Z 327

CARLOS III

1788 1988

FRAGMENTOS

Números 12-13-14 Junio 1988

Fragmentos

REVISTA DE ARTE

DIRECTOR:
Víctor Nieto Alcaide

DIRECTOR EJECUTIVO:
Rafael Blázquez Godoy

DOCUMENTACIÓN:
María Dolores Atero y María del Carmen Yagüe

DISEÑO:
S.

FOTOS:
Archivo Oronoz

REDACCIÓN:
Gran Vía, 62, 1º izquierda. 28013-Madrid.
Tels. 241 98 34 y 241 93 23

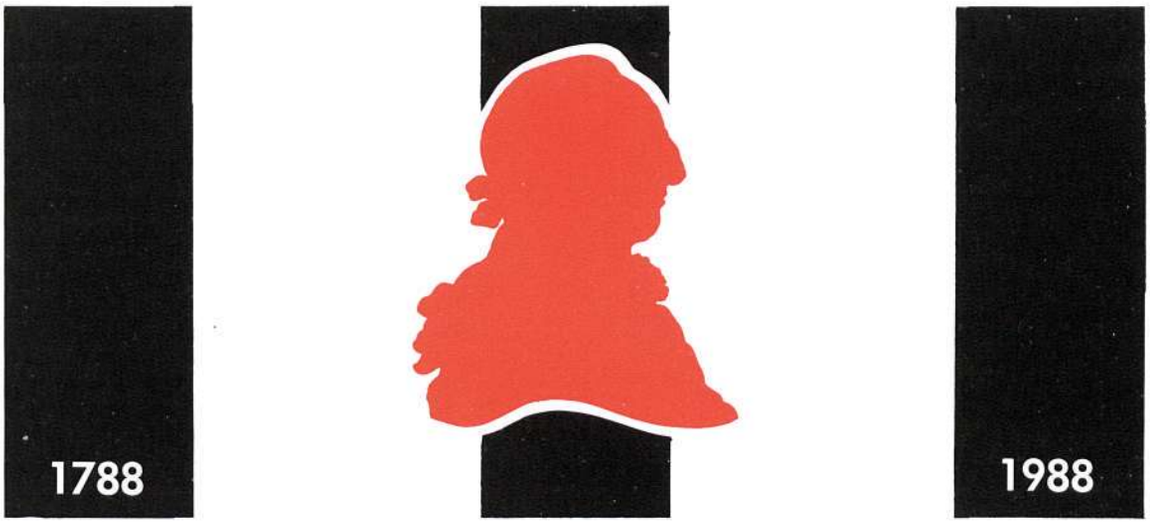
EDITA:
Ministerio de Cultura. Secretaría General Técnica.
Plaza del Rey, 1. 28071-Madrid

DISTRIBUCIÓN Y SUSCRIPCIONES:
Servicio de Publicaciones. Fernando el Católico, 77. 28015-Madrid

IMPRIME: Técnicas Gráficas Forma, S. A. Rufino González, núm. 14. 28037-Madrid.
ISSN: 0213-1706. Nipo: 301-88-010-3. Depósito Legal: M-22.933-1984. P.V.P.: 1.500 pesetas.

1788 CARLOS III 1988
Y LA ILUSTRACION

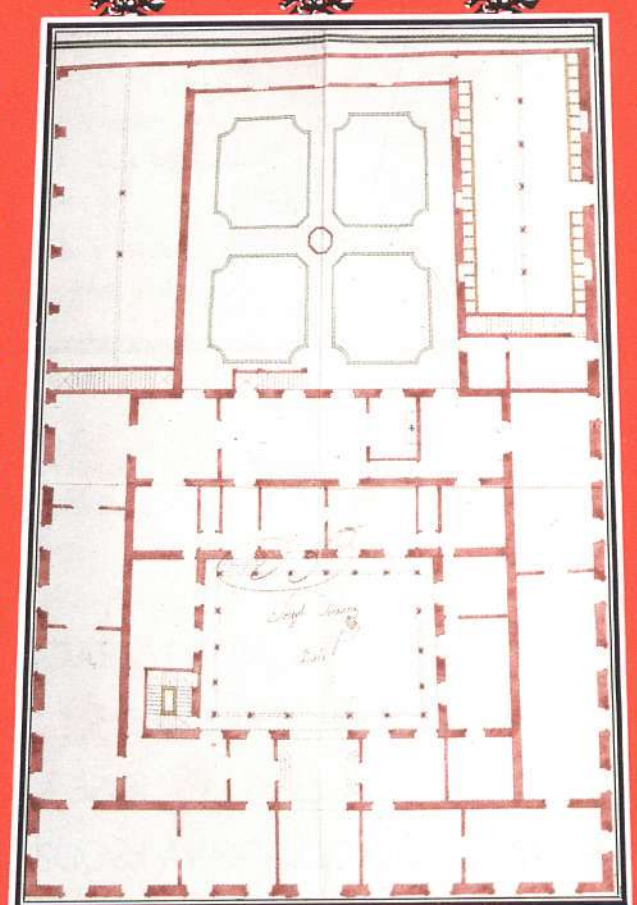
C A R L O S



F R A G M E N T O S

Números 12-13-14. Junio 1988

ÁFRICA MARTÍNEZ MEDINA MARÍA LUISA TÁRRAGA SANTIAGO SEBASTIÁN LÓPEZ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ JUAN JOSÉ LUNA JOSÉ MANUEL CRUZ VALDOVINOS JOSÉ MIGUEL MORALES FOLGUERA JUAN ANTONIO CALATRAVA ESCOBAR FRANCISCO JOSÉ LEÓN TELLO AURORA RABANAL YUS ALFONSO RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS VICTORIA SOTO CABA WIFREDO RINCÓN GARCÍA ESPERANZA GUILLÉN INMACULADA VIDAL BERNABÉ CARLOS SAMBRICIO y MAIRA HERRERO PEDRO MOLEÓN GAVILANES VIRGINIA TOVAR MARTÍN MARÍA MERCED VIRGINIA SANZ CARLOS SAGUAR QUER JESÚS URREA LUIS CERVERA VERA ANTONIO BONET CORREA



LA VIVIENDA NOBILIARIA EN EL MADRID DE *Carlos III*

POR ÁFRICA MARTÍNEZ MEDINA

LA NUEVA SITUACIÓN POLÍTICA Y ECONÓMICA QUE SE CREA a la llegada de los Borbones, impone una nueva reestructuración para la capital, repercutiendo, lógicamente, en una nueva visión arquitectónica que se acerca más al gusto europeo. Logrando mejorar el aspecto de la corte, convirtiendo a Madrid en una ciudad relativamente organizada y embellecida, dándole el carácter de ciudad monumental. Se puede decir que el retraso urbanístico comenzaría a subsanarse en estos primeros años del siglo XVIII, en el que el cambio de dinastía y la paulatina renovación de ideas y costumbres, junto con nuestra pequeña europeización, nos llevan a crear unas nuevas necesidades urbanas.

Esta dinastía borbónica conoce su momento de mayor apogeo con Carlos III, en él que hay que resaltar su gran esfuerzo por dar un nuevo aspecto a Madrid, esto resulta paradójico cuando sabemos que el monarca vive tan sólo setenta días al año en Madrid (1), pues acostumbra a pasar la mayoría de su tiempo en los Reales Sitios: El Pardo, Aranjuez, San Ildefonso, El Escorial. En él se advierte una profunda labor en pro de la ciudad que le lleva a considerar la "urbe" con un sentido de conjunto, y es así como se va a ir preparando y gestando una transformación general del interior de la ciudad. No sólo surgen las profundas transformaciones de los "Prados", alumbrado, empedrado, ordenanzas para mayor higiene y salubridad pública, etc..., sino que a él se debe el gran fomento a la construcción doméstica.

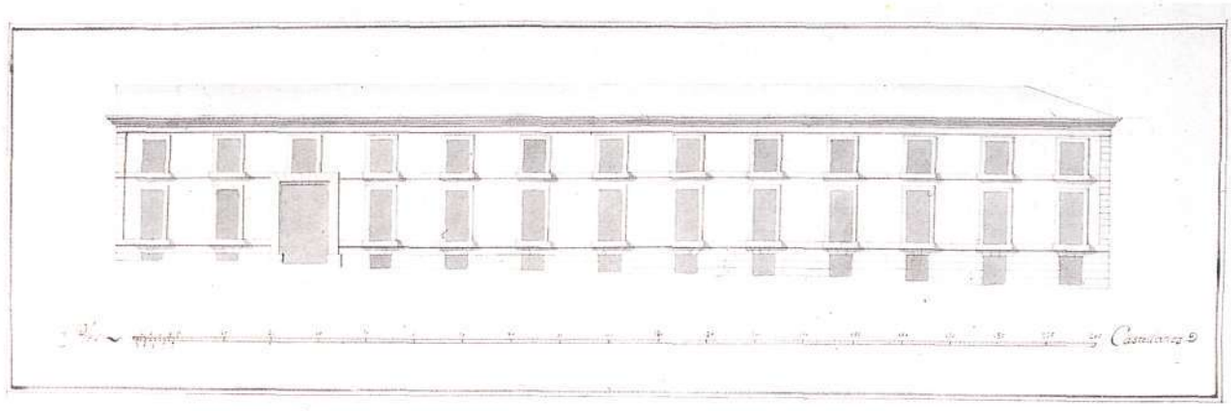
En sus dos vertientes, tanto en el aspecto constructivo como en el estético, la arquitectura doméstica estaría sometida al Ayuntamiento por medio de su maestro mayor. A quien tendría que recurrir toda persona que fuese a efectuar una obra, solicitando petición de licencia acompañada de la traza firmada por el arquitecto o maestro de obras que la fuese a ejecutar. El maestro mayor la examinará, reconocerá y rectificará si fuese necesario. Regulándose todo ello en las ordenanzas del año 1641 (2), complementándose con la Real Orden de 1765, en la que se estipula que el maestro mayor debería ser "académico de mérito". Con esta medida se pondría en manos de la Academia el control de la arquitectura privada, quedando, por tanto, esta sometida a leyes muy estrictas "para velar por la regularidad y el orden" (3). Se realiza así un deseo característico de la Ilustración: unir belleza y utilidad.

El siglo XVIII será un siglo complejo en lo que a arquitectura se refiere, en él van a convivir varias tendencias muy marcadas (4): De una parte, la tendencia posherreriana heredada de Juan Gómez de Mora, en la que perviven los esquemas muy geometrizados de fachadas en un perfecto equilibrio de llenos y vacíos con simplicidad de molduraje que nos trae el recuerdo de los esquemas empleados en las estancias escurialenses. Perviven en ellas el zócalo de cantería, las impostas continuas, los arcos de descarga, los balcones y el ladrillo visto. Presentando una total anulación de ornamentación. Contrastando con ella hay una arquitectura de fachadas profusamente ornamentadas con frontocillos, guirnaldas, molduras de encuadre, orejeras, etc., que se enclavan dentro de la línea de Ribera. Transformando el aspecto de la casa, creando unas fachadas de gran imaginación. Estas formas imaginativas, que recubren casi por entero los paramentos, disuelven en gran medida las estructuras arquitectónicas.

De otra parte, y coincidiendo con el inicio de la construcción del nuevo palacio, surge una corriente dentro del barroco clasicista de esplendor que recoge las resonancias de Bernini, Borromini y Guarino Guarini. Esta eclosión barroca irá madurándose poco a poco. En ella el espacio se impone a toda otra referencia, aceptándose el orden clásico para subordinarlo a él, operando en todo momento dentro de unos supuestos de teatralidad. En definitiva, mezcla un

Plano de la planta del Palacio del Marqués de Grimaldo. Archivo de la Villa. Madrid.

lenguaje clásico precedente con una más libre interpretación de la arquitectura, "tanto en el plano tectónico como en el decorativo" (5). Contribuyendo, en gran manera, esta corriente a dar una nueva mentalización a nuestros arquitectos. Lo que permite la formación de grupos más internacionales, impulsándoles hacia nuevos horizontes.



Alzado de la fachada lateral de la Casa de D. Pedro de Sotomayor. Archivo de la Villa. Madrid.

Y por último, la corriente racional y neoclásica producida por la evolución arquitectónica que surge desde un barroco clasicista plenamente aceptado en la primera mitad del siglo, hacia unos esquemas racionalistas que culminan en el nuevo modo de hacer neoclásico. Se puede decir que a partir de 1750 la Antigüedad ha sido aceptada por los arquitectos como fuente de estudio. Se fomenta el estudio de las ruinas de la Antigüedad clásica bajo el concepto historicista, dando así un nuevo valor. Y a partir de 1760 se propaga ya una idea de arquitectura distinta, "consistente en un estudio de las proporciones, volúmenes y nueva valoración del espacio" (6). Caracterizada por la supresión de molduras, impostas, etc., desechando todo ornamento para marcar la simetría del espacio y conseguir fijar más claramente los componentes del edificio. En definitiva, los adornos se han de ajustar a la funcionalidad que el edificio va a desempeñar. Tanto el barroco clasicista como el neoclásico van a ser contemporáneos en muchos momentos, dificultando esto el poder establecer claramente los límites entre uno y otro.

En Madrid, la nobleza sigue como en el siglo XVII, asentada en los barrios antiguos cercanos al Alcázar del Rey. En torno a la calle del Sacramento se concentra el sector nobiliario en donde tendrán sus "Casas Principales" los representantes más ilustres de la nobleza. Es una zona toda ella de grandes irregularidades, de calles tortuosas, angostas, de exigüos solares, de manzanas quebradas, características que se dejarían sentir en la composición de la planta de la vivienda que aprovecha al máximo las posibilidades del terreno en el que se circunscribe. Consecuencia de la topografía del lugar y de las connotaciones de un urbanismo musulmán anterior.

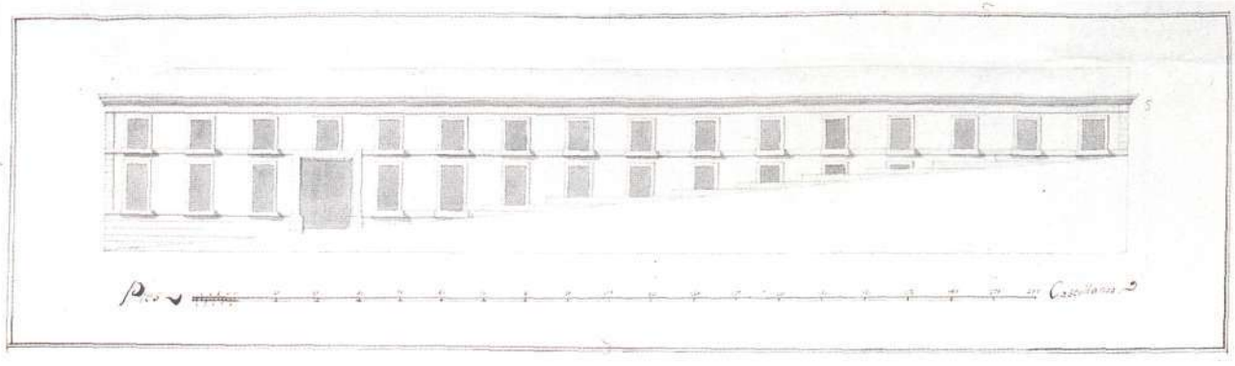
A mediados del siglo XVIII, y coincidiendo con la llegada de Carlos III para hacerse cargo de la corona, al no poder éste establecerse en el palacio nuevo por no estar aún concluidas las obras, fija su residencia en estos primeros años en el Palacio del Buen Retiro. Esto hace posible un trasvase de la clase nobiliaria que abandona temporalmente los barrios antiguos cercanos al palacio y comienza a asentarse en estas zonas nuevas del Prado, Carrera de San Jerónimo, etc. Dando a esta zona un carácter eminentemente noble que ya no se perderá (se producirá un pequeño abandono cuando, conluidas las obras, el Rey se traslade al nuevo palacio). Caracterizándose por ser zona de amplios solares, manzanas regulares, donde el artista siente la necesidad de plasmar sus ideas y explayarse en el diseño del plano con la oportunidad que le brinda el terreno. Creando composiciones interiores más coherentes y regulares.

A lo largo del siglo se aprecia una renovación en cuanto a la forma física de la vivienda noble. La "Casa Principal" del siglo XVII, que se configuraba como grandes y destartalados caserones, lo que le lleva a Ponz a decir: "la casa de los señores solo en el tamaño se distingue de la casa de los particulares" (7). Se convierte en la segunda mitad del siglo XVIII en "Palacio", con las connotaciones sociales que ello implica, como vivienda representativa de poder y riqueza. Alcanzando así la vivienda un carácter eminentemente suntuoso. Consecuencia del nuevo espíritu

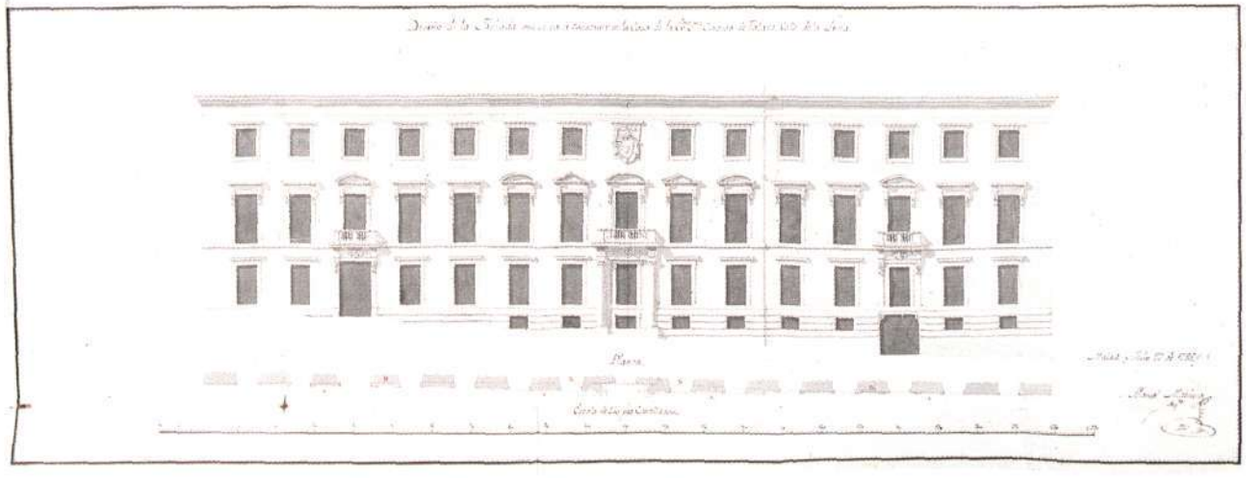
cortesano que surge de la nobleza, propiciando la creación de grandes residencias urbanas y suburbanas en una afán de imitación a la residencia Real. Siendo el motor impulsor de este afán la construcción del palacio nuevo. La llegada de artistas extranjeros para esta reconstrucción, produce un incentivo en la nobleza para renovar sus casas. La estética que se lleva a cabo en el palacio será rápidamente asimilada por nuestros artistas, quienes la llevaran a las construcciones palaciegas privadas. Estos palacios propiamente dichos en la segunda mitad del siglo XVIII se suelen ubicar en zonas despejadas, borde oriental y occidental de Madrid. El carácter exento del edificio resolvería el tema de los jardines "aspecto sin el que no puede entenderse un palacio del siglo XVIII" (8). Contribuyendo así al gran despegue del arte del jardín que se produce en este siglo. Con su presencia, el jardin introducirá el concepto de "naturaleza ideal" dentro de la casa. En realidad, representa una forma simbólica, en muchas ocasiones su tamaño esta estrechamente relacionado con la categoría del propietario. Ahora ya no son compartimentos estancos, sino que se suman a la unidad compositiva del palacio, añadiendo así una nota fantástica a la composición; ellos son un lugar para la luz, el color y el movimiento con sus pequeñas fuentes.

En consecuencia, este cambio que se produce en la mentalidad aristocrática a partir de 1750, impone un nuevo modelo de vida francés relacionado con la corriente ilustrada, que hace que el noble sienta la necesidad de hacer pública su ostentación mediante fachadas y jardines que las llevara a cabo en estos palacios.

Produciéndose así una clara evolución que nos conduce desde la vivienda del siglo XVII: de plantas tremedamente irregulares y de fachadas austeras, a la vivienda de nuevo aspecto del siglo XVIII, que amplía su planta y la acomoda a un programa ornamental más variado, realizado dentro de una jerarquización de espacios más razonados.



Alzado de la fachada lateral de la casa de D. Pedro de Sotomayor. Archivo de la Villa. Madrid.

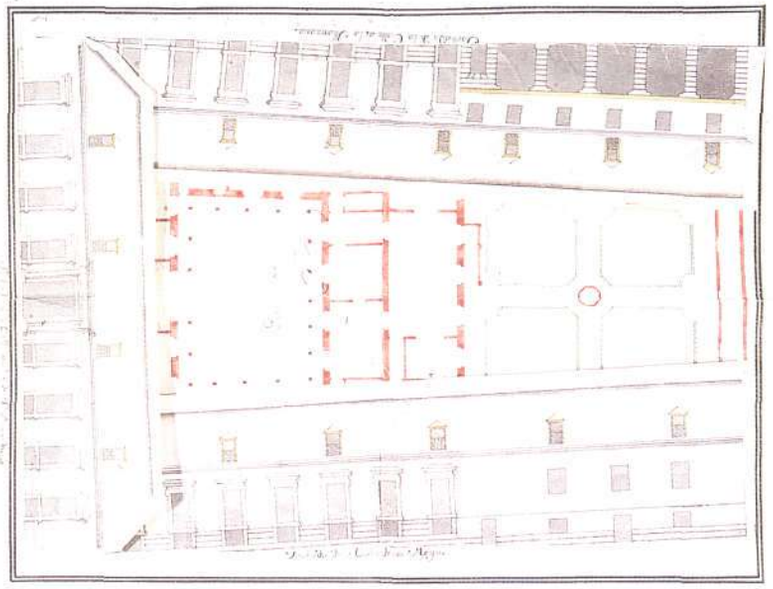


Alzado de la Casa-Palacio de la Condesa de Torralva y Talara. Archivo de la Villa. Madrid.

En cuanto al material de construcción, se sigue empleando para los paramentos la dicromía ladrillo-piedra, empleado con tal acierto que hace que la casa tome una dignidad y decoro extraordinarios. El ladrillo visto se emplea en los paramentos y la piedra tan sólo en el zócalo, molduras, en cadenas reforzando los ángulos y encuadrando la puerta principal que en algunas casas se presenta descentrada conscientemente.

También se emplea el enfoscado ya bien entrado el siglo, para lograr un aspecto de superficies planas y monócromas. Adquiriendo así la calle un nuevo ambiente y colorido.

En su interior, la vivienda nobiliaria se compone de planta baja en donde estará: el zaguán, caballerizas, cocheras, cocinas, jardín, patio, salas diversas y escalera que tendrá en muchos casos un sentido efectista, solemne y escenográfico que perdurará hasta muy avanzado el siglo XVIII. En la planta alta se sitúan las antecámaras, cámara, y alcobas o gabinetes. Cuando el espacio lo permite se crean zonas de invierno y verano. El comedor de verano suele colocarse junto al patio. El tercer piso se habilita para los criados.



Alzado de la Casa-Palacio del Marqués de Grimaldo. Archivo de la Villa. Madrid.

Respecto al exterior, en la parte baja, en el zócalo se suelen abrir tragaluces. El piso principal, se estructura con amplios ventanales o balcones que en este siglo se amplían con respecto a la vivienda del siglo XVII. Estos balcones o ventanas están inscritos en un eje de verticalidad, en numerosas ocasiones el balcón toca la imposta rompiéndola. La presencia de estos balcones en voladizo con una salida al exterior, crea una interacción del interior y exterior que refleja un claro conocimiento y asimilación de las casas de la Antigüedad romana con miradores. Dando así una gran iluminación al interior. En algunos casos las ventanas se prolongan hasta el alero, permitiendo con esto efectuar al artista algunas licencias. En realidad, estos ventanales son sombras en oposición a la luz condensada en el macizo. Produciéndose un ritmo de claros y oscuros que le dan efecto de gran teatralidad. Estos pisos estarán separados por impostas continuas y se rematan las fachadas por tejar y alero.

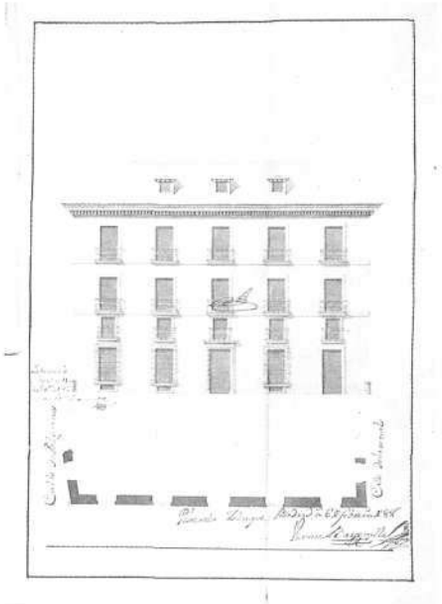
En cuanto a la ornamentación, estará dentro de las tendencias anteriormente expuestas; una ornamentación que se ciñe a los esquemas de la corriente posherreriana heredada de Gómez de Mora. Siendo su característica sus esquemas austeros y sus contornos tremendamente geometrizados. En la que lo decorativo se reduce a los hierros forjados de rejas y balcones y al sistema bicolor de la piedra y el ladrillo.

Contrastando con ella la elaboración de fachadas con gran riqueza decorativa, con frontoncillos, guirnaldas, etc..., enmarcadas dentro de la línea de Ribera, con portadas que vuelven a recobrar una entidad propia. Junto a ésta se desarrolla una corriente ornamental dentro de un sentido neoplateresco incorporando círculos, óvalos, etcétera.

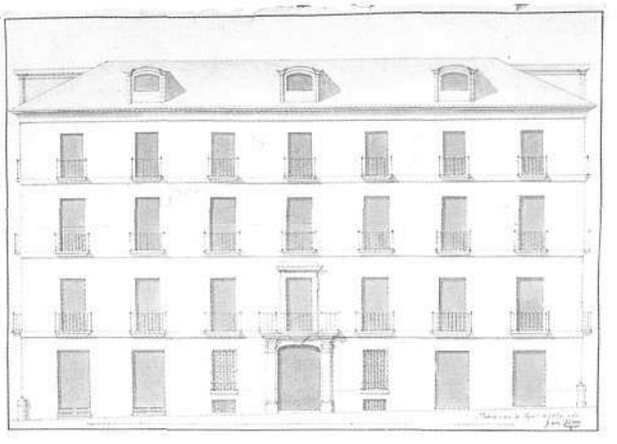
Y, por último, surgen fachadas con superposición de órdenes sobre alto zócalo de sillares regulares de firme evocación clásica. Característica de una ornamentación racional neoclásica, que se deja sentir a mediados del siglo. Siendo en este momento cuando aparecen los primeros síntomas de renovación que vienen de la mano de los hombres formados por la Academia. En este momento la mayor parte de los diseños consideran innecesarios el ornamento. Desechando por completo toda ornamentación barroca. La estética de la fachada estará definida por la nueva forma de componer los volúmenes. Lográndose el carácter expresivo por una regresión a la pura geometría subordinada al volumen arquitectónico: "Racionalizando los volúmenes que se ajustarán a la funcionalidad del edificio". (6). Creándose así una valoración nueva del espacio y de los adornos que en todo momento han de estar inspirados en la funcionalidad que van a desempeñar.

He seleccionado aquí un grupo de dibujos procedentes todos ellos del Archivo de la Villa (9), que pueden servir para darnos una referencia a nuestras interpretaciones: el 17 de febrero de 1751, don Antonio Pando y Sabugal, pide licencia para reedificar una casa en la calle "Real de Abapies", conforme a la traza que presenta diseñada por "Thomas Bueno", el arquitecto la concibe dentro de las líneas de la más pura geometrización, la ornamentación se ciñe tan sólo al encuadramiento de la portada principal que se sitúa conscientemente descentrada. Su evolución está dentro de esquemas severos y simplificados, se mantiene dentro del programa barroco. La licencia es concedida el 9 de marzo de 1751.

En febrero de 1751, don Antonio Barcarzel pide licencia para hacer de nuevo la mayor parte de las fachadas de su casa sita en la calle de "Las Huertas". Conforme a la traza de planta y alzado diseñada por él mismo. En este caso, la ornamentación se ciñe a las ventanas y balcones encuadrándolos, la puerta esta totalmente descentrada coronada con un pequeño óculo. Este arquitecto participará con acierto en gran medida en la arquitectura doméstica de la ciudad. La licencia se concede el 3 de marzo de 1751.



Alzado de la casa de D. Andrés Abizquieta.
Archivo de la Villa. Madrid.



Alzado de la casa del Conde de Clavijo. Archivo de la Villa. Madrid.

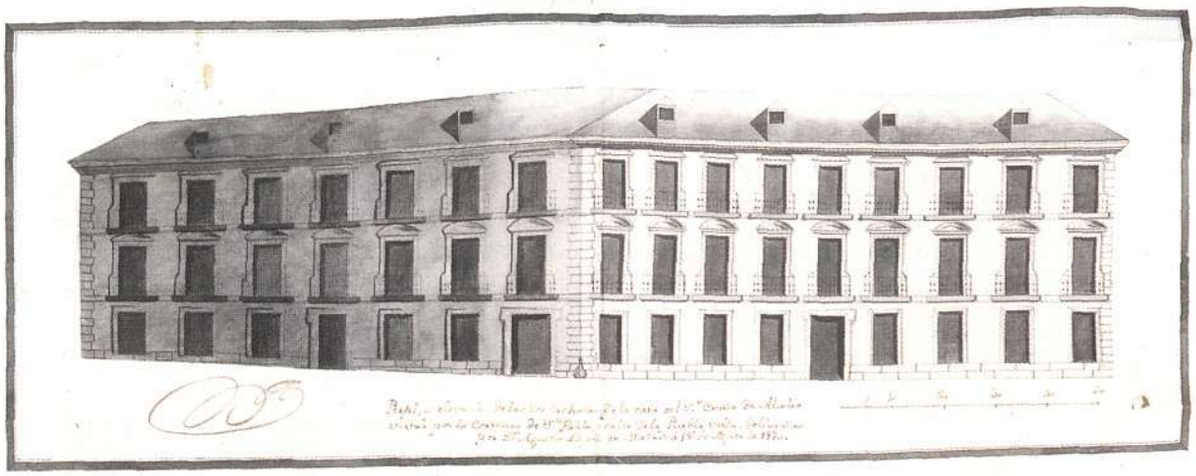
En febrero de 1757, el marqués de Iturbieta solicita licencia para realizar una obra en sus casas contiguas a la "principal" suya situada en la Carrera de San Jerónimo, presentando diseño del arquitecto Blas Rodríguez. Éste la concibirá dentro de unas líneas austeras, desornamentadas que se puede enclavar dentro de la tendencia heredada de Gómez de Mora. La licencia se concede el 17 de agosto de 1757.

El 9 de enero de 1758, el duque de la Conquista pide licencia para reedificar de nuevo en sus casas situadas en la calle de "Las Carretas" conforme a la traza de Pablo Ramírez. La fachada sigue manteniendo zócalo de

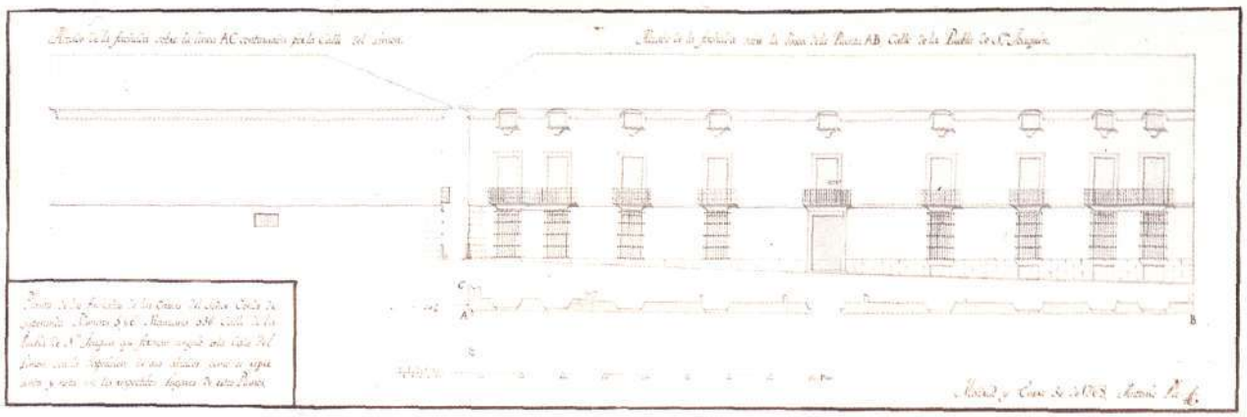
cantería, presentando una clara simetría en la disposición de los vanos. La ornamentación más destacada se opera en el balcón principal coronándose con escudo. La licencia se concede al 11 de junio de 1758.

En diciembre de 1760, la marquesa de la Paz pide licencia para edificar una casa en la calle de la "Greda", realizando el diseño Fernando de Moradillo, el cual presenta una fachada con una total ausencia decorativa. Destacando en ella una clara composición rítmica producida por la ordenada colocación de los balcones. Se podría decir que tan sólo lleva el adorno del hierro forjado de los balcones. La licencia se concede el 13 de mayo de 1761.

El 13 de abril de 1763, el marqués de Grimaldo solicita licencia para edificar en su casa situada en la calle Ancha de San Bernardo, según la traza que presenta realizada por José Serrano. Observando el dibujo podemos afirmar que es uno de los edificios más relevantes del siglo XVIII, donde el concepto de palacio se puede emplear con un sentido más profundo, debido a su cuidada elaboración. La planta es rectangular con dos zonas claramente diferenciadas. De una parte, la zona residencial, ordenada en torno a un patio, la cual contiene escalera principal, oratorio, salón, alcobas, etc. Con luminosidad abundante debido a la buena disposición y regularidad de los vanos. De otra parte, el jardín, cocheras, caballerizas. El jardín estará muy bien arquitecturado mediante los parterres,



Alzado de la Casa-Palacio del Conde de Alcolea. Archivo de la Villa. Madrid.



Alzado de la Casa-Palacio del Conde de Superunda. Archivo de la Villa. Madrid.

impregnando en él la presencia de la naturaleza, pero al ser un palacio claramente urbano, estas zonas verdes están muy limitadas.

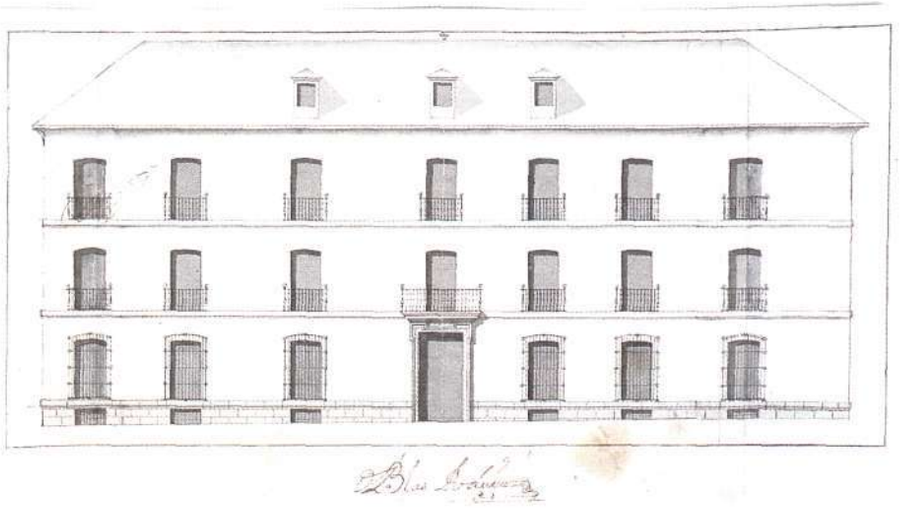
El alzado se compone de: sótano, piso principal y buhardillas. La puerta principal es adintelada, enriquecida por ricas molduras. Los vanos presentan una composición rítmica que se traslada también a las fachadas laterales, pero al llegar a la parte de servicio se opta por establecer ventanas debido a su funcionalidad. De este pequeño análisis

se puede decir que su construcción pertenece ya a unas ideas renovadas, siendo todo él un ejemplo claro de transición del barroco al neoclásico, pues en su interior se refleja aún un sentido de arte palacial barroco de corte, con grandes vestíbulos y escaleras. Siendo la composición del jardín, con fuente en medio, un reflejo del jardín barroco. En el exterior, por el contrario, están patentes con más fuerza las nuevas tendencias de proporcionalidad, disciplina y ornamentación funcional, acompañado todo ello de una estricta composición volumétrica del edificio. En definitiva, en su conjunto da una imagen palacial a la manera europea. La licencia es concedida el 20 de abril de 1763.

El 14 de septiembre de 1763 se concede licencia al conde de Clavijo, para fabricar de nueva planta su casa en la calle Amor de Dios, conforme a la traza realizada por Juan Tami. Otra vez más encontramos un diseño austero en el que toda ornamentación se ciñe a la puerta, enriquecida por dos pilastras, y al balcón principal, guarnecido por un guardapolvos. En ella está presente la relación portada-balcón característica de la casa del siglo XVII.

El 30 de enero de 1768, el conde de Superunda solicita licencia para construir en la calle del Limón, conforme a los planos que presenta. El correspondiente al alzado de la fachada está ejecutado por don Antonio Plo fechado el 30 de enero de 1768. El diseño de la portada está realizado por Agustín López, fechado el 14 de mayo de 1774, por tanto contiene dos licencias, concedidas ambas bajo la supervisión del maestro mayor don Ventura Rodríguez, quien se expresa en los siguientes términos con respecto al alzado de fachada: "viene regular y conforme a buena arquitectura", ajustándose por consiguiente la traza a una perfecta armonía de volúmenes donde la ornamentación se hace innecesaria, sólo se aplica en la portada, encuadrada por dos hermosas columnas dando con ellas a la casa una dignidad y nobleza extraordinarias.

El 18 de octubre de 1770, el conde de Alcolea, solicita licencia para fabricar una casa en la calle de la Puebla Vieja según diseño de elevación de fachada ejecutado por don Agustín López, quien la concibe dentro de las nuevas ideas renovadoras, "racional y neoclásica", presentando un perfecto equilibrio en la disposición del



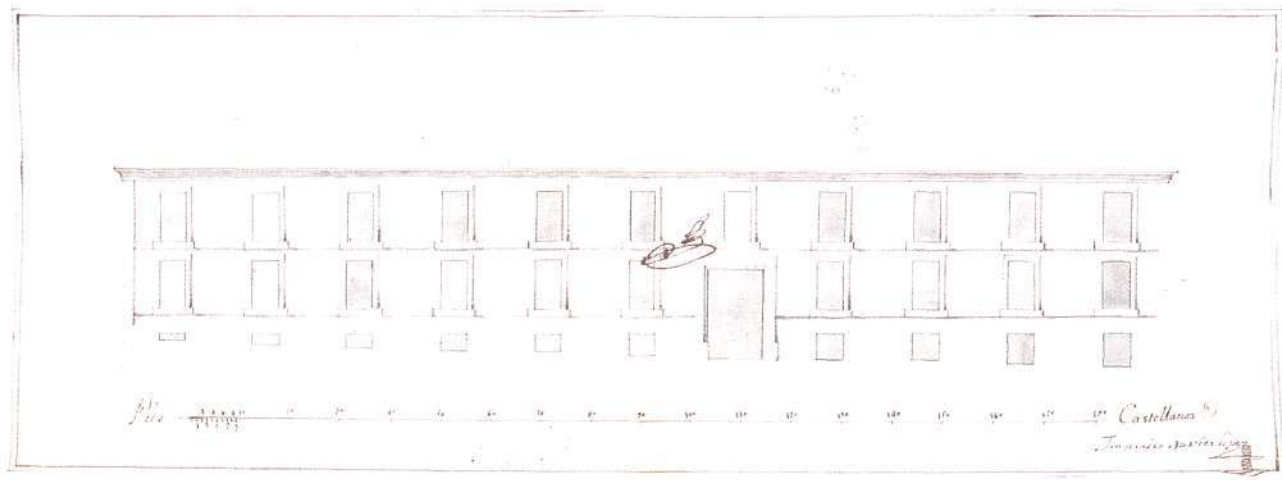
Alzado de la casa del Marqués de Murbieta. Archivo de la Villa. Madrid.

ritmo de los balcones inscritos en un eje de verticalidad, resaltando los volúmenes del edificio. La licencia se concede el 13 de noviembre de 1770 por el maestro mayor don Ventura Rodríguez.

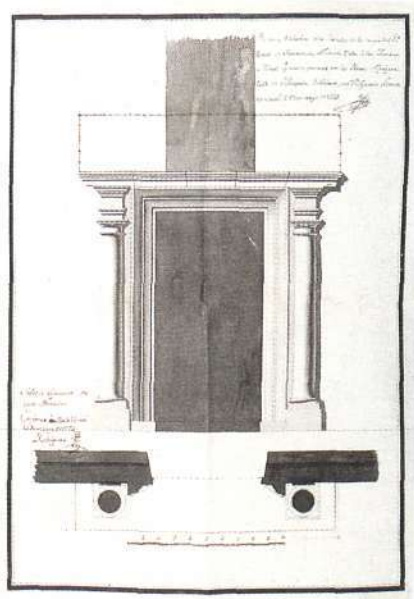
El 30 de julio de 1785, la condesa de Torralva y Talara pide licencia para construir su casa de nueva planta en la calle de la Luna, conforme a la traza que presenta firmada por el arquitecto don Manuel Machuca, bajo cuya dirección se harán las obras, la licencia se concede el 6 de agosto de 1785, concesión que otorga el maestro mayor Matheo Guill el cual se expresa en su escrito de conformidad de la siguiente forma con respecto a la fachada: "quedara con un buen aspecto, y con arreglo a las buenas proporciones de arquitectura en el todo de los pisos de sus

alturas, coadyubando a estos las partes de sus adornos almohadillados, ympostas y cornisa; No omitiendo construir los cerramientos de puertas y ventanas de arcos adintelados con la piedra del mismo adorno". Como se puede apreciar en este diseño esta ya de una forma clara el nuevo gusto neoclásico, observándose en él una estricta proporcionalidad entre las alturas de los distintos cuerpos. Abandonando las influencias anteriores dando una arquitectura más culta que conserva la relación portada-balcón-escudo, pero dentro de una imagen ordenada estéticamente.

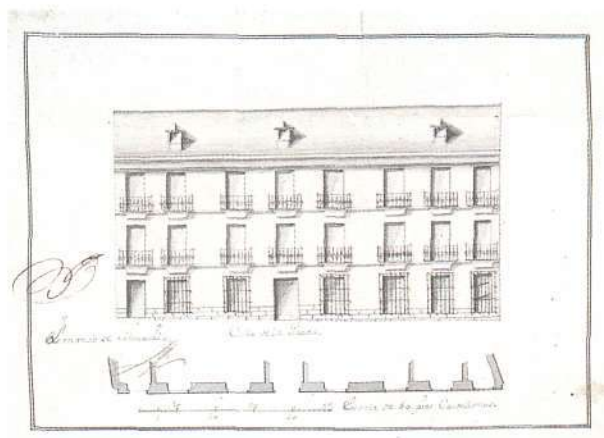
El 10 de octubre de 1788, don Pedro de Sotto Maior pide licencia para fabricar una casa conforme a las trazas presentadas por el arquitecto Francisco Xavier López, correspondientes al alzado de la fachada principal y dos laterales. La licencia se concede el 10 de mayo de 1789 conformada por el maestro mayor Matheo



Alzado de la fachada principal de la casa de D. Pedro de Sotomayor. Archivo de la Villa. Madrid.



Alzado de la puerta principal de la casa del Conde de Superunda. Archivo de la Villa. Madrid.



Alzado de la casa de la Marquesa de la Paz. Archivo de la Villa. Madrid.

Guill, quien especifica "los cerramientos de las puertas y ventanas seran de arcos adintelados de fabrica de albañileria y no con humbrales". Se emplea en los pavimentos de la citada fachada piedra berroqueña como es costumbre. Otra vez se va a dejar sentir en estas fachadas la fuerza de la proporcionalidad y ornamentación dentro de una funcionalidad complementándose con una cuidada composición volumétrica.

El 7 de febrero de 1788, don Andrés Abizquieta, pide licencia para construir una casa en la plaza del Celenque esquina a Arenal. Según diseño que presenta de Vicente Barcenilla, concediéndose la licencia el 14 de marzo de 1788 bajo la supervisión del maestro mayor Juan de Villanueva, que le exige ponga "buen cimiento de mamposteria y el correspondiente zocalo de canteria". La fachada se presenta con una severa claridad en la composición del ritmo de ventanas y balcones con sus dinteles en piedra, coronándose la fachada con un alero labrado a "saetino", compuesto de modillones proporcionados, solera, tocadura y corona.

En conclusión se observa que las corrientes que surgen en la primera mitad del siglo siguen siendo operativas en la segunda mitad. Siendo los últimos años del reinado de Carlos III los que nos presentan una gama más extensa de la arquitectura neoclásica basada en las proporciones, la regularidad y el orden. Presentándose esta corriente de manera clara en la parte exterior de estas construcciones palaciegas, pues en lo que respecta al interior sigue existiendo un arte de corte con profusión de adornos, con grandes recibimientos y escaleras llenas de grandes efectos teatrales que discurren sin ninguna duda dentro del barroco clasicista. En realidad, todo ello es un balance positivo para Madrid, contribuye el embellecimiento de la urbe, cambiándole así el aspecto físico de la ciudad, pues hay que decir que a la llegada de Carlos III a la ciudad a pesar del engrandecimiento de muchas casas nobles, la realidad es que en Madrid había muy pocos "palacios". Ya que las anteriores realizaciones se reducían a unos pocos edificios grandes con portadas significativas, pero no eran palacios en cuanto a su término se refiere, y en cuanto a los que Madrid necesitaba como capital de una gran monarquía.

NOTAS

1 José Manuel Pita Andrade. "Realizaciones Artísticas en el Madrid de Carlos III". Exposición del Madrid de Carlos III. Museo Municipal. 1961, pág. 158.

2 "No labren ni edifiquen de nuevo dentro de la población de esta villa sin pedir y tener licencia del Ayuntamiento de ella".

3 María de los Santos García Felguera. "La Real Orden de Carlos III "Sobre edificar en Yermos y levantar casa Baja" y la construcción en Madrid en la segunda mitad del siglo XVIII. Anales del Instituto de Estudios Madrileños. Tomo XV. C.S.I.C., 1978, pág. 242.

4 V. Tovar Martín. "La vivienda madrileña de los siglos XVII y XVIII". Cointra Press. Primavera-verano 1976, pág. 26.

5 V. Tovar Martín. "La Ornamentación Barroca en la arquitectura del siglo XVIII". Separata de Cointra Press. Invierno 1976.

6 Carlos Sambricio. *La Arquitectura Española de la Ilustración.* Consejo Superior de Arquitectos de España. Instituto de Administración Local, pág. 55.

7 A. Ponz. *Viage de España.* Tomo V. Trata de Madrid. 1766, pág. 325.

8 P. Navascués. "Palacios Madrileños del siglo XVIII". Ayuntamiento de Madrid. Cuadernos de Aula de Cultura.

9 Dibujos recogidos como material gráfico que formarán parte de la elaboración de mi tesis doctoral.

10 A.S.A. 1.84.145. Dibujo en tinta negra y sepia con aguada gris. 21 cm x 32 cm. Firmado "Thomas Bueno" (rubricado).

11 A.S.A. 1.45.151. Dibujo en tinta negra aguada gris. 23,5 cm x 18,3 cm. Firmado "Antonio Barcarzel" (rubricado).

12 A.S.A. 1.45.1541. Dibujo en tinta negra. 40 cm x 26 cm. Firmado "Blas Rodríguez" (rubricado).

13 A.S.A. 1.45.130. *Dibujo en tinta negra aguada gris.* 47 cm x 33 cm. Firmado "Pablo Ramírez" (rubricado).

14 A.S.A. 1.45.72. Dibujo en tinta gris con aguada gris y rosa. 26 cm x 37 cm. Firmado "Fernando de Moradillo" (rubricado).

15 A.S.A. 1.45.72. Tinta negra, gris, verde, roja, amarilla con aguada gris. 39 cm x 50 cm. Firmado "José Serrano" (rubricado). Publicado por V. Tovar Martín en "Diseños para un Palacio del siglo XVIII", en Anales de Estudios Madrileños. Tomo XXI.

16 A.S.A. 1.45.28. *Dibujo en tinta negra y gris con aguada gris.* 33 cm x 47 cm. Firmado "Juan Tami" (rubricado).

17 A.S.A. 1.47.75. Dibujo de alzado de fachada en tinta negra. 24 cm x 67 cm. Firmado "Antonio Plo" (rubricado). Dibujo de alzado de portada y planta de ella en tinta negra con aguada negra. 60 cm x 42 cm. Firmado "Agustín López" (rubricado).

18 A.S.A. 1.47.12. Dibujo en tinta negra con aguada gris. 31 cm x 74 cm. Firmado "Agustín López" (rubricado).

19 A.S.A. 1.49.138. *Dibujo en tinta negra.* 36,5 cm x 90,5 cm. Firmado "Manuel Machuca" (rubricado). Publicado por el Marqués de Saltillo en "Casas Madrileñas del siglo XVIII y dos Centenarias del siglo XIX". Arte Español. Año XXXII. Tomo XVII. 1948 primer y segundo cuatrimestre.

20 A.S.A. 1.51.7. Dibujo de fachada principal en tinta negra y aguada gris. 23,5 cm x 60,5 cm. Firmado "Francisco Xavier López" (rubricado). Dibujo de fachada lateral (con irregularidad de suelo) tinta negra, gris y aguada gris. 23,5 cm x 77,5 cm. Dibujo correspondiente a fachada lateral en tinta negra y gris con aguada. 23,5 cm x 70 cm.

21 A.S.A. 1.51.1. Dibujo en tinta negra con aguada gris. 51 cm x 36 cm. Firmado "Vicente Barcenilla" (rubricado).



ALGUNOS ASPECTOS DE LA ESCULTURA CORTESANA *en el reinado de Carlos III*

POR
MARÍA LUISA TÁRRAGA

LA VENIDA DE CARLOS III DESDE NÁPOLES AL TRONO DE España iba a suponer en el panorama artístico, y concretamente en lo que a escultura se refiere, una serie de connotaciones que, en general, se han venido denominando "cambio o variación del gusto" (1). *Este cambio* comenzará a partir de 1760 como consecuencia de decisiones personales del monarca, referidas a eliminación de ornamentos y esculturas que decoraban su palacio madrileño o que estaban previstas como ornamentos del mismo: bajada de todas las estatuas de la balaustrada y piso principal, que se almacenan en los sótanos del edificio y, posteriormente, se reparten por diferentes provincias, jardines y puentes; retirada de los cuatro emperadores romanos Honorio, Teodosio, Arcadio y Trajano del sitio preferencial en que estaban en la fachada de mediodía, y que se verán encerrados en el patio regio, abandonando la custodia de la puerta principal, siendo sustituidos por cuatro columnas (2). Del mismo modo, numerosos relieves, unos acabados y otros esbozados o a medio concluir, para decorar el corredor del mismo edificio, serán también eliminados (3). Los citados relieves se hallan actualmente repartidos entre la Academia de Bellas Artes de San Fernando y el Museo del Prado. A esta misma orden debió obedecer la desaparición de los relieves que estaban situados a ambos lados de la puerta de Levante en el referido palacio y de los cuales hoy nada queda.

Este aspecto calificado como "gusto desornamental", puesto que son muchos los ornamentos de que fue desprovisto el Palacio Real, se completará con otra serie de características, que en su conjunto sellarán el arte escultórico bajo el nuevo rey.

En medio de la complejidad estilística del siglo XVIII apuntada por Otero Tuñez (4), hay que pensar que hacia 1760 ese "cambio de gusto" es realmente el auge que comienza a cobrar el Neoclasicismo a impulso de varios factores: la formación de nuestros artistas, el influjo del gusto real y el parecer del arquitecto Sabatini, nada ejeno a las decisiones del monarca, así como los criterios del pintor Antonio Rafael Mengs.

Algunos de los aspectos que vamos a ver en la escultura bajo Carlos III, tendrán sus raíces en decisiones tomadas por sus predecesores. Así, en primer lugar, hay que destacar que la escultura de estos años es el fruto, en general, de la creación y fundación de la Academia de Bellas Artes, iniciada bajo su padre, Felipe V, y fundada por su hermanastro el rey Fernando VI en 1752.

En este punto se cumplirán los deseos que movieron a su promotor, el escultor italiano Giovan Domenico Olivieri, quien, al presentar a Felipe V su primer proyecto de Academia para Madrid, hacía ver al monarca que con tal fundación "muy en breve saldrán Maestros excelentísimos, que ilustrarán a toda España, y no habrá menester ir a mendigarlos de otras Naciones, con notable detrimento de su opulencia..." (5).

Si bien la intención del italiano al proponer su idea era utilizar los argumentos más convincentes para predisponer el ánimo regio, es cierto que estaba en el ambiente el excesivo número de artistas extranjeros a sueldo del rey. Efectivamente, trabajando para los dos primeros Borbones encontramos, en lo que a escultura se refiere, un nutrido grupo de artífices de fuera de nuestro país, tanto de nacionalidad francesa como italiana y hasta germana. Basta revisar, a groso modo, el taller cortesano de escultura, esencialmente en el reinado de Felipe V, y veremos que los más destacados artistas son en su mayoría forasteros: Thierry, Frémin, Pitué, los Dumandré (Antoine y Hubert), Bousseau, Boiston, Devoge, Paran, Olivieri, Casana, Petri, Stols, etc. Ante esta avalancha de escultores foráneos en

J. P. de Mena. Carlos III. Academia de San Fernando.

la corte española, era lógico que hasta por los propios extranjeros, en este caso concreto Olivieri, se esgrimiera ante S. M. como argumento convincente para llevar a cabo la pretendida fundación de una academia el que ella era el mejor modo de contar con buenos artistas españoles y cortar así esta presencia extraña en la corte.

Consecuentemente, a la larga, se primaría a los artífices nacionales. Serrano Fatigati nos habla del preludio de "la resurección nacional, que habría de estimular rigurosamente en justa reacción una invasión extranjera" (6). En general, previa a la llegada de Carlos III a Madrid, los españoles estaban considerados en un plano de inferioridad con respecto a los de fuera de nuestras fronteras. Esta infravaloración se aprecia no sólo en el tipo de encargos que se les encomienda, sino en que casi todos habían de verse sometidos a la dirección y corrección de extranjeros, y más





Puerta de Alcalá. Trofeos guerreros.

palpablemente en el sueldo con que unos y otros eran retribuidos. A partir de la llegada de Carlos III a Madrid los escultores extranjeros van a ver mermados los privilegios, que antecesores en el trono les habían otorgado. Muchos de aquellos que habían sido solicitados por Felipe V para sus diferentes construcciones, ya habían regresado a su país de origen: otros lo harán coincidiendo con los primeros años del nuevo reinado, y algunos, hasta entonces, a la cabeza del taller cortesano, como será el caso de Giovan Domenico Olivieri, fallecían a los pocos años de la llegada del monarca (1762). De todo este numeroso grupo extranjero instalado en la corte, tan sólo cabe señalar la continuidad del francés Roberto Michel y su hermano Pedro, quienes permanecerán al servicio de Carlos III, llegando Roberto a ser nombrado su escultor de cámara.

Aunque el rey llega a Madrid acompañado por artistas italianos (y ello nos podría llevar a pensar que está siguiendo una trayectoria idéntica a la de sus predecesores), podemos afirmar, sin lugar a dudas, que el panorama escultórico es de preeminencia nacional.

Nuestros escultores llevaban ya varios años de aprendizaje en la Academia y muchos de ellos habían sido, por tanto instruidos en las teorías e ideas estéticas del arte de la Ilustración. Algunos, merced a las pensiones que la misma Institución otorgaba a los más aventajados o mejor dotados artísticamente, habían tenido la posibilidad de perfeccionarse en la Academia de San Lucas, en Roma. Allí, aparte de formarse con los más prestigiosos maestros italianos: Giuseppe Rusconi, Filippo della Valle, Pietro Bracci, Giovanni Battista Maini, etc., podían recibir también el influjo de otros grandes genios de este arte como Algardi, Bernini, Camilo Rusconi, etc., y no sólo aprender de ellos, sino que tienen, a la vez, la posibilidad de contemplar de cerca las obras de la antigüedad clásica, que Roma y otras ciudades italianas guardaban.

Esto, en lo que se refiere a los privilegiados; pero otros diestros discípulos, que por diversas circunstancias no pasaron pensionados a Roma, pudieron instruirse a través de dibujos, láminas, grabados y yesos de los cuales dispuso la Academia de San Fernando. De aquí que, a lo largo del reinado de Carlos III, es fácil comprobar cómo los encargados de ejecutar las obras más significativas en la corte o para el rey tendrán generalmente apellidos españoles:

Manuel Alvarez, Martínez Reyna, Francisco Gutiérrez, Felipe de Castro, Juan de León, Juan Pascual de Mena, Alfonso Bergaz, Miguel Ximénez, Isidro Carnicero, Luis Salvador Carmona, Antonio Primo, etc. Y estos mismos españoles serán los llamados a dirigir las enseñanzas de la propia Academia madrileña, que hasta poco tiempo antes había estado en manos preferentemente de extranjeros.

Esta misma formación colocará también a un grupo de escultores nacionales en un nivel de igualdad con respecto a sus compañeros europeos, tan admirados y solicitados por el padre de nuestro monarca.

La valoración del escultor nacional, si bien es fruto de la Academia, también en parte se deberá a la intervención de la figura del Conde de Floridablanca, quien aconseja en alguna ocasión al arquitecto Sabatini, y nos





Puerta de Alcalá. Trofeos guerreros.

consta documentalmente, se sirva preferentemente de artistas nacionales a la hora de distribuir determinados encargos de escultura o estuco.

Conviene aclarar que Sabatini, como arquitecto que acompaña a Carlos III desde Nápoles, gozó de la total confianza del rey y disfrutó de una serie de prerrogativas y títulos, entre ellas el de Intendente de las obras. Este nombramiento le permitía adjudicar entre los artífices las piezas que se iban necesitando. Por estas fechas no existía un jefe al frente de un taller de escultura como en los dos anteriores reinados. Al fallecer Olivieri y Felipe de Castro, no era habitual el que las obras saliesen a subasta o se repartiesen entre los componentes del taller cortesano. Los encargos a un determinado escultor los solía decidir el propio arquitecto real en calidad, como hemos dicho, de Intendente de la obra del palacio. En definitiva, era decisión personal de Sabatini. El las distribuía (esculturas o estucos) entre aquellos que consideraba más expertos o más afamados en la corte, y en ocasiones no le era demasiado fácil disimular su personal inclinación, amistad o aprecio hacia el ya nombrado escultor de cámara, Roberto Michel.

Caso aparte merece la presencia de artistas italianos en Madrid con objeto de poner en marcha la Fábrica de Porcelana o "de la China", dado que en España no se conocía a fondo la técnica. Esto hizo necesario la estancia en nuestro país de artífices acreditados, que la pusiesen en funcionamiento y, la vez, informaran y enseñasen a los españoles, haciéndose después cargo de la misma escultores nacionales. Tal será, por ejemplo, el caso del español Dionisio Sancho.

Carlos III, con una visión menos exclusivista, desea que los ornamentos no se limiten a su palacio y entorno, sino que se hagan extensivos al ámbito de la capital, con el consiguiente beneficio y disfrute también de los súbditos o del pueblo en general. Hay un deseo de bienestar social. Así, el "gusto desornamentado" que mostró Carlos III para su morada palaciega desde que llegó a Madrid, eliminando la decoración escultórica ya realizada o prevista, contrasta, paradójicamente, con el afán de ornamentación y embellecimiento que demostró hacia la ciudad.

La propia Academia de San Fernando, al hacer su panegírico, nos dice textualmente: "entonces fue Madrid sacada del abismo de la inmundicia a la luz del más brillante esplendor: renovadas sus calles, sus Plazas, sus Puertas,

y Paseos: llena de suntuosos edificios, gallardas fuentes, arcos magníficos y toda especie de exquisitos adornos: Madrid, donde la arquitectura ha recobrado su antigua magestad, la Escultura su gentileza, la Pintura su gracia y su decoro..." (7). Aunque el texto tenga un tono laudatorio, tratándose de un escrito a la muerte del rey, es cierto que calles, jardines, paseos, en una palabra, la capital donde se asienta su nueva corte y desde la que había de gobernar, se transformó a impulso del nuevo soberano. Cibeles, Neptuno, Apolo y otras numerosas fuentes como la del Camino del Pardo, frente a la Puerta de San Vicente, la de la Alcachofa, frente a la Puerta de Atocha, etc., darán una nueva visión de la capital que, en general, ha trascendido hasta nuestros días, fijando una imagen característica de Madrid a partir de su gobierno.

A la vez se construirán y adornarán salidas fundamentales hacia Alcalá, El Pardo, Fuencarral, Hortaleza, etcétera.

Y artistas españoles en su mayoría, como ya hemos dicho, serán los que labrarán y animarán con sus ornamentos la sencillez de las líneas arquitectónicas.



Juan Martínez Reyna.
Trofeos de guerra. Aranjuez.

Como temática se recurrirá todavía, en esencia, al mundo mitológico. Los dioses de las mencionadas fuentes se erigirán dominando una de las vías más destacadas de Madrid. En discrepancia con otros monarcas coetáneos

europeos, Carlos III no alentará el erigir una plaza en su honor, al menos en la capital, presidida por su estatua ecuestre, símbolo de la grandeza de su reinado. No hay, a pesar de todo, un afán de protagonismo ni tampoco un ideal propagandístico. Son los dioses del Agua, la Tierra o la Belleza las fuentes de inspiración. Estos se entremezclarán, a su vez, con alegorías de virtudes, tanto teologales como cardinales: Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza. Se va a elegir para ellas un lugar tan significativo en la corte y para el propio soberano como es la Puerta de Alcalá, lugar por donde él penetró por vez primera en sus nuevos dominios y exactamente el lado que miraba al exterior de la Villa.



Alejadro Carnicero. *El Consejo de las Órdenes Militares*. Academia de San Fernando. Madrid.

Hasta ahora se ha venido insistiendo, una y otra vez, al referirse a sus ornamentos, por una parte a los trofeos hacia Poniente y por otro lado "a los niños, trofeos, genios o ángeles que la adornan" hacia Naciente (8). Queremos aclarar aquí que los tales "niños" colocados sobre el arquitrabe de la misma, no son amorcillos o genios sin más sentido que el meramente decorativo, sino que para Francisco Gutiérrez, el escultor que los ejecutó, son la representación de las cuatro virtudes cardinales con sus diferentes atributos. De esta forma, nos encontraremos personificada a la Prudencia con el niño de cabellos revueltos, que se contempla en un espejo; la Fortaleza en aquel otro del extremo opuesto que porta lanza y escudo; la Justicia y Templanza en los otros dos niños que enmarcan el frontón central con sus respectivos atributos. Si bien el representativo de la Justicia parece haber perdido uno de los símbolos característicos como es la balanza y sólo mantiene las fasces en la mano contraria, mientras la otra la presenta alzada en ademán de mantener esa balanza que hoy no existe.

Con estas cuatro esculturas cabe pensar en una especial simbología, hasta el momento no apreciada, que sería la de dar a cuantos entraban por esta puerta una imagen plástica de un programa de gobierno para los dominios del soberano. Todos los que llegaban a la corte por esta entrada podrían, así, leer en las imágenes de piedra los objetivos básicos que el rey se proponía con referencia a sus súbditos.

Respecto a estas cuatro esculturas conviene también aclarar que durante la Guerra de la Independencia una de ellas, que identificamos como la Fortaleza, quedó decapitada, mostrando así una imagen deplorable a la vista de visitantes y transeúntes. La cabeza desaparecida fue rehecha y colocada en el siglo XIX tras la mediación de la propia Academia de San Fernando, que recomendó el artista más idóneo para realizar la obra, Sabino de Medina, y reparar el deterioro ocasionado en el conjunto (9).



M. Álvarez. La Primavera. *Fuente de las cuatro estaciones o de Apolo. Madrid.*

Se prefiere para decoración escultórica todo un mundo de símbolos. Entre éstos hemos de destacar el león, animal privilegiado en muchas decoraciones a lo largo de todo el siglo XVIII. Era una imagen clara del poder del monarca. Los escultores llegaron a plasmarlo con gran perfección en diversas calidades de materiales: madera,

mármol, estuco, etc., como lo demuestran los de las escaleras principales del Palacio Real de Madrid, los que tiran del carro de la diosa Cibeles, o aquellos otros ejecutados para el sepulcro de Fernando VI, en las Salesas Reales, por citar sólo algunos ejemplos.

En ocasiones se recurre a labrar únicamente su cabeza como ornamento en claves de arcos, tazas de fuentes, muros de las habitaciones reales. Así aparecen en la fachada del edificio de la Aduana, claves de los arcos de la Puerta de San Vicente (desaparecida) y en la misma Puerta de Alcalá mirando hacia el centro de la capital, etcétera.

Hay que destacar que los escultores llegaron a humanizar a este fiero animal, hasta hacerle aparecer, en ocasiones, como sumiso y apacible.

Junto a los leones, y en alternancia con ellos, encontramos cabezas de máscaras o mascarones, sátiros, carneros, etc. Los referidos motivos no suponen realmente una aportación demasiado nueva, ya que algunos se utilizaban ya en el siglo XVI, en el siglo XVIII algunos de ellos reaparecen retomados de la antigüedad en fechas inmediatas al reinado de Carlos III; ejemplo evidente es la serie de máscaras labradas para los frontis de las ventanas del piso principal del Palacio Real, reinando Felipe V. Incluso estos motivos pasan a formar parte de la decoración en recintos sagrados como lo demuestran los estucos de la Capilla del Palacio de Aranjuez. También se utilizan ornamentando edificios civiles: modillones de la Casa de la Aduana y la ya referida Puerta de Alcalá.

Dentro de la temática ornamental que venimos refiriendo, los escultores recurren también con insistencia a los trofeos de guerra como remate de arquitecturas en edificios regios y públicos, así como en puertas de entrada a la corte. Piénsese no sólo en los realizados para la de Alcalá por el escultor francés Roberto Michel, sino también aquellos otros que decoraron la desaparecida Puerta de San Vicente, realizados por Francisco Gutiérrez, o los ejecutados como remate de los frontis de las dos nuevas alas añadidas al Palacio de Aranjuez, esculpidos por el murciano Juan Bautista Martínez Reyna o los que se eligieron para decorar la puerta de entrada al foso del Jardín del Parterre, en el mismo lugar, esculpidos por el mismo autor. Trofeos de guerra a base de banderolas, tambores, corazas, cascos, etc. En otros casos estos trofeos serán portados por niños de aspecto angelical, que dulcifican con su presencia el propio motivo bélico. Y es que el mundo de los putti o amorcillos, ángeles o niños, bien aislados, portando guirnaldas o cobijándose bajo amplios mantos, ropajes o nubes, Famas o escudos, enmarcando óvalos, personificando virtudes o trofeos, dulcifican con sus gestos entre pícaros e infantiles ya el interior de una iglesia, ya el exterior de un edificio, sea fuente o remate de una puerta monumental de entrada a la villa.

En general, eran ornamentos propios del diccionario estético del arte europeo, puesto que los artistas españoles, ya hemos anticipado, están al día del vocabulario e ideales artísticos con que se decora en Europa, Francia e Italia fundamentalmente. De este modo, delfines, guirnaldas de flores y frutos variados, láureas, cuernos de abundancia, etc., proliferan como elementos ornamentales, generalmente aislados, o cubriendo paneles rectangulares: Casa de Correos, Puerta de Alcalá, interiores del Palacio Real, o de edificios religiosos igualmente.

Algunos de estos motivos decorativos, aunque ya utilizados con anterioridad, cabría aquí resaltarlos más que por su originalidad temática, por el modo de ejecución de los mismos y por el enclave elegido para ellos.

Otro punto a tener en cuenta en esta serie de aspectos que venimos considerando serían los materiales preferidos. Conviene aquí precisar que la escultura cortesana del siglo XVIII en general supone la decadencia o relegación de la escultura en madera, material tradicional en nuestro país.

La escultura regia será realizada preferentemente en piedra o mármol de diferentes calidades. De aquí que el propio artista, a la hora de denominarse a sí mismo, recurra a la designación de "escultor marmolista" o "estatuario".

Podría suponerse que la propia naturaleza de las arquitecturas o lugares que había que ornamentar precisaban este tipo de material y así es, efectivamente, pero sólo en parte. La relegación de la madera es palpable hasta en los interiores de los propios edificios religiosos; se ejecutan retablos o relieves en mármol, así como esculturas exentas. Por expreso deseo del rey se propuso el uso del estuco o mármoles como sustitutos de la madera incluso para retablos completos.

Aparte del carácter noble que siempre tuvo el mármol, uno de los factores que pudo influir en su elección es que estaría también en la mente del pueblo, así como del propio monarca y de la corte en general la serie de incendios acaecidos no sólo en sus propios palacios (Madrid, Aranjuez, etc.), sino en la misma Plaza Mayor, Casa-Taller de

Escultura al servicio de obras palatinas, iglesia de Santa Cruz, convento de Santo Tomás, etc. Y en la mente quedaba grabada de forma imborrable la destrucción ocasionada por el fuego de muchas tallas en madera que decoraban los referidos lugares. Esto entre otras pérdidas de todo tipo.

De este modo, los escultores cortesanos serán así ambivalentes: Por una parte, y siguiento la vena nacional, serán tallistas, escultor en madera; por otro lado, en una formación acorde con las necesidades y el gusto para quien sirven, serán estatuarios, marmolistas o adornistas, pues con tales denominaciones se les conoce en el siglo XVIII.

Muchas de las esculturas a las que ya hemos aludido se hicieron en piedra de Colmenar, pero también se recurrirá a otras canteras próximas a la capital, cuyos mármoles o piedras habían venido utilizándose ya en años precedentes. En general, las provincias de Madrid, Toledo y Guadalajara abastecerán en parte las necesidades reales. Tal es el caso de San Agustín de Guadalix, El Castañar o Urda, Colmenar, Tamajón, Montesclaros, etc., sin olvidar la importancia de otros centros como Badajoz y Macael (Granada).

Podemos decir que para cualquier escultor la materia ideal era el mármol de Carrara; pero, por razones de ahorro en tiempo y dinero, había que prescindir de este tipo de mármol para la mayoría de los trabajos y recurrir a canteras que, estando más próximas, podrían proporcionar los mármoles de características lo más semejantes a los afamados bloques de Carrara por su blancura, grano o textura. Sería éste el caso del mármol de Macael procedente de la provincia de Granada, así como el de Badajoz, aunque en lo que se refiere a este último, las canteras se localizaban en zona fronteriza con Portugal e incluso dentro de territorio portugués.

Cuando se trataba de adornos de puertas, fuentes, arquitecturas exteriores, etc., había también que pensar en una resistencia del material elegido a los agentes geológicos, ya que las piezas labradas habrían de quedar expuestas a toda serie de inclemencias y su mejor o peor calidad, aparte de su hermosura al labrarse, habrían de ser factores a tener en cuenta. La falta de una buena elección se comprueba en el deterioro actual de algunas obras.

Con todo ello lo que trataba de evitarse eran demasiados gastos, transportes y demoras.

Referente al ahorro queremos señalar que era obsesión no sólo de Carlos III y sus ministros, sino incluso del propio arquitecto Sabatini el sanear la economía y los gastos de los diferentes talleres cortesanos. Estos talleres, en palabras del referido arquitecto, y en concreto el taller de escultura era "La Sierra Morena madrileña". La imagen geográfica elegida es ya de por sí suficientemente expresiva. Quizá, con exageración, el italiano hacía ver al monarca, a través de su ministro Esquilache, la necesidad de eliminar privilegios a algunos escultores, que venían disfrutándolos desde Felipe V; eliminar adornos a los que cataloga despreciativamente; eliminar personal hasta entonces al servicio del rey. De este modo, y como objetivo esencial, eliminar gastos que se consideran superfluos y también, a la vez, otros muchos inconvenientes.

Así, el movimiento centrípeto que la escultura cortesana había mantenido fundamentalmente, bajo Fernando VI, decaerá en cierto modo a lo largo del reinado de su hermanastro Carlos III. Se observa cómo este aluvión de escultores a la corte va dismimuyendo progresivamente a medida que se elimina decoración y los encargos escasean. Muchos escultores de los que habían acudido desde los diferentes puntos de la geografía española a Madrid retornarán a sus lugares de origen y sólo agotarán su vida artística en Madrid una minoría de prestigiosos artistas, los cuales tenían encargos asegurados.

En este aspecto no hay que olvidar que cuando Carlos III llega a España, el Palacio Real de Madrid está en esencia, arquitectónicamente concluido y que, en consecuencia, en lo que a escultura se refiere, han pasado los años del mayor impulso decorativo fijándonos en el exterior del edificio; por tanto, el taller cortesano, tan amplio y floreciente bajo Felipe V y Fernando VI, habría de reflejar bajo el nuevo rey las consecuencias del avanzado estado de la ornamentación escultórica del edificio que, en esencia, había sido el objeto principal de todo el movimiento artístico de mediados del siglo XVIII. Esto, unido al deseo real de sobriedad, acorde con el estilo neoclásico, y la influencia del arquitecto Sabatini, harán que no se precise más que un reducido grupo de escultores. Serán suficientes: el de cámara y alguno más. Así se explicaría, en parte, la disminución de estos artífices en la corte y este regreso a provincias. De esta forma, el influjo de la escultura cortesana irradia fuera de los propios límites de la corte no sólo por influjo de la propia Academia de Bellas Artes, sino por las enseñanzas asimiladas que estos artífices llevarán allí donde ejecuten sus obras.

Se puede, pues, afirmar, por último, que a lo largo del reinado los escultores más activos serán aquellos que consiguieron el nombramiento de Primer Escultor de Cámara o, simplemente, Escultor de Cámara. A esta minoría habría que añadir otro reducido número que, si bien no lograron tan ansiado nombramiento, habían demostrado suficientemente su valía o figuraron como maestros de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y algún otro que había trabajado ya para el monarca en la corte de Nápoles.

Es lógico que todos aquellos escultores que tenían un prestigio reconocido y una expericiencia probada en su arte aspirasen a tal honor.

La limitación en el número de estas plazas, aunque parezca que utilizamos un lenguaje demasiado actual, unido a los informes desfavorables de compañeros de idéntico arte, impidieron a escultores de renombre el conseguir tan apetecido título. Conviene tener en cuenta que para otorgar tal nombramiento, aparte de esperar que se produjese la vacante por fallecimiento del compañero que lo ostentaba o disfrutaba, se recurre, en la mayoría de las ocasiones, al juicio y criterio de artistas de la misma especialidad, a la valoración que el artífice le merece al propio arquitecto Sabatini e incluso al criterio o parecer del propio pintor del rey, Antonio Rafael Meng.

Comprobamos, pues, cómo razones, a veces demasiado personalistas e incluso intereses o enemistades encubiertas, impidieron que escultores de la valía de un Juan Pascual de Mena consiguieran ostentar este título en su carrera artística, honor éste que no sólo suponía una mayor consideración personal, sino también un mejor sueldo

Dentro del grupo de escultores privilegiados cabe señalar al gallego Felipe de Castro, al francés Roberto Michel, y su hermano Pedro y al abulense Francisco Gutiérrez. Todos ellos, de forma escalonada, lograron tan apetecido nombramiento y serán normalmente los que acaparen los trabajos escultóricos más destacados llevados a cabo bajo Carlos III.

NOTAS

1 Plaza Santiago, F. J.: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid.* Universidad de Valladolid, 1975, pp. 203, 222. Martín González, J. J.: *Escultura barroca en España, 1600-1700.* Ed. Cátedra, 1983, p. 400. Bottineau, Y.: *L'art de cour dans l'Espagne des lumières, 1746-1808.* París, 1986, p. 307.

2 Plaza Santiago, F. J.: Op. cit., p. 222.

3 Lorente Junquera, Manuel: "Los relieves marmóreos del Palacio Real de Madrid". *Rev. Arte Español,* 1955, p. 58.

4 Otero Tuñez, R.: "La imaginería española y la crisis neoclásica en España", en *España en las crisis del Arte Europeo.* Inst.° "Diego Velázquez". 1968, p. 196.

5 Tárraga Baldó, María Luisa: "Primer proyecto de Giovan Domenico Olivieri para fundar una academia de bellas artes en Madrid". Comunicación en el Congreso *"El arte en las cortes europeas del siglo XVIII"* (en prensa).

6 Serrano Fatigati, E.: "Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días". Rev. Bol. Soc. Esp. Exc., *1909-1910,* p. 70.

7 Arch. Acad. Bellas Artes de San Fernando: Premios 1778-1790, p. 95, 96

8 Serrano Fatigati, E.: Op. cit., p. 73. Schuber, O.: *El barroco en España.* p. 452. Madoz, P.: *Dicc. Geográfico Estadístico...* vol. X, p. 670. Ponz, A.: *Viage de España,* vol. V, p. 9. Ceán Bermúdez, J. A.: *Dicc. Hist. de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes...* vol. II, p. 249

9 Según la documentación hallada en el Archivo Municipal de Madrid fue Sabino de Medina el escultor encargado definitivamente de la restauración, pues, si bien Juberías Ochoa en su libro sobre "Los personajes de la Puerta de Alcalá", editado por el Instituto de Estudios Madrileños en 1971 nos menciona a José Piquer como el autor de la restauración, hemos de aclarar que, pese al interés que este escultor demostró por hacerse cargo de la mencionada restauración, no pudo ver cumplido su deseo. Había ejecutado el modelo, pero falleció antes de iniciar el trabajo definitivo. Es más, tampoco se pudo aprovechar el modelo trabajado por Piquer, ya que su viuda eliminó el estudio de su esposo y con ello el modelo aludido.



CARLOS III Y LAS PINTURAS SOBRE EL MESTIZAJE *americano*

POR SANTIAGO SEBASTIÁN LÓPEZ

LA OPORTUNIDAD DE ESTE CENTENARIO DE CARLOS III ME brinda la ocasión de dar a conocer una serie inédita de pinturas del mestizaje americano o de los conocidos cuadros de castas, la serie que tiene la familia Lassala, en su castillo de Alacuás, en las proximidades de Valencia. Ya es sabido que el auge de este tipo de pintura coincidió con la época del citado rey, y que las series se hicieron con destino a miembros de la Administración española, incluido el propio Carlos III, y que fueron enviadas a España y a diversas partes de Europa, permaneciendo América un tanto ajena a esta imagen tan propia y característica de ella.

Mi descubrimiento de la serie de cuadros del mestizaje americano en la colección Lassala es uno más de los que empezaron a publicarse a principios del siglo XX y que hoy llegan a totalizar unas cincuenta series. El francés Blanchard inició el conocimiento de este tipo de pintura en 1910, cuando publicó tres series, entre ellas la del Museo Nacional de Méjico. Dos años más tarde, Franz Heger presentó el XVIII Congreso Internacional de Americanistas, celebrado en Londres, la serie del Museo de Historia Natural de Viena y de la Beamore House de Inglaterra; paulatinamente se fueron conociendo más series hasta culminar en el repertorio recogido por Isidro Moreno Navarro en 1973.

La serie valenciana la conocí casualmente hace un decenio al visitar el palacio-castillo de Alacuás, y entonces me produjo, a poco de regresar de mi largo viaje por América, una grata sorpresa; en tierras valencianas no son frecuentes las huellas americanas. Poco he podido averiguar sobre el origen de la serie de Alacuás, pero sí lo suficiente para saber que llegó a este lugar gracias a la sensibilidad y buen gusto de doña Isabel González de Lassala, que adquirió en el comercio de arte de Madrid este conjunto. Dado que algunos lienzos se encuentran deteriorados, el actual poseedor de la serie, don Luis Lassala, ha emprendido la restauración de los cuadros para darlos a conocer con motivo del quinto centenario. Los lienzos tienen medidas aproximadas de 71 por 56 cms., y actualmente hay once, pero debió haber originariamente más, ya que están numerados y el dedicado a los "indios bárbaros" lleva el número dieciséis.

No es esta la ocasión de tratar del fenómeno biológico del mestizaje, éste ha sido un hecho natural en la historia derivado de las relaciones de unos tipos raciales con otros por causa, generalmente, de las guerras. Estas pinturas se refieren al mestizaje iberoamericano, que ha sido tema polémico entre historiadores, antropólogos y ensayistas; no siempre se ha denigrado al mestizo, a veces por motivos nacionalistas ha ocurrido lo contrario, y, por otra parte, se han tomado como características innatas del mestizaje lo que en realidad obedecía al ambiente socio-cultural que ha influido sobre él. No se piense que el mestizaje ocurrió con la llegada de los españoles, de acuerdo con las teorías de Paul Rivet, ya antes las diversas etnias amerindias se habrían cruzado con poblaciones melanesias y polinesias; pero está claro que con la llegada de los españoles y de los europeos el fenómeno del mestizaje alcanzó una gran intensidad por la fusión de europeos con indios y negros; y hoy se puede afirmar que todos los grupos étcnicos de Iberoamérica tienen algún antecendente de mestizaje.

Ya que estamos en vísperas al quinto centenario parece oportuno recordar la iniciación del proceso del mestizaje, ocasionado por la causa del descubrimiento de Colón, quien reflejó en su "Diario" la excelente impresión que le produjeron las indias, casi desnudas, bien formadas y de tez blanca como las españolas. Ya se ha señalado la facilidad de los primeros contactos sexuales, tanto por la falta de prejuicios de los españoles para relacionarse

Mulato. Colección Luis Lassala. Castillo de Alacuás. Valencia.

físicamente con mujeres de otras razas, como por la predisposición de los descubridores después de una navegación monosexual de más de dos meses, como ha señalado Moreno Navarro. Por otra parte, dada la escasez de mujeres



Morisco.

españolas, el cruzamiento fue muy profundo en el siglo XVI; aun después, cuando se asentó la sociedad colonial, el fenómeno del mestizaje continuó como indica la unión denominada *barraganía.* El mestizaje se produjo por la mezcla de las tres principales razas, y los resultados son genéricamente calificados de mestizos, pero fue muy variada la serie de combinaciones que afectaron a las diversas clases de mestizos entre sí. Sí debe de quedar claro que el término *mestizo* se aplicó al cruzamiento de india y español, mientras que el cruce de español y de negra se llamó *mulato,* y *zambo* al derivado del cruzamiento de indio con negra.

Veamos ahora las variedades que nos ofrece la serie valenciana de Alacuás. El cuadro primero está dedicado al *mestizo,* que como hemos dicho fue producto de la unión del español con la india; el mestizo fue el puntal étnico de América, y en el Río de la Plata recibió el nombre de "mancebo de la tierra". Según la legislación, los mestizos tenían igualdad con los criollos —los hijos de españoles nacidos en América—, pero no fue así en la vida real, especialmente desde la segunda mitad del siglo XVI, cuando su número aumentó y empezaron a adquirir mala reputación por su baja moral y carácter pendenciero, y entonces se les prohibió ostentar cargos de notarios, escribanos y protectores de indios. Del cruzamiento del mestizo con la española salió el *castizo* al que se dedica el cuadro segundo; era considerado como persona de buen origen y cauta, sin duda por tener tres abuelos españoles y uno solo indio; en una de las series de Madrid a éste se le califica de "cuarterón de mestizo".

El cuadro cuarto está dedicado al *mulato,* consecuencia de cruce de un español con una negra. Es sabido que los negros africanos llegaron a América como esclavos para aliviar a los indios en trabajos duros, alternativa que presentó el polémico dominico Bartolomé de las Casas; en 1501 empezaron a llegar los primeros esclavos negros, pero dos años más tarde fue prohibido su envío; en 1513, Fernando el Católico revocó la decisión y se normalizó su

introducción. La condición social del mulato fue la misma que la del negro porque su origen fue generalmente resultado de la lascivia, y por esta inmoralidad se les mantuvo marginados. La religión trató de aminorar esta situación, y ellos encontraron en el santo de color fray Martín de Porres a un protector.

Aquí debería colocarse un cuadro sin número, y que se refiere al *lobo,* nacido del cruzamiento de un indio con una negra, y que en otras colecciones recibe el nombre de *zambo.* La lesgislación no favoreció la existencia de tal carta, calificada por Lope de Velasco como "la gente más peor y vil". Pese a todo ello, en el medio virreinal hubo algún personaje notable salido de esa casta. Indudablemente, el nombre de lobo hace referencia al color de su piel, un tanto pardusca como el pelaje del citado felino.



Tente en el aire.



Castiza.

El cuadro quinto se refiere al *español,* resultado del cruce de castizo y española, y se le consideró como más puro en cuanto a mezcla de razas; socialmente fue muy considerado. Claramente se aprecia que se han perdido varios cuadros, y entre los lienzos sin número habrá que colocar al *morisco,* nacido de la mezcla del español con la mulata; tal terminología no se aplicaba únicamente por el color de la piel, que era más clara que la del mulato, pero todavía morena; en Sudamérica se llamó a éste "cuarterón de mulato".

El cuadro noveno hace referencia al *coyote,* surgido del cruzamiento de chino con mestiza; tan extraña terminología alude al animal existente en Méjico, que tiene cierto parecido con el lobo, y es de color gris amarillento. Parecido es el *cambujo,* existente en un lienzo de la colección Lassala, y que se produce de la unión de un chino y una india. El lienzo décimo alude al *chino,* producto del cruzamiento de un lobo con una negra; no es fácil justificar tal terminología, para unos servía para nombrar a los que tuvieran cabellos ensortijados, siendo corriente emplearlo entre los mestizos de negros e individuos de distintas razas; como esta serie es mejicana, allí se aplicó el término de china a la mestiza hermosa de vida alegre, que se distinguía por su indumentaria pintoresca y atractiva.

Finalmente, un lienzo sin número hace referencia a los *tente en el aire,* que resultaban del cruce de un cambujo con una india, pero en general se aplicaron a los resultados de mezclas cuyas características físicas se mantenían intermedias, equidistantes de las razas originarias. En la colección valenciana de Alacuás se cerraba el cuadro social con el lienzo dieciséis, dedicado a los *indios bárbaros,* que permanecían al margen de cualquier cruce.

Como veremos, por varios detalles de la serie valenciana parece deducirse que ella procede de Méjico. Es una más de las muchas salidas de los talleres de pintores mejicanos como Miguel Cabrera o José Joaquín Magón; del primero está identificada una de las series del Museo de América por García Saiz, quien ha hallado no sólo la firma, sino la fecha de 1763. Moreno Navarro nos recuerda que la serie del Museo Etnológico de Madrid fue propiedad del Cardenal Lorenzana, quien la adquirió en Méjico cuando era arzobispo, y luego la trajo a España en 1770; el cuadro primero de esta serie tiene la firma del pintor poblano José Joaquín Magón. El hecho de que éste titule la colección como "Calidades de la mezcla de Españoles, Negros e Indios" parece sintonizar con las pinturas coetáneas realizadas



Español.



Indios bárbaros.



Cambujo.



Lobo.

en Quito por Manuel Samaniego bajo el título de "Las Virtudes y Defectos de los Pueblos Europeos", y como he demostrado en otra ocasión copian grabados europeos de Paul Decker y de otros artistas de la escuela de Augsburgo. La gran novedad de los cuadros de castas es que siguen esquemas al margen de los grabados y sólo por excepción García Saiz ha encontrado una imitación de un grabado del flamenco Brouwer.

La serie valenciana carece de la calidad de los lienzos pintados por el prolífico Miguel Cabrera, parecen ser obra de un taller, que se mantiene ecléctico entre Cabrera y Magón; emplea fórmulas esquemáticas que poco nuevo aportan. Como en las obras religiosas del momento hay un tono de dulzura que hace inexpresivos los rostros. Las figuras aparecen próximas al espectador, ocupan casi todo el espacio presentando muy alta la línea del horizonte y en primer término no aparecen de las rodillas hacia abajo; en general producen la impresión de cierto agobio. Las composiciones parecen haber recibido alguna inspiración del arte del retrato, por ello aparecen con frecuencia en posición de tres cuartos; los personajes tienen a sus espaldas muros o paisajes sumarios.

Vamos a sintetizar ahora algunas de las características de la composición siguiendo el orden establecido antes al presentar en orden cronológico la serie valenciana. En la escena del *mestizo,* los personajes aparecen en la fórmula de los tres cuartos, y a la derecha se abre un amplio paisaje; el hombre es muy parecido al que pintó Magón; cabe destacar la riqueza del traje de la india, con gran detallismo en sus bordados y encajes, dispuestos en franjas horizontales. El lienzo del *castizo,* además de estar muy deteriorado, presenta a la pareja formando una escena dulzona, ambos padres están unidos por la alegría de su hijito, que figura al pecho de su madre; parece una repetición de uno de tantos retratos familiares de las clases acomodadas.



Mestizo.

Frente a la armonía conyugal del anterior, el lienzo del *mulato* nos presenta a la pareja del español y de la negra en plena pelea, con el niño entre ambos para separarlos. El ingrediente de la riña se introducía para dar colorido a la serie, también lo tiene Magón. El interior más frecuente es la cocina, como en el presente. Vuelve a repetirse en el lienzo del *lobo,* con el indio y la negra colocados tras de una mesa con pan, plato y fuente con manjares y una botella; ambos se aprestan amorosamente a llevar a su hijo un plato; la casa en que viven es de cañas. La casta del *español* es motivo de un retrato al gusto de la época; ella destaca por la elegancia de su vestido y notable peinado; el padre llama la atención del hijo, situado al centro de la composición.

El lienzo del *morisco* es una típica composición de interior con la pareja del español y de la mulata colocados ante una mesa; el lía cigarrillos y ella prepara paquetes con ellos; el niño contempla extasiado a su madre y recuerda a alguno de los niños de Magón. Miguel Cabrera presentó la escena de liar cigarrillos en uno de sus cuadros del Museo de América. La pareja del *coyote* está en plena calle, ella lleva el pañuelo al cuello como muestra Cabrera en otro de

sus lienzos del Museo de América; dado que es de clase de ínfima condición se dedica a las labores del esparto; así, el marido indio carga a sus espaldas una gran estera. Es curioso del hombre el traje a rayas y es notable el tocado de su cabeza, con el pelo a rape, salvo los mechones de la frente.

De nuevo la pareja del *cambujo* nos presenta la escena en la cocina, ante una mesa, donde la mujer reparte la comida, y el niño se abalanza para tomar su ración. El marido está en mangas de camisa y ella lleva túnica con franjas de color. En mal estado se halla el lienzo del *chino,* que así se llamaban en la Nueva España a los filipinos; por el dominio del negro, el cuadro carece de nota de color. El oficio de este oriental es la sastrería, está trabajando



Coyote.

y al fondo cuelgan unos trajes de unas perchas. El oficio de los *tente en pie* es la zapatería y en ello está ocupado; la actitud de la mujer mostrando a su hijo un pájaro, que ha sacado de una jaula, es semejante a otras del arte flamenco y pudiera estar inspirada por un grabado. Finalmente, los *indios bárbaros,* escena que recuerda la de Cabrera en el Museo de América. Se destaca que son nómadas y se hallan en plena selva, él lleva a sus hijos cargados a las espaldas dentro de una cesta; la mujer, con carcaj, parece una amazona. Se subraya que son indios americanos y por ello muestran las plumas como atributo. El lienzo de Cabrera invertirá los papeles, la mujer porta los hijos en una cesta a sus espaldas, y el marido muestra el arco, y lleva el carcaj a sus espaldas.

Ya presentado este lote de pintura, se preguntará el lector: ¿qué tiene que ver esto y la identificación de Carlos III con la implantación en América de los gustos académicos, cuyo primer hito fue la fundación de la Real Academia de San Carlos de Méjico? El fenómeno no sólo se dio en la Nueva España, hubo otros centros del continente como Quito y Cuzco, donde las tendencias populares se mantuvieron fuertes; esta disociación entre lo popular y lo culto también se dio en la propia España, pero en América se manifestó con más fuerza. Era muy difícil en un continente tan grande, y pese a que se iban a alcanzar los tres siglos de hispanización, que todas las zonas hubieran alcanzado el mismo desarrollo; aun en los centros urbanos, que eran los más fáciles de internacionalizar, hubo fuertes reticencias barrocas, especialmente en Méjico, donde el estípite se mantuvo pujante. Pese a la intervención de las autoridades virreinales a favor del clasicismo, el barroco aún estuvo vigente y realmente a Carlos III hay que identificarlo con el rococó, cuyo exponente máximo fue el virrey Amat en Lima. La tónica dominante durante el gobierno de Carlos III será la introducción en América del "buen gusto", y ello en el campo de la estilística supuso, tanto el triunfo del rococó como la introducción del neoclasicismo.

La pintura se mantenía dentro de las normas estrictamente religiosas, aún con influjos de la tradición flamenca, mantenida a través de los grabados. En cuanto al rococó surgió aquí y allá a través de la influencia de grabados, y estampas especialmente de la escuela de Augsburgo; a lo sumo, fuera del ámbito religioso se practica el retrato, pero al margen del tono ampuloso propio de lo francés, que era el dominante en Europa. La gran novedad de la pintura, y dentro de un género netamente americano, será la conocida como de "castas" o del mestizaje, que nació en la primera mitad del siglo XVIII y llegó a su máximo desarrollo durante el reinado de Carlos III. Este tipo de pintura se aparta del mundo convencional e idealizado de las escenas religiosas para apuntar un costumbrismo o pintura de género, también con pocas libertades y dentro de unos esquemas a los que se pretendía dar carácter científico.

Este mundo era diferente en cuanto a la imagen que daba de América. Desde los días de Colón, la imagen de América y de los americanos había sido "inventada", que no descubierta. Lo peculiar de las Indias pasó inadvertido a los propios descubridores y conquistadores, que intentaron ver allí las ideas preconcebidas que ellos llevaban. Desde el siglo XVI América será vista a través de la alegoría con lo que tiene de abstracto, esquemático, irreal y falso. Es bien llamativo que pasados más de dos siglos América empiece a ser vista como era. Por esto, la pintura de "castas" llamó la atención de los europeos, y ello explica que el mencionado Lorenzana incluya en su equipaje, al volver a España, uno de estos conjuntos o será el propio virrey Amat quien envíe a Carlos III una serie, al conocer la afición regia por las "curiosidades" americanas. Y ello explica que estas series de pinturas se encuentren hoy en colecciones europeas, y que hasta una serie de cuatro lienzos que posee el Banco Nacional de Méjico proceda de una compra realizada en España.

Es claro el interés de este tipo de pintura, tanto para la propia Historia del Arte como para la antropología y especialmente para la historia social de Iberoamérica. Recientemente, Antonio Domínguez Ortíz, en un estudio demográfico, señalaba que hacia 1780 habría entre cuatro y cinco millones de población de "castas", es decir, gentes de sangre mezclada, dentro de grupos de una terminología un tanto confusa, como antes hemos presentado. Todo ello fue posible porque, como ha dicho Chevalier, "el imperio español de América fue un laboratorio socio-etno-histórico quizás único en el mundo". Por todo esto, la serie hallada en Valencia, si bien no es de gran calidad tiene valores muy significativos, y bien merece la restauración para que sea conocida a raíz del quinto centenario.

No puedo terminar este artículo sin agradecer a don Luis Lassala las facilidades concedidas para el estudio de los lienzos, al fotógrafo Fernando Pingarrón y a mi colega y amiga Conchita García Gaínza, la gran conocedora de este tipo de pintura, su amabilidad en atender mis consultas.

(Fotos: cortesía de F. Pingarrón).

BIBLIOGRAFÍA

I. Moreno Navarro: *Los cuadros del mestizaje americano,* Madrid, 1973.

F. Morales Padrón: *Historia de América.* Madrid, 1962.

C. García Saiz: *Pinturas constumbristas del mexicano Miguel Cabrera.* "Goya" núm. 142. Madrid, 1978.

C. García Saiz: *Pintura colonial en el Museo de América. La escuela mexicana* (I). Madrid, 1980.

C. Esteve Fabregat y otros: *Mestizaje americano.* Madrid, 1985.

Varios : *La América española en la época de Carlos III.* Textos y catálogo de la exposición. Sevilla, 1985.



Problemática del retablo bajo Carlos III

por J. J. Martín González

El reinado de Carlos III (13 de julio de 1760-14 de diciembre de 1788) señala la culminación en España del Siglo de las Luces, y por lo que al arte concierne, el triunfo del neoclasicismo. El reciente libro de Bottineau deja bien claro su papel en este campo, permitiendo la imposición de un gusto clásico, el auge del arte de corte y el protagonismo de los maestros españoles (1). Que estaba decidido a imponer su voluntad en beneficio de las ideas neoclásicas, lo testimonian su apoyo a Antonio Ponz (el furibundo antibarroco) y al arquitecto Francisco Sabatini, que desde 1760 desempeñó el cargo de maestro mayor de las obras reales. Ahora bien, las tendencias neoclásicas habían aparecido en España bastante antes de la llegada del nuevo monarca. Había una suerte de convivencia de barroquismo y neoclasicismo, que Carlos III no estaba dispuesto a mantener decidiéndose abiertamente a favor del último. Para eso fue necesario no sólo proteger todo aquello que poseyera un ideal clásico, sino eliminar lo que pareciera barroco. Y para hacer más eficaz la medida, desde 1777 se impuso una legislación supervisora, que dejaba en manos del Estado (por medio de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) la unidad de la arquitectura dentro de los cánones neoclásicos.

El fenómeno ofrece en un género artístico —el retablo— un claro exponente de tal coexistencia y posterior imposición del neoclasicismo. El Madrid que conoce Carlos III a su llegada está poseído de la más desbordante pompa barroca. Desde 1744, en que empieza a funcionar la Junta Preparatoria, los ideales neoclásicos tienen un caldo de cultivo en la naciente Academia. Pero en los templos más acreditados lucen esplendorosos retablos barrocos, cuajados de ornamentación. Madrid contaba con deslumbrantes máquinas, debidas a maestros de delirante fantasía. Bastaría recordar el retablo mayor del convento de San Basilio.

El cambio hacia un gusto más severo se justifica por diversas razones. Una de ellas era el peligro de los incendios. Ha sido un azote de todos los tiempos, pero, sin duda, el período barroco favoreció los siniestros porque se aumentaban los elementos decorativos, de suerte que un retablo venía a ser un bosque de madera tallada. El denuesto de Ponz contra los retablos barrocos, señalando que parecían bosques de madera, no dejaba de ser cierto. Pero el riesgo procedía de la costumbre de colocar luminarias, en forma de palmatorias, que llegaban hasta la cumbre. Los días de fiesta, los retablos eran una montaña de velas encendidas. Palomino habla de los incendios que se producían en los templos por causa de los retablos (2).

Pero el gusto neoclásico estaba a favor de la severidad de composición y calidad de materiales: mármoles, jaspes y bronces. Éstos aportaban un decoro mayestático a los retablos y al propio tiempo evitaban el riesgo de incendios.

La construcción del retablo mayor y del Transparente de la catedral de Cuenca constituye una avanzadilla del neoclasicismo, antes de la venida de Carlos III. El 15 de julio de 1751 llegaba Ventura Rodríguez a Cuenca, para realizar la traza del retablo y Transparente (3). La idea de hacer estas obras venía de antes, como observa Reese (4). Estuvo ocho días Rodríguez en Cuenca; volvió a Madrid, donde realizó los planos, que en 1752 estaban en Cuenca. Al año siguiente remitió una "Memoria", donde daba todo género de indicaciones de cómo tenía que realizarse la obra. Así, recomendaba que los ejecutores fueran de la mayor solvencia, y se mostraba intransigente respecto a los materiales. Habían de ser de la mayor calidad y nobleza. Así, los mármoles se extraerían de las canteras toledanas de Urda y de las de Granada (los de color verde). Era un experto conocedor de mármoles y jaspes y recomendaba los

Catedral de Cuenca. Capilla de San Julián

más indicados por su calidad y coloración. En cuanto a las esculturas, habrían de fabricarse con mármol de Carrara. Asimismo, se utilizaría el bronce dorado, para capiteles, basas, rayos y adornos. Suntuosidad, duración y nobleza eran lo más indicado para prestigiar dos altares situados en el eje visual de la catedral conquense. Ventura Rodríguez seguía el ejemplo del retablo mayor de El Escorial, pero, asimismo, de los altares barrocos italianos. Rodríguez se opuso rotundamente a que se emplearan estucos pintados y madera dorada. Buscaba una alianza de verdad y dignidad; además, la catedral podía hacer frente a los gastos. Iba a ponerse a prueba una de las empresas más importantes del arte español.

La arquitectura del Transparente se encomendó a Gabriel Eugenio González y a Pedro Ignacio Incharraundiaga; éste trabajaba como aparejador en el Palacio Real Nuevo de Madrid. En 1755 se concertaba la escultura con Francisco Vergara Bartual, pensionado en Roma por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Los bronces se adjudicaron a Pedro Lázaro, Pedro Verda y Pedro Martinengo, quienes poseían talleres en Madrid; la escritura con estos maestros se firmó en 1755. El 18 de marzo de 1760 tenía lugar el arribo al puerto de Alicante de los mármoles hechos en Italia por Vergara. Con la mayor pompa se celebró la inauguración del Transparente, en septiembre de 1760.

También con dibujos de Ventura Rodríguez se realizó el retablo de la capilla mayor (5). En agosto de 1756 se encargaron de la arquitectura Gabriel Eugenio González y Pedro Ignacio Incharraundiaga; los bronces correspondieron a los citados Lázaro, Verda y Martinengo. La escultura, en cambio, fue realizada en los talleres de Génova, y quedó a cargo de Bocciardo el Joven.

Es de todo punto necesario relacionar estos dos retablos con el Transparente de la catedral de Toledo. Ocupan el mismo emplazamiento y, además, se acude al recurso de la luz, en forma de transparente. Observa Reese que la capilla de San Julián o del Transparente se comporta como "camarín". Incluso se pensó en un principio en colocar el sepulcro de San Julián en el centro, para recibir directamente la luz del óculo. Pero de todas suertes gracias a esta perforación la capilla-retablo cobra la máxima emoción. Para Reese no es sino la aplicación de los principios del barroco italiano, de servirse de la luz dirigida, siendo Bernini el gran definidor de estos recursos. Una luz milagrosa cae desde la abertura, siendo canalizada por nubes, ángeles y rayos de estuco pintados, produciendo un fuerte efecto teatral. Pese a todo, el programa es cabalmente neoclásico. Los mármoles se combinan armoniosamente, guardando la claridad de líneas; las esculturas de mármol blanco destacan nítidamente; los adornos de bronce y la escultura del ángel acentúan la nota de eternidad. No debe sorprender la actitud alabanciosa de don Antonio Ponz. En tanto que vitupera con vehemencia el Transparente de Toledo, exalta el retablo mayor de la catedral de Cuenca y, sobre todo, su Transparente. De éste hace una cumplida descripción, mencionando el papel asumido por Ventura Rodríguez en el diseño y las condiciones ((5).

El Transparente forma una especie de capilla en el deambulatorio. Está formado como por dos retablos. El primero constituye la embocadura; en el ático hay un medallón perforado, en el que se sitúa la figura de la Fe. Al fondo está el relieve de San Julián, flanqueado por dos columnas. La capilla queda iluminada por la luz de la abertura elíptica. El retablo mayor ofrece también claro pergeño neoclásico. Está concebido para resaltar el relieve central de mármol, en que se representa a la Virgen atendida por ángeles. También en mármol blanco se hicieron por Bocciardo las esculturas de San Joaquín y Santa Ana, y el Padre Eterno, en el ático. Una discreta armonía cromática combina dichas esculturas, con una arquitectura de líneas sobrias y tono cálido, a lo que hay que añadir los bronces: capiteles, rayos y listeles. El remate del frontón todavía se resiente de barroquismo.

Si se ha resaltado esta obra de la catedral de Cuenca es porque marca la situación el retablo del ambiente cortesano en 1760, en que Carlos III se ciñe la corona de España. Precisamente su política en materia de retablos se apoyaría en estas circunstancias. El desarrollaría un programa en marcha.

El retablo mayor de la catedral de Zamora también se haría por trazas de Ventura Rodríguez (6). El 7 de agosto de 1765 firmaron el contrato para ejecutar el retablo, "Juan Bautista Tami y Andrés Verda, maestros arquitectos, y compañeros, vecinos de Madrid", "de acuerdo al diseño, plano y condiciones que tiene firmadas Don Ventura Rodríguez". También en esta ocasión el arquitecto dejó todo bien previsto en el plan, pues no se limitaba al diseño, sino que entraba en la "calidad y colores de las piedras". En 1769 se haría otra escritura para realizar el resto

del retablo, ya que el primer contrato sólo comprendía la parte inferior. Lo contrata Andrés Verda. En el centro del cuerpo principal habría de colocarse un magno relieve de la Transfiguración, que se realizaría en Italia. En efecto, en 1774 llegaban al puerto de Alicante procedentes de Génova, el relieve citado y el resto de las figuras del mismo (7). El prestigio del mármol italiano obligaba a estas onerosas importaciones, pese a que había por parte de la corte el deseo de utilizar los mármoles de las canteras españolas.

Este retablo acentúa el carácter neoclásico. Tiene planta cóncava. En el centro resplandece el relieve de la Transfiguración, flanqueado por dobles columnas, entre las que se sitúan las estatuas de San Atilano y San Ildefonso, hechas en Granada. El ático es muy reducido, con la inscripción en medio y dos ángeles a los lados y el Padre Eterno en la parte alta.

En la documentación se habla insistentemente de escoger los materiales marmóreos (se les llama *Jaspes*) en atención a sus vetas y colorido.

Con Francisco Sabatini, que goza de toda la confianza de Carlos III y ha sido elevado a maestro mayor, el afianzamiento del retablo neoclásico se impone. Mármoles, jaspes y bronces dorados se emplean en el retablo mayor de la catedral de Segovia, que traza Sabatini en 1768 (8). La obra fue costeada por el rey Carlos III, que mostró especial interés en que se realizara. Sin duda, la cercanía de los palacios de La Granja y de Riofrío favoreció la acción regia. Sabatini visitó la catedral para hacer las trazas y escogió minuciosamente los mármoles y jaspes, que proceden de las más variadas canteras españolas. De los bronces se encargaron los italianos José Pichadorni y Antonio Vendetti. El escultor Manuel Adeba Pacheco se encargó de las esculturas de San Frutos, patrón de la diócesis, y San Geroteo, primer obispo segoviano. Por sus líneas y la combinación de materiales, el retablo es obra íntegramente neoclásica. El empeño de Carlos III por imponer el gusto oficial en la catedral de Segovia, que tenía tan próxima el palacio de La Granja, se acredita con la donación que hace el monarca del retablo que había mandado hacer a Ventura Rodríguez para la capilla del Palacio de Riofrío y que fue destinado al trascoro de dicha catedral.

Desde mediados del siglo, en los edificios ligados al medio cortesano y en los grandes templos, especialmente las catedrales, se había vuelto la vista hacia un modelo de retablo de línea clásica construido con materiales marmóreos. La lista de retablos podría alagarse ampliamente. Bastaría citar en Madrid los retablos mayores del monasterio de la Encarnación y de las Salesas Reales. Pero junto a esto seguía predominando el retablo barroco de tipo "churrigueresco", emperifollado hasta la exasperación, hecho de madera. Esta situación es lo que va a motivar la actuación regia, imponiendo de forma dictatorial un reglamento clásico en el diseño y en los materiales. Dos decretos, firmados por el conde de Florindablanca los días 23 y 25 de noviembre de 1777 establecían que a partir de ahora los proyectos referentes a retablos y tabernáculos, lo mismo que los propios edificios, tenían que ser sometidos al dictamen de la Real Academia de San Fernando. Bédat se ha referido a este control que se comienza a ejercer desde la Academia, que actuaba al dictado del rey Carlos III (9). La afectación era para los edificios y su mobiliario. Antes de la promulgación de los decretos hubo en el seno de la Academia un movimiento en favor de la determinación, siendo Antonio Ponz principal instigador, sobre todo a partir de 1776 en que fue nombrado secretario general. Hubo dos motivos. El fundamental era estético y se refería al cambio de gusto; los ataques de Ponz fueron crueles contra todo lo barroco. Pero a esto había que añadir el temor a los incendios, como indicaba el recientemente acaecido en el templo de Santa María de Covadonga (10). También se invocaba el alto precio que suponía la construcción de los retablos de corte barroco, por la abundancia de adornos y el complemento del dorado. Se venía a decir que resultaban de menor costo los retablos hechos con materiales pétreos, pues eran más sencillos y, además, no requerían dorado, operación que ciertamente encarecía el precio. Hay que advertir que por lo común la policromía de un retablo cuesta tanto como toda la obra de ensamblaje y escultura. Pero el tratamiento en materiales pétreos imponía la búsqueda de canteras, el traslado de los materiales y la especialización de los artistas, la mayor parte de los cuales estaban acostumbrados a la madera. El gusto popular estaba a favor de la madera. Se trataba de un cambio de mentalidad, que sólo podría tener éxito si se imponía con autoridad. Pero Carlos III, que había seguido una política "regalista" no estaba dispuesto a ceder en esta materia. Los Borbones, más que los Austrias, actuaban como defensores de un crédito estético, que mucho tenía que ver con el Poder. Centralismo, regalismo y aparato del Estado en el arte, tales fueron

las bases de este control de las artes. Claro es que se aducían razones de "buen gusto, decoro, decencia y seriedad" para justificar la medida.

En virtud de los decretos, todos los proyectos, con sus diseños y explicaciones, tenían que ser enviados a la Real Academia, sin cuya aprobación no podrían acometerse. Se acordaba que la "ejecución se excuse cuanto sea dable emplear maderas, especialmente en los retablos y adornos de los altares, puesto que apenas hay ciudad en el Reino en cuyas cercanías no abunden mármoles u otras piedras adecuadas".



Segovia. Catedral. Retablo mayor (detalle).

Como señala Bédat, comenzaba para la Real Academia una ímproba tarea, pues tenía que informar de infinidad de proyectos que seguidamente se remitieron a Madrid. El centralismo artístico quedaba patente. Los decretos fueron, en efecto, remitidos a las autoridades eclesiásticas de provincias, siendo en general favorable la contestación, como señala el propio Ponz. De entre las respuestas, la más contundente a favor del control académico fue la del obispo de Osma, partidario de simplificar el culto, lo que explica Bédat por sus inclinaciones jansenistas.

Ahora bien, pese al apoyo de los obispos, el cumplimiento del decreto regio entraba en colisión con la inercia del ímpetu barroco, el oficio de los artistas y la misma economía. Pese a que se afirmaba en el decreto que en cualquier parte del reino era fácil hallar buenos materiales pétreos, la realidad era muy otra. La tradición de los retablos favorecía el empleo de la madera, y en ello hay que ver razones de abundancia de este material, dificultad de explotación de las canteras, mayores dificultades técnicas, falta de hábito de los artífices, etcétera.

En el archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando hay documentación respecto a los proyectos enviados y las actuaciones, cuyos acuerdos se reflejan en las actas. Existe, pues, una problemática más que una polémica en torno al cumplimiento. Este es el aspecto que aquí deseamos abordar: la aplicación práctica de los decretos, en casos bien determinados.

Como se verá, uno de los escollos principales fue el de los materiales. Como no siempre podía disponerse de mármoles, al menos sí se podía acudir a otros materiales no combustibles. De ahí la apelación al estuco y la arcilla. El primer material tenía una gran ascendencia, resultaba barato, pero requería pericia. Recuérdese que durante el Renacimiento la mayoría de los "estuquistas" que trabajaron en España fueron italianos. Ahora se va a producir una revitalización del estuco, que se recomienda desde la Academia cuando no se dispone de mármol. En 1785 se editó, por la Imprenta Real de Madrid, un tratado sobre el estuco, escrito por Ramón Pascual Diez, que era académico honorario (11). El mismo autor había desarrollado su método en las clases que dio en la propia Academia. Su tratado ofrece teoría y práctica del estuco, pasando a explicar su aplicación en la construcción de retablos. Pascual Diez fue canónigo de la catedral de Ciudad Rodrigo y es autor de varios retablos en dicho templo. El estuco se aplica a las figuras y a la arquitectura. Las esculturas en blanco remedaban mármoles; pero, a su vez, se podían hacer columnas imitando mármoles de colores. Para ello se fabricaba un alma de madera, que se envolvía de estucos. Se procedía después a un esmerado pulimento, hasta que se descubrían los colores. Se concluía con un acharolado, que ofrecía el aspecto de los más lucientes mármoles. De esta suerte comenzaba una era de imitaciones de mármoles con estuco o madera, en que el barnizado y pulimento constituían una tarea fundamental. "Pintor, dorador y charolista", así se autodenominaban muchos maestros aplicados a la tarea de imitar mármoles.

Los proyectos de retablos, cuya aprobación se somete a la Academia, iban acompañados de diseños, que no se hallan entre la documentación del archivo. La revisión de tales proyectos permite establecer deducciones respecto al procedimiento y eficacia de las medidas de supervisión.

Hay que advertir que las consultas a la Academia se formulan ya antes de que se firmen los decreto de 1777. Así, en 7 de junio de 1770, don José Ignacio de Goyeneche escribía a don Vicente Pignateli, significándole que en lugar de Irurita, valle del Baztán, reino de Navarra, se proyectaba realizar un retablo "de muy considerable coste" para su iglesia parroquial (12). A tal efecto había confeccionado un diseño Juan José de Echarri, que se remitía a la Academia "suplicándole se sirva presentarla el referido diseño a fin de que le examine y dé la censura que merezca, para que arreglándose a sus sabias advertencias, se execute la obra con el acierto que se solicita". En junta ordinaria de la Academia, de 10 de junio, se consideró el diseño; que fue reprobado, justificándose la decisión por cuanto el propósito de la Academia era "desterrar el mal gusto y que no se gaste el dinero en obras que nos afrentan". Ahora bien, como la intención de la Academia era ayudar, se tomó, asimismo, el acuerdo de que "con presencia del citado diseño se forme otro arreglado y oportuno a la idea de aquellos naturales". El encargado de plasmar esta "idea" fue don José de Hermosilla, quien comunicaba el 26 de julio que ya lo había realizado. Requería que "el artífice que se encargue de su execución no la equivoque", debiendo montear por partes el todo, arreglado a las medidas del "Pais". Es decir, más que un diseño arreglado a escala, lo que el arquitecto había realizado en servicio de la Academia era una "idea" o esquema general. Explicaba que el sagrario quedaba "muy cómodo para exponer a Su Majestad con decoro y magnificencia", lenguaje, como se ve, puramente académico. La junta ordinaria de 12 de agosto examinó la traza elaborada por el académico de honor don José de Hermosilla, aprobándola "como la más oportuna y arreglada al sitio". Y, así, se decidió remitirla para que el artífice construyera el retablo.

Las consultas a la Real Academia se remitieron desde todos los puntos de la península. El primero de marzo de 1788, don Pedro, cura párroco de Riudoms, arzobispado de Tarragona, remitió a la Academia tres diseños elaborados por sendos artífices, para la obra del retablo mayor de su iglesia parroquial. La Academia emitió su parecer el 5 de abril del citado año, pronunciándose por una de las trazas (13).

En la localidad de Paiporta, cercana a Valencia, se presentó en 1778 el caso del retablo mayor de la parroquial, que ya estaba hecho antes de que se emitiese el decreto de 1777. El contenido de su situación se expresa en una carta de Antonio Ponz al conde de Florindablanca (14). El lugar de Paiporta había recurrido contra la decisión de que no se colocase el retablo. Intercedía el marqués de Valdecarzana, "señor de aquel lugar y contribuyente con limosnas para la hechura de dicho retablo", contra la opinión del arzobispo de Valencia de que no se pusiera, "por ser un promontorio de madera inferior en calidad al que intentan quitar". Como el retablo tenía que dorarse, consideraba el arzobispo que era mejor con el importe de la pintura "hacer uno de yeso y estuco proporcionado al sitio", recurso que gozaba de la simpatía de la Academia. Ponz, sin embargo, en esta ocasión se muestra partidario de contemporizar,

"por estar hecha la obra cuando dicha carta se expidió". Prudente en extremo, indicaba Ponz que para quedar bien, el arzobispo debería meramente exhortar a los feligreses para que no lo colocaran, pero asegurándose antes por el parecer de la Real Academia de San Carlos de Valencia de que el retablo estaba "falto de reglas y dignidad".

El arzobispo de Valencia había recibido una carta de Floridablanca, fechada en Madrid a 16 de junio, en que el ministro manifestaba el parecer del rey Carlos III, en que creía "oportuno usar alguna condescendencia en el presente caso de hallarse ya hecha la obra del retablo de la iglesia de Paiporta cuando se expidió la carta circular". Y para que quede claro que el monarca seguía muy de cerca todo el negocio de los retablos, continúa el arzobispo de Valencia de esta forma: "Contempla conveniente S. Majestad disponga yo que esta Academia de San Carlos examine los planos del retablo y prescriba qué cosas puedan enmendarse, cercenando algunos follajes y adornos de mal gusto... a fin de reducirle a arquitectura menos irregular". También recomendaba que se pintase el retablo "de colores que imiten mármoles y jaspes". De esta forma se podía colocar el retablo complaciendo a los feligreses, pero una vez aceptadas las reformas propuestas. Esto serviría —dice el arzobispo— de ejemplo para otras iglesias, a fin de que antes de construir los retablos consultasen a la Academia de San Fernando o a la de San Carlos. La Academia valenciana empezaba ya a tomar vuelo.

El 28 de febrero de 1778 remitía el obispo de Teruel a don Antonio Ponz una carta, acompañando el diseño del retablo principal de una de las iglesias de Campo, de esta diócesis. El retablo estaba ya hecho, de madera, y faltaba la pintura. Se remitía también el informe del dorador, para que la Real Academia determinara qué adornos debían emplearse.

Conocemos el punto de vista de la Academia, después del acuerdo tomado en junta ordinaria, recogido en carta sin fecha ni firma, pero que lleva las características de Antonio Ponz. Se expresa que la Academia debía dictaminar acerca de diseños de arquitectura de obra proyectada, y que, en cambio, aquí se solicitaba dictamen de la pintura que habría de aplicarse a un retablo ya construido. La cuestión radicaba en que dicho retablo "la Academia lo ha juzgado por obra extravagante y del todo contraria a los preceptos y reglas de arquitectura, siendo de dictamen que en semejante obra no se debe expender caudal alguno, pues cualquier adorno sobrepuesto sólo serviría de hacerla más visible y ridícula. Si fuera posible quitar dicha memoria de la vista, sería acción obsequiosa al Arte, al decoro de la Nación y a las intenciones de S. M. y cuando no, menor mal sería dejarlo así". Por duro que parezca el juicio, expresa adecuadamente la firmeza de la Academia. Venía a decir que no se debía gastar dinero alguno en pintar el retablo; que lo más aconsejable sería hacerlo desaparecer, o al menos dejarlo como estaba. No hay la menor duda de que se trataba de un retablo barroco retardado, sin posible enmienda.

Pocos arzobispos como el de Valencia pusieron tanto celo en el cumplimiento de los decretos de 1777. Con fecha de 17 de diciembre mandó expedir una circular, en aplicación de los indicados decretos (15). Recomendaba la mayor moderación en el empleo de luces en el interior de los templos. Así no debían exceder de doce. Para la exposición del Santísimo Sacramento, "en el Monumento no podrá haber sino un número competente, procurando moderar el exceso que hasta aquí se ha advertido en esto, para precaver así en cuanto sea posible el peligro de incendio a que está expuesto el Templo en semejantes ocasiones".

Pasando al terreno de los hechos, el arzobispo denunció al conde de Floridablanca la determinación de la junta de la parroquia de San Esteban de Valencia, de proceder a sustituir el retablo antiguo por otro de madera moderno. A tal efecto, sin autorización del prelado, habían recogido limosnas para costear esta obra. En todo caso él estaba dispuesto a autorizarlo, si se acometía un retablo de piedra. Prestando atención a la resistencia de la parroquia, el rey dispuso que el Consejo de Estado tomase resolución sobre ello. Era natural, por cuanto no se trataba de un dictamen pericial de la Real Academia, sino de la violación de una norma jurídica: se estaban recogiendo limosnas sin la autorización pertinente.

Reunido el Consejo de Estado a instancia de Carlos III, acordó que sólo se autorizaría nuevo retablo si la parroquia aceptaba que se hiciera de piedra. En este caso se autorizaría seguir la recogida de limosnas. A tal efecto, se ofició al regente de la Audiencia de Valencia para que la parroquia de San Esteban cumpliera dicho acuerdo. Por otro documento consta que el rey vio "con satisfacción lo dispuesto por el Consejo" y se congratuló por la rapidez con que se había actuado. Poseemos otra carta del arzobispo a don Antonio Ponz, de 16 de febrero de dicho año,

mostrando su agrado por la resolución del Consejo. Al mismo tiempo advertía la existencia de otra situación similar, a saber, que en el convento de Santo Domingo de Valencia la comunidad pretendía hacer un retablo, variándose de parecer entre hacerle de madera o de piedra; que había que estar sobre aviso para que se cumpliera lo ordenado, si bien por tratarse de un convento, el arzobispo carecía de jurisdicción, por lo que lo advertía a la Real Academia.

También se solicita el parecer de la Academia respecto al retablo que se pretendía hacer en la iglesia parroquial de El Villar, del arzobispado de Sevilla (hoy provincia de Huelva) (16), Blas Molner, director de Arquitectura en el Estudio de Nobles Artes de Sevilla, se dirigó a la Academia en marzo de 1778, diciendo que había hecho un diseño para dicho retablo y que había entregado otro Juan Cano, de profesión carpintero. Solicitaba que la Academia San Fernando se pronunciara respecto a cuál de los dos era más adecuado, pero exponía la inconveniencia de que se tomara en consideración la propuesta de un autor insuficientemente titulado. Molner reprueba el diseño de Juan Cano y manifiesta su adhesión a los principios de la Academia, para que no se propagara "más la corrupción de las reglas de las nobles artes, que el mal gusto que en Sevilla plantó don Jerónimo Barbás, autor del retablo mayor del Sagrario de esta Catedral y modelo por donde han hecho y hacen en este reino por ser estilo (aunque más malo) todas las obras". Hay respuesta al conde de Floridablanca sobre este escrito, sin duda de Ponz, en 19 de mayo de 1778,



Transparente. Catedral de Toledo.

indicando que para que diera respuesta la Academia necesitaba los diseños, que no habían sido mandados, pero que de todas suertes "tengo por mucho más hábil a Molner que a su competidor y que es cosa ridícula se ingiera un carpintero en obras dependientes de las Nobles Artes".

Entre otros dictámenes emitidos por la Real Academia se hallan los referentes al retablo de una capilla de la iglesia parroquial de Sesma, en el reino de Navarra, con fecha de 21 de agosto de 1787; otro de 10 de marzo de 1785, acerca del retablo mayor de la iglesia de Puente de Pomar, en el obispado de Palencia, en que la Academia impone prescripciones; los de tres retablos para la capilla del colegio de Calatrava de Salamanca. En 29 de noviembre de 1782, la Academia escribía al Colegio, requiriendo que se enviara un diseño "de mano más diestra que la del arquitecto que corre con ellos", lo que implica una censura a Jerónimo García de Quiñones. También indicaba la Academia que era más a propósito "que los citados altares se executen de piedra, por la docilidad de la que se gasta en Salamanca". Al fin se decide, para evitar dilaciones, que el diseño de los retablos salga de la propia Academia. El académico don Pedro Arnal se hizo cargo de los diseños, solicitando en escrito de 5 de abril de 1783 dirigido a Antonio Ponz que se le den los honorarios que la Junta de la Academia determine.

En 1778 se hacen otras consultas para realizar el retablo del Colegio de Oviedo en Salamanca. Se envían diseños firmados por N. Quiñones y Lesmes Joseph Gavilán, rechazándolos la Academia "porque son de una arquitectura licenciosa y de una forma poco elegante".

El rechazo de la madera por la Academia para construir retablos determinó la búsqueda de materiales sustitutorios incombustibles. Una iniciativa provino de Zaragoza, en 1778 (17). Don Francisco Albella, estatuario zaragozano, había presentado en 1778 a la Sociedad Económica de Amigos del País una propuesta para realizar "retablos, estatuas y otras obras en materia de argila, con lo que se conseguiría evitar los incendios y humedades". Don Pedro Escolano de Arrieta escribía en 31 de mayo de 1780 para que la Academia tomara resolución. Ésta resuelve que "podían hacerse las obras muy bien del modo propuesto por Albella".

De lo que se trataba era sencillamente de realizar los retablos a base de barro cocido (argila = arcilla). Refiere el solicitante que con esta técnica se habían hecho anteriormente obras como el retablo mayor del convento de Jerusalén, de Zaragoza; la imagen de San Bruno, en la puerta de la Hospedería de la Cartuja de la Concepción, y las esculturas de un crucifijo, la Virgen y San Juan, en la villa de Calatorao, hechas por Gregorio Mesa y pintadas. Indica, asimismo, Albella que él "ayudó a la construcción de cuatro estatuas simbólicas de los tiempos", por encargo del marqués de la Ensenada, hechas con tal perfección "que se dudaba si eran de mármol".

En defensa de la técnica que experimentaba, decía que la arcilla "apenas hay pueblo donde no se encuentre..., y es de por sí tan sólida y subsistente que no admite carcoma como la madera... y puede competir en la duración con las piedras más fuertes". Las piezas sólo se cocían al primer fuego y alcanzaban enorme dureza. Pero admitían la pintura al temple y al óleo, e incluso "un barniz a fuego que imite perfectamente el oro sin gastarlo... y se pueden imitar los jaspes y varios colores". Además, por ser tan barato el material, se podrían hacer las obras de mayor empeño.

La Academia dio su beneplácito para que Albella continuara sus experiencias y pudiera de esta suerte traducir en obras sus ideas. El propio artista tenía una petición a la vista: un retablo que estaba previsto hacer en la iglesia nueva de Aguarón, partido de Daroca, en cuyo templo había ya realizado Albella varias obras de estuco.

En 5 cinco de mayo de 1787 se remitían a la Academia los diseños para la construcción "de un tabernáculo, altar mayor, sillería y costados del presbiterio" de la iglesia parroquial de San Ginés, de Madrid. Habían sido diseñados por don José Fernández Piedra y merecieron la aprobación de la Real Academia en 16 de mayo del mismo año, porque "han parecido estos dibujos arreglados, de buena proporción y muy conformes en todas sus partes a los decorosos fines a que se destinan". Esperaba la Academia que la parroquia, que había mostrado tanto celo en la ejecución de estos dibujos, buscara los artistas más adecuados para que la ejecución se llevara a término con la dignidad que el templo requería. Sin embargo, en 1824 la iglesia sufrió un grave incendio. Se reconstruyeron los retablos, sin duda siguiendo el modelo de los anteriores, con una labor esmerada que imita a mármoles, pero en madera charolada y dorada (18).

También en Burgos se hacían retablos neoclásicos con arreglo a las normas impuestas por la Real Academia. El 9 de enero de 1788, el arquitecto José Cortés del Valle hacía el proyecto del retablo destinado a la capilla de la Casa Consistorial de Burgos. Constaba de dos cuerpos y ático. En el centro del principal se dispondría un lienzo de la Concepción, dentro de un marco a imitación del altar mayor de la iglesia de San Carlos de Roma.

Sin duda se proyectaba de mármol y jaspe, pues se ordena que se informe acerca de las canteras de donde podrían traerse (19).

En 1788 da comienzo el reinado de Carlos IV y la Academia mantiene estricta vigilancia para que se cumplan las órdenes dictadas por el monarca anterior. En 10 de enero de 1790, el escultor catalán Salvador Gurri, que era académico de mérito, presentaba planos para la realización de un retablo dedicado a Santa Teresa, con destino al convento de Carmelitas Descalzas de Barcelona, que fue aprobado por la Academia (20). El 7 de mayo de 1790, el escultor catalán Francisco Bonifás, académico de mérito, escribía a Antonio Ponz encareciéndole la aprobación de un proyecto de retablo que había realizado para templo que no menciona (21). La Academia lo aprobó el 20 de junio del mismo año. Se remiten a la Academia este mismo año otros proyectos de retablos para el convento de la Marced, de Santiago de Compostela; convento de Carmelitas Descalzos, de Manzanares (Ciudad Real) y Carmelitas Descalzas de Lucena.



Segovia. Catedral. Retablo mayor

En 1791 se produjo el incendio de la Real Cárcel de Corte de Madrid, por causa del retablo de su capilla. Esto motivó que se reavivara la cuestión de prohibir la construcción de retablos de madera. Una nueva circular de Carlos IV fue despachada en noviembre de 1791, exigiendo que los retablos se hicieran de piedra o estuco y que en caso de que se pretendiera hacerlos de madera se requería una autorización especial (22). Los obispos apoyaron las reales órdenes lo mismo que anteriormente, aunque surgieron muchas peticiones de que se autorizara el empleo de la madera, por el mayor precio que suponía la utilización de la piedra o mármol.

Difundir la práctica del estuco suponía poder aplicar un procedimiento que hiciera posible el cumplimiento de lo ordenado, es decir, evitar el riesgo de incendios. Pero faltaban operarios adecuados. En el verano de 1792, don Ramón Pascual Diez, capiscol de la catedral de Burgo de Osma, había dado en la Real Academia un curso para la enseñanza del estuco. A este curso asistió un operario llamado Manuel Rata, vecino de Alcalá de Henares. El 5 de marzo de 1794 dirige un escrito a la Real Academia denunciando el empleo de madera en los retablos que se hacían en Alcalá, y pidiendo que los que se encargasen en esta localidad debieran encomendárselos a él, pues conocía la técnica. (23) En el escrito que envía a la Academia menciona las características de la técnica, advirtiendo que lo que en realidad hacía Pascual Diez no era estuco, sino escayola, "pues el estuco se hace del polvo del mármol y la escayola es un yeso que se mezcla con colores". Para acrecentar sus méritos, señala que en España había muy pocos estuquistas y que por esta razón había que emplear a los que sabían la técnica, como él.

Las órdenes reales eran terminantes en cuanto a la depuración del estilo en su imagen clásica y en el empleo de materiales incombustibles. Es evidente que lo más fácil de conseguir era el acomodarse a las normas neoclásicas. El barroco fue poco a poco cediendo terreno, hasta desaparecer. Otra cosa era el destierro de la madera. Menudean las peticiones a la Academia, solicitando autorización para servirse de la madera. En 5 de julio de 1793 el provincial de los Mínimos de San Francisco de Paula, de Alcalá de los Gazules (Cádiz), remitía a la Real Academia el dibujo referente al retablo mayor proyectado para dicho convento. Lo había diseñado Sebastián de Aguilar y lo costeaba un devoto. Sin embargo, el benefactor no podía afrontar un retablo de piedra o estuco porque el precio lo impedía, de suerte que había que hacerlo "en madera jaspeada imitando a piedra". Y esto fue asaz frecuente. Es fácil ver que el neoclasicismo se impuso en la estética de los retablos; pero lo normal era servirse de madera. La arquitectura imitaba mármoles, jaspes y bronces, mientras que el blanqueado de las estatuas hacía que pasaran por obra de mármol. Con todo, el celo de los cumplidores fue permanente. Tal es el caso de Pedro León de Sedano, profesor de Arquitectura y Escultura en la Real Academia de Bellas Artes de Valladolid, que informaba de continuo a la Academia de San Fernando acerca de las transgresiones que observaba. Comunicaba el edificio, su propietario y caracteres de la obra de madera que se estaba haciendo, muchas veces sin conocimiento de la Academia. Sus denuncias tuvieron inmediata respuesta por parte de la Academia, que aplaudía sistemáticamente su diligencia. En un escrito remitido a don Isidoro Bosarte el 25 de enero de 1805, daba cuenta del incendio acontecido en la cofradía de Jesús Nazareno, de Valladolid, y que ocasionó la destrucción del retablo y la imagen del Cristo del Despojo. Sin embargo, todos los retablos neoclásicos que se hicieron en la iglesia de esta cofradía son de madera imitando mármol. El estilo barroco despareció de Valladolid, pero los retablos siguieron siendo de madera. La cuestión económica es la que a la postre prevalecía.

NOTAS

1 Ives Bottineau: *L'Art de cour dans l'Espagne des Lumières. 1746-1808*, De Boccard, París, 1986.

2 Palomino: *Museo Pictórico*. Biografía del pintor Francisco Rizi: "También es de su mano el célebre cuadro de Santa Leocadia, que está en el altar mayor de la iglesia del Convento de Capuchinos de la ciudad de Toledo, que como entonces trazaban los pintores los retablos, había en ellos pintura; pero como ahora los trazan los ensambladores, todo es de madera: sin advertir los incendios lastimosos que en estos años se han experimentado; pues una vez prendido el fuego por desgracia, en una montaña de madera seca no hay fuerzas humanas para apagarlo".
Antonio Palomino: *Vidas*, Alianza Editorial, 1986, pág. 276.

3 Con precisión de datos, hace la historia constructiva del retablo y Transparente, José Luis Barrio Moya: "Ventura Rodríguez y sus obras en Cuenca. Nuevas aportaciones", en *Estudios sobre Ventura Rodríguez*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1985, págs. 149-184.

4 Thomas Ford Reese: *The Architecture of Ventura Rodríguez*, Garland Publishing Inc. New York and London, 1976.

5 Antonio Ponz, tomo III, carta III, obras en la catedral de Cuenca: "No ha sido desafortunada, como otras, la catedral de Cuenca, en algunas obras considerables que, para su mayor adorno, han mandado hacer en nuestros días, ni tiene por qué arrepentirse de los caudales que en ellas ha empleado. Hablo de la capilla mayor, como también del otro altar llamado Transparente situado en el reverso. Los expresados altares fueron ejecutados por dibujos de don Ventura Rodríguez... Con este buen principio se continuó y acabó un trabajo de honor para las artes, decoroso a la iglesia y que conservará buena memoria del tiempo y de los sujetos que lo determinaron".
Véase Wifredo Rincón García: "Ventura Rodríguez y Antonio Ponz", en *Estudios sobre Ventura Rodríguez*, op. cit. págs. 99-121.
Antonio Ponz leyó las inscripciones: "Franciscus Vergara, Academicus Romanus, 1758" (en la medalla principal); "Romae 1759 (en el relieve de la mano derecha).

6 Guadalupe Ramos de Castro: *"La Catedral de Zamora,* Fundación "Ramos de Castro", Zamora, 1982, pág. 153.

7 Guadalupe Ramos de Castro: "La escultura del retablo mayor de la catedral de Zamora", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid,* 1983, pág. 518.

8 Arturo Hernández Otero: "El altar mayor de la catedral", *Estudios Segovianos,* 1952, págs. 281-322.

9 Claude Bédat: *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid. 1744-1808.* Universidad de Toulouse, Le Mirail, 1974, pág. 332.

10 "Han llamado singularmente su religiosa y soberana atención (la de Carlos III) las tristes y dolorosas experiencias que se repiten frecuentemente en los sagrados Templos, en que por lo frágil y combustible de las materias de que se componen los retablos, adornos y techumbre de los más de ellos, y por no adaptar exactamente su forma a las reglas del arte y del buen gusto, unos perecen lastimosamente entre las llamas, como acaba de suceder en el antiquísimo y precioso monumento de Santa María de Covadonga, y sucedió pocos años con la parroquia de la Cruz de Madrid, habiendo estado a riesgo de lo mismo la iglesia de Santo Tomás..."
Decreto de 25 de noviembre de 1777, dirigido a los arzobispos, obispos, cabildos y prelados"..

11 Claude Bédat: *L'Académie des Beaux-Arts,* op; cit. pág. 347 "Teoría y práctica del estuco y jaspes en el tratado de Ramón Pascual Diez", comunicación presentada por José Ramón Nieto González en el IV Simposio Luso-Español de Arte, celebrado entre los días 13 y 17 de abril de 1987 en Coimbra. Las actas en que se recogerán las comunicaciones están pendientes de publicación. Quiero agradecer al señor Nieto su autorización para dar cuenta del contenido de su intervención.

12 Archivo de la Real Academia de San Fernando, A.R.A.S.F. Documentos, 34-2/2.
Esta tendencia a consultar a la Real Academia se manifiesta, asimismo, por el escrito que envía en marzo de 1770 el monasterio de Sobrado de los Monjes, en Galicia, para que se emitiera dictamen acerca del retablo mayor que había sido ajustado con el escultor José Ferreiro. Efectivamente, cuando se hizo la escritura, se advirtió al escultor que la efectividad del contrato quedaba condicionada a que tuviera "entera aprobación de inteligentes", y con este fin se consultaba a la Real Academia.
A.R.A.S.F. Documentos, 34-3/2.

