

Tesis Doctoral

**INCENDIOS, ARQUITECTURA Y
PRÁCTICAS DE PODER EN EL
SIGLO XVIII ESPAÑOL**

Autor: Julián Vidal Rivas. Licenciado en Historia del Arte

Director: Dr. José Enrique García Melero

Departamento de Historia del Arte

Facultad de Geografía e Historia



2012

Tesis Doctoral

**INCENDIOS, ARQUITECTURA Y
PRÁCTICAS DE PODER EN EL
SIGLO XVIII ESPAÑOL**

Autor: Julián Vidal Rivas, Licenciado en Historia del Arte

Director: Dr. José Enrique García Melero

Departamento de Historia del Arte

Facultad de Geografía e Historia



2012

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.:	xi
METODOLOGÍA.:	XXXIII
CAPÍTULOS:	
De la arquitectura	
I.: El incendio del Alcázar reaviva las artes: procedimientos normativizantes.	21
II: Optimización del dispositivo académico: propuestas de Meléndez y Olivieri en el contexto del Palacio Real Nuevo.	48
III: La familia y su hábitat: palacios para la Casa de Borbón española.	92
IV: El teatro y el fuego.	136
Del discurso y el conocimiento	
V: De lo vivo a lo pintado: los incendios en el siglo XVIII y su utilización como metáfora discursiva.	168
VI: De la «locura del ver» a la economía del progreso.	180
VII: Las artes entre el público: una pasarela para la ciencia.	203
VIII: Un mundo por descubrir: el conocimiento del fuego.	236
De las dialécticas culturales	
IX: Noticiarismo y arquitectura: un dispositivo de poder.	279
X: Los fuegos en las <i>Luces</i> : culturas visuales en la sociabilidad ilustrada.	306
XI: Orden y jerarquía: prácticas arquitectónicas para el Estado burgués.	340
XII: El gran incendio de la Plaza Mayor de Madrid: ordenación de los comportamientos públicos en un nuevo régimen escópico.	369
CONCLUSIONES.:	377
BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL.:	429
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.:	438

INTRODUCCIÓN

Con anterioridad a la época en la que los ilustrados españoles pugnaban por establecer una ciencia política para el gobierno de la nación, podemos registrar acontecimientos significativos que, de forma difusa y azarosa, afectaron a las prácticas artísticas modificando el curso de la variabilidad constante de la historia. Algunas de esas prácticas, que en el presente estudio se consideran intervenidas por relaciones de poder, sirvieron como campo de operaciones en el dominio de la creación de estructuras esenciales para la construcción del Estado burgués a partir de una sociedad estamental.

Las prácticas de poder que, finalmente fueron legitimadas y naturalizadas bajo el prisma de la ideología burguesa, fueron surgiendo entre los escombros de la sociedad estamentaria, estimuladas por la desaparición de estructuras, objetos, modas o hábitos sociales de una forma lenta, cuya variabilidad fue intervenida ocasionalmente a lo largo del Siglo de las Luces por la oportunidad que brindaba la necesaria adaptación tras acontecimientos catastróficos como el incendio del Alcázar de Madrid, el terremoto de Lisboa o incendios como el del teatro del Príncipe de Zaragoza o el de la Plaza Mayor de Madrid. En el curso de esta adaptación político-social, fue fundamental la búsqueda de conocimientos específicos y novedosos cuya finalidad está determinada por un pragmatismo esencial para la supervivencia y una intervención política destinada a la reproducción, consolidación y fortalecimiento de los dispositivos hegemónicos de poder.

Los ciclos de inquietud, parálisis social o innovación sobre los que se asientan las transformaciones sociales, discurren solapándose durante largos periodos, casi siempre invisibilizados por la dinámica ideológica de naturalización de los comportamientos. Sin embargo, muchas de las prácticas que observamos a través de nuestra rejilla epistemológica actual, fueron apareciendo de forma difusa con anterioridad a su estructuración en un dispositivo de conocimiento. La puesta en evidencia de aquellas prácticas difusas, fundamentalmente las que implicaron la participación del dispositivo de las artes, durante

su funcionamiento marginal y azaroso antes de que fueran legitimadas y normalizadas para un dominio hegemónico burgués, constituye el eje fundamental alrededor del cual se trata de estructurar esta tesis.

En el principio de esta investigación, el objeto de estudio comenzó siendo una aproximación a los motivos por los que la Historia del Arte ha pasado por alto determinadas catástrofes, algunos incendios y las consecuencias posteriores que tuvieron en el devenir de la producción arquitectónica en el entorno de la corte española del siglo XVIII. Por supuesto que el punto inicial varió considerablemente a medida que las fuentes para la investigación comenzaron a ser revisadas sistemáticamente y aquello, que comenzó intentando responder a la pregunta de porqué la Historia del Arte apenas ha investigado la fortuna posterior a determinados sucesos como el incendio del Alcázar de Madrid, adquirió un sesgo determinante a partir de la necesidad de contextualizar el desarrollo de la arquitectura posterior al incendio, de acuerdo con la importancia de la economía política que dio curso a la construcción del Palacio Nuevo.

Una de las ideas, que estimularon el comienzo de la investigación, trataba de encontrar el modo de utilizar la Historia del Arte como disciplina académica en la que integrar un análisis político de las prácticas culturales, explorando fundamentalmente la capacidad de agenciamiento de los grupos sociales que estuvieron implicados en la construcción de las instituciones del Estado burgués. Una idea condicionada por la sospecha de que las artes participaron de modo importante en la creación de las formas de visualidad características de la sociedad burguesa, mediante ensayos visuales contradictorios o que no siempre resultaron exitosos. Por tanto, para encontrar un modo de relacionar las destrucciones arquitectónicas ocasionadas por los incendios con la actividad cotidiana de los artistas, la vida pública de la sociedad ilustrada y las circunstancias que facilitaron un determinado desarrollo de la arquitectura en el siglo XVIII, había que hacer funcionar esos procesos en un campo de operaciones sociales en el que, el poder, convierte las formas visuales inestables surgidas como consecuencia de la necesidad de sustituir lo arruinado, en

modelos performativos para la construcción social de sujetos disciplinados.

De este modo, el vacío arquitectónico dejado por determinados incendios tomados como objeto de estudio fue, paulatinamente, dando paso a la investigación de las prácticas de poder desplegadas en el proceso de sustitución de lo arruinado por el fuego. En este conjunto variado y heterogéneo de prácticas y acontecimientos, hasta el momento bastante ignorado por la escritura de la Historia del Arte, el espacio arquitectónico arruinado por incendios o catástrofes ilumina una polifonía social en la que, por ejemplo, la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el apoyo institucional a la figura del arquitecto, la búsqueda de conocimientos científicos basados en la experimentación o la repulsa ejemplarizada por Antonio Ponz al exceso decorativo de la arquitectura barroca, funcionaron como dispositivos de empoderamiento de nuevos sujetos políticos frente al hegemonismo tanatológico del poder soberano.

Por otra parte, al poner de manifiesto la dialéctica inherente a este cambio estructural en las condiciones de ordenación y legitimación de las artes, estas nuevas prácticas discursivas y las instituciones que las acompañan aparecen contextualizadas en relación con la resistencia de las instituciones gremiales a perder sus privilegios económicos, el creciente reconocimiento de la opinión pública como sujeto político, la contaminación cultural de la religiosidad contrarreformista hacia las prácticas de la fiesta carnavalesca, el impulso fisiológico de las nuevas generaciones por desprenderse de una cultura excesivamente religiosa o la capacidad de agenciamiento de la emergente burguesía en la construcción de sus propios modelos visuales.

Los episodios de destrucción hacia los cuales dirigimos nuestra mirada investigadora, pueden muy bien sintonizar con una tradición literaria coetánea en la que lugares emblemáticos para la construcción de la Historia, como eran las bibliotecas o los archivos, emergen como centros propiciatorios del deseo de destrucción sobre los que edificar lo nuevo. No en vano, Rousseau admiraba la destrucción de la famosa biblioteca antigua de Alejandría como estereotipo de catástrofe a partir de la que edificar un nuevo saber;

Goethe proyecta el pacto con el diablo de *Fausto* para librarle de la obligación de leer los libros de la biblioteca como infortunada tarea que le impide disponer de tiempo para apreciar la vida y, Newton se encara con quienes se sienten genios de lo nuevo sin apreciar la utilidad de los conocimientos atesorados por las pesadas instituciones del saber. Un campo de batalla, en el que el poder soberano continuaba ahondando el foso destructivo del conocimiento, mediante la prohibición o la quema de libros sospechosos de socavar las formas de dominio absolutistas.

Una tradición en la que la muerte y la destrucción se identifican con la liberación, lo nuevo de la vida y el progreso, abriendo esos espacios de participación atravesados por prácticas de poder de las que son partícipes nuestras sociedades y bajo las cuales hemos sido construidos social y políticamente. Muerte, destrucción, liberación y progreso, en una dialéctica que se reactiva periódicamente a lo largo de la modernidad, y que volveremos a encontrar plasmada en el deseo de determinadas vanguardias de destrucción de los museos y supresión radical del pasado estático, como práctica liberadora para abrir el camino hacia lo nuevo de la vida presente, o en la propia voladura controlada de las torres Yamasaki en el posmodernismo globalizador.

Dialéctica de la historia y búsqueda de una mirada periférica para saber, si -a pesar de que como señala Georges Didi-Huberman *la Historia del Arte debe reformularse constantemente en su extensión epistemológica*, de que *el discurso del historiador está determinado por un sistema de pensamiento que le fue extraño en el origen*, de que si a pesar del anacronismo de *utilizar las categorías del presente para interpretar las realidades del pasado* y de las dificultades para eludir el constante anacronismo al que nos somete la investigación- podemos describir algunos procesos culturales, en el Siglo de las Luces, empleando el rastro que dejaron las prácticas artísticas en la sociabilidad sin que resulte forzado hablar de culturas visuales, dispositivos de poder o sintomatología del lenguaje en nuestra investigación.

Se trata también de averiguar si, a pesar de las aporías de la práctica historiográfica, de la

condición de invisibilidad del poder, de la consciencia de implicación en la construcción de una narratología de historias, podemos visualizar de algún modo, a través de nuestra investigación, las prácticas de poder en el momento en el que se estaban llevando a cabo, sus tensiones y desasosiegos, sus aprovechamientos y legitimaciones políticas. Se trata pues, como diría Didi-Huberman, de dar cuenta del presente de unos acontecimientos, de la experiencia de los impulsos que convocaron transformaciones introducidas por artefactos en la cultura del momento, del porvenir que condicionaban para la construcción del Estado, las instituciones o la subjetivación de los individuos. Cómo dar cuenta a través de una memoria difusa y contaminada de las experiencias, de los desplazamientos conceptuales, de la creación de nuevas reservas de conocimiento, en definitiva, de las relaciones y prácticas de poder entre grupos e individuos de la sociedad de aquel momento.

Si, como se ha señalado a partir de las investigaciones de Michel Foucault, el objeto histórico es siempre el correlato de unas prácticas discursivas, un *actante* que ni tiene la evanescencia de las palabras ni tiene la consistencia de las cosas, un *operator* que no preexiste a esas prácticas narratológicas sino que deviene instrumento del discurso en la misma acción historicizante; podemos interesarnos por rastrear la genealogía de los procedimientos discursivos y de los objetos históricos sobre los que hemos fijado nuestra mirada investigadora, teniendo en cuenta que, si el discurso se nos aparece como un *constructo* histórico siempre cambiante, los objetos están recubiertos por la ficcionalización aurática de sucesivos intereses epocales. Nuestra investigación se convierte así, ineludiblemente, en un nuevo discurso cuya ambición es la elucidación de prácticas de poder que han contribuido notablemente a la construcción de nuestro presente político.

Para cumplir con este posicionamiento que obliga a enunciar la posición desde la que se emite el discurso historiográfico del investigador doctoral, tomamos aquí la idea expresada por Michel Foucault según la cual, el compromiso intelectual no podría ser otro que un pensamiento y un decir discursivo, verdadero y arriesgado, que no se confunde con otras

formas de veridicción como la profecía, la sabiduría o la técnica, y que debe competir además con una poderosa retórica plasmada como modelo de la teoría del arte a través de numerosos tratados, que muchas veces logró derrotar a la verdad; una práctica que ha de soportar el riesgo del decir problemático en el terreno de la vida pública, y que representa una forma discursiva más vital que teórica. A tal punto considera importante Foucault esta forma sincera de expresión de la verdad, que la constituye como única garantía ética del hacer político y nexo unitivo entre el cuidado de sí y el de los otros, el gobierno de sí y el de los otros. Es la *parresía*, una práctica particular del discurso verdadero mediante la cual lo que el *parresiastés* transmite no es información, ni mensaje ni conocimiento, sino actitud, verdad, en el sentido de incitación y desafío. Una forma de actividad verbal en la que el hablante tiene una relación específica con la verdad a través de la franqueza, una cierta relación con su propia vida a través del peligro, un cierto tipo de relación consigo mismo o con otros a través de la crítica (autocrítica o crítica a otras personas), y una relación específica con la ley moral a través de la libertad y el deber.

Pero ¿porqué señalar esta especificidad de mi texto? ¿porqué alardear de algo que podría estar al alcance de cualquiera?. Pues bien, creo, que del mismo modo que Foucault trabajó sobre el *cuidado del sí*, con la convicción de que *ciertos olvidos históricos habrían causado un desarrollo equívoco en el pensamiento de Occidente*, la Historia del Arte ha olvidado también la autocrítica, la cautela, la generosidad y liberalidad en las aperturas disciplinarias, anquilosando la disciplina y robándole la libertad creativa que ya Goya reclamaba a la Real Academia de San Fernando para los artistas. Un compromiso de franqueza que, a mi modo de ver, permite establecer un vínculo entre el investigador y el objeto de estudio, utilizando la franqueza como subtrama del texto ensayístico para traer hasta el presente un dibujo subyacente de unas prácticas artísticas, culturales o políticas que, a pesar de haber mutado en el curso del tiempo, influyen decisivamente en nuestro presente.

Se trata entonces, también, de explorar el territorio paradigmático de la educación para

problematizar el rutinario devenir académico, poniendo al descubierto el porqué seguimos reproduciendo un canon institucional como si realmente estuviéramos cumpliendo con la premisa revolucionaria de las Luces de educar para el progreso, la felicidad de los individuos y el bienestar de la nación. Se trata del riesgo de poner al descubierto que, las ideas revolucionarias que nacieron durante la Ilustración, pensadas para proporcionar una educación para la industria, han sido cuidadosamente deconstruidas y vaciadas de su contenido original. Se han desplazado - por un acto apropiacionista -, desde el espacio de la resistencia al espacio del poder. Desde el momento que la industria de la cultura ha sido capaz de utilizar la Historia del Arte como instrumento en un dispositivo de producción ideológica, expropia indiscriminadamente los conocimientos científicos para degradarlos a efímeros productos de consumo, y el trabajo de la Historia del Arte como disciplina académica, es constantemente expatriado de los dominios de la investigación y conducido al circuito de apropiación para beneficio del expertizaje.

Este desplazamiento de la investigación desde el campo de los artefactos artísticos como objeto de estudio, hacia la utilización de la Historia del Arte como herramienta para el análisis y, simultáneamente, como campo de operaciones de las prácticas de poder, nos abre una ambiciosa perspectiva para investigar un siglo que, al menos desde una perspectiva de crisis del poder soberano, ha escapado sistemáticamente al análisis de la Historia del Arte. Al reconocer el saber histórico como una práctica problemática abierta a las expectativas de los distintos intereses sociales, se abren también posibilidades de visibilizar prácticas de poder en la sociedad española durante décadas de importantes transformaciones sociales, políticas, culturales y económicas que, surgidas en espacios aún no regulados por normas legitimadas, estuvieron pronto implicadas en dirigir las nuevas actitudes sociales hacia la productividad y el beneficio generado en el proceso de producción industrial.

El primero de los dispositivos de poder del que nos ocuparemos al explorar la visibilidad de estas prácticas, es el impulso transformador derivado de la industrialización como

método apropiado para abastecer una demanda creciente de objetos suntuarios destinados a la decoración de los palacios de la Casa de Borbón española, explorando la fortuna y facilitación provocada por la desaparición del Alcázar de Madrid a causa del incendio de 1734. Es a partir de este acontecimiento catastrófico y el impulso posterior para restablecer la presencia de un edificio emblemático, cuando tuvo lugar un gran despliegue de efectos políticos; con impulso definitivo en la erección de Reales fábricas, la creación de instituciones públicas como la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la transformación estructural de la jerarquía del trabajo. Todo un revulsivo institucional dirigido a la producción competitiva frente al mayor coste de los productos importados y como expectativa de rentabilidad económica para la Casa de Borbón española. En el contexto de consolidación de esta nueva dinastía, las reformas y ampliaciones del Palacio de Aranjuez, la construcción del de la Granja de San Ildefonso y, sobre todo, la gran fábrica del Palacio Nuevo deben ser consideradas en relación con una nueva forma de pensar la economía política y en relación al papel de la arquitectura en la construcción de una nueva jerarquía de valores en el ordenamiento social.

Esta revolución transformadora de la arquitectura palaciega madrileña, estuvo también implicada en un proceso de transformación de la familia, para cuya nueva habitabilidad se inventaron nuevas distribuciones de la arquitectura en planta, asistidas por una nueva visualidad -expresada en la pintura- de los sujetos protagonistas del nuevo canon familiar. Ese es el motivo por el que introducimos un análisis de la representación y de las culturas visuales que estimularon esta construcción hegemónica del que será, en adelante, el grupo social sobre el que asienta la construcción del Estado burgués. Esta modificación esencial del grupo familiar, impulsada por la economía política de una sociedad proyectada sobre la necesidad del progreso y la producción industrializada, estuvo sustentada por la adaptación de los espacios domésticos de la arquitectura palaciega a los requerimientos de construcción y consolidación de un sujeto femenino, destinado a garantizar el orden familiar desde el compromiso con unas responsabilidades afectivas, educativas y en gran medida económicas para la supervivencia de la prole.

En los capítulos agrupados bajo el título *Del discurso y el conocimiento*, se analizan las prácticas discursivas que utilizaron los incendios como metáfora para la normalización de comportamientos sociales, las fricciones que afloraron entre distintos grupos sociales en la transformación de los modos de conocimiento y en la implementación social de los saberes, así como la modificación de unos regímenes escópicos inapropiados para posibilitar la necesaria adaptación de los individuos en una economía netamente diferenciada del modo artesanal superviviente. Son capítulos en los que se pretenden explorar los procesos de adaptación social forzados por la implantación de nuevas relaciones de producción, observando el funcionamiento del proceso de aculturación asociado al aprendizaje y asimilación de nuevos comportamientos culturales. Es un campo de operaciones del poder en el que exploraremos, específicamente, el funcionamiento de un dispositivo de subjetivación que interviene en la formación de nuevos comportamientos sociales, llevando a cabo un ejercicio de legitimación del trabajo, el conocimiento y la producción de objetos, traspasando mecanismos culturales desde una esfera de investigación y producción científica, hacia el ámbito de la sociabilidad en determinadas prácticas de entretenimiento social. El estudio del conocimiento del fuego, la readaptación de la visión, la incorporación de metáforas discursivas como forma de eliminación de memoria y presencia o las dificultades para iniciar un nuevo discurso representacional capaz de introducir otros referentes visuales pertinentes a las necesidades del momento, están plenamente justificados con la finalidad de hacer visibles los modos de transformación del imaginario colectivo al que vincular la subjetividad de los sujetos, en el escenario de la economía política del naciente Estado burgués y su ideología de progreso y bienestar de la nación.

Esta incursión en la cultura visual está también relacionada con el análisis de las modificaciones en el edificio teatral en relación a su mantenimiento, renovación, sustitución o adaptación a las nuevas necesidades del entretenimiento. En este aspecto, consideramos oportuno relacionar el teatro con otras prácticas de entretenimiento que ocuparon espacios en competencia o sustitución de las actividades teatrales o compartieron

el mismo escenario arquitectónico. Son capítulos que agrupamos en el título *De las dialécticas culturales*, tanto por su especificidad como por la dinámica propia que generó su inserción en un ámbito específico de la economía. El análisis de los fuegos de artificio como espectáculo de entretenimiento y como campo para la práctica de la representación de los modos sociales durante una época, permite visualizar el proceso de agotamiento de este espectáculo debido a factores tanto económicos como políticos o sociales, así como el surgimiento de otras prácticas paulatinamente incorporadas a la nueva sociabilidad de las Luces.

La problemática específica del edificio teatral y su estrecha relación con el conocimiento y manejo del fuego, está también imbricada en las prácticas discursivas soportadas por ese espectáculo, por la rentabilidad de su localización específica en una determinada estructura económica, así como por las relaciones de poder entre las distintas instituciones que tienen cabida en la gestión, censura y producción de los variados espectáculos en el edificio teatral a lo largo de la centuria. Al considerar el edificio teatral en relación con el aparato económico que determina en última instancia su supervivencia y renovación, se constata un cierto distanciamiento entre la teoría académica y la práctica arquitectónica efectiva. Esta brecha se hace visible al analizar los conflictos de intereses tras la desaparición del edificio del teatro del Príncipe de Zaragoza, así como las dificultades institucionales para ejercer un control efectivo en la reconstrucción de este tipo de edificios. En ese contexto, se valoran por separado las prácticas y la teoría puesto que, es difícil establecer una relación entre ambas, al menos, en lo que respecta a las reconstrucciones realizadas durante la segunda mitad del siglo. Esta situación no niega el conocimiento del debate internacional, especialmente durante el último cuarto del siglo; pero ni las recopilaciones de Benito Baíls para el manual de matemáticas que se impartió durante décadas en la Academia, ni las traducciones de J. Ortiz de las obras del italiano Milizia pudieron ser aplicadas en la renovación del edificio teatral, debido a las dificultades de los arquitectos para acceder al control efectivo de los proyectos.

Si la práctica arquitectónica en relación al teatro estaba delimitada por el control económico que ejercían las juntas de hospitales a las que financiaba, en el ámbito de la arquitectura eclesiástica eran los gremios de artesanos, a través de su implantación en demarcaciones estrictas, quienes alimentaban un gusto carnavalesco y sobrecargado mediante el que ejercían el control económico en la arquitectura. Para hacernos una idea del enorme poder que todavía a finales del siglo ilustrado poseían estos gremios, basta tener en cuenta que el Ayuntamiento de Madrid se convierte en uno de sus acreedores más importantes a través de la *Escritura de préstamo otorgado por los Cinco Gremios Mayores al Ayuntamiento de Madrid en 1788*. En el largo proceso de desactivación de ese poder económico, la noción de «buen gusto» utilizada por la institución académica, esto es, las preferencias manifestadas por sus miembros más relevantes, constituyó una adjetivación *noticiarística* como forma de llevar a cabo la afirmación práctica de una diferencia de clase inevitable, constitutiva de un nuevo paradigma político. El ejercicio de poder necesario para afianzar este dominio, se llevará a cabo, fundamentalmente, afirmando la negatividad y el perjuicio causado a la sociedad por las obras realizadas por artífices gremiales, identificados por la normativa académica como sujetos sin instrucción y, por lo tanto, incapacitados para ser tenidos en cuenta como «inteligentes», quedan en adelante privados de voz sobre las materias de arquitectura por aquellos que poseen el conocimiento ‘actualizado’ y representan la autoridad de la institución académica que los legitima.

Esta problemática encaminada a desarticular antiguas relaciones de producción, estuvo asistida por la práctica del *noticiarismo*, mediante una incipiente utilización de la noticia como parte de un dispositivo de reconfiguración de los patrones de gusto, las jerarquías del conocimiento y la normativización de las jerarquías productivas.

Mediante la exploración de las prácticas de poder devenidas como consecuencia de esta instrumentalización de la noticia, tratamos de visualizar la orientación de los dispositivos y las prácticas de poder en un escenario económico de emergencia de una nueva forma de gobernar. Pues, en ese escenario de transformación política, social y económica,

para resolver los conflictos de intereses entre distintos regímenes económicos y los grupos estamentales implicados, fue necesario la implicación directa del legislador, instrumentalizando noticiosamente sucesos como el incendio de la Colegiata de Covadonga, a partir del cual la alianza entre el Consejo, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y buena parte de la jerarquía eclesiástica configuran un dispositivo de poder destinado a implantar la figura del arquitecto académico como garante del conocimiento arquitectónico y como vértice de una estructura jerarquizada que será de relevancia en lo sucesivo, en todo lo relativo a la arquitectura de importancia.

En los capítulos finales de la tesis, se intentan visualizar las transformaciones que se promueven en relación a la ordenación de los comportamientos sociales, utilizando para ello los productos informacionales desplegados a partir de acontecimientos fortuitos como el incendio de la Plaza Mayor de Madrid. Un proceso de reordenamiento social inscrito también en una transformación de la forma de dominio político, en el que las prácticas artísticas dejan por un momento de ser el instrumento visual mediante el cual se construyó la cultura del progreso, el beneficio de los saberes y la representación estratificada de las clases sociales, para servir de campo de operaciones discursivas para la nueva gubernamentalidad política. Las ideas de productividad industrial que nacieron de la Ilustración, muestran ya hacia finales del siglo una pérdida de la inocente confianza en el progreso para mudar hacia un disciplinamiento productivo. Una utilidad que irá impregnando las prácticas artísticas, segregando por una parte la construcción de una experiencia estética culturalmente performativa y por otra una inserción en la economía política para servir como instrumento de legitimación visual de la utilidad del progreso y la representación estratificada de las clases sociales.

METODOLOGÍA

Quando al tiempo de encerrar
de Christo el Divino Cuerpo,
una vela (que dolor!)
pegò en un ramilletero,
El qual à gran cantidad,
que al Altar sirven de asseo,
con feròz actividad,
fue su llama repartiendo...
(sic.)

Nueva Relacion (...)
horroroso Incendio
en el Real Convento
de San Felipe Neri.
Madrid, 1718.

Con fecha de 4 del corriente me dice el...
Conde de Floridablanca... que el lastimoso
incendio que ha sufrido la Real Cárcel de
Corte de Madrid, ocasionado por el retablo
de su capilla, que era de madera, acaba de
ser convincente prueba de lo perjudicial
que es esta materia.

Puzol, 1791.

El fenómeno de los incendios en la historiografía del arte

A pesar de las frecuentes alusiones en la literatura artística del siglo XVIII, sabemos muy poco acerca de los numerosos incendios que afectaron a palacios, iglesias, teatros y otros bienes inmuebles que han sido objeto reiterado de investigación para la Historia del Arte. Como acontecimientos devenidos sin intencionalidad demostrada, es frecuente su irrupción en la literatura artística como borrones que interrumpen inopinadamente el devenir glorioso de la Historia del Arte, dejando un vacío tras el cual, el interés de los historiadores se ha centrado, fundamentalmente, en la catalogación y estudio estilístico de lo arruinado. Frecuentemente mencionados gracias al juego emocional y al impacto noticioso que proporcionan, casi siempre han sido considerados como molestos acontecimientos sin aprovechamiento para el trabajo de expertización y, desafortunadamente, han quedado

relegados en un espacio discursivo limitado a las efemérides de trágico recuerdo.

Un desinterés que no sólo encontramos en la historiografía, sino que, como hemos podido constatar durante la fase de investigación y selección de fuentes visuales, reproduce en cierto modo, el escaso valor otorgado a la pintura como índice documental, así como a la escasa confianza que la práctica social ha mostrado en la producción de testimonios visuales de los numerosos incendios a los que aluden las fuentes literarias. Una producción escasa que, posiblemente, también estuviera en relación con la consciencia de los artistas de que si el arte estaba capacitado para informar de la materialidad de los hechos, era únicamente renunciando a la empatía estética y a la autonomía de unas imágenes cuya opacidad y dependencia de códigos específicos de lectura, frecuentemente devenían incapaces de reproducir la realidad. En una época en que el arte servía de soporte a la ciencia en la producción de imágenes destinadas a dar cuenta de los procesos vitales, no resulta extraño que fueran pocos los que se ocuparan de producir imágenes que podían servir para documentar la muerte, pero nunca para reproducir la vida. Mientras la ciencia deseaba conformar, tan transparentemente como fuera posible, las imágenes que bosquejaba de la realidad, para, sobre la base de esas imágenes, poder emitir un juicio sobre la realidad misma, el arte convierte la naturaleza, calidad y condición de las imágenes en objeto de su consideración, más allá de la cuestión de la medida en que esas imágenes son capaces de reproducir la realidad.

Cuando la relevancia del edificio arruinado ha legitimado su inserción en la Historia del Arte, la incorporación del acontecimiento como sustituto fantasmático del objeto arruinado ha estado básicamente vinculada a un proceso pasivo que conlleva la aceptación de la catástrofe, su inserción en un devenir cotidiano sin explorar en él la transferencia de conflictos y, una externalización aséptica de las consecuencias del suceso, bajo cuyo manto suelen quedar ocultas las causas sobre las que se encumbra el acontecimiento. Tras este olvido historiográfico, se extiende una secuencia de silencio y la ignorancia sobre las repercusiones para las prácticas artísticas posteriores a la catástrofe.

El contexto estético y el devenir estilístico de la arquitectura que han caracterizado las investigaciones sobre este tipo de edificios relevantes -entre los que hemos incluido el Alcázar de Madrid- arruinados por causa de incendios o catástrofes, han focalizado un discurso que a pesar de legitimarse gracias al interés declarado por la búsqueda de un mejor conocimiento del pasado, ha invisibilizado históricamente las prácticas de poder subyacentes al proceso de reinserción histórica de estos edificios en la dialéctica política de dominación.

Esta dinámica de silencio, olvido y posterior elaboración de un constructo nostálgico de la visualidad de la ruina, se inserta perfectamente en la tradicional predilección de los historiadores del arte por arquitectos y edificios sobresalientes. Se satura, así, una producción historiográfica en la que apenas se han explorado otras posibilidades y metodologías menos adictas al hegemonismo expertizador. Esta tendencia a la consolidación de un sistema, que alimenta su reproducción metadiscursiva, ha hecho invisibles las escasas referencias a circunstancias diversas, tanto políticas como sociales, que condicionaron la producción artística durante la crisis final del sistema barroco y la germinación, el desarrollo y la consolidación de los procedimientos paradigmáticos del nuevo gusto ilustrado; determinantes significativos del carácter general de la sociedad y de la evolución de los procesos ideológicos en los que participaron, de un modo inmanente, artes, tecnologías, espectáculos o ciencias construyendo las culturas visuales determinantes del siglo XVIII español.

Enmarcados en el contexto de la historia de la arquitectura como revisiones históricas para el estudio del diseño arquitectónico o como ruinas recuperadas para el placer estético, los episodios de transformación urbanística originados por incendios y otras catástrofes durante el siglo XVIII español, forman parte -a pesar de la ausencia de ruinas tangibles- de una estela historiográfica caracterizada por la narratología de la ‘historia de los estilos’, el interés museístico por la catalogación y la práctica del expertizaje curatorial. En este sentido, los estudios de Fernando Chueca Goitia, José Manuel Barbeito, Beatriz Blasco

Esquivias, Francisco José de la Plaza Santiago o Carlos Sambricio, entre otros, aportan sin duda, una abundante información sobre la arquitectura madrileña del siglo XVIII y, de modo particular, sobre el Alcázar y el Palacio Nuevo. Son estudios, cuya fortuna crítica concluye en magnas exposiciones en las que se despliega un corpus de imágenes difícilmente superable, entrelazado por las biografías de los autores y una abundante cronologización de los acontecimientos relevantes. No obstante, configuran una deriva historiográfica, que consideramos problemática por su tendencia a la descontextualización política del objeto de estudio, así como por la priorización de la valoración estética, la aureatización de algunos de los protagonistas y la formalización de una esfera autónoma para el arte, que priva al discurso de las problemáticas conexiones que anclaban el objeto de estudio a una genealogía de prácticas de poder.

Es esta una bibliografía que hemos utilizado como plataforma básica a partir de la cual desplegar el acopio documental para nuestra investigación, por lo que resulta de gran utilidad como fuentes secundarias esenciales del conocimiento estilístico disponible sobre edificios paradigmáticos, tales como el Alcázar o el Palacio Nuevo Madrid. Hablamos entonces de una bibliografía importante, pero que, por razones metodológicas trataremos como bases de datos y de ideas, fundamentalmente para eludir un continuo cuestionamiento discursivo que nos llevaría por derroteros bien distintos al análisis dialéctico en el que pretendemos estructurar nuestra investigación. Es decir, que aunque la mayor parte de estos estudios han sido tratados aquí como bases de datos más que como referentes metodológicos, constituyen un corpus sobre el que habríamos fundamentado un estado de la cuestión si la estética y la genialidad del artista hubieran constituido el hilo conductor de nuestro trabajo. Esta bibliografía constituye, no obstante, un corpus documental imprescindible, sin el cual resultaría inviable la deriva diagramática que aquí se propone para explorar la participación de obras, artistas, instituciones y acontecimientos en las prácticas de poder que desplazaron definitivamente los modelos culturalmente hegemónicos del antiguo régimen.

Son estudios de referencia, que en nuestra investigación hemos utilizado para problematizar la historicidad de nuestros incendios como objetos de estudio, para desvelar el papel de aquellos artefactos y proyectos surgidos como consecuencia del desastre en la puesta en práctica de unos nuevos modos de disciplinamiento, para valorar su participación en la construcción de una hegemonía al servicio de la gubernamentalidad y su contribución en la experimentación con nuevos métodos de trabajo. Como ha señalado Michel Foucault, para elaborar un discurso que, *no se propone juzgar la historia, los gobiernos injustos, los abusos y las violencias según el principio ideal de una razón o una ley, sino despertar, al contrario, bajo la forma de las instituciones o las legislaciones, el pasado olvidado de las luchas reales, de las victorias o de las derrotas enmascaradas, la sangre seca en los códigos.*¹

Una problematización esencial en la conceptualización de este trabajo que, pretendemos llevar a cabo en el espacio discursivo del texto poniendo datos, procedimientos, imágenes o acontecimientos en relación con discursos coetáneos, su interrelación con normativas elaboradas en la inmanencia de los acontecimientos, oportunas instrumentalizaciones noticiosas o, simplemente, buscando en las fuentes originales una lectura contextualizada a la luz de las rejillas epistemológicas proporcionadas por la teoría del arte, los estudios de cultura visual y las aportaciones de la teoría crítica. Mediante este bagaje interdisciplinario, pretendemos observar las fricciones sociales y las implicaciones de las artes, en el proceso de disciplinamiento y producción de subjetividades altamente productivas para la formación del Estado burgués. Esta interdisciplinariedad como método, implica también hacer frente a las dificultades surgidas de la deriva cultural, en la medida en que los objetos históricos aquí tratados, han sido teñidos a lo largo de su historia por la visualidad de otras construcciones historiográficas. Anclados por una expertización que se ocupa exclusivamente de juzgar si las obras de arte son buenas o no, necesitamos inestabilizar esos anclajes, para imaginar cual es la actividad en la que esas obras de arte tomaron consistencia y participaron en la construcción de un tipo de mundo. Si, por

1 M. FOUCAULT. *Hay que defender la sociedad*. Akal, Madrid, 2003. p. 230.

una parte, el discurso autorizado por la Historia del Arte más ortodoxa se ha mostrado poco interesado en analizar las consecuencias de incendios que han provocado notables ausencias en el patrimonio visual con el que trabajan los historiadores, por la otra, la fortuna crítica posterior de esos episodios fatídicos de la historia -como acontecimientos, aparentemente fortuitos para la transformación de la sociedad- está contaminada por la instrumentalización de que fueron objeto al formar parte de dispositivos de poder, de importancia fundamental en la transformación de la sociedad dieciochesca.

La primacía del análisis estético, la ausencia de interés para la práctica expositiva y la imposibilidad de expertizar la puesta en valor de una ausencia, han dificultado una exploración diacrónica e interdisciplinaria que metodológicamente posibilitara el conocimiento de otras iniciativas prácticas o teóricas, sin las cuales habría sido más difícil la consolidación de los procedimientos que resultaron exitosos y sobre los que, finalmente, se ha edificado el discurso artístico.

Esta imposibilidad metodológica de la Historia del Arte -sea como expertizaje o como historia de los estilos- para analizar el campo de operaciones de poder en el que se desenvuelve el trabajo de los artistas; concluye sin estudios sistemáticos, hasta el momento, que permitan conocer el estado de la cuestión en relación con las prácticas de poder desplegadas ineludiblemente en el entorno político, temporal y espacial de estos episodios de efervescencia urbanística. Un archivo construido por la Historia del Arte, en el que no hemos encontrado investigaciones en las que apoyar nuestro trabajo y sobre las que ensanchar el horizonte de la historiografía del arte.

Aperturas metodológicas (referenciales) de la diferencia

Nuestro interés por experimentar, a pesar de las dificultades, con una técnica de investigación dirigida por una mirada estrábica, buscando captar las disposiciones anómalas del funcionamiento de los objetos artísticos en el sistema general del poder, nos ha llevado a realizar una búsqueda multidisciplinar, dentro y fuera de la disciplina de la

Historia del Arte, para tomar como referencia investigaciones que nos sirven de referencia en la aplicación de nuevas herramientas metodológicas para el análisis histórico.

Aunque la investigación más importante se ha publicado cuando este trabajo estaba en una fase avanzada, *Ciencia, Arte e Ilusión en la España Ilustrada*² representa el ejercicio metodológico más próximo al ideario de esta tesis, fundamentalmente, por sus aportaciones en relación al manejo de los objetos artísticos en el contexto de los estudios de cultura visual. Tomando en consideración la práctica del ensamblaje discursivo de las obras de arte dentro del espectro epistemológico de análisis de cultura visual, puesto de manifiesto por J. Vega, pretendemos, en la medida de nuestra capacidad, que las imágenes tomen la palabra como artefactos culturales de relevancia en las prácticas de sociabilidad y en su papel como instrumentos de intermediación performativa. Así mismo, siguiendo a esta autora, pretendemos introducir una problematización del artefacto artístico objeto de estudio, para desbordar la prevalencia del filtro estético que ha permitido la inserción de los objetos artísticos en dispositivos de poder, cuyos intereses perturban la práctica investigadora y los beneficios del conocimiento. Esta consideración de punto de encuentro y plataforma autorial de referencia, sirve de estímulo para abordar nuestra investigación, con mayor énfasis, desde la coetánea y constante inserción del objeto de estudio en prácticas de poder esencialmente precursoras para el ejercicio constituyente de las instituciones del Estado burgués.

Mencionar también, como breve incursión en el análisis de los artefactos artísticos mediante la utilización de los métodos foucaultianos -filtrados por la poética discursiva de Georges Didi-Huberman- el trabajo de Sagrario Aznar *Acciones visuales. De la ciencia al arte: los locos de la Salpêtrière*,³ al que nos acercan las numerosas dificultades que

2 J. VEGA. *Ciencia, Arte e Ilusión en la España Ilustrada*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas & Polifemo Ed., Madrid, 2010.

3 S. AZNAR ALMAZÁN. «Acciones visuales. De la ciencia al arte: los locos de la Salpêtrière», en: *Balances, perspectivas y renovaciones disciplinares de la historia del arte: V Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes*, XIII Jornadas CAIA, Buenos Aires, 13 al 17 de octubre de 2009, Auditorio de la Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco", Buenos Aires, Argentina, 2009. También disponible en: <http://www.uned.es/artepensamiento/texto%20yayo.htm>, U. N. E. D., 2009.

entraña vérselas con archivos dispersos y materiales poco relevantes, a la vez que con la existencia de estudios tangenciales o realizados con metodologías diferentes sobre los mismos artefactos objeto de estudio.

Son líneas de investigación poco desarrolladas en España, aunque ya suficientemente conocidas a través de traducciones que nutren la metodología de esta tesis, de autores como Norman Bryson, Keith Moxey, Michael Ann Holly, James Elkins o Nicolas Mirzoeff entre otros investigadores que valoran el material visual con el que estamos obligados a trabajar, como resultado de un diálogo con la historia, la política, la economía y la sociología, limitando así, la potente atracción despertada por los artefactos artísticos descontextualizados, su inserción en el circuito de las mercancías y su afasia como signos culturales capaces de contribuir a una mejor comprensión social y política de las transformaciones históricas.

Introducir el factor político en el análisis del funcionamiento de las obras de arte en las instituciones de la cultura, nos permite observar el modo en que el museo y otras instituciones del sistema del arte, se han situado en el vértice del dispositivo de legitimación cultural. En este sentido, aceptamos el funcionamiento (f)actual del museo como una realidad como institución que produce, tanto como legitima, modelos de comportamiento más allá de la experiencia del arte, participando en un dispositivo político en el que el conocimiento estilístico acerca de las obras de arte, ha sido usurpado por la industria cultural para entronizar un dispositivo consumista con la experiencia estética como epicentro del sistema. La práctica del expertizaje, devenida entusiasta del beneficio económico, ha suplantado el valor del conocimiento científico, asumiendo las nociones de belleza y representación como elementos capitales conectados con los aparatos de la ideología dominante. En la genealogía de este dispositivo expertizador, aparece el papel que han jugado históricamente las prácticas artísticas en la estructuración de aquel saber disciplinado, que hemos aceptado como recto y legítimo y que tuvo que ver, necesariamente, con la conformación de la visión burguesa hegemónica del mundo.

VIII

Para clarificar cómo determinadas prácticas cotidianas con capacidad de agenciamiento en la transformación de la sociedad dieciochesca, se han organizado en un dispositivo político hegemónico que se ha trasladado a la sociedad actual, se hace necesario deconstruir ese espacio estético, buscando poner de manifiesto; el papel de las representaciones en la conformación y legitimación del conocimiento normativo, la participación de las artes en la construcción del sujeto político moderno, la estrecha relación entre las imágenes y la representación en la dialéctica de agenciamientos de poder, así como su continuos desplazamientos en las prácticas de poder, todas ellas de gran utilidad para generar nuevas prácticas culturales comprometidas con otras formas de ver y mirar, otras maneras de presentar el mundo y de crear sentido, conectadas con intereses plurales.

Aunque en la investigación utilizamos los límites cronológicos de forma similar a las nociones manejadas desde la historia de los estilos artísticos, donde la periodización teleológica organiza linealmente el conocimiento, hemos tratado de inestabilizar esta noción, desplazándonos diacrónicamente a través de las décadas del siglo XVIII en las que ha quedado ahorquillada la investigación -1720-1790-, introduciendo sincrónicamente los acontecimientos en los procesos que les fueron coetáneos y en los que estuvieron implicados. Por este motivo las citas, que presentamos como frontispicio de este capítulo metodológico, aluden tanto al marco cronológico en el que se inscribe la presente investigación, como a esa dialéctica de poder que hemos intentado centralizar como hilo conductor para mostrar la eficacia de un dispositivo que sirve, con inusitada frecuencia, para justificar decisiones políticas que afectaron de forma decisiva al desarrollo de las artes durante la segunda mitad del siglo XVIII.

El conde de Floridablanca, aludido en una de las citas a la cabecera de este capítulo, fue uno de los personajes políticos que mantuvo durante el último cuarto de siglo una cercanía y presencia en las decisiones tomadas por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando decisiva y especialmente relevante, en cuanto que, como Ministro de Estado y personaje de ideas ilustradas, contribuyó significativamente a la transformación

de numerosas prácticas artísticas. Y es, precisamente en esta dialéctica de poder que se pone en juego utilizando el escenario de la catástrofe como localización de las instrumentalizaciones discursivas, donde queremos inscribir la presente investigación sobre las prácticas artísticas en las monarquías españolas del siglo XVIII. Se trata de prácticas de poder en las que trataremos de contextualizar y valorar las consecuencias devenidas de la catástrofe y la huella dejada por la ausencia de lo arruinado.

Metodología y herramientas conceptuales empleadas

La constatada escasez de investigaciones de referencia dentro de la disciplina académica de la Historia del Arte español, obliga al presente ensayo a organizarse a través de medios de análisis reflexivos y autopropuestos, tomados fundamentalmente de las propuestas analíticas desplegadas por los estudios foucaultianos, integrando, como señala Francisco Vázquez García, la *genealogía del poder en una arqueología del saber discursivo* y pensando el funcionamiento de las relaciones de poder asociadas a las relaciones de saber.⁴ Si bien este análisis ‘genealógico’ se pretende prioritario como cauce estructurador de la investigación y como referente discursivo en el texto, representa también el soporte sobre el que pivotan otras herramientas de análisis necesarias para describir los modos de adaptación y producción cultural en la sociedad dieciochesca.

La voluntad de explorar, fundamentalmente, el campo político en el que tienen lugar las prácticas artísticas que comenzaron siendo nuestro objeto de estudio, nos ha llevado a asumir la interdisciplinariedad como herramienta conceptual de apertura metodológica, los estudios de cultura visual como método para acercarnos a las formas cotidianas de participación y empoderamiento social, la sociología política como fuente del análisis del sujeto y, la ‘arqueología del saber’ como herramienta dialéctica más idónea para visibilizar las prácticas discursivas de nuestro pasado histórico, las disputas por la hegemonía, así como, la producción de discursos que construyeron las entidades (objetos, conceptos, fenómenos sociales) cuyos significados estuvieron vigentes en las prácticas coetáneas de

4 F. VÁZQUEZ GARCÍA. *Foucault y los historiadores: análisis de una coexistencia intelectual*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Cádiz, Cádiz, 1987. p. 115.

la economía política de procesos fundamentales en la construcción del Estado burgués.

Utilizando la historiografía del arte como base estructural de datos e ideas para nuestro campo de relaciones discursivas en torno a las prácticas de poder, se tratará de desplegar el análisis arqueológico sobre el método genealógico, contextualizando las prácticas de poder y las consecuencias que de ellas se derivan, en relación a conceptos y principios que operen en el campo del trabajo efectivo de la historiografía contemporánea. Por otra parte, valoramos la ausencia de modelos de referencia antes mencionada, como una dificultad paradójica que incidentalmente puede facilitar la tarea de inventar una nueva historia, si como señala Boris Groys⁵ al interesarse por el análisis crítico del mundo post-comunista; en la tarea de producir más y más radicales autoexclusiones, produciendo divisiones puramente artificiales (culturales, ideológicas) en el magma de lo social, nos enfrentamos no sólo a la necesidad de inventar un nuevo futuro, sino también a la de inventar un nuevo pasado y un nuevo presente.

Optamos, pues, por alejarnos del análisis estético que ha caracterizado a una parte importante de la investigación tradicional de la Historia del Arte, para utilizar una metodología de investigación que valora significativamente el análisis del papel o, mejor, los papeles que las prácticas culturales han jugado en la conformación del conocimiento ‘normativo’. Esta elección, define también una posición crítica en relación a la jerarquía de las imágenes construida por la ‘historia de los estilos artísticos’, en relación a la cual se utilizarán las imágenes desjerarquizadas y como artefactos residuales de la producción cultural vinculada a las distintas modalidades de producción artística, insertas en el proceso social de prácticas de poder. Con ello pretendemos ampliar el campo de interpretación de las imágenes, para explorar prácticas culturales que contribuyeron decisivamente a la normalización y disciplinamiento de los grupos sociales, a través de la estructuración de los saberes en la sociedad burguesa.

Conscientes de la importancia que tiene para nuestro método de análisis, trabajar con

⁵ B. GROYS. *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*, Pre-Textos, Valencia, 2005.

la idea de que *tras el pretendido valor universal de la cultura y del arte se ocultaban mecanismos discursivos de exclusión y reificación que deberán ser discutidos y resueltos en ese mismo ámbito del discurso y de la representación*,⁶ como señala Jesús Carrillo, trataremos de contextualizar los procesos de representación en relación a los dispositivos de producción que les fueron coetáneos, explorando las prácticas discursivas y las fricciones que implicaron a los diferentes grupos sociales interesados. Con ello perseguimos, de acuerdo con Douglas Crimp, *la puesta en evidencia del sistema de distribución de poder que se esconde tras la descontextualización museística de los artefactos culturales, así como, revelar la naturaleza contingente de tales representaciones con el fin de devolver a los sujetos la agencia en el proceso de producción y utilización de las mismas*.⁷

Como ya se ha indicado antes, gran parte de los estudios existentes sobre este tipo de edificios desaparecidos, han sido realizados en el contexto del interés museístico por la catalogación. Debido a la metodología empleada y a las dificultades añadidas para investigar la ausencia, el vacío dejado por la propia dinámica de incendios y catástrofes nunca ha sido tenido en cuenta como fenómeno detonante de nuevos comportamientos culturales, ni como estímulo de renovación arquitectónica y urbanística, o incluso, como elemento paradójico de utilidad en el desarrollo científico de las técnicas que asisten a la arquitectura.

Para evitar reproducir esa tendencia al análisis formal de los artefactos artísticos, y su inscripción en una historia teleológica dominada por la autonomía estética que nos conduciría de nuevo a una historia acrítica de los objetos, nos parece conveniente advertir que el concepto de «prácticas de poder» al que pretendemos someter la investigación, trasciende la usual identificación de los regímenes de poder con sus órganos de representación. Tal concepto se inscribe en la cosmovisión foucaultiana de la arqueología del saber discursivo y nos proporciona el método más idóneo para investigar unas prácticas que están siempre en relación con la invisibilidad y con el modo en que el poder lleva

6 J. CARRILLO. «Del artista como productor.... cultural», en: *UEM TestMadrid*, Universidad Europea de Madrid, Madrid, 2006. pp. 49-57.

7 D. CRIMP. *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*, Akal, Madrid, 2005.

a cabo sus operaciones dentro de los grupos sociales, instigando la colaboración de los propios sujetos que los conforman.

En este contexto, entendemos que las obras de arte están insertas en sistemas de información socialmente codificados, están constituidas por elementos visuales que intervienen directamente en el saber y en los comportamientos culturales, forman por sí mismas un sistema de signos de lenguaje, compendian en lo fundamental la representación de los individuos en las distintas sociedades, ejercen una importante función performativa en el proceso de subjetivación de los individuos en la sociedad y participan, de modo inequívoco, en el sistema de circulación de las mercancías como bienes simbólicos. De este modo, las obras, las instituciones y los dispositivos del sistema de las artes son inseparables del sistema general del poder. Todos los elementos de sus prácticas son reconducidos, de modo inmanente, en un ejercicio de instrumentalización, hacia el dispositivo de las prácticas de legitimación cultural y de subjetivación social. Las clases sociales, las identidades individuales y colectivas y los proyectos de vida fueron insertados a lo largo de la modernidad en el sistema general de producción, formando parte de un sistema de dominio cultural e identitario.

Más allá del evidente interés de las clases dominantes por imponer determinados comportamientos y prácticas de sociabilidad que benefician sus intereses y contribuyen a sostener las instituciones creadas para garantizar su dominio, constantemente encontramos repertorios dialécticos en las relaciones que tienen lugar entre individuos que pretenden ocupar una posición preferente en los dispositivos de sociabilidad. Son relaciones de poder ejercidas bien por por coerción o por seducción que, en cualquier caso, suponen, un ejercicio de disciplina. Si bien la práctica hegemónica de estos disciplinamientos se lleva a cabo a través de los órganos de representación característicos de la sociedad del momento, implicando a instituciones como universidades, academias, estructuras eclesiásticas, milicia, cuerpos diplomáticos, etc. Nos topamos además, constantemente, con otros elementos mucho menos delimitados, que Michel Foucault describió como

dispositivos de poder, surgidos en una genealogía de adaptación y renovación de las prácticas sociales de dominio y control.

Para contextualizar estos episodios -generadores de ausencia o desaparición de bienes- de nuestra historia cultural, en una dialéctica de transformación social y prácticas políticas de dominación, valoramos el reciente interés de los estudios culturales por contextualizar las producciones artísticas del pasado en relación con las operaciones de disciplinamiento de los individuos, el relevante papel del arte en la construcción de la identidad o la toma en consideración de las obras de arte como artefactos significativos en el lenguaje visual de la representación. Para esclarecer la localización de las artes en las prácticas de poder coetáneas, se hace necesario introducir en nuestro trabajo una exploración de la economía política posterior a la catástrofe, incluyendo las derivas del beneficio y otros efectos cuyo ascendiente genealógico es el impulso fantasmático de la ausencia, las dinámicas de progreso que genera la necesidad de sustituir lo arruinado y el vacío dejado por lo perdido como motores de progreso. A todo ello, hay que vincular también una valoración activa de los procesos e influencias ocasionados por los incendios como motores económicos, sociales y culturales en los que germinan nuevas respuestas artísticas a las demandas sociales.

Entramos así en un procedimiento de contextualización para revisar el funcionamiento de las imágenes o *imágenes-memoria*, como parte esencial de prácticas de poder, en las que consideramos fundamental el desarrollo de una dialéctica propia de la Ilustración por la cual se dan cita, a través de un mismo principio de búsqueda y construcción de un nuevo paradigma político, las mayores posibilidades de construir libertad social y las mayores posibilidades de enajenarla. Una práctica de poder esencial, sin la cual resultaría imposible independizar las nuevas demandas de una sociedad burguesa en busca de la hegemonía política, en la que los nuevos campos de operación para las artes, las ciencias, las tecnologías o la cultura popular son conquistados mediante un proceso de fragmentación de lo ya conocido. Unas prácticas de fragmentación que, sin

embargo, terminarán imponiendo un nuevo disciplinamiento performativo a medida que las instituciones se yerguen como dispositivos hegemónicos de conquista y dominio en la sociedad burguesa, legitimando y controlando el resultado de los acontecimientos, tal como podremos apreciar al dilucidar la cuestión de qué se ha hecho históricamente con el dispositivo generado en torno al incendio, quien lo ha utilizado y para qué.

Buscando relacionar las cuestiones de agencia y poder en el análisis del funcionamiento de imágenes culturales, hemos optado por considerar los efectos sociales devenidos como consecuencia de algunos de los incendios que afectaron a la arquitectura a lo largo del siglo XVIII, como operativos de utilidad en la dialéctica de *agenciamiento* y en la constitución del sujeto moderno. Haciendo uso de la síntesis teórica activada por Judith Butler a partir de la noción de *agencia* -procedente de John Langshaw Austin- y de la noción de *nominación* proporcionada por Louis Althusser, pretendemos explorar la incidencia de determinadas prácticas que afectaron al sistema de las artes, actuando sobre las formas del lenguaje en la repuesta a los modelos hegemónicos de subjetivación. Mediante esta herramienta teórica, introducimos el análisis correspondiente a las posibilidades de apertura cultural proporcionadas incidentalmente por acontecimientos no normativizados, como incendios, catástrofes, etc. en relación con una respuesta antihegemónica a las prácticas de subjetivación. En esa dialéctica de transformación, en la que los presupuestos y referentes del sujeto social son experimentados y renovados en relación a sus cambiantes percepciones del mundo exterior, exploramos también la funcionalidad y la reinscripción de las representaciones visuales o lingüísticas de estos artefactos en una práctica performativa de la constitución de los sujetos, como campo de operaciones de poder para poner en pie los dispositivos necesarios que han caracterizado al Estado burgués.

Esa capacidad performativa de los artefactos culturales, es filtrada mediante la fortuna política posterior, de tal modo que, los incendios y las operaciones arquitectónicas subsiguientes se configuran como el lugar -físico y cultural- donde se lleva a cabo el

despliegue de todo un aparato de naturalización ideológica que interrelacionó dispositivos de dominio social y de aceptación de las diferencias contribuyendo, de forma decisiva, a la subjetivación de las identidades y como dispositivo de desarrollo antropomórfico de las cualidades humanas relacionadas con los espacios arquitectónicos en los que se desenvuelve el sujeto burgués. Esa arquitectura que emerge como renovación en los espacios arruinados, configura la nueva funcionalidad del espacio religioso, festivo, habitacional o económico en estrecha relación con diversas esferas de la producción social destinada a instaurar los nuevos modos de organización industrial de la productividad.

Es en este contexto metodológico en el que tomamos el siglo XVIII español como un laboratorio de experimentación donde se pusieron a prueba estrategias y prácticas de poder que utilizaron el conocimiento existente sobre el fuego y sus consecuencias y, en el que descubrimos la oportunidad de forjar una economía de producción y control, así como, la utilización de mecanismos de coerción diversos, conjuntos legislativos, reglamentos, dispositivos materiales, fenómenos de autoridad, etc. Unas prácticas de poder que se hicieron posibles entre grupos, individuos o instituciones como contenidos de conocimiento que impregnan las prácticas artísticas o económicas en su diversidad y heterogeneidad y que, fueron operativas, en mayor o menor medida, en función de los efectos de poder de los que eran portadores los saberes; en tanto que estaban siendo validados como legítimos y de utilidad, formando parte de un sistema de conocimiento.

Si bien utilizaremos el método foucaultiano de exploración de la relación saber/poder como soporte conceptual básico sobre el que organizar la investigación, la temática diversa de las fuentes consultadas, la complejidad del periodo estudiado y la ambiciosa pretensión de relacionar a través de prácticas de poder incendios, arquitectura, cultura visual o modos de subjetivación, en una geografía básicamente relacionada con el ámbito de la corte madrileña gobernada por las monarquías borbónicas del siglo XVIII; requieren ampliar el campo metodológico, dotándonos de herramientas no sólo estéticas, sino también filosóficas, políticas, lingüísticas o comunicacionales. Para ello utilizaremos

una terminología que, aún resultando extraña a la historia del arte, permite trabajar con conceptos propios de otras disciplinas del conocimiento, fundamentales para nuestro trabajo.

Emplearemos términos como gubernamentalidad, disciplinamiento, subjetivación, performativo, noticiarismo, reglamentación o normatividad apropiados para describir acciones o prácticas de poder desplegadas por órganos de representación del Estado, por instituciones o por grupos sociales. En esas prácticas sociales y políticas ambivalentes que podríamos identificar con lo que Foucault describió como *dispositivos de poder*, las acciones de individuos, grupos o instituciones están encaminadas por estrategias difusas de dominio social, constantemente invisibilizadas y en proceso de naturalización social a través de la Ley, la Religión, la Enseñanza, la Medicina, la Comunicación (noticiosa), el Sistema de las Artes o la confluencia de todos ellos en un Sistema General del Saber.

Esta estrategia de dominio social, extiende su actividad fundamentalmente a través de instituciones regidas por mecanismos ideológicos de desigualdad, legitimando aquellas actuaciones de individuos y grupos sociales que, de otro modo, nunca serían admitidas libremente como forma equilibrada de práctica social. No es por tanto, una actividad caracterizada por su ecuanimidad, neutralidad, visualidad o transparencia, sino que busca constantemente la utilización de dispositivos de pantalla para ocultar su actuación y para disimular su naturaleza discriminatoria. Esta actividad ilegítima, oculta tras la cultura visual de los individuos a costa de los cuales se produce la desigualdad, es operativa en un plano de invisibilidad, en el cual se desarrolla un proceso inmanente de naturalización de los comportamientos y legitimación de las prácticas de subjetivación y sociabilidad. Conscientes de la naturaleza de invisibilidad que caracteriza lo que definimos como *prácticas de poder*, asumimos la dificultad para su identificación como un agente que escapa constantemente a una definición clara y distinta. Para nuestra metodología hemos tomado, como mejor definición del poder, aquella aportada de forma difusa por Michel Foucault a través de sus investigaciones: *el poder no es una institución, y no es una*

*estructura, no es cierta potencia de la que algunos estarían dotados: es el nombre que se presta a una situación estratégica compleja en una sociedad dada.*⁸

Esta estrategia de supervivencia social, tiene su materialización práctica en el ejercicio lingüístico, tal como puso de manifiesto el semiólogo Roland Barthes relacionando las estructura del lenguaje y su relación con el poder. En esta deriva teórica, la forma de intervención del poder en el lenguaje se ha identificado con su presentación como otra cosa distinta de lo que realmente es. Esa práctica de dominación y subjetivación de los individuos, mediante la cual el poder trata siempre de utilizar performativamente esa capacidad del lenguaje como campo de operaciones destinadas al ejercicio de dominio y control, fue analizada por Judith Butler⁹ en el ámbito de la teoría *queer*, mostrando cómo el poder funciona por medio del disimulo, cómo se presenta como algo distinto de lo que es, de hecho, se presenta como un nombre. Es movimiento, es encadenamiento que se apoya en efectos y expresiones que intentan fijar convenciones a través de la *nominación*. Así mismo, mediante esta práctica social que implica nuestra participación en las operaciones del poder por medio del lenguaje, la *nominación* activa, según Louis Althusser,¹⁰ el acto primordial mediante el cual el poder nos constituye como *sujetos* en el mundo. Pero es también el modo en que somos sometidos ideológicamente por medio de una «representación» de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia.

Esta lógica de invisibilidad de las operaciones del poder ha ocultado, como trataremos de mostrar en el texto que nos ocupa, la relevancia de determinados incendios para el devenir de las prácticas artísticas y ha desviado la atención de la historiografía y la producción artística, hacia una casuística que deja en ausencia la deriva dialéctica del beneficio y la economía política de determinados acontecimientos. Un escenario que ha producido escasos referentes directos y obras de arte espectaculares con las que pudiéramos informar visualmente, de una forma gráfica, acerca de la importancia de lo que se perdió

8 M. FOUCAULT. *Microfísica del poder*, La Piqueta, Madrid, 1978. p. 93.

9 J. BUTLER. *Lenguaje, poder e identidad*, Síntesis, Madrid, 1997.

10 L. ALTHUSSER. «Ideología y aparatos ideológicos del Estado», *La Pensée*, 1969.

y de su papel en el violento contraste entre lo heredado y lo nuevo, legado de la vieja polémica entre «antiguos y modernos», que caracteriza todo el siglo XVIII. Por otra parte, esta invisibilidad de las prácticas de poder ha dejado una huella que inevitablemente condiciona las prácticas de investigación, por cuanto ha hecho más escasos los recursos y las fuentes documentales en las que fundamentar nuestro proceso de visualización de los mecanismos de transformación.

El rizoma de la teoría

Al interesarse por la Ilustración como *acontecimiento*, Foucault sostuvo que la Historia no tiene un sentido o un principio de síntesis que unifique el acontecer. De este modo, el ámbito histórico es inscrito en una esfera de eventualidad, asignando a los *acontecimientos* el protagonismo de sustancialidad de la Historia, síntomas en permanente dispersión y singularidad irreductibles. Esta crítica a la normatividad de la Historia converge, en la teoría foucaultiana del poder, en un ejercicio de desenmascaramiento de la fe *ilustrada* en el progreso y en la razón, mostrando los procedimientos de dominación implicados en la naturalización performativa de las sociedades disciplinarias modernas. El modo en que esta crítica ha de ocuparse de explorar los límites del conocimiento y de la reflexión para franquearlos, determina la posibilidad de que se realice no ya en la búsqueda de nuevas estructuras formales con valor universal, sino como investigación histórica a través de los acontecimientos que han llevado a los individuos de una época precedente a constituirse como sujetos políticos de la sociedad burguesa. Una investigación genealógica de utilidad para situar este trabajo de investigación en el dominio de los márgenes, extrayendo de la contingencia que ha posibilitado determinadas transformaciones, la posibilidad de ocuparse de los discursos que articulan los acontecimientos históricos.

Pensar la Ilustración -tal como aquí nos interesa- como *acontecimiento-devenir-en-crisis la sociedad política*, permite un desplazamiento de la crítica desde el ámbito de las racionalidades que son puestas en ejercicio en nuestros modos de actuar, hacia las prácticas de normatividad ejercitadas mediante dispositivos de poder instaurados más allá

de la relación de los sujetos consigo mismos, con la verdad, la experiencia y la norma. El lenguaje -y en nuestro caso el texto mismo- se convierte entonces en el medio a través del cual un discurso entendido como práctica que, al entrar en relaciones estratégicas con otras prácticas, deviene en lugar de articulación de la crítica estructurando lo que pensamos, decimos y hacemos. Lenguaje como campo de operaciones de poder, pero también como dispositivo de análisis y continente del conocimiento; portador tanto de efectos de poder como de prácticas del pensar. La propuesta foucaultiana de que poder y saber no son incompatibles, sino mutuamente productivos y constituyentes, sugiere la posibilidad de desplazar constantemente el punto de vista del análisis así como el foco del acontecimiento analizado, explorando las estrategias relacionales que adoptan los grupos sociales en su devenir político.

Esta consideración de la Ilustración en calidad de un acontecer procesual, como una serie de prácticas de transformación que tienen lugar en un proceso de cambio político radical más allá de los límites de cualquier conocimiento definido racionalmente; permite optar a una revisión crítica de cualesquiera de los campos del conocimiento, sin implicar nuestro análisis en una normativización universalizante y como alternativa, explorar el comportamiento, la participación, el compromiso o la instrumentalización como eventuales prácticas de poder implicadas en la naturalización biopolítica de los disciplinamientos individuales. Al mismo tiempo, permite extraer consecuencias derivadas de las prácticas contingentes y necesarias para las transformaciones sociales. Se busca que la aportación principal de esta investigación, se inscriba en un compromiso con el presente a través de una genealogía del pasado. Para lograrlo se realizará un esfuerzo deconstructivo para poner en evidencia las prácticas políticas mediante las cuales adquieren su hegemonía el reduccionismo cultural del expertizaje y la banalización de la experiencia estética, principales mecanismos normativos de utilidad en la invisibilización ideológica de las prácticas de poder actuales en las que participa el sistema del arte.

Al explorar conjuntos legislativos, reglamentos, dispositivos materiales o fenómenos

de la naturaleza tomados en su dimensionalidad política como mecanismos de coerción diversos, podemos hacerles interactuar dialécticamente con determinados contenidos de conocimiento inespecíficos, diversos y heterogéneos, valorando estas interacciones en función de los efectos de poder de los que son portadoras, observando las repercusiones sociales teniendo en cuenta que, tanto los fenómenos como los saberes, fueron validados en razón de que formaban parte de un sistema de conocimiento.

Como sabemos por las investigaciones foucaultianas sobre la constitución de los dispositivos de disciplinamiento modernos durante la ‘época clásica’, es precisamente en la época que ocupa nuestra investigación, cuando se lleva a cabo el proceso de reconversión de las prácticas punitivas propias del antiguo régimen, en prácticas discursivas que caracterizan el régimen de poder moderno en el ejercicio de dominio y control social. De forma simultánea al desarrollo científico de la gubernamentalidad, la fuerza coercitiva del discurso subjetivante llegará a ser interiorizada por los individuos a través del aprendizaje cognitivo y la modulación de los impulsos corporales, tomando el lenguaje como el campo de operaciones más importante del poder. En el análisis deconstructivo de las formas que adoptó esta práctica connotativa del lenguaje, en la misma época en que Foucault identificaba la estrecha relación simbiótica entre poder/saber en el pasado, el semiólogo Roland Barthes¹¹ problematizaba la aparente neutralidad del lenguaje, manifestando que no es una herramienta inocua que nos permite comunicarnos con el mundo, sino un campo de operaciones del poder.

Ahora bien, para evitar reproducir lo que Gustavo Bueno¹² señalaba como patología del lenguaje de la política, utilizando indiscriminadamente conceptos claros y confusos, hemos prestado especial atención a la teoría de los actos de habla enunciada por J. Austin y contextualizada en relación con las prácticas de subjetivación por J. Butler, a partir de la

11 R. BARTHES. *El susurro del lenguaje. Mas allá de la palabra y la escritura*, Paidós, Barcelona, 1987.

12 Para el filósofo Gustavo Bueno, la utilización de locuciones claras y confusas en el lenguaje político, es una de las prácticas del poder más llamativas, mediante las cuales se manipula en los medios de comunicación a la opinión pública. Su análisis general de las ideas de apariencia y verdad, nos ha inducido a considerar el lenguaje como campo de operaciones del poder. Véase: G. BUENO. *El mito de la cultura. Ensayo de una filosofía materialista de la cultura*, Prensa Ibérica, Barcelona 1996, *Televisión, apariencia y verdad*, Gedisa, Barcelona 2000.

cual consideramos poder, lenguaje, nominación, identidad, etc. como campos semánticos y conceptos que, inexorablemente, nos conducen al análisis de la cultura como dispositivo en el que se ponen a prueba las operaciones discriminatorias del poder. Insertas en el sistema general de producción cultural las relaciones entre las obras, las instituciones y los espectadores en el sistema de las artes, deben ser analizadas teniendo en cuenta su capacidad de información, su composición como signos visuales, su legibilidad como elementos representativos en la sociabilidad del momento, así como por su función performativa en el proceso de subjetivación de los individuos en la sociedad.

Consideramos imprescindible para nuestra investigación el análisis de los modos de producción de sentido que tienen lugar a partir de la recepción de las imágenes como signos visuales, no obstante, debemos matizar este estatuto visual en su diversidad epocal, puesto que, si bien la religiosidad contrarreformista está regida por el predominio de lo visual, la práctica de la Ilustración se soporta en una revitalización del texto como soporte educacional. Conscientes de esa ambivalencia cultural, utilizaremos como aporte fundamental para abordar el alcance de la producción de sentido en torno a la economía de los acontecimientos posteriores a las catástrofes o incendios abordados, la constatación de Roland Barthes de que es muy difícil encontrar imágenes que no estén acompañadas por el lenguaje verbal o escrito,¹³ pero al mismo tiempo, como señala Martine Joly se puede constatar que en el estatuto de la imagen -y extendemos aquí ese potencial a otros artefactos artísticos- persiste su relación como una representación analógica, como *algo que se parece a otra cosa*, lo que le permite presentarse como reflejo, semejanza, ilusión, metáfora o recuerdo.¹⁴

Esta breve enunciación de la trayectoria autocrítica, de la teoría surgida tanto fuera como dentro de los estudios de teoría y crítica de arte que sostiene nuestra metodología, se completa con la utilización de otros referentes que han caracterizado la renovación metodológica del estudio de las obras de arte. En este sentido, nos serán de gran utilidad, entre otras

13 R. BARTHES. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2009.

14 M. JOLY. *La imagen fija*, La Marca, Buenos Aires, 203.

cuestiones, la contextualización de los objetos artísticos en relación con su génesis socioeconómica y su fortuna crítica en la hegemonía cultural; el interés despertado por los estudios culturales por ofrecer un relato coherente -como señala Keith Moxey-¹⁵ en el que la imagen participa como signo visual independiente, o bien, acompañando, duplicando o completando visualmente al texto; el trabajo de elaboración cultural para que la imagen llegara a ser fijada *como memoria, construcción de identidad y mirada*,¹⁶ como señala Jesusa Vega; la utilización de la imagen como documento histórico¹⁷ capaz de trasladar al presente los vestigios de su perdurabilidad; las múltiples posibilidades que la imagen proporciona para construir nuestro relato según estemos interesados en interrogarla como narración, testigo, reflejo o memoria¹⁸ de prácticas sociales; el potencial performativo desplegado por la imagen como modelo subjetivante a partir de su funcionamiento en dispositivos discursivos; la revolución perceptual en el sujeto moderno¹⁹ operada durante el siglo XVIII, como consecuencia del cambio operado en el orden epistémico dentro del cual el conocimiento y divulgación de la naturaleza de todas las cosas se situó en un ordenamiento discursivo del tiempo; así como la interdisciplinariedad devenida en herramienta de utilidad para aprehender la transversalidad de las prácticas artísticas.

Este universo conceptual y político constituye el fondo sobre el que trataremos de destacar el vacío dejado por incendios y catástrofes, el análisis del beneficio y la crítica de la ideología que impregnó las acciones cotidianas desencadenadas tras aquellos acontecimientos; puesto que como señala Louis Althusser *toda formación social depende de un modo de producción dominante*²⁰ en el que las acciones, las prácticas y las representaciones están naturalizadas por el dispositivo cultural hegemónico. Esta hegemonía de la cultura está fuertemente anclada en el marco de la ideología con la que constantemente debemos lidiar para evitar caer, Según Slavoj Žižek, con nuestros análisis en las trampas del

15 K. MOXEY. *Teoría, práctica y persuasión : estudios sobre historia del arte*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2004.

16 J. VEGA. *Op. cit.* 2010. p.16.

17 P. BURKE. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2001.

18 A. MANGUEL. *Leer imágenes*, Alianza, Madrid, 2000.

19 D. M. LOWE. *Historia de la percepción burguesa*, FCE, Buenos Aires, 1986.

20 ALTHUSSER, Louis. «Ideología y aparatos ideológicos del Estado», *La Pensée*, 1969.

poder, ignorando fenómenos contemporáneos como la ilusión de que vivimos en una era postideológica.²¹ En el análisis de los fenómenos de la época que nos ocupa, trataremos de eludir la fascinación propiamente fetichista del contenido supuestamente oculto tras la forma-mercancía de los objetos que poblaron el vacío dejado por lo arruinado, para desvelar el *secreto de esa forma*, en el que anida la capacidad ideológica de subjetivación.

Tratamiento de fuentes documentales y relectura de la historiografía

Ya desde los inicios mismos de la época que nos ocupa este trabajo, se puede apreciar la tendencia a que muchos de los elementos que configuraron las prácticas artísticas, fueron reconducidos, de modo inmanente en un ejercicio de instrumentalización, hacia el dispositivo de las prácticas de legitimación cultural y de subjetivación social. Los estamentos, las clases sociales en formación, las identidades individuales y colectivas, así como los proyectos de vida, en donde tienen lugar las prácticas del sistema de las artes, dependen, fundamentalmente, de su localización en el sistema de producción. En el correlato de su transformación, se halla el impacto de la batalla política por la hegemonía del nuevo sistema de producción industrial en formación. Un campo de operaciones del poder, en el que todos ellos fueron sometidos a la influencia de información connotada por un sistema de saber que busca, fundamentalmente, organizar científicamente una economía política de dominio y control, en la vanguardia de la eficacia productiva y el progreso tecnológico que caracterizará la revolución industrial del siglo XIX.

Explorando un corpus de acontecimientos cuya esencia catastrófica ha condicionado en la mayor parte de los casos su incorporación marginal a la Historia del Arte, se tratará aquí de inscribir algunos de los incendios más significativos ocurridos en el entorno de la corte madrileña durante el siglo XVIII, en una dialéctica de renovación y como acontecimientos excepcionales que pasaron a formar parte del devenir de lo cotidiano, convirtiéndose en un campo privilegiado para el ejercicio de las operaciones del poder. Lo inespecífico del acontecimiento, el devenir incierto de la respuesta social y la oportunidad política de su

21 S. ŽIŽEK. *El sublime objeto de la ideología*, Siglo XXI, Madrid, 1992.

instrumentalización, ha orientado la investigación hacia la puesta de relieve de aspectos aparentemente poco relevantes para la catalogación o el expertizaje, tan habituales en la Historia del Arte que, sin embargo, han formado parte del proceso de producción cultural mediante el que se naturalizaron las prácticas de subjetivación social características del hegemonismo burgués.

Acontecimientos, prácticas artísticas, azar y necesidad social, política y legislación, instrumentalización o fortuna crítica que presentaremos en esta investigación, incorporándolos al texto formando parte de un entramado dialéctico que nos permita, más allá del universo estético, conectar lo político con lo plástico, lo visual con lo económico o la sociabilidad con la ciencia para ilustrar el modo en que participaron las instituciones, los individuos y los artefactos artísticos en las diversas prácticas de poder. Diagramas dialécticos de aquellos procesos continuos e ininterrumpidos que, entonces y ahora, participan en la subjetivación de los individuos, orientan sus intereses, modulan sus cuerpos, dirigen los gestos, rigen los comportamientos y orientan las transformaciones de los grupos sociales implicados. Actividades individuales o colectivas mediante las cuales las prácticas dominantes de visión fueron resistidas, desviadas o imperfectamente transformadas, intentando se tornen legibles al hilo de nuestra investigación, mirándolas a contraluz de la serie más hegemónica de discursos y prácticas en las que se ha construido la historia cultural del periodo.

Explorando las consecuencias derivadas de incendios y catástrofes en esta sinuosa ausencia de huellas, se ha acotado cronológicamente la investigación entre dos episodios que se aprecian como especialmente significativos por su ubicación en la dialéctica de acontecimientos históricos que transformaron inexorablemente el país. Esta delimitación cronológica fundamenta también el ámbito geográfico que, relativamente centrado en la corte madrileña en una época de propuestas centralista y absolutistas, extiende su delimitación contextualmente en referencia a las transformaciones sociales impulsadas por la formación del Estado burgués. Entre el incendio del Alcázar en 1734 y el de la

Plaza Mayor de Madrid en 1790, exploramos acontecimientos y prácticas de poder ineludiblemente insertos en el panorama general de síntomas de una sociedad en crisis, cuyo primer episodio -la abdicación de Felipe V en 1724 en su hijo Luis I- enuncia lo que un siglo después K. Marx analizaría como crisis de la forma de dominio, o síntoma evidente de incapacidad del rey para continuar ejerciendo el poder tal y como había sido normativo hasta entonces. Desde ese primer síntoma evidenciado por la abdicación de Felipe V, hasta los procesamientos, llevados a cabo por la Inquisición a finales del siglo de numerosos ilustrados que habían formado parte de gobiernos e instituciones durante el reinado de Carlos III, caben numerosos episodios de instrumentalización política en los que analizaremos la funcionalidad de determinados incendios y catástrofes como por ejemplo, el Terremoto de Lisboa, en dispositivos de poder que no pueden identificarse únicamente con instituciones, personalidades o aparatos de dominación, sino que, como ha señalado M. Foucault, extienden sus prácticas de subjetivación en una economía de relaciones mediadas por el nacimiento de una nueva tecnología política en la emergencia del Estado burgués.

El primero de los incendios significativos a que nos vamos a referir es el que, en la Nochebuena de 1734, arrasó el Alcázar que Felipe V había heredado de su antecesor habsburgués Carlos II. El último, es el que destruyó una parte importante de la Plaza Mayor de Madrid el 16 de agosto de 1790. Uno y otro tuvieron diferente carácter y fueron distintas las consecuencias que se derivaron de ellos, pero ambos episodios abrieron la puerta a nuevas prácticas sociales y a nuevos compromisos con las artes. Dos episodios dantescos, acaecidos en la Corte madrileña, que hemos interrelacionado diacrónicamente, enfatizando las prácticas y las relaciones sociales de episodios relacionados con el fuego, cuya acción devastadora proporcionó espacios y nuevas necesidades que estimularon las oportunidades de modernización. Así sucedió también con el terremoto de Lisboa, ocurrido el primero de noviembre de 1755, el incendio del Santuario de Covadonga en 1777 o la destrucción por el fuego del Coliseo de Zaragoza la noche del 12 de noviembre de 1778.

Un periodo de algo más de medio siglo que, como ha señalado Richar Herr, podríamos dar por comenzado en el ámbito de la filosofía cultural con la publicación en 1726 del primer tomo del *Teatro crítico universal* en el que el Maestro General del Orden de San Benito, D. Fr. Benito Jerónimo Feijóo y Montenegro, enunciaba un nuevo espíritu de debate y compromiso en la vida intelectual española. Este daba a conocer ideas cuya importancia no residía en la novedad, aun cuando muchas fueran todavía desconocidas en España, sino en el modo en que, al decir de Juan Sempere y Guarinos (1785), *produxeron una fermentación útil, hicieron empezar á dudar; dieron á conocer otros libros muy distintos de los que habia en el pais; excitaron la curiosidad; y en fin abrieron la puerta á la razón, que antes habian cerrado la indolencia, y la falsa sabiduría... pues andan en manos de todos.*²²

Estableciendo una praxis, cuyo efecto en el texto toma prestada la idea benjaminiana de montaje dialéctico de imágenes y palabras para recuperar los hechos del pasado en el saber del presente, se tratará de valorar políticamente: las paradojas, las interrupciones, los contrastes, los anacronismos o las aporías del proceso más que un relato del proceso mismo de transformación social. Se buscará, no obstante, una línea de interconexión que sirva de nexo para incluir episodios fortuitos de destrucción que agudizaron las ya numerosas fricciones sociales y formaron parte de la cultura visual que estimuló una renovación de las prácticas artísticas, ya sea impulsadas por instituciones o devenidas en la fricción de los individuos y grupos sociales tras lo inexorable de la catástrofe.

Uno de los procedimientos de las artes de mayor importancia para nuestra investigación, fue la incorporación a la sociedad española de la figura del arquitecto académico como profesional legitimado para aplicar su conocimiento científico. Por otra parte, la consolidación de la ‘Casa de Borbón española’ proporcionó también un impulso propio para desarrollar el enorme potencial que tenía el grabado como medio de propaganda política y de difusión de los emblemas del poder y la cultura, así como principio motor tanto de distribución de conocimiento como para la incorporación de novedades en

²² R. HERR. *España y la revolución del siglo XVIII*, Aguilar, 1988.

el ámbito de las artes. Ambos procesos ocuparon una tarea central en el desarrollo y consolidación de las Reales Academias de Bellas Artes, como respuesta al proceso institucional de formación e incorporación de profesionales con conocimiento científico de las técnicas. La incorporación de avances científicos a la formación de profesionales, permitió también la modificación de las estructuras productivas, donde el grabado ocupó un lugar de relevancia en la extensión del conocimiento para el progreso de la nación. Un proceso que obtuvo impulso y facilidad, gracias a la expansión de la arquitectura en la corte, facilitada por acontecimientos fortuitos como el incendio del Alcázar, a partir del cual, la subsiguiente construcción del Palacio Nuevo dio lugar a la formalización de la nueva imagen del poder real y creación de instituciones sin las cuales habría sido imposible la expansión de los saberes y la difusión de esa novedosa imagen.

Ese proceso de incorporación del grabado al proceso de producción generó a su alrededor un campo discursivo en el que se tratará de visualizar las prácticas de poder en las que se desplegó aquella noción de «buen gusto», que se apoyándose en la constatación de la evidencia empírica, actuaba como dispositivo de distribución del conocimiento y de normalización del gusto. Esta participación del gusto estético en prácticas de poder, pone en juego un conjunto de síntomas del cambio social que muestran la obsolescencia del antiguo régimen, a la vez que permiten que tenga lugar una regeneración cultural, esta vez, como práctica social en un dispositivo de agenciamiento capaz de organizar institucionalmente un entramado de apoyo al nuevo Estado burgués.

Al contextualizar aquella noción de «buen gusto» en relación con las prácticas de poder, trabajaremos con las imágenes después que han abandonado el lugar del objeto para insertarse en el discurso cultural, constituyéndose como síntomas en un juego no cronológico de latencias y de crisis, como registros de una extraña conjunción de la diferencia y la repetición en un juego de identidades inestables de progreso y anacronismo. Pretendemos así que la *imagen-síntoma* categorizada por Georges Didi-Huberman,²³ al interrumpir el curso normal de la representación, alimentando esos *embragues lingüísticos*

23 G. DIDI-HUBERMAN. *Ante el tiempo*, Adriana Hidalgo, Argentina, 2006.

llamados de escucha o de organización en el discurso del historiador, nos permita transformar la tensión cronologizante para (de)construir nuestro relato en zig-zag; con cambios de *tempo* irregulares, con solapamientos de prácticas que parecen corresponder a tiempos heterogéneos.

Textos prohibidos a finales del siglo, como *El Desengaño del Hombre* o la desactivación política de las Sociedades Económicas de Amigos del País a medida que se agrava la crisis de representación política, emergieron como síntomas de la crisis finisecular enmascarados entre la numerosa normativa que trataba de imponer modelos rígidos de comportamiento público. Para cumplir con el impulso modernizador de la economía, se hizo necesario disciplinar las prácticas cotidianas, de modo que la reacción conservadora de ilustrados como Floridablanca cual pantalla ante las transformaciones acaecidas en la vecina Francia, expresa una reacción de miedo al compromiso con los grupos más dinámicos, cuando está próxima la ruptura final con el antiguo régimen a partir de la guerra con la República francesa y la posterior invasión napoleónica.

Es fundamentalmente una dialéctica de incapacidad de forma de dominio que, se expresa en forma de rechazo de prácticas sociales surgidas de una sociedad que implementó sus formas de dominio fundamentalmente en la época ilustrada que nos ocupa, incorporando al proceso mismo de organización del Estado burgués nuevas formas de producción, nuevos recursos de conocimiento o espacios y dispositivos de poder, específicamente novedosos. Después de que muchas de estas prácticas fueran creadas, estimuladas y depuradas, se redireccionó la funcionalidad de los impulsos individuales, las transformaciones del gusto, una nueva sociabilidad o el interés por el conocimiento científico para convertirlos en instrumentos de producción y mercantilización económicos.

Una curiosidad que ha incentivado esta investigación, es recordar que, como señaló Isaac Newton en carta a Robert Hooke a finales del siglo XVII, ‘si somos capaces de ver más allá que nuestros antepasados, es porque recibimos una herencia que nos permite discurrir situados a hombros de gigantes’. Estos gigantes no son otros que los numerosos

investigadores que han contribuido a esclarecer la memoria de nuestra revolución ilustrada, aun cuando, como hemos señalado anteriormente, los estudios realizados hasta el momento hayan mostrado un interés colateral por la economía política de estos episodios de fuego épico a los que, como catástrofes naturales, se les otorgaba una legítima capacidad de renovación y de progreso.

Entre la bibliografía consultada hay muchas publicaciones que han sido valoradas por haber formado parte inmanente de las prácticas que aquí se investigan, participando en la construcción de los nuevos paradigmas de un modo sincrónico a otros dispositivos y a la puesta en marcha de los procesos generados por el fuego o la catástrofe. Es esta una bibliografía afortunadamente conservada en la variada red de bibliotecas y archivos ubicados en nuestro territorio nacional. Habría que destacar de entre ella fundamentalmente figuras como la de Antonio Ponz y su *Viage de España*, Jovellanos y sus numerosos *Discurso(s)*, Benito Bañls y su recopilación de tratados para el estudio de las matemáticas y la arquitectura en la Academia, Diego de Villanueva y su *Tratado de decoración y arquitectura de las fábricas* como crítica a la enseñanza rutinaria, así como una variada y numerosa literatura de saberes múltiples, inclasificable en alguna de las disciplinas del saber actuales, pero que entonces aportaba unos conocimientos casi enciclopédicos igualmente útiles para el arquitecto, el matemático, el político o el literato.

Complementando esta bibliografía de época o literatura artística y a veces confundiendo con ella, están los documentos de archivo, cuya lectura transcurre filtrada en relación con las prácticas de poder que alimentaron y sostuvieron la existencia del dispositivo archivístico durante siglos, por la consciencia de degradación histórica generada en el devenir del archivo y por la fortuna crítica que a través de más de dos siglos de historia ha permitido la conservación de estos valiosos documentos.

Elocuencia y silencio de las imágenes

Lo acostumbrado en la práctica de la historiografía tradicional era documentar las

imágenes en una jerarquía que basaba su autoridad en función de la categoría estética, su atribución a un artista de renombre y la identificación de su propietario. Esta ha sido una tarea importante para la Historia del Arte y que puede seguir resultando de utilidad en determinados casos. Sin embargo, su excesiva deriva hacia el expertizaje comercial ha burocratizado una información que en demasiadas ocasiones acapara el protagonismo del texto ensayístico, proyectando una sombra demasiado pesada para quienes optamos por explorar territorios de las artes contaminados por otras disciplinas del conocimiento.

Por el contrario, en esta investigación se trata de resaltar el trabajo dialéctico de la ideología a la vez que se pretenden poner en evidencia los constructos culturales con los que se naturalizan las prácticas de poder, tratando de mantener la suficiente distancia frente al estatuto de verdad -tanto el asignado a las imágenes como a los textos- toda vez, que el estatuto documental lleva en su seno la narratividad ficcional de todo constructo cultural. Es a partir, por una parte, de la voluntad de alejar en lo posible el funcionamiento de las imágenes del compromiso del expertizaje y, por otra, de la necesidad de explorar un funcionamiento en la discursividad del texto, por lo que se ha optado, en primer lugar, por asignarles un lugar específico en el contexto visual de la escritura a la que duplican o extienden, minimizando, además, su cartela canónica al mínimo imprescindible para su legibilidad en la tradición académica, buscando potenciar esa discursividad polisémica que no siempre resultará evidente.

El motivo de la reducción de información catalográfica en los pies de imágenes, es la pretensión de potenciar su acción discursiva en relación con la dialéctica de las prácticas de poder que venimos analizando, a la vez que contribuir al cuestionamiento de los constructos culturales, desplazando las imágenes desde su ubicación estilística hacia una economía de producción de sentido, comprometiéndolas en un trabajo visual más allá de su estatuto estético. Este trabajo en compañía del texto, modifica también, considerablemente, el estatuto documental que acompaña a las imágenes, permitiendo desplegar una visualidad vinculada al pensamiento más que a la emoción. Por otra parte, se pretende aprovechar al

máximo las posibilidades de enunciación a partir del estatuto visual de la imagen, mirando desde el texto que las contextualiza, recuperando su especificidad desde la multiplicidad uniformizante en que el dispositivo comunicacional las convierte, al despojarlas de su materialidad. Asumiendo *La cámara lúcida* como texto seminal de Roland Barthes en el análisis de dos estatutos diferenciados en el funcionamiento de las imágenes, asumimos también que su funcionamiento se ha diversificado en un constante y problemático reajuste entre, por una parte, la naturaleza indiciaria y el modo sensible con el que se dirigen al espectador (el *punctum*) y, por otra, las informaciones prácticas que la imagen transmite, los significados que arrastra, las connotaciones lingüísticas que impactan en el espectador y el mensaje cifrado mediante el cual se legitima al naturalizarse (el *studium*).

Esta polisemia de las imágenes, fundada a partir de un principio de equivalencia reversible entre su función como vehículo de discursividad y el murmullo visual de su presencia, da lugar a una multiplicidad de relaciones entre lo visible y lo narrable, entre las palabras y las operaciones discursivas en las que la imagen interviene. Y ello ya sea reduplicando el texto, aportando por sí mismas el estímulo que opera como flujo informacional a través del órgano de la visión del conmovido espectador, o formando parte de operaciones discursivas que tienen que ver con las funciones del intelecto para elaborar conocimiento a partir de lo visible, lo desconocido, el paso del tiempo o la propia capacidad del arte para semejar lo real.

El lugar del hablante. Enunciación del discurso en el texto

Para tratar de llevar a cabo la discursividad de este análisis, se considera un ensayo de resultado incierto la puesta en práctica de una escritura en busca del *pensamiento dialéctico*, como señalara Walter Benjamin, necesario para separar en la historia el elemento cargado de futuro o *positivo* del *negativo* o regresivo,²⁴ a fin, de poner de manifiesto, la importancia de la construcción del discurso en la comprensión y asimilación por parte de la sociedad de las realidades históricas. La elección de este universo de autoridad teórica, condiciona

²⁴ W. BENJAMIN. *Libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2007.

asimismo otras derivas metodológicas a través de la presencia de investigaciones que, como señala W. J. T. Mitchell, se han ocupado de cuestiones sobre la relación entre las imágenes y el poder, analizando aspectos cruciales del funcionamiento de las prácticas diarias del ver y el mostrar,²⁵ especialmente en aquellas que se suelen considerar como inmediatas o no mediadas, insertas constantemente en discursos que deben entenderse problemáticos por su funcionalidad desequilibrante en la distribución de las operaciones de dominio y control social.

Tal y como señala Georges Didi-Huberman al comentar el montaje de imágenes realizado por Bertolt Brecht en *ABC de la guerra*, «si ver nos permite *saber* e, incluso, *anticipar* algo del estado histórico y político del mundo, es que el montaje de las imágenes funda toda su eficacia en un arte de la *memoria*»²⁶ al que adaptamos constantemente nuestra emotividad y conocimiento. Esta eficacia del montaje dialéctico constituye también una intensa deriva con la que se pretende una actualización de nuestra memoria histórica a través de una recomposición de fragmentos; posibilitando, en cierta medida, una recodificación personalizada de fragmentos del gran archivo de la memoria, utilizados como soporte de los ejercicios de pensamiento que configuran esta tesis. Una recomposición de antiguos y menos antiguos relatos de la historia, con el que realizar la exploración empática de un pasado suspendido entre la linealidad teleológica del modelo positivista de progreso tecnológico y la deriva dialéctica hacia una discursividad performativa de las imágenes en el dispositivo de subjetivación social. Un problemático encuentro entre artefactos artísticos que fueron objeto de interés para nuestros antepasados y la fricción discursiva entre imágenes y texto alentando cadenas de interpretación totalmente variables e infinitas.

Como alternativa a los sujetos dóciles y pasivos sobre los que se operó el disciplinamiento en la sociedad moderna, analizado por Foucault desde *Vigilar y Castigar* hasta *Los Anormales*, necesitamos explorar y poner en práctica nuevas formas culturales en todos

25 W. J. T. MITCHELL. *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*, Akal, Madrid, 2009.

26 G. DIDI-HUBERMAN. *Cuando las imágenes toman posición*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2008. p. 38.

los pasados de la cultura y en los presentes performativos, impulsando un desplazamiento de la norma de carácter activo y comprometido. Por ello, a través de esta investigación el texto de la tesis y el doctorando que la presenta, enfrentan la contradicción implícita en la relación de producción de conocimiento que implica la presentación de esta tesis ante una institución que ordena y legitima las disciplinas del conocimiento mientras, tesis y doctorando, buscan actuar indisciplinadamente como tarea crítica en los márgenes de las prácticas normativizadas. Es decir, al presentar el doctorando este trabajo de investigación, se hace consciente de la implícita negociación necesaria para una recepción que, pese a cuestionar los principios de las disciplinas académicas -en las que inexorablemente hunde sus raíces a través del programa de licenciatura que moldea y disciplina el conocimiento del investigador- continúa perteneciendo al ámbito de la Universidad, de la que extrae su legitimación social y su categoría científica, aunque sea de modo provisorio y gracias al papel de ‘institución situada’ a la que hemos adjudicado la capacidad de legitimación de la investigación.

Es a partir de la metodología con la que M. Foucault identificó saber y poder como elementos de un mismo proceso dialéctico en el que se llevan a cabo las operaciones productivas de disciplinamiento y subjetivación, desde donde el proceso de elaboración de este trabajo académico podría describirse como una constante oscilación analítica entre dispositivos, procedimientos, instituciones y disciplinas del conocimiento, para interesarse por cuestiones estratégicas, tácticas, visuales o simplemente azarosas que han formado parte de la construcción de una sociedad que toca a su fin con la nueva transformación impulsada por la implantación de los saberes tecnológicos de la comunicación en la época actual.

Aunque en ese proceder oscilante daremos prioridad a algunos de aquellos aspectos que por una u otra razón habían quedado ocultos en la historiografía tradicional realizada por y para la Historia del Arte, resulta inevitable solicitar al lector una actitud cómplice en la lectura del texto, a partir de la cual hacer posible la construcción de un discurso

analítico no normativizado, sostenido fundamentalmente por la conjunción de la crítica y el conocimiento. Así mismo, faltos de un modelo de referencia a partir del cual poner en práctica una escritura dispersa y en cierta medida experimental, nos aventuramos siguiendo, en lo posible, el método genealógico foucaultiano como referente para investigar la participación de las artes en el devenir social y en la construcción política de la sociedad burguesa. La ambición de la disidencia, la posibilidad de una mirada a los márgenes de la historia o una toma de posición política -ni normativa ni crítica- como ejercicio de práctica de poder ineludible en el proceso discursivo implícito en el texto, buscamos convocar a través de esta investigación, la dialéctica política que ese pasado instaure a través del tiempo, un pasado que solo deviene pensable como constructo de la memoria histórica, como discurso político o como acción performativa del sujeto consciente.

DE LA ARQUITECTURA

I

EL INCENDIO DEL ALCÁZAR REAVIVA LAS ARTES: PROCEDIMIENTOS NORMATIVIZANTES

A pesar de que, durante el primer tercio del siglo XVIII, el Alcázar de Madrid y en menor medida el Palacio del Buen Retiro continuaron siendo los edificios emblemáticos donde la corte de Felipe V escenificaba protocolariamente las representaciones del poder de la Casa de Borbón, la ausencia de una industria del grabado capaz de atender una producción de estampas con las que difundir estos emblemas arquitectónicos, dio lugar a que fueran escasamente reproducidos como referentes de la morada del rey. Teniendo en cuenta que el grabado fue el vehículo más utilizado para la difusión de imágenes del poder hasta la aparición de la fotografía, es inevitable relacionar este desinterés de la corte de Felipe V por dar a conocer el aspecto de sus palacios con el largo proceso de reformas en la sociedad española que acompañaron la implantación de la Casa de Borbón en la monarquía hispana.

El desinterés por difundir imágenes de una arquitectura que fue mal aceptada por Felipe V y su séquito, la falta de desarrollo del grabado en España debido al privilegio otorgado por Carlos V a los grabadores flamencos para la producción de biblias y la elección de la pintura de aparato como medio de propaganda basado en la imagen del nuevo rey, dieron lugar



FIG.1: *Alcázar de Madrid*, c. 1698.

a que únicamente conozcamos el aspecto que tenía el Alcázar a principios del siglo XVIII por el grabado atribuido a Felipe Pallota, con la disposición de los ejércitos de Felipe V formando con el edificio un emblemático conjunto antes de su salida para la campaña

de Portugal, o este óleo de autor anónimo en el que la relación de las figuras en el patio

muestra un cuidado interés por el aspecto del edificio palaciego.

Esta falta de imágenes de los palacios madrileños, existentes a principios del siglo, ilustra también un modo autocontenido de visualización de la corte en el que se refleja la tendencia conservadora con la que la sociedad española afronta la llegada del joven rey Borbón. El resto de la ciudad que hereda Felipe V en el espacio urbano comprendido entre el Real Alcázar y el Buen Retiro, arrastra numerosas carencias urbanísticas poco edificantes para una Europa que comenzaba a entusiasmarse con el progreso, el conocimiento y la sociabilidad urbana. Las calles todavía estrechas y mal alineadas que imprimen un carácter sombrío y reservado a la ciudad, pésimas condiciones de salubridad debido a la inexistencia de un servicio de limpieza y a la inveterada costumbre de arrojar a la calle los desperdicios de viviendas y negocios, y una carencia de preocupación social por el aspecto visual de los edificios muy vinculada a la participación de la población en una vida social hegemónicamente volcada hacia el interior de los templos religiosos, son las características que más llamaron la atención de los viajeros europeos a la capital de una de las monarquías más poderosas del mundo.

Si bien podríamos considerar anecdóticas las descripciones de estos aspectos desagradables de la ciudad, descrita por viajeros diversos valorando la arquitectura de las numerosas iglesias que pueblan el urbanismo de Madrid, por otra parte, tales descripciones sugieren una vida social con un escaso desarrollo de la utilización de la arquitectura palaciega como emblemas visuales del poder económico de la monarquía, casi exclusivamente vinculado a las representaciones de El Escorial. A medida que avanza el siglo iremos asistiendo a un desplazamiento desde los edificios religiosos, como emblemas del desarrollo urbanístico y arquitectónico de la ciudad, hacia una arquitectura que se vincula a una nueva sociabilidad y a las repercusiones del creciente desarrollo científico en el urbanismo de la ciudad. A diferencia de épocas anteriores, la presencia y divulgación de la imagen de un palacio heredado no será ya una imagen de conquista, sino una rémora que dificulta la construcción de un nuevo imaginario del poder monárquico necesario

para proyectar en el entorno europeo la estabilidad geográfica y el desarrollo económico de la monarquía borbónica. Para este nuevo panorama del mundo, las sucesivas reformas en el interior y la propia presencia del Alcázar, constituyen una muestra de las dificultades que la incorporación de un rey educado en la magnificencia de Versalles encontrará para adaptarse a la vida en los palacios madrileños.

Aunque después de la guerra por la posesión de la corona tras la muerte de Carlos II, el Alcázar fue reformado para introducir comodidades al gusto de Felipe V, la anticuada estructura, su pequeño tamaño, la distribución separada por un patio central de las estancias habitadas por el rey y por la reina y la misma presencia del edificio que era un emblema de sus antecesores Habsburgo, eran obstáculos de suficiente entidad para impedir que el Alcázar se aceptara como residencia de Felipe V en lugar de quedar relegado durante largas temporadas, tras el fallecimiento de la reina Mariana de Austria y el subsiguiente matrimonio con Isabel de Farnesio.

Como pone de manifiesto el estudio de José Luis Sancho,¹ *pese a las circunstancias de la Guerra de Sucesión, los quince primeros años del reinado de Felipe V supusieron una transformación casi completa de las habitaciones reales en el Alcázar de Madrid*, con la evidente voluntad de adecuar este palacio a los criterios de comodidad y gusto del joven monarca acostumbrado al esplendor de Versalles. La serie de reformas dirigidas por Teodoro Ardemans, el Maestro Mayor de las Obras Reales, modificaron, fundamentalmente, aspectos decorativos y funcionales para adaptar las salas a los criterios de la Camarera Mayor, la princesa de los Ursinos, cuya arrolladora personalidad impuso una nueva distribución, al ansiar aunar comodidad y esplendor y querer formular lo que significaba la figura del monarca para proporcionar una nueva visualidad a la nueva dinastía.

No obstante, la consciencia de que Felipe V inauguraba una nueva dinastía, la voluntad de

¹ J. L. SANCHO. «El interior del Alcázar de Madrid durante el reinado de Felipe V», en: CHECA CREMADES, Fernando. *El Real Alcázar de Madrid: dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*, Catálogo, Palacio Real, Comunidad de Madrid & Nerea. Madrid, 1994.

modernización y de distinción que se pretendía y las necesidades de lo que se consideraba debía ser la representación de la majestad real, quedaron encerradas en el interior del Alcázar al optar Ardemans por no alterar la estructura del edificio. Y si bien los cambios en la decoración harían visible ante la corte y los representantes extranjeros una nueva imagen de los reyes, las reformas no sirvieron para proyectar una imagen exterior novedosa y netamente diferenciada de la nueva monarquía, ni para habilitar una residencia capaz de incorporar en la funcionalidad de sus estancias una nueva sociabilidad. Incluso renovado con una nueva decoración y distribución de las salas del palacio, el edificio carecía del impacto visual necesario para que la presencia arquitectónica contribuyera a proyectar la imagen de renovación y modernidad que necesitaba la nueva monarquía.

Descartada la modificación estructural, la distancia que separaba las habitaciones del rey y de la reina, continuó siendo un obstáculo para estimular la preferencia de Felipe V por habitar un palacio que siempre le resultó incómodo, en el que la hormigueante presencia de consejeros, ministros, nobles y oficiales que componían la compleja maquinaria administrativa del Estado, y la enrevesada etiqueta heredada de los monarcas austriacos, mantuvieron durante demasiado tiempo una resistencia a los cambios. La llegada de la nueva reina Isabel de Farnesio, no hizo sino añadir rechazo hacia un palacio en el que parecía imposible hacer modificaciones estructurales de importancia, capaces de cambiar la antigua organización de los Cuartos Reales.

La representación de la monarquía, continuaba asociada y distribuida a través de una



FIG. 2: *Palacio y jardines del Buen Retiro*, c. 1637 José Leonardo.

imagen exterior de un palacio que mostraba un aspecto adusto y antiguo, inevitablemente vinculada a la historia de sus anteriores moradores.

La llegada de la nueva

reina Isabel de Farnesio puso pronto de manifiesto las insuficiencias para la nueva sociabilidad familiar de este palacio, para las que se buscaron soluciones fuera del entorno de la corte. Las numerosas y prolongadas «jornadas» en los palacios del Buen Retiro, de Aranjuez, El Pardo, El Escorial y especialmente la de Andalucía, la iniciativa de construir un palacio en el Real Sitio de San Ildefonso y el paulatino abandono del Alcázar, ponen de manifiesto, no sólo esa incómoda situación habitacional sino, un importante déficit en la capacidad de visualización de la imagen de la monarquía, incapaz de mostrar al mundo y a sus propios súbditos una renovación arquitectónica en la edificación de sus palacios acorde con una nueva época.

Por otra parte, hacia 1718 comenzó a forjarse en Felipe V la idea de construir un palacio en La Granja, estimulado por su incomparable entorno paisajístico que nada tiene que ver con el del edificio de la capital sobre el que se proyectan sus obligaciones como gobernante. El impulso de construcción de un nuevo palacio, obedecía al deseo de retirarse a vivir los años que *Dios tenga a bien concederme de vida (...) para servir a Dios, desembarazado de otros cuydados, pensar en la muerte y solicitar mi salvazion*, tal como manifestaba el 10 de enero de 1724:

Haviendo considerado de quatro años a esta parte con alguna particular reflexion y madurez las miserias de esta vida por las enfermedades, Guerras, y turbulenzias que Dios a sido servido embarazarme en los Veinte y tres años de mi Reynado; y considerando tambien que mi hijo promogenito Dn. Luis, Principe jurado de España, se halla en hedad suficiente, ya casado, y con capacidad, juicio y prendas bastantes para regir y gobernar con azierto y en justicia esta Monarquia, he deliverado apartarme absolutamente del Gobierno y manejo de ella, renunciandola con todos sus Estados Reynos y Señorios, en el referido Prinzipe Dn. Luis mi hijo Primogenito, y retraerme con la Reyna (en quien he hallado un pronto animo y voluntad â acompañarme gustosa) â este Palazio y Sitio de Sn. Yldefonso (sic).²

2 A. H. N., ESTADO, leg. 2460, caja 3. *Papeles tocantes a la Renuncia que Hizo el Sr. Dn. Phelipe 5º en Dn. Sr. Luis 1º*. (Autógrafa de Felipe V).

La prematura muerte de Luis I el 31 de agosto de 1724 tras apenas siete meses de reinado, repuso a Felipe V en el trono y obligó a reconsiderar su actitud ante el gobierno de la extensa monarquía, pero su presencia en el Alcázar se vuelve cada vez más esporádica y la mayor parte de los recursos económicos se destinarán a la construcción del nuevo palacio en San Ildefonso. El regreso en 1733 de los reyes a Madrid, tras la dilatada jornada de cinco años en Andalucía, impulsó nuevas actividades de reforma en los palacios de la capital, pero los periodos habitacionales de los reyes en el Alcázar continuaron siendo infrecuentes. Los cambios climáticos estacionales continuaron marcando el ritmo según el cual los reyes habitaban en Aranjuez, El Escorial o la Granja de San Ildefonso, realizando en el palacio del Buen Retiro los habituales descansos entre jornada y jornada. Existen pocos indicios de que a pesar de las obras de reforma que se llevaban a cabo nuevamente en el Alcázar, Felipe V terminara acomodándose en él.

Imprevista fortuna, azar y necesidad: nuevo espacio para la representación de la Casa de Borbón española

Después de décadas soportando a disgusto un palacio incómodo y arrastrando una imagen que inevitablemente vinculaba a la nueva Casa de Borbón española con una dinastía derrotada, la solución se presentó providencialmente en forma de un incendio depurador que eliminó en pocos días un edificio incómodo para la representación de la dinastía borbónica. El fuego vino a poner una nota de ruptura y movilización en la monótona rutina arquitectónica, y despejó el camino para el largo proceso de implantación y desarrollo de un nuevo sistema de las artes. Fue el fabuloso incendio que en la Nochebuena de 1734 devastó el Alcázar que Felipe V había heredado de su antecesor Habsburgo Carlos II, el fuego que destruyó la residencia oficial de los reyes fue el providencial acontecimiento que despejó de forma definitiva el horizonte con el que convivía la corte en relación a la residencia regia, abriendo la puerta, además, a otras modificaciones urbanísticas de la capital. Fue un siniestro en el que no hubo que lamentar víctimas personales, dado que los reyes evitaban cuanto podían su presencia en ese palacio y, cuando dos semanas

antes del incendio regresaron para la Nochebuena en Madrid después de una estancia en La Granja y El Escorial, no se alojaron en el Alcázar sino en el palacio del Buen Retiro. Aunque surgieron interrogantes y numerosas sospechas acerca de su intencionalidad y procedencia, nunca se llegó a probar ninguna de ellas, resultando inopinadamente una fuente de solución al problema de renovación de la arquitectura como emblema e imagen de la Casa de Borbón española.

Según el relato más pormenorizado del incendio ocurrido en la Nochebuena de 1734 que ha llegado hasta nosotros,³ los reyes fueron al Alcázar el día 13 de diciembre *para ver el estado de las obras que ejecutaba el pintor Juan Rañç en la galería de poniente*. Al parecer, se habían demolido particiones levantadas por Ardemans, con la intención de ir recuperándose aquel lugar para construir un cuarto nuevo *adornado de ricos espejos, charoles y pinturas de gran precio*. Unas obras que justificaron el origen de un incendio de la suficiente magnitud para que, habiendo comenzado a arder durante la Nochebuena *en un cuarto nuevo que daba a poniente por el lienzo de la Priora*, no cesara hasta tres días después, y mantuvo todavía la atención del Madrid borbónico al menos hasta el viernes siguiente, cuando se dieron por concluidas las tareas de evacuación de restos y derribo de las ruinas.

A pesar de la virulencia del fuego y de la torpe actuación frente a las llamas descrita por Salabert cuando relata la prioridad de los Religiosos de San Gil por salvar reliquias, alhajas o pinturas y la escasa atención prestada en este relato a la obligada labor de los matafuegos, parece que después de extenderse por las piezas principales de la fachada ardiendo la Sala Ochavada y el salón de los Espejos, estancias del Rey, la pieza de las Furias y el Cuarto de la Reina, el fuego fue agonizando envuelto en sus propias cenizas, dejando al margen de la ruina una parte del Alcázar que podría haber sido recuperado. Si de los bienes de mayor riesgo de perecer se recuperaron intactos los cincuenta mil volúmenes de la Real Biblioteca (M. Sánchez Mariana, 1994) y se salvaron también gran

3 FÉLIX DE SALABERT, Marqués de Torrecilla. *Memorias*, Madrid, 1734). Citado por G. MAURA GAMAZO. *Carlos II y su corte*, Madrid, 1911, pp. 454 y ss.

parte de las pinturas, bien podríamos suponer que lo que se perdió no estaba entre los bienes que gozaban de mayor simpatía para el monarca y su familia.

Sin cuestionar la veracidad el relato de Salabert a pesar de su espectacularización, el estudio pormenorizado realizado por J. M. Barbeito (1992) sobre las partes del palacio que sobrevivieron al incendio, pone de manifiesto que el fuego quedó detenido por los gruesos muros de la antigua torre del bastimento en la fachada principal y por los de la torre Bahona en el lienzo de la Priora, *respetando las habitaciones del ala de oriente del Cuarto de la Reina, la torre sudeste, donde tenía su aposento el príncipe de Asturias, y los siete primeros balcones, a contar desde él, de la fachada principal.*⁴ Por otra parte, la legitimación como documento de ese relato ficcionalizado, ha dado como resultado la asimilación histórica de la destrucción total del Alcázar bajo la fuerza del incendio, eclipsando la decisión real de demoler lo que sobrevivió, naturalizando de ese modo una decisión condicionada por la práctica del poder. Fue la voluntad del rey la que decidió la demolición de todos los restos del edificio, dando paso así a un proceso que movilizó infinidad de recursos, posibilitando con ello la transformación de estructuras sociales, productivas y culturales. La decisión del rey cerraba un capítulo esencialmente visual para la historia de la monarquía borbónica y abría paso a nuevas posibilidades de representación a través de la imagen de la arquitectura palaciega.

A la torpe actuación ante el incendio que sugiere el relato de Salabert, hay que añadir la confusa actuación de las instituciones para garantizar un recuento pormenorizado de los bienes, ya que no era costumbre realizar inventarios regularmente en los dominios del palacio del rey, salvo en caso de fallecimiento. Por todo lo cual resulta difícil conocer con precisión los objetos que albergaba el Alcázar así como la importancia que se les daba para acudir en su rescate. En cualquier caso, sin que se sepa con precisión cuánto se perdió, aunque parece que fue mucho,⁵ ni si entre lo que se hubiera podido salvar

4 J. M. BARBEITO. *El Alcázar de Madrid*, Servicio de Publicaciones del C. O. A. M. , Madrid, 1992. p. 219.

5 F. J. de la PLAZA SANTIAGO. *Investigaciones sobre el Palacio Real nuevo de Madrid*, Publicaciones del Departamento de Historia del Arte, Universidad, Valladolid, 1975.

existirían incomodidades para las que la mejor solución era el fuego, el incendio originó un cambio significativo en el panorama artístico madrileño, tanto por la destrucción de un importante símbolo del pasado como por la subsiguiente llegada de artistas extranjeros para la edificación de un palacio nuevo. De la voracidad del fuego en esa Nochebuena providencial, se hacía memoria todavía a finales del siglo, aunque resulta significativo que, lo que se echaba de menos, no eran sus edificaciones, sino las numerosas pinturas y alhajas que supuestamente se perdieron.

Institucionalización académica en la economía política del Palacio Nuevo

La envergadura de la obra, su duración en el tiempo, la movilización de recursos y las novedades, que se llevaron a cabo durante su ejecución, convirtieron la fábrica del Palacio Nuevo en un dispositivo económico en torno al cual, durante décadas, se tomarían referencias para la arquitectura de otras obras de menor importancia, pero que en conjunto fueron dando paso a un nuevo panorama urbanístico. La enorme demanda de artífices suficientemente formados para dar forma práctica a las novedades arquitectónicas,



FIG. 3: *Diana en un paisaje*, 1739, Louis-Michel van Loo.

terminará por extender al resto de la sociedad esas prácticas, convertidas en una importante corriente de modernización, tanto en lo tocante a la impronta que dejarán los arquitectos y pintores extranjeros al transmitir a sus ayudantes sus métodos de trabajo,⁶ como en la institucionalización del gusto y la actualización de los saberes artísticos, estimulada por los programas

de pensionados tras la instauración de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

⁶ La introducción de las técnicas y los gustos internacionales había acompañado el primer reinado de Felipe V, nombrando pintores reales a aquellos que como Miguel J. Meléndez fueron partidarios de seguir el gusto francés de aliviar la rigidez protocolaria de los retratos reales. Una práctica que se observa especialmente en la galantería y dulzura que muestran algunos retratos de la reina María Luisa Gabriela de Saboya.

La renovación arquitectónica, auspiciada por la necesidad de construir un Palacio Real Nuevo, se benefició no sólo de las propuestas italianizantes procedentes de arquitectos tales como Juvorra, Sachetti o Bonavia, sino también de otras de procedencia francesa como la edificación del suntuoso convento de las Salesas Reales, proyectado por el arquitecto René Carlier para dar forma al deseo expreso de la reina Bárbara de Braganza. A la sombra de estas propuestas renovadoras, se libraba también una incipiente batalla por el control de la economía edificatoria y por la legitimación jerárquica de la figura del arquitecto. Como muestra del inicio de esta larga disputa, en la época en la que Juvorra llegaba a Madrid, se estaban cuestionando los privilegios otorgados a los gremios por el Consejo de Castilla para tasar y medir edificios, desencadenando enfrentamientos en los que estuvo implicado, a finales de 1735, el Maestro Mayor de Madrid Pedro de Rivera reclamando la creación de una academia a la vez que enfatizaba sobre la liberalidad del arte que practicaba y su total desvinculación del tradicional sistema gremial.⁷

El entusiasmo renovador benefició también el devenir de otras edificaciones que se emprendieron y llevaron a cabo en Madrid. Así, al mismo tiempo que la fábrica del Real Palacio movilizaba recursos económicos y científicos para su edificación, se construyeron el puente de Toledo, el Seminario de Nobles, el teatro de los Caños del Peral, los nuevos del Príncipe y el de la Cruz, la iglesia de San Cayetano, la de Santo Tomás, el Hospicio, la fábrica de Tapices y otros varios edificios de consideración. Sin embargo, en algunos de ellos, como las fuentes públicas de la Puerta del Sol, Antón Martín, Red de San Luis y otras, primaba el sobrecargado gusto peculiar de arquitectos de la saga de los Churrigera o el de Pedro de Rivera quien ostentaba el cargo de maestro mayor en el Ayuntamiento de Madrid.

El número y la envergadura de estos proyectos urbanísticos, son indicio de una fase de desarrollo económico en el que el crecimiento urbanístico se convierte en motor para el cambio de comportamientos de la población. Como veremos más adelante, en el ámbito

⁷ B. BLASCO ESQUIVIAS. «El Madrid de Filippo Juvorra y las alternativas locales a su proyecto para el Palacio Real», en *Filippo Juvorra 1678-1768. De Mesina al Palacio Real de Madrid*, Cat. Exposición, Ministerio de Cultura, Electa Ed., Madrid, 1994.

de la arquitectura doméstica se llevarán a cabo transformaciones de singular importancia, como la modificación del espacio del oratorio para albergar gabinetes poblados de artilugios surgidos de los laboratorios de investigación, paulatinamente convertidos en lugares del entretenimiento, donde la fe religiosa se transmutaba en voluntad de progreso y conocimiento. Unas modificaciones arquitectónicas del espacio doméstico devenidas para dar cabida al cambio de comportamiento en los miembros de la unidad familiar, no sólo entre la aristocracia y la nobleza, sino también entre una creciente burguesía que reclamaba su protagonismo en las instituciones de la sociedad.

En este proceso hay que destacar los cambios en el uso y distribución de las estancias domésticas, como prácticas que contribuyeron decisivamente a la subjetivación de los individuos en el seno de la familia. La reorganización del espacio doméstico incorporará, también, usos con arreglo a nuevos cánones de género y de estructura de los grupos sociales, en un proceso de disciplinamiento que proporciona soporte a las instituciones del Estado. Algunas de estas transformaciones incluyen, por ejemplo, la consideración de los objetos científicos en la decoración de los salones como signo de distinción y modernización, o la participación de la mujer en el mundo del conocimiento artístico o científico.⁸ Otros cambios en la decoración de las estancias o en la arquitectura de la vivienda,⁹ surgen motivados tanto por la necesidad de incorporar el manejo de nuevos instrumentos al quehacer de la industriiosidad de la economía, como por la propia



FIG. 4: *Ojo artificial*, c. 1742.

8 Mediante el *Ojo artificial* que describe el Abate Nollet en sus *Leçons de physique experimentale*, el público volcado en la nueva sociabilidad, podía experimentar los efectos de la miopía e hipermetropía en el ojo humano simplemente variando la posición de los cilindros con respecto al interior de la esfera y colocando lentes adecuadas. El juego y el entretenimiento se funden así con el aprendizaje y la investigación, explorando la física de la luz y el funcionamiento del ojo como cámara oscura.

9 B. MONTÓN. *Secretos de artes liberales y mecánicas*, Imprenta de M. Angela Martí, vd, Barcelona, 1761. pp. 57 y ss. Explicaba los secretos para *disponer un espejo, que los que se miren en él parezcan que buelan*. Así mismo, explica el modo de *preparar en un espejo otro objeto de lo que se estará mirando*, señalando su utilidad como *curiosidades de optica, que causan tanta admiracion à los que estan mirando, atribuyendolo à brugerias, ò magia*.

tendencia a que los nuevos objetos se convirtiesen en referentes visuales de una nueva sociabilidad, estrechamente relacionada con la incorporación del racionalismo científico al quehacer de la economía y la valoración de un tipo de individuo altamente productivo.

Fue una transformación social estimulada inopinadamente por ese fuego épico que, asimilado como catástrofe natural, se toma por legítima su acción renovadora; contribuyendo, gracias a la movilización económica subsiguiente a modificar la situación de apego a los gustos del pasado que se vivía en la corte. Además se proporcionaba el impulso de poder definitivo para la implantación de instituciones afines al estado burgués, sin las cuales resultaba imposible aspirar a la felicidad que proporcionaría el progreso y los adelantamientos. El siete de abril de 1738 se puso la primera piedra de los cimientos del palacio nuevo,¹⁰ repitiendo un protocolo de legitimación histórica en el que el rey estuvo representado por su Mayordomo Mayor, el Excmo. Sr. don Mercurio Pacheco, Marqués de Villena, portando las monedas que puso el Rey. La obra empezaba bajo dos estrictas condiciones impuestas al arquitecto, quien las recuerda en un memorial a Fernando VI:

Deber construirse el Palacio en el mismo sitio que ocupaba el antiguo; y que todos sus suelos y cubiertos fuesen bóvedas, sin mezcla de madera alguna para preservarlo así de contingencias e incendios que han padecido otros, especialmente el de El Escorial y el antiguo de esta Corte.¹¹

Aunque no se llevara a cabo, el proyecto inicial de Filippo Juvarra albergaba un espíritu de expansión del urbanismo madrileño, capaz de proporcionar imágenes relevantes



FIG. 5: *Proyecto para el Palacio Nuevo de Madrid*, 1735, Filippo Juvarra, [fachada principal].

para los instrumentos de representación monárquicos y una voluntad de independizar visualmente las nuevas arquitecturas de los referentes palaciegos anteriores. Aunque el

¹⁰ A. G. P., Sec.. Adm.. 713.

¹¹ R. A. B. A. S. F., Armario I, Leg. 43. Cifr., PLAZA Santiago, *Op. cit.*

proyecto concebía una administración del reino centralizada en ese palacio, perpetuando el desarrollo administrativo concebido al modo escurialense, bien distinta de la que finalmente evolucionará hacia una separación de poderes e instituciones adecuada a los intereses de un capitalismo industrial, la envergadura y extensión planificada en esa primera propuesta habría concluido urbanizando una superficie considerable cambiando, definitivamente, el aspecto de villa por el de la gran capital que deseaba la monarquía.

Juvarra proponía edificar un gran complejo, capaz de albergar no sólo las habitaciones de ceremonia y uso ordinario para la *real Persona y familia, servidumbre, secretarías del despacho, oficinas y cuerpos de guardia, sino también iglesia patriarcal, consejos, biblioteca y otros muchos objetos importantes*,¹² eligiendo para ello terrenos situados fuera de la puerta de los Pozos, entre las de santa Bárbara y S. Bernardino: sitio bien ventilado, de sana y agradable exposición, y donde además del principal edificio podía disponer parque, jardines, bosque y quantas obras adyacentes conviniesen de la comodidad y al gusto de las altas personas que debían ocuparle; sin embargo, cuando ya la maqueta estaba realizada a finales de 1735, la corte no quiso conformarse con esta traslación, exigió que el nuevo palacio se idease sobre el mismo terreno que ocupara el antiguo.¹³

Es el propio suceso del incendio el que proporciona no sólo el espacio físico para el nuevo palacio que se ha de construir, sino también un espacio de pensamiento y creación en el que surgieron nuevas ideas, nuevas demandas sobre el modo más seguro y económico de construir el palacio, sobre la forma de distribuir los espacios interiores para ofrecer soluciones a un modo de vida que valora, cada vez más, las relaciones afectivas y el papel de la mujer en la sociedad, implicando con ello a los grupos sociales más dinámicos y dando lugar a una dialéctica que desborda la capacidad política de las instituciones tradicionales. La ocupación de ese espacio arquitectónico, económico y social resultará

12 G. M. de JOVELLANOS. *Elogio de D. Bentura Rodriguez leído en la Real Sociedad de Madrid por el socio D. Gaspar Melchor de Jove Llanos en la junta ordinaria del sábado 19 de enero de 1788*, Imprenta de la Viuda de Ibarra, Madrid, 1790.

13 M. SARMIENTO. *Sistema de adornos del Palacio Real de Madrid*, Álvarez Barrientos, Joaquín & Herrero Carretero, Concha, Eds., Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2002.

crucial en la transformación de la vida madrileña, proporcionando dialécticas de poder y agenciamiento en las que se dirime políticamente el destino de diversas problemáticas y modelos tradicionales tanto en relación con la arquitectura y las artes, como en relación al modo de participación social de los individuos en la transformación de la sociedad.

Si el incendio facilitó un necesario ejercicio de representación monárquica, la transformación arquitectónica de la residencia regia resume y compendia la extensa tarea de renovación acometida por la nueva monarquía, comenzada nada más terminar la contienda internacional suscitada por las aspiraciones al reparto del imperio Habsburgués tras la muerte sin herederos de Carlos II. Una renovación de la estructura administrativa del Estado, cuyo carácter civilizador y científico queda patente con la fundación de la Real Librería en 1711 a propuesta del por entonces fiscal del Consejo de Castilla y representante en París en las negociaciones con el Papado sobre el conflicto de las regalías, Melchor Nicolás de Macanaz. La creación de esta biblioteca, embrión de la futura Biblioteca Nacional, parece haber sido auspiciada por la idea cartesiana del conocimiento como motor de los adelantamientos del progreso y sostén del beneficio social, aprovechando los fondos aportados por grandes bibliotecas confiscadas por Felipe V a los partidarios del archiduque Carlos cuando tuvieron que abandonar España tras la derrota de los aliados, entre las cuales destacaban la del duque de Lerma o la del arzobispo de Valencia Antonio de Cardona.

Hubo consejeros del rey como el erudito padre Martín Sarmiento que formularon propuestas, estimulando el favor del rey para que se continuara creando bibliotecas en todas las ciudades importantes del reino. Fue un estímulo para una dinámica cultural expansiva, debido a la cual, muchas instituciones religiosas terminaron abriendo al público sus ricas bibliotecas. Esta dinámica impulsó también la renovación del comercio de libros, moviendo a muchos libreros extranjeros -fundamentalmente franceses- a establecerse en Madrid o a introducir las publicaciones a través de Cádiz, estimulados por una creciente demanda desde los círculos entusiasmados con el progreso y la búsqueda

del conocimiento científico. Un comercio que, no deja de sorprender por su habilidad para medrar a espaldas de un aparato inquisitorial inoperante para frenar un comercio que burlaba frecuentemente las rígidas prohibiciones.

Bajo el paraguas comercial establecido para el tráfico de mercancías entre Europa y América, el comercio de libros prohibidos se benefició de una menor vigilancia ideológica, ofreciendo como consecuencia, un valioso soporte para la penetración internacional del gusto por el progreso y el valor del conocimiento científico, permitiendo que individuos y grupos ilustrados se familiarizaran con saberes desconocidos, asimilándolos rápidamente. A la creación de la Real Librería, le seguirían años más tarde las de las Reales Academias de la Lengua (1714), de la Historia (1738) y de Bellas Artes (1744) que contrastan, significativamente, con los más de sesenta conventos fundados por la dinastía de los Austrias durante los dos siglos anteriores y que tal como señala Mesonero Romanos¹⁴ ocupaban más de un tercio de la superficie urbanizada de Madrid.

Esta internacionalización de la economía, tiene su correlato en la inmigración de mano de obra especializada que nutrió durante algunos años la fábrica del Real Palacio Nuevo. Durante los primeros dos años de la obra, los trabajos más importantes fueron los de cantería, para los cuales se buscaron canteros especializados en los valles montañosos de Vizcaya y en Cataluña, aunque pronto estos operarios se quejaron al rey de su corto salario y de las pobres ayudas para costas de viaje. Luego llegaron otros muchos especializados, fundamentalmente de Italia, con el objetivo de que pudieran organizarse en cuadrillas con operarios locales a los que estaban obligados a formar. Las quejas y las dificultades para llevar adelante la obra con el ritmo y la calidad requeridas, afectaron pronto a todos los

¹⁴ Para Mesonero Romanos, (1861), este número desproporcionado de conventos, expresaba más que ningún otro aspecto del Madrid cortesano, la necesidad de Felipe V de distanciar la imagen de representación de la nueva monarquía borbónica de sus antecesores los Austrias. Porque, *a pesar de que estos quisieron enaltecerla [a Madrid] con el pomposo título de capital de dos mundos, no acertaron, sin embargo, de darla apenas ninguna de las condiciones necesarias de un pueblo tan principal; y como los tesoros del Nuevo Mundo y el inmenso poderío de los Cárlos y Felipes y sus arrogantes validos los Lermas y Calderones, Olivares y Oropesas, Nitardos y Valenzuelas, apenas dejaron otras señales de su paso por Madrid que la inmensa multitud de iglesias y monasterios con que cubrieron la tercera parte de su suelo.* MESONERO ROMANOS, Ramón. *Manual histórico-topográfico, administrativo y artístico de Madrid*, Imprenta de Antonio Yenes, Madrid, 1844.

ámbitos del proyecto. El mismo Sacchetti lo recordaba en un memorial al Rey Fernando VI, señalando que *bien temía estos inconvenientes el citado arquitecto D. Felipe Ibarra, pues nunca quiso idear el Palacio sobre este propio sitio, expresando que su cortedad e irregularidad sería causa de que el mejor arquitecto perdiese su crédito.*

Por una carta de Sacchetti dirigida a Sebastián de la Quadra en enero de 1739, se puede apreciar la importancia otorgada a la formación de trabajadores para el buen progreso de la fábrica, adjudicando esa tarea a los oficiales llegados de Italia, así como la conveniencia de incluir el coste de la formación de las cuadrillas en la organización, economía y presupuestos de trabajo de la obra del palacio.

