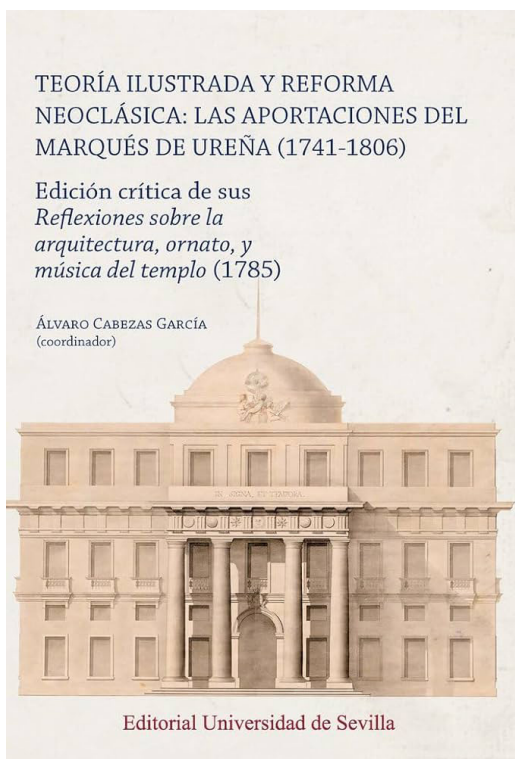


Álvaro CABEZAS GARCÍA (coord.), *Teoría ilustrada y reforma neoclásica: las aportaciones del marqués de Ureña (1741-1806). Edición crítica de sus «Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo» (1785)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2024, 364 págs.

La Editorial de la Universidad de Sevilla publica esta obra colectiva titulada *Teoría ilustrada y reforma neoclásica: las aportaciones del marqués de Ureña (1741-1806). Edición crítica de sus Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo (1785)*, coordinada por Álvaro Cabezas García.

El Barroco había recibido, en el marco de la Contrarreforma, una aceptación general al encarnar estéticamente el corpus ideológico del espíritu de la época. Sin embargo, a mediados del siglo XVIII es constatable el hastío ilustrado hacia su sobreabundancia ornamental, su mundanidad, su frivolidad y, en última instancia, su vacío, una postrera oquedad frente a la hipótesis del desamparo (paradójicamente cuando la Naturaleza había desmentido a la Razón: Lisboa, 1755). El Barroco resultaba incapaz de ofrecer respuestas adaptadas a aquella nueva mentalidad regida por la razón y la utilidad que, o bien tendía a una religiosidad íntima y discreta, o, en los casos más extremos, orillaba todo signo de trascendencia. Desde ese momento, la erudición ilustrada, en su búsqueda de una estética acorde con sus aspiraciones, comenzará a reclamar contención, freno, armonía y proporcionalidad, la pureza de las formas y el aprecio de la luz. Para cuestionar las inercias barrocas, el espíritu crítico de la Ilustración se convencerá de la necesaria reforma de las costumbres, labor que requerirá esfuerzo oficial, instituciones, referentes y



paciencia (págs. 173-175). En palabras de Víctor Mínguez en el «Prólogo. El marqués de Ureña y el sueño ilustrado» (págs. 9-12), el arte neoclásico «fue la respuesta estética al sueño ilustrado» (pág. 10).

A la «Presentación» de Álvaro Cabezas García (págs. 13-15), le sigue la Parte I con los siguientes estudios: «Biografía del marqués de Ureña», de Yolanda Muñoz Rey (págs. 19-39); «La conformación del *Ethos* nobiliario en la Corte durante la Ilustración: el VI conde de Fernán Núñez y el III marqués de Ureña», de José Antonio Vigara Zafra (págs. 41-60); «“Picar en el campo para ir a su casa a formar miel”. El viaje europeo del marqués de Ureña (1787-1788)», de Alejandro Martínez Pérez (págs. 61-85); «En relación con Ureña. Contexto y alcance de sus reflexiones estéticas a finales del Antiguo Régimen», de Juan Alejandro Lorenzo Lima (págs. 87-121); «El templo según el marqués de Ureña», de Pedro Cruz Freire (págs. 123-133); «Teoría y práctica del retablo neoclásico: *de los caprichos detestables de Churriguera a la noble sencillez*», de Álvaro Recio Mir (págs. 135-160); «Precisiones del marqués de Ureña sobre las piezas de plata y oro destinadas al servicio del culto divino siguiendo los postulados de Antonio Ponz», de Antonio Joaquín Santos Márquez (págs. 161-171); y «La música y su adecuación litúrgica según los postulados neoclásicos del marqués de Ureña», de Álvaro Cabezas García (págs. 173-185).

En la Parte II se contiene la obra *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo* (1785), precedida de «Transcripción, edición y notas» de Álvaro Cabezas García (págs. 189-191). Finaliza el libro con unas «Notas de la edición» (págs. 321-326); «Bibliografía» (págs. 327-342) e índices topográfico y onomástico (págs. 345-358).

Para Yolanda Muñoz Rey, Gaspar de Molina y Zaldívar, III marqués de Ureña (Cádiz, 1741-La Isla de León, 1806) «fue un claro representante de la Ilustración» (pág. 19). Al recorrer su vida, el conjunto de sus obras y la propia significación del personaje —«polifacético y de curiosidad universal» (pág. 39)— no duda en considerarlo como uno de los grandes divulgadores de las ideas del Neoclasicismo en España.

