

IV

LA FORMACIÓN DE LA ARQUITECTURA NEOCLÁSICA

POR

PEDRO NAVASCUÉS



SUMARIO: *Introducción.* — 1. *El abandono de las formas barrocas: Diego de Villanueva y Ventura Rodríguez.* — 2. *Sabatini en España.* — 3. *Otros arquitectos de la primera generación: Hermosilla, Gilabert y Cayón. El núcleo gallego: Lois Monteagudo, los Ferro Caaveiro y Sánchez Bort. La familia Yarza. El primer clasicismo catalán.* — 4. *La obra de Juan de Villanueva. Sus contemporáneos: Arnal, Soler y Gascó.* — 5. *La generación de 1760.* — Olaguibel y el comienzo del neoclasicismo en el País Vasco. — El grupo de Madrid: Pérez, Velázquez y Aguado. — El purismo de Ignacio Haan. — Benjumeda y el medio gaditano. — Otros centros y arquitectos.— NOTAS.

## INTRODUCCIÓN

La referencia a las artes plásticas en la época del neoclasicismo, enmarcada a su vez en los límites cronológicos del presente volumen (1759-1808), requiere unas matizaciones iniciales que impidan esperar desde el comienzo un supuesto arte neoclásico en nuestro país en el período que aquí se estudia. La doble realidad de barroco y clasicismo acompañó toda la producción artística de los reinados de Carlos III y Carlos IV, lo cual nos exige constantemente apreciaciones individualizadas que expliquen la situación particular de un artista, de un grupo con carácter de escuela local, de las realidades diacrónicas, etc., ya que el encuentro de la tradición barroca con la nueva estética del neoclasicismo se produjo de un modo absolutamente irregular a través del espacio y del tiempo. Ello es lo que ha hecho del arte de nuestra segunda mitad del siglo XVIII una zona historiográfica agrietada y de difícil unidad, salvada con el recurso de Goya, quien a su vez resulta muy problemático asimilar tanto por las tendencias del arte español dieciochesco como por las corrientes europeas contemporáneas. El simple recuerdo del riguroso paralelismo vital entre Goya y el máximo representante del neoclasicismo pictórico, el francés David, puede dar una idea de la dificultad para entroncar el arte español con el neoclasicismo europeo en este período.

Esto nos lleva a plantear también unas cuestiones previas de sumo interés, pues por un lado es evidente que en el potente tronco de nuestra cultura barroca, de hondísimas raíces, por cierto, se intenta inyectar nueva savia traída de Italia por Carlos III, el monarca que excavó Herculano y Pompeya, «a partir de lo cual con tantos y tan exquisitos monumentos de la antigüedad, no podía menos de introducirse un modo de pensar muy otro del que antes había en materia de buen gusto»<sup>1</sup>. Este quiebro del nuevo encuentro con la antigüedad tuvo una repercusión inmediata en el gusto, en el aprecio de las cosas y en el «modo de pensar», pero tardó todavía bastante en traducirse en un «modo de obrar», de expresarse plásticamente en el campo de las artes, pues ello exigía el doble esfuerzo de despojarse de las antiguas formas y crear las nuevas. Mas como el arte tiene igualmente un alma conceptual, no siempre el fondo y la forma fueron parejas en esta mutación, produciéndose así constantes desajustes que dejan adivinar en una obra, como tantas veces ocurre en la de Mengs, una intención clasicista-bajo una

apariencia barroca. Este hecho nos permite entender mejor cuál fue el verdadero alcance del arte en los años de Carlos III, en el que asistimos no tanto a una renovación como al encuentro con aquel pasado, con «el antiguo» como entonces se decía, que además no afectaba por igual a las «Tres Nobles Artes», de tal manera que prácticamente no alteró la pintura, poco la escultura y bastante más la arquitectura, que fue el objeto principal de toda la actividad académica, tanto bajo Carlos III como en tiempos de Carlos IV, «no por alguna predilección que tenga a esta Arte en concurrencia con las otras, pues a todas tres las abriga con igualdad bajo su manto; sino por el riesgo continuo que corre la arquitectura de viciarse; por el escandaloso número de idiotas que se atreven a entrar por codicia en su santuario; por la importancia de operaciones de esta Arte relativamente a la inversión de los caudales del público, a la seguridad de las vidas de los ciudadanos, y a la manifestación y uso común de sus obras»<sup>2</sup>.

Para medir en un momento este desfase entre las artes, pensemos que bajo Carlos III viven y trabajan de forma activa Francisco Salzillo, Luis Meléndez y Juan de Villanueva, al tiempo que llegan a España Giaquinto, Tiépolo y Mengs.

No obstante, la propia arquitectura neoclásica conocerá una situación igualmente irregular en la dialéctica barroco-clasicismo y su grado de renovación dependerá en gran medida de la presencia de la Academia. Además, la arquitectura hubo de pasar por una prueba que no conocería la escultura ni la pintura, pues mientras que éstas tenían a los ojos académicos un indiscutible pasado del que no se podía renegar (Berruguete, Montañés, Velázquez, Murillo, Ribera, etc.), la arquitectura por el contrario mostraba aquella imagen «churrigueresca» que se combatió físicamente con una violencia muy singular como luego se verá.

De cualquier modo tampoco la escultura ni la pintura escaparían a una conversión clasicista que se agudizó en el reinado de Carlos IV, donde es posible detectar un mayor acercamiento al neoclasicismo europeo, si bien siguió siendo la arquitectura la más vanguardista de las tres artes. Durante este tiempo Roma empieza a compartir con París el exclusivo interés de nuestros pensionados de antaño, produciéndose de este modo un acercamiento de las artes figurativas e industriales a la moda francesa, a los cánones impuestos por David, Percier y Fontaine. Precisamente en aquel momento, entre 1800 y 1808, era cuando empezaba a perfilarse un neoclasicismo español de carácter europeo, despojado tanto de la tradición barroca propia como de la traída de Italia por Giaquinto y Tiépolo, y que lamentablemente la guerra de Independencia truncó en todas sus posibilidades. La gradual conformación del neoclasicismo español se vio interrumpida de forma brusca, afectando especialmente a aquellos artistas que llamo de la generación de 1760, a quien sorprendió la guerra de 1808 en su mejor momento. A la vuelta de Fernando VII se intentaría continuar aquel neoclasicismo que, por circunstancias evidentes, ya no podía ser el mismo, entre otras razones porque el romanticismo se impuso en Europa; socavando el rigor de la estética neoclásica y dando lugar a un clasicismo romántico enormemente atractivo pero distinto.<sup>3</sup>

Las condiciones de partida de esta etapa «carolina» hay que buscarlas, lógicamente, en los reinados de Felipe V y Fernando VI, y que sólo mencionaremos aquí para recordar que toda la actividad artística de aquel período obedeció no sólo a cuestiones estéticas, siendo éste uno de los rasgos más característicos de nuestro despertar neoclásico. No puede olvidarse que el clasicismo francés o el barroco clasicista italiano introducidos en la corte de Felipe V<sup>4</sup> y mantenidos luego por Fernando VI, obedecían a una clara intención de ofrecer una imagen renovada y distinta de la nueva monarquía de los Borbones frente a la anterior de la Casa de Austria. En este sentido, nuestra situación política y la imagen artística, en especial la arquitectónica, que le era contemporánea, parecen coincidir para quienes veían en la arquitectura barro-

ca tanto la herencia viciada de los Austrias como la imagen de una sociedad enfermiza a la que había que aplicar los remedios aportados por el reformismo ilustrado que venían de la mano de la nueva monarquía de los Borbones. De este modo se enfrentaron dos mundos antitéticos en los órdenes político y artístico, pues mientras el neoclasicismo se convertía en el ropaje del nuevo soberano, el barroco asumía injustamente el triste papel de la decadente Casa de Austria.

Refiriéndonos a la arquitectura<sup>5</sup>, diremos que la simplificación de aquel fenómeno, tal y como lo interpretó el mundo de la Academia, hasta la versión dada en nuestro siglo por Menéndez Pelayo, parece ignorar que aquella arquitectura barroca, la de alguno de sus más denostados protagonistas, fue en ocasiones la expresión vanguardista de actitudes y mentalidades que se adelantaron a la propia ilustración dieciochesca. Baste recordar la expresión de raíz colbertiana que llevó a cabo don Juan de Goyeneche en Nuevo Baztán (Madrid), donde José Churriguera proyectó (1709-1713) un núcleo urbano con todos sus edificios, desde el conjunto palacio-iglesia hasta las instalaciones industriales, adelantándose y superando incluso el planteamiento arquetípicamente ilustrado de las *Nuevas Poblaciones* andaluzas de Olavide en los años de Carlos III<sup>6</sup>. Pero es que la Academia e ilustrados oficiales fueron de una severidad extrema a la hora de juzgar la arquitectura de los Tomé, Churriguera y Ribera, para quienes no se ahorraron los calificativos más denigrantes, lo cual no hacía sino poner en entredicho la objetividad de su propio juicio. Churrigueresco fue durante mucho tiempo y temo que lo siga siendo aún para algunos, sinónimo de mal gusto, de incapacidad, de barbarie. Otro tanto sucedía con la arquitectura de Ribera, a quien se debía haber recluido «para curarle el cerebro», según Llaguno<sup>7</sup>. Asimismo, Jovellanos, el admirador de Ventura Rodríguez, condenaba la escenografía teatral contemporánea, considerándola de «un gusto bárbaro y riberesco»<sup>8</sup>. Pero lo importante no era tanto la condenación estética como lo que dejaba ver aquella arquitectura. En el fondo se trataba de censurar, con esta actitud, a una sociedad que aplaudía y gustaba de lo «churrigueresco y riberesco», dejando ver, a juicio de los ilustrados, un alma pobre e ignorante. Es el mismo sentido que da a sus palabras Menéndez Pelayo cuando dice: «Las piedras no mienten nunca y es imposible que una sociedad cuya fuerza creadora está agotada produzca, ni aun en burlas, un sistema arquitectónico propio, sino que está condenada a optar, como triste dilema, entre el preceptismo exangüe y descolorido, y los delirios de la inventiva, gastada únicamente en accesorios y follajes sin unidad y sin sentido»<sup>9</sup>. Menéndez Pelayo, tan preocupado por desentrañar los valores genuinos de una estética nacional, no supo ver la verdad atractiva de nuestras arquitecturas barrocas, a las que compara con el *Polifemo* y *Las Soledades* de Góngora, pero «copiados en piedra». Esta comparación, que de suyo no debiera entenderse como despectiva, significaba para el polígrafo montañés el colmo de las desdichas, ya que los poemas de Góngora le resultaban «execrables», no siendo más que «inconexos delirios» y «extravagancias de dicción», no habiéndose visto nunca «juntos en una sola obra tanto absurdo y tanta insignificancia». A mi juicio, Menéndez Pelayo hubiese deseado incluir a Góngora, junto con Ribera y Churriguera —responsables de haber hecho de Madrid «La Atenas y Metrópolis del mal gusto»<sup>10</sup>— dentro de su *Historia de los Heterodoxos españoles*, en lugar de haberlo hecho en la de las Ideas Estéticas.

La crítica neoclásica se mantuvo en esta constante juzgando siempre lo churrigueresco como una categoría distinta y suprema de lo barroco. A ello contribuyó en buena medida la fácil manipulación onomatopéyica de aquel apellido, al igual que ocurrió en Italia con los Borromini y Guarini. Tanto es así que churrigueresco dejó de ser una acepción relacionada con el campo específico de la arquitectura, para utilizarse como adjetivación peyorativa de carácter univer-

sal. Si de nuevo pasamos al campo de las letras nos encontramos, por ejemplo, que el *Diario Pinciano* calificaba, en 1788, de «poeta churriguero» a Zabala por su prólogo a *Carlos XII*, haciéndose esto extensivo a otros aspectos del teatro español del siglo XVIII<sup>11</sup>. Desde esta posición «neoclásica», la actitud frente a nuestra arquitectura barroca fue de una crueldad hiriente, cuya mordacidad crítica no ha conocido antecedentes en la historia de la arquitectura española. Recordemos aquí algunos de los versos que Francisco Gregorio de Salas dedicó, en 1797, al Hospicio de Madrid, en su conocido *Primer sueño dirigido a la Real Academia de San Fernando*:

«En aquel edificio de dos torres  
verás una ridícula fachada, lle-  
na de confusión y desaciertos,  
que aplaudida de sátiros agres-  
tes admira el rudo pueblo, con  
espanto del Rusconi, Viñola y  
del Vitruvio, Toledo, Gómez, y  
el famoso Herrera, habiendo sido  
siempre reprochada por sabios  
españoles y extranjeros»<sup>12</sup>.

El poema continúa una descripción pormenorizada de aquella «arquitectura mal formada» cuya confusión se alejaba de la gramática exigida por el clasicismo. Sin embargo, no debe pasarse por alto que, junto a la censura arquitectónica, hay una clara denuncia de aquel «rudo pueblo» que admiraba e incluso aplaudía como «sátiros agrestes» este tipo de obras. Aquí está, en mi opinión, el especial matiz de la crítica neoclásica española frente al barroco, que lejos de plantear una cuestión puramente estética para salvaguardar el «buen gusto», tiene un alcance sociopolítico de gran envergadura. La vehemencia puesta en sus escritos por gentes como Ponz, secretario de la Academia de San Fernando, quien proponía picar las fachadas de todos los edificios de los Churriguera y Ribera, contiene todo el arrebatado de la participación ideológica en el estrato más profundo de nuestra Ilustración.

Esta actitud es tan violenta, que el propio Jovellanos, en su *Elogio a Ventura Rodríguez*, se daba cuenta que no eran los arquitectos, o artistas en general, los culpables de aquella situación refleja, llegando a exculpar al propio Churriguera, puesto que «ni, a la verdad este vicio era suyo sino del siglo en que vivieron. La elocuencia, la poesía, la política, y aun las ideas religiosas de aquel período tenían el mismo carácter. ¿No es verdad, mi querido lector, que las metáforas hinchadas, los versos rimbombantes, los proyectos quiméricos, las hechicerías y diabluras áulicas presentan a la sana razón la misma mezquinería gigantesca que caracteriza los edificios de Barnuevo, Ricci y de Donoso?»<sup>13</sup>. Por esta razón, Llaguno se dolía tanto al recordar que «semejantes delirios se aplaudían entonces»<sup>14</sup>.

Esta última reflexión nos lleva a una conclusión insoslayable y es la clara identificación popular con el gusto churrigueresco cuya arquitectura, como muy bien apunta Andioc, «pudo adquirir, como la dramaturgia poscalderoniana, cierta representatividad castiza, por reacción contra el gusto extranjerizante»<sup>15</sup>. Este enfrentamiento de la arquitectura barroca entendida como española y de la arquitectura neoclásica vista como arquitectura foránea aflora una vez más en las páginas de *El Censor* (1784), donde leemos que «Cuando la costumbre nos hizo familiar una cosa, no hay en ella vicio ni imperfección para ver la cual no seamos enteramente ciegos... Es pues necesario que los desengaños nos vengan de afuera. Puede creerse que los Calderones serían todavía el embeleso de todos nosotros, que había aún muy pocos que no admirasen

como un prodigio de arte el famoso Transparente de Toledo, la Portada de Santo Tomás, la de San Sebastián o la del Hospicio... si no hubiese llegado a nosotros la mofa que de estas cosas hacían los extranjeros»<sup>16</sup>. Haría falta que se produjese la crisis de la estética del neoclasicismo, bien entrado ya el siglo XIX, para revisar aquella condena despiadada no sólo de nuestra arquitectura barroca, sino incluso de la propia literatura. Dentro del mundo académico esto es lo que hizo Caveda cuando, desdramatizando la realidad de la arquitectura de aquellos «fatuos delirantes», escribe que «quien estuviese dispuesto a perdonar a Góngora sus *Soledades* y a Jordán sus *Alegorías* no rehusará su indulgencia a esas extrañas máquinas donde se advierte el no sé qué que encontraba Milizia en las obras de Borromino»<sup>17</sup>. Curiosamente, Caveda, que supera en objetividad a Menéndez Pelayo utilizando sus mismas analogías edilicio-literarias, emplea el argumento del «no sé qué» esgrimido por Milizia, uno de los patriarcas de la estética neoclásica, pero que no fue indiferente al talento heterodoxo de las formas más libres del barroco. Ésta es la actitud asumida por Caveda en su conocido *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España*, cuando señala que si bien «los arquitectos de la escuela churrigueresca no pudieron menos de proceder con sujeción a las tendencias de su época, todavía es preciso concederles originalidad y travesura, una rara inventiva, una variedad inagotable, una manera caprichosa... Sus fantasías ofendían al recto sentido, y de hecho le contrariaban frecuentemente, pero eran producidas por una imaginación fecunda y lozana; caracterizaban una época, descubrían su gusto literario y revelaban casi siempre un talento no vulgar»<sup>18</sup>.

#### 1. EL ABANDONO DE LAS FORMAS BARROCAS: DIEGO DE VILLANUEVA Y VENTURA RODRÍGUEZ

Como protagonista inicial en el proceso de renovación de nuestra arquitectura en la segunda mitad del siglo XVIII se encuentra Diego de Villanueva (h. 1713/15-1774), uno de los «profesores» de la Academia de San Fernando, para la cual había proyectado la reforma del antiguo palacio de Goyeneche al ocupar éste aquella corporación. Si bien este cometido tenía el carácter de obra menor, encerraba sin embargo una gran responsabilidad moral, puesto que significaba la condena de la arquitectura barroca de José Churriguera desde la Academia, a través de uno de sus miembros más destacados, por ser Villanueva conocedor profundo de la nueva estética neoclásica. No obstante, Diego de Villanueva, hijo del escultor asturiano establecido en la corte Juan de Villanueva, había llegado a un grado de relativa madurez neoclásica partiendo de un grafismo absolutamente rococó, según nos dejan ver los dibujos suyos más antiguos, que no son ciertamente los primeros que él hiciera. Son pocas todavía las noticias que tenemos de este hombre que perteneció a una generación que si bien no puede ser tenida como estrictamente neoclásica, tampoco se dejaría llamar barroca. Con esta generación, la arquitectura española inició un proceso de lenta renovación conceptual y formal que no pudo ser más que intuitiva y ecléctica, puesto que «lo neoclásico» estaba aún por definir dentro y fuera de nuestras fronteras. En sus comienzos hubo que conformarse con la reacción antibarroca, ya analizada en la Introducción, y Diego de Villanueva fue uno de los hombres que más fuertemente intervinieron en esta guerra desigual en la que se sabía lo que había que combatir —la arquitectura barroca—, pero que desconocía cómo hacerlo, puesto que los preceptos de los Laugier, Lodoli, Algarotti y otros no se habían traducido todavía en una práctica profesional común. Fue precisamente en este terreno del discurso arquitectónico donde la personalidad de Die-

go de Villanueva llega a tener una significación muy marcada, dado lo poco proclives que, en general, fueron nuestros arquitectos a razonar sobre su arte encerrándose en la mera práctica, según denuncia una y otra vez Villanueva hasta llegar a afirmar, con el estilo tajante que le caracteriza, que la arquitectura es «una arte poco cultivada en España», dadas la ignorancia y la falta de formación de sus arquitectos. Por ello Villanueva estuvo ligado desde muy pronto a las actividades docentes de la Academia, dejando una serie incompleta de escritos propios que no buscaban sino «la instrucción de la juventud, haciéndoles ver (antes de darles doctrinas) que hay que estudiar mucho para poderse llamar arquitectos, y que este estudio se ha hecho hasta el presente sin método»<sup>19</sup>. En efecto, aquella falta de método hizo que la enseñanza de la arquitectura basculara en función del personal método de cada profesor y en este sentido Diego de Villanueva hubo de sostener disputas en el seno de la Academia, llegando a ser censurado gravemente por algunas de sus proposiciones. Con todo ello queremos significar que Villanueva da la impresión de sentirse más atraído por la teoría arquitectónica y por el dibujo que por la práctica de la profesión. Su obra construida resulta muy breve y de poca envergadura: renovación interior de la iglesia de las Descalzas Reales de Madrid (1756), el retablo mayor y los dos laterales de la iglesia de Santa María en San Sebastián (h. 1764) y el mencionado proyecto para la Academia de San Fernando (1773). Naturalmente estas obras no justifican una vida como la de Diego de Villanueva, aunque se añadieran algunos proyectos como el del ayuntamiento de Badajoz (1756). No obstante, si diremos que aquellas tres obras de algún modo resumen la madurez del arquitecto, pues si su intervención en las Descalzas Reales manifiesta la brillantez del gusto tardío barroco, aquélla se apaga en los retablos de San Sebastián para dar paso a una sobria y noble composición neoclásica en la portada de la Academia.

Otro tanto podría decirse de sus dibujos y escritos, ya que su conocido, aunque inédito en su tiempo, *Libro de diferentes pensamientos unos inventados y otros delineados por Diego de Villanueva* (1754) incluye cartuchos y adornos no sólo barrocos sino claramente rococós, con rocallas y motivos asimétricos que nos hacen pensar en los repertorios contemporáneos de Meissonnier<sup>20</sup>. También es cierto que allí se encuentran otros diseños arquitectónicos que derivan de Piranesi o bien propios, como el efectista arsenal y sobre todo el estudio algo más completo de una iglesia que entronca con el último barroco romano que pudo aprender no sólo de las estampas y libros, sino del contacto con los arquitectos italianos que trabajaron en el Palacio Real, como Sacchetti, a cuyo servicio había entrado como delineante de las reales obras en 1747. Aquella atención hacia la obra de Sacchetti queda reflejada en el *Libro* que comentamos, puesto que Villanueva reproduce allí la desaparecida fuente que el arquitecto italiano diseñó para la plaza de la Villa de Madrid. Sacchetti había reconsiderado aquí muchos temas berninescos, por lo que el dibujo de Villanueva seguía discurriendo por un cauce barroco. Igualmente barroca resulta la fórmula de las parejas de columnas interpenetradas que, en realidad, forman un único soporte, así como lo pronunciado de su éntasis, en los referidos dibujos de Villanueva.

Estas y otras observaciones nos hacen ver a un Villanueva que intenta ponerse al día siguiendo las pautas ítalo-francesas que el arte de corte le pone a su alcance, puesto que no llegó a ir nunca a Roma. Su esfuerzo inicial estuvo en dejarse ganar por esta moda foránea al tiempo que daba la espalda a la rica tradición barroca española. Se trataba, en definitiva, de sustituir un barroquismo por otro que permitía la mejor asimilación del futuro neoclasicismo. Esto es lo que deja ver en otro escrito aparecido doce años más tarde, en 1766, con el significativo título de *Colección de diferentes papeles críticos sobre todas las partes de Arquitectura*<sup>21</sup>. Este texto nos ha transmitido una de las vivencias más frescas de todo aquello que no



sólo inquietaba a nuestro arquitecto, sino al medio académico y profesional. Con un sentido ciertamente crítico, como corresponde a su siglo, pero sin método alguno, Villanueva plantea temas diversos que van desde los vitruvianos conocimientos que debe reunir el arquitecto —ahora algo ampliados—, pasando por el arte de fabricar o los fraudes de los obreros, hasta aquellas páginas de mayor interés en que aparecen recogidas las ideas de Cochin, Frézier, Laugier, Lodoli o Algarotti, entre otros autores contemporáneos, lo cual daba una modernidad insospechada y no apreciada debidamente en sus días. Es probable que estos papeles críticos se deban en parte a las obligadas lecturas a que Diego de Villanueva se sometió desde 1762, cuando la Academia le encargó, junto con Ventura Rodríguez, José Castañeda y Alejandro González, un curso de Arquitectura que nunca llegó a consolidarse. Con este motivo sabemos también, por el profesor Chueca, que fue quien primero llamó la atención sobre la particular personalidad de Diego de Villanueva, que éste presentó a la Academia otras disertaciones sobre textos de Frézier y Blondel, además de algunos propios<sup>22</sup>. Entretanto, Villanueva había publicado en 1764 un Viñola<sup>23</sup> como director de Arquitectura de la Academia de San Fernando y se hallaba entregado por entero a preparar el citado curso que ya sólo él y Castañeda proseguían. En 1765, Jorge Juan, el ingeniero Mariano Lleopart, el padre Miguel Benavente, el director general de la Academia, Felipe de Castro, y los arquitectos Jaime Marquet y Miguel Fernández estudiaron el material reunido por Castañeda y Villanueva para el curso de arquitectura, mereciendo una severa desaprobación por haber asumido un cierto protagonismo como «escritores críticos» en lugar de detenerse en el papel gregario de meros recopiladores. Al año siguiente Villanueva publicaba los mencionados *Papeles Críticos*, anunciando además la pronta aparición de otros artículos «que están en estado de imprimirse» al tiempo que decía estar trabajando y recogiendo materiales para otra serie sobre estática y mecánica aplicadas a la arquitectura, así como sobre métodos y materiales constructivos, todo ello sin duda retazos del malogrado curso de arquitectura. Entre todos estos anuncios, que o bien quedaron manuscritos o no han llegado todavía hasta nosotros, se encontraba un tratado de *Delineación de las órdenes de Arquitectura, dividido en cuatro artículos*, que tradicionalmente se decía haber quedado entre los trabajos inéditos y que, sin embargo, hemos podido localizar un ejemplar ya grabado y encuadernado, si bien la edición tiene todas las características de haberse interrumpido, posiblemente por falta de medios económicos, especialmente a raíz de las últimas censuras de la Academia, que le negó además el que firmara dicho tratado de Delineación como director de Arquitectura de aquella corporación (1768). Villanueva, bien con Monfort o con algún otro editor, intentó llevar a cabo la edición de aquel libro bajo el encubridor título de *Tratado de Decoración y Hermosura de las Fábricas*, que en realidad se refiere a aspectos comunes a los órdenes de arquitectura, para referirse luego a la composición del dórico, jónico y corintio<sup>24</sup>. Tanto el texto, de carácter deductivo, como los espléndidos dibujos con posibilidades de elección para componer la decoración de cada uno de los órdenes, hacen de esta rara edición una de las obras más interesantes de nuestra breve historiografía arquitectónica del siglo XVIII, con la noble ambición de originalidad más allá del escolar y frío Vignola. Desde estos dibujos, muy lejos de los «pensamientos inventados» de años atrás, se explica mejor la magnífica portada dórico-romana de la Academia. Esta corporación, a pesar de sus diferencias con Villanueva, debía reconocer su valía, como lo demuestra este encargo<sup>25</sup> y el hecho de nombrarle director de Perspectiva. Curiosamente, algunos de los dibujos para el referido tratado de Delineación se encuentran en la academia de San Carlos de Valencia, a donde pudieron llegar a través de Manuel Monfort y a la que Villanueva pertenecía como académico de mérito desde 1768. El hecho es que allí estuvieron expuestos como modelos en las salas de arquitectura, y ello es lo



FIG. 225.—Ventura Rodríguez, por Francisco de Goya. Museo de Estocolmo. (Foto Oronoz)

importante para medir su influjo en el medio académico, a pesar de los reiterados encuentros con los consiliarios y compañeros de profesión en la Academia<sup>26</sup>.