Para el mayor adelantamiento de dicha fábrica, será muy conveniente que vengan otros cuarenta más oficiales albañiles italianos, para que éstos, con los que hay se interpolen cada uno con tres oficiales españoles, y con éstos un capo maestro de mi conocimiento y satisfacción, el que procurará al mismo tiempo conducir en su compañía una porción de ellos de los más hábiles y prácticos, esperando que V. E. ordenará se les asista con los gastos de su viaje como se ha ejecutado con los demás, y para que éste con otros dos capos maestros mayores que nombrare, sean los que con toda satisfacción e inteligencia, cuiden de todo el curso de la fábrica en compañía de los aparejadores mayores españoles que también nombraré, pareciéndome que convendrá que todos estos delineadores y sobreestantes mayores facultativos, se les deba señalar un sueldo más conveniente por ser todos éstos cabezas conducentes para el buen manejo de toda la fábrica.¹⁵

Este modo de proceder se percibe claramente en las sucesivas misivas que organizan la comunicación de los responsables en torno a la obra, consolidando una práctica para incorporar a las labores de edificación artífices bien formados, no solo en las categorías básicas, sino también en aquellos niveles en los que se requieren encargados y técnicos que sepan dar instrucciones de como se realizan las labores más complejas. Esta

¹⁵ A. G. P., O.P., 368.

vinculación entre la economía de la fábrica y la formación de artífices y técnicos para la arquitectura del Palacio, se consolidaría durante los años que preceden a la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, como precedente práctico y como justificación de la necesidad de una institución docente capaz de proporcionar un conocimiento científicamente reglamentado para los asuntos de la arquitectura.

Dando continuidad a esa vinculación entre el trabajo en la fábrica del palacio y una estructura docente que estabilizara la enseñanza de la arquitectura, la construcción del Palacio Nuevo movilizó el aparato político, impulsando disposiciones de índole normativo para poner en marcha una academia que pudiera proporcionar mano de obra especializada a la fábrica. En 1741 por ejemplo, se dio orden para que se sacaran de la obra de palacio los materiales necesarios para llevar a cabo las reformas y adecuaciones necesarias para poner en marcha un taller de escultura en la casa de 'Rebeca', dirigido por Juan Domingo Olivieri, de acuerdo con lo acordado por el Rey.¹⁶ Por otra parte, el obligado traslado



FIG. 6: *Paseo del Prado frente al Jardín Botánico*, 1790, Luis Paret y Alcázar.

de la Casa del Rey al Palacio del Buen Retiro tras el incendio, impulsó a las familias

¹⁶ *Informe de Olivieri sobre la casa dedicada a taller de escultura*. 14-I-1741. (A. G. P., O.P., 368).

aristocráticas a la compra de terrenos próximos a esta residencia, donde buscaron edificar «hoteles» según el gusto francés. Este movimiento dio lugar a una nueva forma de entender los paseos próximos -los que unían Recoletos con Atocha- como espacio urbano para el esparcimiento de los madrileños, configurando un nuevo escenario social entorno al cual se desarrollará la cultura visual durante los siguientes decenios.

La inmigración de artistas y otros trabajadores para llevar a cabo las obras del Palacio Nuevo, estimuló también el crecimiento de la población de Madrid de forma moderada, aunque con un ritmo expansivo: en 1723, Madrid tenía 127.000 habitantes, mientras que en 1757, dos años antes de finalizar el reinado de Fernando VI, contaba con 152.658 y con 164.000, un año antes de acabar el reinado de Carlos III (1759-1788), acercándose casi a los 200.000 al terminarse la centuria.¹⁷ Este crecimiento, agudizó el carácter crónico de algunos problemas urbanísticos, ya mencionados por viajeros coetáneos de la llegada de Felipe V a la Corte para su coronación. Entonces, la Villa, con sus cien mil habitantes, se describía rodeada de montañas, con calles principales hermosas y anchas, aunque mal pavimentadas de pequeños guijarros que las hacían incómodas de transitar, llenas de baches y basuras, malolientes y enfangadas. Si el aspecto que ofrecía Madrid parecía no haber cambiado mucho cuando comenzaron las obras del Palacio Nuevo, sin embargo, era mayor la consciencia de que, ante el mal aspecto de la ciudad deberían estudiarse soluciones, aunque fueran difíciles de llevar a cabo por lo costoso de los proyectos y la insuficiencia de las infraestructuras.

En 1738 se publicaba un proyecto de Alonso Torralba en busca de métodos para la limpieza urbana de Madrid, relacionado con otro publicado por Antonio Nata para la canalización del Jarama, deseosos de solucionar la insuficiencia de los manantiales con los que se alimentaban las fuentes públicas que, ante el aumento de población resultaban insuficientes. Otro proyecto de Andrés Martí, proponía un farragoso trasiego de hortelanos

¹⁷ F. BUSTELO. *Población española y población Madrileña en el siglo XIX*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1983. Afirma que en 1700 no había ninguna ciudad en el mundo de más de 1 millón de habitantes, 7 tenían más de 500.000, 20, más de 200.000 y 41 más de 100.000. Madrid estaría, pues, en este último grupo.

con sus caballerías, llevándose la basura para sus huertas, en los mismos medios de transporte que habían traído las verduras y hortalizas suministradas a los mercados madrileños, muy dependiente todavía, como vemos, de la estructuración gremialista que imperaba en la mayor parte de la producción. Vicente Alonso Torralba, además de criticar por impracticable el sistema de limpieza propuesto por Andrés Martí, proponía *fabricar una máquina, con figura de un carretón con tres ruedas, las dos grandes atrás, sobre que ha de estrivar el mayor peso de la carga: la otra, que ha de ser la tercera parte del diametro de las dos, ha de tener juego, que penda del eje, de las grandes, capaz de servir para adecentar el estado de las calles de Madrid, basando su invención en el ingenio, fundado en experimental discurso, discurriendo un Instrumento, ò Maquina (que esta es su propia nomenclatura) con la qual, escusando marèas, carros, arrastradores, y cubetos, se consiga la limpieza, que es el fin à que se destina.*¹⁸

Todo un revulsivo económico, que impulsa modificaciones y configura un escenario en el que la arquitectura pos-incendio, opera resignificando y recodificando los lenguajes ritualizados, imprimiendo ritmos no consensuados que en parte violan las condiciones preestablecidas y en parte introducen de forma continua e ininterrumpida cambios en todos

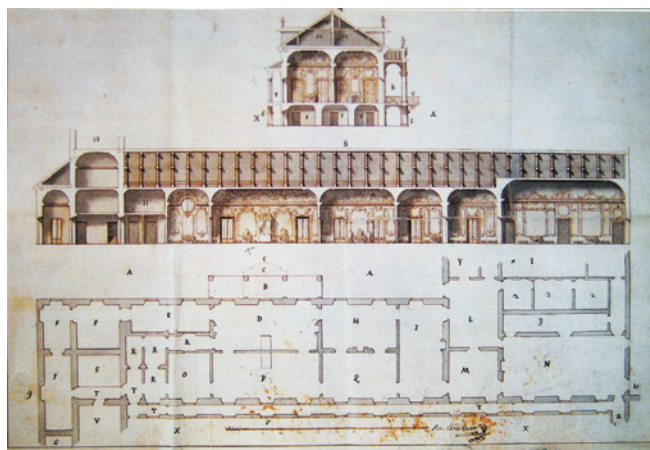


FIG. 7: *Proyecto para reforma del Palacio del Buen Retiro*, 1746, Giacomo Bonavia, [no construido].

los órdenes de la materialidad de la producción, además de convertirse en el instrumento para nuevas codificaciones estructurales de su función identitaria a gran escala. Una dialéctica de resignificaciones, donde la creación de una Academia de las Artes proporciona un soporte estructural de importancia material

y sociológica para la organización de un nuevo régimen escópico al que, paulatinamente, se incorporan los cuerpos de los individuos reclamados como sujetos productivos.

18 V. ALONSO TORRALVA. *Empeño español que hace patente el modo de limpiar las calles de Madrid*, Antonio Sanz. Madrid, 1738.

De hecho, ese proceso de resignificación tiene lugar en las lindes del dominio de la arquitectura tradicional, en un juego de competencia e innovación que nunca llega a plantear una ruptura, a pesar de las tensiones generadas por la introducción de nuevos agentes. En muy pocas ocasiones vemos trabajar a quienes producen esos nuevos usos del lenguaje arquitectónico en el ámbito de la arquitectura disciplinada por la tradición, diseñando nuevos edificios para antiguas estructuras sociales. Incluso si el trabajo es el fruto de una reforma en determinados ámbitos del entorno del rey, los arquitectos abandonan esas posibilidades de resignificación en beneficio de la ritualización y las prácticas codificadas.

Es debido a la imposibilidad de ruptura con la tradición, que la oportunidad de resignificar los lenguajes preestablecidos, surge y es aprovechada con menor cautela allí donde la catástrofe del incendio ha generado un vacío legal y conceptual capaz de desestabilizar con su ininteligibilidad y exceso los ritmos, las energías, los deseos o los pensamientos acumulados en los rituales de la conducta. Es entonces cuando, para hacer frente a ese agujero, a ese vacío, a la ausencia de una explicación que justifique la dimensión de la catástrofe, surgen desviaciones a la norma, resignificaciones de la conducta, reinterpretaciones del conocimiento sedimentadas en nuevas formas todavía no asimiladas e integradas en la economía del poder político, pero potencialmente útiles para una nueva economía de los signos y los lenguajes, formas que sin duda están cargadas de funcionalidad productiva y se insertan en sintonía con la nueva maquinaria del Estado burgués.

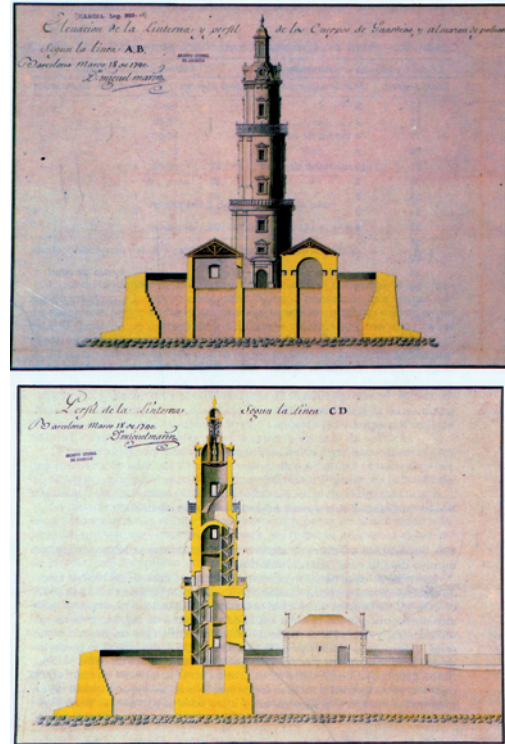


FIG. 8: *Linterna proyectada para el puerto de Barcelona, 1740, Miguel Marín, [ingeniería militar].*

II

OPTIMIZACIÓN DEL DISPOSITIVO ACADÉMICO: PROPUESTAS DE MELÉNDEZ Y OLIVIERI EN EL CONTEXTO DEL PALACIO REAL NUEVO

Desde que Melchor de Macanaz, recién acabada la guerra por la sucesión del trono, impulsó la reforma de la administración para sanear la hacienda del reino, fueron apareciendo argumentos en favor de un mejor aprovechamiento de los recursos patrios. Su compromiso con los intereses de la corona española, su animadversión contra gran parte de las órdenes religiosas que acaparaban indiscriminadamente los negocios en el país y su concepción de una economía productiva en lugar de la tradicional administración de rentas, le enfrentaron con el papado, siendo perseguido por el inquisidor general en 1714 mientras se tramitaban las negociaciones del nuevo concordato con el Papa. No obstante, gracias a su habilidad negociadora obtuvo una posición ventajosa para la corona española al reservarse ésta en adelante el derecho de nombramiento y las rentas que recibía antes el Papa, así como la renuncia de éste al privilegio que eximía a las tierras de la Iglesia de contribución.

Los beneficios económicos de este tratado ayudaron a que muchas de sus propuestas económicas fueran paulatinamente llevadas a la práctica de la administración borbónica. Una de ellas fue la insistencia en constatar que los asuntos de las artes representaban una parte importante de los gastos, ya que, se cubrían mediante importaciones, fueran materiales o artífices. Por ese motivo, llegado el momento de buscar el modo más económico de proveer la renovación de residencias palaciegas, no se podía negar que resultaría productivo formar artistas nacionales evitando, así, el derroche que suponía una política de importaciones que resultaba demasiado onerosa.

Macanaz insiste en la necesidad de organizar adecuadamente la economía siguiendo los dictados de la teoría de la época, en los que se trata a toda costa de evitar la escasez de productos, de regular la circulación de mercancías y personas en el espacio de la nación y

entre distintos territorios, incluyendo también entre los asuntos económicos prioritarios el ámbito de las artes que nos ocupa. La insistencia en poner a la vista el ahorro económico experimentado por Francia o Italia gracias al desarrollo de la ciencia del gobierno,⁴⁵ ilustra el interés por implantar en España medidas económicas de gran importancia no sólo para la economía inmediata, sino para un desarrollo futuro acompasado con la regulación de las conductas de la población en relación con la producción de mercancías. En esa dialéctica de la naciente «gubernamentalidad», se incluyen también, los beneficios obtenidos al consolidar, a través de las academias de artes, unos métodos formativos capaces de proporcionar profesionales con dominio de la teoría y con capacidad para ofrecer soluciones novedosas ante las nuevas demandas de las clases más dinámicas de la sociedad.

Ahora bien, el modo de proveer esa «gubernamentalidad» a las artes va a experimentar un importante desplazamiento conceptual, desde una serie de técnicas inspiradas en el gobierno de la familia, hasta una economía política mediante la cual la Academia se convertirá en instrumento -en lugar de modelo- para la normativización de las prácticas artísticas. Un proceso que analizaremos con detalle al comparar la propuesta teórica presentada por Francisco Antonio Meléndez a Felipe V en 1726 y, las prácticas políticas mediante las cuales Juan Domingo Olivieri logra impulsar la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a partir de su privilegiada situación como responsable del obrador de escultura en la fábrica del Palacio Nuevo y, por otra parte, como proveedor de soluciones a la demanda de mano de obra cualificada para el Palacio.

45 Según la genealogía del poder investigada por M. Foucault, para la época que nos ocupa existía toda una serie de escritos pedagógicos para la educación de los príncipes, paulatinamente convertida en «arte de gobernar». *Mientras que la doctrina del príncipe* (según Maquiavelo) *o la teoría jurídica del soberano tratan sin cesar de marcar con nitidez la discontinuidad entre el poder del príncipe y cualquier otra forma de poder, en las artes de gobernar es preciso señalar una continuidad doble: ascendente y descendente. Ascendente, en el sentido de que quien pretende ser capaz de gobernar un Estado debe saber ante todo gobernarse a sí mismo; luego, en otro nivel, gobernar a su familia, sus bienes, su propiedad y, por último llegará a gobernar el Estado. (...) A la inversa, continuidad descendente en el sentido de que, cuando un Estado está bien gobernado, los padres de familia saben gobernar bien a su familia, sus riquezas, sus bienes, su propiedad, y los individuos también se dirigen como corresponde.* M. FOUCAULT. *Seguridad, Territorio, Población*, (Curso en el Collège de France 1977-1978), Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2006. pp. 118-119.

Al respecto, hay que hacer notar que cada una de estas dos propuestas reproduce uno de los dos modos diferenciados de gubernamentalidad que durante el siglo XVIII están en transformación. El reglamento implícito en la propuesta de F. A. Meléndez está plenamente inspirado en la jerarquía de la familia, con el rey como figura que ejerce el poder soberano a través de la promesa de protección. En ese sentido, en el texto presentado por Meléndez resuena una propuesta de gobernanza de la actividad artística demasiado interesada en los beneficios que la formación de una Academia podría proporcionar al soberano. Sería esa una institución absolutista, cuya petición de apadrinamiento soberano lleva en su seno la caducidad y el anacronismo, del mismo modo que el otrora incuestionable poder tanatológico del rey pronto comenzará a transformarse, disimulado entre las numerosas instituciones que representan, cada vez más, un poder disciplinador que busca administrar la vida y la economía de los ciudadanos.

En el caso de las prácticas de aprovechamiento económico biunívoco entre el obrador de la obra del Palacio Nuevo y la academia de Olivieri, es la economía política del beneficio mutuo y el aprovechamiento particular de un interés general por racionalizar la producción, el impulso que pone en marcha acciones no normativizadas que ocupan un espacio de poder sobre el que todavía no existen reglas de gobierno. Entre el pragmatismo economicista de Olivieri y la retórica suplicatoria de Meléndez justificando la utilidad de las artes del diseño en su jerarquía estamentaria bajo la soberanía real, existe toda una distancia conceptual que determina el diferente carácter de ambas propuestas en la economía política de la gubernamentalidad. No será posible, por tanto, la creación de una Academia de las artes hasta que políticamente pueda operarse un desplazamiento desde su papel como modelo de gobernanza de las artes, hacia su concepción como instrumento para las prácticas de gobierno dentro de un marco más amplio, en consonancia con una economía del gasto público que afecta tanto a la riqueza de la nación como a la hacienda particular del rey.

La historia documentada por Claude Bèdat en su ya clásico estudio sobre el funcionamiento

de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando⁴⁶ es, sin duda, el referente fundamental para conocer los pormenores de muchos de los procesos artísticos de la segunda mitad del siglo XVIII, pero aporta muy poco en relación al estado organizativo de las artes en el periodo inmediatamente anterior al establecimiento de la Junta Preparatoria de 1744. Apenas da importancia al memorándum presentado a Felipe V por Francisco Antonio Meléndez, a quien se otorga todavía una cierta relevancia al ser propuesto por Olivieri para director honorario en pintura en el panel inicial de profesores de la Junta Preparatoria.

Para entonces, ni la ya secular aspiración de los artistas a obtener una dignificación de su trabajo abandonando la rígida tutela de los gremios, ni la influencia reformadora que impregnaba el funcionamiento de instituciones académicas en países de nuestro entorno, ni la constatación de que el decaimiento de las artes necesitaba un apoyo institucional pueden explicar, por sí solos, el fracaso de la representación de Meléndez. La urgencia con la que el Marqués de Villarías y el viceprotector Fernando Triviño buscan copias de los estatutos de las academias de París y Roma, a fin de proporcionar a la Junta Preparatoria un reglamento que rijan su funcionamiento, describe efectivamente la influencia de estas academias, señalada por Bèdat, ya desde los primeros compases para la creación de la Academia de San Fernando; pero si a ellos unimos la de Miguel Herrero de Ezpeleta (Intendente General de las obras del Palacio Nuevo y Secretario del ministro de Estado) en agosto de 1744, así como el apoyo prestado por Francisco Preciado de la Vega que se hallaba en Roma con una beca del Rey desde 1733, podemos mostrar un cuadro de intervenciones netamente políticas, en el que los artistas apenas tienen capacidad de elección.

Uno de los indicadores mencionados en la historiografía del periodo para valorar la urgencia y la importancia de una propuesta política que impulsara una estructura de protección de las artes y los artistas al modo de Francia o Italia, son las numerosas cartas enviadas por Francisco Preciado de la Vega⁴⁷ a Manuel de Roda, después de que habiendo

46 BÈDAT, Claude. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Fundación Universitaria Española & Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1989.

47 F. PRECIADO de la VEGA. *Correspondencia de D. Manuel de Roda y Arrieta, 1760-1776*. MSS/12757

ejercido como agente de Preces y embajador ante la Santa Sede entre 1758 y 1765, fuera reclamado a Madrid para ocupar la Secretaría de Estado. El sevillano Francisco Preciado de la Vega se estableció en Roma en 1732 y, para ampliar sus *conocimientos en Perspectiva, Geometría, Historia natural y otros muchos campos*⁴⁸ recibió una beca en 1739 de Felipe V. Su relación con la Academia de San Lucas, de la que fue elegido muy pronto académico de mérito, le proporcionó numerosos contactos y un conocimiento directo del medio artístico romano que, llegado el momento le fueron de gran provecho cuando la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando le eligió en 1758 para cubrir el puesto de director de los pensionados⁴⁹.

Para tutelar la situación de los artistas que la Academia mandaba a Roma se instituyó en 1758 la figura del director de los pensionados, en quien recaía la responsabilidad de poner en relación a los agraciados con los profesores más idóneos para el desarrollo de su carrera. Dicho director sería su punto de referencia y quien se ocuparía de su cuidado, junto al agente de Preces del rey, Manuel de Roda y Arrieta, y el embajador de España, el cardenal Portocarrero.⁵⁰ Las cartas que Preciado de la Vega envió a Manuel de Roda, ilustran una práctica de poder en el seno de la Academia, sugestivas de un funcionamiento netamente condicionado por la rentabilidad económica y la utilidad inmediata de la enseñanza recibida por los pensionados.

La dirección en su propia casa romana de una *Academia del desnudo con gran concurso de Profesores, Jovenes y Maestros, asi Romanos como estrangeros y especialm.te. Ingleses, con mucho credito, y aplauso por la habilidad con que la dirigia, y ponía las aptitudes del modelo, diseñaba, y pintaba las figuras*⁵¹, proporcionó un reconocimiento

B. N. E.

48 *Distribucion de los premios concedidos por el Rey N.S. a los discipulos de las tres nobles artes hecha por la Real Academia de S. Fernando en la Junta general de 28 de agosto de 1760*, Ibarra, Madrid, 1760, p. 2.

49 M. A. ALONSO SÁNCHEZ. *Francisco Preciado de la Vega y la Academia de Bellas Artes*, (Tesis Doctoral), Universidad Complutense, Facultad de Filosofía y Letras, Madrid, 1961.

50 J. GARCÍA SÁNCHEZ. «Cartas de Francisco Preciado de la Vega a Manuel de Roda (1765-1779)», *Boletín R. A. B. A. S. F.* n° 104-105, 2007. p. 11.

51 *Informe del Embajador en Roma, D. Manuel de Roda, sobre D. Francisco Preciado*, Roma, 10 de abril de 1760. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores. Madrid. Santa Sede, leg. 598, 58-60.

a Preciado de la Vega que le legitimaba para formular críticas con suficiente autoridad, como las que mantiene de forma reiterada en sus cartas, contra la gestión de Ignacio de Hermosilla⁵² como secretario de la Academia de San Fernando. Esta práctica de Hermosilla es heredera del principio utilitarista que desde un primer momento despejó el camino para que la propuesta de Olivieri fuera institucionalizada con capacidad de gobierno sobre las prácticas artísticas, integrando la creación de una Academia de las artes, en un dispositivo que tiene la finalidad de convertir ese impulso de modernización y conocimiento en instrumento privilegiado para las prácticas de gobierno.

Representación de Francisco Antonio Meléndez: una propuesta anacrónica de normalización de las artes

Con anterioridad a las peticiones de Preciado de la Vega y siguiendo la estela de las academias francesa e italiana, se formalizaron algunas peticiones al rey, de entre las cuales destaca la que en 1726 redactó el pintor miniaturista Francisco Antonio Meléndez. Haciendo de portavoz de los pintores, actuó como introductor de una representación ante Felipe V, *suplicando, como leal vasallo, instruir al Rey acerca de lo que puede ser conveniente à su Real Servicio, à el lustre de esta insigne Villa de Madrid, y honra de la Nacion Española*.⁵³ Como Pintor de Miniatura de Cámara, Meléndez informaba de su experiencia en ciudades italianas, especialmente en Roma y Nápoles, donde había vivido dieciocho años. Esta circunstancia le había permitido formarse en las ‘*particulares Academias de las Artes del Diseño, Pintura, Escultura y Arquitectura*’, adquiriendo con ello una experiencia de pintor a la que añadía también sus conocimientos sobre las mejores formas de gobierno de éstos institutos. Una estancia, la suya, en ciudades plenamente reconocidas por su buen hacer en lo que a funcionamiento de las artes se

52 Son varias las cartas en las que Preciado manifiesta su disconformidad con la gestión de Hermosilla como Secretario de la Academia, pero resulta significativa la escueta valoración que hace cuando se rumorea que *no vendrán más pensionados a Roma; si esto fuese el primer mal seria el mío, i el segundo seria poner aquí en ridiculo la Corte, depues de aver visto Roma el cuidado que ha puesto para introducir estas artes en España. Supongo que acaso no avrà nada de esto. Yo espero que V. S. tenga alguna vez algun discurso con nuestro Secretario Hermosilla, i con los sugetos mas respetados de la Academia para saber lo que se piensa*. Carta de mayo de 1765. *Ibíd. Correspondencia*, MSS./ 12757.

53 F. A. MELÉNDEZ. *Representacion a el Rey.*, En Madrid, Año de 1726.

refiere, de cuyas prácticas se podían sacar beneficiosas conclusiones para facilitar el buen éxito de la propuesta de creación de una Academia en Madrid.

Al rey se le sugerían varias de las utilidades de las artes, pues *por su medio se enriquecen las Provincias, se hermocean las Ciudades, se fortifican las Plazas, se adicionan los Exercitos, y se navegan los Mares*. Aportaban ejemplos elocuentes, como la dedicación de los ‘Christianissimos Reyes de Francia’ que, *à imitacion de los Italianos, han bien considerado, que las Artes del Diseño, en hombres ingeniosos, es la mayor riqueza que puede tener un Monarca, valiendo mas los hombres sin oro, que el oro sin hombres; de suerte, que los Vassallos æscientificos, Artifices famosos, ingenios claros, y aplicados à todo genero de habilidades, son mas capaces de mantener á su Principe, que los que son ignorantes, sin aplicacion alguna, siendo la ignorancia raiz de ociosidad, y esta de pobreza (sic).*⁵⁴

En estos ejemplos, quedaba manifiesta la asociación de la idea de participación, responsabilidad y utilidad de las artes, relacionadas con las funciones de representación e identidad asociadas a los monarcas y sus súbditos, valorando con ello la utilidad de las artes en el intercambio con otros países y territorios de otras monarquías. En el documento se hace una elocuente y gráfica comparación de las riquezas de la monarquía española y la francesa, destacando la importancia concedida a la Academia francesa y la rentabilidad que el monarca francés obtenía promocionando a los artífices, pues:

siendo que sin tener à su mandado las ricas Minas de la America, es dueño de quanto Oro, y Plata se cria en sus fecundas entrañas, logra mantener en su Corte Academias de estas Artes, con grandes gastos, colmando de premios, y privilegios à sus Académicos Profesores, con tal estimacion, qual se comprehende de los Artifices, que florecen en sus Estados, pues no solo tiene los que para su Real servicio ha menester, sino para proveer à otros Reynos, bolviendo después à el suyo cargados de honras, y riquezas; de suerte, que experimenta bien en su aumento lo que importa ser

⁵⁴ *Ibíd.* Meléndez, 1726.

sabio, pues de serlo, se sigue ser rico; de esto dimana ser poderoso; y de poderoso, temido, procediendo, y encadenandose estas consecuencias de solo la primera causa, que es el cuidado de conservar los Estudios de estas profesiones (sic).⁵⁵

El sentir de Meléndez y gran parte de los artistas locales, era que estaban perdiendo la posibilidad de ejercer como tales en su propio país, por lo cual acudían al razonamiento económico para interesar al rey y a la reina en la idea de servirse de los súbditos nacionales, siempre que la existencia de una Academia hiciera posible su formación. Para esa época era admitida por la corte española y la real casa la carencia de pintores con buen oficio capaces de servir con dignidad y eficacia a las necesidades de la corona, pues Isabel de Farnesio se lamentaba en cartas a la reina consorte francesa María Leczinska⁵⁶ de las dificultades para encontrar buenos retratistas, incluso en una época en la que los reyes confiaban a los artistas franceses la tarea de dar al lienzo la ‘vera efigie’. Esa situación da esperanzas a los artistas para presentar una propuesta fundamentada en conceptos de utilidad, progreso y economía, no tanto para la nación como para el rey:

Y si V. Mag. fuere servido tomar esta providencia, tendrá en adelante sugetos habiles, y capaces de su Real servicio, sin necessitar de Vassallos de otros Principes, de que se figuren tres buenas consecuencias; la primera, evitar la extraccion del dinero à otros Reynos; la segunda, que lo que con los Españoles se gasta, aqui se queda; y la mas importante, la gloria que à V. Mag. se le sigue, de ser servido de sus Vassallos (sic).⁵⁷

Estas ventajosas condiciones debieron parecerle insuficientes al rey y seguramente fueron poco sugerentes para Isabel de Farnesio quien, en cartas a María Josefa, Reina de Polonia y a otras mujeres de la realeza europea,⁵⁸ se quejaba de la dificultad para encontrar buenos pintores en Madrid que pudieran hacerle retratos para darse a conocer. Durante bastante

55 *Ibíd.* Meléndez, 1726.

56 *CARTA de María Leczinska, Reina de Francia, a Isabel Farnesio, Reina de España.* Versailles, 2 de enero 1745. Mss.. B. N. E.

57 *Ibíd.* Meléndez, 1726.

58 A. H. N., Estado, 2478/9.

tiempo continuaron llegando artistas extranjeros para cubrir las necesidades al gusto de las reales personas, y fueron las obras del Palacio Nuevo las que finalmente obligarían a poner en marcha una institución para formar a los artistas como profesionales competentes. Mientras en el ámbito de la pintura, los retratos de la familia real se encargaban a los artistas franceses, en el ámbito de la arquitectura predominó el gusto por el estilo ‘italiano’, y allí se buscaron los arquitectos para modernizar los palacios de Aranjuez y La Granja, además de los que se encargaron de la realización del nuevo palacio real tras el incendio del viejo Alcázar heredado de los Austrias.

Para valorar el fracaso de ésta iniciativa, hay que tener en cuenta que no existían en ese momento obras de importancia que dieran sentido de utilidad a la propuesta, así como incentivación económica suficiente, en función del ahorro que pudiera experimentar la real hacienda con el empleo de artistas locales, para resolver las necesidades de decoración y representación de la real casa; pero también es probable, que existieran otros condicionantes que convertían en inviable una propuesta que esencialmente concibe a los artistas como una gran familia para cuyo gobierno se propone una quimérica academia protectora. La deriva que habían tomado los acontecimientos tras el fallecimiento de Luis I y el retorno de Felipe V al gobierno de la monarquía, la primacía de las relaciones estamentarias en los aparatos de Estado, el rígido protocolo de la corte heredado de los austrias y los modos de producción artesanal de las artes -incluida la arquitectura-, debían hacer difícil encontrar unos modos de introducir novedades en el gusto arquitectónico y decorativo de los palacios.

Por otra parte si, como es evidente, la propuesta de Meléndez buscaba un sistema de protección de los artistas fundado en el patronazgo real, por el contrario, la necesidad de modernizar la economía hacia la producción de bienes y servicios, la búsqueda de profesionales competentes y la tendencia al control de los gastos por importaciones, impulsaban una dinámica de normalización de las artes cuyo referente era la Real Academia Española ya existente.

Como otros de los discursos políticos destinados a estructurar un dispositivo estatal de las artes que le sucederían, la *Representación* de Meléndez trata de convencer de las ventajas y utilidad de la erección de una academia para la formación y defensa de los intereses de los artistas. Y, puesto en la tesitura de representar la utilidad de unos artistas mejor formados, identifica las necesidades de decoración y representación de la real casa con la empresa de mayor demanda de artistas, de ahí que advierta, de las ventajas de una corte que hace uso de sus propios artistas para sus servicios, extendiendo estos beneficios en base a un utilitarismo que concibe la riqueza de una monarquía en función del volumen de oro que atesoran sus fronteras: *lo que con los españoles se gasta, aquí se queda*. Al promocionar una identificación entre la educación del artista y la riqueza del monarca, la propuesta de Meléndez sugiere un ambiente artístico en el que está teniendo lugar una importante transformación en las relaciones del artista con la sociedad, tintadas por el impulso productivo de un mercantilismo en expansión que pronto forzará un gran cambio en los modos de producción y, donde debemos insertar ese movimiento hacia unas relaciones de producción netamente industriales, en el que los grupos sociales perciben su inestabilidad y buscan protecciones para afrontar el futuro.

Meléndez reconocía implícitamente que los artistas españoles eran poco dados al estudio, aunque este desánimo lo justifica en la poca estima que se les concede y las pocas ocasiones que se les presentan para ganar la gloria de su Soberano. Pero da a entender que una gran parte del desprecio con el que son tratados, es también debido a la situación de desamparo y falta de protección para combatir la (mala) *fama que (en las Estrasgeras Naciones) los pregonan*. Buscando enfatizar su discurso en favor de un proteccionismo estamentario, utiliza argumentos genéricos de utilidad económica, poniéndolos en relación con las ventajas que reportaría una mejor formación y una defensa patriótica de los intereses de los artistas frente a los extranjeros. No obstante, su búsqueda de la protección del rey resulta epocalmente contradictoria con el impulso económico y la competencia individual que se hace ineludible en las nuevas relaciones de producción capitalistas.

Catálisis de un proyecto económico: enseñanza en industriosisidad con Juan Domingo Olivieri

El memorial de Meléndez no obtuvo respuestas relevantes hasta que se puso la primera piedra para la construcción del Palacio Real Nuevo tras elegir a Filippo Juvarra de entre los arquitectos que realizaron proyectos para sustituir lo destruido por el incendio del Alcázar. De hecho, el incendio movió a los reyes a instalarse durante décadas en el Palacio

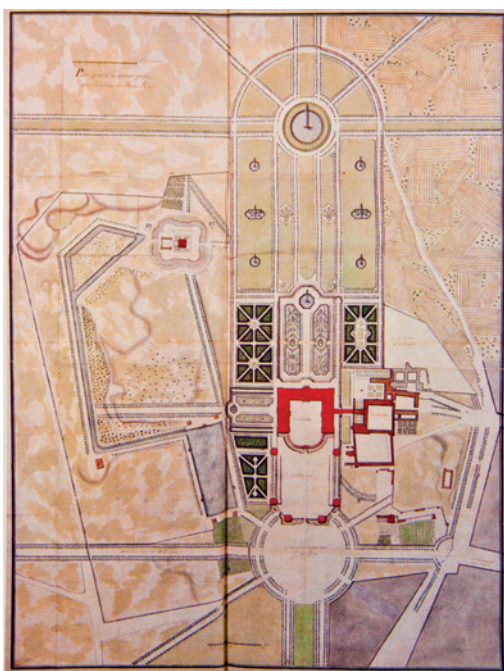


FIG. 9: Proyecto de reedificación del entorno y Palacio del Buen Retiro, 1712-1715, Robert de Cotte.

del Buen Retiro, continuando el procedimiento de reformar sobre lo ya reformado o edificado al gusto francés de las primeras décadas del reinado. En las reformas o reparaciones, habituales durante años, participaron diferentes artistas, entre cuya documentación de pagos no se aprecian disposiciones estamentales que sugieran modificaciones en sus condiciones de trabajo. Tampoco aparece documentación que sugiera una atención especial a las propuestas de Meléndez, continuando aparentemente una rutinaria protocolización de actuaciones en las que, después del rescate de las pinturas,

muebles, tapices, reliquias y objetos litúrgicos que pudieron recuperarse, las ruinas calcinadas del Alcázar quedaron abandonadas durante dos años a la espera de la decisión real de edificar un nuevo palacio.⁵⁹

Aunque la decisión de utilizar el mismo lugar arrasado por el incendio para levantar un nuevo palacio se tomó relativamente pronto, las obras de desescombro para la apertura de cimientos no comenzaron hasta el 7 de enero de 1737, según lo atestiguan varias órdenes del Marqués de Villarias -Dn. Sebastián de la Cuadra- al Marqués de Villena.⁶⁰

⁵⁹ F. J. de la PLAZA SANTIAGO. *Op. cit.*, 1975, p. 87.

⁶⁰ A. G. P., Obras Palacio, Leg. 368. Libro de copias de reales órdenes.

Como es sabido, tras el incendio se llamó inmediatamente a Filippo Juvarra para la realización del proyecto de un palacio nuevo. Ese proyecto inicial fue víctima por una parte de la muerte de Juvarra, y por otra, porque a pesar de su magnificencia y expectativas de esplendor, llegaba en un momento en el que el deseo de los reyes de liberarse de la cotidiana presencia de cortesanos en torno a sus habitaciones privadas, se manifiesta de forma elocuente con la alteración del ritmo circadiano impuesta por Felipe V. Esas modificaciones del comportamiento del matrimonio real que analizaremos en relación con la familia y su transformación, así como las numerosas crisis de Felipe V, sugieren la posibilidad de otorgar un valor significativo a cuestiones afectivas en la elección definitiva del tipo de palacio que se construirá.

Si como señala Burgoing⁶¹ en 1789 llevaban *doce años, añadiendo al Palacio Nuevo dos alas que le darán una apariencia menos maciza, pero que enmascararán la fachada principal*, la fábrica que se pone en marcha en 1738 parece responder más a criterios de simplicidad y moderación del gasto que a un proyecto que reproduciría la

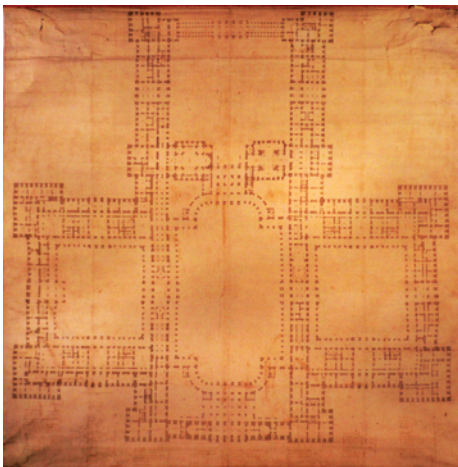


FIG. 10: *Proyecto para el Real Palacio Nuevo*, 1735, Filippo Juvarra.

práctica política de casa de gobierno y palacio. Muerto Juvarra resultaba improbable que pudiera construirse un palacio de grandes dimensiones que, como muestran los dibujos y planos e incluso una maqueta realizada bajo la dirección de José Pérez en la que trabajó Ventura Rodríguez, estaba concebido para ser edificado en los terrenos situados fuera de la puerta de los Pozos, entre las de santa Bárbara y S. Bernardino: *sitio bien ventilado, de sana y agradable exposición, y donde además*

*del principal edificio podía disponer parque, jardines, bosque y quantas obras adyacentes conviniesen de la comodidad y al gusto de las altas personas que debían ocuparle.*⁶²

61 J. F. BURGOING. *Nouveau Voyage en Espagne, ou Tableau de l'état actuel de cette Monarchie...*, Chez Regnault, Libraire, A Paris, 1789. p. 259.

62 G. M. de JOVELLANOS. *Elogio de D. Bentura Rodriguez leído en la Real Sociedad de Madrid por el socio D. Gaspar Melchor de Jove Llanos en la junta ordinaria del sábado 19 de enero de 1788*,

La ambiciosa extensión del palacio que correspondería al proyecto inicial, forma parte de una práctica en la que el arquitecto ha de plasmar en proyecto los deseos del comitente, de modo que, aunque la cautela impuesta por la real hacienda y los deseos cambiantes de Felipe V invalidaran esa propuesta de Juvarra, la misma realización del proyecto sugiere un impulso latente de la corona, destinado a establecer referencias importantes en el ámbito de la arquitectura, imaginando el nuevo palacio como un artefacto visual capaz de servir de referente propagandístico de la que volvía a ser considerada una de las monarquías más poderosas del mundo, y de estandarte arquitectónico para dar visualidad a la Casa de Borbón española, independizada en lo fundamental de su familia francesa. Acaso su magnificencia no estuviera en la extensión del edificio, sino en la decoración que soportaba como exaltación de la historia de la monarquía española, pues si bien *las estancias del rey tienen magníficas dimensiones, la sala del trono (El Salón de los Reynos) todavía puede ser admirada después de la galería de Versalles* (Burgoing, 1789: 251).

Como soporte gráfico y funcional del nuevo espíritu de progreso que avanzaba con el siglo, el palacio ha de ocupar un lugar destacado como elemento visual representativo



FIG. 11: *Carlos II*, 1681, J. Carreño de Miranda (izq).
 FIG. 12.: *Felipe V en su trono*, 1723, J. Ranc (dch).

de la monarquía, manifestando la discontinuidad existente entre la Casa de Austria y la nueva Casa de Borbón española. Este impulso de diferenciación visual, resulta evidente si comparamos el retrato de Felipe V a caballo pintado por Ranc en 1723 con el de su antecesor Carlos II pintado por Carreño. Frente a los símbolos de la monarquía

que proporcionan estabilidad y aplomo a Carlos II, se yergue un horizonte de victoria y esperanza en el que Felipe V triunfante, pone en fuga los restos de un ejército que es, tanto la imagen del antiguo régimen como la de sus enemigos Habsburgo. La visualidad de la monarquía se proyecta ahora en una estrategia internacional, donde el propósito de Inglaterra de formar una alianza antifrancesa atrayendo a ella al rey de Prusia, requiere una respuesta española que aleje de la opinión pública cualquier cavilación sobre la posible pérdida de América. La imagen del nuevo palacio se constituye en la práctica como el escenario ideal para mostrar los cambios, independizando las nuevas arquitecturas de los referentes visuales que vinculaban la dinastía borbónica con su predecesora los Austrias, proyectando de esa forma una imagen propia de la nueva dinastía.

Como sugiere Jovellanos, el impulso renovador fue demasiado débil para romper con esa tradición secular que identificaba el palacio real con la génesis del trono monárquico, vinculando de ese modo el Palacio Nuevo a toda una tradición que reforzaba la práctica política para proporcionar legitimidad a la monarquía. Sin embargo, al preservar ese significado mítico que otorgaba legitimidad a los herederos del poder, se está renovando también la autorrepresentación de la monarquía, activando un ejercicio de poder cuyas consecuencias son en primer lugar el mantenimiento de los vínculos cortesanos heredados y la continuidad de una forma de dominio, cuya crisis alumbró las revoluciones burguesas del siglo XVIII. Arrastrado por ese conservadurismo de la corte, el rey no tuvo libertad de acción para mandar ubicar el edificio destinado a identificar el cambio dinástico en un lugar apropiado a la magnificencia del proyecto arquitectónico, de modo que, cuando ya la maqueta estaba realizada a finales de 1735, *la corte no quiso conformarse con esta traslación, y exigió que el nuevo palacio se idease sobre el mismo terreno que ocupara el antiguo.*⁶³

El domingo de Pascua de 1738 tuvo lugar la ceremonia de colocación de la primera piedra, en la que el rey estuvo representado por su Mayordomo Mayor, el marqués de

63 M. G. de JOVELLANOS. *Op. cit.*

Villena.⁶⁴ A pesar de la presencia de Juvarra en Madrid y de la realización de planos para edificar un nuevo palacio, habían transcurrido más de tres años desde el incendio sin apenas intervenciones sobre la ruina. Lo que se había hecho hasta entonces era poco más que preservar el terreno, desescombrando algunas zonas a la vez que se intentaban aprovechar materiales en buen estado con la finalidad de reutilización en la futura fábrica para obtener ingresos económicos.

Los materiales supervivientes del incendio como puertas, ventanas, rejas o vigas que fueron considerados como de aprovechamiento difícil o imposible, consta que fueron vendidos a otras obras madrileñas o regalados a instituciones que lo solicitaban.⁶⁵ Algunos de ellos formaban parte de la dotación establecida por el rey para la puesta en marcha, en 1744, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, evidenciando la relación entre los recursos para su funcionamiento y el aspecto de utilidad económica que se esperaba de ella.⁶⁶ A la indicación expresada por el rey de limitar al máximo la utilización de madera en la estructura del nuevo palacio, hay que añadir el deseo de aprovechar el incendio para edificar con un estilo unitario y representativo de la nueva dinastía española, buscando su distinción al recuperar la ordenación clásica y simplificar al máximo la utilización de elementos superfluos en la edificación.

Aunque las decisiones fundamentales correspondieran al rey, hay que tener en cuenta que la fábrica se levanta en un contexto de renovación social condicionado por una relativa

64 La *Guía* de Fernández de los Ríos incluye una descripción sucinta de la ceremonia y Sánchez Cantón en la publicación de los proyectos del P. Sarmiento, transcribe la relación que hace de ella el Secretario del Juzgado de la Intendencia de la Fábrica don Pablo Ortiz de Cevallos, junto con un facsímil del dibujo de la caja de plomo compartimentada en que se depositaron monedas. El documento de la Intendencia en: A. G. P., Sección Administrativa, Leg. 713, Casa Inmuebles, Leg. 4. Sobre este mismo asunto F. J. de la PLAZA SANTIAGO. *Op. cit.* 1975, pág. 91..

65 A. G. P., Obras Palacio, Leg. 368. *Resolución* (23/11/1737): *He dado cuenta al Rey de esta representación, y viene S. M. en que se vendan las puertas y ventanas y rejas que Vm. expresa y que su producto entre en la Tesorería de la fábrica según lo propone Vm. y se lo participo para su inteligencia.* San Lorenzo el Real a 23 de noviembre de 1737. Dn. Sebastián de la Quadra.

66 A. G. P. Secc. Ob., Leg. 60. Por ejemplo el 2 de agosto de 1745 se entregaba al Tesorero de la fábrica del Palacio Nuevo, don Tomás Goyeneche, la cantidad de 1871 rs. y 5 ms. señalando que (...) *esta cantidad esta producida por 132 arrobas y dos libras y media de clavazon vieja de todo genero inutil para el servicio de la fabrica. (...) Para lo que la Academia tiene S. M. asignado por la expresada Real Orden, lo que hubiese producido y produgese el clavazon, vendido, y que se vendiese del que se ha recogido de los andamios, cimbras, cubos que se deshacen y de los demas instrumentos, que por inutiles e inserbibles recognen (...).*

bonanza en la economía española que no permite, sin embargo, ignorar las aspiraciones de los artistas locales en cuanto a su incorporación a las tareas de representación visual de la monarquía. La falta de una institución que proporcionara soportes de distribución y enseñanza a los artistas, ocasionó una preponderancia de modelos ya reconocidos y dio lugar a una discontinuidad en la transmisión de las técnicas, la renovación estilística y de conexión histórica con los artistas relevantes del siglo anterior. La cómoda monotonía reinante lastró aún más el desarrollo formativo entre los artistas locales, casi ausentes de las grandes obras y carentes de la formación adecuada para insertarse en la dinámica de renovación.

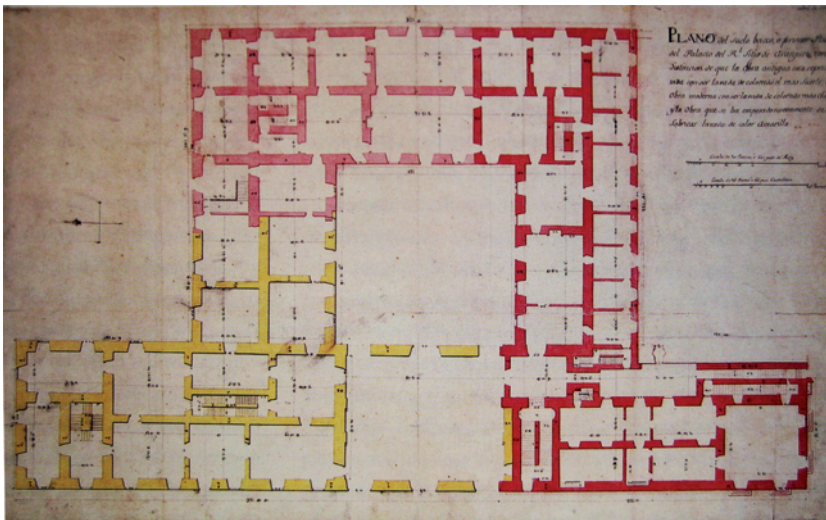


FIG. 13: Proyecto de ampliación del Palacio de Aranjuez por las crujeías norte y este, 1715-1727-, Pedro Caro Idrogo.

La presencia de los arquitectos que estaban a cargo de las obras reales, como es el caso de Ardemans o Pedro Caro Idrogo, va desapareciendo a medida que esta generación se agota.

Es el caso del

maestro mayor de obras del Alcázar, Pedro Caro Idrogo que había realizado un proyecto de ampliación del palacio de Aranjuez en 1715⁶⁷. Las obras se ponen en marcha por una Real Orden de 1727, pero tras su fallecimiento, en 1733 se encarga la dirección al coronel de ingenieros Étienne Marchand y un año después al también ingeniero Leandro Brachelieu, y posteriormente a su ayudante Santiago Bonavia en una deriva cada vez más internacionalista.⁶⁸

En ese escenario de rutina y sometimiento a las normas del pasado, por una parte, y,

67 Idrogo señala en la leyenda los diferentes estadios de la edificación del Palacio. *La obra antigua esta representada con ser lavada de colorido el mas fuerte, la obra moderna con ser lavada de colorado mas claro, y la obra que se ha empezado nuevamente de fabricar lavada de color amarillo.*

68 P. MADOZ. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, T. II, Madrid, 1845-1850. p. 430.

por otra la creciente dependencia de los artistas extranjeros, la obra del Palacio Nuevo puso de manifiesto tanto, el encarecimiento de la mano de obra como las dificultades para edificar un palacio únicamente con artífices extranjeros, acentuando la necesidad de implementar un sistema de formación que permitiera a los artistas locales incorporarse a las tareas menos importantes abaratando costes y generando una reserva suficiente de mano de obra cualificada.

A medida que la obra progresaba, se fue afianzando este impulso renovador hasta incorporarse como observación prácticamente cotidiana a los discursos académicos. Una enunciación política en discursos públicos, en la que es una constante la búsqueda de una revalorización histórica de los más importantes artistas nacionales, citándolos como ejemplos instructivos y legítimo soporte de las nuevas aspiraciones. Esta conexión con el pasado para afianzar el futuro queda patente, en el discurso pronunciado en la Junta general celebrada el día primero de Septiembre del año de 1744 por el viceprotector de la Junta Preparatoria de la Real Academia de Pintura, Escultura y Arquitectura, al establecer como categorías que dan relevancia a la Academia el conocimiento del pasado adquirido por los *cinco Cavalleros Académicos* (sic), el buen gusto formado mediante este conocimiento y la excepcionalidad de la práctica artística de los Maestros Directores. Se citan como referencia del esplendoroso pasado *un Rincon, un Berruguete, un Becerra, un Mudo, un Morales, un Coello, un Monnegro, un Cespedes, un Ribera, tres Herreras, un Velazquez, un Zurbaran, un Pereyra, un Pereda, un Cabezalero, un Cerezo, un Cano, un Rici, un Carreño, un Murillo, un Donoso, un Muñoz, dos Valdeses, otro Coello, un Mena, una Roldana, un Palomino, un Churriguera, y otros muchos*,⁶⁹ pero todo parece fiarse a la decisión del rey.

Este tipo de discurso enunciativo de expectativas estamentarias ya obsoletas, se abre camino ante la necesidad de paliar la falta de un proyecto orgánico de renovación de las artes durante gran parte del reinado de Felipe V. Pero al mismo tiempo es consustancial

69 F. TRIVIÑO, FIGUEROA. *Oración que dixo en la Junta general celebrada el día primero de Septiembre del año de 1744*. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

a una dinámica de incertidumbre generada por la supervivencia de instituciones anacrónicas que, sólo comenzará a despejarse a medida que la ausencia de un palacio representativo desborde el inmovilismo estamentario y la obra del Palacio Nuevo estimule la renovación del urbanismo madrileño.

Por otra parte, a pesar del poco tiempo que llevaban funcionando algunas academias, la idea de progreso e instrucción que había estimulado



FIG. 14: *Proyecto para el Coliseo del Príncipe*, 1744, J. B. Sachetti & Ventura Rodríguez.

su creación estaba bastante desprestigiada, debido al sistema seguido para elegir y premiar a sus miembros en algunas de ellas. De un modo inmanente a la renovación de métodos y conocimientos científicos, se observan también críticas y apremiantes dificultades para justificar la utilidad de las academias de humanidades en la industriosisidad que necesitaba el país; ante lo cual hay que suponer que esas discrepancias sobre si realmente las academias de la Historia y Española eran de utilidad tal como venían funcionando, las dudas vertidas públicamente sobre si la instrucción era honrada y si existía realmente aplicación y erudición entre sus miembros, obstaculizaban el ánimo de los miembros del Consejo para que la de las artes se pusiera en marcha.

Una muestra del desprestigio acumulado es el Plan de una Academia de Ciencias y Artes en que se habían de refundir la Española y la de la Historia,⁷⁰ redactado por Ignacio de Luzán Claramunt hacia 1750 a su regreso de la Embajada de España en París. Luzán pretendía estimular la utilidad de ciencias, letras y artes fomentando su instrucción y conocimiento dotando a las academias de un nuevo sistema para controlar los trabajos y el uso de las rentas asignadas. Y pretende, mediante un nuevo programa y la refundación de las academias de la Historia y Española, actualizar la instrucción y los conocimientos,

⁷⁰ G. CARNERO. *Ignacio de Luzán. Obras raras y desconocidas*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1990.

jubilando a todos aquellos académicos considerados incapaces de mantener un contacto con publicaciones extranjeras, así como de interpretar para la industriosisidad de la nación los avances científicos de otros países.

Seguramente la búsqueda de utilidad industriosa y la práctica de encontrar oportunidades de negocio estaban ya presentes en la cultura económica del momento y con anterioridad a la iniciativa legislativa de Luzán, especialmente desde que la puesta en marcha de la fábrica del Palacio Nuevo estimulara la llegada de artífices extranjeros y de otras provincias a Madrid. Es en ese contexto de dinamización económica, generada por la construcción del Palacio Nuevo, donde hay que situar uno de los procesos que se vieron especialmente favorecidos por la demanda de mano de obra cualificada para la obra del Palacio; pues, después de tres años de comenzadas las obras de cimentación y estructura del Palacio Nuevo, la búsqueda de personal cualificado a través de las relaciones establecidas por el círculo del arquitecto director no lograba solventar las dificultades para incorporar la necesaria mano de obra cualificada para que la obra avanzara a buen ritmo.

En ese contexto fue el Ministro de Estado, marqués de Villarias, quien desplegó las oportunas relaciones para que el escultor procedente de Carrara y establecido por entonces en Turín, Giovan Doménico Olivieri accediera a desplazarse hasta la corte madrileña para encargarse de las tareas de decoración escultórica que se proyectaban en la fábrica del Palacio Real Nuevo. Bien sea que su periplo por ciudades como Génova, Marsella o Turín le dio a conocer las dificultades de la corte madrileña para contratar escultores, bien que alguno de los numerosos italianos que ya trabajaban en la fábrica del Palacio le instruyera al respecto nada más llegar a Madrid en mayo de 1740, Olivieri se da cuenta rápidamente de la carencia en España de un centro académico, semejante a los muchos ya existentes en Italia y Francia y aprovecha la situación, sobre todo, para mejorar en lo posible las condiciones económicas aceptadas por Felipe V a través del embajador en Turín, don Manuel de Sada y del Ministro de Estado el Marqués de Villarias, pero también, para poner en marcha una academia que se confunde y solapa con las actividades del taller de

escultura y obrador destinado a la producción de obras decorativas para el Palacio Nuevo.

Este solapamiento entre el obrador de la fábrica del Palacio Nuevo y la academia de Olivieri, da lugar a una situación estratégica de oportunidades de la que Olivieri se beneficia especialmente, articulando un proceso de acaparación de privilegios para él y sus ayudantes, en el curso del cual, logra además eludir el control ejercido por el intendente de la fábrica del Palacio. La situación es tal que, a pesar del desbordamiento de los gastos, situación que habría dado lugar al cierre del obrador si las necesidades de la fábrica no hubieran reclamado urgentemente mantener los trabajos aun a costa de parecer inservibles⁷¹, Olivieri consolida su situación y prestigio, haciéndose con la credibilidad suficiente para que su modelo de academia se solape y confunda constantemente con el que servirá de estructura para el primer desarrollo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

En este sentido, consideramos que resulta interesante analizar este dispositivo de poder, puesto que los estudios realizados en torno a la creación de la Real Academia de San Fernando por L. Cervera Vera y A. Úbeda de los Cobos, ambos publicados en 1988, son subsidiarios de las actas del archivo y remiten a sendas descripciones de Ceán Bermúdez y Jovellanos sobre los orígenes de la Academia, pero carecen de una exploración de las prácticas no normativizadas que operaron en el entorno de las instituciones por intereses económicos. Por otra parte, el discurso historiográfico ha establecido desde mucho antes,

71 Según diferentes documentos procedentes del A. G. P. [Secc. Ob. Leg. 381, Docs. 34, 35, 40, 42 y 44] estudiados por M. L. Tárraga (1992: Tomo II, pp. 62-64) durante los primeros meses de 1742, cuando el taller de Olivieri en la fábrica del Palacio Nuevo llevaba funcionando algo más de un año, tienen lugar diversas indagaciones para tratar de saber con exactitud las circunstancias en las que funcionaba el taller, lo que se había trabajado, el número de operarios y, fundamentalmente, los gastos desde su creación. El informe más contundente es el realizado por el Oficial de la Secretaría del Despacho Universal de Estado Miguel Herrero de Ezpeleta, *haciendo ver que, incluyendo desde Olivieri hasta el último aprendiz, el taller constaba hasta finales del año 1741 de 48 personas y que sólo en sueldos y jornales se alcanzaba la suma de 185.656 rs.* Una suma inaceptable que da lugar a la elaboración de una memoria en 1742 en la que señala la conveniencia de *pararse un poco a considerar y resolver, si conviene que las piezas contenidas en ella se hagan por jornales, o ajustando cada una por un tanto. Si se hubiese de practicar lo primero hay muchos motivos para temer que el gasto excederá en sumo grado del valor de la obra»* y refiere a continuación la fachada de San Ildefonso, indicando cómo allí se han colocado en mármol de Carrara 4 estatuas grandes, las Armas Reales, 2 estatuas de la Fama, 2 medallones, 4 trofeos grandes, 16 vasos grandes, etc. y que todo se ajustó con el escultor Juan Barata en 9.500 pesos y efectivamente lo remitió y llegó a San Ildefonso en 159 cajones, sin que el Rey haya tenido de costa de gastos más que la conducción desde el puerto. [A. G. P. Secc Ob. Leg. 465, Doc. 50].

una teleología hegeliana para narrar este proceso, con un recorrido que va, desde la ya mencionada propuesta presentada por M. J. Meléndez, cuya continuidad natural sería la presentada en 1741 por Olivieri, hasta la aprobación de los estatutos, sin apenas prestar atención al proceso de legitimación mediante el cual el taller de escultura, la academia de dibujo, las nuevas relaciones profesionales establecidas y el papel director de Olivieri se configuran como auténtico dispositivo de poder, a partir del cual se depuran las atribuciones y formas económicamente aceptadas, sobre las que emerge la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando como estructura institucional destinada a la normalización de las artes.

En la mayor parte de los estudios que se han ocupado de la decoración del Palacio, se restringen las ocupaciones de Olivieri a su participación como encargado de esculpir las estatuas de la historia de los reyes de España destinadas a servir de ornato al Palacio, construyendo la figura del artista a partir de su origen carrarés, sus estudios en Milán y su venida a España a instancias del Ministro de Estado Marqués de Villarias. Sin embargo, estos encargos no se realizarán hasta 1749 y no recaen en exclusiva en Olivieri, sino que, para entonces, Felipe de Castro comparte con Olivieri la dirección del obrador y los encargos se reparten entre ambos escultores por igual. Dada la magnitud de los trabajos, ambos directores se vieron obligados a servirse de un elevado número de escultores para su ejecución, contratando para ello a Juan Pascual de Mena, Alejandro Carnicero, Luis Salvador Carmona, Roberto Michel y Juan Porcel entre otros.

Las condiciones fijadas para la venida de Olivieri al servicio de Felipe V fueron ratificadas por el Ministro de Estado, Marqués de Villarias, el Embajador en Turín, don Manuel de Sada y finalmente por Felipe V el 24 de agosto de 1739. Esencialmente consistían en *admitirle a sueldo del monarca, costearle el viaje hasta Madrid, darle casa para su habitación y concederle un sueldo de 1200 escudos romanos anuales, así como admitir le acompañasen tres oficiales escultores seleccionados por Olivieri, a los que también Felipe V se compromete a costearles el viaje, darles alojamiento y el sueldo*

*correspondiente a su habilidad, que se fijan en 550, 300 y 250 escudos romanos.*⁷² El momento en que estas condiciones fueron ratificadas y su aparente incuestionabilidad durante largo tiempo, permiten intuir una situación generada por la obra del Palacio en la que se pone de manifiesto el desequilibrio entre una demanda creciente de mano de obra especializada y una insuficiente disponibilidad de artífices.

La estabilidad de las condiciones estipuladas en el contrato y la acuciante demanda de artífices bien formados para la obra del Palacio, son dos condiciones importantes que permiten a Olivieri, pocos meses después de su llegada a Madrid, apresurarse a poner en marcha un centro de enseñanza dedicado a artistas españoles, a semejanza de los que ya funcionaban en Italia o Francia.⁷³ Partiendo de esa carencia y de la creciente demanda de artífices suficientemente instruidos para la obra del Palacio Nuevo, Olivieri lleva a cabo la inauguración de una academia de dibujo el 28 de junio de 1741 en los aposentos de la casa Rebeca que el rey había cedido para que el artista se instalara en ella, con un acto con el que, a pesar de llevar poco más de un año en España, quiso rodear el evento de cierta relevancia, con el fin de comenzar dando una imagen de importancia a su centro.

A pesar de la celeridad con la que Olivieri obtuvo para su estudio una renta propia asegurada, sorprende el largo periodo que transcurre desde 1741, cuando se presenta al Rey la propuesta de estatutos para promover una «academia de nobles artes»⁷⁴ y la puesta en marcha definitiva en 1751 bajo los auspicios del nuevo protector José de Carvajal y Lancaster. Carvajal seguía entonces el Plan de estatutos redactados por Luzán para una Academia de Ciencias y Artes en el cual se reglamentaban detalladamente las obligaciones y derechos de los académicos, así como, el funcionamiento práctico para que estas instituciones resultaran de utilidad. En las conclusiones de Carvajal se resumen los

⁷² Seguimos aquí las investigaciones de F. J. de la PLAZA SANTIAGO. *Op. cit.*, 1975, cuyas fuentes siguen siendo el mejor referente del que hemos podido disponer.

⁷³ M. L. TÁRRAGA BALDÓ. *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real*, Patrimonio Nacional, CSIC, Instituto Italiano de Cultura, Madrid, 1992. p. 156.

⁷⁴ El informe fue remitido a Italia y posteriormente a Francia. A principios de marzo de 1742 llegaba a Madrid el parecer dado por la Academia de Roma. Firmaban el informe el Marqués de Teodol, Príncipe de la Academia y el Caballero Pietro Leone Ghezzi, Secretario de la misma. Básicamente estaban casi en total acuerdo con la idea propuesta por Olivieri. Cif. M. L. TÁRRAGA BALDÓ, *Op. cit.* p. 161.

beneficios que el proyecto proporcionaría al Rey y a la Nación, insistiendo sobre todo en la garantía de eficacia de los ingenios mecánicos diseñados por los académicos, el aumento del nivel de cultura del país por medio de la difusión de las letras y las ciencias, así como la incentivación de buenas costumbres a través de tragedias y comedias donde se inspiren pensamientos altos y honrosos. Sin embargo, en el Plan redactado por Luzán el ámbito de las artes queda limitado a la lengua, la poesía y la oratoria, dejando como accesorias de las ciencias algunas artes liberales a las cuales se asignarían cuatro académicos encargados de la pintura, la escultura, el grabado y la arquitectura.⁷⁵

Luzán y Carvajal continuaron realizando proyectos y coordinando otros asuntos de importancia en esa década, y lo siguieron haciendo tras la muerte de Felipe V y la coronación de Fernando VI, abordando asuntos relevantes para la hacienda real como era la unificación de moneda a través de la creación de una única ceca en Madrid, tras ser nombrado Luzán Superintendente de la Casa de Moneda de Madrid.⁷⁶ En un intento de mejorar las finanzas, poniendo orden en el caos monetario heredado por Felipe V, se unificaron las juntas de moneda y comercio y finalmente, para unificar monetariamente la península e impedir la exportación clandestina, Luzán proponía el cierre de la casa de moneda sevillana, labrándose moneda únicamente en Madrid a fin de conseguir, la homogeneización de las acuñaciones y un cierto control sobre la moneda de Indias. El proyecto tardaría en llevarse a cabo puesto que, todavía en 1760, era necesario imprimir un *Nuevo Tratado de reducción de monedas efectivas e imaginarias de estos reynos de España a reales de vellón*, pero este proceso de control financiero incidió en gran medida en los progresos de las obras del palacio, aportando estabilidad a una financiación irregular debida a la continua falta de liquidez de las arcas reales.

Las decisiones políticas que impulsaron reformas financieras para estabilizar la hacienda, condicionaron positivamente el progreso de las obras dependientes de ella, abriendo así la puerta a la creación de una Academia de las Artes capaz de proporcionar artífices formados

75 A. H. N. Estado, Leg. 3022.

76 P. MOLAS. «La Junta General de Comercio y Moneda», *Cuadernos de Historia*, nº 9, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1978, pp. 1-38.

de acuerdo a los nuevos conocimientos y necesidades. La relación entre las dificultades financieras y la necesidad de formar artífices locales se nos evidencia al observar, en los registros administrativos de la fábrica, los continuos problemas tanto en relación con las retribuciones a determinados artífices gremiales, como en lo referente a las dificultades para encontrar otros que estuvieran dispuestos a realizar el trabajo. Aunque no fueron los únicos conflictos mientras se levantaban los muros del Palacio, podemos destacar el de los canteros y la reposición de oficiales de albañilería tras las protestas de los artífices italianos llegados en un primer momento.

Esta problemática reflejada en continuas suplicas y quejas de los arquitectos que dirigían la obra, alimentó la necesidad de dotar la fábrica del palacio con mano de obra especializada, generando el impulso necesario para estabilizar un sistema normalizado de formación en los asuntos de las artes, capaz de impulsar una producción artística hegemónica y adecuada a las nuevas necesidades de la incipiente sociedad burguesa en desarrollo. Esta vinculación del nuevo instituto de las artes a las tareas productivas del Palacio Nuevo, marca un punto de inflexión en el carácter de las propuestas para formar una Academia, en el que la aparente continuidad entre la propuesta de Meléndez y la de Oliveri, no es más que formal. Como observa Úbeda de los Cobos, Olivieri no era *un profesor altruista que lleno de amor patriótico instituyó a sus expensas una escuela pública de dibujo*.⁷⁷ Son las prácticas económicas y las relaciones de producción impulsadas por el capitalismo emergente, las que definen los comportamientos y la evolución de las propuestas asumidas por los representantes del poder monárquico, impulsando un programa cuya finalidad es regular las relaciones de los artistas con la sociedad, así como normalizar los lenguajes en el gusto hegemónico de la clase dominante.

A diferencia de la propuesta de Meléndez que buscaba una protección estamental, la academia de Olivieri estaba sostenida con las rentas provenientes de la tesorería de la fábrica del Palacio Nuevo, cuyas labores daban sentido de utilidad a la formación de

77 A. ÚBEDA DE LOS COBOS. *Pintura, mentalidad e ideología en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1988. p. 266.

artífices en la práctica del dibujo, convirtiendo las bellas artes en una dedicación asumible por la filosofía ilustrada, de forma que la erección de una academia dedicada a esta actividad no apareciera a sus ojos como una institución antisocial. Por otra parte, lo que se pretende también, es adecuar la formación en las «bellas artes» a los requerimientos de utilidad y progreso consustanciales al credo ilustrado, estableciendo para ello una enseñanza normalizada, bien sirviendo de soporte y vehículo de difusión de otras ciencias, bien adecuando los motivos y los conceptos de la representación a los intereses de una sociedad de progreso que busca la felicidad a través de la utilidad y del conocimiento.

La academia de Olivieri sirvió para verificar la eficacia de un nuevo sistema de enseñanza, además de como dispositivo de transición en el proceso de renovación de normas supervivientes de una sociedad estamentaria en decadencia. Pero esa eficacia fue legitimada por su funcionamiento como dispositivo novedoso que puso en conexión los intereses y las necesidades suscitadas por la gran obra arquitectónica del Palacio, así como su inserción en el sistema de las artes poniendo en práctica una alternativa empresarial a la demanda de formación de arquitectos y decoradores.

Como en otros muchos aspectos de la evolución de la sociedad dieciochesca, las fricciones entre distintos grupos sociales, e incluso entre secciones de una misma actividad que compiten por un espacio económico en función de sus diferentes modos de producción, se dirimen en estos nuevos espacios de poder, pugnando por ocupar privilegios en la confluencia de distintas instituciones políticas, organizando así,



como una práctica duradera en adelante, la estratificación de los artistas en función de su

cualificación académica.

Estas fricciones entre diferentes modos de producción -ocasionadas por el desbordamiento de las viejas estructuras a causa de las nuevas demandas- sirven por una parte de soporte para el desarrollo y estructuración de nuevas instituciones, así como de apertura a la creación y a la novedad; pero por otra, ejercen un pernicioso control sobre las prácticas sociales, desvirtuando en gran medida las posibilidades de nacientes instituciones como la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. A partir de una serie de relaciones solapadas, de tácticas de intimidación entrecruzadas, de inquietudes que se camuflan de certidumbres para enfatizar la posibilidad de unos resultados inciertos, va surgiendo una forma de dominio que crece con la institución priorizando fundamentalmente las relaciones de dominación de unos individuos sobre otros.

Como venimos explicando, la ruina del Alcázar ocasionada por el incendio fue el inicio de un gran despliegue económico y político, la fábrica del Palacio Nuevo, en cuyo ecosistema surgió la academia de Olivieri. Su supervivencia y reconversión en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, fue un proceso en el que estuvieron implicados dos modos de financiación diferentes y prácticas de economía política que hoy, podemos identificar funcionando en un dispositivo que ocupaba un espacio aún no normativizado. Si bien el principal soporte de supervivencia fue proporcionado por rentas de carácter estamentario, el impulso diferenciador que proporciona continuidad a su existencia como institución, es el carácter utilitario con el que se legitiman las actividades docentes. En este ecosistema, la inmediata utilidad de las prácticas docentes relacionadas con la obra del Palacio, marca una impronta que sirve de ejercicio dialéctico para poner en marcha estudios normalizados y promover una estructura profesional que sirviera de enlace entre las artes y la sociedad, una estructura que finalmente se legitimaría como dispositivo de poder en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Si bien en un principio, todo parece indicar que fueran sus relaciones con el marqués de Villarias las que le facilitarían los medios para instalarse e incluso organizaran su viaje

desde Turín, se detecta posteriormente, una relación de utilidad mutua al proporcionar formación a los artífices de la fábrica del Palacio. De apariencia estamentaria y de funcionamiento dialécticamente productiva, la relación de Olivieri con la fábrica es proclive a facilitar la continuidad de unas relaciones de producción con las que, a pesar de las constantes peticiones de mayores medios, el mismo Olivieri no debía estar excesivamente disconforme. Esa era la opinión que subyace en las indicaciones de Miguel Herrero de Ezpeleta -oficial de la Secretaría de Estado e Intendente de las obras de la fábrica del Palacio- que, en carta al marqués de Villarías, entonces protector de la Junta Preparatoria para la puesta en marcha de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, manifestaba en febrero de 1744: [añade] *el cuidado que es necesario para tratar con él [se refiere a Olivieri] por ser trampoço, codicioso y ancho de conciencia; y que así no se le consigne nada, ni se apruebe el Plan con Cedula Real, sino que mensualmente se le vaya dando lo que necesite, con buenas esperanzas de que se arreglará todo.*⁷⁸

El cambio de condiciones de producción para satisfacer las necesidades de formación, se hizo posible gracias a la envergadura de las obras del Palacio Nuevo construido sobre las ruinas del Alcázar de los Austrias. Si hasta entonces la importación de artistas extranjeros representaba una rémora que condicionaba el apoyo económico de la real casa a los artistas locales, a partir de la demanda generada tras el inicio de las obras del Palacio se convirtió en un medio de implantar en España gustos y modelos artísticos ya normalizados, con los que se pensaba sincronizar la producción visual de modelos de comportamiento con las corrientes hegemónicas en el resto de países europeos. De este modo las instituciones de la monarquía española lograban obtener conocimientos de primera mano e insertar sus novedades en las prácticas artísticas, a la vez que quedaban fuera de lugar las caducas tradiciones hispanas.

⁷⁸ *Extracto de las noticias más importantes de los primeros años de la Academia*, R. A. B. A. S. F., Archivo, CF-Leg. 3º, año 1744. Cit. A. ÚBEDA DE LOS COBOS. 1988, p. 271.

III

LA FAMILIA Y SU HÁBITAT: PALACIOS PARA LA CASA DE BORBÓN ESPAÑOLA*

El impulso diferenciador imprescindible para desligar la nueva imagen borbónica de cualquier recuerdo de sus antecesores Habsburgo que se venía gestando en la política española tras finalizar la Guerra de Sucesión, siguió un curso creciente tras la llegada de Isabel de Farnesio, adquiriendo un sesgo significativo a favor de la convivencia familiar con la nueva reina, especialmente cuando el matrimonio real compró una pequeña hospedería perteneciente a los Jerónimos del Parral, y entre 1720 y 1724 se levantó el primer palacio de

San Ildefonso siguiendo el proyecto del Maestro Mayor de Obras Reales, Teodoro de Ardemans. La edificación se llevó a cabo



FIG. 16: *Palacio de la Granja de San Ildefonso*, 1721-1744, T. Ardemans & A. Procaccini & S. Subisatti & J. B. Sachetti.

con gran celeridad, en previsión de la vida retirada que Felipe V esperaba llevar en el apacible paraje tras la abdicación en su primogénito Luis I.

Aunque la muerte del nuevo rey modificó el supuesto plan de tranquilidad y vida retirada que se declara en el texto de abdicación; desde fechas tempranas se lleva a cabo un programa de adquisición de pinturas para la decoración de las estancias, específicamente vinculado a dos inventarios separados de las pertenencias del rey y la reina. Las disposiciones legales para otorgar una doble propiedad al patrimonio asignado a este palacio, al menos en el papel, como lo atestigua la redacción de dos inventarios separados desde la abdicación

✿ Una versión reducida y adaptada de éste capítulo ha sido seleccionada para su próxima publicación en la revista *Arenal*, Instituto de Estudios de la Mujer, Universidad de Granada.

y revisados en 1727, la independencia en la realización de las obras de la gestión de la Junta de Obras y Bosques a fin de no generar conflictos de propiedad o competencia con un nuevo soberano, la garantía de que finalmente el patrimonio revertiría por herencia a la línea dinástica y el uso frecuente que hicieron del palacio Felipe V e Isabel de Farnesio, sugieren la voluntad de los reyes de aprovechar una coyuntura única (la abdicación) para construir una pieza residencial completamente nueva con una distribución ‘a la moderna’, convirtiendo el palacio en una residencia adecuada exclusivamente a sus gustos personales y a sus necesidades afectivas.

Esta perspectiva permite situar la empresa de decoración del palacio y la evolución de las ‘pinturas de familia’ en relación con las inquietudes personales de Isabel de Farnesio, relacionadas con lo familiar y las representaciones de la vida afectiva, como son la adquisición al mercader Florencio Kelly de las dos escenas de Jean Antoine Watteau *Fiesta en un parque* y *Capitulaciones de boda y baile campestre*, adquiridas para la decoración del palacio de la Granja de San Ildefonso y hoy en el M^o. del Prado, e incluso pinturas que sirvieron de modelo como los *Desposorios de Santa Catalina* (Piacenza, Collegio Alberoni) de Correggio copiado por ella misma; sin por ello entrar en contradicción con las necesidades de representación de la empresa familiar. Todo ello, hay que situarlo además en un contexto cultural en el que, junto a otros factores que contribuyeron durante el siglo XVIII a reafirmar las distinciones sociales entre lo público y lo privado, una saturación de las prácticas de la religiosidad postridentina empujaron a gran parte de los individuos a explorar otras experiencias en el ámbito de la privacidad.

A medida que la religiosidad retornó al ámbito de lo público y se expuso a la contaminación de la fiesta carnavalesca, la práctica de la lectura devocional privada sufrió el mismo proceso de contaminación desde la escritura social, dando lugar a la creación de un mundo poblado por los seres imaginarios de la literatura, no tan distantes, en el fondo, de los creados por la iconografía religiosa, pero mucho más agradables desde el punto de vista de la experiencia terrenal cotidiana. El gusto por la lectura y en ocasiones la

escritura en solitario como práctica edificante para la personalidad del individuo, dio lugar a la aparición de un espacio individual para cada uno de los miembros de la familia, al menos, en aquellos hogares donde el espacio o la posición económica lo permitían. Ese impulso de privacidad y la creciente estratificación de las clases sociales de acuerdo con las coordenadas del capitalismo burgués, fomentó una subjetivación social en la que la construcción del sujeto está estrictamente pautada por el lugar que ocupa en la escala de producción. Los “domésticos” que hasta entonces habían permanecido formando parte de la extensa familia regida por las leyes gremiales de producción,⁷⁹ comenzaron a ser expulsados de determinados ámbitos privativos del matrimonio definido por un *pater familias*, su mujer y sus hijos.⁸⁰

En la habitabilidad de la casa o palacio donde se desenvuelven gran parte de las relaciones cotidianas, este distanciamiento de los ‘domésticos’ contribuye también a una reorganización de las relaciones afectivas del matrimonio, potenciando especialmente la responsabilidad de la madre en el cuidado y educación de la prole; responsabilidad que obliga a una proximidad que condiciona y define la relación afectiva entre la madre y los hijos y en la que, de forma creciente, se ve involucrado el padre en la medida en que esta proximidad y condicionamiento afectivo proporciona mejores condiciones para la supervivencia social del grupo. Esta transformación de la familia, condicionó también la arquitectura de la vivienda o palacio, y se convirtió en un dispositivo mediante el cual se ordenaron la vida social y política de los individuos según su clase, género y condición social.

El gusto por la intimidad contribuyó decisivamente a transformar los espacios polivalentes de la vivienda en espacios funcionalmente específicos para los usos individuales de cada uno de los miembros de la familia. Un gusto y una transformación que no fueron ajenos a

79 M. V. LÓPEZ-CORDÓN. «Familia, sexo y género en la España moderna», *Studia Historica*. Ediciones Universidad de Salamanca, Historia Moderna, Salamanca, 1998. 18. pp. 105-134.

80 El término «familia» ha designado durante mucho tiempo a grupos sociales unidos no sólo por lazos de consanguinidad sino también de dependencia afectiva, económica y política, entre cuyos miembros se incluían criados y servidores. Este es el motivo por el cual hasta el siglo XIX *Las Meninas* ha sido conocido como «La familia» o «el cuadro de La familia», designando esa reunión estructural de personajes heterogéneos como núcleo social básico en la estructura política del Estado.

los reyes, sino que, a pesar de las rígidas normas del protocolo cortesano, las novedades, fueron asimiladas en primer lugar en aquellos ámbitos donde la disponibilidad económica permitía el dispendio necesario. Sabemos que Luis XV, en su pabellón de caza en Choisy, hizo disponer un mecanismo que hiciera subir una mesa completamente «arreglada» al comedor desde la cocina de abajo, eliminando así la necesidad de sirvientes y permitiendo que el propio Rey gozara de sus amigos con total intimidad.⁸¹ Este mismo Rey mandaba también, en Versalles, salir a sus criados para servir él mismo a sus invitados el café. El deseo de Felipe V de retirarse a Valsáin tras su abdicación, tiene mucho de esa búsqueda de una privacidad alejada del cotidiano ajetreo en palacio provocado por la administración de los asuntos del reino. Y aunque esta idea de retiro tuviera que convivir con la esperanza de ocupar el trono de Francia si el Delfín fallecía por causa de las viruelas, tal como le había ocurrido a su hijo Luis I, la abrumadora presión de lo público le empujaba continuamente al refugio familiar en el que los hijos y la reina, Isabel de Farnesio, siempre tuvieron un papel destacado.

Es interesante valorar este programa de decoración pictórica como apertura de una nueva línea de representación de la Casa de Borbón española, en la que se otorga relevancia a un modelo de familia en el que el rey hace prevalecer por primera vez en la historia su presencia junto a la reina como madre de su línea dinástica,⁸² claramente visible en el trabajo de los tres pintores significativos del reinado y sus cuadros de la familia de Felipe V. Es cierto que, tanto las adquisiciones para La Granja como el resto de los encargos, sufrieron altibajos a partir de la controvertida decisión de Felipe V de abdicar ya fuera; para ejercer el poder en la sombra, para optar con total libertad al trono de Francia ante la posible muerte del Delfín enfermo de viruelas, o verdaderamente, para optar a una vida

81 Á. MARTÍNEZ MEDINA. *Espacios privados de la mujer en el Siglo XVIII*, Horas y horas la editorial, Comunidad de Madrid, Madrid, 1995.

82 Esta prevalencia de la familia nuclear sobre la familia «política», deja en suspenso la tradicional separación entre los dos cuerpos del rey, afectando definitivamente a los modelos de representación. Tanto la protección otorgada por Felipe V en el codicilo testamentario de 1727 a Isabel de Farnesio, como la búsqueda de representaciones visuales satisfactorias para su propio reconocimiento, muestran el abandono de la tradicional separación entre el cuerpo político del rey y su cuerpo natural. Acerca de esta dualidad es de relevancia, E. H. KANTOROWICZ. *Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval*, Alianza, Madrid, 1985.

familiar al margen de la corte. Sin embargo la muerte de Luis I y la supervivencia del Delfín, llevaron al rey a una crisis de neurastenia que justificó la regencia de Isabel de Farnesio durante unos meses a mitad de 1727, y motivó el lustro residencial en Andalucía en busca de una mejora de salud.

A pesar de todas estas vicisitudes, tanto las adquisiciones como los encargos a los pintores de la corte continuaron en una misma dirección y, permiten revisar la tradicional acusación de influencia excesiva de Isabel Farnesio sobre Felipe V, en favor de un análisis menos esquemático, para permitir visualizar los intereses múltiples desde la óptica de una empresa familiar, tras esa apariencia de dominio manifiesto de una de las partes.⁸³ La contribución de la reina a la mejoría de salud de Felipe V reforzó los lazos maritales, hasta el punto de añadir un codicilo testamentario en 1727, que reforzaba considerablemente las rentas de Isabel de Farnesio en caso de fallecimiento del rey. De este modo, al otorgar a la reina una posesión efectiva de la titularidad de los bienes que ambos cónyuges compartirían en el palacio de San Ildefonso, se está reforzando una práctica en la que el rey establece una relación directa entre sus sentimientos afectivos y la economía familiar, buscando garantizar un estatus, que en la mayor parte de los casos, se les había negado en la práctica a las reinas viudas.

Desde la abdicación del rey en 1724 hasta la reactivación de las obras en el palacio de la Granja en el que se organizó la gran galería de retratos, se sucedieron acontecimientos de suficiente impacto como para cambiar el ánimo del rey y condicionar las expectativas de representación basadas en una unión afectiva de la familia real. Si la muerte de Luis I condicionó el ánimo del rey y justificó la extensa jornada de Andalucía,⁸⁴ por el contrario, el incendio del Alcázar devolvió la vitalidad a la corte madrileña, generando un campo de trabajo para las artes en el que prosperaron las iniciativas vinculadas a la emotividad,

83 H. KAMEN. *Felipe V, el rey que reinó dos veces*, Temas de Hoy, Madrid, 2000.

84 *La pérdida que con su muerte se me sigue y a estos Reynos, (cuyo dominio me e bisto precisado a bolberme a encargar como entendereis) me deja con el juizio doloroso y sentimiento que podeis considerar de q. os he querido abisar para que como tan fiel y buen vasallo me aiudeis ha sentirlo. S. Yldefonso a 1) de Septiembre de 1724. Yo el Rey. A. H. N. Sec.. Nobleza. Duques de Osuna. Carta de Felipe V al Duque de Arcos. A. H. N. Sec.. Nobleza. OSUNA,C.130,D.222-225.*

como se recoge en las decisiones del rey donde parece haber estado presente la voluntad de proteger la viudedad de su esposa, encargando no sólo la acostumbrada protección económica sino también la afectividad debida, tal como en el mismo documento de abdicación encargaba a su hijo Luis I que se hiciera:

Os encargo muy particularmente atendais y venereis â la Reyna, como â Madre pues la deveras cariño y amor de tal, por lo qual, y por lo que yo la estimo, se â merezido y mereze toda una mayor atenzion y respeto, y assi me prometo se le tendreis, tanto durante mi vida, como mucho mas después de ella, haziendo que todos mis Vasallos la respeten y sirvan, para que en el amor y veneranzia de todos, halle así en vos como en ellos alguna parte de consuelo en falta mia (sic).⁸⁵

El incendio del vetusto edificio medieval, parece que fue recibido con aquiescencia por parte de los reyes, zanjando definitivamente así un rechazo a tan adusto inmueble, puesto de manifiesto en los años que llevaban sin habitarlo a pesar de los varios intentos y numerosas obras de acondicionamiento tratando de modificar su distribución espacial y su fisonomía internas desde el primer momento de la llegada de Felipe V.⁸⁶ Al regreso de la larga Jornada de Andalucía la economía comenzaba a sanearse y, la renovación administrativa había ido neutralizando el poder de los nostálgicos instalados en la nueva corte. El Alcázar -ya casi convertido en un espectro del pasado- estaba entonces deshabitado y ocupado en un nuevo “lavado de cara”, es decir, que no habría las acostumbradas prevenciones de oficios para la asistencia a los reyes. Sin embargo los reyes no se instalaron en el Alcázar como hubiera sido habitual en otoño, sino que se trasladaron a Valsaín y de ahí al Escorial manifestando con ello el desinterés que les causaba el Alcázar.

La enrevesada burocracia heredada de los Austrias que sometía las decisiones del Maestro Mayor, la Mayordomía y la Superintendencia de Obras Reales a su aprobación por la Junta de Castilla es, por sí sola, suficiente justificación para lograr entender por qué el edificio

85 *RENUNCIA Original, que hizo el Rey N. Sr. D. Phelipe Vº en 10 de Enero de 1724. de todos sus Reynos y señorios, y aceptacion de S. A. el Sr. Dn. Luis Iº.*, A. H. N., ESTADO, leg. 2460, fol., 21.

86 B. BLASCO ESQUIVIAS. *Op. cit.*, 1994. pp. 45-112.

de origen medieval en el que reinaron los Austrias sobrevivió, durante más de tres lustros, sin cumplir con las expectativas deseadas por la Casa de Borbón española. La voluntad de Felipe V de practicar una serie de reformas para adecuar la distribución espacial y la fisonomía a la necesidades de exaltación de la imagen del rey y a la comodidad que ya se disfrutaba en los palacios parisinos, resultaban insuficientes para paliar sus muchas incomodidades a pesar de las abundantes y ricas obras que albergaba en su interior. Una de las incomodidades insalvables, tanto por la distribución de las piezas como por la resistencia de la corte española a modificar los usos y comportamientos heredados, era la separación en dos cuerpos alejados entre sí, por salas destinadas a la administración del reino, de las habitaciones del rey y de la reina, haciendo depender del protocolo cortesano las relaciones sexuales de la pareja real.

Es conocido el éxito que le granjeó a Ardemans la reforma, gracias a la habilitación de la Pieza de las Furias como dormitorio compartido por la pareja real en contra de la costumbre de sus predecesores, no obstante, no debió resultar convincente la modificación de usos de toda esa zona para evitar el paso por el dormitorio privado de los reyes y la habilitación de nuevos gabinetes de uso femenino pues, antes de 1715, se realizaron nuevas obras incomunicando el dormitorio real con la crujía principal, en una secuencia que conduce inexorablemente a garantizar la privacidad de la pareja frente al trasiego cortesano. Si tal como se ha señalado el Alcázar resultaba angosto, frío e incómodo, sólo la supervivencia de la burocracia que gobernaba la vieja planta de las Obras pudo mantener en pie el edificio durante décadas, a pesar del respaldo otorgado por Felipe V a Teodoro Ardemans desligando la dirección de las empresas palaciegas de sus funciones de Maestro mayor de Obras Reales.⁸⁷

Respaldo por la autoridad de Felipe V, Ardemans consiguió salvar la situación de dependencia burocrática con eficacia, no sin coste para la modernización definitiva de muchas de las fábricas en las que hubo de intervenir como Maestro Mayor de Obras Reales.

⁸⁷ Ardemans fue facultado por Felipe V en 1703 para gestionar directamente las órdenes y caudales que recibiera en cuestión de obras del rey o de la reina, desvinculando sus decisiones de la tutela de la burocracia heredada de los Austrias.

Tal como señala Blasco Esquivias,⁸⁸ cuando Ardemans ejerció sus funciones de Maestro Mayor siguió escrupulosamente los trámites fijados en las ‘Instrucciones’ heredadas de los Austrias; en cambio, cuando actuó como Arquitecto del rey, ejerció un control total y directo sobre los trabajos, desde su proyección hasta su tasación y pago, sin permitir que interfiriera en ellos la complicada burocracia que manejaba las otras tareas. Pero a pesar de este desdoblamiento de funciones, muchas de las prácticas burocráticas heredadas continuaron condicionando las reformas, imponiendo una dinámica de conservación de un edificio en el que, poco a poco, los reyes optaron por residir lo menos posible.

El incendio del vetusto edificio medieval impuso como evidencia la oportunidad de construir un nuevo palacio ajustado ya a las expectativas de convivencia familiar del rey y de la reina, segregando todo lo posible las funciones de administración del Estado en otras instituciones para las que paulatinamente se estaban acondicionando edificios específicos. Prácticamente todos los estudios sobre la arquitectura del Palacio Nuevo dan por buena la valoración de Jovellanos acerca de la propuesta de Juarra, lamentando que no se llevara a cabo aquel *plan magnífico, que no solo comprendía las habitaciones de ceremonia y uso ordinario para la real Persona y familia, servidumbre, secretarías del despacho, oficinas y cuerpos de guardia, sino también iglesia patriarcal, consejos, biblioteca y otros muchos objetos importantes.*⁸⁹ Sin embargo, la nostalgia de nuestra historia (del arte) implicada en recordar un «palacio magnífico», ha impedido valorar esa extensión y funcionalidad del proyecto para el nuevo palacio en los altos de San Bernardino como un grave inconveniente para los deseos de convivencia de Felipe V e Isabel de Farnesio, convencidos, durante la larga jornada de Andalucía, de que el mejor remedio para la superación de las crisis neurasténicas de Felipe V era la convivencia familiar.

Con la reelaboración de Sacchetti del proyecto para el Palacio Nuevo el ‘grandioso’ proyecto inicial perdió todo aquello que parecía dar continuidad a los modos de convivencia

⁸⁸ *Op. cit.* 1994. p. 51.

⁸⁹ M. G. de JOVELLANOS. *Elogio de D. Ventura Rodriguez*, Vª. Ibarra, Madrid, 1788.

en palacio, para aspirar a una nueva distribución -vista en planta- de las salas, capaz de ofrecer privacidad y espacios adecuados para la nueva sociabilidad que triunfaba con la incorporación de la familia como institución administradora de los *afectos*. Ese proyecto arquitectónico daba entrada a una sociabilidad más cercana al disfrute del entretenimiento que a la rigidez de los protocolos cortesanos y mucho más preocupada, por la supervivencia de los hijos del matrimonio que por las acostumbradas intrigas palaciegas entre miembros de la misma familia para hacerse con el favor del rey y sus gobernantes.

Seguramente fueron muchas las consideraciones que se tuvieron en cuenta para descartar el proyecto de Juarra, pero al igual que el presentado por Pedro de Ribera que se conservó en los archivos reales -calificado de magnífico en estudios recientes⁹⁰ - mantiene la *enfilade* como ordenación principal de las salas, [FIG. 3] repitiendo en lo estructural una distribución que favorecía en exceso todo aquel trasiego cortesano del antiguo Alcázar que resultaba molesto para la privacidad que requería la nueva valoración de los *afectos* y la sensibilidad femenina. En esencia tanto el proyecto de Juarra como el de Ribera son proyectos arquitectónicos que impiden la privacidad de los reyes, al disponer espacios para la administración del reino del mismo modo que venía funcionando en el Alcázar.

La distribución enfilada de salas y la ocupación administrativa del palacio, ocasionaban una constante presencia de consejeros y cortesanos trajinando por las habitaciones privadas, constituyendo un grave inconveniente para una convivencia familiar afectiva. Si Felipe V e Isabel de Farnesio llevaban tiempo esquivando esta residencia a base de «jornadas» en diferentes palacios, la construcción del Palacio Nuevo proporcionaba una gran oportunidad para incorporar en él una arquitectura más acorde con la importancia adjudicada a los *afectos* familiares en la nueva sociabilidad.

Aunque la incorporación de una distribución interior en los palacios acorde con una intimidad familiar fue un proceso lento, que estaba sin concluir en las décadas finales del siglo, las transformaciones que comenzaron en los palacios de la monarquía inspiradas

90 B. BLASCO ESQUIVIAS. *Op. cit.*, 1994. pp. 45-112.

por las nuevas formas de vida de la burguesía adinerada, arraigaron como norma de habitabilidad en el resto de la población. En ese proceso de transformación de la vivienda familiar, como ya estaba ocurriendo en Francia, la *enfilade* va a ser sustituida por una

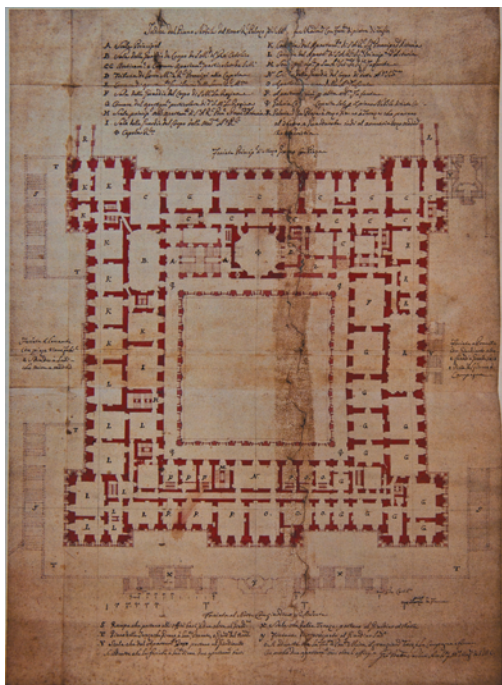


FIG. 17: *Palacio Real Nuevo, traza del piso bajo según el estado de las obras, 1748, G.B. Sachetti.*

distribución de salones accesibles de modo independiente a través de un doble pasillo de circulación y ese es, precisamente, el aspecto que muestra el estado de las obras del Palacio Nuevo cuando Sachetti describe su evolución en 1748. Aunque hacia finales del siglo la casa más habitual de la población madrileña todavía mantenía una distribución anticuada que obligaba a atravesar numerosas estancias para llegar al gabinete, sin embargo, como pone de manifiesto la descripción que hace el autor de *El tiempo de Férias o Jacinto en Madrid* al describir la morada de una de las damas

protagonistas, este tipo de casa servía claramente de motivo literario para ridiculizar a los antiguos.

A medida que el Palacio Nuevo cobra forma, las habitaciones y salas destinadas a la vida privada de la pareja real comienzan a organizarse como un espacio cerrado, cuya innovadora funcionalidad genera una nueva regulación de la convivencia y la organización de la vida familiar, separado definitivamente de aquel otro, administrativo y público. Tal como propone Athanasio Genaro Brizguz, *la Arquitectura Civil, ò Arte de edificar, pretende no solo firmeza en sus edificios, sino tambien comodidad, y hermosura: atiende no solo à lo macizo de los cimientos, y paredes de las fabricas, sino tambien à la acomodada distribucion de los planos, para edificar vistosas fabricas, firmes, y proporcionadas al fin para que se fabrican.*⁹¹ Es una reorganización del espacio arquitectónico en el que al

91 B. A. ZARAGOZA Y EBRI. *Op. cit.*, 1738.

concepto de ‘privacidad’ se asocia también la idea de ‘confort’. A fin de poner en práctica esta privacidad confortable, se desarrolla en torno a la vivienda como geografía específica de la ‘domesticidad’, una cultura de asignación de espacios privativos en las prácticas sociales, donde lo ‘familiar’ será considerado el último estadio de espacialización de lo íntimo⁹². Conceptos emergentes que llegarán a ser considerados como auténticos logros de la sociedad burguesa y pilares fundamentales en la transformación de la familia.⁹³

Esta especialización arquitectónica del espacio doméstico forjó, durante la segunda mitad del siglo XVIII, una imagen de la familia vinculada a la maternidad que, posteriormente fue naturalizada gracias a una compleja operación de subjetivación de la mujer y en la que participaron tanto la pintura como la arquitectura. Al ensalzar la figura de la mujer en relación con sus actividades públicas asignándole determinados espacios arquitectónicos -los salones fueron dominio prioritario de la ‘señora’- para su dominio, se estaba construyendo un arquetipo de mujer responsable, en una aporía política. Una estrategia que potenciaba una imagen amable de las responsabilidades de género, a las que posteriormente se añaden todas las tareas desagradables que implicaba el cuidado de los hijos, el papel de esposa productiva y el sometimiento a los tradicionales dictados del varón.

Domesticidad de la familia

El dilatado proceso de consolidación de la economía de mercado y de creación de instituciones sociales que dieron viabilidad al Estado burgués hacia finales del siglo XVIII, se había estructurado bajo la continuidad de fondo de la sociedad patriarcal, en un conflicto dialéctico entre la tradición y la innovación, entre el dominio económico de las instituciones gremiales y las nuevas formas de trabajo basadas en la incorporación del conocimiento científico. En el proceso de aculturación surgieron nuevos usos y nuevas

92 No obstante, esta nominación individual o generacional para los papeles establecidos políticamente no es un proceso natural, sino social y dialécticamente conflictivo en su implantación.

93 Á. MARTÍNEZ MEDINA. *Op cit.*, 1995. «Con anterioridad al siglo XVIII, la habitación, entendiéndose por este término la morada o casa, la componían espacios polivalentes, lo que nos ha hecho pensar que la intimidad es algo desconocido, ya que las habitaciones en aquel momento no tenían funciones específicas», p. 34.

demandas sociales, implicadas en una reconfiguración de los sujetos y sus relaciones en el seno de las instituciones de la sociedad dieciochesca. Al amparo de las prácticas políticas de la sociedad estamental se desarrolló un proceso de transformación económica y productiva, en la que, las nuevas formas del mercado de trabajo y la liberalización de las condiciones de producción modificaron numerosos hábitos sociales, así como gran parte de las prácticas artísticas todavía vinculadas a los ritmos gremiales. Para ello, se hizo necesario la resignificación del trabajo remunerado de las mujeres y la reubicación del mismo en la economía familiar, la aparición de nuevas leyes de pobres, la nominación de los ciudadanos como sujetos de derechos, o el desplazamiento del cuidado de enfermos, ancianos y niños desde la práctica tradicional de auxilio y limosna hacia la responsabilidad de la mujer en el seno de la familia nuclear.

La liberalización del acceso al trabajo en la segunda mitad del siglo, especialmente significativo en el ámbito de las artes a medida que los privilegios gremiales fueron desapareciendo, se hizo extensiva a las mujeres, organizando sus actividades en concepto de apoyo a la economía del núcleo familiar dirigido por el varón. Esta aparente liberalización, concordante con la infinidad de paradojas que caracterizan el pensamiento ilustrado, comportaba una jerarquización en el seno de los dispositivos de producción, en la que la inferioridad del trabajo manual frente al trabajo de ‘los inteligentes’, experimentó un proceso de naturalización ideológica mediante el reconocimiento social de la mujer como sujeto productivo y como parte fundamental en la economía familiar.

La huella medieval impresa en el cuerpo religioso de la mujer como un ser de cualidades inferiores al hombre, quedaba así asociada al trabajo manual y a la concepción de que los obreros, los trabajadores manuales, eran seres inferiores en la escala biológica impuesta por la naturaleza. En la génesis de esta transformación intervinieron distintos dispositivos sociales, como el de las artes, promoviendo una cultura visual en la que los *afectos* adquieren un papel relevante desde finales del siglo XVII, recuperando tentativas ‘iconoplásticas’ ya ensayadas durante el periodo renacentista, mediante las



FIG. 18: *Madonna and Child*, 1505-1510, A. A. da Correggio, (atr.), N. G. of Washington.

cuales se activó un desplazamiento desde las representaciones religiosas de vírgenes lactantes hacia una naturalización del instinto maternal de las mujeres, construyendo así la visualidad de un sujeto femenino corporeizado y productivo.

Las imágenes que conservamos de este proceso, necesitaron consolidarse durante las décadas centrales del siglo XVIII a medida que la obsolescencia de la familia patriarcal extensa entraba en contradicción con las nuevas necesidades de la economía capitalista. Como en otros muchos procesos sociales, la producción artística trató de

plasmear en imágenes un proceso social que en sus orígenes tenía diferentes consecuencias para las distintas clases sociales. Para la mayoría de la población, la *economía del cuidado*⁹⁴ encomendada desde antiguo a las mujeres, contempla ahora la obligación de que la madre se ocupe de proporcionar satisfacción a los miembros principales de la familia, no sólo en el ámbito de esa economía no remunerada que alcanzaba la producción de bienes y servicios como ‘complemento’ a la economía del varón, sino en aquellas necesidades que tienen una dimensión afectiva, cuya relevancia en el sustento de la vida humana fue en aumento a medida que penetraban las ideas ilustradas.

Esa configuración de una familia, es entendida como centro del ideal doméstico donde la privacidad aparece como un espacio físico y simbólico, donde se ensaya la práctica de un nuevo orden moral de responsabilidad familiar para con todos sus miembros, reestructura en su interior las relaciones de poder participando de modo ejemplarizante en la remodelación de la sociedad en su conjunto. El discurso que había empezado como una crítica a la hegemonía patriarcal gremialista, instrumentalizó el protagonismo que las

94 C. CARRASCO. «La sostenibilidad de la vida humana: ¿un asunto de mujeres?», *Mientras tanto*, 1982, pp. 43-70.

mujeres tuvieron en el ámbito social en el siglo XVIII para intervenir en su reconfiguración como sujeto sobre el que, en adelante, recae la responsabilidad principal del cuidado de la prole. La estratificación de clases característica del Estado burgués, excluirá de estas obligaciones a los reales matrimonios, al menos en la responsabilidad de la mujer-reina en cuanto a la lactancia y el cuidado personal de sus hijos, pero, si como ponen de manifiesto los cuadros de la familia de Felipe V constituyen un modelo de representación de la ‘familia nuclear’, hemos de analizar con detenimiento las prácticas políticas, los acontecimientos sociales y los anhelos de las reales personas y sus interrelaciones, a fin de clarificar la genealogía de transformación de la familia desde el grupo social regido por el *pater familias*, hasta esa célula básica constituida por el matrimonio y los hijos que se convertirá en uno de los pilares del Estado burgués.

Nuevo estatus de la mujer en el matrimonio: producción doméstica y reproducción sexual

La aporía de emancipación y vida pública para las mujeres pronto dará paso a la exigente propuesta de renuncia a la vida social, donde la frivolidad se convierte en determinados tratados, como el del médico J. Bonells,⁹⁵ en una dura acusación de irresponsabilidad y daño social inserta en discurso de segregación de clases. Mientras en las clases altas, como veremos en las imágenes de la familia real, se ponía en marcha una cultura visual que enfatizaba el valor de la madre como epicentro de la familia nuclear, en otros estratos de la sociedad se socavaba el poder del *pater familias* por medio de la instauración del matrimonio eclesiástico y se potenciaba la incorporación de la mujer al trabajo doméstico o incluso la realización de tareas productivas destinadas a consolidar una economía

95 J. BONELLS *Perjuicios que acarrear al género humano y el Estado las Madres que rehusan criar a sus hijos, y medios para contener el abuso de ponerlos en Ama*, Miguel Escribano, Madrid, 1786. «Una loca vanidad fomentada por el lujo, el desprecio de una ocupacion injustamente envilecida por la moda, el temor mal fundado de ajar su lozanía, la aversion á todo lo que es trabajo y cuidado, y la pasion de los deleites y placeres, son los poderosos obstáculos, que resisten á los impulsos de la naturaleza y del amor, y prevalecen contra la razon y la justicia. (...) Ya que tanto miran las mugeres por la frescura de su tez, y la belleza de su garganta, ya que tanto sienten perder esos pasajeros atractivos, tengan entendido, que mucho mas marchitan su garganta los apositos y demás remedios violentos para suprimir la leche, que no el dar de mamar á todos los hijos; mucho mas deslucen su tez los accidentes anexos á aquella supresion, y á los partos mas freqüentes en las que no crian, que el dispendio de la leche, y las incomodidades del criar». p. 42.

familiar independiente. Bernardo Ward en 1762 es suficientemente elocuente:

Nadie ignora la necesidad de sacar a las mujeres de tanta ociosidad. (...) Como unas y otras mujeres suelen tener algún tiempo hueco, la idea es llenar este tiempo útilmente; lo primero para que así ayuden a mantenerse, y lo segundo para acostumbrarlas a una ocupación continua; pues lo que en gran parte aumenta la ociosidad de España es la falta de tener en que emplearse de continuo. (...) Habrá en España más de millón y medio de mujeres que viven poseídas de la ociosidad, y aunque parece obra de mucho empeño sacarlas de su acostumbrada inutilidad, pues sin hacer el Reyno más fábricas de las que hay, aplicándolas a hilar lana y lino, cuyo ejercicio, con la ocupación que les dará la seda, basta para que a ninguna le falte en que emplearse y ganar con que ayudar a mantener sus obligaciones (sic).⁹⁶

Siguiendo los dictados de la especialización capitalista, las labores de lactancia y educación de los hijos propios terminaron asociadas a las obligaciones sexuales relacionadas con la vida afectiva del marido formando un corpus único para el que la arquitectura configura, poco a poco, un espacio doméstico adecuado y específico a la medida de la mujer casada. Si el protagonismo de la mujer en los salones dieciochescos se correspondió con la transformación arquitectónica del oratorio y el estrado en gabinete⁹⁷ y el salón centralizó la nueva sociabilidad en torno a la figura de la ‘señora’, la subsiguiente dignificación de la figura de la madre, la construcción cultural del «instinto materno» asociado a la valorización de la inocencia de la infancia y la obligación de las madres de garantizar la educación de sus hijos,⁹⁸ encontró una continuidad en esos espacios arquitectónicos que las propias mujeres hicieron suyos para llevar a cabo en ellos una nueva tarea ante la sociedad como impulsoras de la felicidad y garantes del bienestar físico y moral de su familia, como responsables de la educación de los hijos y como epicentro de la vida

96 Cit. por M. CARBONELL «Trabajo femenino y economías familiares», en MORANT DEUSA, Isabel. *Historia de las mujeres en España y América Latina*, Cátedra, Madrid, 2006. pp-237-262.

97 J. VEGA. «Transformación del espacio doméstico en Madrid en el siglo XVIII: del oratorio y el estrado al gabinete», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LX/2. Instituto de Lengua, Literatura y Antropología, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2005.

98 E. BADINTER. *¿Existe el instinto maternal? Historia del amor maternal siglos XVII al XX*, Paidós, Barcelona, 1991.

familiar vinculada a los *afectos*.

Este proceso de construcción de una cultura de familia tuvo lugar de una forma fluida y mutante, a la vez que contradictoria en su aplicación a las diferentes clases sociales.⁹⁹ El dispositivo de poder que promovió prácticas de subjetivación para que la obligación del cuidado de los hijos y la tarea de sostener la unión matrimonial se convirtieran en una obligación genérica para la mujer casada, utilizó un discurso específico en el que la mujer ocupaba el centro de las relaciones afectivas gracias a su mayor sensibilidad y dulzura. Como facilitadores de ese discurso ‘afectivo’ afloraron, ya desde finales del siglo XVII, numerosas reacciones sociales sintomáticas de la transformación que experimentará la estructura y las prácticas políticas de la familia, a las que no serían ajenas las propias reales personas, muy dependientes de las condiciones para engendrar descendencia en la línea patrilineal monárquica y, preocupados por el tozudo empeño de la naturaleza en poner en peligro la sucesión por causa de la infertilidad o de la frecuente mortalidad de los infantes.

La larga y elaborada refutación de la teoría del derecho divino de los reyes publicada por John Locke en 1698, cuya influencia se hará visible a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, fue un ataque al patriarcalismo en el que se manifestaban dudas razonables sobre cómo la tradición podía inducir a los hombres a error, *como probablemente acaece con el del poder paterno, que parece situar el poder de los progenitores sobre sus hijos en el padre enteramente, como si la madre de él no participara; mientras que si consultamos la razón o la revelación, veremos que tiene ella igual título*.¹⁰⁰ Si en los *Tratados sobre el gobierno civil* y en el *Ensayo sobre la naturaleza humana*, se insistía en demostrar la

99 M. SONNET. «La educación de una joven», en M. DUBY, G. & PERROT. (Dir). *Historia de las mujeres en occidente*, V. 3, Santillana, Madrid, 1993. pp. 142-179. Aunque los padres de clases privilegiadas conservan a sus hijas con ellos, a la vez que les proponen una formación cuidadosamente organizada; esta educación está destinada a la búsqueda de un matrimonio favorable y es puesta en segundo plano cuando la existencia de un hijo varón requiere el esfuerzo económico para su formación.

100 J. LOCKE. *Dos ensayos sobre el gobierno civil*, Planeta-De Agostini, Barcelona, 1995. La filosofía política de estos tratados comenzó a conocerse tras ser publicados anónimamente en 1689 por el propio autor. Sobre su influencia, basta señalar que fueron inmediatamente reeditados en 1690, 1698 y 1713 y que en ellos se apoyaron Montesquieu, Voltaire o Rousseau, así como Benjamin Franklin y Thomas Jefferson para la redacción de la constitución tras la independencia americana.

importancia de los *afectos* y las pasiones humanas en la evolución de la sociedad; en el ámbito de la religión se trabajaba para legitimar una familia en la que la mujer adquiere un papel preponderante, cuyo protagonismo en la exaltación del culto mariano contribuyó, decisivamente, al desplazamiento del poder patrilineal en el matrimonio hacia el ámbito de los ministros eclesiásticos.

Los postulados filosóficos de John Locke resuenan inmediatamente en una estela de utilidad patriarcal, puesto que «en la «sociedad familiar» la finalidad de la unión no es la simple procreación sino la propagación y el cuidado de los hijos hasta que éstos puedan independizarse. A partir de entonces los beneficios del matrimonio y la colaboración mutua de los cónyuges, aportados por una unión carnal que conlleva el derecho de los esposos al cuerpo del otro para cumplir con los fines procreadores que le son propios al matrimonio, entraba en contradicción con las teorías del absolutismo, las cuales tomaban el poder del padre del modelo de autoridad absoluta del soberano. Esa distinción entre el mundo de las relaciones familiares que se definía como privado, como ámbito de la naturaleza, y el territorio público de la política regido por las leyes del contrato entre gobernantes y gobernados, será la plataforma donde los teóricos ilustrados situarán la representación de la privacidad como un territorio autorregulado que limitaba sus contactos con el exterior, con la comunidad y los parientes y, en cuyo seno, las relaciones se consideraban naturales y por ello distintas de las que regían en la sociedad política. Pero será también el campo de operaciones en el que se llevará a cabo la nueva subjetivación de la mujer, como madre y esposa, cuyas aptitudes ‘naturales’ incorporan los ‘afectos’ a la economía política del progreso y la felicidad de las naciones.

Los Reyes: un modelo de familia

Desde el primer momento de su incorporación a la corona española, Felipe V otorgó una atención preferente a la imagen de su representación,¹⁰¹ poniendo en práctica las múltiples

101 En el apéndice al inventario realizado con motivo del incendio del Alcázar titulado *Pinturas modernas como entradas y fabricadas en el Reinado del Señor don Phelipe quinto que está en Gloria*, se recogen doscientas treinta y siete obras, entre las cuales se señalan en comentarios despectivos de Pedro de Madrazo (...) 33 retratos del áulico francés Juan Ranc, cuya fría ejecución y colorido opaco hace

posibilidades ya ensayadas por su abuelo Luis XIV contextualizando el poder, la bondad o la historia del rey tanto a través de retratos de aparato en los que se representaban atributos de las capacidades temporales y espirituales, la encarnación de la dignidad o la equidad justiciera, como de sus manifestaciones como guardián del ámbito familiar, para



utilizarlos como instrumento de propaganda política y militar. En la mayor parte de los casos, este dispositivo de representación visual estuvo



FIG. 19: *Felipe V en traje de caza*, 1712, M. J. Meléndez de Rivera.

pautado por el retrato de corte,

FIG. 20: *Mª L. Gabriela de Saboya en traje de caza*, 1712, M. J. Meléndez.

en el que el rey aparece representado en sus ocupaciones militares o políticas de forma individual o, en todo caso, acompañado por otros retratos individuales de la reina en actitudes que reproducen en espejo el modelo varonil.

Sin embargo la personalidad afectiva de Felipe V y la estrecha dependencia que mostró en la convivencia con sus esposas, ha sido prácticamente ignorada por la historiografía del arte a la hora de explicar las relaciones entre los retratos de familia, su performatividad en la creación de subjetividades sociales y la búsqueda de un modelo de representación capaz de ofrecer ante los súbditos españoles una imagen de la Casa de Borbón española independiente, sin por ello abandonar su vinculación familiar con sus ancestros franceses

poco simpáticas sus obras, y 46 lienzos de escuela francesa indeterminada, retratos también la mayor parte, cuyas descripciones, aunque abreviadas, nos dan a conocer no pocas de las insípidas cataduras de príncipes y princesas, viejos, mozos y niños, que con el lisonjero e inmerecido nombre de retratos, tapizan las paredes del salón circular del Museo del Prado y nos inundan la retina de pálidos reflejos de color rosa, azul y canela. Madrazo 1884, p. 165. Cit. A. ÚBEDA de los COBOS, «Felipe V y el retrato de corte», en *El arte en la corte de Felipe V*, Patrimonio Nacional - Museo Nacional del Prado - Fundación Cajamadrid, Madrid, 2003. pp. 89-140, p. 136.

ni rechazar por completo la herencia recibida de los Habsburgo.

La preocupación por la descendencia familiar como garantía de transmisión patrilínea de la herencia, condicionó a finales del siglo XVII el pensamiento sobre el papel de la madre en el seno de la familia, en un proceso de transformación que durante el siglo XVIII alumbrará la nueva configuración de la familia nuclear característica del Estado burgués y su economía preindustrial. Esta preocupación por la descendencia patrilínea, estuvo muy presente también en los matrimonios de Felipe V, seguramente consciente de la pérdida ocasionada a la genealogía de los Habsburgo por la muerte sin descendencia de Carlos II. La consciencia de la alta mortalidad infantil, la incapacidad de la medicina para asegurar una salud duradera a la población -incluso la de mayor capacidad de recursos- y la dependencia del rey de una hembra que le reportara herederos, condicionaron una afectividad de Felipe V en sus relaciones familiares, a la que no fue ajeno el dispositivo de representación de la monarquía con la pintura y la arquitectura desplegando artefactos performáticos de utilidad.

Convivencia familiar, valorización de las tareas de la madre en el cuidado de la prole, así como un mayor reconocimiento del papel de la mujer gracias a los benéficos efectos de la afectividad en la economía familiar, serán algunas de las causas por las que también en la representación de la familia real el retrato de familia se convierte en una constante en el segundo matrimonio de Felipe V, constituyendo un ensayo de visualidad en el ámbito de la pintura y un síntoma de utilidad de las artes en las prácticas políticas de dominio y control.

Mientras crecía la valorización de los *afectos* en interés de una cohesión de la familia nuclear, tanto en el ámbito de la pintura como en el de la arquitectura, los encargos a los artistas que trabajaron en la corte durante el reinado de Felipe V estuvieron condicionados, en gran medida, por una búsqueda de la representación visual de un nuevo modelo de familia en el que la convivencia, los *afectos* y la crianza de los hijos emergerá como un modelo social impulsado por el pensamiento demográfico del siglo. Esta tarea de las artes

encontró en la arquitectura palaciega madrileña, durante el primer cuarto del siglo, un campo de trabajo obstaculizado por el conservadurismo de la corte, la escasez de recursos provocada por la guerra de sucesión y la fuerte presencia de los edificios heredados por Felipe V como artefactos simbólicos, que proyectan el reinado Habsburgo más allá del cambio de dinastía llevado a cabo con la instauración de la Casa de Borbón.

A pesar de las numerosas obras de reforma que se llevaron a cabo en los palacios madrileños buscando satisfacer las necesidades residenciales de la familia de Felipe V, las prácticas artísticas no encontraron en la arquitectura palaciega un campo apropiado para la innovación debido, principalmente, al conservadurismo que imprimió a la arquitectura la carga simbólica de continuidad que Felipe V asume al heredar la corona española. Incluso superadas las dificultades impuestas por la guerra, la dinámica administrativa que hacía depender de la Junta de Obras y Bosques las decisiones sobre edificación continuó centralizando una burocracia que ejerció, durante mucho tiempo, como dispositivo paralizante generador de dudas y disgustos a la hora de poner en práctica, tanto los intereses de la nueva Casa de Borbón española, como una necesaria adecuación de los espacios habitables de acuerdo con la creciente tendencia a la privacidad y el confort de la familia, lejos del acostumbrado ajeteo de la vida palaciega en la que la mezcla de servidumbre y administración del reino, dificultaban excesivamente la vida íntima de la pareja real.

Una problemática en evidente contradicción con las necesidades de habitabilidad de una familia finalmente numerosa como la de Felipe V, que no encontró cauces adecuados de desarrollo visual hasta bien pasadas dos décadas de reinado. Incluso cuando el Palacio Nuevo llevaba medio siglo de existencia, viajeros ilustres como Jean-François Burgoing, secretario de la Embajada de Francia desde 1777 eran sorprendidos por el espíritu adusto y al aspecto de fortaleza militar que mostraba, *que, aislado sobre una eminencia del terreno, sin terraza, sin parque, sin jardín, tiene más la apariencia de una ciudadela, que la de las habitaciones de una de las mas poderosas monarquías del mundo.*¹⁰²

102 J.-F. BURGOING. *Nouveau Voyage en Espagne, ou Tableau de l'état actuel de cette Monarchie...*,

Las dificultades de Felipe V para mantener una convivencia privada con sus esposas se manifestaron desde el primer momento cuando la joven reina María Luisa Gabriela de Saboya se recluyó durante tres noches en su primer encuentro, impidiendo al ansioso marido el contacto sexual. El episodio se transmutó pronto en señal de albricias para la princesa de los Ursinos que informaba puntualmente a sus protectores franceses, pero cuando la tuberculosis arruinó la vida de la reina con apenas veinticuatro años en 1714, aparecieron de nuevo los tradicionales terrores a la muerte y la débil garantía de vida que la divinidad otorgaba incluso a la familia real. La descendencia proporcionada por esta reina en los años de matrimonio, no era suficiente para alejar el peligro de una sucesión sin herederos, sobre todo, valorando las insuficiencias de la ciencia médica para procurar al rey y a su familia una salud duradera capaz de asegurar las necesidades de transmisión patrimonial de la herencia. Esta debilidad reproductora se mantuvo como una amenaza indescifrable para la política dinástica expansiva emprendida por Felipe V con su segundo matrimonio, plenamente consciente de que tras su encumbramiento gracias a las guerras y negociaciones diplomáticas de este primer periodo, el asentamiento de una Casa de Borbón española dependía de la capacidad reproductora de Isabel de Farnesio y de la supervivencia de los hijos que le pudiera proporcionar.

La constatación de los frecuentes abortos y nacimientos con elevado riesgo de muerte para la madre, sugiere un estado de incertidumbre en el que tampoco los avances de la medicina y el pensamiento ilustrado que forcejeaban contra el oscurantismo, proporcionaban manuales para una reproducción exitosa con la suficiente credibilidad para arrinconar el uso de objetos *factótum* como intercesores para que el parto se desarrollara con éxito. A pesar de contar en la corte con un médico como Martín Martínez, cuya *Anatomía completa del hombre* se reeditaba con asiduidad hasta bien entrado el siglo, el protocolo que asistía los partos de la reina continuaba una tradición acrisolada en la religiosidad tridentina, y se pedía la Reliquia de la *Santa Cinta* al Cabildo de la Catedral de Tortosa dos meses antes del tiempo en que se esperaba el parto de la reina, y en ocasiones de las infantas, como

Chez Regnault, Libraire, A Paris, 1789, T. I., p. 251.

tributo a la divinidad.¹⁰³ Acaso no sirvieran de nada estas prácticas religiosas, pero sin duda mitigaban las preocupaciones ante la abundante mortalidad familiar, una constante que, a pesar de lo avanzado del reinado y de la numerosa descendencia que ya participaba en los destinos de la realeza europea, afectaba sensiblemente a Felipe V cuando en julio de 1742 manifestaba el desamparo ante los inesperados fallecimientos de sus familiares, en carta al duque de Arcos, al comunicarle en el fallecimiento de su hija la reina Luisa de Orleans.¹⁰⁴

Una «Casa de Borbón» española

Tanto los encargos a los pintores del momento como la edificación y decoración del palacio en el Real sitio de San Ildefonso, nos acercan a una idea de convivencia familiar desplegada desde el primer momento del segundo matrimonio en apoyo de una Casa de Borbón española. Los encargos de retratos datando la existencia de una descendencia principesca destinada a poblar las principales cortes del mundo, constituyen durante las décadas siguientes un elenco de figuras en busca de un personaje aglutinador y de un espacio apropiado para la representación de la práctica de la sociabilidad familiar. Al respecto



FIG. 21: *Triunfo de Isabel de Farnesio*, 1719, Peter Tanje, (grab.)

puede resultar premonitoria la imagen de Isabel de Farnesio como *regis genetrix* (madre de reyes), visualizada en el grabado de Peter Tanjé el *Triunfo de Isabel de Farnesio*,

103 A. G. P. Real. Histórica. Caja 104. Leg. 1º. *Noticias generales sobre preñados y partos y fórmula de lo que se egecuta en estos casos.*

104 A. G. P. Real. Histórica. Correspondencia familiar. Felipe V. Caj 34. *La funesta noticia que hé tenido de la temprana muerte de la Reyna Doña Luysa Ysavel de Orleans mí muy chara, y amada hija, me há ocasionado el justo sentimiento y dolor, que corresponde á esta perdida, en que, por el amor de mis Vasallos los considero igualmente ynteresados en el sentimiento; Y siendo tan devida su manifestacion, os he querido prevenir de ello, para que, como tan bueno, y leal Vasallo, dispongais se haga por vstra parte la demostracion correspondiente, que en tales casos se acostumbra, y la misma que se executó por el fallecimiento de la Reyna Doña María Ana de Noeburgo mi Tia, que en ello me servireis.*

a partir de la cual podemos establecer una genealogía pictórica en la búsqueda de una imagen que supone el correlato propagandístico de una tipología del retrato cortesano en la que Felipe V puso un especial afán: el retrato de familia.¹⁰⁵

Aunque el matrimonio con Isabel de Farnesio había marcado un punto de inflexión en las relaciones políticas de la monarquía, la idea de una Casa de Borbón española no encontró una representación visual unitaria para su consolidación como dispositivo político hasta que los hijos surgidos del nuevo matrimonio configuraron la ‘nueva familia’ del monarca que vemos agrupada en torno a la reina en el cuadro preparatorio de Jean Ranc. La posibilidad cierta de que esta progenie quedara relegada en la línea patrilínea de la herencia, encontró una activa respuesta en las iniciativas de la reina para promover matrimonios y alianzas políticas en ayuda de sus hijos. No resulta entonces difícil interpretar el retrato de la reina con uno de sus hijos en brazos -su primogénito y futuro Carlos III- como una práctica de exaltación de los *afectos* familiares, en la que el rey participa desdoblándose en la persona política y la persona familiar. Es precisamente este desdoblamiento de personalidades el que aflora cuando, en 1724 Felipe V decide renunciar a las obligaciones de gobierno consustanciales a la Corona. El manifiesto deseo de *retirarse con la Reyna (en quien he hallado un pronto animo y voluntad â acompañarme gustosa) â este Palazzo y Sitio de Sn. Yldefonso, para servir a Dios, desembarazado de otros cuydados*, está sostenido por la confianza en la *que mi hijo primogénito Dn. Luis, Principe jurado de España, se halla en hedad suficiente, ya casado, y con capacidad, juicio y prendas bastantes para regir y gobernar con azierto y en justicia esta Monarquia*.¹⁰⁶ Es decir, asegurada la transmisión patrilínea de la corona, el rey queda liberado de las tareas de obligación asumidas por la persona política, optando a un desarrollo afectivo y personal en el seno de la familia.

Sin embargo, la abdicación en 1724 en su hijo Luis I sugiere una crisis política y personal que echa por tierra toda la estrategia de Felipe V para alejarse de la protocolaria corte

105 A. ATERIDO. «No sólo aspás y lises: Señas de las colecciones de Pinturas de Felipe V». en *Inventarios Reales. Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2004, v. I, pp. 49-53.

106 A. H. N. Estado, leg. 2460. *Papeles tocantes a la Renuncia que Hizo el Sr. Dn. Phelipe 5º en Dn. Sr. Luis Iº*. (Autógrafa de Felipe V), 10 de Enero de 1724.

de Madrid. Es un movimiento inmediatamente truncado políticamente, en el que se reactivan viejas aversiones hacia una corte estereotipada y presa de antiguos usos, donde la incomodidad de los palacios es nuevamente revisada a pesar de las múltiples reformas, el reconocimiento internacional sólo llega a través del beneficio que genera el comercio de Indias y la tranquilidad buscada vuelve a percibirse incomodada por las obligaciones gubernamentales del monarca. Es un nuevo punto de inflexión a partir del cual no debe resultar extraña la crisis de la jornada andaluza o que, en el horizonte perceptual del cansado Felipe V se consideren viables las expectativas de retorno a los palacios parisinos estimuladas por noticias sobre el mal estado de salud del Delfín acosado por las viruelas.¹⁰⁷

Esta idea de formación de una Casa de Borbón española, resulta fundamental para la aceptación de la monarquía de Felipe V y va a tener un desarrollo visual a través de la representación pictórica de la familia como una estructura básica del nuevo Estado. Nunca hasta entonces las necesidades de representación monárquica habían dado lugar a que la reina y los numerosos hijos aparecieran departiendo en los salones palaciegos en la agradable compañía del monarca; pues, ni siquiera en el precedente velazqueño de *Las Meninas* el rey se presenta ante sus súbditos como un apacible padre de familia.¹⁰⁸ Es, por el contrario, el papel de protector de todos los individuos del reino, el que impide establecer una distinción entre aquellos a los que pertenece la línea sucesoria, y aquellos otros cuyos lazos políticos no son en absoluto menos importantes que los devenidos del parentesco familiar, pero que son considerados bajo el cuerpo político sujeto al mandato del rey. Un distanciamiento entre la persona política real y sus súbditos que afecta incluso

107 A. H. N. Estado, leg. 2460. (caja 2). Fechadas en 1728 existen cartas autógrafas de la reina Isabel de Farnesio (con postdatas autógrafas de Felipe V), dirigidas al duque de Borbón, sobre las aspiraciones de Felipe V al trono de Francia, en caso de fallecimiento del rey Luis XV, y misión del abate Montgon sobre este asunto. Sobre este tema, se conserva también un *Manifiesto de Felipe V al parlamento francés*, haciendo valer sus derechos a la corona de Francia, en el caso de que falleciera Luis XV, sin dejar sucesión masculina. (De letra de Orendayn, secretario de Estado, con la firma autógrafa del Rey). En el mismo legajo, *Minuta de una orden* al parlamento francés disponiendo fuera proclamado Felipe V, rey de Francia y hecho reconocer por tal en todas las provincias de aquel reino, mientras pasaba a ceñirse la corona.

