

Jovellanos, Herrera y El Escorial

Luis LÓPEZ SUÁREZ
Oviedo

- I. Jovellanos y la historia de las Bellas Artes.**
 - 1.1. *Escritos de Jovellanos sobre Bellas Artes.*
 - 1.2. *Jovellanos, historiador de las Bellas Artes: su método e intenciones.*
 - 1.3. *La teoría del arte de Jovellanos.*
 - 1.4. *La historia del arte como vía de conocimiento.*
- II. Valoración de El Escorial y Herrera en el siglo XVIII.**
- III. El Escorial en la obra de Jovellanos.**
 - 3.1. *El Escorial en la historia de la arquitectura.*
 - 3.2. *Es Escorial, referencia de la arquitectura ilustrada: Ventura Rodríguez.*
 - 3.3. *Jovellanos ante las obras de Herrera*
- IV. La figura de Herrera, arquitecto.**

Antes de comenzar, quisiera agradecer al P. Javier Campos y Fernández de Sevilla, director del Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, su amabilidad al invitarme a presentar esta ponencia.

Hay, además, algunas cosas que me gustaría precisar. En primer lugar, por qué presenté el tema de «Jovellanos y El Escorial» en este simposio, ya que, en la obra de Jovellanos, las referencias al monasterio son pocas, y no tienen, evidentemente, la importancia de sus escritos sobre arte medieval, ni por su extensión ni, desde luego, por la novedad de su punto de vista. Creo, sin embargo, que el interés del tema se encuentra en el propio Jovellanos, cuya figura representa, mejor que ninguna otra, lo que fue nuestra Ilustración, en sus más nobles ideales, sus proyectos de reforma y, también, su fracaso final. El pensamiento de Jovellanos cobra, por tanto, un valor paradigmático, fortalecido por la densa red de amistades y corresponsales de que siempre se rodeó, y a los que influyó significativamente. Puede resultar, por tanto, sumamente interesante conocer sus opiniones sobre El Escorial, en la medida en que éstas puedan aportar luz a la visión que de lo escorialense se tenía en su época entre los aficionados a las Bellas Artes; especialmente, en la medida en que (al menos que yo sepa) nadie ha tratado el tema hasta ahora.

Por otra parte, desde mi punto de vista, para comprender las ideas de Jovellanos sobre El Escorial en todo su significado, debe previamente considerarse su visión de la historia, el método que utiliza como historiador, sus fundamentos estéticos y su particular concepción de la historia de las bellas artes como enseñanza. Sin esto, a mi entender, no podríamos ir más allá de una cita estéril de sus obras.

I. JOVELLANOS Y LA HISTORIA DE LAS BELLAS ARTES *

El pensamiento de Jovellanos mantiene, a mi juicio, tres constantes que le prestan, entre todas sus contradicciones, suficiente homogeneidad como para abordarlo de manera unitaria. La primera, que algunos han llamado eclecticismo, es el afán de reunir en una síntesis personal elementos tomados de tendencias contrapuestas: esto, que es una prueba de su independencia de criterio, hace incurrir a Jovellanos en contradicción con relativa frecuencia. La segunda, que tendrá una importancia fundamental en su estética, es la naturaleza como fuente de todo conocimiento ¹. Y la tercera, que es la que ahora nos interesa, es la del recurso a la historia ², como medio para acceder a ese conocimiento.

Muchos de sus escritos comienzan con una revisión histórica del tema a tratar, y no por erudición: para Jovellanos, la historia, como acumulación de experiencias de las generaciones precedentes, es parte fundamental de la enseñanza: *«una vez formadas las ciencias, ya no pueden adquirirse sino por medio de una comunicación metódica, a que llamaremos más propiamente enseñanza. He aquí el método más seguro y breve de instrucción... Las ciencias bajo este punto de vista no son otra cosa que un depósito de las verdades que la observación y la experiencia del género humano han descubierto desde los siglos más remotos... Los métodos que establecieron han facilitado su exposición, y tales son sus ventajas, que en*

* Las obras de Jovellanos que cito son las publicadas en la Biblioteca de Autores Españoles. Para abreviar, mi referiré a ellas por las siglas de la colección, BAE, y el número del tomo, en caracteres romanos. Está en curso de publicación la *Obra Completa*, que hasta su muerte dirigió el profesor Caso, de la Universidad de Oviedo, y que resulta, especialmente en lo referente a la correspondencia, mucho más útil que la edición de la BAE; cito, sin embargo, esta última, por ser la más manejada todavía.

1. Dice Jovellanos en la *Oración sobre el estudio de las ciencias naturales*: *«La naturaleza se presenta por todas partes a vuestra contemplación, y do quiera que volváis los ojos veréis brillando la conveniencia, la armonía, el orden patente y magnífico que atestiguan este gran fin. Consultadla, y nada os esconderá de cuanto conduzca a la perfección de vuestro ser»*, en BAE, XLVI, p. 340.

2. Sánchez Albornoz resume así esta particularidad de su pensamiento: *«Jovellanos se fue acercando cada vez más al estudio y meditación de la historia, y a tal punto se fue dejando saturar de historicismo, que jamás pudo sustraerse en adelante el hechizo de la investigación del pasado de su patria, ni dejó de escuchar y de intentar obedecer en su vida pública los mandatos del ayer»*, en SÁNCHEZ ALBORNOZ, C., *«Jovellanos y la historia»*, en *Españoles ante la historia*, Buenos Aires 1958, p. 185.

*pocos años puede un hombre alcanzar cuanto alcanzaron Euclides en la matemática, Cicerón en la ética, Newton en la física y Casini en la astronomía»*³. Precisamente, por ese valor que podríamos llamar transmisor de conocimientos de la historia, ésta se convierte en el depósito y explicación del «*origen y progreso de nuestra población, nuestra cultura, nuestras costumbres, nuestros usos y estilos*»⁴; e, igualmente, por tanto, «*el origen y progresos de las Bellas Artes (son) un indicio harto seguro de la cultura de los pueblos*»⁵. La consecuencia de esta concepción de la historia, como se verá, será de gran importancia a la hora de perfilar el pensamiento de Jovellanos sobre el arte.

1.1. *Escritos de Jovellanos sobre Bellas Artes*

Aunque en los *Diarios* y la correspondencia abundan las referencias a monumentos, artistas, estilos, etc., lo cierto es que en los años centrales de su vida, las obligaciones de su actividad pública distrajerón la atención de Jovellanos del estudio de las Bellas Artes, al menos de la manera sistemática que hubiera deseado. Fue la obligada inactividad de su prisión mallorquina la que permitió a Jovellanos dedicarse plenamente a esa afición suya. «*Si el estado de mi espíritu me arrastraba antes a los estudios serios, el de mi salud sólo me permite ahora los agradables. En otro tiempo busqué en la filosofía el vigor de que mi alma necesitaba. Ahora que la salud decae, al paso que mi espíritu se fortifica y endurece con el ejercicio mismo de su constancia, debo buscar en la literatura una recreación que conserve sus fuerzas, sin degradar las de mis sentidos... pues que prefiero en mis lecturas las que son más análogas a mis antiguas inclinaciones... pues Vmd. sabe que la afición a las bellas artes era una de ellas y que la arquitectura no era la que menos me deleitaba*»⁶.

La visión general del pensamiento de Jovellanos sobre arte y arquitectura ha llegado a nosotros, fundamentalmente, a través de los célebres *Elogios*⁷, que constituyen las primeras historias del arte y

3. BAE, XLVI, p. 233.

4. *Sobre la arquitectura inglesa y la llamada gótica*, BAE, LXXXVII, p. 365.

5. BAE, LXXXVI, p. 237.

6. BAE, LXXXVII, p. 382.

7. El *Elogio de las Bellas Artes* y el *Elogio de don Ventura Rodríguez*, BAE, XLVI, pp. 350 a 363 y 369 a 388, respectivamente.

la arquitectura en España. A pesar de los casi diez años que median entre ambos, las diferencias que se perciben no afectan a lo substancial. Son ambas obras que corresponden a lo que Sánchez Albornoz⁸ ha determinado como el primer período de su producción historiográfica: período de síntesis, visiones globales de la historia, que tienen por fin defender un determinado punto de vista; y son también, aunque esto se olvida a veces en su juicio, obras retóricas, discursos hechos para leer en solemnes sesiones, que corresponden por tanto a un estilo literario determinado, con unas reglas precisas. La primera en el tiempo, el *Elogio de las Bellas Artes*⁹, es un breve repaso de la historia de las Bellas Artes en España, mientras que la segunda, el *Elogio de Ventura Rodríguez*¹⁰, se circunscribe al campo de la arquitectura, y es por eso más precisa. Se diferencian ambas, precisamente, en lo tocante a esta precisión, a este afinamiento de juicios, que se hacen más nítidos en el *Elogio de Ventura Rodríguez*. Y se diferencian, también, en el talante menos rígidamente académico de la segunda. Sin embargo, no por ello deben dejar de leerse seguidamente, la una como ampliación de la otra.

