

La valoración de la arquitectura románica en la España del Romanticismo

NIEVES PANADERO PEROPADRE

En un artículo precedente estudiamos la definición del estilo románico en la historiografía española del Romanticismo; nos centramos entonces especialmente en las discusiones sobre su origen y más adecuada denominación¹. Pero, por encima de discusiones eruditas, el progresivo conocimiento del estilo trajo consigo una valoración más positiva, si bien no lo suficiente como para desbancar al gótico en la preferencia de estudiosos y arquitectos o para convertirle en una alternativa real en el debate revivalista desarrollado en las primeras décadas del siglo XIX.

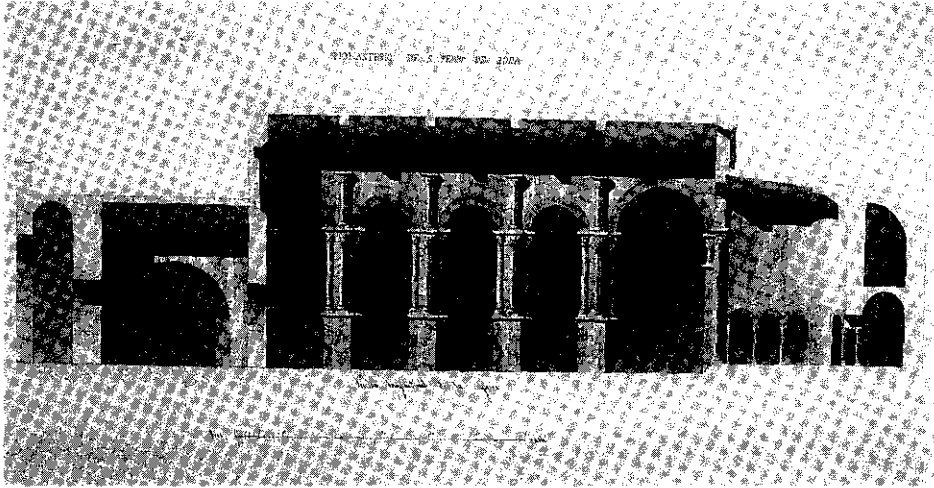
La visión que tuvieron nuestros escritores románticos de la arquitectura románica estuvo siempre determinada por su comparación con otros estilos. Así, el románico se fue perfilando paulatinamente como un estilo superior al clásico —a los ojos románticos todo lo medieval lo era— pero siempre inferior al gótico, de acuerdo con el característico criterio valorativo de la época.

Un buen ejemplo de ello lo encontramos en el joven Pi y Margall quien, dejándose arrastrar por su exaltado medievalismo que le llevaba a menospreciar la arquitectura clásica, al hablar de la catedral de Baeza, fija su atención en una pequeña puerta románica: «No lejos de esta iglesia levanta al aire la catedral su vasta mole; mas no es su grandeza, ni su fachada, de orden compuesto, ni sus espaciosas naves, divididas por frías columnas greco-romanas, lo que atrae las miradas del artista; es también una pequeña puerta árabe-bizantina, abierta modestamente en un ángulo, junto a una torre sombría en que está escrita entre dos grandes escudos una larga inscripción, ya medio devorada por los siglos.»²

Es precisamente la alteración de los órdenes clásicos, fruto de la libertad que el cristianismo introdujo en el arte, lo que para los románticos constituía el máximo logro de la arquitectura románica y la manifestación más clara de su superioridad.

¹ Panadero Peropadre, N.: «La definición del estilo románico en la historiografía española del Romanticismo», *Anales de Historia del Arte*, n.º 7, U.C.M., Madrid, 1997, pp. 245-256.

² Pi y Margall, F.: *Reino de Granada. Recuerdos y Bellezas de España*. 1850, p. 192.



Elías Rogent: Monasterio de San Pedro de Roda, sección longitudinal de la iglesia, 1851.
Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.

A este respecto, son muy significativas las palabras de Pablo Vinader: «Este desprecio de las reglas fijadas por el arte, fué causa de las mayores bellezas de la arquitectura bizantina. Sin él, no se hubiera atrevido á apartarse de los capiteles que en su invencion y en su uso, tenían enlazadas las memorias del paganismo, y no hubieran creado esos simbolicos capiteles, llenos de gracia, de originalidad y de misteriosa significación.»³

Si, al compararlo con el clasicismo, el románico se erigía claro vencedor, frente a la arquitectura gótica —cuya supremacía era entonces incuestionable— incluso sus más decididos admiradores moderaban su entusiasmo. El mismo Pi y Margall resumía de esta forma el enfrentamiento entre ambos estilos: «el gótico jermánico luchaba ardientemente con el bizantino, y el triunfo era indisputable: la mezquindad y la barbarie debían ceder á la pompa y á la belleza.»⁴

En el concepto evolutivo característico de la historiografía romántica, el románico no se consideraba como un estilo en sí mismo, sino como un primer estadio en la evolución de la arquitectura cristiana que culminaría en la catedral gótica. Por

³ Vinader, R.: «Lecciones sobre arte cristiano», Lección IV. *El Pensamiento Español*, 22 de agosto de 1866. Estas lecciones fueron pronunciadas en la sociedad La Armonía y su autor las publicaría, ampliadas, en 1870 en su libro *Arqueología Cristiana Española*. Véase Estepa, L.: «La primera Historia del Arte española ilustrada con fotografías», *Goya*, n.º 235-236, 1993, pp. 28-32.

⁴ Pi y Margall, F.: *España. Obra pintoresca en láminas ya sacadas con el daguerrotipo ya dibujadas del natural, grabada en acero y en boj, por los señores D. Luis Rigault, D. José Puiggari, D. Antonio Roca, D. Ramón Alabern, D. Ramón Saez... etc., acompañados por D. Cataluña*, Barcelona, 1842, p. 33.

ello, debemos entender que los elogios dedicados al románico eran indirectamente tributados al gótico y que el interés que suscita es, en la mayoría de las ocasiones, mero reflejo del que se sentía por la arquitectura ojival. Por ello, en cualquier confrontación románico-gótico, el primero estaba irremisiblemente condenado al fracaso.

