

LA REORGANIZACION BORBONICA

LOS PALACIOS DE LOS BORBONES

LA GRANJA. — La primera gran empresa arquitectónica de la dinastía borbónica en España fué el palacio de San Ildefonso, cerca de Segovia. La Granja fué edificada entre 1719 y 1739. En ninguna otra parte puede verse tan claramente la transición de los Hapsburgos a los Borbones, de lo español a lo francés y de lo francés al gusto italiano.

El núcleo de La Granja está constituido por un claustro del siglo XVI, parte de una hospedería o casa de descanso, adquirida por Felipe V para su veraneo. Teodoro Ardemans recibió la orden de remodelarla, con una capilla y residencia para los capellanes, en 1719. La obra se comenzó en abril de 1721. En 1723, el palacio y la capilla estaban preparados para la bendición y consagración ¹⁶⁹.

El esquema del tradicional Alcázar de Ardemans es aún visible en las torres de los cuatro ángulos, que aparecen sobre el plano (fig. 260) y en la silueta, como en el palacio de El Pardo o en el Alcázar de Toledo, ambos diseñados durante el reinado del emperador Carlos I. Según Ponz ²³, Ardemans modeló la capilla siguiendo el modelo de la iglesia de Alpajes, en Aranjuez (proyectada por Cristóbal Rodríguez de Jarama, parcialmente edificada entre 1681 y 1690; terminada en 1702-1705). También se dispuso vivienda para dos capellanes. La presente fachada con torres, dominando la avenida al palacio por el oeste, es una adición a la traza más simple original de Ardemans; probablemente pertenece a la siguiente etapa de la campaña (1727-1734).

El parque y jardines son los únicos proyectos del esquema total que de algún modo evocan el modelo de Versalles y constituyen la única parte de La Granja que ha de atribuirse a proyectistas franceses: René Carlier († 1722), en la dirección, y E. Boutelou, en la ejecución, siendo también franceses los escultores que labraron las fuentes principales. Estos artistas han de considerarse como supervivientes de la corte francesa que Felipe V introdujo en España, la cual se desintegró después de la muerte de su primera esposa, la reina María Luisa de Saboya, en 1714. La construcción de La Granja coincide con el segundo matrimonio de Felipe V con Isabel Farnesio de Parma. Su dominio sobre el melancólico rey introduce una corte italiana en Madrid y La Granja. La real construcción se prosiguió desde entonces bajo la dirección italiana.

Entre 1727 y 1734, una ampliación del modesto "Alcázar" de Ardemans fué construída según los diseños de dos discípulos romanos de Carlo Maratta: Andrea Procaccini (1671-1734) y Sempronio Subisati (c. 1680-1758). Procaccini ⁶ fué llamado al servicio de Felipe V, en 1720, y Subisati, en 1721. Los dos patios, de norte y sur, del edificio, han sido atribuídos a estos arquitectos italianos, como también las alas del extremo o fachada del jardín, en el lado este.

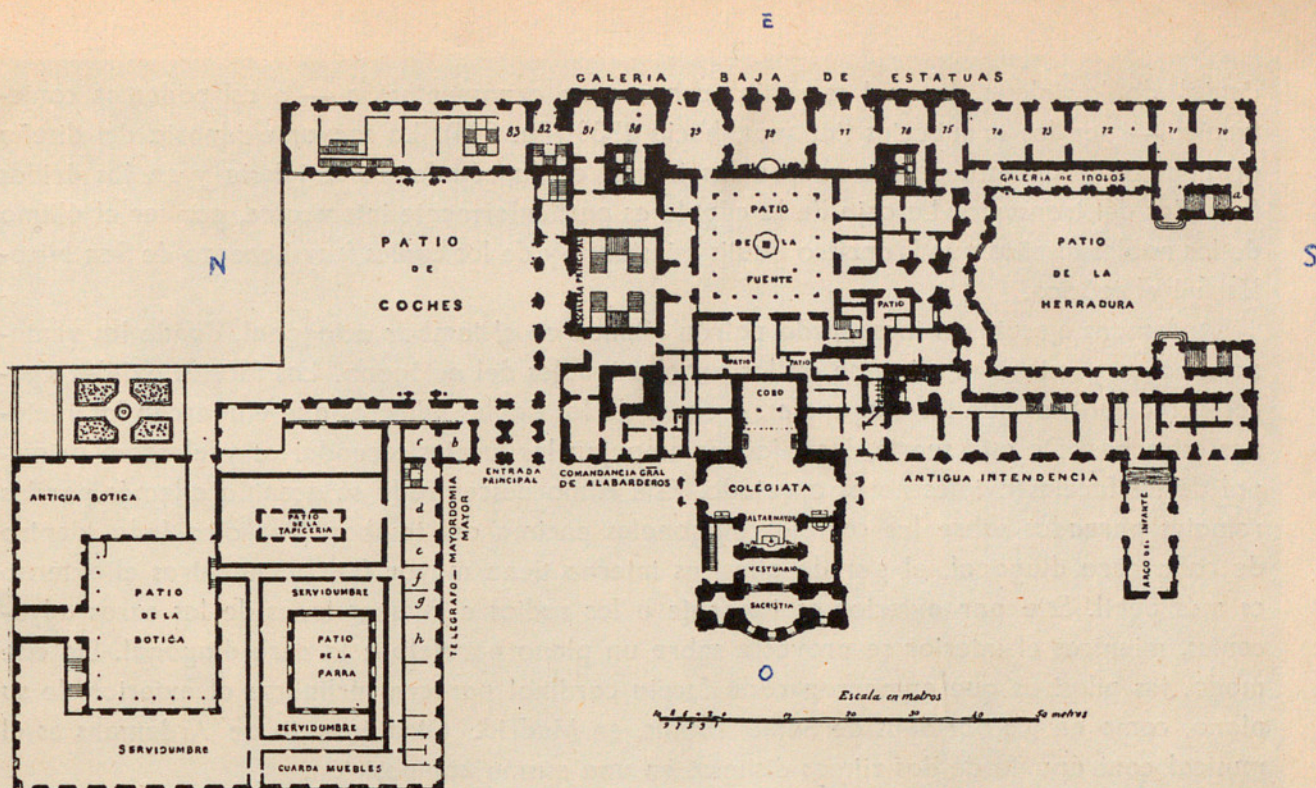


Fig. 260. — PLANTA BAJA DEL PALACIO DE LA GRANJA. Según Breñosa y Castellarnau.

En 1736, Sacchetti edificó la porción central de esta fachada, siguiendo trazas de Juvara. La avenida del lado oeste del palacio, entre fachadas paralelas de cuarteles y caballerizas, está construída en el estilo de la década de 1730, que recuerda la manera de Pedro de Ribera. Aunque estos edificios se atribuyen comúnmente a la década siguiente a 1760, Santos Martín Sedeño ¹⁷⁷ manifiesta que los cuarteles fueron edificados en 1740, a expensas de la ciudad de Segovia, y que las caballerizas fueron pagadas en 1742 por Isabel Farnesio. Hacia 1780, Sabatini intervino en la remodelación de la fachada occidental de la Colegiata ²⁹. Ponz, con todo, quien estuvo mucho más cerca de los acontecimientos, dice que esta fachada no fué alterada o remodelada desde su primer estado ²³.

En resumen, la tradición española aparece sólo en el básico Alcázar remodelado de Ardemans y en los edificios paralelos de cuarteles y caballerizas, con sus alegres chapiteles y pintadas fachadas, que recuerdan vivamente el estilo de Ribera. Los jardines y fuentes son franceses. Las alas, los patios norte y sur y la fachada del jardín son italianos. De este modo, el núcleo es español, el parque en que aparece es francés y las superficies son italianas.

El núcleo español es mejor visto por el lado oeste y en planta (fig. 260). Las torres del Alcázar de Ardemans todavía elevan sus agujas de cóncavos perfiles en el lado oeste; pero las torres altas y agujas fueron derribadas hasta el nivel de la cubierta hacia 1730-1740, para asegurar la deseada horizontalidad de la fachada oriental de Juvara. Los muñones de esas torres aún se evidencian, dando al parque y desde los patios norte y sur. En su forma original, este diseño con torres de Ardemans debía recordar a El Escorial, el cual ofrece igualmente al visitante una vista del santuario de la iglesia, flanqueado por las torres del palacio en las esquinas de la parrilla.

Probablemente, las trazas de Ardemans presentaban también una desnuda fachada occi-

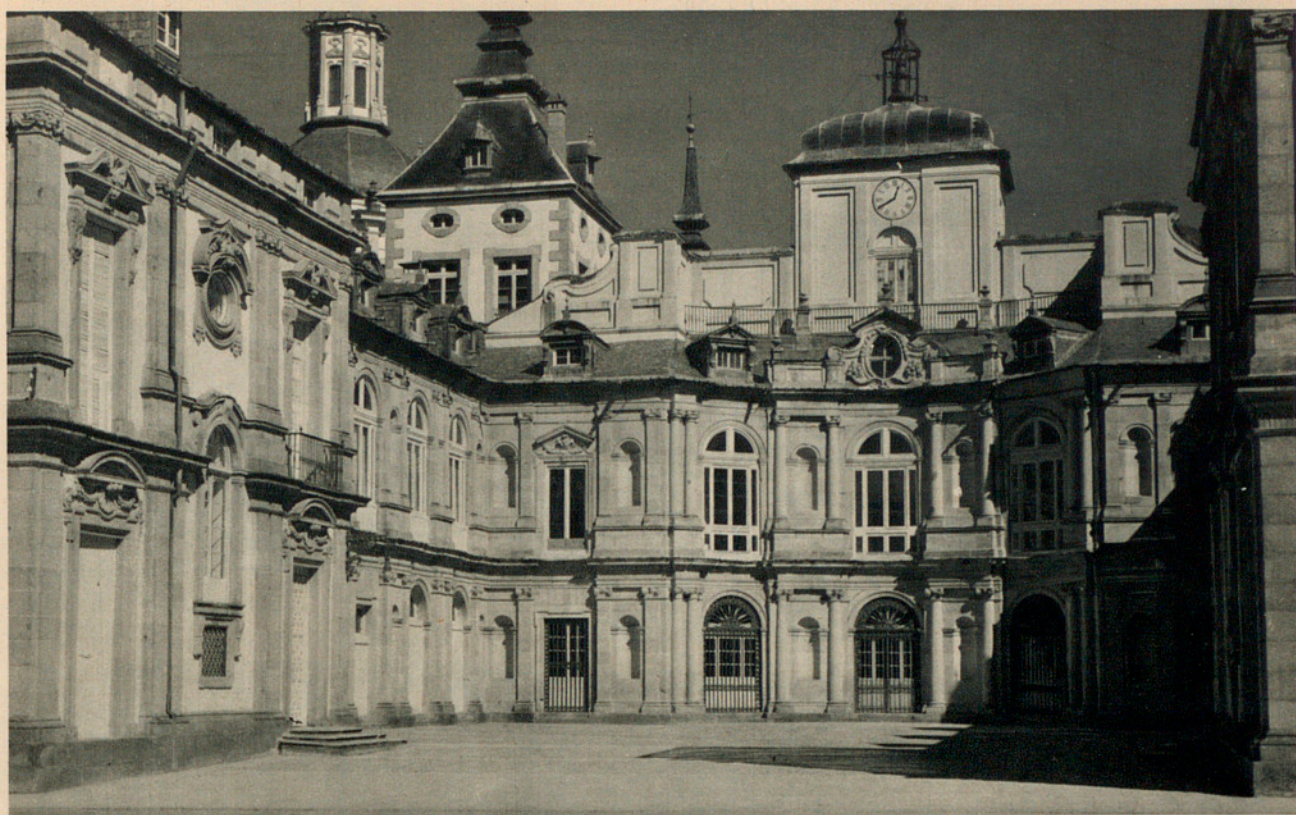
dental de la iglesia, la cual se rehizo con mayor ornamentación — o así podemos conjeturarlo — por los arquitectos italianos, hacia 1730 (fig. 264). La mayor evidencia del diseño original de Ardemans permanece en las torres, en la cúpula de la iglesia y en las áridas fachadas del transepto. La caja de la cúpula es particularmente interesante, por ser el último de los nobles diseños que Francisco Bautista instauró y de los cuales fray Lorenzo de San Nicolás fué el teórico.

Ardemans ejecutó un inesperado patrón rítmico en el tambor octogonal, donde las ventanas anchas y estrechas alternan en los paneles iguales del octógono. Las facetas axiales aparecen más anchas que las diagonales, a causa de las dobles pilastras que enmarcan las ventanas estrechas. De esta suerte, las pilastras empujan las facetas secundarias y el ritmo principal de las facetas axiales no es apretado. Este ritmo descentrado se acentúa además por los remates pareados sobre las cornisas diagonales encima del tambor. Por otro lado, dentro de cada cara diagonal, el par de pilastras interno tiene mayor fuerza, mientras el externo es más débil. Este par exterior es tangente a los radios e intersecciones de las caras adyacentes, mientras el interior se proyecta sobre un plano paralelo a la cara diagonal. De este modo, las pilastras que enmarcan cada faceta cardinal parecen inclinarse al exterior de su plano, como en las portadas de Santo Tomás, en Madrid. Otro invento de Ardemans es el musical contrapunto de dos ritmos distintos en una misma composición.

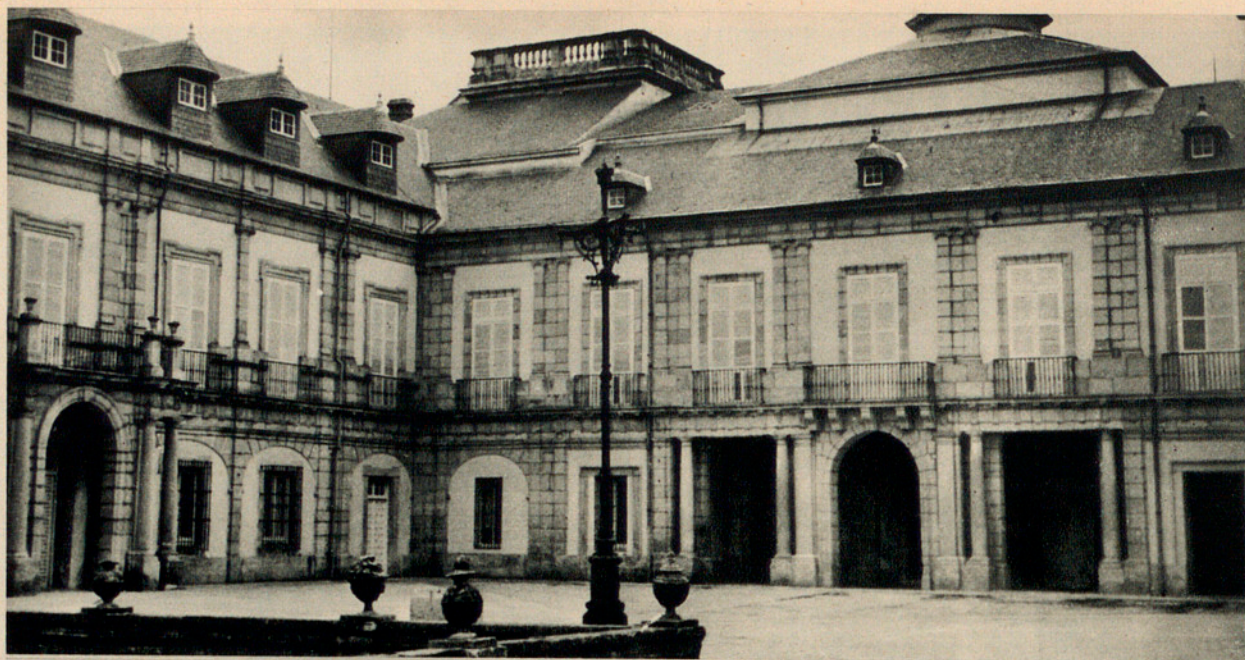
Esta tendencia al complicado esquema rítmico fué continuada por los diseñadores italianos que completaron La Granja, tras la muerte de Ardemans, en 1726. Tales ritmos se elaboran, como comprometiendo la unidad de las superficies. Por esto, Llaguno concedió a La Granja muy pocas alabanzas, caracterizándola como “un conjunto de añadiduras” ²¹. Calzada ⁴, que ordinariamente se muestra más afirmativo, desecha la obra como “mala traducción del francés de Versalles”.

La interacción de diversos temas aparece más marcada en la combinación de dobles y opuestos *cours d'honneur* con el cuadrangular plan del Alcázar de Ardemans. En los lados norte y sur, los italianos construyeron cuatro alas para abarcar los dos patios. El del lado sur sirvió originariamente como principal acceso desde Valsaín. El patio norte es la entrada de carruajes (la inmensa caja de la escalera es una construcción del reinado de Fernando VII, en estilo neoclásico). La fachada occidental, con su cúpula y cuatro torres, cierra un eje de simetría desde la entrada de Segovia a la cúpula de la Colegiata, entre las líneas paralelas de cuarteles y caballerizas. El espacio se abre afuera sobre un gran triángulo equilátero con su base paralela a la fachada de la Colegiata (fig. 258). Un hondo patio rectangular cierra el espacio axial, que concluye en las formas intensamente energéticas del ábside de la Colegiata y sus torres ²⁰. Con acierto relaciona Chueca este diseño con el esquema, de 1753, para la rue Royale de París, debido a Gabriel Fils ¹⁷, donde el visitante, después de penetrar en la rue Royale, desemboca en un ancho triángulo de espacio dirigido a la Magdalena.

En La Granja, la fachada de la Colegiata (fig. 264) es el polo axial. Consiste en un alzado de cinco huecos, de curvatura convexa en la tríada central. El orden colosal soporta un ático, desde el cual se alzan las torres. El prototipo, en última instancia, es el alzado absidial de San Pedro, por Miguel Ángel, y el modelo inmediato probablemente se halla en la Liebfrauenkirche (1696-1707), de Salzburg, diseñada por J. D. Fischer von Erlach ¹⁷⁴, y publicada en su *Entwurf* de 1721. Al norte y sur de la fachada de la Colegiata, bajo alas de dos pisos y cuatro vanos cada una alivian las severas torres del Alcázar, saliendo afuera, como si guar-



Figs. 261 y 262.—LA GRANJA: PATIO DE LA HERRADURA; HABITACIONES REALES Y PATIO DE COCHES.



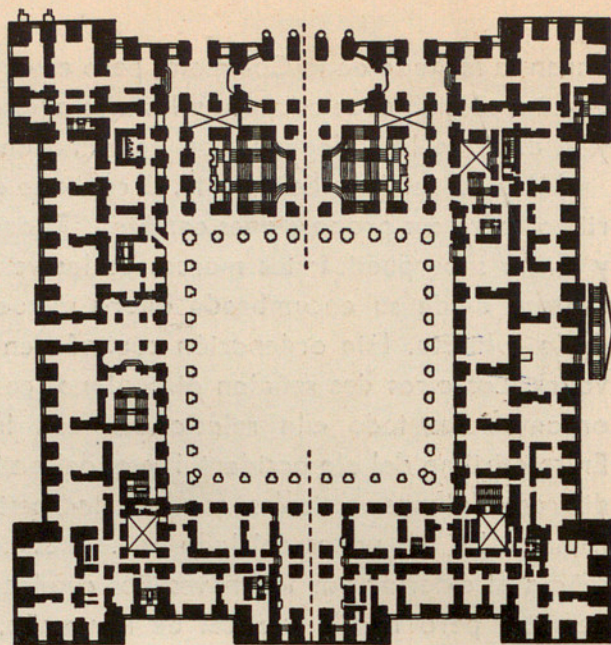
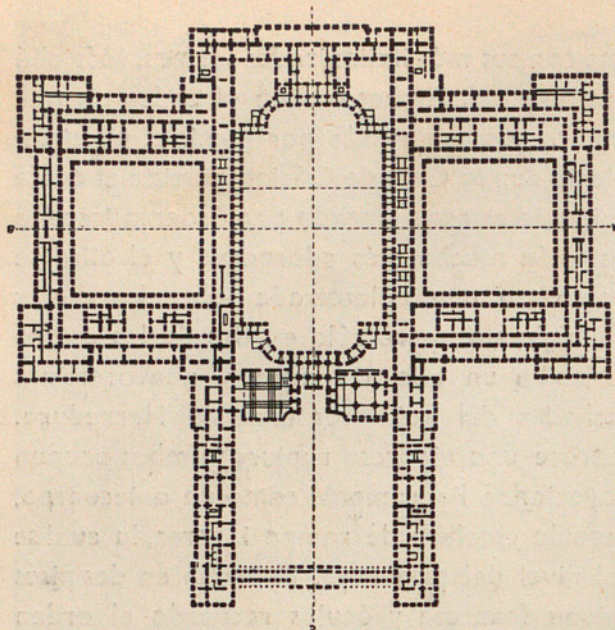
Figs. 263 y 264.—LA GRANJA: PATIO DE COCHES Y CABECERA DE LA COLEGIATA.

darán la fachada de la Colegiata, pero en contraste con sus más italianizadas formas. Más allá de estas alas bajas se eslabonan las más altas alas norte y sur. Ambas repiten el orden gigante y el ático de la Colegiata, con un ritmo de dobles vanos, registrado por géminas pilastras.

Más allá del Arco del Infante, el cual une el palacio con la Casa de Oficios, persiste el doble ritmo; pero sus proporciones cambian. El orden gigante es reemplazado por órdenes toscano y jónico superpuestos; los marcos de las ventanas están mucho más adornados y el ático se contrae desde su encumbrada altura miguelangelesca a una balaustrada sobre los aleros de la cubierta. Esta ordenación continúa en la fachada sur; pero sólo en dos de los cuatro vanos. Los otros dos señalan otro plano, como también un nuevo *tempo* y nuevos temas ornamentales, todo ello relacionado con las fachadas del patio sur o de la Herradura. Entre el ritmo del ala occidental y el del patio aparece una vigorosa ruptura: ambos ocupan diferentes planos verticales, con la mitad oeste proyectando ligeramente como un antecuerpo, frente a los dos vanos del lado este. Éstas albergan la escalera de rampa inversa, la cual se señala al exterior por los travesaños cuadrados al nivel del piso bajo. El orden en dos pisos persiste; pero la fila vertical de travesaño, ventana francesa y óculus recuerda el orden gigante por su invasión del entablamento entre los pisos. Las crujías de la escalera se parecen mucho a los alzados de Jakob Prandtauer en Melk (después de 1701), en Austria.

Dentro del patio de la Herradura (fig. 261), las superficies cambian en *tempo* y proporción, para obtener un notable efecto de fausto interior. Verdaderamente, el patio es igual que una sala de baile al aire libre, con muros ricamente decorados. Sus ritmos son triádicos, en los pabellones de la escalera, en las fachadas laterales y en la cóncava entrada principal donde el ritmo de los vanos compone una tríada dentro de otra, en el esquema: a, b-b-b, a. Cada uno de los vanos, además, es una tríada subordinada formada por el eje de la puerta flanqueado por columnas pareadas, con nichos entre ellas. La línea de la cubierta y torre del reloj son adiciones en el estilo de Juan de Villanueva, las cuales delatan una comprensión afín de la compleja polifonía que gobierna estas fachadas del patio donde el gran cantante Farinelli fué el favorito hacia 1737 y donde la música de Doménico Scarlatti constituyó el principal esparcimiento. La Granja fué la residencia estival de Scarlatti, desde 1733 hasta la muerte de Felipe V en 1749: estas fachadas fueron con seguridad diseñadas con el armónico estilo del compositor sonando en los oídos de los arquitectos. Dando vuelta a la esquina sudeste del patio de la Herradura, retornamos brevemente al ritmo por dobles vanos, en el muro de fondo del ala sudeste, donde el pabellón de la escalera enfrenta su doble cruz a través de la larga fachada del jardín. El ritmo cambia otra vez de grupos diádicos a triádicos. La porción central de tres ternos de orden gigante fué proyectada por Juvara y construída por Sacchetti en 1736 (fig. 259). Esta tríada forma la unidad central de alas y centro; pero sus unidades de antecuerpos de columnas y alas de pilastras, se separan mediante dobles vanos, que a su vez están separados por pilastras pareadas. El ritmo central de Juvara es por esto: a-a-a-b: b-c-c-c-b: b-a-a-a. Además, cada ala es un terno de tríadas, separadas centralmente y terminadas por pilastras pareadas en dos pisos. Las tríadas terminales son divididas por fuertes medias columnas. Los intervalos centrales están marcados por pilastras pareadas en el característico juego de formas duplicadas y triplicadas que aparece a lo largo de todo el palacio.

Dando la vuelta a la esquina noreste, el espectador que de nuevo comience a "oír" la excepcionalmente rítmica estructura de La Granja, encontrará una nueva tríada en el muro



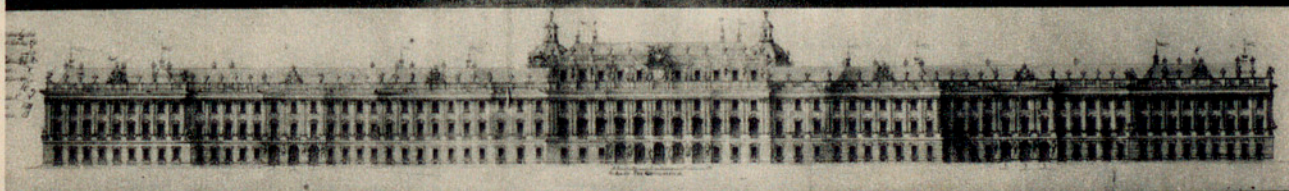
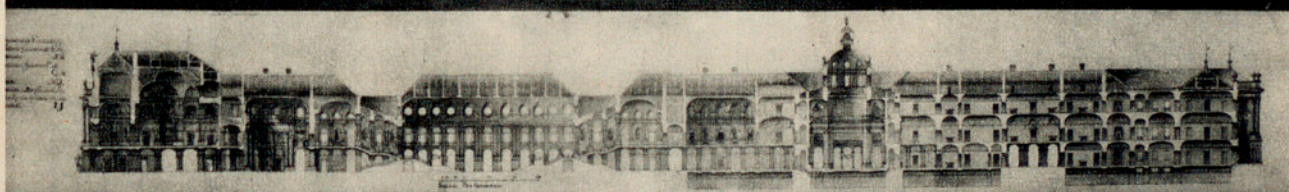
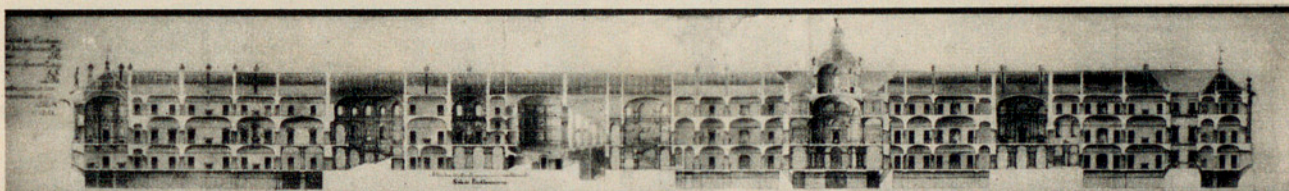
Figs. 265 y 266. — PLANOS DEL PALACIO REAL DE MADRID, por Juvara y Sachetti.

de fondo del ala este (fig. 262); tríada cuyos elementos finales están proporcionados y dispuestos para sugerir pilastras pareadas enmarcando pequeños nichos similares a ventanas. Pero el eje de simetría es lo bastante insistente para evocar parejas en cada sitio de su vigoroso acento.

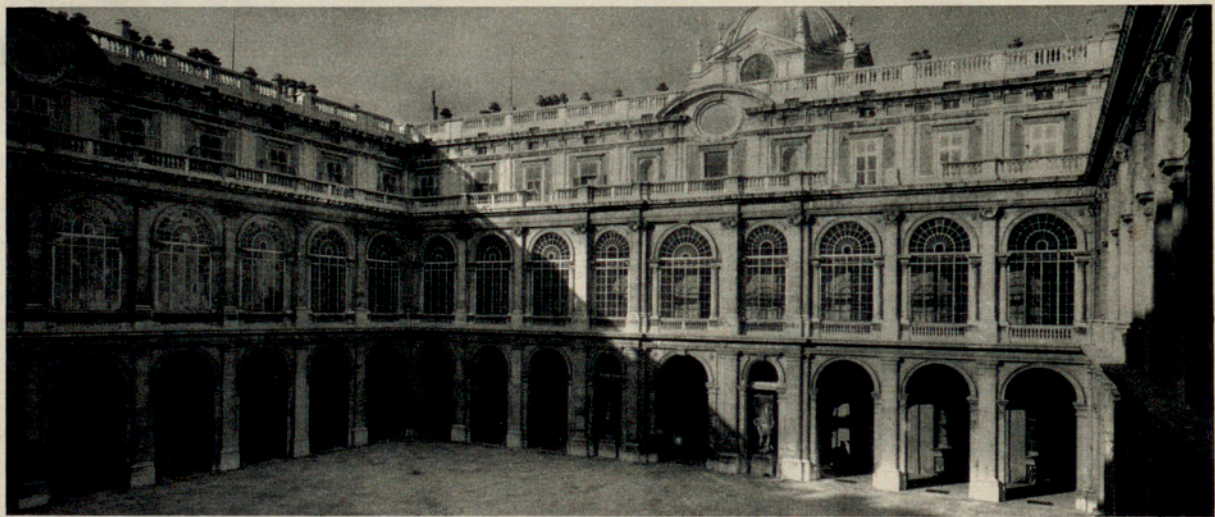
En el patio de los Coches (fig. 263) se despliega un sistema español inesperadamente severo y austero. Moviendo en el patio dobles separados por pilastras géminas, dóricas abajo, jónicas encima, marcan la primera dos compases. El siguiente vano es una entrada, marcada por un pórtico dórico. Más allá de éste viene un doble vano, con géminas pilastras y un simple vano en la esquina. En el alzado sur, vanos pareados flanquean una tripartita logia en unidad triádica con separaciones de pilastras pareadas. El ático continúa la frase en la fachada del jardín, y en las fachadas finales de la Herradura, en un ritmo superior unificante de compás de tres tiempos. De los interiores poco puede ahora decirse, por haber sido destruidas por repetidos incendios.

EL PALACIO REAL DE MADRID. — El Palacio de Madrid se alza en el lugar de una fortaleza morisca. Su planta repite el tradicional cuadrángulo hueco de las ciudadelas reales españolas, como el Alcázar edificado para Carlos I en Toledo. Sus fachadas siguen un diseño establecido por Bernini para el Louvre en 1665. Muchos detalles son franceses: la portada principal tiene un carácter apagado bien diferente de los estridentes portales de la tradición hispánica. El piso ático sobre el portal principal, tal cual el ático de Juvara, en La Granja, se parece a las mansardas de las construcciones francesas del XVII. Las torres latentes de los ángulos parecen antecuerpos franceses en el alzado ¹⁷¹. Esta arquitectura refleja así y recapitula el carácter de la monarquía española por su emplazamiento morisco, su planta del XVI y sus fachadas de barroco francoitaliano. Chueca le ha llamado "el calcáreo y blanco hueso que guarda el tuétano de España" (*Semblante de Madrid*, 1951, 67).

De todos modos, Felipe V e Isabel Farnesio desearon el edificio de otro modo, originalmente, cuando en 1735 encargaron el colosal y versallesco proyecto de Felipe Juvara (figu-



Figs. 267 y 268.—MADRID: FACHADAS ORIENTAL Y SEPTENTRIONAL DEL PALACIO REAL. SECCIONES Y ALZADO DEL PRIMITIVO PROYECTO DEL PALACIO REAL, POR JUVARA (MUSEO MUNICIPAL, MADRID).



Figs. 269 y 270.—MADRID: FACHADA MERIDIONAL Y PATIO CENTRAL DEL PALACIO REAL.

ra 265), que debía haberse erigido en los altos de Leganitos, fuera de Madrid y aislado de la ciudad. Los dibujos y el modelo para este proyecto muestran un palacio mayor y más ambicioso que Versalles. Por cada lado, tanto de largo como de ancho, debía de tener unos 1.600 pies de fachada. En Versalles, un patio se abre al este; alas sobresalen a los lados norte y sur, y el patio se cierra al oeste para formar la principal fachada del jardín ¹⁷¹. Juvara amplificó y multiplicó estos elementos con patios enteramente encerrados. A cada una de las fachadas de Mansard corresponde un patio total de Juvara. Por esto, las alas norte-sur de Versalles se expanden para formar tres gigantescos patios. La entrada al patio de Versalles fué igualmente completada como atrio por Juvara y embellecida mediante edificios simétricos de planta central, para capilla del palacio y biblioteca ²⁸.

Juvara también tradujo muchos elementos del rechazado diseño de Bernini, en 1665, para el Louvre de París. Las fachadas exteriores aparecen sobre un piso bajo horizontalmente corrido. Este pedestal soporta órdenes gigantes que enmarcan dos pisos de ventanas, bajo estatuas que corresponden cada una a una columna de la fachada. Otro rasgo del diseño de Bernini para el Louvre reaparece en la planta de Juvara. Gran número de patios secundarios dan luz y aire al macizo bloque.

En el proyecto de Madrid, dieciséis patios de este tipo airean las alas. El plan resulta por ello extraordinariamente poroso: las interminables fachadas se alargan con densas y homogéneas membranas sobre una estructura celular más diversa. El rítmico espaciamiento de los vanos, diferente de la variación de Bernini por grupos de vanos entre órdenes gigantes, es enteramente uniforme, salvo en la fachada del jardín, donde un módulo más angosto, flanqueando el pabellón central, eleva el número de vanos de este frente a 79 de los 69 de la fachada principal. Ponz ²³, que vió el modelo de madera de este diseño, lo describió como correspondiente a "un estilo grandioso general, pero algo pesado, y no tan igual y correcto como desearían los que tienen formadas ideas sencillas y puras de la elegancia del arte". Juvara murió en 1735, antes de dar comienzo a la obra, pero después de haber recomendado al monarca, para sucesor suyo, al arquitecto J. B. Sacchetti, que había sido su discípulo y seguidor en Turín.

Sacchetti — o, como se firmó: Saqueti, en España — llegó a Madrid en 1736. Su primera obra fué construir la fachada central del jardín, en La Granja, sobre las trazas de Juvara, y en 1738 facilitó los primeros planos para un palacio real en el emplazamiento del destruido Alcázar. Estos planos (fig. 266), aunque sólo cubren una cuarta parte de la extensión superficial señalada por el diseño de Juvara, levantan seis o siete pisos, en vez de los tres de Juvara. Además, las paredes maestras, los profundos cimientos y los requerimientos del lugar necesitaron enormes gastos de tiempo y dinero, de modo que el edificio de Sacchetti (figura 267), aparentemente menos inmenso, probablemente fué de coste superior al de Juvara con todas sus pretensiones.

No obstante, Sacchetti permaneció leal a los principios del diseño de Juvara, especialmente en lo relativo a los aspectos berninescos. Juvara había multiplicado y transformado el proyecto final para el Louvre; Sacchetti volvió a la primera concepción de Bernini de un gran patio único. Pero en lugar de la anticuada sucesión de cámaras en hilera, de Bernini, las cuales quedaban detrás de corredores con arcos dando al patio, Sacchetti desarrolló dobles hileras de cámaras separadas por corredores centrales de servicio, como en amplias partes del esquema de Juvara. Del plan de este arquitecto adaptó asimismo la tremenda doble esca-

lera, que ocupaba todo un lado entre el patio principal y el del lado izquierdo. Dibujos — atribuidos a Ventura Rodríguez sin razón — conservados en el Museo Municipal (figura 268) ilustran ese grandioso diseño ¹⁹⁶. En una versión, las escaleras se alzaron bajo bóvedas de cañón inclinadas, que daban a la vasta cámara de entrada. En el segundo rellano, en cada uno de los tramos opuestos, rampas laterales retrocediendo mantenían el tránsito hacia abajo por los dos lados. En otro dibujo, rampas principales opuestas ascendían hasta un rellano común intermedio, que volvían a dividirse cada uno en dos tramos diferentes. Nada de esto fué construído; Sacchetti condensó el esquema y Sabatini, después de 1775, lo reemplazó por una simple escalera imperial única, que es la actual.

Con todo, Sacchetti partió audazmente del palacio del Louvre, de 1665, de Bernini, en su tratamiento del alzado de tres pisos. En el proyecto del Louvre, Bernini enmascaró el tercer piso con un pesante entablamento y balaustrada, de modo que su alzado quedó invisible desde las galerías o patio ²⁰¹. Pero Sacchetti acentuó su identidad por todos los medios de que disponía, reduciendo el entablamento y balaustrada del segundo piso, y agregando también un imponente entablamento en el tercer piso, que termina el alzado con autoridad. Describiendo una disposición similar en Ríofrío, diseñado por Ravaglio en 1752, Ponz llama a ese tercer piso abierto al aire, terrado. Este elemento acentúa la abierta amenidad del patio interior, agregándole un nivel superior, en un área adicional en lo externo del palacio.

En los alzados del patio, Sacchetti se alejó más de Juvara; donde su maestro usó el esquema de un claustro de ventanas con pilastras de orden gigante, Sacchetti adelgazó todos los miembros hasta que el presente patio del palacio consistió en un claustro de dos pisos con vanos acristalados (fig. 270).

Igualmente, Sacchetti volvió a considerar los intervalos de la fachada exterior. Abandonó gradualmente el denso ritmo de Juvara de vanos estrechos. De esta suerte, el estudio ilustrado por Iñiguez indica ¹⁹⁶ una fachada sur con 33 vanos anchos en el módulo de Juvara; los diseños definitivos de 1743 presentaban sólo 21 vanos en el mismo sitio (fig. 269). El cambio fué obligado por el incremento del número de pisos, y esto empujó a Sacchetti a retroceder al espíritu del proyecto del Louvre por Bernini.

Incidentalmente, tanto Juvara como Sacchetti repitieron el berninesco bosque de estatuas en la balaustrada, de las cuales la iconografía fué elaboradamente hispanizada después de 1743 por el benedictino fray Martín Sarmiento. Muchas estatuas fueron labradas, pero no se colocaron sobre la balaustrada por miedo a que cayeran. Hoy, estas estatuas de los reyes de España adornan la décimonónica plaza de Oriente ²⁷, el parque del Buen Retiro y algunas ciudades de provincias. Estas esculturas, mucho más que cualquier otro detalle, hubieran conferido un aspecto berninesco al palacio de Madrid.