La segunda etapa, según Sánchez Albornoz, es la de su retiro asturiano. En ella perfila su particular método de abordar la obra artística¹¹, basado en una previa y rigurosa consulta documental, que persigue su clasificación dentro de un estilo, un juicio según las normas de éste, y su situación en el lugar en la historia que le corresponde, entendida ésta en el nuevo sentido, más amplio, de que hablábamos.

8. SÁNCHEZ ALBORNOZ, C., *op. cit.*, pp. 185 y ss. Distingue tres períodos: el primero, correspondiente a su etapa madrileña, con las características señaladas en el texto; el segundo, correspondiente a los años de su estancia en Asturias, diferenciado por el recurso constante a los documentos: una intensa labor de archivo y recopilación que no se concretó en diferentes monografías; y una tercera, correspondiente a su etapa mayorquina, en que sí escribe de acuerdo con este método (las *Memorias*). Una periodización diferente es propuesta por BARON THAIDIGSMANN, J., *Ideas de Jovellanos sobre arquitectura*, Oviedo 1985, pp. 24 a 26. Barón Thaidigsmann unifica los dos períodos finales de Sánchez Albornoz en uno solo, caracterizado por la consulta documental rigurosa, previa a cualquier estudio.

9. El *Elogio de las Bellas Artes* fue pronunciado en la Real Academia de San Fernando, el 14 de junio de 1781, en la ceremonia de su recepción como académico.

10. El *Elogio de don Ventura Rodríguez* fue leído ante la Sociedad Económica de Madrid el 19 de enero de 1788, con motivo de la muerte del arquitecto, a quien Jovellanos conoció en la tertulia de Campomanes, y de quien fue amigo.

11. El método seguido por Jovellanos como historiador del arte, es explicado por BARON THAIDIGSMANN, J., en *op. cit.*, pp. 36 a 45.

Por último, los escritos de su etapa mallorquina ¹² presentan con respecto a los *Elogios* diferencias que, con ser notables, no suponen una ruptura de su pensamiento. Son no ya obras de síntesis, sino estudios pormenorizados de los edificios medievales de la ciudad de Palma, sólidamente contruidos sobre el estudio de las fuentes documentales, en los que el grado de independencia de su pensamiento con respecto a los criterios académicos y su proximidad a la estética inglesa se hacen mucho más evidentes que en los períodos anteriores ¹³.

1.2. *Jovellanos, historiador de las Bellas Artes: su método e intenciones*

Si queremos profundizar en el pensamiento de Jovellanos sobre las Bellas Artes en los *Elogios* (en los que están contenidas, fundamentalmente, las ideas de Jovellanos sobre El Escorial), debere-mos tener en cuenta, imprescindiblemente, las limitaciones que él mismo se impuso, al asumir un sistema metodológico preciso. Por esta razón, las disquisiciones teóricas fueron voluntariamente su-primidas, si bien no pudo el autor, en algunos momentos, dejar de traslucir sus opiniones. «*Acaso el gusto que reina en nuestros días, el motivo de la presente celebridad y la aceptación de mis oyentes deberían inclinar mi atención hacia la parte sublime y filosófica de las artes; estudio que ha ocupado en este siglo, no sólo a los sabios artistas, sino también a los profundos filósofos. Pero después que la más penetrante metafísica ha logrado descubrir los recónditos y sublimes principios del gusto y la belleza, ¿qué podría añadir mi*

12. Las *Memorias histórico-artísticas de arquitectura*, redactadas de 1805 a 1808, y enviadas a su amigo Ceán Bermúdez: «Descripción del castillo de Belver», «Memoria sobre los conventos de Santo Domingo y San Francisco» y «Descripción de la lonja de Palma», en BAE, XLVII, pp. 391 a 447; y «Descripción panorámica del castillo de Bellver», «Sobre la arquitectura inglesa y la llamada gótica», «Descripción de la catedral de Palma», en BAE, LXXXVII, pp. 344 a 403.

13. Convencido de que, más que de ruptura, se trata de evolución, de maduración de unas ideas que siempre estuvieron presentes en su obra, a la hora de intentar reflejar de manera articulada el pensamiento de Jovellanos sobre las Bellas Artes, no estableceré distinciones según los periodos al hacer referencias, si bien me remitiré, fundamentalmente, a los *Elogios*, pues en ellos es donde, casi exclusivamente, se ocupa Jovellanos de El Escorial y lo herreriano. Téngase en cuenta por las distorsiones que pudieran producirse, y que no haya notado, que, en este período, el pensamiento de Jovellanos todavía es dependiente de la tradición académica.

*pobre ingenio a lo que han escrito tantos dignos literatos de nuestro tiempo?»*¹⁴.

Lo que Jovellanos intenta es otra cosa, bien distinta en realidad del debate teórico: seguir «*el destino de las bellas artes en España, desde su origen hasta el presente estado... asunto al parecer trivial y conocido, pero que es todavía capaz de mucha ilustración. Más no le trataré como artista ni como filósofo, pues sólo hablaré de las artes como aficionado. Atraído de sus encantos, las buscaré atentamente por el campo de la historia, y después de haberlas encontrado en los tiempos más lejanos, seguiré cuidadosamente sus huellas, sin perderlas de vista hasta llegar a nuestros días*»¹⁵.

Según vemos, Jovellanos se acerca a la historia del arte, de un modo novedoso en España, que le diferencia, por ejemplo, de Ponz; no hace un compendio de biografías o monumentos célebres, sino que elabora una verdadera historia, la primera de las Bellas Artes y de la arquitectura en España, mediante el análisis cronológico de los estilos, en sus características, autores y obras fundamentales, y relacionándolos con las otras artes y la sociedad de su tiempo. Esta aproximación al hecho artístico, mucho más enriquecedora de lo que se venía haciendo hasta entonces en España, tiene una correlación en *La Historia del Arte en la Antigüedad*, de Winckelmann, que Jovellanos había leído, posiblemente, en la traducción de Capmany, y que cita en una nota del *Elogio a las Bellas Artes*¹⁶. Compárese la declaración de Winckelmann en el prólogo a su obra con la que acabamos de escuchar de Jovellanos, a fin de percibir lo novedoso de sus planteamientos, por completo a la par de lo más avanzado de la Europa de entonces: «*el objeto de una historia del arte razonada consiste, sobre todo, en remontarse hasta los orígenes, según sus progresos y variaciones hasta su perfección; marcar su decadencia y caída hasta su desaparición y dar a conocer los diferentes estilos y características del arte de los distintos pueblos, épocas y artistas*»¹⁷.

Por tanto, como historiador, Jovellanos considera que su interés prioritario es la definición de los estilos, en los que enmarcar, según su mérito, a los diversos autores de que trate. Así lo recomien-

14. BAE, XLVI, p. 350.

15. *Ibidem*.

16. BAE, XLVI, p. 361.

17. WINCKELMANN, J. J., *Historia del arte en la Antigüedad* (1764). Utilizo la edición de Aguilar, p. 35, Madrid 1985, p. 35.

da a Ceán Bermúdez en una carta en la que le aconseja cómo llevar a buen término su diccionario ¹⁸, al advertirle que pusiera «*más cuidado en calificar su estilo y mérito –de los artistas– que no en alabarlos*» ¹⁹. Desde este punto de vista, las tradicionales barreras entre los diversos estilos se diluyen, puesto que ya no existe una única norma desde la que juzgar todo el devenir de las artes, sino que todos los estilos son dignos de estudio, como partes de ese devenir, y cada uno contiene, en sí mismo, sus propios criterios de validez ²⁰.