13 A.R.A.S.F. Documentos, 34-2/2.

14 A.R.A.S.F. Documentos, 34-2/2.
Carta de Antonio Ponz al conde de Floridablanca, de 20 de junio de 1778. Carta del arzobispo de Valencia al conde de Floridablanca, de 29 de junio de 1778.

15 A.R.A.S.F. Documentos, 35-1/2.

16 A.R.A.S.F. Documentos, 34-2/2.

17 A.R.A.S.F. Documentos, 34-2/3.

18 A.R.A.S.F. Documentos, 34-2/3.
Hace referencia al incendio don Elías Tormo: *Las iglesias del antiguo Madrid,* Madrid, 1927. Reedición por el Instituto de España, 1979, pág. 121.

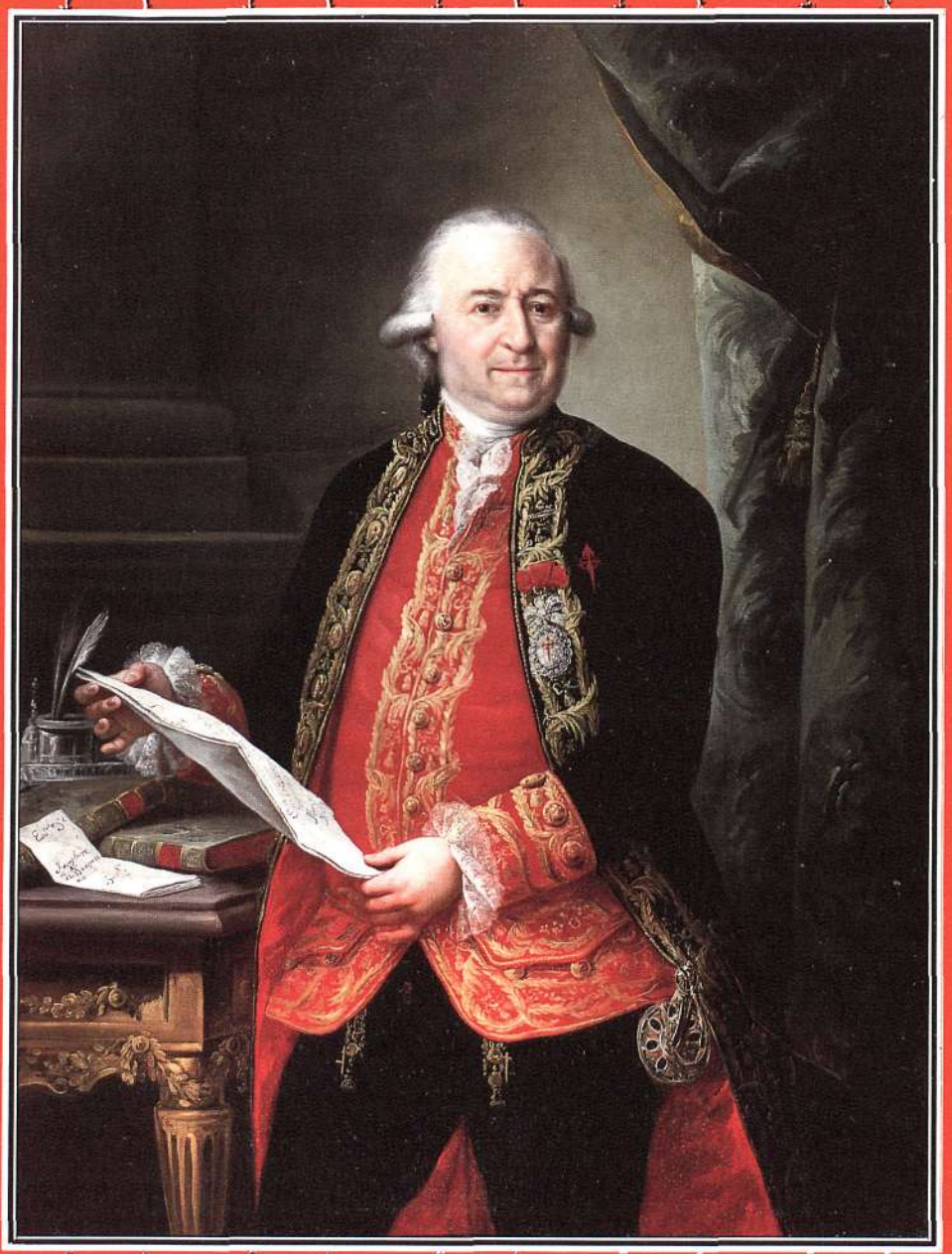
19 A.R.A.S.F. Documentos, 34-2/3.

20 A.R.A.S.F. Documentos, 34-2/2.
En su petición, Salvador Gurri indica que "se sirva mandar la aprobación o bien corregir los defectos para poder continuar la obra con el orden y acierto que desea Vuestra Excelencia".

21 Carta autógrafa del escultor Fracisco Bonifás (y Massó). Indica que el encargo correspondía a un devoto y que estaba prevista la colocación de un relicario. Bonifás muestra la apurada situación económica en que se hallaba: "nos vemos en tal apuro por falta de fahena, que este retablo me he empeñado a hacerlo por mil libras catalanas". Y humildemente prosegía: "en ese borrador disimulará V. M. fácilmente la falta de limpieza, atendiendo a mi edad".
A.R.A.S.F. Documentos, 34-2/2.

22 *Bédat: L'Académie des Beaux-Arts...,* pág. 347.
El texto de la nueva circular, de 8 de noviembre de 1791, decía lo siguiente: "El lastimoso incendio que ha sufrido la Real Carcel de Corte de Madrid, ocasionado por el Retablo de su Capilla, que era heho de madera, acaba de ser convincente prueba de lo perjudicial que es esta materia para semejantes usos. En vista, pues, de estas continuadas desgracias, me manda el Rey, siempre atento al bien de sus vasallos, que recuerde a V. la Carta Circular que de orden de su Augusto Padre se le pasó igualmente a los demás Prelados en 25 de noviembre de 1777, encargando cuidasen de que no se hiciesen retablos de madera para evitar tan repetidas desgracias. Pero viendo que aquella exhortación no ha producido todo el efecto que se desea y es preciso, ha venido S. M. en resolver se escriba otra vez a V. para que de ningún modo permita hacer Retablo alguno en los Templos de su Diócesis, incluso los de los Regulares, sino de piedra o de estuco; y que cuando por algún motivo se intente hacerlos de madera, se haga presente a S. M. para obtener licencia, precedidos los informes del motivo... espero que su celo evitará se continúe aún este abuso en algunas partes con el pretexto de estar ya empezados".
Texto incluido en *Distribución de los Premios concedidos por el Rey nuestro señor,* en junta pública de 20 de agosto de 1793, Madrid, Imprenta de la viuda de Ibarra, pág. 17.

23 A.R.A.S.F. Documentos, 34-3/2.



OBRAS INÉDITAS DE MARIANO SALVADOR MAELLA *y otras consideraciones* POR JUAN J. LUNA

MARIANO SALVADOR MAELLA (VALENCIA 1739-MADRID 1891) es uno de esos artistas fundamentales del panorama pictórico español dieciochesco que todavía no ha conseguido merecer una atención suficiente para alcanzar el estudio de conjunto amplio y profundo que su categoría artística demanda. Las numerosas creaciones que llevó a cabo en pintura mural y de caballete, los dibujos y grabados muestran a un autor que trabajó con técnicas muy diversas y desarrolló todo tipo de asuntos, desde la pintura religiosa a la mitológica, pasando por la puramente histórica —imaginando acontecimientos del pasado y narrando hechos del presente— hasta el retrato y los temas de género, al estilo de su tiempo. Pero tan espectacular y abundante producción carece de sistematización y análisis pormenorizados e incluso su importancia, dentro de las últimas décadas del XVIII y la transición al XIX, se encuentra todavía a la espera de ser convenientemente resaltada. Indudablemente, sus fórmulas y espíritu corresponden a la etapa de Carlos III, en la que concluyó de educarse estéticamente a la sombra de Mengs, obteniendo encargos y, como resultado, renombre: así, esos casi treinta años condicionaron su ejecutoria posterior, determinando la línea principal de sus labores subsiguientes, que no son otra cosa que una prolongación, sin transformaciones dignas de mención, de la época precedente.

El principal repertorio de datos razonados que se le ha dedicado es el de Alcolea (1) que, a modo de introducción a la vida y a la obra del autor, ofrece una visión actualizada de su biografía tradicional (que llega hasta las postrimerías de la centuria) contenida en el texto clásico de Orellana (2). Ello no implica que antes hubiese sido desdeñado, puesto que, tanto Aguilera (3) y Lafuente Ferrari (4), como Sánchez Cantón (5), se ocuparon en sus libros de Maella y de sus circunstancias, pero nunca existió el deseo de ahondar en su interesante proceso creador; no obstante, el tercero afirmaba "... no es artista que tenga hoy muchos admiradores; sin embargo, un estudio detenido de sus obras aumentaría notablemente el aprecio de sus dibujos, sus bocetos y sus retratos..." Como es natural, diversos artículos realizados desde mediados de los años sesenta hasta el momento en que estas líneas se escribren, han revisado aspectos parciales de su amplia producción, como son los dibujos (6) o sus funciones artísticas al servicio de la corona de España, en el terreno de la tapicería (7) al igual que en la pintura mural, sumamente variada, y en la de caballete (8).

Otros textos de carácter general, pero fundamentales para conocer aspectos diversos del siglo XVIII español han aportado, entre su maraña riquísima de datos nuevos, detalles sobre determinados pormenores referentes al pintor y al ambiente artístico en el que desempeñó sus funciones principales. El ámbito académico se expresa en la obra de C. Bedat (9) y refleja las situaciones por las que pasó la docta institución fundada en 1752 y en la que tanto participó el artista recorriendo su "cursus honorum". J. J. Junquera, al analizar las decoraciones de las residencias de Carlos IV (10), propicia un mejor conocimiento del autor, al retirarle algunas atribuciones tradicionales y sugerir nuevas ideas, que recogen motivos que el propio investigador había tratado con anterioridad, fundamentando aún más la presencia de Maella en la corte española. El volumen de "Summa Artis" consagrado al XVIII hispano (11) evidencia situaciones y realizaciones de la época con indudables hallazgos que valoran la participación del artista en las diferentes empresas que tuvieron lugar por espacio de varios reinados, aunque incurriendo en el sistema iniciado por Sánchez Cantón de incluir a Maella en el período de Carlos IV. Diferente resulta la recentísima obra de Bottineau (12) con la cual culmina su monumental trabajo dedicado a valorar el arte cortesano durante esta centuria final de

M. S. Maella. *Don Froilán de Braganza*. Museo del Prado. Madrid.

la Edad Moderna. Aprovecha para llevar los linderos del siglo hasta el umbral de la Guerra de la Independencia y en su visión de conjunto Maella ocupa un lugar descollante, entre sus coetáneos, al lado de los más distinguidos pintores del momento. Gracias a su labor continuada y a la consulta de archivos y fuentes documentales de variada especie, el investigador francés consigue desvelar más de un problema en la vida y la obra del valenciano, apuntado incluso sugerencias de singular valor, por lo que tienen de renovadoras para comprender algunos de los acontecimientos que determinaron su peripecia personal. Análogamente establece los lazos estéticos y las fórmulas de base para fijar de hecho el camino que el maestro pudo seguir a lo largo de su vida al servicio de los monarcas y de quienes interpretaba muchos de sus deseos en materia pictórica. En este breve panorama crítico es de justicia señalar una tesis doctoral (13) emprendida hace años, que sigue su curso, aunque más lentamente de lo que sería de desear.

Lienzos y dibujos de Maella han figurado en distintas exposiciones generales, particularmente a lo largo de los últimos diez años. Por las novedades que han aportado conviene resaltar una de carácter comercial (14), otra motivada por la inauguración del Museo Municipal de Madrid (15), la que se dedicó al siglo XVIII en España, en Burdeos, París y Madrid (16), las organizadas por E. Sullivan en Dallas (17) y J. J. Luna en Japón (18) y otra consagrada a un importante repertorio de obras de diferentes pintores en el coleccionismo privado (19).

Así, al compás del creciente interés que suscita el descubrimiento progresivo del siglo XVIII español en particular y la propia centuria en términos generales en el mundo, han ido apareciendo piezas nuevas y se ha dirigido la atención a las ya conocidas, por lo que se hace necesario establecer el catálogo razonado de la obra del autor, a fin de evidenciar los principios fundamentales de su estética personal, las relaciones con otros artistas, la separación de originales y copias, el grado de intervención del taller y fijar el papel del hombre y del pintor dentro del escenario del arte español, en instantes tan cruciales como son los correspondientes a los reinados de Carlos III y Carlos IV, en los que su presencia actuó desde un lugar preponderante. Al tiempo sería de suma utilidad conocer sus actividades al servicio del "rey intruso", José I y en qué medida tales funciones precipitaron su ruina al alejarle de los círculos cortesanos cuando regresó Fernando VII de su exilio en Valençay.

Dentro de lo que cabe, la biografía de Maella no es desconocida en exceso; merced a las informaciones de Orellana y las investigaciones del siglo XX existen bastantes datos que permiten hacerse una idea relativamente completa de los cauces por los que discurrió su existencia, bastante dilatada para la esperanza de vida de la época. Mariano Salvador Maella, hijo del modesto pintor valenciano de su mismo nombre, llegó a los once años a Madrid y fue discípulo del conocido escultor Felipe de Castro, con quien pasó dos años practicando dibujo y modelado. Sin embargo, a pesar de su progresos en la escultura, vio en la pintura su verdadera vocación y conscientemente se unió al grupo que dirigía Antonio González Velázquez en la Real Academia de San Fernando, donde obtuvo premios y distinciones, concluyendo sus estudios en 1757. En 1759, tras un fallido intento de pasar a América —desde Cádiz, adonde había acudido a trabajar— se decidió a ir a Roma por sus propios medios, pidiendo desde allí ayuda a la Academia, que le concedió una pensión extraordinaria, merced a los galardones que había alcanzado en las instituciones artísticas romanas. A su regreso a España, en 1765, es elegido "académico de mérito" de San Fernando y entra en la órbita de Mengs, que le protege y ayuda, advirtiendo las condiciones favorables del artista: soltura de pincelada, sentido del color y profesionalidad. Trabaja para la Fábrica de Tapices, dirigiendo las labores de otros artistas más jóvenes, y en 1774 es nombrado Pintor de Cámara. Sus relaciones con Francisco Bayeu fueron difíciles; a pesar de ello, recibieron encargos compartidos para el Palacio de La Granja de San Ildefonso y el claustro de la catedral de Toledo. Fue teniente director de Pintura de la Academia en 1782; director de Pintura en 1794; director general de la misma en 1795 y primer pintor del rey en 1799, a la vez que Goya. "Colaborador" de los franceses, cuando la invasión napoleónica a partir de 1808, fue condecorado por el Gobierno de José I. En consecuencia, fue apartado de la corte al regreso de Fernando VII, aunque se le concedió "por vía de limosna" una pensión vitalicia, en atención a sus innegables méritos artísticos y al papel que había desempeñado en los reinados de Carlos III y Carlos IV, siendo sustituido en sus cargos por Vicente López.

Su indudable personalidad propia, con perspectiva histórica, resulta una de las más interesantes de su tiempo y menos conocidas actualmente; destaca, sobre todo, en sus dibujos y en sus deslumbrantes bocetos, donde pervive mucho el gusto barroco y singularmente rococó, aprendido en su juventud, e incluso —especialmente en los dibujos—

algo de los modos de Luca Giordano. Fue un autor muy fecundo y de regular factura en su producción. Dentro de la pintura religiosa es un feliz intérprete del tema tradicional de la "Inmaculada", según se aprecia en los numerosísimos ejemplares existentes. En los asuntos relacionados con la vida de los santos y otros temas de índole piadosa se llegan a notar concomitancias con la estética de Murillo, de quien sin duda conocía los lienzos conservados en las residencias



M. S. Maella. *Batalla de Aljubarrota*. Museo del Prado. Madrid.

regias. En las obras de tamaño grande y en los frescos (colegiata de La Granja, 1772; capilla de El Pardo, 1778; claustro de la catedral de Toledo, 1775-76; Casita del Príncipe de El Pardo, 1789, y Palacio Real de Madrid en distintas ocasiones) muestra una mayor influencia de Mengs, ciertas inclinaciones a un neoclasicismo de primera hora terciado de elementos abarrocados y unas tonalidades un tanto más agrias. Fue también fino retratista en la estela del pintor bohemio, pero menos frío y aporcelanado, con especial acierto en las figuras infantiles y en las efigies de corte, aristocráticas o burguesas, de acuerdo con la moda del siglo, aunque sin prescindir de la penetración sicológica. Sus obras más representativas en este género son el gran retrato de "Carlos III" (Palacio Real, Madrid) y algunas efigies de infantes, así como diferentes personajes de su tiempo. Los bocetos y dibujos conservados prueban que intentó los retratos de grupo, con acierto a la hora de componer, tal y como se aprecia en la singular "Familia de Carlos IV" (Colección Villavieja y Museo del Prado).

Análogamente fue ilustrador de libros y en esa actividad realizó excelentes trabajos gráficos para las obras de Salustio y Quevedo. También se ocupó de restaurar cuadros de las colecciones reales y recibió encargos en lugares más alejados de la corte, como la decoración de la capilla del Venerable Palafox, de la catedral del Burgo de Osma, o los lienzos para el monasterio de San Rosendo de Celanova, con temas de la orden benedictina, hoy perdidos. Tan diversos elementos dispares y su enorme actividad configuran un pintor, cuyo virtuosismo pictórico e imaginación creadora permanecen aún sin destacar suficientemente en la España que le tocó vivir y representar con los pinceles.

Una de las más curiosas actividades de Maella, mencionada líneas atrás, fue su dedicación a la pintura de batallas. En este apartado de la ejecutoria del artista, el Prado posee una pieza bastante interesante. Se trata de la "Batalla de Aljubarrota", que tuvo lugar durante la guerra entre Castilla y Portugal, saldándose con la derrota castellana (15 de agosto de 1385), en la Extremadura portuguesa. Combatieron Juan I de Castilla (1379-1390) y el famoso Maestre de Avis, más tarde Juan I de Portugal (1385-1433), hijo bastardo de Pedro I (1357-1367). El lienzo entró en el museo con la donación de la duquesa de Pastrana en 1889 (20). Al igual que en las otras obras compañeras, conservadas en la Casita del Príncipe de El Escorial, el artista centra la composición por medio de una escena anecdótica y en torno a ella realiza el cuadro. En el presente caso una larga inscripción en una cartela bajo el marco describe el acontecimiento: "D. Pero Hurtado de Mendoza. Murió este caballero en la batalla de Aljubarrota habiendo ejecutado la noble hazaña que se celebró en aquel excelente romance.

El Caballo vos han muerto
subid Rey en mi caballo
y si no podeis subir
Llegad, subiros he en brazos
poned un pie en el estrivo
y el otro sobre mis manos

Mirad que carga el gentío
aunque yo muera librad vos
y si es deuda que os la debo
nos dirán que no la pago
nin las dueñas de mi tierra

que a sus maridos fidalgos
los dejé en el campo muertos
y vivo del campo salgo
a Diagote os encomiendo
mirad por el que es muchacho

sed padre y amparo suio
y a Dios que va en vuestro amparo
Dixo el valiente alabés
Señor de Fita y Buitrago
al Rey Dn Juan el Primero
Y entrose a morir luchando".

No cabe duda de que Maella supo interpretar el hecho narrado, aunque desde el punto de vista histórico se tomase numerosas licencias, tanto en atuendos como en heráldica. Juan I luce manto de armiño, gola, corona en el casco e incluso un Toisón de Oro, a todas luces inadecuado para aquel tiempo (21). Igualmente, a la derecha, caído en tierra, el pendón de Castilla ostenta las aspas de Borgoña (22), mientras que el elevado por un portaestandarte de Portugal muestra una corona real propia de los siglos siguientes. Es natural pensar que en modo alguno el pintor pretendió documentarse; ese prurito lo traería la pintura histórica decimonónica, más preocupada por la veracidad que por otros conceptos.

En lo que concierne a la concepción estética, la obra resulta mediocre y poco inspirada. En primer término el recurso de cortar esquinas a ambos lados, con el guerrero muerto y el pendón castellano por tierra, introduce el segundo plano abriendo cierto espacio a los personajes. La huella de Lucas Jordán en las figuras y el espíritu de la

masa que combate detrás indica a las claras que el pintor procuró emplear modelos precedentes. El detallismo poco expresado del grupo principal cede el paso a una indeterminación generalizada en los fondos que diluyen excesivamente los contornos sin fijar en suma la impresión de autenticidad. Se colige que Maella no se encuentra en su elemento y ha procurado salir del paso de la mejor manera posible, sin conseguirlo. El colorido, blando e inconcreto, reduce aún más la valoración de la obra, cuyo dibujo básico tampoco está a la altura media de las otras creaciones del pintor. Con todo, no carece de dignidad ni decorativismo, aunque sea una pieza menor.

Entre los cuadros que el Museo del Prado tiene cedidos en depósito se encuentra la imagen de un niño de corta edad, cuyas características permiten pensar que pueda adscribirse a Maella. Se trata del "Retrato de un Infante", que en la actualidad decora uno de los salones de la Embajada de España en París (23). Su estado de conservación es precario; ha sido restaurado antiguamente y mal, por lo que convendría recuperarlo a fin de proceder a un trabajo de restauración consciente. El niño, de corta edad —viste todavía con faldas—, lleva un atuendo rosa ribeteado de azul; señala un tambor sobre una mesa y resulta aún más pequeño por contraste con el gran sillón a su espalda y el pesado cortinaje que se desploma desde lo alto. Luce la insignia del Toisón de Oro, prendida de un gigantesco lazo rojo, la banda y la cruz de la Orden de Carlos III (antes de la reforma en 1792 del ancho y situación de los colores en la banda) y la placa del Saint-Esprit o de San Jenero (su posición dificulta las precisiones). ¿Se trata, tal vez, de una efigie infantil de Fernando VII de acuerdo con la acumulación de símbolos heráldicos enunciada? El futuro monarca nació el 14 de octubre de 1784 y por esos años Maella retrataba a la familia real; precisamente en 1785 ejecutó las dos efigies de la infanta Carlota Joaquina (Museo del Prado y Palacio de la Moncloa, Madrid), más tarde reina de Portugal. No cabe duda que estéticamente los cuadros poseen numerosas coincidencias de ambientación: interiores palaciegos, objetos, mobiliario, fondos y cierta identidad de composición, incluso aparentan armónicamente dispuestos para semejar emparejados, aunque varíen unos centímetros los tamaños. La calidad general de la obra es elevada y testimonia el virtuosismo de su autor.

Una reciente adquisición del Museo del Prado refuerza el papel de retratista del pintor y permite observar su facilidad para la imagen cortesano-burguesa, propia de la fase final del siglo, en la que la ambientación cuidada corre pareja con la captación de la personalidad, con lo cual el resultado es eminentemente positivo. Se trata de la efigie de "Don Froilán de Berganza" (24), caballero de la Orden de Santiago, que aparece en pie de media figura junto a una mesa sobre la que se advierten varios libros, una escribanía, tal vez de plata, cuyo tintero contiene dos plumas y un memorial en el que se lee "Exmo. Sr./Froylan de Berganza/Suppl." El efigiado viste una larga casaca y un chaleco ribeteados de oro, luce las insignias de la Orden, ostenta espada al costado y otros detalles de joyería enriquecen su atuendo. En sus manos presenta un memorial abierto y entre sus rasgos se acierta a leer la firma; son legibles las palabras "Sup. V.G./concederle/Mariano/Maella". En contraposición al gusto por el detalle preciso y al recortamiento de perfiles del contorno del cuerpo, el rostro se encuentra levísimamente difuminado en sus líneas fundamentales, alcanzando así mayor verosimilitud. La peluca, breve y blanca, cuidadosamente empolvada completa el efecto. El protagonista se destaca del fondo con nitidez; a ambos lados una severa pilastra y un pesado cortinaje otorgan la nota suntuosa y cooperan en la ilusión de crear una sensación espacial. La obra responde a los principios básicos de los retratos a la moda francesa del momento, con un deseo de impresionar al espectador, mediante el recurso de la aproximación y el sentido directo, renunciando a todo tipo de artificios de índole palaciega. En este aspecto, el cuadro se halla plenamente logrado y puede equipararse a las mejores realizaciones del ámbito internacional de su tiempo. El excesivo distanciamiento de Mengs, cuya evocación estética se aprecia sin esfuerzo, ha sido sustituido por un espíritu más acorde con la realidad, sin prescindir del cierto grado de valoración de sí mismo que el modelo pretende imponer a quien le contemple. La variedad cromática, brillante y bien entonada, contribuye a la consideración elevada que la pieza merece.

Entrando en el apartado de la pintura religiosa, especialidad en la que tanto se distinguió Maella llevando a cabo grandes lienzos de altar, pequeños cuadros de oratorio y vastas composiciones al fresco, es necesario recordar una de sus series, hoy desaparecida. Se trata del grupo de cuadros que realizó en 1769 para el convento de San Pascual, de Aranjuez: una "Última Cena" para el refectorio, una "Inmaculada" para el claustro y "San Francisco", "San José", San Antonio de Padua" y "San Pedro de Alcántara", estos cuatro últimos para la iglesia en sustitución de los que

Tiépolo había pintado para el mismo lugar y que fueron retirados por se contrarios al gusto del padre Eleta, confesor de Carlos IV (25). Este mismo eclesiástico impulsó el estilo de Mengs y el de sus próximos colaboradores y, como resultado, Maella se encargó de una gran parte de la decoración de San Pascual; lamentablemente, todas las obras fueron destruidas durante la Guerra Civil (1936-1939) y, paradójicamente, las de Tiépolo se conservaron para la posteridad, divididas entre el Museo del Prado y el Palacio Real de Madrid (26). No obstante, existen dos piezas, un lienzo y un dibujo, que pueden ser puestos en relación con el grupo de Aranjuez; ambos semejan estudios preparatorios antes de acometer el gran cuadro definitivo. El dibujo pertenece a uno de los álbumes de la colección de Fernando VII (27) y muestra al santo escribiendo mientras se le aparecen dos ángeles que mantienen una gran cruz; el ambiente es de celda monástica. El óleo, mucho más definido, responde a las líneas generales del dibujo y deja ver con claridad que se trata de "San Pedro de Alcántara" (28): la figura del santo protagoniza la acción al dirigir la vista hacia el ángel, cuya aparición semeja inspirarle; viste un hábito de tela burda, a su lado un tintero con una pluma reposa sobre el banco en que se sienta y a sus pies una calavera y unas cuerdas aluden al espíritu de penitencia. En lo alto la paloma del Espíritu Santo y unos querubines completan el conjunto. Si se compara esta obra con la que posee el mismo asunto, hecha por Tiépolo, de inmediato se advierte la superior maestría del italiano sobre el español. Todos los elementos aparecen en ambas composiciones, a excepción de los dos ángeles, mayor y menor, que no fueron ejecutados por Tiépolo. La compensación de la distribución de masas, la riqueza cromática, la variedad de pormenores y la elegancia de los motivos, denotan el soberbio virtuosismo de un hombre al final de su vida, frente al mediocre ensayo de un pintor que todavía es joven, cuyo estilo no está absolutamente ni asumido ni dominado (hay demasiadas huellas de Mengs, aunque sin su talento) y que por añadidura carece de la genialidad del inolvidable decorador del Salón del Trono del Palacio Real de Madrid. Con todo, y aun a pesar de su relativa calidad, por comparación con el gran artista de Venecia, el cuadro de Maella reviste gran interés en sí mismo para conocer un momento muy interesante de su producción (no hay que olvidar que se trata de un boceto muy acabado, lo que limita estas consideraciones), posee aciertos indudables y es el único testimonio que resta de aquel espléndido conjunto que, a decir de Ponz (29) y de Alvárez de Quindos (30) era de gran valor artístico.

Tal y como se ha expresado párrafos atrás, uno de los temas que Maella llevó a cabo con mayor frecuencia fue el de la Inmaculada, tan arraigado en el arte español. El mismo hecho de que Carlos III pusiese bajo tal advocación a la prestigiosa orden que lleva su nombre (31), dio un nuevo impulso a esta manera de representar a la Virgen. Junquera indica que la más antigua conocida de manos del pintor es el gran lienzo de la colegiata de La Granja, ejecutado entre 1771 y 1772 (32). Con esta obra se relaciona muy estrechamente un cuadro de colección privada que muestra a la Madre de Dios en actitud similar, aunque de modo más gracioso y decorativo. Esta "Inmaculada" (33) posee características muy próximas a la de La Granja e incluso a sus pies un ángel, situado en el área inferior izquierda, le muestra el manto de la Orden de Carlos III al tiempo que sobre una pierna deja que se apoye una espada. Hasta aquí ambas composiciones coinciden; no obstante, el personaje del cuadro de la colegiata —que según P. Junquera podría ser San Frutos, patrón de Segovia— en el presente lienzo ha sido sustituido por la figura de una mujer con manto regio forrado de armiño y corona torreada sobre la cabeza, que ofrece el gran collar de la Orden a la Virgen, a modo de solicitud de gracia ante sus ojos. La impresión que esta pieza produce es la de una reducción, cuyo tamaño, al ser sensiblemente menor que el otro aludido, posibilita un mayor virtuosismo y una excepcional delicadeza en los detalles. En la primera mencionada otro ángel es el que sustenta el gran collar; en esta que aquí se estudia es probable que se intente personificar en la mujer revestida de tan lujoso atuendo a España, manera habitual de representarla, si se analizan las numerosas veces en que así aparece particularmente en las decoraciones de techos de los Sitios Reales. La flexibilidad, ligereza y elegancia de la composición, las correcciones que existen en los pormenores respecto del primer cuadro y su cromatismo, brillante y excelentemente conjuntado, dotan de una especial libertad rococó al conjunto, que se aleja de la solemnidad al estilo de Mengs, visible en el cuadro precisado en primer lugar y del que parten, tanto esta pintura como las ideas para realizar otras semejantes.

También realizó en la colegiata de La Granja un gran fresco con el tema "La aparición de Santa Leocadia a San Ildefonso"; se encuentra emplazada en la bóveda de la tribuna a los pies del templo. Lamentablemente, el incendio de 1918 que devastó parte del suntuoso palacio afectó a los techos de la colegiata y las obras de Maella

sufrieron daños irreparables; la restauración posterior, tanto de la pintura aludida como de las restantes que ejecutó el artista se limitó a reconstruir las formas, pero no el estilo. Su autor fue Horacio Ferrer que se ocupó de restaurar el conjunto en 1940. El resultado es un tipo de pastiche que combina las composiciones del último tercio del XVIII con los gestos y modelos del amaneramiento imitativo de fórmulas del pasado, propio de la quinta década del siglo XX. Para conocer la idea general del proyecto de Maella hay que acudir a un cuadro de reducidas proporciones en el



M. S. Maella. *La justicia y la paz.* Colección particular. Madrid.

que "La aparición de Santa Leocadia a San Ildefonso" (34) se presenta en forma de boceto muy terminado. Perfectamente organizado —no se trata de una primera idea— responde a los principios de la pintura italiana de la primera mitad del siglo XVIII, evidencia el conocimiento de los esquemas compositivos de Corrado Giaquinto y paga tributo de inspiración en algunos personajes a Lucas Jordán. La compleja ordenación de figuras, la perspectiva empleada, el dinamismo del conjunto y las concepciones religiosas y profanas armonizadas para realzar el espíritu hagiográfico y el anecdotismo del acontecimiento son otros tantos aspectos a valorar en una pieza dotada de singular personalidad; describen a la vez la evolución del artista y su talento a la hora de dar cima a un tema plagado de dificultades por causa del espacio concedido en el techo del edificio, la necesidad de dotarlo de una gran grandiosidad acorde con los elementos arquitectónicos que lo enmarcan y las proporciones de la construcción, así como los problemas derivados del contacto con Bayeu y la competencia de su personalidad, a veces de atrabiliario comportamiento. Existe un dibujo preparatorio en el Museo del Prado (35) que se aparta sensiblemente de la pintura terminada y en el que grupos de personajes y formulación espacial están concebidos con intención más espectacular.

De los mismos años será un asunto alegórico que permite observar la facilidad del artista para la creación de motivos muy diversos. Se trata de un refinado lienzo de reducidas dimensiones que puede ser considerado como boceto ejecutado a modo de primer pensamiento para el techo del hall de entrada del Palacio de El Pardo, situado en el norte del conjunto monumental. Carlos III ordenó su decoración y Mengs se encargó de dirigir el trabajo. Tradicionalmente se ha mantenido la creencia de que esta tarea se realizó en 1769, pero Bottineau llama la atención sobre el hecho de que no pudo ser en esa fecha, sino bastante más tarde, de acuerdo con el testimonio de Ponz y la lectura de los planos del edificio (36). En consecuencia, hay que avanzar cuando menos a 1772, que es el momento en que se pusieron en servicio los nuevos locales de esta zona. El cuadro representa "La Justicia y la Paz" (37) y en relación con la obra definitiva presenta, según es frecuente en el maestro, numerosas e importantes variantes, aunque conservando en líneas generales el planteamiento compositivo e iconográfico. Resulta algo simplificado y de acuerdo con las fórmulas habituales del autor las figuras del primer término aparecen concretas y detalladas diluyéndose las del segundo plano. Los personajes principales son la Justicia, con túnica azul y manto amarillo —muestra la balanza, en manos de un genio a su lado, la espada y el fuego en la mano, con las fasces a sus pies— y la Paz, revestida de un túnica azul, falda verde y manto rojizo con frutas —simbolizando la abundancia— bajo sus rodillas. Ambas toman asiento sobre un trono de nubes y ostentan coronas en sus cabezas. A la derecha, en alto, se advierten las Artes y diferentes genios alados completan el conjunto. El asunto concluido en el techo del palacio muestra otros pormenores, tales como un avestruz y diferentes detalles de segundo orden, así como transformaciones de los aquí enunciados. Su contenido programático es el efecto benéfico y positivo de la Justicia, que unida a la Paz, consiguen derrumbar las armas y favorecer la agricultura, el comercio y la vida cultural. La variedad y energía de los colores, el seguro dibujo, la acertada composición y el efecto decorativo de la obra la convierten en una pieza muy estimable dentro de la producción del artista, que demuestra su gran capacidad para emprender y resolver problemas de esta índole estética. La relación con la expresión artística de Mengs es muy estrecha, aunque en esta ocasión el espíritu más blando y sensible de Maella se impone al frío neoclasicismo del germano.

En 1775, Maella trabajó ampliamente en Toledo y una de sus más interesantes labores en la catedral fue la ejecución de dos grandes frescos para el claustro, hoy muy dañados por la humedad, que ya comenzó a hacer estragos en el momento en que se estaban llevando a cabo. Son varias las obras que se relacionan con este encargo; en particular para uno de ellos existen bocetos y dibujos que demuestran, al compararlos con la obra definitiva, lo que el pintor meditó antes de decidirse por la composición que había de ir sobre el muro. En una colección madrileña existe un boceto de "Santa Leocadia ante el pretor" (38), distinto del que conserva la catedral de Toledo y diferente al dibujo existente en las colecciones del Prado, más estrechamente ligados ambos al fresco (39). Este semeja otro proyecto de concepción similar pero con variantes (40): a ambos lados difieren los grupos de soldados y sacerdote con sus acólitos, el pretor está más relajado en su actitud, el pavimento del área donde se encuentra la mártir con sus acompañantes se eleva solamente dos escalones (en lugar de los tres conocidos) respecto del primer plano, Santa Leocadia presenta un aspecto sereno y concentrado e incluso la estatua del dios pagano personifica a Hércules en lugar de Júpiter; los grupos de ángeles y el espacio arquitectónico, en cambio, se aproximan bastante a los del fresco.

Todo parece indicar que Maella mostró más de un proyecto y se escogió el que resultaba más declamatorio y aparatoso, que, sin embargo, fue modificado sensiblemente al final. El que aquí se estudia despliega un carácter más sencillo y adecuado a las ideas de un academicismo mesurado, tendente a reducir la teatralidad que se aprecia sin esfuerzo en la composición definitiva. El abocetamiento es propio de la técnica del pintor aplicada a este tipo de trabajos previos; el gusto por los motivos evocadores del mundo clásico evidencia ideas extraídas de la corriente neoclásica y de los objetos y utensilios romanos vistos en los repertorios de grabados, de acuerdo con la idea de recrear un ambiente lo más aproximado al de los tiempos históricos en que transcurrían las persecuciones de los cristianos. Aquí se advierte, por tanto, la intención de verismo que buscaba Maella, quien siempre que podía intentaba documentarse a fin de lograr una escenografía verosímil en todos los pormenores posibles.

Durante el año siguiente al de la muerte de Carlos III, Maella no sólo no interrumpió sus constantes tareas, sino que se dedicó a nuevas empresas entre las que se contó la decoración del techo del Salón de Baile de la Casita del Príncipe del Pardo. Un boceto preparatorio desarrolla tan espectacular composición, refleja el gusto del pintor por

los espacios abiertos y evidencia, a la vez, la necesidad de realizar techos con pocas figuras en salones de proporciones reducidas a fin de evitar la sensación de ahogo por sobrecargamiento de motivos. Representa "La Apoteosis de Palas Atenea" (41) y se encuentra, en lo relativo a composición y detalles, entre un dibujo ejecutado con destino al mismo proyecto (42) y el trabajo acabado, apareciendo mucho más próximo a este último, aunque sin ser exacto. El dibujo permite ver numerosas varientes, corregidas luego en el boceto, que conjuga las precisiones del primer plano con la indeterminación y disolución de perfiles del segundo, abundando en nubes enmascaradoras de muchas figuras que semejan desvanecerse entre las brumas. Según es frecuente, las masas nubosas dispuestas a lo largo de los cuatro lados son mucho más concretas y ejercen el papel de pedestal de los numerosos personajes que protagonizan el lienzo. Se distingue con claridad a Atenea en uno de los lados mayores rodeada por las Artes, un poeta laureado y armado (tal vez Homero) y detrás los perfiles de un gran templo columnado, el Tiempo presidiendo el otro lado mayor y la Justicia y la Paz en el lado menor contrario al del supuesto Homero. La obra refleja el espíritu barroco al modo de Lucas Jordán y el dominio de la escenografía ordenada con mayor severidad, propio del neoclasicismo vanguardista de Mengs.

Un pequeño boceto de forma rectangular en el que está inscrito un óvalo moldurado describe un "símbolo de la Monarquía española" (43). El tema es eminentemente militar y semeja alusivo a victorias sobre los musulmanes (?) Se aprecian tres menudos genios que sustentan el escudo rematado en una gran corona y circundado por el collar del Toisón de Oro, cuyo vellocino es mostrado por uno de los genios; una Victoria, con palma y trompeta, de tamaño considerablemente mayor, sobrevuela el conjunto que a sus pies y sobre la bordura tiene dos banderas caídas, un turbante y un escudo oval . En el extremo opuesto otros dos menudos genios juguetean con un casco y una bandera. Tanto la bordura como las esquinas poseen también otros motivos a modo de decoración de relleno. La pincelada ágil y el vibrante colorido, así como el asunto, realizado con cierto virtuosismo, dotan a la pieza de gran interés. Sus características técnicas por lo demás son las habituales en Maella y en lo concerniente a las formas no se encuentra lejos, estilísticamente, de los trabajos previos para la decoración del techo del Salón de Baile de la Casita del Labrador, de Aranjuez, cuya ejecución se sitúa en 1792. El concepto estético empleado para la formulación de las figuras, el modo de expresar el tema heráldico y el sistema seguido permiten mantener esta opinión por el momento, al no existir otra obra más cercana con la que pueda relacionarse. Conviene recordar a tal efecto que el conjunto decorativo citado dio lugar a un complicado proceso previo de estudios, con las transformaciones consiguientes, por lo que no sería extraño pensar que más adelante puedan ir apareciendo otras piezas más o menos en contacto con esta empresa. Por el momento se ignora a qué lugar y a qué edificio se pensó destinar este trabajo aquí estudiado.

Por último, los cuatro bocetos correspondientes a cuatro pechinas vuelven a reflejar la dedicación de Maella a los temas religiosos. Son "Los cuatro Padres de la Iglesia Occidental" (44) y cada lienzo ostenta un número en el ángulo inferior derecho. Cada pechina se recorta sobre fondo neutro y oscuro. Todos ellos se encuentran en actitud de escribir, sobre un breve pedestal de nubes, y van acompañados por un pequeño ángel que mantiene en alto un elemento simbólico. Están ordenados comenzando por San Ambrosio (con el núm. 79), de quien el ángel levanta la mitra; está escribiendo junto a un bufete en el que se ven libros y un tintero. San Jerónimo (con el núm. 80), con un manto, semidesnudo en su calidad de anacoreta, escucha la trompeta celeste, el ángel porta su sombrero cardenalicio y un león yace a sus pies. San Gregorio Magno (con el núm. 81) escribe junto al ángel que muestra la tiara pontificia. Cierra la serie San Agustín (con el núm. 82), vestido con su hábito mientras el ángel le lleva la mitra. Son piezas de reducidas proporciones que están próximas a dos dibujos que guarda el Prado (45), que representan a San Jerónimo y a San Juan Evangelista.

A través de estas páginas la imagen del artista cobra nuevo interés a los ojos del espectador y del crítico que pueden observar su talento en muchos casos particularmente ligados a su labor de decorador y fresquista, que como bien se ha visto no fue ni la más fundamental ni la única, ya que todos sus trabajos están fuertemente conectados entre sí. Resulta sorprendente pensar que un pintor de tanta categoría al final de su vida fue condenado, o rechazado, por haber colaborado como artista con los franceses invasores y por haber recibido una distinción del rey intruso. Vicente López también había retratado a franceses (como hizo Goya) y fue quien se convirtió en el artista de corte más importante por espacio de treinta y cinco años. Tal vez Fernando VII desconociese que Vicente López había efigiado

al general Suchet, pero lo que parece probable es que el retratista valenciano debió gozar de alguna alta protección, pudo estar en su momento mejor relacionado que Maella y, además, contaba con su juventud y un talante más amigo del halago, tal y como demuestra su pintura. Es triste recordar el fin de Maella, con reducidos medios de subsistencia



M. S. Maella. *San Pedro de Alcántara.* Colección particular. Madrid.

y lejos del ambiente de la corte, mientras ésta vivía y disfrutaba bajo los techos que con tanto esfuerzo de la imaginación creadora y del manejo del pincel había conseguido llevar a cabo y de modo magistral, según se demuestra viendo las composiciones "in situ" y gozando del anticipo que suponen sus innumerables bocetos y dibujos.

Las presentes líneas, por tanto, han sido escritas no sólo con objeto de contribuir al homenaje a Carlos III en el bicentenario de su muerte, sino también a modo de colaboración en la inexcusable empresa de ir recuperando con carácter definitivo a Maella, así como añadir obras inéditas al catálogo de su extensa producción.

NOTAS

1 Alcolea, S. "Mariano Salvador Maella 1739-1819". The Register of the Museum of Art. University of Kansas III, núm. 8-9, 1967.

2 Orellana, M. A. "Biografía pictórica valentina", Ed. Salas. Valencia, 1967.

3 Aguilera, E. M. "Pintores españoles del siglo XVIII". Barcelona, 1946.

4 Lafuente Ferrari, E. "Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya". Madrid, 1947. Id. "Breve historia de la pintura española". Madrid, 1953.

5 Sánchez Cantón, F. J. "Escultura y pintura del siglo XVIII". Ars Hispaniae XVII. Madrid, 1965.

6 Mollinedo, D. "Algunos dibujos de Mariano Salvador Maella". Archivo Español de Arte, núm. 182 (1973). Pérez Sánchez, A. E.

"Museo del Prado III. Dibujos españoles. Siglo XVIII. C-Z". Madrid, 1977.

7 Held, J. "Die genrebilder der Madrider Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas". Berlin, 1971.

8 Junquera, P. "Colecciones del Patrimonio Nacional. Pintura. M. S. Maella". Reales Sitios, núms. 37, 38 (1973); núms.39, 40, 41 (1974).

9 Bedat, C. "L'Academie des Beaux-Arts de Madrid 1744-1808". Toulouse, 1973.

10 Junquera, J. J. "La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV". Madrid, 1979.

11 Camón, J.; Morales, J. L., y Valdivieso, E. "Arte español del siglo XVIII". Summa Artis. XXVII. Madrid, 1984.

12 Bottineau, Y. "L'art de cour dans l'Espagne des lumières 1746-1808". París, 1986.

13 A cargo de doña Carmen Nieves Crespo de las Casas, bajo la dirección del doctor Hernández Perera. Igualmente el Dr. Morales y Marín prepara un libro sobre el pintor.

14 Cat. Exp. "Homenaje a los Pintores de Cámara. Los Pintores de la Casa de Borbón en el siglo XVIII". Galería Manuel Barbié. Madrid, 1978, introd. por C. Seco Serrano.

15 Cat. Exp. "Madrid hasta 1875. Testimonios de su historia". Madrid, 1979-1980.

16 Cat. Exp. "El arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII". Burdeos/París/Madrid, 1979-1980. En la edición española, y bajo los núms. 33 y 34, aparecen dos cuadritos atribuidos a Maella, con los títulos "San Pedro liberado por el ángel" y "Sueño de San José" que deben ser incluidos en la producción de Vicente López.

17 Sullivan, E.; Cat. Exp. "Goya and the Art of his Time". Dallas, 1982-1983.

18 Luna, J. J.; Cat. Exp. "Goya and his Time. Spanish paintings of 18th and 19th Century". Tokio-Osaka-Iwaki, 1987.

19 Cat. Exp. "Tesoros de las colecciones particulares madrileñas. Pintura del siglo XV a Goya". Madrid, 1987.

20 Catálogo núm. 3713 (Inventario núm. 1008). Óleo sobre lienzo 125,3 x 166,5 cms. Procede de la donación Pastrana 1889 donde ostenta el núm. 224.

21 La fundación de la Orden del Toisón de Oro fue bastantes años posterior a la batalla de Aljubarrota y precisamente posee una singular relación con la hija del vencedor en aquel combate, tan unido a la historia de la independencia de Portugal frente a su poderoso vecino. Según el testimonio de Jean Le Fèvre, señor de Saint-Remy y primer rey de armas de la Orden, el duque de Borgoña, Felipe el Bueno, declaró pública y solemnemente el establecimiento de la Orden del Toisón de Oro el 8 de enero de 1429 (según otros fue día 10), coincidiendo con la entrada en Brujas de la infanta Isabel de Portugal, hija de Juan I, que acudía a Flandes para ser su esposa. Las constituciones para regular los derechos y deberes de los caballeros datan del 27 de noviembre de 1431.

22 Las aspas de Borgoña, al igual que otros símbolos heráldicos europeos, penetran en España a partir de 1517, ya que el nuevo monarca Carlos I era nieto de María de Borgoña, esposa del emperador Maximiliano de Austria. Además, el pintor aquí ha escogido con toda intención una de las banderas de la Casa Real, desconociendo que era característica del siglo XVIII. El marqués Alfonso Taccoli en su obra "Teatro Militare de l'Europa" (manuscrito original en la biblioteca del Palacio Real de Madrid) informa ampliamente sobre los distintivos de las tropas de la época e indica que las aspas de Borgoña aparecen en las banderas de los regimientos de la Guardia Real de España, en el siglo XVIII.

23 Catálogo núm. 6178 (Inventario núm. 2806). Óleo sobre lienzo 152,5 x 106 cms. Procede del Palacio Real de Madrid, de donde pasó el Prado por R.O. de 1 de diciembre de 1847. Se depositó en París por R.O. de 29 de abril 1882.

24 Catálogo núm. 7052 (Inventario núm. 2071). Óleo sobre lienzo 142 x 107 cms. Adquirido por derecho de tanteo en Madrid: Sotheby's "Catálogo Pintura Antigua, Impresionista y Moderna". Madrid, 20 de junio de 1985, núm. 32.

25 Sánchez Cantón, F. J. "G. B. Tiépolo en España". Madrid, 1953. Whistler, C. "G.B. Tiépolo at the court of Charles III". Burlington Magazine núm. 996, 1986.

26 Morassi, A. "A complete catalogue of the paintings of G.B. Tiépolo..." Londres, 1962. Pallucchini. A. "L'opera completa de Gian-Battista Tiépolo". Milán, 1968;

27 Biblioteca de Palacio. Palacio Real Madrid. Vol. II (209). Se encuentra algo estropeado y se han perdido algunas partes, especialmente en el área superior.

28 Madrid. Colección privada. Óleo sobre lienzo, 67 x 52.

29 Ponz, A. "Viaje de España". Madrid 1772-1794. Ed. Madrid, 1947.

30 Alvárez de Quindos, J. A. "Descripción histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez". Madrid, 1804.

31 Instituida el 13 de septiembre de 1771, fue aprobada por el Papa Clemente el 21 de febrero de 1772.

32 Junquera, P. Op. cit. núm. 37, 1973.

33 Madrid. Colección privada. Óleo sobre lienzo 130 x 83 cms.

34 Madrid. Colección privada. Óleo sobre lienzo 100 x 52 cms.

35 Pérez Sánchez, A. E. Op. cit., pág. 66, lám. 53.

36 Bottineau, Y. Op, cit., pág. 327, nota 242.

37 Madrid. Colección privada. Óleo sobre lienzo 61,2 x 48,5 cms.

38 Madrid. Colección privada. Óleo sobre lienzo 105 x 74.

39 Mollinedo, D. Op. cit.

40 Las dimensiones son ligeramente mayores y el encuadramiento por arco apuntado moldurado se encuentra precisado con superior exactitud.

41 Madrid. Colección privada. Óleo sobre lienzo 102 x 60 cms.

42 Pérez Sánchez, A. E., Op. cit., pág. 70, F. D. 1766.

43 Madrid. Colección privada. Óleo sobre lienzo.

44 Madrid. Colección privada. Óleo sobre lienzo. Cada cuadrito es independiente de sus compañeros. Conocido solamente a través de fotografía, lo que dificulta las precisiones de toda índole.

45 Pérez Sánchez, A. E., Op. cit., pág. 67, F. D. 750 y pág. 68, F. D. 2050.



La platería madrileña bajo Carlos III por José Manuel Cruz Valdovinos

No es posible en un breve trabajo tratar de exponer la extensa y rica historia de la platería madrileña durante los casi treinta años del reinado de Carlos III. Por ello hemos procurado ofrecer tan sólo una síntesis de algunos aspectos principales que se refieren a la platería

y a los plateros madrileños en esa época. Y puesto que en otras publicaciones hemos prestado atención preferente a los artífices y al catálogo de sus obras, aquí escogemos otros asuntos a veces también estudiados con anterioridad en libros y artículos diversos, pero en otras inéditos o sólo reseñados de modo somero. En razón de la brevedad requerida nos hemos permitido prescindir de las notas a pie de página.

Las ordenanzas de 1771

De este asunto que tuvo primordial importancia durante el reinado de Carlos III nos hemos ocupado extensamente en otro lugar, pero nos parece imprescindible hacer aquí una referencia, por breve que sea.

En 1761, la Congregación de San Eloy de Artífices Plateros de Madrid entregó a la Real Junta General de Comercio y Moneda unas ordenanzas con intención de que sustituyeran a las entonces vigentes que se remontaban a 1695. La Real Junta hizo caso omiso de las mismas y los plateros no volvieron a tener noticias sobre ellas. En 1768, el Consejo de Castilla indicó a la Congregación que modificara las ordenanzas de 1695, pero la Real Junta de Comercio expuso al rey el agravio que se le hacía, pues tal asunto era de su incumbencia. Carlos III no resolvió la cuestión de competencia hata el 24 de junio de 1770, determinando las causas y negocios de que debían conocer Consejo Real y Real Junta. Pero el capítulo séptimo referido a ordenanzas de Colegios y Gremios tenía una redacción tan ambigua y confusa que cada organismo siguió adelante por separado en el asunto de las ordenanzas de los plateros. La Congregación presentó las ordenanzas adicionadas al Consejo Real, cumpliendo su mandato, el 1 de junio de 1771, que las aceptó, pero no pudo llegar a aprobarlas porque la Real Junta —prescindiendo de las que le entregaron los plateros en 1761— conseguía la sanción real el 10 de marzo de 1771 para unas redactadas por ella misma en 1767 y que tenían por destinatario no sólo la corporación madrileña sino todas las platerías del reino.

Las Ordenanzas de la Real Junta de 1771 —que a los tres primeros títulos comunes antes aludidos añadía un cuarto título específico para la platería madrileña— no fueron aceptadas por los artífices de Madrid. Ante el conflicto subsistente entre los dos organismos y sus respectivas ordenanzas, los plateros acudieron al Consejo para que resolviera, decidiendo suspender entretanto la obediencia y aceptación de las sancionadas por el rey. No consta que el Consejo dictara ninguna resolución y mientras los plateros siguieron rigiéndose por la antigua normativa. Pero en junio de 1776, surgió la oportunidad de someter a los plateros a la obediencia, con motivo de la representación que éstos dirigieron al rey para que la Real Casa de Moneda les suministrara plata, ya que la escasez de ésta comprometía la realización de los encargos. En una real resolución de 7 de julio de 1778, Carlos III ordenaba a la Real Junta tomar las providencias oportunas para que los plateros cumplieran las ordenanzas y sólo entonces podrían volver a presentar su pretensión de que se les suministraran pastas de oro y plata. Se indica que el rey había sabido "con admiración" que no se había podido lograr el cumplimiento de las ordenanzas ni que se les diera curso alguno "después de siete años que han mediado".

Atribuido a Lorenzo Quirós. Adorno de la Platería para la entrada solemne de Carlos III en 1760. Museo Municipal.

Aunque no quedó constancia de las deliberaciones de los plateros en los meses siguientes, es evidente que llegaron a la conclusión de que no podían continuar su oposición sin riesgo de verse privados de materiales para sus labores. El 17 de noviembre de 1778 se dirigió un escrito a Carlos III manifestando que la Congregación estaba pronta a obedecer las reales órdenes y presentando una serie de modificaciones a las ordenanzas, que fueron aprobadas por la Real Junta el 12 de diciembre. En los días siguientes se hizo notificación individual a todos los plateros de la resolución que mandaba cumplir las Ordenanzas entregándoles un ejemplar impreso. En la junta particular de 4 de enero de 1779, la Congregación adoptó el nuevo nombre legal de Colegio e hizo constar que desde ese día los plateros de Madrid se gobernaban por las nuevas ordenanzas. Finalizaba así una tenaz y justa resistencia de casi ocho años.

Sobre los tres títulos de las ordenanzas que se refieren a todas las platerías tendremos que limitarnos a hacer unas breves observaciones generales. Se trata de ordenanzas que afectan tan sólo a los asuntos profesionales, aunque la Congregación —que indistintamente aparece denominada Colegio— se constituye en representante de los plateros. Para ejercer el arte no es requisito suficiente, como sucedía hasta entonces, la aprobación —los asuntos de aprendizaje, oficialía y maestría, sorprendentemente, no aparecen tratados en la regulación legal—, sino que se exige la incorporación a la Congregación. Continúa la referencia tradicional al instrusismo —se autoriza a los comerciantes el tráfico de piezas importadas—, hurtos y pérdidas, ley de los metales y materiales utilizados, marcas, corredores y visitas, con una atención casi exclusiva hacia la vertiente exterior y no interna en estos capítulos.

En la regulación del título cuarto, específica para la platería madrileña, se observan mayores novedades y notables contradicciones. La platería de Madrid se organiza bajo dos aspectos distintos. Como Cofradía o Congregación dependerá de las ordenanzas que le diera el Consejo Real (lo que nunca tuvo efecto) queriendo olvidar que poseía las suyas en vigencia. Como Colegio —nueva denominación— agrupará a los plateros con un carácter profesional. Hasta entonces la Congregación, fundada en el siglo XVI con carácter religioso y benéfico-social, había asumido las funciones de carácter profesional. La nueva institución, el Colegio, asumía —aunque sin reconocerlo— la misma organización que tenía la Congregación sin apenas variantes. Esta situación inventada al margen de la realidad que presidía la vida de los plateros dio lugar a contradicciones y confusiones múltiples en el texto de las ordenanzas, pero, afortunadamente, las modificaciones introducidas en 1778 y la propia experiencia de funcionamiento de la Congregación originaron que en la práctica no hubiera apenas variaciones significativas respecto al régimen anterior y que sólo existiera una corporación: la que vino a denominarse Colegio-Congregación.

Tan sólo una innovación impuesta por la Ordenanzas de la Real Junta tuvo una cierta trascendencia, y fue la exigencia de la incorporación al Colegio para ejercer el arte con independencia, teniendo tienda u obrador abierto al público. Además del requisito de la aprobación —único hasta entonces—, el acceso a la situación de incorporado hacía necesaria la posesión de un caudal de 30.000 reales al menos. Menor importancia tuvieron las innovaciones relativas a la igualdad de requisitos y derechos a satisfacer por nacionales y extranjeros en los diversos grados de la carrera de platero y la derogación de la exigencia de la demarcación de la platería como recinto dentro del cual los plateros debían vivir e instalar sus tiendas y obradores, consagrado legalmente desde el siglo XVII.

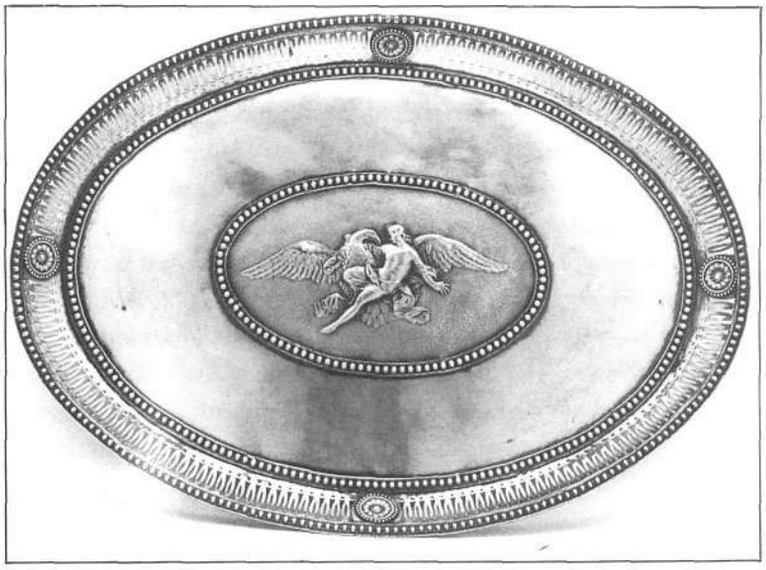
Exámenes y aprobaciones

Desde comienzos del reinado de Felipe IV, la Congregación de San Eloy de Artífices Plateros de Madrid realizaba exámenes —mediante aprobadores que eran cuatro plateros designados anualmente— para la concesión del título de maestro. En la época de Carlos III hubo innovaciones legislativas y peculiaridades prácticas que conviene analizar.

Al poco tiempo de comenzar el nuevo reinado, en el cabildo de 29 de agosto de 1760 se acordó dirigir un memorial a la Real Junta de Comercio y Moneda "suplicando se digne dar orden de suspender las aprobaciones hasta tanto que se arreglen mejor las Ordenanzas de nuestra Congregación y principalmente el capítulo que trata de las aprobaciones". La corporación venía rigiéndose por las ordenanzas de 1695, que sólo habían tenido leves adiciones en 1721 y 1745. Sin duda, el comienzo de un nuevo reinado hubo de parecer a los plateros una circunstancia

inmejorable para obtener la sanción real a unas nuevas ordenanzas y para evitar complicaciones durante el proceso se consideró oportuno suspender las aprobaciones.

El 18 de enero de 1761 llegó la respuesta de la Real Junta ordenando que la Congregación presentara nuevas ordenanzas en la secretaría de la Junta en el plazo de dos meses y que entre, tanto se suspendieran las aprobaciones.



Antonio Martínez Salvilla con Rapto de Ganímedes. 1787. Colección particular.

La corporación cumplió lo ordenado: se redactaron las ordenanzas, se discutieron y aprobaron en junta general y se entregaron antes del 12 de marzo, fecha indicada por la Real Junta. Poco después, el 29 de abril, la Congregación solicitaba también que se suspendiera la admisión de aprendices, pues se había notado desorden en el asunto, "recelosos de lo que puede sobrevenir con la aprobación de los nuevos capítulos de las ordenanzas". El 19 de mayo se conocía un aviso de la Real Junta accediendo a la petición.

Como la aprobación de las ordenanzas se demoró extraordinariamente, la junta particular de la Congregación de 23 de marzo de 1763 pidió a la Junta General de Comercio y Moneda que de nuevo tuvieran curso regular las aprobaciones por los perjuicios causados. Al menos, indirectamente, la Junta concedió que se reanudaran los exámenes, lo que se hizo en julio con los primeros aspirantes.

Desde la muerte de Fernando VI habían recibido la aprobación dieciséis plateros, el último el 19 de diciembre de 1760. La suspensión duró desde entonces hasta el 31 de agosto de 1763 en que se concedieron nuevas aprobaciones tras casi tres años de interrupción. A partir de esa fecha hasta fines de 1788 fueron 271 los aprobados, que unidos a los citados hacen un total de 287 para todo el período (casi treinta años, o veintisiete si se prefiere) de los que 151 fueron maestros plateros de plata y 136 de oro. La media —casi cinco de cada facultad por año— es ligeramente más alta que en otros períodos y, en cualquier caso, el número absoluto es de gran importancia. Dos años sobresalen en el conjunto: 1770 (27 aprobados) y 1771 (31 aprobados) debido, sin duda, a la proximidad de la promulgación de nuevas ordenanzas con distinto régimen al respecto. Conviene señalar que entre los aprobados hubo 39 extranjeros; 20 franceses, 12 italianos, cuatro portugueses (uno brasileño), y uno de Malta, Austria y Hungría. El número es elevado (con los anteriores Borbones sólo se llegó a 16) y destaca la presencia de italianos —hasta entonces sólo se registra uno en el siglo XVIII— y de portugueses, ya que desde 1690 no se había aprobado ninguno. Estos datos no incluyen los plateros que pudieron recibir aprobación por la Real Fábrica de Platería ni a algunos otros que fueron eximidos de examen por privilegio real.

Los éxamenes consistían en la ejecución de un dibujo y en la realización de una pieza, para lo que disponía el aspirante del plazo de un mes, durante el que trabajaba en el obrador de alguno de los aprobadores. Por lo común era la misma pieza dibujada la que se labraba y, al parecer, se escogía por los aprobadores. Desde 1776 consta que era distinta la pieza que se dibujaba "sombreada con tinta de China" y la que se hacía. Y a partir de 1779 las obras que se manda ejecutar coinciden con las que unos años más tarde figuran en los libros de dibujos. En efecto, en julio de 1781, Francisco Alonso, secretario del Colegio-Congregación, presentaba ante el cabildo un libro de dibujos de joyería —para los exámenes de los plateros de oro— que había dibujado bajo su dirección Vicente Mateu y en enero de 1782 hacia lo propio con el de piezas de plata, cuyo autor era Francisco Cremona (tanto de uno como de otro libro se hizo una versión de perfiles y otra de sombreado). Los exámenes se hicieron desde entonces mediante la realización del dibujo de una pieza que elegían los aprobadores —al margen del libro— y la ejecución de la pieza correspondiente al número de lámina del libro que al aspirante le tocara en suerte.

Ciñéndonos a las piezas de plata, indicaremos que a veces aparecen referencias a motivos decorativos tales como conchas a lo chinesco, hojas o cartones y con frecuencia se menciona que la pieza es de contornos. Todo ello indica que se trataba de obras de estilo rococó, como resulta normal para toda la platería española en tal época. El interés está en saber cuándo aparecen elementos de lenguaje neoclásico, lo que no resulta fácil, pues por lo general tan sólo se anota el tipo de pieza. Lo que se puede indicar es que los dibujos del libro de 1782 son claramente neoclásicos, a excepción del salero (núm. 9), donde la tradición rocalla ha prevalecido. Si al menos algunos de tales dibujos ya se usaban en 1779 —como hemos insinuado—, habría que situar el cambio de estilo alrededor de esa fecha, lo que coincide con otros datos que ya se mencionarán y que testimonian la aparición del neoclasicismo en la platería madrileña en el decenio 1770-1780.

No hay lugar aquí para hacer relación de todas las piezas que aparecen en los exámenes. Nos limitaremos a hacer una breves observaciones. Son muy pocas las piezas religiosas hasta el extremo de figurar sólo tres —hostiario, copón y pila de agua bendita— y las últimas entre las 24 del libro de 1782. Predomina con gran diferencia el salero, que desde 1748 se denomina ya "a la inglesa", con dos conchas por tapas, ambas engoznadas. También se ejecutan varias veces guarniciones de espadín, despabiladeras o su platillo, bola para jabón, recado de vinagreras y vinajeras, mancerinas y candeleros. Todas las citadas, salvo el espadín, aparecen en el libro; a ellas se añaden, a veces repetidas, las siguientes: azucarero, cacillo azucarero, campanilla, cascabelero, cazuela de dos asas, dulcera, huevera, mostacera, salsera y palmatoria.

Marcaje

Desde tiempos de Felipe II, Madrid había contado con dos marcadores, uno de villa nombrado por el Concejo y otro de corte designado por diversos organismos reales. Ambos actuaban por separado y, al parecer, cada platero escogía a quien deseaba para llevar sus piezas a marcar.

Cuando accedió al trono Carlos III era contraste marcador de Villa Félix Leonardo de Nieva, nombrado en 1754, y de Corte Bernardo Melcón, desde 1755. Pero al morir éste, el rey, a representación de la Junta General de Comercio y Moneda de 22 de enero de 1760, nombró el 7 de febrero a su hijo, Eugenio Melcón, con el mismo salario de 25.000 reales de vellón al año de que gozaba su antecesor.

Las marcas que utilizaban ambos marcadores eran las respectivas de localidad, es decir, escudo coronado con osa y madroño (Villa) y castillo (Corte), además de las personales, consistentes en el apellido completo, bajo cronológica de dos cifras fijas desde el año de su nombramiento: 54/NIE/VA y 60/MEL/CON. Pero en 1762, sin que conozcamos la razón, cambiaron de punzones. La marca de localidad de Villa fue similar, pero con cronológica 62 bajo el escudo y la de Corte se cambió (por primera vez en la historia del marcaje de la platería madrileña) a M coronada también sobre 62. Las personales no sufrieron otra variación que la cronológica que pasó a ser 62 (con punto intermedio en la de la Villa).

El 12 de junio de 1765, la Junta General comunicaba una orden a unos inexistentes "apoderados de la Platería de Madrid" que llegó a los mayordomos de la Congregación de San Eloy de Artífices Plateros, sus auténticos

destinatarios. En ella se indicaba literalmente "que el contraste marcador de Villa don Félix Leonardo de Nieva se junte y concurra a el oficio del contraste de Corte don Eugenio Melcón para que unidos marquen las alhajas de plata y oro". Luego se reiteraba la obligación de romper las alhajas que estuvieran faltas de ley. Aunque en 1772 los plateros solicitaron que los contrastes marcadores actuaran separados como lo habían hecho hasta junio de 1765 "para evitar la causa de unión en sus dictámenes", la Junta no cambió de parecer y su determinación tuvo una importancia decisiva en el sistema de marcaje.

A partir de junio de 1765 (hasta 1934 en que se promulgó nueva legislación) las piezas de platería madrileña —salvo excepciones concretas que no es del caso citar ahora— presentan un nuevo marcaje. La orden de la Junta disponía que ambos contrastes marcaran unidos aunque no precisaba cómo habían de hacerlo. Quizás ellos mismos tomaron una decisión que resulta lógica. Las obras que les presentaban los plateros habían de llevar sus marcas personales de artífices. Si a ambos contrastes añadían las dos que tenían por costumbre, cada pieza hubiera ostentado cinco marcas, lo que resultaba exagerado y poco útil. Así, Nieva y Melcón debieron decidir la supresión de sus marcas personales bajo cronológicas utilizando tan sólo las de Villa y Corte (que volvió a ser un castillo) sobre cronológica de dos cifras como ya lo habían hecho en 1762. Pero en esto introdujeron otra novedad que nunca agradeceremos bastante los investigadores: variar anualmente las marcas cronológicas, lo que nunca se había hecho en la platería española y que permite fechar con exactitud cada pieza. Este sistema de marcas cronológicas anuales fue imitado prontamente en Andalucía por el marcador cordobés Aranda (desde 1768), el gaditano Faxardo (desde 1771), el jerezano Fuentes (desde 1772) y el granadino Portero (desde 1774), y luego por el vallisoletano González Téllez en 1775 y el salmantino Juan Ignacio Montero en 1780.

Al suprimir los contrastes sus marcas personales, carece de interés práctico conocer quiénes ocuparon los cargos tras Nieva y Melcón, puesto que sus apellidos no aparecen en las marcas de las piezas. A pesar de ello indicaremos que en 1768 al morir Nieva le sustituyó Blas Correa, quien, al fallecer Melcón en 1783, pasó a contraste de Corte, cargo que ocupó hasta 1803 en que murió. Al dejar Correa la contrastía de Villa fue nombrado en marzo de 1783 Antonio Martín, pero ante la oposición mostrada por muchos artífices fue sustituido por Antonio Sebastián de Castroviejo, que permaneció hasta su muerte en 1817.

Las marcas de artífice conocidas en esta época son muy abundantes y ofrecen tipos distintos por lo que no merece la pena ni se puede recogerlas aquí. El marcaje, en resumen, funcionó con normalidad y exactitud no comparable a otra época ni a otro centro hispánico.

La exención del pago de la alcabala

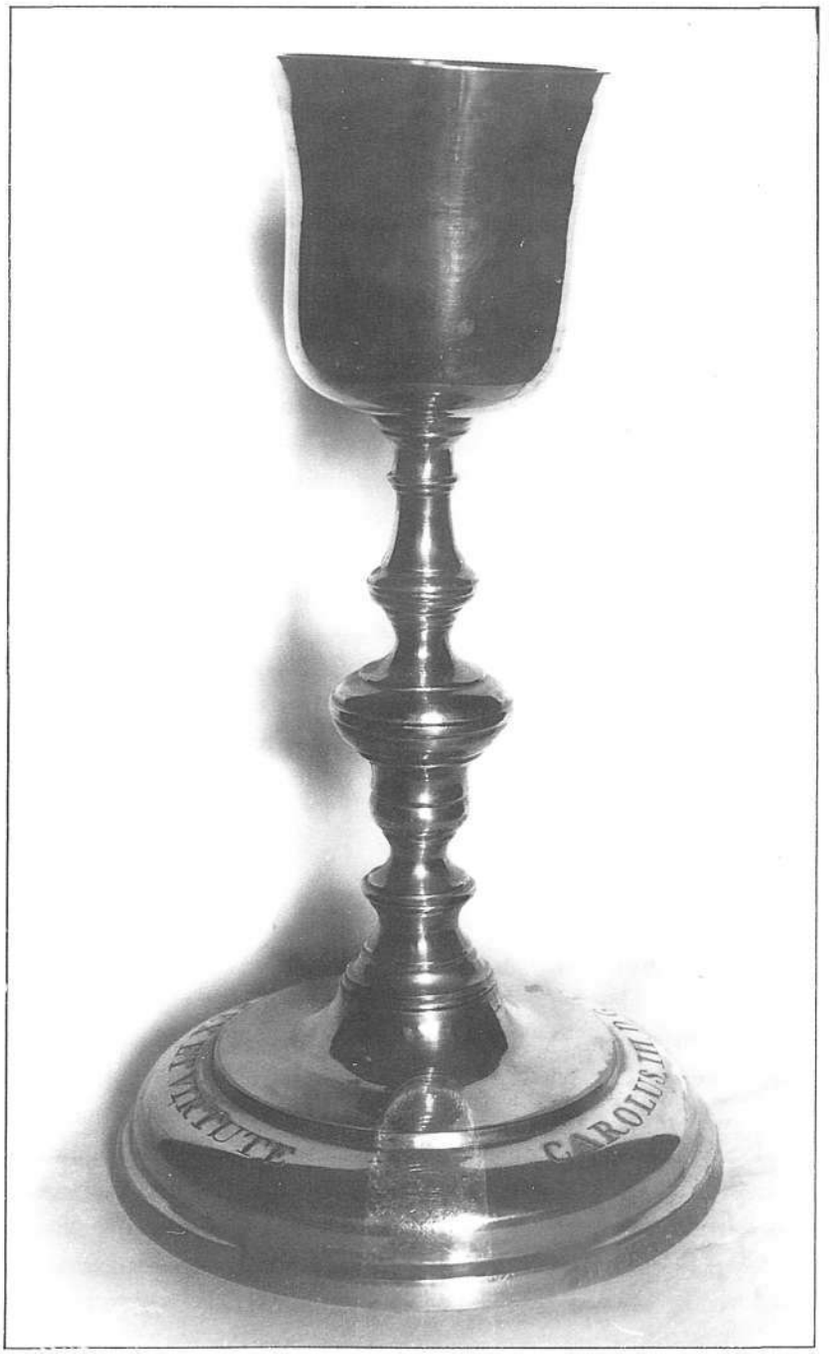
En el siglo XVIII los plateros madrileños venían pagando la alcabala llamada del casco por el importe del total de las ventas realizadas en cada año. Al menos desde 1743 consta que lo hacían a través de un encabezamiento por 6.000 reales anuales con los Cinco Gremios Mayores de Madrid. Individuos designados por la Congregación de San Eloy hacían el reparto correspondiente entre todos los plateros y las listas se presentaban ante el subdelegado de Rentas Reales de la Villa, quien dictaba un auto aprobatorio y un mandamiento para su recaudación.

Pero en 1753, la Congregación decidió no encabezarse, intentando que se le aplicara la ley especial que regía las ventas de metales preciosos y a la que luego se aludirá. Ante la oposición de los Gremios Mayores se inició un pleito que sería el más largo mantenido por la corporación en toda su historia. El 15 de enero de 1760, un auto del subdelegado de Rentas declaraba que los plateros debían satisfacer los derechos de alcabalas y cientos de lo que labrasen, engastasen y enjoyelasen para vender con arreglo a la ley real 18, título 17, libro 9 de la Recopilación, debiendo ser creídos por su juramento sin otra prueba. Sin embargo, de reconocer la razón de los plateros se declaraba subsistente el encabezamiento hasta 1759 por razones prácticas. Pero desde 1760, los artífices debían presentar dos o tres veces al año los libros con relaciones juradas de sus operaciones mercantiles.

Por defectos en la presentación de los libros, los Cinco Gremios obtuvieron auto favorable en 1765, confirmado por el Consejo de Hacienda en 1767 y la Platería hubo de pagar 5.000 reales anuales por el sistema de

encabezamiento por el primer quinquenio 1760-64. Siguieron numerosos recursos y apelaciones por ambas partes que retrasaron, incluso cuando las resoluciones fueron favorables a los plateros, el comienzo de la vigencia del sistema de declaraciones por lo que en los años sucesivos se vieron obligados a seguir pagando 5.000 reales anuales.

Finalmente, con desprecio de las ejecutorias anteriores y en contra del informe de los directores generales de Rentas, en octubre de 1783 el Consejo de Hacienda, en Sala de Justicia, ordenó que la Platería pagara hasta ese año a razón de 5.000 reales anuales y desde 1784, 6.000 reales.



José de Alarcón. Cáliz limosnero de Carlos III, 1771. Monasterio de El Escorial.

Resulta paradójico que solo cuatro años después de pronunciarse sentencia definitiva —injusta a nuestro modo de ver— una decisión de Carlos III concedió la exención de alcabala a los plateros como medida de fomento. Una Real Orden de 18 de enero de 1788 recogía la exención, entre otros gremios y corporaciones madrileñas, de la

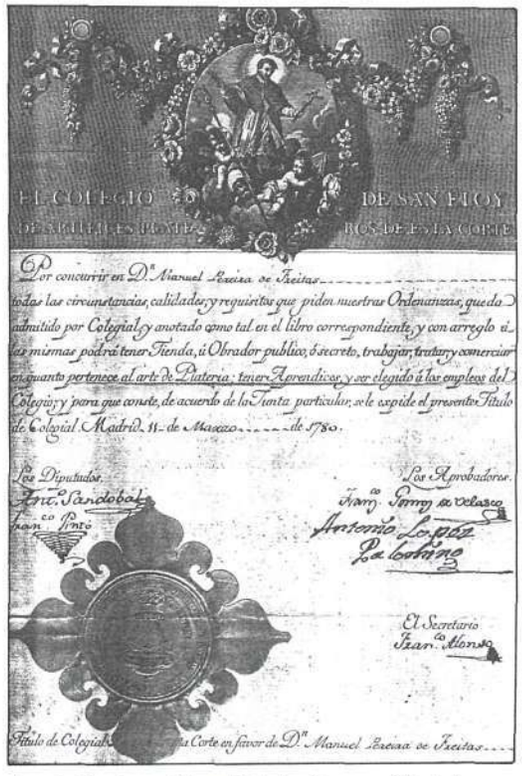
de plateros, con este párrafo: "Plateros. La Congregación de San Eloy de artífizes plateros queda libre de los seis mil reales de vellón en que se reglaron por el Consejo de Hacienda en Sala de Justicia los derechos que deve satisfacer por su maniobra". De manera que 1787 fue el último año por el que pagaron alcabala los plateros madrileños.

Escuela de Antonio Martínez

Antonio Martínez (Huesca 1750-Madrid 1798) tuvo un aprendizaje artístico poco común en un platero. En 1764 —coincidiendo, probablemente, con el final de la estancia de Goya— estudió en la academia de José Luzán en Zaragoza y cinco años después en Madrid en la de Bellas Artes de San Fernando. Nada sabemos, en cambio, de sus inicios en el arte de la platería, pues su nombre no ha aparecido hasta ahora ni en la documentación zaragozana ni en la madrileña de las respectivas congregaciones de San Eloy.



Juan de San Faury. Candelabros. 1762/65. Antigua colección Patiño.



Antonio Carnicero y Manuel Salvador Carmona. Título de colegial de Manuel Pereira de Freitas expedido en 1780 .

A comienzos de 1775, Martínez solicitó un préstamo real para sufragar los gastos de un viaje que pretendía hacer a París y a Londres, ofreciendo en garantía numerosas alhajas de oro y plata por él fabricadas. Otorgado el 8 de marzo un préstamo de 20.000 reales, Martínez viajó a París donde permaneció hasta octubre en que pasó a Londres. En la capital inglesa estuvo hasta abril de 1776, cumpliendo un año de estudios en el extranjero que le proporcionaron excepcionales conocimientos. Al regreso, Martínez expuso sus adelantos y los proyectos que había formado a los ministros Miguel de Múzquiz, del Consejo de Estado y del Despacho Universal de Hacienda, y Fernando de Magallón, del de Indias y de la Junta General de Comercio. Éste redactó en agosto de 1777 una memoria informando oficialmente sobre los resultados del viaje y del proyecto de crear una escuela de platería bajo la dirección del artífice. El 30 de agosto, el rey aprobaba las cuentas presentadas por Martínez ordenando que se le pagaran los

más de 100.000 reales que había tenido que tomar a préstamo para adquirir máquinas, metales, libros, láminas, etc. El 1 de octubre, Martínez presentaba el plan y condiciones para la puesta en marcha de la escuela que el 7 pasó Magallón a manos reales. Transcurrieron seis meses antes de que se publicara la Real Cédula de 29 de abril de 1778 "aprobando el establecimiento de una Escuela que ha puesto en Madrid don Antonio Martínez para enseñar la construcción de alhajas finas y comunes de oro, plata, similor y azero, con esmaltes y sin ellos, baxo las condiciones que se refieren".

La Real Cédula contenía la aprobación de XVIII capítulos "convenidos con el citado Martínez para la referida enseñanza". En los tres primeros se trata de la enseñanza que Martínez dará a sus discípulos sobre el uso y conocimiento de máquinas mencionándose, entre otras, el torno de hacer agujas, la de hacer cadenas para relojes y otras para fabricar charnelas, hebillas, botones, tornillos, dedales, etc.; se establece también la obligación para Martínez de construir algunas máquinas. Los discípulos trabajarían en alhajas en similor o acero para no desperdiciar los metales preciosos.

Los cuatro capítulos siguientes y el décimo se refieren a los discípulos. El número mínimo se fija en 16, entre catorce y veinte años. Si faltasen discípulos se propondrían medidas al rey y si superaran el número de 16, Martínez deberían enseñarles igualmente. Antes de ser admitidos debían asistir un mes a casa de Martínez para experimentar su talento. Según sus condiciones se les aplicaría a las máquinas, a esmaltes, cincelados o grabados o a hacer pequeñas herramientas. Estos discípulos serían mantenidos durante cinco años por sus padres hasta que fueran capaces de ganar un jornal; de ese tiempo se les rebajaría el que hubieran pasado como aprendices de algún platero. Además, se acogería en la escuela a seis muchachas para las labores que no requerían gran esfuerzo físico: pulir, recortar el oro, cargar de esmalte y pulirlo; se prevé que si los padres "por ser cosa nueva" no se mostraran dispuestos a mantenerlas, el rey les concedería una ayuda de dos reales diarios durante un año. En el capítulo XIV se dispone que los extranjeros no serían admitidos como discípulos, pero sí como trabajadores.

Después se ocupa de la real cédula de los exámenes y las aprobaciones como maestros. Cada año se concedería un premio de 300 reales a quien mejor pieza realizara en un examen general. El capítulo VIII resulta de suma importancia, pues concedía a Martínez el privilegio de examinar y aprobar a sus discípulos; calificados de idóneos para ser maestros tan sólo debían presentarse ante la Real Junta General de Comercio y Moneda para que les despachara gratuitamente el título. Una vez aprobados, Martínez les permitía sacar copia de la colección de bajorrelieves que él tenía para que los usaran ellos y sus futuros aprendices.

Los capítulos XVI, XVII y XVIII se dedican a cuestiones variadas de administración. Se facultaba a Martínez para nombrar una persona de confianza que le ayudara en toda la gestión, con salario de doce reales diarios que pagaría el Real Erario. Para compensarle del lucro cesante por dedicar la mayor parte del tiempo a la escuela y para subvenir a los gastos (los alquileres de la casa los pagaba aparte la Real Hacienda) se le concedieron a Martínez 60.000 reales al año durante doce que era el tiempo que se calculaba necesario para que se formaran alumnos capaces de trabajar y enseñar con habilidad. Se preveía también que el rey se dignara concederle después de los doce años una pensión vitalicia. Por fin, se nombraba a Fernando de Magallón juez conservador del nuevo establecimiento.

La Escuela debió abrirse en ese mismo año de 1778. En 1782 al menos ya aparece denominada como Real Escuela de Platería y Máquinas. Tuvo su primera sede en la calle de Francos y pasó a la de Alcalá en 1787 y a la de las Infantas en 1788 (hasta 1792, muerto ya Carlos III, no se estableció en la sede definitiva del paseo del Prado).

El funcionamiento de la escuela de Martínez debió adecuarse casi por completo a los capítulos aprobados. Por ahora no se conoce ninguna pieza con la marca usada por Martínez antes de 1783 y, documentalmente, sólo consta que realizara una pieza para Carlos III. En 1779, a petición del rey, ejecutó una caja de oro, diamantes y esmaltes cuyo costo fue de algo más de 7.000 reales, sólo de materiales, pues el platero proclamó: "Mis manos son para su Majestad"; Carlos III, generosamente, ordenó que le libraran 12.000 reales. Por ello cabe suponer que la puesta en marcha de la Escuela y la enseñanza a los alumnos ocuparon al artífice hasta impedirle casi por entero la realización de piezas, como ya se había previsto.

El privilegio de conceder los títulos de maestro tuvo extraordinario relieve, pues constituía una excepción en las costumbres de la platería madrileña. La Congregación de San Eloy, que desde comienzos del reinado de Felipe IV

tenía reconocida la facultad de realizar los exámenes y conceder las aprobaciones mostró en diversas ocasiones su disgusto aunque no llegó a elevar nunca una protesta formal, sin duda convencidos de la inutilidad de hacerlo. Pero



Detalle del adorno de la Platería para la entrada solemne de Carlos III en 1760. Museo Municipal.

en 1783 estalló un importante conflicto por este motivo. La Junta de Comercio había pensionado en 1778 a dos barceloneses —Josep Martí y Josep Rovira— para que estudiaran en la Escuela (lo que obliga a pensar que no hubo muchos discípulos por propia iniciativa). En 1783, aprobados por Martínez una vez transcurridos los cinco años preceptuados, volvieron a Barcelona, donde el Colegio se opuso a reconocer su título y a que abrieran tienda y obrador público. Se pidió informe al Colegio de Madrid, que apoyó y confirmó los inconvenientes expuestos por la corporación barcelonesa, singularmente no ya la independencia de Martínez de los Colegios de Plateros y de la normativa vigente,

sino la de los aprobados por él. De nada sirvió el parecer unido de Barcelona y Madrid y los dos plateros, tras agregarse al Colegio, ejercieron su arte con especial maestría como ha estudiado concienzudamente Manuel Trallero.

En junio de 1779, la Congregación de San Eloy de Córdoba convocó un certamen para enviar a un platero pensionado con cien ducados anuales a estudiar a la Escuela de Martínez; resultó vencedor Antonio Hidalgo.

La presencia de trabajadores extranjeros que preveía la Real Cédula tuvo efecto, pues al menos conocemos a dos de ellos: Enrique Jäger, de Ausburgo, que trabajó en 1778-79 y el parisino Urbano Pillier, que ingresó en 1780.

En 1782, Martínez elevó una queja al juez conservador —que entonces era Francisco de Arguedas— porque alguno de sus discípulos dejaba de asistir horas y a veces días enteros a la Escuela por trabajar clandestinamente en obras que le daban a hacer otros plateros. El juez transmitió a la Real Junta General de Comercio la solicitud de que advirtiese al Colegio de San Eloy que ninguno de sus individuos emplease a los discípulos de Martínez bajo la fuerte multa de cincuenta ducados, lo que aceptó la Real Junta el 13 de agosto del citado año.

Como hemos comentado en otras ocasiones, no son todavía muchas las piezas conocidas que lleven marca de Martínez —aunque en los últimos años el ritmo de los hallazgos ha aumentado considerablemente— y menos en la época de Carlos III, que sólo debe comprender el período 1783-1788. De cualquier modo, son suficientes para permitir exponer algunas conclusiones. Sólo se conocen obras de platería de plata; ninguna de oro ni similor, ni tampoco con esmaltes, que se mencionan repetidamente en el texto de la Real Cédula. En las piezas religiosas, la originalidad es menos perceptible que en las profanas, donde hallamos tipos desconocidos hasta entonces en la platería madrileña e hispánica en general. Las influencias parisinas, londinenses y aún madrileñas han sido asimiladas y reelaboradas por Antonio Martínez, dando vida a un temprano neoclasicismo de inusitada variedad y riquísimo adorno.

La marca utilizada por Antonio Martínez en las piezas que fabricó en la escuela en época de Carlos III recoge la primera letra de su apellido con la última de menor tamaño: M̆. El perfil es circular, tanto en torno a una letra como a la otra. La forma de las letras y del perfil varía años después de la muerte de Martínez, pero se siguió utilizando la marca que él inauguró.

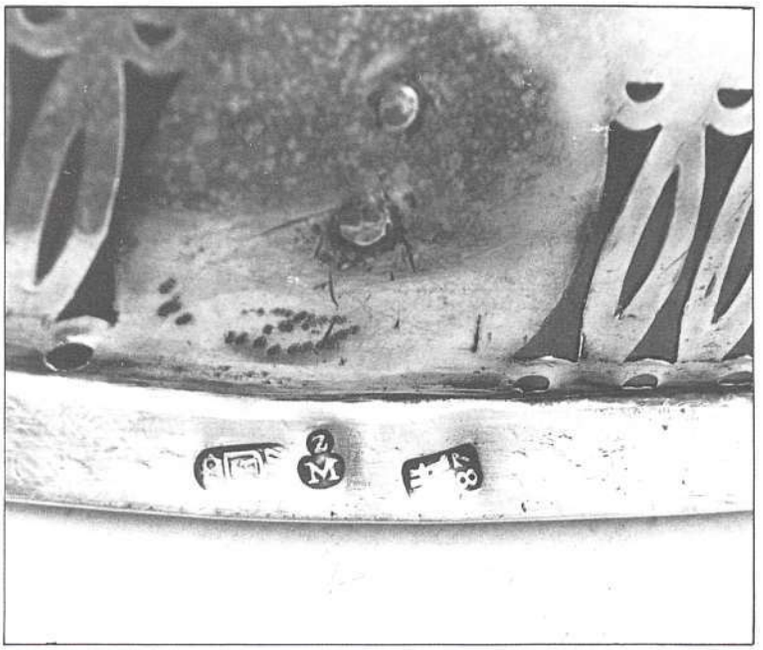
Otras fábricas y escuelas

Además del proyecto de Antonio Martínez que dio lugar a la erección de la Real Escuela de Platería, durante el reinado de Carlos III hubo otras iniciativas de parecida índole que alguna vez llegaron a término. En ninguna otra etapa de la historia de la platería madrileña se conoce un conjunto tan importante y numeroso de propuestas en el campo de la platería o relacionadas con este arte. Con alguna excepción, las diversas instituciones protegieron siempre a artífices extranjeros.

A fines de 1772, los hermanos Miguel e Isaac Gaudin, plateros franceses, presentaron un memorial a la Real Junta General de Comercio y Moneda pidiendo que se les aprobaran cinco condiciones para establecer en Madrid una máquina de su invención para fabricar toda clase de obras de oro, plata y otros metales. La Junta pidió un informe a la Congregación de San Eloy, que desconocemos, y el 24 de julio de 1773 elevó la instancia al rey. La resolución real, de acuerdo con el parecer de la Junta, se comunicó a la Congregación el 6 de septiembre. Se autorizaba a los Gaudines a establecerse en Madrid con su máquina, una vez que hubieran conseguido la aprobación como maestros, cumpliendo las siguientes condiciones: comunicar el nombre de los grabadores que emplearan, mantener la máquina a la vista para saber siempre en que se empleaba, dado que no producía ruido al obrar, concluir las piezas si no salían con perfección de la máquina y llevarlas a marcar para asegurar que cumplían con las leyes del metal. Los franceses debieron solicitar la aprobación, pero la Congregación manifestó que no podía admitirlos por no ser plateros. A pesar de ello, los Gaudines abrieron su establecimiento en la plazuela del Ángel. No conocemos piezas salidas de su obrador, aunque suponemos que no llevarían marcas, pues al no ser plateros, el contraste se negaría a marcar sus piezas en el hipotético caso de que se las presentaran. Tan sólo hemos podido documentar a uno de sus aprendices, el guipuzcoano Mateo de Lizaso que trabajaba con ellos en 1774.

En 1783, la Real Sociedad Económica de Madrid expresó al rey la habilidad del romano Honorato Redoco para hacer charnelas de hebillas. En vista de que la Real Hacienda no disponía de fondos para establecer una fábrica de

tales piezas, el Consejo Real determinó que lo hiciera la Congregación de San Eloy encomendando las gestiones con ella a la Real Sociedad. Tras numerosas dilaciones, evasivas y suaves negativas, el Colegio-Congregación no tuvo más remedio que hacer un extenso, enérgico y bien fundamentado escrito, que firmaron todos los miembros de la junta particular el 6 de diciembre, en el que expresaba su sentimiento por no poder cumplir los deseos reales debido a la falta de medios económicos. Pero no dejaban de indicar también que una manufactura de hierro como la que se proponía les resultaba ajena y que los plateros que fabricaban hebillas compraban las charnelas a comerciantes de la villa sin comerciar con ellas ni menos importarlas del extranjero. Los argumentos fueron contundentes, los plateros no volvieron a ser importunados y seguramente la fábrica no llegó a fundarse.



Marcas de la Salvilla. Marca de Villa de Madrid sobre 87. Marca de Antonio Martínez y marca de Corte de Madrid sobre 87.

El 7 de noviembre de 1783, la Real Junta comunicó una orden al Colegio-Congregación de San Eloy en la que se concedía facultad a Manuel Gutiérrez, arcabucero y relojero de cámara del infante don Luis para que pudiera fabricar y vender hebillas de plata y oro, como inventor de las máquinas con que las construía, sin que se le pudiera exigir aprobación como maestro platero ni ponerle impedimento alguno.

El parisino Juan Pechenet, platero de oro, establecido en la corte al menos desde 1767 y aprobado en 1771, presentó el 9 de agosto de 1783 un memorial al rey solicitando establecer una escuela de pedrería falsa como las de París, Londres y Ginebra. Manifestaba haber viajado a París (junio de 1782) para examinar los progresos hechos en tal industria y haber traído herramientas, obras y piedras; poseía la experiencia de haber ejercido en París, Lyon, Ginebra y Barcelona (aunque en Madrid sólo había trabajado en fino por no estar en práctica la pedrería falsa). También afirmaba que eran muchos los millones que se gastaban en el extranjero para procurarse tal mercancía pues se consumía mucho en la península y en Indias. Solicitaba permiso para abrir un establecimiento, así como ayuda consistente en el pago de los alquileres, bajo la protección de la Sociedad Económica donde enseñaría durante diez años a los discípulos pensionados que se le enviaran. El 2 de junio de 1784, la Real Junta pidió informe al Colegio-Congregación, que lo evacuó el 13 de agosto. El escrito era favorable al artífice y al fin que perseguía la fábrica, como también a que se pensionara a discípulos pobres y se le proporcionara casa; se consideraba, en cambio, exagerado el tiempo de aprendizaje y oficialía y se proponía que fuera el Colegio quien cuidara del establecimiento. Pechenet llegó a abrir la fábrica de pedrería falsa, aunque ignoramos bajo qué régimen, salvo que el Colegio-Congregación de Plateros no tuvo con ella ninguna relación.

El 11 de enero de 1786, el famoso platero Marc-Etienne Janety dirigió desde París una representación a la Real Junta, proponiendo la apertura de sendas fábricas de platería de plata y de platería de oro, cuyos operarios, lo mismo que él, deberían ser pensionados por España. Los presupuestos anuales para una y otra los calculaba en 61.200 y 47.200 reales de vellón, mas 60.000 para él y 80.000 por los utensilios que proporcionaría. La memoria es muy interesante y suministra importantísima información sobre operaciones, máquinas y consumo de marcos de plata. A la vez, el tono empleado por Janety en el escrito es de vanidosa superioridad y de continuo y absoluto desprecio por todos los artífices españoles y su obra. El francés, que incluso aconseja al Gobierno sobre medidas fiscales, da por sentado que su proyecto será atendido, pues lo presenta como única e ineludible posibilidad de salvación para la platería hispánica.

Se pidió informe al Colegio y la respuesta fue extensa, clara y contundente. En primer lugar, se recordaba que Janety había trabajado en Madrid como oficial de Juan Farquet y no había dejado "ni aun memoria de su talento". Después se reconocía que con el auxilio del rey, la abundancia de materiales, las facilidades comerciales y las pensiones tan crecidas a tantos operarios el arte florecería, pero que había muchos artífices en Madrid que podían, por habilidad y conducta, poner en planta un establecimiento como el propuesto sin necesidad de que "venga ningún extranjero a enseñarnos". A modo de ejemplo se menciona a Ferroni, Giardoni, Vargas Machuca, Magro, Palomino y Manuel Rodríguez, de quien se cita la vajilla que acababa de hacer para el conde de Floridablanca. Se confesaba la falta de maquinaria porque los artífices no podían costearla, sino sólo el rey o una compañía muy fuerte, afirmando que también en Madrid había operarios capaces en las especialidades que Janety menciona, con excepción de alguna cuya ausencia o poco desarrollo se explica. Y se aprovecha para elevar quejas por la escasez de material y su altísimo costo, que les obligaba a reducir los precios por las hechuras hasta ínfimos niveles, así como también porque no hubiera en la Real Academia una sala de adornos para el ejercicio de dibujo de los plateros. Respecto a la platería de oro menuda se reconoce alguna escasez de profesores, tal como la de esmaltadores, pero se cita, con sus respectivos méritos, a Mendiluce, Escalera y sus discípulos Gálvez y Minguet, y Olivares, que con su ingenio y sin ayuda conseguían obras comparables y aun superiores a las de otros países. Se recomienda, finalmente, que se pida a Antonio Martínez relación de los discípulos que se especializaron en alguno de estos ramos menos frecuentados, porque puede haberlos entre los formados en la Real Fábrica.

La grandiosidad utópica y pretenciosa del proyecto de Janety y los argumentos expuestos por los plateros madrileños debieron convencer a la Real Junta para no acoger el plan propuesto, pues no se vuelve a conocer documentación sobre el asunto.

Plateros reales

La tendencia a normalizar la plantilla de plateros reales, suprimiendo nombramientos honoríficos y en expectativa, iniciada en el reinado de Fernando VI, fue continuada por Carlos III. Así, fue fundamental la agregación de la Casa de la Reina a su Real Casa, establecida el 1 de marzo de 1761, lo que significó que no se volvieran a nombrar plateros de la reina.

A pesar de ello, Carlos III, a su llegada a la corte madrileña, encontró un elevado número de plateros reales en la facultad de plata; trece, salvo error u omisión. Algunos no tardaron en morir: Juan de Jaqués, de Cámara de la Reina (1763) y los supernumerarios Baltasar de Salazar (1763 ó 1764), Ives Larreur (entre 1761 y 1772) y Pascual García Fernández (antes de 1767). Dos más abandonaron España: el supernumerario Pedro Desboucotz se fue a México después de 1760 y Bartolomé Larreur a Francia en 1769. Otros, en cambio, ocuparon sus oficios durante gran parte de su reinado o incluso a lo largo de él: los supernumerarios Manuel González (hasta 1776) y Juan Farquet (1776 ó 1777), Juan Bautista de San Faury, honorario (hasta 1785); Juan Bautista de Marteaux, supernumerario (hasta 1782/87); Tangui Larreur, de la Casa de la Reina (hasta 1788 ó 1789). De Francisco Brozzetti ignoramos fecha de cese o muerte. Por fin, Fernando Velasco, nombrado en 1748 y que falleció en 1787 y a quien se puede considerar platero titular.

Como hemos indicado, durante el reinado se redujeron espectacularmente los nombramientos, pues en casi treinta años sólo hubo cinco. En 1765, José de Alarcón, que era platero de los infantes, pasó a serlo de la Real Casa hasta su muerte, el mismo año que el rey, si bien ya el año anterior (1787) se nombró a su sobrino Pedro Elvira para ayudarle. En 1777 se designó a Joaquín García de Sena para que regentara el obrador de la viuda de Juan Farquet. A fines de 1787, al morir Velasco, se otorgó el título a su viuda, Isabel Escudero. Y sólo cabe añadir a Juan Bautista Ferroni, que en 1774 fue nombrado "adornista en todos los metales para los gabinetes de su Real Palacio", oficio antes inexistente.

De esta manera, a la muerte de Carlos III, la plantilla se había simplificado y clarificado. Tan sólo tres personas ostentaban título: Ferroni, como adornista; Isabel Escudero y Pedro Elvira, ambos de la Real Casa (es obvio que no citamos a los plateros de oro).

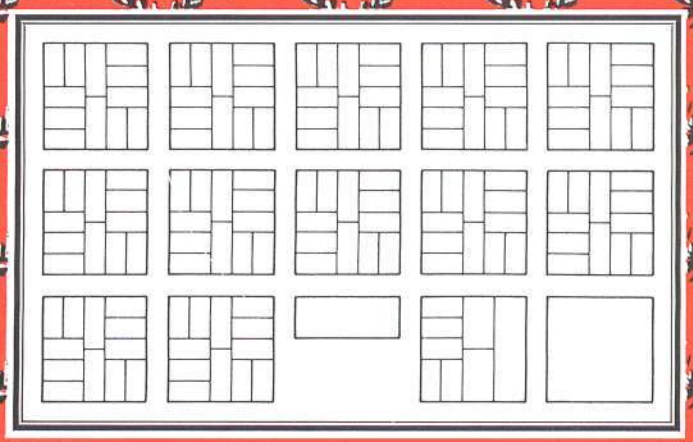


Ilustración y arquitectura en Luisiana

por José Miguel Morales Folguera

Parece que los historiadores coinciden en señalar al reinado de Carlos III como el período de mayor auge en casi todos los aspectos habidos durante un siglo, el XVIII, que ya de por sí supuso una importante recuperación con respecto al siglo precedente. Esta afirmación no sólo es válida para la España peninsular, sino que también puede aplicarse a nuestro imperio americano, "en el cual se advierte una dilatación económica y una euforia intelectual sin precedentes. Podría suponerse que en este tiempo llegan a su madurez como organismos las antiguas colonias" (1).

Dos hechos importantes acontecen en la América hispana durante la monarquía de Carlos III: el primero es que como consecuencia de la Paz de París de 1763 España tuvo que entregar la Florida a Gran Bretaña, recibiendo a cambio y como compensación de Francia la Luisiana, consistente en un inmenso y apenas ocupado territorio, sobre el que España iba a desarrollar una importante política colonizadora; y en segundo lugar, la serie de victorias sobre las tropas inglesas, a las que conseguiría desalojar del golfo de México, reconquistando de este modo por la fuerza de las armas la Florida.

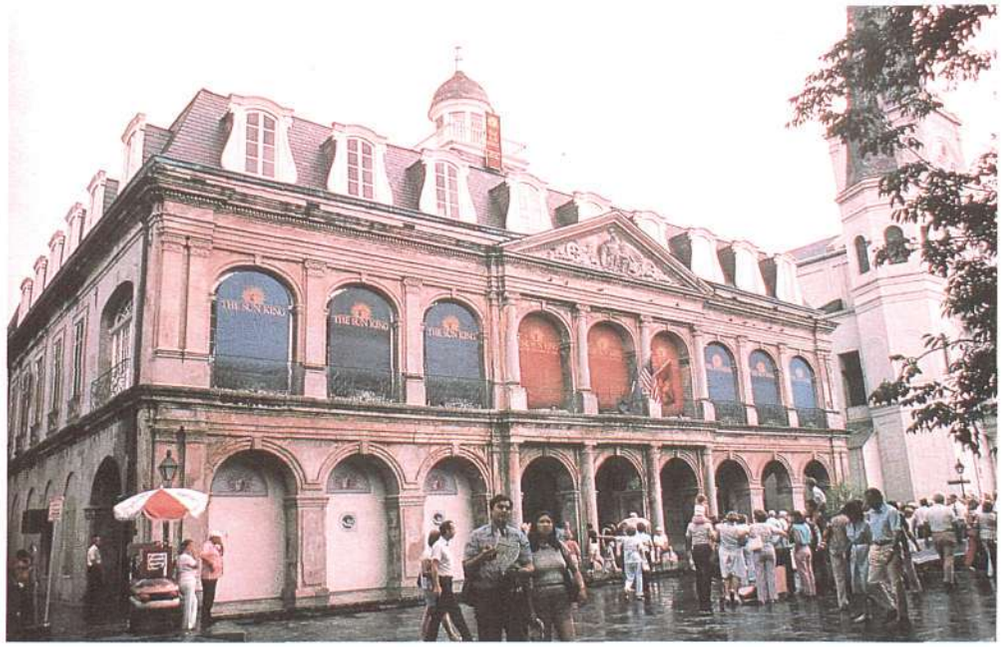
Con respecto a la Luisiana, curiosamente España no se comportó como si se tratara de un territorio extraño y ajeno culturalmente, sino que más bien trató de buscar una rápida hispanización, en un claro intento de fusionarlo con el resto de la región española de América del Norte. Para esta labor Carlos III contaría con una importante nómina de funcionarios y administradores, dotados de capacidad y entusiasmo e impregnados en su mayoría de las teorías de la Ilustración. Aunque la lista es bastante larga, por su jerarquía e influencia directa en los acontecimientos artísticos de la Luisiana podríamos señalar a tres: José de Gálvez, que fue visitador general de la Nueva España y secretario de Indias; su sobrino Bernardo de Gálvez, que desempeñó el cargo de gobernador de la Luisiana y la Florida occidental entre 1777 y 1782 y que como tal se encargaría de poner en marcha la colonización de esta provincia; y, por último, Andrés Almonaster y Roxas, quien desde su puesto de notario y tesorero de la provincia se llegaría a convertir en una de las fortunas particulares más importantes de la región y gracias a ella en promotor y mecenas de las construcciones más monumentales de la ciudad de Nueva Orleans, algunas de las cuales se han conservado en bastante buen estado hasta nuestros días.

La política colonizadora

La política colonizadora llevada a cabo por España en la Luisiana no puede considerarse un hecho aislado de la España de Carlos III, sino que por el contrario hay que enmarcarla dentro de los fines primordiales buscados por los ilustrados españoles, que pretendían el desarrollo de la agricultura como base fundamental del auge económico de la nación (2). En este sentido, por lo tanto, podemos observar que existen unas claras conexiones con otras colonizaciones efectuadas coetáneamente en el mismo continente americano y especialmente con las experiencias puestas en práctica por Pablo Olavide en Andalucía, que pueden considerarse, tanto el punto final de un largo proceso iniciado en la época de la Reconquista como también el modelo ideal de otras posteriores, entre las que hay que situar

Plano de una ciudad en Ouachita, situada donde estaba Fuerte Miró. Año 1805.

estas de la Luisiana. Por otro lado, el paralelismo existente no es solamente ideológico, como se deriva del carácter utópico de unos y otros casos, puesto que se buscaban las semejanzas con nuestros mejores ejemplos de literatura utópica urbanística, como Barataria o Sinapia (3), sino que incluso llega hasta las cuestiones más concretas y perentorias. De este modo, podemos ver que algunas de las normas expuestas por Olavide en el Fuero de las Nuevas Poblaciones, como son, por ejemplo, el reparto de lotes de tierras de quinientas fanegas a cada familia o la entrega de utensilios, ganados y las subsistencias necesarias a las mismas hasta la obtención de las primeras cosechas, las vamos a encontrar también entre las prácticas desarrolladas en la Luisiana.



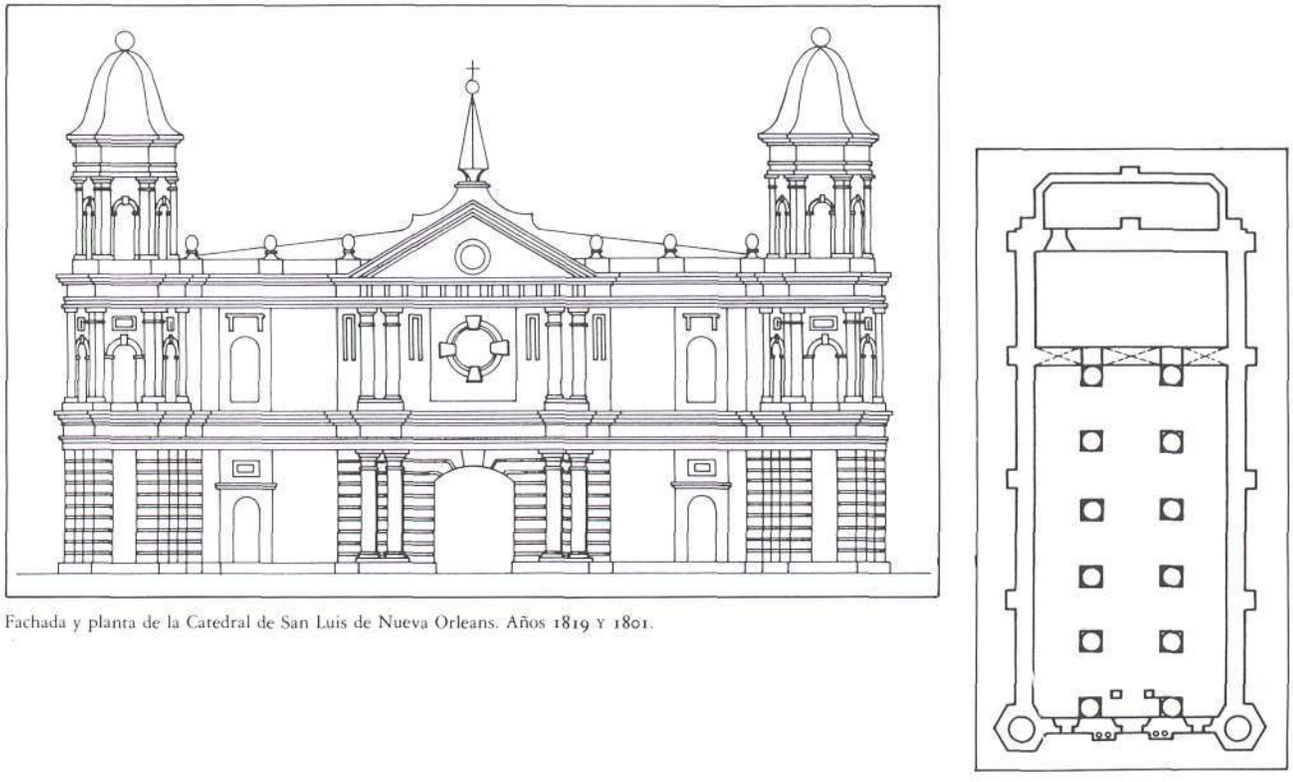
Fachada del Cabildo de Nueva Orleans.

Desde el punto de vista formal las "Nuevas Poblaciones" creadas en la Luisiana entroncan con la larga tradición urbanística desarrollada por España en el continente americano desde finales del siglo XV, cuya experiencia sería finalmente recopilada y publicada durante el reinado de Carlos II en la obra de *Las Leyes de Indias*, que más tarde los gobernadores españoles aplicarían en la Luisiana. Por medio de ellas y de la práctica urbana americana de los siglos XVI, XVII y XVIII enlazarían con el urbanismo medieval español. De este modo, podemos contemplar que poblaciones como Galveztown, Nueva Iberia, Valenzuela, Barataria, Tierra de Bueyes, Fuerte Miró o Nuevo Madrid poseen trazados hipodámicos, plazas de armas excéntricas o céntricas, dependiendo de que se sitúen respectivamente junto a las costas o los ríos o en zonas secas. Además, en estas plazas se suelen localizar los edificios que representan a los poderes civil y religioso, como son la iglesia parroquial, la cárcel, la casa del gobernador, los almacenes reales, las viviendas de los jefes militares, etc., en lo que Rojas-Mix (4) señala como un claro instrumento de dominio colonial. Igualmente, las ciudades se hallaban rodeadas por los exidos y dehesas, que habían sido característicos e inseparables de las ciudades españolas desde la Edad Media. Se trataba de tierras, que en la Luisiana solían pertenecer a la Corona y que al rodear a la ciudad con el tiempo se convirtieron, como sucedió en Nueva Orleans, en zonas de expansión urbana.

Como era lógico de esperar, su creación no fue fácil ni careció de grandes dificultades, siendo su historia posterior diversa según las regiones y las propias ciudades. Su éxito, al menos inicial, se debió a la capacidad y entusiasmo, tanto del gobernador Bernardo de Gálvez como del superintendente de las Nuevas Poblaciones, Francisco Bouligny. El proceso que se seguía para su construcción era largo y resultaba bastante costoso. Se iniciaba con la elección de las tierras por Bouligny o el propio Gálvez, una vez que habían sido reconocidas por los encargados

directos. Entonces se trazaba por el agrimensor la zona urbana, según el modelo en parrilla de la tradición colonial hispanoamericana, con su plaza de armas, las islas para las casas, y también se distribuían las tierras de secano y de regadío, que por sorteo habían de ser entregadas a los colonos. Con los nuevos planos ya trazados acudían a los sitios elegidos los correspondientes constructores y directores de las obras junto con los grupos de trabajadores, preferentemente negros y negras, que eran en último lugar los que habían de construir la ciudad con los artesanos especialistas.

Previas a estas labores y muchas veces de forma casi paralela se organizaban las expediciones de inmigrantes, que en la Luisiana estuvieron formadas, fundamentalmente, por tres grupos étnicos: españoles de Andalucía (granadinos y malagueños) y de Canarias, acadianos y, por último, católicos irlandeses. Los acadianos vinieron generalmente desde Francia, los irlandeses desde los territorios septentrionales de América y los españoles desde la península o desde las islas, encargándose de todos los gastos, desde el mismo momento del alistamiento hasta la recogida de las primeras cosechas, la Hacienda Real (5).



Fachada y planta de la Catedral de San Luis de Nueva Orleans. Años 1819 y 1801.

La ubicación de estas nuevas poblaciones en torno a Nueva Orleans indica con claridad la voluntad de ocupar, bien con españoles, bien con familias por españolas y antibritánicas, estas tierras, con objeto de que sirvieran de vanguardia contra un posible ataque de Gran Bretaña a la capital de la provincia española de la Luisiana, donde radicaban el gobernador, la administración y las principales fuerzas militares regulares. Se trataba, por lo tanto, de puestos fronterizos, que no llegarían a conocer en bastante tiempo la prosperidad de otras ciudades fundadas en el corazón de los virreinatos hispanoamericanos. Como puestos de avanzadilla del Imperio español de finales de siglo XVIII, sus condiciones de vida eran duras y primitivas (6). Sus habitantes tenían no sólo la obligación de cultivar la tierra, sino también la de tomar las armas en caso de conflicto, como así sucedería en algunas ocasiones. Durante un período de diez años no podían abandonar la casa y las tierras que el Gobierno les había asignado.

La historia de estas poblaciones ha sido diversa, debiéndose su fortuna o fracaso a que hubieran sido construidas con fines agrícolas o militares. *Nueva Iberia* ha sido, sin duda, una de las que más éxito ha tenido, ya que

no sólo se ha conservado hasta nuestros días, sino que se ha convertido en la ciudad más importante de su comarca. Su fundador fue el alicantino Francisco Bouligny, quien la trazó y construyó para un grupo de malagueños a comienzos del año 1779 (7). Una parecida evolución ha tenido *Tierra de Bueyes*, lo que se ha debido a su ubicación entre Nueva Orleans y la costa del golfo de México. Es, además, la única en la que algunos de sus primitivos fundadores canarios han seguido conservando sus costumbres, su lengua y sus canciones (8).

La actual ciudad de Monroe tiene sus orígenes en un fuerte, *Fuerte Miró*, construido por el capitán Juan Filhiol en el año 1785 en la región de Ouachita. Cuando esta zona fue cedida a la Unión, sobre el solar del fuerte, propiedad de Filhiol, quien se quedó a vivir allí, se erigió una población, que repetía el trazado de otras ciudades españolas de La Luisiana, que a su vez recogían las normas de las *Leyes de Indias*. Constaba de una planta rectangular, cuyas quince manzanas estaban separadas por cuatro calles perpendiculares a la ribera del río y por otras tres paralelas. La manzana central frente al río se destinó a plaza de armas, en cuyo frente principal se ubicaban los edificios públicos. Cada manzana se dividía en doce solares para las viviendas con 60 x 120 pies cada uno (9).

Por el contrario, otras poblaciones han tenido peor suerte, puesto que han desaparecido con el paso del tiempo y de los acontecimientos ocurridos en el sur de los EE.UU. a lo largo del siglo XIX, llegando hasta nosotros únicamente datos documentales. Esto es, por ejemplo, lo que le sucedió a *Galveztown*, cuyo nombres inglés se debió a que sus fundadores con este origen se lo pusieron en agradecimiento al gobernador español Bernardo de Gálvez por haberles permitido su asentamiento en la Luisiana (10). Su historia y su morfología las conocemos bastante bien debido a una tesis de arte realizada por un investigador americano sobre esta población (11). Como las otras, constaba de un trazado hipodámico, aunque en este caso la plaza de armas se hallaba en el centro, correspondiendo sus dimensiones a las de cuatro manzanas. Un caso explícito del carácter ilustrado de los gobernantes españoles lo constituye el nombre de *Barataria*, utilizado para bautizar a otra de estas poblaciones, que en conjunto constituyeron un claro intento de poner en práctica la tradición utópica occidental y especialmente la soñada en España por medio de la Insula Barataria del Quijote. Merced a esta simbiosis e inspiración la Barataria de la Luisiana, al igual que las restantes, tendría su futuro asegurado, que se conseguiría con el buen gobierno del príncipe, es decir, el conde de Gálvez, el trabajo de sus habitantes y la libertad de comercio, que se convertiría por medio de la política del liberalismo en la "panacea" de la economía mundial durante casi un siglo.

El mecenazgo arquitectónico

Entre otros aspectos, el siglo XVIII en América se diferenciaba de los que le precedieron porque los altos cargos administrativos, como virreyes, capitanes generales, gobernadores, etc., solían recaer frecuentemente sobre simples funcionarios no pertenecientes a la aristocracia de la sangre. Por este motivo y para dejar constancia a la posteridad del desempeño de estos importantes puestos en la administración indiana buscaron el acometimiento de grandes y monumentales obras, algunas de las cuales llegaron incluso a sufragarlas personalmente.

Como es lógico, en la Luisiana también fue frecuente este tipo de mecenazgo artístico y aunque destacaron en este sentido varios personajes, que sobresalieron en ese empeño de lograr notoriedad y reconocimiento social, ningún otro desembolsó las altas sumas ni construyó tal número de edificios, dotados de tanta importancia artística, como el sevillano Andrés Almonaster y Roxas.

Pocos datos tenemos de este hombre, nacido en 1725 en el pueblo de Mairena del Alcor (12), con anterioridad a su llegada a Nueva Orleans, en cuyo Cabildo Municipal aparece en la reunión del 26 de marzo de 1770 (13). En este Cabildo se nombró a Almonaster secretario real y secretario público de Guerra con el cargo de tesorero real. Su sueldo anual era de 500 pesos. Este parece haber sido el comienzo de su fortuna, que más tarde se vería muy aumentada a raíz de la compra de importantes y estratégicos solares oficiales en Nueva Orleans, vendidos en públicas subastas por el gobernador Alejandro O'Reilly durante su administración. Gracias a ellas lograría reunir un dilatado patrimonio inmobiliario, cuyas rentas le llevaron a convertirse en uno de los hombres más ricos de la provincia.

Una gran parte de los beneficios obtenidos por Almonaster en sus negocios revertirían a la ciudad y a sus habitantes mediante la construcción de edificios públicos, algunos de carácter benéfico, los cuales con su belleza y

monumentalidad constituyen aún hoy día parte fundamental del patrimonio arquitectónico de esta bella ciudad del bajo Mississippi. Además, y con objeto de que el tiempo no borrara esta labor, en 1796, dos años antes de su muerte,



Fachada del Presbiterio de Nueva Orleans.

el Cabildo de Nueva Orleans encargó su retrato al pintor José Salazar con una cartela a un lado, en cuyo texto se recogen sus títulos y obras más importantes:

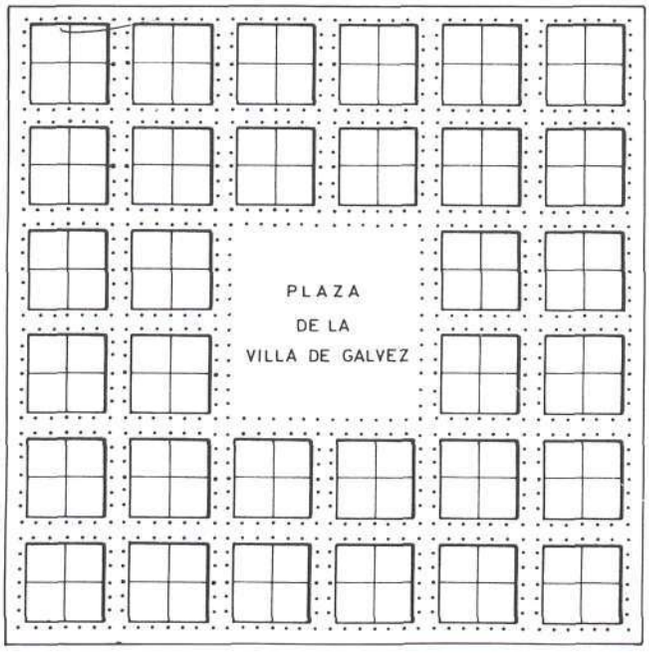
> *"El Señor Don Andrés Almonaster y Roxas, fundador y dotante de esta Santa Iglesia Catedral, Caballero de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III, Coronel de las milicias de esta plaza, Regidor y Alférez Real en propiedad del Muy Ilustre Cabildo, Fundador y Dotante del Hospital Real de San Carlos y de su Iglesia, Fundador del Hospital de Lazarinos, Fundador de la Iglesia del Convento de las Religiosas de Santa Ursula, Fundador de las Clases para las niñas educandas y Fundador de la Casa Curial, todo lo que ha edificado a sus expensas en esta ciudad. Año de* 1796..."

Este mismo texto, con la inclusión de la fecha y el lugar de nacimiento, sería grabado sobre la lápida de su sepultura, situada en el interior de la catedral de Nueva Orleans, construida precisamente por él.

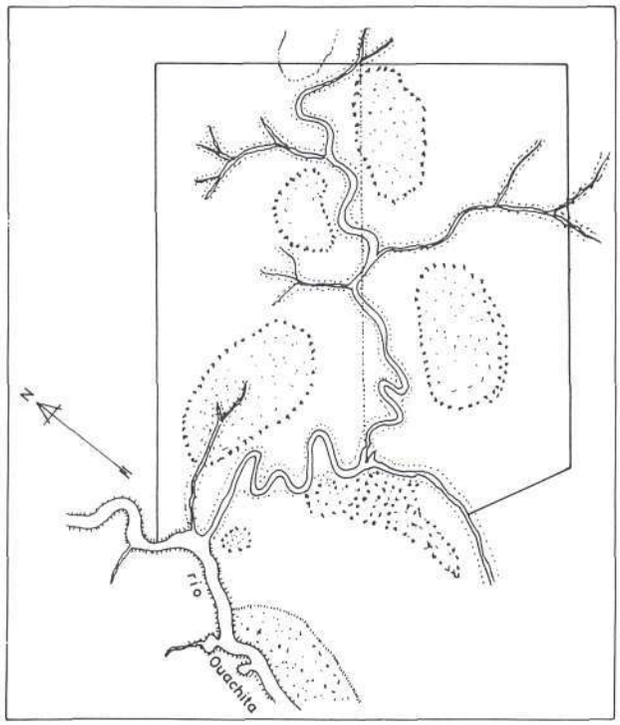
Almonaster contó, tanto para estas obras públicas como para las privadas, con un arquitecto e ingeniero militar llamado *Gilberto Guillemard*, a quien por consiguiente hay que considerar como el más importante de la Luisiana española. Aunque nacido en Francia en 1746 (14), se enroló en el ejército español en 1770, siendo trasladado pocos años más tarde a la milicia de Nueva Orleans. Sus acciones en la guerra contra los ingleses, así como sus lazos familiares con algunos de los gobernadores españoles, como Unzaga y Gálvez, y sus indudables dotes personales le llevarían a ser nombrado Ingeniero Supervisor de la provincia y a realizar los edificios más sobresalientes de la Nueva Orleans española.

Sería largo y prolijo describir aquí todas y cada una de sus obras, algunas de las cuales han desaparecido con el tiempo. No obstante, y desde el punto de vista de la calidad artística y de la importancia monumental para la ciudad el conjunto arquitectónico más destacado está constituido por el frente principal de la plaza de armas de Nueva Orleans, en donde se integran magistralmente los edificios del Cabildo y del Presbiterio a ambos lados de la catedral. Asimismo, los dos edificios gemelos, que conforman los otros dos lados de esta plaza abierta al río Mississippi, serían realizados ya a mediados del siglo XIX por Micaela Almonaster, hija de Andrés (15).

La remodelación en época española de este privilegiado espacio, trazado durante el período francés, se debió a los dos incendios que sufrió la ciudad en los años 1788 y 1794 (16) y que prácticamente destruyeron la urbe francesa y dieron paso a la española, de la que es heredero en gran medida el actual centro histórico, al que con poco fundamento algunos denominan "French Quarter". Los trabajos de reconstrucción se iniciaron con la obra de la *iglesia parroquial*, la cual fue convertida en catedral en 1793 al haberse creado la diócesis de la Luisiana (17). Aunque



Plano de la villa de Gálvez. Año 1778. Librería del Congreso, Washington D. C.



Puesto de Ouachita. Año 1799. Archivo General de Indias.

en la actualidad se halla bastante transformada, ya que en 1849 fue casi enteramente demolida, salvo la fachada principal, a la que se adosaron algunos aditamentos, y en gran parte sustituida por otra de estilo ecléctico, conocemos su aspecto inicial gracias a diversos planos y perspectivas de la época. En 1801, el agrimensor general, Carlos Trudeau, realizaría un plano de planta, en el que podemos observar una iglesia de planta basilical con tres naves separadas por dos hileras de seis columnas. Sus muros eran muy gruesos con contrafuertes externos y sin vano en los lados ni en la cabecera. Este sistema constructivo tan arcaizante, quizá fuera escogido por Guillemard a causa del suelo blando, sobre el que se levanta la catedral. Contrastaba con los restantes lados la fachada, que se habría cuajada de vanos a la plaza de armas. Sus dos bellas torres ligeramente adelantadas en los ángulos le daban un aspecto airoso, rompiendo con sus formas hexagonales el equilibrio neoclásico general. Además de la obra arquitectónica propiamente dicha, para la que en 1794, cuando Almonaster empezó a sentirse enfermo, puso la suma de 400.000 pesos como garantía de su completa finalización, dotó a la capilla mayor de diversos adornos de hierro forjado, construyó la sacristía y una capilla lateral, el púlpito en "estilo romano", los asientos para el coro bajo, el altar mayor también en lo que las Actas Capitulares denominan "estilo romano", y una balaustrada para las galerías.

Mejor suerte han tenido los dos edificios ubicados a izquierda y derecha de la catedral: el Presbiterio y el Cabildo, cuya historia, forma y estilo son semejantes. *El Cabildo Municipal* o *Ayuntamiento* fue establecido como institución en 1769 por Alejandro O'Reilly, quien fue también el creador de las *Ordenanzas Municipales* (18. El solar, que ocupó esta institución a la izquierda de la catedral, ya había sido destinado a uso gubernamental cuando el



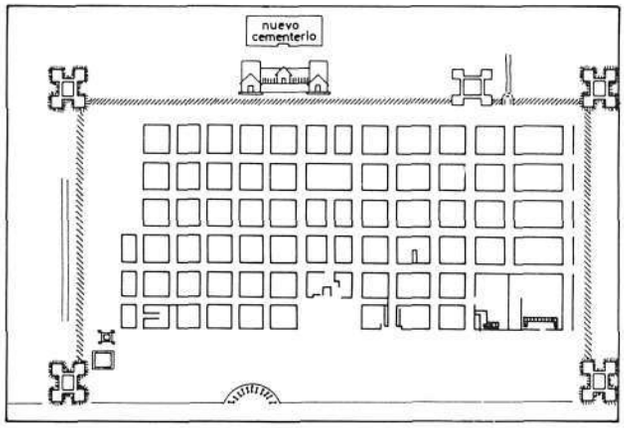
Retrato de Bernardo de Gálvez. Año 1781.
Biblioteca Nacional de Madrid.

ingeniero militar francés Audrien de Pauger trazó en 1721 el plano de Nueva Orleans. Los franceses habían construido en este lugar *el cuerpo de guardia, la prisión y la sala del consejo*, cuyas fachadas daban a la plaza y a las calles de San Pedro y de Chartres (19).

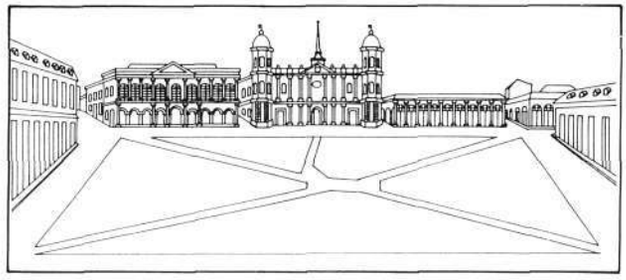
Cuando O'Reilly llegó a Nueva Orleans para imponer con todas sus consecuencias la legislación española, ordenó también la construcción del Cabildo o Casas Capitulares junto al edificio del Cuerpo de Guardia. No obstante los dos incendios habidos en la ciudad en 1788 y 1794 destruirían por completo las obras, por lo que se tomó la decisión de realizar una nueva construcción, ofreciéndose Almonaster a correr con todos los gastos (20). Tenemos constancia de que *Gilberto Guillemard* fue el autor de los dos edificios, ya que en 1798 pidió al Cabildo Municipal que le expidiera un certificado en el que se especificara que "el hizo el plano para el edificio del Cabildo y supervisó el trabajo del mismo hasta su finalización cuya labor inspeccionó todos los días" (21). Por este trabajo se le pagaron 200 pesos.

Las obras comenzaron el 4 de diciembre de 1795 y estaban lo bastante avanzadas como para que el nuevo edificio fuera ocupado el 10 de mayo de 1799, un año después de que Almonaster hubiera fallecido. Los gastos

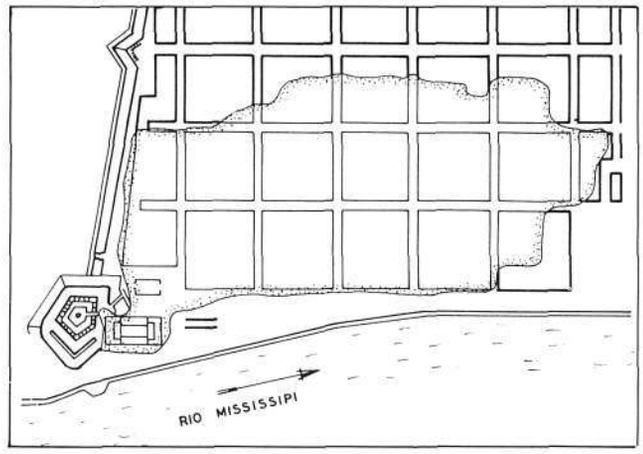
ascendieron a unos 30.000 pesos, que al parecer serían devueltos en su totalidad a la viuda. Finalmente se hizo un nuevo pago de 500 pesos a Guillemard en 1803. Este edificio capitular sería utilizado con tal fin hasta el año de 1853, en que fue construido uno nuevo en la plaza Lafayette. Se trata, por lo tanto, de una obra netamente española, que enlaza a través de realizaciones hispanoamericanas como la *Casa de Gobierno de La Habana, la Capitanía General de Guatemala, el Ayuntamiento de Tláxcala, la Casa de Cortés en Cuernavaca y la Casa de Don Diego Colón en Santo Domingo* con las construcciones edilicias castellanas de origen tardomedieval, que en último término constituirían los antecedentes más remotos de las *Casas Capitulares de Nueva Orleans*. Al igual que la mayoría de sus precedentes, el *Cabildo* de esta ciudad se halla ubicado en la plaza de armas, a la que abre su doble galería, en la que se superponen pilastras de orden toscano y jónico. El estilo neoclásico, en el que se desenvuelve, se pone de manifiesto en la portada, que imita la de los templos clásicos, resaltando con columnas adosadas a las pilastras a la manera romana bajoimperial, y que está rematada por un frontón, dentro del cual un grandioso águila da cobijo a diversos símbolos, que pueden relacionarse con esta provincia. La única nota que desentona en todo el conjunto es el tejado con



Plano de Nueva Orleans. Año 1793.



Plaza de Armas de Nueva Orleans. Año 1803.



Sector de Nueva Orleans consumido en el incendio de 1794.

mansardas, que se le agregaría en 1848, cuando se quiso dotar de un aspecto francés a un espacio y un edificio, que, como hemos podido comprobar, cuentan con una alta dosis de hispanismo.

También el edificio del *Presbiterio o Casa Curial* fue una obra conjunta de *Almonaster y de Guillemard*, aunque en este caso durante la época española únicamente se llegaría a realizar el primer piso, llevándose a cabo el segundo en 1813, siguiéndose en todo el modelo del vecino Cabildo, mientras que el tejado con las mansardas correspondería, igualmente, a 1847 (22). El diseño de *Guillemard* puede relacionarse con un plano existente en el Archivo General de Indias, que nos muestra las dos plantas de una construcción de 103 pies de largo por 30 de ancho y una amplia galería en su frente, que sirve, a la vez, de pasillo de distribución a las diferentes salas y a las dependencias. Hacia su mediación, un largo y estrecho corredor comunica con dos salones, que sólo tienen este ingreso lateral. Las escaleras se sitúan a los lados de la galería. La obra definitiva variaría bastante, según es posible

contemplar en un nuevo plano, que el ingeniero y agrimensor general *Carlos Trudeau* realizó en el mes de junio de 1801. En este plano se mantiene casi exclusivamente la galería frontal. Desaparece, en cambio, el corredor central y la doble hilera de habitaciones es sustituida por una sola dispuesta transversalmente con objeto de poder construir una galería trasera, de manera que la iluminación procediera de ambos lados. La sala de reuniones se coloca en el centro y posee el doble de superficie de las restantes habitaciones.

La muerte de Almonaster impediría la finalización del edificio. Su viuda se opuso a seguir pagando de su bolsillo lo que quedaba por desembolsar hasta la suma total de 54.263 pesos, en que se tasó la obra completa. Debido a estos retrasos y reformas el *Presbiterio* no llegaría a ser ocupado ni por los sacerdotes ni por el obispo de la diócesis de Luisiana. Primeramente fue alquilado a inquilinos particulares, con posterioridad fue destinado a uso judicial, y en la actualidad forma parte del Museo del Estado de la Luisiana.

NOTAS

1 Pedro Voltes, *Carlos III y su tiempo*, Barcelona, Ed. Juventud, 1975, pág. 169, y Eduardo Arcilla Farias, *El siglo ilustrado en América, Reformas económicas del S. XVIII en Nueva España. Contribución al estudio de las instituciones hispanoamericanas.* Caracas, Ed. Ministerio de Educación Nacional, 1955.

2 Juan C. Gay Armenteros y Cristina Viñes Millet, *La Ilustración andaluza,* Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985, págs. 41-43. En esta obra se pone, además, de manifiesto cómo estos logros eran promovidos por las élites culturales y políticas, que ni tenían ni tampoco pretendían luego estrechar los contactos con el pueblo.

3 Juan Antonio Ramírez, *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas y arquitecturas pintadas.* Madrid, Alianza Editorial, 1983, pág. 54. Respecto al carácter utópico de estas empresas, así como al entronque con la tradición utópica europea más importante, especialmente con la Utopía de Tomás Moro, ver el libro de Francisco López Estrada, *Tomás Moro y España,* Madrid, Ed. Universidad Complutense, 1980. Por otro lado, sería necesario aclarar que en nuestra literatura el urbanismo utópico cuenta con la famosa *Insula Barataria* del Quijote, que tiene otra homónima en la Luisiana, así como con la *Isla Fortunaria.* No obstante, nuestra utopía urbana por excelencia es *Sinapia,* que es, sin duda, hija de la Ilustración española.

4 Miguel Rojas-Mix, *La plaza mayor. El urbanismo, instrumento de dominio colonial.* Barcelona, Muchnik Editores, 1978.

5 Archivo General de Indias, Cuba, Leg. 576, años 1779-1784. En este legajo se recoge la primera expedición de malagueños, realizada en el año 1777 con destino a la Luisiana, especificando cómo el Gobierno les llegó a pagar los fletes de los barcos, la manutención diaria y les proveyó de ganado y utensilios, construyéndoles, además, la población de Nueva Iberia, que se conserva en la actualidad.

6 John W. Reps, *La construzione dell'America Urbana.* Milano, Franco Angeli Editore, 1976, pág. 76.

7 Gilbert C. Din, "Lieutenant Colonel Francisco Bouligny and the malagueño settlement at New Iberia, 1779", *Louisiana History,* 17, 1976, págs. 187-192.

8 Walter Prichard, "Some interesting glimpses of Louisiana a century ago (From the old files of the Picayume)", *The Lousiana Historical Quarterly,* vol. 24, January-October, 1941. págs. 43-44.

9 Archivo General de Indias, Cuba, Leg. 1791.

10 John Walton Caughey, *Bernardo de Gálvez in Louisiana (1776-1783),* Pelican Publishing Company, Gretna, 1792, págs. 79-80.

11 V. M. Scramuzza, *Galveztown, a spanish settlement of Colonial Louisiana.* A Thesis for the Degree Master of Arts, Lousiana State University, junio de 1924.

12 Samuel Wilson, jr., "Almonaster: Philantropist and builder in New Orleans", en John Francis Mcdermott, *The Spanish in the Mississippi Valley, 1762-1804.* University of Illionois Press, 1974, pág. 184.

13 *Actas Capitulares del Cabildo de Nueva Orleans,* Cabildo 16 de Marzo de 1770. Custodiam City Hall Archives, New Orleans. USA.