Aun cuando no realizado, el proyecto de la escalera de Sacchetti merece comentario. Como arriba se indica, Sacchetti conservó el esquema de Juvara de dos escaleras elevándose en opuestas direcciones desde el mismo origen.

Ciertos dibujos atribuidos al joven Ventura Rodríguez, el cual fué nombrado aparejador segundo en 18 de junio de 1741 ¹⁷⁹, muestran mejor cómo la concepción de la escalera cambió entre los esquemas de Juvara y Sacchetti. Evidentemente, la doble y opuesta rampa de Juvara fué primeramente transferida íntegra al diseño de Sacchetti ¹⁹⁶, de modo que todo el lado sur entre las moles de los ángulos fué concedido a las escaleras. El proyecto definitivo de Sacchetti aparece en dibujos ¹⁷³ fechados en 1 de abril de 1743. Es más rico que el diseño



Figs. 271 y 272.—MADRID: ESCALERA PRINCIPAL Y SALÓN DE COLUMNAS DEL PALACIO REAL.



Fig. 273.—MADRID: CAPILLA DEL PALACIO REAL.

de Juvara, en el cual las rampas se elevan por tramos enteros. Sacchetti introdujo rellanos a medio camino, donde el ascenso cambia de dirección sobre tramos dobles. Más interesante es su tratamiento del tramo bajo. Hubo de romperlo en tres rellanos, en los cuales escaleras secundarias, bifurcándose lateralmente, se cruzan y entrecruzan una a otra bajo los tramos superiores en inversión. En 1745, Sacchetti enriqueció este esquema más ampliamente ¹⁷¹ en un dibujo de sección fechado en 3 de agosto del citado año. Los tramos entretejidos de la rampa baja reaparecen. Pero la inversa y doble rampa superior fué suprimida, en favor de tramos en forma de T, que se elevan desde el rellano al cabecero del tramo bajo. De esta suerte, las rampas opuestas, elevándose desde el nivel del piso bajo fueron repetidas y dobladas en el rellano intermedio. La solución ocasionó un abrupto y acaso perturbador cambio de escala en el rellano, desde el mayestático espacio del vuelo bajo a la mucho más agitada y disminuía escala de los vuelos en forma de T en la porción superior (fig. 271).

La evolución del proyecto de la capilla del palacio ejemplariza la manera por la cual la obra de los arquitectos piamonteses asumió características hispánicas. El proyecto de Juvara mostraba una capilla y una biblioteca dispuestas simétricamente y flanqueando el eje principal en estructura de planta central, con cuadrados de 130 pies aproximados. Los dos edificios eran equivalentes, formando un pabellón con columnatas atravesando el patio principal. De este modo, la capilla se hallaba lejos de los departamentos principales y se le asignaba una importancia igual a la de la biblioteca. Pero en el proyecto de Sacchetti de 1738, para el presente emplazamiento, la capilla fué promovida a su posición central sobre la entrada principal del mismo eje ²⁸, como prendida igual que una joya entre los dedos de las escaleras superiores convergentes. Es ésta una composición que el presente Salón de Columnas, con su atmósfera similar a la de una capilla, aún recuerda (fig. 272).

Una sección del lado sur muestra claramente este primer pensamiento de Sacchetti, en el cual la capilla goza de complicada y rica elaboración con las dos grandes escaleras. Pero el defecto del proyecto está en la no preparada aparición del edificio religioso; después de una presentación tan brusca, parece como si la colocación de entrada y santuario disminuyera el interés de ambos; las necesidades militares de la entrada principal perturbaban la capilla y la existencia de ésta disminuía la seguridad de los portales principales. En la solución final, en 1743, Sacchetti desplazó la capilla al lado norte, donde quedó accesible como arcano sólo tras largo peregrinaje por los corredores del envolvente palacio. El cambio fué realizado a petición real ²⁷.

Un resultado de esta incorporación de la capilla fué acentuar el eje norte-sur del patio. Éste es cuadrado, y sobre él la cúpula de la capilla posee una dirección enfática. La entrada principal y la entrada de la capilla están además marcadas en el patio por vigorosos acentos rítmicos; el vano central está flanqueado por vanos angostos, los cuales introducen un ritmo secundario entre los vanos regulares en el resto del patio, como en los diseños del siglo XVI, cual el Palazzo della Provincia (1577), en Lucca, por Ammanati.

A medida que la construcción progresaba, el tema de la capilla recibía mayor desenvolvimiento. En 1745 se pensaba aún establecer una circulación total en torno a la capilla por un corredor que la rodeara por el lado norte. A no dudar, esta idea era un vestigio del temprano proyecto entre escaleras. Hacia 1749, sin embargo, la capilla fué redibujada con más amplio espacio, con el altar del lado norte trasladado sobre la misma fachada. La principal razón para este cambio fué que la cúpula, en su nueva posición al Norte,

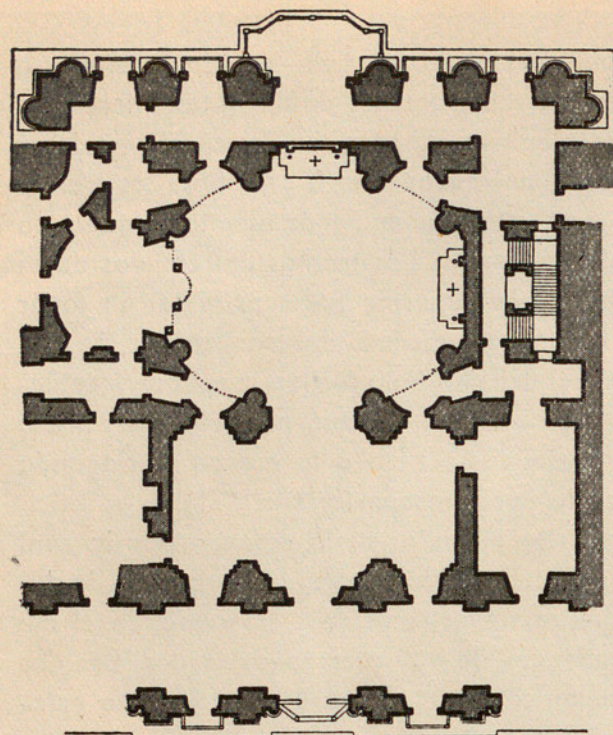


Fig. 274.— PLANO DE LA CAPILLA DEL PALACIO REAL DE MADRID. Según Tamayo.

resultaría visible como motivo dominante desde cualquier ángulo de visión. De esta suerte, el diseño de la capilla fué revisado en orden a la visibilidad de su cúpula como terminación norte de un eje de aproximadamente 2.000 pies de largo. Había de ser ancha, como el ala o lado sobre el que se alzaba (ver Sacchetti, esquema de 1752). Su construcción²⁷ dió comienzo en 1750 y la capilla fué terminada en 1757 (figs. 273 y 274).

Su terminación, con todo, estuvo lejos de señalar el final de los esquemas realizados para dotar al palacio de una iglesia de la máxima importancia. La capilla fué diseñada sólo para uso de la real casa. Otros dibujos del período muestran grandiosos proyectos para la catedral de Madrid, los cuales pasaron a formar parte de las construcciones de Palacio. Tres proyectos de Sacchetti y dos ulteriores de Ventura Rodríguez y de Sabatini delatan esta constante preocupación²⁰⁰. El proyecto incompleto

de la neogótica Almudena, de Francisco de Cubas, comenzado en 1895, es, empero, una pequeña señal de las grandiosas intenciones de los arquitectos del siglo XVIII.

En 1738, Sacchetti excedió a Juvara con un plan maestro, que cubría un área mayor que la señalada por Juvara. Al este del actual edificio, una red de construcciones palaciegas había de levantarse en el triángulo ahora limitado por el Teatro Real, la calle Mayor y la iglesia de la Encarnación. En unos veinticinco edificios se incluyeron unos doce patios. Al sur del actual palacio, la plaza de armas se extendía el doble que la actual y proseguía más allá de su límite sur todavía por otro enorme patio, al otro lado del cual la inmensa catedral de Sacchetti cerraba el lado sur con un edificio casi tan largo como el mismo bloque del palacio, elevándose con la gran cúpula del crucero, en eje con la pequeña cúpula de la capilla real, lejos, al Norte. Pudo ser para ese emplazamiento que Ventura Rodríguez preparó tres dibujos de catedral en 1748, los cuales le valieron la calidad de miembro de la Academia Romana de San Lucas (figs. 317, 318 y 319). El proyecto se basó en la fachada de Maderno para San Pedro, de Roma, y los dos dibujos de la Biblioteca Nacional de Madrid son adaptaciones. Barcia, seguido por Schubert, supuso que éstos se ejecutaron para San Francisco el Grande. El proyecto resultó imposible, pues la catedral hubiera tenido que elevarse sobre un terraplén formado sobre la hondonada a través de la cual pasa ahora la calle de Segovia. Pero Cubas, más tarde, empezó la catedral de la Almudena en este mismo eje, cambiando de lugar lo suficiente para evitar tener que construir sobre la hondonada.

Otro proyecto, fechado en 14 de marzo de 1752, muestra que Sacchetti continuaba preocupado con la calle de Segovia. En ese tiempo lanzó un puente a su través con un viaducto de 500 pies de largo en el eje de la entrada de Palacio. El ritmo espacial difiere radicalmente del de 1738. La catedral había de estar al este, y en la ciudad, en eje cruzado

con el patio exterior, más al sur, trasladado, y a unos 600 pies de la entrada de Palacio. Lo más cerca de éste debía hallarse el Coliseo o teatro de la corte. Si este diseño evitaba los trabajos de tierras en la hondonada de Segovia, desplazaba la catedral a una posición inferior. El diseño de este proyecto de catedral sobrevive en dos medianos grabados de mediados del siglo XIX; la iglesia de Superga, en Turín, de Juvara, fué el modelo para la planta y la fachada parece reflejar el diseño que Ventura Rodríguez preparó para la catedral en 1748.

Otro proyecto para viaducto de Sacchetti ¹⁴ data de 1757. En éste los patios exteriores están apretados, como en un embudo, a la entrada del viaducto; ánditos cubiertos se alinean a ambos lados del viaducto y continúan en torno a los patios exteriores. El final del patio más al Sur es un pórtico circular contenido dentro de un bloque rectangular de edificio, como en el diseño original del palacio, de Juvara, de 1735. Ventura Rodríguez repitió este tema una vez más en el reducido y simple patio, cuyo proyecto preparó en 1758. Sabatini lo retuvo todavía en 1778, cuando amplió el palacio por el Norte. La ampliación de Sabatini retornó al sistema celular de Juvara, con tres nuevos patios. Dos de ellos flanqueaban la nave de la catedral, la cual se proyectaba hacia el Norte desde la presente capilla; encima, un museo para escultura. Sus cimientos fueron efectivamente construídos ²⁸, aunque nada de ellos se muestra hoy.

Sobre todos esos esfuerzos de los proyectistas piamonteses para convertir un castillo en un palacio, el lugar imponía obstinadamente su carácter militar. El Palacio Real domina Madrid como un alcázar, igual que un castillo hispánico. Una sección de Sacchetti, a través del laberinto de los muros bajo el gran cúmulo, recuerda los diagramas de construcciones militares medievales ¹⁷¹. La planta de sus cimientos no sólo profundiza en el farallón que domina el río Manzanares; es casi una sólida plataforma de albañilería, que se extiende lejos, más allá de los muros del blanco y gris palacio. Este lugar ha resistido todos los esfuerzos encaminados a transformarlo en un parque barroco. Los jardines creados bajo su nivel realmente originan una relación negativa con las desnudas y acastilladas fachadas de encima. Ningún proyectista ha tenido éxito en la empresa de unificar este castillo-palacio con sus inmediaciones ²⁰⁰. El palacio de Sacchetti es escarpado e independiente, como la propia meseta castellana; áspero como las montañas del Guadarrama, de las cuales sus bloques de granito fueron tallados. En cuanto a la expresión arquitectónica, se relaciona con el Alcázar de Toledo y el de Segovia.

ARANJUEZ. — Una sorprendente regresión estilística aparece en los palacios de los Borbones en España. El primero, La Granja (1719), estuvo por entero al día, participando de las más recientes innovaciones formales del diseño europeo. El Palacio Real de Madrid (1738) retrocedió, aproximadamente, setenta años al tomar como modelo el proyecto de Bernini para el Louvre, de 1665. En Aranjuez, hacia 1748, los proyectistas resucitaron la atmósfera estilística del reinado de Felipe II, y en 1772, Sabatini amplió el palacio de El Pardo, simplemente duplicando el edificio empezado en 1543 para Carlos V. De otra parte, entre 1750-1775, las primeras expresiones de la resurrección del gótico fueron emprendidas y la era del historicismo estilístico comenzó a florecer. En España, los arquitectos participaron en este movimiento en diversos frentes, con todos los materiales históricos de que disponían. El fenómeno del resurgido estilo herreriano entre los arquitectos de los Borbones es comparable a la resurrección del plateresco entre los arquitectos salmantinos y andaluces. En 1755,

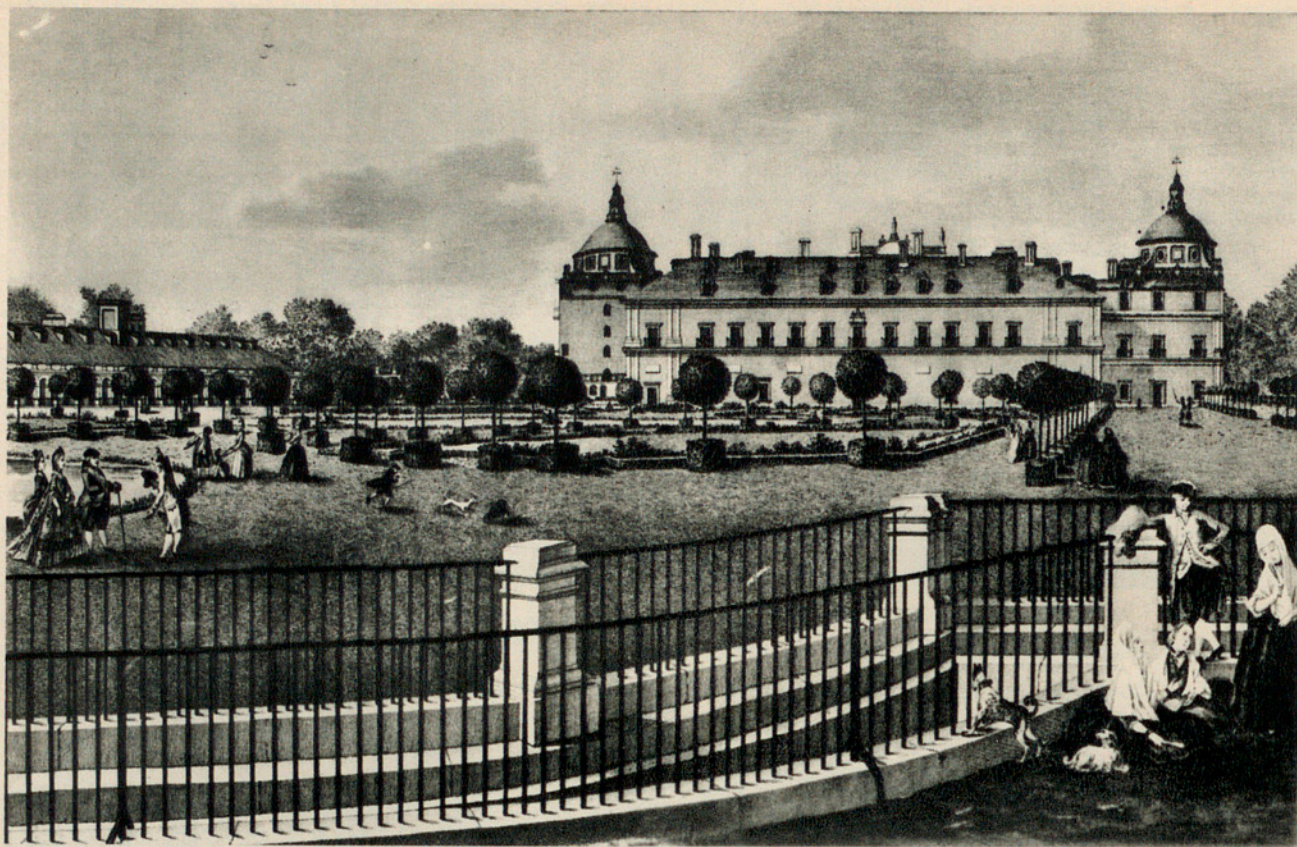
Sagarvinaga, el cual se había formado en Aranjuez, diseñó una sacristía gótica para la catedral de Salamanca. En 1766, la Academia envía a un grupo de jóvenes arquitectos, entre los que se encontraba Juan de Villanueva, a mensurar y dibujar la Alhambra. Estos movimientos simbolizan aspiraciones nacionalistas, las cuales corresponden asimismo a la flexibilidad estilística de la primera mitad de la centuria XVIII, tan distinta del puritanismo doctrinario de la segunda mitad.

Las razones detalladas del renacer herreriano en Aranjuez son difíciles de encontrar. La manifiesta política hispanófila de Fernando VI jugó un importante papel en ese asunto de Aranjuez. Ese edificio inacabado, diseñado por Juan de Herrera y consagrado a Real Sitio por larga costumbre, fué aprovechado para crear uno de los más hermosos valles de toda la península ibérica. Por medio del acabamiento del diseño de Herrera, los reyes de la dinastía borbónica quisieron identificarse a los grandes momentos de la historia de España bajo Felipe II. Sólo en Aranjuez podrían desarrollar un palacio de retiro de antecedentes enteramente hispánicos. En ese lugar, además, el hijastro de Isabel Farnesio podría escapar a la poderosa voluntad de la reina, la cual dominaba en La Granja.

La más antigua porción del palacio fué comenzada en 1561 por Juan Bautista de Toledo, en la torre sur ²¹. Su mano todavía es visible en las pesadas ménsulas y las desnudas molduras de la fachada este de la mencionada torre. Estos detalles, que se asemejan a los muros bajos de El Escorial, sobrevivieron a los incendios de 1660, 1665 y 1748. Herrera tomó bajo su dirección el proyecto en 1567, y la obra progresó lentamente hasta después de 1586, cuando la torre sur y el lado sur del patio del palacio estaban ya en pie, como muestran, en 1668-1669, los artistas de Cósimo de Médici, en Madrid. Los dibujos de la Biblioteca Vaticana, para Aranjuez, por Juan Gómez de Mora ¹⁷⁵, perpetúan los planos originales de Juan de Herrera, de los cuales existe también una pintura. El diseño de Herrera difiere enteramente de sus austeras fachadas de El Escorial. Puede ser comparado, en su animada combinación de ladrillo con adornos de piedra, con la Lonja, de Sevilla, de 1582.

El designio de Herrera fué el de crear una alegre y libre construcción campestre, remotamente inspirada en las casas inglesas que Felipe II había admirado en sus viajes por el Norte. La fuente inmediata de Herrera, sin embargo, es delatada por las pequeñas cúpulas de los extremos de la fachada oeste y por el reticulado de las superficies. Ambos detalles son viñolianos; la superficie en red formada mediante pilastras e hiladas voladas evoca el Palazzo Banchi, de Vignola, en Bolonia, y las pequeñas cúpulas derivan de las dispuestas por Vignola en la Villa Giulia, como se ven en una medalla de 1553. En Vignola, las pequeñas cúpulas permiten una silueta superior más plástica de lo acostumbrado en Italia. En Herrera, la invención viñoliana facilita una evasión de las estereotipadas torres con cubiertas de pizarra de El Escorial o Valsaín y proporcionan una atmósfera más mediterránea que las agujas procedentes de los Países Bajos.

Los planos de Herrera fueron aducidos en el siglo XVIII, al completar la obra y llevarla más allá. En 1715, dibujos de la obra basados en los de Herrera fueron preparados para Felipe V por un cortesano e ingeniero militar, Pedro Caro Idogro († 1732), el cual había sido maestro mayor y aparejador en el Palacio de Madrid desde 1712. Los planos de Caro Idogro, según Ceán ²¹, concernían a la terminación del patio — lados norte y este — y a la torre norte. Comenzó la obra en 1727-1728 en la fachada oeste, y después de la muerte de Caro Idogro, fué proseguida la campaña por los ingenieros militares de origen francés: Etienne Mar-



Figs. 278, 279 y 280.—ARANJUEZ: EL PALACIO, DESDE LA ENTRADA POR EL PUENTE DE BARCAS (SEGÚN D. DE AGUIRRE);
CAPILLA DE SAN ANTONIO. RIOFRÍO: DETALLE DE LA FACHADA.

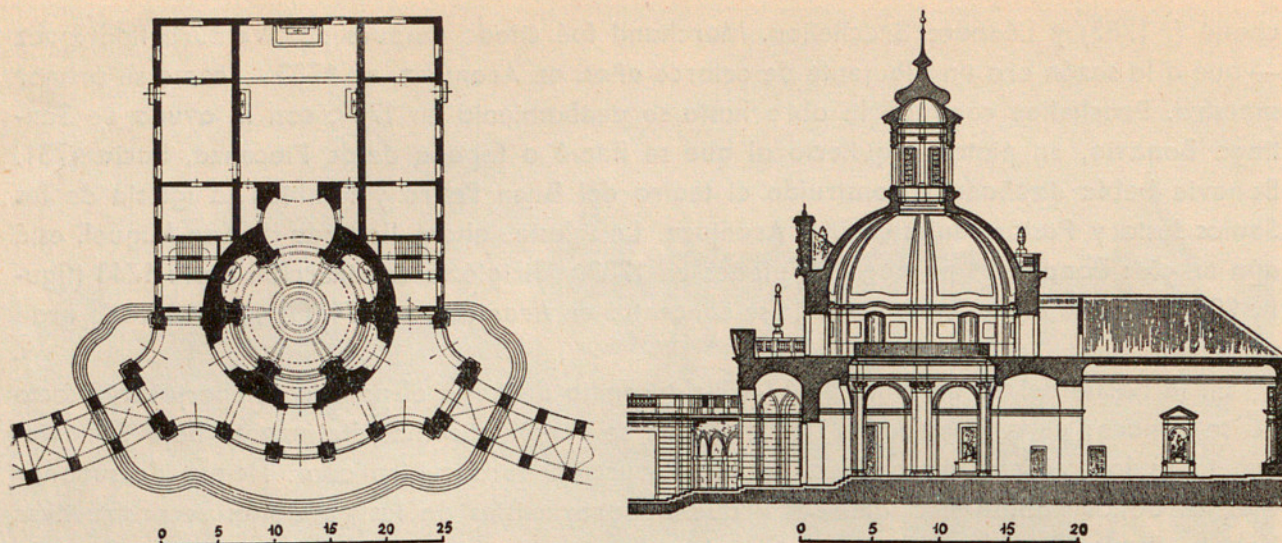
chand († 1733) y Léandre Brachelieu. Marchand fué citado después por Ventura Rodríguez — que a la sazón era un dibujante de catorce años, en Aranjuez, en 1733 — como su primer maestro. Brachelieu continuó la obra hasta su acabamiento en 1739, con la ayuda de Santiago Bonavia, un pintor arquitecto al que se llamó a España desde Piacenza, hacia 1731. Bonavia había diseñado y construído el teatro del Buen Retiro y también la iglesia de los Santos Justo y Pastor, antes de ir a Aranjuez. La iglesia, ahora llamada de San Miguel, está aún en pie: Bonavia ²⁸ preparó los planos en 1739 y dirigió la construcción hasta 1743 (figura 285). Toda la atención de Bonavia se concentró en Aranjuez, en 1744, donde rehizo la gran escalera.

En la noche del 16 de junio de 1748 un incendio destruyó el palacio. El perjuicio exacto no se conoce; pero Fernando VI ordenó que se reedificase inmediatamente bajo Bonavia, con todos los recursos disponibles. La reconstrucción duró cuatro años. Hemos de suponer que los daños habían sido grandes y que los proyectistas de las porciones reconstructivas habían de decidir si cambiaban o no el estilo. Actualmente, el palacio recuerda tanto la manera de Herrera, que ha sido señalado con frecuencia, con excepción de los pabellones del lado oeste, edificados por Sabatini en 1771-1781, como obra del gran arquitecto.

La consecuencia más importante del incendio de 1748 fué una vigorosa campaña para renovar la ciudad de Aranjuez (fig. 275). Antes del incendio, la corte y los embajadores no tenían alojamientos. Bajo la dirección de Bonavia, la vieja villa de casas de barro fué echada abajo en 1750 y se hicieron planos para edificar una ciudad de 20.000 habitantes. Las parcelas del campo fueron donadas a los colonos por la Corona a condición de que las casas se hiciesen conforme a un código ¹⁶⁷. El ayudante de Bonavia en la preparación de este plan magistral fué Alejandro González Velázquez, quien, igual que Ventura Rodríguez en su relación con Sacchetti, aprovechaba sus estudios con un maestro italiano sobre una amplia práctica hispánica. Otro de los ayudantes de Bonavia fué Jaime Marquet, el cual había sido llamado de París a Madrid por el duque de Alba para que realizara el empedrado de las calles. Marquet dibujó el plano de la ciudad para Aranjuez y también el teatro en el palacio; asimismo erigió un edificio para el estado mayor, las caballerizas de Isabel Farnesio y muchos de los edificios públicos y viviendas de la ciudad ²¹.

La obra de Bonavia aparece en la gran escalera (1744), en la fachada occidental del palacio y en la capilla de San Antonio, la cual, aunque dibujada en 1748, sólo fué terminada en 1767-1768 por Alejandro González Velázquez. Su ampliación de la gran escalera, con esquema imperial de dobles rampas inversas, requirió ciertas desviaciones de los planos originales de Herrera. La primera pintura de la fachada de Herrera muestra una composición de tres pisos, con el panel central de cinco divisiones. Los ángulos están débilmente señalados por sencillas pilastras. En dirección al vano central con la portada principal, los acentos plásticos se tornan más acentuados: la pilastra sencilla es seguida por pilastras gemelas y el vano de la entrada se halla flanqueado por prominentes y anchas columnas.

Bonavia acrecentó la fachada central a siete vanos y cuatro pisos (fig. 277), para así acomodar mejor su escalera gigante y eliminó el crescendo plástico hasta el centro. A lo largo de la entrada del piso bajo construyó un pórtico de cinco vanos iguales. Los cambios de Bonavia tienden a hacer más difuso el interés de las formas por su monótona repetición. Se sospecha que estos cambios en la fachada central anticiparon la eventual construcción de alas paralelas formando el patio occidental, en 1771-1778, donde la repetición de los vanos



Figs. 281 y 282. — PLANTA Y SECCIÓN DE LA IGLESIA DE SAN ANTONIO, EN ARANJUEZ. Según Schubert.

herrerianos produce un efecto árido y singularmente envarado (fig. 276). Este efecto se produjo intencionadamente por Bonavia para aumentar su relación con los parques, arboledas y jardines que siguen la orilla del río Tajo hacia el este. Herrera dispuso el palacio de cara al oeste, para evitar el escuálido pueblo, abrazando, en cambio, la orilla del río. La extensión que Aranjuez encaraba sólo el oeste puede ser advertida en la perspectiva aérea dibujada por Juan Lhermite, en 1602 (*Passetemps*, Antwerp, 1890), donde todo el establecimiento aparece sin las dependencias del este. Al sur del palacio y unido con él mediante pórticos cubiertos, situó Herrera la Casa de Oficios.

Bonavia, que se había comprometido a diseñar una nueva ciudad, reorganizó todo el acento axial del lugar (fig. 275). Su propósito, al endurecer la fachada occidental por intermedio del monótono ritmo del *cour d'honneur*, fué el de establecer este hecho como prefacio mejor que como conclusión. Otro eje comenzó en la pequeña iglesia de San Antonio. En adición a la iglesia de Alpajes, la cual se halla fuera del eje, en el lado este, fué forzada a entrar en una relación axial por arboledas y por la cúpula octogonal que Bonavia edificó en 1744, la cual repite la forma de las del palacio. Éste establece el centro espacial del territorio, en Bonavia; una vía señala al norte, hacia el río; la otra seguía al este desde el palacio a la iglesia de Alpajes. La intersección de ambas dibuja el interés hacia el río, donde Bonavia construyó una presa y puentes para aumentar el atractivo de este recodo del río, que forma una isla, con canales y rápidos, jardines y olmos gigantes que crean unos mágicos alrededores de aguas murmuradoras y agradables umbrías.

Bonavia fué también escenógrafo; planeó y construyó el teatro del Buen Retiro ²³. En Aranjuez, la arquitectura es tratada como el montaje de una escena, con los árboles, aguas corrientes y los ruseñores de los recodos del río. Bonavia heredó de Herrera la curiosa fachada este del palacio: un tranquilo muro de ladrillo se eleva en dos pisos con extremos de vanos cuadrados enmarcados por pilastras gemelas (fig. 278). Entre los vanos citados, ninguna otra pilastra interrumpe la extensión de ladrillo. En el piso bajo, seis ventanas rompen su tema central; encima, en la planta principal, once ventanas que doblan el ritmo son de Bonavia.

El palacio se une por medio de pórticos de arcadas a la Casa de Oficios y a la profunda plaza de San Antonio. Su modelo fué establecido por el diseño de Herrera. Bonavia extendió los pórticos como continua orla hacia el espacio intersectado cuyo foco daba sobre el río. Resiguen el lado sur del jardín oriental del palacio y continúan enteramente alrededor de los tres lados de la plaza de San Antonio. Los pilares cuadrados y las vigorosas impostas y arcos son de piedra caliza bajo enjutas de ladrillo rojo y balaustradas de hierro forjado. Permiten un agradable paseo en cualquier tiempo y unen las dos fachadas: la de San Antonio y la del lado este del palacio, como expresiones en contraste. La fachada del palacio es de una impenetrable dignidad, de majestad sin pompa; la fachada y curvados pórticos de San Antonio constituyen una ondulante y transparente pantalla que se extiende de un lado a otro al fondo de la plaza (fig. 279).

En la iglesia, dos expresiones espaciales se ponen en contraste y resuelven en la ondulante fachada. Los pórticos, al acercar su curva al interior, parece como si frenaran un movimiento hacia adelante, hacia el espectador, del cuerpo cilíndrico de la iglesia. El pórtico suaviza el encuentro, en una graciosa superficie curva retrocedente, de cinco serenos y correctos arcos. La iglesia es pequeña y sus detalles son delicados. El efecto esencial de este diseño, tras el medio kilómetro de extensión de la plaza, ha de atribuirse enteramente al poder de esa recurvada y ondulante fachada-pantalla.

Asimismo, la planta de San Antonio (figs. 281 y 282) muestra un contraste y resolución de dos diferentes movimientos espaciales. Uno de ellos aparece en la rotunda nave para la congregación laica; el otro es el rectangular retrocoro, al sur, para uso de los frailes del hospicio, de la Orden de Nuestra Señora de la Esperanza. Ambas congregaciones, laica y religiosa, tienen un común altar independiente, que se eleva en la cámara elíptica que une las dos iglesias. Schubert justamente la llama doble iglesia y es el más antiguo ejemplo de este tipo enteramente realizado en España.

La experimentación hispana sobre la situación del coro ha conducido, como es evidente, a una gran variedad de ingeniosas soluciones, y Bonavia contribuyó doblemente a ello, no sólo en Aranjuez, sino también en la iglesia de los Santos Justo y Pastor — ahora San Miguel —, de Madrid, la cual fué diseñada por él en 1739 con un coro radial en el ábside detrás del altar. La idea de llevar el altar afuera, frente al coro de canónigos y de disponer el coro de cara a la congregación fué intentada en España primeramente por Herrera, pero sin éxito, en la iglesia de la Alhambra, en Granada, y en la catedral de Valladolid. La Clerecía de Salamanca, de Juan Gómez de Mora, fué la primera gran iglesia española que tuvo un retrocoro con la comunidad religiosa dispuesta radialmente alrededor del altar, en el ábside. Esta composición aparece en Italia; ejemplos de ello son la iglesia de Santa María dei Monti (1580-1584), por G. della Porta, y San Andrea della Valle (1616-1623), en la cabecera, de Maderno.

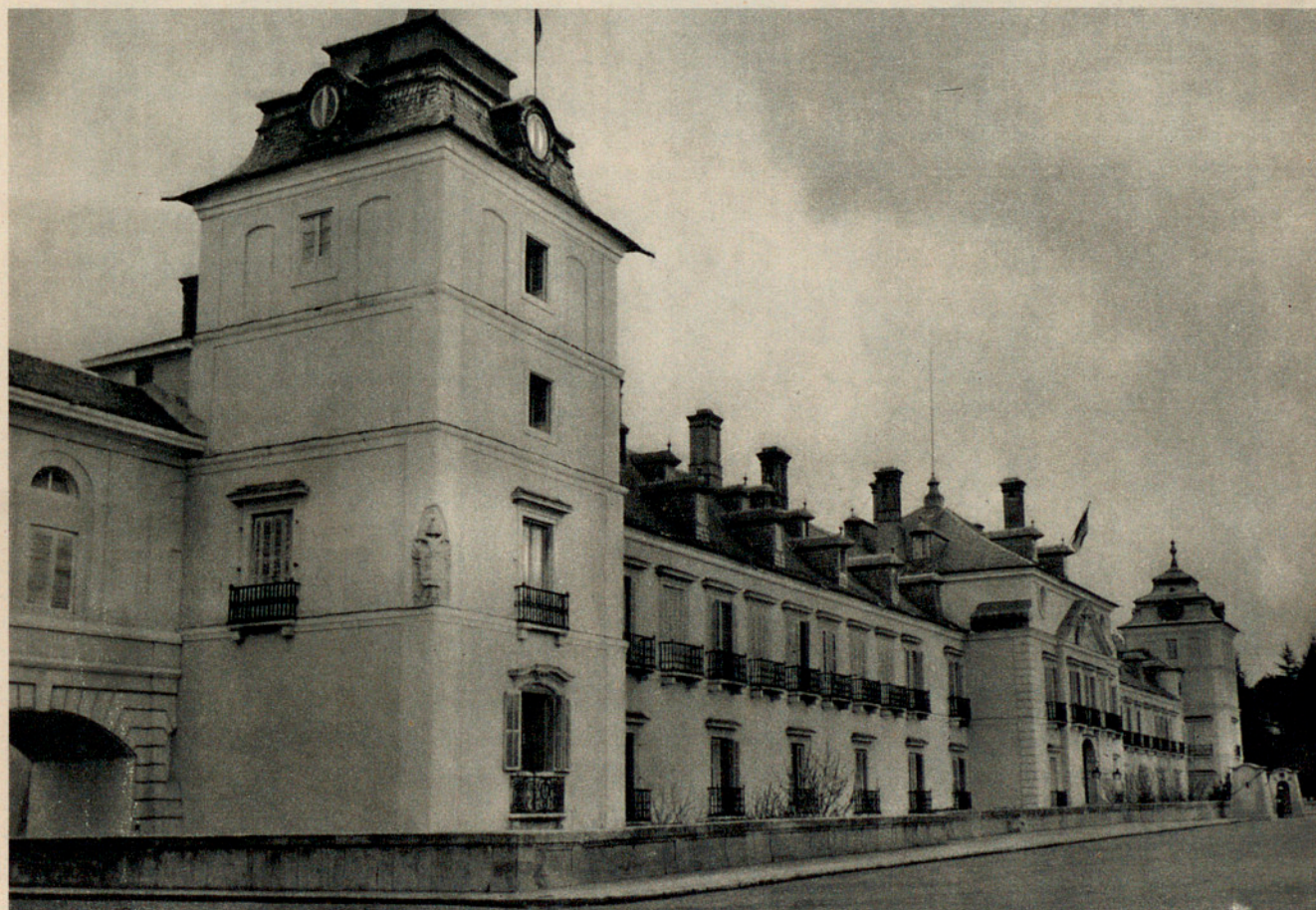
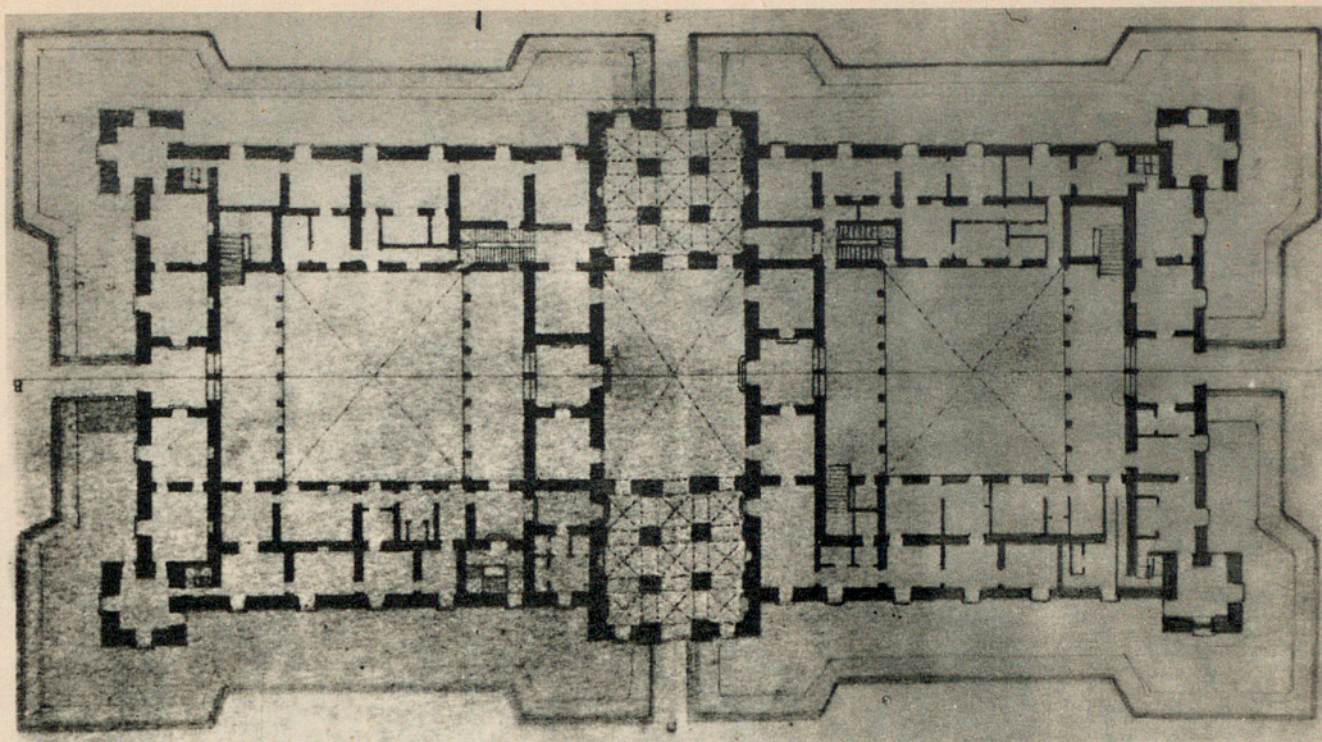
De esta suerte, Bonavia ocupa un importante lugar en la arquitectura española por sus valientes diseños para Aranjuez, y por su contribución a la solución litúrgica del problema del coro de canónigos. Sobre su influjo respecto a la generación siguiente de arquitectos en España volveremos cuando estudiemos las obras de Ventura Rodríguez (ver pág. 238).