En resumen, Jovellanos intenta ofrecer en sus *Elogios*, bien que con algunos arrepentimientos, una visión diferente de las artes; diferente en cuanto otorgaba validez a todos los estilos, como parte de la historia del arte, de acuerdo con el criterio que dictaban sus propias normas, frente a la posición de muchos académicos, para quienes el arte se circunscribía a la Antigüedad y el Renacimiento, siendo lo demás desechado como corrupción de la única norma del ideal clásico. Jovellanos pudo alterar de tal modo el planteamiento académico, como se verá, al situar fuera de la historia el ideal de arte, que para él se encuentra en la naturaleza, y es, por tanto, a-histórico, desvinculado de cualquier estilo en particular.

1.3. *La teoría del arte de Jovellanos*

Se puede seguir, en la obra de Jovellanos, una lenta maduración de sus principios teóricos. Es más, ya aparecen en sus primeras obras indicios de temas que desarrollará más tarde. En este sentido, las diferencias, con el paso del tiempo, son, más

18. CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid 1800, 6 vols.

19. BAE, L, p. 365.

20. En este sentido, por ejemplo, se muestra partidario, en el *Informe sobre la publicación de los monumentos de Granada y Córdoba*, de 1786, de que, a los grabados fruto de la expedición de Hermosilla, Arnal y Villanueva, se una «*un análisis general de la arquitectura árabe... en el cual se contenga una idea científica del sistema de edificar que siguieron estos pueblos en España, considerado con relación a la solidez, comodidad y belleza (aquí no escapa Jovellanos de Vitrubio) de los varios edificios... Es innegable que entre todas las partes de estos edificios hay una proporción y conveniencia visibles... En este análisis no se debe olvidar el paralelo de las proporciones árabes con las de griegos y romanos, para que se vea en qué convienen y en qué se distinguen...*», BAE, p. 368.

bien, fruto del refrendo que encuentra en sus lecturas a sus intuiciones y sentimientos. Del *Elogio a las Bellas Artes* a las *Memorias historico-artísticas sobre arquitectura* y, especialmente, a la confesión de principios que hace en su estudio *Sobre la arquitectura inglesa y la llamada gótica*, media una diferencia que tiene mucho que ver con las lecturas inglesas de Jovellanos²¹. El inconveniente estriba en que nunca expuso, de manera global, todas sus opiniones, y da la impresión de que tampoco elaboró para sí un sistema coherente a este respecto. Por esta razón, el pensamiento de Jovellanos presenta contradicciones a veces desesperantes. De todos modos, esto es algo que no se puede achacar únicamente a Jovellanos: se trata de una característica de su época, en la que se pierde la firmeza del juicio, entre el subjetivismo al que tiende la estética, y la necesidad ilustrada de una norma objetiva²².

21. Para una visión global de la influencia inglesa en Jovellanos, POLT, J. H. R., *Jovellanos and his English Sources: Economic, Philosophical and Political Writings*, Philadelphia 1964. En cuestión de estética, él mismo lo reconoce: «los ingleses... se dan hoy con ardor a la investigación de las razones que constituyen la belleza misma, y en esto emplean con loable celo su meditación y sus plumas. Ninguno entre ellos se preciará de ser artista sin ser literato, y aun ninguno de ser literato sin tener conocimientos e ideas justas en materia de artes. De esta hermosa alianza ha nacido el gran número de tratados artísticos que unos y otros han producido y de que se pudiera formar una no escasa biblioteca... No sé si me engaña alguna agradable ilusión, pero creo, y me atrevo a pronosticar, que los ingleses, siguiendo este camino, podrán ponerse al nivel de los grandes genios de la Antigüedad y tal vez levantarse sobre ellos». En BAE, LXXXVII, p. 379. La idea de gusto, la estética de lo pintoresco y de lo sublime, características del pensamiento inglés, están presentes en Jovellanos ya antes de su estancia mallorquina. Jovellanos, ciertamente, leyó a Adisson, Hutcheson, Hume y Burke: Vid. CLEMENT, J. P., *Las lecturas de Jovellanos. Ensayo de reconstrucción de su biblioteca*, Oviedo 1980.

22. Tres son los factores que, a mi juicio, hicieron perder la seguridad del juicio estético al pensamiento de la Ilustración: el primero, el avance de la subjetividad, que afectó tanto a la percepción como a la obra, a través de la idea de «gusto» y de las categorías estéticas de «lo pintoresco» y «lo sublime»; el segundo, el avance de la historia, requerida por un incipiente nacionalismo (se buscan estilos nacionales que oponer a modelos de perfección foráneos, estilos que sean la plasmación del pueblo –Goethe y el gótico–), y por una nueva visión de lo histórico mucho más amplia, la «historia razonada», que comporta un interés por períodos hasta entonces marginados de la historia y, con ellos, por su arte; el tercer factor será la crítica interna, que derriba las convenciones en que descansaba el arte desde el Renacimiento: tales son los racionalistas y puristas, como Laugier o Lodoli. Si bien es cierto que Jovellanos nunca se interesó demasiado por los teóricos y tratadistas de la arquitectura, no puede dudarse de la influencia que, en su pensamiento sobre las artes, tuvieron los dos primeros factores.

Sin embargo, entre todas las ideas cambiantes de Jovellanos, hay una que otorga unidad a su pensamiento, y de la que no se desprenderá jamás: que la naturaleza, como queda dicho, es la verdadera fuente del arte, y a ella deben remitirse todos aquellos que quieran progresar en su estudio. Las consecuencias de este principio se verán a continuación.

1.4. *La historia del arte como vía de conocimiento*

En el *Elogio de Ventura Rodríguez*, el amplio recorrido a través de la arquitectura española, no sólo es una síntesis de su historia; es además, y por encima de eso, una vía de aprendizaje, mediante la cual Ventura Rodríguez llega a la excelencia: «*Rodríguez, llevado sucesivamente por su reputación a muchas de nuestras provincias, busca en ellas ansioso los edificios célebres de todas las edades; los analiza, los mide, los compara, los sujeta al infalible criterio de los principios del arte. Igualmente, enseñado por la observación de los errores que por la de los aciertos de los siglos pasados, prepara la revolución con que debía ennoblecer el presente*»; es muy interesante la aposylla: «*nunca estuvo en Roma... decidme si los largos y distantes viajes, que tanto aumentan cada día el rebaño de los serviles imitadores, han enseñado a ninguno lo que aprendió en sus curiosas expediciones este genio meditador y profundo*»²³. Jovellanos quiere que la lección del pasado sea aprendida íntegramente, sin circunscribirse a tal o cual período; por eso, en el «*Informe sobre la publicación de los monumentos de Granada y Córdoba*», escribe lo siguiente: «*Era muy natural que un cuerpo dirigido a desterrar el mal gusto introducido en nuestras artes, y a llevarlas al mayor grado de perfección bajo de su enseñanza y auspicios, quisiese tener a su vista todos aquellos modelos que podían contribuir a este objeto, y lo era mucho más que dedicado a buscarlos, prefiriese los que tiene dentro de casa a los que están derramados en otros reinos y países*»²⁴.

La razón que mueve a Jovellanos a considerar la historia del arte como guía para alcanzar la perfección del artista²⁵, debe buscarse,

23. BAE, XLVI, p. 370.

24. BAE, XLVI, p. 365.

25. Evidentemente, Jovellanos, hijo de su tiempo al cabo, no pudo evitar enjuiciar negativamente al barroco, especialmente el churrigueresco, o riberesco, pero esto

precisamente, en aquellas constantes de su pensamiento, anteriormente señaladas, de la naturaleza como fuente de todo conocimiento y de la historia, depósito de la experiencia humana, y por tanto la mejor enseñanza de la naturaleza. De esta manera, permanecerá fiel a sí mismo cuando, ante las contradicciones que él mismo siente entre su gusto y la norma, y entre las distintas corrientes estéticas de su tiempo, recurra a la naturaleza y a la historia, apoyado en sus lecturas inglesas.