108 La posible influencia de *Las Meninas* en el cuadro de la *Familia de Felipe V* en el que Jean-Ranc trabajó durante años y que sobrevivió al incendio del Alcázar en 1734, ha sido planteada por J. L. SANCHO. «Retratos de familia de los borbones 1700-1801», en *XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte. Arte Poder y Sociedad en la España de los siglos XV al XX*, Departamento de Historia del Arte, Instituto de Historia, CSIC, Madrid, 2008.

a sus consanguíneos, como vemos en el retrato de la reina Mariana de Austria pintado por Juan Bautista Martínez del Mazo para afianzar la autoridad de la reina durante la regencia por la minoría de edad de Carlos II. Ahora, en la serie de cuadros de la familia de Felipe V, la unidad visual y la inmovilización temporal de la escena con los personajes esenciales configurando el apacible modelo de sociabilidad, se configura como un conjunto que produce enteramente la ilusión de verosimilitud.



FIG. 22: Retrato de Mariana de Austria, 1666, J. B. Martínez del Mazo.

La persistente idea de regreso a Francia y la posibilidad de heredar aquella corona por motivos de enfermedad que pudiera conducir a la muerte del Delfín, mantienen ante la corte y ante la propia Isabel de Farnesio una duda permanente sobre la posibilidad de asentamiento y desarrollo de una Casa de Borbón española totalmente independiente del tronco francés y cuyas posibilidades de sucesión pertenecen a los herederos de Felipe V. Si como el propio rey manifiesta en su *Abdicación*, la idea de renuncia formaba parte de la reflexión meditada *de quatro años a esta parte con alguna particular reflexion y madurez las miserias de esta vida por las enfermedades, Guerras, y turbulenzias que Dios a sido servido embarazarme en los Veinte y tres años de mi Reynado*, la necesidad de afianzar la legitimación en la línea sucesoria de la corona española sin abandonar la posibilidad de acceder a la francesa, necesitaba encontrar un modelo visual articulado sobre la exaltación de los valores propios de la real familia. Los conflictos familiares devenidos a partir de la existencia de posibles herederos surgidos de dos matrimonios, debían ser apaciguados mediante una nueva idea de familia en la que la mayoría de sus miembros tuvieran asegurado un puesto relevante en el panorama político internacional.

Como es sabido, el retrato real estaba dotado de una capacidad de representación que

alcanzaba a equiparar la figura pintada con la propia presencia de la persona política del rey en el lugar en el que se situaba el retrato. Parece lógico aprovechar el poder performativo del retrato para explorar la posibilidad de apuntalamiento de la voluntad de continuar ejerciendo la soberanía, en un momento en el que una crisis emocional o psíquica del



FIG. 23: *Familia de Felipe V*, c. 1718, (dib.), Michel-Ange Houasse, M. N. del Prado.

rey podía afectar a la estabilidad de la monarquía. Como señala A. Aterido, parece que la intención de los reyes de disponer de cuadros de la familia al completo, como registro con capacidad de representación, se remonta al menos a 1719; pues Michel-Ange Houasse dibujó en torno a ese año un esbozo en lápiz negro

sobre papel, actualmente en el Nationalmuseum de Estocolmo, así como otro apunte más abreviado, en el que también se incluyen las figuras de los reyes rodeados de los infantes, que se viene atribuyendo también a Houasse.¹⁰⁹

La presencia de Felipe V junto a la reina Isabel de Farnesio y acompañados de todos sus hijos, adquiere ya una entidad significativa en el cuadro que Jean Ranc cuyo boceto elaborado hacia 1723 se conserva en el Museo del Prado, y prueba de su importancia fueron las diferentes tentativas para encontrar un modelo satisfactorio durante los más de veinte años que transcurrieron hasta 1743, cuando Michel van Loo realiza el retrato colectivo que servirá de modelo de referencia para los pintores de la corte de Carlos IV y cuya lectura sigue siendo válida en la actualidad como representación de ‘la familia’. Ranc nunca completó este primer ensayo visual de la familia nuclear, pues el cuadro figura entre las pinturas que recogió el marqués de Terán¹¹⁰ en casa del pintor, tras su fallecimiento en 1735, pero supone

109 *Op. cit.* 2004, p. 51.

110 Según esta relación el cuadro del que se conserva un boceto preparatorio realizado hacia 1723 era un lienzo de 5 varas y quarta escasas de ancho y 4 Varas escasas de alto de toda la familia Real de mano de Ranc que està por acavar. (A. G. P., Administrativa, leg. 768).

una novedosa exploración en la búsqueda de modelos de representación de la familia real.¹¹¹ La coherencia de la pintura está probablemente en relación inmanente con el proceso de transformación del concepto de familia, pues pone de manifiesto



FIG. 24: *Familia de Felipe V*, 1723, Jean Ranc, (boceto).

algunas dudas del pintor sobre la importancia de la separación de los hijos habidos hasta ese momento de cada uno de los matrimonios de Felipe V.

Además de que el planteamiento de la composición no estaba suficientemente consolidado como para plasmarse en un lienzo de grandes dimensiones, la crisis política y personal puesta de manifiesto con la abdicación de Felipe V en el joven Luis I, la muerte de éste último y la subsiguiente reincorporación a las tareas de gobierno, a pesar de las esperanzas de heredar la corona de Francia por el fallecimiento de Luis XV, incrementaron las dificultades artísticas y relegaron a un segundo plano el ensayo realizado por Ranc. Por otra parte, si admitimos que la abdicación en 1724 no fue bien recibida por la corte, estamos incorporándonos a una crisis que se hacía visible con el epicentro en el propio rey, tanto hacia el exterior como hacia el interior del país. Esa crisis política parece incluir necesariamente una cierta descomposición de la familia, ocultando su problemática mediante el ejercicio de representación, donde, la pintura viene a negar el alejamiento entre sus miembros y a incorporar una nueva dimensión política que, considera la familia como grupo fundamental en el desarrollo del Estado moderno. Estamos en un momento políticamente clave en el que, para la monarquía borbónica, resultaba esencial incorporar

111 J. L. SANCHO. *Op. Cit.* 2008, señala que *tras la muerte de Luis I y el fracaso del matrimonio francés, el gran cuadro de Ranc quedó condenado a la postergación y, por último, a su reforma por el propio pintor, aunque durante años continuó realizando variantes y réplicas de los modelos individuales en esa pintura que creía había de ser su obra maestra.* p. 128.

un modelo de representación propio, capaz de contribuir a la legitimación definitiva de la Casa de Borbón española.

Punto de inflexión más que determinación consciente, pero sin duda, antecedente premonitorio para un proceso de cambio. Esta idea de desarrollo de una Casa de Borbón española está fuertemente reprimida (en parte) por la presencia de arquitecturas palaciegas heredadas como el Real Alcázar. El edificio madrileño concebido como residencia y centro administrativo de la monarquía habsburguesa, se yergue como un palacio cuya mera presencia dificulta proyectar hacia el mundo y hacia sus propios súbditos, nuevos artefactos visuales que den forma e imagen a una Casa de Borbón española independiente y proyectada hacia un futuro de prosperidad y desarrollo promovido por la presencia de una nueva dinastía española.

Al edificio del Alcázar se asocia toda una idea de transmisión hereditaria, de continuidad cortesana defensora de los hábitos hispanos adquiridos en los siglos de expansión del imperio y de continuismo político, pero también es una presencia ubicua que pone en evidencia una cierta incapacidad de Felipe V por convertir su reinado en algo más que una tarea asignada por el Rey Sol. La incapacidad de las transformaciones acometidas en el Alcázar para satisfacer los deseos de convivencia de la real pareja y para elevarse como dispositivo de representación de la nueva Casa de Borbón española, afianza la idea de obstrucción y proporciona argumentos para justificar el escaso interés desplegado para apagar el incendio tras la Nochebuena de 1734 y el abandono en que quedaron los restos del edificio hasta que fue cobrando entidad la idea de construcción de un nuevo palacio. La presencia anacrónica de esta fortaleza, actúa en contraste como telón de fondo sobre esa idea de renovación familiar en progreso, esbozada en el ámbito de la pintura por los tres pintores más importantes que trabajaron para Felipe V, cuyo correlato arquitectónico será la construcción del Palacio Nuevo como emblema y resumen de la monarquía española.

La distribución en la arquitectura interior del Palacio Nuevo que es visible a partir de la documentación formada por Sacchetti hacia 1748, la creación de la Real Academia

de Bellas Artes de San Fernando como institución destinada a normalizar una cultura visual a través de las prácticas artísticas en España y el despliegue político empleado para situar a los hijos de esa numerosa familia en las mejores opciones internacionales posibles, son indicadores de la compleja estrategia política y de continuidad en la idea de afianzamiento de la unidad en torno a la familia como entidad determinante. Una consolidación de la unidad familiar que da sentido a las numerosas obras abordadas en los palacios de la monarquía en las décadas posteriores al incendio del Alcázar, los nuevos encargos de pintura o las adquisiciones para decorar las estancias del palacio de la Granja, afianzando cada vez más la idea de asentamiento de la Casa de Borbón española que reparte a sus vástagos por reinos como Sicilia o Portugal. La familia aparece así visualmente conformada como una institución consolidada y exultante de poder, proyectada tanto hacia la corte como hacia el interior de la propia real familia en el cuadro *La Familia de Felipe V* pintado por Michel van Loo de 1743, en el que podemos asistir a toda una serie de propuestas de visualidad con la madre como epicentro de una actitud afectuosa, tal como aparece ya en el retrato de Isabel de Farnesio con su primer hijo en brazos, realizado por Miguel



FIG. 25: *Isabel de Farnesio con Carlos III (niño) en brazos*, c. 1716, M. J. Meléndez.

Jacinto Meléndez para dar cuenta de la contribución de la nueva reina a la progenie de la Casa de Borbón española.

Pero lo que resultó determinante a la hora de promover un retrato familiar que se convertirá no sólo en la máxima expresión del género del retrato durante el reinado de Felipe V, sino en un nuevo modelo visual emergente y de singular importancia en el proceso de consolidación de la imagen de la Casa de Borbón española, fueron las relaciones familiares establecidas por Isabel de Farnesio en relación a su propia descendencia con

Felipe V centralizando una nueva genealogía, en la que la Casa de Borbón española se despliega en la Casa de Borbón-Parma y en la de Borbón-Sicilia con infantas en Portugal o Francia, asegurando la estabilidad política a través de matrimonios de la extensa familia. Uno de los testimonios que da cuenta de la relevancia de esta genealogía visual de la representación de la familia, es el *Nouveau Voyage en Espagne*, escrito a partir de 1777 por el entonces secretario de la embajada de Francia Jean-François Burgoing quien, al mencionar dos de los cuadros relevantes que entonces podían verse en el palacio del Buen Retiro, elige uno en el que *Felipe V, ya viejo, sentado al lado de su mujer, y rodeado de todos sus hijos. Charles Vanloo ha desplegado una gran magnificencia en la decoración del salón. Las figuras palidecen bajo los colores más brillantes del vestuario. No se puede ver sin interés esta reunión familiar de tantos príncipes y princesas que han jugado un extraordinario papel en la escena mundial.*¹¹²

Esta voluntad de extender el poder de la Casa de Borbón gracias a los matrimonios de una familia nucleada en torno a la *mater genetrix*, se promociona a través de modelos plásticos como el de Van Loo que trabajan visual y emocionalmente en contra del desprestigio creciente de la institución matrimonial en el curso del siglo, ilustrando, por otra parte, las tensiones que convirtieron al matrimonio en el objeto privilegiado de las operaciones del poder. Aunque el cuadro pintado por Van Loo tardara más de lo debido en estar visible para los cortesanos, pues como señala Aterido,¹¹³ pese al empeño manifiesto de Felipe V por poseer un retrato colectivo, nunca llegó a contemplar la pintura de Van Loo en el emplazamiento para el que fuera proyectada, ya que a la muerte del monarca el cuadro proseguía en el obrador de van Loo aparentemente terminado; puede inscribirse en la dialéctica subyacente a las operaciones de poder, mediante las cuales, la sociedad del momento dirime el control y la dirección de las transformaciones impulsadas por el espíritu de progreso que recorría Europa.

El cuadro en el dispositivo de normalización de la familia

112 J.-F. BURGOING. *Op. cit.* T. I, p. 261.

113 A. ATERIDO. *Op. cit.* p. 49.

Formando parte de las prácticas de poder encaminadas a garantizar la transmisión patrimonial de una herencia, la elaboración de una imagen autocontenida, responsable y productiva de la mujer en el matrimonio llegó a ser paradigmática y ejemplarizante a través de una cultura visual que mostrará, fundamentalmente, los roles de género asignados dentro de una cultura heterosexual, buscando que éste nuevo posicionamiento de la mujer contribuya a la consolidación de La Familia como núcleo fundamental del Estado, y todo ello en un momento, en que la burguesía del siglo XVIII pugna por constituirse en el grupo hegemónico dominante de la sociedad capitalista. Durante este proceso político de subjetivación, la imagen de la mujer fue utilizada como soporte específico de las prácticas discursivas del poder, construyendo el cuerpo de la mujer¹¹⁴ en función de las necesidades productivas pautadas por nuevos paradigmas de clase, género y producción regulados dentro de la institución familiar.¹¹⁵ De este modo, mujer y familia ocuparán, sucesivamente, nuevos roles de utilidad en los dispositivos de reproductibilidad de las formas de dominio, configurándose como dispositivo crucial para el ejercicio y la regulación del poder.¹¹⁶

Convivencia familiar, valorización de las tareas de la madre en el cuidado de la prole, desarrollo de argumentaciones científicas fomentando la lactancia materna¹¹⁷, así como un mayor reconocimiento del papel de la mujer gracias a los benéficos efectos de la afectividad en la economía familiar, serán algunas de las causas por las que, también en

114 Del mismo modo que como escribe C. W. Bynum, [*Holy Feast and Holy Famine: The Religious Significance of Food to Medieval Women*, University of California Press, Berkeley, 1987] durante la Edad Media las chicas podían convertirse en muchachos y los hombres que se relacionaban en exceso con mujeres podían perder la firmeza y definición de sus cuerpos, más perfectos, y retroceder hasta hacerse afeminados; bajo la óptica de la Ilustración, hacia finales del siglo XVIII escritores de toda índole se ocuparon de mostrar las diferencias fundamentales entre los sexos masculino y femenino, poniendo en evidencia, como señala T. Laqueur, [*La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, Cátedra, Madrid, 1994] un cambio fundamental en la concepción de la naturaleza sexual humana, a partir del cual asienta definitivamente el paradigma bipolar de la sexualidad.

115 El cambio del paradigma fisiológico hacia el dimorfismo sexual, no es perceptible hasta finales del siglo XVIII. Incluso un anatomista de prestigio, médico de Felipe V, como Martín Martínez del que se reeditó durante todo el siglo su *Anatomía completa del hombre...*, nunca abandonó su concepción de la anatomía femenina, según la cual (...) tienen las mugeres dos testículos, à quienes los Modernos llaman ovarios. [M. MARTÍNEZ. *Anatomía compendiosa, y Noches anatómicas*, Lucas Antonio de Bedmar, 1717. p. 73].

116 M. FOUCAULT. «El cuidado de sí», *Historia de la sexualidad* (3), Siglo XXI, Madrid, 2005.

117 Sobre la función de la lactancia en la construcción de la maternidad véase, entre otros: KNIBIEHLER, Yvonne. «Madres y nodrizas», en S. TUBERT. (ed.). *Figuras de la madre*, Cátedra, Colección Feminismos, Madrid, 1996, pp. 95-118. y S. HAYS. *Las condiciones culturales de la maternidad*, Paidós, Barcelona, 1998.

la representación de la familia real, el ‘retrato de familia’ se convierte en una constante en el segundo matrimonio de Felipe V, constituyendo un ensayo de visualidad en el ámbito de la pintura y un síntoma de utilidad de las artes en las prácticas políticas de dominio y control. Mientras crecía la valorización de los *afectos* en interés de una cohesión de la familia nuclear, tanto en el ámbito de la pintura como en el de la arquitectura, los encargos a los artistas que trabajaron en la corte durante el reinado de Felipe V estuvieron condicionados, en gran medida, por una búsqueda de la representación visual de un nuevo modelo de familia en el que la convivencia, los *afectos* y la crianza de los hijos emergerá como un modelo social impulsado por el pensamiento demográfico del siglo.

El interés de clase que espoleó la práctica de forjar un matrimonio ventajoso para las hijas,¹¹⁸ condujo en la práctica a una sobrevaloración de la dote femenina que dio lugar a un descenso significativo del número de matrimonios. Esta dialéctica de explotación de los recursos económicos de la dote femenina, estaba en contradicción con las posibilidades de la economía real de la población, e incluso resultaba onerosa en muchas ocasiones para las clases altas. Hacia mediados del siglo, algunos maridos tenían problemas en cobrar la totalidad de las dotes de sus esposas, a pesar de los numerosos pleitos interpuestos a la familia de la contrayente y a la práctica del pago en diversos plazos, frecuentemente adoptada entre las clases privilegiadas. Este tipo de prácticas económicas condicionaron paulatinamente el carácter del matrimonio y debilitaron progresivamente el poder patrilíneo en la legitimación de la familia y del marido como garante de la autoridad social de acuerdo con las tradicionales atribuciones al *pater familias*.

A esta práctica abusiva en busca de garantías económicas para las mujeres en el futuro matrimonio, se vino a sumar el progresivo interés de la iglesia católica por ejercer la

118 Aunque las disposiciones del Concilio de Trento aseguraban a los laicos la entrada en el universo sagrado gracias a su contribución a la perpetuación de la especie en el seno de uniones contractuales fundadas en una promesa de fidelidad monógama, los intereses de la nobleza y una minoría urbana en busca incesante de un ascenso social, demandaban una participación de los individuos mucho más prosaica y apegada a las necesidades de acumulación de riqueza, transmisión patrimonial y garantía de la herencia. En relación a este tipo de contradicciones véase E. SCHULTZ van KESSEL. «Vírgenes y madres entre cielo y tierra. Las cristianas en la primera Edad Moderna», en M. DUBY, G. & PERROT. (Dir). *Historia de las mujeres en occidente*, V. 3, Santillana, Madrid, 1993. pp. 180-223.

máxima autoridad sobre el matrimonio impulsando la primacía del sacramento sobre las decisiones civiles. Además, frente a estas prácticas que privilegiaban la cuestión económica y el control eclesiástico en el matrimonio, la sociedad ilustrada europea afirmaba reiteradamente que la pareja había de construirse sobre los sentimientos y no sobre las conveniencias, por lo que hubo ilustrados que se hicieron eco incluso de la petición de Mercier de suprimir la dote como piedra central de disensiones matrimoniales.¹¹⁹ En 1776 el rey se vio obligado a legislar a petición de las familias de la nobleza, para atajar las libertades que, según manifiestan al rey, cometen los hijos que contraen matrimonios sin contar con la autorización de sus padres, y que son alianzas inconvenientes. La Pragmática¹²⁰ de Carlos III es, en primer lugar, un asunto entre el rey y las familias de la nobleza española, tendente a poner freno al derrumbe de las barreras sociales y a la mezcolanza entre las clases por efecto de matrimonios desiguales realizados «por amor».

Es sin duda un escenario complejo en el que situar el trabajo de los pintores y la fortuna crítica de los cuadros de familia, pero es ilustrativo también de un momento de cambio en el que la impronta de la afectividad hace acto de presencia en la pintura europea plasmando el placer de la ‘emocionante sociabilidad’. El hecho de que este tipo de retrato familiar no haya sido tenido en cuenta por la historiografía del arte, debido fundamentalmente a su integración en una supuesta tradición francesa del retrato de corte, ha obstaculizado su rentabilidad a la hora de explorar la incidencia de la *emotividad* y los *afectos* en la transformación de la representación de la familia, así como su incidencia en la pintura como dispositivo visual de singular importancia en la conformación de los modelos de subjetivación en el Estado burgués.¹²¹

El ejemplo más elocuente de la distorsión analítica generada por el afán clasificatorio y

119 M. ORTEGA LÓPEZ. «Siglo XVIII: la Ilustración», en *Historia de las mujeres en España*, Síntesis, Madrid, 1997.

120 *Mando que los hijos e hijas menores de veinte cinco años deban para celebrar el contrato de esponsales pedir y obtener el consejo y consentimiento de su padre y en su defecto de su madre.*

121 Al respecto, se debe reconocer el trabajo realizado por J. L. Sancho (*Op. cit.*, 2008) como un acercamiento a este tipo de pinturas, no obstante, al situarlas en un subgénero del retrato de corte, pasan a ser observadas dentro de un ritual que excluye su funcionalidad como artefactos visuales de relevancia en la subjetivación de arquetipos de género y familia.

teleológico de la Historia de los Estilos, es la asociación establecida en investigaciones recientes entre la ascendencia francesa de Felipe V y la pintura que presenta a toda su



FIG. 26: *Familia de Felipe V*, 1743, Louis-Michel van Loo.

familia reunida en torno a los reyes. De este pionero retrato familiar, pintado por Michel van Loo en 1743, con el rey convertido en padre de una ‘familia nuclear’, se ha dicho que *dejó de ser una inocente representación de la familia real para convertirse en un manifiesto de su identificación con los Borbones franceses*.¹²² Doble distorsión, pues, si por una parte, el retrato de corte siempre ha respondido a necesidades de representación del poder, por otra, en contra de la adjetivación de ‘afrancesado’, este retrato de grupo sobre el que pivota la representación de la familia real como modelo de subjetivación social a partir de entonces, se impone decididamente como un referente en torno al cual funcionará un proceso de legitimación de independencia de la Casa de Borbón española a través de la imagen. Esta contribución de la pintura a la estabilidad de la monarquía

122 A. ÚBEDA de los COBOS. Op. cit., 2003. p. 132.

promociona un nuevo desarrollo de la sociabilidad, con la madre-reina como sujeto cohesionador de la familia.

Un protagonismo de la madre-reina que emerge en ayuda de la institución monárquica para eclipsar los signos de regresión del protagonismo patrilineal, reales o aparentes que, visualmente, transforman la persona real en modelo de padre y esposo, que confía en su amada esposa las obligaciones familiares: Felipe V aparece con toda la progenie superviviente, así como las respectivas esposas de sus hijos, cediendo el lugar preferencial a la reina Isabel de Farnesio como nexo de unión en esa familia borbónica y como figura consolidada en la difícil tarea de proteger el cetro que tiene a su lado. El cuadro de Van Loo no podría ser más oportuno si, como señalaba la infanta María Antonia Fernanda en una de sus cartas a su hermana la Delfina, «*hay cosas que todo el mundo sabe pero de las que nadie habla*» refiriéndose al desarreglo mental y cotidiano de Felipe V,¹²³ era una pintura que lograba poner ante los ojos de los cortesanos una imagen reprimada de la real familia en sustitución de la verdadera presencia de los reyes, apenas visibles en la capital.

La exploración de algunos de los trabajos artísticos posteriores para los que la eficiente visualización de la ‘familia’ en el cuadro de Van Loo sirvió de referente, sugiere una recepción entre artistas y patronos en las décadas siguientes que, informa de su valoración como modelo para posteriores ensayos de representación de la familia real. Es un modelo avanzado sobre el que trabajarán artistas como Folch de Cardona o Mariano Salvador Maella en el reinado de Carlos IV pero, sobre todo, es el punto de partida para el encargo recibido a finales del siglo por Francisco de Goya, cuando las circunstancias políticas internacionales arrojan oleadas de dudas sobre el recto proceder de las monarquías reinantes. Para entonces, tal como recuerda Manuel Godoy sobre la importancia de los retratos de familia en la exaltación del trono, la monarquía representaba una forma de gobierno anacrónica para gran parte de la burguesía ilustrada, y la imagen de la familia real carecía de la estabilidad suficiente para sostener su dominio sin el apoyo de algunos

¹²³ J. L. SANCHO. *Op. cit.*, 2008, p. 124.

sujetos políticamente afines. Motivo por el cual se da entrada en cuadros de familia, como el boceto elaborado por Mariano Salvador Maella en 1789-1790, a la «familia política» donde *figuran el Rey la Reyna sus hijos Dn. Fernando y Dn. Carlos con sus Hermanas Da. Amalia y Da. Luisa, la Camarera Mayor y el Ministro.*¹²⁴



Este modelo visual que construye la imagen de familia nuclear a partir de entonces, volverá a ser visible, como decimos, en las décadas finales del siglo, cuando el reinado de Carlos IV se vea amenazado por las profundas transformaciones

FIG. 27: *Familia de Carlos IV*, 1789, M. S. Maella, (dibujo).

políticas surgidas para completar el acceso al poder político de la burguesía en Francia y otras naciones. De su importancia y reconocimiento nos habla la voluntad del que fuera pintor de cámara de Carlos IV, especializado en el género del retrato por su habilidad para *sacar el parecido*, Francisco Folch de Cardona en 1793 cuando emula el cuadro de van Loo utilizando las mismas dimensiones para su *Familia de Carlos IV* (óleo sobre lienzo, 423 x 510 cm [P7417] M^o. del Prado)¹²⁵ a fin de integrar en él las figuras a escala real, o el dibujo preparatorio realizado por Mariano Salvador Maella,¹²⁶ con el título homónimo, en busca de una representación de la

124 J. M. de la MANO. *En búsqueda de una imagen de la dinastía: La Familia de Carlos IV de Mariano Maella*, en: <http://www.josedelamano.com/pages/carlosivmaella.html>. La cita tomada de Beruete y Moret, Aureliano. *Goya. Composiciones y figuras*. Madrid, 1917, p. 149.

125 *La familia de Carlos IV*, óleo sobre lienzo, 423 x 510 cm [P07417]. El cuadro se encuentra actualmente enrollado debido a su mal estado de conservación. La imagen disponible pertenece a una fotografía de baja calidad, probablemente realizada con una cámara de 35mm. en el momento en que el M^o. decidió enrollar el lienzo. En ella se aprecian daños debidos a que la obra debió estar plegada en varios dobleces. No obstante, pueden apreciarse las similitudes con el cuadro de Van Loo que le sirve de referencia.

126 J. M. de la MANO. *Op cit.*

dinastía que cumpliera con el deseo de Carlos IV de exorcizar a la muerte con la presencia de todos los miembros de la familia reunidos en una pintura. Pero el que sin duda se yergue como el modelo incuestionable de la representación triunfante de la familia nuclear, es el cuadro pintado por Goya bajo el entramado de la crisis económica de final del siglo y la



FIG. 28: *Familia de Carlos IV*, 1800, Francisco de Goya

incertidumbre de lealtades que amenaza a la real familia, proporcionando un modelo cerrado políticamente en respuesta a la gran preocupación de la Casa de Borbón española por ser representados como *el retrato de todos juntos*, en términos expresados por Carlos IV y transmitidos por María Luisa de Parma

a Manuel Godoy como motivo destacado del encargo de la pintura de la familia real realizado por Goya en 1800.¹²⁷

Un siglo de ensayos para la nueva representación de la familia

El empeño continuado durante el reinado de Felipe V por construir una representación visual de la familia acorde con un deseo de afectividad y economía política, tal como sugiere el precursor boceto de Houasse, los intentos de Ranc y el cuadro de Michel van

¹²⁷ Esta mención al *Retrato de la familia de Carlos IV* (M^o. N. del Prado), aparece reiteradamente en la correspondencia de abril de 1800 entre la reina María Luisa de Parma y Manuel Godoy: *Aranjuez 22 de abril de 1800, de M^a. Luisa a Godoy. (...) Nos alegramos se retrate (tu muger), y si Goya puede acer allá la obra nuestra, bien echa y parecida, mas vale allá la aga, ps. de ese modo nos libramos de molestias, p^o. si no sale bien, q. venga mas q. nos mortifiquemos. (...) El Rey dice q. en acavando Goya el Rto. de tu muger q. venga a acer el Rto. de todos juntos aqui» (...) Mui bien me parece lo q. le has dicho a Goya, p^o. dejale q. concluia bien el Retrato de tu muger. CANELLAS, LÓPEZ, Ángel. Ed. *Francisco de Goya. Diplomatario*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1981. p. 475. y PEREYRA, Carlos. Ed., *Cartas Confidenciales de la Reina María Luisa y de Don Manuel Godoy...*, M. Aguilar, Madrid, 1935. p. 284.*

Loo, pone en evidencia la preocupación de la Casa de Borbón española por representarse unidos, por presentar ante la población un retrato de calidad de toda la familia real que haga verosímil la unidad de la monarquía con la familia como núcleo fundamental del Estado. Para comprender la recepción visual y la nueva composición de la familia que se representa en *La Familia de Carlos IV*, hay que retomar las características que configuraban el retrato del rey, cuando Felipe V llega a España, centrado en representar fundamentalmente la ‘persona política’, y atravesar el siglo siguiendo la evolución experimentada por el retrato en relación con las modificaciones habidas en torno a la imagen de la mujer y su reconocimiento en la sociedad, relacionando todo ello dialécticamente con las operaciones del poder en el curso de unas transformaciones políticas que conducirán a la formación del Estado burgués como garante del progreso y la transformación económica capitalista.

A pesar de la prevalencia del gusto por el retrato representativo que servía para reafirmar el arrojo militar que se esperaba del rey, los aspectos visuales que buscaban asegurar la alianza con Francia, el poderío militar borbónico frente a los austrias y la voluntad de Felipe V de respetar muchos de los usos y costumbres de sus predecesores, los aspectos heroicos y el protagonismo individual del rey fueron perdiendo presencia a medida que el fin de la guerra y la llegada de Isabel de Farnesio a Madrid abrieron otras expectativas menos belicosas. La introducción de los *afectos* en la plástica de la representación de la reatística real promovidos por el nuevo matrimonio, parece que está ya presente entre las instrucciones dadas al pintor Michel-Ange Houasse hacia 1717 al encargar un retrato colectivo de toda la familia que no se llegó a realizar, pero que conocemos gracias al dibujo preparatorio de 1719.¹²⁸ Aunque se ha señalado *La Familia del Gran Delfín* (Pierre Mignard, 1687, Versalles. Museo Nacional del Palacio del Trianon)¹²⁹ como antecedente del cuadro de Van Loo, las distintas situaciones de ambas cortes y las circunstancias que rodearon la evolución de las composiciones españolas, obligan a pensar un escenario en el que la búsqueda de una imagen conjunta de familia para las representaciones de la

128 J. J. LUNA. *La Pintura Española en los Museos de la Cee y el Problema de Sus Orígenes*, Consejo Superior de Investigaciones, Madrid, 1989. Cit. por BJURSTRÖM. *Drawings in the Swedish Public Collections. French Drawings*. Vol. II. Eighteenth Century, Liberforlag, Estocolmo, 1982.

129 J. L. SANCHO. *Op. Cit.* 2008, p. 123..

monarquía, ha de integrar el carácter de intimidad y la expresión de *afectos* entre el rey y su familia.

El referente más probable para los cuadros de la familia de Felipe V, es la representación de las familias burguesas enriquecidas con el comercio y su uso de la pintura para ensalzar



FIG. 29. *Retrato de la familia Léonard*, 1693, M^o. del Louvre, (izq.)
Retrato de la familia Le Juge, 1706, M^o. Hyacinthe Rigaud, Perpignan, (dech.), Hyacintye Rigaud.

su cultura visual mostrando el satisfactorio mundo de la propiedad privada. Como vemos en estos retratos de familias adineradas, la representación de cada uno de los miembros de la familia aparece ya codificada en función del sexo de los hijos -el varón situado a la derecha del padre en equidad con la figura de la madre, y si es hembra a la izquierda de la madre. Cuando esta codificación se ensaya para la familia real, se está poniendo en juego una apropiación de referentes mediante la cual, incluso las familias burguesas podían reconocerse en el retrato de la familia real.

Esta modalidad de retrato familiar utilizada por los pintores holandeses durante el siglo XVII para enfatizar el gusto de la ascendente burguesía por dar a conocer sus posesiones y su modo de vida acomodado, aparece en la pintura francesa de la mano de Hyacinthe Rigaud a finales del siglo XVII, y resulta evidente que tanto Houasse como Ranc conocieron este tipo de composiciones donde los personajes aparecen en una amable conversación, cuya empática situación invita a participar al espectador. Aunque los ensayos para llevar a cabo un modelo exitoso de retrato familiar en el que el rey aparece en compañía de su

mujer e hijos hubieron de esperar veinte años para encontrar una imagen que seguramente tanto el rey como la reina deseaban poseer para su propia contemplación, hay que pensar también en las resonancias culturales recibidas por los artistas para transmitir a través de la pintura el atractivo de una familia que se reproduce extensamente y es modelo de convivencia para sus súbditos.

En la práctica, esta participación se constituye en un auténtico dispositivo de poder destinado a intervenir en las vidas modelando las conductas, incentivando las ocupaciones de la mujer en el hogar, el cuidado de sus hijos o incluso la atención a su propio cuerpo en términos de salud y bienestar. Sabemos por Feijóo que entre los libros de la Real Biblioteca estaba el que la docta veneciana Lucrecia Marinella, compuso con el título *Excelencia de las mujeres, cotejada con los defectos, y vicios de los hombres*, donde se ocupó de probar la mejor disposición del sexo femenino que el masculino para multitud de asuntos. No es de extrañar entonces que la reina y otras mujeres vieran con buenos ojos la defensa que el benedictino padre Feijóo hace de las mujeres en su discurso XVI, donde con grave empeño se enfrenta al arraigado oficio de vilipendiar a las mujeres, de las que por lo común *apenas se admite en ellas cosa buena. En lo moral las llena de defectos, y en lo físico de imperfecciones. Pero donde más fuerza hace, es en la limitación de sus entendimientos. Por esta razón, después de defenderlas con alguna brevedad sobre otros capítulos, discurriré más largamente sobre su aptitud para todo género de ciencias, y conocimientos sublimes.*¹³⁰

Aunque no fue una tarea fácil ni constituyó una política prioritaria de los gobiernos hasta el reinado de Carlos III, la dignificación del papel de la mujer por medio de la asignación de tareas de relevancia para la industriosisidad y el progreso de la nación, estuvo presente en la renovación ideológica y cultural que durante las décadas centrales del siglo sirvió de sustrato formativo a los ilustrados. Tal es, por ejemplo, el sentido de las menciones que Pedro Rodríguez de Campomanes hace de ilustrados como Feijóo, Martín Sarmiento

130 B. J. FEIJÓO. *Teatro crítico universal*, Tomo primero, Discurso XVI, «Defensa de las mujeres», Texto tomado de la edición de Madrid 1778 (por D. Joaquín Ibarra, a costa de la Real Compañía de Impresores y Libreros).

o el bibliotecario de El Escorial y arabista Miguel Casiri. En su empeño por implantar a través de la educación principios de utilidad y progreso comunes a todos los individuos de la república, Campomanes revisa constantemente los problemas derivados de la despoblación rural en la España del siglo XVII, dada la importancia de la familia en la «industria popular o dispersa» que él considera fundamental en el desarrollo productivo del Estado. Tanto en el discurso sobre la *Educación Popular de los artesanos* como en el del *Fomento de la industria popular*. Al referirse al labrador y su familia como soporte de un campesinado económicamente autónomo que produjese un abastecimiento constante de mercancías de primera necesidad a las ciudades y a la industria, busca fomentar un «populacionismo» condicionado a la máxima de *mucho pueblo, ocupado útilmente todo*. Entre esa población numerosa, cuyo destino político es la industriosisidad de la nación, destaca la *lastimosa ociosidad* en que se encuentra *el sexo más débil de los dos en que están divididos los mortales*.¹³¹

Antes de que el modelo ilustrado convirtiera en ‘naturales’ e ‘innatas’ de la feminidad actitudes asignadas a la mujer como la sensibilidad, la coquetería, el carácter débil e impresionable o el afán de seducir, la práctica moralista de los predicadores religiosos, encontró una respuesta filosófica sostenida por la corriente racionalista mediante un discurso de igualdad intelectual entre los sexos, negándose a admitir que las cualidades morales e intelectuales que la naturaleza concedía a las mujeres las limitaran a la vida doméstica y criticaba el papel subordinado que la sociedad les inculcaba como causa de su dependencia de los hombres. Esa corriente racionalista en la que se inscribe el ya mencionado «Discurso XVI» del *Teatro crítico universal*, sugiere una consciencia precursora de que las identidades femeninas y masculinas son construcciones sociales, susceptibles de ser modificadas por los usos y los comportamientos sociales.

El modelo que sobrevivió a finales de la Ilustración y sobre el que se edificó durante el siglo XIX la nominación productiva de la mujer, reubicó en el ámbito de la naturaleza

131 P. R. [Conde de] CAMPOMANES. [1774 y 1775]. *Discurso sobre el fomento de la industria popular y Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento*, Gea, Oviedo, 1991. [ii. p. 47].

las virtudes morales que en otro tiempo se consideraba debían inculcarse mediante la educación a las mujeres; castidad, domesticidad y moderación. Desplegándose, a través de la participación de la arquitectura y la pintura, prácticas de poder tendentes a naturalizar un modelo de mujer como tierna esposa, madre abnegada y diligente gestora del hogar. Ese desplazamiento conceptual desde la ideología a la naturaleza, del papel que en adelante ha de ocupar la mujer en la familia, se lleva a cabo en el seno de un discurso adulador que triunfó en la ilustración tardía, y que resultó imprescindible para arrinconar el anticuado, y ya ineficaz discurso moralizante, caracterizado por la violencia verbal y las acusaciones vertidas sobre los peligros e insuficiencias de la mujer.

Uno de los ejemplos más elocuentes en la evolución de esta relación simbiótica entre los intereses productivos de la nueva burguesía emergente y el deseo de las mujeres de participación social, es la reubicación del papel de la mujer en sociedad que se enuncia en el discurso ilustrado de la condesa de Montijo en 1797, ante la Junta de Damas de Honor y Mérito de la Sociedad Económica de Amigos del País de Madrid. Quien había logrado participar en la más importante institución para el progreso económico de la Nación -según los cánones de nuestra Ilustración- realizaba un elogio fúnebre de la marquesa de Valdeolmos, amiga y compañera suya en la Sociedad Económica, haciendo verdadero hincapié en las cualidades como esposa, madre, ama de casa y amiga, pero sobre todo en su dedicación ejemplar a la crianza y educación de sus hijos, y la amabilidad y afecto mostrados por amor a su marido; naturalizando, de ese modo, nuevas formas de habitar un espacio doméstico elaborado en la renovación de la arquitectura. Impulsando una productividad característica de la industrialización decimonónica, se enfatizaba el valor de aquellas que eran capaces de menospreciar *todas aquellas gracias y atractivos que suelen ser el encanto y muchas veces la desgracia de nuestro sexo*», cuidándose de *«imitar a aquellas insensatas que constituyen sólo la felicidad en atraerse por estas prendas exteriores la admiración de entes no menos insensatos y tan ligeros y frívolos como ellos.*¹³²

132 I. MORANT y M. BOLUFER PERUGA. «Condesa de Montijo: Elogio de Petra de Torres Feloaga, marquesa de Valdeolmos», en *Amor, matrimonio y familia. La construcción histórica de la familia*

Gracias a esta dialéctica de valorización de los *afectos* femeninos en la vida familiar, la mujer adquirió una relevancia social que la dignificó como madre a la que se concedía una gran responsabilidad en la educación de los hijos, desplazando al todopoderoso *pater familias* del lugar central que ocupaba en la cultura visual de la familia. Entre los argumentos para estimular el paso desde la práctica de las tareas impuestas al deber asumido en el ejercicio de las tareas femeninas en el matrimonio, estaban las expectativas sobre la felicidad y el placer reconocidos a la nueva experiencia de la crianza y educación de los hijos, así como el valor asignado a la generosidad y al amor matrimonial. Para los hombres de gobierno, la idea de fomentar una sociedad productiva gracias al crecimiento demográfico, estimuló la idea del matrimonio nuclear como epicentro de las posibilidades de reforma de la sociedad estamental dieciochesca. Si por una parte era la institución fundamental que aseguraba la continuidad del orden patrilineal, por otra, sus diferentes concepciones y modelos proporcionaban grandes posibilidades para la adaptación a las necesidades de la economía política de los miembros acogidos bajo su protección. Y para la Casa de Borbón española significó, desde muy pronto, un modo de engrandecer su dominio, a través de las posibilidades de incorporación de sus vástagos al gobierno de las extensas regiones del imperio.

La solución propuesta implica la crítica a la ociosidad permanente en la que transcurre -según Campomanes- la mayor parte de la vida de más de cuatro millones de mujeres en la España del momento, haciendo compatible la ocupación extrafamiliar de la mujer con la ya consolidada responsabilidad de las tareas de cuidado de la progenie, sin las cuales el «populacionismo» nunca sería posible. Ese modelo industrializado de familia, atomizado en torno al matrimonio y sostenido fundamentalmente por la afectividad de la mujer, fue el resultado de la actuación de varios procedimientos performativos en la construcción de un nuevo sujeto femenino, un proceso multidisciplinar en el que, como hemos visto, participaron la pintura y la literatura proporcionando imágenes para la subjetivación de la mujer, a la que la arquitectura le proporcionará el espacio en el que llevará a cabo su

moderna, Síntesis, Madrid, 1998. p. 191.

nuevas responsabilidades para la supervivencia de la familia. El *feedback* entre intereses, imágenes y asimilación de comportamientos, podemos apreciarlo en el modo en que al mismo tiempo que las imágenes de la familia real se constituyen de forma inequívoca en modelo de representación de ‘la familia’, la nobleza ya había comenzado a poner en práctica una estructura familiar vinculada al matrimonio y los hijos, a la vez que la hacía visible socialmente haciéndose retratar por uno de los pintores que, prácticamente en el comienzo de su carrera, hacía gala de ser moderno. Este retrato de la familia de los Duques de Osuna pintado por Francisco de Goya en 1788, enuncia visualmente la estructura depurada de la familia institucional del Estado burgués.



FIG. 30: *Familia de los Duques de Osuna*, 1788, Francisco de Goya.

IV

EL TEATRO Y EL FUEGO

Ya hemos visto en capítulos anteriores, cómo la alarma suscitada con el incendio del Alcázar estimuló el empleo de materiales ignífugos en la construcción del Palacio Nuevo, dando lugar también a una renovación en otros muchos aspectos de la arquitectura. El fragor de las fábricas, movilizó recursos en busca de conocimientos científicos y extendió una renovación del gusto desde los recintos cortesanos hasta el resto de las esferas sociales. A su vez, para dotar al dispositivo humano de los conocimientos técnicos y científicos necesarios para edificar los palacios de la monarquía, fue necesario desarrollar instituciones adecuadas para un tipo de formación más científica, tal fue la función primigenia de las distintas academias que se crearon tras la de la lengua. En la fricción dialéctica entre la profesionalidad, la enseñanza regulada y los antiguos usos gremiales, surgieron nuevos proyectos y se impuso una normalización de métodos y modelos arquitectónicos, sobre los cuales pivotó la formación de los arquitectos durante la segunda mitad del siglo XVIII. El resultado de todo ello, afectó de forma desigual a las distintas tipologías arquitectónicas, al incorporar en mayor o menor medida las prácticas de la enseñanza académica y la renovación del aspecto visual de los edificios relevantes. El fuego y el deterioro cotidiano, sirvieron de acicates para la renovación de los edificios teatrales, pero no llegaron a ser aprovechados de la misma forma que los incendios en palacios y templos religiosos.

Los estudios para dotar de una arquitectura representativa al Palacio Nuevo, la materialización de expresiones arquitectónicas del gusto de los monarcas en el de la Granja de San Ildefonso y las obras de decoración del de Aranjuez y del Buen Retiro, introdujeron novedades que abarcaron desde la renovación de las técnicas de construcción hasta el gusto en la decoración interior, pasando, claro está, por la distribución de los espacios y la adecuación de algunos de ellos a nuevos usos sociales relacionados con los cambiantes gustos a la moda. Mientras se edificaban los palacios de San Ildefonso y progresaba la gran fábrica del de Madrid, se decoraba también el de Aranjuez y se reformaba el del

Buen Retiro con la pretensión no sólo de adecuar las estancias para el acomodo de la familia real, sino que se pretendía alojar en él, además de los reyes y su séquito, a toda una hormigueante presencia de consejeros, ministros, nobles y oficiales que componían la compleja maquinaria administrativa del Estado, necesitados de espacios de trabajo y esparcimiento, espacios caracterizados por su adaptabilidad a los cambiantes gustos, entre los que ocupaba un lugar destacado el espacio teatral.

Como dispositivo de configuración y difusión de la imagen cortesana, el teatro palaciego ocupó un lugar privilegiado de visualización de las modas y fue un estímulo de renovación, al incorporar los usos y figuras que acompañaban al espectáculo musical o de ópera a la moda en el extranjero. Sin embargo, como es sabido, la corte de Felipe V mantuvo numerosos usos sociales procedentes del siglo anterior, como el uso del sombrero, la golilla y la capa, sintomáticos de un cierto inmovilismo social que informan de la supervivencia y convivencia de al menos dos modelos teatrales al uso, con sus consecuencias en la renovación de la arquitectura teatral.

Un edificio de interiores con estructura de madera

A diferencia de otros edificios relevantes, el edificio teatral era atendido en sus aspectos de funcionalidad interior prescindiendo, en la mayor parte de los casos, de su presentación en fachada. Una consideración de arquitectura menor, implícita en la atención secundaria dedicada por los arquitectos en este tipo de edificios y probablemente asociada a un paupérrimo dispositivo económico en la financiación de la obra. Un ejemplo de este tipo de práctica, nos lo ofrecen las múltiples ocupaciones de Jácome Bonavía cuando se ocupaba de la reforma del coliseo de los Caños del Peral en 1737, atendiendo también las reformas y adaptaciones para formar un ‘teatrito’ en el palacio del Buen Retiro.

Nombrado arquitecto de las obras reales para el real palacio de Aranjuez, el 20 de agosto del año de 1737, Jácome Bonavía y *demás compañeros*, llegaban al Buen Retiro *donde deben executar un Theatro*. Este pequeño teatro de corte en el Buen Retiro, era una obra portátil,

más que efímera, ya que había de ser instalada *en la Sala del Cason* y que posteriormente



FIG. 31: *Real Teatro del Buen Retiro*, 1758, Carlos Broschi Farinelli.

debería ser desmontada, tal como pone de manifiesto la prolongación de la estancia en el Buen Retiro del equipo italiano que acompañaba, desde Aranjuez, a Bonavía, formado por Bartolomé Rusca, Félix Fedeli que figuraba como ayudante de Bonavía y el maestro carpintero Francesco Ballestrieri. Esta arquitectura desmontable, es la que aparece en el manuscrito de Carlos Broschi Farinelli, ilustrando la actividad del *Real Teatro del Buen Retiro* desde que en 1737 se comenzaron a ofrecer espectáculos de ópera bajo su dirección.¹³³ Si el teatro había sido montado en salas

del interior del palacio, tras el desmontaje, había que proceder a la reparación de la pintura y demás elementos de adorno de la estancia. Con toda probabilidad, esta arquitectura portátil estaba condicionada por las diferentes obras que se debían representar, pues al mismo tiempo se le encargaba a Bonavía *otro Theatrino en el Jardín que llaman del Rey* tal y como se comunica al Marqués de Torrenueva.¹³⁴

La práctica de adaptar para las representaciones teatrales determinadas salas en el palacio del Buen Retiro,¹³⁵ es extensible al resto de los palacios de la monarquía, pues, entre los proyectos de la fábrica del Palacio Nuevo tampoco figuraba la posibilidad de un edificio teatral exento. Esta ausencia significativa de arquitectura teatral en los reales palacios, hay que relacionarla con la hegemónica posición de la liturgia católica y las relaciones

133 Cit. en: A. BONET CORREA. «Utopía y realidad en la Arquitectura». En *Doménico Scarlatti en España*, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura, Madrid, 1985. Llamado por la reina Isabel de Farnesio en 1737 para representar ópera italiana, Carlos Broschi Farinelli adquirió gran protagonismo en la corte al comprobar la reina que era la única persona capaz de distraer a Felipe V de sus ataques de hipocondría. Farinelli, nunca cantó para el público general, se ocupó exclusivamente de las representaciones en los teatros de la corte para los reyes y su séquito, fundamentalmente en los teatros del Buen Retiro y de los Caños del Peral.

134 V. TOVAR MARTÍN. «Teatro y espectáculo en la Corte de España en el siglo XVIII». En *El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del Siglo XVIII*, pp. 221-239. (Madrid) Comunidad de Madrid & Patrimonio Nacional, Madrid, 1987.

135 Buen ejemplo de ello es el traslado de un teatro portátil desde el Alcázar al Salón de Reinos del Buen Retiro en 1715. A.G.S. Tribunal Mayor de Cuentas, leg. 3674. Cif. Aterido, 2004:299.

teatro-iglesia, fundadas en el establecimiento de un sistema común de autorización por parte de la iglesia católica para las representaciones teatrales, las fiestas del Corpus, los autos sacramentales o el teatro jesuita. El edificio teatral era arquitectónicamente innecesario, cuando no inconveniente, si tenemos en cuenta que la propia liturgia barroca es esencialmente teatral y performáticamente visual. Es decir, si el espectáculo teatral se autorizaba como una prolongación seglar de la teatralidad litúrgica, el edificio teatral dependía de la legitimidad que el clero estuviera dispuesto a concederle a la escena. Este parentesco teatral entre el *auto de fe*, la liturgia barroca y las propias representaciones civico-festivas en espacios civiles condiciona, no obstante, un juego de permisividad excepcional para las representaciones teatrales, en el que queda constantemente amputada la posibilidad de desarrollo independiente de la escena y sus edificios. El resultado fue una tardía renovación de los gustos escénicos, una ausencia de legitimidad en la arquitectura teatral y un uso restrictivo de la escena como lugar de divulgación de usos y costumbres modernas.

Si en el ámbito público-cortesano sobrevivió el control inquisitorial frente a los deseos sociales, en el ámbito privado-comercial ocurre prácticamente lo contrario. A medida que avanzaba el siglo, las clases altas fueron adoptando una forma refinada de vivir, en la que era tan importante la imagen de civilización expresada al mostrar un buena biblioteca o un gabinete científico, como el saber rodearse de pinturas, esculturas, muebles y otros objetos hermosos. La elegancia en el vestir y la elección adecuada de complementos como un reloj de bolsillo o una tabaquera, proclamaban la nobleza de la estirpe o la riqueza de las personas,



FIG. 32: *Infanta María Antonia Fernanda*, 1750, Jacomo Amigoni.

además de dar indicios de su esmerada educación y «buen gusto».¹³⁶

El repertorio de nuevos comportamientos a la moda, trajo consigo una renovación de la arquitectura doméstica para dar entrada al espacio característico del mundo ilustrado:

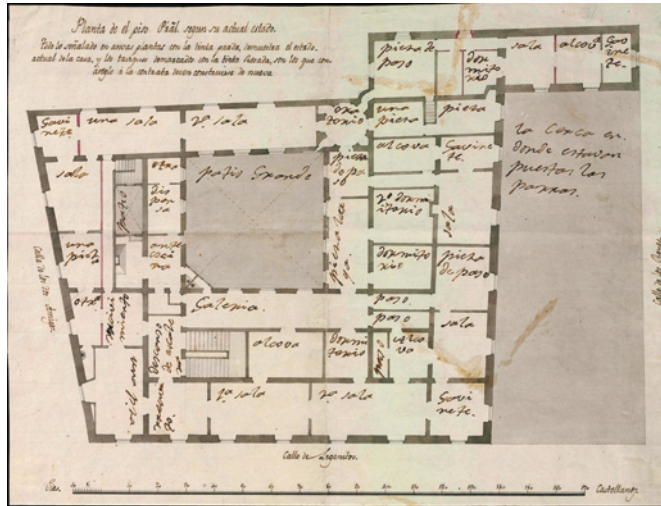


FIG. 33: *Planta principal del palacio de la Duquesa Vd. de Arcos en la calle Leganitos, 1760-1800, anónimo.*

el gabinete. Esa nueva pieza en la distribución de la vivienda que se hace presente en las reformas de los palacios como el que vemos en plano de obras encargado por la Duquesa Vda. de Arcos, se fue incorporando acompañado de todo un repertorio de artilugios científicos cuya potencia visual está alimentada por el deseo social

de bienestar y progreso. Ese espacio inicialmente destinado a las actividades intelectuales del varón, fue desplazando paulatinamente al oratorio, sustituyendo también los hábitos religiosos predominantes por actividades a medio camino entre el entretenimiento y la instrucción. En la práctica, esta incorporación del estilo ‘científico’ a la cotidianidad, implicaba una desactivación del régimen escópico barroco, en sintonía con la emergencia de una cultura visual con la que se identificaron grupos sociales fascinados por el conocimiento, el bienestar social o la seguridad de los individuos en su devenir urbano. Una visualidad progresivamente protésica, donde el ojo y el espíritu quedaban desautorizados para informar sobre las verdades y la experiencia de la naturaleza, dejando paso a un ambiente social abierto a la novedad y a la incorporación de hábitos de distinción de clase, mucho más individualizados y legitimados por prácticas de sociabilidad tan alejadas del imaginario religioso como el gusto por enseñar a sus contemporáneos los objetos y métodos de utilidad científica.

Este proceso de transformación, implicó fricciones económicas y políticas entre distintos

136 A. BONET CORREA. *Op. cit.* 1985.

grupos sociales, en cuya resolución jugó un importante papel la voluntad institucional de normalización de las prácticas artísticas. Tendencias normalizadoras que, durante la segunda mitad del siglo, estuvieron destinadas a impulsar nuevos métodos de enseñanza, introducir una jerarquización de responsabilidades en las prácticas arquitectónicas, considerar la valoración económica de las obras a realizar, así como restringir el dominio de las instituciones gremiales en la economía de las artes. El protagonismo institucional que implicó la intervención en las obras públicas de consideración de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y las que la secundaron desde las provincias, estuvo condicionado también de forma inmanente por las variadas circunstancias de la economía en la que se llevaban a cabo las renovaciones o nuevas edificaciones, dejando márgenes en los que imperaban prácticas generalmente asumidas y adaptadas a la contingencia del momento y del uso del edificio en cuestión.

La piel y la musculatura del teatro: una arquitectura efímera

Como medio de producción simbólica, el teatro ha sido aceptado muy tardíamente en el ámbito de las artes. Su capacidad para intervenir performativamente en la construcción de la identidad -individual y colectiva-, no ha sido suficientemente valorada hasta la incorporación de los modos de disciplinamiento panópticos, en los que, la relación de subordinación discursiva se optimiza mediante una manipulación controlada de la iluminación de los espacios destinados a la escena y al público. Esta subordinación discursiva, es la que el *Discurso histórico político, sobre el origen y vicisitudes de los espectáculos y diversiones públicas en España* pronunciado por Jovellanos, del que nos ocuparemos más adelante, insiste en activar en favor de una utilidad civilizadora y formativa, extensible a grandes núcleos sociales.

La utilización del escenario como lugar de producción de *apariencias de verdad*, requiere también un adecuado soporte arquitectónico en el que la acústica y la visualidad estén correctamente coordinadas en beneficio de la optimización de los recursos escénicos. En el caso de la arquitectura teatral española, el imprescindible acomodo del edificio

o la sala para espectáculos a las leyes de la acústica y de la óptica con todo su sistema perspectivo, se fue implementando a base de reformas menores, sin abandonar nunca el uso de la madera como musculatura del interior del edificio, asumiendo una práctica ya consolidada entre los artífices gremiales, y valorada por su funcionalidad tanto por facilitar la acústica, como por su disponibilidad para permitir las sucesivas adaptaciones a las cambiantes condiciones de la escena.

La constante amenaza del fuego en esa arquitectura dominada por la madera, no fue suficiente para que en los teatros de nueva planta o en las reformas de los ya existentes, se introdujera la piedra como material estructural ignífugo y de más larga duración. Ya hemos mencionado el modo en que se adecuaban algunas salas de los palacios reales para las funciones teatrales, y en lo que podríamos llamar incipiente industria del entretenimiento, se continuaría optando por la reforma en lugar de edificaciones de nueva planta. Así lo ponen de manifiesto las críticas vertidas por Antonio Ponz al describir la arquitectura de los retablos, el empleo de la madera como material básico para la arquitectura o la escultura justificaba que algunos edificios resultaran dañados por causa de los incendios, pues tanto en el caso de la arquitectura religiosa como en los coliseos para el teatro, la iluminación creciente en espectáculos y fiestas multiplicaba los focos por los que el fuego iniciaba los desastres. Es esta cotidianeidad en el manejo de las estructuras de madera cerca de luminarias alimentadas por velas de cera, la que convierte en factibles los incendios y alimenta una despreocupación por implementar medidas de prevención y prácticas arquitectónicas encaminadas a evitar la ruina de los edificios.

En la mayor parte de los casos, las reformas se hacían según indicaciones de la Junta de Teatros y sin que mediara proyecto de arquitecto. La consideración como empresa poco edificante para el bien público, mantiene el edificio del teatro alejado de la esfera de la arquitectura destinada a mostrar la imagen del país. Es este el motivo por el cual cuando intervenía un arquitecto para realizar un informe o para planificar una reforma, tampoco se edificaba incorporando novedades teóricas que siempre implicaban una mayor

inversión en las obras. Es el caso del coliseo de los Caños del Peral que, reconstruido por Virgilio Rabaglio¹³⁷ por encargo del marqués de Scotti en el solar que ocupaba el antiguo lavadero y el Corral de Trufaldines,¹³⁸ conservó la orientación del antiguo Corral, la cazuela para las mujeres, el aposento para las autoridades municipales y unos palcos de tertulia característicos de la tradición teatral española. Detrás de una fachada que sugiere funcionalidad y recuerda, en ese sentido, la estructura del colgadizo que cubría el lavadero, se incorporaba una caja escénica del teatro a la italiana, con una sala rectangular rematada en semicírculo. La incorporación de cuatro pisos de palcos dispuestos en forma radial sobre el patio, señalan el inevitable compromiso entre los trazados de la tradición teatral castellana y las necesidades de la escenografía italiana con decorados es perspectiva, dentro de una caja escénica en la que se creaba un espacio mediante bastidores. Cuando en 1767 se



FIG. 34: Escenario de bastidores con escena de «commedia dell' arte», s/f.

reformó por orden del Conde de Aranda, para dedicarle a dar bailes de máscaras, parece que únicamente se consideró *hacer una unión con una casa contigua y poder tener más salones al objeto de que no faltaran todas las atracciones que el Conde vió en los bailes de París y que indudablemente consideró conveniente importar para el buen gobierno de la Nación*.¹³⁹

El mecenazgo de Francisco Palomares que finalmente resolvió los problemas de financiación surgidos cuando el marqués de Scotti abandonó el proyecto, permitió afianzar la construcción de un edificio exento que se inauguró como Teatro de los Caños

137 C. SAMBRICIO. «Virgilio Rabaglio, arquitecto de los Caños del Peral», *Archivo Español de Arte*, C. S. I. C., Madrid, 1972. p. 321.

138 F. DOMÉNECH RICO. *Los Trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral*, Fundamentos, Madrid, 2000.

139 L. PEREZ DE GUZMAN. *Algunas noticias desconocidas sobre el Teatro de los Caños del Peral*, Tip. de la Rev. de Arch. Bibl. y Museos, Olózaga Im. Madrid, 1926.

en 1738, en un solar sobre el que ya se había demolido una parte de las armaduras sobre las que se hacían las representaciones de la compañía de los Trufaldines. La construcción del nuevo edificio despejó la desidia municipal para la reforma del antiguo coliseo, pero estuvo condicionada por las discrepancias entre el Ayuntamiento y Palacio, así como por los condicionantes de la propiedad del solar, las dificultades de financiación y la dependencia de Rabaglio de su colaboración como ayudante de Bonavía en algunas obras reales. El procedimiento de ruego de Rabaglio a la Junta de la Academia de San Fernando en 1759 *pidiendo que se le tenga por Maestro Arquitecto*, justificando que *desde 1742 había servido con aprobación del Rey en el Palacio Nuevo y otras muchas obras reales*,¹⁴⁰ hay que considerarlo en el contexto de la práctica de transformación que acompaña al desarrollo de un plan de estudios académico para la formación de arquitectos, y por tanto, falto del bagaje ideológico con el que se abordan las propuestas de renovación arquitectónica propugnadas en la teoría académica. Después de sucesivas reformas en las décadas siguientes, en 1784 un informe de Ventura Rodríguez señalaba la amenaza de ruina, en 1787 Juan de Villanueva aconsejaba demolerlo¹⁴¹, decisión que se ratificaba en 1807 por el mismo arquitecto, siendo demolido finalmente en 1817 por informe del arquitecto Antonio López Aguado.¹⁴²

Siguiendo la tradición de los edificios de corrala, similares a las casas de vecinos que poseían un patio central descubierto, generalmente, de planta rectangular, los coliseos se fueron

140 C. SAMBRICIO. *Op. cit.* 1972, p. 322.

141 Cuando en 1786 se concedió el beneficio de la explotación de este teatro a la Junta de Hospitales, se encargó un informe al Arquitecto Mayor de la Villa para justipreciar el edificio. Villanueva encomendó la tasación a Francisco Sanchez y Blas Mariategui que lo valoraron en *novecientos mil cien reales de vellon*. Al remitir el pliego en que constaba el reconocimiento hecho por los arquitectos *á quienes había confiado esta operacion*, Villanueva indicaba *la necesidad de demoler el edificio y levantarle de nuevo si la Côte queria tener un teatro que satisficiese las necesidades de la época*. F. Sanchez y B. Mariategui lo describen con *un salon de figura elíptica con galerías de pilastras, adornadas con sus balaustradas en su contorno, que constaba de cuatro pisos y el piso del salon entablonado, y debajo de la galería asientos de tablonos, con dos balcones principales en los extremos. El techo del teatro con tirantes de medias varas; al costado de estas clavados maderos para embrochar de uno á otro, enlistonado esto por bajo, y por arriba entablado; la armadura principal del teatro de medias varas con sus pendolones, jabalcones, gatillos, bolsones, fornillos, velortas, sopandas y pares. Pozo de aguas limpias en el foso*. J. M. DIANA (1814-1881). *Memoria histórico-artística del Teatro Real de Madrid*, Imprenta Nacional, Madrid, 1850.

142 *Desde la construcción del nuevo teatro del Buen Retiro, sólo se utilizaba para bile de máscaras, diversión muy del siglo XVIII. Demolido en 1817, sobre su solar se levanta hoy el Teatro Real*. B. CORREA, *Op. cit.*, p.68.

adaptando durante el siglo XVIII a las nuevas modas impulsadas por el gusto italianizante de la reina Isabel de Farnesio. No obstante, la ausencia de nuevas edificaciones destinadas específicamente al espectáculo teatral, se convirtió en una rémora para una transformación efectiva del dispositivo escénico, acumulando motivos para una reforma radical todavía esperada a finales del siglo; pero también sirvió para que entre las novedades y las demoras, surgieran procesos autóctonos de transformación, de singular importancia en la cultura visual asociada al madrileñismo de los majos y tonadillas.



FIG. 35: *Colección de las principales suertes de una corrida de toros*, 1790, Antonio Carnicero.

Gracias a la identificación del corral de comedias con la cultura de vecindad desarrollada en los patios de vecinos, la distribución arquitectónica del corral de comedias, sirvió de soporte para la difusión de toda una serie de prácticas de sociabilidad popular, capaces de mantenerse vigentes durante decenios frente al hegemónico dispositivo del decoro. Ilustrativo del aprovechamiento de esta connivencia entre la supervivencia de una estructura arquitectónica característica del teatro español modificada por la introducción de la ópera italiana, y la variación de tradiciones musicales reconfiguradas en una nueva cultura visual emparentada con el espectáculo musical y la tradición popular, es la reacción contra las danzas extranjeras, después de una época de predominio italianizante estimulada por el cosmopolitismo y el gusto por la ópera de las reinas Isabel de Farnesio y Bárbara de Braganza.

El cortejo, y sus predecesores el chischiveo y el estrecho, la moda superficial y extravagante de petimetres, currutacas y damiselas de nuevo cuño, como personajes centrales de las tertulias cortesanas en las décadas centrales del siglo, fueron el sustrato principal de nuevas

actitudes en el ámbito del entretenimiento. Tanto la burguesía emergente como parte de la nobleza más dinámica, encontraron en esa cultura visual surgida de la asimilación de lo tradicional infiltrado de prácticas populares, un modo de visualización pública de identidad españolizante que, sirve tanto para exportar una idea de ‘lo español’ que hará fortuna en adelante, como para forjar una dinámica de modificación del ideario popular, utilizando la aparente sencillez de su atuendo como arquetipo visual de recambio entre los signos de distinción de las clases ilustradas. Esta reacción, bien visible en la actitud de la marquesa del Llano al disfrazarse con el traje popular de su tierra manchega para lucir en diversos bailes,¹⁴³ queda, asimismo, imbricada en la moda europea del momento, al fundirse con el retrato con máscara realizado por Mengs cuando su marido era ministro plenipotenciario en Parma.



FIG. 36: Isabel Parreño, Marquesa del Llano, 1770, Antón Rafael Mengs.

Identificada por algunos autores como el ‘majismo’, esta actitud llegó a constituir durante algunas décadas de la segunda mitad del siglo un corpus de cultura visual en el que las actrices de teatro, protagonistas de la tonadilla escénica, se convierten en modelos y vehículos que transmiten a la nobleza el gusto por lo popular. De esta práctica simbiótica entre una arquitectura escénica hibridada y un desarrollo creativo de tradiciones populares, da fe el reconocimiento que tuvieron actrices y cómicas españolas como la Tirana, María Alcázar, la Caramba, y, especialmente, María Ladvenant y María Ibáñez, amantes respectivamente del marqués de Mora y de Cadalso.

Una muestra de la empatía que despertaba esta cultura españolizante, nos la ofrece la documentación recogida por Francisco Asensio Barbieri acerca de las actividades de

¹⁴³ A. MOLINA & J. VEGA. *Vestir la identidad, construir la apariencia. La cuestión del traje en la España del siglo XVIII*, Ayuntamiento de Madrid, Área de gobierno de las artes, Madrid, 2004, p. 96.

los teatros madrileños. De esta documentación hemos recogido las referencias a los espectáculos y las visitas que las autoridades madrileñas ofrecieron al Conde de Artois, en lo que parece una visita para su acreditación como embajador en España en 1782. Entre los espectáculos más apreciados estuvieron una representación en el Coliseo del Príncipe de la *Comedia La Gitanilla*, en la que se cantaron numerosas tonadillas a cargo de las cómicas Sara Carreras, Polonia Rachel y Maria Rivera. Concluida la segunda jornada y tras presenciar otras actuaciones con música de tonadilla, el Conde dijo que quería *ver bailar el fandango*, y en los días siguientes, asistió a una corrida de toros donde triunfaron *Costillares con Julianon, asistido perfectamente de chulo al caballo*.¹⁴⁴ Autores como Ramón de la Cruz incorporaron al léxico teatral acepciones como el *capricho* surgidas en este ambiente musical, donde «capricho» significaba muchas veces lo mismo que *tonada*, *cuento*, o *idea*, es decir, el cuadro de costumbres ficticio que se pintaba en las tonadillas, extensible en ocasiones para referirse a un espectáculo del cual se podía sacar algún ejemplo moral.¹⁴⁵ Una popularidad que como ha señalado Glendinning, también pudo servir de inspiración a Goya para la serie de los Caprichos, tal como se desprende de una de las cartas a Zapater, escrita hacia finales de 1790, con la cual Goya envió el texto de unas tiranas y seguidillas a su amigo para que lo copiara.

Las diferencias existentes entre las arquitecturas de las viejas corralas y los teatros cortesanos destinados a ofrecer representaciones de ópera italiana, estaban marcadas por la estrecha relación existente entre las corralas y la tradición del teatro español, cuyo movimiento de actores se extendía por el patio más allá de las tablas del escenario. No obstante, para mantener activa la afluencia de público y poder competir con las novedades de la ópera italiana, promovida en la España de los primeros Borbones por Doménico Scarlatti durante su estancia en el Reino entre 1729 y 1757, también los corrales de comedias fueron sucesivamente reformados funcionalmente para acoger representaciones de ópera, sin que ello fuera impedimento para que en los intermedios tuvieran lugar

144 F. A. BARBIERI. (1823-1894). *Papeles referentes a los Teatros de Madrid: 1780-1789*, [ca. 1780-1894]. B. N. E. Mss. 14016/3 (56).

145 N. GLENDINNING. «Goya y las tonadillas de su época», *Segismundo*, 3, 1966, pp. 105-120.

representaciones musicales con música de seguidillas, tonadilla escénica y bailes de gran atractivo para el público. Así, mientras en los ‘corrales’ se celebraban, sobre todo, espectáculos teatrales basados en el realismo de la palabra con las representaciones de comedias y tragedias de la literatura española del Siglo de Oro, acompañadas en sus intermedios por otros tipos de piezas cortas amenizadas con músicas populares, en los teatros cortesanos tenían lugar acontecimientos musicales más elitistas como conciertos y óperas.¹⁴⁶

Esta funcionalidad polimórfica de la escena teatral dieciochesca, sugiere el desarrollo de culturas visuales diferenciadas, significativamente apreciadas por las diferentes clases sociales. Mientras que en las salas de los palacios reales adaptadas para el esparcimiento teatral primaban las representaciones de conciertos de música cortesana y de ópera italiana, en los coliseos tenía lugar un desarrollo teatral mucho más vinculado a la tradición del teatro español y próximo a la cultura de raigambre popular. Con ello se desarrolló una versatilidad del edificio teatral que acoge y promueve, al mismo tiempo, una cultura visual participativa, con rasgos que podríamos calificar de autoproducción, donde los espectadores participan en un mecanismo de distinción vinculado a la apariencia de su vestuario y formas visuales a la moda, al ser visualizados por el resto de los espectadores. En los márgenes de este tipo de prácticas teatrales, prosperó también la emergencia de un gusto españolizado, chispero y popular que se alimenta en parte de los préstamos culturales procedentes del cientifismo ilustrado y en parte, de constantes reapropiaciones de músicas y otras formas culturales de tradición popular.

Las sucesivas reformas experimentadas en la segunda mitad del siglo por los coliseos madrileños, estaban motivadas por la idea de integración de la escena española en el sistema arquitectónico teatral internacional. Sin embargo, las representaciones de ópera no habían sido aceptadas en los teatros públicos debido a las acusaciones vertidas por gentes timoratas, acusando a este tipo de representaciones de *escuelas de corrupción* y

146 J. E. GARCÍA MELERO. «Los modelos de la tipología del teatro a finales de la Ilustración en España», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H.* del Arte, t. 7, pp.. 213-246, UNED, Madrid, 1994. p. 236.

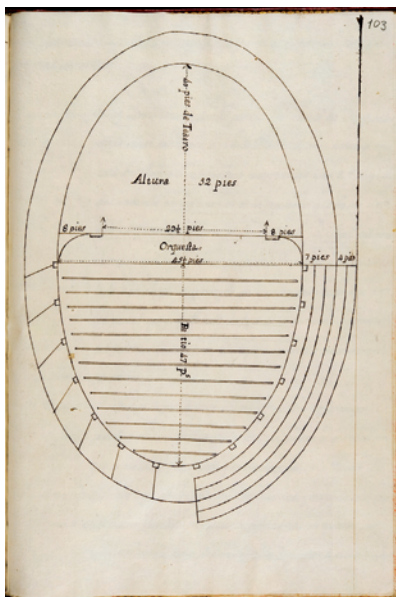


FIG. 37: Esquema para reforma del Teatro de los Caños del Peral, 1786.

libertinage. Contra estas acusaciones y la resistencia de los interesados en rehuir la competencia con el teatro español, disertaban miembros de la Junta de Teatros como el Duque de Hajar o el Conde Cabarrús buscando se autorizara la reforma del Coliseo de los Caños del Peral para ofrecer espectáculos de ópera. En las asambleas celebradas en 1786 dejaban constancia de las variadas razones por las cuales la capital debía mantener un teatro de ópera -extranjera-, cuya rentabilidad proporcionaría caudales para sostener la actividad de los hospitales, contribuyendo así, de manera notoria, a solucionar tanto

una necesidad como una utilidad:

Esta necesidad tiene dos objetos. El primero es entretener la ociosidad necesaria en las poblaciones numerosas, y proporcionar un honesto empleo del tiempo que suele dedicarse al vacío y los desordenes. El segundo objeto es instruir al Pueblo por un medio agradable, inclinar sus ideas hácia el fin que el Gobierno apetece, y en una palabra formar y dirigir sus opiniones.¹⁴⁷

Para dar cabida a la ópera, la tradicional planta rectangular y el patio descubierto, fueron mutando con las reformas hasta adoptar una forma elíptica u ovoide, con palcos y balconadas independientes, como queda patente en el plano en perspectiva figurada realizado supuestamente por el Duque de Hajar, acompañando la propuesta de reforma del corral de comedias de los Caños del Peral en 1786, para *tratar de alternar comedias, bailes y óperas bufas para subsanar la deuda de la Junta de Hospitales y buscar nuevos ingresos en sustitución de la desaparición de las corridas de toros*.

147 Duque de HIJAR, Patricio MARTINEZ DE BUSTOS, el Marques de SANTIAGO, D. Francisco CABARRUS, D. Pedro de GARRO, D. Francisco de LOYNAS, D. Manuel de PINEDO secretario. *Memorias sobre medios y arbitrios para los Reales Hospitales de esta Corte y sobre el establecimiento de la Ópera Bufa en beneficio de los mismos: leídas en la Junta de su Gobierno*, Madrid, 25 de marzo de 1786. BNE. MSS/13467.

Por otra parte, incluso en el ámbito de los teatros de la corte, existía una consciencia de provisionalidad con respecto al edificio, asociada a la tradicional inestabilidad de un mundo socialmente marginal y frecuentemente perseguido por las autoridades eclesiásticas. Además, los cambiantes gustos en la escena y la necesidad de adaptar la tramoya, estimularon unas prácticas de arquitectura efímera capaces de vincular el edificio a su utilidad cambiante. El sempiterno acoso de la jerarquía católica contra la inmoralidad del teatro, la tradicional consideración de arte pervertida asociada a los comediantes y la precariedad crónica asociada al mundo de la representación, mantuvieron el edificio del teatro en los márgenes de la arquitectura de importancia, cuando no reducido a mera cuestión de artífices.

Fueron escasas las intervenciones de arquitectos formados en la regularidad del gusto ilustrado en proyectos para la construcción o renovación de los teatros de comedias, pues, en ninguno de los palacios borbónicos edificados durante el siglo XVIII se construyó un edificio independiente para el teatro, aunque los principales Sitios Reales en torno a la Corte contaron con salas destinadas al efecto, tal como señala V. Tovar.¹⁴⁸ Esta ausencia de edificio teatral, obligaba, sin embargo, a frecuentes adaptaciones de esos espacios en función del tipo de representación que tuviera lugar, postergando a un segundo plano la adopción de un proyecto específico según los modelos teatrales imperantes en el resto de Europa a lo largo del siglo XVIII. Por ello tampoco resulta extraño la casi total ausencia de proyectos realizados por arquitectos para la renovación de los coliseos. La intervención de Virgilio Rabaglio en la reedificación del coliseo de los Caños del Peral en 1737, como ya se ha señalado, asumió algunas de las características previas de la tradición de los corrales de comedias, aunque la construcción de un edificio exento y la introducción de variantes e hibridaciones en la arquitectura de interior para impulsar la instalación definitiva en Madrid de los sistemas teatrales desarrollados que habían de sustituir a los antiguos corrales, es claramente insuficiente como modelo de apertura para incorporar una renovación plena en la estructura del edificio teatral.

148 V. TOVAR MARTÍN. *Op. cit.* 1987.

Otra prueba de la escasa consideración que merecían la realización de planos o la dirección de obras de un teatro, es la escasa documentación que ha sobrevivido, incluso cuando el arquitecto en cuestión era una figura señalada. Según señala J. E. García Melero, Ventura Rodríguez realizó un diseño en 1768 de orden del Consejo de Castilla para un teatro de comedias en la ciudad de Murcia, en el cual empleó la *figura semielíptica* en el interior; un diseño que Llaguno llegó a calificar de *condecoración de bello gusto*,¹⁴⁹ pero no hay constancia de que esta «figura» estuviera sostenida por una fábrica arquitectónica del gusto neoclásico que proyectara este edificio hacia el futuro. Tampoco se plasmó un diseño radicalmente novedoso, ni de inspiración en los modelos franceses, como sería de esperar por la afinidad que el arquitecto mostraba hacia Patte cuando, años más tarde, el ya acreditado académico Juan Pedro Arnal se ocupa del proyecto de remodelación del coliseo de la Cruz en 1784.¹⁵⁰

El ejemplo más ilustrativo del escaso margen de intervención que tuvieron los arquitectos en la arquitectura teatral dieciochesca, es la rectificación del Concejo del Ayuntamiento de Madrid al proyecto de Juan de Villanueva para la reedificación del coliseo del Príncipe, tras el incendio sufrido en 1802. Con fecha 24 de noviembre de 1803, el Marqués de Herosilla, a la sazón Procurador Síndico general, dirigió al Ayuntamiento una solicitud haciendo ver la necesidad de reparar o edificar de nueva planta el coliseo del Príncipe. El Concejo Municipal, en sesión de 11 de junio de 1805, aprobó lo propuesto por el arquitecto mayor, que hacía ver la conveniencia de reedificar el teatro, en el mismo punto en que estaba. El proyecto de Villanueva pretendía un edificio de planta ampliada hacia la casa contigua ocupada por un café y hacia la calle del Lobo, para ampliar el escenario dándole la mayor superficie posible.¹⁵¹ Al Ayuntamiento le pareció excesivo el gasto y censuró el proyecto de su Arquitecto Mayor, suprimiendo la ampliación, reaprovechando las paredes que formaban el teatro siniestrado y mandando se arreglasen las graderías y asientos del patio en la forma más decorosa posible, pero con tan escaso presupuesto que,

149 J. E. G. MELERO. *Op. cit.*, 1994, p. 243.

150 V. TOVAR MARTÍN. *Op. cit.*, 1987.

151 R. SEPÚLVEDA. (1846-1909). *El Corral de la Pacheca: apuntes para la historia del teatro español*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1888.

en 1815 el teatro volvía a presentar un estado lamentable.

El escaso número de edificios existentes en la corte a finales del siglo XVIII destinados a ofrecer espectáculos teatrales, resulta sintomático tanto de la difícil situación de la escena con relación a la vigilancia religiosa, como de la escasa importancia que la sociedad civil otorgaba a este dispositivo de formación identitaria. Los tres edificios teatrales madrileños -Caños del Peral, de la Cruz y del Príncipe- arrastran buena parte de la tradición de los corrales de comedias, y durante la mayor parte del siglo XVIII, asumen una práctica de provisionalidad que se reflejó en sus instalaciones. A pesar de ir adquiriendo paulatinamente entidad comercial en la ciudad, de los benéficos efectos que la recaudación teatral aportaba como financiación de los hospitales, y de hacerse perentoria una nueva organización estructural para ofrecer espectáculos de ópera y conciertos con grandes orquestas; hasta el segundo tercio de siglo XIX cuando en 1830 se reconstruye sobre una nueva estructura el teatro de los Caños del Peral, no se inicia una práctica de renovación arquitectónica de estos edificios, capaz de dinamizar el urbanismo madrileño tal como había sucedido en la Francia de finales del siglo XVIII tras algunos grandes incendios.

El accidente de Zaragoza y su inserción en el imaginario histórico

Uno de los incendios más importantes de los que tuvieron lugar en edificios teatrales, fue el que asoló el Coliseo del Príncipe de Zaragoza en 1778, cuyo elevado número de víctimas le ha otorgado relevancia para quedar inscrito en una antología de incendios que aceleró la renovación de numerosos edificios teatrales de la época en toda Europa. En una fugaz exploración por las ciudades más emblemáticas y sus teatros, encontramos que si en la destrucción Coliseo del Príncipe en Zaragoza murieron más de setenta personas, también en 1788 sucumbía en París el edificio de la Grand Ópera (Menus-Plaisirs); en 1789 el Teatro de Manchester; en 1792 el Teatro de Falmouth; en 1794 el Amphitêatre de Asley y el teatro Hay-Market en Londres; en 1797 el Teatro de Délasements-Comiques en París; en el París de 1798 el Circo del Palais Royal y el Teatro Lazary y en 1799 el

Teatro Français del Odéon. Una nómina de teatros destruidos, de la que deriva toda una significativa renovación de estilos arquitectónicos, importantes estudios de acústica y probablemente la primera contribución de la arquitectura moderna en las prácticas de la industria cultural.

Un rosario de catastróficas intervenciones del fuego, a través del cual podríamos viajar por distintos escenarios de la civilización occidental, buscando las reconstrucciones de importantes ciudades destruidas, como Londres en 1666 o Moscú en 1571; y continuando en el tiempo, llegaríamos hasta el de la famosa biblioteca de Alejandría fundada por Ptolomeo I Sóter, o el de Roma ordenado por Nerón para mantener ocupados a sus oponentes y para como señala Suetonio (*Nerón*, p. 38) satisfacer la rabia del emperador contra una ciudad de edificios antiguos, de calles excesivamente estrechas e irregulares que él consideraba de mal gusto, o el de Troya que convirtió en cenizas la épica ciudad cantada por Homero.

Las intervenciones para reparar los daños en los edificios o para reconstruir lo que el fuego había depurado, modificó la arquitectura de los teatros españoles de forma poco significativa, en comparación con lo ocurrido en iglesias y capillas, donde sí se llevaron a cabo importantes modificaciones de la arquitectura retablistica durante el último cuarto de siglo. Teatros y templos funcionaron como dispositivos de poder implicados en la construcción de subjetividades disciplinadas de acuerdo a intereses hegemónicos, generando similitudes formales compendiadas en la cultura visual que acompaña a cada dispositivo en la tarea de adoctrinamiento ideológico. La producción escénica y el dispositivo asociado a las celebraciones religiosas, comparten una práctica performativa de producción ideológica a través de la relación entre el individuo y la divinidad, donde el disciplinamiento cotidiano del individuo pautado por la religiosidad barroca, está apuntalado por la excepcionalidad del complemento carnavalesco y lúdico ejercitado por el teatro.

Sin embargo, hemos de diferenciar netamente el comportamiento de los dispositivos

normalizadores cuando los edificios que acogen estas diferentes funcionalidades fueron protagonistas del acoso del fuego. Mientras que la arquitectura retablística se convirtió en el campo de operaciones del poder ilustrado, dando lugar a que los nuevos retablos que sustituyeron a los destruidos por los incendios, sirvieran como escenarios privilegiados para mostrar al público una visualización de las transformaciones y para señalar los modelos determinantes que hacían visibles los intereses ilustrados; los incendios en edificios teatrales fueron aprovechados preferentemente para desplegar, en torno a la preocupación cierta por la seguridad de los espectadores, unas prácticas de normalización de comportamientos civilizados y para hegemonizar culturas visuales en formación.

Si en el caso de los retablos, la ruina ocasionada por un incendio permitía establecer un debate arquitectónico, oportunamente destinado a señalar los referentes legitimados que el impulso por las preocupaciones sociales y el interés por el progreso demandaron, la consciencia de arquitectura funcional de los coliseos, permitía desplazar el foco de las preocupaciones políticas hacia el público, como campo de operaciones de la economía, la cultura o la civilización en su conjunto. Las prácticas políticas en la arquitectura y renovación de los edificios teatrales, van a estar infiltradas por un abanico de intereses sociales, donde el público deviene en sujeto productivo necesitado de instrucción y civismo, y el teatro en dispositivo de entretenimiento que debe ser utilizado para promocionar modelos de comportamiento.

Visualidad y participación: individualidades distinguidas

Sin duda, la emergencia a partir de las décadas centrales del siglo del ideario ilustrado, trajo consigo modificaciones fundamentales en las prácticas cotidianas de la escena, pero la mayor parte de las medidas de reforma adoptadas, fueron constantemente eludidas y en ocasiones rechazadas en beneficio de un continuismo irredento. Fue don Pedro Pablo de Abarca y Bolea, Conde de Aranda, quien, al acceder al puesto de Presidente del Consejo de Castilla en 1766,¹⁵² puso en marcha una reforma escenográfica con benéficas

152 A. M. ARIAS de COSSÍO. *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Mondadori, Madrid, 1991.

consecuencias para la seguridad del escenario, pues se modificó el modo de iluminación y se sustituyeron las tapicerías y cortinones por escenarios pintados cuya movilidad era de gran ayuda para evitar los incendios. Esta reforma estimuló también una nueva cultura visual que, como hemos visto en el capítulo anterior, asumía formas de comportamiento populares como el baile de máscaras, dignificándolas con una serie de normas de comportamiento propias de la civilización.

La reforma de Aranda estaba encaminada a transformar radicalmente el funcionamiento de la escena, buscando hacer realidad uno de los pilares del ideario ilustrado: instruir deleitando. Según dejó escrito el embajador danés en Madrid, Sr. Larrey, (...) *su fin es civilizar a la nación e inspirarle el gusto por los placeres honestos*.¹⁵³ Uno de los principales enemigos de la reforma, fue el celo desmesurado contra la moralidad del teatro desplegado por el clero, por lo cual, uno de los primeros objetivos de la reforma era la modificación del gusto, paso previo a la reforma de los edificios. El año siguiente de ser nombrado presidente del Consejo de Castilla, Aranda se dirige a la Junta de Teatros ordenando que (...) *se retiren los paños o cortinas de la escena y se sustituyan por decoraciones pintadas, sugiriendo además que se adelante hacia el público la orquesta que antes se disimulaba entre los paños*,¹⁵⁴ estableciendo además relación con Diego de Villanueva y Alejandro González Velázquez para la realización de las decoraciones que serían de uso diario en los teatros a partir de entonces.

Al imponerse el telón de boca, las decoraciones convierten el teatro en espacios de un mundo ideal, vagamente familiar para el espectador y desprovisto de motivos ornamentales que pudieran distraer la atención, en un primer paso para la separación entre actores y público, iluminación a foco y creación del espacio ilusorio. Estas decoraciones invitaban al espectador a dignificar su mundo cotidiano, mediante la representación de casas de labrador, bosques, interiores de mesones, cárceles o grutas que pasarán a formar parte de una cultura visual naturalizada, pronta a recibir en su seno multitud de instrumentos y

153 R. OLAECHEA & J. A. FERRER BENIMELLI. *El Conde de Aranda (mito y realidad de un político aragonés)*, 2vls. Zaragoza, 1978

154 *Ibíd.* p. 30.

objetos científicos popularizados mediante este tránsito por los templos de la representación festiva. Apareciendo así un carácter de cotidianeidad de las decoraciones, destinado también a facilitar el contacto del espectador con objetos y situaciones novedosas, a través de los cuales se pretendía introducir nuevos gustos y conocimientos en una sociedad de progreso y civilización.

El conde de Aranda encargó decoraciones a Diego de Villanueva para un coliseo y a Alejandro González Velázquez para otro, tal como explica al dirigirse a la Junta de Teatros en 1768,¹⁵⁵ pero sin embargo, no hay intervención de arquitectos académicos, como cabría esperar, para introducir el edificio teatral en un contexto de debate sobre los modelos vigentes en Italia o Francia. Por la pintura de Paret y el dibujo preparatorio que se conserva en el British Museum, tenemos información visual de la variedad de trajes usados por el público para los bailes que la reforma de Aranda introdujo como novedad en los carnavales de 1767. Si bien es factible que los trajes elegidos por Paret ofrezcan un correlato de visualidad según la moda del momento, dado el interés político y social del gobierno dirigido por el conde de Aranda por vestir adecuadamente a las clases sociales,¹⁵⁶ no estamos tan seguros de que el aspecto del interior del Coliseo que aparece en el *Baile en máscara*, fuera el que tenía el Coliseo del Príncipe en esa época.

Si como señala Enrique Pardo Canalis no tenemos una buena investigación sobre la tabla de Luis Paret, resulta problemático asumir la verosimilitud que la historiografía ha otorgado a la arquitectura mostrada en la pintura de Paret, sabiendo además que la interpretación de fechas en los numerosos grabados realizados con posterioridad por Juan Antonio Salvador Carmona, *dieron lugar a que se puntualizara erróneamente que representaba el primer baile de máscaras, celebrado en el coliseo del Príncipe, en 1771, siendo así que, según el testimonio del Conde de Fernán Núñez, fue en el Carnaval de 1767, si bien no se trataba del Príncipe, sino del teatro de los Caños.*¹⁵⁷

155 A. H. M. Madrid, Corregimiento, Leg. 1-76-21.

156 Es bien conocida la colección de trajes regionales estampada por los hermanos Cano y Olmedilla, cuya finalidad era normalizar el aspecto de los diferentes tipos y clases sociales del país.

157 E. PARDO CANALIS. *Luis Paret, pintor de Madrid*, Instituto de Estudios Madrileños Del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Ayuntamiento, Delegación de Cultura, Madrid, 1978.

La estampa grabada por Juan Antonio Salvador Carmona en 1770, reproduce a su tamaño el cuadro de Paret, con el público como protagonista que ha ocupado el patio hasta la boca del escenario, mostrándose a sí mismo los diferentes trajes y máscaras, en un

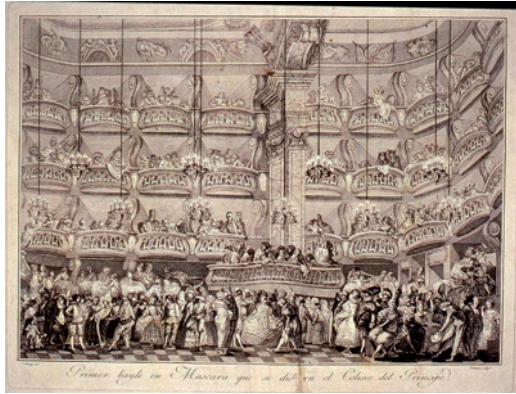


FIG. 38: *Baile en máscara*, 1770, Juan Antonio Salvador Carmona, grb.

acontecimiento singular. Sobre esta estampa es posible realizar un cálculo estimativo para deducir las dimensiones del espacio de graderíos a partir de una ocupación de dos y tres personas en los veintisiete palcos. Tal ocupación es sugestiva de espacios angostos, añadidos como balconadas en alguna de las reformas realizadas en la década de los años

cuarenta, adaptando los tradicionales aposentos de los corrales a ‘modernos’ palcos con balconada. El espacio está iluminado por diez lámparas, y haciendo una estimación sobre el trazado del ajedrezado del suelo y las proporciones de los palcos, podría representar un patio de unos 7 x 3 m, con alguna fila de bancos adosados al muro bajo y al que cabría añadir el espacio que ocupara la orquesta. De la estructura arquitectónica, no se aprecia más que una decoración sobrepuesta, craquelado de la pilastra incluido, y las escasas dimensiones del coliseo, que probablemente, a juzgar por el ajedrezado del suelo, no tendría escenario, sino patio. De las tres filas de balconadas, la del centro está ocupada únicamente por mujeres, lo que sugiere un uso conservado de la distribución de los antiguos coliseos, donde este espacio estaba destinado a las mujeres.

Herederos conscientes del teatro de autor del siglo anterior como demuestra la reedición de obras de Quevedo a finales del siglo, quienes promueven las reformas que se introducen a lo largo del siglo, tienen como referente fundamental una economía de continuidad estructural y una adaptación de la funcionalidad cotidiana, modulando un proceso que introduce novedades sin apenas abandonar la rutina del pasado. Entre los papeles referentes a la historia del teatro un texto dirigido al Príncipe de la Paz, se señalan las dificultades económicas que atravesaban algunos teatros de la capital, por causa del *deseo*

*de conservar el teatro de la Opera para dar idea a los extrangeros de las mejoras de nuestra constitucion (...). Una larga experiencia, ha echo conocer que la Opera por si sola no puede sostenerse ni aun con el auxilio de los vailes en que hemos procurado el mayor esmero.*¹⁵⁸ Es decir, el edificio del teatro tuvo que adaptarse a los cambios introducidos por la ópera italiana, pero nunca se desentendió de la clientela tradicional, e incluso, dio entrada a otro tipo de espectáculos como los bailes de máscaras.

El primer baile de máscaras tuvo lugar en Madrid durante los carnavales de 1767, bajo una estricta regulación con la que el conde de Aranda pretendía transformar los comportamientos del público y promocionar una diversión *honesto, divertida, decorosa y urbana que no embriagaba el gusto como las acostumbradas*. Además, el compromiso de civilización era que mediante la regulación de la prohibición de llevar máscara fuera del recinto teatral, se evitaran todo tipo de altercados callejeros y la habitual confusión en el interior de los coliseos. El público accedía desde las calles del Prado y del Príncipe al interior del coliseo tras haber adquirido, en la botica, un *boletín* que costaba un peso duro. Desde las ocho de la noche, el patio del teatro quedaba convertido en tablado, iluminando con multitud de arañas a un público deseoso de mostrar sus mejores galas, amparado por una máscara decorativa que, si bien ocultaba en parte la identidad, dejaba suficientes aditamentos a la vista como para que el verdadero espectáculo fuera el reconocimiento social de los concurrentes:

La variedad de vestidos, con que todos se disfrazan, un espectáculo forman, con que la vista se encanta. Unos van de Marineros, con el Domino se agradan otros, y en fin, cada uno demuestra su idèa estraña. De Olandida, guarnecida de Felpillas son las gales que todos visten, mas son distintisimas las trazas.¹⁵⁹

158 *Propuestas para ayudar al mantenimiento del Teatro de los Caños del Peral, alternando la ópera con otras representaciones teatrales* [Manuscrito], 1798. BBNE, Archivo Barbieri. MSS/13992/16.

159 A. VALDASREAL. *Carta que escribe don Antonio Valdasreal, a un amigo suyo, pintandole en un romance la nunca bien celebrada diversión de los bayles de máscara en esta corte, con todas las circunstancias, y modos que comprehende. Aparatos que tiene el coliseo del Príncipe, donde se executan; sus adornos, y providencias, dispuestas à la mas arreglada diversión del Público en el presente tiempo de Carnestolendas*, Imp. de Joseph Martínez Abad, Madrid, 1767.

Es decir, se aprovechaba una estructura arquitectónica antigua para un espectáculo moderno, donde se ofrecía al público la posibilidad de autorrepresentación, distinción y *urbana correspondencia*. El respeto en acciones y palabras, el decoro y la honestidad de los participantes entre la numerosa concurrencia, era condición necesaria para que cada uno pudiera *manifestar su gala, su garbosidad, su brio, y su destreza vizarra* durante las ocho horas que acostumbraba a durar el baile.

Los bailes de máscaras fueron un tipo de diversión introducida en los teatros de la capital, en la que tiene lugar una inversión del modo tradicional de iluminación escénica. Desaparece la oscuridad habitual, para iluminar una patio convertido en tablado donde son los espectadores quienes adquieren la condición de figurantes, y donde la performatividad del encuentro distribuye las categorías sociales en función de la modernidad y vistosidad de las galas con que se presentan los concurrentes. Introducido en la capital para apaciguar algunas de las protestas y para dar una oportunidad de esparcimiento decorosa y moderna, se asume como dispositivo de sociabilidad y sustituye con gran éxito, aquellas grotescas y desatinadas representaciones de autos sacramentales prohibidas por Real Cédula de Carlos III en 1765, donde el decoro quedaba maltratado por la mofa que se hacía en ellas de la religión. Arquitectónicamente, supuso un tipo de celebración que aprovechaba la estructura existente de los coliseos, de modo que fue un factor importante para el mantenimiento económico de las empresas teatrales, obligadas a introducir reformas para adaptar el teatro a los diversos tipos de espectáculos.

Si culturalmente eran un intento decoroso de que el público participara en términos de ‘civilización,’ sin altercados, sin que el espectáculo derivara en las antiguas acusaciones eclesiásticas contra la *Zarabanda*, el *Antón Pintado* y otros bailes vivos y peligrosos, como el *fandango*, el *agua de nieve*, la *guaracha*, etc.¹⁶⁰ económicamente se buscaba una rentabilidad que descargara al erario público de las necesidades de financiación de los hospitales. Una problemática que se repetía esporádicamente cada vez que un espectáculo prendía en el gusto popular, proporcionando beneficiosos emolumentos a la Junta de

160 R. SEPÚLVEDA. *Op. cit.*

Hospitales, los cuales protestaban con una argumentación contundente cada vez que el clero arremetía contra las representaciones alegando excesos y acciones desvergonzadas: *si no hay bailes, no hay entradas, y los pobres de los hospitales perecen.*

Al comparar estas representaciones del más importante de los teatros madrileños con las realizadas con ocasión de fiestas musicales en un escenario italiano, sólo podemos afirmar con rotundidad que, a pesar de las reformas para las representaciones de ópera, la antigua estructura de corrala del edificio no parece haber sido afectada. Como fábrica económicamente rentable, prescinde en sus renovaciones arquitectónicas del protagonismo academicista de los modelos vigentes, quedando al margen del oportuno debate que tiene lugar entre arquitectos franceses o italianos como Patte o Milizia y sensiblemente diferenciada de la arquitectura del teatro de ópera italiana que podemos apreciar



FIG. 39: *Fiesta musical en el Teatro Argentina de Roma, 1747, Giovanni Paolo Pannini.*

en las representaciones de fiestas de la época, observando el mismo procedimiento de cálculo en la representación de una fiesta musical en el teatro Argentina de Roma.

El valor de la supervivencia humana: un seguro de riesgos en las prácticas cotidianas para esa caja de madera iluminada por candelabros

Como venimos observando, durante el siglo XVIII, la estructura arquitectónica de los teatros españoles evolucionó lentamente para adaptarse a la demanda de las nuevas formas de representación, a medida que la ópera se fue incorporando como novedad musical. Esta evolución estuvo condicionada por el arraigo de la tradición castellana del corral de comedias, no sólo en lo que concierne a la piel y la musculatura del edificio, sino también en lo referente a los usos y las prácticas de los comediantes en lo referente a la conservación de las tramoyas y decorados. La madera continuó siendo el material

estructural en los edificios teatrales, pero los accidentes debidos al fuego resultaron escasos, fundamentalmente debido a que la pérdida de las tramoyas afectaba fundamentalmente a la economía de los comediantes, convirtiendo a toda la compañía teatral en virtuales *apagafuegos* y cotidianos vigilantes contra los accidentes.

Fuera del reducido mundo de las compañías teatrales, la confusión existente sobre las causas de propagación del fuego, la naturaleza misma del fenómeno y la influencia de la cultura religiosa en el momento de identificar las causas de los grandes incendios, ejercieron de dispositivo retardatario en el desarrollo de instituciones y tecnología para hacer frente a incendios de envergadura en grandes edificios. La envergadura del incendio del Alcázar, modificó la escala de preocupaciones y condicionó, muchas de las técnicas y los diseños para la reparación de los daños ocasionados en otros edificios como consecuencia de los desastres. No obstante, y a pesar de que Felipe V advertía claramente a

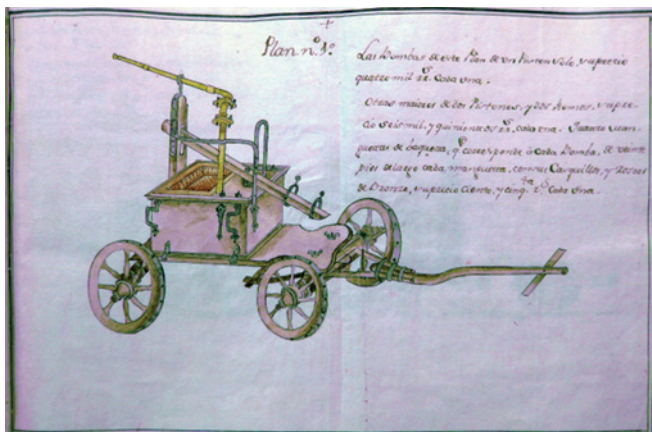


FIG. 40: *Bomba apagafuegos pequeña*, 1773, J. Jorge Granbner, dib.

Juvarra de la necesidad de eliminar la madera en todo lo que fuera posible de la fábrica del nuevo palacio, la reconstrucción a partir de 1748 del palacio de Aranjuez tras la destrucción casi total por causa de un incendio, hace pensar que fueron muchas las ocasiones en las que los precarios conocimientos

existentes sobre la naturaleza del fuego condicionaron las medidas adoptadas para prevenir los incendios en grandes edificios.

Al investigar la literatura generada tras el gran terremoto que asoló Lisboa el primero de noviembre de 1755, encontramos un predominio de la idea del castigo, donde el temor religioso y la voluntad divina aparecen como explicación fundamentada de la catástrofe.¹⁶¹ Sin negar esa intervención divina, la variedad de infructuosos intentos

¹⁶¹ *El Acto amagò verdaderamente un Disseño, de lo que nos describen los Prophetas, que ha de suceder*

pseudocientíficos de explicación y análisis de la naturaleza del fuego, apenas logran formular un estado de la cuestión sobre el desconocimiento del fenómeno. La destrucción de edificios de consideración y la ausencia de una constatación evidente de la ira de Dios, puesto que fueron precisamente edificios religiosos los más afectados, dieron lugar a que incluso Fernando VI sospechara que eran insuficientes los conocimientos existentes sobre la edificación segura, y formulara ‘una pregunta’ a quien suponía mejor dotado para instruirle sobre las causas del terremoto y el tipo de fábricas de arquitectura que mejor podían amparar la seguridad de las reales personas.¹⁶² En la argumentada respuesta de este matemático limeño, las fábricas con estructura de madera firmemente trabada son consideradas seguras por su flexibilidad frente a los movimientos ondulatorios de temblores, aun cuando el desconocimiento sobre la posibilidad de incendios de las materias combustibles convierta también los edificios construidos con materias ligeras en lugares inseguros cuando tienen lugar los terremotos. En la explicación a Fernando VI, se describe la estructura de madera firme y flexible mediante la cual se construyen las casas que mejor soportan los temblores:

Ponen quatro maderos tendidos en tierra, unidos por las puntas, formando un quadro, ò quadrilongo de el tamaño, que ha de ser la pieza, se clavan, y ajustan sobre estas soleras, y à trechos de tres, ò quatro pies, otros maderos perpendiculares, que llaman pies derechos, que ván á clavar arriba à otro bastidor, como el de abaxo, sobre el que se forma el techo, en todos los angulos, que hacen los pies derechos, con las soleras fe ajustan tornapuntas, que los sujetan, de modo, que à qualquier parte, que inclinan, encuentran otros maderos.¹⁶³

Esta consideración de firmeza y flexibilidad de la estructura de madera ensamblada, tiene

en el día de el Juicio. F. J. de OLAZAVAL Y OLAYZOLA. *Motivos que fomentaron la ira de Dios, explicada en el espantoso terremoto de el sábado, día primero de noviembre, año de 1755, en la Santa Patriarchal Iglesia de Sevilla, y remedios para mitigarla ofrecidos el Sábado 28 de febrero de 1756,* Auto Capitular de 4 de marzo de 1756, Imprenta Mayor, Sevilla, 1756.

162 *Respuesta dada al Rey Nro. Señor Don Fernando el Sexto sobre una pregunta, que S. M. hizo á un Mathematico, y experimentado en las tierras de Lima, sobre el Terremoto, acaecido el día primero de Noviembre de 1755,* Imprenta Real de la Viuda de D. Diego Lopez de Haro, en Calle Genova, Sevilla.

163 *Ibíd. Respuesta...*

su correlato en la eficacia del edificio de los corrales de comedias en la tradición del teatro español, y nos proporciona una explicación que justifica la supervivencia de esta tipología teatral frente a la tradición italiana o francesa. Del mismo modo que la estructura de madera ensamblada, con la que los limeños construyen para resistir la amenaza de los terremotos, proporciona una flexibilidad al edificio aumentando su estabilidad, la trama de madera que forma la musculatura de los corrales de comedias, permitía una renovación del edificio del teatro sin necesidad de introducir grandes recursos en la adecuación y modernización. A diferencia de la práctica de escultura retablística, donde el estofado y dorado encarecían considerablemente la arquitectura de madera de los retablos, el empleo de la madera en los corrales de comedias proporcionaba además buenas condiciones para la acústica del local, sin perder la relación espacial entre el público y los actores, asumida en la tradición del teatro clásico español.

Investigación y progreso: dos factores ausentes en el edificio teatral

El equilibrio entre lo bello y lo útil, entre lo superfluo y lo necesario, lo artificioso y lo natural, lo propio y lo ajeno que caracterizó el interés ilustrado por fomentar el progreso, encontró numerosas dificultades para ponerse en práctica en la arquitectura teatral. El desgaste debido al uso de los edificios, el deterioro de los materiales o los desafortunados incendios, ofrecieron oportunidades para llevar a cabo una reforma que acercara el espectáculo teatral a las modas internacionales. Sin embargo, la renovación arquitectónica se vinculó siempre a la reforma de la escena, esperando encontrar en la variación del gusto social los cauces económicos con los que acometer la reforma arquitectónica. Este aplazamiento de una renovación radical tras la oportunidad de un incendio o cuando el edificio estaba materialmente agotado, es fruto de una serie de factores políticamente encadenados sobre los cuales se impone una rentabilidad económica decisoria, no obstante, ese estado de crisis permanente, facilita también la recomposición de una cultura visual interferida, cada vez que la casualidad y las prácticas de poder se aliaban en el incendio de un teatro.

Entre los factores que contribuyeron decisivamente al aplazamiento de la reforma, estaba la contradictoria relación entre la propiedad municipal de los edificios y una gestión dependiente de la Junta de Hospitales, configurando unas relaciones económicas condicionadas por la necesaria rentabilidad de taquilla para la financiación de los hospitales, manifiestamente alejadas de una economía política ilustrada para la que el teatro ofrecía grandes posibilidades. La intervención de Felipe V obligando a la demolición del antiguo edificio para la reconstrucción del coliseo de los Caños del Peral, es paradigmática de una dialéctica, en la que por un lado se manifestaban los intereses económicos de los hospitales, por otro el interés general de la política cultural y en medio, el desinterés del Ayuntamiento como propietario de los edificios.

En el ámbito estrictamente arquitectónico, hay también elocuentes contradicciones, pues, si por una parte, el uso de la madera para elaborar la piel y los músculos del edificio, unido a la forma ovoide o semicircular del anfiteatro, proporcionaba una acústica que satisfacía los deseos más exigentes, incluso para las representaciones de ópera italiana, la necesidad de iluminar suficientemente la escena con velas y candelabros, incrementaba considerablemente el riesgo de que cualquier accidente transmitiera el fuego hacia la madera, ocasionando inevitablemente la ruina del edificio.

Por otra parte, la tradición española de los corrales de comedias, permitió optimizar una práctica arquitectónica al margen del academicismo normalizador y de la emergencia de una cultura de relumbrón. En la práctica, los edificios teatrales conservaron el uso de la madera y materiales ligeros como el estuco o incluso el ladrillo, gracias a la eficacia y bajo coste demostrada por estos materiales en el mantenimiento de los coliseos, siempre condicionados por la relación dialéctica entre una economía de subsistencia cuyos beneficios no se empleaban en el mantenimiento del edificio, y el atractivo cultural de interés para diferentes sectores de la sociedad. El resultado fue una topología específica de edificio, condicionada por su corta duración, su facilidad para adaptarse a los cambios de gusto en la escena como si de las propias tramoyas se tratara, y carente del espectacular

aparato representacional organizado en torno a la arquitectura de fachada y otros elementos decorativos característicos de la tradición italiana o francesa.

Esta aparente precariedad del edificio, tiene su correlato en las dificultades que la propia institución tiene para su supervivencia, pero es también uno de los estímulos que condicionan el despliegue de la propia actividad teatral en busca de otros desarrollos visuales de la cultura. El carácter lúdico de la actividad que el espectador desarrolla mediante su atención en una obra teatral, permitía extender la utilidad de un dispositivo propio de la sociedad civil, hasta el campo adoctrinador tradicionalmente ocupado por el dispositivo ideológico religioso. Esta fricción entre la práctica festiva de la escena, el decoro como dispositivo moral y la utilidad performativa con posibilidades educadoras, configuraron el campo de operaciones del poder en torno a la calidad de la escena y del edificio teatral como centro de producción de identidad social controlable.

La diferente actitud receptiva que podían mostrar los espectadores en el teatro, basada en un conjunto de percepciones mutables en cada sujeto y variables en el conjunto social, era perfectamente utilizable en los dispositivos de normalización y culturización social. Este tipo de atención automática, pasiva, permeada por la emotividad y la ensoñación, era susceptible de ser racionalizada en beneficio de una educación instructiva y productiva. Es precisamente en el discurso de Jovellanos, donde encontramos la idea de utilidad y progreso en el aprovechamiento del carácter festivo del teatro y la facilidad que ofrece la voluntad de divertirse para orientar instructivamente a los espectadores:

Creer que los pueblos pueden ser felices sin diversiones, es un absurdo: creer que las necesitan, y negárselas, es una inconsecuencia tan absurda como peligrosa; darles diversiones, y prescindir de la influencia que pueden tener en sus ideas y costumbres, sería una indolencia harto mas absurda, cruel y peligrosa, que aquella inconsecuencia: resulta, pues, que el establecimiento y arreglo de las diversiones públicas, será uno de los primeros objetos de buena policía.¹⁶⁴

164 G. MELCHOR DE JOVELLANOS (1744-1811). *Discurso histórico político, sobre el origen y vicisitudes de los espectáculos y diversiones públicas en España*, Mariano Saez, Granada, 1820. p. 48..

Jovellanos respondía así a la idea de prohibición de los espectáculos teatrales, añadida a la ya vigente de las corridas de toros. La prohibición del espectáculo teatral, reactivaba la tradicional persecución de las autoridades eclesiásticas y la aspiración inquisitorial por la recuperación del control de las censuras, en un movimiento retrógrado de restricción de libertades y ataques continuados a la política ilustrada. Sin embargo, las constantes dificultades de la Junta de Hospitales para hacer rentables los teatros y poder sostener con los ingresos de taquilla la escasa atención hospitalaria, hacía inviable esta prohibición, máxime si el otro espectáculo que financiaba los hospitales había sido prohibido, porque, como señala Jovellanos, *andando el tiempo se empezó a mirar la lucha de los toros como sangrienta y bárbara, singularmente cuando en la renovación de los estudios se iban rectificando las ideas, y suavizando las costumbres de nuestra nación*.¹⁶⁵

Jovellanos se interesa fundamentalmente por desglosar los medios necesarios para hacer frente a la reforma que necesita la escena española, redactando propuestas que van desde la formación de los actores en una deseable Academia dramática hasta los recursos económicos para financiar aquella. En su Memoria, incluye una propuesta de cómo debería ser la arquitectura del teatro, dibujando una imagen ideal contingentemente comprometida con el nuevo espíritu de la época:

El teatro es el domicilio propio de todas las artes; en él todo debe de ser bello, elegante, noble, decoroso y en cierto modo magnífico, no sólo porque así lo piden los objetos que presenta a los ojos, sino también para dar empleo y fomento a las artes de lujo y comodidad y propagar por su medio el buen gusto en toda la nación.¹⁶⁶

Como contrapartida, Jovellanos critica el estado del interior de los corrales de comedias, contra los que arremete por *la ruin, estrecha e incómoda figura de los coliseos; el gusto bárbaro y riberesco de arquitectura y perspectiva en sus telones y bastidores, la impropiedad, pobreza y desaliño de los trajes; la vil materia, la mala y mezquina forma de*

¹⁶⁵ *Ibíd.* p.46.

¹⁶⁶ G. M. de JOVELLANOS. *Espectáculos y diversiones públicas. Informe sobre la Ley Agraria*, ed. J. Lage, Madrid, 1977, p. 130. Para la siguiente cita, pp. 139-140.

los muebles y útiles; la pesadez y rudeza de las máquinas y tramoyas, y, en una palabra la indecencia y miseria de todo el aparato escénico. Consciente de la necesidad de levantar una nueva arquitectura para dar acogida a la nueva cultura escénica que propone, el discurso de Jovellanos valora la búsqueda de modelos en el academicismo de los países vecinos, reafirmando una práctica recurrente desde que Benito Baíls compendiará gran parte de los modelos y conocimientos arquitectónicos en el manual de *Arquitectura civil*, encargado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando casi veinte años antes de la publicación de una segunda edición coetánea a la *Memoria* de Jovellanos.

Tras el gran incendio que destruyó el Coliseo de Zaragoza la noche del 12 de noviembre de 1778, del que da cuenta la relación escrita por Thomas Sebastián y Latre,¹⁶⁷ la ciudad tardó varios años en poder disponer de un edificio para comedias, utilizando como teatro el edificio renacentista de la Lonja, pero cuando en 1795 se le pide al arquitecto Agustín Sanz, residente en aquella ciudad, que elabore los planos para un nuevo edificio, ha de ser la Academia de Bellas Artes de San Fernando la encargada de interceder ante el Consejo, para que ordene al Ayuntamiento abonarle los diez mil reales pactados por la realización de los planos. El 12 de agosto Agustín Sanz, enviaba una carta rogando al secretario de la Academia, Dn. Isidoro Bosarte, *se dignara enviar informe de los planes corregidos y con censura de la Comisión, que me servirá de la mayor complacencia, y que también que regule el valor justo que conviniere cuya censura no podra menos de acomodarme.*¹⁶⁸

El litigio era por los 8000 reales que el Ayuntamiento de Zaragoza se negaba a pagarle por la dirección del proyecto, después de que habiendo pedido él 12000, les parecieran mucho, rebajara Sanz el precio a 10.000, y aún mediara el Marqués de Goyeneche ofreciéndose a poner de su bolsillo 2000 si la obra no los valía, a condición de que el Ayuntamiento pusiera los 8.000 principales. El 29 de Agosto de 1795 se informaba que la Comisión de arquitectura [de la R. Academia de Bellas Artes de San Fernando], *ha aprobado en todas*

167 T. SEBASTIÁN y LATRE. *Relacion historica de los sucesos ocurridos en Zaragoza con motivo del incendio de su Coliseo en la noche del doce de Noviembre de 1778*, Imp. de Francisco Moreno, Zaragoza, 1779.

168 *Informe de la Comisión de Arquitectura*, R.A.B.A.S.F., Archivo, 30. 4/2.

*sus partes los seis diseños y método de construcción que propone en su informe y calculo el Academico (de las de San Fernando y de San Luis) Arquitecto Dn. Agustín Sanz, cuyo trabajo en ambas operaciones facultativas se ha regulado en la cantidad de diez mil reales.*¹⁶⁹

La magnitud del incendio en el que murieron durante la noche de autos sesenta personas, en su mayor parte mujeres, y otras diecisiete en los días sucesivos, se verá reflejada en la traducción al castellano del tratado del arquitecto italiano Francesco Milizia, publicada por Joseph Ortiz en 1789.¹⁷⁰ Ortiz, aprovecha la destrucción del Coliseo zaragozano, para sumarse a las críticas vertidas por Milizia en su *Teatro*, aún cuando poco o nada de la estructura arquitectónica que Milizia criticaba era aplicable al caso español. Siguiendo las descripciones vertidas por Sebastián y Latre, nos hacemos a la idea de un edificio que se corresponde con un teatro de tres pisos, con la Cazuela o Gallinero en el superior y los palcos en el segundo, de donde tardaron más de lo debido en salir algunos de los muertos que, insiste el cronista, eran mayoritariamente mujeres a las que se supone, tanto unas mayores dificultades de movimiento por su condición femenina y su vestuario, como una debilidad a la hora de soportar las contingencias del humo y el amontonamiento de los espectadores. La intrincada distribución de estos edificios, destinada a mantener una estricta separación de clase y género, fue sin duda un factor determinante en el elevado número de mujeres fallecidas.

Con el relato del incendio, se nos describe también una práctica en la arquitectura teatral, contra la que clamaba Milizia, y con él Ortiz, argumentando que:

Nuestros Teatros no admiten descripción sino para afrentarnos y para animarnos a corregirlos. Todo respira miseria, defectos, abusos. Su exterior tanto por la forma, quanto por el ornato, nada nos anuncia de lo que en el interno se contiene. (...). Las entradas, escaleras, corredores, parece conducen no a un sitio de divertimento noble,

¹⁶⁹ *Ibíd. Informe.*

¹⁷⁰ F. MILIZIA. *El Teatro* [escrita en Italiano por D. Francesco Milizia, y traducida al español por D. J. F. O.], Imprenta Real, Madrid, 1789.

sino a una cárcel, y al lupanar más inmundo. Aun los materiales corresponden a tanta vileza, siendo por lo común, de mal combinado maderage, incomodo, y en todo tan poco seguro, que la más larga vida de un Teatro apenas llega a cincuenta años, con tal que se libre de los frecuentes incendios.

El incendio dejó a la ciudad sin escenarios durante algún tiempo, a causa de las dificultades económicas que arrastraban los hospitales y la imposibilidad de afrontar la reconstrucción si la hacienda real no destinaba el dinero necesario para las obras. Además, el clero acrecentó en discursos apocalípticos desde los púlpitos, la animadversión hacia los espectáculos de diversiones y, no dudó en señalar el incendio como el justo castigo merecido por la depravación de las costumbres.¹⁷¹ Aunque una parte de lo recaudado en taquillas se destinaba al sostenimiento del Hospital de la Caridad, cuya Orden regentaba ambas instituciones, su ruina ocasionaba un doble problema, puesto que cualquier iniciativa para construir un nuevo teatro, privaba al menos coyunturalmente de ayudas al funcionamiento del hospital. La Real Sitiada, se encontraba en una difícil situación: antes de promover la recaudación suficiente para edificar un nuevo coliseo, debía resolver de algún modo la penuria económica con la que sobrevivía el hospital.

Por supuesto, el origen del fuego estuvo en una de las velas que se desprendieron de los bastidores, cuando *cerca de las seis y cuarto se preparaba aceleradamente una decoración de jardín*, necesaria para caracterizar el ‘baile de las Estatuas animadas’ que iba a tener lugar en el entreacto de la comedia *La Real Jura de Artaxerxes*. El espectáculo operístico tenía lugar con motivo del feliz cumpleaños del Serenísimo Señor Príncipe de Asturias y, cuando después del segundo acto prendió el fuego en el interior del teatro, aunque los responsables pensaron que no era de consecuencias, muchos espectadores salieron todo lo deprisa que pudieron, encontrándose los que no lo hicieron *cercados de pestilencias, y denso humo, llamas, y confusion. (...) Fue tan rápido el incendio, como que hallò materia tan dispuesta; y así fue, precipitado su curso, como los estragos.*¹⁷² Las numerosas críticas

171 A. SAN VICENTE. *Años artísticos de Zaragoza 1782-1833 sacados de los Años políticos e Históricos que escribía Faustino Casamayor alguacil de la misma ciudad*, Ibercaja, Zaragoza, 1991.

172 *Gaceta de Zaragoza*. Martes 24 de noviembre, 1778.

posteriores al accidente, buscan justificar los motivos y la gravedad de los daños en las deficiencias de una arquitectura que había ido complicando sucesivamente la circulación de los espectadores, sin por ello reconocer que era la secular persecución al contacto entre individuos de diferente clase, la práctica que fomentaba las escaleras en recoveco y los estrechos pasadizos por los que penetraba el aforo.

En esta ocasión, el incendio resultó problemático para casi todas las instituciones. Por una parte, el elevado número de accidentados, colocaba a la ciudad bajo un estado de alarma, ante la que era evidente deberían buscarse soluciones, sobre las cuales planeaban las alusiones generalizadas y la preocupación regia por el control del gasto y el mal uso de caudales públicos. Al sentimiento luctuoso desatado por la cercanía de los damnificados, se unía el recuerdo de la casi reciente inauguración, en 1769, de un nuevo edificio que ahora sucumbía ante el consabido acoso del fuego. El teatro destruido, había durado menos de una década, a pesar de que para la dirección de la obra, la Real Sitiada había comisionado a su Regidor el Exm. Conde de Sástago, en un alarde de generosa modernidad, impelida por la necesidad de sustituir al corral de comedias del Coso, que a base de numerosas reformas sobrevivía administrado por el Hospital Nuestra Señora de Gracia desde el año 1589.

La Casa de Comedias dependiente del Hospital de Nuestra Señora de Gracia, experimentó, mientras subsistieron las representaciones del teatro literario propio del siglo de oro español, varias reformas y reedificaciones (1657,1693,1769), las últimas de las cuales terminaron convirtiendo el edificio en híbrido entre un corral de comedias cubierto y un teatro a la italiana con aposentos reconvertidos en palcos con balconada. No obstante, aunque dispuesto para recibir representaciones operísticas mucho más condicionadas por la acústica y la visualidad del escenario en condiciones similares para todos los espectadores, las descripciones que aporta el propio Sebastián y Latre acompañando el tránsito de los espectadores en la dificultosa evacuación del edificio, remiten a la intrincada estructura de corredores y escaleras con entradas independientes, características de los corrales de

comedias, organizada para mantener estrictas separaciones de espectadores según su clase, condición y género. Por tanto, aunque los problemas de incomodidad y circulación de los espectadores concuerdan con las críticas vertidas por Milizia, representativas de gran parte de los teatros de la época, lo que encontramos aquí tiene mucho que ver con la supervivencia de una estructura arquitectónica que reproduce un tipo de funcionalidad teatral.

El incendio fue un acontecimiento traumático para la ciudad, que acrecentó la animadversión hacia los espectáculos difundida, por aquellos años desde los púlpitos o desde escritos de tono apocalíptico por eclesiásticos y religiosos como el Padre Garcés o el Padre Bruno de Zaragoza.¹⁷³ La suma de todas estas circunstancias, hicieron que la reacción inmediata de las autoridades municipales fuese, la prohibición taxativa de reconstruir la Casa de Comedias y de ofrecer en Zaragoza cualquier tipo de representación. Como era de esperar, la prohibición se ejercía de una forma relativa, puesto que continuaron habilitándose locales donde tenían lugar atracciones de carácter circense y funciones teatrales dadas de forma esporádica en viviendas particulares. Pero la desaparición del Coliseo, dejó a Zaragoza durante cerca de trece años sin espectáculos y sin un espacio adecuado para presentarlos ante el público.

Hasta 1789 no se iniciaron los trámites para la construcción de una nueva Casa de Comedias. Estos fueron muy largos y complicados, dando lugar a una sucesión de proyectos –de Agustín Gracián en 1790 y de Agustín Sanz en 1795 fueron los realizados por arquitectos académicos- pero hubo otras propuestas, como la realizada en 1790 por Carlos Vallés, autor y empresario de las compañías de los Reales Sitios, para construir un teatro provisional de madera, ante la imposibilidad de cumplir con el contrato para representar en la ciudad por falta de escenarios adecuados. El 24 de noviembre de 1790, a instancias de su solicitud, se incoaba un expediente en el que se reflejan los intereses del propio Ayuntamiento por imponer sus preferencias a favor de artífices gremiales.

¹⁷³ A. MARTÍNEZ ARRANZ. *Teatro principal*, Ayuntamiento de Zaragoza, S. de Cultura. Zaragoza, 1999.

Enfrente estaba la vigilancia ejercida por la Academia de San Luís apoyada por la de San Fernando, con el trasfondo del Consejo de Castilla, interesados todos ellos en evitar lo que finalmente llegaría a suceder en 1797, con la edificación de un teatro en la calle del Coso sobre proyecto del tramoyista Vicente Martínez.

El 24 de noviembre de 1790 dirigía Carlos Vallés por intermedio del Capitán General, su solicitud para construir un teatro en éstos términos, justificando que:

Después de haber ajustado representar con su Compañía en Zaragoza; se halla empantanado porque no hay teatro, ni caudales para construirlo: el se obliga a hacer uno provisional dirigido por el Arquitecto que señale la Ciudad, y pide se le conceda este permiso, remitiendo el asunto al Capitán General.¹⁷⁴

La solicitud debió tener casi inmediata respuesta por parte de Floridablanca, ya que en diciembre el alcalde de la ciudad se justificaba ante las dificultades para llevar a cabo la propuesta:

Lo mismo que Vallés ofrece en el memorial que V. E. me dirige de construir à sus expensas teatro provisional de madera, lo prometió al Ayuntamiento de esta Ciudad con tal que su coste no pasase de 40 ò 50 mil reales de vellón, y se le permitiese hacerlo en unos graneros propios de ellas existentes en la calle del Coso; pero como la misma los tenia arrendados al Asentista para la zebada y paja de los cavallos del Regimiento de San-Tiago, y no era facil mudar este abasto sin considerables expensas, y por otra parte, según sus calculos halló no ser suficiente la cantidad ofrecida por Vallés para un teatro digno de su poblacion, tubo estos justos reparos para que desde luego se pudiese poner en execucion: no obstante (...).¹⁷⁵

Como se confirma también con la reclamación del arquitecto Agustín Sanz de los honorarios pactados por la elaboración de un proyecto, era el propio Ayuntamiento el que más dificultades ponía para que se pudiera edificar un teatro estable, levantado con

174 A. H. N. Consejos, Leg. 11406, nº 82.

175 A. H. N. Consejos, Leg. 11406, nº 108.

el auxilio de la dirección de un arquitecto académico. De hecho, el Consejo de Castilla presionaba para que se edificara. Con fecha de 12 de abril de 1788, se discutía el modo de dictar alguna providencia, para mitigar por medio de las representaciones teatrales los excesos en *gentes acomodadas de los juegos de embite, y azar: Conviene restablecer en aquella Ciudad el teatro de Comedias bajo las reglas y precauciones que se observen en los de Madrid, y señaladamente para que las puertas abran hacia fuera, aia utensilios para apagar los incendios y que en las iluminaciones y bastidores se tomen las precauciones debidas.*¹⁷⁶

La urgencia venía motivada por la implicación de numerosos individuos de distintas clases sociales, en un altercado con disparos de arma de fuego en el zaguán y el acceso a la residencia del Gobernador de la Sala del Crimen de Zaragoza, a causa según se señalaba en el Consejo, de *que el exceso de tales juegos proviene de la ociosidad de muchos, y contra esta proceden los juegos respecto á las clases inferiores de la Republica; y que las clases mas altas son las que se exceden con demasia, y á esto indirectamente inclina la falta de otras diversiones lícitas.*¹⁷⁷

Las discrepancias eran evidentes y, aunque el Consejo de Castilla no daba la autorización que el Ayuntamiento deseaba, a la espera de alguna contestación se habilitaron en 1790 como teatros provisionales, primero, la Casa de Oña y, después, La Lonja. En este caso, hubo también reclamaciones locales, como el expediente promovido por Marcos Antonio Laborda, personero del común de Zaragoza,¹⁷⁸ oponiéndose a la construcción del teatro provisional de la Lonja, aduciendo que era lugar sagrado. Estas soluciones provisionales, beneficiaban al Ayuntamiento que, de ese modo resistía la presión de la Academia de San Fernando -y la de San Luís instalada en la ciudad-, y burlaba las disposiciones del Consejo de Castilla favoreciendo los intereses de los gremios de la ciudad.

La política municipal, siguió aferrada a los intereses que marcaban algunos grupos de la

176 A. H. N. Consejos, Leg. 11406, nº 116.

177 A. H. N. Consejos, Leg. 11406, nº 106.

178 A. H. N. Consejos, Leg. 11 406 nº 110.

ciudad y, fracasados los intentos de la Academia para promover una dirección de arquitecto en las obras, se continuaban gestionando soluciones provisionales que, a fin de cuentas eran las más difíciles de evitar. En 1797 se pensó en construir un coliseo provisional, con mejores condiciones que las de la Lonja, ya por entonces muy deteriorada. Tal y como se había previsto inicialmente, se decidió ubicarlo sobre los terrenos de los graneros de la ciudad y dotarlo de una entidad material que permitiese la reutilización de algunas de sus estructuras en la posterior edificación de un teatro estable.

Esta vez, los planos fueron encargados al tramoyista Vicente Martínez, miembro de la compañía que por aquellas fechas actuaba en la Lonja, justificando por parte del Ayuntamiento la falta de proyecto que cumpliera los requerimientos de la Academia, con la circunstancia de que se trataba de una obra perecedera. Con semejantes artimañas, el 25 de agosto de 1799, santo de la reina María Luisa de Parma, se inauguró el nuevo Teatro de la ciudad, situado en un solar en la calle del Coso, frente al que había ocupado la antigua Casa de Comedias del Hospital.