En definitiva, del románico se valoraba todo aquello que lo alejaba de la tradición clásica y lo aproximaba al gótico, esencialmente su libertad formal — con respecto a los órdenes clásicos— y su carácter genuinamente cristiano.

El concepto de la «idea» impresa en toda obra de arte, tema recurrente de la estética romántica, en el caso de la arquitectura religiosa se transforma en «idea cristiana». Así, el edificio religioso debía expresar en sus formas un concepto de orden superior. Esa es la razón por la que el arte medieval era tanto más apreciado cuanto menos se pareciera a los edificios paganos, valorándose su progresivo anticlasicismo como la expresión plástica del triunfo de la nueva fe.

Para José Villaamil y Castro, el románico era el primer estilo arquitectónico realmente independiente de la tradición clásica —cuyos ecos eran aún muy patentes en la arquitectura latina (paleocristina) y bizantina— y por ello el primer estilo verdaderamente cristiano: «En la arquitectura se reflejó grandiosamente este movimiento, rompió los lazos que la sujetaban á las degeneradas tradiciones del arte antiguo y se proclamó independiente (...) nació la arquitectura cristiana porque no puede llamarse así la empleada hasta entonces que no era compuesta sino de los elementos cada vez mas degenerados de la pagana.»⁵

Asimismo, para Ramón Vinader, la clave de la belleza de unos edificios que él creía inspirados únicamente por la fe residía en la libertad y originalidad de que hacían gala sus arquitectos y en su rebeldía frente a las normas clásicas: «El arte frío de los romanos, las reglas de sus arquitectos habrían tal vez reprobado que se diera esta forma estraña á los edificios; pero el arquitecto cristiano, que no estudiaba las reglas, sino que se inspiraba en la fé; que no escuchaba reglas rutinarias, sino que consultaba el sentimiento, desechando la tiranía de los maestros, se abandono á la imaginacion produciendo esta arquitectura original, espresiva del sentimiento cristiano, y que estaba en conformidad con las circunstancias de los siglos en que apareció.»⁶

Así, la «idea cristiana», que triunfaría con el gótico, se encontraba ya impresa en los edificios románicos, los cuales respondían al mismo espíritu creador. Es por ello por lo que Pi y Margall, al referirse al templo barcelonés de San Pablo del Campo, señalaba: «Entramos en el templo: he aquí una sencilla iglesia goda, una gran cruz latina que lleva al enorme cimborrio por crucero, el presbiterio en su cabeza, capillas en sus lados: he aquí la forma de cruz que tanto prueba segun muchos artistas los sentimientos religiosos de nuestros cruzados, sus conocimientos artísticos; y sin

⁵ Villaamil y Castro, J.: «Arqueología Sagrada», *El Museo Universal*, n.º 23. 7 de junio de 1863.

⁶ Vinader, R.: *Ob. cit.*

embargo la notamos en un templo bizantino, cuando aun se desconocía el goticismo. Fuerza será confesar que la arquitectura tedesca era desde mucho tiempo antes de *marcarse su existencia un bello pensamiento, que se desarrolló con las costumbres de la edad media.*»⁷

De esta forma, los románticos destacaron en la arquitectura románica aquellos elementos simbólicos que, a su parecer, expresaban su espíritu netamente cristiano. Tras examinarlos, Ramón Vinader llegaba a la conclusión de que el románico no sólo era una fase preparatoria e imperfecta del gótico, como pensaba la mayoría de los estudiosos, sino que, en su expresión del dogma cristiano, constituía un estilo perfecto en sí mismo, independiente de las ideas y las formas que adoptara posteriormente el gótico. Para él, el románico respondía a la religiosidad de su época tan adecuadamente como el gótico a la de la suya: «¿Deberemos considerar este género de arquitectura simplemente como una de las fases por que ha pasado el arte, sin atribuir más que á la casualidad el plan de las iglesias, sin dar importancia á la manera de realizarlo, sin conceder significación á los detalles? ¿Deberá considerar el filósofo y el crítico cristiano estas iglesias en que han elevado sus preces al altísimo tantas generaciones, como un edificio cualquiera dirigido por el capricho, o levantado según las reglas de la arquitectura? Algo más elevado y santo hay que admirar en estas obras del cristianismo, significación más mística tienen estos severos é imponentes templos...»⁸.

Junto a elementos simbólicos heredados de estilos anteriores, como la planta cruciforme, entre las innovaciones del románico se señalan otros, como la disposición de las ventanas absidiales, los capiteles historiados o las portadas esculpidas, surgidos de la necesidad de expresar formalmente las ideas básicas de la religión cristiana. En palabras de Vinader: «Los artistas, que al idear estos templos, *tenian fijo su pensamiento en el cielo, á cada paso dejaban muestra de su fé.* No construian la obra al acaso, sino que pretendian que el cristianismo participara, al pisar los umbrales del templo, del mismo sentimiento que lo había inspirado.»⁹

Dejando a un lado la indudable capacidad de la arquitectura románica para expresar la «idea cristiana» y fijándose únicamente en sus características formales, su valoración por la historiografía romántica fue, en general, muy favorable, aunque no falten excepciones. Algunos autores, todavía en la línea crítica propia de épocas anteriores, insisten en señalar el carácter pesado y macizo de las construcciones románicas, puesto aún más en evidencia al compararlas con las góticas. Así, Ventura García Escobar afirma: «El arco del arte bizantino es pesado, tosco y glacial, y parece que le cuesta trabajo sostenerse en el aire, arrastrado a tierra por su propia

⁷ Pi y Margall, F.: *España...*, p. 83.

⁸ Vinader, R.: *Ob. cit.*

⁹ *Ibid.*

pesadez (...) la mano de obra solamente ostenta rudeza, sencillez pautada, sombría y despotica inflexibilidad.»¹⁰

En opiniones como ésta no debemos ver, pese a todo, un enjuiciamiento decididamente negativo sobre el románico, sino más bien el reflejo de la tópica visión —más literaria que real— que de él elaboró el Romanticismo. Para la mayoría de los románticos el románico era el emblema de unos siglos que se imaginaban rudos y austeros, dominados por la Iglesia y el feudalismo, y bajo ese prisma se interpretó también su arquitectura.