Como expone en «*Sobre la arquitectura inglesa y la llamada gótica*», de 1805, «*los artistas del día están divididos en dos sectas, las cuales no sólo difieren en opiniones, sino que se baldonan mutuamente por ellas. Puede llamarse a los unos idealistas y naturalistas a los otros. Sin duda que unos y otros buscan la belleza en sus obras, mas la buscan por distintos rumbos. Los primeros, aspirando a formar de ella una idea abstracta y metafísica, y suponiendo que la naturaleza no les puede presentar ejemplo alguno en que se halle, la buscan en el antiguo. Por el contrario, los otros... estudian sólo la naturaleza individual, e imitan sólo las bellezas que casualmente se les presenta, teniendo por un sueño la idea de lo bello*»²⁶. Ante estas tendencias que no le ofrecen una solución convincente al problema de los principios del arte, Jovellanos percibe en la estética de los filósofos ingleses una posible solución (que no se atreverá a aceptar hasta sus últimas consecuencias). Los ingleses «*buscan por la naturaleza la idea de lo bello, como los antiguos*», y en el antiguo «*las diferentes bellezas que los grandes genios de la Antigüedad, inflamados por esta idea, lograron estampar en los sublimes monumentos con que heredaron a su posteridad. Vencen, en fin, a los naturalistas, porque no estudian la naturaleza individual para copiarla, sino para perfeccionarla en sus imitaciones*»²⁷. Por lo tanto, si el origen de lo bello se encuentra en la naturaleza, al estudiar únicamente a los antiguos, y no a la misma fuente, se comete un tremendo error de gravísimas consecuencias para el arte²⁸.

es una evidencia de la dualidad que caracterizó a Jovellanos, y aun a todo su tiempo, en materia de arte, y en nada invalida lo que queda dicho.

26. BAE, LXXXVII, p. 380.

27. BAE, LXXXVII, pp. 380 y 381.

28. Dice al respecto Jovellanos: «*creer que el clima (aquí supera algunas concepciones de Winckelmann) y las costumbres influyen tanto en las producciones del genio, que la Europa moderna no pueda igualar en ellas a la antigua Grecia, es un sueño, desmentido por nuestra superioridad en las ciencias y aun en muchas artes útiles. ¿Por qué, pues, les somos sólo inferiores en la literatura y en las artes*

El problema surge, evidentemente, al tratar de arquitectura, donde la relación con el modelo de la naturaleza se vuelve mucho más difícil. «*Si hay un bello arquitectónico, como no se puede dudar, ¿dónde, si no en la naturaleza, estarán sus orígenes?... Sin duda que la idea de este bello será más oscura y su discernimiento más difícil para el arquitecto y, sin duda, que el empeño de realizarla será más peligroso y expuesto a extravíos*»²⁹.

La solución a estos peligros es, precisamente, el estudio de la historia de la arquitectura: «*los ingleses, no contentos con estudiar el arte, han estudiado e ilustrado también su historia... no sólo han buscado y desenterrado los restos de edificios de varias edades, sino que los han descrito, grabado y publicado, cosa que en materia de artes y señaladamente en materia de arquitectura es importantísimo*»³⁰.

Así pues, ante la ruina del cómodo sistema conceptual que proporcionaba la referencia de la Antigüedad, la gramática de los órdenes, desmontado por Lodoli y los racionalistas franceses, Jovellanos no ve otra salida, si quiere llegar a lo que entiende que es la verdadera fuente del arte, la naturaleza, que el estudio de toda la historia del arte, como cúmulo de los errores y aciertos de aquellos que le precedieron en la misma búsqueda. No porque la Antigüedad haya perdido toda su validez, sino porque, si la fuente del arte está en la naturaleza, y no en un solo estilo, el arte de la Antigüedad pasa a ser una más, aunque tal vez la más atinada, de todas las aproximaciones a lo bello.

II. VALORACIÓN DE EL ESCORIAL Y HERRERA EN EL SIGLO XVIII

Para comprender el justo sentido de las opiniones de Jovellanos sobre El Escorial y lo herreriano, he creído conveniente hacer un breve repaso de la valoración que, del monasterio y su arquitecto, se tuvo en la segunda mitad del siglo XVIII.

bellas? ¿Por qué no tenemos un Apeles o un Fidias, y tampoco un Homero, ni un Demóstenes que oponer a los suyos? Ya le dije en otra parte y ahora lo repito: porque ellos estudiaron en la naturaleza, y nosotros en ellos (el subrayado es suyo)», BAE, LXXXVII, p. 380.

29. BAE, LXXXVII, p. 381.

30. BAE, LXXXVII, p. 366.

Los primeros Borbones tuvieron, además de razones estéticas, una razón política evidente para preferir el arte barroco clasicista francés e italiano, a la hora de renovar la arquitectura, en vez de recurrir al modelo que les ofrecía el Escorial: diferenciarse de la vieja dinastía, buscando un arte de prestigio sin connotaciones austriacas, que fuese a la vez signo del carácter modernizador y europeísta de la Casa de Borbón. El Escorial, como Real Sitio, fue relegado en favor de San Ildefonso, y también como Panteón Real (Felipe V fue enterrado en La Granja, y Fernando VI en las Salesas Reales). Evidentemente, el monasterio era la imagen en piedra de los Austrias, por lo que tuvo que pasar medio siglo hasta que, olvidada ya la guerra de Sucesión, y asentados sólidamente sobre el trono los Borbones, pudiese Carlos III volver los ojos hacia El Escorial (aunque más bien llevado por su afición a la caza que por consideraciones artísticas).

Precisamente, la serie de intervenciones y reformas (empezando por la del propio Real Sitio de San Lorenzo) que, por distintos motivos, se realizaron en las obras de Herrera y sus seguidores a partir de los años centrales del siglo, será de gran importancia en esta recuperación de El Escorial. El palacio de Aranjuez, la catedral de Valladolid, la plaza mayor de Madrid, la Lonja de Contratación de Sevilla, el castillo de Simancas, y, sobre todo, El Escorial, pudieron ofrecer, al fin, su lección de arquitectura no sólo a los arquitectos que trabajaron en ellos, sino a todo el público culto en general.

Sin embargo, el enorme peso de los arquitectos y estilos extranjeros (fundamentalmente italianos) en la corte de los Borbones, que monopolizaron los encargos de la corte, salvo breves intervalos, hasta el reinado de Carlos IV, impedía la ascensión profesional de los españoles, en muchos casos ya formados en la Academia de San Fernando (y, en general, de superior preparación teórica). Estos jóvenes arquitectos, al tanto de las teorías de los racionalistas franceses y los puristas italianos, consideraban ya el estilo barroco-clasicista como algo superado, y, por reacción, volvieron su atención al arte nacional, en busca de referencias que presentar como alternativa ³¹, referencias que encontraron en El Escorial y, en general, en la obra de Herrera. Ventura Rodríguez, Hermosilla, Juan

31. Debe tenerse en cuenta, a este respecto, que mientras Francia tenía el precedente expreso del arte del período de Luis XIV, e Italia la renovación de arquitectos como Juvara, el tránsito de España al clasicismo había supuesto, más bien, la brusca ruptura del barroco castizo.

de Villanueva, Silvestre Pérez... todos nuestros mejores arquitectos vuelven entonces sus ojos a El Escorial y a lo herreriano ³².

Este carácter nacionalista de la reivindicación de El Escorial, no sólo como cima de la arquitectura en España, sino como ejemplo que se ofrece para la actualidad, se avivará en la década de los «Elogios» con la gran polémica nacional que suscitó el célebre artículo «Que doit-on à l'Espagne» ³³, en el que se afirmaba que, en cuestión de cultura, poco era lo que Europa debía a España. Las respuestas airadas de los que se han venido llamando apologistas son muy vagas en materia de arte, por falta de referencias eruditas en que apoyarse, pero coinciden en dos cuestiones fundamentales: la primera, la necesidad de una historia del arte español, que haga justicia a los valores de nuestro pasado artístico, desconocido e incluso discutido por los extranjeros; la segunda, la consideración de la época de Felipe II como la más importante de nuestra historia del arte ³⁴. Contagiados de este fervor nacionalista están los escritos de Ponz y Llaguno, que interesan aquí en tanto fueron leídos por Jovellanos ³⁵ y tenidos en cuenta

32. Así, por ejemplo, Ventura Rodríguez presenta una memoria sobre la catedral de Valladolid en la que se pide su culminación, y dice de ella: «*un templo que no sea admirado entre los majestuosos, que veneramos en España; sino que se la ha de celebrar por singular en el Orbe*», que, de quedar terminado, «*excedería sin duda (después de la basílica de San Pedro de Roma) a cuantas llenan la Cristianidad con fama de suntuosas y perfectas*», en RODRÍGUEZ TIZÓN, V., *Informe que hizo el arquitecto de S. M. D. Ventura Rodríguez, en el año de 1768, de la Santa Iglesia de Valladolid*. Uso la ed. facsímil, Valladolid 1987, pp. 2-3.