Se trató de un edificio que aunque había sido proyectado como provisional, terminaría adquiriendo el rango de Coliseo estable, perpetuando con ello no sólo las obsoletas condiciones de los corrales de comedias en cuanto a seguridad, comodidad, visibilidad y acústica se refiere, sino también, el riesgo de incendio por la excesiva presencia de madera en sus estructuras; una cubierta a dos vertientes, mal planteada y otras numerosas cuestiones que fueron motivo de continuos problemas a lo largo del siglo XIX. En origen contó con cuatro entradas localizadas en el Coso, la calle del Refugio y la plazuela del mismo nombre. Estas correspondían a los distintos tipos de localidades que tenía el teatro, manteniendo así la vieja costumbre de los corrales de comedias que disponían de entradas separadas para cada una de las categorías de asientos. El escenario y la sala dedicada a los espectadores, mantenía una planta en U, promocionando el gusto barroco por la visualidad excéntrica que permitía a los espectadores múltiples puntos de atracción. La planta en U, acaso dificultaba la introducción de espectáculos con mayor

número de actores y unas tramoyas más espectaculares propias de la ópera moderna, pero a cambio facilitaba que los espectadores pudieran entretenerse también mirándose entre ellos, solucionando parte del problema de la atención cuando el ritmo de la comedia decaía. Se priorizaba la continuidad, desperdiciando una gran oportunidad para introducir las novedades arquitectónicas, ampliando el edificio con espacios secundarios para dar entrada a las novedades y soluciones que se estaban planteando por aquellas fechas en el resto de Europa.

Este modo de proceder, ejemplifica el modo de burlar una legislación interesada en transformar los modos de hacer, tanto como los modelos de gusto y, sobre todo, la resistencia a los esfuerzos de la Academia de San Fernando por introducir la figura del arquitecto que dignificara la arquitectura y contribuyera a racionalizar el gasto. Empresarios, administraciones locales y autoridades poco preocupadas por los riesgos de incendio, configuran una picaresca que finalmente logra burlar la obligación de presentar los planes a la Academia, como requisito previo para la aprobación por el Consejo de Castilla de las obras a realizar.

Esta resistencia a la construcción de un teatro proyectado según el gusto académico, implicaba también una resistencia por parte de los gremios a la modificación de modos de producción más adecuados a las necesidades de transformación y progreso social. Con ello, se inhabilita el desafío ilustrado a la pretensión teológica de que la ciudad eterna y la ciudad divina eran extremos contradictorios, la una plena de pecado y sufrimiento, la otra un lugar de redención y eterna bienaventuranza. El uso de la razón para edificar de acuerdo con la utilidad y el progreso, no encontró en Zaragoza aliados suficientes para desactivar la hegemónica posición que ocupaban las organizaciones gremiales.

Repudiada por los dictados del «buen gusto» según la tratadística más valorada a finales del siglo, la práctica de construcción en los edificios teatrales continuó vinculada a los dictados del uso práctico, enfrentándose a las disposiciones de las academias de bellas artes, cuyos arquitectos eran cada vez más tendentes a impulsar la construcción de edificios

genéricos sin una clara vinculación a la específica utilidad para la que eran propuestos. Desplegados en oposición a la espectacularidad barroca, los edificios neoclásicos podían albergar cualquier propósito, precisamente porque su «estilo» arquitectónico no tenía nada que ver con la utilidad pero, antes de lograr este propósito mediante la implantación del arquitecto como figura de autoridad, fueron las fricciones entre distintos grupos sociales las que definieron en gran medida el desenlace de los procedimientos arquitectónicos.

Durante la segunda mitad del siglo, el debate sobre los modelos para el edificio teatral, cobró una gran relevancia entre tratadistas internacionales,¹⁷⁹ pero a pesar de que muchos de los modelos propuestos por Milizia, Patte y otros arquitectos relevantes fueron conocidos en España a través de los manuales de Benito Baíls o de las traducciones de Joseph Ortiz, nunca se logró proyectar su influencia sobre los proyectos para la reforma o reedificación de edificios teatrales. Por el contrario, incluso a finales del siglo, tanto en su aspecto arquitectónico como en su aspecto literario, el teatro se resistía a una reforma en profundidad. Si bien la incorporación de conciertos y óperas en el ámbito cortesano abrió el abanico de modos de representación, esta modernización no culminó con una reforma arquitectónica de las tipologías de los edificios. La transformación de los viejos corrales del Príncipe y de la Cruz, en teatros cubiertos a la italiana con palco y balconada, respetó como ya se ha dicho, muchas de las características de la arquitectura de madera.

Como vemos, fue este arraigo de la tradición en los edificios teatrales el motivo principal de que los edificios teatrales se mantuvieran al margen de la renovación. Este aislamiento no implicó un desconocimiento de los modelos internacionales, pues como ponen de manifiesto diferentes estudios, tanto la obra de Benito Baíls como la traducción de Ortiz, tuvieron la suficiente relevancia como para que los arquitectos conocieran las diversas opciones para la arquitectura teatral. Como señala Navascués, Bails se limitó fundamentalmente a transcribir algunas partes del *Essai sur l'architecture theatrale* publicado por Pierre Patte, por lo que *no tiene puesto en el protagonismo de la tipología*

¹⁷⁹ Entre los autores españoles que han abordado el tema, mencionamos aquí distintas apreciaciones del debate realizadas por Pedro Navascués Palacio, José Enrique García Melero o Carlos Sambricio entre otros.

teatral,¹⁸⁰ si bien es oportuno considerar la importancia del compendio de *Arquitectura civil* encargada a Baíls en la difusión entre los arquitectos académicos de textos y soluciones arquitectónicas de gran modernidad entonces.

Aunque Navascués proyecta sobre la época una valoración negativa de la originalidad de los modelos propuestos por Baíls, al que critica por la ocultación de las fuentes originales, el hecho de que Baíls haya silenciado las fuentes en algunas ocasiones, no invalida la relevancia de esta tarea de difusión en España de modelos arquitectónicos, así como la resistencia de las prácticas arquitectónicas a la asimilación de la teoría arquitectónica de mayor repercusión internacional en esta segunda mitad del siglo. En este sentido, hay que tener en cuenta que, los libros publicados por Baíls surgieron en su mayor parte por encargo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando como forma de paliar la sequía creativa de los arquitectos españoles, de modo que, como era preceptivo, antes de la publicación eran los consiliarios quienes decidían sobre asuntos como los nombres de autores citados en la obra o la censura de algunos conceptos que podían resultar irritantes para los censores del Tribunal del Santo Oficio.

Tanto en *Arquitectura civil* como en la edición en 1776 del compendio *Elementos de*

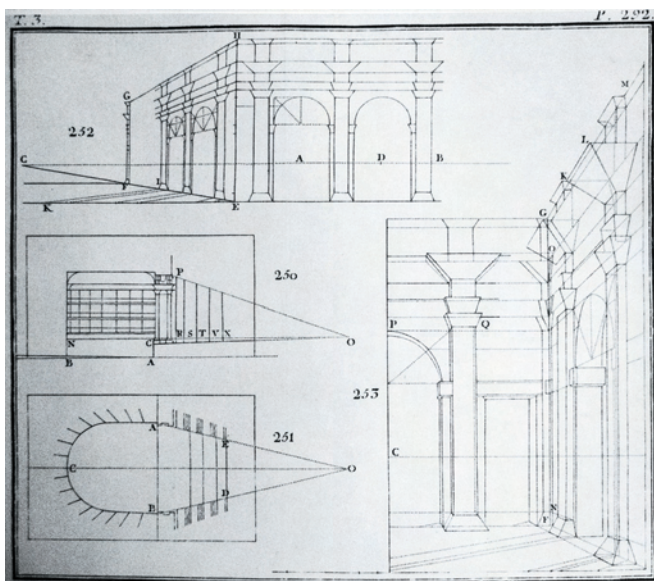


FIG. 41: Estructura del teatro, 1776, Benito Baíls.

Matemática, Baíls aborda la tipología arquitectónica del teatro, fundiendo elementos procedentes de las *Mémoires sur les objets les plus importants de L'Architecture* publicado por Patte en 1769 con otros de inspiración italiana. *Arquitectura civil* completaba el trabajo de recopilación de textos académicos para la enseñanza de

180 P. NAVASCUÉS PALACIO. «Estudio crítico», *Benito Baíls: De la Arquitectura Civil*, Ed. facsímil del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Valencia, 1983.

las bellas artes, una síntesis de textos internacionales, realizada por Baíls por encargo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, cuya primera parte son los *Elementos de Matemática* publicado en 1776. Teniendo en cuenta que la obra estaba destinada a formar parte de los manuales de enseñanza para la arquitectura en las cátedras de la Academia, el hecho de que no se mencione directamente a Patte y sus modelos para el teatro en la *Arquitectura civil*, podría responder a prácticas menos vinculadas al exclusivo protagonismo del *autor* con el que hoy tendemos a juzgar este tipo de textos, sobre todo, cuando la práctica de la arquitectura en España atravesaba ya una etapa de enfrentamientos a diferentes niveles, tanto en relación con las dificultades de la Academia para implantar su política arquitectónica en el territorio español, como en lo referente a los progresos para reducir el déficit cultural y práctico que todavía nos separaba de otros países *civilizados*.

Por otra parte, como señala Navascués,¹⁸¹ Baíls se presenta como fiel seguidor de este modelo francés y nunca italiano, casi siempre bajo un cierto distanciamiento, no tanto en lo referente a los modelos de arquitectura teatral, como por insistir en la necesidad de que los arquitectos trabajaran con modelos relevantes. Si como se aprecia en la documentación referida a la propuesta de reforma del coliseo de los Caños del Peral, importaba menos el aspecto general del edificio que su funcionalidad interior, era irrelevante que se debatiera en las aulas una u otra propuesta como modelo de arquitectura teatral, pues el teatro todavía no formaba parte de los edificios considerados emblemáticos en la identidad de una ciudad o del reino.

Esa práctica de ocultar las fuentes originales a los alumnos de la Academia o a otros lectores poco avezados, se inscribe tanto en una depurada práctica para eludir las censuras inquisitoriales, como en una actitud política conscientemente nacionalista, en cuanto que, si por una parte la difusión de determinados conocimientos suponía un constante riesgo de persecución inquisitorial, por otra, la importación de conocimientos estaba en ocasiones mas cercana al espionaje que a la erudición. Además, no resultaría extraño que una vez aparecido el artículo de Masson de Morvilliers en la *Encyclopedie*, triunfara una actitud

181 *Ibíd.* p. 130.

de rechazo hacia el país vecino, aunque no hubiera más remedio que asimilar lo más rápidamente posible el desfase de conocimientos necesarios para el progreso de nuestra nación.

Hay que valorar esta práctica de asimilación de conocimientos internacionales que se aprecia en Bails y la Academia, como un instrumento de la voluntad de los ilustrados para superar el distanciamiento con países como Francia o Italia. Además, hemos de recordar que la genealogía foucaultiana en relación con la noción de «autor», no nos permite trasladar a la época la consideración con la que ahora valoramos la cita de las fuentes, y que entonces podía tener un sentido netamente opuesto, ya que la influencia francesa durante los reinados de Felipe V y Fernando VI, pudo haber mutado en resistencia a los modelos extranjerizantes a medida que los conocimientos y las prácticas comenzaban a obtener un desarrollo alentador en nuestro país, tras el decidido impulso ilustrado en el reinado de Carlos III.

Si la reforma escénica impulsada por Aranda, no logró encontrar el suficiente apoyo social para afianzar una renovación de acuerdo con sus expectativas de utilidad para «civilizar» el país, tampoco en el plano teórico fructificaron los esfuerzos realizados por las academias de bellas artes o de la historia a través de Benito Baíls o Joseph Ortiz. La ansiada reforma del teatro continuó a la espera de que los esfuerzos de algunas personalidades ilustres fructificaran en la práctica. El manifiesto interés político por la utilidad del teatro, es patente a finales del siglo cuando se publica la *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España* que Jovellanos redactó definitivamente en 1796, atendiendo a un encargo realizado por la Academia de la Historia en 1786, a su vez a petición del Consejo de Castilla y coincidiendo con la publicación de la segunda edición de la *Arquitectura civil* de Baíls pero, como hemos visto, ni la política del Consejo de Castilla, ni la intervención de la Academia de Bellas Artes de San Fernando lograron que fuera un arquitecto académico quien proyectara la reconstrucción del Teatro del Príncipe en Zaragoza.

DEL DISCURSO Y EL CONOCIMIENTO

DE LO VIVO A LO PINTADO: LOS INCENDIOS EN EL SIGLO XVIII Y SU UTILIZACIÓN COMO METÁFORA DISCURSIVA

Los incendios sufridos por la arquitectura de la madera en iglesias y teatros durante el siglo XVIII, fueron tratados en la literatura artística, con diferente consideración que los incendios en palacios y edificios de importancia también afectados por la utilización de la madera. De forma notoria, cuando la Academia de San Fernando se ocupó de potenciar un nuevo modelo del gusto arquitectónico y escultórico, este tipo de incendios sirvieron incidentalmente como argumento de justificación para desplegar una práctica de naturalización de un sistema del gusto impregnado de connotaciones utilitaristas y modulado en gran medida por el control del gasto. El ejemplo más significativo que ha llenado numerosas páginas de numerosa historiografía hasta la actualidad, son las alusiones que vierte Antonio Ponz en su *Viaje de España*¹⁸² tratando de erradicar la costumbre de utilizar madera en la construcción de retablos con una prodigalidad excesiva porque, habiendo posibilidad según él de construir con materiales más resistentes al fuego, lo acostumbrado era continuar alimentando la deformación del gusto, aumentando el número de *figuras amontonadas formando verdaderos rimeros de madera dorada*.

Esta práctica estaba vinculada a los modos de trabajo empleados por artífices gremiales,

182 A. PONZ. *Viaje de España*, Joaquin Ibarra, Madrid, 1772-1792?. La obra se empezó a publicar en 1772 con un éxito inmediato. En 1776 se habían publicado seis tomos y había recibido el reconocimiento del rey. Durante veinte años asume la tarea de dar a conocer *las obras de pintura, y escultura, que ha visto por el Reyno, así como las fábricas, y obras públicas, que existen en España, manifestando el artificio, y excelencia de algunas, así como la falta de, inteligencia, y propiedad de otras*. El formato epistolar empleado busca expresamente el éxito de comunicación a través de un modo discursivo ya legitimado, como es la 'noticia' histórica. Es precisamente la vinculación al epistolario, su aparente espontaneidad y la independencia del autor, lo que facilita su aceptación entre el público lector; permitiendo, por otra parte, instrumentalizar las 'noticias' para modificar determinados criterios del gusto y algunas prácticas artísticas. Aunque este modo de proceder identifica claramente un interés políticamente ilustrado, sin embargo el autor trata de desvincular de esta crítica cualquier instrucción gubernamental, poniendo de manifiesto en el prólogo de 1776 a la segunda edición del primer tomo que, la obra no responde a un interés del Gobierno por «refutar» lo que algunos viajeros como el P. Norberto Caimo habían expresado sobre las cosas que hay en España; la cual había dado lugar a que *la obra «Cartas de un vago Italiano á un amigo suyo» fuera tomada por una cruel sátira contra la Nación*, por el contrario, agradece a estos viajeros críticos su deseo de que *se abran los ojos, y de que se vea libre de preocupaciones una Nación, que como el mismo Autor [Vate Italiano] manifiesta, sabe pensar quanto quiere, y executar quanto piensa*.



FIG. 42: *Retablo mayor de la iglesia de San Esteban, (Salamanca), 1693, José de Churriguera.*

a quienes se acusa de irracionalidad al considerar que faltando caminos por donde transitar adecuadamente, se malgastaban ingentes caudales en madera y dorados para construir estos aparatosos escenarios religiosos que, al ser iluminados con gran cantidad de velas y palmatorias, se convertían en potenciales enemigos del progreso, dada la facilidad con la que sucumbían bajo los frecuentes e inevitables incendios ocasionados por la cotidiana caída de velas sobre la madera reseca.

El activo secretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la época de consolidación política del reinado de Carlos III, desplegó una elaborada crítica

contra las prácticas de la arquitectura retablística, asociando la problemática del gasto debido a la destrucción de retablos y edificios cuya construcción en madera facilitaba su ruina por causa de los incendios, con un sistema del gusto al que se asocian una serie de lacras por causa de la ignorancia tanto de los artífices que fabrican las obras como de quienes las encargan. Gracias a la conexión discursiva entre el daño ocasionado por algunos incendios y su relacionalidad con los materiales empleados en la arquitectura y la escultura de los retablos, se estaba estigmatizando el modo de trabajar de los artífices gremiales apegados a una tradición basada en el trabajo de la madera y la exacerbación de la decoración. Ponz utiliza hábilmente las alusiones a los incendios, para construir un discurso de renovación del gusto significativamente diferenciado de las producciones de la generación anterior. A esta elaborada crítica fundada en un racionalismo económico, añadía tintes de emotividad, según los cuales resultaban insufribles por su persistente frecuencia las actitudes de instituciones y artistas que, con sus prácticas tradicionales, contribuían de una u otra manera a la reproducción de aquellos ‘infinitos rimeros de madera dorada’.

En sus argumentaciones contra el despilfarro económico que supone la utilización de la madera por el riesgo de incendio, describe las numerosas iglesias de la ciudad de Madrid, sin desperdiciar ocasión para arremeter contra unas máquinas que únicamente eran apropiadas al gusto de quienes *buscaban extravagantes invenciones*, una crítica que sin duda manifiesta el rechazo a un régimen escópico basado en la espectacularización de la visión y el oscurantismo religioso. Había sido en 1718 cuando se abrasó la iglesia de Santa Cruz,¹⁸³ pero más de medio siglo después todavía continuaba siendo habitual la práctica de iluminar *con quatrocientas, ó quinientas velas, como freqüentemente se amontonan en nuestros retablos*.¹⁸⁴ Esa práctica obligaba a mantener un sacristán que cruzaba todo el altar de arriba a abajo ocupado en mantener encendidas las velas, además de *un continuo cuidado en observar, como en las decoraciones teatrales, si se tuerce una vela, ó si cae un pábilo, que pegue fuego en un instante á toda la máquina*,¹⁸⁵ aumentando el riesgo de accidentes como el de José García en la iglesia de los Padres Premostratenses, donde a pesar de valerse del arquitecto Ventura Rodríguez para la reedificación de la fachada principal, se conservaba el retablo mayor que *es un disparatorio inexplicable, como otros que se han nombrado*.¹⁸⁶

A pesar de todo, hay que remontarse más de una década antes de la primera edición del *Viage*, para fechar un incendio que se corresponda con la importancia sugerida en el texto de Ponz. Es cierto que el acaecido en la iglesia parroquial de Santa Cruz en Madrid en 1763, no pudo ser apagado hasta cinco días después de su inicio, a pesar de la participación de *peones de Palacio, Mozos, varrenderos mangueros carreteros y aguatochos; y de la actividad de numerosos voluntarios en los quatro días siguientes se continuó a la gente de Madrid de noche y día por no hirse a comer, y dormir a sus casas hasta que se consiguió el catorze del mismo*.¹⁸⁷ Pero ni los gastos generados por su

183 *Nueva relacion en que se declara (...) Real Convento de S. Phelipe desta Corte...*, 1718. Madrid, B. N. E.. El texto panegírico describe la facilidad con la que el fuego prendió en uno de los ramilleteros que decoraban el altar mayor, extendiéndose con gran rapidez por el retablo hasta el techo, de suerte que aunque el coro estuviera a más de cincuenta pasos, también sucumbió víctima de las llamas.

184 A. PONZ. *Viage de España*, Viuda de Joaquín Ibarra, Madrid, 1776. Tomo V, p. 77.

185 *Ibíd.* p. 78.

186 *Ibíd.* p. 178.

187 A. S. V. M., Secc. 1, Legajo 73, 8.

extinción, ni la necesidad de reconstrucción dieron lugar a una literatura de importancia en su momento como para convertirse en fuente de la repercusión literaria que da pie a las críticas de Ponz. Ni siquiera en esas fechas se detectan actuaciones políticas de la municipalidad para prevenir otros de importancia, o alcanzó una preocupación con repercusiones significativas, si exceptuamos la iniciativa en 1766 del Conde de Aranda y los *Caballeros Capitulares Quarteleros, para que los Tahoneros extraigan de sus casas thaonas, el Burrajo*.¹⁸⁸

La relevancia discursiva que el texto de Ponz otorga a este tipo de valoraciones sobre el gusto decorativo y el material empleado en la escultura retablística, sugiere su valoración como caballo de batalla político para implantar objetivos que tenían que ver con la necesidad de renovación del gusto, la participación de los artistas en la construcción de una identidad cultural para el nuevo Estado burgués y una forma de comprometer a una monarquía amenazada por el impulso capitalista de transformación económica, en favor de los nuevos valores ilustrados. De ese modo; arquitectos, intelectuales, obispos, arzobispos y todos aquellos que dedicaban su actividad a embellecer los espacios del culto y daban forma a la nueva sociabilidad ilustrada, quedaban comprometidos en un dispositivo de poder, que extendía sus prácticas cada vez con mayor eficacia entre el entramado de grupos sociales.

Otro de los criterios esgrimidos por Antonio Ponz al abanderar su lucha contra la construcción de nuevos retablos de madera es, según él, el altísimo costo de aquellos rimeros de madera dorada. Sin embargo, también esa valoración parece desproporcionada, pues podemos hacernos una idea del coste de un retablo en comparación con el de un solar edificable. En 1779 Antonio Berette y Vicente Barcenilla, arquitectos y maestros de obra, tasaban el valor de los terrenos y la fábrica del Mesón del Peine, sito en la calle del Vicario Viejo, esquina a calle de San Cristóbal, en Madrid.¹⁸⁹ El edificio estaba dividido en 5 parcelaciones, *el 1º tiene 1137 pies está valorado en 628.821 rs. con la fábrica; el 2º tiene*

188 A. S. V. M., Secc. 1, Legajo 73, 29.

189 A. H. P., Leg. P-21070, f. 567.

1312 pies y está valorado en 728.490 rs.; el 3º tiene 1061 pies y está valorado con la fábrica

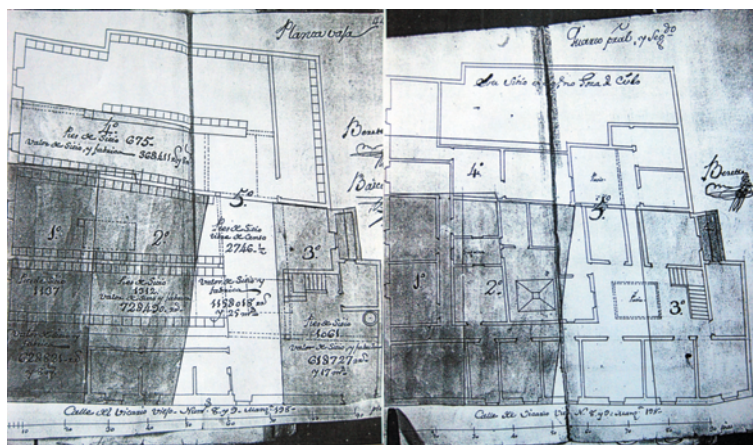


FIG. 43: Planos del Meson del Peine, 1779, A. Berette y V. Barcenilla.

en 618.727 rs.; el 4º tiene 675 pies y el valor del sitio y fabrica es de 368.411 rs. y el 5º tiene 2746 pies y su valor con la fabrica es de 1,190.048 rs. Es decir, el valor total del Mesón sería de unos 3,166.086 rs. En 1760 Luis Salvador

Carmona, firmaba una *escritura de obligación para realizar el retablo de la iglesia parroquial de Santa María la Real, de la villa de Yébenes (Toledo) por valor de 60.000 rs.*¹⁹⁰ Con todas las reservas necesarias debidas a las posibles variaciones en los precios en años diferentes, el valor del retablo no alcanzaba al 2% del de una vivienda. Un dato que Antonio Ponz debía conocer, y que sin embargo elude, o trata de forma exagerada, para potenciar su argumentación en contra de un gasto desmesurado en relación con un estilo artístico que resultaba inservible para la nueva época.

Desculturización y cambio social

Esa exagerada alusión a los incendios, justificaba unas prácticas de poder en las que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se implicó como institución relevante, desplegando su actividad al mismo tiempo que las necesidades del Estado burgués reclamaban transformaciones en el entramado social. La lucha de la Academia contra el barroco, ocultaba prácticas de poder destinadas a remover la hegemónica presencia de artífices gremiales en las prácticas artísticas, para poner en marcha una nueva estructura de las artes regulada por una institución jerarquizada y vinculada al nuevo sistema de producción capitalista.

¹⁹⁰ A. H. P., Leg. T-18.288, f. 170.

Un ejemplo significativo de la actitud interesada con la que son tratados estos y otros incendios durante las décadas en que se dirime la imposición de nuevos modos de trabajar la escultura y la arquitectura retablística, es el caso del incendio que devoró el retablo y el coro de la iglesia del Real Convento de San Felipe Neri, acaecido en 1718. Los criterios con los que Antonio Ponz comenta el suceso, son muy diferentes a los que pueden apreciarse en la descripción que se hace en una '*Relacion*' casi coetánea. En el texto del panegírico que versa los estragos causados por el incendio, nada hace pensar que quienes tienen a su cargo el cuidado de bienes costosos como eran el órgano y el coro, optaran por explorar tras el incendio una reflexión de segundo grado acerca de las causas del siniestro. Siguiendo el texto de la *Nueva Relacion...* se descubre una estructura discursiva perfectamente legitimada por un contexto de religiosidad barroca, donde poco pueden hacer los conocimientos o las prácticas de maestros de obras y carpinteros para calmar la furia del fuego, otorgando a los actos de contrición y a la intercesión de los religiosos la posibilidad de que el divino redentor sofoque el fuego que con divino ímpetu castiga los humanos yerros.

En ningún momento trasciende en esa *Relacion* duda alguna referente a la idoneidad de los materiales empleados por escultores o carpinteros para edificar los retablos. Está escrito en un momento, en el que todavía no se ha hecho visible una preocupación científica por identificar las causas del incendio, o por describir su evolución y proporciones como fenómeno inscrito en el orden de la naturaleza. Hay por el contrario, una abrumadora presencia de la religiosidad como causa y efecto de los fenómenos desconocidos, otorgando a la devocionalidad y al poder divino la capacidad para regir el destino de las efigies sagradas o de las *Alhajas de gran valor, mazetas y candeleros, bandas de vistosas flores, todo carbon quedo hecho*.¹⁹¹

Aunque a finales de la década siguiente, con la publicación del Teatro Crítico de Feijóo en 1726, se intuye una dinámica de transformación de la vida cultural española; la renovación científica en la que se inscribirán nuevas prácticas en la arquitectura y las artes, no hallará

191 *Ibíd., Nueva Relacion...., 1718, Op. cit.*

unos cauces de producción adecuados hasta que algunas de las reformas administrativas y el impulso económico generado por grandes proyectos, como la construcción del palacio de La Granja o el Nuevo de Madrid, hagan posible la conexión entre las ciencias y las artes, en un contexto de adquisición y divulgación de conocimientos. El desconocimiento de la naturaleza, propiedades y manejo del fuego desde una óptica científica, daba lugar a que las intervenciones para sofocar los incendios o para poner en marcha prácticas de construcción o decoración que minimizaran sus probabilidades, continuaran tomándose bajo el prisma de las supersticiones, ocupando una superestructura ideológica que primaba en las decisiones políticas, asignando un gran margen para su instrumentalización como imponderables de necesidad para la reforma o modernización de la arquitectura y decoración.

Uno de los procedimientos para forzar esa desculturización y legitimar políticamente un nuevo proceso de naturalización de los comportamientos en sintonía con la nueva ideología burguesa, fue la instrumentalización de la noticia para movilizar la sensibilidad de grupos sociales hacia los nuevos intereses productivos del progreso social. El formato más usual en el que se desarrolló este dispositivo de comunicación, eran las cartas que todo viajero instruido enviaba dando a conocer sus observaciones para cumplir con su tarea de difundir todo aquello que se creía ignorado. Muchas de esas noticias descubrían mundos que estaban cercanos geográficamente, pero olvidados por una lejanía de tiempo y conocimiento. El afán de viajeros como Feijóo, Torres Villarroel, Montiano, Gregorio Mayans, fray Martín Sarmiento, fray Enrique Flórez, Juan de Iriarte, Luzán, Campomanes, Antonio Ponz, Jovellanos o Joseph Ortiz fue ver y hacer ver todo lo que se ignoraba o se conocía mal, fueran tesoros artísticos, documentos históricos o hechos científicos, cuya máxima de informar lo más exactamente posible y con la mayor utilidad, no siempre es posible contrastar con documentación fehaciente.

Noticiarismo como práctica discursiva: repetición como táctica legitimadora

En ese proceso de renovación cultural interviene la ‘noticia’ como un medio de

intermediación entre mundos distantes, cuyas modulaciones de intensidad, referencia, énfasis y afectación ayudaron a priorizar la utilidad de unos contenidos frente a otros en el proceso de la recepción, contribuyendo de manera decisiva al viaje de nuevos conocimientos entre distintos territorios, culturas y esferas del saber. Ayudada por ese dispositivo de la ‘noticia’ y su distribución, la incorporación a la sociedad de nuevos conocimientos estuvo condicionada por un criterio de utilidad, prioritario en el ámbito de las artes sobre la relación con los cánones de belleza establecidos; de modo que los nuevos métodos, surgidos de la incorporación de conocimientos novedosos, debían destacar por la economía de medios, exactitud, utilidad y simplificación. Un ejemplo de esta nueva ordenación de la jerarquía de valores sociales en el campo de las artes, es la valoración que hace Juan López de Peñalver al describir la incorporación en España por Bartolomé Sureda de una técnica nueva como el grabado a *la aguada*:

Este método de grabar es más breve, y en muchos casos más económico que todos los demás que se conocen: la especie de aguada que presenta hace las estampas muy a propósito para iluminarlas después. No se pretende que sea superior ni aun igual en belleza a los otros métodos usados; pero al fin, además de ser útil en algunos casos, es un ramo nuevo de las Artes, y por lo mismo es digno de aprecio y elogio.¹⁹²

A lo largo del siglo, la iglesia jugó un papel ambivalente en ese proceso ‘noticioso’, oscilando desde la consabida represión inquisitorial a través de la prohibición de libros que consideraban peligrosos, hasta una disímil participación en la producción a través de instituciones como la Compañía de Jesús y su influencia en el control de la censura durante una buena parte del reinado de Felipe V y todo el periodo de Fernando VI. Si para la iglesia católica las cuestiones económicas estaban relacionadas con una economía mundana identificada con el liberalismo protestante, era difícil aceptar de buen grado que las transformaciones sociales y el progreso que demandaba la emergencia de la burguesía como clase dirigente, estuvieran inspiradas en el conocimiento científico, el trabajo

¹⁹² J. LÓPEZ de PEÑALVER. *Descripcion de las maquinas de mas general utilidad que hay en el Real Gabinete de ellas, establecido en el Buen-Retiro*, Imprenta Real, Madrid, 1798, p.20.

productivo y una nueva cultura visual vinculada al entorno urbano, donde la religiosidad barroca perdía cada vez más efectivos y, en general, al cuestionamiento de la hegemonía religiosa ostentada por los contrarreformistas. Pero por otra parte, la exacerbación del

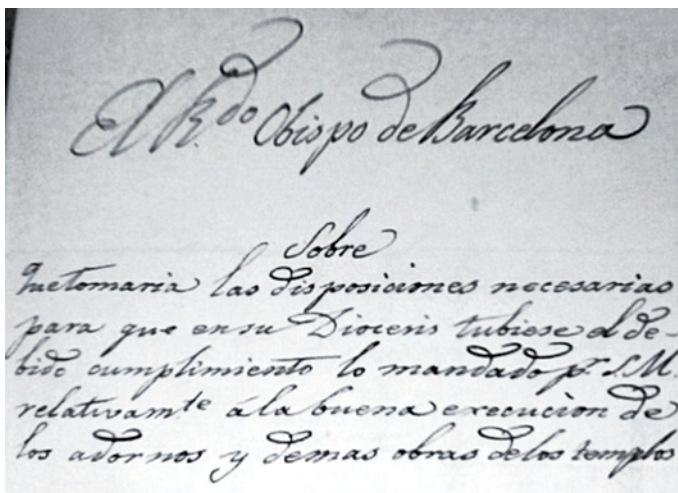


FIG. 44: Carta del Obispo de Barcelona a Floridablanca, 1777, (detalle).

régimen escópico barroco, la entronización de la fiesta litúrgica como dispositivo de comunicación entre el oscuro mundo terrenal y la deslumbrante eternidad del firmamento divino y el desbordamiento de los cánones religiosos en la economía social, tenían difícil cabida en una economía de acumulación del

beneficio, donde lo que se demandará es la efectividad productiva, el gasto privado como referente de la nueva sociabilidad urbana y un control selectivo del gasto público en el que la esfera pública se configura como dispositivo legitimador del sistema capitalista burgués.

El interés por el progreso, declarado explícitamente en los escritos de los viajeros que suscriben las ‘noticias’, asume constantemente una diferente ‘calidad’ de los individuos que lleva implícita la naturalización de las diferencias sociales, así como la justificación del interés y empeño particular como tarea imprescindible para el progreso y el bienestar de la sociedad. Esa naturalización de las diferencias de calidad y clase en los individuos, quedan perfectamente embebidas en la diferencia entre la economía mundana identificada con el liberalismo protestante y la economía cristiana inspirada en la armonía corporativa entre las clases y derivada en muchos aspectos directamente de las teorías de Platón.

En un mercado dinámico, como era el de la construcción y decoración de inmuebles religiosos, al que se destinaban grandes sumas de dinero asociadas al poder de las

imágenes; la supervivencia del control que los gremios de carpinteros, estofadores o doradores ejercían, imponía serias dificultades a la implantación de la figura del arquitecto académico, en la que se buscaba depositar todo un ideal de profesionalización ilustrado, basado en un modo de proceder fundado en el conocimiento científico. Esta lógica que sostenía el impulso ilustrado, relacionada con los nuevos conocimientos adquiridos en los viajes de exploración del mundo conocido, la organización técnica y productiva de la sociedad en su conjunto y la incorporación de conocimientos útiles a la economía, estuvo animada por la ocultación visual de una parte del pasado, excesivamente impregnada de las formas artísticas emanadas de una cultura religiosa para la que la organización terrenal de

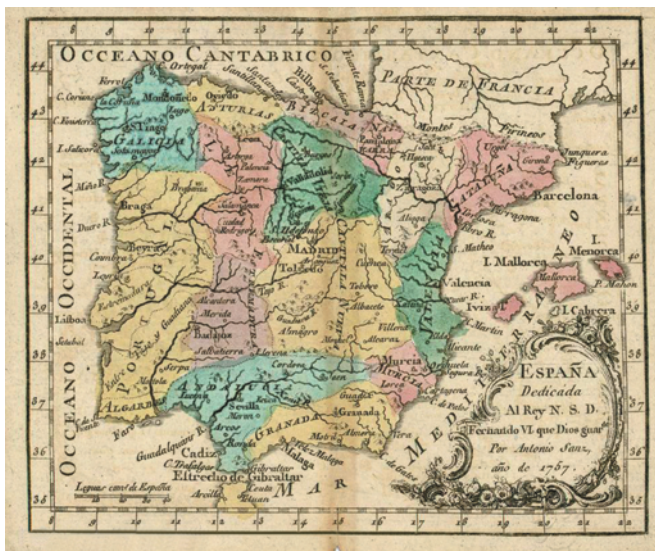


FIG. 45: España. Atlas Geographico del Reyno de España e Islas Adjacentes, 1757, Tomás López.

la producción ocupaba únicamente un lugar secundario. Si los viajes intercontinentales situaron al hombre renacentista en un mundo en expansión, la economía política de las *Luces* buscaba organizar ese mundo, cultural y productivamente, para alcanzar la felicidad humana y el progreso de las sociedades a través del bienestar. Tras el largo periodo de los descubrimientos

geográficos, se hacía necesario organizar el mundo bajo una visión hegemónica, marcando un punto de inflexión diferenciado y moderno en los modos de vida y en la conciencia del tiempo histórico hacia el futuro.

Ese esfuerzo normalizador de las luces, estuvo precedido por la ardua tarea de modernizar la administración del reino, una de cuyas consecuencias, es el efecto de desplazamiento que experimentaron determinadas prácticas económicas en favor de otras más innovadoras y dotadas de un impulso productivo más eficiente. La constante reproducción de los usos sociales impulsada por mecanismos de eficacia, configuran un devenir en el que

se suceden unas prácticas de producción a otras, en un mecanismo impulsado por la mayor eficiencia de las que sobreviven. En este dispositivo de poder, aquellos usos sociales y prácticas de producción desgastadas en la rutina del tiempo, son obligados a un proceso de adaptación en el que finalmente quedan desactivados de su hegemonismo y desplazados a otros estratos de la sociedad, donde ocasionalmente sobreviven gracias a su nueva funcionalidad social.

Es en esta mecánica de desplazamiento y sus efectos telúricos sobre la economía social, donde venimos situando algunos incendios en la arquitectura del siglo XVIII, como un accidente de facilitación en el proceso de eliminación de memoria y presencia, permitiendo, gracias a la ruina, iniciar un nuevo discurso representacional esencialmente estético en cuanto que la nueva arquitectura nace apoyada en el desafecto contra lo viejo y liberada de las ataduras del pasado. Una reconstrucción que, mediante el despliegue de operaciones discursivas de poder, promete, en la mayoría de los casos, mayor eficacia y belleza en beneficio del bienestar de la población. Desaparecido o arruinado el objeto que sirve de campo de operaciones y soporte visual para el discurso de poder, el espacio social quedaba libre para ser ocupado culturalmente por nuevos artefactos visuales: sin edificio o sin retablo, la imagen antigua dejaba paso a nuevas imágenes connotadas por el oportuno y emergente discurso de poder.¹⁹³



FIG. 46: *Tabernáculo de jaspes con Virgen Madre de Dios venerada en el Real Convento del Orden Militar de Montesa, 1773, Miguel Fernández inv. & Joaquín Ballester gr.*

193 Este proceso ha sido estudiado por H. BELTING. *Likeness and presence*, University of Chicago Press, Chicago, 1994. Al analizar la función de la «dannatio memoræ» y la funcionalidad de las imágenes con anterioridad al Renacimiento y la Reforma, Belting describe las imágenes de culto como una realidad especial, que no corresponde al concepto de arte desarrollado a partir del Renacimiento y de la Reforma con el que las hemos identificado, y pone de manifiesto la función facilitadora de la desaparición de objetos en la asignación de nuevos valores a las imágenes artísticas.

Interesa aquí señalar en este contexto, cómo la nueva arquitectura científica surgida de las instituciones académicas, tiene como primera tarea política insertarse como práctica contingente, más que como especulación teórica, en una economía social espoleada por criterios de ahorro y por expectativas de futuro depositadas en el progreso social. Para ello ha de convivir y desarrollar su profesionalidad sometida, de modo dialéctico, a las prácticas de poder inmanentes al cambio social ilustrado. Durante varios decenios, la pugna por insertar los nuevos procedimientos arquitectónicos en el entramado de las artes legitimado durante el periodo barroco, obliga a los agentes renovadores a intervenir socialmente en busca del necesario espacio de legitimidad que configure el estatus de representatividad cultural del modo de edificar de la nueva época. Obligados a una convivencia forzada, los grupos sociales integrantes de ambos modos de producción y representación del poder a través de las modalidades arquitectónicas puestas en valor, participaron de formas diversas y con frecuencia opuestas, en los dispositivos económicos y políticos que legitimaron la jerarquización de las nuevas prácticas.

Para el entonces activo director de la Academia de San Fernando, la crítica a cuanto de injustificadamente sobrecargado y excedido en dorados y cornucopias se podía encontrar en las decoraciones de las iglesias, era el prólogo a una argumentación más estructural, en la que se buscaba una racionalización del control del gasto, una estratificación de las clases sociales y un control políticamente centralista que permitiera destinar recursos a otras actuaciones sociales ajenas al campo de la religiosidad. Ponz era el más elocuente de cuantos juzgaban desproporcionadas las actuaciones de los gremios en lo tocante a la construcción de retablos, pero no era el único que pugnaba por arrinconar una práctica artística retardataria identificando también la anacrónica supervivencia de métodos y asociaciones gremiales. Tenía a su favor la consciencia generalizada de que era necesario actuar sobre las prácticas desbordadas de la religiosidad, para que como señalaba el General de la Orden de Santiago en carta a Floridablanca,¹⁹⁴ *ahora que el mundo está reducido al entusiasmo de hacer viages aun las mugeres para ver y notar quanto hay*

194 R. A. B. A. S. F., Archivos, 2-32-7.

politico, y sagrado en el mundo, la crecida información que genera esa movilidad de las gentes, la publicación de relatos en los que se transmuten prácticas y sucesos acaecidos en otras partes del mundo y la creencia de que todo ello responde a la verdad, persuaden a muchas personas de *que todo lo aprueba la religion catolica, y de esta persuasion pasan a vilipendiarla, considerandola como un complejo de supersticiones*. La información y la razón ponían en evidencia el funcionamiento de las prácticas religiosas, cuando desbordadas por un entusiasmo carnavalesco daban lugar a sucesos ridículos que *hacen gravisimo perjuicio á la religion*:

Pasa una procesion de nuestra Señora por la plazuela de la Zebada, donde está erigido un arco triunfal, y de él pendiente una nube que contiene dentro un niño vestido de Angel, y quando pasa la Virgen se abre la nube, y el niño le pone una corona, y siempre sucede algun hecho ridiculo, que ofende la seriedad, con que se deben hacer los acotos de religion. Quien me hizo ver esta procesion me dixo, que algunas vezes habia sucedido que el niño al abrirse la nube habia concebido tal miedo, que en vez de poner la corona a la Virgen Santisima, la bañó con sus aguas (sic).¹⁹⁵

Otros como el marqués de Ureña¹⁹⁶ compartían sus desvelos por adecentar la imagen del país, tratando de desterrar del santuario las indecentes vulgaridades introducidas por *el mal gusto y por la moral laxa*, y dotar a las poblaciones de una arquitectura que identificara al individuo con la *honrada sencillez y la feliz utilidad*, en la adecuada contención del gasto. Consciente del arraigo de las costumbres, Ponz utilizaba el problema de los incendios como estrategia para modificar las condiciones de construcción, moderar el gasto y convertir la arquitectura en un dispositivo de visualización del pensamiento y el gusto de la razón. Ejemplos para utilizar, tenía sobrados: desde que el país llevaba apaciguado sin padecer destrucciones urbanísticas en sus ciudades por causa de la guerra, se habían sucedido incendios de gran aparato en varias iglesias de la corte, causados por accidentes o descuidos que rápidamente hacían irremediable la ruina del edificio por culpa de la

¹⁹⁵ *Ibíd.* 2-32-7.

¹⁹⁶ G. de Molina y Zaldívar, MARQUES DE UREÑA. *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo*, Joachin Ibarra, Madrid, 1785.

voracidad del fuego una vez que alcanzaba la madera de los retablos.

Acaso los incendios ruinosos que sirven a Ponz para afianzar sus críticas no fueran estadísticamente demasiado significativos, sobre todo, si tenemos en cuenta la gran cantidad de iglesias existentes, representativas del poder eclesiástico dominante, pero no obstante, introduce en su discurso un método de gran efectividad para utilizar la historia en favor de sus propuestas como es la utilización emocional de una memoria histórica ‘noticiada’ que encuentra su cauce de expresión a través de su *Viage*. Una dialéctica inequívoca para minorar la eficacia de los recursos visuales propios del barroco, donde la superioridad de la visión se había adueñado incluso de la sensibilidad táctil, dramatizando las formas escultóricas para movilizar el sentido de la culpa y encender movimientos de afecto, de adhesión y de entrega; características propias todas ellas, de una sociedad conservadora, superviviente de épocas pasadas.

De la noticia a la norma, del taller a la Academia

En marzo de 1720, el fuego había convertido en cenizas la Capilla mayor de la iglesia de San Millán Abad que, se había terminado en 1676 con un gasto de 14.500 ducados y cerca de otros 9000 del retablo, por decisión de la congregación, para acoger una imagen del Santísimo Cristo Crucificado que contaba con gran devoción entre el pueblo. Todo ello, se redujo a cenizas, por el descuido de no apagar las luces que se pusieron en el Altar para reservar el Viático que salió para asistir a una enferma. *Cayó una vela o pavesa sobre el altar y de allí á las bayetas y cartones que formaban el túmulo para las honras que el día siguiente celebraba la Cofradía Sacramental. Como consecuencia se formó tal incendio que abrasó, no solo el edificio, sino quanto había dentro, pues ni aun las especias Sacramentales se pudieron sacar.*¹⁹⁷ La iglesia se había levantado de nuevo en 1722 bajo la dirección de Teodoro Ardemans y como era habitual, los gastos fueron sufragados en su mayor parte por los parroquianos.

197 J. A. ÁLVAREZ Y BAENA. *Compendio histórico de las grandezas de la Coronada Villa de Madrid...*, Madrid, Antonio de Sancha. 1786.

No era la única arruinada por el fuego de la que quedaría memoria, aun cuando lo acostumbrado, continuaría siendo recurrir a las parroquias para costear la reedificación. Ya hemos mencionado que en 1718 había sucumbido de igual modo la iglesia del convento de San Felipe el Real, cuyo coro y sacristía había costado a la congregación de agustinos descalzos más de 200.000 pesos que, dejaron paso a una decoración de arabescos y hojarasca cubriendo las paredes. El nueve de septiembre de 1763, padeció un incendio la iglesia de la parroquia de Santa Cruz que, era de las mayores iglesias de Madrid, consumiéndose las imágenes, pinturas, alhajas. Se quemó, *hasta el Santísimo Sacramento*, y como consecuencia del fuego se llegó a hundir la media naranja.¹⁹⁸ Para el 9 de agosto de 1767, se habían reparado los daños, se habían hecho nuevas estatuas de talla -algunas sufragadas por Doña Mariana de Silva, Duquesa de Medina-Sidonia- y se colocaba el Santísimo con procesión muy lucida.

Al riesgo de incendio, se unía una comprensible animadversión de los ilustrados contra unos modos de hacer esculturas y fábricas arquitectónicas, por los que se identificaba a una sociedad poco instruida, alejada de los hábitos modernizadores y poco dada a la laboriosidad productiva, una animadversión ‘noticiada’ al publicarse en la nueva edición de la *Encyclopedie de Baouillon* el capítulo de Masson, contra el que vemos desplegarse una respuesta en la prensa, connotada por la utilidad del soporte y la espectacularización de la noticia. Contra la falsedad imaginativa de éstas arquitecturas barrocas, tronaban arquitectos internacionales como Francesco Milizia, quien ponía de ejemplo la fachada de Sant’Andrea della Valle proyectada por Pier Paolo Olivieri, Francesco Grimaldi, y Carlo Maderno en 1590, y terminada en 1663 por Carlo Rainaldi:

Grande y rica fachada. Luego hermosa; sigue diciendo el inteligentísimo vulgo. Por consiguiente será hermosa una rica momia. Con todo vemos que un objeto feo se afea mas cuanto mas se engrandece y se enriquece. Cual es el punto de vista para lograr que campée la cúpula sobre la fachada? Porqué está esta fachada á dos planos, si el interno no tiene mas que uno? Es pues una fachada embustera, pero no es sola.

¹⁹⁸ *Ibid.* Op. cit. A. BAENA.

Peor aun con tanto embrollo de pilastras, de pedestales y de columnas que nada concluyen. El peor desgarró está en los frontispicios y cornisas, con tantos córtés, picaduras, ángulos y resaltos. La misma insignificancia de los pretendidos adornos se halla en el interno, en cuyo fondo está aquel inútil cupulon que debería estar en el medio. Luego peor que peor (sic).¹⁹⁹

Si en el ámbito de los edificios religiosos, pasada la mitad de la centuria, la actuación de los académicos consiguió introducir modificaciones sustanciales en las estructuras de control sobre las obras de importancia; no ocurrirá lo mismo en el caso de la arquitectura festiva, tal como veremos al estudiar la problemática de la arquitectura teatral, con el edificio del teatro sometido al paradigma de una arquitectura de utilidad que se mantiene ajena a la renovación académica y al control de los arquitectos. Aunque llegado el momento se considerará de importancia decisiva en la educación del público por su facilidad para asumir parte de la importancia tradicionalmente adjudicada a los textos de las representaciones, sobrevive durante mucho tiempo bajo el signo de supervivencia de la estructura del corral de comedias. El complemento que necesitaron las críticas noticiadas para poner en valor un nuevo modo de producción artística, fue una normativa reguladora que aprovechó durante décadas los accidentes y los incendios en iglesias y teatros para implantar una nueva cultura en la que las artes se someten al poder de la razón y los artistas a la normativa de la Academia.

En el conflicto se pusieron de manifiesto la necesaria racionalización económica de los recursos públicos, unos nuevos cánones del gusto y una ineludible derogación de los privilegios gremiales, configurando un dispositivo de poder articulado sobre la premisa del mayor grado de conocimiento de la ‘inteligencia’ de los artistas legitimados por la academia. El trabajo normativo de la Academia obtuvo unos beneficiarios científicamente legitimados: frente a la estructura cerrada de los gremios, se impone la incorporación a las nuevas estructuras de producción de los arquitectos titulados, como garantes del proceso

199 F. MILIZIA (1725-1798). *Arte de saber ver en las Bellas Artes del Diseño*, traducido al Castellano por el Arquitecto D. Ignacio March, Imprenta de Garriga y Aguasvivas, Barcelona, 1823.

arquitectónico y situados en la cúspide de la escala jerárquica. La trama de colaboración necesaria para la resolución de éstos conflictos, abrirá la puerta del apoyo legislativo a sucesivos planes de estudios de la Academia y a la censura, control y supervisión de los proyectos de obras de importancia, por los arquitectos titulados.²⁰⁰

Uno de los discursos que con mayor claridad ilustran la estrecha relación entre este trabajo de normalización académico, el desarrollo del Estado burgués y las prácticas de debate científico, político o artístico en la esfera pública, es el *Informe sobre el libre ejercicio de las artes* dado a conocer el 9 de noviembre de 1785 por Gaspar Melchor de Jovellanos, presidente todavía, hasta el 3 de diciembre del mismo año, de la Sociedad Económica de Madrid. Encargado por la Junta General de Comercio y Moneda de la capital, estaba destinado a fomentar la urgente necesidad de reforma de las Ordenanzas gremiales de artes y oficios, liberalizando la circulación de profesionales e introduciendo en la normativa un nuevo ordenamiento de responsabilidades profesionales.

La reforma había sido aprobada por el Consejo de Castilla en 1782 siguiendo la política emprendida por el Conde de Campomanes pero el plan, elaborado a partir de informes recibidos de los propios gremios, contenía medidas liberalizadoras que iban dirigidas contra los privilegios de estos, dando lugar a enfrentamientos entre las Sociedades Económicas, promotoras de la reforma, y muchos de los dirigentes gremiales que veían desaparecer sus privilegios si se anulaban las ordenanzas. Sobre todo, se oponían a que como señala uno de los artículos: *deben ser anuladas todas las ordenanzas que establecen demarcación de barrios, distancias de talleres y número de maestros, como opresivas, causadoras de estanco y opuestas a la libertad y bien público.*²⁰¹

Consciente Jovellanos de la importancia que todavía tenían las prácticas artesanales vinculadas a la estructura gremial, no se limita en su *Informe* a reivindicar apasionadamente

200 J. E. GARCÍA MELERO. «Orígenes del control de los proyectos de obras públicas por la Academia de San Fernando (1768-1777)», *Espacio Tiempo y Forma*, Serie VII, Hª el Arte, t. 11, UNED, Madrid, 1998, pp. 287-342.

201 J. F. FORNIÉS CASALS. «Gremios de Zaragoza durante el siglo XVIII: El Plan Gremial presentado por la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País», *Boletín de documentación del F. I. E. S.*, V, fasc. 4º, pp. 285-308. Zaragoza, 1973.

la libertad de comercio y de las ‘artes útiles’, sino que pone en evidencia la obsolescencia de estas prácticas en la nueva economía política del capitalismo burgués, en la cual los criterios económicos serán los únicos determinantes para la convivencia de los hombres y los pueblos:

No nos engañemos. La grandeza de las naciones ya no se apoyará, como en otro tiempo, en el esplendor de sus triunfos, en el espíritu marcial de sus hijos, en la extensión de sus límites, ni en el crédito de su gloria, de su probidad o de su sabiduría. Estas dotes bastaron a levantar grandes imperios cuando los hombres estaban poseídos de otras ideas, de otras máximas, de otras virtudes y de otros vicios. Todo es ya diferente en el actual sistema de la Europa. El comercio, la industria, y la opulencia, que nace de entrambos, son, y probablemente serán por largo tiempo, los únicos apoyos de la preponderancia de un Estado, y es preciso volver a éstos el objeto de nuestras miras (sic).²⁰²

Al insistir con tanto ahínco en los factores económicos, Jovellanos se convierte también en testigo y *actante* de una dialéctica política en la que se esbozan las fricciones entre distintos grupos sociales y su fortuna en el devenir de la economía política moderna, nacional e internacional.²⁰³ Es una dialéctica que arraiga en casi todos los ámbitos de la sociedad, integrándose de forma específica en cada uno de los sectores movilizados por la pulsión transformadora del capitalismo. Para legitimar las preferencias por una nueva filosofía, por la experimentación como base del verismo científico, por una práctica arquitectónica racionalista o por una arquitectura retablística menos ostentosa, hacen acto de presencia antiguas y nuevas discrepancias entre lo viejo y lo nuevo, entre la práctica y la teoría, entre la visualidad excéntrica y la moderación de las pasiones humanas. En

202 G. M. DE JOVELLANOS. *Informe sobre el libre ejercicio de las artes*, B. A. E., 50, p. 38 b. En la misma página el autor afirma: *Cortemos, pues, de un golpe las cadenas que oprimen y enflaquecen nuestra industria, y restituyámosla de una vez aquella deseada libertad, en que están cifradas su prosperidad y sus aumentos.*

203 L. NORMANTE Y CARCABIELLA. *Discurso sobre la utilidad de los conocimientos económico-políticos, y la necesidad de su estudio sistemático*, 23 de octubre de 1784, Zaragoza. p. 6: (...) *Su estudio debe merecer más atención [...]. La economía civil conoce que el hombre es sustancia real y que para vivir necesita de cosas reales, desecha de su esfera las imágenes que solo representan fantasmas ridículas y, desde luego, se dirige a fomentar el aumento y bienestar del género humano.*

ese debate teórico, crece en importancia la presencia económica de una esfera pública basada en la economía de la utilidad y el ahorro, donde cada destrucción de una iglesia o un retablo por causa de la facilidad con la que eran presa de las llamas, se considera un acto de irresponsabilidad de quienes tienen la obligación de promover una esfera pública de utilidad y progreso para la nación.

Tradición y modernidad, experiencia y conocimiento, emoción y raciocinio enfrentados en un dispositivo político de supervivencia

Esa esfera pública que progresa con la creación de Sociedades Económicas, impulsa también la crítica que vincula los incendios en iglesias y otros edificios -cuya materia prima para su construcción era la madera- con la obsolescencia de las prácticas gremiales y su incapacidad para incorporar novedades técnicas y materiales menos proclives a sucumbir a la menor amenaza del fuego. Para ilustrar el modo en que se polarizaron los discursos en torno, por un lado, a una defensa de las prácticas gremiales y, por otro, en favor de una renovación de los métodos de enseñanza y de las prácticas arquitectónicas o escultóricas, hemos enfrentado un texto que versa sobre arquitectura civil, escrito en 1740 cuando comenzaba a cobrar fuerza la creación de una Academia de Bellas Artes, y otro discurso que promueve una enseñanza gratuita de conocimientos económico-políticos y la necesidad de su estudio metódico, extendiendo una práctica académica ya legitimada para mejorar el nivel de los conocimientos necesarios para transformar los métodos de producción en las artes prácticas.

El primero de ellos, dedicado al entonces príncipe el futuro Fernando VI, es una cerrada defensa de los métodos de transmisión y adquisición de conocimientos experienciales, que niega el valor que tiene el dibujo y la copia de modelos arquitectónicos o escultóricos para la formación del arquitecto. Publicado por el arquitecto Manuel Losada,²⁰⁴ supone en primer lugar, una propuesta, alternativa o ‘a lo español’, para la construcción del Real Palacio Nuevo, frente a lo realizado por los arquitectos italianos que dirigían las obras de

204 M. LOSADA. *Critica y compendio especulativo-practico de la architectura civil...*, Antonio Marin, Madrid, 1740.

los palacios reales entonces en pleno auge. Pero sobre todo, esta *Crítica...* es ilustrativa de la competitividad que desataron estos proyectos palaciegos, dejando en segundo plano a los artistas locales; pues no otra cosa parece esconder su alusión a que *muchos de los arquitectos famosos, han sido antes observadores y plagiantes de otros arquitectos prácticos*, formados como él mediante la experiencia y el estudio del tratado matemático de Tomás Vicente Tosca.

Este es el motivo de hallarse la mayor parte de las obras que vemos, como las Damas Cortesanas, vestidas, y hermoseadas, pero solamente à lo exterior. Se ven muy adornadas, con mucha gala, y diamantes, entobiadas de arrebòl, y alvayalde sus aspectos, ò rostros, disimulando con exterior tan atractivo, y aparente la lethal ponzoña, y nocivo veneno, que cautamente le encierran sus asquerosos cuerpos; y así, inficionando à los incautos con la grave cicuta de sus simuladas dolencias, contraminan con tan paliado artificio à los hombres (sic).²⁰⁵

Losada critica duramente la falta de conocimiento entre los *Architectos, Intendentes, Comisarios, Sobrestantes, Aparejadores, y demàs empleos para las Fabricas*, para dar informes cuando se trata de la fábrica de algún edificio de consideración, pero sin embargo achaca esa ignorancia a la ‘novedosa’ y generalizada (sic.) práctica del aprendizaje del arquitecto mediante la repetición y copia de *dibujos de repertorio y el dibujar Escultura, y follages de Talla*, criticando que de ese modo pierdan los aprendices un precioso tiempo que deberían dedicar al estudio de la matemática y a la práctica en las fábricas, atendiendo a los pareceres y el dictamen de los oficiales cuando el arquitecto dirige una obra, en razón de una experiencia que Losada valora superior al conocimiento obtenido por medio del estudio y el método científico. Una falsa sabiduría que, según señala en su texto, se hacía notar en los modos de aprendizaje muy de moda entre los arquitectos de la época:

Aprenden regularmente primero à dibujar Escultura, y follages de Talla, con lo que gastan la niñez, y gran parte de la mocedad. Es vulgar tradicion, y creencia en esta

205 *Ibíd.* p. 25.

casta de ignorantes, que en sabiendo dibujar Esculturas, y follages de Talla, que cogen con facilidad luego las lineas, y que buscando libros de copias de Edificios, y copiando continuamente de ellos, se hacen adelantadissimos Artifices (sic).²⁰⁶

El hecho de que no se llegara a publicar más que el primer tomo de los diez con los que pretendía completar la obra, sugiere una escasa repercusión entre los jóvenes arquitectos, pronto vinculados a una formación académica reglada, donde tendrán gran importancia los planes de estudio de gran contenido teórico.

El segundo de los textos que hemos elegido para ilustrar la dialéctica entre lo viejo y lo nuevo, entre el estudio teórico y los métodos gremialistas de enseñanza de la arquitectura, es el publicado en 1738 por Zaragoza y Ebrí, a quien se supone discípulo de Vicente Tosca, con el título de *Escuela de arquitectura civil (...)*, que se ha considerado como el principal tratado de arquitectura publicado en España durante la primera mitad del siglo XVIII.²⁰⁷

Publicado bajo seudónimo de Athanasio Genaro Brizguz y Bru, obtiene el privilegio para su impresión durante los siguientes diez años, y es considerado como un texto de gran utilidad para el adelantamiento de la educación de los jóvenes arquitectos por los calificadores Joseph Nebot -censor y calificador del Santo Oficio- y Felipe Seguer, presbíteros de la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri de Valencia. Ambos señalan, *no haber advertido en todo el tratado cosa que desdiga de la pureza de nuestra Santa Fe, ni contraria a las buenas costumbres, ni se oponga a las Pragmáticas y Regalías de su Magestad, y estar toda la obra tan fecunda de bellas noticias, y observaciones, que entiendo hará reflorecer en nuestra España el estudio de la mas primorosa, y ajustada Arquitectura.*

Quizá las autorizaciones y censuras favorables a la publicación de este tratado, pudieran estar relacionadas con el interés de la Compañía de Jesús por la renovación de la enseñanza,

²⁰⁶ *Ibíd.* p. 37.

²⁰⁷ J. E. GARCÍA MELERO. *Literatura española sobre artes plásticas*, Encuentro, Madrid, 2002. p. 166.

pues la influencia de los jesuitas en los criterios censores de la Inquisición española, llegó a ser bajo el reinado de Fernando VI prácticamente decisoria para autorizar la publicación de un libro. Más allá de este apoyo prestado por los presbíteros censores de la Compañía de Jesús, la abierta defensa que hace Zaragoza y Ebrí de nuevos métodos de enseñanza, previsualiza un debate sobre la naturaleza de la enseñanza en la arquitectura, al que se incorporarán paulatinamente los agentes implicados, poniendo de manifiesto las fricciones para una nueva jerarquización en el dominio de la arquitectura civil: *El Arte de edificar vistosas fabricas, firmes, y proporcionadas al fin para que se fabrican, es la Arquitectura; y no el Albañil, no el Cantero, sino el Maestro de Obras, que dirige, gobierna, y manda à los Oficiales, y Peones, es el que se llama Arquitecto.*²⁰⁸

Después de haber explicado en el *Libro I* los ordenes de Arquitectura y algunos principios necesarios para su recta delineación, dedica el *Libro II* a mostrar la disposición total de las fábricas. Tras poner como único ejemplo de arquitectura religiosa un templo de

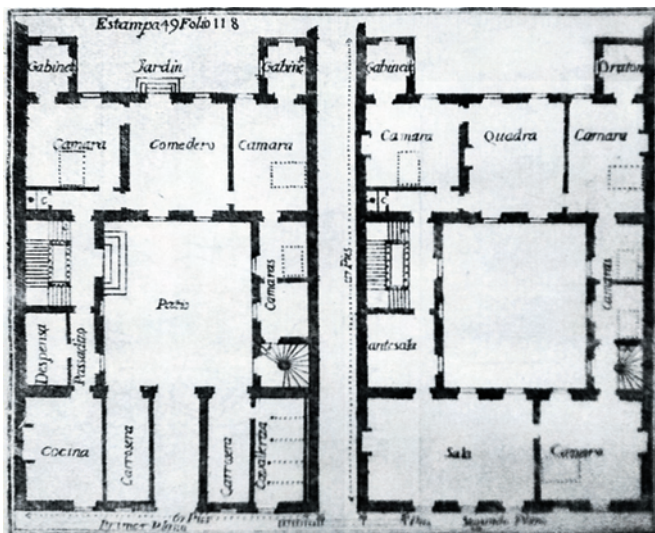


FIG. 47: Distribución de espacios en un edificio de viviendas, 1738, B. A. Zaragoza y Ebrí.

la Compañía de Jesús diseñado por Vignola, se extiende detalladamente para explicar la proporción que deben guardar los cuerpos de los edificios, ventanas, puertas, nichos, chimeneas, etc.; añadiendo propuestas sobre las condiciones que los arquitectos deben observar en la distribución de las plantas y altura de las estancias en edificios de viviendas.

Es interesante resaltar la variedad de distribuciones que ofrece para edificios de distinta categoría social, en uno de los cuales aparecen espacios específicamente destinados a

208 B. A. ZARAGOZA Y EBRI. *Escuela de arquitectura civil: en que se contienen las ordenes de arquitectura, la distribucion de los planos de templos, y casas, y el conocimiento de los materiales*, Joseph Thomas Lucas. Valencia, 1738. Intr. p 1.

oratorio y a gabinete, en un momento en el que el primero todavía no ha desaparecido y el segundo empieza a ganar presencia por su vinculación como nuevo espacio de sociabilidad.

Como era de esperar, las innovaciones tuvieron que ganar adeptos entre los nuevos arquitectos para ser llevadas a la práctica. Cuando en 1749 se decoraron las calles de Sevilla para el solemne acto de levantar el Real Pendón para celebrar la coronación de Fernando VI, se edificó un *Theatro de la Proclamacion*, caracterizado por el habitual gusto barroco sobrecargado, ejecutado por artífices gremiales siguiendo la tradición. El público quedaba satisfecho e impresionado por las dimensiones y la decoración de una pieza, *que sobre tres varas de elevacion, dilatava un Arèa de doce de diametro. Esta se cerraba con un bien torneado Barandage, dorado, y perfilado de colores, con remates dotados, dexando libre el derrame de la Escalera.*²⁰⁹ El resto de la arquitectura efímera levantada para tan importante celebración, se erigió también a cargo de los gremios de la ciudad, con gran despliegue de *golpes de Arquitectura interrumpidos de Riscos, y Grutescos, acompañados de Estatuas, poblados de brutos de varias especies, flores, y frutos, todo imitado con prolixa, y estudiosa propiedad, daban en la vista, con una agradable, y lisongera irregularidad.*

El acceso al poder del duque de Huescar y el ministerio de Ricardo Wall en el cambio de ministros de 1754, así como el desplazamiento de Ensenada y el partido francés, introdujo nuevas dificultades a la política aperturista que siguió Felipe V, alcanzando durante el reinado de Fernando VI el apogeo en la influencia de la Compañía de Jesús sobre las decisiones censoras del Santo Oficio español. El hecho de que el padre Rábago, confesor de Fernando VI, ejerza entonces una especie de control sobre la Inquisición, absorbiendo las funciones del débil inquisidor general Pérez de Prada, fomentó las discrepancias ya existentes entre el tribunal español y la Curia romana, lo que dio lugar a una duplicación de

209 *Breve puntual descripcion de la... solemnidad, con que... Sevilla celebró el día 6 de Noviembre de 1746, el Acto de levantar el Real Pendon, por... Fernando el Sexto, Impresa por su original [...] y en virtud de Acuerdo de la Ciudad, Imprenta de Don Florencio Joseph de Blàs y Quesada, Impresor Mayor, Sevilla, 1749.*

las prohibiciones en materia de importación y edición de libros; pues a las prohibiciones establecidas por el Índice romano, se sumaban las impuestas por los censores españoles.

Sin embargo, a pesar de esta duplicación de Índices censores, a medida que se alejaba en el tiempo la amenaza de contagio de la herejía protestante, aumentaba el anacronismo de las ideas con las que los censores examinaban las obras para su prohibición. La aplicación rutinaria de las normas y el declinar de la formación de los censores, dieron lugar a un claro amortiguamiento en la actividad del Santo Oficio, si se tiene en cuenta la efectividad con la que fueron llevadas a cabo las prohibiciones. No obstante, los 782 *autos de fe* celebrados durante el reinado de Felipe V y los 34 bajo el mandato de Fernando VI, sugieren una actividad suficientemente obstruccionista como para impedir el desarrollo de una práctica cultural, en la que la producción y divulgación de los saberes quedaron seriamente dañados y alcanzaron, hacia la mitad del siglo, el momento de mayor dependencia de la producción extranjera.²¹⁰ La lectura se convirtió entonces en algo prohibitivo, no sólo por el riesgo de ser delatado al Santo Oficio, como lo prueban las relaciones de expedientados ante el Tribunal de la Fe a costa de denuncias fomentadas al calor de los edictos y que afluyen incesantemente a los tribunales; sino, como se observa por los comentarios de los libreros, por el incremento en el precio de los libros editados en París y otras ciudades de Europa a su entrada en España desatado por la persecución inquisitorial..

Las listas inquisitoriales que figuran en diferentes expedientes del Archivo Histórico Nacional ponen de manifiesto el importante papel que jugó Cádiz en la redistribución de libros que llegan a la ciudad con el comercio marítimo, burlando de formas diversas las prohibiciones inquisitoriales, dando lugar por otra parte, a un comercio floreciente gracias a las ediciones ‘legales’ de libros científicos y de los procedentes de impresiones clandestinas en Francia, Venecia u otros lugares. Unas prácticas comerciales que, gracias

210 Sobre la efectividad de la actividad censora del Tribunal español del Santo Oficio, tanto M. DEFFOURNEAUX. *Inquisición y censura de libros en la España del siglo XVIII*, Taurus, Madrid, 1973, como G. DESDEVISES DU DEZERT. *La España del Antiguo Régimen*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1989, coinciden en señalar una gran inoperancia, visible sobre todo, por el indiscriminado criterio utilizado. Pues, la mayoría de los libros prohibidos carecía tanto de valor literario, como moral o científico, pero junto a estos, prohibía otros cuya único crimen era la novedad y el atrevimiento.

a la persistencia del furor inquisitorial y a su voluntad inquebrantable de condenar todo el movimiento filosófico que tomó cuerpo en la literatura francesa, debieron mantenerse durante la segunda mitad del siglo, dando lugar a que, como señalaba en una carta el impresor parisino Antoine Boudet, en febrero de 1763, *España está con respecto a los libros en la misma situación en que, como es sabido, se encuentra con respecto a todos los productos y fabricaciones: se surte principalmente del extranjero.*²¹¹

La llegada de Carlos III y la expulsión de los jesuitas en 1767, supuso por otra parte, un recrudecimiento de las relaciones del Santo Oficio con el Consejo de Castilla al que, los ilustrados llamados por el rey para gobernar intentaron interponer como aparato de poder civil frente a los abusos de la Inquisición. Jovellanos acusaba a finales del siglo el cansancio en la defensa de la biblioteca del Real Instituto Asturiano frente al ataque de los inquisidores, y explicaba sus temores, ante la incapacidad de las débiles estructuras políticas puestas en pié en el último cuarto de siglo para dismantelar un poder sostenido por el oscurantismo, la ignorancia y el fanatismo religioso. Es suficientemente ilustrativa de sus preocupaciones la anotación, realizada en septiembre de 1795, tras el encontronazo con Francisco López, cura de Somió y familiar del Santo Oficio, al sorprenderle husmeando en la biblioteca del Instituto:

¿Qué será esto? ¿Por ventura empieza alguna sorda persecución del Instituto? ¿De este nuevo Instituto, consagrado a la ilustración y al bien públicos? ¿Y seremos tan desgraciados que nadie pueda asegurar semejantes instituciones contra semejantes ataques? ¡Y qué ataques! Dirigidos por la perfidia, dados en las tinieblas, sostenidos por la hipocresía y por la infidelidad a todos los sentimientos de la virtud y la humanidad (sic).²¹²

Esta persistente práctica de poder inquisitorial, hace todavía más encomiable el modo en que se leyeron muchas de las obras de filosofía, política, ciencia o relativas a las

211 M. DEFOURNEAUX. *Inquisición y censura de libros en la España del siglo XVIII*, Taurus, Madrid, 1973. p. 108.

212 M. G. de JOVELLANOS (1744-1811). *Diarios*, Estudio preliminar de Ángel del Río; Ed. Julio Somoza, Diputación de Asturias, Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 1953-1955. Vol. II, pág. 322.

artes. Tanto las publicadas con éxito durante el curso del siglo en diferentes países de nuestro entorno, como algunas de las que publicadas en España, necesitaron contar con la participación de la población como sujeto capaz de adquirir una voz que se expresa de forma colectiva e individual, poniendo en circulación las novedades del conocimiento. A la ya aludida relajación de los inquisidores al aplacarse el peligro de contaminación por el protestantismo, se fueron sumando la complicidad de la rutina, la negligencia y la venalidad para ofrecer facilidades aprovechadas por los importadores de libros clandestinos, abriendo de ese modo una puerta por la que penetraron hábitos y conocimientos que hicieron posible el desarrollo de comunidades ilustradas, en las que, el interés y simpatía por el conocimiento científico, hace posible un debate que llega a trascender más allá de los límites de éstas comunidades.

Uno de los dispositivos de poder, que esta población interesada en una nueva economía de circulación de los saberes logró utilizar en su favor, fue el sistema de licencias otorgado por el Tribunal del Santo Oficio a comunidades religiosas y gentes de importancia, para leer libros prohibidos por diferentes edictos o aparecidos en algunos de los Índices. Este sistema de licencia, se basaba en el principio enunciado por la regla XV del Índice, de permitir a personas ‘doctas y piadosas’, la lectura de algunos libros peligrosos para la fe cristiana, con objeto de que pudieran refutarlos. La extensión de la actividad del Santo Tribunal, obligó a distribuir estas licencias entre cada vez mayor número de eclesiásticos y llegado el momento, también a numerosas comunidades religiosas para tener en sus bibliotecas las obras prohibidas. Esa paulatina socialización de una norma de exclusión, desborda, al igual que otros dispositivos de poder, su estricta reserva de exclusividad, dando lugar a que pudiera ser utilizada con la finalidad de alcanzar un acercamiento más veraz a la naturaleza de los fenómenos físicos, químicos o biológicos, además de los desarrollados por el pensamiento.

Es esta última modalidad de licencia, la que aprovecharon los directores de las Academias, Juntas de Comercio, Sociedades científicas y más tarde las Sociedades Económicas de

Amigos del País, para dirigirse al Santo Oficio pidiendo autorización para comprar, conservar y leer en sus bibliotecas obras prohibidas. De este modo, se apropiaban de una práctica reservada a eclesiásticos censores, haciendo funcionar el dispositivo en sentido inverso al que le había dado originalmente sentido, hasta trasladar al director o bibliotecario de estas instituciones civiles, la responsabilidad del permiso para que cualquier miembro de estas sociedades pudiera leer lo que de forma particular le estaba prohibido. Este usufructo de una práctica privativa en favor de la formación de un uso colectivo, tuvo naturalmente sus condicionamientos y sus limitaciones, pues la Inquisición no podía ignorar que bajo la protección de esas licencias, existían muchos más lectores de obras prohibidas de los que la licencia permitía.

Con todo, para controlar los límites de tolerancia y la utilización expandida de las licencias, reforzar el temor a las penas espirituales atenuado por la costumbre, o proclamar públicamente su autoridad, la Inquisición aprovechó las denuncias precisas para actuar asestando un golpe de castigo ejemplarizante, implicando a personajes bien situados políticamente. El ejemplo más clamoroso, es el proceso por el que se condenó al intendente de Sevilla Pablo de Olavide, utilizado como mecanismo de difusión para impartir una amenaza represora extensible a todos aquellos que aun teniendo licencia, proclamaban demasiado públicamente los conocimientos adquiridos gracias a sus lecturas prohibidas. Tan efectivo resultó el proceso a Olavide que, la absolución de Samaniego *ad cautelam* tras su autoinculpación en 1776, a cambio de denunciar a sus amigos Almodóvar, Campomanes, Aranda, Floridablanca y algunos otros, dio lugar a un número de procesos suficientemente escandaloso, como para haber llevado a la mayor parte de los ministros de Carlos III ante el cadalso. Como señala Du Dézert (1989: 89), *el Santo Oficio hizo la guerra a las ideas y al progreso. Los informes de la Inquisición son un diccionario exacto de todo lo que España ha tenido de hombres sabios y distinguidos en el siglo XVIII, desde Campillo a Jovellanos, desde Feijóo hasta Samaniego y Goya.*

El hecho es que ni siquiera la acción conjunta de numerosas quejas contra las intromisiones

de los tribunales de la Inquisición en la acción de la justicia ordinaria, más las medidas paulatinas emanadas desde el Consejo de Castilla para limitar las atribuciones del Santo Oficio, resultaron suficientes para evitar que algunos de los ministros de Carlos III como Aranda, Roda, Floridablanca o Campomanes recibieran declaraciones en contra por parte del Santo Tribunal. Aunque sus causas se quedaran en meras diligencias preliminares, la sola presencia de éstos oficios da idea del enorme poder que aún conservaban los representantes de la Inquisición española. El conocimiento que entrañaba opinión, ponía en dificultades al oscurantismo religioso, pero el aparato civil del naciente Estado Burgués, carecía de recursos para impedir que una estructura especializada en reprimir comportamientos hiciera lo propio contra los representantes más destacados de la renovación.

Es demasiado larga la lista de nombres ilustres que fueron acosados por el Tribunal durante el siglo XVIII, como para dejar de valorar el riesgo y el esfuerzo soportado por varias generaciones ante un aparato de poder que permaneció intacto hasta 1808. Sus dieciséis tribunales en España y tres en Indias, su Consejo de la Suprema, sus oficiales, sus familiares, los bienes raíces, canonicatos, derechos portuarios y otros dispositivos de poder, constituían una maquinaria política capaz de obstruir la circulación de todo tipo de saberes con tal de mantener a raya no sólo la *represtinación* de la fe, sino la desviación de las costumbres o la innovación en los comportamientos de la población. Frente a esa insidiosa vigilancia, se veneró, si cabe aún con mayor esperanza, la necesidad de instrucción, la fundación de academias, la erección de seminarios, el establecimiento de bibliotecas, la protección de las letras y literatos, la ordenación de las artes, la incorporación de los adelantos científicos a la industriosisidad del país y, sobre todo, se buscó erradicar la supersticiosa ignorancia y el fanatismo, como soportes en los que anidaba la maledicencia y el espíritu que se oponía a la felicidad del público en esa esfera del conocimiento.

Todo este nuevo desarrollo de estructuras culturales, devino en una *esfera pública*²¹³

213 J. HABERMAS. *Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

en la que emergió y se consolidó la noción de *público*, identificando determinada población considerada desde el punto de vista de sus opiniones,²¹⁴ sus maneras de hacer, sus comportamientos, sus hábitos, sus temores, sus prejuicios, sus exigencias; como ese conjunto susceptible de sufrir la influencia de la educación, las campañas, las convicciones. Es decir, una población, ávida de informaciones y predispuesta a dotar los «noticionarios» de los *diaristas*,²¹⁵ de un significado compartido y coherente en términos culturales.

Este incremento de la participación social a través de diferentes *dispositivos* políticos, trajo consigo que, en determinados momentos del siglo XVIII, el *público* apareciera rodeado de una consideración especial, aceptada como valor de opinión y de legitimación de las novedades introducidas por la ciencia, los comportamientos de las personalidades ilustradas o las modas viajeras, la producción literaria o los gustos artísticos. Todo lo que va a extenderse desde el arraigo biológico expresado en la naturaleza, hasta el complejo metabolismo cultural, expresado por los comportamientos y las maneras de dirigirse a sus coetáneos que caracteriza la consciencia de sociabilidad, aparecerá impregnando numerosas opiniones legitimadoras de los comportamientos de súbditos y gobernantes, siendo en ocasiones el aliento que impulsó numerosas modificaciones de la actitud ante los saberes, la aceptación de nuevos artefactos artísticos o la asimilación de contenidos menos ultramontanos en el contexto religioso.

Para superar el estancamiento de la cultura y la pobreza de conocimientos de una población acostumbrada a vivir bajo los dictados de la fe, no bastaba la erección de algunas Reales Academias y otros institutos, cuyos establecimientos estaban limitados a la capital o a ciudades importantes del país. Sin duda fue importante la creación de la Real Librería y de las que se fueron formando en algunas de las Reales Academias, pero incluso contando

214 M. FOUCAULT. *Seguridad, territorio, población* (Curso en el Collège de France 1977-1978), Fondo de Cultura Económica, Argentina, 2006.

215 La prensa de los *diaristas*, se editaba por iniciativa particular de algún grupo de ilustrados, y pretendía, a pesar de su minoritaria distribución, servir de medio de instrucción y difusión de las nuevas nociones científicas y literarias. [M. D. SÁIZ. *Historia del periodismo en España. 1. Los orígenes. El siglo XVIII*, Alianza, Madrid, 1983].

con el ardor de ministros reformadores, la formación de un sistema de enseñanza eficiente requería instaurar una pedagogía moderna, hacer desaparecer los métodos escolásticos y por encima de todo, formar un cuerpo de profesores entusiasmados con un ideario de modernización. Una ingente tarea cuyos aplazamientos y demoras dejaron consecuencias desoladoras para la ciencia, la tecnología y las Bellas Artes.

Como ya hemos observado al examinar los procesos que dieron lugar a la creación y desarrollo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, fueron las tramas de oportunidad, espoleadas por la necesidad, el motor principal de la puesta en marcha de unos estudios sostenidos por *ciencias de las que se llaman útiles por lo mucho que contribuyen a la felicidad de los Estados: las matemáticas, la historia natural, la física, la química, la mineralogía y metalurgia, la economía civil*.²¹⁶ Pero esos estudios de contenido práctico, siempre necesitados de una buena relación con el conocimiento teórico, han de germinar y desarrollarse en un espacio independizado de las instituciones tradicionales, en las que dominan los métodos escolásticos y las ciencias intelectuales de carácter especulativo. Su espacio será el de la respuesta concreta a necesidades concretas, sus medios son las aportaciones de individuos interesados por el progreso y el bienestar y sus métodos, la demostración práctica y la comprobación empírica de resultados de utilidad.

Sea en el teatro, en la literatura o en las bellas artes como la arquitectura, la formación y desarrollo de las nuevas instituciones tiene un tempo de inmanencia consustancial a la germinación y emergencia del Estado burgués. En todas ellas serán fundamentales los modelos humanos propuestos por el ideal ilustrado, el cual lleva en su seno los elementos conservadores que aseguran mediante su supervivencia la viabilidad del sistema que se pretende instaurar. Si en la pintura es sobradamente conocida la asimilación de obras del clasicismo renacentista como iconos de la identidad burguesa revolucionaria,²¹⁷ en el

216 M. G. DE JOVELLANOS. *Discurso*, B. A. E., T. L., p. 452b.

217 Utilizamos aquí como referente, el funcionamiento de cuadros famosos de Jacques-Louis David como el *Juramento de los Horacios* o *Los lictores trayendo a Bruto los cuerpos de sus hijos* en la estrategia de exaltación del denominado ideal estoico-revolucionario para inmortalizar una imagen que exalta, idealiza y sacraliza la institución familiar, eje del nuevo sistema, partiendo de modelos consagrados en la anquilosada tradición del *Ancien Régime*. Es en el marco de los estudios de cultura visual donde se pueden localizar investigaciones pertinentes acerca de las imágenes y sus efectos, tanto si han sido

caso de la arquitectura española no existió un referente de igual potencia que sirviera de aglutinador para el programa ilustrado. El fuerte arraigo de la arquitectura retablística de raigambre churrigueresca, impulsó a los académicos como Diego de Villanueva o Antonio Ponz a oponerse a esta exuberante tradición acusándola de ineficiente por estar en manos de artífices gremiales, pero como señala Villanueva *un paralelo, ó un egeemplo sería el medio mas eficaz para expresar á Vm. mis pensamientos: y quatro o cinco descripciones de algunos Edificios expresarian mas que muchos volumenes; pero donde están estos? Yo á la verdad no hallo alguno que proponer por modelo de una verdadera Arquitectura. Es una idea en la que insiste en el breve epílogo de su tratado, (...) en quanto veo fabricado no hallo un egeemplo, que pueda ser en el todo modelo de la conveniencia en un Edificio, y por consiguiente una verdadera Arquitectura,*²¹⁸ reconociendo de ese modo no sólo las dificultades propias, sino el estado de la cuestión en que se encontraban los planes de estudio de la arquitectura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando tras veinte años de funcionamiento.

La seguridad de las personas, la propiedad de los bienes y la libertad de las opiniones como ideario de la nueva sociedad burguesa, se enfrentaban a una degradación de las tradiciones, al oscurecimiento de los valores del conocimiento, al fanatismo religioso y a la asimilación del error como norma que justificaba los desatinos del gusto. Como señalaba Cabarrús, *la verdad es, digámoslo así, de ayer, y el error tiene veinte siglos de posesión, la verdad ha llegado a ser un esfuerzo de la razón, y el error tiene todas las predilecciones cariñosas de la niñez y de la costumbre, por eso tiene cada una de estas competidoras que emplear las pasiones y acalorar a sus partidarios.*²¹⁹

legitimadas como obras de arte, como si forman parte de otros dispositivos culturales. Si bien nuestro campo de trabajo se remite a la arquitectura, son numerosas las ocasiones en que recurrimos a un utillaje de carácter transdisciplinar y una orientación deconstructiva, enormemente útil para explorar su funcionamiento en sociedad, sabiendo que operan como signos visuales insertos en el campo de operaciones del poder. Sobre este tipo de relaciones entre las imágenes y su utilización en sociedad, véase, N. BRYSON. *Tradición y deseo*, Akal, Madrid, 2002.

218 D. de VILLANUEVA. (1715-1774). *Tratado De la Decoracion y Hermosura de las Fabricas*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1768. pp. 36 y 39.

219 CABARRÚS, Conde de. (1792-95), *Cartas sobre los obstáculos que la naturaleza, la opinión y las leyes oponen a la felicidad pública. Dirigidas a Jovellanos*. Ed. J. A. Maravall, Castellote, 1973. p. 120.

VI

DE LA «LOCURA DEL VER» A LA ECONOMÍA DEL PROGRESO

El vigor con que los monarcas españoles del setecientos asumieron el imaginario visual desplegado por la cultura contrarreformista, generó en España un exuberante desbordamiento de las formas y una acumulación de motivos en los retablos, ilustrativos de un régimen escópico que oscilaba; entre el descentramiento de la visión en las representaciones plásticas²²⁰, la inestabilización del referente personal del individuo ante las imágenes que le sirven de guía, una ‘locura del ver’ oportuna para la transposición misticista, y una cultura visual cuyas concomitancias carnalescas no impiden un hegemónico dominio represivo de la ideología sobre el cuerpo del individuo. Los retablos sobrecargados de imágenes e iluminados por el fuego de cientos de velas, adquieren en el siglo XVIII el carácter de artefactos anacrónicos supervivientes de ese estado del mundo entre delirante y furioso, caracterizado por el dominio de la espectacularidad de las formas, la represión de lo terrenal y la exacerbación ejemplarizante de los procedimientos disciplinarios.

Esa especie de locura del mundo²²¹ caracterizada por la hegemonía de una visualidad excéntrica, de la que forman parte las manifestaciones artísticas y literarias del barroco,

220 Como ha demostrado M. Jay, aunque cada época registra el dominio de un modo de ver predominante, durante los siglos XVI y XVII el predominio de la cultura contrarreformista imprime especial relevancia a la visualidad como un reglamento, como un régimen de poder, un dispositivo político impuesto que ejerce su dominio a través de su invisibilidad en las prácticas culturales. Al imponerse como contrapartida al sistema perspectivo-cartesiano que supone la prioridad absoluta del sujeto frente al objeto, en una concordancia absoluta entre la organización del mundo y la organización de nuestra mente; el régimen contrarreformista promueve una progresiva independización de lo estético que se separa de lo científico o del conocimiento y la razón, valorando el exceso deslumbrante en las imágenes, la desorientación espacial de las representaciones, la visión extática, así como el rechazo a la geometricalidad monocular. Un conjunto de prácticas que implican la desestabilización de la posición del sujeto. En relación a la noción de ‘régimen escópico’ véase M. JAY. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, California, 1993.

221 Como explica Jose Antonio Maravall, los elementos de esa cosmovisión barroca que definen una época comprendida en España entre el reinado de Felipe III y las dos primeras décadas del de Carlos II, manifiestan sus modulaciones de intensidad y decadencia con anterioridad a la llegada de los Borbones, pero su fuerte arraigo en España, los convierte en supervivientes en el siglo de las luces, a pesar de las dinámicas transformadoras y del impulso renovador que caracterizó el siglo XVIII. J. A. MARAVALL. *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*, Ariel, Madrid, 1975.

servía para someter a los sujetos mediante unas relaciones de poder ambivalentes, caracterizadas por formas extremas, contradictorias y oscilantes entre la protección y el castigo pero que, en su inestabilidad, exigen un enorme gasto, tanto para la espectacularización de la violencia como para el apaciguamiento del público a través de la excepcionalidad de la fiesta.

Abducido por la propia representación de un sujeto simbólico mistificado, al individuo se le recuerda constantemente su fisicidad y obsolescencia corpórea, su finitud e incapacidad



FIG. 48: *Finis gloriae mundi*, 1672, Juan Valdés Leal.

para determinar una relación de estabilidad en la masa social. Desequilibrando de un modo caótico el necesario equilibrio entre la salvación del alma y la supervivencia productiva del cuerpo, el sujeto social se constituye bajo la ambivalencia de la negación corpórea y la exaltación de la figura humana representada bajo el predominio de la

espiritualidad. Ese modo político de subjetivación entusiasmado con las deformidades especulares de la imagen, la hegemonía del sujeto incorpóreo y el ocularcentrismo simbólico que monitorizaba *sacádicamente* la exploración del mundo en el que el individuo debía sobrevivir, generó en el curso de su desarrollo una serie de contradicciones entre superficie y profundidad, entre la hegemonía del sujeto incorpóreo y una sensualidad mórbida alimentada por esa visualidad cargada de cualidades táctiles, así como una incapacidad para adecuar el desbordamiento de la espiritualidad a una economía productiva incompatible con un espectador que se ve absorbido en la inestable superficie

de la imagen representacional, y conducido a la obediencia de unas leyes caprichosas que le sitúan en el ámbito de la emotividad y las intensas sensaciones cercanas al vértigo causado por la pérdida de control.

Si bien el disciplinamiento del cuerpo se ejerce a través de esa espectacularización de la violencia ultracorpórea experimentada en segunda persona a través del *pathos* de las imágenes religiosas, tanto la violencia como sus efectos quedan contaminados por el deleite participativo que la masa del público experimenta en la fiesta carnavalesca. Esta deriva emocional de la religiosidad popular, termina minando la eficacia del dispositivo represor institucionalizado, desbordando con su excentricidad la capacidad de vigilancia de las instituciones eclesiásticas. Es un momento de crisis en el sistema de adoctrinamiento religioso, durante el cual queda desbordada su capacidad de vigilancia frente a la reproducción rizomática de actitudes carnavalescas en ámbitos tenidos por legítimos o próximos a la práctica religiosa.

La exuberancia de la escultura en los retablos realizados en la estela de los Churriguera



FIG. 49: *Cristo crucificado*, c. 1739, Manuel de Mesa, [Retablo].

o los Tomé, ilustran de forma elocuente el esfuerzo realizado para que las imágenes escultóricas alcanzaran un alto grado de verosimilitud y eficacia en la subjetivación religiosa. La policromía, las expresiones de los rostros con sus muecas exageradas, las heridas abiertas y sangrantes, están destinadas a atrapar al espectador en una relación directa de empatía con la escena. El evidente predominio de lo visual exagerado, desborda también una pasión subyacente por las cualidades táctiles de la escultura, las cuales permiten al individuo, dominado por

la desorientación, el éxtasis y la inestabilidad de su posición ante el mundo, compensar su frustración visual acudiendo a una sensualidad localizada en la superficie corpórea.

Ahora bien, esa excepcionalidad telúrica, desorientativa y desconcertante, sintomática de los efectos desestabilizadores de la subjetividad que sufren los individuos ante el desmoronamiento de los registros tradicionales que señalaban inequívocamente su posición ante el mundo, imposibilita una atención ‘enfocada’ y dirigida del individuo necesaria para un adoctrinamiento económicamente productivo. Ese vértigo alimentado por la cultura visual de la Contrarreforma imposibilita, por otra parte, el emplazamiento del individuo como sujeto productivo en una ordenación cartesiana del universo. Si bien la cultura en esa sociedad cambiante debe estimular la formación de un sujeto creativo y consciente, el predominio de esas prácticas religiosas deviene un obstáculo para las transformaciones. Las alteraciones sufridas por la posición del sujeto y la modificación de los roles de la funcionalidad de unos y otros grupos crean un sentimiento de inestabilidad, el cual, se traduce en un registro escópico caracterizado por un tambaleante desorden y una preocupante ineficacia productiva.

Situado ante uno de éstos retablos, el espectador podía ir recorriendo visualmente las superficies escultóricas de modo táctil y, de forma similar a como lo haría en una tumultuosa fiesta de carnaval, apelar a lo sensual interponiendo una piel sobre las esculturas. De este modo, la posición excéntrica reservada por las imágenes barrocas para el espectador, recordándole constantemente su insignificancia mundana, resulta desestabilizada por una contaminación libidinosa donde el delirio escópico, al que se ha elevado la visión, se sitúa en el límite de lo decoroso y en la proximidad del éxtasis sensual. Una sensualidad, no obstante, continuamente frustrada, porque, constantemente se le recuerda al individuo que ese dominio de los sentidos impuros es improductivo tanto para la religiosidad decorosa como para una economía virtuosa; pero que tanto si queda reprimida, como si desborda el consabido decoro, se vuelve potencialmente desestabilizadora del discurso religioso imperante.

Crítica y discurso: Antonio Ponz y los «inteligentes»

Estos retablos eran los que según Antonio Ponz²²² debían retirarse de la vista del público o, por lo menos, impedir que se siguieran construyendo, para no dar lugar a que los viajeros se entretuvieran haciendo comentarios jocosos acerca de esas antiguallas de mal gusto, en lugar de reconocer y divulgar por toda Europa, aportaciones modernas, como los tratados científicos del marino Jorge Juan, el trazado de caminos transitables o el establecimiento de cómodas posadas para los viajeros. El poder de las imágenes que con tanto éxito había sido incentivado por tratadistas como Lomazzo (1584, Lib. 2, cap. 1) o Armenini,²²³ siguiendo preceptos contrarreformistas elaborados por eclesiásticos como G. Paleotti, resultaba ahora contraproducente, una vez que lo que se necesitaba no era excitar la imaginación del espectador en busca de su adhesión incondicional al milagro de la fe, sino organizar económicamente las aptitudes del cuerpo de los individuos.

Mediante el recurso a la búsqueda de la felicidad y el progreso de las gentes, Ponz consigue desviar la atención sobre el poder que las imágenes sagradas ejercen en el espectador, sin por ello enfrentarse a una tradición consolidada y fehacientemente descrita no sólo por tratadistas de la pintura y la escultura, sino por escritores eclesiásticos como Andrea Gilio, autor de *Due dialoghi... degli errori dei pittori* (1564), donde ejercía de típico representante del pensamiento contrarreformista y del dogmatismo moralizante aplicado al arte. Una tratadística que, aunque a primera vista aparece en la lejanía del siglo ilustrado, no por ello se mantuvo ausente de las prácticas escultóricas y la construcción de retablos durante los siglos siguientes. Después del Concilio de Trento, la importancia del poder persuasivo de las imágenes por encima de la capacidad de la palabra, cobró una inusitada importancia para la puesta en práctica de los dogmas tridentinos, extendiendo

222 A. PONZ. *Viaje de España*, Aguilar, Madrid, 1947.

223 Uno de los tratados más importantes en la pintura de la Contrarreforma, señalaba claramente que, *por ser la vista el más perfecto de los sentidos externos, mueve el espíritu al odio, al amor y al miedo más que ningún otro sentido...; y cuando los espectadores contemplan torturas muy graves y aparentemente reales... se sienten movidos verdaderamente a la piedad y arrastrados, por tanto, a la devoción y la reverencia -todos los cuales son remedios y caminos excelentes para su salvación.* Cifr. G. B. Armenini. *De los verdaderos preceptos de la pintura*, Introducción, traducción y notas M^a. Carmen BERNÁRDEZ SANCHÍS, Visor, Madrid 1999.

su eficacia a través de la pintura y la escultura barrocas promocionadas por la tratadística, una colaboración del artista en la búsqueda de una relación más afectiva que intelectual entre el espectador y la representación y la vigilancia del decoro a través de los tribunales del Santo Oficio.

Uno de los aspectos que ocupa la enconada lucha de Ponz contra la desaparición del buen gusto durante las décadas dominadas por la incorporación de formas recargadas a la



FIG. 50: *Transparente*, 1725, Francisco Hurtado, Iglesia de la Cartuja del Paular.

escultura, es lo que Gaspar Melchor de Jovellanos denomina en una de sus cartas al propio Ponz, *rechifla* contra los retablos barrocos, o los que se construyen con gran sacrificio económico y con gran riesgo de incendios debido a los materiales empleados. Jovellanos, compartiendo los criterios de Ponz, cuando describe el retablo de la catedral de Oviedo, dice de él que es *de aquella intrincada y extravagante talla de que usted suele hacer tanta rechifla en sus cartas*,²²⁴ un tema que en el Viaje de Antonio Ponz aparecerá en repetidas ocasiones, dando lugar a verdaderos exordios justificativos de su tarea, ocupándose

hábilmente de enfatizar los riesgos de incendio de los retablos de madera dorada, con sus epígonos de piedras nobles realizados según el gusto del barroco local.

Es en ese desplazamiento desde la justificada crítica al uso de la madera en la construcción de retablos, hasta la ridiculización de aquellos otros del mismo gusto, pero realizados en mármol, donde podemos apreciar con mayor claridad el uso del discurso artístico como dispositivo de poder desplegado para transformar la economía y el gusto de las artes. Uno de los ejemplos de éste despliegue comunicacional es la crítica realizada cuando, al

224 G. M. de JOVELLANOS. *Cartas del viaje a Asturias*, Ayalga, Asturias, 1981.

intentar transmitir a los lectores la impresión que le ha causado la Cartuja del Paular,²²⁵ Ponz adopta una posición ineludible al verse en la obligación de referirse a lo que según cree *llaman con especialidad Transparente*, y del que afirma no querer presenciar el desperdicio y lo que fue por desgracia, *el mal empleo que aquí tuvieron, por lo respectivo al arte, varias especies de mármoles, particularmente ocho fustes de columnas de mezcla, de una pieza cada una, y como de a tres varas de alto, traídas de Cabra, en el reino de Sevilla*. Esta crítica a la arquitectura, identifica a *los que creen que la Arquitectura es un arte de desbarrar, ó por mejor decir de delirar*,²²⁶ asocia el derroche de los dorados y estofados de los retablos a la persistente práctica del empleo de materiales fácilmente consumibles por el fuego, basándose en una la premisa ilustrada de dar por supuesto, *que todo ha de ser conforme á razon, y reglas verdaderas de buen gusto*.²²⁷

Este rechazo de la arquitectura escultórica del *Transparente* de la Cartuja del Paular, queda sin embargo en entredicho, cuando al hacer las oportunas descripciones de



FIG. 51: *Tabernáculo. Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, 1754-*, Ventura Rodríguez y José Rodríguez de Arellano.

una obra similar en la catedral de Cuenca, manifiesta una opinión favorable justificada probablemente por ser Ventura Rodríguez quien realizó los diseños para esa obra. El referente al que no era oportuno criticar, era el gran tabernáculo diseñado por Ventura Rodríguez y construido bajo la dirección de José Rodríguez de Arellano en la basílica del Pilar de Zaragoza. Allí los mármoles, jaspes y estucos se ponen al servicio de ese juego de curvas, contracurvas y volúmenes tan hispánico como el transparente del Paular o el que realizara Narciso Tomé en la catedral de Toledo. Si ese diseño de Ventura

225 A. PONZ. *Viage...*, T. VII. p. 157.

226 A. PONZ. *Viage...*, T. XII, p. 239.

227 A. PONZ. *Viage...*, T. XII, p. 189..

Rodríguez pretendía ser ‘la integración de las artes’, las oportunas disposiciones para que las obras del transparente de la Catedral de Cuenca fueran realizadas con jaspes de varios colores procedentes de canteras situadas de los contornos y mármoles de Carrara para las esculturas del altar mayor, eran para Ponz el ejemplo perfecto de utilización de nuevos materiales adecuados al gusto ilustrado:

No ha sido desafortunada, como otras, la Catedral de Cuenca, en algunas obras considerables, que para su mayor adorno ha mandado hacer en nuestros días, ni tiene por que arrepentirse de los caudales que en ellas ha empleado. Hablo de la Capilla, y Altar Mayor, como también de otro Altar llamado Transparente, situado en su reverso (sic).²²⁸

A su paso por Salamanca, Antonio Ponz deja patente la crítica a todo aquello ajeno al nuevo gusto ilustrado, cargando de descalificaciones las obras realizadas siguiendo el gusto barroco, estableciendo una evidente similitud entre aquellas realizadas en madera y otras, como el retablo realizado en 1760 por Simón Gavilán Tomé para la capilla de San Jerónimo de la Universidad, donde se utilizó una *polícroma incrustación de mármoles y jaspes de distintos colores y tonalidades traídos de las más diversas y apartadas regiones de España: nubados de León, rosados de Segovia, rojos de Granada, blancos de Soria, azulados de Pontevedra, verdes de Vizcaya y violáceos de Portugal*.²²⁹ A pesar de estar realizado con los materiales ignífugos que la Real Orden de 1777 recomendaba, su adscripción al gusto churrigueresco lo convierte en una de aquellas obras que *desacreditan nuestros tiempos por su costosa fábrica moderna, que si no acredita el buen gusto, que debía haber en Salamanca, manifiesta la franqueza en gastar grandes caudales para afearla con ornatos, é ideas, que no conoció Paladio, ni ningun buen Arquitecto*.²³⁰

La frecuencia con la que Ponz utiliza este tipo de desplazamiento conceptual en sus críticas, asociando la improcedencia del gusto barroco a cuestiones de economía y saber,

228 A. PONZ. *Viage...*, T. III, p. 68.

229 A. RODRÍGUEZ G. de CEBALLOS. «El retablo barroco en Salamanca: materiales, formas, tipologías», *Imafronte* n.º. 3-4-5. pp-225-258.

230 A. PONZ. *Viage...*, T. XII, p. 226.

ilustra cuales eran los modos de hacer que resultaban improcedentes para proyectar una nueva imagen de la sociedad dentro y fuera del país: el predominio de la onerosa ornamentación con panes de oro, la creación de efectos lumínicos y espaciales sobre lo puramente tectónico, el empleo de la columna salomónica, el estípite y otros soportes inestables como meros elementos decorativos, la sobreabundancia de capiteles corintios o compuestos muy recargados, entablamentos fragmentados y retorcidos, zócalos con quebradas molduras, arcos rotos utilizando sus trozos como ornamentación, configuraban el repertorio de prácticas que se deseaba proscribir mediante la implantación de una nueva economía del gusto, legitimada por las academias de bellas artes a través de la figura del arquitecto académico.

Son frecuentes las argumentaciones en contra de *esos infinitos rimeros de madera dorada* para, aprovechando la temerosa presencia de los incendios, arremeter contra la mala imagen de unas máquinas escultóricas surgidas del exceso de imaginación de la época precedente, inapropiadas para representar el perspectivismo cartesiano y el imperio de la razón útil. Esta racionalidad imbuida de entusiasmo por el conocimiento, control del gasto y economía productiva, encuentra excesivamente costoso el uso de la madera y manifiesta su estupor ante el uso del dorado para retablos y decoraciones de iglesias que, como muestran los numerosos accidentes como el de José García en la iglesia de los Premostratenses,

(...) son propicias al despropósito, al amontonamiento insensato de luces poniendo en el santuario todo un aparato profano de un convite, al riesgo de fatales incendios que dan al traste con vidas y recursos económicos, que adecuadamente empleados podrían evitar el descrédito de su tiempo en los siglos futuros y que las generaciones venideras tengan que ocuparse en corregir las inconsecuencias cometidas por gentes poco instruidas e inconsecuentes (sic).²³¹

El método utilizado por Antonio Ponz para promover los nuevos modelos arquitectónicos

231 A. PONZ. *Viage...*, T. V, Prólogo, p. XIII.

y poner en valor aquellos otros históricos con los que formarían continuidad, no sólo utiliza el razonamiento, sino que integra en un dispositivo de opinión la crítica, la legislación y el conocimiento. La responsabilidad de los sujetos, el trabajo de las instituciones, la divulgación de la noticia y la opinión de los ‘inteligentes’ sirven para examinar y ordenar el gusto y fomentar el trabajo de creación introduciendo en la arquitectura regularidad y economía. Mediante el rechazo y la crítica a lo que de exagerado, costoso y poco útil se había hecho en un siglo atrás, Ponz deja espacio para los nuevos modelos de actuación que se han de poner en práctica según lo referido también en la Real Orden de 23 de noviembre de 1777. Mediante la obligación de enviar a la Academia para su examen los planes de renovación o de las obras a realizar en los templos, se trataba de acabar con la construcción de nuevos retablos de madera, pero se hacía todo lo posible por extender la crítica para desarrollar nuevos mecanismos de educación social. De éste modo, al tratar de Guadalajara resume la voluntad de las instituciones por desterrar ese gusto por lo sobrecargado y banal e introducir entre el vulgo el ‘buen gusto’, identificado con un estilo arquitectónico más austero en las decoraciones y más sólido en las fábricas.

Ya sabe V. cuán rematada cosa son, por falta de artificio, tantos altares como en nuestros días se han ido ejecutando, sin valerse para ello de los que hubieran sabido hacerlos con toda propiedad [...]. Yo bastantes especies procuro sembrar, para que, supuesto que en esa Corte hay en el día sujetos capaces y que han estudiado Arquitectura como se debe estudiar, se valgan de ellos; y también cito las obras que han hecho con acierto, inteligencia, y aplauso (sic).²³²

Se trataba, sobre todo, de utilizar la retórica del gusto para introducir la economía de las artes, especialmente la arquitectura, en un orden político significativamente orientado por la racionalización de la producción y el orden jerarquizado de la estructura social donde habrían de insertarse los nuevos profesionales burgueses. Para que los recursos dinerarios, sociales y educativos empleados en la formación científica de los artistas

232 A. PONZ. *Viage...*, T. I, p. 309.

podieran contribuir al progreso y bienestar que se buscaba, era necesario poner en manos de artífices formados en las instituciones académicas la producción de las artes, en la misma medida en que formaban parte de un dispositivo visual sobre el que asentaba la imagen de la sociedad española. El auge experimentado por la exploración de territorios lejanos, llenó el país de viajeros foráneos, renovando la capacidad de los edificios y esculturas de importancia para transmitir una imagen del país a los países de nuestro entorno a través de lo visual. Del mismo modo, el reconocimiento de las obras de arte como paradigmas representativos de la cultura en una sociedad de progreso y bienestar, acentuaba el entusiasmo de los individuos para reconocerse y facilitaba la construcción de subjetividades acordes con las instituciones burguesas en construcción.

Como figura representativa de una institución académica en la que el Rey tenía máxima confianza, Ponz volcaba en sus escritos las descripciones de todo aquello que consideraba pernicioso visualmente, buscando estimular una relación más comedida y económicamente más cauta a través de un discurso crítico capaz de superar la imagen arraigada de la degradación de las creaciones artísticas de la España dieciochesca. La crítica artística contra lo superfluo y engañoso, gira en torno a un dispositivo político, cuyo objetivo es superar los problemas económicos y sociales derivados del aislamiento cultural generado por la leyenda negra y el integrismo inquisitorial. No obstante, a pesar de los esfuerzos de determinadas instituciones y del auge de iniciativas culturalmente renovadoras, esta sequía creativa, el anquilosamiento del gusto, la resistencia a la modernización y la falta de buenos sistemas docentes bloqueaban las posibilidades de reforma de la cultura nacional, e incluso la posibilidad de rentabilizar adecuadamente las *obras realizadas por artífices en ocasiones tan cualificados como cualesquiera de los que en otros países son consideradas espléndidas obras de arte*.²³³

Ponz al igual que Jovellanos, concibe muchos retablos como obras realizadas por *heresiarcas del buen gusto*, especialmente aquellos que identificaron la escultura barroca española con la actividad de la familia Churriguera en Salamanca y Madrid, y la que

233 A. PONZ. *Op. cit.*

Francisco Tomé desarrolló en Toledo, pero su mayor preocupación, viene derivada por la visión del retablo barroco como el soporte, donde la propaganda religiosa depositaba sus excentricidades para educar al vulgo en un adocenamiento vulgar y sin futuro:

el vulgo, adocenado por la propaganda religiosa, gusta de estas figuras de pino pintadas o doradas, aderezadas con gran profusión de luces, cargadas de las extravagancias y ridiculeces. No le ponen otras cosas a la vista y carece por completo de instrucción que posibilite el entendimiento (sic).²³⁴

Se trata entonces de procurar hacer posible que *estas artes se pongan en España en el estado más floreciente, e incluso llegar al punto de no tener que envidiar todo lo bueno y grande que se ha hecho y se hace en otros países de nuestro entorno*. Un discurso encaminado a vencer la resistencia de los artífices gremiales a modificar sus métodos, eludiendo el enfrentamiento directo con quienes representaban una fuerza de trabajo sin la cual no era posible el progreso social. A la crítica de las obras de mal gusto se contrapone un discurso que hace énfasis en que *no se trata de calumniar á los que han mandado hacer obras desarregladas, ni tampoco á los que las han hecho, sino aprovechar el deseo que todos tienen de instruirse, para que pongan embarazo á qualquiera que trabaje en dar algunas luces*,²³⁵ promoviendo así mejorar el gusto y evitar que en lo sucesivo se ejecuten obras sin conocimiento de lo que es verdaderamente bello y grandioso, pues son rarísimas las iglesias y otros edificios públicos donde no se encuentren ejemplos de obras disparatadas, surgidas de la creencia de que ciertas ideas fantásticas habían de sorprender a todos.

234 A. PONZ. *Op. cit.*

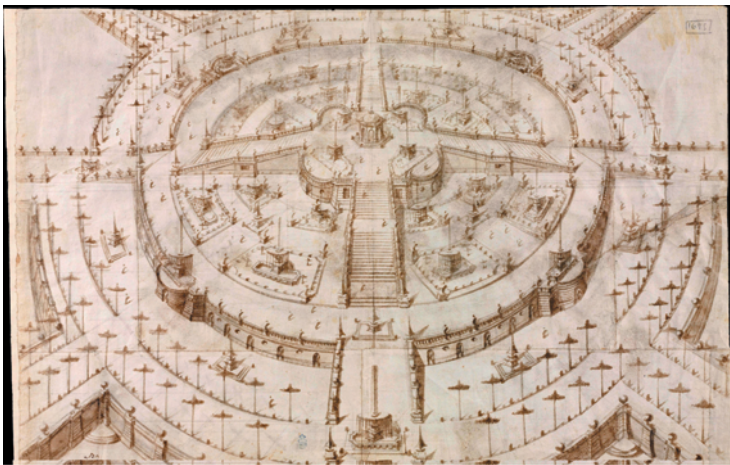
235 *Ibíd.* p. 2.

VII

LAS ARTES ENTRE EL PÚBLICO: UNA PASARELA PARA LA CIENCIA

Antes de que este discurso ilustrado desplegara sus habilidades a través de una retórica basada en la crítica a la visualidad exaltada del contrarreformismo barroco, pasaron décadas en las que el conjunto de ideas, creencias, conceptos y prácticas culturales desplegadas en la dialéctica de transformación de la sociedad sufrieron un proceso de selección y cribado a través de prácticas de agenciamiento de poder entre diferentes grupos sociales. Para que el cambiante comportamiento social asumiera unas referencias visuales asociadas al *buen gusto*, asimilándolas, como paradigma netamente distanciado de la visualidad excéntrica y el recargamiento de la escultura religiosa que poblaba los retablos del último siglo, fue necesario explorar modelos productivos, depurar la eficacia de las novedades incorporadas a procesos en decadencia o recuperar el abanico histórico de formas y estilos de representación como procedimiento para incorporar el conocimiento en la laboriosidad.

En ese magma de transformación, la incorporación del conocimiento a la economía de los procesos sociales y la organización racional de la vida chocan constantemente con las instituciones de control y las prácticas hegemónicas heredadas de una sociedad estamental. Instituciones anacrónicas que van a ser infiltradas paulatinamente por



unas prácticas culturales novedosas, atravesadas por esa relación que se establece entre el «buen gusto», el conocimiento científico y el arte, en la que se privilegia el razonamiento y la inteligencia para la utilidad. Relación en

FIG. 52: *Proyecto de jardín*, 1736-1742, Ventura Rodríguez.

la que podríamos reconocer un dispositivo cultural sobre el que asientan y circulan ideas características de las Luces, difundiendo modelos visuales que se superponen a todas las iniciativas, hábitos y prácticas de sociabilidad.

La participación de esa específica noción de *buen gusto* asociada al conocimiento científico en la ideología de la Ilustración, forma parte de una práctica política específicamente oportuna en la construcción de las instituciones de la sociedad moderna, como contribución de la ciencia y la cultura en la naturalización del orden simbólico. Es decir, la necesidad de adoptar en las artes el criterio del *buen gusto*, se propone como algo natural como una práctica, mediante la cual los resultados son un fruto benéfico para toda la nación, dando lugar a una percepción naturalizada por gran parte de la sociedad, de un criterio específico de gusto elaborado por una determinada clase social, en cuya construcción participan incluso las reales personas.

Es la disonancia entre su inevitabilidad aparente y su proposicionalidad pragmática, la que permite apreciar su inconfesable eficacia como dispositivo de disciplinamiento y su compromiso con determinadas prácticas de dominación. Este dispositivo de poder, no tuvo demasiadas oportunidades para ser naturalizado entre la población hasta la segunda mitad del siglo, cuando la exacerbación de la *locura del ver* del barroco estaba promoviendo una excesiva pasividad y resignación entre gran parte de los individuos ensimismados por la mistificación de la mirada, potenciando con ello un peligroso deslizamiento hacia el caos social. Borrada la distancia objetiva que permitía al sujeto mantener una posición de control, convirtiéndole en protagonista y agente subjetivo independizado del mundo, el sistema de representación empleado para adiestrar la mirada bajo los auspicios del decoro contrarreformista, había transformado al espectador del barroco en un cuerpo que es obligado a ignorarse a si mismo para ser absorbido por la propia representación, incapaz de encontrar una distancia adecuada desde la que observar y controlar el mundo en el que está obligado a esperar la salvación eterna.

Tras casi dos siglos de implantación de una visualidad contrarreformista, el régimen escópico

más comprometido con el absolutismo arrastra un desgaste propio del envejecimiento. Este agotamiento de las capacidades subjetivantes de la mirada extasiada, deviene en retórica caótica en cuanto sus axiomas se vuelven lejanos y gastados por la repetición de las formas, dando lugar a que muchas de sus significaciones se tornen ineficaces para un nuevo dominio de la *gubernamentalidad* social. A mediados del siglo XVIII, muchas de las ideas ortodoxas de la Contrarreforma habían sido connotadas por nuevos significados surgidos de la contaminación por prácticas heterodoxas o, desgastadas por la simple ineficacia de la repetición inconsciente. Al disolver en la exaltación carnavalesca de la religiosidad la capacidad del sujeto individual para comprender el mundo, se inactivaba también la capacidad humana para involucrarse en proyectos de transformación social y en prácticas de productividad para la supervivencia biológica del sujeto corpóreo. Esa pérdida de creatividad individual, será uno de los mayores obstáculos para la construcción del nuevo sistema moderno de visión ilustrada, desplegado en la búsqueda de la felicidad y el progreso, y administrado bajo dispositivos ideológicos como el concepto de *buen gusto*.

Felicidad, progreso, buen gusto o sociabilidad fueron conceptos acuñados en la cultura de las Luces en el mismo proceso de creación de categorías culturales como público, estética o la *gubernamentalidad* identificada por Foucault.²³⁶ Pero todos ellos sufrieron la degradación de su inicial potencial emancipatorio, fueron desprovistos de las iniciales capacidades de agenciamiento contrahegemónico con las que surgieron entre grupos e individuos pioneros, y posteriormente, integrados en prácticas de poder favorecedoras del hegemonismo burgués. Al comparar el significado de progreso, felicidad de la nación, gobernanza o sociabilidad en el léxico de los ilustrados; con las prácticas en las que se pusieron a prueba su materialización social, observamos un proceso simultáneo de naturalización ideológica, mediante el cual fueron sometidos a una rapidísima descontextualización y convertidos en fórmulas de utilidad política como campo de operaciones del poder.

236 M. FOUCAULT. «Espacios de poder», *Genealogía del Poder* N° 6, La Piqueta, Madrid, 1991.

Nuestra rejilla epistémica actual nos permite reconocer el significado de tales términos en el léxico de los ilustrados, apreciando en ellos, el potencial renovador que se puso de manifiesto en la tarea de elaborar modelos de subjetivación, específicamente oportunos para una sociedad que opta por la racionalización de los modelos arquitectónicos y su adecuación a las necesidades del progreso, la simplificación de la escultura retablística, la normalización académica de la enseñanza artística, la incorporación del grabado como soporte de importancia en la divulgación del conocimiento científico, arrinconando en lo posible aquella arquitectura de fachada, el exceso de formas en la escultura retablística y el predominio de los modelos religiosos como prototipos de subjetividad para la masa social.

La felicidad colectiva del público en la gubernamentalidad de la nación

Uno de los descubrimientos más deslumbradores en la cultura del barroco, es la fascinante inserción del individuo en esa masa social, encumbrada como sujeto colectivo capaz de intervenir representacionalmente en nombre de todos y cada uno de los sujetos sociales. El aura protectora que engendra la pertenencia a esa masa social, permite al individuo prescindir de

una estabilidad necesaria para relacionarse con sus semejantes y con los objetos del mundo. Esta familiaridad para insertar la personalidad del sujeto en las acciones de la masa social, generada por la elevada frecuencia de imágenes pobladas por multitud de individuos y



FIG. 53: *Triunfo de la Iglesia*, 1626, P. Pablo Rubens.

objetos que sólo lo son en relación con la proyección sobrenatural de sus acciones, generó

también la práctica de una asimilación de valores comunes en otros ámbitos productivos no específicamente vinculados a la esfera de la religiosidad. El ‘efecto multitud’ que percibimos entre el *brío del texto* de *Fuenteovejuna*,²³⁷ ese desorden que se desliza a través de las imágenes excéntricas, es el epítome de este tornado que, desde el colapso de la razón, genera una adherencia a valores simples y comunes alimentados por la emotividad.

Esa incapacidad del individuo para percibir los inconvenientes de la pérdida de identidad, está estrechamente vinculada a una reglamentación de la visión que, al naturalizarse, hace invisibles los procesos de coerción consustanciales a las prácticas de poder que tienden a excluir al individuo de los procedimientos de decisión. Ese consenso que reproduce imaginarios colectivos y disciplina políticamente en ellos a los sujetos, cuyas visiones particulares toman como verdadero aquello que en realidad son meras representaciones o constructos culturales, hace también inviable mantener aquella distancia de la perspectiva cartesiana que permitía al sujeto tomar posesión y dominar aquello que está al alcance de la visión.

Para resolver el conflicto entre el régimen escópico perspectivo-cartesiano y la excentricidad insustancial de la visión barroca, se hizo necesaria la desaparición de algunos de los artefactos visuales mas hegemonicamente representativos como eran los retablos y su poderosa imaginería pues, no por casualidad, eran el campo visual mas importante para una población regida por los dictados de la religiosidad contrarreformista. Agotados los recursos subyugantes de la religiosidad, desgastadas las figuras conceptuales que situaban al cuerpo del individuo únicamente como soporte de la renovada teologización de la imagen contrarreformista, la Ilustración necesita instaurar una mirada realista para describir los procesos productivos del mundo, situando las imágenes en un espacio-tiempo matemáticamente regular, un espacio relleno de objetos producidos por la industrioidad del hombre, observados desde el exterior del sujeto por un ojo desapasionado -no ya

237 R. BARTHES. *El placer del texto*, Siglo XXI Eds., Madrid, 1974. Barthes asigna a *un arte, una pintura* propiedades ideológicas del texto literario. *El texto tiene necesidad de su sombra: esta sombra es «un poco» de ideología, «un poco» de representación, «un poco» de sujeto: espectros, trazos, rastros, nubes necesarias.* p. 52.

único, como en el perspectivismo cartesiano, sino un ojo instruido y múltiple-, instituido en investigador neutral.

El obstruccionismo impuesto al conocimiento científico por la vigilancia omnipresente del Santo Oficio,²³⁸ como mecanismo de control durante el dominio ideológico contrarreformista, terminó desbordado por una búsqueda generalizada en los campos



FIG. 54: *Microscopio compuesto*, 1715, John Marshall.

de la física, astronomía, medicina o historia como materias del conocimiento útil. La investigación experimental y el conocimiento con el cuerpo humano como protagonista, toma un protagonismo visualmente comparable a la exacerbación de las recreaciones escultóricas de la retórica tridentina. Como materialidad finita y corruptible, como dispositivo físico gracias al cual son posibles los deseos y la fantasía, como medio portador viviente en el que corazón y cerebro colaboran para dar existencia a las imágenes del recuerdo y de la fantasía; el cuerpo humano es explorado en la minuciosidad de sus interioridades con la ayuda del microscopio compuesto, la reconstrucción naturalista con

modelos realizados en cera, la disección de todas y cada una de sus partes y la observación experimental de sus comportamientos clínicos, vinculando esta materialidad a toda una red de medios que circunscriben y transforman nuestra percepción corporal y cultural, en la que juega un papel fundamental el acto racional de la observación.

238 La cautela era notoria en numerosos campos del saber. El historiador italiano Ludovico Antonio Muratori, traducido años más tarde por Juan Sempere y Gurainos, describía en una de sus cartas este espíritu cauteloso: *Nosotros, los católicos, nos quejamos constantemente de los excesivos frenos que, la verdad sea dicha, nos imponen a veces quienes tienen poder (...). De manera que ya no se puede hablar sobre física, astronomía, medicina, historia eclesiástica y otros asuntos, ni dar a la imprenta algo relacionado con ellos, sin correr el peligro de que prohiban nuestros libros o, incluso, de que nos acontezcan desdichas peores.* Cit. en: F. HASKELL. *La historia y sus imágenes*, Alianza Ed., Madrid, 1994. p. 162.

Es el momento de revisar la utilidad y la importancia que las imágenes adquieren en la construcción del imaginario colectivo y dar paso a la racionalización de la visión, aprovechando además aquel sometimiento del individuo a la masa para transformar la irracionalidad de la representación barroca en fascinación por el conocimiento del mundo, en beneficio de una felicidad al alcance de todas las conciencias. Sin llegar a desencadenar una pandémica *dannatio memoriae*, es el momento de aprovechar cualquier oportunidad para remover de la vida pública las imágenes (o los artefactos que les servían de medio para su presencia) que según *les lumières* se consideraba tenían un efecto pernicioso o promovían ideas falsas.

Si la fe de la razón ilustrada en el progreso y el bienestar de la nación, era contraria a la eliminación de cualesquiera objetos del mundo puesto que todos ellos contenían una esencia de bienestar; era igualmente impensable poner en marcha un proceso de destrucción para depurar ese imaginario colectivo superviviente del éxtasis contrarreformista. En último extremo podían ocultarse algunas esculturas que, como decía Ponz, estaban demasiado visibles para los extranjeros que visitaban nuestro país. Sin embargo, para evaporar de un plumazo el lastre cultural que representaban estas piezas de arquitectura retablística, bastaba con aprovechar las ocasiones que el fuego y otras catástrofes inconmensurables brindaban, como práctica de eliminación de memoria y presencia, para iniciar un nuevo discurso representacional capaz de introducir otros referentes visuales pertinentes a las necesidades del momento, transformando también el imaginario colectivo al que continuar vinculando los sujetos en el escenario de la economía política del progreso.

Aquella marea de imágenes bulliciosas, carnavalescas, dominando los dos ecosistemas hegemónicos de la cotidianeidad -la religiosidad y el espectáculo- ha de ser desplazada por un régimen que involucra a los cuerpos de las personas en el nuevo paradigma del progreso: la producción de bienes para el bienestar de la nación. Como soporte de las ideas y como *actantes* en los procesos sociales, los individuos intervienen en procesos dinámicos en los que el imaginario hegemónico se vuelve ambivalente y las

imágenes heredadas son utilizadas con finalidades diversas. En la deriva entrópica de los significantes, ese imaginario cotidiano es transformado hasta olvidar los significados originales que proporcionaron el sustento en la vida de los modelos, redescubriendo en ocasiones antiguos usos, como catarsis para la supervivencia de las formas en el nuevo paradigma de la inteligencia, la confianza en el progreso y la incorporación del trabajo como valor de sociabilidad.

La «*physica experimental*»: un manantial de tecnologías para las artes

La investigación sobre la naturaleza de muchos fenómenos como el fuego de los incendios, para los que aún no existía una respuesta científica, fue uno de los dispositivos que orientaron el desarrollo de una cultura visual que alcanzó tanto a las ciencias como a las artes, e incluso obtuvo la colaboración del público para legitimar unas prácticas fuertemente obstaculizadas por la filosofía escolástica y el oscurantismo de las instituciones religiosas. La operatividad desplegada en busca de resultados prácticos y legitimidad social, facilitó el cambio de actitud de importantes grupos sociales dispuestos a una nueva aventura del conocimiento y la civilización. La electricidad de los cuerpos, la naturaleza del fuego, el funcionamiento de la visión o la fisiología humana, fueron campos del conocimiento en los que también



FIG. 55: Didáctica de la mirada y su utilidad para la representación artística, *Optice*, 1740, Isaac Newton. .

participaron las artes, tanto por lo que colaboraron en la difusión de los conocimientos, como en lo relativo a la propia renovación de las técnicas y la asimilación de estos

nuevos conocimientos en la recreación de la cultura visual de su tiempo.²³⁹

239 J. VEGA. *Ciencia, arte e ilusión*, C. S. I. C., Polifemo Ed., Madrid, 2010. Es investigación de referencia sobre el modo en que las artes y las ciencias participaron en la construcción de un imaginario social a través de la incorporación de la ilusión a los usos cotidianos de la sociabilidad.

Como señalaba Joseph Vazquez y Morales en la introducción al *Ensayo sobre la electricidad de los cuerpos*, traducido del francés en 1747 del original escrito unos años antes por el Abate Nollet, *el primor, y destreza en su execucion han hecho tan estupendos, y deliciosos los experimentos de la Electricidad, que no solo se ven en la Academia, sino que se admiran por todas partes, hasta haver llegado à ser expectaculo publico de la Corte.*²⁴⁰ Desde mediados del siglo y en apenas dos décadas, la práctica de experimentación con todo tipo de aparatos y artilugios para alcanzar un conocimiento científico de fenómenos como la electricidad, ofrecían a la vista de investigadores, *connosiers*, diletantes y todo tipo de individuos con curiosidad, una novedosa cultura visual con la que no sólo entretenían su tiempo, sino que proporcionaba los estímulos que a través de los sentidos impulsaban ardientes deseos de participar en la búsqueda de conocimientos, penetrando en un mundo de causas, efectos y fenómenos cuyo dominio constituía el argumento principal de la fe en el progreso. La recompensa de los individuos que dedicaban sus esfuerzos a tan laboriosa y en ocasiones arriesgada tarea, estaba asegurada a través del reconocimiento y sociabilidad de estas nuevas prácticas del saber.

Intentando reproducir en España el éxito que Nollet obtenía en toda Europa, el erudito Gregorio Mayans publicaba en Valencia, con destino específico al mundo de las artes los *Avisos del Parnaso*, donde Corachán ejerce de divulgador científico de experiencias tomadas de las prácticas del entretenimiento, engalanando las descripciones con las novedades al uso y el gusto por las demostraciones científicas de los fenómenos de la naturaleza, presentando el juego y el entretenimiento como una nueva forma de participación de los individuos y los grupos sociales en el progreso social y la búsqueda de la verdad por medios científicos. Uno de los ejemplos es el episodio donde intenta *provar que la luz no es qualidad*, describiendo minuciosamente el funcionamiento de la luz en la cámara oscura, como si de un novedoso descubrimiento se tratara:

(...) En la ventana del aposento cerrado avia un agugerito A. i me aseguraron, que quanto menor fuesse èste (mientras pudiesse entrar la luz necessaria) i quanto mas

240 J. A. NOLLET. *Op. cit.*, 1745.

bien cerrado estava el aposento, i el tiempo fuere mas caloroso, sucederia mejor la experiencia: entrava pues por A. el cono de luz A B P. en medio del qual se puso un cuerpo Q R. i no hizo la sombra D E. sino mayor S G. de suerte, que mirandolo con un hilo los rayos A Q. A r. no passaron rectos, sin que se torcieron en Q S. R G. i entre D S. i E G. avia algunos colores: de aqui sacavan que la luz es una sustancia tenue, que encontrando con Q R. se torcia, como sucede en un caño de agua, al qual si se aplica la mano, se rompe, i declina a un lado (sic).²⁴¹

Fundador en 1742 de la Academia valenciana dedicada a recoger e ilustrar las memorias antiguas y modernas, pertenecientes a las cosas de España, Gregorio Mayans realizó una importante labor como editor, continuando la labor que habían puesto en marcha aquellos primeros ‘novatores’, que como Vicente Tosca, Juan Caramuel, Diego Mateo Zapata, Corachan, Martín Martínez o Andrés Piquer le habían estimulado en la lectura de autores esenciales, para su formación de jurista, como resultarían ser Locke y Descartes. Siendo estos primeros novatores conscientes del atraso científico de la España de comienzos del siglo XVIII, culpaban de ello a la rémora que suponía el persistente escolasticismo universitario y la marginalidad respecto a las grandes corrientes de pensamiento europeas. Enfrentados a los programas universitarios dominados por la escolástica, buscaron sacar el debate de sus ideas renovadoras fuera de las aulas universitarias, intentando alcanzar el apoyo de un público cada vez más amplio, al que pretendían hacer extensible su propio interés por las novedades científicas.