De acuerdo con el método contrastivo propio de la historiografía romántica, románico y gótico se contraponían —a veces de forma bastante forzada— como estilos representativos de modelos sociales y religiosos diferentes. Si el gótico simbolizaba el triunfo de la ciudad, de la burguesía, de la libertad, el románico encarnaba todo lo contrario, es decir, lo rural, eclesiástico y dogmático. Si del gótico se exaltaba cuanto tenía de ascensional, diáfano y luminoso, se insistía en señalar lo macizo, sombrío y angosto de los edificios románicos. Elocuente ejemplo de tal dualidad es el conocido párrafo que dedica Caveda a la arquitectura románica: «Triste como el recuerdo de las catacumbas, severa como el ascetismo monacal, invariable como sus creencias, fascinadora como las supersticiones populares, ruda como el siglo que la empleaba; en los ámbitos apocados de sus monumentos, en sus desiertos espacios, en el espesor de los muros, en la adustez de sus enanas y nutridas columnas, en el paralelismo uniforme y monótono de sus líneas horizontales y rastreras, que parecen fijar un límite á la inspiracion, en la fuerza de sus pesados arcos y desabridas aristas, en las alegorías y símbolos de sus toscas esculturas, revela el genio melancólico de los hijos del Norte, las tempestades que entonces conmovian la sociedad profundamente, y los sentimientos del misticismo exaltado por el dolor y el infortunio.»¹¹

Debemos tener en cuenta, no obstante, que estos calificativos, que en sí mismos parecen contener un significado desfavorable —triste, severa, ruda, adusta, apocada, tosca—, más que definir un estilo arquitectónico concreto intentan expresar el espíritu de una época lejana y mal conocida, cubierta de tópicos.

Romántico entre los románticos, Ventura García Escobar nos ha legado, en su descripción del pequeño templo de San Miguel de Media-Villa, un ejemplo característico de esta contradictoria valoración: «El templo interiormente carece de todo adorno; es sencillo hasta la pobreza, y su aspecto rudo y nebuloso refleja bien el espíritu de su época, y lleva la imaginación a lejanas aventuras. Unos agrestes pilares encajonados en los muros sostienen la informe cornisa, de donde arranca el modesto artesonado de madera en su color, que cubre la nave. En lo exterior ya lo

¹⁰ García Escobar, V.: «El Templo de San Miguel de Media-Villa», *Semanario Pintoresco Español*, n.º 9, 2 de marzo de 1851, p. 67.

¹¹ Caveda, J.: *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España, desde la dominación romana hasta nuestros días*, Madrid, 1848, p. 67.

veis. Toscas pilastras, columnas de bastarda proporción, recios y prominentes medallones, en cuyas facetas un grosero cincel esculpió monstruos desconocidos, y símbolos y geroglíficos de fabulosa inteligencia; mezquinas y no simétricas ventanas más propias de una fortaleza que del templo de Cristo...».

García Escobar parece recrearse en enumerar los aspectos más negativos del edificio para, a continuación, establecer el contraste con lo que, «visto a los ojos del alma», representaba para él el templo: poesía, evocación del pasado, venerable antigüedad: «Pero no. Os falta ver ese color amarillento e indefinible, que imprime el aliento de los siglos; el aspecto solemne y monumental que presentan las obras en su sagrada ancianidad, el vapor de misterio e idealidad, el prestigio vago y romanesco que circunda a esos vestigios del pasado, a esos recuerdos solitarios y elocuentes de las generaciones que ya no son, a esas páginas simbólicas que encierran en el polvo de su olvido muchos de los dolorosos pasos de la humanidad en su secular y tempestuoso camino. Nada de esto veis con los ojos del alma, con el lente de la inspiración, y no podeis comprender, ni hallar, ni ver lo que dice y significa ese testigo centenario y mudo, cuya modesta cruz prevalece sobre las arrogantes fortunas de los siglos. ¡Oh... venid! venid los que anhelaís saber en los misterios del entusiasmo cuanta poesía encierran esos caducos sillares, contemplados en la penumbra del crepúsculo, cuando el viento azota el musgo ceniciento de sus grietas, y flota su mole denegrida cual inmenso fantasma entre las nieblas de la noche, y la perezosa campana exhala un gemido melancólico y fugitivo, que se evapora a los cielos como las postreras esperanzas de nuestro fatigado corazón.»¹²

No es el edificio en sí, ni su estilo, lo que adquiere valor a la mirada romántica, sino las imágenes, los sentimientos, el poder de evocación que el edificio o el estilo son capaces de producir en el espíritu. Más aún, no es tanto la contemplación del monumento la que desencadena una reacción emocional en el espectador, sino el propio estado anímico de éste el que se proyecta sobre el edificio y lo transforma hasta hacerlo coincidir con la visión que de él quiere tener, semejante a su propio yo.

Así, para Pablo Piferrer, el románico era una perfecta expresión de lo que, en su sentir, representaba la Alta Edad Media, época teocrática y feudal, ruda y austera, poética y misteriosa: «Un sello gerárquico, profundamente estampado en todas sus partes, publica la mano de la clase sagrada que la erigió; si ya no está diciendo sobre cuán firmes cimientos se levantaba la sociedad, cuya escala así nacía de la Iglesia bien cual del verdadero origen de toda organización social, y de todo orden. La unidad estrecha de todos sus planes refleja la unidad católica, y el aspecto de fuerza que presentan sus triples arcos y sus columnas arrimadas junto con los ápsides (sic) y macizas paredes, parece simbolizar la fuerza de que la unidad es madre, ó por mejor decir, aquella fuerza milagrosa con que el báculo de San Pedro detuvo

¹² García Escobar, V.: *Ob. cit.*, p. 68.

el total desquiciamiento del orbe civilizado, y concentró y benefició todos los gérmenes de la vida.»¹³

El románico asumiría como propias dos características que lo diferenciaban claramente del gótico y que llegarían a convertirse en tópicos repetidos hasta la saciedad: su inspiración eclesiástica y su implantación rural.