14 John Francis Mcdermott, *The French in the Mississippi Valley.* University of Illinois Press, 1965, pág. 129.

15 José Miguel Morales Folguera. "El mecenazgo de los Almonaster (Andrés, 1785-1798, y Micaela, 1798-1874) en la ciudad de Nueva Orleans", *V Jornadas de Andalucía y América,* vol. II, 1986, págs. 181-183. Ver, igualmente, del mismo autor la obra *Arquitectura y urbanismo hispanoamericano en Luisiana y Florida Occidental.* Universidad, Málaga, 1987.

16 Charles Gayarre, *The Spanish domination,* vol. III de la *History of Louisiana,* 4 vols., New Orleans, 1985, págs. 203-204. En esta obra, este historiador, que cuenta con indudables orígenes españoles, narra los daños producidos por el incendio que asoló Nueva Orleans el año 1788, así como las medidas tomadas por el gobernador Esteban Miró para paliarlos. Con respecto al incendio de 1794 ver la obra de Samuel Wilson y Leonor V. Huber, *The Cabildo on Jackson Square,* Gretna, Pelican Publishing Company, 1973.

17 Jack D. L. Holmes, *Honor and fidelity,* Birmingham, 1965, pág. 183. Tomado de Wilson, op. cit., pág. 217.

18 Bibiano Torres Ramírez, *Alejandro O'Reilly en las Indias,* Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1969, págs. 187-202. Ver también el Leg. 1223, Sección de Santo Domingo del Archivo General de Indias.

19 Vid. Wilson and Huber, op. cit., págs. 1-6.

20 En el Cabildo del 16 de enero de 1795, Almonaster hizo pública su propuesta: "Don Andrés Almonaster y Roxas generosamente prometió que el reconstruiría el edificio del Cabildo siguiendo el mismo plan que está utilizando en la construcción del presbiterio". El Gobierno americano ha traducido al inglés los libros españoles de las Actas Capitulares de Nueva Orleans: Mrs. E. D. Friedrichs, *Alphabetical and chronological digest of the acts and deliberations of the Cabildo, 1769-1803.* Compiled and Edited by Work Projects Administration, Projetc 665-64-3-112, Custodian City Hall Archives, New Orleans, August, 1939, Book II, pág. 191.

21 Vid. Fiedrichs, op. cit., book IV, pág. 216.

22 Samuel Wilson and Leonor V. Huber, *The Presbytere on Jackson Square,* New Orleans, 1981, págs. 18-36.



El descubrimiento de Pompeya y Herculano *y sus repercusiones en la cultura ilustrada*

POR JUAN ANTONIO CALATRAVA ESCOBAR

Carlos de Borbón estuvo al frente de la monarquía de las Dos Sicilias entre 1734 *y* 1759. *En esa última fecha abandonó Nápoles para asumir el trono español tras la muerte de Fernando VI. En este período tuvieron lugar en el reino napolitano acontecimientos decisivos* para la historia europea del siglo XVIII. Nápoles y los territorios de las Dos Sicilias se convirtieron en campo de pruebas de las ideas del absolutismo ilustrado, en el marco de intento por dotar al reino de un prestigio acorde con su extensión. No es este el lugar de analizar el difícil itinerario recorrido por tales tentativas (1), pero sí de recordar desde el primer momento que este marco ideológico y político no podía dejar de reflejarse en la política cultural de la monarquía (2).

Precisamente el acontecimiento cultural más importante de todo el reinado de Carlos —y uno de los más decisivos de todo el siglo XVIII— fue la realización de excavaciones sistemáticas en las tres ciudades destruidas por la erupción del Vesubio del año 79: Herculano, Pompeya y Stabies. En realidad, podemos hablar de verdadero descubrimiento porque, aunque hubiera hallazgos anteriores, sólo las excavaciones ordenadas por Carlos sacaron a la luz restos en número suficiente como para dar a los contemporáneos la sensación de que se estaba descubriendo no uno o varios objetos aislados, sino toda una ciudad.

Comenzadas en 1738 y continuadas, por supuesto, después de la partida de Carlos, las excavaciones de Herculano, Pompeya y Stabies se convirtieron durante los años centrales del siglo XVIII en una de las principales obsesiones de la comunidad intelectual europea. Todos los eruditos e ilustrados que pudieron permitírselo viajaron hasta Nápoles, y luego a Portici, a contemplar in situ los hallazgos. Muchos de ellos escribieron relatos de sus viajes (3) y gracias a ellos podemos darnos cuenta, como veremos más abajo, del conflicto que inmediatamente surgió entre la política cultural absolutista de Carlos y su corte y las aspiraciones ilustradas a la libre difusión del conocimiento. Pero, además, la marcha concreta de las excavaciones y la sucesión de los hallazgos fue planteando, poco a poco, diversas cuestiones que afectaban, en general, a toda la organización de la cultura artística y a los principales temas que se encontraban en debate entre los círculos ilustrados: la nueva concepción de la arqueología como ciencia reintegradora de un pasado global y no como mera técnica de extracción de objetos; el problema de la conservación de las obras de arte antiguas y la conveniencia o no de su restauración; la valoración del arte romano; los criterios museísticos de ordenación de lo hallado y acceso del público; la publicación de los resultados obtenidos; la validez o no de un organismo cultural como las Academias, etc. Es muy cierto que la más directa influencia artística de Pompeya y Herculano estuvo en la difusión de todo un repertorio decorativo que sirvió de base a la formación del estilo neoclásico. Pero no hay que olvidar que, años antes de que esto ocurriera, las ciudades del Vesubio ya habían cumplido un papel fundamental en la cultura dieciochesca: el de fomentar sobre una base real la discusión de un gran número de problemas referentes a la nueva organización de la cultura que anhelaban los círculos ilustrados. En la siguientes páginas trataré de resumir algunos de los términos de tales debates.

Los primeros hallazgos de Herculano tuvieron lugar muy al comienzo de siglo, entre 1711 y 1718. El Príncipe d'Elboeuf comenzó la construcción de una villa en los terrenos que poseía en Portici, en un entorno que iba a conocer

Pompeya. Foro.

un espectacular desarrollo de la *villeggiatura* napolitana (4). Los hallazgos de D'Elboeuf —que por otra parte no eran del todo inesperados porque desde años antes se repetían las historias de campesinos que encontraban algún resto— fueron numerosos, aunque no se llegara en ningún momento a plantear una excavación sistemática a gran escala. Empleando el sistema pozos —los famosos *cunicoli* que años más tarde constituirán la base de las excavaciones de Carlos de Borbón— se logró sacar a la luz un impresionante número de estatuas, suficiente como para atraer la atención de las autoridades. De estas estatuas, algunas quedarán sobre el terreno, mutiladas, y su restauración será ordenada años más tarde por Carlos como veremos; pero otras muchas serán enviadas a Francia, y sobre todo, a Viena, al príncipe Eugenio de Saboya. Este último envío tiene una gran trascendencia, porque las estatuas de Viena fueron compradas a un sobrino de Eugenio de Saboya por el rey Augusto III de Polonia, cuya hija, María Amalia de Sajonia, llegaría a convertirse en 1738 en la esposa de Carlos de Borbón. Teniendo en cuenta este dato podemos comprender que la insistencia de Mª Amalia ante Carlos para la reanudación de las excavaciones supera el valor de la mera anécdota para ser todo un símbolo de esos afanes intelectuales de las aristocracias europeas del XVIII que tan bien ha estudiado F. Haskell (5).

Estas primeras excavaciones se suspendieron poco tiempo después de que en 1716 D'Elboeuf vendiera la villa al duque Falletti, quien, a su vez, la vendería más tarde al propio Carlos de Borbón. La repercusión de estos hallazgos en los círculos intelectuales fue desigual, como señala C. De Seta (6): aunque en el mismo año de 1711 se publicaban noticias al respecto en el *Giornale dei Letterati di Venezia,* es enormemente significativo que en el viaje de Montesquieu (1729) no se contenga la menor referencia. Durante aproximadamente veinte años no se vuelve a excavar en Portici, por una combinación de diversos motivos políticos, económicos e incluso naturales, porque ese período parece ser que registra una renovada actividad volcánica del Vesubio. No obstante, al poco de ocupar el trono de Nápoles se plantea Carlos de Borbón el reanudar a gran escala los trabajos partiendo del mismo punto donde se habían abandonado. La influencia de la reina María Amalia de Sajonia es indudable en esta decisión, pero sería un error considerarla como el único factor y considerar la reanudación de las excavaciones como una mera concesión del rey a un capricho femenino. La operación que Carlos pone en marcha en octubre de 1738 con su decisión de reabrir el *cantiere* de Portici es de un alcance tan vasto que durante todo el tiempo que ocupa el trono napolitano Herculano —y, posteriormente, Pompeya y Stabies— constituirán el eje de la política cultural del reino borbónico. Carlos busca, sobre todo, estatuas y pinturas con las que llenar sus palacios, pero también el prestigio de Nápoles como nuevo foco artístico e intelectual.

El comienzo de las nuevas excavaciones no puede ser más brillante. Desde octubre de 1738 las dirige el ingeniero militar del rey Roque Joaquín de Alcubierre (7), con una mano de obra de forzados. Excavando desde el pozo de D'Elboeuf, tras atravesar la espesa capa de lava encuentra unos graderíos que inmediatamente se confirman ser el teatro de la ciudad. Abriendo túneles a partir de aquí, se comienza a extraer gran cantidad de estatuas (la gran estatua ecuestre de Marco Nonio Balbo aparece en mayo de 1739) y pinturas murales, aunque, como veremos, el método de excavación será inmediatamente criticado por los principales intelectuales que visitan Herculano. En 1740 se registra, sin embargo, un parón en las excavaciones, que dura hasta 1745 . En 1748 llega el momento de diversificar los esfuerzos, porque Alcubierre comienza a excavar en el pequeño lugar de Civita; calculaba encontrar allí las ruinas de Stabies, aunque lo que halló fue Pompeya (no obstante, sólo en 1764 se tendrá la certeza de ello, al hallarse la primera inscripción con el nombre de Pompeya); lógicamente, estos hallazgos de la zona de Civita supusieron un cierto abandono de Herculano, mucho más cuando en 1750, en Grassagno, cerca de Castellamare, se empezó a excavar la verdadera Stabies. No obstante, el abandono de Herculano nunca fue total y, así, como resume Hautecoeur, hacia 1755 Carlos de Borbón financiaba tres focos de excavaciones simultáneamente (8). El último acontecimiento importante anterior a la partida de Carlos para hacerse cargo del trono de España en 1759, fue el descubrimiento de la Villa de los Papiros, en Herculano, con una riquísima biblioteca cuyos papiros calcinados eran en buena parte legibles y que alimentaron durante largo tiempo las discusiones de los eruditos napolitanos. Este importantísimo descubrimiento no bastó para evitar que ese mismo año fueran prácticamente interrumpidos los trabajos en Herculano. Como señala Fausto Zevi, a partir de entonces "... Pompeya, de apéndice marginal de la gran iniciativa herculanense, terminará por asumir el papel de empresa arqueológica por excelencia del reino borbónico" (9). En

Pompeya comenzaría precisamente a destacar, al lado de los toscos métodos de excavación de Alcubierre, la nueva sabiduría arqueológica de quienes en teoría eran sus ayudantes: primero, el suizo C. Weber y después, y sobre todo, el citado Francisco de la Vega, que trataría de dar respuestas positivas a muchas críticas vertidas sobre los métodos de excavación. Sin embargo, el desarrollo posterior de esta historia escapa ya a los límites del presente artículo. En



Pompeya. Casa de los Vetti. Patio.

1766, Carlos de Borbón asumía el trono de España con el nombre de Carlos III y abandonaba Nápoles dejando como rey a su hijo Fernando, hasta cuya mayoría de edad gobernaría un Consejo de Regencia en el que la personalidad dominante era Tanucci (10). Carlos consideró que sus amadas antigüedades no le pertenecían a él, sino al reino de Nápoles y no llevó consigo a España ni siquiera el anillo de oro que, más o menos fortuitamente, había encontrado en una de sus visitas a Pompeya y que había conservado en su dedo hasta la fecha de su partida. En años sucesivos, Carlos III mantendrá desde Madrid una intensísima correspondencia con Tanucci sobre todos los asuntos relacionados con la regencia, sin descuidar el de la marcha de las excavaciones, pero ya sin capacidad alguna de influir sobre la marcha de las mismas. Debemos, pues, abandonar aquí el relato cronológico de unas excavaciones a las que aún quedaba mucha historia por delante para pasar a plantearnos algunos de los principales aspectos de su repercusión y de los problemas artísticos, técnicos o teóricos por ellas planteados.

Porque, en efecto, los descubrimientos de Herculano y Pompeya fueron el catalizador que estimuló las reflexiones de buena parte de la intelectualidad europea sobre cuestiones artísticas de organización de la cultura, de técnica, de modos de ver la relación moderna con el mundo antiguo, etc.; problemas cuya discusión estaba en el

ambiente general del pensamiento ilustrado, pero a los que Herculano y Pompeya suministraron un marco real, una verdadera piedra de toque. Frecuentemente se ha destacado, con toda justeza, desde Mario Praz en adelante (11) la enorme influencia que los motivos decorativos pompeyanos ejercieron en la formación del arte neoclásico. Sin embargo, debemos examinar ahora algunas de las cuestiones planteadas ya desde la misma apertura de las excavaciones.



Herculano. Casa de los Cervi.
Sala de paredes rojas con sátiro.

Está, en primer lugar, el problema del propio método de las excavaciones o, mejor dicho, de la carencia de él, porque las quejas de los viajeros ilustrados son unánimes: en Herculano, Alcubierre ha entrado a saco, preocupado únicamente por encontrar objetos, abriendo sin orden pozos y galerías que luego se vuelven a rellenar de tal manera que es imposible hacer un mapa de lo excavado, descubriendo casas que una vez vaciadas de su contenido se vuelven a recubrir... Así, por ejemplo, el Presidente De Brosses, que visitó Herculano en 1739, comentaba: "Es fácil darse cuenta de que no se pueden ver más que de un modo muy imperfecto los restos de una ciudad enterrada cuando lo

único que se hace es abrir al azar algunos conductos bajos y estrechos" (12). Por su parte, C. N. Cochin afirmará: "En el tiempo de que hablo, en 1750, se podían recorrer cómodamente los lugares que acabo de describir, pero no respondo de que se encuentren hoy en el mismo estado, porque se excava, se rellena y los subterráneos presentan cada seis meses un aspecto nuevo" (13).

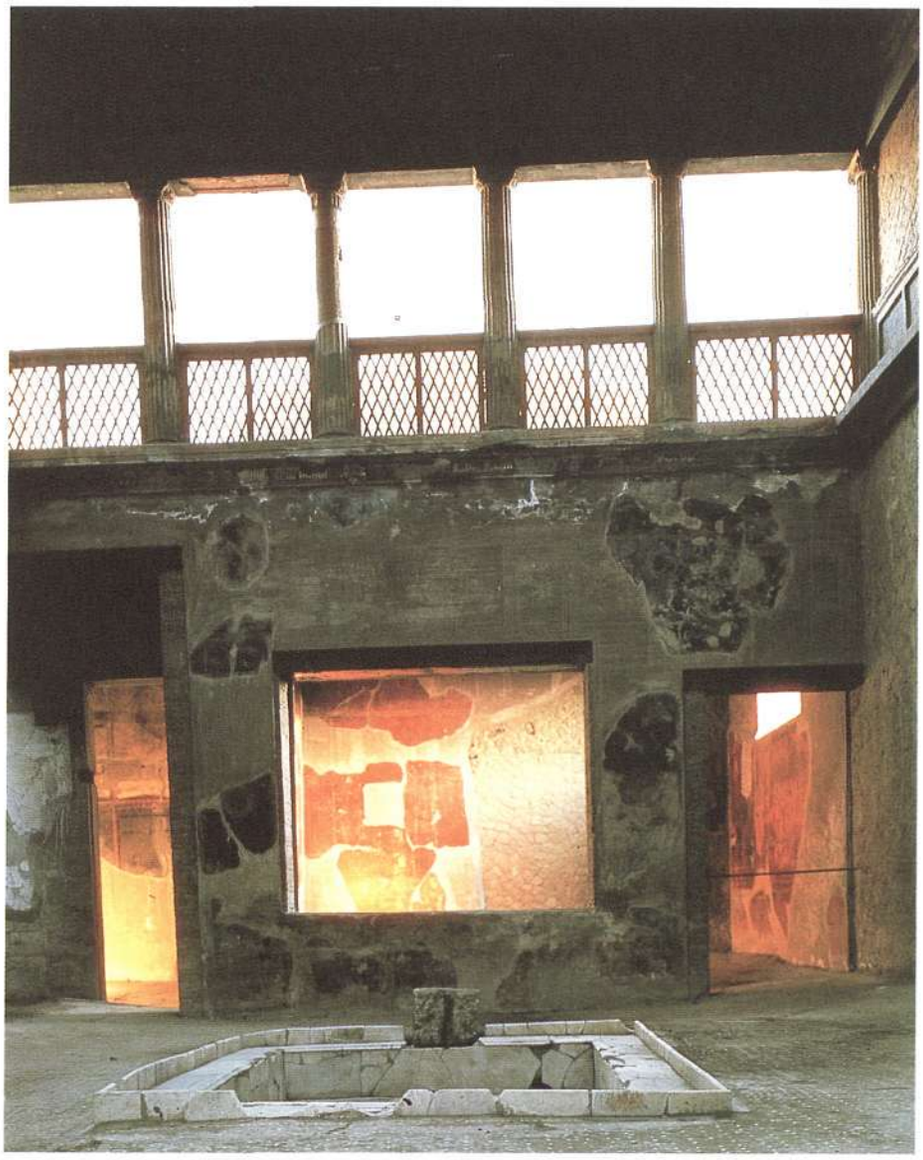
En general, todos los viajeros ilustrados se hacen abanderados de un nuevo concepto de la arqueología entendida como modo de restituirnos del modo más completo posible la vida de los antiguos y se indignan ante un modo brutal de excavar que, en su opinión, persigue únicamente el hallazgo y extracción de estatuas y pinturas, despreciando e incluso destruyendo todo lo demás. Sin embargo, ninguno de estos viajeros llegará a apreciar, por lo menos en esta primera época, que, si bien esta acusación podía dirigirse con todo fundamento contra Alcubierre, un ingeniero militar de nulos conocimientos arqueológicos y cuya única preocupación era suministrar a su rey las obras de arte que necesitaba para llenar sus palacios, era injusta si se generalizaba a hombres como el suizo Caspar Weber o su sucesor Francisco la Vega. Sensible a las críticas ya reseñadas, Weber había elaborado en Pompeya, ya desde 1751, un plan sistemático de excavación, que aplicaría también a la Villa de los Papiros de Herculano, y que preveía, incluso, la puesta a la luz de gran parte de la ciudad. A partir de 1763, La Vega proseguiría su labor, en estrecha colaboración con el regente Tanucci, y trataría por todos los medios de plasmar esa vieja aspiración de ciudad-museo que anhelaban todos los visitantes ilustrados.



Pompeya. Templo.

Otro aspecto no menos importante de las polémicas desatadas en torno a Pompeya y Herculano fue la cuestión de la conservación y restauración de las obras encontradas. En este sentido, es sorprendente la combinación entre un restauracionismo extremo, que en ocasiones hacía que las obras originales fuesen prácticamente irreconocibles y que sería denunciado por Winckelmann en su famosa *Carta al conde de Brühl* de 1762, y el desprecio hacia otras obras, escultóricas sobre todo, que con demasiada frecuencia se consideraban indignas de conservación y terminaban en los hornos. En esa misma Carta citada, escrita en Dresde y que suscitaría las iras de los eruditos y las autoridades de Nápoles, Winckelmann criticaba algunos de los casos más flagrantes, como la inconcebible fundición de los restos de la cuadriga de bronce del teatro de Herculano. Por otro lado, desde 1739 se habían contratado los servicios del escultor

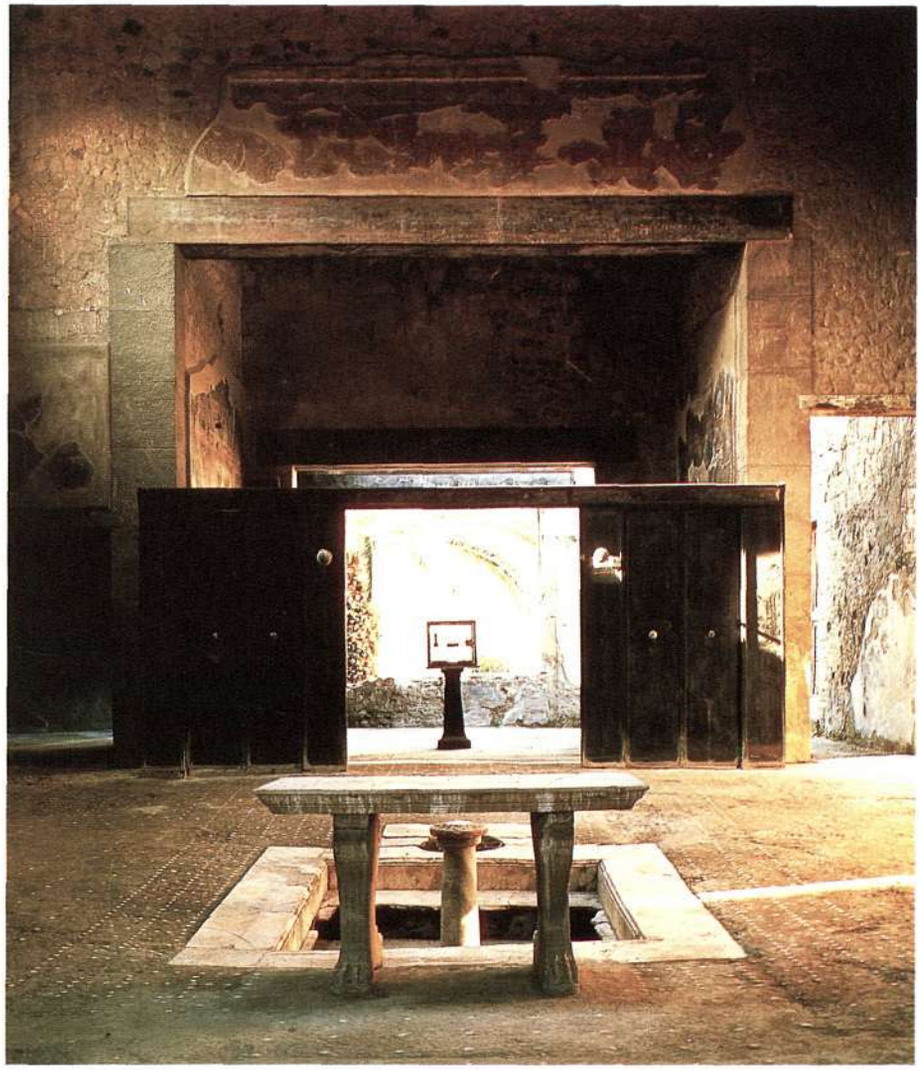
romano Giuseppe Canart para la restauración de esculturas, y las actuaciones concretas de éste y otros restauradores provocarían el rechazo absoluto del propio Winckelmann o del abate Barthélemy, que sostenía la tesis de que no había que restaurar nada porque ello falseaba la verdad de la obra y anulaba su valor de testimonio y objeto de estudio. Es significativo que el propio rey Carlos tuviera en alguna ocasión que desautorizar oficialmente algunas de las prácticas de estos restauradores y prohibir su continuación (14).



Herculano. Arrio de la Casa Sannitica.

En este terreno de la conservación y restauración planteaban una especial problemática las pinturas murales. Como se sabe, prácticamente la única pintura romana de envergadura que se conocía antes de los descubrimientos de Herculano era la de las Bodas Aldobrandinas. Las excavaciones vinieron repentinamente a hacer de Carlos el propietario de una enorme colección de pinturas que había que conservar y disponer. Naturalmente, estaba fuera de lugar la idea de conservarlas en sus lugares de hallazgo, aún inaccesibles y con frecuencia posteriormente recubiertos. Para albergarlas, así como al resto de los objetos descubiertos, se habilitó en la villa de Carlos, en Portici, un museo, de cuya organización estamos relativamente bien informados gracias a las descripciones de los viajeros. No se trataba de un museo público, accesible a cualquiera, pero, como ha destacado justamente Ch. Grell (15), representaba un

indudable avance con respecto a los *cabinets* estrictamente privados de otras casas reales. Carlos no consideraba estas pinturas como propiedad personal suya —de hecho, no llevó consigo a España ninguna—, pero se reservaba celosamente la autorización para visitar el museo, que adquiría así el carácter de una gracia real y no, como hubieran deseado Winckelmann o Cochin, de un derecho inalienable de toda la comunidad de intelectual. Además, en la propia disposición del museo, el principio básico de organización de los objetos no era la cronología ni la diferenciación por



Herculano. Atrio de la Casa del tabique de madera.

lugares de hallazgo, sino la *colección,* esto es, la agrupación, con frecuencia arbitraria, de objetos similares. Así, algunos de los viajeros ilustrados lamentarán la desordenada mezcla de objetos o pinturas procedentes de Pompeya y de Herculano sin que nadie se hubiera preocupado ni siquiera de anotar su procedencia.

Estas pinturas murales fueron objeto de un gran escándalo cuando se tuvo noticia, hacia 1757, de que las pinturas que no se consideraban dignas de ser enviadas al museo de Portici eran abatidas sobre el terreno. Esta práctica continuó durante algunos años, despertando la indignación de todos los círculos ilustrados, hasta que en 1763 una orden real prohibió tajantemente su continuación. Pero, además, estaba el problema de cómo conservar las pinturas ya instaladas en Portici o Nápoles y que se estaban deteriorando rápidamente. Numerosas soluciones

técnicas fueron ofrecidas al rey, que, finalmente, se decidió por el barniz realizado según la fórmula secreta de un oficial de Artillería, Stefano Mariconi. Winckelmann criticaría en su correspondencia este barniz, que impedía, en su opinión, apreciar la realidad de las pinturas, pero en cuanto al puro aspecto de conservación los resultados fueron buenos. Pero esta investigación propiamente técnica alimentó también la gran polémica estética que se venía desarrollando en torno a la encáustica y, en general, a la técnica de la pintura antigua (16). Se multiplicaron los



Herculano. Exterior de casa con barandilla.



Pompeya. Casa del Fauno.

estudios técnicos sobre las pinturas herculanenses y pompeyanas, llegándose a la conclusión casi generalizada de que no se trataba de encaustos, sino de témperas.

Pero es necesario señalar que estas pinturas murales, que, tras su publicación con más o menos alteraciones en las *Antichità di Ercolano,* se iban a convertir en la fuente principal de la ornamentación neoclásica, no gozaron en un principio del aprecio incondicional de los entendidos. Cochin encuentra en ellas finura y variedad en el colorido,

pero frialdad en la composición y mal acabado; en general, ve " ...más atrevimiento que saber" (17) y denigra, sobre todo las famosas decoraciones arquitectónicas: "Estas composiciones están totalmente fuera de las proporciones de la arquitectura griega; las columnas aparecen, en general, con una longitud doble o triple de su media natural; las molduras de las cornisas, los capiteles y las basas, muy mal perfiladas; tienen algc del gusto del mal gótico; la mayor parte de los arabescos mezclados en la arquitectura son tan rídiculos como los dibujos chinos" (18). El abate



Pompeya. Tumba de la puerta Ercolano.



Herculano. Casa del atrio de mosaico.

Barthélemy afirmará, por su parte: "Todos los cuadros de Herculano prueban que quienes los han hecho no eran grandes pintores, que no conocían más que el efecto natural de la visión y que no estaban lo bastante instruidos en las reglas de la perspectiva" (19); su manera de dibujar es seca; la composición, fría y los efectos de luz mal logrados. La conclusión que extrae salva, sin embargo, la fe en el arte antiguo; sabemos por las fuentes literarias que los pintores antiguos dominaban su arte, por lo que sólo se puede concluir que en Herculano no trabajaban los mejores

artistas: "Por todo lo que acabo de decir se creerá quizás que mi conclusión va en contra de la pintura de los Antiguos: nada más alejado de mi sentimiento; como me ha parecido que las pinturas de Herculano me indicaban los gérmenes de diversas grandes partes del arte que podían haber sido llevadas al más alto grado de perfección por gentes capaces,



Herculano. Casa del mosaico de Neptuno y Anfitrite.

infiero de ello solamente que las pinturas de Herculano eran débiles en comparación con las que al mismo tiempo brillaban, sin duda, en las grandes ciudades" (20). El abate Richard, en cambio, encontraba que las pinturas de Herculano eran suficientes para juzgar del estado del arte entre los antiguos y concluir la aplastante superioridad de los modernos: " ...sólo un respeto ciego o una pasión extremada por la Antigüedad, ese gusto que hace arder a los pedantes de amor por lo griego, puede hacer ver en estas pinturas bellezas comparables a las que se admiran en los Carracci, Domenichino o, sin ir más lejos, el gran Rafael" (21). Por su parte, Winckelmann, que visitó Herculano y Pompeya en varias ocasiones y se mantenía perfectamente informado, tampoco se sentía muy entusiasmado por las pinturas descubiertas, aunque con el paso de los años fue valorándolas un poco más; en general, las encontraba correctas en cuanto al dibujo, pero frías en composición y colorido y, sobre todo, lo mismo que Cochin o Barthélemy, denigraba los ilusionismos arquitectónicos; obsesionado como estaba por demostrar la superioridad del arte griego, explicó en más de una ocasión estos defectos pictóricos por la tesis de que las habrían realizado artistas romanos y no griegos (22).

Es fácil comprender que toda la intelectualidad europea estaba fascinada con los descubrimientos de Herculano y Pompeya y ansiosa de conocerlos directamente o, al menos, de obtener noticias detalladas. Pero en este punto la tarea no era fácil. Lo de menos eran las penosas condiciones físicas de la visita, descritas por la mayoría de los viajeros. Lo más importante fue la decisión de Carlos de Borbón de reservar todo lo referente a los hallazgos como un tesoro propio del reino. Mientras todos los sabios europeos clamaban por el libre acceso al estudio de lo hallado y por una rápida circulación de los conocimientos e informaciones, la política oficial de la corte fue poner la mayor cantidad posible de trabas a los eruditos extranjeros, a la espera de que los estudiosos locales fuesen los primeros en publicar. Había que obtener el permiso real para la visita de excavaciones y museo; casi nunca se negaba a personas de renombre intelctual o bien relacionadas, pero sí era causa de molestos retrasos. Pero lo peor era que, una vez

conseguida la autorización, sólo se podían examinar las esculturas, pinturas u objetos durante fugaces instantes y con prohibición absoluta de tomar notas, croquis o dibujos. Incluso se amenazó con pena de galeras a los guardianes que se dejasen sobornar, aunque algunos como Piranesi lograron, no se sabe cómo, un acceso más directo a ciertos objetos;



Pompeya. Industria del vidrio soplado con hornos de chimenea.

en el caso de Piranesi, quizás influyera su amistad con el director del museo, Camilo Paderni (23). La prohibición de dibujar se mantuvo durante largo tiempo, hasta bien entrado el siglo XIX, como atestigua el caso de la condesa Potocka que, en 1827, fue informada de que se le autorizaba a dibujar sólo aquellos objetos de los que existían grabados. Esta prohibición tuvo consecuencias para la historia del arte, porque su resultado fue que comenzaron a circular dibujos tomados apresuradamente de memoria a la salida de la visita, con la consiguiente escasa fidelidad al original. El abate Barthélemy afirmaba después de su viaje en 1755: "Por lo demás, no olvidéis nunca que estos aguafuertes provienen de dibujos hechos de memoria; al salir de admirar al número prodigioso de pinturas antiguas conservadas en el palacio del rey de las Dos Sicilias, y que obligan a ver con una rapidez tal que parece que los napolitanos están persuadidos de que miradas demasiado repetidas podrían destruirlos o acarrearles algún daño" (24). En términos parecidos se había expresado ya De Brosses en 1739: "Los hombres que muestran estas antigüedades son toscos y extremadamente celosos; pienso que creen que uno quiera robarles sus riquezas con los ojos". Existía en la corte verdadera obsesión por impedir toda publicación referente a Herculano hasta tanto no se pusiera en marcha la gran publicación oficial patrocinada por el poder. El resultado paradójico fue que los intelectuales napolitanos tuvieron que morderse la lengua, mientras que no se podía impedir que los visitantes extranjeros publicasen lo que quisieran en sus propios países. Surgieron así obras como las ya citadas de De Brosses, Cochin, Barthélemy, o la de 1748 de D'Arthenay (25). En 1748 el primer superintendente de las excavaciones, Marcello Venuti, rompería desesperado en Roma el silencio que se le imponía en Nápoles, con una obra cuya difusión fue inmediatamente prohibida en el reino de Carlos: *Descrizione delle prime scoperte dell'antica città di Ercolano ritrovata a Portici.*

La reacción de la corte ante el peligro de que el tema escapara de su control es bien conocida y se enmarca dentro de la mejor tradición cultural absolutista: la fundación de una Academia de eruditos locales a la que vino confiada en exclusiva la tarea de publicar los hallazgos, tras el fracaso de Baiardi en esta misma labor. La Accademia

Ercolanese fue instituida, a instigación de Tanucci, en 1755. En ella se encontraban eruditos de indudable valía, como Alessio Simmaco Mazzocchi, uno de los escasos intelectuales napolitanos admirados por Winckelmann (26), pero también el farragoso Ottavio Antonio Baiardi, que, en 1752, había sido llamado de Parma, para acometer la publicación de las *Antichità di Ercolano*. Baiardi comenzó publicando los cinco volúmenes del *Prodromo*, con más de dos mil páginas de inútil erudición mitológica, divagaciones innumerables, etc., que fueron el hazmerreír general y que hicieron comentar a Caracciolo que Baiardi se las había ingeniado "... para sepultar las antigüedades de Herculano bajo una capa más espesa aún que la que las recubre" (27) y que gracias a él la literatura napolitana había quedado definitivamente desautorizada en toda Europa. Poco después, en 1755, Baiardi publicaría un *Catálogo degli antichi monumenti dissoterrati dalla discoperta città di Ercolano*, absolutamente inútil por no dar noticia del lugar de hallazgo de las piezas y duramente ridiculizado por Winckelmann. Finalmente, fue a la recién creada Accademia Ercolanese a quien se encomendó la publicación. Los trabajos avanzaron con mucha más lentitud de lo previsto por la falta de dedicación de los académicos, a quienes a veces tuvo que reunir Tanucci a la fuerza en su propia casa. En 1757 apareció el primer volumen de la serie, al que seguirían otros siete hasta 1792. Cinco ((1757, 1760, 1762, 1765 y 1779) estaban compuestos de grabados de las principales pinturas, otro estaba dedicado a los bronces (1767), otro a los bustos (1767), otro a las estatuas (1771) y, finalmente, otro (1792) a las lucernas y candelabros. Muy desiguales entre sí, los grabados fueron ejecutados por un grupo de artistas (N. Billy, Morghen...) entre los que se encontraban los propios Camillo Paderni y Francisco la Vega. No eran absolutamente fieles a la realidad de las pinturas, porque, como señala Mario Praz, las antiguas pinturas eran contempladas con los ojos del gusto del Settecento., lo que se traducía con frecuencia en modificaciones casi imperceptibles, pero a la larga sustanciales. Fue a partir de esta colección cómo los motivos ornamentales de Herculano y Pompeya, convenientemente filtrados, llegaron a constituir un repertorio esencial en la formación del arte neoclásico. Como dice Trevelyan: "La influencia de las *Antichità* puede encontrarse desde Tsarskoye Selo, en San Petersburgo, y Haga, en Suecia, hasta Monticello, en Virginia" (28). Aún después de esta publicación, la corona borbónica trató, sin embargo, de mantener un rígido control sobre su difusión: las *Antichità* fueron publicadas a expensas del rey —aunque sólo el primer tomo vio la luz siendo aún Carlos rey de Nápoles— y no se vendía, sino que se regalaban a las personas favorecidas por la merced real. Lo que a primera vista podría parecer un generoso rasgo de mecenazgo —y sin duda lo era— se convertía también en un último intento por mantener el control político sobre el tema cuando ya todos los círculos ilustrados clamaban por un mercado abierto de las ideas (29).

NOTAS

1 Vid., p. ej., Venturi, F.: *Settecento riformatore*, Torino, 1969-1987.

2 Sirri, R.: "La cultura a Napoli nel Settecento", en AA.VV.: *Storia di Napoli*, Napoli 1973, vol. VIII, pp. 165-310.

3 Doria, G.: *Viaggiatori stranieri a Napoli*, Napoli, 1984; Grell, Ch: *"Herculanum et Pompei dans les recits des voyaguers français du XVIII e siècle*, Napoli, 1982; Seznec, J.: "Herculaneum and Pompei in French Literature of the Eighteenth Century", en *Archeology, II*, 1949, pp. 150-158; Bologna, F.: "La scoperta di Ercolano e Pompei nella cultura europea del XVIII secolo", en *La parola del passato, CLXXXVIII-CLXXXIX*, 1979, pp. 377-404. Una lista bastante completa en Furchheim, F.: *Bibliografia di Pompei, Ercolano e Stabia*, Napoli, 1891.

4 AA.VV.: *Ville vesuviane del Settecenteo*, Napoli, 1959.

5 Haskell, F.: *Patronos y pintores*, Madrid, 1983.

6 De Seta, C.: "Il ruolo e il significato culturale delle scoperte archeologiche", en ID.: *Architettura, ambiente e società a Napoli nel Settecento*, Torino, 1981, pp. 79-109.

7 Sobre Alcubierre y su ayudante Francisco la Vega, vid. Fernández Murga, F.: *Los ingenieros españoles Roque Joaquín de Alcubierre y Francisco de la Vega, descubridores de Herculano, Pompeya y Stabia*, Madrid, 1962.

8 Hautecoeur, L.: *Rome et la renaissance de l'Antiquité à la fin du XVIIIe siècle*, París, 1912, pp. 79-80.

9 Zevi, F.: "La storia degli scavi e della documentazione", en AA.VV.: *Pompei*, 1748-1980, Roma, 1981, pág. 12.

10 Vid. Chirelli, A.: *Storia di Napoli*, Torino, 1973; AA.VV.: *Storia di Napoli*, Napoli, 1973, vol. VIII.

11 Praz, M.: "Le antichità di Ercolano", en ID.: *Gusto Neoclassico,* Milano, 1974, pp. 75-87; Kimball, F.: "The reception of the art of Herculaneum in France", en AA.VV.: *Studies presented to D. Robinson,* II, Washington, 1953; Werner, P.: *Pompei und die Wanddekoration der Goethezeit,* Munchen, 1970; Trevelyan, R.: "Eighteenth Century Neapolitan influences on the Decorative Arts", en *The Connoisseur,* octubre 1977, pp. 104-117; Ottani Cavina, A.: "Il Settecento e l'antico", en AA.VV.: *Storia dell'arte italiana,* Torino, 1979-1985, 12 vols., vol. 6, pp. 599-669; Pariset, F. G.: *L'Art Néoclassique,* París, 1974.

12 Brosses, Ch. de: *Lettres sur l'état actuel de la ville souterraine d'Héraclée,* Dijon, 1750, pag. 10 (reprint Genève, 1973).

13 Cochin, Ch. N.: *Observations sur les antiquités d'Herculanum,* París, 1754, pg. 272.

14 Vid. Zevi, F.: "Gli scavi di Ercolano", en AA.VV.: *Civiltà del Settecento a Napoli,* Roma, 1985, pp. 58-68.

15 Grell, Ch.: *op. cit., pg.* 57.

16 Polémica que tuvo como más destacados contendientes en Francia a Bachelier y al conde de Caylus, que se atribuían cada uno el mérito de haber redescubierto la antigua técnica de la encáustica (de hecho, Caylus llegó a hacer que Vien pintara un cuadro según esa técnica), y a Diderot que, en su obra anónima *L'histoire et le secret de la peinture en cire,* terció en el debate y se sirvió de él como pretexto para desarrollar la gran crítica enciclopedista contra el secretismo de las técnicas.

17 *Observations...,* cit., pg. 46.

18 *Observations...,* cit., pp. 53-54.

19 Barthélemy, J. J.: *Voyage en Italie imprimé sur les lettres originales écrites au conte de Caylus,* París, 1801.

20 *Voyage...,* cit., 284-285.

21 Richard, J.: *Description historique et critique de l'Italie,* París-Dijon, 1766, 6 vols.; la cita en vol. IV, pg. 488.

22 Las opiniones de Winckelmann sobre las excavaciones, sus resultados y el ambiente napolitano, que merecerían un estudio aparte, cristalizaron, entre otras obras, en su famosa *Carta al conde de Brühl* (1762), pero también están diseminadas a lo largo de su inmensa correspondencia (*Lettere italiane,* a cura di Giorgio Zampa, Milano, 1961). Una buena selección de textos winckelmannianos al respecto es Winckelmann, J. J.: *Le scoperte di Ercolano,* nota introduttiva e appendice di Franco Stralluzzo, Napoli, 1982.

23 Vid. De Seta, C.: *op. cit.,* pag. 93; Hilton Thomas, A.: "Piranesi and Pompei", en *Kunstmusees Arsskrift,* 1955, pp. 13-28; AA.VV.: *Piranesi e la cultura antiquaria,* Roma, 1984.

24 *Voyage en Italie,* cit.

25 *Memoire sur la ville souterraine decouverte au pied du mont Vesuve,* París-Avignon, 1748.

26 En una carta de 19 de febrero de 1757 a G. L. Bianconi, habla de Tanucci y de Mazzocchi como "... dos de los más grandes hombres de nuestro siglo". Vid. Guerrieri, G.: "Alessio Simmaco Mazzocchi e le Accademie Ercolanese ed Etrusca", en AA.VV.: *A.S.M. e il Settecento meridionale,* Salerno, 1973, pp. 95-102. Datos biográficos en Martuscelli, D.: *Biografía degli uomini illustri del regno di Napoli,* Napoli, 1813, vol. I, s.p.

27 Cit. en Grell, Ch.: *op. cit.,* pp. 38-39.

28 Trevelyan, R.: *art. cit.* pg. 105.

29 En 1773 aparecería la edición inglesa de las planchas de las *Antichità,* con la importante introducción de Martyn y Lettice, de gran repercusión en Inglaterra, mientras que en 1789, Tommaso Piroli publicaba una edición en seis volúmenes.



Ilustración y academicismo en la teoría *de la pintura de Mayáns* por Francisco José León Tello

En los tratadistas que desarrollan su labor en la corte se proyecta con mayor tensión el cambio estilístico que se opera a mediados del siglo XVIII: la reacción contra la estética churrigueresca suscita una crítica apasionada. La fundación de la Academia de San

Fernando canaliza la formulación de los principios neoclásicos. En Valencia no se produce una escisión tan manifiesta; el hecho tiene varias explicaciones: en primer lugar conviene recordar que el brillante florecimiento filosófico y científico del grupo formado por el P. Tosca, Corachán, etc., constituye un preclaro antecedente de la Ilustración y el academicismo; por otra parte, no hay que olvidar tampoco que por ambiente, tradición y temperamento el maestro valenciano muestra una estimación por los valores de la técnica que disciplina el vigor de las eclosiones barrocas: la obra arquitectónica del mismo Tosca lo demuestra. Son los propios artistas los que propician la creación de la Academia y, antes de su reconocimiento regio con la denominación de San Carlos Borromeo, derivada del nombre del monarca, se había instituido la de Santa Bárbara con título sugerido esta vez por la onomástica de la reina consorte de Fernando VI; por tanto, no se integran en la Academia: la crean; es el caso, por ejemplo, de los Vergara.

Pero cuenta la cultura valenciana de este siglo con una gran figura que, por su larga vida (nació en 1699 y falleció en 1781), pudo unir amabos períodos: Gregorio Mayáns y Siscar; no sólo estudió en Valencia: amplió su formación de humanista en Barcelona y su carrera jurídica en Salamanca; conectó con el grupo de Tosca a quien escribía desde la ciudad del Tormes; ejerció la docencia en la Universidad levantina, pero, por su prestigio, Felipe V le nombró en 1733 bibliotecatio real; no estuvo mucho tiempo en Madrid: en 1740 se estableció en Oliva y en 1767 en la capital del Turia. Sorprende la ingente labor realizada: su epistolario prueba que tuvo relaciones con las más destacadas personalidades europeas; recibía los libros de reciente publicación en las distintas capitales; no limita sus lecturas por razones ideológicas: estimaba lo mismo a Locke que a Leibniz, a Newton que a Vico.

Nombrado en 1774 académico de honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, por acuerdo de 4 de agosto de 1776 se le encargó "recitar la Oración en la Junta Pública de la distribución de premios de este año": escribió un discurso de 155 folios, por lo que es de suponer que eligiría algunos fragmentos para su lectura en la sesión académica; el marqués de Jura Real, a quien correspondió realizar el informe previo, no se muestra de acuerdo con el trabajo presentado, pero en su censura se define el carácter del mismo: "dicha Oración toda se dirige a dar reglas y preceptos con muchas narraciones fuera del asunto propio de la función del día"; también critica que "dicha Oración solamente habla de la pintura, en la que emplea 155 folios sin hacer mención de la arquitectura, escultura y subalternas"; en consecuencia, se pone de manifiesto que Mayáns no se limitó a redactar una pieza retórica de exaltación de las bellas artes, sino que escribió un tratado de pintura en el que refleja la erudición con que realiza todas sus obras; para cumplimentar las indicaciones del censor lo amplió con sendos capítulos dedicados a las otras artes; por supuesto, es innecesario señalar que si la literatura académica no se enriqueció con un nuevo y anodino florilegio verbal, la historia de la teoría del arte y de la pedagogía artística pudo contar con una valiosa aportación que constituye una importante fuente para conocer los principios estéticos y técnicos de la época.

Por sus mismas dimensiones el discurso no pudo ser incluido en la publicación del acta correspondiente de la sesión académica. Muchos años después, en 1854, fue editado con el título de "Arte de pintar" (Valencia, Imprenta

Benito Espinós. Florero. Museo de Bellas Artes. Valencia.

de José Rius) por "un individuo de su familia" que debió ser el conde de Trigona, quien refiere que su antecesor no sólo no acortó el discurso inicial, sino que se propuso verificar con mayor extensión su proyecto primitivo de ofrecer "una obra elemental de pintura que sirviera como de texto a los discípulos de la misma Academia"; sin embargo, "la pérdida de su esposa, los achaques consiguientes a una edad avanzada y a poco su muerte impidieron la realización de sus deseos", por lo que el editor presentaba el texto original del "borrador de su manuscrito no limado todavía".

La admirable erudición de Mayáns se hace patente en su "Arte de pintar" y permite comprobar los amplios conocimientos bibliográficos de nuestros teóricos. En la redacción de su obra tuvo en cuenta los libros de Plinio y la traducción de los mismos publicada por García de la Huerta, así como los tratados de Céspedes, Becerra, Arfe, Ribera, Carducho, Jáuregui, Pacheco, Gregorio de Tapia, Ricci y Palomino; Garín y Ortiz de Taranco acierta cuando afirma que su trabajo "es un atinado compendio del Carducho, del Sigüenza, del Pacheco y del Palomino", pero este juicio resulta incompleto porque sus fuentes son más numerosas; conoció los escritos de Alberti, Vinci, Durero y Miguel Ángel. La amplitud temática de la pintura le obligó a fundamentar los distintos apartados de su obra en monografías especializadas; para el estudio de la expresión opina que Juan Bautista Porta "trató ingeniosa, pero vanamente, y con mayor acierto Juan Pablo García Solidiano, que ansiosa y doctamente discurrió de los movimientos y afectos interiores y exteriores del hombre" (1); en el capítulo de la anatomía remite a Valverde, Becerra y a Tortebat, así como a lo expuesto por Arfe en su tratado. La pedagogía de su tiempo propugnaba el estudio de la botánica como preparación para la pintura, por lo que recomienda la lectura de las obras de los naturalistas Francisco Hernández, Fabio Colona, Basilio Besler, Jacobo Bresnio y Dionisio Ebret; la incidencia temática de la mitología y de los motivos religiosos del Antiguo Testamento así como de la historia de santos confería una gran importancia al conocimiento de estas cuestiones y de sus posibilidades representativas: Mayáns tuvo en cuenta a este respecto la "Bibliografía anticuaria", de Juan Alberto Fabricio; "Medallas, inscripciones y otras antigüedades", de Antonio Agustín; "Tratado de los errores que tenía advertidos y que se cometían en las pinturas sagradas", de Gregorio de Tapia; "Templo militante, flos Sanctorum y triumphos de sus virtudes", de Cairasco de Figueroa; "Pictor christianus eruditus...", de Interián de Ayala, y otras obras clásicas como las de Molano, César Ripa, fray Andrés Gailio, Francisco Galeo, Sebastián Bustón, Jerónimo Nadal y Pierre Valeriano (cuyos escritos sobre las alegorías mitológicas le parecían oscuros para los pintores); acerca de este mismo tema se debe destacar la siguiente afirmación: "yo tengo formada una larga lista de los pintores más insignes que en España han pintado los sucesos más memorables de la vida de Jesucristo Señor Nuestro y de muchos que se han empleado en pintar la vida de algunos santos".

Para la aplicación de la técnica del diseño atendió al Álbum de Láminas de Hoet (Leiden, 1723), que contiene más de cien ejemplos de representaciones de diversas actitudes de hombres y de mujeres en grabación de Bodert, y a los de Bautista Franco, Pablo de Mateis y Gerardo Lainsa; en su exposición sobre el colorido utiliza la disertación que acerca de los colores escribió en latín Pedro Juan Núñez (que juzga eruditísima) y la de Antonio Filerio (Basilea, 1545): de ambos tenía ejemplares en su bilbioteca. El interés formativo atribuido a la copia de cuadros famosos impulsó la edición de reproducciones en grabado de los mismos: Mayáns conocía y aconsejaba la de Pedro Relleno (Roma, 1695), Tecio (Roma, 1642), Agustín y Jacinto Raincsant (París, 1687), Carlota Catalina Palina (Padua, 1691: advierte que era "libro rarísimo porque no se hizo para venderle") y Juan Miguel Liutard (Valencia, 1742-43); eran también frecuentes las ediciones de estatuaria entre las que estimaba las de Rafael Bosquino (Florencia, 1584), Teodoro Galleo (Amberes, 1598; en la edición de 1606 figura un valioso comentario de Juan Fabro), J. B. Caballeriis (Roma, 1585), J. B. Rubeis (Roma, 1641), M. A. Causeo (Roma, 1742), colecciones de Venecia (1740-43), Turín, etc.; especial estima sentía por la edición referente a las obras encontradas en las excavaciones de Herculano que le había regalado el propio Carlos III, tanto por el valor de la publicación como por la procedencia de la dádiva: "con el favor de Dios mandaré conservar en mi familia, como alhaja la más preciosa y estimable".

Para Mayáns el estudio de las biografías de los artistas tenía también interés formativo; por esta razón, en los distintos temas alude con carácter de ejemplificación a buen número de maestros: algunas de sus menciones responden a conocimiento personal y tienen valor de fuente para la historiografía, otros datos están tomados de distintos libros entre los que cita "la descripción del bosque y Casa Real del Prado", de Gonzalo Argote de Molina (último discurso sobre el Libro de Montería del Rey don Alfonso de Castilla y de León), "donde hizo honrosa

memoria de los insignes pintores que adornaron aquella Real Casa de placer, nombrándolos a todos como muy excelentes; juzga que "de los antiguos escribió tres eruditísimos libros con admirable diligencia Francisco Junio" y observa también la importancia de los datos recogidos por fray José de Sigüenza y fray Franciscano de los Santos acerca de San Lorenzo de El Escorial. Utilizó también dos obras cuya cita tiene para nosotros especial valor informativo: "Origen de la Pintura y sus excelencias", de José Pellicer (1661), y un tratado de principios de grabado del saguntino José García.

Esta extensa relación de fuentes pone de manifiesto el interés que Mayáns puso en la redacción de su tratado; por supuesto, en el mismo se refleja también su profunda cultura a través de anécdotas, observaciones, comentarios y citas de autores clásicos como Aristóteles, Teofrasto, Carneades, Virgilio, Horacio, Plinio, Vitruvio, Quintiliano, Cicerón, Propercio, etc. Aunque la obra desbordase su destino inicial de discurso académico es indudable que este fin no dejó de condicionar su redacción y de imponer una cierta limitación a su proyecto. Sin embargo, Mayáns desarrolla los temas más importantes de la teoría de la pintura: estética, psicología de la creación y de la percepción del arte y pedagogía artística; a través de sus ejemplificaciones encontramos valiosos datos sobre artistas valencianos.

Como señalaba al principio, en sus doctrinas se advierte el carácter integrador de su pensamiento, que podría justificarse fácilmente por los años en que discurre su biografía, pero que puede responder a otras razones más profundas, porque lo observamos también en otros prestigiosos representantes de distintas épocas de la cultura valenciana como Luis Vives. La transformación estilística no le impide reconocer los méritos de los pintores de los siglos XVI y XVII; elogia especialmente a Juan de Juanes, cuyo dibujo le parece "que fue exquisito" y su estilo "dulcísimo y de belleza incomparable" y admira "la hermosura, suavidad y gracia de su dulcísimo y bellísimo colorido"; pero al mismo tiempo, se enorgullece de poseer un cuadro de Francisco Ribalta y de uno de sus cuadros comenta con agudeza que "se ve que quiso imitar a Joanes sin dejar de ser Ribalta"; señala que "de las pinturas de Ribera debía hacerse una lista lo más copiosa que pudiera ser; este reino está lleno de ellas en muchas de sus iglesias"; de Isabel Coello afirma que era "muy celebrada por su especial habilidad en hacer retratos", de Gaspar de la Huerta, oriundo de Campillo de Altobuey, pero establecido en Valencia desde los seis años, precisa que tenía "tres muy grandes pinturas suyas en Oliva, mi patria"; a Juan Conchillos le juzga como "diestro dibujante y perito en el colorido", a Luis de Socomayor "pintor de admirable gusto, cuya tinta era dulce y tierna"; de Senén Vila dice que "su dibujo fue muy puntual, de manera que solas sus líneas de clarión hacían notable efecto", pero de Leonardo Vila piensa que "tuvo mayor caudal que su padre en la invención, terneza y hermosura de sus obras, concluidas con gran alma de dibujo, práctica y limpieza y colorido"; hace notar también que "en Valencia será siempre muy respetable la memoria de don Antonio Palommino de Castro y Velasco". Así, pues, la orientación estilística seguida no es lo que motiva sus juicios, sino el valor concreto de la obra realizada. No es posible transcribir más ejemplos: el lector puede ampliar esta información en el libro "Tratados neoclásicos españoles de pintura y escultura" (Valencia, 1980) que he publicado en colaboración con María Merced Virginia Sanz.

El reconocimiento y estimación de los méritos artísticos de las obras de distintas tendencias constituye una elogiable prueba de la capacidad de percepción. Pero el problema se plantea cuando el crítico aspira a convertirse en esteta, cuando se propone sistematizar sus criterios de gusto para la formulación de una teoría del arte; es evidente que por su misma apertura y valoración de orientaciones diversas ha de encontrar mayores dificultades que el tratadista adscrito a una directriz estilística determinada como es el caso de Mengs, Preciado de la Vega, Diego Villanueva y otros representantes del academicismo de la época. Como he puesto de manifiesto, en el caso de Mayáns la cuestión se presentaba especialmente ardua por la antítesis dialéctica entre el academicismo y los movimientos anteriores; aunque se hace patente en el desarrollo de los principios fundamentales de su filosofía del arte, cabe afirmar que Mayáns acertó a resolver en unidad doctrinal los distintos aspectos que la configuran.

Su concepto del arte se vincula con la estética barroca; se tiende en este período a la integración de las artes; la ópera es quizás el mejor ejemplo de verificación plena de los principios de la época; en este género se produce la colaboración intrínseca de la plástica, el texto poético y la música en la expresión del tema que genera la obra, porque se estructura tanto el espacio como el tiempo que rigen el desarrollo de la acción argumental. A este ideal hay que referir la teoría de Mayáns. En efecto, por encima de la diversidad de ámbitos de realización, reconoce en las artes

la unidad de principios estéticos que se proyectaría incluso en la docencia; el siguiente texto lo demuestra: "cualquiera que dé reglas para pintar las da también, en gran parte, para formar figuras de barro y la materia fundible o maleable que sirven a la escultura y, asimismo, para el grabado, porque todas las figuras se forman según las reglas de la simetría que es madre del dibujo; y éste padre de la representación"; en consecuencia, reúne en un mismo grupo de artes "representativas de las cosas visibles" a la pintura, escultura, grabado y cerámica porque les atribuye "un solo fin, que es la representación, y un mismo objeto, que es todo lo visible". La comparación de estas citas con la interpretación de Lessing de los famosos versos de la Poética de Horacio hace patente la distinta concepción estilística; más tarde, el romanticismo volvería a propugnar la fusión de las artes mediante el intercambio temático o la concepción compleja de la forma. No obstante, Mayáns tenía que explicar la diversidad empírica de las obras y de sus impresiones sensoriales; para superar la objeción utiliza un argumento basado en una teoría ontológica de gran importancia en la antigua escolástica: la atribución a la materia del principio de individuación; indica textualmente: "según es la materia, así deben ser los instrumentos acomodados al manejo de ella y al fin que se intenta".

La teoría griega de la mímesis ha continuado vigente a través de los siglos: ni el artista puede prescindir de la naturaleza ni el filósofo puede soslayar la importancia de su influencia en el origen del arte. Sin embargo, las distintas verificaciones de la imitación se erigen en módulo de diversificación de los estilos; el gran mérito de la Poética de Aristóteles estriba en haber previsto la diversidad histórica de su realización. La actitud ante la mímesis es precisamente uno de los criterios que permite diferenciar mejor la transformación estilística que se produjo en el neoclasicisno; el buen gusto académico resultaba incompatible con la representación de objetos poco estéticos, lo que comportaba la imposición al artista de una selección de modelos y el establecimiento de límites a la libertad creadora. Por otra parte, la función censora atribuida a las academias sólo podía justificarse con el reconocimiento de la universalidad de los juicios estéticos, es decir, de las normas neoclásicas, pero esto suponía una preferencia por la imitación idealizada y una crítica del arte naturalista. Desde estos presupuestos se comprende la extraña valoración negativa de grandes pintores del barroco. No importa que los estetas de esta época propugnasen este idealismo desde posiciones empiristas, sensualistas o enciclopedistas porque en esto estriba la contradicción interna de la cultura neoclásica que he puesto de manifiesto en otras publicaciones.

Por razones de psicología personal y por el ambiente artístico valenciano, Mayáns no se opone al naturalismo; lo defiende incluso con un argumento teológico: la superioridad de la realidad debida a "la suma perfección de las obras de Dios, aun de aquellas que parecen menos admirables"; frente a los estetas que la desvalorizaban pide que "desagraviemos a la naturaleza con la cual nunca debe compararse cualquier obra por perfecta que sea"; como los representantes grecolatinos de la teoría de la mímesis más literal, hace depender el juicio de la obra del modelo representado, lo que confirma con las conocidas anécdotas de Apeles, Zeuxis y Parrasio; pero su cultura no se reduce a mera erudición arqueológica: recuerda también graciosos casos ocurridos con obras de Velázquez, Pereda, García Reinoso, Valdés, Villacis y Murillo: ciertamente no todos los autores académicos acudían en sus ejemplificaciones elogiosas a pintores del siglo XVII. Argumento generalmente aducido por los adversarios del naturalismo es el de la observación de que esta tendencia reduce el arte a copia e impide una auténtica creación. Mayáns comprendió la falacia de esta interpretación; con perspicacia señaló que la obra de arte no es un espejo y que la imitación supone trabajo intelectual e imaginativo, lo que le confiere carácter creativo; no siente escrúpulos puristas que le impidan valorar la importancia de la participación de la fantasía en la génesis de la forma artística.

Sin embargo, también asume los principios neoclásicos: cuando define la actividad estética con la teoría de la mímesis precisa que ha de hacerse "observando siempre el decoro", categoría de indudable significación académica. Por otra parte, distingue entre la imitación de modelo singular y la resultante de la observación de varios objetos de la misma especie; en su ilustración ejemplificada de esta última recuerda el sistema que, según relatan las fuentes, seguía Zeuxis: "observó las perfecciones naturales de cinco doncellas de Creta, cotejando unas con otras y escogiendo las que le parecían de más efecto; y de aquella manera fue conciliando en su imaginación una cumplida idea"; como puede advertirse, se trata de la misma metodología que Rafael utilizaba y que este pintor expone en la famosa carta al conde Baltasar de Castiglione; pero ambos casos implican abstracción y se relacionan con las vías platónicas de ascensión a las ideas; se verifica el tránsito de lo particular a lo arquetípico. Del mismo modo profundiza, incluso, en

la práctica de la selección porque no la limita a la posibilidad de escoger objetos estéticamente valiosos, sino que la extiende a la legitimidad de centrar la atención del artista en los aspectos del modelo que considera más relevantes: no es necesario señalar que esta interpretación no sólo abre nuevas perspectivas a la estética neoclásica, sino que en cierta manera constituye el fundamento teórico de distintas corrientes del arte de nuestro siglo.

A pesar de la asimilación de principios diferentes no se produce contradicción doctrinal porque pueden interpretarse como aspectos diversos de una misma estética: en ambas versiones de la mímesis se afirmaría el concepto de arte como creación porque aun en la orientación más realista el pintor ha de crear la imagen pictórica sugerida por el objeto; por otra parte, supo observar que "una y otra representación, la natural y la ideal, son en



Vicente López. *Infante Don Antonio*. Museo del Prado. Madrid.

extremo difíciles". En el orden pedagógico, la docencia se basaba en la copia de las obras de los grandes artistas, lo que aprueba el polígrafo valenciano porque "ordinariamente por medio de ellos, indirectamente se imita la naturaleza". El uso de esta metodología es incuestionable, pero hay que admitir que no deja de presentar riesgos de una formación retórica; el esteta valenciano no dejó de advertirlos, por lo que afirma que, para evitarlos, "antes se ha de seguir, si se puede, a la naturaleza que a los pintores". El tema de la imitación ofrece todavía otras facetas interesantes sobre las que reflexionó igualmente con acierto: lo mismo que Arteaga distinguía en la representación de la naturaleza entre mera copia e imitación, Mayáns aplicaba esta diferenciación cuando el modelo es una obra artística concreta; también en este caso estima que la imitación supone creación, aun limitada por el carácter del trabajo efectuado; por supuesto, no se refiere al desarrollo de la originalidad mediante la recreación con criterios

totalmente nuevos de las obras míticas del pasado, sino a la realización estricta de la mímesis; desde este punto de vista se plantea si la imagen del cuadro imitado no podría resultar enriquecida; juzgaba, en efecto, que "muchas pinturas de Tiziano imitadas por Rubens son mejores que las originales": por la casual coincidencia entre la redacción de este artículo con la celebración de la exposición que con este tema ha presentado el Museo del Prado, he considerado oportuna la transcripción de esta cita: es posible que algún lector haya tenido ocasión de visitarla y coincidir o disentir con la opinión de Mayáns.

La misma convergencia de ideologías estéticas barroca y neoclásica se observa en su teoría de la función expresiva del arte. La imitación no queda reducida a las formas; el artista aspira a penetrar en los misterios ontológicos y biológicos que subyacen bajo la figura externa de los seres de la naturaleza; traduce los más sutiles matices de la subjetividad humana; de esta manera la mímesis queda convertida en expresión. El artista barroco confiere forma plástica a la pasión; sin embargo, no todo es sensualismo ni conmoción: los ideales racionalistas se proyectan en el cuadro y ordenan la composición; convierte el arte en lenguaje; atribuye al tema y a los distintos elementos pictóricos que lo desarrollan valor significativo; crea una semiótica de emblemas, símbolos y alegorías; en sus críticas los autores académicos no acertaron a distinguir el componente intelectual de la pintura barroca; el hermetismo es más conceptual y retórico que espontáneo; la lectura de los proyectos de sus cuadros que escribió Palomino resulta aleccionadora: determina con precisión la misión comunicativa que confiere a los menores detalles de sus obras; sin estas explicaciones se podrá siempre juzgar la forma, pero resultará difícil agotar el conocimiento de sus virtualidades expresivas.

Mayáns no se opone a esta pintura metafórica, que incluso define con acierto: "la que en la reunión de sus partes representaba otra cosa que cada una de ellas de por sí"; observa, razonablemente, su idoneidad para la traducción de los dogmas religiosos; sin embargo, condiciona su empleo, requiere claridad. A mi juicio, esta exigencia no está motivada por una mera adhesión a los principios neoclásicos, sino por su carácter lógico y su dedicación intelectual; la finalidad última de la creación artística es la esteticidad: la semiología es subsidiaria y a lo sumo concomitante; resulta evidente que esta última no puede ser cumplimentada si se formula con lenguaje pictórico oscuro e inteligible para el público a quien va destinada la obra; estas limitaciones no se refieren sólo al arte religioso popular: observa en general que esta clase de representaicón "suele ser demasiadamente oscura para que los pintores usen de ella con frecuencia y pide especial consideración, explicación y selección de símbolos" (12). Como puede observarse, no se trata de una crítica derivada de un antagonismo estilístico, sino motivada por razones de sentido común: la primera condición de todo lenguaje es que sea comprensible; esto no se opone a la posibilidad de estimación del signo por sí mismo que es lo que constituye el fundamento de la experiencia estética: refuta simplemente a los que en su concepción del arte atienden en primer lugar a su función significativa y dificultan su verificación por una concepción autocultante de la obra.

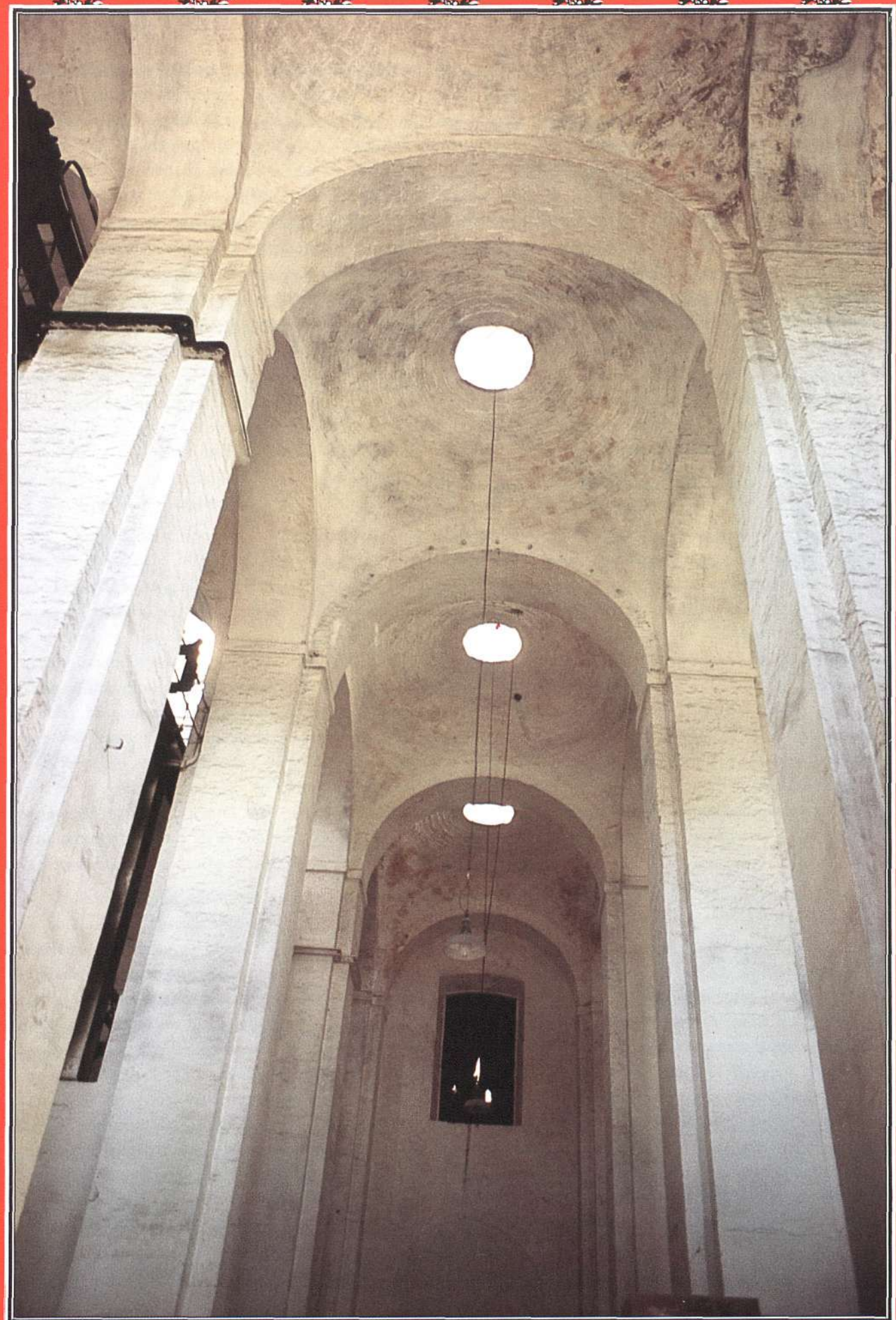
La selección temática que propugnaban los autores neoclásicos no se limitaba a los objetos: se extendía a las acciones; el buen gusto académico no podía admitir la representación de hechos violentos, groseros o excesivamente patéticos. La actitud de Mayáns acerca de esta cuestión ratifica y confirma mi interpretación de su pensamiento estético; no sigue a otros escritores de su tiempo en la condena general del dramatismo barroco; se plantea si puede ser lícito o conveniente pintar "acciones o sucesos que causen horror". Su solución se ofrece como la mejor prueba de su sensibilidad estética y su disposición para la comprensión de los problemas artísticos; como he comentado anteriormente, Mayáns no incurre en el grosero error de los que se oponían al realismo pictórico porque juzgaban con criterio unívoco lo imitado y la imitación; en su teoría de la mímesis en el arte completa su tesis y afirma que en el juicio de la obra hay que distinguir sus valores estéticos de la simpatía o antipatía que podamos sentir hacia el motivo representado: "el horror que causan algunos objetos pintados se corrige con el placer de lo bien que el pintor ha sabido representarlos"; por otra parte, observa con buen sentido que "la pintura es una historia muda que debe copiar lo bueno y no omitir lo malo"; con perfecta coherencia doctrinal finaliza este texto con los mismos términos que vimos cuando exponía su opinión sobre la licitud del naturalismo: el consejo de que este tipo de acciones sea "expresado con decoro"; no cabe mayor lógica interna en la exposición de su pensamiento. Si se compara su tratado

con el de otros autores de la época como Burke o con el reduccionismo de los estetas académicos se advertirá la diferencia no ya de ideología, sino de lucidez estética.

La extensión señalada a este artículo no ha permitido más que el análisis de su posición ante dos problemas; pero pienso que ha sido suficiente para mostrar el interés de las doctrinas estéticas de Mayáns. He señalado sus fuentes, pero también he indicado que aquí y allí se reflejan sus propias experiencias y reflexiones; acertó a incorporar sus lecturas a sus vivencias; la erudición no ahoga, sino que potencia su pensamiento; reduce a unidad todas las sugerencias informativas. He indicado también no sólo la originalidad de la convergencia en su pensamiento de aspectos barrocos y neoclásicos, sino el hecho de que esta coincidencia no se produce por yuxtaposición ecléctica, sino que surge espontáneamente de sus convicciones filosóficas y artísticas. Su armonismo estético ha de relacionarse con el de Juan Luis Vives y otros egregios representantes de la cultura española, aún matizado por distintas orientaciones ideológicas. Una antropología hispana no puede prescindir de este hecho: no sólo pasión, también mesura, equilibrio y armonía.

N O T A

1 Los textos que se citan pertenecen a la edición de *El arte de pintar*, de Gregorio Mayáns y Siscar. Obra póstuma publicada por un individuo de su familia en Valencia, 1854, imprenta de José Rius.



El reinado de Carlos III en la arquitectura *de las Reales Fundiciones españolas*

POR AURORA RABANAL YUS

La nueva dinastía borbónica establecida en nuestro país emprendió, desde los inicios del siglo XVIII, una política económica en la que se concedió una atención muy especial a la renovación industrial, cuyo desarrollo se potenció, en primer lugar, mediante la aplicación

de criterios de signo mercantilista, que, a partir de la segunda mitad del siglo, evolucionaron hacia soluciones más liberales. El desenvolvimiento de esta política económica se realizó, esencialmente, a través de dos tipos de empresa; la denominada industria "dispersa", diseminada en pequeños talleres artesanales, y aquella "concentrada", formada por los establecimientos que adoptaron el modelo de las manufacturas colbertistas francesas, siendo estos últimos buena muestra del surgimiento, en España, de la nueva tipología arquitectónica que representa la fábrica "moderna" (1). La atención del Estado se concentró, primordialmente, en el desarrollo de los sectores textil y metalúrgico, siendo los años del reinado de Carlos III particularmente importantes en la evolución de este último. Como consecuencia, sin duda, de las reformas efectuadas en el Real Cuerpo de Artillería por personajes como el conde de Aranda o Gazola, así como de la expresa voluntad del monarca, y fruto de una nueva concepción científica de la defensa del Estado y de sus posesiones de ultramar, no solamente se llevaron a cabo importantes ampliaciones en los establecimientos de Sevilla y Barcelona, destinados a la fundición de artillería de bronce, sino que también se crearon diversas fábricas de municiones de hierro, restableciéndose la elaboración de espadas en Toledo y apoyándose, además, la iniciativa de erigir un complejo industrial, dedicado a la metalurgia experimental, en la sierra de Alcaraz.

Localización de las Reales Fundiciones

Es preciso destacar, en estos años, una primera fase en la que se mantiene una situación suburbana para las Reales Fundiciones de Artillería de Bronce de Sevilla y Barcelona, ambas comenzadas a construir en el reinado de Felipe V, en las inmediaciones de dos ciudades vinculadas a importantes puertos marítimos, siendo establecimientos transformadores de materias primas procedentes de América; localización semejante se elegirá, excepcionalmente, ya bien avanzada la segunda mitad del siglo, para la erección de la nueva Real Fábrica de Espadas de Toledo, pues a partir de 1776, las Reales Fundiciones construidas de nueva planta se erigirán en situaciones rurales, próximas a las fuentes de energía y a las materias primas empleadas en el proceso de producción, que ahora serán principalmente productos nacionales, prevaleciendo, en todos los establecimientos levantados, una localización periférica con respecto a la corte.

Las ampliaciones proyectadas, durante el reinado de Carlos III, para la *Real Fundición de Artillería de Bronce de Sevilla*, comenzada a erigir en 1725, reemplazando a un antiguo taller, cuyo origen se remontaba al siglo XVI, respetan su primitiva situación, al sureste de la ciudad, y extramuros de ella, en un extremo del barrio de San Bernardo. Su proximidad al camino de Cádiz, convertía su localización en un lugar privilegiado para los transportes de las materias primas empleadas en el proceso de producción, cobre y estaño de Indias, así como de la artillería

Real Fundición de Artillería de Bronce de Sevilla: vista actual de una de las naves de la "nueva fundición" o taller de hornos, construida según proyecto de Jean Maritz.

fabricada en el establecimiento, que desde el puerto de Cádiz era conducida a América y hacia otros puertos españoles; su cercanía al río Guadalquivir habría de facilitar, además, posibles transportes fluviales. Suburbana fue también la



Real Fábrica de Espadas de Toledo: aspecto actual del primer patio.

situación elegida por Jean Maritz, inspector general de las Reales Fundiciones francesas, en 1766, para la instalación del segundo establecimiento de la *Real Fundición de Artillería de Bronce de Barcelona*, que trasladó desde el exterior de la muralla de la Rambla, al antiguo edificio de las Atarazanas, construcción de grandes dimensiones, al sureste de la ciudad, situada estratégicamente en un recinto fortificado y aislado, tanto del arrabal, como del núcleo medieval de la ciudad.

Todavía en 1774, Francisco Sabatini proyecta la nueva *Real Fábrica de Espadas de Toledo* en una localización igualmente suburbana, al norte de la población, extramuros de ella, en las inmediaciones del río Tajo, fuente energética indispensable para el movimiento de sus máquinas, y en las proximidades, además, del camino hacia la corte, principal destino de las espadas fabricadas en el establecimiento.

A partir de 1766, se produce una importante novedad en la localización de las Reales Fundiciones españolas, pues de ahora en adelante, las instalaciones construidas de nueva planta, se erigirán en situaciones plenamente rurales, lejos de las grandes ciudades y próximas a las minas, bosques y ríos que les proporcionaban las materias primas y los recursos energéticos necesarios para el desarrollo del proceso de producción.

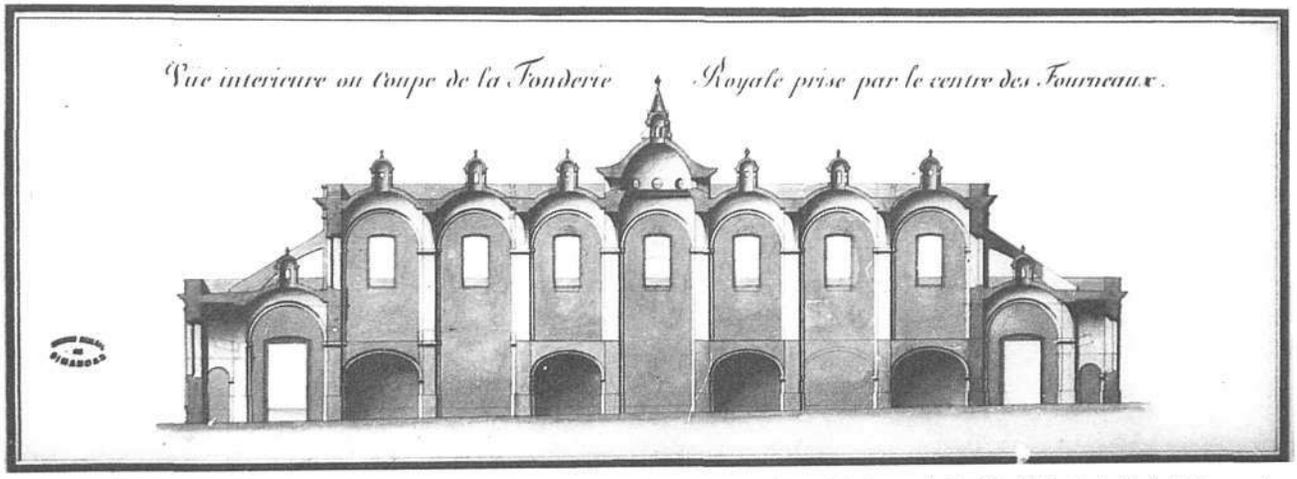
El primer caso de Real Fundición establecido con estos nuevos criterios, es la *Real Fábrica de Municiones de Hierro de Eugui*, construida en el lugar que había ocupado una ferrería anterior, en la zona septentrional de Navarra, al norte de la población del mismo nombre, próxima a los minerales de hierro y a los bosques, que le habrían de proporcionar los carbones vegetales utilizados en el proceso de fabricación que se desarrollaba en el establecimiento.

Solamente dos años después, en 1768, comienza el mencionado Jean Maritz la construcción de la *Real Fábrica de Municiones de Hierro de San Sebastián de la Muga,* situada en el Ampurdán, en la zona septentrional de la provincia de Gerona, lugar rico en mineral, a orillas del río La Muga, fuente energética indispensable para la movilización de sus máquinas y próxima al puerto de Rosas, situación que habría de facilitar el transporte marítimo de las municiones producidas hasta Barcelona, donde existía un importante arsenal de artillería y estaba establecida la mencionada Real Fundición.

De carácter rural será también la situación elegida, en 1772, para la creación del complejo industrial construido para la producción de *latón, cobre laminado y cinc*, en la *sierra de Alcaraz*, en la provincia de Albacete, cuyas diferentes instalaciones dependían de la mina de calamina del cerro de Calar del Mundo, así como del cobre de Indias, que llegaría al establecimiento por los caminos de Andalucía o Levante. Localización plenamente rural se elige, asimismo, para la *Real Fábrica de Municiones de Hierro de Orbaiceta*, establecimiento que se construye, a partir de 1784, no lejos de aquel de Eugui, al norte de Navarra, en el valle de Aézcoa, en las proximidades del gran bosque del Irati, así como de las minas que habían de proporcionar el mineral empleado en el proceso de producción.

TIPOLOGÍA

En cuanto al tipo arquitectónico que presentan los establecimientos ampliados o construidos de nueva planta, a lo largo de estos años, es preciso distinguir un primer núcleo en el que se mantiene una concepción espacial en bloque, con uno o más patios interiores, heredera de soluciones anteriores, integrado por los ejemplos suburbanos erigidos en la segunda mitad del siglo, que experimenta ahora importantes novedades. El proyecto que realiza el

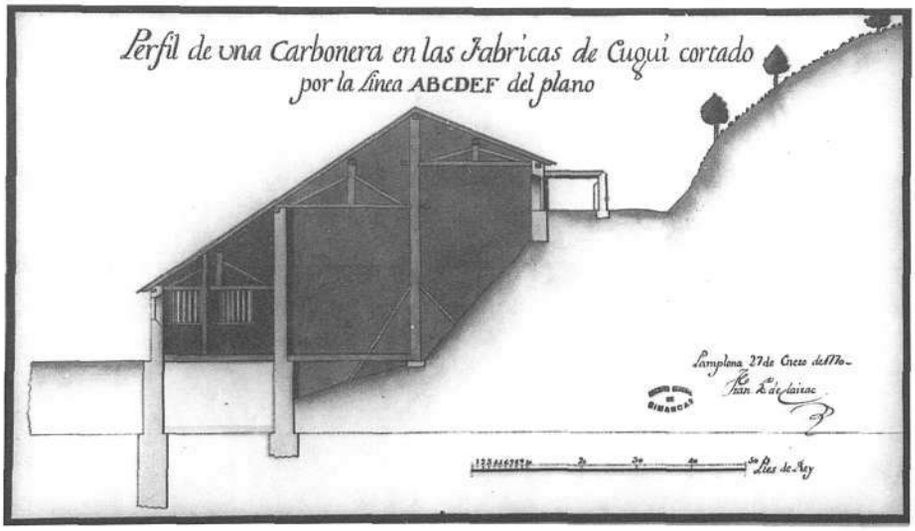


Sección longitudinal del interior del edificio dedicado a los hornos de fundición, según proyecto de Jean Maritz para la Real Fundición de Artillería de Bronce de Sevilla, 1767 (A.G.S., M.P.D., XLIV-25).

artillero Juan Manuel de Porres, en 1759, para la *Real Fundición de Artillería de Bronce de Sevilla*, mantiene el espacio abstracto e indefinido conseguido por la composición en cuadrícula continua aplicada al edificio, en 1725 por Jorge Próspero Werbom, *ingeniero general y director del Real Cuerpo de Ingenieros Militares de España*, sometiéndola ahora a una organización de tipo axial, al situar en el eje de simetría el horno de fundición y un patio de grandes dimensiones, tema este último introducido por el ingeniero militar Ignacio Sala, unos años antes, en el edificio. Porres aumenta también la elevación de las naves en la zona del gran horno de fundición, erigiendo una cúpula sobre él, elementos estos en los que se puede apreciar una nueva fase de diversificación, que supera la antigua concepción indeterminada del espacio del establecimiento, procurando, además, una mejor conexión urbana del edificio, al hacer coincidir sus accesos con las calles del arrabal de San Bernardo (2).

En 1767, Jean Maritz continúa el proceso de jerarquización y precisión espacial del edificio, que aunque sigue manteniendo una concepción unitaria, en bloque, presentará, a partir de este momento, una estricta diversificación de sus diferentes partes, distribuidas según la función desempeñada a lo largo del proceso de producción; el taller de hornos o "Nueva Fundición", que albergaba también la moldería, adopta un carácter totalmente independiente y dominador, aunque bien conectado con las restantes partes, presentando una mayor elevación y manteniendo la composición en cuadrícula. La "Antigua Fundición", situada en la zona construida del mencionado proyecto de Jorge Próspero Verbom, adquiere ahora una importancia secundaria, destinándose a los trabajos de la artillería de calibres menores, ligas y ensayos de metales; el área del precedente patio interior, cuyo

tamaño es reducido por Maritz, adopta la doble función de descarga y almacenamiento de metales, desarrollándose también en ella las últimas operaciones del proceso de producción. Maritz crea, en su proyecto, un gran patio exterior, que además de polarizar el acceso al edificio, genera toda una serie de talleres y almacenes, correspondientes a las primeras operaciones del proceso. La nueva barrena ideada por él para el establecimiento, construida en el antiguo Molino de Tizón, a orillas del río Guadarira, no solamente presenta una absoluta independencia con respecto al edificio de la Real Fundación, sino que la importancia concedida ahora a estas operaciones provoca la creación de toda una serie de talleres complementarios, almacenes y alojamientos de operarios, que transforman la barrena en una pequeña población (3).

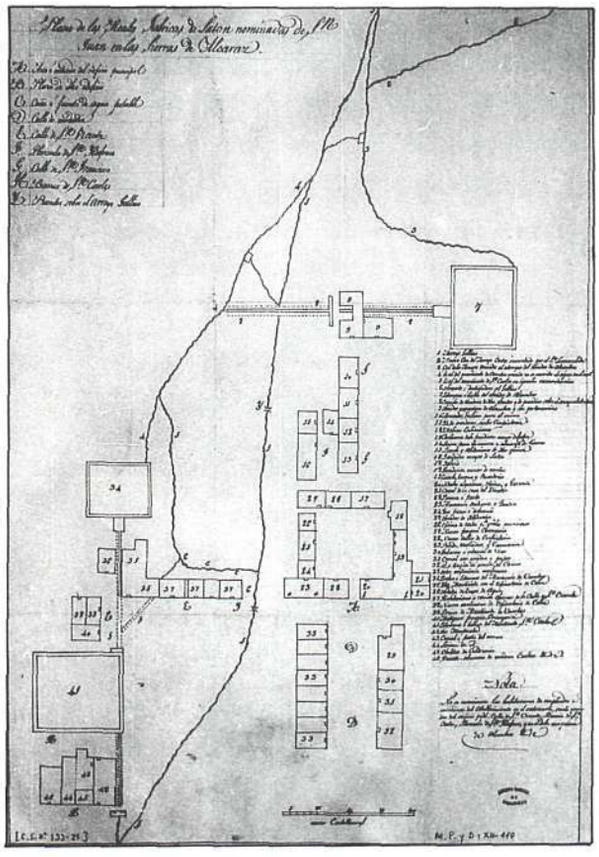


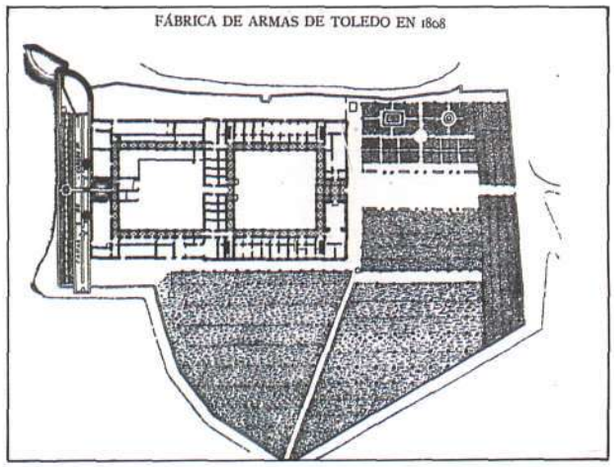
Real Fábrica de Municiones de Hierro de Eugui: sección de una carbonera, según proyecto de Francisco Javier de Clairac, 1770 (A.G.S., M.P.D., XXVIII-54).

El mismo Jean Maritz elige, para la instalación del nuevo establecimiento de la *Real Fundación de Artillería de Bronce de Barcelona*, el amplio espacio unitario e indeterminado que ofrecían las naves paralelas de las antiguas Atarazanas, en cuya periferia distribuye los diferentes talleres, sin duda debido a razones de iluminación, aireación y expulsión de humos, cambiando, además, la concepción de aquéllos con respecto al antiguo y previo establecimiento, situado al exterior del tramo noroeste de la muralla de la Rambla, formado por una serie de espacios fragmentarios alineados y yuxtapuestos, al agrupar ahora, en la "Nueva Fundición", un total de cuatro hornos, elementos que, anteriormente, se habían mantenido separados en diversas estancias, diferenciando cuidadosamente, e independizando, algunos talleres antes considerados secundarios, como el de barrenado, que ahora ya no es concebido como parte integrante de la estancia del horno de fundición, o el de fraguas y "pequeña fundición", ambos destinados a trabajos complementarios. Existe, pues, ahora, un deseo progresivo de precisión e independencia de los diferentes espacios en los que se había de desarrollar el proceso de producción, que, sin duda, se vuelve cada vez más complejo, comenzándose a cuidar, no solamente la adecuada distribución de los talleres de primordial importancia, sino también la de aquellos en los que se habían de realizar maniobras consideradas, hasta ahora, de carácter secundario o complementario (4).

Finalmente, Francisco Sabatini, miembro también del Real Cuerpo de Ingenieros Militares, proyecta, todavía en 1774, el edificio de la *Real Fábrica de Espadas de Toledo*, articulando su planta en un gran bloque, formado por dos patios, de proporciones cuadradas, unidos en sentido longitudinal y sometidos a un único eje de simetría, asumiendo, el primero de ellos, unas funciones que se pueden considerar prácticamente urbanas, pues en él se establecen los servicios religiosos y de orden, de alojamiento y almacenamiento, polarizando, además, las comunicaciones con el exterior; el segundo patio, propiamente fabril, albergaba los talleres, cuya situación estaba condicionada por la obtención de un óptimo aprovechamiento de la energía hidráulica, además de incluir alojamientos y servicios de control y administración (5).

En a segunda mitad del siglo XVIII, va a surgir, además, una nueva tipología ordenada en pabellones en los establecimientos de situaciones plenamente rurales. La *Real Fábrica de Municiones de Hierro de Eugui*, cuya construcción se comienza en 1766, constituye el primer ejemplo de establecimiento cuyo espacio industrial se organiza de este nuevo modo, situándose los pabellones según la función desempeñada en el proceso de producción, con el fin de obtener una máxima eficacia en el desarrollo de las operaciones que se debían realizar en su interior, planteándose en el establecimiento una rigurosa separación entre la zona propiamente industrial y aquella construida para albergar los servicios de residencia, orden, defensa y abastecimiento de su población, ya que su situación era plenamente rural, articulándose en tres líneas paralelas de edificios o pabellones, que se adaptaban, en diferentes niveles, a la accidentada orografía del terreno montañoso en el que la Real Fábrica estaba establecida. El núcleo específicamente industrial reunía los diferentes talleres en los que se había de desarrollar el proceso de producción, ordenados según un criterio jerarquizador, pues la refinería y el taller de hornos de fundición generaban en sus inmediaciones una serie de recintos secundarios, dedicados a la limpieza y revisión de las municiones fabricadas, almacenes, cerrajerías y carpintería. Las carboneras, que formaban una segunda línea, al otro lado del río, estaban situadas a un nivel más elevado, para facilitar su descarga, a través de una plataforma aérea, erigida sobre





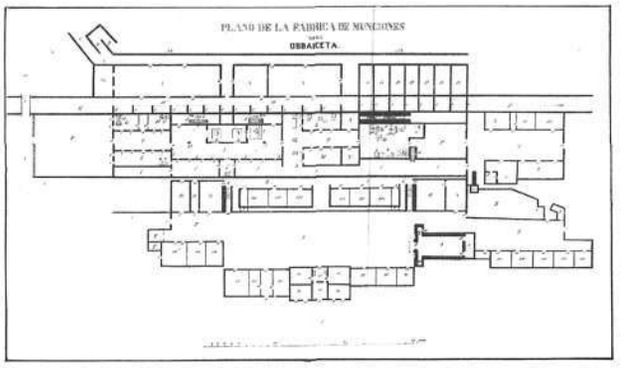
Planta de la Real Fábrica de Espadas de Toledo. 1808.

Planta de las Reales Fábricas de Latón de San Juan de Alcaraz, construidas según proyecto del ingeniero austríaco Juan Jorge Graubner, 1821 (A.G.S., M.P.D., XII-110).

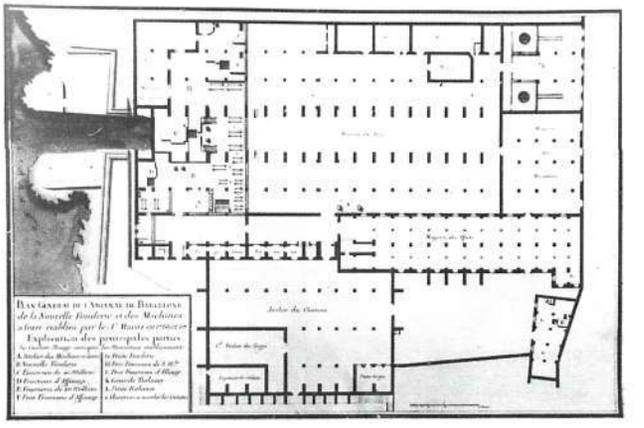
aquél, hasta alcanzar la boca superior del horno, lográndose así una óptima coordinación espacial entre la reserva energética, el horno de fundición y el río, que proporcionaba la fuerza necesaria para el movimiento de los fuelles y ruedas de aquél, tema inspirado en los modelos concretos ofrecidos pro la famosa *Encyclopèdia* de Diderot y D'Alembert (6).

La *Real Fábrica de Municiones de San Sebastián de la Muga*, que se construyó entre 1768 y 1771, en la provincia de Gerona, según proyecto de Jean Maritz, presenta también un planteamiento en pabellones independientes, ordenados alrededor de una amplia plaza rectangular y abierta, existiendo en ella, asimismo, una

clara separación entre zona residencial e industrial, aun formando parte todos sus edificios de este único espacio urbano. En el ala sur de la plaza, estaba situado el horno de fundición, pieza clave del establecimiento, y taller generador del resto de los pabellones que integraban la Real Fábrica, tanto industriales como residenciales; en sus proximidades se localizaban los talleres necesarios para su funcionamiento, como eran los almacenes de carbón y útiles, tornería y herrería. La zona residencial ocupaba la escuadra noreste, reuniendo los edificios de viviendas de operarios y empleados (7).



Planta de la Real Fábrica de Municiones de Hierro de Orbaiceta *(Memorial de Artillería,* 1849).



Planta de las Atarazanas de Barcelona, con las nuevas instalaciones de la Real Fundición de Artillería de Bronce, según proyecto de Jean Maritz, 1766 (S.H.M., 7030).

Las *Reales Fábricas de Latón Cobre y Cinc, de San Juan de Alcaraz*, construidas en la provincia de Albacete, entre 1773 y 1800, presentan también una tipología organizada en diferentes pabellones, que, en este establecimiento, se articulan en diversos núcleos de producción, dispersos por un extenso territorio. En el mayor de

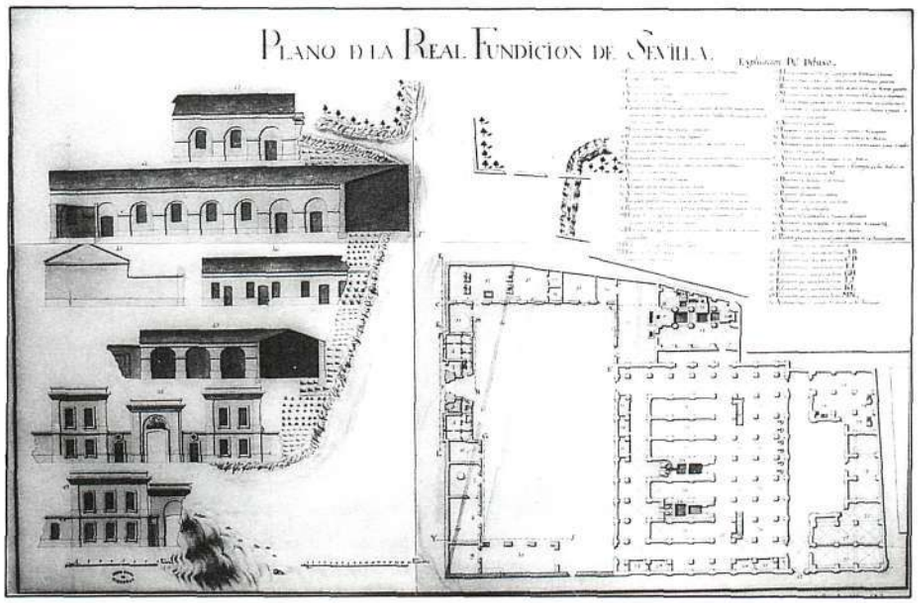


Real Fábrica de Espadas de Toledo: vista actual del cuerpo central de la fachada principal.

ellos, San Juan, todavía parte de sus instalaciones se someten a un único eje de simetría, formando una plaza de proporciones cuadradas, integrada por aquellas dependencias destinadas al almacenamiento de los productos, oficinas de administración, servicios religiosos y de alojamiento; en relación con aquélla, y en sus inmediaciones, se alzaban los talleres industriales más antiguos de la Real Fábrica, como eran el molino de calamina, la fundición de latón y la fábrica de alambres, con sus correspondientes almacenes. Otros dos núcleos de producción, con sus respectivas

viviendas y almacenes, se alzaban en este mismo establecimiento de San Juan, en torno a dos martinetes hidráulicos, planteándose con un criterio mucho más libre, a lo largo del canal que proporcionaba la energía necesaria para su actividad. Estos mismos principios prevalecieron en la ordenación de los otros dos núcleos industriales que integraban estas Reales Fábricas, que recibían los nombres de San Jorge, San Luis y San Miguel, dispersos por el territorio circundante, precisamente con el fin de obtener un mejor aprovechamiento de la energía hidráulica (8).

Siguiendo un planteamiento semejante al del establecimiento de Eugui, se comienza, en 1784, la construcción de la *Real Fábrica de Municiones de Hierro de Orbaiceta*, situada en la zona septentrional de Navarra, articulándose en tres diferentes niveles, y formando cuatro líneas paralelas de proyección longitudinal, que se adaptaban a la accidentada orografía del terreno, cuyos desniveles se aprovechaban para alcanzar una máxima coordinación espacial entre los diferentes talleres. En aquel de mayor elevación, se erigió la población, que albergaba la zona de residencia y los servicios religiosos y de abastecimiento, ordenados en torno a una gran plaza, de proporciones rectangulares, cuya parte sur, que contenía los depósitos de menas, formaba ya una zona de transición con el área propiamente industrial, construida en un nivel más bajo y articulada en dos núcleos prácticamente idénticos, formados, básicamente, por sendos talleres de hornos, que incluían los de moldería y generaban sus correspondientes dependencias de tipo complementario, destinadas al reconocimiento y limpieza de las municiones, cerrajería y carpintería. Las carboneras, que habían de abastecer las bocas altas de los hornos de fundición, se alzaban al otro lado del río y a un nivel más elevado, para facilitar su descarga, a través de una plataforma aérea, situada sobre el río, siguiendo el modelo ensayado anteriormente en Eugui, siendo, nuevamente, el horno de fundición el elemento ordenador del espacio industrial de la Real Fábrica que generaba los talleres complementarios según el orden de las operaciones que integraban el proceso de producción (9).



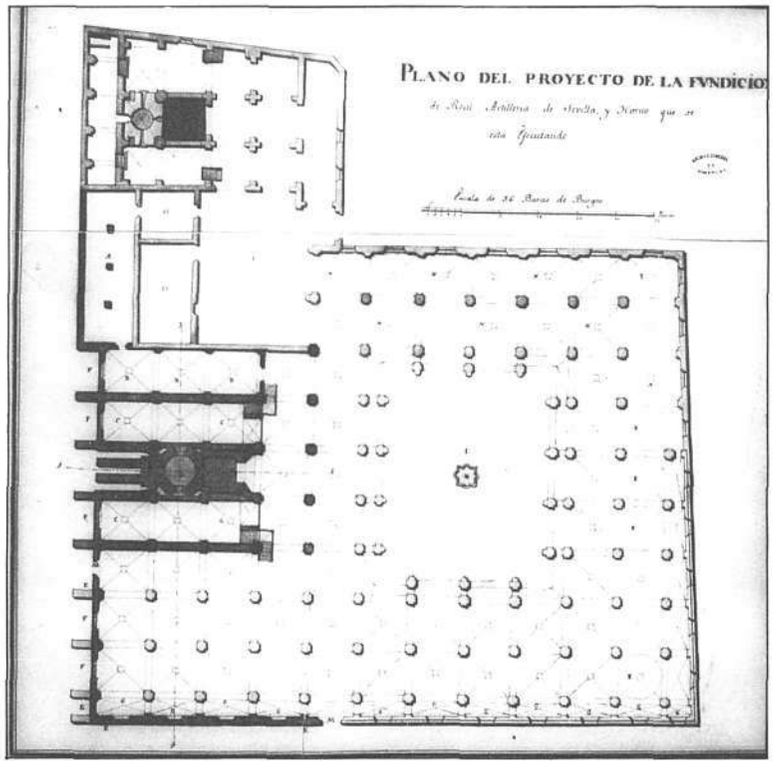
Real Fundición de Artillería de Bronce de Sevilla: planta general del edificio, con las reformas efectuadas por Jean Maritz, incluyendo el nuevo proyecto para el patio y la puerta principal, 1773 (A.G.S., M.P.D., IV-123).

Función residencial de los establecimientos

Las Reales Fundiciones construidas a lo largo del reinado de Carlos III en localizaciones suburbanas, cuyas plantas, como queda expuesto, se ordenaron, genéricamente, en un gran bloque, provisto de uno o más patios, no incluían viviendas para sus trabajadores o cargos administrativos, salvo, excepcionalmente, alguna estancia destinada a los fundidores, cuya atención a las operaciones efectuadas en el horno había de ser continua, porteros y oficiales de

guardia; únicamente la Real Fábrica de Espadas de Toledo proporcionaba alojamiento a todos sus "operarios" o trabajadores y "empleados" o cargos burocráticos y representantes del poder, cuyas viviendas, que presentaban una fuerte jerarquización espacial, a través del diferente número de piezas que reunían, estaban situadas en las tres plantas del primer patio y en los desvanes del segundo. Sin embargo, todos los ejemplos de Reales Fundiciones planteadas en pabellones, incluían alojamientos para sus operarios y empleados, imprescindibles, precisamente, por su localización plenamente rural, surgiendo, pues, este tipo de viviendas como consecuencia del desarrollo de una política económica y de una nueva mentalidad, al entenderse el bienestar y la comodidad de los trabajadores como el mejor medio de vincularlos a la fábrica, garantizándose así el buen desarrollo del proceso de producción. En todos los casos estudiados se efectuó una clara separación entre zona residencial e industrial, incluyendo la primera de ellas, además de los alojamientos, los servicios religiosos, de abastecimiento y de orden. Únicamente en el caso de las Reales Fábricas de San Juan de Alcaraz, las viviendas de los operarios se dispersaron a lo largo de los diferentes núcleos de producción que integraban el establecimiento, con el fin de evitar pérdidas de tiempo y facilitar la atención continuada de los operarios a sus tareas, condicionando esta situación la distribución de los diferentes talleres industriales.

Las viviendas se articularon, generalmente, en hilera, formando plazas abiertas, manteniéndose una rigurosa jerarquización espacial entre aquellas destinadas a los trabajadores y las que habían de alojar a los altos cargos del establecimiento.



Planta del proyecto de Juan Manuel de Porres para la Real Fábrica de Artillería de Sevilla, 1759 (A.G.S. M.P.D., XXIX-33).

Una clara diferenciación entre espacio residencial e industrial se da ya en la Real Fábrica de Municiones de Eugui, en la que la primera línea de edificios, de las tres paralelas que formaban sus instalaciones, contenían las viviendas de operarios, dando lugar a una calle de acceso a la plaza donde estaba situado el palacio destinado a los oficiales de Artillería que dirigían el establecimiento y en cuyas proximidades, al otro lado del río, existía otro edificio, para albergar a los trabajadores solteros. Las viviendas de los operarios, se plantean, en la Real Fábrica de San Sebastián de La Muga, en el ala este de la plaza que formaba el establecimiento, articulándose en un bloque de siete habitaciones dispuestas en hilera, compuestas por una única estancia cada una, ampliables, mediante la agregación de nuevas unidades, en el momento que se considerase oportuno, estando situadas en las inmediaciones del horno

siderúrgico, precisamente para facilitar la atención continua de los trabajadores al núcleo esencial de la Real Fábrica. En el lado norte de la misma plaza, se alzaba el edificio construido para alojar a los empleados, formado por cuatro estancias, destinadas a los cargos burocráticos y a los oficiales del Real Cuerpo de Artillería que prestaban servicio en el establecimiento, jerarquizando el espacio urbano de la plaza, al presentar una mayor elevación y ornamentación.

En las Reales Fábricas de Latón, Cobre y Cinc, de San Juan de Alcaraz, las viviendas se distribuyeron en los diferentes núcleos industriales que integraban sus instalaciones; en San Juan, se articulan en hilera, formando una calle de acceso, juntamente con los servicios de abastecimiento, y en el piso superior de la plaza o "edifico principal", reservado al alojamiento de empleados. Otras viviendas de operarios se plantearon, también en hilera, en las inmediaciones de los dos martinetes que integraban este primer núcleo del complejo industrial; el resto de las instalaciones, dispersas por el territorio circundante, incluían también habitaciones para los operarios, en un claro



Real Fábrica de Municiones de Hierro de Orbaiceta: vista actual de la plaza de la población.

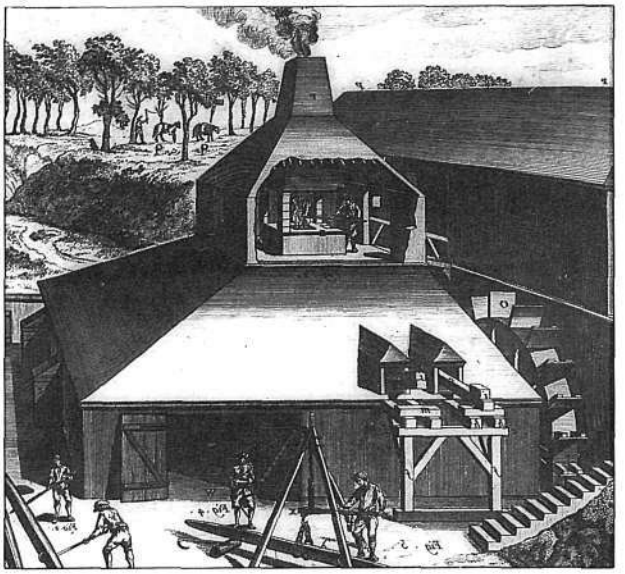
deseo de aproximar a aquéllos a sus correspondientes talleres y ramos de producción, favoreciendo así la atención a las maniobras del proceso y evitando las pérdidas de tiempo.

Finalmente, en la Real Fábrica de Municiones de Orbaiceta, la población se plantea en el nivel más elevado del terreno, albergando la zona de residencia y servicios, claramente separada de aquella propiamente fabril, estableciéndose las viviendas de los operarios en diferentes bloques dispuestos en hilera en las alas norte y sur de la plaza, cuyo espacio quedaba jerarquizado, no solamente por la situación de la iglesia, sino también por la del palacio destinado al alojamiento de los oficiales del Real Cuerpo de Artillería que dirigían la Real Fábrica y a los altos cargos burocráticos del establecimiento (10).

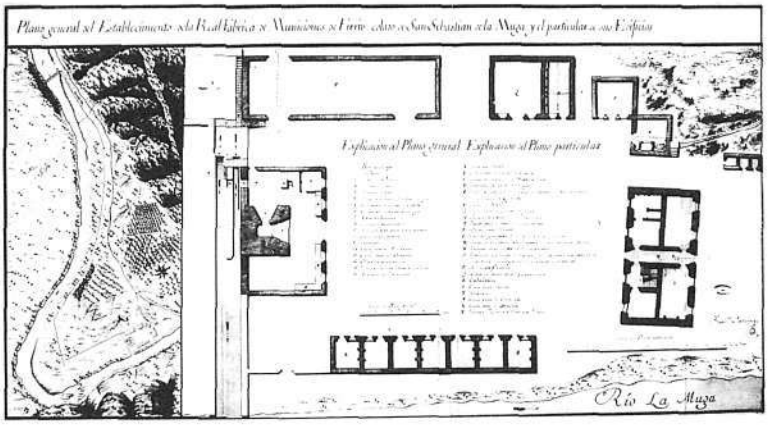
En torno a los autores de las Reales Fundiciones

Las Reales Fundiciones erigidas a lo largo del reinado de Carlos III, fueron construidas por miembros de los Reales Cuerpos de Artillería e Ingenieros Militares, produciéndose una importante intervención de personalidades extranjeras en la concepción de sus proyectos, cuyas ideas fueron desarrolladas por aquéllos. El español Juan Manuel de Porres, oficial del Real Cuerpo de Artillería, se encargó de la elaboración del primer gran proyecto de ampliación de la Real Fundición de Artillería de Bronce de Sevilla, cuya construcción, comenzada unos años antes, había quedado suspendida. En 1767, Jean Maritz, destacado personaje de la industria militar estatal francesa, de origen suizo, venido

desde la corte de Luis XV, donde desempeñaba el cargo de inspector general de las Reales Fundiciones, proyectará una nueva reforma y ampliación del edificio, siendo secundado por un brillante equipo de artilleros españoles. A su cargo quedaron también las obras del nuevo establecimiento de la Real Fundición de Artillería de Bronce de Barcelona, siendo autor, además, del proyecto de la Real Fábrica de Municiones de San Sebastián de La Muga. El palermitano Francisco Sabatini, que llegó a ocupar la dirección del ramo de Arquitectura Civil del Real Cuerpo de Ingenieros Militares, y, posteriormente, su mando absoluto, se ocupó de realizar el proyecto de la nueva Real Fábrica de Espadas de Toledo, dejando el desarrollo de las obras bajo la inspección del ingeniero militar, de origen flamenco, Antonio Guilleman.



Horno siderúrgico de carga superior y carbonera según grabado de la *Encyclopédie*, 1765 *(Recueuil de Planches)*.



Francisco Juan del Rey: planta de la Real Fábrica de Municiones de Hierro de San Sebastián de La Muga, construida según *proyecto de Jean Maritz, 1771* (A.G.S., M.P.D., IV-134).

Al conde de Rostaing, coronel del Real Cuerpo de Artillería de Francia, se debió, muy probablemente, el proyecto de la Real Fábrica de Municiones de Eugui, cuyo planteamiento, en líneas generales, se repitió en el establecimiento de Orbaiceta, construido según los criterios del irlandés conde de Lacy, inspector del Real Cuerpo de Artillería de España. El austríaco Graubner se ocupó del proyecto de las Reales Fábricas de Latón, Cobre y Cinc de San Juan de Alcaraz, siendo el ingeniero militar, de origen francés, Carlos Lemaur, el autor del trazado de la red hidráulica que condicionaba todas las instalaciones del establecimiento.

Además de esta importante presencia de personajes extranjeros en la realización de los proyectos de las Reales Fundiciones es preciso destacar la esencial colaboración, en el desarrollo, dirección y ampliación de las obras, de los miembros españoles de los Reales Cuerpos de Ingenieros Militares y de Artillería de España, profesionales idóneos

para estas tareas, al ser poseedores de una sólida formación científica, adecuada, no solamente a la complejidad arquitectónica de los edificios, sino también al funcionamiento de ellos y a la dirección de las operaciones que integraban el proceso de producción; sus conocimientos de arquitectura civil y militar, mecánica, hidráulica y metalurgia, fueron, con frecuencia, aprendidos en las recién creadas Academias Militares de Barcelona y Cádiz, o en el Colegio de Artillería de Segovia, centros en los que, algunos de los personajes que se ocuparon de los proyectos y obras de las Reales Fundiciones, impartieron sus enseñanzas. La importancia de las actividades constructivas de los miembros de los mencionados Reales Cuerpos trascendió el campo específico de la arquitectura industrial, haciéndose cargo, principalmente los ingenieros militares, de un enorme número de obras reales o estatales, tanto de arquitectura civil, como propiamente militar, encontrándose especialmente vinculados a aquellas relacionadas con el desarrollo de una política económica, como fueron canales, caminos, puentes, puertos, arsenales y nuevas poblaciones, realizando, además, una importantísima labor en tierras americanas, donde pudieron llevar a cabo amplios programas constructivos (11).

NOTAS

1 Para una idea general de la política industrial desarrollada por los Borbones a lo largo del siglo XVIII, González Enciso, A.: *Estado e Industria en el siglo XVIII: la Fábrica de Guadalajara*, Madrid, 1980; Rodríguez Labandeira, J.: *La política económica de los Borbones*, en *La economía española al final del Antiguo Régimen, vol. IV, Instituciones*, Madrid, 1982; Fernández de Pinedo, E., Gil Novales, A. y Derozier, A.: *Manufacturas y artesanado*, en *Centralismo, Ilustración, y Agonía del Antiguo Régimen (1715-1833)*, Historia de España, vol. VII (Tuñón de Lara, M. Dr), Barcelona, 1980; Tedde, P.: *Introducción* a *La economía española al final del Antiguo Régimen, Vol II, Manufacturas*, Madrid, 1982.

2 El presente artículo es una síntesis parcial de las conclusiones alcanzadas en el desarrollo de mi tesis doctoral sobre el tema *Arquitectura Industrial del siglo XVIII en España: las Reales Fundiciones*, recientemente presentada en la Universidad Autónoma de Madrid. Las noticias sobre el proyecto de Porres proceden del Archivo General de Simancas, Guerra Moderna, legajo 738. Información histórica sobre el establecimiento de Sevilla, en el "Memorial de Artillería", años 1862, 1864, 1887 y 1908, así como en Ocerín, E.: *Apuntes para la Historia de la Fábrica de Artillería de Sevilla*, Madrid, 1972, y en Helguera Quijada, J.: *Primeros intentos de renovación tecnológica en la Fundición de Artillería de Sevilla, a mediados del siglo XVIII (1757-1765)*, en *Actas de los II Coloquios de Historia de Andalucía*, 1980, tomo I, Córdoba, 1983, pp. 467-80.

3 En torno a la actividad de Maritz en la fundición de Sevilla, A. G. S., G. M., legs. 742 a 760.

4 Información sobre las obras proyectadas y realizadas por Maritz en el establecimiento de Barcelona, en A. G. S., G. M., legs. 742 a 761, resumen de su intervención en Rabanal Yus, A.: *Noticias sobre la Real Fundición de Artillería de Bronce de Barcelona*, comunicación presentada a las *II Jornadas sobre la Protección y Revalorización del Patrimonio Industrial*, Barcelona (1985), en prensa.

5 Sobre la Real Fábrica de Espadas de Toledo, A. G. S., G. M.,legs. 423 a 432, y S. H., legs. 806 a 808. Desde el punto de vista estrictamente histórico informan sobre el establecimiento: "Memorial de Artillería", años 1846, 1869, 1870, 1908, y 1909, y Miranda Calvo, J.: *La Real Fábrica de Espadas de Toledo en el bicentenario de su fundación por Carlos III (1780-1980)*, "Ejército", mayo 1981, XLII, núm. 496. Con ocasión de su bicentenario se ha editado una publicación con artículos de varios autores, titulada *Fábrica Nacional de Armas de Toledo*, Toledo, 1982. Sobre los aspectos arquitectónicos del edificio, Marías, F.: *El edificio de la Real Fábrica de Espadas de Carlos III*, incluido en el citado volumen del bicentenario, y *Francisco Sabatini y la Real Fábrica de Armas de Toledo*, en "Miscelánea Conmemorativa de la Facultad de Filosofía y Letras", Madrid, Universidad Autónoma, 1982.

6 Sobre Eugui se han consultado, en A.G.S., G. M., los legs. 441 a 455. Acerca de las Reales Fábricas de Eugui y Orbaiceta, Rabanal Yus, A.: *Eugui y Orbaiceta: dos ejemplos de Arquitectura Industrial del siglo XVIII*, en *I Jornadas sobre la Protección y Revalorización del Patrimonio Industrial*, Bilbao, 1984, pp. 271 a 291, y *Las Reales Fábricas de Eugui y Orbaiceta, Pamplona, Gobierno de Navarra*, 1987.

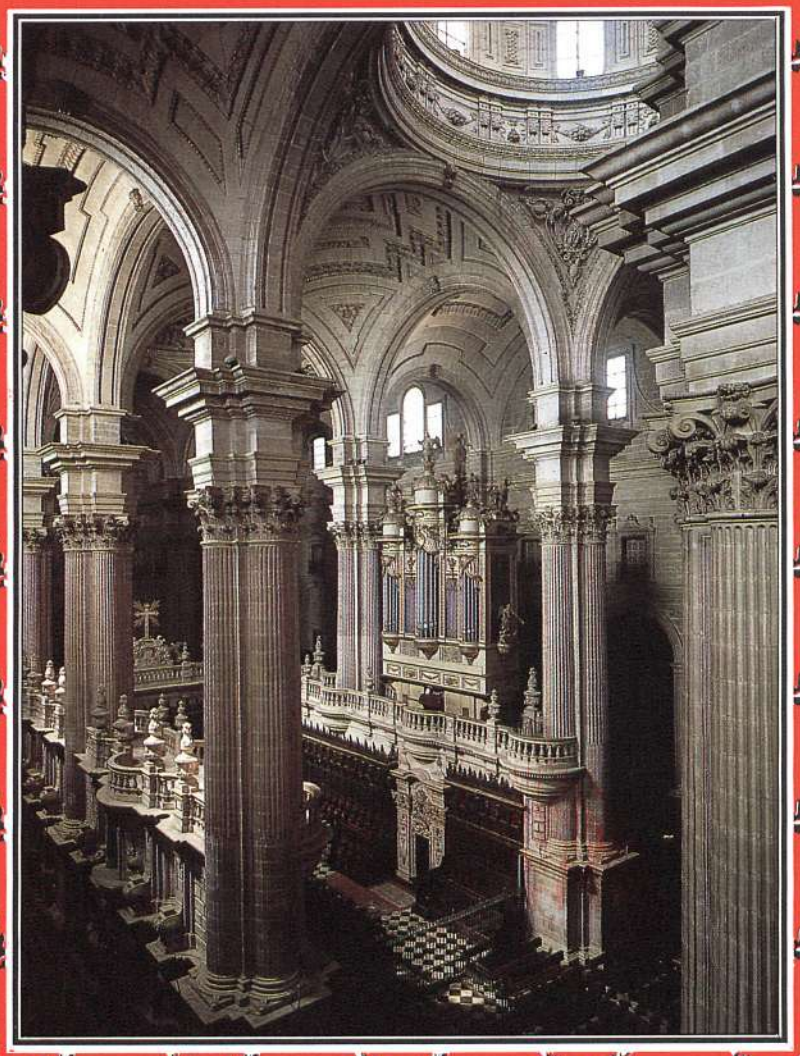
7 Información acerca de la Real Fábrica de La Muga, en A. G. S., G. M., legs. 458 a 466 y 760.

8 A. G. S., S. H., legs. 795 y 796; C. S. H., legs. 152, 333, 359 y 386. Sobres los aspectos históricos del establecimiento, Helguera Quijada, J.: *La industria metalúrgica experimental en el siglo XVIII: las Reales Fábricas de San Juan de Alcaraz, 1772-1800*, Valladolid, 1984.

9 A. G. S., legs. 455 a 457 y S. H., legs. 804 a 807. Véase en la nota 5 la bibliografía citada sobre este establecimiento.

10 Las noticias dadas en este epígrafe proceden de la documentación consultada en Simancas sobre los edificios mencionados, reseñada en las notas del epígrafe anterior.

11 La información sobre los personajes citados se ha obtenido de la consulta de sus expedientes personales en el Archivo General Militar de Segovia, Archivo General de Simancas (Guerra Moderna) y Servicio Histórico Militar de Madrid (Colección Aparici). En torno al Real Cuerpo de Ingenieros Militares véase el *Estudio Histórico del Cuerpo de Ingenieros del Ejército*, Madrid, 1911 (2 vols), así como Capel, H. (y otros autores): *Los Ingenieros Militares en España. Siglo XVIII. Repertorio biográfico de su labor científica y espacial.* Barcelona. 1983.



La reforma de la arquitectura religiosa *en el reinado de Carlos III. El neoclasicismo español y las ideas jansenistas*

POR
ALFONSO RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS

Fernando Chueca puso el dedo en la llaga cuando, al estudiar las obras realizadas en la catedral de Burgo de Osma por Ventura Rodríguez, Juan de Villanueva y Francisco Sabatini en la segunda mitad del siglo XVIII, aseguraba que este período supuso un nuevo Siglo de Oro para la arquitectura religiosa española. Se construyeron y planearon multitud de iglesias nuevas y se completaron y trasformaron muchas antiguas. Pero este afán renovador no se cifró tanto en un incremento cuantitativo cuanto en un cambio cualitativo, pues lo que se buscó ahincadamente fue la transformación de las viejas estructuras barrocas en otras nuevas. Ahora bien, el propio Chueca atisbó que como transfondo conceptual de dicha transformación operaron no sólo motivos de gusto estético, sino de una nueva sensibilidad religiosa. "Ideas de grandeza y elevación, de majestad y de calma, de respeto y de sacrificio —escribe— desprendíanse de aquella arquitectura. Eran atributos de un concepto de Dios más moderno y racional. A su vista, el churriguerismo anterior era demasiado popular, rebajaba la religiosidad hasta mezclarla con las inquietudes primitivas del pueblo. Independientemente de las ideas artísticas, de los resortes que tensan y aflojan la mecánica de los estilos, es posible que nuestro arte religioso barroco... hubiera tenido que caer a manos de los mismos teólogos" (1). Vamos a completar en este estudio la intuición del eminente historiador de nuestra arquitectura comprobando que, efectivamente, fueron supuestos y principios religiosos y éticos del movimiento jansenista los que estuvieron en el transfondo del esfuerzo renovador de la arquitectura religiosa de la segunda mitad del setecientos.

Resulta difícil, y aun arriesgado, definir lo que fue el movimiento jansenista español, cuanto más que éste se presenta como un difuso magma en el que se aglutinaron rasgos y características muy heterogéneos. Llegó con mucho retraso a la península tanto, que, según E. Appolis que lo ha estudiado a fondo, no hizo su aparición en estado relativamente puro hasta la década de 1780, prolongándose hasta las Cortes de Cádiz (2). Sin embargo, ya desde antes se detectaban brotes projansenistas que se pueden datar desde, aproximadamente, 1750. No se trató en España, como pudo pensar Menéndez y Pelayo, de un movimiento herético, salvo algunas raras y contadas excepciones, por lo menos en el campo dogmático, aunque en el jurisdiccional pudo alguna vez bordear la heterodoxia. Y aun en este último sus representantes españoles se alinearon por lo general en el que el mencionado Appolis ha denominado "Tercer Partido" en cuanto que aspiró a mantener un difícil equilibrio entre la rígida intransigencia de los "zelanti" que se plegaban a todos los dictados del centralismo romano y la postura, no menos extremosa, de los que intentaban sacudirse el yugo de una servil obediencia a la Santa Sede. De los ingredientes que en el jansenismo español han detectado los especialistas en la materia, a saber: la lucha contra el molinismo, la aversión a la moral relajada (al sistema "probabilista" como su detonante), la exigencia de una religiosidad más racional e ilustrada a tono con los adelantos científicos de la época, el regalismo jurisdiccional y la lucha contra los jesuitas (que eclosionó con su expulsión de España en 1767 y su posterior extinción canónica en 1773), debemos subrayar al objeto de este trabajo exclusivamente dos: el rigorismo moral y la exigencia de una piedad más ilustrada. En este sentido, el jansenismo

Interior de la Catedral de Jaén.

español que nosotros consideramos como substrato ideológico de la renovación de la arquitectura religiosa, habría consistido en un movimiento de retorno a las fuentes de la más pura y genuina espiritualidad cristiana; en una religión más interiorizada que volcada hacia manifestaciones puramente externas y ritualistas; en una conducta vigorosamente ética frente a la relajación de las costumbres; en una fundamentación de las creencias en un criticismo, tanto exegético como histórico que rechazara todo cuanto oliese a superstición e ingenuidad populares; en una vuelta, en suma, al erasmismo abortado para desgracia del país durante el siglo XVI (3).

Motor principal de la renovación de la arquitectura religiosa fue el rey Carlos III. Pensamos que su sentido personal de la piedad y de la religiosidad explican en buena parte su firme actitud ante la expresada reforma, secundado, claro está, por algunos de sus principales colaboradores y ministros. Aunque educado durante su infancia y juventud en una religiosidad un tanto mecánica y ritualista por preceptores y confesores jesuitas como los padres Labroussel y Martín, su paso por Italia supuso un fuerte correctivo a semejante manera de entender y practicar la religión. Ya en Nápoles, a la sombra de Bernardo Tanucci, escogió como confesores primero a fray José Bolaños y luego a fray Joaquín Eleta, quien lo continuó siendo en España hasta su muerte. No por casualidad estos religiosos pertenecieron a la rama más rígida de los franciscanos, la reformada por San Pedro de Alcántara. Del segundo afirma Ferrer de Río, que era un tanto fanático e ignorante (4), pero lo que buscaba seguramente en él el monarca no eran tanto luces teológicas como un firme apoyo a sus convicciones rigurosamente éticas.

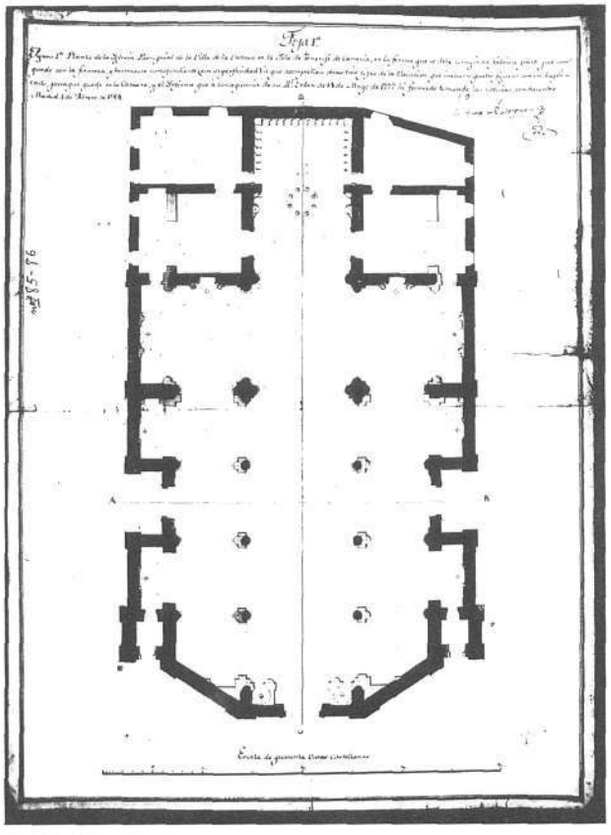
Efectivamente, Carlos III fue de una moralidad intachable. Una vez confesó a un prelado: "No sé cómo hay quien pueda cometer deliberadamente un pecado aun venial. Yo todas las noches hago examen de conciencia y si lo hallara en mí no me acostaría sin confesarme primero" (5). Asistía a las aparatosas capillas públicas celebradas en palacio por el nuncio o por el Patriarca de las Indias, pero a seguro prefería el silencio de la oración y la asistencia a la misa en privado, rodeado sólo de sus íntimos. Se levantaba a las seis de la mañana para poder orar mentalmente en privado durante una hora y luego oía la misa, pero no era de los que comulgaban a diario. Según Fernán Núñez sólo lo hacía en las Pascuas, principales festividades del Señor y de la Virgen y en las de algún santo de su peculiar devoción, como San Jenaro; esos días se levantaba antes a fin de orar más y prepararse mejor. Mandó escribir la vida del lego franciscano de Sevilla fray Sebastián de Jesús Sillero, pero no le agradó la que compusieron basada en éxtasis, apariciones, profecías y milagros, ordenando que se redactase otra en que se expusiesen simple y llanamente sus heroicas virtudes a fin de adoctrinar al pueblo. En fin, el monarca borbón estaba íntimamente convencido de que la genuina religiosidad se cifraba más en el cumplimiento riguroso de sus obligaciones de gobernante que en la abundancia de manifestaciones piadosas y ritualistas (6).

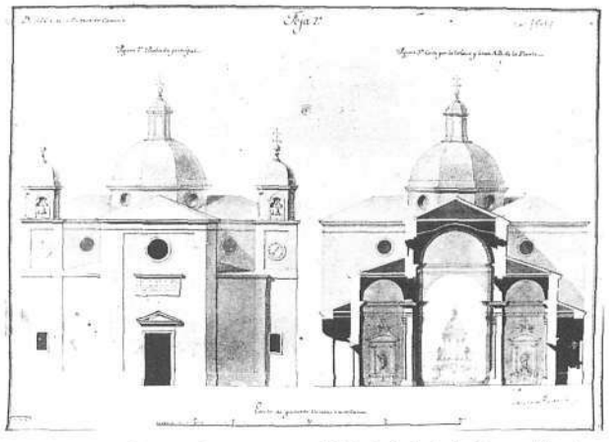
Estos breves apuntes de su vida no pretenden probar que Carlos III fuera un jansenista, ni siquiera un jansenizante, aunque el rasgo de las escasas comuniones realizadas con meticulosa preparación y la insistencia en un continuo y metódico examen de conciencia podría apuntar hacia ello. También hay un hecho que casi lo demuestra. El rey se obstinó en no conceder el "exequatur" al breve de Clemente XIII que condenó en 1763 el catecismo del rabioso jansenista F. P. Mésenguy titulado *Instruction sur les principales verités de la religion*, donde hasta se negaba la infalibilidad pontificia, y desterró al inquisidor general don Manuel Quintano Bonifaz por haberse opuesto a su resolución. Claro que este hecho habría que explicarlo más en virtud del "regalismo" jurisdiccional en que se amparaba el monarca que porque comulgase en los principios doctrinales del expresado catecismo.

De los ministros y colaboradores de Carlos III escribía el nuncio Nicolás Stigliano di Colonna en 1785: "Concluyo que la religión de los ministros todos de esta Corte es la propia católica nuestra, no pudiendo ser de otra manera bajo un Príncipe de tanta probidad y verdadera religión" (7). Sin embargo, dentro de la ortodoxia doctrinal algunos fueron declarados projansenistas como Manuel de Roda y Jovellanos, de otros, como Floridablanca, se puede sospechar otro tanto, y en cuanto al fiscal del Consejo de Castilla, Campomanes, lo fue de manera sobresaliente al menos en el campo de lo jurisdiccional.

El documento por el que Carlos III se distinguió mayormente en la lucha por la renovación y dignificación de la arquitectura religiosa fue la carta circular dirigida el 25 de noviembre de 1777 a través del conde de Floridablanca a los prelados, priores de las órdenes militares y generales de las órdenes religiosas del reino. La gestación de este importante documento fue estudiada ya por C. Bedat al examinar los papeles que se conservan en el archivo de la Real

Academia de Bellas Artes de San Fernando, papeles que nosotros hemos vuelto a repasar (8). El decreto real fue consecuencia de una súplica elevada al rey por los componentes de la Junta Particular de la mencionada Academia el 10 de agosto de aquel año. Aunque la Junta estaba constituida por diversos individuos: el conde de Pernía, el marqués de Santa Cruz, el conde de Fernán Núñez, el duque de Abrantes y don pedro de Silva, la voz cantante la llevó el





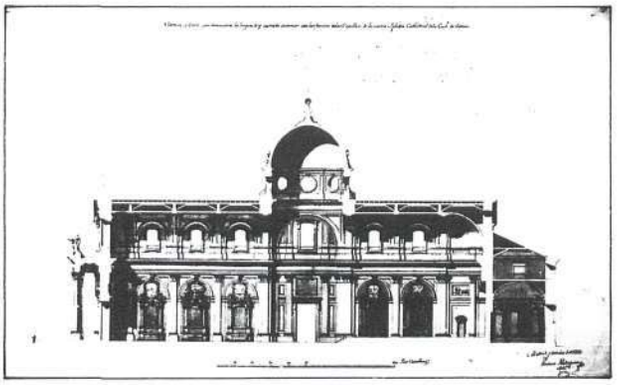
Ventura Rodríguez. Corte transversal de la iglesia de la Concepción de La Orotava (Tenerife). 1784.

Proyecto de Ventura Rodríguez para la iglesia de la Concepción de La Orotava (Tenerife), 1784. Planta.

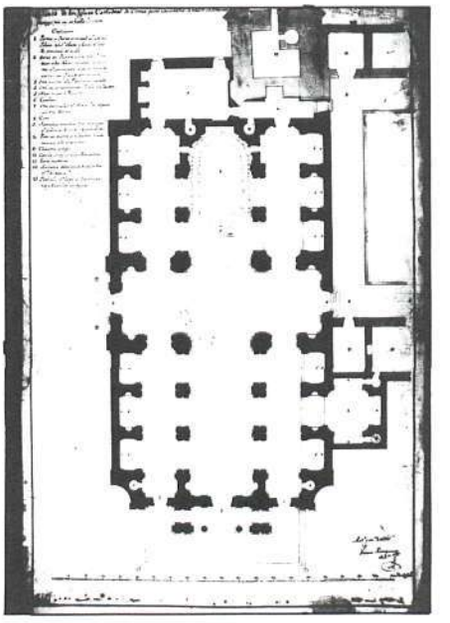
secretario don Antonio Ponz, quien demostró en ello un casi intempestivo celo, ya que había tomado posesión del cargo apenas hacía un año, el 1 de septiembre de 1776. Ponz, en efecto, fue el autor material de la súplica como bastaría para demostrarlo el análisis de su esttilo literario.

La biografía de Ponz, a nuestro modo de ver, está aún por hacer. Los datos más utilizados continúan siendo los que suministra su sobrino José Ponz en la vida que añadió al final del tomo XVIII del *Viaje de España* (9). Educado con los jesuitas y habiendo estudiado teología a fin de ordenarse sacerdote, la abandonó y no llegó nunca a ejercer el sagrado ministerio —no recibió otras órdenes que la tonsura clerical—, pues se convenció pronto de que su genuina vocación estaba en el arte a cuyo estudio, crítica y divulgación se consagró con una exclusividad ejemplar. No es casual que naciese en el Reino de Valencia donde se desarrolló uno de los focos más interesantes e influyentes no sólo de la Ilustración sino del jansenismo españoles. Jansenizantes conocidos de este foco fueron, entre otros, Manuel Martí, Gregorio Mayáns, José Climent, Francisco Pérez Bayer y Felipe Bertrán. Pues bien, sabemos que Ponz entró en contacto al menos con uno de ellos, Pérez Bayer, durante su estancia en Roma en 1751, por lo que es de suponer que éste le contagiaría no sólo por su pasión por las antigüedades griegas y romanas, sino también sus ideas jansenizantes sobre el modo de entender la religiosidad. Desde luego, siguieron manteniendo desde entonces una estrecha amistad, pues Ponz visitó más de una vez a Pérez Bayer en su casa de Toledo. También en esta ciudad nuestro abate valenciano conoció y trató a otro conocido projansenista, el cardenal arzobispo Francisco Antonio Lorenzana. Sería importante averiguar si Ponz frecuentó en Madrid algunos cenáculos de irradiación jansenista como el de la condesa de Montijo, doña Francisca de Sales Portocarrero, al que acudía Jovellanos, o el de los canónigos de la Real Colegiata de San Isidro.

Es cierto que en la súplica de la Junta Particular los motivos manejados por don Antonio Ponz para que el rey mandase proscribir con todo el peso de su autoridad los desenfrenos del decorativismo barroco que se habían apoderado de iglesias, retablos, tabernáculos, sillerías de coro y mobiliario litúrgico eran preferentemente de orden estético y artístico, pero a la par aducía criterios y principios de sensibilidad religiosa, invocando continuamente el *decoro, la dignidad, la seriedad y la majestad que requerían la religión y la celebración del culto. Estos habían* degenerado en ridiculeces y chocarrerías que los desacreditaban a los ojos del público, especialmnente de los extranjeros. Para Ponz, al igual que para otros ilustrados y jansenizantes españoles, existía un patente y estricto paralelismo entre las manifestaciones puramente exteriores y superficiales de la religiosidad y piedad populares, cifradas en procesiones, iluminaciones, fiestas y exvotos y su tradición plástica en forma de yeserías, retablos,



Proyecto para la nueva Catedral de Burgo de Osma. Corte longitudinal. Ventura Rodríguez, 1755.