Entre estos últimos hay que destacar en especial a don Ventura Rodríguez Tizón (1717-1785), con quien Diego de Villanueva llegó a tener acres enfrentamientos. Curiosamente, circunstancias vitales hicieron que las biografías de ambos arquitectos tuvieran rasgos paralelos, ya que los dos intervinieron como delineantes en las obras del Palacio Real, para después hacerse cargo de la enseñanza de la arquitectura en la Academia, si bien con métodos diversos, y, lo que es más importante, Ventura Rodríguez al igual que Diego de Villanueva fueron los primeros en abandonar las formas barrocas que ellos mismos habían utilizado en su primera obra hasta acercarse al neoclasicismo, de una forma crítica Villanueva y de un modo intuitivo Ventura Rodríguez. *Eran, no obstante, dos aspectos los que separan irreconciliablemente a estos arquitectos*, por un lado el carácter irritante de Diego de Villanueva frente al bondadoso talante de Ventura Rodríguez y, muy en especial, el balance final de la obra construida y proyectada por uno y otro. En este aspecto puede afirmarse sin riesgo a error que Ventura Rodríguez no ha tenido rival en toda la historia de la arquitectura española dada su arrolladora actividad edilicia y proyectual. Arquitectura religiosa, civil, privada, obras públicas, informes, todo pasó por sus manos y de ellas salieron cientos de dibujos que a menudo superan en belleza al propio edificio,

dada la altísima calidad de su obra gráfica, lejos de toda frialdad de representación técnica para entrar de lleno en el dibujo rico de pintor por el sentimiento y la variedad de matices en las luces, sombras y relieve de aquéllos.

Si la llegada de Carlos III a España pudo significar individual y colectivamente cambios profundos en nuestra sociedad, Ventura Rodríguez fue uno de los hombres que sintió más de cerca la presencia del nuevo monarca, ya que con él venía a cerrarse el favor real del que había disfrutado bajo Fernando VI. De todos es conocido el hecho cierto de que la presencia en la corte del arquitecto italiano Sabatini, llamado por Carlos III como luego se verá, eclipsó la carrera de Ventura Rodríguez al arrebatarle la posibilidad de intervenir en las grandes obras reales cuyo prestigio, y no inmerecidamente, cayó sobre Sabatini. Ventura Rodríguez contó desde entonces con otra clientela nada despreciable, como fueron el Ayuntamiento de Madrid, el Consejo y la Cámara de Castilla<sup>27</sup>, interviniendo en un gran número de proyectos cuya cuantía final cifraba Cea Bermúdez en ciento cincuenta. La venida de Carlos III supuso por otra parte no sólo un quiebro biográfico en nuestro arquitecto, sino que coincidió con una importante mutación operada en su obra en torno a 1760. Quedaban atrás dos momentos muy claros de su vida: el de la sumisa formación con los maestros italianos y franceses de las reales fábricas y el de sus primeras obras que a pesar de representar su producción joven revelan una madurez ciertamente notable. Resumiendo brevemente este período, diremos que Ventura Rodríguez, con una inclinación precoz hacia el dibujo, entró a los catorce años al servicio de Marchand, en las obras de Aranjuez. Marchand representaba aquí el gusto francés imperante en el reinado de Felipe V, pero habiendo muerto aquél en 1733, pasó como ayudante del arquitecto piacentino impuesto en la corte por Isabel de Farnesio<sup>28</sup>. Galluzzi, que era a la vez un virtuoso de la decoración de interiores y un experto escenógrafo, murió en 1735, esto es, el mismo año en que llega a Madrid desde Turín el arquitecto Felipe Juarra<sup>29</sup>, uno de los talentos más poderosos de la arquitectura europea. Juarra venía a hacerse cargo de la obra del Palacio Nuevo de los Borbones que se levantaría sobre los restos del incendiado Alcázar de los Austrias, todo un símbolo político y arquitectónico al mismo tiempo. Ventura Rodríguez contaba entonces con dieciocho años y ya debía haber demostrado su valía cuando es llamado para entrar al servicio de Juarra, quien desde su madurez influiría de forma decisiva en el joven arquitecto madrileño. Al año siguiente muere el abate Juarra, sucediéndole en la obra del Palacio Real otro arquitecto piamontés, Juan Bautista Sacchetti, que complementaría la formación de Ventura Rodríguez dentro de la gran escuela italiana de tradición barroca, y que él asumió como un eco de la línea recorrida por la arquitectura romana desde la verbosidad del Bernini hasta las voces más pastosas de Galilei. La gran capacidad para el dibujo que siempre demostró Ventura Rodríguez, en parte innata y en parte fuertemente disciplinada en la labor de delineante al servicio de los arquitectos franceses e italianos citados, hizo que fuera nombrado en los años siguientes «aparejador y primer oficial de líneas» del Palacio Real. Su responsabilidad en esta obra fue siempre creciente hasta el punto de convertirse, en los últimos años de Fernando VI, en auténtico competidor del propio Sacchetti, pidiéndole planos e ideas, no sólo para el Palacio, donde se ha querido ver una fuerte intervención de Ventura Rodríguez en la magnífica Capilla Real<sup>30</sup>, sino para las obras exteriores del mismo<sup>31</sup>. Paralelamente, don Ventura Rodríguez entró en contacto con la Academia de San Fernando, primero como sustituto de Sacchetti y luego como director de Arquitectura, llegando a ser director general de aquella corporación en 1766 y 1775.

Coincidiendo con los años cincuenta, asistimos a una segunda etapa en la vida de nuestro arquitecto, que puede caracterizarse por una serie de obras enteramente suyas si bien estilística





FIG. 226.—Iglesia de San Marcos. Madrid.  
(Foto Oronoz)

y conceptualmente son consecuencia de sus anteriores años de formación. En efecto, esta primera expresión arquitectónica discurre sobre unos métodos y tradiciones netamente italianos en un apretado encuentro de formas procedentes del barroco romano, bien señaladas en su día por Chueca<sup>32</sup>. Surge así la iglesia madrileña de San Marcos (1749-1753), que denuncia su admiración por Juvarra, ya que en gran medida coincide con proyectos no realizados de este arquitecto tales como el de San Felipe de Neri de Turín. El interior de San Marcos consiste en una serie de espacios elipsoides que se interpenetran, variando sus dimensiones, cambiando también la dirección de sus ejes mayores y componiendo un continuo dinámico que evidencia la seguridad de Ventura Rodríguez en el manejo de los procedimientos tardobarrocos italianos. La solución de la fachada sobre una línea cóncava recuerda la de San Andrés del Quirinal, en Roma. En su intervención en el templo de El Pilar de Zaragoza, y en especial en la construcción de la capilla de la Virgen (1754), Rodríguez resolvió problemas de gran complejidad tales, entre otros, la construcción exenta de una capilla con su propio sistema de cubiertas, dentro del mismo templo. La solución adoptada es, en esencia, la de un baldaquino de gran lige-

FIG. 227.—Capilla de la Virgen en la Basilica del Pilar,  
Zaragoza. (Foto Oronoz)







reza, sobre un esquema oval en planta, sobremontado por una cúpula calada a la que se adhirieron cuatro casquetes en su base. La obra posee un claro sentido escenográfico-litúrgico, basado en gran medida en el juego de las formas abiertas y los efectos de luces, que en algún momento resultan vittonianas<sup>33</sup>. Su vinculación a Italia, aquella Italia que nunca llegó a pisar pero que le recibió como miembro de la Academia romana de San Lucas<sup>34</sup>, queda clara cuando Ventura Rodríguez razona su proyecto ante la Academia de San Fernando y cita a Bernini, Borromini, Rainaldi y Fontana. Análogos antecedentes tiene el Transparente de la catedral de Cuenca (1752), obra que no alcanza la complejidad escénica del de Narciso Tomé en Toledo, si bien puede tenerse como interpretación del mismo tema por un discípulo de la escuela romana, donde ya de por sí el camarín con iluminación propia y de origen oculto tenía antecedentes importantes desde los días mismos de Bernini<sup>35</sup>. Rodríguez estuvo utilizando durante muchos años elementos tomados del arsenal de la arquitectura romana, como lo demuestra el proyecto de la iglesia del Sagrario en la catedral de Jaén (1761), de planta oval y con muchos elementos de origen italiano<sup>36</sup>, pero ya en aquella fecha había iniciado su obra un cambio sustancial y pensamos que muy positivo y audaz. En efecto, desde 1755, en que hace el proyecto para la capilla de San Pedro de Alcántara en Arenas de San Pedro (Ávila), se observa un alejamiento de los modelos hasta entonces manejados en busca de una arquitectura más desnuda y austera, rayando en la sobriedad de tradición herreriana. Esto se avenía bien con el espíritu del santo franciscano, y, en efecto, pocas iglesias podremos encontrar en las que domine más que aquí el silencio de la geometría: un cilindro, que define en planta y alzado la capilla, inscrito en un cuadrado de ángulos en chaflán tras los que se recogen cuatro ámbitos hexagonales. El aspecto exterior del testero resulta impresionante por la tirantez del plano vertical, que se acentúa tan sólo con un frontón. Como no podía esperarse otra cosa, la cúpula no se trasdosa escamoteándola bajo el cilindro y su cubierta con linterna. El interior, por su condición de capilla real, tiene un carácter distinto, muy próximo a una capilla de corte palaciego, con mármoles, jaspes y bronce, todo ello presidido por un relieve de Francisco Gutiérrez<sup>37</sup>.

No resulta inútil recordar que cuando Ventura Rodríguez proyecta la austera capilla de Arenas de San Pedro, se publica en París la edición definitiva del *Essai sur l'architecture* de Laugier (1755), no porque tenga una vinculación directa con este texto de la nueva arquitectura, sino porque hay algunas analogías que conviene subrayar. Así, cuando Laugier habla de lo inútil de la decoración de cualquier género en las iglesias, afirma que éstas sólo exigen sencillez, energía, gravedad y severidad<sup>38</sup>, es decir, los mismos adjetivos que excitan la contemplación de la mencionada obra de Rodríguez o a las que en esta línea la siguieron, como pueden ser el convento de los agustinos filipinos de Valladolid (1759) o el Colegio de Cirugía de Barcelona (1761), donde nuestro arquitecto utilizó un vocabulario de gran sobriedad, iniciando así la que podría llamarse tercera etapa. En el convento vallisoletano encontramos una de las obras de mayor claridad compositiva, al incluir en una solo bloque de planta rectangular la iglesia, claustro y demás dependencias conventuales. A su vez, en la iglesia, aborda el tema de la planta circular con capillas radiales, insertándola en el edificio en una solución que se ha dado en llamar iglesia-bloque. El exterior muestra una severidad máxima en el plano de la fachada, animado tan sólo por unas atirantadas pilastras, haciéndose irremediable el recuerdo de Herrera. Para Kubler, la referencia herreriana y el influjo de la *Architecture Française* (París, 1752-1756), de J. F. Blondel, fueron los estímulos iniciales de la nueva actitud de Ventura Rodríguez<sup>39</sup>. No puedo, sin embargo, sustraerme a reproducir un fragmento del mencionado *Ensayo sobre la Arquitectura*, del padre Laugier, cuando hablando de la arquitectura de los conventos dice que «éstos edificios deben mostrar siempre al exterior toda la sencillez propia del estado de las

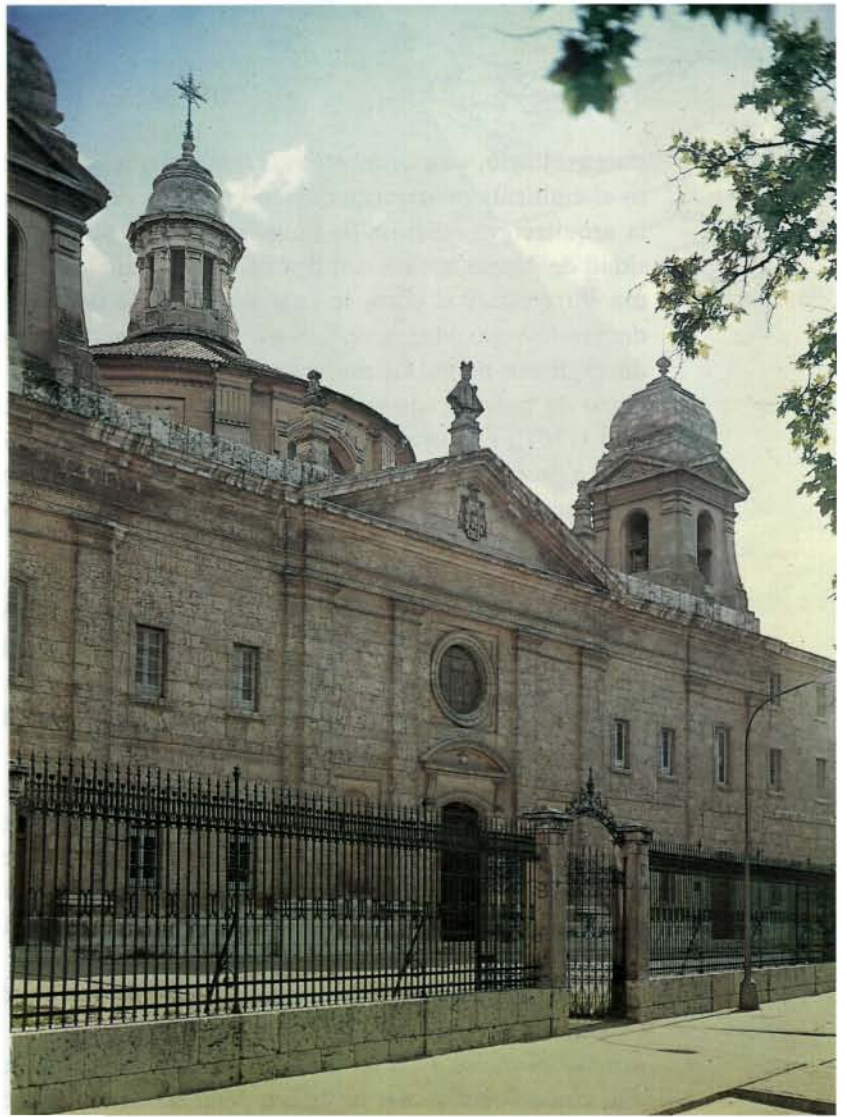


FIG. 228.—Fachada del convento de los Agustinos Filipinos de Valladolid. (Foto Cronoz)

personas que lo habitan. Todo aquello que anuncie un gasto superfluo, todo lo que sea puro ornato, debe ser desterrado»<sup>40</sup>. Análogo razonamiento podría hacerse ante el Colegio de Cirugía de Barcelona, al incluir en un volumen apretado y único, con claro sentido funcional, la sala de operaciones e instrumentos, el anfiteatro de anatomía y demás servicios. Los paramentos lisos y rígidos de sus fachadas han eliminado todo elemento superfluo, alcanzando en su realización una mayor austeridad que la ya ofrecida en sus diseños<sup>41</sup>. Al año siguiente Rodríguez firmaba el proyecto, no realizado, de la ampliación de la Universidad de Alcalá de Henares (1762), que está concebida como un edificio autónomo, en torno a la iglesia, que para nada dañaba la venerable fachada de Rodrigo Gil de Hontañón. En realidad, se trataba de organizar una nueva fachada, o delantera, que asomaba a la Plaza Mayor de Alcalá, donde nuestro arquitecto utiliza un frontis tetrástilo monumental, con su correspondiente frontón y remate último, que ya ensayó en el proyecto para una catedral de Madrid (1746) y que envió a la Academia de San Lucas de Roma. La diferencia, sustancial por cierto, es que en Alcalá el mismo tema está tratado con una proporción distinta que busca su módulo en la estética del incipiente neoclasicismo. La iglesia alcalaína, de planta prácticamente circular, inscrita en un cuadrado cuyo ángulo alberga capillas, ofrece concomitancias con Santa Agnese de Roma, de C. Rainaldi, según señaló en su momento el profesor Chueca. Pero sus alzados muestran, a

nuestro juicio, una depuración formal tal que desestabiliza la comparación y deja traducir tanto el ambiente progresista que emana de la Academia como, quizá, un mejor conocimiento de la arquitectura religiosa de Palladio. En este sentido, la iglesia de San Ildefonso de la Universidad de Alcalá cuenta con dos columnas aisladas detrás del presbiterio que actúan de diafragma entre éste y el coro, lo cual nos obliga a pensar en las iglesias venecianas del Redentor y de San Giorgio Maggiore<sup>42</sup>. Sin duda, este recurso escenográfico y litúrgico del coro, ocultando el origen de voces, música y luces, procedía tanto de los agustinos filipinos de Valladolid como de la frustrada experiencia anterior del proyecto para San Francisco el Grande de Madrid (1761), en cuya iglesia había concesiones a Miguel Ángel y Vignola. Sus diseños fueron objeto de especial atención por parte de «los profesores e inteligentes que los vieron», los cuales «lloran todavía que no se hayan puesto por obra, porque, según dicen, hubiera sido un edificio que causaría admiración y placer» (Ceán).

Se ha dicho repetidas veces, y así lo hemos recogido también nosotros, que la llegada de Sabatini a España (1760) significó un alejamiento de Ventura Rodríguez de las grandes obras reales, hecho que se pone de manifiesto no sólo frente al gran arquitecto italiano, sino ante hombres medianos como el francés Marquet, director de las obras del Real Sitio de Aranjuez. Éste se adjudicó la obra de la Casa de Correos de Madrid (1767-1768) en la Puerta del Sol, en competencia con el proyecto de Ventura Rodríguez que no hemos podido localizar todavía<sup>43</sup>. Marquet se limitó a repetir un modelo francés, dentro de la corriente Luis XV, de escaso interés y difícil conexión con el caserío madrileño<sup>44</sup>, resultando más grato su palacio para los duques de Alba en Piedrahíta (Ávila), en una línea igualmente francesa y algo desfasada que no tuvo entre nosotros el eco alcanzado por la arquitectura italiana en aquellos años. Pero no se piense que por estos y otros fracasos ante los arquitectos foráneos, Ventura Rodríguez cayera en una desgracia total, pues, por el contrario, se verá asistido por una clientela particular e institucional nada desdeñable, desde el infante don Luis de Borbón hasta el Ayuntamiento de Madrid y el Consejo de Castilla. Asimismo, la amistad y trato con hombres como Campomanes y Jovellanos fue el mejor resorte moral que alentó a Rodríguez a seguir trabajando hasta sus últimos días con un entusiasmo juvenil, a pesar de los muchos tropiezos que encontraron sus proyectos.

El infante don Luis, hermano de Carlos III, encargó a Ventura Rodríguez el palacio de Boadilla del Monte (Madrid) hacia 1763. En realidad, se trataba de un proyecto más complejo, puesto que hay en él algo de Real Sitio, hoy muy desfigurado, al vincularlo a un pequeño núcleo de población, y por el modo en que domina no sólo su jardín y huerta aterrazados, sino el entorno todo. Exteriormente, el palacio es de gran sencillez, con un volumen en forma de cajón muy alargado de tal manera que su interior no es sino la suma de las dos largas crujías de sus fachadas, la exterior y la del jardín, en cuyas portadas se lee la fecha de 1765. La distribución interior no permitía escaleras monumentales, pasillos ni zonas muertas, por lo que la disposición de los grandes salones, como el de la «Historia» sobre el jardín, o la magnífica capilla oval —muy romana— responde a un estudio muy ajustado y vario, que no se advierte al exterior por la regularidad de sus huecos<sup>45</sup>. Obras complementarias como las fuentes —la principal hoy ante la fachada norte del Palacio Real de Madrid— y las escalinatas que comunican el jardín con la huerta, son de una jugosidad plástica muy notable. La amistad entre el infante don Luis y Ventura Rodríguez se iría afianzando con el tiempo, especialmente cuando hubo de requerir sus servicios en Arenas de San Pedro durante el obligado exilio que le acarreó su matrimonio con doña Teresa Vallabriga. El mejor testimonio de aquel afecto hacia nuestro arquitecto es el retrato de Ventura Rodríguez que el infante encargó a Goya, conservado hoy en el Museo Nacional de Estocolmo<sup>46</sup>.





FIG. 229.—Palacio del infante don Luis en Boadilla del Monte. Madrid. (Foto Oronoz)

A raíz de la muerte de Sacchetti, don Ventura Rodríguez solicitó el empleo que aquél tuviera como maestro mayor de las obras y fuentes de Madrid, nombramiento que obtuvo en 1764, y al que dos años después habría de sumar el del Consejo de Castilla como arquitecto supervisor de cuantas obras se hicieran en el país con cargo a los fondos públicos (1766). Si a ello unimos el que Ventura Rodríguez fue director general de la Academia de San Fernando en los períodos 1766-1768 y 1775-1777, así como su intervención desde 1773 en las obras eclesiásticas de protección real, concluiremos que Ventura Rodríguez fue el arquitecto de mayor poder e influencia de todo el siglo XVIII, muy por encima de Sabatini, el virtual responsable del alejamiento de don Ventura de las reales obras.

La labor realizada por nuestro arquitecto durante los últimos quince años de su vida resulta absolutamente abrumadora, tanto por los proyectos propios (plazas, casas consistoriales, iglesias parroquiales, hospitales y un sinnúmero de construcciones diversas repartidas por toda la Península) como por el gran número de informes, reparos y correcciones de proyectos ajenos que preceptivamente se enviaban al Consejo de Castilla. Rodríguez, en lo referente a la arquitectura civil, y Vierna, en lo concerniente a la arquitectura hidráulica, examinaban los proyectos de tal modo, que, según escribía Campomanes como fiscal que era del Consejo, «los Maestros Provinciales vienen a ser como una especie de aparejadores de Vierna y Rodríguez, y se van

formando a fuerza de las correcciones e instrucciones derivadas de estos célebres profesores»<sup>47</sup>. El común denominador de toda esta producción es el decidido empeño de abordar una arquitectura neoclásica, si bien le resultará difícil evitar gestos de ascendencia barroca. Esta dualidad se debate ya en la serie de «ideas» para la Puerta de Alcalá de Madrid (1769), donde Rodríguez opta sin disimulo por el modelo de arco de triunfo romano con un claro sentido historicista. Los cinco proyectos conservados dejan ver el interés por utilizar la más neoclásica columna de fuste desnudo, de sobrio orden dórico-toscano, que deja en desuso las columnas vistas en el Sagrario de Jaén. Aquel giro hacia el neoclasicismo se ve en ocasiones atemperado por la insólita aparición de elementos de origen serliano, como sucede en su «quinta ydea» que, por otra parte, es a nuestro juicio el mejor de la serie. Estos y otros proyectos para Madrid no se ejecutaron por razones distintas según los casos, como ocurrió con el palacio de Altamira (1772)<sup>48</sup>, la magnífica Biblioteca Pública, pensada para el incautado Colegio Imperial (1775), cuyo interior mostraba, tanto en la monumental escalera como en las amplias crujías de depósito y lectura, aquel sentido clásico que caracteriza su obra final, apoyada en vigorosos órdenes más próximos al modo antiguo y renacentista que exigentemente neoclásicos<sup>49</sup>.

Este interés por los órdenes y la antigüedad queda de manifiesto en su proyecto para el paseo del Prado, en los distintos planteamientos desde que en 1775 se hiciera cargo de las obras emprendidas años atrás por Hermosilla. Éste dio al paseo la forma básica circoagonal, pero fue Ventura Rodríguez quien en 1776, y luego en 1783, configuró definitivamente este singular ámbito madrileño, a pesar de no haberse construido la formidable columnata toscana «donde puedan defenderse de las lluvias y temporales dos o tres mil personas con una fonda, botillería y otras comodidades»<sup>50</sup>. De todo aquel generoso planteamiento en el que la arquitectura, plantíos, aguas y fuentes hicieron del Prado de San Jerónimo un paseo digno de cualquier capital de la Europa de la Ilustración, tan sólo nos quedan, y desvirtuadas, las fuentes de Cibeles, Neptuno y Apolo que Reese ha fijado con gran exactitud dentro de un programa iconográfico complejo y bello a la vez<sup>51</sup>, de indudable impronta clásica. En efecto, Ventura Rodríguez concibe el paseo como un hipódromo a la griega en cuyos extremos y sobre sendos carros se hallan Cibeles (la Tierra) y Neptuno (el Mar), colocándose entre una y otro la fuente de Apolo (el Fuego), dejando ver en todo ello que el arquitecto manejó textos de Boccaccio y Montfaucon, sin olvidar la *Iconología* de Ripa<sup>52</sup>.

Durante estos años setenta Ventura Rodríguez abordó todos los temas arquitectónicos posibles, desde plazas mayores, como la de Ávila (1773)<sup>53</sup>, y casas consistoriales, como la de Burgos (1773-1781)<sup>54</sup>, hasta obras catedralicias de envergadura, como la nueva fachada de la catedral de Toledo (1773), o bien iglesias modestas y funcionales, como las parroquiales de Vélez de Benaudalla (1776), en Granada, y Larrabezúa (1777), en Vizcaya<sup>55</sup>. Un teatro para Palencia (1775), el cuartel de Medina del Campo (1776) o la cárcel de Brihuega (1779) prueban, entre otras muchas obras, la capacidad de nuestro arquitecto para enfrentarse con los más variados programas tipológicos, independientemente de que parte de su obra se quedara en mero proyecto o bien se desvirtuara durante su ejecución. Todos los estudiosos de Ventura Rodríguez han destacado en este período la importancia de la Colegiata de Covadonga (1779) como una obra singular por su riguroso planteamiento rotundo. Debe recordarse que previamente Rodríguez tuvo la oportunidad de intervenir en la iglesia del Colegio de Santa Victoria, en Córdoba, a cuya planta circular añadió exteriormente un bello pórtico hexástilo (1772), de orden corintio, con algunas analogías conceptuales con el de Santa María della Pace, de Cortona, en Roma. Pero aquel modelo cordobés no explica el proyecto de Covadonga, así como tampoco



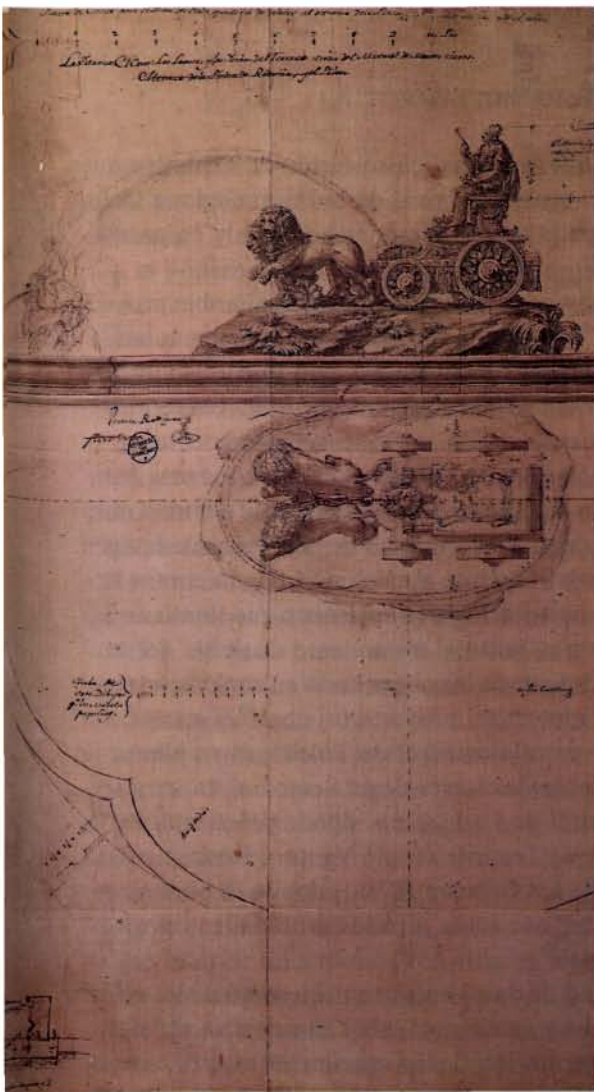


FIG. 230.—Diseño para la Fuente de Cibele de Madrid. Museo Municipal. Madrid. (Foto Archivo Espasa-Calpe)

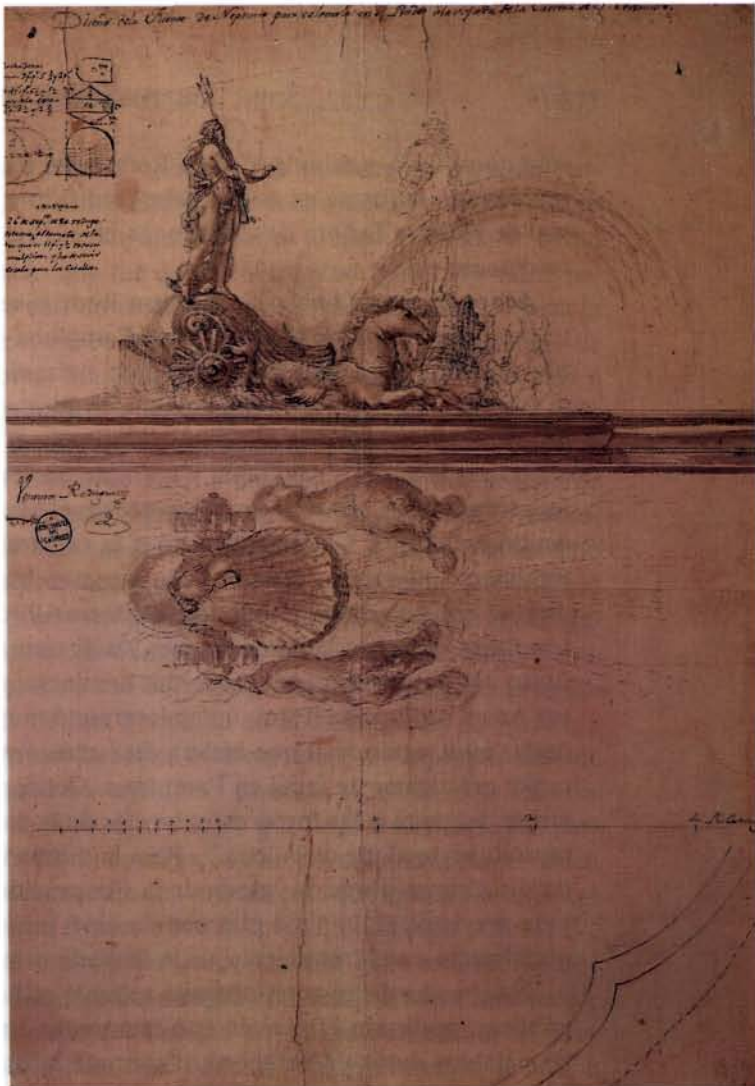


FIG. 231.—Diseño para la Fuente de Neptune de Madrid. Museo Municipal. Madrid. (Foto Archivo Espasa-Calpe)

las referencias históricas de edificios circulares pretéritos, hallándonos aquí, como acertadamente señala Chueca, ante una genial creación de gran originalidad<sup>56</sup>. La nivelación y sometimiento de la topografía, la ordenación de los accesos, el obligado paso por la cripta con el monumento funerario de don Pelayo, su conexión con la terraza alta —convertida en un auténtico belvedere— y el acceso al santuario ofrecen una imagen muy exacta de la madurez alcanzada por el arquitecto. Exteriormente destacan el cuerpo basamental correspondiente a la cripta, con desnudos y fríos muros, el de la iglesia con un frontis tetrástilo de elegantes proporciones palladianas y la cúpula sobre tambor de perfiles barrocos. En el interior encontramos un magnífico anillo de columnas corintias, sobre el que carga el tambor de la cúpula, presidido por un tabernáculo que, en palabras de su gran amigo Jovellanos, estaba adornado «con toda la gala del más rico y elegante de los órdenes griegos», esto es, del orden corintio<sup>57</sup>. El proyecto no se llegó a realizar según la idea de Rodríguez, a pesar de que las obras comenzaron bajo la dirección de Piquer y Manuel Reguera González (1731-1798), este último vinculado a Ventura Rodríguez a través de otras obras asturianas como el Hospital de Oviedo y el Balneario de Las Caldas, donde se percibe la fuerte impronta de aquél<sup>58</sup>. Lamentablemente, no

sólo no se llevó a cabo la idea de Rodríguez, sino que la magnífica colección de «Dibujos que representan la forma en que se debe reedificar el Santuario original de la Insigne Iglesia Colegial de Nuestra Señora de Covadonga en el Principado de Asturias», se hallan hoy en paradero desconocido.