El románico, nacido a la sombra del poder eclesiástico, aparecía no sólo como reflejo de éste, sino como su más acabada expresión. Tachado una y otra vez —al igual que el egipcio— de «arte teocrático»¹⁴, inspirado por la Iglesia y sujeto a sus dictados, esa falta de libertad, en una época en la que ésta se valoraba por encima de todo, confirió al románico un cierto carácter negativo. Pi y Margall lo considera «concebido por el sacerdote y ejecutado por el artista»¹⁵, llegando a asegurar que sus edificaciones «presentan en todas sus líneas el pensamiento místico y terrible del sacerdote ahogando el pensamiento del artista»¹⁶.

Esa impronta eclesiástica del románico, que lo aparta de la comprensión de los fieles seculares y del artista ejecutor, explicaba para los románticos muchas de sus principales características. Así, el aspecto macizo, sombrío y pesado de sus construcciones era, para Pi y Margall, reflejo del espíritu de los sacerdotes medievales y recuerdo de los primeros lugares de culto cristianos, cuando el cristianismo era una religión perseguida: «... pertenece al estilo bizantino, á este estilo grave y misterioso, creado por la imaginación sombría de los primitivos sacerdotes de la iglesia, que se veían forzados á ejercer sus sagradas funciones en tenebrosas moradas, donde ya que oyesen el estruendo de las espadas enemigas de Dios, pudiesen evadir su vengativa furia.»¹⁷ Idéntica opinión sostienen Caveda —«triste como el recuerdo de las catacumbas»— y Piferrer, para quien el románico «conserva algo de lo sombrío y por decirlo así subterráneo de las catacumbas»¹⁸; preguntándose este último: «¿porque el horror de las criptas no ha de haber influido en la primera época de la arquitectura cristiana? ¿porque esos monstruos que adornan las obras sajonas, esas caras informes medio mochuelos y medio hombres, esos caprichos originales y grotescos no han de ser un vivo recuerdo de

¹³ Piferrer, P.: «De la arquitectura llamada bizantina», *Cataluña. Recuerdos y Bellezas de España*, Barcelona, 1839, p. 28.

¹⁴ «Nada en ella indica la participación de los ciudadanos: enteramente sacerdotal, expresa el dogma y pertenece toda al sacerdote...», Piferrer, P.: *De la arquitectura llamada bizantina*, p. 28.

«Estilo grave y misterioso, creado por la imaginación sombría de los primitivos sacerdotes de la iglesia...», Pi y Margall, F.: *España...*, p. 128.

«Misteriosa, simbólica, sacerdotal, la arquitectura romano-bizantina del siglo XI, se presenta como el emblema del poder teocrático, que la ha creado y estendido; recuerda su dominación y su prestigio...», Caveda, J.: *Ob. cit.*, p. 162.

¹⁵ Pi y Margall, F.: *España...*, p. 128.

¹⁶ *Ibid.*, p. 133.

¹⁷ *Ibid.*, p. 128.

¹⁸ Piferrer, P.: *Principado de Cataluña. Barcelona. Recuerdos y Bellezas de España*, Barcelona, 1839, p. 158.

aquellos antiguos subterráneos? Extraña y fantástica debería ser la impresión que aquellos lugares producirían... Así al salir del seno de los sepulcros á cubrir el suelo de la Europa, la arquitectura cristiana conservó la lobreguez, pesadez, misterio y demás cualidades que pudiesen haber caracterizado aquellos, y las pocas iglesias bizantinas ó puramente godas que nos quedan bastante convenceran de ello al que las visite.»¹⁹

Ese carácter «sepulcral» del que todavía se resentía la arquitectura románica sólo desaparecería al liberarse el arte de la tiranía eclesiástica y entrar en el universo seglar.²⁰ Para Rafael Mitjana de las Doblas: «Bien se deja ver que el poder teocrático no participa nunca, no se interesa nunca en las pasiones y devaneos de los pueblos, y que comprende la religion de una manera mucho más sombría que los seglares. Por eso hay en los estilos lombardo, sajón y normando no poco de ese espíritu triste y misterioso que se nota en las construcciones sacerdotales de la India y del Egipto.»²¹

La clave de la revolución artística gótica residiría precisamente en el surgimiento de una nueva religiosidad capaz de conmover los cimientos de la Iglesia, transformando incluso sus postulados artísticos. Comparando ambos estilos, fruto de dos conceptos opuestos del cristianismo, resumía Pi y Margall con su habitual elocuencia: «En un santuario bizantino el hombre tiembla: en un templo gótico el hombre piensa, medita, confúndese y se humilla.»²²

Si la arquitectura gótica surgió y se desarrolló en el marco urbano, dotando de una inconfundible fisonomía a las ciudades medievales, la románica parecía concebida para alzarse en un ámbito rural: «Pero mas bella es cuando puebla las soledades, cuando sus cúpulas señorean las copas de las encinas ó se destacan sobre las cumbres de las montañas. Ella ama el susurrar de las florestas, el mugir de los torrentes y de los rios, la sombra de los peñascos rajados que hacinó la mano del tiempo, las asperezas ante las cuales se han estrellado todas las invasiones. las comarcas salvajes célebres por la tradición, las cuencas en que diz habitaron genios impuros cuando eran vastos juncales, todos los sitios poéticos en que puede libremente unir sus armonías a las de la naturaleza.»²³

En esa misma línea, Caveda destaca cómo no existe «nada mas poético en efecto que esos antiguos monasterios oscurecidos por las sombras de los bosques y de los peñascos, en la profundidad de los valles» y asegura que el románico «puede

¹⁹ *Ibid.*, p. 162.

²⁰ Sobre este punto puede consultarse Arrechea Miguel, J.: *Arquitectura y Romanticismo: El pensamiento arquitectónico en la España del XIX*, Valladolid, 1989, pp. 160-162, y Calatrava, J. A.: «La visión de la historia de la arquitectura española en las revistas románticas», en *Historiografía del Arte Español en los siglos XIX y XX*, VII Jornadas de Arte. C.S.I.C., Madrid, 1995, pp. 53-62.

²¹ Mitjana de las Doblas, R.: «Estudios históricos sobre las Bellas Artes en la Edad Media», *El Siglo Pintoresco*, 1845, n.º 7, p. 164.