Como editor de obras de otros autores, Mayans buscó en ocasiones solventar la dificultad de hacer llegar los mejores libros a la inteligencia común, introduciendo entre las sesudas reflexiones científicas y filosóficas, pequeños capítulos o epígrafes dedicados a *Paradojas, Historias, Preguntas, i otras cosas Joco-Serias*, buscando una recepción de la ciencia en los ámbitos menos eruditos de la cultura del común. En el prólogo a la edición de *Avisos del parnaso* de Corachán, especula sobre el modo de que *siendo el fin de la*

241 J. B. CORACHAN. *Avisos de Parnaso...*, A expensas de la Academia Valenciana, los publica Don Gregorio Mayans y Síscar, Valencia, Viuda de Antonio Bordazar, Valencia, 1747. p. 10.

*Razon humana la Ciencia, el de la Ciencia la Sabiduria, i el de la Sabiduria la Felicidad, todos los hombres criados para este ultimo fin, deven ilustrar su Razon de la manera mas conforme a su condicion, i honesto modo de vivir. Sabiendo que la lectura es uno de los medios, que mas potencian la filosofía de la Razón, propugna el desarrollo de la lógica como instrumento para saber descubrir la verdad e ilustrar sobre los mejores libros, porque la provechosa enseñanza, que por la lectura se puede adquirir, no tiene limites, acabandose antes la mas larga vida, que la leccion de las cosas utiles; es grandisimo error, que el tiempo en que se lee (por su naturaleza irreparable) no se emplee en los mejores libros, que enseñan mas, i con mayor perfeccion.*²⁴²

Literatura, artes, ciencias de la razón o de la física, participaron en la búsqueda de conocimientos técnicos con los que adiestrar el cuerpo para la optimización del rendimiento en los usos y costumbres cotidianas. Ese impulso ilustrado, es también el origen del proyecto estético en el que participan reinsertando juiciosamente el cuerpo en un discurso de progreso y producción, metamorfoseado en el juicio estético, el gusto fundamentado en el conocimiento, y la felicidad de los individuos lograda mediante el progreso social. Si la exacerbación del descentramiento barroco y la constelación carnavalesca del mundo, implicaba tanto una vuelta a lo particular como una constante omisión de la identidad, transgrediendo las fronteras del cuerpo en un juego de solidaridad erótica con los otros, la nueva corporeidad tiene que ver con una economía política del cuerpo al que se explora concienzudamente en todas sus interioridades, sometiéndole también al dominio de lo transformable.

El conocimiento científico del fuego como parte de la física experimental

A mediados del siglo XVIII la física experimental era sin duda el campo de operaciones predilecto en el que se buscaban explicaciones a la mayor parte de los fenómenos de la humana naturaleza. Se identificaban los fenómenos y se sistematizaba su descripción, se investigaban las causas y los orígenes y se pretendía exponer y divulgar sus proporciones

²⁴² G. MAYANS. «Prólogo», *Avisos de Parnaso...*, *Op. cit.*

y valores. Un abanico de posibilidades del saber en el que tenía cabida casi cualquier interrogante que pudiera depender de la constitución del Universo.²⁴³ Fenómenos tenidos hasta entonces por incommensurables, como el fuego, comenzaron a ser examinados a la luz de un espíritu de progreso, haciendo frente a determinados comportamientos filosóficos que condicionaban la propia necesidad de la investigación sobre la naturaleza del fuego. Como señalaba Nollet, *las disputas, que tenemos cada día (mas por deseo de la victoria que por hallar la verdad) han producido una especie de Philosophia, que toda se reduce à palabras, y à vana ostentacion de terminos, de que no se saca el menor fruto*. Era una nueva forma de pensar lo social y productivo, impulsada por el deseo de proporcionar soluciones prácticas y eficaces, científicamente demostradas.

Este *Curso de Physica Experimental* publicado por el Abate Nollet en 1745 en Amsterdam y París, conocía doce años después su traducción al castellano, pero sin duda era notoria su actualidad y relevancia a través de la edición francesa, pues se da noticia en el prólogo de la edición castellana, de su elección y propuesta para el premio otorgado por la Academia de Ciencias de París en 1758, por su contribución al esclarecimiento de la cuestión de la naturaleza y propagación del fuego. Un fenómeno cuyo análisis ocupa doscientas setenta páginas del tomo IV del *Curso*.

Naturaleza, propagación, causas y efectos del fuego que ya había investigado también *Mr. Euler; Professor entonces de Mathematica en Petersburg, y Miembro de la Academia Real de las Ciencias de Berlin*, a quien cita Nollet, y quien había llegado a la conclusión de que *la accion del fuego se extiende en los cuerpos de dos maneras; tal vez solo a causa de aquel movimiento intestino de las partes, que llaman calor*.²⁴⁴ Si la explicación de la naturaleza del fuego resultaba altamente difícil y laboriosa, no lo sería menos definir los medios de su propagación, y en consecuencia los empleados para su extinción. Entre las

243 Prueba del interés despertado por la física experimental y de su incorporación a prácticas cotidianas más próximas al entretenimiento que al quehacer científico, es la reedición en pocos años de las *Lecciones de Physica Experimental*, traducidas al español nuevamente en 1757 por el P. Antonio Zacagnini y publicadas por Joachin Ibarra.

244 J. A. NOLLET. *Ensayo sobre la electricidad de los cuerpos*, Traducido en Castellano por D. Joseph Vazquez y Morales), Imprenta del Mercurio, Madrid, 1745. p. 172.

numerosas experiencias que Nollet propone como modos de encender un fuego, que no de propagarlo a partir de una llama ya existente, están algunas en las que utiliza espejos planos o cóncavos, en cuyo eje de reflexión puede interponerse cualquier material sensible al incremento de temperatura, que por su naturaleza sea combustible o inflamable. Un modo de propagación, claramente asociado a la física de la luz en la percepción de los cuerpos opacos y su comportamiento al impactar sobre los objetos.

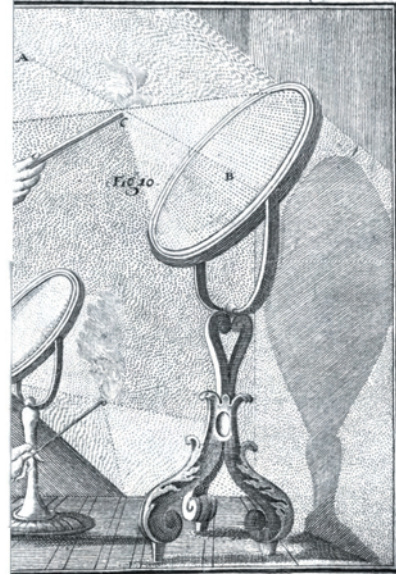


FIG. 56: *Forma de encender fuego utilizando espejos*, 1757, J. A. Nollet.

Desplegando explicaciones durante más de ciento cincuenta páginas del ‘Tomo V’, Nollet relaciona la importancia de sus *experimentos de physica* en lo que afecta a las obras de arte, tanto por su relación con posibles destrucciones por el fuego, como por lo que les pueden afectar las consecuencias de la dilatación de los cuerpos, estudiadas en relación con la naturaleza y propagación del fuego. La pertinencia de éstas investigaciones, sugiere una práctica de adquisición de conocimientos útiles entre los artistas, de modo que probablemente buscaban soluciones para desarrollar sus técnicas en los libros de ciencias, antes que en los tratados de artes:

Pero aunque la madera, y otras muchas materias se acorten, y se alarguen menos que el metal con el frio, y con el calor, parece generalmente, por muchas pruebas hechas en diferentes tiempos, y por diferentes personas, que todos los cuerpos sólidos, el marmol, la piedra, el barro cocido, el vidrio, el metal, la madera, la corteza de los vegetales, los huesos, el cuero, los cuernos de los animales, &c. se dilatan enfriandose: y como todas las obras de Arte, no son mas que colecciones, y modificaciones de estas diferentes materias, yà mas, yà menos expuestas al calor, segun las estaciones del año, las horas del día, ò el uso que tenèmos de ellas, se puede decir, que nada permanece constante en un mismo estado, y que todo lo que vèmos,

las joyas, instrumentos, muebles, edificios, están unas veces mas grandes y otras mas pequeños (sic).²⁴⁵

Trabajo y aplicación continuada: la calidad experimental de la mirada científica

Si los tratados de física resultaban sumamente útiles para preparar y conservar los objetos artísticos, en los de filosofía se podían encontrar argumentos acerca de la naturaleza de la visión y las causas de una representación errónea de los cuerpos y los elementos de la naturaleza. Descartes, quien elige la cámara oscura como modelo de la visión y utiliza un aparatoso montaje para mostrar que existen imágenes perspectivistas en el fondo del ojo, no descalificaba al ojo como modelo de conocimiento, pero tampoco otorgaba una fiabilidad irreductible a la función esa parte del órgano de la visión como transmisor de la imagen exterior hacia el alma, pues, en el tercer discurso de *La Dioptrique* desplaza la argumentación sobre la refracción de los rayos luminosos hacia una especulación en torno al ojo, a través de la cual formula su célebre argumento de que «es el alma la que ve».²⁴⁶ Siguiendo esa argumentación, ‘el alma no puede prescindir del ojo para ver, pero es ella la que ve’, por tanto, no es necesario establecer una correspondencia mediada por el ojo entre la imagen y el objeto, entre el objeto y la idea. La forma del objeto percibida por el individuo es el resultado de un conocimiento de la situación en la que se encuentra, de las diversas partes de que está compuesto y de la relación con otros objetos en el campo de la visión, y no implica ninguna semejanza con las imágenes que están en el fondo del ojo. Al invocar como prueba el arte perspectivista, Descartes desplaza la experiencia de la visión desde el sistema físico de las lentes y los humores vítreos del ojo, hacia el campo de la construcción cultural -como productor de la experiencia de la visión correcta- mediante recursos que eluden la semejanza perfecta entre la visión y los objetos. La mente y no el ojo es la que ve y, como corolario, dado que los errores proceden del alma, resultaría de utilidad establecer una ciencia de la ilusión perspectivista.

²⁴⁵ J. A. NOLLET. *Op. cit.* T. V, p. 33.

²⁴⁶ R. DESCARTES. *Discurso del método: Dióptica; Meteoros; y Geometria*, Alfaguara, Madrid, 1981. p. 81.

Para Descartes, ver es un cálculo y es preciso convertirse en ciego para conocer, es decir, también la visión es un trasunto cultural que puede ser influenciada por las convenciones de época o lo que podríamos señalar como «cultura visual» de un tiempo concreto, en la que la noción de gusto artístico no es, sino uno más de los factores que componen el régimen de visión hegemónico gestado en el complejo entramado de prácticas de poder que caracterizan la vida social. Esta teoría de la visión cognoscitiva, tuvo que abrirse paso a través del hegemonismo contrahumanista desplegado por la Inquisición y la Compañía de Jesús. Un régimen de religiosidad mundana animado por un espíritu intolerante, dogmático y nocivo para el desarrollo de la razón, empeñado en la destrucción del pensamiento individual, el sacrificio de la inteligencia a la emotividad religiosa y la negación de cualquier atisbo de expansión de las conquistas del humanismo renacentista.²⁴⁷

Para los artistas que desarrollaron su producción persuadidos del predominio de la razón sobre la ya rutinaria excentricidad del espíritu, la mirada cartesiana se desplaza desde la individualidad de los objetos hacia las interrelaciones entre los individuos y los objetos del mundo, desde la representación de los objetos puestos en el mundo para uso y disfrute del hombre, hacia los procesos productivos y la complejidad de las relaciones humanas. Las imágenes están organizadas, elaboradas y situadas en un espacio epocal en el que se reconocen como objetos producidos por la laboriosidad del hombre, más que como objetos



FIG. 57: *Vista del Paseo del Prado y Recoletos*, 1790, A. González Velázquez.

de la creación divina. Un espacio ensayado urbanísticamente en las grandes perspectivas dispuestas para ser

mostradas desde un punto elevado, desde un lugar privilegiado que permite observar la

²⁴⁷ A. BLUNT. *La teoría de las artes en Italia: 1450-1600*, Cátedra, Madrid, 1979. El capítulo dedicado a analizar la influencia del Concilio de Trento en el arte, es punto de referencia fundamental sobre este asunto desde que se publicó en 1940.

materialización de la organización humana en el trazado de los extensos jardines o de las trazas de los palacios reales. Estas características de la arquitectura y el urbanismo de las Luces, están fundadas en una organización del espacio visual que coincide con la organización de un poder político que opera con la posibilidad de una visión panóptica, en la que tanto los objetos como los individuos serán integrados en el conocimiento experiencial de la población en razón de su utilidad para el mundo.

En el proceso de reordenación de un régimen escópico adecuado a la ideología del progreso social, del gusto enmarcado en el conocimiento y de la implicación del público en un nuevo arte de gobernar, la vida pública de las imágenes o los artefactos que les servían de medio para su presencia, ha de ser revisada en función de su relación con la producción de ideas, por lo que cuando las imágenes tenían un efecto pernicioso o promovían ideas falsas, vuelven a ser objetivos predilectos de una *dannatio memoriae*, por medio de la cual se facilita su eliminación de la cultura visual de la época. Esta práctica de sustitución, resulta tanto más eficaz cuanto mayor es su invisibilidad, pues, como en otras operaciones del poder, la destrucción de los objetos que contienen las imágenes permite y fomenta la incorporación de nuevos paradigmas en el registro visual de los individuos, en el proceso de subjetivación que les constituye como sujetos sociales. La naturalización de estas prácticas, hace posible valorar la posibilidad del incendio, sea fortuito o intencionado, como una práctica de eliminación de memoria y presencia, de gran utilidad para iniciar un nuevo discurso representacional.

Este proceso de ‘borrado’ en la memoria social, es de gran utilidad para incorporar nuevos referentes visuales en las prácticas de renovación de una sociedad en crisis. Como alternativa al catálogo de referencias visuales en proceso de desactivación, se elaboran nuevos registros en el ámbito de la representación, en los que se incorporan, procedentes de ciclos experimentales, nuevas concepciones científicas acerca de la visión. Estos nuevos referentes, surgidos de prácticas de comprobación y refutación experimental, fueron rápidamente utilizados para cumplimentar y dar forma a las necesidades de una burguesía

emergente que necesitaba auparse en dispositivos culturales, para autolegitimarse y promover su visión del mundo²⁴⁸. Esta legitimación de identidad de clase a través de determinados referentes visuales, se apoyaba en una posesión intelectual garantizada por la combinación de factores como el esfuerzo y el uso de la atención, mediante los cuales *los inteligentes* lograban convertir la noble curiosidad en trabajo y aplicación continuada.

Uno de los estímulos para hacer atractiva la atención y dedicación que requería la investigación científica, era el entusiasmo con que el público recibía las aplicaciones de experiencias científicas en el ámbito del entretenimiento. La utilización de aparatos y tecnologías experimentales como soportes del espectáculo o del entretenimiento, estimulaba la voluntad de someter el conocimiento, por parte de individuos emprendedores, a la investigación experimental y construía, a su vez, al público interesado por la propia consciencia de cambio y adelantamiento, para el que las novedades constituían el mejor referente de la felicidad de las naciones. Un proceso en el que el individuo es impulsado a disciplinar su aprendizaje a través de la visión, arrastrado de forma inmanente a seguir la corriente mayoritaria de participación colectiva. Pues, tal como señala Karl Marx²⁴⁹ la modernización deviene una creación incesante y autoperpetuante de nuevas necesidades, nuevos consumos y nueva producción. Una modernización que implicaba la exploración de otros continentes para la que se formaron expediciones científicas con vistas a descubrir cualidades nuevas en la naturaleza o de utilidad en las cosas, como la que protagonizaron Jorge Juan de Santacilia y Antonio de Ulloa. Un clima de creciente expansión del comercio universal, en el que irrumpen multitud de productos provenientes de climas y tierras extraños para satisfacer nuevas necesidades. Nuevos productos y conocimientos

248 Continuando una exploración de las tecnologías de disciplinamiento iniciada por M. Foucault, Jonathan CRARY (*Techniques of the observer*, MIT Press, Cambridge, Massachussets, 1990) afirma que las tecnologías contemporáneas implican una serie de disciplinamientos de la visión a la vez que generan dejaciones de otras capacidades corporales. El proceso implica un grado de atención y una coordinación entre mano y ojo esencial como vehículo de transformaciones disciplinarias de nuestra corporeidad. Aunque Crary detecta esta modificación de la visión en las primeras décadas del siglo XIX, pensamos que es un proceso continuo que había comenzado tiempo atrás impulsado por la incorporación de los saberes a la sociabilidad urbana y a las prácticas de industrialización.

249 K. MARX. *Contribución a la crítica de la economía política*, Cultura Popular, México, 1979. No es únicamente el objeto del consumo, sino también el modo de consumo, lo que la producción produce objetiva y subjetivamente. La modernización de la producción crea, pues, el consumidor moderno en un ciclo de retroalimentación social.

que promueven nuevos (artificiales) modos de preparar objetos naturales, por los cuales se otorgan nuevos valores de uso o nuevas cualidades a lo viejo al asociarlo a lo novedoso.

Algunos de estos referentes visuales surgieron al enfrentarse a la catástrofe o la enfermedad, al reconstruir edificios arruinados o al renovar la decoración interior de palacios o iglesias; pero, sin duda, fueron legitimados al aparecer en campos del conocimiento como la medicina o la cirugía, que se sirvieron de las técnicas artísticas para dar a conocer el universo de la naturaleza en el que se inscribían las nuevas prácticas del poder. En la génesis de esta nueva cultura visual, el conocimiento científico de la visión pertenecía tanto al ámbito de la filosofía y las artes, como al de la medicina o la física.

Esa permeabilidad de las ciencias y las artes trabajó en conjunto para superar el idealismo dependiente de los relatos de la tradición bíblica o de la influencia de los bestiarios medievales todavía presente en la reedición que hizo Pedro Enguera en 1736, con reimpressiones en del que seguía siendo considerado desde el Siglo XVI un hito entre



FIG. 58: *Rinoceronte*, A. Dürer (dib), H. Liefrinck (pub), c. 1550.

los tratados españoles de las artes.²⁵⁰ Publicado por el orfebre Juan de Arfe y Villafañe en 1587, las ilustraciones anatómicas, el interés por los relojes o la reproducción de animales desconocidos como el fantasmático rinoceronte

dibujado por Albrecht Dürer estaban en perfecta sintonía con la tratadística europea. Sin embargo, la práctica de repetición de lo ya legitimado y las limitaciones impuestas por el encorsetado dispositivo escolástico de la vieja filosofía, propiciaron una mecánica acomodaticia en la que participaron numerosos artistas durante generaciones, convirtiendo

250 J. de A. y VILLAFañE. *De varia commensuration para la esculptura y architectura (...)*, Imprenta de Andrea Pescioni y Juan de Leon, Sevilla, 1585.

las imágenes idealizadas de este y otros tratados renacentistas en una carga equívoca para la renovación de las técnicas y en un impedimento para el avance del conocimiento científico.

La fuerza de esa tradición convivió de modo anacrónico con la experimentación científica durante el siglo XVIII y, a pesar de todo, *De Varia commensuracion para la escultura y arquitectura* fue reeditado nuevamente en 1795 por Plácido Barco López esperando que el público lo recibiera *con agrado, y sirva para instrucción de todos los facultativos que profesan las nobles Artes de que trata esta obra*,²⁵¹ utilizando el raído prestigio de Villafañe como punto de anclaje referencial en el virulento proceso de transformación cultural impulsado por las *Luces*.

El nuevo repertorio de imágenes realistas legitimadas por su relación con el conocimiento científico, tuvo que implicarse en la demostración no sólo de la fisionomía natural, sino incluso de una anatomía casi palpable del interior del cuerpo humano. Para hacer frente a la competencia ejercida por la imagen idealizada de tradición escolástica, se potenció la naturalización de las representaciones resaltando la utilidad de los objetos, su belleza y el acercamiento de la imagen al sentido del tacto. La cultura visual que enuncia el productivismo ilustrado, detiene el misticismo de la representación y promueve la incorporación del sujeto a un nuevo escenario en el que, la arquitectura compromete los espacios urbanos en un dispositivo de circulación de los cuerpos, la anatomía ilustra la arquitectura interior del ser, y la visualidad reordena el funcionamiento performativo de los individuos en un nuevo campo de operaciones del poder. Todo ello, para enunciar un discurso en el que el sistema visual alcanza a descubrir el interior de los cuerpos, para incorporar esta arquitectura a



FIG. 59: *Venus anatómica*, c. 1781, Clemente Susini.

²⁵¹ *Ibíd*, por don Plácido Barco López, calle de la Cruz donde se hallará, Madrid, 1795.. Nota del editor en el prólogo..

la narración con la que se solicita al espectador su compromiso como participante de la estructura terrenal de la economía del trabajo.

Tradicón y transformación, continuismo y discrepancia

Para trasladar al conjunto de la sociedad dieciochesca los cambios trascendentales que

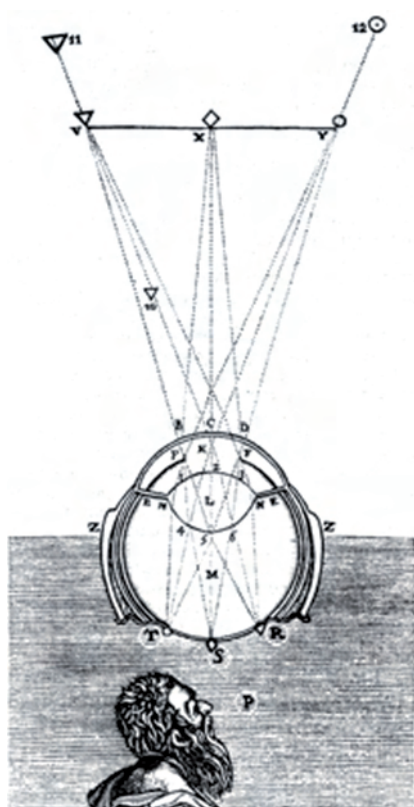


FIG. 60: *Explicación del fenómeno de la visión*, 1637, René Descartes.

tuvieron lugar en el modo de pensar de los hombres de ciencia o de las artes, fue necesario desestabilizar la hegemonía de las imágenes idealizadas en el régimen de visión naturalizado en los usos habituales de la sociedad. Un ejemplo de aceptación de cómo el racionalismo de la visión fue impregnando las disciplinas del conocimiento, son las numerosas ediciones que se publicaron de la *Anatomía completa del hombre* escrita por el médico de Cámara de S. M. y examinador del Real Proto-Medicato, Martín Martínez. Como seguidor de Descartes señalaba *la vista [como] una particular sensación, originada de la vibración que imprimen en la retina los rayos directos ó reflexos de la luz, el qual movimiento comunicado hasta el cerebro, determina al alma á percibir los*

*objetos luminosos ó coloridos.*²⁵² Martínez fue el iniciador en España de una nueva forma de pensar el conocimiento sobre el cuerpo humano, utilizando la estampa como medio gráfico de gran utilidad para transmitir los conocimientos y dar a conocer las novedades de la investigación en medicina y cirugía.

Sus características de inmanencia, contingencia y desplazamiento de las tradicionales concepciones de la visión, enuncian ese nuevo discurso de la visualidad vinculado a las investigaciones de la física a través de la ciencia de la medicina. Y, como veremos, están

²⁵² M. MARTÍNEZ. *Anatomía completa del hombre...*, Benito Cano, a costa de la Real Compañía de Impresores y Libreros del Reyno, Madrid, 1788. p. 432.

también presentes en un discurso de arquitectura aparentemente marginal, donde Diego de Villanueva da cuenta de las preocupaciones de un momento en el que los depositarios de *las Luces* en España saben reconocer la obsolescencia de las prácticas exclusivamente vinculadas a la religiosidad barroca, pero inmersos en el proceso de transformación, encuentran serias dificultades para proponer ejemplos que puedan servir de guía para un nuevo discurso visual.

Arquitecto y escritor crítico, Diego de Villanueva renunciaba en 1746 a la estancia ganada por concurso para las pensiones de la Academia en Roma, probablemente debido a su decisión de contraer matrimonio con doña Ana María Cabrera; un hecho que sugiere una personalidad singular y una voluntad de independencia profesional. Nombrado en 1756 director de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en 1762 se le encargó la elaboración de un *Tratado*²⁵³ cuya redacción terminó en 1767. Sin embargo, en 1768 la Academia acuerda que no se edite el *Tratado*, *que se supriman los pliegos, que haia impresos* y que se paguen a Diego de Villanueva tan sólo los dibujos que había entregado, en los que se reconoce un *mui particular merito (...) porque creemos que estarán bien hechos*. Según el estudio realizado por Pedro Moleón Gavilanes, la Academia pretendía que únicamente se limitara a la labor de compilador y dibujante encargada, reprochándole no haber tenido *sombra de observancia» hacia lo solicitado y haberse metido «a Escritor, y á Escritor crítico contra la voluntad de la Academia*. Una práctica de uniformidad que Diego de Villanueva rechazaba, pugnando como otros artistas, por desplegar el ingenio personal y alegando *que no era honra suia ser un mero traductor*.²⁵⁴

Lo que la Academia no aceptaba del incompleto *Tratado de la Decoración y Hermosura de las Fábricas*, era la incorporación de un discurso que cuestionaba la práctica académica de repetición de fórmulas carentes de voluntad innovadora. En la reflexión acerca del mejor

253 D. de VILLANUEVA. *Tratado De la Decoracion y Hermosura de las Fabricas*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1768..

254 P. MOLEÓN GAVILANES. «Don Diego de Villanueva y su tratado de la Decoración y Hermosura de las Fábricas», *Academia* n° 71, pp.. 223-248, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1990. p. 232.

ejemplo para dar a conocer una verdadera arquitectura, *tras atreverse a pensar por sí mismo*, Diego de Villanueva concede tanta importancia a la observancia de los principios esenciales de la Arquitectura, junto con la buena disposición, gusto del Arquitecto y elección conveniente de la materia, como a la cualidad de las formas visuales que captan la atención del observador por la simplicidad, equilibrio o estabilidad de la estructura de un edificio.

En la búsqueda de un edificio que sirva de ejemplo para señalar la hermosura en el ideal clásico, Villanueva muestra ese momento de transformación en el que los referentes visuales están todavía en proceso, aún cuando, claramente, la demanda política de una economía del progreso está fomentando el abandono de una cultura artesanal que ha devenido anacrónica:

Todo quanto se fabrica modernamente en esta Corte toma muy distinto semblante de lo de los tiempos anteriores, y si la moda tan eficaz de este Pais á mudar el semblante a las cosas no lo estorba; creo se llegará a imitar bien cerca la Arquitectura Griega, y Romana, debiendose esta rebolucion á una juiciosa, y fundada critica, pues donde falta, las artes no pueden llegar á su perfeccion (sic).²⁵⁵

El Tratado se debió imprimir solamente para uso de la Academia y su mayor interés reside en la novedosa sugerencia de incorporación de la mirada del espectador al estudio del arquitecto, como mecanismo a tener en cuenta en la adecuada concepción visual para la recepción de la hermosura de las fábricas. Las 42 láminas delineadas de despieces de capiteles, basas, columnas y frontispicios, son un repertorio en el que se muestra el conocimiento imprescindible que debe tener el arquitecto, pero lo que resultaba difícil de plasmar, era el modo de expresar visualmente aquella *hermosura arbitraria que percibimos en los edificios y nos agrada no por sí sola, sino por otras circunstancias que la acompañan, como magnitud, buen gusto ó riqueza de la materia. Se compone esta*

²⁵⁵ Reproducido en P. MOLEÓN GAVILANES. «Don Diego de Villanueva y su tratado de la Decoración y Hermosura de las Fábricas». *Academia* n° 71, pp. 223-248, Madrid, 1990.

*hermosura de dos partes, y son regularidad y sabiduría del Arquitecto.*²⁵⁶

Las dificultades de Diego de Villanueva para encontrar algún edificio que sirviera de propuesta y modelo de una ‘verdadera’ Arquitectura, sugiere la importancia y magnitud de las transformaciones que estaban teniendo lugar en esa segunda mitad del siglo XVIII, no sólo en el ámbito del gusto arquitectónico, sino también, en otros escenarios de una sociedad que trabajaba afanosamente por dotarse de nuevos referentes visuales, frecuentemente impulsados por dos de los dispositivos más importantes de la cultura como eran las artes y las ciencias. Hermosura arbitraria, regularidad y sabiduría, percepción y agrado son algunos de los conceptos contradictorios para los que Villanueva no encuentra una regla que proponer, pues siendo consciente de que el modo de trabajo artesanal ha derivado en una repetición empobrecedora de la arquitectura a causa del

abandono del estudio de la teoría, queda atrapado ante la imposibilidad de concebir una regla -como le exige la institución académica- capaz congeniar la eficacia de una práctica regulada por la norma académica y la laboriosidad que implica la cultura artesanal en declive. Una contradicción que está patente en la belleza artesanal de numerosos objetos científicos, cuya funcionalidad rechaza la cultura visual sobre la que asienta la relación entre esos objetos y un público que nada sabe de la renovadora cultura científica que esos mismos objetos están construyendo.



FIG. 61: Barómetro-Termómetro, 1776, C. S. Passemant.

²⁵⁶ D. de VILLANUEVA. *Op. cit.*

VIII

UN MUNDO POR DESCUBRIR: EL CONOCIMIENTO DEL FUEGO

El primero de noviembre de 1755 el «Terremoto de Lisboa» desencadenó una de las destrucciones urbanísticas más importantes de la historia europea, causando la muerte de más de noventa mil personas de una población de doscientas cincuenta mil y arruinando las tres cuartas partes de los edificios de la ciudad. El acontecimiento fue discutido extensamente por los filósofos ilustrados europeos, inspirando progresos importantes en la teodicea y la filosofía de lo sublime pero, sobre todo, dio lugar a una vasta literatura que especulaba sobre la naturaleza de los fenómenos sísmicos y sus componentes. El debate alcanzó cuestiones de muy diversa índole, dado el incipiente proceso de delimitación de las disciplinas académicas, el escaso conocimiento científico que se tenía del fenómeno y la preponderancia de la visión religiosa que consideraba el asunto como un castigo divino. Entre las cuestiones de orden práctico, surgieron de inmediato diversos interrogantes en el ámbito concreto de la arquitectura, donde obligó a reflexionar sobre la seguridad de los edificios y las tipologías más idóneas para resistir ese tipo de catástrofes.

Tras el repliegue de las olas gigantes que inundaron la ciudad como efecto del maremoto, Lisboa fue arrasada por numerosos incendios espontáneos que terminaron de arruinar



FIG. 62: Ruinas de Lisboa tras el terremoto, 1756.

edificios de consideración como el convento de Santo Domingo, el Real Palacio, *el Palacio donde la Reyna estaba; la Patriarchal, y otros muchos Templos de magnitud, y consideracion,*²⁵⁷

²⁵⁷ *Noticias de lo acaecido en el Reyno de Portugal de resultas del Terremoto experimentado el día primero de Noviembre de 1755, Lisboa 6 de Noviembre. Imprenta de D. Joseph Navarro y Armijo, en Calle Genova, Sevilla, 1755.*

estimulando numerosos debates y averiguaciones acerca de la naturaleza del fuego y sus terribles consecuencias. Surgió una literatura predominantemente apocalíptica y retórica, cargada de observaciones morales entre las que asoman sorprendentes disquisiciones filosóficas o matemáticas que abordan una revisión histórica y científica de lo conocido sobre los terremotos, especulaciones sobre los efectos de estos y otros fenómenos sobre los terrenos y las aguas, sus causas subterráneas, la conexión entre diferentes volcanes o regiones, así como otras preocupaciones sobre el modo de conocer de antemano en qué momento puede suceder un nuevo terremoto.

El seísmo se hizo notar con mayor intensidad en el suroeste peninsular, ocasionando la mayor parte de los daños en templos religiosos en ciudades como Sevilla, Granada, Toledo, Salamanca o Coria. Sobre el derrumbe de la torre y parte de la iglesia de ésta ciudad, informaba Isidoro O. G. de Villarroel a sus alumnos de la cátedra de matemáticas en la Universidad de Salamanca pocos días después de ocurrido el terremoto, asegurando que *como era la hora en que estaban en los Divinos Oficios, cogieron debaxo à muchas personas; yà han sacado 20. muertos, y pasan de ochenta los que hai heridos*. Este autor se adhiere a la teoría científicamente más plausible del momento, asegurando a sus alumnos que:

Generalmente su origen [el de los terremotos] no es otro, que el fuego subterraneo, que impelido de el viento, por algunas encrucixadas, callejas, y rendixas dichas, se comunica à alguna, ò algunas de las cavernas referidas, donde la naturaleza trabaja en la fabrica de el azufre, salitre, carbon, sal armoniaco, ù otros semejantes materiales, facilmente inflamables, y combustibles: con esto se enciende un fuego tan impetuoso, que quasi instantaneamente convierte las materias salnitrosas en viento, y no pudiendo este sufrir opresion alguna, buscando salida por donde desahogarse, con violencia estremada se aporrèa, y agita contra las paredes de la gruta, en que se halla oprimido, hasta que rompe, y vâ à otras, donde hace lo propio, y assi corre gran concavidad de la tierra; y finalmente, suele reventar por donde halla menor

resistencia (sic).²⁵⁸

Los efectos que se hicieron notar en las ciudades españolas fueron de mucha menor consideración que en Lisboa aunque, no por ello, quedaron ignorados por una literatura variopinta de desigual fortuna e irregular verosimilitud, en la que podemos apreciar subtramas de una reflexión de segundo grado que oscila entre la insistencia del Doctor D. Francisco Garcia Colorado y Toledano presentando los estragos como castigo de los pecados y visualización de la *Voz de Dios oída en el terremoto* y, el «*Tratado físico-historico en que hecha una completa relación reflexionada del funesto terremoto sobrevenido a España y África en 1º de noviembre de 1755*», por el licenciado don Pedro Trebnał en el año de 1758, en el que se hace un gran esfuerzo por encontrar una explicación del fenómeno, científicamente plausible.²⁵⁹

Es esta una literatura que mayoritariamente utiliza el deseo de las gentes de conocer las causas de los terremotos, los modos de prevenirse frente a sus efectos y las señales que pudieran dar a conocer con antelación el acoso del seísmo, para, a continuación, estigmatizar el empleo de razonamientos científicos, profetizar la ira de Dios como castigo a los comportamientos humanos y arremeter contra las teorías que tratan de relacionar los conocimientos científicos existentes hasta el momento para ofrecer una explicación matemática, física o filosófica de un fenómeno devastador. Como argumento mayoritario frente a las innovaciones, se utilizaba el descrédito de las teorías heliocéntricas expresadas por Nicolás Copérnico, a pesar de haber sido integradas en el programa académico de la Universidad de Salamanca desde 1561. Hay escritos como *Descripcion iconologica del mundo abreviado* escrita por el licenciado Ramón Cansino,²⁶⁰ donde se intenta vincular, *lo que en muchos lugares enseñan las Sagradas Letras, con el torrente común de los más [la mayor parte] matemáticos y filósofos* aunque, en los ámbitos del conocimiento, tanto

258 I. ORTIZ GALLARDO de VILLARROEL. *Lecciones entretenidas, y curiosas, Physico-astrologico-meteorologicas, sobre la generacion, causas, y señales de los Terremotos, y especialmente de las causas, señales, y varios efectos del sucedido en España en el dia primero de Noviembre del año pasado de 1755*, en Salamanca, por Antonio Joseph Villagordo.

259 V. A. Volúmen Facticio, Biblioteca Nacional de España, R/34852.

260 Cifr. J. SARRAILH. *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1957, p. 493..

la filosofía como la física o la química, señalaban insistentemente la insuficiencia de las explicaciones religiosas para entender la naturaleza de los fenómenos sísmicos.

Como ejemplos gráficos de las discrepantes opiniones que se vertieron en tinta, podemos señalar las *Explicaciones Physico-astrologico-meteorologicas* de Isidoro Ortiz Gallardo de Villarroel y la *Physico-moral* publicada por el infatigable polígrafo Francisco Mariano Nipho. Mientras Villarroel defiende un argumento que identifica claramente a quienes buscan en el campo del conocimiento los fundamentos de sus explicaciones, el polígrafo M. Nipho se posiciona en el extremo opuesto. Éste despliega una contradictoria y paradójica argumentación en la que, a pesar de que según él los terremotos *se deben a que los rayos del sol inflaman los gases contenidos en el seno del globo*, la naturaleza se presenta actuando como intermediadora o como *médium de la voluntad divina*, porque, *sin duda es de presumir, que las descortesias è irreverentes inurbanidades, con que se trata à Dios en sus Templos, que son Gavinetes donde se despachan en favor del hombre divinas mercedes, han sido la causa moral del terremoto que hemos padecido. Para prueba de esta proposicion, donde mas se ha sentido el estrago ha sido en los Templos.*²⁶¹

Nipho revisa las teorías de los filósofos griegos -Anaxagoras, Parménides, Anaximedes, Demócrito, Aristóteles, Aschlepiodato, Platón y Metrodoro- encontrando numerosas discrepancias entre ellos. Desde esas supuestas discrepancias despliega sus argumentaciones, para *a vista de estos desavenidos pareceres* convenir que: *no puede el fuego ser la causa determinante, ni determinada de estos movimientos, porque siendo por naturaleza sutil, no es creible sea su operacion de baxar; la parte, ò porcion ignea, que descende con las nubes de la esfera del Ayre, se convierte en elemento y materia informante de los cuerpos terrenos. Si el fuego causase los Terremotos, sus movimientos siempre serian de elevacion, y sus resultas incendios, ò cenizas.*²⁶² Un argumento que

261 F. M. NIPHO y CAGIGAL. *Explicacion Physica, y Moral de las causas, señales, diferencias, y efectos de los Terremotos, con una relacion muy exacta de los mas formidables, y ruidosos, que ha padecido la Tierra desde el principio del Mundo, hasta el que se ha experimentado en España, y Portugàl el día primero de Noviembre de este año de 1755.* Imprenta de los Herederos de D. Agustin de Gordejuela, Calle del Carmen, Madrid, 1755. Intr.

262 *Ibíd.* p. 12.

como señalaba el Conde de Aranda, embajador en Lisboa, alimenta la prédica de los clérigos que anuncian el fin del mundo para que *el pueblo en nada piense más que en rezar*.²⁶³

Era un tipo de alegato apocalíptico que de poco servía para apaciguar los ánimos de las gentes pues, a pesar de los sucesivos avisos del Gobernador del Puerto de Santa María de la retirada del mar, los incrédulos vecinos «corrieron con mas resuello en lugar de volver atrás», huyendo de las sucesivas entradas del mar en la ciudad: *Volvió la Mar , y volvió muchas veces con la misma furia a vengar agravios del Todo Poderoso; pero no encontró, ni aun irracionales en quien emplear su ira*.²⁶⁴

Aunque el monarca portugués había salido ileso de la catástrofe esquivando los daños ocasionados en el palacio de Belem donde se encontraba, la destrucción de todo tipo de edificios de forma indiscriminada, extendió por toda Europa las dudas acerca de la resistencia de los grandes palacios a los terremotos, cuestionando con ello la seguridad de la morada de reyes y príncipes si estos edificios no respondían debidamente al tipo de construcción necesario para resistir a una catástrofe de éste tipo. Aunque la voluntad divina se impuso en la mayor parte de los debates como la causa última del terremoto,²⁶⁵ Fernando VI entendió que necesitaba una explicación más prosaica para ayudarle a garantizar su seguridad, poniendo en duda la certidumbre que la religión le proporcionaba. Buscando una explicación científica del asunto, formuló la pregunta acerca del origen de los terremotos a un matemático experimentado en ese tipo de catástrofes por ser oriundo de

263 J. SARRAILH. *Op. cit.*, 1957, p. 492.

264 J. L. ROCHE. *Relacion y observaciones Physicas-mathematicas, y morales sobre el general Terremoto y la irrupcion del mar en el día primero de Noviembre de este año de 1755 que comprehendio a la ciudad y Gran Puerto de Santa María...*, Imprenta de la Casa Real de las Cadenas, Puerto de Santa María, 1756.

265 *Nuestro terremoto fue producido por causa natural. La mas verosímil fue el ayre; asi porque en esta hallamos mas proporcion, supuesta cierta disposicion en la Tierra. Pero esta causa natural no exclúe la intervencion en su maniobra de algunos espíritus malignos; los quales es mui verosímil que gobernasen en aquella hora el ayre atmospherico y el subterraneo en orden a causar aquel terremoto con la extension, y etragos que Dios les permitió, si ordenó, sin cuio permiso nada executan por grande que sea su natural poder.* Pedro Trebnal. *Tratado phísico-historico en que hecha una completa relación reflexionada del funesto terremoto sobrevenido a España y África en 1º de noviembre de 1755 se procura indagar la causa de los terremotos en general y particularmente la del nuestro parangonado con otros mui notables*, Dedicada en particular a la mui ilustre y mui cathólica Real Sociedad Médica Sevillana y en general a los sabios de España, año de 1758. R. Academia de la Historia. Mss. 9/2766.

Lima, esperando saber en qué habitáculo el rey estaría más seguro en sucesivas ocasiones.

El anónimo experto, relata que tenía casas en Lima que habían resistido de diferente forma a terremotos acaecidos anteriormente, explicando la resistencia a los temblores gracias a que en algunas de ellas el maderamen había sido arriostrado con tornapuntas que se *clavan arriba à otro bastidor, como el de abaxo, sobre el que se forma el techo, en todos los angulos, que hacen los pies derechos, con las soleras se ajustan tornapuntas, que los sujetan, de modo, que à qualquier parte, que inclinan, encuentran otros maderos, que los detengan.*²⁶⁶

La respuesta se fundamentaba en la serie de razonamientos tomados del *corpus* de conocimientos más avanzado del momento, entre los cuales destacan por su dificultad las explicaciones sobre la naturaleza de los temblores. Sin duda, el autor del texto está familiarizado con los modernos métodos científicos, mencionando las opiniones de otros expertos como apoyo de sus propias conclusiones, aun cuando las dudas y las dificultades para demostrar fehacientemente sus teorías hagan ineludible aportar otras opiniones que relativizaban las posibilidades de elección. Sabiendo que el texto no está destinado al debate científico, sino a la clarificación de un tema complejo y conflictivo en las decisiones que puede tomar el Rey para la seguridad de los edificios en los que el monarca podía proteger su vida, el autor opta, en último extremo, por someter el conocimiento científico a una elección moral: *es moralmente imposible saber, si una fabrica está en todas sus partes con igual union.*²⁶⁷ El matemático en cuestión informaba, que, entre los edificios sobrevivientes en el terremoto de Lima ocurrido en 1746, había de todo, pero identificaba los supervivientes con la trabazón de sus estructuras, fuera por medio de las armazones de madera con las que se construían allí, o los refuerzos de hierro que aseguraban las grietas y la firmeza de las estructuras de los edificios.

266 *Respuesta dad al Rey Nro. Señor Don Fernando el Sexto, sobre una pregunta, que S. M. hizo á un Mathematico, y experimentado en las tierras de Lima, sobre el Terremoto, acaecido el día primero de Noviembre de 1755, En Sevilla, en la Imprenta Real de la Viuda de D. Diego Lopez de Haro.*

267 La cuestión de si el edificio del Escorial podía resistir un terremoto, era una cuestión moral, a la que nadie por experto que fuera podía responder. De ese modo, el Rey era tan vulnerable como cualquier otro, a las consecuencias de un terremoto.

Con el paso del tiempo, el aparato sísmico fue adquiriendo tintes sublimes en los relatos y la preocupación por la supervivencia a la catástrofe inmediata, se tornó en reflexión sobre la naturaleza del fuego, puesto que, era el componente identificado como principal en los seísmos y cuyos efectos eran visibles en múltiples episodios devenidos en ruina. El fuego, sus efectos y su naturaleza aparecerán entonces en tratados de diversa índole en compañía de



FIG. 63: *Erupción del Monte Vesubio el 14 de mayo de 1771. Vista tomada por Volayre y pintada por Dn. Ant. Carnicero.*

otras aportaciones prácticas a la agricultura o el comercio, en estudios sobre el *flogisto*, la electricidad de los cuerpos o la anatomía humana, aunque las representaciones

plásticas que conservamos, suelen referirse fundamentalmente a erupciones conocidas del Vesubio.

La mayor o menor trascendencia del debate estaba también condicionada por la situación del personaje que lo impulsaba, y es por esta razón por lo que suponemos de gran relevancia el publicado por Miguel Jerónimo Suárez en 1780. *Archivero de la Real Junta General de Comercio, Moneda y Minas: Individuo de Mérito de la Real Sociedad Económica de Amigos del Pays en esta Corte, y su Secretario de la Clase de Artes, y Oficios: de la Bascongada, y de las de Vera, y Baeza; y Académico Correspondiente, y Honorario de las Reales Academias de Agricultura de Galicia, de Bellas Letras de Sevilla, y Latina Matritense*,²⁶⁸ insertaba su propuesta sobre la naturaleza del fuego en un contexto condicionado no sólo por las connotaciones catastróficas cuando por falta de

²⁶⁸ M. J. SUÁREZ. *Memorias instructivas y curiosas sobre agricultura, comercio, industria, economía, química, botánica, historia natural* ..(Tomo V), Pedro Marin, Madrid, 1780.

control derivaba en incendios, sino también por su utilidad en prácticas como la química, la botánica y la industria.

Miguel J. Suárez, sacando sus explicaciones sobre el fuego, *de las obras que hasta hoy han publicado varios Autores Extranjeros, y señaladamente las Reales Academias, y Sociedades de Francia, Inglaterra, Alemania, Prusia, y Suecia*, buscaba aportar conocimientos científicos de un fenómeno de la naturaleza cuya genealogía era desconocida y del que era necesario definir su esencia: *El Fuego puro es un Elemento que no se puede definir, sino solo reconocer por sus propiedades; analizar su composición: como la luz que nos proviene del Sol puede descomponerse en siete colores diferentes por médio del prisma; y que por otra parte sus rayos en sus diversos colores tienen su refrangibilidad propia, todo ello puede, à la verdad, hacer sospechar que el Fuego se compone de partes mui simples, pero heterogéneas entre sí*; dar información de las partes que contiene, del estado de cohesión interna de sus componentes, de las acciones sobre otros elementos con los que se relaciona, o de las señales por las que se le reconoce; de sus características físicas como el peso, o de las reacciones de las materias combustibles al exponerlas al fuego con o sin presencia de aire.

Dado que no existía una disciplina específica a la que se pudiera adjudicar esta tarea, los debates y averiguaciones acerca de la naturaleza del fuego surgieron en distintos ámbitos, casi siempre asociadas a la novedosa química de los gases o de la física de los cuerpos, con la suficiente laxitud como para que desde las artes a la religión sirvieran de plataforma para la difusión del empeño. No obstante, a pesar de la tenacidad con que se extendía la razón como método de discernimiento capaz de ir arrinconando las sombras de la superstición y la barbarie y el gran entusiasmo del momento por la catalogación de los saberes, el miedo ante lo desconocido del fenómeno favoreció que en el seno del debate se mantuviera un enconado pulso entre la verosimilitud científica y la teología tradicional, inclinando el fiel de la balanza hacia la prevención, para terminar señalando la voluntad divina como árbitro último del acontecimiento catastrófico.

Una de las causas de esta incertidumbre disciplinaria para la investigación científica, fue el modo en que la nueva filosofía fue hostigada por las prácticas oscurantistas de la religión y la antigua filosofía escolástica. Este obstruccionismo conservador dio lugar a que las nuevas corrientes filosóficas y muchos de los procesos de investigación en busca de explicaciones científicas a fenómenos de la naturaleza como el fuego, fructificaran en el seno de estructuras sociales novedosas surgidas fuera del entramado escolástico de las universidades. Buscando una legitimación que se les negaba allí donde oficialmente se impartía doctrina, la nueva filosofía, la medicina científica, la aplicación de las matemáticas a la arquitectura y otras disciplinas consustanciales al ideario ilustrado utilizaron otros dispositivos como las Sociedades Económicas de Amigos del País o la *república de las letras* para afianzar y divulgar la nueva teodicea de la ciencia, tal como podemos apreciar en las *Cartas críticas...*²⁶⁹ escritas por el fundador de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País, el conde de Peñafiorida. En éstas cartas, redactadas en tono entre jocoso y erudito acerca de la antigua y nueva filosofía, en las que se hace hincapié sobre algunos conceptos como la naturaleza del fuego de los que se ocuparon los nuevos filósofos, Peñafiorida ejemplifica el juego de legitimaciones necesario para que la nueva teodicea pudiera acceder al nivel de reconocimiento que merece por sus aportaciones al progreso y adelantamientos de la sociedad.

Al enfatizar el valor de los escritos de Feijóo señalando su importancia para la difusión entre los nacionales del conocimiento de autores como Newton o Descartes, estaba demostrando también la obsolescencia de la vieja filosofía por su inadecuación para dar respuesta a las preocupaciones del momento. La demanda de nuevos conocimientos incentivaba especialmente la aceptación social de las nuevas formas de comportamiento ante los diferentes saberes, relacionando su aceptación con la utilidad para el progreso y el bienestar de la población. Ningún campo del conocimiento estaba ausente para los investigadores ‘modernos’, de modo que al abrazar los nuevos métodos empíricos se podía pasar de la metafísica y las enfermedades del alma humana, a los cálculos químicos,

269 CONDE de PEÑAFIORIDA. *Los aldeanos críticos*, Pantaleon Aznar, Madrid, Ca. 1784 .

las mediciones geodésicas, la física de la visión o la sensibilidad del individuo ante las artes, siempre que los elementos a estudiar se consideraran de relevancia para la felicidad de la nación.

En casi todas esas prácticas experimentales se interrelacionaban la naturaleza del fuego con el estudio del *flogisto*, la anatomía humana con el estudio de la luz, o la arquitectura de los teatros con la acústica necesaria para una atención inquebrantable de los espectadores sostenida por medio de la curiosidad y el asombro. Antes de que una cierta madurez permitiera la segregación de los conocimientos científicos en disciplinas netamente diferenciadas, la transformación de los métodos de adquisición de conocimiento necesitó evolucionar desde el método especulativo que impregna la admiración o el asombro teorizada por Descartes al investigar sobre la naturaleza de *las pasiones del alma*, hasta el apasionamiento por el juego experimental con elementos de la naturaleza en el laboratorio o gabinete científico.

Si para Descartes los pensamientos o funciones del alma son actos de conocer o de querer que implican un régimen de atención fundamentalmente diferente, negando así las potencias vegetativa y sensitiva del alma defendidas por la filosofía escolástica contemporánea, la constatación de un régimen de atención activo que revela la realidad de la substancia que piensa y que está sostenido por el calor corporal, la nutrición y la locomoción como actividades de la máquina de nuestro cuerpo;²⁷⁰ permiten a la filosofía natural vincular el conocimiento sobre las emociones a la física de los elementos y explorar experimentalmente lo inquisitivo y lo diligente, en relación con aquella atención activa y la aplicación voluntaria del intelecto en la pasión por el conocimiento, la admiración y la extrañeza que se experimenta ante lo nuevo o diferente, hasta convertir en un elemento de distinción en la sociabilidad la ‘posesión intelectual’ característica de quienes profesaban su dedicación a la investigación científica.²⁷¹

270 R. DESCARTES. *Las pasiones del alma*, Tecnos, Madrid, 1997. Para Descartes la *admiración* es la primera de todas las pasiones del alma, a la que encadena el *desprecio*, la *generosidad*, el *orgullo*, el *amor* o el *odio* en una argumentación puramente especulativa.

271 J. CRARY. *Suspensiones de la percepción*, Akal, Madrid, 2008.

La evolución de la ‘teoría de los cuatro elementos’ asignó un papel fundamental a la tierra y al agua en la teoría del *flogisto* desarrollada por J. J. Becher y divulgada más entusiásticamente por su discípulo Georg Ernst Stahl hacia 1703. Esta teoría arraigó con suficiente ahínco, como para que todavía a finales del siglo existieran serias resistencias a la nueva teoría difundida en los años ochenta por Antoine-Laurent Lavoisier, en la que explicaba el fenómeno de la combustión sin necesidad del *flogisto*. Durante prácticamente un siglo, el *flogisto* sostuvo la ‘teoría de los cuatro elementos’ como teoría más arraigada, considerando el fuego y el aire como simples agentes de las transformaciones. Todos los cuerpos, tanto animales como vegetales y minerales, estaban formados según Becher por mezclas de agua y tierra.

Aunque esta doctrina resultara finalmente insuficiente para explicar la naturaleza del fuego, significó un importante avance en la incorporación de la experimentación como metodología del conocimiento científico, poniendo de manifiesto que no era la metafísica la herramienta adecuada para dilucidar la naturaleza de los fenómenos físicos, sino la investigación de gabinete y la experimentación con los elementos de la naturaleza. Esta asociación del fuego y el aire como agentes de la naturaleza servía, incluso a profesores de *philosophía* y *matemáticas* como Torres Villarroel, para explicar un fenómeno luminoso observado en Salamanca, Navarra y Madrid, en la noche del 19 de octubre de 1726. Sobre la naturaleza del *globo de luz* afirma Villarroel, que tiene el mismo origen de los demás meteoros, puesto que *todos los visibles se forman, coagulan y disponen de una misma materia, que son los vapores, humos y alientos del agua y la tierra, elevados por el fuego del sol y la virtud de los demás cuerpos celestes, a la región suprema o media del aire, y allí, según la unión de las materias y su temperamento, forman las figuras tan raras que hemos visto.*²⁷²

Aunque es de gran importancia contextualizar el alcance de la incorporación de estas prácticas científicas al imaginario social y político español y el momento en que se

272 Cifr. F. AGUILAR PIÑAL. «Literatura ‘celestial’ en el siglo XVIII. El difícil avance de la Ciencia en la España de la Ilustración», *Dieciocho*, 16/1-2, 1993. pp. 1-12.

incorporan como parte de una nueva sociabilidad a partir de la mitad del siglo, hay que tener en cuenta la constante atención de nuestros intelectuales al panorama del resto de Europa pues, como ya hemos visto por la presencia de *Il newtonianismo per la dame* de Francesco Algarotti en las colecciones de la reina Isabel de Farnesio, España no era una geografía aislada para las

innovaciones de *las Luces*.

Más allá del hegemonismo institucional del aparato inquisitorial vigente, la alianza entre el lucro comercial, la novedad de los textos científicos y el cansancio de los burócratas,



FIG. 64: *Grupo familiar asistiendo a la experimentación con la Bomba de Vacío*, 1768, Joseph Wright de Derby.

consiguieron burlarse a censura en numerosas ocasiones, extendiendo

paulatinamente estas novedades hasta incorporarse a las prácticas de sociabilidad como actitudes relevantes ante el inmovilismo cómodo de la vieja filosofía.

En este contexto vale la pena observar, en una de las cartas del Conde de Peñaflorida, la soltura del discurso y el ineludible debate entre lo viejo y lo nuevo que se refleja en las ventajas de la investigación y en la utilidad de la nueva filosofía:

¿Quién no vé lo que va de Filósofos de Filósofos? Trasládesse Vmd. de los tiempos traseros, y verá unos Filosofazos con sus barbazas que les sirven de Escobas; unos ojos que van de camino para el cogote; unas frentes arrugadas, que se extienden hasta media cabeza; unas narizotas tan horrendas, que nadie las mira de cara, por no tropezar con ellas; unas mexillas undidas; unos carrillos chupados; unas caras pálidas y macilentas; unos trages modestos y graves; unos hombrones, en fin, tan respetables, que si miran, aterran, y si hablan, echan unos sentenciones, que abruman.²⁷³

²⁷³ Conde de PEÑAFLOLIDA. *Op. cit.*

Unas descripciones, sin duda, apoyadas en códigos visuales novedosos que intentaban desacreditar por medio de la imagen, todo aquello que recordaba un modo ineficaz y torpe de generar conocimiento. Frente a los vetustos representantes de la metafísica y la teología, se yerguen figuras liberadas de un atuendo pasado de moda que despliegan a su alrededor un instrumental imprescindible para la búsqueda del conocimiento a través de la experimentación. Unas prácticas que se consolidaron a medida que instrumentos y demostraciones ocuparon el espacio del entretenimiento, ayudados por una industria que atendía por igual a la clientela de tipo doméstico y la de instrumentos de precisión.²⁷⁴

Bastan las descripciones que nos ofrece Peñafiorida para hacernos idea de la participación que se le exige a la filosofía en la utilidad del conocimiento: trabajo, técnica y utilidad social son los fundamentos con los que ha de abordarse la investigación:

Pero sigales Vmd. [a los modernísimos Señores en sus Gavinetes] Verá Vmd. uno que se encaja en un Tourbillón, y anda revoloteando en él, como figurilla de polvora: de otro, que metido de agrimensor de los Cielos anda midiendo de varas la distancia que hay del Sol de Venus, de allí de la Tierra, de ésta de la Luna, de la Luna de Jupiter, de aquí de Saturno, y de éste de la Estrella Sirius; de éste, que cansado de darle bomba de la Máquina Feumática, agarra el Microscopio, y se está muy sério seis ó siete horas, considerando la patíca de una Hormiga, los ojos de una Mosca, aquel polvo que dexan en los dedos las Mariposas, y otras piezas de este calibre: de aquel, que convertido en Cordelero se le va todo el día en dar vueltas y mas vueltas de una rueda para electrizar de un globo de vidrio, y sacar por este medio chispas de una barra de fierro (sic).²⁷⁵

En otra de sus cartas Peñafiorida no sólo defiende a éstos nuevos filósofos, sino que, de acuerdo con el pensamiento del P. Isla expresado en *Fray Gerundio de Campazas*, se atreve a reclamar para España buena parte de la génesis de la nueva filosofía, insistiendo

274 J. VEGA. *Op cit.*, 2010, p. 62..

275 *Ibíd.* Conde de PEÑAFIORIDA. *Op. cit.*

acerca de que hubiera sido Antonio Gómez Pereyra²⁷⁶ *el primero en sacar los pies de las alforjas* dando lugar a que, al menos en lo que concierne a la extendida opinión de Descartes de que los animales son puras máquinas, fuera ésta copiada del original de Pereyra, a pesar de que *los Señores Franceses nos digan , que leía muy poco, y que no tenía noticia alguna del Escrito de nuestro Pereyra*. Por extensión, se remite también a las publicaciones de Pereyra la idea original en las tesis de *los Bacones, de los Gasendis, de los Cartesios, de los Newtones, &c:*

(...) Yo no tengo la honra de conocer de mi Señora Doña Antonia Margarita, sino para servirla; solo sé de algunos que han tratado de esta Señora, que, aunque no tiene noticia alguna de tourbillones ni de atracciones, defiende con ardor la opinion de que los Animales son meramente máquinas, y sacude valientemente el polvo al pobre Aristóteles sobre la materia primera (sic).²⁷⁷

La receptividad de la Universidad de Salamanca a la teoría heliocéntrica en 1561, única en Europa que la admitió en su enseñanza, no fue suficiente para impulsar una comprensión total de las teorías copernicanas que permitiera su aceptación sin trabas. Por el contrario, ese espíritu abierto de las universidades españolas se tornó en un decadentismo durante el siglo XVII, llegando a poner en peligro la publicación de las *Observaciones astronómicas* de Jorge Juan Santacilia en 1748, al apreciar en ellas el Inquisidor General y los Calificadores la teoría heliocéntrica del sistema de Copérnico dada por cierta por el autor español. Aunque la publicación de las *Observaciones...* era

276 G. PEREYRA (1500-1558). *Antoniana Margarita*. Rep. facs. de la ed. De 1749, Universidade de Santiago de Compostela & Fundación Gustavo Bueno, Servicio de publicaciones da Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2000. Para una exhaustiva valoración de la originalidad de Gómez Pereyra, como precursor cartesiano, véase el estudio preliminar realizado por José Luis Barreiro Barreiro.

277 G. PEREYRA. *Antoniana Margarita*, Antonio Marín, Madrid, 1749. Una primera edición había sido publicada en 1554 en Medina del Campo, y según distintos autores, tuvo una dimensión europea por su posible anticipación a Descartes, al suscitar un debate acerca del mecanicismo animal y sobre la formulación del *cogito*. Es a partir de la segunda mitad del siglo XVII y de su redescubrimiento en el siglo XVIII, cuando se toma en consideración la tesis de insensibilidad de los animales, a partir sobre todo de la opinión de Olaus Borrichius, médico y profesor de la Universidad de Copenhague, que en 1667 (*Epístola LXXXV*, Leyden) comenta el descrédito que suponía para Descartes la opinión que se estaba extendiendo por Europa: 'que había tomado de Gómez Pereyra sus ideas sobre el cogito y el automatismo de los animales'. Cfr. J. L. BARREIRO. Estudio preliminar, *Antoniana Margarita, Op. cit.* pp. 18-21.

un asunto de Estado, el calificador del Santo Oficio insistía en adscribir el pensamiento de los autores al sistema de Tolomeo, antes bien, *deja muy dignamente expresada la condenación del sistema de Copérnico*, sembrando una duda que obligó a Jorge Juan en 1773 a introducir una nota en la segunda edición, proclamando sus ideas y resaltando la importancia de sus descubrimientos a favor de la demostración de la teoría copernicana. Un pensamiento conservador y retrógrado que tenía epígonos como el obispo de Guadix-Baeza quien, disertando sobre el terremoto de Lisboa, afirmaba: *Ya hemos visto con este modo de pensar que Copérnico y sus aliados intentaron parar el Sol y mover la Tierra, queriendo hacer creer que hasta que cayó en su mente un tan feliz pensamiento, todos los hombres y sus sentidos habían sido engañados.*²⁷⁸

La presión del Santo Tribunal resulta excesiva incluso para el erudito P. Andrés Marcos Burriel, gracias a cuyos informes y a su influencia sobre los calificadores del Santo Oficio a través de la Compañía de Jesús, las *Observaciones* salvaron el rechazo inquisitorial. Entre las indicaciones que hace Burriel para que la publicación de la obra sea de utilidad y reporte un mayor aprovechamiento de los trabajos realizados por los expedicionarios, está la lectura que hace, valorando la contribución de Jorge Juan y Ulloa a la teoría de las aberraciones de la luz descubierta por Bradley, señalando prudentemente los avances, aunque sin explicar la teoría, *porque -señala- los estómagos mentales de nuestra nación no tienen aún calor para digerir sin bascas especies y manjares tan delicados,*²⁷⁹ indicando con ello el peligro que supone introducir explicaciones comprensibles por todos sobre asuntos científicos que ponían en cuestión los dictados de la Iglesia.

Las prácticas en las que la nueva teodicea hubo de implicarse para la desactivación del hegemonismo doctrinal, se convirtieron en una fuerza innovadora gracias a su conexión con academias como la de *Buen Gusto* que se reunía en casa de la Condesa de Lemus por los años de 1749 a 1751 y de la que formaron parte Luzán, Porcel, Montiano o el Marqués

278 Cifr. J. JUAN & A. de ULLOA. *Relacion Historica del Viaje a la America Meridional*, Introducción y edición de Jose P. Merino Navarro y Miguel M. Rodríguez San Vicente, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1978. p. XXXVI.

279 *Ibíd.* Cifr. p. XLVI.

de Valdeflores; grupos suficientemente adictos a la proclama cientifista y a la exactitud de las investigaciones científicas como para considerar hostil la acostumbrada frivolidad de todos aquellos estudios universitarios que no producían utilidad. Fuera participando en tertulias de gabinete o en sociedades económicas, los nuevos amantes de la investigación científica de utilidad, compartían sus conocimientos con un público variado, igualmente implicado en la utilidad práctica para el progreso de la sociedad y en la búsqueda de conocimientos útiles para la felicidad de las naciones. Grupos a los que, sin duda, iban destinadas publicaciones como el *Dictionnaire universel de mathématiques et de physique*

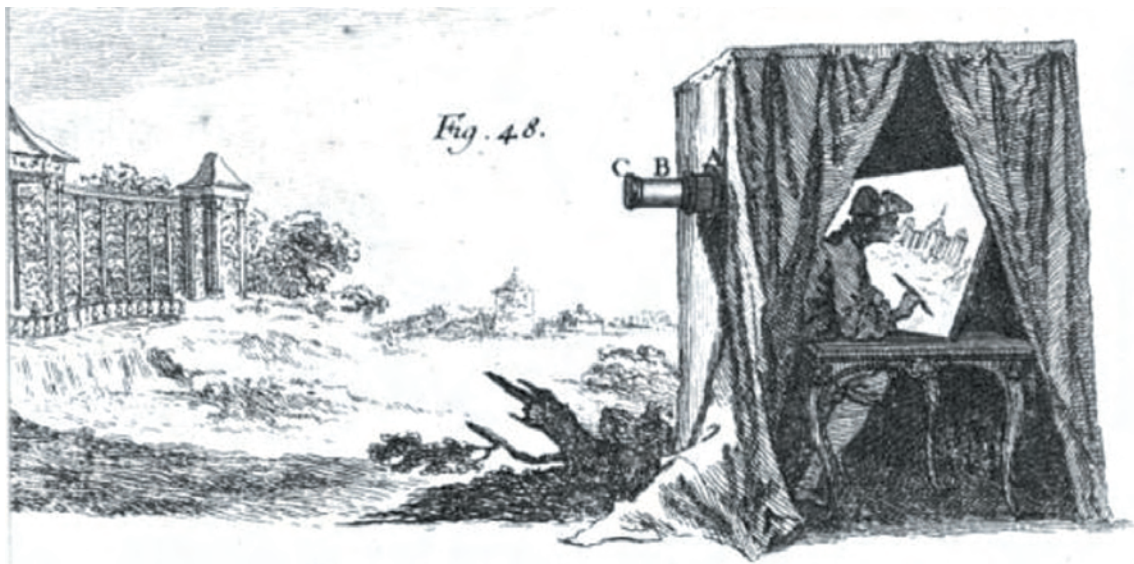


FIG. 65: Modo de utilización de una cámara oscura para reproducir un paisaje, «Dictionnaire universel de mathématiques et de physique», 1753, París.

en el que se reproducían gráficamente aplicaciones prácticas de los experimentos de la *Optique* de Newton, suficientemente simplificados para que pudieran intentar reproducirse como entretenimiento social.

Los nuevos métodos de investigación necesitaron legitimarse a través de su divulgación entre una masa social netamente diferenciada del academicismo y a la que nunca se la había tenido en cuenta en cuestiones científicas. Burgueses, aristócratas interesados por la novedad y el progreso junto a políticos dispuestos a fomentar nuevas estructuras sociales, formaron parte de un público selecto entusiasmado con las novedades del conocimiento,

pero también, como señala J. Vega,²⁸⁰ partícipes de aquellas *reuniones científicas de hombres doctos* donde en forma de «tertulia» se *exaltaba la sociabilidad y dignificaba la conversación*, contribuyendo con ello decisivamente a la difusión de las novedades científicas y a la renovación de las estructuras sociales.

Este proceso de incorporación de novedades científicas a la economía social germinó fundamentalmente al margen de las instituciones universitarias existentes, creciendo al unísono con estructuras como las Sociedades Económicas de Amigos del País, las Juntas de Comercio o los Seminarios que incorporaron los nuevos conocimientos a los procesos de producción. Pero también fue un proceso divulgativo, la práctica de incorporación al espectáculo o al entretenimiento de habilidades de individuos capaces de hacer realidad los experimentos surgidos en el laboratorio. Esta práctica de legitimación de la ciencia, se desarrolló en consonancia con el auge de una nueva sociabilidad en la que se consideraba de buen tono en los salones sofisticados estar al tanto de los novedosos desarrollos en el reino de las ideas artísticas, conocer sobre cuestiones de ciencias y mantener una actitud social proclive a la industriiosidad y al progreso. Es decir, como en otros muchos aspectos de la práctica social durante la época que nos ocupa, existieron circuitos de retroalimentación en la sociedad del momento de gran utilidad para el desarrollo de las ciencias y las artes, gracias a la receptividad y acogida favorable por una gran parte de los grupos sociales.

Tal como señala Marta Fehèr al analizar las prácticas de divulgación de la ciencia newtoniana en Europa, el conocimiento artístico y científico formó parte de una nueva decoración espiritual, como sustituto de las ideas religiosas, para una burguesía de alto nivel social y económico, con implicaciones en la categorización de los individuos en la escala social y como símbolo de prestigio social, *incluso entre las mujeres de las clases mas altas*.²⁸¹ En su estudio sobre las prácticas de divulgación de la ciencia newtoniana,

280 J. VEGA. *Op. cit.*, 2010, p. 89.

281 M. FEHÉR. «La marcha triunfal de un paradigma», en: A. Elena, J. Ordóñez y M. Colubi (Comps.), *Después de Newton: ciencia y sociedad durante la Primera Revolución Industrial*, Anthropos, Rubí, Barcelona, 1998. p. 58.

Fehér sugiere el modo en que la práctica de *feed-back* entre la ciencia y los grupos sociales fue aprovechada por los entusiastas divulgadores del nuevo paradigma para crear una imagen de la mujer más instruida de lo que realmente estaba.

Una táctica protopublicitaria que, a diferencia de la deriva posterior de este dispositivo,



FIG. 66: Mlle. Ferrand ante la «Optice» de Newton, 1753, Maurice Quentin de Latour.

estimulaba un compromiso con las nuevas ideas del conocimiento altamente interesante para la legitimación de las prácticas de progreso e industriosidad inmanentes al desarrollo científico. La fortuna crítica del trabajo de divulgación proyectado por Francesco Algarotti,²⁸² quedaba de manifiesto en los párrafos que él mismo dedica a la revisión de la segunda edición: *Al menos he abierto un nuevo camino, que no lleva ni a la gramática, ni a los sonetos (...)* y mediante el cual, *he*

*introducido en Italia un nuevo modo de que las mujeres cultiven sus mentes, en lugar de retocar sus peinados y sujetar sus rizos.*²⁸³

Aunque no tenemos constancia de que la obra de Algarotti fuera traducida al castellano, la familiaridad de intercambios con la Italia del momento -Carlos III y María Amalia de Sajonia acababan de instalarse en la corte napolitana-, su presencia en la Real Librería y otras bibliotecas españolas y la concordancia entre la figura femenina en la estampa que hace de frontispicio a la edición napolitana con el retrato de María Amalia de Sajonia,

282 F. ALGAROTTI. *Il Newtonianismo per le Dame. ovvero Dialoghi sopra la Luce e i Colori*, Napoli, 1737. El éxito entre las damas acomodadas durante las décadas siguientes a su publicación, le convirtió en uno de los principales canales a través del cual las ideas de Newton penetraron como entretenimiento en la sociabilidad ilustrada. El libro utiliza el deseo de instruirse de la marquesa, como vehículo a través del cual ofrecer una descripción de algunos de los experimentos de Newton sobre la naturaleza de la luz y los colores. Las reuniones ilustradas para llevar a cabo los experimentos descritos en sus 'lecciones', ocuparon un lugar central como entretenimiento social, contribuyendo con ello a la legitimación pública de las teorías científicas vertidas en la *Optica* de Newton.

283 *Ibid.* Cifr. 18, p. 57.

realizado por Luis Silvestre en 1738, como reina de Nápoles y las Dos Sicilias, permiten considerar la posibilidad cierta de que la divulgación en el territorio peninsular de la obra de Algarotti, constituya una lectura femenina a través de la cual se divulgaron las ideas de Newton.

El libro adquirió rango de *best-seller* del siglo XVIII y su divulgación entre las damas ilustradas fue uno de los principales canales de difusión de las ideas de Newton por Europa más allá de los estrechos recintos académicos. Entre las que se entusiasmaron con la física de la luz y la refracción de los colores divulgada por Algarotti se encontraba la reina Isabel de Farnesio. Una primera edición en italiano figuraba ya en 1739 en la Real Biblioteca, tal como aparece reseñado en el *Catalogue des livres de Sa Magesté la Reïne ce trouvent dans sa Nouvelle Bibliteque du pallais Roÿal du Retiro*, y era uno de los libros que la reina Isabel de Farnesio llevaba consigo cuando iba de jornada trasladándose de residencia.²⁸⁴

Algarotti dejó constancia de su entusiasmo divulgador y su adopción de la física de la luz newtoniana en otros textos relacionados con la pintura, como el *Essai sur la peinture, et sur l'Académie de France, établie à Rome* publicado en 1764, que llegaron a formar parte como libros de teoría de la pintura de la biblioteca de Federico de Madrazo, o el *Saggio sopra la pittura* publicado en Livorno en 1763 que se conserva con el *Ex-libris* de Luis Paret en la portada y del que también Preciado de la Vega enviaba en 1765 un ejemplar a Manuel de Roda²⁸⁵. Se trata de un pequeño ensayo, en el que también está presente la física de la luz a través de la valoración del empleo por el pintor de la cámara oscura. Aunque no se conocen traducciones al castellano, tuvo ediciones y reediciones inmediatas en francés en 1738, 1739, 1741 y otras en italiano e inglés por los mismos años, e incluso se reeditó con éxito en 1830. La sencillez del diálogo entre un gentil caballero y una marquesa, permite ofrecer una descripción comprensible de algunos de los experimentos de Newton sobre la naturaleza de la luz y los colores, popularizando la teoría de refrangibilidad de

284 E. SANTIAGO PÁEZ. «La biblioteca de Isabel de Farnesio», en, *La Real Biblioteca Pública, 1711-1760. De Felipe V a Fernando VI*. Madrid. Biblioteca Nacional, 2004, pp. 269-284, p. 270.

285 *Correspondencia...*, Op. cit. Mss. 12767, Biblioteca Nacional de España.

la luz a través de la práctica del juego experimental con prismas ópticos para intentar replicar el experimento descrito por Newton en la *Optica*.

Mediante la simplificación del lenguaje científico y la relación de la física de la luz con la práctica de la visión y el colorido, Algarotti logró transmitir implícitamente a su audiencia importantes mensajes de carácter social, poniendo en práctica experiencias que desestabilizaban el predominio de la teología moral en la legitimación de los saberes. En el ámbito de las artes, la teoría de refrangibilidad de la luz contribuyó decisivamente al avance de las técnicas pictóricas, facilitando la práctica de reconocimiento del colorido como expectativa para nuevos horizontes en la labor artística. La controversia entre las teorías de Newton y Descartes y las ventajas científicas atribuidas a cada una de ellas, rebasó el ámbito estrictamente científico para situarse en el campo de las prácticas sociales. Newton ocupó puestos de responsabilidad pública como el de director de la Casa de Moneda desde 1696 o presidente de la Royal Society desde 1703 hasta su muerte en 1727. Debido a sus discrepancias con Robert Hooke en materia de óptica y gravitación Newton llegó al extremo de eliminar de sus *Principios matemáticos de la filosofía natural* toda referencia a quien había formulado, veinte años antes, muchos de los fundamentos de la teoría de la gravitación.

Esas controversias funcionaron en ocasiones estimulando la crítica a la filosofía escolástica y a los imperativos de la censura religiosa. Ese fue por ejemplo el modo de recepción que impregnó la crítica de Feijóo al inmovilismo patrio, o la defensa que hace de la participación de las mujeres en la vida social, pero también, la vinculación entusiasta con la cual muchos intelectuales franceses ilustrados, como Voltaire, obraron en favor de la difusión del newtonianismo más que por intereses científicos, como parte esencial de su batalla cultural contra las doctrinas del *ancien régime*. Una actitud comprometida gracias a la cual las nuevas experiencias y comportamientos científicos, se encontraron participando de los mismo modos de legitimación que el resto de las nuevas estructuras burguesas.

En cuanto a la física del fuego, no consta que la obra de Newton modificase sensiblemente el estado de conocimientos aplicables al manejo cotidiano de las prácticas que nos ocupan respecto a los incendios; aunque sin lugar a dudas, la vulgarización de la ciencia newtoniana fue esencial para que durante el *Siglo de las Luces* se consumase la transferencia de la «propiedad» del concepto y estudio de la Verdad desde la religión a la ciencia, desde los teólogos y sacerdotes a los científicos y filósofos, desde las cátedras de filosofía moral a los laboratorios de experimentación. Una transferencia que afectó de forma esencial al estudio de la química, a través del cual se conoció la importancia del oxígeno en la combustión. Su indubitable aseveración en las *questiones 9ª y 10ª* de la «Optica», según las cuales: *¿Qué es el fuego, sino un cuerpo calentado hasta el punto de emitir abundante luz? (...) ¿Acaso no es la llama un vapor, humo o exhalación al rojo vivo, es decir, tan caliente como para brillar?*,²⁸⁶ muestran una práctica científica en la que el conocimiento del fuego continua asociado a la física de la luz, aunque la experimentación con prismas y la física de la refrangibilidad, tienda poco a poco a establecer divergencias entre las cuestiones de la química y las que están dominadas por la física.

Esta dinámica experimental y la materialización de las prácticas de investigación y conocimiento, no llegaría hasta casi finales del siglo, con el comienzo de las lecciones de Pedro Gutiérrez Bueno en enero de 1788 en el Real Laboratorio de Química y Mineralogía. Para entances, se adoptó la nueva nomenclatura química establecida por los químicos franceses Guyton de Morveau, Lavoisier, Berthollet y Fourcroy, comenzando de ese modo a asimilar científicamente la importancia del oxígeno en la combustión. No obstante, como señala Ramón Gago,²⁸⁷ incluso entre los profesores más avanzados como era Gutiérrez Bueno, existía gran confusión al adoptar las nuevas teorías, como sugiere la elección como texto guía para su enseñanza los *Elémens de Chimie* (1777-78) de Guyton de Morveau, Maret y Durande que continuaban defendiendo la teoría del *flogisto* en clara contradicción con la nueva nomenclatura que correspondía al nuevo

286 I. NEWTON. *Optica o tratado de las reflexiones, refracciones, inflexiones y colores de la luz*, Alfaguara, Madrid, 1977. p. 297.

287 R. GAGO. «La enseñanza de la química en Madrid a finales del siglo XVIII», *Dynamis*, nº 4, 277-300, Granada, 1984, p. 290.

sistema teórico fundado por Lavoisier que avanzaba la intervención del oxígeno como elemento fundamental en la combustión de los cuerpos.

Una gran dificultad que afectaba a la voluntad de modernización pues, por ejemplo, a pesar de las críticas que recibió por su modernidad Andrés Piquer cuando publicó en 1745 su *Tratado de física moderna*, mantiene, todavía, una estructura proposicional a la manera discursiva de la filosofía metafísica. Hay una sensible diferencia entre este tratado y el ya mencionado de Nollet, publicado dos años más tarde, sobre todo en la metodología experimental seguida por Nollet. En relación a los conocimientos sobre el fuego, Piquer parece estar todavía lejos de poseer una teoría capaz de ofrecer soluciones prácticas sobre el conocimiento de su naturaleza y la economía para su manejo, y, en ocasiones, deriva hacia una excesiva argumentación filosófica.

Piquer era ciertamente un innovador pero, al formular la proposición con la que pretende aportar explicaciones sobre esta materia, apenas logra introducir modificaciones a la teoría aristotélica de los cuatro elementos, señalando que *la presencia del sol en nuestro*

PROPOSICION LIII.
EL FUEGO ES EL MAS SUTIL
de todos los cuerpos elementales.

*horizonte excitando
la luz hace sensible el
fuego. El sol, la luz, y
el fuego son tres cosas*

*distintas entre sí; pero tienen tal correspondencia, que el fuego suele excitar la luz, èsta al fuego, y el Sol à entrambos. Todos saben, que el Sol puesto sobre nuestro horizonte, ilustra, calienta, y mueve todos los cuerpos. Ilustra moviendo la luz que antes estava quieta. Calienta excitando el fuego cuya accion era antes insensible. Y por los movimientos que comunica à ambos cuerpos puede decirse, que todo lo mueve. Es cierto, que el Sol mueve primero la luz, y después al fuego, porque à èste le excita aquel movimiento que la lumbre recibe; y no tiene el Sol otro medio conque excitar el elemento del fuego que el elemento de la luz.*²⁸⁸

288 A. PIQUER. *Physica moderna, racional y experimental*, Oficina de Pascual Garcia. Valencia, 1745.

Entre los interrogantes básicos sobre la naturaleza del fuego que no obtuvieron respuestas científicas convincentes hasta que los experimentos de Lavoisier sobre el aire sin flogisto o desflogistizado permitieron explicar el fenómeno de la combustión como la unión de oxígeno con otras sustancias, estaba saber por qué de entre los cuerpos de la naturaleza algunos se quemaban y otros no, por qué la llama de un objeto ardiendo es siempre ascendente, cual es la relación del fuego con el agua de algunos cuerpos y, sobre todo, cual es la transformación que tiene lugar al convertirse un objeto quemado en humo y cenizas. Resolver estos interrogantes implicaba un considerable aporte a la economía como forma de prevenir las pérdidas ocasionadas por los incendios en la arquitectura, de ahí, la determinación de emplear materiales ignífugos para la construcción de edificios de importancia. Los conocimientos fueron paulatinamente evolucionando desde las teorías alquímicas sobre la naturaleza del fuego, hasta la puesta en práctica de una teoría de la combustión basada fundamentalmente en la formulación de Lavoisier de la existencia de varios elementos en la composición del aire atmosférico, en unas proporciones del 16% de oxígeno y un 84% de azote o nitrógeno.

Antes de alcanzar el consenso sobre la participación esencial del oxígeno del aire en la combustión de los cuerpos, durante gran parte del siglo XVIII el conocimiento del fuego estuvo ligado por una parte a la teoría aristotélica de los cuatro elementos y, por otra, a la moderna, pero ambivalente teoría del *flogisto* formulada a partir de que en 1731 G. E. Stahl, médico del rey de Prusia que denominara al principio de combustión *phlogiston* (del griego *phlox*: llama).²⁸⁹ La versatilidad con la que fue adoptada y su incapacidad para demostrar experimentalmente los cambios de estado en las materias combustibles, condujeron finalmente a su inhabilitación, no sin antes haber dado lugar a una abundante literatura explicando como las sustancias combustibles contenían *flogisto* que al quemarse era expulsado al aire y las sustancias no combustibles, por el contrario, carecían de *flogisto* o estaban desflogisticadas.

289 J. CARTWRIGHT. *Del flogisto al oxígeno*, Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia, Tenerife, 2000.

El poderoso lastre de la tradición

La investigación de los gases transcurría de forma paralela a la investigación de la trayectoria y el comportamiento de la luz, pues ambas presentaban dificultades comunes para materializar y medir sus comportamientos. Los gases formaban parte de la combustión y el fuego proporcionaba la magia de la luz. Ambos campos del conocimiento eran de interés para los científicos modernos, porque ambos presentaban numerosas posibilidades de utilización para la producción y la industria. Sin embargo, el conocimiento científico vinculado a las demostraciones experimentales chocaba ideológicamente con una tradición escolástica firmemente asentada en las universidades y legitimada por la institución eclesiástica. Esta conexión ideológico-religiosa, figura como condición indispensable en las reales órdenes de Felipe V para ser admitido como Académico de la Historia, a los que se exige *jurar primero la defensa del Misterio de la Purissima Concepcion de Maria Santissima*.²⁹⁰

A este lastre ideológico y las dificultades añadidas para remover los métodos escolásticos del saber, se une también un corpus de prácticas basadas en creencias supersticiosas frente a las cuales, el *Teatro Crítico Universal* de Feijóo aparece como monumental síntesis final de la concepción escolástica-medieval de las nociones de magia y superstición. Entre estas prácticas, en España más que en otros países, estaba bien arraigada la creencia en los pretendidos poderes contra el fuego que los *saludadores* decían poseer. Para afianzar la credibilidad sobre sus prácticas como curanderos o *sanadores*, afirmaban tener capacidad para enfrentarse al fuego, dominándolo a voluntad al caminar sobre lechos de brasas ardientes, lavándose las manos con agua o con aceite hirviendo o manejando en sus manos carbones prendidos; incluso algunos sostenían que podían apagar los incendios más voraces son sólo siete soplidos.

Unas prácticas que siguen teniendo una presencia significativa cuando Goya transmuta el gesto de imposición de manos del *saludador* directamente en la acción de la *médium*

²⁹⁰ REAL CEDULA que sirve de Titulo para los Yndividuos de la Real Academia de la Historia de España, Madrid, 16 de mayo de 1743.

del aquelarre sobre la cabeza del abducido. Si bien la Iglesia no aprobaba este tipo de prácticas debido al riesgo de pacto con el diablo, las prácticas de estos *saludadores* fueron autorizadas después de ser examinados por obispos o prelados hasta bien entrado el siglo XVIII. En 1540 el teólogo Francisco de Vitoria admitía las dificultades para diferenciar los acontecimientos extraordinarios debidos a la naturaleza de aquellos otros provocados por los malos espíritus: *!Cuánto más sencillo sería todo, si no existiera una «magia naturalis», capaz de utilizar las fuerzas naturales para producir efectos prodigiosos semejantes a los realizados por las inteligencias separadas;* exclamaba Vitoria.²⁹¹ Sin embargo las prohibiciones de la Inquisición no lograron solucionar el problema y, a finales del siglo



FIG. 67: *El Conjuero*, 1797-1798, Francisco de Goya.

XVIII, la intelectualidad ilustrada y la comunidad científica buscaron en la burla y la ridiculización el modo de desprestigiar este tipo de prácticas opuestas a la razón y la ciencia.

El interés de los científicos por la física de la luz se reflejaba en numerosos tratados de óptica publicados a lo largo del siglo, buscando satisfacer la demanda de un público variado, entre el cual podían encontrarse médicos, navegantes, artistas o simplemente curiosos interesados por las novedades del conocimiento. Sin embargo, la disparidad de criterios entre

profesionales médicos sobre la salud y la cura de enfermedades humanas, la actitud metafísica de los filósofos y la familiaridad de la población con explicaciones misticadas sobre todo tipo de fenómenos tenidos por extraordinarios, había permitido erradicar con

291 Cif. F. A. CAMPAGNE. «Entre el milagro y el pacto diabólico: saludadores y reyes taumatúrgicos en la España moderna», p. 251. En M. E. GONZÁLEZ de FAUVE (Ed.). *Ciencia, poder e ideología. El saber y el hacer en la evolución de la medicina española (siglos XIV-XVIII)*, Instituto de Historia de España «Claudio de Albornoz», Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina, 2001.

anterioridad las creencias en los supuestos poderes contra el fuego de los *saludadores*, comprobando experimentalmente tales proezas.

Como señalaba Feijóo *si se hallare algun Saludador, el qual se entráre en un horno ardiendo rigurosamente, y después de estar en él un rato, saliere sin lesion alguna, o estando bien encendido lo apagare de un soplo, se debe creer sin duda que interviene pacto diabólico, porque ningun remedio o preservativo natural alcanza a tanto.*²⁹² Feijóo dedica el «Discurso Primero del tomo tercero del Teatro Crítico» a demostrar que *no tienen los Saludadores virtud alguna paricular, ni divina, ni natural ni demoniaca*, basándose en primer lugar en que *solo en España hay esta especie de Curanderos*. Sin embargo el tema debía resultar de importancia dada su conexión con aquellos *libros de títulos mentirosos*, entre los que *sobresalen aquellos que llaman libros de Secretos de naturaleza*, tema al que dedica el «Discurso Segundo» de ese mismo tomo.

Las dificultades para diferenciar prácticas engañosas de aquellas otras verdaderas era lo que conducía al engaño y a *la imprudencia de emplear del dinero en libros por la elegante apariencia de las fachadas!*²⁹³ Esta confusión se ve en la vana creencia entre el vulgo de que hay *extranjeros que executan cosas admirables; como representar corridas de toros; hacer salir, y moverse, como cuerpos animados, las pinturas de los lienzos: fingir en el campo exércitos armados*. Representaciones en espectáculos probablemente relacionadas con la utilización de la linterna mágica, a la que Feijóo sitúa dentro de la *materia de representaciones maravillosas verdaderas*, porque pertenecen a *las dos facultades Matemáticas, Dióptrica y Catóptrica, que se executan mediante la estudiosa configuracion, y disposicion de espejos, y vidrios.*²⁹⁴ Un artificio logrado mediante la reflexión o la refracción *de las especies visibles, haciendo ver los objetos fuera de sus propios lugares, y logrando la admiracion de los concurrentes*. Engaño y confusión que se extienden entre el vulgo, pero también entre médicos o filósofos o se sustentan en

292 B. G. FEIJÓO y MONTENEGRO. *Teatro Critico Universal*, Por Pantaleon Aznar, a costa de la Real Compañía de Impresores y Libreros, Madrid 1777. T. III, p. 13.

293 *Ibid.* p. 19 .

294 *Ibid.* p. 23.

paradojas matemáticas desconocidas para gran parte de la población.

Por otra parte, la publicación de obras en las que se muestran las utilidades que el manejo de instrumentos de óptica puede reportar para mostrar imágenes para entretenimiento, como la cámara obscura o la linterna mágica, no siempre implicaba el compromiso con una práctica científica verdaderamente innovadora y experimental. Publicaciones de éste tipo silenciaban abiertamente las obras más vanguardistas, protegiendo los textos más tradicionales en perjuicio de autores como Newton que, al desbordar el cauce tradicional de las metodologías del conocimiento con severas rupturas en diferentes ámbitos del pensamiento, fueron relegados durante mucho tiempo por motivos ideológicos. Un ejemplo de esta práctica proteccionista que lastra la divulgación de las teorías más innovadoras, es la publicación en 1740 de *A new and compendious system of optics*.²⁹⁵

A pesar de las numerosas láminas describiendo el funcionamiento de la luz y de las detalladas explicaciones teóricas, Benjamin Martin omite cualquier referencia a las innovaciones de la ya suficientemente conocida *Óptica* newtoniana. Pero su silencio con respecto a las novedades introducidas por Newton, es sintomático de una práctica retardataria tras la que se esconde el impulso por asegurar su posición ideológica en la comodidad de la tradición. No obstante, señala una primacía de la óptica entre las ciencias parangonándola con la importancia, curiosidad y sensibilidad del ojo entre los órganos del cuerpo humano, incluso, para diferenciar al *hombre del bruto* y, cataloga su utilidad al resaltar que *es también el trabajo de base, o la ciencia fundamental, para muchos otros, como la Pintura de Perspectiva, Arquitectura, Astronomía, marcación, Suveying, & c. ¿Cuán cojo e imperfecto puede ser cualquiera de las artes y de los artistas sin la ayuda y socorro de los Principios y Normas de esta noble ciencia?*.

Es a partir de la importancia de la luz que el fuego se valora como un fenómeno al que los artistas prestaban atención para dominar, tanto la iluminación de los objetos,

295 B. MARTIN. *A new and compendious system of optics: in three parts, viz, part I. Catoptrics, part II. Dioptrics, part III. A practical description of a great number of the most useful optical instruments and machines*, James Hodges Ed..London, 1740.

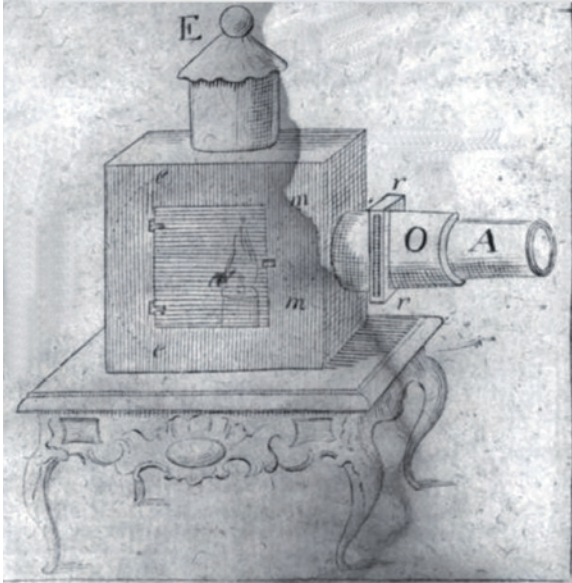


FIG. 68: *Linternas mágica*, 1785.

como la propia variación del color con la temperatura de la llama. El fuego estaba incluido entre los fenómenos ópticos que eran de uso cotidiano para los artistas, en la tarea de comprender la práctica de la pintura, y jugaba un importante papel en la creación como elemento común a numerosos fenómenos extraordinarios. Su poder de fascinación encontró utilidad en aparatos como la *linterna mágica*, cuya evolución prosperó en sintonía con

la facilidad para incorporar lentes ópticas a las cajas que servían de aparato de proyección.

La divulgación de las teorías de Newton sobre la refrangibilidad de la luz complementaban los conocimientos de la óptica como *ciencia que asistía a la vista*, permitiendo redirigir la sospecha cartesiana de artificio y enfatizar socialmente la utilidad de las investigaciones para mejorar la capacidad de la visión humana, pues, como había avanzado Descartes *estas lentes llevando nuestra vista mucho más lejos de lo que estaba acostumbrada a alcanzar la imaginación de nuestros antepasados, parecen habernos abierto el camino para llegar a un conocimiento de la Naturaleza mucho más vasto y perfecto que el que ellos*.²⁹⁶

Un proceso lento, cuya legitimación dependió también del progresivo ascendente de Newton después de ser nombrado presidente de la Real Society y de comprobarse su teoría de la gravitación universal con el avistamiento en 1758 del cometa Halley, tal como se había predicho ochenta años antes y Newton había demostrado que estaría de nuevo en órbita de la tierra. Como novedad sumamente práctica, los textos divulgativos de la óptica newtoniana transmitían tanto la teoría como la forma de replicar los experimentos y las

²⁹⁶ R. DESCARTES. *Discurso del método: Dióptrica; Meteoros; y Geometría*, Alfaguara, Madrid, 1981. p. 59.

demonstraciones, facilitando la comprensión de los experimentos y describiendo el utillaje necesario para desmentir la creencia común de que el color no es una cualidad material, sino que la luz está compuesta de rayos refrangibles de diferente naturaleza. A la vez que se buscaba dominar esa práctica de utilización de la luz natural, los artistas buscaban dominar también el control lumínico mediante la utilización de luminarias para poder trabajar en ausencia de luz natural. Y esa fue la puerta por la que la física newtoniana penetró en el mundo del espectáculo y el entretenimiento, posibilitando un reconocimiento más allá de los estrechos límites de las academias científicas.



FIG. 69: *Autorretrato en el taller*, 1794-1795, Francisco de Goya.

Esta utilización de los avances científicos en el ámbito de la sociabilidad, estimuló también la contribución de las instituciones públicas en la financiación de este tipo de actividades, sobre todo, a medida que la gobernabilidad de las naciones adquirió carta de naturaleza científica. Como se ha señalado en investigaciones recientes²⁹⁷, hubo un momento de desarrollo de las artes y las ciencias en el que *la comunidad científica buscaba un público amplio que, interesado por la ciencia, facilitase el dinero necesario para que ésta pudiese desarrollarse satisfactoriamente de forma autónoma, más allá de la ayuda tradicional de particulares o señores poderosos, y se explica, asimismo, por un contexto en el que desde hacía varios años instituciones como la Accademia del Cimento de Florencia y la Royal Society de Londres pretendían enseñar a sus miembros, mediante*

²⁹⁷ La utilización de adminículos ópticos en el trabajo de los artistas, es una constante desde el Renacimiento con la cámara oscura como referente, pero su incorporación al ámbito de la sociabilidad se desarrolla especialmente en el siglo XVIII. Para el estudio de la creciente utilización de dispositivos ópticos en las artes y en la sociabilidad urbana durante el siglo XVIII en España, es obra de referencia J. VEGA. *Ciencia, Arte e Ilusión en la España Ilustrada*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas & Polifemo Ed., Madrid, 2010.

*experimentos entretenidos, a conocer los secretos de la naturaleza.*²⁹⁸ Llegado el siglo XVIII, el protagonismo que durante mucho tiempo había tenido el tradicional mecenazgo artístico, tanto en el desarrollo de las artes como en el de las ciencias, es desplazado por la esfera pública institucional y por la participación de la burguesía en la realización y financiación de los experimentos científicos y en la incorporación de nuevas tecnologías a la producción artística.

Al incorporar instrumentos utilizados en las prácticas de experimentación científicas al ámbito del entretenimiento como una suerte de saberes útiles, se proporcionaban al público, de un modo ameno y divertido, nuevas posibilidades de conocimiento sobre la naturaleza que ampliaban el campo de las prácticas de producción y supervivencia humanas. La física de la luz llegaba al público en un clima paradójicamente propicio, desplazando la magia natural y la familiaridad del público con los rompimientos de gloria tridentinos, mediante un dispositivo de entretenimiento que no consiste más que en la adecuada disposición de lentes, espejos colocados a distancias adecuadas y combinaciones de la luz y la sombra, a un coste económico infinitamente menor que las arcadas majestuosas de arquitectura efímera desplegadas para un anfiteatro de luces y truenos apoteósicos que, si bien llevaban la emoción hacia cotas sublimes, apenas pueden experimentarse durante un breve espacio de tiempo.

En esta práctica de vulgarización de la ciencia queda también contaminado el fundamento de la teología de la luz, haciendo menos sólidos los pilares sobre los que asentaba tanto la religiosidad como la filosofía escolástica. Los nuevos ‘filósofos experimentales’ necesitaron de un soporte legitimador de sus prácticas capaz de vencer las resistencias que oponían al desarrollo de nuevas metodologías del conocimiento, tanto la filosofía escolástica por la que se regían los programas académicos de las universidades, como el énfasis que el empirismo otorgaba a la experiencia sensorial en la formación del conocimiento. La configuración del público como nuevo depositario de la opinión y como

²⁹⁸ L. M. FERNÁNDEZ. *Tecnología, espectáculo, literatura. Dispositivos ópticos en las letras españolas de los siglos XVIII y XIX*, Universidad de Santiago de Compostela Santiago de Compostela, 2006.

sujeto político, irrumpe como soporte legitimador para este nuevo modo de entender el conocimiento científico, utilizando la sociabilidad y la esfera pública como escenarios privilegiados donde se despliegan las prácticas del saber.

Como había señalado Leibniz, para que la ciencia experimental pudiera desarrollarse plenamente, no sólo era necesario mostrar las ineludibles utilidades que los experimentos generaban para el progreso humano y la felicidad de las naciones, sino, mostrar estos adelantos del conocimiento humano de forma divertida para su propagación, poniendo el uso de lo extravagante al servicio de la sabiduría. En su afán por obtener el mejor provecho del ocio ciudadano, las artes de la representación se convirtieron en aliadas de la ciencia experimental y sirvieron de plataforma para que el público se familiarizara con la nueva terminología del conocimiento científico.

Este uso como entretenimiento de los diversos tipos de instrumentos ópticos, de lo que se sabía del fuego o de la circulación de los fluidos eléctricos, consustancial a la curiosidad humana aparece con mayor prodigalidad en el siglo de *las luces*, explotando útilmente la capacidad del hombre para entusiasmarse ante lo novedoso y desconocido, y utilizando la atención que despierta la curiosidad para transmitir conocimiento, ya fuera a través del arte y sus juegos de la perspectiva o de la fascinación que despertaban determinados espectáculos prodigiosos.

Entusiasmo generalizado y utilización consciente de las posibilidades del entretenimiento para la difusión del conocimiento, es el motor que inspira los *Secretos de Artes Liberales y Mecánicas* publicados por Bernardo Montón en 1761. El público adquiere aquí un protagonismo democrático, una práctica que propone a todos aquellos que estén dispuestos a experimentar, disfrutar de numerosos trucos utilizados en las prácticas artísticas. Estos *Secretos...* están emparentados con la experimentación científica y participan igualmente de la necesidad de mostrar sus mecanismos al público, para desarrollarse plenamente. En uno de ellos vemos como se llevaba a la práctica este proceso de difusión del conocimiento, donde es patente esta complicidad entre la ciencia, el arte y el entretenimiento imitando

los efectos de un terremoto a la escala apropiada para el entretenimiento.

Para imitar el temblor de tierra: Toma hierro, y azufre dos arrobas en polvo, y limalo, haràs con agua una masa, y en el verano pondràs esto en la tierra media vara de hondo, y al cabo de diez, ò doce horas la tierra empezará á hincharse, y abrirse por algunas partes, de la qual saldrán algunos vapores calientes, y sulfureos, y después llamas, que ensancharán las aberturas, y esparcirán alrededor unos polvos amarillos, y negros: serà facil de concebir, que con mayor cantidad se harà mayor el estrago; por lo consiguiente advertir el peligro en los Países sujetos à esta calamidad (sic).²⁹⁹

No sólo es novedoso el dar a conocer secretos atesorados por artesanos, sino también el método experimental que se propone para conocer. La minuciosa descripción es el método que permite divulgar el saber sobre la física de los temblores de tierra, el filtro de la ironía y la propuesta de espectáculo el estímulo para el aprendizaje, y la caracterización de experimento el vehículo que conecta las prácticas de utilidad y el ámbito de los saberes en la esfera científica donde se buscan explicaciones fundamentadas experimentalmente. Al advertir sobre los peligros de estrago poniendo en práctica una experiencia científica como juego de entretenimiento, se emula la práctica y se instruye acerca de los fenómenos de la naturaleza. A pesar de la crítica a este tipo de libros realizada por Feijóo, es notorio en la segunda mitad del siglo un ambiente favorable al entretenimiento con experimentaciones descritas en libros de divulgación que aprovechan los avances científicos en distintos campos del conocimiento.

Gentes distinguidas como el infante don Carlos, futuro Carlos IV, tenían en sus bibliotecas libros de esta naturaleza, apropiados para lucir sus habilidades en el ámbito del entretenimiento. Aunque la mayor parte de ellos se refieran a decoraciones y artefactos en relación con la modificación de la apariencia de las cosas, ilustran el ambiente en el que una parte de la población se precipita hacia nuevas formas de visión, asimilando como entretenimiento lo que durante largo tiempo había estado reservado al conocimiento

²⁹⁹ B. MONTÓN. *Secretos de Artes Liberales y Mecánicas*, Imprenta de María Angela Martí Viuda, Barcelona, 1761. p.76.

específico, al secreto mediante el cual los artistas lograban seducir al espectador y producir efectos sorprendentes.

Estas prácticas de entretenimiento llevaban, como artefactos que viajaban en el tiempo transportados por el carro de los buhoneros, el germen de transformaciones en la identidad de los individuos. La asimilación de conocimientos aparentemente

anacrónicos, por medio del entretenimiento, facilitaba la transformación de la identidad y los modos de comportamiento de los individuos que, de ese modo, no eran sensibles a la penetración de conceptos en desplazamiento, sino que van adquiriendo nuevos hábitos sociales y productivos gracias a la divulgación de habilidades y conocimientos. Incluso los ‘secretos’ largo tiempo encerrados en los talleres de los artesanos, entran a formar parte de un nuevo espíritu liberalizador del pensamiento a través de su divulgación como espectáculo, entretenimiento, escenificación fascinadora o presentación ‘en sociedad’ revestidos con nuevo aura de científicidad en el entusiasmo de los ‘salones’.

**SECRETOS
DE ARTES LIBERALES,
Y MECANICAS.**

**RECOPILADOS, Y TRADUCIDOS
de varios, y selectos Autores, que tratan
de Phisica, Pintura, Arquitectura, Optica,
Chymica, Doradura, y Charoles, con
otras varias curiosidades, raras,
è ingeniosas.**

**PARA HACER UN FAROL,
que mantiene la luz dentro del agua.**

FIG. 70: *Secretos de artes liberales y mecanicas*, 1760, Bernardo Monton, (detalle).

DE LAS DIALÉCTICAS CULTURALES

IX

NOTICIARISMO Y ARQUITECTURA: UN DISPOSITIVO DE PODER

El carácter expansivo de la política artística impulsada con la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, tuvo un desarrollo arquitectónico durante las primeras décadas de funcionamiento, limitado a los encargos estamentales por causa de la fuerte implantación gremial en la práctica social. Si en el ámbito de la arquitectura los arquitectos académicos tardaron décadas en hacerse con el control efectivo de las obras a través del control de los proyectos, en el caso de la escultura eran los gremios los que controlaban los encargos y los artífices los que realizaban mayoritariamente el trabajo. Una situación con la que la Academia se vio obligada a lidiar durante décadas, con el objetivo -poco disimulado- de modificar la relación estructural en beneficio de un control jerarquizado de los asuntos económicos en los que intervenían las artes. Esta situación determinada por unas relaciones de poder establecidas mediante reglamentos administrativos, una rígida zonificación estamental y unos medios de producción dispersos, en la que el empleo y la distribución de los recursos económicos estaban fuertemente controlados por las jerarquías gremiales; comienza a ser modificada en busca de una centralización establecida por normas universales, mayor aplicación del saber económico a la gubernamentalidad de la población y que, en el ámbito de la arquitectura, se traducirá en una dinámica creciente de producción de normativas desde la institución académica en las que no tienen cabida los artífices gremiales. Normas cuya finalidad inmediata es incorporar a los arquitectos formados en la Academia al sistema de producción, investidos con la potestad exclusiva de realizar los proyectos para las grandes obras.

Ya hemos visto como la creación y desarrollo de la Academia de San Fernando, al menos durante sus primeros años estuvo vinculada a la obra del Palacio Nuevo, y que fue, principalmente, la necesidad de incorporar nuevas técnicas y conocimientos a la práctica de la arquitectura civil la que impulsó la política de pensionados durante el reinado de

Fernando VI. Sin embargo, el ámbito de la arquitectura eclesiástica continuaba dominado por los artífices gremiales incluso, después de varias décadas de funcionamiento de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de la creación de las que le siguieron en otras provincias. Desde estos institutos se trataba por todos los medios de recortar el poder de los gremios y siendo Flofidablanca protector y presidente del Consejo, Antonio Ponz aprovechaba todo el poder que le brindaba el cargo de secretario de la de San Fernando y su prestigio ante Carlos III, para que el Consejo legislara a favor del nuevo gusto académico, como forma de poner limitaciones a la continuidad de las prácticas gremiales contra las que luchaba la Academia.

Uno de los acontecimientos que facilitó la renovación del proceso administrativo seguido a la hora de solicitar permiso para ejecutar nuevas obras y empleo de los recursos disponibles, fue la necesidad de acometer reparaciones en numerosos edificios -civiles y religiosos- afectados en su estructura por el terremoto de Lisboa en 1755. El volumen y la variedad de peticiones para reparar los daños causados, determinó al Consejo a emitir una serie de disposiciones, tratando de equiparar los modos de funcionamiento en la arquitectura de grandes obras en todo el país. Fue una normativa de alcance limitado, fundamentalmente porque el Consejo carecía de una estructura especializada para llevar a cabo el control de la normativa y, porque, además, la fuerte implantación de las prácticas ejercidas por los maestros gremiales estaban amparadas por una normativa -de larga tradición- que facilitaba la atomización de los encargos y dificultaba el control centralizado que el Consejo pretendía.

La efectividad del control sobre los encargos arquitectónicos, los proyectos llevados a la práctica, los materiales empleados en la subsanación de desperfectos, el estilo escogido para sustituir lo arruinado y la centralización del proyecto en las obras de importancia estuvieron mediatizados durante décadas, en espera, por una parte, de una modificación de las prácticas ejercidas por los maestros gremiales y, por otra, del desarrollo de una institución específica capaz de implementar una normativa acorde con la jerarquización

otorgada a la figura del arquitecto académico. La fuerte implantación de los gremios, llegó a facilitar la incorporación de los obispos al proceso iniciado por el Consejo, debido a que, incluso en un ámbito de su competencia como eran las obras eclesiásticas, el control económico escapaba frecuentemente al control de la jerarquía eclesiástica pues, en la práctica, muchas obras eran sufragadas a través de la colaboración popular o desde las Juntas de Propios. De este modo, la arquitectura retablística continuaba estando en manos de artesanos gremiales que en la mayor parte de los casos ejercían un dominio económico local, protegidos por las dificultades que las ordenanzas imponían a la circulación de operarios no admitidos en el gremio como arquitectos o escultores. Incluso en el ámbito de la corte el dorador Manuel Zamorano cobraba en 1767



FIG. 71: Retablo mayor de la iglesia de religiosas Trinitarias Descalzas de San Ildefonso, Madrid, 1739-1767, M. de Mesa (ensamblado), M. Zamorano (dorado).

cuarenta mil ducados por dorar el retablo mayor de la iglesia del convento de religiosas Trinitarias Descalzas. Construido según el estilo de las obras toledanas de Francisco Tomé, ni la Academia ni el Consejo intervinieron en una obra en la que intervinieron, además del dorador, el arquitecto Francisco Ruiz, el ensamblador toledano Manuel de Mesa y el también ensamblador Antonio Arnüero, que recibió varios pagos por la realización del tabernáculo, siendo el más importante uno de 7.000 rs. de vellón.³⁰⁰

El gran incremento de la población, que llegó incluso a triplicarse durante la segunda mitad de la centuria, exigió una ampliación de las parroquias, para cuyas nuevas obras surgieron demandas de feligreses ante el Consejo. Este incremento de la demanda desbordó, en la mayor parte de los casos, la capacidad de las Academias de Bellas Artes para ejercer la censura sobre los proyectos de arquitectura y consecuentemente se revitalizaron

300 V. TOVAR MARTÍN & J. J. MARTÍN GONZÁLEZ. *El arte del barroco*, Taurus, Madrid, 1990.

los problemas ocasionados por las restricciones que los gremios imponían para que arquitectos o escultores pudieran establecerse en las poblaciones. Es bastante ilustrativo de este proceso el conflicto que se vivía en Valencia en 1777, a causa de la negativa de los gremios a permitir el trabajo de los arquitectos y escultores si no estaban inscritos. La compartimentación geográfica establecida por las normativas gremiales, permitía a los gremios locales impedir la actividad de artistas -escultores o arquitectos decoradores- si no aceptaban inscribirse en el gremio correspondiente y aceptar las pruebas que se les exigían para ser autorizados. Esta práctica impedía tanto la movilidad geográfica como la incorporación de novedades y la renovación de las técnicas, pero, allí donde el conflicto llegaba a manos de la justicia ordinaria, los gremios pleiteaban con la garantía de que ordenanzas, reales resoluciones y privilegios todavía estaban de su parte, mostrando además la voluntad de aislar mediante todo tipo de presiones a quienes pretendían establecerse para ejercer la actividad en la que se habían formado académicamente.

El conflicto que, duró décadas sin que la Academia de San Carlos lograra el propósito de control de los proyectos de edificación, podemos situarlo en lo que Bourdieu califica de *empresa de apropiación cultural*³⁰¹ en la que se inscribe la institucionalización de títulos de arquitecto y ulteriormente de maestros de obras otorgados por las Academias de Bellas Artes, facilitando el reconocimiento y la legitimación como individuos de una clase social cultivada, a la que se señalaba como «los inteligentes» estableciendo de ese modo una distinción de clase. Las titulaciones otorgadas por estas instituciones «legitimadas» por el nuevo orden de economía del progreso, abren el acceso a los derechos y deberes de clase sin el necesario ejercicio de dominio de la práctica de un hacer, de una capacidad, o una función exigido a los poseedores de un capital cultural desprovisto de certificación

301 Según Bourdieu *la empresa de apropiación cultural, se inscribe como una exigencia objetiva en la pertenencia a la burguesía, a la vez que las titulaciones abren el acceso a los derechos y deberes de la misma. [...] A diferencia de los poseedores de un capital cultural desprovisto de certificación académica, que siempre pueden ser sometidos a pruebas, porque no son más que lo que hacen, simples hijos de sus obras culturales, los poseedores de títulos de nobleza cultural -semejantes en esto a los poseedores de títulos nobiliarios, en los que el ser, definido por la fidelidad a una sangre, a un suelo, a una raza, a un pasado, a una patria, a una tradición, es irreductible a un hacer, a una capacidad, a una función- no tienen más que ser lo que son, porque todas sus prácticas valen lo que vale su autor, al ser la afirmación y la perpetuación de la esencia en virtud de la cual se realizan. P. BOURDIEU. *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid, 1988. p. 21.*

académica. Del mismo modo, el conflicto económico derivado de la sustitución de maestros de obras por arquitectos titulados se inscribe en el dominio de la cultura, en el que los criterios de «buen gusto» con los que Antonio Ponz rechaza las obras



FIG. 72: *Ventura Rodríguez*, 1786, Francisco de Goya.

realizadas por artífices gremiales, no tienen que ser demostrados y simplemente responderán a las preferencias artísticas del genio de sus creadores o a la genealogía de su inscripción en un registro legitimado por la institución.

La noción de gusto utilizada por la institución académica, esto es, las preferencias manifestadas por sus miembros más relevantes, es el campo de operaciones sobre el que se llevará a cabo la afirmación práctica de una diferencia de clase estructural, constitutiva de un nuevo paradigma

político. El ejercicio de poder necesario para afianzar este dominio se llevará a cabo, fundamentalmente, afirmando la negatividad y el perjuicio causado a la sociedad por las obras realizadas por artífices gremiales, identificados como sujetos que *no son más que simples hijos de sus obras culturales*,³⁰² sin competencia específica formalmente legitimada por una institución cuyo prestigio garantiza la posesión de un conocimiento científico, necesario para el ejercicio del gusto según los requerimientos del progreso.

Esta práctica política de legitimación de unas habilidades prácticas y de una competencia de instrumentos de cultura, tiene lugar mediante la asignación de valores ‘científicos’ a determinados modos de ejercer la práctica arquitectónica certificada por ‘sujetos’ identificados como ‘inteligentes’ a los que se designa, específicamente, como ‘detentadores del saber’ desde ahí en adelante. En el proceso de legitimación de esta «empresa de apropiación cultural» se pusieron en marcha mecanismos noticiosos en los que cobra singular importancia; la carga emocional con que se adereza la noticia, la verosimilitud

302 *Ibíd.*. *Op. cit.* p. 20.

del suceso y la cualidad histórica que se adjudica a lo arruinado. Un procedimiento que vemos desplegarse, oportunamente, gracias al incendio del Real Santuario de Nuestra Señora de Covadonga en octubre de 1777.

La historicidad que se arroga la *Noticia de la Antigüedad* que describe este suceso, pone en juego un énfasis noticioso de gran efectividad para resaltar la importancia del edificio incendiado. Un énfasis probablemente imprescindible para los fines de utilización cultural que se persiguen, si tenemos en cuenta la escasa envergadura del edificio arruinado, la situación geográfica de aislamiento y las dificultades intrínsecas de esta situación para que el edificio fuera conocido. La distribución ulterior de esta *Noticia*, pone en juego otros mecanismos que no dependen ya de la catastrófica situación del edificio, sino de la sensibilidad acumulada en el proceso de circulación, tras informar de su conocimiento por la Real persona. La *Noticia* comienza describiendo lo sucedido cuando el Real Santuario de Nuestra Señora de Covadonga, *al amanecer del día 17 de octubre (...) se encontró ardiendo, y entregado à la voracidad de las llamas, que le redujeron enteramente à cenizas, por la materia combustible de que se hallaba formado;* para extenderse en otras consideraciones que informan de las aspiraciones del *Abad y Cabildo de la insigne Iglesia Colegial de Cobadonga* quienes, consideraban conveniente su publicación para acrecentar el piadoso estado de las poblaciones, *y que los fieles se aplicaren à conservar una memoria tan recomendable, yá que no se puede reparar enteramente una pérdida de esta naturaleza.*³⁰³

El Principado, envió inmediatamente una comisión rogatoria a presentar sus súplicas al Rey, solicitando remedios para tan grande aflicción y, contra la habitual demora de palacio en asuntos de éste tipo, se les concedió de modo casi inmediato, una licencia para recaudación de fondos, a cuya bolsa contribuía en primer lugar el Rey de sus propios caudales. Una actuación verdaderamente sorprendente, pues era habitual insistir una y otra vez para conseguir que el Rey accediera a considerar sus súplicas.

303 *Noticia de la antigüedad y situación del santuario del Santa María de Cobadonga, en el Principado de Asturias*, Antonio de Sancha,. Madrid, 1778.

Semejante dispendio estaba relacionado con el provechoso dispositivo emocional que el deceso proporcionaba. La *Noticia* fue rápidamente canalizada en favor de la reordenación del gusto arquitectónico y escultórico, poniendo en marcha un dispositivo de disciplinamiento del gusto artístico vinculado al sistema de producción y control económico. La Academia de Bellas Artes de San Fernando, como institución legitimadora del gusto artístico, será el instituto público que mediando el Consejo de Castilla, se encargue del control y disciplinamiento de las prácticas artísticas, desplegando una nueva actividad especialmente destinada a ejercer el control de la producción arquitectónica y escultórica de mayor relevancia económica.

Casi de inmediato, el Rey y su Secretario del Consejo el conde de Floridablanca, con la colaboración de los consiliarios de la Academia de San Fernando, utilizaron esa *noticia* y el sentimiento de desolación provocado por el incendio, para afianzar; mediante una Real Orden y una Circular reservada, actuaciones acordes con las críticas de los académicos contra la construcción de retablos de madera, cuya elaboración estaba en manos de claveros y doradores que, pertenecientes a los gremios, dejaban aparentemente sin trabajo a los nuevos artistas formados en la Academia.

Consecuentemente con el efecto noticioso que se esperaba de la divulgación instrumentalizada del incendio, el aparato político se despliega al máximo nivel administrativo para legitimar una *Real Provisión* otorgando licencia para recaudar fondos destinados a la reconstrucción del santuario y justificando la voluntad del Rey en el sentimiento de desdicha causado por el incendio:

A vista de esta desgracia, y la necesidad de que todos los españoles concurren con sus limosnas al reedificio de un templo tan antiguo, y en que nuestros mayores confortados con fe y valor arreglaron en el su punto de reunion, de que resulto la total expulsión de los mahometanos, y la restauración entera del cristianismo en España. El religioso ánimo de nuestro Católico Monarca Carlos Tercero protege de todos modos esta piadosa obra, y ha concedido permiso para que en todo el ambito de esta

gloriosa Monarquía se pueda pedir limosna con tan preciso destino, conforme Real
Provisión de diciembre de 1777 (sic).³⁰⁴

Aunque la Real Provisión se publica en diciembre de 1777 está, como trataremos de explicar, en estrecha relación con la Real Orden de 23 de noviembre y una Circular reservada del 27 del mismo mes, objeto central de este estudio y de las que realizamos más adelante un análisis exhaustivo en relación al modo en que, este conjunto de normas, se inscriben en una práctica novedosa de instrumentalización del incendio como suceso impactante, a través del mecanismo utilizado para su divulgación. El trato favorable por parte del Rey a la rogativa y el subsiguiente despliegue del aparato recaudatorio, son ilustrativos de la agilidad con la que se pretende tratar el suceso del incendio, aprovechando también la estructura eclesiástica para su difusión. De este modo, se despliega una práctica comunicacional que otorga máxima relevancia a un suceso en función de la emotividad despertada, superponiendo el dispositivo emocional a la relevancia económica o a las circunstancias contingentes que pudieron rodear el acontecimiento.

La *Noticia* del incendio ocurrido el 17 de octubre de 1777 en la Real Colegiata de Covadonga y su distribución a través de diferentes cauces, es ilustrativa del modo en que este incendio pasa de ser un acontecimiento excéntrico, sin connotaciones aparentes en el devenir de las prácticas artísticas, a constituirse en elemento significativo en el proceso de implantación social de un nuevo paradigma del gusto con repercusiones determinantes en las prácticas artísticas y cuyas consecuencias alcanzan también a la formación de una nueva estructura de clases sociales. En este proceso es fundamental el modo en que se ‘construye’ esta *Noticia de la antigüedad*, utilizando el relato para obtener de la noticia del suceso una resonancia amplificadora en relación al grado de afectividad con la que se despliega. Un despliegue que ensaya precozmente lo que J. Vega ha investigado como *mecanismo de construcción histórica de la imagen de la noticia* que, sirviéndose del grabado dejó importantes testimonios de acontecimientos singulares, evolucionando

304 A. H. N.,. Diversos, n°. 448.

en consonancia con los adelantamientos de las técnicas,³⁰⁵ hasta convertirse en medio de comunicación de primera magnitud para el desarrollo social y para la subjetivación identitaria.

En esta *Noticia* no hubo tiempo para realizar un grabado, ya que se elabora al mismo tiempo que la comisión, formada a instancias del abad y del clero del Principado, se desplaza a presencia del Rey, pero; la reutilización de un antiguo texto, elaborado por Ambrosio de Morales por encargo de Felipe II, como cuerpo principal de la descripción del Santuario en la *Noticia* y la inmediatez con que se procede a imprimir el conjunto noticioso por encargo del superior del santuario como nuevo relato, denota el interés por resaltar la espectacularización de la pérdida ocurrida por causa del incendio. Añadiendo, además, la suficiente emotividad, como para resultar impactante en la imaginación de quienes tenían acceso a este tipo de escritos.

Esta utilización sensibilizada del suceso, el énfasis histórico que se propone al relacionar los daños actuales con el esplendor histórico de la Colegiata y el empleo de recursos para difundir el acontecimiento, sugieren una confluencia de intereses cuyos beneficios afectaban por igual al Cabildo de la Colegiata afectado económicamente por la ruina y a instituciones como la Academia de Bellas Artes de San Fernando o el Consejo de Castilla, dispuestos a impulsar una transformación ejemplarizante en el control del gasto en las obras importantes de arquitectura y cuyo alcance, aparece inscrito en esa empresa de apropiación cultural de la que venimos hablando, destinada también a visualizar la jerarquización de determinadas clases sociales.

Entre el público al que iba dirigida esta *Noticia de la antigüedad...*, se encontraba buena parte de la comunidad religiosa en la que la población depositaba las decisiones sobre el decoro de los templos y, como más adelante tendremos ocasión de observar por la correspondencia que obispos y arzobispos enviaron en respuesta a la Circular de Floridablanca, no cabe duda de que fue ampliamente difundida. Además se incluía la

305 J. VEGA. «La construcción histórica de la imagen de noticia», en *Periodismo y periodistas. De las gazetas a la red*, Nuevo Milenio, Barcelona, 2001, pp. 46-53.

Escritura de Fundación de Santa María de Cobadonga en monasterio, baxo la regla de San Benito, hecha por el Rey Don Alonso I, yerno del Rey Don Pelayo, así como la de donación hecha al Abad y Monges de Cobadonga en el año 741, y se aderezaba con comentarios y datos referentes a la genealogía del Rey Alfonso y su legítima restauración del linaje de los godos, dando a entender que era de natural obligación contribuir a la reconstrucción del Santuario que albergaba la memoria histórica del reino.

La oportunidad del azar

El carácter indómito y el desconocimiento generalizado de la naturaleza del fuego incendiario, proporcionó la base natural para obtener de la población una emotividad entusiasta, movilizandó sentimientos a favor de una prohibición de utilizar la madera tanto en la arquitectura como en la escultura retablística. Esta prohibición establecía una relación metonímica entre las prácticas escultóricas, el enorme gasto en la construcción de retablos y las normas arquitectónicas que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando trataba de imponer como consecuencia de una evolución social de las artes, haciendo frente de forma indirecta a la fuerte implantación y control de las prácticas gremiales, cuya obsolescencia afectaba de formas diversas a la dignificación de las prácticas artísticas, a la implantación social de una clase social cultivada entre los que se reconocían los profesores de la Academia, así como a la imagen cultural que la sociedad ofrecía a los visitantes extranjeros.

El incendio de la Colegiata de Covadonga llegaba oportunamente entrelazando azar y necesidad, pero es gracias a su rápida divulgación como se articula políticamente para participar en una de las tareas más importantes asignadas a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, institución reguladora y productora de normativización a través de la enseñanza. Esta función encubierta o invisibilizada, en cuanto que su ejercicio normalizador es consustancial a la ideología burguesa emergente, se desarrolla bajo el *efecto de asignación de estatus*³⁰⁶ -positivo (ennoblecimiento) o negativo (estigmatización)-

306 P. BOURDIEU. *Op. cit.* 1988, p. 20.

producido por la imposición de titulaciones a los artistas, reconocidos a partir de ese ennoblecimiento como individuos cultivados, además de como profesores del *noble arte* de la escultura, la pintura o la arquitectura. Es esta asignación de estatus identificable con la integración de estos sujetos cultivados en la clase burguesa, la que necesita afianzar su eficacia por medio de la visualización de una serie de exigencias que implícitamente excluyen a otros individuos. Las ocupaciones de estos nuevos sujetos serán jerarquizadas y legitimadas en el ejercicio de esencialización de la escultura, la arquitectura o la pintura que, definidas por su relación con nuevos conocimientos y nuevas actitudes, pretenden escapar al *enclasmamiento* gremial atravesado por la rutina artesanal. En el proceso de legitimación del ‘profesional’ con estatus cultivado, interviene un dispositivo cultural mediante el cual se garantiza la habilidad



FIG. 73: *Autorretrato*, 1777, Antonio G. Velázquez.

práctica y la competencia de estos profesores (académicos), mediante un desplazamiento de asignación por apropiación simbólica de las obras legítimas o en vías de legitimación inventariadas por la institución.

Al carácter épico e incontrolable del incendio y su naturalización como catástrofe natural, se le asignaban condicionantes sociales que están en relación con el desconocimiento científico que se tenía del fuego y el poderoso influjo de la religión, asignando a este tipo de sucesos enigmáticos una legitimidad renovadora de cuantas obras humanas resultaran disconformes a la voluntad divina. Sin embargo, como ya hemos observado en relación con la inquietud despertada por el terremoto de Lisboa, hay que señalar que tanto el desconocimiento científico de la naturaleza del fuego como la vinculación de los catastróficos incendios con el ejercicio divino del castigo, circulan en paralelo a otras

prácticas de conocimiento y economía política según su permeabilidad en el espacio social y sus transformaciones inmanentes. Esta estratificación cultural en la lectura de un mismo suceso, es la que permite al Rey y sus aparatos políticos aprovechar esta oportunidad para identificar la madera y las prácticas gremiales de construcción como causas principales de la pérdida de un icono de identidad nacional, dando curso también, tras esa fachada evidente de sensibilización, al trabajo de un dispositivo político de organización y subjetivación de clase social.

Es muy posible que la confluencia de azar y necesidad y la estratificación cultural de asimilación social del incendio de la Colegiata, no hubieran tenido demasiada incidencia en el devenir de las prácticas artísticas sin un oportuno aprovechamiento del suceso por parte de un grupo social ilustrado interesado en poner en valor sus habilidades, con personalidades como Campomanes, Roda, Aranda, Jovellanos, Floridablanca o Antonio Ponz, entre otros, trabajando, desde distintas instituciones políticas, para obtener el reconocimiento social y su incorporación a la clase burguesa como agentes capacitados por su alto nivel de instrucción y su legitimación como poseedores de títulos de nobleza cultural. Es por ello que vale la pena resaltar el modo en que tanto la *Noticia* del incendio como la *Real Orden* y la *Circular* con las que se relaciona, fueron incentivadas, debatidas y divulgadas a través de la Secretaría de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando como si de uno de sus asuntos más relevantes se tratara.

Es en este contexto en el que aparece el incendio acaecido en Covadonga, como un suceso oportunamente instrumentalizado en favor de las propuestas encabezadas por el entonces Secretario de la Academia de San Fernando, proponiendo un mayor control de los proyectos de obras y una práctica regularizada que impidiera el mal uso que se hacía de la arquitectura. De hecho, es bastante probable que ninguno de ellos reconociera el santuario de Covadonga como ‘joya arquitectónica’, pues, en 1795, Jovellanos a su vuelta de la ‘expedición a Covadonga’ manifiesta en carta a Juan Agustín Ceán Bermúdez que, ya se ve que no esperarás que en ella pudiera yo haber descubierto ningún artista.³⁰⁷ Las

307 G. M. de JOVELLANOS. *Obras publicadas e inéditas de don Gaspar Melchor de Jovellanos*, M.

dificultades para medir con exactitud la cuantía de las pérdidas habidas en el santuario, permiten una valoración catastrofista que acentúa el valor de los bienes destruidos resaltando el carácter de arquitectura reconocida como patrimonio histórico; pero además, la carga de emotividad añadida a la *Noticia* utilizando el sentimiento de aflicción de la real persona, predispone favorablemente al estamento religioso en contra de la utilización de madera como material perecedero de uso habitual en la decoración de iglesias.