Entre las obras finales de Ventura Rodríguez hay que destacar con fuerza el noble proyecto para la fachada de la catedral de Pamplona (1783), donde incorpora un imponente tetrástilo corintio muy sobrio y doblado para apear el poderoso entablamento con su correspondiente frontón, donde se tuvo «la precaución de atar y encadenar el arquitrabe con gruesos tirantes y pasadores de hierro, para constituir un cuerpo unido y firme señaladamente en el contraste de las bóvedas, sabia y acertada prevención seguida y recomendada de los más hábiles profesores de arte», según recoge Manuel Martín Rodríguez en el informe que sobre la obra emitió en 1791<sup>59</sup>. La fachada dotó a la catedral gótica de Pamplona de una escala e imagen totalmente diversas pero no por ello menos noble, advirtiéndose el celo puesto por Ventura Rodríguez para no dañar el interior, conservando despejados los tres rosetones que iluminan las tres naves de la iglesia desde los pies y a distinta altura. Junto al tratamiento clasicista del conjunto, las dos torres tienen recuerdos berninescos, dirigiendo las obras hasta su conclusión Santos Ángel de Ochandátegui, quien interpretó muy fielmente el proyecto original<sup>60</sup>. Éste era, sin duda, muy superior al que hiciera diez años antes para la catedral de Toledo, cuya planta se repite prácticamente igual en Pamplona. Curiosamente, las torres de esta catedral navarra servirían de pauta a las torres muy tardías de la catedral de La Laguna, donde prácticamente se reprodujeron al pie de la letra<sup>61</sup>. Para la misma isla de Tenerife diseñó Ventura Rodríguez una de sus últimas obras, la iglesia de la Concepción de La Orotova (1784), donde la obra ejecutada previamente impidió plasmar el nuevo proyecto, que acusa algunas debilidades y muy especialmente en el tratamiento de la fachada principal<sup>62</sup>.

Nada se ha dicho anteriormente sobre la actividad de don Ventura en el terreno de las obras públicas, pudiendo ofrecer en este campo una amplia y cualificada labor que dejaría sin efecto las palabras duras de Bethencourt sobre la escasa formación de los arquitectos en este campo, a no ser Rodríguez una de las contadas excepciones que confirmaron la regla. Prueba de ello es el magnífico acueducto de Pamplona (1782), llamado de Noain, con una longitud de mil doscientos cuarenta y cinco metros, compuesto por noventa y siete arcos de poco más de ocho metros de diámetro, alcanzando en algunos casos dieciocho metros de altura. La fábrica, de piedra y ladrillo, salva el valle de Noain y su imagen sigue hoy impresionando por las analogías fáciles de establecer, pues ya fueron conscientes sus contemporáneos cuando en 1790 juzgaron la «empresa digna a la verdad de la antigua Roma»<sup>63</sup>. Sabemos que el abastecimiento de agua a las ciudades formó parte de una política que buscaba mejorar lo que hoy llamaríamos calidad de vida, y como tal contemplado dentro del programa de cualquier grupo ilustrado, como, en este caso, fue el Concejo de Pamplona que hizo posible la llegada regular de agua a la ciudad. Aguas que alimentaron las también neoclásicas fuentes públicas diseñadas por Luis Paret, que forman un conjunto absolutamente singular, si bien no se conservan todas ni en el lugar que Rodríguez señaló. Perdida la más monumental de la plaza del Castillo, recordemos las de la Taconera (plazuela del Consejo), Navarrería (plazuela de Santa Cecilia) y de la Fruta (plaza de Recoletos), todas ellas ejecutadas entre 1788 y 1790 por Santos Ángel de Ochandátegui<sup>64</sup>, quien junto a Francisco Alejo de Aranguren dirigió las obras del mencionado acueducto de Noain.

Fueron muchos los discípulos, seguidores o simplemente ejecutores de los proyectos de Ventura Rodríguez. Ya se han citado algunos como Reguera González y Ochandátegui, y más ade-

lante se hará mención de otros de mayor fuste como Domingo Lois Monteagudo o Julián Yarza; sin embargo, no podemos referirnos aquí a todos ellos, resumiendo tan sólo en su sobrino Manuel Martín Rodríguez (1746-1823) la existencia de una auténtica escuela formada en torno a la poderosa personalidad del gran arquitecto que fue don Ventura Rodríguez. De haber nacido en Italia o Francia, y de haber contado con un medio ya configurado y propicio hacia la nueva arquitectura, tendríamos hoy en Ventura Rodríguez uno de los grandes nombres de la arquitectura europea del siglo XVIII. Manuel Martín Rodríguez se formó en la Academia a la sombra de su tío, alcanzado una pensión para ir a Roma. Su vinculación a San Fernando le llevó en 1786 a ser director de la Sala de Arquitectura, sucediendo igualmente a su tío en el cargo municipal de Arquitecto y Fontanero Mayor de Madrid hasta que se nombró más tarde a Juan de Villanueva. Su nombre aparece vinculado a gran número de obras de don Ventura, desde las mediciones iniciales del mencionado acueducto de Noain hasta el palacio madrileño de Altamira, donde lo que se llegó a ejecutar corrió a cargo de Manuel Martín. En Madrid hizo algunos edificios muy significativos si bien hoy muy transformados, o incluso desaparecidos. Se ve su mano en la que fue Real Fábrica de Vidrio, con soluciones que evidentemente recuerdan a don Ventura, como es la del ingreso y balcón principal, más barroca que la rígida y clásica portada vilanovina de la Academia de San Fernando en la misma calle de Alcalá, a la que en cambio se aproxima en la portada del Depósito Hidrográfico, en la propia calle de Alcalá. Para otros lugares hizo obras de gran envergadura, como la Audiencia de Cáceres (1790), que instaló en el antiguo hospital de la Piedad, si bien lo que llegó a realizarse fue parte del proyecto, puesto que conocemos que la cárcel contaba con un pórtico tetrástilo, un buen almohadillado de cantería, etc. <sup>66</sup>. La Audiencia cuenta con una portada que en todo se ajusta al proyecto de Manuel Martín, llevando las Armas Reales y una inscripción dedicada a Carlos IV. Del interior deberíamos recordar el segundo cuerpo del patio, con una bella ordenación dórico-toscana cuyo clasicismo recuerda el del claustro del antiguo convento de San Francisco de Trujillo, derivando posiblemente ambos del patio del Colegio de Anaya de Salamanca, proyectado por Hermosilla en un tono de mayor sòlemnidad y fuerza. Para la catedral de Nueva Salamanca proyectó Manuel Martín un soberbio tabernáculo, que si bien no llegó a realizarse, dejó al menos un modelo de madera a su tamaño (1790), ejecutando el templete corintio Domingo Dallí y las esculturas Juan Adán y Alfonso Bergaz. En esta obra se resume la larga experiencia y reflexión de Ventura Rodríguez sobre el tabernáculo como arquitectura que va desde la capilla del Pilar de Zaragoza hasta el santuario de Covadonga.

En 1791 se ponía la primera piedra del monumental edificio de la Aduana de Málaga, una de las obras más significativas del período que aquí se estudia, donde Manuel Martín Rodríguez supo imprimir un severo carácter como arquitectura oficial que era, a lo que contribuye grandemente la presencia del recio almohadillado en la planta baja, esquinales y cadenetes. En la planta noble y sobre los huecos aparece la característica alternancia de frontones curvos y triangulares, que fue motivo frecuente en la arquitectura civil de los dos Rodríguez. Cuando se hallaban gastadas fuertes sumas en la construcción, la obra fue suspendida en 1810, siendo «saqueada por los franceses en la época de la guerra de la Independencia, extrayéndosela todo el maderaje, clavazón y cuantos efectos había almacenados para su construcción» <sup>66</sup>. Otras obras y proyectos, algunos para las catedrales de Lérida, Jaén y Santiago de Cuba, evidencian en Manuel Martín un «verdadero discípulo de su tío», como afirma Llaguno, «cuyas máximas, sencillez y gusto conservó en todas sus obras con utilidad de la arquitectura española» <sup>67</sup>.

## 2. SABATINI EN ESPAÑA

El número de arquitectos y maestros italianos que trabajaron en España durante el reinado de Carlos III fue importante, como lo evidencia el grupo napolitano de Carlos Ruta, Marcelo Fontón<sup>68</sup> y Francisco Sabatini, todos ellos discípulos o relacionados con Vanvitelli, y los nombres de Luis Bernasconi, el turinés Francisco Antonio Valzania<sup>69</sup> o el milanés Juan Bautista Pastorelli, entre los más conocidos<sup>70</sup>. En su mayor parte estuvieron ligados a las reales obras, siguiendo en ello la política de anteriores monarcas que prefirieron arquitectos italianos e incluso la mano de obra cualificada procedente de aquel país. De todos ellos sería Francisco Sabatini (1721-1797) el arquitecto a quien Carlos III confió la responsabilidad de configurar la nueva imagen de la arquitectura oficial, de alto valor propagandístico, como reflejo del carácter ilustrado del nuevo monarca. Sabatini había nacido en Palermo, se formó en Roma y estuvo ya vinculado a Carlos III durante su mandato en Nápoles, como ayudante que fue de Luis Vanvitelli, desde 1757, en la formidable obra del regio palacio de Caserta. Aquella relación con Vanvitelli culminaría más tarde con el matrimonio de Sabatini con María Cecilia Vanvitelli (1764), hija del gran arquitecto, así como con la presencia en Madrid de otros dos de sus hijos, Francisco y Pedro Vanvitelli, que intervendrían en las obras del Palacio Nuevo<sup>71</sup>. No obstante, el hecho de que Carlos III se trajera a Madrid, en 1760, a Sabatini para encargarle de las obras del Palacio Real, enfrentó a Vanvitelli con Sabatini, a quien acusa de plagio en algunas de sus actuaciones, actitud que explicaría el despecho de Vanvitelli por tener que quedarse en Nápoles al frente de la obra de Caserta en lugar de venir a Madrid como era su deseo<sup>72</sup>.

Sabatini, que ya era teniente del Cuerpo de Artillería en Nápoles, entró en el Cuerpo de Ingenieros (1760), donde fue gradualmente ascendiendo a teniente coronel (1763) hasta llegar al empleo de comandante e inspector general de aquel Cuerpo (1792). Dados «sus particulares conocimientos en la arquitectura civil, se le encargó la Intendencia y dirección de las obras del Real Palacio», en 1760<sup>73</sup>, desplazando a Sacchetti, que se volvió a Italia, y a Ventura Rodríguez, que solicitaría entrar al servicio del Consejo de Castilla. Si a ello se une la rapidez con que, a las pocas semanas de la llegada de Sabatini a Madrid, logró ser incluido también en la Real Academia de San Fernando como académico de honor y mérito, no puede extrañar que sus contemporáneos e incluso la posterior historiografía considerasen a Sabatini como un intruso<sup>74</sup>. Sin embargo, la obra arquitectónica de Sabatini posee un peso específico cuya dignidad nos parece indiscutible. Uno de sus primeros menesteres consistió en resolver el arduo problema de la escalera principal de Palacio, cuyas obras definitivas se iniciaron en 1761. Sabatini redujo a un solo cuerpo de escalera lo que en el proyecto desechado de Sacchetti eran dos escaleras gemelas a un lado y otro del cuerpo de entrada. Para aquel proyecto definitivo Sabatini tuvo presente, como tantas veces se ha señalado, el modelo por él muy conocido de la escalera del palacio napolitano de Caserta de Luigi Vanvitelli. Además de otras intervenciones menores, como el gran balcón sobre una solución tetrástila de orden toscano perteneciente al Salón del Trono, sobre la fachada principal (h. 1763), Sabatini hizo a instancias de Carlos III un ambicioso plan de ampliación del palacio, vulgarmente conocido como el «aumento» de Sabatini. Éste afectaba a la fachada septentrional, donde aparecen tres grandes patios que guardan relación compositiva análoga a la que luego se comentará en el edificio de la Aduana y en el Hospital General. En esta ampliación aún desempeñaba un papel importante la prolongación de la capilla, convirtiéndola en una gran iglesia palatina de nave única con capillas entre contrafuertes. De todo este proyecto que también contemplaba la ordenación de la plaza de la





Armería sobre la idea de un pórtico impostado en dos alas, tan sólo se llegó a ejecutar el ala sudeste, llamada también de Carlos III. En ella se repite fielmente la ordenación dada en las fachadas de Sacchetti. Toda esta labor puramente arquitectónica en el Palacio Real se vio complementada por la más puramente administrativa de la contratación de los artistas que componían los distintos talleres reales de ebanistería, bronce, tapices y alfombras, bordados y piedras duras. Si inicialmente el propio Esquilache había actuado como intendente en este aspecto, pronto pasó aquel cometido a manos de Sabatini. Éste no dirigía la obra artística de dichos talleres, los cuales contaban con sus propios directores, sino que intervenía sus gastos, fijaba los sueldos, controlaba los plazos de ejecución, nombraba los peritos tasadores y preparaba los contratos. Toda esta labor compleja, en la que encontramos a un Sabatini que mira constantemente por el bien de la Real Hacienda, le llevó a tratar a los Gasparini, Bendetti, Ferroni, Canops y Oncell, entre los más importantes artistas que llevaron a cabo la mayor parte de la decoración rococó de las dependencias del Palacio Real bajo Carlos III<sup>75</sup>, contrastando así con el ansiado clasicismo arquitectónico de Sabatini.

El primero de los grandes edificios carolinos que Madrid iba a conocer tenía todo el empuje arquitectónico de una obra que, inserta en la vieja trama urbana del Madrid de los Austrias, ostentaba en su fachada la nueva escala monumentalista preconizada por Carlos III. Nos referimos a la antigua Casa de la Aduana, hoy Ministerio de Hacienda, que sin duda fue el edificio civil más grandioso de la arquitectura madrileña después del Palacio Real. No en vano la decisión de levantar la Real Casa de la Aduana en el que podría considerarse uno de los viales principales de la ciudad, la calle de Alcalá, coincide con los primeros meses de Carlos III y Sabatini en Madrid, pudiendo adivinarse en este magnífico proyecto una fuerte y rápida reacción frente a la pobre arquitectura de las instituciones públicas. Había en la Aduana algo de manifiesto arquitectónico en el que, sin ser en modo alguno neoclásico, se daban los preceptos vitruvianos de solidez, utilidad y belleza. El primero se hace patente al analizar sus plantas, alzados y sistema constructivo. La utilidad se halla implícita en la Real Orden que venía a subsanar «el perjuicio que está sufriendo el común de Madrid particularmente el comercio, por no haber una Aduana capaz en donde puedan estar con seguridad los géneros y frutos que llegan a ella en el interín que sus dueños acuden a sacarlos», mandando edificar una a expensas del real erario<sup>76</sup>. La belleza se traducía aquí en un gusto italianizante muy romano, de contenida arquitectura en su fachada que lleva un almohadillado pétreo en la planta baja y ladrillo visto en el resto de la fachada. La distribución de los huecos en series largas y reiteradas, la sobriedad ornamental, el golpe de escultura sobre el hueco principal —debido a Robert Michel—, así como el imponente cornisamento, dan a la Aduana un inequívoco aspecto de gran palacio italiano, tan ajeno a la tradición española como lo era la francesa Casa de Correos de Marquet en la inmediata Puerta del Sol. La Aduana se comenzó en 1761 y ocho años más tarde se daba por concluida. Su planta responde a un esquema sencillo de tres grandes patios, los dos primeros gemelos y separados por el gran cuerpo que forma en la planta baja la profunda entrada porticada y el arranque de la escalera principal, y un tercer patio trasero de proporciones oblongas o «patio grande», cuyos alzados interiores anuncian soluciones que luego se verían en el Hospital General<sup>77</sup>.

Dentro de la misma política edilicia en la que se aúnan el beneficio común y la grandeza arquitectónica, cuya referencia de escala es el Palacio Real, Sabatini preparó un soberbio proyecto para el Hospital General de Madrid, sobre el que ya estaba en ejecución uno de José de Hermosilla, que quedó subsumido en la intervención del arquitecto italiano. El planteamiento inicial venía a entroncar con la larga tradición de hospitales de esquema ortogonal, tan lejos





FIG. 233. — Puerta de Alcalá. Madrid. (Foto Sánchez-Durán)

de los panópticos como de otros modelos italianos contemporáneos que se han propuesto<sup>78</sup>. La distribución en planta parece haber tenido en cuenta sugerencias escorialenses, como lo muestra no sólo la organización de cuatro grandes patios en torno a una disposición cruciforme, sino que el eje principal de aquélla enfila la fachada principal, un patio-atrio de iglesia y el templo propiamente dicho. Dicha secuencia, así como la organización general van por otro camino muy distinto al posible modelo de Fuga y sus distintos proyectos para el Albergo de Nápoles. Hay que señalar que también en el Hospital General volvió Sabatini a introducir un gran patio posterior oblongo como lo había hecho en la Aduana y en el proyecto de ampliación del Palacio Real. Precisamente este patio trasero sería el único que llegó a completarse en 1781, como lo recuerda una inscripción en el mismo. Sus alzados interiores repiten un mismo esquema de arquerías interrumpidas tan sólo en los ángulos de esquina y por las serlianas mediales. La imagen más grata de este gran patio la ofrece la crujía norte con la terraza de convalecientes a mediodía.

Pieza importante en este planteamiento arquitectónico-asistencial y como complemento del Hospital General se encuentra el proyecto del Colegio de Cirugía (1786), inspirado abiertamente en la Escuela de Cirugía de París<sup>79</sup>, obra de Gondoin, si bien Sabatini le restó el aliento romántico que poseía tanto el anfiteatro como la neoclásica organización columnaria de las fachadas y patio del modelo francés. Nos encontramos aquí a un Sabatini ajustado a una realidad económica, al final del reinado de Carlos III, muy lejos del énfasis puesto en sus primeras obras, plenas de optimismo y energía.

Son éstos los rasgos que pueden apreciarse en su obra más conocida, la Puerta de Alcalá (1764-1776), cuyos dibujos<sup>80</sup> fueron preferidos a los de Ventura Rodríguez. Esta entrada monumental a la ciudad, que recordaba el nombre de Carlos III y salía a recibir al viajero anunciándole la pretendida renovación edilicia y urbana de la corte, representa el mejor argumento frente a los que quieren ver en Sabatini un mal arquitecto. Resulta difícil encontrar una entrada de ciudad que supere la propuesta de Sabatini<sup>81</sup>, desde los viejos prototipos romanos de los

arcos de triunfo hasta los renacentistas (Miguel Ángel o San Micheli) y neoclásicos, sin olvidar las puertas que Blondel diseñó para el París de Luis XIV. La Puerta de Alcalá, con sus tres huecos centrales abovedados y los dos extremos adintelados, rebasa por su amplitud y solemnidad cualquier antecedente. El distinto tratamiento, apenas perceptible de sus dos fachadas, los acentos romanos de sus capiteles, la gracia de los grupos escultóricos de Michel y Gutiérrez, etcétera, hacen de la Puerta de Alcalá una obra de inequívoco carácter cortesano. La desaparecida Puerta de San Vicente (1779) resultó más neoclásica que la de Alcalá, pero sin la fuerza de ésta.

Sabatini intervino en otras muchas obras de distinto carácter, desde la ampliación de los palacios de los Reales Sitios, como las Alas de Aranjuez (1772-1777) o el desdoblamiento del patio de El Pardo<sup>82</sup>, hasta obras «menores», como es el diseño barroco e italiano del sepulcro de Fernando VI en la iglesia de las Salesas Reales. Asimismo, hizo el proyecto para la Real Fábrica de Armas de Toledo<sup>83</sup>, el cuartel de Guardias Walonas de Leganés<sup>84</sup>, debiendo recordarse su intervención en obras de carácter religioso, como el convento de monjas de Santa Ana de Valladolid (1780), cuya iglesia tiene planta oval cubierta con una cúpula que apenas si se trasdosa, desapareciendo bajo el peso de la linterna. Igualmente, su intervención fue decisiva para la terminación de obras como la Capilla del Venerable Palafox, en la catedral de Burgo de Osma (Soria), o la más compleja actuación en la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid. En la primera desplazó a Juan de Villanueva cuando la obra iba muy avanzada. No obstante, a Sabatini se debe el proyecto de la cúpula y su tambor, así como la terminación de la capilla que dirigió Luis Bernasconi desde 1779 a 1783. La presencia de este último en Burgo de Osma sería aprovechada para hacerle el encargo de los nuevos edificios del Seminario y Hospicio<sup>85</sup>. En el caso de San Francisco el Grande de Madrid había que voltear la gran cúpula que sobre la rotanda de 33 metros de diámetro que había proyectado el hermano Francisco Cabezas, y que ya había producido fuertes enfrentamientos entre Diego de Villanueva y Ventura Rodríguez. Sabatini supo resolver el problema y dotar a la fachada de una ordenada articulación fuertemente académica, a base de órdenes superpuestos, que resultaba de una modernidad extrema al compararlas con las iglesias de los Austrias o con las más recientes borbónicas de las Salesas Reales y San Miguel. Sabatini hubo de imponer cambios sustanciales en dicha fachada, cuyas cicatrices no esconde el pétreo aparejo de granito<sup>86</sup>.

### 3. OTROS ARQUITECTOS DE LA PRIMERA GENERACIÓN: HERMOSILLA, GILBERT Y CAYÓN. EL NÚCLEO GALLEGO: LOIS MONTEAGUDO, LOS FERRO CAAVEIRO Y SÁNCHEZ BORT. LA FAMILIA YARZA. EL PRIMER CLASICISMO CATALÁN

Al referirnos al Hospital General de Madrid se dijo de Sabatini que había desplazado en aquella obra a José de Hermosilla y Sandoval. Éste procedía del Cuerpo de Ingenieros militares, donde, gracias al informe favorable del conde de Aranda, consiguió ser nombrado ingeniero extraordinario en 1756<sup>87</sup>. Con anterioridad a esta fecha, había sido «delineador en la obra del palacio nuevo» al lado de Sacchetti, según refiere Ceán<sup>88</sup>, pasando luego a Roma (1748) con una pensión que le proporcionara el ministro de Estado, don José de Carvajal y Lancaster, quien por entonces era protector de la Junta Preparatoria de la que muy pronto sería Academia de Bellas Artes de San Fernando. A través de los envíos que Hermosilla hizo desde Roma<sup>89</sup> podemos llegar a conocer lo que nuestros primeros pensionados dibujaron en Italia, bien sobre ideales planimetrías renacentistas con alzados muy barrocos (1748), bien levantando





FIG. 234.—Colegio de San Bartolomé o de Anaya. Salamanca.  
(Foto Oronoz)

do edificios concretos como el Palacio de los Conservadores en el Capitolio (1750). Pocas cosas más conocemos de Hermosilla hasta que aparece vinculado al Hospital General, al menos desde 1758<sup>90</sup>, para el que hizo una planta, preparó los cimientos e incluso terminó algunas zonas de la planta baja, subsumidas luego en la intervención de Sabatini. Años más tarde dio forma al Salón del Prado de Madrid, a modo de plaza circoagonal a la que confluían otras calles y paseos, con hermosos plantíos a los que Ventura Rodríguez añadiría las fuentes de Neptuno, Cibeles y Apolo, sin llegarse a instalar una estatua de Carlos III. El testimonio contemporáneo del marqués de San Leonardo resume así, en 1767, aquel lugar que «según el plan será un bulevar para coches y gente de a pie cual no lo habrá mejor en Europa y dicen se pondrá en medio la estatua ecuestre del Rey»<sup>91</sup>. Sin embargo, tampoco en esta obra es posible delimitar con certeza el alcance de la obra de Hermosilla que luego Ventura Rodríguez transformaría en parte. Para conocer a Hermosilla como arquitecto hemos de referirnos al Colegio de San Bartolomé o de Anaya (hacia 1770) en Salamanca. Su fachada, enfrentada al flanco norte de la catedral nueva, ostenta un frontis tetrástilo de orden jónico, cuyo frontón, con gran delicadeza a pesar de su diferente expresión, busca rimar con el remate de la inmediata fachada de la iglesia de San Sebastián, obra característica de Alberto Churriguera, ante cuyas dos obras resulta fácil medir el avance de la arquitectura española hacia un decidido clasicismo. La fachada del Colegio de Anaya lleva un segundo cuerpo a modo de ático, pero con tratamiento de

planta principal a juzgar por el remate de sus huecos, todo lo cual resta ligereza y unidad a la fachada. Cuenta con un soberbio patio principal de dos plantas adinteladas, con superposición de órdenes toscano y jónico, donde hay recuerdos renacentistas en sus proporciones<sup>92</sup>. No en vano Gómez Moreno ya pensó en que Herosilla pudiera haber tenido presentes los alzados del patio del Palacio de Carlos V en Granada, cuyos dibujos, así como los de la Alhambra y mezquita de Córdoba, había levantado años antes (1766-1767). El Colegio de Anaya cuenta igualmente con una soberbia escalera imperial que une las dos plantas del patio mencionado, habiendo dirigido toda la obra Juan de Sagarvinaga<sup>93</sup>.