33. MASSON DE MONVILIER, N., «Que doit-on à l'Espagne?», en *L'Encyclopédie Méthodique*, 1780.

34. A este respecto se queja PONZ, en el *Viage de España*, ed. Aguilar, Madrid 1988, tomo I, pp. 226-227, hablando de Aranjuez, se queja de que «no es de extrañar que tales imposturas, en menoscabo de nuestros artífices y contra muchos de nosotros y nuestras cosas, tomen cuerpo y sean creídas, viendo que siglos enteros corren impunemente, sin que nuestros escritores hayan querido tomarse el trabajo de combatirlos, como creo deberían haber hecho».

35. Los escritos de Ponz y Llaguno ayudaron innegablemente a Jovellanos a perfilar las síntesis históricas de sus *Elogios*. Evidentemente, al contar con un ejemplar manuscrito de la *Noticia* de su amigo Llaguno a la hora de elaborar el *Elogio de Ventura Rodríguez*, dispuso de una inapreciable fuente de información fidedigna. Él mismo lo reconoce en una nota: «*Entraría yo gustoso a investigar las causas de esta revolución, y a señalar su principio y progresos más detenidamente, si no supiera que me ha precedido en este empeño uno de aquellos literatos que nada dejan que hacer a los otros en las materias que ilustran, y cuyas obras llevan sobre sí el sello de la perfección*». BAE, XLVII, p. 386. Pero la *Noticia de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración* (utilizo la ed. facs. de Madrid, 1977) no agota las lecturas con que Jovellanos prepara sus *Elogios*.

para sus escritos; para todos ellos, Herrera es el definitivo restaurador del gusto antiguo en España ³⁶.

Evidentemente, todos estos factores influyeron grandemente en la Real Academia de San Fernando, en la que destaca un permanente interés por El Escorial ³⁷. Pero, sin duda, lo más representativo de esta nueva actitud ante El Escorial sea el cambio que Castañeda hizo en su edición del «Compendio» de Perrault ³⁸, al substituir el modelo que el original francés ofrecía como paradigma (la columnata del Louvre), por el monasterio de El Escorial, proponiendo así un cambio de referencias para la arquitectura española en una obra destinada por la Academia, precisamente, a la enseñanza de los futuros arquitectos.

Jovellanos, tras su llegada a Madrid, se integra rápidamente en la vida intelectual de la corte: en 1779 se incorpora a la Real Academia de la Historia, en 1780 a la Academia de San Fernando, en 1781, en la de la Lengua, en 1782 en la Cánones, Liturgia y

Especialmente, en ambos *Elogios* utiliza el rico venero de noticias que le proporciona el *Viage de España* de su amigo Ponz, «celoso viajero que guiado por su patriotismo corre de un cabo a otro nuestra Península, visita sus villas y ciudades, las plazas, los templos, las obras públicas, busca por todas partes los monumentos de las artes, hace conocer y apreciar las obras estimables, ejerce una imparcial y rígida censura contra los abortos de la extravagancia, y persigue y acosa el mal gusto hasta hacerle huir avergonzado de los dominios que había tiranizado por tantos años», en BAE, p. 360.

36. Dice Ponz: «pensaba el célebre Juan de Herrera desterrar de España para siempre la barbarie y soberbia ostentación... y fijar para siempre lo regio y arreglado de la grecorromana, poniendo en práctica este pensamiento en muchas obras que hizo y dirigió» en *op. cit.*, tomo I, p. 405. Llaguno y Amirola: «llegamos ya al tiempo más floreciente de la arquitectura en España, a la erección del Escorial, edificio famoso, digno sin duda de serlo por su extensión, por su magnificencia y por el conjunto y propiedad de las diferentes partes que incluye». en *op. cit.*, tomo II, p. 74. Llaguno perfila, además, las notas fundamentales del estilo de Herrera. «Su estilo en arquitectura fue sólido, magistoso y elegante al mismo tiempo. Excusó los ornatos insignificantes e inútiles: usó siempre que pudo las líneas rectas: dio a los contornos de los edificios proporción y armonía singular: en fin, fue grande arquitecto, y procuró que otros lo fuesen, y que hubiese en lengua española los mejores libros de esta profesión». *op. cit.*, tomo II, p. 147.

37. Ejemplo de este interés de la Academia por El Escorial será la comisión de Hermosilla, tratada por SAMBRICIO, C., en «José de Hermosilla y el ideal historicista en la arquitectura de la Ilustración»; también, «Las Oraciones en la Real Academia de San Fernando», ambos en *La arquitectura de la Ilustración*, Madrid 1986.

38. PERRAULT, C., *Compendio de los diez libros de arquitectura de Vitruvio*, ed. de Castañeda, J., Madrid, 1761 (uso la ed. facsímil, Murcia 1981).

Disciplina Eclesiástica, y en 1785, en la de Derecho Público y Patrio. Desde el primer momento participa en la tertulia de su protector, el también asturiano conde de Campomanes (donde conoció a Ventura Rodríguez), y en las reuniones de la Sociedad Económica de Madrid³⁹. Debemos suponerlo, por tanto, perfectamente al día de todas las polémicas que agitaban la vida cultural del momento, y su participación en las sesiones de las Academias, su asistencia a las más célebres tertulias y la noticia de sus lecturas así lo confirma⁴⁰: lee a Forner, a Masdeu, a Ponz, Llaguno, Bosarte, a Diego de Villanueva, y con algunos de ellos mantuvo buena amistad.

III. EL ESCORIAL EN LA OBRA DE JOVELLANOS

3.1. *El Escorial en la historia de la arquitectura*

Por norma general, los estudiosos se han centrado en la atención que Jovellanos dedicó al arte medieval⁴¹. Esto se debe al carácter que pudiéramos llamar prerromántico de su afición por los monumentos medievales, que le convierte en un adelantado a su época en España. Innegablemente, sus reflexiones sobre El Escorial no tienen el mismo valor, en cuanto parten, digámoslo así, de una opinión común. Sin embargo, no por ello dejan de ser interesantes, tanto por la personalidad de Jovellanos, como por las conclusiones que pueden extraerse de ellas.

Tras el paréntesis de la Edad Media (que pronto dejará de serlo para Jovellanos), la restauración de las Bellas Artes en España tiene su principio, de acuerdo con los *Elogios*, en la política italiana de los Reyes Católicos, que pone a nuestra patria en contacto con las artes restauradas⁴², y se ve favorecido por la prosperidad eco-

39. Vid. VARELA, J., *Jovellanos*, Madrid 1988, pp. 47 y ss.

40. Vid. CLEMENT, J. P., *op. cit.*

41. Sobre la opinión de Jovellanos sobre el arte de la Edad Media, Vid., BARON THAIDIGSMANN, J., *Ideas de Jovellanos...*, *op. cit.*, que se centra en el arte altomedieval; AZCÁRATE, J. M., «Valoración del gótico en la estética del siglo XVIII», en *El Padre Feijoo y su siglo*, Oviedo 1966, pp. 525 a 549; HENARES CUÉLLAR, I., *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*, Granada 1977, pp. 179 a 205.

42. El Renacimiento surge en Italia, para Jovellanos, a causa de «*el trato con los griegos, refugiados a Italia después de la toma de Constantinopla...* (que) había adelantado mucho la instrucción de los italianos. El célebre Besarión acreditó en Italia, entre otras obras estimables, los libros de Vitrubio, único autor en que

nómica. «*El genio español hallaba en todas partes poderosos estímulos, que le aguijaban en pos de la gloria y la fortuna. La grandeza a que habían elevado la nación los Reyes Católicos, la inclinación de la nobleza, que había adquirido en las guerras de Nápoles el gusto y las aficiones italianas, y el oro del Nuevo Mundo... inspiraban a los artistas españoles el más ardiente deseo de sobresalir en el ejercicio de las artes. Bajo el gobierno de Carlos V empezó España a recoger el fruto de esta noble emulación*»⁴³. Sin embargo, los artistas de este tiempo, aunque destierran el gusto gótico, no llegan todavía «*al gusto y majestad de la –arquitectura– griega y romana. El estilo de estos arquitectos no es serio ni grandioso. Conocían ya los órdenes griegos y romanos, y los observaban en sus obras; pero su espíritu no se atrevía aun a remontarse sobre las antiguas ideas, acaso por contemporizar algún tanto con sus apasionados. Habían desechado la filigrana de los adornos góticos, pero substituyendo otros, aunque más bellos y regulares, siempre ajenos de la sencilla majestad del arte... Toledo y Herrera los desterraron del todo, y acabaron de acreditar el gusto serio y grandioso que descubrimos en sus obras*»⁴⁴.