La instrucción de los inteligentes como herramienta política para el control del gasto público.

Es de sobra conocida la importancia que los planes de estudios tuvieron en el desarrollo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando durante toda la segunda mitad del siglo XVIII, dando ocasión a continuas desavenencias entre consiliarios y profesores como exponentes de los distintos intereses de la nobleza y la burguesía ilustrada, así como a sonoras crisis como la que en 1792 desencadenó las críticas de Goya en relación a la cuestión de la libertad del artista.³⁰⁸ La importancia de esta actividad estaba relacionada, sin duda, con la emergencia de una clase burguesa que buscaba afianzar su dominio en el ámbito de las instituciones del Estado y para la cual era de vital importancia visualizar la estructura de las relaciones de propiedad, sus condiciones materiales de existencia, sus nociones de gusto y sus activas propuestas para el progreso social.

Para la consolidación de la Academia de Bellas Artes de San Fernando como una institución legitimada entre la sociedad y en sintonía con la política ilustrada impulsada por Carlos III, fue necesario solventar una serie de fricciones relacionadas, en primer lugar, con la acreditación de los arquitectos y la consecuente derogación de ese privilegio que, hasta entonces regentaban los gremios y, en segundo lugar, con la puesta en marcha de medidas administrativas para el control del gasto en todo lo relacionado con las obras públicas. Para evitar se malgastaran caudales y se incrementaran excesivamente los gastos debido

Rivadeneira, 1858-1859. p. 361.

308 El tema puede rastrearse en el estudio de referencia realizado por C. BÈDAT, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989.

a la práctica de las inspecciones y valoraciones de obras públicas de entidad, en 1773 el Consejo puso en marcha medidas drásticas, entre las que se encontraba el nombramiento del *comisario de Guerra D. Marcos de Vierna para el reconocimiento de cualesquiera planes de puentes y caminos publicos, que se ofreciesen en los expedientes que ocurriesen de esta naturaleza en el Consejo; y para los de arquitectura á D. Ventura Rodriguez, Arquitecto Mayor de Madrid.*³⁰⁹

Entre las justificaciones aludidas por el Consejo, se encontraba también la voluntad de que los puentes y demás obras publicas de hidráulica y arquitectura civil se hiciesen con la posible solidez, y conforme a las *reglas del arte*, dando por descontado que los maestros de obras habitualmente encargados de esos asuntos, carecían de los conocimientos suficientes para rentabilizar adecuadamente el esfuerzo económico y político que se había puesto en marcha. Habiendo reparado el Consejo los excesivos gastos que causaban los maestros que pasaban al reconocimiento de las obras de puentes, y deseando su moderación en todo lo posible, *acordó por punto general en el año de 1777 que en adelante el maestro que se nombrase, y fuese á semejantes obras de puentes, ó reconocimiento de ellos, en todas partes donde se hallase, se costease á sí mismo los gastos que le ocurriesen.* Para evitar gastos no permitidos, se liberaba a las Juntas de Propios de la obligación de proveer de alojamiento y comida a los maestros que debían reconocer las obras y se normalizaba la forma en que los Justicias deberían expedir *recibo formal*, indicando las cantidades entregadas por razón del trabajo y los días empleados. Toda una serie de disposiciones, tendentes a *evitar por este medio los gastos exorbitantes que con este motivo y sin necesidad solian hacer los pueblos en perjuicio de los caudales publicos.*³¹⁰

Las iniciativas políticas para centralizar y regular el control del gasto, fueron una práctica recurrente desde la llegada al poder de Felipe V y se acentuaron como parte de la identidad de la Casa de Borbón española a medida que los regalistas fueron ocupando cargos en las instituciones. No obstante, aunque las medidas de control lograron alcanzar

309 P. ESCOLANO de ARRIETA. *Practica del Consejo Real en el despacho de los negocios consultivos, instructivos y contenciosos*, Imprenta de la Viuda é Hijo de Marin, Madrid, 1796. Tomo I, p. 17.

310 *Ibíd.*, p. 19.

una gran parte de la economía con la expulsión de la Compañía de Jesús, la resistencia que el clero continuaba ejerciendo contra la organización del catastro propuesta por el ministro Ensenada en 1754, muestra las dificultades de las instituciones administrativas para penetrar el ámbito de la economía dominada por las instituciones eclesiásticas. Las disposiciones legislativas puestas en marcha para llevar a cabo un control eficaz de los gastos de la incipiente esfera pública fomentada por la política ilustrada, encontró un aliado dialéctico de importancia en la desestructuración de las prácticas de la religiosidad contrarreformista. El credo tridentino que impulsó la espectacularización de las prácticas de la religiosidad dominadas por la provisionalidad corpórea de los individuos y la exaltación de la mirada extasiada, no encontró solución para detener la contaminación con prácticas festivas socialmente incontrolables, la desactivación de los contenidos litúrgicos por la rutina de la repetición y el desbordamiento del control económico organizado en torno a la renovación de esculturas y retablos. De modo que, cuando el Consejo puso en marcha acciones legislativas para racionalizar el gasto público, encontró en los incendios de los retablos un aliado de importancia para justificar un cambio de gusto que implicaba la transformación estructural de un modelo económico que escapaba también al control de las instituciones del Estado.

Esta deriva carnavalesca del gusto popular en las representaciones religiosas y la arquitectura retablística, estaba siendo abiertamente criticada por los ilustrados y era cada vez menos aceptada entre los miembros más cultos de la jerarquía eclesiástica. Entre los arzobispos y prelados, se observa una voluntad de moderación de excesos, señalada por la crítica al aumento de fiestas populares de carácter celebratorio. En la práctica, el uso popular de los edificios eclesiásticos había convertido la práctica religiosa en espectáculos que bordeaban lo indecoroso y se alejaban demasiado de la idea de religiosidad piadosa, desdiciendo *de la majestad de aquellos lugares, en que damos culto al Omnipotente, y veneramos los sublimes objetos de la religion. La reverencia, seriedad, y decoro debido á las casas de Dios, la permanente y solida inversion de los dones que la piedad cristiana franquea para la mayor decencia de ellas, la reputacion misma de los sugetos constituidos*

*en dignidad, y de los cuerpos que mandan ó permiten la execucion de tales obras.*³¹¹

Para las jerarquías eclesiásticas que recogían los frutos económicos de las romerías -principal fuente de ingresos para congregaciones religiosas como la Colegiata de Covadonga- resultaba comprometido intentar suprimir estas prácticas, dada su potencialidad para el ejercicio pastoral y su rentabilidad económica, pero, por otra parte, la atomización de las decisiones, la actividad de las Juntas de Propios y la estrecha relación de éstas con los gremios, alejaban cada vez más el control de las decisiones sobre la edificación o renovación de retablos en las iglesias, dejando a las jerarquías eclesiásticas al margen de la circulación de los beneficios reportados por esta industria. Este modo de organización económica, resultaba en cierto modo anacrónico en relación con la centralización de las decisiones, la renovación del gusto o, la incorporación de novedades técnicas y científicas al proceso de construcción, como instrumentos necesarios para la estructuración y consolidación de una sociedad en busca del progreso y la felicidad de los individuos.

En esta dialéctica de control del gasto, bastaba sumar, como telón de fondo, la oposición de los académicos al trasnochado gusto barroco sobre el que se proyectan acusaciones genéricas de obsolescencia e ignorancia, para que se hiciera visible la necesidad de legislar en favor de la incorporación de los arquitectos y escultores formados en la Academia a un mercado de trabajo dinámico, estimulado por la crecida demanda de la decoración generada con la renovación de la arquitectura interior de los palacios y que, seguía dominado por la fuerte implantación de los artífices gremiales. Todo un conjunto de factores diversos que confluyen favorablemente para una intervención legislativa, a la espera de que un suceso como el incendio de la Colegiata de Covadonga sea aprovechado para unificar criterios en el seno de la Academia, forzando también la resistencia del Consejo a transferir atribuciones cuya práctica de control sobrepasa la especificidad y capacidad de sus miembros.

³¹¹ *Circular*, A. H. N.,. Clero. Leg. 5252.

El incendio de Covadonga añade oportunamente una nota emotiva, incuestionable en relación con las contingentes compartimentaciones administrativas, contribuyendo a eludir discrepancias entre los miembros del Consejo y a favorecer la intervención de la Academia como autoridad en materia de emociones estéticas, instrumentalizado en favor de las propuestas el sentimiento de aflicción de la real persona, la valoración catastrofista de la pérdida de un bien ya reconocido como patrimonio histórico y la movilización del estamento religioso en contra de la utilización de madera como material perecedero de uso habitual en la decoración de iglesias. El carácter de suceso fortuito permite su apropiación por el dispositivo cultural activado en favor de la regulación de las artes como profesiones liberales, siendo utilizado, a modo de justificación, para exigir un mayor control de los proyectos de obras y una práctica regularizada que impidiera el mal uso que se hacía de la arquitectura. Al catalizar emocionalmente las demandas de los académicos en un momento en el que Antonio Ponz contaba con el apoyo decidido de Floridablanca como protector de la Academia, cristaliza en forma de una *Real Orden* y una *Circular* que se han considerado de importancia decisiva en la implantación del gusto ilustrado, pero sobre todo, determinaron el modelo de implantación del arquitecto en la sociedad moderna.

Intervención del legislador en un conflicto económico. El gusto como arquetipo de identidad

Las iniciativas para promover un decreto que permitiera a las Reales Academias de Bellas Artes introducir al arquitecto como garante del buen gusto y a la institución censurar y controlar la ejecución de las obras de importancia, se remontaban a finales de 1768, cuando dos representaciones académicas del más alto nivel, exponían ante el Rey la necesidad de prohibir la construcción de retablos al gusto barroco, altares de madera u otra materia combustible, fuentes, portadas de edificios públicos o casas particulares de importancia, sin que una comisión de sus arquitectos aprobara los diseños.³¹²

312 J. E. GARCÍA MELERO. «El control de la arquitectura española: la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1786-1808)», *Buletí*, Reial Aceadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona, 1996..

En esa ocasión, el rechazo frontal manifestado en los informes del Conde de Campomanes, subordinando todas las decisiones sobre obras públicas -incluso aquellas de carácter estético que la Academia, por ser una fundación regia, consideraba privativas de su ejercicio- a la voluntad del Consejo de Castilla, demoró la reestructuración del sistema de las artes en el ámbito económico. Este conflicto de competencias entre las dos instituciones, pone de manifiesto también el proceso de legitimación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando como institución ‘situada’ para ser admitida en el panel de instituciones del Estado burgués. Del mismo modo que los arquitectos formados en las aulas de la Academia pugnaban por ocupar un estatus institucional, de clase y económico, la institución que les acoge y les forma, pugna por ocupar un espacio político en el que las decisiones de poder le sean reconocidas sin necesidad de justificación. Esta práctica



FIG. 74: *Pedro Rodríguez de Campomanes*, 1784, Antonio Carnicero.

será determinante para la arquitectura del futuro, al legitimar a los arquitectos como profesionales reconocidos en primer lugar por la burguesía como clase social en busca de la hegemonía política.

El freno impuesto a las consultas ante Carlos III de la delegación impulsora de las reformas, sostenido por los dictámenes del fiscal Campomanes de enero y marzo de 1769, provocó una crisis que dejó en suspenso la capacidad ejecutiva a la que aspiraban los académicos, a la vez que pone en evidencia la falta de confianza del Rey

en la iniciativa del entonces secretario Ignacio de Herosilla. Como Director de la Academia de la Historia desde 1748 Campomanes impulsaba, por otra parte, diferentes

planes de reconocimiento de obras de pintura, escultura y arquitectura con fines docentes, entre los cuales estaba el reconocimiento de pinturas de los colegios que la Compañía de Jesús había tenido en Andalucía, que se consideraba podían ser apropiadas para servir de modelos a los alumnos y de estudio para los profesores de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Esta crisis solo se resolvió mediante el ascenso, en 1776, del entonces secretario, Ignacio de Hermosilla a la secretaría de Indias y el nombramiento de Antonio Ponz para sustituirle en la Secretaría de la Academia.

Para entonces se habían publicado seis tomos del *Viage de España* y Antonio Ponz había recibido el favor del Rey asignándole, a partir de la publicación del tercer tomo en 1774, una renta eclesiástica, la «prestamera» de Cuerva, que, aunque no era de las mas ricas, producía lo suficiente para su subsistencia.

El nombramiento fue comunicado al Conde de Baños por el Marqués de Grimaldi como Ministro de Estado el 1º de septiembre de 1776, y los consiliarios asistentes a la Junta particular, *auque solo por unas ligeras noticias conocen a Ponz, todos â una voz celebraron la eleccion de S. M., pues hecha asi, es preciso, que sea la mas ventajosa para la Academia, pero nos dejó sorprendidos el papel de aviso reparando, que su fechas es de 1º de septbre: día en que en rigor aun no se havia verificado la*

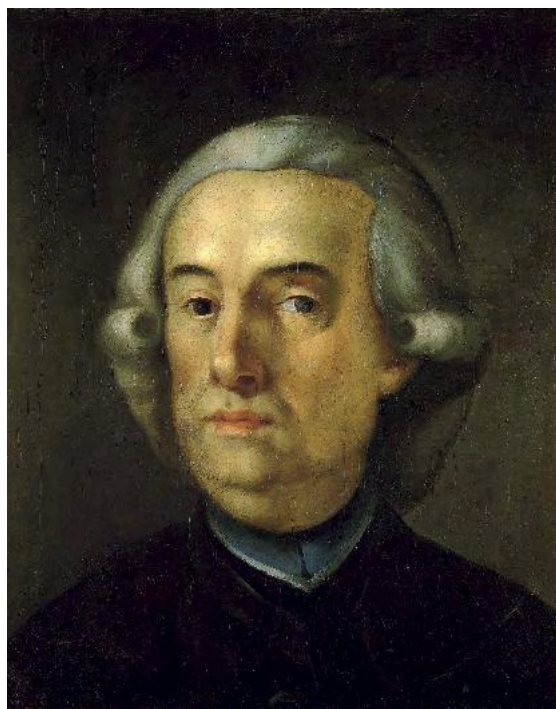


FIG. 75: Autorretrato, 1774, Anntonio Ponz.

*vacante; pues aquella misma tarde en la Junta dijo Dn. Ignacio Hermosilla, que no se despedia de la Academia, pues si no le mandaban seguir los Sitios aun podia continuar como hasta aqui sirviendo la Secretaria.*³¹³

313 J. GRIMALDI, *Marqués de (1706-1789). Correspondencia del Marqués de Grimaldi con el Conde de Baños sobre el nombramiento de D. Antonio Ponz, como secretario de la Academia de San Fernando, 1776.* Mss. 11030. B. N. E.

En la correspondencia que sigue entre el Grimaldi y Baños se pone de manifiesto, tanto la relevancia que Carlos III y sus ministros asignan al éxito de los tomos publicados del *Viage*, como la necesidad de que los consiliarios presten mayor atención a unas prácticas de poder cada vez más alejadas del tradicional protocolo estamentario. Grimaldi hace explícito el malestar del Rey al ser informado del *resentimiento* de los consiliarios por no haberse acatado estrictamente el artículo 31 de los estatutos de la Academia, pues además de cuestionar la autoridad del Rey para ejercer su *potestad de elegir persona idonea sin preceder propuesta de la Junta*, ponen en evidencia *la extrañeza, que debe causar, que los Sres consiliarios de la Academia de las tres nobles Artes tubiesen „solo ligeras noticias,, de la inteligencia de Dn. Antonio Ponz, â pesar del credito, que la pericia, y notorio celo de este sujeto se han grangeado en toda Europa, con la publicacion de los seis tomos, que ha impreso succesivamente en Madrid de su «Viaje de España», dirigidos â informar, como queda anunciado de las obras existentes en éstos Reynos, y pertenecientes â las mismas artes, cuio cultivo tiene por unico instituto la Academia.*³¹⁴

Las representaciones de 1769 ante Carlos III buscaban, también, prestar apoyo a la Academia de San Carlos de Valencia ante el irreducto poder de los gremios. Con la fundación de la Academia de San Carlos en 1768, se extendía el nuevo sistema de legitimación de titulaciones, reservándose la potestad única para expedir títulos de arquitectos. Se justificaba que era necesario mejorar los conocimientos para la elaboración de proyectos, además de introducir un modelo ordenado de titulaciones acorde con lo realizado por instituciones homónimas de otras naciones europeas. El aumento de las necesidades, ocasionado entre otros factores, por los desperfectos causados por el terremoto de 1755, mantenía una importante actividad en numerosas poblaciones, para cuyas Juntas de Propios resultaba difícil, en ocasiones, contratar un proyecto realizado por un arquitecto para obtener el permiso del Consejo de Castilla que autorizara la reedificación del edificio dañado³¹⁵.

314 Ibid. Mss. 11030. B. N. E.

315 El llamado *terremoto de Lisboa* actuó indirectamente como espoleta de una serie de cambios que se produjeron en municipios en los que el seísmo derribó torres y causó estragos de diversa consideración. La solución dada a los edificios dañados, no siguió unas pautas homogéneas, pues en casos como el

La Academia de San Carlos de Valencia presentaba, en junio de 1777 una queja ante el Rey, pidiendo amparo también a la Academia de San Fernando ante la actuación de la justicia en aquella ciudad. La Audiencia había dado la razón al gremio de carpinteros, en una querrela presentada contra los profesores de escultura de la academia de San Carlos, *sobre tomar obras de ensamblaje, esculturas de retablos, púlpitos*, pretendiendo obligar a los académicos al pago de las contribuciones gremiales, lo que se interpretaba como una degradación de la figura del arquitecto, al pretender reputárseles de maestros carpinteros si aceptaban proyectos para diseñar retablos o edificios religiosos:

Don Juan Domingo de Ara, Alcalde del Crimen de esa Audiencia, condeno injustamente a instancia del Clavario del Gremio de Carpinteros de esa Ciudad a Josef Puchol, a Josef Esteve y a Pedro Juan Guisart, Academicos Escultores, al pago de las contribuciones Gremiales, como si después de ser Académicos pudiese reputarseles Maestros Carpinteros, intimandoles ademas, hiciesen formal renuncia del Magisterio, si querian eximirse de contribuir en adelante: todo lo que se llevó a efecto, a pesar de los oficios que paso con dicho Alcalde del Crimen el Corregidor Presidente de la Academia para que se separase, y desistiese de lo actuado (sic).³¹⁶

Para justificar su petición, el gremio había presentado sus ordenanzas, reales resoluciones y privilegios, unas ordenanzas impresas de la cofradía de San José de Zaragoza de 1748 en 48 apartados, así como lo actuado en un pleito semejante habido contra los escultores zaragozanos José Ramírez y Simón Ubao por ejercer su actividad sin inscribirse en el gremio. La institución madrileña, asumía como propia una problemática que le afectaba

municipio onubense de Ayamonte, se siguieron actuaciones bien diferenciadas en cada una de las iglesias afectadas. En la de El Salvador, la subsanación de daños se hizo siguiendo los dictados de la marquesa de Astorga -Señora del lugar- enviando desde Sevilla a un maestro que la reconstruye en estilo barroco. Sin embargo en la vecina de las Angustias, el interés en edificar su panteón familiar al lado de un camarín para la patrona local, conducirá al mercader Manuel Rivero -Teniente de Corregidor y Justicia Mayor del Cabildo, prócer local y devoto feligrés de la patrona-, a eludir las disposiciones de la marquesa y acometer por su cuenta la reconstrucción del campanario en piedra de sillería. La intervención del arquitecto Pedro de Silva, del maestro gaditano Escamilla y el gusto del propio Rivero, configuraron la reconstrucción de la torre en un lenguaje clasicista preconizador del neoclásico gaditano, bien diferente del de su vecina iglesia de El Salvador. Sobe los gustos y la influencia de burgueses enriquecidos véase: A. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ. *Manuel Rivero. Los encargos artísticos de un mercader andaluz del siglo XVIII*, Diputación de Huelva, Huelva, Diputación (Servicio de Publicaciones), Huelva, 2005.

316 A. H. N., Consejos, Libro 1523.

de lejos, mucho más candente y visible en aquellas ciudades donde los gremios tenían mayor implantación, donde la realidad artística distaba de asemejarse todavía al renovador impulso ilustrado. El malestar de la Academia, no obstante, ante la intromisión del Consejo en asuntos eminentemente estéticos, continuaría manifestándose en numerosos escritos en los años sucesivos, como vemos por las quejas de Antonio Ponz que, siendo Secretario, deseaba lograr el control ejecutivo de la censura de los proyectos.³¹⁷ Los académicos se vieron así envueltos en una maquinaria burocrática, generada por la tarea de revisar los proyectos antes de ser enviados al Consejo, sin obtener demasiados beneficios prácticos de ese trabajo.

Esta resistencia del Consejo a ceder competencias a otras instituciones, ilustra también el cambio de forma de dominio político en el ámbito de renovación de gran parte de los



FIG. 76: Juan Piña y Ruiz, [Dir. del Banco de San Carlos], 1788, Folch de Cardona.

aparatos del Estado. De modo que, también en el ámbito de las instituciones políticas se producen fricciones de diferente alcance, como práctica de poder destinada a ejercer el control productivo, especialmente, sobre todos aquellos asuntos que afectan a la regulación política del modo en que nuevos grupos sociales tratan de hacer valer sus intereses generando nuevos modos de hacer en la esfera pública. Esta regulación se lleva a cabo construyendo visualmente la identidad de los nuevos grupos productivos, presentando como ejemplo a los individuos más relevantes; en una dialéctica en la que se oponen dinámicas

317 En el periodo que media entre la *Real Orden* de 1777 prohibiendo el empleo de la madera en retablos y edificios de importancia y la creación de la Comisión de Arquitectura en 1786, la Academia asumió una ingente tarea de revisión de proyectos que, amenazaba con colapsar incluso la labor del Secretario. Aunque la más elocuente es la queja de Antonio Ponz en la *Distribución de Premios* de 1787, en las notas cruzadas con los arquitectos o con el Conde de Floridablanca, aparecen numerosas alusiones al respecto, a cuya labor achaca no poder acelerar el ritmo de escritura para dar completar su *Viaje de España*.

consolidadas que intentan obstruir o retardar la desaparición inevitable de las viejas estructuras heredadas del modo de producción precapitalista. Una fricción de poder que instrumentaliza acontecimientos como el incendio de la Colegiata de Covadonga, para imprimir un sesgo decisivo en la resolución del conflicto mediante la intervención del legislador; utilizando para ello una problemática limitada a ese acontecimiento específicamente connotada a través del dispositivo noticioso. Una vez recontextualizada la noticia, llevada a un orden discursivo distinto del que acoge al acontecimiento fortuito, se hace posible extender la acción de poder sobre una multiplicidad de prácticas relacionadas colateralmente con el incendio aludido, organizando acciones persuasivas destinadas a modificar los modos de funcionamiento social entre grupos e instituciones.

La *Real Orden* salió de San Lorenzo del Escorial el 23 de noviembre de 1777 y se acompañaba de una carta particular que el Rey confiaba a Floridablanca para que, a través del Secretario del Consejo, se enviara a *todos los obispos, cabildos y prelados, exhortándolos a que recurran en la forma indicada a la Academia de S. Fernando, siempre que mediten se execute en las Iglesias cualquiera obra de entidad*. Circular que, por vía reservada, se hacía llegar específicamente a los miembros destacados de las jerarquías eclesiásticas, así como a buena parte de los responsables ciudadanos dependientes del variopinto entramado estamental del reino, para que colaboraran enviando a la Academia los proyectos de las nuevas edificaciones, *para que en adelante cuide V. de no permitir se haga en los templos de su distrito y jurisdicción obra alguna de consecuencia, sin tener fundada seguridad del acierto, el cual jamás podrá verificarse si no se toman precauciones para evitar se edifique contra las reglas y pericia del arte*.³¹⁸

318 Este tema ha sido tratado por C. BÉDAT (*La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744- 1808)*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1989), aunque hay que hacer notar que al mencionar contenidos del ‘real decreto’, se refiere siempre a lo reflejado en las actas de las reuniones de los consiliarios. También A. RODRÍGUEZ G. de CEBALLOS («El retablo barroco», *Cuadernos de arte español*, núm. 72, Historia 16, Madrid, 1992) remite a estas mismas fuentes. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ. «Problemática del retablo bajo Carlos III», *Fragmentos*, núms. 12-14, junio 1988, pp., 33-43, 1988) alude a lo publicado por Bédát y a lo referido por Ponz. En los documentos consultados en el A. H. N. la *Real Orden* se acompaña como preámbulo a la *Circular* que, se constituye así en el verdadero reglamento descriptivo de la Orden. Existen copias en la R. A. B. A. S. F. (Archivo, 1-19-29) que ilustran tanto acerca de su importancia en la actividad posterior de los académicos de San Fernando, como de la participación de la Junta de la Academia en la elaboración de esta normativa.

Es llamativo el uso que se hace, en unos documentos que deberían atenerse únicamente a la explicación de sus fundamentos como norma legal, de la emotividad, la sensibilidad hacia lo arruinado por el incendio, la espectacularización del suceso y un tono general mucho más propio del que se emplea para promover la adhesión de individuos distinguidos y sensibles al conocimiento de normas de gusto, que del que se utiliza para ordenar una práctica política. A diferencia de las formas habituales en *vandos* y *pragmáticas*, que hacen uso de la autoridad real como lenguaje connotado por el uso de la norma y la autoridad absolutista, en este caso, destaca el tono recriminatorio a los súbditos e instituciones del reino como baluarte de justificación de la norma, utilizando además la espectacularización de la noticia para contextualizar lo ineludible del incendio en unas prácticas arquitectónicas que deben ser corregidas mediante el compromiso de quienes son parte del engranaje productivo.

La distancia existente entre ese acontecimiento y el público instruido al que se dirige la noticia, favorece el campo de verosimilitud sobre el que opera el lenguaje connotado por la sensibilidad de personajes como el Rey. El incendio y el espacio de imaginación que genera, se inscriben eficazmente como parte de un dispositivo incidentalmente oportuno para adecuar la legislación

a los requerimientos de la representación de la identidad nacional. Las características artísticas y visuales resaltadas mediante este dispositivo noticioso, quedan señaladas inmediatamente en

relación a la opinión de ‘los inteligentes’, legitimada por

la institución académica como expresión distintiva de una posición privilegiada en el espacio social, definida mediante la ordenación profesional en el ámbito de la arquitectura



FIG. 77: Vista del incendio de la Plaza Mayor de Madrid, c. 1790, anónimo.

y con una garantía ofrecida al público por el saber de los arquitectos.

El texto de Floridablanca, enfatiza el carácter emotivo con el que ha de interpretarse la imposición de una norma que finalmente pretende unir a todos los que pueden ser considerados *inteligentes* y amigos del progreso social, pero distinguiéndolos de todos los demás en lo que tienen de más esencial, que es, el gusto estético y el compromiso social. La misiva obtuvo inmediata respuesta -en su mayor parte favorable- precisamente entre aquellos miembros distinguidos de la comunidad eclesiástica que estaban dispuestos a ser reconocidos como iguales entre una clase social distinguida, pues, en el curso de un mes, Floridablanca recibió más de treinta cartas de estos importantes clérigos en respuesta a su *carta-circular*.

Como venimos señalado, la Real Orden se acompañó de circulares comunicadas por la vía reservada de Estado, ejemplarizando el incendio de la iglesia colegiata de Nra. Sra. de Covadonga como ilustrativo de otros acaecidos en aquel tiempo, para que todos los *prelados seculares y regulares del Reyno* cuidasen de que de *todas las obras sagradas que se hiciesen se revisasen los diseños por la academia de las Tres Bellas Artes*, y que *los altares fuesen de piedra para evitar iguales desgracias a la ocurrida en Covadonga*.³¹⁹ Además se comunicó expresamente al Consejo a través de su gobernador, el Sr. D. Manuel Ventura Figueroa y al Fiscal para su publicación en los ámbitos de la magistratura y ayuntamientos, con la voluntad de afianzar la práctica de la arquitectura académica:

Para evitar se malgasten caudales en obras publicas, que debiendo servir de ornato y de modelo existen solo como monumentos de deformidad, de ignorancia, y de mal gusto, quiere S. M. que el Consejo prevenga á todos los magistrados y ayuntamientos de los pueblos el Reyno, que siempre que se proyecte alguna obra publica consulten á la Academia de S. Fernando, haciendo entregar al secretario de ella, con la conveniente explicacion por escrito, los dibuxos de los planes, alzados y cortes de las fabricas que se ideen, para que, examinados atenta breve y gratuitamente por

319 A. H. N., Diversos, 2365.

los profesores de arquitectura, advierta la misma Academia el merito ó errores que contengan los diseños, é indique el medio mas proporcionado para el acierto (sic).³²⁰

De este modo se lo hacía saber Floridablanca a los responsables eclesiásticos por los que, en último extremo, habían de pasar los encargos para reformar los templos y de quienes dependía, en gran medida, la puesta en práctica efectiva de las instrucciones regias. Tenemos constancia de que la Real Orden y la Circular fueron recibidas, reenviadas y atendidas sus disposiciones, gracias a la reimpresión del texto con el sobreañadido del ‘encargo’ en una reproducción de la circular que Carlos Vallejo, *General Gobernador de la Regular Observancia de Nuestro P. S. Bernardo, Orden del Cister* enviaba a sus prelados, haciendo saber, *como por mano del Exmo. Sr. Conde de Forida-Blanca, su Secretario de Estado, nos acaba de manifestar su Magestad la piadosa Exortación, que acompaña, y su Instrucción, rasgos en que compendia la devoción de su Real ánimo; que esperamos se imprima en el de todos nuestros Subditos como el mas eficaz testimonio de nuestro amor y respeto:*

Después de haber dado el Rei Nuestro Señor las mas acertadas providencias para evitar se haga en lo sucesivo, contra los preceptos de la buena Arquitectura, edificio alguno de los que se costeen a expensas del Publico, ha exhortado a los Arzobispos y Obispos del Reino a que concurran por su parte a desterrar también de los Templos las deformidades que se advierten en sus fábricas y adornos, como en la estructura de los Altares, con remitir al juicio y pericia de la Real Academia de S. Fernando de Madrid los diseños y planos de las obras de alguna entidad que se proyecten en sus respectivas Diócesis (sic).³²¹

Para enfatizar la importancia de la nueva normativa, Floridablanca señalaba, por una parte, la poca observancia que las disposiciones regias estaban teniendo en lo referente al aprovechamiento de la enseñanza en las Reales Academias y, por otra, la irresponsabilidad

320 A. H. N., Clero. Leg. 5252. Citamos por esta copia existente en el Archivo Histórico Nacional como documento con mayores garantías y referencias textuales. Sellado y lacrado por el General de la Orden.

321 *Ibíd.*, A. H. N., Clero. Leg. 5252.

de quienes manejaban caudales públicos, si éstos eran empleados de un modo ineficaz en la construcción de decoraciones arquitectónicas o de edificios, que como el de Covadonga y otros muchos, terminaban en poco tiempo arruinados por causa de los incendios:

Después de haber promovido el Rei en sus Dominios el estudio de las tres nobles Artes Pintura, Escultura y Arquitectura, ya fomentando en Madrid el instituto de la Academia de S. Fernando, y ya fundando en otras partes del Reyno distintas Academias o Escuelas, a las cuales ha facilitado toda su protección y auxilios, aun a expensas del Real Erario, ha sabido y observado por sí mismo S. M. que no se coge todo el fruto que de tan útiles establecimientos debía esperarse, viendo emprender y llevar a efecto varias obras costosas de poca duración y de ninguna hermosura, expuestas a muchos riesgos y censuradas de los inteligentes nacionales y de la emulación estrangera (sic).³²²

Entre tantos daños como por tal descuido se han presentado a la consideración de S. M. han llamado singularmente su religiosa y soberana atención las tristes y dolorosas experiencias que se repiten frecuentemente en los sagrados Templos, en que por lo frágil y combustible de las materias de que se componen los retablos, adornos y techumbres de los mas de ellos, y por no adaptar exactamente su forma a las reglas del arte y del buen gusto, unos perecen lastimosamente entre las llamas, como acaba de suceder con el antiquísimo y precioso monumento de Santa María de Covadonga, y sucedió pocos años há con la Parroquia de Santa Cruz de Madrid, habiendo estado a riesgo de lo mismo la Iglesia de Santo Tomas; y otros desdican de la magestad de aquellos lugares en que damos culto al Omnipotente, y veneramos los mas sublimes objetos de la Religion (sic).³²³

Enseñanza, control del gasto y compromiso contribuyen a definir una manera de participación en la construcción del progreso y la felicidad de la nación, gracias al *zelo e ilustración* aportados por arzobispos, obispos, prelados y gobernadores de órdenes

322 *Ibíd.*, A. H. N., Clero. Leg. 5252.

323 *Ibíd.* A. H. N. Clero. Leg. 5252.

religiosas, a los que se suman otra serie de servidores del Estado comprometidos en la práctica política de impartir *las órdenes y disposiciones conducentes al logro de tan importantes objetos*. En todo caso, un compromiso con *las luces* que aportaba la razón y una tarea de organización política, señalados por autores empeñados en desplegar el conocimiento y la felicidad como instrumentos de civilización; quienes anotan, que es a los gobiernos a quien compete *infundir a la plebe aquellos sentimientos de honor que la civilizan*³²⁴ imprescindibles para una mejor gobernabilidad de *aquellos pueblos que hacen diferentes a las naciones civilizadas y las salvajes*.³²⁵

Consciente el legislador y quienes debatieron la extensión y práctica de la Real Orden de la mayor eficacia del compromiso personal de la jerarquía eclesiástica, y de la distinción otorgada a quienes voluntaria y conscientemente accedían a colaborar en un proceso de cambio que modificaría comportamientos y estructuras sociales, mediante una Real Provisión de S. M. y los Señores del Consejo se concedía el 7 de diciembre de ese mismo año licencia al Abad y Cabildo de la Real Iglesia Colegial de Santa María de Covadonga, *para pedir limosna en estos Reynos, e Islas adyacentes, aplicada a el reedificio de aquel Santuario, y mientras durare la obra, con preciso destino a ella*,³²⁶ como forma evidente de compensación a la institución eclesiástica.

Por otra parte se trata, también, de hacer frente a la repulsa del clero llano y otros sectores refractarios a la civilización, para quienes las formas ‘modernas’ de conducta desplegadas en tertulias de cafés, reuniones en salones o en la indumentaria a la moda debían entenderse según la idea política de la *España Antigua* como formas de hipocresía, irreligiosas y, desde luego, no españolas, (cuando no antiespañolas), enfrentadas a las formas características del ser nacional en las que resplandecían las ideas de religión, verdad, aplicación e inocencia,³²⁷ ahora amenazadas por la *Vanidad, Altanería, Satisfacción propia, Inmodestia y Orgullo* que con el *engañoso trage de Agrado y Cortesana libertad logran*

324 R. ROSELL. *Las señales de la felicidad en España*, Antonio Muñoz del Valle, Madrid, 1768, p. 138.

325 A. MUÑOZ. *Discurso sobre economía política*, Joachin Ibarra, Madrid, 1769.

326 A. H. N., Diversos Núm. 448.

327 J. ÁLVAREZ BARRIENTOS. «La civilización como modelo de vida en el Madrid del siglo XVIII», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LVI/1, pp. 147-162, 2001.

*facil acogida en la España Moderna.*³²⁸ Una sociedad que a pesar de todos estos discursos



FIG. 78 *Ascensión de un globo Montgolfier en Aranjuez, 1783, A. Carnicero.*

conservadores y de las prácticas obstruccionistas, logrará en pocas décadas admirar el desarrollo de la ciencia y participar de una nueva sociabilidad, en consonancia con las civilizadas naciones de nuestro entorno.

La licencia iba también encabezada por la mención al vivo dolor constatado en diversas instancias por la fatalidad del incendio sufrido en el Santuario y la necesidad de reedificar con arreglo a los preceptos de la buena arquitectura, sin materiales *indecentes como la madera* con la que estaban hechos *los retablos de que están llenas casi todas las Iglesias del Reino*,³²⁹ que bien podían ser sustituidos por otros como mármoles y jaspes, menos propicios a los relumbrones que aquellos en los decorados. Para ello, eran necesarias *rentas* que la Colegiata de Santa María de Covadonga *no tiene en su fábrica para reedificar el Templo con la debida solidez, y decencia, de modo que no esté expuesto a otro incendio semejante*; y a tal fin se permitía, al mismo Principado, *que de acuerdo con la Colegiata de Santa maría de Covadonga dipute personas, para pedir limosna con este preciso objeto en nuestros dominios, asi en la Península, y sus Islas, como en las Indias, sin embargo de las leyes, y autos acordados que haya en contrario.*³³⁰

Por supuesto, debía ser evidente que la madera de la que estaba hecho el Santuario de Covadonga no se conservaba milagrosamente sin pudrirse desde que Alfonso el Casto labrara en ella, ni que como señala Jovellanos cuando años después visita el Santuario,

328 F. M. NIPHO Y CAGIGAL (1719-1803). *Representacion (de burlas hecha de veras) al nobilísimo gremio de los hombres de juicio en la que manifiesta la España Antigua sus honrados sentimientos contra los perniciosos y detestables abusos de la España Moderna*, Joseph de Ortega, Madrid, 1755.

329 A. PONZ. *Viage de España*, T. XVII, Viuda de D. Joaquin Ibarra, Madrid, 1792, prólogo.

330 *Ibíd.* A. H. N., Diversos Núm. 448.

hubiera en el lugar obras para *descubrir artista* significativo, aunque como ya señalaba Ambrosio de Morales en la relación que hizo del viaje para estudiar las costumbres y monumentos por encargo de Felipe II, ya había en el siglo XVI signos de obra nueva entre las maderas del Santuario:

Dios más que esto puede hacer; mas yo veo manifiestas señales en todo de obra nueva, y no de tiempo de aquel Rey.³³¹

Bajo el pretexto, evidente, de evitar el lamentable estado de ruina al que quedó reducido el Santuario tras el incendio, se invocaba la oportunidad de construir edificios más sólidos que respondieran a los preceptos de la buena arquitectura, se fomentaba la sustitución de la madera dorada por mármoles, jaspes y estucos en los decorados de los altares con los que el público terminaría identificándose y, se contribuía con las nuevas arquitecturas a educar un gusto de clase, reconociendo en ello, a los nuevos artífices capacitados por la Academia para introducir los logros científicos en la práctica de la vida cotidiana. La iniciativa legislativa se convirtió con el apoyo decidido de la Academia de San Fernando en un dispositivo de *enclasmiento* estigmatizando unas prácticas disparatadas, cuyos frutos, Antonio Ponz, no duda en calificar repetidamente de *abortos ridículos del Arte, objetos indignos de las Casas de Dios, indigestos promontorios, pyras incendiarias, maderages afrentosos a la Nacion* y *engendros* salidos de la imaginación de sujetos sin conocimiento del arte.

Como señalaba Sempere y Guarinos al hacer un recorrido por la historia de los comportamientos sociales en las formas del vestir, *Carlos III que venia de ser el Augusto de Nápoles; que amaba las artes; que conocia el grande influxo que tienen en las costumbres, y cultura de las naciones la belleza, la regularidad, y el ornato en los objetos públicos, el orden en las concurrencias, y sobre todo el aseo, y propiedad en el vestido, no podia mirar con indiferencia estos objetos: y asi trató desde luego de poner en ello el orden*

331 *Viage de Ambrosio de Morales por orden del Rey D. Phelipe II a los Reynos de León, y Galicia, y Principado de Asturias, para reconocer las reliquias de santos, sepulcros reales y libros manuscritos de las cathedrales y monasterios*, Madrid, Antonio Marín, 1765.

conveniente.³³² Pero a pesar de todo este despliegue legislativo era todavía pronto para que las leyes surtieran efectos por sí mismas, ya que su asimilación por parte de los grupos sociales dependía en parte de factores como su difusión y conocimiento, de la eficacia ejecutiva de los distintos aparatos políticos o de la capacidad económica de la sociedad para hacer frente a la renovación, pero, sobre todo, necesitaban ser interiorizadas en un cuerpo social en el que los propios individuos afianzaran el comportamiento de clase al que estaban destinadas las normas legales. Como señala Antonio Ponz en el prólogo al tomo del *Viaje* publicado en 1792, *algún día habia de tener fin tanto disparatar en los edificios sagrados, así por lo respectivo á su forma como tambien á su materia*.

La ruina del Santuario de Covadonga era poca cosa comparada con la magnitud de la del viejo Alcázar de los Austrias, pero sirvió oportunamente para articular un dispositivo de disciplinamiento destinado no sólo a modificar determinadas prácticas arquitectónicas, sino que, mediante la utilización de la emoción y el sentimiento de la Real Persona se estaba ensayando, también, la utilidad del mecanismo de difusión a través de *noticias* cuya imagen ‘construida’ reduplica el inicial mensaje de peligrosidad y catástrofe. Como pone de manifiesto el largo proceso de puesta en práctica de los contenidos de esta Real Orden de 1777, su mayor eficacia estriba en la tarea llevada a cabo para incorporar a los arquitectos como garantes de un procedimiento que jerarquizaba la práctica de la arquitectura, incrementaba las dificultades para las prácticas gremiales de retablistas y estofadores, estigmatizaba culturalmente determinados gustos asociados a formas de trabajo artesanal y se imponía como documento de referencia³³³ para informar acerca de la capacidad e inteligencia de quienes habrían de proyectar edificios de consideración sufragados con fondos públicos.

Que la Real Orden y su explicación en la *Circular* de Floridablanca fueron inmediatamente

332 J. SEMPERE Y GUARINOS. *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España*, Imprenta Real, Madrid, 1788. p. 169.

333 Una Circular de Carlos IV, de 8 de noviembre de 1791, recordaba *La Carta Circular que de orden de su Augusto Padre se le pasó igualmente a los demás Prelados en 25 de noviembre de 1777, encargando cuidasen de que no se hiciesen retablos de madera para evitar tan repetidas desgracias*. El texto se incluye también en la *Distribución de los Premios concedidos por el Rey nuestro señor, en junta pública de 20 de agosto de 1793*, Imprenta de la viuda de Ibarra, Madrid, 1793. p. 17.

consideradas como una actuación política de largo alcance, se pone de manifiesto en la inmediatez de las respuestas de arzobispos, obispos y preladados; así como en las sucesivas disputas y prácticas de resistencia que ejercieron los gremios contra la implantación de esta normativa. Como ponen de manifiesto las cincuenta cartas de los titulares de las diócesis, cabildos de las que estaban vacantes y generales gobernadores de algunas órdenes religiosas enviadas a Floridablanca durante el mes de diciembre del mismo año para dar cuenta del recibí del documento,³³⁴ gran parte de ellas se conforman con mostrar alguna evidencia de que se hacen cargo de los requerimientos del Consejo; pero, algunas como las de los arzobispos de Toledo y Valencia, las de los obispos de Ciudad Rodrigo, Barcelona o Vigo y otras como la del general de la Orden de Santiago, ilustran significativamente acerca de la efusiva voluntad de colaboración de la jerarquía eclesiástica con el proyecto ideado por la Academia de San Fernando para controlar el estilo y los materiales empleados en las obras de importancia.

Las cartas debieron redactarse casi a vuelta de correo, dando cuenta de haber entendido el proyecto propuesto en la Circular, cuidando de hacer ver en primer lugar su voluntad de colaboración; pero, muestran también la voluntad de dejar constancia de que a pesar de tener en sus manos la capacidad para poner en marcha una nueva práctica profesional que reconocía, de forma evidente, la figura del arquitecto y el papel indiscutible de la Academia, las prácticas de Juntas de Propios, claveros o fabriqueros de las parroquias acostumbraban a dejar al margen a la jerarquía eclesiástica cuando les convenía para la realización de obras sin licencia o autorización. Todos ellos alababan la sabia decisión de S. M. de imponer reglas dirigidas a que, como aplaudía con *summa complacencia* el de Barcelona, se pudiera ejercitar un control jerarquizado en las prácticas arquitectónicas y escultóricas que afectaban a la economía de las iglesias para que *sean exactamente conformes á las reglas del arte y del buen gusto, correspondientes á la reverencia, variedad y decoro debido á las casas de Dios, y no expuestas á perecer lastimosamente entre las llamas por lo fragil, y combustible de sus materias.*³³⁵

334 R. A. B. A. S. F., Archivos, 2-32-7.

335 *Ibíd.*, 2-32-7.

Otros como el de Vigo eran todavía más explícitos en sus manifestaciones de entusiasmo, asumiendo su colaboración en un programa que además de establecer un control para poner freno al dispendio de las comunidades por causa del elevado costo de los dorados y el poco tiempo que los retablos conservaban un aspecto decoroso, prometía difundir el conocimiento de la buena arquitectura a través de la tutela arquitectónica y escultórica de los académicos. De este modo se hacía partícipe del mandato, en sintonía con las causas que la Circular señalaba como motivos de la real providencia:

Yo no acabo de dar gracias á Dios de que en muchas materias con el medio y influjo de S. M. se nos va haciendo ver la luz, y conocer la razon. La presente es harto grave, y que merece justamente la consideracion de S. M., pues está lleno el Reino de Iglesias y retablos indecentes y poco seguros, porque el tiempo solo los pudre, y apolilla; y lo peor es que suelen ser mas costosos que si se hicieran de fabrica (sic).³³⁶

Hay respuestas como la del de Ciudad Rodrigo que comparten las preocupaciones explicitadas por Antonio Ponz en lo referente a la importancia de estas medidas para mejorar la edificación y reparación de los templos, retablos o capillas de acuerdo a las *reglas del buen arte*, actuando también sobre la imagen de los nacionales que estas obras proyectan hacia el extranjero. El de Tarragona proponía soluciones prácticas, buscando repartir entre los gastos ocasionados por la contratación de un arquitecto académico que se ocupara en esa ciudad de las diferentes obras:

Por lo que a mi toca, procuraré el mas puntual cumplimiento, y las haré saber á mi Cavildo, y Comunidades, para que contribuián también por la suia á que se efectuen tan justos deseos, y se logre la estabilidad, y firmeza de los sagrados templos, y eviten de este modo los riesgos, que frecuentemente se experimentan, que es todo el obgeto de S. M. para lo que seria mui conveniente, que la Ciudad, Cavildo, y Fabricas de las respectivas Iglesias de mi Diocesis tuviesen un Maestro Arquitecto havil, y de la aprovacion de la Academia de Sn. Fernando, que lo fuese de todas las

336 *Ibíd.*. 2-32-7.

obras de entidad, que se les ofreciesen, asignándole por este título una competente dotación sobre los fondos de estos tres cuerpos respectivamente (sic).³³⁷

El Arzobispo de Valencia manifestaba su entusiasmo, porque la R. O. venía a legitimar lo que en algunos casos ya se hacía. Coincidió también con la opinión de Floridablanca en lo relativo a la abundancia de materiales pétreos con los que sustituir la madera y, arremetía duramente contra el gusto de los parroquianos, alimentado por clavaros o fabriqueros, que estimulaban la competición en la iluminación excesiva de los retablos imponiendo dificultades para el control de las obras, burlando la legislación civil o religiosa o utilizando prácticas no previstas en las normativas; prácticas que esperaba *vencer de un golpe gracias a una providencia tan sabia, y provechosa*. Al extenderse en la explicación de *lo mucho que abundan en este Reyno exquisitos Jaspes i Marmoles, y de habilidades para trabajarlos, y para los Estucos*, informa acerca de un funcionamiento económico que escapaba por igual al control de las jerarquías eclesiásticas y al de las instituciones civiles que promueven la normativa. Por lo demás, Valencia parece ser una región donde la iluminación inmoderada, la abundancia de retablos y decoraciones propensas a incendiarse y el desbordamiento de las celebraciones eclesiásticas en rituales carnavalescos o supersticiosos, hacen pensar que *sea esta Diocesis en donde mas se necesita velar para que no haia incendios por la emulacion inmoderada con que los Clavarios, obreros o Fabriqueros de las Parroquias acostumbran iluminar a porfía sus Iglesias en las festividades de los santos patronos, o titulares, i otras, con un sin numero de luces, y en gravísimo perjuicio de los caudales de los mismos obreros y Clavarios*.³³⁸

Que no todo iban a ser colaboraciones y que quedaba un largo camino por recorrer hasta lograr vencer la resistencia al cambio de las prácticas gremiales, se intuye también en la carta del Obispo de Tarazona disculpándose de su tardanza en contestar, por haber recibido el papel de Floridablanca reenviado desde su sede episcopal hasta el lugar donde se hallaba de visita. Una larga carta dando suficientes muestras de haberse enterado de

³³⁷ *Ibíd.*. 2-32-7.

³³⁸ *Ibíd.*. 2-32-7.

las disposiciones regias y de las instrucciones de la Circular acompañante, al tiempo que aprovecha para quejarse de las excesivas atribuciones de las Juntas de Propios, como forma de eludir un compromiso del que dependía la puesta en práctica del control del uso de la madera en los retablos y del ejercicio del arquitecto como garante de buenas prácticas de arquitectura.

Quedo enterado de todo lo referido, y tan pronto como es de mi obligación é procurar su cumplimiento en quanto penda de mis facultades. Pero al mismo tiempo, y por lo que pueda conducir al propio fin, no dexaré de exponer á la superior consideracion de V.E. que me las dexan muy limitadas ó impedidas respecto a estos asuntos en muchos Pueblos de mi Diocesis, y señaladamente en los del Partido de esta ciudad de Calatayud: pues no obstante que parecia tan regular, como es conforme al Derecho Canonico y Leyes Reales, que no se hiciese obra considerable en las iglesias sin preceder la licencia del Prelado Diocesano, estoy viendo con gran dolor mio que se determinan y emprenden con la resolucion de las Juntas de Propios, i que se ve siguen otras diligencias según la instrucción que se les habrá dado, sin tener yo noticia hasta que la obra va muy adelante, ó ha llegado al fin, y quiza errada sustancialmente con crecidos gastos como veo en algunas (sic).³³⁹

La carta es ilustrativa de los motivos por los cuales la jerarquía eclesiástica se inclinaba a favor de poner en marcha la regularización de los proyectos de arquitectura para grandes obras, pues, como hemos venido señalando, el desbordamiento de la religiosidad tridentina hacia unas prácticas colindantes a la fiesta carnavalesca, también había desbordado las estructuras eclesiásticas para situar el control económico en el ámbito de las instituciones gremiales o incluso en las Juntas de Propios. Este es un tema que el obispo aprovecha a sabiendas de que en algunos lugares afectaba también al Consejo, por las excesivas atribuciones que se tomaban estas juntas en connivencia con los gremios y, a las que resultaba difícil controlar debido a la insuficiente implantación de las estructuras administrativas centrales, incapaces de una vigilancia suficientemente eficaz para tomar

339 *Ibíd.*. 2-32-7.

medidas ejecutivas en el momento que trataran de poner en marcha obras de consideración. Aunque más afines al Consejo que a otras instituciones, las Juntas, actuaban al margen tanto de las normas de la Academia como de las instrucciones de la jerarquía eclesiástica, para quienes resultaban incómodas por su apoyo a la exacerbada popularización de las fiestas religiosas, en las que el gusto barroco derivaba continuamente en actitudes carnavalescas.

Las obras promovidas por estas Juntas de Propios, son otro de los objetivos del control que pretende instaurar la Academia a través de la Comisión de Arquitectura, creada en 1786, para asumir el trabajo de revisión de proyectos. Estas instituciones locales representan, el estamento institucional más próximo a la población, y en su funcionamiento escapan en numerosas ocasiones al control político desde las instituciones del gobierno central, por lo cual, resultan apropiadas para actuar sobre ellas mediante nuevas relaciones de poder, aprovechando la permeabilidad de procesos diversos, e introduciendo nuevos agentes de control. Son un blanco al que apuntan los mecanismos para obtener de ellas, y por extensión de la población a la que gobiernan, determinados efectos y funcionamientos sociales, y sobre ellas tratarán de ejercer una vigilancia urbanística los arquitectos certificados por la Academia, para los que se abre un campo de profesionalización más allá de los competitivos espacios urbanos de las grandes ciudades.

Valor de la formación académica en los conflictos con los gremios en la práctica de arquitectura civil

A partir de la emisión de la Real Orden y la Circular, la Academia empezó a revisar proyectos de forma generalizada, rechazando los que consideraba faltos de forma, ya fuera porque no estaban realizados por arquitectos o simplemente porque carecían de los estipulados planos de planta y alzado. Toda insistencia parecía insuficiente, y como vemos en una *Noticia*³⁴⁰ que informa de la construcción del cementerio del Real Sitio de San Ildefonso, se aprovechaban las oportunidades para divulgar el modo en que debían

340 *Noticia del Cementerio y Capilla del Real Sitio de San Ildefonso*, Imprenta Real, Madrid, 1787.

presentarse los proyectos. Era también un modo de desposeer y deslegitimar a los artífices gremiales de toda capacidad artística fundamentada en conocimientos científicos para la ejecución de obras de importancia. Sin embargo, a pesar de que la mayor parte de la jerarquía eclesiástica mostraba su voluntad de colaborar en el programa de revisión de los proyectos por académicos instruidos, algunos como el obispo de Teruel buscaron desde muy pronto la forma de burlar la aplicación efectiva de la Real Orden. El 20 de febrero de 1778 el obispo remitía una carta a Antonio Ponz en la que lo que buscaba era mediar para que se pudiera instalar un retablo que supuestamente estaba ya construido:

Deseando contribuir por mi parte a que se efectuen las intenciones de S. M. expresas en su R. Orden de 25 de Nov. del ante pasado año, que me fue comunicada, remito a V. S. el Plan adjunto del Retablo principal de una de las Iglesias de Campo de mi Jurisdiccion que ya estaba fabricado de madera, segun por el aparece, y tambien el Informe del Maestro Dorador, que le acompaña, para que juzgue la Academia qual de los adornos que expresa sera mas conveniente, y digno; o añada, y escuse lo que le pareciere, bajo el supuesto, de que los Fieles de aquel Pueblo, que quieren costearlo, están dispuestos a gastar en ello la cantidad de 70500 Rs a 100500 de vellon, si juzga la R. Academia lo merece la obra, aunque yo deseo logren en esto la mayor conveniencia, sabedor de sus necesidades (sic).³⁴¹

La respuesta de Antonio Ponz se repetirá de forma casi literal en numerosos expedientes, pues, *la Academia lo ha juzgado por obra extravagante y del todo contraria a los preceptos y reglas de Arquitectura siendo de dictamen que en semejante obra no se debe expender caudal alguno, pues qualquier adorno sobre puesto solo servira de hacerla mas visible, y ridicula. Si fuese posible quitar dicha memoria de la Vista seria accion obsequiosa al Arte al decoro de la Nacion, y a las intenciones de S. M. y quando no menor mal sera dexarlo asi.*³⁴² Mientras las respuestas dependieron de su trabajo como Secretario, llevaron consigo el ideario político según el cual *los pueblos gastan miserablemente sus*

341 R. A. B. A. S. F., Archivo, 2-34-2.

342 *Ibid.*, 2-34-2.

*caudales en semejantes obras acostumbrados á verlas y oirlas celebrar de los que nada entienden: acaso con menores dispendios tendrian cosas arregladas, y dignas del Templo si informandose antes, se valiesen para los dibujos, y direccion de ellas de Profesores inteligentes, y ultimamente del Juicio y dictamen de esta Academia.*³⁴³

Llama la atención la celeridad con la que la Academia de San Fernando puso en marcha la revisión de proyectos implicando así a los arquitectos en una tarea de alcance nacional, pero sorprende, aún más, la similitud de los informes emitidos durante años para que el Consejo prohibiera la realización de las obras que no tenían el aconsejado proyecto de arquitecto. Amparándose en la protección de la Real Orden los arquitectos de la Academia de San Fernando revisaban los planes de obras recibidos de toda España, emitiendo por lo general un dictamen negativo en el que se censuraba la falta de conocimientos y lo inadecuado del planteamiento de los promotores de la obra en cuestión. Un ejemplo de este tipo de informes es el dictamen negativo emitido en 1778 acerca de los planos y la solicitud de construcción de *Casa de Cabildo, Cárcel y Pescadería incluidos en el expediente que solicitó el Ayuntamiento Síndico y Personero del Común de la Villa de Trigueros*, enfatizando los despropósitos y calificando negativamente no solo el proyecto sino a sus posibles autores, cuyo estilo parece fundamentalmente destinado a que el Consejo impidiera las obras:

Habiendolos reconocido, y examinado se hallo que dichos planes eran ridiculos é informes; faltos ademas de esto del petipié a escala, sin alzados, cortes, ni fachada de las fabricas, en vista de lo qual solo puede la Academia formar juicio, como lo formó de la ineptitud, é ignorancia de quien los ha hecho y de que no podra en modo alguno la Villa de Trigueros cumplir lo que ofrece al Consejo de que esta fabrica ha de contribuir a la mayor decencia, y hermosura de su gran poblacion; antes bien se puede tener por cierto mediante lo que ha presentado que sera indecente, contraria al decoro publico, y a lo que S. M. desea: por tanto la Academia es de dictamen que el Consejo no permita poner manos en dicha obra, sin que la Villa de Trigueros presente

³⁴³ *Ibíd.*, 2-34-2.

antes dibujos arreglados de plano alto, y bajo de alzados, cortes, y fachada principal &c indispensables (...) Para lo dicho es necesario que se valga de Arquitecto habil que forme los dibujos. *El informe es de Dn. Manuel Becerra (sic)*.³⁴⁴

En algunas ocasiones la Academia intervenía aparentemente a instancia de otras partes, que tanto podían ser informantes particulares o arquitectos domiciliados en provincias. En 1777 se incoaba expediente a instancia del arzobispo de Valencia quien, no deseaba se sustituyera el retablo mayor de la parroquia valenciana de San Esteban. Había sido examinado por Juan Bautista Mínguez, José García, Domingo Ochando y José Fontelles, quienes opinaron que debía ser retirado por su ruina. Aunque el Consejo emitió inmediatamente una resolución,³⁴⁵ el conflicto se mantuvo abierto durante años. Un tiempo después José Puchol y Francisco Sanchís también opinaban que amenazaba ruina y debía ser sustituido por otro. Al año siguiente, la Junta parroquial pedía permiso para trasladar el Santísimo, mudar el coro y deshacer el mencionado retablo para colocar otro nuevo de madera, informando que a los feligreses no les era posible costear uno de piedra o estuco. Ya estaba en vigor la Real Orden prohibiendo utilizar la madera para tallar retablos, además como la Junta no disponía de un proyecto aprobado por la Academia al conocerse el asunto el arzobispo requirió la intervención del Consejo.

Mientras el arzobispo pedía la intervención del Consejo, la Junta parroquial acordaba la construcción del retablo por 1.100 libras. Estaba siendo tallado por Antonio Español, y las imágenes corrían a cargo de los escultores Francisco Sanchís, José Estebe y José Puchol bajo la dedicatoria a San Luis Bertrán y San Vicente Ferrer. Para intentar burlar la prohibición, se aseguraba que había sido aprobado por la academia de San Carlos, lo que evidentemente no podía ser cierto, dado el interés de los arquitectos académicos como Vicente Gascó que, siendo director de la Academia de San Carlos, llegaría a acaparar los

344 R. A. B. A. S. F., Archivo, 30. 4/2.

345 *Expediente causado en virtud de Real Orden, comunicada al Consejo por el señor conde de Floridablanca, a ynstancia del muy reverendo arzobispo de Valencia para que no se permita a la Junta de la fábrica de la parroquia de San Esteban de aquella ciudad el hazer el retablo maior de madera sino es de piedra con arreglo a la carta circular de 25 de noviembre de 1777.*

encargos de nuevos proyectos y la dirección de las más importantes obras.³⁴⁶ El Consejo ordenó paralizar el trabajo, resultando significativo, la mención expresa a que no sirviera como atenuante que el mencionado retablo estuviera ya en construcción cuando se dicta la Real Orden. La junta parroquial insistió en colocarlo de madera.

Pasado un tiempo, en 1779 Vicente Gascó y Antonio Gilabert, junto con los doradores Vicente Alpera y Jaime Jimeno, exponían que el coste total del de madera sería de 1.300 libras, mientras que el de piedra o estuco costaría 3.800 si se hacía con un nuevo proyecto. Ante la oposición del arzobispo y las dudas de la Junta de propios sobre el proceder del Consejo, Lorenzo Martínez y Mauro Gascó volvieron a reconocer el viejo retablo. Lo consideraron sólido y decente, aunque necesitado de algunas imágenes que podrían ser las que se estaban tallando.

El arzobispo mantuvo el pulso y puso como ejemplo el convento de Santo Domingo de la ciudad donde se había construido recientemente una capilla dedicada a San Francisco Javier. También habían querido colocar un retablo de madera pero, ante las nuevas exigencias reales, acabó por instalar uno de piedra. Que se hiciera lo mismo en San Esteban o que se siguiera con el viejo de madera. Los religiosos de Santo Domingo habían elegido primero hacer uno de piedra, luego habían pretendido instalarlo de madera, y como el arzobispo había intervenido afeando su conducta, el Capítulo había aprobado, finalmente, se tallara uno de piedra. No obstante, ante estas contradicciones el arzobispo no se fiaba y en febrero de 1778 informaba por carta a Antonio Ponz para confirmar que la Academia se ocupaba de revisar los planes del retablo de piedra. Como esos religiosos estaban exentos de su jurisdicción, no podía *hacer otra cosa en el asunto que comunicarsela para su gobierno con el fin de que acudieran con el diseño y explicacion a la R. Academia de Sn. Fernando para su aprobacion.*

Por si no lo executasen, lo pongo en noticia de V. S. para que se sirva dar cuenta a

346 El tema lo ha documentado I. CADIÑANOS BARDECI. «Documentos para la Historia del Arte en la Corona de Aragón. III y IV. Reinos de Valencia y Mallorca», en: *Boletín* N°. XCVIII. Museo e Instituto «Camón Aznar», Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja. Zaragoza, 2006.

ese Rl. Cuerpo, y se estreche a estos Religiosos a que lo enbien, [el diseño] pues será lastima que en una Capilla publica como la de Sn. Vicente Ferrer, a donde precisamente ha de concurrir un sinnumero de gente, y muchos estrangeros de los que tocan la ciudad, haia una cosa que dé motivo a que se haga befa de nuestros Artifices, maiormente quando estamos en tiempo de remediarlo, y de que se ponga aquí un digno monumento, conforma á las intenciones de S. M (sic).³⁴⁷

En 1783 la academia de San Carlos aclaraba que de siete proyectos que le habían sido remitidos no pudo aceptar ninguno de calidad y ajustado a la norma, y el conflicto se prolongó todavía varias décadas. Esta práctica dilatoria se mantuvo durante años e ilustra suficientemente la influencia del comercio gremial como práctica de poder con capacidad para prolongar el conflicto hasta lograr que el Consejo condicionara el sentido de las resoluciones en las que no podía ejecutar una vigilancia acompañada de la intervención de la justicia. La Junta y los artífices gremiales que tallaban el retablo de madera destinado a San Esteban seguían buscando el modo de instalarlo, finalmente, como el Consejo no

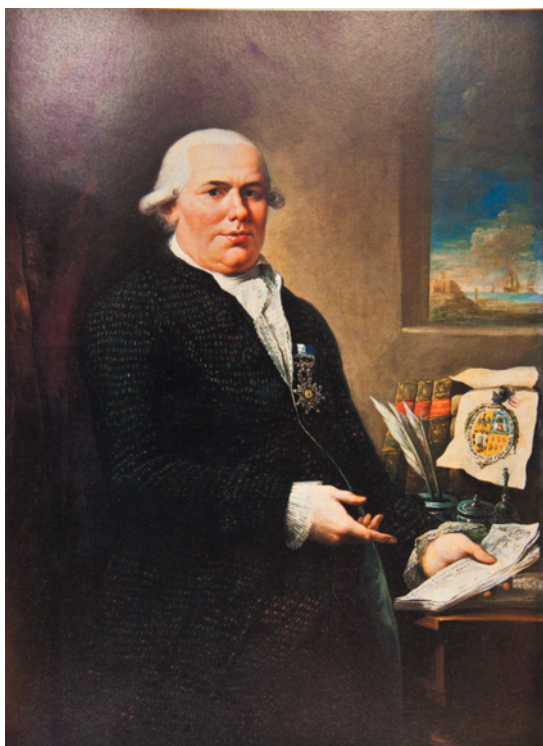


FIG. 79: Juan Sixto de Prada, [Presidente de los Cinco Gramios Mayores], 1795, M. Salvador Maella.

accediera, en 1801 el arquitecto Pedro Arnal presentaba planos para un retablo mayor de estuco.

Durante el último cuarto del siglo la Real Orden de 1777 y su Circular impulsaron un dispositivo de poder novedoso en el que el proceso legitimador de una norma de gusto, determinó también la jerarquización de clase de las profesiones artísticas y el *enclasmiento* social de los profesionales titulados por la Academia. La resistencia gremial fue desarticulada a medida que la legislación se impuso como práctica de

347 R. A. B. A. S. F., Archivo, 2-35-1.

poder, en alianza con una benevolente idea de progreso incompatible con las prácticas de la tradición artesanal. La institucionalización de la censura de los proyectos fue el modo de legitimar el control hegemónico del gusto y de las prácticas arquitectónicas, vinculando ineludiblemente el proceso de control a los intereses de la institución académica, aún cuando la jerarquía social de los representantes de los gremios continuara siendo enfatizada a través de la imagen de su presidente. Los recursos necesarios para implantar un gusto hegemónico en la construcción de edificios, dependieron de un proceso inmanente de creación, consolidación y legitimación de nuevas estructuras institucionales -como la Academia- y de la eficacia de su conexión con los entramados sociales, en cuya dialéctica discursiva hemos visto posicionarse favorablemente a buena parte de la jerarquía eclesiástica, inducidos por el contenido emocional de la *Circular* y desencantados del excesivo control económico de los gremios.

Utilización del incendio para ‘construir’ una ‘*noticia*’ sensible, articulación de la nueva normativa sobre el compromiso de colaboración de un público selecto, con capacidad de decisión y dispuesto a comprometerse en la puesta en práctica de transformaciones que implicaban conflictividad y, aplicación práctica de un control de gusto en la censura de proyectos arquitectónicos como práctica ejecutiva, formaron parte de un dispositivo de poder necesario para trasladar a las prácticas económicas el control jerarquizado de la arquitectura y la implantación del título como garantía de eficacia y progreso. Un dispositivo que utilizó el noticiarismo para hacer frente a las argumentaciones a favor de la dignidad de los gremios,³⁴⁸ desactivando así la dialéctica de choque con el modelo gremial del que aún dependía una buena parte de la estructura económica de la nación.

348 Véase esta argumentación en: F. ROMÁ y ROSELL [Abogado de pobres (por S. M.) del Principado de Cataluña, y Académico de la Real Conferencia de Física experimental, y Agricultura de la Ciudad de Barcelona]. *Las señales de la felicidad en España*, Imprenta de Antonio Muñoz del Valle, Madrid, 1768. *No puede tolerarse, en quanto sea remediabile, que con los apodos de vil, y baxo, y otros ultrages, se promueva la desercion de una clase, que habiendo siempre dado pruebas de su utilidad, constituye actualmente el nervio de la prosperidad de un Estado.* p. 132.

ESPANTANDO LA PÓLVORA Y EL HUMO: CULTURAS VISUALES EN LA SOCIABILIDAD ILUSTRADA*

El proyecto más importante entre los programas fundamentales de la cultura española de la segunda mitad del siglo XVIII fue, sin duda, la insistencia en la recuperación de la edad de oro de las artes, mediante la regularización de la enseñanza metódica, la selección de modelos relevantes y la subsanación del estado degradado de las prácticas y los procedimientos.³⁴⁹ Los signos visuales que intervinieron restaurando y fijando los órdenes culturales, normalizando nuevos esquemas perceptivos, colaborando en la legitimación de los órdenes empíricos y la jerarquización de las prácticas intelectuales, necesitaron desprenderse de la denigración a la que el descentramiento visual del barroco había sometido la corporalidad del sujeto y del exceso de espectacularidad en las prácticas de subyugación cultural. En ese campo de transformaciones sociales participaron culturas visuales emparentadas con el fuego, cuyo desarrollo durante las décadas centrales del siglo XVIII fueron decisivas para la evolución de la sociabilidad ilustrada, suponiendo de especial relevancia las experiencias de renovación y sustitución de los fuegos de artificio como fenómeno cultural y visual de proyección social.

Este proceso de desplazamiento que sustituye unos valores culturales por otros de nuevo cuño se llevó a cabo en las décadas centrales del siglo, con un tempo irregular y adaptado

* **Una versión adaptada de este capítulo ha sido publicada en *Goya. Revista de Arte*, nº 338, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 2012, pp. 62-75.**

³⁴⁹ *En medio de la gloria, que derramaban sobre las Artes el genio sublime de Velázquez, y los esfuerzos de muchos dignos Artistas, se iban poco á poco olvidando las buenas máximas, y sucediendo á ellas la arbitrariedad, que debia un día desterrarlas de nuestro suelo. Una muchedumbre increíble de ingenios pobres y mezquinos habia entrado en las Artes, llevada de la esperanza de sorprehender en ellas la fortuna. Sin pasar á Italia, sin observar el antiguo, sin adornarse de los conocimientos necesarios, y, lo que es mas, sin estudiar por elementos el dibuxo, creian, que la fuerza sola de su genio los podria levantar hasta la esfera, adonde se habían remontado sus deseos.* G. M. de JOVELLANOS, *Oracion pronunciada en la Junta Pública que celebró la Real Academia de San Fernando el día 14 de julio de 1781 para la distribucion de premios generales de pintura, escultura y arquitectura*, Joachin Ibarra, Madrid, 1781. p. 40.

a los impulsos de las prácticas políticas impulsadas por ‘las Luces’. Por otra parte en la tarea de construcción del nuevo *corpus identitario*,³⁵⁰ los signos de ese esplendoroso pasado elegidos para formar el esqueleto de la nueva visualidad social, necesitaron ser sometidos a una reinterpretación consustancial a la cultura visual del momento, en una apocatástasis cultural de la que emergerá la representación de un nuevo orden del mundo, la implantación de un nuevo sistema de relaciones intelectuales y la implementación de unas nuevas prácticas de poder.

En todos estos procedimientos de representación, el fuego formó parte de un *dispositivo*³⁵¹ de facilitación, mediante el cual, sea de forma fortuita e incontrolada, o por el contrario utilizado de forma controlada en espectáculos y otras prácticas de visualidad social, participó como fenómeno de gran importancia en la renovación de estructuras arquitectónicas, en la incorporación de conocimientos y prácticas científicas a la sociedad o en la orientación de comportamientos sociales cuando el legislador utilizó el impacto emocional para legitimar una norma. En el ámbito de las artes sirvió, en numerosas ocasiones, como estímulo para la creación y como signo con el que representar lo incontrolable, desconocido o emocionante, gracias a su ambigua familiaridad en los procesos de creación y destrucción. Su carácter espectacular como fenómeno familiar y misterioso a la vez, permitió aprovechar su irrupción en lo cotidiano como una práctica de poder, mediante la cual intervenir excitando estímulos emocionales a los que se vinculan determinados espectáculos, forzar la desaparición de una práctica social o modificar una rutina profesional.

Arrastrando una supervivencia secular, durante buena parte del siglo XVIII los fuegos de artificio todavía formaron parte de un dispositivo de especial relevancia identificado con los usos del antiguo régimen, proporcionando una especial vistosidad a la escenificación

350 Utilizamos el término «identitario» como concepto en el campo político y con una connotación específicamente cultural, para calificar una tendencia -dentro de un movimiento- a proceder de una forma concreta en la elaboración de una forma de ser.

351 Utilizamos el término «dispositivo» tal como ha sido categorizado por M. Foucault, es decir, como toda esa serie de juegos y prácticas de normalización que colonizan progresivamente el ámbito de la Ley y de los cuales se sirve ésta para asentar su legitimidad.

de comportamientos públicos de adhesión institucional; tanto cuando se trataba de magnificar la actitud de los súbditos ante determinados acontecimientos políticos, como en los casos en los que las instituciones del poder buscaban lisonjear a una población de la que se esperaba su colaboración.

La iluminación de arquitecturas estables o efímeras formaba parte desde antiguo del aparato escenográfico en grandes celebraciones, pero fue la utilización de la pólvora en los fuegos de artificio lo que otorgó un carácter artísticamente extraordinario a los regocijos públicos y privados, donde la capacidad económica de los celebrantes permitía la utilización de este tipo de fuego que no quema. Este uso del fuego controlado fue, desde la antigüedad, un instrumento de especial relevancia para entretener a la sociedad con espectáculos sobrecogedores. En la mayor parte de los casos, el artificio solía estar a la vista, pues era la iluminación con antorchas el modo más habitual de representar el espanto, el miedo o la catástrofe. Sin embargo, cuando de la utilización del azufre y la pólvora se trataba, la propia ocultación de la tecnología con la que se llevaba a cabo el artificio otorgaba un halo de misterio y un estatus de calidad claramente diferenciado de la vulgar luminaria.

Artificio pero no engaño, era utilizado regularmente en el ámbito religioso para festejar beatificaciones, exaltaciones de papas, promociones de prelados y otros grandes dignatarios eclesiásticos o inauguraciones de capillas y otros edificios religiosos. Fiestas, en su mayor parte, en las que el fuego era utilizado por su carácter purificador para iluminar excelsamente a los signatarios de la divinidad. También se utilizaban fuegos de artificio en representaciones teatrales, pues, como se nos advierte en el soneto de Quevedo «*Contra los hipócritas y fingida virtud de monjas y beatas, en alegoría del cohete*», el público del siglo XVII debía ser claramente consciente de la naturaleza de este fuego de artificio utilizado teatralmente:

No digas, cuando vieres alto el vuelo
del cohete, en la pólvora animado,

que va derecho al cielo encaminado,
 pues no siempre quien sube llega al cielo.
 Festivo rayo que nació del suelo,
 en popular aplauso confiado,
 disimula el azufre aprisionado;
 traza es la cuerda, y es rebozo el velo.³⁵²

Pero fue en la práctica de exaltación política, en la sociabilidad cortesana y en la reproducción de los signos de distinción social en el aparato de representación, donde la utilización del fuego adquirió un desarrollo artístico excepcional, a medida que su espectacularidad se vinculó a una arquitectura efímera que servía de soporte visual y cultural intervenido políticamente.

Vinculado a las prácticas militares por la utilización de pólvora en la elaboración de cohetes, voladores o castillos de fuegos artificiales, su



FIG. 80: Fuegos de artificio sobre el Sena el 29 de agosto de 1739, [Celebración del matrimonio de la infanta francesa Louise Elizabeth de Borbón y Felipe de Borbón duque de Parma], 1739, François Blondel, grab.

utilización bastaba para dar relevancia singular a la celebración de un tratado de paz, para las onomásticas de reyes y soberanos, entradas triunfales, cuando la erección de estatuas conmemorativas de grandes hombres requería un acompañamiento extraordinario y para resaltar la importancia de otros acontecimientos políticos singulares.

Formando parte del aparato de exaltación de la monarquía, sirvieron para difundir y exaltar

352 F. DE QUEVEDO (1580-1640). *Poemas escogidos*, Castalia, Madrid, 1989. El soneto en cuestión, forma parte de los inéditos publicados en 1668 por Dn. Joseph Antonio González de Salas, reunidos bajo el título *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas*.

los nacimientos de infantes o para celebrar y dar a conocer los matrimonios de reyes y príncipes como gran acontecimiento. De este modo se hacía presente el representado, tomaba posesión del territorio y establecía una relación de propiedad sobre los súbditos en cada uno de los lugares relacionados con las reales personas donde se organizaba el evento celebratorio. A medida que el dominio técnico del arte pirotécnico permitió ofrecer seguridad en su utilización, llegó a formar parte de espectáculos de ópera y comedia en sitios cerrados y cubiertos, mediante las así llamadas máquinas *pyricas*.

Colocada primero entre los secretos de los alquimistas, manejada después sin discernimiento por obreros que desconocían los primeros elementos de la química y de la física, la pirotecnia ha sido largo tiempo un oficio misterioso que no se podía ejercer sin una especie de iniciación. Aunque se conservan instructivos tratados, impresos durante el siglo XVIII con la voluntad de desvelar con exactitud las recetas de todas las composiciones de artificios conocidas, la tradición secretista del arte pirotécnico parece que persistió durante largo tiempo, como pone de manifiesto Lucio Franco de la Selva en el prólogo a la traducción de 1841 del Manual elemental de pirotecnia civil y militar ó Arte del polvorista, obra para entonces ya antigua del francés Vergnaud. Según él, algunos polvoristas de profesión han persistido en creerse poseedores de pretendidos secretos de familia, sin los cuales creen imposible que se pueda disponer un fuego artificial.³⁵³

El hecho de que las prácticas pirotécnicas estén fundadas en el conocimiento de las reacciones químicas de un corto número de sustancias, sugiere que fueron los progresos de la química y su divulgación entre un público interesado por las novedades del conocimiento, los que proporcionaron una tecnología que confirió cierta seguridad a la pirotecnia para ser utilizada en espectáculos públicos. Esta economía de medios proporcionada por la alianza de la ciencia y el espectáculo, dio lugar a considerar la pirotecnia bajo un aspecto más noble, que le confiere estatuto de un verdadero arte, capaz de producir fuegos de diferentes colores y efectos luminosos o detonantes de mayor o menor energía, mediante

353 A. D. VERGNAUD. *Manual elemental de pirotecnia civil y militar, ó arte del polvorista, traducido por: Lucio Franco de Selva*, Imprenta de Barbon, Madrid, 1841. p. 3.

la combinación de unas pocas sustancias entre sí en las dosis adecuadas para acelerar o retardar la velocidad de reacción y los efectos de la combustión. La relajación del comercio de pólvora más allá de los estrictos usos militares, la distribución de los materiales necesarios para el arte de la cohetería por las mismas rutas que productos como el aceite o el vinagre para uso doméstico y la asimilación de sus prácticas de producción por artífices populares, diversificaron la utilización de fuegos de artificio a pequeños y grandes acontecimientos festivos.

Parentescos visuales: fuegos de artificio e iluminación de los retablos

Instalados visualmente en el espacio carnavalesco del *trompe l'oeil*, los fuegos de artificio comparten con las celebraciones de la liturgia barroca, el mismo parentesco entre la ilusión y la semejanza que está cargado del encantamiento de los sueños, a la vez



FIG. 81: *La Virgen y San Ildefonso*, 1739, Retablo Mayor, Iglesia de Religiosas Trinitarias Descalzas, Madrid.

que como representación ejercen un considerable desplazamiento hacia el espectáculo, imprimiendo un halo de misterio y una familiar desactivación de los dispositivos de difusión del conocimiento.³⁵⁴

Un teatro de fuegos de artificio es un espacio de metáfora, en el que puede hacer acto de presencia el conocimiento pero es, sobre todo, un espacio de emotividad exacerbada y excepcionalidad, en el que la diversidad de los colores, las ilusiones ópticas y una incontrolable emoción provocada por la multitud de luces en movimiento, promueven una

cultura visual en la que la imaginación se apodera

de los mecanismos de la visión, obstaculizando el

reconocimiento del espectáculo como dispositivo de subyugación cultural y desplazando

³⁵⁴ La imagen de Juan de la Cruz y Olmedilla ensalzando el altar de la patrona de Madrid, guarda estrecho parentesco con las representaciones de fuegos de artificio que tenían lugar en la misma época. *La luz de la Gloria* es en ambos casos el epicentro visual de la representación, tendiendo a una exaltación mística que deviene en sublime emoción despertada.

la posibilidad de asimilación de otros signos de información útiles al individuo para su conocimiento del mundo.

Este carácter *ilusionístico* del fuego controlado, podía ser fácilmente relacionado con la física de los cuatro elementos,³⁵⁵ acogido por la filosofía natural en una relación entre elementos cuya naturaleza era desconocida para gran parte de la población. Esta ambigüedad funcional del fuego, es la que ha permitido su utilización tanto, como espectáculo social para sosegar a la población mediante la excepcionalidad de la fiesta, como en una práctica de entretenimiento popular en la que tenían cabida transferencias entre el espacio del sueño y el mundo de la cotidianidad. El carácter mágico del comportamiento del fuego, la espectacularidad lumínica y sonora de los fuegos de artificio, así como su facilidad para participar del juego ilusorio de la arquitectura teatral, fueron aprovechados para introducir escenarios visuales en la literatura, tanto científica como teatral o estrictamente *narratológica*, formando parte de un dispositivo que en ocasiones pretendía desarrollar un discurso crítico valiéndose de la ambigüedad del texto satírico.

Esta presencia del fuego en distintos escenarios de la cultura no siempre fue percibida de la misma manera, incluso tratándose de una obra importante como era *El Quijote*. La transformación experimentada por la cultura visual en las décadas centrales del siglo XVIII, se percibe claramente en las ilustraciones que se utilizaron en las dos ediciones más importantes que vieron la luz en esta centuria. El texto cervantino, fue uno de los referentes de ‘las Luces’ para recuperar el perdido esplendor de las artes, incluso cuando todavía la Ilustración estaba siendo impulsada por esa primera generación de los ‘novatores’. Es significativo que fuera a finales de la década de los treinta, cuando tiene su aparición en

355 «El fuego no es otra cosa que un movimiento vibrativo, y vorticoso del ayre mas puro y defecado, que comunmente llaman Eter los Filósofos, que como tan sutil pasa por los mas delicados poros de los cuerpos mas sólidos y constantes. (...) Como uno de los quatro elementos está formalmente en todos los compuestos, teniendo su region sobre el orbe de la Luna; ó que no teniendo region determinada, está esparcido en menudísimas artes por todo el ayre. (...) El fuego es fluido y cálido en sumo grado, sea ó no sea elemento distinto esencialmente de los demas. Pero dexemos a los Físicos todas estas especulaciones sobre la esencia del fuego, que hasta ahora no han podido demostrarnos, después de tantas indagaciones y experimentos. Recogido en: *Pirothecnia Entretenida, Curiosa y Agradable de Fuegos Recreativos, con varias invenciones y secretos, y algunas ideas generales, para que cada uno pueda formarse otras á su modo*. Recogidas y ordenadas por un CURIOSO, Imprenta de la Viuda de Ibarra, con licencia, Madrid, 1799. Lib. I. Cap. I. ps 2 y 3.

España la edición londinense prologada por Gregorio Mayans i Siscar, con el título de *Vida y hechos del ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*³⁵⁶ pero, a diferencia de la edición de 1780 de Ibarra de la que hablaremos a continuación, ésta de 1738 comienza situando visualmente la historia del ingenioso hidalgo en un paisaje imaginario, lleno de referentes a la música y las artes de la mitología griega. En las estampas inventadas por J. Vanderbank y grabadas por Ger. Vander Gucht, las figuras de sátiros y monstruos voladores en un paisaje misterioso que sirven de frontispicio a la historia cervantina, alejan el relato del hidalgo caballero hacia un escenario mitológico, en sintonía con el gusto creciente por las formas del clasicismo romano. La estampa que introduce al lector visualmente en el texto, dibuja un caballero alucinado, encerrado en sus lecturas que, lejos de sugerir una satírica reconvención de la literatura antigua, encierra al protagonista en su locura, dejando a los lectores sin un referente visual adecuado. Es decir, imágenes y texto quedan en oposición, al forzar el editor un escenario visual en el que desaparecen la ironía y la crítica social y literaria, aún cuando los referentes visuales con los que se intenta reconfortar al lector participen tanto, de la todavía poderosa cultura visual barroca, como de la voluntad de orientar la lectura hacia unos referentes que promocionan un nuevo paradigma cultural.

Cuando el público recibía en 1780 la ‘Nueva edición corregida por la Real Academia Española’, dada a la luz en 1780 por don Joaquín Ibarra con el título *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*,³⁵⁷ el modo de visualizar los escenarios quijotescos había cambiado sustancialmente. No sólo llamaron a los mejores grabadores del momento para dar relevancia visual al texto cervantino, sino que el trabajo de normalización de la lengua se hacía extensivo al ámbito de las artes visuales a través de unas imágenes que incorporaban el texto cervantino al espíritu de innovación ilustrado.

Es precisamente la estampa que ocupa el frontispicio de la obra, la que reconoce

356 M. DE CERVANTES SAAVEDRA (1547-1616), *Vida y hechos del ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*, [Mayans i Siscar, Gregorio, Ed. con portada y páginas propias y con fecha 1737], J. y R. Tomson, Londres, 1738.

357 M. DE CERVANTES SAAVEDRA (1547-1616). *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*, Nueva edición corregida por la Real Academia Española, Joaquín Ibarra, Madrid, 1780.



FIG. 82: *El Ingenioso Hidalgo don Quixote de la Mancha*, 1780, A.
Carnicero inv. & F. Selma gra.

ineludiblemente la capacidad del fuego para desembarazar el imaginario cultural, facilitando la incorporación a la sociedad de nuevos referentes visuales en consonancia con las transformaciones sociales. Inventada y dibujada por Antonio Carnicero y grabada por Fernando Selma, es la estampa significativamente más elocuente de las treinta y nueve que se incluyen en la edición, ofreciendo al espectador una humareda misteriosa y espesa, procedente de los libros de caballerías (*El Cavallero de la Cruz*, *El Amadis de Grecia*, *El Olivante de Laura*). Queda a lo lejos la arquitectura medieval de los castillos, y se entroniza al Ingenioso

Hidalgo como el adalid de los nuevos tiempos, donde una arquitectura neoclásica viene a representar el verdadero correlato de la modernidad del Quijote. El fuego es simbólico y totalmente controlado, pues la espesura del humo deja suficientemente visible al héroe y a su adalid, la moderna literatura, encumbrados ante una arquitectura modernizada, pero es el elemento que despejará el nuevo espacio para la literatura y las artes. La Academia de la Historia hace así alarde de la importancia del relato cervantino y de la oportunidad del fuego que, si antaño despejaba el camino para una nueva literatura, ahora dejaba espacio a una arquitectura fundamentada en una renovación de los valores clasicistas en la que también se inscribe el ingenio de Cervantes.

El imaginario cultural hegemónico en el que se desenvuelven los primeros novatores, participaba todavía de unos referentes sometidos al dictado de la moral eclesiástica que obstaculizaba el progreso, de la espectacularización de las relaciones de poder y del predominio de unas prácticas científicas mediatizadas por el academicismo escolástico. Podemos valorar la edición de Gregorio Mayans como una voluntariosa propuesta para situar la obra cervantina como referente español en el humanismo europeo, pero sus

limitaciones están en consonancia con las coordenadas de una cultura visual anclada en la espectacularidad barroca. La expansión de la cultura ilustrada por toda Europa, era todavía insuficiente para desplazar de su hegemónica posición la utilización del fuego en espectáculos pirotécnicos, como artefacto visual emocionalmente ininteligible, pues formaba parte de un dispositivo de control social vinculado a la emotividad generada por la excepcionalidad de la fiesta y al predominio de lo visual-mistérico.

En ese escenario poliédrico de lo social y la representación, los fuegos pirotécnicos y los espectáculos luminosos llegaron a sobrepasar el límite de lo económicamente viable, forzaron la frontera de la seguridad pública y agotaron su caudal de novedades sin encontrar un modo de renovación adecuado a la nueva cultura visual de las Luces. El cambio evolutivo de este proceso, puede parecer sorprendentemente radical en el ámbito español, pues en poco más de dos décadas se había pasado de la utilización de un tratado universalmente utilizado como modelo, a la prohibición total del espectáculo. El tratado se publicaba en 1747 en París con el elocuente título de *Traité des Feux d'artifice por le spectacle*,³⁵⁸ y su utilización como modelo de referencia para la producción y el manejo de estos artefactos pirotécnicos en España y otros países fue prácticamente generalizada, a la vista de la relación entre sus grabados y los que documentaron los espectáculos. Sin embargo en 1771 una Real Cédula prohibía *la fabrica, venta, y uso de fuegos y que no se pueda tirar, o dispara arcabuz, o escopeta cargada con municion, o sin ella, aunque sea con polvora sola, dentro de los pueblos*, cerrando un largo ciclo de utilización del fuego pirotécnico en la sociabilidad urbana.

Sobre esa dialéctica entre distintos comportamientos culturales emergió durante las décadas centrales del siglo, una nueva cultura visual conformada por los sectores emergentes de la burguesía ilustrada, diferenciada de su hegemónica predecesora, entre otros aspectos, por un nuevo gusto por el conocimiento científico de fenómenos de la naturaleza como el fuego, para los que se buscaban eficaces soluciones de control. Al interés científico se

358 A. F. FRÉZIER. *Traité des Feux d'artifice por le spectacle*, Nyon Fils ed., (de l'imprimerie de Jacques Chardon), Paris, 1747.

unió el interés social, dando lugar a una dinámica contradictoria, pues si por una parte, la utilización de la pólvora como elemento básico para la fabricación de los cohetes, limitó considerablemente la difusión de las técnicas de producción y empleo debido a su relación con la utilización militar, por otra, este mismo aislamiento estimuló un manejo sin discernimiento por obreros que desconocían las reacciones químicas necesarias para su control eficaz.

Por otra parte, no podemos obviar que la utilización del fuego controlado en espectáculos pirotécnicos, formaba parte de la los dispositivos de control social a través de la excepcionalidad de la fiesta, sin una solución de continuidad clara con otras esferas culturales. Esta excepcionalidad festiva, el misterioso funcionamiento de la cohetería, el atronador sonido de las bombas en los fuegos de artificio y el sublime espectáculo luminoso, formaron parte de un dispositivo de subyugación ideológico, mediante el cual, las clases populares creyeron aliviar sus penas y aflicciones al acceder a este tipo de entretenimiento emocionante, de forma similar a como la práctica de exaltación de la religiosidad barroca mantenía a las masas entretenidas ante los enormes y abigarrados retablos poblados de luminarias sobre las esculturas de madera dorada.

El declinar de un espectáculo en su anacrónico esplendor

Este tipo de espectáculo pirotécnico, parece haber tenido su máximo esplendor en las décadas centrales de la centuria, estimulado tanto por la concordancia con las grandes celebraciones religiosas en la inercia de la tradición, como por un mejor control de las técnicas de manejo de la pólvora. Un momento políticamente álgido y culturalmente en declive para estos grandes eventos visuales, pues, en ambos escenarios, el riesgo de accidentes era considerable y los daños causados por incendios terminaron resultando insoportables para la economía política de la ilustración. El grado de magnificencia de esa espectacularidad visual de los fuegos de artificio sirvió, políticamente, de parangón para valorar los grados de adhesión entre altos cargos de la nobleza y el Estado, además de para resaltar la importancia del personaje en honor del cual tenía lugar la celebración, situando

el evento en un dispositivo de divulgación política mediante el grabado y distribución de estampas.

De entre los acontecimientos que dejaron memoria plástica, hemos recogido algunas que tuvieron lugar durante los reinados de Felipe V y Fernando VI, ilustrativas de la época de mayor esplendor de este tipo de aparato festivo. En septiembre de 1727 se celebró en Lisboa el nacimiento del infante D. Luís Antonio de España, hijo de Felipe V, con fiestas promovidas por el embajador extraordinario de España, D. Carlos Ambrosio Espinosa de la Cerda, marqués de los Balbazes. Se grabó una estampa de 55,4 x 40,6 cm. que representa un castillo de cuatro alturas en la que en lo más alto figura el infante con la bola del mundo a sus espaldas. A diferencia de otros espectáculos en los que la disposición de los cohetes es multidireccional, aquí aparecen instalados para dispararse desde la parte superior del primer cuerpo, como si de cañoneras militares se tratara.

También en Portugal se hicieron fiestas con fuegos de artificio para celebrar el doble matrimonio de los príncipes D. José y Da. María Bárbara de Portugal con los infantes de España Da. Mariana Victoria y D. Fernando, futuro Fernando VI.³⁵⁹ En la estampa correspondiente, grabada por Pierre Antoine Quillard (1701-1773) se representa el mito de la casta Diana, exaltando las virtudes de la princesa consorte y su templo de Éfeso que sería quemado por Heróstrato, permitiendo que se estableciese una correspondencia con el fuego de artificio que haría arder el templete. Además la Fama con su trompeta, se ocupaba de propagar los acontecimientos, en este caso la unión de dos príncipes. Una gran cantidad de público presencia en este momento la quema de la arquitectura pirotécnica.

Una de las últimas ocasiones en las que adquirió un lugar relevante y de la que conservamos una descripción exhaustiva, fueron las fiestas con que ciudades como Murcia, Córdoba, Zaragoza o Valencia exaltaron la proclamación de Fernando VI, en Agosto de 1746.³⁶⁰ Para

359 M. da GRAÇA GARCIA & J. DAVID ZINK. *Fogo de artificio. Festa e Celebração, 1709-1880*, Coleção de estampas da Biblioteca Nacional, Mostra iconográfica, 24 janeiro-28 de março, Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, 2002.

360 J. V. ORTI. *Relacion puntual de las fiestas con que la Fidelissima ciudad de Valencia..., Proclamación de nuestro Gran Monarca el Señor Don Fernando Sexto de Castilla, y Tercero de Aragon, En los días 19. 20. y 21. de Agosto de 1746*, Viuda de Antonio Bordazàr de Artazù, Valencia, 1746. En Zaragoza dio

ese evento extraordinario, las instituciones valencianas organizaron, ya para la primera noche de festejos, (*no con susto, sino con recreo*) un *abrasado Etna*, cuyos encendidos volcanes formaban tan activas hogueras dentro los humanos pechos, en el que toda la ciudad admiró las numerosas luminarias con las que se aderezó el evento. Según los días y los lugares donde se organizaron, el espectáculo gozó de diferentes calidades, pues si el viernes se admiraba un ruidoso volcán, el sábado se dispuso *en una de las Torres de sus Casas Capitulares una costosa salida de artificiales fuegos, que escalando las esferas, mas se rendian quanto mas se elevan, luciendo rayos brillantes con apariencias de susto, pero tan distantes de ser funestos, que paravan en divertidos. Durò largo tiempo su exhalada municion, con la vistosa idèa de que en su remate las mismas luces hazian claros, y legibles unos caracteres, que decian: Viva Don Fernando VI. porque tan augusto Nomvre no se devia leer de otra manera que muy iluminado.*³⁶¹

La participación era además, internacional, pues también Francia mandó construir un *sumptuoso Castillo, que se disparò à cosa de las onze [del domingo 21], tan lleno de fuego, y tan bien ordenado en sus salidas, que con ser para la vista un horrible Mongibelo, con lo mesmo que assustava, divertìa. Durò por gran rato su disparado incendio, quedando todos tan sumamente alborozados, que no bastando las lenguas à expressar la actividad de los corazones, apelavan à lo indubitable de sus generosos afectos.*³⁶²

La propia descripción hace las oportunas advertencias al lector, para dar cuenta de la ausencia de peligro en la utilización de los fuegos, así como de lo costoso del espectáculo, de la encendida adhesión que la ciudad mostraba al nuevo rey y de la gran utilidad de estos artificios para mostrar visualmente la lealtad de cuantos participaban en la fiesta. Al igual que en Valencia, se hicieron festejos en otras ciudades, y por ejemplo en Zaragoza se preparó un *Castillo de fuego sobre el Puente: Un Carro Triunfal, otro de Bulcano: Unas*

a la imprenta Joseph Fort una relación, de los festejos, en Murcia dio una descripción Juan Francisco Carrillo de Albornòz Lucas y Verastegui y de la de Córdoba Diego Valverde, y Diego Rodriguez, impresores de dicha ciudad, debiendo suponer que se hicieron festejos del mismo tipo en otras muchas ciudades del país.

361 *Ibíd.* p. 19.

362 *Ibíd.* p. 99.

*Parejas de Turcos, otras de Españoles, Mogiganga, y otras Fiestas.*³⁶³ La participación francesa da cuenta del gusto internacional, durante esos años, por la utilización de elementos pirotécnicos para festejar este tipo de acontecimientos monárquicos. Su espectacularidad visual, daba la oportunidad incluso para plasmar el acontecimiento en grabados, haciendo más fácilmente visible la adhesión de quienes promovían tales eventos.

Estas celebraciones sintonizaban con el contexto europeo pues, para la noche del 18 de



FIG. 83: *Fuego de artificio*, 1741, I. Wagner, scul. & A. Vindel, gra.

noviembre de 1741 el conde de Montijo, a la sazón Embajador y plenipotenciario de S. M. C., había mandado construir en su casa de Francfort una gran galería de fuegos para exaltar su lealtad a la reina Isabel de Farnesio

en la víspera de su cumpleaños, emulando los espectáculos parisinos de 1739 que celebraban la paz política de la Francia de Luís XV mediante un enlace matrimonial. La vistosidad de la efímera arquitectura fue tal, que el conde mandó imprimir en estampas el acontecimiento, dando a entender su voluntad de adhesión a la reina más allá del ámbito local y temporal del festejo. En esa ocasión, los fuegos fueron manejados por un artificiero militar, dado que el uso de la pólvora podría resultar peligroso para el público si quienes manipulaban la cohertería no disponían del suficiente adiestramiento.

Esta relación entre arquitectura, ingeniería y fuegos de artificio, sugiere también una práctica de legitimación de cuantos hacían posible el espectáculo con sus precarias tecnologías para ser reconocidos como artistas, utilizando la luz como aura de la propia

363 *Proclamacion Tierna, y Festiva de la Fidelíssima, siempre Augusta Imperial ciudad de Zaragoza en la Gloriosa Exaltacion de su adorado benigníssimo Monarca Don Fernando VI al trono de las dos Españas.* Joseph Fort, Zaragoza, 1746. p. 22.

estructura arquitectónica por precaria que esta fuera. Aprovechando el carácter fugaz de su visualización y la abrumadora situación en la que se coloca al espectador, tienden a situar el artificio en una zona de ambigüedad discursiva proporcionada por el juego de equívocos emocionales que provocan la luz impactante y el sonido abrumador. El espectáculo luminoso se repitió dos veces en enero de 1742 y otra más en febrero, *con ocasión de la elección, entrada y coronación de S. M. Y.*, aunque en las estampas grabadas al efecto se aprecia únicamente la iluminación de las casas del embajador.

Esta moda por la celebración de espectáculos pirotécnicos, utilizaba como referente exitoso el arco de triunfo erigido en la Puerta de Saint Antoine en París, para celebrar el Tratado de los Pirineos y el matrimonio de Luis XIV con María Teresa de Austria en junio de 1660. Paz y matrimonio que, como motivos de celebración se repetían en 1739 cuando, Luis XV presentaba como éxito político en favor de los intereses borbónicos, el final de la Guerra de Sucesión polaca (1733-1738) y el matrimonio de María Louise-Elisabeth con Felipe de Borbón, duque de Parma, Piacenza y Guastalla. Fue una ocasión especial en la que hubo deslumbrantes juegos de artificio sobre el Sena, tal como relata Amédée François Frézier en la tercera edición de su *Traité des Feux d'artifice par le spectacle*. El éxito festivo de estos fuegos le impulsó a poner sus conocimientos de ingeniero militar de profesión al servicio del arte pirotécnico, interesándose sobre todo en la planificación y realización del espectáculo de fuegos de artificio, así como en la conducción del público, más que en la manufactura de los artefactos pirotécnicos, porque, *de todos los espectáculos que han sido inventados para servir al regocijo público, según yo, el mas bello de todos es el fuego de alegría.*³⁶⁴

Este tratado, debió estar disponible durante mucho tiempo en España sobre todo para uso de los ingenieros militares dado que las imágenes de máquinas pirotécnicas, construidas como si de fábricas arquitectónicas se tratara, están acompañadas de elocuentes y descriptivas ilustraciones sobre las figuras coheriles susceptibles de utilización no sólo en espectáculos festivos. En cuanto a la difusión de sus modelos, puede establecerse una

³⁶⁴ FRÉZIER. *Op. cit.* p. XI.

estrecha correlación, a través de las descripciones de las figuras que más éxito tuvieron en los ya mencionados festejos con ocasión de la coronación de Fernando VI. Pero su mayor interés, reside en la atención que el autor presta a las respuestas del público ante los efectos del fuego: *el fuego ya sea por él mismo, o por lo que lleva consigo, es lo que mas nos mueve por su luz y por su vivacidad, que agrada talmente nuestros sentidos que nos transporta, es el fuego el que nos trae de nuevo los placeres que nos causan los colores, las acciones, los pensamientos, e incluso los espirituales; todas estas cosas son el elogio que se puede hacer del fuego.*³⁶⁵

Frézier señalaba claramente cómo al componer un fuego de artificio, se consigue un efecto de diversión mediante ingeniosos arreglos sobre una arquitectura realizada expresamente para la ocasión. De modo que, es la efímera arquitectura la que proporciona una relación entre el espectáculo y el discurso

propagandístico que se quiere dar a conocer y sobre cuyo objeto recae finalmente el efecto del regocijo experimentado por el público. Es para aprovechar esta relación catártica, para lo que conviene componer cuidadosamente una celebración en la que se ejecuten fuegos de artificio, pues:

Esto sería un espectáculo mas digno del público que el simple abrazo de una hoguera acompañado de algunos artificios (cohetes) disparados confusamente, que no dejarían mas que una vana humareda en el aire, y a los asistentes, por todo placer, el haber visto algunas llamas que han aparecido y desaparecido sin orden.

³⁶⁵ *Ibid.* p. XII.



FIG. 84: Ejecución de un fuego de artificio con decoración de órdenes de arquitectura, 1747, A. Frézier.

Para satisfacer al público, es necesario que su espíritu encuentre satisfacción tanto como sus ojos. Para ello, el talento de los artificieros necesita ser secundado por el talento de los arquitectos, pintores y escultores, además de por las gentes de letras, que saben presentar bajo ideas agradables los acontecimientos que dan ocasión al regocijo, aplicándoles animación a las fábulas, adornando los emblemas, las divisas y las inscripciones (sic).³⁶⁶

El éxito permaneció acompañando a éste tipo de celebraciones durante la década de los cincuenta, pues hay constancia de los que se construyeron en Roma para celebrar el matrimonio del Delfín Luís Fernando de Borbón con la infanta María Teresa Rafaela de España, así como de las arquitecturas pirotécnicas que Carlos III siendo rey de las dos Sicilias ofrecía en la representación al Papa en la fiesta de la *China*.³⁶⁷ En la corte carolina de Nápoles también se utilizó la pirotecnia como parte central del espectáculo celebrado en Sicilia con ocasión del nacimiento del futuro Carlos IV en 1748. Madrid recibió a Carlos III en 1759 con arquitecturas efímeras de numerosos arcos, inscripciones y otros ornatos con los que se organizó el itinerario de entrada hasta el Palacio Nuevo, recibiendo especial atención los castillos de fuegos artificiales que se construyeron. Un espectáculo que desaparecerá inmediatamente tras el proceso prohibición impulsado por un Vando en 1761.

La potencia visual de este dispositivo impactó notoriamente en el imaginario cultural de distintas épocas. Uno de los motivos por los que su impronta permaneció activa durante la temprana ilustración, puede inscribirse en la insuficiente delimitación científica de la naturaleza de fenómenos de la naturaleza como el fuego, la electricidad o los terremotos,

³⁶⁶ *Ibid.* p. 384.

³⁶⁷ La ceremonia de la China recreaba la sumisión al Papa del rey de las dos Sicilias, a través de la entrega de un tributo, que consistía esencialmente, en una suma de dinero correspondiente al censo de derechos papales. Anualmente se celebraba una fiesta en la que un embajador extraordinario realizaba la entrega de un caballo o una mula cubierto por un manto blanco sobre el que una copa de plata contiene las monedas que simbolizan el pago del tributo. Suspendida a causa de la Guerra de Sucesión española, y más tarde durante la Guerra de Sucesión polaca, se restableció en Roma en 1738 cuando finalmente Clemente XII reconoció la legitimidad de la investidura de Carlos de Borbón. El tema ha sido tratado por Valeria MANFRÈ, *Il Teatro Festivo di Santa Rosalia a Palermo nei Diari del marchese di Villabianca*, Tesis de Licenciatura, (Inédita), Facultad de Conservacion de lo Bienes Culturales, Università degli Studi della Tuscia, Viterbo, 2005-2006 , pp. 231-233.

relacionados entre sí por la teoría aristotélica de los cuatro elementos. La relación con la magia natural y el desconocimiento profundo de éstos fenómenos, posibilitaban el atractivo de los fuegos de artificio como fenómeno visual de impacto social, estableciendo ambiguas relaciones de parentesco entre inexplicables fenómenos de la naturaleza, el espectáculo y la religiosidad. Como es sabido, el primero de noviembre de 1755 un gran maremoto asoló la ciudad de Lisboa. El alcance del seísmo causó numerosos daños en la arquitectura peninsular, alcanzando a percibirse el fenómeno telúrico en ciudades como Alcalá de Henares, Madrid, Toledo, Sevilla o Salamanca. Hubo destrozos en numerosos edificios cuya ruina era notoria todavía una década más tarde.³⁶⁸ Sin embargo, como sugiere la lectura de una carta del licenciado Juan de Zúñiga en la que se insta (y se incluye) la opinión de Fr. B. J. Feijóo *a dar una respuesta que contribuya con su autoridad a sosegar los ánimos de la población tras el susto del terremoto, valorando si es pertinente informar de las causas de los terremotos con el lenguaje de la Physica, y si las creencias del vulgo se extienden también a los doctos*,³⁶⁹ las diferentes percepciones del fenómeno estaban condicionadas por factores religiosos, científicos o culturales de la población afectada:

Dicese tambien, que en el día del Terremoto, entre otras tragedias, que llorò Sevilla, una fuè, quedàr muy torcida la Gyralda; pero que repitiendo el día octavo, se enderezò enteramente, y se cerraron las grietas, que havia antes, de modo, que yà ninguna se conoce. Después, hè oïdo dudar este successo. Todo cave en nuestro engaño. Ojos medrosos, la juzgarìan inclinada, y los valientes erguida (sic).³⁷⁰

El dictamen pedido a Feijóo, únicamente responde a la pregunta sobre la oportunidad de fomentar las explicaciones sobre el origen del fenómeno para moderar el miedo a la muerte que el terremoto desencadena. No obstante, como religioso, acude también a

368 En 1765 el Cabildo de Ciudad Real solicitaba al Consejo licencia para reedificar las casas consistoriales, según señalaban, por el inopinado pasto del fuego y voraz incendio que padecieron unos meses antes. Para instar al Consejo a una pronta solución, se señalaba el padecimiento del Consistorio por el mal estado de las casas, con daños sin reparar desde el terremoto de 1755. En: *Sobre los gastos realizados en reparar la Casa Consistorial tras el incendio de 14 de abril de 1765*. A. H. Municipal de Ciudad Real.

369 J. de ZUÑIGA. *Carta escrita en los días inmediatos al susto del Terremoto, [con la respuesta y dictamen] El Terremoto y su uso de... Fr. Benito Feijóo*, Francisco Marin, Impresor del Rey N. S., Toledo, 1756.

370 *Ibíd.* p. 4.

la observancia de la ley moral para prevenir el riesgo de *morir sin gozar del beneficio de los Sacramentos, pues le parece mucho mas digna de ser temida la coleccion de los vârios accidentes, de donde puede venir, yâ una muerte inopinada, yâ una imprevista, è incurable perversion del juïcio, porque estos son muchos, y bastantemente frequentes, al paso, que los Terremotos pocos, ò raros.*

La posible semejanza entre fenómenos tan dispares como los incendios desatados por causa de un terremoto, el aparato sublime de unos fuegos de artificio o la luminosidad abrumadora de los retablos barrocos, bastaba para forjar una escala gradual de proximidad, extensible espacialmente hasta conectar, a través del predominio de lo visual, todo el universo con el microcosmos humano como centro. Este parentesco entre fenómenos distintos, venía avalado por una apariencia de similitud visual, no obstante las diferencias en su control y la diferenciación de las consecuencias habidas en cada caso. Dado que su naturaleza esencial quedaba oculta a la mayoría de la población, también en el ámbito de las explicaciones científicas se buscaba una conciliación entre la observación de las causas físicas, como causa y origen de los terremotos, y la mención de la furia divina como naturaleza última del fenómeno. Del mismo modo, para numerosos espectadores, los fuegos de artificio guardan un extraño parentesco con las celebraciones litúrgicas cargadas de luminarias en los retablos y de admoniciones ante el juicio final.

La utilidad del fuego como catarsis, no era exclusiva de este tipo de celebraciones políticas sino que, a través de esa función depurativa, el fuego establecía relaciones de proximidad entre este mundo festivo, extraños fenómenos de la naturaleza como los terremotos o la utilidad depurativa para el mundo religioso donde estaba muy presente por ejemplo, a través de la fórmula empleada por el Santo Oficio español para fulminar al excomulgado públicamente *-la maldición de Sodoma y Gomorra caiga sobre ellos*. En ocasiones, fueron incluso edificios religiosos los que sirvieron de soporte y escenario grandioso para el espectáculo festivo con fuegos de artificio, como sucedió en 1738 cuando para celebrar el estreno de la nueva Capilla de Ntra. Señora de la Antigua de la Patriarcal de Sevilla

el mismo arzobispo, don Luís de Salcedo y Azcona, costeaba un novenario en el que se utilizaron los fuegos artificiales para ensalzar el *Santísimo Nombre de María, con su Rosario, y el del Excmo. Prelado, iluminando las cuatro fachadas de la Giralda*.

En cualesquiera de estos escenarios, la frontera entre el fuego controlado y la catástrofe resultaba excesivamente lábil, ocasionando frecuentes ruinas en edificios, bienes y personas. En consecuencia, cuando el criterio de ahorro económico adquirió legitimidad política con el pensamiento ilustrado, tanto los juegos pirotécnicos como la espectacularidad de la iluminación de la arquitectura retablística, colapsaron como dispositivo de entretenimiento hasta ser sustituidos en una economía de seguridad y ahorro. En el ámbito de la arquitectura interior religiosa fueron el estuco y algunas piedras nobles,



FIG. 85: *Baile en Máscara*, c. 1767, Luis Paret y Alcázar.

los materiales que desplazaron a la madera para minorar los riesgos de la acometida del fuego. En el caso de los fuegos de artificio, cuando el riesgo de incendio en edificios o daños a personas adquirió la suficiente entidad para justificar su prohibición, el espectáculo pirotécnico se diversificó en el teatro con la emergencia del baile

en máscara como evento de relumbré social donde, como vemos por la pintura de Paret, es la iluminación esplendorosa la que proporciona vistosidad al vestuario de los celebrantes. Por otra parte y además de estas propuestas, también dio paso a multitud de teatrillos callejeros que hibridaban en su migración, un acervo de experiencias heredadas de las artes con multitud de objetos procedentes del ámbito científico.

El crecimiento de todos estos eventos de sociabilidad, estuvo tutelado desde los órganos del poder por un impulso regulador de la ociosidad, muy similar al asumido para la

normalización de la lengua o de las artes impulsada por las correspondientes academias. En el caso de la lengua alcanzó hacia mediados del siglo el suficiente arraigo, como para que el mismo léxico pudiera utilizarse en el laboratorio y en el teatro, facilitando de ese modo la transferencia de conocimientos desde el ámbito científico al popular y actuando performativamente sobre la nueva cultura visual en formación.

Como vemos en la *Explicación de todas las reales funciones en un coloquio de los Quatro Elementos*,³⁷¹ representada en 1760 con acompañamiento de la Real Compañía Italiana durante los festejos para recibir a Carlos III en Madrid, después de salir los personajes del aire y la tierra explicando todas sus funciones en la naturaleza, sale el fuego anunciándose como el gran desconocido en sus causas y el que todo el mundo conoce por sus efectos. Al fuego se deben -según él- acontecimientos sublimes como los holocaustos, pero también ejerce como causante del impulso del amor, o como partícipe del *divertimento mas gustoso, mas apacible y de mayor lucimiento*, realizado para producir espectáculo con la *Plaza hecha hermoso Mongibelo: el Patio del Buen-Retiro, con artificiales Fuegos, fue un bello gracioso assombro la diversidad de objetos, Colores, Jardines, Flores, Soles, Lunas, y Luceros, siendo lo mas agraciado, los Vivas de los Letreros*.³⁷²

El espectáculo de fuegos de artificio se repitió por última vez unos meses más tarde con ocasión de la proclamación del nuevo rey, y su elogio es tanto por la sublime emoción que despertaron como por la constatación de que no ocasionaron ninguna desgracia: *Los Fuegos de los gigantes castillos, fueron la Corona de tan venturoso día, y ocuparon de modo las atenciones, que se pudo decir: Los Castillos al ayre llenan de miedo, pues teme que su esfera sea la del fuego: Mas es constante, èl que tuvo motivos de rezelarse*.³⁷³

371 P. J. A. de LEYVA. *Explicación de todas las reales funciones en un coloquio de los Quatro Elementos*, Imprenta de Don Antonio Muñoz del Valle, Madrid, 1760.

372 En el caso del relato de exaltación de las fiestas en honor de Carlos III en este acto teatral, se usa el término Mongibelo para alabar bellamente el castillo de fuegos de artificio que se construyó frente al Palacio y cuya quema puso final al recorrido festivo, mientras que en otros casos, lo que se quiere enfatizar es el espanto y el miedo que provocan los fuegos artificiales.

373 J. MIRANDA. *Noticia individual que prescribe los lucidos aparatos con que la Coronada Villa de Madrid, en el día 11 de Septiembre del año de 1759 celebró el acto de proclamación de Nuestro Catholico Monarcha Don Carlos III*, Imprenta del Diario, Madrid, 1759.

Llegado el momento en que esta cultura visual alcanzó un nivel de saturación a finales de la década de los cincuenta, este fenómeno de intromisión científica en unas prácticas condicionadas por una cultura visual prioritariamente litúrgica, estimuló una nueva economía del entretenimiento y la utilidad: cambiando sus fundamentaciones, obligando a numerosos desplazamientos en el espacio social e impulsando nuevas jerarquizaciones y nuevas regulaciones de los grupos sociales implicados. Estos desplazamientos, están infiltrados por prácticas de poder en las que los sujetos movilizados se obligan a una *desculturalización* para asimilar el nuevo *habitus*, así como a destinar su reproductibilidad a otros campos económicamente productivos. En el proceso dialéctico de reconversión, intervinieron también otros factores que contribuyeron a la desaparición de las prácticas tradicionales, algunos de los cuales aparecen aludidos en la nueva normativa: elevado riesgo de accidentes, alteraciones del orden público, interés político por facilitar una transformación económica que implicaba una economía política de ahorro suntuario y el incipiente gusto social por un tipo de entretenimiento más próximo a la práctica de participación del espectador.

De los fuegos de artificio al ‘vivo’ de los chisperos

Como venimos observando, la iluminación profusa y los fuegos de artificio eran utilizados como fenómenos de masas vinculado a la exaltación de determinadas relaciones políticas, tanto en España como en el resto de Europa,³⁷⁴ pero la llegada al trono de Carlos III impulsó unas nuevas prácticas de entretenimiento mucho más vinculadas a una economía de ahorro público y utilidad. El cambio se llevó a cabo tanto en las fiestas reales como en el resto de celebraciones, pues aunque hasta ese momento existían prohibiciones sobre el uso de la pólvora que se recordaban ocasionalmente, un *Vando* publicado en la Corte en octubre de 1761 prohibía tanto *fabricar por los Polvoristas fuego alguno artificial de Polvora*, así como *disparar los cohetes por Persona alguna*; pero además se dictaban castigos para que *no se tengan, ni vendan los citados Coetes, de ninguna clase que sean,*

374 M. G. SASSOLI. *Della China e di altre ìMacchine di gioiaî. Apparati architettonici per fuochi diartificio a Roma nel Settecento*, Catalogo della mostra, Roma, Villa Farnesina, 24 marzo-28 maggio 1994, Roma 1994.

*en las Tiendas de Aceyte, y Vinagre, y otras de esta Corte.*³⁷⁵

La prohibición era una más de las muchas que se venían prodigando, pero la voluntad de no conceder excepciones, sirvió de acicate para el desarrollo de nuevas prácticas de entretenimiento y será uno de los aliados de la popularización de teatrillos en los que, con escasos recursos, se familiarizó a los espectadores con novedades visuales procedentes del ámbito científico;³⁷⁶ pues no volverán a dispararse fuegos de artificio en las décadas siguientes, al menos hasta finalizar el siglo. Este Vando de 1761 se reforzó con una Real Orden³⁷⁷ de 1771 en la que las prohibiciones se hacían extensibles a todos los pueblos del Reino, prohibiendo además a los Justicias conceder excepciones. El hecho de que no se llegaran a prohibir los tratados como el de Frézier, sugiere un verdadero interés del legislador por normalizar las actividades relacionadas con el entretenimiento de la población, poniendo dificultades a espectáculos en los que, además, eran altas las posibilidades de accidente o incendio. No obstante, la prohibición resultó lo suficientemente eficaz como para que prácticamente desapareciera la fabricación de cohetes y otros artefactos pirotécnicos. Testigo mudo de ello es un ejemplar de *Artificial Fireworks*, publicado en 1776 por el capitán inglés Robert Jones,³⁷⁸ y nunca consultado como manual de artificiero, a pesar de haber estado disponible en la Biblioteca de la Marina Española, pues se conserva todavía con la mayor parte de las hojas sin guillotinar por su parte superior.

375 *Manda el Rey Nuestro Señor, y en su Real Nombre los Alcaldes de su Real Casa, y Corte...», «Desde oy en adelante, con ningun motivo, á menos que preceda expressa licencia de S. M. no se fabriquen por los Polvoristas fuego alguno artificial de Polvora, que se queme en Arboles, Castillos, ni otras invenciones, ni disparen por Persona alguna: que no se tengan, ni vendan los citados Coetes, de ninguna clase que sean, en las Tiendas de Aceyte, y Vinagre, y otras de esta Corte» (etc.), Madrid à dos días del mes de Octubre de mil setecientos sesenta y uno.*

376 Para valorar la fortuna crítica, la extensión y variedad de las diversiones populares a que aludimos, sería necesario una investigación que desbordaría el alcance de este artículo. Algunos de estos aspectos han sido investigados por J. E. Varey y otros estudiosos del teatro dieciochesco.

377 *Real Cedula de su Magestad y Señores del Consejo, por la qual se prohibe en todos los pueblos de estos reynos la fabrica, venta, y uso de fuegos y que no se pueda tirar, o dispara arcabuz, o escopeta cargada con municion, o sin ella, aunque sea con polvora sola, dentro de los pueblos*, Oficina de Antonio Sanz, Madrid, 1771.

378 R. JONES. *Artificial Fireworks (With the Addition of many new and beautiful Fir-Works and theree large Coper Plates)*, J. Millan near Whitehall, London, 1776. En las ocho estampas que se conservan insertas al final del libro, reproduce numerosas figuras de cohetes y artefactos para producir los fuegos de artificio.

Los espectáculos pirotécnicos incluidos en las celebraciones de la coronación de Carlos III, parecen haber sido los últimos que tuvieron lugar durante el resto del siglo, pues cuando en 1765 se decoró *toda la Carrera, que el Rey nuestro Señor, con su Real Familia, ha de hacer desde su Real Palacio á el Convento de Nra. Señora de Atocha, para dár las gracias á la Santissima Virgen por los felices Desposorios del Príncipe de Asturias N. S. con la Serenissima Princesa de Parma*,³⁷⁹ entre los decorados y arcos triunfales realizados bajo la dirección del arquitecto Francisco Sabatini, no hubo ya fuegos de artificio. Tampoco se utilizaron para celebrar en 1785 los desposorios del Infante don Gabriel con la infanta de Portugal María Ana Victoria de Braganza narrados en *El Parnaso* por José Antonio Porcell y Salablanca, ni en los festejos de 1784 con ocasión del nacimiento de los dos Serenísimos infantes Carlos y Felipe hijos del futuro Carlos IV, coincidente además con el ajuste definitivo de la paz con Inglaterra. El nacimiento de los infantes se celebró con cinco Carros de Máscara que salieron del Corralón grande del Prado y pasaron en los días 13, 14, y 15 de julio por diferentes calles. La novedad era el modo discursivo del espectáculo y el aprovechamiento de la ocasión para mostrar visualmente un paisaje costumbrista de la España del momento:

Al ultimo Carro, después de los Volantes, timbales, y trompetas, preceden ocho parejas á caballo, armadas con lanza, y escudo. Luego dos Volantes, y nueve parejas que indican las diferentes Provincias de España, cuyos trages visten. Acompañales una orquesta, á que corresponden con bayles de sus Provincias respectivas. En el Carro se presenta España sobre un trono de nubes, en figura de Matrona con vestido encarnado y blanco, matizado con torres y Leones de oro, corona mural, apoyado el brazo izquierdo sobre dos Globos, con las Columnas al lado, y en la mano derecha el Cetro coronado de un Castillo (sic).³⁸⁰

379 *Breve Descripcion de los adornos, y arcos triunfales, que a expensas de la M. I. y Coronada Villa de Madrid, de los Gremios Mayores, y otros Individuos de ella, se han erigido de orden de su Mag. por invencion, y direccion del coronel D. Francisco Sabatini, Architecto de S. M., en toda la carrera, que el Rey, con su real familia, ha de hacer desde su Palacio á el Convento de Nra. Señora de Atocha, para dár gracias á la Virgen por los desposorios del Príncipe de Asturias con la Princesa de Parma*, Imprenta de D. Gabriel Ramírez, Madrid, 1765.

380 *Explicacion previa de los carros y mascara, con que la imperial y coronada villa de Madrid celebra el feliz nacimiento de los dos serenissimos infantes Carlos y Felipe, y ajuste definitivo de la paz*, Antonio

Cuando unos años más tarde, el matemático Francisco Xavier Rovira publica su *Compendio de mathematicas dispuesto para las escuelas del real cuerpo de artilleria de marina* (1791), los cohetes se empleaban únicamente en el ámbito militar para señales en tierra y con más frecuencia como elementos de señalización en la marina, dejando sentado que el uso festivo había acarreado riesgos innecesarios e inadmisibles para un uso participativo, legitimando así científicamente la prohibición de la cohetería para usos festivos, e incluso en aquellas operaciones militares donde la pérdida de vidas humanas podía calificarse de ensañamiento. Siguiendo el criterio de considerar peligrosos los fuegos de artificio, consideraba indeseable incluso el *arte de la tormentable*, por lo horrible en sus efectos de *la pirotecnia o ciencia de los artificios de fuego quando estos se aplican á la guerra en el mar, porque siendo sus efectos el incendio de los buques, no queda otro refugio ni recurso para salvar vidas, que buscar algun asilo entre las ondas quando las circunstancias lo proporcionan.*

Aunque la práctica militar de la ‘tormentable’ excedería en mucho el carácter sublime de los fuegos de artificio para entretenimiento, sin embargo, llama poderosamente la atención que sea un matemático guardia-marina quien manifieste esa disconformidad con el uso fatídico de lo que se consideraba una ciencia, pues está expresando un criterio que debió considerarse oportuno para evitar accidentes con los fuegos de artificio. El argumento humanitario vertido por una figura de autoridad en el arte de la cohetería, validaba la normalización de la transferencia de usos de artefactos militares a dispositivos civiles en consonancia con el deseo ilustrado de procurar el progreso social a través de la difusión del conocimiento; y se convierte en un dispositivo de subjetivación y regulación de la sociabilidad introduciendo elementos de disuasión para controlar los comportamientos de la población ante espectáculos costosos y poco seguros.

Para entonces, utilizando el teatro como escenario de la nueva sociabilidad urbana y el vestido como signo de identificación de las clases sociales,³⁸¹ había ido configurándose

de Sancha, Madrid, 1784.

381 A. MOLINA y J. VEGA. *Op. cit.*, 2004.

un nuevo dispositivo de entretenimiento capaz de ocupar el espacio propagandístico de los juegos de artificio. Caracterizado por una contención del gasto público y una mayor implicación del ciudadano en la nueva sociabilidad, este nuevo ámbito de entretenimiento y construcción de identidad social, contribuyó a movilizar recursos particulares a favor del desarrollo y progreso de la nación, obedeciendo a la creciente movilización de recursos demanda por el capitalismo burgués.

En poco mas de dos décadas, se había pasado de utilizar el fuego de artificio como entretenimiento espectacular, a un tipo de celebración en la que la sublime emoción del espectáculo se había sustituido por un dispositivo discursivo, en el que lo pintoresco hacía acto de presencia colaborando en la construcción de modelos de representación, atendiendo a la división provincial y los usos costumbristas asignados a cada ámbito cultural de la nación. Una mutación de la cultura visual a través del espectáculo y el juego, donde el tema de la identidad de clase y de representación de las regiones del país emerge con singular importancia, como pone de manifiesto la serie de estampas compuestas en 1777 por Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, con el tema de la vestimenta ‘popular’ de las regiones de España y de algunas de las colonias.

La extinción del dispositivo pirotécnico ejemplarizó el modo de acabar con el gasto superfluo e incontrolable en la construcción de la arquitectura retablística, desembarazando el imaginario visual en beneficio de nuevas prácticas de sociabilidad y de nuevos proyectos de construcción *identitaria*. El éxito de personajes

de la comedia como María Antonia Vallejo Fernández, la Caramba o María Pulpillo, sugiere



FIG. 86: *Maja pavoneándose delante de otras tres*, 1796-1797, Francisco de Goya.

la emergencia de un corpus de identidad españolizada del que encontramos numerosas muestras en las letras de aquellas producciones literario-musicales que comenzaron a fructificar hacia 1750, y durante el siguiente medio siglo florecieron esplendorosamente, ocupando buena parte o la totalidad de los intermedios teatrales en las representaciones de comedias. Esas tonadillas, son el referente musical de una cultura visual en la que los majos adornaban su hablar con gracejo, su caminar columpiándose y su atuendo de capa, chaleco, chupita, hebillas y faja, bebiendo de un gigantesco repertorio de ritmos y melodías de raigambre popular,³⁸² del que también se nutrieron artistas como Goya, con las que emergió una dignificación de lo español en una economía menos onerosa para las arcas reales.

382 F. NÚÑEZ, *Guía comentada de música y bailes preflamencos, 1750-1808*, Carena, Barcelona, 2008.

**ORDEN Y JERARQUÍA: PRÁCTICAS ARQUITECTÓNICAS
PARA EL ESTADO BURGUÉS**

A pesar de los numerosos cambios que tuvieron lugar en la práctica de la arquitectura y las artes, impulsados por las demandas de la obra del Palacio Nuevo, la práctica cotidiana de la arquitectura científica y la elaboración de planos correctamente formados, continuaba siendo escasa cuando Carlos III asumió la sucesión de la corona. Las prácticas más usuales en la construcción de edificios particulares y en muchos de los edificios públicos, seguían dependiendo de la rutina gremial transmitida durante generaciones. Unas prácticas, condicionadas por relaciones de producción semiartesanales y estructuradas económicamente en relación a una dinámica social sin interés por la renovación. Como

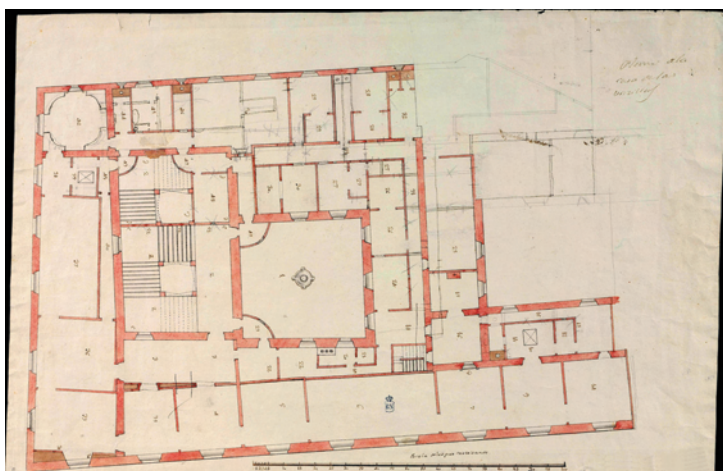


FIG. 87: *Planta del palacio de los duques del Infantado en las Vistillas (Madrid), 1765, anónimo.*

ya hemos visto en capítulos anteriores, la demanda de una mano de obra cualificada para que las obras de los palacios reales avanzaran con seguridad y proporcionaran la funcionalidad y visualidad que sus promotores deseaban, extendió a otros ámbitos de la sociedad unas prácticas

arquitectónicas reguladas por la enseñanza académica. Pero la legitimación social de la figura del arquitecto como responsable máximo de las obras fue un asunto que ocupó varias décadas de desarrollo de instituciones y normativas.

