

¿Invariantes arquitectónicos de ultramar? Problematicidad del “barroco” de la “trans-España”*

JORGE FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS

Universitat Jaume I (Castellón)

RESUMEN

En los *Invariantes castizos de la arquitectura española*, obra publicada en 1947, Fernando Chueca Goitia defendió la existencia de rasgos definitorios de nuestra historia arquitectónica que dio en llamar “invariantes” en sentido matemático –esto es, caracteres que, independientemente de la sucesión histórica de estilos, se mantuvieron sin variación sustancial–. Esta veta arcaizante, en parte de origen próximo-oriental, fue un factor decisivo según el mismo Chueca en el desarrollo de la arquitectura hispano-americana, en especial durante los siglos XVII y XVIII. Juan de la Encina consagró en 1960 un ciclo de seminarios a las ideas de Chueca quien, animado por el eco en México y Argentina de sus teorías, propuso seis años más tarde sus *Invariantes en la arquitectura hispanoamericana*.

Palabras clave: Arquitectura barroca, Arquitectura virreinal, Crítica e Historiografía de la Arquitectura, Fernando Chueca Goitia, Juan de la Encina.

ABSTRACT

In 1947, Fernando Chueca Goitia published *Invariantes castizos de la arquitectura española*, where he first stood up for the existence of overarching traits, which he chose to call “invariants” in the mathematical sense, contributing to shape Spanish architecture throughout its long history, irrespective of stylistic transformations. According to Chueca, this archaizing strain, which was partly of near-eastern origin, was also a deciding factor in the development of colonial Spanish-American architecture, and particularly so during the 17th and 18th centuries. Juan de la Encina devoted a series of seminars to Chueca’s ideas in 1960. Six years later, encouraged by the foothold his ideas had gained in Mexico and Argentina, Chueca made known his own *Invariantes en la arquitectura hispanoamericana*.

Keywords: Baroque Architecture, Colonial Spanish-American Architecture, Architectural Criticism and Historiography, Fernando Chueca Goitia, Juan de la Encina.

Recibido: 15-11-2011. Aceptado: 06-03-2012.

1 El presente trabajo forma parte del proyecto de investigación RYC-2009-05346 cofinanciado por el Ministerio de Economía y Competitividad (Gobierno de España) y el Fondo Social Europeo (Unión Europea).

Aun dando por sentada la naturaleza forzosamente imprecisa de las caracterizaciones estilísticas, de raíz formalista, en las que se sustenta la periodización moderna de la historia del arte occidental, sorprende la extraordinaria amplitud cronológica y geográfica que ha ido adquiriendo, de manera casi exponencial, la más inasible y lábil de todas ellas: la “barroca”. Es cierto que esa marcha triunfal del barroco, como advertía ya en 1979 Marc Fumaroli, ha ido de la mano de un menguante espíritu crítico; el mimetismo irreflexivo ha propiciado un uso a todas luces abusivo del “barroco” como término comodín –*mot valise* de resonancias oraculares al decir del académico francés– hasta el punto de que, desde una voluntad de mínimo respeto a los hechos históricos, quepa preguntarse por lo deletéreo de una categoría interpretativa, de un *Barockbegriff*, cuya operatividad contingente resulta cada vez más problemática¹. En el fondo, las disquisiciones en torno al llamado neo-barroco post-moderno son un reflejo más de la nebulosa dentro de la cual el “barroco” como categoría histórico-artística se ha ido hipertrofiando desde el siglo XIX.

Al cumplirse el centenario de su nacimiento², el recuerdo del arquitecto, crítico e historiador de la arquitectura Fernando Chueca Goitia resulta especialmente pertinente a la hora de indagar los derroteros que ha ido adquiriendo la categoría “barroca” dentro de la historiografía arquitectónica española e hispanica. Chueca se sitúa, aunque no se haya reparado en ello lo suficiente, entre los más tempranos críticos de esa hipertrofia a la que antes aludíamos. Es decir, desde el punto de vista de la producción arquitectónica hispana, tanto la peninsular como la virreinal americana, el historiador madrileño advierte con indudable lucidez que los conceptos desarrollados por la crítica germana, partiendo del suizo Heinrich Wölfflin³, para la descripción del *Barock* nordeuropeo o para explicar la aparición histórica del *Barocco* italiano⁴, no se ajustan a la realidad española o hispanoamericana. Desde ese punto de vista europeo, es bien poco lo susceptible de llamarse con propiedad “barroco” dentro de la producción arquitectónica de la península ibérica (o la correspondiente de los virreinos americanos).

Como señalaba con acierto Fumaroli, la difícil rehabilitación crítica del *Baroque* en Francia, tierra de predilección por antonomasia del *Classicisme*, encontró en la intervención de Eugenio D’Ors en la célebre *décade* de Pontigny de 1931 un flanco de penetración del que habrían de servirse a fondo los partidarios del ensayista catalán, merecedor de figurar en los anales del expansionismo barroco como “le Napoléon de la conquête baroque de Paris”⁵. La resonancia europea de las tesis de D’Ors fue tal que se hace comprensible,

1 M. Fumaroli, “Préface”, en V.-L. Tapié, *Baroque et classicisme*, Hachette, París, 1980, pp. 7-42 (esp. pp. 10 y 12).

2 Fernando Chueca Goitia nace en Madrid el 29 de mayo de 1911.

3 H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Hugo Bruckmann, Múnich, 1915. De esta obra fundamental se contaba con una temprana traducción castellana de José Moreno Villa: *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Calpe, Madrid, 1924.

4 Sobre la temprana y fina comprensión del barroco romano por parte de Chueca, véase C. Chocarro Bujanda, “Chueca, Sedlmayr y la arquitectura del siglo XVIII”, *Memoria y Civilización*, X, 2007, pp. 115-133 (pp. 129-131).

5 Fumaroli, op. cit., p. 17.

dentro de una reflexión rigurosa sobre la operatividad del “barroco” como categoría histórica y estética, el que el crítico y pensador milanés Luciano Anceschi llevase a cabo, en clave fenomenológica, una minuciosa labor de desmontaje de los presupuestos teóricos dorsianos. Publicaba Anceschi su *Eugenio D’Ors e il nuovo classicismo europeo* en la emblemática fecha de 1945. No ha sido estudiada la fortuna crítica de Anceschi –que sospechamos limitada o de difícil rastreo– en tierras españolas, pero sí se puede detectar, en cronologías hasta cierto punto paralelas, que de los sucesivos replanteamientos europeos de la “cuestión barroca” no dejaron de llegar ecos a una España que, ya a principios de los años cincuenta, había dado pasos significativos en su progresiva apertura al exterior. Ello vino a coincidir con el distanciamiento de no pocos arquitectos de los dictados de una arquitectura oficialista neo-herreriana que había encontrado en el pensamiento de Eugenio D’Ors un sustento de carácter estético-político. Es decir, el hombre que ante la crítica europea había ejercido de gran divulgador del “barroco” no era en sentido estricto un defensor, tanto menos un adalid, de ese estilo que de su mano se convierte en un eón intemporal, eternamente contrapuesto a un “clásico” igualmente imperecedero.