Como ya había hecho Ponz, Jovellanos distingue en nuestro Renacimiento una primera fase, plateresca, «*igualmente distante de la majestad griega que de la osadía alemana, se acercó más en las formas a la primera, y usó de los adornos con más gusto y parsimonia que la segunda*»⁴⁵, que va tendiendo hacia una mayor pureza. Esta nueva arquitectura «*debió a Sagredo su doctrina, a Ma-*

los tratadistas modernos podían estudiar la simetría de los antiguos. Brunelleschi halló en él las proporciones de la antigua arquitectura, y conducido a la observación de los antiguos monumentos, arregló el nuevo sistema del edificar, que desterró para siempre el gusto bárbaro». Pero la mayor gloria corresponde a Miguel Ángel, «*su principal restaurador... El ejemplo de Brunelleschi... le pone desde luego en el buen camino, y conduciéndole a las mismas fuentes, le hace estudiar los libros de Vitrubio, observar los restos de las antiguas obras, y subir hasta el trono de la naturaleza, fuente de toda belleza y perfección*», en BAE, XLVII, p. 352. Es interesante notar que el mayor mérito de Miguel Ángel sobre Brunelleschi reside, precisamente, en haber llegado al «trono de la naturaleza».

43. BAE, XLVII, p. 352.

44. *Ibidem*.

45. BAE, XLVII, p. 371. Jovellanos, en la Descripción del convento de San Marcos de León, propuso cambiar la denominación de arquitectura plateresca: «*yo creo que se llamará mejor media o del tiempo medio, porque su época se interpone precisamente entre el fin de la arquitectura llamada gótica y la restauración de la grecorromana*». En *Cartas del Viaje de Asturias*, sigo la edición de J. M. Caso, Salinas, 1981, t. I, p. 80.

chuca y Covarrubias su espíritu, y a Berruguete, Badajoz, los Vegas y los Salamancas, su gracia y su riqueza. Sólo un paso le faltaba para restituirse a su nuevo decoro», que fue recobrando gracias a «los esfuerzos con que Toledo y Villalpando abrían aquella senda gloriosa, que corrió después tan denodadamente el inmortal Herrera»⁴⁶. Tras estos nombres señeros, la arquitectura española alcanza su perfección en «la obra inmortal de San Lorenzo», que «fue sin duda el mejor teatro de gloria que se abrió a los ingenios de aquella época. Felipe II, deseoso de erigir un monumento que atestigüase a la posteridad su devoción y su grandeza, despliega en la fábrica de El Escorial todo su poder. La gloria de llenar el espacio de sus vastos deseos coronó entonces a dos famosos españoles, a Toledo y Herrera, de cuyos nombres durará la memoria tanto como la eterna maravilla en que la dejaron vinculada»^{46bis}.

Como siempre, en el pensamiento histórico de Jovellanos, la gran renovación de Toledo y Herrera, no es fruto del azar, sino de unas determinadas circunstancias, cuyo paralelismo con la época del propio Jovellanos no deja de ser del mayor interés⁴⁷: «la corte de Felipe II, habitada de un príncipe que apreciaba y conocía las artes, de una nobleza ilustrada por su educación y por sus viajes, y de un pueblo rico con el mismo oro que le empobreció después; donde el comercio y la carrera de las armas hacía cada día grandes y repetidas fortu-

46. BAE, XLVI, p. 371.

46bis. BAE, XXVII, p. 353.

47. Es interesante, para darse cuenta de la libertad de criterio que, a pesar de sus prejuicios evidentes, tuvo Jovellanos con respecto de ciertas doctrinas académicas, traer aquí a colación la referencia de Mengs (que Jovellanos había leído en la edición de Azara) a El Escorial, y compararla con la suya, y que además servirá para comprender mejor la reacción nacionalista de que hablé anteriormente, ante el desprecio o simple ignorancia, con que los artistas extranjeros trataban la obra máxima de nuestra arquitectura. Mengs, que era árbitro del pensamiento artístico de su tiempo, dice: «Felipe II... se declaró amante de (las artes)... pero no habiendo mudado las costumbres de la nación, ni la constitución del estado, el amor a las artes se quedó concentrado en su persona, sin comunicarse a la nobleza... y por fin tuvo la desgracia de que cuando los españoles comenzaron a cultivar las artes, yéndolas a buscar y a aprender a Italia, ya habían comenzado estas a decaer del buen gusto en aquel país; y así los españoles que las trajeron a estos reinos, trajeron consigo un gusto viciado...». El Escorial, en fin, es un «edificio sólido e inmenso, donde se usaron buenas máximas de construir, pero sin verdadera elegancia ni belleza: retrato del príncipe que le mandó hacer, y tuvo gran parte en su disposición». MENGES, A. R., «Frangmentos de un discurso sobre los medios para hacer florecer las Bellas Artes en España», en *Obras de D. Antonio Rafael Mengs*, ed. de AZARA, J. N., Madrid 1780 (manejo la ed. facs. Madrid 1989, pp. 186 a 188).

nas, donde los buenos estudios se promovían y se estimaban, las musas agradables se cultivaban y distinguían, y donde, finalmente, se había extendido en todas las clases la inclinación y el aprecio de las artes, era sin duda el teatro más brillante que jamás pudo abrirse a la ambición de los artistas»⁴⁸. ¡Qué similitud con el espíritu del *Elogio de Carlos III*! Resulta evidente las analogías que Jovellanos establece entre la época del Rey Prudente y su propio tiempo, analogías que adquieren tintes dramáticos, a la vista de los desgraciados acontecimientos que tan próximos estaban en el tiempo, y que tan graves repercusiones tendrían para él y para el proyecto ilustrado que defendía. «Apenas poseyó España por una centuria la gloria que le habían adquirido tantos valientes soldados, tantos célebres artistas, cuando apareció ya aquel triste período en que la literatura, las artes y las ciencias caminaron a su ruina al mismo paso acelerado que la riqueza, el poder, y la gloria del imperio español»⁴⁹. La explicación de esta ruina la ofrecerá, precisamente, en el *Elogio de Carlos III*: ¿«qué humano poder hubiera sido capaz de derrocar a España del ápice de grandeza a que entonces subió, si el espíritu de verdadera ilustración la hubiese enseñado a conservar lo que tan rápidamente había adquirido?»⁵⁰.

Tras la brillantez del arte de la época de Felipe II, que Jovellanos compara en el *Elogio a las Bellas Artes* con «los tiempos de Alejandro, de León X»⁵¹, la arquitectura comenzó, primero que las demás artes, a perder «la regularidad y el decoro de que habían dado tan buenos ejemplos Toledo, Herrera, El Greco y los mismos Cano y Hernández, y empezó a producir edificios fanfarrones, donde la riqueza de ornato escondía la falta de orden y sistema, y deslumbraba al ignorante espectador. Herrera, Barnuevo, Ricci y Donoso pueden contarse entre los que pusieron en boga el gusto mezquino y embrollado, y abrieron el camino a las extravagancias de Churriguera»⁵². En este triste estado se encontraba la arquitectura cuando «el padre de los Borbones pudo volver hacia ellas (las Bellas Artes) una parte de su atención; reflorcer en los reinados de Felipe y Fernando, y levantarse en el de Carlos III a un punto de esplendor que nunca habían conocido»⁵³.

48. BAE, XLVII, p. 355.

49. BAE, XLVII, p. 372.

50. BAE, XLVII, pp. 312-313.

51. BAE, XLVII, p. 361.

52. BAE, XLVII, p. 358.

53. BAE, XLVII, p. 361.

3.2. *El Escorial, referencia de la arquitectura ilustrada:* Ventura Rodríguez

Esta idea de Jovellanos del arte como resultado de unas determinadas circunstancias sociales de prosperidad económica, estabilidad social y desarrollo cultural, que requiere la existencia de un poder soberano firme y una elite ilustrada que dirige la nación⁵⁴, confiere a su particular visión histórica del arte de la época de Felipe II un matiz de gran interés, porque, al poder establecer paralelismos con la suya propia, la propuesta de El Escorial como modelo, añade a su significación estética un trascendental mensaje histórico. Y esto lo hace Jovellanos, bien que no de forma sistemática, a través de la vía de formación de Ventura Rodríguez, que está constituida, como se ha dicho, por el estudio de la historia del arte.