Los estudios de arquitectura regulados a partir de la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, constituyeron el cauce principal de incorporación de nuevos

conocimientos y de la aplicación técnica de las novedades a la práctica de la arquitectura civil. La regulación de la enseñanza mediante la formación de planes de estudio, buscaba tanto la incorporación de las novedades arquitectónicas aprovechando los conocimientos de los pensionados a su regreso de Roma o París, como su incorporación a la práctica cotidiana del urbanismo. No obstante, este proceso de normalización de la enseñanza necesitó tiempo para trasladarse a una economía que continuaba pautada en gran medida por las insuficiencias formativas de los artífices gremiales cuyo control de gran parte de las obras arquitectónicas y decorativas dificultaba la incorporación de los arquitectos académicos a la economía civil de la edificación cotidiana.

La estructura centralizada de la Academia de San Fernando se demostró incapaz, durante décadas, para modernizar el gusto y las técnicas de la arquitectura. En la práctica eran los artífices gremiales los que acaparaban la demanda de trabajos de decoración y la mayor parte de las obras menores en la construcción. Tenían a su favor la implantación descentralizada en el territorio, la atomización de los reglamentos con numerosas particularidades en su implantación y la animadversión popular contra las novedades alimentada por el oscurantismo religioso. Como señalaba *El Mercurio* censurado por la Inquisición en 1777, *a pesar de los progresos que ha hecho la Ilustracion, no faltan personas de todas Clases, y Estados, que piensan como el populacho, y estan creyendo hasta ahora de buena fè en las Hechicerias, Sortilegios, y Encantamientos, como nuestros candidos Abuelos.*³⁸³

Desde la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se pusieron en práctica todo tipo de estrategias para incrementar la participación de los arquitectos titulados en la planificación de las obras y en el control jerárquico sobre los artífices gremiales. Pero, como hemos visto al examinar la participación del legislador en la prohibición del uso de la madera para la construcción de retablos, la propia puesta en práctica de la Real Orden y la Circular de 1777 necesitó de sucesivos recordatorios y ser complementada con otras reales órdenes, para desactivar una parte de la hegemonía

383 A. H. N. Inquisición, 2354, Exp.8.

impuesta por las organizaciones gremiales. Hubo incluso denuncias de particulares suplicando que los profesores de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando intervinieran para contener el abuso, la ignorancia y la impunidad con que se llevaban a cabo obras que, habiendo quien pudiera hacerlas con conocimiento y gusto, se realizaban con despropósitos y dejaban una impronta nada ejemplar para la visualización de una imagen de país de progreso.

En 1769 Sebastián de Portu maestro de arquitectura y Joseph Bexes profesor en la pintura denunciaban ante el Secretario de la Academia de S. Fernando *por el bien publico, y de todos los Profesores en muchas leguas de circunferencia de esta Ciudad de Logroño:*

Que reside en ella un Religioso Lego Carmelita descalzo que se llama F. Joseph de San Juan de la Cruz el que sin mas avío que los libros del P. Vizente Tosca, sin mas principios que azer tortillas, y choclos, ni haver visto, oido, ni tenido otra obligacion de saver ni en donde aprender, hace creer, y divulgan todos sus hermanos, ser Maestro consumado en 28 y mas facultades y Artes, empezando por las tres Escultura, Pintura, y Arquitectura, arrogandose en estas y las demas inferiores, de maquinas y mecanica, â executar quanto se le pone en la caveza, sin sujecion alguna, con perjuicio gravisimo de los pueblos, Yglesias, & (sic).

Se quejaban de que *en Burgos en la Sacristia de la Santa Yglesia perdio el juicio haziendo disparates tan bisibles (...) que entre las muchas figuras y niños y todo genero de animales que tiene echos de bajo relieve en la media naranja y sus pechinas a puesto una mona cazando con escopeta y un mico haciendo tortillas con choclos.*³⁸⁴ En la práctica estaba dejando sin trabajo a los profesores académicos y a todos aquellos artífices que no se sometían a su influencia.

Otro ejemplo de las dificultades para implantar una arquitectura según las normas de la Academia, es la sucesión de azarosas intervenciones que tuvieron lugar en la edificación *del nuevo Templo de San Fernando, de Padres de las Escuelas Pias del Avapies de*

384 R. A. B. A. S. F. Archivo. 2-24-7.

Madrid.³⁸⁵ Las obras de demolición y acondicionamiento del terreno para la edificación de la iglesia comenzaron el 4 de marzo de 1763, gracias a los auxilios de *los muy Ilustres Señores, Don Juan Bautista Iturralde, y Doña Manuela Munarriz, Marqueses de Murillo y de otras limosnas de los Fieles*. Se emplearon *un millon novecientos cinco mil seiscientos noventa y tres reales y veinte y cinco maravedises*, y el mismo Rey dio orden a su pintor Francisco Bayeu para que realizara el boceto para la pintura que *debía ocupar el centro y sitio principal del Altar mayor*. Para su fábrica *se adoptó un borron, que presentó Don Antonio Balcarcel*, a partir del cual fue Gabriel Escribano, operario de San José de Calasanz quien ejerció las labores de dirección de la obra y del trazado del proyecto. Contratado en calidad de *recibidor de materiales y Aparejador*, el religioso, natural de la Ciudad de Murcia, tuvo que modificar el dibujo de Balcarcel para adecuar las trazas de la fábrica a las condiciones del solar y a la orografía del terreno. Balcarcel no había tenido en cuenta al hacer el plan de la obra la existencia de edificaciones anteriores, por lo que se tuvieron que demoler parte de unos edificios de las escuelas y rellenar los pozos de reserva de nieve que existían bajo estos restos de edificaciones. Gabriel Escribano, contaba en su haber de arquitectura con el mérito de haber realizado la fábrica de la iglesia de los Padres Escolapios de Getafe, aunque carecía de estudios de arquitectura. Por el contrario, Antonio Balcarcel que había estudiado arquitectura, le faltaba dedicación para realizar adecuadamente el proyecto de un nuevo templo capaz de acoger a los más de tres mil niños de las escuelas, además de los correspondientes parroquianos.

La fachada que finalmente se edificó, ofrecía una vista que *presenta un orden Toscano, con tres puertas al pórtico, la qual mira al Oriente con corta declinacion al lado del Septentrion*, y para el retablo mayor se optó por un orden compuesto.

Sus quatro columnas aisladas cargan sobre pedestales que cada uno recibe las dos de un lado, y la estatua de un Santo Apostol, mayor que el natural. (...). Su planta es movida en porcion de circulo convexâ; y el sitio que ocupa el quadro y marco es de siete

385 DESCRIPCION SENCILLA *del nuevo Templo de San Fernando, de Padres de las Escuelas Pias del Avapies de Madrid*, por un sacerdote de la misma religion, aficionado a las bellas artes, Madrid, en la imprenta de Sancha, año de 1791.

pies y tres cuartos de anchura, y el duplo de alto. Sus columnas lisas con basas Aticas y propios capiteles; el arquitrabe y cornisa tallados los miembros precisos, apoyada su corona sobre canes; encasetonado el plano entre can y can; adornado el friso con un baxo relieve de exquisito gusto, y los vaciados del pie derecho enriquecidos con molduras talladas y baxos relieves de buen gusto y primorosamente trabajados. (...). La mesa de Altar, gradas y Tabernaculo es todo concluido considerado en si, y con relacion al retablo es una de las partes que arrebatan la atencion; pues en él no se echa menos lo precioso de la materia por disfrazarla el arte con la perfecta imitacion de piedras y bronzes (sic).³⁸⁶

A medida que se fueron creando instituciones para impulsar el funcionamiento de las actividades pertinentes al desarrollo y el progreso social, se desplegaron prácticas de poder mediante las cuales se dirimen las posiciones jerárquicas que ocuparán en adelante los sujetos y los grupos sociales implicados. Una dialéctica de desplazamientos que implica un agenciamiento de poder de quienes logran sintonizar adecuadamente con las nuevas demandas de la sociedad, al mismo tiempo que van siendo abandonadas aquellas que por su obsolescencia resultan anacrónicas en la temporalidad del nuevo paradigma social.

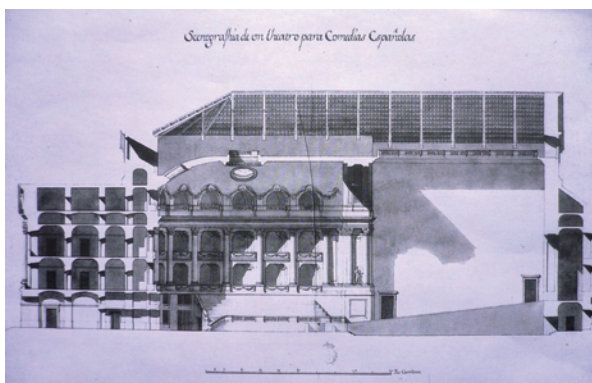


FIG. 88: *Proyecto para edificio de comedias españolas*, 1772, Juan de Milla.

Como es fácil observar, los modos de producción de las estructuras gremiales, sus restricciones a la movilidad de los artífices, el método cerrado de transmisión de conocimientos y sobre todo, la falta de relación de estas prácticas artesanales con los métodos científicos de investigación y distribución

del conocimiento, hacían inevitable la fricción con otros grupos sociales interesados en ocupar espacios de producción tradicionalmente reservados a la intervención gremial.

Mediante la revisión de series de documentos de propiedad protocolizados, hemos

³⁸⁶ *Ibíd. Op. cit.* pp. 74 a 77.

encontrado una tendencia creciente de los particulares a sumarse a la práctica de encargar las obras de sus palacios a arquitectos que conocen la forma académica de realización de planos de planta y alzado, no obstante, es también muy frecuente, la intervención en los proyectos de las fábricas de otros operarios distintos de los arquitectos, incluso hasta la modificación total de los planos previamente formados. En algunas ocasiones, la obra se realizaba sin tener en cuenta el proyecto propuesto por un arquitecto, o bien se encarga a otros artífices ajenos al proyecto de arquitecto que desarrollan otro trazado de la obra según sus propios criterios e incluso, deciden la decoración interior. Los premios de dibujo y los proyectos realizados por los arquitectos al finalizar los estudios de la Academia como este de Juan de Milla, son un ejemplo de ejercicios teóricos que nunca se llevaron a la práctica, fundamentalmente, debido a una falta de concordancia entre los planes de estudio y las prácticas económicas imperantes en la sociedad.

En esta dialéctica de poder, son las instituciones académicas las encargadas de promocionar la incorporación a la trama económica de la sociedad de los nuevos profesionales surgidos de sus planes de estudios y, la arquitectura el saber que se ocupa de disciplinar los espacios urbanísticos, distribuyendo funcionalmente la circulación de los individuos de acuerdo con las actividades mercantiles y los ritmos económicos de la ciudad. Simultáneamente, como reacción a esta dinámica de renovación del conocimiento, todo ese universo productivo, anacrónicamente dependiente de un modo de producción precapitalista que sobrevive en las agrupaciones gremiales, es conminado a remover sus prácticas y a experimentar con nuevas formas y materiales, a emplear sus habilidades en busca de formas de supervivencia y a someter sus ocupaciones a la movilización que el capitalismo impone.

La necesidad de encontrar una alternativa viable, localmente aplicable y que no resultara excesivamente costosa para las comunidades que se hacían cargo de los gastos de construcción o reforma de los templos motivó también, que desde las propias prácticas gremiales surgieran propuestas capaces de adaptar la actividad de algunos de sus artífices a lo dispuesto por la autoridad legisladora. Para hacernos una idea de este modo de

proceder, contamos con la documentación a que dio lugar una propuesta examinada por el Consejo de Castilla, presentada por el artífice aragonés Francisco Albella,³⁸⁷ quien solicitaba aprobación para instaurar una fábrica, con la arcilla como material básico para la realización de *todos o casi todos los elementos que componen un retablo*. La solicitud de aprobación al Consejo buscaba desarrollar una industria capaz de suministrar esculturas para retablos fabricadas con un material ignífugo, económico y abundante como la arcilla, evitando de ese modo, que la utilización de un material combustible derivara en las lacras ya conocidas por causa de la utilización de la madera y el dorado.

El proyecto había sido presentado a la Junta de la Real Sociedad Aragonesa de Amigos del País durante el mes de mayo de 1778 en un memorial en el que expuso que:

Deseando introducir y promover el uso de la Arcilla en las obras de Escultura y Arquitectura, se habia aplicado á la elaboracion de diferentes piezas que acreditaban no solo la facilidad con que pueden traherse á su debida perfeccion, sino también lo mucho que por este medio se ahorraria especialmente en la construccion de retablos, estatuas, relieves y adornos para los Templos, haciendo referencia explícita al deseo expresado por el Rey a través de «la carta circular» que con fecha 23 de Noviembre de 1777, y de orden de S. M. se comunicó por el Excelentísimo Señor Conde de Floridablanca, primer Secretario del Despacho universal de Estado á los Arzobispos, Obispos, Cabildos y Prelados de los dominios de España (sic).³⁸⁸

Las condiciones políticas de las instituciones zaragozanas que podían promover la aprobación del proyecto, no eran las más idóneas para que prosperara una iniciativa de esas características. Como el tiempo pasaba y las respuestas locales no eran resolutivas, Albella intentó solventar las dilaciones debidas a la trama burocrática de las instituciones recurriendo en mayo de 1780 al Consejo de Castilla, convencido de las posibilidades de la arcilla cocida y de que ésta, manejada con gran habilidad, podía resultar muy

387 M. de TORNOS. *Memoria sobre las ventajosas utilidades de la Arcilla, especialmente para obras de Escultura y Arquitectura*, Blas Miedes, Impresor de la Real Sociedad, Zaragoza, 1785.

388 *Ibíd. Memoria...*, 1785.

útil en la sustitución de la madera como material básico de elaboración de esculturas, columnas y capiteles para la construcción de retablos. El Consejo daba instrucciones a la *Real Academia*, para que disponga que dicho Francisco Albella haga los experimentos necesarios de la calidad y consistencia de la materia de Arcilla, e ynforme lo que se le ofreciese y pareciese bien, el referido Proyecto, con expresion de su establecimiento puede resultar alguna utilidad y beneficio al publico, para que en su vista acuerde el Consejo lo conveniente en el asunto.³⁸⁹ La Junta de la Real Sociedad Aragonesa, había sometido a examen de maestros alfareros, escultores y arquitectos de la Real Sociedad, tres de los cuales eran académicos de San Fernando, *un capitel de orden corintio*, y *un floron de Arcilla, cocido uno y otro de primer horno, como muestras únicamente de lo que puede fabricarse de la misma materia*, deseando dar muestra fehaciente de lo que según en su memoria exponía, podía ser de gran utilidad al común si la Sociedad tenía a bien recomendar en el modo posible el uso de la Arcilla.

La Junta emitió un dictamen favorable, que dio lugar al encargo de una memoria más extensa que realizaría Miguel de Tornos, y que sería leída por el mismo autor en las Juntas ordinarias de mayo de 1782, con la subsiguiente publicación en 1785. Miguel de Tornos era tesorero general del ejército y de los reinos de Aragón y Navarra, y en su obra deja suficientemente clara su favorable disposición para que la idea de Francisco Albella pueda fructificar, contribuyendo con la expansión de su técnica a la sustitución de los rimeros de madera que poblaban los templos españoles, pero su posicionamiento necesitaba, además, vencer la resistencia de las prácticas de poder establecidas en ese territorio.

Esta propuesta de utilización de la arcilla, surge en el momento en que la Sociedad Económica Aragonesa, siguiendo la política emprendida por el Conde de Campomanes y favorecida por el Consejo de Castilla, impulsaba la elaboración de un Plan Gremial, a partir de informes recibidos de los propios gremios. El ayuntamiento zaragozano y las instituciones gremiales, estaban pendientes de la reconstrucción del Coliseo del

389 R. A. B. A. S. F. Archivo. 2-34-3.

Príncipe arruinado en el incendio de 1778, para el que, en el momento que fuera posible su reconstrucción, era necesario someter el plan a la aprobación de la Comisión de Arquitectura de la Academia. Según la Sociedad, el intento de modificar las ordenanzas, estaba destinado a fomentar el libre establecimiento y el ejercicio de numerosas profesiones encorsetadas en los reglamentos gremiales, anulando las restricciones al establecimiento de artífices según barrios, distancias y número de maestros en cada demarcación. Además se pretendía suprimir los exámenes de nuevos maestros para evitar que continuara aumentando su número, posponiendo las necesarias transformaciones indefinidamente. El debate acerca de la viabilidad de éstas cuestiones, desencadenó una oposición excesiva que dio al traste con la propuesta, además de someter a la Sociedad Económica a críticas y ataques, como la aparición de pasquines con amenazas contra los domicilios y las vidas de los socios de la Económica Aragonesa.

Tomás Sebastián y Latre y Eugenio Nasarre asistían como representantes del Ayuntamiento en las reuniones de la Junta de aplicación del Plan antes de su entrada en vigor, propuesta por la Real Audiencia tras despachar en 1783 el cumplimiento de la Provisión del Consejo aprobando el Plan. Estos y otros miembros de la Junta como Ramón Pignatelli y el conde de Sobradriel, pugnaban por prolongar el funcionamiento de los estatutos gremiales y, con ellos, el control que ejercía el Ayuntamiento en diferentes asuntos como la adjudicación de licencias y la asignación del número de artesanos establecidos en cada barriada. Mientras tanto, pese a la oposición de los dirigentes gremiales, la decisión de Francisco Albella de solicitar licencia para instalar una fábrica capaz de proporcionar estatuas de barro cocido para los retablos, aprovechando un material económico y resistente al fuego como la arcilla; ilustra una práctica por la que pronto se decidirían otros artífices gremiales, buscando nuevos métodos de trabajo y utilizando materiales que permitían la fabricación en serie y el ahorro significativo en la decoración.

La técnica era todavía imperfecta y podía servir para fabricar obras pequeñas como el ‘florón’ y el ‘capitel’ que presentó a examen, pero tendría dificultades para labrar piezas

de mayor tamaño como las columnas de un retablo. Esta dificultad, conducirá con el tiempo a la disminución del tamaño de las figuras religiosas y a generalizar la producción de estatuas para ser vestidas que, con la implantación del culto mariano, fomentarán también la producción de adornos y vestidos diferentes. Es decir, que si por una parte, se publicaban nuevos decretos recordando la Real Orden, por otra, paulatinamente, se fueron transformando los hábitos gremiales, ensalzados como en el caso de Albella, por distinguidos ilustrados que formaban parte de instituciones como la Real Sociedad Aragonesa de Amigos del País, desde donde contribuyeron significativamente a la puesta en práctica de las medidas modernizadoras y a la búsqueda de soluciones de progreso.

En la *Memoria* escrita por Tornos encargada por esta Sociedad, resulta significativo el diferente reconocimiento y trato jerarquizado que se hace, para distinguir cuando hay creación y/o legitimación a través del reconocimiento de la Academia -en cuyo caso Tornos utiliza *Autor* para calificar a Albella-, mientras que para identificar a quien trata con una materia basta como el barro y a quienes están en relación con unas *Artes mecánicas* como la alfarería, se utiliza el término *Artífice*. Esta distinción ilustra el modo en que se estaba asimilando una estratificación de clases por razón de la proximidad profesional al conocimiento científico. Tornos es consciente de que para mantener la actividad de estos artífices, debían ser depuradas las prácticas gremiales buscando la reducción del tiempo empleado en una manufactura, pero que, lógicamente, si sus individuos se proponían obrar con inteligencia, podían contribuir significativamente al progreso y adelantamientos de la industria mediante la elaboración de piezas seriadas, y con capacidades para perfeccionar las manufacturas que hicieran útiles y rentables las materias primas con las que contaba el país.

Una de las actividades notorias de las Sociedades de Amigos del País fue la prácticas de reconocimiento y dignificación de los artífices gremiales que se distinguían por su inteligencia y adelantamientos. Miembros de la nobleza como el conde de Sástago o el marqués de Ureña en Zaragoza, promovieron y apoyaron iniciativas como la de Francisco

Albella ensalzando la utilidad y originalidad de sus ideas y contribuyendo a la legitimación de ésta renovación a través de su difusión en los ámbitos ilustrados, cuando no, a fomentar la participación en las estructuras de poder de individuos y grupos sociales interesados en el progreso y los adelantamientos productivos. El Conde de Sástago era miembro de la Real Sociedad Aragonesa de Amigos del País y hacía el elogio a la inteligencia del artífice Albella y a la *Memoria* escrita por Miguel de Tornos, en términos de comparación con los más importantes tratados del momento:

Obra tan digna del Público, que quisiera manifestar quanto he leído de la Arcilla, y nunca sería tanto como lo que dicen Mr. Pluche (a) Mr. Buffon (b) la Enciclopedia (c) Mr. Noel Chomel (d) D. Josef Antonio Valcarcel (e) Ambrosio Calepino (f) Horacio (g) y otros: Por lo que ceso, asegurando que mis anelos son, que de los trabajos de Vm. resulten las utilidades que debemos prometernos en beneficio del Estado; á nuestra Real Sociedad la gloria de ver el buen éxito de su Instituto, y al industrioso Albella las ventajas y adelantamientos á que es acrehedor; y al mismo tiempo el que Vm. exercite los deseos que me asisten de servirle (sic).³⁹⁰

Como alternativa menos perecedera a la utilización de la madera en los retablos, estas esculturas cerámicas, eran una solución eficaz en el proceso de adaptación de los artífices gremiales, ayudando a configurar nuevas prácticas de construcción estructuradas bajo la dirección del arquitecto académico. Prácticas cada vez más prodigadas, a medida que la Comisión de Arquitectura logre tramitar con agilidad las numerosas propuestas de obras presentadas a su censura. Nuevos materiales y nuevas relaciones de producción que permitían una nueva economía en la arquitectura, al menos, si se hacía una valoración de la longevidad de los edificios por su menor riesgo de incendio y se moderaban y adaptaban los proyectos al gusto señalado que, también implicaba; *la reverencia, seriedad, y decoro debido a las casas de Dios, [y] la permanente y sólida inversión de los dones que la piedad cristiana franquea para la mayor decencia de ellas.*³⁹¹

390 M. de TORMOS, *Op. cit.* Intro.

391 *Circular*, *Op. cit.* A. H. N. Diversos, 2365.

Estas prácticas forman parte de unas nuevas relaciones de poder, en las que instituciones como la Academia o el Consejo, introducen una forma de gobierno de la economía y de las artes implementando una modificación en el absolutismo del poder soberano. Al implicarse en una práctica de regulación de la arquitectura que se puede llevar a cabo, están también promoviendo una organización esencial del territorio y de la estructura urbana, como reguladores de la dialéctica del espacio productivo. La arquitectura emerge como elemento organizador de distintos tipos de circulación: de la gente, de las mercancías, de los recursos dinerarios, de las enfermedades o incluso del aire que, atrapado por unas malas edificaciones, se convierte en medio de estancamiento y acomodación de los miasmas de la enfermedad. Como garante de la distribución de una importante masa de recursos dinerarios, la arquitectura tiende a priorizar su actividad en el espacio de habitabilidad de los individuos, dejando a un lado el otrora interés por fijar los límites y las fronteras o de determinar emplazamientos. De ese magma en el que se imbrican los conocimientos científicos, las prácticas constructivas, las disposiciones legislativas, la distribución dineraria o los flujos de la opinión y de la moda, aflora una dialéctica que trata de prescribir el funcionamiento adecuado de los individuos y los adiestramientos de la masa social para lograr los adelantamientos que conducen al progreso.

En la confluencia de la economía del gusto, la distribución de recursos productivos y la nueva organización de los grupos sociales, esta dialéctica de poder se beneficia de la obsolescencia de algunas técnicas artesanales, imponiendo una ineludible adaptación de las bases de su utilización, es decir, sobreviven algunas de las técnicas como sobreviven económicamente los artífices más hábiles, pero en su readaptación necesitan introducir para su aplicación unos nuevos planteamientos, acordes con unos nuevos modos de producción impregnados de una proto-serialización industrial que están en la base de las disposiciones legislativas que impusieron limitaciones al uso de la madera en la arquitectura y escultura retablística.

Por otra parte, si las técnicas de gubernamentalidad que informan la intervención de

instituciones como la Academia pretendían incrementar la laboriosidad de la nación, la implantación de medidas legislativas no podía clausurar de inmediato las prácticas gremiales, puesto que eran las únicas estructuras organizadas para llevar a cabo las labores de ejecución material de los proyectos. Por tanto, el mecanismo de adaptación de los artífices gremiales, no podía ser otro que el de la ‘imitación’ del trabajo con la madera, empleando otros materiales cuya técnica de elaboración pudiera ser asimilada en poco tiempo. La escasez de mano de obra especializada en extracción y talla de materiales pétreos, unido a las dificultades para transferir la mano de obra que ocupaba la escultura y carpintería de la madera al trabajo con materiales con los que no estaban familiarizados, generó nuevas dificultades para que los arquitectos certificados por la Academia se incorporaban como mano de obra especializada asumiendo el trabajo de revisión de proyectos.

En el proceso de transformación, se aprecia una dialéctica de poderes en la que como resultado de los desequilibrios y las fricciones, surge un reacoplamiento de funciones y una reubicación en las estructuras productivas. Para fomentar la progresiva implantación de un proyecto revisado por un arquitecto, se hizo necesario permitir una progresiva adaptación de los maestros de obras, como una extensión de las funciones de la Academia, en sustitución de las ordenanzas y las acreditaciones gremiales. Después de creada la Comisión de Arquitectura, se otorgan también certificaciones a los maestros de obras, formados también por la Academia o reconocida su aptitud por otros medios certificados, ampliando así la incidencia de las opciones vinculadas a la decidida implantación de la racionalidad del gusto y el control del gasto.

Lo que de este modo se pone en juego, es la transformación definitiva de un modo de vida, en el que el valor de uso de los objetos elaborados artesanalmente, estaba impregnado de la vida del propio artífice. La vida del artista gremial que, pautada por un tempo irreductible al valor de cambio, se transmitía a la elaboración de sus piezas, valoradas por sus coetáneos precisamente por esa materialización del tiempo de elaboración, es

conminada a transformarse en consonancia con la demanda del progreso y la utilidad productiva, desligándose cada vez más el valor de cambio del valor de uso.

Lo que la obra de Albella pone de manifiesto, es una apertura capitalista obligatoria para quienes estaban siendo sometidos a un mecanismo de producción que priorizaba la fabricación seriada e introducirá el valor de cambio como medida del intercambio. Se reconocía así, la utilidad de aquellos artífices gremiales capaces de transformar con inteligencia, la costumbre heredada de ocupar todo su tiempo -el tiempo de vida del artífice- en la elaboración de piezas; en otra forma de producción demandada por el capitalismo, en la que la clave de utilidad y rentabilidad estará en buscar la reducción del tiempo empleado en una manufactura. Un proceso en el que, a la vez que se estimulaba la vinculación individual y competitiva en la producción industrial, se evidenciaba la obsolescencia de las estructuras gremiales, abocadas a desaparecer sustituidas por otras mejor adaptadas a una jerarquización especializada de la sociedad.

Por otra parte, para dar solución al incremento demográfico, era necesario eliminar las restricciones a la circulación de mercancías, permitir la migración de las poblaciones, estimular los cambios de actividad, eliminar los amontonamientos localizados en determinadas ciudades, dar cabida a las nuevas funciones económicas y administrativas, regular las relaciones entre la ciudad y su entorno. La mayor parte de estas actividades gremiales, estaban obligadas a integrar su actividad en consonancia con los requerimientos de la arquitectura, teniendo en cuenta la prioridad de una buena forma arquitectónica como soporte del ejercicio exacto de la función para la que se requiere.

En ese proceso de transformación desde un poder soberano a una gubernamentalidad que administrará la vida a través del disciplinamiento persuasivo, la arquitectura, integrando las demás artes en sus habitáculos, ha de poder desempeñar distintas funciones en la ciudad o en el campo, pensando, entre otras novedades, edificios capaces de mantener sana a una población necesaria para contribuir productivamente al progreso y al bienestar de la nación. Para contribuir a la sostenibilidad de la salud de la población productiva

ha de buscar el modo de despejar toda esa suerte de bolsones, donde se acumulaban los miasmas mórbidos, aireando esos edificios demasiado complicados que se convertían en focos multiplicadores del contagio miasmático entre la población y dañando a los individuos que se necesitaban sanos. La planificación urbanística buscará una mayor amplitud en las calles, una funcionalidad en el trazado de los hospitales y una mayor aireación de los edificios en general. Aprovechando los espacios dejados por edificios destruidos o expandiéndose hacia espacios limítrofes a la ciudad, es la época de traslado y organización en extrarradios de mataderos o cementerios, susceptibles de emponzoñar la salud de todos aquellos sujetos que están en condiciones de trabajar y de servir útilmente al interés del Estado.

Otra forma de fomentar las transformaciones a través de la divulgación de novedades en la arquitectura, era complementar el conocimiento de los pensionados que regresaban con la traducción de importantes textos conocidos en las academias europeas para actualizar los contenidos de la enseñanza de las Bellas Artes. Las traducciones eran la forma de hacer llegar las novedades y los conocimientos a los nuevos alumnos y a otros profesionales, aunque para que resultara efectiva su incorporación a la prácticas era necesaria su aceptación y valoración positiva de quienes ocupaban cargos representativos de importancia que, en el caso de la arquitectura, eran el arquitecto mayor de Madrid, el director de los estudios de arquitectura de la Academia o el arquitecto jefe de las obras reales.

La gran influencia que ejerció la Compañía de Jesús sobre la censura inquisitorial durante el reinado de Fernando VI, facilitó la publicación de obras como la traducción realizada por el clérigo Miguel Benavente, *Maestro de Mathematicas* en el Colegio Imperial, del tratado de C. Rieger *Elementos de toda la Architectura Civil*.³⁹² Una de las novedades arquitectónicas de importancia para evitar la propagación de incendios a través de la techumbre de los edificios, era la indicación de construir con bóvedas tabicadas empleando materiales ignífugos como el ladrillo y el yeso. Ni la abundancia de láminas grabadas por

392 C. RIEGER. *Elementos de toda la Architectura Civil*, J. Ibarra, Madrid, 1763.

Joaquín Minguet, ni la modernidad del léxico empleado o lo razonable de la propuesta para evitar la propagación del fuego mediante el empleo de materiales ignífugos, sirvieron

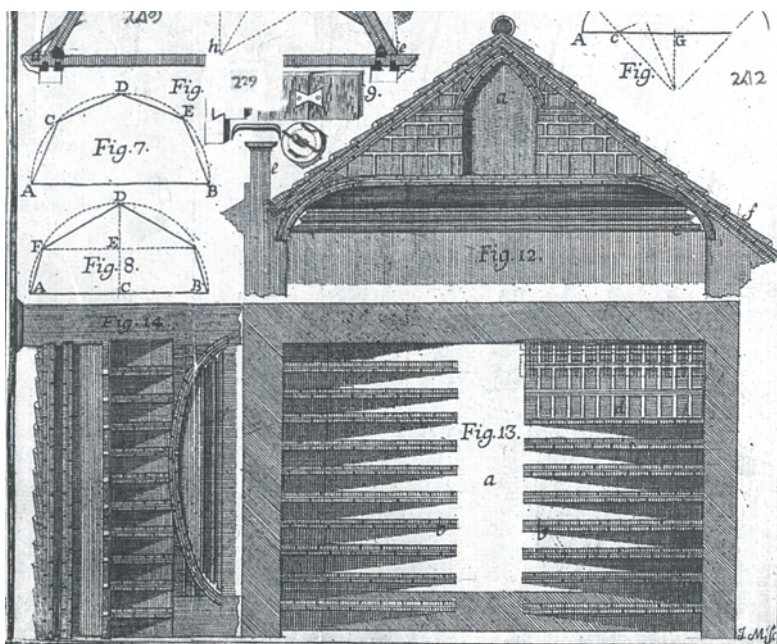


FIG. 89: *Bóvedas planas*, 1763, C. Rieger.

para eliminar el empleo de la madera en las techumbres.

Una década más tarde, Joaquín de Sotomayor publicaba en 1776 un extracto de la obra del francés Espie, en la que también trataba de fomentar el uso de bóvedas planas,

conocidas también como tabicadas. En su capítulo III explicaba las *Utilidades y ventajas de las bóvedas llanas*:

La primera y más esencial ventaja, que procuran las bóvedas ordinarias más gruesas, y de mas fuerte construcción, que es el preservar de los riesgos de los incendios, se logra igualmente por medio de las bobedas llanas, sean dobles o sencillas, ventaja en que no menos se utiliza el público que el particular (sic).³⁹³

A ésta serie de posibilidades, se sumaban otras como el aislamiento acústico y térmico, el menor coste de los materiales o la consiguiente preservación de la madera para otros usos más inevitables. Que se conocía el método, lo prueba que Juan de Villanueva las estaba utilizando en la construcción de una ampliación de la casa del Marqués del Llano –Secretario del Consejo de Estado– en la calle de la Luna, y para ver que no todos los arquitectos lo valoraban de igual modo, nos sirve de muestra el tono de incredulidad con

393 J. de SOTOMAYOR, CISNEROS y SARMIENTO. *Modo de hacer incombustibles los edificios, sin aumentar el coste de su construcción*, [Extractado de el que escribió en francés el conde de Espie], Pantaleón Aznar, Madrid, 1776.

que Ventura Rodríguez en calidad de Arquitecto Mayor de Madrid, en carta que figura en el prólogo al Secretario de Cámara del Consejo que debía autorizar la publicación, desautorizaba la propuesta con éste breve comentario:

Lograría considerables ventajas el Arte de edificar, si todas las ideas que nos proponemos asequibles tuvieran en la práctica el buen éxito que a la fantasía aparece (sic).³⁹⁴

Ventura Rodríguez priorizaba aquí su propia experiencia como arquitecto que con frecuencia inspeccionaba las bóvedas clásicas de muchas iglesias de Madrid, abiertas por el peso o deformando los muros, sin encontrar soluciones viables hasta que los atirantados de hierro conseguían moderar el empuje deformador; pero esa misma cotidiana experiencia, tampoco le motiva para realizar un esfuerzo de asimilación, valorando las diferencias técnicas y conceptuales que aportan las nuevas bóvedas. A pesar de ocupar un privilegiado espacio de autoridad en la materia, opta por desviar el debate hacia los cálculos de estructura, apoyándose además en figuras de autoridad suficientemente conocidas de la arquitectura clásica.

Funda el Autor con el Conde de Espie su sistema en suponer, ó creer las Bobedas tavicadas de ladrillo y hieso, de tal calidad, que estos dos materiales entre si constituyan una solidisima union infrangible, y tan constante como si fuese una cubierta, ò tapadera, fundida de una sola pieza de algun metal esento de elasticidad; que estas dos calidades se requieren, y aun no bastan, à la firmeza, para que la Bobeda no cause empuje, y se pueda mantener en paredes como las que ordinariamente se construyen en los Edificios comunes. Pero esta suposicion, ò creencia, es lisongera, no obstante las experiencias que cita, y no se verifica efectiva, como acreditan los evidentes egemplos que tenemos en casi todos los Templos de Madrid, cuyas Bobedas son tavicadas de ladrillo y hieso, de curbatura mas elevada, y con paredes mas gruesas, amparadas de estrivos, que à favor de la firmeza son grandes ventajas,

394 *Ibíd. Censura.*

à proporcion de lo que propone el Autor de este Discurso; y las vemos quebrantadas por muchas partes, y con desplomo de las paredes, ocasionando del empuje no obstante el atirantado de las armaduras del cubierto (sic).³⁹⁵

Pero como ya se ha dicho, al asumir la Academia la tarea de revisión de planos, proyectaba una dinámica más allá de los particulares gustos de cada arquitecto logrando, con la paulatina implantación de la profesionalidad y la mano de obra especializada, una garantía de durabilidad y seguridad del edificio, además de modificar las prioridades del gusto, incidiendo en el ahorro a costa de la austeridad en la decoración, pero esa voluntad de progreso experimentó pronto una dialéctica acomodaticia, lo que derivó en unas prácticas retardatarias de los impulsos individuales tendentes a implantar soluciones modernizadoras.

Tras la creación de la Comisión de Arquitectura, llegaría en 1787 la abolición de los privilegios que conservaban *algunos Pueblos de poder dar Títulos de Arquitectos y de Maestros de Obras arbitrariamente á sugetos por lo regular incapaces*, a fin de revocar determinadas prácticas, perjudiciales para los arquitectos y contra las que las Reales Academias no lograban actuar con suficiente eficacia. La legitimidad de la norma, se asentaba nuevamente en el recuerdo de normas anteriores y en la advertencia contra la desobediencia de algunos colectivos:

Advirtiendolo el Rey que hay sobrada negligencia en observar lo mandado por S. M. en los Estatutos de las Reales Academias de San Fernando y de San Carlos, sobre la aprobacion de Arquitectos y Maestros de Obras; de lo qual resulta un gravísimo perjuicio público en la direccion de las fábricas, el abatimiento de los Profesores de Arquitectura, y el descrédito de la Nacion: ha resuelto con arreglo al Estatuto 33 de la citada Academia de San Fernando, que no pueda ningun Tribunal, Ciudad, Villa, ni Cuerpo alguno Eclesiástico ó Secular conceder Título de Arquitecto ni de Maestro de Obras, ni nombrar para dirigirlas al que no se haya sujetado al riguroso examen de

395 *Ibíd.* Censura.

la Academia de San Fernando, ó de la de San Cárlos en el Reyno de Valencia (sic).³⁹⁶

El texto que aparece como justificación en el decreto de creación de la Comisión de Arquitectura, recordaba la persistencia en fuerza y vigor de Reales órdenes como la comunicada a la Academia de Valencia en 24 de Junio de 1784 y, la circular que con fecha 25 de Noviembre de 1777 se *expidió á todos los Obispos y Prelados del Reyno*. Posteriormente, se reactiva en varias ocasiones, a través de ordenanzas destinadas a su difusión en todos aquellos lugares donde surgían conflictos.

De nuevo es el *noticiarismo* el que se utiliza en apoyo de la legislación, buscando en este caso fomentar mediante el elogio el cumplimiento de la normativa, encargando la censura del proyecto a los arquitectos titulados por la Academia. *El Correo de los ciegos* de 18 de abril de 1787, hacía una descripción exhaustiva de la reforma del teatro de los Caños del Peral después de su aprobación por la Junta de hospitales en 1784. Tras ser habilitado para representaciones operísticas, serán valoradas sus novedades por su figura majestuosa y su adecuación a la importancia de la representatividad de la Corte Borbónica situada en el contexto europeo. En la crónica del noticiero se valoraban, sobre todo, las disponibilidades de la estructura interior, la iluminación y la cómoda circulación de los espectadores, logrados gracias a la intervención de los ‘inteligentes’:

El techo es raso, y en él hay pendientes tres arañas de cristal, las dos a los colaterales, y la otra que es mas grande y hermosa forma con las antecedentes un triángulo, tiene 24 mecheros en que arden otras tantas luces: sirven de adorno a la embocadura del teatro 4 columnas del orden dórico: el foro aparenta bastante extensión: las decoraciones hacen un punto de vista bellissimo, y su gusto es de aquellos que influyen buenas ideas para la perfección de las tres nobles artes (sic).³⁹⁷

Dado que era un teatro para el que Carlos III dictaba un Reglamento³⁹⁸ que serviría de

396 Real Orden de 28 de Febrero de 1787.

397 «Reforma del Coliseo de los Caños del Peral», *Correo de los Ciegos*, abril, 18 de 1787.

398 Una Real Orden de once de Diciembre de mil setecientos ochenta y seis, daba el *Reglamento para el mejor orden y policia del Teatro de la Opera* que serviría de pauta para el comportamiento de los espectadores y para las obligaciones de las que se hace responsable a la Junta de Hospitales.

ejemplo al resto de los teatros, *El Correo de los ciegos* hacía hincapié en que,

(...) los concurrentes a esta diversión observan rigurosamente el buen orden, atención y modestia, que exigen las prudentes y sabias providencias que ha prescrito el gobierno, para lo que contribuye con mucha parte la cómoda disposición de las diferentes entradas a los respectivos destinos, que cada uno ha de ocupar (sic).³⁹⁹

El Reglamento fijaba la responsabilidad de la Junta de Hospitales en el funcionamiento del teatro, tanto para mantener su iluminación a fin de que *se vea el interior de los Palcos, de las Gradas y Cazuela, para evitar qualquiera desorden y exceso*, como para evitar cualquier riesgo de ruina o incendio. Para ello, uno de los Comisarios de la Junta, además de *reconocer diariamente la disposicion del Teatro y bastidores, y de no consentir decoraciones hechas de materiales facilmente combustibles, será responsable de la existencia continua y buen estado de las bombas y cubos de agua que se estimen necesarios para apagar qualquier incendio en su principio*.

Una reforma que aportaba soluciones prácticas y mayor seguridad frente al fuego, concomitantes con la teorización sobre el diseño del edificio desarrollada en el tratado de Benito Bails o, la construcción de sus máquinas, de la que dan cuenta, tratados prácticos de arquitectura como el publicado en 1792 por Francisco Antonio Valzania, pero también, publicaciones periódicas interesadas por la difusión de los conocimientos, entre las que es significativa la reseña que hace *El Memorial literario* que, en 1801 se hacía eco de la publicación del *Essai su l' Art de construire les theatres leurs machinen, et leurs mouvemens, avec 13 planches per le C. Boulet*, señalando que:

Mucho tiempo había que se deseaba saber con certeza la disposicion interior de las máquinas del teatro de la República, pues algunos que de intento se habían puesto á examinarlas, no habían podido comprehender como producían su maravilloso efecto; pero el C. Boulet lo ha explicado en su obra de un modo tan claro, que es casi imposible dexarlo de entender. Aunque el animo de Boulet es hablar solo de un

³⁹⁹ *Ibíd. Correo de los Ciegos.*

teatro como el de las artes; sin embargo á qualquier arquitecto que toma á su cargo la edificación de éstos edificios ha de resultarle de gran utilidad (sic).⁴⁰⁰

Entre las instrucciones que consideraba el arquitecto Francisco Antonio Valzania, estaban la importancia concedida a la disposición interior de los teatros, ajustada por lo común, a la necesidad de proporcionar al espectador una cómoda visión de la escena y una audición clara desde todas las partes del graderío. Esa disposición interior, sin duda dependía de su figura y fábrica. Mientras, en la elección de la figura se va haciendo más común el predominio de la elipse, al permitir mayor capacidad de aforo; en lo relativo a la fábrica, interviene sobre todo la garantía de solidez y la introducción de modos de construcción que impidan la propagación del fuego en caso de incendio.

Por estar estos edificios muy expuestos a incendios, se deben construir con toda solidez, y asi las paredes que forman los corredores, que dan entrada a los aposentos, deben ser de buena fábrica, y los techos conviene que sean de bóveda.⁴⁰¹

Los problemas para mejorar la audición, se complicaban si se quería actuar introduciendo materiales con menor riesgo de incendio, puesto que para mejorar la recepción sonora, se deberían revestir de madera:

Mas por lo mismo de estar construida con solidez la pared que da a lo interior del Teatro, se debe revestir de madera, como también de madera se han de hacer los aposentos, porque la fábrica no solo no despide bien la voz, sino que lo poco que rechaza sale crudo: al contrario la madera, porque por la vibración que en ella se produce, adquiere fuerza y suavidad, lo que mejor se conseguirá cuanto mas bien unidas entre sí estén las tablas, que algunos quieren que sean de la misma madera de que se hacen los instrumentos, porque hará el Teatro mas sonoro; bien entendido que para ello el tal foro ha de estar a alguna distancia, aunque pequeña de la pared (sic).⁴⁰²

400 *Memorial literario o biblioteca periódica de ciencias literatura y arte*, nº X, 1801.

401 F. A. VALZANIA. *Instituciones de Arquitectura*, Imprenta de Sancha, Madrid, 1792.

402 *Ibíd.* VALZANIA.

Es decir, vemos como progresivamente la legislación se dispone a favor de los arquitectos y la Academia se implica plenamente en el control de los proyectos de obras, pero no siempre esa legislación estuvo respaldada por la innovación en las técnicas constructivas. El discurso elaborado en torno a estas cuestiones, servía de aparato de legitimación a los cambios de gusto, permitiendo que las otrora poderosas estructuras gremiales perdieran muchas de sus atribuciones y reconocimiento. Una vez admitida la obsolescencia de las prácticas gremiales, se tratará de cambiar los reglamentos de que se servían para su imbricación en la sociedad.

El reconocimiento de la labor de las Sociedades Económicas permite, que en los discursos de sus promotores se insista en la necesaria reforma de las Ordenanzas. En esos términos encontramos argumentaciones en discursos como el de Ambrosio Álvarez Enciso, al explicar los beneficios que reportan al país las sociedades económicas:

el tiempo altera el sistema de todas las cosas, y las mismas maximas que en otros tiempos servirían para su fomento, pueden ser hoy causa de su atraso y ruina (sic).⁴⁰³

A esta nueva forma de intervención política en los asuntos públicos, se sumaba la legislación, estableciendo nuevos modos de relación y unas nuevas jerarquías sociales. Como se puede apreciar en los bandos que, respondiendo a la preocupación generalizada por hacer frente a los incendios, se publican en esas décadas finales del siglo, los artífices gremiales quedan adscritos al ámbito de lo laboral y cada vez más alejados del estatus que se otorga a la producción de las artes. Mediante los informes de los planes de obras presentados a la Academia, se deformó en gran medida la figura del artífice, dibujándolo falto de inteligencia para formar los planes, con el añadido también de falta de luces artísticas; dos condicionantes sobre los cuales recaía la acusación de responsabilidad de los gremios ante el frecuente estado indecente de las villas y poblaciones, suficientemente visible como pone de manifiesto Jovellanos en sus diarios.

403 A. ALVAREZ de ENCISO. *Discurso sobre las ventajas que pueden proporcionar a El Estado las Sociedades económicas de Amigos del País*, Juan Ibáñez, Zaragoza, 1784.

El informe firmado por Dn. Manuel Becerra, sobre los planes presentados por el síndico y personero del Común de la Villa de Trigueros en 1778 para la edificación de Casa de Cabildo, Cárcel y Pescadería, no deja lugar a dudas:

Habiendolos reconocido, y examinado se hallo que dichos planes eran ridiculos é informes; faltos ademas de esto del petipié a escala, sin alzados, cortes, ni fachada de las fabricas, en vista de lo qual solo puede la Academia formar juicio, como lo formó de la ineptitud, é ignorancia de quien los ha hecho y de que no podra en modo alguno la Villa de Trigueros cumplir lo que ofrece al Consejo de que esta fabrica ha de contribuir a la mayor decencia, y hermosura de su gran población; antes bien se puede tener por cierto mediante lo que ha presentado que sera indecente, contraria al decoro publico, y a lo que S. M. desea (sic).⁴⁰⁴

Con ocasión del informe para la solicitud de edificación de Casas Consistoriales de la Villa de Alcalá de Guadaira, realizados por Domingo de Chaves maestro de los Reales Alcázares de Sevilla, Becerra extendía su informe explicando al Consejo, la necesidad de que la Villa se valiera de un arquitecto hábil que formara los dibujos, pero además incluía en la argumentación los motivos insalvables por los que un práctico albañil, no lograría nunca dotar las edificaciones de buenas formas exteriores que siempre están imprimiendo ideas:

La buena construcción no solamente consiste en la maniobra, solidez, mezcla y eleccion de buenos materiales, a que en algun modo pueden llegar los conocimientos de un practico Albañil, sino en las buenas y arregladas formas exteriores del edificio que son las que siempre estan a la vista del publico, imprimiendo ideas conformes a lo que ellas son. Dichas formas exteriores han de tener consonancia con lo interior de la habitacion, y de todo debe resultar armonia; decoro y unidad, qualidades de las mas dignas, y esenciales con este genero de obras publicas, ya que solo llegan los que han aprehendido el arte fundamentalmente y no los que la exercitan por

404 R.A.B.A.S.F., Archivo, 30. 4/2.

un genero de entusiasmo, y carpricho arbitrario; pues las obras de estos sobre ser indecentes son mas dispendiosas por el empeño en cargarlas de ornatos ridiculos de que el vulgo falto de instrucción se deja llevar, acostumbrado a otros semejantes en los pueblos vecinos, habiendo llegado por esta ignorancia a competir unos pueblos con otros á qual de ellos executa mayores disparates (sic).⁴⁰⁵

La concordancia con las críticas vertidas por Antonio Ponz son evidentes y, la abundancia del mal gusto, se hacía recaer sobre los artífices gremiales que hasta entonces habían dominado las estructuras por las que pasaban los encargos. Todo ello, incidía prioritariamente en las obras de gran entidad, por lo que los incendios continuaban sucediéndose y haciendo sitio para nuevas edificaciones menos vulnerables, además de fomentar en la legislación la insistencia en el camino elegido.

Si en la segunda mitad del siglo, se pusieron las bases para modificar significativamente las estructuras económicas, su eficacia estuvo marcada fundamentalmente por la cohabitación de intereses diversos que paulatinamente, fueron haciendo inviables los tradicionales modos de vida. Si la creación en pocos años de múltiples academias y escuelas de dibujo, configuró un sistema centralizado que se expandía por las ciudades más importantes a partir de los modelos de la corte ello, permitió también, legitimar la figura del arquitecto académico para neutralizar con sus censuras el poder de los gremios. Pero, la implantación de las prácticas arquitectónicas en función de las competencias definidas por la titulación académica, resultó un proceso socialmente conflictivo y urbanísticamente lento, a consecuencia de que la realización práctica de las labores continuaba dependiendo de lo que los artífices gremiales eran capaces de realizar y, salta a la vista, que los gremios se resistieron durante mucho tiempo compitiendo en el terreno de las contrataciones, que era el que mejor dominaban, como se comprueba por las reiteradas medidas legislativas que se adoptaron en pro de la liberalización de las artes.

Entre los casos más ilustrativos, y de mayor trascendencia, se encuentra lo ocurrido en

405 R.A.B.A.S.F., Archivo, 30. 4/2.

la isla de Mallorca. De ello da cumplida cuenta la *Real Cédula* dada en Madrid el 1 de mayo de 1785 [...] *por la cual se declara que la profesión de las nobles artes [...] queda enteramente libre para que todo sujeto nacional o extranjero la ejercite sin estorbo ni contribución alguna:*

Ya sabéis que por otra Cédula mía despachada en Aranjuez a veinte y siete de abril de mil setecientos ochenta y dos tuve a bien declarar por punto general ser permitido a todos los escultores el preparar, pintar y dorar si lo juzgasen preciso [...] se me dio queja por algunos particulares aficionados a las nobles artes en la ciudad de Palma de Mallorca de que los individuos del Colegio de pintura y escultura de aquella ciudad impedían que nadie ejercitarse en dichas nobles artes, a no incorporarse en su Gremio llamado Colegio [...] y habiendo oído sobre esta justa queja a la Academia de San Fernando, que reclamó la libertad que yo tengo concedida a los profesores de las nobles artes en el ejercicio de ellas por repetidas órdenes especialmente la de veinte y nueve de junio del año pasado de mil setecientos y ochenta, y la de diez y seis de abril de mil setecientos ochenta y dos de que dimanó la referida Real Cédula de veinte y siete de Abril de aquel año, deseando cortar estos abusos contrarios a las luces que se procuran esparcir, por Real orden que comunicó al mi Consejo el Conde de Florida-blanca en catorce de septiembre del año pasado de mil setecientos ochenta y tres; vine a resolver en observancia de las anteriores que las nobles artes del dibujo, pintura, escultura, arquitectura y grabado quedasen enteramente libres en la Isla de Mallorca, como tenían mandado para que los expresados particulares aficionados y cualesquiera otro sujeto nacional y extranjero las ejercitase sin estorbo ni contribución alguna [...] y conviniendo que esta real resolución se extienda a las demás Provincias del reino para que en todas gocen las nobles artes de la protección y libertad [...] quedando en su consecuencia las nobles artes del dibujo, pintura, escultura, arquitectura y grabado enteramente libres (sic).⁴⁰⁶

406 *Real Cédula de S. M. y Señores del Consejo por la cual se Declara que la profesión de las nobles artes del dibujo, pintura, escultura y arquitectura queda enteramente libre para que todo sugeto nacional o extranjero la ejercite sin estorvo ni contribucion alguna, en la conformidad que se expresa*, Pedro Marín, Madrid, 1785.

A pesar de lo cual la resistencia continuaba bajo todo tipo de justificaciones, prueba de ello es que al año siguiente se emitía una nueva Orden, dada en El Pardo el 21 de febrero de 1786, insistiendo en la libertad de las artes y a raíz de la cual se extinguiría el gremio de pintores de Barcelona. Una legislación, que daba por establecida una relación concomitante entre la *indecorosa sujeción* a los gremios de aquellos dedicados a las artes y el *tiempo de su decadencia*, periodo en que reinó *el mal gusto por la ignorancia*; identificando así cuanto de injustificadamente sobrecargado y excedido en dorados y cornucopias, encontraban los académicos en los modos de hacer de artífices que carecían de una formación académicamente solvente.

Por medio de la opinión pública se identificaba el desatino llevado a cabo en la construcción de muchos retablos,⁴⁰⁷ sobre todo, aquellos armados por herederos del estilo de los ‘Churrigueras y los Tomás’, -a quienes Ponz califica de *auténticos ‘Paladios’*, en comparación con el que dirigió la ejecución del *Transparente* de la Cartuja del Paular-, con las prácticas de maestros talladores o estofadores, a los que se señalaba como *gentes sin título metidos a empresas de una importancia que no dominan, llegando a confeccionar tales máquinas cargadas de extravagancias y ridiculeces, que podrían haberse evitado con el encargo de las obras a arquitectos con la titulación otorgada por la Academia.*⁴⁰⁸

La crítica a estas aparatosas máquinas barrocas, era concomitante a la realizada contra otras arquitecturas barrocas no menos sobrecargadas. Francesco Milizia por ejemplo, desplegaba así su crítica contra la fachada de la iglesia romana de Santa Andrea della Valle:

Luego tambien en arquitectura en que, de un siglo y medio á esta parte, se vén por todo puestas en obra las mismas estravagancias con la añadidura de undulaciones, encajonamientos, proyecturas y otras ridiculéces va de mal en peor. Cerrad los ojos á tantos inarquitectonicos, y no hallareis uno por defecto, sino todos por exceso, por disposicion, y por configuracion de partes (sic).⁴⁰⁹

407 A. R. de CEBALLOS *Op.cit.*, 1992.

408 A. PONZ. *Op. cit.*, T. VII, p. 108.

409 F. MILIZIA. *Op.cit.*, 1789.

Las extravagancias barrocas no sólo molestaban a Antonio Ponz, sino que como vemos, las críticas vertidas por uno de los más afamados arquitectos italianos del momento, ratificaban la cruzada emprendida contra esos mismos excesos por el director de la Academia de San Fernando. Una sintonía que, amparada en los principios del gusto definidos por Antón Rafael Mengs, vemos afianzada con la publicación de textos como *El Teatro*, traducido por el académico Joseph Ortiz y que tenderá a potenciar la influencia italiana en la penetración del neoclasicismo en la arquitectura española a medida, que los pensionados en Roma accedan a los conocimientos arquitectónicos de Milizia, estimulados por las estrechas relaciones que José Nicolás de Azara mantenía con el arquitecto romano.

Una crítica que complementaba, en muchos casos la actuación judicial muy dependiente también de la relatividad de los informes y de la contingencia de los interesados en el procedimiento. Como ejemplo ilustrativo baste recordar el proceso que se siguió durante más de treinta años en Valencia para edificar el retablo mayor de la parroquia de San Estaban, en el curso del cual se evidenciaron las prácticas de poder ejercidas por todos aquellos grupos e instituciones socialmente implicados. Este retablo fue durante más de treinta años un campo de batalla político para instituciones como la Academia, el Consejo, el Arzobispado o la Junta de Propios, en el que, estas instituciones se posicionaron en torno a la construcción de una jerarquía profesional, basada en la legitimidad de los títulos de arquitecto emitidos por la Real Academia como garantes del gusto y la eficacia de las obras de importancia. Es un expediente ejemplar para visualizar el curso de afianzamiento y legitimación de la prohibición de utilizar madera para la construcción de retablos que se promueve con la Real Orden y su Circular en 1777; pues, lo dilatado del proceso ilustra, tanto las dificultades para implantar la nueva normativa como, la capacidad de resistencia de los gremios utilizando todo tipo de prácticas para llevar a la práctica sus intereses.

Como vemos, en ese proceso de modernización no eran suficientes los decretos legislativos, sino que se hacían necesarias instituciones de control con capacidad ejecutiva para autorizar o prohibir las obras. Como señala J. E. García Melero la Comisión de

Arquitectura se convirtió entonces en uno de los ejes esenciales y neurálgicos, controlando de forma efectiva cuantas obras públicas se hicieron durante el reinado de Carlos IV, o, por lo menos, evitando que se continuaran reproduciendo los modelos tardobarrocos y empleando materiales como la madera, altamente vulnerables a los incendios.⁴¹⁰ Con la obligación de presentar un proyecto que incluyera planos de planta y alzado de los edificios a construir o reformar, se potenciaba el reconocimiento de los arquitectos y maestros de obras titulados, por encima de los artífices gremiales que eran en su mayor parte incapaces de presentar y dibujar de este modo los proyectos.

El hecho de que la respuesta de la Academia a la carta de Floridablanca fechada el 22 de marzo de 1786, dando cuenta de la voluntad de Carlos III de establecer formalmente la Comisión de Arquitectura fuera, poner en marcha, casi de forma inmediata, el proceso de revisar los expedientes en poder del Secretario remitidos por el Consejo, emitir el correspondiente dictamen y remitirlos a sus lugares de origen para que las obras proyectadas se fueran realizando de acuerdo a las *normas del buen arte*; es significativo de la confluencia de intereses entre la monarquía y las instituciones más involucradas en

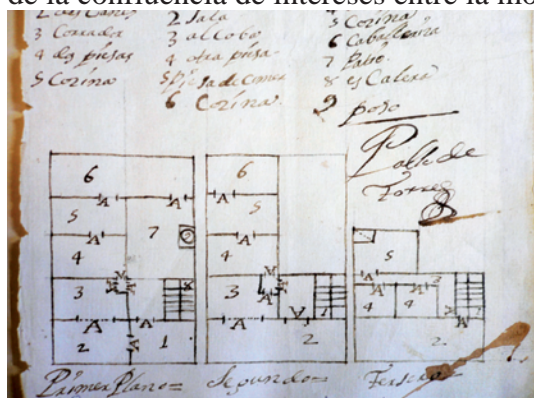


FIG. 90: Plano de una casa en la calle angosta de San Bernardo, 1731, Pablo de Torres.

el proceso de transformación social. Y resulta evidente su incidencia, si comparamos la torpeza de un plano realizado por un maestro de obras como Pablo de Torres, del que tenemos constancia por el realizado para reforma de la *casa de memorias de animas que fundó don Diego de Burgos en la yglesia de San Jines en la calle angosta de Sant*

Bernardo de Madrid, y los realizados por arquitectos.⁴¹¹

410 J. E. GARCÍA MELERO. «Juan de Villanueva y los nuevos planes de estudio», *La Real Academia de San Fernando en 1792. Renovación, Crisis, Continuidad*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1992.

411 El plano fue realizado por Pablo de Torres, maestro de obras y agrimensor. Está incluido en la escritura de obligación, correspondiente al pago del alquiler para ubicar en ella la fábrica de tabacos, otorgada por José Osorio. A. G. P. M., P. 14404, f. 460.

Los problemas suscitados con anterioridad a la creación de la Comisión de Arquitectura, son suficientemente ilustrativos de la necesidad de su formalización. Una Real Orden de 2 de octubre de 1779, trataba de establecer un mecanismo para que las solicitudes de obras no le llegaran sin un preceptivo examen de la Academia, intentando además liberar a quienes revisaban las propuestas de la obligación de enmendarlas, dado que:

para evitar la irregularidad de los edificios publicos, y la abusiva inversión de caudales, ha llegado a entender que los expedientes que con este motivo se siguen, sobre ser muchos, se hacen embarazosos para el Consejo y sus dependientes, ocupados en negocios tan vastos y de la mayor entidad, y que a la Academia de S. Fernando la ocasionan los mismos expedientes, su lectura, y formalidad para enterarse de ellos, notable distracción de las incumbencias de su Instituto, ya por la monstruosidad de los dibuxos que se presentan para las obras proyectadas, como hechos por sugetos totalmente ignorantes de la arquitectura, pues por lo común no admiten enmienda, ya por las muchas especies que las partes mezclan en dichos expedientes, en que la Academia no debe introducirse, tocándola solo exponer al Consejo si deben o no desecharse, cuando no pueden admitir enmienda alguna (sic).⁴¹²

En la Real Orden comunicada por el Conde de Floridablanca, al Gobernador del Consejo

D. Manuel Ventura Figueroa, se disponía que:

cuando se presente al Consejo alguna instancia, dirigida a obtener facultad o permiso de emplear caudales en obras públicas, podría excusarse mucha molestia y tiempo al Consejo y a la Academia, si se mandase desde luego que los planes y dibuxos no se admitiesen sin estar primero visados por la Academia, con firma de su secretario al pie de ellos, en prueba de que ya se habían visto y aprobado, quedando siempre a los interesados el arbitrio de acudir a la misma Academia (sic).

También es ilustrativo de las dificultades que la transformación entrañaba, las intervenciones legislativas obligando a los gremios a permitir la movilidad de los artífices, y a admitir la

412 A. H. N., Hacienda. Leg. 4817.

inscripción en sus localidades de arquitectos o maestros de obras titulados por la Academia, *declarando por punto general que todos los Oficiales Artistas, o Menestrales, naturales de estos Reynos, que pasaren de un Pueblo a otro, y solicitaren se les apruebe de Maestros, y reciba en el Colegio, o Gremio que haya en el de su Oficio, sean obligados los Veedores, y Examinadores de él a admitirlos a examen, y hallándoles hábiles a despacharles su Carta de examen, y a recibirlos por Individuos de sus respectivos Colegios, o Gremios, en la conformidad que se previene.*⁴¹³

Ello no impide, que las propias instituciones gremiales traten de hacer pasar a los nuevos titulados por sus cajas de registro, como pone de manifiesto el procedimiento por el cual el Consejo se veía obligado a invalidar lo dispuesto por el Alcalde del Crimen de la Audiencia de Valencia, recordando los privilegios concedidos a la Real Academia de San Carlos de aquella ciudad:

La Academia de San Carlos de Valencia ha representado al Rey que D. Juan Domingo de Ara, Alcalde del Crimen de esa Audiencia, condenó injustamente a instancia del Clavario del Gremio de Carpinteros de esa Ciudad a Josef Puchol, a Josef Esteve y a Pedro Juan Guisart, Académicos Escultores, al pago de las contribuciones Gremiales, como si después de ser Académicos pudiese reputarseles Maestros Carpinteros, intimándoles además, hiciesen formal renuncia del Magisterio, si querían eximirse de contribuir en adelante: todo lo que se llevó a efecto, a pesar de los oficios que pasó con dicho Alcalde del Crimen el Corregidor Presidente de la Academia para que se separase, y desistiese de lo actuado.⁴¹⁴

Resulta importante dilucidar, si la iniciativa de establecer la obligación de presentar proyectos de las obras ante la Academia de San Fernando, había partido del propio Carlos III, fue una sugerencia del conde de Floridablanca como protector de la Academia o, se llevó a cabo tras la iniciativa de Antonio Ponz como coinciden en señalar C. Bèdat y J.

413 *Real Cedula*. 24 de marzo de 1777, Pedro Marín, Madrid, 1777. A. H. N., Consejos, Lib. 1523.

414 *Real Resolución de S. M. en que declara varios puntos y privilegios concedidos a la Real Academia de San Carlos y sus Individuos*, 22 de junio de 1777. A. H. N., Consejos, Lib. 1523.

E. García Melero en sus investigaciones sobre el funcionamiento de las comisiones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Pero, en cualquier caso, después de una década de revisión de expedientes motivados por la implantación de la Real Orden de 23 de noviembre de 1777, en la que los arquitectos de la Academia llevaban consagrado mucho tiempo ocupados en revisar y corregir proyectos, se hacía imperiosamente necesario regularizar el procedimiento, otorgando cierta autoridad a la Comisión de Arquitectura creada al efecto en la Academia.⁴¹⁵

La confluencia de todos esos procesos deviene un conflicto de poder, para cuya resolución a favor de los intereses de la Academia y de la imposición de una nueva organización del trabajo en el ámbito de la arquitectura civil, se hace necesario la nueva legislación desplegada a partir de la Real Orden y la Circular de 1777. Sin embargo, aunque la Academia y el Consejo actúan desde entonces priorizando la actividad de los arquitectos académicos, la actividad censora organizada en la Academia de San Fernando se vuelve agotadora para quienes reciben el encargo de revisión de los proyectos e ineficaz para corregir las *monstruosidades* como hemos visto en los casos de Tigueros o Alcalá de Guadaira. La creación de la Comisión de Arquitectura de la Academia es, por tanto, un intento de llevar a sus últimas consecuencias la centralización del control de los proyectos arquitectónicos, al unificar la totalidad del procedimiento de revisión, censura y autorización del proyecto. A pesar de todo, el poder ejecutivo continuará siendo limitado durante tiempo, como muestran las ocasiones en que se intentaban llevar a cabo obras previstas cuyos proyectos habían sido desestimados mediante informes de arquitectos académicos. La Academia se convertía, sin duda, en un instrumento eficaz para el control de las Bellas Artes, consideradas ya una cuestión de Estado, pero también otras instancias colaboraban en el proceso, como se puede observar revisando la correspondencia de obispos o preladados, en respuesta a Floridablanca, haciendo explícita su coincidencia en

415 Para una revisión exhaustiva del proceso de creación de la Comisión de Arquitectura, sus antecedentes y las relaciones entre la Academia de San Fernando, sus protectores, los consiliarios, el papel de los arquitectos y el Consejo de Castilla, véase J. E. GARCÍA MELERO. «Orígenes del control de los proyectos de obras públicas por la Academia de San Fernando (1768-1777)», *Espacio Tiempo y Forma*, Serie VII, Hª del Arte, t. 11, UNED, Madrid, 1998..

relación con la erradicación de la madera como material básico de construcción.

Para facilitar los cambios desde las prácticas modales imperantes en la actividad gremial, a un modo de producción seriado e inserto en una estructura institucional en cuyo vértice debían figurar los arquitectos, se aportaban razonamientos fundados en la abundancia de materiales sustitutivos de la madera, la facilidad con que se podían encontrar en las proximidades de las poblaciones y el ahorro que esta abundancia podía suponer en la realización de las obras. Además, como se señalaba, la rentabilidad había que observarla a largo plazo, teniendo en cuenta su duración por su menor riesgo de incendio.

Durante al menos dos lustros, fueron numerosas las ocasiones en las que el legislador recurrió a reactivar las disposiciones emanadas de la Real Orden de 23 de noviembre de 1777 aludiendo, mediante decretos posteriores, al evidente menosprecio a la figura de Carlos III por causa de las desobediencias a lo dispuesto en aquella ocasión. A pesar de ello, y del evidente riesgo de incurrir en un delito de desobediencia ante el Rey, desde el primer momento, se puso en práctica la picaresca de enviar a consultas a la Academia los planes de los retablos, especificando que ya estaba hecha la obra, o que se había empezado con anterioridad a la fecha de la Circular, concluyendo que lo solicitando era aprobación para realizar su decoración o para instalar lo que ya estaba hecho. Después del incendio en 1791 de la Cárcel de Corte se renovó la Real Orden de 1777 manifestando, de modo explícito, la prohibición de realizar retablos de madera; no obstante, cuando en 1794 el carpintero y tallista de Alcalá de Henares, Manuel Rata, reconvertido a estuquista, denunciaba la utilización de la madera para la fabricación de esculturas en un retablo, la Academia terminaba ignorando la denuncia basándose en la escasa credibilidad que ofrecía por su estatus de carpintero.⁴¹⁶

Ni la Academia admitía esas prácticas, ni el Consejo las toleraba salvo excepciones, pero allí donde el brazo ejecutivo llegaba con mayor dificultad, se desarrollaron prácticas que

416 R. A. B. A. S. F. Archivo, 2-34-3. El secretario de la Academia explicaba no obstante que, *los estuquistas son mui pocos en España, esta curiosa arte va introduciendose con suma lentitud. Provincias enteras no saben todavia lo que es el estuco ni cuentan con un solo profesor de esta Arte.*

sorteaban las nuevas normativas con el arquitecto en la cúspide de la pirámide jerárquica, prolongando en la medida de lo posible la práctica del funcionamiento gremial. En definitiva, esta normativa que se inscribe en el proceso de normalización del ejercicio de gubernamentalidad llevado a cabo a lo largo del siglo XVIII, no se atribuye ya un carácter de ley natural, sino que busca sustentarse argumentando el papel de exigencia y coerción que será capaz de ejercer con respecto a los ámbitos en que se aplica. Por decirlo con Foucault,⁴¹⁷ esta norma, es portadora de una pretensión de poder. Es un elemento de regulación de los comportamientos a partir del cual pudo fundarse cierto ejercicio de poder y legitimarse ciertas prácticas en torno a instituciones o grupos productivos. Su eficacia reside en un principio de calificación -los inteligentes, los que están calificados para decir- y un principio de corrección -evitar los despropósitos realizados por aquellos que no están autorizados ni capacitados para el gobierno -de la nación, de las poblaciones, de las artes, etc.

A través de una revisión somera de los dibujos y planos que se conservan en el Archivo General de Protocolos de Madrid, se observa que, si con anterioridad a la creación de la Academia de San Fernando apenas aparecen arquitectos realizando planos de edificios

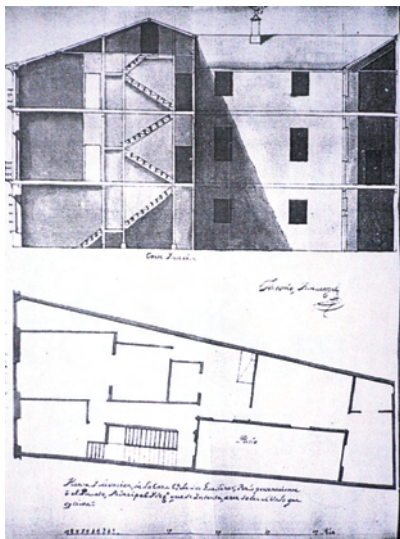


FIG. 91: Planos para una casa en la calle Jardines, 1759, A. Balcarcel.

particulares, antes de la mitad del siglo comienza una tímida, pero progresiva modificación, de la práctica del proyecto a la hora de acometer obras de reforma y de nueva planta en casas de importancia, de acuerdo con el criterio ilustrado de perfeccionamiento gradual de las técnicas y la incorporación de planos formados por arquitectos al proceso de construcción que, aunque esquemáticos, van incorporando un esquemático trazado en planta y un alzado. Con ello se modificaron también las estrategias de dominio y control del gasto,

desplazando paulatinamente a los alarifes y maestros de obras que predominaban en la

417 M. FOUCAULT. «Los Anormales», *Curso del Collège de France (1974-1975)*, Akal, Madrid, 2001, p. 54.

realización de todo el proceso de construcción. Francisco Ruiz, Pablo de Torres, Francisco Pérez Cabo, José Serrano, maestros de obras y alarifes, son nombres que dominaron el panorama de las reformas en edificios particulares o religiosos hasta 1750. Francisco Mercadillo, Andrés Díaz Carnicero, Antonio Balcarcel, Pablo Ramírez, Ventura Rodríguez, Francisco Moradillo, Antonio Berette, Vicente Barcenilla, Juan Antonio Cuerdo, Juan de Villanueva o Blas Cesáreo Martín entre otros, son nombres de arquitectos que nutren los asientos de escrituras de propiedad en las que figuran planos relativos a obras de reforma, modificación o construcción de edificios particulares de nueva planta hasta finales del siglo.

La sistematización, codificación y generalización de la regulación de las conductas de individuos y sociedades comenzó llevándose a cabo a través de la creación y adecuación de instituciones específicamente apropiadas para esos fines: familia, escuela, hospital, fábrica o cuartel se transforman y modulan como instrumentos de gubernamentalidad y regulación de la identidad de los individuos según su función en la sociedad. A medida que estas instituciones se fueron consolidando, irradiaron nuevas formas de producir sujetos dóciles y útiles en los ámbitos de su competencia. Allí donde ninguna de las instituciones mencionadas carecía de atribuciones para ejercer su dominio, vemos crecer la implantación de unas prácticas llamadas de ‘policía’ que designan aquellos aspectos de la existencia cotidiana que no estaban cubiertos por las normativas estamentales y que podían promover la felicidad de la nación. A partir del ámbito de la Corte, una abanico de normatividad se despliega en vandos, pragmáticas, reales cédulas, decretos o reglamentos institucionales destinados a reglamentar el uso, la apariencia y el funcionamiento del espacio urbano. Las circunstancias de las que surge toda esa reglamentación son diversas, pero en la mayor parte de los casos es ejemplarizante el modo en que se aprovechan acontecimientos catastróficos como el incendio de la Plaza Mayor de Madrid o, como hemos visto con anterioridad, el de la Real Colegiata de Covadonga.

XII

**EL GRAN INCENDIO DE LA PLAZA MAYOR DE MADRID:
ORDENACIÓN DE LOS COMPORTAMIENTOS PÚBLICOS EN UN
NUEVO RÉGIMEN ESCÓPICO**

Uno de los incendios dieciochescos mejor conocidos, dada la abundancia de imágenes que se han conservado y la insistencia con la que se publicaron bandos y reales órdenes, fue el ocurrido la noche del día dieciséis de agosto de 1790, en la Plaza Mayor de Madrid. La descripción apareció de inmediato en diversos medios hasta ir sedimentando un relato que se repite como si procediera de una única fuente:

Se advirtió a cosa de las once en el portal de Paños de la Plaza Mayor de Madrid un fuego, que propagándose pasó el portal de Paños y sus subterráneos por todo el lienzo hasta el Arco de la calle de Toledo; fue ascendiendo hasta las buhardillas, y se extendió en las inmediaciones hasta la parroquia de san Miguel, con gran voracidad, por la calidad de los edificios. (...) Consistiendo estos en un enrejado de madera con muy poco material, sin paredes divisorias de ladrillo o piedra que pudiese detener su progreso; solo se detuvo en la casa propia de Madrid, situada sobre el referido Arco de Toledo, cuyas paredes como mas consistentes, han contribuido eficazmente a que no se extendiese al resto del lienzo de las Carnicerías (sic).⁴¹⁸

Este incendio se convirtió de inmediato en noticia en otras ciudades a través de la prensa que, en suele reproducir literalmente la principal fuente literaria sobre el acontecimiento. La correspondiente *Noticia histórica* publicada con prontitud, hace un recuento noticioso de los participantes a las órdenes del arquitecto mayor de Madrid, resaltando en primer lugar la jerarquización de las labores organizativas: Además de la Tropa, los Alcaldes de Corte, los Tenientes y Regidores de la Villa de Madrid, que dispusieron el auxilio *con*

⁴¹⁸ *Noticia del incendio de la Plaza Mayor de Madrid*. 1790. Copiada a la letra de los Diarios de aquella Corte de los días 20 y 21, Imp. de la viuda Piferrer, Barcelona.

lo que depende de sus respectivas autoridades, y providencias, siendo consecuencia de esta reunión detener los progresos del fuego, y disminuir considerablemente el riesgo en los parages amenazados, a que se añade la vigilancia del Consejo, y su Gobernador, en dictar las providencias gubernativas, y oportunas: de manera que el impulso y zelo del beneficio Público anima a todos con igualdad.⁴¹⁹

Ese carácter noticioso apropiado para dar relevancia a la estructura institucional, desplaza a un segundo plano las labores de extinción del fuego, las técnicas empleadas, el apuntalamiento de los edificios afectados, las dificultades y las técnicas de extinción,

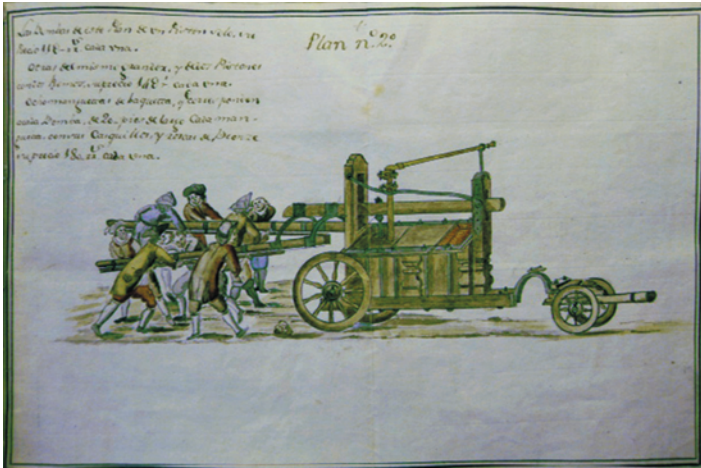


FIG. 92: Bomba apagafuegos grande, 1773, J. Jorge Granbner.

así como el rescate de personas y enseres y otras problemáticas asociadas a la destrucción y ruina por causa del fuego. La propagación del incendio a través de la estructura de madera de los edificios y la amplitud de daños, concuerda con las precarias condiciones

técnicas con las que estaba dotado el servicio de los *matafuegos*. Un servicio que se ocupaba también de la limpieza de algunas calles de la ciudad y apenas contaba con media docena de bombas que, ya en 1773 se consideraban poco prácticas.⁴²⁰ El noticiarismo hace también acto de presencia como práctica de poder, desviando esta problemática al poner el énfasis en la seguridad pública de los bienes y habitantes, así como en la reubicación en

419 En los días siguientes se publicaron *Noticias* con la finalidad de dar a conocer el suceso y las intervenciones de las diferentes autoridades. El *Bando* publicado el día 21 de agosto disponía ya instrucciones *para evitar en lo posible las ocultaciones y robos que se hayan cometido y puedan cometerse de los bienes y efectos de las Casas incendiadas*, así como la obligación de formar listas con los objetos rescatados para devolvérselos a sus legítimos dueños..

420 Un informe de J. J. Granbner acompañado de dibujos con las ventajas de varios modelos de bombas para apagar incendios, advierte que *las 6 Bombas que Madrid ha hecho venir de Francia, años pasados, han servido solo las quatro maiores en los inzendios, que hasta aora hân acaecido, respecto de son las dos menores demasiado pequeñas, y solo sirven para un hueco de una chimenea francesa*. GRANBNER, J. Juan. «Explicacion de las Bombas mas necesarias, y utiles para qualquier inzendio». Archivo de Secretaría de Villa, 1-88-42.

otros inmuebles de los bienes particulares salvados del incendio. Una una tarea de la que se resalta la dirección ejercida por el Teniente General don Francisco Sabatini, auxiliando en su labor al Arquitecto mayor de Madrid, don Juan de Villanueva.

El Consejo había emitido en noviembre de 1789 una *Instrucción*⁴²¹ nombrando los grupos de operarios que deberían estar organizados para actuar con celeridad ante los frecuentes incendios que ocurrían en Madrid, en la que, lo más significativo era la obligación de organizar brigadas que se imponía a los gremios para que acudieran reglamentariamente al lugar del incendio. Los menestrales, repartidores de cada gremio, maestros de obras, fontaneros, arquitectos y cuantos estuvieran nombrados por diligencia o elegidos por sus gremios para *apagamientos* de fuegos, estaban obligados a acudir prontamente *luego que se toque a fuego, a la parte donde le hubiere*, haciendo saber que (...) *a los que dejaren de acudir se impondrán las multas en*

que conforme a la calidad del caso graduase la Justicia que deben pagar; además de lo que valiese el instrumento que faltase. Con ello quedaba regulado para el futuro un precario servicio de extinción de incendios, dependiente en gran parte de unos *matafuegos* que hacía prácticamente un siglo, habían

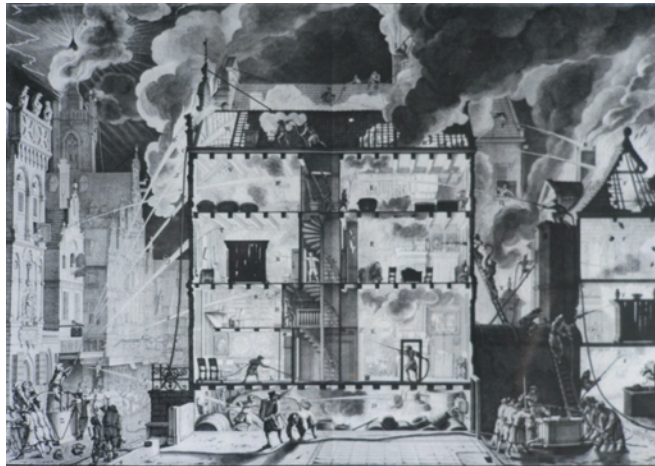


FIG. 93: *Sistema moderno de extinción de incendios*, 1690, J. Vander Heiden & Romeyn de Hooghe.

comenzado a auxiliarse, en otros países europeos, por un sistema de potentes bombas de agua cuya eficacia nos muestran los grabados de Jan Vander Heyden.

En julio de 1791 se publicaba una Instrucción del Consejo,⁴²² fijando las reglas que se debían observar para la reedificación de las casas arruinadas desde el Arco de la calle de

421 *Instrucción que manda el Consejo se observe para apagar y cortar los incendios que ocurren en Madrid*, Pedro Marin, Madrid, 1789.

422 Publicada por Pedro Escolano de Arrieta, se conserva copia certificada en la biblioteca del Ministerio de Exteriores.

Toledo, hasta la calle Nueva, la Puerta de Guadalajara y la Cava de San Miguel. El proyecto general estaba a cargo de Juan de Villanueva para todo lo correspondiente a fachadas exteriores, altura de los edificios, número de pisos, puertas, ventanas y balcones, así como para lo tocante a la ubicación y estructura de escaleras y dirección de medianerías. Las paredes de la fachada, se aumentaban en el grueso, para poder soportar el aumento de peso correspondiente a las bóvedas tabicadas con las que se debían construir los techos de los soportales que daban a la plaza. Para evitar la extensión de futuros fuegos, se suprimían los entramados, carreras y guiones de madera en las paredes medianeras, se hacían los techos de bóveda hasta el piso de las tiendas y de forjado a cielo raso en los pisos superiores, con las cabezas de las vigas bien recibidas de yeso. Otros aspectos importantes para evitar sucesivos incendios, era la utilización de solado de ladrillo en las buhardillas y desvanes, sustituyendo los entablados, pares y tablas descubiertas, frecuentemente alcanzados por el fuego de fogones y hornillos. También se proporcionaba mayor ancho y luminosidad a las escaleras, evitándose cuanto fuera posible el uso de maderas, utilizando la técnica de bóvedas tabicadas para las mesillas y tránsito.

La Plaza pronto volvería a ser un centro importante de actividad en la Villa, pero el suceso dio lugar a la emisión de Bandos, Pragmáticas y Provisiones en los que, sobre todo, se aprovecha la oportunidad para regular el comportamiento de los individuos,⁴²³ así como para poner en marcha un incipiente servicio obligatorio de extinción de incendios a cargo de los gremios, dispuesto a cargar la responsabilidad sobre los individuos en lugar de prestar atención a la renovación de las técnicas de extinción experimentadas durante el siglo en otros países europeos.

En los numerosos bandos publicados en los meses posteriores al incendio, se observa, un aumento de las prohibiciones como mecanismo regulador de la vida ciudadana. A diferencia de los publicados en décadas anteriores, en los que la tendencia predominante

423 El 30 de agosto de 1790, se publicaba una *Real Provisión de los Señores del Consejo, por la qual se prohíbe por punto general el abuso de correr por las calles novillos y toros, que llaman de cuerda, así de día como de noche. Deseando cortar este pernicioso abuso productivo de muertes, heridas, y otros excesos a que de su continuación y tolerancia están expuestos los vasallos.*

era la instrucción reguladora y productiva, estos se caracterizan por un marcado espíritu prohibicionista y parecen responder a una pérdida de confianza en los valores de la civilización y el progreso, dibujando un panorama acorde con la subsiguiente crisis finisecular, la incertidumbre ante los sucesos de la revolución francesa y la alteración de la convivencia debida al incremento de población en la capital.

Con el incendio, los daños estructurales en los edificios y el horizonte de reconstrucción en perspectiva, la normativa se dirige principalmente a la población, considerada como



FIG. 94: *Vista nocturna del incendio de la Plaza Mayor de Madrid acaecido el 16 de agosto de 1790, (detalle), 1790, José Ximeno dib. & grab.*

sujeto contractual que debe asumir su responsabilidad en una ordenación del espacio y el territorio. Ser responsable implica un conjunto de normas de identificación y comportamiento,

en una estructura jerárquica de producción económica y social. Las gentes y sus comportamientos, son el blanco al cual apuntan los mecanismos reguladores, con el objetivo de obtener de ellas determinados efectos que tienden a homogeneizar los modos de conducirse, las acciones que son pertinentes, la utilización del tiempo ordenado y el empleo del cuerpo de una forma homogénea para toda la población. Asimismo, considerados los individuos de forma genérica, se les pide que se comporten de manera respetuosa para el resto de sus congéneres, y adopten modos determinados de proceder o conducirse adquiridos por repetición de actos iguales o semejantes, unos hábitos civilizados comunes para el conjunto de la población.

Es decir, la normativa trata de implicar a los individuos en determinados comportamientos,

reclamando su participación responsable en la conducción de los fenómenos que es preciso conservar, en los que han de desaparecer o en los que han de ser destinados a su utilización en otro nivel de rentabilidad política. En cualquier caso, a los individuos se les implica como sujetos que forman parte de la población, de la que son partícipes y en la que deben moderar sus comportamientos, como si de un contrato social se tratara. Son instrucciones que tratan de modular el comportamiento social, extendiendo una trama de disciplinamiento ya ensayada en el ejército y sus prácticas, como uno de los grandes aparatos del Estado.

Al explorar la genealogía del poder disciplinario moderno, Foucault detecta ya en el siglo XVII la puesta en práctica por instituciones militares de una *técnica específica de un poder que toma los individuos a la vez como objetos y como instrumentos de su ejercicio*.⁴²⁴ Mediante el análisis de singularidades y de fuerzas en una multiplicidad de elementos individuales, el ejercicio de la disciplina se dispone en un dispositivo que coacciona el trabajo de la mirada, condiciona las técnicas de la visión e induce efectos de poder dotando de un contenido nuevo las formas y los procedimientos de dominación de los grandes aparatos del Estado. Es a partir del desarrollo de las tecnologías de la visión bajo el avance de experimentaciones de la física, que surgen técnicas de vigilancias en las que aparecen observadores que no están interesados en ser vistos, unos saberes disciplinarios a la sombra de la utilización de prótesis para la visión, unas arquitecturas para permitir en sus interiores la transformación de los individuos. Toda una serie de prácticas de dominio y control mediante las cuales los aparatos hegemónicos convierten, en exámenes punitivos, multitud de actividades que se habían dado, a sí mismas, la capacidad de modificar eficazmente las tácticas de visualidad, usurpando a los individuos todo el valor de las imágenes, de las relaciones sociales y de la actividad política, mediante el vaciado de las características esenciales de estas prácticas, surgidas para la mejora de la información y supervivencia del individuo.

424 M. FOUCAULT. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, Madrid, 1999. p. 175.

La multitud de propuestas innovadoras que hemos visto surgir en las décadas anteriores en busca del progreso y los adelantamientos, se repliegan a sus mecanismos más burocráticos, oscureciendo la ilusión, acentuando el miedo y reconduciendo numerosas prácticas sociales hacia el inmovilismo y el mundo de las prohibiciones. Esta legislación



FIG. 95: *Manuel Godoy, joven Guardia de Corps*, c. 1787, F. Folch de Cardona.

disciplinadora de los comportamientos sociales, tiene su correlato en los conflictos que afloran en la Academia de San Fernando con ocasión de la renovación de sus planes de estudios en 1792 y, de igual forma, pone al descubierto la insuficiente movilización de la sociedad en busca del progreso, así como, la supervivencia de actitudes y prácticas obsoletas, actuando como rémoras en la modernización de las instituciones de la esfera pública en un dispositivo convulso en el que los herederos de la generación ilustrada aprovechan las circunstancias políticas y la

dinámica de transformación social para encumbrarse a sí mismos en las instituciones de poder.

Si bien es cierto que esta dialéctica de cambio y discontinuidad registra episodios de distinta intensidad según las diferentes épocas, se puede observar su reactivación a causa de la influencia perniciosa de la revolución francesa sobre la política de los gobiernos españoles en las décadas finales del siglo. La regulación de comportamientos sociales justificada por la amenaza del peligro de incendio en edificios de distinto tipo, es una práctica, frecuentemente experimentada en torno a actividades como el teatro, vinculadas al campo social de la opinión pública. La posibilidad de opinión en lugares de alta concentración de público, es una amenaza constante para los poderes establecidos, y es por ese motivo por el que la regulación de comportamientos sociales se hace, con mayor

frecuencia, aprovechando disposiciones que afectan al uso del edificio que alberga al público.

Ya durante el reinado de Felipe V se daban por finalizadas o prohibidas las representaciones en los Corrales de comedias mediante una Real Orden de 1745, amparándose en la necesidad de evitar incendios. En realidad lo que se perseguía era suspender la práctica de determinados comportamientos, utilizando el riesgo de incendio como justificación para recuperar, mediante modificaciones del uso del edificio, el control sobre un dispositivo social cuya práctica discursiva escapaba a la organización censora de las justicias. En esa ocasión, también se trató de aprovechar el malestar de algunos miembros señalados del público, que exigían mejoras en una serie de servicios para poder disfrutar cómodamente del espectáculo teatral; desviando el asunto de las protestas para adecuar los edificios al interés de las compañías teatrales por introducir las representaciones a la italiana, necesitadas de otro tipo de escenario con mayor capacidad para las representaciones y espacio para albergar a un mayor número de espectadores.

Insertos en una dinámica de cambio y continuidad, edificio y actividad configuran una práctica en la que surgen actitudes y comportamientos que poco a poco escapan al control normativo y desbordan socialmente las prácticas políticamente reguladas, hasta convertirse en un dispositivo vivencial prácticamente opaco a las instituciones; de modo que, cuanto mayor es el desbordamiento del público en comportamientos a la moda, mayor es el grado de atención con el que las instituciones se implican en la regulación de los comportamientos de los individuos en la expectativa de una sociedad más productiva y ordenada. En esa dinámica de contradicciones, mientras el poder establecido tiende a impulsar una legislación prohibicionista apoyándose en construcciones nostálgicas de un pasado que se describe sustancialmente mejor, la dinámica social generada por nuevas prácticas económicas, políticas o culturales fuerza una dinámica de renovación social, en la misma medida en que van surgiendo comportamientos sociales que no se sujetan a las normas establecidas.

Un ejemplo de estas construcciones nostálgicas es el epistolario de quejas recogido en 1787 en el *Correo de los Ciegos*, quejas que, en nombre de la Plaza Mayor, describen su degradación por causa de haber modificado sustancialmente los comportamientos de sus moradores desde que el aumento de población de Madrid la convirtió en un mercado, en el que usos y costumbres se imponían de acuerdo a la agitada actividad comercial. Son quejas escritas en nombre de la Plaza que, ha visto modificar los comportamientos en quienes dominan los negocios de aprovisionamiento de viandas a los madrileños que, en muchos casos, solo se dedican a alterar cuanto llega a sus manos, para venderlo a precio de oro:

Con el mayor trabajo de mis decrepitas potencias recorro la memoria de lo que antes fui y de lo que hoy soy. Veo con injuria mia que lo que suministraba un corto número de criados y criadas que estaban a mi cargo, se halla repartido en centenares de personas robustas dignas de estar empleadas en destinos más útiles para ellos mismos, pues la holgazanería es madre de todos los vicios, y así se hallan tan reconcentrados en todos ellos que es dudosa la religión que profesan. Si miro al parage destinado a la venta de los huevos, no se encuentra otra cosa que mugeres y vanastas desocupadas, sin saber por qué se las permite allí, y por qué han de tenerlos ocultos vendiendolos a peso de oro a quien quieren. Si miro a la verdulería encuentro un lugar de hortelanos, un regimiento de mozos robustos, más propio para las armas que para el destino que tienen. Si miro a los demás que componen este ramo y otros, tanto hombres como mugeres, no encuentro otra cosa que fraudes, adulterando cuanto llega a sus manos.

Aunque lo que se critica es la ociosidad de muchos parroquianos, lo que la crónica sugiere, es un ambiente en el que se ha perdido aquella ordenación de los recursos para conseguir una certera utilidad y un progreso cuyo significado corría en paralelo con el de civilización. Utilidad y progreso de los pueblos, impregnada durante décadas de una constante científicamente necesaria que justificaba, las problemáticas adaptaciones para buena parte de la sociedad en base a la felicidad que se esperaba de ello. Este recurso a

una superestructura vinculada al sentimiento y la felicidad, servía incluso de motivo de argumentación, tanto para la prohibición de algunos espectáculos como las corridas de toros, en las que Jovellanos⁴²⁵ señala una actividad restringida a *una docena de hombres criados desde su niñez en este oficio, familiarizados con sus riesgos y que al cabo perecen o salen estropeados de él*, como para la defensa de otros como el teatro, donde se puede instruir deleitando y mostrar continuos y heroicos ejemplos de comportamiento civilizador.

Las prohibiciones y demandas de utilidad, estaban destinados a procurar el ornato y la comodidad de los pueblos y a mejorar las costumbres públicas. Las ordenanzas y bandos en relación con los todavía frecuentes incendios en Madrid, se fundamentan en la dirección marcada en la década de los ochenta, prescribiendo las obligaciones que cada cual había de desempeñar en este tipo de accidentes, regularizando un servicio de extinción cuyas normas se extenderán en adelante como instrucciones a tener en cuenta por arquitectos y propietarios en la construcción de fogones, hornos, chimeneas, ventanas, tragaluces y buhardillas. Son normas que siguen afectando a los edificios, pero que paulatinamente desplazan su direccionalidad hacia el comportamiento de los individuos, disciplinando específicamente los modos de comportamiento de inquilinos y comerciantes en la utilización de mercancías y otros elementos fácilmente inflamables.

Al insistir más en el decoro y comportamiento que se debía guardar que en la arquitectura que se había de mostrar, por ejemplo, en teatros y coliseos, se van imponiendo determinados desplazamientos operativos para la transformación de los individuos, tanto en su biotopo como en su intelectualidad. Si el edificio modula las actitudes corporales conduciendo y ordenando el tránsito de los individuos en su interior, la ordenanza, que otorga una importancia principal a la palabra dicha, a las acciones y comportamientos de los individuos, a las relaciones entre distintas clases sociales y entre personas de distinto sexo, trabaja organizando un campo de operaciones en el que, el poder, se implica a través

425 G. M. de JOVELLANOS. *Discurso histórico político, sobre el origen y vicisitudes de los espectáculos y diversiones públicas en España*, [1799], Mariano Saez, Granada, 1820. Discurso leído el 11 de julio de 1799, en la Real Academia de la Historia.

de prohibiciones detalladas de todo aquello susceptible de escapar a la vigilancia de la normatividad.

Entre las medidas adoptadas, hubo muchas, encaminadas a procurar el ornato y comodidad de los pueblos y a evitar escándalos ofensivos del decoro social, procurando con ello, poner en marcha la necesidad de adaptar los modos de reconocimiento subjetivos a unas reglas pautadas por el beneficio y la laboriosidad. Pero dando curso a la prevención frente al contagio de la revolución francesa, se sucedieron numerosos bandos, prohibiendo juegos y otros tipos de actividades que, habiendo servido de vehículo de comunicación, se estaban transformando en incomodidades para un orden político más estrictamente reglamentado.

Ninguna persona de cualesquier calidad, y condición que sea, juegue, tenga o permita en su casa los juegos de Banca, o Faraón, Baceta, Carteta, Banca fallida, Sacanete, Parar, Tablas, Azares, y Chuecas, Bolillo, Trompico, Palo o instrumento de hueso, madera, o metal o de otra manera alguna que tenga encuentros, azares, o reparos, el de Taba, Cubiletes, Dedales, Nueces, Correguela, descarga la Burra, y cualesquiera otros de azar, aunque tampoco se especifiquen con sus propios nombres y el vicio, y la ociosidad haya inventado e invente y a ellos pongan nuevos títulos, pena de las impuestas por Pragmática: a los nobles o empleados en algun oficio publico civil o militar, doscientos ducados, y a los dueños de las casas en que se jugare, siendo de las mismas clases, doblada pena respectivamente (sic).⁴²⁶

Disfraces y diversiones:

Ninguna persona se presente ni vista de Maya, ni ande con platillos pidiendo, ni los padres u otras personas permitan a sus hijas usen de tales trages, y que tampoco formen Altares en las calles, portales ni otros sitios profanos, pues con semejante pretexto se molesta a las gentes, con petitorios, o demandas, en inteligencia, que a los que incurrieren en estos abusos se les impondrán las penas prevenidas: diez días

426 Bando de 18 de enero de 17888. Madrid, Archivo de Secretaría de Villa, Expedientes, 1-88-21.

de cárcel, y diez ducados, y las demás que juzgue la Sala.⁴²⁷

Ninguna persona forme bailes en el paseo del Prado por las noches, como se ha advertido de poco tiempo a esta parte, con el exceso de durar hasta el amanecer. Pena a los músicos de quince días de cárcel y multa de diez ducados, y a los que bailaren se procederá contra sus personas según la calidad, clase y circunstancias de cada uno (sic).⁴²⁸

Que ninguna persona de cualquier sexo y calidad que sea, se propase las mencionadas noches de San Juan, y San Pedro, ni otra alguna, a usar de Panderos, Sonajas, Gaytas ni otros instrumentos rústicos, y ridículos, griterías, ni algazaras; y aún se prohíbe más estrechamente, que provoquen e insulten a otras personas con expresiones lascivas y obscenas (sic).⁴²⁹

De los señores del consejo por la cual se prohíbe por punto general el abuso de correr por las calles novillos y toros, que llaman de cuerda, así de día como de noche. Deseando cortar este pernicioso abuso productivo de muertes, heridas, y otros excesos a que de su continuación y tolerancia están expuestos los vasallos (sic).⁴³⁰

Es decir que, entre las medidas tomadas, se prohibió sobre todo, representar comedias, dar bailes, hacer sombras chinescas y organizar máquinas teatrales, justificando que en ellas no podía haber autoridad que vigilara, como se prescribía para los teatros, buscando sujetar las representaciones al orden y la moral, con la disculpa de evitar riñas y lances desagradables. La normativa se impregna, como vemos, de un espíritu genérico, en el que todo individuo que ataca el derecho social se convierte por sus fechorías en un malhechor, rebelde y traidor a la patria, dejando en mal lugar a sus congéneres. Estos individuos, al apartarse voluntaria e interesadamente del conjunto de la población, dejan de ser miembros comprometidos contractualmente de ésta, desbaratando, al violar sus leyes, esa

427 Bando de 2 de mayo de 1789. *Ibíd.*, Exp., 1-88-45.

428 Bando de agosto de 1789. *Ibíd.*, Exp., 1-88-48.

429 Bando de 23 de junio de 1790. *Ibíd.*, Exp., 1-88-39/ Gr.

430 Bando de 30 de agosto de 1790. *Ibíd.*, Exp., 1-88-42/ Gr.

labor de conjunto a la que los representantes del poder dedican sus desvelos.

Un modo de ver cómo el incendio agudizó, en este caso, una dinámica prohibicionista impulsando cambios importantes en la vida social a través de la legislación, es acercarnos, a través de los anuncios de espectáculos, al mundo ilusionístico madrileño de esos años. Si comparamos la actividad de particulares que enseñaban sus habilidades o que, en pequeños locales, montaban teatrillos y otras máquinas para diversiones públicas, con los que tenían lugar en los coliseos del Príncipe, de los Caños o de las plazas de toros; vemos que fueron actividades que, siendo frecuentes y numerosas durante la década de los ochenta, disminuyeron considerablemente o casi desaparecieron en los primeros años noventa.

Como vemos en la documentación reunida por Joseph Varey, durante 1788 y 1789 las funciones de sombras chinescas, máquinas reales, nacimientos con figuras en movimiento, acróbatas, piezas mecánicas y variadas habilidades de particulares, alcanzaron el suficiente éxito de público, como para que se debatiera en la prensa su importancia en comparación con los espectáculos teatrales consolidados. Para hacerse una idea de la gran participación del público, contamos con los anuncios que se pusieron en los periódicos de Madrid, informando de los lugares en que había sesiones, de las características de los espectáculos que tenían lugar, de los precios asequibles de la entrada y del aforo permitido en los locales. A través de esta publicidad, vemos que se instalaron espectáculos en la calle de las Hileras, en la casa de las Conchas que estaba en la subida de los Ángeles esquina a la calle de la Sartén, en la calle de la Luna, la de Preciados, la del Olivo, en la de la Montera, en la Plazuela del Ángel, en la de Santa Teresa, la del Duque de Alba, en la de San Juan, en la plazuela del Avapiés, en la calle de Hortaleza, en la de Veneras, en la de Carretas, o en la Espadería que hay en la Puerta del Sol junto a la Soledad.

En una ocasión, se enseñaban las habilidades de un sugeto que, (...) *llegado a esta Corte (...) nació sin brazos, sólo con un muñoncito en el hombro izquierdo; escribe y corta la pluma con el muñoncito, la boca y los pies; con éstos enhebra una aguja, cose y corta*

*con las tijeras; toca un tiple, le temple, pone las cuerdas y canta; todo lo cual ha podido lograr a fuerza de trabajo, viéndose con una imposibilidad tan notoria; es natural de La Mancha, y ha tenido el honor de que los Sres. Infantes hayan visto dichos ejercicios tan extraños como demuestran los mismos que está ejecutando al público con licencia del Sr. Superintendente general de policía. Si algún caballero gustase el mandarle ir a su casa para ver todo lo expresado, se servirá avisar en la tienda del maestro guarnicionero de la Calle de la Concepción Jerónima, frente de la de Barrionuevo, señalándole la hora y contribuyéndole con lo que sea de su agrado en vista de su imposibilidad e ingenioso trabajo.*⁴³¹

Del cambio de tendencia en la legislación a partir de 1790, da cuenta también el cambio de contenido de los anuncios en los mismos periódicos que anunciaban los espectáculos. Como consecuencia de la legislación prohibicionista, la mayor parte de estos espectáculos, vieron imposibilitado su funcionamiento y, como consecuencia, sus protagonistas optaron por vender las máquinas con las que entretenían al público. A partir del 26 de septiembre de 1790, se vendían: (...) *una máquina extranjera con 23 figuras entre hombres y mujeres con todos sus movimientos, y algunas de ellas menean la boca...*, *una máquina de sombras, juntamente con un coliseo y unas figuras de movimiento para bailar o representar en él...*, *un palacio de madera, imitado de la fachada que tuvo el Sr. Duque de Alba en las fiestas Reales...*, con equidad se vendía, *una máquina de sombras, con sus figuras correspondiente*,⁴³² se anunciaba su venta bien fueran enteras o por partes, lo que sugiere su imposibilidad de emplearlas en ese tipo de pequeños espectáculos cuya menudencia permitía una economía que frecuentemente escapaba al control de las normativas. Esta prohibición absoluta de espectáculos y juegos populares, sugiere un recrudescimiento de la autoridad del aparato coercitivo, pero también es un índice de la capacidad de este tipo de actuaciones sociales para desbordar los marcos reguladores establecidos.

431 J. E. VAREY. *Cartelera de los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840*, Londres, Tamesis, 1995.

432 A. ARACIL. *Juego y artificio: autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Cátedra, Madrid, 1998.

Como contrapartida, hay una centralización de los lugares donde se autorizan celebraciones o representaciones festivas, y lo que se anunciaba, eran espectáculos en la *Plaza de Toros propia de los Reales Hospitales General y Pasión, con el piadoso fin de que parte de su producto se emplee en la curación de los pobres enfermos de ellos*, en el Coliseo de la Cruz y en el Teatro del Príncipe, dejando así un más estrecho margen a las iniciativas ciudadanas. Una tendencia prohibicionista inscrita en una dinámica de control social para hacer frente a las dificultades que se le presentan al poder político para mantener la forma de dominio. Es una normativa que utiliza de forma creciente el ‘noticiarismo’, para enmascarar los verdaderos motivos de degradación social, desviando la atención de las problemáticas económicas hacia la regulación del comportamiento más o menos incívico de determinados grupos o individuos en las pocas ocasiones que tienen de esparcimiento.

La fortuna crítica de un libro publicado en Filadelfia en 1794 sirve de ejemplo para sospechar de una crisis institucional que tratará de proyectar la degradación política sobre la regulación de los comportamientos sociales.⁴³³ En ese libro prohibido incluso para quienes tenían permiso del Santo Oficio para leer libros prohibidos, Santiago Felipe Puglia decía ser «Maestro de la lengua Castellana» y estar suficientemente documentado sobre los «Atrasos y daños que el despotismo acarrea a la sociedad» en un texto que, trata de explicar, por medio de *una conexión de razonamientos naturales*, por qué *el despotismo impugna a las leyes divinas y humanas* acarreando atrasos y daños a la sociedad. Publicado con las licencias necesarias, la Inquisición desplegó en poco tiempo todo su aparato prohibicionista para impedir que el libro titulado *Desengaño del hombre* recorriera los dominios del imperio español instigando contra los dispositivos corruptos de una sociedad minada por el despotismo.⁴³⁴ Pero como el mismo autor se encarga de señalar:

Tratase ahora de sacudir el Yugo del Despotismo, y alla vá la Ynquisicion contra el Pueblo como enemigo mortal; con lo temporal, lo santo con lo profano, y de esta

433 A. H. N., Inquisición, 4.483-1.

434 S. F. PUGLIA. *Desengaño del Hombre*, Impreso en la Ymprenta de Francisco Briley, Filadelfia, 1794.

suerte todo se buelve confusion, guerras, y destrozos ó de la obscuridad de la noche, y los que quieren sostener una sin razon buscan su abrigo en la Confusion de los conceptos: las distincionnes les matan, la luz les ciega y la evidencia les atiza rabia interna sin desahogo y descanso (sic).⁴³⁵

Si la razón y la norma se habían convertido en un objetivo que, para gran parte de los ilustrados, requería una mayor eficiencia de determinados aparatos políticos con los que llevar a cabo el disciplinamiento necesario para que el individuo, por sí mismo, alcanzara una capacidad intelectual, la práctica de desmoronamiento social de la forma de dominio político, convertía en prioritaria la renovación de las estructuras institucionales heredadas. El desafío que implicaba el compromiso con la invocación de los saberes, llevaba consigo la posibilidad de un reverso individualista que, en cierta medida, se oponía a la homogeneización de los individuos como público sin voz. Esa familiaridad con las novedades del progreso, posibilitaba una liberación de las ataduras oscurantistas, de modo que, el *atreverse a saber*⁴³⁶ implicaba también disfrutar de los nuevos artefactos que el progreso ponía a disposición de los sujetos.

Si la posibilidad de comprensión de fenómenos como la naturaleza del fuego, la química de los gases o la trayectoria de la luz investigados por métodos experimentales, había tenido a su favor la presentación entre el público como novedades del progreso, una casi total ausencia de distorsión comunicativa y una estrecha relación entre muchos de los espectáculos y el mundo de las novedades científicas; con el cambio de tendencia, emerge una dialéctica de competencia entre disciplinas y saberes hasta entonces hibridados o en colaboración. Lo que había sido colaboración aparece como una de las causas por las que, como señala el jesuita exiliado Juan Andrés, a pesar de *tanta ostentacion de Física i de Matemáticas, i que nunca se han dispensado tantos honores á los estudios graves i serios como ahora se tributan*, no se aprecien demasiados progresos en las ciencias. El abate se quejaba, precisamente, de que la utilización excesivamente superficial de los conceptos

435 Texto tomado del expediente inquisitorial. A. H. N., Inquisición, 4.483-1. fol. 10.

436 I. KANT divulgó en su ensayo *¿Qué es la Ilustración?* este concepto horaciano, que trataba ya en la antigüedad, acerca del uso de la razón individual.

científicos, artísticos y literarios, estuviera impidiendo la profundización especializada y el progreso de los conocimientos científicos:

Una mal entendida cultura, por querer juntar toda suerte de conocimientos, por dexar en olvido los libros clásicos i magistrales, por despreciar sin exâmen las hipotesis, por tener una vida delicada i sociable; i juntamente el luxo literario en la profusion del cálculo, en la ponpa i en el aparato de las máquinas, de los instrumentos, i de los métodos, i en la vana ostentacion de los experimentos i del Álgebra, son la causa, porque en un tiempo de tantas luces i de tantos medios para saber, no se hacen aquellos progresos, que se hacian en tiempos menos cultos i faltos de tales auxilios; i que no la superficial cultura, no la abundancia i requeza de medios, sino la atenta observacion, la investigacion diligente, la meditacion profunda, el serio estudio, i la continua aplicacion, han producido, i producirán siempre la gloria i los verdaderos adelantamientos de las ciencias (sic).⁴³⁷

Asimilados cotidianamente los términos y formalidades del lenguaje científico y artístico, el individuo se hacía cómplice y partícipe en la instauración de nuevos comportamientos sociales, modulando sus habilidades corporales en función de nuevos requerimientos de control social. En la contigüidad de este territorio festivo, emergen también otras pulsiones hegemónicas, reclamando de los individuos compromiso y participación en la dinámica modernizadora, para la que son imprescindibles la educación y la productividad social, obligando a la población mediante sucesivas normativas a participar activamente en la dinámica que los flujos y reflujos políticos imponían al devenir cotidiano.

Un ejemplo de esta dialéctica del compromiso y la pulsión del poder para implicar a la población en un cambio profundo, es la evolución en las ideas de Jovellanos, para quien la riqueza pública derivaba de la privada y, al observar la excesiva dependencia de las empresas comerciales de las subvenciones estatales, le disgustaba el raquíptico desarrollo que las incapacitaba para dinamizar los sectores y proporcionar trabajo a los artífices

⁴³⁷ J. ANDRES. *Disertación sobre las causas de los pocos progresos que hacen las ciencias en estos tiempos*, Madrid, Imprenta Real, 1783.

de cualquier especialidad, incluida la ciencia. Es el momento a finales del siglo, en el que la ilusión y la confianza plena en algunas instituciones que habían impulsado la transformación social vinculada al conocimiento, son víctimas del esclerosamiento de instituciones y prácticas inmovilistas del poder político, incapaces de superar el carácter elitista y patriarcal con el que los ilustrados llevaron los intereses de la burguesía a las instituciones del Estado.

El desmoronamiento de las relaciones estamentarias de la monarquía, tiene su correlato en la búsqueda política de nuevos apoyos en el ámbito de la iniciativa privada. Pero el cambio, implicaba también la asimilación de nuevos comportamientos y una nueva mentalidad entre la población, obligada ya a utilizar su cuerpo como máquina de producción de beneficios. Para incentivar ésta dinámica, sin desbordar los estrictos márgenes de tranquilidad social, se fueron sucediendo decretos legislativos, tratando de proteger el territorio al que se cerraba la puerta por la que podía entrar la contaminación revolucionaria. Esta legislación moduladora de los comportamientos, visualiza la emergencia de ese biopoder⁴³⁸ que, como señala Michel Foucault, absorbe el antiguo derecho de vida y muerte detentado en exclusividad por el soberano y que, en consonancia con la transformación del modelo de Estado, pretende convertir la vida en objeto administrable por parte de determinadas instituciones,⁴³⁹ a las que de modo inmanente al surgimiento de nuevas necesidades, se les adjudica la tarea de adiestramiento del nuevo individuo productivo.

La instrumentalización de sucesos contingentes, como este incendio de la Plaza Mayor de Madrid, desterritorializa las disposiciones surgidas en primera instancia para restaurar lo arruinado, expandiendo sus operaciones normativas a otros espacios del saber, definiendo nuevas obligaciones en la confluencia de funcionalidades limítrofes, compitiendo por ocupar un espacio de operaciones hasta entonces poco definido y, contaminando los dispositivos institucionales específicos de cada dominio, dando lugar también, a profundas

438 M. FOUCAULT. *El nacimiento de la biopolítica*, Akal, Madrid, 2000.

439 M. FOUCAULT. *Hay que defender la sociedad*, Akal, Madrid, 2003. El derecho sobre la vida de los individuos se desplaza desde la atribución del soberano para *hacer morir o dejar vivir*, hacia el poder administrado por el derecho político, consistente en *hacer vivir y dejar morir* como logro en el nivel del contrato social.

transformaciones en el orden de cada una de las disciplinas del conocimiento.

En ese proceso de desbordamiento de los mecanismos del saber, son también llamados a colaborar determinados procedimientos de las artes que, participando de un sentir generalizado como protagonistas instructivos, estimulan mediante nuevos artefactos de visualidad otras posibilidades más allá de lo tradicionalmente conocido. La regulación de la vida, la visibilidad de los comportamientos individualizados, la modulación de lo que los individuos están autorizados o no a poner en práctica, dependen de puntos de vista que, han de ser legitimados por su cientificidad y por su eficacia en la contribución al progreso y al porvenir. Las disposiciones emanadas del legislador se proyectan en la modulación del urbanismo o de la imagen que los arquitectos proyectan para la arquitectura, sometiendo de forma inmanente al individuo a una adaptación visual y modal, en la que están implícitos los cambios en los comportamientos. Esta transformación está caracterizada por la posibilidad de inserción de tecnologías que, originarias de la arquitectura, desplazan su campo de actuación para hacerse aplicables a la disciplina, buscando un método generalizado de utilidad para depurar los males generados por el cuerpo social y, como vigilancia en el cuidado de los cuerpos individuales, destinados a la intensificación del rendimiento y la multiplicación de las capacidades productivas.

La defensa del derecho a la libertad individual que proclama Santiago Felipe Puglia, es consustancial a la crítica que hace Goya al *Plan de estudios* de la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1792. Se corresponde también con las numerosas disposiciones surgidas tras el incendio de la Plaza Mayor de Madrid instrumentalizando el suceso en favor de una serie de dispositivos de orden que, si por una parte, tratan de apuntalar la autoridad de la monarquía frente a la corriente democratizadora que toma como ejemplo la independencia americana y la revolución burguesa de la vecina Francia, por otra, buscan remover costumbres y hábitos anacrónicos a las necesidades productivas del capitalismo burgués. Del mismo modo son la razón y la imitación de la naturaleza los soportes que, según aquellos que en esa época comparten un modo de pensar basado en la razón y el

entendimiento individual, deben guiar el funcionamiento de la sociedad en su conjunto y de los individuos en particular.

En la causa seguida por el comisario Joaquín de Ampuero contra el pintor Luis Paret y Alcázar por la posesión de un ejemplar de *La Celestina* encontramos, un par de años antes de la prohibición del *Desengaño del hombre*, motivos y razonamientos suficientemente conservadores para hacernos una idea de las escasas posibilidades de supervivencia que tenían las ideas ilustradas en el periodo de ascenso del Príncipe de la Paz. El informe del Inquisidor de Corte de 8 de noviembre de 1792, señala que «*La Celestina*» fue en otro tiempo examinada por V. Y. y mandada expurgar en varios pasages de las ediciones que de ella se hicieron en Sevilla por los años de 1539 y 1599.: en Salamanca por los de 1558 y 1570, en Alcala por los de 1563. 1569 y 1591.: y en Madrid por el de 1601., como resulta de nuevo *Indice expurgatorio del año de 1707, tom. 2. pag. 280. col. 1 de el del año de 1747 pag. 1092. col. 1.; y ultimamente al del año de 1747.*⁴⁴⁰ Todos estos informes expurgatorios les resultaban insuficientes para los padres censores encargados de informar el proceso.

A pesar de dudar de la fuerza de la razón por la cual informaban que la obra podría ser peligrosa, afirmaban su propio proceso de elaboración sobre una voluntad de poder que pone en entredicho la historia de la censura eclesiástica, puesto que la obra *tendria alguna aceptacion en sus primeros tiempos, lo que se convence con las repetidas ediciones que se hicieron de ella, y porque se creyo digna de ser traducida a otros idiomas, como en efecto lo fue al frances, segun nos lo advierten nuestros mismos expurgatorios: pero no obstante esta aceptacion, se vio tambien, que ella estaba sembrada de pasages absceños, y de otras proposiciones injuriosas a las personas eclesiasticas, y religiosas sin excepcion de las mas recomendables; impias, ofensivas de los oydos piadosos; blasfemas, y sapientes herejismos*, algo que había pasado desapercibido o bien había sido lisonjeramente tolerado en ocasiones anteriores durante los casi tres siglos que llevaba de existencia.

440 A.H.N., Inquisición, 4.483-13.

Bien es verdad que, los esfuerzos llevados a cabo por algunos ministros ilustrados para minimizar el poder de la Inquisición frente a la normativa civil, burlaban en parte la efectividad de las censuras demorando el obligatorio dictamen del Consejo tras la censura eclesiástica, pero el retorno a una práctica prohibicionista amparaba también la implantación de otros procedimientos para hacer visibles las desviaciones individuales y el detalle de sus anormalidades. Si en otro tiempo una vez visto el informe censor, el Consejo emitía inexorablemente un dictamen, en esta ocasión, en noviembre de 1792 revisó el Consejo el informe, pero, todavía en diciembre, los miembros reunidos aplazaban el pronunciamiento sobre el escrito. No estaba siendo demasiado eficaz el prohibicionismo, pero con ello se mantenía una práctica de observación clínica como práctica de poder selectivo recontextualizando el conocimiento que los individuos adquieren a través del conocimiento histórico.

Con la institucionalización de algunos de los postulados de la Ilustración, tiene lugar un desplazamiento del poder desde los estratos eclesiásticos, preocupados por la administración de las voluntades divinas, hacia una vigilancia política de todos y cada uno por separado de los sujetos sociales, asimilada al funcionamiento del circuito de la confesión, la culpa y el arrepentimiento. Una vigilancia, destinada en adelante, a la modulación del cuerpo y, condicionada especialmente por las capacidades de la visión en el ámbito de las habilidades y los comportamientos, capaces de ejercer un beneficioso aseguramiento de la vida cotidiana.

Ya hemos observado el proceso a través del cual se fomentó una literatura legal que, mediante Reales Ordenes interviene en defensa de comportamientos característicos de una sociedad en transformación, intentando regular las fricciones debidas a la implantación de nuevas relaciones de producción, también identificadas con unos nuevos modelos del gusto. La dialéctica de resistencia y desplazamiento, características de la conflictividad motivada por la incorporación de nuevas profesiones, es consustancial a la toma de posición de los individuos, su inserción en determinados mecanismos y a la visión de

una esperanzadora sociedad del progreso, donde la felicidad de los individuos podría ser posible. Nuevos su(b)jetos productores, para los que, como señala Jovellanos⁴⁴¹ el teatro debe ser una escuela, un recurso de ociosidad y un alivio recreativo tras la fatiga de los negocios y las molestias de la vida pública o las impertinencias de la privada. Es decir, mediante determinadas prácticas de educación pública se debe y se puede intervenir culturalmente tanto en el biotopo en el que se desarrolla la vida de los individuos como en el interior de su propia conciencia.

Esta utilización política de las prácticas de entretenimiento se convierte en instrumento de transformación, donde, gracias a la utilización de inéditas formas de representación, se estimula un cambio de escala en la mirada de los individuos, modulado en muchas ocasiones por los elementos arquitectónicos del entorno que, de un modo inmanente a la búsqueda de información visual para la adecuación física del individuo, configuran cotidianamente el espacio ambiente de la población. De esa transformación da cuenta la frecuencia con que se presentan al público novedades científicas y culturales, así como la facilidad con que se asimilaron rápidamente las prácticas de utilización de máquinas



FIG. 96: *Primer globo aerostático utilizado para observación militar, 1794, [decoración de una caja de tabaco], anónimo.*

e instrumentos, aprovechando, con fines positivos, las potencialidades que brindaba el conocimiento científico a la experiencia humana cotidiana.

Sin embargo, la crisis de forma de dominio informa también de un movimiento de transformación económico y social, en el que máquinas e instrumentos, incluidos los de visión, como la

cámara oscura o la linterna mágica que, se consideraban inocuos y, en principio, siempre

441 G. M. de JOVELLANOS. *Discurso... Op.cit.*

*son valorados en términos positivos*⁴⁴² van siendo organizados en una nueva economía del beneficio, priorizando su utilización productiva. Lo mismo ocurre con otros como el antejo acromático, el reloj de péndulo o el termómetro cuyo perfeccionamiento contribuyó decisivamente al conocimiento del fuego a través de la nueva ciencia de la «calorimetría».⁴⁴³

Entusiasmo y renovación en la esperanza de una nueva época marcada por el progreso ininterrumpido y el imperio de las ciencias naturales; pero también sometimiento a unas prácticas en las que esas máquinas e instrumentos de ayuda para la visión -anteojos, lentes, haces luminosos, microscopios o anteojos azimutales que forman parte de una tecnología considerada científicamente como adelantadora del progreso y socialmente independiente del poder político, sirven, igualmente, como punta de lanza de una sorda utilización con finalidades instructivas en las que tiene su centralidad el dispositivo de corrección de los comportamientos y la formación performativa del sujeto políticamente disciplinado.

La simbiosis alcanzada en numerosas ocasiones entre la ciencia y los espectáculos populares formó parte del dispositivo de distribución de conocimientos y de la legitimación de los nuevos métodos de la ciencia, gracias a los cuales se fueron visualizando seres microscópicos insospechados para muchos y configurando una espacialización del mundo en una renovada cartografía en expansión. Esta multiplicidad de mundos, adquiere una visión global gracias a la visión cosmorámica, con la que el individuo intenta encontrar su posición de un modo parpadeante en la inmanencia de un permanente desplazamiento. Pero todos estos nuevos artefactos protésicos formarán parte de la oscura vigilancia interiorizada que convierte al individuo en rehén del hegemonismo productivo.

442 J, VEGA. *Op. cit.* 2010, p. 317.

443 El perfeccionamiento del termómetro de mercurio por G. D. Fahrenheit (1686-1736) supuso un avance considerable en la actividad experimental del siglo XVIII permitiendo la realización de medidas exactas en el estudio de fluidos sutiles como el *calórico*. Esta mayor exactitud de la termometría puso de manifiesto que existía una nueva constante característica de los cuerpos que estaba relacionada con la capacidad acumulativa de calor, sentando con ello las bases para que Lavoisier demostrara la inexistencia del flogisto, identificando la existencia del oxígeno y el hidrógeno en el aire como elementos fundamentales de la combustión.

Una paulatina transformación de la mirada de la que dependerá, en último extremo, la aceptación de las nuevas prácticas por parte de unos ‘su(b)jetos’, en evolución hacia una nueva corporalidad.⁴⁴⁴ Las novedades del entretenimiento, que llegaban a gran parte de las poblaciones en los carros de los buhoneros,⁴⁴⁵ llevaban también el germen para que los individuos voluntariamente adiestraran su mirada, a fin de comprender lo que ese torbellino de estímulos les presentaba de los adelantamientos científicos y artísticos.

La actividad que se regulaba con reales cédulas, como las que clausuraron definitivamente la construcción de retablos de madera en 1777, otras de 1783 y 1786 que obligaban a la domiciliación de mercaderes, o los bandos prohibicionistas de 1790; formaba parte de una red de distribución del conocimiento que homologaba, en términos de visión, la ciencia y las actividades populares en un contexto europeo y, a medida que los avances científicos

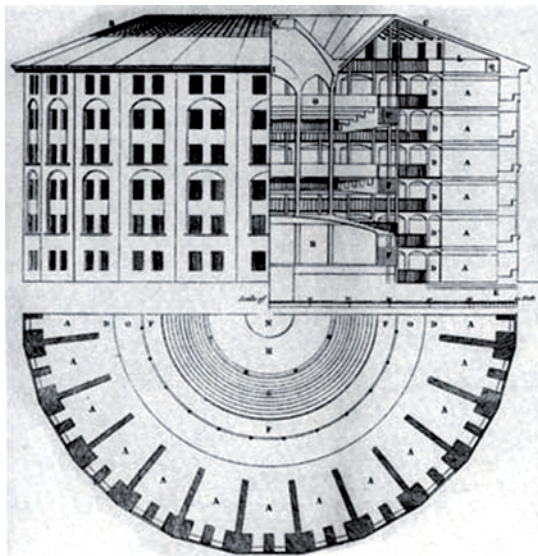


FIG. 97: Panóptico, 1791, J. Bentham.

eran llevados al ámbito de la producción, ese adiestramiento de la visión irá formando parte del comportamiento cotidiano de los individuos en una sociedad más productiva y ordenada.

Una muestra de la importancia que la mirada adquiere para la nueva corporalidad que el poder promueve, es ese edificio panóptico diseñado como prisión modélica que ideó en 1787 el jurista Jeremy Bentham.

Y la evidencia de que ese aparato arquitectónico destinado a modular una nueva

444 Partiendo de la genealogía del biopoder investigada por Michel Foucault, Jonathan Crary (1990, *Techniques of the observer*, MIT Press, Cambridge, Massachussets) argumenta una transformación de la visión, que él sitúa en la segunda década del siglo XIX, como preámbulo indispensable al advenimiento de la fotografía. Para esa época, imperativos de la modernización capitalista, habían demandado una demolición de los modos de la visión clásica, a la vez que generaron técnicas para imponer la atención visual, racionalizar la sensación y organizar la percepción.

445 *Real Cedula de S. M. y Señores del Consejo*, «por la qual se manda que con ningun pretexto ni motivo se permita que los Buhoneros, y los que traen camaras obscuras, y animales con habilidades, anden vagando por el Reyno si no es que elijan domicilio fixo, con lo demas que se expresa». En Madrid, En la Imprenta de Don Pedro Marin, 1783.

corporalidad del individuo está estrechamente relacionado con la visión, la encontramos en la construcción visual que, el cronista cordobés Manuel Antonio Ramírez y Góngora publicó en 1774 con el título *Óptica del cortejo*. Un recorrido visual de un espectador y su guía por un palacio del amor que les abre sus puertas para mostrar, mediante un ingenioso artilugio óptico, escenas amables proyectadas en bastidores pero que se tornan en funestos espectáculos moralizantes. Una construcción visualmente imaginativa con un fin correctivo interrelacionable no solo con el edificio diseñado por Bentham, sino con la expansiva utilización durante el siglo XIX de artefactos destinados a complementar las insuficiencias del individuo y a su modulación corporal.⁴⁴⁶

En ese relato, en el que Ramírez de Góngora introduce al lector en la posición omnisciente del narrador, subyace un proyecto de rectificación de una costumbre moral contaminada por el exceso, claramente imbuido del pensamiento utilitarista ilustrado, la fascinación por los aparatos científicos y la preeminencia kantiana de la imaginación como base de la sensibilidad y del entendimiento. Sin embargo, ese disciplinamiento, huye de la teleología del utilitarismo a través de la imaginación con la ayuda de la tecnología óptica. El punto de observación en el que se sitúa el ‘ingeniero’, el encargado de vigilar las costumbres, está compuesto de un microscopio, un espejo y lentes, o sea, un aparato científico explorador del simulacro. Su radio de visión circular y totalizante en el centro del Palacio del Amor, precede históricamente a la idea de Jeremy Bentham del ‘panóptico’, con la que comparte el objetivo de reformar las costumbres, utilizando estructuras arquitectónicas en las que el sujeto interioriza una nueva referencialidad visual. Difiere, sin embargo, en que la visión reformadora de Ramírez y Góngora, no enseña o disciplina en base al premio y al castigo que Bentham quiso implantar, sino deleitando con imágenes vivas de prácticas amorosas que, a la vez que van infundiendo en el viajero “un racional conocimiento de las cosas”, lo conducen a una posición de rechazo de lo excesivo y simulado.

446 Aunque *Óptica del cortejo* (1774) sigue apareciendo en ediciones modernas junto con *Eruditos a la violeta* y otras obras de José Cadalso, Ana RUEDA («Óptica del cortejo: panóptico para una comedia de bastidores», *Dieciocho*, 27/2, 2004) ha documentado su filiación, siguiendo la pauta marcada en 1783 por Fermín Caballero que, con su artículo «*La Óptica del cortejo no es obra de Don José Cadalso*», pretendía restituir la obra a su legítimo autor, el cronista cordobés Manuel Antonio Ramírez y Góngora.