Lo que supo ver Anceschi, y que resulta en realidad fundamental, es que a Eugenio D’Ors no le interesó el “barroco” en cuanto tal, como fenómeno histórico, sino como dimensión abstracta de un problema filosófico-estético, el de la génesis de las formas, al que se acerca desde una adhesión al espíritu militantemente clásico del *noucentisme* y a los presupuestos del clasicismo de entre-guerras⁶. Un interés en el que, aparentemente, no hacen mella la fenomenología, el Wiener Kreis o el racionalismo crítico. Es, de hecho, el irracionalismo tardo decimonónico el ídolo polémico contra el que D’Ors despliega sus argumentos⁷. Atendiendo al conjunto de su producción, y no únicamente a sus escritos sobre el “barroco”, Anceschi descubre que bajo el dualismo intelectualista dorsiano no sólo late una preferencia por el Renacimiento italiano sino también un fondo de simpatía hacia la ilustración y sus raíces cartesianas: es decir, el pensamiento de D’Ors carece de consistencia como *Wissenschaftslehre* post-romántica, demostrando ser en realidad “una vera Weltanschauung estetica di gusto neo-classico” con la valencia política sobrevenida de un *Kulturkampf* neolatino⁸. La principal aportación dorsiana fue, a juicio de Anceschi, la de escorar las célebres oposiciones wölfflinianas (lineal-pictórico, superficial-profundo, cerrado-abierto, múltiple-unitario, claro-confuso) hacia un fundamental dualismo razón-vida que inicialmente asume la veste de oposición clásico-romántica para articularse definitivamente, en 1936, como polarización clásico-barroca⁹. Como señala Anceschi, ya en *Tres horas en el Museo del Prado* se hace evidente la interpenetración de las categorías de barroco y romántico, llegándose a proponer la asimilación del barroquismo a una forma de romanticismo extremo¹⁰.

6 L. Anceschi, *Eugenio D’Ors e il nuovo classicismo europeo*, Rosa e Ballo, Milán, 1945, pp. 71-75.

7 *Ibíd.*, pp. 17-19.

8 *Ibíd.*, pp. 31, 34 y 39-40.

9 *Ibíd.*, pp. 55-58 y 67. Proceso en el que se puede apreciar la huella conjunta de Lessing y Nietzsche.

10 *Ibíd.*, p. 61. Véase E. D’Ors i Rovira, *Tres horas en el Museo del Prado*: itinerario estético, Rafael Caro Raggio, Madrid, 1922.

Lo que la refinada e incisiva prosa de Anceschi desvela no es otra cosa que la que él mismo llama la “*storia nascota*” del dualismo clásico-barroco dorsiano. Es decir, pocos se han percatado con la misma lucidez que el milanés de las raíces intelectualistas de la asociación del “barroco” con la vida, con lo dinámico. Y sobre ello se asienta la paradoja que supone que el irracionalismo estético del joven Nietzsche de *Die Geburt der Tragödie* y el intelectualismo matemático de D’Ors coincidan en el postulado básico de que tanto el arte como la vida quedan sujetos a una misma e inexorable ley dicotómica¹¹. El propio Fernando Chueca, al plantearse en la tardía fecha de 1983, a modo de recapitulación provisoria, el curso de la que él llama “la revalorización del barroco” en la historiografía artística española, establece en Eugenio D’Ors la línea divisoria, el antes y el después. En el “antes” quedaría anclado, en cuanto heredero del romanticismo tardío, un Miguel de Unamuno poco propenso a dejarse seducir por la estética barroca, mientras que en el “después” el protagonismo pertenecería sin duda a D’Ors, más aún teniendo en cuenta que el precoz interés por el barroco de Ortega y Gasset no tardó en diluirse¹². Con todo, Chueca, al constatar el papel decisivo de D’Ors en la fortuna crítica del barroco, no podía dejar de preguntarse: “¿Cómo D’Ors tan imbuido de clasicismo mediterráneo, tan amante de la luz y la razón, se entrega orgiásticamente a la danza barroca?”¹³

Constatar las “proporciones macroscópicas” del género *Barocchus* dorsiano, con sus veintidós especies, suponía ya un antídoto para Chueca, una vía hacia el reconocimiento de que la denominación de “barroco”, por volumen e importancia, correspondía “por antonomasia a la fase barroca del Renacimiento”. Certero observador, ya desde su etapa formativa en los años que precedieron a la guerra civil española, del barroco romano y de sus consecuencias en la arquitectura dieciochesca española, Chueca se permitía recordar que “Dígame lo que se quiera Palladio no está tan lejos de Bernini”¹⁴. Precisamente, el conocimiento del barroco romano aparta a Chueca de simplificaciones apresuradas, y es sin duda su manejo sobresaliente del dibujo el que le permite constatar de manera empírica los riesgos de amalgamar realidades arquitectónicas contrapuestas bajo un mismo epígrafe “barroco”, entendido dorsianamente como trasunto de un cíclico vitalismo irracional. Sin embargo, la denuncia del dualismo dorsiano –menos penetrante en lo filosófico que la de Anceschi– no exime a Chueca de juicios sobre el barroco que dejan traslucir prejuicios igualmente clasicistas. No damos con ellos, o no de manera incontrovertible, en sus apreciaciones más directas sobre el barroco, pero no deja de ser cierto que la admi-

11 Anceschi, op. cit., p. 62.

12 F. Chueca Goitia, *La revalorización del barroco* (Sesión conmemorativa de la Fiesta Nacional del Libro Español celebrada el día 22 de abril de 1983 en la Real Academia de la Historia), Instituto de España, Madrid, 1984, pp. 13-15. Chueca cita la publicación el 12 de agosto de 1915 en la revista *España* de un artículo de José Ortega y Gasset titulado “La voluntad del barroco”, posteriormente recogido en varias antologías. Véase, por ejemplo: J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Espasa-Calpe, Madrid, 1987, pp. 163-167.

13 Chueca, *La revalorización*, op. cit., p. 14.

14 *Ibíd.*, pp. 19-21. Véase F. Chueca Goitia y C. de Miguel González, *La vida y las obras del arquitecto Juan de Villanueva: estudio biográfico-artístico*, Gráficas Carlos Jaime, Madrid, 1949.

ración por el arquitecto neoclásico madrileño Juan de Villanueva funciona como verdadero leitmotiv de su obra teórica, como paradigma insuperable de equilibrio y medida entre racionalidad y sentimiento, clasicismo y romanticismo, cosmopolita *romanità* y acendrado españolismo, engarce social y expresión individual¹⁵. Nada equiparable encuentra el teórico madrileño en el barroco, dentro o fuera de nuestras fronteras.