²² Pi y Margall, F.: *España...*, p. 95.

²³ Piferrer, P.: «De la arquitectura llamada bizantina», p. 30.

llamarse con propiedad la arquitectura de las abadías y de los santuarios de la floresta»²⁴.

El románico era pues el estilo propio de los monasterios, abadías, ermitas... y sólo en ese terreno podía rivalizar e incluso aventajar al gótico. Piferrer, por ejemplo, afirmaba que «si para una catedral tal vez no lo escogeríamos, nunca para una abadía emplearíamos el ogival o gótico»²⁵.

El espíritu que emana de las construcciones románicas es también muy diferente del que se desprende de las obras góticas. Pablo Piferrer se pregunta al respecto: «¿que hay en estas cualidades materiales que así sobrecoje el alma con un misterio bien distinto de las impresiones que el ogival inspira?», y encuentra la respuesta en el aspecto «imponente y severo» de unas construcciones capaces de expresar «una indiferencia y una quietud eterna»²⁶.

El carácter religioso de la arquitectura románica radicaba para ellos esencialmente en su aspecto sombrío, en la penumbra de sus interiores que parecían invitar al recogimiento y la oración, al retiro de la vida monacal y al trabajo silencioso. Así, para Piferrer, «infunden cierto respeto melancólico que mucho revela aquella vida de retiro y obediencia, a la cual parecen convidar»²⁷ y Vinader no deja de destacar cómo «la luz que entra en los templos bizantinos suele ser escasa, lo cual unido á lo bajo de la bóveda y á la severidad de los adornos, da al todo un aspecto sombrío que reconcentra el espíritu á la meditación»²⁸. Por su parte, al describir el interior de la catedral de Santiago, J. M. Gil llega a comparar la impresión que la oscuridad del recinto produce en su espíritu con la esencia misma del sentimiento religioso: «... el primer golpe de vista ofrece lóbregas bóvedas... No obstante, esta primera sensación que ocasiona especialmente la poca luz esparcida en tanto espacio, no deja de herir el alma con una impresión sublime y misteriosa como la misma religión...»²⁹.

En efecto, «impresión sublime» era lo que la arquitectura románica provocaba en los espíritus románticos: no en vano confluían en su visión de ella algunas de las principales notas con las que Burke definiera su concepto de «lo sublime»³⁰. En arquitectura, lo sublime se relacionaba directamente con las cualidades de fortaleza, duración y oscuridad³¹ que hemos visto constantemente destacadas entre las principales cualidades del románico.

²⁴ Caveda, J.: *Ensayo histórico...*, p. 162.

²⁵ Piferrer, P.: «De la arquitectura llamada bizantina», p. 30.

²⁶ *Ibid.*, pp. 27-28.

²⁷ *Ibid.*, p. 28.

²⁸ Vinader, R.: *Ob. cit.*

²⁹ Gil, J. M.: «La catedral de Santiago», *Semanario Pintoresco Español*, n.º 46, 17 de noviembre de 1839, p. 362.

³⁰ Burke, E.: *Philosophical Inquiry into Origin of our ideas of the Sublime and Beautiful*, Londres, 1757.

³¹ Fue Alexander Gerard quien, en su *Essay of Taste* (1759), identificó lo sublime arquitectónico con las cualidades de fortaleza y duración. Véase al respecto Collins, P.: *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*, Barcelona, 1977, p. 43.

Lo «sublime arquitectónico» se había popularizado en Inglaterra desde mediados del siglo XVIII, gracias a la extraordinaria difusión de la novela gótica, en cuya ambientación se combinaba una naturaleza agreste y una arquitectura «terrorífica» representada por abadías, iglesias, mazmorras o castillos góticos. Sin embargo, la moda del «horror gótico» llegó a España con cierto retraso, de forma que la idea de un gótico sombrío, misterioso y terrorífico no pudo identificarse con un estilo que era ya demasiado conocido como para poder reducirlo a una imagen literaria plagada de tópicos³².

No obstante, el románico podía prestarse mucho mejor a expresar la idea de lo sublime, y la mayoría de las cualidades que en él se destacan, consciente o inconscientemente, tienden a ello. Los calificativos de «triste», «sombria», «misteriosa», «sepulcral», típicos de lo sublime, se asocian una y otra vez a la arquitectura románica. Pero no sólo se detectan en ella cualidades sublimes sino que la impresión que ejerce sobre el ánimo del espectador responde perfectamente a la esencia misma de la sublimidad, es decir, al terror³³.

Si para Burke el sentimiento de «lo sublime» nace de la delectación en el propio terror, Piferrer siente «espeluznos de terror» ante las «rudas formas bizantinas» que «huelan el alma»³⁴, destacando el «siniestro atractivo» de este género de arquitectura que «sobrecoge el alma»³⁵. Patricio de la Escosura, al comparar los edificios románicos con los góticos, asegura que «no exaltan la fantasía ni elevan el alma, pero imprimen en aquella y en esta una especie de sublime terror...»³⁶; según Pi y Margall, «en un santuario bizantino el hombre tiembla»³⁷; Bécquer ambienta una de sus más célebres Rimas «En la imponente nave del templo bizantino...»³⁸, adecuado marco para un poema sobre la muerte; e incluso Caveda, siempre más moderado en sus opiniones, aprecia en la arquitectura del siglo XI «un carácter indefinible, que sobrecoge el alma de terror»³⁹.

Así, si el concepto de «horror gótico» tuvo un fuerte eco en otros lugares de Europa, en España lo sublime arquitectónico se asoció más bien a un *horror románico* que mediatizaría mucho su aplicación en la práctica constructiva coetánea.

³² No conocemos ningún ejemplo en todo el siglo XVIII español en el que se relacione el gótico con lo sublime mientras que sí se le relaciona con lo pintoresco en los escritos de Jovellanos o de Bails, posiblemente porque la obra de Burke fuera poco conocida entre nosotros; no olvidemos que su primera traducción al español, por Juan de la Dehesa, data de 1807.

³³ Véase Carnero, G.: «La dualidad razón-emoción en la Estética y la Preceptiva literaria del siglo XVIII», en *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Madrid, 1983, pp. 32 y ss.