Plano de la nueva Catedral de Burgo de Osma, 1755. Ventura Rodríguez.

tabernáculos, monumentos de Jueves Santo, etc., cuajados de adornos impertinentes y lesivos de la dignidad debida a la auténtica religión. No deja de ser significativo que al igual que habían sido prohibidos por real decreto los Autos Sacramentales a causa del desenfreno popular que acompañaba a su representación y que se consideraba un desacato al Santísimo Sacramento y que, por el mismo motivo se habían suprimido las tarascas, sierpes, bailes y gigantones que jalonaban la procesión del Corpus Christi, Ponz y los académicos de San Fernando se dirigiesen a Carlos III para que desterrase manifestaciones de índole semejante en el interior de los recintos sagrados. Con la agravante de que estas manifestaciones no eran fenómenos episódicos que, como los Autos Sacramentales y la procesión del Corpus se celebraban una vez al año, sino fijos y permanentes toda vez que las portadas, yeserías, retablos y altares barrocos constituían el sólido entramado arquitectónico de los templos consagrados a la celebración del culto diario. La pretensión era la que en adelante se remitiesen a la Academia todos los diseños de las fábricas de los templos, retablos, altares y mobiliario litúrgico para que arquitectos titulados y competentes los corrigiesen, si había lugar, y si resultasen de todo punto incorregibles, los sitituyesen por otros correctos ofrecidos gratuitamente y en el más breve plazo posible (10).

El decreto que sancionó Carlos III a petición de la Academia y que dejaba en manos de ésta el control de toda la arquitectura eclesiástica, incluidos los edificios de los conventos de regulares y de los seminarios diocesanos, fue la expresada carta circular dirigida a todos los estamentos religiosos del reino pocos meses después, el 25 de noviembre de 1777. Se trataba, por consiguiente, de un decreto globalizador, cuya ejecución se encomendaba a los ministros de

las Gobernaciones e Intendencias, y no sólo de una especie de parche con que se intentaba paliar los defectos de los retablos, como se ha creído con frecuencia. Es cierto que éstos, los retablos, ocupaban la preferente atención del monarca quien ordenaba que en adelante se hiciesen no sólo según un diseño noble y digno, despojado de las extravagancias y ridiculeces de la ornamentación barroca, sino de materiales duraderos como el mármol, el jaspe y el bronce. Si éstos resultaban demasiado costosos o difíciles de encontrar, al menos debían fabricarse de piedra, pues no existía región española donde no abundasen canteras de donde extraerla. Si aún esto no resultase factible, se podían construir de estuco dándole luego la coloración conveniente, bien simulando mármoles y jaspes veteados, bien el color de la piedra. De esta manera, a la vez que se proveía a la dignificación, tanto artística como religiosa de los retablos, se evitaban los incendios a que, por ser tradicionalmente de madera, se veían expuestos a causa de la proximidad de las velas. También se ahorrarían inmensos caudales que se invertían en los panes de oro con que se revestían (11).

Antes de pasar adelante diremos que la iniciativa que más prosperó fue la de hacer fabricar los retablos de estuco. El 25 de abril de 1780, don Francisco Abella, escultor de Zaragoza titulado por el Consejo de Castilla, propuso a la Academia un método para construir los retablos y sus esculturas de arcilla, "siendo así que es una de las materias más propias para evitar incendios y humedades a que están expuestas las obras de madera y estuco y éste con mayor motivo por la mucha porción de materias salitrosas de que se compone". La arcilla se podría colorear luego imitando el oro, el mármol o la piedra y la experiencia había demostrado en Aragón que resultaba muy resistente al paso del tiempo. Aunque la Academia a través de su secretario don Antonio Ponz contestó que se siguiese experimentando con este método para ver qué resultados ofrecía antes de emplearlo como fórmula definitiva, parece que el experimento no tuvo consecuencias (12). En cambio, el canónigo racionero de Ciudad Rodrigo don Ramón Pascual Díez redactó un breve tratado hacia 1778 sobre el arte de hacer el estuco de un modo sólido, rápido y barato, arte que él había aprendido de unos italianos que realizaron el retablo de la capilla del Seminario de San Cayetano en dicha ciudad salmantina (13). Este método obtuvo un éxito total, pues el racionero mirobrigense se ofreció el 2 de marzo de 1788 a enseñarlo en la Academia, siendo aceptada su proposición. Pascual Díez dictó un curso sobre el arte de hacer estuco durante el mes de julio de 1792 en una de las salas de la docta institución en el que se matricularon un gran número de jóvenes. La Academia decidió que a éstos se les diese un certificado de haberlo seguido, sellado con su sello y firmado por su secretario, aunque previniendo que dicho curso no formaría parte de las enseñanzas habituales ni del examen requeridos a los que aspiraban a obtener el título de académico de mérito y maestros de obra aprobados en la rama de arquitectura (14).

Los retablos de mármol , piedra y estuco, tersos, limpios, severos, despojados de los atavíos decorativos del barroco y de los destellos del oro, y, en general, las iglesias del Neoclasicismo desnudas de todo ornato que no emanase del uso correcto de los órdenes y de las proporciones canónicas de la Antigüedad, podían parecer fríos, insulsos y desangelados a los que los contemplaban desde hábitos tradicionales y atavismos hereditarios. Y no nos referimos únicamente a un criterio de gusto artístico, sino de pura sensibilidad religiosa. Pero a los ojos de los severos rigoristas del jansenismo tal majestuosa desnudez les parecía lo más idóneo a su mentalidad reformadora. Ellos se habían formado una nueva imagen de la divinidad que debía ser adorada en los templos, según expresión de Ponz en la súplica de la Junta Particular, como "autor de todo buen orden y armonía". No es raro encontrar en las cartas, escritos y sermones de los jansenistas y jansenizantes expresiones en que se aludía a Dios como la Divina Majestad, el Ser Supremo, El Omnipotente, el Creador y primer motor de la máquina del universo, incluso como el Dios severo y justiciero que sabe perdonar, pero que no se deja engañar por el pecador falsamente arrepentido, dispuesto a las prácticas fáciles y rutinarias de la piedad tradicional, pero no al ejercicio de las virtudes sólidas, especialmente de la caridad. Era casi la imagen de Dios que tenían los deístas y teósofos de la época, el Dios terrible del Antiguo Testamento, el Dios frío, alejado y distante de Arnaud y de Pascal.

Por ello no resulta extraño que los jansenizantes rechazasen casi unánimemente la devoción al Corazón de Jesús, y no sólo porque la habían cultivado especialmente los jesuitas, sino también porque les debía resultar incongruente el aspecto blando y amoroso, casi excesivamente humano, que encerraba, bien alejado del frío examen racional que ellos perseguían y, por ende, más propio de las delicuescencias del rococó que del siglo de las Luces (15). Ya señalábamos al principio cómo uno de los ingredientes del jansenismo fue, además del racionalismo, el rigorismo

moral más absoluto. Si los jansenistas aborrecieron a los jesuitas fue en buena medida porque los consideraron, en razón del "probabilismo" y del "casuismo" del sistema moral que defendían, como los desencadenantes del laxismo y de la volatilización de las sanas costumbres, punto este en que incidieron en una patente cuando no intencionada exageración. Las cosas llegaron a tal extremo que consideraron que no se podía absolver al penitente, como hacían los condescendientes jesuitas, qué mostrase un arrepentimiento superficial de sus pecados movido sólo por el temor o dolor de atrición, sino únicamente al que mostrase verdadera contrición, impulsado por el puro amor de Dios, ya



Capilla de San Ildefonso. Toledo.

que lo primero trivializaba el sacramento de la penitencia haciendo de la confesión un acto mecánico repetido hasta la saciedad sin conseguir el fruto de la enmienda. En esto, los jansenistas españoles del XVIII se mostraron como los legítimos herederos del espíritu de Port-Royal (16).

La carta circular de Carlos III pudo parecer un acto de despotismo y aun de regalismo exacerbado, pues invadía competencias que eran exclusivas de la jurisdicción eclesiástica, y no sólo porque imponía normas sobre el modo de construir y decorar los templos, tanto del clero secular como regular, sino, sobre todo, porque ponía su cumplimiento en manos de la justicia ordinaria. Sin embargo, la acogida por parte de todos los estamentos eclesiásticos implicados fue unánimemente favorable. Esto se podría interpretar como un gesto de servilismo a la corona, pero creemos que, sin prescindir de este factor en algunos casos determinados, la circular fue recibida favorablemente porque cayó en un campo previamente abonado por las ideas de reforma religiosa que propalaba el jansenismo. Don Antonio Ponz recogió escrupulosamente todas las respuestas recibidas por el conde de Floridablanca, quien se las transmitió, y las depositó en el archivo de la Academia; seguramente las consideraba como un triunfo personal (17). Fueron en total 48 divididas de la siguiente manera: 35 de arzobispos y obispos, tres de cabildos en sede vacante, tres de priores de órdenes militares y siete de generales o provinciales de las órdenes religiosas.

Todas ellas fueron laudatorias de las medidas tomadas por Carlos III, reduciéndose la mayor parte a glosar brevemente los términos de la circular y a subrayar lo que la dignidad, el decoro y la seriedad de la religión y del culto divino ganarían con su aplicación. Sin embargo, las repuestas más extensas y encomiásticas fueron las de los obispos

y dignidades cuya vinculación jansenista o projansenista se conocen por otros conductos, como ya observó atinadamente C. Bedat (18). Por ejemplo, el arzobispo de Valencia, don Francisco Fabián y Fuero, contestó que ya antes que el rey intimase la circular, él mismo había tomado en su diócesis medidas semejantes encaminadas a obtener los mismos efectos. Además, hizo imprimir por su cuenta el decreto regio al que añadió una exhortación pastoral dirigida a todos sus diocesanos por la que ordenaba su estricto cumplimiento. Prohibía terminantemente a las cofradías y hermandades de las iglesias y parroquias erigir en adelante monumentos y aparatos costosos, cuajados de drapeados, adornos y velas en honor del Santísimo Sacramento o de los santos patronos de los pueblos y ciudades el día de su fiesta, arguyendo que obedecían más a un prurito de vanidad y competencia entre ellas que a un genuino sentimiento de piedad y devoción. Pues bien, este don Francisco Fabián y Fuero era un prelado jansenizante, aunque moderado, enemigo de los jesuitas y simpatizante, en cambio, de Climet y Pérez Bayer y editor concretamente de la edición de las obras de Luis Vives preparada por don Gregorio Mayáns (19).

Otro furibundo enemigo de los jesuitas y projansenista, aunque de centro-derecha como el anterior, fue el obispo de Burgos, don José Rodríguez de Arellano. No contestó a la carta circular o no se ha conservado su respuesta. Sin embargo, tenemos un testimonio suyo muy elocuente de la veneración que sentía por don Antonio Ponz y por sus ideas, pues le había conocido en Toledo, en donde había sido canónigo, en casa, precisamente, de don Francisco Pérez Bayer. En carta dirigida a aquél el 3 de mayo de 1778 le decía que había promulgado la circular del rey en toda su diócesis y que, para dar ejemplo, sometía a su dictamen el diseño de unos retablos que pensaba hacer construir en la nueva iglesia del convento de Santa Apolonia, invitando de paso a Ponz a mantener con él una larga entrevista sobre la materia de la circular en el caso de que algún día tuviese que viajar a Burgos. Curiosamente, el dictamen del secretario de la Academia fue desfavorable a algunos detalles de los retablos, exhortándole a que para otra ocasión hiciese copiarlos de buenas estampas y no se fiase del mal gusto de los maestros de obras locales (20).

Larga y calurosa fue la respuesta del cardenal arzobispo de Toledo, don Francisco Antonio Lorenzana. Aunque tímidamente projesuita y escolástico tomista, tuvo también sus ribetes jansenizantes y, desde luego, fue un prelado ejemplar y figura eminente de la Ilustración española (21). Manifestaba, como anteriormente el arzobispo de Valencia, que se había adelantado a las medidas tomadas por el rey y que tenía la satisfacción de asegurar que en todas las obras de alguna entidad realizadas en su archidiócesis había hecho observar las reglas del arte y las debidas al respeto y seriedad de los templos. Se congratulaba por ello de las sabias y prudentes disposiciones de su majestad inspiradas en "la consideración de que la reverencia, seriedad y decoro debido a la casa de Dios, la reputación de los sujetos que mandan hacer cualesquiera obra de consideración y la sólida inversión de los bienes que la piedad christiana franquea y las censuras de los inteligentes nacionales y extrangeros" las había hecho de todo punto necesarias.

El obispo de Burgo de Osma, don Bernardo Antonio Calderón, que precisamente había iniciado las obras de la capilla del venerable Palafox a quien, por animadversión a los jesuitas se consideraba exageradamente como corifeo del jansenismo, promulgó la circular mediante una carta pastoral de 2 de marzo de 1779 exhortando a que, si por penuria económica, los retablos no se podían construir de mármol o de piedra, se desterrasen al menos de ellos las decoraciones de mal gusto como las ménsulas, figurillas grotescas, festones, flores y cortinajes y aun las estatuas en número excesivo. Como estos retablos y las iluminaciones y aparatos de las iglesias ocasionaban gastos excesivos, aconsejaba "la ofrenda verdadera de nuestros corazones, más eficaz y meritoria que todos los signos exteriores a través de los cuales se desea manifestar la devoción". Esta llamada a una religión interiorizada y fundamentada en la idea del sacrificio era un signo inequívoco del talante espiritual del jansenizante obispo.

Otro enemigo declarado de los jesuitas y projansenista notorio desde el intento por parte de aquéllos de incluir en el índice de libros prohibidos las obras del cardenal Noris a causa de sus ideas proclives al jansenismo, fue el padre general de los agustinos, Francisco Javier Vázquez (22). Este establecía en su respuesta a la circular un patente paralelismo entre los ridículos adornos de la arquitectura eclesiástica y de los retablos y las extravagantes manifestaciones de la piedad popular. Aquellos y éstas eran censurados por igual por los viajeros de otras naciones que visitaban entonces con tanta frecuencia España y que tomaban ocasión de los mismos para vilipendiar la religión católica. Aportaba como ejemplo una procesión celebrada en Madrid, a la que había asistido personalmente, donde

la imagen de la Virgen era coronada a su paso por la plaza de la Cebada por un niño revestido de ángel quien descendía de una nube pendiente de un arco de triunfo. El niño se asustó de tal manera que en lugar de colocarle la corona la bañó con sus aguas. Por eso pedía a Carlos III que de la misma manera que había tomado las medidas conducentes para evitar el descrédito que ocasionaban los adornos ridículos de iglesias y retablos, exhortase a los prelados y dignidades eclesiásticas a que prohibiesen semejantes manifestaciones de la piedad popular nacidas de una religiosidad mal entendida, fruto de la superstición y la ignorancia.

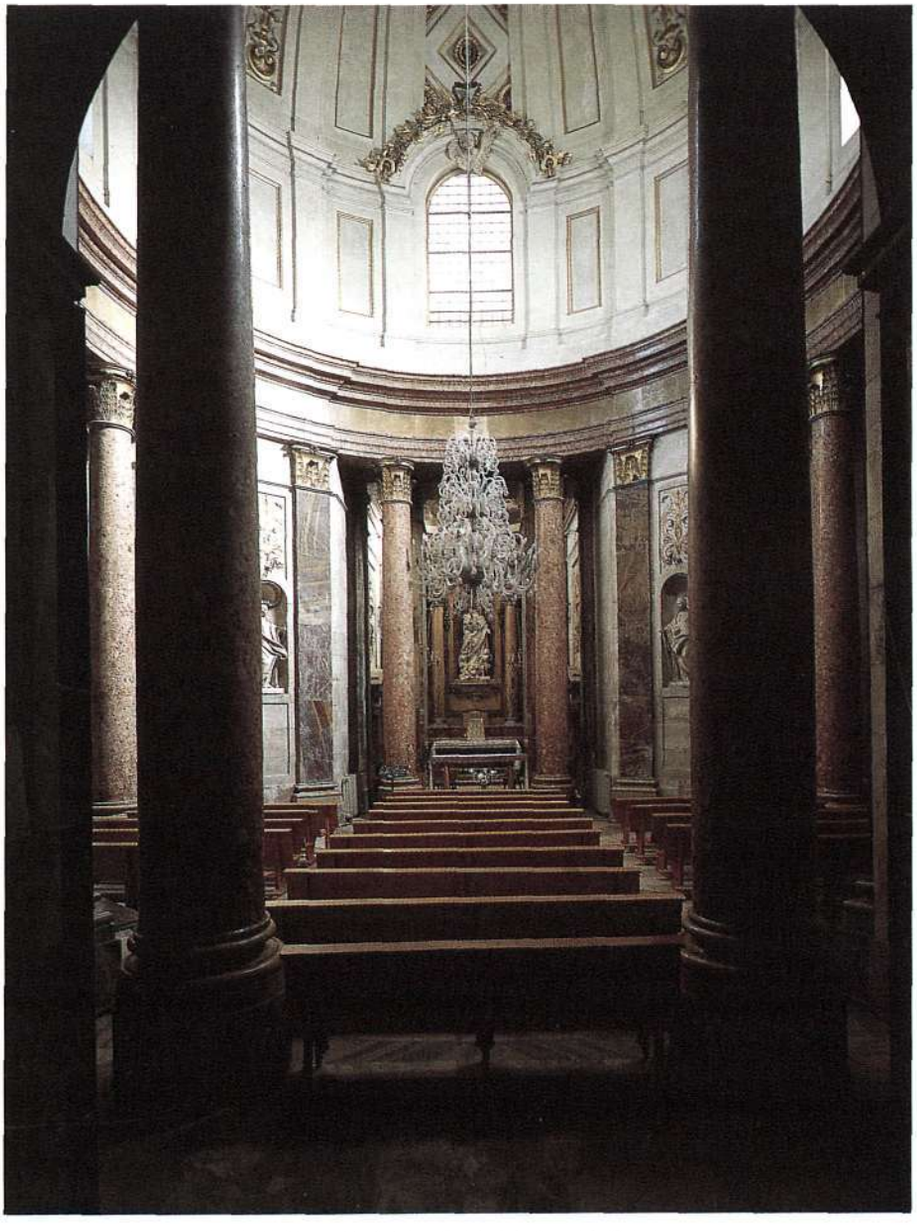
En cambio, el obispo de Tarazona, don José Laplana y Castellón, se lamentaba de la poca eficacia que había de tener en la práctica las medidas propugnadas por el rey en su carta circular. En muchos pueblos de su diócesis, particularmente en el arciprestazgo de Calatayud, las juntas de propios de las iglesias construían templos y retablos sin consultar al prelado en contra de lo prescrito en el Derecho canónico vigente, o daban aviso cuando estaban las obras muy adelantadas y a punto de concluirse. Creemos que esta fue la causa principal de que, en efecto, la circular de Carlos III quedase en papel mojado, no cumpliéndose en multitud de casos sus prescripciones. La situación llegó hasta tal punto que su sucesor Carlos IV hubo de renovarla el 8 de noviembre de 1791, urgiendo su ejecución de manera mucho más expeditiva (23). Seguramente previendo esta falta de cumplimiento hubo algún prelado, como el general de la Orden del Carmen, fray José Jiménez, que mandó ejecutar la circular de Carlos III en virtud de santa obediencia, es decir, coaccionando a sus súbditos bajo pena de pecado grave. Para evitar que se produjera la situación anterior, Carlos IV prescribió la petición expresa y en cada caso de una dispensa extraordinaria, justificada en motivos indeclinables, para poder hacer un retablo de madera. Sabemos que el obispo de Solsona, al trasladar a sus diocesanos las órdenes del rey, indagó qué retablos se estaban fabricando de aquel material en las iglesias y parroquias de su circunscripción y por qué motivos, respondiéndosele en sentido afirmativo por tres escultores: Carlos Moretó, Francisco Isanta y Francisco Malagarriga. El primero tenía a su cargo la construcción de siete retablos, el segundo de dos y el tercero también de otros dos. El motivo era seguramente que, aparte la exigencia de los comitentes, estaba tan arraigada en Cataluña la talla de la madera que los artistas no sabían labrar los retablos de otros materiales (24). Esto equivale a decir que después de quince años de la promulgación de la circular de Carlos III persistía en Solsona, y también en otros muchos puntos de España, la tradición barroca de los retablos de madera engalanados más o menos con los mismos atavíos decorativos de antaño. Se podía asegurar que el empeño de los jansenizantes por orientar la religiosidad popular por otros derroteros había salido derrotado. Sólo la nueva circular de Carlos IV, ya en vísperas del siglo XIX, supuso, en acertada expresión del profesor Santiago Alcolea, el acta de defunción del gusto barroco.

Las órdenes cursadas por Carlos III no se proponían únicamente desarraigar los delirios decorativos del barroco de los templos y retablos, sino también de las sillerías de coro y de los fascistoles. Es más, la Academia de San Fernando, instrumento del que se valió el monarca para llevar a efecto sus propósitos, corrigió cuanto pudo aquellos excesos e incluso insinuó cuantas veces le fue posible su deseo de que el coro de las catedrales y colegiatas se removiese de su lugar tradicional, situándolo en adelante, no en el centro de la nave mayor, sino alrededor de la capilla mayor y detrás del altar. También propuso la traslación de los órganos a este lugar. Por ejemplo, el 2 de mayo de 1778 escribieron a la Academia unos capitulares de la colegiata de Alcañiz sobre si convendría colocar la sillería del coro en el sitio habitual o detrás del altar mayor. Se les respondió que "parecía más acertada la colocación del coro tras el altar mayor y no en el centro porque aquí siempre debía interrumpir la graciosidad de la nave y se caería desde luego en la práctica que justamente se critica en las iglesias de la Arquitectura Gótica" (25).

Por su parte, el obispo de Salamanca, don Antonio Tavira y Almazán, considerado como corifeo del jansenismo español (26), en un informe de 1802 se quejaba de que su catedral no contase todavía en fecha tan tardía con un altar mayor que correspondiese a la suntuosa majestad del edificio y a la dignidad requerida para la celebración de los oficios litúrgicos. Sería necesario construirlo y colocar a su alrededor el coro y los órganos que ocupaban el centro de la nave, "lo que entre otras cosas —decía— hace que siendo el templo mayor de la ciudad, cabe en él muy poca gente". El coro había sido construido allí en el XVIII sin tener en cuenta la antigua disciplina eclesiástica "que sabiamente instituyó que los clérigos estuviesen en derredor del altar, en el sitio que por la misma razón se llama presbiterio" (27).

La actitud de Tavira nos trae a la memoria la del marqués de Ureña sobre el mismo asunto. Este ilustre gaditano, arquitecto y pintor además de hombre extraordinariamente erudito y viajero infatigable, había escrito en

1785 el libro titulado *Reflexiones sobre la Arquitectura, Ornato y Música del Templo*, dedicado a la Academia de San Fernando de la que era académico de mérito. Pues bien, aparte de epígrafes tan significativos como los pertenecientes al capítulo sexto de la primera parte de su trabajo: "Máximas para acertar en la arquitectura del templo", donde prescribía la renuncia a los halagos de los sentidos en obsequio al culto de la razón y el desprecio por el gusto del



Juan de Villanueva. Capilla del Venerable Palafox. Catedral de Burgo de Osma.

vulgo, en la segunda parte recomendaba la vuelta a la forma de las basílicas cristianas primitivas tal como las describía el abate francés Claude Fleury en su libro *Moeurs des israelites et des chrétiens*, que el obispo J. Climent había hecho traducir al castellano a instancias de la condesa de Montijo (Madrid, 1759) y que era libro obligado de lectura de todos los jansenistas y jansenizantes españoles. Fundándose en la autoridad del escritor francés y en sus prolijas indagaciones sobre la historia eclesiástica, lo santos padres, los concilios antiguos y la arqueología cristiana llegaba a la conclusión que el coro debía situarse al fondo de la iglesia, rodeando el altar mayor, como había sido la costumbre de la iglesia primitiva. Los órganos debían implantarse a un lado y al otro del presbiterio con sus tribunas para los cantores (28).

La preocupación por el retorno a las más puras costumbres de la iglesia primitiva era compartida por todos los jansenizantes, españoles y europeos. Las investigaciones llevadas a cabo sobre los orígenes de la Iglesia española, sobre sus concilios y sínodos, sobre su legislación canónica y sobre sus monumentos epigráficos y arqueológicos están avaladas por una constelación de nombres ilustres: el cardenal Sáenz de Aguirre, los agustinos Enrique Flórez y Manuel Risco, el jesuíta Andrés Marcos Burriel, el canónigo Francisco Pérez Bayer, el obispo Antonio Tavira y otros muchos más. Estas investigaciones se efectuaron según los más modernos métodos de la historiografía crítica comparables a los de Mabillon en Francia y Muratori en Italia. Sus resultados fueron aprovechados en direcciones divergentes. Si Macanaz y Campomanes se fundamentaron en ellas para justificar históricamente el "regalismo", es decir, el derecho que asistía a los reyes españoles para intervenir en el nombramiento de los obispos, en la colocación de beneficios eclesiásticos, en la disposición de los diezmos, annatas y otros tipos de rentas de la Iglesia; otros, como el obispo de Barcelona, José Climent, se valieron de ellas para apoyar el "episcopalismo", a saber, la colocación de todos aquellos asuntos en manos de los obispos reunidos con su clero en sínodos provinciales o diocesanos. En todo caso, unos y otros coincidían en arrebatar tales derechos de manos del Papa y de su representante en España, el nuncio apostólico.

Pensamos que este ambiente que se había creado en nuestro país puede explicar el siguiente caso. En agosto de 1804, el canónigo de Lugo don Joaquín Antonio Camino escribió al entonces secretario de la Academia, don Isidoro Bosarte, quejándose de que se había levantado un retablo de enormes proporciones en el trascoro de la catedral por el arquitecto académico Melchor de Prado y Mariño. Este retablo obstaculizaba la poca vista que quedaba del presbiterio y altar mayor desde el centro de la nave. Criticaba también el proyecto de hacer dos nuevos órganos a los lados de antiguo coro. Cuanto a otros dos retablos que se habían fabricado entre el trasaltar y la girola opinaba que dificultaban el paso en aquel estrecho paraje y lamentaba, sobre todo, que se hubieran dedicado a San José y Santa Lucía. Su deseo había sido que se hubieran hecho en aquel lugar unos sencillos relieves exaltando dos hechos históricos que guardaban estrecha relación con la historia más primitiva de la iglesia local: a saber "el famoso Concilio Lucense de 14 obispos con el rey de los suevos y gallegos Teodomiro, y el envío por San Martín Bracarense a Nitigio, metropolitano de Lugo, del código de cánones, sucesos ambos a dos de los más notables que ofrece la historia eclesiástica de Lugo" (29).

Este caldo de cultivo propició, a nuestro entender, el que el arquitecto don Ventura Rodríguez idease tantos proyectos en que el coro de catedrales e iglesias está sin excepción colocado por detrás del altar mayor (retrocoro) o rodeando el presbiterio, pero nunca en el sitio habitual del centro de la nave. Esto se percibe, tanto en catedrales e iglesias de cierta importancia como en las de San Bernardo de Madrid (1753), catedral de Burgo de Osma (1755), Filipinos de Valladolid (1759), colegio mayor de San Ildefonso de Alcalá (1762), colegiata de Covadonga (1779), catedral de la Orotava (1784), como en humildes templos parroquiales: iglesia de Santa Fe de Granada (1771) y de la Encarnación de Loja (1775). Que esta idea estaba arraigada en Rodríguez lo demuestra el hecho de que en 1764 redactase un extenso informe para trasladar el coro de la catedral de Jaén desde el lugar tradicional en la nave hasta el presbiterio, detrás del altar mayor, concebido éste como un tabernáculo exento y abierto, pues el anterior coro "ocupa lo principal de la iglesia, la haze irreverente, la quita el luzimiento, obscurece las capillas y priva al pueblo de su sitio más propio" (30)

Don Antonio Ponz al describir la catedral jiennense abundaba en la misma opinión en abierta y acalorada polémica con los que sostenían la contraria. El paraje de su *Viaje de España* en que se refiere a este asunto es muy extenso y jugoso. De él extraemos únicamente estas palabras: "El verdadero borrón de este magnífico templo es el coro, pues sobre rebajarle la mitad de su grandiosidad, poco se perderá en quitarlo de allí, atendidendo a sus ornatos, y en trasladarlo al sitio que ocupa el presbiterio, alrededor del magnífico tabernáculo que se está haciendo (por Pedro de Arnal) para aquel paraje". Después de aducir muchas razones de índole, tanto artística como histórica, para probar su punto de vista, terminaba diciendo poco más o menos lo que había escrito el obispo Tavira respecto a Salamanca: "el lugar propio de los presbíteros es el presbiterio" (31).

Aunque no se pueda negar la influencia que pudieran haber ejercido sobre Ventura Rodríguez modelos artísticos italianos del Quinientos, como los retrocoros de Palladio o el presbiterio ideado por el mismo Juan de Herrera para la catedral de Valladolid en nuestra patria, e incluso ejemplos más recientes como el de la basílica de

la Superga en Turín, de su maestro Juvarra (32), opinamos, sin embargo, que la causa definitiva de esta nueva situación en la España de la segunda mitad del Setecientos fue desencadenada por la actitud de los jansenizantes, de cuyos proyectos de reforma eclesiástica formaba parte sustancial el retorno a las costumbres de la iglesia primitiva. Sería demasiada casualidad que personas tan desvinculadas entre sí, al menos geograficamente, como los canónigos de Alcañiz, el obispo salmantino Tavira, el capitular lucense Joaquín Antonio Camino, el gaditano marqués de Ureña, el valenciano Antonio Ponz y el madrileño Ventura Rodríguez coincidiesen en el mismo punto si no hubiera existido previamente un substrato ideológico común.



Ventura Rodríguez. Fachada del Convento de los Filipinos, 1760. Valladolid.

Quisiéramos finalizar con dos sugerencias. El intento de reforma de la arquitectura religiosa en la segunda mitad del siglo XVIII en España corrió parejo con el conato de reforma de la oratoria sagrada. Tanto aquélla como ésta habían incurrido a los ojos de los ilustrados y de los jansenistas en desórdenes y ridiculeces que afectaban no sólo a la pureza del arte, sino a la seriedad de la religión. No tan a humo de pajas Ceán Bermúdez, Llaguno y Jovellanos habían relacionado los desmanes del churriguerismo con los jerigonzismos de le escuela salmantina. Y, aunque como

se ha comprobado recientemente, no fuese la oratoria sagrada de la Universidad de Salamanca la más viciada de retruécanos, alambicamientos y conceptismos con los que se sacrificaba la enseñanza de los fieles al lucimiento del orador (33), no cabe duda de que la corrupción de los sermones fue a la par con la de la arquitectura iniciada por los miembros de la familia Churriguera. Se ha querido ver en el *Fray Gerundio de Campazas,* del padre José de Isla, el arranque de la purificación de la elocuencia sagrada, pero no fue el jesuita con su sarcástica ironía quien más contribuyó a aquel fin. Ya antes que él había compuesto don Gregorio Mayáns su *Orador Cristiano* (1733) y el *Tratado de Retórica* (1757), libros que gracias a su claridad didáctica y expositiva contribuyeron más eficazmente a mejorar el panorama de la predicación en España. Ni tampoco es casualidad que fuesen el jansenizante Mayáns y más tarde los projansenistas o abiertamente jansenistas José Climent, Francisco Antonio Lorenzana, Francisco Armanya, Felipe Bertrán y Antonio Tavira quien con sus sermones fomentasen la renovación completa de la oratoria sagrada (34).

La reforma de la predicación que había comenzado apoyándose en modelos franceses: Bossuet, Bourdaloue, Massillon y Flechier, terminó fundamentándose en ejemplos de la oratoria autóctona de nuestro Siglo de Oro: fray Luis de León, fray Luis de Granada, San Juan de Avila y Santo Tomás de Villanueva. Hubo a mediados del siglo XVIII un retorno masivo a nuestros clásicos de antaño, no sólo a los predicadores, sino a toda clase de escritores de libros espirituales y humanísticos como Arias Montano, Luis Vives, Teresa de Jesús, Melchor Cano, Ambrosio de Morales, etc., cuyas obras se procuró reproducir en ediciones críticas, cuidadosamente prologadas y anotadas, bien que en algunas ocasiones esta campaña no pasase de la fase de proyecto (35). Ahora bien, ¿no se produjo en la arquitectura un fenómeno parecido? Hubo un momento en que el mencionado don Ventura Rodríguez, superada la fiebre de apoyarse en modelos de la escuela barroca romana, buscó inspirarse a partir de la década de 1760 en el clasicismo escurialense de Juan de Herrera y de sus epígonos, y algo parecido se podría decir de Sabatini, Hermosilla y Arnal (36). A veces, a las obras producidas al calor de esa inspiración se las ha denominado como "neoclásicas" con poco rigor crítico. Cabe preguntarse si ese "preneoclasicismo" español, que se produjo como fase estilística anterior a la implantación de un neoclasicismo más genuino, basado en modelos conceptuales y tipológicos ajenos a nuestras tradiciones, no fue la expresión artística de las ideas de reforma que propulsaron los eclesiásticos jansenizantes. Pensamos no equivocarnos del todo en esta pista que habrá de ser tenida en cuenta para explicar el complejo y aún confuso panorama de nuestra arquitectura nacional de la segunda mital del siglo XVIII.

NOTAS

1 Fernando Chueca Goitia, "La arquitectura religiosa en el siglo XVIII y las obras del Burgo de Osma". *Archivo Español de Arte, 1949,* pp. *209-91.*

2 Emile Appolis, *Les Jansenistes espagnols,* Burdeos, *1966,* pp. *101* y ss.

3 La bilbiografía más reciente sobre el jansenismo en España es la siguiente: Isidoro de Villapadierna, "El Jansenismo y las Cortes de Cádiz", *Analecta Gregoriana,* LXXI *1954,* pp. *273-303;* Emile Appolis, *Entre Jansenistes et Zelanti: le "Tiers Parti" catholique au XVIII, siécle,* París, *1960;* Id., *Les Jansenistes espagnols,* op. cit.; Joël Saugnieux, *Le Jansenisme espagnol du XVIII siècle, ses cources et ses composants,* Oviedo, *1976;* Joël Saugnieux y otros, *Foi et Lumieres dans l'Espagne du XVIII siécle,* Lión 1985; Giovanna Maria Tomsich, *El Jansenismo en España. Estudio sobre ideas religiosas de la segunda mitad del siglo XVIII,* Madrid, *1972;* Antonio Mestre Sanchis, *Ilustración y reforma de la Iglesia. Pensamiento político-religioso de don Gregorio Mayáns y Siscar,* Valencia, *1968;* Id., *Despotismo e Ilustración en España,* Madrid, *1976;* Id., "Religión y cultura en el siglo XVIII español", *Historia de la Iglesia en España, IV: La Iglesia en España de los siglos XVII y XVIII,* Madrid, *1979,* pp. 583-743. Además se encuentran noticias y datos todavía útiles en las obras de carácter general de Jean Sarrailh, *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII,* México, *1954,* y de Richard Herr, *España y la revolución del siglo XVIII,* Madrid, *1964.*

4 Antonio Ferrer del Río, *Historia del reinado de Carlos III,* I, Madrid, 1856. pp. *254-55.* Sobre el padre Joaquín Eleta véase, además, Antonio García y García, "Fr. Joaquín de Eleta, oxomense, confesor regio", *Celtiberia, 12 1963,* pp. *123-36.*

5 Conde de Fernán Núñez, *Vida de Carlos III,* publicada por A. Morel-Fatio y A. Paz y Meliá, Madrid, *1908,* II, pp. *51-52.*

6 Véase nuestro artículo "Piedad y vida religiosa en la corte durante el siglo XVIII", Catálogo de la Exposición *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII,* Madrid-Aranjuez, *1987,* pp. *191-202.*

7 Luis Sierra Nava-Losa, "Una década de política religiosa de Carlos III vista por los ojos de un nuncio y de un abate romano", *Cuadernos de Investigación História, 8 1984,* pp. *171-72.*

8 Clande Bedat, *L'Academie des Beaux-Arts de Madrid, 1744-1808. Contribution a l'étude des influences stylistiques et de la mentalité du XVIII siécle,* Toulouse, *1974,* pp. *332* y ss. Archivo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, "Libro III de Junta Particulares desde el año *1776* hasta el de *1785*", sign. *3/123,* junta del 10 de agosto de *1777.*

9 "Vida de don Antonio Ponz", *Viaje de España,* edición a cargo de Casto M. del Rivero, Madrid, *1947,* pp. *6-15;* Joaquín de la Puente, *La visión de la realidad española en los viajes de don Antonio Ponz,* Madrid, *1968,* pp. *29-31.*

10 Carlos III acuso recibo de la súplica de la Academia a través de una carta dirigida por el conde de Floridablanca al protector de aquélla don Manuel Ventura de Figueroa. Dicha carta era copia de la enviada al gobernador del Consejo de Castilla quien debía remitirla impresa a todos los obispos y prelados del reino, intimando su ejecución mediante los magistrados seculares. La Junta Particular de la Academia expresó su agradecimiento al monarca en la sesión celebrada el *29* de noviembre de *1777*. Archivo citado, sign. *3/123*.

11 Don Antonio Ponz aludió a la carta circular de Carlos III en el prólogo al libro XVII de su *Viage de España*, pero no la transcribió como la más breve de su sucesor Carlos IV de *1791*. En el archivo de la Academia se conservan varios ejemplares de ella, sign. *2-32/7*.

12 Archivo citado, sign. *2-34/3*. P. Abella aducía como ejemplo de la resistencia de la arcilla el retablo del convento de monjas de Jerusalén de Zaragoza y las estatuas de San Bruno del Hospicio de la Concepción, así como un Calvario de Calatorao hecho hacía 106 años por el escultor Gregorio de Mesa.

13 "Arte de hacer el estuco, escrito en el siglo XVIII por don Ramón Pascual Díez, canónigo racionero de Ciudad Rodrigo. Publicado por primera vez José Gabriel Navarro", *Archivo Español de Arte y Arqueología 1932*, pp. *237-57*. Sobre Pascual Díez aporta datos biográficos y obras hechas en estuco Mateo Hernández Vegas, *Ciudad Rodrigo, la Catedral y la Ciudad*, II, Salamanca 1935, pp. *299-306*.

14 Archivo de la Academia "Libro IV de Juntas Particulares, *1786-1794*; sign. *3/124*, juntas de *2* de marzo, *6* de mayo y *5* de agosto de *1792*.

15 Véase sobre este punto E. Appolis, *Les Jansenistes espagnols*, op. cit., pp. *107-08*; Antonio Mestre Sanchis, *Religión y cultura en el siglo XVIII español*, op. cit., pp. *660-64*.

16 Desarrolla con especial atención esta polémica Giovanna Maria Tomsich, op. cit., pp. *59* y ss.

17 Se conservan en un legajo del archivo de la Academia, sign. *2-32/7*.

18 *L'Academie des Beaux-Arts*..., op. cit., pp. *339*

19 E. Appolis, *Les Jansenistes espagnols*, op. cit., pp. *237-41*.

20 Archivo de la Academia, sign. *2-34/3*.

21 Luis Sierra Nava-Losa, *El cardenal Lorenzana y la Ilustración*, I, Madrid *1975*. Sobre las obras artísticas realizadas en Toledo durante el arzobispado de Lorenzana véase Fernando Marías, "Ventura Rodríguez en Toledo *(1772-1785)*", *Estudios sobre Ventura Rodríguez*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, *1985*, pp. *63-95*.

22 Sobre el padre Francisco Javier Vázquez véase especialmente la obra de M. F. Miguélez, *Jansenismo y Regalismo en España*, Valladolid, *1895*, libro escrito en polémica con Menéndez y Pelayo.

23 La nueva circular de Carlos IV fue publicada íntegramente por Ponz, *Viage de España*, ed. cit., pp. *1470-71*. No se hace alusión ninguna a su gestación en los Libros de Juntas de la Academia de *1791*

24 Véase Santiago Alcolea, "Unes fites en el camí vers el predomini de l'academicisme a l'art catalá del segle XVIII, *D'Art*, *10 1984*, pp. *192-95*.

25 Archivo de la Academia, sign. *2-33/4*.

26 Joël Saugnieux, *Un prélat eclaiare: don Antonio Tavira y Almazán (1737-1807). Contribution a l'etude du Jansenisme espagnol*, Toulouse, *1970*; Id., *La Ilustración cristiana española. Escritos de Antonio Tavira*, Salamanca, *1986*.

27 El tabernáculo que echaba en falta Tavira había sido proyectado en *1791* por el arquitecto Martín Rodríguez, sobrino de don Ventura Rodríguez. Su maqueta, realizada en madera por Domingo Dalli con pequeñas esculturas de Juan Adán y Alfonso Bergaz, fue presentada para su preceptiva aprobación a la Academia, la cual informó sobre ella de una manera muy favorable. En carta de su secretario José Moreno dirigida al cabildo salmantino el *7* de noviembre decía: "La Academia, visto el modelo, ha confirmado con especial aplauso su aprobación y cree que el Ilmo. Cabildo por cuyo encargo se ha hecho, llevando a efecto esta obra y colocándola debajo del crucero de su Catedral, dará un ejemplo muy plausible para el reyno y muy propio del buen gusto, celo y acierto de sus dignísimos individuos"; archivo de la Academia, sign. *2-34/3*. La maqueta se exhibe en el Museo Diocesano de Salamanca. No se llevó a efecto a causa de las dificultades económicas por las que entonces atravesaba el cabildo. El mencionado informe del obispo Tavira se encuentra en el archivo de la Catedral de Salamanca, cajón *44*, leg. *3*, núm. *15*.

28 Marqués de Ureña, *Reflexiones sobre la Arquitectura, Ornato y Música del Templo. Contra los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura, de la disciplina rigurosa y de la crítica facultativa*, Madrid, imprenta de Joaquín Ibarra, *1785*, parte segunda, capítulo VII. También el cardenal Lorenzana en la pastoral con que intimó a sus diocesanos de Toledo el cumplimiento de la carta circular de Carlos IV en *1791* se valía de argumentos tomados de la historia eclesiástica antigua, nacional y extranjera, para probar que en la iglesia primitiva nunca se habían hecho retablos y altares de madera.

29 Archivo de la Academia, sign. *2-32/5*.

30 Antonio Galera Andreu, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*, Granada, *1977*, apéndice documental núm. *57*, pp. *484-86*.

31 *Viage de España*, ed. cit., p. *1.421*.

32 Véase al respecto Fernando Chueca Goitia, "Ventura Rodríguez y la escuela barroca romana", *Archivo Español de Arte, 1942*, pp. *197-98*; Thomas Ford Reese, *The Architecture of Ventura Rodríguez*, I, Londres-Nueva York, 1976pp. *67* y ss.

33 Lamberto de Echeverría, *De oratoria universitaria salmantina*, Salamanca, *1977*; Julián Martín Abad, *Contribución a la bibliografía del siglo XVIII en Salamanca: la oratoria sagrada*, Salamanca, *1982*.

34 Véase al respecto el libro fundamental de Joël Saugnieux, *Les Jansenistes et le renouveau de la predication dans l'Espagne de la seconda moitié du XVIII^e siécle*, Lión, *1976*.

35 Figura decisiva a este respecto fue don Gregorio Mayáns quien también anduvo comprometido con la renovación de la enseñanza artística. Escribió en *1776* el tratado *Arte de la pintura*, reproducido en su mayor parte por F. J. Sánchez Cantón, *Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español*, V, Madrid, *1941*, pp. *159-22*. Se relacionó, además, con la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y particularmente con el arquitecto, matemático y tratadista valenciano P. Tomás Vicente Tosca, de quien prologó la obra *Compendium Mathematicum* y con quien mantuvo correspondencia epistolar. Como se sabe, Tosca fue el principal agente de la transformación de la arquitectura valenciana en la segunda mitad del XVIII; cfr. Francisco León Tello, "Introducción a la teoría arquitectónica del P. Tosca", *Revista de Ideas Estéticas*, *1977*, pp. *311* y ss.

36 Véase el libro citado de T. F. Reese, *The Architecture of Ventura Rodríguez*, I, pp. *137* y ss., y Pedro Navascués Palacio, "Ventura Rodríguez entre el Barroco y el Neoclasicismo", *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Museo del Ayuntamiento de Madrid, *1981*, pp. *119-48*. Carlos Sambricio niega toda relación de Rodríguez con el neoclasicismo en "La formación teórica de don Ventura Rodríguez", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 53 (1981)*, pp. *119-48*; reproducido con algunas modificaciones en su reciente libro *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, *1986*, pp. *147-60*.



LOS CATAFALCOS DE CARLOS III: ENTRE LA *influencia neoclásica y la herencia del barroco*

POR VICTORIA SOTO CABA

CARLOS III MURIÓ EL 14 DE DICIEMBRE DE 1788. HABIAN pasado treinta años desde que el monarca desembarcó en Barcelona para ocuparse del trono español, vacante a raíz de la muerte de Fernando VI en 1759. Durante estas tres décadas una serie de reformas y medidas gubernamentales incidieron en las rígidas estructuras de la sociedad y del Estado español, preludiando el final del antiguo régimen y convirtiendo el reinado carolino en el más claro y significativo período de nuestra Ilustración.

La muerte del soberano abría grandes esperanzas en el futuro reinado de Carlos IV, esperanzas que quedaron traducidas en su proclamación, iniciada en Madrid los días 17, 18 y 19 de enero y seguida durante aquel invierno por todas las capitales de provincia. Aunque pueden considerarse como los últimos ejemplos de la fiesta barroca, no fueron, sin embargo, los últimos fastos del siglo XVIII. Más bien habría que verlos en las parentaciones o exequias que por el difunto Carlos III se hicieron en todos los dominios de la corona española a lo largo de 1789 y en los años sucesivos. Fueron, sin duda, las últimas pompas del antiguo régimen y el mejor reflejo de las contradicciones que en el mundo cultural suponía la tradición barroca con la nueva retórica del neoclasicismo.

Quizá, un buen ejemplo de la herencia del pasado sea la pervivencia de un género literario que narra el acontecimiento fúnebre. Nos referimos a las Relaciones de Solemnidades, las crónicas impresas sobre las honras y exequias reales que perviven hasta el siglo XIX y que, en 1789, fueron editadas por numerosísimas ciudades e instituciones para perpetuar los fastos luctuosos. Evidentemente, ninguna de estas Relaciones superará la calidad y la riqueza de los ejemplares de la centuria anterior, pero sí continuarán el esquema narrativo, la oratoria y los tópicos propios del barroco, continuando la misma apología política y las reiteradas descripciones de unas ceremonias siempre idénticas.

Ante las estampas y descripciones que se imprimieron de los sufragios por Carlos III, puede observarse un indudable retraso artístico, sobre todo en lo que respecta al ornato fúnebre y su estructura primordial: el catafalco. Podría decirse que, desde el punto de vista arquitectónico, los túmulos de 1789 fueron en su mayoría modelos barrocos, elaborados con unos criterios muy alejados de las propuestas estéticas más imperantes de aquel reinado.

Si comenzamos con las construcciones efímeras que se realizaron en las exequias madrileñas, nos encontramos, lógicamente, con las propuestas más avanzadas y destacadas de todo el ámbito peninsular. Pero antes de analizar los ejemplos de Madrid, conviene revisar qué tipo de monumentos se presentan como antecedentes, al menos en el panorama cortesano.

La ausencia de una documentación gráfica, tanto estampas como dibujos, impide conocer el punto de partida de los catafalcos madrileños, justo en unos momentos álgidos para la estética oficial. Las dos últimas reinas del siglo, María Amalia de Sajonia e Isabel de Farnesio, fallecen cuando Sabatini representa el arte áulico deseado por Carlos III. Discípulo de Vanvitelli, es el arquitecto de palacio y el más fiel promotor de una nueva arquitectura (1).

Por el momento, los túmulos madrileños de 1760 y 1766, para las mencionadas reinas, son desconocidos. Si se hicieron, ignoramos quién fue el autor de la traza o proyecto y, por consiguiente, con qué concepción fueron proyectados. Habría que considerar, en todo caso, la incorporación de una nueva alternativa tipológica como respuesta a las obras de Saqueti, el responsable de los catafalcos del reinado de Fernando VI (2).

Catafalco de Carlos III en las exequias celebradas por Manila (1791).

No obstante, y aunque sólo sean conjeturas, nunca se hubiera planteado en la década de los sesenta un catafalco neoclásico como el levantado en Notre-Dame para las honras de Fernando VI; de hecho, uno de los primeros ejemplos del neoclasicismo francés. Se trataba de un nicho sobre columnas coronado por una pirámide; las basas de las columnas estaban decoradas por triglifos y cabezas de león. En aquellos momentos, el género fúnebre francés evolucionaba ya hacia formas arquitectónicas simples y monumentales, particularmente elegantes y, sin duda, primeros esbozos de lo que serían décadas después los cenotafios neoclásicos (3). El fuerte racionalismo y la producción teórica en Francia impulsaron, de forma más enérgica, el desarrollo de la producción efímera, pero no fue este país la referencia para los artistas españoles. Italia siguió siendo la pantalla del arte cortesano y aunque Francia promoviese una estética neoclásica en la segunda mitad del siglo XVIII, ninguna estructura efímera nos remite a los catafalcos galos.

Ahora bien, las tipologías entre ambos países tampoco difieren tanto: "un nicho sobre columnas coronado por una pirámide" es un esquema utilizado en los túmulos barrocos italianos. Sólo el tratamiento formal podía conferir una novedad diferenciadora a la hora de atribuir un nuevo concepto estético.

Hay que detenerse en esta fórmula, ya que aparece en España, pero no en las producciones efímeras, sino en las tumbas reales de los primeros Borbones. En particular, en los panteones de La Granja para Felipe V e Isabel de Farnesio. La gran identificación existente entre tipologías funerarias efímeras y estables y, en especial, el esquema de la pirámide como modelo simbólico y estructural de ambas resulta interesante para la comprensión del desarrollo de los últimos túmulos del siglo XVIII.

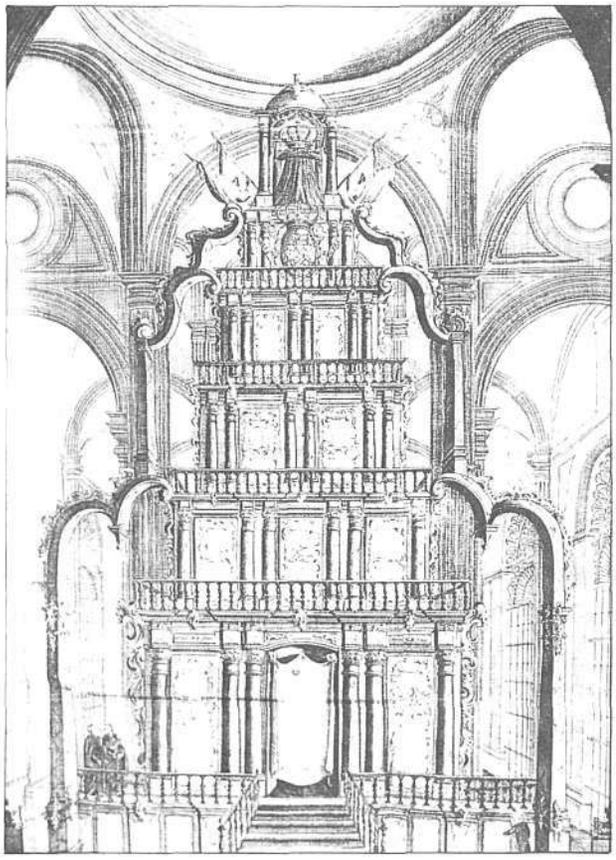
Fue Bernini quien propuso el tema en la tumba de Urbano VIII al constituir tal solución por medio de la disposición de las figuras y en el catafalco por el duque de Breaumont donde clarificó la importancia de la pirámide como composición arquitectónica (4). A partir de entonces, el esquema piramidal adquiere autonomía propia en las tumbas reales y papales de todos los arquitectos más renombrados del barroco europeo (5). La trayectoria puede seguirse, de forma clara, hasta la obra de Canova para el sarcófago de la reina María Cristina de Austria (1805), un auténtico catafalco pétreo que corresponde a una nueva mentalidad en el pensamiento artístico (6).

La tipología de las tumbas reales españolas de la segunda mitad del siglo XVIII sí fue receptiva a los nuevos modelos, como el caso del panteón de La Granja. Yves Bottineau indicó la mezcla íntima del arte de tres países: España, Francia e Italia (7), posiblemente por la colaboración de artistas de las tres naciones citadas —Sempronio Subisati, los hermanos Dumandré y Carmona—. Sin embargo, el monumento, apoyado al muro, refleja una solución más próxima al barroco italiano. Sobre un pedestal semielíptico, varias molduras sostienen el sarcófago, flanqueado por la Caridad y la figura de España y, encima, los retratos de los monarcas coronados por la Fama. Desde el zócalo, enmarcando el grupo escultórico y el sarcófago, se eleva la pirámide. En resumen, remite a una tipología practicada, tanto en los túmulos italianos como en las tumbas de la época. No deja de ser paradójico que en España tal fórmula aparezca antes en una obra estable que en un monumento efímero al que siempre se le ha atribuido la vanguardia en avances y soluciones.

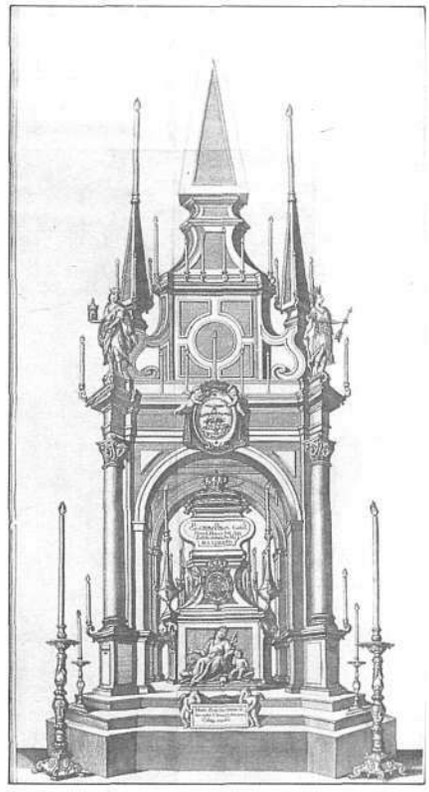
El panteón de La Granja no fue ignorado, puesto que Sabatini recoge la idea para las tumbas reales de Fernando VI y Bárbara de Braganza en las Salesas Reales de Madrid. En este caso, la pirámide queda empequeñecida por la monumentalidad del sarcófago y la agrupación de figuras en la zona alta. Sánchez Cantón escribió que el monumento era "barroco de concepción y neoclásico de factura" (8). En realidad está más próximo al tipo de sepulcro romano de la primera mitad del siglo y presenta, sin duda, ciertos ecos de los catafalcos de Fuga y Pannini para las exequias romanas de Felipe V y Fernando VI. En tumbas y túmulos los frentes de las urnas y pedestales tienen relieves alusivos a los acontecimientos regios. Las figuras y los niños sostienen escudos y armas, repiten un modelo escultórico que pertenece al clasicismo del barroco italiano.

Posiblemente, esta hubiera sido la postura de Sabatini si hubiera proyectado algún catafalco para las exequias cortesanas del último tercio del siglo; sin embargo, parece que Carlos III no le encargó tal cometido —entre otros motivos porque de 1766 a 1789 no falleció ningún soberano español y, por consiguiente, no hubo honras reales en la Corte.

La ausencia de estructuras fúnebres durante esas décadas —justo cuando en el panorama español se gesta un nuevo ideal arquitectónico a través de teóricos como Hermosilla o Villanueva, paralelo a la labor italianizante de los arquitectos barrocos de la corte (9)— impide comprobar si el monumento efímero evolucionó al ritmo de las nuevas posturas racionalistas. No es posible verificar la integración de una serie de elementos arquitectónicos en los ornatos



Catafalco erigido en la Catedral de Puebla de los Ángeles (Nueva España).



Catafalco sufragado por la Sociedad de Medicina de Sevilla.

fúnebres, de un repertorio de motivos que atestigüen la difusión en España del arte neoclásico y, sobre todo, del gusto por el obelisco y la pirámide, por las ruinas y las referencias clasicistas, los nuevos símbolos de la vanidad y la mortalidad (10). Pero hasta 1789 no se proyectaron estructuras fúnebres, por lo que ni siquiera el monumento efímero tuvo la oportunidad de asumir y reflejar la contradicción existente entre la práctica y las propuestas teóricas.

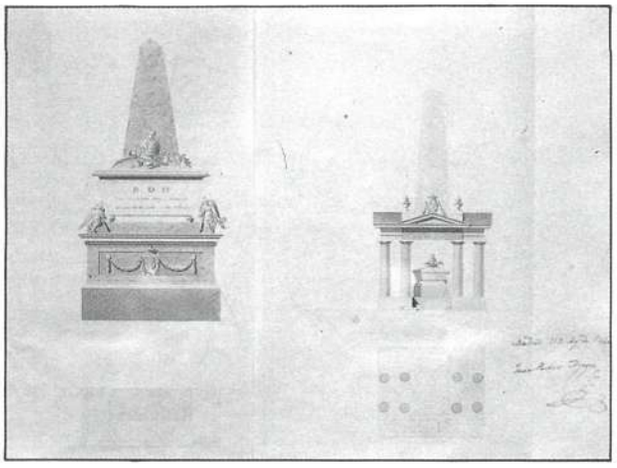
Ahora bien, si recalcamos la ausencia de estructuras fúnebres durante el período señalado es porque coincide, además, con un momento en que las críticas a la estética barroca de ciertas producciones se proyectan desde los mismos círculos oficiales. A partir de los años setenta el ataque al pasado artístico se acelera con la aplicación de una serie de reformas y edictos que prohíben las invenciones "efímeras" de perspectivas y tramoyas para los templos, como el lanzado en 1775 por el arzobispo de Toledo, cardenal Lorenzana. Su actitud será alabada por Antonio Ponz en su *Viaje a España*, una de las obras que mejor resume el sentimiento antibarroco de las minorías reformistas. El blanco de sus críticas se centra en la retablística de la primera mitad del siglo, a la que considera llena de "excesos y deformaciones" (11). Igual de significativo resulta el libro del marqués de Ureña, personaje ilustrado que arremete contra las "deformidades" de los altares y retablos, las producciones hermanas de los catafalcos hispanos del barroco (12).

El propio Carlos III zanjó la cuestión en 1777 al prohibir la realización de retablos y altares de madera, "monstruosos maderajes", como diría Ponz, origen de numerosos incendios en las iglesias. Pero más que a una intención preventiva, respondía a una voluntad estética por crear un nuevo tipo de diseño en los altares al obligar a realizarlos con jaspes y mármoles.

Se rechazó la madera en favor de la piedra y el mármol, por lo que la hojarasca del retablo y la parafernalia del catafalco quedaron confinados al mal gusto. Pero mientras que los altares de nueva creación fueron realizados en piedras o estucos, las estructuras efímeras de las ceremonias no pudieron implicarse, por razones evidentes, en tal política artística, a excepción de aquella que plantease un nuevo tipo de monumento fúnebre alejado de los esquemas anteriores.



Catafalco levantado en la iglesia romana de Santiago de los Españoles para las exequias de Felipe V.



Proyectos de cenotafios.

El mantenimiento de un tipo de construcciones del mismo material que los viejos y "desenfrenados" retablos, implicaba una contradicción que sólo podía ser salvada a través de la renovación tipológica, del tratamiento formal y de la sustitución de los antiguos postulados ideológicos que proyectaba por otros más afines con la retórica ilustrada. El control de la Academia se ocupó de ello; sin embargo, fue el último punto el que antes apareció como crítica a la concepción barroca del género fúnebre.

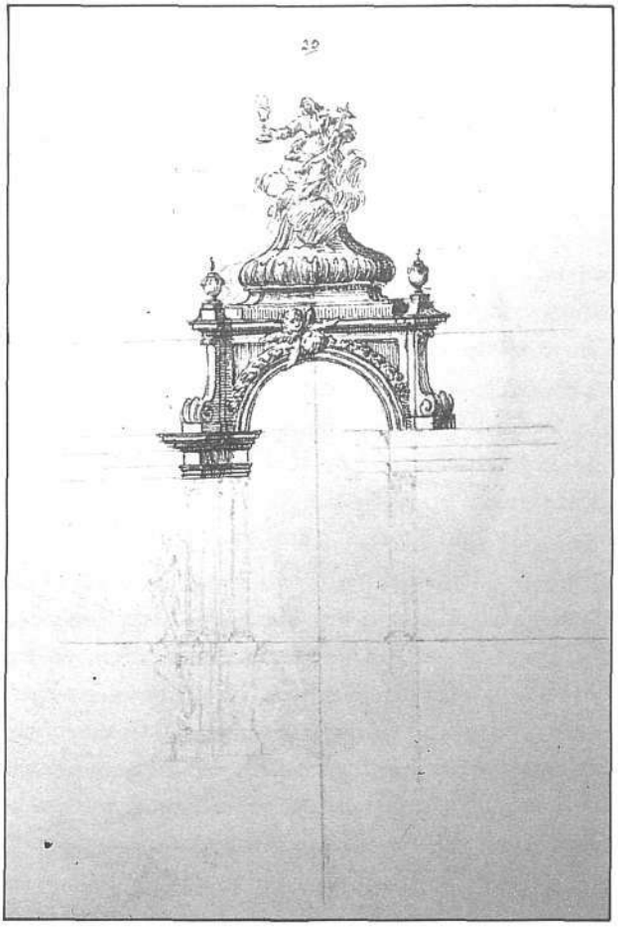
El único ejemplo de catafalco que conocemos de esta década lo encontramos en Sevilla el año 1774. Se construyó con motivo de las exequias por Luis XV, monarca que no tuvo sufragios públicos en Madrid —al menos, eso se deduce de los expedientes y legajos de los archivos de Palacio y del Ayuntamiento—. El hecho de que las honras tuvieran lugar en Sevilla responde al importante número de súbditos franceses que albergaba, población que se encargó de sufragar la edición de un folleto y la impresión del grabado del túmulo (13). Dado el interés que para la fecha presenta la crónica, conviene mencionar varios aspectos de aquella estructura fúnebre.

En primer lugar, es un ejemplo claro de rechazo hacia la concepción barroca del género. La estampa indica que fue José Rubio el autor del proyecto y Manuel López quien realizó el grabado, pero es el relato del autor anónimo el mejor manifiesto de la nueva postura arquitectónica, pues se determinó: "Un monumento... libre y esento de todo Adorno gótico y superfluo... y fuese solamente un airoso trozo de Arquitectura, serio y liso..."

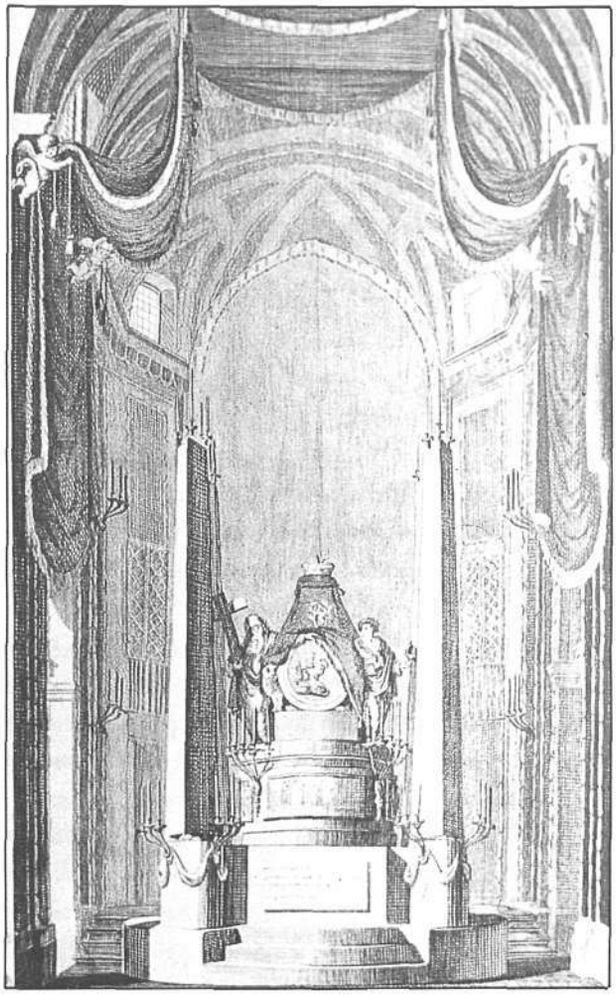
Tales premisas no encajaban con la habitual literatura emblemática que se adjuntaba a los túmulos, por lo que se ataca y repudia la manifestación más paradigmática del catafalco barroco: "... no se quiso que en el, ni en las demás

partes del templo donde havía de servir, se pusiese como hasta aquí ha solido acostumbrarse, los repetidos cartelones, en que forzadas las Musas (casi siempre a despecho suyo) solían prorrumpir en fastidiosos equívocos, retruécanos, emblemas y acrósticos, anagramas, crónicos numerables y literales y semejantes bagatelas ya Latinas, ya Castellanas que sobre no ser para el común inteligibles y desdecir mucho de su objeto, eran más fácilmente prueba demostrativa de la miseria y escasez del gusto, que indicio de ralento de los que las hacían, ni del dolor de los que las costeaban..."

La descripción que ofrece este folleto está enfocada fundamentalmente a negar la operatividad del elemento emblemático, quizás en una fecha tardía en la que esta clase de literatura era ya obsoleta a pesar de su supervivencia en la puesta en escena de fastos y ceremonias. Sin embargo, se trata de la primera crítica consciente a la proyección



Diego de Villanueva: Dibujo de Tabernáculo.



Juan de Villanueva: Catafalco erigido en las exequias celebradas por el *Ayuntamiento de Madrid en la iglesia del Convento de Santo Domingo el* Real (1789).

ideológica que mantenían los aparatos fúnebres y, en este sentido, podría reflejar muy bien la actitud y la propuesta "literaria" que en el ámbito cortesano se hubieran planteado en caso de haberse proyectado catafalcos durante las décadas de los sesenta y setenta.

Pero sólo desde el punto de vista literario, ya que la imagen de la estampa del folleto sevillano ofrece demasiadas fórmulas barrocas en el revestimiento ornamental de la máquina: calaveras, relojes de arena, carteles, profusión de elementos heráldicos, candeleros, etc..., *adherencias* que manifiestan más bien el alejamiento con las intenciones señaladas por el cronista y ponen en duda cualquier pretensión de discurso neoclásico.

En cuanto a la tipología del monumento no corresponde precisamente a las soluciones de la época, refiriéndonos al panorama europeo y, mucho menos, a las tipologías estables que en arquitectura funeraria se estaban

realizando por aquellos años. No podría ser, pues, un ejemplo de modelo de monumento fúnebre oficial, ideado para la corte.

Con todo, la máquina sevillana se formuló con una planta y un alzado totalmente únicos e inusuales en el panorama hispano: "... sobre un plano circular... dentro de cuyo plano le comenzaban a formar quatro Pedestales sobre sus Zoclos, sobres estos descansaba la Urna Sepulcral..." Sobre la urna subía un cuerpo "de figura Pyramidal" y una cornisa "... en cuyo plano se asentaba una bien descollada Aguja que remataba en un globo coronado de una Cruz sentada entre dos lises..."

La estructura elegida por el arquitecto nada tiene que ver con los esquemas de templete o tabernáculo todavía imperantes en España y tampoco con el tipo de catafalco que se elaboraba en Italia o Francia durante la segunda mitad del siglo. Más bien se acerca a las realizaciones que, en las primeras décadas, se hicieron en aquellos países, puesto que remite claramente a los túmulos que Juvarra proyectó para Víctor Amadeo II y que Fontana realizó para Pedro de Portugal; más relación tiene con otro proyecto de Juvarra para el catafalco de Ana Cristina del Piamonte, fechado en 1718. Todos se idearon con el mismo esquema: grandes urnas sostenidas por macizos y poderosos pedestales y recogidos en el estudio que Bianca Tavassi la Greca realizó sobre el arquitecto de Turín (14). También tiene una conexión directa con algunas estructuras francesas de principios de siglo, como el catafalco del Delfín de Francia (1711), levantado en Notre-Dame (15), aunque en este caso la incorporación de grandes candeleros sobre pedestales y sostenidos por esqueletos remite a las estructuras romanas de finales del siglo XVII.

En resumen, se da en el ejemplo sevillano de 1774 un fenómeno que, años después, también se producirá en la corte: la adopción de un modelo que, con un considerable retraso, se recoge del repertorio internacional, fenómeno que confiere a los túmulos hispanos de 1798 su característica retardataria.

El retraso de la corte para adoptar el último prototipo en boga contrasta, a su vez, con los ecos neoclásicos llegados a ciertas provincias como puras referencias formales y no estructurales y tipológicas y, por último, con la inercia de los tipos del siglo anterior, todavía abundantes en la península que, para aquella fecha, no han podido eliminar ni superar el tratamiento y el contenido del lenguaje barroco.

Como ya se ha dicho, desde 1766, año de la muerte de Isabel de Farnesio, no se celebraban honras fúnebres en la corte y aun así las exequias por esta reina no revistieron un especial boato. Tampoco tuvieron excesiva repercusión los actos celebrados por las muertes de Bárbara de Braganza, Fernando VI y María Amalia de Sajonia (16). Quizá, por ello, pueda explicarse el deseo explícito de Carlos IV al ordenar y aclarar que las funciones por su padre debían realizarse *según y en la misma forma que se hizieron por el Sr. Don Phelipe V* (17). Evidentemente, la decisión del nuevo soberano sólo afectaba a las formas exteriores y al comportamiento gestual de una ceremonia, en una palabra, a perpetuar la etiqueta, así como a seguir todas aquellas disposiciones y órdenes que organizaban la celebración. No habría, pues, que considerar que el decorado quedara involucrado en una misiva que remite a un acto de 1746, ya que es precisamente el aparato efímero el elemento diferenciable de unas ceremonias que, durante siglos, se presentan inamovibles.

La única información que tenemos de las exequias cortesanas por Carlos III son las relativas a la función protocolaria. La ceremonia se efectuó, siguiendo una tradición que se remonta al siglo XVII, en la iglesia de la Encarnación. Como ocurre con los monarcas difuntos anteriores, nada se sabe del libro de honras oficiales. Posiblemente nunca llegó a editarse la relación de este acontecimiento y en cuanto a las crónicas manuscritas ninguna se ocupa de la estructura efímera (18). De ahí que sea necesario acudir a la documentación de archivo, nutrida de memoriales económicos y de carácter burocrático, para deducir la composición de la construcción fúnebre.

El dato que más choca en la preparación de este catafalco es la elección por parte de Carlos IV del arquitecto Manuel Rodríguez, sobrino de Ventura, como encargado del proyecto en vez de Sabatini, el arquitecto preferido por su antecesor. Las listas de cuentas presentadas por los constructores y artífices señalan que la tarea de Rodríguez fue, efectivamente, una decisión real para hacerse cargo de la dirección de toda la obra. Añaden sus cargos de *Director de Arquitectura de la Rl. Academia de Sn. Fernando y de Arquitecto del Rl. Convento de la Encarnación.* Francisco Sabatini aparece firmando gran parte de estos memoriales y parece ser que era una especie de "sobrestante" en el

control de artistas y cuentas; las listas las remitía al mayordomo mayor y éste, a su vez, al monarca para que aprobara los pagos (19).

De los documentos se deduce que el túmulo era un estructura de dimensiones monumentales (20), algo bastante común en la historia de estas arquitecturas, y con una gran profusión de escultura adosada si nos atenemos a la relación de artífices que intervinieron. De hecho, podría decirse que formaron parte los artistas más destacados de aquellos años, desde Bayeu hasta José Piquer, pasando por Alfonso Vergaz, Juan Adam, Manuel Ximénez, Dioniso Sánchez, etc... Escudos, medallas y leones, figuras de las virtudes y relieves alegóricos se repartieron en un monumento que debe reconstruirse a partir de una memoria económica *sobre el pintado del túmulo,* hecha por el dorador Juan Duque (21).

Es el único documento que aclara que la obra se componía de tres cuerpos sobre *quatro Pedestales grandes,* a los que seguía una *Cornisa principal a dos trozos,* posiblemente un zócalo abierto para incorporar la *Gradería.* Ésta daba paso a *un Segundo cuerpo* que sostenía el *Arca o Sepulcro que sirve de Tercero Cuerpo.* Sobre la urna *sube la Pirámide quarenta pies con el escudo al tercio donde estaba la Fama.*

Ante estas someras noticias, la posible reconstrucción se aleja, sin duda alguna, de la estructura de tabernáculo que presentaban los catafalcos cortesanos de mediados de siglo, como los elaborados por Juan Bautista Saqueti para Juan V de Portugal o Bárbara de Braganza, tipología muy practicada por Ventura Rodríguez y que el mismo Villanueva diseñó en su *Libro de diferentes pensamientos...* (22). Utilizada para altares y retablos durante el siglo XVII y primera mitad del XVIII, presentaba, según Reese, las mismas características, basadas en planos cuadrados u octogonales y divisiones tripartitas: columnas, arco intermedio y cúpula (23)

El proyecto de Manuel Rodríguez se aleja igualmente del monumento funerario de los primeros Borbones españoles, aunque existen afinidades por la utilización del sarcófago/urna rematado por una pirámide. No es en la tipología del monumento estable donde hay que buscar las fuentes del túmulo señalado. Más bien nos inclinamos por el tipo de catafalco colosalista que hacia mediados de siglo se imponía en Roma. Especialmente habría que señalar el que José Pannini realizó en la iglesia romana de Santiago de los Españoles para las exequias de Fernando VI, un proyecto aprobado por el mismo Fuga y que consistía en una sucesión de zócalos para sostener la urna o sarcógafo y cuyo remate lógico era el obelisco o la pirámide (24).

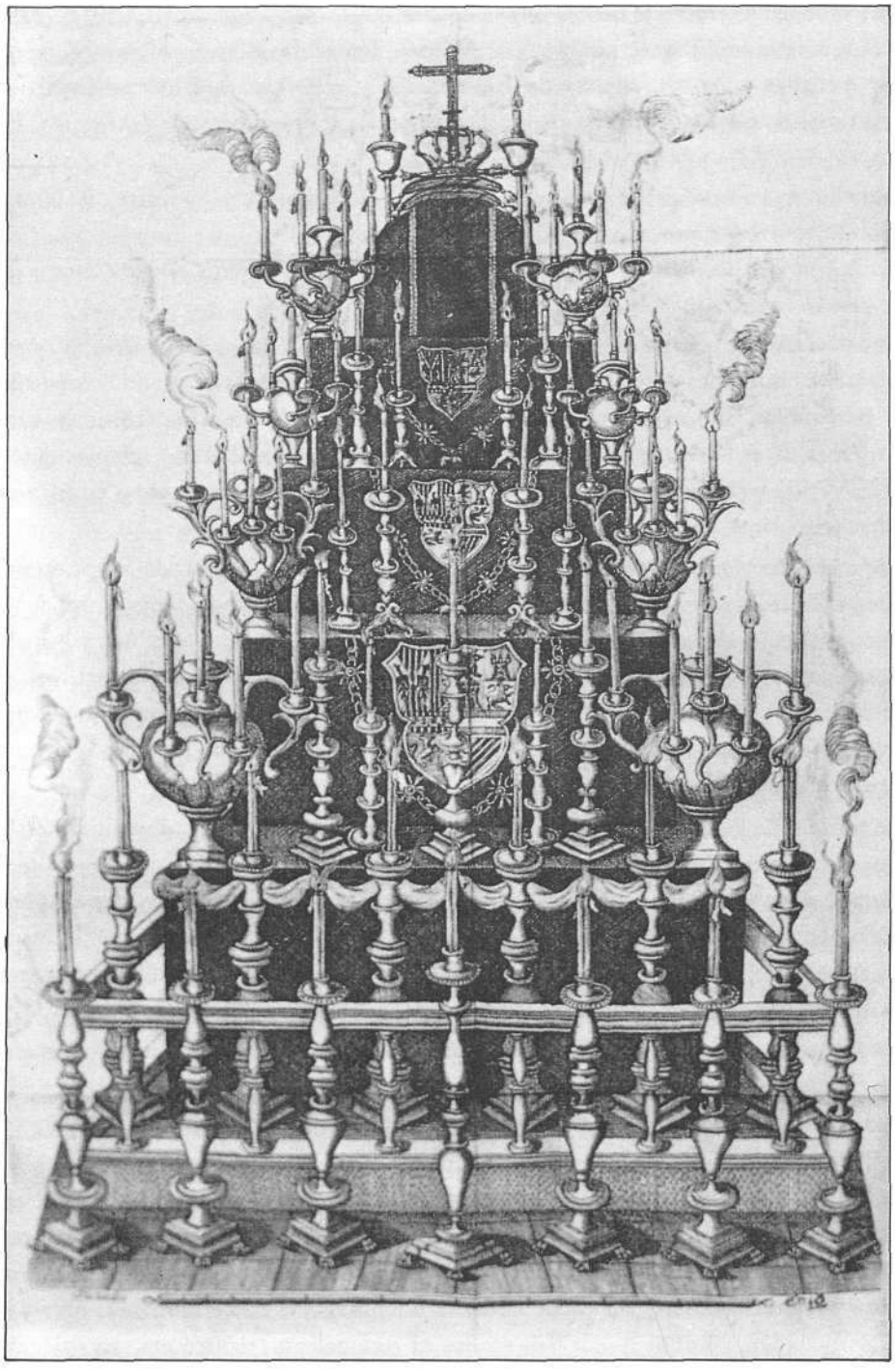
Volviendo a la memoria de Juan Duque, el "capelardente" tenía, además, cuatro Pyramides de gran altura sobre pedestales que ocuparon los ángulos de la obra. Siguiendo con esta memoria, los zócalos fueron decorados con relieves de *Leones y Castillos;* en la cornisa se figuró *en cada casetón, muerte y relox de alas de Morcielago.* El sepulcro quedó flanqueado por las figuras de dos leones y, en uno de los frentes, por el retrato del monarca. Ángeles y coronas por todas las superficies. Las inscripciones, en *paramentos quadrángulos,* despojos y *festones de laurel* desplazaron por completo los motivos emblemáticos que no aparecen citados en los documentos.

La fórmula de los cuatro obeliscos o pirámides flanqueando el monumento refleja la descendencia directa de otro modelo y, en este caso, de soluciones berninianas del siglo anterior. Los obeliscos en las esquinas fueron incorporados por Bernini para el catafalco de Alejandro VII en 1667, solución repetida desde entonces para los túmulos papales, como el de Clemente X en 1676.

Rodríguez, pues, configuró su obra siguiendo un tipo romano desde presupuestos barrocos, en el que la pirámide o el obelisco, como elementos autónomos, constituyen la estructura al igual que en los monumentos funerarios estables. Aunque el sello sea tardobarroco, consigue incorporar la referencia arquitectónica necesaria para la renovación del catafalco y elimina el contenido emblemático. Sin embargo, la concepción de la obra y la adopción del modelo romano resultan tardíos en unos momentos en que el racionalismo teórico era tan evidente como las plasmaciones arquitectónicas de la corriente neoclásica. Ante esto, la hipotética razón de la elección de Rodríguez por Sabatini resulta gratuita, ya que ambos pertenecían a la escuela de transición que partía del último barroco.

Siguiendo un modelo similar, Juan de Villanueva plantea una propuesta muy diferente para el catafalco de Carlos III. El monumento aparece descrito en la Oración Fúnebre de las honras que el Ayuntamiento de Madrid editó tras sus exequias en la iglesia de Santo Domingo (25).

Como maestro de la villa, Villanueva debía encargarse del proyecto previa petición de los organizadores del acto que le exigieron un diseño... *en el qual procure unir el buen gusto con la sencillez* (26), cláusulas que influyeron, de alguna forma, en la parquedad escultórica y ornamental del túmulo.



Túmulo de las exequias celebradas en la Real Capilla de Granada (1789).

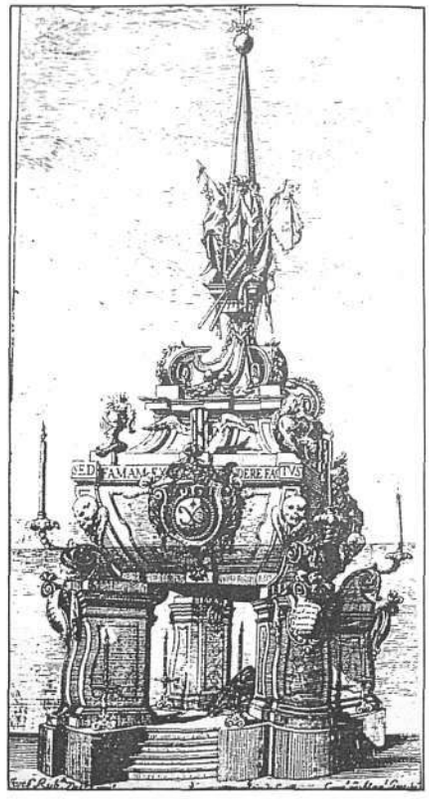
Tanto la lámina como la explicación del impreso —descrita por el propio arquitecto— detallan la solución ideada. Sobre un basamento circular como apoyo de todas las piezas efímeras e interrumpido, en su frente principal, por cinco gradas "se elevaban cuatro grandes pirámides de forma egipcia, con zócalos circulares..." Los obeliscos dejaban "tránsito" y flanqueaban otro zócalo, rectangular, en cuyos frentes se colocaron las inscripciones. "Este zócalo

recibía un pedestal circular con su basamento y cornisa..." con bajorrelieves de "quatro acciones de las más sobresalientes y memorables de S. M." "Sostenía este pedestal la tumba compuesta de un plinto... sobre el qual quatro leones sostenían con sus espaldas la Urna..." cubierta por las insignias reales. A los lados de la urna, las estatuas de la Religión y la Continencia Conyugal y, en el frente, el retrato del soberano.

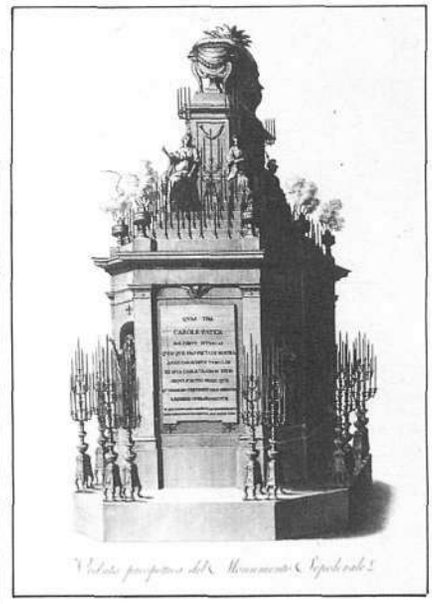
La idea de Villanueva parece partir de un monumento fúnebre erigido, dos años antes, para las exequias del duque de Osuna (27), ejemplo modesto levantado "sobre una tarima o basa... y sobre ella la urna sepulcral, al gusto griego..." y flanqueada por cuatro jarrones sobre pedestales. El arquitecto eliminó estos últimos para instalar, en 1789,



Túmulo de Carlos III levantado en las honras celebradas por la Real Junta Particular de Comercio y Consulado de Barcelona.



Catafalco de las exequias de Luis XV en Sevilla (1774).



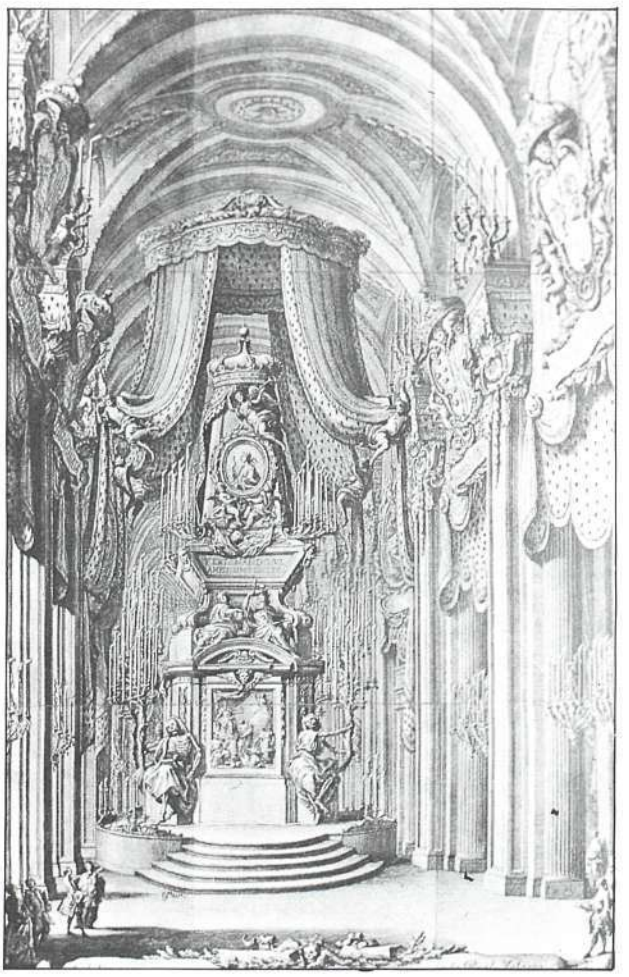
Túmulo para las exequias napolitanas de Carlos III.

cuatro obeliscos de gran altura y vitalizó el sepulcro en un conjunto más monumental. Con la incorporación de aquéllos, Villanueva desarticula, curiosamente, la imagen piramidal del monumento tal y como la debió plantear Manuel Rodríguez. Los obeliscos ascienden a una altura muy superior a la del sarcófago y la obra queda enmarcada en una composición más equilibrada. Rodríguez, por el contrario, desarrolló el ascencionismo y la verticalidad tradicional dada a la zona central, al núcleo simbólico que en Villanueva queda protegido en un nivel intermedio.

El túmulo municipal, a pesar de que no deja de ser un tipo originario de los catafalcos pontificios citados anteriormente, proyecta una concepción bien distinta del túmulo cortesano, al menos de la imagen que sobre éste se desprende en las memorias y listas de pagos, verdaderos arsenales de aditamentos decorativos. Villanueva concentra las inscripciones y bajorrelieves, las dos estatuas y el retrato del difunto en el núcleo central, desponjando al basamento y obeliscos de cualquier recreación ornamental. En definitiva, podría decirse que el esquema tipológico es heredado, pero revestido con un tratamiento y un lenguaje neoclásico, solución que transformó un modelo recurrente.

En el resto de España no encontramos ninguna solución que se aproxime a un proyecto como el de Villanueva, más bien reproduce el esquema cortesano: obelisco o pirámide sobre el sarcófago. Dos ejemplos concretos pueden acercarse al tipo de estructura que, posiblemente, adoptó Manuel Rodríguez.

La primera se levantó en Barcelona, en la iglesia de San Francisco, a instancia de la Junta Particular y Consulado de Comercio del Principado (28). La obra fue diseñada por Pedro Pablo Montaña y la estampa corresponde al grabador Pedro Pascual Moles. La estampa nos ofrece una imagen bastante alejada del purísimo vilanoviano y la explicación conlleva todavía algunos arcaísmos inevitables, características de las Relaciones, a pesar de ciertas frases sugestivas como que "su arquitectura de orden compuesto y de tal gusto que unía la sobriedad antigua con el gusto y brillantez moderna..." En este ejemplo, la planta del zócalo no fue circular, sino "en quadro" con pedestales en los



Catafalco de Fernando VI en la iglesia de Santiago de los Españoles (Roma).



Catafalco de Carlos III en la iglesia de Santiago de los Españoles (Roma).

ángulos que "completaban el octogóno". De gran altura, servían de apoyo a cuatro "vasos de perfumes". Seis gradas conducían a la plataforma del zócalo sobre el que "estaban colgados los tres cuerpos del Cenotafio..." En cuanto al primero, era "un macizo pedestal... quatro lados, y en sus ángulos correspondientes había quatro pedestales... en cuyos planos... se elevaban quatro pirámides... que sustentaban quatro vasos de cenizas..." Le seguía un segundo cuerpo "con proporcionada disminución" que lucía empresas, símbolos y jeroglíficos sobre la liberalidad y la generosidad del difunto. Encima se colocó la urna sobre otro pedestal, con ménsulas en los ángulos y bajorrelieves en los frentes. Por último, "La losa sepulcral tenía por remate una elegante pirámide de pórfido, en cuyo vértice lucía un círculo de oro, símbolo de la inmortalidad, para hacer memoria del inmortal nombre..." Las reminiscencias emblemáticas confieren a este catafalco matices barrocos.

Mayor elegancia presenta el cenotafio que erigió el Ayuntamiento de Sevilla en la catedral, obra que "observaba en su arquitectura, la simetría, euritmia, conveniencia y decoro magestuoso..." (29), frase que demuestra los eruditos conocimientos que en materia artística tenían los cronistas, si no fuera porque son coletillas comunes y

reiteradas de las Relaciones de finales de siglo. El acontecimiento fue narrado en dos folletos (30). Y la obra, en ambos impresos, se atribuye al "famoso romano, Scipion Perosini, Arquitecto e Ingeniero Hidráulico" y a Manuel Bernardo Mateo. Comparado con el catafalco barcelonés resulta menos artificioso, pero compositivamente se estructura siguiendo los mismos elementos.

Junto a estos dos ejemplos hay que citar otros túmulos de interés: uno original que nada tiene que ver con las anteriores composiciones y que fue llevado a la estampa tras las honras que celebró la ciudad de Cádiz. Sobre tres gradas se levantaba un bloque de base cuadrada para aguantar una pirámide truncada. La urna queda embutida en la parte superior del mismo bloque, por lo que sólo son visibles los ángulos laterales. En torno al monumento, figuras, vasos y trofeos.

En Sevilla encontramos otro túmulo que, a pesar de su configuración tradicional, debe enmarcarse dentro de la renovación arquitectónica del monumento fúnebre. Fue costeado por la Real Sociedad Médica (31) y "Constaba de un solo cuerpo de orden corintio en cuyos ángulos había quatro machones o pilastrones... que formaban unas semiochavas y sostenían quatro espaciosos arcos..." El segundo cuerpo aguantaba una pirámide. Las figuras escultóricas hacían alusión a la medicina y a las cuatro partes del mundo. En la estampa, el catafalco aparece totalmente desprovisto de motivos ornamentales, de roleos o talla. Sólo las líneas y recuadros de los pedestales, de las cornisas y del remate indican el invisible juego cromático de las superficies, de mármoles fingidos y de intensos colores, una de las características más representativas de los túmulos erigidos para este monarca.

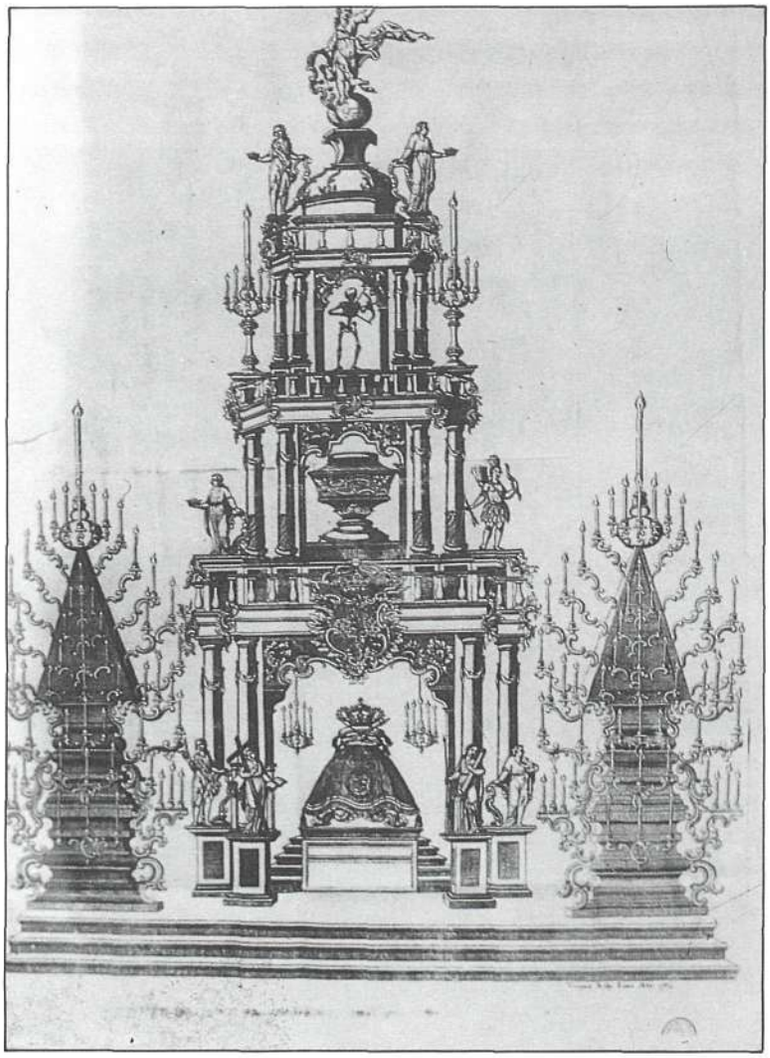
Hay que subrayar la ausencia del elemento macabro en la mayoría de estos ejemplos, por lo menos en las imágenes que los grabadores nos han dejado. Tampoco hay vestigios de cornucopias y cartelones avolutados para las antiguas invenciones, puesto que los jeroglíficos han cedido la plaza a severas e intactas lápidas funerarias. Los historiados candeleros de inumerables brazos para velas y cirios han sido sustituidos por cestones, macetas y urnas funerarias, formas y citas arqueológicas en la nueva estructura efímera. Las Relaciones también dejan entrever esa clase de referencias al puntualizar si era al "gusto griego" —más como falsa alusión a una ortodoxia neoclásica que como indicación al controvertido orden dórico— o si las pirámides eran "de forma egipcia". Muchos aspectos ponen en evidencia la superación de toda una serie de concepciones barrocas, entre ellas las de la propia muerte. La desaparición paulatina del elemento macabro, de la calavera y del esqueleto, es sintomático de una actitud más sosegada y en la que tuvo mucho que ver la lección teórica que, desde la Academia y la corte, se impuso durante el reinado carolino. No puede dejarse de mencionar a Winckelmann y a teóricos, como Mengs o Lessing, que formularon los principios de una estética receptiva en muchos círculos de España. Las investigaciones sobre el mundo clásico sorprendió a los artistas cuando verificaron que "el horrible esqueleto no juega ningún papel en el arte antiguo". A partir de entonces, el monumento funerario del mundo antiguo impuso un carácter más amable y sereno, alejado de las viejas concepciones, agresivas y pasionales.

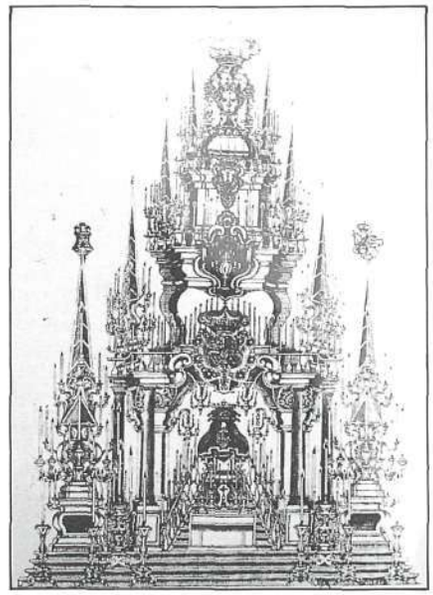
Pero, con todo, el paso hacia el mausoleo neoclásico no se produjo en 1789. Los túmulos vistos han abandonado la retórica barroca por elementos más afines al repertorio clásico. Pero esta sustitución es meramente superficial. A excepción del levantado en Cádiz y del proyectado por Villanueva, ambos novedosos, tanto por la originalidad del primero como por la transformación que se opera en el segundo a partir de un modelo heredado, los catafalcos son una adopción tardía de esquemas italianos, o hispanos, como el sufragado por la Sociedad Médica de Sevilla, a los que se les ha acoplado el lenguaje neoclásico.

El retraso se acentúa, indudablemente, si se observa las dos propuestas que en aquel año se hicieron en Roma y Nápoles, en esta última Vanvitelli había proyectado un monumento colosal y macizo, rematado por una gradería piramidal que sostiene la urna (32). Sin embargo, más interés presenta el templo que, bajo la dirección de José Nicolás de Azara, realizó José Pannini en la iglesia romana de Santiago de los Españoles (33), una auténtica apología a las reglas más ortodoxas del neoclasicismo y una traducción en madera de muchas propuestas de Francesco Milizia. El cenotafio romano, ideado como un templo dórico y monóptero, representa una formulación arquitectónica que traduce una de las discusiones más apasionantes entre los teóricos de la época a propósito del orden dórico (34).

No hay que dejar de ver en el templo de Pannini la identificación que se produce entre lenguaje y estructura, entre forma y función, la asociación entre la formulación arquitectónica y el mensaje político que resaltó las empresas

artística del difunto. Quizá, Azara y Pannini intentaron resumir en la ceremonia fúnebre el mejor resultado de las campañas arqueológicas en las que tanto empeño puso Carlos III.





Catafalco de Fernando VI en Lima (1760).

Catafalco de Carlos III en Lima (1789).

El que el catafalco español se presente con retraso y anclado en el pasado no es un fenómeno exclusivo del monumento fúnebre. Como ha señalado el profesor Bonet, en su estudio sobre las arquitecturas provisionales levantadas con motivo de la proclamación de Carlos IV (1789), se reproduce "el barroco tardío": "La opción de una nueva arquitectura racionalista como la que propugnaban los arquitectos franceses no había cuajado todavía en España, anclada en el barroco. Los jóvenes arquitectos de la tercera generación neoclásica, Silvestre Pérez y Antonio López Aguado, arquitectos del palacio de Villahermosa, desarrollaron su obra e influencia fragmentariamente" (35).

En contraposición a cualquiera de los ejemplos mencionados, las descripciones de otras exequias peninsulares niegan el mínimo avance del monumento fúnebre. En Murcia encontramos "un suntuoso túmulo... compuesto de cuatro cuerpos en figura ochavada, sostenido de ocho columnas sobre el primer cuerpo, y con un graderío en quadro de banderas corridas..." (36). Los jeroglíficos, "colgaduras y adornos", la "singular idea" que menciona la crónica indica una puesta en escena muy arcaica todavía. Lo mismo puede decirse de la máquina erigida en la catedral de Mallorca, de abundante decoración macabra y emblemática "sobre base quadrilonga" (37). El ejemplo santanderino es aún más significativo de la herencia barroquizante que pesa sobre la obra efímera: una gradería piramidal sobre un cuerpo "de figura paralelepípeda", coronada por la figura del esqueleto. Los emblemas y jeroglíficos se comentan

pormenorizadamente en esta curiosa narración manuscita de las exequias por Carlos III en Santander (38). La estampa del túmulo granadino es, igualmente, un ejemplo de las soluciones posibles ante una estructura costosa y rutinaria.

El mismo contraste existe con las máquinas erigidas en Hispanoamérica. Los grabados dan buena cuenta del alejamiento de los distintos focos o zonas, cada vez más acusado. El caso de Lima es ejemplar, obra significativa de la fusión entre un esquema renacentista —cuerpos superpuestos y decrecientes, siguiendo una planta octogonal— y un ornamento "rococó" en la formación de los arcos y en los múltiples candeleros de las pirámides (39). Lo mismo se observa en el baldaquino de Manila, plantado en una plataforma abalaustrada con siete gradas de acceso. El sarcófago y el remate final proyectan una decoración sinuosa, floral, un rococó superpuesto a un baldaquino, prototipo de catafalco de más larga duración (40). El ejemplo de Guatemala, cuya Relación es todavía una joya de las manifestaciones emblemáticas (41), y de Nueva España ofrecen otras variantes de catafalcos anclados en presupuestos barrocos, particularmente este último, proyectado para la catedral de Puebla de Los Angeles, una auténtica fachada de seis cuerpos con grandes y curvos arbotantes, bordeados de hojarasca que sostenían la falsa y aparatosa máquina, un telón sin fondo apoyado al coro de la catedral (42).

En resumidas cuentas, muy pocos fueron los focos que consiguieron plasmar un aparato efímero neoclásico. Gran parte de aquellos monumentos fúnebres no superaron la herencia del pasado y, en este sentido, puede decirse que los túmulos de 1789 fueron la última expresión de un género esencialmente barroco.

Llegar a esta conclusión plantearía una paradoja, puesto que altera las cualidades que, desde el punto de vista historiográfico, han sido adjudicadas al arte provisional y, por otra parte, significaría resaltar la incoherencia que entre lo estable y lo efímero se produce en el último tercio del siglo. Paradoja y contradicción fueron los fenómenos más significativos, entre otros motivos porque la arquitectura neoclásica sí que fue reconocida y practicada en el ambiente artístico de muchos centros y no sólo en la corte y, en ellos, los catafalcos más que reflejar los avances en tales materias, tradujeron, ante todo, el ocaso de un férreo lenguaje que pervivió durante todo el siglo.

Frente a la dependencia con el pasado, hubo un intento de búsqueda por encontrar una salida implicada con una actitud estética en boga a través de dos vías: aquella que, desde un punto de vista literario, criticó la característica primordial del túmulo barroco, es decir, su revestimiento simbólico y emblemático, y la que impuso o integró un nuevo lenguaje al modelo tipológico heredado. Ambas vías no aparecen en los momentos clave precisamente, no significan más que una solución intermedia o de compromiso, ya que no quebrantaron el esquema tipológico del túmulo tardobarroco, la estructura esencial de la obra efímera. En algunos casos, tan sólo fueron la proyección representativa, el mensaje y su valor operativo en los esquemas sociales del último tercio del siglo o, en otras palabras, la pedagogía reformista y el revestimiento neoclásico, los aspectos que alteraron el catafalco.

En este fenómeno hay, quizás, un problema más complejo, determinado por la profunda imbricación existente entre la estructura fúnebre y las manifestaciones del barroco, dado que encontramos una actitud permisiva, en cierto sentido, hacia el túmulo barroquizante de las honras reales al mismo tiempo que una orden de Carlos III había prohibido la realización de retablos y altares de madera. Al igual que éstos, los catafalcos promovían la mayoría de las veces la misma "deformación" que los retablos. Mientras que los reformistas y teóricos apenas mencionaron los excesos de la obra efímera, se ensañaron con una estructura estable como el altar, crítica que a principios del siglo XIX es todavía recordada por las diatribas de Llaguno.

Habría que preguntarse si tal actitud permisiva no es el reflejo de que el escenario de la glorificación del rey es todavía tan imprescindible que, ante la necesidad de mantener esa puesta en escena, muchas veces no se cuestionaron opciones en cuanto a estilo, barroco o neoclásico. En la contradicción existente subyace un factor esencialmente ligado a la teoría política del antiguo régimen y a la riqueza escenográfica del barroco, que supo magistralmente exaltar la última ceremonia del monarca. Desde este prisma, las pervivencias barrocas tienen una lógica en las funciones de exequias en tanto que todavía proyectan una ideología operativa, pero, curiosamente, inserta en esquemas compositivos y no en la apariencia lingüística, como tampoco en el tratamiento ornamental ni en el contenido simbólico. En Madrid, Sevilla o Barcelona, la fórmula se resuelve en un dilema estético que utilizó o transformó los modelos barrocos, pero condenó sus símbolos.

1 La llegada de Sabatini desplazó el lenguaje clasicista del barroco Ventura Rodríguez, pero, como indica Carlos Sambricio, ni su concepción ni su actividad artística llegaron a la creatividad de un Fernando Fuga o de su propio maestro, el creador del palacio de Caserta. Cfr. "Luigi Vanvitelli y Francisco Sabatini: sobre la influencia de la arquitectura italiana en España", *B. S. A. A.*, 1979, XLV, pp. 427-438.

2 Como arquitecto de palacio y del Ayuntamiento, Juan Bautista Saqueti fue el encargado de los proyectos para los catafalcos de Felipe V, Juan V y María Teresa, reyes de Portugal, y Bárbara de Braganza.

3 Para el catafalco citado y, en general, la arquitectura efímera en Francia en la segunda mitad del siglo XVIII, cfr. Alain Charles Gruber, *Les Grandes Fêtes et leurs Décors à l'èpoque de Louis XVI*, Geneve, Droz, 1972.

4 Catafalco reproducido en el estudio y repertorio de M. Fagiolo y S. Carandini, *L'effimero barocco, Strutture della festa nella Roma dell'600*, Roma, Bulzoni editore, 1977.

5 Fischer von Erlach retoma el tema en 1714 en el monumento fúnebre por el conde Wratislao de Mitrowiz, reiterándolo en su álbum de estampas sobre edificios antiguos, cfr. la edición facsímil del *Entwurf einer historischen Architektur* (Wien, MDCCXXI), Dortomund, 1978, lam. 122.

6 Para Fritz Novotny es uno de los ejemplos más claros de la transformación experimentada en los monumentos barrocos; manteniendo un aspecto teatral, Canova consiguió el modelo más próximo al ideal clásico, cfr. *Pintura y escultura en Europa*, 1780-1880, Madrid, Cátedra, 1978, pp. 374-875.

7 Yves Bottineau, "El panteón de Felipe V en La Granja", *Archivo Español de Arte*, 1955, NÚM. 111, t. XXVIII, pp. 263-266.

8 F. J. Sánchez Cantón, *Escultura y pintura del siglo XVIII*, vol. 17 del Ars Hispaniae, Madrid, 1958, p. 268.

9 Carlos Sambricio argumenta que existe un fenómeno paralelo: un gusto por el nuevo ideal arquitectónico —rotonda, obelisco y pirámide en el manuscrito de Villanueva— que conviven con "la labor barroca que despliegan los arquitectos italianos en la corte" y que no es más que el síntoma de la confusión de los planteamientos clasicistas a partir de 1760, cfr. "Las oraciones en la Academia de San Fernando" en *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, 1986 p. 73. Sobre el manuscrito de Hermosilla (1750) el profesor Bonet indica que los dibujos están "concebidos con el aliento del gran barroco italiano, en el que Fuga tuvo una gran influencia en la concepción un tanto colosal de las fábricas", cfr. "Utopía y realidad en la arquitectura" en el Catálogo de la Exposición Doménico Scarlatti, Madrid, 1985. p. 73. Para el descubridor del manuscrito, Delfín Rodríguez, Hermosilla "inaugura una línea de rigor racionalista en la concepción de los lenguajes y de los tipos" aunque se inserte en un contexto contradictorio, cfr. "De la utopía a la Academia. El tratado de arquitectura civil de José de Hermosilla", *Fragmentos*, 1984, núm. 3, p. 60. También en este mismo contexto contradictorio habría que incluir la traducción de la obra del padre Christiano Rieger, realizada por Miguel Benavente en 1763 (*Elementos de toda la arquitectura civil*). Rieger menciona la necesidad de incluir una pirámide u obelisco en todos los puntos cruciales de las ciudades —propuesta que de forma literal nos remite a la política papal del primer barroco romano.

10 Para Jan Bialostcki el desarrollo de las "ruinas" como motivo funerario se efectuó en el clasicismo barroco, cfr. *Estilo e Iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, 1973 p. 194. En España son los diseños de Diego de Villanueva los primeros en señalar un carácter y un concepto intelectual de la interpretación de la Antigüedad, según Reese, muy próximo a la emoción y al dramatismo piranesiano. Ver portada y lámina 12 de la ed. facsímil del *Libro de diferentes pensamientos, unos inventados y otros delineados* (1754) y la Introducción y Notas de Thomas F. Reese pp. 13, 29 y 49.

11 Antonio Ponz, *Viaje a España*, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella, Madrid, Joaquín de Ibarra, 1776-1794 (Madrid, Aguilar, 1947), t. I, pp. 61-62.

12 Marqués de Ureña, *Reflexiones sobre la Arquitectura, Ornato y Música del Templo: Contra los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura Santa, de la disciplina rigurosa y crítica facultativa*, Madrid, MDCCLXXV.

13 *Relación de las solemnes exequias, que por el señor Rey Luis XV. El Muy Amado, Rey Christianísimo de Francia consagró a su inmortal memoria en el Real Convento de San Francisco de la mui noble y muy Leal Ciudad de Sevilla la Nación Francesa en dicha ciudad en los días 22 y 23 de junio de 1774 y de los públicos votos que por la felicidad del Señor Rey Luis XVI, su sucesor y nieto hizo al todo poderoso el día 26 del propio mes, y año.* Con licencia: en Sevilla, en la Imprenta de Manuel Nicolás Vázquez, en calle de Génova.

14 Bianca Tavassi la Greca, "Il decenio romano di Filippo Juvarra", *Storia dell'Arte*, 1981, núm. 41, pp. 21-30.

15 Reproducido en el artículo de M. G. de la Coste-Messelière, "Pompes Funèbres", *L'Oeil*, 1959, núm. 59, p. 33.

16 Comparado con el número de libros o Relaciones editadas sobre las exequias de la primera mitad del siglo XVIII, las honras por estos monarcas fueron exiguamente publicadas. Con Carlos III volvemos a encontrar un aumento palpable de crónicas impresas y manuscritas sobre sus exequias.

17 Archivo General de Palacio, Sección Histórica, Caja 77.

18 Un manuscrito de la Biblioteca del Museo Municipal, M/353, *Etiquetas de palacio. Origen, Historia y Oficios de los Porteros de Cámara del R. Nº Sr. y Curiosa Crónica de Madrid en el año de* 1789, ofrece una breve narración sobre las honras de la iglesia del convento de la Encarnación, celebradas el 11 y 12 de marzo de 1789. Del túmulo tan sólo se dice lo siguiente: *"En el túmulo estaba esculpido el epitafio: Carlos III Rey de España príncipe religioso. Amado de Sus Pueblos, temido de sus enemigos y respetado de todos. Murió en 14 de diciembre de 1788".*

19 Toda la documentación relativa a estas exequias se encuentra en la referida caja 77 de la Sección Histórica del Archivo General de Palacio.

20 A manera de anécdota y en relación a las dimensiones de esta obra, resulta curioso señalar las consecuencias que originó el montaje del monumento según demuestra la *Relación de gastos causados en los Reparos hechos del convento de la Encarnación de Madrid por los deterioros que padeció la fábrica con el Túmulo que sirvió en las exequias del Rey* [a]... La restauración estuvo a cargo de Blas Mellado, bajo la dirección de Sabatini. A. G. P., Sec. Hist., caja 77.

21 Existe más información sobre el catafalco de Manuel Rodríguez en el archivo de la Academia, por lo que se desprende del estudio de Carlos Sambricio, "Datos sobre los discípulos y seguidores de don Ventura Rodríguez", en *La Arquitectura Española de la Ilustración*, Madrid, 1986, pp. 245-304.

22 Diego de Villanueva, op. cit., lám. 20

23 Ibídem, Introducción de Thomas F. Reese, p. 53.

24 *Relación de las exequias que a la Magestad del Rey Católico D. Fernando VI. Se hicieron en la Real Yglesia de Santiago de los Españoles en Roma Siendo Ministro Encargado de los Reales*

Negocios de S. M. El Emo. Rmo. Señor D. Joachím Portocarrero Cardenal Obispo Sabinense, Protector de los Reynos de España, Baylio, y Comendador del orden Jerofolimitano, &c. Con licencia en Roma. MDCCLX. En la Imprenta de los Hermanos Joachin y Juan José Salvioni, Impresores del Vaticano, en el Archigimnasio de la Sapiencia.

25 Fr. Manuel de Espinosa, *Oración Fúnebre que en las solemnes Exequias, que hizo la muy Noble Villa de Madrid, con asistencia de su V. Cabildo Eclesiástico a la Dulce Memoria de su Difunto Rey El Señor Don Carlos III, En La Iglesia de Santo Domingo de Real de la misma corte, día* 14 de abril de 1789. Madrid, MDCCLXXXIX, En la Imprenta de la Viuda de Ibarra.

26 Toda la documentación sobre estas exequias se encuentra en el archivo de la Secretaría del Ayuntamiento, Secretaría, 2-355-2.

27 La descripción de estas exequias apareció en el *Correo de Madrid*, núm. 81, sábado 28 de julio de 1787, p. 350.

28 *Pompa Fúnebre y solemnes exequias que la Real Junta Particular y Consulado de Comercio del Principado de Cataluña consagró a la Memoria de su Amado Rey y singular bienhechor el Señor Don Carlos Tercero... el día 15 de enero de 1789.* BARCELONA, POR FRANCISCO SURIA Y BURGADA, IMPRESSOR DE SU MAGESTAD, CALLE DE LA PAJA.

29 *Relación de las exequias que la Muy Noble y Muy Real Ciudad de Sevilla hizo por el Alma del Rey Carlos III. En los días 25 y 26 de Enero de 1789: Con la Oración Fúnebre que se dixo en ellas.* Madrid, MDCCLXXXX, En la Imprenta de la Viuda de Don Joachin Ibarra, con las licencias necesarias.

30 *Ephemeride de las Honras y Sentimientos que ha hecho la M. N. y M. I. Ciudad de Sevilla por la muerte del Sr. D. Carlos Tercero: Tribunales, que asistieron: Descripción del Sumptuoso Túmulo, que puso entre los dos Choros de la Santa Patriarcal Iglesia: Parroquias, Y Religiones que cantaron Misas, Vigilias y Responsos: Exequias que han hecho varios cuerpos, y Comunidades: Procesión de Rogativa, y otras curiosas cosas.* La Escribió D. F. J. D. C. H. En Sevilla: por D. Antonio Carrera, en calle Génova. Año de 1789.

31 *Relación de las Solemnes Exequias hechas al Rey N. S. D. Carlos III. Por la Real Sociedad de Medicina y demás Ciencias de Sevilla, con el Sermón Predicado por su Socio Erudito el P. M. Manuel Gil de los Clérigos Menores*, Con licencia: En Madrid. En la Oficina de Benito Cano. Año de MDCCLXXXIX.

32 *Descrizione e Veduta della Real Cappella col Monumento Sepolcrale ed apparato Funebre nell'atto della Celebrazione de Funeralli del Monarca delle Spagne Carlo III di Gloriosa Memoria.*

33 *Relación de las exequias que celebraron los Españoles en su Yglesia de Santiago de Roma a la Memoria de Rey Carlos III. De orden de su hixo el Rey Nuestro Señor Don Carlos IV. Siendo Ministro Plenipotenciario a la Santa Sede Josef Nicolás de Azara.* En Roma por Marcos Pagliari Impresor de S. M. Católica. MDCCLXXXIX.

34 Delfín Rodríguez ha realizado una revisión nueva sobre el tema en el teórico José Márquez, "El orden dórico y la crisis del vitruvianismo a finales del siglo XVIII: La interpretación de Pedro José Márquez". *Fragmentos*, 1986, núm. 8 y 9, pp. 20-41.

35 Cfr. Antonio Bonet Correa, "La Ultima Arquitectura Efímera del Antiguo Régimen", introducción a la ed. facsímil de la *Descripción de los Ornatos Públicos de Madrid en la Coronación de Carlos IV*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983.

36 *Relación sucinta de las Solemnes Honras que hizo la Ciudad de Murcia a la buena memoria de su difunto Rey el Sr. Don Carlos III:* (S. A.; S.L.)

37 *Noticias de las Exequias que la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Reyno de Mallorca hizo en la Iglesia Cathedral de la Isla el día 15 de Febrero de 1789. A la Católica Magestad del Señor D. Carlos III, Rey de España, I de las Indias.* Palma. En la Imprenta Real.

38 Pedro García de Diego, *Finezas del Dolor, veneración y fidelidad, Demostradas en la Relación de las Solemnísimas Honras que la M. N. S. Leal Ciudad de Santander consagró a la tierna memoria de el Señor Rey D. Carlos III (que en paz descanse)...*

39 Juan Rico, *Reales Exequias que por el fallecimiento del Señor Don Carlos III, Rey de España y de las Indias, mandó celebrar en la Ciudad de Lima, Capital del Perú, el Excelentíssimo Sr. Don Teodoro de Croix...* En la Imprenta Real. Año de 1789.

40 *Descripción de las Fúnebres Exequias y Regio Mausoleo que a la Perpetua memoria del Sabio, Justo, Pio, Generoso y magnanimo Rey de las Españas, y de las Indias, Don Carlos III (que de Dios goce) ofreció la M. N. y S. L. Ciudad de Manila, Cabeza de las Islas Filipinas, en los días seis y siete de Octubre del año de 1790...* Con las licencias necesarias en el convento de Nuestra Señora de Loreto del Pueblo de Sampaloe, por el Hermano Balthasar Marino, Donado Franciscano. Año de 1791.

41 Carlos Cadena, *Descripción de las Reales Exequias que a la tierna memoria de nuestro Augusto y Católico Monarca el Señor D. Carlos III. Rey de España, y Emperador de las Indias se hicieron de Orden del Real Acuerdo en la Muy Noble Ciudad de Guatemala...* Impresa con las licencias necesarias por D. Ignacio Beteta.

42 *Reales Exequias celebradas en la Santa Iglesia Catedral de Puebla de los Angeles por el Alma del Señor Don Carlos Tercero, Rey Católico de España y de las Indias, en los días 9 y 10 de julio de* 1789. Dispuestas por los Regidores D. Josep Estevan de Ureta y D. Joseph Bernardo de Azpiroz, Comisarios de la Nobilísima Ciudad Impresas en el Real Seminario Palafoxiano de la misma ciudad.



Iconografía de la Real y Distinguida *Orden de Carlos III*

POR WIFREDO RINCÓN GARCÍA

Institución de la Orden de Carlos III

El día 10 de abril de 1771 fallecía de viruelas, en Aranjuez, el infante Francisco Javier de Borbón, decimotercero de los hijos del rey don Carlos III, sumiendo al monarca en un profundo dolor, pues, como el mismo rey escribía a Bernardo Tanucci, el día 16 del mismo

mes, "era un ángel y se hallaba en el estado de la inocencia". Había nacido en Caserta (Italia) el día 17 de febrero del año 1757. Tan sólo enjugaba la pena del rey la esperanza del embarazo —en su cuarto mes— de la princesa de Asturias, su nuera, doña María Luisa de Parma, que llegaba a feliz término dando a luz en San Lorenzo de El Escorial a un niño el jueves 19 de septiembre del mismo año 1771, festividad de San Jenaro, santo de particular devoción del rey. Conocemos la alegría del monarca por el acontecimiento por carta escrita por el rey a Tanucci el mismo día del natalicio: "Te escribo estos dos renglones para decirte que Dios, por su infinita misericordia, acaba de hacerme la singular gracia de haber dado a la Princesa un parto felicísimo y a mí un nieto muy hermoso y robusto, lo que bien puedes imaginarte que me tiene fuera de mi gozo y a todos; y bien seguro estoy que no será menor el tuyo por lo que me quieres... Mira cuanto debo a nuestro glorioso patrón San Jenaro, pues me ha alcanzado esta gracia en su día".

Para celebrar el acontecimiento —tan esperado por el rey a lo largo de seis años, viendo así asegurada la dinastía con este primogénito de los infantes don Carlos (luego Carlos IV) y doña María Luisa de Parma—, Carlos III decidió la institución de una Real y Distinguida Orden que llevaría su nombre y estaría dedicada a la Inmaculada Concepción de la Virgen María, misterio —como luego veremos— muy popular entre los españoles y del cual el mismo monarca era particular devoto.

En el bautizo, celebrado el mismo día, en el que fue apadrinado por S. M. el rey, su abuelo, y por el Santo Padre, Clemente XIV, le fueron impuestos los nombres de Carlos Clemente, Antonio de Padua, Jenaro, Pascual, Francisco de Asís, Luis, Vicente Ferrer y Rafael. Curiosamente, Carlos III se manifestó contrario a las fiestas populares que con tal motivo debían celebrarse.

Devoción a la Inmaculada Concepción

Es dogma de fe del catolicismo que la Concepción de María, madre de Dios, fue Inmaculada desde el primer instante en que existió y su alma fue unida a su cuerpo libre del pecado original. Sin embargo, esta devoción secular, como luego veremos, no fue definida dogmáticamente hasta mediados del siglo XIX.

La base del dogma se encuentra en el Génesis (capítulo III, versículo 15) "Pondré enemistad entre ti y la mujer, entre tu descendencia y la suya; ella quebrantará tu cabeza y tu pondrás acechanzas a su calcañar". Y, así, los Santos Padres de la Iglesia más antiguos dan a cada paso testimonio de la Inmaculada Concepción de María y de su inmunidad al pecado.

Muy pronto comenzará la Iglesia a conmemorar en sus funciones religiosas la santidad de María en su concepción, habiéndose rastreado sus orígenes en el siglo V en el patriarcado de Jerusalén, siendo el documento más

Esquivel. *Baldomero Espartero, Príncipe de Vergara.* Palacio del Senado. Madrid.

antiguo y fidedigno un canon de esta fiesta de la segunda mitad del siglo VII, escrito por San Andrés de Creta, siendo monje del monasterio de San Sabas, en el mismo patriarcado jerosolimitano, refiriendo Jorge de Nicomedia a fines del siglo IX cómo esta fiesta era entonces general en Oriente y no era, de origen reciente, pasando a figurar en tiempos de Basilio II (976-1025) en el calendario oficial civil y eclesiástico, estando presente este misterio en las reuniones de los Concilios de Letrán (649) y Constantinopolitano III (680).

Por lo que corresponde a España, se celebra esta fiesta por lo menos desde el siglo VII; en Nápoles y Sicilia en el siglo IX y generalizándose por Europa a lo largo de los siglos XI y XII.

Lógicamente, una devoción tan singular y con tanto contenido teológico encontró pronto defensores y detractores en el propio seno de la Iglesia, destacándose particularmente la devoción del español beato Raimundo Lulio (1232? - 1314), tal vez uno de los más ardientes defensores de la Inmaculada Concepción de María, y a él, y a sus discípulos, se debe principalmente el vigoroso entusiasmo que por la Inmaculada sintieron los pueblos de la Corona de Aragón. Será Duns Escoto (m. 1308) otro de los grandes defensores del misterio concepcionista, junto con toda la familia franciscana, mientras que la orden de predicadores, los dominicos, serían contrarios al privilegio inmaculista y, sobre todo, a su celebración litúrgica.

Será en Aragón, en época bajomedieval (siglos XIV y XV) donde encontramos en España una mayor devoción al misterio de la Inmaculada Concepción. En 1333 se fundaba en Zaragoza, por el infante don Pedro, la "cofradía de la Casa del Senyor Rey", que trabajaba incansablemente para extender el culto a la Virgen en este misterio, cofradía que si bien en su principio tuvo orígenes aristocráticos, pronto se fue abriendo a sectores más populares. El día 1 de marzo de 1391, el rey don Juan I de Aragón decretaba en Zaragoza que se celebrara anualmente la festividad de la Concepción de María en la capilla del palacio real de Barcelona y poco tiempo después, el día 14 de marzo de 1394, el mismo monarca mandaba celebrar esta fiesta en todos sus dominios con la mayor veneración posible, e imponía penas de destierro a los que combatieran esa prerrogativa de la Virgen, aprobando el decreto y reiterándolo el rey don Martín I el Humano en Zaragoza, el día 16 de enero de 1398.

En Europa, la división de opiniones en el seno de la Iglesia es muy importante y en 1439 en el Concilio de Basilea, que se prolongó durante dos años, se libró un reñido combate que no concluyó cuando el día 28 de febrero de 1476 el Papa Sixto IV aprobaba la fiesta de la Concepción de María para toda la Iglesia latina por su constitución "Quum praecesa". Será en el Concilio de Trento (1545-1563) este tema uno de los que suscitaron más viva polémica, destacándose entre los defensores de la Virginidad Inmaculada de María los miembros de la Compañía de Jesús, que mantendrán firmemente esta devoción, que se extiende por Europa y América, comenzándose a solicitar, a principios del siglo XVII, por numerosos reinos, la definición dogmática de la Inmaculada Concepción de María, que no tendrá lugar hasta el día 8 de diciembre de 1854 con la proclamación de Dogma de fe por el Papa Pío IX con la bula "Ineffabilis Deus".

La historia de esta devoción estará jalonada, lógicamente, de fundaciones que, como la ya comentada cofradía zaragozana, inviten a la devoción de la Concepción de María.

Destacaremos primero la Orden de Nuestra Señora de la Concepción, orden religiosa femenina fundada por Santa Beatriz de Silva en Toledo, en 1484, y aprobada canónicamente por Inocencio VIII en 1498, vinculándose algunos años más tarde a la regla franciscana. Visten estas religiosas, según una visión de la santa fundadora, con hábito y escapulario blanco y manto azul.

Por lo que corresponde a órdenes de carácter más civil, destacaremos la Orden de la Concepción de la Bienaventurada Virgen María, fundada en 8 de septiembre de 1617 por Fernando I de Gonzaga, duque de Mantua, siendo confirmada por el Papa Urbano VIII en 1625 con la regla de San Francisco, siendo su objeto el afirmar la paz entre los cristianos y sacudir el yugo de los infieles. Fue disuelta, mediado el siglo XIX, ante al intento de renovación interesada propuesto por el supuesto príncipe Alejandro Gonzaga de Castiglione.

El duque de Nevers, Carlos Gonzaga de Cleves, fundaba en 1619 una orden dedicada a la Inmaculada Concepción con el fin de proteger a las doncellas, viudas y menores de edad, así como mantener la paz y combatir a favor de los príncipes cristianos, conociéndose también como Milicia Cristiana. Fue abolida en 1664 después de la muerte de Urbano VIII. Era su insignia una cruz con esmalte azul y orla de oro bifurcada en un extremo y en el centro

la imagen de la Concepción de María. En el reverso la efigie de San Miguel, circundándose la medalla con el cordón blanco de San Francisco.

En Baviera, el rey Carlos VII en 1729 fundaba otra orden con este nombre, bajo la advocación de San Jorge, siendo el gran maestre el monarca.

En Nápoles, el entonces rey de Nápoles, Carlos (luego Carlos III de España) instituía una Orden de la Concepción que en 1751 confirmaba el Papa Clemente XIV. El hábito de los caballeros grandes cruces tenía manto con cola de seda blanca y ostentaban insignias sencillas en una faja azul celeste. La cruz es de ocho puntas adornada de flores de lis y en el anverso lleva la imagen de la Purísima Concepción mientras que en el reverso las palabras "Virtuti merito" rodeando la cifra de Carlos III. Unos años antes, en 1738, reinando en las dos Sicilias, y para celebrar su matrimonio, instituyó la Orden de San Jenaro.

También haremos mención de la Orden de la Concepción que fundó el rey Juan VI de Portugal en 1818 cuando fue coronado en Río de Janeiro. Esta Orden, que también se denomina de "Villaviciosa", tiene como insignia la cifra de María y las palabras "Padroeira do reino" y pende de una cinta azul celeste con ribetes blancos. No olvidemos la gran devoción de la Casa Real portuguesa a la Inmaculada, como lo demuestra el lienzo pintado por José Throno en 1793 para la capilla del palacio de Bemposta, en el que se ve a toda la familia real bajo la protección de la Virgen Inmaculada.

La Orden de Carlos III

Ya hemos visto cómo fue la causa directa de la institución de la Orden de Carlos III el nacimiento del infante Carlos Clemente el día 19 de septiembre de 1771, queriendo así el monarca dejar a la posteridad público y permanente testimonio de su profunda gratitud al Altísimo por el imponderable bien que le dispensó el cielo, concediendo la anhelada sucesión a los príncipes de Asturias, colocándola bajo la protección de María Santísima en su misterio de la Inmaculada Concepción, advocación de la que era especialísimo devoto. El decreto creador de la Orden y sus estatutos fue dado el día 24 de octubre, por ser este día en el que la princesa salió a misa por vez primer con el recién nacido. El Papa Clemente XIV la aprobaba por bula dada en Santa María la Mayor de Roma el día 21 de febrero de 1772.

Otras órdenes —de las que algunas ya hemos apuntado— se habían fundado con anterioridad a esta de Carlos III en devoción a la Inmaculada Concepción, y es muy significativa la que el mismo monarca fundara en Nápoles con características similares a la que instituye llevando su nombre.

Sin plantearnos estudiar cuál es el origen de la devoción del rey Carlos III a la Inmaculada Concepción de María, sí debemos tomar en consideración algún dato vinculado a su reinado en Nápoles, pues ya hemos visto cómo desde el siglo IX es importante el culto a la Concepción de María en Nápoles y Sicilia y la devoción a este misterio en todo el reino de Aragón, del que Nápoles forma parte histórica.

No debe estar tampoco lejos en el ánimo del monarca el contacto con la Orden de las Concepcionistas —que hemos visto antes fundó Santa Beatriz de Silva— y los intentos del monarca por la beatificación de la Venerable Madre María de Jesús de Agreda, autora de la "Mística Ciudad de Dios", obra en la que contó sus revelaciones, y con el procurador de la causa y confesor del monarca, el franciscano fray Joaquín de Eleta, obispo de Osma (Soria).

Otra noticia nos vincula todavía más a Carlos III con la Orden franciscana y con el misterio concepcionista. La única carta de felicitación que fue contestada por la Casa Real al nacimiento del infante fue la del Definitorio de la Provincia de San José de Franciscanos descalzos. En ella, los religiosos participaban al monarca la alegría de la Provincia por el feliz alumbramiento: "El Definitorio se dirige al Trono... y para que Dios le guarde... y prospere... sobre las oraciones continuas en todos los exercicios espirituales de los religiosos, ha mandado que el día 17 del presente mes en todos los conventos de dicha Provincia se cante una Misa a la Inmaculada Concepción de M.ª Sma. Madre de Dios con la solemnidad mayor que se acostumbra en esta Provincia en la cual comulgarán todos los que no sean sacerdotes". Fechándose en 5 de octubre de 1771. Contestóle el rey haciéndole presente "lo que aprecia y distingue a la Descalcez".

El mismo rey Carlos III obtuvo la concesión pontificia para que todos los eclesiásticos seculares y regulares de sus dominios pudieran rezar los sábados no impedidos el oficio propio de la Concepción Inmaculada, y que en la letanía lauretana se diese a María Santísima el título de "Mater Inmaculata" después del de "Mater Intemerata".

El día 17 de julio de 1760, en la sesión de apertura de las Cortes Generales que se celebró en el Buen Retiro, Carlos III, sentado en el trono, leyó la proposición de que el reino recibiese por su única y especial patrona a la Purísima Concepción. Poco tiempo después, el día 16 de enero de 1761, era publicado un Real Decreto en el que se



F. de Goya. *Conde de Miranda.* Museo Lázaro Galdiano. Madrid.

establecía el patronato de la Inmaculada Concepción sobre todos los reinos de España e Indias. Años más tarde, en 1884, era concedido a España y a Perú el privilegio de poder utilizar el color azul en la liturgia de la Inmaculada Concepción.

Carlos III se declaró Jefe y Gran Maestre de la Orden, estableciendo que debían serlo perpetuamente los reyes de España, sus sucesores, presidiendo siempre el rey la Asamblea e incorporando a ella una real junta para tratar de

los asuntos relativos a su real patronato. La Asamblea, que ostenta el gobierno interior y económico de la Orden, está compuesta por el gran canciller, quien la preside en nombre del rey, cuatro caballeros grandes cruces, secretario, maestro de ceremonias, tesorero, fiscal, contador y cuatro caballeros pensionistas.

Con esta Orden, se propuso también el monarca condecorar a personas adictas a la Corona, que le hubieran demostrado celo y amor a su servicio, distinguiendo también el mérito y la virtud de los nobles, estableciendo para ello las reglas y disposiciones convenientes expresadas en los estatutos que entonces se redactaron y que su hijo y sucesor, el rey don Carlos IV, modificó considerando que algunos de los puntos de los mencionados estatutos habían pérdido su vigencia y actualidad, pues se referían en algunos casos a puntos muy concretos vinculados con la fundación. Por Real Cédula de Carlos IV del día 12 de junio de 1804, se ponían en vigor los nuevos estatutos recordando los motivos para su fundación: "En todas ocasiones procuró el Rey nuestro Padre y Señor manifestar al Omnipotente con íntimas y públicas acciones de gracias las que le debía... y cuando en el año 1771 le dispensó el cielo el imponderable bien a que aspiraba... de concedernos... por primera vez la anhelada sucesión... dispuso dejar a la posteridad un público y permanente testimonio, etc...".

Se configuró la orden con tres clases de miembros: caballeros grandes cruces, caballeros pensionistas y caballeros supernumerarios. Todos ellos debían hacer juramento solemnísimo en su profesión, obligándose a defender, vivir y morir en la religión católica apostólica romana y defender el misterio de su Patrona; no emplearse jamás directa ni indirectamente contra la persona del rey, su casa y sus estados; servir a su majestad bien y fielmente en cuanto fuera su voluntad destinarlos, reconocerle como único jefe y soberano de esta Orden y cumplir exactamente todos sus estatutos y ordenanzas. El Papa Clemente XIV por la misma bula de aprobación de la Orden concedía varias gracias, indulgencias, facultades y prerrogativas a los caballeros grandes cruces, ministros y pensionados de la Orden, que extendió a los caballeros supernumerarios el Papa Pío VI en su breve de 9 de diciembre de 1783.

Los caballeros grandes cruces se crearon en número de 60, sin incluir en ellos el gran maestre y los miembros de la familia real, siendo necesario tener veinticinco años cumplidos para su ingreso. Lógicamente, este último condicionamiento no obligaba a los miembros de la familia real. Tenían el tratamiento de excelencia, con el goce de entrar en palacio y otros numerosos honores. Los caballeros pensionistas eran 200, sin incluir a los ministros seculares de la Orden (secretario, maestro de ceremonias y tesorero). El rey se reservaba el derecho de aumentar o disminuir su número. Debían tener veinticinco años cumplidos para su ingreso y disfrutaban de los mismos honores, distinciones y prerrogativas que los caballeros de las cuatro ordenes militares españolas y la de San Juan. El número de los Caballeros supernumeratios era ilimitado y para el ingreso era necesario tener catorce años cumplidos.

Muy importante para su identificación es la descripción de las insignias que portan los miembros de la orden, que tomamos del *Tratado completo de la Ciencia del blasón,* de Modesto Costa y Turell, publicado en Barcelona en 1856:

"Las insignias de los caballeros grandes cruces son una banda de seda ancha, dividida en tres fajas iguales, la del centro blanca, y las dos laterales de color azul celeste, terciadas desde el hombro derecho a la faldriquera izquierda, uniendo sus estremos un lazo de cinta angosta de la misma clase, de la que pende la cruz de la orden".

Es muy importante destacar aquí que esta banda que describe Costa fue puesta en vigor en junio de 1792 por orden de Carlos IV que mandó la reforma del hábito. Desde la fundación de la Orden, la banda era azul celeste, con dos bordes estrechos blancos. Con ella vemos retratado a Carlos III y a los nobles de su corte. Podemos pensar que el cambio de colores en la banda se debió a la creación de la Orden de María Luisa, para damas, instituida por el monarca por decreto de 19 de marzo de 1792, bajo la advocación de San Fernando, con cruz que pendía de una banda terciada al hombro, morada, con una lista blanca en el medio. De las mismas características, pero azul, determinó el rey que fuera la que llevaba el nombre de su padre.

"La cruz es de oro, de ocho brazos iguales entre sí, que rematan en otros tantos globos lisos; en sus contornos tiene unas fajas de esmalte blanco, y en su centro llamas de azur; entre los brazos cuatro flores de lis de oro; sobrepuesto un escudo ovalado, su campo esmaltado de amarillo claro con ráfagas amarillas más oscuras, y en la parte exterior una orla de esmalte azul, colocada en la misma imagen de la Concepción de relieve, cuyo manto es esmaltado de azul con estrellas de plata, y la túnica y media luna blancas.

En el reverso tiene otro escudo sobre esmalte blanco; en el centro de éste la cifra de Carlos III de esmalte azur, y en su contorno y del mismo esmalte la inscripción *Virtuti et merito*. Dicha cruz pende de una corona de guirnalda de laurel cincelada de solo oro, y colocada en los dos globos superiores, en la cual enlaza el anillo por donde pasa la cinta.

Los caballeros llevan también cosido sobre el costado izquierdo de la casaca el escudo correspondiente, que es una cruz de ocho puntas con cuatro lises entre sus brazos, bordada de hilo y lentejuelas de plata; en su centro un óvalo de la misma materia con la imagen de la Concepción bordada de sedas; y á los pies de ésta la cifra de Carlos III con el lema: *Virtuti et merito*. Llevan también en las funciones de la orden el collar de ésta sobre los hombros, compuesto de eslabones, alternados de castillos, leones y trofeos militares, y en lo alto y bajo la cifra III. De este collar pende la referida cruz.

Los prelados y eclesiásticos que son recibidos en calidad de grandes cruces, usan con el trage y adorno propio de su dignidad la cruz o insignia de ella colgada al cuello con la cinta ancha correspondiente; pero siempre que van de corto llevan el escudo bordado de plata al lado izquierdo del pecho sobre la casaca; y también usan de él sobre el manteo o capa.