Resulta hasta cierto punto significativo que, en sus reflexiones de 1983, Chueca no se auto-incluyese entre los artífices de la “revalorización” del barroco. No es menos curioso que, dentro de un curso-seminario monográfico de varias semanas dedicado a las reflexiones teóricas de Fernando Chueca Goitia, organizado en 1960 en la Escuela Nacional de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México, el crítico Ricardo Gutiérrez Abascal, más conocido por su pseudónimo de Juan de la Encina, llegase a plantearse el escaso entusiasmo de Chueca por la arquitectura barroca. Aunque contemos tan sólo con una modesta edición póstuma de los apuntes de De la Encina, falta de aparato crítico y de la transcripción de las tablas redondas, ésta no deja por ello de tener un interés capital para calibrar la fortuna transatlántica de los postulados de Chueca¹⁶. A pesar de la relativa asepsia que cabe esperar de unas notas cuyo cometido fundamental es el de exponer fielmente el pensamiento ajeno para propiciar el posterior debate y análisis, Juan de la Encina no reprime ocasionales incisivos y tomas de posición que suponen, sin duda, lo más atractivo del texto. Llegados casi al final del ciclo-seminario apunta lo siguiente: “Tengo la impresión de que [Chueca] acaso no simpatiza mucho con ese estilo [barroco], si bien lo comprende perfectamente”¹⁷. La acotación tiene mucho de certera. Efectivamente, Chueca entendió bien la necesidad de encarar el barroco desde una doble vertiente formal e histórica o, más precisamente, desde un reconocimiento de la historicidad de las formas. En el aspecto concreto del análisis formal y tipológico de la arquitectura, su incorporación a la docencia en la Escuela de Arquitectura madrileña, retardada por motivaciones políticas¹⁸, alentó el desarrollo de estos estudios¹⁹. Como venimos insistiendo, su fina comprensión del barroco europeo evita a Chueca tentaciones de hipertrofia de la categoría “barroca” al estilo de D’Ors. Entiende bien que, en campo arquitectónico, el “barroco”, si por “barroco” han de entenderse las manifestaciones artísticas que se articulan en la Roma barberiniana y pamphiliana, no hará su aparición en la arquitectura peninsular, por lo demás de modo muy circunscrito, hasta el reinado de Felipe V. Ello no presupone –como con razón hace notar De la Encina– una predisposición o simpatía de Chueca hacia el barroco. Tampoco necesariamente antipatía o rechazo. Quizás se trate más bien de calculada ambigüedad o mesurada reticencia.

15 Ideas que se sintetizan ya tempranamente. Véase F. Chueca Goitia, “Don Juan de Villanueva (1739-1811)”, *Revista Nacional de Arquitectura*, VIII, 80, 1948, pp. 314-318.

16 J. de la Encina, *Fernando Chueca Goitia. Su obra teórica entre 1947 y 1960*, ENA-UNAM, México, 1982. La obra, prologada por Agustín Piña Dreinhofer, contiene erratas, especialmente en lo referente a términos histórico-artísticos en lenguas extranjeras, achacables con altísima probabilidad a errores de transcripción de los apuntes originales.

17 *Ibíd.*, p. 140.

Un factor decisivo, aunque posiblemente desdibujado por el discurrir del tiempo, en los avatares historiográficos de la “cuestión barroca” en España fue el de la recepción por parte de la crítica, casi en paralelo, de las vanguardias artísticas. El frustrado “diálogo” transatlántico entre Fernando Chueca y Juan de la Encina deja constancia de ello a la vez que pone de manifiesto cómo el trauma de la Guerra Civil contribuyó a empobrecer y lastrear el desarrollo de una historiografía artística que empezaba a dar frutos prometedores. Fueron tiempos de forzados desencuentros e imposibles reencuentros, de exilios internos y externos; Juan de la Encina se instalará en México en 1938, como lo hará también Félix Candela, éste último recordado con especial cariño y admiración por un Chueca que tuvo ocasión de tratarle en las aulas de la madrileña calle de los Estudios. La diferencia generacional, más que la profesional, contribuyó a que De la Encina y Chueca, a pesar del común aprecio por Ortega y Gasset, no llegasen a conocerse²⁰. El segundo, conocedor de la labor divulgativa de su obra llevada a cabo por el primero en México, lamenta, al prologar en abril de 1971 la reedición de los *Invariantes castizos de la arquitectura española*, no haber llegado a entablar un diálogo personal:²¹ de hecho, ni siquiera la publicación de los *Invariantes de la arquitectura hispanoamericana* en 1966²² pudo llegar a manos del crítico afinado en México, fallecido el 22 de noviembre de 1963.

Nacido en 1890, el bilbaíno Ricardo Gutiérrez Abascal, alias Juan de la Encina, estaba más cerca generacionalmente de su mentor intelectual y amigo José Ortega y Gasset que de un Fernando Chueca, estudiante de arquitectura, que apenas cuenta un cuarto de siglo cuando estalla la Guerra Civil y que en esa etapa formativa permanecía subyugado por el carisma de su admirado Miguel de Unamuno. Pero ambos, a fin de cuentas, bebieron de unas mismas fuentes y conocieron una misma efervescencia intelectual y artística, la del Madrid de los años treinta. Como destacado crítico de arte, De la Encina se mantuvo especialmente atento al desarrollo de la arquitectura contemporánea. En un escrito de marzo de 1933 que sirve de prólogo a la presentación actualizada de la obra del arquitecto Secundino de Zuazo Ugalde, el también vasco De la Encina recuerda a Carlos

18 No se olvide que Fernando Chueca Goitia fue incluido en las actas de depuración socio-política por las que en 1940 la Dirección General de Arquitectura apartó – temporalmente en su caso – a ochenta y tres arquitectos del ejercicio profesional. Diecisiete de entre ellos se exiliaron en tierras mexicanas.

19 Intuimos la huella de su magisterio, con anterioridad al año de 1954 en el que accede al puesto de auxiliar de cátedra, en el depurado análisis tipológico-formal que dedican varios alumnos de la ETSAM a la iglesia de San Marcos (Madrid) de Ventura Rodríguez. Véase D. Valdivieso, P. Pintado, J. Martitegui, R. Leoz de la Fuente, J. M. Asensi, A. López Asiaín y J. Paz, “Estudio sobre la iglesia parroquial de San Marcos de Madrid”, *Revista Nacional de Arquitectura*, XI, 114, 1951, pp. 44-48. Como destaca Chocarro, *op. cit.*, p. 129, Chueca publica en 1942 un texto absolutamente central y sin duda alguna precursor para la historiografía de la arquitectura española del siglo XVIII: F. Chueca Goitia, “Ventura Rodríguez y la escuela barroca romana”, *Archivo Español de Arte*, XIV, 52, 1942, pp. 185-210.

20 A tenor de sus apuntes, Juan de la Encina supone a Chueca más joven de lo que en realidad era.

21 F. Chueca Goitia, *Invariantes castizos de la arquitectura española. Invariantes en la arquitectura hispanoamericana. Manifiesto de la Alhambra*, Seminarios y Ediciones, Madrid, 1971, pp. 7-14.

22 F. Chueca Goitia, “Invariantes en la arquitectura hispanoamericana”, *Revista de Occidente*, XIII, 38, 1966, pp. 241-273.

III como el “último propulsor de un gran estilo arquitectónico en España” para apostillar a renglón seguido que “la nueva arquitectura, por su poderosa racionalidad, no deja de enlazarse de algún modo con las obras que emprendiera en su tiempo el rey constructor”. En resumidas cuentas, “el nuevo estilo español”, el que ha de inspirar la arquitectura de la neonata República, “lleva en su raíz, sin proponérselo, tradiciones, conceptos y sentimientos carlostercistas”²³. Dos años después, Fernando Chueca, junto con Carlos de Miguel, publicaba la primera de sus cuantiosas aportaciones, dando a conocer el hallazgo a mediados de 1934 de un modelo de Ventura Rodríguez para el palacio de Buenavista²⁴. Compartiendo indagaciones dieciochistas, ambos autores resultaron vencedores del concurso organizado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para conmemorar el segundo centenario del nacimiento de Juan de Villanueva, sin duda el más insigne de los arquitectos españoles al servicio de Carlos III²⁵.