³⁴ Piferrer, P.: *Principado de Cataluña. Barcelona. Recuerdos y Bellezas de España*, 1939, p. 28.

³⁵ Piferrer, P.: *Cataluña. Recuerdos y Bellezas de España*, vol. II, Barcelona, 1843, p. 28.

³⁶ Escosura, P. de la: *España Artística y Monumental*, París, 1842-44, vol. II, p. 70.

³⁷ Pi y Margall, F.: *España...*, pp. 94-95.

³⁸ Bécquer, G. A.: Rima LXXVI, *Rimas y Leyendas*, Madrid, 1970, pp. 52-53.

³⁹ Caveda, J.: *Ensayo histórico...*, p. 162.

Prescindiendo de connotaciones religiosas, simbólicas o literarias, enjuiciado sólo por sus valores arquitectónicos, el románico descendía bastante en la apreciación de los historiadores románticos. Acusada con demasiada frecuencia de tosca, mezquina, monótona, etc., fueron muy pocos los que supieron apreciar los genuinos valores de esta arquitectura. Entre ellos fue sin duda Pablo Pífferrer quien de un modo más firme y continuado defendió la arquitectura románica, pues en ella valoraba, pese a su aparente rudeza, la armonía de sus proporciones y la riqueza y originalidad de su ornamentación: «Mas cuando el espíritu ase la forma intrínseca de aquel género, entonces es dado gozar de sus proporciones bellísimas, de la perfección de conjunto y de partes que se esconde debajo de la apariencia tosca y sale a ostentar lo completo de la obra.»⁴⁰

Con todo, el avance que se produjo en el conocimiento y valoración del estilo románico durante las primeras décadas del siglo XIX, fue de tal magnitud que pasó de ser un estilo prácticamente desconocido a ser considerado por José Amador de los Ríos como una de las fases «mas bellas e interesantes» del arte medieval⁴¹.

Paralelamente, los arquitectos habían empezado a familiarizarse con los edificios románicos en los trabajos de restauración acometidos tras el proceso desamortizador. De hecho, el primer edificio medieval que se restauró en España siguiendo los criterios arqueológicos defendidos por Viollet-le-Duc fue la basílica de San Vicente de Ávila, labor emprendida en 1849 por el arquitecto Andrés Hernández Callejo⁴².

El que la desamortización afectara especialmente a los monasterios explica que las iniciativas restauradoras se concentraran en gran medida en edificaciones de este periodo. Es significativo que cuando, en 1867, Caveda enumera los monumentos en cuya restauración venía trabajando la Comisión Central, muchos de ellos —Poblet, Ripoll, San Juan de la Peña, etc.— sean de estilo románico⁴³.

Sin embargo, el interés despertado por la arquitectura románica no se tradujo en un revivalismo arquitectónico similar al que se producía con otros estilos medievales, como el gótico o el árabe. Sólo en Cataluña el neorrománico iba a tener un temprano e interesante desarrollo, parangonable al Rundbogenstil alemán o al neorrománico italiano⁴⁴. El incipiente resurgir del nacionalismo catalán encontraría en

⁴⁰ Pífferrer, P.: *Cataluña. Recuerdos y Bellezas de España*, vol. II, 1843, p. 166.

⁴¹ Ríos, J. A. de los: «Estudios Artísticos. Monumentos anteriores al siglo XIII. Periodo Bizantino. Iglesias de Segovia», *El Siglo Pintoresco*, n.º 1, 1847, p. 7.

⁴² Sobre la restauración llevada a cabo por Hernández Callejo en San Vicente de Ávila, puede consultarse Ordieres Díez, I.: *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*, Madrid, 1995, pp. 115-117 y 200-201, y González-Varas Ibáñez, I.: *Restauración monumental en España durante el siglo XIX*, Valladolid, 1996, pp. 182 y ss.

⁴³ Caveda, J.: *Memorias para el estudio de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1867, vol. II, p. 437.

⁴⁴ Acerca del Rundbogenstil alemán y de la arquitectura neorrománica europea el estudio más esclarecedor continúa siendo el de L. Patetta en *L'Architettura dell'Ecclettismo. Fonti, teorie, modelli (1750-1900)*, Milán, 1975.



Pierre Fontaine: Capilla de Saint-Ferdinand, 1842, París, *Semanario Pintoresco Español*, n.º 44, 1843, p. 345.

el románico su «estilo nacional» y en Elías Rogent su principal defensor y promotor, tanto en su actividad arquitectónica como en sus trabajos de restauración y de investigación arqueológica⁴⁵. Por el contrario, el resto de España, salvo casos muy concretos, permaneció ajena a esta vertiente del historicismo neomedieval.

Si la polémica desarrollada en Francia sobre la posibilidad de construir en gótico fue seguida atentamente por nuestros estudiosos y arquitectos, al tiempo que las revistas españolas de la época daban cuenta de importantes edificaciones neogóticas, son prácticamente inexistentes, en cambio, las referencias a la arquitectura neorrománica que se desarrollaba entonces en Europa. Como excepción podemos citar la reproducción, en las páginas de «El Semanario Pintoresco» (1843), de la capilla de San Fernando en Sablonville, erigida ese mismo año por Pierre Fontaine en el lugar

⁴⁵ Las peculiares condiciones que hicieron posible en Cataluña el surgimiento y desarrollo de un temprano historicismo neorrománico han sido muy bien resumidas por Hernando J.: *Arquitectura en España (1770-1900)*, Madrid, 1989, pp. 199 y ss. Para ampliar el tema pueden consultarse los trabajos de Bassegoda Nonell, J.: «Neomedievalismo en Cataluña. La restauración del Monasterio de Poblet», *Medievalismo y Neomedievalismo en la arquitectura española* (Actas del 1.º Congreso, Ávila, 1987), Ávila, 1990, pp. 119-128, y González-Varas Ibáñez, I.: «La reconstrucción de Santa María de Ripoll por Martín Sureda y Elías Rogent (1888-1893). Historiografía e ideología en la afirmación del primer románico catalán como estilo nacional», *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, Historia del Arte, tomo 9, Madrid, 1996, pp. 249-296.

donde había fallecido, en un fatal accidente, el duque Fernando de Orleans, primogénito del rey Luis Felipe⁴⁶. Se trata de un curioso edificio, pretendidamente románico, de planta de cruz griega y cubierta de bóveda de cañón decorada con nervaduras góticas. El comentario que acompaña la ilustración no puede ser más escueto: «de estilo bizantino, moderado con algunos detalles de arquitectura antigua», en clara referencia a su híbrido carácter. Al año siguiente, «El Globo» reproducía de nuevo la capilla con idéntico comentario⁴⁷. Sin embargo, es indudable que el interés por este edificio se debió más al trágico acontecimiento que lo motivó que a los ecos románicos de su peculiar arquitectura, asociados por el viejo Fontaine a lo funerario.