Durante todo este tiempo Herosilla estuvo ligado a las tareas diversas de la Academia, vinculación que incluso tenía un refuerzo familiar, ya que su hermano Ignacio Herosilla fue, entre 1753 y 1776, secretario de San Fernando. Posiblemente él, que ya había mostrado su interés por «la Antiquaria de las bellas artes, ramo el más difícil y menos frecuente de los que aman el estudio de la antigüedad»<sup>94</sup>, intervino para que Herosilla, acompañado de los jóvenes Juan de Villanueva y Pedro Arnal, hiciera el viaje a Córdoba y Granada, con el fin de «evitar que la ruina a que camina borre unas memorias tan dignas de conservarse»; haciendo dibujar aquellos edificios únicos «en su especie: ya sea por la singularidad de sus adornos, enteramente diversos de los órdenes de Arquitectura conocidos, ya por su antigüedad, ya por el primor y delicadeza de sus labores, y ya finalmente por la distribución de sus partes»<sup>95</sup>. José Herosilla murió en 1776, dejando obra escrita y un buen número de dibujos, como los de El Escorial, aún por estudiar.

Fuera de la arquitectura madrileña o de aquella que estuvo ligada con la Academia de San Fernando, el clasicismo de esta primera generación estuvo muy mediatizado por el peso de las arquitecturas vernáculas. Una buena prueba la ofrece, a nuestro juicio, el caso valenciano, creando en torno a San Carlos su particular neoclasicismo, que difícilmente dejará de ser un barroco clasicista con recuerdos constantes derivados del padre Tosca. Algo de esto puede verse en la obra de Antonio Gilabert (1716-1792), vinculado a la enseñanza de la arquitectura en la Academia de San Carlos, de la que llegaría a ser director general en 1784<sup>96</sup>. No obstante, su formación es anterior a la Academia dentro del secular proceso gremial en el que la imagen barroca y local se llegó a encarnar con fuerza. Por ello no es de extrañar que en el magnífico edificio de la Aduana de Valencia (1760), donde con Gilabert intervino su cuñado Felipe Rubio, convivan tantos elementos barrocos y clasicistas, acusando inseguridad y tránsito tanto en la mitad inferior de la fachada como en el pesado remate por encima de la cornisa-tejado. Ponz, haciéndose eco de algunas censuras, criticaba los frontones sobre los balcones de la planta noble porque «si se hubiera de hablar en lenguaje de los que con rigor van buscando el porqué de las cosas, los unos y los otros frontospicios son inútiles y nada significan, mayormente cuando la general cornisa de casa o palacio puede poner sus fachadas al cubierto de las aguas, sin más diligencia»<sup>97</sup>. La Aduana cuenta igualmente con una soberbia escalera de tipo imperial, a tono con el carácter monumental y singular del edificio.

El nombre de Gilabert se halla unido a otras dos obras de gran compromiso en Valencia, la una de carácter decorativo, como fue la colección de ornatos para el interior de la catedral «que la transformaron de gótica en greco-romana»<sup>98</sup>, y la otra de índole constructiva; esto es, la terminación de la iglesia rotunda de las Escuelas Pías (1767-1773). Este soberbio templo había sido iniciado por José Puchol, interrumpiéndose la obra a la altura del cornisamento general a la espera de resolver el arduo problema de voltear la gran cúpula, en una situación análoga a lo ocurrido en Madrid con San Francisco el Grande. Gilabert resolvió el problema con una media naranja que interesa más como espacio envolvente que como volumen envuelto. En





FIG. 235.—Palacio de Justicia de Valencia, antigua Aduana.  
(Foto Oronoz)

su interior se acusan rasgos neoclásicos de gran fuerza, como los grupos de columnas exentas, siendo muy grata y esbelta la portada de la iglesia hábilmente ejecutada en ladrillo siguiendo técnicas locales.

La actividad arquitectónica en la Valencia de Carlos III fue notable, pues además de hombres como Juan Bautista Mínguez (1715-1787), que había actuado anteriormente en Madrid como delineante de Sacchetti en los planos del Palacio Real, hallamos otros también vinculados a los protagonistas de la arquitectura de aquel momento. Tal es el caso de Miguel Fernández, ayudante de Sabatini en la obra del mencionado Palacio Real y sucesor de Diego de Villanueva en la Academia de San Fernando. Fernández es el autor del magnífico convento e iglesia de los Caballeros de Montesa, vulgarmente conocido en Valencia como el Temple (1761-1780). El conjunto guarda una disposición frecuente en la arquitectura conventual madrileña, en la que iglesia y convento forman un todo compacto muy cerca de la solución de iglesia-bloque. La fachada del templo recibe un tratamiento de gran énfasis con apilastrados gigantes, frontón sobre el entablamento y dos torres campanario. El interior de la iglesia descubre la sensibilidad de Miguel Fernández, muerto en 1786, quien supo dotarla de una gracia cortesana muy peculiar, entre Ventura Rodríguez y Sabatini, sobre la base de finos apilastrados corintios, exquisita molduración, guirnaldas, etc. En el presbiterio se alza un magnífico tabernáculo exento, diseñado por Antonio Gilabert, que hace aún más claro el entronque del templo con la arquitectura de corte.

En el potente foco del barroco andaluz se abrieron algunas grietas clasicistas a través de la catedral de Cádiz. Al frente de ésta se encontraba Gaspar Cayón, quien llevaba adelante las

obras sobre el planteamiento barroco de Acero. Como aparejador de la obra intervino desde 1751 Torcuato Cayón de la Vega (1725-1783), sobrino de Gaspar e hijo de José Cayón, todos los cuales trabajaron en la catedral<sup>99</sup>. Además de la intervención de Torcuato Cayón en la Colegiata de Jerez, trabajó en diversas obras de Cádiz, donde fue arquitecto mayor de la ciudad desde 1767. Dos años más tarde, se hacía cargo de la maestría mayor de la catedral, dejando un interesante proyecto (1775) en el que intenta transformar el plan de Acero, que, desde una óptica academicista, Cayón consideraba monstruoso y extravagante. Pero no pudiendo hacer ya nada por remediar la planta, ni siquiera en todo lo ejecutado hasta la primera línea de cornisas, se limitó a resolver los alzados con una sobriedad clasicista, «peinando» —en expresión del propio Torcuato Cayón— los excesos decorativos y quitando los ornamentos «por ser de aquellos que llaman de golpes de talla sin pies ni cabeza»<sup>100</sup>. Cayón no sólo simplificó en general el proyecto de Acero, sino que introdujo modificaciones sustanciales en la fachada y cúpula, ésta con evidentes recuerdos de San Pedro de Roma y El Escorial. No obstante, la cúpula como las torres no se llevaron a efecto como proyectara Cayón, alargándose la obra hasta muy entrado el siglo XIX. Entre las obras que dejó iniciadas antes de su muerte debe recordarse la Santa Cueva (1781), continuada luego por su discípulo Torcuato Benjumeda, al tiempo que otro de sus discípulos, como Miguel Olivares formado en la Escuela de Dibujo que el propio Cayón abrió en su casa, se hacía cargo de la catedral. A Olivares debe Cádiz algunas bellas casas neoclásicas como la de Pazos de Miranda (1795), donde una solución palaciega se superpone a una casa común de vecinos.

Cádiz llegó a constituir un núcleo ilustrado de gran peso específico enriquecido por hombres como el marqués de Ureña, de extraordinaria y compleja personalidad, con quien se relaciona el proyecto de Observatorio Astronómico de San Fernando (Cádiz). Ureña, que era filósofo, poeta, pintor, físico, arquitecto, músico, todo y nada a la vez, escribió unas curiosas *Reflexiones sobre Arquitectura, ornato y música del templo contra los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura Santa, de la disciplina rigurosa y de la crítica facultativa* (Madrid, 1785) que resumen bien el carácter de este hombre que se halla vitalmente fuera ya de la primera generación que aquí se estudia<sup>101</sup>. Como imagen plástica de lo que representa el pensamiento ilustrado en relación con la arquitectura gaditana bajo Carlos III, conservamos el modelo en madera absolutamente extraordinario de la ciudad (1777-1779), sobre el que cabe hacer una serie de lecturas de valor urbano y arquitectónico de enorme interés, en el que se reproducen arquitecturas deseadas, pero no realizadas, como ocurre con la propia catedral que se ajusta al mencionado proyecto de Torcuato Cayón nunca ejecutado<sup>102</sup>.

El primer neoclasicismo gallego tuvo un doble punto de apoyo en la obra civil y religiosa de Santiago de Compostela, por un lado, y en el conjunto urbanístico y militar de El Ferrol, por otro<sup>103</sup>. Dentro del foco compostelano y entre los arquitectos que introdujeron el nuevo gusto académico, más que estrictamente neoclásico, destaca la personalidad de Domingo Lois Monteagudo (1723-1786), quien se encuentra entre los primeros pensionados españoles en Roma (1759), de donde se trajo una magnífica colección de dibujos tomados del natural<sup>104</sup>. Años más tarde, la propia Academia de San Lucas de Roma le recibiría como miembro, posiblemente a propuesta de la de San Fernando de Madrid, al igual que ocurriera con Ventura Rodríguez. Como discípulo de este último puede considerarse a Lois Monteagudo, quien, además de algunas obras propias<sup>105</sup>, aparece vinculado a la amplia y dispersa obra de Ventura Rodríguez. Éste propuso el nombre de Domingo Lois, en un momento determinado, para hacerse cargo





FIG. 236.—Palacio Rajoy. Santiago de Compostela. (Foto Oronoz)

del Sagrario de la catedral de Jaén, porque «es de cuantos conozco —dice Rodríguez— quien me puede llenar de consuelo entrando a suceder al difunto, y aún con algunas ventajas, porque a la parte de igual constructor se junta la de haber hecho en esta Academia de Madrid y en la de San Lucas de Roma, los ejercicios que se necesitan para formarse un buen arquitecto, como en efecto lo ha conseguido»<sup>106</sup>. Ello es un buen testimonio de la estima que por el arquitecto gallego tuvo Ventura Rodríguez. Entre 1765 y 1770 Monteagudo hubo de ejecutar una obra de gran responsabilidad, cual era la fachada de la Azabachería de la catedral compostelana, interpretando un proyecto de Ventura Rodríguez, que intentaba paliar el barroquismo inicial que habían introducido Lucas Caaveiro y Sarela en una intervención anterior. El resultado final adolece de unidad y no sirve como referencia neoclásica propiamente dicha, llamando la atención el remate de la calle central de ascendencia francesa que parece tomado de algún grabado.

El nombre de la familia Ferro Caaveiro está ligado a las obras más sobresalientes de la segunda mitad del siglo XVIII en Santiago, pues tanto Lucas como su hijo Miguel intervinieron en obras tan significativas como el Palacio Rajoy, Capilla de la Comunión en la catedral, Hospicio y Universidad. Para el que llamamos hoy Palacio del arzobispo Bartolomé de Rajoy, frente a la fachada del Obradoiro y contemplando la plaza de este nombre por el costado occidental, hizo unas trazas Lucas Ferro Caaveiro en 1764<sup>107</sup>, dentro de una lógica tradición barroca. El edificio debía tener una triple función, como seminario, casa consistorial y cárcel, y Lucas

Caaveiro lo resolvió con un proyecto unitario de indudable atractivo, pero que no estaba a tono con el espíritu ilustrado que vive Galicia y muy en especial con el ambiente compostelano<sup>108</sup>. El planteamiento de Caaveiro resulta pobre al compararlo con el edificio definitivo debido al proyecto del ingeniero militar Charles Lemaury, venido de Francia a instancias del marqués de la Ensenada. Lemaury no sólo alteró el lenguaje expresivo, sino que dio mayor desarrollo a la fachada, creando una espléndida pantalla urbana, cuyos antecedentes inmediatos hay que buscarlos en Francia, en la línea de los grandes edificios que por entonces levantaba Gabriel en la plaza de Luis XV o de la Concordia en París. En efecto, la fachada está en la línea del tradicional clasicismo francés más que en el de un neoclasicismo riguroso, si bien éste configura en buena medida el cuerpo central con una jugosa composición columnaria en su planta baja. La fachada obedece a una poderosa ordenación horizontal, sumando un total de veinticinco ejes de huecos, con los cuerpos principal y extremos rematados con frontones triangular y curvos, respectivamente. La parte baja es porticada y las dos plantas superiores se ven sobremontadas por un ático abalaustrado. La rigurosa disciplina y equilibrio que traduce la fachada oculta una distribución interior asimétrica, destacando por su belleza, diseño y solución constructiva la gran escalera de honor. Una inscripción sobre la fachada dice haberse empezado el edificio en 1766, concluyéndose en 1772, esto es, el mismo año de la muerte de su fundador, don Bartolomé de Rajoy. Su palacio representa la imagen conceptual y formal más opuesta al creciente verticalismo barroco de la fachada del Obradoiro.

Lucas Caaveiro y su hijo Miguel aparecen unidos en una obra singular, auténtica perla escondida del neoclasicismo gallego, cual es la Capilla de la Comunión en la catedral compostelana, donde hasta bien entrado el siglo XVIII se conferían los grados universitarios. El mencionado arzobispo Rajoy encargó probablemente a Lucas Caaveiro el proyecto de una nueva capilla sobre la antigua, donde iría su propio mausoleo, como hoy podemos comprobar. Sin embargo, la realización de la actual capilla rotonda, con una ordenación jónica de columnas adosadas y cúpula sobre un anillo de lucas, todo de noble fábrica en piedra, obedece a fecha posterior por su más riguroso neoclasicismo, en donde hay que ver la mano de Miguel Ferro Caaveiro, quien desde 1780 era maestro mayor de la catedral, coincidiendo este nombramiento con el que se le hace como «Arquitecto Director privativo de las obras públicas y particulares de esta ciudad» de Santiago<sup>109</sup>.

A la iniciativa de don Bartolomé Rajoy débese también el proyecto de convertir unos cuarteles en Hospicio, dado que a la ciudad de Santiago «concorre la mayor parte de los pobres y mendigos de este reino por hallar en ella los poderosos socorros que alivian sus necesidades». Rajoy, dentro de un claro planteamiento ilustrado donde paternalismo y rentabilidad iban unidos, no sólo propone a Carlos III (1769) la misión benéfica del Hospicio, sino que plantea la posibilidad —ya experimentada— de montar en él «fábricas y telares para diferentes labores» y así evitar el ocio mediante la práctica de un oficio. Los planos del Hospicio se encargaron a Miguel Ferro Caaveiro, quien ya los tenía ultimados en 1775, comprometiéndose Rajoy a costear las obras «con gran gusto... de las rentas de la mesa arzobispal»<sup>110</sup>. El proyecto se dilató, quedando en suspenso la ejecución de la obra; si bien resta muy arruinado el cuartel con una bella portada que responde a la arquitectura de la ingeniería militar contemporánea, la cual tanto contribuyó a la formación del neoclasicismo en Galicia.

Aún habríamos de ver el nombre de Miguel Ferro relacionado con otra obra capital dentro del neoclasicismo de la llamada «escuela compostelana»<sup>111</sup>; nos referimos al edificio de la Universidad, lamentablemente transformado en 1894 y 1964, despojándole del frontón que coronaba el pórtico neoclásico de la fachada, añadiéndole una planta más y alterando espacios in-





FIG. 237.—Catedral de Lugo. (Foto Oronoz)

teriores de gran nobleza como lo era la gran biblioteca. La génesis del proyecto resulta difícil de conocer con exactitud, pero sabemos que en sus trazas intervino de forma importante Miguel Ferro en 1774, seguido de José Pérez Machado (1785) y Alberto Ricoy<sup>112</sup>. Finalmente recordaremos de Miguel Ferro el proyecto para el Arsenal de Bajelos Correos de La Coruña (1778), para el que Valzania ya había presentado otro dos años antes, que revela no sólo el influjo, sino la total asimilación del concepto arquitectónico funcional de los ingenieros militares. A uno de ellos, Gianini, se debe la simbólica «restauración» de la Torre de Hércules, como prueba de la interrelación de la arquitectura con la ingeniería y la historia<sup>113</sup>.

En el ámbito coruñés no puede omitirse la presencia de Pedro Martín Cermeño, ingeniero militar, que llegó a ser capitán general y gobernador de Galicia, después de haber trabajado en los años sesenta en Cataluña, Cartagena, Castilla y Cádiz. Para La Coruña hizo un soberbio proyecto de fortificación, destacando especialmente el llamado Frente de Tierra (1774). No obstante, la mayor actividad de los ingenieros militares se centra en El Ferrol, donde, paralelamente al Arsenal, surgió un núcleo urbano, conocido hoy como Barrio de la Magdalena, que obedece a una organización típicamente dieciochesca, con un trazado ortogonal de largas manzanas y dos plazas gemelas. Este plano debe sus características generales a Jorge Juan (1762), si bien más tarde Julián Sánchez Bort (1725-1784) añadiría algunos elementos<sup>114</sup>. Al propio Sánchez Bort se debe la iglesia de San Julián (1763) en El Ferrol, planteada sobre un esquema manierista sometido a un proceso de simplificación y racionalización, tanto en su planta de cruz griega como en la fachada y empleo contrastado de sus materiales<sup>115</sup>. La obra más conocida de Sánchez Bort es, sin embargo, la fachada de la catedral de Lugo (1769), donde el recuerdo

de la arquitectura manierista y barroca romana es patente en una organización que fue controlada por Ventura Rodríguez. En ella Bort no pudo evitar algunas evocaciones vaticanas que, unidas al gran desarrollo de columnas y pilastras sobre elevados pedestales, dieron al frontis del templo «ostentación y grandeza», como recoge Ceán <sup>116</sup>.

Durante todo el siglo XVIII hubo en Zaragoza una continuidad en el ejercicio de la arquitectura dentro de la familia Yarza, que no se interrumpiría hasta nuestro siglo <sup>117</sup>. De los numerosos miembros de esta familia interesa destacar al que generacionalmente resulta más afín a otros arquitectos citados anteriormente, nos referimos a Julián de Yarza y Lafuente (1712-1785), formado en Zaragoza con sus tíos Juan y José Yarza. Fue sin duda el arquitecto más importante de aquella ciudad a mediados del siglo XVIII, viéndose al frente de obras de gran responsabilidad como la iglesia del Colegio de la Compañía de María (1744) o la renovación de la parroquia de San Miguel de la Seo (1753), pero sobre todo como arquitecto de las obras del Pilar, en cuyo Coreto de la Virgen (1762) seguía el proyecto de Ventura Rodríguez. Como era de esperar, el trato con el arquitecto madrileño condujo a Yarza a un mayor clasicismo, del que hizo gala en la fachada de la Seo de Zaragoza (1764). Esta fachada deriva directamente de los alzados que Ventura Rodríguez hiciera para El Pilar (1761), especialmente del frontis este que corresponde al Coreto <sup>118</sup>. El estilo de don Ventura impregnó igualmente el interior de la iglesia zaragozana de Santa Cruz, donde colaboraron Yarza y Agustín Sanz. El neoclasicismo aragonés contaría con otros miembros más jóvenes de los Yarza, como fue José Yarza y Lafuente, hijo del anterior, y que pertenece a la que hemos llamado «generación de 1760». El apoyo académico que pudo prestar más adelante la Academia de San Luis encontraría así facilitada su tarea por el paso dado desde el barroco clasicista de Yarza, haciendo posibles futuras arquitecturas más exigentes neoclásicas como es la iglesia de San Fernando de Zaragoza, obra de Tiburcio del Caso.

Los primeros síntomas de una intención clasicista en la arquitectura catalana habían tenido lugar bajo Felipe V y Fernando VI <sup>119</sup>, en obras como la ciudadela de Barcelona, la Universidad de Cervera (Lérida), o la iglesia de San Miguel del Puerto (1753-1755) en la Barceloneta, esta última de Pedro Martín Cermeño, ya citado al hablar del neoclasicismo gallego. Éste había dejado obras notables en el terreno de la arquitectura militar como el proyecto de la plaza fuerte de San Fernando de Figueras (Gerona). Pero interesa ahora recordar de él la catedral nueva de Lérida (1761-1781), donde hubo de intervenir en su terminación Francisco Sabatini. La fachada de Lérida, en el proyecto de Cermeño, incorporaba pilastras en su cuerpo bajo, remates y torres, en el deseo de dotarla de una articulación clasicista que resulta epitelial y limitada, ejecutándose tan sólo el cuerpo bajo que luego Sabatini remataría <sup>120</sup>. En el interior, con estructura de salón, unas pilastras corintias acanaladas recorren los apoyos que separan las tres naves de muy parecida altura, en una solución frecuente y que otros arquitectos repetirían más tarde, como hizo José Morató y Codina en la catedral de Vich, comenzada en 1781 y terminada en 1803 <sup>121</sup>. La arquitectura catalana tuvo en estos años facetas muy distintas, pues si bien en unos casos el influjo francés se percibe a través de los ingenieros militares, en otros casos se dan acentos manieristas de origen romano, como en la fachada de la catedral de Vich o en la mencionada de San Miguel, de Cermeño, a la que podrían añadirse otros templos como el de la Merced de Barcelona (1765-1775), dirigida por José Mas. Hallamos igualmente otras





FIG. 238. — Aduana de Barcelona. (Foto Oronoz)

corrientes como son, por una parte, el barroco que Martinell llama académico y, de otro lado, la versión rococó de aquel mismo barroco; como ejemplo depurado del primero hay que recordar la magnífica capilla de Santa Tecla (1760-1775) en la catedral de Tarragona, donde su autor, José Prats (1726-1790), introdujo una correcta composición de órdenes apilastrados, sometiendo y obligando a la escultura decorativa a ocupar determinados espacios, de tal modo que pudiera apreciarse la composición arquitectónica en toda su belleza espacial y material. El influjo rococó es perceptible en otras obras como el palacio de la Virreina del Perú en Barcelona, modelo de residencia nobiliaria urbana del siglo XVIII, no sólo por su enfática fachada apilastrada y coronada de jarrones, sino por el patio, escalera e interiores de gran interés ambiental<sup>122</sup>. El carácter rococó del palacio de la Virreina radica en algunas inflexiones compositivas, pero sobre todo por el modo de tratar los detalles decorativos en hierros y molduras, ya que, paradójicamente, el edificio tiene una envidiable solidez, de la que hace gala su noble fábrica de piedra, y una gran simplicidad ornamental, como puede verse en el patio central y escalera principal. El edificio fue construido por José Ausich entre 1772 y 1778, interviniendo en la fachada Carlos Grau (1775). En una línea análoga se encuentra el palacio episcopal de Solsona (1776-1779), obra de Francisco Pons, quien añade un frontón con mayor intención neoclásica. No obstante, la imagen dominante durante la segunda mitad del siglo XVIII será la de una arquitectura fundamentalmente barroca a pesar de los órdenes apilastrados y frontones, según sucede en una obra tan arcaizante como la Aduana de Barcelona (1790-1792), de Miguel Roncali (1729-1794), quien llegó a ser ministro de Hacienda de Carlos IV. El esfuerzo de La Lonja y de hombres como Soler y Faneca no conseguiría sino abrir el camino a un neoclasicismo circunstancial que sólo sería práctica común en las aulas de dibujo y en ocasionales intervenciones muy entrado ya el siglo XIX.

#### 4. LA OBRA DE JUAN DE VILLANUEVA. SUS CONTEMPORÁNEOS: ARNAL, SOLER Y GASCÓ

El segundo gran escalón generacional viene definido por un grupo de arquitectos que pertenecen a los años treinta y que tienen entre sí el hecho común de haberse formado, desde sus comienzos, en contacto con la Academia. Fuera de nuestras fronteras, el neoclasicismo europeo alcanza ya cotas de definición muy precisas con las que coinciden los grandes proyectos de Juan de Villanueva, el máximo exponente de esta generación que conduce nuestro neoclasicismo a una evidente mayoría de edad. Juan de Villanueva (1739-1811) era hijo del escultor Juan de Villanueva y hermanastro del mencionado arquitecto Diego de Villanueva<sup>123</sup>. A uno y otro debe su inclinación profesional y el temprano contacto con la Academia de San Fernando, ya que inicia sus estudios en ella a los once años de edad. Después de ocho cursos, a través de los cuales consiguió varios premios anuales en cada una de las «tres clases», alcanzaría una pensión para ir a Roma. En Italia estuvo entre 1759 y 1764, teniendo ocasión de vivir aquella experiencia insustituible del mundo de las ruinas clásicas que ni su padre ni su hermanastro Diego pudieron tener. Así fueron surgiendo sus dibujos y apuntes sobre el Arco de Tito, el templo de Júpiter Tonante, el de Vesta de Tívoli, etc., que formaron parte de los envíos que puntualmente hacía llegar a Madrid, donde la Academia pudo percatarse del aprovechamiento del pensionado. A través del análisis de aquellas viejas arquitecturas, así como del contacto con otros arquitectos llegados a Roma procedentes de otros países, Villanueva se sintió con fuerzas suficientes como para concurrir a un premio de la Academia de Parma (1764) que, sin embargo, no logró. No obstante, los años pasados en Italia representaban para nuestros artistas prestigio suficiente como para saberse bien acogidos a su regreso.

Inicialmente, los primeros trabajos tuvieron un carácter académico, como fue el viaje a Córdoba y Granada junto a Hermosilla y Arnal para levantar los planos de las principales construcciones islámicas (1766), pero que le supondrían el reconocimiento como académico de mérito (1767). Para esta fecha ya estaban terminados los dibujos referentes a la Mezquita de Córdoba y a la Alhambra de Granada, que se publicarían en 1804 bajo el título de *Antigüedades árabes de España*. El carácter de aquella expedición, encabezada por Hermosilla y patrocinada por la Academia, pone de manifiesto la sensibilidad de la crítica neoclásica hacia estas obras maestras de la arquitectura de todos los tiempos que, ahora, se ponían en valor por vez primera, descubriéndose a través de este gesto la vena romántica que subyace en todo proceso neoclásico. Se trataba en definitiva del mismo descubrimiento que los ingleses llamaban *pictoresque*, la arquitectura exótica y orientalizante, pero en la propia geografía peninsular, sin trasladarse al Lejano Oriente, como ocurrió con la *chinoiserie* rococó, o como había hecho el neoclasicismo inglés desde Chambers hasta Nash en su pabellón de Brighton, donde además cabía una lectura como arquitectura políticamente sometida. Más tarde otros ingleses, como Owen Jones, se sentirán igualmente atraídos por el singular monumento granadino, dentro de una corriente «neoalhambrista» que se mantuvo viva durante todo el siglo XIX, a la que no fue ajena la literatura romántica. Lo que aquí interesa reseñar ahora es que la Academia de San Fernando, a través de Hermosilla, Arnal y Juan de Villanueva, no fue ajena a este *revival* de lo *morisco* en fecha muy temprana, pudiéndose contar entre las primeras iniciativas europeas<sup>124</sup>.