Del mismo modo que no era casual que De la Encina concluyese su prólogo dedicado al Madrid republicano, al Madrid que se transformaba por obra y gracia de, entre otros, Secundino de Zuazo, con un recuerdo a Carlos III, el interés de Fernando Chueca por la arquitectura del siglo XVIII y su admiración, jamás desmentida, por el arquitecto del Museo del Prado eran síntomas inequívocos de una coyuntura histórica, largamente gestada, que parecía querer encauzar la historiografía artística española por sendas novedosas: europeas y a la vez ajustadamente, razonablemente nacionales. Converrían, por un lado, los frutos de las tesis regeneracionistas y su constante llamada, desde postulados krausopositivistas, a reanudar lazos con lo mejor, con lo más sano de nuestra tradición histórica. No es en modo alguno gratuito que Juan de la Encina apele precisamente a la “poderosa racionalidad” de la nueva arquitectura y a la de su predecesora carolina. Por otro lado, la europeización de España, principal reto del periodo entre repúblicas, supone una activación de las vanguardias artísticas que choca, por su internacionalismo real o supuesto, con reflejos crecientes de identitarismo que van desde lo ceñudamente provinciano a lo obtusamente sectario. Las mismas tesis unamunianas relativas a la intrahistoria, que tan decisivamente influyeron en Fernando Chueca, serán de hecho –cierto que en contra del espíritu y de las convicciones de su autor– caldo de cultivo de un anti-modernismo inquisitorial pretendidamente fiel a las esencias españolas²⁶.

Las tesis europeístas vigentes en el círculo de Ortega, al que pertenecía Juan de la Encina, impulsaron el acercamiento a autores alemanes, entre los que destacaba Wilhelm

23 J. de la Encina, “Prólogo”, en *Arquitectura contemporánea en España (I): El arquitecto Zuazo Ugalde*, Edarba, Madrid, 1933, pp. v-xiv.

24 F. Chueca Goitia y C. de Miguel González, *Modelo para un palacio en Buenavista. Ventura Rodríguez*, Plutarco, Madrid, 1935.

25 Obra cuya publicación que verá la luz en 1949, en un Madrid bien distinto, transcurrida una década desde la efeméride. Véase nota 14.

26 Véase la introducción de Ernesto Giménez Caballero a su traducción de C. Malaparte, *L'Europa vivente. Teoria storica del sindacalismo nazionale*, Florencia, La Voce, 1923: Ídem, *En torno al casticismo de Italia*, Rafael Caro Raggio, Madrid, 1929, pp. vii-xxiv.

Worringer. En 1925²⁷, el crítico vasco, en una alocución dirigida a la primera exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, hizo referencia a las *Künstlerische Zeitfragen*²⁸ y en concreto a la tesis de que la percepción y concepción modernas del arte son más fuertes que la, en definitiva escasa, fuerza creativa del arte contemporáneo. La superficialidad de las raíces históricas del arte moderno y la imposibilidad de que autores contemporáneos alcancen el estado de clasicismo, entendido como culminación, suponían de por sí un principio de aceptación de la incierta condición moderna²⁹. Significativamente, De la Encina cita también a Wilhelm Neuß para corroborar el status privilegiado de Francisco de Goya como hijo de una “auténtica tradición nacional” que, por encima de enormes diferencias estilísticas, estaría ya presente en los códices miniados españoles, dejando entrever “una como permanente emoción española. Esto es la tradición, y no formas exteriores”. Ese mismo Goya, como afirma De la Encina, no se andaba con “remilgos nacionalistas”: “Goya tomó seguramente de todos y de todas partes”³⁰. *In nuce*, aunque aplicada al terreno de lo pictórico, tenemos ya formulada, por Juan de la Encina y en 1925, la tesis que podríamos llamar del “invariantismo” hispánico: un núcleo de permanencia que se perpetúa por encima de toda exterioridad estilística. No es por lo tanto de extrañar que, andando el tiempo y pasadas tres décadas y media, el crítico dedicase en la Escuela Nacional de Arquitectura mexicana un seminario a exponer los, según Chueca, invariantes castizos de la arquitectura española: es lícito suponer que viese reflejados en la obra publicada en 1947 por el arquitecto madrileño un eco de sus propias convicciones y el trasunto de reflexiones, generacionalmente compartidas, que habían alcanzado un nivel significativo de desarrollo en la España de los años veinte y treinta. Podemos decir que Juan de la Encina, aun no conociendo personalmente a Chueca, se encontraba en una posición privilegiada para “entender”, más allá de lo concreto del análisis estructural o del vuelo interpretativo de las tesis de Chueca, el sustrato histórico desde el que éstas llegan a formularse.

Al igual que Luciano Anceschi, con penetrante inteligencia, supo escrutar el sustrato europeo y, en menor grado, la especificidad española, de las posturas dorsianas, ésa que el milanés llama la “*storia nascosta*” –una especie de faz oculta intelectualista y clasicista del gran divulgador del barroco– cabría plantearse la necesidad de reubicar la génesis de las tesis “invariantistas” en su contexto político-cultural originario, obviamente muy anterior a su formulación explícita en 1947. No es tarea en absoluto fácil y excede con mucho al cometido de estas páginas. Importa sin embargo recalcar que se enmarca, en su vertiente más inmediata, dentro de las tensiones inherentes a la renovación del arte

27 Manuel García Morente publicó ese mismo año su traducción al español de *Formprobleme der Gotik*, Piper, Munich, 1911: W. Worringer, *La esencia del estilo gótico*, Rafael Caro Raggio, Madrid, 1925.

28 W. Worringer, *Künstlerische Zeitfragen*, Múnich, Hugo Bruckmann, 1921.

29 J. de la Encina, *Al comenzar* (Palabras dirigidas a los Artistas Ibéricos en su primera Exposición seguida del ofrecimiento del banquete a J. de la E. por José Ortega y Gasset y de lo dicho por aquél en el referido homenaje), Publicaciones de la Sociedad de Artistas Ibéricos, Madrid, 1925, pp. 21-23.

30 *Ibíd.*, p. 12. La idea coincide con lo que expresará en 1960: “si [bien] tiene indudablemente influjos extranjeros, [el] temperamento artístico [de Goya] le lleva irremisiblemente a la tradición nacional”. De la Encina, *Fernando Chueca*, op. cit., p. 125.

español en los años veinte y al influjo en paralelo de la teoría e historiografía alemanas: las alusiones, anteriormente citadas, a Wilhelm Worringer por parte de Juan de la Encina en un banquete-homenaje de la Sociedad de Artistas Ibéricos, ofrecido en honor suyo a iniciativa de José Ortega y Gasset, tienen mucho de caleidoscópico y, hasta cierto punto, de premonitorio. La interrupción brutal que supusieron la contienda civil y la primera postguerra española de ese clima y la consiguiente debilitación de todo debate teórico en aras de las aportaciones, no siempre significativas, del positivismo erudito en el ámbito histórico-artístico han obstaculizado *a posteriori* la comprensión de ese mismo clima³¹.

Los invariantes de Chueca, que el mismo apellida “castizos” en obvio homenaje a Miguel de Unamuno, tienen ab ovo mucho de paradójico y complejo. Son, y se olvida a veces, un “método” analítico y como tal quiso el propio Chueca darlo a conocer en la América hispana a través del Boletín del caraqueño Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas³². El incipit de los *Invariantes en la arquitectura hispanoamericana* de 1966 no es otro que el significativo (y orteguiano) reconocimiento de que la resonancia que sus tesis “invariantistas” de 1947 habían tenido fue mayor en Hispanoamérica que en España “acaso por razones que no dependen de los valores intrínsecos del libro sino de otras circunstancias”. Chueca deja en evidencia la indigencia institucional española para dar apoyatura a una estética de la arquitectura como la suya, más histórica que teórico-normativa, con la mención de pujantes instituciones mexicanas (Instituto Nacional de Antropología e Historia, Departamento de Monumentos Coloniales e Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México) y argentinas (Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas de la Universidad de Buenos Aires e Instituto Interuniversitario de Historia de Arquitectura de la Universidad Nacional de Córdoba)³³. Era un modo, ni siquiera elíptico, de reconocer la fragmentación, debilitación, estancamiento o –incluso– franca regresión, con posterioridad a 1939, de la reflexión intelectual aplicada a la historia de la arquitectura y a la arquitectura contemporánea en su país de origen y residencia.