Una práctica, imbuida por el humanitarismo, en busca del término medio entre el impulso contradictorio de refrenar y de gratificar las pasiones que, finalmente, lleva a renegar de los cortejos. El espectáculo barroco de la linterna mágica que, descubría en la obra de Torres Villarroel la inmoralidad de los cortejos a la sombra de Quevedo, ha sido actualizado por la maquinaria tecnológica, utilizando el microscopio como espejo claro del entendimiento y aplicada a la construcción performativa de la identidad. Imaginarios

visuales en el magma de la cultura del progreso y el conocimiento científico, en un juego de intercambios con otras prácticas de la sociedad, formando una red de conocimientos y formas en la que por distintos caminos, la arquitectura seguirá formando parte



FIG. 98: *Royal Panopticon of Science and Art in Leicester Square*, c. 1855, Thomas Hosmer Shepherd.

de esa preocupación por la formación de la identidad, dotando también de referentes históricos una teleología de la cultura que protagonizará la elaboración de la historia del arte como asunto o materia de interés político.

Las transformaciones institucionales llevadas a cabo durante medio siglo, se aceptaron como una dependencia de las aportaciones extranjeras, dado que el retraso con el que se había puesto en marcha la Academia de Bellas Artes, no había permitido soslayar el insuficiente progreso en numerosos campos del saber. Sin embargo, el ansiado progreso y los adelantamientos que los ilustrados esperaban llevar a cabo para poner a la nación en sintonía con la gubernamentalidad europea coetánea, dejarán de ocupar un lugar prioritario en las preocupaciones institucionales para adquirir una turbulenta deriva, tanto por la política más conservadora de Carlos IV como, debido al empuje de nuevas necesidades

surgidas de la propia dinámica ilustrada. Cuando parecía que se había logrado enlazar con el ritmo y las preocupaciones artísticas internacionales, nuevas preocupaciones se sumaban a las inestables condiciones de las artes, reclamándoles su participación en la construcción de la historia nacional y en la conservación adecuada de aquellos bienes artísticos que podían parangonarse con los de otras naciones europeas.

Dejando a un lado la dinámica retardataria que adquirió la Academia hay constancia, a través de la actividad desplegada por el académico José Francisco Ortiz, de la orientación de estas nuevas preocupaciones expresadas en forma de propuesta para preservar el patrimonio artístico hasta entonces olvidado. Lo que se proponía era rescatar del olvido los tesoros artísticos de la nación, construyendo con ellos un imaginario representativo de la fisiognómica española:

Insufribles son, aunque por desgracia no muy infundadas, las acusaciones de los extranjeros sobre nuestra indolencia respecto a las antigüedades que tenemos enterradas. Acusannos de que ninguna diligencia practicamos en busca y descubrimiento de monumentos antiguos que podrían ilustrar las Artes, la Geografía, la Numismática, la Lapidaria, la Historia y otras facultades y ciencias, al paso que enriquecerían los museos de inestimables tesoros (sic).⁴⁴⁷

No era fortuito que se eligiera el tema de las ruinas arquitectónicas todavía enterradas en España, para ensalzar una identidad colectiva, que había sido denigrada por el artículo de Masson en la *Encyclopédie* y ocupado de un modo obsesivo los discursos ilustrados en nuestro país. Un tema que recibe gran influencia a partir de la actividad desplegada por José Nicolás de Azara y su amistad con figuras relevantes como Milizia, a quienes se vincularon algunos de los arquitectos pensionados en Roma. A partir de este núcleo, se constata una corriente de renovación tanto de la arquitectura, como de otras disciplinas del conocimiento que, en muchos casos se interrumpe con las crisis políticas del cambio de siglo y en gran medida resultó truncada por la guerra.

⁴⁴⁷ J. F. ORTIZ. *Noticia y plan de un viage arquitectónico antiquario*, Imprenta Real, Madrid, 1797.

José Ortiz Sanz (1739-1822) había recibido el apoyo de José Nicolás de Azara para establecerse en Roma en 1778, quien le consiguió una pensión para el estudio de Vitruvio, F. Milizia y Palladio, de quienes realizó traducciones en 1787 (*Los diez libros de Arquitectura*), 1789 (*El Teatro*) y 1797 (*Los cuatro libros de Arquitectura*) respectivamente. Estas traducciones, fueron sin duda una herramienta teórica fundamental para la consolidación del gusto neoclásico en la arquitectura, pero en un momento en el que comenzaba a intuirse el cambio de gusto hacia el romanticismo, Ortiz abría nuevos caminos para la consolidación histórica de las artes. Finalizado su pensionado en Roma, fue nombrado Bibliotecario de S. M., miembro de la Academia de la Historia y Académico de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando⁴⁴⁸.

Nombramientos a los que hace honor, tomando posiciones frente a críticas malintencionadas de extranjeros *venidos mas bien a tunar, que a tomar exacto conocimiento de España. Léanse los Viages de Clarke, Caimó, Figaró, Swinburne, las Cartas Judaycas del impío Argens, las de Coste, las Persianas, y de otros de este siglo, y apenas se hallará noticia que no claudique por una u otra parte, en medio de innumerables imposturas, invectivas y aún vaciedades, copiadas de librotos viejos tan despreciables como los suyos*⁴⁴⁹. Ortiz internacionalizaba el problema del rescate historiográfico de las ruinas, justificando que:

Quedan pues enterrados en España innumerables monumentos, no porque ignoremos el aprecio que se les debe, sino por otras causas muy diversas, independientes de nuestra voluntad, y no peculiares de nuestra nación.⁴⁵⁰

Secundaba de este modo la labor historiográfica iniciada por Antonio Ponz que, continuada por la Academia de San Fernando con la publicación en 1800 del primer volumen del *Diccionario historico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, ‘compuesto por D. Juan Agustín Ceán-Bermúdez’ reconduce las propuestas de novedad y progreso hacia un nuevo régimen de normatividad y producción.

448 E. GARCÍA PORTUGUÉS. «José Nicolás de Azara y la arquitectura» en: *14º CEHA, Correspondencia e integración de las artes*, Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte, Málaga, 2002.

449 J. F. ORTIZ. *Op. cit.*, 1797.

450 *Ibíd.*

Si los cambios políticos ocurridos en Francia agudizaron las tendencias conservadoras y añadieron aún mayores dificultades a las propuestas ilustradas, la Guerra de la Independencia desestructuró gran parte de las agrupaciones sociales que pudieron servir de sustrato, abriendo una brecha temporal, tras la que, las prácticas políticas internacionales encaminadas al fraccionamiento del imperio español, harán mutar muchas de éstas propuestas inconclusas, con las que la ilustración sentó las bases de unos modelos institucionales y unas relaciones de poder vinculadas al desarrollo del estado burgués, y en las que la arquitectura asumió una participación significativa como vehículo de visibilidad de la identidad social.

De ésta parálisis ilustrada y su correlato de construcción fantasmática de un glorioso pasado imperial español, ha quedado constancia a través de la en la prensa extranjera cuando, el ejército napoleónico ocupó el territorio peninsular dando inicio al fraccionamiento progresivo del imperio, y dejando a los representantes españoles fuera del lugar político en las prácticas de poder internacionales.



FIG. 99: *Jonh Bull armando a los españoles*, 1808, T. Rowlandson.

CONCLUSIONES

El siglo de las Luces sigue siendo un referente historiográfico del positivismo evolutivo, debido fundamentalmente, a la importancia de las transformaciones que tuvieron lugar en prácticamente todos los campos del desarrollo social. En ese periodo histórico, celebrado por los profundos cambios en el desarrollo del pensamiento, paradójicamente, la producción artística surgida en consonancia con las preocupaciones intelectuales de los artistas y al calor de las novedades científicas, ha quedado presa del paradigma estético con el que sus herederos rechazaron casi todo lo que la ‘razón ilustrada’ había elaborado. El hegemonismo impuesto por la experiencia estética en la Historia del Arte y en la puesta en valor de las obras atesoradas en las instituciones museísticas, ha conducido la mayor parte de las investigaciones sobre el periodo hacia una autonomía de las obras y sus autores, en la que toda relación con lo político queda enajenada. En ese mundo dominado por la experiencia estética, las posibles interrogaciones sobre el contenido de verdad de las imágenes en relación con su origen, los efectos que han inducido y los usos a los que han servido durante su producción, han sido eclipsados por la expertización de las técnicas y la formalización del diseño, en un depurado proceso de expulsión y descontaminación de las prácticas políticas en las que las obras y sus autores estuvieron implicados.

Sin embargo, al igual que las ciencias y la sociabilidad, las artes formaron parte de un dispositivo de transformación ideológica del que devino un período de creciente control social orientado a la jerarquización del trabajo productivo, a la construcción cultural de un sujeto político seducido por el fetichismo de las mercancías y a la expansión de las instituciones del Estado en busca de un control productivo de todos los campos de la vida humana. La premisa política necesaria para ordenar y jerarquizar todas las actividades de la sociedad, era hacer más dóciles a los nuevos sujetos políticos, implicándoles performativamente en las responsabilidades y en las prácticas de poder. Las pasiones, alegrías y penurias de una sociedad que empezó a ser objeto del control social, se inscriben

en prácticas de poder en las que participaron estratégicamente instituciones y grupos sociales. El pensamiento y la escritura, la visualidad de las artes y la cacofonía de voces de la población ágrafa, pugnarón por ocupar un lugar relevante en el espacio político, pero todos ellos lo hicieron formando parte de dispositivos configurados en torno a espacios sociales o económicos no normativizados, cuyas fricciones determinaron el resultado de las nuevas relaciones de clase y género tuteladas por el Estado burgués.

Esta ‘limpieza genealógica’ elaborada culturalmente a lo largo de los siglos precedentes, ha motivado el interés de esta investigación por poner de manifiesto que la transformación de la arquitectura durante el siglo XVIII no fue una mera cuestión de cambio de gusto, una evolución teleológica en el devenir de los estilos artísticos o un rechazo social de las prácticas sobrecargadas de la religiosidad contrarreformista, sino que, ese proceso, estuvo motivado por una racionalización de la economía política del gasto, una instrumentalización del dispositivo de las artes en favor de un reordenamiento jerarquizado de las identidades de clase y un posicionamiento privilegiado de la burguesía en una crisis de forma de dominio político.

El reordenamiento económico de las artes formó parte de un dispositivo en el que las estrategias puestas en juego para defender los diferentes intereses grupales, las expectativas culturales de la sociedad, la transformación de las instituciones políticas y el impulso modernizador que recorrió Europa, se beneficiaron, coyunturalmente, de acontecimientos fortuitos, cuya conceptualización en el orden de la naturaleza permitió legitimar favorablemente las fricciones sociales devenidas como consecuencia de las actividades económicas en las que la arquitectura desempeñó un papel de importancia para la modificación de los modelos hegemónicos.

Al reactivar los procedimientos y las técnicas de las artes gracias a la economía de reconstrucción o reposición de lo arruinado, los incendios surtieron efectos renovadores con capacidad inesperada, introduciendo prácticas de renovación que por sí mismas pusieron en marcha, sin cuestionamiento, los nuevos modelos del gusto en las decoraciones

o en la arquitectura. Fue una movilización económica de la que surgieron numerosas estrategias, en las que las prácticas de poder alcanzaron a todos los grupos sociales, en una redistribución de roles culturales cuyos resultados sentaron las bases para la construcción del Estado burgués y la modernidad industrializada.

Si bien durante el primer cuarto del siglo XVIII apenas son visibles las transformaciones en los modos de representación utilizados por los artistas para difundir y ensalzar la imagen del poder soberano, para describir los hábitos cortesanos, las estructuras estamentarias, los gustos a la moda o la modificación de los conceptos básicos que legitiman las novedades del conocimiento; el segundo reinado de Felipe V y el corto, pero fructífero de Fernando VI, se pueden caracterizar por una intensa modificación de los hábitos sociales que tiene su correlato en una efervescente actividad en la construcción arquitectónica, una preocupación institucional por la renovación del conocimiento y una consecuente internacionalización del sistema de las artes, como signos de la dinamización experimentada por una sociedad estamentaria en crisis cuyas fricciones entre diferentes grupos sociales también se hicieron notar en el ámbito de las bellas artes.

La enorme máquina arquitectónica activada durante la construcción del Palacio Real Nuevo para sustituir el Alcázar desaparecido con el incendio de 1734, proporcionó el impulso necesario para que la economía política prestara atención a la transformación de la sociedad estamentaria, activando con ello el ritmo de creación de instituciones académicas de importancia decisiva para la organización de la sociedad en categorías de producción, sustitutivas de los escalafones de servidumbre. Esta nueva organización social, cuya complejidad crecía al tiempo que se trasladaban a lo cotidiano los avances extraordinarios del conocimiento, impulsaba también transformaciones de carácter estructural y funcional en el seno de la institución familiar. Para adecuar la vivienda a las dimensiones del matrimonio y sus hijos, la arquitectura implementará soluciones específicas de acuerdo con los nuevos valores de la cultura, la sociabilidad del marido o la mujer, así como para una privacidad familiar vinculada a la valorización de los afectos

femeninos.

A medida que se transforma la sociabilidad en la segunda mitad del siglo, también se modificarán los ámbitos de utilización específica en la vivienda, de acuerdo con el ritmo de implicación política de la mujer en las tareas domésticas del cuidado y educación de los hijos. Un proceso en el que la representación del compromiso y la responsabilidad, estuvo especialmente dirigida a construir un sujeto femenino encargado de la distribución de los afectos en la estructura familiar. El espacio doméstico que la arquitectura adjudica a la madre de familia, constituye un campo de dominio del que debe dar cuenta a través del eficaz cuidado emocional del marido, de la educación de los hijos y de una cierta contribución a la economía doméstica. Es un periodo de aproximación y ensayo de modelos visuales capaces de intervenir, mediante estímulos culturales, en el proceso de formación del nuevo espacio social, económico y político que caracterizará la sociedad de los estados-nación, donde la familia se constituye como dispositivo de disciplinamiento y control político.

De este modo, hemos tratado de poner de relieve que no es un giro inesperado de la institución (familiar), un giro en torno a un nuevo interés político en un momento dado, lo que la convierte en un dispositivo disciplinador (a)social, sino que son esas prácticas instituyentes las que proporcionan un carácter político esencial para el devenir posterior de las prácticas de poder de la institución estudiada, y las fricciones y agenciamientos de los grupos sociales implicados, los que dan lugar a la fijación de una determinada correlación de poder esencialmente performativa de lo cotidiano.

Las innovaciones de la ciencia y la técnica que acompañaron a la nueva filosofía racionalista, no sólo protagonizaron transformaciones en el ámbito de la economía o la sociabilidad, sino que, también obligaron a modificar las relaciones de poder estamentarias y a pensar el modo de gobernar a la ciudadanía como un nuevo sujeto político comprometido y responsable. Sin embargo ninguno de esos cambios se podrían haber llevado a cabo sin una práctica cotidiana de pequeñas transformaciones, en las que acontecimientos

fortuitos que hicieron desaparecer imaginarios políticos de representación, edificios simbólicos o prácticas económicas obsoletas, justificaron la legitimación de los nuevos imaginarios sociales o aceleraron el tempo político de las transformaciones. Este proceso de transformación, fue la base sobre la que se establecieron las relaciones de poder de la sociedad industrial, dando curso a la construcción de instituciones intrínsecamente características del Estado burgués.

Entre las actividades inscritas en el sistema de las artes que sirvieron de plataforma para la creación de instituciones políticas, resulta interesante un análisis comparativo de las propuestas de Meléndez y Olivieri para la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Al examinar la fortuna lograda por cada una de las propuestas y los beneficios de los agentes implicados en cada una de ellas, hemos encontrado significativas diferencias que, de acuerdo con las oportunidades sociales y el dispositivo político establecido en torno a cada una de las propuestas, explican el fracaso de la primera y el éxito de la segunda. Aunque fue la relación estructural de Olivieri con la fábrica del Palacio Nuevo, la que determinó una situación estratégica oportunamente aprovechada en beneficio de la normativización del sistema de las artes, por otra parte, siguiendo los análisis foucaultianos diferenciadores del *poder soberano* y el *poder disciplinario*, hemos observado que cada una de las propuestas se inscribe en uno de estos dos paradigmas, y no por casualidad es la discursividad sobre la gobernabilidad a pequeña escala de la propuesta de Olivieri la que representa un avance de lo que vendrá.

Siguiendo un hilo conductor a través de tácticas irregulares, de oportunidades estratégicas y de fortuitos favores de la naturaleza o el azar, consideramos de importancia el modo en que el mundo del espectáculo y el entretenimiento ocupó, durante la segunda mitad del siglo, un lugar destacado como plataforma de experimentación y como lugar privilegiado donde poner a prueba la nueva sociabilidad. Su adaptabilidad como soporte para la escenificación de las transformaciones, le otorga una extraordinaria relevancia como sujeto de estudio de las culturas visuales en torno a las cuales se desarrollaron

los modos de subjetivación, tanto de los individuos como de los grupos sociales, en el proceso de aculturación que acompaña a las transformaciones de la economía política y la estructuración de las nuevas clases sociales. Experimentación y agenciamiento, cuyas sinergias y antagonismos, determinaron las condiciones de negociación cultural entre el hegemonismo de las instituciones religiosas y una nueva economía política del espectáculo como campo de operaciones de la gubernamentalidad.

La proximidad visual entre el espectáculo carnavalesco y las prácticas populares de la religiosidad desestructurada de la liturgia contrarreformista, permitió acentuar aún más el proceso de descomposición religioso, contaminando visualmente la escultura retablistica hasta hacer de ella un objeto político sobre el que proyectar la legitimidad de las transformaciones del gusto impulsadas por el pensamiento ilustrado. Si el riesgo de incendio y el elevado coste de los tratamientos para decorar la madera resultaron decisivos para la transformación de la arquitectura retablistica; el difícil control de la pólvora fuera de los arsenales militares y la política de control del gasto impulsada por Carlos III, fueron decisivos para la desaparición de los espectáculos de fuegos de artificio. Sin embargo, ambos procesos favorecieron el desarrollo de nuevos modos de entretenimiento y creatividad social, diversificando el mundo del espectáculo y los modos de visualizar la identidad a través de la cultura.

La crítica a las destrucciones provocadas por el fuego de los incendios en los retablos o los teatros fue, durante el último tercio del siglo, un instrumento decisivo para legitimar la intervención del legislador en prácticas sociales convertidas en prácticas de poder. Es también una práctica que permite experimentar una nueva forma de gobernar, en la que las instituciones del Estado adquieren visibilidad como entidades corporativas que producen constructos culturales, a través de los cuales se ejerce la dominación y se definen las plataformas y dispositivos en los que se llevan a cabo las negociaciones y prácticas de poder.

El final del siglo es también el final de un mundo surgido de las ideas de la Ilustración

que buscó establecer un poder mediante el cual se prometía construir un mundo más productivo que no sólo debía ser más justo, sino también más bello. Un mundo que, en justicia, debía garantizarle al hombre un mayor bienestar económico que llegaría con los adelantamientos del progreso y el conocimiento científico, una felicidad asociada a la idea colectiva de nación y una belleza regulada por la incorporación de los saberes a la creación artística.

Para implementar esos idearios en el curso de las prácticas de lo cotidiano, era necesario promover el desafecto hacia lo viejo mediante una crítica al pasado asociada con el atraso y la inferioridad de la nación. Una crítica que a su vez construye una dialéctica, en la que se inscribe el trabajo de aculturación y el necesario arraigo entre la población, de prácticas de poder y naturalización de la ideología del progreso. Este trabajo proyecta su visualidad a través de la esfera de la representación, a la vez que vuelve invisible la ideología y las operaciones ideológicas del poder, haciendo que parezcan naturales las nuevas formas de reconocimiento visual y los comportamientos de los individuos y los grupos sociales inmersos en el proceso de aculturación.

En ese final del siglo la crítica al despotismo, ilustrada en libros prohibidos y secuestrados como el *Desengaño del Hombre*, describe la crisis de la soberanía autocrática y el paso a la gubernamentalidad como nueva forma de dominio social, pero por otra parte, la eficacia con la que actúa el aparato represor de la Inquisición, el nacimiento de la idea de la vigilancia panóptica que hemos visto en obras de la literatura española como *Óptica del cortejo* de Manuel Antonio Ramírez y Góngora y el énfasis del legislador tras el incendio de la Plaza Mayor de Madrid por visualizar en todo momento el comportamiento de los individuos, sugiere que tal crisis es convenientemente asimilada por un sistema político altamente explotador. A pesar de que la Iglesia y la Monarquía, la Administración o los gobernantes de todo tipo son blanco de las críticas sociales, encontramos rastros de la subtrama tejida por prácticas de poder que escapan a juicios y presupuestos de la narratología convencional, debido al carácter de ocultamiento y disimulo de las prácticas

de poder que determinan las relaciones de producción.

La llegada de esa nueva época imaginada por la cultura ilustrada, marcada por el progreso ininterrumpido y el imperio de las ciencias naturales, queda en gran parte desnaturalizada a medida que el control social y los dispositivos de dominación convierten el ilusionismo en productividad y el compromiso personal en obligación colectiva. Mientras esa cultura de la Ilustración se reafirmaba en la idea de que el pensamiento y el arte debían describir adecuadamente o representar miméticamente «el mundo» tal como es, una idea según la cual el criterio de verdad para las correspondientes descripciones y representaciones es la concordancia con la realidad; la contingencia de las tácticas individuales, la dialéctica de las estrategias políticas y el empoderamiento de las instituciones como entes supraindividuales al servicio del sistema económico, determinaron la dialéctica cultural de la sociedad burguesa, en la que el sistema de dominio y control social está constantemente invisibilizado por el trabajo de la ideología en la construcción de modelos de subjetivación.

BIBLIOGRAFÍA

ABERTURA solemne de la Real Academia de las tres Bellas Artes, Pintura, Escultura y Arquitectura, con el nombre de San Fernando, fundada por el rey nuestro señor...., Antonio Marin, Madrid, 1752.

ACADEMIA Literaria de Humanidad, que presentan al publico, y dedican al Principe nuestro Señor Dn Carlos de Borbon, (...) Los discipulos de las Escuelas Pias de Lavapies de esta Corte, Antonio Marin, Madrid, 1765.

ADICIONES al Reglamento provisional e interior del Teatro de los Caños del Peral que, con fecha de 23 de septiembre de 1793, acordó y firmó la Asociación de Operas, por todos los Sres. que se hallaban en Madrid en aquella época, 1793. Firmas autógrafas del Duque del Infantado, Duque de Aliaga, Conde de Altamira y otros: Barbieri, II, p. 1150, Biblioteca Nacional de España, Mss., 14052/3.

ÁGUEDA VILLAR, Mercedes. *Francisco de Goya. Cartas a Martín Zapater*, Turner, Madrid, 1982.

ÁGUEDA VILLAR, Mercedes. *Relaciones de Mengs con la Academia de San Fernando*, Tesis de Licenciatura. Facultad de Filosofía y Letras, Sección Arte, Universidad Complutense, Madrid, 1971.

AGUILAR PIÑAL, Francisco. “Literatura ‘celestial’ en el siglo XVIII. (El difícil avance de la Ciencia en la España de la Ilustración)”, *Dieciocho*, 16/1-2, 1993. pp. 1-12.

AGUILAR PIÑAL, Francisco. *La biblioteca de Jovellanos (1778)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1984.

AGUILAR PIÑAL, Francisco. *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto «Miguel de Cervantes», Madrid, 1981-2001.

AGULLÓ Y COBO, Mercedes. *Arte y devoción: estampas de imágenes y retablos de los siglos XVII y XVIII en iglesias madrileñas*, Ayuntamiento, Área de Cultura & Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, Madrid, 1990.

ALGAROTTI, Francesco. *Il Newtonianismo per le Dame Ovvero Dialoghi Sopra la Luce e i Colori*, Napoli, 1737.

ALGAROTTI, Francesco. *Essai sur la peinture, et sur l'Académie de France, établie à Rome*, [Pingeron, Jean Claude (Trad.)]. Chez Merlin, Libraire, París, 1769.

ALONSO MARTÍN, J. J. & MAYRAL DOMÍNGUEZ, M.. «Planos inéditos del proyecto de Filippo Juvarra para el Palacio nuevo de Madrid», *Reales Sitios*, Año XLI, n. 161 (2004), p. 14 y ss.

ALONSO SÁNCHEZ, María Ángeles. *Francisco Preciado de la Vega y la Academia de Bellas Artes*, (Tesis Doctoral), Universidad Complutense, Facultad de Filosofía y Letras, Madrid, 1961.

ALONSO TORRALVA, Vicente. *Empeño español que hace patente el modo de limpiar las calles de Madrid con modo no practicado en España : propone algunos reparos acerca de la limpieza, à el proyecto de D. Andrés Martí, y hace patente el modo practico de la conducción del Rio Xarama*, Antonio Sanz, Madrid, 1738.

ALTHUSSER, Louis. «Ideología y aparatos ideológicos del Estado», *La Pensée*, 1969.

ÁLVAREZ ENCISO, Ambrosio. *Discurso sobre las ventajas que pueden proporcionar a El Estado las Sociedades económicas de Amigos del País, con el fomento de la agricultura, Artes y Comercio*, Con Licencia, por Juan Ibañez, Zaragoza, 1784.

ÁLVAREZ BAENA, José Antonio. *Compendio histórico de las grandezas de la Coronada Villa de Madrid...*, Antonio de Sancha, Madrid, 1786.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. «El escritor según Tomás de Iriarte: su plan de una

Academia de Ciencias y Buenas Letras», *Anales de Literatura Española*, N° 10, CSIC., Madrid, 1994.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. «La civilización como modelo de vida en el Madrid del siglo XVIII», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LVI/1, pp. 147-162, 2001.

ANDRÉS, Juan. *Disertación sobre las causas de los pocos progresos que hacen las ciencias en estos tiempos. Dicha en la Real Academia de Ciencias de Mantua por el abate Juan Andrés i traducida del italiano por Don Carlos Andrés*, Imprenta Real, Madrid, 1783.

ANDIOC, René. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1976.

APUNTES biográficos de diversas personas, [cartas y otros documentos, recopilados por Francisco A. Barbieri]. Biblioteca Nacional de España, Mss., 14029/1/77.

ARACIL, Alfredo. *Juego y artificio. Automatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Cátedra, Madrid, 1999.

ARCE Y CACHO, Celedonio Nicolás de. *Conversaciones sobre la escultura: compendio historico, teorico y practico de ella para la mayor ilustracion de los jovenes dedicados á las bellas Artes de Escultura, Pintura y Arquitectura*, Joseph Longas se hallará en su Imprenta y Libreria, En Pamplona, 1786.

ARFE Y VILLAFANE, Juan de. *De varia commensuracion para la esculptura y la architectura, (...)*, Imprenta de Andrea Pescioni y Juan de Leon, Sevilla, 1585.

ARIAS DE COSSÍO, Ana María. *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Mondadori, Madrid, 1991.

ARIAS de SAAVEDRA ALIAS, Inmaculada. *Ciencia e ilustración en las lecturas de un*

matemático: la biblioteca de Bails, Editorial Universidad de Granada, Granada, 2002.

ARMENINI, Giovanni Battista. *De los verdaderos preceptos de la pintura*, Introducción, traducción y notas M^a. Carmen Bernárdez Sanchís, Visor, Madrid 1999.

ARMONA Y MURGA, José Antonio de. *Memorias cronológicas sobre el origen de la representación de comedias en España* (año de 1785), Tamesis, Londres, 2007.

ATERIDO, Ángel. «No sólo aspas y lises: Señas de las colecciones de Pinturas de Felipe V». en *Inventarios Reales. Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004, v. I, pp. 49-53.

ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel & MARTÍNEZ CUESTA & Juan PÉREZ PRECIADO, José Juan. *Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio: inventarios reales*; con la colaboración de Diego Blanca, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2004.

AYERBE, Marqués de, (Juan Jordán de Urriés y Ruiz de Arana). *Discurso á los artesanos de Zaragoza con motivo de dar principio a la Escuela de matematicas, erigida para su instrucción por la Real Sociedad Aragonesa*, Luís de Cueto, Zaragoza, 1780.

AZARA, José Nicolás de (1730-1804). *Obras de D. Antonio Rafael Mengs ...*, Imprenta Real de la Gazeta, Madrid, 1780.

AZNAR ALMAZÁN, Sagrario. «Acciones visuales. De la ciencia al arte: los locos de la Salpêtrière», en: *Balances, perspectivas y renovaciones disciplinares de la historia del arte: V Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, XIII Jornadas CAIA*, Buenos Aires, 13 al 17 de octubre de 2009, Auditorio de la Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Hispanoamericano “Isaac Fernández Blanco”, Buenos Aires, Argentina, 2009. También disponible en: <http://www.uned.es/arteypensamiento/texto%20yayo.htm>, U. N. E. D., 2009.

BAILES de máscaras, [Libros de productos]. (1767-1773). ARCHIVO de Secretaría de Villa. SEC. 1-413-1.

BAÍLS, Benito. *Lecciones de Clave y principios de Harmonia*, Joachin Ibarra, Madrid, 1775.

BAÍLS, Benito. *Principios de Matematica, donde se enseña la especulativa, con su aplicacion a la Dinámica, Hydrodinamica, Optica, Astronomia, Geografía, Gnomoica, Arquitectura, Perspectivas, y al Calendario*, Joachin Ibarra, Madrid, 1776.

BAÍLS, Benito. *Pruebas de ser contrario a la practica de todas naciones y a la disciplina, y perjudicial á la salud de los vivos enterrar los difuntos en las iglesias y los poblados*, J. Ibarra, Madrid, 1789.

BANDO por el que se dictan normas para corregir los abusos que provocan frecuentes incendios, en Madrid. 8 noviembre 1790.

BARBEITO, José Manuel. *El Alcázar de Madrid*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Colegio de Arquitectos de Madria, Madrid, 1992.

BARBEITO, José Manuel. «Olivares en palacio», [Dosier: La imagen del poder real en las Artes], en *Librosdelacorte.es*, Núm. 2, Año 2, otoño-invierno, 2010, ISSN: 1989-6425 (edición impresa, pp. 65-71).

BARCENILLA, Juan (1753-ca. 1775). *Altar de mármoles*, [1 dibujo sobre papel amarillento verjurado : pluma, pincel, tinta china y aguadas grisáceas, verdes y malvas; línea de encuadre a pluma y tinta china 497 x 354 mm, en h. de 519 x 375 mm], BNE.

BARCIA y PAVÓN, Ángel María (1841-1927). *Catálogo de la Colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1906.

BARONA, Josep Lluís. «La Ilustración y la Historia de las ciencias», en J. L. Barona, J. Moscoso, J. Pimentel (eds.), *La Ilustración y las ciencias. Para una historia de la*

objetividad, Universitat de Valencia, Valencia, 2003.

BARTHES, Roland. *Crítica y verdad*, Siglo XXI, Argentina, 1972.

BARTHES, Roland. *Ensayos críticos*, Seix Barral, Barcelona, 1973.

BARTHES, Roland. *El placer del texto*, Siglo XXI, Madrid, 1974.

BARTHES, Roland. *El susurro del lenguaje. Mas allá de la palabra y la escritura*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1987.

BARTHES, Roland. *El imperio de los signos*, Mondadori, Madrid, 1991.

BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2009.

BARRIO MOYA, José Luis. *Don Vicente Ovando y Castejón, un militar español de la Ilustración*, Militar: Revista de Cultura Militar, nº3, 17-36, Edit. Univ. Cornplutense, Madrid, 1991.

BARRIO MOYA, José Luis. *Francisco Antonio Meléndez, un pintor asturiano en el Madrid de Felipe V*, Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos, Nº 152, pags. 7-20, Gobierno del Principado de Asturias, Real Instituto de Estudios Asturianos, 1998.

BASSEGODA, B. *Les traces de retaules barrocs. Proposta per a un primer catàleg, en El barroc català. Actes de les jornades celebrades a Girona els dies 17,18 i 19 de desembre de 1987*, Barcelona, 1990.

BATCHEN, Geoffrey. *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

BÈDAT, Claude. «Libros de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia en 1797: Inventario revelador de influencias artísticas», *Revista de Ideas Estéticas XXVIII*, 1970.

BÈDAT, Claude. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744- 1808)*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1989.

BELTING, Hans. *Likeness and presence*, University of Chicago Press, Chicago, 1994.

BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*, Katz, Buenos Aires, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2007.

BERTOMEU SÁNCHEZ, José Ramón (ed.). *Abriendo las cajas negras. Colección de instrumentos científicos de la Universitat de València*, Universitat de València, Valencia, 2002.

BJURSTRÖM, Per. *Drawings in the Swedish Public Collections. French Drawings. Eighteenth Century*, Vol. II., Cat. Nationalmuseum, Liberforlag, Suecia, Estocolmo, 1982.

BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz. «El Madrid de Filippo Juvarra y las alternativas locales a su proyecto para el Palacio Real», en *Filippo Juvarra 1678-1768. De Mesina al Palacio Real de Madrid*, Cat. Exposición, Ministerio de Cultura, Electa Ed., Madrid, 1994. pp. 45-112.

BLUNT, Anthony. *La teoría de las artes en Italia: 1450-1600*, Cátedra, Madrid, 1979.

BOLAÑOS, María. «Técnicas de placer, industrias del capricho. Artes suntuarias y fábricas reales», en J. L. Peset Reig (dir.), *Historia de la Ciencia y de la técnica en la Corona de Castilla. IV. Siglo XVIII*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 2002.

BOLUFER PERUGA, Mónica. «De la historia de las ideas a la de las prácticas culturales», en J. L. Barona, J. Moscoso, J. Pimentel (eds.), *La Ilustración y las ciencias. Para una historia de la objetividad*, Universitat de Valencia, Valencia, 2003.

BOLUFER PERUGA, Mónica. *Civilización, costumbres y política en la literatura de viajes a España en el siglo XVIII*, «<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/>

SirveObras/05815171922417139032268/p0000001.htm#PagFin».

BONELLS, Jaime. *Perjuicios que acarrearán al género humano y el Estado las Madres que rehusan criar a sus hijos, y medios para contener el abuso de ponerlos en Ama*. Miguel Escribano, Madrid, 1786.

BONELLS, Jaime & LACABA, Ignacio. *Curso completo de Anatomía del cuerpo humano*, Imprenta de Sancha, Madrid, 1796.

BONET CORREA, Antonio. *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, Instituto Diego Velázquez, C.S.I.C., Madrid, 1961.

BONET CORREA, Antonio, (dir.). *Bibliografía de arquitectura, ingeniería y urbanismo en España (1498-1880)*, Turner, Madrid, 1980.

BONET CORREA, Antonio. *Cinco siglos de imagen impresa*, Salas del Palacio de Bibliotecas y Museos, Dic. 1981-Feb. 1982, Subdirección General de Museos, Biblioteca Nacional, Madrid, 1982.

BONET CORREA, Antonio. «Utopía y realidad en la Arquitectura», en: *Doménico Scarlatti en España*, págs. 19-82, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura, Madrid, 1985.

BORDIEU, Pierre. *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid, 1988.

BOORSH, Suzanne. «Fireworks! Four centuries of pyrotechnics in prints & drawings». New York, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*. 58, n. 1. (Summer 2000).

BOSCH i BALLBONA, Joan. *Alba Daurada: l'Art del retaule a Catalunya, 1600-1792* (Catálogo de la exposición), Generalitat de Catalunya - Departamento de Cultura de Girona - Museu d'Art de Girona, Barcelona, 2006.

BOTTINEAU, Yves. *El Arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII*, [Intr. al Catálogo de la exposición], Ministerio de Cultura, Madrid, 1980.

BOTTINEAU, Yves. *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1986.

BREVE DESCRIPCION de los adornos, y arcos triunfales, que a expensas de la M. I. y Coronada VILLA DE MADRID, de los Gremios Mayores, y otros Individuos de ella, se han erigido de orden de su Mag. por invencion, y direccion del coronel D. Francisco Sabatini, Arquitecto de S. M., 1765.

BREVE PUNTUAL descripcion de la... solemnidad, con que... Sevilla celebró el día 6 de Noviembre de 1746, el Acto de levantar el Real Pendon, por... Fernando el Sexto, [y de las demostraciones de alegría, que hasta ahora se han executado por tan glorioso assumpto], Impresa por su original [...] y en virtud de Acuerdo de la Ciudad, Imprenta de Don Florencio Joseph de Blàs y Quesada, Impresor Mayor, Sevilla, 1749.

BRYSON, Norman. *Tradicón y deseo*, Akal, Madrid, 2002.

BUENO, Gustavo. *El mito de la cultura. Ensayo de una filosofía materialista de la cultura*, Prensa Ibérica, Barcelona 1996.

BUENO, Gustavo. *Televisión, apariencia y verdad*, Gedisa, Barcelona 2000.

BUEZO, Catalina. «El arca del Nuevo Mundo: un artificio escénico del teatro breve barroco», *Teatro. Revista de estudios teatrales*, 6-7, 1994-95, pp. 81-91.

BUCCI-GLUKSMANN, Christine. *Estética de lo efímero*, Arena Libros, Madrid, 2006.

BURGOING, Jean-François. (1788). *Nouveau Voyage en Espagne, ou Tableau de l'état actuel de cette Monarchie...*, Chez Regnault, Libraire, A París, 1789.

BURKE, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica,

Barcelona, 2001.

BUTLER, Judith. *Lenguaje, poder e identidad*, Síntesis, Madrid, 1997.

BYNUM, Caroline. *Holy Feast and Holy Famine: The Religious Significance of Food to Medieval Women*, University of California Press, Berkeley, 1987.

CABARRÚS, Conde de. (1792-95). *Cartas sobre los obstáculos que la naturaleza, la opinión y las leyes oponen a la felicidad pública. Dirigidas a Jovellanos*. Ed. José A. Maraval, Castellote, Madrid, 1973.

CABEZAS, Lino. «Las máquinas de dibujar. Entre el mito de la visión objetiva y la ciencia de la representación», en J. J. Gómez Molina, *Máquinas y herramientas de dibujo*, Cátedra, págs. 83-347, Madrid, 2002.

CADALSO, José. *Óptica del cortejo y Los eruditos a la violeta*, prólogo de Agustín Aguilar y Tejer, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, (Blas), Madrid, [Edic. 1927-1930].

CADIÑANOS BARDECI, Inocencio. *Documentos para la Historia del Arte en la Corona de Aragón. III y IV. Reinos de Valencia y Mallorca*, en: Boletín N°. XCVIII. Museo e Instituto Camón Aznar, Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 2006.

CALCOGRAFÍA Nacional, Catálogo general, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2v., Madrid, 2004.

CALIFICACIÓN y censura por el Tribunal de la Inquisición de Zaragoza de «El Mercurio» de julio de 1777, por contener diversos tipos de proposiciones heréticas, como se ve en su pagina 218 (...), A.H.N. Inquisición, 2354, Exp.8.

CALINESCU, Matei. *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, «kitsch», posmodernismo*, Tecnos, Madrid, 1991.

CANELLAS, LÓPEZ, Ángel. Ed. *Francisco de Goya. Diplomático*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1981.

CAMPOMANES, Pedro Rodríguez [conde de]. [1774 y 1775]. *Discurso sobre el fomento de la industria popular y Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento*, Prólogo de G. Anes, Gea, Oviedo, 1991.

CARBONELL, Montserrat. «Trabajo femenino y economías familiares», en MORANT DEUSA, Isabel. *Historia de las mujeres en España y América Latina*, Cátedra, Madrid, 2006, pp. 237-262.

CÁRCEL de Corte. *Hacia una nueva idea de la arquitectura: premios generales de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831)*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Dirección General de Patrimonio Cultural, [Exposición], Madrid, 1992.

CARLIER, François (1707-1760). *Iglesia de las Salesas Reales de Madrid Corte longitudinal y planta*, 1749.

CARNERO, Guillermo. «Plan de una Academia de Ciencias y Artes», en Ignacio de Luzán. *Obras raras y desconocidas, I*, Institución Fernando el Católico, págs. 139-184, Zaragoza, 1990.

CARNICERO, Antonio. *Explicacion de las figuras alegoricas del telon nuevamente pintado en el Teatro de la Cruz, en este año de M.DCC.LXXXIII*, Madrid, 1783.

CARRASCO BENGUA, Cristina. «La sostenibilidad de la vida humana: ¿un asunto de mujeres?», *Mientras tanto*, Icaria Editorial, Barcelona, 2001. pp. 43-70.

CARRETE PARRONDO, Juan. *Difusion de la Ciencia en la España Ilustrada: Estampas de la Real Calcografía*, CSIC., Madrid, 1989.

CARRETE PARRONDO, Juan. «Encuentro de dos artistas, Manuel Salvador Carmona

y Antonio Rafael Mengs: correspondencia, 1778-1779», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, Zaragoza, 1981.

CARRILLO CASTILLO, Jesús. «Del artista como productor... cultural», en: *UEM TestMadrid*, Universidad Europea de Madrid, Madrid, 2006.

CARRILLO DE ALBORNÒZ LUCAS Y VERASTEGUI, Juan Francisco. *Breve diseño de las solemnissimas, reales fiestas, que en la proclamación de ... D. Fernando VI ... ha celebrado este presente año 1746 la ... ciudad de Murcia*, Phelipe Diaz Cayuelas, Murcia, 1746.

CARTA de una señora a una amiga suya sobre los petimetres, Diario de Madrid, 17 de abril de 1788.

CARTWRIGHT, John. *Del flogisto al oxígeno*, Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia, Tenerife, 2000.

CASO GONZÁLEZ, José M. *El pensamiento pedagógico de Jovellanos y su Real Instituto Asturiano*, Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 1980.

CARTA del Conde de Altamira del 26 de julio de 1733. A.G. P., Buen Retiro, Caja 11737/62 y 69.

CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Imprenta de la viuda de Ibarra, 6 v., Madrid, 1800.

CERTIFICACIÓN de lo que resulta de la causa a Dn. Luis Paret por tener libros prohibidos sobre La Tragicomedia de Celestina y Calixto y Melibea, Bilbao, 1791. A.H.N., Inquisición, 4.483-13.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1547-1616). *Vida y hechos del ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*, [Mayans i Siscar, Gregorio, Ed., con port. y pag. propias y con fecha 1737], J. y R. Tonson, Londres, 1738.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1547-1616). *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*, Nueva edición corregida por la Real Academia Española, Joaquín Ibarra, Madrid 1780.

COCHIN, Charles-Nicolas (1715-1790). *Projet d'une salle de spectacle pour un theatre de comedie*, Minkoff Reprint, Geneve, 1974.

COLECCIÓN de armaduras executadas en varios edificios sumptuosos grabados para estudio de los que profesan la arquitectura, Publicación:(S.l. : S.i.), 12 lám. grab. por Torre. Según composiciones de Fontana y Garrido y Torre, circa. ¿1780?.

COLECCIÓN RAIMÓN CASELLAS: dibujos y estampas del Barroco al Modernismo del Museu Nacional d'Art de Catalunya, [Cat.], Museo del Prado, Madrid, 1993.

CORACHAN, Juan Bautista. *Avisos de Parnaso...*, A expensas de la Academia Valenciana, los publica Don Gregorio Mayans y Sísca, Viuda de Antonio Bordazar, Valencia, 1747.

CORREIRA, Ana Paula Rebelo. «Fogos de artifício e artificios de fogo nos séculos XVII e XVIII». In *Arte efémera em Portugal*. Coordenação João Catel-Branco Pereira, Fundação C. Gulbelkian. P. 100-149, Lisboa, 2000.

CORELLA SUAREZ, M^a. Pilar. *Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII en Madrid*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1979.

CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1990.

CRARY, Jonathan. «Visión desunificadora», *Papel Alpha* nº 5, Salamanca, 2000.

CRARY, Jonathan. «Modernización de la visión», en *Poéticas del espacio*, Steve Yates ed., Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

CRARY, Jonathan. *Suspensiones de la percepción*, Akal, Madrid, 2008.

CRIMP, Douglas. *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*, Akal, Madrid, 2005.

CRUZ de la, Ramón. *Las fiestas útiles de repente. El teatro por fuera; El teatro por dentro; El Prado por la noche; Templos de amor y placer*, (Serie de libretos para teatro), Madrid, 1789.

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. «Inquisidores e ilustrados: Las pinturas y estampas indecentes de Sebastián Martínez», en *El arte en tiempos de Carlos III*, C.S.I.C. & Alpuerto, Madrid, 1989.

CHARTIER, Roger. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Gedisa, Barcelona, 1999.

CHECA CREMADES, Fernando. *El Real Alcázar de Madrid: dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*, [Exposición Palacio Real], Comunidad de Madrid & Nerea, Madrid, 1994.

CHEN SHAM, Jorge. «El contrato final de lectura y la reivindicación de la palabra autorial en *Exequias de la lengua castellana*», en: *Juán Pablo Forner y su época*, Jesús Cañas y Miguel Ángel Lama (Eds.), Editora Regional de Extremadura, Junta de Extremadura. págs. 585-597, Mérida, 1998.

CHUECA GOITIA, Fernando. *El Palacio Real de Madrid*, Everest, Madrid, 1993.

DE la MANO, José Manuel. *En búsqueda de una imagen de la dinastía: La Familia de Carlos IV de Mariano Maella*, en: <http://www.josedelamano.com/pages/carlosivmaella.html>. La cita tomada de «Beruete y Moret, Aureliano». En *Goya. Composiciones y figuras*. Madrid, 1917, p. 149.

DEACON, Philip. *García de la Huerta, «Raquel» y el motín de Madrid de 1766*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2009.

DEFFOURNEAUX, Marcelin. *Inquisición y censura de libros en la España del siglo XVIII*, Taurus, Madrid, 1973.

DESCARTES, René.

DESCARTES, René. *Discurso del método: Dióptrica; Meteoros; y Geometría*, Alfaguara, Madrid, 1981.

DESCARTES, René. *Tratado de las pasiones del alma*, Tecnos, Madrid, 1997.

DESCRIPCION SENCILLA del nuevo Templo de San Fernando, de Padres de las Escuelas Pias del Avapies de Madrid, por un sacerdote de la misma religion, aficionado a las bellas artes, Imprenta de Sancha, Madrid, 1791.

DESDEVISES DU DEZERT, Georges. *La España del Antiguo Régimen*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1989.

DIANA, Juan Manuel. *Memoria histórico-artística del Teatro Real de Madrid*, Imprenta Nacional, Madrid, 1850.

DIAZ DE TORRES, Juan. *Estado y forma, que al presente, tiene el Real Nuevo Sitio y Palacio Titular de San Ildefonso, de... Phelipe Quinto y doña Isabèl Farnesio*, Imprenta de Blàs de Villa-Nueva, Madrid.

DIAZ, Furio. *Europa: de la ilustración a la revolución*, Alianza Editorial, Madrid, 1994.

DIE MACULET, Rosario & ALBEROLA ROMÁ, Armando. *La herencia de Jorge Juan. Muerte, disputas sucesorias y legado intelectual*, Universidad de Alicante, Fundación Jorge Juan, Alicante, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad*, Losada, Madrid, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*, Adriana Hidalgo, Argentina, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2008.

DISCURSO HISTORICO de lo acaecido en el alboroto ocurrido en Madrid, Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 18.090, y Ms. 3.790, págs. 253-34.

DISEÑO del retablo de San Vicente de Troncóniz. Año 1731. A.H.P. Álava. MPD, 00096.

DISCURSO SOBRE EL LUCRO de las señoras y proyecto de un traje regional, Imprenta Real, Madrid, 1788.

DISTRIBUCIÓN de los Premios concedidos por el Rey nuestro señor, en junta pública de 20 de agosto de 1793, Imprenta de la viuda de Ibarra, Madrid, 1793.

DOMÈNECH, Joan de Déu. «Calaix de sastre, (I,252), 1791», *Chocolate todos los días: a la mesa con el barón de Maldá: un estilo de vida del siglo XVIII*, RBA., Barcelona, 2004.

DOMÉNECH RICO, Fernando. *Los Trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral*, Fundamentos, Madrid, 2000.

DUBY, Georges & PERROT, Michelle (dir.), *Historia de las mujeres en Occidente*, Santillana, Madrid, 1993.

EAGLETON, Terry. *La estética como ideología*, Trotta, Madrid, 2006.

EDICTO, prohibición del libro *Desengaño del hombre*. A.H.N. Inquisición, MPD. 129.

ENSAYO de la Sociedad Bascongada de los Amigos del Pais: Año de 1766, Thomas de Robles, Vitoria, 1768.

EQUIPO MADRID. *Carlos III, Madrid y la Ilustración. Contradicciones de un proyecto reformista*, Siglo XXI, Madrid, 1988.

ESCOLANO de ARRIETA, Pedro. *Instrucción dispuesta de orden del Consejo, y aprobada por S. M. de las reglas que deben observarse para la reedificación de las casas arruinadas en la Plaza mayor, con motivo del incendio ocurrido la noche del día diez y seis de Agosto de mil setecientos y noventa*, Imprenta Real, Madrid, 1791.

ESCOLANO de ARRIETA, Pedro. *Práctica del Consejo Real en el despacho de los negocios consultivos, instructivos y contenciosos*, Imp. de la Vda. e Hijo de Marín, Madrid, 1796.

ESCRITURA de préstamo otorgado por los Cinco Gremios Mayores al Ayuntamiento de Madrid en 1788. Archivo de Secretaría de Villa de Madrid. SEC. 2-16-87.

ESPAÑA ENTRE DOS SIGLOS Y LA DEVOLUCIÓN DE MENORCA-1802. 2002. Museo de Menorca, Mahón, del 9 de agosto al 31 de octubre de 2002, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2002.

ESTAMPAS de Madrid. Vistas de los Siglos XVII-XVIII, Ayuntamiento y Museo, Madrid, 1999.

ESTAMPAS, Vistas antiguas de Madrid: la colección de Estampas del Museo Municipal de Madrid (1550-1820), Catálogo de la exposición celebrada en Roma, en el año 1999.

ESTAMPAS: cinco siglos de imagen impresa, Ministerio de Cultura, Madrid, 1981.

EXPEDIENTE sobre prohibición del libro DESENGAÑO DEL HOMBRE remitido a este Santo Oficio por el actual Sr. Virrey Marques de Branciforte, y los exemplares del Edicto que se publicó en esta Capital el 26 del corriente de febrero de 1795. A.H.N., Inquisición, 4.483-1.

EXPLICACION previa de los carros y mascara, con que la imperial y coronada villa de Madrid celebra el feliz nacimiento de los dos serenísimos infantes Carlos y Felipe, y ajuste definitivo de la paz, Antonio de Sancha, Madrid, 1784.

FABIÉ, Antonio María, (1884). *Cartas de Felipe II á las infantas sus hijas*, Publicadas por Mr. Gachard, París, Librairie Plon, En: <http://www.cervantesvirtual.com>.

FARGE, Arlette. *La atracción del archivo*, Edicions Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, Valencia, 1991.

FARGE, Arlette, *Efusión y tormento. El relato de los cuerpos. Historia del pueblo en el siglo XVIII*, Katz Eds., Buenos Aires-Madrid, 2008.

FEHÉR, Marta. «La marcha triunfal de un paradigma: Un estudio sobre la popularización de la ciencia newtoniana», en *Después de Newton*, A. Elena, J. Ordóñez y M. Colubi, Anthropos, Barcelona, 1998.

FEIJÓO, Benito Jerónimo. «Defensa de las mujeres», *Teatro crítico universal*, Tomo primero, Discurso XVI, Por D. Joaquín Ibarra, a costa de la Real Compañía de Impresores y Libreros, Madrid 1778.

FERNÁNDEZ, Luis Miguel. *Tecnología, espectáculo, literatura. Dispositivos ópticos en las letras españolas de los siglos XVIII y XIX*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2006.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. «La comedia nueva», en *Comedias originales*, Paloma Falconi ed., Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2008.

FERNÁNDEZ MUÑOZ, Ángel Luis. *Arquitectura teatral en Madrid: del corral de comedias al cinematógrafo*, Avapiés, Madrid, 1989.

FERNÁNDEZ PÉREZ, Joaquín. «La ciencia ilustrada y las sociedades económicas de amigos del país», en M. Sellés, J. L. Peset y A. Lafuente (comp.), *Carlos III y la ciencia de la Ilustración*, Alianza, pp. 217-245, Madrid, 1988.

FLOREZ, Henrique. *Memorias de las Reynas Catholicas: historia genealógica de la Casa Real de Castilla, y de León, todos los Infantes, trages de las Reynas en Estampas y*

nuevo aspecto de la Historia de España, Antonio Marin, Madrid, 1761.

FLORIDABLANCA 1728-1808, la utopía reformadora, [Catálogo] Murcia, Las Claras Cajamurcia, 18 septiembre/ 8 diciembre 2008 & Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 22 diciembre 2008/ 22 febrero 2009.

FORNER, Juan Pablo, (1793). *Tratado contra la tortura*, Santiago Mollfulleda ed., Crítica, Barcelona, 1990.

FORNIÉS CASALS, José Francisco. «Gremios de Zaragoza durante el siglo XVIII: El Plan Gremial presentado por la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País», *Boletín de documentación del FIES*, V, fasc. 4º, pp. 285-308, Zaragoza, 1973.

FOUCAULT, Michel. *El poder psiquiátrico*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974.

FOUCAULT, Michel. «Poder, derecho, verdad», en *Genealogía del racismo*, Ediciones de la Piqueta, Madrid, 1992.

FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI de España Eds., Madrid, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Siglo XXI de España Eds., Madrid, 1999.

FOUCAULT, Michel. *El nacimiento de la biopolítica*, Akal, Madrid, 2000.

FOUCAULT, Michel. «Los Anormales», *Curso del Collège de France (1974-1975)*, Akal, Madrid, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Hay que defender la sociedad*, Akal, Madrid, 2003.

FOUCAULT, Michel. *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, Alianza, Madrid, 2004.

FOUCAULT, Michel. *Discurso y verdad en la antigua Grecia*, Paidós, Buenos Aires,

2004.

FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad III*, Cuarta ed. Siglo XXI de España Ed., Madrid, 2005.

FOUCAULT, Michel. «Seguridad, Territorio, Población», *Curso del Collège de France (1977-1978)*, Fondo de Cultura Económica, Argentina, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Sobre la Ilustración*, Tecnos, Madrid, 2007.

FOUCAULT, Michel. *La arqueología del saber*, Siglo XXI Ed., México D. F., 2009.

FRAILE PÉREZ de MENDIGUREN, Pedro. *Un espacio para castigar: la cárcel y la ciencia penitenciaria en España (s.XVIII-XIX)*, Edicions Universitat de Barcelona, Barcelona, 1985.

FRANCO RUBIO, Gloria Ángeles. *La vida cotidiana en tiempos de Carlos III*, Libertarias, Madrid, 2001.

FRÉZIER, Amédée François. *Traité des Feux d'artifice por le spectacle*, Nyon Fils, (de l'imprimerie de Jacques Chardon), París, 1747.

GÁNDARA, Miguel Antonio de la (1719-1783). «Apuntes sobre el bien y el mal de España escritos de orden del Rey», *Almacen de frutos literarios ineditos de los mejores autores españoles*, Viuda de López, Madrid, 1820.

GAGO, Ramón. «La enseñanza de la química en Madrid a finales del siglo XVIII», *Dynamis*, nº 4, 277-300, Granada, 1984.

GÁLLEGO, Julián. *El pintor, de artesano a artista*, Dep. de Historia del Arte, Universidad de Granada, Granada, 1976.

GÁLLEGO, Julián. *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, Aguilar, Madrid, 1972.

GARCÍA FELGUERA, M^a. de los Ángeles. *El Madrid de Carlos III y Carlos IV, la ciudad y sus transformaciones*, Artes Gráficas Municipales, Madrid, 1980.

GARCÍA MELERO, José Enrique. «Juan de Villanueva y los nuevos planes de estudio», *La Real Academia de San Fernando en 1792. Renovación, Crisis, Continuismo*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1992.

GARCÍA MELERO, José Enrique. «Los modelos de la tipología del teatro a finales de la Ilustración en España», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H.^a del Arte*, t. 7, págs. 213-246, UNED, Madrid, 1994.

GARCÍA MELERO, José Enrique. «El control de la arquitectura española: la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1786-1808)», *Buletí, Reial Aceadèmia de Belles Arts de Sant Jordi*, Barcelona, 1996.

GARCÍA MELERO, José Enrique. «Orígenes del control de los proyectos de obras públicas por la Academia de San Fernando (1768-1777)», *Espacio Tiempo y Forma, Serie VII, H^a del Arte*, t. 11, págs. 287-342, UNED, Madrid, 1998.

GARCÍA MELERO, José Enrique. «El panóptico de Bentham en los proyectos de la Academia (1814-1844)», *Espacio Tiempo Forma, Serie VII, H^a del Arte*, t.13, págs. 293-328, UNED, Madrid, 2000.

GARCÍA MELERO, José Enrique. *Literatura española sobre artes plásticas*, Encuentro, Madrid, 2002.

GARCÍA MELERO, J. Enrique. «El edificio del teatro en la época de Calderón», *Actas del IV centenario del nacimiento de Don Pedro Calderón de la Barca*, UNED, Madrid, 2004.

GARCÍA MERCADAL, José. *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Aguilar, Madrid, 1959.

GARCÍA PORTUGUÉS, Esther. *José Nicolás de Azara y la arquitectura*, en: 14º CEHA, Correspondencia e integración de las artes, Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte, Málaga, 2002.

GARCÍA SÁNCHEZ, Jorge. «Cartas de Francisco Preciado de la Vega a Manuel de Roda (1765-1779)», *Boletín RABASF* nº 104-105, 2007.

GAVIRA MARTÍN, José. *Aportaciones para la geografía española del siglo XVIII*, Blas, Madrid, 1932.

GIMBERNAT, Antonio. *Oracion inaugural que para la abertura de los estudios celebrada en el Real Colegio de Cirugía de Barcelona (el día 5 de octubre de 1768)...*, Real Colegio de Cirugía, Barcelona, 1768.

GLENDINNING, Nigel. «Goya y las tonadillas de su época», *Segismundo*, 3, 1966. pp. 105-120.

GLENDINNING, Nigel. «Jovellanos leyendo el código del universo», en *El libro ilustrado. Jovellanos lector y educador*, Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 17-31, Madrid, 1994.

GLENDINNING, Nigel. *Goya y sus críticos*, Taurus, Madrid, 1983.

GONZÁLEZ de ARRIBAS, M^a. del Socorro & GONZÁLEZ, Filemón. «Noticias y documentos para la Historia del Arte en España durante el siglo XVIII», *Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1962.

GONZÁLEZ de FAUVE, M^a. Estela. (Ed.). *Ciencia, poder e ideología. El saber y el hacer en la evolución de la medicina española (siglos XIV-XVIII)*, Instituto de Historia de España «Claudio de Albornoz», Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina, 2001.

GORI SASSOLI, M., *Della Chinea e di altre "Macchine di gioia". Apparati architetonici*

per fuochi d'artificio a Roma nel Settecento, catalogo della mostra, Roma, Villa Farnesina, 24 marzo-28 maggio 1994, Roma 1994.

GRAÇA GARCIA, Maria da & DAVID ZINK, João. *Fogo de artifício. Festa e Celebração, 1709-1880*, Coleção de estampas da Biblioteca Nacional, Mostra iconográfica, 24 janeiro-28 de março, Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, 2002.

GRIMALDI Jerónimo, Marqués de (1706-1789). *Correspondencia del Marqués de Grimaldi con el Conde de Baños sobre el nombramiento de D. Antonio Ponz, como secretario de la Academia de San Fernando*, 1 sept. 1776. Respuesta del Conde de Baños, 11 sept. 1776. Respuesta del Marqués de Grimaldi a la anterior, 16 sept. 1776. Mss. 11030. B. N. E.

GROYS, Boris. *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*, Pre-Textos, Valencia, 2005.

GROYS, Boris. *Obra de arte total Stalin*, Pre-Textos, Valencia, 2008.

GUEVARA, Felipe de. *Comentarios de la pintura que escribió Don Felipe de Guevara, Gentil-hombre de boca del Señor Emperador Carlos Quinto Rey de España. Se publican por primera vez con un discurso preliminar y algunas notas de Don Antonio Ponz*, por Dn. Geronimo Ortega, Hijos de Ibarra y Compañía, Madrid, 1788.

GUTIÉRREZ de los RÍOS y CÓRDOBA, Francisco. [Conde de Fernán Núñez (1644-1721)]. *El hombre práctico, o discursos varios sobre su conocimiento y enseñanza*, (Impreso en Bruselas. Año de 1680. Y reimpresso en Madrid en el de 1764), Joachin Ibarra, Madrid, 1764.

HABERMAS, Jürgen. *Ciencia y técnica como "ideología"*, Tecnos, Madrid, 1986.

HABERMAS, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

HANKINS, Thomas L. & SILVERMAN, Robert J. *Instruments and the imagination*, N.J., Princeton University Press, Princeton, 1995.

HASKELL, Francis. *La historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado*, Alianza, Madrid, 1994.

HELGUERA QUIJADA, J. «La Real Fábrica de vidrios de San Ildefonso: una aproximación a su historia económica», en *Vidrio de la Granja. Real Fábrica de Cristales de La Granja de San Ildefonso*, Ministerio de Cultura, pp. 57-104, Madrid, 1988.

HELMAN, Edith. «Viajes de españoles por la España del siglo XVIII», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII, pp. 618-629. México, 1953.

HERR, Richard. *España y la revolución del siglo XVIII*, Aguilar, Madrid, 1988.

HERRERO CARRETERO, Concha. «La Real Fábrica de Tapices de Madrid y las innovaciones en tiempos de Francisco de Goya», en *Realidad y Sueño en los viajes de Goya*, Diputación de Zaragoza, pp. 69-85, Zaragoza, 1996.

HERRERO CARRETERO, Concha. «La Real Fábrica de Tapices y Francisco de Goya», en *Tapices y cartones de Goya*, Patrimonio Nacional, pp. 17-40, Madrid, 1996.

HERRERO CARRETERO, Concha. *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional, III: Siglo XVIII. Reinado de Felipe V*, Patrimonio Nacional, Madrid, 2000.

HIJAR, Duque de. *Expediente Causado en Solicitud de que no se permitan las Representaciones de Comedias Francesas, que S. M. ha concedido vajo ciertas calidades á Pedro Dambille, por el detrimento que originarán a la Opera en perjuicio de los Hospitales*, Madrid, 12 de Junio de 1788. BNE, Mss., 14052/6.

HIJAR, Duque de, Patricio Martínez de Bustos, el Marqués de Santiago, D. Francisco Cabarrus, D. Pedro de Garro, D. Francisco de Loynas, D. Manuel de Pinedo secretario. *Memorias sobre medios y arbitrios para los Reales Hospitales de esta Corte y sobre el*

establecimiento de la Ópera Bufo en beneficio de los mismos: leídas en la Junta de su Gobierno, Madrid, 25 de marzo de 1786.

IBÁÑEZ de RENTERÍA, José Agustín. *Discurso que presentó à la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del Pais en sus Juntas generales de los años de 1780, 81 y 83*, Pantaleon Aznar, Madrid, 1790.

Informe del Embajador en Roma, D. Manuel de Roda, sobre D. Francisco Preciado, Roma, 10 de abril de 1760. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores. Madrid. Santa Sede, leg. 598, 58-60.

JAY, Martin. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth- Century French Thought*, University of California Press, California, 1993.

JOLY, Martine. *La imagen fija*, La marca, Buenos Aires, 2003.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de (1744-1811). *Obras publicadas e inéditas de don Gaspar Melchor de Jovellanos*, M. Rivadeneyra, 1858-1859.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. *Elogio de D. Ventura Rodriguez leído en la Real Sociedad de Madrid por el socio D. Gaspar Melchor de Jove Llanos en la junta ordinaria del sábado 19 de enero de 1788*, Ilustrado con notas, é impreso de acuerdo de la misma Sociedad, en la Imprenta de la Viuda de Ibarra, Madrid, 1780.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. *Oracion pronunciada en la Junta Pública que celebró la Real Academia de San Fernando el dia 14 de julio de 1781 para la distribucion de premios generales de pintura, escultura y arquitectura...*, Joachin Ibarra, Madrid, 1781.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. *Cartas del viaje a Asturias*, Ayalga, Asturias, 1981.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. «Oración sobre la necesidad de unir el estudio de la literatura al de las ciencias, pronunciada en el Real Instituto Asturiano de Náutica y Mineralogía el 26 de marzo de 1797», *Obras públicas e inéditas*, BAE, v. xlvi., Madrid,

1963.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. *Discurso que pronunció en la Sociedad Económica de Madrid, Biblioteca de Autores Españoles*, (1784), Real Academia Española, Madrid, 1952.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. *Discurso histórico político, sobre el origen y vicisitudes de los espectáculos y diversiones públicas en España*, (1799), Mariano Saez, Granada, 1820.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. *Informe dado a la Real Academia de la Historia sobre juegos, espectáculos y diversiones públicas*, Imprenta Patriótica, a cargo de Verges, Cádiz, 1812.

JUDERÍAS, Julián, (1877-1918). *La leyenda negra: estudio acerca del concepto de España en el extranjero*, Consejería de Cultura y Turismo, Valladolid, 2003.

KAMEN, Henry. *Felipe V, el rey que reinó dos veces*, Temas de Hoy, Madrid, 2000.

KANTOROWICZ, Ernst H. *Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval*, Alianza, Madrid, 1985.

KOFMAN, Sarah. *Cámara oscura de la ideología*, Taller de Ediciones Josefina Betancor, Madrid, 1975.

LAFUENTE FERRARI, Enrique. *Breve historia de la pintura española*, Imp. Unión Poligráfica, Madrid, 1934.

LAFUENTE FERRARI, Enrique. *La fundamentación y los problemas de la Historia del Arte* [discurso de ingreso leído en sesión pública el día 15 de enero de 1951 y contestación del Excmo. Sr. D. Elías Tormo y Monzó], Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1951.

LAFUENTE, Modesto. *Historia General de España : desde los tiempos primitivos hasta la muerte de Fernando VII*, Montaner y Simón, Barcelona, 1879.

LAUGIER, Marc Antoine. (1713-1769). *Ensayo sobre la arquitectura*, Akal, Madrid, 1999.

LAQUEUR, Thomas. *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, Cátedra, Madrid, 1994.

LEAL ACLAMACION Solemne Pompa, Festivos aplausos, con que la M. N. y M. L. ciudad de Cordoba celebrò gozosa, consagrò rendida, lebantò obediente, por el Rey y Señor D. Fernando Sexto... En los dias 6, 7, 8, 9, 10 y 11 del mes de Noviembre del año de 1746, Cordoba, Diego Valverde, y Diego Rodriguez, Impressores de dicha Ciudad, 1746.

LEÓN TELLO, José Francisco. *Tratados neoclásicos españoles de pintura y escultura*, Universidad Autónoma, Madrid, 1980.

LEYVA, Pedro Justo Aniceto de. *Explicación de todas las reales funciones en un coloquio de los Quatro Elementos*, Imprenta de Don Antonio Muñoz del Valle, se hallará en la Librería de Joseph Mathias Escrivano, Madrid, 1760.

LOBERA Y MENDIETA, José de. *Verdadera relación y breve resumen de el recibimiento que ha hecho la Imperial ciudad de Toledo 'a nuestro invicto y Catholico Monarca... Don Carlos Tercero*, Madrid, Imprenta de Manuel Martín, se hallará en Madrid: en la librería de Joseph Batanero; y en Toledo: en las librerías de Chapinería y en Zocodover, 1761.

LOCKE, John. *Tratados sobre el gobierno civil* (1689); traducido de la septima edicion francesa publicada en París, por los ciudadanos D.G.C. y L.C. alferезes de caballería, Imprenta de la Minerva Española: a cargo de J. Fernandez, Madrid, 1821.

LOPE, Hans-Joachim. «¿Mal moral o necesidad económica? La polémica acerca del lujo en la Ilustración española», en M. Tietz (ed.), *La secularización de la cultura española en*

el Siglo de las Luces, Harrassowitz, pp. 129-150, Wiesbaden, 1992.

LOPE, Hans-Joachim. «¿Qué se debe a España? La polémica en su contexto europeo», en J. Cañas y M. A. Lama (eds.), *Juan Pablo Forner y su Época*, Editora Regional de Extremadura, pp. 401-416, Mérida, 1998.

LÓPEZ-CORDÓN, M. Victoria. «Familia, sexo y género en la España moderna», *Studia historica*. Ediciones Universidad de Salamanca, Historia Moderna, 18. Salamanca, 1998, pp. 105-134.

LOSADA, Manuel. *Crítica y compendio especulativo-practico de la Architectura Civil...*, Antonio Marin, Madrid, 1740.

LOWE, Donald M.. *Historia de la percepción burguesa*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1986.

LUNA, Juan José. «Mengs en la corte de Madrid. Notas y documentos», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XVII, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1980.

LUNA, Juan José. «La Obra de Houasse: Pinturas y Dibujos», *Gaceta del Museo Municipal*, Madrid, 1981.

LUNA, Juan José. *La Pintura Española en los Museos de la Cee y el Problema de Sus Orígenes*, Consejo Superior de Investigaciones, Madrid, 1989.

LUNA, Juan José. *Carlos IV, Mecenas de Pintores y Coleccionista de Pinturas*, Real Academia de Doctores, Madrid, 1992.

LLAGUNO y AMIROLA, Eugenio. *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su restauracion*, [Ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Cean-Bermúdez...], Imp. Real, Madrid, 1829.

MACANAZ, Melchor de. *Papel que se puso en las Reales manos del Rey Don Phelipe Quinto, el día 10 de marzo de 1745, para el mejor reximen de la Monarchía y su gobierno, de la expulsión de la Corte y Gobierno...*, Mss., Biblioteca Nacional, Madrid, 1745.

MACANAZ, Melchor de (1670-1760). *Auxilios para bien gobernar una monarquia católica, ó Documentos, que dicta la experiencia, y aprueba la razon, para que el monarca merezca justamente el nombre de Grande*, Imprenta de D. Antonio Espinosa, Madrid, 1789.

MACHUCA Y VARGAS, Manuel (1750-1799). *Diseño que manifiesta en Planta y Elevacion el como se ha de ejecutar la Portada de el costado, de la Yglesia Parroquial de la Villa de Vallecas, llamada de el Sol Alzado*, Biblioteca Nacional, Madrid, 1776.

McMAHON, Darrin. *Una historia de la Felicidad*, Taurus, Madrid, 2006.

MADOZ, Pascual. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, 1845-1850.

MADRAZO, Pedro de. *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España. Desde Isabel la Católica hasta la formación del Real Museo del Prado de Madrid*, [Fotograbados de Laurent, Joarizti y mariezcurrena], Daniel Cortezo y C^a., Barcelona, 1884.

MADRID por adentro, y el forastero instruido y desengañado. Escrito por un ingenio de esta Corte, Imp. del Real y Supremo Consejo de Indias, Madrid, 1784.

MAN, Paul de. *La resistencia a la teoría*, Visor, Madrid, 1990.

MAN, Paul de. *La ideología estética*, Cátedra, Madrid, 1998.

MANGUEL, Alberto. *Leer imágenes*, Alianza, Madrid, 2000.

MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*,

Ariel, Madrid, 1975.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. «Problemática del retablo bajo Carlos III», *Fragmentos*, núms. 12-14, págs. 33-43, Madrid, 1988.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *El retablo barroco en España*, Alpuerto, Madrid, 1993.

MARTÍN RODRÍGUEZ, Manuel (1751-1823). *Dibujos de una Casa propia del Exmo. Sor. Marques de Sta. Cruz, sita en esta Corte en la Calle de las Rejas*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1793.

MARTÍNEZ Martín. *Anatomia compendiosa, y Noches anatómicas*, Lucas Antonio de Bedmar, 1717.

MARTÍNEZ, Martín. *Anatomía completa del hombre....*, Benito Cano, a costa de la Real Compañía de Impresores y Libreros del Reyno, Madrid, 1788.

MARTÍNEZ ARRANZ, Amparo. *Teatro principal*, Ayuntamiento de Zaragoza, Servicio de Cultura, Zaragoza, 1999.

MARTÍNEZ DÍAZ, Ángel. *Espacio, tiempo y proyecto. El entorno urbano del Palacio Real de Madrid entre 1735 y 1885*, Ayuntamiento de Madrid Área de las Artes, Madrid, 2008.

MARTÍNEZ MEDINA, África. *Espacios privados de la mujer en el Siglo XVIII*, Horas y horas la editorial, Comunidad de Madrid, Madrid, 1995.

MARX, Karl. *Contribución a la crítica de la economía política*, Cultura Popular, México, 1979.

MATILLA, José Manuel & MEDRANO, Jose Miguel. *Felipe II y el poder de persuasión de la estampa*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1998.

MATILLA TASCÓN, Antonio. *Planos, trazas y dibujos: inventario del Archivo Histórico de Protocolos*, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1989.

MAYÁNS Y SISCAR, Gregorio (1699-1781). *Colección de cartas eruditas*, Ofic. de D. Benito Monfort, Valencia, 1791.

MELÉNDEZ, Francisco Antonio. *Representación a el Rey*, En Madrid, Año de 1726.

MEMORIAS sobre medios y arbitrios para los Reales Hospitales de esta Corte y sobre el establecimiento de la Ópera Bufa en beneficio de los mismos: leídas en la Junta de su Gobierno, Duque de Híjar, Patricio Martínez de Bustos, el Marqués de Santiago, D. Francisco Cabarrus, D. Pedro de Garro, D. Francisco de Loynas, D. Manuel de Pinedo secretario. Madrid, 25 de marzo de 1786. BNE, MSS., 13467.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Historia de los heterodoxos españoles*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1992.

MENGS, Anton Rafael. *Cartas a Ana María Mengs*, [Mss. Biblioteca Nacional], Madrid, 1779.

MENGS, Anton Raphael (1728-1779). *Cartas de Antonio Rafael Mengs a su hija Ana María y a su yerno Manuel Salvador Carmona* [Mss. Biblioteca Nacional], Madrid, 1779.

MENGS y la Academia de San Fernando, Actas del Segundo Simposio sobre «El P. Feijoo y su siglo», Oviedo, 1976.

MESONERO ROMANOS, Ramón de (1803-1882). *Manual histórico-topográfico, administrativo y artístico de Madrid*, Imprenta de Antonio Yenes, Madrid, 1844.

MILIZIA, Francesco. *El Teatro (escrita en Italiano por D. Francesco Milizia, y traducida al español por D. J. F. O.)*, Imprenta Real, Madrid, 1789.

MILIZIA, Francesco (1725-1798). *Arte de saber ver en las Bellas Artes del Diseño*, En la

Imprenta de Garriga y Aguasvivas, Barcelona, 1823.

MIRANDA, Juan. *Noticia individual que prescribe los lucidos aparatos con que la Coronada Villa de Madrid, en el dia 11 de Septiembre del año de 1759 celebró el acto de proclamación de Nuestro Catholico Monarcha Don Carlos III*, Imprenta del Diario, calle de la Reyna, Madrid, 1759.

MITCHELL, W. J. Thomas. *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*, Akal, Madrid, 2009.

MOLEÓN GAVILANES, Pedro. *La arquitectura de Juan de Villanueva: el proceso del proyecto*, Servicio de Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos, Madrid, 1988.

MOLEÓN GAVILANES, Pedro. «Don Diego de Villanueva y su tratado de la Decoración y Hermosura de las Fábricas», *Academia* nº 71, págs. 223-248, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1990.

MOLINA, Álvaro & VEGA, Jesusa. *Vestir la identidad, construir la apariencia. La cuestión del traje en la España del siglo XVIII*, Ayuntamiento de Madrid, Área de gobierno de las artes, Madrid, 2004.

MONTÓN, Bernardo. *Secretos de artes liberales y mecánicas: recopilados y traducidos de varios... autores que tratan de physica, pintura, arquitectura, optica*, Imprenta de Maria Angela Martí, viuda, Barcelona, 1761.

MORALES BORRERO, Consolación. *C. BROSCHI FARINELLI, Fiestas Reales en el Reinado de Fernando VI*, Editora Patrimonio Nacional, Madrid, 1972.

MORANT, Isabel y BOLUFER PERUGA, Mónica. *Amor, matrimonio y familia. La construcción histórica de la familia moderna*, Síntesis, Madrid, 1998.

MORANT DEUSA, Isabel & BOLUFER PERUGA, Mónica. «Condesa de Montijo: Elogio de Petra de Torres Feloaga, marquesa de Valdeolmos», en *Amor, matrimonio y*

familia. La construcción histórica de la familia moderna, Síntesis, Madrid, 1998. p. 191.

MORANT DEUSA, Isabel. *Historia de las mujeres en España y América Latina*, Cátedra, Madrid, 2006.

MORALES y MARÍN, José Luis. *Luis Paret: vida y obra*, Aneto, Zaragoza, 1997.

MORENO GONZÁLEZ, Antonio. *Una ciencia en cuarentena sobre la física en la universidad y otras instituciones académicas desde la Ilustración hasta la crisis finisecular del XIX*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1988.

MORILLAS ALCÁZAR, José María. *Felipe V e Isabel de Farnesio en Andalucía: el traslado de la corte a Sevilla (1729-1733)*, Padilla Libros, Sevilla, 1996.

MOSCOSO, Javier. «Dolor privado, sensibilidad pública», *La Ilustración y las ciencias. Para una historia de la objetividad*, Josep Lluís Barona, Javier Moscoso, Juan Pimentel, eds., Universitat de Valencia, Valencia, 2003.

MOXEY, Keith P. F. *Teoría, práctica y persuasión: estudios sobre historia del arte*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2004.

MUÑOZ, Antonio. *Discurso sobre economía política*, Joachin Ibarra, Madrid, 1769.

MUÑOZ MORILLEJO, Joaquín. *Escenografía española*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1923.

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. «Estudio crítico», *Benito Baíls: De la Arquitectura Civil*, Ed. facsímil del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Valencia, 1983.

NAVARRO Latorre, José. *Hace doscientos años: Estado actual de los problemas históricos del «Motin de Esquilache»*, Ayuntamiento de Madrid. Delegación de Educación. Instituto de Estudios Madrileños del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Aula de

Cultura, Curso sobre Historia de Madrid, Madrid, 1966.

NEWTON, Isaac. *Optice sive de Reflexionibus, Refractionibus, Inflexionibus et Coloribus Lucis*, (Latine reddidit), Samuel Clarke, S. T. P., Sumpt.: Marci-Michaelis Bousquet & Sociorum, Lausannæ & Genevæ, MDCCXL.

NEWTON, Isaac. *Óptica o tratados de las reflexiones refracciones, inflexiones y colores de la luz*, Alfaguara, Madrid, 1977.

NIPHO y CAGIGAL, Francisco Mariano. *Explicacion Physica, y Moral de las causas, señales, diferencias, y efectos de los Terremotos, con una relacion muy exacta de los mas formidables, y ruidosos, que ha padecido la Tierra desde el principio del Mundo, hasta el que se ha experimentado en España, y Portugál el día primero de Noviembre de este año de 1755*. Imprenta de los Herederos de D. Agustin de Gordejuela, Calle del Carmen, Madrid, 1755.

NIPHO y CAGIGAL, Francisco Mariano. *Representacion (de burlas hecha de veras) al nobilísimo gremio de los hombres de juicio en la que manifiesta la España Antigua sus honrados sentimientos contra los perniciosos y detestables abusos de la España Moderna*, Joseph de Ortega, Madrid, 1755.

NIPHO y CAGIGAL, Francisco Mariano. *Discursos eruditos de varios ingenios españoles*, Imprenta de Francisco Xavier Garcia, Madrid, 1764.

NOLLET, Jean Antoine (1700-1770). *Ensayo sobre la electricidad de los cuerpos*, [Traducido en Castellano por D. Joseph Vazquez y Morales], Imprenta del Mercurio, Madrid, 1747.

NOLLET, Jean Antoine (1700-1770). *Lecciones de Physica Experimental*, (traducidas al Español por el P. Antonio Zacagnini), Joachin Ibarra, Madrid 1757.

NORMANTE CARCABIELLA, Lorenzo. *Discurso sobre la utilidad de los conocimientos*

económico-políticos y la necesidad de su estudio metódico, compuesto por comisión de la Real Sociedad Aragonesa, para la abertura de su enseñanza gratuita, que dijo al público el día 25 de octubre de 1784, Blas Miedes, Zaragoza, 1784.

NOTICIA de la antigüedad y situación del santuario del Santa María de Cobadonga, en el Principado de Asturias..., Se expresa el incendio acaecido en el mismo Santuario a el amanecer del día 17 de octubre de 1777, Por Don Antonio de Sancha, Madrid, 1778.

NOTICIA del Cementerio y Capilla del Real Sitio de San Ildefonso, Imprenta Real, Madrid, 1787.

NOTICIA del incendio de la Plaza Mayor de Madrid. Copiada a la letra de los Diarios de aquella Corte de los días 20 y 21, Imp. de la viuda Piferrer, Barcelona, 1790.

NOTICIAS IMPORTANTES y concisas sobre todos los mejores escritores en artes y ciencias, 1763.

NOTICIA de la propiedad de los Caños del Peral a favor de Madrid. [Protocolo sobre la toma de posesión de la propiedad del teatro de los Caños del Peral], Archivo de Secretaría de Villa de Madrid, SEC. 3-400-17. y SEC. 2-477-15.

NUÑEZ, Faustino, Guía comentada de música y bailes preflamencos, 1750-1808, Carena, Barcelona, 2008.

ORACIÓN que Don Fernando Triviño, Figueroa, y Alarcon, del Consejo de S. M. su Secretario en el Real, y Supremo de las Indias, y viceprotector de la Junta Preparatoria de la Real Academia de Pintura, Escultura, y Arquitectura, dixo en la Junta general celebrada el día primero de Septiembre del año de 1744, RABASF, Archivo.

ORDÓÑEZ, J. & NAVARRO, V. & SÁNCHEZ RON, J. Historia de la ciencia, Espasa Calpe, Madrid, 2007.

ORDÓÑEZ, Javier. Ideas & Inventos. Un milenio (900-1900), CSIC, Lumdberg, Madrid,

2008.

ORTEGA LÓPEZ, Margarita. «Siglo XVIII: la Ilustración», en *Historia de las mujeres en España*, Síntesis, Madrid, 1997.

ORTI, Joseph Vicente. *Relacion puntual de las fiestas con que la Fidelissima Ciudad de Valencia acreditò nuevamente sus afectuosas demostraciones en la festiva Proclamacion de nuestro Gran Monarca el Señor Don Fernando Sexto de Castilla, y Tercero de Aragon, En los dias 19. 20. y 21. de Agosto de 1746, Viuda de Antonio Bordazàr de Artazù, Valencia, 1746.*

ORTIZ, José Francisco. *Noticia y plan de un viage arquitectónico-antiquario*, (encargado por S. M. a don Joseph Francisco Ortiz el año de 1790), Imprenta Real, Madrid, 1797.

ORTIZ GALLARDO de VILLARROEL, Isidoro. *Lecciones entretenidas, y curiosas, Physico-astrologico-meteorologicas, sobre la generacion, causas, y señales de los Terremotos, y especialmente de las causas, señales, y varios efectos del sucedido en España en el dia primero de Noviembre del año passado de 1755*, en Salamanca, por Antonio Joseph Villagordo.

PABLOS DE VIEJO, Eliseo de. «La Real Fábrica de Cristales de La Granja», en *Reales Fábricas*, Fundación Caja Madrid, pp. 19-30, Madrid, 1995.

PÁEZ RIOS, Elena. *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Madrid, 1981.

SANTIAGO PÁEZ, Elena. *Miguel Jacinto Meléndez: pintor de Felipe V*, Museo de Bellas Artes de Asturias, Centro Regional de Bellas Artes, Oviedo, 1989.

PÁEZ, SANTIAGO, Elena. «La biblioteca de Isabel de Farnesio», en SANTIAGO PÁEZ, Elena. (dir.), *La Real Biblioteca Pública, 1711-1760. De Felipe V a Fernando VI*,

Biblioteca Nacional, pp. 269-284, Madrid, 2004.

PANATI, Santiago. *Los Gitanos en la feria. Drama jocoso en musica para representarse en el teatro de los Caños del Peral*, Imprenta de Herrera, Madrid, 1790.

PARDO CANALÍS, Enrique. *Luis Paret, pintor de Madrid*, Instituto de Estudios Madrileños Del Consejo Superior de Investigaciones Cientificas / Ayuntamiento de Madrid, Delegación de Cultura, Madrid, 1978.

PASCUAL PONS, Manuel. *La fantástica historia de España y América a través del fuego*, M. Pascual, Barcelona, 1980.

PASTOR REY VIÑAS, Paloma. *Historia de la Real Fábrica de Cristales de San Ildefonso durante la época de la Ilustración (1727-1810)*, Fundación Centro Nacional del Vidrio, Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, Patrimonio Nacional, Madrid, 1994.

PATEMAN, Carole. *El contrato sexual*, Anthropos, México, 1995.

PATTE, Pierre. *Mémoires sur les objets les plus importants de l'architecture*, ouvrage enrichi de nombre de Planches en taille-douce, Chez Rozet, Libraire, París, 1769.

PATTE, Pierre. *Essai sur l'architecture theatrale*, Minkoff Reprint, Geneve, 1974.

PEÑAFLOLIDA, Conde de. Xavier María de Munibe. (1729-1785). *Los aldeanos críticos, ó Cartas criticas sobre lo que se verá*, Pantaleon Aznar, Madrid, cr.1784.

PEREIRA, Gómez. (1500-1558). *Antoniana Margarita* [Reproducción facsimilar de la ed. de 1749], Universidade de Santiago de Compostela & Fundación Gustavo Bueno, Servicio de publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2000.

PEREZ DE GUZMAN, Luis. *Algunas noticias desconocidas sobre el Teatro de los Caños del Peral*, Tip. de la "Rev. de Arch. Bibl. y Museos", Olózaga Im. Madrid, 1926.

PÉREZ MAGALLÓN, Jesús. *Construyendo la Modernidad: la cultura española en el tiempo de los Novatores (1675- 1725)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2002.

PEREYRA, Carlos. *Cartas confidenciales de la reina María Luisa a don Manuel Godoy con otras tomadas del Archivo reservado de Fernando VII, del Histórico Nacional y del de Indias*, M. Aguilar, Madrid, 1935.

PESET LLORCA, V.. «Acerca de la difusión del sistema copernicano en España», en *Actas del II Congreso Español de la Historia de la Medicina*, Salamanca, 1965.

PETIT, Maxime. *Les grands incendies*. Hachette et Cie, París, 1882.

PHILIP, Chris. *A bibliography of firework books. Works on recreative fireworks from the sixteenth to the twentieth century*, Published by C. Philip, in association with St. Paul's Bibliographies, 1985.

PIQUER, Andres. *Physica moderna, racional y experimental*, Oficina de Pascual Garcia, Valencia, 1745.

PIROLI, Tomaso, (intr.). *Le antichità di Ercolano*, In Roma, 1789-1807.

PIZARROSO QUINTERO, Alejandro. «Publicaciones periódicas y opinión pública en la España de Carlos IV», en *1802. España entre dos siglos y la devolución de Menorca*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2002.

PLAZA MAYOR, *Incendio de la*. Expedientes, 1790. Archivo de Secretaria de Villa de Madrid, 1-88-42; Gr.

PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la. *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Universidad de Valladolid, Publicaciones del Departamento de Historia del Arte, Valladolid, 1975.

PLEITO del cura Nicolás Cubilano contra Norberto Rojas de Zamora, sobre ejecución de bienes de Norberto y Lonso Rojas, ensambladores, por incumplimiento de escritura de realización de un retablo en la iglesia de Masueco, Año 1735. ARCHIVO de la Chancillería de Valladolid. Pleitos Civiles, Pérez Alonso (OLU) Caja 129,6.

PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A. *Manuel Rivero. Los encargos artísticos de un mercader andaluz del siglo XVIII*, Diputación de Huelva, Huelva, Diputación (Servicio de Publicaciones), Huelva, 2005.

PLUCHE, Noël-Antoine (1688-1761). *Espectáculo de la naturaleza, ó conversaciones á cerca de las particularidades de la historia natural...*, trad. al Castellano, Imp. de Pedro Marin. (Tercera ed.), Madrid, 1771-1773.

POLT, John H. R.. *Anton Raphael Mengs in Spanish Literature*, University of California, Emeritus. En: <http://www.cervantesvirtual.com>.

PONZ, Antonio. *Viage de España*, Viuda de Joaquín Ibarra, Madrid, 1776.

PONZ, Antonio. *Viaje de España*, [Introducción de Casto María del Rivero], M. Aguilar, Madrid, 1947.

PORTÚS, Javier. *La Sala Reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudo en la Corte Española 1554-1838*, Museo del Prado, Madrid, 1998.

PRAGMATICA SANCION EN FUERZA DE LEY, prohibiendo los juegos de embite, suerte, y azar, que se expresan, y declarando el modo de jugar los permitidos, En la Oficina de Don Antonio Sanz, Impresor del Rey nuestro Señor y de su Real Consejo, Madrid, 1771.

PRAGMATICA SANCION de S.M. en fuerza de Ley por la qual se prescribe el orden con que se ha de proceder contra los que causen bullicios, ó commociones populares, Imprenta de Pedro Marin, Madrid, 1774.

PRECIADO DE LA VEGA, Francisco. *Correspondencia de D. Manuel de Roda y Arrieta*,

1760-1776. Biblioteca Nacional de España, MSS/12757.

PRECIADO de la VEGA, Francisco. *Arcadia pictórica en sueño, alegoría o poema prosaico sobre la teórica y práctica de la Pintura*, Antonio de Sancha, Madrid, 1789.

PRECAUCIONES mandadas observar por S. M. y repetido nuevamente a la Sala de su Real Orden, el cuidado de su puntual cumplimiento para la representacion de comedias..., baxo cuya observancia se permite el que se executen, Biblioteca Histórica Municipal, Madrid.

PROCLAMACION TIERNA, Y FESTIVA de la Fidelissima, siempre Augusta Imperial ciudad de Zaragoza en la Gloriosa Exaltacion de su Adorado Benignissimo Monarca Don Fernando VI al Trono de las dos Españas, Joseph Fort, Zaragoza, 1746.

PROSPECTO de la obra que proyecta la nueva Sociedad Médica gaditana :establecida con el título de San Rafael en el convento hospital de San Juan de Dios, dedicado al Excmo. Sr. Conde de O-Railly, D. Antonio Murguía, Cádiz, 1785.

PROPUESTAS para ayudar al mantenimiento del Teatro de los Caños del Peral, alternando la ópera con otras representaciones teatrales, 1798. BNE, Archivo Barbieri. Mss., 13992/16.

PUENTE, Joaquín de la. *La visión de la realidad española en los viajes de Don Antonio Ponz*, Moneda y Crédito, Madrid, 1968.

PUGLIA, Santiago Felipe. *Desengaño del hombre*, [«su autor, Maestro de la lengua Castellana en esta Metropoli»], Impreso en Ymprenta de Francisco Briley, Filadelfia, 1794.

QUEVEDO, Francisco de. (1580-1640). *Poemas escogidos*, Castalia, Madrid, 1989.

RAMÍREZ DE GÓNGORA, Manuel Antonio. *Óptica del cortejo*, Juan Rodríguez, Córdoba, 1774.

REAL CEDULA DE SU Magestad y Señores del Consejo por la qual seprohibe en todos los pueblos de estos reynos la fabrica, venta, y uso de fuegos y que no se pueda tirar, o dispara arcabuz, o escopeta cargada con municion, ó sin ella, aunque sea con polvora sola, dentro de los pueblos, Oficina de Antonio Sanz, Madrid, 1771.

REAL CEDULA DE SU Magestad y Señores del Consejo por la cual se manda, que las justicias de estos reinos no permitan que anden vagando los que venden efigies de yeso, botes de olor, palilleros y otras menudencias de esta clase, ni los caldereros, y buhoneros, sino que fijen su domicilio y residencia bajo el apercibimiento con que se les conmina, con lo demás que se expresa, Pedro Marín, Madrid, 1781.

REAL CEDULA DE SU Magestad y Señores del Consejo por la cual se manda que con ningún pretexto ni motivo se permita a los buhoneros y los que traen cámaras oscuras y animales con habilidades anden vagando por el reino sino es que elijan domicilio fijo, con lo demás que se expresa, Pedro Marín, Madrid, 1783.

REAL CEDULA DE SU Magestad y Señores del Consejo por la cual se Declara que la profesión de las nobles artes del dibujo, pintura, escultura y arquitectura queda enteramente libre para que todo sugeto nacional o extranjero la ejercite sin estorvo ni contribución alguna, en la conformidad que se expresa, Pedro Marín, Madrid, 1785.

REAL CEDULA DE SU Magestad y Señores del Consejo de 1790 derogando las Ordenanzas de los Gremios de 1731.

REAL CEDULA que sirve de Titulo para los Yndividuos de la Real Academia de la Historia de España, Madrid, 16 de mayo de 1743.

REAL ORDEN concediendo a los Hospitales la facultad privativa de la representacion de Operas en el Teatro de los Caños del Peral.

REAL PROVISION DE LOS SEÑORES DEL CONSEJO, En que a instancia de la Nobleza, Villa, y Gremios de Madrid, en quienes se halla refundida la voz cumun, se

desaprueban las pretensiones introducidas sin legitima personalidad en los bullicios pasados, y declaran por nulas, é ineficaces, como opuestas á las Leyes, y constitucion del Estado, En la Oficina de Don Antonio Sanz, Impresor del Rey nuestro Señor, y su Consejo, Madrid, 1766.

REESE, Thomas F. «Hipódromos, carros, fuentes, paseantes y la diversión pública en la España del Siglo XVIII: Un programa agrario y de la antigüedad clásica para el Salón del Prado», *El Arte en tiempos de Carlos III*, IV Jornadas de Arte, C.S.I.C., Madrid, 1989.

REGLAMENTO para el mejor orden y policia del Teatro de la Opera, cuyo privilegio se ha servido conceder el Rey á los Reales Hospitales, aprobado por S.M., y comunicado a la Sala de Alcaldes para su publicacion, en virtud de Real Orden de once de Diciembre de mil setecientos ochenta y seis, 1787.

REJON DE SILVA, Diego Antonio. *Tratado de la Pintura por Leonardo de Vinci, y los Tres libros que sobre el mismo Arte escribió Leon Bautista Alberti: traducidos é ilustrados con algunas notas*, Imprenta Real, Madrid, 1784.

RELACION VERIDICA, en que se declara, y da cuenta de los sucessos acaecidos à fuerza del horroroso temporal el dia 23 de Noviembre de 1739 en la Coronada Villa de Madrid, Imprenta de los Gomez, frente del Real Convento de San Pablo, Sevilla, 1739.

RELACION DE LOS ARCOS, inscripciones, y ornatos de la Carrera por donde ha de passar el Rey Nuestro Señor D. Carlos Tercero en su entrada publica, escrita de orden del corregidor y Ayuntamiento de Madrid, Joachin Ibarra, Madrid, 1760.

RENUNCIA Original, que hizo el Rey N. Sr. D. Phelipe Vº en 10 de Enero de 1724. de todos sus Reynos y señorios, y acctacion de S. A. el Sr. Dn. Luis Iº, A.H.N. Estado, leg. 2460.

RESPUESTA dada al Rey Nro. Señor Don Fernando el Sexto, sobre una pregunta, que S. M. hizo á un Mathematico, y experimentado en las tierras de Lima, sobre el Terremoto,

acaecido el dia primero de Noviembre de 1755, Imprenta Real de la Viuda de D. Diego Lopez de Haro, en Calle Genova, Sevilla, 1756.

RICOEUR, P. *La memoria, la historia y el olvido*, Trotta, Madrid, 2003.

RIEGER, Christian (1714-1780). *Elementos de toda la arquitectura civil: con las mas singulares observaciones de los modernos*, [en latin. Por el P. Christiano Rieger, de la Compañia de Jesus, al presente Cosmographo Mayor de S. M. y de su Consejo Real, y Supremo de Indias, Maestro de Mathematicas del Colegio Imperial. los quales, aumentados por el mismo, da traducidos al castellano el P. Miguel Benavente, Maestro de Mathematicas en el mismo Colegio. Joachin Ibarra, Madrid, 1763.

ROBERT, Jones. *Artificial Fireworks* (With the Addition of many new and beautiful Fir-Works and three large Coper Plates), Printed for J. Millan near Whitehall, London, 1776.

RODRÍGUEZ, Pedro. Conde de CAMPOMANES, (1723-1803). *Discurso sobre el fomento de la industria popular* (1774); *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento* (1775), Instituto de Estudios Fiscales, Madrid, 1975.

RODRIGUEZ, G. de CEBALLOS, Alfonso. «El retablo barroco en Salamanca: materiales, formas, tipologías», *Imafronte n° 3-4-5*. 1987-88-89. Pgs. 225-258.

RODRIGUEZ, G. de CEBALLOS, Alfonso. «El retablo barroco», *Cuadernos de arte español* 72, Historia 16, Madrid, 1992.

RODRIGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, M^a José. «El terremoto lisboeta de 1755 en las relaciones de sucesos», en GARCIA DE ENTERRÍA, M^a. Cruz et. al. «Las relaciones de sucesos en España (1500-1750)», *Actas del Primer Coloquio Internacional (Alcalá de Henares, 8,9 y 10 de junio de 1995)*, Alcalá de Henares & Publicaciones de la Sorbonne, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1996.

RODRÍGUEZ RUIZ, Delfin. «De la utopía a la Academia. El tratado de arquitectura civil

de José de Hermosilla», *Fragmentos*, n^o 3, pgs. 57-80, Ministerio de Cultura, Madrid, 1984.

ROMÀ Y ROSELL, Francisco. *Las señales de la felicidad en España*, Imprenta de Antonio Muñoz del Valle, Madrid, 1768.

ROSE de VIEJO, Isadora. *Manuel Godoy. Patrón de las artes y coleccionista*, Editorial de la Univ. Complutense, Madrid, 1983.

ROSE-de VIEJO, Isadora & LAPARRA LÓPEZ, Emilio, & GIMÉNEZ LÓPEZ, Enrique. *La imagen de Manuel Godoy*, [Catálogo de la exposición celebrada en Badajoz, en Octubre de 2001], Junta de Extremadura, Consejería de Cultura, Badajoz, 2001.

ROVIRA, Francisco Xavier. *Compendio de matematicas dispuesto para las escuelas del real cuerpo de artilleria de marina*, [TOMO SEXTO QUE COMPRENDE LA PIROTECNIA, FORTIFICACION Y MINAS], Imprenta de la Academia de Cavalleros Guardias-Marinas, 1791.

RUEDA, Ana. «Optica del cortejo: panóptico para una comedia de bastidores», *Dieciocho*, 27/2, 2004.

RUIZ GÓMEZ, Leticia. *La Coleccion de Estampas Devocionales de las Descalzas Reales de Madrid*, Fundacion Universitaria Española, Madrid, 1998.

RUIZ TORRES, Pedro. «Las bases sociales de la Ilustración», en Barona, J. L., & Moscoso, J., *La Ilustración y las ciencias. Para una historia de la objetividad*, Universitat de Valencia, Valencia, 2003.

SABATINI, Francisco. *Breve descripcion de los adornos, y arcos triunfales, que a expensas de la M. I. y Coronada Villa de Madrid, de los Gremios Mayores, y otros Individuos de ella, se han erigido de orden de su Mag. por invencion, y direccion del coronel D. Francisco Sabatini, Arquitecto de S. M.*, Madrid, 1765.

SABATINI, Francisco (1722-1797), *Oficios e informaciones de Francisco Sabatini y*

otros, pidiendo lunas y espejos de la Fábrica de San Ildefonso para el gabinete de la reina, 1790-1793. B. N. E., MSS/22023/1.

SÁIZ, M^a. Dolores. *Historia del periodismo en España. 1. Los orígenes. El siglo XVIII*, Alianza, Madrid, 1983.

SALABERT, Félix de. Marqués de Torrecilla. «*Memorias*», Madrid, 1734. Publicadas por G. Maura Gamazo, en *Carlos II y su corte*, págs. 454 y ss. Madrid, 1911.

SAMBRICIO, Carlos. «Virgilio Rabaglio, arquitecto de los Caños del Peral», *Archivo Español de Arte*, C. S. I. C., Madrid, 1972.

SAMBRICIO, Carlos. *La arquitectura española de la Ilustración*, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España & Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1986.

SANCHEZ, Santos. *Extracto puntual de todas las Pragmáticas, Cédulas, Provisiones, Circulares, Autos Acordados y otras Providencias publicadas en el reinado del Señor Don Carlos III*, Tomo Primero (1760-1776), Imprenta de la viuda e hijo de Marín, Madrid, 1794.

SÁNCHEZ BLANCO, Francisco. *La mentalidad ilustrada*, Taurus, Madrid, 1999.

SÁNCHEZ ESPINOSA, Gabriel. «Gaspar Melchor de Jovellanos. Un paradigma de lectura ilustrada», en *El libro ilustrado. Jovellanos lector y educador*, Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp.34-59, Madrid, 1994.

SANCHO, José Luis. «El interior del Alcázar de Madrid durante el reinado de Felipe V», en: CHECA CREMADES, Fernando. *El Real Alcázar de Madrid: dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*, Palacio Real, septiembre-noviembre, 1994, Comunidad de Madrid & Nerea, Madrid, 1994.

SANCHO, José Luis. «Retratos de familia de los borbones 1700-1801», en *XIII Jornadas*

Internacionales de Historia del Arte. Arte Poder y Sociedad en la España de los siglos XV al XX, Departamento de Historia del Arte, Instituto de Historia, CSIC, Madrid, 2008.

SAN VICENTE, Angel. *Años artísticos de Zaragoza 1782-1833 sacados de los Años políticos e Históricos que escribía Faustino Casamayor alguacil de la misma ciudad*, Ibercaja, Zaragoza, 1991.

SANTACILIA, Jorge Juan, & ULLOA, Antonio de. *Relacion Hiatorica del Viaje a la America Meridional*, Introducción y edición de Jose P. Merino Navarro y Miguel M. Rodríguez San Vicente, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1978.

SARMIENTO, Martín (1695-1771). *Sistema de adornos del Palacio Real de Madrid*, Álvarez Barrientos, Joaquín & Herrero Carretero, Concha, eds., Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2002.

SARRAILH, Jean. *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1957.

SEBASTIÁN y LATRE, Tomás. *Relacion historica de los sucesos ocurridos en Zaragoza con motivo del incendio de su Coliseo en la noche del doce de Noviembre de 1778*, Imp. de Francisco Moreno, Zaragoza, 1779.

SEBASTIAN Y LATRE, Tomás (m. 1792). *Ensayo sobre el teatro español*, Reimpreso en Madrid, Imprenta de Pedro Marín, Madrid, 1773.

SEMPERE y GUARINOS, Juan. *Reflexiones sobre el buen gusto en las ciencias, y en las artes. Traducción libre de las que escribió en italiano Luis Antonio Muratori, con un discurso sobre el gusto actual de los españoles en la literatura*, Antonio de Sancha, Madrid, 1782.

SEMPERE y GUARINOS, Juan. *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, Imprenta Real, Madrid, 1785.

SEPÚLVEDA, Ricardo (1846-1909). *El Corral de la Pacheca: (apuntes para la historia del teatro español)*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1888.

SHERGOLD, N. D. *Los corrales de comedias de Madrid, (1632-1745), reparaciones y obras nuevas: estudio y documentos*, Tamesis Books en colaboración con la Comunidad de Madrid, Madrid, 1989.

SILVÁN, Leandro. *La vida y la obra del Conde de Peñaflores, fundador de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País*, Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País, San Sebastián, 1971.

SOTTO, Serafín María de, Conde de CLONARD. *Memoria histórica de las academias y escuelas militares de España, con la creacion y estado presente del Colegio General establecido en la ciudad de Toledo*, Imprenta de Don José M. Gomez Colon y Compañía, Madrid, 1847.

SOTOMAYOR, CISNEROS y SARMIENTO, Joaquín de. *Modo de hacer incombustibles los edificios, sin aumentar el coste de su construccion*, («extractado de el que escribió en francés el conde de Espie»), Pantaleón Aznar, Madrid, 1776.

SPARY, Enma. «Ciencia y moda en la ciudad europea», en *Madrid ciencia y corte*, Antonio Lafuente & Javier Moscoso Eds., Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1999.

STRAUB, Jean Frédéric. *La Francia Española*, Marcial Pons, Madrid, 2003.

SUAREZ, Miguel Jerónimo. *Memorias instructivas y curiosas sobre agricultura, comercio, industria, economía, química, botánica, historia natural*, Pedro Marin, Madrid, 1780.

SUÁREZ ROBLES, José. *Tesoro artístico del Palacio Real de Madrid*, Ilustrada por José Suárez Robles, editor, C. Moliner y Compañía, Madrid, 1871.

TÁRRAGA BALDÓ, María Luisa, *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real*, Patrimonio Nacional, CSIC, Instituto Italiano de Cultura, Madrid, 1992.

THOMASON, Phillip B., «El Coliseo de la Cruz: 1736-1860. Estudio y documentos», *Fuentes para la Historia del Teatro en España*, 22, Woodbridge: Tamesis, 2005.

TORNOS, Miguel de. *Memoria sobre las ventajosas utilidades de la Arcilla, especialmente para obras de Escultura y Arquitectura*, Blas Miedes, Impresor de la Real Sociedad, Zaragoza, 1785.

TOVAR MARTÍN, Virginia. «Teatro y espectáculo en la Corte de España en el siglo XVIII», En *El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del Siglo XVIII*, págs. 221-239, Comunidad de Madrid — Patrimonio Nacional, Madrid, 1987.

TOVAR MARTÍN, Virginia & MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *El arte del barroco*, Taurus, Madrid, 1990.

TOVAR MARTÍN, Virginia. «Santiago Bonavía, arquitecto principal de las obras reales de Aranjuez», *Anales de la Historia del Arte* n° 7, pp. 123-155, Servicio de publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1997.

ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. *Pintura, mentalidad e ideología en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1988.

ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. *Pensamiento artístico español del siglo XVIII: de Antonio Palomino a Francisco de Goya*, Aldeasa, Madrid, 2001.

ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. «Felipe V y el retrato de corte», en *El arte en la corte de Felipe V*, Patrimonio Nacional - Museo Nacional del Prado - Fundación Cajamadrid, Madrid, 2003. pp.89-140.

UREÑA, Marqués de. (Gaspar de Molina y Zaldívar). *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo*, Imp. de J. Ibarra, Madrid, 1785.

VALDASREAL, Antonio. *Carta que escribe don Antonio Valdasreal, a un amigo suyo, pintandole en un romance la nunca bien celebrada diversión de los bayles de máscara en esta corte, con todas las circunstancias, y modos que comprehende. Aparatos que tiene el coliseo del Príncipe, donde se executan; sus adornos, y providencias, dispuestas à la mas arreglada diversión del Público en el presente tiempo de Carnestolendas*, Imp. de Joseph Martínez Abad, Madrid, 1767.

VALZANIA, Francisco Antonio. *Instituciones de Arquitectura*, Imprenta de Sancha, Madrid, 1792.

VALLEJO, Carlos, General Reformador de la Regular Observancia de Nuestro P. S. Bernardo, Orden del Cister, en estos Reynos de España, 1778. *Hacemos saber, como por mano del Exmo. Sr. Conde de Forida-Blanca, su Secretario de Estado, nos acaba de manifestar su Magestad la piadosa Exortación, que acompaña, y su Instrucción...*, Mss., AHN. Clero. Leg. 5252.

VANDO: MANDA EL REY NUESTRO SEÑOR, y en su Real Nombre los Alcaldes de su Real Casa, y Corte: que en observancia de los Autos Acordados, repetidas Reales Ordenes, y Vandos publicados por la Sala, que el ultimo fuè en el año de mil setecientos cinquenta y siete, prohibiendo, bajo de graves, penas todos los Fuegos artificiales de Polvora, incluyendose los Coetes, que se llaman Voladores, 1780.

VAREY, Joseph E. *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid, 1758-1840*, Tamesis Books, London, 1972.

VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco. *Foucault y los historiadores: análisis de una coexistencia intelectual*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Cádiz, Cádiz, 1987.

VEGA, Jesusa. «Irracionalidad popular en el arte figurativo español del siglo XVIII», en *Anales de la literatura española, N° 10*, Departamento de literatura española. Universidad de Alicante, Alicante, 1994.

VEGA, Jesusa. *Modernidad y Tradición en la Estampa Española del Siglo XIX*, Universidad Autónoma, Madrid, 1997-98.

VEGA, Jesusa. «Contextos cotidianos para el arte. Cuadros y objetos de arte para el adorno doméstico madrileño a mediados del siglo XVIII», *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, LV/1, pp. 5-43, 2000.

VEGA, Jesusa. «La construcción histórica de la imagen de noticia», en *Periodismo y periodistas. De las gazetas a la red*, España Nuevo Milenio, págs. 46-53, Barcelona, 2001.

VEGA, Jesusa. «Transformación del espacio doméstico en el Madrid del siglo XVIII: del oratorio y el estrado al gabinete», *Dialectología y tradiciones populares*, Tomo LX, cuaderno segundo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2005.

VEGA, Jesusa. *Ciencia, Arte e Ilusión en la España Ilustrada*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas & Polifemo Ed., Madrid, 2010.

VERDADERA RELACION de lo sucedido en la tormenta de truenos, relampagos, centellas, y rayos, que vino sobre la ciudad de Sevilla en 23 de abril de este año de 1736. Y de las fiestas que le hicieron à Maria Santisima de la Merced, por los singulares favores, que visiblemente se le debieron en esta afliccion, y los que prosigue executando à los que se valen del patrocinio de su Santa Imagen, Imprenta Real, Casa del Correo Viejo, Sevilla, 1736.

VERGNAUD, Armand Denis. *Manual elemental de pirotecnica civil y militar, ó arte del polvorista*, por: Franco de Selva, Lucio, trad., Imprenta de Barbon, Madrid, 1841.

VIAGE de Ambrosio de Morales por orden del rey D. Phelipe II a los reynos de León, y Galicia, y Principado de Asturias, para reconocer las reliquias de santos, sepulcros reales y libros manuscritos de las cathedrales y monasterios / dale à luz con notas, con la vida del autor, y con su retrato, Fr. Henrique Flórez ... del Orden del Gran Padre S.

Agustin, Antonio Marín, Madrid, 1765.

VIDRIERO, LÓPEZ, María Luisa. «Inventario de la librería de Isabel de Farnesio», en *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso, retrato y escena del rey*, (Cat.) La Granja de San Ildefonso, Patrimonio Nacional, Segovia, 2000.

VIERA Y CLAVIJO, José de. *Elogio de Felipe V Rey de España: al qual se adjudicó el primer premio de eloquencia por la Real Academia Española en la Junta que celebró el dia 22 de junio de 1779*, Joachin Ibarra, Madrid, 1779.

VILLANUEVA, Diego de. *Tratado De la Decoracion y Hermosura de las Fabricas*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1768.

V. V. A. A. *Juan de Villanueva arquitecto (1739-1811)*, Ayuntamiento de Madrid, Delegación de Cultura, Museo Municipal, Madrid, 1982.

V. V. A. A. *Real Academia: La Real Academia de San Fernando en 1792. Renovación, Crisis, Continuismo*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1992.

WARD, Felipe. *Certamen público de los tratados de matematicas, geometria sublime, y mecanica, que en el Real Seminario de Nobles tendra*, Joachin Ibarra, Madrid, 1775.

WILSON, Frank R. *La mano. De cómo su uso configura el cerebro, el lenguaje y la cultura humana*, Tusquets, Barcelona, 2002.

ZARAGOZA y EBRI, Bruno Agustín. [Con seudónimo de Athanasio Genaro Brízuguz y Bru]. *Escuela de arquitectura civil: en que se contienen las ordenes de arquitectura, la distribucion de los planos de templos, y casas, y el conocimiento de los materiales*, Joseph Thomas Lucas, Valencia, 1738.

ŽIŽEK, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*, Siglo XXI, Madrid, 1992.

ZUÑIGA, Juan de. *Carta escrita en los dias inmediatos al susto del Terremoto*, [con la

*respuesta y dictamen] «El Terremoto y su uso» de... Fr. Benito Feijóo, Francisco Marin,
Impresor del Rey N. S., Toledo, 1756.*

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

- 1.: *Vista del Alcázar de Madrid a finales del Siglo XVII*, 1698 ca., anónimo, Col particular.
- 2.: *Vista del Palacio y jardines del Buen Retiro*, 1637 ca., José Leonardo, Patrimonio Nacional, Palacio Real de Madrid.
- 3.: *Diana en un paisaje*, 1737, Louis-Michel van Loo, Museo Nacional del Prado.
- 4.: *Ojo artificial*, 1734, ilustración en: NOLLET, Jean Antoine (1700-1770). *Leçons Physique Expérimentale*, París, 1742.
- 5.: *Proyecto para el Palacio Nuevo de Madrid*, [composición para una vista de la fachada principal], 1735, Filippo Juvarra, Archivo General de Palacio, Patrimonio Nacional, Madrid.
- 6.: *El Jardín Botánico desde el Paseo del Prado*, 1790 ca., Luis Paret y Alcázar, Museo Nacional del Prado.
- 7.: *Proyecto no construido para reformar el Palacio del Buen Retiro*, 1746, Giacomo Bonavia, Archivo General de Palacio, Patrimonio Nacional, Madrid.
- 8.: *Elevación y perfil de la linterna proyectada para el puerto de Barcelona*, 1740, Miguel Marín, Archivo General de Simancas.
- 9.: *Proyecto para la reedificación global del conjunto palaciego del Buen Retiro*, 1712-1715, Robert de Cotte, Biblioteque Nationale de France, París.
- 10.: *Proyecto para el Palacio Nuevo de Madrid*, [planta], 1735, Filippo Juvarra, Archivo General de Palacio, Patrimonio Nacional, Madrid.
- 11.: *Retrato de Carlos II con armadura*, 1680, Juan Carreño de Miranda, Museo Nacional del Prado.

- 12.: *Retrato de Felipe V a caballo*, 1723, Jean Ranc, Museo Nacional del Prado.
- 13.: *Proyecto de ampliación del Palacio de Aranjuez por las crujías norte y este*, 1715-1727, Pedro Caro Idrogo & Étienne Marchand, Centro Cartográfico del Ejército, Cartoteca Hispánica, Madrid.
- 14.: *Proyecto para el Coliseo del Príncipe*, 1744, Juan Bautista Sachetti (idea) & Ventura Rodríguez (dibujo), Museo Nacional de Cataluña.
- 15.: *Duelo a garrotazos*, 1820-1823, Francisco de Goya y Lucientes, (detalle), fotografía de J. Laurent, 1866-73, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid. Ilustración en: FORADADA BALDELLOU, Carlos. «Los contenidos originales de las Pinturas Negras de Goya en las fotografías de Laurent. Las conclusiones de un largo proceso», *Goya Revista de Arte*, Número 333, Octubre-Diciembre, 2010.
- 16.: *Palacio de la Granja de San Ildefonso*, 1721-1744, T. Ardemans, A. Procaccini, S. Subisatti, J. B. Sachetti, Patrimonio Nacional.
- 17.: *Plano del Palacio Real Nuevo*, [traza del piso bajo, estado de las obras], 1748, G. B. Sachetti, Archivo General de Palacio, Patrimonio Nacional, Madrid.
- 18.: *Madonna and Child*, 1505-1510, A. A. da Correggio, (atr.), N. G. of Washington.
- 19.: *Retrato de Felipe V en traje de caza*, 1712, Miguel Jacinto Meléndez, Museo Cerralbo, Madrid.
- 20.: *Retrato de María Luisa Gabriela de Saboya en traje de caza*, 1712, Miguel Jacinto Meléndez, Museo Cerralbo, Madrid.
- 21.: *Triunfo de Isabel de Farnesio*, 1719, Peter Tanjé, Biblioteca Nacional de España, Madrid.
- 22.: *Retrato de la Reina Mariana de Austria*, 1666, Juan Bautista Martínez del Mazo,

National Gallery of London.

23.: *Familia de Felipe V*, c. 1718, (dib.), Michel-Ange Houasse, M. N. del Prado.

24.: *Familia de Felipe V*, 1723, [boceto], Jean Ranc, Museo Nacional del Prado.

25.: *Retrato de Isabel de Farnesio con su primogénito en brazos*, c. 1716, Miguel Jacinto Meléndez, Colección Cajasur, Córdoba.

26.: *La Familia de Felipe V*, 1743, Louis Michel van Loo, Museo Nacional del Prado.

27.: *La Familia de Carlos IV*, 1789, (dibujo), Mariano Salvador Maella, Museo Nacional del Prado.

28.: *La Familia de Carlos IV*, 1800, Francisco de Goya y Lucientes, Museo Nacional del Prado.

29.: *Retrato de la familia Léonard*, 1693, M^o. del Louvre, (izq.) *Retrato de la familia Le Juge*, 1706, M^o. Hyacinthe Rigaud, Perpignan, (dech.), Hyacintye Rigaud.

30.: *La Familia de los Duques de Osuna*, 1788, Francisco de Goya y Lucientes, Museo Nacional del Prado.

31.: *Real Theatro del Buen Retiro*, 1758, C. B. Farinelli, manuscrito. En: MORALES BORRERO, Consolación. «C. BROSCHI FARINELLI, Fiestas Reales en el Reinado de Fernando VI», Editora Patrimonio Nacional, Madrid, 1972.

32.: *Infanta María Antonia Fernanda de Borbón y Farnesio*, 1750, Jacomo Amigoni, Museo Nacional del Prado.

33.: *Planta principal del palacio de la Duquesa Vd. de Arcos en la calle Leganitos*, 1760-1800, anónimo. Biblioteca Digital Hispánica.

34.: *Escenario de bastidores con escena de commedia dell' arte*. En: BONET CORREA,

Antonio. «Domenico Scarlatti en España. Utopía y Realidad en la Arquitectura. Iconografía Musical», Cat. Exp. Ministerio de Cultura, Madrid, 1985.

35.: *Colección de las principales suertes de una corrida de toros*, 1790, Antonio Carnicero, British Museum.

36.: *Isabel Parreño con traje manchego y máscara*, Antón Rafael Mengs, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

37.: *Esquema para la reforma del Teatro de los Caños del Peral*, [Aprobado en la asamblea de la Junta de Hospitales de 1786], Manuscrito, Biblioteca Nacional de España.

38.: *Baile en Máscara*, 1770, Juan Antonio Salvador Carmona, grab., Biblioteca Nacional de España.

39.: *Fiesta musical en el Teatro Argentina de Roma*, 1747, Giovanni Paolo Pannini, Musée du Louvre.

40.: *Bomba apaga-fuegos pequeña*, 1773, dib., J. Jorge Granbner, Manuscrito, Archivo Histórico de la Villa de Madrid.

41.: *Estructura del teatro*, 1776, Benito Baíl's. *Principios de Matematica*, Joachin Ibarra, Madrid, 1776.

42.: *Retablo Mayor de la Iglesia de San Esteban*, 1693, José de Churriguera, Salamanca.

43.: *Planos del Meson del Peine*, 1779, Antonio Berette y Vicente Barcenilla, Archivo Histórico de Protocolos, Madrid.

44.: *Carta del Obispo de Barcelona*, [detalle] en respuesta a la «Circular» enviada por Floridablanca, 1777, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

45.: *España. Atlas Geográfico del Reyno de España e Islas Adjacentes*, 1757, Tomás López, Real Academia de la Historia.

46.: *Tabernáculo de jaspes con Virgen Madre de Dios venerada en el Real Convento del Orden Militar de Montesa*, 1773, Miguel Fernández inv. & Joaquín Ballester gr.

47.: *Distribución de espacios en un edificio de viviendas*, [«Escuela de Arquitectura Civil»], 1738, B. A. Zaragoza y Ebrí.

48.: *Finis gloriae mundi*, [Jeroglíficos de las Postrimerías], 1672, Juan Valdés Leal, Iglesia del Hospital de la Caridad, Sevilla.

49.: *Cristo Crucificado*, [retablo colateral], c. 1739, Manuel de Mesa (ensamblador, Manuel Zamorano (dorador), Iglesia del Monasterio de Religiosas Trinitarias Descalzas de San Ildefonso, Madrid.

50.: *Transparente*, 1725, Francisco Hurtado, Iglesia de la Cartuja del Paular.

51.: *Tabernáculo*. 1754-, Ventura Rodríguez y José Rodríguez de Arellano, Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza.

52.: *Proyecto de jardín*, 1736-1742, Ventura Rodríguez, Palacio Real (Madrid), Biblioteca Digital Hispánica.

53.: *Triunfo de la Iglesia*, 1626, P. Pablo Rubens, Museo Nacional del Prado.

54.: *Microscopio compuesto*, 1715, John Marshall (fabricante), Museum of the History of Science, Oxford.

55.: Didáctica de la mirada y su utilidad para la representación artística. NEWTON, Isaac. «Optice sive de Reflexionibus, Refractionibus, Inflexionibus et Coloribus Lucis», (portada), Daudet sculp., Samuel Clarck S. T. P., Ed. Lausanne & Geneve, 1740. Biblioteca Nacional de España.

56.: *Forma de encender fuego utilizando espejos*, NOLLET, Jean Antoine (1700-1770). «Lecciones de Physica Experimental», (traducidas al Español por el P. Antonio Zacagnini),

Joachin Ibarra, Madrid, 1757. Biblioteca Nacional de España.

57.: *Vista del Paseo del Prado y Recoletos*, 1790, Antonio González Velázquez. Biblioteca Digital Hispánica.

58.: *Rinoceronte*, A. Dürer (dib), Hans Liefrinck the Elder (pub), c. 1550. En: DACKERMAN, Susan (ed.). *Prints and the pursuit of knowledge in early modern Europe*; with essays by Susan Dackerman. Cambridge (Massachusetts): Harvard Art Museums; New Haven, Yale University Press, London, 2011.

59.: *Venus anatómica*, c. 1781, Clemente Susini. Museo de Specola, Florencia.

60.: *Explicación del fenómeno de la visión*, DESCARTES, René. «Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences, plus la dioptrique, les météores et la géométrie», Jean Maire, Leyden, 1637.

61.: *Barometro-Thermometro*, 1776, Claude-Simeón Passemant, British Museum.

62.: *Ruinas de Lisboa tras el terremoto*, 1756, publicada por Emanuel Richter en Stolpe, British Museum.

63.: *Erupción del Monte Vesubio el 14 de mayo de 1771. Vista tomada por Volayre y pintada por Dn. Ant. Carnicero*, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

64.: *Grupo familiar asistiendo a la experimentación con la Bomba de Vacío*, 1768, Joseph Wright de Derby, National Gallery of London.

65.: *Modo de utilización de una cámara oscura para reproducir un paisaje*. «Dictionnaire universel de mathématiques et de physique», V^a. Claude Simon impr., París, 1753.

66.: *Mlle. Ferrand ante la «Optice» de Newton*, 1753, Maurice Quentin de Latour, Pinacoteca Antigua de München.

67.: *El Conjurado*, 1797-1798, Francisco de Goya y Lucientes, Museo de la Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.

68.: *Linterna mágica*, 1785, ALMEIDA, Todor de. «Recreación filosófica o diálogo sobre la filosofía natural para instrucción de personas curiosas que no frecuentan las aulas», Imprenta de la viuda de Ibarra, hijos y compañía, Madrid, 1787.

69.: *Autorretrato en el taller*, 1794-1795, Francisco de Goya y Lucientes, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

FIG. 70: *Secretos de artes liberales y mecánicas*, 1760, (detalle). MONTÓN, Bernardo. *Secretos de artes liberales y mecánicas: recopilados y traducidos de varios... autores que tratan de physica, pintura, arquitectura, optica*, Imprenta de Maria Angela Martí, viuda, Barcelona, 1761.

FIG. 71.: *Retablo mayor de la iglesia de religiosas Trinitarias Descalzas de San Ildefonso*, Madrid, 1739-1767, Manuel de Mesa (ensamblador), Manuel Zamorano (dorador).

72.: *Retrato de Ventura Rodríguez*, 1786, Francisco de Goya, Nationalmuseum, Estocolmo.

73.: *Autorretrato*, 1777, Antonio González Velázquez, Museo Nacional del Prado.

74.: *Pedro Rodríguez de Campomanes*, 1784, Antonio Carnicero, (copia del realizado por A. R. Mengs), Sacristía de la Catedral de Tudela, Navarra.

75.: *Autorretrato*, 1774, Anntonio Ponz, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

76.: *Juan Piña y Ruiz*, [Dir. del Banco de San Carlos], 1788, Folch de Cardona, Colección de Pintura del Banco de España.

77.: *Vista del incendio de la Plaza Mayor de Madrid*, c. 1790, anónimo, Museo de Historia, Madrid.

78.: *Ascensión de un globo Montgolfier en Aranjuez*, 1783, Antonio Carnicero, Museo Nacional del Prado.

79.: *Juan Sixto de Prada*, [Presidente de los Cinco Gramios Mayores], 1795, M. Salvador Maella, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

80.: *Fuegos de artificio sobre el Sena el 29 de agosto de 1739*, [Celebración del matrimonio de la infanta francesa Louise Elizabeth de Borbón y Felipe de Borbón duque de Parma], 1739, François Blondel, grab. Biblioteca Nacional de España.

81.: *La Virgen y San Ildefonso*, 1739, Tabla central del Retablo Mayor, Iglesia de Religiosas Trinitarias Descalzas, Madrid.

82.: *El Ingenioso Hidalgo don Quixote de la Mancha*, 1780, Portada de la ed. de J. Ibarra, corregida por la Real Academia Española, Antonio Carnicero inv. & Fernando Selma gra., Real Academia de la Historia.

83.: *Fuego de artificio*, 1741, Celebración en Francfort del cumpleaños de la reina Isabel de Farnesio por encargo del Conde de Montijo, Iacob Wagner, scul. & August Vindel, gra., Biblioteca Nacional de España.

84.: *Ejecución de un fuego de artificio con decoración de órdenes de arquitectura*, FRÉZIER, Amédée François. «*Traité des Feux d'artifice por le spectacle*», Nyon Fils, (de l'imprimerie de Jacques Chardon), París, 1747.

85.: *Baile en Máscara*, c. 1767, Luis Paret y Alcázar. Museo Nacional del Prado.

86.: *Maja pavoneándose delante de otras tres*, (verso), 1796-1797, Francisco de Goya y Lucientes, Princeton University Art Museum.

87.: *Planta del palacio de los duques del Infantado en las Vistillas* (Madrid), 1765, anónimo, Biblioteca Digital Hispánica.

- 88.: *Proyecto para edificio de comedias españolas*, 1772, Juan de Milla.
- 89.: *Bóvedas planas*, 1763, RIEGER Christian. «Elementos de toda Architectura Civil», Joachin Ibarra, Madrid, 1763.
- 90.: *Plano de una casa en la calle angosta de San Bernardo*, (Madrid), 1731, Pablo de Torres, Archivo Histórico de Protocolos de Madrid.
- 91.: *Planos para una casa en la calle Jardines*, (Madrid), 1759, Antonio Balcarcel, Archivo Histórico de Protocolos de Madrid.
- 92.: *Bomba apagafuegos grande*, 1773, J. Jorge Granbner, Archivo Histórico de la Villa de Madrid.
- 93.: *Sistema moderno de extinción de incendios*, 1690, Jan Vander Heiden & Romeyn de Hooghe, Biblioteca Nacional de España.
- 94.: *Vista nocturna del incendio de la Plaza Mayor de Madrid aecido el 16 de agosto de 1790*, (detalle), 1790, José Ximeno dib. & grab., Museo de Historia, Madrid.
- 95.: *Manuel Godoy, joven Guardia de Corps*, c. 1787, F. Folch de Cardona, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- 96.: *Primer globo aerostático utilizado para observación militar*, 1794, [decoración de una caja de tabaco], anónimo, Science Museum, London.
- 97.: *Panoptico*, 1791, Jeremy Bentham. Archivo web.
- 98.: *Royal Panopticon of Sciene and Art in Leicester Square*, c. 1855, Thomas Hosmer Shepherd, British Museum.
- 99.: *Jonh Bull armando a los españoles*, c. 1808, Thomas Rowlandson, «Pubd. Octr 3 1808 by R. Ackermann N 101 Strand.», British Museum.