Por decreto de 25 de abril de 1815 concedió Don Fernando VII a los caballeros de número o pensionistas, que además de la cruz, llevasen una placa o escudo bordado de sedas de los colores de la cinta de la orden, en medio de ella la cifra del reverso de la cruz, y las flores de lis bordadas igualmente de seda de color de oro. Posteriormente se ha mandado que dicha placa sea bordada de plata.

En las funciones solemnes de la órden usan los caballeros seculares y grandes cruces el trage establecido, compuesto de manto de tercianela azul, cuajado de estrellas de hilo de plata, con su muceta, y dos fajas que caen desde el cuello hasta los pies, de la misma tela y bordadas del propio hilo; túnica de tercianela blanca, guarnecida de fleco de seda azul y plata; cúngulo de estas especies, y calzón de seda negro; sombrero liso con plumage blanco, espadin de acero liso, y el collar en la forma acostumbrada

Los prelados grandes cruces llevan en iguales ocasiones sobre la vestidura propia de su dignidad la insignia pendiente de la cinta, como lo hacen diariamente.

Los eclesiásticos grandes cruces que no son prelados, usan sobre la sotana, el manteo, como los seculares de su clase, llevando esteriormente sobre él la cruz en la cinta ancha que le corresponde.

Los ministros y demás caballeros seculares usan del propio trage que los grandes cruces, con la respectiva diferencia de la menor anchura de los bordados: los que gozan uniforme llevan sobre éste el manto, túnica y cíngulo. Los eclesiásticos usan de solo el manto sobre la sotana.

Los ministros seculares de la órden llevan al cuello la misma cruz pendiente de la espresada cinta.

La insignia de los demás caballeros pensionistas y supernumerarios es una cruz más pequeña con cinta más estrecha; pero en todo semejante á la anterior, y la traen colgada al ojal de la casaca, y los eclesiásticos de esta clase la traen pendiente del cuello con un cordón negro; pero si van de corto la llevan en el ojal de la casaca con la cinta mencionada".

El nacimiento del infante Carlos Clemente y la fundación de la Orden de Carlos III también tuvo eco en la literatura, pudiéndose destacar aquí un largo poema, escrito en latín por Tomás de Iriarte, titulado "Real y distinguida Orden Española de Carlos III instituida por el Rei N. Señor para perpetuar en la memoria de los hombres el felicismo nacimiento del Infante", concluyéndose con los siguientes versos:

"Del Niño hermoso en sus amantes brazos
Sostiene el mismo Rei la dulce carga.
En las tiernas mexillas de su NIETO
No se sonroja de imprimir la estampa

De los augustos labios; y con ojos
Que el gozo sin igual de la grande alma
Y la piedad paterna humedecían,
Contemplándole tierno, así le habla:
"O Niño! Soberano don del cielo!
"De toda esta Nación firme esperanza!
"De mi Casa delicia! Sí: tu nombre
"Vivirá, te lo juro, edades largas.
"Vivirá el feliz día en que has logrado
"Ver la luz, y al Hesperio suelo darla.
"Yo, Padre, lo deseo; Rei, lo mando.
"Y para que los siglos más te aplaudan,
"Instituyo en memoria de esta dicha
"Una ILUSTRE y REAL Orden HISPANA,
"Orden del TERCER CARLOS se apellida:
"Protéjela MARIA Inmaculada;
"Y de la Cruz la insignia venerable
"sea su distintivo, adorno y armas.



Gregorio Ferro. *Alegoría del nacimiento del infante D. Carlos Clemente.* Academia de San Fernando. Madrid.

"El galardón más noble y decoroso
"A LA VIRTUD Y AL MERITO reparta:
"Vaya, pues, pregonando al orbe entero
"Que ha nacido un INFANTE a las Españas".

La institución de la Orden de Carlos III por el católico monarca proporcionará a los artistas un bello motivo iconográfico, llevándose a cabo diversas pinturas con este tema, que podemos diferenciar agrupándolas de acuerdo con su contenido.

Antes de pasar a describir estas pinturas, debemos destacar dos cuadros que podrían tenerse como un antecendente de la exaltación del infante Carlos Clemente. Se trata del lienzo pintado por Michele Parrasio, la "Alegoría del nacimiento del infante don Fernando, hijo primogénito del rey Felipe II", hoy en el Museo del Prado, y del pintado del Tiziano —también en el Museo del Prado—, representado a "El rey Felipe II, después de la Victoria de Lepanto, ofreciendo al cielo al príncipe heredero don Fernando". Tanto estos como otros cuadros alegóricos del nacimiento de un infante se relacionan íntimamente con los que aquí nos interesan.

En primer lugar nos ocuparemos de aquellos cuadros cuyo tema sea propiamente el nacimiento del infante don Carlos Clemente y su ofrecimiento a la Divinidad, para seguir con la iconografía del acto de la institución de la Real Orden por el monarca, las imágenes de la Inmaculada Concepción con atributos de la Orden y los retratos de monarcas, eclesiásticos, nobles y políticos que portan sus símbolos.

Alegorías del nacimiento del infante don Carlos Clemente y su presentación a la Divinidad.

El nacimiento del infante don Carlos Clemente tuvo pronto reflejo en el arte, siendo numerosos los testimonios que conservamos del feliz acontecimiento. Destacaremos primero dos grabados realizados en el mismo año 1771. El primero de ellos fue "inventado" por Luis Paret y grabado por Juan Antonio Salvardor Carmona. Su pie grabado explica concisamente su contenido: "España conducida por Himeneo al Templo de Minerva, presenta al Infante recien nacido ante las aras de la Diosa. En el escudo de ésta se ven gravadas las insignias de la Orden de Carlos III y algunos amores descubren el signo feliz en que nació el Infante. Al REY y PRINCIPES Nuestros Señores consagra esta Obra y su leal rendimiento Juan Antº Salvador Carmona". El otro, fue grabado por Pedro Pascual Moles, según dibujo de Noël Halle. Con más personajes que el anteriormente mencionado, bajo el pie en el que aparece una inscripción latina, otra nos revela su contenido en estos términos: "La Fama en lo alto del templo de la Inmortalidad llama la atención de todo el orbe a ver el suceso más feliz para España. Esta tiene todos sus ojos bañados de regocijadisisma alegria puestos en el heroe que la gobierna, por ir viendo perpetuarse el Español Cetro en su Augusta Real Casa. La Fecundidad le presenta un nuevo Real fruto de la Providencia sobre su Reyno, nacidos de sus dos Hijos unidos con el vinculo y ardiente amor de la llama de Hymeneo. El principe a su lado, la princesa desde su lecho y hasta el tierno Infante desde las mantillas vibran a una acia el Monarca los rayos de sus ojos y encienden tanto el fuego del amor que les tiene, que se derrite en lágrimas su corazón paterno".

Junto a estos dos grabados, con un contenido eminentemente profano, encontramos otras obras en las que el recien nacido infante es colocado bajo la protección divina, acompañado de sus santos tutelares. En 1772 se fecha el lienzo pintado por Gregorio Ferro para el concurso de la Real Academia de Bellas Artes de aquel año, estudiado por Arnáiz en la monografía dedicada a este artista, de próxima publicación. En sentido horizontal, centra la composición en la parte superior Dios Padre que mirando a San Jenaro, obispo y mártir, y a San Lorenzo, indica con su mano derecha la parte izquierda de la composición donde se encuentra la imagen coronada de España que sostiene entre sus brazos el infante, protegido éste por el Ángel de la Guarda. Este mismo concepto encontramos en el dibujo que Alfonso Pérez Sánchez atribuye provisionalmente a Luis González Velázquez (1715-1763). Indudablemente se trata de la alegoría del nacimiento de este infante, por lo que debe ser obra de otro miembro de la familia González Velázquez, tal vez de Antonio. Luis había fallecido ocho años antes del nacimiento de Carlos Clemente. En este caso centra la parte inferior del dibujo (pluma y aguada parda sobre papel amarillento verjurado con filigrana de flor de lis) la figura del niño infante protegido por la alegoría de España. A ambos lados San Jenaro y San Lorenzo. Ángeles les rodean y en el ángulo izquierdo aparece San Miguel, sometiendo al demonio-dragón con una cruz. Corona la composición la figura de Dios Padre.

Podemos considerar ahora la presencia de estos dos santos en la escena. Su explicación es sencilla. En primer lugar, el obispo representa a San Jenaro, mártir, patrono de Nápoles —reino que lo fue de Carlos III—, lo que podría ya explicar su asistencia espiritual y protección al niño, pero, además, debemos mencionar la coincidencia de celebrarse su fiesta el mismo día 19 de septiembre, día del nacimiento de Carlos Clemente, colocándose este nombre, junto a otros, en el momento de su bautizo. También es fácil de explicar la presencia de San Lorenzo, por haber nacido el infante en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, cuyo templo está colocado bajo la dilecta advocación de este santo diácono aragonés.



Vicente López. *Carlos III ofrece la Orden.* Detalle del techo del Salón de Carlos III en el Palacio Real de Madrid.

En la Audicencia Territorial y Palacio de Justicia de Valencia se encuentran dos grandes cuadros pintados por Agustín Gasull en el último tercio del siglo XVII con escenas que narraban cómo Juan de Juanes pintó la prodigiosa imagen de la Concepción. Ambos lienzos estuvieron, al parecer, en la capilla de la Inmaculada de la antigua Casa Profesa de la Compañía de Jesús de Valencia, donde fueron modificados y repintados por José Vergara hacia 1792. En uno de ellos, del que nos ocupamos ahora, representó al infante Carlos Clemente en brazos de su madre, vestido de azul y blanco, en el momento de ser ofrecido a la Inmaculada Concepción. Personajes femeninos acompañan a la princesa, mientras que angelitos revolotean sobre el altar. El otro muestra al rey Carlos III.

Otros lienzos, propiedad de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, depositados en el Museo Municipal de Madrid se ocupan también de este tema.

Iconografía de la institución de la Orden

Entre todas las representaciones pictóricas de la institución de la Orden de Carlos III, debemos destacar en primer lugar la que Vicente López pintaba al fresco en 1828 en la bóveda que cubre el llamado Salón de Carlos III en el Palacio Real de Madrid. De esta pintura hace amplia descripción Francisco José de Fabre, un año más tarde que



M. S. Maella. *Carlos III con el hábito de su Orden.* Palacio Real. Madrid.

fuera concluída (1829). La divide Fabre en dos partes: "La primera expresa simbólicamente el voto e institución del augusto fundador de la Orden; y la segunda, los accesorios emblemáticos correspondientes a semejante acontecimiento", describiéndola así:

"Lo primero está significado convenientemente en el testero, que es el sitio principal de la bóveda, mediante un gran grupo de figuras situadas delante y en el zócalo de un grandioso templo del orden dórico, cuyos ornatos corresponden al acto solemne que en él se figura celebrar: delante de él hay un altar con las insignias de la Orden.

El ilustre Monarca de las Españas, el religiosisimo Sr. D. Carlos III, revestido de gran gala y con todas las insignias propias de la soberanía, se manifiesta en primer término puesto de rodillas, con los brazos abiertos y los ojos dirigidos al cielo, ofreciendo acciones de gracias por el singular beneficio que el Altísimo se había dignado dispensar al trono y reino de España, en la anhelada sucesión concedida a los Serenisimos Príncipes de Asturias; causa de esta distinguida Institución.

Y como esta Orden, llamada como por antonomasia Española, fue fundada bajo la poderosa protección de María Santísima en el misterio de su Concepción purísima, por el que es Patrona de estos reinos, se significa mediante el símbolo de la muger misteriosa del Apocalipsis, colocada á la parte superior de la composición como que constituye el objeto principal de ella... Como esta Orden distinguida fue un testimonio de la acendrada religión, sólida piedad y profunda gratitud del augusto Monarca que la instituyó, y estas virtudes son las que más influyeron en su fundación y más caracterizan el voto, por esto se hallan expresadas sus figuras iconológicas cerca de la del Rey, y con los atributos que les son propios".

Rodean el altar alegorías de la Religión, Piedad, Gratitud, Monarquía Española, Felicidad Pública, Placer, Nobleza, Virtud, Mérito, Honor, Paz y Discordia, Mal y Rebelión, Historia —en acción de arrebatar al tiempo un pergamino y junto a un genio que entre libros y códices está ocupado en arrollar un gran papel en que se supone estar contenidos los motivos de la institución de la distinguida Orden Española de Carlos III y los estatutos que la dirigen—, el Tiempo y la Fama. En la cornisa, bajo el testero, una larga inscripción latina con letras doradas cuya traducción sería esta: "A Carlos III, Monarca religiosisimo, instituyendo la Orden española bajo la protección de la Virgen Inmaculada. Para premiar la virtud y el mérito. En el techo mismo de donde subió al cielo para recibir mayor premio de su mérito y de su virtud. Fernando VII, su nieto, quiso que se pintara en el año de 1828. En los ángulos, en nichos, aparecen los elementos que conforman el collar de la Orden: la cifra del Monarca —III— en medio de una guirnalda formada por ramos de olivo, palma y laurel; un león, un castillo con ornatos y, por último, trofeos militares. En la parte central de la cornisa aparecen tres bajorrelieves que completan la pintura principal: el primero de ellos representa la potestad del soberano que anuncia a las cuatro partes del mundo la creación de la Orden Española. El segundo significa la Majestad Real recompensando el mérito y la virtud; y el tercero nos presenta al rey a la Monarquía ofreciendo al infante recién nacido y la Orden misma en el ara de la Religión y la Piedad.

El boceto de esta pintura se conserva en el Casón del Buen Retiro.

Es este salón, conocido hoy como de Carlos III, el lugar donde murió el monarca fundador —tal como se refleja en la inscripción— y donde tuvieron lugar las reuniones de los Capítulos de la Orden. Por ello, se completa la decoración de la sala con otros elementos que hacen también alusión a la misma Orden. Destacaremos el lienzo pintado por Mariano Salvador Maella que nos presenta a Carlos III con el hábito de la Orden; los bordados que decoran la cenefa que enmarca las sedas de los muros, con la representación de los elementos antes mencionados: cifra, león, torre y trofeos militares; o de los que tapizan la sillería imperio del mismo salón.

Otra gran composición pictórica con el tema de la fundación de la Orden de Carlos III es la que preside el altar principal de la capilla conocida como de Nuestra Señora del Olvido o de Carlos III en la basílica conventual de San Francisco el Grande en Madrid. Su descripción la tomamos del proyecto presentado por su autor, el pintor Casto Plasencia, en 1885 y que hoy se encuentra en el Archivo de la Obra Pía de los Santos Lugares, en el Ministerio de Asuntos Exteriores:

"He procurado acomodarme al estilo barroco Español según se me había encargado eligiendo el más juicioso para ofrecer una muestra del citado estilo, no en sus exageraciones, sino en ese término prudente que constituye el carácter de un género artístico...; el estudio del asunto y forma de desarrollarle, místico y conmemorativo a la vez

debía redundar en loor del Misterio de la Inmaculada Concepción bajo cuyo patronato fue instituida la Real y distinguida Orden de Carlos III, y expresar el acto de piedad de su regio fundador, dominando lo divino por su naturaleza superior y sin exclusión de lo humano por la importancia histórica del hecho.

La Santísima Virgen de la Concepción desciende de los cielos rodeada de los coros angélicos llevando en las manos el collar de la Orden para imponérselo al monarca. Es un regocijo celeste: y los ángeles, arcángeles y serafines lo demuestran con sus variadas, inocentes y risueñas actitudes; el fondo de la figura principal, la de María, es una nebulosidad etérea, en la cual se destaca el velo de la Virgen y sobre la figura de ésta, forman cabecitas de ángeles, una a manera de guirnalda que es su corona celestial; un ángel en actitud grave presenta el libro de los Evangelios sobre el cual prestan su juramento los caballeros de la Orden; otro, en actitud más decisiva y enérgica, lleva en su mano derecha la espada y bajo el brazo izquierdo el sombrero como signos humanos; otro, en términos menos importantes, agita un incesario en las alturas y en la parte superior del cuadro otro espíritu celeste contempla aquel acto divino. El blanco y azul, el rojo y el amarillo colores de la Orden y nacionales, representan con su mancha la alegoría del color.

En primer término y cubierto con el manto de la Orden, está arrodillado el fundador, ante las gradas del altar, en actitud de adorar a la Virgen, y vuelto de espaldas al espectador, pues la proximidad de la figura, si el rostro estuviera visible, distraería la atención del asunto superior: no tiene la cabeza baja, porque sería apartar la vista del divino misterio de que era tan devoto y porque aquella disposición sin quitar nada a lo piadoso creo que da nobleza y caracteriza la figura del monarca; finalmente, un mancebo, apoyado en la izquierda del altar, desarrolla el pergamino que contiene la Bula en que el Papa Clemente XIV aprobó la Orden de Carlos III.

La bóveda completa la decoración y el pensamiento, figurando en las alturas danzas y orquestas celestiales, que con variadas y numerosas figuras de ángeles y espíritus se desarrollan por toda ella en diversas posturas y con instrumentos y atributos correspondientes al asunto y al estilo.

En las pechinas visibles están colocados el escudo nacional y el de la Religión, como orden que es española y cristiana; así como en las dos restantes la cruz de Jerusalén y la de San Francisco con la impresión de las Llagas en los brazos: palmas, flores mezcladas con signos y atributos de la Orden, completan los adornos y accesorios cuya descripción sería tan prolija como inútil". Madrid 4 de febrero de 1885. Casto Plasencia (firma y rúbrica autógrafas).

Francisco Bayeu pintaba en 1794 la bóveda del actual salón de Tapices del Palacio Real de Madrid, cuyo tema fue "Las Órdenes de la Monarquía Española", en la que junto a las virtudes y alegorías propias de la monarquía, aparecen los emblemas de las tres Órdenes entonces fundadas: la del Toison de Oro, la de Carlos III y la de María Luisa, fundada, como ya hemos visto, por el rey Carlos IV, honrando así la figura de su esposa, la Reina María Luisa de Parma, madre del infante Carlos Clemente, por cuyo nacimiento se fundó la de Carlos III. Angelitos portan las bandas, con los colores propios de cada una de las Órdenes, y la Gran Cruz o el Toisón. El boceto de esta bóveda se conserva en el Museo del Prado.

Imágenes de la Inmaculada Concepción con atributos de la Orden

Por ser la Inmaculada la patrona de la Orden, es fácil suponer la numerosa iconografía en la que se representa a la Virgen rodeada de los personajes reales o de atributos de la Orden.

En 1778, el rey Carlos III encargó a Mariano Salvador Maella y a Francisco Bayeu la decoración de la colegiata de La Granja de San Ildefonso. En uno de los lienzos debía pintar Maella una Inmaculada Concepción, representándola con los atributos de la Real Orden. El boceto, que se conserva en colección particular (1,45 x 1 m.), tiene importantes diferencias con la obra definitiva. Centra ambas composiciones a la imagen de la Inmaculada, entre ángeles, y en un plano celestial, mientras que en el terrenal, aparece una alegoría de España, en figura femenina, que presenta a la Inmaculada el gran collar de la Orden de Carlos III. En el ángulo inferior izquierdo un angelito juega con el manto de la Orden y porta la espada. La obra definitiva, en uno de los altares de la colegiata de San Ildefonso,

de grandes dimensiones, tiene en vez de la figura de España, la imagen de San Frutos, anacoreta, patrono de la diócesis de Segovia a la que pertenece La Granja. Un angelito sostiene en su mano el gran collar de la Orden mientras que otro levanta un extremo del manto y lleva el cetro. Pudiera tratarse, sin embargo, de obras diferentes.

Otra interesante iconografía es la estampa que en 1782 el grabador Vicente Calcerán puso a la venta. Representa a la Inmaculada rodeada de ángeles y a sus pies el rey Carlos III, su esposa, los príncipes de Asturias y otros miembros de la familia real, además de la alegoría de España que pone a los pies de la Inmaculada las insignias de la Orden.

En colección particular de Barcelona se conserva un interesante lienzo atribuido hoy a Gregorio Ferro y que Arnáiz piensa se trata de una primera idea para la decoración de la capilla del Sagrario de la Catedral de Guadix. La Virgen, vestida con túnica y el manto de la Orden de Carlos III, intercede ante Dios Padre por el género humano representado por Adán y Eva. Un angelito porta el gran collar.

Por último, debemos destacar el grabado que podemos titular como "Proclamación de la Inmaculada", dedicado al rey Carlos IV, y en el que aparecen los papas, eclesiásticos, santos, reyes y príncipes adorando la Inmaculada Concepción que en la gloria está escoltada por la Santísima Trinidad. En primer plano, los reyes Carlos III y Carlos IV, ambos con la banda y el gran collar de la Orden. Fue dibujado hacia 1791 por J. Bautista Suñer y lo grabó Vicente Capella en Valencia en 1792.

En la sacristía de San Francisco el Grande de Madrid se conserva un manto azul para la Purísima, bordado en plata, de seda, recamado de estrellas con cenefa donde aparece el guarismo de Carlos III. Fue regalado por doña Isabel II, como consta en un recuadro: "SS. MM. los Reyes Católicos Dña. Isabel 2 y D. Francisco de Asis a la Purisima que se venera en la Iglesia de S. Francisco el Grande de Madrid. Año 1860".

Monarcas

A partir de su institución, es constante en la iconografía de los monarcas españoles que éstos presenten los emblemas de la Orden de la que son jefes y grandes maestres, portando bien el manto y hábito o tan sólo la banda y el gran collar. Por supuesto, no podemos hacer aquí ni una breve relación de todos los retratos de monarcas españoles que muestran los distintivos propios de la Orden, pero si destacaremos aquellos de mayor interés.

En primer lugar, debemos hacer mención de aquellos en los que los reyes visten el hábito de la Orden de Carlos III. Lógicamente, el más representativo es el que pintado por Mariano Salvador Maella, y fechado en 1784, preside la Sala de Juntas de la Orden de Carlos III en el Palacio Real de Madrid. Lleva el monarca túnica corta, con pequeña cenefa azul clara y cinturón. Sobre la túnica, el manto, también blanco y con la misma cenefa, más ancha, que presenta alternadamente, bordados en plata, los emblemas de Castilla, de León y la cifra de Carlos III, que igualmente aparecen en la pequeña esclavina. Luce en su pecho el gran collar de su Orden y el del Toison. Réplica de este retrato podemos considerar el que se conserva en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Méjico. Andrés de la Calleja pintó al rey Carlos III con armadura, y cubierto con el manto de la Orden. Se encuentra en la actualidad, este lienzo, en la colección real de Gripsholm, en Suecia.

Singular es la interpretación alegórica de Carlos III como fundador de su Real Orden, pintada por Antonio González Velázquez poco antes de 1778 y grabada por Manuel Salvador Carmona en esta fecha. El óleo se conserva en el Museo Cerralbo de Madrid. Sobre un fondo arquitectónico, en el que se dibuja el templo de la Inmortalidad, aparece sobre un pedestal la figura de Carlos III vestido con el hábito de su Orden. A sus lados, las alegorías de la Virtud y el Mérito. Un angelito lleva el gran collar de la Orden. Igualmente recordamos el lienzo que representa al rey Carlos III con manto de su Orden señalando con una mano la banda que ciñe su pecho. Tras él, dos personajes, uno de los cuales ostenta la banda y el gran collar de la Orden, que ya mencionamos se encuentra en Valencia.

También Maella pintó al rey Carlos IV vestido con el hábito de la Real Orden establecida por su padre, pero lo representó ya con la innovaciones que el monarca introdujo en el primitivo hábito. Lo vemos así, en este retrato

conservado junto al de su padre en la colección de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Méjico, vestido con túnica abierta y ceñida con cíngulo y sobre ésta, amplio manto tachonado de estrellas y con cenefa similar a la antes descrita.

Este mismo hábito, pero completado con la banda, viste el rey Fernando VII en los dos retratos que pintados por Vicente López se conservan en el Ayuntamiento de Valencia (1808) y en el Museo de Játiva (Valencia) (hacia 1809).

Mucho más numerosos son los retratos de los monarcas en los que éstos presentan la banda, gran cruz o collar de Carlos III. Debemos tener siempre en cuenta —para precisar su cronología en aquellos retratos no fechados— la fecha de 12 de junio de 1792, cuando se fijaron las características y colores de la banda. Como ya hemos visto, desde su fundación hasta esta fecha, se trataba de una banda azul celeste con dos estrechos bordes blancos, mientras que a partir de entonces, se adoptó una banda de seda ancha, dividida en tres fajas iguales, la del centro blanca y las dos laterales de color azul celeste.



Carnicero. *Godoy*. Museo Romántico. Madrid.

Todos los retratos de Carlos III presentan, lógicamente, la primitiva banda. En el más antiguo de los conocidos, el firmado "ALARA FT. A. 1777", que se conserva en el Ministerio de Hacienda, lleva la banda y el gran collar. También de este monarca destacaremos el retrato de Goya, con traje de corte, la banda y el gran collar, pintado en 1787, y que se conserva en el Banco de España o los diferentes retratos del monarca, vestido de cazador, todos ellos con la primitiva banda.

Lógicamente, en el retrato realizado hacia 1761por Antonio Rafael Mengs a su llegada a España, presenta el monarca sobre su pecho las órdenes del Toison, Saint-Esprit y San Jenaro, y este retrato, conservando hoy en el Museo del Prado, fue considerado como "retrato oficial", realizándose numerosas copias, como la del Ministerio de Hacienda, siendo grabado en numerosas ocasiones. Nos interesa aquí destacar, cómo manteniéndose en todo momento fiel al retrato original, Manuel Salvador Carmona introduciría ligeras variantes en algunos retratos, en los que aparecen la inscripción "Pintado por Mengs" o "Mengs delin". Y esta variación no es otra que la colocación sobre los hombros del monarca de la banda y el gran collar de su Orden. Entre todos ellos destacaremos el grabado en 1783, encargado un año antes por el conde de Floridablanca.

Por lo que respecta a Carlos IV, encontramos en sus retratos algunos en los que presenta la primitiva banda, es decir, anteriores a 1792, y otros en los que ya lleva la que él dispuso. Entre los primeros destacaremos el retrato como príncipe de Asturias, obra de Maella, que se conserva en el Ministerio de Hacienda, y ya como rey, los que se conservan en el Museo del Ejército, Academia de la Historia, Museo Lázaro Galdiano y Museo del Prado, en Madrid, además de los del Museo Municipal de Compostela y del Museo de Córdoba, todos obras de Goya. Con la nueva banda destacaremos el retrato de Carlos IV con uniforme de coronel de Guardias de Corps y otro de cazador, ambos de Goya, en las colecciones del Palacio Real, donde se conserva otro retrato del monarca, ya anciano, pintado por Juan Antonio Ribera. También haremos mención de los grupos familiares en los que aparece el rey, y entre ellos, y en primer lugar, el famoso lienzo de Goya conocido como "La familia de Carlos IV", pintado en Aranjuez en la primavera de 1800 y que se conserva actualmente en el Museo del Prado. Todos los varones representados en esta obra llevan la banda y otras condecoraciones de la Orden de Carlos III, mientras que las mujeres llevan la de María Luisa. Igualmente, llevan la banda de Carlos III todos los retratados en el cuadro conmemorativo de la visita de Carlos IV a la Universidad de Valencia, visita realizada en noviembre de 1802, que plasmó Vicente López, presentándolo al rey el día 6 de diciembre del mismo año.

Numerosos son, por otra parte, los retratos de Fernando VII en los que presenta la banda de Carlos III, siendo particularmente interesantes los de Goya, dos de los cuales se conservan en el Museo del Prado. Otros muchos pintores también retrataron al monarca o copiaron lienzos de sus pintores de cámara, sobre todo Vicente López.

Tan sólo haremos mención, por último, del retrato del rey don Amadeo I de Saboya, pintado por Carlos Luis de Ribera y que se conserva en la colección del Banco de España.

Eclesiásticos

Ilustres prelados y eclesiásticos españoles fueron distinguidos por los monarcas con la Real y Distinguida Orden de Carlos III. Todos ellos, tal y como corresponde, ostentan en sus retratos —más o menos oficiales—, los distintivos de la Orden. Así lo vemos, entre otros, en los retratos que Vicente López hiciera del cardenal don Luis María de Borbón (hacia 1804), en colección particular; del cardenal don Francisco Antonio Cebrián, en la catedral de Orihuela (hacia 1816) o del arzobispo de Tarragona don Felix Sotans (hacia 1819). La Gran Cruz de la Orden pende de una cinta con sus propios colores, en mitad del pecho. Llevan, además, el escudo bordado. Más interesante es el retrato de don José Moreno Mazón, arzobispo de Granada, pintado por Manuel Gómez Moreno en 1886 y que se conserva en el Palacio Arzobispal de Granada. Lleva, junto con otras numerosas condecoraciones, la banda de la Orden, de la que pende la Gran Cruz, el gran collar de la misma Orden y la venera.

Los eclesiásticos que no fueron grandes cruces, sino simplemente pensionistas o supernumerarios, llevaban la cruz pendiente de un cordón negro, llevando el escudo bordado sobre el manteo. Cuando iban de corto ostentaban la condecoración en el ojal de las casacas con la cinta. Entre estos eclesiásticos haremos mención de un retrato de don José Duaso y Late, pintado por Goya en 1824, que se conserva en el Museo de Sevilla y un retrato de personaje desconocido, pintado por Vicente López hacia 1837, hoy en colección particular. Ambos llevan las insignias antes mencionadas.

Los nobles, políticos, artistas y otros personajes que poseían la Orden de Carlos III se mandaron retratar con los atributos de la misma y así encontramos variadísimos ejemplos, tanto en pintura como en escultura. Las características de las insignias son las ya mencionadas, debiéndose prestar atención en todo momento a la fecha de la ejecución del retrato, pues según sea anterior o posterior a junio de 1792, la banda es distinta. Por citar simplemente, y a modo de ejemplo, algunos personajes de la corte de Carlos III, haremos mención de los lienzos de Goya representando al conde de Miranda (1874, Museo Lázaro Galdiano, Madrid); del conde de Gausa, antes en la colección Casatorres, de Madrid (fines 1784 principios 1785); de don Luis de Borbón, del Museo de Cleveland (1783), de los distintos retratos del conde de Florindablanca (Banco de Urquijo, Madrid, 1783; Catedral de Madrid, 1789 o el del Banco de España); del conde de Altamira (Banco de España, 1786-1787) y del sexto conde de Fernán Núñez, biografo del monarca, ejecutado entre 1786 y 1787 (colección duquesa de Fernán Núñez, Madrid).

Curiosamente, la mayor parte de los nobles que asisten en la iglesia de San Jerónimo el Real de Madrid a la Jura del Príncipe de Asturias, celebrada el día 23 de septiembre de 1789 llevan la banda de la Orden. Fueron inmortalizados por Paret en el magnífico lienzo que se conserva en el Museo del Prado, obra realizada en 1791.

Los retratos de los personajes de las cortes de Carlos IV, Fernando VII o Isabel II presentan la banda definitiva. Citaremos tan sólo los del general Ricardos (Museo del Prado, Madrid 1793-1794); del duque de Alba (colecciones Sueca, Madrid, y Mc Cornik, Chicago, USA, 1795) o del marqués de Sofraga (Fine Arts Society, San Diego, USA 1785), todos ellos pintados por Goya. También haremos mención del retrato de Godoy, pintado, asimismo, por Goya, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y del pintado por Antonio Carnicero, del Museo Romántico de Madrid. Otros muchos retratos ejecutó Vicente López, como los de Isidro González Velázquez y del marqués de Casteldosrius, del Museo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, el de Marcelo de Azcárraga y Palmero, presidente del Senado, obra de Luis Menéndez Pidal, o el del duque de la Victoria, el general Espartero, del Palacio del Senado, pintado por Antonio María Esquivel, en 1842.

BIBLIOGRAFIA

ARNÁIZ, José Manuel: *Gregorio Ferro*. En prensa.

BENITO DOMENECH, Fernando: Sobre Agustín Gasull, José Vergara y una traza de la antigua iglesia de la Compañía de Valencia. *Archivo de Arte Valenciano*, año LXIII, Valencia, 1982, pp: 66-68.

CONDE DE FERNÁN-NÚÑEZ: *Vida de Carlos III*, Madrid, 1898.

Constituciones de la Orden española de Carlos Tercero, instituida por el Rey a 19 de septiembre de 1771, en celebridad del nacimiento del Infante, Madrid, Imprenta Real, 1771.

Constituciones de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III, Madrid, 1804.

CORTES ECHANOVE, Luis: *Nacimiento y crianza de personas reales en la Corte de España* (1566-1886). Madrid, 1958, pp: 134-145.

COSTA Y TURELL, Modesto: *Tratado completo de la Ciencia del blasón, o sea, Código Heráldico-Histórico, acompañado de una breve noticia de las principales órdenes de caballerías y de un diccionario abreviado de los términos del blasón.* Barcelona, 1856.

FABRE, Francisco José: *Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Real Palacio de Madrid,* Madrid, 1829.

FERRER DEL RÍO, Antonio: *Historia del Reinado de Carlos III de España, Madrid,* 1856.

MORALES Y MARÍN, José Luis: *Los Bayeu,* Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Zaragoza, 1979.

MORALES Y MARÍN, José Luis: *Vicente López,* Zaragoza, Guara Editorial, 1980.

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier: *Museo del Prado. Catálogo.* Madrid, 1972.



ARQUITECTURA PERIFÉRICA EN LA ÉPOCA DE CARLOS III: *El Consejo de Castilla, la Academia de San Fernando y el Arzobispado de Granada*

POR ESPERANZA GUILLÉN

EL PROCESO QUE VIVE LA ESPAÑA DEL SIGLO XVIII HACIA LA definición de una nueva forma de hacer arquitectura, al margen de circunstancias ideológicas previas, determinadas por el conocimiento más o menos exhaustivo de una literatura técnica que tiene cada día mayor

difusión, se verá propiciado, sin duda alguna, por un hecho estrictamente político: la existencia de un poder fuertemente centralizado que crea las instituciones necesarias para dar la espalda al oscurantismo generalizado del último período Austria.

El hecho de que sea precisamente bajo el reinado de los Borbones y, en especial, de Carlos III, cuando en España se produzca la más radical censura a muchas áreas de su conocimiento, a los principios, infalibles hasta el momento, de su tradición, no es algo gratuito. Con todo, el setecientos español no debe ser considerado exclusivamente desde el punto de vista de su mayor o menor derivación de los procesos reformistas que estaban sufriendo otros países; pues, si bien es cierto que hubo de hacer frente a similares dificultades económicas, sociales o ideológicas con un manifiesto retraso temporal, también lo es el que las soluciones adoptadas revistieran las particularidades que, por este mismo retraso, les otorgaban el conocimiento de la Ilustración europea y las enseñanzas dimanadas de su propio pasado histórico.

Es, en efecto, en este período, cuando más claramente los sentimientos estéticos de la clase en el poder se van a ver reflejados en la práctica artística mediante la primera experiencia de institucionalización cultural a gran escala. La creación de la Academia de Bellas Artes de San Fernando será el factor desencadenante del más violento choque entre los nuevos planteamientos formales que propugnan una progresiva depuración de los elementos barrocos hacia la severidad clasicista y, por otra parte, la inercia feroz de una arraigada tradición.

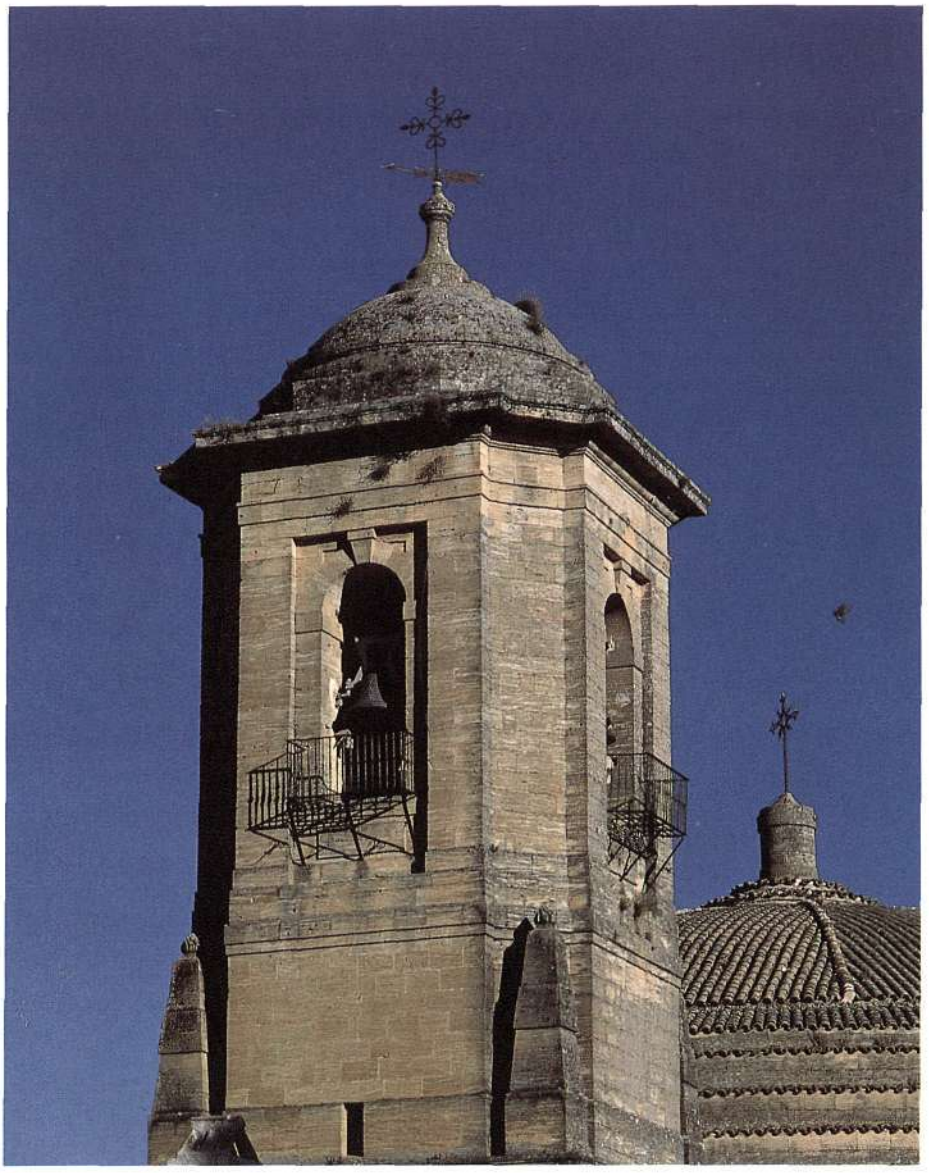
Por esto, hemos creído conveniente destacar la incidencia que las instituciones centrales tuvieron en un caso periférico como el de Granada: qué relaciones se mantuvieron con una fuerza hasta el momento omnipresente y paralela como la Iglesia, qué móviles económicos motivaron el control de las edificaciones y, por último, cuáles fueron los resultados reales en el terreno de las artes de las nuevas propuestas ilustradas.

Aunque no pueda hablarse de la existencia de un estilo consolidado en las obras religiosas que se producen al amparo de las nuevas dependencias, lo cierto es que desde las primeras manifestaciones que podríamos situar en torno a 1775, ya se muestra explícitamente una franca tendencia al clasicismo.

En 1773 se envía una Real Cédula al presidente de la Cancillería para que no se permita hacer obra alguna en las iglesias del "Obispado de Almería y demás del Reyno de Granada" sin que previamente sus planes hayan sido reconocidos por arquitectos de la corte y sin haber recibido el real permiso (1). Esta orden obedece a la recuperación de un antiguo privilegio de la Corona española sobre la fundación religiosa en los terrenos reconquistados a los musulmanes. En ellos, todas las iglesias eran de Patronato Regio, siendo, pues, el monarca, como patrono de todas ellas, el único facultado para decidir el futuro de las obras.

Fachada de la Colegiata de Santa Fe. Granada.

Como diría Caveda, "los primeros conatos de esta Academia tuvieron por objeto metodizar la enseñanza, difundirla por las diversas provincias de la Península, formar el gusto de los artistas y ejercer una saludable censura



Torre de la iglesia de la Encarnación. Montefrío. Granada.

sobre los proyectos y los planes de los edificios" (2). Esta "saludable censura" encontrará su expresión más patente en un intento por hacer, en palabras de Jovellanos, "una sangrienta guerra a las obras de bárbaro y depravado gusto" (3), mediante la difusión de una serie de Reales Órdenes que obligaban a la consulta a la Academia de San Fernando de todos los proyectos que se hicieran de edificios públicos.

La rémora burocrática que necesariamente imponía el nuevo procedimiento, pues los trámites alargaban de forma considerable el tiempo de ejecución de las obras, tendría como resultado inmediato una cierta homogeneización de los proyectos fechados a partir de ahora. Los encargos recaen, con carácter prácticamente exclusivo, en un arquitecto que se liga de modo directo a las primeras actuaciones de la Academia y a la corte como es Ventura Rodríguez, quien envía a individuos de su confianza, discípulos suyos formados en las nuevas propuestas académicas como Domingo Lois Monteagudo o Francisco Quintillán para desarrollar sobre el terreno los diseños que, previamente, él ha realizado.

A Ventura Rodríguez se deberán las trazas de una amplia serie de edificios religiosos como las parroquiales de Santa Fe, Algarinejo, Vélez Benaudalla, Molvizar, Cájar, Olula del Río, Talará (hoy Lecrín) o Alcútar de Bérchules, que reflejan diversas elecciones formales, tanto en la adopción de los planes (basilicales de cruz latina inscrita, de salón o centrales de cruz griega), como de las cubiertas, en las que predomina el empleo del medio cañón reforzado con arcos fajones y, con menos frecuencia, las bóvedas vaídas o las cúpulas. Las cabeceras, destacadas o no, siempre son planas y el sistema de soporte es el pilar, de forma casi exclusiva.

En cuanto al aspecto exterior de estos edificios, si exceptuamos los proyectos más ambiciosos de Santa Fe, Vélez Benaudalla o la cabecera y torre de la iglesia de la Encarnación de Loja, la nota más característica es la práctica inexistencia de elementos que ornamenten o monumentalicen su sencillez constructiva. Así, al escaso desarrollo en altura de las torres, constituidas por un cuerpo que sirve a estrictos intereses funcionales de posibilitar que las campanas sean oídas a cierta distancia, hay que agregar el que sus fachadas principales se limiten a una puerta adintelada sobre la que, generalmente, se sitúa una cartela alusiva al carácter de fundación real del edificio o a la fecha de su ejecución y, más arriba, un vano de medio punto, ocular o adintelado permite iluminar el interior con el apoyo de otros, de las mismas características, que recorren las fachadas laterales. Suelen cubrirse a dos aguas, lo que genera un frontón sobre la portada delantera que es, habitualmente, el único acceso a la iglesia.

En todos estos lugares, las nuevas construcciones vienen a sustituir a antiguos edificios insuficientes ante un crecimiento notable de la población o, con más frecuencia, en estado ruinoso, ya que los escasos recursos de algunas zonas, unidos al desinterés prolongado o la mala gestión por parte de los organismos encargados, habían limitado las obras a ineficaces reparos que obligan ahora a la demolición.

En muchos casos las condiciones, tanto del edificio como de su ornamentación interior, no podían ser más desastrosas. En 1771, el cura párroco de Algarinejo escribió al presidente de la Chancillería de Granada una carta en respuesta a la petición de hacer un inventario de los ornamentos sagrados. En ella puede constatarse este hecho cuando se refiere a "ser cosa mui agena del espíritu y creencia de nuestra Santa Religión que el Soberano Dios de las Virtudes, además de estar en este templo como en un establo, esté servido en sus altares y sacrificios con unos ornamentos los más indignos y deteriorados"; concluyendo: "y no piense su Ilustrisima que quanto le manifiesto es exageración mía sino realidad; pues le aseguro que las cosas de esta iglesia deben ser lloradas con lágrimas de sangre" (4). Esto, que no deja de ser una anécdota, puede ilustrar la pésima situación de muchas de las iglesias del Arzobispado. Posiblemente, el sacerdote acentuó patéticamente las condiciones del templo, pero lo cierto es que pocos años después fue sustituido por otro cuyas trazas se debieron a Ventura Rodríguez.

La presencia de este arquitecto tras la inmesa mayoría de los edificios que, por estas fechas, se erigen en toda la provincia de Granada, se verá contrapesada por el proyecto de mayor entidad que se efectúa en la capital: el convento de las Comendadoras de Santiago, encargado a Sabatini, permanente rival de Ventura Rodríguez en la corte. Es, pues, interesante constatar cómo en estos dos arquitectos persiste la competencia que ya anteriormente se manifestaba en los encargos madrileños. La adscripción de Ventura Rodríguez a las obras de la provincia y de Sabatini a las de la capital no deja de ser un dato significativo a tener en cuenta. Ninguno de los dos supervisa personalmente el desarrollo de las obras y ambos cuentan con arquitectos de su confianza, Domingo Lois Monteagudo y Francisco Aguado, quienes, posiblemente, de no haber mediado tan estrecha dependencia, podrían haber llevado a cabo con eficacia todas las fases de algunos proyectos locales.

El primer capítulo de la actuación de la Corona en el Arzobispado granadino es la iglesia colegial de Santa Fe. El primitivo templo se encontraba en un estado deplorable, como puede verificarse en el informe que, en 1770, hace Hernandez Bravo para su ampliación: "En cuanto al todo de los Machones de la Iglesia se necesita extinguirlos desde el piso hasta la armadura por estar rebentados y apuntalados" (5). La construcción de nueva planta se dispuso en 1772 ante la solicitud que el cura y distribuidores de Fábrica de esta colegial enviaron al Consejo de la Cámara el 15 de julio de 1765, en la que exponían la necesidad de ampliar la referida iglesia. Vistos los informes del arzobispo y del presidente de la Chancillería, se acordó destinar parte de los caudales de cuarta y tercia decimal a las obras. Previamente y, como es habitual, se practicaron varios reconocimientos que informaban sobre el estado del edificio y se hicieron planos enviados a la inspección y aprobación del Consejo. Todo el expediente fue remitido al arquitecto

mayor de obras de Madrid, Ventura Rodríguez, a fin de que expusiese su dictamen. Éste, al observar que no era posible reparar la primitiva iglesia "por ir fundada sobre flacas, y débiles paredes, que en su origen se fabricaron de pilastras de ladrillo, y tapias de tierra cuyo diseño se había formado por consideración al vecindario de aquel pueblo y a la gente que de fuera de él concurre a su iglesia en el tiempo de agosto", realizó los planos para un nuevo edificio insinuando la posibilidad de encargar su ejecución, para la perfección y seguridad del mismo, a un "arquitecto teórico práctico" como era Domingo Lois Monteagudo, quien realizaría la obra por tercios anticipados a fin de asegurar la fidelidad a lo proyectado (6).

Este encargo ligará definitivamente al arquitecto gallego a la provincia de Granada, en la que residirá hasta su muerte en 1785 (7), y a las obras de Ventura Rodríguez en la misma.

Es significativo que sea precisamente la iglesia colegial de Santa Fe la primera que se lleve a cabo con la directa supervición de las instituciones madrileñas, al ubicarse en una localidad de peculiares referencias simbólicas para la monarquía. Santa Fe es una ciudad que se levanta sobre el último campamento de los Reyes Católicos en el momento inmediatamente previo a la toma definitiva de Granada "cuya iglesia fue la primera atención de los Señores Reyes Católicos en la conquista de Granada y haberse enarbolado en ella el estandarte de la Fe, cuya memoria es digna de conservarse" (8). Son, por esto, muy numerosas las alusiones a estos monarcas asociados a la figura del promotor real del nuevo edificio. Así, si la portada queda sellada con el escudo de Carlos III, en ella misma se alude a la reconquista al encontrarse las estatuas de Fernando e Isabel en los intercolumnios laterales del monumental pórtico toscano que da acceso al interior de la iglesia, y al verse coronada por un cartel con el "Ave María" que tiene como macabra base la cabeza de un árabe (9). En la ceremonia de colocación de la primera piedra se enterraron monedas de ambos reinados (10) y los órganos situados a los lados de la capilla mayor se encuentran decorados con los retratos de los Reyes Católicos y de Carlos III y su esposa.

Este edificio refleja, pues, una intención manifiesta de señalar la continuidad de la realeza española, conectando la figura del actual monarca con aquellos que protagonizaron el momento más glorioso de la historia de la ciudad. La iglesia, de cruz latina inscrita a la que se adosa con relativa autonomía una capilla del sagrario que adopta interiormente la planta circular, mantiene aún fuertes dependencias con el barroco pese a la claridad y severidad que se pretende ya de acuerdo con los nuevos principios clasicistas.

El rey, como patrono de todas las iglesias, acepta promover la edificación y su escudo está presente, en todas las construcciones que dependen del Consejo de la Cámara, desde los templos a los pósitos.

La iglesia de Santa Fe debe su ejecución a Domingo Lois Monteagudo, a quien antes hicimos alusión. Obtuvo en 1753 el Primer Premio de la Academia en la Clase Segunda, el Segundo de la Clase Primera un años depués y el Primero de la Primera Clase en 1756, consiguiendo ser pensionado para Roma durante seis años (11). Su actividad se vio ligada a los proyectos de Ventura Rodríguez, desde su intervención en la fachada de la Azabachería de la catedral de Santiago de Compostela hasta sus trabajos para el Arzobispado de Granada con las iglesias de Santa Fe, Vélez Benaudalla, Picena, Nivar, Alcútar de Bérchules o la ampliación de la iglesia de la Encarnación de Loja (12).

Por su parte Francisco Aguado, director de la obra del convento de las Comendadoras de Santiago, en la capital granadina, tendría a su cargo otros proyectos de Ventura Rodríguez como las iglesias de Cájar o Algarinejo, interviniendo en otros edificios como la iglesia de planta circular de Montefrío, terminada en tiempos de Carlos IV y cuyas trazas se atribuyen a Domingo Lois (13).

Hasta el momento que tratamos, la situación de las iglesias granadinas no podía ser más caótica. La carencia de fondos disponibles obligaba a intentar subsanar con reparaciones de urgencia los muchos desperfectos que sufrían los edificios bajo la sola competencia del albañil de turno o, en el mejor de los casos, del maestro de obras del Arzobispado. En estos años, el cargo era ocupado por Juan de Castellanos, que trabaja, incesantemente, en la redacción de informes sobre obras que serán ejecutadas por alarifes locales. La llegada a Granada de arquitectos titulados relegará a un segundo plano la labor de este personaje, quien, no obstante, seguirá estando presente como colaborador en los reconocimientos y primeros dictámenes que se envían para la aprobación madrileña.

El procedimiento previo a la construcción de edificios de nueva planta era el siguiente: tras la aceptación por parte del Consejo de Castilla de la solicitud para las obras, se encargaba a individuos escogidos "ex profeso" la elección

del terreno, primeras medidas y bocetos previos que eran enviados a Madrid para su corrección y diseños definitivos. Las construcciones se costeaban generalmente con la cuarta decimal de los diezmos, debiéndose recurrir, en muchas ocasiones, a la ayuda de haciendas más potentes, como es el caso del préstamo con calidad de reintegro que hace el Estado de Orgiva, de "pingües sobrantes" (14) a Vélez Benaudalla y que ha sido profundamente estudiado por Reese (15).



Colegiata de Santa Fe. Granada.

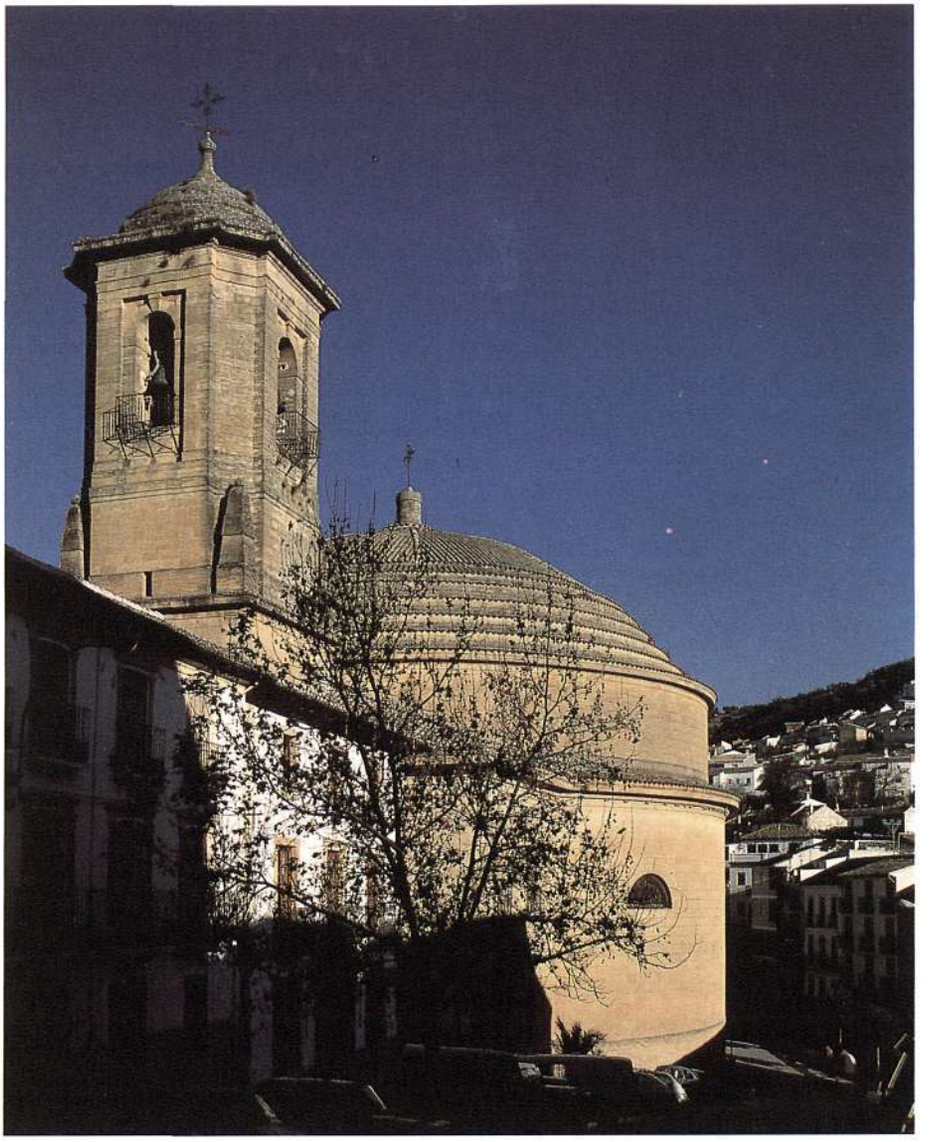


Frontón de la portada de la Colegiata de Santa Fe. Granada.

La correspondencia se tramitaba a través del arzobispo y del presidente de la Chancillería y, por esta correspondencia, pueden seguirse los pasos para la obtención de fondos.

En el caso de Vélez Benaudalla, se envió el expediente a Ventura Rodríguez, quien dijo que "puesto en desconfianza de poder satisfacer lo que se la mandaba y que para poderlo executar con pleno conocimiento había tenido por indispensable enviar a un maestro habil con instrucción, y prevenciones correspondientes para que practicase los reconocimientos conducentes y diese las noticias que pudiese recoger levantando planos, perfiles de los terrenos, tomando razón de los precios de los jornales, y materiales, y del número de Feligreses" (16). Observando que el templo que se estaba construyendo no correspondía a las necesidades del pueblo, y viendo la escasa eficacia que tenía reparar el viejo edificio, proyectó una nueva iglesia procurando que el costo de la misma fuese el menor posible. Para ello, "sus paredes y bóvedas habían de ser todas lisas y sin ornato alguno, y su elevación en proporción sesquialtera que era la más baja que se podía dar para no incurrir en indecencia". Con objeto de reducir al mínimo los gastos, se reutilizaron los restos aprovechables de la demolición de la antigua fábrica y se intentó que los materiales empleados procedieran del lugar más próximo a la localidad en la que se realizaba la obra. El director de la misma, de nuevo Domingo Lois, quien ya se encontraba trabajando en Santa Fe, es el encargado de elegir aparejador y maestros de la provincia y el trabajo, administrado por jornal, estaba regulado por listas semanales de gastos y los pagos controlados por miembros del Cabildo Eclesiástico o Secular del mismo pueblo "nombrados por pluralidad de votos".

Por el diseño de este edificio Ventura Rodríguez cobró la cantidad de cuatro mil quinientos reales de vellón, pero el problema se planteaba con el estipendio a cobrar por Domingo Lois. A éste se le conceden seiscientos ducados anuales por la obra de Vélez Benaudalla, cuarenta reales por cada día que pasara en Loja, donde llevaba la dirección de las obras de la Capilla Mayor y torre de la iglesia de la Encarnación, y mil dos anuales por la colegial de Santa Fe,



Iglesia de la Encarnación. Montefrío. Granada.

pero por cada día que estaba fuera de esta última localidad se le descontaban quince reales. En Loja y Vélez Benaudalla cobraba menos por su dirección "en consideración a ser obras de mucho menos buque y entidad". Ante las protestas del arquitecto por este descuento se le contesta que "concluidas que sean dichas obras se tendrá en consideración el esmero, y exactitud que acredite en ellas para hacerle la gratificación correspondiente" (17). Esta gratificación no llegará a llevarse a efecto, pues Domingo Lois muere en diciembre de 1785, cuando aún no está concluida por completo la colegial de Santa Fe, aunque ya se había habilitado su interior para celebrar en ella los Divinos Oficios el 4 de noviembre de ese mismo año, en la celebración del santo del monarca (18).

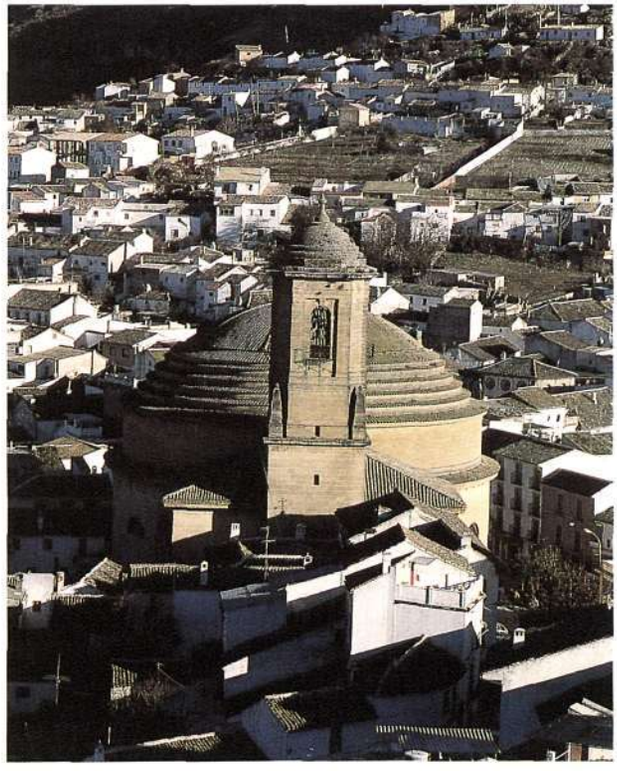
Las dificultades y demoras en el pago a los arquitectos son algo habitual a juzgar por la frecuencia con que figuran en los archivos las reclamaciones de los mismos. Ventura Rodríguez se vio especialmente afectado por este

hecho, según puede deducirse de un amplísimo expediente que se encuentra en el Archivo Eclesiástico de Granada en el que se consignan las diferentes cantidades que se le adeudan por los diseños y declaraciones que hizo para las obras de Alhavia de Taha (1775), Algarinejo (1779), Iznalloz (1780), Alcútar de Bérchules y Picena (1782), Talará (1783) y el tabernáculo, púlpito y retablo colateral de Berja (1784).

En muchos casos, los retrasos en el pago derivan de una especie de regateo que se establece entre el arquitecto y la Administración. Así, en 1785, se acuerda pagar por las obras de Berja dos mil reales en lugar de los tres mil en los que se graduó el trabajo. La contaduría reconoce los expedientes de las obras que comprende la lista presentada



Portada de la Colegiata de Santa Fe. Granada.



Iglesia de la Encarnación. Montefrío. Granada.

por Ventura Rodríguez, salvo la de Alhavia de Taha por la que el Arzobispado dice no tener ninguna obligación de pago al pertenecer al Estado de Marchena. En otras ocasiones, los problemas son el resultado de una mala gestión. Esto ocurre con Iznalloz, por cuyo trabajo el arquitecto tiene dificultades porque parte de la cantidad que se le adeuda ha sido librada al beneficiado de la iglesia.

Estos trámites burocráticos se prolongan por espacio de varios años de forma que, muerto Ventura Rodríguez, finalmente se satisface el pago de trece mil quinientos reales de vellón a su sobrino y heredero Manuel Martín Rodríguez, como consta en el recibo que este último firma el 16 de enero de 1788 (19).

Francisco Aguado es el otro arquitecto a quien necesariamente vemos ligada la dirección de muchas obras dependientes del Consejo de Castilla. Si bien su actividad comienza en la provincia casi paralelamente a la de Domingo Lois, sus trabajos se prolongan hasta los primeros años del siglo XIX, siendo suyo el proyecto de 1814, nunca realizado, para una nueva iglesia en la localidad almeriense de Dalías, pues la antigua había sido destruida como consecuencia de los terremotos de 1804.

Desde 1779 puede constatarse su presencia en Granada dirigiendo la obra del convento de las Comendadoras de Santiago según las trazas de Sabatini, quien pretende regularizar, con la erección de un nuevo edificio, el conjunto de diecisiete casas moriscas que rodeaban una iglesia del siglo XVI y que, pertenecientes al primer arzobispo de Granada, fray Hernando de Talavera, servían desde entonces como residencia a una comunidad de monjas. Este

monasterio, fundado por los Reyes Católicos, se había visto seriamente dañado por los temblores de tierra del 16 de agosto de 1772. La comunidad debió ser trasladada a un emplazamiento más seguro y, tras encargarse los informes de la situación a un arquitecto local llamado Arias, fueron remitidos al Consejo que, a su vez, los envió a Francisco Sabatini. Éste los desaprobó "y dijo que nada balían pues no estavan según arte" (20), por lo que él mismo fue encargado de la confección de nuevos planes.



Interior de la Capilla del Sagrario. Santa Fe. Granada.

Su trabajo en Madrid le imposibilita la labor sobre el terreno y, posiblemente, no estaba en su ánimo alejarse de la corte, por lo que envió a José de la Ballina. Éste "tomó medidas aprovechando todo lo servible de dicho monasterio ruinoso, hizo planos de él en bosquejo" y regresó al cabo de trece días.

Sabatini, después de una serie de continuas peticiones para que acelerara la ejecución de los planos, pareció desentenderse del desarrollo de las obras. El director será, como ya hemos señalado, Francisco Aguado, quien trabaja en este edificio hasta 1782, año en el que, de nuevo, la comunidad regresa. Los materiales del derribo fueron vendidos por 5.642 reales y el coste de las obras fue de 1.504.862 reales.

La estructura del edificio es de una impresionante severidad geométrica. Se limita a un gran rectángulo con un enorme patio central al que asoman ciento veinte vanos adintelados regularmente dispuestos en dos pisos. Un corredor rodea el patio y las habitaciones se disponen en torno a él.

En relación con este edificio, sorprendentemente coherente, podemos plantearnos la tremenda distancia que separaba a Sabatini de Ventura Rodríguez en sus respectivas concepciones de la nueva arquitectura. Aquí no hay



Fachada del Ayuntamiento de Santa Fe. Granada.

columnas ni frontones, pues para este lenguaje no es imprescindible la referencia a los órdenes clásicos, del mismo modo que la utilización de una fachada clasicista no hace a un edificio neoclásico. La competencia que se observa entre estos dos arquitectos, máxime cuando se ha producido el alejamiento de este último de los proyectos cortesanos, ligándose ya de modo definitivo a sus trabajos para el Consejo de Castilla en la realización de obras religiosas para los más variados enclaves de la geografía española, es significativa del distanciamiento real que mantiene a Ventura Rodríguez ceñido al desarrollo de un "aparente clasicismo" cuando siguen presentes en su concepción de la arquitectura los tradicionales esquemas barrocos (21).

Volviendo a la figura del arquitecto director de las obras de este convento, Francisco Aguado, nos interesa destacar la profunda contradicción que se observa en sus trabajos, como en los de otros muchos artistas de su época, cuando en lugar de depender de proyectos previos para edificios de nueva planta, realizados por arquitectos de la Academia más o menos anclados en un barroco que quiere hacerse clasicista, se relaciona directamente con las ideas

que las instituciones locales tienen para remodelar interiores de construcciones preexistentes. En 1779, Francisco Aguado presenta un informe para cubrir con una bóveda de yeso y cañas la cubierta mudéjar de la iglesia granadina de Santa Ana (que años antes ya había techado su capilla mayor), continuando una tendencia que se hace general en otras parroquias como la Imperial de San Matías (22), de ocultar las maderas que conformaban interiormente las techumbres, por considerarlas oscuras y, por tanto, alejadas de los cánones de claridad de que ahora pretenden dotarse



Interior de la Colegiata de Santa Fe. Granada.

los edificios. Lo que sorprende, no es, pues, que se cubran los techos, sino la decoración con que se revisten este tipo de intervenciones. Son precisamente estas operaciones las que toman el pulso a las aficiones estéticas de la comunidad. El apego a las formas vegetales, a las curvas y contracurvas de la decoración barroca no desaparece y, difícilmente, salvo cuando se trata de proyectos globales a más alta escala, va a consentirse la austeridad. De este modo y, si por un lado se cubren las maderas mudéjares de los artesonados, por otro, y el mismo caso de Santa Ana puede

ser uno de los más destacados, se encomienda la decoración de las capillas laterales a dos escultores, cuya formación, en la tradición más artesanal del barroco tardío, los mantiene completamente al margen de los principios del clasicismo académico.

Los hermanos Juan y José Salmerón, amparados directamente por el Arzobispado, son quienes, desde 1772, mantienen la exclusiva de las ornamentaciones interiores, realizando los más delirantes púlpitos y decoraciones en madera tallada que perpetúan, de este modo, el gusto popular por las formas barrocas. Sus púlpitos no sólo muestran la espalda a cualquier tipo de severidad, sino que, por así decirlo, crean escuela (23). De este modo, en 1790, se ordena hacer un púlpito para la parroquia de Santiago "bajo de las mismas reglas con que se halla construido el de Santa Fe executandolo el mismo maestro que lo hizo, y aunque este fue dorado su talla y los lisos pinturas imitando a piedra, sea el que se pide todo dorado para que guarde uniformidad con lo demás colocado en la iglesia" (24).



Alcutar de Bérchules. Fachada. Granada.

A los hermanos Salmerón, formados con su padre, Alejandro, corresponderá, como hemos indicado anteriormente, ejecutar la decoración de las capillas de Santa Ana con una profusa talla de madera, posteriormente pintada de blanco y dorado, que contrasta con la parquedad ornamental que el gusto oficialista quiere otorgar a los nuevos edificios. A esta línea obedece la tendencia, cada vez más acentuada, de sustituir los retablos por tabernáculos que pretenden ser un ejemplo, cargado de ingenuidad, de la nueva filiación estilística.

Muchos de estos tabernáculos se deben a Francisco Aguado, estando documentada su actuación en la formación de diseños para los de Adra, Albuñol o Alboloduy, por citar algunos de la época, posterior a la que estudiamos, en la que el arquitecto, consolidada su posición en la provincia de Granada y su prestigio en la Academia y el Consejo de Castilla, comienza a proyectar iglesias como las de Chauchina, Dalías o Salar.

El hecho de que un arquitecto de segunda fila empiece a hacerse cargo de todo el proceso de realización de un edificio desde la fase de su planeamiento es, sin duda, un reflejo significativo de la relajación en el interés de los poderes centrales por la defensa a ultranza de unos esquemas básicos que, en arquitectura, emanados de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, pretendían hacerse extensivos a todo el territorio.

Los últimos años del siglo XVIII muestran un menor desarrollo de la edificación religiosa dependiente del Consejo de Castilla. Se terminan las obras comenzadas, pero son escasas y de poca envergadura las que se inician. La Administración central parece estar más preocupada por problemas higienistas, como se deduce de la abundancia con que aparecen datos sobre la construcción de cementerios en los alrededores de la práctica totalidad de los núcleos de población (25).

El reinado de Carlos III supone el momento de máximo control sobre la periferia, afectando, no sólo a sus aspectos meramente culturales, sino a más profundos intereses económicos y políticos. Así, desde la contratación de los obreros hasta la elección de los materiales locales responden a un programa más amplio de impostación del poder del monarca (26). La actuación del Consejo de Castilla, centrada en la construcción de edificios religiosos, implica de hecho el desplazamiento a un segundo plano de la supremacía de la Iglesia y la apropiación simbólica y real del espacio que se ve afectado por la presencia de un nuevo tipo de templo.

El exponente más destacado de este fenómeno en la provincia de Granada, terminada ya en el reinado de Carlos IV, es la iglesia de la Encarnación de Montefrío, cuya estructura panteónica y ubicación en el centro del pueblo la convierten en uno de los ejemplos más potentes y más remotos de la arquitectura de la Ilustración en la época de Carlos III.

NOTAS

1 Archivo Histórico Nacional. Consejos, Cámara de Castilla. Patronato. Libro 96. Fol. 11 v. Real Cédula firmada en San Lorenzo del Escorial el 21 de octubre de 1773 sobre la prohibición de realizar obras en el Obispado de Almería y demás del Reino de Granada.

2 CAVEDA, José. *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*. Imprenta de Santiago Saunaque. Madrid, 1848. Pág. 506.

3 JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. "Elogio de las nobles Artes", en *Obras de...*, Edición de Mellado. Madrid, 1845. T. III. p. 341.

4 Archivo de la Chancillería de Granada. Cabina 321. Leg. 4432. Pieza, 124.

5 Biblioteca Nacional. Plan de J. J. Hernández Bravo para la colegiata de Santa Fe. 1770. Barcia 1098.

6 A.H.N. Consejos. Cámara de Castilla. Patronato. Libro 95. Fols. 218-221. Real Cédula mandada al presidente de la Chancillería de Granada para que disponga se construya nueva iglesia colegial en Santa Fe con arreglo al diseño de Ventura Rodríguez y bajo la dirección de Domingo Antonio de Lois. Firmada en El Escorial el 12 de noviembre de 1772.

7 Se encuentra su acta de defunción en la iglesia de los Mártires Santos Justo y Pastor de Granada. Fue enterrado el 14 de diciembre de 1785, y murió a consecuencia de unas fiebres tercianas que había ido a curar a casa de un boticario amigo suyo que residía en la jurisdicción de esa parroquial.

8 A.H.N. Real Cédula de 1772 a la que antes se aludió.

9 Este motivo hace referencia a un episodio legendario que tuvo como protagonistas a Garcilaso de la Vega (padre) y a un moro llamado Tarfe.

10 Archivo del Ayuntamiento de Santa Fe. Actas de Cabildos Municipales. Leg. 94. 1762-1779. 1-19.

11 QUINTANA, Alicia. *La arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (1744-1774). Xarait. Madrid, 1983, p. 95 y 120.

12 Archivo Eclesiástico de Granada. Cuentas de Fábrica Mayor del Arzobispado de Granada. Sin catalogar.

13 LLAGUNO Y AMIROLA. *Noticias de los arquitectos y arquitectura en España desde su Restauración*. Adiciones de Ceán Bermúdez. Madrid, 1829, p. 288.
VIGO TRASANCOS, Alfredo. *Gran Enciclopedia Gallega*. T. XIX, p. 122.

14 A.H.N. Consejos. Libro 98. Fol. 47 v.

15 REESE, Thomas Ford. *The architecture of Ventura Rodríguez* Garland Publishing. New York, 1976.
"Ventura Rodríguez en Vélez Benaudalla y Larrabezua", en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. XII-23-1975, pp. 24-50.

16 A.H.N. Consejos. L. 98. Fols. 47R-50 V.

17 A.E.G. *Orden sobre la consignación del maestro arquitecto encargado de las obras de Santa Fe, Loja y Vélez*. 1778. s.c.

18 Archivo Parroquial de Santa Fe. *Acta del Cabildo Extraordinario celebrado el* 5 de noviembre de 1785. Libro 4 de Cabildos.

19 A.E.G. *Orden de la Real Cámara en razón de que se libren a D. Ventura Rodríguez diferentes cantidades por los diseños y declaraciones que ha hecho para la construcción de las obras de Algarinejo, Iznalloz, Talará, Alcútar, Picena, Alhavia y Tabernáculo de Berja.* s.c.

20 Archivo de las Comendadoras de Santiago. *Ruinas que ha padecido y padece y providencias para su remedio.* s.c.

21 A este respecto conviene señalar la contribución de los trabajos de Chueca Goitia y de Carlos Sambricio. De este último destacamos: "La formación teórica de Ventura Rodríguez", "En torno a Sabatini" y "Luigi Vanvitelli y Francisco Sabatini: sobre la influencia de la arquitectura italiana en la España del siglo XVIII" reunidos recientemente en *La arquitectura española de la Ilustración.* Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España e Instituto de Estudios de la Administración Local. Madrid, 1986, p. 147-204.

22 GALLEGO BURIN. *Granada: guía artística e histórica de la ciudad.* Fundación Rodríguez-Acosta. Madrid, 1961, p. 267.

23 A.E.G. *Obligación de los maestros de talla y carpintería. Expediente formado para el nombramiento de artífices detallistas para las obras de este arzobispado.* 1772 s.c. A esta saga de tallistas también pertenece Francisco, a quien Gómez Moreno atribuye haber dorado el púlpito de Santa Fe.

24 A.E.G. Cuentas de Fábrica Mayor. Obras. Iglesia de Santiago (se trata de una iglesia que no guarda relación alguna con la del convento de Comendadoras). El púlpito fue realizado por el maestro tallista Francisco Ballejo por el precio de 5.200 reales, siguiendo el ejemplo del de Santa Fe, con madera de Castril o de "pozo que llaman de Segura". El reconocimiento fue practicado por el profesor de escultura de la Escuela de Diseño, Jaime Folch, en 1790. Dorado por Antonio de Vivar, se pintó interiormente "imitando piedra de Almendrilla".

25 Reales Órdenes de 7 de agosto de 1781, 3 de abril de 1787 y 30 de abril de 1788.

26 HENARES CUÉLLAR, Ignacio. *Granada.* T. II. Excma. Diputación de Granada, 1781. "Las implantaciones neoclásicas en la provincia de Granada", pp. 608-614.



FUENTES PÚBLICAS *monumentales del Alicante diociochesco*

POR INMACULADA VIDAL BERNABÉ

A LOS TERRIBLES EFECTOS SUFRIDOS POR LA CIUDAD EN 1691 a consecuencia del bombardeo de la Armada francesa, vinieron a sumarse los destrozos causados por las luchas entre franceses e ingleses entre 1706 y 1709, que provocaron la destrucción de buena parte de los edificios urbanos. El aspecto desolador que ofrecía Alicante a comienzos de esa centuria perduró varios años (1) pudiendo cifrar el de 1716 como la fecha a partir de la cual se emprendió la reconstrucción de la ciudad, dotándola de importantes obras —portadas de Santa maría, edificio consistorial, casas señoriales, capilla de la Comunión de San Nicolás— que le confirieron un marcado carácter barroco monumentalista (2).

A esta actividad constructora vino a sumarse la preocupación municipal por mejorar urbanísticamente la ciudad, quedando demostrado a lo largo del siglo en múltiples disposiciones para el empedrado y limpieza de las calles (3), dictando normas sobre la construcción de las esquinas, piedras fijas que se ponían en ellas y rejas que obstaculizaban el paso (4); establecimiento de las dimensiones y rectitud de las calles en los arrabales y vigilancia directa del tipo de viviendas que allí se edificaban (5). Además de todo ello, y debido en gran parte a la iniciativa del marqués de Alós, gobernador de la ciudad, se crearon varias alamedas y zonas ajardinadas para que sirviesen de solaz a las gentes (6).

El aumento de población durante todo el siglo supuso una notable expansión urbana (7) que trajo consigo el problema del abastecimiento de agua al vecindario. Este se resolvió con la realización de buen número de fuentes públicas, pudiendo distinguir dos períodos fundamentales en su creación: el primero de ellos abarca desde 1737 hasta 1758, en tanto que el segundo se llevó a cabo entre 1768 y 1772 (8). La financiación de algunas de las obras del primer apartado se hizo a cargo de la mitad de los frutos y rentas producidos por los bienes confiscados a los vecinos disidentes de la causa borbónica (9), el resto se costeó con los fondos de propios y arbitrios originándose, en 1768, un enojoso problema por dicha causa entre la junta de ese organismo y el cabildo municipal, que retrasó la conclusión de las obras en más de tres años (10).

Desaparecidas en la actualidad todas las fuentes, hemos hallado, sin embargo, once dibujos inéditos de las mismas, alguno de los cuales no se llegó a ejecutar. Los autores de los proyectos se reducen básicamente a dos maestros canteros de la ciudad: Vicente Mingot y Lorenzo Chápuli. Su participación en las trazas y ejecución del Ayuntamiento alicantino y de otras muchas obras de la actual provincia, acreditan suficientemente su personalidad.

Aunque la finalidad primordial de todas las fuentes era atender las necesidades de la población en el suministro de agua, no cabe duda que la mayoría de ellas se proyectaron con un acusado carácter ornamental; buena prueba de ello nos la da la propia documentación, donde se especifica que, además de su utilidad, las fuentes habían de ser "... de compostura, arte y disposición que hermoseasen el aspecto que esa ciudad pedía en el día..." (11). Evidentemente, su situación en plazas y puntos relevantes de la trama urbana contribuyó, sin duda, a embellecer el aspecto del Alicante dieciochesco, al igual que ocurrió en casos similares en otras ciudades españolas (12).

FUENTE DE LA PLAZA DE LAS BARCAS (1737)

Considerada por el cabildo municipal como la obra pública más necesaria a realizar en la relación que hizo el 15 de julio de 1737 (13), al siguiente mes encargó a los maestros Vicente Mingot, Nicolás Puerto y Gerónimo

La Plaza de Ramiro con la fuente en el centro. Grabado.

Martínez, formasen el diseño de la fuente y capítulos para arrendarla. El 6 de agosto habían cumplimentado el encargo, estimando el costo de todo en 650 libras valencianas. La obra comportaba también la construcción de acequias y cañerías desde el nacimiento del agua hasta la plaza de las Barcas (hoy de Gabriel Miró), en el arrabal de San Francisco.

La fuente se disponía sobre un pedestal ochavado con pilones en los ángulos para salvaguardar el conjunto del tráfico de carruajes. En el centro de la taza octogonal, y sobre un pie derecho, se erigía un balaustre toscano, según se previene en los capítulos, que sustentaba un vaso o cúpula en la que se esculpieron cuatro mascarones para los correspondientes caños. Como remate de la fuente se dispuso una estatua femenina, cubierta por amplia túnica agitada por el viento, que tañía un clarín, y que representaba a la Fama.

En la subasta definitiva, a la baja, se remató la obra en Francisco Martínez, maestro carpintero, en cantidad de 433 libras, seis sueldos y ocho dineros. El 29 de agosto, aquél dio sus bienes como fianzas y a Juan Bta. Guedea, José Serena y Tomás Terol por sus fiadores (14). En consecuencia, el mismo día se abonaron al arrendador poco más de 144 libras correspondientes a la primera paga, según era costumbre. En octubre de 1737 la obra se encontraba ya mediada, por lo que pasaron a visurarla los maestros que la habían diseñado. Estos la encontraron conforme a los capítulos, exceptuando el diámetro del conducto por donde había de subir el agua, y comprometiéndose Francisco Martínez a corregirlo, recibió el importe de la segunda paga. Este maestro carpintero fue ayudado en las tareas de cantería por un especialista: Tomás Terol, uno de sus fiadores como ya indicamos. En diciembre de aquel año se terminó la obra, y el 28 de enero del siguiente, Tomás Terol redactó un memorial, dirigido al Ayuntamiento, en el que demandaba 60 libras y cuatro sueldos en concepto de mejoras (15). Consistían éstas en que había aumentado el diámetro de la taza y la había hecho gallonada, igual que el pilón del agua, añadiéndole a aquélla un letrero con el nombre del corregidor y la fecha de la obra. Aducía, además, haber empleado mayor cantidad de bronce en los caños —que había labrado— y haber elevado palmo y medio el enlosado sobre el que se asentaba la fuente; asimismo, en lugar de los ocho pilones angulares, labró y puso bolas. Reconocida de nuevo la obra, en esta ocasión por Vicente Mingot y Gerónimo Martínez, declararon que estaba bien realizada y con mejoras que consideraban "... útiles y de mayor lucimiento...", que tasaron en 55 libras. Con lo cual, el 10 de febrero de 1738 Terol cobró dicha cantidad y el arrendador la tercera y última paga.

Fuente de la plaza de Ramiro (1743-1749)

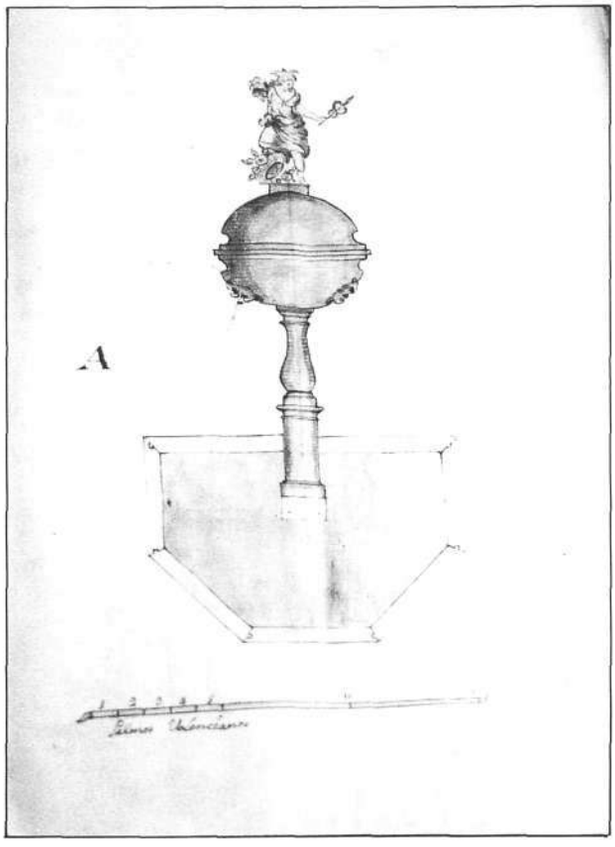
Se situaba en una plaza irregular, en declive, que estaba separada de la playa del Postiguet por la muralla únicamente.

En el mes de enero de 1743, los capítulos y el diseño de la fuente estaban hechos (16). En resumen, las condiciones indican que había de construirse con piedra franca y con las medidas que manifestaba el perfil, excepto en la estatua que coronaba la fuente, la cual, según se advierte en el proyecto, resultaba excesivamente pequeña, por lo que para proporcionarla, el arrendador debía darle un palmo más y rebajarle medio a la repisa sobre la que se asentaba. El pilón debía estar labrado en piedra fuerte y la estatua dejarla perfecta. La fuente tenía que llevar cuatro caños engastados en las bocas de otros tantos mascarones que habían de esculpirse, aunque éstos no apareciesen en el dibujo. La obra tenía que estar concluida en dos meses, teniendo que asegurarla el arrendador por un año. Por último, éste tenía que pagar seis libras por la planta, perfil y capítulos "a quien la ciudad tiene prebenido" (17).

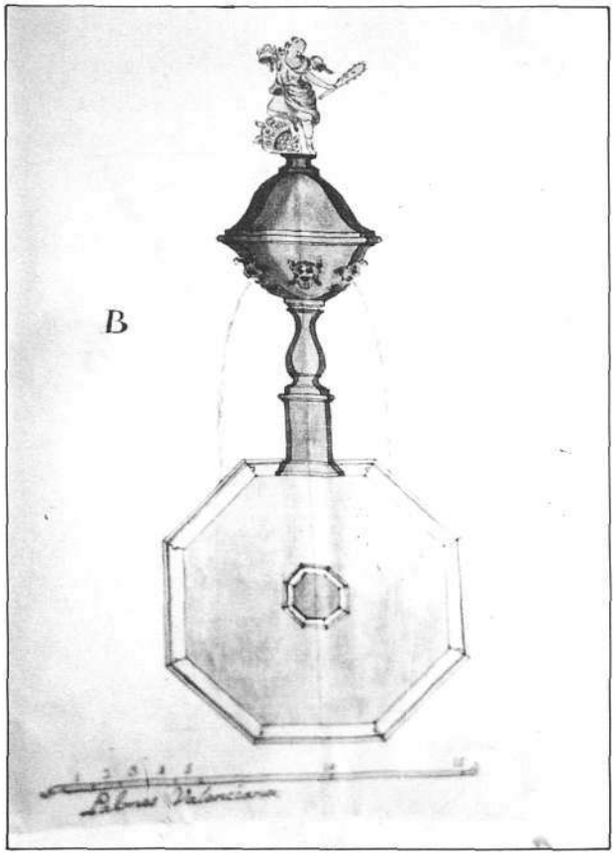
Por el dibujo podemos comprobar que esta fuente era muy semejante a la de la plaza de las Barcas, mostrando su principal diferencia con aquélla en la estatua que la coronaba. Aquí podemos contemplar a un joven desnudo, de pie en actitud reposada, que en su mano derecha sostiene una bolsa.

Realizadas las gestiones económicas oportunas para costear la obra del remanente de los bienes confiscados, el 13 de septiembre el alcalde de Alicante ordenó se sacase a pregón, pero, por razones que desconocemos, ésta no se llegó a subastar (18), pues en 1749 se formó un nuevo expediente para la construcción de una fuente en dicha plaza (19), con objeto de sustituir la antigua allí emplazada (20).

Los nuevos capítulos de arrendamiento, mucho más extensos que los de 1743, revelan, sin embargo, que éstos se tuvieron en cuenta, ya que repiten diversas medidas y mantienen muchos aspectos en común. Con todo, parece ser, se realizó un nuevo dibujo (que no se ha conservado), más detallado que el del primer proyecto, si bien de características muy similares. El esquema de la fuente seguía siendo básicamente el mismo, pero se mejoró con la



Vicente Mingot. Dibujo para la fuente de la calle de San Vicente.



Vicente Mingot. Proyecto para la fuente de San Cristóbal.

disposición de bolas en los ángulos de la plataforma, se suprimió el pedestal de la estatua y se colocó por remate la alegoría de la Liberalidad, que había de trabajar un escultor para dejarla con toda perfección (21). En esta ocasión el arrendador pagaría ocho libras por el trabajo de reconocimiento de obras, planta, perfil y capítulos, a descontar de la primera paga que recibiese. Estos capítulos fueron aprobados por el cabildo municipal el 16 de enero de 1749 y, al igual que los de seis años atrás, carecen de firma.

Resulta un tanto aventurado establecer la autoría del proyecto (22), pues si bien hemos indicado la semejanza de este dibujo con el de la fuente de la plaza de las Barcas, obra de Mingot, este maestro acostumbraba a firmar o rubricar, al menos, todos los proyectos en que intervenía, según hemos podido comprobar en muchos planos de los que trazó; por otra parte, dada su similitud con la citada fuente de la plaza de las Barcas, nos inclinamos a atribuirle a dicho maestro esta que nos ocupa.

La subasta de la obra tuvo lugar el tres de febrero de 1749 y fue adjudicada a Vicente Rubio en 317 libras y diez sueldos (23). Pocos días después Rubio dio por fiadores a Salvador Rodrigo y Francisco Morales, comprometiéndose a terminar las obras en el plazo de cuatro meses (24). El 19 de mayo fueron reconocidas por los maestros José Terol y Gerónimo Martínez, quienes advirtieron se habían empleado materiales de baja calidad, por lo que Rubio tuvo que rehacer lo obrado ajustándose a los capítulos.

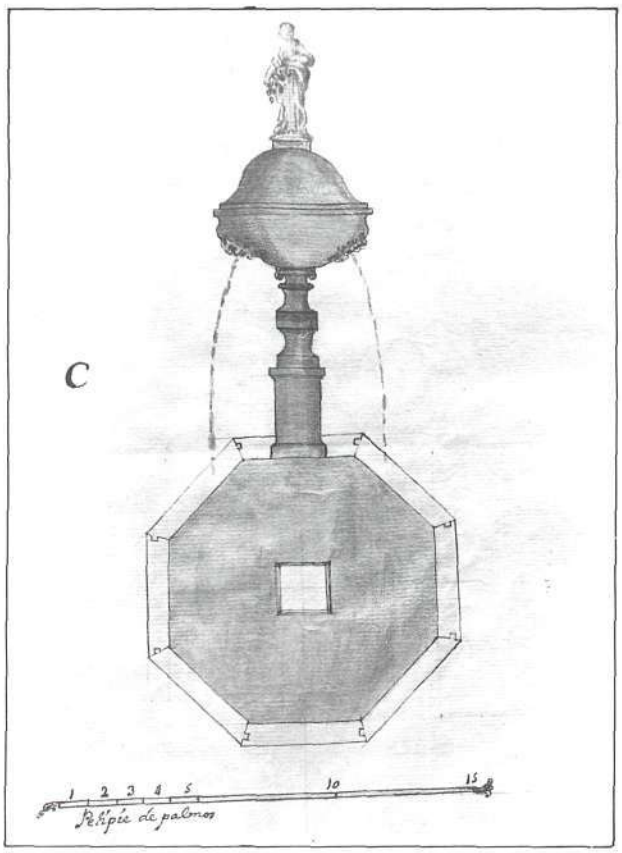
La fuente se terminaría a fines del 49 o comienzos del 50, pues en febrero de este último año los fiadores reclamaron las mejoras hechas. El cabildo municipal resolvió fuesen constatadas éstas por los maestros, que la visuraron otra vez, para proceder a la liquidación (25).

Según Viravens esta fuente fue mejorada en 1774 (26).

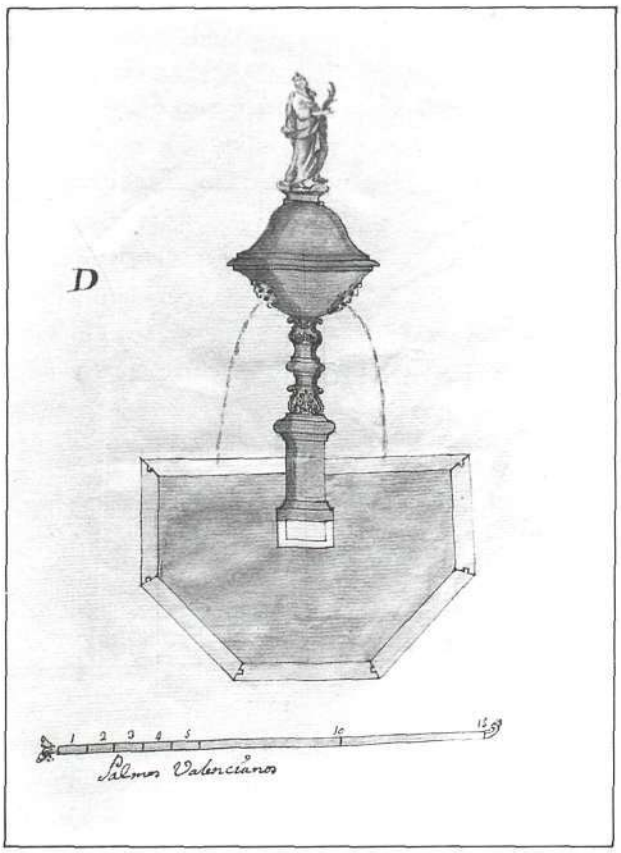
Fuente del Muro (1749)

Esta fuente se encontraba embutida en la muralla de la ciudad, frente a la calle de la Pelota.

Posiblemente condicionada por el lugar en que se levantó, su concepción difiere de las restantes fuentes estudiadas por su sencillez, siendo la única que muestra cierto acercamiento a los presupuestos neoclásicos. De ella, únicamente se ha conservado el diseño, que lleva la fecha de 25 de noviembre de 1749.



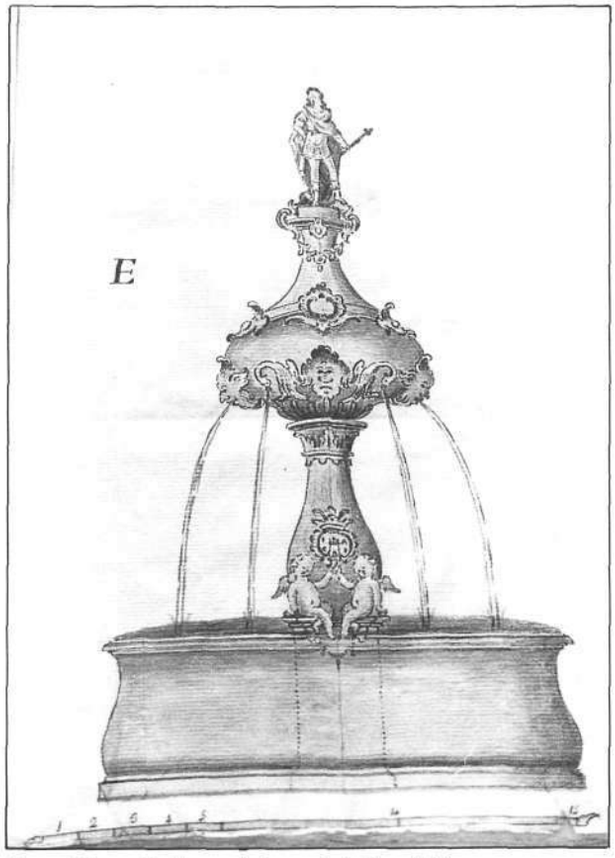
Vicente Mingot. Diseño para la fuente del Portal de Elche.



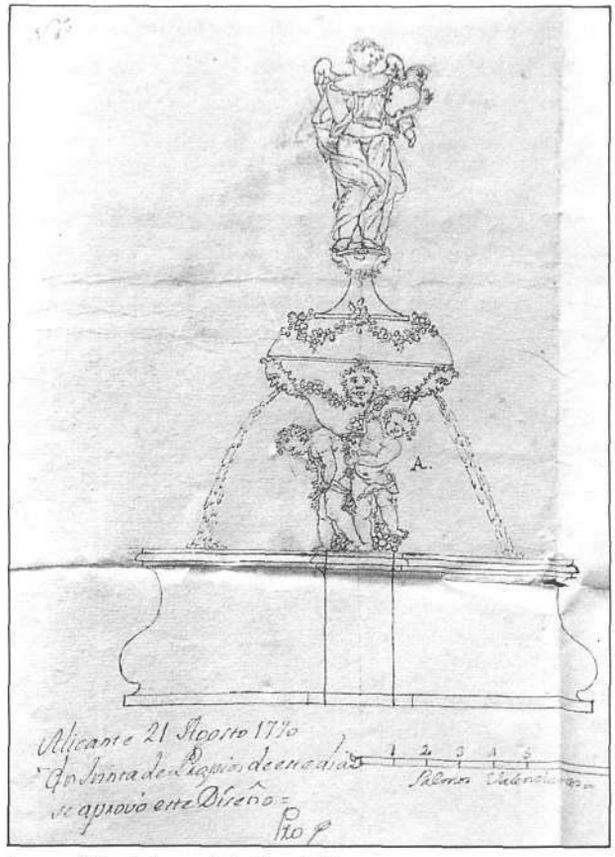
Vicente Mingot. Dibujo de la fuente de San Nicolás.

En realidad, el dibujo muestra dos posibilidades de ejecución, cuyo modelo tenía que elegir el cabildo municipal. La fuente estaba formada por un nicho semicircular, practicado en el lienzo de muralla, y cubierto por una bóveda avenerada. En el centro de la hornacina, y surgiendo de una máscara, se practicó el caño de agua, que venía a recogerlo una simple taza de perfil rectilíneo. El antepecho se decoraba con tableros en resalte. Las pilastras y arco que encuadraban el nicho presentan en las cajas y rosca una ornamentación de almohadillado. Como remate se dispuso el escudo de Alicante con pequeñas cenefas vegetales. Aparte la variación direccional del almohadilado, la diferencia más destacable que ofrecen las dos posibilidades del proyecto entre sí son las dimensiones y cajeado del frontis junto con una aleta o ménsula que imita una decoración de plumas y que aparecen en el lado derecho del dibujo.

El 20 de diciembre de 1749 le fue admitido a Tomás Terol, el mayor, el billete para participar en la subasta (27) que se celebró al día siguiente. En ella pujaron José Puerto y Tomás Terol, menor, hijo del anteriormente citado, en quien se remató la construcción de la fuente por 109 libras y 18 sueldos (28). Teniendo en cuenta la cantidad del remate es posible que el cabildo eligiese el modelo más sencillo, aunque de todos modos esta fuente tenía que resultar mucho más barata que las restantes por sus dimensiones y falta de esculturas.



Vicente Mingot. Modelo para la fuente de la Plaza del Mar.



Lorenzo Chápuli. Fuente de la Plaza del Mar, 1770.

En marzo de 1750, Tomás Terol indicó al Ayuntamiento que la obra estaba acabada (29). Revisada por peritos se encontró bien hecha, ajustada a la planta y perfil. Pero falto el conjunto de grandiosidad y hermosura, el marqués de Alós, a la sazón gobernador y corregidor de la ciudad —cuya casa, por más señas, afrontaba con esta fuente—, propuso urbanizar la zona, ya que la fuente carecía de lucimiento por el mal aspecto "... del territorio, lleno de ruinas, inmundicias y otros defectos...". Para ello, se ensanchó la zona formando una plazuela y se colocaron bancos de piedra en sus extremos; además, se hermoseó la fuente con algunos adornos exteriores como bolas y pirámides; las paredes que la circuían se enlucieron y arreglaron las rastrilladas y repecho por donde se accedía a la muralla en ese lugar. Con todo esto se consiguió un lugar público "... para la concurrencia de personas de distinción...", según palabras del propio marqués (30).

El 9 de mayo se habían hecho las reformas, siendo reconocidas por el albañil Marcos Pérez y el cantero José Puerto, quienes apreciaron en 45 libras las mejores practicadas por Terol (31).

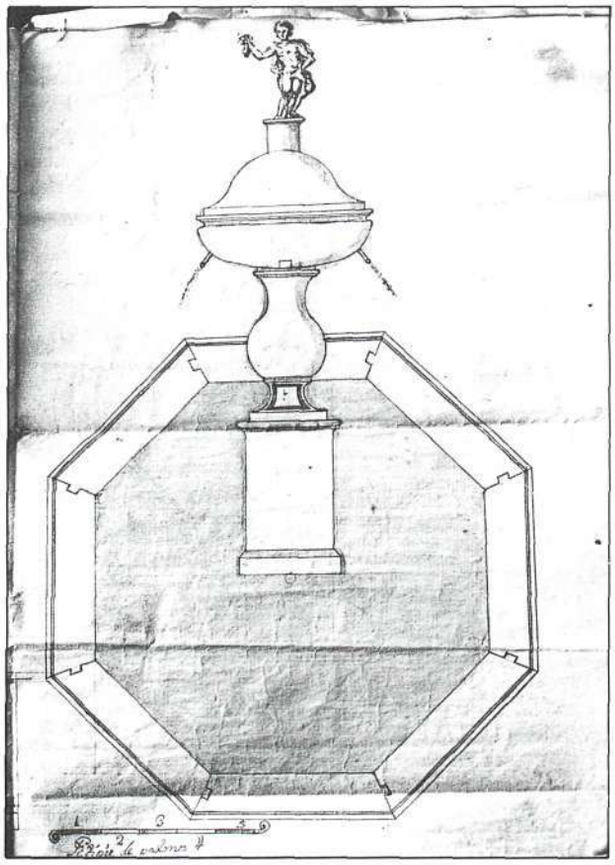
Fuente de la plaza del Hospital Nuevo (1754)

Ubicada en el arrabal de San Antón, al norte de la ciudad, en la plazuela del llamado Hospital Nuevo, Militar o del Rey, que de las tres formas se consigna en los documentos hallados, esta fuente se hizo a imagen y semejanza

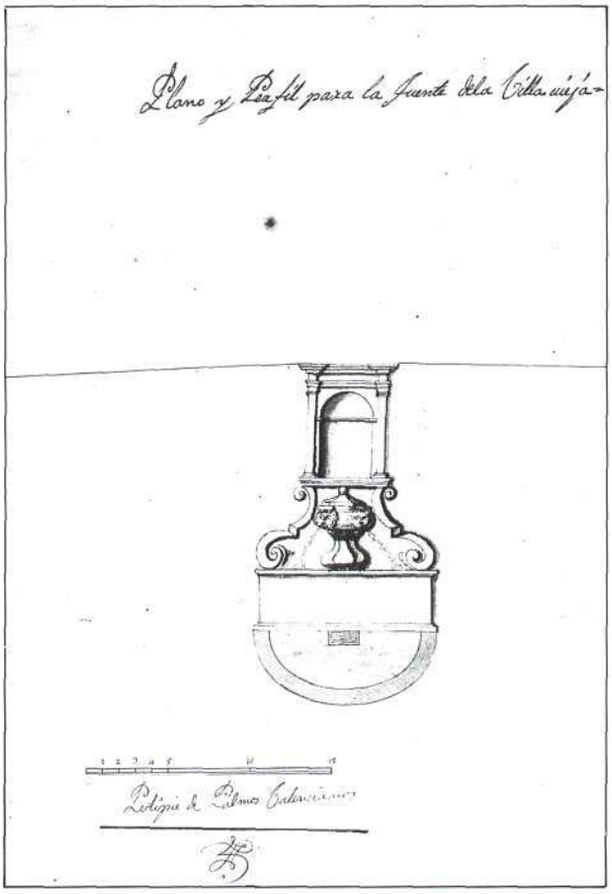
de la que Mingot había levantado años atrás en la plaza de las Barcas, con la salvedad de que la estatua que la coronaba se dejó a criterio del cabildo municipal o comisarios de la obra (32).

Esta fuente vino a sustituir otra más modesta que estaba adosada a un muro en la calle del Hospital Nuevo. El crecimiento de esa zona de la ciudad y consolidación del barrio a partir de la década de los años cincuenta, hizo necesario construir una fuente de mayor capacidad que abasteciese al vecindario.

Los capítulos de construcción fueron redactados por Gerónimo Martínez y Marcos Pérez (33). El 1 de febrero la obra se había pregonado y el 4 del mismo mes se subastó, quedando el remate a favor de Bernardo Vidré en 293 libras (34). Poco después, Bernardo Vidré dio como fiador a Vicente Soler, comprometiéndose a entregar la obra a los cuatro meses.



Fuente de la Plaza de Ramiro.



Vicente Mingot. Proyecto para la fuente de la Villavieja, 1758.

El hecho de que la ciudad eligiese un sobrestante (con cargo al arrendador) para vigilar la buena marcha de las obras, junto con la ausencia de citas a la planta y perfil de la fuente a lo largo de los capítulos, nos lleva a pensar que en este caso no se hizo diseño alguno, puesto que se contaba con un modelo previo realizado diecisiete años atrás: la fuente de la plaza de las Barcas, y esta del Hospital Nuevo tenía que construirse con idénticas dimensiones y forma, por lo que era innecesario dibujar la planta y perfil.

Es de suponer que la obra se entregó en los plazos previstos, permaneciendo en este lugar hasta el año 1769. En abril de ese año, el cabildo municipal decidió allanar el terreno de la plaza de Santa Teresa "... que está inmediata al Hospital de Militares...", con el fin de plantar árboles para hacer una alameda (35). La Junta de propios, entonces, pensó en la conveniencia de trasladar la fuente de la cercana plazuela del Hospital al nuevo terreno urbanizado, puesto que con ello conseguían aunar dos finalidades importantes: una meramente estética, como era hermosear la

plaza, y otra de carácter práctico, pues, además de surtir al vecindario de agua se lograba sanear la zona del antiguo emplazamiento, ya que los sobrantes de agua de la fuente se corrompían, con el consiguiente perjuicio para la salud pública (36).

A comienzos de agosto de 1769 la fuente se había trasladado a la plaza de Santa Teresa, construyéndose el tramo de cañería necesario. La obra corrió a cargo de José Puerto, estimándose el coste de la operación en 313 libras por Vicente Mingot y Tomás Puerto (37). El cabildo municipal determinó que se justipreciase de nuevo por dos maestros diferentes: Manuel Martínez y José Guedea, quienes tasaron las mejoras en 145 libras, de las que por el momento se pagaron a José Puerto únicamente 120 libras (38).

Fuente de la Villavieja (1758)

Conocida por el nombre de la calle donde estaba situada, en la zona más antigua de la ciudad, esta fuente de mediados del XVIII vino a sustituir —probablemente por su estado de deterioro— a otra anterior construida en 1689 por José Terol, el mayor (39). La fuente estaba adosada a un muro y de ella hemos hallado los proyectos que Vicente Mingot realizó.

En los últimos meses de 1757 debió acordarse la ejecución de esta fuente, encargándose de la confección del diseño y capítulos al citado maestro. Debido, tal vez, a la escasa cuantía de la obra no pujó por ella ningún cantero, por lo que hubo de realizarla el propio Mingot, quien el 25 de febrero de 1758 recibió la primera paga (40). Tres meses después había finalizado la fuente, cobrando por ello las 77 libras en que se había valorado aquélla, más 12 libras por las mejoras hechas, apreciadas en la visura y relación que dieron José Terol y Bernardo Vidré (41).

Teniendo en cuenta la escasa cuantía de la obra, es muy probable que el proyecto se limitase a remodelar la antigua fuente, reutilizando materiales y partes de la misma que estuviesen en buen estado y sustituyendo los que hiciesen falta.

Los dibujos conservados son muy semejantes entre sí, destacando entre ellos como principales diferencias la esbeltez de proporciones del dibujo en que aparece la leyenda explicativa, junto con el perfil ochavado del pilón y la base gallonada del pilar que presenta el otro dibujo. En ambos casos hay mascarones para los surtidores de agua y una aleta decorativa que une el pilón con la hornacina.

Gracias a un grabado francés decimonónico, podemos comprobar que fue el primer proyecto el que se realizó, aunque con ligeras variantes de tipo ornamental, más profuso que el diseño de Mingot, al que se añadió la escultura de la hornacina y mayor número de surtidores.

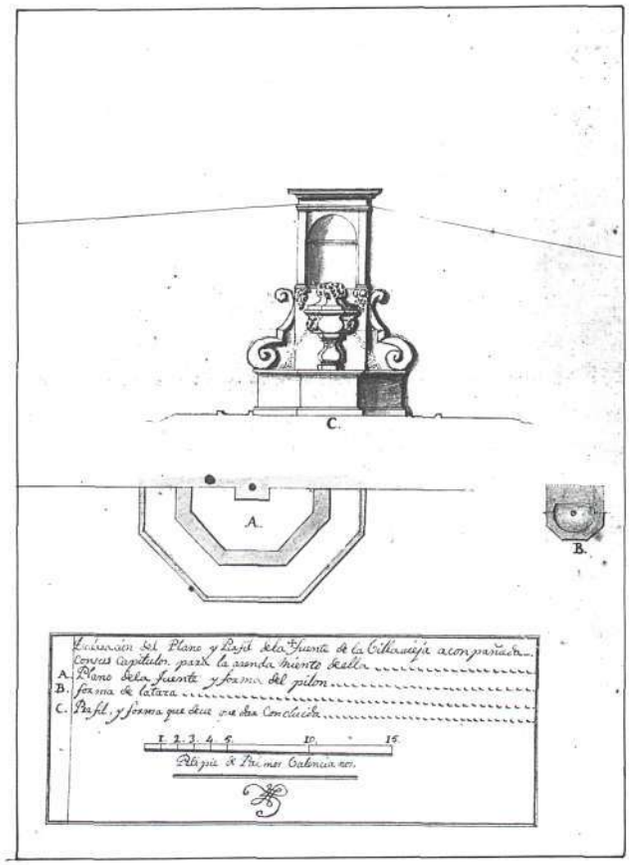
Fuentes de la calle de San Vicente, Plaza de San Cristóbal, portal de Elche, San Nicolás y Plaza del Mar (1767-1772)

El 8 de agosto de 1767 el Ayuntamiento comisionó a Vicente Mingot, Manuel Martínez y José Vañó, canteros y alarifes, respectivamente, para que practicasen un reconocimiento del estado en que se encontraban el nacimiento y partidor de aguas de que se abastecía la ciudad, con sus bóvedas o minas, conductos, cañerías y fuentes. El informe que emitieron los comisionados patentizaba la necesidad de acometer importantes obras de infraestructura, poniendo de manifiesto la necesidad de construir las fuentes de la plaza del Mar, portal de Elche, plaza de San Cristóbal y San Nicolás y reformar la fuente que estaba en la calle de San Vicente, trasladándola a la esquina que subía a la calle de San Antón (42). El informe se remitió para su aprobación al Supremo Consejo de Castilla, y este decretó que las obras se hiciesen por arrendamiento, adjudicándoselas al mejor postor (43). El cabildo alicantino ordenó entonces la confección de los dibujos y de los capítulos de arrendamiento. Estos últimos se constituyen en 34 apartados y fueron firmados por Lorenzo Chápuli y Tomás Puerto, quienes entregaron su trabajo el 2 de diciembre de 1767 (44). En ellos

se estipula que el arrendador debería pagar 80 pesos por los diseños, capítulos y diligencias correspondientes a la tasación.

Chápuli y Puerto estimaron que la empresa a acometer, de mucha envergadura, puesto que afectaba a gran parte del sistema de abastecimiento de agua de la ciudad, ascendería a 8.765 pesos.

El 4 de febrero de 1768 se celebró la subasta, rematándose las obras a favor de José Chápuli (hijo de Lorenzo) en 6.790 pesos (45). En buena lógica, a partir de ese momento tendrían que haberse iniciado las obras, pero por una serie de razones (46), el comienzo de la empresa se retrasó hasta mediados de noviembre de aquel año. Previamente, José Chápuli tuvo que aceptar la propuesta que le hizo la Junta de Propios, consistente en realizar el trabajo por un total de 4. 000 libras en lugar de la cantidad en que se le había rematado (47), teniendo que finalizar en el plazo de un año.



Vicente Mingot. Fuente de la Villavieja, 1758.

El 11 de agosto de 1770 las fuentes estaban concluidas, a excepción de la situada en la plaza del Mar, que se estaba levantando por entonces (48). Según parece, todas las fuentes se ejecutaron conforme a la traza respectiva, excepto la que subía a la calle de San Antón, pues en el reconocimiento practicado por José Guillén se indica que "... no estaba arreglada al plano y perfil por no estar conforme la tasa, cúpula y balaustre...) (49).

Llegados a este punto es necesario plantearnos la autoría de los diseños. Los cinco dibujos que hemos hallado en el Archivo Municipal, signados con las mayúsculas A, B, C, D, E, presentan gran similitud formal con los diseños de las fuentes de la Plaza de las Barcas y de Ramiro, obras de Vicente Mingot. Todos ellos tienen la misma planta ochavada —excepto el de la letra E—, un pedestal y balaustre más o menos ornamentado y una pieza circular, denominada en los documentos cúpula, con mascarones de donde surgen los caños. El remate lo constituye una serie de figuras alegóricas, respondiendo todas las fuentes a la misma tipología. Aunque los documentos en varias ocasiones inducen a pensar que fue Lorenzo Chápuli quien ideó y realizó los dibujos (50) nos inclinamos a pensar, por las razones expuestas, que el verdadero autor de los mismos fue Vicente Mingot y que Lorenzo Chápuli se limitó a reproducir de memoria y a plasmar en el papel los primeros dibujos que se hicieron para el proyecto y que tuvieron

que remitirse al Real Consejo de Castilla para su aprobación. Por lo tanto, estos que podemos contemplar son las copias de aquéllos, mandadas hacer de nuevo, a Lorenzo Chápuli, por el alcalde para que se presentasen a la Junta de Propios (51).

Caso aparte es el de la fuente de la plaza del Mar, la principal que tenía Alicante por aquel entonces. El dibujo de la letra "E" es el que estaba destinado a ese lugar. Correspondiendo con la relevancia de aquél vemos cómo el tipo varía, disponiendo un estanque de planta circular y perfil curvilíneo, dando especial importancia y desarrollo al balaustre y cúpula, que aparecen profusamente decorados con máscaras, niños, aves y motivos rococós. La fuente tenía que construirse con piedra blanca de Abanilla; pero, por razones que desconocemos, el 13 de agosto de 1770 la Junta de Propios, resolvió que "... las figuras de la fuente de la plaza del Mar se hagan del mexor modo, que es a todo relieve, y de piedra jaspe la mexor..." (52). En esta ocasión, Lorenzo Chápuli se ocupó de confeccionar dos nuevos diseños para



Grabado del siglo XIX que reproduce la Fuente de la Villavieja.

la fuente, mientras Vicente Mingot redactó los capítulos de arrendamiento (53). Tanto la Junta de Propios como el cabildo municipal aprobaron uno de los proyectos de Chápuli que se incorporó al expediente y que aparece signado en el ángulo superior izquierdo del papel, con el núm. 1 (54). Por lo tanto, se había abandonado la ejecución del dibujo señalado con la letra "E" por el nuevo de Lorenzo Chápuli, aunque la opinión del maestro mayor de obras de la ciudad,

condicionó en parte la ejecución. La realización del nuevo proyecto implicó un cambio en los materiales: en lugar de utilizar piedra blanca de Abanilla, ahora tenía que hacerse con mármol de Novelda rojo y blanco, por lo cual Vicente Mingot informó al cabildo que esto supondría unas doscientos libras más sobre lo que se había tasado la fuente en un principio (55), "... pero con condición que el accionado de los quatro niños a de ser como el que manifiesta el perfil de la parte denotado con la letra A..." (56). Es decir, los cuatro mancebos que sustentaban la taza y cúpula debían tener la misma posición que el que aparece en el lado derecho del dibujo, y la estatua que coronaba la fuente debía ser de piedra de Abanilla, granimenuda, de la misma calidad que los leones que flanquean el escudo del Ayuntamiento alicantino en su fachada principal. El 22 de agosto, José Chápuli dio su conformidad con todas las condiciones expuestas para construir esta fuente de la plaza del Mar (57).

El dibujo nos muestra el estanque de perfil muy sinuoso que resulta empequeñecido por las dimensiones y desarrollo dados al pilón y cuerpo de surtidores, así como por el tamaño de la estatua del remate. Aquí han desaparecido los ornamentos de tipo rococó que mostraba el dibujo "E", si exceptuamos la cartela que lleva la figura entre sus brazos. La actitud más bien estática de la misma, queda contrarrestada por la flexión de la pierna y la inclinación de la cabeza imprimiéndole dinamismo la agitación de los numerosos plegados del ropaje.

Gracias a un testigo excepcional de la época, conocemos el proceso constructivo de esta fuente con detalle; así, Vicente Segura, dejó anotado que el 3 de julio de 1770 se colocó el pilón, tres días después se puso la primera piedra del ochavo, cerrándose éste el 17 de septiembre. El 21 de octubre se trajo de Novelda la piedra jaspe de los cuatro niños, que después de labrarla en el atrio de la Casa Capitular, se colocó en su sitio el 17 de mayo de 1771. Pocos días después se pusieron los caños y la cúpula y el 1 de junio "descansó la ninfa, *que representa Alicante,* encima de la fuente" (58).

Queremos destacar la importancia de este último dato, porque, como hemos podido ver, las fuentes más importantes, urbanísticamente hablando, aparecen coronadas por una estatua, con indudable carácter alegórico. En las dos primeras sabemos con exactitud que se trataba de la representación de la Fama (fuente plaza de las Barcas) y de la Liberalidad (fuente plaza de Ramiro); la tercera que conocemos con grandes visos de realidad es la de esta última fuente de la plaza del Mar, donde la estatua representaba a la propia ciudad de Alicante, y en cuya cartela iría esculpido, probablemente, el escudo de la ciudad. Pensamos que el resto de las esculturas que remataban las fuentes (respondiendo a un programa iconográfico unitario) irían encaminadas a ensalzar Alicante a través de alegorías que plasmasen sus virtudes o características más sobresalientes (59).

NOTAS

1 A. M. A., Arm. 3, legajo 19, núm. 11.

2 Vidal Bernabé, Inmaculada. *Escultura Monumental Barroca en la Diócesis de Orihuela-Alicante.* Alicante, Excma. Diputación Provincial, 1981, p. 53, y ss., 72-90, 113, y ss., 137 y ss.

3 A. M. A., Arm. 9, libro 4, f. 37 v. (1714)
Arm. 9, libro 13, f. 135 (1723)
Arm. 8, libro 38, f. 35 v. y 38 (1746)
Arm. 8, libro 29, f. 19 y 188 (1728 y 1731)
Arm. 9, libro 62, f. 121-125 (1769)

4 A. M. A., Arm. 9, libro 28, f. 60 (1738)
Arm. 1, libro 43, f. 65 (1767)

5 A. M. A., Arm. 9, libro 40, f. 75 v. (1750)
Arm. 9, libro 41, f. 126 (1751)

Arm. 9, libro 46, f. 77 (1756)
Arm. 1, libro 39, f. 308 y ss. (1764)
Arm. 1, libro 43, f. 102 y 107 (1777)

6 Viravens, Rafael. *Crónica de la muy Iltre. y Siempre Fiel ciudad de Alicante.* (Facsímil de la edición de 1876). Alicante, 1976, p. 127.

7 Ramos, Antonio. *Evolución urbana de Alicante.* Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil Albert, 1984, pp. 154 y 181.

8 A. M. A., Arm. 3, leg. 26, s. núm. *"Auttos sobre construcción de fuentes, cañerías y sus conductos, de las aguas de esta ciudad. Año* 1768". fols. 1 - 262 v.

9 A. M. A., Arm. 3, leg. 24, num. 3: *"Expediente sobre la formación de la fuente que se deve hazer en la plazuela de Remiro (sic) desta ciudad".* s.f.

10 A. M. A., Arm. 3, leg. 26, s. núm. *"Auttos sobre construcción de fuentes..." año* 1768", f.

11 *Ibídem,* f. 11 v.

12 Díaz Díaz, María del Sol. Noticias sobre algunas fuentes monumentales del Madrid del Siglo XVIII. *Villa de Madrid, núm.* 54, año 1977. *I,* pp. 47-58.

13 A. M. A., Arm. 5, leg. 22, núm. 47: *"Auttos de oficio para la construcción y fabrica de una fuente en la Plaza de las Barcas, del arrabal de San Francisco de esta ciudad".* s. f.

14 A. M. A. *Protocolos de Adrián Cazorla, año 1737.* fols. 57 y ss.

15 A. M. A, Arm. 5, leg. 22, núm. 47, s.f.

16 A. M. A, Arm. 3, leg. 24, núm. 3: *"Expendiente sobre la formación de la fuente que se deve hacer en la plazuela de Remiro de esta ciudad".* s.f.

17 *Ibídem,* s.f.

18 En los años correpondientes de los libros de Actas Capitulares, arrendamientos, etc. no aparece nada al respecto.

19 A. M. A, Arm. 4, leg. 25, núm. 6: *"Alicante. Año 1749. Expediente sobre la construcción de la fuente que se haze en la plazuela de Ramiro de esta ciudad".* s.f.

20 *Ibídem,* capítulos 1 y 3

21 *Ibídem,* capítulo 10

22 A pesar de la numerosa documentación manejada, no aparece en ningún momento la más mínima mención respecto al autor.

23 A. M. A., *Libro de Arrendamientos y Fianzas...* 1749 y 1750, Arm. 8, lib. 41, fols. 15-17.

24 *Ibídem,* fols. 18-19 v.

25 A. M. A, Arm. 9, *Libro de cabildos 1750,* lib. núm. 40, fols. 45-47.

26 Viravens, R. *Opus cit., p.* 323.

27 A. M. A, Arm. 8, núm. 41, fol. 34.

28 *Ibídem,* fols. 36-37.

29 A. M. A, Arm. 9, núm. 40, f. 63-63 v.

30 *Ibídem,* fol. 67 v. 68.

31 *Ibídem,* fols. 92 v. y 96-96 v.

32 A. M. A, Arm. 8, lib. 43, f. 28 v-29 v. y 31.

33 *Ibídem,* fols. 26-31 v.

34 Llobregat rebajó 10 libras; Puerto 30 libras; Guillén 10 libras más y Vidré siete libras.
A. M. A, Arm. 8, lib. 43, f. 24 v.

35 Cabildo de 21 de abril 1769.
A. M. A., Libro *de cabildos... 1769.* Arm. 9, lib. 62, f. 41 v. 42 y 47.

36 Cabildo de 12 de mayo 1769. A. M. A., Arm. 9, lib. 62, f. 60 v.

37 Cabildo de 4 de agosto 1769. A. M. A., Arm. 9, lib. 62, f. 135-135 v.

38 *Ibídem,* f. 165 v.-167.

39 J. Terol cobró 850 libras por su trabajo, que le pagaron el 26 de octubre y el 5 de noviembre de 1689.
A. M. A., *"LLibre de arrendaments... de 1689* en 1690", Arm. 8, lib. núm. 5, f. 58 v.-59

40 A. M. A, Arm. 6, lib. 105, f. 185.

41 *Ibídem,* f. 186.

42 A. M. A., Arm. 3, legajo 26, s/n., *"Auttos sobre construcción de fuentes, cañerías y sus conductos de las aguas de esta ciudad". Año 1768",.* fols. 1-262v.

43 *Ibídem,* f. 5 v.

44 *Ibídem,* fols. 30 - 46.

45 *Ibídem,* fols. 54 - 54 v.

46 En nuestra tesis doctoral desarrollamos ampliamente el tema.

14 noviembre 1768. A. M. A., Arm. 3, leg. 26, s/n., *"Auttos...",* fols. 129-130 v.

48 *Ibídem,* fols. 232 v.

49 *Ibídem,* f. 235-235 v.

50 "... Pido también y suplico a Vm. mande que... el mismo artífice que deliberó el proiecto y sus capítulos, *y lo fue Lorenzo Chápuli...*" (el subrayado es nuestro). *Ibídem,* f. 81.

51 *Ibídem,* fols.: 69v.-70.

52 *Ibídem,* f. 239.

53 21 agosto 1770, "... Vistos dos diseños formados por Lorenzo Chápuli... los quales comprenden el pie de la taza de la fuente de la Plaza del Mar, con sus mancebos y adornos, taza, cúpula y figura del remate..." *Ibídem,* f. 239-239 v.

54 Va inserto entre los folios 242 v. 243.

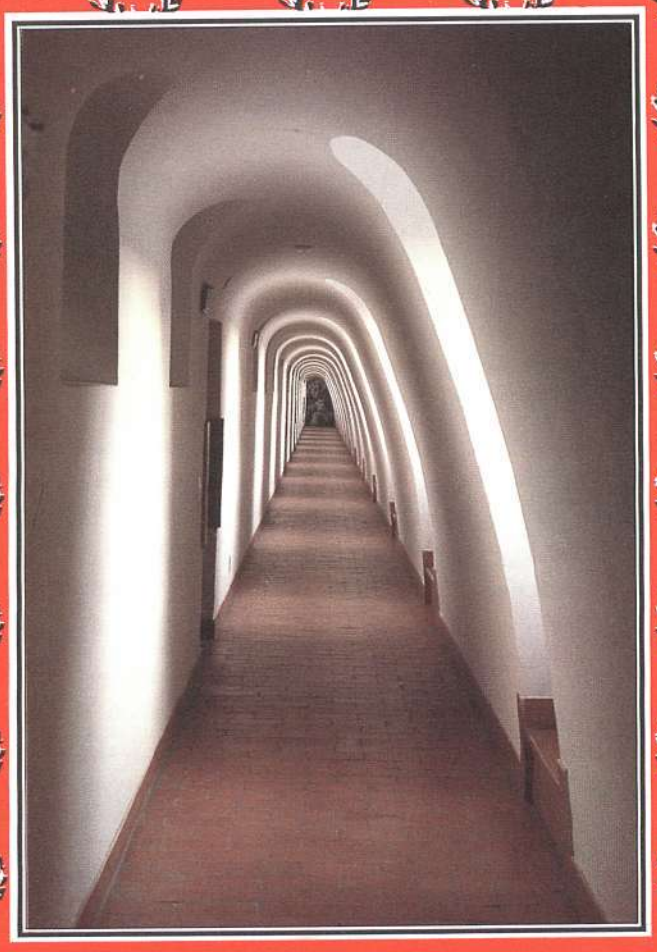
55 *Ibídem,* f. 240. También en: Arm., 9, lib. 64, f. 118.

56 *Ibídem,* f. 241.

57 *Ibídem,* f. 242.

58 El subrayado es nuestro.

59 Véase nuestra tesis doctoral sobre el barroco en Alicante y provincia.



Las intervenciones de Juan de Villanueva *en el Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial*

POR CARLOS SAMBRICIO Y MAIRA HERRERO

En el excepcional libro de Georges Kubler sobre el Monasterio del Escorial, uno de sus apéndices tiene especial interés para el estudio de la arquitectura Ilustrada al ofrecer la relación de dibujos que, en torno a 1785, Juan de Villanueva realizó sobre el Monasterio. Dos te-

mas, en la citada relación, aparecen sistemáticamente tratados y corresponden tanto a levantamientos de fachada norte (Palacio de los Borbones, Torre de los Doctores y de las Damas) como a las casas que Villanueva edifica en la Lonja y que conocemos como de Infantes y de Ministros. Estudiados por Chueca —y más recientemente por Pedro Moleón— sabemos que Villanueva, a su vuelta de Italia y tras su viaje a Córdoba y Granada con Hermosilla y Arnal, trabajó —desde 1768— como arquitecto en el Real Sitio del Escorial.

Villanueva llega al Escorial en un momento especialmente importante: en esos años se celebra el Segundo Centenario de la Obra y, con tal motivo, fray Andrés Ximénez publica su *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial,* en la que aparecen nuevas láminas; también podemos señalar cómo, tras el incendio ocurrido en la noche del 8 de octubre de 1763, *("... cuando en el ala norte del Monasterio con viveza y rapidez, en muy poco tiempo* —el fuego— *corrió y se apoderó de las armaduras y pisos correspondientes a la fachada de la Lonja y patios de la cocina del Colegio y del Seminario")* se inician obras de reparación que afectan no solo a la fachada norte (destruida en parte), sino que propicia por parte del Rey una puesta en valor del Monasterio reflejada en la Real Cédula dada en Aranjuez el 3 de mayo de 1767 por la cual *...Su Magestad se sirbe mandar se guarden y cumplan todas las condiciones y reglas contenidas en el Reglamento hecho de acuerdo con el Real Monasterio del Escorial y aprobado por S. M. para fábrica de las Casas que se quieran construir en aquel Real Sitio.* Es decir, tras estos dos sucesos (por una parte la conmemoración del Segundo Centenario y, en segundo lugar, el inicio de importantes obras no sólo en el Monasterio, sino también en el Real Sitio) se valora El Escorial como no sucedía desde Carlos II.

Cuando Juan de Villanueva llega al Escorial en 1768, como arquitecto de la Orden Jerónima, lejos de encontrar una sociedad asentada desde hace casi dos siglos en las inmediaciones del Monasterio, ve una Corte que contacta con El Escorial de modo distinto a como acaeció con la Casa de Austria; ahora, al limitarse el uso del Monasterio a la familia real y círculo próximo, la Corte buscará alojarse en las inmediaciones: de este modo, el nuevo Real Sitio potencia la vida del Monasterio, rompe su imagen de edificio aislado al adquirir carácter de pieza dentro de un conjunto urbano y superando la situación de abandono existente en años anteriores, cuando los primeros Borbones optaron por San Ildefonso frente al lugar creado para consagrar la memoria de la Casa de Austria.

Es conocido el rechazo que tuvo Felipe V al Monasterio: tenemos noticia que María Luisa de Saboya tan sólo lo visitó una vez, en 1706, y su hijo, Fernando VI, no consintió ser enterrado en el Panteón de los Reyes y ordenó que éste se realizara en la iglesia de Santa Bárbara, de Madrid. Pero con la llegada de Carlos III, en 1759, los gustos cambiaron y se produjo una nueva vinculación de la Casa Real con el Escorial. En este sentido, la *Gaceta de Madrid* describe las ayudas de Carlos III cuando, tras el incendio de 1763, se comprometió a reparar lo destruido e indemnizar a quienes, viviendo en el Monasterio, hubiesen perdido parte de sus bienes; pero la noticia más importante que aparece en la *Gaceta* es que se comisionó al aparejador Juan Esteban para reparar los daños, trabajo que desarrolló

Juan de Villanueva. Corredores de los pasos superiores de la Casa de Infantes y de la Reina.

entre noviembre de 1763 y los primeros meses de 1768, momento en el cual Juan de Villanueva fue nombrado arquitecto de la Orden Jerónima.

Difícilmente El Escorial podía ser alternativo a San Ildefonso o Aranjuez, puesto que no disfrutaba de comodidades para albergar a servidores y acompañantes de la corte. Grimaldi propuso a los Jerónimos albergar en el Monasterio a estos servidores, desechando los frailes el ofrecimiento al alegar que era indecoroso que una corporación tan respetable como la suya actuara como posaderos. Poco más tarde, y con motivo de la muerte de Isabel de Farnesio, se confirmó la falta de alojamientos en la villa y de nuevo Grimaldi instó a la comunidad en su petición, esta vez en términos de urgencia, cediendo finalmente ésta. Sin embargo, consciente Grimaldi de las dificultades para alojar a la Corte en el Monasterio, en 1767 se concibe la Real Cédula por la cual "... (Carlos III)... *se sirve mandar se guarden y cumplan todas las condiciones y reglas contenidas en el Reglamento hecho de acuerdo con el Real Monasterio del Escorial y aprobado por S. M. para fábrica de las casas que se quieran construir en aquel Real Sitio*". Y es con esta Real Cédula cómo se inició la construcción de lo que, posteriormente, sería el pueblo de San Lorenzo del Escorial.

La Real Cédula describía minuciosamente quiénes podían pedir licencia para construir y especificaba, asi mismo, cómo la construcción debía ser sólida, de buenos materiales, con instalaciones sanitarias y sin vertidos a la calle y establecía que los planos debían ser aprobados por el arquitecto real, que en aquellos momentos era Juan Esteban. Como estudió Mª Jesús Callejo en el Real Sitio de San Ildefonso, Juan Esteban había construido —entre 1764 y 1767— el Cuartel de Guardias de Corps de San Ildefonso y la Puerta de Segovia del Real Sitio: apunta que en aquellos momentos residía en Segovia y por ello Grimaldi, ante la dificultad en desarrollar con normalidad los trabajos en El Escorial, le pidió que delegase sus funciones en alguien residente en San Lorenzo, facilitando así la realización de las construcciones proyectadas. En 1769, el Rey comisiona a Juan de Villanueva para ayudar en lo que Esteban no pudiera realizar en el día y tiempos necesarios. La elección —y el nombramiento— de Juan de Villanueva se realiza porque desde hace casi un año era arquitecto de la Orden Jerónima en el Monasterio y ya había desarrollado dos proyectos en el Real Sitio: la Casa del Cónsul de Francia y el Palacete del Marqués de Campo Villar.

Entre 1769 y 1773 se plantea el desarrollo del Real Sitio: en 1770, fray Antonio de Pontones, construye la Cantina o Cueva de Montalbo, entendiendóse como paso subterráneo que une el Monasterio con las Casas de Oficios (bajo la Lonja) consiguiéndose así la unión del primero con la población; en 1770 llega al Escorial —por indicación de Grimaldi— el francés Jaime Marquet, quien proyecta y realiza el Coliseo y, desde este momento, su nombre aparece unido al de Juan Esteban. Esteban había construido el Hospital de San Lorenzo y concluido el empedrado de varias calles de la población; juntos los dos, llevan a cabo varias edificaciones como son el Cuartel de Reales Guardias Españolas y Walonas, el Camino de Galapagar y el Puente del Tercio. Por ello, cuando en 1771 Villanueva recibe el encargo de los infantes Antonio y Gabriel de construir una casa donde albergar sus servidores, la forma urbana del Real Sitio ha evolucionado de manera importante en apenas siete años entendiéndose, además, la nueva población de modo muy distinto a como se habían concebido quince años antes en Aranjuez o La Granja.

En otro momento hemos comentado lo que significó aplicar la política de embellecimiento esbozada en París por Blondel a una ciudad-corte como Madrid o a un Real Sitio: en este sentido, el estudio —en el caso de Madrid— del Paseo del Prado proyectado en torno a 1746, o de la urbanización de la zona sur de la ciudad (con objeto de potenciar el acceso del Real Sitio a la corte) así lo refleja; por lo mismo, la ordenación que desarrolló Bonavia en Aranjuez —los proyectos de fuentes, los ejes situados frente al palacio, la ordenación del Tajo...— demuestra cómo los planteamientos definidos en el París de 1735 fueron aplicados en la España de Fernando VI. La llegada de Carlos III supuso una distinta valoración de un Real Sitio; recordemos que vino a España habiendo sido anteriormente Carlos VII de Nápoles: que en Italia había contactado con una cultura distinta a la francesa y desarrollado un gusto y un conocimiento de la Antigüedad y la historia poco común con el existente en aquellos años en España. Que decida entonces sufragar, en 1763, la reparación del Monasterio tras el incendio denota —en nuestra opinión— su intención de valorar el edificio no como contenedor de referencias a la dinastía anterior, sino como pauta cultural dentro de la arquitectura española. Dispuesto a recuperar la imagen del monumento como paradigma historicista —son los años en que Castañeda propone en el frontispicio de su *Vitruvio* el Monasterio como modelo

de arquitectura antigua y ejemplar— Carlos III irá má allá y define un programa que permite concebir un Real Sitio de manera distinta a como se entendía por Felipe V o Fernando VI; en Aranjuez o San Ildefonso la preocupación se centraba en un programa de jardines, fuentes, de grandes edificios representativos... que resumían una concepción barroca paralela a la generada en la Francia de Luis XVI. El Escorial presenta un programa diferente: crea una ciudad próxima al Monasterio y la operación urbana consiste en establecer un trazado de población, en definir calles, aprovechar algunas de las piezas concebidas por Herrera y el poblado se desarrolla a lo largo de un eje paralelo a la fachada principal del Monasterio, que parte de la Casa de los Doctores y llega hasta donde Marquet y Juan Esteban proyectan el Cuartel de Guardias Walonas. Importa entonces resaltar que Juan de Villanueva reúne, en 1768, dos encargos bien distintos: es arquitecto de la Orden Jerónima con la misión de poner en valor el Monasterio e inicia la construcción de la Casa del Cónsul de Francia

Cuando Villanueva comienza la Casa del Cónsul de Francia, la formación de los arquitectos españoles —respecto al tema de vivienda en ciudad— se limitaba a repetir de forma más o menos afortunada los textos de Plò o de fray Lorenzo de San Nicolás, sin que existieran referencias a otros tratados. De hecho, la mayoría ignora incluso a Le Muet y desconoce su razonamiento cuando señala cómo el tamaño de la parcela no incide en la construcción de viviendas de calidad y prestigio, siendo posible proyectar dignamente un edificio situado en un pequeño solar entre medianeras. Villanueva plantea un ejercicio erudito al rechazar la tradición constructiva madrileña y adoptar supuetos próximos a los de Le Muet; acepta en la fachada de esta vivienda la inclusión de elementos historicistas (citas eruditas que no se refieren al mundo clásico, sino al entorno del Escorial) y, de este modo, inicia el uso de elementos formales herrerianos que aparecen en detalles tales como el recuadro de cuatro piezas de piedra enteriza en los huecos siendo salientes del marco las dos horizontales que darán lugar —como comentó Chueca— a las conocidas orejas. Así, la primera casa que construye en El Escorial, lejos de ser un compromiso con una sociedad conformista, se concibe como testimonio de un nuevo modelo arquitectónico, destacándose la personalidad del arquitecto, preocupado por estudiar su propia historia, capaz de rechazar la moda al abandonar las citas que marcaban la arquitectura francesa.

La diferencia entre el Real Sitio de Aranjuez y el que se construye en el Escorial es evidente: ahora, la población, lejos de entenderse desde el gusto de Corte se valora desde el Monasterio y la relación que se plantea entre historia y nueva arquitectura cobra especial importancia, estableciendo, pues, una dialéctica entre Monasterio y Nueva Población.