Si, por todo lo anteriormente dicho, no resulta posible disociar la génesis de la tesis de los invariantes del clasicismo latente de las vanguardias artísticas de los años veinte y treinta, tampoco puede dejarse de lado la problemática intrínseca del manejo simul-

31 Enrique Lafuente Ferrari, en su discurso de recepción de Fernando Chueca Goitia como académico de número, pronunciaba estas esclarecedoras palabras el 24 de junio de 1973: “En este sentido, confieso que me he sentido mucho más cerca de Chueca, arquitecto e historiador de la arquitectura, que de la normal posición positivista y erudita, desentendida de cualquier preocupación trascendente y de toda compleja problemática histórica, que ha predominado en España durante los últimos decenios”. F. Chueca Goitia y E. Lafuente Ferrari, *Varia neoclásica* (Discurso del académico electo Excmo. Sr. D. Fernando Chueca Goitia el día 24 de junio de 1973 con motivo de su recepción y contestación del Excmo. Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari), Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1973, pp. 143-169 (pp. 151-152).

32 F. Chueca Goitia, “Invariantes en la arquitectura hispanoamericana”, *Boletín del CIHE*, VII, 1967, pp. 74-120. Ídem, “El método de los invariantes”, *ibíd.*, IX, 1968, pp. 38-43. Nótese que en estas páginas siempre se cita el primero de los artículos a partir de la edición original de 1966 (véase nota 22).

33 Chueca, *Invariantes en la arquitectura*, op. cit. pp. 241-242.

táneo de conceptos como tradición y autenticidad que gravitan en esos mismos círculos y en esos mismos años. En palabras de Juan de la Encina, “se confunden las etapas de la tradición con la tradición misma” o, lo que es lo mismo, cabe suponer la existencia de “una” tradición “nacional” que sobrepuje y sobrepase en autenticidad a los estilos importados y a las declinaciones particularistas. La paradoja originaria, a la que aludíamos, de los invariantes como método de análisis histórico viene precisamente de su difícil acomodo entre vanguardismo y tradicionalismo, problema europeo que en España viene exacerbado por manifiestas carencias de continuidad institucional y fracturas históricas en políticas culturales, abocadas a agostarse prematuramente. La modernidad que suponen los invariantes como herramienta de análisis espacio-estructural aplicada a la historia de la arquitectura los aparentan, como ha visto sagazmente Carlos Chocarro, con el *Struktur analyse* de Hans Sedlmayr³⁴. A Juan de la Encina, desde su atalaya mexicana, no se le escapa que en los invariantes de Chueca late no sólo el concepto unamuniano de “tradición eterna” sino también el estudio de las “constantes históricas” en boga en el pensamiento histórico moderno, con cita expresa de Spengler³⁵. El mismo Chueca veinteañero, en su diario escrito en el Madrid asediado de la II República, se hacía la reflexión siguiente: “¿Qué ha sido de la generación del 98 cuyos hombres yo siento muy dentro de mí, como hasta ahora no he sentido a otros? [...] El mundo moderno con el fascismo, con la filosofía vitalista, con la exaltación de la fuerza, parece abandonar el principado intelectual de la razón y de la crítica”³⁶. Ese sesgo vitalista, pasando del *Kunstwollen* de Riegl al *Formwollen* de Worringer³⁷, deja, ya antes de la contienda, una huella profunda de la que se nutren las invocaciones a la tradición como signo de autenticidad desde presupuestos de rechazo cada vez más explícito a la modernidad mecanicista y maquinista y, en concreto, al racionalismo arquitectónico moderno. Todo ello precede a la decidida apuesta de los años cuarenta por el “barroco” como correlato artístico de la extremosa, exaltada religiosidad contrarreformística, con una propagandística magnificación, auspiciada desde instancias oficiales, del herreriano Escorial, aprovechando las pautas interpretativas de Werner Weisbach, como granítica anteportada y llave maestra del barroco hispano³⁸.

Se podría decir que la tensión irresuelta entre racionalismo y vitalismo –y aquí cabe también señalar la enorme influencia, tanto explícita como a veces involuntaria,

34 Chocarro, op. cit., pp. 124-125. Véase H. Sedlmayr, “Zum Begriff der Strukturanalyse”, *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, XXXII, 1931, pp. 146-160.

35 De la Encina, *Fernando Chueca*, op. cit., p. 40.

36 F. Chueca Goitia, *Retazos de una vida. Recuerdos de la guerra*, Dossat, Madrid, 1996, p. 52.

37 A Riegl reconoce Juan de la Encina el mérito de haber hecho saltar con su *Kunstwollen* el concepto biológico de la evolución artística, propio del positivismo, y a Worringer el de haber propiciado el paso de la morfología a una psicología de los estilos. El mismo Encina sitúa a Chueca entre los que se han distanciado –como él mismo– del evolucionismo positivista. De la Encina, *Fernando Chueca*, op. cit., pp. 44 y 48.

38 Enrique Lafuente Ferrari se encargará de la traducción de W. Weisbach, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Paul Cassirer, Berlín, 1921: Ídem, *El Barroco, arte de la Contrarreforma*, Espasa-Calpe, Madrid, 1942. De la Encina, *Fernando Chueca*, op. cit., p. 62, resume la visión de un Escorial como “piedra de toque para comprender la ambición del brazo político de la Contrarreforma”.

que ejerce el dualismo de Eugenio D'Ors en sus contemporáneos— está en la raíz misma de la metodología de los invariantes. Como instrumento de análisis de las estructuras espaciales en la arquitectura, los invariantes entresacan “esencias” arquitecturales —como son número, proporción, geometría, espacialidad o tectonicidad³⁹— que tienden indefectiblemente a acotar y en cierto sentido a postergar los aspectos ornamentales, en tanto que (apriorísticamente) no-estructurales⁴⁰, con independencia de su significación histórico-cultural. Señala De la Encina cómo en Chueca la aspiración a la arquitectura como arte grave y simbólico —que advierte lúcidamente como eje de su obra— se afirma “sirviendo el historiador al teorizante”⁴¹. Ello concita una lectura particularmente polémica (en tanto que tendencialmente diacrónica) de la producción arquitectónica de los virreinos hispanos que ha sido objeto de crítica acerada por parte de Graziano Gasparini⁴². En realidad, la aplicación por parte de Chueca, en 1966, del método de los invariantes a la arquitectura del periodo virreinal hispanoamericano no fue una mera traslación de su ensayo del mismo, dos décadas antes, en tierras españolas. Prima un carácter depuradamente ensayístico, aunque los dibujos de monumentos son prueba palmaria del estudio in situ de los mismos. El autor, que reconoce no ser un especialista en la materia, cuenta en su haber con visitas a México, Argentina, Paraguay, Guatemala y Puerto Rico; sus citas nominales y bibliográficas, aunque voluntariamente sintéticas, demuestran un dominio ciertamente importante y, en lo esencial, bastante actualizado de la temática en la que se adentra⁴³. Conoce además en profundidad la cartografía y el urbanismo del periodo virreinal⁴⁴. Dista mucho, por lo tanto, de ser un ejercicio de diletantismo.