Poco después, en 1768, la comunidad jerónima de El Escorial nombró a Villanueva arquitecto de las obras que allí se realizaban, iniciándose con ello un acercamiento de Villanueva hacia Herrera y la arquitectura escurialense. En dicho nombramiento parece haber tenido una in-





FIG. 239.—Sacristía de la catedral de Burgo de Osma. Soria. (Foto Oronoz)

tervención decisiva el mismo Ponz, quien de este modo conducía al joven arquitecto hacia uno de los ambientes más estimados en este momento por la crítica académica, dada la austeridad, sencillos volúmenes y racionalismo arquitectónico del gran monasterio, con la esperanza de que Villanueva recuperara la línea sobria de Herrera. No obstante, antes de intervenir de forma directa en la obra del arquitecto de Felipe II, Villanueva hizo dos casas en el Real Sitio que muy pronto estaría a su cargo. Nos referimos a la casa para el cónsul de Francia y a la del marqués de Campo Villar. En ambos casos hay acentos italianos pero sometidos ya al influjo ineludible de la arquitectura del monasterio, especialmente visible en la tirantez del plano de fachada así como en la sencillez constructiva de algunos elementos como son los huecos resueltos con cuatro piezas enterizas de granito. Estas primeras obras representan el comienzo de una importante actividad escorialense cuya responsabilidad iría en aumento. No obstante, mencionaremos ahora sus trabajos para la catedral de Burgo de Osma (Soria), no sólo por respeto cronológico sino porque lejos de El Escorial nuestro arquitecto actúa de modo distinto, sin llegar a encontrar todavía su propia expresión. En la espléndida sacristía de la mencionada catedral

oxomense (1770), Villanueva pudo dejarse llevar por algunas sugerencias emanadas de Ventura Rodríguez, como muy acertadamente entiende Chueca<sup>125</sup>. La filiación renacentista de su esquema arquitectónico, la concepción romana del gran ábside y el tratamiento barroco-clasicista de las superficies se dan aquí cita como muestra de una personalidad en formación. Al propio año de 1770 se debe el proyecto para la Capilla del Venerable Palafox en la misma catedral, si bien las obras no comenzarían hasta dos años más tarde. A Villanueva se debe la composición rotonda y las soluciones dístilas, éstas como experiencia temprana de lo que supondría para nuestro arquitecto la recuperación de la columna exenta como verdadero argumento neoclásico. Resulta bellísima la secuencia de la entrada, rotonda y presbiterio, este último con luz propia e independiente atendiendo a un efectismo de tradición barroca. Tanto la Sacristía mayor como esta Capilla del Venerable Palafox, siendo obras distintas entre sí, tienen un carácter cortesano que se explica por el apoyo que aquellas obras tuvieron por parte de fray Joaquín de Eleta, confesor del rey, y del propio Carlos III, que fue fundador y patrono de la Capilla Palafox. Ésta se terminó con la intervención de Sabatini, Bernasconi y otros italianos, según queda dicho más arriba.

Las obras de Osma son contemporáneas del primer gran edificio que Villanueva proyecta para el Real Sitio de El Escorial, la llamada Casa de Infantes (1771), que albergaría a la servidumbre de don Antonio y don Gabriel. Se halla frente a la fachada principal del monasterio y contribuye a configurar sobre el plano la gran lonja de poniente. Su severo alzado delata la opción mimética de Villanueva, quien apoyándose en la inmediata Casa de la Compañía y en las próximas casas de Oficios, se sometió de buen grado al espíritu escurialense hasta confundir al visitante. Aquella renuncia en favor de la homogeneidad ambiental, compositiva y material del monasterio y su entorno se ve compensada ampliamente por la maestría con que resuelve los espacios interiores, bien en su comunicación vertical, a través de completos y variados juegos de escaleras en los que no se sabe qué admirar más, si su composición o su construcción, bien en la distribución horizontal, donde aparecen bellos patios a modo de pequeñas plazas interiores abiertas a una calle-corredor que une los dos grupos de escaleras existentes<sup>126</sup>. El mismo respeto histórico por el conjunto escurialense le hizo seguir la pauta de las Casas de Oficios de Herrera-Mora, cuando en 1785 Villanueva recibe el encargo de la Tercera Casa de Oficios o del Ministro de Estado<sup>127</sup>. Esta nueva casa, encadenada igualmente a las anteriores por un pasadizo volado, venía a definir la doble lonja que en forma de escuadra se desarrolla paralela a las fachadas norte y oeste del monasterio. De nuevo la sorpresa se reserva al interior donde hallamos una habilísima escalera de menor vuelo que la de Infantes pero de análoga jugosidad, abriendo huecos en los muros que sujetan la escalera y apean las bóvedas para asegurar la iluminación en todo su recorrido. Este desarrollo permite además la relación de los niveles distintos de sus dos portales, de tal manera que la escalera tiene entrada y salida por sus dos extremos.

Antes de actuar en el interior del mismo monasterio, donde haría la escalera (1789) del que se conoce como Palacio de los Borbones, espléndidamente ordenada, con bellos rellanos y sus correspondientes bancos de descanso, y aprovechando sabiamente las posibilidades de luz procedentes de la fachada herreriana, Villanueva hizo los dos magníficos casinos que conocemos por Casita del Príncipe y Casita de Arriba. Ambas obras se hallaban terminadas en 1777 y si bien entran dentro de la órbita escurialense, su carácter e integración en el medio son muy distintos. El espíritu caprichoso que las anima y la libre inserción en la naturaleza permitieron a Villanueva acudir a otras fuentes que de algún modo emanan de la experiencia palladiana. Dicha referencia resulta especialmente clara en la disposición de la planta de la Casita de Arriba,





FIG. 240. —Casita del Príncipe de El Pardo. Madrid. (Fotodós)

que el infante don Gabriel utilizó como pabellón de música <sup>128</sup>, donde el recuerdo de la Rotonda es claro. No obstante, si se analizan los alzados desaparece repentinamente Palladio para ser irreconocible en el modo de emplear las columnas o en la solución dada a las cubiertas <sup>129</sup>.

A una concepción distinta se debe la Casita del Príncipe o de Abajo, para el futuro monarca Carlos IV. Frente al carácter centrípeto de la Casita de Arriba, ésta de Abajo responde a una planta abierta en forma de T, con pórtico-balcón tretástilo que se desgaja del núcleo arquitectónico para salir a nuestro encuentro desde su fachada principal. En realidad no se puede entender su organización y distribución interna sin contemplar el conjunto de la posesión desde los magníficos pabellones de portería y jardín delantero, hasta los pabellones anejos a la Casita y jardín posterior al que da una fachada con una interesante solución dística. Todo ello en un efectivo intento de interpretar en clave local algunos conceptos palladianos <sup>130</sup>.

El mismo príncipe de Asturias encargó otra Casita del Príncipe (1784), esta vez en El Pardo, donde Villanueva abordó el tema del casino de modo distinto, menos palladiano, distanciado de la gravedad escurialense, más vilanovino en suma. Cuenta con una disposición axial que de algún modo anticipa la que sería su obra de mayor envergadura: el Museo de Ciencias Naturales en el Prado madrileño. En efecto, en cierto modo cabe leer su planta como una relación A - B - C - B - A, es decir, un cuerpo central unido a los extremos por medio de unos elementos puente. El palacete es de una sola planta y las fachadas se ven animadas por paramentos de ladrillo, relegando la piedra a las partes más activas de la construcción. En su fachada se repite el ingreso dístico *in antis*, de orden jónico, sobre cuyo eje y tras el vestíbulo encontramos una rotonda. El edificio estuvo en otro tiempo inserto en una composición ajardinada <sup>131</sup> y cuenta con una riquísima decoración interior que hacen de la Casita de El Pardo un auténtico casino <sup>132</sup> de puro recreo sin pieza vividera alguna.

Volviendo a El Escorial debemos añadir que Villanueva quedaría ligado a este Real Sitio de por vida, teniendo una participación importante no sólo en algunos edificios singulares, como el Hospital de San Carlos o los cuarteles para los guardias de Corps<sup>133</sup>, sino en la configuración urbana del Real Sitio, del que era su arquitecto desde 1781<sup>134</sup>, que recibiría definitivamente en 1789 unas *Instrucciones para el mejor gobierno y conveniencia del Real Sitio de San Lorenzo*, que regulaba entre otros aspectos el de su construcción<sup>135</sup>.

La continua protección que Villanueva recibiera del príncipe le dio la ocasión para intervenir en otros Reales Sitios, como el de Aranjuez, donde, en colaboración con el jardinero francés Claudio Boutelou, hizo el Jardín del Príncipe (1784), a orillas del Tajo, como ya indicara Ponz. Allí hizo una nueva entrada monumental al recinto sobre la base de dos *tetrapyla* magníficos, si bien resulta de mayor interés el jardín inglés, de clara ambición paisajista, con su montaña artificial, lago, isla, gruta, obelisco, templete rotundo y pabellón chinesco. De nuevo aquí fluye el vector romántico en manos de un hombre sensible que no se dejó endurecer por el continuo trato con la obra herreriana. La dialéctica entablada entre el erudito templete mármreo, de orden jónico, y el quiosco chinesco, en madera y más bien de aire gotizante, uno en frente del otro en medio de una naturaleza regalada, es un buen índice de la paradójica contradicción de la cultura neoclásica. ¿Se trata de una simple yuxtaposición con criterios valorativos? ¿Mero capricho? ¿Una reducción a los lenguajes básicos? ¿Es una arquitectura-pintura? Estas y otras interrogaciones se agolpan ante el posible análisis del fenómeno neoclásico que de cualquier modo tiene, en este caso, un claro resorte poético<sup>136</sup>. En el Jardín del Príncipe intervino en otras obras como la Casita del Labrador, si bien, como luego se verá, su autoría se debe a Isidro González Velázquez, quien pudo intervenir también en la puerta monumental que conduce a la Casa del Labrador, ambas obras de 1803.

Hemos dejado para el final los edificios más comprometidos de su obra, todos ellos en Madrid y proyectados a partir de 1785: la Academia de Ciencias —hoy Museo del Prado—, Jardín Botánico y el Observatorio Astronómico. Los tres edificios obedecen a los últimos años del reinado de Carlos III y bien pudieran encarnar el doble símbolo de una madurez tanto política como arquitectónica dentro de la corriente ilustrada. Por otra parte, estos edificios, y en especial la Academia de Ciencias, venían a insertarse en las mejoras urbanas con las que Carlos III hizo de Madrid una capital de ambición culta al modo europeo, donde el patronazgo regio se convertía en el mejor portavoz propagandístico del monarca. En el caso de la Academia de Ciencias, el auténtico mentor fue el conde de Floridablanca, quien deseaba reunir en un solo «Palacio de las Ciencias, en cuya obra se empieza ya a descubrir que competirán la grandiosidad con la solidez y la utilidad con la elegancia y la hermosura» los estudios «de las ciencias exactas, como las matemáticas, la astronomía, la física experimental, química, historia natural, la mineralogía, la hidráulica, la maquinaria y otras ciencias prácticas»<sup>137</sup>. Los hermanos Iriarte insistieron inútilmente para que aquélla fuese Academia de Ciencias y Bellas Letras y, por su parte, el arquitecto Villanueva encabezó su primer proyecto (1785) con el siguiente epígrafe: «Gabinete o Galería de Historia Natural, Academia de Ciencias». No obstante, el proyecto definitivo, que tampoco se ajusta en su totalidad a lo ejecutado, como tampoco el soberbio modelo en madera que nos ha llegado, deja ver que Villanueva había madurado la idea de un «Museo» tal y como el propio arquitecto indica en sus últimos dibujos. Sin duda fue el Museo del Prado la obra predilecta y de mayor empeño de Villanueva. Como empresa edilicia y significado culto puede parangonarse, dentro del coleccionismo de Estado y fiebre museística que sufrió el neoclasicismo, con obras como el Museo Británico, de Smirke, o el Museo de Arte Antiguo de Berlín, de Schinkel, advirtiendo que ambos son posteriores y que tipológica-





FIG. 241.—Museo del Prado. Madrid. (Foto Paisajes Españoles)

mente el Museo de Villanueva no tiene antecedentes de semejantes vuelos. El coleccionismo italiano, que alcanza sus cotas más altas en el Museo Pío Clementino del Vaticano, las grandes colecciones inglesas o francesas, en fin, no cuentan con un edificio de la magnitud y carácter como el que Villanueva pensó para Madrid.

Concebido como telón de fondo de la prolongación del Salón del Prado, su vinculación urbana es tan estrecha que en el proyecto inicial se incluía un paseo porticado. El edificio se compone de cinco elementos ensartados en un mismo eje que, según el apurado análisis de Chueca, responden a «un templo clásico (el cuerpo central); los extremos, dos grandes palacios; los intermedios festivas galerías de sabor veneciano»<sup>138</sup>. El distinto tratamiento de cada uno de ellos obliga a una cuidadosa lectura, pues ni sus materiales ni su carácter son los mismos. El núcleo central cuenta con una disposición en planta que puede considerarse basilical, y de algún modo el frontis exterior, con un gran pórtico hexástilo de orden dórico romano, aquella gran sala interior que nunca se llegaría a ejecutar, como se ve en el citado modelo de madera, y muy posiblemente concebida como monumental paraninfo. Los dos cuerpos puentes laterales pierden la escala gigante del frontis templario y distribuyen su altura en una planta baja, principal y ático retranqueado. La columnata jónica del piso principal tiene un ritmo razonablemente pausado, de modo que exterioriza la función dinámica del espacio interior como cuerpos de paso que una proyección urbana ha necesitado alargar. Finalmente, los cuerpos extremos tienen un contenido diverso, siendo de destacar la bella rotonda del cuerpo norte, donde hallamos uno de los ambientes más puros de la arquitectura neoclásica en España, con la particularidad de mostrarnos una arquitectura dentro de otra, es decir, se trata del templete visto

en Aranjuez o del que rematará el Observatorio, pero envuelto, arropado, en lugar de ser un elemento envolvente. Este cuerpo norte cuenta con entrada propia, asegurando así su autonomía respecto a la basílica. En su día el ingreso se efectuaba directamente por la planta alta a través de un bello *dístico in antis* de orden jónico. El cuerpo del lado sur tiene un tratamiento palaciego algo italianizante, contando con un *cortile* interior y una fachada con puerta principal y un orden corintio colgado señalando el *piano nobile* que mira sobre el Jardín Botánico. Todo el museo es de una riqueza en soluciones constructivas extraordinaria, haciendo observar que así como en el exterior domina de forma absoluta la composición adintelada, en el interior hallamos siempre soluciones abovedadas. El Museo del Prado se convertiría bajo Fernando VII y a instancias de Isabel de Braganza en museo de pinturas, y a esta etapa pertenece la terminación de la obra bajo López Aguado, así como la rica iconografía de los áticos, medallones y esculturas que hacen referencia a su nuevo destino<sup>139</sup>.

Como complemento de la Academia de las Ciencias surgió en sus inmediaciones el Jardín Botánico, inaugurado en 1781, como dice la inscripción sobre la entrada monumental desde el Prado. El plano más antiguo que conocemos de este jardín, en cuyo diseño Villanueva hubo de intervenir, data de 1786, y su autor, Gutiérrez de Salamanca, lo encabeza con las siguientes palabras: «Hallándose el Jardín Botánico extramuros y distante de esta Corte, y casi inútiles sus plantas por falta de cultivo, dispuso el Excmo. Sr. Conde de Floridablanca de orden del rey N.S. el establecimiento de éste y Casa de Reales Estudios de Botánica, junto a las calles del Prado para que el público tuviera a la vista el fomento de una ciencia tan útil al género humano, promoviendo a los discípulos que más se avantajasen con premios debidos a la piedad de S.M. y eficaces desvelos del dicho Sr. Conde su protector»<sup>140</sup>. El trazado del jardín ha sufrido muchas alteraciones, así como el Pabellón de Invernáculos, resta sin embargo como imagen fiel de Villanueva la entrada que el propio arquitecto abrió frente al Museo con el que el Jardín Botánico estaba unido físicamente, delimitando lo que hoy es la plaza de Murillo. Esta segunda entrada, auténtico propileo, tiene un carácter neogriego de gran interés y se ajusta mejor al temperamento de Villanueva que la entrada del Prado.

Al mismo impulso que las anteriores fundaciones se debe la del Observatorio Astronómico que se levantó sobre el cerro de San Blas dentro de la posesión real del Buen Retiro, si bien cristalizó definitivamente en 1793, bajo Carlos IV, cuando Villanueva hizo el proyecto del edificio que hoy conocemos. Su planta es cruciforme con un amplio espacio central, a modo de vestíbulo, con el que se comunican la entrada principal, las oficinas de la parte posterior y las salas laterales de instrumentos y biblioteca<sup>141</sup>. Dicho vestíbulo sirve de soporte al magnífico templete jónico, cuya originalidad es comparable a la de la Torre de los Vientos con que Wyatt remató el Radcliffe Observatory de Oxford. El templete del Observatorio de Villanueva, como elemento de remate, tiene relación con el trazado con carácter efímero para ornato del palacio de Alba (1789), recordando ambos las arquitecturas utópicas de Peyre, cuyas *Obras de Arquitectura* (1765) tuvieron gran difusión en Europa. La fachada hexástila y corintia del Observatorio renuncia una vez más al remate del frontón.

Madrid debe a Villanueva otros muchos edificios de muy distinto carácter, tales como la casa para el marqués del Llano (1775), en la calle de la Luna, en cuya construcción utilizó tirantes de hierro<sup>142</sup>, el Nuevo Rezado (1788), hoy sede de la Real Academia de la Historia, o el Oratorio de Caballero de Gracia. El proyecto de este último data de 1789, si bien las posibilidades reales fueron recortando la idea inicial, aunque conservando siempre la disposición basilical en la que, por vez primera entre nosotros, aparece una columnata corintia separando las naves de un templo, remedando la tipología de la vieja basílica romana. La fachada no se







llegó a terminar según el proyecto de Villanueva, si bien Custodio Teodoro Moreno, fiel seguidor vilanovino, respetó el espíritu de las primeras trazas llevando allí la consabida solución *in antis*.

Al finalizar el siglo, Villanueva llegó a ser sin duda el arquitecto más importante de nuestro país avalado por su obra, pero también el más influyente a raíz de sus nombramientos como director general de la Academia (1792), arquitecto mayor de las Reales Obras (1798) sin olvidar el de Arquitecto y Fontanero Mayor de Madrid que ostentaba desde 1786. Como arquitecto municipal, hubo de intervenir en obras de diversa índole, pero quizás ninguna tan significativa como la reconstrucción de la plaza Mayor, que había sufrido un feroz incendio en 1790. La plaza cambió de forma sustancial, perdiendo la irregularidad y el aislamiento de las fachadas que Gómez de Mora le diera en el siglo XVII. Villanueva unificó aquel espacio urbano, ordenó sus alturas, introdujo novedades constructivas, sustituyó cuanto pudo la madera por la piedra en evitación de nuevos incendios, redactó una *Instrucción* para el control de la construcción y adecuó las calles que accedían a la plaza con la característica solución de soportales, especialmente interesantes en la calle de Toledo, donde puede verse incluso el cambio de escala introducido por Villanueva.

Nada se ha dicho de otras obras menores o que no llegaron a ejecutarse hasta el final y que Villanueva trazó para distintos lugares del país. Basta mencionar el Real Instituto de Náutica y Mineralogía de Gijón, auspiciado por Jovellanos. Sabemos que el edificio fue comenzado en 1797, pero las obras, dirigidas por Manuel de la Peña y Padura, sufrirían retrasos y paralizaciones al compás del destierro, primero, de Jovellanos y, luego, de la guerra de la Independencia, haciendo muy difícil reconocer a Villanueva en el edificio actual <sup>143</sup>.

A la misma generación que Villanueva perteneció el arquitecto Pedro Arnal (1735-1805), formado en la Academia de Bellas Artes de Toulouse <sup>144</sup> y vecindado en Madrid cuando Villanueva vuelve de Roma <sup>145</sup>. Ambos arquitectos intervinieron en la mencionada expedición a Granada y Córdoba, y también con Villanueva fue nombrado Pedro Arnal académico de mérito en el mismo año de 1767, ejerciendo la docencia en la Academia desde 1770 <sup>146</sup>. No obstante, la fortuna de uno y otro arquitecto iba a ser muy diversa. Entre sus obras principales cabe destacar el magnífico palacio de Buenavista (1777) para los duques de Alba <sup>147</sup>; la desaparecida Imprenta Real (1783), en la que también intervino el arquitecto Manuel Rodríguez Turrillo, y la Real Casa de Postas (1795-1800), todas ellas en Madrid. La Casa de Postas es un buen ejemplo del neoclasicismo de Arnal, discretamente animado por la erudición de los órdenes y pesando más en él las soluciones exigentemente funcionales. Arnal, traductor de Peyre <sup>148</sup>, hizo y proyectó otras muchas obras de menor <sup>149</sup> o mayor trascendencia, como las trazas para la portada del Hospital Tavera de Toledo <sup>150</sup>, de 1776. Su peso dentro de la Academia de San Fernando, para la que había hecho unos espléndidos dibujos con motivo de la entrada en Madrid de Carlos IV (1789), se resume en el hecho de ser nombrado director general de la misma en 1801, como lo habían sido anteriormente Ventura Rodríguez y Villanueva.

La obra posiblemente más notable de la arquitectura catalana en la década de 1760, al margen del Colegio de Cirugía de Barcelona por Ventura Rodríguez, es la Lonja de Barcelona, proyectada por Juan Soler y Faneca (1731-1794). Él fue uno de los primeros en utilizar un lenguaje abiertamente neoclásico en el medio catalán <sup>151</sup> ofreciéndose como alternativa al arte de los

Cermeño. El edificio de la «Llotja» encierra además un contenido real y simbólico a la vez, ya que mientras guarda dentro de sí el venerable Salón de Contrataciones del siglo XIV, su arquitectura exterior se convierte en portavoz del nuevo lenguaje neoclásico. La Lonja muestra matices procedentes del clasicismo francés, especialmente visibles en las organizaciones columnarias de sus fachadas, frontones y diseño del orden jónico<sup>152</sup>. Cuenta con una bella fachada principal con un pórtico-terraza avanzado que anticipa soluciones vistas luego en algunos teatros neoclásicos. La escalera noble ofrece un desarrollo al modo imperial, siendo de admirar tanto su espectacular escenografía como la valiente estereotomía de su pétreo construcción. El edificio proyectado por Soler en 1764 lo terminaría tras muchas vicisitudes su hijo Tomás en 1798. Juan Soler intervino igualmente en dos palacios barceloneses, en el del banquero Larrard (1772-1778) y en el del comerciante March de Rens (1776), ambos de sencilla distribución en torno a un patio interior y de fachadas sobrias a base de cadenas separando paños cajeados, incluyendo algunos elementos barrocos en los copetes de los huecos. Algo parecido ocurre en el palacio Moya (1774-1790), que sufrió algún añadido importante y tardío, como la columnata corintia que mira al jardín, obra ya de Antonio Rovira a mediados del siglo XIX. A Juan Soler se debe finalmente un interesante plan de canales de riego y navegación en la zona de Urgel, proyectado por encargo de la Junta de Comercio de Cataluña<sup>153</sup>. Tanto este aspecto de los proyectos de canalización como otros análogos de abastecimiento de agua a las ciudades, representan dos signos inequívocos de aquella corriente ilustrada que sacudió la Península bajo Carlos III, dentro de una política de obras públicas en la que tantas veces tuvieron un papel preponderante nuestros prelados con iniciativas dignas del mayor encomio. Sirva ahora de ejemplo el proyecto del arzobispo de Tarragona don Joaquín de Santiyán, quien, entre 1779 y 1783, reconoció y reparó a sus expensas el acueducto romano que antaño surtía agua a aquella ciudad. Valióse para ello del arquitecto Juan Antonio Rovira, autor de una importante obra hidráulica complementaria que permitió llevar el agua a la ciudad, con el aliento constante de Floridablanca. La obra se terminó bajo la prelatura del arzobispo Armañá, corriendo desde entonces las aguas por las bellísimas fuentes de las escalinatas de la catedral tarraconense<sup>154</sup>.

Cuando Llaguno se refiere a Vicente Gascó (1734-1802), le llama «restaurador de la arquitectura en Valencia», esto es, el hombre que, tanto a través de una larga actividad profesional propia como por medio de la Academia de San Carlos, de la que fue nombrado director general en 1776, logró frenar el empuje de la última arquitectura barroca levantina. Su neoclasicismo, no obstante, se mueve todavía dentro de unas discretas pautas barroco-clasicistas, como podemos ver en el interior de la catedral de Segorbe (Castellón), donde intervino ocultando una estructura anterior como lo había hecho Gilabert en la catedral de Valencia. Gascó llevó a cabo proyectos muy heterogéneos, como son, entre otros, la apertura del Camino del Grao (1788), las Casas Consistoriales de Murviedro (Castellón) y Biar (Alicante) de 1780 y 1793, respectivamente, y la Casa de la Enseñanza de Cullera (1793), en la provincia de Valencia<sup>155</sup>. De esta última dice Madoz que es magnífica, «de estilo moderno con resaltes de orden toscano en la fachada principal»<sup>156</sup>.

## 5. LA GENERACIÓN DE 1760

*Olaguibel y el comienzo del neoclasicismo en el País Vasco.*

Conviviendo con las últimas formas barrocas de la arquitectura del País Vasco comenzó a despuntar el clasicismo académico en tierra alavesa. El punto de partida fue sin duda la plaza Nueva de Vitoria, debida a Justo Antonio de Olaguibel (1752-1818), arquitecto al que incluimos dentro de esta generación de 1760 a modo de hermano mayor. Olaguibel pertenecía a una familia de canteros, en cuyo seno debió de aprender el oficio, alcanzando luego el título de arquitecto por la Academia de San Fernando entre 1779 y 1781<sup>157</sup>. Con este último año coincide el proyecto de la mencionada plaza, cuyo interés excede lo estrictamente arquitectónico para convertirse en un elemento de capital valor urbanístico en Vitoria, ya que el futuro ensanche de la ciudad se apoyaría en aquel núcleo. La plaza Nueva de Olaguibel interpreta en clave neoclásica el viejo tema de la plaza mayor, arrastrando consigo las consiguientes funciones representativas, lúdicas, mercantiles y de habitación, sin omitir tampoco el carácter municipal de aquel ámbito al incorporar el edificio del Ayuntamiento en uno de sus frentes.

La planta de la plaza dibuja un cuadrado regular cuya «extensión debe determinarse considerando que sirva para celebrar corridas de toros, especialmente cuando personalidades reales visitan la ciudad, haciéndose necesario un cuadrado de 220 pies», según se recoge en el acuerdo municipal de 1781 que inició el proceso de su construcción. Olaguibel no terminó de definir su proyecto hasta finales del siguiente año, remitiéndolo entonces, como era preceptivo, al Consejo de Castilla para que lo revisase el arquitecto de dicho organismo, que entonces lo era Ventura Rodríguez. Éste no puso prácticamente ninguna objeción a los diseños de Olaguibel, si bien desaconsejaba la balaustrada que remataba el costado del Ayuntamiento y que hoy recorre el cornisamento general en los cuatro frentes. La plaza está concebida como un ámbito cerrado, de igual tratamiento en sus cuatro fachadas interiores, si se exceptúa el cuerpo del Ayuntamiento en el lado norte y mirando al mediodía, aunque el ritmo y ordenación de los huecos de sus pisos principal y segundo son idénticos a las restantes fachadas. Tan sólo varía el pórtico hexástilo del Ayuntamiento, de fino orden toscano, que soporta el saledizo del balcón principal, mientras que el resto de la plaza lleva unos sobrios soportales a base de arcos de medio punto sobre machones con pilastras toscanas y excepcionalmente con columnas adosadas. La molduración de las embocaduras de huecos, la alternancia de frontones triangulares y curvos, el gran frontón sobre el cuerpo del Ayuntamiento, así como otros detalles de ascendencia tardobarroca, no consiguen eclipsar el fuerte equilibrio que la plaza ofrece como serena reflexión clasicista que hará posible el posterior planteamiento de las plazas neoclásicas que otros hombres, como Silvestre Pérez, realizarían en el País Vasco.