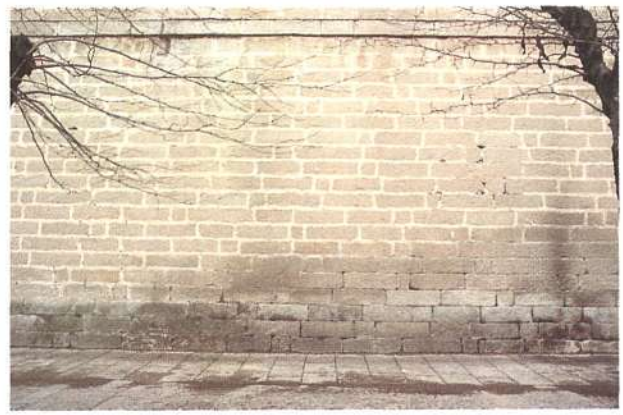
El proyecto de Casa de la Reina y Casa de Infantes

En 1771, Villanueva recibe el encargo de los infantes D. Antonio y D. Gabriel de proyectar una gran edificación capaz de albergar a los servicios de su corte particular. ¿Por qué los infantes deciden edificar frente por frente al Monasterio? ¿son conscientes de la importancia de este hecho, o existe la intención —como la hubo en la corte del infante D. Luis, en Arenas de San Pedro— de establecer una propuesta cultural que pudiera oponerse a la que Ventura Rodríguez, Paret o Goya estaban definiendo en la corte del infante desterrado? La respuesta, sorprendentemente, la da el Duque de Béjar cuando en 1771 comunica al prior del Monasterio que será Juan de Villanueva quien designe el terreno donde se debe edificar la casa para alojamiento de los criados, al ser éste el arquitecto de la obra. La importancia del dato nos lleva a plantear cómo, al designar los terrenos, ya desde 1771 existe en Juan de Villanueva la voluntad de intervenir frente al Monasterio. Como ha estudiado Pedro Moleón, la Casa de Infantes se sitúa frente a la fachada del Patio de Reyes (y no frente a la fachada principal, puesto que el acceso principal corresponde al que determina la entrada al Palacio) *"... en continuación con la alineación establecida por la Casa de la Compañía, de forma que se complete, con un plano continuo, todo el frente oriental de la Lonja"*. Villanueva plantea en la Casa de Infantes solucionar el encuentro entre el plano que define el Monasterio y aquella otra cota superior en la cual se encuentra la nueva población: para ello establece en la fachada de la Casa de Infantes una línea de imposta que cobra singular importancia. Divide la fachada en dos partes bien diferenciadas, entendiendo la baja como gigantesco basamento o zócalo que tan sólo presenta dos accesos (grandes portalones) y unos huecos en la parte

más próxima al encuentro con la Compaña; por el contrario, en la parte superior de la línea de imposta acepta el ritmo de las ventanas planteado en esa fachada del monumento, retoma el tratamiento de los huecos y a cada eje de ventana le hace corresponder —como ocurre en la fachada situada frente a la Casa de Infantes— una buhardilla. Asume entonces las pautas formales del lenguaje formal herreriano con una intención: utilizar la Casa de Infantes como charnela de unión entre el plano del Monasterio y la cota superior donde se proyecta el Real Sitio.



Juan de Villanueva. Fachada de la Casa de Infantes y de la Reina.



Detalle del cuerpo bajo de la Casa de Infantes y la Reina.

La construcción de la Cueva de Montalbo por fray Antonio de Pontones había supuesto —desde el punto de vista urbanístico— un hecho más importante del tradicionalmente asignado; por ello, Villanueva considera que la Casa de Infantes no sólo lleva el Real Sitio hasta el plano del Monasterio, comprende la importancia que debe tener su fachada principal y recurre a la astucia al plantear dos zonas distintas en ésta: concibe la primera como muro de contención mientras que sitúa las viviendas en la cota correspondiente al Real Sitio; existe así la intención de manifestar en fachada la imagen herreriana (entendiéndola a modo de pantalla) y organizar en el interior un proyecto de naturaleza distinta. Y es desde esta doble óptica —la Casa de Infantes desde su intención urbana y desde la solución arquitectónica—, como consideramos que debe estudiarse el proyecto.

La Casa de Infantes tiene —es sabido— dos accesos bien distintos: uno a la Lonja y el otro al Real Sitio; el primero, con dos portalones situados frente al Monasterio; el otro es una pequeña entrada a la cual se accede desde el callejón que comunica con Floridablanca. Ambos accesos no se organizan sobre el mismo eje sino que —como resultado de la diferencia de cotas señaladas— son perpendiculares, concibiéndose con la intención de ajustarse a funciones distintas: el acceso desde la fachada a la Lonja se entiende desde el uso que debe cumplir una escalera (esto es, ser eje de comunicación entre distintos planos) mientras que la entrada del callejón a Floridablanca se define desde la idea de corredor horizontal sobre la cual se organizan las viviendas. Ocurre que este corredor se repite a distintos niveles (organizados paralelamente a la fachada principal) por lo cual la definición y articulación de los patios interiores resultantes cobra especial importancia. Estudiado el edificio hasta el momento tan sólo por Fernando Chueca y —años más tarde— por Pedro Moleón, el análisis realizado por ambos (a pesar de concebirse con más de treinta años de distancia en el tiempo) coincidía: centrandose fundamentalmente en el estudio de la función que desempeñan las escaleras como elemento de composición, veían cómo se organizaban los tramos de escalera, analizaban —y valoraban— espacialmente los rellanos y patios interiores... En sus análisis —correctos y precisos— dejaban de lado dos aspectos que entendemos importantes: estudiar la dicotomía que se produce entre la fachada supeditada al proyecto escurialense y la definición de las viviendas, el segundo tema consiste en el estudio tipológico de esas viviendas; adosadas, habían aparecido en la arquitectura militar de la primera mitad del siglo XVIII español: ahora, Villanueva las compone espacialmente, organizando cada tipo sobre un eje longitudinal, resultando así varios planos paralelos cada uno con distinta disposición. De este modo la novedad del proyecto radica en cómo se maclan los diferentes ejes (algunos, con viviendas a dos alturas) y el resultado es un edificio de gran complejidad espacial mientras que en el exterior no se percibe esta "modernidad" de intenciones, puesto que voluntariamente asume la grandiosidad del lenguaje historicista.

Alzado actual de la fachada Norte del Monasterio.

En nuestra opinión el primer problema señalado —la dicotomía entre la imagen de fachada y el análisis de su interior— debe entenderse desde el análisis del propio Monasterio. Como más tarde estudiaremos (al tratar de la intervención de Villanueva en la fachada oeste) cualquier observador puede constatar un hecho: en la construcción de la fábrica hubo dos grandes proyectos bien distintos. El primero —allí donde se sitúan las más importantes contradicciones del edificio— es la parte correspondiente a la Basílica, Patio de Evangelistas y dependencias del







Juan de Villanueva. Escalera de la Casa de Infantes y de la Reina.

convento: este es el primer gran proyecto y toda la zona norte (Palacio de la Reina y colegio) se compondrá como simétrica, adoptándose las soluciones propuestas. Sin embargo, en la fachada norte (donde todavía Juan Esteban trabaja en estos momentos, como consecuencia del incendio de 1763) también aparecen problemas de difícil explicación: en esta fachada no existe una correspondencia en la ordenación entre huecos y pilastras en la fachada respecto a la organización espacial en el interior del edificio.

Resulta interesante contrastar en el *Primer Diseño* de Perret (la planta primera del edificio) las diferencias entre la organización en la crujía de la fachada sur, la correspondiente a la fachada norte y la ordenación de las Casas de Oficios. Tanto la crujía sur como Oficios presentan una rígida disposición espacial, donde la simetría y composición entre ejes se hace evidente y donde, además, existe clara concordancia entre fachada y organización interior; sin embargo, en la fachada norte no ocurre lo mismo. La única explicación que alcanzamos a comprender es que Herrera se encuentra, en esta fachada, con un problema importante: ajustar la organización interior y definir, al mismo tiempo, la fachada, haciendo que ésta se presente como unitaria y siguiendo el orden compositivo definido en la oeste.

Para ello no dudará en jerarquizar fachada sobre interior y sólo esta explicación permite comprender por qué aparecen ventanas desplazadas en el interior de una habitación, por qué las pilastras no se corresponden con los tabiques interiores o, incluso, por qué acepta en fachada el uso de huecos abocinados que muestran al exterior un orden que no existe en el interior.

Sin duda Villanueva entiende la lección; si la fachada norte del Monasterio —allí precisamente donde se está trabajando en esa fecha— se supedita la ordenación interior a la fachada (esto es, al ritmo de ventana y al sistema de pilastras) en la Casa de Infantes y de la Reina asume la propuesta del lenguaje historicista —en su pretensión por integrar el Real Sitio al Monasterio— y en el interior organiza espacialmente distintas propuestas de viviendas en hilera, supeditando todas ellas a la fachada de la Lonja.

El segundo aspecto comentado se centraba en la necesidad de estudiar cómo Villanueva organiza las viviendas. El análisis de éstas ha sido —como señalamos al estudiar la arquitectura de cuarteles en la primera mitad del siglo XVIII— tema clave para comprender cómo la racionalidad de Belidor llegó a Nuevas Poblaciones (en Sierra Morena y Nueva Andalucía), a los proyectos de Tabarca, Ferrol o Aguilas, pasando poco más tarde —a finales del siglo XVIII— a núcleos urbanos como Barcelona, Madrid o San Sebastián. Pero lo más destacable radica en que entre su utilización en las Nuevas Poblaciones y las grandes ciudades existió un paso intermedio, desconocido hasta el momento y fue su utilización en los Reales Sitios.

El proyecto de Marquet para Aranjuez había consistido en una lectura culta de los problemas definidos por Verboon y asumidos —a lo largo de casi medio siglo— por los ingenieros militares autores de la gran mayoría de las Nuevas Poblaciones. En estas casas las manzanas se concebían en base a la repetición sistemática de un módulo, apareciendo así una valoración de viviendas adosadas algunas de las cuales (y por necesidades funcionales) no solo tenían acceso por la calle principal, sino que poseían un acceso secundario (o una calle de servicio destinada a animales). Marquet modificó en Aranjuez las propuestas de Verboon para los cuarteles militares: al aplicarlas a las viviendas de la corte, adoptando dicho esquema, definía sus viviendas como reflejo de un tipo que se repetía de forma sistemática, configurando así la manzana. En principio Villanueva parte de la reflexión anterior: acepta el tema de viviendas con igual planta que, adosadas, se desarrollan respecto a un eje y la novedad de su proyecto radica en maclar espacialmente diferentes opciones dentro del volumen que define el contenedor que es la Casa de Infantes y Casa de la Reina.

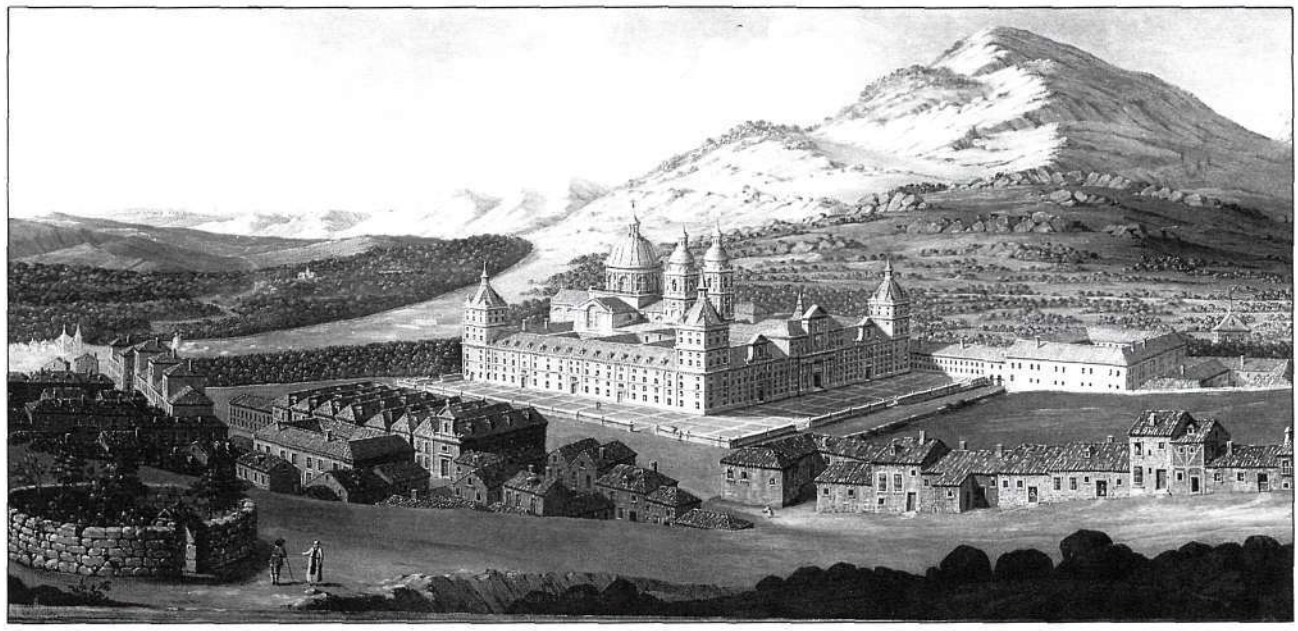
Frente a los que han estudiado la posible influencia de Morris y de la tratadística inglesa en los esquemas compositivos de Juan de Villanueva, podríamos señalar cómo el problema definido en la Casa de Infantes es distinto al esbozado por el inglés. Morris proponía una reflexión sobre el crecimiento de la vivienda célula, bien entendiéndola de manera singular, bien componiéndola volumétricamente de manera que se transformase en un edificio, por ejemplo, de dos plantas con cuatro viviendas en hilera y dos de fondo. La opción de Villanueva consiste en organizar espacialmente distintos bloques de viviendas adosadas —de igual superficie en cada caso— supeditando esta disposición a los problemas de huecos en fachada, a la ordenación de los patios interiores y a la existencia en ejes longitudinales de comunicación. Puede sorprender que Villanueva renuncie a dar fachada al edificio y acepte la imagen propuesta en el Monasterio: pero esta actitud ante la referencia formal se convierte en reflejo de una preocupación teórica latente en la obra de Villanueva que hemos analizado, tanto en la Casita de Arriba como en el proyecto que configura en 1785, para el Gabinete de Ciencias Naturales en el madrileño Salón del Prado.

El proyecto de Casa de Ministros

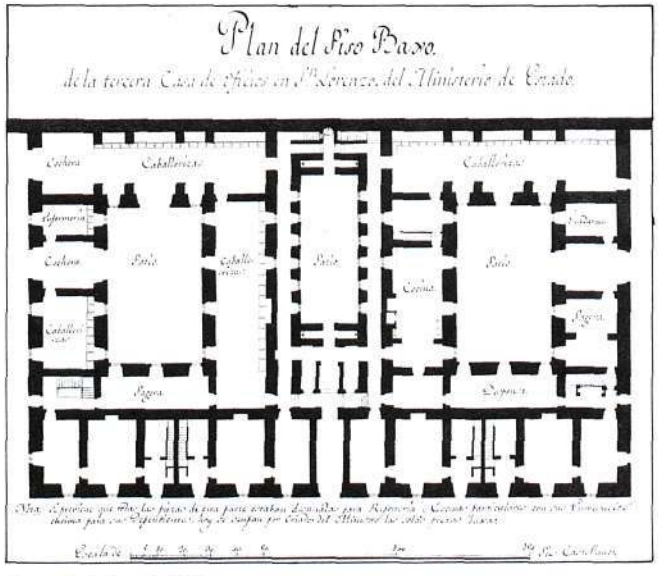
En 1781 Juan de Villanueva recibe el nombramiento de arquitecto de Palacio y de la Comunidad; por ello, cuando cuatro años más tarde se le encarga construir una tercera Casa de Oficios (también llamada Casa de Ministros) su propuesta tiene como finalidad cerrar la Lonja, urbanizar el entorno del Monasterio y hacer llegar hasta el plano mismo del edificio la presencia del Real Sitio.

Si en la Casa de Infantes y de la Reina el problema consistía en solucionar los dos ejes de circulación perpendiculares en el espacio (longitudinal como acceso a la vivienda, transversal como elemento de comunicación

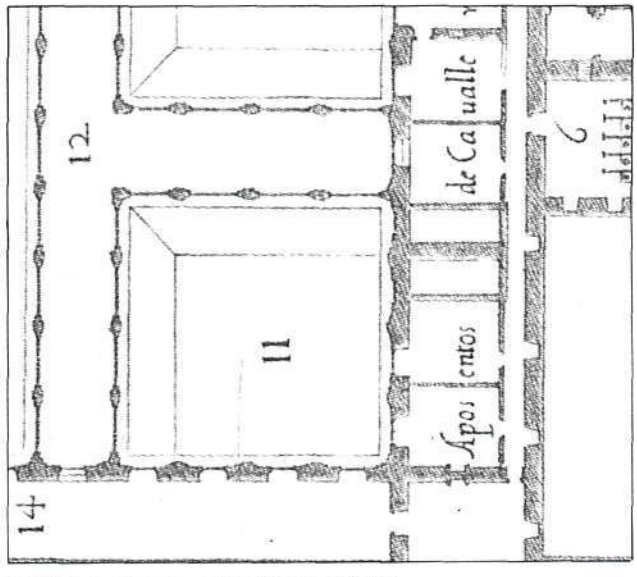
entre planos) ahora el mismo se simplifica aparentemente, puesto que ambos ingresos (a Lonja y a Floridablanca) se encuentran en el mismo eje, si bien en distintas cotas: la escalera se convierte en corredor capaz de comunicar dos planos habida cuenta, sobre todo, que el acceso de Floridablanca tenía ya una cierta relevancia, como señala Ponz (en su tomo II del *Viaje por España)* al comentar cómo parte de la población se encontraba —en 1773— ya construida y es de suponer que doce años más tarde (a la vista de las visitas de Carlos III) esta calle hubiera cobrado una importancia y un valor que no tenía hasta el momento.



Vista del Monasterio de El Escorial antes de la construcción de la Casa de Infantes y de la Reina y donde todavía se puede apreciar la disposición de la antigua fachada por James Center.



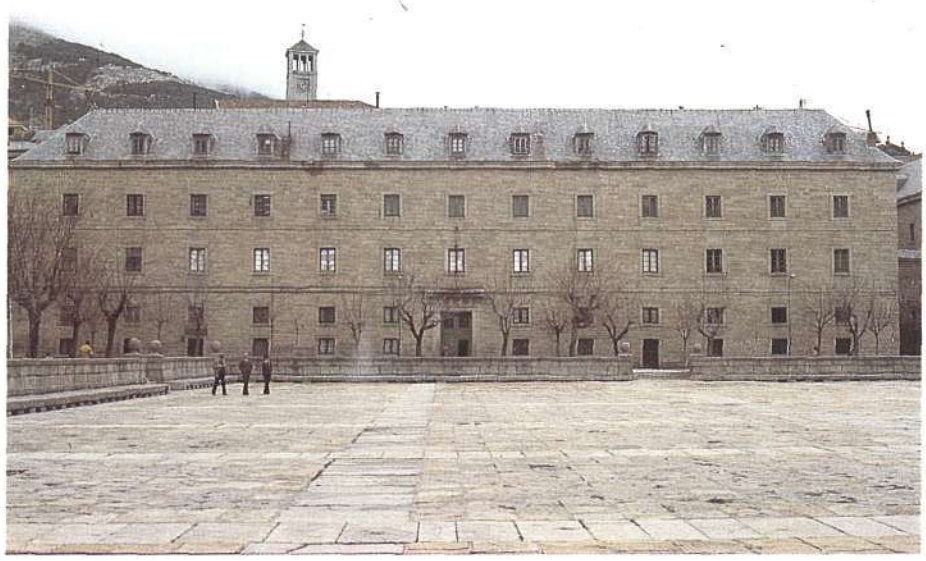
Planta de la Casa de Ministros.



Detalle de la planta segunda del diseño de Perret.

La diferencia de planteamiento respecto a la Casa de Infantes radica no en la solución dada al interior, sino en la definición de fachada. Consciente que con esta pieza *cierra* la Lonja y que como consecuencia de esta operación el Monasterio se integrará —definitivamente— dentro de un esquema urbano en el cual no fue concebido, su duda radica en mantener el tratamiento de fachada esbozado en la Casa de Infantes o en aceptar la imagen de Casa de Oficios que esbozó Herrera. Optará por la imagen historicista al entender que las tres Casas se disponen alineadas

—una ruptura en el tratamiento destacaría de manera ostensible— y, a diferencia de como había actuado en la Casa de Infantes, ahora rechaza la idea de una línea de zócalo como elemento divisorio de dos proyectos —superpuestos— de naturaleza distinta y asume el ritmo y composición definidos en el proyecto herreriano. Entendiendo el edificio



Juan de Villanueva. Casa de Ministros.

de nuevo como contenedor, supedita el estudio del interior a la fachada —a la búsqueda de la "imagen" del Monasterio— y en este orden define de nuevo en el interior un proyecto de gran complejidad espacial. Por ello creemos que, con vistas a comprender la actuación de Villanueva en las Casas de El Escorial, sería necesario contar no sólo con documentación gráfica consistente en plantas, alzados y secciones, sino —y sobre todo— con secciones axométricas que describiesen la disposición de las células a lo largo de los ejes.

La intervención de Juan de Villanueva en la fachada norte

La última actuación —y en nuestra opinión la más importante— que Villanueva realiza en el Real Sitio del Escorial es la que se refiere a su intervención en el interior del propio Monasterio. Durante sus años de actividad ha tenido ocasión de comprender los problemas que se plantean en el edificio: ha estudiado las intervenciones de Juan Esteban y, sobre todo, cómo éste actuó tras el incendio de 1763. Por ello, cuando se enfrenta a la posibilidad de una reforma en el edificio, la ordenación que realiza en la parte correspondiente al Palacio de la Reina —la fachada norte— se concibe desde supuestos funcionales: las obras están dirigidas a dar al Monasterio las condiciones de habitabilidad y comodidad que la corte borbónica requiere, produciéndose, así, cambios importantes en el edificio; habilita, en primer lugar, una parte como habitaciones privadas de la familia real y, consecuentemente, reordena la situación de la puerta del palacio con el fin que las carrozas pudieran entrar (hecho prohibido por la Carta Fundacional del Monasterio que señalaba cómo en el interior del mismo no podían entrar *ni animales, ni bestias, sino solo hombres de razón)*. Pero, además, habilita el Monasterio con el fin que la corte pudiera pasar temporadas en períodos fríos, adecuando la zona a Saliente y Norte y reformando la correspondiente al palacio, con el fin de instalar habitaciones privadas que tuvieran chimeneas, lo cual —necesariamente— iba a cambiar la imagen exterior del Monasterio.

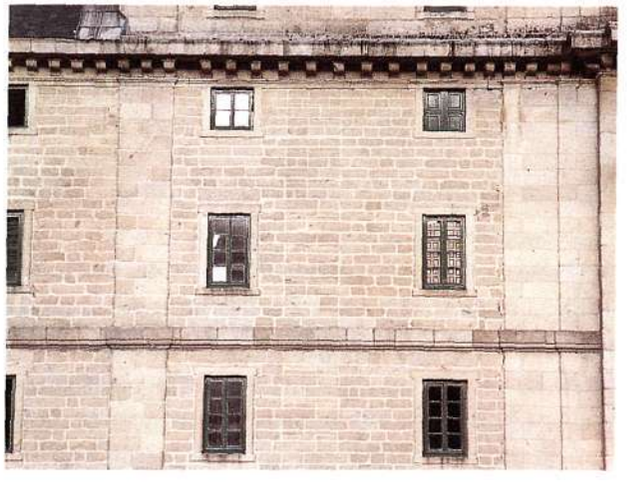
Como fruto de este programa, Villanueva proyecta una escalera que comunica directamente al palacio borbónico y toda su organización se entiende desde la intervención de plantear un núcleo alternativo dentro del viejo

edificio. Estudiar la intervención de Villanueva en el Palacio es —creemos— un problema complejo dado que no conocemos bien la antigua distribución y tampoco quedan testimonios claros sobre cuáles eran las zonas existentes en el antiguo palacio de los Austrias: quizás el estudio sobre la *Norma y Ceremonia de las Reinas de la Casa de Austria* que publicó en su día Dalmiro de la Válgoma, o el análisis realizado por C. von der Osten Sacken podría darnos pie para comprender la compartimentación en aquella zona y los usos dados a las distintas habitaciones, lo cual llevaría a calibrar la naturaleza del proyecto de Villanueva. Pero —en nuestra opinión— la intervención más importante que el arquitecto lleva a cabo es modificar la fachada norte del edificio, al replantear la situación de la puerta del palacio, lo cual (y desde un esquema simétrico) le lleva a reordenar la entrada a las cocinas del colegio.

¿Desde que supuestos interviene Villanueva en el Monasterio?. Parece claro que él —estudioso de la historia, como hemos comentado al estudiar el Gabinete de Ciencias Naturales— ha podido advertir las distintas intervenciones realizadas —a lo largo de los años— en el edificio; en concreto, pudo observar tanto la transformación efectuada en los Corredores del Sol como las modificaciones que aparecen en la fachada oeste. Conocemos la reforma de la Galería de Convalencientes; no sólo se modifica la fachada que cierra la Lonja, al haberse ampliado ésta, sino que en el testero que mira hacia el Jardín de los Frailes existe una importante alteración en la organización de la losa que permitía el paso del Monasterio hacia la Lonja, planteándose —como estudiamos en su momento— una segunda losa que permitía el acceso hacia la parte superior de la Galería de Convalecientes. Sin embargo, resulta más difícil estudiar cuáles fueron las reformas de la fachada oeste del Monasterio. Gracias al cuadro que refleja el incendio de 1673 (se conserva en la Escuela de Arquitectura de Madrid) y que estudió Gregorio de Andrés sabemos cómo la fachada oeste sufrió daños que quizás alteraron su propia organización: en este sentido, el distinto tratamiento de la piedra que aparece en la Torre de los Doctores (fachada norte) quizá pueda interpretarse como una reforma tras el incendio. Sin embargo la aparición de dos pilastras afeitadas en fachada —una a cada lado del cuerpo que da a la biblioteca— señala una modificación en el edificio no historiada hasta el momento y que podría ayudarnos a comprender cuál fue el paso de la fachada concebida por Juan Bautista de Toledo a aquella otra que definiera, en los últimos momentos, Juan de Herrera.

Las intervenciones en la fachada oeste del Monasterio

Tres de las fachadas del Monaterio (Mediodía, Levante y Poniente) presentan huellas de transformaciones: en la fachada sur éstas se reflejan no sólo en las tensiones existentes al modificar la altura de la zona del convento (cambiándose la línea de cornisa en línea de imposta), sino que también aparecen huellas de obra al haberse cerrado



Detalle de la fachada oeste del Monasterio.

el lienzo sur y asumir la Torre de la Botica la misma proporción y tamaño que tenía la Torre del Prior: un estudio de la fachada sur podría analizar cómo y cuándo aparecen los arcos de descarga sobre ventanas o el porqué del cambio de los grandes balcones que (cerrándose mediante tres hiladas de piedra) se transformaron en ventanas; sin embargo,

el estudio de la fachada oeste tiene un intéres distinto que el de la fachada sur debido a que la obra del Monasterio se inició en la Torre de la Botica, tomando dirección hacia la Iglesia. En este sentido podemos formular la hipótesis de que existen en el Monasterio dos obras claramente diferenciadas: una (que comprende el Convento, Patio de Evangelistas, Basílica, Capitulares e Iglesia vieja) es la zona que entendemos como principal, puesto que en ella surgieron —y se resolvieron— todas las tensiones tras el paso en la dirección de Juan Bautista de Toledo a los aparejadores. La otra parte del Monasterio (que valoramos como secundaria y se concibe sólo después de haberse formulado en la primera las discusiones, planteando las contradicciones y resuelto las tensiones) corresponde al Colegio y Palacio de la Reina (que, posteriormente, se denominó Palacio de los Borbones). Y esta parte se resolvió retomando casi miméticamente las soluciones dadas en la otra zona.

En este sentido, la fachada oeste cumple un singularísimo papel: lejos de proyectarse de una sola vez en ella existen tres intervenciones realizadas en momentos diferentes, cada uno de los cuales refleja una problemática distinta: la primera corresponde a la parte situada entre la torre pequeña de la cual hablaba Zuazo y la Torre de la Botica; el segundo tramo sería el simétrico en el lado izquierdo al anterior (por lo tanto corresponde al paño de fachada situado entre la torre pequeña de la izquierda, que daría paso al Patio de Reyes —según la hipótesis de Zuazo— y la Torre de los Doctores) y el tercer tramo que corresponde al acceso sobre el cual se situará la biblioteca. No vamos a comentar la evolución que tuvo la obra hasta adquirir la forma que hoy conocemos: solamente destacar que cuando se encuentran construidos los dos tramos laterales —en este sentido el dibujo inconcluso atribuido a Fabricio Castello es elocuente— se replantea la disposición de las dos torres pequeñas y por ello es por lo que aparecen las pilastras afeitadas en esa parte de la fachada.



Detalle de la disposición de ménsulas en ventana.

Villanueva pudo deducir las intervenciones en la fachada oeste debido no sólo a estas dos pilastras afeitadas, sino a causa de otro hecho: cuando en el paño de fachada ya construida se decide intervenir de forma radical, la única posibilidad será bien integrar las pequeñas torres dentro del frente general de la fachada, bien modificar el ritmo de huecos y pilastras, planteando una ordenación que se ajusta a un cambio en el programa y nada tiene que ver con nuevas valoraciones formales . En este caso, al alterar la distribución de huecos y reorganizar la disposición de pilastras, lógicamente la línea de cornisa se mantiene sin ser modificada, como tampoco lo serán las ménsulas situadas bajo esta linea.

Al estudiar la relación existente entre pilastras y ventanas correspondientes a la planta superior del edificio vemos cómo, en cada una de las fachadas del edificio, existe un ritmo distinto: sin embargo, tanto en la oeste como

en la norte —en la sur no existen pilastras— existe una constante en la forma en que se organiza la relación ménsula de cornisa, pilastra y ventana. Si tomamos como referencia la fachada oeste podemos ver cómo el tema de ventana/pilastra se resuelve de tres maneras diferentes: existen, entre pilastras, tres ventanas; a ambos lados de la entrada al colegio y la entrada al convento se plantean dos ventanas entre pilastras y, enmarcando ambas puertas, se define el caso de una sola ventana entre pilastras. En cada una se establece una relación y un ritmo propio entre los elementos antes citados: si tomamos el caso de tres ventanas entre pilastras, el orden será: pilastra-3 ménsulas-ventana-6 ménsula-ventana-6 ménsulas-ventana-3 ménsulas-pilastra y si tomamos dos ventanas entre pilastras será: pilastra-1 ménsula-ventana-6 ménsulas-ventana-1 ménsula-pilastra. En principio, parece difícil señalar cuál de estos elementos jerarquiza a los otros dos; sin embargo, las ménsulas son quienes precisan dónde se situan las pilastras y, a su vez, éstas definen los espacios en los que se disponen las ventanas. Para llegar a tal afirmación basta con observar un pequeño detalle: sobre cada pilastra existen tres ménsulas con menor distancia entre sí, pudiendo nosotros entonces definir huecos y pilastras mediante el estudio de la disposición de ménsulas.

Cuando Villanueva analiza la fachada oeste ve cómo en ciertos momentos aparecen ménsulas reunidas (dando a entener que en aquel punto existió una pilastra que ahora no aparece), al tiempo que en otros lugares las ménsulas de las pilastras no siempre se ajustan a la disposición general de tener menores distancias entre sí. Todo ello le lleva a suponer que la idea de traza universal no significa que el Monasterio fue concebido en un primer momento como volumen perfectamente definido (contenedor de todas y cada una de las funciones establecidas en un hipotético programa), sino que el concepto de "traza" debe de entenderse como la planta capaz de aceptar y asumir los tanteos, propuestas y modificaciones que surjan a lo largo del proyecto. Y esto será —en nuestra opinión— lo que a Villanueva le resulte más interesante en el estudio de un edificio como paradigma de arquitectura antigua y ejemplar.

La propuesta de fachada, su imagen —esto es, su volumetría—, el estudio de las disposiciones de huecos, el ritmo de pilastras... es algo que analiza en el Monasterio y así ve cómo en un pequeño espacio —por ejemplo, el Patio de Reyes— existen distintas soluciones específicas de uso de pilastras y columnas, dependiendo de circunstancias ajenas a la arquitectura. Entiende que la búsqueda de una imagen no consiste en definir una única solución y por ello su intervención en el Monasterio difiere en el planteamiento de las que llevan a cabo los arquitectos sobre lo que entienden como arquitectura antigua y ejemplar.

¿Por qué actúa Villanueva en el Monasterio del Escorial? En primer lugar es importante analizar lo que significa la antigüedad en el siglo XVIII, entendida no como valor erudito, sino tomada como ejemplo de arquitectura: en este sentido, cuando los arquitectos franceses o ingleses deciden intervenir en un edificio antiguo, la forma pierde poco a poco su sentido y el edificio se convierte en contenedor de nuevos usos. *"Es más importante saber el nombre de las cosas que lo que éstas realmente son"*, comentará, años después, el filósofo y esta intención de establecer un espacio capaz de albergar distintos servicios aparece, como constante, en la arquitectura de la Ilustración. Sin embargo, la intervención de Juan de Villanueva en la fachada norte se guía por criterios que buscan establecer pautas funcionales, proponiendo una dicotomía entre la imagen del edificio y la posibilidad de comprenderlo como contenedor.

Villanueva conoce los estudios realizados hasta el momento en España sobre monumentos de la Antigüedad: en 1751 se había iniciado un proyecto de reparación del puente de Alcántara y sabemos que el interés por la arqueología lleva a que en 1754 se redacte por L. J. Velázquez una *"Noticia del viaje a España, hecho de orden del Rey"* y una *"Nueva Historia General de la Nación, desde el tiempo más remoto hasta el año 1516, sacado únicamente de los escritores y monumentos recogidos en este viaje"*.

En realidad, estos estudios se basaban en comentar el estado de los restos encontrados, estudiando del mismo modo fragmentos de templos de edificios perfectamente conservados. El gusto por la antigüedad —todavía sin estudiar en la España del XVIII— y el afán coleccionista de eruditos como Pérez Bayer hizo que se valoraran del mismo modo las grutas de Jaspe halladas en Tolón y Churriana, los restos encontrados en Alicante en 1757, los proyectos de rehabilitación de obras públicas (hay un importante estudio sobre el acueducto de Mérida, realizado, igualmente, en 1757) o los monumentos existentes en ciudades (el caso de Denia es significativo, apareciendo una memoria sobre tal tema en 1757). Y si algunos discuten sobre si el pasado debe ser respetado o no (polémica que se

plantea, por ejemplo, en 1813 al tratar sobre la reedificación o demolición de las murallas de Lugo), por norma general se acepta la idea de respetar la arquitectura tal y como se concibió en su día, rechazándose la propuesta de sustituir los testimonios del pasado por otros más acordes con el gusto clasicista. Así, cuando Álvarez Benavides propone en Burgos sustituir la fachada gótica de la Catedral por otra *"vitruviana"*, argumentando que la existente no se ajusta a los preceptos marcados por la tratadística clásica, la Academia de San Fernando reacciona —afortunadamente— de manera inmediata e impide tal destrozo, destacando la importancia que tiene la Catedral como ejemplo vivo del saber arquitectónico.

Los estudios sobre las antigüedades romanas existentes en Murviedro, las conducciones a Cádiz de las aguas de Tempul y el estudio de su acueducto o las polémicas sobre cómo debe de estudiarse Vitruvio son importantes en estos años: recordemos, a este último respecto, las críticas que recibió Diego de Villanueva cuando desde la propia Academia propuso la construcción de maquetas de iglesias de una nave, con intercolumnios, con el fin de servir de ejemplo a los alumnos. Hasta aquí las referencias a una erudición en la cual aparece la puesta en valor de un arqueologismo entendido como pieza arquitectónica, y un ejemplo podría resumir esta voluntad del siglo XVIII por intervenir en la historia: el *"Cálculo prudencial del pormenor que necesita para ser construido el Palacio del Emperador Carlos V, situado en la Alhambra de Granada"*. Sabemos que en 1793 se redactó un estudio de vistas a *"terminar"* el Palacio de Carlos V: y no sólo se pretendía cubrir la segunda planta del patio circular, sino que se quería adecuar el edificio a una posible academia militar, asignando una nueva función a un espacio entendido como contenedor. Y esta operación es la que, en nuestra opinión, puede identificarse con la que Juan de Villanueva lleva a cabo, en torno a 1790, en el Monasterio.

Sabemos que, a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XVIII, El Escorial fue ejemplo de arquitectura. Desde que Arostegui pronuncia en 1760 su *"Oración"*, el Monasterio se presenta como paradigma capaz de sustituir los ejemplos de la arquitectura grecorromana y de hecho, poco más tarde, Jovellanos comentará los *"Tres viajes hechos al Escorial por Don Pedro Campomanes y Don Lorenzo Dieguez"*, en los cuales entiende el edificio como ejemplo de arquitectura, lejos de cualquier referencia arqueológica y valorado como contenedor de la historia de España. Pero uno de los espacios más importantes sobre la apreciación del Monasterio es la opinión que define José de Hermosilla cuando, en torno a 1767, recibe la misión de trazar los planos del Monasterio del Escorial.

Hermosilla, como es sabido, había sido uno de los primeros pensionados enviados por la Academia de San Fernando a estudiar en Roma las antigüedades clásicas; allí levantó dibujos del Campidoglio y demostró un conocimiento superior al del resto de sus compañeros. Al poco de su vuelta a España recibió, en 1763, el encargo de viajar a Córdoba y Granada y estudiar los restos de la arquitectura árabe. La propuesta de Hermosilla —quien viajó acompañado por Arnal y Villanueva— era clara: levantaron planos de los monumentos, establecieron secciones, dibujaron plantas cubiertas, planos generales de situación... ofreciendo una visión sobre la antigüedad muy distante de la propuesta por Velázquez en su estudio de las antigüedades existentes en España. Al poco de concluir el viaje de Hermosilla recibe el encargo de viajar al Escorial y sabemos que poco después de 1767 levantará los planos del edificio, habiéndose perdido los dibujos y quedándonos sólo una referencia erudita al señalarse en un anuncio del *Diario de Madrid* del 30 de mayo de 1810 que se vendían, en la almoneda del artista, aquellos dibujos.

La reflexión de Hermosilla sobre la Antigüedad no cae en saco roto: Castañeda —en el frontispicio de su libro sobre los órdenes de arquitectura de Vitruvio— modifica la propuesta que realizara en su momento Perrault y ofrece como ejemplo de arquitectura la imagen del Monasterio sustituyendo en el frontispicio la imagen del Louvre que aparecía en la edición francesa; conocemos también la larga serie de dibujos que, a lo largo de la segunda mitad del siglo, se realizan sobre el Monasterio —y desde la Academia— por distintos arquitectos: Silvestre Pérez traza distintos dibujos del Monasterio y según las Actas de la Academia, se decidió que por su calidad éstos se enmarcaran, exponiéndose en la Sala de Arquitectura del Centro para modelo de los alumnos; también en 1789, Turillo levantó planos del edificio y Llaguno nos da noticia de cómo fray Francisco de Santa Bárbara dibujó el Monasterio, sirviendo el tema herreriano como referencia excepcional dentro de la arquitectura española de la Ilustración. De hecho, el propio Ventura Rodríguez —en los momentos de su exilio en Valladolid, en torno a 1861— comentó la importancia

del Monasterio y apuntaba la necesidad de mantener su imagen en nuestra cultura arquitectónica, proponiendo desarrollar así algunos de sus modelos dentro de los ejemplos existentes en Valladolid.

En este ambiente, Villanueva comprende que el clasicismo no debe de ser —para los españoles— una abstracta referencia a órdenes clásicos (entendidos como reflejo del buen gusto), sino que por clasicismo debía entenderse un sistema de reglas y prescripciones. Desde esta reflexión se siente capacitado para alterar la imagen herreriana de la fachada norte, interviniendo en el ritmo de pilastras definido en el Monasterio y proponiendo, en su lugar, una nueva composición que no atenta contra el ideal clasicista que existe en el monumento, dado que mantiene la regla consistente en ordenar la fachada respecto a un eje central de simetría y otros dos ejes laterales que se corresponden con la puerta de ingreso de colegio y palacio. Definiendo los huecos desde el ritmo marcado por las pilastras, asume esta referencia y con su intervención no modifica —en su opinión— la imagen del Monasterio, puesto que la asume.

Su propuesta es de naturaleza diferente a la que Marquet había realizado al proyectar el Teatrillo del Escorial: Villanueva no intenta desarrollar esquemas de una arquitectura definida por el gusto de la corte, sino que —al contrario— supedita su originalidad en el diseño a la imagen existente: y si en el siglo XVI se pudo alterar la fachada oeste, igualmente en el XVIII se puede modificar la norte siempre que se mantenga una imagen arquitectónica que él se esfuerza en comprender y desarrollar. Villanueva interviene en el Monasterio con tres actuaciones claras y definidas: en primer lugar establece una nueva fachada en el edificio, en segundo lugar reorganiza el antiguo Palacio, convirtiéndolo en Palacio de los Borbones y en tercer lugar, define, en la línea de cubiertas, las nuevas chimeneas que alterarán —en algún sentio— la imagen del Monasterio. Estudiemos, en el presente trabajo, sólo la intervención en la fachada norte del edificio.

¿Cómo era la fachada Norte del Monasterio antes de su intervención? Desgraciadamente, entre los dibujos de Perret no aparece el alzado de esta fachada ni tampoco existen testimonios gráficos anteriores a Villanueva que señalen con precisión cómo estaba compuesta; resulta evidente que, tanto la fachada norte como la sur y oeste tienen tres disposiciones diferentes de huecos, ajustándose a una voluntad funcional: las fachadas son respuesta a una distribución en planta y por no haber llegado hasta nosotros documentación sobre esta fachada norte. En primer lugar, es necesario que deduzcamos en qué situación se encontraba ésta antes de la intervención para que, posteriormente, podamos describir de que modo Villanueva se estableció y señaló las modificaciones.

Para estudiar la composición de la fachada anterior al XVIII es necesario partir de las tres referencias que hemos comentado anteriormente: línea de cornisa que no varía (y, por tanto, las ménsulas que no se trastocan); pilastras entendidas como elementos compositivos en fachadas y, por último, la relación existente entre ménsula, pilastra y ventana. Desde esta triple referencia podemos estudiar (y desde tres esquemas diferentes) la ordenación de la fachada norte: en el primer caso analizaremos la disposición de las ménsulas y a partir de ellas deduciremos dónde se situaban las ventanas y cómo se organizaban las puertas; en el segundo caso nos basaremos en la ordenación primitiva del suelo de la Lonja, tal y como se encontraba antes que Villanueva actuase en el edificio y, en tercer lugar, partiremos del análisis de la antigua disposición de buhardillas tal y como se refleja en el cuadro que Jolly, en 1774, ofrece en vista general del Monasterio y en la cual se aprecia la fachada norte.

La fachada norte diseñada por Juan de Herrera

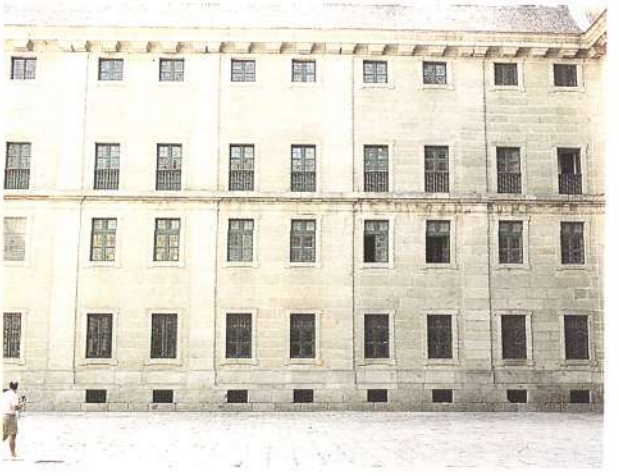
Si observamos la zona de la fachada norte correpondiente —por ejemplo— al colegio, la disposición de pilastras en cada uno de los tramos veremos cómo la relación pilastra-ventana se organiza del siguiente modo: se da, aproximadamente, a cada una de las pequeñas ventanas cuadradas que aparecen próximas a la línea de cornisa el mismo ancho que se concede a las pilastras; sin embargo, rompiendo el ritmo, se aproximan sensiblemente entre sí, cuando las ménsulas se superponen a las pequeñas ventanas cuadradas no existe tal aproximación, manteniéndose entre ellas igual distancia a la que existe en cualquier otro punto de la línea de cornisa. En este sentido, la referencia bramantesca a la disposición de las ménsulas en el cuerpo superior del claustro de Santa María de la Paz es evidente y, sin duda, Herrera (o el arquitecto que definiera esta solución de ménsula sobre cornisa) conocía el proyecto romano

y había visto cómo Bramante aceptaba esta primera licencia con la intención de enfatizar la situación y disposición de las pilastras; por otra parte, esta misma solución se había también adoptado en el Patio de los Reyes.

Podemos definir cómo se disponían pilastras y huecos en la fachada norte realizando una sencilla reflexión: estudiemos cuando tres ménsulas se reúnen sensiblemente y busquemos, a continuación, otro momento en la línea de cornisa en la cual se interrumpa el ritmo. Si observamos hoy la organización de la fachada veremos cómo existen



Bramante. Claustro de Santa María de la Paz en Roma.



Fachada lateral del Patio de Reyes.

tramos con una ventana entre pilastras, tramos con dos ventanas y dos tramos excepcionales de cinco ventanas que corresponden a los ingresos laterales: analizando la relación entre pilastra-ménsula-ventana en los tramos con dos ventanas vemos cómo el ritmo se puede definir del siguiente modo:

$$\frac{\text{pilastra}}{3\ \text{ménsulas}} - \text{ménsula} - \frac{\text{ventana}}{3\ \text{ménsulas}} - 7\ \text{ménsulas} - \frac{\text{ventana}}{3\ \text{ménsulas}} - \text{ménsula} - \frac{\text{pilastra}}{3\ \text{ménsulas}}$$

Entre pilastra y ventana aparece una ménsula dispuesta a una distancia menor que aquellas otras que se componen entre ventanas, pero cuando estudiamos la composición de los tramos en los cuales entre pilastra y pilastra existe una única ventana, vemos cómo el ritmo corresponde a:

$$\frac{\text{pilastra}}{3\ \text{ménsulas}} - 2\ \text{ménsulas} - \frac{\text{ventana}}{3\ \text{ménsulas}} - 2\ \text{ménsulas} - \frac{\text{pilastra}}{3\ \text{ménsulas}}$$

A diferencia del caso anterior, entre pilastra y ventana aparecen ahora dos ménsulas y —lo que es más interesante— la distancia de ménsulas dispuestas entre pilastra y ventana no presentan irregularidades.

Siguiendo esta doble relación, al estudiar la fachada norte podemos comprobar cómo en los dos tramos de cinco ventanas (tanto en el correspondiente al Palacio como en el tramo del Colegio) aparecen irregularidades en la disposición de ménsulas respecto de las ventanas que no se aprecian en el resto del edificio. Además, en el tramo central —allí donde sabemos que no hubo intervención de Villanueva— a cada eje de ventana corresponde una buhardilla lo cual no ocurre en las zonas de tensión del Palacio y del Colegio que hemos comentado. Y sobre esta base podemos plantear la hipótesis de la fachada original.

De la relación entre ménsula, pilastra y ventana sabemos que las ménsulas son invariables, puesto que la intervención del arquitecto consistió en modificar el ritmo de pilastras y ventanas. Aceptando entonces las dos leyes anteriormente establecidas (cómo se articula el ritmo de pilastras cuando existen dos ventanas y cómo es éste cuando

sólo hay una única ventana) llevemos esta composición a la pilastra que hoy enmarca por la izquierda el tramo de cinco ventanas correspondientes a la entrada al Palacio: la primera relación pilastra-ventana señala cómo tan sólo existe una ménsula entre ellas, y ello hace formular la hipótesis que allí existía un tramo de dos ventanas. En este sentido, el espacio de siete ménsulas de separación determina una ventana (que existe) y tras una ménsula de separación debería existir una pilastra. Y es entonces en este punto —entre la segunda ventana por la izquierda y la



Detalle de ménsulas sobre pilastras en el Patio de Reyes.

ventana central situada a eje con la puerta del Palacio— donde se inicia la intervención de Villanueva. Además, una pequeña astucia del arquitecto permite hoy ver su voluntad por aprovechar los huecos existentes: la distancia entre las dos ventanas laterales dispuestas a la izquierda de este tramo se corresponde con cualquier otra distancia entre ventanas en tramo de dos ventanas entre pilastras y no se corresponde, en cambio, con las dos ventanas laterales de la derecha del eje del palacio.

Al haber dividido el tramo en cinco huecos, por lo menos en dos tramos (uno de los cuales, el de la izquierda del eje del Palacio, sabemos porque era de dos ventanas y conocemos, por tanto, donde se situaba la pilastra) el problema se limita a definir el lugar donde se situaba el antiguo acceso al Palacio. Villanueva ha alterado un frente de fachada correspondiente —siempre en la zona del Palacio— al actual eje de entrada y a la primera ventana en su derecha; la ventana más a la izquierda, por el contrario, parece ajustarse al ritmo de ménsulas propuesto. En este sentido, y ante la imposibilidad de establecer en el espacio restante libre un tramo de dos ventanas —la distancia entre ellas es ahora de nueve ménsulas— o doble tramo de una ventana (absurdo, desde los supuestos de la simetría, dado que en uno de los dos debería situarse la puerta de ingreso) parece lógico señalar que en este tramo de fachada se introduce un nuevo espacio, definido por tres huecos entre pilastras, y cuyo ritmo sería:

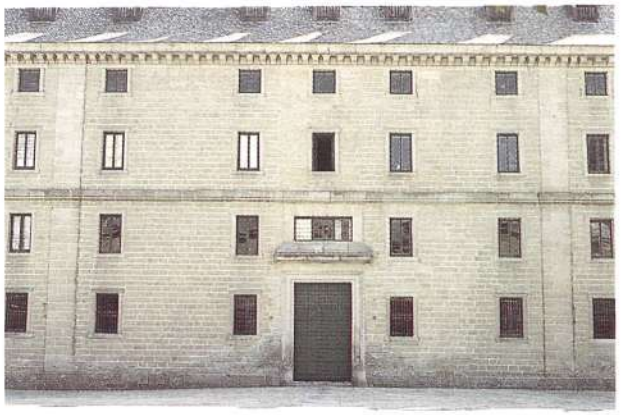
$$\frac{\text{pilastra}}{3\ \text{ménsulas}} - \text{ménsula} - \frac{\text{ventana}}{3\ \text{ménsulas}} - 3\ \text{ménsulas} - \frac{\text{ventana}}{3\ \text{ménsulas}} - 3\ \text{ménsulas} - \frac{\text{ventana}}{3\ \text{ménsulas}} - \text{ménsula} - \frac{\text{ventana}}{3\ \text{ménsulas}}$$

Donde las distancias de ménsulas entre pilastra y ventana se vería igualmente acortada. Desde este razonamiento podemos proponer gráficamente una hiótesis de fachada, tanto en la zona del Palacio como en la zona del Colegio (donde bastaría repetir el razonamiento para obtener la imagen gráfica).

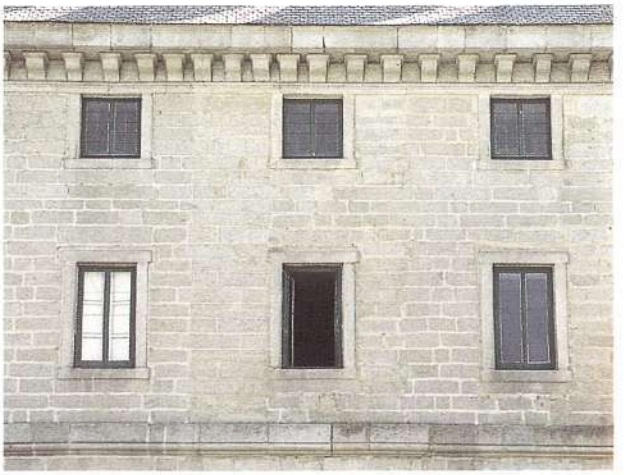
Pero existen otros métodos para confirmar si la hipótesis anterior se ajusta o no a los pocos documentos gráficos que tenemos en la actualidad sobre esta fachada norte.

El séptimo diseño de Herrera y su aportación para el conocimiento de la fachada norte

Recientemente, Elena de Santiago ha demostrado en su estudio sobre el Monasterio del Escorial a través de los documentos de la Biblioteca Nacional, cómo la iconografía para el estudio de la fachada norte es sorprendentemente escasa: casi con la excepción de las láminas de Louis Meunier o de Pieter van der Aa, la mayoría



Fachada norte del Monasterio tras la intervención de Juan de Villanueva.



Detalle de la fachada norte tras la intervención de Villanueva.

de los artistas que reproducen el Monasterio se limitaron —hasta 1785— a hacer versiones más o menos libres de las estampas de Herrera y, en especial, del "Séptimo Diseño".

De entre las imágenes estudiadas, sólo conocemos tres que reflejen con exactitud esta fachada antes de Juan de Villanueva y son el cuadro de Antonio Joli de Dipi que reproduce el edificio desde una perspectiva general, el cuadro de James Canter y la estampa del "Séptimo Diseño" de Juan de Herrera. Estudiado brillantemente por Luis Cervera Vera, el "Séptimo Diseño" refleja la voluntad del arquitecto en lo que se refiere a la imagen de la obra terminada: sin embargo, las representaciones que en siglos posteriores se harán del Monasterio (teniendo ésta como modelo) caen sistemáticamente en el error de no representar la trama de piedra que Herrera dibujó en las Lonjas oeste y norte (1).

La trama de piedra dibujada por Herrera tiene —creemos— gran importancia, puesto que servirá para confirmar la hipótesis anterior sobre la organización de huecos y pilastras en la fachada norte: para ello, veamos cómo se organiza. Las franjas de piedra que configuran la Lonja parecen ser —en el "Séptimo Diseño"— prolongación de las pilastras y columnas adosadas de la fachada. En varios puntos de la trama cobra doble ancho y en otros aparecen tramos dividimos perpendicularmente: y aunque en un principio ello puede parecer una licencia compositiva, si observamos la fachada en estos puntos veremos cómo este tratamiento sirve para expresar en el suelo de la Lonja el distinto número de huecos existentes entre pilastras: cuando existe una única ventana, aparecen tramos perpendiculares entre las franjas; cuando existen tres huecos, la distancia entre las franjas es mayor y en aquellos casos en que sólo existen dos huecos de ventana, la distancia se toma como referencia unitaria.

En la zona norte, la disposición de la Lonja en franjas se repite y —por extrapolación de lo deducido en la Lonja oeste— podemos entender la situación de pilastras, ventanas o puertas, que coincidirán con la disposición de

huecos propuestos al estudiar la organización a partir de las ménsulas: la franja estrecha corresponde al tramo de dos huecos entre pilastras, las franjas con tramos perpendiculares al tramo con un solo hueco y, por último, el tramo ancho correspondiente a tres huecos entre pilastras. El problema que aparece una vez confirmada la hipótesis, radica en saber si existió o no una puerta en el tramo de tres huecos, en conocer si en la Torre de los Doctores hubo una pequeña puerta —simétrica a la puerta de Embajadores— o en saber si en la ventana central existía o no un guardapolvo: estudiando las plantas de Perret, no podemos saberlo con certeza, puesto que la planta segunda que se ofrece en los diseños se define por encima de esta ventana, y no precisa si era ventana corrida o si, por el contrario, era un hueco con dos piezas laterales. Por ello, el cuadro de Joli que publica Kubler —puede servirnos, aun con sus errores— para matizar los detalles antes señalados de la fachada norte y comprender el cambio introducido por Villanueva.

Antonio Joli de Dipi había sido pintor en distintos Sitios Reales, trabajando en tramoyas y escenografías: en este sentido, la intención de su cuadro es distinta a la de Herrera, puesto que si el "Séptimo Diseño" representaba



Detalle de la fachada norte tras la intervención de Juan de Villanueva

la idea del edificio —su realidad construida— el cuadro de Joli es una escenografía un tanto teatral del edificio igual que lo es la copia de Canter. Sorprende, sin embargo, la cantidad de información que se encuentra en el mismo y, en nuestra opinión, debemos tomarlo como referencia no sólo para comprender la situación del edificio en 1790, sino —y sobre todo— para comprender algunas de las reformas planteadas tras el incendio de 1673: en este sentido, la puerta que en el cuadro se encuentra en la base de la Torre de los Doctores quizá se construyera tras el incendio —al no aparecer en el "Sumario"— dado que toda la cantería de esta torre es de fecha distinta al resto de la obra del Monasterio. En cualquier caso, importa destacar que el cuadro de Joli confirma punto por punto todos los aspectos formulados en la hipótesis inicial.

Intervenir en el Real Sitio; proyecto de viviendas adoptando una tipología de origen modular; definir la Lonja desde un nuevo supuesto urbano; problemas de erudición histórica; intervenir en un monumento considerado como arquitectura ejemplar... Queda claro en nuestra opinión que si a estos proyectos añadimos los dos estudios sobre las Casitas, resulta que el Escorial es un mosaico perfecto para estudiar la evolución del pensamiento arquitectónico en la segunda mitad del siglo XVIII: pero, además, parece obvio que la figura de Juan de Villanueva cobra una dimensión de teórico y de conocedor de los problemas que nunca, hasta el momento, se había destacado.

NOTAS

1 (Y en este sentido convendría precisar que lo actualmente conocido como Lonja, en el *"Sumario"* figura como *"Plaza"*, recibiendo el nombre de Lonja el espacio existente a continuación de la escalera del colegio. En este trabajo, como se ha podido comprobar hasta el momento, llamaremos Lonja a la *"Plaza"* del *Sumario*).



Don Juan de Villanueva y el canal *del Gran Priorato de San Juan* por Pedro Moleón-Gavilanes

La dignidad de Gran Prior de Castilla y León en la Orden Militar de San Juan de Jerusalén venía siendo otorgada, por dispensa apostólica y desde antes de la instauración de la dinastía borbónica en España, a uno de los infantes de la Real familia. En tiempos de Carlos III era su hijo, el infante don Gabriel, el titular de este rango prioral y el propietario, por tanto, del territorio adscrito a la Orden en terrenos de La Mancha, al sur de Toledo y al norte de Ciudad Real, donados por el Rey Alfonso IX a los caballeros de San Juan en 1183 (1).

> "Los derechos del gran prior consistian en el señ. juris. y solariego en todos los pueblos del priorato, percibiendo en este concepto los feudos y derechos de vasallage, portazgos e impuestos sobre aguas y vientos;..." (2).

Es sabido que para don Gabriel había construido Villanueva la Casita de Arriba en el Real Sitio de San Lorenzo, concluida en 1773 bajo la dirección del arquitecto. Para él y para sus hermanos, los infantes don Antonio Pascual y don Francisco Xavier, se inició, en 1770, la Casa de Familias de la Lonja del Monasterio, concluida en 1776. Al año siguiente, el 23 de enero, Villanueva es nombrado Arquitecto del Príncipe e Infantes con el sueldo de ochocientos ducados anuales. La confianza de los hijos de Carlos III quedaba resueltamente depositada en Villanueva para resolver sus empresas constructoras.

No es extraño, en consecuencia, que fuera otra vez Villanueva el encargado, en 1781, del proyecto de ensanche del cauce del Guadiana, en tierras propiedad del Gran Priorato de San Juan, para recoger las aguas que derramaba en la vega desde el Sitio de Peñarroya hasta el Molino de Miravete y resolver la escasez de caudal que padecían los molinos de pólvora situados en Alcázar de San Juan (3).

Con este motivo es requerida, el 27 de julio, la presencia del arquitecto en Argamasilla de Alba para que se instruya en el asunto e informe lo que se le ofrezca. Su visita tienen lugar a finales del mes de agosto. Ésta es referida puntualmente a don Miguel Cuber, Bailío de la Orden de San Juan, comunicándosele que "de todo hizo un exacto reconocim.to y descripción..." (4).

Es fácil suponer que, durante su comisión, Villanueva detectó el mismo problema para el que se le convocaba también en otros lugares en los que se producían frecuentes quejas por la irregularidad del caudal y el desabastecimiento de aguas que se sufría en puntos aún más alejados del nacimiento del Guadiana, dentro del mismo territorio perteneciente al Gran Priorato.

Las consecuencias del reconocimiento y dictamen pedidos no se hacen esperar y el proyecto inicial, ceñido a uno de los tramos del río, se amplía a un ámbito de influencia mayor. En este año de 1781, Villanueva redacta el "Plan geographico" de un vasto territorio en el que se realizarán acequias y ramales que extiendan el aprovechamiento de las aguas para el riego. La iniciativa responde, en parte, a lo mandado por el Real y Supremo Consejo de Castilla, pero es finalmente ordenada por el infante don Gabriel para acometer una idea más ambiciosa que fertilice los campos del Gran Priorato (5).

Puente entre Cervera y Los Molinos del Rey, en el canal del Gran Priorato de San Juan.

Si bien lo que Villanueva propone en estas fechas es la apertura de acequias, ramales y encauzamientos del Guadiana, en ello está implícita la intención de crear un auténtico canal de riego abastecido por las aguas sobrantes del río que nace en Ruidera y del Záncara y Cigüela que el curso del canal encontraría en su desarrollo, como ya manifiesta el Plan anterior.

Es en 1783 cuando se dicta en Aranjuez, el 17 de junio, la Real Cédula de Carlos III por las que se formalizan las *Ordenanzas para la construcción y Gobierno del Canal del Gran Priorato de San Juan que ha de ejecutarse a expensas del Sermo. Sr. Infante Don Gabriel por su Arquitecto D. Juan de Villanueva,* en las que se concretan las intenciones del proyecto ya entoces iniciado, su ámbito geográfico y las competencias y atribuciones de Villanueva al frente de la obra (6).

Por aquella Real Cédula se establece el depósito general del canal en la laguna de Miravete y a la finalidad del riego se añade la de surtir de las aguas precisas para su funcionamiento a seis molinos harineros y cuatro batanes propios de la dignidad prioral. Para ello se formarán compuertas y cauces, según proyecto de Villanueva, que se encargará, asimismo, de disponer horarios y condiciones para la utilización de las aguas, ya que "por su inteligencia en la materia le corresponde esta disposición..." (7).

Las *Ordenanzas* contemplan también los privilegios de que gozarán las obras y la prioridad de éstas sobre propiedades y plantaciones existentes, prevé las reparaciones de acequias y puentes, precauciones contra las lluvias, limpiezas y conservación del canal, prohibiciones de plantar y cultivar en las márgenes, que no se hagan más boquillas para regar que las que disponga Villanueva. Es decir, todo un repertorio de reglas e instrucciones propias de su carácter normativo.

Villanueva será competente también en la formación de padrones de los habitantes y colonos a los que se adjudican tierras y dota de aguas el canal. Esto condiciona, por tanto, los asentamientos y ocupación del territorio y las decisiones que se tomen en tal sentido tienen que contar con su aprobación. Las iniciativas de repoblación en algunas de las zonas del Gran Priorato son costeadas por el infante don Grabiel cuando afectan a terrenos desiertos que se pretende fertilizar. Para ello se fabricarán

> "... algunas casas sueltas para habitación con las oficinas, y bajo el método que prescriba el Director Don Juan de Villanueva, dando diseño para que archivado en la Contaduría, que se ha de crear, se vayan construyendo arregladas a él" (8).

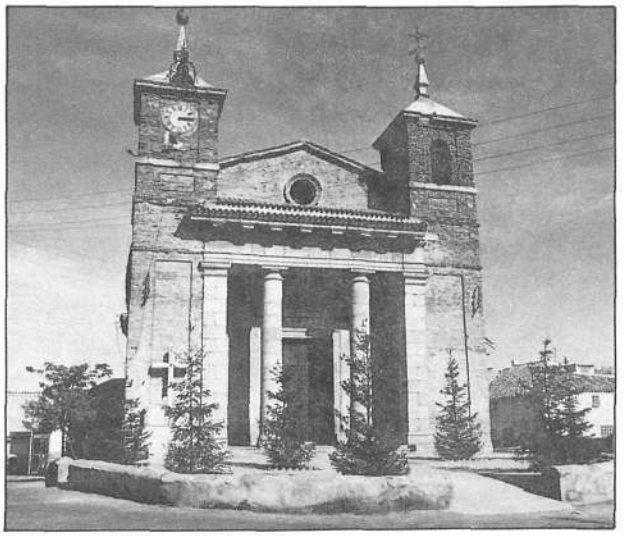
Otras construcciones que se realicen por iniciativa privada tendrán que sujetarse a las alineaciones formadas por el arquitecto, que designará el tipo y número de ellas que liguen con las calles y plazas existentes (9).

Como vemos, todo el área de influencia del canal se encuentra bajo el estricto control de Villanueva; un control que si bien no debió ser demasiado frecuente sobre el lugar sí lo fue sobre el papel y sobre la práctica, si se quiere burocrática, pero efectiva, de sus disposiciones tomadas en Madrid. Las noticias de sus visitas personales al Gran Priorato son escasas aunque se produjeron de hecho. Normalmente, Villanueva envía a alguien de su confianza para resolver y ejecutar las obras que proyecta. Las mismas *Ordenanzas* prevén en su Capítulo LXIV la figura de un "sustituto" del director al que Villanueva instruiría para el cumplimiento de sus órdenes.

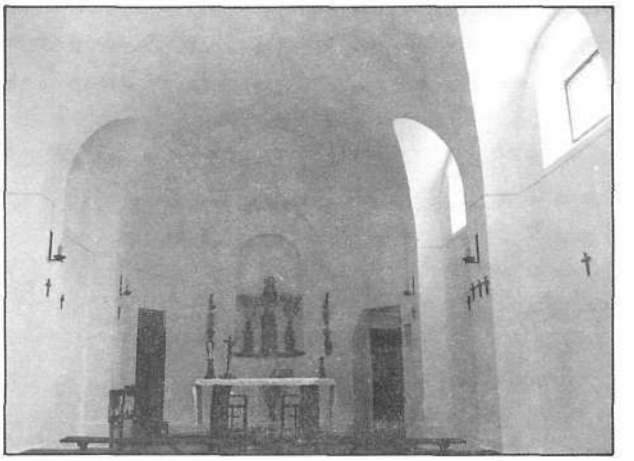
Es así como el territorio en torno a la raya del canal del Gran Priorato de San Juan se va salpicando de pequeñas intervenciones, puentes, acequias, "encazes", nuevos caminos y casas de colonos atraídos por la iniciativa del infante y según el modelo de ocupación dictado por su arquitecto.

La visita a la zona en su estado actual delata, no obstante, la modestia y pobreza de recursos de tales intervenciones. Los pocos tramos del canal que aún quedan no pasan de ser una zanja cavada en el terreno, seca en la mayoría de los casos y de una anchura de tres o cuatro metros a lo sumo. Las plantaciones son escasas y la promesa de fertilidad o no se consiguió o se ha perdido con los años. La parte hidráulica de la obra es, por tanto, de dudosa eficacia y mérito constructivo. Las presas y compuertas originales, las esclusas y obras de cantería han quedado en su mayor parte ocultas por la construcción del embalse de Peñarroya, dependiente de la Confederación Hidrográfica del Guadiana, y son actualmente inaccesibles.

Donde podemos aún reconocer la mano de Villanueva es en pequeñas construcciones, casi anónimas, que responderían a aquellas "casas sueltas" para las que dio diseño propio o aprobó los que se le presentaron. Son construcciones dispersas, con un notable deterioro de su estado a causa de los pobres materiales que se usaron en la



Iglesia parroquial de Turleque (Toledo) en terrenos del Gran Priorato de San Juan.



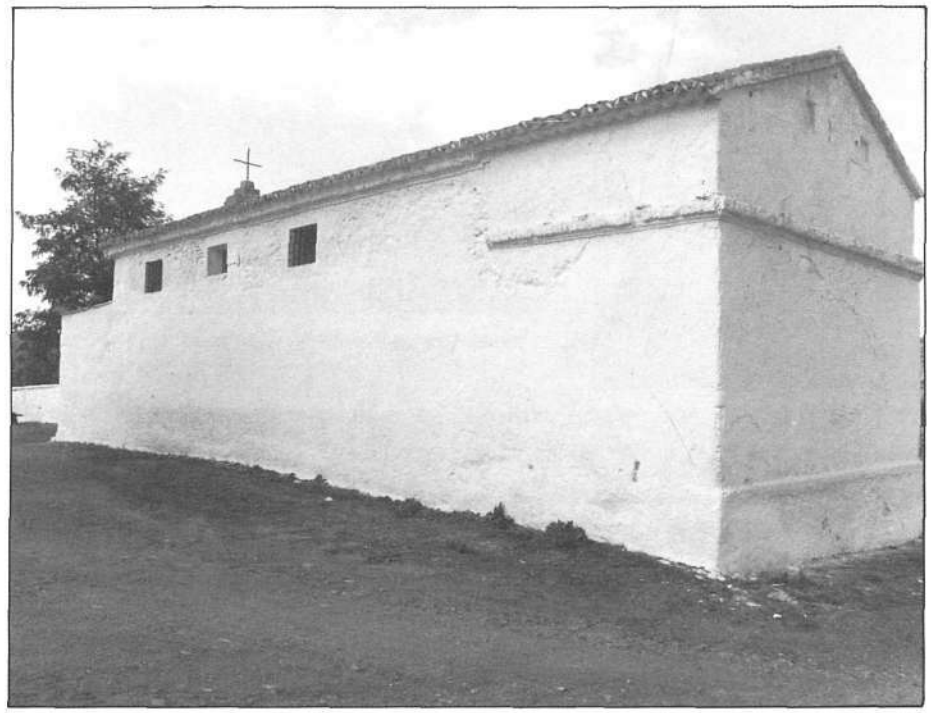
Interior de la Capilla del sitio de la Magdalena.

ejecución y de las que sólo es posible una atribución dudosa basada más en la intuición que en la constancia documental. Uno de los ejemplos posibles se enuentra en Argamasilla de Alba, a la que Villanueva nombra también como "Lugar Nuevo". En un extremo de la parte antigua de su caserío se alzan la iglesia principal y el Ayuntamiento; tras la primera existe una casa, actualmente dedicada al uso de típico mesón manchego, de perfil cúbico, ventanas con guarniciones de piedra, imposta entre pisos y cornisa finamente moldurada; el interior no conserva bóvedas, si las tuvo, ni, probablemente, su distribución original, pero parece una obra de una racionalidad compositiva próxima a las preferencias de Villanueva. En el mismo Lugar Nuevo se interpreta con facilidad un esquema urbano de crecimiento que nace frente a la fachada del moderno Ayuntamiento y se desarrolla en cuatro ejes radiales desde ese centro; la trama desplegada se ha ido ocupando posteriormente con construcciones recientes, pero ajustadas a un modelo de expansión del casco que responde al siglo XVIII, quizá predeterminado por Villanueva. La Casa de la Tercia, también en Argamasilla, podría haber sido construida según los deseos de Villanuva, a pesar de sus modestos materiales que sólo permiten la piedra enmarcando la puerta de entrada.

En el Archivo General del Palacio Real de Madrid se encuentra un pequeño plano de la planta de una escuela para niños sin sus alzados correspondientes ni ninguna referencia al lugar al que se destina (10). El perímetro del edificio nos habla de una costrucción exenta, pero condicionada por una forma de manzana propia de un trazado urbano que no permite la regularidad completa del rectángulo en uno de sus lados. Un patio central articula la distribución interior y permite iluminar el zaguán y las piezas de "comunes". La fachada de la entrada aparece ciega, al menos en la planta baja, aunque se simula un orden de ventanas simétrico respecto del eje de la puerta única del edificio. La letra de las leyendas escritas y de la escala gráfica es inequívoca del amanuense de Villanueva, así como el grafismo empleado lo es también de su estudio. La atribución del plano al arquitecto no me ofrece dudas, aunque sigamos sin saber para qué lugar se realiza el proyecto. Lo traigo aquí porque podría tratarse de uno de los diseños dados por Villanueva para equipar de oficinas y servicios aquellas "casas sueltas" de colonización del territorio regado por el canal del Gran Priorato.

Entre las obras propias del canal encontramos pequeños puentes de piedra. Dos de ellos merecen particular atención, ya que se conservan en buen estado y responden a modelos muy distintos entre sí, aunque tienen en común la proximidad entre ellos y que ambos sirven también de compuertas para controlar el paso de las aguas. Uno de estos

puentes se encuentra en el límite del caserío del Real Sitio de Zervera, actualmente Alameda de Cervera, junto a la carretera comarcal. De pequeñas dimensiones, como era de esperar por la poca anchura del canal, se forma con un arco carpanel de una única rosca adovelada de piedra caliza sobre la que resalta una faja de granito que recibe el antepecho, del mismo material, compuesto de cinco piezas en doble pendiente, acusando el efecto del arco. Lo más singular de este puente son las gradas que enmarcan su embocadura en ambos frentes y que descienden hasta el lecho del canal con un desarrollo radial, como de tramo de escalera de caracol. El efecto es pintoresco, ya que parecen dos brazos articulados cayendo hacia el cauce al que dan acceso. Las compuertas, de madera, se situaban aguas arriba,



La capilla de la Magdalena desde el ángulo sureste.

ajustadas en unos tramos rectos cajeados para tal fin y anteriores al descenso de las gradas. Si es Villanueva su autor, y debería serlo por la posición del puente en una zona dominada por su iniciativa proyectual, con él nos ha dejado una pieza elocuente de lo que era posible intentar y conseguir a pesar del pequeño tamaño en que se concreta su obra.

El otro puente mencionado se encuentra próximo al anterior, entre Alameda de Cervera y los antiguos batanes de pólvora del rey. Es un puente más previsible, de las mismas pequeñas dimensiones que el anterior, con las compuertas también encajadas aguas arriba y el mismo criterio de utilización de la piedra. Compuesto mediante dos arcos de medio punto, de piedra caliza, enmarcados por estribos cilíndricos adosados a la fábrica; el cuerpo bajo de los arcos se remata con una faja de granito sobre la que apoya de nuevo en antepecho, también de cinco piezas de granito, pero esta vez horizotal y con los extremos redondeados.

En estas dos obras tenemos reflejado el tono de la intervención de Villanueva sobre el territorio del Gran Priorato. Al margen de cualquier ambición monumental o etilística es la razón constructiva la que rige cada gesto, la que apoya la utilidad práctica de cada actuación. La justa escala de estos puentes, casi maquetas que revelan el oficio del arquitecto, se encaja así en el paisaje con la naturalidad de sus materiales y de las formas orgánicas que se manejan para su obtención. Abandonados hoy sobre un terreno seco, sin un caudal que les dé vida y envueltos por una vegetación espontánea que los integra aún más en la naturaleza, parecen la expresión de una idea reducida a su esencia, acendrada de cualquier influencia que no se encuentre en el lugar sobre el que se elevan.

Madoz atribuye a Villanueva otros dos puentes de los varios con que cuenta el sitio de Argamasilla de Alba y sitúa su ejecución "por el año 1790" (11), en mi opinión un poco tarde, ya que tal fecha es dos años posterior a la

muerte del infante don Gabriel. Da noticia también de un hospital en Alcázar de San Juan, en el que estaba establecida la casa-cuna de la villa, "fundado por el gran prior D. Gabriel de Borbón" (12) aunque no asocia a Villanueva esta obra.

Las iniciativas constructoras en el territorio del Gran Priorato fueron muchas en tiempos de don Gabriel y no todas proyectadas por Villanueva, aunque su control e informes sean normalmente requeridos. Son innumerables las referencias al arquitecto del infante y a su necesaria opinión en asuntos menores, reconocimientos, reparaciones, que pueden hallarse en el Archivo de Palacio (13) relacionadas con otras empresas no directamente vinculadas al curso del Canal, pero igualmente pertenecientes a la Dignidad Prioral.

La obra más importante que Villanueva asiste como consultor de don Grabiel es la de la iglesia parroquial de Turleque, en la provincia de Toledo, perteneciente al Gran Priorato. Para su construcción emitió informes, dio planos y desplegó una actividad inicial que después cesó por su propia renuncia al control de la ejecución de una obra que había sido proyectada en un principio y fue dirigida, al fin, por el maestro de obras de la Dignidad Prioral don Josef Palacios (14), autor también de la iglesia de Santa María de Madridejos, de la casa palacio del Bailío de la Orden de San Juan, de la casa del administrador de Urda, según él mismo nos informa (15), y del retablo mayor de la parroquia de Villafranca (16).

Vamos a entrar ahora en el estudio de una singular realización de Villanueva, hasta este momento ignorada a pesar de la noticia que de su existencia y de su autor nos proporcionó también Madoz, como veremos. Junto con la fábrica de pólvora del Real Sitio de Ruidera (17), es el otro ejemplar que ha perdurado de una intervención en el territorio basada en una idea de conjunto, en la creación de un orden al que se ciñen varias construcciones con un programa y una intención prefijados y, en los dos casos, llevados hasta el término de su verificación material, hoy en un estado lamentablemente distante de sus antiguos esplendores.

El sitio de la Magdalena

Las *Ordenanzas* del canal establecían la creación de nuevas poblaciones en las cercanías del Castillo de Peñarroya y en el sitio que ocupaba el lugar de Villacentenos. De algo así teníamos noticia a través de José María Guallart:

> "El canal de riego en las encomiendas del Priorato de San Juan en la sedienta provincia de la Mancha; el penoso desagüe de la dilatada y perjudicial Laguna de Villena y la fundación de dos poblaciones coloniales en la primera, eran suficientes acaso, para manifestar la más vasta extensión de conocimientos que contenía Villanueba..." (18).

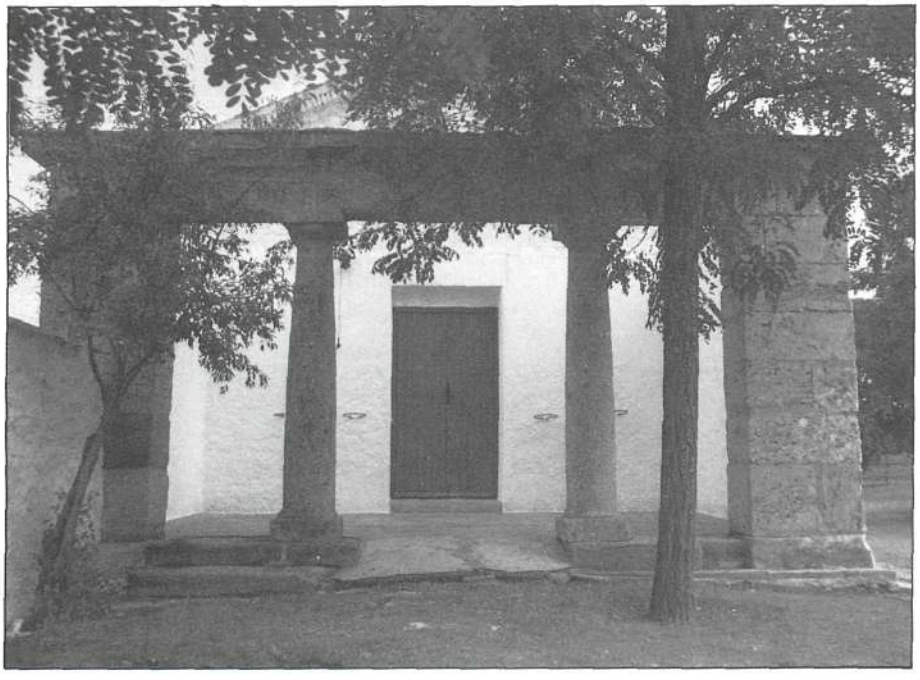
Pero lo cierto es que ni próximo a Peñarroya ni en Villacentenos quedan huellas de tales fundaciones. La realidad es que uno de los dos poblados de colonización que menciona Guallart tiene que corresponderse con el sitio de La Magdalena, cerca de Ruidera y junto al depósito general de las aguas del canal, en la laguna que se llamaba de Miravete y hoy se conoce como de la Coladilla. Del mismo canal salía una Acequia de la Magdalena que pasa cerca del sitio y se prolonga aún más allá alejándose de sus márgenes.

La segunda fundación para colonos no he podido localizarla y, sin embargo, debió construirse, ya que el texto que Guallart leyó en la Academia de San Fernando entre 1820 y 1830 es posterior a las obras y se basa en lo realizado por Villanueva y no en lo que se pretendía realizar, com es el caso de las *Ordenanzas*.

Del Sitio de La Magdalena conozco pocas noticias. No aparece consignado en el Plan Geográfico del año 1781 ni se le menciona en los expedientes del Archivo de Palacio consultados más que de pasada y con motivo de otras obras. Así, en 1791, es necesario hacer reparos en la Casa del Rey y en la ermita de Nuestra Señora la Blanca, ambas en el Real Sitio de Ruidera, y por ellos el administrador de Argamasilla solicita permiso "... para que la teja necesaria se tome de la que hay propia de S. A. en el Sitio de La Magdalena, que está inmediato" (19). En esta fecha, por tanto, La Magdalena se encuentra ya consolidada como poblado que es propiedad de Su Alteza el Infante don Pedro, sucesor

de su padre, don Gabriel, como Gran prior de San Juan, y, o bien existe allí un abundante acopio de teja o se está terminando su construcción, razones que explicarían la posibilidad de abastecerse del material en el Sitio.

Antes de continuar es necesario un breve paréntesis para explicar la sucesión de la Dignidad Prioral del infante don Gabriel en su hijo, cuando la tradición consistía en que fuera un infante hijo del rey, y no de otro infante, el titular del Gran Priorato. Tal novedad procede de un Breve pontificio dado por Pío VI en Roma, el 17 de agosto de 1784, a instancias de Carlos III, por el que se concedía al infante don Gabriel y a sus sucesores la administración perpetua del Gran Priorato de Castilla y León en la Orden Militar y Hospital de San Juan de Jerusalén (20). La temprana muerte de don Gabriel en El Escorial el año de 1788, ocurrida el 23 de noviembre, pocos días después del fallecimiento de su mujer, la princesa de Braganza, y poco antes del fallecimiento de Carlos III, el 14 de diciembre del mismo año, dejaba, por tanto, a su hijo, el infante don Pedro Carlos (1786-1812) con la sucesión al frente de la Orden de San Juan. Floridablanca añade nuevos datos a lo anterior:



La Magdalena. Pórtico de la capilla del sitio en su estado actual.

"Por la muerte del señor Infante don Gabriel se defirió la tutela del señor Infante don Pedro, que quedó en la edad pupilar, al Rey, nuestro señor... Quedaron muchas deudas del señor don Gabriel, pero se han ido y van pagando con la economía a que da lugar... Las rentas del señor Infante don Pedro son las del mayorazgo que fundó el Rey, su abuelo, para el matrimonio del señor don Gabriel, su padre, a saber: El producto del Gran Priorato de San Juan, perpetuado en la real descendencia por Breve pontificio, y 150.000 ducados que paga la Corona anualmente mientras no sustituya equivalentes rentas" (21).

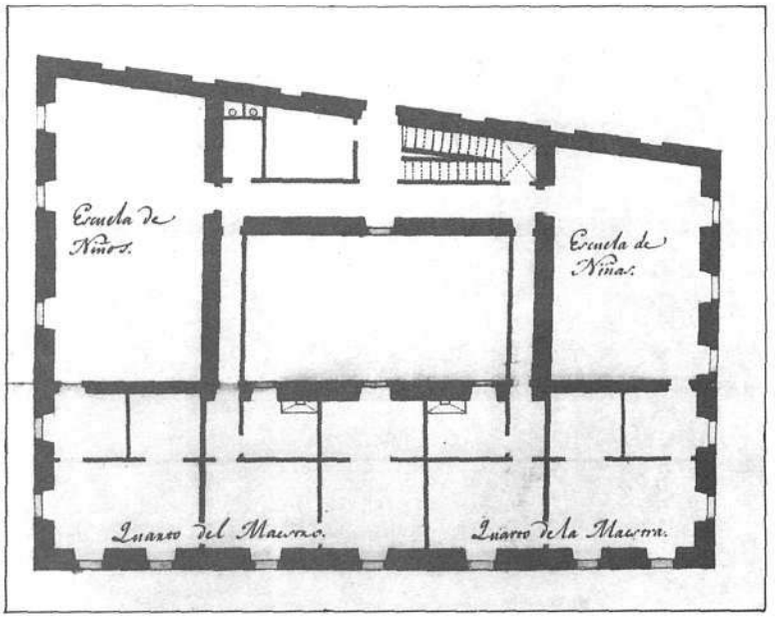
La precariedad en que quedó la economía del Gran Priorato a la muerte del infante don Gabriel y la corta edad del sucesor para la directa administración de su herencia hacen que las iniciativas constructoras del canal se enmarquen, ligadas propiamente al primero, entre los años 1781 y 1788.

Volviendo al Sitio de La Magdalena, su fundación sería posterior a la Real Cédula de 1783 que formaliza la *Ordenanza* en la que ni siquiera se nombra el lugar, y se daría por concluido poco después de la fecha de la muerte de don Gabriel, con la que se perdió al principal promotor de las obras.

La elección del lugar sobre el que se eleva La Magdalena tuvo que hacerse también después de la redacción de la *Ordenanza* y sospecho que en ella debió pesar la necesidad de erigir una iglesia precisamente en la parte inicial del

canal, así como dar habitación a los operarios y trabajadores vinculados al depósito general y compuertas que se establecían en la laguna de Miravete, muy cerca del Sitio.

El canal del Gran Priorato contaba con dos iglesias ya existentes en el momento de la redacción de las *Ordenanzas:* la iglesia de Santa María de Peñarroya, que era y es en la actualidad la capilla del mismo castillo, y la ermita de San Lorenzo, en el Real Sitio de Cervera. Para el "pasto espiritual" de la población del canal se prevé



Juan de Villanueva. Planta de una escuela. A. P. Plano núm. 1.880, catalogado como anónimo del siglo XVIII.

reedificar la que existía en ruinas en el lugar de Villacentenos, aunque tal intención no llega a materializarse más tarde (22). Las tres iglesias con que contaría el canal dejan sin posibilidad de culto la cabecera del mismo, es decir, la parte más cercana a la laguna de Miravete. Para esa parte se contaba con otra ermita ya existente en Ruidera, la de Santa María la Blanca, mencionada con ocasión de los reparos que necesitó en 1791, pero esta iglesia estaba arrendada, no era propiedad del infante, ya que se encuentra fuera del territorio perteneciente al Gran Priorato; esa dependencia de lo ajeno debió incomodar a S. A. y al juez conservador del canal, en quien recaía la posibilidad de decidir otras fundaciones religiosas. La misma *Ordenanza* así lo plantea, tras fijar que los capellanes acudan a celebrar la misa todos los días de fiesta a Peñarroya y San Lorenzo

> ".. que es donde más conviene por ahora, sin perjuicio de que si otra cosa manifestase la experiencia, podrán elegirse sitios más cómodos por el Juez Conservador" (23).

La elección del lugar sobre el que se asienta La Magdalena tuvo que partir de la decisión de liberar al canal y sus dependientes de la utilización de la ermita de Ruidera al contar con otra, propia de S. A., en los terrenos pertenecientes al Gran Priorato. La iglesia y las habitaciones para los empleados son, pues, los requerimientos de programa con que se plantea la necesidad de la nueva población proyectada por Villanueva para el arranque del canal.

Efectivamente, La Magdalena es un poblado compuesto por dos hileras paralelas de casas de una sola altura, ordenadas en su interior mediante una doble crujía y con cubiertas a dos aguas de cumbrera longitudinal; las hileras se van escalonando para adaptar su desarrollo a una suave pendiente del terreno y se cierran mediante sendos hastiales en los extremos. Las dos líneas de casas dejan una plaza intermedia; en su eje mayor se sitúa, presidiendo el conjunto, una iglesia de nave única con un dístilo *in antis* que da paso a un nártex abierto que debió quedar sin cubrir, tal y como hoy se encuentra. La iglesia es un espacio de tres tramos, cerrados por una bóveda de cañón y presbiterio absidial con dos puertas laterales que dan paso a la sacristía, tras la cabecera. El espacio se ilumina mediante tres ventanas altas, una en cada tramo de la nave y centradas en el arco que enmarcan unos machones

adosados que generan lunetos al encontrarse con la bóveda. Originalmente la iluminación sería posible también mediante el mismo sistema en las dos fachadas, pero en la actualidad uno de los frentes tiene sus tres huecos cegados. En el ábside se excava una hornacina con arco de medio punto y un nuevo luneto en el encuentro con el cuarto de esfera de su bóveda.

La espacialidad interior de la iglesia, a pesar de no contar con todos los huecos que crearían el sistema completo de iluminación original, está conseguida en exclusiva mediante muros y luz sin que exista un solo recurso



Ruidera. Entrada a la casa del Administrador y del Veedor de la Fábrica de Pólvora.

ornamental, una sola moldura en su interior; arcos, machones, lunetos y bóvedas son todos los instrumentos que se manejan para producir la envolvente espacial y sus encuentros con las aristas vivas. Esta lección de limpia geometría, de arquitectura sin adornos, nos permite el comentario a los puentes también aquí, pues, de nuevo, la razón constructiva es prioritaria sobre cualquier otra consideración que altere su esencia formal, carente de ornatos y de recursos decorativos añadidos. La imagen con que, tanto las casas como la iglesia se ofrecen al visitante muestra los muros desnudos y perforados según el orden de huecos. Las ventanas de la iglesia, centradas en los arcos interiores acusando la curvatura de éstos, se transforman en la fachada en huecos rectangulares para mantener el sistema de ortogonalidad de la geometría cúbica con que se construye el conjunto.

Ya se dijo que la iglesia tiene un nártex descubierto al que se accede desde un dístilo *in antis*. Las dos columnas son de un orden rústico propio de Villanueva y que utiliza igualmente en los dos pabellones de la entrada al recinto de la Casita del Príncipe de El Escorial y en los soportales de las casas del Real Sitio de San Lorenzo. Se trata de un orden en el que la basa se reduce a un plinto, filete y nacela, faltando, por tanto, el toro o bocel propio del toscano; su ausencia se equilibra aumentando la altura del plinto, que recoge así toda la expresividad cúbica del arranque de la columna. El capitel carece de collarino y se compone de filete, equino y cimacio sobre el que se apoya el entablamento; de nuevo, la ausencia del collarino se suplementa con una mayor altura del cimacio. El fuste es enterizo y su única pieza muestra un éntasis demasiado violento, propio de la interpretación libre que algún maestro cantero rural hiciera de los dibujos del arquitecto, más acusado que el de los dos ejemplos anteriores en que Villanueva utiliza este orden casi híbrido entre un dórico griego sin estrías y un toscano al uso. La depuración formal de sus elementos revalida el acendramiento conseguido en el interior de la iglesia.

Este pequeño poblado de colonización del territorio es quizá la obra de mayor envergadura de las que realiza Villanueva en el canal, aparte de los Batanes de Pólvora de Ruidera, con seguridad anteriores a él, y, sin embargo, da la impresión de que quedó inacabado. Desde luego, a la iglesia le falta la bóveda del atrio y la cubierta correspondiente; la sacristía también pudo quedar sin cerrar, ya que su aspecto actual responde a una solución posterior y mal encajada en el volumen que hubiera resultado según el proyecto de Villanueva. De todas formas, ese volumen se reconstruye con facilidad por los datos que quedan: dos cuerpos con cubiertas a tres aguas en los extremos y un cuerpo central, más elevado y de cubierta a dos aguas, para la parte correspondiente a la nave.

Se echan en falta en La Magdalena, igualmente, las obras de infraestructura propias de una fundación rural, caminos de acceso, la característica calzada de piedra de tres pies de ancho que Villanueva recomendará siempre alrededor de las construcciones. Faltan plantaciones y cercas para la definición del recinto del sitio y, sin embargo, parte de ello existió incluso con una generosidad que no era fácilmente previsible. El artículo de La Magdalena en el *Diccionario* de Madoz nos ofrece una imagen de una riqueza y frondosidad hoy desde luego definitivamente perdida e inimaginable ante su aspecto actual:

> "MAGDALENA: cas. en la prov. de Ciudad-Real, part. jud. de Alcázar de San Juan, term. de Argamasilla de Alba. SIT. 3 y ½, leg. al E. de esta v. á la izq. del r. Guadiana, se compone de 12 CASAS en dos hileras, cada una de 6, las cuales, aunque de pobre construcción, guardan pefecta simetría, y comprende cada una 10 varas de long., 4 de lat., y 3 de elevación: el espacio de estas casas forma una plaza cuadrilonga de 60 varas de largo y 40 de ancha, a cuya parte E. hay una ermita, que nunca llegó á tener culto. La construcción de estos edificios fue á espensa del Gran Prior de San Juan, para varios colonos que vinieron a cultivar aquel sitio, de Murcia y Lorca: en el mismo tiempo y bajo la dirección de D. Juan de Villanueva; arquitecto de la casa real, se plantaron infinidad de chopos, álamos blancos y negros, plátanos, moreras y mimbres, formando calles, paseos y laberintos, que hacian de aquel sitio un delicioso jardin: en el dia va todo desaparecido, por el abandono en que se halla, principalmente desde que se secuestraron estos bienes como pertenecientes al ex-infante D. Sebastián, último Gran Prior" (24).

El momento de esplendor que describe el texto anterior tuvo que producirse en tiempos del infante don Gabriel. Su temprana e inesperada muerte a causa de unas viruelas daría al traste con la actividad de las obras iniciadas y en fase de conclusión. Así se explica que la iglesia no llegara a acabarse ni a tener culto y que a mediados del XIX todas las plantaciones hubieran desaparecido. La nueva población se abandonó en unas condiciones de uso muy próximas a las que actualmente presenta, al margen de los añadidos posteriores que desfiguran en parte el claro esquema inicial, aunque éste sea restituible en su totalidad con los datos que aporta el propio lugar.

Con don Gabriel se perdería, en 1788, la voluntad y el aliento del primer promotor de las obras y también el respaldo económico necesario para su mantenimiento y continuidad.

Acostumbrados a la obra estilística, culta y cortesana de Villanueva, arquitecto de encargos privilegiados como el Museo, el observatorio, las Casitas de El Escorial y el Pardo, sorprende, quizás, el aparente tono menor de sus proyectos para el Gran Priorato de San Juan, anónimos y esencializados, en los que nos encontramos los rasgos singulares que caracterizan su producción más conocida, excepto por esas dos columnas enterizas de un orden rústico por él creado y llevado al atrio de La Magdalena.

La ordenación del paisaje desde la intervención aislada, punteando así el territorio con unas piezas de arquitectura arraigadas en el lugar a través de la constancia de una tradición constructiva y formal intemporal, el destino estrictamente utilitario y práctico de estas obras, el sentido transestilístico con que se proyecta cada una de ellas de acuerdo con una idea y una intención global, todo ello nos acerca a aquella triple condición del drama neoclásico —unidad de tiempo, unidad de lugar y unidad de acción— a la que don Juan de Villanueva y el infante don Gabriel parecen ceñir el teatro geográfico del Gran Priorato.

Quizás en eso radique el valor fundamental de estas obras y podamos ahora entender su alcance real; quizá no sean, no puedan serlo, estas arquitecturas, como conjunto, una obra menor. Baste recordar aquí las palabras de don

Diego de Villanueva, el único personaje de su siglo con quien su hermanastro hubiera reconocido una dependencia discipular:

> "La *Arquitectura estiende sus conocimientos* desde la *mas rustica* Cabaña, hasta el *mas* elevado Palacio de un Soberano; y en fin hasta la Casa del Todopoderoso..." (25).

NOTAS

1 Véanse los planos del A. P. núms. 3189 y 3190 con los terrenos y poblaciones propios de la Orden.

2 Madoz. *Diccionario*. Tomo VIII. Madrid, 1850. Pág. 466.

3 A. P. Infante Don Gabriel (IDG) Secretaría. Leg. 215.

4 A. P. IDG. Sª. Leg. cit. Véase también en A. P. el plano de Villanueva para el Canal de Miravete, núm. 634, con notas autógrafas del arquitecto.

5 B. N. Barcia, núm. 6890.

6 Véase el Apéndice, con un extracto de las *Ordenanzas* en lo que atañen a Villanueva como Arquitecto Director.

7 *Ordenanzas*. Cap. XX.

8 *Ordenanzas*. Cap. L.

9 *Ordenanzas*. Cap. L y LI.

10 A. P. Plano núm. 1880.

11 Madoz. *Diccionario*. Tomo I. Madrid, 1848. Pág. 541.

12 Madoz. Op. cit., pág. 443.

13 A. P. IDG. Sª. Legs. 92, 125, 215, 241, 314 y 315.

14 La iglesia de Turleque fue atribuida a Villanueva por Madoz, *Diccionario*. Tomo XV. Madrid, 1849. Pág. 185. En su artículo dedicado a la vila escribe:
"... igl. parr. (la Asunción), con curato de entrada y patronato del gran prior de San Juan, como perteneciente á su terr.: el edificio es nuevo, construido por el arquitecto Don Juan de Villanueva: tiene dos torres iguales, con un frontispicio brillante: á los lados de la igl. estan los cementerios..."
De precisar esta atribución y conocer los incidentes de una obra en la que Villanueva tuvo un cierto protagonismo me ocupo en el capítulo III del libro *La arquitectura de Don Juan de Villanueva. El proceso del proyecto*. C.O.A.M. Madrid, 1988 (en prensa).
Los planos del proyecto de Palacios se encuentran en A. P. IDG. Sª. Leg. 241.

15 A. P. IDG. Sª. *Leg. cit.*

16 A. P. Plano núm. 2021.

17 Los planos del proyecto, en la B.N. Barcia, núms. 1990 y 6891.

18 Véase Chueca y de Miguel. *La vida y las obras del arquitecto Juan de Villanueva*. Madrid, 1949. Pág. 396.

19 A. P. IDG. Sª. Leg. 92.

20 Una copia del Breve Pontificio se encuentra en A. P. Gobierno Intruso, caja 6, exp. 16.

21 A. Rumeu de Armas. *El testamento político del Conde de Floridablanca*. Madrid, 1962. PÁGS. 184 y 185.

22 *Ordenanzas*. Cap. LII.

23 *Ordenanzas*. Cap. LXIII.

24 Madoz. *Diccionario*. Tomo XI. Madrid, 1850. Pág. 19.

25 Diego de Villanueva. *Colección de diferentes papeles críticos sobre todas las partes de la Arquitectura*. Benito Monfort. Valencia, 1766. Carta I, pág. 5.

APÉNDICE 9

Extracto de la REAL CEDULA DE S. M. POR LA QUE SE SIRVE APROBAR LAS ORDENANZAS PARA LA CONSTRUCCION Y GOBIERNO DEL CANAL DEL GRAN PRIORATO DE SAN JUAN QUE HA DE EJECUTARSE A EXPENSAS DEL SERMO. SR. INFANTE DON GABRIEL POR SU ARQUITECTO D. JUAN DE VILLANUEVA

CAPITULO I. *Aguas de que ha de componerse el Canal.* El Canal del gran Priorato de San Juan se surtirá de las aguas procedentes y sobrantes de las lagunas de Ruidera, de las de los ríos Záncara y Gihuela, y de las demás que durante su curso pueda sacarse y conducirse a él.

CAPITULO II. *Depósito de las aguas, y curso que deben seguir.* Será el depósito general de las aguas y principio del Canal en la laguna nombrada de Miravetes; y su curso por el Castillo de Peñarroya, y términos de las villas de Argamasilla, Cervera, Alcázar, Villacentenos, Herencia, Villaharta, y Arenas, hasta los límites del Gran Priorato de San Juan. Si en el descenso de las aguas de las anteriores lagunas al depósito se advirtiese proporción para algún aprovechamiento en riegos, y otros usos útiles, se harán cuantas obras a ello conduzcan.

CAPITULO III. *Compuertas en el depósito.* Sobre el borde de la laguna, en que se forma el depósito general de aguas, se colocarán las necesarias compuertas de madera, aseguradas en brocales de buena cantería, acompañada de mampostería para su conservación y permanencia; y éstas servirán para la distribución de las aguas, su aumento, disminución, o supresión total, según lo requieran las necesidades.

CAPITULO IV. *Acéquias particulares.* Para el curso y dirección de las aguas, que salgan por las compuertas del depósito, se formarán las correspondientes Acéquias, con destino la una a surtir de las precisas los seis Molinos harineros, y cuatro Batanes propios de la Gran Dignidad Prioral en aquella ribera, y las otras al riego de las tierras del Valle, y demás que tengan proporción de recibirlo en su recinto, ramificándolas con los oportunos repartidores para su mayor extensión y aprovechamiento.

CAPITULO V. *Recogimiento de aguas sobrantes.* A fin de que las aguas sobrantes del depósito no causen perjuicio a las Acéquias y

sembrados, rompiendolas, o inutilizandolas, se abrirá otro canal de bastante profundidad, donde, según su disposición, precisamente se recogeran; y al mismo tiempo servirá para que los pantanos purguen en él las demás sobrantes...

(...)

CAPITULO XX. *Que se den a las Acéquias nombres, y se doten de aguas, y señalen horas para el riego.* Estando ya el Canal perfeccionado con sus compuertas, y formadas las Acéquias particulares en el todo, o parte, según las reglas, método y orden que prescriba el Arquitecto Director de estas obras, D. Juan de Villanueva, así en cuanto a su anchura, como en cuanto a la que deban tener sus márgenes, se dará a cada Acéquia particular su nombre, o distintivo, por la jurisdicción del sitio que ocupara, o por otra razón, y se hará por el mismo Director la adjudicación y demarcación de tierras, que cada una de las particulares haya de regar, dotándolas de las aguas que les corresponden, con fijación de horas en que cada interesado deba regar, respecto de lo que por su inteligencia en la materia le corresponde esta disposición, para conseguir los fines del mejor logro del riego, sin desperdicio de las aguas.

(...)

CAPITULO XXIII. *Que se vean y aprueben los Padrones por el Director.* Estos Padrones originales los ha de reconocer, firmar y aprobar el Director D. Juan de Villanueva, y si estuviesen conformes a la adjudicación de tierras y dotación de aguas, que anteriormente ha de haber ejecutado, se extenderá diligencia, expresando, que por estar arreglado a su disposición e instrucción, lo aprueba y firma, fecha, etc. Si no estuviese conforme, explicará el mismo Director los defectos que note; y extenderá la diligencia, se subsanarán, hasta que los Padrones merezcan su aprobación.

(...)

CAPITULO L. *Que se fabriquen casas en las vegas del riego, en Peñarroya y en Villacentenos.* En atención a lo desiertas que se hallan las dehesas del Castillo de Peñarroya, Membrilleja y Moraleja, y las Vegas de Manzanares, que es la población consiguiente más inmediata, distan seis leguas, y desde aquellas a la de Argamasilla de Alba cuatro, compuestas de terrenos montuosos y solitarios, y que reducidas a riego no es posible acudir al cultivo de ellas con la eficacia y asistencia que se requiere para el aumento de frutos que prometen: en esta atención, para que se consiga en ellas la comodidad correspondiente y los labradores estén a la vista de las tierras y frutos, se fabricarán a costa de S. A. en los parajes que parezcan más convenientes, algunas casas sueltas para habitación con las oficinas, y bajo el método que prescriba el Director Don Juan de Villanueva, dando diseño, para que archivado en la Contaduría, que se ha de crear, se vayan construyendo arregladas a él. Y así mismo en las inmediaciones al Castillo de Peñarroya y sitio que ocupaba el lugar de Villacentenos, antes poblado y Aldea que fue de Alcázar de San Juan, se harán en uno y otro el número de casas de igual construcción, que se estime conducente, en forma de lugar, con sus calles y plaza, bajo los alineamientos que reglará el mismo Director, y también se archivarán; y estas casas y poblaciones las habitarán los colonos de las tierras de la Gran Dignidad Prioral, según y en los términos que ésta tuviera por conveniente disponer.

CAPITULO LI. *Que los interesados puedan frabricar también dichas casas.* También se permitirá a los interesados en el riego de dichas vegas y sitios, que en los parajes proporcionados, y poblaciones referidas, formen y establezcan casas bajo los alineamientos que el Director forme; y tendrán en ellas el goce y fuero de vecindad que se establezca.

CAPITULO LII. *Que se nombre un Alcalde pedaneo y Diputados en las nuevas poblaciones.* Formadas ya las dichas poblaciones (...) y siendo como es, la Iglesia actual de Santa María de Peñarroya regular, y de la Gran Dignidad Prioral, como lo fue la de Villacentenos, se reedificará ésta y ambas se proveerán de curas y párrocos para el pasto espiritual de sus feligreses, como se ejecutará en las demás iglesias del Priorato.

(...)

CAPITULO LXIII. *Que los capellanes acudan a celebrar a Peñarroya y Ermita de San Lorenzo.* Los Capellanes del Canal deberán acudir a celebrar el Santo Sacrificio de la Misa, todos los días de fiesta, a la Iglesia de Santa María de Peñarroya, y Ermita de San Lorenzo, que parece es donde más conviene por ahora, sin perjuicio de que si otra cosa manifestase la experiencia, podrán elegirse sitios más cómodos por el Juez Conservador.

CAPITULO LXIV. *Obligaciones del Maestro mayor de Obras.* Además del encargo en que ha de entender el Maestro mayor de disponer todas las obras y reparos que se ofrezcan en el Canal, y cuidar de su sólida y bien acondicionada construcción, ha de ser su obligación reconocerlo de dos en dos meses, desde el depósito general hasta el fin de él, por si hubiese algún reparo que hacer (...) y de cualquier novedad que advierta dará cuenta al Juez Conservador, para que con acuerdo del Director ó su sustituto, disponga su remedio (...)

(... Hasta el CAPITULO XCIX. *Que todos los dependientes, y cosas concurrentes al Canal estén sujetos privativamente al Juez Conservador).*

Dada en Aranjuez a diez y siete de Junio de 1783. Yo el Rey.


Jardin Royal de la Maison del campo dehors Madrid
Casa del Campo

CONSIDERACIÓN AL VALOR DE LO "RÚSTICO" *en los Sitios Reales (reinado de Carlos III)*

POR VIRGINIA TOVAR MARTÍN

LOS SITIOS REALES EN ESPAÑA PERMANECEN SIEMPRE UNIdos a la arquitectura de los grandes palacios, a los edificios consustanciales a los mismos, o a los bellos jardines. La planta del conjunto, siempre queda determinada por la estructura del edificio palacial, obligando a plegarse a sus exigencias el mundo de alrededor, explicándonos a la perfección el sentido de la política absolutista. Pocos elementos nos incitan a mirar "un poco más allá" del escenario donde se desarrolla esa corte española trashumante, que dispone y controla adecuadamente unos procesos económicos increíbles para la transformación y embellecimiento de aquellos emplazamientos reales.

Entre los siglos XVI y XVIII, los programas urbano-arquitectónicos de los Sitios Reales representan un salto cualitativo importante. En ellos quedó implícito el progreso de otras técnicas de construcción, nuevas experiencias figurativas que superaron el lenguaje de la tradición, incluso nuevas expresiones sociales de un ceremonial que abarca, tanto la vida pública como la privada. Hoy conocemos bien el escenario y la tramoya que configuraron aquellos centros cortesanos, el valor de sus procedimientos técnicos o artísticos e incluso los soportes administrativos. Por ello no intentamos hacer ninguna reflexión sobre el soporte palacial y su entorno de irradiantes perspectivas. Queremos señalar el "valor" y las características de los ámbitos casi invisibles de los Sitios Reales, el cañamazo que configura su periferia y que tiende a integrarse en la campiña. Zonas calculadas para cumplir funciones productivas, representan tempranamente los sencillos modelos de un clasicismo racionalizado, tanto a nivel urbano como arquitectónico, a pesar de su distanciamiento del enclave áulico.

Simultáneamente a la realización de los fastuosos y espectaculares palacios de Aranjuez, o El Pardo, de las modernizaciones de Valsaín, la Zarzuela, Casa de Campo, etc., en el siglo XVIII, como consecuencia de las orientaciones nuevas ligadas a la prosperidad del agro, de aquella España rural en un ochenta por ciento, tanto desde el punto de vista económico como demográfico, se emprende el ensayo de un paisaje cultivado, que encuentra su emplazamiento en los límites periféricos de la ciudad cortesana, allá, donde la trama urbana termina y comienza el campo abierto. Es indudable que cuando examinamos el emplazamiento de los Sitios Reales, observamos que en su encuadre global, en su espacio representado, existen tres elementos en una libre combinación cuantitativa: la "residencia palaciega" y sus jardines, con sus áreas de servicio y revestida del valor de un decorado destinado al rey, "la ciudad", con una red de avenidas que enfilan perspectivas monumentales en su composición de líneas geométricas, y el "territorio", en donde se prevé el saneamiento de colinas y llanuras cenagosas, lugar donde se ha de poner en marcha la cuadrícula de una canalización, de una pujante experimentación rústica que se convierte en modélica, y que a pesar de su "standar" uniforme, fue formulada con instrumentos adecuados para controlar cualitativamente su diseño.

Por su excepcional entidad, queremos poner de relieve este sector utilitario de los Sitios Reales, esos equipamientos territoriales que bajo el punto de vista artístico se manejan tan escasamente cuando se aborda el Sitio Real, en su múltiple y compleja escenografía.

Dejando un poco a parte a los reyes de la Casa de Austria, que ya mostraron cierto interés por el uso utilitario de aquellos parajes, que fueron poco a poco configurando la extensión de los Sitios Reales, hemos centrado nuestro trabajo en el reinado de Carlos III y en tres núcleos de los alrededores de la capital, por ser la época, en la que con

Engelman. Litografía. Casa de Campo. Museo Municipal de Madrid.

extrema claridad encuentra definición el trazado o planificación a escala territorial. Fue en Aranjuez donde Carlos III halló el mejor fruto de su proyecto, por las condiciones especiales del lugar; pero el ambicioso programa también fue aplicado a la Casa de Campo, el Pardo (cuya extensión en aquella época casi resulta indefinible), en Aceca, Vaciamadrid, etc. Carlos III transforma sus posesiones familiares en un ciclo de operaciones ambicioso, que encomienda, sobre todo, a sus ministros, Grimaldi y Floridablanca. Logra que el territorio se convierta en una plataforma urbanizada en medio del bosque salvaje, señalando los límites de los espacios desiguales por planos, que avanzan hacia la colina o se destacan en el fondo del valle. Paisaje gradual que juega con la simetría y la asimetría, lienzos en los que se intenta poner de relieve la infinitud del campo, planos que arquitecturizan la naturaleza con las flores, los árboles, las hortalizas, con la construcción rústica llena de decoro popular, en un panorama natural de ilimitada amplitud.

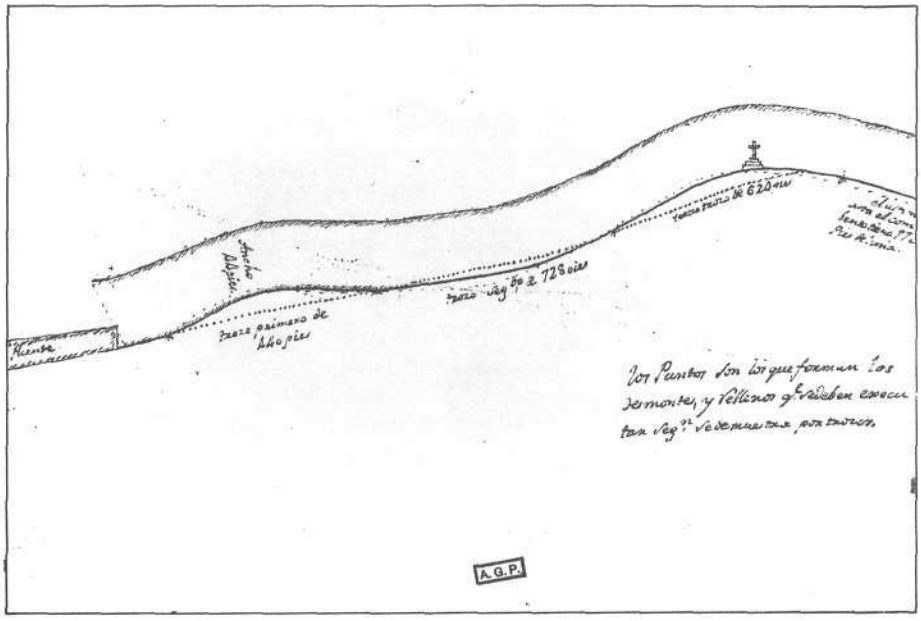
La necesidad de un nuevo marco para la vida personal, de representación y de gobierno de un rey absoluto en compenetración con la naturaleza, fue idea de Felipe II, el cual desarrolló armónicamente su programa dentro de un sistema de relación, en el que se muestra un imperioso deseo de unidad establecido a priori, tal y como F. Checa y M. Morán han demostrado (1). El programa, en gran parte de su propuesta, pasó por una monotonía y casi apaga vitalidad en el siglo XVII, para despertar de su letargo con la nueva dinastía borbónica. Felipe V y Fernando VI dieron definitivo impulso a la terminación o modernización de aquellos palacios campestres e iniciaban la fundación de una ciudad aneja como parte constituyente de la estructura de la propia residencia regia, formando conjuntos de gran potencia y esplendor artístico, ante una nueva manera de entender la vida cortesana, muy cercana a los modos del absolutismo secular del rey de Francia. Carlos III continuó la labor y, de manera escrupulosa y sistemática, amplió la idea de "forcer la Nature", incorporando a la magnificencia de los Sitios Reales el ambiente natural circundante de la campiña, en su complejo hetereogéneo, como plataforma de experimentación productiva. Planear, urbanizar, acondicionar el territorio para buscar el modo de intensificar el rendimiento agrícola, ganadero, industrial, etc., fue una aportación singular de este reinado. Carlos III creó unas explotaciones modelo y de gran lucimiento en Aranjuez, Casa de Campo, el Pardo y otros lugares. Floridablanca estuvo implicado hondamente en el proyecto. En una Memoria dirigida al monarca sobre el desarrollo de su etapa de gobierno, habla de la importancia de la "granja" de Aranjuez (2). Cabarrus, más escéptico, vio en la obra una figuración de "celeste imperio", o de actitud bucólica, al contemplar el lujo monumental de la ciudad y sus jardines, saturados de columnas clásicas, de estatuas y fuentes. Sin duda, la instrumentación del campo puesta en marcha en los recintos reales, le resultó un tanto superficial y poco efectiva, en relación con la transformación que el agro español necesitaba. Dominguez Ortiz, analizando el problema, destaca la iniciativa del soberano y su actitud reformadora, aunque aquel ensayo del progreso tuviese escasa repercusión a escala nacional y colectiva (3).

Pero en esta empresa de Carlos III la decepción no es posible. F. L. Laporta (4) que analiza en 1788 la "reacción" del Estado ante los problemas de la producción agrícola y las alternativas utilizadas para resarcirse, contempla favorablemente las explotaciones modelo de Carlos III, aunque se apunten crudamente las fluctuaciones por las que atravesaba el agro, males difíciles de remediar como demostró Gonzalo Anes, Ponsot, y Viñas (5).

En las descripciones de los Reales Sitios realizadas por viajeros españoles y extranjeros en el siglo XVIII, de las cuales recientemente se han ofrecido en magnífica antología las que hacen mención a Aranjuez, son muy escasas las referencias a las zonas cultivas (6). Los viajeros se recrean en la arquitectura monumental, y en los jardines, con sus mensajes mitológicos. Es el mito del palacio y su escenario lo que les interesa, modelado en contacto con la naturaleza; literatura que todavía parece recoger las hiperbólicas comparaciones de nuestros clásicos del Siglo de Oro, cuando Gracián considera a Aranjuez "patria de Flora" o la compara Lope con las "florestas universales", o cuando Góngora vio en Madrid "los arrabales del Pardo", o el poeta anónimo que dijo de su palacio que "el que reina sólo es él" (7). Entre los viajeros del siglo XVIII, tan solo Bourgoing comentó brevemente, las Huertas, el Campo Flamenco y la Huerta Valenciana de Aranjuez. Era el vergel que bordeaba la ciudad en su cerco más próximo, pero no adivinó las bellezas "no visibles" desde el área urbana, los enclaves que nos hacen pensar en fragmentos de una ciudad rústica (8). Towsend, en su viaje 1786-87, visitó el cortijo de Aranjuez, y dijo que los edificios de la granja "son de un estilo perfecto y están ejecutados, no solamente de la manera más sólida, sino con mucho gusto" (9). Entre los

españoles, fue Ponz quien destacó también con brevedad los sotos y dehesas cultivadas, aunque incide en los que sirvieron de anillo y límite a la zona urbana (10).

La visión y la crítica del conjunto cultivado en los Sitios Reales durante el reinado de Carlos III, presenta mayor profundidad y objetividad en el siglo XIX, comenzando por Álvarez de Quindos, que en 1804 enjuiciaba la



Camino que sube al convento de Capuchinos, 1784.

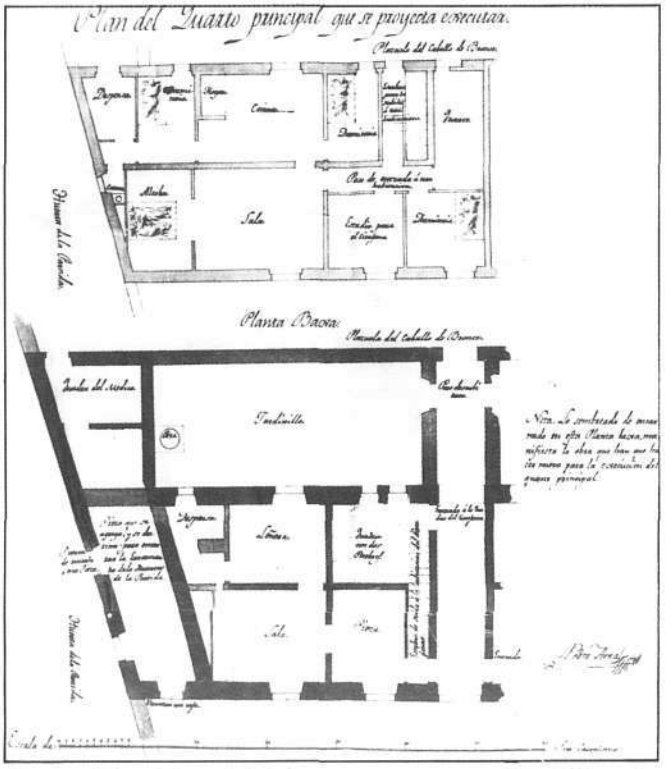
empresa, destacando los "fines" de Carlos III, alejados de la idea de Aranjuez como escenario regio estricto. "Deseoso de fomentar en el Reino la Agricultura, conociendo ser base y fundamento de la investigación, apreció mucho a los labradores, los distinguió como merecen, dió ordenes para facilitar la labor y quitar las trabas e impedimentos que la imposibilitaban, pensó en nuevas leyes agrarias y creó sociedades que las promoviese y adelantasen. Quiso promover a sus vasallos su real ejemplo en este Sitio para que les sirviese de superior estímulo, confiando a la dirección y gusto de Floridablanca y Grimaldi esta empresa, que desempeñaron a porfia, í no reparando en gastos para plantificar grandes labores y plantios, haciendo experimentos para utilidad pública" (11). Bajo este criterio procede a la descripción del complejo rústico en todos sus pormenores.

En 1851, F. Nard formula un juicio todavía más efusivo de los establecimientos agrícolas de Aranjuez, sirviéndose del plano grabado en acero, y tirado en el establecimiento de Francisco Coello, "del que no deja de apetecer su exactitud, formado poco ha por Narciso Pascual Colomer a quien debo el borrador" (12). Sobre el mismo establecimiento de tierras de cultivo emitirían su juicio, del Prado en 1864 y Portillo Roldán en 1874, en el que puso de relieve la riqueza de especies. Las consideraciones más imparciales son recientes. Entre ellas se destacan las de algunos geógrafos e historiadores que han valorado al problema desde diferentes ángulos (13).

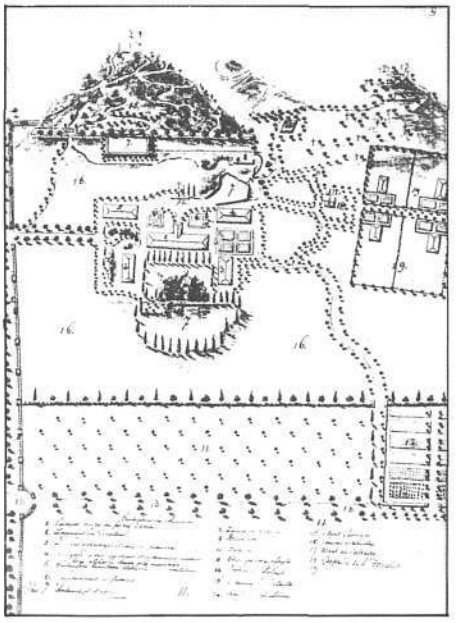
Una serie de noticias documentales que nos han llegado por diferentes caminos nos pueden ayudar a ampliar el campo de visión territorial de algunos Sitios Reales. Es aportación que ha de quedar sujeta a revisión, ya que desde el punto de vista artístico dicho proceso urbano-arquitectónico nos parece de un gran alcance. El tema tiene un gran interés como demostró Martín Olivas en reciente congreso, cuya comunicación esperamos que sea publicada en breve.

La morfología que se formula en las zonas de cultivo no se relega a un ejercicio de "espontaneísmo" en el espacio libre. Se afronta desde las características del cultivo, que fija el nacimiento de unas tipologías, que aunque en el plano técnico sugieran una similar problemática, en su detallado análisis se perfilan con gran variedad, la propia variedad de las explotaciones y especies, cuyo estudio, en aquel tiempo, contó con tantos doctrinarios en favor de la tierra nutricia, "fuente de la verdadera riqueza del país", como afirman los fisiócratas (14).

En el planteamiento organizado y en el valor conferido a cada una de las estructuras integradas en el paisaje campestre, creemos que se plantea un ideal racionalizado mediante leyes de regularidad y perspectiva, que apuntan a un esquematismo microcósmico, donde incluso pudiera sentirse la huella de los textos clásicos. La colina, como meta referencial lejana, de donde se ramifican todos los dominios rurales; los agrupamientos rústicos de dependencias, establos, corrales, graneros, granjas, guarderías, etc.; los valles rodeados por colinas en la margen de un río; el



Pedro Arnal. Planta baja y principal de una casa para el cirujano del Real Sitio, 1796.



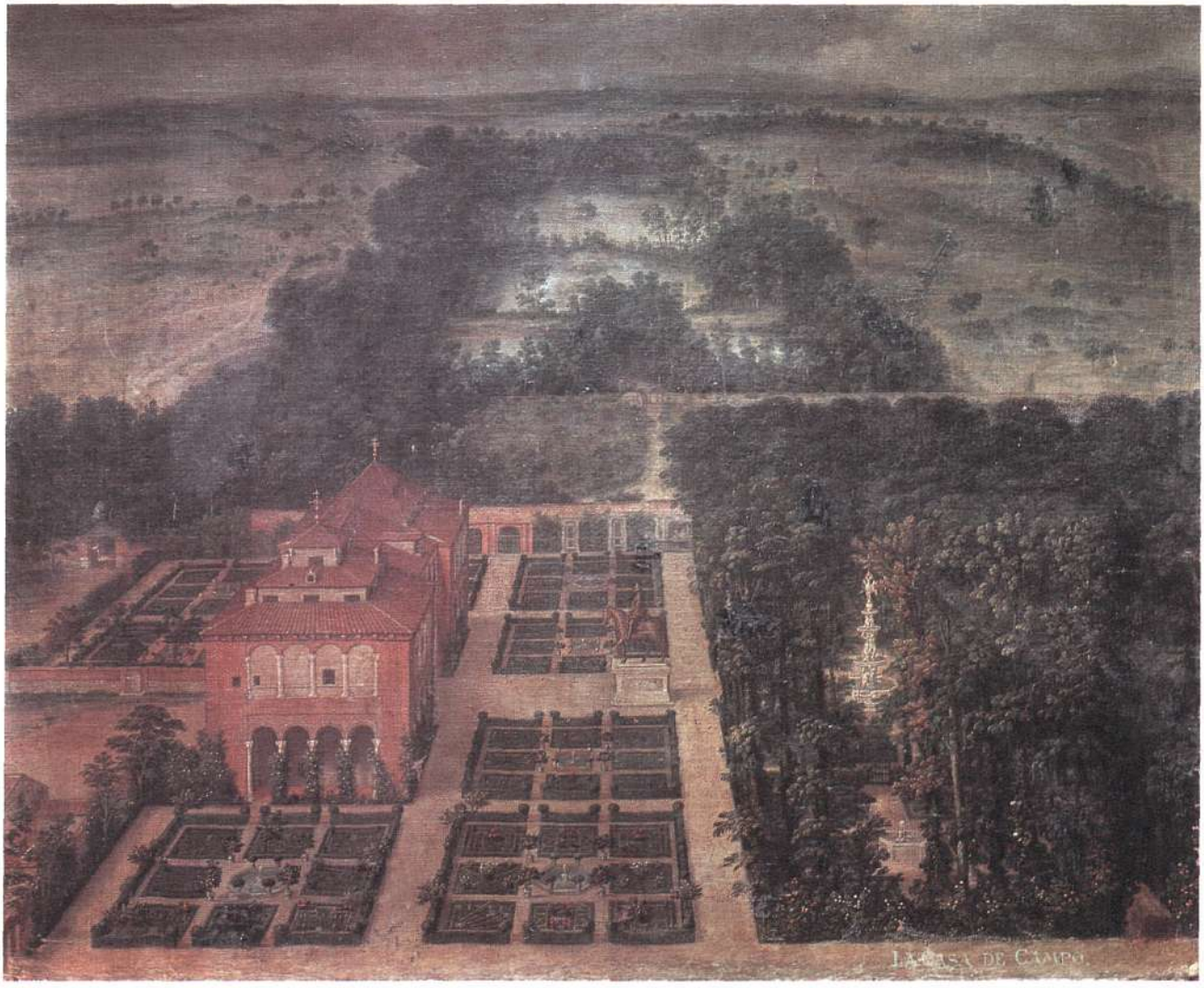
Proyecto para una granja agrícola. Aranjuez.

régimen de plantación diferenciado, todo ello estuvo en la estructura física de la "villa rustica" planteada por Varron, en su "De Re Rustica", escrita en el siglo II a. de J. C,; en el gran tratadista de agricultura Lucio Junio Moderato Columela, que en sus compendios" De Re Arboribus" y "De Re Rustica" sistematiza el "orden" del campo, granjas, cultivos, arquitectura rural y normativas económicas sobre la vida de la campiña, ideas en las que incide en gran parte Vitruvio, ofreciendo, además, nuevas luces sobre la ciudad rústica, recordadas en la Edad Media y de gran influencia en el Renacimiento, y aun en el siglo XVIII, momento en el que Vitruvio es nuevamente revisado e interpretado.

Sin dejar de tener en cuenta la trascendencia del texto de Columela, cuya experimentación, así como la de su tío, fue practicada en la Bética, en los siglos XVII y XVIII, en España son frecuentes los tratados de Agricultura. Uno de gran repercusión fue el de José Martín Fuentidueñas, jardinero y arbolista del Real Sitio del Buen Retiro, que ofrece nueva orientación sobre los rasgos esenciales del jardín y sus diferencias con los planteles, plantíos o huertas (15). También lleva a cabo una división de los agricultores, distinguiendo aquellos "que enmiendan y corrigen a la Naturaleza" y los que se valen "de lo que ella les quiere dar", atribuyéndoles una profunda cultura a los primeros.

En el año 1752, se traduce por Andrés Burriel un texto "escrito en papel, letra quadrada del siglo XIII o XIV" titulado "Fragmentos de dos obras grandes de todas las partes de la Agricultura y cria de animales", "por autor mahometano español, en lenguaje antiguo castellano o traducidas acaso del arábigo", tratado que condensa 116 capítulos, con una muestra del libro original firmado por "Francus Xaverius a Stº Jacobo Palomarius. Script Toleti 1752" (16). El contenido es amplio y los puntos de cultivos que aborda muy diversos, pero, sin duda, es una prueba más de la inquietud teórica sobre el plantemiento agrario en la época, que precede a los proyectos de ley agraria de Olavide o al "Informe sobre la Ley Agraria" de Jovellanos.

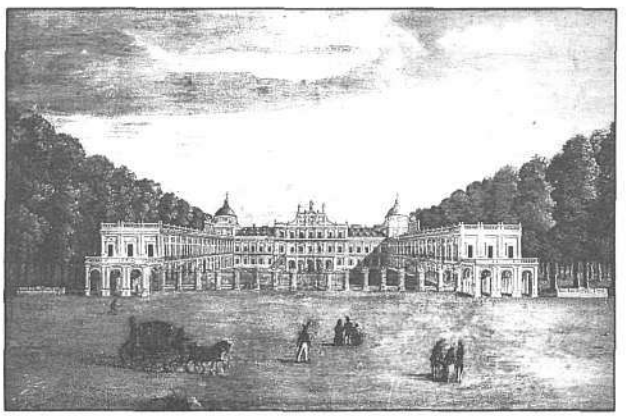
Las operaciones en materia urbano-arquitectónica, Carlos III no las confirió a don Jorge Astrandi, autoridad en materia de plantíos, ni siquiera a Grimaldi o Floridablanca. El rey encomendó la tarea a sus ingenieros y arquitectos, que constantemente remitieron sus trazas al monarca. En una segunda fase llamó a los especialistas de cada cultivo, algunos extranjeros, creándose una pequeña población, con obligación de residencia, agrupada por especialidades en los diferentes enclaves.



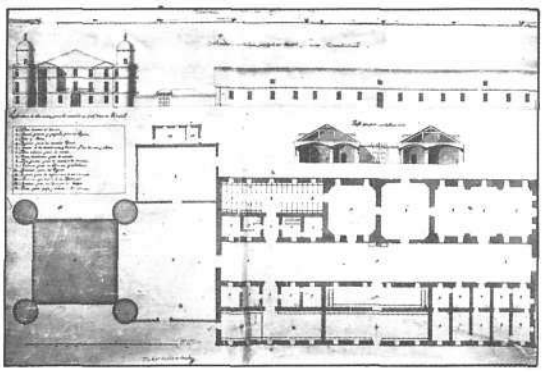
Jardines de la Casa de Campo. Museo Municipal de Madrid.

En 1760, cuando el arquitecto francés Jaime Marquet proyectaba el edificio de la Casa Real de Correos, el rey, le ordena trasladarse a Aranjuez para hacerse cargo de la continuación de las obras generales, incluido el territorio cultivado. Marquet contará con la ayuda de dos buenos aparejadores, Serrano y Bernasconi, que velarán porque se cumplan fielmente sus proyectos, sobre todo en los repetidos viajes de Marquet a la capital, donde le retienen varias obras (17). Hasta el año 1769, en el que Carlos III decide su traslado a El Pardo y El Escorial, donde ha de realizar una labor urbano-arquitectónica semejante, Jaime Marquet, retomando la gestión de Bonavia y aportando nuevos criterios, se convertirá en el principal artífice de Aranjuez en el trazado urbano y monumental de la ciudad y en el vasto programa que se desarrollará en campo periférico, en torno a los ríos Tajo y Jarama, en un espacio orgánico al que no se priva de un orden lógico y de una tipología funcionalista, legada siempre a la eventualidad de cada una de las necesidades productivas.

En el planteamiento de la Casa de Campo coordinarán la misma tarea Sabatini, Molina, Castro, Arnal y Villanueva secundados también por Ballina y otros prestigiosos colaboradores. En El Pardo, donde la ciudad y el bosque alcanzan definición en este reinado, dirigirán el proceso Sabatini, López Corona. Antonio Carlos de Borbón Manuel Molina, Carlier, Marquet y Juan de Villanueva junto a algunos ingenieros españoles y extranjeros (18).



Palacio de Aranjuez, siglo XVIII.



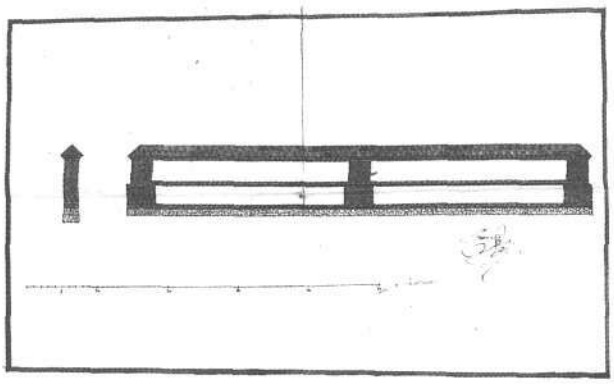
Antonio Carlos de Borbón. Proyecto para el Nuevo Palacio de Viñuelas.

En el conjunto de la empresa, se destaca el inteligente aprovechamiento de los ríos y los arroyos para el riego, cuya puesta en marcha, sin duda, corresponde a Carlos V y a su hijo Felipe II. Acequias, presas, diques, puentes, como medios contenedores y distribuidores, fue tarea no interrumpida desde el siglo XVI (19). El canal de Manzanares y las obras de su prolongación hasta Aranjuez, son muy precisas en el informe del brigadier don Carlos Lemaur, el cual hace referencia al modo de excavación, tipologías de acequias de Vaciamadrid, caz de Ciempozuelos, esclusas del río Jarama, etc... Es documento en el que se demuestra la complejidad de la canalización, su irrigación en tierras baldías y realengas hasta alcanzar el Puente Largo de Aranjuez para el paso del Jarama, el proyecto económico, la propuesta de propiedad, todo un extenso programa en el que se toma como referencia, el canal de Languedoc, realizado por Mr. Riquet y Compañía, que atraviesa Francia y que no tuvo más premio que el de la "propiedad de la Navegación y utilidades de ella por ciertos años" (20). La programación es muy semejante a la que se plantea en El Pardo con Janeli y Boules en la canalización de los arroyos mayores y tratamiento de las aguas, o en el arroyo de Meaques de la Casa de Campo. Las tareas hidráulicas en general tienen una gran implicación en la puesta en marcha de los programas de cultivo sirviéndose de las mejores técnicas de la época. El agua condiciona, no sólo la belleza, sino también la productividad de estos sectores. Para Argensola, el agua bien canalizada del Tajo hizo posible el vergel de Aranjuez, "allí modela su corriente, y ondulado mansamente, entre sus aguas se adormece en la llanura, presta las aguas a raudales fecundando las faldas de las colinas, manteniendo frescos los confines de la campiña".

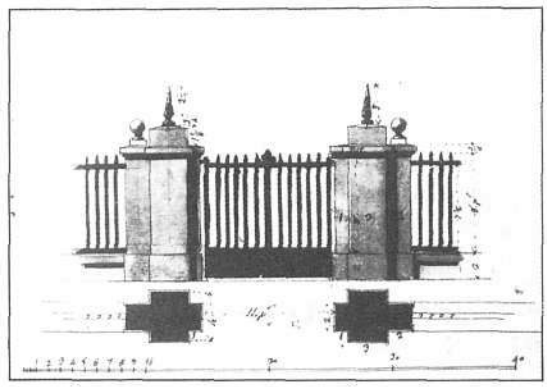
En el diseño territorial de Aranjuez, donde la naturaleza "se ostenta más libre sin sujeción a la tijera del jardinero" como comenta Nard, se destacan algunos núcleos. El Millar de Sotogordo, con la Huerta de las Tejeras, donde se construyó en 1778 el Jardín de los Deleites, Labor de los Deleites o Vergel, con hortalizas, flores, emparrados y selectas frutas. La Dehesa de Sotomayor, con la Huerta de las Moreras y la cría especial de aves con el notable edificio de la Pavera. El Soto de Rebollo, con Cenizosa y la isla Palomero. La Huerta de Secano, la Valenciana con las mejores calidades de cepas y una batería con cañones de a 24 y 12 para tirar al blanco; incluyó, foso, Casa de la Seda, Buitrera, con un especialista que Carlos III hizo venir desde Valencia en 1773. En 1762, hacia la derecha del río se formaron prados artificiales para las vacas de leche importadas de Italia y que cuidaron lombardos especializados. La zona se amplió para granos, viñas y olivos, configurándose el Real Cortijo que en 1786 contaba con 128.000 vides de Nápoles y Jerez y 25.000 olivos. Su complejo arquitectónico fue de los más importantes y en el se incluyó un Cuarto Real. Años después se amplió con tierras de Colmenar y otro cortijo, siendo su conjunto un establecimiento agrícola modelo, hasta que Carlos IV varió su cultivo. A la orilla izquierda del río se formó el Campo-

Flamenco, regado por el caz de Sotomayor, con hierba para la yeguada, grano, viña y olivar con casa de labor sobre el cerro. En la vega de la Casa de Serrano se construyeron otras praderas y el pantano de Cavina. Villamejor se destinó a ganado mular y fue importante la casa con cuadras para 1.581 cabezas, pajares y un pabellón real.