RÍOFRÍO y EL PARDO. — Por algún tiempo, después de la muerte de Felipe V, en 1748, la residencia permanente de su viuda, Isabel Farnesio, fué una cuestión política y dinástica

de urgencia, hasta que se decidió finalmente que ella residiría en La Granja, como en realidad eventualmente hizo, hasta su fallecimiento en 1766, la erección de un pretencioso palacio en Ríofrío, sólo a doce kilómetros al oeste de La Granja, estuvo entre sus principales cuidados³. El terreno fué adquirido en 1751, y Virgilio Ravaglio fué encargado de construir el palacio en 1752. Este arquitecto había sido comisionado para construir la fachada y las capillas de la nave de la iglesia de los Santos Justo y Pastor, en Madrid, en 1743, sobre proyecto de Bonavia²⁸. Puede ser considerado como un íntimo asociado a Bonavia. La decoración de las capillas de la nave debió de ejecutarse bajo su dirección y sus estucos de rocalla delatan afinidades más francesas que italianas (fig. 289). El diseño de Ríofrío es suyo, aunque sólo supervisó la preparación del terreno. Fué sucedido por otro italiano, Carlos Fraschina, y finalmente por José Díaz Gamones, quien edificó también mucho de la villa y palacio de La Granja durante el reinado de Carlos III.

El plan de Ravaglio fué nada menos que una réplica en casi toda la escala del palacio de Sacchetti, en Madrid. Con seguridad, alzó solamente tres pisos y sus fachadas tienen sólo 84 metros de ancho (en Madrid tienen 120). Los ángulos del gran cuadrado están definidos por antecuerpos de tres vanos de amplitud. Casi no hay miembros verticales que alivien la mirada. Una leve variación aparece en la alternación de frontones curvos y triangulares, en las ventanas de la planta principal (fig. 280). En el patio, cual en Madrid, hay muros interiores de tres pisos y una terraza se abre alegremente al sol y a los cielos sobre el edificio. En la gran escalera, Ríofrío obtuvo lo que se había abandonado en Madrid: una doble escalera imperial con cinco rellanos en cada gran cascada de peldaños. Para animar la subida, enormes "putti" brincan y juegan a intervalos a lo largo de las balaustradas, como en la escalera debida a J. L. von Hildebrandt, en el palacio de Weissenstein, en Pommersfelden (1711-1718). Pero Ríofrío, sin embargo, recuerda un frío e inánime "pastiche", carente de las ricas superficies de su modelo de Madrid y sin llegar a obtener los contrastes geométricos o el vívido claroscuro de las obras de la generación de Juan de Villanueva.

El Pardo ilustra de qué modo la concepción de un palacio puede surgir de la simétrica duplicación de un simple bloque del Renacimiento sobre un eje monumental. El pequeño pabellón de caza, edificado entre 1543-1558 para Carlos V, fué obra de Luis de Vega, construido en torno a un cuadrado, dentro de un foso medieval cruzado por dos puentes. Cubiertas de pizarra de tipo flamenco, fueron añadidas en 1562. Todo el edificio fué reconstruido por Francisco de Mora sobre el plan original, después del incendio de 1604, conservando en todo lo posible la fábrica de mediados del siglo XVI (fig. 283). El mismo método de cuidadosa economía prevaleció en 1772, cuando Sabatini dobló El Pardo por el este, destruyendo dos torres, añadiendo el patio oriental e insertando entre los dos una monumental *porte cochère*¹⁷⁰. De este modo, el eje principal fué trasladado del lado occidental a la fachada sur; de la entrada de un castillo con foso, al antecuerpo de un palacio barroco. Sabatini respetó las cubiertas y buhardas flamencas. Probablemente incrementó igual su efecto burgués añadiendo numerosas chimeneas que le dan una silueta de castillo de orillas del Loira. Sobre las torres de los ángulos, de Luis de Vega, impuso mansardas cubiertas (fig. 284). Sus cóncavos perfiles recuerdan la Europa central bastante más que la España de Carlos III. Todo expresa que el efecto del palacio de El Pardo procede de combinar formas francesas, alemanas e italianas. Pero la totalidad es inequívocamente hispánica; algo así como la placentera y rústica figura de Carlos III en el usado traje de caza con que lo retratara Goya.



Figs. 283 y 284.—EL PARDO: PLANTA Y ÁNGULO SUDOESTE DEL PALACIO.



Fig. 285.—MADRID: FACHADA DE LA IGLESIA DE SAN MIGUEL.

Todos y cada uno de los palacios borbónicos evocan el carácter y ambiciones de sus respectivos propietarios. La Granja señala la gradual aclimatación a España de la nueva dinastía real en la persona de Felipe V. El Palacio de Madrid permanece en la antigua tradición por su emplazamiento y denota las ideas de Felipe V sobre el palacio adecuado para una corte española de antecedentes franceses y austríacos. Aranjuez, de otro lado, permitió a Fernando VI ratificar su entera identificación con España a través de la reforma, realizada por Bonavia, de los diseños de Herrera. Finalmente, el palacio de El Pardo expresa las serenas y efectivas obras de gobierno en tiempo de Carlos III. En el curso de su construcción, estos palacios sirvieron como ocasión de entrenamiento para una nueva generación de arquitectos nacidos en España, los cuales deben más a sus maestros italianos y franceses que a la tradición española que terminó en Castilla con los Churriguera, con Ribera y con Narciso Tomé. La nueva generación tiene sus maestros en Ventura Rodríguez y Juan de Villanueva.

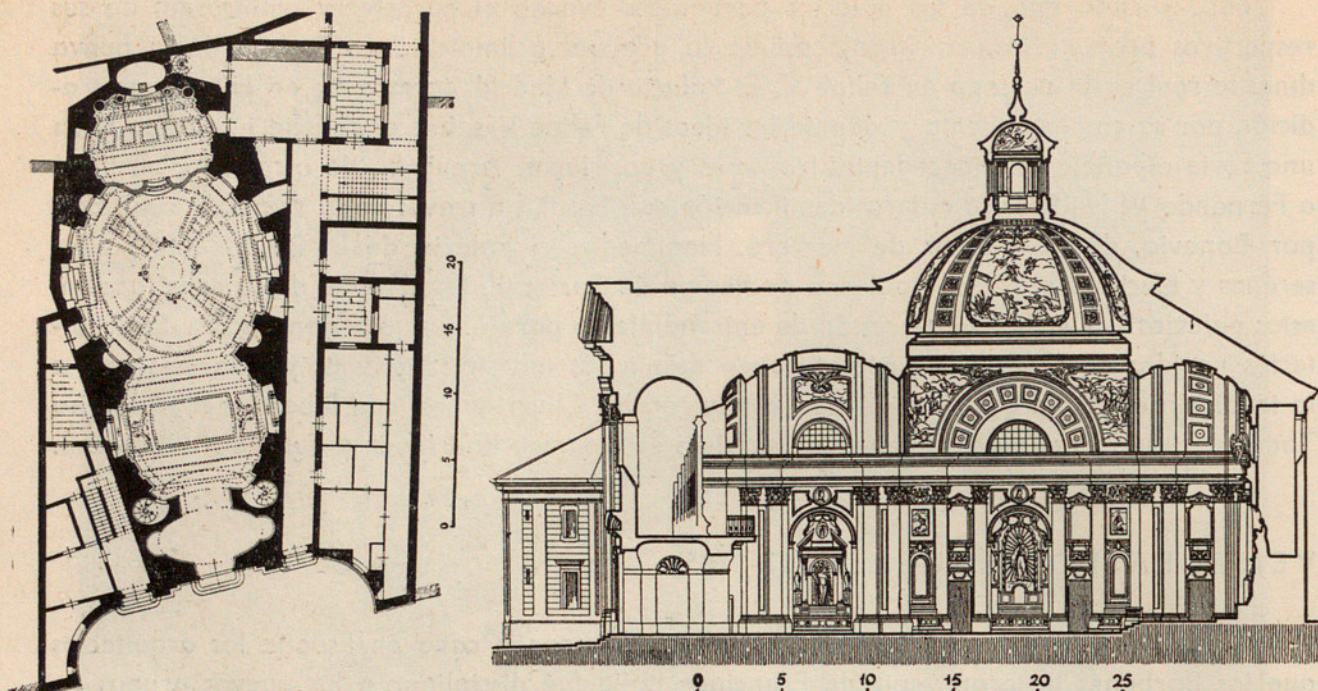
VENTURA RODRÍGUEZ (1717-1785)

El más importante resultado de la obra que llevaron a cabo en España los arquitectos que los Borbones hicieron venir de Francia e Italia fué disciplinar a los nuevos grupos de arquitectos españoles. Ventura Rodríguez, que trabajó como "tracista" de Marchand en Aranjuez, y bajo Sachetti, en Madrid, es la primera gran figura de esa nueva generación. Sus discípulos e imitadores dominaron brevemente la escena, antes de 1785, en casi todas las provincias de España.

Su vida se divide en dos marcados períodos, separados por la muerte de Fernando VI en 1759, cuando su carrera como arquitecto de Palacio dió fin y cesó el salario que disfrutaba desde los catorce años. A partir de ese momento, Rodríguez se vió forzado, por carecer de un patrón, a ganarse la vida como profesor y con la busca de encargos. Llegó a ser el arquitecto más versátil de su tiempo en España. El número de sus proyectos es prodigioso. Ceán Bermúdez ²¹ relaciona ciento cuarenta, de los cuales alrededor de un tercio llegaron a realizarse usualmente bajo la supervisión de discípulos o arquitectos locales, a los cuales Rodríguez había abierto camino con el ensalmo de su magnánimo temperamento y de su fértil talento.

Al final de su vida, Rodríguez reconoció como sus primeros maestros ¹⁹⁶ a Marchand, Galuzzi, Juvara y Sacchetti. Etienne Marchand († 1733) fué uno de los ingenieros franceses a los que Felipe V llamó a España. Sucedió a Pedro Caro Idogro en Aranjuez, donde Rodríguez fué su alumno ²¹ en 1731. C. B. Galuzzi fué decorador en Aranjuez, a quien Ceán, apresuradamente, agrupó con otros italianos "que no merecen particular memoria". Juvara y Sachetti fueron conocidos por su obra en el Palacio Real de Madrid. El joven Rodríguez fué su mejor aprendiz, nombrado aparejador segundo ¹⁷⁹ en 1741, y finalmente se le confió en 1757 todas las "obras exteriores, plaza, bajadas al campo y jardines de Palacio", no mucho antes de la muerte de su real patrón y la subsiguiente preferencia otorgada a Sabatini por Carlos III ²⁰⁰.

EL TEMPRANO ESTILO DE LA CORTE HASTA 1755. — Resulta difícil discriminar y señalar la propia obra de Ventura Rodríguez mientras estaba empleado en la obra de



Figs. 286 y 287. — PLANTA Y SECCIÓN DE LA IGLESIA DE SAN MARCOS, EN MADRID. Según Schubert.

Palacio. El edificio que indica claramente su madurez artística es su primera obra importante registrada: la iglesia parroquial de San Marcos, empezada en 1749 y terminada en 1753. Como ha mostrado Chueca ¹²⁹, esta planta de cinco elipses que se interpenetran es el diseño de un discípulo de Juvara, que recuerda a éste en el proyecto para San Filippo, en Turín, y también San Carlino, en Roma, de Borromini. La fachada es un panel de orden gigante flanqueado por curvados antecuerpos para dar lugar a un atrio cóncavo del cual son prototipos la Encarnación, en Madrid, y San Andrea del Quirinale, en Roma, de Bernini. San Marcos es obra de ladrillo recubierto de estuco, igual que la cúpula elíptica, donde la encamonada construcción usual en Madrid fué escamoteada.

En su integridad, San Marcos es un ejemplo característico ¹⁹⁵ de las tendencias francoitalianas de la corte, en Madrid, por 1750. Examinados ya el empleo de espacios elípticos y de flúidas interpretaciones de volúmenes curvados en el diseño de Bonavia, de 1748, para la capilla de San Antonio, en Aranjuez, Rodríguez fué hondamente influenciado por la obra de este gran arquitecto italiano.

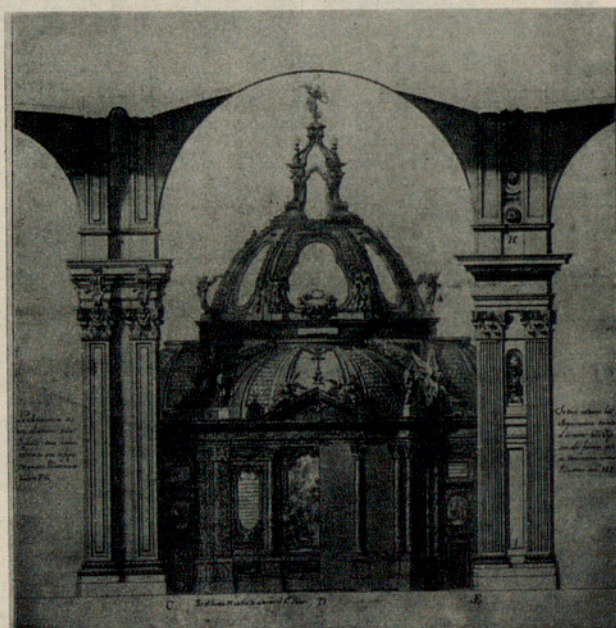
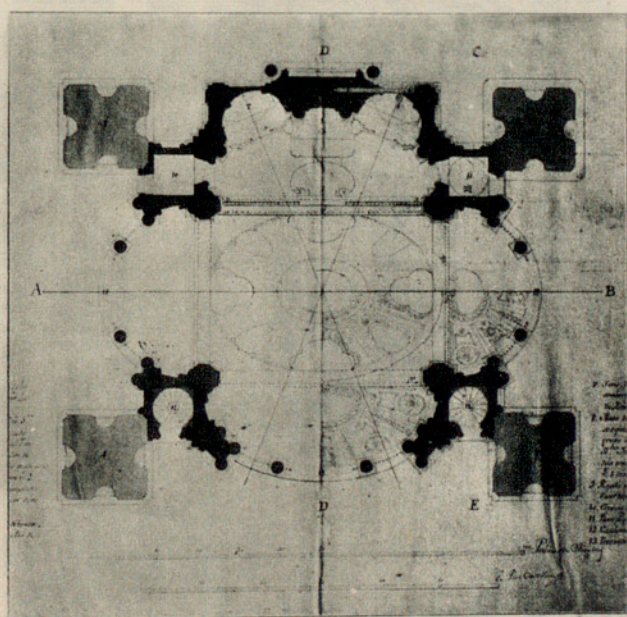
Una iglesia de Bonavia en Madrid merece análisis, pues fué apadrinada por el infante Luis ²⁸, quien más tarde llegó a ser el más entusiasta patrón de Rodríguez. Dicha iglesia, dedicada a los Santos Justo y Pastor — ahora San Miguel —, es la más temprana de las iglesias del rococó francoitaliano en Madrid, comenzada por Bonavia en 1739 y terminada en 1746. Igual que los proyectos para la capilla del Palacio de la década de 1740, fué un experimento en cuanto a la interpretación de compartimientos elípticos. La fuente precisa de esta obra se halla en la publicación de Guarino Guarini, de la iglesia de S. M. Divina Providencia en Lisboa ¹⁰⁷. Posiblemente a causa de la amplia responsabilidad de Bonavia en Aranjuez, la fachada y capillas fueron tomadas, en 1743, por Virgilio Ravaglio, quien ulteriormente construyó el palacio de Ríofrío para Isabel Farnesio ⁷⁸.



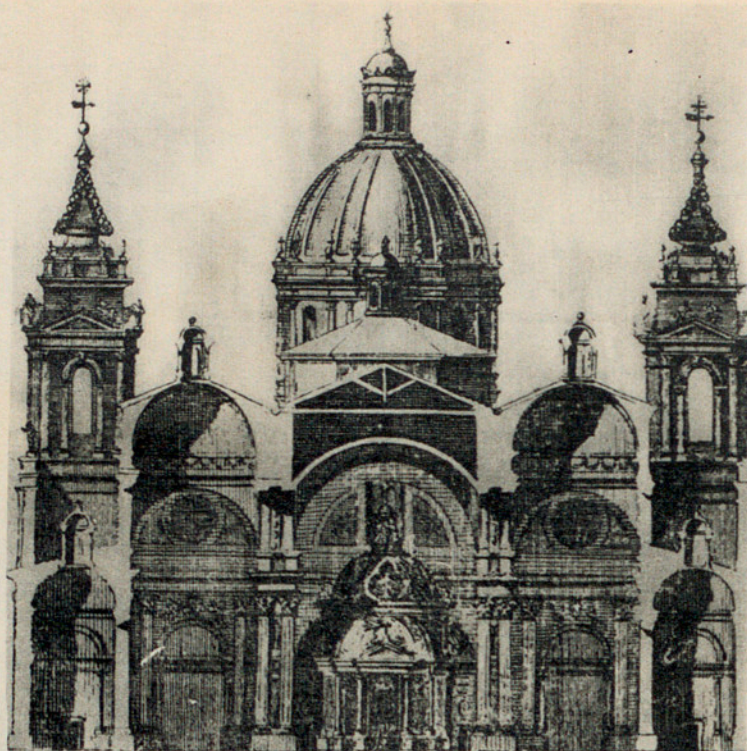
Figs. 288 y 289.—MADRID: BÓVEDAS Y DETALLE DEL INTERIOR DE LA IGLESIA DE SAN MIGUEL.



Figs. 290 y 291.—MADRID: FACHADA E INTERIOR DE LA IGLESIA DE SAN MARCOS.



Figs. 292, 293 y 294.—MADRID: SACRISTÍA DE LAS COMENDADORAS DE SANTIAGO. PLANTA Y ALZADO DE LA CAPILLA DEL PILAR, EN ZARAGOZA (SEGÚN VENTURA RODRÍGUEZ).



Figs. 295, 296, 297 y 298.—ZARAGOZA: FACHADA DEL TEMPLO DEL PILAR (SEGÚN VENTURA RODRÍGUEZ) ; CORTE DEL TEMPLO (SEGÚN PONZ) Y CAPILLA DE LA VIRGEN. CUENCA: ALTAR DE SAN JULIÁN EN EL TRANSPARENTE DE LA CATEDRAL.

En la iglesia de los Santos Justo y Pastor, la planitud hispánica y la variedad italiana entran en conflicto y se resuelven en un incómodo compromiso. El convexo plano de la fachada (fig. 285) permite que las torres aparezcan diagonalmente en relación con el eje principal de la nave. Sin embargo, todas las relaciones tectónicas de pilastras y entablamentos son académicamente correctas. Sólo los marcos de puerta y ventanas muestran variaciones ornamentales en curvados dinteles y frontones. En las bóvedas de la nave, crujeas cupuladas alternan con crujeas de crucería (fig. 288), en una original variación del prototipo de Guarini, donde las crucerías aparecen en todas las crujeas, excepto en el transepto. El efecto visual es extraño: poderosos miembros estructurales dispuestos sesgadamente continúan en las pesadas fajas, mientras las enjutas y lunetos muestran una delicada decoración de rocalla en diferente escala (fig. 289). La disposición sesgada de las pilastras bajo las bóvedas permite a los muros de la nave acentuarse centralmente y retirarse lateralmente frente a las someras capillas. Sin esta composición, la nave parecería un diseño monótono de repeticiones segmentadas.

San Marcos llevó el pensamiento de Bonavia mucho más lejos. Igual que Bonavia, Rodríguez usa cinco compartimientos; pero los volúmenes españoles son diferentes, distintos al alternante ritmo italiano de bóvedas de crucería y cúpulas. En San Marcos, el vestíbulo de la entrada (fig. 290) es una elipse con eje cruzado, seguida por una sencilla crujía elíptica de la nave con los extremos axiales hendidos para interpenetrarse con el vestíbulo y el crucero. El crucero forma una rotonda relacionada con la cúpula elíptica (fig. 291). El santuario, igual que el vestíbulo sotacoro, es otra elipse con eje cruzado, que se repite una vez más en el reducido camarín. En la planta, esos contrastados pero muy unificados espacios aparecen combinados en su totalidad en una forma similar a la de un ataúd, que permite extraordinarias variaciones de volumen, desde la reducción del vestíbulo a la amplia nave, en el total volumen del crucero, con renovada constricción en presbiterio y camarín (figs. 286 y 287). San Marcos puede ser comparado al tono de un órgano, aumentando o disminuyendo de volumen sobre la sencilla nota de la elipse, en disposición axial o cruzada y en cinco diferentes proporciones y magnitudes.

Resulta instructivo comparar San Marcos con un diseño de otro español que aprendió con arquitectos italianos, Francisco Moradillo. La sacristía que construyó en las Comendadoras de Santiago ⁷³, en Madrid (1746-1753), muestra los curvados planos y la ornamentación de Juvara; pero la libertad inventiva de Rodríguez no se advierte (fig. 292). Moradillo trabajó con muchos: un temprano diseño suyo para la capilla de la universidad de Alcalá de Henares (1745), muestra su labor en la manera de Ardemans. Según Calzada ⁴, ayudó a Ribera en el Hospicio y en el cuartel del Conde Duque. También completó el diseño de Carlier para las Salesas Reales (1750-1758), así como la iglesia de San Cayetano, por Ribera, terminada en 1761.

La otra gran obra de la primera etapa de la carrera de Ventura Rodríguez es la remodelación y terminación de la basílica del Pilar, en Zaragoza ¹⁶⁰. Fué nombrado para esta tarea por el Rey, en 1750, a instancias del cabildo de la catedral, para que resolviera las dificultades del proyecto de Francisco Herrera, de 1679-1680, y reformara el sistema decorativo, que quedaba atrasado, en los alzados de la nave (fig. 294). Desde el inicio de la obra, bajo el proyecto de Herrera, en 1681, ciertos defectos habíanse advertido, tanto en el lugar, expuesto a las avenidas del Ebro, como en el diseño, el cual no había tenido en cuenta las necesidades del culto del Pilar, sobre el que se apareciera la Virgen al Apóstol Santiago, en el exacto lugar en que se construyó la iglesia.

Había quedado impresa en la mente de las gentes la idea de que la imagen de la Virgen sobre el pilar no podía ser trasladada de sitio, y especialmente que su posición mirando al sudeste no debía ser alterada. La capilla en torno al pilar, sin embargo, se hallaba en el lado sur de la orilla del río, de modo que resultaba imposible diseñar una gran iglesia que diera satisfacción a las tres condiciones anheladas: a) orientación conveniente; b) distancia suficiente respecto a la orilla del río, y c) alineamiento sobre el eje principal de la postura de la Virgen. El diseño de Herrera no tuvo en cuenta la tercera condición, situando la santa capilla con el pilar en una crujía cuadrada de las mismas dimensiones que las que cubrían el altar mayor y el coro. Hacia 1725, la pública desaprobación del diseño de Herrera tomó forma en un nuevo proyecto, facilitado por el conde de Perelada. En lugar de la bóveda de cañón, Perelada propuso un sistema de cúpulas que ahora da al Pilar su específico carácter. Domingo Yarza fué encargado de preparar los oportunos diseños. Las cúpulas de la parte este, sobre la santa capilla y las naves anexas, fueron construídas antes de que Rodríguez apareciera en escena en 1750.

Rodríguez advirtió, en 1750, que planos de estructura oval, para alojar la Santa Capilla, habían sido estudiados en Zaragoza desde el año 1732, aproximadamente. Una barrera oval definía la capilla, bajo trabajada cúpula con dos hileras de óculus rococó y una adornada linterna. Dentro del óvalo, el pilar y los altares aparecían tras una barrera atravesando la mitad norte. El pilar fué relegado a una posición subordinada y el significado de la forma se olvidó buenamente. La labor de Rodríguez consistió en resolver el problema del pilar y en volver a diseñar las superficies interior y exterior de la basílica en conjunto. Sus dibujos estaban terminados en 1751. Su principal alteración fué la de convertir el óvalo de 1732 en una estructura cuadrilobada de segmentos de círculo (fig. 293). La ancha fachada este se basa en un radio de 30 pies castellanos. Las estrechas fachadas de los extremos norte y sur tienen radios de quince pies cada una, centrado en los arcos que enmarcan las pechinas de la cúpula. Todas las intersecciones de estos segmentos circulares son compartimientos cuadrados que alojan escaleras de caracol. Las cuatro medias cúpulas sobre los segmentos circulares rematan en la elíptica cúpula que se alza sobre el crucero, cuya superficie esférica está perforada por ocho ventanas, cuyos vanos alternan formas trilobadas y redondeadas.

En resumen, Rodríguez alteró el espacio que rodea al Pilar. En las primitivas versiones, la Santa Capilla tenía el acceso por el lado sur. Mirando al norte, se veía el Pilar al extremo izquierdo, con la Virgen frente a él, diagonalmente. El proyecto de 1732 creó dos altares, a la derecha de la Virgen, en una composición simétrica. El Pilar quedó más en la oscuridad de lo necesario. Rodríguez hizo girar el espacio de 90 grados, tomando el emplazamiento de la Virgen como eje, de modo que el visitante, al entrar por el este, contemplaba dos exedras, flanqueando un altar central, en el muro occidental. El retablo de mármol del centro muestra la escena de la aparición de la Virgen al Apóstol Santiago, el cual aparece en el relieve de mármol, en la exedra del lado izquierdo. El Pilar de la Virgen ocupa la exedra de la derecha. En otros términos, Rodríguez aceptó la posición descentrada del pilar, pero aumentó su importancia confinándolo en un cerrado tríptico, del cual los dos paneles en relieve desarrollan y amplifican el pilar por medios pictóricos. Además, la entrada proporcionada por la fachada circular fué abierta lo bastante para que se pudiera tener clara idea de dicha intención, sin dar preferencia axial al panel central del tríptico (fig. 297). En este mismo, el centro es menos amplio y menos llamativo que las exedras, de las cuales la del



Figs. 299, 300 y 301.—MADRID: INTERIOR DE LA IGLESIA DE LA ENCARNACIÓN; INTERIOR Y FACHADA DE LA IGLESIA DE LAS SALESAS REALES.



Figs. 302 y 303.—MADRID: FACHADA DE LA ANTIGUA CASA DE CORREOS Y POSTAS. VALLADOLID: FACHADA DEL CONVENTO DE AGUSTINOS FILIPINOS.

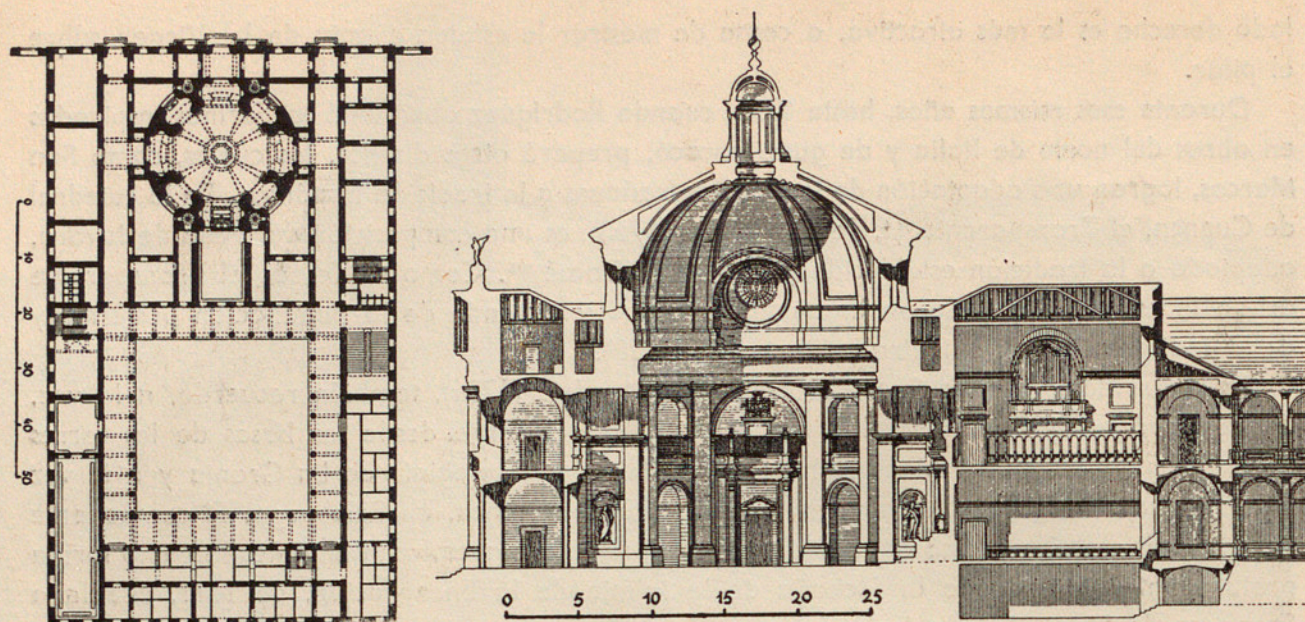
lado derecho es la más atractiva, a causa de mostrar la estatua exenta de la Virgen sobre el pilar.

Durante esos mismos años, hasta 1755, cuando Rodríguez abandonó las formas inspiradas en obras del norte de Italia y de gusto rococó, preparó otros diseños, los cuales, como San Marcos, logran una adaptación de tendencias foráneas a la tradición hispánica. En la catedral de Cuenca, el Transparente ²⁴⁴, de San Julián (1753), es una composición derivada de Juvara, adaptada a la tradición establecida por Narciso Tomé ¹⁹⁵. Como en Toledo el Transparente ocupa la crujía central de un ambulatorio gótico y depende de la iluminación posterior y de la indirecta para sus teatrales efectos (fig. 298).

La destruída iglesia de San Norberto ²¹, en Madrid (1754), también recuerda, a la vez, diseños foráneos y españoles. El medio cilindro que emerge desde las basas de las torres de orden gigante es una adaptación de la fachada de la colegiata de La Granja y a la vez una derivación de la Liebfrauenkirche, de Fischer von Erlach, en Salzburgo. El componente hispánico aparece en el uso del nártex sotacoro, por Rodríguez, aquí modificado como forma protuberante, recordando la fachada de la iglesia de la Encarnación, de 1611, debida a Francisco de Mora, bajo galería del coro iluminada por una luneta.

Rodríguez conocía bien esa iglesia, pues remodeló completamente su interior, en un diseño de 1755, el cual señala una ruptura en su estilo, tanto como arquitecto cual en su aspecto de decorador (fig. 299). El proceso podría ser descrito como el gradual descubrimiento por parte de Rodríguez de la tradición estrictamente clásica basada en las formas canónicas. El interior de la Encarnación es todavía ornamentado. Ponz ²³ llamó a la iglesia "una de las más adornadas que hay en Madrid"; pero hay pocos rasgos de las libertades del barroco y del rococó que dan gracia a su obra temprana. Los elementos principales de la remodelación son arcadas de orden gigante con pilastras jónicas. El entablamento se rompe sólo en los soportes del crucero. La nave es resuelta como una composición de tres crujías y la central contiene un balcón dentro del arco de enmarcamiento, tribunas con pantallas lisas se proyectan como balcones en los transeptos. Todas las líneas tectónicas son severas y claras; el enriquecimiento aparece sólo en pequeña escala, en los capiteles, los artesonados de las bóvedas y en el intradós de los arcos. Sobre el órgano, alojado en el muro del transepto de la Epístola hay un amplio estallido de ornamento, en la luneta que rodea la caja del órgano, la cual sólo interrumpe el sereno entablamento jónico que corre a lo largo de todo el interior del templo. Es interesante anotar que, en 1770, Juan de Villanueva, el desdeñoso y joven rival de Ventura Rodríguez, opinó lo bastante bien del diseño como para adaptarlo en la sacristía de la catedral de Burgo de Osma ²¹⁰.

Poco después de remodelar la iglesia de la Encarnación, la estrella de Ventura en la corte comenzó a declinar. Los acontecimientos que motivaron su caída del favor real no quedan claros; ya indicamos que en 1758, o antes, el duque de Alba hizo venir al arquitecto francés Jaime Marquet († 1782) a Madrid, desde París, para atender a la pavimentación de la capital ³¹. A partir de entonces, el francés fué favorecido por Fernando VI con puestos en la Academia y con importantes encargos en Aranjuez. En la década de 1760, Marquet y Rodríguez rivalizaron en el importante encargo de la Casa de Correos, en la Puerta del Sol. Marquet venció en 1767-1768, y el proyecto de Rodríguez fué rechazado. La fachada nunca ha suscitado admiración; su planta de doble patio fué alterada por orden del Gobierno para acomodar una guarnición y la escalinata planeada por Marquet no fué construída.



Figs. 304 y 305. — PLANTA DEL CONVENTO Y SECCIÓN DE LA IGLESIA DE LOS AGUSTINOS FILIPINOS, EN VALLADOLID.
Según Schubert.

La fachada es un espécimen corriente del gusto académico francés (fig. 302), como los diseños de Sabatini muestran el gusto napolitano de 1760.

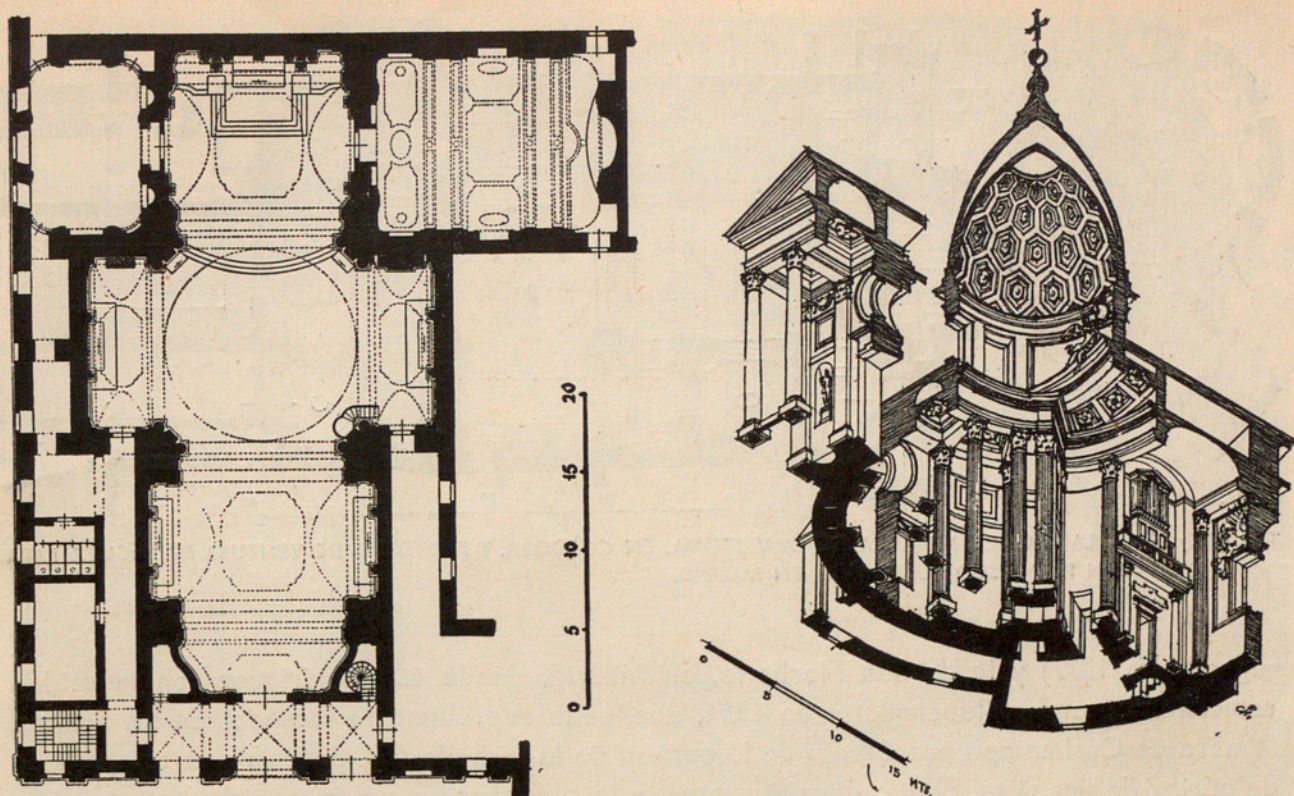
LAS OBRAS "FUNCIONALES" DE RODRÍGUEZ. — El interior de la iglesia de la Encarnación prepara el camino para un grupo de obras extremadamente severas de Rodríguez, realizadas en la década de 1760 y con ulterioridad. Estas creaciones ejemplarizan sus concepciones arquitectónicas radicalmente nuevas que habían sido formuladas en Francia e Italia a mediados de la centuria.

La esencia de estas nuevas ideas se halla expresada en el deseo de obtener un ornamento "intrínseco" por la adaptación de las formas a su propósito y a su material ¹⁹⁹. Así, Carlo Lodoli, en Venecia, hacia 1750, el más temprano funcionalista de los rigoristas: "cada cosa tiene una naturalidad verdadera para sí misma". El carácter expresivo debería obtenerse sólo mediante puras formas geométricas, bajo el precepto de que sólo lo necesario es bello ¹⁹⁸.