En Madrid, las contadas ocasiones en que se acudió al románico fue debido a su poder de evocación de tiempos pasados o a su asimilación con la idea de la muerte. Así, en el primer caso, con ocasión de las fiestas celebradas en 1852 por el nacimiento de la infanta Isabel y el fallido atentado contra la reina, se organizó en la Plaza Mayor un torneo recordando el que Ricardo I Corazón de León celebró en Palestina durante la Tercera Cruzada, con motivo de la tregua pactada con Saladino en 1191. La decoración de estos festejos de inspiración altomedieval corrió a cargo del escenógrafo italiano Eusebio Lucini⁴⁸.

Al año siguiente, para una fiesta celebrada en los jardines del palacio de La Granja, el arquitecto Domingo Gómez de la Fuente diseñó una ornamentación con dieciséis arcos «bizantinos» entrecruzados sobre los que se habían colocado las cruces de las cuatro órdenes militares, lo que explicaría el empleo de las formas románicas como alusión a la creación de dichas órdenes durante las Cruzadas⁴⁹. Una decoración muy similar volvió a utilizarse en un baile celebrado en 1867 con motivo de la estancia, en el mencionado palacio, de los reyes de Portugal⁵⁰.

⁴⁶ *Semanario Pintoresco Español*, n.º 44, 29 de octubre de 1843.

En 1974 fue trasladada a la plaza del general Koenig (París). Véase Saguar Quer, C.: «Arquitectura funeraria neomedieval en la Europa del siglo XIX», *Goya*, n.º 241-242, 1994, p. 95.

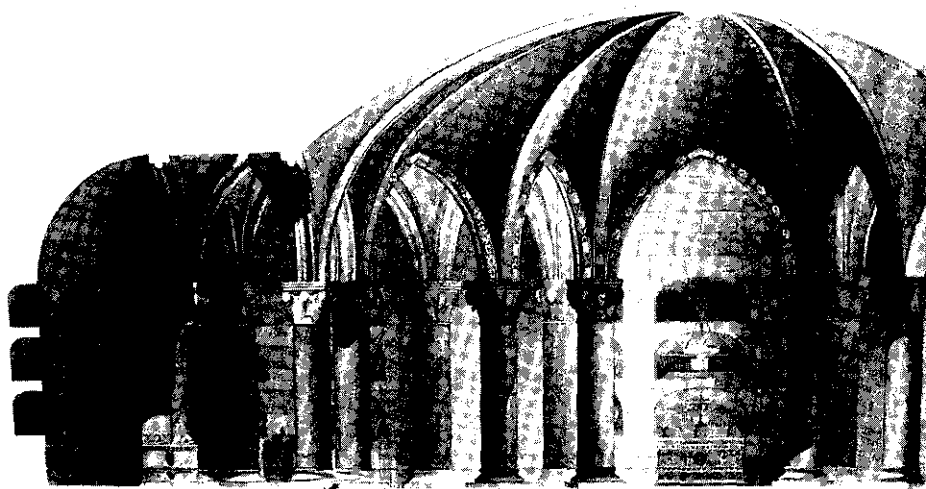
⁴⁷ *El Globo*, n.º 7, 28 de julio de 1844.

⁴⁸ El desarrollo del torneo fue minuciosamente comentado por *El Heraldo*, n.º 2.972, 15 de enero de 1852; *La Esperanza*, n.º 2.258, 20 de febrero de 1852, y *El Clamor Público*, n.ºs 2.334 y 2.346, 11 y 22 de febrero de 1856. La autoría de Lucini está documentada por Ossorio y Bernard, M.: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1903-1904.

⁴⁹ «A más de los diez y seis arcos bizantinos, enlazados entre sí, y de veinte y seis pies de altura, que como dije a Vds., cierran por los lados el salón destinado a que paseen las personas que salgan del baile a admirar la iluminación (...) Ya dije a Vds., que sobre estos arcos se habían colocado las cruces de las cuatro órdenes militares, con sus colores propios...», *La Esperanza*, n.º 2.694, 5 de agosto de 1853.

En 1854 Gómez de la Fuente emplea un motivo similar en uno de sus proyectos más importantes. Véase Panadero Peropadre, N.: «La iglesia madrileña del Buen Suceso en el siglo XIX: Proyectos para su reconstrucción», *Goya*, n.º 240, 1994, pp. 330-341.

⁵⁰ «La iluminación es por el estilo de la que se puso en 1853, con ligeras modificaciones (...). En ambos lados del parterre se levantan treinta arcos encontrados a cada lado, pintados con los colores nacionales, de unos seis metros de elevación, cubiertos con vasos de colores, y en las ojivales que forma el cruce de estos, penden lamparas formadas por más de treinta vasos cada una...», *El Pensamiento Español*, n.º 2.336, 13 de agosto de 1867.



José Marín Baldo: Proyecto de capilla subterránea para Panteón de Reyes, 1853. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (A 4921).

En el campo de la arquitectura funeraria, encontramos alusiones al románico en un proyecto de *Capilla subterránea para panteón de Reyes* realizado por José Marín Baldo en 1853, con evidentes recuerdos del Panteón Real de San Isidoro de León⁵¹; en un sencillo proyecto de capilla para el cementerio de San Nicolás, firmado por Miguel García en 1856, con tímpano historiado, pequeño rosetón, cimborrio poligonal y decoración de arquillos lombardos⁵²; así como en el panteón de la familia Álvarez Mon, erigido en el cementerio de San Isidro por Francisco Enríquez y Ferrer en 1856, en el que las formas bizantinas se funden con una decoración de estirpe románica⁵³.