Comienza el aprendizaje de la arquitectura de Ventura Rodríguez en las obras de ampliación del palacio de Aranjuez, a los catorce años y como delineante, de la mano de Marchand. *«Allí fue donde la necesidad de seguir los antiguos planos presentó a Rodríguez la ocasión de observar las máximas del célebre Juan de Herrera, y allí donde sintió por la vez primera la secreta analogía que la naturaleza había puesto entre el carácter de este gran maestro y el suyo, naturalmente inclinado a la grandiosidad sencilla y majestuosa»*⁵⁵. Años más tarde, cuando Ventura Rodríguez se dedica al estudio de la historia de nuestra arquitectura, al llegar en su análisis a los edificios del Renacimiento, observa que *«sólo un paso le faltaba para restituirse a su antiguo decoro, y Rodríguez, que había corrido rápidamente los pasados tiempos, impaciente por llegar a este punto, se detuvo muy despacio a considerar los esfuerzos con que Toledo y Villalpando abrían aquella senda gloriosa, que corrió después tan denodadamente el inmortal Herrera,*

54. Que estas condiciones resultan a Jovellanos necesarias, lo demuestra que, al referirse al desarrollo del gótico, señala que, tras un período de oscuridad, *«divisamos a España haciendo grandes esfuerzos por sacudir el yugo de la ignorancia, y buscar su ilustración. En el siglo XIII aparece la lengua castellana despojada de su antigua rudeza, y cubierta ya de esplendor y majestad. Los poetas, los historiadores y los filósofos las cultivan y acreditan; y finalmente, un sabio legislador, a quien deben eternas alabanzas otras ciencias (se refiere al rey Alfonso X), produce un código admirable, que será perpetuo testimonio de los progresos del espíritu humano en aquel tiempo. Por entonces vuelven a aparecer las bellas artes en España, desfiguradas e imperfectas a la verdad, mas no por eso indignas de la especulación de los aficionados»*, en BAE, XLVII, p. 351.

55. BAE, XLVII, p. 369. Se aprecia la influencia de Winckelmann.

*hasta que logró vincular en la maravilla de San Lorenzo su gloria y la del arte»*⁵⁶.

Ahora bien, el problema surge cuando consideramos el hecho contradictorio de que todo lo anterior sea dicho en un elogio a la memoria de Ventura Rodríguez. Lo entenderíamos mejor, si me permiten la comparación, en un elogio a Juan de Villanueva. De hecho, da la impresión de que Jovellanos no tiene una visión muy clara del estilo herreriano, o la tiene muy parcial del de Ventura Rodríguez, porque resulta evidente que este arquitecto fue, más bien, el último gran representante del clasicismo barroco, y sólo atravesó una fase que pudiéramos considerar cercana a lo herreriano en un período coyuntural de su actitud profesional. Es cierto que en sus últimas obras se le puede considerar ya un arquitecto neoclásico, pero, a pesar de las citas de Herrera que se incluyan en un edificio, neoclásico no es nunca equivalente a herreriano, y resulta difícil, en atención a su estilo, dar la razón a Jovellanos cuando habla de la «*secreta analogía*», entre los dos arquitectos.

Este aparente error de juicio, producido al tomar a El Escorial y a Herrera como modelos a los que recurrir en caso de elogio, indiscriminadamente, como referencia de corrección en arquitectura, no sería, de todos modos, privativo de Jovellanos, sino de casi todos escritores de su tiempo⁵⁷. No en vano se quejaba Bosarte de esta hipervaloración de Herrera, en su *Viaje artístico*: «*yo no sé que empeño tienen algunos en atribuir todo lo bueno a Juan de Herrera, como si no fuera más glorioso haber tenido muchos Herreras que uno solo*»⁵⁸.

56. BAE, XLVII, pp. 371-372. Nótese que Jovellanos se refiere a la gloria del arte, en general, y no de su arte (de Herrera).

57. Esta opinión ha sido recogida últimamente en SAMBRICIO, C., *op. cit.*: «*Aquellos ilustrados que, a pesar de desconocer la mayor parte de las veces lo que supone la Antigüedad, y fiándose de la opinión de los que consideran los grandes arquitectos, intentan difundir a su vez una propuesta de arquitectura que tiene poco que ver con el ideal mantenido por los teóricos. De este modo Ponz, Jovellanos, Ceán Bermúdez Bosarte o Llaguno se erigen en la segunda mitad del siglo en portavoces de un nuevo estilo que margina a la teoría arquitectónica. Defensores entusiastas de Ventura Rodríguez, no alcanzan a comprender que los supuestos defendidos por éste no coinciden con los esquemas difundidos por los teóricos franceses o italianos sobre el clasicismo*», en p. 77, y añade, refiriéndose a Jovellanos: «*del análisis de sus opiniones y de sus defensas de ciertos arquitectos podríamos deducir lo superficial que resulta su cultura artística y su ignorancia sobre la intensidad del cambio que se quiere en el mundo de las artes*», en p. 156.

58. BOSARTE, J., *op. cit.*, p. 118.

Así pues, debemos considerar que Jovellanos, como tantos otros, no apreciaba la diferencia de estilos, y repetía al comparar a Herrera y Rodríguez un tópico manido, o bien se refería a algo que iba más allá del propio estilo, en cuanto conjunto ordenado de formas, o repertorio. En este sentido, yo propongo una hipótesis (teniendo en cuenta las contradicciones de Jovellanos), que parte de analizar el *Elogio* desde otro punto de vista: no desde la gramática de los estilos, sino desde su fondo (es decir, no de la forma, sino de la enseñanza profunda que ésta trasluce). Tal punto de vista me parece más afín al pensamiento de Jovellanos, que concibe toda la historia del arte como una lección de lo que los hombres vieron en la naturaleza, y no como una copia historicista de las formas. No tendría sentido que Jovellanos retirase del pedestal de las artes a los griegos para subir en su lugar a la España del Rey Prudente. No. Jovellanos propone los principios, no las formas: es la «*grandiosidad sencilla y majestuosa*» que supo plasmar Herrera en El Escorial la que percibe en la obra de Ventura Rodríguez. Del mismo modo que Herrera supo extraer de Vitrubio el legado profundo de la Antigüedad, sin adoptar por ello su mismo lenguaje, y convirtiéndose, por tanto, en alternativa, Ventura Rodríguez supo aprender de Herrera lo esencial, y dotar a su tiempo de una pauta acertada para el arte, de un modelo capaz de definir el estilo de su tiempo.

Pero, por otra parte, si bien Jovellanos vincula, en el *Elogio de Ventura Rodríguez*, el reinado de Carlos III al del Rey Prudente, a través de ambos arquitectos, no limita esta relación a lo meramente artístico. Significativamente, unos años atrás, en el *Elogio de las Bellas Artes*, Jovellanos consideraba el período de Felipe IV, y no el de Felipe II, como el de mayor esplendor de las artes⁵⁹. Es cierto que, entonces, tenía su atención puesta, fundamentalmente, en lo pictórico, y particularmente en Velázquez, mientras que, en el *Elogio de Ventura Rodríguez* se centra únicamente en la arquitectura; pero también es cierto que, para Jovellanos, si el arte es producto de unas determinadas condiciones históricas, la arquitectura es, además, reflejo directo del gobierno. Por lo tanto, cuando Jovellanos relaciona a Herrera y Ventura Rodríguez, está ofreciendo a su tiempo la referencia de la época más gloriosa de la historia de Es-

59. «La época más señalada de la historia de las antiguas artes españolas fue sin duda el reinado de Felipe IV, príncipe que conversaba con las musas, que entendía y ejercitaba las artes, y se gloriaba de proteger a los poetas y los artistas». BAE, XLVI, p. 356.

pañña y, a la vez, está colocando al reinado de Carlos III a su misma altura, como una nueva pauta para el futuro. Así pues, el Escorial es mucho más que un modelo para la arquitectura: es la constatación de la grandeza alcanzada un día, y largo tiempo perdida, del mismo modo que las obras de Ventura Rodríguez son la evidencia de que esa grandeza empieza a recobrase. De acuerdo con esta interpretación, el *Elogio de Ventura Rodríguez* es, también, un elogio de la monarquía ilustrada.