Por lo pronto, los invariantes se despojan, al atravesar el Atlántico, de su apelativo de castizos. Si bien la propia tesis original de Chueca, con fidelidad a Unamuno, carecía de connotaciones raciales fisiológicas⁴⁵, difícilmente podía despegarse de formas de esencialismo vinculadas al por lo demás ambivalente concepto unamuniano de la nuclear “casta histórica” castellana⁴⁶ y a sus confusas raíces etnopsicológicas, dependientes a su

39 Juan de la Encina destaca, con acierto, que Le Corbusier y Chueca comparten una misma preocupación por la geometría y el número en la arquitectura. De la Encina, *Fernando Chueca*, op. cit., p. 15. Como no podía ser de otro modo, enlaza esta apreciación con la conocida tesis de Worringer que supone que el surgimiento del arte fue abstracto, reflejando el deseo del hombre primitivo de hallar algo fijo.

40 Afirmación que parece compartir Juan de la Encina al incidir que la ornamentación no debe pasar de “adjetiva”. *Ibíd.*, p. 32.

41 *Ibíd.*, p. 18.

42 G. Gasparini, “Significado presente de la arquitectura del pasado”, en R. Segre (coord.), *América latina en su arquitectura*, Siglo XXI Editores, México, 1975, pp. 143-169.

43 Chueca, *Invariantes en la arquitectura*, op. cit., pp. 241-242 y 247.

44 F. Chueca Goitia, L. Torres Balbás y J. González y González, *Planos de ciudades iberoamericanas y filipinas existentes en el Archivo de Indias*, Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1951.

45 Así lo recuerda, para evitar suspicacias o malentendidos, De la Encina, *Fernando Chueca*, op. cit., pp. 43 y 61.

46 J.-C. Rabaté, “Idéologie et politique dans En torno al casticismo”, en Ídem (coord.), *Crise intellectuelle et politique en Espagne à la fin du XIXe siècle: En torno al casticismo*, Miguel de Unamuno. *Idearium Español*, Ángel Ganivet, Éditions du Temps, Paris, 1999, pp. 147-182 (pp. 150-152, 163, 166, 170-173 y 176-177).

vez de la *Völkerpsychologie* germánica –confusión que intuye el mismo Unamuno y que le llevará a partir de 1897 a nuevos planteamientos⁴⁷. Con relativa desenvoltura, Chueca aparta la tesis indigenista como explicación de los rasgos diferenciales de la arquitectura virreinal⁴⁸, algo que venía casi de suyo teniendo en cuenta que el alma indígena, supuestamente, se había expresado, como si se tratase de un único reducto propio o asignado, a través de la ornamentación: una característica, en definitiva, no-estructural a la que se podía reducir asimismo el supuesto “barroco” arquitectónico hispano. Dejando atrás el escollo del indigenismo⁴⁹ y apoyándose, pero dándole la vuelta, en lo que Erwin Walter Palm entiende como rasgos arcaico-medievales, como fuerte provincialización (en lugar de “indianización”) de modelos manieristas europeos y como desarrollo de elementos secundarios del arte metropolitano, Chueca traza su línea maestra interpretativa del arte virreinal: se trata de un arte impropriamente llamado barroco, como el propio “barroco” hispano, en el que perviven las características estructurales profundas (invariantes) del mudéjar⁵⁰, un mudéjar que no es propiamente estilo y cuya perdurabilidad histórica antecede a la conquista árabe de la península ibérica.

La nueva problemática que el arte colonial, dada su extraordinaria extensión geográfica, supone para Chueca acaba por subsumirse, paradójicamente, en una cuando menos llamativa exacerbación de la diacronía inherente al método de los invariantes. La operación intuitivo-analítica que supone la determinación de invariantes “castizos”, como bien entiende Juan de la Encina⁵¹, reposa sobre un frágil equilibrio entre unos condicionantes históricos y otros (unamunianamente) intrahistóricos. Ello exige, para que la herramienta metodológica que suponen sea históricamente aplicable, un constante cotejo crítico con los datos históricos empíricamente verificables. Es, por lo tanto, harto significativo que De la Encina apostille que Chueca “se halla enamorado de su tesis de los invariantes y los busca con no débil ahínco por todo el arte propiamente español” o que haga notar, más adelante, que en la visión de la arquitectura barroca española como simples estructuras tardo-herrerianas a las que se añade decoración plana, insistente, minuciosa y profusa –en una palabra, mudéjar– el arquitecto quizás se haya dejado llevar por su propia tesis⁵². Si ya en los *Invariantes castizos de la arquitectura española* de 1947 el autor había vuelto su mirada hacia la arquitectura virreinal mencionando ejemplos cholultecas o poblanos⁵³, la aplicación general a la América virreinal del método de los invariantes, al menos desde la consideración más restringida que de ella hace Juan de la Encina en 1960, no hacía presagiar las dimensiones constatables en los *Invariantes en la arquitectura hispanoameri-*

47 C. Morón Arroyo, “En torno al casticismo y el ideario del primer Unamuno”, en *Ibíd.*, pp. 114-135.

48 Chueca, *Invariantes en la arquitectura*, op. cit., pp. 250-251.

49 El primer Unamuno se ríe del carácter libresco del indigenismo latinoamericano sin percatarse de que el “casticismo” adolece de un carácter etnopsicológico hasta cierto punto similar. Morón, op. cit., p. 129.

50 Chueca, *Invariantes en la arquitectura*, op. cit., pp. 250-255.

51 De la Encina, *Fernando Chueca*, op. cit., pp. 42 y 113.

52 *Ibíd.*, pp. 127 y 144.

53 *Ibíd.*, pp. 137 y 145.

cana de 1966. La que consideramos hubiera sido una muy interesante reacción de De la Encina a estos últimos no se produjo, como se señaló anteriormente, por su fallecimiento en México, que Fernando Chueca lamenta sinceramente, tres años antes.

Juan de la Encina en sus seminarios de 1960 había optado por exponer las tesis de Chueca, pero sin renunciar a involucrar a su auditorio de arquitectos mexicanos con referencias brevísimas a la arquitectura colonial, invariablemente mexicana. No hay en ello ambición sistemática, ni propuesta alguna de generalización a la América hispana. Sin embargo De la Encina destaca, como guiños a la mexicanidad, la noción misma de un “casticismo espiritual”, el carácter esencialmente tensionado propio de culturas fronterizas, la pertinencia de la distinción entre mudejarismo y mozarabismo y la consideración de un sustrato intrahistórico vehiculado por la arquitectura popular. El bilbaíno enlaza explícitamente toda una serie de invariantes castizos con la arquitectura virreinal mexicana: espacios compartimentalizados y uso de pantallas arquitectónicas, urbanismo de ejes trabados, geometrismo y rotunda volumetría hispano-musulmanes, ornamentación atectónica concentrada en lugares eminentes y tendencia a la estilización abstracta de la misma, formas cueviformes y propensión a la decoración suspendida y, finalmente, estructuras poliédricas y prismáticas asociadas a la albañilería árabe⁵⁴. Fernando Chueca propone en 1966, pertrechado de su capacidad de síntesis a través del medio gráfico, varios ejemplos concretos. Descubre en la longitud de las naves eclesiales un reflejo espacio-estructural mudéjar, íntimamente ligado a las técnicas de cubrición leñosa. Estos espacios alargados servirían a su vez para reafirmar el distanciamiento reverencial hacia lo sacro, estrategia complementaria de la extraversion del espacio sagrado en ante-templos pensados para la devoción popular en los que se permite ver una posible derivación de patios hispanomusulmanes como el de la Mezquita cordobesa. Igualmente exterior, la “capilla posa” novohispana, por su estructura prismática, le recuerda a la *qubba* islámica; las agrupaciones cupuliformes virreinales le sugieren el aspecto de “maclas” frecuente en la arquitectura hispanomusulmana. El tema urbano del compás y los espacios en escuadra o trabados, las fachadas a modo de tapices urbanos, la desnudez de volúmenes y las potentes siluetas que se recortan contra el cielo y la tendencia genérica a la abstracción geométrica en la decoración las entiende Chueca como reminiscencias mudéjares peninsulares traspasadas a Hispanoamérica⁵⁵.