Sobre una de las colinas estuvo la Casa de las Infantas dedicada a la yeguada inglesa, también dotada de sólidas cuadras y dependencias para sirvientes y guardas. La Casa de la Monta para la cría de caballos de silla y tiro, y mulas



López Corona. Proyecto de cerca para el territorio de El Pardo.



Proyecto para el cercado del Real Sitio de El Pardo.

de poco cuerpo. En este lugar se construyó un edificio de piedra blanca y ladrillo gramil raspado a la italiana. Su situación estuvo a la entrada de la citada Dehesa de Sotomayor, sobre el caz. En ella se han resaltado las cuadras para sementeras, fabricadas con bóvedas de ladrillo y rosca sostenidas por columnas de piedra, con patios, pesebreras y balcones interiores para "vistas de los Reyes"... Entre el Cortijo y la que mencionaremos como Casa de Vacas estaba la Casa de la Potrera, en la falda de los llamados Altos de Mira el Río, destinada únicamente para el ganado de destete. Junto al propio Bosque de Sotomayor Carlos III mando construir en 1761 una casa rústica para su uso personal (21).

Entre aquella serie de núcleos rurales sobresalió la posesión cercada llamada Huertas Grandes, regada por el caz del Embocador, que junto al de Colmenar, Sotomayor y Jarama fueron los caz del territorio más importantes. Comprendía 300 fanegas de superficie aisladas por un fuerte murallón. Siendo insuficientes los viveros de Picotajo, ya fecundos en época anterior, y para extender el arbolado facilitando las plantas necesarias, con miras, sobre todo, de exportación, se añadieron otros terrenos. A continuación se cercó el cebadero llamado La Madre del Moledor, situándose al otro costado del Jarama los cercados de la Chopera, la Cañada y los Quemados, cerrándose el circuito en torno al río con el Soto de la Cabezada. El Soto de la Conejería, Soto Gordo o Soto de los Potros prolongaron la posesión que ya en el valle vuelve a encontrar otro punto destacado en el entorno circular de la plaza de las Doce Calles, desde donde lució la llamada Casa de las Vacas, con su teatro, destruida por los franceses y una de las obras rústicas más sutiles del planteamiento de Jaime Marquet. Fue reparada y destinada a la yeguada arabe cambiando su primitivo destino de albergue de vacas pintas, suizas y búfalas.

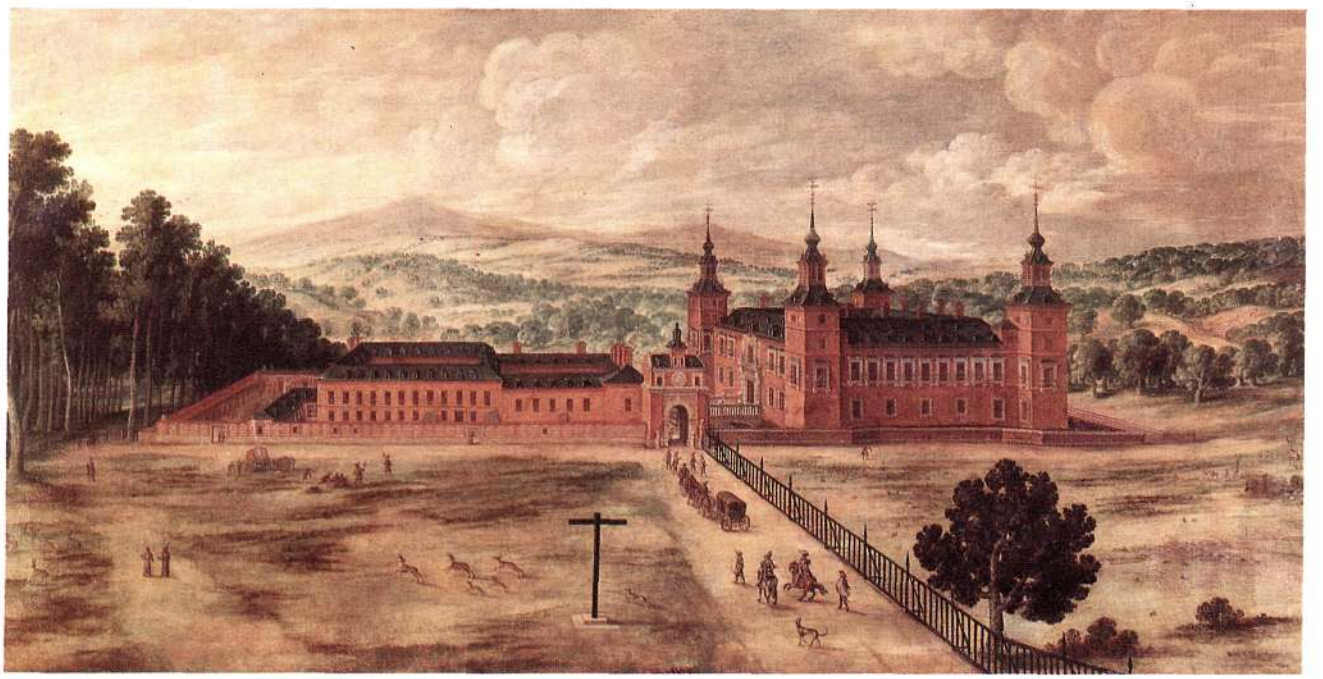
Una de las doce calles se erigió en la principal, la calle de los Tilos, que conducía al Soto de Rebollo. La calle arbolada tendrá una gran importancia en todos los núcleos.

Carlos III sembró de bellota el cerro de los Deleites, de árboles y arbustos el Monte Parnaso, al Oeste, con una calle ancha que condujo hasta la cima, donde se construyó un pabellón de madera; cultivó la morera. En los bosques de Matalonguilla, dehesas de Barciles, Mazarabuzaque, Alhondico, etc..., creció el gamo, el corzo, el ciervo, los venados etcétera.

En Aranjuez, las intervenciones de Jaime Marquet a partir de 1760 son muy copiosas, puesto que dirige y proyecta la mayor parte de las obras realizadas hasta 1775, ya que aunque se ausenta en 1769, los proyectos por él emprendidos se continúan en manos de los aparejadores. Primero Bonavia y a continuación Marquet, son los artífices sustanciales de ciudad y territorio cultivado, pero el segundo es el responsable categórico de algunos de los cercados de cada núcleo, de la configuración de sus calles, del enlace de unos puntos con los otros (22). A él corresponde la

readialidad viaria que conduce a la Huerta Valenciana (23) y el sistema de plazoletas intermedias circulares interrumpiendo las extensas alineaciones. A él corresponde el puente y la nueva alineación de cultivos de Sotomayor y Soto de Villamejor (24). Sus intervenciones en materia de distribución de caminos, paseos, obras de alcantarillados, nuevas disposiciones del caz, etc., son muy numerosas (25). Marquet trabajó al impulso de Floridablanca en materia de urbanismo, pero también en su gestión tiene un alto interés la planificación de los inmuebles rústicos. A él se debe la Casa de las Vacas, todo el conjunto rural de Villamejor, caballerizas, molinos, gallineros, oratorios y cuartos reales en diferentes sotos, barracas, cocinas, casas de labor etc... (26), gestión que se extiende a la mayor parte de los núcleos, pues incluso en aquellos que Bonavia había comenzado a configurar, Marquet aporta nuevas ideas o concluye con mayor ambición los planes establecidos.

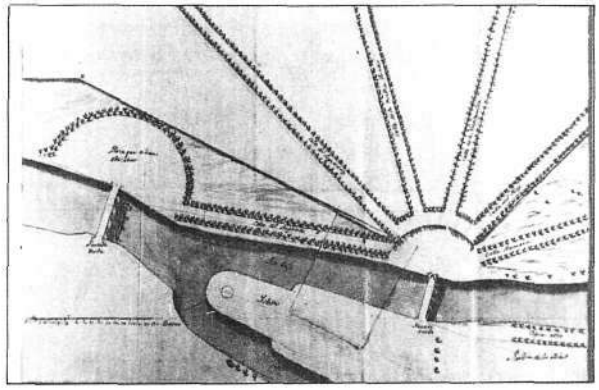
De sus intervenciones en el territorio de Aranjuez se puede valorar su concepto del urbanismo aplicado al campo libre y su criterio de la arquitectura rústica, de la que se podría afirmar que fue el gran artífice, sin merma de la magnífica aportación de sus colaboradores, en materia ejecutiva. De la copiosa documentación se desprende la idea de creación de circuitos cerrados, diferenciados. Para Marquet es sumamente importante el cercado, el murallón que aconseja siempre que sea de madera "con sus pilares de ladrillos a trechos, fundado todo en mampostería" (27). Determina después la mejor geometrización del terreno, cuyo espacio interior reparte equitativo respecto a la calle o plaza principal. Pero veamos a continuación alguna de las particularidades de otros Sitios Reales.



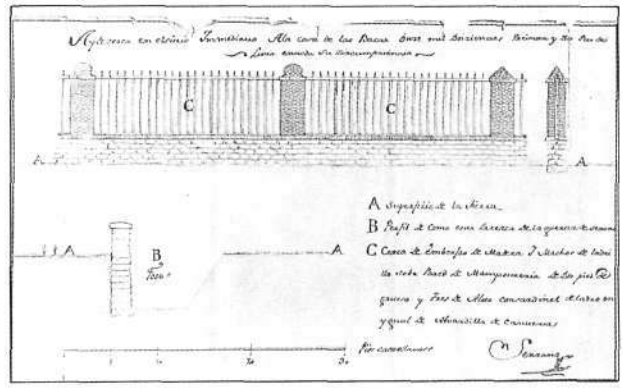
Palacio de El Pardo. Monasterio de El Escorial.

El amplio espacio territorial de la Casa de Campo se configuró por tierras añadidas en el siglo XVIII a la exigua posesión real que aparece en el Mapa de Texeira. Se convirtió en Bosque Real por Decreto de 1746. En el reinado de Carlos III se realizó la cerca de la posesión en piedra de pedernal y pilares de ladrillo, cubierta con albardilla y losas de piedra berroqueña (28). Fue obra dirigida por Sabatini, con intervención de Antonio Carlos de Borbón y José de la Ballina. Se procedió a la división del territorio en cuarteles: Torrecilla, Rodajos, Cobatillas y Pinos, bien delimitados, formando entidades independientes. Los de mayor desarrollo territorial fueron los dos primeros, pero en todos ellos se procedió a la construcción de un núcleo rural arquitectónico con un trazado de caminos radiocéntrico y otro de relación como medio de comunicación con el conjunto. En torno al Palacete Real, ampliamente transformado por Sabatini, se creó una concentración arquitectónica de servicio a la Casa Real que constituyó un enclave de carácter urbano diferenciado del estricto sentido rural de los demás núcleos. Los estanques Grande, Medio,

Longuillo, Norte y los arroyos como el de Meaques sirvieron para el riego de huertas y jardines, tendiéndose diversos puentes, que facilitaron la comunicación entre los sembrados, los prados o el propio bosque. Fundamentalmente, en cada núcleo, aparte de la caza, la pesca y la cría de animales que constituyen en mayor grado la producción del sector, en la Huerta de la Partida se cultivó un vivero de especies extrañas; en la granja de Rodajos, vacas especiales traídas de Italia, donde también hubo otra granja experimental de ganado lanar; en Torrecilla, una crianza especial de faisanes, crías de tencas y cangrejos. En el Reservado, junto a Meaques, hubo una constante experimentación de especies raras. Encinas, chaparrales, robles, pinos, retamas, gramíneas leguminosas y plantas aromáticas en las colinas, y en los valles frescos olmos, álamos blancos, cedros, moras, nogales, tilos etc., y una variedad de animales, prolongación de la del Pardo.



Santiago Bonavia. Proyecto de ensanche del río Tajo.



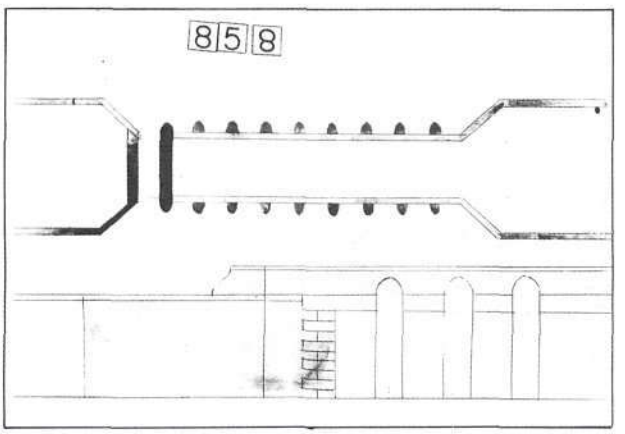
Modelo de cerca para el territorio de Aranjuez.

La distribución de cada núcleo tiende a centrarse en una casa principal, que viene a ser el eje de composición de cada célula de producción. En Rodajos destaca la Casa del Sobreguarda, realizada por Sabatini junto a la iglesia (29). En ella se encuentra un pabellon real, formado por tres bloques, agregándose a la izquierda la Cabrería (asiento de ganado napolitano) (30). Las obras emprendidas por Sabatini, serían continuadas por Ballina y Pedro Arnal (31). En el Cuartel de Portillo, la Casa de Vacas, rectangular con dos patios con cobertizos, cuadras y la Casa del Vaquero (32) En Torrecilla, la Casa Faisanera realizada por Sabatini, Ballina y Arnal (33). La Frutera, almacén de productos de la huerta y granero, cerca de la Sala de las Burlas (34). La Casa del Portillo, trazada por Sabatini (35) en 1760 al NO, conocida también como Casaquemada. La Casa de Puerta de Castilla, que la constituían dos edificios construidos en 1760 por Juan Antonio Castro (36), la de Puerta del Ángel, en la que intervienen Molina, Castro y Sabatini (36) o el Batán, construido por Castro, Molina y Arnal (37) También tiene gran interés la Casa de Cobatillas, realizada por Sabatini en 1773 y construida por Manuel de Molina (38). En algunos de los núcleos, como Rodajos, Torrecilla y en Batán, se construyó un templo por Sabatini, con plantas muy singulares como la elíptica de la ermita de Torrecilla. Hubo también algunas construcciones diseminadas, pero cada núcleo presenta una gran entidad urbano-arquitectónica. El concepto organizativo urbano y la construcción rústica asumen las características privativas de los Sitios Reales.

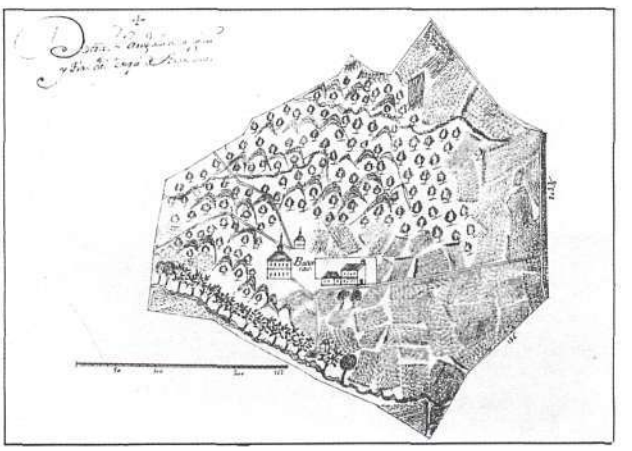
El Pardo presenta también un panorama complejo. En el reinado de Carlos III se configura la ciudad y se amplía considerablemente el territorio. Actualmente, a él estamos dedicando una gran atención, de cuya investigación extractamos algunas ideas. El 5 de mayo de 1760 se aprueba el proyecto del "Cordón del Pardo" para incluir las "posesiones y tierras que el Monarca ha comprado" (39). Su perímetro llega a abarcar unos setenta kilómetros que van desde Colmenar Viejo-Alcobendas-San Sebastián de los Reyes-Madrid-Aravaca-Las Rozas-Hoyo de Manzanares y Torrelodones, tierras regadas por el Manzanares y numerosos arroyos como, Navalasmuelas, Jaramillo, Mingorrubio, Valobrego, etc... A la antigua dehesa del Pardo, le fueron añadidas numerosas tierras próximas, pero las adquisiciones más importantes fueron las de Viñuelas, cedidas al rey por el marqués de Mejorada y de la Breña (40), la Moraleja (41) y la Quinta del Duque de Arcos. Algunos núcleos como el de Batuecas, Navachesca o Zarzuela

fueron ampliados y considerablemente transformados (42). También fueron parcelas muy destacadas las que se cedieron de los montes y tierras pertenecientes a la villa de Madrid. Viñuelas fue uno de los núcleos más atrayentes, por su particular espesura y monte bajo.

En el programa constructivo general del reinado de Carlos III, sobresale, sin duda, el núcleo residencial ciudadano con sus monumentos y casas comunes y de servicios públicos. El territorio es abordado, sobre todo, en su nueva infraestructura. Caminos, puentes, saneamientos de cada zona, riegos, programa muy denso y costoso en el que por citar alguna obra urbana fundamental señalamos el camino de Castilla (42), dirigido por Molina, el puente de Capuchinos, trazado por Sabatini, el del arroyo de Valdeculebras, de M. Molina (43), y el de Tejada de Marcos, de Vierma. El de Zarzuela y arroyo de Troja también serán construidos como pasos de comunicación mayores por este



Marcos de Vierma. Puente de Tejada en el Real Sitio de El Pardo.



M. Melina, sector de Batuecas en el Real Sitio de El Pardo.

arquitecto (44). Proyectos como el camino Pardo-Madrid o caminos que unirán el palacio con los diferentes núcleos, son también obras de gran envergadura. En líneas generales, el urbanismo del territorio esta circunscrito a una Casa Real, que a su vez genera una arquitectura que se adscribe a la propia vivienda regia, y un sector rústico complementario ligeramente distanciado. La red de caminos está fundamentada en dos objetivos. En primer término, se establece una comunicación viaria dentro del núcleo al que se le otorga independencia con la construcción de su propia cerca (45). Pero también se establecen caminos de comunicación con cada núcleo adyacente, y desde cada uno de ellos se establece una vía de enlace con la ciudad y el Palacio Real. La obra de infraestructura general fue muy compleja, no sólo por la nueva planificación del suelo, sino también por conducir el agua a cada sector, donde no se omiten los jardines y huertas. Destacan las intervenciones del ingeniero Janeli y Boules Satre en el aprovechamiento de las aguas. La labor de Sabaniti en materia de puentes y alcantarillado fue también muy destacada (46), como también la de F. Carlier y Jaime Marquet, este último con intervenciones muy importantes en materia arquitectónica.

El proceso arquitectónico rústico se entremezcla con el monumental por las especiales condiciones de cada uno de los cuarteles, donde no falta un edificio de carácter palacial, bien reformado de uno antiguo, o construido de nuevo. Lo llevan a cabo los mismos arquitectos e intendentes como el caso de Henri Stillinguert, que en Viñuelas, no sólo dirige la fábrica del nuevo palacio, sino también la composición de los prados, los sudaderos, las caballerizas y cocheras, casas de guardas, etc., obras en ocasiones como esta de gran escala, que quedan en manos de varios arquitectos como Antonio Carlos de Borbón, Molina, Sabatini o Villanueva (47).

En esta breve síntesis no podríamos hacer referencia a las numerosas casas de guardas, cobertizos, caballerizas, gallineros, casa de hortelano, habitación de jardinero, cocinas, etc., que se construyen en tan corto proceso. Programa constructivo lleno en ocasiones de grandes contratiempos, por la propia fijación de los límites de los sectores, tanto internamente, como por las medianerías con los pueblos limítrofes. En la construcción del territorio del Pardo, con sus peculiaridades geológicas y botánicas, se encuentra también el reflejo de una paisaje arquitecturizado, ordenado

y diferenciado, y un complejo arquitectónico rústico al que también se le transfieren los criterios de regularidad, decoro, y orden, en su mayoría, con un planteamiento preestablecido. Viñuelas, que fue el cazadero preferido por el rey Carlos III, será un núcleo modélico, en su propio urbanismo, sobre todo en el prado de los Venados. La construcción de su nuevo palacio, una obra de gran renovación estilística, y el equipamiento de su entorno, con su cazaderos, huertas y jardines, fue un enclave rural, símbolo también de la nueva reorganización territorial del rey Carlos III.

La valoración genérica de todos estos conjuntos rústicos, la entendemos como una obra que se beneficia del estilo y espíritu de la época. En la planificación del terreno, domina un principio de regularidad, tanto a nivel del suelo como de la construcción rural. En los espacios organizados de las diferentes células o dominios de cultivo, imperan



F. Brambila. Palacio de Aranjuez.

las lecciones más elocuentes de la jardinería francesa. La obra de Le Notre, fue codificada por J. B. Blond, en el tratado "Theorie et pratique du jardinage" de 1709, y se convirtió en texto fundamental en cualquier experiencia de naturaleza urbanizada. No siempre sus reglas se utilizaron al servicio de un programa versallesco, considerado como entidad "unitaria". En ocasiones, su sistema racional se aplicó a experiencias aisladas, como aparece en estos enclaves de los Sitios Reales, con sus independientes banqueos de plataformas cultivadas. Se utiliza la cuadrícula, el trazado radial o de paralelas en la masa vegetal y en los enclaves de tránsito. Los límites se cierran irregulares siguiendo la disposición del terreno. En su espacio interior la plantación se somete a una acusada geometría, derivada siempre de las características de cada cultivo. El muro de cerramiento aísla del exterior, no existe continuismo, sino una multiplicidad de esquemas regulares, semejantes, pero diferenciados. Si por utilidad se tiende al aislamiento, desde las anchas y continuas avenidas de árboles se goza, sin embargo, de perspectivas visuales amplias, de buenas panorámicas, por obedecer el conjunto del trazado a una constante, plana y horizontal. En cada núcleo se aplican leyes de perspectivas, sacando gran partido a los diferentes puntos de vista, mostrándose el núcleo como un gran escenario en el que el agua y el propio cultivo serán siempre un motivo animador complementario. En el punto de mejor

perspectiva visual se asienta el poblado, pero en su construcción tiene gran importancia el curso del río y el juego del altozano y la llanura, que son aprovechados por el arquitecto como fondos paisajísticos sustanciales. El cañamazo geométrico está enriquecido con variedad de formas y orientaciones, pero domina un criterio de ordenación, rítmico, aun prescidiéndose de un eje regulador del conjunto y del principio de transición de un espacio a otro, tan congénito al jardín barroco. Pero la planta de cada enclave es rígidamente formal como la planta de un jardín cortesano, siempre adaptada a la específica función productiva y al firme, llano, o escalonado. El planteamiento puede entrañar el problema social de hacer transferible a la edificación rústica las ideas cultas y de prestigio, el montaje del jardín cortesano sugerido o parcialmente aplicado al campo. No cabe duda que la transferencia de un urbanismo culto y de un arquitectura monumental a la construcción doméstica y corriente, ha de estar presente, también, en las planificaciones futuras de Olavide, en su programa de nuevas poblaciones.

Otro aspecto qu deseamos destacar es el que se refiere a la construcción rústica estricta, en sus valores puramente arquitectónicos. En ella prevalece la regularidad y la geometría también. No se trata de objetos aislados ni caprichosos. Es arquitectura en manos de los mejores arquitectos de la corte y sensiblemente difiere, de lo que podemos considerar como patrimonio inmobiliario vernáculo tradicional. En cualquiera de las casas, dependencias, cuadras, caballerizas, gallineros, etc. se deja en evidencia una búsqueda asociable rítmicamente en escuadra, ennoblecida con el acierto de las proporciones y la precisión y decoro constructivo. La similitud que presentan deja en evidencia su planteamiento apriorístico, el ser arquitectura ex novo, que en cierto modo sugiere una unidad conceptual, como lo pueda ser la parcelación formal de los plantíos. El repertorio se basa en formas elementales, derivadas de las propias funciones técnicas a desarrollar. Su traza se halla cuidadosamente estudiada, tanto a nivel formal como ambiental. Al menos en una serie de núcleos existe un pabellón regio, que si bien explica la vinculación personal del rey con esta hacienda, también demuestra cierta jerarquización arquitectónica, muy sensible en El Pardo como ya se ha apuntado. Sin embargo, por normativa, la Casa del rey o Cuarto del rey, se integra en el conjunto rústico, y hasta en ocasiones se ciñe a una simple dependencia para mira o disfrute de plantaciones o ganados. Es arquitectura en la que destaca la planta sobre el alzado, por lo que domina la horizontalidad. El patio, en ocasiones doble o triple, actúa como distribuidor de funciones a nivel doméstico y de producción. Está organizada en células, en la que se integra las viviendas y las construcciones auxiliares. Sin embargo, se advierten los tipos que se destinan a almacenamiento; en las granjas, sobre todo, los que responden a tareas de transformación; o edificios destinados a productos de consumo o contenedores de ganado. Mantienen cierta planificacación concéntrica aunque se encuentra también el edificio aislado por necesidades de vigilancia en términos alejados del núcleo de población. No hemos hallado una arquitectura para autoservicio de la población, tiendas, tabernas, etc., si exceptuamos el servicio parroquial u oratorios de algunos núcleos. En el orden constructivo es arquitectura que se beneficia de los materiales de la zona, como la caliza blanca de Colmenar en Aranjuez; sin embargo, la madera normalmente traída a la meseta del valle de Lozoya (48) es sustituida por maderas de Cuenca que son las que se utilizan preferentemente en toda la arquitectura monumental de Aranjuez e incluso en Madrid, al menos en edificios tan notables como la Casa de Correos de Marquet. Ladrillo y teja serán también componentes habituales. El edificio puntero es, sin duda, la casa de labor, por ello el Cortijo, Casa de Sotomayor, Casa de Vacas, etc., de Aranjuez, o Casa de Rodajos, de Cobatillas, Faisanera, etc., en la Casa de Campo, ocupan lugares predominantes, aunque su diseño de dos plantas, o una en algunos casos, y su tejado a dos aguas, no difiera de los pabellones restantes.

En su conjunto es arquitectura elaborada con criterios de racionalidad en el diseño, con un alto grado de iluminación natural, de orientación bien cuidada y en cuya tipología, Marquet, Sabatini, Arnal, Villanueva y otros arquitectos coinciden en los principios de funcionamiento, en el método organizativo y en la interpretación artística de los elementos que siendo simples y elementales se rige por la modelística racional y austera de la época, con muy distinto atractivo que aquella arquitectura rural española que nos ha sido mostrada (49).

(Fotos Oronoz y Archivo de Palacio).

1 J. M. Morán Turina, F. Checa Cremades: *Las Casas del Rey. Casas de campo, cazaderos y jardines. Siglos XVI y XVII.* Madrid, 1986.

2 Conde de Floridablanca: *Cartas.* p. 132 (Ed. Ovejero).

3 A. Domínguez Ortiz: *Sociedad y Estado en el Siglo XVIII.* Barcelona, 1976. pp. 410-411.

4 L. Laporta: *Historia de la agricultura en España.* Madrid, 1788.

5 Gonzalo Anes: *Las crisis agrarias en la España moderna.* Madrid, 1970. C. Viñas: El problema de la tierra en España. Madrid, 1941.

6 S. Blasco Castyñira: *Viajeros por Aranjuez en el siglo XVIII. Antología de descripciones del Real Sitio (en el Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII.* Madrid, 1987. pp. 41-135.

7 J. Fradejas: *Geografía literaria de la provincia de Madrid.* I.E.M. 1958. pp. 198 y 216-217.

8 Blasco. *Op. cit.*, pp. 57-58 y 106-107.

9 Blasco. *Op. cit.*, pp. 59-60 y 111-112.

10 A. Ponz: *Viaje de España.* Ed. Aguilar. pp. 96, 381-83; 506-508; 507; 564.

11 J. A. Álvarez de Quindos y Baena: *Descripción histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez,* Madrid, 1804. p. 304.

12 F. Nard: *Guía de Aranjuez.* Madrid, 1851 (Reed. 1951). Destacan también las descripciones de C. del Prado de 1864 y López y Mata de 1869.

13 M. Terán: *Huertas y Jardines de Aranjuez.* R.B.A.M.M. 1949, núm. 58, p. 7. I. Bottineau: *L'Art de Cour dans L'Espagne des Lumieres,* 1746-1808. París, 1986. M. O. Cabrera Sánchez: *Estudio geográfico de Aranjuez y su área de influencia.* Madrid, 1976. A. Jimeno: *Francisco Sabatini y la reforma del Real Sitio de la Casa de Campo.* Rev. Reales Sitios. Año XX., núm. 77, tercer trimestre 1983. p. 11.

14 J. Vicens Vives: *Historia económica de España.* Barcelona, 1967. p. 466.

15 Biblioteca Nacional Ms. 7019.

16 Biblioteca Nacional Ms. 12986.

17 Archivo de Palacio. Aranjuez. C^{a} 14218 y 14219.

18 Archivo de Palacio. El Pardo. C^{a} 9473/14, C^{a} 7471/17.

19 J. Rivera: J. B. de Toledo y Felipe II. *La implantación del clasicismo en España.* Valladolid, 1984. pp. 141-156 y 280-282.

20 M. Hermosilla: *Dictamen sobre la necesidad y utilidad de la continuación del canal de Manzanares hasta el Real Sitio de Aranjuez; la de la navegación del Tajo desde su nacimiento hasta el mismo Sitio.* 1791. *Reglamento y Ordenanzas de la Real Acequia de Jarama que deben servir también para la de Colmenar, unidas ambas bajo un gobierno. De Orden de Su Majestad.* Madrid. Año de 1771.

21 Archivo de Palacio. Aranjuez C^{a} 14230.

22 Archivo de Palacio. Aranjuez C^{a} 14219-14228.

23 Archivo de Palacio. Aranjuez C^{a} 14232. Informe sobre el grabado del Plano de D. de Aguirre de 1775, de Boutelau, Chornet y Serrano donde se analizan algunas alineaciones. El plano de alineación del sector radial que se prolonga a la Huerta Valenciana de J. Marquet fue levantado en 1765 (dib. sobre papel, tinta negra y aguada amarilla, verde y sepia. Mide 38,7 x 36,5 cm. Se encuentra en el Archivo de Palacio, plano 1078. (Rep. en Exposición de El Real Sitio de Aranjuez y el Arte cortesano del siglo XVIII, abril-mayo 1987. núm. 43.

24 *Topografía del Real Sitio de Aranjuez* de D. de Aguirre. Archivo de Palacio, plano, núm. 116. La relación de obras en el sector de J. Marquet en Archivo de Palacio. Aranjuez C^{a} 14226 y 14229.

25 Archivo de Palacio. Aranjuez C^{a} 14217 a 14230.

26 Cercas, gallineros, cuadras, caballerizas, alineaciones, caz, pabellones, etc., en Archivo de Palacio. Aranjuez C^{a} 14219 y siguientes.

27 Archivo de Palacio. Aranjuez C^{a} 14227.

28 Archivo de Palacio. Casa de Campo. Legs. 9 y 10. A. Jimeno, realizó una importante investigación sobre la Casa de Campo de la que sólo ha sido publicada la obra citada.

29 Archivo de Palacio. Casa de Campo. Legs. 1 y 12. Registro 712.

30 Archivo de Palacio. Leg. 11 (Casa de Campo).

31 Archivo de Palacio. Casa de Campo. Leg. 13.

32 Archivo de Palacio. Casa de Campo. Leg. 5. Archivo Histórico Nacional, Consejos 49494 y 49532.

33 Archivo de Palacio. Casa de Campo. Leg. Sec. Administrativa 775 y Archivo Histórico Nacional Consejos 49532.

34 Archivo de Palacio. Casa de Campo. Leg. 6.

35 Archivo de Palacio. Leg. 79. (Casa de Campo).

36 Archivo de Palacio. Casa de Campo. Legs. 10, 12 y 79.

37 Archivo de Palacio. Casa de Campo. Legs. 10, 14 y 79.

38 Archivo de Palacio. Casa de Campo. Leg. 10.

39 Archivo de Palacio. Pardo. C^{a} 9404/13.

40 Archivo de Palacio. Pardo. C^{a} 9473/14 y 9519/23.

41 Archivo de Palacio. Reinado de Carlos III. 505 y Pardo. C^{a} 9505/20.

42 Archivo de Palacio. Pardo. C^{a} 9488/26.

43 Archivo de Palacio. Pardo. C^{a} 9488/26.

44 Archivo de Palacio. Pardo. C^{a} 9475/2 y 3.

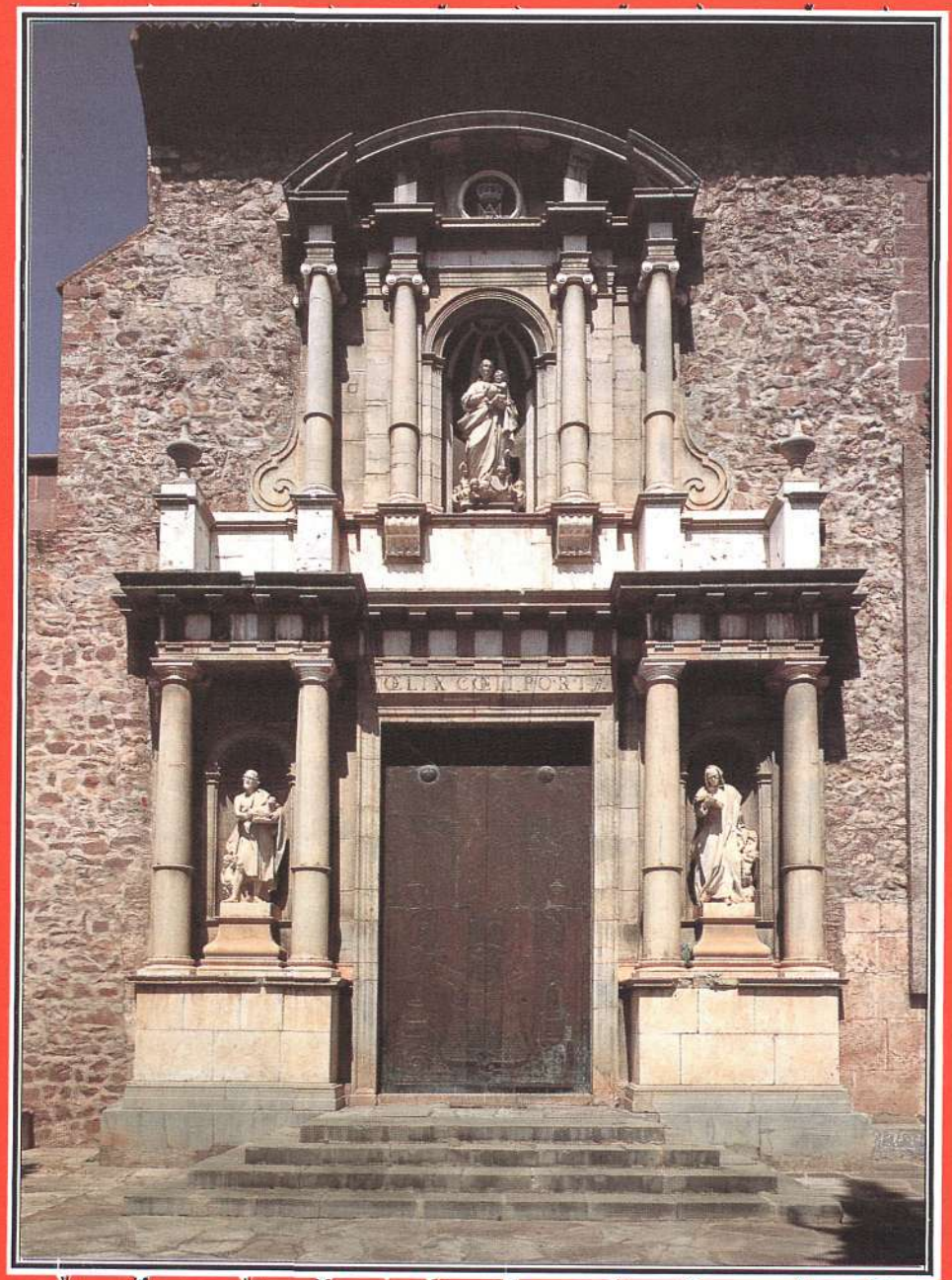
45 Archivo de Palacio. Pardo. C^{a} 9915.

46 Archivo de Palacio. Pardo. C^{a} 9505/4.

47 Archivo de Palacio. Pardo. C^{a} 9528/28.

48 P. Navajas: *La arquitectura vernácula en el territorio de Madrid.* Madrid, 1983. p. 167.

49 C. Flores: *Arquitectura popular española.* Cinco vols. Madrid, 1973. F. García Mercadal: La casa popular en España. Madrid (s.a.) L. Feduchi: Itinerarios de arquitectura popular española. Barcelona, 1979.



TEORÍA Y ESTÉTICA DEL TEMPLO NEOCLÁSICO

POR MARÍA MERCED VIRGINIA SANZ

EL DOGMA ES ETERNO, PERO SU EXPRESIÓN PLÁSTICA varia con las culturas. La arquitectura religiosa perdura mejor que la realizada con otras finalidades; en la cultura europea el templo es la fuente principal para el estudio de la evolución estilística. En el edificio cristalizan los ideales constructivos; bastaría con su análisis para deducirlos, pero es indudable que el testimonio contemporáneo facilita su comprensión: este sería uno de los mejores servicios históricos prestados por el tratadista.

En la segunda mitad del siglo XVIII se produce un hiato en el desarrollo estético de la construcción: se verifica una reacción contra el barroco y rococó que en España se concreta en el antagonismo con las formulaciones churriguerescas; se extiende la oposición al gótico: en algunos casos, como en la catedral de Valencia, se ocultan sus características esenciales con revestimiento neoclásico. La fundación de las Reales Academias de Bellas Artes contribuyó poderosamente a la adopción y difusión de nuevos criterios.

Uno de los más cultos representantes del academicismo hispano fue Gaspar de Molina y Saldívar, marqués de Ureña. Nacido en Cádiz, el 9 de octubre de 1741, he estudiado su personalidad en el artículo "El marqués de Ureña y el neoclasicismo gaditano" ("Goya", núm. 151 julio-agosto, 1979, Madrid). Nicolás María de Cambiazo y Verdes publicó su partida bautismal e interesantes datos de su biografía en "Memorias para la biografía y para la bibliografía de la isla de Cádiz" (Madrid, 1829, I, pág. 194). Ureña recibió una esmerada educación; amplió sus estudios en París y dominó varios idiomas. Establecido en su ciudad natal, ejerció una intensa y variada actividad en la que proyectró su talento, su capacidad inventiva y su extensa formación científica, artística y literaria. Por encargo real hubo de hacer varios fiajes a Francia, Bélgica, Holanda e Inglaterra. Perteneció a la Real Academia Española y a la de Bellas Artes de San Fernando, en cuyas "Actas" dejó muestras de sus aficiones poéticas. Publicó el tratado "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, Ibarra, 1785.

Contiene este libro una interesante teoría estética general que también he expuesto y comentado en otro trabajo anterior ("La teoría de la belleza y de la creación artística del marqués de Ureña", Revista de Ideas Estéticas, núm. 147, págs. 209-220). Pero estimo que la obra constituye, además, la más amplia formulación de la teoría específica del templo católico en el academicismo español. Ureña sintetiza los ideales de los arquitectos que con tanta decisión restablecieron el gusto clásico: sus doctrinas aclaran la posición de estos artistas. El análisis de su obra se ofrece como una de las vías metodológicas más eficaces para la interpretación de la arquitectura religiosa neoclásica. Libro de difícil consulta actual, pienso que la exposición y glosa de algunas de sus tesis pueden contribuir a un mejor entendimiento de la arquitectura sagrada española de la segunda mitad del siglo XVIII. Por ser el único tratado de la época dedicado monográficamente a la misma y por las valiosas doctrinas presentadas, dada la extesión de este artículo, me parece oportuno desarrollar el tema propuesto a través de un examen crítico de sus principios. Por la misma razón de espacio me fijaré especialmente en los referentes a la universalidad del juicio del gusto, reconocimiento de las posibilidades expresivas de la arquitectura, criterios para la ubicación de los templos, observaciones sobre plano y alzado, aplicación de los órdenes clásicos y actitud ante el problema del ornato; comento también su teoría sobre la sustitución de las tradicionales campanas de las torres por campanólogos porque indica, a la vez, un intento de superar una tradición secular y una manifestación de su europeísmo, ambos aspectos muy propios de un representante tan preclaro de la Ilustración académica.

Portada de la iglesia de la Cartuja Porta Coeli. Valencia.

Desde el punto de vista formal, la actitud de Ureña se basaba en el reconocimiento de la validez universal conferida a los cánones griegos, pero en la construcción del templo atiende también a las fuentes bíblicas; las normas escriturarias tendrían, a su juicio (como las estructuras helénicas), una confirmación estética, ya que considera que se ajustan "a la sana teórica del arte, que ningún facultativo que entienda a fondo su profesión lo consideraría desempeñado como si no lo consultase" (1). Esta doble estimación de los principios constructivos de la cultura judía y helénica suscita el problema del origen de la concordancia del fundamento de sus respectivas reglas. Conviene recordar que los primitivos autores cristianos se plantearon ya la cuestión de la prioridad bíblica de las formas literarias desarrolladas por los griegos. Remitida al caso de las estructuras del templo, para Ureña la solución resultaba fácil: aun sin especial inspiración divina los arquitectos paganos, guiados por la luz de la razón, habrían



Fachada de la Catedral de Pamplona.

aplicado los mismos principios básicos: "su razón misma, la razón del arte los llevaba a lo mejor"; se justifica así que recomiende seguir ambas fuentes porque "con fundar nuestro sistema en la Escritura Sagrada y en las prácticas antiguas de la Iglesia procedemos según los principios filosóficos de la Arquitectura" (2). Demuestra con este argumento la legitimidad de la aspiración académica: las leyes del gusto serían objetivas y universales.

En la génesis y formulación de cada estilo subyace una ideología. El espíritu neoclásico se proyecta en su concepción de la religiosidad. Ureña concibe la piedad sin angustias ni sobresaltos, sin tensiones profundas, sin dramatismos; por esto piensa que el artífice debe proponerse que el templo produzca un efecto de devoción y respeto, grato, moderado y santo temor, alegría, calma, quietud y reconocimiento (3): como puede advertirse, resume los caracteres de los ideales sacros de la sociedad de su tiempo; habría también de reflejar la regla del instituto religioso a que pertenece, el carácter ermitaño, parroquial, catedralicio, etc., de la edificación (4). Para conseguir esta finalidad consideraba suficiente la posibilidad de elección de órdenes o de variabilidad de los mismos para su adecuación a las propiedades singulares de cada construcción (5); afirma, en efecto, "que en el modo de tratar los órdenes cabe también diferencia según el lugar, la amplitud y las circunstancias, pues en los restos del antiguo, aunque en las proporciones de los entablaientos con las columnas haya solo diferencias poco sensibles en un mismo orden, los accidentes de las cornisas, en sus avances o proyecturas y en las subdivisiones de sus partes como en la distribución del ornato varían y dan margen al facultativo para elegir lo más conveniente" (6); a pesar de sus intenciones el texto manuscrito más bien pone de manifiesto el escaso margen de mutabilidad concedido al arquitecto por la rigidez de las reglas académicas.

La arquitectura neoclásica asume los problemas estilísticos del urbanismo; se distribuye las construcciones en función del conjunto. Pero Ureña atendía también en este tema a las indicaciones bíblicas sobre el emplazamiento de los templos; de acuerdo con los ejemplos que figuran en los libros sagrados y con los de ubicación de iglesias cristianas famosas, le parece que en las ciudades los sitios más apropiados son las plazas; la estética justificaría esta norma, pues la contemplación idónea del edificio requiere una amplia perspectiva; el tratadista gaditano tiene sensibilidad para apreciar la importancia del efecto de la luz en la contemplación de la obra: "no sólo una gran fachada, sino una mediana, sin punto de distancia proporcionado, es como un cuadro en una pieza sin luz"; añade, además, un motivo de carácter semiológico, pues considera que si Jesucristo es proclamado Pontífice Santo, puro, inocente y "segregado de los pecadores", su habitación ha de estar, asimismo, aislada y separada de toda otra casa, morada o edificio que no le esté consagrada (7): se trata de un argumento que los liturgistas de nuestros días pondrían en duda. La moderación académica no le impide propugnar un ideal de magnificencia y utiliza testimonios bíblicos para justificar su axioma de que "debe la iglesia estar elevada sobre gradería como nos lo dice el mismo profeta Ezequiel" (8): señala con razón que la elevación de la planta defendería al edificio de los lodos, aumentaría sus posibilidades contemplativas y contribuiría a injertar en el alma ideas grandiosas y sentimientos purificativos de desasimiento terrenal (9).

La retórica clásica informa todas sus doctrinas: en la estructura del plano atiende a cuatro factores: ordenación o taxis, disposición o diatesis, decoro y economía. Al primero correspondería la armonía de los miembros particulares y el todo; al segundo, el uso y distribución de la superficie sobre la que se edifica; al tercero, la caracterización del edificio con el aire que le compete ya de esplendor, de seriedad, de majestad, de marcialidad, de gracia, etc. (10); al tercero, el aprovechamiento del espacio, determinación de medidas, cálculo de tiempo y de las cualidades de las materias, etc. (11). En el caso de una iglesia, el planteamiento del edificio según los cuatro puntos cardinales facilitaría la resolución del problema de la distribución y disposición de luces y sombras (12). Pero al lado de la tradición vitruviana figura siempre el criterio escriturario: la descripción de San Juan, de la celestial Jerusalén, con tres puertas a cada lado le sugiere que "la situación del templo, siempre que sea posible, debe ser con iguales aspectos" (13); de acuerdo con la orientación del levantado por Salomón y la antigua práctica de la Iglesia recomienda, asimismo, la ordenación de la extensión longitudinal de la fábrica de Oriente a Poniente (14).

Su esteticismo se refleja plenamente en el capítulo dedicado al alzado: con sensibilidad de artista afirma que un bello atrio, un vestíbulo agradable y una fachada hermosa han de considerarse como un discurso preliminar o un prólogo y una portada acertada como el primer vuelo de un poema (15). En la disposición de la fachada, la repetición o la superposición de órdenes distintos constituía un motivo de polémica. Ureña estima que en los templos el inferior ha de responder a cualquiera de ellos y el "segundo podrá ser un orden ático", pero admite también que pueda pertenecer al mismo que el primero, lo que "es más conforme a la estrecha opinión de los arquitectos"(16). No es partidario de prescindir del orden ni aun por razones económicas. Como sus miembros no son meros adornos, sino que contribuyen a la firmeza y solidez de la fábrica, advierte que su realización no resulta tan costosa como algunos pudieran suponer; en todo caso piensa que bastaría con restringir el ornato interior. Por supuesto, en construcciones modestas propone una realización sobria y austera; en pocas palabras resume la teoría de su tiempo sobre este tipo de edificaciones: "con muy poco ahorro se saca lo suficiente para exigir un simple orden, reduciéndose a cuatro columnas que sostengan la parte saliente de un vestíbulo, dos arrimadas al muro por frente de las laterales, cuatro pilastras o antas repartidas a un lado y otro del resto de la fachada: su cornisa, frontón y unos vasos de buena forma, que pueden tenerla, aun siendo de barro codido, podrán formar una composición noble y decorosa, digo lo mismo del resto y de la parte interior; supóngase una ermita: Hasta una pequeña rotonda con un simple domo, su vestíbulo, un acompañamiento de pilastras embutidas en contorno, unos cojines sin molduras en los intermedios y una cornisa aseada; habiendo más medios podría ceñirse de un peristilo" (17).

En sus observaciones acerca de la cubierta nota que una cúpula sobre columnario es más costosa que la que se asienta sobre el banquillo del carnijón que sostienen los arcos torales y pechinas: especialmente si se le decora en su ordenación y ventanaje y si se le agrega linterna; pero conviene tener en cuenta que no ya los constructores, sino los mismos teóricos como Ureña hacían compatible el purismo neoclásico con la economía y no les importaba

recomendar que los adornos se realicen en estuco o barro cocido "y el todo tendrá un costo medio si se sienta el domo sobre un cuerpo ático" (18).

Aunque trascienda los límites estrictos de la arquitectura creo que no es ocioso recoger sus opiniones sobre los campanólogos, porque en ellas se proyecta la amplitud de sus criterios, derivada de sus convicciones y de sus viajes por distintos países y que le convierten en representante del movimiento ilustrado que preconizaba la necesidad de una apertura europeísta de la cultura española. Ureña advertía la importancia estética del campanario. Su opinión era



F. Sabatini. Iglesia de San Francisco el Grande. Madrid.

favorable a erigir dos, situados en las partes laterales, porque considera que uno solo exige mayor altura y superior costo y resulta de más difícil colocación, pues si se pone de un lado rompe la euritmia y si se coloca en el centro cubre la cúpula o es sobrepasado por ella. En cuanto a las campanas se opone a la costumbre española del empleo de grandes ejemplares y de su volteo, que, indudablemente, exigían una sólida construcción de los muros de compensación. Sabía que solía disponerse afinadas según los intervalos consonantes, pero le irrita por esto la disonante conjunción obtenida por sus ignorantes tañedores. Para evitarlo piensa que lo mejor era sustituirlas por música de carillones y campanólogos según la práctica seguida en otras naciones. Sus descripciones son precisas y tienen un indudable

interés para la historia urbana y musical: "No trato de que lo que se toque sean conciertos de una ejecución complicada. Hablo sólo de una melodía grave análoga en su modo a la majestad del canto llano. Con una serie de nueve y aun de siete voces bien entendidas con sus correspondientes mazos sujetos a un cilindro punteado con el mecanismo de los organitos de cigüeñuela se pueden tocar dieciséis o diecisiete canciones por un solo hombre; se pueden variar igualmente, los cilindros o tambores y aumentar el número; se podría de este modo uniformar los toques y más si se reducían a pocas voces" (19).



Fachada de la Catedral de Cádiz.

Como en todos los temas, ofrece dos propuestas de distinta incidencia en los costos para que las dificultades económicas no fueran obstáculo para la aplicación de los mismos criterios estilísticos. Junto con el procedimiento anterior más complejo expone otro de instalación más modesta: "el sustituir en iglesias pobres campanas de la forma que se ponen en los relojes que vienen de Inglaterra, que a igual tamaño y con menos metal tienen el sonido más fuerte y allanaría el inconveniente; estas campanas, colocadas una sobre otra en el centro del campanario debajo de una bóveda fabricada con inteligencia y circundadas de unas aberturas parabólicas en lugar de los arcos en que de ordinario se colocan, propagarían el sonido a una distancia maravillosa" (20). Con la implantación de este sistema

opina que la edificación de las torres sería más fácil, se evitarían desgracias producidas a veces en el volteo y "daría un poco mejor idea de la cultura de la nación" (21), motivo especialmente importante para un ilustrado. A estas razones explícitas habría que añadir otra no indicada: para su gusto neoclásico resultarían más elegantes los sones concertados que los tempestuosos y agresivos toques de las campanas al vuelo. Olvidaba Ureña, sin embargo, un factor muy importante: el arraigo del campanario hispano y su idoneidad con la idiosincrasia popular española en la manifestación de su religiosidad, especialmente en los días festivos.

No pueden entenderse los fundamentos estéticos de la arquitectura neoclásica sin un planteamiento previo de la actitud de los maestros de la época ante el problema del adorno. Los tratadistas reflejan las diversas posiciones. Por un lado, distingue a este período su antagonismo frente a la exuberancia ornamental del anterior; pero tampoco se propugna un aséptico geometrismo. Las opiniones fluctúan de acuerdo con la sensibilidad personal de artistas y teóricos y con sus respectivas dependencias de las obras y de los tratados de los siglos precedentes. Ureña propone una solución en la que se proyectan su elegante temperamento gaditano, sus gustos académicos, su conocimiento de tratados y su cultura. No es opuesto a un empleo moderado del adorno; estima, incluso, sus valores sensoriales y sus efectos sensibles; sin embargo, disciplina su uso con criterio racional. Ya he señalado que parte de un principio que considera insoslayable: subordinación de la decoración a la estructura; asimismo, muestra su predilección por aquellas formas que derivan directamente de ella o la muestran con mayor relevancia. Sus palabras son particularmente interesantes en un tema tan importante. Afirma, en efecto: "su oficio es enriquecer y hermosear un cuerpo y es opuesto a la razón el que usurpe funciones más principales y que no le competen" (22); en consecuencia, advierte que debe disponerse donde no estorbe y venga más natural; encuentra, por ejemplo, adecuada la colocación de unos festones que descansen sobre la proyectura de una archivolta, de unos tulipanes en el cóncavo de una estría, etc. (23).

Por las razones que he indicado destaca la eficacia estética de la mayor salida de la gola superior de la cornisa que defiende a la corona para despedir las aguas (24), la terminación refinada de las molduras que componen aquélla (25), el guarnecido de jambas y dinteles con el mismo arquitrabe de la cornisa que se les sobrepone, el frontón que se apoya en ellas, etc. (26). La forma de éste constituía otro motivo de polémica; a Ureña le agradaban más los triangulares, aunque admitiese que "por razones fundadas están bien recibidos los circulares" (27). La columna es, a la vez, elemento fundamental de la construcción y del ornato; los tratadistas más puristas se oponían a la pilastra porque consideraban que derivaba de aquélla y reducía su función. Ureña basaba especialmente en la columna la definición del orden, lo que le da ocasión para insistir en que la doctrina clásica ofrecía suficientes posibilidades de variedad: "en cinco especies o intercolumnios y en ocho especies de columnarios halla un facultativo sobradamente medios de extender o de contraer sus ideas" (28).

El academicismo tenía que adoptar una decisión ante el número de órdenes y la aceptación o prohibición del ornato de la columna. Ureña se decanta por la solución menos rigurosa: no se opone a su uso aunque condicione su realización. Con admirable síntesis consigue reunir en breve texto el repertorio ornamental que recomienda y que configura una teoría del adorno y enriquecimiento del orden: "si se exhornan las columnas se practica con estrías, o vacías o llenas; si lo primero, siempre la costilla que media entre una y otra, dexa limpio y en su lleno el perfil de la concoide de la caña, o escapo; si lo segundo, o bien se llenen de baquetas, o parte de boceles lisas, o liadas de cintillas, o bien sea de azucenas, o cualquier otro género de adorno, nunca exceda al límite de la misma concoide; si se adorna un medio bocel, se viste de hojas de encina sentadas de modo que no lo desfigure: si se hace con rosas lo mismo; si un cuarto bocel, con óvolos que observan su perfil; si es un cordoncillo, se forma de cuentas, que conservan su salida y contorno; si es una gola o directa o reversa y se vista de hojas de parra, o de acanto o de cualquiera otras guardan el mismo respecto" (29). En otra relación aumenta los motivos porque considera que la figura del hombre, animales, (pájaros y peces), perlas, conchas, flores y hojas "constituían la gran gala de un orden; el aparato de un capitel, de un medio bocel, de una gola, de un talón, de una escocia, el bordado de un friso, los relieves de un tímpano" (30). Sin embargo, determina con rigor el empleo de esta diversidad ornamental: "la regla general es que siempre que desfigure los miembros y sus contornos o embrolle la composición será perjudicial y mal entendido (31). De esta manera quiere dejar bien claro que su naturalismo no puede ser referido a la estética barroca y rococó a la cual se opone a través de toda su obra; puntualiza, en efecto, que destesta "la confusión de hojarasca y, lo que es peor, de

chinescos sin pies ni cabezas, pegados a las columnas y entablamentos y las ridículas contorsiones de las cornisas y molduras en que los ingenios preocupados imaginan consistir el primor de sus invenciones" (32).

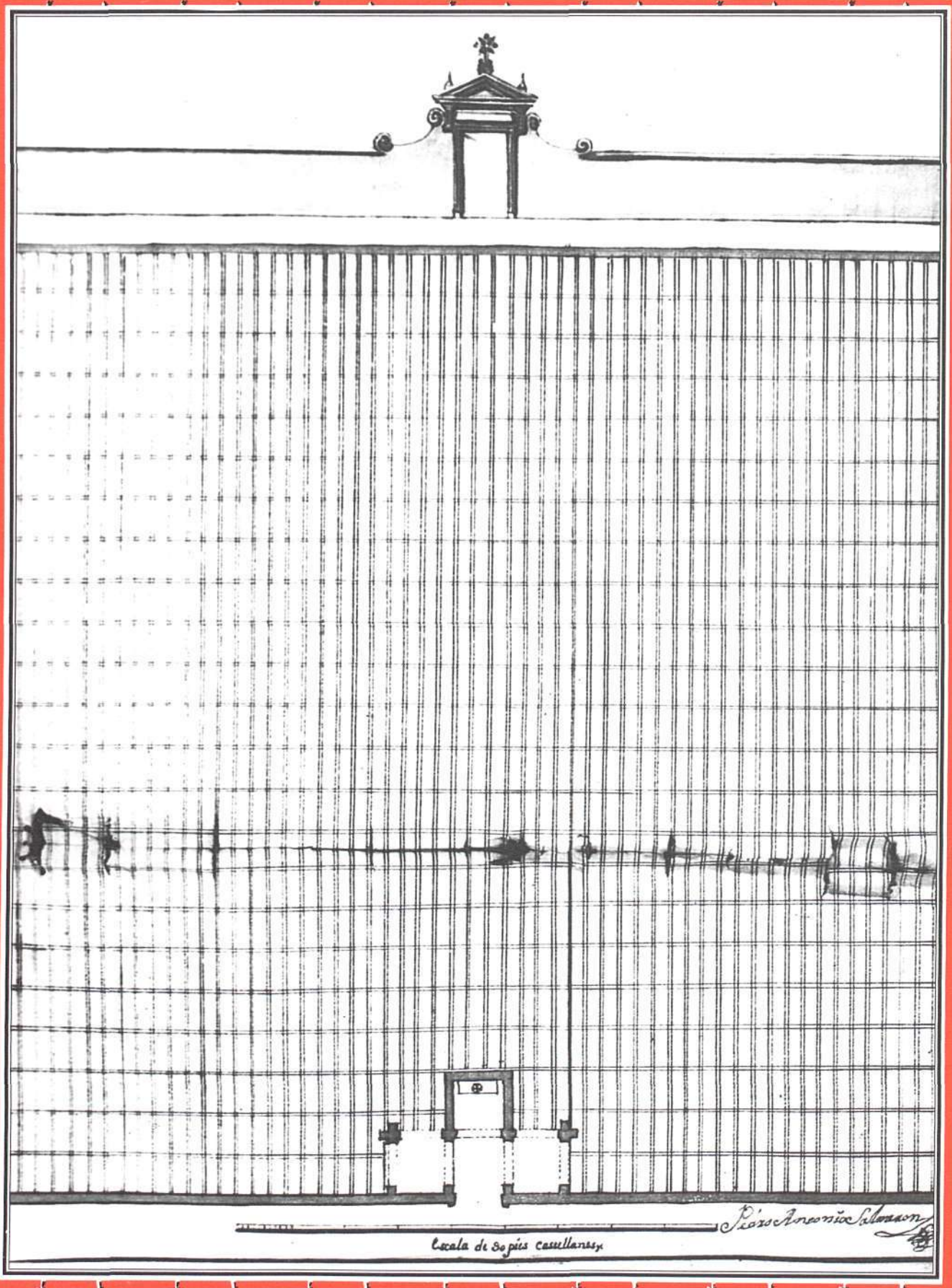
El marqués de Ureña tiene, pues, un pensamiento coherente. Su tratado figura entre las fuentes primordiales para el estudio del arte sacro de este período porque desarrolla los principios fundamentales de la estética de la arquitectura religiosa del neoclasicismo.

Como advertía al principio, su libro es una verdadera monografía sobre este tema. En general, sus doctrinas parten de las ideas básicas del academicismo, pero las aplica con criterio personal. Puesto que se trata de una teoría de la construcción del templo cristiano, tiene la prudencia y el talento de no limitarse a seguir a las normas clásicas como solían hacer los autores de su época, sino que se propone ajustarse a lo indicado en las fuentes escriturarias. Ahora bien, lo mismo que los tratadistas medievales advirtieron que las leyes del número, proporción, ritmo y armonía legadas por el pitagorismo y el arte grecolatino coincidían con la concepción bíblica de la creación según número, peso y medida y otras tríadas semejantes, Ureña se esforzó en mostrar la coherencia entre los proyectos clásicos y las Sagradas Escrituras en relación con la edificación del templo cristiano. Pero esta observación tiene una trascendencia que es necesario destacar, porque supone nada menos que una justificación del academicismo. De acuerdo con la filosofía que subyace en la política totalitaria del despotismo ilustrado, la Academia proclamaba la existencia de leyes universales de buen gusto y consideraba que eran las que encontraron los artistas grecolatinos y formularon sus tratadistas. Es claro, sin embargo, que esta afirmación tenía que ser demostrada, por lo que se erigió en el gran problema estético de la época al que dedicaron sus estudios diversos autores como Arteaga, Milizia, Mengs, Azara, etc. Quizás el aspecto más relevante de la cuestión fue el que suscitara las investigaciones de Kant que cristalizan en la "Crítica del juicio" de la que constituye la temática principal; pero este filósofo no pudo fundamentar más que una universalidad subjetiva. Al establecer su teoría del templo en la tradición clásica y en la Biblia y al mostrar la coincidencia entre las fuentes, Ureña ponía de manifiesto que las normas académicas no se justificaban por su adscripción a un estilo determinado, por valioso que fuere, sino que respondían a un criterio superior relacionado con la Revelación: al argumento histórico añadía el teológico.

También pienso que ha de señalarse su esteticismo. Concibe el edificio religioso exento y elevado, es decir, en sí mismo, como objeto de contemplación; según he indicado, extiende esta preocupación incluso a los oratorios o ermitas de construcción modesta. Basa su teoría de la arquitectura en el principio de la armonía, tanto entre las diversas partes del templo como en la relación de este con su entorno. Aunque asume, asimismo, la norma de la claridad frente a la confusión y al hermetismo, su clasicismo no es riguroso, puesto que no sólo admite sino que propugna el empleo de una ornamentación moderada. Accede a la repetición del orden por una mera concesión a los arquitectos más severos. Por otra parte, su estimación de la fachada como un poema y otras semiologías de su tratado, así como el desarrollo en el mismo de una teoría de la música religiosa que ha sido analizada por F. J. León Tello en "La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII" (C.S.I.C., Madrid, 1974) prueban que, frente a Lessing, tiende más a relacionar las artes que a distinguirlas. Concibe también la arquitectura y la música como lenguaje. Así, pues, representante genuino del academicismo ilustrado y europeísta, Ureña no deja de ofrecer rasgos protorrománticos.

NOTAS

1 "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", *Imprenta Ibarra, Madrid*, 1785, p. 182.
2 Op. cit., p. 162.
3 Op. cit., p. 239-240.
4 Op. cit., p. 202.
5 Op. cit., pp. 201-202.
6 Op. cit., p. 203.
7 Op. cit., p. 159.
8 Op. cit., p. cit.
9 Op. cit., p. 166.
10 Op. cit., p. 179.
11 Op. cit., p. 191.
12 Op. cit., pp. 162-163.
13 Op. cit., pp. 158.
14 Op. cit., p. 164.
15 Op. cit., p. 219.
16 Op. cit., pp. 220-221.
17 Op. cit., pp. 224-225.
18 Op. cit., p. 226.
19 Op. cit., pp. 231-232.
20 Op. cit., p. 233.
21 Op. cit., p. 234.
22 Op. cit., p. 242.
23 Op. cit., p. 243.
24 Op. cit., pp. 246-247.
25 Op. cit., p. 247.
26 Op. cit., p. 106.
27 Op. cit., p. 107.
28 Op. cit., p. 119.
29 Op. cit., p. 121.
30 Op. cit., p. 122.
31 Op. vit., p. 181.
32 Op. cit., pp. 248-249.


Pedro Antonio Salzillo
Escala de 8 pies castellanos

CARLOS III Y EL RESTABLECIMIENTO DE LOS CEMENTERIOS *fuera del poblado* POR

CARLOS SAGUAR QUER

"En la época que nos ocupa reinaba en las ciudades un hedor apenas concebible para el hombre moderno. (...) Apestaban los ríos, apestaban las plazas, apestaban las iglesias y el hedor se respiraba por igual bajo los puentes y en los palacios".

Patrick Süskind, *El perfume*

LOS CEMENTERIOS, TAL Y COMO HOY LOS CONOCEMOS, SON una creación muy cercana a nosotros. Hasta finales del siglo XVIII la totalidad de la población se enterraba, tanto en España como en el resto de Europa, en el interior de las iglesias y en los camposantos anejos *(1)*. No era así antiguamente. En Roma, las sepulturas se localizaban fuera de las ciudades —la décima ley de las XII Tablas era muy clara al respecto: "Hominem mortuum in urbe ne sepelito neque urito"— y se solían situar, como admonición para caminantes, a los lados de las vías que a ellas conducían (2). Pero pronto los cristianos desearon ser enterrados lo más cerca posible de los sepulcros de los mártires, convencidos de que la proximidad de tan santas reliquias les amparaba del acecho de los diablos y les libraba de las penas del infierno o del purgatorio (3). Así, el emperador Constantino logró, contraviniendo las leyes de Roma, ser sepultado en el atrio de la basílica de los Santos Apóstoles de Constantinopla, siendo después imitado por otros.

En un primer momento, este privilegio estuvo reservado a las más altas jerarquías civiles y eclesiásticas, fundadores o benefactores de iglesias y personas de reconocida virtud. Pero poco a poco dicho privilegio dejó de serlo, los antiguos cementerios extramuros fueron quedando para los más pobres y luego se abandonaron, convirtiéndose al fin las iglesias en auténticos cementerios. De nada sirvieron las severas amonestaciones de ilustres personajes de la Iglesia ni los posteriores intentos de varios emperadores, papas y concilios para restablecer la antigua ley (4): en el siglo XIII, y aun antes, la costumbre de enterrar en las iglesias y en los camposantos vecinos se hallaba ya prácticamente generalizada. Desde entonces, y hasta el siglo XIX, el espacio urbano fue compartido, en cotidiana e indiferente promiscuidad, por vivos y muertos; el cementerio parroquial —con sus carneros y grandes fosas comunes al descubierto esperando la última tongada de cadáveres— fue, durante más de seis siglos, centro de la vida colectiva, lugar de vivienda y asilo, plaza pública y mercado, sitio habitual de reunión y escenario, incluso, de citas amorosas (5).

Mal que bien, y en medio de una sociedad mucho menos sensible a los asuntos de higiene pública que la del Siglo de las Luces, la situación pudo sobrellevarse, aun cuando fuera necesario realizar mondas cada vez más frecuentes para hacer sitio a los nuevos difuntos, dando lugar a macabros espectáculos propios de la novela gótica más truculenta. El crecimiento demográfico del siglo XVIII —no seguido de un aumento paralelo del número de parroquias (6)— hizo intolerable la vieja y arraigada costumbre y obligó a buscar la solución del problema.

Ya en una fecha tan temprana como 1706, monseñor Giovanni Maria Lancisi, protomédico del papa Clemente XI, sugirió al pontífice la construcción de cuatro cementerios públicos fuera de las puertas de Roma (7). Ochenta años

Pedro Antonio Salmerón. Proyecto para el cementerio de Almería.

más tarde éstos aún no se habían llevado a cabo por las "declamazioni del Clero, e la superstizione del popolo, come ancora per la debolezza del Governo", de forma que durante todo el siglo XVIII —aparte del cementerio para judíos y protestantes junto a la pirámide de Cayo Cestio, que todavía hoy permanece— Roma sólo contó con un cementerio de cierta consideración, el del hospital del Santo Spirito, construido por Ferdinando Fuga hacia 1740 y demolido a principios del siglo XIX (8).

En Francia, la destrucción en 1785 del viejo cementerio parisiense de los Saints-Innocents dejó un enorme vacío en el centro de la capital, pero el célebre cementerio del Père Lachaise no se inauguraría hasta 1804, coincidiendo con el inicio de las obras, por Juan de Villanueva, del primer cementerio madrileño, el Cementerio General del Norte o de la Puerta de Fuencarral (9). Los diferentes cementerios de Londres —Norwood, St. James, Abney Park, Brompton, etc.—, construidos entre 1837 y 1840, son de fecha ligeramente posterior a los de Mount Auburn y Greenwood, de Estados Unidos (10).

Centrándonos en España, Madrid, ciudad especialmente afectada por el problema, se sumó muy pronto a esta preocupación general. En 1752, el maestro de obras Manuel Molina presentó al Ayuntamiento un modesto proyecto de cementerio para las parroquias de Madrid que, de haberse llevado a cabo, habría sido uno de los primeros de Europa (11).

El tema estaba en el ambiente. En 1776, don Antonio Ponz creyó oportuno introducir en su *Viaje de España* una erudita digresión acerca de la conveniencia de construir cementerios fuera de las ciudades (12). Ese mismo año, el doctor D. Francisco Bruno Fernández, presbítero y miembro de la Academia Médica Matritense, presentó al Consejo una *Disertación físico-legal sobre las utilidades que resultan a la salud pública de no enterrar los cadáveres dentro de poblado,* solicitando licencia para imprimir su escrito y así "representar vivamente los mencionados perjuicios al Rey N.S. (que Dios guarde) a fin de que con su Real Clemencia, como Defensor y Protector de Nuestra Santa Religión Catholica se digne renovar la observancia de los Sagrados Concilios, y de la Disciplina Eclesiástica, y como Amoroso Padre de sus Vasallos restaurar los daños de la salud pública con los medios propuestos, y de mas providencias" (13).

El criterio expuesto por el Doctor Francisco Bruno Fernández era absolutamente contrario al de D. Antonio Pérez de Escobar, médico de la familia real, que poco antes había compuesto un *Discurso Phisico, Defensa por la Costumbre de las Sepulturas dentro de los pueblos* (14). Ambos escritos fueron enviados por el Consejo al Tribunal del Real Protomedicato para que dictaminara sobre opiniones tan opuestas.

Sus razonamientos —incluidos los del tribunal médico— son bien pintorescos. Bruno, apoyado en la autoridad del inglés Hales sobre los perjuicios de la materia pútrica mezclada con la tierra, afirmaba que: "es de notar que el hombre esta más expuesto á recivir la impresión de semejantes exalaciones, quando esta orando en la iglesia, por que el espíritu se recoje, y eleba á Dios dexando sin accion al cuerpo, el cual en semejante estado se pone más subsceptible de toda especie de impresiones, con cuya disposición se inficiona mui facilmente".

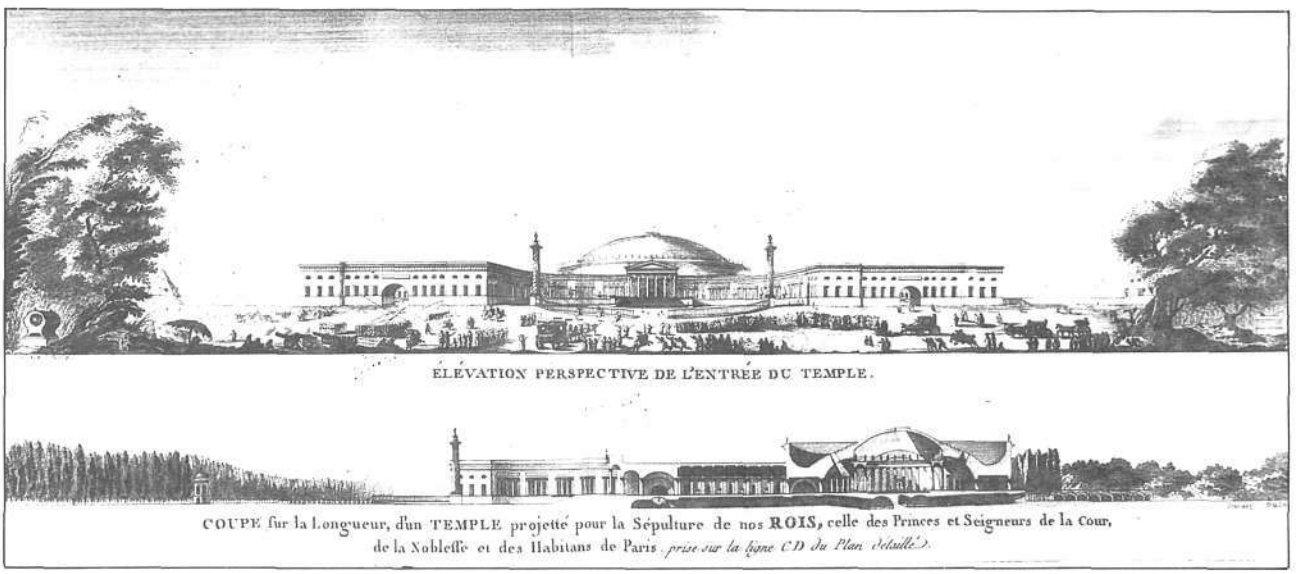
Por su parte, Pérez de Escobar, basándose en razones no menos "científicas", limitaba el peligro y la necesidad de construir cementerios fuera de poblado únicamente en casos de epidemia.

El dictamen del alto tribunal —firmado por los doctores José Amán, Manuel del Pueyo y Joaquín Cervini— se mostró en desacuerdo con la opinión de Bruno, ya que, a su parecer, "un hombre puesto en oración recoje su espíritu a lo más retirado de su interior; cierra las puertas de los sentidos externos, para que los objetos que á ellos suelen presentarse no les subministren especies que diviertan su atención; hace callar la memoria de lo que no conduce á su fin: tiene suspensos los movimientos voluntarios, para que no minoren la eficacia de su acción; y con una inmovilidad constante representa perfectamente a uno, que padece catalepsis ó congelación" (15). Por ello, el Protomedicato desautorizó la publicación de la disertación de Bruno, dando, en cambio, el visto bueno a la de Pérez de Escobar, para que el público —decían— "no tome horror a las iglesias".

Cuando se recibió el informe del tribunal médico, el Consejo lo remitió a la Real Academia de la Historia en compañía de los discursos que lo habían originado. La Academia hizo notar los errores de bulto en cuanto a historia y cronología y los defectos de física que se observaban en ambas disertaciones, pero creía que, una vez corregidas, podían publicarse por "servir de precursoras á cualquier determinación que tome el gobierno". La Academia se

mostraba favorable a la creación de cementerios y conocía las medidas que habían empezado a tomarse en otros países de Europa; no obstante, pensaba que un asunto tan complejo como éste, "en una nación tan piadosa como la nuestra, sino se trata con dignidad y maestría, excitará en el público dudas, recelos, disputas y escándalos" (16).

En 1780, D. Mauricio de Echandi, protomédico del Ejército, dirigió al Consejo, a instancias y representación del general conde de Revillagigedo, un informe solicitando la construcción de un cementerio en Algeciras. En su



Alexandre-Louis de Labrière. Proyecto de cementerio para París. c. 1785.

escrito, modelo de ilustración, Echandi exponía la lamentable situación que atravesaba la ciudad —"habiendose aumentado tanto con el actual Bloqueo la población"—, donde, por el excesivo número de cadáveres enterrados en sus iglesias, se temía el azote de una epidemia. Comentando el abandono en que se encontraba el colmado camposanto de la parroquia principal, Echandi escribía: "pero lo que parece increible, sin violentar la razón, es ver en una y otra parte sobre la misma superficie calaberas amontonadas, vestidas de carne y cabellos, visceras humanas, y trozos grandes de Cadaveres, unos podridos, y otros a medio podrir; cuio espectaculo horroriza la vista y sorprende al menos detenido" (17).

En la misma línea, una carta dirigida al conde de Floridablanca por D. José Tormo, obispo de Orihuela, y remitida al Consejo en abril de 1782, aportaba razones para persuadir de la conveniencia de los cementerios extramuros, "de cuyo modo se evitaria la insufrible hediondéz que muchas veces obligaba á dexar desiertas las iglesias, *y aquel horror que comunmente causaba la soledad con sola la memoria triste de estar allí colocados los cuerpos de todos los difuntos*" (18).

Estos espectáculos no eran nuevos, habían sido frecuentes y perfectamente tolerados durante siglos; pero sí era nuevo el desarrollo de una sensibilidad capaz de estremecerse ante semejantes visiones de pesadilla, de horrorizarse ante la presencia física de la muerte —e incluso con sólo su recuerdo— y de preocuparse por los efectos perjudiciales que tal estado de cosas podría causar en la salud pública. Pero las autoridades competentes no prestaron entonces la debida atención al problema; para ello iba a ser necesario que los hechos que algunos preveían se convirtieran en trágicas realidades.

Un alarmante suceso —la grave epidemia propagada en la villa guipuzcoana de Pasajes en el mes de marzo de 1781, debida al gran número de cuerpos sepultados en su iglesia parroquial (19)— puso en marcha la máquina ilustrada del gobierno de Carlos III.

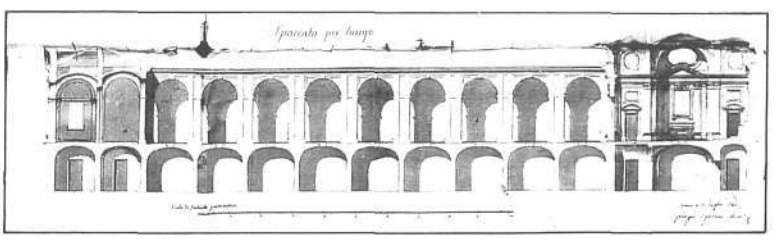
El rey siguió con gran atención el curso de los acontecimientos. El día 24 de ese mismo mes su ministro Floridablanca comunicaba a Campomanes, gobernador del Consejo, una real orden en la que el monarca expresaba su voluntad de que insinuara en su nombre al capitán general y a la Diputación de Guipúzcoa "quán gratos le han

sido su zelo y actividad en esta ocasión poniendo los medios correspondientes para conservar la salud pública". "Este desgraciado suceso —escribía Floridablanca—, y la memoria de otros anteriores y más destructivos, han enternecido el corazón del Rey; y movido del amor que le merecen todos sus vasallos, me ha mandado prevenir a V.E. que entere de todo al Consejo, a fin de que ese tribunal medite y discurra sobre el modo más propio y eficaz de precaver en adelante tan tristes resultas de esta naturaleza que suelen experimentarse..." (20).

En un *Memorial Ajustado* (21), impreso en 1786, se recoge puntualmente el interesantísimo expediente seguido en el Consejo en virtud de la citada Real Orden de 24 de marzo de 1781 sobre establecimiento general de cementerios, un ejemplo paradigmático de despotismo ilustrado.

De 2 de mayo de 1781 es la respuesta de los tres fiscales del Consejo en la que se encarece la necesidad de evitar en el futuro las funestas consecuencias del "ayre fétido y corrompido" que se respira en muchas iglesias con la construcción de cementerios extramuros. Allí citan los informes emitidos por la Real Academia de la Historia y el Protomedicato, criticando la opinión contraria de este último tribunal, aunque a su parecer también ésta contribuirá "á hacer distinguir lo que puede la preocupación, y el amor á las prácticas actuales, aun en los que por sus estudios debieran anteponer la experiencia al raciocinio en materias Médicas y Físicas"; señalan, asimismo, la conveniencia de pedir, por orden del rey, copias íntegras de los reglamentos y edictos promulgados sobre cementerios a los embajadores y ministros residentes en la cortes católicas, "pues ninguna instrucción sobra quando se trata de variar una costumbre general, que aunque en sí misma sea de disciplina eclesiástica y derecho positivo; con todo, la preocupación ó falta de instrucción en estas materias pueden dar motivo á hablillas y críticas que impresionen a la multitud, y á que debe ocurrirse por el Consejo, poniendose particular atención en aclarar estas especies é ideas que concilien y reunan la utilidad de lo que se desea, y su conformidad con la disciplina mas antigua y primitiva de la Iglesia".

El Consejo, por decreto de 4 de abril de 1781, conformándose con lo dicho por sus fiscales, solicitó informes sobre el particular a la Junta Suprema de Sanidad, a la Real Academia de la Historia y a la de Medicina y a los prelados de las diócesis españolas, recomendándoles a todos "brevedad y preferencia en el despacho, porque no se eternice un



Giuseppe Oglianico. Sección longitudinal del cementerio público de Turín, 1781.

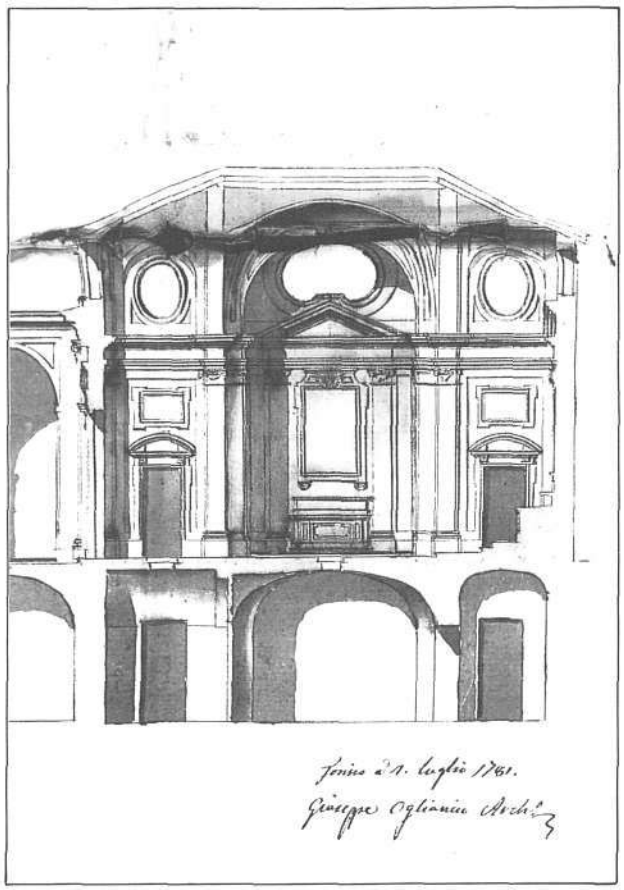
negocio que es á la verdad urgente, y ha excitado la compasión de S. M., confiando del zelo y luces del Consejo los medios para su arreglo".

Por Real Orden de 29 de mayo del mismo año se pidieron informes a las cortes extranjeras, tal y como había sugerido el Consejo con anterioridad. Tres meses después esta valiosa documentación estaba ya en Madrid (22).

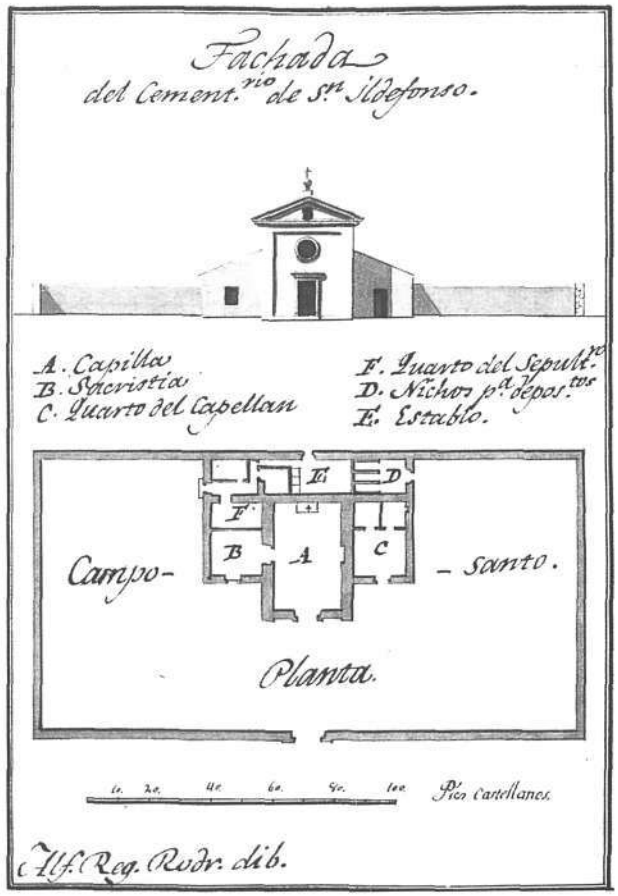
Llegaron informes desde Roma, Turín, Venecia, Parma, Florencia, Viena y París y con ellos, unos hermosos planos de estilo barroco clasicista de los cementerios públicos de Turín, firmados en 1781 por el arquitecto Giuseppe Oglianico (23). Más tarde, en 1786, se recibió la *Mémoire sur la nécessité de mettre les sèpultures hors de la Villa de Paris*, que Alexandre-Louis de Labrière, arquitecto del conde de Artois, había presentado poco antes a Charles-Alexandre de Calonne, ministro de Hacienda de Luis XVI. Esta memoria se ilustra con planta, sección y alzado de un magnífico proyecto de cementerio para París que emparenta a Labrière con el colosalismo sublime de Boullée o Ledoux (24).

El Consejo estudió detenidamente toda esta documentación; en el citado Memorial Ajustado dejó constancia de su intención de seguir el ejemplo de otros países europeos, y con más razón, cuanto que ya las Partidas de Alfonso X el Sabio —las cuales habían sido comentadas por Jovellanos en 1781 (25)— decían "Soterrar no deben ninguno

en la Eglesia..." y señalaban los cementerios como lugares más apropiados para "soterrar el cuerpo del home muerto". Así, pues —decían sus fiscales— "no debe ser España indolente, y la perezosa; y sí que á el paso de las demás Naciones ponen en execución las sanas costumbres que les dictan unos conocimientos fisicos libres de toda preocupación, se restablezca en este Reyno la práctica y costumbre antigua de los entierros ventilados ó en Cementerios; que es la primera consideración que se propuso sobre este punto, por ser muy justo preservar con vigilancia la salud pública, y guardar el decoro y reverencia de la casa de Dios; sin dexar de honrar á los difuntos, ni borrar el recuerdo en sufragio por sus almas, ni la freqüente memoria y desengaño de la muerte" (26).



Cementerio de Turín. Detalle de la capilla y cripta.



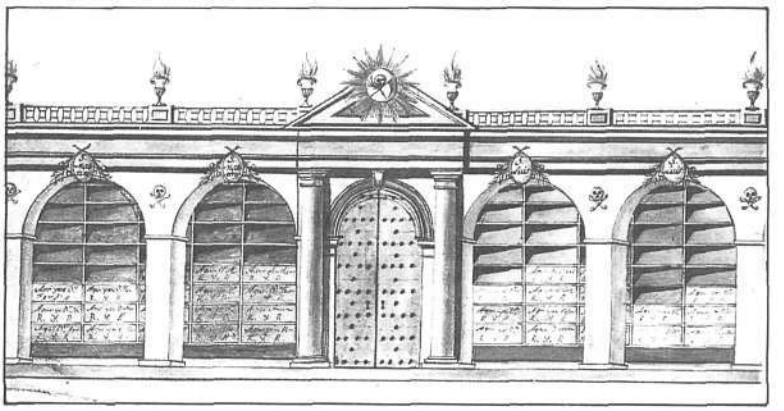
José Díaz Gamones. Cementerio del Real Sitio de San Ildefonso, 1787.

La delicada tarea emprendida por el Consejo, bajo la atenta mirada de Carlos III, de variar una práctica arraigada durante siglos fue apoyada desde el primer momento —salvo contadas excepciones— por las más altas jerarquías eclesiásticas de la nación. Los informes remitidos por las distintas diócesis demuestran hasta qué punto los prelados españoles estaban dispuestos a favorecer las ilustradas intenciones del Consejo en una materia que les atañía de forma tan directa (27). Todos ellos están de acuerdo en que la perniciosa costumbre de enterrar en las iglesias no era más que una corruptela de la antigua disciplina eclesiástica. Por ejemplo, D. Alonso Marcos de Llanes, obispo de Segovia, en un precioso informe fechado el 13 de julio de 1782, escribía: "La vida exemplar franqueaba á los legos sepultura dentro de los templos; pero los que no la habían tenido procuraban adquirir el mismo privilegio á fuerza de dineros. Los Sacerdotes hallaron gran cebo á su avaricia en aquel estado deplorable de la Iglesia, y concedian sepultura en lugar más ó menos distinguido, á proporción de las mayores ó menores oblaciones que se les hacian. Es increible con quanta velocidad caminó á su total ruina la antigua disciplina, impelida y atropellada por la vanidad y la avaricia".

Son frecuentes también en estos informes las quejas de los obispos por la lamentable situación de sus iglesias. El de Cartagena, D. Manuel Rubín de Celis (7 de julio de 1781), comunicaba que durante varios días había sido imposible celebrar los oficios en la catedral por haber tenido que abrir los carneros para limpiarlos; y el de Málaga, D. José Molina, notificaba al Consejo que un insufrible hedor impedía acercarse a menos de 40 varas del cementerio del hospital de San Juan de Dios y que en las cuatro parroquias de la ciudad se advertía "un desabrido fastidioso tufo, especialmente al tiempo de abrir las puertas por la mañana; lo que distrae, y aparta á los fieles de la concurrencia á las iglesias, pues habiendo de percibir en ellas los suaves olores del incienso no perciben otra cosa que fetideces de cadáveres".

Muy interesante es también una representación que, sobre el "Daño que ocasiona a la salud pública el enterrarse los Fieles en las Iglesias contra la práctica de la antigua Disciplina Eclesiástica", elevó al rey en 1781 D. Francisco Xavier Espinosa y Aguilera, cura de la parroquial de Cortes de la Frontera, obispado de Málaga. Espinosa, amigo del ya mencionado doctor Echandi, académico de la Real de la Historia, hombre culto e ilustrado y aficionado a coleccionar antigüedades, habla de las iglesias como de "verdaderas mofetas" y "teatros de corrupción" y solicita el restablecimiento de la antigua, decorosa e higiénica costumbre (28).

Hasta el arzobispo de Toledo, cardenal Lorenzana, un tanto reticente en su informe de 23 de junio de 1781, concluía una pastoral de octubre de 1787 con las siguientes expresivas palabras: "Con el tiempo se admirarán nuestros



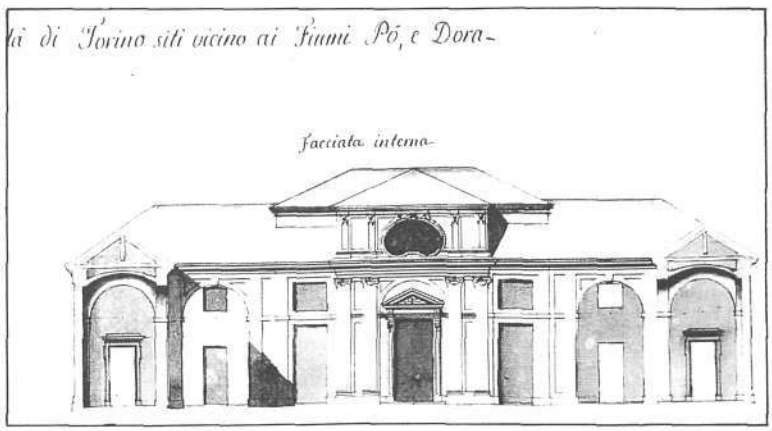
Anónimo. Proyecto de cementerio temporal para las parroquias de Madrid.

sucesores cómo sufrían los fieles, que estando ellos en la iglesia estuvieran abriendo sepulturas, otras ya abiertas, y lleno el templo de hedor, en tal grado que era necesario abrir las puertas para poder respirar. En lo sucesivo se admirarán todos de que había mondas de cuerpos, y que se habrían las sepulturas de las iglesias para poder sacar los huesos, y aún carne, y llevarlos en carros como si fueran estiercol. Esto se executa hoy y lo ignoran muchos; y en adelante con los Cementerios todos los difuntos descansarán en paz hasta la resurrección de la carne, y los vivos lograrán estar en sus parroquias sin riesgo de enfermar o de no poder sufrir la incomodidad. Dios nuestro Señor se compadezca de nuestra ignorancia..." (29).

A todas estas opiniones favorables se sumó el luminoso informe emitido por la Real Academia de la Historia el 9 de mayo de 1783, suscrito por Gaspar Melchor de Jovellanos, Antonio Mateos Murillo, José de Guevara Vasconcelos, Casimiro Ortega y el secretario José Miguel de Flores, pieza notable de erudición dieciochesca que resultó muy útil al Consejo (30). En el mismo sentido, habría que citar otras obras aparecidas en aquellos años con ánimo de crear un clima más propicio a la reforma. Entre ellas destacan la *Prueba de que la práctica de enterrar a los muertos en las iglesias es contraria a la práctica de todas las naciones y a la disciplina eclesiástica y nocivo para la salud*, de Benito Bails (1785), el *Tratado de los funerales y las sepulturas* (1786) del catedrático carmelita Miguel Azero y Aldovera, y *Nueva instancia a favor de los cementerios contra las preocupaciones del vulgo*, de Fc. Ramón de Huesca.

Todo parecía apoyar la voluntad del rey y de sus ministros de introducir esta importante innovación o, como tantas veces intencionadamente repiten, de *restablecer* la antigua disciplina en materia de cementerios. Así lo creía

el Consejo: "Conociendo la utilidad y necesidad de este proyecto, lo autoriza y desea la misma nación, que ha de experimentar sus efectos (...) ¿qué otra cosa demuestra (se refieren a la gran cantidad de opiniones favorables) que el común y vivo deseo que ha concebido la nación por el restablecimiento de una tan util práctica, y tan conforme al verdadero espiritu de la Iglesia?".



Cementerio de Turín, 1781.

Pero, en realidad, ese "vivo deseo" no lo había concebido la nación, sólo era compartido por el rey y sus ministros, las más altas jerarquías eclesiásticas y unos cuantos ilustrados despreocupados. El resto, es decir, la aristocracia —que contaba con enterramientos en zonas privilegiadas de iglesias o conventos—, el vulgo —reacio a acatar cualquier novedad—, las órdenes religiosas y buena parte del bajo clero demostraron la más tenaz y enconada de las resistencias, de forma que la Real Cédula de Carlos III de 3 de abril de 1787, ordenando, por fin, restablecer el uso de cementerios ventilados, fue —salvo excepciones irrelevantes— letra muerta (31).

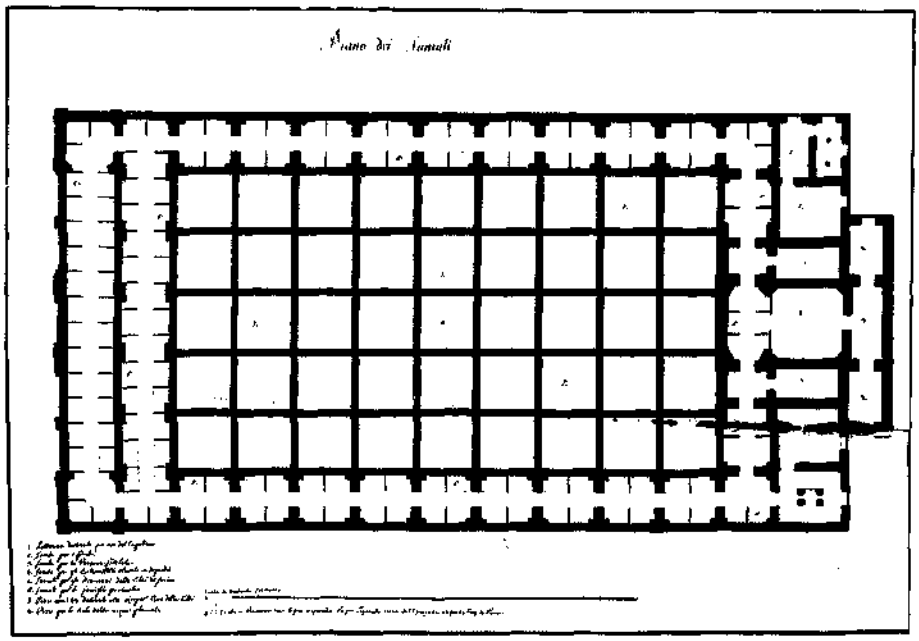
Bien es verdad que el Consejo —advertido por algunos obispos y por la Academia de la Historia— esperaba encontrar graves dificultades que harían el proyecto "sumamente enredado en su execución", pero confiaba en poder superarlas "como se ha hecho en las demás potencias; teniendo presente —decían sus fiscales— que nunca se llegan a executar las ideas grandes, no siendo la mano que las dirige gobernada por un espíritu superior á las preocupaciones del vulgo".

Muy optimistas se mostraban. Sus buenas intenciones no fueron entendidas por el "vulgo", que vio la disposición con auténtico espanto. La separación de los difuntos del cuerpo físico de la iglesia, esa especie de exilio de los muertos, pareció una odiosa e impía abominación. De nada sirvió que el cardenal Lorenzana explicara a sus fieles "que nuestros cuerpos en la resurrección universal saldrán de los Cementerios lo mismo que de las Iglesias" (32) y que concediera indulgencias a todos aquellos que los visitaran. Se pretextó falta de fondos para la construcción de cementerios, aunque en la Real Cédula se especificaba que bastarían unos simples cercados y que como capillas podrían servir las ermitas existentes en las cercanías de las poblaciones; menudearon los entierros clandestinos dentro de las iglesias, se produjeron motines populares y en Socuéllamos (1788) se llegó a dar el caso de que sus habitantes unieran su furia y su odio para destruir el cementerio recién construido, no dejando piedra sobre piedra (33).

Las autoridades civiles no pusieron de su parte todo el celo que el Consejo les pedía para hacer cumplir sus órdenes (34). Casi veinte años después de la promulgación de la Real Cédula de Carlos III, el cura de Sisante —bien dispuesto a la creación de un cementerio en la villa— se quejaba al Consejo de la oposición que encontraba en los propios regidores del Ayuntamiento, los cuales poseían enterramientos distinguidos en las bóvedas de la iglesia y se resistían a mezclarse con "el común" en el camposanto planeado. Así escribía: "Como (el Ayuntamiento) sabe que no faltan pesonas, que al nombre solo de Cementerio se llenan de horror, lexos de chocar con sus preocupaciones, quieren dar a entender al Pueblo que solo el Cura es la causa de esta nobedad y de este modo indisponerlo para con muchos de sus Feligreses. En efecto, Señor, desde que se ha extendido la voz de la oposición del Corregidor y

Ayuntamiento, se advierte en algunas personas grande alegría, y se vocifera, que ya no hai Campo Santo, y que, toda la culpa la ha tenido el Cura" (35).

Este testimonio de un sencillo cura de la provincia de Cuenca nos señala otra de las más importantes causas de la resistencia: el afán de distinción, que ya señaló Goldman, de la nueva clase burguesa y de las capas privilegiadas de la sociedad.



Cementério de Turín. Planta subterránea, 1781.

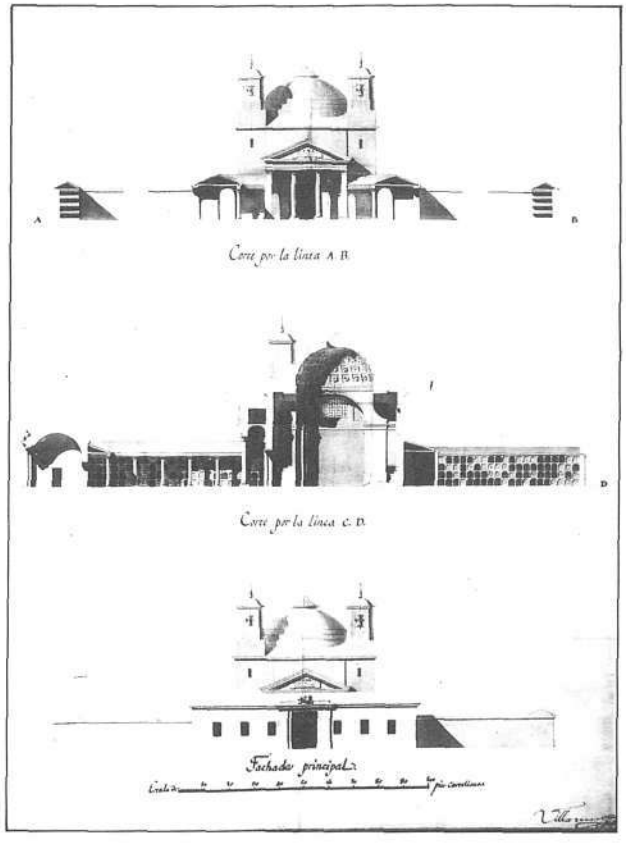
En efecto, la Real Cédula de 1787 respetaba, "por ahora", las exenciones señaladas en la ley XI, título XIII de la Partida primera: "Soterrar non deben ninguno en la Eglesia si non á personas ciertas, que son nombradas en esta ley, asi como á los Reyes, é á las Reynas, é á sus fijos, é á los Obispos, é á los Priores, é á los Maestros, é á los Comendadores que son Perlados de las Ordenes, é los Omes honrados, que ficiesen Eglesias de nuevo, ó Monasterios, ó escogiesen en ellas Sepulturas, é á todo Ome que fuese Clérigo, ó lego, que lo mereciese por santidad de buena vida ó de buenas obras".

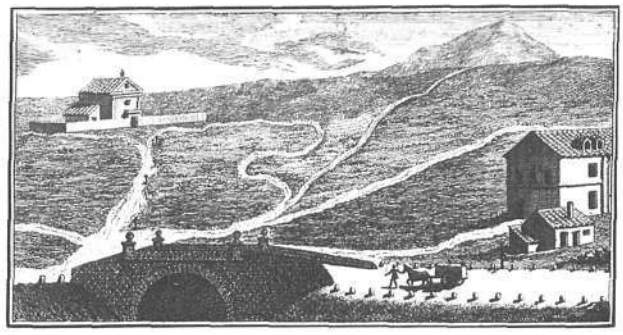
Ya en su informe de 1781 Lorenzana advertía: "No puede establecerse un decreto general sin distinción de clases, personas y lugares, ni cortarse de una vez la práctica, ó costumbre observada por muchos siglos (...) La Iglesia distingue en las sepulturas, y modo de honrar los cadáveres, no solo á los Reyes y Soberanos, sino también á las personas más distinguidas en cada estado (...) Prelados, Grandes, Títulos y personas distinguidas por sus empleos, caracter, virtud ó letras". D. Agustín Rubín de Ceballos, obispo de Jaén, coincidía con Lorenzana en que debían mantenerse las exenciones citadas, "pero —decía— para la declaración de estas clases, respecto de la común aceptación, no dexo de conocer grandes dificultades, pues sobre la miseria de apetecerse preeminencias, veo generalmente practicada la confusión de distinciones: á que se llega la común inteligencia de tenerse por despreciados como pobres abatidos ó facinerosos aquellos y sus familias cuyos cadáveres se sepultan en los campos santos de los hospitales, ó atrios de las Iglesias", cuanto más en los cementerios extramuros. Por su parte, el vicario capitular de Sevilla, D. Ignacio Ceballos, se preguntaba en su informe: "¿A quántas personas hacerlas carecer de esta prueba de nobleza ilustre, pues según nuestras costumbres la sepultura propia y familiar (en la iglesia, se entiende) es una de las pruebas que admitimos para su justificación?" Y el obispo de Málaga, D. José Molina, señalaba que los camposantos parecen "solo destinados para los pobres y miserables é infelices" y que enterrarse en ellos "causa horror á los opulentos y poderosos".

Disposiciones posteriores —R. O. de Carlos IV de 9 de abril de 1799— vinieron a hacer hincapié en que "*indistintamente* se enterraran en los cementerios todos los que falleciesen", pensando el Consejo en que, de mantenerse las exenciones, se volvería al mismo abuso que se intentaba corregir, "además de que el común del pueblo —decía— quando vea que solo para él es la deseada innovación, no será tan fácil de aquietar á las fundadas razones que para esta providencia se encuentran; y mas siendole tan propia la ignorancia, que por lo general no reyna en las personas de distinción, quienes conocerán á fondo las ideas y espiritu de una verdadera religion , y razones fundadas en una buena física, y convenientes á la humanidad y policia".

Se equivocaba; contra esa indistinción clamaba al Consejo, en 1806, nada menos que D. Luis de Borbón, cardenal arzobispo de Toledo: "Los cuerpos que merecieron nuestro respeto á proporción de los meritos que contrageron en vida por sus particulares servicios a la Iglesia ó al Estado, son acreedores aun despues de muertos, á las justas distinciones que los recomendaron en vida. La historia sagrada y profana nos hacen conocer, que no fueron unos mismos los terrenos en que yacía el Noble y el Plebeyo, y que en muchas poblaciones estaban separados los enterramientos del estrangero" (36).

Por otra parte, muchos párrocos mostraron una sorda y tenaz oposición al cumplimiento de las disposiciones dictadas por el Gobierno, temiendo que disminuyeran los sustanciosos beneficios que los derechos parroquiales de



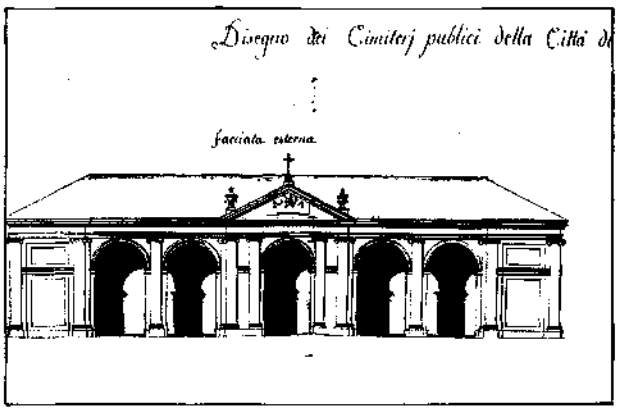


Vista del cementerio del Real Sitio de San Ildefonso. Grabado, 1787.

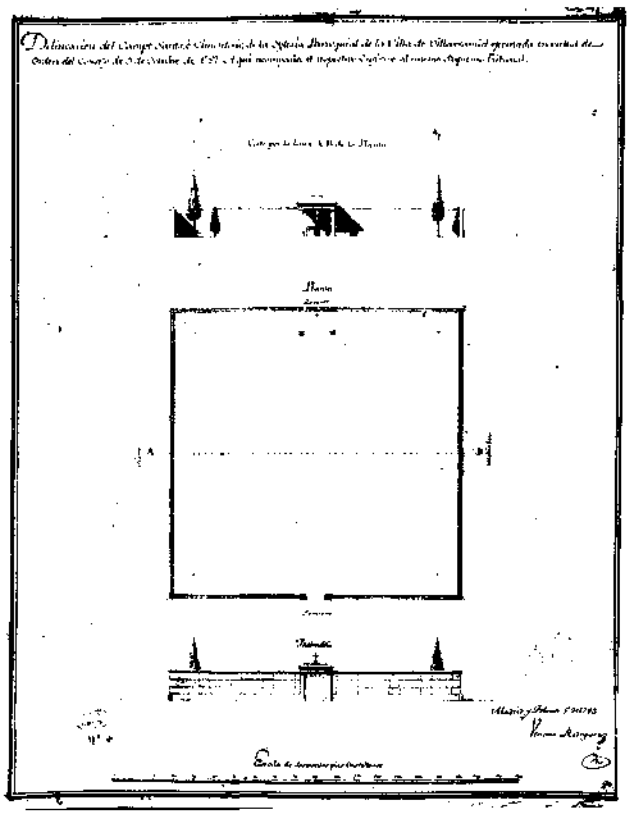
Juan de Villanueva. Secciones y fachada del Cementerio General del Norte. Madrid, 1804.

enterramiento —más elevados cuanto más cerca del presbiterio se emplazara la tumba— proporcionaban a las fábricas de las iglesias, principal fuente de subsistencia de las mismas (37). No menor fue la resistencia del clero regular que, ya desde el medievo, venía facilitando en las bóvedas y claustros de sus monasterios o conventos un enterramiento distinguido —apartado de las sepulturas del común en las iglesias y cementerios parroquiales—, tanto a sus mismos miembros como a las capas más elevadas de la sociedad. Durante siglos, el clero secular y el regular sostuvieron una lucha muy poco espiritual por atraer para sí el mayor número posible de entierros y, consecuentemente, de gajes y emolumentos (38). Claros ecos de esta contienda se percibían todavía en el informe del

cardenal Lorenzana: "Mas es indispensable que la regla sea general y comprehenda á los Regulares, pues si á estos se les dexa entera libertad de enterrar en sus Iglesias y bobedas á la gente comun del pueblo, todos querrán ser enterrados en sus Templos, y las Parroquias que son las madres, serán abandonadas; carecerán sus fábricas del derecho de las sepulturas, trasladándose todo á las Iglesias de los Regulares que no se sujetan á la providencia y decretos de los Obispos, ni en este punto, ni en otro que pueda minorar sus utilidades".



Fachada exterior del cementerio de Turín, 1781.

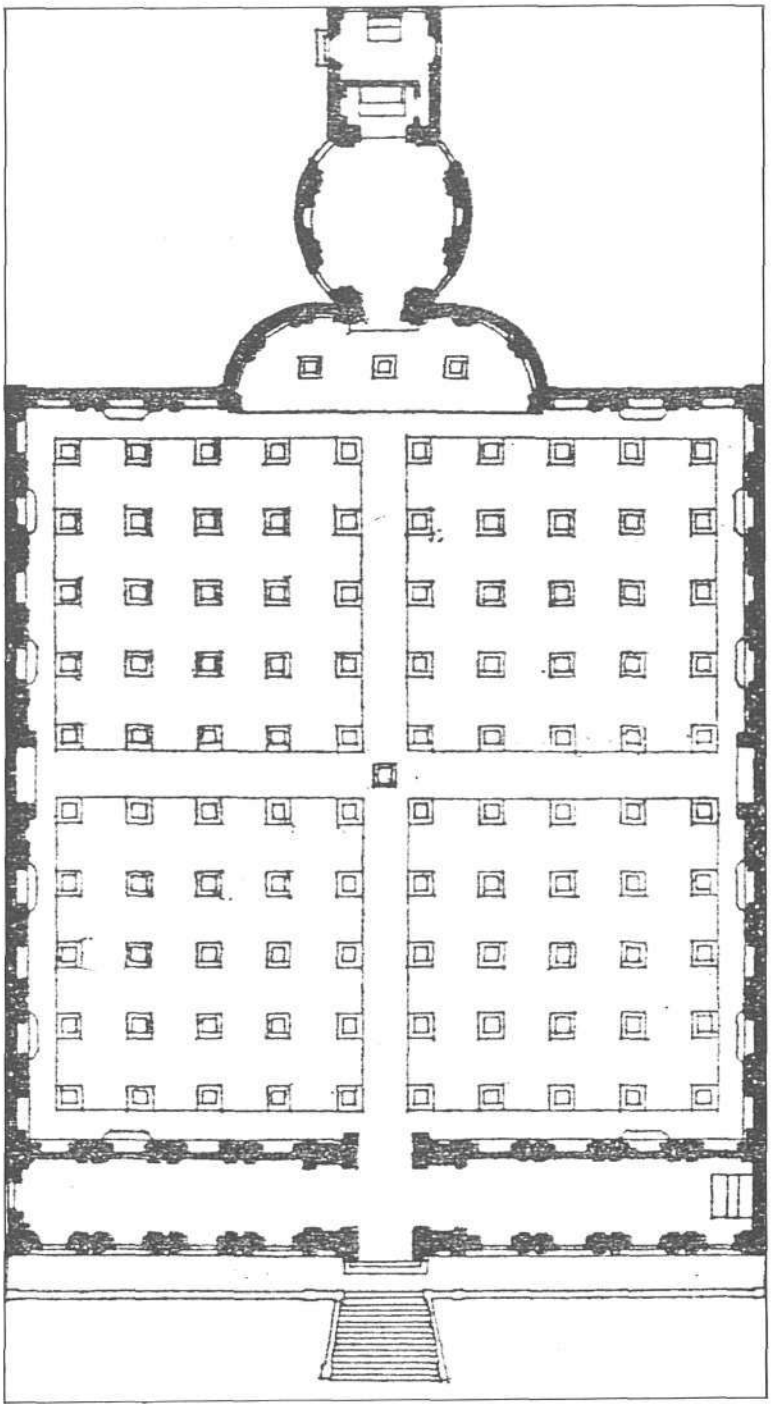


Ventura Rodríguez. Plano del cementerio de Villarramiel de Campos (Palencia), 1783.

Al principio, el Consejo prohibió que los religiosos y religiosas se enterrasen en sus iglesias, pero, atendiendo a su escaso número, creyó conveniente que se les permitiera hacerlo "intra claustra en sitio ventilado". Posteriormente, ya en el reinado de Carlos IV, se dictaron otras disposiciones más radicales dirigidas a anular también esta última concesión (39). Las religiosas de Sisante, de Ronda, de Miguelturra, de Jerez de los Caballeros se negaron a ser enterradas en los cementerios de sus poblaciones respectivas. En sus recursos hacían ver que sus conventos estaban fuera del pueblo, que sólo tenían un entierro cada cinco años, y pedían que, ya que no les permitían sepultar en las bóvedas subterráneas de su iglesia, les dejaran hacerlo en sus amplias huertas. En 1806, la abadesa de las Bernardas de la villa de Consuegra, asustada por rumores quizá malintencionados de tumbas profanadas en el cementerio del lugar, escribía al Consejo solicitando permiso para hacer un cementerio propio en la huerta de su convento "para que quando fallezca alguna de nuestras religiosas no sea despojada de sus ropas y sirva de objeto al lascivo indigente en cuyas manos estamos expuestas quales por su miseria se ve obligado a tal acción en las sombras de la Noche según es notorio y común en este pueblo" (40). Ese mismo año, el obispo de Córdoba informaba al Consejo que la resistencia de la mayor parte de los habitantes había sido vencida, pero las comunidades de religiosos "que deberian dar el exemplo, son un muro donde se estrella toda la actividad, y vigilancia de la Junta".

Muchas y muy variadas fueron, como hemos visto, las causas que produjeron el fracaso del proyecto de creación de cementerios ideado por Carlos III y sus ministros en su afán de hacer caminar a España al mismo ritmo que Europa. Todas ellas aparecen lúcidamente señaladas en una representación dirigida al Consejo en el año 1803 por uno de sus fiscales, D. Francisco de Arjona (41). Dicha representación —en la que el fiscal manifestaba la necesidad

de nombrar ministros especiales que vigilasen el cumplimiento de las reales órdenes en los distintos obispados— jugó un importante papel en la definitiva activación del proyecto (R. O. de 26 de abril de 1804), impulsando, avance bien significativo, la construcción del Cementerio General del Norte de Madrid a fines del reinado de Carlos IV.



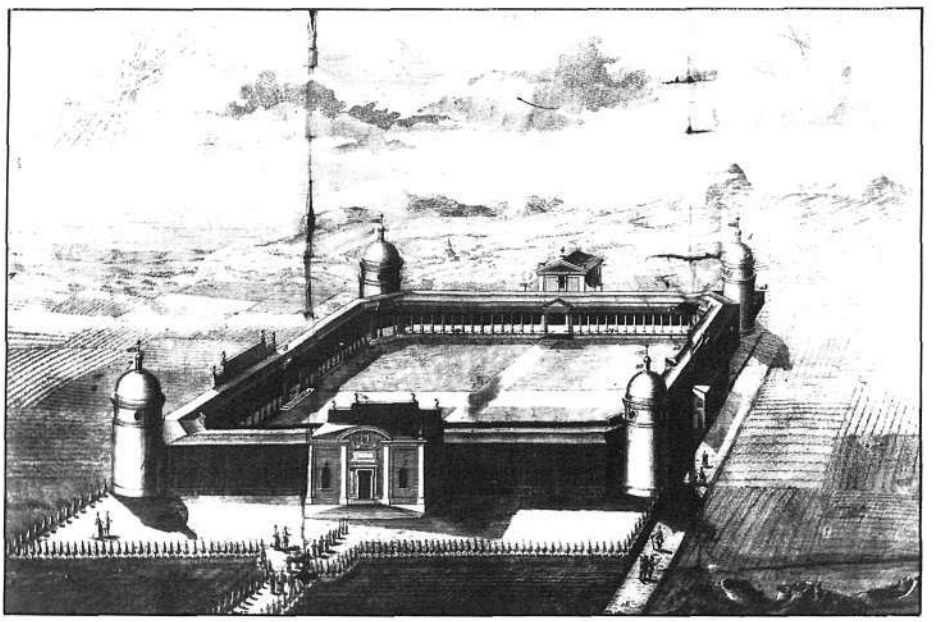
Ferdinando Fuga. Planta del cementerio del Santo Spirito. Roma.

Veremos ahora un ejemplo concreto y especialmente representativo: el "cementerio modelo" del Real Sitio de San Ildefonso, uno de los primeros que se construyeron en España (42).

En 1740, y por solicitud del abad de la Real Colegiata, D. Domingo Valentín Guerra Arteaga y Leivel, Felipe V autorizó la construcción de una iglesia parroquial con camposanto para atender las necesidades de culto y sepultura

de la cada vez más numerosa población del Sitio. En enero de 1741, Sacchetti hacía los planos de la iglesia de Nuestra Señora del Rosario —conocida popularmente como iglesia del Cristo—, cuyas obras, financiadas por las rentas abaciales, fueron dirigidas por el pintor de cámara Domingo María Sani, elegido para ello por el citado abad. Los trabajos progresaron con rapidez y, en 1742, el nuevo abad del Real Sitio, D. Antonio Milón López, bendecía la iglesia y su camposanto (43). Cuarenta años más tarde, el suelo de la parroquia y su camposanto anejo eran insuficientes para satisfacer el elevado número de entierros que se producían en el Sitio. Sólo en el transcurso de cinco años, de 1780 a 1784, allí se dio tierra a 864 cadáveres (44).

El 8 de abril de 1783, Floridablanca escribía al conde de Gausa, intendente del Real Sitio, notificándole que, según le habían advertido los físicos del mismo Sitio, la elevada mortandad que se observaba en el lugar nacía en gran parte "del corto recinto de la Iglesia de Nuestra Señora del Rosario y su cementerio en donde se entierran quantos mueren en el sitio, cuya iglesia y cementerio infestan todo aquel barrio lleno también de barracas inmundas que contribuyen á formar una atmósfera pestilente". Para remediar tan preocupante situación, el ilustrado ministro proponía "destinar un pequeño recinto en las cercanías del mismo Sitio de San Ildefonso y á proporcionada distancia que sirviese de cementerio, cerrándole con una tapia decente, y haciendo en él una capillita, y las fosas ó sepulturas necesarias", el cual, "escogiendo el ayre más puro de aquellas inmediaciones se había pensado que podría colocarse en un altillo que hay á mano izquierda del puentecillo que llaman de las lavanderas en el camino de la casa de las bacas". Terminaba su carta Floridablanca a la espera de conocer la opinión del rey sobre el particular (45).



Camposanto de Livorno. Grabado de Ranieri Spadaccini. c. 1780.

En su respuesta de 19 de abril, D. Miguel de Múzquiz informaba al ministro de que el rey permitía "que se saque fuera del Sitio el Cementerio, pero le parece que queda con mucha inmediación en el parage del camino de la Casa de las bacas que propone V. E. y considera S. M. que estaria menos mal en las inmediaciones de la Casa del Pulimento"; buena prueba esta del interés con que Carlos III miraba el asunto del cementerio.

Se eligió por fin un terreno alto emplazado a unos mil quinientos pasos de la puerta norte del Sitio y por una Real Orden de 1784 se procedió a su construcción. Todo correría a expensas del rey, no sólo los gastos de edificación, sino también la manutención del capellán, los entierros, la conducción de los cadáveres e incluso la cera y el aceite de la lámpara de su capilla. Además, el rey pagaría a la parroquia del Sitio 3.000 reales al año como equivalente de los derechos de rompimiento de sepultura.

Los planos del cementerio fueron realizados por José Díaz Gamones que, tras completar el palacio de Riofrío como aparejador de Virgilio Ravaglio, había llevado a cabo diversas e interesantes obras en La Granja (cuarteles, Casa

de Infantes, Fábrica de Cristales), siendo posiblemente esta del cementerio —que se sepa no mencionada hasta la fecha— una de sus últimas intervenciones (46). Se trata de un recinto rectangular de unos veinticinco metros de ancho por 50 de largo, con una capilla, también de planta rectangular, situada en su centro, frente a la puerta de entrada. El puro, severo bloque neoclásico de la capilla destaca de las dependencias anejas con un rotundo efecto visual. La fachada, coronada por un amplio frontón, fue resuelta por Díaz Gamones combinando las formas geométricas más simples (rectángulo, círculo y triángulo) con la implacable lógica de un teorema. El mismo medido esquema de círculo sobre rectángulo ya había sido empleado por Ventura Rodríguez en su proyecto para la biblioteca de los Reales Estudios de Madrid, de 1775.



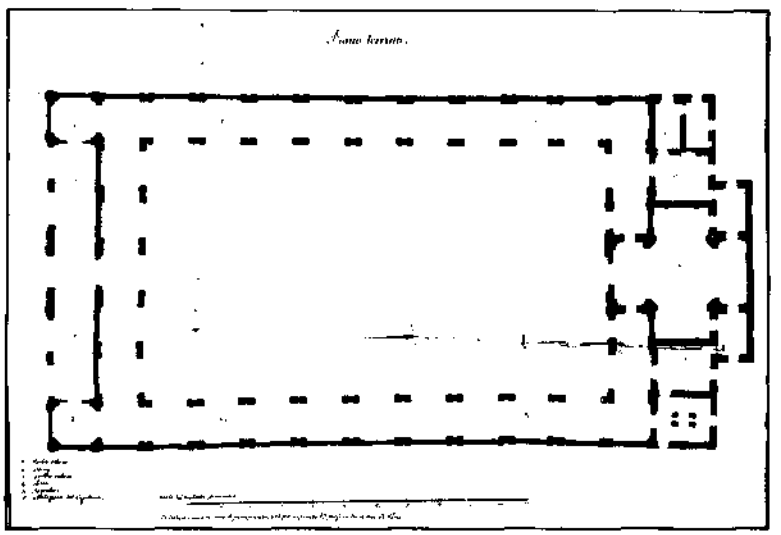
Cementerio del Real Sitio de San Ildefonso.

El 8 de julio de 1785, D. Francisco Casto Royo, abad del Real Sitio, bendijo el cementerio. En el solemne acto, con ánimo de convencer al pueblo de la utilidad del nuevo establecimiento, el abad leyó una exhortación en la que explicaba a los concurrentes cómo aquel campo hasta entonces común se convertía en un *campo santo* para reposo de los que fueron templos vivos del Espíritu y que mediante la bendición que se hacía de ese terreno "se moverá el Señor á purificarles quanto antes sus manchas, á concederles el alivio de las penas que padezcan allá en el purgatorio". Estas razones parecían al prelado suficientes para "desimpresionar á muchos que con ignorancia juzgan estar privados de estos bienes espirituales los fieles que no se entierran en las iglesias". No obstante, y por si a algún receloso le cabía alguna duda, el prelado reforzó sus argumentos con el anuncio de las indulgencias plenarias obtenidas de Pío VI —por orden de Carlos III y gestión de Azara en el Vaticano— para "los fieles de ambos sexos, que visiten este lugar, y pidan á Dios por las ánimas de los difuntos que en él reciban sepultura" (47).

Para difundir por todo el país un acontecimiento tan ejemplar se publicó en 1787 una *Noticia del establecimiento y uso del cementerio extramuros del Real Sitio de San Ildefonso*, redactada por D. José Moreno, que incluía el reglamento del camposanto —puesto por modelo en la Real Cédula de 3 de abril— y la citada exhortación del abad (48). Dicha *Noticia* se ilustraba con planta y alzado del edificio proyectado por Díaz Gamones y una vista general, con su Vía Crucis, del nuevo establecimiento, todo ello dibujado por el arquitecto Alfonso Regalado Rodríguez (49). La *Noticia* terminaba con este entusiástico párrafo: "y el vecindario de San Ildefonso, libre ya de los

graves perjuicios que le acarreaban los entierros repetidos tantos años en el centro de la población, y lleno de agradecimiento por una providencia que asegura la salud pública en esta parte: reconoce sincera y respetuosamente la benéfica intención del Soberano, y el ilustrado zelo de las personas que dispusieron y llevaron á efecto el establecimiento del Cementerio".

Pero no nos dejemos engañar por estas palabras. Nueve años después, el 28 de octubre de 1796, D. Rafael Múzquiz, abad del Real Sitio, escribía al Príncipe de la Paz solicitando —si no por providencia formal, por "tacita tolerancia"— el abandono del cementerio construido por Carlos III y su traslado al huerto contiguo a la parroquia de Nuestra Señora del Rosario, ya que el pueblo había mostrado desde el primer momento una fortísima aversión hacia él: "la ignorancia de los fieles, su crasa preocupación, su ambición, su vanidad y el deseo de un aparente honor postumo hicieron mirar con repugnancia este religioso establecimiento: lo miraron con horror y con tanto odio, que á pesar de los costos que se les originaban, prefirieron el ser conducidos á Segovia á ser colocados en el Campo Santo".



Cementerio de Turín. Planta a nivel del suelo, 1781.

El 4 de noviembre de 1796, Godoy accedía a la petición del abad, dictando la clausura del cementerio: "estoy con su parecer en la traslación del campo santo al parage que señala (...) con la precisa circunstancia de que ha de tener la entrada por la parte más oculta o separada del comercio de las Gentes y sin adornos alusivos a su uso (...) El viejo campo santo se ira destruyendo por sí en no tratando de recomponerle..." (50). Este fue el poco ejemplar destino de un establecimiento ejemplar. El cementerio modelo del Real Sitio de San Ildefonso no sería rehabilitado hasta el reinado de Fernando VII, en 1830 (51).

Como hemos visto, las ilustradas intenciones de Carlos III y de su Consejo chocaron con resistencias de una intensidad tal que sobrepasaron todas sus previsiones. La Real Cédula de 3 de abril de 1787 sólo alcanzó cumplimiento en algunos lugares, como en la Villa de Fernán Núñez (Córdoba), gracias al talante innovador y a la munificencia del conde Carlos José Gutiérrez de los Ríos (52). Habría que esperar a los años finales del reinado de Carlos IV para que empezaran a observarse los primeros resultados positivos.

Poco a poco la preocupación popular fue cambiando de signo. En 1814, un tal Juan de la Torre, de Carabanchel de Arriba, se quejaba al jefe político de Madrid de la actitud negativa de su Ayuntamiento: "... y si tratan de hacer cementerio?, no Señor, no hacen nada: quieren que muramos todos apestados por enterrar en poblado: hacen burla de los que obedecen las órdenes de cementerios: si esto es a las puertas de Madrid, qué harán los Pueblos lexos!" Y un vecino suyo, Guillermo Baroja, escribía: "Van á hazer sin nezesidad la casa de ayuntamiento: para esto ai dinero, y para el cimenterio nó: qué bien se están burlando del govierno! Como que dicen que no les dá la gana de azer cimenterio aunque usia lo mande" (53).

Estos testimonios de unos rústicos habitantes de Carabanchel de Arriba demuestran que el espíritu de las luces había penetrado más en ellos que en algunos grandes hombres de la época. Sirvan de ejemplo, para terminar, estas elocuentes palabras extraídas de *El genio del cristianismo*, de Châteaubriand (1802):



Capilla del cementerio del Real Sitio de San Ildefonso.

"Cuando en Francia se sacaron los sepulcros de las iglesias, el pueblo, menos temeroso que ciertas gentes, y no teniendo los mismos motivos que ellas para temer el fin de su vida, se opuso a la alteración de la antigua costumbre. (...) En lugar de esos cementerios frecuentados, se nos señaló en un arrabal alguna cerca solitaria, abandonada de los vivos y de todo recuerdo, y en donde la muerte, despojada de todo signo exterior de esperanza, parecía que había de ser eterna.

No se dude de ello: cuando se llega a tocar estas bases fundamentales del edificio religioso y moral, vienen a tierra los reinos. ¡Y si se hubieran contentado con mudar solamente el lugar de las sepulturas! Mas, no contentos con dar este primer golpe a las costumbres, desenterráronse las cenizas de nuestros padres, del mismo modo que el villano saca en su carro la basura de nuestras ciudades.

Reservado estaba a nuestro siglo ver en Francia lo que los antiguos miraban como la mayor calamidad, como el último suplicio con que se castigaba a los malhechores: la dispersión de sus cenizas; y, lo que es más, ver aplaudido este hecho como la gran conquista de la filosofía".

1 Sobre el origen de los cementerios modernos en España pueden consultarse los siguientes autores: L. Redonet, "Enterramientos y cementerios", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Madrid, 1947; A. González Díaz, "El cementerio español en los siglos XVIII y XIX", *Archivo Español de Arte*, 1971, núm. 171; A. Bonet Correa, "Les cimetières et l'architecture funéraire en Espagne et en Amérique Latine", en *Neoclassicismo, Atti del convegno internazionale promosso dal Comité International d'Histoire de l'Art*, Londres, 1971; P. B. Goldman, "Mitos liberales, mentalidades burguesas e historia social en la lucha en pro de los cementerios municipales", en *Ilustración española e independencia de América. Homenaje a Noël Salomon*, Universidad Autónoma de Barcelona, 1979; F. Ponte Chamorro, "Aportación a la historia social de Madrid. La transformación de los enterramientos en el siglo XIX: la creación de los cementerios municipales y su problemática", Anales del Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1985 y J. L. Martínez Sanz, "El origen de los cementerios en Madrid", en *Madrid en la sociedad del siglo XIX*, Madrid, 1986.

2 R. Fernández Velasco, *Naturaleza jurídica de cementerios y sepulturas*, Madrid, 1935, pp. 56-63.

3 Sobre este particular, véase Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte*, Madrid, 1983, pp. 33-37.

4 Antonio Pío extendió la ley a todo el Imperio y Adriano exigió su cumplimiento bajo multa. Diocleciano, Maximiano y Teodosio tuvieron que renovar la prohibición; este último emperador marcó grandes penas a los transgresores e incluso llegó a ordenar que sacaran fuera de las ciudades a todos los enterrados en ellas con sus urnas y sarcófagos. El Concilio I de Braga (año 563) recordó, sin éxito alguno, el privilegio de las ciudades de permanecer libres de sepulturas en su interior. Véase el *Informe sobre la disciplina eclesiástica antigua y moderna relativa al lugar de las sepulturas*, emitido por la Real Academia de la Historia en 1783, y R. Fernández de Velasco, *Op. cit.*, pp. 57-58.

5 Véase Ph. Ariès, *op. cit.*, pp. 60-67. Una Real Orden de 20 de febrero de 1777, dada en El Pardo, prohibía "loa Bayles en las Iglesias, sus Atrios y Cementerios". Sobre el tema del derecho de asilo en los cementerios puede consultarse L. Redonet, *Op. cit.*, pp. 139 y ss.

6 J. L. Martínez Sanz, *Op. cit., p.* 492.

7 Archivo Histórico Nacional, Consejos, leg. 3.151. Informe enviado desde Roma a la corte de Madrid en 1786.

8 P. Portoguesi, *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, Roma, 1968, t. I, p. 569. El cementerio romano de Campo Verano se empezó a construir en 1837.

9 C. Saguar Quer, "La última obra de Juan de Villanueva. El Cementerio General del Norte de Madrid", en *Goya*, núm. 196, enero-febrero de 1987. El cementerio madrileño de la sacramental de San Isidro se inauguró en 1811, pero la gran ampliación que lo convirtió en uno de los más bellos de Europa se acometió mucho después, en 1852. Véase C. Saguar Quer, "El cementerio de la sacramental de San Isidro". Un Elíseo romántico en Madrid", *Goya*, núm. 202, 1988, pp. 223-233.

10 J. S. Curl, *A Celebration of death. An introduction to some of the buildings, monuments, and settings of funerary architecture in the Western European tradition*, Londres, 1980, pp. 223 ss. y 269 ss.

11 Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento, Leg. 2-401-94. Véase C. Saguar Quer, *Op. cit.*, (1987), p. 213.

12 A. Ponz, *Viage de España*, t. V, pp. 47 a 52.

13 A. H. N., Consejos, leg. 3.151.

14 ibídem. A él se refiere Martínez Sanz como anónimo, *Op. cit.*, p. 493, nota 4.

15 A. H. N., ibídem.

16 A. H. N., ibídem. Este informe de la Real Academia de la Historia está fechado el 21 de noviembre de 1777.

17 A. H. N., ibídem.

18 A. H. N., Consejos, leg. 1.032.

19 El "fedor intolerable que exhalaba la parroquia" produjo en esa ocasión 83 muertos. Fue preciso retirar la cubierta de la iglesia para poder ventilarla y trasladar el Santísimo Sacramento a la cercana basílica del Santo Cristo de Bonarza; todo por acuerdo de la Junta Particular de Sanidad de San Sebastián, aprobación de la Suprema y la anuencia del obispo de Pamplona.

20 A. H. N., Consejos, leg. 1.032.

21 A. H. N., ibídem.

22 Todos estos informes se encuentran en el A. H. N., Consejos, leg. 3.150. En el leg. 1.032 hay una relación de todo lo recibido en una carta firmada por el conde de Floridablanca en San Ildefonso el 20 de agosto de 1781. En ella, dirigida a Campomanes, el ministro termina diciendo: Todos los mencionados documentos, y los que el Consejo haya recogido dentro del Reyno, podrán servirle para fundar dictamen sobre un asunto de esta importancia".

23 El embajador español en Roma, Azara, remitió el citado dictamen del protomédico pontificio Lancisi, de 1706, en el que sugería al Papa la construcción de cuatro cementerios de planta cuadrada extramuros de Roma (uno entre las puertas del Popolo y Angelica, otro entre las de S. Giovanni y Latina, otro entre las puertas Pía y Salara y uno más fuera de Porta Portese), una descripción de los cementerios de Turín y un informe sobre el estado de los cementerios romanos en el que se comentaban las deficientes condiciones higiénicas del de Sto. Spirito.

Desde Turín, el duque de Villahermosa envió una ordenanza sobre cementerios del rey de Cerdeña y un informe de los recién construidos en la ciudad con planos firmados por el arquitecto Giuseppe Oglianico.

De Venecia llegó un informe dando cuenta del grave problema que suponía la cuestión de los cementerios en una ciudad de características tan especiales y un libro del profesor de historia eclesiástica P. U. P. Fiorentino, titulado *Saggio in torno al luogo del sepellire*, impreso por Francesco Sansoni en 1774.

Parma mandó las ordenanzas del duque de Milán, cuatro edictos del Gobierno de Módena con una pastoral de su obispo y varios libros, entre ellos uno de Josephi Allegrantiae, ord. praed., titulado *De sepulcris christianis in aedibus sacris* (Milán, 1773) y otros con recopilaciones de inscripciones funerarias.

Florencia envió un detallado informe y un grabado del nuevo camposanto de Livorno construido por orden del gran duque de Toscana Pietro Leopoldo, archiduque de Austria.

El embajador español en la corte de Viena expidió a Madrid una ordenanza de la emperatriz María Teresa mandando enterrar fuera de poblado.

París remitió una ordenanza del arzobispo de Tolosa, una declaración de Luis XVI prohibiendo los enterramientos en las iglesias (Versalles, 1776) y un interesante folleto titulado *Lettre de M. Molé a M. Jamet le Jeune sur le moyens de transférer le Cimetiers hors l'enceinte des Villes*. Véase Ph. Ariès, *Op. cit.*, pp. 408 y ss.

24 Este proyecto de Labrière —según sus propias palabras "un des plus beaux, des plus grands et des plus utiles Monuments qui aient jamais existé"— constaba de un grandioso templo circular para panteón de los reyes de Francia rodeado de sepulcros para los príncipes y grandes señores del reino; una zona separada para

sepultura de hombres ilustres, al estilo de la abadía de Westminster, cuyas estatuas adornarían el gigantesco anillo de la cúpula del templo; dos capillas para los funerales de los particulares, seis pirámides y diez mil sepulcros que podrían venderse a familias a perpetuidad; trece fosas comunes y una vasta extensión en forma de Campos Elíseos para aquellos que tengan "la fantasie de se faire construire un tombeau pictoresque". El conjunto habría de estar rodeado de álamos, cipreses y otras variadas especies de hoja perenne dispuestos de modo que le oculten, "de manière à dérober la vue du monument, a qui formeroit un des plus singuliers tableux que l'imagination puisse créer". No faltaría un edificio dedicado a archivo perfectamente defendido de cualquier posibilidad de incendio. Un gran patio de honor semicircular con dos elevadas columnas sirve de monumental entrada al cementerio ideado por Labrière que, como se ve, presenta una marcada jerarquización de clases sociales. Se pensaba localizar en el llano que se extendía desde la Puerta Maillot al camino real de París a Bourget. Este proyecto ha sido comentado por R. A. Etlin en su libro *The Architecture of Death: the transformation of the Cemetery in Eighteenth-Century Paris*, Londres, 1983.

