

JORGE FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS

Juan Caramuel y la probable arquitectura

Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2014, 592 págs., 114 ilustraciones en color.

No es fácil reseñar un libro sobre el cual ya han escrito Joaquín Bérchez, Antonio Bonet Correa, Yves Pauwels o Clara Bargellini. Aunque probablemente si el interés de un libro debe medirse por el número de reseñas recibidas, este todavía pueda merecer alguna más. Y las merece aunque solo sea por tratarse de un libro de una especie que parece condenada a extinguirse, un libro de cocción lenta por parte de su autor y de digestión lenta por los lectores, un libro poco preocupado por la rentabilidad académica del esfuerzo y mucho más por la necesidad de saciar la curiosidad sobre uno de los personajes más complejos de nuestro siglo XVII.

Un libro difícil sobre un tema difícil, un libro que requiere de cierta disciplina, que pretende adentrarse en la *formamentis* que alumbró la publicación en Vigevano en 1678 de la *Architectura civil, recta y obliqua*. Su autor, Juan Caramuel y Lobkowitz (1606-1682), no dudaba en iniciar su dedicatoria a Don Juan José de Austria afirmando que “hoy nace una Arte Nueva”, “un libro singular, de cuya materia no trata otro en la Escuela”. La lectura extensa del título avanza algunas de sus complejidades, arquitectura “considerada y dibuxada en el Templo de Ierusalen”, “promovida a suma perfeccion en el templo y palacio de S. Lorenzo cerca del Escorial” “que invento con su Divino Ingenio, delineo, y dibuxo con su Real mano (...) el rey D. Philippe II”. La teología, la historia de la arquitectura hispánica, la monarquía, son conceptos que van a gravitar en el desarrollo de una obra que va mucho más allá de la arquitectura, y mucho más allá va el libro que nos ocupa. Como bien lo definía Dome-

nico Piatti en el *iudicium* que precedía a la obra, la nobleza del libro de Caramuel provenía de cuatro costados “historia, theología, rhetórica, & mathesi”. Por todo ello la aproximación a la obra precisaba de una personalidad como la de Jorge Fernández-Santos. Formado como arquitecto en la Universidad de Cornell (1990) y doctor en historia y filosofía de la arquitectura por la Universidad de Cambridge (2005), Máster en Conservación en la Universidad de Lovaina (1998), becario en la Real Academia de España en Roma (2002-2004), en la fundación Gerda Henkel de Düsseldorf (2005-2006) y en la Universidad Jaume I (2009-2013) y actualmente docente en la Universidad San Jorge de Zaragoza.

A Caramuel, aunque solo fuese por su contraproyecto para la plaza de San Pedro tal y como fue concebida por Bernini, podríamos incluirlo en lo que Bruno Zevi denominó *Controistoria dell'architettura*, esa *controistoria* en la que también se sitúan Guarino Guarini o fray Juan Ricci. Yo me atrevería a afirmar que una figura como la de Jorge Fernández-Santos es hoy la de un *constrostorico* o al menos un historiador del arte “a la contra”, *alla rovescia* –como Milizia calificó la arquitectura de Borromini–, que parece recorrer las modas y las urgencias académicas en sentido inverso.

No es una obviedad decir que el autor se ha empeñado en leer a Caramuel. Ha leído el texto de Caramuel, y lo ha leído en el contexto de los otros variadísimos textos del autor –“polígrafo paradigmático del Barroco”, en palabras de Antonio Bonet Correa–. La popularización de sus láminas a partir de la edición de 1984

–y la facilidad que ha supuesto internet para la localización de fuentes– ha hecho que, como tantos otros textos, el de Caramuel haya sido en muchas ocasiones “amputado”, citado solamente en función del descubrimiento más o menos aislado de rastros de esa oblicuidad que se ha convertido en su sello más inconfundible. No queremos decir con ello que la búsqueda de esos paralelismos no sea necesaria. Caramuel llegó a decir –como el propio Fernández-Santos cita– que “se imprime mejor en la memoria lo que se mira con los ojos, que quanto con las palabras se dice” y que “su juez no ha de ser Vitruvio ni ningún otro antiguo o moderno escritor sino la vista”. Fueron sin duda sus láminas las que garantizaron el porvenir de Caramuel y tal vez porque algunos de sus conceptos son más para ser mirados que leídos algunos miembros de la secta de los “caramuelinos” han volcado sus esfuerzos en las fotografías que habían de acompañar sus palabras. La publicación de este libro pone más en evidencia que nunca la necesidad de que se redacte otro: la impronta de las ideas de Caramuel en la arquitectura española –y no solo española–, su transformación en muchos casos a través de la lectura realizada por los novatores –singularmente Tosca– y su plasmación en las arquitecturas construidas, pero eso sería otro libro, no el que nos ocupa.