Como síntesis gráfica de su argumentación, Chueca compara las que considera tres estructuras centralizadas paradigmáticas: el bramantesco Templo de Santa Maria della Consolazione en Todi, el Sagrario de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México de Lorenzo Rodríguez y la Capilla del Pocito en Guadalupe de Francisco Antonio de Guerrero y Torres (fig. 1-6)⁵⁶. El trío de ejemplos no ha sido, obviamente, elegido al azar: el primero explicita la tectónica plástica (estereoformal) del Renacimiento y del clasicismo

54 Ibid., pp. 43, 46, 62, 73, 87, 91, 96, 104, 114-115, 137-140 y 145-147.

55 Chueca, *Invariantes en la arquitectura*, op. cit., pp. 256, 260, 262, 264, 266 y 270.

56 Ibid., pp. 266-273.

arquitectónico en sentido lato (fig. 1); el segundo encarna las estructuras planiformes mudéjares de raigambre hispanomusulmana (fig. 2-3); el tercero recorre el camino, instintivo y emocional, que va de la abstracción al naturalismo de la iglesia-montículo (fig. 4-6).

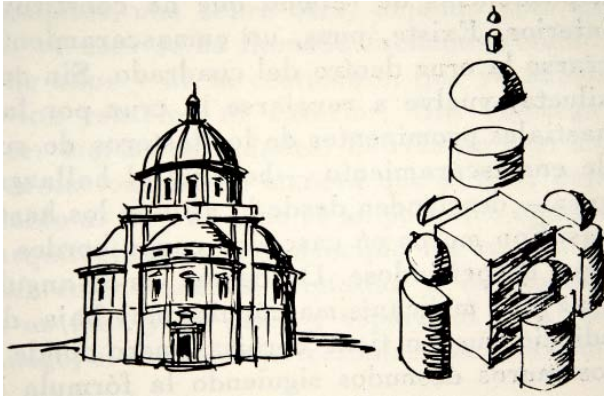


Figura 1. Fernando Chueca Goitia: Esquema volumétrico de Santa Maria della Consolazione (Todi).

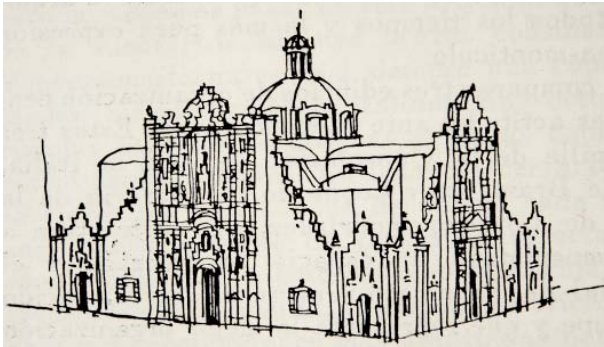


Figura 2. Fernando Chueca Goitia: Esquema volumétrico del Sagrario de la Catedral Metropolitana (México).

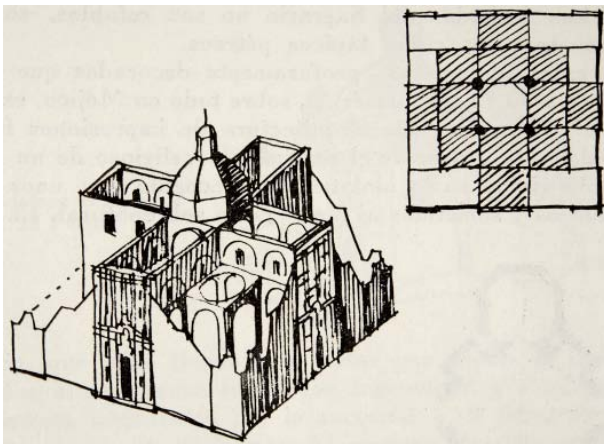


Figura 3. Fernando Chueca Goitia: Análisis de la estructura planiforme del Sagrario de la Catedral Metropolitana (México).

Nótese además que el primer ejemplo es clásico, europeo y no hispano; el segundo novohispano, pero obra de un arquitecto natural de Guadix, aprendiz junto a Vicente Acero en Cádiz y plenamente familiarizado con la Sevilla de los Figueroa; el tercero, obra maestra del principal discípulo mexicano del anterior. Ello deja claro un sesgo intencional: el clasicismo renaciente italiano (primer ejemplo) sirve de contrapunto al “barroco mudéjar” hispano que una vez trasladado al mundo colonial (segundo ejemplo) da a su vez origen a variaciones originales autóctonas en las que se da rienda suelta al irracionalismo (tercer ejemplo). Se quiera o no, Chueca está proponiendo una escala de racionalidad decreciente a la que se superpone una escala inversa creciente de emoción e instinto. No en vano hace referencia a una arquitectura virreinal de “impresiones fuertes [...], irracional y violenta, patética y nada intelectual” que a las personas “educadas en un canon clásico, mesurado y racionalista” puede provocar “cierta aversión o incluso repugnancia”. Gustar de esta arquitectura exige “que nos despojemos de nuestra segunda naturaleza, racional e intelectual, y nos entreguemos a la primera, instintiva y emocional”⁵⁷. En cierta manera, lo que nos propone aquí Chueca es que nos entreguemos “orgiásticamente a la danza barroca” –como él mismo se sorprendía de que lo hubiese hecho el clasicista Eugenio D’Ors⁵⁸– sólo que, en este caso, se trataría de las derivaciones más exaltadas del “barroco mudéjar” hispano (o barroco impropio) en tierras americanas y no del barroco como categoría estética. La asunción del “barroco” a paradigma de vitalismo e instintiva irracionalidad no puede, de hecho, ser más dorsiana, aunque se transfiera a un arte al que, no sin razones de peso, se prefiere deslindar del barroco ítalo-germánico. Como Anceschi advierte en D’Ors, como De la Encina sospecha en Chueca, no hay empatía profunda con el barroco sino, muy al contrario, con lo clásico: en ambos casos deudora del ambiente de las vanguardias intelectuales y artísticas de las décadas iniciales del siglo xx.