La obra de J. F. Blondel, *Architecture Française*, de 1752-1756, fué el gran compendio de la nueva pedagogía arquitectónica. Es cierto que Ventura Rodríguez estudió las nuevas doctrinas. Los efectos de ellas son evidentes en sus edificios posteriores a 1760. Igual que la de Blondel, su obra trata de retener el carácter formal del diseño barroco bajo la nueva utilización funcional del ornamento. Igual que Blondel, Ventura se apartó de los dos extremos: la frivolidad de los arabescos del rococó y la doctrinaria pedantería de los rigoristas.

Como Blondel, fundó su resolución entre esos extremos, en un retorno a la antigüedad grecorromana, como dicho autor predicó en su *Cours d'Architecture* (París, 1771-1777). Ventura Rodríguez primeramente tomó como guía a un intermediario: la obra de Juan de Herrera. En ella basó sus esfuerzos para obtener un equilibrio entre las fórmulas barroca y rigorista, en su diseño para los agustinos filipinos de Valladolid.

En una rápida ojeada a esas fachadas, de 1760, uno puede confundirlas fácilmente con obras de Juan de Herrera, a causa de la severidad de las relaciones que existen entre sus hue-

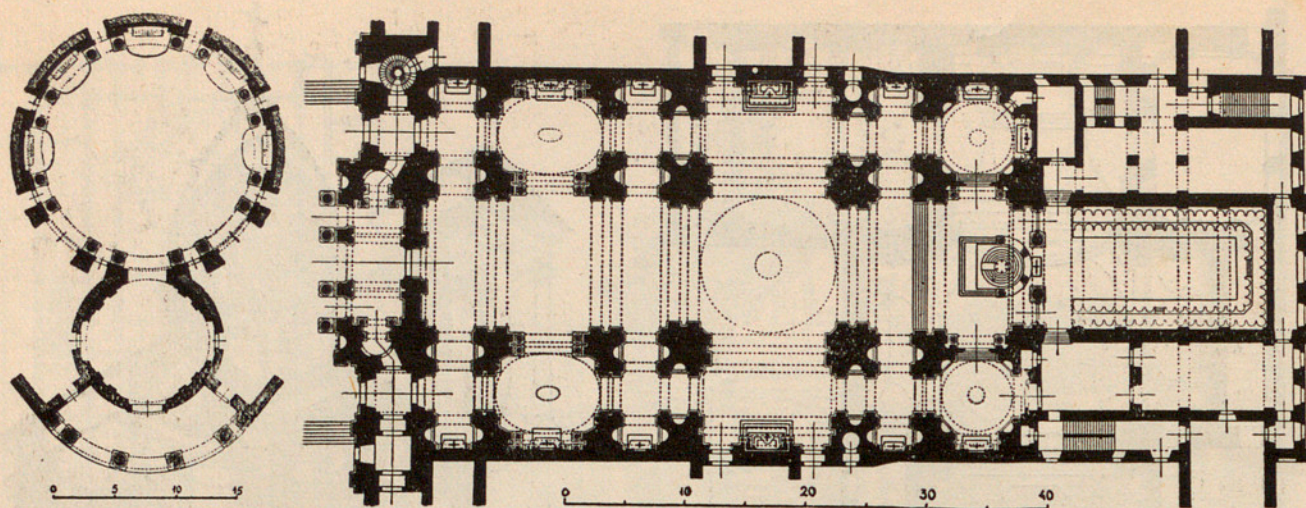


Figs. 306 y 307. — PLANTA DE LA IGLESIA DE LAS SALESAS REALES, EN MADRID (según Schubert), Y CORTE DE LA IGLESIA DE COVADONGA (según Chueca).

cos en los muros y asimismo por las lacónicas superficies, donde el ornamento es obtenido por un mínimo de correctos miembros en formas iguales a las de los alzados de la catedral de Herrera, en exterior e interior.

Dos características de la masa, sin embargo, marcan el diseño como realización del siglo XVIII. Las torres están subordinadas a la baja cúpula, en una relación que fué usada en España primeramente por Carlo Fontana en Loyola (consagrada en 1738). El segundo rasgo es más difícil de definir. El templo de los agustinos filipinos puede ser descrito como una "iglesia bloque". El edificio destinado al culto constituye sólo una parte de la entidad (figs. 304 y 305). Ésta consiste en una residencia y cámaras conventuales, todo incluido en un solo cuerpo con la iglesia. La concepción es completamente distinta de la de los edificios tradicionales de los conventos de épocas anteriores, en que la iglesia y edificios del claustro eran diferentes aunque contiguos bloques. Aquí la fachada es igual a la de un palacio urbano (fig. 303), con una portada bastante mayor que la de cualquier construcción del género, como cuadra a la casa de Dios. Pero la fachada de la iglesia tiende a adquirir la estructura de un edificio seglar y los costados de la iglesia presentan pisos igual que cualquier casa alta urbana.

En los agustinos filipinos, Rodríguez estuvo probablemente influenciado por la iglesia bloque de las Salesas²⁰², construída en Madrid en 1750-1758 por Francisco Carlier y Francisco Moradillo, para doña Bárbara de Braganza. Los planos (fig. 306) son del primero († 1760), el cual fué hijo y discípulo del proyectista de parques y escultor René Carlier, autor del parque de La Granja. Francisco Carlier proyectó también la iglesia de El Pardo (con-

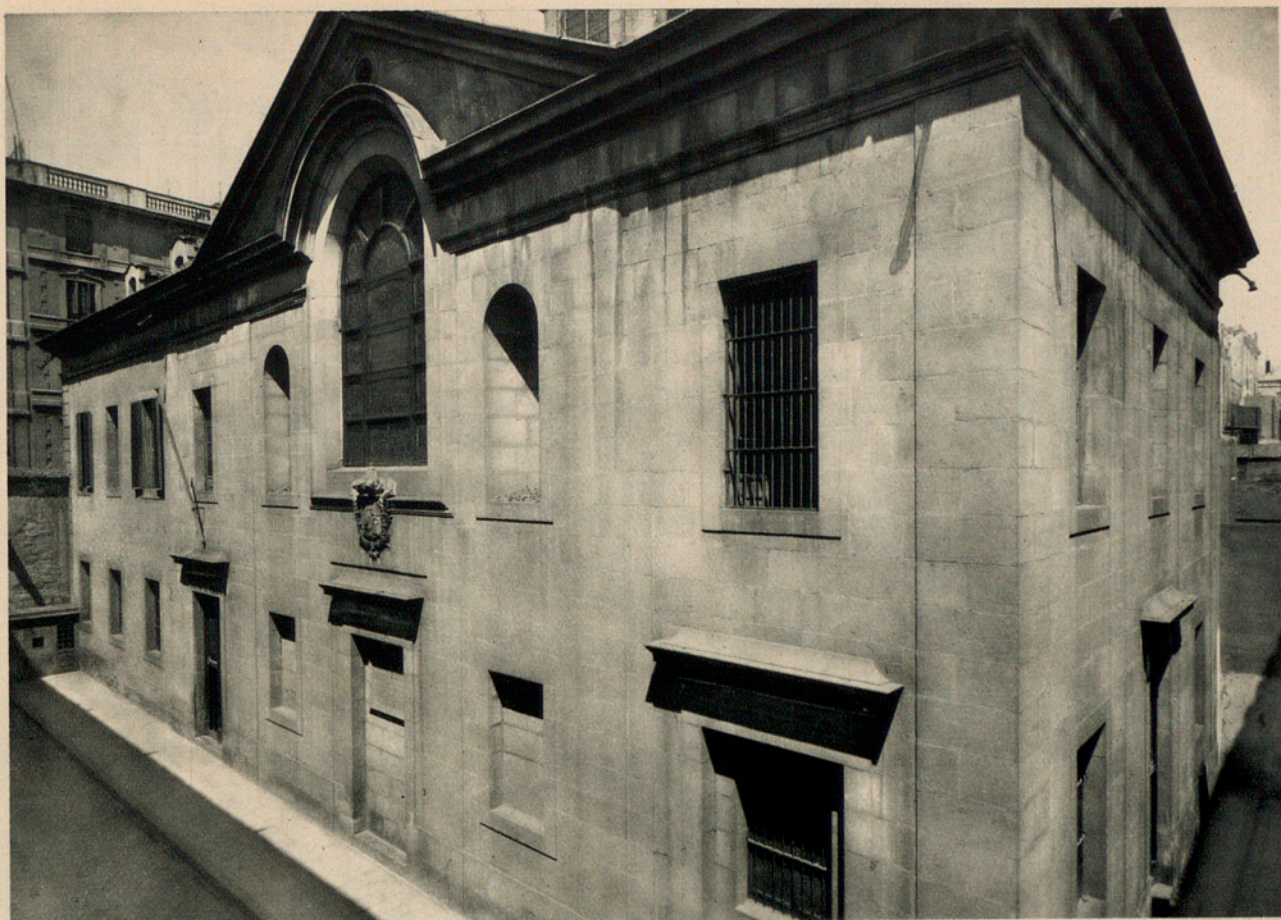


Figs. 308 y 309.—PLANTA DE LA IGLESIA DE LA VICTORIA, EN CÓRDOBA, Y PROYECTO DE VENTURA RODRÍGUEZ PARA SAN FRANCISCO EL GRANDE, EN MADRID.

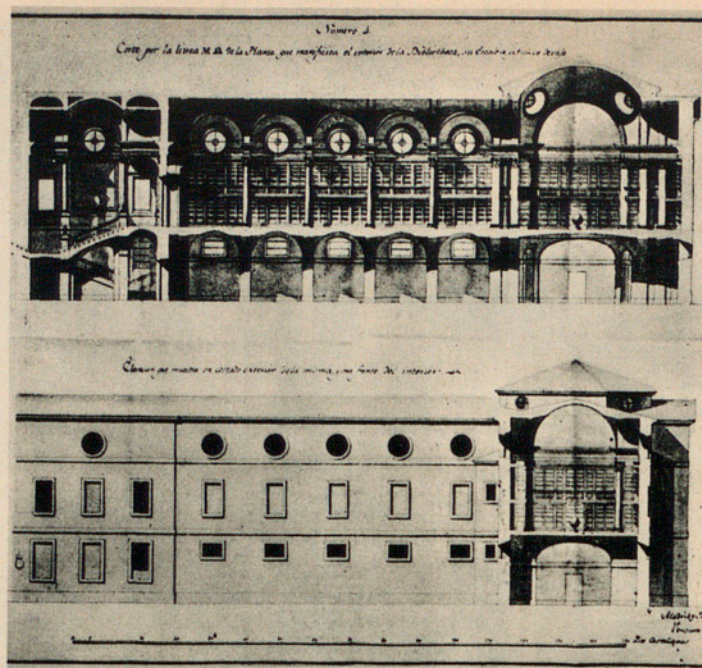
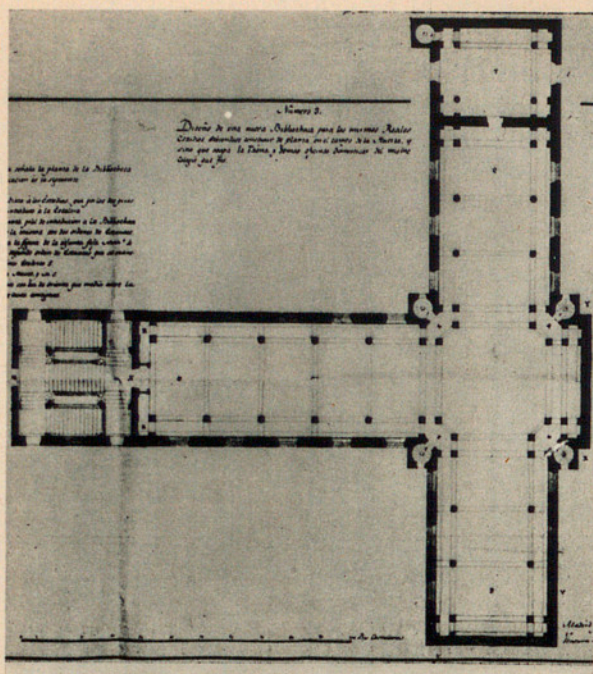
sagrada en 1777) y la de San Norberto, en Madrid, donde él y Rodríguez con seguridad coincidieron como colaboradores en 1754, diseñando este último la fachada. En las Salesas, la obra de Carlier aparece debajo de la cornisa de la fachada (fig. 301) en una composición de nártex de dos pisos. El piso ático, las torres y la cúpula con sus más caprichosas guirnalda y ménsulas, son obra de Moradillo. El concepto de la iglesia bloque puede aquí obedecer a antecedentes portugueses, a través de la persona y de la corte de doña Bárbara de Braganza.

Los agustinos filipinos pertenece a un grupo de proyectos en los cuales trabajó Ventura Rodríguez durante casi treinta años en el problema de combinar la planta central con un imponente retrocoro. Su mentor en esta empresa fué Santiago Bonavia, cuya solución en Aranjuez, en 1748 — capilla de San Antonio—, produjo una doble iglesia para laicos y clero, mediante la adición de una cámara tras el altar. Ventura Rodríguez intentó llevar la solución más lejos mediante la interpenetración del retrocoro con la nave rotonda. Un temprano logro, en 1753, es su proyecto para San Bernardo, en Madrid, que no se realizó. La planta es de cruz griega, con capillas en las esquinas y un alto retrocoro, con la misma estructura que la nave. Otro proyecto de 1760 para la capilla del Colegio Mayor de San Ildefonso, en Alcalá de Henares ¹⁹² retorna al problema en una iglesia bloque, la cual señala el camino hacia la obra de los agustinos filipinos, tanto en lo que se refiere a la idea del bloque, como a la rotonda, aumentada por un gran retrocoro. Los dibujos de Alcalá muestran la inclusión de un cilindro en planta cuadrada, con capillas en las esquinas, cual en la planta de Rainaldi para Santa Agnese, en Roma (1652). Finalmente, Rodríguez retornó, en 1779, al tema en el proyecto para la basílica de Covadonga ¹⁹⁰, con una solución altamente original (fig. 307). El altar está enmarcado en un pórtico con frontón para el retrocoro, el cual forma una fachada interna curvada para alojar la rotonda de la nave. Este pórtico curvado tiene una primitiva versión en el diseño para la iglesia de la Victoria en Córdoba (1772-1778), ejecutado por Rodríguez (figs. 308 y 311) para reparar la obra de Baltasar Devreton, la cual se derrumbó en 1772 ⁵⁸.

En Covadonga, el coro ha invadido la nave y ésta pasa los límites del coro, en una total interacción, en cuyo resultado Rodríguez habíase esforzado tanto. El edificio de los agustinos



Figs. 310, 311 y 312.—BARCELONA: FACHADA DE LA ACADEMIA DE MEDICINA. CÓRDOBA: FACHADA DE LA IGLESIA DE LA VICTORIA. LA GRANJA: PORMENOR DE LA FÁBRICA DE CRISTALES.



Figs. 313, 314, y 315.—PLANTA, CORTE Y ELEVACIÓN DE LA NUEVA BIBLIOTECA (SEGÚN PROYECTO DE VENTURA RODRÍGUEZ). LA GRANJA: FÁBRICA DE CRISTALES.

filipinos, sin embargo, fué un caso especial, pues el retrocoro había de ocupar el piso alto de una estructura de dos pisos, la cual continuaba el nivel de la tribuna de la nave rotonda. Esto se hallaba más emparentado con el tímido inicio de Bonavia, en 1748, que con la poderosa solución facilitada por el propio Rodríguez en Covadonga.

En el año siguiente a la obra de Valladolid, Rodríguez diseñó un teatro quirúrgico para el Real Colegio de Cirugía de Barcelona ¹⁸³. Sus planos, que datan de julio de 1761, muestran dependencia respecto al esquema de Blondel, publicado en *Architecture françoise* (1752-1756) (III, núm. XV) y forman parte de la sustancial contribución de Rodríguez a la arquitectura médica (fig. 310). Sus otras obras ²¹ en este dominio fueron un proyecto, de 1755, para el Hospital General de Madrid —edificado sobre diseños de Sabatini—; la capilla del Hospital, en Oviedo (1768); los baños medicinales de Caldas, en Asturias (1773); un sanatorio en Trillo, de planta circular (1775), y un proyecto, en 1783, para el Hospital de San Lázaro, en Málaga.

El Colegio de Cirugía de Barcelona permitió a Rodríguez utilizar la rotonda en un sistema funcional de modalidad eminentemente plástica, con los asientos alineados en un anfiteatro ascendiendo desde el lugar destinado a las operaciones. Las fachadas son de excepcional severidad. Dos grandes ventanas iluminan el anfiteatro. El arqueado cabecero de la ventana que aparece en la fachada de la entrada invade el frontón. A sus lados hay ventanas ciegas y nichos en diseño tripartito. Molduras y marcos de ventanas son todos de una extremadamente breve proyección, pues el efecto visual así lo requiere, a causa de la escasa distancia existente entre el Colegio y el medieval edificio del Hospital. Las desnudas pilastras prescinden de cualquier especie de pormenor. Ningún diseño de Ventura Rodríguez ilustra mejor que éste el grado en que dominó el movimiento de vanguardia de su generación en Francia e Italia. La estructura es funcional y rítmica. El carácter expresivo se logra, aun sometido a lugar y propósito, por pura geometría mejor que por medios de evocación figurativa o florituras ornamentales.

Estos diseños funcionales carentes de innecesario ornamento se vuelven a encontrar en cualquier obra que se encargara a Rodríguez para construirla con destino a actividades especializadas. Así, en 1775, cuando realizó dibujos para la librería de los Reales Estudios en Madrid ²⁰⁵. El exterior de este diseño, en forma de T, es como un tegumento que registra exactamente compartimentación y estructura (figs. 313 y 314). Es un envoltorio de mínimo ornamento, animado solamente por los marcos de las ventanas y las hiladas voladas del más simple perfil. Las torres de las escaleras, en las cuatro esquinas del crucero, enriquecen los ángulos reentrantes en franca expresión de la estructura. De los proyectos de Rodríguez para Madrid se siente sobre todo su falta de terminación; hubiera sido uno de los grandes edificios de librería del mundo; un prototipo, igual que el Museo del Prado, de Villanueva, para todos los tipos siguientes de obras de carácter especializado.

En La Granja, la factoría de vidrio reconstruída por José Díaz Gamones, en la década de 1760, sobre planos frecuentemente atribuídos a Ventura Rodríguez ¹⁷², pertenece al mismo grupo de edificios funcionales. Gamones fué del círculo de Virgilio Ravaglio, para quien completó el palacio de Ríofrío. Como arquitecto en La Granja, Ceán le atribuye la ejecución de los cuarteles, la Casa de Infantes y la factoría de vidrio ²¹. La presente factoría fué casi acabada en 1771 (fig. 315). Los transeptos sirvieron para alojar los hornos del vidrio y la larga nave alojó el taller de laminación. Su masa se parece a la de las iglesias de dos extremos de la región del Rin y del período otoniano, con cruceros a cada extremo de la nave

basilical. Las fachadas de los transeptos (fig. 312) se asemejan a las del anfiteatro quirúrgico de Barcelona, excepto en lo que se refiere a los dentiles de las ventanas, en arco segmentado. Las claraboyas de la nave se asemejan a los óculos de Ventura Rodríguez en el proyecto no construido de éste para la librería de Madrid.

OBRAS CLASICISTAS DE GUSTO ACADÉMICO.— La principal obra en Madrid de este grupo es el proyecto para el templo de San Francisco el Grande (fig. 309). Los amigos y admiradores del arquitecto consideraron dicha obra como su mayor triunfo y Ceán ²¹ relata que lloraron cuando fueron preferidos los planos facilitados por Francisco Cabezas y que el acontecimiento fué la gran desilusión de la vida de Ventura Rodríguez.

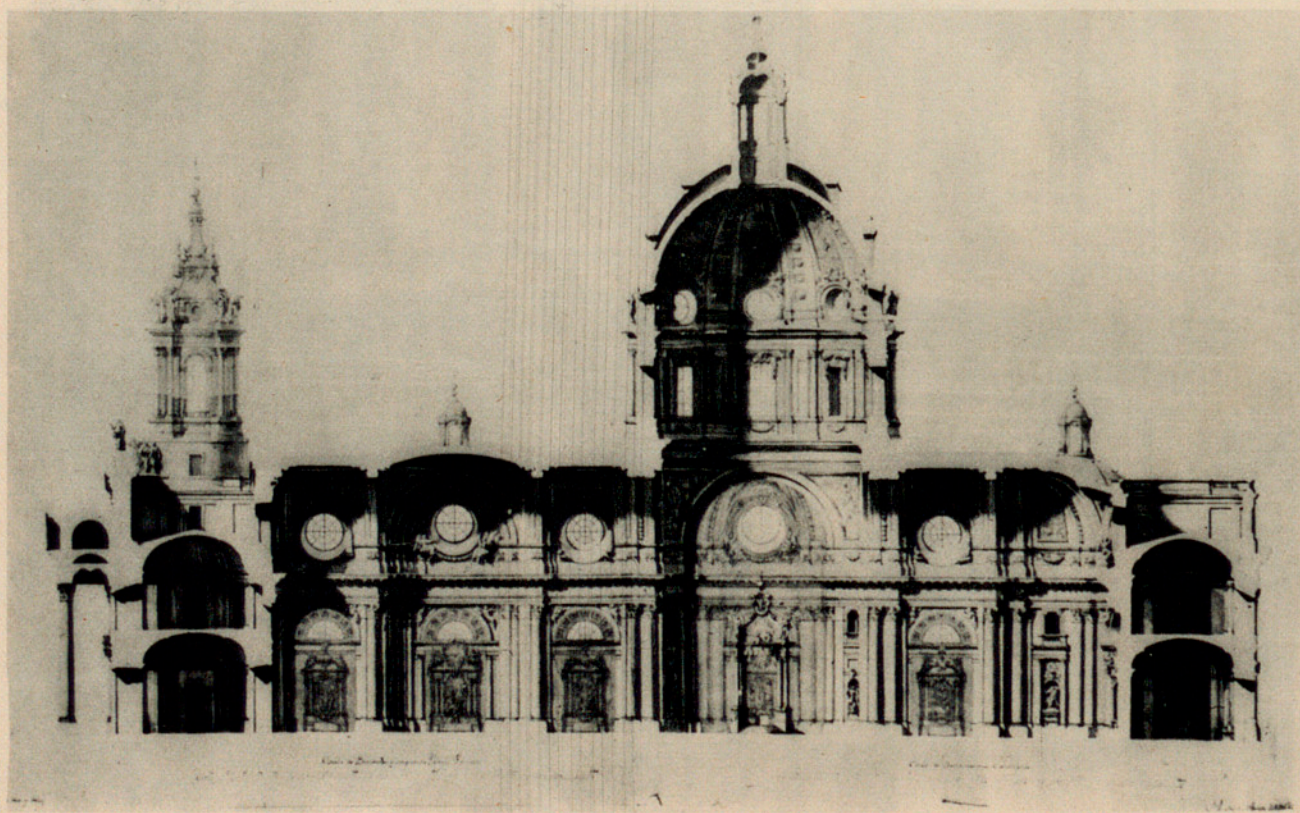
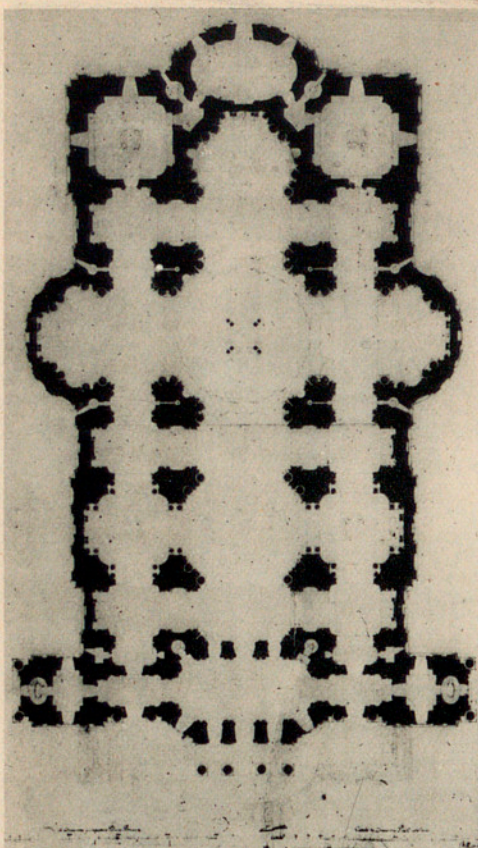
La historia de los proyectos ejecutados para el templo de San Francisco, que conocemos sólo por las copias ²⁶ del siglo XIX, conservadas en la Biblioteca Nacional (núm. 1.664, planta; núm. 1.663, alzado de la fachada), retrocede muchos años en cuanto a la participación de Rodríguez en las discusiones sobre la catedral, la cual había de elevarse en la red de construcciones en torno al Palacio Real edificado por Sacchetti. La más temprana fecha a considerar es la de 1746, en la cual preparó Rodríguez tres dibujos para la catedral de Madrid, a la fuerza de los cuales debió ser miembro de la Academia de San Lucca en Roma (figs. 317, 318 y 319). El diseño se asemeja a la fachada de Maderno para la iglesia de San Pedro, en Roma. Los dibujos de 1761 para San Francisco el Grande perpetúan la tendencia que Rodríguez inició, en 1746, con órdenes gigantes y piso alto ático, bajo miguelangelesca cúpula. Las grandes torres derivan de Juvara y son de la misma familia que la Superga, en Turín. La planta puede considerarse como una combinación de extrañas participaciones: la nave de San Pedro, de Maderno; el proyecto de Ribera para San Cayetano — en el crucero, cabecera de capillas alojadas —, y el trascoro paladiano. Los dibujos de 1761 que contienen todas esas anticuadas reminiscencias son, por consiguiente, una reelaboración de los principales rasgos de un proyecto de 1746. No es tan notable como sus amigos pretendían; la fachada es un dócil esfuerzo para componer según la regla, con pocas rupturas, con rigidez respecto al plano y con regulares intervalos, sin complicados cambios de ritmo. Pero, con todo, es un edificio mucho mejor que la rotonda comenzada por fray Francisco Cabezas (1709-1773), para San Francisco el Grande ²⁰³. Este "pastiche" de la obra de Carlo Fontana en Santa María, en Campitelli, en Roma, empezó en 1761. Cabezas perdió la dirección del edificio en 1768. Las bóvedas fueron terminadas ²³⁵ en 1770, por Antonio Pló, y en 1776 Sabatini terminó la fachada principal según ancho e insípido diseño, compromiso entre la libertad de los planos curvados y la estructuración regular académica.

El esfuerzo de Ventura Rodríguez para obtener una monotonía académica reaparece esporádicamente en su obra, a partir de 1760. Esto refleja su actividad como profesor de arquitectura y miembro de la Academia. Pero la Academia no fué nunca su verdadero oficio. Él no tuvo relación con su temprana historia, en las primeras reuniones de la Junta preparatoria, en 1744. Cuando le ofrecieron facilidades para estudiar en Roma, en 1750, era ya demasiado maduro y estaba sobradamente establecido para decidirse a ello. Pero dió clases con Sacchetti, Bonavia y Carlier, sin reconocimiento, hasta la fundación oficial, en 1752, cuando fué nombrado director de arquitectura en la Real Academia de San Fernando.

Diego de Villanueva (1715-1774), dos años mayor que Rodríguez, fué sólo teniente en esa facultad, pero sobresalió como crítico y contrario a éste. Entre esos dos coetáneos se fragua el



Figs. 316.—MADRID: FACHADA DE SAN FRANCISCO EL GRANDE.



Figs. 317, 318 y 319.—PLANTA, ALZADO Y SECCIÓN DE UN PROYECTO DE CATEDRAL, POR VENTURA RODRÍGUEZ (ACADEMIA DE SAN LUCA, ROMA).



Figs. 320 y 321.—MADRID: FACHADA DEL PALACIO DE LIRIA. BOADILLA DEL MONTE: FACHADA DEL PALACIO DEL INFANTE DON LUIS.



Fig. 322.—JAÉN: CAPILLA DEL SAGRARIO, EN LA CATEDRAL.

mismo conflicto que entre dos diferentes generaciones ²¹⁴. Ello tuvo lugar abiertamente en dos ocasiones: en 1762, con respecto a diferencias en el método pedagógico, y de nuevo, en 1769, sobre aspectos técnicos de la construcción de San Francisco el Grande ¹⁹⁶. De un lado, el arte de Rodríguez fué considerado por los hermanos Villanueva como reaccionario, en contraste con su propia modernidad doctrinaria. De otro lado, Rodríguez consideraba a los Villanueva como constructores incompetentes, cuyas soluciones técnicas eran indignas de confianza.

En cuestiones pedagógicas, el conflicto se planteó entre un sistema doctrinario, de fácil enseñanza, defendido por los Villanueva, y el carácter libremente inventivo de Rodríguez. Los estudiantes se dividieron en facciones y la contienda se mantuvo durante largo tiempo. En 1829, una obra como la de Gualart, *Elogio*, de Villanueva, aún contrastaba el "inimitable" carácter del arte de Rodríguez con "el sencillez y claro método" de Villanueva ²¹⁴.

Pero la hostilidad personal entre los hombres se incrementó cuando la inadecuación de los diseños de Cabezas para San Francisco el Grande se hizo pública en 1769. Tanto Rodríguez como Diego de Villanueva esperaban que se les confiase la continuación de la obra. Cuando los franciscanos solicitaron consejo de la Academia, Villanueva preparó un proyecto para completar los cimientos de Cabezas con un panteón en rotonda con pórtico. Ventura Rodríguez, que había sido franco crítico del proyecto de Cabezas desde 1761, no sólo lamentó la inadecuada fuerza de los muros de Cabezas, sino también el proyecto de los cimientos de Villanueva, estructuralmente en falta, primeramente por el empleo de la mampostería encajonada, y segundo por la proposición de reforzarla con columnas ajustadas y cadenas de hierro. Estas críticas fueron insoportables para Diego de Villanueva. Pidió pública satisfacción de su honor a Rodríguez. La Academia estudió la materia; después de decidir técnicamente a favor de Rodríguez, amonestó a ambos arquitectos por su conducta ²⁰³.

Varios proyectos de palacios durante el período 1770-1776 muestran con más claridad a Rodríguez como proyectista académico. Hay entre ellos un proyecto no realizado, de hacia 1773, para el palacio de Liria (Museo Municipal, núm. 1.066). Parte de un amplio proyecto para el palacio Altamira, encargado por el marqués de Astorga, fué construido entre 1773-1775. Para el infante don Luis, en Boadilla del Monte, al oeste de Madrid, Rodríguez proyectó y construyó una casa de campo antes de 1776 (fig. 321). Estos diseños son todos ellos variaciones sobre el mismo tema, de una estructura tres veces más larga que alta, con quince ventanas y ejes de tres o cuatro pisos.

El proyecto de Antonio Gilabert (1716-1792), de Valencia, ^{para el palacio de Liria} fué preferido al de Rodríguez ¹²⁹. Su diseño es menos ornamentado y más estridente. En vez de dos pisos iguales, Gilabert usó solamente uno, de orden gigante toscano sobre pedestal rusticado, coronado por un ático. Estrechó el panel central a tres vanos y varió la disposición de las alas por duplicación de las pilastras. El efecto general, con su mayor número de partes monótonas (1 : 1 : 4 : 3 : 4 : 1 : 1), es más frío y distante del espectador que el agradable esquema de Rodríguez (1 : 3 : 7 : 3 : 1).

Fuera de la ciudad, sin embargo, y trabajando para un patrón entusiasta como el hermano del Rey, Ventura Rodríguez relajó su precavida conformidad académica. El palacio en Boadilla para el infante Luis fué terminado tal cual puede verse hoy, en 1776, aunque Ponz dice que las alas estaban todavía por construir a los extremos del bloque, presumiblemente para formar un patio en U, abierto por el lado sudeste ²³. La disposición del bloque terminado es la misma que en el palacio de Madrid: quince ejes de ventanas en un alzado de tres pisos, de 3 : 1 de proporción entre ancho y alto.

Rodríguez vivificó el peso muerto de esta triste envoltura mediante un tratamiento extraordinariamente libre de las superficies y de la silueta. En los ejes de las ventanas al lado norte, dividió los ejes 1 : 3 : 1 : 5 : 1 : 3 : 1 con pilastras desnudas sobre secciones horizontalmente corridas de la planta baja de la fachada. La fachada del lado sur tiene diecisiete ejes de ventanas (1 : 4 : 1 : 5 : 1 : 4 : 1) similarmente divididas por medio de pilastras. La parte central, de cinco vanos, de cada fachada, retrocede ligeramente con respecto a las secciones de los extremos. Sobre el centro de cada sección terminal, una torre cuadrada con ventanas se eleva a un piso más de altura, para alojar las cúpulas de las escaleras y la capilla. Por este medio se dominó la tiranía del centro. El edificio distribuye su interés en los extremos, con una grata sensación de soltura rural, cual en la villa proyectada por Vignola para Julio III y en el diseño de Herrera para Aranjuez.

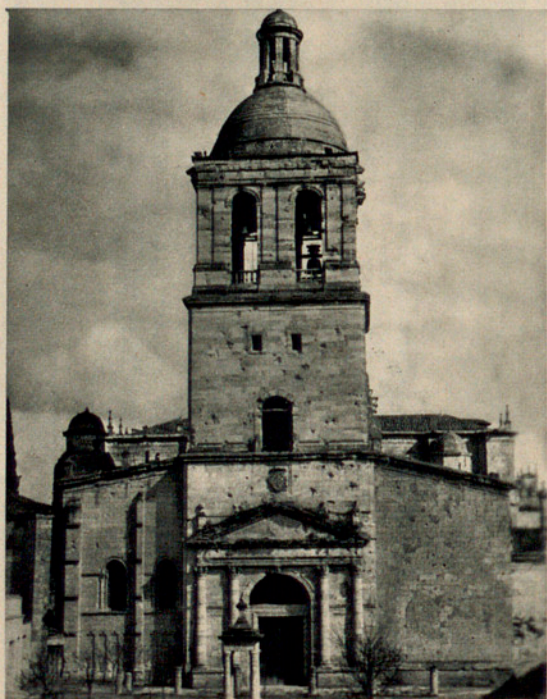
La capilla, situada en la planta baja, recuerda los estudios de Sacchetti para la capilla real en el Palacio de Madrid, en planta, y por la relación con los elementos de alrededor, mientras la decoración de las bóvedas renueva el gusto de mediados de la centuria, que podemos ver en San Marcos, en Madrid. Pero Rodríguez evitó aquí toda insistencia sobre el carácter oval de la planta y conservó cuidadosamente los entablamentos del nivel en esta apretada estructura en forma de tribuna, como en el Sagrario de la catedral de Jaén, de 1764 (fig. 322).

La última obra importante de Ventura Rodríguez marcó una nueva dirección en la fachada de la catedral de Pamplona ²⁰, de 1783 (fig. 323). El pórtico tetrástilo situado entre dos torres cuadradas es la más grandiosa expresión en España de un diseño arqueológico basado en modelos romanos. Se parece a un antiguo proyecto de 1772 para la remodelación de la fachada principal de la catedral de Toledo, que conocemos solamente según descripción de Ceán ²¹. Incluye también la aludida obra proyectada un ático retirado sobre el pórtico, cuyo modelo aparece en la catedral de Jaén, según el diseño de Eufasio López de Rojas, completado en 1686. Aquí, cual en la obra de Juan de Villanueva, del mismo período, el efecto es obtenido por la interpretación de amplias formas geométricas, por calmas superficies murales, que alternan en movimiento de violento claroscuro, entre las unidades principales; por las sombras convulsas y las contrastadas masas de *pathos* romántico. Por estos efectos, la crujía de la tribuna que liga las torres y el pórtico, resulta el ingenio más importante. En el pórtico, la duplicación de cada gran columna corintia, profundizando más allá, complica el juego de luces. De esta suerte, la opacidad de la fachada se disuelve desde los bordes hacia el centro, hondamente ensombrecido. La fachada es así una pantalla en la cual muros y columnas sirven principalmente como medios para captar misteriosas sombras.

El largo desenvolvimiento de Ventura Rodríguez como artista no resulta fácil de descomponer en claras etapas. Otros artistas parecen surgir como de una crisálida, sin volver jamás a sus primeras etapas, o bien exploran lentamente las diversas posibilidades de una etapa. La carrera de Rodríguez puede ser comparada a una escarpada montaña, de la cual desciende la corriente a través de diversos paisajes, empujando con ímpetu una carga de rocas y de grava arrebatadas hacia adelante desde muchos otros parajes en el curso del río. Su temprana formación rococó nunca desaparece del todo en su obra. Por ejemplo, en la catedral de Pamplona, ménsulas de perfil frívolo adornan el dintel del piso de la tribuna. Su más riguroso diseño para los Estudios Reales de Madrid, en 1775, coincide, en cuanto a la época, con sus más tediosos proyectos académicos para frentes de palacios. Naturalmente, algo de la original coexistencia de varias maneras en cada una de sus obras, puede atribuirse



Fig. 323.—PAMPLONA: FACHADA DE LA CATEDRAL.



Figs. 324, 325 y 326.—SANTIAGO DE COMPOSTELA: FACHADA DE LA AZABACHERÍA, EN LA CATEDRAL. CIUDAD RODRIGO: FACHADA DE LA CATEDRAL. MÁLAGA: INTERIOR DE LA IGLESIA DE SAN FELIPE.