El mismo carácter funerario explica la novedosa sustitución del gótico por el románico en el monumento de Jueves Santo levantado por el escenógrafo italiano Augusto Ferri en la iglesia del Hospital General de Madrid en 1866⁵⁴.

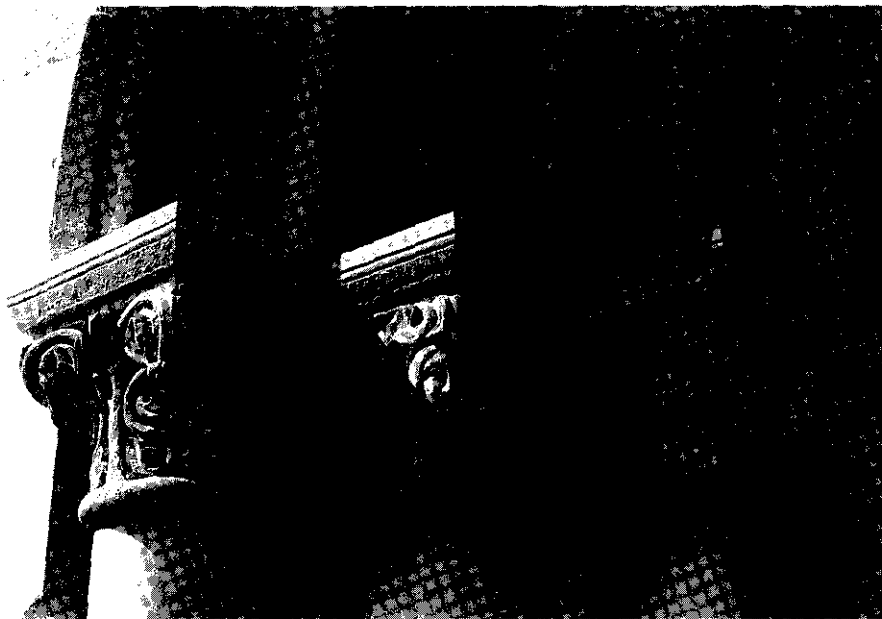
Sin embargo, cuando se trata de construcciones no efímeras ni funerarias, el románico siempre se ve relegado por el gótico. Un caso especialmente significativo

⁵¹ Saguar Quer, C.: «Ciudades de la memoria. Proyectos de arquitectura funeraria de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», *Academia*, n.º 81, segundo semestre de 1995, pp. 467-468.

⁵² Saguar Quer, C.: «El cementerio de la Sacramental de San Nicolás», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo XXXIV, Madrid, 1994, p. 153.

⁵³ Saguar Quer, C.: *Arquitectura funeraria madrileña del siglo XIX*. Universidad Complutense, Madrid, 1989, pp. 402-404.

⁵⁴ «Este monumento, es de arquitectura gótica bizantina, está compuesto de dos cuerpos...», *La Nación*, n.º 564, 27 de marzo de 1866.



Francisco Enríquez y Ferrer: Panteón de la familia Álvarez Mon, 1856.
Cementerio de San Isidro, Madrid. Detalle de los capiteles de la portada.

de ello lo encontramos en las conclusiones a las que llega la Comisión nombrada en 1859 para decidir sobre la edificación de la proyectada Catedral de la Inmaculada Concepción⁵⁵. En su repaso a la historia de la arquitectura para elegir el estilo más adecuado para el templo, la Comisión repite todos los lugares comunes que la época asociaba al románico: «... el románico, inventa poco, innova con parsimonia y al pagar un tributo necesario a la tradición, muéstrase mas severo que esplendido y suntuoso, mas sombrío que grave, espresa en sus concepciones el sentimiento místico de que se hallan poseidos sus apreciadores; y simbólico y misterioso, si aparece mas ataviado que sus antecesores, no se despoja por eso de cierto ascetismo que parece respire todabia en las masas robustas y desnudas, en los oscuros ámbitos, y la rigidez claustral de sus monumentos religiosos». A estas razones la Comisión une otras de carácter puramente arquitectónico que acaban por inclinar su voto hacia el gótico: el que la bóveda de cañón requiere la disposición de gruesos soportes y muros que dificultan la construcción de amplias naves e impiden abrir grandes

⁵⁵ Véase Panadero Peropadre, N.: «Un proyecto fallido: la catedral de la Inmaculada Concepción de Madrid (1858)», *Simposio nacional sobre ciudades episcopales*, Fundación «Institución Fernando el Católico», Zaragoza, 1986, pp. 207-217.

ventanales que proporcionen una buena iluminación y garanticen las condiciones higiénicas indispensables⁵⁶.

Habría que esperar a las décadas finales del siglo para que el románico, diluidas las connotaciones ideológicas que le confirió el Romanticismo, pudiera incorporarse como un estilo más dentro del variado repertorio historicista característico de la época.

⁵⁶ «El Romano-bizantino, si al huir de este inconveniente presume evitarle en sus últimos tiempos adoptando la bóveda de arista, como esta es independiente de los arcos de cerramiento de las ventanas y claravoyas, serán unas y otras apocadas, y no habrá posibilidad de rasgarlas lo bastante para procurar al edificio la buena luz y las condiciones higiénicas, que jamas deben olvidarse en todas las construcciones», Archivo Histórico del Arzobispado de Madrid, Catedral de Madrid, Documento n.º 4, pp. 14 y 24.

La Comisión que debía decidir todo lo concerniente a la construcción de la catedral estaba integrada por Fermin Caballero, Francisco de Luzán, José Caveda y Juan de Madrazo; curiosamente, entre los papeles de Pedro de Madrazo conservados en el Archivo de la Fundación Lázaro Galdiano (leg. 5, carpeta 2) se encuentra un borrador del informe que presentó la Comisión sobre los diversos estilos que podrían adoptarse para la futura catedral, lo que nos inclina a pensar que pudo haber sido preparado por Pedro de Madrazo para su hermano Juan.