Menos armónicas resultan las fachadas exteriores de la plaza si exceptuamos la que corresponde al Ayuntamiento. No obstante, el carácter de la plaza Nueva estimuló las arquitecturas que pronto surgirán en su entorno y entre ellas muy principalmente los llamados arquillos inmediatos a la plaza, que salvan el fuerte escalón que separa el casco viejo de la nueva ciudad. En ellos tuvo una clara participación inicial el propio Olaguibel, quien llegó a proyectar (1794) los llamados arquillos del «Ala», si bien la obra se haría bajo la dirección y nuevo proyecto de Eustaquio Díez de Güemes (1801), quien a su vez respetó no sólo el planteamiento inicial de Olaguibel, sino que siguió la pauta obligada de los arquillos del «Juicio» levantados unos años antes (1787) a instancias de José de Segurola<sup>158</sup>, en los que puede presumirse razonable-





FIG. 243.—Plaza Nueva de Vitoria. (Foto Peña)

mente la participación de Olaguibel. El conjunto de los arcos se nos ofrece hoy como una solución, arquitectónica y urbana a la vez, de gran acierto, pues, concebida como calle peatonal cubierta y elevada sobre un grupo de viviendas y tiendas, enlaza con la calle comercial porticada tradicional, pero añadiéndole un valor nuevo de mirador debido a su altura dominante sobre la ciudad baja.

Además de alguna otra obra en Vitoria, como la fachada de la iglesia del convento de las Brígidas (1783), donde hallamos una vez más el influjo del clasicismo barroco de Ventura Rodríguez, Olaguibel trabajó en la Llanada Alavesa, interviniendo en un gran número de iglesias con obras de relativa entidad. Destacan por su importancia la torre y pórtico proyectado en 1787 para la parroquia de Arriaga. La torre, situada a los pies, responde en su esbelto volumen a la larga tradición alavesa y riojana de torres campanario, con un remate cupuliforme que antaño respondía a un diseño barroco y que ahora se resuelve con gran pureza clasicista. El cuerpo de campanas, con una bellísima solución de columnas corintias en los cuatro ángulos, así como el pórtico jónico lateral reafirman la paulatina asimilación del neoclasicismo por parte de Olaguibel, a quien hoy por hoy debemos considerar como el pionero del neoclasicismo vascongado. Años más tarde, en 1794, vuelve a diseñar otro pórtico, esta vez para la parroquia de Aberásturi, donde hallamos una obra tan bella como poco conocida. Se trata de un orden jónico distribuido en tres frentes con interesantes soluciones distilas *in antis*, es decir, no se trata ya de saber proporcionar un orden clásico, sino de crear relaciones espaciales de tradición clásica, lo cual a muy pocos les fue dado. La preocupación de Olaguibel por incorporar los órdenes a la arquitectura queda manifiesta en uno de los contados ejemplos que tenemos en nuestro país de arquitectura privada con inequívocos rasgos neoclásicos. Se trata de la casa

solariega de los Díaz Espada, en Armentia, donde Olaguíbel es el encargado de hacer ciertas reformas, entre las que se incluye la fachada. Ésta cuenta con un pórtico adosado dístico, de orden toscano, que encuadra la portada tocada con el escudo episcopal de don Juan José Díaz Espada, obispo de La Habana, quien en 1805 encargó las obras. Otras obras menores dentro y fuera de la provincia de Alava, como pueda ser la fuente pública de Haro (Rioja), indican una actividad de gran interés para la incorporación definitiva de la arquitectura vascongada al neoclasicismo.

*El grupo de Madrid: Pérez, Velázquez y Aguado.*

Aquel neoclasicismo vascongado se vería reforzado con la presencia de Silvestre Pérez en el País Vasco. Pérez, más joven que Olaguíbel, forma parte del que llamamos aquí grupo de Madrid, en el que se incluyen Velázquez y López Aguado. Además de pertenecer a un mismo escalón generacional o precisamente por ello mismo, los tres arquitectos citados vieron interrumpida su actividad profesional por la guerra de la Independencia, de tal manera que, apenas terminada su formación en la Academia y después de los primeros proyectos juveniles, sus obras conocerían un forzado paréntesis. Tan sólo Silvestre Pérez consiguió salvar aquel vacío por su condición de «afrancesado», sin embargo, y a pesar de la protección que recibiera de José Bonaparte, ni la situación política ni las condiciones económicas permitirían a Pérez hacer realidad aquellos sueños josefinos del foro Bonaparte inmediato al Palacio Real de Madrid. Son los años en que Isidro Velázquez consigue abandonar la Península y desarrollar alguna actividad en la isla de Mallorca, mientras que de Antonio López Aguado nada sabemos en estos años difíciles de la guerra. Es a raíz del regreso de Fernando VII cuando se iba a producir lo más notable de este grupo, si bien acusando ya rasgos de claro matiz romántico que serán objeto de análisis en otro volumen.

Tan sólo nos referiremos aquí a su etapa de formación y primeras obras, algunas de las cuales tuvieron un carácter precoz, como sucede en el caso de Silvestre Pérez y Martínez (1767-1825). Éste había nacido en Épila (Zaragoza) y debió de iniciarse en la arquitectura asistiendo a las clases de Agustín Sanz (1724-1801) en Zaragoza. Sanz, que estuvo vinculado a la Academia de San Luis, era miembro de mérito de la de San Fernando desde 1775, encarnando en aquella capital aragonesa el nuevo gusto clasicista al que debió sentirse especialmente atraído a raíz de la presencia de Ventura Rodríguez en Zaragoza cuando éste recibió el encargo de la renovación de la capilla del Pilar. Sanz, «con su estudio y desvelo —dice Ceán— consiguió desarraigar las preocupaciones y mal gusto que le habían inspirado sus primeros maestros en la época más fatal en España para la arquitectura»<sup>159</sup>. A través de Sanz bien pudo Pérez conocer a Ventura Rodríguez y entrar en su círculo de Madrid (1781), donde se presentó con unos levantamientos del Pilar de Zaragoza que había hecho él solo, antes de cumplir los quince años<sup>160</sup>. Asistió a los cursos de la Academia de San Fernando con óptimo aprovechamiento, animándole algunos consiliarios, como el marqués de Santa Cruz y su hermano don Pedro de Silva, a que participara en los premios generales de la Academia, logrando dos de ellos en 1784 y 1787, y alcanzando el título de académico de mérito en 1790. Al año siguiente la Academia le dio una pensión extraordinaria para ir a Roma, donde estuvo hasta 1796. Allí gozó de la amistad y protección de Azara, al tiempo que acudía a distintas academias públicas y privadas, levantaba las plantas y alzados de las ruinas clásicas (Templo de Júpiter Stator, Teatro Marcelo), en ocasiones con compañeros de pensión como Evaristo del Castillo (Villa de Mecenas, en Tívoli), haciendo los correspondientes envíos a Madrid<sup>161</sup>. La arquitectura no sólo como práctica sino ante todo como problema de concepción llevó a Pérez al análisis formal de

las ruinas romanas, al tiempo que se ejercitó en los posibles modelos teóricos compositivos a partir del mundo clásico sin apenas referencias al Renacimiento. Idea, volumen y distribución son los tres niveles comunes a la expresión gráfica de Pérez en los años de Roma. Niveles teóricos que permanecerían vivos un tiempo pero que Pérez iría abandonando paulatinamente para pasar a una praxis en la que siempre queda patente un sentido vigoroso y compacto del volumen arquitectónico, la preferencia de organizaciones axiales y un diseño de detalle con frecuencia algo duro o que se endurece durante la ejecución de la obra.

La producción de Pérez anterior a 1808 resulta importante aunque no muy numerosa. Una de sus primeras obras la proyectó poco antes de recibirse de arquitecto, cuando en 1783 la duquesa de Villahermosa le encarga su palacio en Madrid, del que sólo se conservan hoy sus fachadas. El edificio supuso una solución nueva dentro de la arquitectura doméstica, renunciando al revoco de sus fachadas y mostrando los materiales en su textura y color, piedra y ladrillo, tal como Villanueva lo había hecho en el inmediato Museo del Prado. Como elementos tímidamente neoclásicos pueden advertirse un sencillo pórtico dístico de orden dórico romano. La obra sería terminada años más tarde por Antonio López Aguado.

A Silvestre Pérez le sería necesario el viaje a Roma para integrarse de forma plena en un neoclasicismo que desde Madrid sólo podía intuir. Así se comprueba al analizar una de las primeras obras seguras tras su estancia en Italia, como pueda ser la parroquial de Motrico (1798) en Guipúzcoa. En Motrico se enfrenta de un modo valiente y seguro con el tema de la iglesia concebida como *templum*. Su planta dibuja un esquema muy utilizado en estos años por Pérez, contando con un núcleo central de planta cuadrada al que se van agregando ábsides, pórtico, sacristías y torre, arrojando todo ello unos volúmenes de cortante geometría debidamente jerarquizados. La fachada con un frontón y precedida de una amplia escalinata resulta imponente. El interior produce igualmente una singular emoción al ver la decidida voluntad de crear un espacio único con apoyos de gran porte, siendo necesario reseñar cómo Pérez resuelve el problema introduciendo una suerte de atrio tetrástilo en cuyas columnas apoya la gran bóveda central. La magnífica iglesia de Motrico fue proyectada en Madrid en 1798 y, aprobado el proyecto por la Academia de San Fernando en 1799, no se comenzaron las obras hasta 1803, en presencia del alcalde, que lo era entonces el brigadier de la marina española Cosme Damián Churruga. Las obras fueron dirigidas por los arquitectos Manuel Vicente de Laca y Mariano Lascaraín, no terminándose hasta mucho después en 1843<sup>162</sup>.

Iglesias hermanas a la anterior pueden considerarse en su concepto la proyectada en 1804 para Mugaros (La Coruña) y la más tardía de Bermeo (Vizcaya), de 1822. La de Mugaros está dominada por una rigurosa concepción geométrica de base modular que arroja una volumetría nítida y escalonada que, además de pertenecer a un evidente racionalismo neoclásico, viene a coincidir con una constante en la historia de la arquitectura española. También la iglesia vizcaína de Bermeo muestra caracteres análogos, y como los anteriores, de clara tendencia a una organización central, a la que se abren otros espacios menores. La bóveda mayor ciega y tersa, los huecos termales, la sobriedad de las órdenes, que aquí en Bermeo recuerdan mucho al de Paestum, el escalonamiento de las cubiertas, etc., son otros tantos elementos comunes a esta etapa primera que llamamos de influjo romano y que culminaría en los próximos años con los encargos de José Bonaparte que quedan ahora fuera del presente volumen<sup>163</sup>.

Gran interés tiene en estos años el encargo hecho por el Señorío de Vizcaya, consistente en un nuevo puerto para Bilbao que llevaría el nombre de Puerto de la Paz (1807) en recuerdo de Godoy. Al puerto acompañaría igualmente un nuevo asentamiento urbano. Se trata de una de



las propuestas más interesantes de la urbanística de nuestro ochocientos, rozando la utopía al pretender incluir en un solo plano esquemas teóricos puros de distinta filiación. Allí se acumulan ideas que proceden tanto de los modelos manieristas italianos como sugerencias francesas del siglo XVIII en la línea de Patte. El soporte básico responde a una organización reticular muy tradicional a la que se superponen soluciones diagonales en aspa, generando así toda una serie de encuentros que dan lugar a una variada tipología de plazas, en abanico (San Mamés), circulares (del Rey), rectangulares (del Príncipe), cerradas, abiertas, circoagonales, en el sentido de la trama o giradas 45 grados. El proyecto de Pérez, que se ubicaría donde luego surgió el Ensanche, establecía una diferencia clara entre la zona de residencia, estática y equilibrada, y la zona portuaria propiamente dicha, con toda serie de servicios que imponen al plano en esta zona, recorrida por varios ramales de la ría, una mayor complejidad cuyo dinamismo lo acusa el diseño.

Otras muchas obras menores arrojan en estos años una actividad verdaderamente notable en campos diversos que van desde el proyecto del Tabernáculo para la catedral de Málaga <sup>164</sup>, de 1797, hasta las alcobas para los palacios de los marqueses de Santiago (1800) y Villafranca (1801) en Madrid. Otros proyectos en este período se refieren a encargos para América, como el convento de Agustinos «para el parage llamado Morcote» (1798), cuya iglesia tiene analogías evidentes con las citadas más arriba.

Durante la estancia de Pérez en Roma coincidieron allí otros arquitectos como Evaristo del Castillo, autor del palacio madrileño del marqués de Sonora <sup>165</sup>, de 1797, e Isidro Velázquez (1765-1840), hijo del pintor de cámara Antonio Velázquez y discípulo predilecto de Juan de Villanueva. El medio familiar le debió inclinar inicialmente hacia la pintura, recuérdese que sus hermanos Castor y Zacarías fueron también dos excelentes fresquistas, pero bien fuera a través del contacto con Juan de Villanueva, de quien era su «principal delineante», bien a lo largo de su formación en la Academia, lo cierto es que se recibió de arquitecto en 1790. En aquel momento se cumplían también once años al servicio de Villanueva, de tal modo que Velázquez tuvo el privilegio de simultanear sus estudios con una vivencia de la práctica profesional a la sombra del gran Villanueva. En el mismo año de 1790 le concedió Carlos IV una pensión para ir a Italia, donde permaneció cinco años. Durante aquel tiempo y por declaración del propio Velázquez no sólo se dedicó «a perfeccionarse en su arte..., sino también en los de pintura y escultura, física y otros ramos conexos; como asimismo en dicho tiempo midió, diseñó e hizo varias formas para el vaciado de modelos de yeso de todos los mejores fragmentos de los magníficos edificios antiguos, griegos y romanos» <sup>166</sup>.

De aquella provechosa estancia en Roma se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid los más bellos dibujos de cuantos pensionados españoles pasaron por aquella ciudad, en los que se adivinan tanto el talento pictórico heredado como la personal capacidad de expresión gráfica. En ellos se recogen las ruinas del Anfiteatro Castrense o el sepulcro de Cecilia Metella, que denotan cierta influencia de Piranesi. Se conservan algunas acuarelas de factura muy suelta, como es la serie de Tívoli, que contrastan con el rigor arqueológico del análisis de la Casa de Mecenas en aquella ciudad. Como era de esperar, Velázquez viajó al sur de Italia, pasando por Pompeya, en busca de aquella imagen prístina, casi sagrada para un arquitecto neoclásico, del conjunto templario de Pestum. Allí midió y dibujó unos alzados (1794) verdaderamente extraordinarios, a través de los cuales pudo llegar a sentir todo el atractivo de la arquitectura griega. Fue precisamente aquel «orden de Pesto», como se decía entre nosotros, el que haría girar el neoclasicismo tardío de matiz romano hacia una expresión neogriega.

Vuelto a España, continuó colaborando con Villanueva, siendo nombrado académico de mérito (1799) sin tener que pasar los distintos ejercicios que exigía el reglamento de la Academia, lo cual hay que interpretarlo como un favor real de Carlos IV. De algún modo se veía ya en Velázquez el sucesor de Villanueva en la obra de los Reales Sitios y muy especialmente en Aranjuez, donde tuvo ocasión de intervenir en la Casa del Labrador en el Jardín del Príncipe.

En efecto, en 1803 proyectó este excepcional edificio, aprovechando una sencilla construcción rural previa y convirtiéndola en una delicadísima arquitectura cortesana lejos de toda tirantez rígidamente neoclásica <sup>167</sup>. La fachada está resuelta con una gracia poco común por la jugosidad y riqueza de matices que indica la distancia producida, en el orden estético, entre su generación y la de su maestro Villanueva. No es necesario ponderar la riqueza interior de este «casino», en algunas de cuyas estancias intervino el propio Velázquez <sup>168</sup>. Esta estrecha colaboración con Villanueva en las obras reales hizo que Velázquez fuera nombrado en 1804 Teniente Arquitecto Mayor de los Reales Palacios y Casas de Campo, iniciando así una brillante carrera que los acontecimientos políticos de 1808 vinieron a truncar. Velázquez, como persona afecta al rey que era, hubo de abandonar la corte, lo cual no pudo hacer hasta 1810, cuando en Alicante embarcó para Mallorca con la pretensión de pasar a Cádiz <sup>169</sup>.

Como ayudante de Villanueva, en Aranjuez había intervenido también Antonio López Aguado (1764-1831), durante el tiempo en que Velázquez disfrutaba de la pensión real en Roma. López Aguado no llegó a ir a Italia y su neoclasicismo hubo de alimentarse de lo que la Academia le proporcionara y del contacto con Villanueva. Sabemos que a los catorce años se matriculó en San Fernando y tras conseguir varios premios en los concursos generales alcanzó el título de académico de mérito en 1788 <sup>170</sup>. En la Academia se conservan la mayor parte de los proyectos de estos años de formación, en los que cabe ver la orientación rigurosamente neoclásica que los alumnos recibían. Aguado copió los monumentos de la antigua Roma ya siguiendo las interpretaciones de Vitruvio, ya las de Palladio o las más modernas de Daviler. En aquellos ejercicios el alumno practicaba el dibujo, la aguada y la perspectiva, al tiempo que se familiarizaba con el lenguaje formal de aquella arquitectura clásica que a muy pocos era dado conocer personalmente.

En la Academia y fuera de ella López Aguado fue acercándose a Villanueva hasta convertirse en su discípulo más directo, después de Isidro Velázquez. Sin embargo, López Aguado se encuentra ya lejos del neoclasicismo purista de Villanueva, si bien, y paradójicamente, estuvo siempre mucho más cerca de su maestro que el propio Velázquez en el manejo de los volúmenes, en la sobriedad decorativa y en el tono monumental de su obra. Son estas tres características los elementos comunes a las obras más significativas de López Aguado, incluso a las más tempranas anteriores a 1808. Posiblemente ello justificaría el que en 1799 la Academia le hiciera teniente director de Arquitectura y en 1805 director de dicha Sección. El balance de su obra es también muy corto en el período que aquí se estudia, para ser en cambio de gran importancia durante el reinado de Fernando VII. No obstante, merecen recordarse la Real Casa de Expositos de Madrid (1803), en colaboración con Julián Barcenilla, el proyecto para el Real Seminario de Nobles de Madrid (1804), con un tratamiento algo escurialense en sus fachadas <sup>171</sup>, y la terminación del palacio de Villahermosa (1805-1806), que había iniciado Silvestre Pérez años atrás. A partir de 1808, año en que interviene en la fortificación de Madrid durante la breve resistencia de la capital a las tropas napoleónicas, nada volvemos a saber de López Aguado hasta que, en 1813, se dirigió a la Regencia en Cádiz solicitando la plaza de arquitecto mayor de los Reales Sitios tras la muerte de Villanueva, alegando haber sido su discípulo <sup>172</sup>.

*El purismo de Ignacio Haan.*

Si bien residió en Madrid, la actividad más importante de Ignacio Haan (1758-1810) tiene lugar en Toledo, donde de algún modo encontró el poderoso mecenazgo del cardenal Lorenzana, primero, y del cardenal infante Luis María de Borbón, después. Formado en la Academia de San Fernando, alcanzó una pensión para Roma, donde coincidió con Ortiz y Sanz, a quien acompañó para verificar algunas mediciones sobre las ruinas clásicas. De regreso a España (1786), no pudo sustraerse al atractivo de los grandes proyectos de Villanueva por su fuerza y purismo, a pesar de haber estado vinculado anteriormente a Sabatini<sup>173</sup>. Haan manejó la columna con un espíritu auténticamente neoclásico, lo cual no se daba en Sabatini, y con una seguridad próxima a Villanueva, si bien quizá no con la misma exquisitez en el diseño de los órdenes en lo que a proporciones se refiere. El mejor testimonio de la valía de Haan es el edificio de la Universidad de Toledo, proyectado en 1792 y construido a expensas del cardenal Lorenzana. Inaugurado en 1799, encierra el mejor patio neoclásico de nuestro país y encarna una de las cotas más altas a las que llegó la práctica neoclásica entre nosotros. Su porte resulta monumental no sólo por sus estimables dimensiones, sino por el gran orden único, jónico, que soporta un fuerte entablamento, todo ello de frío granito, que da finalmente una imagen que al tiempo que resulta fiel a la realidad del patio en la arquitectura toledana, incorpora el rigor de la arquitectura clásica, que referido a un edificio universitario induce a pensar en las posibilidades peripatéticas de este auténtico ágora a la griega. Especialmente notable es la secuencia del atrio porticado con varias pantallas columnarias cuyo magnífico efecto resulta desvirtuado por la carpintería de puertas y mamparas. El gran desnivel existente entre la calle y el patio impidió a Haan resolver, con el énfasis que hubiera deseado, la fachada principal, a la que se accede por dos escalinatas paralelas al muro de fachada. Detalles constructivos como las diferentes bóvedas del edificio, o la paradójica partición de los dinteles del patio, así como el atractivo del paraninfo, que se aparta de la idea inicial de Haan, hacen de la Universidad Lorenzana una pieza clave del neoclasicismo español.

Algo anterior es el Hospital de Dementes (1790-1793), fundación debida también al cardenal Lorenzana, donde Haan volvió a esquemas que en la propia ciudad de Toledo tiene antecedentes tan notables como el Hospital de Santa Cruz. Con ello se quiere significar que responde a un esquema cruciforme, con cuatro patios, siendo de interés la escalera imperial y la capilla. Superposición de órdenes, dórico y jónico, en las columnas de la fachada principal, y piedra y ladrillo en los paramentos recuerdan el modo de hacer de Villanueva en Madrid.

Al pontificado del Cardenal Infante se deben otras obras de Haan para la catedral de Toledo, algunas de las cuales no llegaron a ser realidad, como el proyecto de revestimiento mármoleo de la Sacristía siguiendo la pauta del inmediato Sagrario y Ochavo. Haan tan sólo llegó a realizar tres retablos para dicha Sacristía, de los que el mayor alberga *El Expolio* de El Greco. También para la catedral hizo el costosísimo Monumento de Jueves Santo (1807) en madera pintada imitando jaspes, siguiendo una espectacular composición escalonada, con un gran tabernáculo corintio acompañado de estatuas, blandones, candelabros, pasamanos, etc., todo bajo un colosal pabellón de seda carmesí, hasta componer una de las más aparatosas arquitecturas efímeras, en la que colaborarían escultores como Mariano Salvatierra y Joaquín Aralí. La arquitectura de la catedral de Toledo, que tan dúctil y tolerante se había mostrado a lo largo de su historia para incorporar los lenguajes arquitectónicos más diversos, asimiló en el mismo siglo XVIII el magnífico Transparente de Narciso Tomé y ahora la llamada Puerta Llana que Haan termina en el año 1800. Es una bellísima composición jónica rematada por un po-





FIG. 244. — Fachada de la Universidad de Toledo. (Foto Oronoz)

tente frontón, todo ello de gran fuerza, que nos habla de un neoclasicismo perfectamente asimilado. Estas imágenes, que responden a una mentalidad moderna, primero, de Lorenzana y, luego, de don Luis de Borbón, se debilita en otros encargos como fueron las iglesias de Polán y Esquivias en la provincia de Toledo, donde Haan se muestra seguidor de una tradición menos erudita.

*Benjumeda y el medio gaditano.*

Dentro de esta generación de 1760 debemos considerar al arquitecto gaditano Torcuato Benjumeda (1757-1836), en quien culmina el proceso académico iniciado por su maestro Torcuato Cayón. El neoclasicismo gaditano se vio fortalecido en los años de Carlos IV por la creación de la Escuela de Dibujo (1789) y por la presencia en Cádiz de Manuel Machuca y Vargas (1750-1799), quien intentó llevar a cabo un proyecto de terminación de la catedral (1789) de la que el monarca se declaró protector. Aquel proyecto de Machuca mostraba un clasicismo renacentista y romano a la vez, especialmente visible en la solución de la cúpula donde el recuerdo de la de San Pedro del Vaticano es muy ostensible<sup>174</sup>. Es en este momento cuando alcanza una importancia de primer orden la personalidad de Benjumeda, quien hasta ahora había actuado como segundo de Cayón y Albu. A raíz de su nombramiento como académico de mé-

rito por la Academia de San Fernando (1793), su nombre aparece vinculado a obras de gran responsabilidad.

Para alcanzar aquel grado académico, Benjumeda envió un completísimo proyecto, muy bien dibujado, de una «Casa para Consulado magnífico en Puerto de Mar», en el que además de las obligadas columnatas jónicas que recorren los cuatro frentes del edificio, se dan en él las esperadas «figuras académicas», tales como la cúpula del Panteón de Roma o el templete rotundo y algunas concesiones a la arquitectura herreriana (cupulillas angulares, remates, balaustradas, bolas, patios) quizás inspiradas en la Lonja de Sevilla<sup>175</sup>. Es ésta una buena ocasión para medir la distancia que existe entre aquellos ejercicios académicos y la práctica de la arquitectura neoclásica, donde desaparecen las concesiones excesivamente literales procedentes del arsenal teórico del neoclasicismo: las columnas exentas se transforman en pilastras, disminución de las escalas, mayor economía de los espacios, desaparición de los grandes patios, distribución ajustada a un programa real de necesidades, buscando en definitiva un mayor funcionalismo y una disminución de costo en la obra. Esto es lo que ocurre al acercarnos a la Cárcel Real de Cádiz (1792), donde hallamos un acabadísimo modelo de distribución racional, donde conviven dos escalas distintas, una monumental en sus fachadas, recorridas por grandes pilastras y columnas embebidas de orden toscano, y otra más reducida en el interior, tanto en los tres patios como en las dependencias que a ellos se abren<sup>176</sup>. Los aljibes, calabozos, así como el resto de las estancias llevan sólidas bóvedas, todo ello hoy en un estado lamentable de abandono cuando se trata de uno de los edificios más interesantes de la ciudad, obra además del que sería su arquitecto mayor desde 1807<sup>177</sup>.

Hasta aquella fecha los proyectos más importantes de Benjumeda se refieren al primer cementerio de la ciudad, más allá de la Puerta de Tierra, consistente en una serie de grandes y amplios patios rodeados de arquerías, de los cuales el central estaba presidido por una capilla funeraria con formidable cúpula ciega. El proyecto data de 1802, pero su realización, bajo Fernando VII, respondería a una segunda idea muy diferente. En 1807 Benjumeda volvió a un antiguo proyecto (1794) para la ordenación urbana del que se llamaría Barrio del Balón (1807), y del que sólo se llegarían a realizar dos manzanas de todo el conjunto ortogonal. Para el mismo barrio, Benjumeda ideó unos «molinos de pan con bombas de vapor» (1807), que con una magnífica fachada que incorpora un apilastrado toscano con su correspondiente entablamento y frontón, de gran nobleza, oculta el destino industrial del edificio. Varias casas particulares y la terminación de algunas obras de carácter religioso que había iniciado Torcuato Cayón, tales como la iglesia de San José y muy especialmente el magnífico Oratorio de la Santa Cueva, de planta oval y un orden jónico interior adosado, completan la actividad de Benjumeda en estos años en la ciudad de Cádiz, sin olvidar que trabajó igualmente en la provincia (iglesia de San Juan Bautista de Chiclana). Como en otros arquitectos anteriormente citados, Benjumeda contará con un segundo período de plena madurez en los años de Fernando VII, en el que se encuentra su obra más significativa.