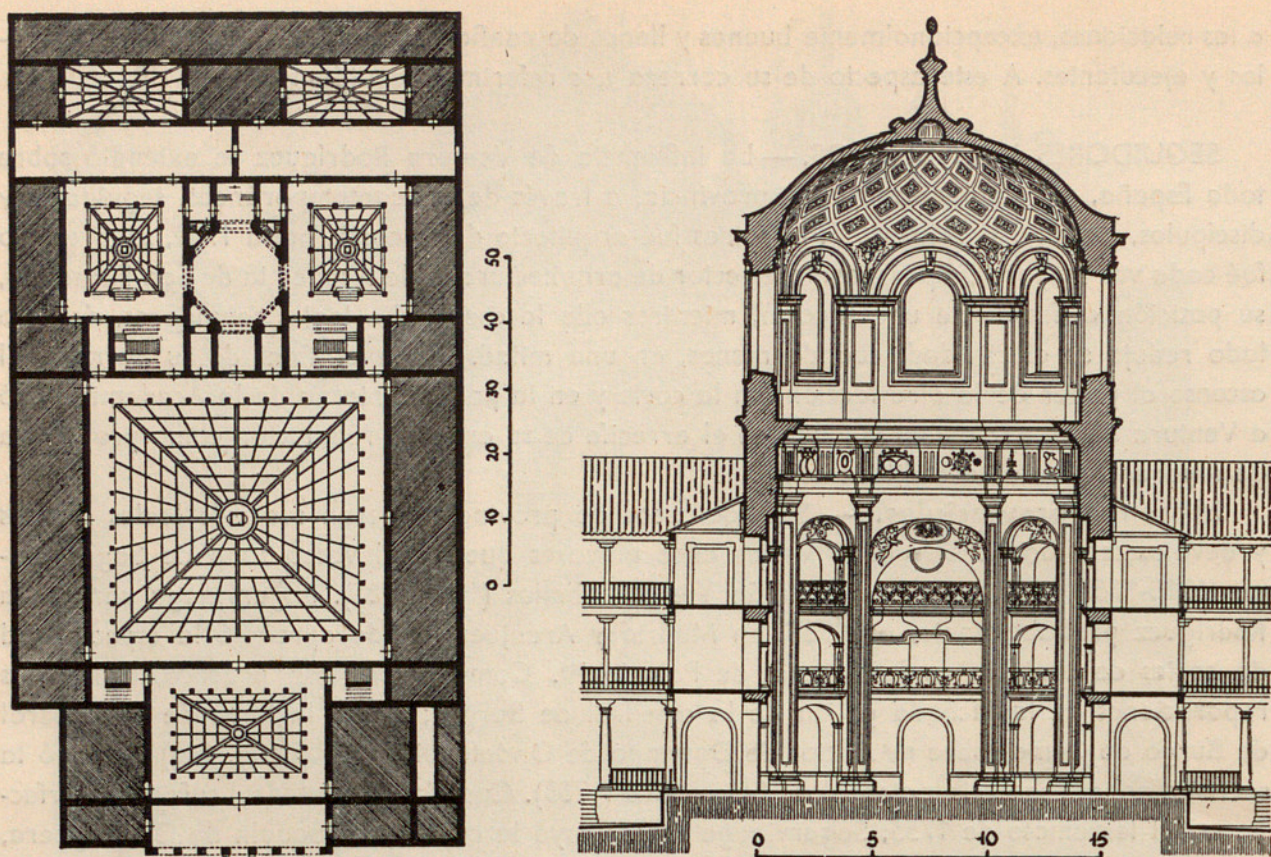
a las relaciones, excepcionalmente buenas y llenas de confianza, de Rodríguez con sus discípulos y ejecutantes. A este aspecto de su carrera nos referimos seguidamente.

SEGUIDORES Y DISCÍPULOS. — La influencia de Ventura Rodríguez se extendió sobre toda España, prácticamente a cada provincia, a través de sus contemporáneos, seguidores y discípulos, pero no le sobrevivió. Mientras fué arquitecto de la corte, hasta 1759, su prestigio fué cada vez mayor. Después, como director de arquitectura de la Academia de San Fernando, su posición al frente de una facción, mientras ello le aseguraba leales seguidores, de otro lado redujo su efectividad, cuando menos, en una mitad. Hacia el final de su carrera, el ascenso al poder de la otra facción, en la corte y en la política interna de la Academia, dejó a Ventura Rodríguez embarrancado en el arrecife de su anterior reputación como proyectista de superado y ya desacreditado estilo.

Maestros provinciales. — Sus coetáneos de provincias fueron sus más leales amigos y devotos seguidores. Dos eran varios años mayores que él: el vasco Juan de Sagarvinaga (1710-1785) y el zaragozano Julián Yarza Ceballos (1712-1785). Sagarvinaga conoció a Rodríguez probablemente, en 1733, en Madrid y Aranjuez, donde aprendió la especialidad de cortes de cantería en los talleres de Palacio ¹⁴⁶. Como constructor práctico, dirigió las reparaciones de la fachada gótica de la catedral de Burgos; erigió la torre de la catedral de Burgo de Osma sobre proyectos de Domingo de Ondategui, en 1739 (fig. 446) y diseñó la sacristía neogótica de la catedral de Salamanca (1755). Cuando esta catedral sufrió desperfectos en el terremoto de 1755, Sagarvinaga reconstruyó la cúpula de Joaquín de Churriguera, tal como está todavía. Consultó también con Rodríguez, en Salamanca, sobre las reparaciones a hacer en la dañada torre. En 1766, Rodríguez aconsejó desmantelarla; pero un ingeniero francés, Baltasar Devreton, que gozaba de la confianza del Capítulo, hizo colocar grandes cadenas en torno a la torre y construyó la presente vaina de refuerzo exterior, ingrata de aspecto, que terminó en 1768. El recelo que Rodríguez experimentara ante Devreton estaba justificado. La cúpula de la Victoria, en Córdoba, obra de Devreton ⁵⁸, se derrumbó en 1772, y Rodríguez hubo de reconstruirla.

Sagarvinaga fué un proyectista ecléctico. La torre de la fachada para la catedral de Ciudad Rodrigo (fig. 325), terminada en 1769, es un diseño herreriano, construido poco después que el ensayo herreriano de Rodríguez, en los agustinos filipinos de Valladolid. Se distinguió principalmente en el curso de su vida como constructor de carreteras y de puentes; en 1776 se le galardonó con el nombramiento de miembro de la Academia de San Fernando.

El otro coetáneo y seguidor de Ventura Rodríguez, Julián Yarza ²⁰⁷, aunque cinco años mayor que él, cayó bajo su influencia cuando contaba unos cuarenta años de edad. Yarza pertenecía a una familia de arquitectos de Zaragoza, relacionada con el Pilar desde principios de ese edificio. Es un tributo al tacto de Rodríguez que sus diseños ganaran tan enteramente la aprobación de Yarza, hasta el punto de que la fachada de la Seo de éste (1764) resulte una rígida y borrominesca transposición del proyecto de Rodríguez para el Pilar. Yarza, juntamente con su discípulo Agustín Sanz (1724-1801), construyó después Santa Cruz, en Zaragoza (1768-1780), una planta de cruz griega con retrocoro, cuya decoración sigue de cerca el padrón rectilinear de la remodelación efectuada por Rodríguez en la iglesia de la Encarnación en Madrid. Pero el estilo es inquieto y endeble, careciendo de la serena magnificencia del arte de Rodríguez.



Figs. 327 y 328. — PLANTA DEL HOSPITAL DE OVIEDO Y SECCIÓN DE LA CAPILLA DEL MISMO. Según Schubert.

Otros seguidores de Ventura fueron los arquitectos a los que encargaba la ejecución de sus obras en provincias lejanas, como Domingo Lois Monteagudo (1723-1786), o aquellos en los cuales confiaba como colaboradores en el lugar, como Francisco Ibero, en Azpeitia (1724-1795). Domingo Lois, sin embargo, parece ineficaz cuando va a Santiago, en 1765-1770, para corregir y terminar la fachada de la Azabachería, en la catedral, sobre trazas de Rodríguez (fig. 324); una vez terminada, su obra se asemeja mucho más al estilo galaico de Lucas Ferro Caveiro y C. F. Sarela, que al de Rodríguez. Es una oscura mezcla de motivos españoles, franceses e italianos con abruptas rupturas en cada pilastra o columna. Rodríguez envió también a Lois a Santa Fe, cerca de Granada, después de 1771, para que construyera la Colegiata, una estructura dórica con campanarios y pórtico.

Igual que Ibero, Manuel Reguera González (1731-1798) fué un arquitecto provincial. Probablemente conoció a Rodríguez en 1764, cuando fué a Madrid para sufrir los exámenes como maestro arquitecto en la Academia. Después fué maestro mayor por la municipalidad de Oviedo, donde ejecutó el diseño de Rodríguez, de 1768, para la capilla del Hospital. En 1773, cerca de Caldas, también construyó el establecimiento para los baños municipales sobre proyecto de Ventura, como bloque rectangular con patio semicircular. En la década de 1780 comenzó los cimientos de la basílica de Covadonga. La capilla del Hospital de Oviedo (figs. 327 y 328) renueva la vieja fórmula isabelina del santuario construido en la convergencia de las salas para los enfermos, tal como en los hospitales de Santiago, Toledo, Valencia y Úbeda. En Oviedo, la nave octogonal tiene una tribuna galería de dos pisos, en un

alzado de cuatro, para evitar a los pacientes de los pisos altos el tener que bajar a la capilla. En los dos niveles, los arcos de la tribuna se abren directamente sobre los ánditos cubiertos del patio, que flanquean la capilla. De esta suerte, los ánditos del patio devienen naves laterales de la nave de la capilla.

Otro maestro provincial, a través de cuya obra Rodríguez transformó la práctica de la arquitectura en España, fué José Martín de Aldehuela (1720-1802), nacido cerca de Teruel, y activo en Cuenca, Málaga y Ronda. Su larga relación con Ventura data desde 1753, cuando se comenzó el Transparente de San Julián, en la catedral de Cuenca. Primeramente, Aldehuela había sido un adepto del estilo rococó en su modalidad de Valencia; después de 1753, su manera ornamental cambió y sus composiciones espaciales fueron elaboradas sobre la estética temprana de Rodríguez, con su dependencia respecto a los modelos italianos del siglo XVIII. Igual que Ibero y Reguera González, Aldehuela se convirtió en uno de los ejecutantes de Rodríguez. En Málaga edificó la iglesia de San Felipe Neri, según diseños de Rodríguez, de 1778 (fig. 326). La planta es una rotonda doble, igual que la de la Victoria, de 1772-1778, en Córdoba; pero las superficies y la portada principal son extrañas derivaciones de Ribera con molduras de bocelón, pilastras compartimentadas, ménsulas de triglifos pareados y medallones ovales en las fachadas.

Discípulos. — Dos parientes de Ventura Rodríguez se hicieron arquitectos bajo su guía: Blas Beltrán Rodríguez, primo suyo (1736-1794), que fué nombrado miembro de la Academia en 1786, y su sobrino Manuel Martín Rodríguez (1746-1823), que gozó de las ventajas de trabajar en Francia e Italia, negadas a su tío. La obra más digna de cita es la Aduana, del sobrino, en Málaga (planos de 1787; terminada en 1829). El edificio es correcto y frío; nada tiene de la feliz variedad que resplandece en las creaciones de Ventura, ni del vigoroso movimiento de la escuela de Villanueva; pero sí una académica monotonía de lisas superficies.

No se espera gran perfección de diseño en los que siguen de cerca a un maestro; pero sí se suponen ciertas cualidades en sus más queridos discípulos. Esta esperanza no se cumple en el caso de Ventura Rodríguez. Los discípulos académicos y los favoritos de su etapa intermedia fueron Francisco Sánchez (1737-1800) y Manuel Machuca y Vargas (1750-1799). Ya nos hemos referido en otro lugar a Machuca, el cual corrigió y redujo el proyecto de Acero para la fachada de la catedral de Cádiz.

Francisco Sánchez fué uno de los primeros pensionistas de la Academia de San Fernando, pasando cuatro años como estudiante en Madrid. Su excelencia como dibujante impulsó a Rodríguez a mandarlo a diversas regiones de España para que estudiara los monumentos del pasado. Los bellamente ejecutados dibujos del castillo de Simancas, de 1762 (publ. Iñiguez, 1935), probablemente proceden de esta asociación en un "viaje artístico", el cual aparece como precursor de la obra de Antonio Ponz una década después. Sánchez prosiguió su carrera en la Academia, siendo nombrado miembro en 1769 y teniente de director en 1786, como maestro de arquitectura. Su mejor proyecto conocido es la capilla y cúpula del Santo Cristo, en San Ginés, de Madrid. El interior es de un despojado y macizo orden toscano, y la cúpula refleja una larga tradición de elegantes construcciones en Madrid, cuya tradición se remonta una centuria, al tiempo de F. Bautista y Lorenzo de San Nicolás.

LA FAMA DE VENTURA RODRÍGUEZ. — Los conservadores del gusto arquitectónico, entre 1770 y 1830, estuvieron enteramente de acuerdo en dos puntos: 1) que la escuela de Bo-

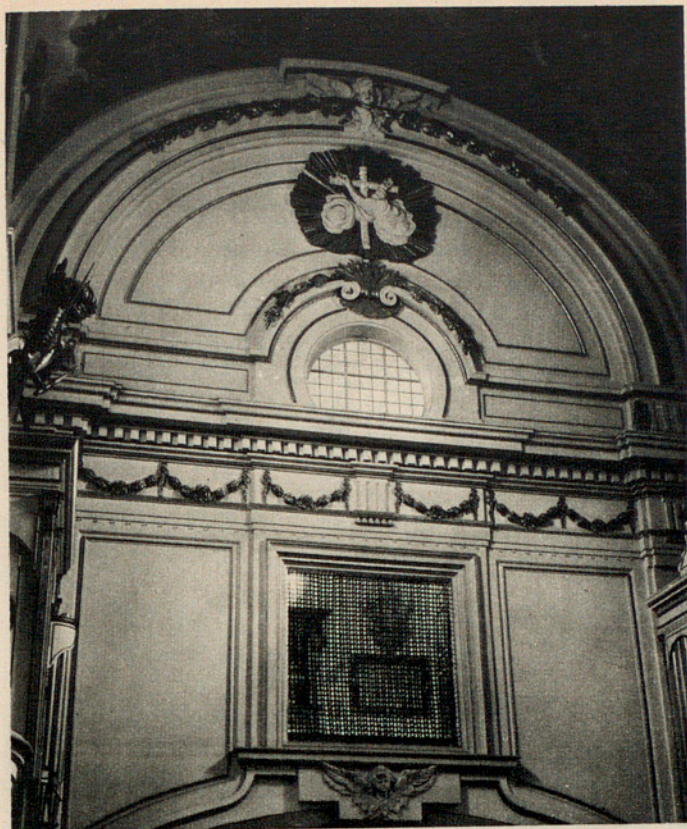
romini era detestable, y 2) que sus errores se fundaban en la variación de miembros curvados, por porciones fragmentarias, por miembros ondulantes y por soportes pareados (ver Ponz, IV, *Prólogo*, 17). Pero, en todo caso, ninguno de ellos denunció diseños de Ventura Rodríguez, cuyas primeras y últimas obras muestran un constante deleite en el uso de tales condenables miembros. Por el contrario, en vano se buscarán palabras de crítica adversa entre los historiadores y críticos académicos.

Esta sorprendente abstención de juicio por parte de los críticos que conocemos, tanto respecto al hombre como a sus obras, es difícil de explicar. En primer lugar, ninguno fué un arquitecto práctico; todos fueron hombres de letras, historiadores y aficionados al arte. Las concepciones críticas y el vocabulario de la época no permitían las distinciones del moderno análisis.

Estos hechos son, ciertamente, los que motivan las constantes limitaciones de Ponz. El *Viaje* es un espléndido inventario y un animado requerimiento para el retorno al orden; pero Ponz se limitó, en arquitectura, a percibir la diferencia entre "hojarasca" y "maderamen", y los "correctos" detalles en la piedra de cantería. Ponz y sus asociados estuvieron comprometidos en la creación y, como esperaban, en la perpetuación de saludables reglas, por medio de la Academia, para las artes. Por razones obvias, no defendieron las reglas académicas que constituían su ideal cuando éstas eran conculcadas por un miembro de la propia Academia. Para ésta, tanto la regla como sus miembros habían de quedar más allá de toda crítica.

La crítica de Rodríguez fué diferida hasta nuestro tiempo por el auge del gusto romántico. Tal como los críticos neoclásicos injuriaron a todos los decoradores churriguerescos, así debían los románticos, desde 1830, aproximadamente, atacar a los arquitectos sometidos a la disciplina académica, incluyendo a Ventura Rodríguez. En opinión de los románticos, Rodríguez fué un vándalo arquitectónico, que mutiló el plateresco Colegio de Santa Cruz, de Valladolid, y destruyó la iglesia románica de Santo Domingo de Silos, como también la fachada gótica de la catedral de Pamplona.

En resumen, tres son las diferentes actitudes que rigen la estimación histórica de la obra de Rodríguez. El punto de vista académico o neoclásico está representado máximamente en la obra de José de Sierra, *Paralelo*, que conceptúa la obra de Rodríguez como una cabeza de puente entre Herrera y la perfección de Villanueva. El punto de vista romántico lo considera, sin diferenciarlo de otros académicos, como un destructor de valores pintorescos o históricos. Finalmente, el ángulo actual de visión tiene su primera expresión en la *Historia de la Arquitectura española*, de Andrés Calzada (Barcelona, 1933), según la cual Rodríguez fué un artista barroco cuya obra avanzó contra las corrientes dominantes del gusto académico y clasicista. El verdadero conflicto — que Ponz, Llaguno y Ceán no advirtieron — se produce entre Rodríguez y los Villanueva. Concerniendo al método pedagógico de la Academia, apuntaba al futuro distante de la arquitectura española. España avanzaba hacia el gusto romántico con el resto de Europa, bajo la inesperada dirección de los Villanueva, mientras Rodríguez constituía la expresión terminal de la arquitectura barroca en la Academia. Como hemos visto, su influjo terminó con su muerte.



Figs. 329, 330, 331 y 332.—MADRID: CORO ALTO DE LA IGLESIA DE LAS DESCALZAS REALES. SALAMANCA: PATIO DEL COLEGIO DE ANAYA. BURGO DE OSMA: SACRISTÍA DE LA CATEDRAL. LA GRANJA: CASA DE INFANTES.



Figs. 333, 334 y 335.—EL ESCORIAL: CABALLERIZAS, ESCALERA DEL PALACIO Y CASITA DE ARRIBA.

JUAN DE VILLANUEVA (1739-1811)

DIEGO DE VILLANUEVA. — Como preludio a la brillante carrera de Juan de Villanueva, conviene examinar primero la vida y obra de su primer maestro, que fué su propio hermano, mayor en veinticuatro años, Diego de Villanueva (1715-1774). Aunque dos años mayor que Ventura Rodríguez, Diego pertenecía espiritualmente a la generación de su hermano menor. Podemos reconocerle, pues, como el primero de los arquitectos románticos españoles. Su vida fué frustrada en cuanto al logro artístico, mostrándose inhábil para adaptar su arrogante y crítico temperamento al régimen social del siglo XVIII. Ceán ²¹ anota que Diego “no podía estar media hora en una antesala”.

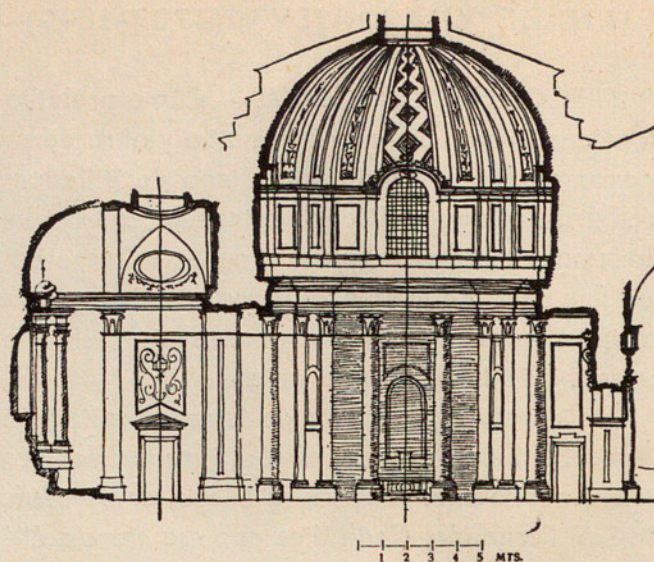
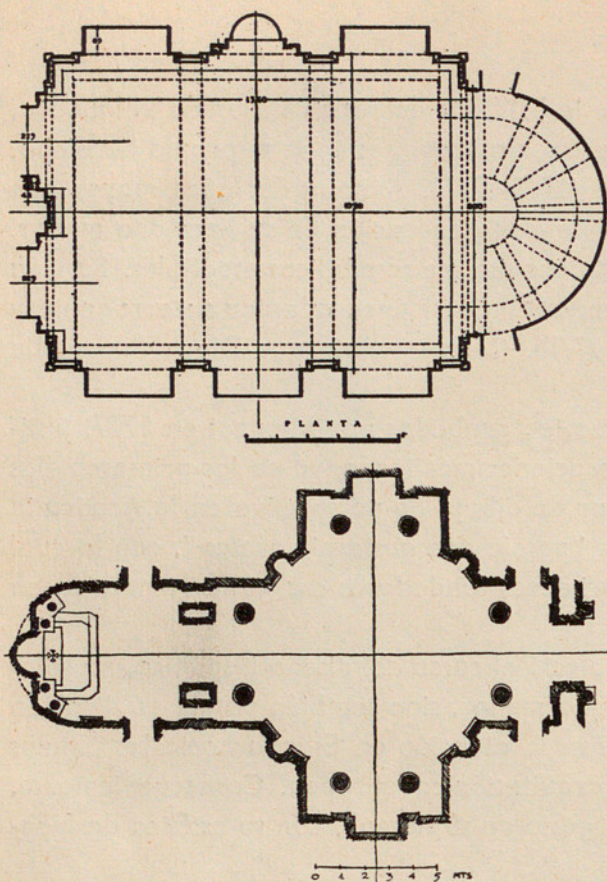
Sus asombrosos dibujos de temas arquitectónicos ²¹⁴, grabados por Minguet en 1757, justifican el tributo de Ceán, el cual juzgaba dos generaciones más tarde, ya en los primeros días del romanticismo. Respecto a Diego, como profesor de dibujo de perspectiva en la Academia de San Fernando, Ceán dice que esa ciencia él la “poseía con gusto pintoresco”, con lo cual atribuía a Diego la cualidad de ser uno de los primeros fundadores del gusto romántico en España.

Como crítico y teórico de arquitectura, Diego afectó el curso del diseño hispánico, no solamente por el hecho de haber educado a su hermano menor, sino también por la publicación de una serie de ensayos ¹⁵, en 1766, que despertaron la atención en España hacia las últimas transformaciones experimentadas por la teoría arquitectónica europea. Consecuentemente, la inquietud de Diego modificó e hizo avanzar el gusto de su tiempo, con su estética de fragmentarias pero grandiosas concepciones.

La carrera de Diego es una sucesión de posiciones artísticas románticamente incompletas. Con su padre, el escultor Juan de Villanueva, participó en 1745, a la edad de treinta años, en la fabricación del churrigueresco altar mayor de la catedral de Coria ¹³², con estípites, pinjantes, curvas de Dietterlin, armadura de madera y entablamentos y frontones rotos; en resumen, todo un vocabulario preciso para las heresiarcas superficies de hojarasca. En 1746, declinó la plaza pensionada de Roma, para permanecer en Madrid como uno de los dibujantes de Sacchetti en la obra del Palacio Real. Lo menos hasta 1754, participó en los ya envejecidos manierismos de la ornamentación rococó. Los marcos y orlas de sus esbozos para un álbum íntimo, románticamente titulado *Libro de diferentes pensamientos, unos imbentados y otros delineados*, consisten en frondas de curvas invertidas asimétricas, follaje y rocalla.

Su remodelación, en Madrid, del interior de la iglesia de las Descalzas Reales (fig. 329), data de este período ²³. El esquema deriva más de Juvara que de la tradición hispánica, y podría confundirse a su autor con Ventura Rodríguez. El entablamento dórico con guirnalda aparece sobre pilastras compartimentadas, bajo dentículos y un ático de recurvadas ménsulas en la imposta de la bóveda de cañón. Flanqueando el presbiterio, se hallan dos refinados púlpitos de gusto rococó. El muro aparece siempre dividido en paneles y compartimientos mediante formas de igual procedencia estilística, y la nave sobre el coro tiene un óculo del estilo de Juvara. También podrían ser de Rodríguez los ángeles de las claves.

En la década de 1760, Diego se hizo más racionalista y rigorista, en sus *Papeles críticos* ²⁵. En dicha obra combinó el ensayo de 1745, del abate Laugier ¹⁹⁹; los ensayos contra el rococó, de C. N. Cochin, y el famoso ensayo en que se exponía el rigorismo de Lodoli, debido al conde Algarotti ¹⁹⁸, obteniendo así un criticismo satírico de los principios, tanto del rococó



Figs. 336, 337 y 338. — PLANTA DE LA SACRISTÍA, Y PLANTA Y SECCIÓN DE LA CAPILLA DEL VENERABLE PALAFOX, EN LA CATEDRAL DE BURGO DE OSMO. Según Chueca.

como del churriguerismo. Diego se conceptuaba a sí mismo como un maestro cuya principal misión era la de esclarecer las mentes de los jóvenes, apartándolos de la falsa doctrina. La arqui-

tectura había sido pervertida por los muros curvados, las estancias octogonales y las portadas curvas; los ornamentos habían llegado a preponderar sobre proporción y composición. El camino del reformador se señalaba con toda evidencia.

La intransigencia de Diego le llevó a una incómoda posición en la Academia, en la década de 1760, cuando los seguidores de Ventura Rodríguez y los admiradores de los Villanueva constituyeron separadas y hostiles facciones (ver pág. 247). De otro lado, su publicación preparó el camino para la brillante carrera de Juan de Villanueva como arquitecto de la corte bajo dos monarcas. Fortaleció además la posición académica, a despecho de la división en facciones, por insistir en la necesidad de un riguroso aprendizaje humanístico por parte de los jóvenes arquitectos. En este punto, Diego repitió la vieja lamentación de fray Lorenzo de San Nicolás, el cual se quejaba de la invasión, en la profesión arquitectónica, por pintores y albañiles sin estudios superiores⁹⁴. Fray Lorenzo señala así el comienzo de la era de los arquitectos no profesionales, mientras que Diego de Villanueva marca su final, por cuanto su joven hermano Juan fué el más educado profesional de la arquitectura que España haya conocido en cualquier tiempo.

PRIMERA ETAPA DE JUAN DE VILLANUEVA. — Gualart, el primer biógrafo de Juan de Villanueva, intentó despertar simpatías hacia el que motivó su oración fúnebre, presentando²¹⁴ los principios de su carrera como ejemplo de grandes dificultades, superadas por espíritu de sacrificio y vocación. Chueca y Miguel corrigieron esta interpretación romántica, mostrando cómo, por el contrario, brilló la estrella de la fortuna del hermano menor de Diego, con el inmenso privilegio de los siete años de estudio en Roma como pensionista de la

Academia. En Roma hubo de sufrir influjos cosmopolitas: las ideas de los alumnos de Legeay y Servandoni; Gondoin fué su coetáneo, y la obra de Piranesi, *Antichità Romane*, apareció durante esos años (1758-1765), cuando los hermanos Adam, George Dance y Clérissieu estaban todos en Roma.

Su único competidor real en España fué diez años mayor que él, José de Hermosilla ²¹, el cual había estudiado también en Roma, sirviendo como profesor de la Academia hasta 1756. Su más importante obra (1760) es el Colegio de San Bartolomé, en Salamanca. La fachada (fig. 248) tiene un pórtico romano y el patio dórico muestra amplios espacios intercolumnares igual que los de Pompeya (fig. 330).

Después de su regreso a España, Juan de Villanueva participó, en 1766-1767, con José de Hermosilla, en la expedición para dibujar las "antigüedades árabes" de Granada y Córdoba. Estos dibujos (publicados en 1804) fueron examinados en la corte por el Rey y sus ministros. Durante estos años, Carlos III frecuentó cada vez más El Escorial para dedicarse a la caza ²²⁰. Las oportunidades para un arquitecto joven eran brillantes, y con la ayuda de Antonio Ponz, Villanueva se aseguró el nombramiento como arquitecto de la comunidad de los jerónimos, en El Escorial, en 1768. En la villa construyó primero dos casas particulares, para el cónsul francés y para el marqués de Campo Villar. En 1770 diseñó la sacristía y la capilla de Palafox para la catedral de Burgo de Osma ²¹⁰. En 1771, en El Escorial, su nombre fué recomendado a los infantes Antonio y Gabriel, quienes deseaban alojamiento para sus séquitos frente a la fachada oeste del monasterio. Con este encargo real, la carrera de Villanueva quedó firmemente establecida a la edad de treinta y dos años y en competición con reputaciones tan brillantes como las de Jaime Marquet y Francisco Sabatini, los cuales habían llenado anteriormente las necesidades constructivas de la corte y de la capital.

En la sacristía de Burgo de Osma, la planta (fig. 336) sigue el sistema convencional de la sacristía española ⁷, con profundos arcosolios y terminación absidial (fig. 331). El sistema decorativo de entablamentos sin rupturas y artesonado hexagonal imita la remodelación de la Encarnación, en Madrid, de 1767, por Ventura Rodríguez. Las superficies, están interrumpidas por numerosos episodios triviales de nichos y portadas. A pesar de la borrominesca ornamentación de la media cúpula, la obra muestra los rasgos de un poderoso talento en el audaz acoplamiento de superficies ornamentadas y desnudas, en la arriesgada reunión del ábside y el rectángulo y en el intenso claroscuro de la prominente cornisa con ménsulas.

La capilla de Palafox resulta menos evidente como prueba del talento de Villanueva, pues el diestro diseño fué neutralizado en la ejecución por muchas dificultades, habiendo de ser transferido, en 1778, a Sabatini y Bernasconi, hasta su terminación en el año 1783. La planta es de Villanueva (figs. 337 y 338). Su mano resulta evidente en la zona que queda por debajo de las impostas; el abovedamiento probablemente se debe a Sabatini. El esquema es paladiano, con pantallas de géminas columnas en antis, formando cuatro fachadas internas en derredor de una rotonda. El eje principal pasa así como a través de una pantalla a la propia capilla donde el altar, acaso remendado por los sucesores de Villanueva, falla en cuanto a resolver los problemas de orden canónico sobre una superficie ábsidial cóncava. Ventura Rodríguez estuvo obsesionado durante muchos años por este problema. Su brillante solución del santuario de Covadonga ¹⁹⁰ no fué construída; pero tenemos la fachada de la Victoria, en Córdoba, para mostrar su destreza en el tema, obra de 1772.

La especial impronta del estilo de Villanueva en la capilla de Palafox aparece en el uso

de las columnas exentas dispuestas bajo entablamentos lisos, en un fraseo que ulteriormente caracterizó su más importante obra: el Prado. Durante una centuria, como Ponz lamentaba en 1791, Madrid no había visto columnas exentas. Ninguno de los grandes edificios de la capital: la Aduana, San Francisco el Grande, la Escuela Pía o la Casa de Correos, construída después de 1750, las tenía. En Burgo de Osma, sin embargo, en su primera obra importante, Villanueva hizo patente su intención, adquirida en el estudio de los monumentos de Roma, de emplearlas con liberalidad.

La permanencia de Villanueva en El Escorial le aseguró eventualmente uno de los más importantes puestos arquitectónicos del reino. Su estancia le sirvió más para adquirir patronos de la familia real que para estudiar la obra del gran maestro del pasado, como aludieron Ceán y Gualart. En El Escorial, Villanueva estuvo constreñido, no sólo por la inmensa fábrica y el personal estilo de Juan de Herrera, sino por el carácter intratable de sus primeros patronos, la comunidad de los jerónimos. Una real orden de 1767 obligó a los monjes a vender tierras a personas particulares para construir casas en la ciudad ²²⁰. En seis años, El Escorial se convirtió en un poblado con residencias permanentes, con fondas, casas y fincas privadas. Ello constituyó la brillante oportunidad de Juan de Villanueva en El Escorial, siendo por este medio que anudó con la familia real las relaciones que dirigieron toda su carrera. En El Escorial, Villanueva adquirió el patronazgo que Ventura Rodríguez había perdido a la muerte de Fernando VI, merced a Carlos III y al futuro Carlos IV, al construir la Casita de Abajo para el príncipe Carlos.

Su primera obra, en 1771, para la familia real fué la Casa de Infantes. Es éste un edificio sin pretensiones, con cinco patios para la servidumbre y caballerizas de los dos infantes, Gabriel y Antonio. El modelo fué la Casa de Infantes, de La Granja (fig. 332), construída un año antes, en 1770, para los mismos reales clientes, por José Díaz Gamones ¹⁷⁷.

La Casa de Infantes de El Escorial muestra el estudio por parte de Villanueva del proyecto de Díaz Gamones. Asimismo prueba la conformidad con el carácter utilitario de los edificios de la Compañía en El Escorial, diseñados por Francisco de Mora, para que sirvieran de alojamiento a los talleres e industrias de los frailes. Villanueva adaptó este diseño a la clave de El Escorial, aumentando la forma geométrica y las proporciones de cada bloque de granito. En el patio caballeriza, por ejemplo, cubrió galerías de tres metros de alto; pero los pilares de bloques de granito constan sólo de tres piedras cúbicas, bajo monolíticos dinteles (fig. 333). La escalera de la Casa de Infantes es ingeniosa, encontrando un equilibrio entre su utilidad y el valor espacial de agradable proporción y carácter. Una diferencia de cinco metros de nivel existe entre las fachadas oriental y occidental. Villanueva introdujo una escalera recta con un rellano, para neutralizar la diferencia. Desde el rellano, escaleras contrapuestas con tramos retrocedentes relacionan los pisos superiores. De esta suerte, la escalera principal es realmente un corredor que cruza el edificio y las escaleras entre los pisos son sus tributarias. A través de todo el edificio, los detalles ornamentales repiten continuamente la maciza y faraónica clave del diseño de Herrera, en inmensos bloques de granito. Villanueva debía retornar a estos ejercicios herrerianos otras dos veces: en 1785, en la Casa del Ministro de Estado, y de nuevo, en 1793, al construir la escalera del ala norte del propio palacio.

La Casa del Ministro presentaba el difícil problema de que su vecindad, tanto por el lado sur como por el este, eran edificios sencillos para los servidores. Había de constituir una residencia principal para el jefe del Gobierno del Rey durante su residencia en la corte, sin

apartarse de los modestos y áridos exteriores de las vecinas Casa de Infantes y Casa de Oficios. Villanueva resolvió la dificultad usando una amplia escalinata a la imperial, con tramos convergentes, a la manera andaluza; por amplios corredores y pocas cámaras anchas, todo ello ejecutado con el refinamiento de pormenores que caracteriza a este arquitecto.

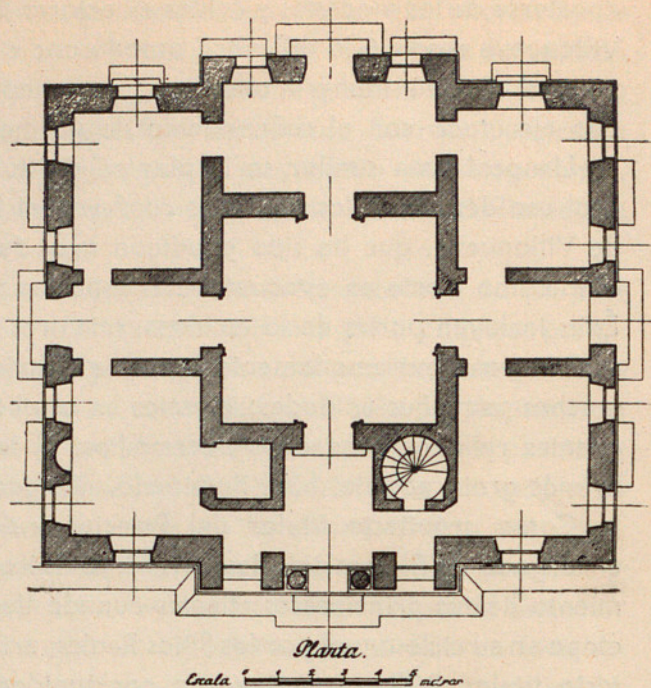
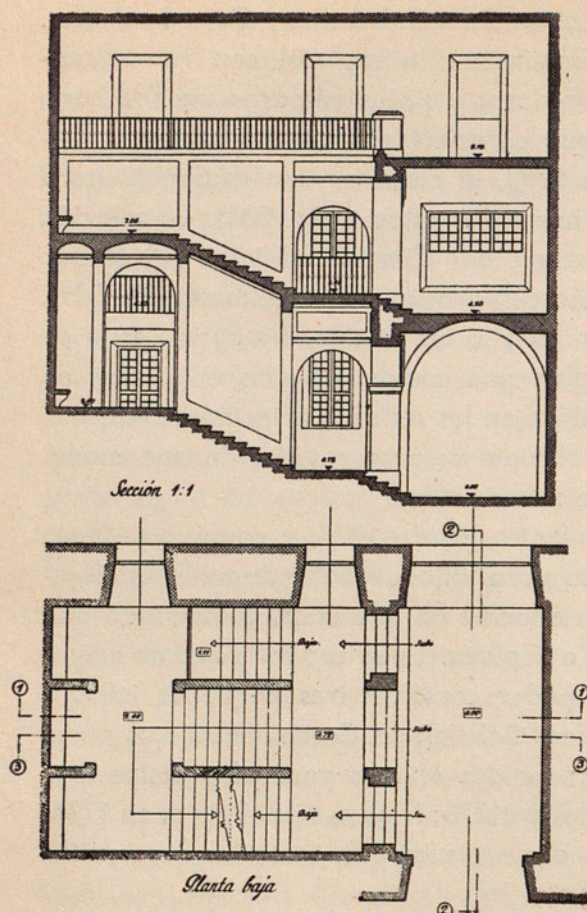
Un problema similar se le planteó de nuevo, en 1793, al disponer una escalinata para real uso dentro de los limitados confines del bloque norte del palacio (fig. 334). La solución de Villanueva, que ha sido estudiada muy detalladamente por Chueca y Miguel ²¹⁴, obtuvo el máximo efecto en estos estrechos espacios por el uso de particiones intermitentes (fig. 339). Éstas incluyen partes de la escalera, mientras admiten toda la luz posible. La ilusión es la de un conjunto extremadamente espacioso, dividido, como por causas privadas e íntimas, en muchas pequeñas unidades; asientos en alcobas aparecen en los rellanos principales, con frecuentes rellanos cuadrados intermedios. El largo y abrupto ascenso resulta, de este modo, lo más grato posible, bien iluminado, abrigado y de rico diseño.