Empeñado en leer a Caramuel, Fernández-Santos ha estudiado el ingenio como categoría barroca sin la cual no es posible entender la arquitectura oblicua –con “particular agudeza” según Bérchez–, pero ha atado ese ingenio haciéndolo entrar en razón, teorizándolo. Ello

tampoco es una obviedad, Juan Antonio Ramírez escribía poco antes de morir sobre “los fanáticos del tratadista barroco Juan Caramuel que andan por el mundo”, él se confesaba miembro de “esa pequeña pandilla silenciosa”. Probablemente ya no es tan pequeña ni tan silenciosa, pero casi siempre sí es excéntrica, en el sentido de formular su admiración en los límites de la tradicional historia del arte. Bérchez ha realizado algunos de los más sugerentes ejercicios de ruptura de géneros historiográficos acercándose a estas arquitecturas. El propio Ramírez jugueteó construyendo su Templicón y se refirió a Caramuel como “probabilista, ecléctico y deconstructor”, se planteó si considerarlo consecuente o delirante situándolo “en el Olimpo de las Utopías”. Bonet no ha dudado en afirmar, al reseñar este libro, que el actual interés por Caramuel tal vez se deba a “la postmodernidad de ideas del cisterciense español”. Postmoderno, utópico o delirante es cierto que en un momento pareció que su figura –y sobre todo la arquitectura oblicua– atraía especialmente a heterodoxos discutidores del canon. No olvidemos que la arquitectura oblicua se convirtió en materia literaria en “Los emperadores de Abisinia” de Joan Perucho que convirtió a Tosca en personaje. Solamente más tarde descubriría la figura de Caramuel y no dudó en dedicarles a ambos una “tercera” de ABC.

Este libro es también un ejercicio historiográfico sobre la manera en que se ha construido la bibliografía española sobre arquitectura. Al autor le interesa esa corriente de la historiografía española que desde una vertiente teórica indagó



en lo que Chueca denominó invariantes y que tiene su origen en las ideas de Ortega. Probablemente fue esa idea de lo propio la que favoreció el arraigo de denominaciones como “churrigueresco” –*la catégorie du Masque*– o “barroco castizo” que –una vez simplificadas– tan poco favor han hecho al análisis de la arquitectura española. Pero esa búsqueda de “invariantes” escondía también la reflexión profunda sobre algunos de los hilos conductores que podrían haber marcado la arquitectura hispánica. Un hilo conductor en el que podría aparecer el salomonismo de Pablo de Céspedes, fray José de Sigüenza, Juan Bautista Villalpando y el padre Prado y ya en el siglo XVII Ricci o Caramuel. Todos ellos

comparten el interés por conciliar ciencia y teología a la hora de aproximarse a la arquitectura y por el modelo salomónico como arquitectura revelada.

Podríamos decir que la arquitectura oblicua es a Caramuel lo que el orden salomónico entero a fray Juan Ricci, el intento de extender un argumento, “el orden” si que quiere decir así, a todos los miembros del templo, desde la base a la clave, a la manera de la arquitectura gótica. El siglo XVII que dio origen al orden francés, el que no aceptó a Bernini en Francia, es el que toma el Escorial como modelo de la arquitectura española y para Fernández-Santos lo que hace Caramuel es articular de manera retrospectiva el carácter teórico de la ciencia estereotó-



2 Grabador anónimo según diseño de Juan Caramuel: frontispicio de la *Architectura civil recta, y obliqua*, Empronta Obispal por Camillo Corrado, Vegeven, 1678.

ñola de Sánchez-Blanco y lo sitúa en la denominada “segunda escolástica” en el contexto de la proto-ilustración. El marco filosófico que posibilita la modernidad de Caramuel es el probabilismo que permitirá una lectura hispánica de la historia de la arquitectura. La de Caramuel pretende ser una arquitectura fundamentada, tanto desde el punto de vista histórico, científico o teológico, que lógicamente encuentra sus dificultades a la hora de ser llevada a la práctica y su principal propagador, el padre Tosca, lo detecta rápidamente.