#### *Otros centros y arquitectos.*

Entre los grupos más coherentes pertenecientes a la generación de 1760 se encuentra el formado en la Academia de San Carlos de Valencia. Los nombres de Vicente Marzo (1760-1826), Cristóbal Sales (1763-1833) y Salvador Escrig y Garriga (1765-1833), entre los más importantes, personifican el último barroco clasicista de fuerte impronta local, cuya arquitectura participa de las inquietudes neoclásicas pero a la que le resulta difícil desasirse de la rica tradición barroca levantina. Ello puede medirse bien al analizar sus proyectos y los de sus condiscípulos





FIG. 245.—Puerta del Real. Valencia.  
(Foto José María González)

en la Academia (Pechuan, José García, Minguet, etc.), quienes incluyen en sus diseños torres y cúpulas de tradición dieciochesca, así como insisten en almohadillados, pilastras y remates abalaustrados con jarrones, que no pueden por menos de recordar el influjo subyacente de Antonio Gilabert. La reconstruida Puerta del Real (1801) de Valencia puede dar idea del grado alcanzado por el neoclasicismo valenciano con anterioridad a 1808, que junto con la desaparecida plaza de Toros (1800), obra del murciano Joaquín de la Corte, y la modificación del proyecto del Teatro Principal de Felipe Fontana, llevada a cabo por Sales y Escrig en 1806, son las obras más significativas en los primeros años del siglo XIX<sup>178</sup>. Por no haber trabajado en España no incluimos aquí la amplia obra del arquitecto y escultor valenciano Manuel Tolsá (1757-1816), quien ejerció su doble profesión en el México de Carlos IV, encontrando allí unas circunstancias favorables que le permitieron intervenir en obras de gran responsabilidad, como la catedral de México, o diseñar edificios de gran magnificencia, como la soberbia Escuela de Minería (1793) en aquella misma ciudad<sup>179</sup>, donde hay algunos rasgos de indiscutible filiación barroco-clasicista de origen valenciano.

Otros muchos arquitectos podrían mencionarse en este apartado, si bien en su mayor parte están faltos de un estudio serio sobre su obra. Mencionaremos a Melchor de Prado y Mariño, nacido ya en 1770, y activo en Santiago de Compostela. Su formación académica le proporcionó problemas frente a hombres de anteriores generaciones, como Miguel Caaveiro, por cuestiones entonces de viva actualidad como era la adecuada titulación para poder asumir la maestría mayor de la ciudad<sup>180</sup>. Sus edificios más notables hay que buscarlos en la próxima etapa fernandina, sin embargo, cuenta con una primera obra de interés como es la iglesia de San Benito (1795). Se trata de una sobria interpretación de los anteriores modelos barroco-clasicistas



en la línea de otras iglesias compostelanas, como la de San Miguel, donde medias columnas o pilastras pareadas apean un entablamento con su correspondiente frontón, dando lugar a un frontis clasicista de muy buen efecto. Así ocurre en San Benito, si bien Melchor de Prado ha simplificado el modelo de tal modo que renuncia a la erudición de los órdenes sustituyéndolos por unos elementos neutros de gran sobriedad. Ello supone un paso más en el proceso del funcionalismo racionalista que tantas veces buscó la arquitectura neoclásica. No obstante, Prado no puede omitir un cuerpo de campanas sobre el vértice alto del frontón, mostrándose en ello fiel a las tradiciones locales.

En el círculo aragonés sería un miembro de la familia Yarza, José de Yarza y Lafuente, la figura más representativa de este momento, con una larga serie de proyectos y realizaciones que se inicia en 1787 con el proyecto para la fachada de la Seo en Zaragoza y culmina con el de la reforma de la iglesia de la villa de Niguella (1807). No obstante, es a partir de 1813 cuando, nombrado arquitecto municipal de Zaragoza, se produce el período más interesante de José de Yarza al convertirse en un válido exponente de lo que es la arquitectura fernandina<sup>181</sup>.

Finalmente debe citarse también aquí al arquitecto ovetense Juan Antonio Cuervo (1757-1834), de quien Goya nos dejó un hermoso retrato, hoy en el Museo de Cleveland. Si bien Cuervo acabaría instalándose en Madrid, donde llegó a ser «teniente» de Villanueva en 1800 y teniente director de Arquitectura en la Academia, en 1801, interesa ahora conocer sus primeros pasos desde que entró en contacto con Ventura Rodríguez a raíz de la construcción de la capilla del Hospital de Oviedo, donde Cuervo intervino como auxiliar. Esta relación se acrecentó cuando Ventura Rodríguez animó a Cuervo a completar su formación en la Academia de San Fernando, acogiéndole en su propia casa. Desde 1750 auxilió a Ventura Rodríguez en su cargo de arquitecto fontanero mayor de Madrid, al tiempo que simultaneaba sus estudios en la Academia, alcanzando el título de académico de mérito en 1788<sup>182</sup>. Su obra más notable en Madrid, anterior al comienzo del nuevo siglo, fue el antiguo edificio de la Real Academia Española, en la calle Valverde, cuyo proyecto lleva fecha de 1794. Su fachada era sobria y bella a la vez, con el escudo de la Academia sobre el balcón que apoyaba en la sencilla portada de ingreso. La actividad de Cuervo se extendió también a la ciudad de Ávila, donde el cabildo de la catedral le encargó un aguamanil para la Sacristía (1792) que nuestro arquitecto resolvió con un grato tetrástilo toscano. En la propia catedral terminó las capillas de Nuestra Señora de la Blanca (1794) y de los Velada (1797), si bien su obra más significativa en esta capital castellana fue el proyecto del «Mercado Chico»<sup>183</sup>. En él, como en las obras citadas anteriormente, se observa el influjo de Ventura Rodríguez, pues no en vano Cuervo interviene en 1789 modificando el proyecto de plaza que Rodríguez hiciera en 1773 para Ávila. Más tarde hizo el proyecto definitivo (1797), en el que se mantiene sustancialmente el esquema de plaza mayor propuesto por don Ventura, pero sin la grandeza de su diseño en lo que a proporciones se refiere. Contando con los mismos elementos ideados por Ventura Rodríguez (pórtico bajo con arcos de medio punto sobre pilares y dos alturas de balcones), lo ejecutado por Cuervo responde a una interpretación apocopada de lo que planteara Rodríguez. Curiosamente y pese al marco académico y neoclásico en el que se gesta el proyecto de la plaza abulense, ésta carece de una definición estilística clara, a la vez que entronca con soluciones formales propias de la arquitectura civil castellana tradicional. Al margen de eruditos lenguajes, Cuervo buscó en esta ocasión un racional funcionalismo en el plantemiento general de la plaza cuya construcción se vería interrumpida por la guerra de 1808<sup>184</sup>.

## NOTAS

- <sup>1</sup> A. PONZ, *Viaje de España*, Madrid, ed. Aguilar, 1947, pág. 511.
- <sup>2</sup> *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Tres Nobles Artes hecha por la Real Academia de San Fernando*, Madrid, Imp. de la Viuda de Ibarra, 1796, pág. 15.
- <sup>3</sup> Una síntesis de este período puede verse en mi «Introducción al arte neoclásico en España», como prólogo a la traducción castellana del libro de H. HONOUR, *Neoclasicismo*, Madrid, Xarait, 1982, págs. 9-50.
- <sup>4</sup> Y. BOTTINEAU, *L'Art de Cour dans L'Espagne de Philippe V, 1700-1746*, Burdeos, 1962.
- <sup>5</sup> Alguno de los aspectos que a continuación se señalan fueron adelantados en mi artículo *Sobre la arquitectura neoclásica en España*, en «CAU», 1982, núm. 77, págs. 51-64.
- <sup>6</sup> J. CARO BAROJA, *La Hora Navarra del siglo XVIII*, Pamplona, 1969, págs. 141 y sigs.
- <sup>7</sup> E. LLAGUNO, *Noticia de los Arquitectos y arquitectura de España*, tomo IV, Madrid, 1829, págs. 106-107.
- <sup>8</sup> G.M. DE JOVELLANOS, *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*, ed. de J. Lage, Madrid, 1977, pág. 139.
- <sup>9</sup> M. MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las Ideas Estéticas*, vol. I, Madrid, CSIC, 1974, pág. 855.
- <sup>10</sup> MENÉNDEZ PELAYO, ob. cit., pág. 856.
- <sup>11</sup> R. ANDIOC, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Valencia, 1976. Para algunos observadores sobre el churriguero y el teatro del momento, véanse especialmente las págs. 229-235.
- <sup>12</sup> F. GREGORIO DE SALAS, *Poesías*, 1797, I, pág. 291, citado por J. A. TAMAYO en *Un enemigo de la fachada del Hospicio*, en «Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid», 1944, núm. 49, pág. 220.
- <sup>13</sup> G. M. DE JOVELLANOS, *Elogio de D. Ventura Rodríguez*, en *Obras Completas*, Madrid, Tip. Mellado, 1845, volumen III, pág. 466.
- <sup>14</sup> Véase nota 7.
- <sup>15</sup> ANDIOC, ob. cit., pág. 235.
- <sup>16</sup> *El Censor* (1784), Discurso LXV, reproducido en la *Antología* preparada por E. García Pandavenes, Barcelona, 1972, págs. 121-122.
- <sup>17</sup> J. CAVEDA, *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España*, Madrid, 1848, página 496.
- <sup>18</sup> CAVEDA, ob. cit., págs. 495-496.
- <sup>19</sup> D. DE VILLANUEVA, *Colección de diferentes papeles críticos sobre todas las partes de la Arquitectura*, Valencia, 1766, pág. 170.
- <sup>20</sup> Esta obra de Diego de Villanueva, *Libro de diferentes pensamientos unos inventados y otros delineados por D. Diego de Villanueva. Año de 1754*, es un manuscrito propiedad del arquitecto don Luis Moya, del que la Academia de Bellas Artes de San Fernando ha hecho una edición facsímil (Valencia, 1979) precedida de un completísimo estudio debido a Th. F. Reese.
- <sup>21</sup> De este escrito, citado en la nota 19, ha publicado la Real Academia de San Fernando una edición facsímil (Valencia, 1979), precedida de una introducción debida a Luis Moya. Véase también C. SAMBRICIO, *Diego de Villanueva y los Papeles Críticos de Arquitectura*, en «Revista de Ideas Estéticas», núm. 122, 1973, págs. 159-174.
- <sup>22</sup> F. CHUECA y C. DE MIGUEL, *Juan de Villanueva*, Madrid, 1949, págs. 14-32 y 383-384.
- <sup>23</sup> *Regla de los cinco órdenes de arquitectura de Jacome de Vigñola*, delineado por don Diego de Villanueva, Madrid, Oficina de Joaquín Ibarra, 1764.
- <sup>24</sup> La existencia de este «libro» y sus características lo di a conocer en el Simposium sobre «El arte español en la época de Carlos III», organizado en el Instituto Español de Nueva York por el Museo de Santa Bárbara de California (abril, 1980), y posteriormente en el artículo citado en nota 5.
- <sup>25</sup> J. EZQUERRA DEL BAYO, *La casa de la Real Academia de San Fernando*, en «Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento», núm. XXIX, págs. 36-40, Madrid, 1931. C. SAMBRICIO, *La Academia de San Fernando en la Casa de la Panadería*, en «Academia», núm. 37, 1973, págs. 85-89.
- <sup>26</sup> Un estudio exhaustivo y de fina interpretación de estos dibujos puede encontrarse en J. BÉRCHÉZ, *Noticias en torno a Diego de Villanueva en la Academia de San Carlos de Valencia, Láminas del tratado de delineación de órdenes de arquitectura*, en «Academia», núm. 50, 1980, págs. 187-207.
- <sup>27</sup> Th. F. REESE, *El estilo tardío de Ventura Rodríguez: Arquitectura y Reforma Política en el Reinado de Carlos III*, en «Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte», Granada, 1976, págs. 544-552.
- <sup>28</sup> Th. F. REESE, *The architecture of Ventura Rodríguez*, 2 vols., Nueva York, 1976. Esta amplia y fundamental monografía recoge una abundantísima bibliografía en sus notas sobre la vida, obra y circunstancias políticas que rodean la producción de Ventura Rodríguez.
- <sup>29</sup> L. FERRARINO, *Filippo Juvarra a Madrid* (Colección de cartas y documentos), Madrid, Instituto Italiano de Cultura, 1978.
- <sup>30</sup> Para la actuación de Rodríguez en el Palacio Real, véase F. J. DE LA PLAZA, *El Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid, 1975.
- <sup>31</sup> E. LAFUENTE FERRARI, *Dibujos de D. Ventura Rodríguez, o el sino de un gran arquitecto*, en «Revista Española de Arte», núm. 6, 1933, págs. 305-316.
- <sup>32</sup> F. CHUECA, *Ventura Rodríguez y la escuela barroca romana*, en «Archivo Español de Arte», núm. 52, 1942, págs. 185-210.
- <sup>33</sup> F. CHUECA, *Guarini y el influjo del barroco italiano en España y Portugal*, en «Atti del Convegno su Guarino Guarini e l'internazionalità del barocco», Turín, 1970, págs. 523-548.
- <sup>34</sup> P. MARCONI, A. CIPRIANI y E. VALERIANI, *I disegni di architettura dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, vol. II, Roma, 1974, dibujos núms. 2.169 a 2.171.

- <sup>35</sup> P. NAVASCUÉS, *Dibujos de Ventura Rodríguez para el Transparente de la catedral de Cuenca*, en «Boletín de Información Municipal», núm. 71, págs. 11-16, Cuenca, 1972.
- <sup>36</sup> A. GALERA, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*, Granada, 1977, págs. 343-355.
- <sup>37</sup> FRAY VICENTE DE ESTREMER, *Sucesos ocurridos durante la obra de la capilla de San Pedro de Alcántara*, Ávila, 1977.
- <sup>38</sup> LAUGIER, *Essai sur l'architecture. Nouvelle édition...*, París, 1755, pág. 156.
- <sup>39</sup> G. KUBLER, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, 1957, pág. 236.
- <sup>40</sup> LAUGIER, ob. cit., págs. 170-171. Por esta y otras muchas razones que se podrían aducir a favor de la obra y pensamiento arquitectónico de Ventura Rodríguez, que siempre mantuvo una actitud crítica ante su propia producción, lo cual le permitió evolucionar a lo largo de toda su vida, no podemos compartir las apasionadas afirmaciones de C. Sambricio en su artículo *Sobre la formación teórica de Ventura Rodríguez* en «Academia», núm. 53, 1981, páginas 119-147), cuando dice que este arquitecto llega «en los últimos momentos de los años cincuenta a representar un papel abiertamente reaccionario o caduco», o que se dedicó a la «copia de láminas sin entender la totalidad del proyecto arquitectónico» (!).
- <sup>41</sup> J. M. DE AZCÁRATE, *Ventura Rodríguez y el Real Colegio de Cirugía de Barcelona*, en «Boletín de la Universidad Compostelana», núm. 63, 1955, págs. 5-9.
- <sup>42</sup> P. NAVASCUÉS, *Un proyecto recuperado de Ventura Rodríguez*, en «Revista del Consejo Superior de Arquitectos de España», núm. 56, 1982, págs. 14-19.
- <sup>43</sup> La inicial intervención de Ventura Rodríguez en la tasación, demolición y venta de materiales referentes a las casas adquiridas para levantar el nuevo edificio, todo entre 1756 y 1759, queda recogida parcialmente en la documentación publicada por J. CEJUDO, *Don Ventura Rodríguez y la nueva Casa de Correos de Madrid*, en «Anales del Instituto de Estudios Madrileños», tomo XII, 1976, págs. 133-142.
- <sup>44</sup> P. NAVASCUÉS, *Jaime Marquet y la antigua Casa de Correos de Madrid*, en «Villa de Madrid», 19, núm. 24, páginas 67-70.
- <sup>45</sup> El Palacio de Boadilla sufrió daños gravísimos en 1936-39, siendo necesaria su reconstrucción. Véase A. NAVARRO, *El Palacio de Ventura Rodríguez Reconstruido*, en «Revista Nacional de Arquitectura», núm. 34, 1944, páginas 366-371.
- <sup>46</sup> Además de este conocido retrato, de h. 1784, se conserva en la colección Guerlain de París un interesante boceto en el que aparece el infante don Luis y su arquitecto Ventura Rodríguez, atribuido por unos a Goya y por otros a Francisco Bayeu. Véase VALENTÍN DE SAMBRICIO, *De Tiepolo a Goya*, en «Goya», núm. 13, 1956, página 37.
- <sup>47</sup> J. CARRETE, *Informes de Pedro Rodríguez de Campomanes sobre la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, en «Revista de Ideas Estéticas», núm. 137, 1977, págs. 75-90.
- <sup>48</sup> Para el proyecto de este palacio y de otros anteriores como el del marqués de Regalía (1752), y la intervención de Rodríguez en los palacios de Buenavista (1770) y Liria (1773), véase P. NAVASCUÉS, *Palacios madrileños del siglo XVIII*, Madrid, 1978.
- <sup>49</sup> J. SIMÓN Y F. CHUECA, *Ventura Rodríguez en los Estudios Reales de Madrid: un proyecto de Biblioteca Pública*, en «Archivo Español de Arte», núm. 64, 1944, págs. 245-263.
- <sup>50</sup> De las notas manuscritas incluidas en los propios diseños de Ventura Rodríguez, véase *Catálogo de la Exposición Madrid hasta 1875*, Madrid, Museo Municipal, 1980, págs. 237-238; y B. S., *Un proyecto de Ventura Rodríguez*, en «Revista de Arquitectura», 1926, págs. 39 y sigs.
- <sup>51</sup> Th. F. REESE, *The Iconography of the Paseo del Prado*, Comunicación leída en el «Symposium on the Art of the age of Carlos III», Instituto Español de Nueva York, 1980.
- <sup>52</sup> Otros detalles complementarios de las tres fuentes citadas, así como una cuarta proyectada por Rodríguez dedicada a Hércules, que completaría una segunda lectura iconográfica de matiz monárquico, e igualmente para otros proyectos de fuentes madrileñas como la de los Galápagos (1770), pueden hallarse interesantes datos en M. DEL S. DÍAZ, *Noticias sobre algunas fuentes monumentales del siglo XVIII*, en «Villa de Madrid», núm. 54, 1977, páginas 47-58.
- <sup>53</sup> L. CERVERA, *La Plaza Mayor de Ávila (Mercado Chico)*, Ávila, 1982, págs. 35-43.
- <sup>54</sup> Sobre la intervención de Rodríguez en el Ayuntamiento de Burgos a partir de los primeros planos de Fernando González de Lara, su posterior constructor, véase L. S. IGLESIAS, *Arquitectura y urbanismo de Burgos bajo el reformismo ilustrado (1747-1813)*, Burgos, 1978, págs. 68 y sigs.
- <sup>55</sup> Th. F. REESE, *Ventura Rodríguez en Vélez de Benaudalla y Larrabezúa*, en «Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada», núm. 23, 1975, págs. 24-60.
- <sup>56</sup> F. CHUECA, *Dibujos de Ventura Rodríguez para el santuario de Nuestra Señora de Covadonga*, en «Archivo Español de Arte», núm. 56, 1943, págs. 61-87.
- <sup>57</sup> G. M. DE JOVELLANOS, *Elogio de Don Ventura Rodríguez, leído en la Real Sociedad Económica de Madrid... 19 de enero de 1788*, en «Obras de Don Gaspar Melchor de Jovellanos», vol. III, pág. 399, Madrid, 1845. Un artículo de Th. F. REESE, *Ventura Rodríguez, Jovellanos y Covadonga: proto-romanticismo en la España del siglo XVIII*, en «Archivo Español de Arte», núm. 197, 1977, págs. 31-58), pretende mostrar la actitud romántica de Rodríguez al poner en realización la Arquitectura con la Naturaleza al calor de la descripción de Jovellanos. Sin embargo, a nuestro juicio, no se da tal romanticismo más que en las palabras de Jovellanos al interpretar el clasicismo del proyecto de Rodríguez. Aquella emocional visión romántica del paisaje de Covadonga, donde la arquitectura es algo puramente referencial y secundario, podría repetirla el propio Jovellanos al contemplar hoy el proyecto de Aparici, del siglo XIX, en un estilo neo-romántico francés. Para la posterior historia del Santuario, véase L. MENÉNDEZ PIDAL, *La Cueva de Covadonga*, Madrid, 1956.
- <sup>58</sup> Falto aún de una monografía, pueden hallarse algunos datos de interés sobre Manuel Reguera González en G. RAMALLO, *La arquitectura civil asturiana (Época moderna)*, Oviedo, 1978, págs. 181-200.
- <sup>59</sup> Recogido por J. YARNOZ, *Ventura Rodríguez y su obra en Navarra*, Madrid, 1944, pág. 62.



<sup>60</sup> J. GOÑI, *La fachada neoclásica de la Catedral de Pamplona*, en «Príncipe de Viana», núms. 118-119, 1970, páginas 5-64. No compartimos la opinión de este autor, vertida en su artículo, sobre que el proyecto de Ventura Rodríguez fuera el peor de los que se presentaron para la nueva fachada de la catedral.

<sup>61</sup> J. HERNÁNDEZ PERERA, *Ventura Rodríguez y la fachada de la Catedral de La Laguna*, en «Las Ciencias», número 4, 1958, págs. 697-705. Los mismos datos se repiten en C. FRAGA, *Arquitectura neoclásica en Canarias*, Madrid, 1976, páginas 30-33.

<sup>62</sup> J. HERNÁNDEZ PERERA, *Planos de Ventura Rodríguez para la Concepción de La Orotava*, en «Revista de Historia Canaria», núms. 90-91, 1950, págs. 143-161.

<sup>63</sup> Citado en el manifiesto que, con motivo de la inauguración de las fuentes alimentadas por el acueducto, se repartió en Pamplona en 1790. Véase YÁRNOZ, ob. cit., págs. 22-23.

<sup>64</sup> O. DELGADO, *Pared y Alcázar*, Madrid, 1957, págs. 230-234.

<sup>65</sup> Estos y otros datos sobre la actuación de Manuel Martín Rodríguez en la Audiencia de Cáceres se los debo a la amabilidad de mi buen amigo el arquitecto don Miguel Hurtado.

<sup>66</sup> P. MADDOZ, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, tomo XI, página 69, Madrid, 1948. Madoz recoge también la inscripción fundacional que se depositó bajo la primera piedra: «Reinando la Magestad del Señor rey Don Carlos III, se aprobó la construcción de este magnífico edificio en el año de 1787, siendo espeditas las órdenes para todo por el Excmo. Señor Conde de Lerena, del Consejo de Estado de S. M., secretario del Despacho Universal de Hacienda de España y de Indias, superintendente general de Rentas, caballero de la Orden de Santiago, y regidor perpetuo de la ciudad de Cuenca, quien facilitó con SS. MM., sin desfallo alguno del real Erario, la construcción de esta real Aduana, que se fabricó con arreglo a los planes de la Real Academia de San Fernando, valuado su costo en 1.000.000 de pesos, ejecutándose todo bajo la dirección del administrador general de rentas Don Pedro Ortega Monroy, intendente de provincia, caballero de la real y distinguida orden de Carlos III, regidor perpetuo de esta ciudad, y el más reverente vasallo del rey, nuestro Señor. Málaga, 20 de Octubre de 1791.»

<sup>67</sup> LLAGUNO-CEÁN, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España*, vol. IV, pág. 335, Madrid, 1829.

<sup>68</sup> V. TOVAR, *La iglesia y convento de San Pascual de la villa real de Aranjuez*, en «Anales del Instituto de Estudios Madrileños», tomo XIII (provincia), 1976, págs. 99-116. Este importante trabajo, que establece la autoría de dicha iglesia para Marcelo Fontón, hasta entonces atribuida a Sabatini, contiene otros datos de interés sobre arquitectos, maestros y albañiles italianos que intervinieron en aquella iglesia del Real Sitio de Aranjuez.

<sup>69</sup> J. M.<sup>a</sup> CAAMAÑO, *Francisco Antonio Valzania y las ideas estéticas neoclásicas*, en «Revista de Ideas Estéticas», núm. 85, 1964, págs. 27-51. Este arquitecto, autor de unas interesantes *Instituciones de Arquitectura* (Madrid, Imp. de Sancha, 1792), tuvo una primera actividad en Valladolid, a cuya Academia perteneció, interviniendo en obras de Sabatini, como es la iglesia de Santa Ana en aquella ciudad.

<sup>70</sup> Datos aislados sobre estos arquitectos pueden hallarse en F. J. DE LA PLAZA, *El Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid, 1975.

<sup>71</sup> PLAZA, ob. cit., págs. 309, 331 y 335. Para otros aspectos biográficos y familiares, véase L. CERVERA, *La familia y el testamento de Sabatini*, en «Anales del Instituto de Estudios Madrileños», tomo XII, 1976, págs. 143-181.

<sup>72</sup> Esta delicada situación fue puesta a relieve por Plaza (ob. cit.), a raíz de la correspondencia que en su día publicara J. Garms entre Luis Vanvitelli y su hermano Urbano (*Die Briefe des Luigi Vanvitelli an seinen Bruder Urbano in Rom: Kunsthistorisches Material*, en «Römische Historische Mitteilungen», núm. 13, 1971, págs. 201-285. Del mismo autor: *Vanvitelli und Spanien. Ein Projekt für die Ehrenstiege des Madrider Königspalastes*, en «Storia dell'Arte», núm. 11, 1971, págs. 173-178). Sobre los mismos aspectos insiste y repite C. SAMBRICIO, *Luigi Vanvitelli y Francisco Sabatini: sobre la influencia de la arquitectura italiana en España*, en «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología» (Valladolid), tomo XLV, 1979, págs. 427-438.

<sup>73</sup> «Gaceta de Madrid», 2 de enero de 1798, *Noticia necrológica de Francisco Sabatini*.

<sup>74</sup> La actitud crítica más áspera frente a Sabatini la resume G. KUBLER en su libro *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII* (Col. «Ars Hispaniae», vol. XIV, págs. 263-264, Madrid, 1957, siguiéndole en ello otros autores. Por el contrario, la visión de F. Chueca resulta mucho más objetiva en el capítulo «Sabatini, Madrid y el arte neoclásico», de su libro *Madrid, ciudad con vocación de capital*, Santiago de Compostela, 1974, págs. 177-192, donde se valora muy positivamente la obra del arquitecto italiano.

<sup>75</sup> J. M. ECHALECU, *Los Talleres Reales de ebanistería, bronces y bordados*, en «Archivo Español de Arte», número 111, 1955, págs. 237-259.

<sup>76</sup> Recogido por L. CERVERA en *Francisco Sabatini y sus normas para el saneamiento de Madrid*, en «Anales del Instituto de Estudios Madrileños», tomo XI, 1975, págs. 137-189, nota 49.

<sup>77</sup> La bibliografía fundamental sobre la Aduana comienza con el libro de D. MENÉNDEZ *La Antigua Aduana de Madrid, hoy Ministerio de Hacienda* (Madrid, 1871) y se cierra con el reciente estudio de J. BUADES y F. PORTELA, *El edificio del Ministerio de Hacienda y su tesoro artístico*, Madrid, 1982. En este último trabajo se publican unas copias de los planos de Sabatini, ejecutados magníficamente por Mesmay (1769), a los que hay que añadir el más sobrio «Primer pensamiento de la fachada de la Real Aduana» que conserva el Museo Municipal de Madrid (Inv. núm. 2.909) y los publicados por C. Sambricio (véase nota 72), que se hallan hoy en los Archivos Nacionales de París. Los dibujos de Mesmay, sin duda ejecutados una vez terminado el edificio, guardan una mayor fidelidad con lo ejecutado que los de París, los cuales parecen anteriores a los definitivos, con algunas dudas y soluciones que luego habrían de corregirse, por lo que es más que probable la existencia de un tercer juego de planos definitivos hoy en paradero desconocido.