Como arquitecto titular del Príncipe y de los Infantes, desde 1777, y como arquitecto encargado de El Escorial, desde 1781, lo único gravoso para Villanueva fué disponer el alojamiento de sus principescos clientes cuando llegaba la estación en que éstos, cumpliendo una etapa en su ciclo anual por los Sitios Reales, arribaban a la plaza. En su capacidad como arquitecto titular, Villanueva tuvo la oportunidad para poder construir tres pequeñas villas o casinos: la Casita de Arriba, en El Escorial, para don Gabriel; la Casita de Abajo, en el mismo lugar, y la Casita del Príncipe, en El Pardo; las dos últimas para el príncipe don Carlos. Los dos casinos de El Escorial fueron proyectados en 1773; la casa de El Pardo, en 1784. Las tres obras pueden considerarse como esbozos o como piezas preparatorias de escultor para el gran proyecto del Museo del Prado, de 1785.

Los casinos de El Escorial corresponden a las características de sus padrinos. La Casita de Arriba (fig. 335), para don Gabriel, se adapta a este erudito e ilustrado infante, cuya prematura muerte en 1788 privó a España de un importante mecenas en ciencia y arte. La Casita de Arriba pertenece al grupo de la Villa Rotonda de Palladio, con ejes en intersección irradiando desde una cámara central cupulada y estancias en los ángulos, en dos plantas (fig. 340). El pequeño edificio fué proyectado para la ejecución de música de cámara y por ello su decoración y mobiliario fueron más bien austeros.

La fachada principal muestra por vez primera en la evolución de Villanueva el tema principal de lo mejor de su época tardía: la entrada central, tratada como dos pilonos discontinuos, en vez de como unidad cerrada por el convencional frontón. Villanueva comienza aquí a evitar los dos grandes lugares comunes del idioma arquitectónico de su tiempo: el frontón y la pilastra. De ambos se había abusado durante varias generaciones. En vez de las tediosas horizontales por medio del frontón, Villanueva recreó las entradas de sus edificios como aberturas entre pilonos. Este pintoresco procedimiento de contraste y oposición, como Chueca ha subrayado, reaparece ulteriormente en un más amplio contexto, en la fachada norte del Museo del Prado. Es ésta una de las características que autorizan a hablar de Villanueva como un exponente de las tendencias románticas y pintorescas, aun dentro de su modalidad.

La Casita de Abajo, para el príncipe Carlos, es un diseño de opuesto carácter. En lugar de la interna concentración y de la cerrada envoltura del pabellón para don Gabriel, esta obra tiene un núcleo de dos pisos, flanqueado por alas bajas (fig. 342). Un pórtico tetrás-



Figs. 339 y 340. — SECCIÓN Y PLANTA DE LA ESCALERA DE PALACIO Y PLANTA DE LA CASITA DE ARRIBA, EN EL ESCORIAL. Según Chueca.

tilo se proyecta en el lado este (fig. 342), mientras por el Oeste se adelanta una tercera ala baja, formando una T con el bloque principal. Obtener variedad y contraste en la yuxtaposición de formas inesperadas es la pretensión del diseño. En ambas Casitas, las líneas de las cubiertas se deslizan con perfiles cóncavos de reminiscencia rococó, para así afirmar mejor las siluetas de los pequeños edificios contra la inmensa mole de los montes del Guadarrama y para establecer contraste con el bloque materno del palacio-monasterio.

El último de los casinos (1784), para el príncipe Carlos, en El Pardo, es de ladrillo rojo enmarcado por piedra blanca. Prefigura la disposición general del Museo del Prado por su disposición pentapartita, tal como la entrada principal de la Casita de Arriba prepara la fachada norte del aludido edificio de Madrid. La casita de El Pardo, sin embargo, contradice sus reducidas dimensiones por la palaciega escala de la composición. Cada una de las cinco partes: pabellón central, alas y pabellones a los extremos, aparece concebida lo bastante ampliamente como para dar la impresión de alojar un apartamento entero; en la actualidad, cada elemento contiene sólo una estancia, (fig. 341). Villanueva experimentó en esta ocasión las ideas de moda en Francia, concernientes al logro de la expresión arquitectónica por el juego de luces y sombras, actuando en la secuencia del volumen articulado. El exponente francés de estas ideas, E. L. Boullée (1726-1796), usó sencillas y desnudas superficies, profundamente ensombrecidas por entradas y antecuerpos para obligar a la mazonería en el movimiento determinante del juego de sombras¹⁹⁹. Para Boullée, el efecto pintoresco podía obtenerse mediante formas puramente geométricas y fué sin duda la *Architecture des ombres* de este autor lo que guió la mano de Villanueva en ese período, hacia 1784, cuando los proyectos para el Museo del Prado fueron concebidos.

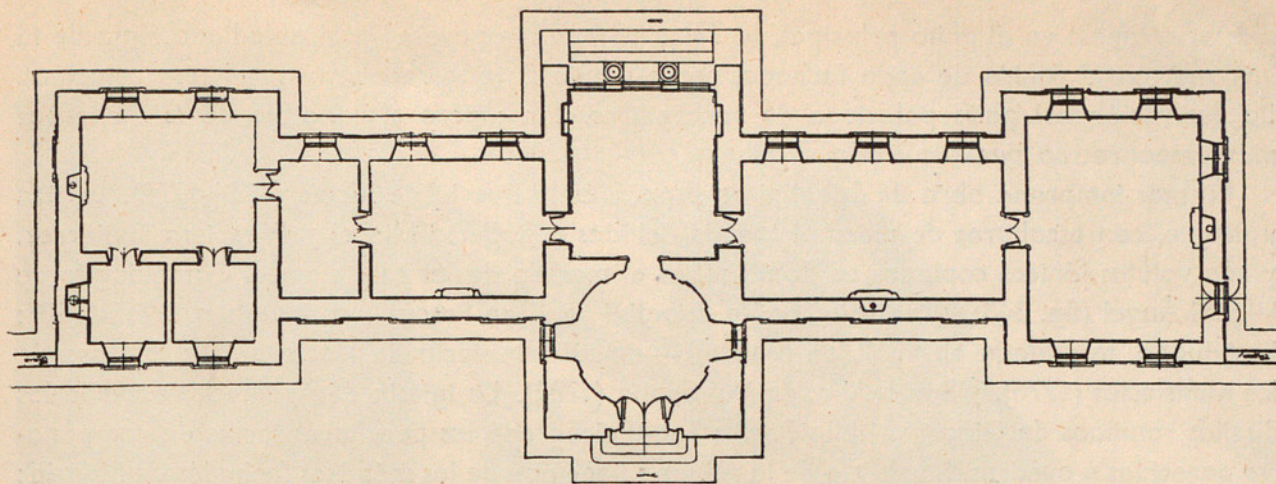


Fig. 341. — PLANTA DE LA CASITA DEL PRÍNCIPE, EN EL PARDO. Según M. Durán.

RIVALIDAD CON FRANCISCO SABATINI. — En El Pardo, Villanueva entró en conflicto por primera vez con Sabatini, el poderoso pero mediocre arquitecto de Carlos III. Las costas de la Casita del Príncipe fueron refundidas en un presupuesto general destinado al palacio de El Pardo, bajo la responsabilidad de Sabatini. La Casita resultó dispendiosa, y Sabatini protestó repetidas veces, pues hubo de parar la obra de El Pardo, por carencia de fondos, en 1780.

Dos puntos importantes destacan al estudiar la Casita del Príncipe: la magnitud con que Villanueva desarrolló las ideas francesas y la incipiente rivalidad de Villanueva con Sabatini. Los dos puntos se hallan íntimamente relacionados, pues la diferencia entre ambos arquitectos puede cargarse en la cuenta de los componentes franceses del aprendizaje de Villanueva, que le fueron transmitidos por su hermano Diego de Villanueva.

Francesco Sabatini (1722-1797) llegó a España, en 1760, desde Palermo y Roma, donde fué discípulo y yerno de Luigi Vanvitelli, así como su segundo en el palacio de Caserta ¹⁹. En Madrid, Carlos III confió en él los más importantes encargos de la época, dándole preferencia sobre el grupo español dirigido por Ventura Rodríguez, que había gozado del favor de Fernando VI. La lista de obras de Sabatini, dada por Ceán ²¹, es casi tan larga como la de Ventura Rodríguez. Además, fué favorecido con la concesión de varios títulos, como, por ejemplo, el de mariscal de campo, otorgado en 1781, y encargos de decoraciones. Ceán concede que fué "el profesor más condecorado que se ha conocido en Europa y en la historia moderna de la arquitectura: todo debido, sin duda, a su mérito artístico, a su esfuerzo militar, al país en que nació y al influjo que adquirió en la corte". La irónica alabanza está justificada. Las obras de Sabatini muestran un modesto talento, estimulado por el estudio, el trabajo y la oportunidad. Gran parte de la obra de Sabatini consistió en remodelar o completar obras de otros, como cuando simplificó las escaleras proyectadas por Juvara para el Palacio Real de Madrid.

Hemos visto lo monótono de su diseño en el patio occidental de Aranjuez (1771-1781). Su ampliación del palacio de El Pardo duplicó el plan de la época plateresca (1772) en extensión, sin conseguir lo mismo en la calidad. En el Hospital General de Madrid, que Sabatini atendió desde 1776, los planes son de José Hermosilla y los alzados de Sabatini ¹⁹⁶. Éstos

son monótonos: en el patio principal, la única variación aparece en el paladiano tema de la ventana, en el centro de cada fachada, en la planta baja y de nuevo en el piso principal. La derivación del patio palaciego de Sacchetti es clara; pero el concepto de éste aparece más empobrecido que depurado.

La más temprana obra de Sabatini en España es la Puerta de Alcalá (1764-1778). Es rica y alegre, con esculturas de mármol blanco debidas a Roberto Michel y Francisco Gutiérrez, y con volutas jónicas copiadas en Roma sobre el modelo de los capiteles del Campidoglio de Miguel Ángel (fig. 343). Otros diseños de Sabatini son San Pascual, en Aranjuez (1765-1770); la Aduana, terminada en 1769, en Madrid — actual Ministerio de Hacienda —; la Casa de los Ministerios (1776), y Santa Ana, en Valladolid (1783). La iglesia de Aranjuez recuerda los diseños romanos de Giacomo della Porta; Sabatini agregó las peculiares torres de campanario parecidas a exedras. El edificio de la Aduana tiene una de las más lisas fachadas de Madrid; su severidad no es aliviada por ninguna ruptura vertical (fig. 344). Nada en el diseño indica la función como edificio de gobierno. La fachada es palaciega y la planta similar a las proposiciones de Sabatini, de 1778, para una adición al Palacio, por el lado norte. Su Casa de los Ministros (fig. 345), de 1776 — después palacio de Godoy, luego Ministerio de Marina y ahora Museo del Pueblo Español — recuerda la obra de Fernando Fuga. La escalera (figura 346), grandiosa, con reminiscencias grecorromanas, falla al resolver los rellanos en la divergencia de las rampas laterales. Más de la mitad del ancho de las rampas superiores cae directamente en el fuste del tramo principal, en un solecismo sin precedentes, por el cual un estudiante sería severamente castigado. Su menos irritante diseño es el de Santa Ana, en Valladolid, una iglesia elíptica (fig. 349) con fachada herreriana de fuertes marcos de ventanas y división en paneles de las superficies de varios planos de relieve (fig. 348). De esta suerte, durante casi treinta años, Sabatini se interfirió en el desenvolvimiento de la arquitectura española: desplazó a Ventura Rodríguez de la corte, bloqueó la carrera de Juan de Villanueva, cuyas más importantes oportunidades fueron obstruidas por el monopolio ejercido por Sabatini en la atención de Carlos III, hasta 1784, aproximadamente.

VILLANUEVA, ARQUITECTO REAL. — Sin embargo, desde esa fecha el talento de Villanueva quedó evidenciado, y su posición como arquitecto de los Infantes resultó de la importancia suficiente para que sucesivamente pudiera aspirar a encargos de primer orden, para los cuales solamente extranjeros como Sabatini o Marquet habían sido elegidos desde finales del reinado de Fernando VI, hasta 1759. El proyecto del Museo del Prado se concedió a Villanueva, en 1785, por real decreto, y en 30 de mayo de dicho año los primeros dibujos fueron facilitados por el arquitecto. El acontecimiento no sólo señaló, el fin de un interludio de veinticinco años de mediocridad en las obras reales; marcó la conclusión de la primera parte de la carrera de Villanueva, como arquitecto de pequeñas villas y de remodelaciones de palacios.

La historia del proyecto del Museo del Prado forma parte de la ambiciosa intención de Carlos III, en cuanto a la reforma urbana de Madrid. Sabatini y Marquet figuraron como los primeros arquitectos en dichas reformas, las cuales requirieron la creación de cloacas y la pavimentación de las calles que tenían la reputación de ser las más enlodadas de Europa.

Como Chueca ha señalado ²⁹, los deseos del Rey y de sus consejeros para la construcción de un amplio parque público, con su complemento de edificios y jardines, tenían mejor realización en la zona denominada Prado de San Jerónimo, al sur de una descuidada barranca



Figs. 342 y 343.—EL ESCORIAL: CASITA DEL PRÍNCIPE. MADRID: PUERTA DE ALCALÁ.



Figs. 344, 345 y 346.—MADRID: FACHADA DEL MINISTERIO DE HACIENDA; FACHADA Y ESCALERA DEL PALACIO DE GODOY.

bajo las cumbres del Parque del Buen Retiro. La obra de igualar el terreno fué encargada a José de Hermosilla, en 1768. Éste proyectó un largo y ancho paseo terminado en líneas semicirculares, igual que un circo romano y embellecido en el centro y a los extremos por fuentes de Ventura Rodríguez. En 1776, éste preparó un proyecto para un curioso peristilo paseo, dando al Oeste, y en el centro del largo parque, en el que podían deambular tres mil personas, provisto de tribunas para músicos y de establecimientos para tomar refrescos ¹⁸⁵. El esquema está relacionado con las arcadas de Bonavia, en Aranjuez, y ofrece al público en general la amenidad de un placentero parque y paseo cubierto, donde el gentío puede circular en tiempo de lluvia. Recibió el nombre de Salón del Prado.

El proyecto de Juan de Villanueva para un museo de historia natural, en 1785, desplazó el diseño del peristilo de Rodríguez; pero es significativo que los primeros dibujos de Villanueva conserven el tema del peristilo ²⁰⁹. Este primer dibujo es muy complicado (fig. 354). Bajo el museo, y en frente de éste, se halla el paseo cubierto, terminado en exedras y centrado por una rotonda de columnata. El pensamiento esencial fué el de componer un museo auditorio con paseo público. Museo y paseo fueron concebidos en disposición paralela, relacionados en medio por el auditorio en monumental eje cruzado. Este eje comienza con la columnata de la rotonda en el paseo. La rotonda y el museo se unen entre sí mediante paseos cubiertos paralelos formando un patio secundario o atrio frente a la fachada del museo. Dentro de la puerta del museo, un vestíbulo igual al nártex de una iglesia introduce a un inmenso auditorium basilical, que deriva de la primitiva versión cristiana de Roma, con columnata de dinteles.

Chueca supone que Villanueva concibió este complicado eje cruzado para servir como iluminado "templo de la ciencia" donde reunirse los eruditos. Todo fué subordinado a este gigantesco eje cruzado: la doble hilera de salas de exposiciones en las alas laterales del museo y las alas de tres naves del paseo. Todo el esquema fué cubierto y se pensó como espacio interior. Villanueva no dió especial importancia en este primer diseño a las cuestiones de efecto exterior: de relaciones de masas y visuales entre las partes. Las superficies eran lisas e incoloras, como en las fachadas de Sabatini o Marquet. Puede que Villanueva se anticipara a las presuntas críticas y que preparara así una base estratégica que le aseguraría la aprobación de las personas de gusto reaccionario, antes de correr la aventura de presentarse como innovador en el diseño, tal cual aparecería en el actual edificio.

Un segundo juego de dibujos, de 1787, altera radicalmente el conjunto de la concepción. El programa fué reducido al museo solo, sin paseo cubierto. Villanueva reorganizó todos los volúmenes y superficies, teniendo en cuenta el efecto exterior. El concepto del paseo, sin embargo, domina todavía la organización. Todos los efectos se proyectan desde el punto de vista de los paseantes en el salón. En el proceso, cada elemento es exteriorizado; cada relación fué estudiada de nuevo como un problema escenográfico en el espacio exterior; se tomaron todas las medidas para diversificar y establecer conexiones entre las partes del diseño como una composición para ser gozada por un público exterior.

Una etapa intermedia de este proceso de exteriorización se conserva en el Prado, bajo la forma de una gran maqueta de madera, con seguridad preparada bajo la dirección de Villanueva. Es desmontable, y muestra la incisiva manera de componer del arquitecto por medio de anchas unidades geométricas, conservando, sin embargo, las mayores conexiones con todas las etapas del diseño. Del primer proyecto, sólo el rectangular eje cruzado sobrevive. El modelo presenta la concepción de la obra de Villanueva. El análisis del actual edificio (figu-

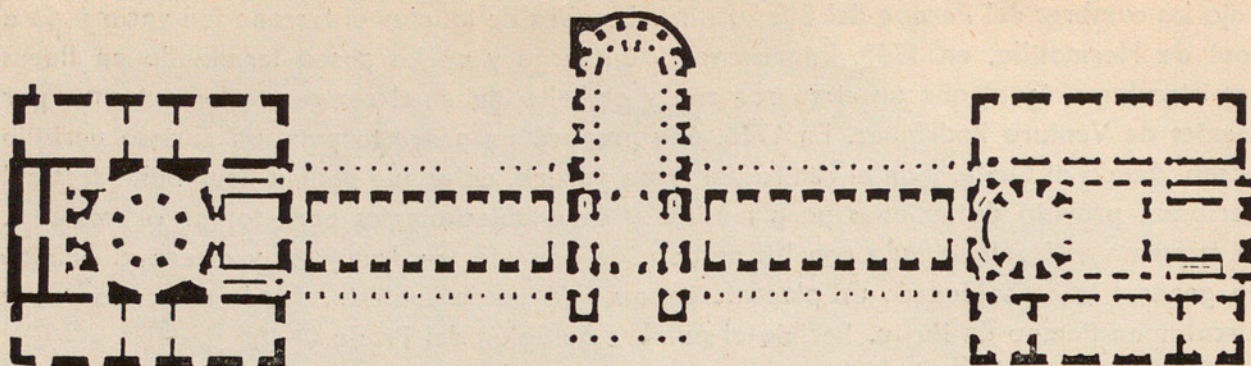


Fig. 347. — PLANTA PRINCIPAL DEL MUSEO DEL PRADO, EN MADRID. Según Chueca.

ra 347) puede por esto ser trazado a través de las etapas primeras, intermedias y finales. Es uno de los edificios de Europa más complicadamente equilibrados ²¹².

Villanueva comenzó por alterar las relaciones axiales. Su primer diseño insistió demasiado sobre el dominante eje cruzado, el cual interrumpía y subordinaba, tanto el peristilo como el museo, a su gran volumen. Al suprimir el peristilo, se daba toda la importancia a la fachada del museo como fondo escenográfico del paseo. Esta revaloración del centro necesitó cambiar la entrada principal a la fachada norte. De este modo, un doble incentivo surge para aumentar la importancia de los dos pabellones de los extremos: fué necesario darles más anchura para los efectos de escorzo desde el paseo y, a la vez, resultó preciso acentuarlos como volúmenes terminales del nuevo eje principal Norte-Sur.

La gente todavía pasea frente al Museo; pero el volumen de éste aparece como una pintoresca secuencia de relaciones cambiantes. Sus masas ahora ocupan posiciones iguales a la de las bambalinas de un teatro. Sucesivas capas de espacio se diseñaron pensando en la gente, cuyo movimiento respecto al edificio fué determinado de antemano. Con esta idea en el pensamiento, Villanueva aumentó la variedad y contraste entre las cinco unidades de la fachada del Prado. El pabellón del lado norte se convierte en entrada de pilonos a una rotonda de ceremonias (fig. 350). Las anteriores columnatas del peristilo fueron trasladadas al piso principal de las alas, relacionando los extremos con el centro. El pórtico central (fig. 351) se convirtió en un elemento de forma pintoresca más que estructura de circulación, puesto que la entrada principal había sido trasladada al extremo norte (fig. 352).

El primer proyecto trató la conexión de las alas como una serie vertebral de pequeñas unidades abiertas a un corredor central. Luego Villanueva simplificó y unificó los espacios en forma de cuatro amplias estancias ocupando el entero volumen disponible en los dos pisos de ambas alas. Estas salas de exposición, en la planta baja, son iguales que las de la sacristía de El Escorial, con los muros laterales resueltos en una sucesión de pilonos, soportando los arcos de la bóveda. Villanueva organizó las bóvedas a modo de espacios lisos alternando con arcos, sobre enormes soportes. El piso principal tiene igualmente dos grandes cámaras, separadas por una rotonda central; éstas fueron revestidas de anaqueles para exponer los ejemplares de la colección científica bajo convencionales bóvedas de cañón. El efecto de la intermitente luz cruzada, con graduación en los profundos alféizares de las ventanas, consigue lo más acabado en contraste romántico, pero dista de ser un procedimiento adecuado para la buena visión de las pinturas. Villanueva proyectó un museo de ciencias naturales; Fernan-



Figs. 348, 349 y 350.—VALLADOLID: FACHADA E INTERIOR DE LA IGLESIA DE SANTA ANA. MADRID: ROTONDA DEL MUSEO DEL PRADO.



Figs. 351 y 352.—MADRID: FACHADAS DE PONIENTE Y SEPTENTRIONAL DEL MUSEO DEL PRADO.

do VII lo transformó, en cuanto a su uso, en una pinacoteca, mucho después de la muerte del arquitecto, de lo que éste no es responsable.

La ampliación de los pabellones terminales permitió la adición de varias pequeñas estancias. Chueca ha comparado el pabellón sur, con su patio y fachada de jardín, a un palacio: originariamente fué concebido para alojar laboratorios químicos y colecciones. El cambio final de Villanueva, al aumentar la independencia y variación de estos pabellones consistió en imponer un piso ático sobre cada uno de ellos. La monotonía de perfiles de la maqueta de madera quedó así superada.

En los veintiséis años siguientes de su vida, Villanueva no volvió a tener la oportunidad de poder proyectar en tan amplia escala una obra de este género, de cualidades pintorescas y teatral estilo. Sus edificios ulteriores son relativamente pequeños: el Oratorio del Caballero de Gracia (1789), la Academia de la Historia (1788), una galería de columnas para el Ayuntamiento, en 1789, y, en 1790, el Observatorio. El edificio de la Academia de la Historia (figura 355), igual que la Casa de los Ministros y las escaleras del palacio de El Escorial fueron un resultado de su cargo de arquitecto de la comunidad de los jerónimos. Fué erigida para alojar el Despacho de libros de rezo de los frailes, y su fachada de ladrillo enmarcada de granito se halla entre los macizos volúmenes graníticos de El Escorial y la arquitectura palaciega privada tradicional de Madrid. Los grandes bloques de granito para la construcción de sus esquinas, bóvedas y portadas, se trajeron desde canteras en las cercanías de El Escorial; pero las molduras de la portada y marcos de las ventanas muestran el fino detalle requerido por una obra confinada en las calles de una ciudad.

El Oratorio es la única iglesia de Villanueva terminada. Sus diseños de 1789, igual que los de otros proyectos de iglesia de esos años ²¹⁵, muestran un hondo estudio de las soluciones paladianas, con la continua investigación de los efectos de claroscuro a través de pantallas de columnas. La fachada del Oratorio, tal como fué construída, es una libre variación debida a Custodio Moreno, sobre los más densos diseños de Villanueva, en los cuales el característico tema del pilón toma precedencia sobre el relajado frontón. El interior, igual que en el primer plano para el auditorium del Prado, tiene pantallas de columnatas a lo largo de la nave, con un efecto tan rico como austero (fig. 357), cual en las basílicas cristianas primitivas de Roma. Este procedimiento de las columnatas de fondo entre pilonos como masas reaparece en la remodelación de Villanueva de la fachada del Ayuntamiento de Madrid a la calle Mayor (fig. 71), para servir como monumental tribuna, en 1787-1789, sobre la idea de un subordinado, Mateo Guill.

La reconstrucción de la Plaza Mayor, en 1791, permitió a Villanueva, una vez más, tomar contacto con la severa arquitectura del siglo XVI. Su labor fué la de restaurar y ampliar las fachadas diseñadas por Juan Gómez de Mora, en 1617-1619, destruídas por el gran incendio de 1790 (fig. 353). Villanueva retornó tanto al estilo de Gómez de Mora como al de Herrera, por aceptar el macizo sentido de la obra de Juan Bautista de Toledo, cuyos ciclópeos cimientos y hercúleas ménsulas todavía pueden verse en la esquina sudoeste del palacio de Aranjuez y en el zócalo de la fachada de El Escorial. Su más ingeniosa realización como proyectista, en la Plaza Mayor, tuvo lugar en el Portal de Cofreros, de la calle de Toledo. Alineó la ascendente calle con seis unidades de cuatro vanos cada una. El ritmo por grupos de cuatro es incompleto en cada unidad, a causa de que cada uno de dichos agrupamientos carece de centro; de esta suerte, los grupos de cuatro huecos de ventanas, alineados por seis

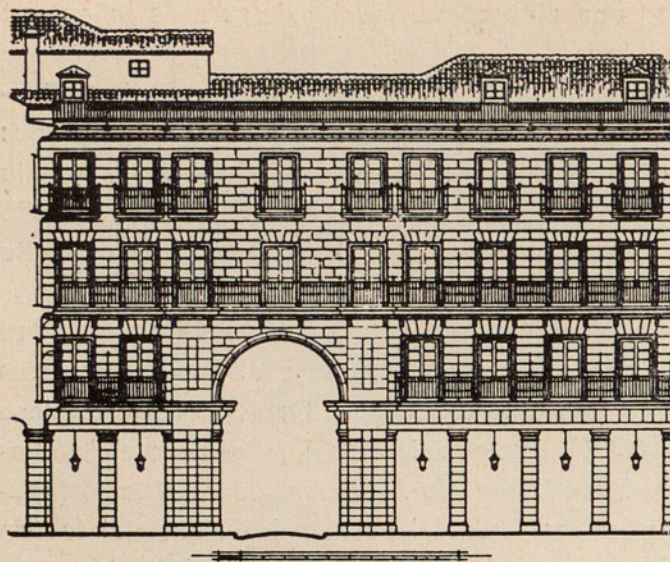
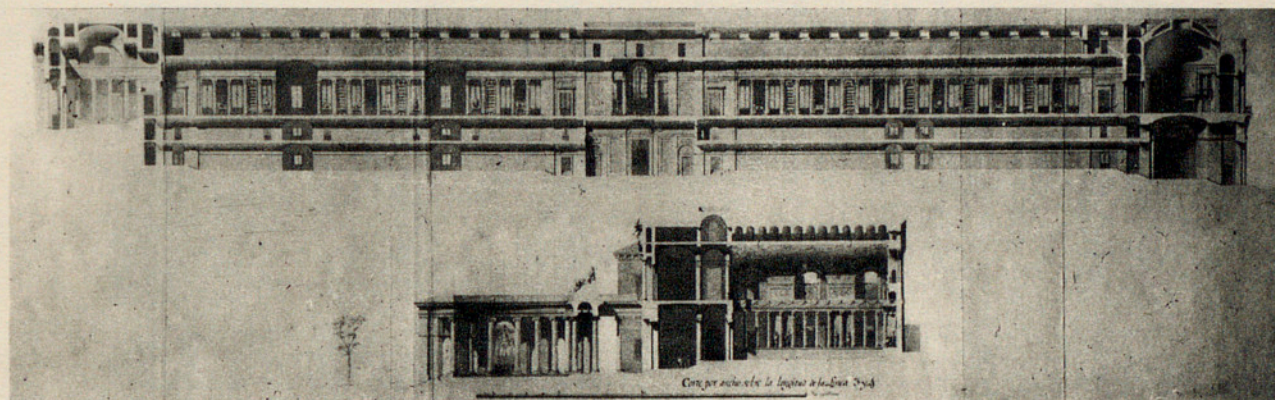
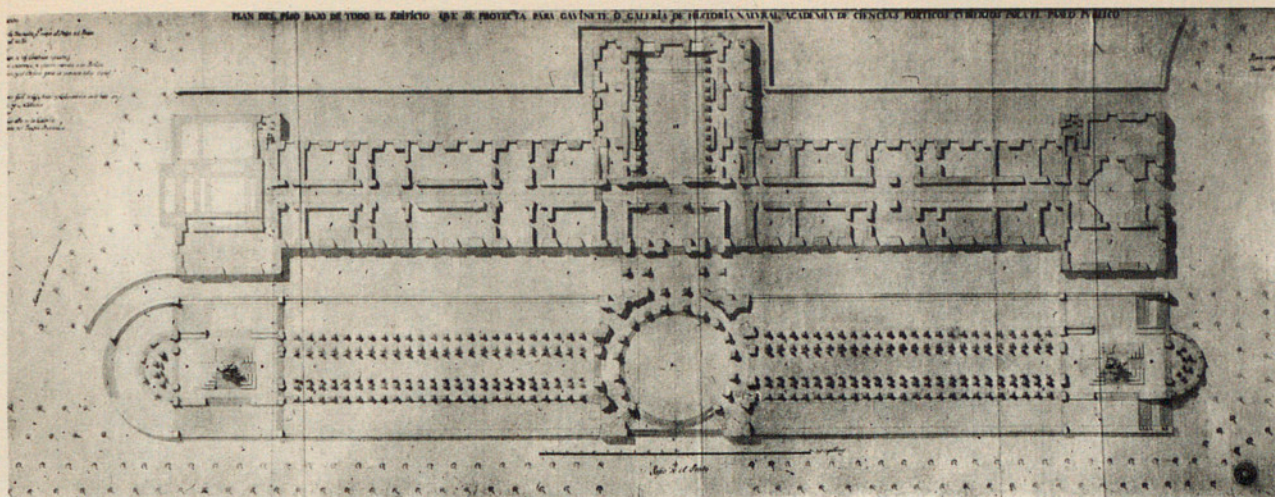


Fig. 353. — PORMENOR DE LAS FACHADAS DE LA PLAZA MAYOR. Según Jurgens.

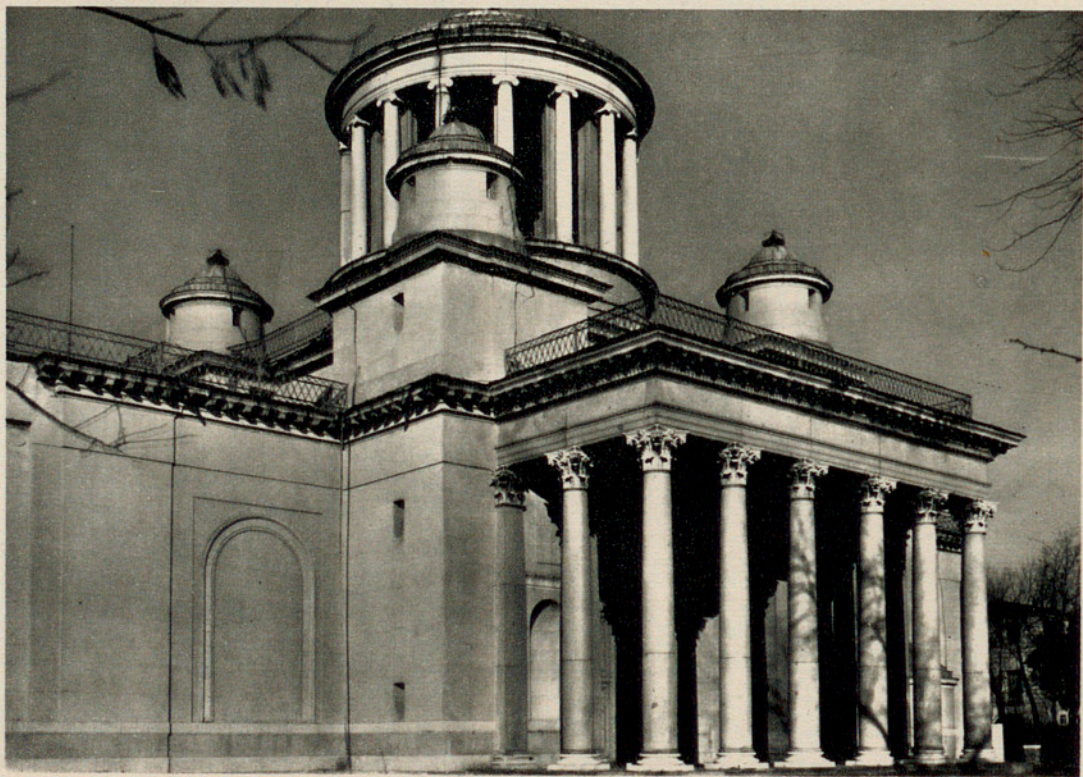
unidades de fachada, no poseen núcleo de simetría propia. La mirada y el pensamiento, en consecuencia, se dirigen hacia la propia plaza y las residencias se expresan como simples elementos de un conjunto tributario (fig. 356).

En 1790, Villanueva proyectó el Observatorio de Madrid (fig. 358). Es su última obra, pues ulteriores edificios, como una basílica, una casa en la calle de Atocha, y el Teatro del Príncipe, no llegaron a su terminación, principalmente a causa de la invasión napoleónica y del empobrecimiento del país. El Observatorio de Villanueva es el primer ensayo importante en el idioma arquitectónico del renacer neoclásico de las formas grecorromanas, tal

como lo practicaran Schinckel, en Alemania, y Ledoux, en Francia. Coincide en cuanto a la época con los pabellones del jardín y la avenida del parque, en Aranjuez, donde Villanueva construyó un quiosco chino y una rotonda jónica por sugerencia de Carlos IV, para el cual edificó también la Casa del Labrador. Pero el estudio de estas obras primerizas en gusto exótico y ecléctico corresponde más bien al volumen del arte del siglo XIX. El Observatorio, tal como fué construído, es una versión reducida del estudio que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid ²¹⁴. La fachada original de Villanueva presentaba un gigantesco peristilo dórico entre pilones, con un segundo piso de pilones como pasaje a la rotonda jónica que coronaba la cima. Los telescopios fueron alojados a los lados del piso alto, sobre los pilones del peristilo. En la ejecución, el proyecto fué muy simplificado, reduciendo el sistema piramidal a un bloque cúbico, precedido por un pórtico corintio de doce columnas en dos hileras y flanqueado por alas para los instrumentos. El núcleo cúbico es acentuado por torrecillas en las esquinas, que contienen las escaleras que llevan a la plataforma de la rotonda. Villanueva intentó, como Ledoux, reconciliar la exacta expresión de la función con claras abstracciones geométricas en formas contrastadas o antitéticas. Este complejo problema, que comprende utilidad, abstracción y forma pintoresca, todo a la vez, devino la constante obsesión de los arquitectos del siglo XIX en toda Europa y América. Villanueva fué el primero en formularla en España. De esta suerte, cerró una era y abrió otra con el Observatorio.



Figs. 354, 355 y 356.—MADRID: PROYECTOS DEL MUSEO DEL PRADO (MUSEO MUNICIPAL); FACHADA DE LA ACADEMIA DE LA HISTORIA; ENTRADA A LA PLAZA MAYOR.



Figs. 357 y 358.—MADRID: INTERIOR DE LA IGLESIA DEL CABALLERO DE GRACIA; FACHADA DEL OBSERVATORIO.

ESTILOS REGIONALES EN EL SIGLO XVIII

CONTRIBUCIONES ANDALUZAS

ARQUITECTURA INDUSTRIAL: LA FÁBRICA DE TABACOS, EN SEVILLA. — Bajo los Borbones, en España, una incipiente economía industrial de géneros manufacturados requirió nuevos edificios de una especialización sin precedentes. La Fábrica de Tabacos, en Sevilla, es un sobresaliente ejemplo, en Andalucía, de este nuevo tipo de arquitectura.

Hay otros ejemplos en el período en toda España: las factorías textiles reales de San Fernando de Henares, cerca de Madrid, y la factoría de vidrio, en La Granja, o la de porcelana, en el parque del Retiro, de Madrid, como también las factorías textiles de Guadalajara, Ávila, Talavera y Madrid. Todas estas empresas deben mucho al cuerpo militar de ingenieros, organizado en 1709-1711 por un flamenco, Jorge Próspero de Verboom (nacido en Amberes, en 1665, y muerto en Barcelona, en 1744). El cuerpo edificó no solamente carreteras, puentes y diques, sino que probablemente fué también responsable del proyecto de las reales factorías en general. Entre los nombres del primer registro del cuerpo consta el de un ingeniero militar catalán, Ignacio de Sala (que nació cerca de Solsona, en 1686, y murió en 1754). No sólo escribió abundantemente sobre ingeniería militar entre 1742 y 1748, sino que tradujo los tratados de Vauban y Maignet, y en 1721 recibió alabanzas al construir las bóvedas a prueba de bomba de la ciudadela de Pamplona. Como Cuevas ha probado, Sala estuvo íntimamente relacionado con la primitiva historia del edificio de la Fábrica de Tabacos, en Sevilla ²²³.

Algunas incertidumbres rodean el origen de este grandioso y revolucionario diseño (figura 359). Los nombres de los arquitectos y las fechas de su asociación con el proyecto nos son conocidos: Ignacio de Sala, 1726-1731; Diego Bordick, 1733-1737, y Sebastián van der Beer (o Borcht), 1750-1757. Ignacio de Sala efectuó la trabajosa preparación del terreno, mediante la desviación y canalización del río Tagarete, lo cual se realizó en 1728, con un coste igual casi a la mitad de la entera construcción (del total de 32 millones de reales, se invirtieron en la obra, bajo la dirección de Sala, aproximadamente, 16).

Estas preparaciones subterráneas, como veremos, están tan íntimamente relacionadas con el programa y función del edificio que se alza sobre el suelo, que resulta difícil suponer cualquier cambio radical de proyecto a partir de 1731.

El proyectista de las fachadas de la Fábrica tomó su modelo de la tradición herreriana en la propia Sevilla. La Lonja de esa ciudad (1582-1598) es el prototipo del proyecto en su conjunto, por los severos contornos, remates de los ángulos y correctos marcos de las ventanas. Pero el diseñador de la Fábrica tuvo que adaptar esas formas a una fachada de 25 vanos en anchura, contra los 11 de la Lonja. Por esto, sacrificó el alzado de dos pisos de este edificio para obtener la ilusión de una mayor altura por la división de los ejes de las ven-

tanos en tres pisos, separados por pilastras de orden colosal, en lugar de emplear órdenes superpuestos.