El autor recoge una frase de Fernando Chueca que se lamenta de la falta de “los codificadores capaces de estabilizar lo nuestro: nuestros Viñolas, Serlios y Palladios”; Pauwels vuelve sobre ello afirmando que después de las *Medidas del Romano* en España faltaron intelectuales dignos de tal nombre a la hora de teorizar sobre el trabajo de los talleres de cantería. Tal vez sea hora de empezar a decir que la teorización se produjo por otros canales diferentes a la tratadística a la italiana. Ya Marías intentó explicar el peculiar binomio de “elocuencia y laconismo” en los arquitectos españoles, lacónicos en sus textos y elocuentes en sus obras. Arquitectura la hispánica más para ser mirada que leída, contemplada “con los ojos de la cara y del entendimiento”. Cuando tanto se habla de cultura visual y de la importancia de la operatividad técnica, tal vez sean esas las elocuencias que haya que buscar en los arquitectos españoles.

Españoles si tuviese sentido la utilización de la palabra. Bérchez y Marías, al estudiar a fray Juan Andrés Ricci de

mica que llevaba aparejada el clasicismo herreriano. Juan Caramuel reivindica para la arquitectura oblicua un origen salomónico y una culminación escurialense. Estaríamos tentados de afirmar que si la respuesta francesa a la visita de Bernini fue la construcción de la famosa columnata del Louvre desde unos presupuestos bien alejados de los del italiano, la respuesta hispánica –no necesariamente española– a la provocación de Bernini fue el texto de Caramuel. Pero –como afirma Pauwels– mientras que la Francia de Luis XIV fue diseñada por Colbert al servicio de un proyecto nacional, en el caso hispá-

nico fue tal vez la existencia de ese mosaico de reinos y la ausencia de un proyecto unificador lo que hizo que las ideas de Caramuel nunca pasasen de esa posición excéntrica o periférica.

Como acertadamente ha señalado Bonnet, a Jorge Fernández-Santos le sigue interesando ese momento que Hazard denominó de “crisis de la conciencia europea” y la *Querelle* o disputa entre antiguos y modernos. Empeñado en demostrar la modernidad de Caramuel, entendido como un miembro más de la “República de las Letras” del siglo XVII, retoma la lectura de la ilustración espa-

Guevara, lo incluyeron al igual que a Caramuel en el capítulo de “los españoles fuera de España, que emulan y hacen operativas a la distancia unas constantes enraizadas en suelo español”; Pauwels hace referencia a “una cultura enraizada en la tradición española y determinada por un cierto cosmopolitismo”; Barge-llini lo ha calificado como un “español, cuando eso podía implicar muchas identidades” y ha insistido, al igual que Bérchez, en la importancia del componente biográfico para entender los escritos del cisterciense. Nosotros añadiríamos que Caramuel era todo lo español que podía ser el hijo de un padre luxemburgués y una madre neerlandesa con posibles entronques bohemos que pasó la mayor parte de su biografía fuera del territorio que hoy denominaríamos español, pero siempre fue un súbdito de la monarquía hispánica y en esos parámetros debe ser leída su obra –aunque inicialmente debía estar redactada en latín y dedicada al Emperador Fernando–.

Español o no su autor, la obra de Caramuel solamente puede entenderse en términos “hispánicos”, Pauwels alude a la especificidad de la arquitectura española y su relación con una arquitectura divina e insiste en las coincidencias con la tradición francesa en lo que respecta a la declinación oblicua de los órdenes, la importancia del arte de la traza a lo Philibert de l’Orme, la creación de órdenes compuestos a lo Fréart de Chambray. Todo ello no hace sino mostrar ese camino ya muy hollado pero en el que no insistiremos nunca lo suficiente, la necesidad de construir una historia de la arquitectura –y del arte– libre de la



3

tradición toscanocéntrica que desde Vasari sigue determinándonos de manera consciente o inconsciente.

Queda mucho por escribir para construir una historia de la arquitectura que recorra los pronunciados esvajes labrados por los maestros canteros del renacimiento español o francés, la cultura visual que propició la *forma mentis* de Caramuel y la manera en que esta fue entendida, pero esa construcción es cada día más robusta, y este libro ha contribuido a su apuntalamiento.

Probablemente una época en la que los cánones han entrado en crisis puede interesarse en figuras fuera del canon como Caramuel. En el último capítulo el autor busca las huellas –o mejor, concomitancias– de Caramuel con la modernidad y no duda en afirmar que

“debemos leer el pasado como un futuro por descubrir”, un pasado en el que “la arquitectura, como todo lo humano, era fronteriza y caduca, pero por ello mismo también perfectible casi sin límites”.

Una reseña de este texto debe incluir al menos una breve reflexión sobre la impagable labor que en los últimos años está realizando el Centro de Estudios Europa Hispánica dando cabida a un tipo de textos que la industria editorial convencional va orillando cada vez más. Saludemos su iniciativa, la publicación de este libro, los que le precedieron y los que le han sucedido como una buena noticia para una disciplina con tanto por descubrir. ♣

• YOLANDA GIL SAURA •

Universitat de València