Es cierto que para Chueca el clásico eterno no se contrapone, como en D’Ors, al “barroco” intemporal. El plasticismo greco-romano, de base modular numérica y rotundidad tectónica, se enfrenta por el contrario a un geometrismo atectónico, de muy lejanas raíces orientales, que arraiga en ambos extremos del Mediterráneo y que supone el verdadero antecedente del mudejarismo posterior. En esos mismos términos, cabe hablar de un bizantinismo que pervive en la España visigótica y que moldea más tarde y desde dentro la arquitectura hispanomusulmana. Una tesis, que De la Encina denomina “españolista”⁵⁹, sustentada en las investigaciones del arqueólogo francés Henri Terrasse⁶⁰ y afín a las convicciones al respecto del propio Unamuno. Este magma, con toda su complejidad, posee un asidero geográfico común y resulta por ello más susceptible de vehicular la idea misma de la existencia de un casticismo arquitectónico hispánico con pretensiones de autenticidad. Una autenticidad, cabe señalar, orientada sin duda

57 Ibid., pp. 270-271.

58 Véase nota 13.

59 Encina, *Fernando Chueca*, op. cit., pp. 96-97.

60 Chueca, *Invariantes castizos*, op. cit., pp. 79-81.

al presente. De hecho, las preocupaciones históricas de Chueca se dirigen, en clave de crítica operativa arquitectónica, a la arquitectura misma⁶¹. El método de los invariantes es, en cuanto analítico-formal, de orientación pedagógica y, como incide Carlos Chocarro, ha de entenderse en clave mayéutica⁶². Los invariantes plantean, o más bien replantean, la historia de la arquitectura desde una necesidad de reanudar los lazos de la producción contemporánea con una tradición que se desea viva: Chueca gustaba de recordar la etimología latina de *traditio* en *tradere*, aquello que pasa de mano en mano⁶³.



Figura 4. Fernando Chueca Goitia: Esquema volumétrico de la Capilla del Pocito (Guadalupe).

Es sin embargo este aspecto, el del traspaso, el que va más directamente ligado al espinoso concepto de autenticidad (o casticismo espiritual). ¿De qué prerrogativas de autenticidad podía valerse el mudejarismo hispano en su traslación americana? Para dar respuesta a esta pregunta, jamás formulada en esos términos, se despliegan toda una serie de conceptos entrelazados entre los que destaca la centralidad de la arquitectura, junto con el idioma español y la religión católica, en dar forma al ecumenismo misional del que surge la joven realidad hispanoamericana o “trans-hispánica”. En concreto, la arquitectura virreinal no conlleva una hibridación artística europeo-indígena –no es, por lo tanto, colonial– sino una operación de síntesis previa que Chueca llama alternativamente re-españolización o súper-españolización y que entiende como resultado de la “fuerza de succión unitaria” de la propia arquitectura virreinal, en tanto que símbolo

61 De la Encina, *Fernando Chueca*, op. cit., p. 12, capta bien que el arquitecto madrileño vive con la mirada puesta en la actualidad.

62 Chocarro, op. cit., pp. 126-127.

63 Sobre los Invariantes castizos resulta de obligada consulta el número especial conmemorativo de la revista *Goya* con artículos de Juan Calatrava Escobar, Ángel Isac Martínez de Carvajal, Pedro Moleón Gavilanes, Delfín Rodríguez Ruiz y Carlos Sambricio Rivera-Echegaray: *Goya Revista de Arte*, núm. 264, 1998, passim.

del pueblo conquistador-integrador. Se convierte así en arte intemporal (o simultáneo) de la “trans-España” en el que se disuelve lo español histórico en lo español in genere⁶⁴. Sin duda es esta disolución, a la que antes nos referíamos como una exacerbación de la tendencial diacrónica del método de los invariantes, la que más debilita –estaríamos tentados de decir que casi dorsianamente– la aplicación que propone Chueca de los mismos a Hispanoamérica. La tensión entre lo histórico y lo intra-histórico, en cuyo precario equilibrio se apoya el “invariantismo” como método de indagación, en lugar de contextualizarse y problematizarse⁶⁵, queda literalmente detenida en un limbo “trans-histórico”.

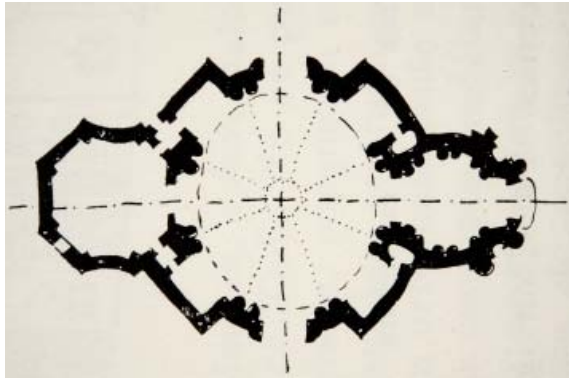


Figura 5. Fernando Chueca Goitia: Planta esquemática de la Capilla del Pocito (Guadalupe).

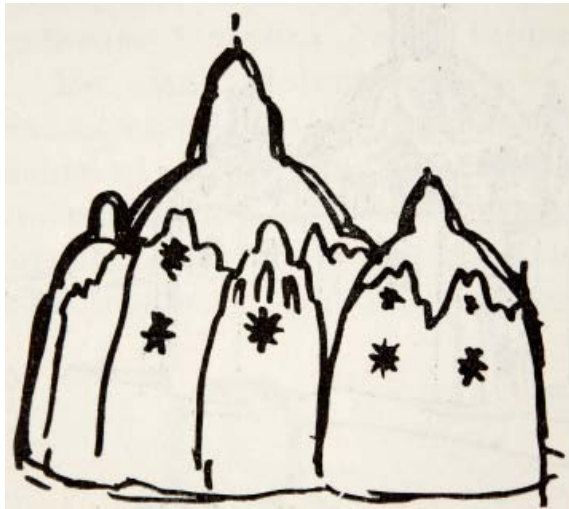


Figura 6. Fernando Chueca Goitia: Interpretación arquitectónica de la Capilla del Pocito (Guadalupe).

64 Chueca, *Invariantes en la arquitectura*, op. cit., pp. 242-249 y 258-259.

65 Como ocurre con, entre otros, Juan Antonio Gaya Nuño, no se primó el desarrollo histórico y su complejidad sino la dialéctica entre permanencia y mutación. Véase *in toto* la fundamental aportación de V. Nieto Alcaide, “Arte e historia nacional del arte, 1940-1975”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, núm. 72, 1998, pp. 11-28 (p. 17).

Pero, por encima de ese expediente, en no poca medida retórico, cabe rescatar la agudeza analítica y sobre todo el anhelo de incidir en la historia de la arquitectura sin dejarse obnubilar en exceso por lo extra-arquitectónico⁶⁶, lo libresco, también en ámbito hispanoamericano. Con todo, la licitud de criticar visiones estadounidenses de la arquitectura colonial que no parten de un sólido conocimiento previo de la tradición hispánica⁶⁷ no parece justificación suficiente para, a la inversa, negar autenticidad en un contexto hispanoamericano a todo aquello que no parta de esa misma tradición. Sería, en el fondo, como querer detener una realidad viva relegándola al papel de antemural de una hispanidad, de un mudejarismo quintaesenciado, tan atemporal como imposible.

66 Pedro Navascués Palacio, "Arquitectura e historia en la obra de Fernando Chueca", en AA. VV., *Fernando Chueca Goitia. Un arquitecto en la cultura española*, Fundación Antonio Camuñas, Madrid, 1992, pp. 63-121.

67 Chueca, *Invariantes en la arquitectura*, op. cit., p. 242.