En la fachada norte (fig. 360), el ritmo es 7 - 4 - 3 - 4 - 7. Géminas pilastras aparecen sólo en las alas que unen, de cuatro vanos cada una. En las fachadas laterales del enorme bloque, el ritmo es 5 - 14 - 5; en el alzado sur es 5 - 19 - 5. De esta suerte, la fachada norte, con 25 vanos, tiene varios cambios de marcha y un alzado más adornado que las fachadas de la factoría, en las cuales la compartimentación herreriana se aproxima a la monotonía industrial, las cuales se salvan de la fealdad por los excelentes materiales y la fina labor. La fachada del Norte, o del palacio, está fechada en 1757, mucho después de las fachadas de la factoría, las cuales probablemente se elevaron según proyecto del maestro de antes de 1731. Esta área industrial, originalmente incluía los dos tercios, por la parte sur, del presente edificio oblongo. En 1731 estaban por construir las oficinas administrativas, las habitaciones para los directores y la gran entrada, igual que la de un palacio, en medio de la fachada norte del bloque industrial de Sala. Cuevas asigna los dos largos vestíbulos y las cámaras de cuatro naves proyectadas para esos extremos a Diego Bordick, el cual dirigió la construcción desde 1733 hasta después de 1737. La doble escalera y las estancias que la flanquean, como también los apartamentos de los ángulos, fueron construídos entre 1750 y 1757 bajo Sebastián van der Beer.

Las proporciones y detalles de esta nueva fachada norte repiten tan de cerca la más antigua obra de Sala, que su diseño puede serle atribuido, aunque dicho ingeniero, desde hacía ya tiempo había salido para América, a Cartagena de Indias, donde fué gobernador militar entre 1749 y 1753. En otras palabras: parece razonable admitir que toda la Fábrica fué proyectada por Sala, aunque su terminación gradual se efectuó por obra de otros miembros del mismo cuerpo de ingenieros militares, que siguieron sus proyectos.

Esta hipótesis es apoyada por el frío carácter formal del vestíbulo de la entrada (fig. 361) y patio principal, los cuales se hallaban a mucha distancia de la policromía placentera que imperaba en ese período en Sevilla. Sólo la fachada de la entrada principal, fechada en 1757, entra en el ornamentado espíritu de la arquitectura sevillana por los varios planos de artesonado y rusticado relieve, por sus cóncavos cercos de arcos, por los bulbosos pedestales que flanquean la puerta, y por el fracturado plano frontal del frontón (fig. 362). En conjunto, el edificio se adecúa a la severidad herreriana y a las concepciones utilitarias de los ingenieros militares en el proyecto de instalaciones industriales. En el plan de Sala para la parte industrial, tanto en el basamento como en los dos pisos sobre el suelo, la celda fundamental se asienta en una bóveda vaída de ladrillo sobre una crujía cuadrada con pilares cruciformes de albañilería de piedra arenisca. Cada celda tiene 5,85 metros por lado. La factoría, tal como fué construída en 1731, comprendía así 348 celdas por cada piso.

El muro exterior, a pesar de su maciza sección, es sólo una cortina o vestidura de gran espesura, proyectada más por razones de estabilidad térmica que como soporte estructural. Las necesidades de iluminación y ventilación para los vastos interiores fueron satisfechas mediante muchos patios pequeños y túneles de aire, alcanzados por suprimir dos, cuatro o más de los módulos abovedados.

A lo largo del eje de simetría Norte-Sur hay tres patios porticados: el primero tiene su lado mayor sobre el eje; el segundo o principal es cuadrado. La tardía fecha que da Sancho, de 1750-1766, para este segundo patio es apoyada por su parentesco con el patio de Sacchetti,

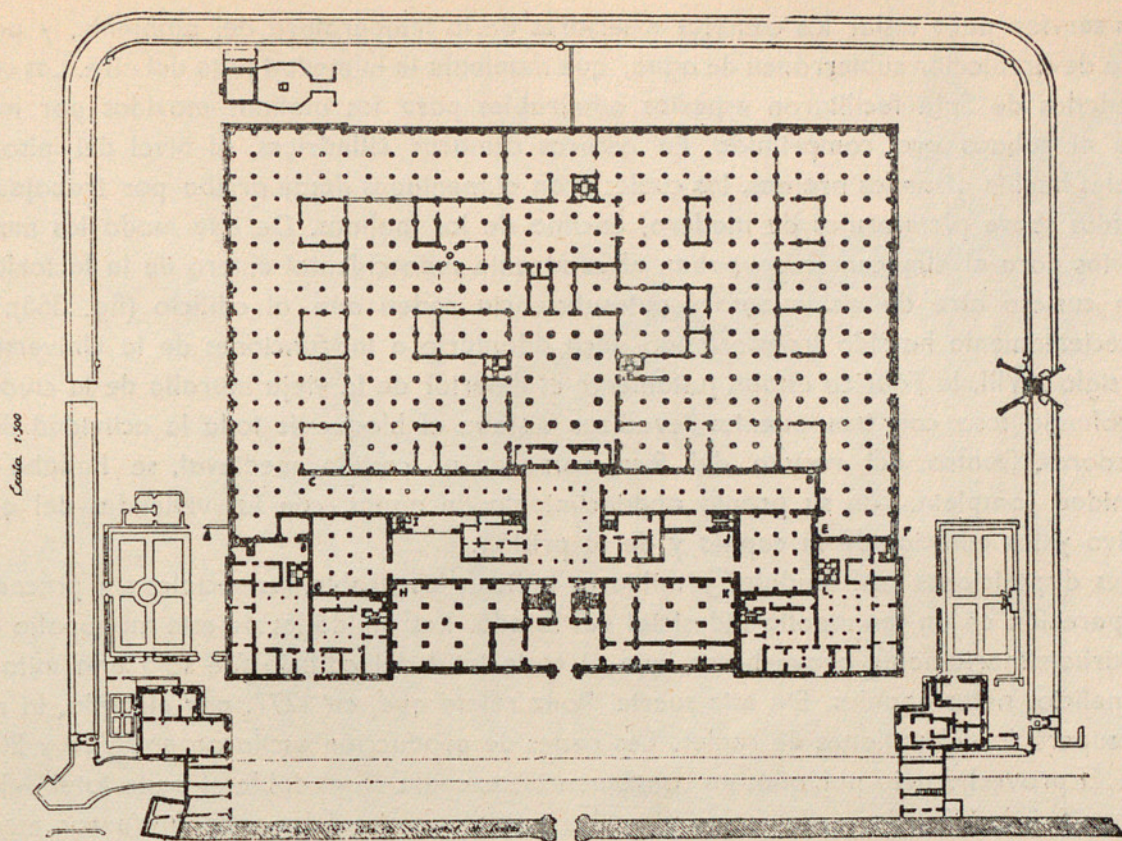


Fig. 359. — PLANTA DE LA FÁBRICA DE TABACOS DE SEVILLA. Según Cuevas Alcover.

de 1738, para el Palacio Real de Madrid, donde se dispuso con audacia una terraza sobre la galería (ver pág. 210). Si, con todo, el patio de la Fábrica fué proyectado por Sala, la prioridad en el tema del terrado correspondería a éste.

El tercer patio de la factoría extiende su lado mayor a través del eje de simetría, como terminando con su profundidad la secuencia de los patios. Estos varios patios interrumpen de tal modo la reja de módulos que toda la planta puede ser vista como un sistema [entrelazado de naves tripartitas. Una banda periférica de naves se extiende ininterrumpidamente a lo largo del desembarazado ancho y largo de la porción de la factoría. Dentro de esta periferia, cuatro naves Norte-Sur, separadas por patios y chimeneas de aire determinan un sistema igual que una urdimbre, respecto a la cual las naves Este-Oeste son como una trama.

Las ventajas de este plan modular resultan obvias hoy, cuando la arquitectura industrial hace uso amplio de la flexible función de la unidad celular. Pero sería erróneo suponer que el proyecto de Sala, el cual se anticipa a la revolución industrial inglesa en una centuria, fué enteramente nuevo e inesperado en 1725-1726. El esquema puede ser una transferencia a la industria, de las bóvedas a prueba de bomba del mismo Sala, de la ciudadela de Pamplona. Que ello estuvo lejos de lo fortuito resulta evidente al estudiar la manufactura del tabaco y la adecuación con la cual el proyecto de Sala satisfizo los más especializados requerimientos del proceso.

El tabaco puede ser trabajado industrialmente sólo cuando su humedad es observada y dirigida. La fábrica de Sala satisfizo esta condición por sus macizos muros y bóvedas, los

cuales servían para aislar los cambios exteriores de la temperatura del ambiente, y por su sistema de circulación subterránea de agua, que mantenía la humedad justa del aire. Las celdas abovedadas de Sala facilitaron espacios admirables para los molinos movidos por mulas, donde el tabaco era comprimido. En oscuras cámaras cilíndricas, al nivel del piso, los animales hacían girar las prensas, las cuales eran alimentadas desde arriba por trabajadores colocados sobre plataformas de madera, encima de los molinos. De este modo los molinos y cuartos para el almacenaje ocupaban el cuadrante sudoccidental entero de la factoría.

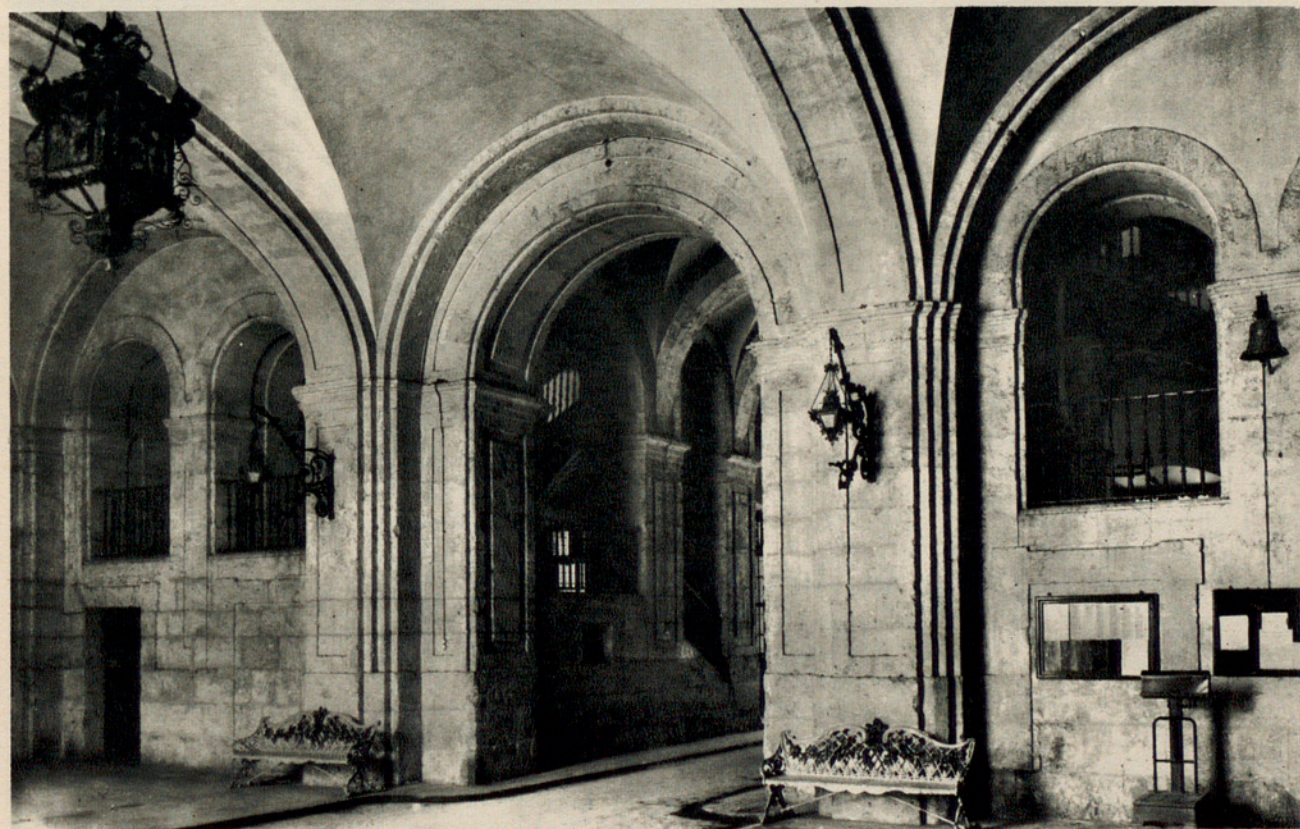
Un curioso aire de aislamiento y autosuficiencia rodea aún al edificio (fig. 363), que sólo recientemente ha sido transformado para adaptarlo a las funciones de la Universidad. En el siglo XVIII, la Fábrica estaba justamente al exterior de la vieja muralla de la ciudad y un profundo foso con tres puentes levadizos aislaba el bloque de toda la actividad de los alrededores. Dentro del recinto del foso, como en un castillo medieval, se hallaba una comunidad completa, con su propio abastecimiento de aguas, con las viviendas del grupo directivo y los edificios de la capilla y de la prisión.

Estas disposiciones casi feudales y militares indican los problemas sociales sin precedente que aparecían en un monopolio industrial del Estado. Las utilidades de este monopolio eran tan extraordinariamente provechosas, que el coste total del edificio fué sólo una mitad de los beneficios netos anuales. De esta suerte, Ponz relata que, en 1777, por ejemplo, la renta bruta superó los 98 millones de reales. Los costes de producción oscilaron entre 19 y 20 millones. El provecho neto por año, en consecuencia, excedía en el doble el gasto total del edificio, que fué de 37 millones de reales. Pero los invisibles costes del monopolio fueron mermas para el contrabando, manufacturas ilícitas y sustracciones debidas a la mano de obra. El foso y la prisión no fueron debidos al deseo de un efecto romántico o a necesidades utilitarias; fueron prefiguraciones bellamente resueltas de las horribles defensas de la factoría del siglo XX, con sus altos muros, guardabarreras y policía industrial.

LAS TORRES DE LA BAJA ANDALUCÍA. — En el siglo XVIII, un bosque de torres de ladrillo y de piedra se elevaron a lo largo de las orillas del río Guadalquivir y de sus afluentes. El más denso desarrollo apareció en Écija, donde la silueta de la ciudad se alza igual que un acerico sobre el llano aluvial. Ni siquiera el gran terremoto de 1755 descorazonó a los constructores, y sólo un radical cambio de gusto hacia el final de la centuria detuvo sus esfuerzos al respecto.

Los guardianes del gusto en 1775 preferían cúpulas a torres. El Padre Ponz fué el portavoz oficial de las normas neoclásicas, y escribió encolerizado en protesta contra la edificación de torres "más costosas que útiles". Igual que todos los doctrinarios en arquitectura, Ponz usa un lenguaje violento; a su juicio, la silueta de acerico de muchas torres, cual en Valencia ²³, confería "un efecto ruin y mezquino" y servía sólo para molestar a los ciudadanos con un innecesario campanilleo. Era su deseo que las torres altas fueran desterradas a las comarcas musulmanas, desde donde procedían en primer lugar. Ponz fué criticado por estas opiniones por sus compatriotas amantes de las torres, y él, por esto, desvió su ataque, lamentándose de que constitúan una amenaza pública, como cuando 105 personas murieron en el derrumbamiento de la torre de una iglesia, cerca de Palencia, y rogando decreciera la construcción de torres.

La historia de las grandes torres de la catedral de Cádiz es la que mejor ilustra esa moda de las torres altas, como también la decadencia de la misma. Vicente Acero, en la



Figs. 360 y 361.—SEVILLA: FACHADA PRINCIPAL Y VESTIBULO DE LA FÁBRICA DE TABACOS.



Fig. 362.—SEVILLA: PORTADA DE LA FÁBRICA DE TABACOS

década de 1720, había planeado cuerpos octogonales, lo mismo que en las torres de ladrillo de tradición mudéjar en Aragón y Valencia. Sus torres debían tener siete pisos distintos y señalados, y habrían de elevarse hasta los 100 metros de altura. Sin embargo, sus sucesores las redujeron primero a cinco y luego a tres pisos, con un total de 55 metros de alto. El diseño definitivo, obra de Vargas Machuca, fué una versión transformada del impetuoso e imaginativo proyecto de Vicente Acero. De todos modos, las torres de la catedral de Cádiz son típicas en Andalucía. Su planta octogonal, alternando facetas planas y convexas, las relaciona más cercamente con las torres mudéjares de Levante, que con los cuerpos en forma de paralelepípedo de la tradición almohade andaluza. Resulta en extremo característico de todo el desarrollo del siglo XVIII en Andalucía que el proyecto original de muchos pisos, que formaba parte del Renacimiento plateresco de la década de 1720, fuera gradualmente reducido hacia el fin de la centuria, hasta un diseño torreado de modesta altura.

La silueta de torres de muchos pisos debe ser tomada como expresión de la sensibilidad del Renacimiento. Los minaretes islámicos de Córdoba y Sevilla fueron estructuras que se elevaron sin molduras horizontales ni plataforma en el coronamiento. Su diseño puede ser descrito como simple fuste. La torre del Renacimiento muestra segmentos de proporciones en disminución, igual que los tubos que forman un anteojo de capitán de barco. Cada uno de los segmentos se halla vigorosamente definido por cornisas y molduras o balaustradas, y cada segmento corresponde a una cámara abovedada en el interior.

Pero durante el siglo XVIII, en la Andalucía baja, las torres a modo de fuste del tipo de la Giralda de Sevilla se pusieron de nuevo de moda para excluir el tipo segmentado, con excepción de la de la catedral de Cádiz, o la torre de la Merced, en Osuna (Alonso Ruiz Florindo, 1767-1775), con su fuste de tres pisos, o las torres de la Victoria, en Écija (fig. 371) y Estepa (fig. 373) (1760-1766), en las que el fuste de dos pisos puede reflejar el conocimiento por parte del proyectista de la torre de Contini para la Seo de Zaragoza (1683). Estas excepciones, sin embargo, conforman su estructura al tipo de fuste. Tales torres difieren estructuralmente de las torres segmentadas, respecto al abovedado. En las torres segmentadas, la división en el exterior por medio de elementos horizontales corresponde a las cámaras abovedadas del interior. La torre fuste, de otro lado, es un tipo morisco proseguido en la construcción mudéjar: una torre dentro de otra torre, con una escalera anular girando igual que un tornillo entre ambas torres. Este es el tipo estructural de la Giralda y de sus derivaciones del siglo XVIII, comenzando con la torre de San Pedro, en Carmona, en construcción en 1704¹³.

La tradición de la Giralda, del tipo de campanil aislado, fué continuada por D. A. Díaz en Umbrete (1725-1733). El fuste se eleva tres veces la altura del campanario. Éste, con su aguja octogonal, tiene sólo 13 metros en una torre de 33 metros de altura. La acentuación del fuste se realiza, no sólo por la proporción, sino también por medio del compartimentado de ladrillería, como en San Pedro de Carmona, para producir el efecto de pilastras salientes en los ángulos, enmarcando el fuste. Entre esas esquinas salientes, las ventanas del fuste están superpuestas en un estrecho panel que se eleva desde la base del campanario.

Un impulso vertical, aún más insistente, aparece en las pilastras de los ángulos que enmarcan el fuste de la torre de San Andrés, en Córdoba (fig. 365). Aquí la obra pertenece probablemente a una remodelación terminada en 1733. Encima del fuste, un campanario cuadrangular encaja diagonalmente sobre aquél, de modo que sus esquinas hieren los puntos centrales de la plataforma cuadrada del fuste. Este diseño que tan notablemente da lugar a una remi-

niscencia de los esquemas góticos, se vuelve a presentar como remate en el campanario de San Lorenzo, en Córdoba; su uso parece limitado a la propia Córdoba. El tema, sin embargo, corresponde a un deseo general que se halla en toda Andalucía de variar y enriquecer los perfiles de las torres de las iglesias.

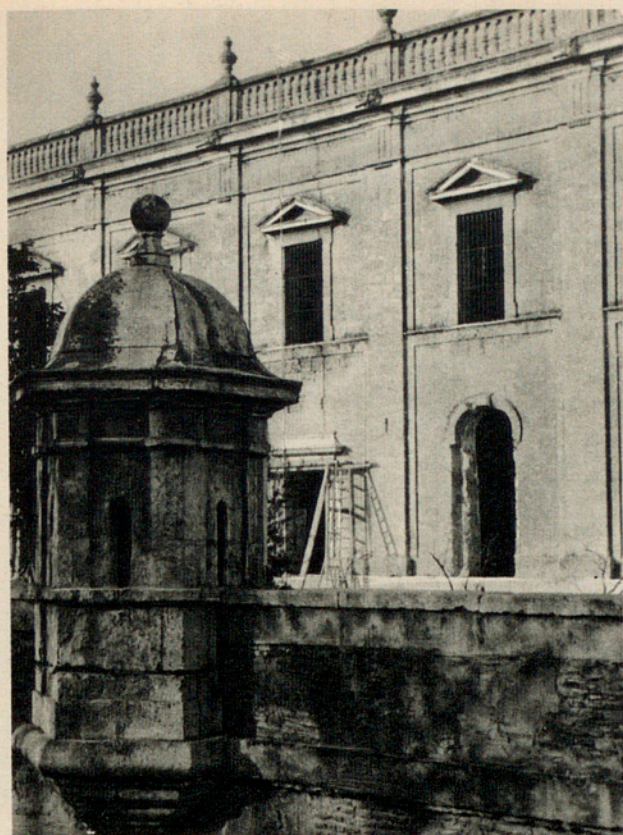
Una forma distinta de enriquecimiento aparece en el diseño de José Páez, de hacia 1729-1730, para Santa Cruz, en Écija (fig. 367). El fuste es rectangular en planta y sus proporciones se acentúan en el campanario, donde caras adyacentes tienen arcos sencillos y dobles alternativamente. Este atractivo modo de asegurar una inesperada variedad fué usado otra vez en la torre de Santiago, en Écija, por Juan Núñez, en 1757-1766. El fuste parece cuadrado hasta que la mirada topa con los arcos alternos sencillos y dobles de las caras del campanario. El fuste no acusa su planta rectangular y el campanario la exagera en un agudo contrapunto. Un ulterior refinamiento de diseño expresa el ascenso helicoidal de la escalera por la diagonal elevación de las ventanas del fuste, una frente a otra, artificio imitado más tarde, en 1780, en la torre de San Bernardo, en Sevilla, por José Álvarez.

Aproximadamente por el mismo momento de la torre de Santiago (1760), una innovación ulterior aparece en dos nuevas torres, en Écija: la de las Marroquises, o de la Santísima Trinidad (fig. 368), y la torre de las Mínimas, en la iglesia de la Visitación de Santa Isabel. Son éstas torres pequeñas, unidas a pequeñas iglesias, pero su forma es sorprendente por su planta triangular. La más interesante de las dos es la torre de las Marroquises, en la cual las pilastras del campanario se elevan sobre pedestales triangulares achaflanados. Estas proyecciones triangulares involucran la cornisa debajo y presentan sofitos igual que los diseños de mocárabes. El esquema del campanario triangular es simple e ingenioso; el efecto de una torre importante se obtiene sin fuste especial. Los muros de la iglesia soportan una espadaña triangular, que produce el efecto de un campanario cuadrado, pesando sólo la mitad.

Interesantes desarrollos en esas dos torres son las franjas verticales de las pilastras de las esquinas, prefiguradas en Córdoba (San Andrés, 1733) y llevadas al extremo en la torre de la iglesia de la Victoria, en Estepa (1760-1766). Otra modalidad de acentuar la elevación del fuste aparece en el uso de esquinas redondeadas, a manera de cuartos de cilindro insertados, en Manzanilla (1759-1760) y Algodonales (A. M. de Figueroa, 1779-1790). La forma tiene antecedentes medievales y rococó; hace algunos años, Brinckmann la describió como caracterización del volumen de un espacio circundante mejor que de la masa que lo ocupa. Si ello permite vigorosos acentos verticales, la forma, sin embargo, priva al fuste de su carácter prismático y por ello debilita el diseño mejor que vigorizarlo.

Antes de esta última torre de Algodonales, A. M. de Figueroa proyectó tres esquemas relacionados, entre 1772 y 1780. El primero, en Huelva, es un modesto lance: el campanario, el fuste y la fachada no se combinan del todo en una unidad coherente. El fuste es fuerte y denso; el campanario es ancho, y la aguja octogonal se asienta pesadamente sobre la composición. Las relaciones entre los elementos fueron muy mejorados en Bollullos del Condado (1775-1779). El fuste tiene un panel de enmarcamiento para afirmar su carácter y el campanario tiene una altura equivalente casi a la mitad del fuste, bajo una delgada aguja octogonal.

En La Palma del Condado, en 1780, una torre atribuída a A. M. de Figueroa ennoblece el diseño por pilastras en el fuste, por menores ventanas de la escalera, para magnificar su tamaño aparente, y por una triple composición en el piso del campanario, debajo de una aguja policromada y escaqueada (fig. 366). La torre de La Palma es una obra maestra



Figs. 363, 364, 365 y 366.—SEVILLA: PORMENOR DE LA FÁBRICA DE TABACOS. OSUNA: HOSPITAL DE LA MERCED. CÓRDOBA: TORRE DE LA IGLESIA DE SAN ANDRÉS. PALMA DEL CONDADO: TORRE DE LA IGLESIA



Figs. 367, 368, 369 y 370.—ÉCIJA: TORRE E IGLESIA DE SANTA CRUZ; TORRE DE LA IGLESIA DE LA TRINIDAD O DE LAS MARROQUÍES: TORRES DE LAS IGLESIAS DE SANTA MARÍA Y DE SAN JUAN.

la más feliz de todas las combinaciones andaluzas entre el minarete y el campanario, desde la Giralda. Al estilo de este maestro, A. M. de Figueroa, habremos de volver más tarde.

Muchas torres del siglo XVIII partieron audazmente de la Giralda, sea por muchas divisiones en el fuste o por una prolongación excesiva del campanario, o por nuevas formas de las agujas. La más común variación sobre el tema de la Giralda se halla en la elaboración del campanario.

José Páez de Carmona fué el primero en explorar la posibilidad en la torre de Santa María, en Écija (fig. 369), comenzada en 1717 y terminada en 1725. Sus dos pisos altos sufrieron daño en 1755, siendo reparados antes de 1758. Su altura entera es de 50 metros; pero el fuste se eleva sólo a la mitad de esa dimensión. En otras palabras, el campanario y la aguja adquieren importancia a expensas del fuste. Es interesante anotar que el coste de esta torre fué exorbitante y que en 1724 su terminación continuó en un plan más modesto. En San Juan Bautista, en Écija (fig. 370), donde la construcción estaba ya avanzada en 1734, esta subordinación del fuste del campanario fué aún llevada más lejos: el fuste se eleva sólo a 21 metros de la altura total de 45 metros; es decir, a menos de la mitad, y su ascenso es roto por contrafuertes murales de perfiles en voluta que aparecen en las caras opuestas de los lados Este y Oeste. Como en Santa María, en Écija, el campanario es sobrepujado primero por un piso cilíndrico y finalmente por la aguja de forma acampanada. La división en dos pisos del fuste de la torre de la Victoria, en Écija (de hacia 1754-1757), puede considerarse como una ulterior invasión por el campanario (fig. 371), en solución repetida en Estepa, en la torre de la Victoria también (fig. 373), construída entre 1760 y 1766. En Estepa, el fuste termina por una vigorosa horizontal sólo a 12 metros sobre el suelo, en una torre de 42 metros de alto. Finalmente, en San Gil, en Écija, Antonio Caballero y A. M. de Figueroa construyeron una torre de 54 metros de alto, en la cual el fuste se eleva 25 metros. Esta estructura, proyectada hacia 1777 y terminada en 1782, fué la última de las torres de gran campanario en esta región.

Con esta clasificación y ordenación de algunas torres del siglo XVIII en la Andalucía baja se han podido establecer las conclusiones siguientes. Entre 1704 y 1780 dos tipos claramente definidos fueron corrientes: 1) el de una torre de fuste basada en el prototipo de la Giralda, y 2) el de una torre en la que domina el campanario, el cual acentúa el componente cristiano mejor que el fuste islámico. La torre del primer tipo constituyó la forma dominante durante la centuria. Fachadas armónicas, con dos torres, fueron excepcionales, pues ello parece apartarse de la tradición andaluza de torres separadas y simples. Esta tradición, reforzada por la inclinación del estilo rococó hacia las siluetas enérgicas y asimétricas, continuó durante todo el tiempo y desenvolvió antiguos hábitos de construcción torreada en ladrillo sobre plantas cuadradas u oblongas.

OTROS HORS D'OEUVRES: EL CAMARÍN. — El camarín español es una extensión axial discontinua con acceso indirecto, lo más comúnmente dispuesta encima y detrás del altar. Su elevación sobre la iglesia es usualmente de dos metros o más. El camarín es directamente visible desde la iglesia, debajo, pero se inserta en un acceso fuera de eje por un camino tortuoso. Todo en torno al camarín acentúa su carácter de espacio trascendental con acceso limitado. Es un tesoro y un vestidor, una habitación íntima y un *sancta sanctorum*. La más cerrada analogía con el camarín, en la arquitectura contemporánea, está acaso en los

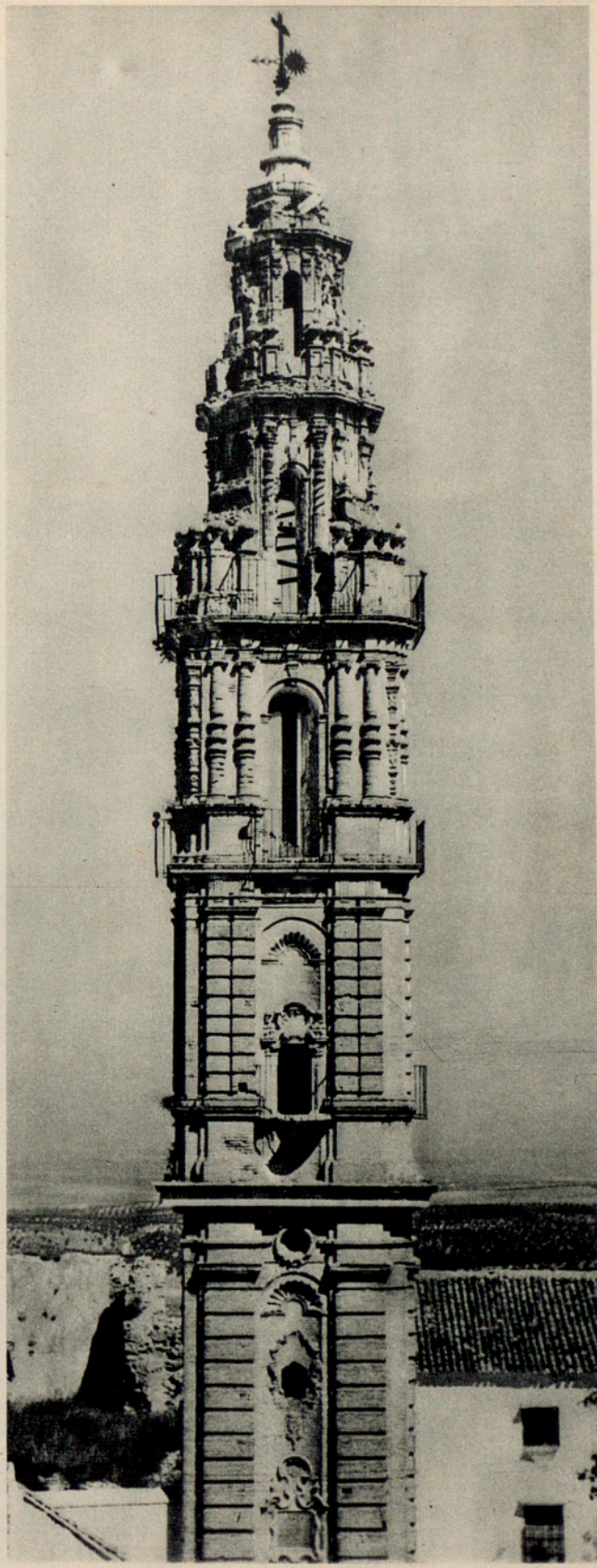
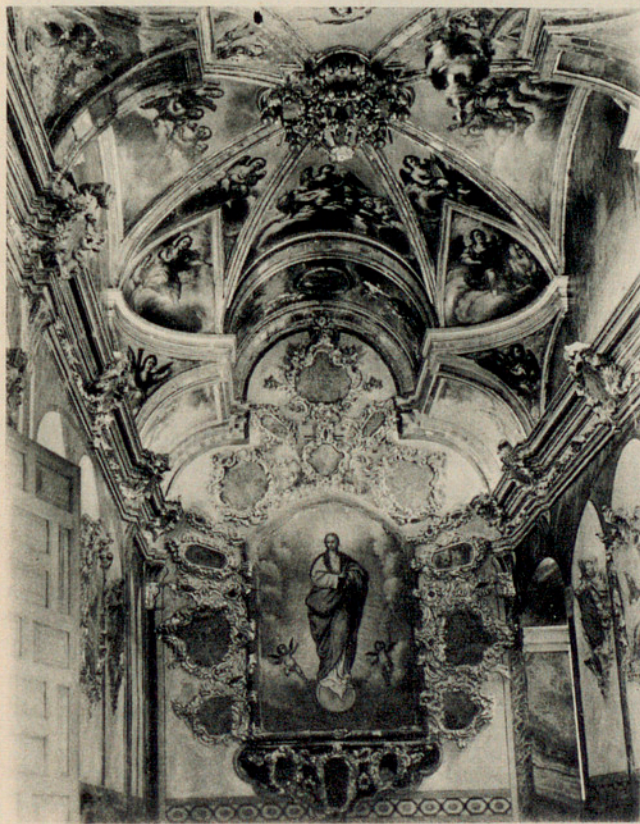
depósitos abovedados de las cajas de seguridad de los Bancos, visibles para el *vulgum profanum*, pero inaccesibles fuera de la apropiada autoridad, lugar apto para salvaguardar inapreciables valores, el cual sirve también a las humildes operaciones de la rutina de los negocios. Estas definiciones y analogías pueden servir para distinguir el camarín de la capilla del Santísimo Sacramento, la cual es enteramente accesible a todos, hallándose al nivel del piso. El camarín es algo más que un sagrario elevado; su novedad peculiar es la circulación vertical, requerimiento que anteriormente nunca había sido tan ambiciosamente desarrollado en la arquitectura religiosa cristiana. En las escaleras del camarín, la vieja predilección hispánica por los espacios ascendentes y descendentes fué llevada a su extremo límite.

Tempranos paralelos y antecedentes del camarín son la capilla de la Virgen, en las catedrales góticas, y la capilla de la comunión aragonesa, instalada en lo alto, detrás del retablo. El más primitivo camarín, enteramente desarrollado, aparece en la iglesia de los Desamparados, en Valencia; otros tempranos ejemplos de importancia se hallan en Guadalupe, en el occidente de España (1688-1696), y en la iglesia de la Victoria, en Málaga, cuyo camarín, proyectado en 1693, ha sido atribuído a Francisco Hurtado. Estas precoces formas corresponden ya a dos tipos diferentes, los cuales representan actitudes radicalmente distintas en cuanto al diseño.

El camarín oculto. — De dos tipos fundamentales, el primero es ejemplarizado por los Desamparados, de Valencia. Sus orígenes se hallan en el altar aragonés. Ningún esfuerzo se aplica para dar al hecho espacial del camarín una pronunciada expresión, como en el exterior. En los Desamparados, las fachadas del bloque bajo la cúpula elíptica eluden confesar la compleja articulación del camarín y de sus dependencias. El exterior y el interior parecen desconectados y carentes de relación: el camarín es ejecutado como un incidente tras el altar, inmerecedor de todo tratamiento externo. La capilla sacramental de la basílica de El Escorial, la cual se eleva detrás del altar mayor, es de este tipo. Se caracteriza por complicados pasajes, escaleras y cámaras detrás del retablo; pudiera ser también descrita esta estructura como "retablo-camarín", cual en los Desamparados, donde el camarín es una parte hipertrofiada del retablo, cuidadosamente enmascarado en los alzados exteriores.

Dos circunstancias favorecen el camarín oculto. Resulta la solución preferida en iglesias de planta central y en iglesias con pasajes altos o tribunas sobre las naves laterales. En las primeras, el camarín amenaza la autosuficiencia e integridad del diseño principal. Por esta causa es escondido bajo cubierta en la nave circular o elíptica y no se le permite entrar en competencia con la nave ni distraer la mirada de esa unidad. La iglesia jesuítas de Loyola, cerca de Azpeitia, es un ejemplo, si bien es improbable que Carlo Fontana, en 1686, previera un camarín donde la rotonda fué primero proyectada. El camarín fué introducido probablemente en la década de 1730, acelerándose su construcción. Un diseño relacionado con éste, debido a un arquitecto sin identificar, es el de San Juan de Dios, en Murcia, comenzado el templo en 1745 y consagrado en 1782. En lugar de escaleras en forma de torrecilla, como en Loyola, curvos tramos se alzan a la redondeada cámara. En ambas iglesias la vista posterior y el perfil longitudinal están condenados y el camarín carece, por consiguiente, de ninguna proyección exterior.

Una disposición similar aparece en la única iglesia de Madrid debida a Ventura Rodríguez: la de San Marcos (1749-1753). El camarín es la quinta en una serie de elipses que forman la planta y se incluye bajo la cubierta del presbiterio, sin que se le conceda una proyección



Figs. 371, 372 y 373.—ÉCIJA: IGLESIA DE LA VICTORIA. GRANADA: ANTESALA DEL CAMARÍN DE LA VIRGEN DEL ROSARIO EN SANTO DOMINGO. ESTEPA: TORRE DE LA IGLESIA DE LA VICTORIA.



Fig. 374.—GRANADA: CAMARÍN DE LA VIRGEN DEL ROSARIO EN LA IGLESIA DE SANTO DOMINGO

visible exterior. Un proyecto no construído de Ventura Rodríguez, de 1748, para la capilla de San Isidro, en la iglesia de San Andrés, trata el opuesto problema de una fachada a la calle para enmascarar el camarín. Cual en los Desamparados, en Valencia, la complicada articulación es encubierta todo lo posible tras un orden colosal, el cual repite el módulo de la capilla existente.