3.3. *Jovellanos ante las obras de Herrera*

Resulta sorprendente, a la vista de la importancia histórica que Jovellanos otorga al Escorial y a Herrera, el que, a lo largo de su obra, no hiciese ningún intento de definir el estilo herreriano. Jovellanos estuvo en el Escorial al menos dos veces, durante la segunda mitad de noviembre de 1797 y un día de abril de 1798 (es cierto que en el periodo de su desventurado ministerio); vivió varios años (tal vez los más felices de su vida) en Sevilla, y ocasionalmente visitó Aranjuez, Valladolid y Simancas. Sin embargo, no nos quedan descripciones de las obras de Herrera que, evidentemente, hubo de conocer, a pesar de que, al menos en Valladolid y Simancas, estuvo en la época de sus *Diarios*. En cambio, disponemos de referencias, aunque siempre breves, de ciertas iglesias, en general de discípulos de Herrera, que visitó durante sus viajes, de 1781 a 1801, y que sí quedaron reflejadas en sus *Diarios*, pero que no permiten reconstruir, por lo escuetas, la imagen que Jovellanos tenía de este estilo, a pesar de reconocer siempre en ellas «el buen gusto de Herrera». Así pues, la arquitectura de Herrera y sus seguidores es «magnífica»⁶⁰, de «carácter serio y grandioso»⁶¹, de «noble y excelente arquitectura»⁶². No es más explícito Jovellanos. Estos adjetivos, poco más o menos, los repite en cada ocasión que se enfrenta a un edificio «por el gusto de Herrera». Ahora bien, lo que estas referencias permiten deducir es que Jovellanos tenía una idea lo suficientemente clara (aunque nunca desarrollada) de lo que era «el gusto de Herrera», como para adscribirle, con juicio casi siempre certero, edificios como las iglesias jesuíticas de Santander, Bilbao o Palencia. Para Jovellanos, por lo tanto, existe una corrien-

60. BAE, LXXXV, p. 3.

61. BAE, LXXXV, p. 22.

62. BAE, LXXXV, p. 26.

te que parte de Herrera, y sigue a través de Francisco de Mora hasta Juan Gómez de Mora.

Ahora bien, ¿por qué no dedica Jovellanos más espacio y más entusiasmo, al hablar de las obras de Herrera y sus discípulos, a quienes presenta como cima del Renacimiento, y modelo de su propio tiempo? Resulta evidente que dedica mayor atención a la arquitectura medieval, a la que le inclina siempre una preferencia personal no bien disimulada⁶³, que a la herreriana, pese a darle a ésta última tan grande importancia. Para entender esta aparente contradicción, debemos tener en cuenta que, para Jovellanos, la validez del presente debía encontrarse en la historia; por esta razón, cuando considera que la arquitectura herreriana debe ser el modelo de la ilustrada, lo hace porque entiende que es la más lograda plasmación del ideal clásico, y que este ideal es el que la historia ha transmitido a su época; a pesar de que, íntimamente, su gusto le lleve hacia el arte medieval, nunca podría convertir ese gusto en «revival», precisamente porque supon­dría interrumpir el curso de la historia, y esto, verdaderamente, sí sería incurrir en contradicción.

IV. LA FIGURA DE HERRERA, ARQUITECTO

La referencia de Jovellanos a El Escorial y a Herrera no se agota en los *Elogios*; en los *Diarios* abundan las referencias a obras de Herrera o de sus seguidores, seguidas de frases como ésta: «de buena arquitectura, por el gusto de Herrera», pero sin entrar en más detalles. Pero, además, cabe hablar de la *Advertencia sobre la figura cúbica*⁶⁴, a la que los historiadores del arte no suelen tratar, po-

63. Tarda mucho Jovellanos en hacer explícita su predilección por la arquitectura medieval, pero ya en el *Elogio de las Bellas Artes* tiene estas encendidas palabras al hablar de las catedrales góticas: «¡Qué suntuosidad, qué delicadeza! ¡Qué seriedad tan augusta no admiramos todavía en las célebres iglesias de Burgos, de Toledo, de León, de Sevilla! Parece que el ingenio de aquellos artistas apuraba todo su saber para idear una morada digna del Ser Supremo. Al entrar en estos templos, el hombre se siente penetrado de una profunda y silenciosa reverencia, que apoderándose de su espíritu, le dispone suavemente a la contemplación de las verdades eternas» BAE, XLVI, p. 351. En un principio le vence lo que podríamos llamar cierta inercia clasicista, que le hace contraponer su gusto al juicio de las normas clásicas, pero la maduración de sus propias ideas le permitirá liberarse, progresivamente, de esta contradicción, hasta llegar a la apología del gótico de sus *Memorias histórico-artísticas*.

64. *Advertencia sobre la figura cúbica*, en BAE, L, pp.

siblemente porque se aleja de su campo, para acercarse al de la filosofía, a pesar de que en ella define la personalidad de Juan de Herrera con rasgos verdaderamente interesantes.

El manuscrito original de Juan de Herrera sobre la figura cúbica llegó a manos de Jovellanos durante su obligada estancia en Mallorca. Es evidente la alegría que produjo a Jovellanos tan insospechado descubrimiento: «*lo de que este códice fuese original, y de mano del mismo Herrera, me lisonjeó y ocupó mucho al principio*»⁶⁵. Consciente de la importancia de aquel texto, entonces inédito, lo estudió, copió y envió a Ceán Bermúdez (que entonces estaba trabajando en la culminación de las *Noticias de Llaguno*), acompañado de una erudita advertencia, «*por lo que pueda contribuir a la ilustración de un documento que es tan raro como precioso para la historia literaria*»⁶⁶.

En la *Advertencia sobre la figura cúbica*, Jovellanos hace una valoración doble de Herrera. La primera, como arquitecto, que se corresponde con el arquitecto que busca la Academia de San Fernando, de formación sólida, teórica y humanística: famoso no sólo por sus obras, sino por su prestigio intelectual: capaz de penetrar en la complicada filosofía de Raimundo Llullio, a pesar de su complejidad, gracias a «*su vasta y profunda instrucción, así en geometría como en metafísica*»⁶⁷.

La segunda, como ilustrado *avant la lettre*, cuyo inmoderado afán de saber le hace reaccionar ante el descubrimiento de las teorías de Llullio de una manera que Jovellanos comprende muy bien: «*Quién será el hombre tan estúpido, tan poco ansioso de conocimientos, y tan indiferente acerca de la perfección de las actividades intelectuales, que no desee ardientemente dar con tan precioso hallazgo? Ni quien, por consiguiente, podrá extrañar que el gran genio de Herrera hubiese caído en esta noble tentación?*»⁶⁸. Pero que (y aquí la identificación de Jovellanos con Herrera es completa) no sólo es movido por el afán de saber, sino por el deseo de divulgar (tan característicamente ilustrado, y tan sentido por D. Gaspar), de hacer públicos sus conocimientos para la mayor prosperidad de la nación «*después de haber penetrado esta casi impenetrable complicación, conoció que sería inaccesible al común de los*

65. BAE, L, p. 492.

66. BAE, L, p. 493.

67. BAE, L, p. 498.

68. *Ibidem*.

hombres; y bastante versado en las honduras de la matemática... pasó a exponerla, simplificarla y demostrarla... Herrera estaba tan persuadido de su posibilidad y de los grandes descubrimientos a que podía conducir, que no dudó en asegurarlo con estas memorables palabras: «que bien entendido y penetrado (habla del método) como se debe, se verán las grandes maravillas que en sí encierra el arte lulliana, tan amada de unos, y (aquí el paralelismo con la propia reclusión de Jovellanos y el brusco fin del proyecto ilustrado que él representaba es evidente) tan aborrecida de otros porque la ignoran» ⁶⁹.

Acaba don Gaspar la *Advertencia* con las siguientes palabras, que me gustaría fuesen también colofón de esta ponencia: «*Ojalá que a la gloria que dan a su nombre como arquitecto las obras célebres en las que dejó vinculada a la posteridad, pueda yo, librando del olvido esta rara producción de su ingenio, añadir algún título que le ilustre y distinga como matemático y filósofo*» ⁷⁰.

69. *Ibidem.*

70. BAE, L., p. 499.