José Antonio Vigara Zafra subraya en Ureña su condición nobiliaria y la comunidad de intereses que fue estableciendo desde su ingreso en el Real Seminario de Nobles de Madrid, resaltando su amistad con el conde de Fernán Núñez. Destaca cómo el cultivo de las bellas artes «constituyó una marca de distinción» (pág. 42) de la nobleza ilustrada, permitiéndoles adaptar el prestigio social a unos nuevos valores —que asumen como inherentes al estamento— fomentados a través de instituciones como la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1752).

Por su parte, Alejandro Martínez Pérez analiza el viaje que Ureña emprende con Fernán Núñez por Europa entre abril de 1787 y octubre de 1788, ofreciendo

un testimonio del *Grand Tour* ilustrado, acompañado por numerosas estampas incluidas en el manuscrito. Martínez Pérez apunta un detalle muy interesante: Ureña, siendo fiel representante de la cultura del despotismo ilustrado, no es ajeno a los planteamientos que propone Esteban de Arteaga en sus *Investigaciones filosóficas sobre la Belleza Ideal* (1789), al anteponer la filosofía moral al exceso de lujo del modelo cortesano (pág. 81), en consonancia con el ambiente cultural previo a la Revolución o incluso con la inminente introspección goyesca (véase Edith Helman (1983), *Trasmundo de Goya*, Madrid, Alianza, pág. 45).

Juan Alejandro Lorenzo Lima señala que el pensamiento de Ureña es coherente con la ideología jansenista, con el contenido crítico medular del cristianismo ilustrado, al abogar por un culto más alejado de los sentimientos, más intimista y racional. A todo ello se une la convicción de que con los Borbones las artes proyectaban en España «un nuevo renacimiento» (pág. 90) que la acompañaban con el arte europeo de entonces, superando la imagen anquilosada de los Austrias. Lorenzo Lima subraya que «gracias a la vuelta a la belleza, la proporción y el decoro, las nobles artes no eran sólo un testimonio de los cambios operados al amparo de la Ilustración, sino un elemento referencial y activo de ellos» (pág. 109).

Pedro Cruz Freire analiza el modelo arquitectónico que propone Ureña para el templo, contrario a «una argamasa de estilos» y presidido por dos conceptos básicos: armonía y euritmia (pág. 127). La mayor parte de la actividad productiva de Ureña se acometió en San Fernando, al ser nombrado director de obras del núcleo poblacional de San Carlos y de la Iglesia de la Purísima Concepción, que será el futuro Panteón de Marinos Ilustres, formando parte de «uno de los proyectos urbanísticos más ambicioso y mejor planificado de la España ilustrada» (pág. 130).

Álvaro Recio Mir analiza la evolución desde la última retablística barroca hasta la depuración de las formas neoclásicas. Ureña propone tipos modélicos y una llamada a la accidentalidad del ornato, frente a su esencialismo en el Barroco, aunque el resultado final no termine de satisfacer las aspiraciones de los propios ilustrados, que son testigos de las limitaciones y las contradicciones académicas (pág. 152) (véase José Enrique García Melero (1998), *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX. En torno a la imagen del pasado*, Madrid, Encuentro, págs. 13 y sigs.).

En relación a las piezas de plata y oro destinadas al culto divino, analizadas por Antonio Joaquín Santos Márquez, Ureña comparte el elogio neoclásico de Antonio Ponz a los referentes renacentistas, como Juan de Arfe, así como la crítica a la formación de los artistas barrocos, de honda tradición gremial, recogiendo en sus *Reflexiones*.

Finalmente, Antonio Cabezas García analiza la música litúrgica que propone la Ilustración: rectas, conformes al lugar de ejecución y al tiempo litúrgico (pág. 185). Resalta en su estudio el ilustrativo análisis contextual que explica la coherencia del proceso evolutivo artístico hacia el Neoclasicismo (págs. 173-179).

La segunda parte presenta la transcripción del texto del marqués de Ureña *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo* (1785). La obra se divide en dos partes: 1. «Sobre la importancia de la materia»; y 2. «De la arquitectura y ornato del templo». En la primera señala «los abusos dignos de reformarse y preocupaciones dignas de desterrarse» (capítulo II). Pasa a analizar las nociones de belleza y gusto —destacando especialmente su opinión sobre lo sublime terrible en el capítulo V (págs. 219 y ss.)—, para rematar con las máximas fundamentales de la arquitectura y el ornato del templo. En la segunda parte analiza la situación del templo, el plano, el alzado, el interior, el ornato del cuerpo de la iglesia, los altares, el presbiterio y el coro, los órganos, el confesionario y el púlpito, el baptisterio y la sacristía, finalizando con un «Discurso sobre la música del templo».

Con el mascarón de proa de la hermosa portada reflejando el proyecto de alzado frontal para el Real Observatorio de la Armada, en San Fernando, elaborado por Ureña en 1791 (Archivo del Museo Naval, Madrid), este libro nos acerca a la Ilustración española a través de Ureña para constatar que, junto a la idea de *tramonto* de la tardo-ilustración europea, en España son años de esplendor cultural (véase Francisco Sánchez-Blanco (2007), *La Ilustración goyesca. La cultura en España durante el reinado de Carlos IV (1788-1808)*, Madrid, CEPYC / CSIC), más allá de unas circunstancias que presagiaban la quiebra del proyecto ilustrado —la ruptura entre la inteligencia y el poder— desbordado por unos acontecimientos que iban a abrir una nueva época.

MANUEL CARBAJOSA AGUILERA