La Memoria del arquitecto francés llamó la atención de nuestro Carlos III. En una carta de 12 de septiembre de 1786, Campomanes comunicaba a D. Pedro Escolano una real orden que le había pasado Floridablanca un día antes: "También me encarga S. M. —escribía Campomanes— especialmente vele en que se ebaque sin retardación este espediente remitiéndome la adjunta memoria francesa sobre la necesidad de establecer sepulturas fuera de la Ciudad de París por Monsieur Labriere Arquitecto del Serenísimo Señor Conde de Artoix, la cual es voluntad de S. M. tenga presente el Consejo". La Memoria de Labrière pasó al secretario de interpretación de lenguas, D. Felipe Samaniego, que la tradujo. A. H. N., Consejos, leg. 3.151.

25 Gaspar Melchor de Jovellanos, "Reflexiones sobre la legislación de España en cuanto al uso de las sepulturas", presentadas a la Academia de la Historia en 1781. B. A. E., vol. 46, Madrid, 1963, pp. 477-479.

26 A. H. N., Consejos, leg. 1.032. *Memorial Ajustado...*, fol. 16 r.

27 Todos ellos fueron impresos en 1786 en el mismo volumen que el citado *Memorial Ajustado* con el título de "Informes de los MM. RR. Arzobispos, RR. Obispos capitulares, sede-vacante, colocados por el orden de sus metrópolis y diócesis".

28 A. H. N., *Consejos, leg.* 3.151.

29 Citado por J. L. Martínez Sanz, *Op. cit.*, p. 494.

30 "Informe sobre la disciplina eclesiástica antigua y moderna relativa al lugar de las sepulturas", B. A. E., vol. 87, Madrid, 1956, pp. 75-105. El manuscrito se halla en A. H. N., Consejos, leg. 3.151.

31 El manuscrito de esta Real Cédula, las primeras pruebas con correcciones de imprenta y un buen número de ejemplares impresos definitivos se encuentran en A. H. N., Consejos, leg. 1.032.

En Francia, el edicto de 1763 tampoco fue cumplido. Toda la compleja polémica que suscitó —polémica que se repetiría en España en términos muy similares— aparece perfectamente reflejada por Ph. Ariès, *Op. cit.*, pp. 398 y ss.

32 Carta Pastoral de 1 de mayo de 1787. Archivo del Corregimiento, leg. 1-146-39.

33 A. H. N., Órdenes Militares, Consejo, leg. 5.399. El Consejo obligó al pueblo a reconstruirlo. Sobre motines en Talamanca y Santos de la Humosa, véase A. S. A., legs. 2-401-83 y 2-401-76.

Un testimonio curioso prueba la amplia difusión de la resistencia. Pedro José Márquez —autor de los *Apuntamientos por orden alfabético pertenecientes a la arquitectura donde se exponen varias doctrinas de M. Vitruvio Polion* (1786-1806)— creía que si se guardasen las oportunas cautelas en el modo de enterrar en las iglesias podría seguir conservándose la antigua costumbre y manifestaba su desconfianza ante las intenciones de los que propugnaban la variedad de la siguiente manera: "Si el zelo que muestran por la humanidad, fuera solamente lo que los enardece, les debieramos estar agradecidos; pero si por ventura baxo tanto zelo se cubre un no se que de irreligión, ó impiedad, que diremos de sus criticas?". *Apuntamientos...*, vol. I, fol. 214. Este dato me ha sido amablemente facilitado por Delfín Rodríguez Ruiz, que actualmente prepara una edición de la obra de Márquez.

La general oposición a la construcción de cementerios dio motivo a muy variadas reflexiones. Un anónimo e ilustrado personaje —¿del Consejo?, ¿arquitecto, tal vez?— escribió lo siguiente: "La mayor dificultad en todo establecimiento público, particularmente aquellos que combaten inmediatamente las vulgaridades en puntos de Religión, cuyo velo impide ver el espíritu de humanidad, o de bien común que tal vez ha movido a promoverlo, consiste en combinar la disposición, de modo que consiguiéndose el fin deseado, se prepare el animo del Pueblo que contribuye á su éxito (...) Nada es menos util que los manifiestos elegantes, que son los comunes recursos, demostrando todo el daño que causan los efluvios, y miasmas que produce de sí la corrupción, y que no puede contener la Sepultura, ni Boveda mejor acondicionada en un templo (...): Quanto se pueda decir á cerca de este innegable principio, no es bastante a balancear las ideas de las gracias y privilegios concedidos a la Iglesia A. y á la Capilla B. de cuyo beneficio quieren que gocen las almas de los difuntos que se entierran en su recinto, ni la preocupación aunque se bendigan con la mayor solemnidad los cementerios extramuros de que al fin fué el Cadaver enterrado en el campo; preocupación que traspasa el Corazón de los pacientes como he visto mas de una vez, y que les obliga á sacrificar las mayores sumas para evitarlo". El autor de este escrito —sin firma ni fecha— proponía resolver el problema mediante la construcción de unos cementerios donde se colocaran los cadáveres "como en deposito" y una vez "consumida toda su humedad" devolver los restos a la parroquia respectiva. Acompañaba su propuesta con un diseño del frente principal de un cementerio con arquerías de nichos temporales para los difuntos de cada parroquia (al parecer, de Madrid). A. H. N., Consejos, leg. 3.151.

34 A. S. A., leg. 2-172-157. Véase, también, F. Ponte Chamorro, *Op. cit.*, p. 487.

35 A. H. N., Consejos, leg. 2.093.

36 A. H. N., *ibidem*. El arzobispo de Toledo compartía el interés del rey y de los ministros del Consejo en la creación de cementerios extramuros. Sin embargo —decía el cardenal— "la muerte del justo y del obispo sucede entre nosotros, y dar sepultura á los heroes y varones santos en el lugar común de todos, es minorar en muerte, la gloria que se merecieron en vida. No sea uno mismo el sitio de los vivos y los muertos; salga de las poblaciones tanta podredumbre, origen tal vez de funestas consecuencias; consultese á la salud pública y al decoro de los templos; pero conservese la justa distinción que se merecen los obispos, y quantos por una gracia particular del Señor, fueron en vida preservados de la general corrupción del mundo. La Iglesia que en sus disposiciones camina siempre al nivel del imperio, ha conservado á los obispos y Santos un lugar mui distinguido para sus sepulturas (...) De lo contrario resultarian inconvenientes gravisimos y especialmente el de que se quitara este aliciente tan singular para que los fieles se excitasen a practicar la virtud. Los entierros de estos (los que mueren con notoria fama de santidad) son aun más raros que los de los obispos, y por lo mismo, ni la salud pública puede exponerse, ni padexer el decoro de los templos, puesto que á la incorrupción de sus cadaveres acompañan de ordinario otros prodigios, que calificados escrupulosamente por el ordinario, nada dexan de temer". No cedió el Consejo entonces. En su respuesta, incluso se permitió recordar al cardenal primado que ese afán de distinción concordaba poco con la virtud de la humildad, y que, en todo caso, sitio habría en las capillas de los cementerios para hacer distinciones

37 A. S. A., leg. 2-401-82. "Acuerdo del Consejo para que los Ordinarios eclesiásticos informasen acerca de las dificultades que por parte de algunos Curas Parrocos se oponían a la construcción de Cementerios" (1806).

38 Véase L. Redonet, *Op. cit.*, pp. 143 y ss.

39 "Real Orden previniendo a los Eclesiasticos seculares y regulares no se opusieran en ningún caso a las providencias de Sanidad resistiendo el enterramiento de sus individuos o de cualquiera otra persona", A. S. A., leg. 2-401-81.

"Orden del Consejo de 1805 y 1807 para que ninguna persona ni comunidad pudiese establecer para su uso cementerios distintos de los que se contruyan en los pueblos para enterramiento de todo el vecindario", A. S. A., leg. 2-401-97.

"Circular del Consejo de 17 de octubre de 1805 por la que se declara que no pueden las personas o comunidades eclesiásticas ni Regulares como seculares sean de la clase que fueren establecer para su uso cementerios distintos de los que se construyan en los respectivos pueblos, y que en los que tienen ya Cementerios debe hacerse en estos el enterramiento de todos los cadáveres sin excepción alguna", A. S. A., leg 2-171-28.

"Acuerdo del Consejo declarando que las comunidades religiosas podrán conducir a los Cementerios públicos los cadáveres de sus individuos sin perjuicio de la correspondencia que podía pertenecer al cura", A. S. A., leg. 2-401-96.

40 A. H. N., Consejos, leg. 2.093. El Consejo no consintió en lo que se pedía.

41 A. H. N., ibídem. El interés del escrito de Francisco de Arjona excusará la amplitud de la cita: "Es cierto que el Proyecto es de mucha extensión, y que en su execución siempre se esperó se habian de encontrar no pocas dificultades y embarazos por razón de la calificacion y exaccion de los medios y arbitrios que se adoptaron para las obras que requeria el establecimiento, y que havian de variar segun las circunstancias de los Pueblos, en donde devia verificarse; pero con todo al ver que se está aun en los principios, ó mas bien que nada se ha adelantado en la parte executiva; que en ningun Pueblo, ni grande ni pequeño se advierte se haga la menor diligencia, ni se dé el menor paso en cosa que tanto interesa; y lo que és mas que se halle en la misma inaccion la Metropoli que debia dar exemplo al resto de la Peninsula, és necesario recurrir á buscar otras causas de un tal adormecimiento, y no pueden ser otras que la indolencia de los que dirigen y goviernan los Pueblos que no esperando sacar utilidad personal de semejantes encargos se arredran y detienen á la menor dificultad que se les presenta, de la ignorancia y preocupación (aunque al presente no tanto) en la gente bulgar; de creida disminución de sufragios y derechos parroquiales, de la demasiada confianza, y considerarse remoto el peligro que se intenta evitar; del egoismo de los Pudientes y mas ilustrados; y ultimamente del metodo regular y ordinario que ha governado la execución de un asunto de tanta extensión y tan vario en su realización, qual es el de entenderse directamente los encargados en el cumplimiento de las ordenes comunicadas á el efecto con el Consejo, que distraido con frequencia y arrastrando a poner su atención en otros muchos negocios, y no pocas veces en los que no son de inferior grabedad no ha podido entregarse todo á la exacta y pronta execución de sus providencias".

42 Con este cementerio del Real Sitio de San Ildefonso se quiso introducir y experimentar la novedad. Sin embargo, no fue el primero que se erigió. Fernández Velasco cita uno construido en Cartagena en 1774, "destinado a los esclavos moros que trabajaban en las obras del Arsenal". *Op. cit.*, p. 134. En 1783 se construyó un cementerio en Villarramiel de Campos (Palencia), con plano de Ventura Rodríguez.

En 1785, D. Antonio de Arce, capitán general de Marina del Ferrol, pedía a Floridablanca que se ordenara sepultar en el camposanto construido, pues temía los peligros de una epidemia por la insoportable fetidez que se apreciaba en la única parroquia y en la iglesia conventual del lugar. Decía: "Con el fin de evitarlos en algun modo se hizo á costa del arbitrio en lo alto del Canido un Cementerio bastante capaz; pero ha sido de tan poco ó ningún uso que solo ha producido el gasto de su erección". Archivo General de Palacio, S. Ildefonso, leg. 43.

43 A. G. P., S. Ildefonso, leg. 10. Santos Martín Sedeño daba como fecha de conclusión de la iglesia —seguramente por errata— la de 1732, anterior en cuatro años a la llegada de Sacchetti a Madrid. Véase su *Descripción del Real Sitio de S. Ildefonso, sus jardines y fuentes*, 6ª ed., tercera vez aumentada por D. Andrés Gómez de Somorrostro y Martín, Segovia, 1854, p. 42.

44 A. G. P., S. Ildefonso, leg. 43.

45 A. G. P., ibídem.

46 A. G. P., S. Ildefonso, leg. 54. Sobre José Díaz Gamones, véase G. Kubler, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, 1957, pp. 240-241 y V. Tovar Martín, "La antigua Fábrica de Cristales de la Granja de San Ildefonso", *Coimra Press*, núm. 29, Madrid, 1978.

47 A. G. P., S. Ildefonso, leg. 95. La noticia de la construcción y bendición del cementerio, acompañada de su reglamento (dado en El Pardo el 9 de febrero), se publicó en la "Gaceta de Madrid" el 22 de noviembre de 1785.

48 Un ejemplar de esta *Noticia* se encuentra en el Archivo del Corregimiento, leg. 1-146-38.

49 Los lavados originales de Alfonso Regalado Rodríguez y las pruebas de los grabados se conservan en el A. G. P., S. Ildefonso, leg. 43. En este mismo legajo se encuentran las cartas cruzadas entre D. José Moreno y el intendente D. José de Anduaga sobre el asunto de los grabados para ilustrar la *Noticia*. En una de ellas —dirigida por Moreno a Anduaga el 3 de mayo de 1787— se dice: "bien que no es el tal Rodriguez hombre de pericia vulgar en esos asuntos. Acaso vendrá tiempo en que pueda servir en mas que esto; porque sobre dibujar bastante bien, estuvo 21 años de Aparejador en las obras del Infante Don Luis, habiendo asistido en calidad de tal á toda la fabrica del Palacio de Boadilla, baxo la dirección de D. Ventura Rodríguez. Murio el Infante, le faltó el sueldo y se halla de aventurero. Refiero todo esto por si algun dia le hace á Vmd. falta algun Profesor que sepa combinar la buena forma de los edificios con su solidez y con una racional economia". Sobre Alfonso Regalado Rodríguez, véase Carlos Sambricio, *La arquitectura Española de la Ilustración*, Madrid, 1986, pp. 406 y ss.

50 A. G. P., S. Ildefonso, leg. 53.

51 Ese año de 1830 el cementerio fue restaurado por el aparejador D. Francisco de Pablos. Se adornó la capilla —ya en 1787 se había puesto sobre el altar un cuadro de Cristo crucificado pintado por Miguel de Salas por indicación de D. Bernardo Iriarte— y se pusieron tres órdenes de nichos según la diversa categoría de las personas que en ellos se sepultaran. Toda la obra corrió a expensas de Fernando VII.

Hacia 1862, José Segundo de Lema procedió a la ampliación del camposanto a espaldas de la capilla. En alguna de estas intervenciones, o quizás en fecha posterior, la capilla perdió su frontón, coronándose en la actualidad con una pobre espadaña. A. G. P., S. Ildefonso, leg. 95.

52 El plano del cementerio de la villa de Fernán Núñez se encuentra en A. G. P., Sección Administrativa, cª 2758/1.

Cuando el conde de Fernán Núñez construyó su palacio en la villa trajo los planos desde Lisboa, donde había sido embajador. Quizás hiciera lo mismo con los del cementerio. No obstante, creo oportuno señalar que el arquitecto neoclásico Ignacio Tomás residió en Córdoba por aquellos años.

Este cementerio, construido en 1787, es de planta rectangular. La fachada principal, abierta en uno de los lados menores del rectángulo, se enfatiza con el pórtico tetrástilo dórico, con frontón, de la capilla: una hermosa rotonda cubierta por cúpula semiesférica que recuerda el Panteón de Roma, elegido por el anónimo arquitecto como prestigioso modelo. A sus costados se sitúan la sacristía y dependencias anejas y las habitaciones del sacristán. A continuación sigue un amplio patio de planta aproximadamente cuadrada configurado como un bello claustro neoclásico con columnas dóricas enlazadas por verjas de hierro. Este patio servía de cementerio descubierto para la población de la villa; en su centro se disponía una calle de cipreses que marcaba el eje principal del recinto en línea con la capilla, dirigiendo los pasos del visitante hacia el panteón particular de los condes de Fernán Núñez, emplazado en el extremo opuesto. La panda del claustro que precedía al citado panteón se reservaba para sepulturas distinguidas. El terreno del patio sería limpiado periódicamente y los restos recogidos irían a parar a un osario o carnero situado al lado del panteón de los condes. Este cementerio se alza como una de las más tempranas y notables realizaciones del género en España. Véase Pascual Madoz, *Diccionario Geográfico...*, Madrid, 1847, tomo VIII, p. 45.

53 A. H. N., Consejos, leg. 2.093. A pesar de este cambio de actitud, todavía en 1857 había en España 2.655 pueblos que carecían de cementerio. Véase L. Redonet, *Op. cit.*, p. 170. En nuestros días, doscientos años después de la promulgación de la Real Cédula de Carlos III, son todavía muchos los que prefieren enterrarse en las bóvedas subterráneas de la iglesia de San Ginés, en plena calle del Arenal.



UN MONUMENTO PARA EL REY POR JESÚS URREA

*NO ES PRECISO INSISTIR EN QUE EL MONARCA ESPAÑOL Carlos III ha sido uno de nuestros mejores gobernantes y que su recuerdo no se ha visto empañado con el paso del tiempo. Los contemporáneos coincidimos con sus súbditos en el juicio que de él tuvieron. Es cierto tam-*bién que estuvo rodeado de buenos ministros y que al subir al trono encontró un potencial humano y económico lo suficientemente poderoso como para desarrollar las mejores, prácticas y útiles empresas.

El hijo favorito de doña Isabel de Farnesio tuvo una compleja biografía. Se vio envuelto primero en las intrigas de su madre para conseguirle un trono en la península italiana y después el destino le sorprendió convirtiéndole en soberano de los españoles. Desde que puso los pies en Italia su persona fue querida por todos los que le conocieron. El reino de las Dos Sicilias logró su unidad y sus súbditos napolitanos alcanzaron la etapa de mayor prosperidad en todos los órdenes. La capital de su reino se convirtió en uno de los centros culturales y políticos más importantes de Europa y cuando el soberano se trasladó a España los napolitanos sintieron vivamente la pérdida, a pesar de que siempre continuó interesado por los asuntos de su antiguo trono.

En España no fue únicamente el mejor alcalde de Madrid, su capacidad de gestión, su curiosidad y aun sus aficiones se proyectaron en realizaciones materiales, sobre todo el reino e incluso sobre las provincias americanas.

Por eso era natural que quienes se sentían bien gobernados desearan recordar su memoria para ejemplo de sus sucesores en el trono y permanente lección para sus súbditos de honradez, eficacia y amor por su patria. Napolitanos, sicilianos y españoles levantaron o proyectaron erigir estatuas que avivaran la presencia permanente de tan querido monarca. Sin embargo, avatares de muy diversa índole retrasaron, cambiaron o destruyeron los proyectados monumentos. Se puede incluso afirmar que don Carlos no tuvo buena suerte, pese a que siempre existió buena voluntad para que no se borrara su memoria; ésta y muchas de sus realizaciones aún permanecen intactas. De los monumentos y estatuas que se dedicaron o se pretendieron dedicar al monarca se ha perdido en buena medida el recuerdo. Es éste el que nos proponemos ahora reavivar.

* * *

Los problemas sucesorios en que se veían envueltas las Casas Farnese y Médicis, situaban al príncipe español don Carlos ante un futuro lo suficientemente halagüeño como para que su figura comenzara a ser valorada propagandísticamente en beneficio de los intereses familiares de los Borbones españoles. Antes de acceder al trono de las Dos Sicilias, la persona del infante fue también para los escultures motivo de atención.

En 1732 está fechada la pequeña escultura en bronce representando al infante montado a caballo, firmada en Florencia por los hermanos Vicente y Julio Foggini (Caserta, Museo del Palacio). Contaba don Carlos solamente dieciséis años y los Foggini emplearon en el modelo del caballo y de la figura el mismo que había utilizado su padre para los retratos de los soberanos Carlos II de España y José I de Austria (1).

Durante el tiempo que residió el futuro monarca español en la ciudad de Florencia, fue retratado por el escultor Lorenzo María Weber (1697-1787), discípulo de Massimiliano Soldani, según confesó el artista en su autobiografía: "Al Príncipe Don Carlo di Spagna, ora Re delle Due Sicille, face un gruppo ed un cavallo di Bronzo" (2)

Boceto para el proyectado monumento a Carlos III en Madrid. H. 1791, por Manuel Álvarez o Juan Adán. Madrid. Real Academia de San Fernando.

que no ha sido identificado hasta el momento (3). Tal vez no sea muy arriesgado relacionar esta obra desconocida de Weber con un pequeño bronce existente en el Palacio Real de Madrid que se viene considerando como retrato de Felipe V (4), y cuyos rasgos fisionómicos, en cambio, corresponden con los que poseía su hijo Carlos en los años que fue retratado en numerosas ocasiones por el pintor parmesano Giovanni Maria delle Piane ("Molinareto") y también por el escultor G. Piamontini (5).

La idea del retrato ecuestre, a gran tamaño, se materializó finalmente en 1735, después de la brillante campaña militar que brindó a don Carlos el trono de Nápoles. Se recurrió entonces al más destacado pintor del reino, Francesco Solimena que retrató a su nuevo soberano en actitud heroica y avasalladora, acompañado del fragor bélico de su galopada gloriosa, capaz de impresionar a súbditos y extraños cuando el retrato se colgó en el salón "que llaman de los virreyes" del palacio napolitano (6).

Fueron sus vasallos palermitanos los primeros que decidieron colocar en una plaza de su ciudad una estatua de mármol. Se estaba haciendo en 1735 (7), seguramente como desagravio por aquella de Felipe V que los alemanes habían destruido durante los años de su presencia en Nápoles.

Casi veinte años más tarde, la ciudad de Messina tomó la decisión de levantar una gran estatua, de bronce, dedicada al rey Carlos de Borbón en el llamado Teatro Marítimo, junto al mar. Del modelo de la figura se encargó el francés Jean Jacques Caffieri (1725-1792) que residía en Nápoles en 1754, siendo el pedestal sobre el que se colocó el bronce diseñado por el arquitecto Luigi Vanvitelli. Una serie de dificultades retrasaron la conclusión del proyecto que no se terminó definitivamente hasta 1757. Allí permaneció hasta 1848, momento en que fue destruido por los sucesos revolucionarios que sacudieron aquella ciudad.

Únicamente se conoce cómo era este monumento gracias a la "veduta" original de Filippo Hackert que representa el *Porto e Bahia di Messina, preso dal Palazzo del Senato* (Napoli, Museo de S. Martino) en la que se puede apreciar con toda claridad su silueta. La representación que al parecer se eligió para la figura del monarca, con su larga y rizada peluca y el aire juvenil de su cabeza, evocaba sorprendentemente el aspecto que poseía don Carlos recién llegado al trono de las Dos Sicilias y no concordaba con el que el soberano ofrecía en 1757.

Se ha relacionado con esta figura de Messina, proyectada por Caffieri, un pequeño y elegantísimo boceto, en plata, que se custodia en el Museo de S. Martino. Sin entrar a discutir si es o no original del escultor francés, lo que parece evidente es que no se trata del boceto preparatorio para la estatua siciliana, dada su absoluta falta de concordancia, por mucho que se quiera insistir en los cambios que pudo haber introducido el broncista mesinés al ejecutarla a escala monumental (8). Tal vez se trate de otro boceto de Caffieri o bien una idea para otra estatua de don Carlos.

Pero de todos los monumentos que se erigieron a la memoria del monarca napolitano, ninguno tuvo historia tan larga, densa y trágica como el que decidió levantar la capital partenopea y del que se poseen noticias desde julio de 1757. La idea que en un principio tuvieron los patricios napolitanos consistió en erigir únicamente una estatua representando a su monarca. Para su colocación se barajaron varios emplazamientos: el *molo della strada nova* y el *largo del Spirito Santo*. Las consultas que hicieron a Luigi Vanvitelli fueron decisivas y se optó, finalmente, bajo su consejo, por el segundo lugar, ya que según el arquitecto "no había en Nápoles ningún otro sitio más hermoso y ancho y está en el ingreso de la parte más bella de la ciudad" (9). El espacio que hasta entonces había servido como inmundo mercado se transformaría en una plaza monumental, cuya sistematización urbana encomendaron al propio Vanvitelli. Años más tarde, aquel paraje urbano se convirtió en Foro Carolino (hoy piazza Dante) y en la más grandiosa exaltación de la monarquía napolitana.

Se proyectó una plaza limitada en uno de sus lados por un hemiciclo columnado en cuyo eje o centro se situó un gran nichal que serviría como respaldo, para situar, próximo a él, pero no dentro, la monumental estatua ecuestre que se había decidido erigir. Sobre la balaustrada que remata toda la exedra se dispusieron ventiséis estatuas, realizadas por Sanmartino, simbolizando las virtudes que adornaban al soberano, como cántico permanente a su personalidad (10). Vanvitelli pretendía que la estatua se hiciera según modelo del romano Pietro Bracci, si éste quería participar en el concurso que se había convocado. El primer ministro Tanucci deseaba que se eligiera el modelo de Cornacchini, que según el arquitecto fue el peor de los catorce que se presentaron. Entre éstos se encontraban los de:

Francesco Queirolo —el mejor, según Vanvitelli—, Giuseppe Canart, Francesco Celebrano, Francesco Pagano, Gennaro Franzese, Giuseppe di Trani, Jacques-François Joseph Saly, Edme Bouchardon, además de otros dos pequeños enviados por "lo scultore Spagnolo che sta a Roma" (11).

El caballo tuvo que ser representado caminando, no a galope, y levantando su pata derecha como el de la estatua de Marco Aurelio en el Campidoglio. La figura del rey, en actitud de mandar, tendría media coraza, manto de la Orden de San Gennaro, peluca natural y silla moderna con pistola (12). Para su pedestal, Vanvitelli pidió a Roma las medidas que tenía el de la citada estatua ecuestre romana (13).

El rey consideró, el 17 de septiembre de 1757, que el modelo en cera presentado por Canart era el que más le agradaba (14). En cuanto al escultor español a que se refiere Vantitelli, sin citar su nombre, no puede ser otro que el valenciano Francisco Vergara que por entonces residía en Roma.

Pronto debieron surgir los enfrentamientos entre el escultor y el arquitecto. En primer lugar por la diferente oponión que tenían ambos sobre dónde se debía colocar la estatua dentro de la plaza y después, cuando el rey abandonó Nápoles, por haber decidido Canart cambiar el modelo y el pedestal elegidos por el monarca. Vanvitelli afirmaba que el escultur lo había mandado hacer a otro con su nombre y lo describe formado "con quattro figure a piacere, como un deposito, e milla altre cose informi" (15).

Pueden estar relacionados con este nuevo proyecto de Canart tres dibujos conservados en la colección del Cooper-Hewit Museum (16) que han sido atribuidos a Baldassare de Caro y a Giovanni Battista Natali y que, efectivamente, muestran pedestales diferentes al que ideó Vanvitelli, cambiando también sustancialmente la figura del monarca con respecto a la propuesta original. Los problemas que planteó el escultor hicieron perder la paciencia a la comisión encargada de llevar a cabo el monumento proyectado y se prescinció, finalmente, de Canart que fue reemplazado por Francesco Queirolo, quien recurriría, lógicamente, a su propio modelo. Sin embargo, la muerte (1761) sorprendió al artista mientras se ocupaba en esta obra y fue necesario sustituirle por Tommaso Solari que se comprometió a colocar el modelo, a su tamaño definitivo, en la plaza napolitana (17).

El 6 de mayo de 1761, los *Eletti* de Nápoles escribieron al rey de España, a través de Bernardo Tanucci, prometiendo enviarle los grabados que habían pensado hacer del monumento que iban a situar en la nueva plaza "consagrata all'inmortalitá del vostro Augusto nome", a lo que el monarca contestó agradeciéndoles su lealtad (18).

Finalmente, la estatua ecuestre, realizada en yeso, se expuso a la contemplación pública el día 25 de febrero de 1765, en el mismo sitio que ocuparía cuando se fundiese en bronce (19). Sin embargo, esto último nunca tuvo lugar. La estatua se encerró en una envoltura de fábrica y así permaneció durante treinta y cinco años, hasta que los acontecimientos revolucionarios de 1799 provocaron su destrucción (20). A pesar de que nuevamente se hizo en 1800 otra estatua igual, en yeso, esta vez a cargo de Angelo Viva y Carlo Vanvitelli, hijo del célebre arquitecto, ésta no resistió el paso del tiempo y en 1803 desapareció al hundirse el pedestal sobre el que se había colocado. El proyecto de instalar una estatua en el Foro Carolino se abandonó definitivamente.

A pesar de todo, Carlos III tiene su monumento ecuestre en Nápoles. La escultura existente, fundida en bronce, se hizo utilizando un modelo que Canova había hecho para Napoleón Bonaparte y que tuvo que ser aprovechada cuando Fernando IV recuperó su trono napolitano. La cabeza de don Carlos sustituyó a la del intruso y su figura todavía cabalga, vestido a la manera romana, emparejada con la de su hijo en el Foro Ferdinandeo, actual piazza Plebiscito (21).

Si el proceso para erigir en su reino italiano una estatua que perpetuase su memoria fue extraordinariamente accidentado, el monarca tampoco tuvo demasiada fortuna gobernando el trono hispánico para que su figura se recordara en los siglos sucesivos con un monumento en consonancia a la grandeza de su carácter y la medida de sus realizaciones.

En España fue la ciudad de Burgos, "caput Castellae", la primera en intentar erigir una estatua al soberano. En 1768, el Consulado burgalés aprobó el proyecto que había presentado el escultor Francisco Gutiérrez. La escultura se habría de tallar en mármol de Badajoz, mediría 10 pies (= 2,10 m.) y se trabajaría en el obrador del Palacio Real ("lo que facilitará que el Rey pueda verla"). Su coste fue estimado en 98.000 reales. El precio, excesivamente oneroso para la modesta institución castellana, hizo abandonar este primer proyecto (22).

Otra tentativa temprana para levantar un monumento al soberano estuvo relacionada con la historia y desarrollo de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena. En un principio, el inspirador de la idea fue el ilustrado don Pablo de Olavide, artífice visionario de la creación de nuevos centros urbanos al sur de Despeñaperros; en su capital —La Peñuela— que a partir de 1770 fue bautizada con el nombre de La Carolina en honor del monarca, decidió colocar en la plaza principal un sencillo recuerdo como reconocimiento hacia la persona del rey.

El propósito fue ligeramente desvirtuado por su ayudante, que mandó situar en la plaza dos columnas en las que colocó, en bajorrelieve, una composición que representaba a *Olavide ofreciendo a Carlos III las Nuevas Poblaciones* y una inscripción conmemorativa y laudatoria para el superintendente. La obra no gustó a Olavide y



Anónimo. Boceto para el monumento ecuestre de Carlos III en Madrid. Palacio Real.

mandó, además de borrar la inscripción, reemplazar su figura por la Inmaculada Concepción, tan querida del monarca. Sin embargo, al año siguiente se quitó el relieve de la Inmaculada porque "daba la espalda al rey" sustituyéndolo por una representación del Príncipe de Asturias, al tiempo que Olavide redactaba dos nuevas inscripciones conmemorativas enviando sus propuestas al Ministerio (23).

En 1774, el monarca decidió, haciendo suya la idea de Olavide, levantar su propia estatua en La Carolina, ordenando también acuñar una medalla que recordase la fundación. La Real Academia de la Historia hizo dibujar tres modelos diferentes para que don Carlos eligiese el que fuera de su agrado y propuso, además, que los dos modelos que no se aceptasen fuesen colocados, sobre pedestales y en bajorelieve, en La Carolina y en La Carlota, "executándose por estatuario del mayor crédito" (24).

A pesar de que se encomendó al arquitecto Sabatini la responsabilidad del trabajo, la ejecución del mismo quedó suspendida en 1775. La persecución que seguidamente sufrió Olavide privó del mejor y más interesado propulsor del monumento carolino (25).

En ciudades tan distintas como Valladolid y Valencia se tomó, prácticamente al mismo tiempo, la decisión de edificar dos construcciones que se remataron con estatuas del soberano reinante.

A costa de los caudales de propios se levantó, a partir de 1774, en la capital castellana la denominada "Puerta del Carmen" o "Puerta de Madrid" que estuvo situada junto al convento del Carmen Calzado y por la que se salía de la ciudad en dirección a Madrid. La citada puerta monumental se concluyó en 1780 y en su parte superior se dispuso una estatua, en piedra, de Carlos III con el león echado a sus pies (26). No sabemos a quién se encargó la ejecución de la escultura, pero don Antonio Ponz estimó que "no era el elemento decorativo más idóneo para este tipo de

construcciones en las que deberían de colocarse figuras alegóricas, representaciones de ángeles, etc." (27), juzgando que para honrar al rey podría haberse hecho una escultura de mayor tamaño para ser colocada en la parte central del Campo Grande, cuyo espacio acababa de ser ordenado con las primeras plantaciones de árboles. Poco duraron la puerta y la estatua; "imperativos" del tráfico decimonónico (!) provocaron su destrucción en 1873.

Permanece todavía en su sitio la estatua de Carlos III que se colocó como remate del edificio de la Aduana, en Valencia. La figura del rey, resuelta con apostura y dignidad, está flanqueada por dos esculturas femeninas alegóricas de la Justicia y la Prudencia. En el conjunto se aúnan perfectamente la gracia y la corrección, compatibles siempre en la producción del escultor valenciano Ignacio Vergara (1715-1776) a quien se encomendó esta obra, sin duda una de las más bellas de su tiempo (28).

Si en 1768 el Consulado burgalés había visto truncada la ilusión de que la ciudad tuviese una efigie pública del soberano, quince años más tarde la generosidad de un particular, don Antonio Tomé, miembro destacado del Consulado, lo hizo posible. Con el consentimiento del rey se instaló en la plaza Mayor de Burgos una estatua de Carlos III en cuyo pedestal se puso una emotiva inscripción que recuerda todavía al monarca como "'padre de la Patria, restaurador de las Artes y augusto bienhechor" (29).

El murciano Alfonso Giraldo Bergaz (1744-1812) modeló esta escultura que, fundida en bronce, se colocó en 1784 para orgullo de la ciudad y del mecenas, "el primero entre sus compatriotas que ofrece a la posteridad esta memoria". Bergaz recordaba en 1795 su obra como "estatua colosal" (30); sin embargo, ésta quedó minimizada en el gran espacio de la plaza Mayor burgalesa. Su silueta elegante, por lo afectado de su movimiento recuerda el refinado boceto del Museo napolitano de San Martino, atribuido a Caffieri, o al retrato pintado en 1776 por Maella conservado en el castillo sueco de Gripshölm.

En cambio, el proyecto de levantar una estatua al monarca en la ciudad de Santander naufragó. Poseemos escasas noticias documentales sobre esta idea no desarrollada que, por otra parte, prometía ser el intento más original debido al emplazamiento que se la pretendía dar.

Se trataba de una estatua ecuestre y su silueta centraría la plaza Nueva en el área de expansión urbana que se estaba propiciando en aquella ciudad . Desde el año de 1788, decía un aviso al público, se había "propuesto la Ciudad y Consulado de Santander , dar extensión a sus muelles y dársena, para aumento de la población, surgidero seguro de las embarcaciones y mayor ensanche a su comercio, se trabaja en esa importante obra, con la aprobación de Su Magestad..." (31). En el plano que se formó para ordenar el terreno y distribuir los solares, se puede observar que se trataba de una plaza abierta al mar, en cuyo centro "debe colocarse la Real Estatua equestre". Aún se hablaba de este proyecto en 1794 denominándola "Plaza de Carlos III", después se abandonaría perdiéndose la gran oportunidad de que Santander tuviese una de las plazas más espectaculares del urbanismo dieciochesco español, verdadera entrada natural de la ciudad.

Es lógico pensar que la fuente de inspiración manejada por el desconocido urbanista fue, sin duda, la Praça do Comercio de Lisboa, presidida, incluso, por una efigie ecuestre del monarca portugués José I, que en 1775 concluía el escultor Machado de Castro (32).

Muerto el soberano en 1788, su hijo Carlos IV, según Ceán Bermúdez, quiso erigir un monumento a la gloriosa memoria de su padre, retomando la idea que este último había tenido en 1778 al convocar un concurso para que el ganador hiciese una estuatua ecuestre, en bronce, del monarca Felipe V (33). Tal vez quisiera también adelantarse a su Nápoles natal en la erección definitiva de una escultura dedicada a su progenitor. Si el bloqueo a la plaza de Gibraltar, 1778-1783, dio al traste con el proyectado monumento al primer borbón español, "otra guerra también, siempre destructura de las bellas artes", dice Ceán, refiriéndose seguramente a las hostilidades con Francia en 1792-1795, suspendió la ejecución de la estatua de don Carlos (34).

Las noticias que poseemos hasta el momento sobre este asunto son indirectas e imprecisas, pero aclaran la presencia de la estatua ecuestre de Carlos III conservada en la Real Academia de San Fernando. En primer lugar, la escultura, en madera, es de mayor tamaño (1,45 m.) que las de Felipe V del mismo museo. Además, su existencia se justifica por la intención de Carlos IV y no como reelaboración de una escultura de Felipe V a la que hubiese sustituido su cabeza por la de Carlos III, como se ha pretendido (35).

A este concurso convocado por el monarca Carlos IV se presentaron, que sepamos, los siguientes artistas: Juan Adán, Esteban de Agreda, Alfonso Giraldo Bergaz, Domingo María Palmerani y Antonio Álvarez, recayendo la elección del rey, siempre según Ceán, en el modelo realizado por este último.

En un memorial que elevó Juan Adán al rey, en 1797, declaraba que "por otra orden de S. M. comunicada por la Real Academia tiene empezado el modelo de la estatua eqüestre del Rey, de mayor tamaño, del que se hizo el año de 1778 en cuyas obras se ocupa en el día" (36), refiriéndose, indudablemente ,al monumento de Carlos III.

También el escultor Bergaz, en 1795, confesaba que después del año 1791 había hecho por orden del rey un modelo de una estatua ecuestre de cinco pies de altura y otro tanto afirmaron el boloñés Domingo María Palmerani (37) y el riojano Esteban de Agreda (38).

De todo lo anterior se deduce que la escultura de Carlos III de la Real Academia de Bellas Artes no puede ser obra, como se pretende, de Juan Pascual de Mena, ya que no participó en el citado concurso, proponiendo como candidatos de su autoría o bien a Manuel Álvarez, tal y como acertadamente señaló Sánchez Cantón, por haberse inclinado el rey hacia su modelo, o bien a Juan Adán del que, sin embargo, no consta que depositara su escultura en la Academia (39).

El último intento de dedicar al monarca una estatua ecuestre data de 1962, pensándose incluso colocarla delante de la madrileña Puerta de Alcalá. Tres años más tarde el Ayuntamiento de la capital se limitó a encargar al escultor Juan Adsuara una modesta estatua, de bronce, que se instaló en los Jardines de Sabatini sin que ni siquiera se celebrase su inauguración oficial (40). Tarde, cicateramente y sin ninguna brillantez la antigua corte del monarca intentó paliar la deuda que tenía contraída con quien más se había esforzado en convertirla en una ciudad digna del Siglo de las Luces.

NOTAS

1 *The Twilight of the Medici. Late Baroque Art in Florence 1670-1743*, Florence, 1974, p. 78, núm. 42. K. Lankheit, *Florentinische Barok Plastik*, München, 1962, pp. 80 y 181.

2 K. Lankheit, *op. cit.*, p. 243.

3 A. Blanco y M. Lorente, *Catálogo de la Escultura. Museo del Prado*, Madrid, 1969, p. 177. Apunta la posibilidad de que sea el bronce considerado como Luis XIV de Francia (núm. 256), que Lankheit (*op. cit.* p. 167) identifica como retrato del Gran Príncipe Fernando de Toscana, original de Giuseppe Piamontini.

4 P. Junquera, "Estatuas y Figuras ecuestres del Patrimonio Nacional. *Reales Sitios*, 34, 1972, p. 17. Mide 0,60 m. Pardo Canalís aceptó su identificación como retrato de Felipe V y llegó a pensar que pudiera ser el modelo que hizo Juan Adán para el concurso de 1778 ("El escultor Juan Adán", *Seminario de Arte Aragonés*, 1957, p. 54. F. J. Sánchez Cantón (*Ars Hispaniae*, Madrid, 1965, p. 268) no aceptó que esta escultura y su pareja procedieran del citado concurso. Ver más abajo lo que opinamos sobre este asunto.

5 J. Urrea, "De iconografía borbónica. Retratos de Don Carlos de Borbón (1716-1738)" en *I Borbone di Napoli e i Borbone di Spagna*, Napoli, 1980, p. 271.

6 *Civiltá del'700 a Napoli*, 1734-1799, Napoli, 1979, p. 180 y J. Urrea, *op. cit.* p. 268.

7 J. Urrea, *op. cit.* p. 271.

8 Teodoro Fittipaldi (*Scultura napoletana del Settecento*, Napoli, 1980, pp. 114-118) escribió un brillante estudio sobre la historia de este monumento.

9 F. Strazzullo, *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca palatino di Caserta*, Napoli, 1976, T. II, pp. 89, 92, 291 y 292.

10 F. Nicolini, "Dalla porta Reale al palazzo degli Studi" *Napoli Nobilissima*, 1905, pp. 177-181. M. Rotili, *Vita di Luigi Vanvitelli*, Napoli, 1975, pp. 238-240.

11 F. Strazzullo, *Le lettere...*, pp. 89, 92, 115. R. Mormone, "La scultura napoletana del Settecento", en *Storia di Napoli*, T. VIII, p. 572.

12 F. Strazzullo, *op. cit.*, pp. 98-99.

13 Idem. p. 92.

14 Idem. p. 115. *Le arti figurative a Napoli nel Sttecento*, a cura di N. Spinoza, Napoli, 1979, pp. 23, 132, 322, 329. Canart había llegado a Nápoles procedente de Roma en 1751 (cfr. F. Strazzullo, *op. cit.* T. I, p. 38).

15 Canart, dándoselas de arquitecto, opinaba que delante de la iglesia de los dominicos y Vanvitelli consideraba que el centro de la plaza era el lugar más apropiado. (cfr. F. Strazzullo, *op. cit.* pp. 250, 290 y 848).

16 Inv. 1938-88-2996, 1938-88-25 y 1938-88-8121, cfr. *The Two Sicilies*, Finch College Museum of Art, New York, 1970, núms. 37, 40 y 48. M. Causa Picone "Il disegno a Napoli dal Giordano al Tischbein" en *Civiltá del'700 a Napoli*, p. 386.

17 F. Strazzulo, *op. cit.* p. 848 y R. Mormone, *op. cit.*, p. 572. Un boceto, en cera roja, del rey Carlos III a caballo, atribuido a Tomasso Solari, se conserva en la colección Growth de San Francisco (USA),

cfr. M. Conforti, "The Growth of San Francisco's Sculpture Collection", *Apollo*, 1980, p. 126, fig. 11. Sospechamos que sea el espléndido modelo en cera (un metro) que cita R. Pane en colección privada en Estados Unidos y cuya fotografía no le autorizaron publicar, cfr. *ob. cit.* p. 170, nota 3.

18 Archivo General de Simancas. Estado, leg. 5868, fols. 58 y 59. Una de estas estampas, obra de C. Nolli, fue publicada por R. Pane, cfr. "Ancora sul settecento napoletano", *Napoli Nobilissima* 1981, p. 163. "Magníficos, ilustres y bien amados nuestros Electos de la mui noble leal Ciudad de Napoles. He recibido con mi mayor complazª y satisfaccⁿ vuestra carta de 6 de mayo en que me avisais con las mas afectuosas y reverentes expresiones remitirme algunos exemplares del diseño de la estatua equestre que se ha de colocar en la plaza nueva de esa Ciud. que vuestro amor y lealtad os ha estimulado a consagrar a mi nombre. Mi gratitud por esta desmostracⁿ es igual al paternal amor que siempre os he tenido, estad asegurados de el, y de que nada lisongeará mas mi inclinacⁿ que el que se ofrezcan ocasiones de manifestaroslo, y de haceros ver la tierna y agradable memª que conservo y conservaré siempre de tan felices y amantes vasallos. Nuestro Señor os tenga, magníficos, ilustres y bien amados nuestros Electos de la muy noble y muy leal ciudad de Napoles en su santa y digna guarda. De Aranjuez a 9 de junio de 1761. Yo el Rey". En 1763, Tanucci envió al Monarca tres nuevas estampas: "... y te lo agradezco, como las tres estampas que me has embiado de las fabricas que adornan la Plaza donde se quiere poner mi estatua, pero te diré que el canuto que los contenia ha llegado aplastado y roto por no tener caja que le preservara y han llegado cortados... San Ildefonso 2-VIII-1753" y, naturalmente, fueron sustituidas por otras nuevas (cfr. A.G.S. Estado, libro 325).

19 F. Nicolini, *ob. cit.* pp. 177-178. "Muy señor mío: Ayer se manifestó el modelo de la estatua eqüestre del Rey ntro. Sr. que se debe erigir en esta Plaza del Espíritu Santo para que el público le haga sus críticas y ponga los defectos que notare para enmendarlos cuando llegue el caso de baciarla en bronce. S. M. quiso observarla sin salir de carroza, pasando muy poco a poco a la ida y vuelta de Capo de Monte. Nápoles, 26 de febrero de 1765. Alfonso Clemente de Arostegui al Sr. Marqués de Grimaldi". A.G.S. Estado, 5879.

20 La historia detallada y sangrienta la cuenta F. Nicolini, *op. cit.* pp. 178-180.

21 G. Ceci, "La chiesa de Sa. Francesco di Paola e la statue equestri di Carlos III e di Ferdinando I", *Napoli Nobilissima* 1896, pp. 102-105.

22 L. S. Iglesias Rouco, *Arquitectura y urbanismo de Burgos bajo el Reformismo ilustrado (1747-1813)*, Burgos, 1978, p. 50. En esta ocasión presentaron diseños el escultor Celedonio de Arce y Manuel Benigno Romero.

23 M. Defourneaux, *Pablo de Olavide ou l'Afrancesado (1725-1803)* París, 1959, pp. 206, 226 y 227.

24 J. Moreno Garbayo, "Algunas medallas conmemorativas españolas" *Reales Sitios*, 20, 1969, pp. 48-50. Se eligió la medalla diseñada por Tomás Prieto y Jerónimo Gil.

25 M. Defourneaux, *op. cit.* p. 239. En el Ayuntamiento de La Carolina se colocó en 1967 un busto en bronce de Carlos III, firmado por Constantino Unguetti. Finalmente, se construyó un monumento en el que figura un tosco relieve de Carlos III (cfr. A. Bonet Correa, *Andalucía barroca*, Barcelona 1978, p. 313).

26 María A. Fernández del Hoyo, *Desarrollo urbano y procero histórico del Campo Grande de Valladolid*, Valladolid, 1981, pp. 177-186.

27 A. Ponz, *Viaje de España*, Ed. Madrid, 1947, p. 979.

28 A. E. Pérez Sánchez, "Arte" en *Valencia*, colección "Tierras de España", Madrid, 1985, p. 324. Publica el boceto que se conserva en el Museo de la Real Academia de San Carlos.

29 L. S. Iglesias Rouco, *op. cit.* pp. 50-51.

30 S(ánchez) C(antón), "El escultor Vergaz", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1928, pp. 244-245.

31 María C. González Echegaray, *Del Muelle a Cañedo, primer ensanche de Santander*, Santander, 1980, pp. 34 y 64.

32 J. F. França, *Lisboa pombaliana e o iluminismo*, Lisboa, 1977, pp. 205-223.

33 J. A. Ceán Bermúdez, *Diccionario*, T. I, p. 22, T. III, pp. 206 y 149. En la Real Academia de San Fernando se conservan dos bocetos. Uno, seguro, de Manuel Álvarez (E-147) y otro, atribuido a Robert Michel (E-149)cfr. L. Azcue Brea, "Inventario de las colecciones de escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", *Academia*, 1986, p. 279. Miden respectivamente 1,90 m. y 1,14 m., que se corresponden con los 4 pies de alto prescritos por las normas del concurso. La condesa de las Almenas poseía un Felipe V a caballo (cera, 1,52 m.) atribuido a Francisco Gutiérrez, cfr. *Bocetos y Estudios para pinturas y esculturas* (sgs. XVI-XIV), Madrid, 1949, p. 24, núm. 69.
En un artículo biográfico sobre Juan Adán, redactado a su muerte, se dice que "Los modelos dhos. (de la estatua de Felipe V) existen en poder de la Academia cuyos autores se los han concedido, a escepción del de Adán, cuyos hijos le conservan, pª hacer con él a S.M. una espresión de reconocimiento a los beneficios adquiridos" (cfr. E. Pardo Canalís, *Escultores del siglo XIX*, Madrid, 1951, p. 175). En 1818, el escultor José Ginés consideró que el retrato ecuestre hecho por Adán "no fué tan feliz su producción ni de tanto mérito"... (cfr. *op. cit., p.* 178). No sabemos si finalmente fue adquirido por el rey.

34 J. A. Céan Bermúdez, *op. cit.*, T. I. p. 22.

35 C. Bédat, *L'Académie des Beaux-arts de Madrid (1744-1808)*, Toulouse, 1974, pp. 284-285. L. Azcue Brea, *op. cit.*, E-148.

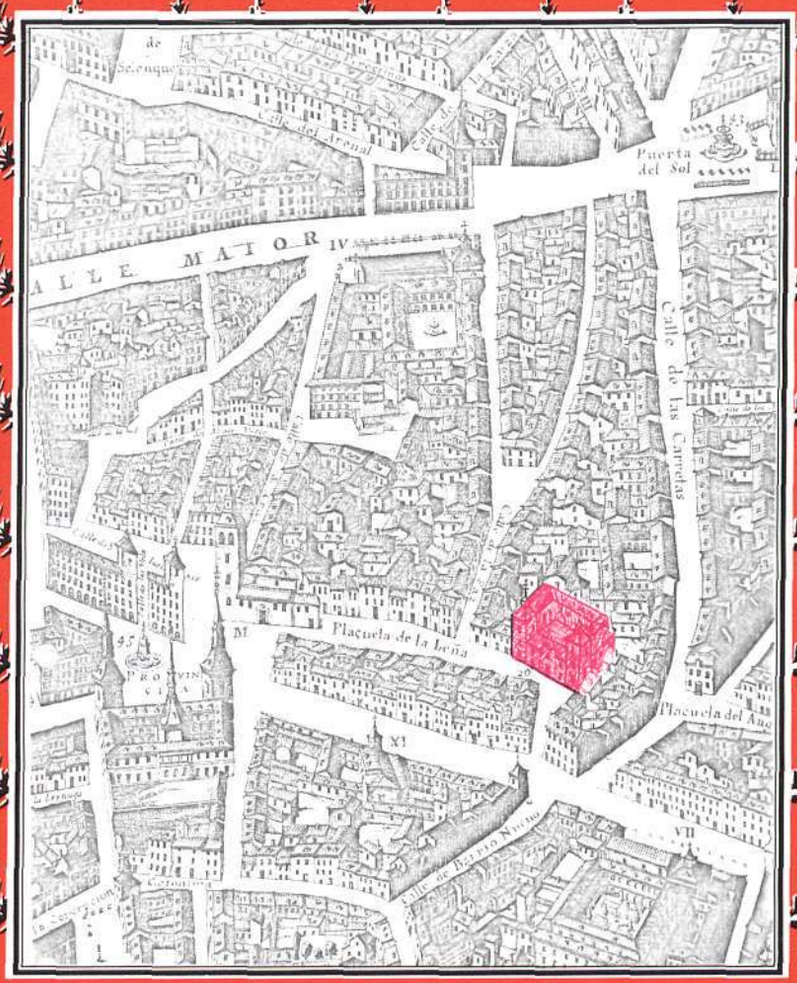
36 E. Pardo Canalís, *op. cit.* p. 165.

37 S. C. "El escultor Vergaz" *A.E.A.A.*, 1928, pp. 245-245. E. Pardo Canalís, "Escultores italianos de los sgs. XVIII y XIX en España" *A.E.A.*, 1955, p. 100.

38 Cuando trabajaba en 1792 como escultor en la Galería de la Real Fábrica del Buen Retiro hizo "el modelo de una estatua ecuestre del Rey Don Felipe V (?) y le tiene concluido en la Galeria de dha. Real Fábrica, de altura de cinco y medio pies", cfr. A. Palomeque Torres, "Esteban de Agreda, escultor riojano (1759-1842), *A.E.A.*, 1942 p. 154. En el catálogo de su obra se cita un "modelo en cera, de un caballo, trabajado por Orden de Carlos IV y legado por Agreda a la Academia", cfr. E. Pardo Canalís, "Acotaciones a un estudio sobre Esteban de Agreda" , *A.E.A.*, 1952, pp. 249-256.

39 En el Palacio Real existe una pequeña escultura ecuestre (0,34 m.) en bronce, de Carlos III que puede estar relacionada con este concurso, cfr. P. Junquera, *op. cit.* p. 17. Lo mismo podría decirse de otro bronce (0,60 m.), figura también ecuestre de Carlos III, indudablemente obtenido del modelo a que nos referimos en las notas 4 y 5 del presente estudio.

40 También se frustró el proyecto del escultor Arturo Mélida que proponía en 1894 convertir la Puerta de Alcalá en un Arco de Triunfo situando en su centro una estatua ecuestre de Carlos III, cfr. *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Museo Municipal, 1983, p. 154, núm. 45. J. Fernández Delgado, M. Miguel Pasamontes, M. J. Vega González, *La memoria impuesta. Estudio y Catálogo de los monumentos conmemorativos de Madrid (1939-1980)*, Madrid, 1982, pp. 113-114.


Puerta del Sol
Calle de las Carretas
Placuela de la Leña
Placuela del Ang
Calle de Pasto Nuevo

La arquitectura funcional de Sabatini *en la Real Casa Aduana madrileña*

POR LUIS CERVERA VERA

Carlos III ordena construir la Real Casa Aduana en Madrid

Necesidad de una nueva Aduana

Los dos primeros Borbones habían edificado magníficos conjuntos residenciales, pero estaban construidos en beneficio propio. Carlos III, con mayor calidad de gobernante, comprendía la influencia que ejerce sobre las masas la monumentalidad arquitectónica y la utilizó al servicio de su política, realizando atinadas obras urbanísticas y levantando edificios públicos para utilidad de la nación.

Con esta idea, el nuevo rey se propuso embellecer la capital de su monarquía. Aquel grandote poblachón madrileño de los Austrias no había sufrido modificación con los primeros Borbones. Su aspecto era teatral, pero sucio, tenía sus casas mal construidas y carecía de la monumentalidad (1) que Carlos III deseaba conseguir para el asiento de su Corte.

También "los objetos de la economía pública" preocuparon al monarca desde el principio de su reinado (2). Uno de ellos fue el establecimiento de un edificio nuevo capaz de resolver los perjuicios que ocasionaban al comercio madrileño los insuficientes locales del viejo caserón construido en 1645 para "Casa del Aduana" (3), situada (Fig. 1) en una rinconada de la plazuela de la Leña (4).

Elección del sitio

Con la solución de esta dificultad se le ofrecía a Carlos III la primera ocasión para resolver un problema económico favorable al Real Erario, a la vez que, levantando un gran edificio, podía iniciar el deseado embellecimiento de Madrid. Sin pérdida de tiempo dispuso S. M., en los últimos meses del año 1760, la búsqueda de un solar donde pudiera construirse una "Aduana capaz". Pareció como emplazamiento apropiado (5), el que ocupaban las "Caballerizas de la Reina"; pero su "sitio" resultaba insuficiente y era preciso ampliarlo con la superficie que ocupaban las casas colindantes. Con estas adquisiciones podía lograrse un amplio solar magníficamente situado con dos fachadas: la principal a la calle de Alcalá y la posterior a la de Angosta de San Bernardo, que después recibió el nombre de Aduana.

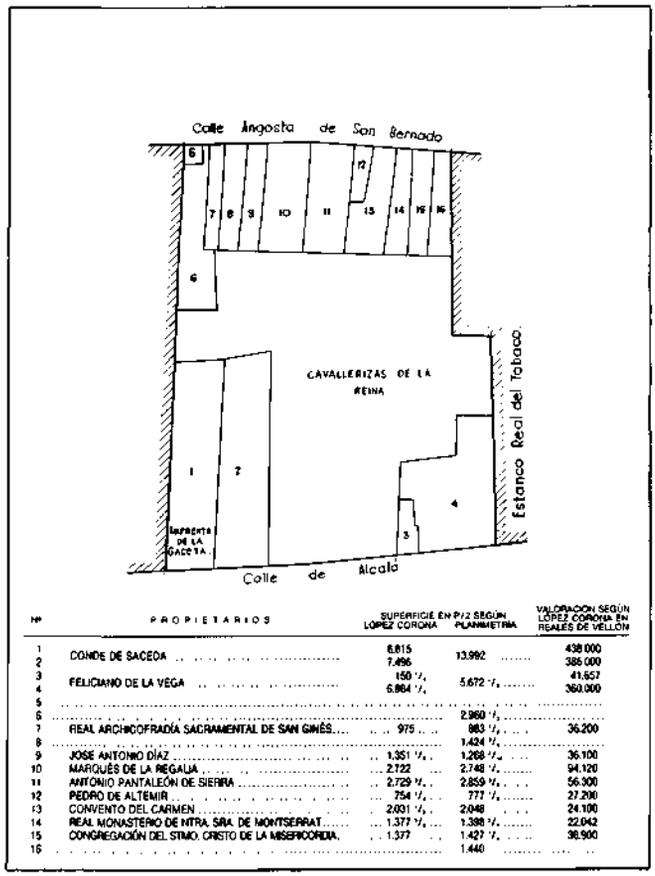
Decidido este emplazamiento como el más conveniente para construir "una Aduana capaz donde puedan estar con seguridad los generos y frutos que llegan a ella, en el ínterin que sus dueños acuden a sacarlos", Carlos III firmó una Real Orden en el Pardo, el día 14 de enero de 1761, en la cual dispuso "que a expensas del Real Erario se fabrique una Casa Aduana, con todas las oficinas que se requieran para la custodia, seguridad y despacho de los géneros", en los solares mencionados (6).

Fig. 1. Situación y perspectiva de la "Casa del Aduana" construida en 1645. Dibujo de Pedro Texeira, *Topographia de la Villa de Madrid* (1656).

Las casas y su valoración

En la Real Orden de Carlos III para construir la Real Casa Aduana en "el sitio que ocupan las caballerizas de la reyna en la calle de Alcalá", se disponía que por "necesitarse para la extensión que ha de tener", era preciso adquirir por la Real Hacienda "las casas contiguas" a las mencionadas caballerizas, con objeto de formar con todos los terrenos el solar necesario (7).

Las "casas contiguas de uno y otro lado" a las caballerizas de la reina, con sus fachadas situadas a la calle de Alcalá (Fig. 2), pertenecían a dos relevantes personajes de la corte: a don Francisco Miguel de Goyeneche y Valanza, Caballero de la Orden de Santiago, marqués de Belzunce, conde de Saceda y gentilhombre de cámara de S. M.; y a don Feliciano de la Vega, Caballero de la Orden de Santiago, del Consejo de S. M. y contador general de la Santa Cruzada. Las otras "casas contiguas", eran las que tenían sus fachadas a la calle posterior de Angosta de San Bernardo y formaban un grupo integrado por doce pequeñas edificaciones pertenecientes a otras tantas personas y entidades religiosas.



Nº	PROPIETARIOS	SUPERFICIE EN P/2 SEGÚN LÓPEZ CORONA	PLANIMETRIA	VALORACIÓN SEGÚN LÓPEZ CORONA EN REALES DE VELLÓN
1	CONDE DE SACEDA	6.815	13.992	438.000
2		7.496		386.000
3	FELICIANO DE LA VEGA	150 ½	5.672 ½	41.657
4		6.864 ½		360.000
5				
6			2.980 ½	
7	REAL ARCHICOFRADÍA SACRAMENTAL DE SAN GINÉS	975	983 ½	36.200
8			1.424 ½	
9	JOSÉ ANTONIO DÍAZ	1.351 ½	1.268 ½	36.100
10	MARQUÉS DE LA REGALIA	2.722	2.748 ½	94.120
11	ANTONIO PANTALEÓN DE SIERRA	2.729 ½	2.859 ½	56.300
12	PEDRO DE ALTEMIR	754 ½	777 ½	27.200
13	CONVENTO DEL CARMEN	2.031 ½	2.048	24.100
14	REAL MONASTERIO DE NTRA. SRA. DE MONTSERRAT	1.377 ½	1.388 ½	22.042
15	CONGREGACIÓN DEL STMO. CRISTO DE LA MISERICORDIA	1.377	1.427 ½	36.900
16			1.440	

Fig. 2. Esquema de situación de las casas adquiridas por Carlos III para formar el solar de la Real Casa de Aduana. Obsérvese la diferencia de superficies entre las del arquitecto López Corona y las de la *Planimetría general de Madrid* del año 1758.

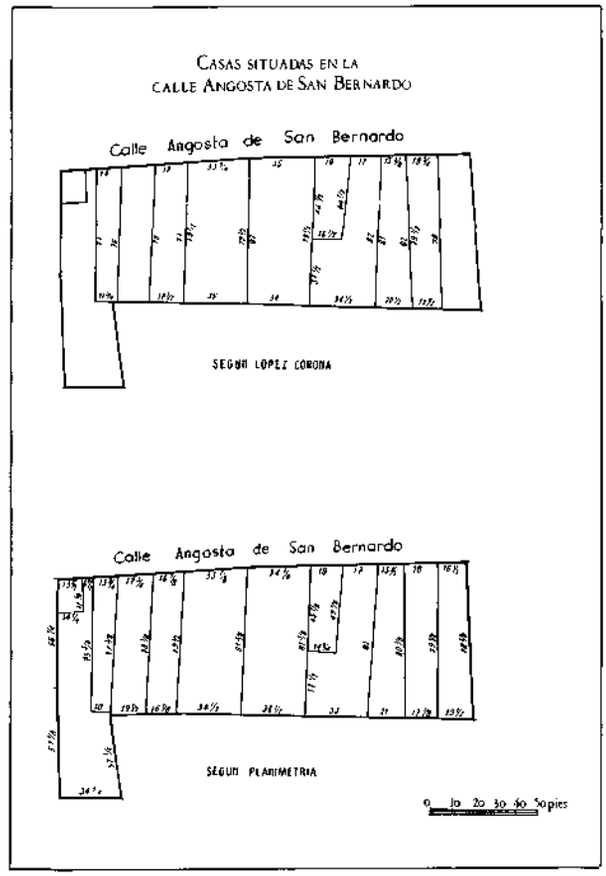


Fig. 3. Casas situadas en la calle Angosta de San Bernardo. Diferencia de mediciones entre las realizadas por el arquitecto Manuel López Corona y las de la *Planimetría general de Madrid* de 1758.

En virtud de la Real Orden citada debía efectuarse la valoración de todas estas casas "con entera distinción entre ellas" (8). Para su cumplimiento, la Real Hacienda designó a don Manuel López Corona, "Arquitecto y Maestro de Obras en esta Corte y de la Real Academia" de San Fernando (9); y se facultaba a los propietarios para poder encomendar el "aprecio" de sus casas a diferentes maestros "de su satisfacción, que junto con" López Corona las "midiesen y tasasen" para declarar "el justo precio del sitio y fábrica" (10).

Conjuntamente se realizaron unas escrupulosas mediciones, que en ningún caso coincidieron (11) con las consignadas en la planimetría general de Madrid del año 1758 (Fig. 3), y después de utilizarlas para obtener las valoraciones de las casas, se empezaron a otorgar "las correspondientes escrituras de ellas a favor de la Real Hacienda", según había sido ordenado (12).

Carlos III adquiere las casas

El conde de Saceda vendió "sus dos casas sitas en la calle de Alcalá de esta referida villa, que las vnas son las que llaman de la Ymprenta de la Gazeta y las otras Ynmediatas a ellas", por escritura otorgada el día 25 de junio de 1761 (13). Días después —8 de julio— el contador general de la Santa Cruzada, don Feliciano de la Vega, escrituraba la venta de sus dos casas situadas entre la Caballeriza de la Reina y el Estanco Real del Tabaco (14).

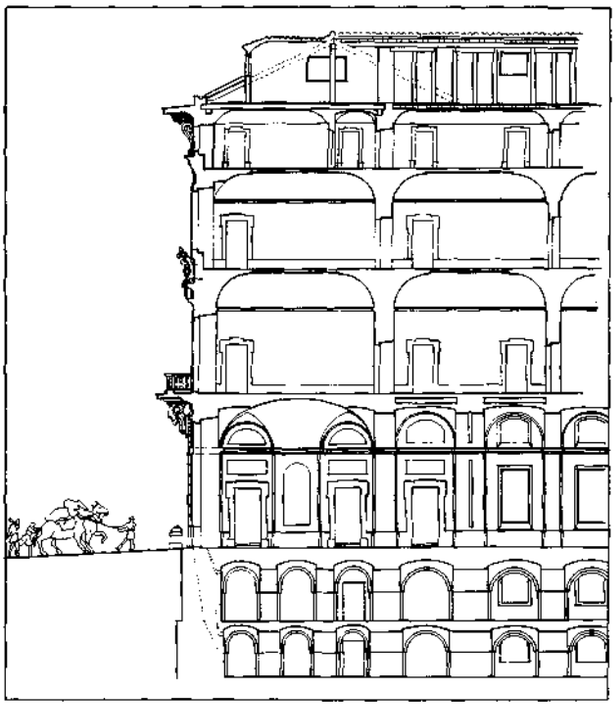


Fig. 13. Esquema de diferentes alturas.

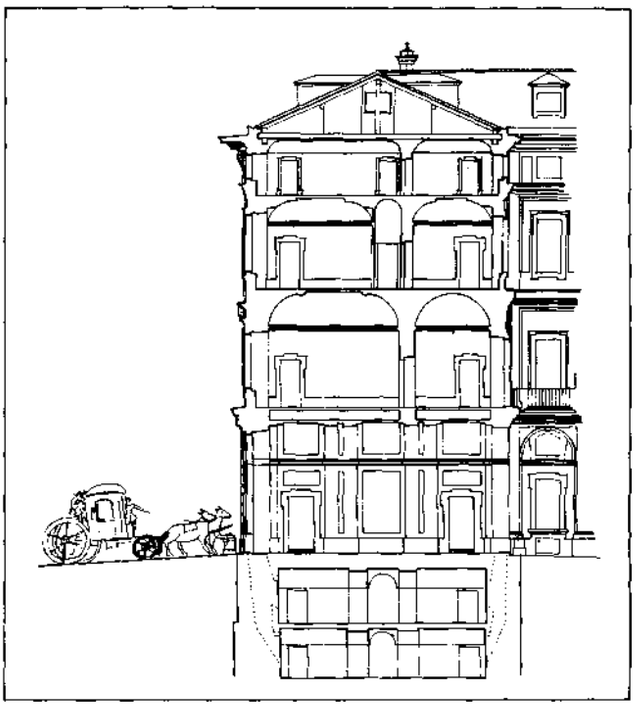


Fig. 14. Esquema de huecos correspondientes a diferentes alturas entre plantas.

Las escrituras de compraventa de las casas situadas en la calle Angosta de San Bernardo se otorgaron a lo largo del año 1761. Los primeros en ceder sus propiedades fueron dos importantes cortesanos: don Pedro de Altemir, del Consejo de S. M. en el de Hacienda, Superintendente General de Juros y Ayuda de Cámara de S. M., quien el día 19 de junio cedía su pequeña casita (15) "en venta real, perpetuamente, por juro de heredad a S. M. el señor Rey don Carlos III"; y el regidor de Madrid don José Antonio de Abreu, marqués de la Regalia, Caballero fiscal de la Orden de Santiago y ministro honorario del Consejo de Hacienda, que por ser "vecino de la ciudad de Murcia", otorgaba la venta, mediante poder, el día 11 de julio (16).

La casa colindante por la izquierda con la del marqués de la Regalia, propiedad de Antonio Pantaleón de Sierra, servía "de Almazen de Aceyte" y se vendió, el 16 de diciembre, "con inclusión de treinta y nueve tenajas que tenía en ella empotradas, que caven quatro mil y trescientas arrobas de Azeite" (17); la otra medianera con la del citado marqués, propiedad de José Antonio Díaz, se había vendido el día 14 de agosto (18). Estos dos propietarios aceptaron la "tasación y medida" del arquitecto López Corona, por haber renunciado a nombrar tasador (19).

La Real Hacienda, dentro del año 1761, también escrituró la compra de las cuatro casas que pertenecían a entidades religiosas. Los representantes de la "Real Archicofradía del Santísimo Sacramento y Ánimas del Purgatorio", de la madrileña iglesia parroquial de San Ginés, otorgaron la venta el 22 de septiembre (20); el día 14

de diciembre otorgaron las correspondientes escrituras el Real Monasterio de Nuestra Señora de Montserrat (21) y la "Real Congregación del Santísimo Christo de la Misericordia, Señora Santa Elena y Ánimas del Purgatorio" (22); y, casi finalizando el año, el 22 de diciembre, fray Francisco Xavier de la Cruz, "Procurador mayor del Real Convento de Nuestra Señora del Carmen, de antigua y regular observación" vendía la casa propiedad de su convento (23).

Solamente desconocemos los antecedentes para la adquisión de las últimas cuatro casas, con las cuales Carlos III lograba la totalidad del amplio solar destinado a la Real Casa Aduana.

Sabatini diseña la Real Casa Aduana

Hacia finales del año 1760, cuando ya estaba decidido el amplazamiento de la Aduana, encomendó Carlos III a Sabatini los diseños para la nueva fábrica.

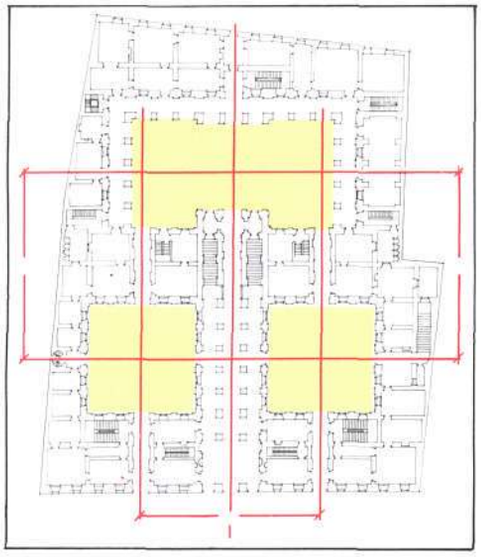


Fig. 4. Esquema de simetría interior lograda dentro del perímetro irregular del solar.

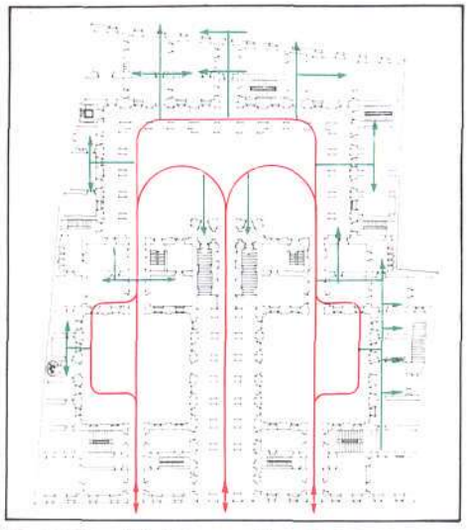


Fig. 5. Disposición de la superficie unida de los patios y de sus accesos por la fachada principal.

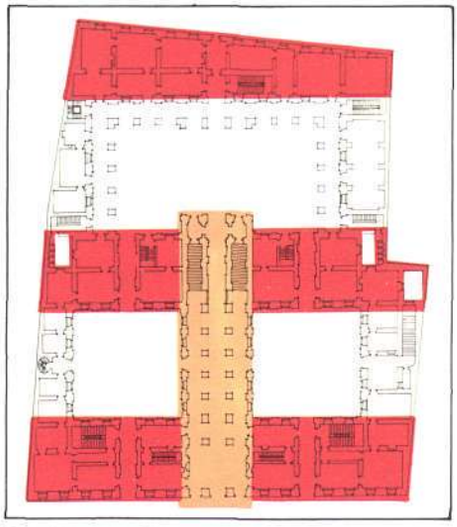


Fig. 6. Esquema de circulación en planta de calle. La línea roja representa la circulación para carga y descarga de las mercancías; la línea verde las circulaciones complementarias y las entradas de las mercancías de los depósitos.

Esta Real Casa Aduana tenía que resolver dos necesidades fundamentales: la de amplios locales para el almacenamiento transitorio de los "géneros y frutos" que llegaban a la corte, y la de numerosas "oficinas" donde tendrían asiento los burócratas (24) y covachuelistas (25) encargados de los papeles de Aduanas, de la Directoría del Tabaco y de las Rentas generales y provinciales (26). Sabatini resolvió este doble programa destinando la planta de calle y dos sótanos para el almacenamiento de las mercancías y trazando varias plantas en el edificio para las "oficinas" de los covachuelistas.

El almacenamiento transitorio de los "géneros y frutos" llevaba consigo la entrada, descarga y depósito de los mismos en espera de su posterior carga y salida del edificio. Sabatini estudió el proceso de estas operaciones para diseñar una planta donde se resolvieran satisfactoriamente todos los movimientos de las mercancías.

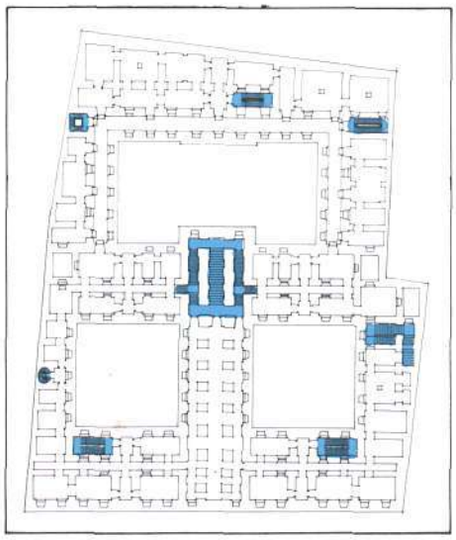


Fig. 7. Esquema de la planta de sótanos con el emplazamiento de las escaleras que comunican con la planta de calle.

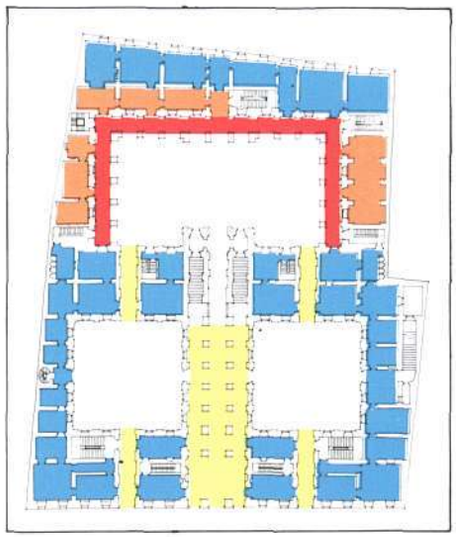


Fig. 8. Esquema de la distribución del número de plantas.

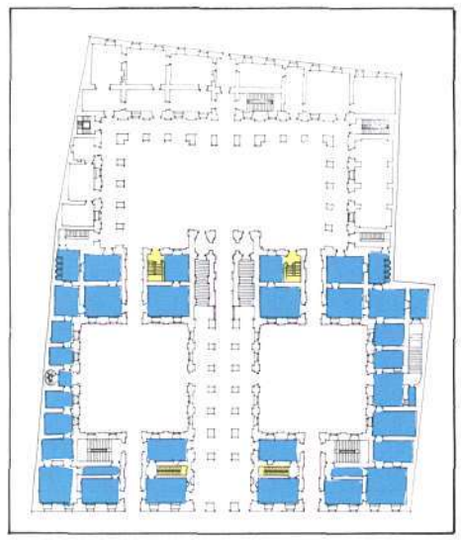


Fig. 9. Esquema de los cuerpos independientes de entreplanta, en planta de calle, con sus cuatro escaleras.

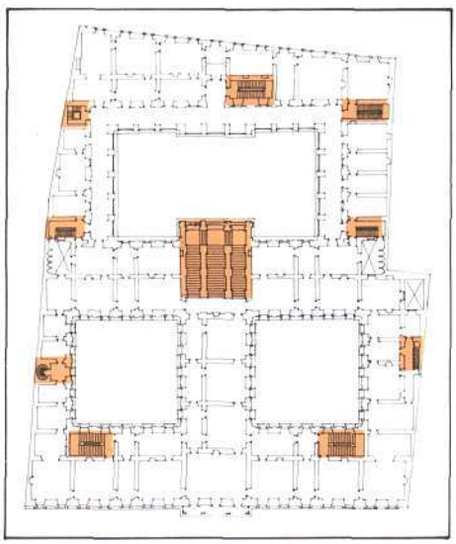


Fig. 10. Esquema de planta con la escalera principal y las nueve escaleras secundarias.

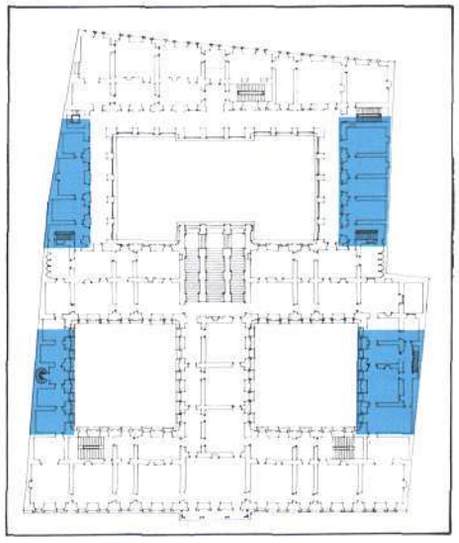


Fig. 11. Esquema de la distribución de las crujías.

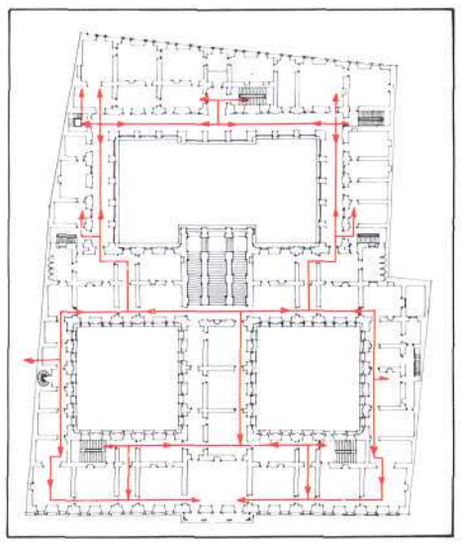
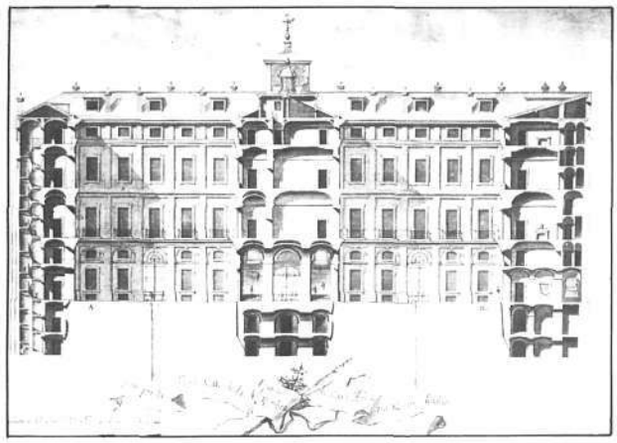


Fig. 12. Esquema de las circulaciones generales en la planta principal desde los accesos por las escaleras.

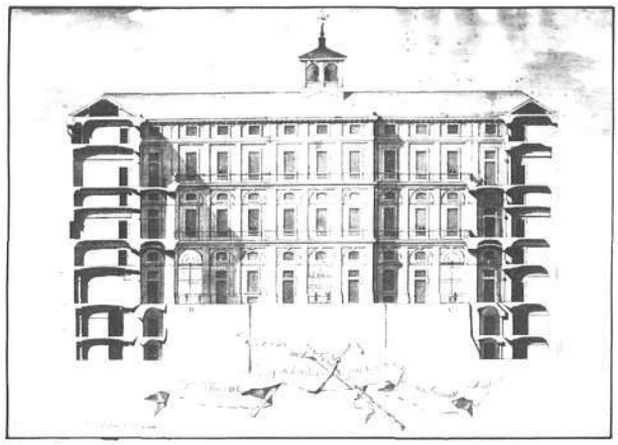
La diferencia de cotas entre las fachadas a la calle de Alcalá y posterior a la de Angosta de San Bernardo (Láms. 10, 11 y 12) impedían establecer circulaciones de entrada y salida por ambas calles; circunstancia topográfica que reducía los terrenos a un solar con su única entrada por la calle de Alcalá. Condicionados los únicos accesos por la fachada principal, Sabatini ideó una solución lógica para que los movimientos de las mercancías se efectuaran

fácilmente. Con la habilidad característica de los arquitectos italianos ordenó dentro del perímetro irregular del solar espacios regulares situados alrededor de tres patios simétricos: dos menores y uno "grande" (Fig. 4).

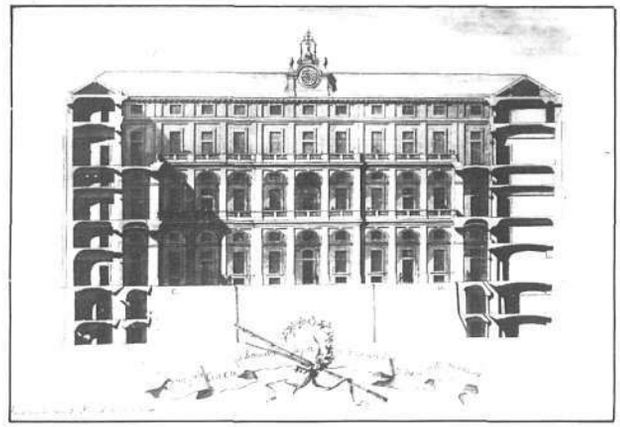
Estos patios tenían acceso desde la fachada principal y quedaban unidos entre sí (Fig. 5). Con ellos formó Sabatini una extensa planta donde articuló los movimientos de las mercancías. Para su carga y descarga dispuso un recorrido integrado por la continuidad de una de las fachadas de los patios, donde se situaron las entradas a los locales que servían de depósito; las circulaciones complementarias quedaban resueltas sin interferencias con las anteriores (Fig. 6).



Lám. I



Lám. II



Lám. III

Para la comunicación vertical entre la planta de calle y los sótanos destinados para almacenamiento de mercancías, proyectó Sabatini, además de la escalera principal, otras siete emplazadas convenientemente (Fig. 7).

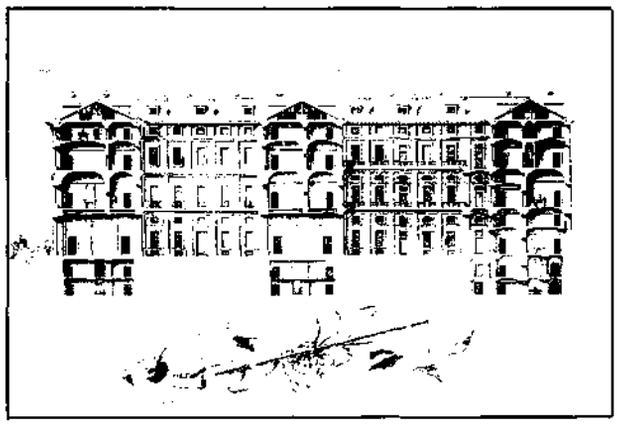
Los dos sótanos ocuparon la totalidad de la superficie proyectada en planta de calle y para su iluminación y ventilación previno nuestro arquitecto los oportunos lucernarios comunicados directamente con los patios y frachadas (Láms. II a VI).

Para el asiento de los numerosos burócratas y covachuelistas, Sabatini proyectó las "oficinas necesarias sobre cuatro plantas generales que denominó: "quarto Baxo", o de la calle, "quarto Principal", "quarto Segundo" y "quarto tercero", las cuales en diversos cuerpos del edificio, dividió hábilmente en entreplantas (Fig. 8 y Láms. I a VI) con objeto de lograr una mayor superficie donde pudieran sentarse los más modestos covachuelistas.

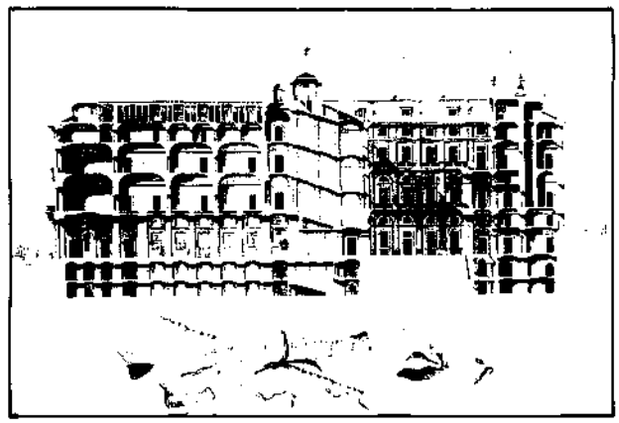
La comunicación vertical de todas las numerosas oficinas fue resuelta por Sabatini proyectando, además de la escalera principal, las correspondientes escaleras secundarias. La zona de entreplantas situada en la "planta Baxa" estaba provista de cuatro escaleras independientes (Fig. 9), posiblemente por la dedicación de sus covachuelistas al

papeleo de los "géneros y frutos" que se almacenaban inmediatos a su entreplanta; las restantes plantas se comunicaban con nueve escaleras secundarias, además de la principal (Fig. 10).

Utilizando los patios como elementos centrales de distribución compuso Sabatini unas funcionales plantas que recibían la suficiente iluminación y estaban bien ventiladas, como correspondía a las nuevas "oficinas" para los burócratas. Diseñó tres cuerpos de doble crujía, paralelos a la fachada de la calle de Alcalá, separados por los patios y unidos por otros cuerpos de una sola crujía, perpendiculares a ellos, que cerraban las medianerías con sus irregulares plantas: y para unir los dos primeros cuerpos trazó otro de doble crujía, prolongación de la escalera principal, situado entre los dos patios menores (Fig. 11).



Lám. IV



Lám. V



Lám. VI

Dentro de este trazado constructivo de las plantas distribuyó Sabatini las "oficinas" de forma sencilla y funcional. Situadas racionalmente las escaleras para cubrir por sus accesos pequeñas zonas que se comunicaban entre sí, estableció una circulación general y continua en cada planta que permitía los fáciles desplazamientos a sus distintas "oficinas" (Figs. 10 y 12). Las escaleras quedaron suficientemente iluminadas; en cada planta se situaron unos aseos ventilados por sus correspondientes "patiecillos"; y todas las "oficinas" y pasos recibían luces directas, a excepción de algunos situados con segundas luces (Fig. 12).

El doble destino del edificio, que había impuesto a Sabatini la solución de dos programas diferentes, zonas para almacenamiento de mercancías y zonas para asiento de burócratas y covachuelistas, quedó resuelto con estas plantas ordenadas funcionalmente y diseñadas dentro de unos esquemas regulares y simétricos.

Las secciones y alzados también fueron estudiados cuidadosamente por Sabatini. Con su habilidad característica estableció diferentes plantas dentro de un trazado general, y aparente, de cuatro alturas claramente manifestado en la fachada principal y en las de los patios.

La subdivisión de cada una de estas cuatro alturas generales, por medio de entreplantas perfectamente diferenciadas (Fig. 8 y 13). se manifiesta en las fachadas con los huecos diseñados dentro de la ordenación de cada altura y en las proporciones generales se articulan las de los nuevos huecos (Fig. 14).

En la composición de sus diversas fachadas logró la maestría de Sabatini expresar de una manera directa la forma y distribución del edificio.

El italianismo de la fachada principal, con su arquitectura sobria y de ritmo pausado, compuesta equilibrando los macizos y vanos en las acertadas dimensiones de sus cuerpos, nos muestra la firmeza de una traza concebida con belleza y claridad.

La circunstancia de encontrarse la fachada principal orientada al Sur fue considerada por Sabatini para utilizar los efectos que sobre ella había de producir la luz. Intencionadamente diseñó las formas arquitectónicas de la fachada contando con la valiosa aportación de la luz brillante del Mediodía. Sus elementos sencillos, modelados con suaves perfiles, están inteligentemente pensados para que al recibir los rayos solares se valoren con sus sombras los finos dibujos. La sensibilidad artística de Sabatini no podía desconocer la importancia de la luz al concebir su fachada (27), cuyo diseño "planista" no ha sido bien interpretado (28). Pero este tema, aunque racionalmente queda influido por el funcionalismo del edificio, será objeto de otro trabajo.

Las láminas que acompañan el presente estudio reproducen los planos conservados en el actual Ministerio de Hacienda. Fueron fotografiados a nuestra costa, mediante la oportuna autorización, en los años que ocupamos el cargo de arquitecto conservador de dicho Ministerio, cuyo desempeño nos permitió analizar la obra de Sabatini.

NOTAS

1 Consúltese, principalmente, Luis Moya Blanco, *Madrid, escenario de España,* Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1952, y Julián Gallego, "El Madrid de los Austrias: Un urbanismo de teatro", *Revista de Occidente,* núm. 73, Madrid, 1969, p. 19.

2 Gaspar Melchor de Jovellanos, *Elogio de Carlos Tercero leido a la Real Sociedad de Madrid por... en la Junta plena del sábado 8* de noviembre de 1788, Madrid, 1789, p. 39: "Apenas sube Carlos al Trono, quando el espíritu de examen y reforma repasa todos los objetos de la Economía pública".

3 Pascual Madoz, *Diccionario Geográfico · Estadístico · Histórico de España y sus posesiones de Ultramar,* X, Madrid, 1847, p. 746. Ricardo González Pérez, *Recopilación Histórica de la Villa y Corte de Madrid,* Madrid, 1887, p. 37; y Francisco González Salvador, *Historia retrospectiva de Madrid,* Madrid, 1914, p. 27.

4 Ramón de Mesonero Romanos, *El Antiguo Madrid, Paseos Histórico-Anecdóticos por las calles y casas de esta Villa,* Madrid, 1861, p. 140; la describe Pedro Texeira en su *Topographia de la Villa de Madrid, Año* 1656, dibuja la "Cassa del Aduana" que señala con el número 26. En la *Planimetría General de Madrid, Segundo Libro, Madrid* 30 de octubre de 1758 (Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, Sign. B. 3011, fols. 204 y 206) figura la planta y situación de la antigua aduana.

5 En la *Planimetría General de Madrid, Segundo Libro,* citado en la nota anterior, fol. 290, figuran perfectamente acotadas las distintas casas construidas en el solar elegido; véase Fig. 3 Sobre los planos de esta *Planimetría general de Madrid* consúltese el magnífico estudio de Miguel Molina Campuzano, *Planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII,* Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1960, p. 361.

6 *Archivo Histórico de Protocolos,* Madrid, Bernardo Ruiz del Burgo, Prot. 17829, fol. 648.

7 *Archivo Histórico de Protocolos,* Madrid, Bernardo Ruiz del Burgo, Prot. 17829, fol. 530. Véase, también, el documento citado en la nota anterior.

8 *Ibídem.*

9 Con estos títulos figura Manuel López Corona en todas las escrituras de compraventa que, por designación de la Real Hacienda midió y tasó; asimismo aparece en la facultad concedida a los propietarios para nombrar arquitecto tasador. Estas escrituras de compraventa son las que citamos en las notas 13 a 23. Véase también el documento citado en la nota 7.

10 Los maestros designados por los propietarios figuran en las escrituras citadas en la nota anterior.

11 En la Fig. 3 puede comprobarse la diferencia de mediciones. Sobre las mediciones de la *Planimetría general de Madrid*, véase Molina Campuzano, *Planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII*, op. cit., p. 365.

12 Véase el documento citado en la anterior nota 6.

13 *Archivo Histórico de Protocolos*, Madrid, Bernardo Ruiz del Burgo, Prot. 17829, fol. 463.

14 *Archivo Histórico de Protocolos*, Madrid, Bernardo Ruiz del Burgo. Prot. 17829, fol. 511.

15 *Archivo Histórico de Protocolos*, Madrid, Bernardo Ruiz del Burgo. Prot. 17829, fol. 435.

16 *Archivo Histórico de Protocolos*, Madrid, Bernardo Ruiz del Burgo. Prot. 17829, fol. 594.

17 *Archivo Histórico de Protocolos*, Madrid, Bernardo Ruiz del Burgo. Prot. 17829, fol 1278.

18 *Archivo Histórico de Protocolos*, Madrid, Bernardo Ruiz del Burgo. Prot. 17829. fol 755.

19 Véase las escrituras citadas en las dos notas anteriores.

20 *Archivo Histórico de Protocolos*, Madrid, Bernardo Ruiz del Burgo. Prot. 17829, fol. 821.

21 *Archivo Histórico de Protocolos*, Madrid, Bernardo Ruiz del Burgo. Prot. 17829, fol. 1249.

22 *Archivo Histórico de Protocolos*, Madrid, Bernardo Ruiz del Burgo. Prot. 17829, fol. 1220.

23 *Archivo Histórico de Protocolos*, Madrid, Bernardo Ruiz del Burgo. Prot. 17289, fol. 1309. En esta escritura está cambiado el lindero derecho entrando por el izquierdo, sin duda por error del escribano al copiar la descripción del solar.

24 *Diccionario de la Lengua Española*. Real Academia Española, Madrid, 1956, p. 212; BURÓCRATA. Persona que pertenece a la burocracia. BUROCRACIA. Clase social forman los empleados públicos.

25 *Diccionario de la Lengua Española*. Real Academia Española, Madrid, 1956, p. 380; COVACHUELISTA. *Oficial* de una de las covachuelas. COVACHUELA, Cualquiera de las secretarías del despacho universal, que hoy se llaman ministerios...; también se denominaban así otras oficinas públicas.

26 Estos servicios son los que figuran en las *Condiciones, y methodo para executar por assiento la Real Obra de Aduana, Directoría de Tabaco, y Rentas Generales, y Provinciales, que se va á construir de orden de S. M. en la Calle de Alcalá de esta Corte*, documento que, para su entrega al marqués de Esquilache, firmó Francisco Sabatini en Madrid, a 13 de mayo de 1761 (*Archivo Central del Ministerio de Hacienda, Madrid, Colección de Impresos*, t. 8 (1755 a 1761). Otro ejemplar impreso en el mismo Archivo, *Rentas*, t. V. n. 6. Transcripción en *Archivo Histórico de Protocolos*, Madrid, Bernardo Ruiz del Burgo, Prot. 17829, fol. 649.

27 La importancia de la orientación en la composición de las fachadas ha sido estudiada con sensibilidad y agudeza por Fernando Chueca Goitia, *El Museo del Prado. Guiones de Arquitectura*, Madrid, Misiones de Arte, 1952, p. 35. Muy interesante con relación a los vientos el trabajo de Fernando Terán, "La ciudad y el viento". *Arquitectura*, año 4, núm. 48, Madrid, 1962, 39-44; y año 5, núm. 49, Madrid 1963, 41-48, y núm. 50, Madrid, 1963, 47-52.

28 Georges Kubler, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, t. XIV de *Ars Hispaniae*, Madrid, 1957, p. 264 escribe que "el edificio de la Aduana tiene una de las mas lisas fachadas de Madrid; su severidad no es aliviada por ninguna ruptura vertical". Creemos que nuestro buen amigo Kubler no prestó la suficiente atención a esta fachada, posiblemente influido por su propia opinión sobre Sabatini, al que considera "mediocre arquitecto de Carlos III", p. 263.

De Dn. Agustin Betancourt Cav.o de Canaria
en Nov.re de 1785.
Paris.

Memoria

sobre la purificacion del carbon de piedra, y modo de aprovechar las materias que contiene.

Hay mas de un siglo que los Quimicos han reconocido el aceite espeso y negro del carbon de piedra, y la comparacion les presentó los caracteres de analogia que este aceite tenia con la pez ó brea, y no dudaron tampoco que pudiera reemplazarla en las artes que la usan; pero este conocimiento no habia salido de sus laboratorios, no habiendose conocido hasta entonces en Europa la escasez de los arboles de donde se saca la brea, no habia sido necesario sustituir el aceite del carbon al betun q.e da la leña.

Becher, famoso Quimico Aleman, del ultimo siglo, fue uno de los primeros que se ocuparon en transformar este carbon en aceite, y en emplearlo como la brea. En una de sus obras intitulada, la loca sabiduria, y la sabia locura (edicion de Alemania impresa en Francfort en 1683. en 12) dice asi: „En Holanda hay una especie de Turba y en Inglaterra un carbon de piedra, que no puede servir para

UN MANUSCRITO INÉDITO DE AGUSTÍN *de Betancourt sobre la purificación del carbón* POR ANTONIO BONET CORREA

LA FIGURA DEL REY CARLOS III COBRA TODO SU RELIEVE DE monarca ilustrado en especial en lo que atañe al fomento y consolidación de la Ciencia y la Tecnología modernas. A su decisión personal y a la iniciativa de sus ministros se debe la creación de una serie de instituciones

que encauzaron la acción individual y dispersa de muchos estudiosos dedicados por entero a la investigación científica. También a la idea de hacer posible la aplicación práctica de los conocimientos teóricos. Su política en este orden fue la culminación de un proceso que se había iniciado en España en los llamados "novatores" a finales del siglo XVII, bajo el reinado del último de los Austrias, Carlos II, y que continuó, sin interrupciones, con el advenimiento de los Borbones. Durante los reinados de Felipe V y Fernando VI se consolidaron las corrientes renovadoras de la ciencia y se iniciaron las medidas estatales para el incremento científico y técnico. A Carlos III se debe, pues, la institucionalización que hizo posible, pese a los avatares históricos, el desarrollo ulterior de España.

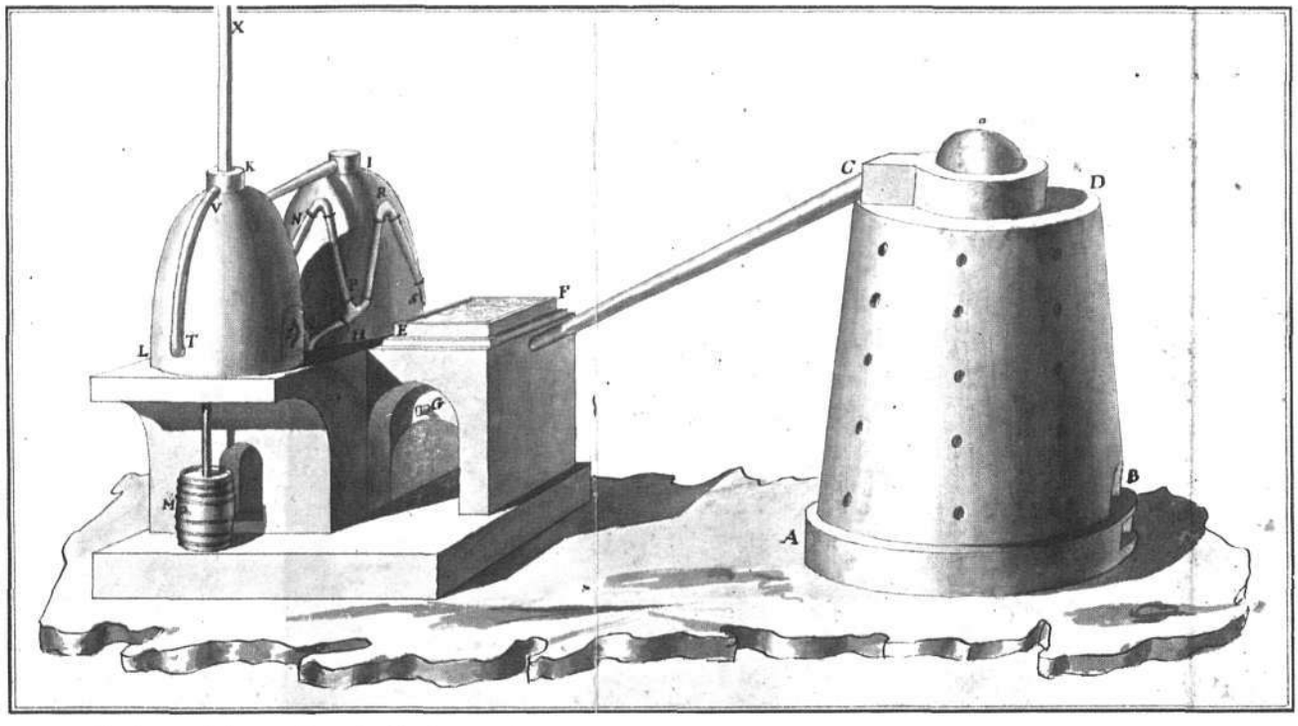
Durante los últimos años del reinado de Carlos III, junto con la creación y consolidación de los organismos que estructuraron la política científica y artística, se emprendió la construcción de los edificios que servirían para dar cobijo a las Academias e instituciones recién fundadas. En 1781 se iniciaron las obras del Jardín Botánico y en 1785 las de un palacio, en el Prado de San Jerónimo, dedicado a albergar las Ciencias. Ya en el reinado de Carlos IV, en 1791, se construyó, sobre el Cerro de San Blas, el Observatorio Astronómico, completando así un conjunto de bellas arquitecturas consagradas a la Sabiduría. El delicado neoclasicismo de Juan de Villanueva fue el que dio unidad y euritmia a este nuevo sector urbano de tan específico carácter.

En el año 1785, en el que se inició el Palacio de las Ciencias, luego convertido en Museo del Prado, fue cuando el "caballero canario" Agustín de Betancourt escribió en París la Memoria, cuya manuscrito inédito se publica en este número de la revista FRAGMENTOS dedicado al rey Carlos III. Agustín de Betancourt, la figura científica española más importante de su tiempo, tenía entonces veintisiete años. Desde el mes de marzo de 1784 se encontraba en París, ciudad a la que, con otros pensionados del Estado, había sido enviado por el ministro conde de Floridablanca, con el fin de perfeccionar sus conocimientos de mineralogía, arquitectura subterránea y matemáticas (1). Como señala Rumeu de Armas, ignoramos en cuál centro de París inició sus estudios de técnica minera (2). Con anterioridad, Betancourt, en el año 1783, había hecho, por orden de Floridablanca, un viaje de inspección a las minas de Almadén. Fruto de su experiencia fueron tres memorias en las que estudiaba el achique y evacuación de aguas de las minas, la extracción del mineral y el funcionamiento de los hornos de fundición de las menas con el empacado del azogue.

El manuscrito presente trata de la purificación del carbón de piedra y modo de aprovechar las materias que contiene. El ejemplar que poseo lo compré hace años en una librería madrileña que se deshacía de un lote de volúmenes viejos. Compuesto de un cuaderno de 16 páginas y tres láminas desplegables, mide 23 x 19 cms. Su cubierta es también de papel color verde veneciano. Escrito con cuidada letra, sus tres láminas están dibujadas a tinta china negra a la aguada, con letras en tinta marrón. Los dibujos de los hornos muestran la pericia en el dibujo de Betancourt, que en Madrid había sido alumno de la Academia de Nobles Artes de San Fernando. Según su propio testimonio, su maestro había sido Mariano Salvador Maella (1739-1819), pintor académico y cortesano, discípulo de Mengs (3). Por la calidad de su traza y la delicadeza de los detalles, las tres láminas del manuscrito de Betancourt son un ejemplo de cómo, a fines del siglo XVIII, el dibujo científico era todavía deudor del arte. Muy pronto cambiaría la manera de diseñar de los hombres de ciencia y de los ingenieros modernos.

El manuscrito, que trata de manera específica el tema de la purificación del carbón, pertenece a un género de Memoria redactado con el fin de informar al Estado sobre una materia de interés respecto a la mejora de la Ciencia e Industria en España. Betancourt a lo largo de su vida escribió numerosas Memorias de carácter similar. En todas ellas, la mayoría inéditas, hace gala de sus vastos conocimientos y capacidad inventiva. Para el Estado eran importantes fuentes de información. En el fondo, además de sabias disertaciones sobre un tema, son piezas que pertenecen al "espionaje científico". Las máquinas que los inventores de otros países sólo dejaban ver por fuera, con el fin de que nadie pudiese copiarlas o imitarlas, eran objeto de minuciosa observación por parte de los entendidos. Betancourt, con su gran intuición, era capaz de penetrar en los secretos de fabricación con sólo ver el exterior de una máquina. Caso flagrante fue la indagación que pocos años después de esta Memoria, realizó en un viaje a Inglaterra, en donde, tras haber apenas entrevisto la máquina a vapor de doble efecto de Watt, con detalles cazados al vuelo fue capaz de fabricar una que funcionaba igual. Sin plagiar, ateniéndose sólo a los principios teóricos, pudo realizar su máquina a doble efecto, luego con inmediata aplicación industrial en París.

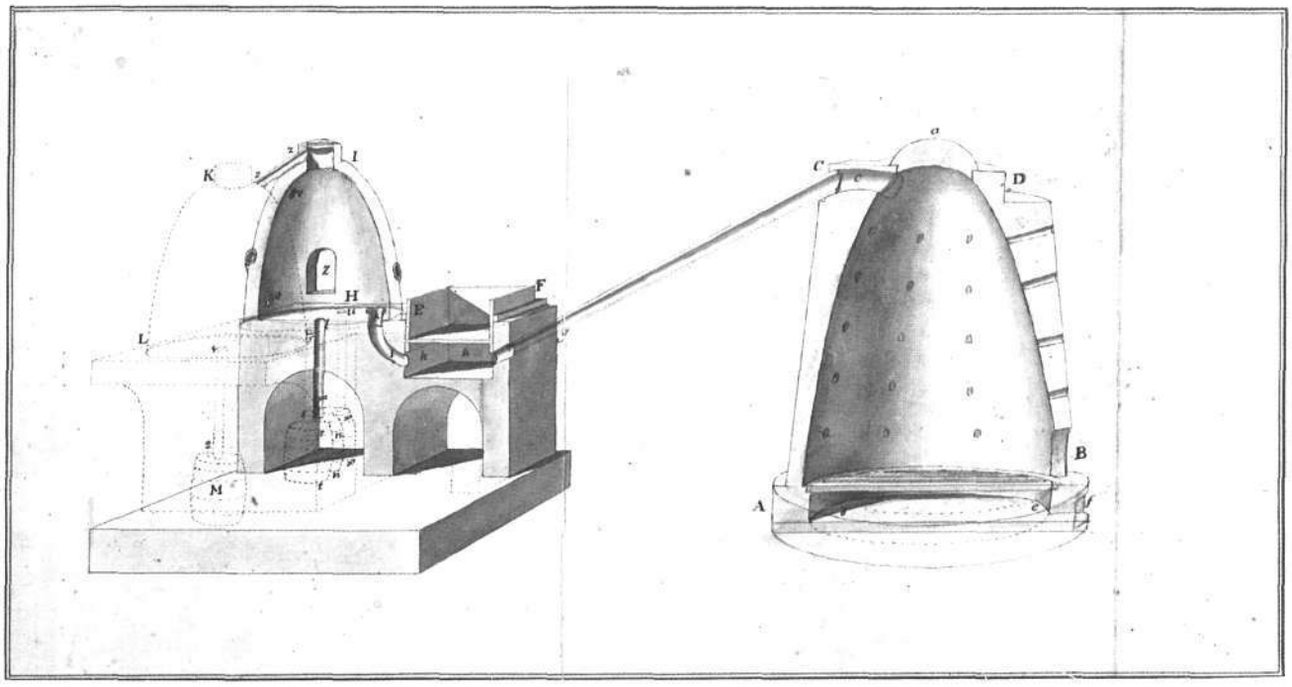
La *Memoria sobre la purificación del carbón de piedra y modo de aprovechar las materias que contiene* describe los hornos que en la época se utilizaban para destilar el carbón mineral. La obtención de la brea o del betún a partir de la hulla fue objeto de la atención de los químicos, ingenieros y metalurgistas, preocupados por conseguir un combustible de gran energía calorífica. En Inglaterra, en el primer tercio del siglo XVIII, la familia Abraham Darby, en Coaldbrookdale, localidad del condado de Shorpshire había logrado producir el cok o coque, sustancia carbonosa sólida, ligera y porosa resultante de la calcinación de la hulla. Este conglutinado muy provechoso para la industria metalúrgica, que necesitaba lograr en los altos hornos altas temperaturas, tenía, además, la ventaja de no producir humos. Pero todavía había que dar un paso más adelante. Los esfuerzos se concentraron en sacar utilidad al humo graso y aceitoso que se perdía al purificar el carbón. A ello se encamina la Memoria de Betancourt, que analiza en detalle las ventajas y los inconvenientes de los hornos creados para tal operación. Tras pasar revista a las noticias que posee sobre los hornos en el Saarbruk e Irlanda, se ocupa del horno de Fars, instalado en el Jardín des Plantes de París, el cual conoce de visu. Al final, Betancourt da su modelo, con figura de paraboloide en su interior,



que perfecciona el horno francés de forma cónica. Muy interesante es constatar la favorable idea que tiene de los hornos irlandeses que "se inventaron a imitación de las carboneras de leña". La experiencia secular siempre fue determinante en el origen de la técnica moderna. También es de notar cómo recalca que el modelo de los hornos

irlandeses poseía la cualidad inherente al sentido práctico anglosajón frente al tipo de horno francés que era más "complicado, dispendioso y sujeto a continuas reparaciones", además de no poder ser confiado más que a personas "mui inteligentes, que siempre son difíciles de encontrar". Según Betancourt, los hornos de los franceses se habían copiado de los irlandeses, pero estaban "mui distantes de haber sido inventados con aquella economía y simplicidad con que los Yngleses saben executar las grandes operaciones de las artes". Elogio muy merecido del espíritu práctico de los británicos, que fue el motor esencial de la ingeniería que hizo posible la revolución industrial contemporánea. La Memoria aquí publicada es, sin duda, el antecedente de otra posterior de Agustín de Betancourt que con el título *Memoria sobre el método de construir y usar los hornos para extraer el betún que tiene el carbón piedra, quedando éste purificado* fue remitido por el conde de Aranda, en 1786, a la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Asturias. Recibida en Oviedo en 1787, se construyó siguiendo sus instrucciones un pequeño horno para coquizar el carbón. La Real Sociedad asturiana, agradecida, nombró a Betancourt socio de mérito, distinción que vino a añadirse a sus numerosas distinciones y bien ganados títulos académicos.

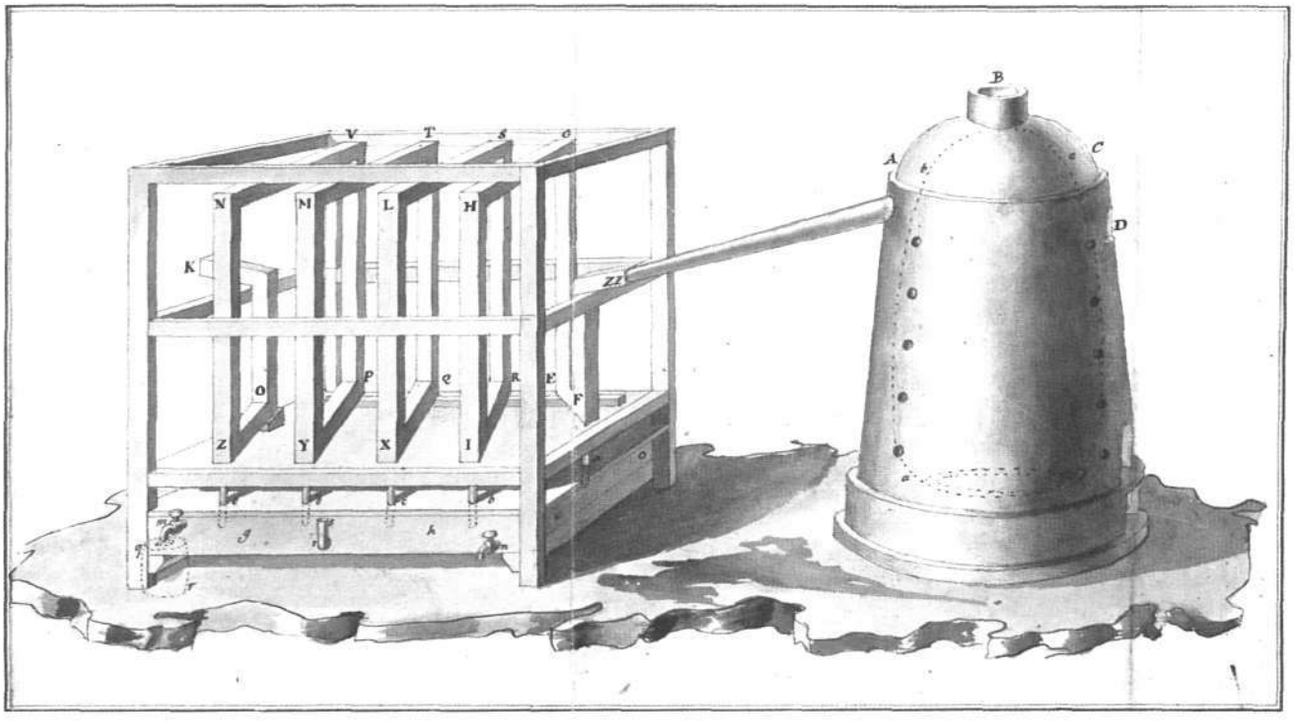
El tema del carbón fue fundamental para la Ilustración. El progreso está ligado al fomento de la industria y la explotación de los recursos económicos de España. En 1775, el Consejo de Castilla, por iniciativa, seguramente, de Campomanes, hizo remitir a las Sociedades Económicas de Amigos del País una circular excitándolas a dedicar su atención "a los medios y sitios donde se encuentran canteras de carbón de piedra... proponiendo las reglas que puedan y deban acordarse para su aprovechamiento" (4). En España, en torno a las grandes ciudades y los incipientes centros industriales comenzaba a escasear la leña. El recurso tradicional del carbón vegetal era cada día más oneroso. Aunque algunas industrias, como los altos hornos de Sargadelos (Lugo), siguieron utilizando hasta 1796 la madera como combustible, fueron muchas las que pronto comenzaron a consumir carbón mineral (5). Las fundiciones militares de cañones y las primeras máquinas de vapor en Almadén, Cartagena y Cádiz exigían cantidades considerables de carbón mineral. Desde 1770 hubo una verdadera demanda de combustible, que llevó a que ante la escasa producción nacional se importase carbón de Inglaterra. Betancourt, lo mismo que Jovellanos pocos años después, fue un partidario de la explotación minera en España. Pero como se sabe, la Guerra de la Independencia, en 1808, y posteriores



acontecimientos históricos hicieron que en España se retrasase la producción carbonífera, que no despegó, o salió de su infancia, hasta muy avanzado el siglo XIX, en las décadas 1860-1870 (6). La historia de la minería española es en extremo significativa de la España dual de la época contemporánea (7).

Dada la calidad de las Memorias que Betancourt enviaba a Madrid, pronto se distinguió entre todos los pensionados españoles en Francia. De ahí que se le encomendase no sólo dirigir el trabajo de sus compañeros, sino también recoger y coleccionar todos los datos sobre maquinarias e innovaciones técnicas que salían al público en París, entonces la capital científica más importante del mundo. El conde de Fernán-Núñez, que en 1788 había sustituido como embajador de España al conde de Aranda, fue un entusiasta y admirador de la labor desarrollada por Betancourt. Como refiere en su importante libro *Vida del Rey D. Carlos III,* el "caballero canario Betancourt había trabajado con gran esmero", distinguiéndose particularmente "por su habilidad y talento". Teniendo en cuenta que "ha enviado una de las más perfectas de cuantas máquinas pueden imaginarse en toda clase, y conociendo ya por experiencia que las más veces, después de gastar mucho el Rey, estos envíos se almagacenan, propuse se estableciese un gabinete de mecánica, de que Betancourt sería director; que en él hubiese catalogo de las máquinas para uso, que se vendiese al público, y en que se expresaría lo que costaría el dibujo o modelo de cada máquina. De este modo, cualquiera pudiera hallar allí la que le conviniese, para los adelantamientos de sus posesiones, etc... y teniendo siempre en París y Londres un sujeto que continuase a ir dando cuenta de lo nuevo que saliese, podría con poco hacerse un establecimiento muy útil al reino. De lo contrario, entrará lo gastado en el número de lo inútil, que no es poco" (8).

Palabras proféticas del ilustrado conde diplomático. Utopía científica y pobre realidad no vencida por el ideal. Betancourt regresa a España en 1791 para dirigir en Madrid el Real Gabinete de Máquinas. Cicaterías de burócratas retrasaron la apertura de tan útil Instituto, creado por Carlos III. La España de Carlos IV ya no es la de su padre. Los desengaños y las frustraciones hacen que Betancourt, en 1807, pida licencia para ir a París. En realidad su viaje era una expatriación. Cuando en 1808, al no querer permanecer en Francia, país que había destronado a los reyes españoles, entró al servicio del zar Alejandro I, Betancourt cumplía con un inexorable dictado de la historia española, que obliga a que muchos de sus mejores espíritus se vean constreñidos a buscar su desarrollo intelectual fuera de sus fronteras. Cuando, en 1824, Betancourt falleció en San Petersburgo —hoy Leningrado— se cerraba un primer



capítulo de la Ilustración en España. Cuatro años después, en 1828, fallecía en Burdeos (Francia) Goya, el cual también era un exiliado voluntario. La España de Fernando VII no podía ser verdaderamente consciente de la doble pérdida, lejos de la patria, de dos grandes figuras de su Ciencia y de su Arte. La modernización de España es una lucha desigual en la que de momento siempre pierden los que, al final, ganan el reconocimiento y la gloria imperecedera y universal de la inteligencia, la sensibilidad y la razón.

De d.n Agustin Betancourt Cavallero de Canarias, en noviembre de 1785. Paris

Memoria

sobre la purificacion del carbon de piedra, y modo de aprovechar las materias que contiene

Hay mas de un siglo que los Químicos han reconocido el aceite espeso y negro del carbon de piedra, y la comparacion les presentó los caracteres de analogia que este aceite tenia con la pez o brea, y no dudaron tampoco que pudiera reemplazarla en las artes que la usan; pero este conocimiento no habia salido de sus laboratorios. No habiendose conocido hasta entonces en Europa la escasez de los arboles de donde se saca la brea, no habia sido necesario sustituir el aceite del carbon al betun que da la leña.

Becher, famoso Quimico Aleman del ultimo siglo, fue uno de los primeros que se ocuparon en transformar este carbon en aceite y en emplearlo como la brea. En una de sus obras intitulada *La loca sabiduria y la sabia locura* (edicion de Alemania impresa en Francfort en 1683, in 12) dice asi: "En Holanda hay una especie de *Turba* y en Ynglaterra un carbon de piedra, que "no puede servir para quemar dentro de las casas ni en las fundiciones; pero yo he descubierto un medio de reducirlo à carbon "bueno que no humea ni exala ningun mal olor. He sacado una brea ó betun no solamente tan bueno como el de Suecia, sino "todavia mejor para ciertas operaciones, y ha sido del mismo modo con que los suecos sacan el suyo del pino. Yo lo he probado "en Ynglaterra sobre la madera y los cables, y se presentaron algunas muestras al Rey, quien las celebró mucho".

Otra sustitucion de igual importancia, pero mucho mas urgente, habia merecido la primera atencion. Esta fue la del carbon de piedra al de leña, sobre todo en el inmenso consumo que ocasionan toda especie de fundiciones. En todas partes los bosques y las minas tienen una cierta liason entre si; y los pueblos del Norte habiendo tenido primero que los otros los conocimientos de la metalurgia, debieron preveer desde luego que habia de llegar tiempo en que sus montes no pudiesen darles el carbon necesario para trabajar sus minas. Los carbones de tierra que la naturaleza presenta con abundancia, en todos los paises del Norte, se ofrecian por si mismos para reparar esta grande perdida. Suedenbourg, uno de sus mas sabios metalurgicos del principio de este siglo, refiere alguna parte de las primeras tentativas que se hicieron para esta sustitucion, y si no tubieron todo el exito que se deseaba, al menos dieron à conocer que para suplir el carbon de leña necesitaba alguna operacion mas.

Una semejanza exterior le ha hecho dar el nombre de *carbon*, sin tener sus qualidades, pues su modo de arder, lexos de ser vivo y seco, como el del verdadero carbon, exála por el contrario un humo negro, humedo, capaz de refriar las fundiciones y de oponerse à la separacion de los metales, de la piedra que los mineraliza; pero se puede despojarlo de estos principios tan perjudiciales para la fundicion de las minas, reducirlo à la qualidad del verdadero carbon y merecer propiamente, por este medio, una denominacion que no era sino figurada.

Despues de lo Suecos, los Yngleses fueron los primeros que se ocuparon, en este siglo, en dar al carbon de piedra las propiedades del carbon de leña, y en emplearlo para fundir sus metales; pero nobstante el misterio con que quicieron ocultar este nuevo arte, el difunto Mr. Yars, metalurgista Frances, llegó à descubrirlo en un viage que hizo expresamente para este fin, y a su vuelta à Francia construyó chimineas à la Ynglesa, y probó en ellas el carbon purificado en la fundicion de las minas del Lyonais, y habiendo sus tentativas tenido el suceso que deseaba, se continuo despues en usarlo, experimentando al mismo tiempo que resultaba una quarta parte de beneficio con esta nueba sustitucion, como se puede ver en sus viages mineralogicos.

En 1770, Mr. de Gensanne supo que en el Principado de Saarbruck trabajaban en sacar utilidad del humo graso y aceitoso que se perdia en la purificacion del carbon de piedra. Este mineralogista emprendió un viage, y vio en las fundiciones del Principe de Nassau, una fila de hornos destilatorios, continuamente ocupados en purificar el carbon para el consumo de sus hornos y en recoger el producto aceitoso de estas destilaciones.

Mr. Faujas de Saint Fond, en un viage que hizo ultimamente a Yrlanda, se introdujo en una fabrica, donde algunos artesanos inadvertidos le dieron tiempo de examinar el mecanismo de un aparato que servia para destilar el carbon de piedra, el que despues de esta operacion emplea Milord d'Wadonnal, propietario de la fabrica, para la fundicion de sus minas de hierro.

El Govierno de Francia instruido de la importancia de este trabajo, encargó a Mr. Faujas de hacer sus experimentos en Paris. En conseqüencia de esta comision hizo construir sus hornos cerca del jardin del Rey, y aunque sus primeras tentativas tubieron un buen exito, los hornos presentan à primera vista una complicacion dificil de averiguar, que seguramente si se han copiado por los de Yrlanda, están mui distantes de haber sido inventados con aquella economia y simplicidad con que los Yngleses saben executar las grandes operaciones de las artes.

Los hornos del Principe de Nassau son unos verdaderos vasos distilatorios, ò retortas, al rededor de las quales es necesario quemar mucho combustible para hacer separar de la masa del carbon sus principios aquosos, oleosos, y salinos. Los de Yrlanda al contrario, parece que se inventaron à imitacion de las carboneras de leña, pues son simples conos truncados, en los quales se amontona el carbon de piedra, que tienen una porcion de respiraderos en varios circulos de su altura, imitando perfectamente los que se abren en las carboneras, salteados, para dar paso al ayre que deve mantener el fuego. El Carbonero no se propone recoger en

su operacion los productos oleosos, y otros que se exálan en el ayre, aun que fuera tan posible y util con el carbon de madera como con el de piedra, pues el aceite negro que se levanta en la combustion de los hogares, no es otra cosa que una verdadera pez ò brea que se fixa y díseca en los caños de las chimineas. Si imaginamos una carbonera encerrada en un cono, por si misma ofrece el medio de recoger el humo, de hacerlo pasar por un intermedio frio, à fin que pueda condensarse en licor, y finalmente el de poder recogerlo. A esto se reduce el aparato de Milord d'Wadonnal.

Si para hacer bien el carbon de leña es necesario saber abrir y cerrar con inteligencia los respiraderos de las carboneras, lo mismo sucede con la direccion del fuego en estos hornos, y asi un carbonero puede ser mui a proposito para governarlos. Luego que se pone el fuego en ellos, arde una parte de los principios oleosos del carbon, al paso que la otra va à condensarse en las chimeneas ò canales destinados para refrescar el humo, sacrificando la primera con el fin de expulsar y recoger la segunda. Este modo de separar el aceite pesado del carbon de piedra por medio del fuego, no influye en nada sobre la qualidad del mismo carbon que sale del horno, pues poniendo cuidado el que conduce la operacion en abrir y cerrar à tiempo los respiraderos para avivar ò detener el progreso del fuego, no correrá riesgo de pasar del punto en que el carbon de piedra se ha convertido en verdadero carbon, ni se expondra à perder el principal fruto de su trabajo, pasando à brasa ò carbon desustanciado.

Veamos ahora de que modo se ha practicado la operacion de sacar los productos del carbon de piedra en el horno que se construyó en el jardin del Rey. La estampa primera representa todo el aparato armado y visto por la parte exterior, cuya explicacion es la siguiente:

ABCD representa el horno en que se pone el carbon de piedra para destilarlo.

EF es una caxa de madera que deve estar siempre llena de agua fria para condensar los vapores del horno, y el primer producto se saca por el torno G como luego se dirá.

HI, KL son dos camaretas que sirven para finalizar la condensacion de los vapores, cuyo ultimo producto se recoge en el barril M.

En la estampa segunda se ha representado el mismo horno cortado verticalmente, para poder comprehender mejor toda la operacion. Esta se reduce à cargar el horno ABCD por la abertura superior *a*, teniendo cuidado de dejar vacio un espacio de dos pies de altura, en la parte superior, para que los vapores puedan salir libremente por el caño *c*. El fuego se pone por la puerta B, y como la masa de carbon necesita un cierto tiempo para arder, se tiene abierta la puerta *f* del cenizero *d e*, y todos los respiraderos de los lados, a fin de que el ayre pueda entrar y salir con libertad. Quando el fuego haya llegado à la altura de los primeros respiraderos, se tapan estos, y se cierra enteramente la puerta *B*, y casi del todo la boca *f*. A medida que el fuego sube, à una orden de respiraderos, se ban tapando hasta que haya llegado à los ultimos: entonces se cierra totalmente el horno, y aunque el ayre no puede entrar en él, le queda siempre bastante calor para concluir la expulcion de la pez ò brea.

El vapor ò humo que sale del horno, se dirige por el caño *c g* y entra en la camareta *h h*, donde se hace la primera condensacion, por la frialdad que causa la caxa de madera EF, que se debe tener siempre llena de agua fria. El exeso de vapor que no ha podido condensarse en este primer recipiente ò camareta, refluye por el tubo *i k*, y entra en la segunda HI, donde continua la condensacion, y el producto que resulta pasa por el caño *l m* al tonel *n n*. No siendo suficiente esta segunda camareta HI para la total condensacion de los vapores, se les ha dado otra salida por el caño *o* que pasa del interior al exterior, como se demuestra en la estampa 1.ª NPQRS. Condensandose los vapores que circulan en los caños exteriores al tiempo que los recorre, sucede que se junta la brea en los angulos inferiores PS (est. 1.ª), y para que no los cierre se ha hecho otro tubo Q, que juntando dos angulos facilita la salida de la brea, la qual pasa por el caño *r s* (est. 2ª), y se recoge en el tonel *t t*. En la parte opuesta están otros dos angulos unidos del mismo modo, para el propio fin, y el producto càe en el tonel *p p*.

El vapor que no ha podido condensarse en el serpentin, que tiene exteriormente la camareta, entra de nuevo dentro de ella, por el extremo V, y pasando por el caño *z z* se introduce en la tercera camareta LK, en donde despues de haber permanecido algun tiempo, la corta porcion de brea que puede dejar pasa por el caño 1,2, al quarto tonel M, y finalmente el ayre inflamable, despojado de todas las materias oleosas, sale por el caño TVX y se disipa en la admosfera.

Esa operacion dura cinco ò seis dias, segun la capacidad del horno, y el tiempo que la masa de carbon necesita para su completa distilacion la que estando enteramente concluida, se saca la brea de la primera camareta por el torno G (est. 1.ª) que ha estado cerrado durante la operacion, como las puertas Z,Z (est.ª 1ª y 2ª) y se junta con todos los productos, recogidos en los toneles, los quales contienen: 1.° una brea liquida, pesada y espesa, 2.° un aceite claro y ligero, y 3.° un agua mezclada de alkali volatil.

Para separar los productos ligeros de la brea se pone todo à cocer en un caldero de hierro, hasta darle el punto de consistencia necesario, y si se quieren recoger el aceite ligero, es preciso cocer estos productos en un vaso distilatorio. El alkali volatil, es en tan corta cantidad que no merece el trabajo de recogerlo.

Despues de haber descrito el modo de obrar de este aparato nos ha parecido necesario advertir los defectos que tiene. 1º. La reja del horno siendo tan grande como su base interior, y calentandose con el fuego, se dobla con el peso del carbon, como se ha visto en las experiencias hechas en el jardin del Rey. 2º. Admitiendo una gran cantidad de ayre, por su misma desproporcion, hace que el carbon se encienda y se consuma, antes de darle lugar à despojarse de sus productos. 3º. La figura interior del horno, no siendo la misma que la de la llama, sucede que todo el carbon que toca la mayor circunferencia de su base, no recibe el mismo grado de calor que el del centro, de donde nace la desigualdad del carbon que se saca, y la dificultad de dirigir el fuego. 4º. El tener siempre

llena de agua la caxa de madera, ocasiona unos gastos continuos, y la frialdad que causa en la primera camareta, no siendo mas que por una sola superficie, el calor pasa à las otras è impide la mayor parte de la condensacion. 5º. Una multitud de caños, dificiles de ajustar y corbar, aumenta los gastos y la dificultad de la construccion. 6º. Las varias camaretas, hechas de ladrillo ò yeso, absorven y dexan pasar al exterior una porcion de los productos, como se ha visto en el jardin del Rey. Finalmente, un aparato tan complicado, dispendioso y sugeto à continuas reparaciones, no se puede confiar si no à personas mui inteligentes que siempre son dificiles de encontrar.

Estas varias objeciones nos han dado motivo para idear otro aparato mas sencillo, en que evitando todos estos defectos, se haga la separacion de las materias con mas facilidad. En la estampa tercera se demuestran las mutaciones que hemos juzgado necesarias.

1.° En lugar de dar al horno interiormente la figura de un paraboloide, nos ha parecido mejor hacerla cilindrica, terminada por dos segmentos de esfera; (como se ve en *a b c d* est. 3.ª) y no dandole à la reja mas que un tercio de la base del horno, la corriente de ayre es mas proporcionada à la cantidad que necesita, los hierros de que se forma no están expuestos à doblarse con el peso del carbon, y el calor es mas uniforme.

2.° La bobeda ABC deve formar un cuerpo con el horno, al qual se carga por la puerta D, y la chiminea B se cierra durante la operacion, y se abre al tiempo de sacar el carbon para facilitar la salida de los vapores que pueden incomodar.

3.° En lugar de las tres camaretas y de la multitud de tubos puestos en varias direcciones, y dificiles de ajustar, hemos sustituído un solo caño, hecho de tablas ZZFEGHK, cuyos angulos HLMN, OPQRE son obtusos, y los otros opuestos GSTV, FIXYZ agudos, por cuyo medio todos los vapores que circulan en su interior, tocando una porcion de superficies, continuamente enfriadas por el ayre exterior, se condensan facilmente y bajan por los caños *a b c d*, al receptaculo comun *g h, o o*, que deve estar lleno de agua, hasta la llave *m*. Los caños *a b c d*, han de bajar hasta la mitad de la altura del agua, a fin de que la brea condensada caiga al fondo del receptaculo, al paso que los vapores, hallando un impedimento en la superficie de la misma agua, pueden subir y continuar recorriendo lo restante del tubo, hasta que el ayre inflamable que no puede condensarse salga por el extemo K. Debajo de la llave *m*, se pondrá un barril *q r*, para recibir el aceite ligero que sobrenadará durante la operacion, y en medio del receptaculo se pondrá un tubo de vidrio *s t*, que comunicará al interior, para poder conocer la altura de la brea que habrá caido, y quando es tiempo de sacarlo por la otra llabe *n*. Por este medio sale de una vez separada la brea, el aceite y el alkali volatil, el qual queda disuelto en el agua.

A todas estas ventajas se añade la de poderse poner otro horno frente del extremo K para repetir la operacion, mientras se descarga y apronta el primero.

NOTAS

1 Antonio Rumeu de Armas, *Ciencia y Tecnología en la España Ilustrada. La Escuela de Caminos y Canales*, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, Ediciones Turner, Madrid, 1980. Alekséi Bogoliúbov, *Un héroe español del progreso: Agustín de Betancourt*. Prólogo de Julio Caro Baroja. Epílogo de J. A. García-Diego, Seminarios y Ediciones, Madrid, 1973. Víctor Navarro Brotons, artículo sobre Betancourt en el *Diccionario Histórico de la Ciencia Moderna en España*, volúmen I (A.L.) Ediciones Península. Barcelona, 1983.

2 A. Rumeu de Armas, *Op. Cit.*, pág. 37

3 A. Rumeu de Armas, *Op. Cit.*, pág. 32, nota 20. Es una carta de 16-VIII-1780 a sus padres, les informa: "Presenta mis primeras y únicas pinturas hasta ahora en la Academia de San Fernando, donde estuvieron quince días expuestas al público, con varias de otros; y me aseguró mi maestro Maella que le costó trabajo persuadir a muchos que yo las había hecho".

4 Sebastián Coll Martín, *La minería del carbón* (1770-1835), en *La Economía Española al final del Antiguo Régimen, II Manufacturas*. Edición e introducción de Pedro Tedde, Alianza Universidad, Textos. Madrid, 1982, pág. 258.

5 Pedro de Novo y Fernández Chicharro y Manuel Ortega y Gasset, *La Minería Española*, en *Breve Historia de la Ingeniería Española*, II Congreso de Ingeniería, Editorial Dossat, Madrid, 1950, pág. 146.

6 Sebastián Coll Martín y Carles Sudrià y Triay, *El carbón en España (1770-1961). Una historia económica*, Turner, Madrid 1987.

7 Luis G. San Miguel, *De la sociedad aristocrática a la sociedad industrial en la España del siglo XIX*, "Cuadernos para el Diálogo". Madrid, 1973.

8 Conde de Fernán-Nuñez, *Vida de Carlos III*. Edición de A. Morel-Fatio y A. Paz y Melia, prólogo de Juan Valera, Madrid, 1898, Edic. facsímil, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1988, págs. 27 y 28.

ESTE NÚMERO EXTRAORDINARIO DE LA REVISTA DE ARTE
FRAGMENTOS
DEDICADO AL ARTE EN LA ÉPOCA DE
CARLOS III
SE ACABÓ DE IMPRIMIR EL 24 DE JUNIO DE 1988,
EN
TÉCNICAS GRÁFICAS FORMA, S. A.,
DE MADRID

Índice

África Martínez Medina: La vivienda nobiliaria en el Madrid de Carlos III [5] *María Luisa Tárraga:* Algunos aspectos de la escultura cortesana en el reinado de Carlos III [15] *Santiago Sebastián López:* Carlos III y las pinturas sobre el mestizaje americano [25] *J. J. Martín González:* Problemática del retablo bajo Carlos III [33] *Juan José Luna:* Obras inéditas de Mariano Salvador Maella y otras consideraciones [45] *José Manuel Cruz Valdovinos:* La platería madrileña bajo Carlos III [57] *José Miguel Morales Folguera:* Ilustración y arquitectura en Luisiana [71] *Juan Antonio Calatrava Escobar:* El descubrimiento de Pompeya y Herculano y sus repercusiones en la cultura ilustrada [81] *Francisco José León Tello:* Ilustración y academicismo en la teoría de la pintura de Mayans [95] *Aurora Rabanal Yus:* El reinado de Carlos III en la arquitectura de las Reales Fundiciones españolas [103] *Alfonso Rodríguez G. de Ceballos:* La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El neoclasicismo español y las ideas jansenistas [115] *Victoria Soto Caba:* Los catafalcos de Carlos III: Entre la influencia neoclásica y la herencia del barroco [129] *Wifredo Rincón García:* Iconografía de la Real y Distinguida Orden de Carlos III [145] *Esperanza Guillén:* Arquitectura periférica en la época de Carlos III: El Consejo de Castilla, la Academia de San Fernando y el Arzobispado de Granada [163] *Inmaculada Vidal Bernabé:* Fuentes públicas monumentales del Alicante dieciochesco [177] *Carlos Sambricio y Maira Herrero:* Las intervenciones de Juan de Villanueva en el Real Sitio de El Escorial [189] *Pedro Moleón Gavilanes:* Don Juan de Villanueva y el canal del Gran Priorato de San Juan [207] *Virginia Tovar Martín:* Consideración al valor de lo "rústico" en los Sitios Reales (reinado de Carlos III) [219] *María Merced Virginia Sanz:* Teoría y estética del templo neoclásico [233] *Carlos Saguar Quer:* Carlos III y el restablecimiento de los cementerios fuera del poblado [241] *Jesús Urrea:* Un monumento para el rey [261] *Luis Cervera Vera:* La arquitectura funcional de Sabatini en la Real Casa Aduana madrileña [269] *Antonio Bonet Correa:* Un manuscrito inédito de Agustín de Betancourt sobre la purificación del carbón [279]