<sup>78</sup> Para C. Sambricio el Hospital General de Madrid ideado por Sabatini está inspirado en Fuga y, entre otras cosas, «repite, en la fachada principal, la composición del Albergo dei Poveri» de Nápoles. Véase C. SAMBRICIO, *El Hospital General de Atocha en Madrid, un gran edificio en busca de autor*, en «Arquitectura», núm. 239, 1982, páginas 44-52. Si bien no coincidimos en este enfoque, el citado artículo recoge otros datos de interés, especialmente los del Hospital procedentes del Archivo del Palacio Real, los cuales no coinciden, a su vez, con los que el propio Sambricio publicó en 1979, hoy en París, y que forman la carpeta que Sabatini obsequió al embajador de Austria con proyectos

suyos para Madrid. Véase C. SAMBRICIO, *Francisco Sabatini: arquitecto madrileño*, en «Arquitectura», núm. 216, 1979, páginas 55-57.

<sup>79</sup> C. SAMBRICIO, *En torno a Sabatini*, en «Goya», núm. 121, 1974, págs. 14-21.

<sup>80</sup> C. SAMBRICIO, *Francisco Sabatini: Arquitecto madrileño*, en «Arquitectura», núm. 26, 1979, págs. 55-57. Aquí se reproducen igualmente los dibujos para la Puerta de San Vicente.

<sup>81</sup> F. CHUECA, *Francisco Sabatini y la Puerta de Alcalá*, en «Villa de Madrid», núm. 60, 1978, págs. 25-31.

<sup>82</sup> L. CALANDRE, *El Palacio de El Pardo (Enrique III-Carlos III)*, Madrid, 1953, y R. ANDRADA, *El Palacio de El Pardo como obra de arquitectura*, en «Reales Sitios», núm. 49, 1976, págs. 29-40.

<sup>83</sup> J. MIRANDA, *La Real Fábrica de Espadas y Armas de corte de Toledo en el bicentenario de su fundación por Carlos III (1780-1980)*, «Ejército», núm. 496, 1981, págs. 54-59, y F. MARIAS, *Francisco Sabatini y la Real Fábrica de Armas de Toledo*, en «Revista de la Facultad de Filosofía y Letras», Universidad Autónoma de Madrid, 1982, páginas 49-67.

<sup>84</sup> V. TOVAR, *Francisco Sabatini, autor del cuartel de las Reales Guardias Walonas de la villa de Leganés*, en «Anales del Instituto de Estudios Madrileños», tomo XVIII, 1981, págs. 321-345.

<sup>85</sup> F. CHUECA, *Juan de Villanueva*, págs. 351-354, Madrid, 1949; del mismo autor, *La arquitectura religiosa en el siglo XVIII y las obras del Burgo de Osma*, en «Archivo Español de Arte», núm. 88, 1949, págs. 313-315. Bernasconi intervino igualmente en el barrio de San Roque de Sigüenza, donde destaca el edificio del Colegio de Infantes de Coro. Véase E. TORMO, *Sigüenza*, Madrid, s. a., pág. 13.

<sup>86</sup> Para otras obras de Sabatini, véase la relación recogida por Ceán-Llaguno (ob. cit., págs. 278-280), y V. TOVAR, *Francisco Sabatini, arquitecto del Convento de San Pedro de Alcántara de Madrid*, en «Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid», núms. 3-4, 1978, págs. 7-24.

<sup>87</sup> Dicho nombramiento se produjo el 23 de octubre de 1756. S. G. M., *Colección Aparici*, tomo XLVI (tomo de Ingenieros-Personal. S. XVIII, T. I.).

<sup>88</sup> LLAGUNO-CEÁN, ob. cit., tomo IV, págs. 264-267.

<sup>89</sup> Publicados por C. SAMBRICIO, *José de Hermosilla y el ideal historicista en la arquitectura de la Ilustración*, en «Goya», núm. 159, 1980, págs. 140-151.

<sup>90</sup> Así se deduce del oficio que Maximiliano de la Croix dirige a Sebastián Estévez el 14 de marzo de 1758: «En consecuencia de su prevención del día anterior asistirá Hermosilla a la obra del nuevo Hospital General en todos los ratos que le permitiesen las ocupaciones de la Dirección General en que está empleado» (Archivo de Simancas, Sección de Estado, leg. 3.058).

<sup>91</sup> J. CEPEDA, *El Madrid de Carlos III en las cartas del Marqués de San Leonardo*, en «Anales del Instituto de Estudios Madrileños», tomo I, 1966, pág. 228. Véase también M. MOLINA, *La urbanización de Madrid en el siglo XVIII*, en «El Madrid de Carlos III», Madrid, 1961, págs. 134-135.

<sup>92</sup> Por error, C. Sambricio atribuye a Hermosilla el patio de la antigua hospedería del Colegio, que es de Joaquín Churriguera. Véase ob. cit. en la nota núm. 89, pág. 151.

<sup>93</sup> M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España, Provincia de Salamanca*, Valencia, 1977, págs. 304-305.

<sup>94</sup> *Distribución de los premios concedidos... 1796*, Madrid, 1796, pág. 28.

<sup>95</sup> *Distribución de los premios concedidos... 1766*, Madrid, 1766, pág. 10. Diego Sánchez Sarabia fue el encargado de hacer los primeros dibujos.

<sup>96</sup> S. ALDANA, *Antonio Gilibert, arquitecto neoclásico*, Valencia, 1955.

<sup>97</sup> A. PONZ, *Viaje de España*, ed. Aguilar, Madrid, 1947, pág. 350.

<sup>98</sup> Recogido de las Actas de la Academia de San Carlos (1795) y citado por M. A. ORELLANA, *Biografía pictórica valentina...*, Valencia, 1967 (2ª ed. a cargo de X. de Salas), pág. 494. Aquella fingida arquitectura clásica que ocultaba la fábrica gótica de la catedral ha sido levantada en nuestros días en su casi totalidad.

<sup>99</sup> T. FALCÓN, *Torcuato Benjumeda y la Arquitectura Neoclásica en Cádiz*, Cádiz, 1974, págs. 46-48.

<sup>100</sup> P. NAVASCUÉS, *Nuevas trazas para la catedral de Cádiz*, en «Miscelánea de Arte», Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1982, págs. 174-178.

<sup>101</sup> M. M. VIRGINIA SANZ, *El Marqués de Ureña y el neoclasicismo gaditano*, en «Goya», núm. 151, 1979, páginas 19-23; de la misma autora, *La teoría de la belleza y de la creación artística del marqués de Ureña*, en «Revista de Ideas Estéticas», núm. 147, 1979, págs. 209-220.

<sup>102</sup> C. PEMÁN, *El plano relieve de Cádiz de 1777-1779*, en «Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte», vol. III, págs. 651-665, Granada, 1978.

<sup>103</sup> Véase un resumen en M. L. SOBRINO, *La Edad Contemporánea*, en «Historia del Arte Gallego», Madrid, 1982, páginas 391-396.

<sup>104</sup> El arquitecto Luis Cervera, que posee este álbum de dibujos, ha tenido la deferencia de dejármelo ver. En él se recoge un amplio repertorio de motivos ornamentales y arquitectónicos tomados del «antiguo» y del «moderno», pero nada hay en él todavía de la posible arquitectura neoclásica contemporánea que por entonces iniciaba Marchionni en la Villa Albani.

<sup>105</sup> J. NAYA, *Una obra desconocida del arquitecto Domingo Lois Monteagudo. El palacio de Viance, en Bóveda*, en «Boletín de la Real Academia Gallega», tomo XXVIII, 1957, págs. 165-173. El arquitecto Miguel Durán publicó una breve noticia sobre Monteagudo y su proyecto para una capilla en el Real Sitio de El Pardo (1784), *Unos planos inéditos del arquitecto Lois Monteagudo*, en «Boletín de la Academia Gallega», tomo XXI, 1934, págs. 3-6; dicho artículo lo volvió a publicar sin variantes en «Arte Español» (1941) y en la «Revista Nacional de Arquitectura» (1948).

<sup>106</sup> Recogido por A. GALERA, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*, Granada, 1977, pág. 354.

<sup>107</sup> M. S. ORTEGA, *Noticias sobre la construcción del Ayuntamiento de Santiago de Compostela*, en «Cuadernos de Estudios Gallegos», núm. 63, 1966, páginas 81-101.

<sup>108</sup> E. GONZÁLEZ LÓPEZ, *Bajo las luces de la Ilustración. Galicia en los reinados de Carlos III y Carlos IV*, La Coruña, 1977.

- <sup>109</sup> M. S. ORTEGA, *El arquitecto Miguel Ferro Caaveiro*, en «Cuadernos de Estudios Gallegos», núm. 76, 1970, páginas 143-164.
- <sup>110</sup> M. S. ORTEGA, *Planos de Miguel Ferro Caaveiro para construir un Hospicio en Santiago*, en «Cuadernos de Estudios Gallegos», núm. 80, 1971, págs. 307-318.
- <sup>111</sup> J. COUSELO, *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del siglo XIX*, Santiago, 1932, págs. 27-35. Para otras obras menores de Miguel Ferro, véase M. T. RÍOS, *Miguel Ferro Caaveiro: el caserío compostelano*, en «Cuadernos de Estudios Gallegos», núms. 87-88-89, 1975, págs. 165-176.
- <sup>112</sup> Los planos de Pérez Machado están reproducidos parcialmente en la *Historia de la Universidad de Santiago de Compostela*, de S. CABEZA DE LEÓN (Santiago de Compostela, 1946), tomo II, láms. VIII, IX y X, este último ya de 1804.
- <sup>113</sup> Sobre la arquitectura militar en Galicia existe una magnífica tesis doctoral de J. R. Soraluze, leída en la Escuela de Arquitectura de La Coruña (1982), a quien agradezco algunos de los datos aquí recogidos.
- <sup>114</sup> El proceso de formación de este núcleo urbano ha sido recogido por A. VIGO, *Evolución urbanística del barrio de la Magdalena*, en «Obradoiro», 1980 (número especial dedicado al Barrio de la Magdalena), págs. 28-47.
- <sup>115</sup> J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Una obra ferrolana de Julián Sánchez Bort*, en «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología», Universidad de Valladolid, tomo XIV, 1948, págs. 215-221.
- <sup>116</sup> LLAGUNO-CEÁN, ob. cit., tomo IV, pág. 277.
- <sup>117</sup> J. YARZA Y GARCÍA, *La familia de los Yarza*, en «Revista Nacional de Arquitectura», núm. 82, 1948, páginas 405-410; del mismo autor, *Aportación de la familia de los Yarza a la arquitectura y urbanismo de Aragón*, Zaragoza, 1948. Una revisión de los anteriores trabajos a la luz de nueva documentación puede encontrarse en A. ANSÓN, *Aportaciones para un estudio de la familia de los Yarza, arquitectos zaragozanos, en el siglo XVIII: sus relaciones con las fábricas de la Seo y del Pilar de Zaragoza*, en «Seminario de Arte Aragonés», tomo XXXIII, 1981, págs. 35-52.
- <sup>118</sup> A. ANSÓN, *El arzobispo D. Francisco Ignacio de Añoa y Busto y la fachada de la Catedral de la Seo de Zaragoza (1764), obra de Julián Yarza y Lafuente*, en «Seminario de Arte Aragonés», tomo XXXIII, 1981, págs. 53-64.
- <sup>119</sup> C. MARTINELL, *Arquitectura y Escultura barroques a Catalunya*, vol. III: «Barroc Académic (1731-1810)», Barcelona, 1963.
- <sup>120</sup> C. MARTINELL, *La Seu nova de Lleida*, Valls, 1926, págs. 43-67.
- <sup>121</sup> L. MONREAL, *La Catedral de Vich*, Barcelona, 1942, págs. 24-26 y 42.
- <sup>122</sup> A. FLORENSA, *El Palacio de la Virreina del Perú en Barcelona*, Barcelona, 1961.
- <sup>123</sup> M. AGULLÓ, *Aportación documental a la biografía de Juan de Villanueva*, en «Gaceta del Museo Municipal», número 3, Madrid, 1982, págs. 4-9.
- <sup>124</sup> Este hecho pasa inadvertido para los especialistas en estos temas, tanto desde un punto de vista monográfico (O. GRABAR, *La Alhambra: iconografía, formas y valores*, Madrid, 1980), como desde la historiografía básica del período (L. Patetta, *L'Architettura dell'Ecclettismo*, Milán, 1975), cuyos autores desconocen la existencia de *Las Antigüedades Árabes en España*, Madrid, Imp. Real, 1804.
- <sup>125</sup> F. CHUECA, *La arquitectura religiosa en el siglo XVIII y las obras del Burgo de Osma*, en «Archivo Español de Arte», núm. 88, 1949, págs. 287-315.
- <sup>126</sup> Para esta y otras obras de Villanueva debe consultarse la mejor monografía existente hasta la fecha sobre este arquitecto debida a F. CHUECA y C. DE MIGUEL, *La vida y las obras del arquitecto Juan de Villanueva*, Madrid, 1949. El propio F. Chueca añade otros puntos de vista complementarios en *Juan de Villanueva: su significación en la historia de la arquitectura española*, en «Catálogo de la Exposición Juan de Villanueva», Madrid, Museo Municipal, 1982, págs. 33-47. Dicho catálogo reúne una importante información sobre Villanueva, si bien contiene errores graves no imputables a los autores de los textos.
- <sup>127</sup> La articulación de las tres Casas de Oficios entre sí la estudia P. MONLEÓN, *Las casas de oficios de El Escorial en seis planos inéditos de su arquitecto: Juan de Herrera*, en «Revista del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos», núm. 64, 1983, págs. 12-27.
- <sup>128</sup> J. EZQUERRA DEL BAYO, *La Casita de Arriba de El Escorial*, en «Arte Español», núm. 8, 1931, pág. 227.
- <sup>129</sup> P. NAVASCUÉS, *Reflexiones sobre Palladio en España*, Introducción a J. S. ACKERMAN, *Palladio*, Madrid, Xarait, 1981, págs. 21-22.
- <sup>130</sup> J. I. LINAZASORO, *El arte de la imitación en Juan de Villanueva. La Casita del Príncipe en El Escorial*, en «Arquitectura», núm. 239, 1982, págs. 68-73.
- <sup>131</sup> J. MORENO VILLA, *Edificación de la Casita del Príncipe, de El Pardo: fecha y autor*, en «Archivo Español de Arte y Arqueología», núm. 24, 1932, págs. 259-263.
- <sup>132</sup> J. J. JUNQUERA, *La decoración y mobiliario de los palacios de Carlos IV*, Madrid, 1979. En esta obra se hallan datos de interés sobre la decoración de las dos «casitas» de El Escorial, sobre las que ya publicó *El Escorial: Los techos de las casitas del Príncipe y del Infante*, en «Reales Sitios», núm. 23, 1970, págs. 27-40.
- <sup>133</sup> L. M. CABELLO LAPIEDRA, *Don Juan de Villanueva*, en «Arquitectura», núm. 7, 1918, págs. 185-195.
- <sup>134</sup> R. ANDRADA, *Planos del Real Sitio de San Lorenzo ejecutados en el siglo XVIII bajo la dirección de Villanueva*, en «Reales Sitios», núm. 6, 1965, págs. 57-59.
- <sup>135</sup> M. VALENZUELA, *El Escorial. De Real Sitio a núcleo turístico-residencial*, en «Anales del Instituto de Estudios Madrileños», tomo X, 1974, págs. 363-402.
- <sup>136</sup> P. NAVASCUÉS, *La Arquitectura*, en «Del Neoclasicismo al Modernismo», Madrid, 1979, pág. 22.
- <sup>137</sup> El interesante proceso fundacional del Museo del Prado, así como los testimonios transcritos pertenecientes a Floridablanca pueden encontrarse en A. RUMEU DE ARMAS, *Origen y fundación del Museo del Prado*, Madrid, 1980.
- <sup>138</sup> F. CHUECA, *El Museo del Prado*, Madrid, 1952.
- <sup>139</sup> A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pasado, presente y futuro del Museo del Prado*, Madrid, 1977.
- <sup>140</sup> Citado por C. ANÓN, *Real Jardín Botánico de Madrid*, en «Jardines clásicos madrileños», Madrid, 1981, páginas 101-110.
- <sup>141</sup> A. FERNÁNDEZ ALBA, *El Observatorio Astronómico de Madrid*, Madrid, 1979.



<sup>142</sup> J. DE SOTOMAYOR, *Modo de hacer incombustibles los edificios sin aumentar el coste de su construcción*, Madrid, 1776. Citado y glosado por V. CASTAÑEDA, *Ensayo de una bibliografía comentada de manuales de artes, ciencias, oficios, costumbres públicas y privadas de España*, Madrid, 1955, págs. 556-557.

<sup>143</sup> Jovellanos recoge el 1 de enero de 1801 en sus *Diarios*: «La desgracia parece conjurada contra el Instituto, este precioso establecimiento, tan identificado ya con mi existencia, como con el destino futuro de este país. Ayer se han mandado suspender los trabajos del nuevo edificio, o por mejor decir, se han reducido al mínimo, y aun así, apenas se podrán sostener» (G. M. DE JOVELLANOS, *Diarios*, ed. de Alianza Editorial, con prólogo y selección de Julián Marias, Madrid, 1967, pág. 270). Recientemente, aunque sin haber utilizado las noticias que Jovellanos recoge en sus *Diarios* sobre el Instituto, J. Aranda ha publicado *Una obra marginal de Juan de Villanueva: «El Instituto de Gijón»*, en «Revista del Consejo Superior de Arquitectos», núm. 62, 1982, págs. 12-20.

<sup>144</sup> La estancia de Arnal en Toulouse ha sido documentada por R. Mesuret, conservador del Museo Paul Dupuy, en un artículo aparecido en una revista francesa (C. de Caravelle), de la que sólo conozco la correspondiente separata: *Documents et références sur Pierre Arnal, élève de l'Académie Royale de Toulouse et architecte de la Maison d'Albe* (págs. 73-81).

<sup>145</sup> C. SAMBRICIO, *Juan Pedro Arnal, arquitecto del siglo XVIII*, en «Archivo Español de Arte», núm. 183, 1973, páginas 299-318.

<sup>146</sup> C. SAMBRICIO, *Juan Pedro Arnal y la teoría arquitectónica en la Academia de San Fernando de Madrid*, en «Goya», núm. 147, 1978, págs. 147-157.

<sup>147</sup> J. MARTINEZ FRIERA, *Historia del Palacio de Buenavista*, Madrid, 1943.

<sup>148</sup> Arnal y Antonio González tradujeron la *Disertación de Arquitectura sobre la distribución de los antiguos comparados con los modernos*, Madrid, Antonio Espinosa, 1789.

<sup>149</sup> H. RICARTE, *Serenata que se ha de cantar en el salón del Excelentísimo Señor Embaxador de Portugal en esta Corte de Madrid... Descripción del salón y demás piezas, construidas u ordenadas de orden de S. E. baxo la dirección de don Pedro Arnal...*, Madrid, Imp. Real, 1785.

<sup>150</sup> F. MARIAS, *Tendenze dell'architettura spagnola intorno al 1770: la città di Toledo*, en «Arti e civiltà del Settecento a Napoli», a cargo de C. de Seta, Bari, 1982, págs. 91-315, figs. 2-5.

<sup>151</sup> A. FLORENSA, *Un arquitecto catalán neoclásico: Juan Soler*, en «Revista Nacional de Arquitectura», núm. 96, 1949, págs. 541-546.

<sup>152</sup> El proyecto fue publicado por F. MARÉS, *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado*, Barcelona, 1964, figuras 63-65.

<sup>153</sup> J. SOLER Y FANCA, *Plan de los canales proyectados de riego y navegación de Urgel que de Real Orden levantó...*, Barcelona, Imp. de Agustín Roca, 1816.

<sup>154</sup> A. RODRÍGUEZ MAS, *El arzobispo urbanista (D. Joaquín de Santiyán y Valdivieso, 1779-1783)*, Tarragona, 1956.

<sup>155</sup> J. BÉRCHEZ y V. CORELL, *Catálogo de Diseños de Arquitectura de la Real Academia de BB. AA. de San Carlos de Valencia, 1768-1846*, Valencia, 1981, pág. 392.

<sup>156</sup> P. MADUZ, *Diccionario...*, tomo VII, pág. 278, Madrid, 1847.

<sup>157</sup> M. LARUMBE, *Justo Antonio de Olaguibel. Arquitecto neoclásico*, Vitoria, 1981.

<sup>158</sup> M. LARUMBE, *Diez de Güemes, un arquitecto vecindado en Vitoria*, en «Kultura», Diputación Foral de Álava, núm. 1, 1981, págs. 21-25.

<sup>159</sup> LLAGUNO-CEÁN, *Noticias de los Arquitectos...*, tomo IV, pág. 314, Madrid, 1829.

<sup>160</sup> C. SAMBRICIO, *Noticia sobre Silvestre Pérez a través de unas notas de Ceán Bermúdez*, en «Miscelánea de Arte», págs. 220-223, Madrid, 1982.

<sup>161</sup> Parte de los dibujos hechos por Pérez en Roma fueron publicados por C. SAMBRICIO, *Un álbum de dibujos poco conocido: el de Silvestre Pérez en la Biblioteca Nacional*, en «Archivo Español de Arte», núm. 181, 1973, páginas 45-57; y del mismo autor, *Silvestre Pérez*, Zarauz, 1975. No obstante, falta todavía un análisis crítico de dichos dibujos, pues mientras que unos están tomados de láminas inglesas, otros parecen invenciones, y algunos responden a mediciones propias.

<sup>162</sup> Unas discutibles obras de acondicionamiento y decoración interior llevadas a cabo en 1981-1982 restan actualmente pureza a la obra de Pérez.

<sup>163</sup> Si bien C. Sambricio fecha la iglesia de Bermeo en 1807 (véase *Silvestre Pérez*, Zarauz, 1975, pág. 52), en los planos que él mismo reproduce (figs. 82-86) se lee en cada uno de ellos lo siguiente: «Proyectado por el Arquitecto Don Silvestre Pérez en San Sebastián a 8 de Marzo de 1822. Copiado y dibujado por mandato del Cabildo... de esta Villa de Bermeo a 17 de Junio de 1847 por Vicente Callejo Maestro de obras.» Es decir, se trata de unos planos copiados veinticinco años después de haber proyectado Pérez la iglesia, posiblemente para concluir la obra tal y como hoy la conocemos, reduciendo el proyecto inicial. La fiel copia del original incluye también la aprobación que en su día la Academia de San Fernando otorgó al proyecto de Pérez, firmándola su secretario Martín Fernández de Navarrete el 16 de junio de 1822, con lo que no hay duda sobre el carácter tardío de este proyecto, al menos en su definitiva solución.

<sup>164</sup> A. LLORDEN, *El tabernáculo de la Santa Iglesia Catedral malagueña*, en «Gibralfaro», núm. 7, págs. 3-16, y número 8, págs. 3-22.

<sup>165</sup> MARQUÉS DE SALTILLO, *Casas madrileñas del siglo XVIII y dos centenarios del siglo XIX*, en «Arte Español», 1948, págs. 43-47, lám. IX. Desgraciadamente, el edificio ha sido fuertemente alterado para adecuarlo a su actual destino como Ministerio de Justicia.

<sup>166</sup> «Estudios, méritos y servicios hechos desde sus primeros días por el actual arquitecto mayor de S. M. D. Isidro Velázquez» (impreso). Archivo del Palacio Real de Madrid, Expedientes personales, C<sup>a</sup> 1.319/3.

<sup>167</sup> E. LAFUENTE FERRARI, *Sobre la Casa del Labrador y el arquitecto don Isidro González Veldzquez*, en «Archivo Español de Arte y Arqueología», núm. 25, 1933, págs. 68-71.

<sup>168</sup> J. J. JUNQUERA, *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*, Madrid, 1979, págs. 129-130.

<sup>169</sup> P. NAVASCUÉS, *Los discípulos de Villanueva*, en «Villanueva», Madrid, Museo Municipal, 1982, págs. 67 y siguientes y 159 y sigs.

- <sup>170</sup> P. NAVASCUÉS, *Antonio López Aguado, Arquitecto Mayor de Madrid (1764-1831)*, en «Villa de Madrid», número 33, 1971, págs. 84-89.
- <sup>171</sup> J. SIMÓN DÍAZ, *Historia del Colegio Imperial de Madrid*, tomo II, Madrid, 1959, págs. 191-192 y láminas LXIII-LXIV.
- <sup>172</sup> P. NAVASCUÉS, *Los discípulos de Villanueva*, en «Villanueva», Madrid, Museo Municipal, 1982, págs. 86 y siguientes y 191 y sigs.
- <sup>173</sup> M. LORENTE, *Don Ignacio Haan*, en «Revista Nacional de Arquitectura», núm. 81, 1948, pág. 362.
- <sup>174</sup> La serie de proyectos de Machuca fue publicada por P. ANTÓN SOLÉ, *Catálogo de Planos, Mapas y Dibujos del Archivo Catedralicio de Cádiz*, Cádiz, 1976, págs. 38-41, láms. 10 y 11.
- <sup>175</sup> Parte del proyecto lo publiqué en mi artículo *Sobre la arquitectura neoclásica en España*, en «CAU» (Barcelona), núm. 77, 1982, pág. 56.
- <sup>176</sup> C. SOLÍS, *Torcuato José Benjumeda*, en «Revista Nacional de Arquitectura», núm. 108, 1950, págs. 17-21.
- <sup>177</sup> T. FALCÓN, *Torcuato Benjumeda y la arquitectura neoclásica en Cádiz*, Cádiz, 1974.
- <sup>178</sup> La actividad de los arquitectos valencianos del período que aquí se estudia es conocida muy superficialmente a través de las obras de S. ALDANA (*Guía abreviada de artistas valencianos*, Valencia, 1970), M. A. ORELLANA (*Biografía pictórica valentina o Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*, edición a cargo de X. de Salas, Valencia, 1967) y J. BÉRCHÉZ y V. CORELL, *Catálogo de Diseños de Arquitectura de la Real Academia de BB. AA. de San Carlos de Valencia (1768-1846)*, Valencia, 1981.
- <sup>179</sup> M. F. ÁLVAREZ, *Palacio de la Minería*, México, 1910. F. ALMELA y A. IGUAL ÚBEDA, *El arquitecto y escultor valenciano Manuel Tolsá (1757-1816)*, Valencia, 1950. Para otros arquitectos españoles que fueron entonces a México, véase D. ANGULO, *La arquitectura neoclásica en Méjico*, Madrid, 1952.
- <sup>180</sup> R. OTERO, *Melchor de Prado y la Academia de San Fernando*, en «Cuadernos de Estudios Gallegos», números 72-73-74, 1969, págs. 126-139. M. S. ORTEGA, *La influencia de la Academia en la formación de los artistas (Problemas entre los arquitectos de la Academia y los no titulados)*, en «Actas del III Congreso Internacional de Historia del Arte», vol. III, págs. 443-447, Granada, 1974.
- <sup>181</sup> J. DE YARZA, *La familia de los Yarza*, en «Revista Nacional de Arquitectura», núm. 82, 1948, págs. 405-410. A este trabajo hay que añadir las oportunas rectificaciones hechas por A. ANSÓN, *Aportaciones para un estudio de la familia de los Yarza, arquitectos zaragozanos, en el siglo XVIII: sus relaciones con las fábricas de la Seo y del Pilar de Zaragoza*, en «Seminario de Arte Aragonés», XXXIII, 1981, págs. 35-52.
- <sup>182</sup> P. NAVASCUÉS, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, 1973, págs. 65-69.
- <sup>183</sup> M. P. AUMENTE, *Juan Antonio Cuervo. Sus obras en Ávila*, en «Archivo Español de Arte», núm. 194, 1976, páginas 121-143.
- <sup>184</sup> L. CERVERA, *La Plaza Mayor de Ávila (Mercado Chico)*, Ávila, 1982, págs. 35-43 y 45-81. En esta obra el autor estudia todo el proceso constructivo de la plaza, con las distintas intervenciones a lo largo del siglo XIX, hasta su conclusión definitiva.