Tribunas en las iglesias disfrazan igualmente el volumen del camarín. La iglesia con tribuna es una iglesia de dos pisos, con niveles bajo y alto para el tránsito en su periferia. De esta suerte, cada crujía de balcón de la nave superior es en potencia un camarín, por lo cual constituye una extensión de eje transversal con acceso indirecto. Recíprocamente, el camarín puede ser considerado como un elemento de una cadena periférica de tribunas o *coretti*. Un ejemplo excelente es el de la iglesia de Belén, en Barcelona (1680-1730), donde las cámaras de un camarín de dos pisos extienden el diseño de las naves laterales, que también es de dos pisos, en derredor de la cabecera. El parentesco se advierte más claramente en fotografías que muestran la iglesia después de ser afectada por el incendio de 1936.

Otro lúcido ejemplo de tribuna con continuación a través de la parte posterior de la iglesia y conteniendo el camarín, lo encontramos en el fino diseño de Diego Díaz para Jesús Nazareno en Lora del Río (1733-1764). Una desusada posibilidad aparece en San Francisco, en Santiago de Compostela (1742-1775). El inmenso altar de cuatro pisos, respaldado por elaborados tramos de escaleras, no saca partido de las tribunas que continúan en torno a la cabecera. En otras palabras: las celdas necesarias eran utilizables, pero quedaron sin usar. Esta situación no deja de producirse en iglesias con tribunas; sucede como si el fácil empleo de un espacio apropiado redujera el deseo de establecer el camarín.

Una completa utilización de las posibilidades del nivel de la tribuna, en cambio, aparece en el proyecto de Pedro de Ribera para la Virgen del Puerto, en Madrid (iglesia consagrada en 1718). El camarín es una espaciosa cámara insertada mediante escalera encima de la sacristía de debajo, como asimismo por medio de pasajes que la unen con las tribunas de la nave. Como el núcleo es de planta central cuatrefoliada, el camarín no posee una importante porción del volumen exterior. Equilibra y acompaña al opuesto nártex y escaleras, todo ello bajo la misma cubierta con las tribunas de la nave. Es característico del genio de este proyectista definir los más complicados problemas y lograr soluciones que resuelven contradictorias posibilidades, como el de combinar un espacioso camarín oculto con una tribuna de planta central, una armoniosa fachada con torres y un complejo sistema de doble escalera, en una composición que preserva la identidad de cada parte dentro de una solución unitaria.

El camarín torre. — Los precedentes ejemplos de camarín oculto indican la distribución geográfica de este tipo en la España central, del Este y del Norte. Nuestro segundo tipo es una unidad de diseño casi autónoma, la cual alcanzó su total desenvolvimiento en Andalucía, usualmente como adición *hors d'œuvre*, de tan dominantes proporciones que la propia iglesia se convierte en anexo o vestíbulo para el camarín.

Los prototipos del siglo XVII se hallan en Guadalupe y Málaga. En Guadalupe, un camarín cupulado cuadrifoliado se eleva sobre una capilla funeraria. Una excelente escalera de rampa en retroceso lleva del nivel del piso al camarín. Construído en 1688-1696, la composición fué repetida en el camarín de las Angustias, en Granada (1690); como en la Victoria, en Málaga, en 1693. El efecto es más imponente en Málaga: la cúpula, el camarín y la escalera son un edificio independiente que domina la silueta entera de la iglesia anexa.

La forma experimentó algunas interesantes transformaciones en Estepa, en la provincia de Sevilla ¹³. El más primitivo ejemplo, fechado en Estepa, en la iglesia del Carmen, estaba en construcción en la temprana fecha de 1718. Carecía aún de decoración en 1748 y los frescos parecen ser todo lo realizado en los muros verticales. La planta es cuadrada, con una columna central en la sacristía baja abovedada. Encima de la sacristía, el camarín cupulado se alza 13 metros. Adjunta a la sacristía está la caja de la escalera, cupulada, igualmente cuadrada en planta y casi tan grande, con rampas que se elevan alrededor de los cuatro lados del cubo (fig. 375).

La fecha del camarín exagonal de tres pisos, de la iglesia de la Asunción, en Estepa, es desconocida; tenemos sólo el año 1749 como término *ante quem*, cuando la decoración pintada se hallaba en marcha. Es una construcción en forma de torre con artesonados rectilíneos, de estuco y compartimientos, que no determinarían un conflicto, a primera vista, con una fachada correspondiente al siglo XVII. Debajo, una sacristía conecta por la vecina caja de escalera, como en el Carmen, con el camarín de encima (fig. 376).

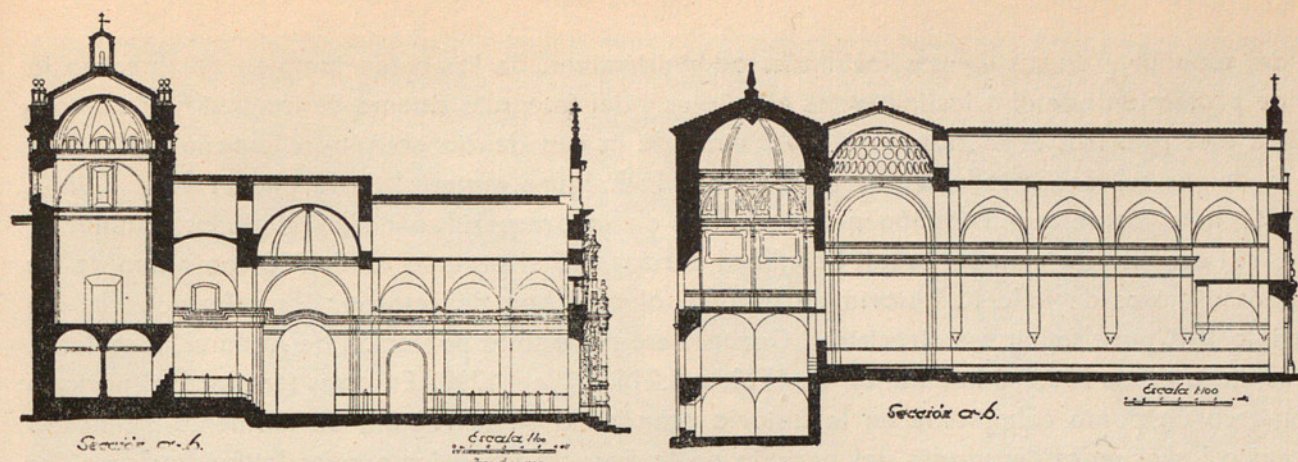
El camarín de los Remedios, en Estepa, es octogonal. Empezado en 1754 — bajo dirección de Cristóbal García —, sus revestimientos de mármol fueron ejecutados en 1760-1790; el dorado y la policromía, en 1762-1777. El diseño repite el sistema del Carmen con una riqueza de superficie sin paralelo.

Estas tres estructuras se espacian en unos cuarenta años, en una típica progresión, desde formas simples a ornamentadas; del cuadrado al exágono y al octógono, y desde muros pintados a decoraciones de estuco, y, por último, a revestimientos de mármol y de jaspe. Evidentemente, en Estepa, la moda de las estructuras de torre-camarín pasó de 1760.

El más espléndido de todos los edificios de camarín está en Granada, en la iglesia dominica del siglo XVI, de Santa Cruz la Real, ahora denominada Santa Escolástica ¹²⁴. El camarín aloja una imagen de plata batida de la Virgen del Rosario, fechada en 1628. El edificio se abre hacia fuera desde el altar del transepto norte, labrado por Blas Moreno en 1726-1756. Con seguridad, el camarín fué proyectado conjuntamente con el retablo, pues se abre tan ampliamente como un arco de triunfo, para permitir a los fieles la vista de la figura de la Virgen en su cupulado y espejeante templete. La decoración con mármoles, espejos y pinturas fué terminada sólo en 1773.

La entrada carece de grandiosidad, a través de la capilla de la nave, agregándose el transepto y ascendiéndose por una modesta escalera. En el nivel superior hay cuatro cámaras: el propio camarín o tesoro, rodeado por tres antecámaras, las cuales forman un ambulatorio cuadrado en torno al templete. Las cámaras del ambulatorio tienen techos cupulados, decorados con pinturas de ángeles y nubes (fig. 372). Los muros del templete están chapeados con espejos de todas las formas: planos, esféricos y cóncavos. Encima de la planta cuadrada, la bóveda es excepcionalmente compleja. Trompas en los ángulos permiten una base cuadrifoliada bajo la cúpula. Entre el cuadrifolio y la cúpula se alza un anillo de cuatro medias cúpulas. En la propia cúpula, el tambor octogonal conduce la espejeante tracería a una estrella de ocho puntas. Sobre los espejos, el apoyo ha sido deslustrado como si fuera metal negro, de modo que la luz refleja un resplandor alterado de calidad excepcionalmente poética (fig. 374).

La planta del camarín de Granada reaparece en Cataluña, en San Juan de las Abadesas, cerca de Ripoll ²⁵³. Este diseño de Jacinto Morató (1683-1736) tiene también tres cámaras



Figs. 375 y 376. — SECCIONES DE LAS IGLESIAS DEL CARMEN Y DE LA ASUNCIÓN, EN ESTEPA

ambulatorios rodeando un templete cupulado. Todo el camarín (empezado en 1710-1720, agrandado en 1759-1762) fué agregado a la iglesia románica. Durante la restauración del ábside del siglo XII, bajo la dirección de R. Durán-Reynals (acabada en 1955), todo el edificio del camarín, con sus anexos, fué desmontado y reedificado en un anexo al lado norte. Partes sustanciales habían sido destruidas en 1936 y el presente arreglo comprende sólo las partes salvaguardadas de la obra de Morató. Las antecámaras y el templete cupulado fueron vigorosamente decorados con dorados estucos. La propia cúpula está dividida en nueve compartimientos por pilastras en forma de flameros de orden "mosaico" (ver pág. 333). En los paneles hay figuras femeninas de virtudes cardinales y teologales.

Hemos de referirnos aún a dos variantes menores del camarín antes de terminar este estudio preliminar de un tema sobre el cual no existe ningún otro análisis especializado. El término, como se define aquí, es más estricto que en el lenguaje común, en que el nombre se aplica ordinariamente a cualquier espacio posterior pequeño, recluso y adornado. Pero el significado más estricto fija el reconocimiento de un tipo arquitectónico español de cierta importancia y lo distingue de otras versiones relacionadas de forma menos compleja.

De acuerdo con nuestra definición inicial, dos tipos más pueden ser descritos: el "camarín de doble muro" y el "camarín galería". Ambas modalidades constituyen improvisaciones económicas. Un ejemplo de la primera se halla en la escalera externa incluida y la cámara del camarín, contruidos como una reflexión tardía en la iglesia de la Santísima Trinidad, en Carmona, probablemente con posterioridad a 1748. El "camarín galería" está ejemplarizado en San Juan Evangelista, de Écija. Una capilla sagrario cupulada, fechada en 1608, presenta a los fieles una fachada interna de dos pisos, con el comulgatorio abajo y el camarín con el Cristo del Olvido, encima. Esto nos recuerda la solución de tribuna galería en edificios del tipo de camarín oculto.

LA ARQUITECTURA ANDALUZA DESPUÉS DE 1750

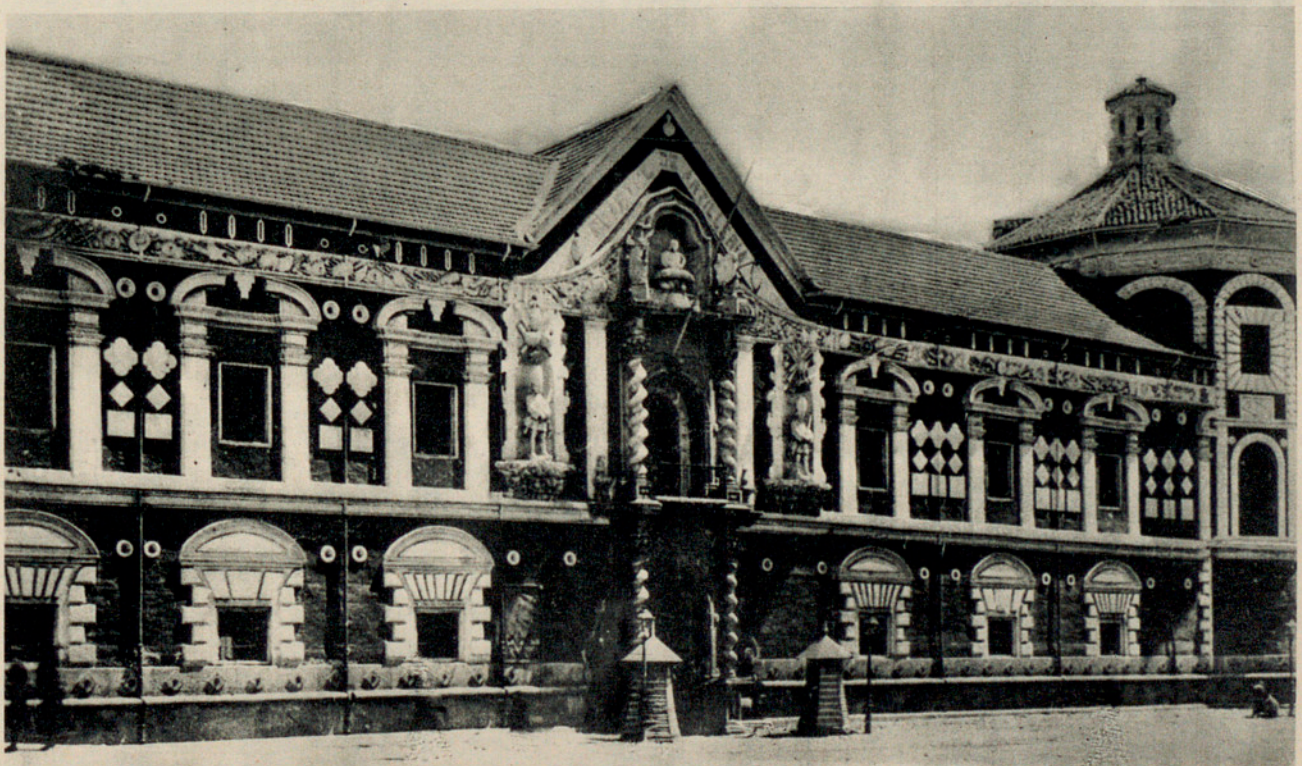
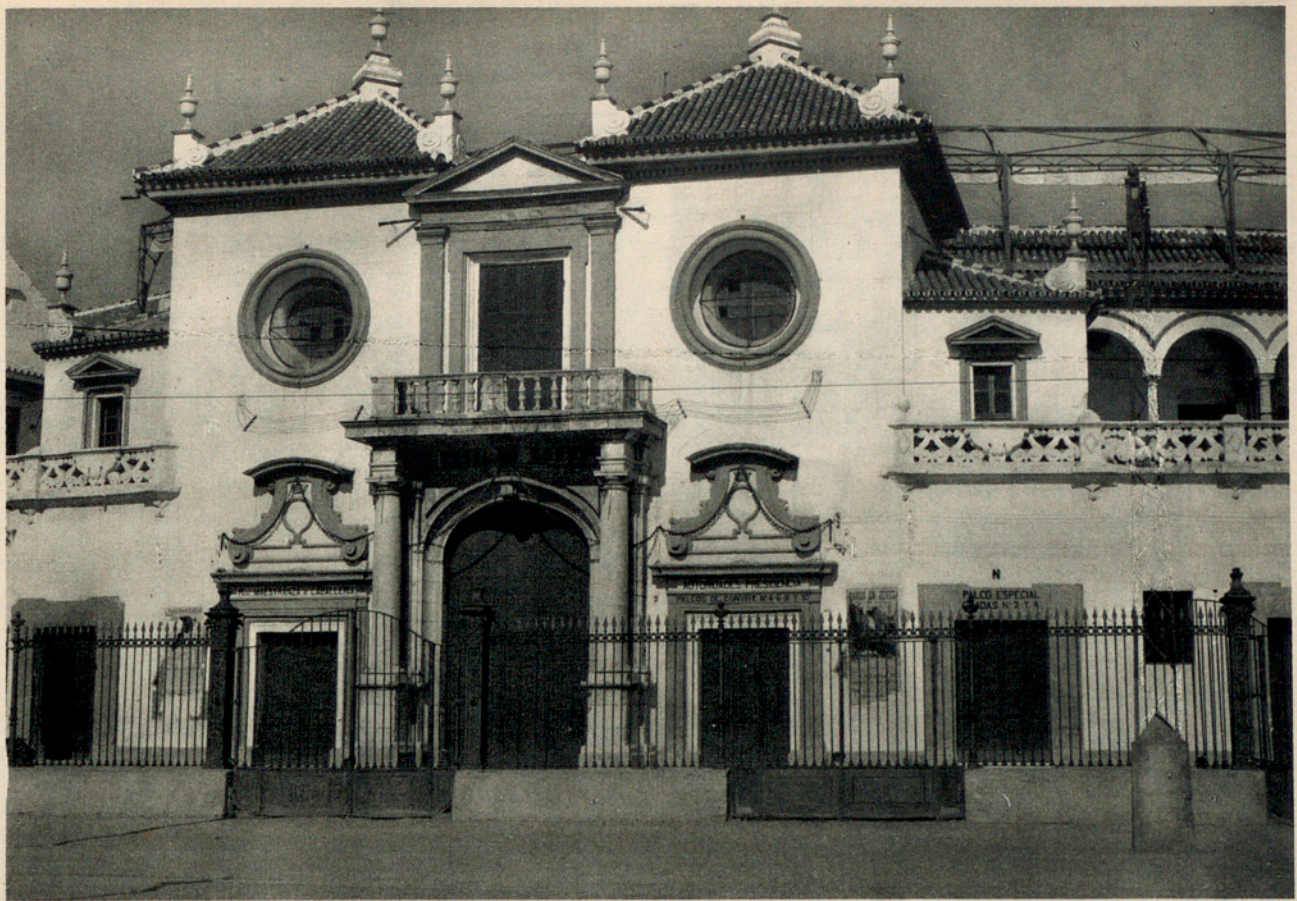
El floreciente aspecto material de las pequeñas ciudades de Andalucía, después de mediados del siglo XVIII, contrasta con el tono pesimista de los tratados de economía del mismo período⁵. Los economistas del momento se lamentan al unísono de la indolente naturaleza

del español y de sus escasas facultades administrativas. Se lamentan también de la carencia de protección estatal a las industrias españolas y del insensato sistema de impuestos. Pero contra esas retóricas repeticiones del viejo tema de la decadencia económica española, que por lo demás conservan todo su valor respecto a la holgura material de la nación en conjunto, está la evidente manifestación arquitectónica de la prosperidad de las ciudades andaluzas.

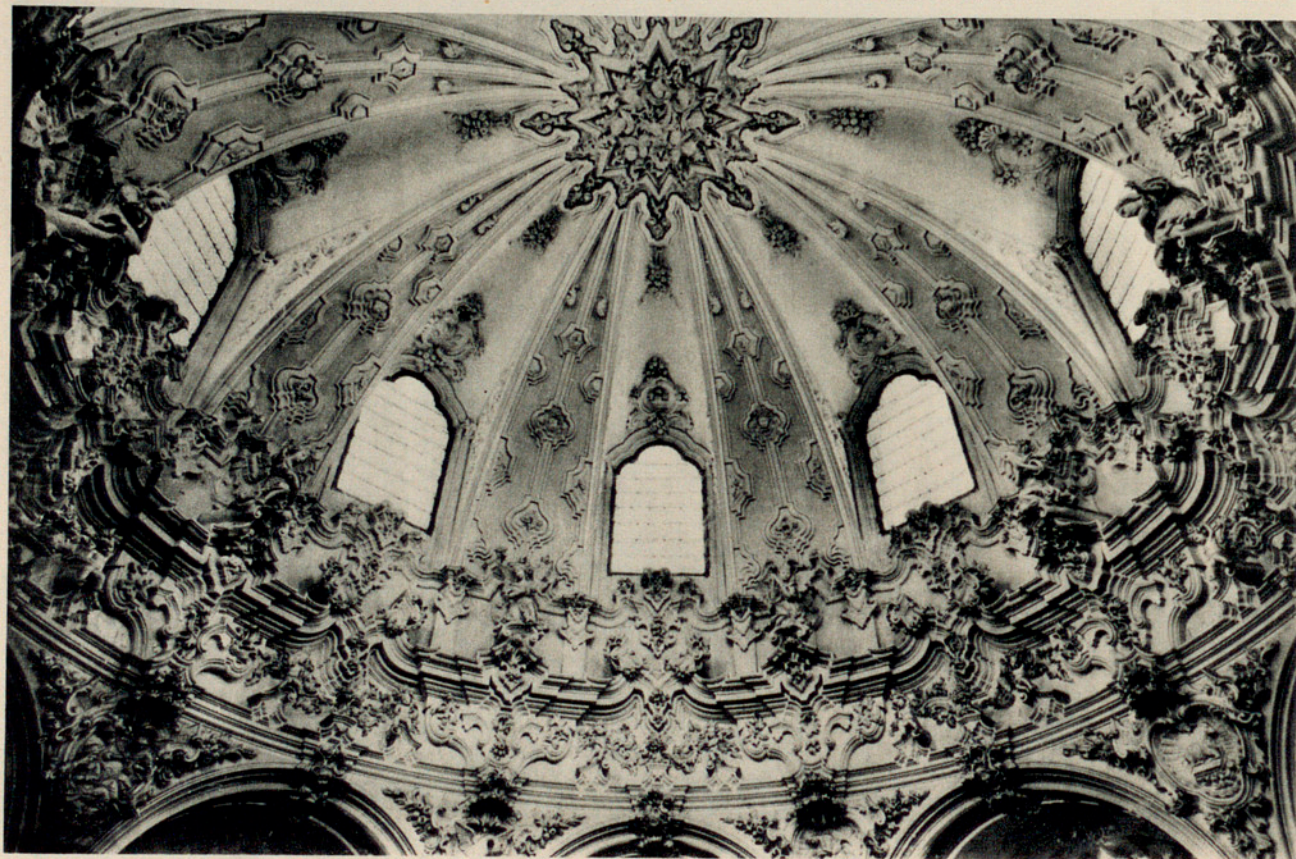
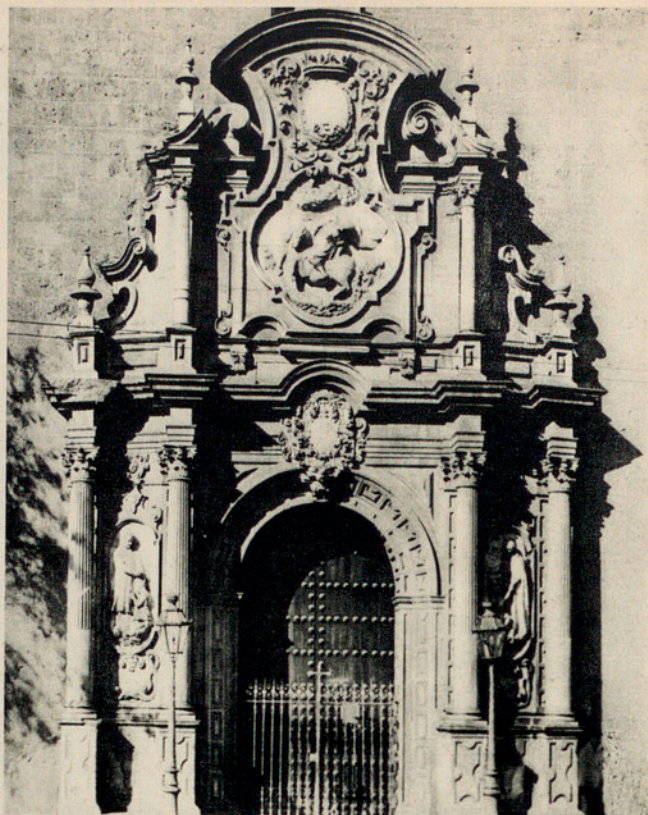
El economista alemán Rudolf Leonhard caracterizó el período 1750-1790 como uno de los más dichosos de toda la historia de España, al cual han de retornar los reformadores del siglo XIX para seguir sus directrices. Durante ese período la población de Andalucía, en total, se eleva desde 756.000 habitantes, en 1723, a 1.214.000 en 1799. En otros términos, el período marcó un punto culminante en la historia económica de la región, un momento destacado entre las grandes heredades del período de la Reconquista y los nuevos latifundios surgidos en el siglo XIX bajo la dominación de los caciques, los cuales, como administradores de los ausentes dueños, controlaban de este modo la escena local a través de los partidos políticos. Los señores feudales de los siglos XV y XVI, como también los grandes propietarios de las generaciones recientes, se sostenían sobre la presencia de un proletariado agrario cuya miserable existencia sólo fué temporalmente mejorada bajo los ilustrados ministros de Carlos III.

La evidencia arquitectónica de esa prosperidad aparece, pero, no tanto en las capitales como Sevilla, Córdoba y Granada, como en las villas provincianas — antiguas fundaciones que fueron pródigamente reconstruídas entre 1750-1790, después de un largo sueño de dos o tres centurias —: ciudades como Priego, Lucena, Utrera, Osuna, Estepa, Marchena o Fuentes. Naturalmente, las capitales de provincia prosiguieron siendo los centros metropolitanos, donde el gusto se formaba y las modas cambiaban rápidamente; pero resulta sorprendente advertir que muchos de los grandes ornamentalistas y arquitectos de ese tiempo no residían en Granada o Sevilla, sino en Priego y Lucena (F. X. A. Pedraxas) o Fuentes de Andalucía (la familia Ruiz Florindo). Si vemos nuevos edificios construídos durante ese período en las capitales, es en escaso número: en Sevilla, sólo la Plaza de Toros, de 1761, y la iglesia de San Ildefonso (planos de 1796) pueden ser contados entre las nuevas empresas de importancia. En Granada, después de San Juan de Dios (1737-1750); los cuarteles de Bibataubin, de 1752-1764, y en Córdoba, Santa Victoria, comenzada en 1761, y San Rafael, comenzado en 1796, son los principales diseños.

La Plaza de Toros de Sevilla ilustra la perezosa marcha de la actividad constructora en el gran centro marítimo, el cual cedió su preeminencia a Cádiz en 1717, cuando el comercio con América no pudo navegar entre los bajos de aluvión que se extendían por el río Guadalquivir. Vicente de San Martín hizo los planos para la Plaza de Toros en 1761; el palco del Príncipe estaba casi acabado en 1763; pero en 1787 sólo una tercera parte del redondel había sido edificada con materiales permanentes. En realidad, el ruedo sólo estaba a medio terminar en 1839 y su entero perímetro no se cerró hasta 1880. La fachada ante el río es la parte de importancia histórica (fig. 377), edificada entre 1761-1787, comprende el portal de entrada unido a las anexas galerías y estrados ¹³⁴. Vicente de San Martín adoptó una armónica fachada de dos torres gemelas para la entrada principal. Para evitar que se confundieran con las torres de una fachada de templo hizo las torres macizas y bajas, con enormes óculos que dan un festivo y vigilante aire al edificio, prefigurando en todo o repitiendo el anillo interiormente. Realmente, la fachada es una *porche cochère*, por la cual los carruajes de los dignatarios pasan en las ocasiones solemnes. El palco del Príncipe es una galería con



Figs. 377 y 378.—SEVILLA: PLAZA DE TOROS. GRANADA: ANTIGUOS CUARTELES DE BIBATAUBIN.



Figs. 379, 380 y 381.—SEVILLA: PORTADA DE LA CAPILLA DE SAN JOSÉ. GRANADA: PORTADA DE SAN JUSTO Y PASTOR. PRIEGO: CÚPULA DE LA CAPILLA DEL SAGRARIO, EN LA PARROQUIAL.

arcos rodeada por una moldura ondulante, cuyo origen sevillano retrocede hasta J. A. Ricci y Leonardo de Figueroa. El sorprendente efecto de los adornos rojos sobre los muros blancos es de vieja tradición sevillana. El énfasis lineal del ornamento que aparece sobre la puerta recuerda los grandes diseños de ladrillería de D. A. Díaz al comienzo de la centuria. Posee una madura concepción del diseño, en la que no se añaden novedades radicales y en la cual el complicado juego de volúmenes en proyección y retroceso se obtiene plenamente.

Si la Plaza de Toros de Sevilla parece recapitular dos centurias enteras en la tradición local de diseño, lo mismo puede señalarse en los cuarteles de Bibataubin, en Granada ¹²⁴. Luis de Arévalo y un Maestro Rodríguez dirigieron la reconstrucción de la entrada morisca, en ruinas, de la ciudad, en 1752-1754. Las portadas, de columnas salomónicas, de Hurtado, labradas antes de 1722 para la fachada del Sagrario de la catedral, y repudiadas por el sucesor de Hurtado, José de Bada, fueron empleadas como panel de dos pisos para la entrada, bajo un frontón borrominesco de curvas invertidas (fig. 378). Este frontón podía aún verse antes de la desastrosa remodelación de 1931, cuando los cuarteles fueron adaptados para su presente uso como Diputación Provincial. El edificio está aferrado en su esquina sudeste, sobre los cimientos de una de las torres moriscas de la muralla de la ciudad. Arévalo puso en pie esos muros de una torre octogonal de tres pisos, intrincadamente dividida por rústicas molduras y marcos de ventana. La misma pesante rusticación continúa en las ventanas del piso bajo de la fachada principal. Sobre el piso alto ornamentos geométricos separan los frontones hendidos de las ventanas, bajo una moldura de cornisa labrada con panoplias militares. Flanqueando la portada, en el piso alto, había nichos con colosales figuras de granadero.

El efecto en conjunto del edificio es distintamente ribérico. Los ornamentos geométricos entre las ventanas repiten el sistema de Nuestra Señora de la Portería, en Ávila; las vigorosas rusticaciones y las panoplias recuerdan el Cuartel del Conde-Duque, en Madrid; las anchas y macizas proporciones de los marcos de las ventanas se hallan cerca de las del Hospicio de San Fernando, en Madrid. Esta tendencia a repetir modas metropolitanas es constante en la alta Andalucía; es por entero al revés de lo que sucedió en la baja Andalucía, y en Sevilla particularmente, donde las tradiciones locales admiten diseños de gran belleza pero de cualidades provinciales respecto a la difusión y profusión del ornamento. El estilo arquitectónico de la Andalucía alta, igual que el de la meseta castellana, se señala por la concentración, la variedad plástica, los audaces cambios de escala y de relieve, en contra de los más melifluidos y dispersos ornamentos de la Andalucía baja.

El contraste entre Sevilla y Granada puede ser ejemplarizado contraponiendo dos fachadas. La portada de la capilla de San José, en Sevilla, sobre diseños preparados hacia 1747, fué ejecutada en el "ladrillo en limpio" que caracteriza la obra de ladrillería sevillana hacia 1750 (fig. 379). La portada granadina, en la iglesia de los Santos Justo y Pastor ¹²⁴, es un diseño a base de mármoles gris y blanco, debido al presbítero Alfonso Castillo, en 1740 (fig. 380). El contraste de material es característico: la obra de ladrillo de la cuenca del río y las finas piedras de la Andalucía alta. La composición sevillana se adhiere al plano de la fachada sin elaboradas rupturas; en Granada, los compartimientos laterales ocupan planos biselados que se abultan hacia afuera desde la fachada. En Sevilla los efectos están asegurados por medios lineales y contraste bicromático; en Granada, formas de bulto redondo, rotundos efectos plásticos y una rica variedad de escala son los recursos principales del proyectista. En Granada, el recorrido entre el frente y la parte posterior a través de

planos intermediarios es la fuente principal de complejidades; en Sevilla, las variaciones del límite, en un sistema bidimensional producen casi todos los efectos. La decoración granadina es centrípeta, sugiriendo la idea de un cerrado racimo de formas intrincadamente organizadas. Las formas sevillanas son centrífugas, esparciéndose como zarcillos sobre un risueño muro de ladrillo y reflejando la luz desde un fondo de tejas vidriadas en los miembros tectónicos. En Granada, columnas y entablamento están audazmente afirmados, sin ninguna deformación ni transformación; en Sevilla, estos miembros aparecen quebrantados por compartimientos geométricos que tienden a invertir la forma y su fondo. Granada refleja la tradición renaciente como en un verdadero espejo; Sevilla la refleja como sobre una ondulante superficie de agua con rasgados y desmenuzados miembros, cada uno tendiendo a su propio ondulante contorno.

Con respecto a las personalidades, la contraposición de estilos entre Sevilla y Granada es representada por los nombres de D. A. Díaz y F. Hurtado; en el contraste entre los enérgicos contornos y la estridente forma plástica; en la diferencia entre la dispersión rococó y la integración barroca. Estas diferencias gobernaron el estilo arquitectónico de las ciudades menores por toda la región. En la comarca occidental, desde Córdoba abajo al Atlántico, los discípulos, seguidores y descendientes artísticos de D. A. Díaz dominaron el estilo arquitectónico de las provincias de Cádiz, Huelva y Sevilla. En el Este, desde Córdoba a Antequera, Granada y Úbeda, los seguidores de Francisco Hurtado continuaron su manera de poderosa concentración ornamental.

En Andalucía alta, sin embargo, la identidad de la obra de esos seguidores de Hurtado es difícil de seguir. El propio Hurtado nació en Lucena y murió en Priego. Taylor ha señalado los nombres de Teodosio Sánchez de Rueda y de F. X. A. Pedraxas (nacido en Priego, en 1736), como epígonos de Hurtado en Priego. Sánchez de Rueda, según Taylor, fué el creador de una "decoración de pura superficie" y Pedraxas fué un maestro que retornó a los preceptos de Hurtado después de la "anarquía" de Sánchez de Rueda. Por desgracia, la búsqueda de obras documentadas de Sánchez de Rueda ha proporcionado solamente retablos, obras de carpintería y enyesado, pero no de arquitectura.

Gallego Burín prefiere considerar a José de Bada como el arquitecto más relevante de la Andalucía alta, después de Hurtado. Su esfuerzo para consolidar la obra de Bada se produce a expensas de la de Pedraxas. De esta suerte, la atribución por Taylor del sagrario de San Mateo, de Lucena, fué impugnada por Gallego Burín y otorgada a José de Bada, como correspondiente a 1740, aproximadamente, sobre la base de una tradición local.

En este punto, la cuestión del autor de todas las encantadoras iglesias de Lucena y Priego ¹³⁷ no puede ser resuelta. Podemos sólo discutir su forma. El Carmen, de Estepa, pertenece al mismo grupo de pequeños y extremadamente pródigos interiores, con suntuosos portales de fachadas de mármol. La iglesia del Carmen, en Estepa, la cual Sancho atribuye, basándose sólo en el estilo, a F. X. A. Pedraxas, lleva la fecha de 1768 en su puerta principal. Esta puerta es indudablemente granadina, con cóncavos planos, órdenes ornamentales, superficies densamente decoradas y un característico contraste entre el policromo panel de la portada y el descolorido muro de la fachada. Todas las partes están premiosamente subordinadas a la unidad de la fachada como un todo.

Afortunadamente, tenemos una obra fechada y firmada de Pedraxas en Priego: firmó sus estucos en 1784, en el sagrario de la iglesia parroquial (comenzado en 1771, acabado

en 1786). Algunas semejanzas entre estos estucos y los de los superiores arquitrabes escalonados de la sacristía de la Cartuja, en Granada, impulsaron a Taylor a asignar esa sacristía a Pedraxas, atribuyéndole las decoraciones de estuco de los siguientes edificios en Priego: el sagrario, en San Pedro; la Aurora (fachada de 1771); la Merced (h. 1775); el interior de San Francisco (portal fechado en 1771); las Angustias (acabada en 1783). En Lucena, finalmente, Taylor atribuye a Pedraxas el sagrario de San Mateo (1740-1772), donde todo el esquema tiene tan sólo riqueza y profusión; carece de variedad y de articulación.

Enteramente distinto es el estilo de la obra fechada y firmada por Pedraxas en el sagrario parroquial de Priego (figs. 381 y 382). Éste consiste en un vestíbulo, el cual, antes de 1771, sirvió como sagrario, y una capilla con cúpula octogonal. Pedraxas remodeló el vestíbulo; edificó la nueva capilla y decoró ambos recintos. Los estucos muestran excepcional variedad y animación, bien diferentes del sagrario de Lucena. El vestíbulo o antecámara conserva los muros con la suficiente falta de adorno, como para dar espacio a las figuras. Éstas parecen relacionarse entre sí en graciosos esquemas de fluctuante acción entre espumas y guirnaldas de flores y rocalla. En el octógono, el emplazamiento de los estucos es igualmente muy abierto. Un estrecho ambulatorio circunda el octógono en dos pisos. La tribuna, o nivel del balcón, está enriquecida por una balaustrada cuyos modillones salen fuera para rodear los soportes como una *coursière*. Escultura figurativa enriquece esos soportes, las enjutas y los entablamentos, como en la tradición granadina iniciada por Diego de Siloé en la catedral. Encima de las ocho pechinas formadas por las enjutas de la arquería de la tribuna, un entablamento de ondulantes segmentos de partes curvadas y rotas produce el efecto de la espuma del océano, con *putti* chapoteando entre las rompientes. Desde este anillo de ondas de yeso se eleva la cúpula de cintas de melón, de dieciséis paneles lisos y estriados alternativamente. La cúpula es relativamente serena, encareciendo el efecto de joyería del encofrado octogonal y facilitando un firmamento encima del ondulante horizonte del entablamento. Pedraxas, en esta obra, se puso al nivel de los grandes decoradores españoles.

La Merced, en Priego, ha sido atribuída a Pedraxas como correspondiente a 1775, a causa de la yisería de rocalla y de la ondulante balaustrada (fig. 383). Ciertamente, evidencia la mano de un maestro. El voladizo de la galería-impоста es mucho más audaz que en el sagrario de la iglesia parroquial. En las esquinas del crucero las convencionales pilastras han sido transformadas primero por decoraciones rococó en los fustes y luego por los modillones semejantes a flores de la galería de encima. El efecto es igual que el de los soportes medievales. Un orden enteramente nuevo emerge, en el cual el entablamento se convierte en ampliación del capitel. Sobre estos capiteles-balaustrada están suspendidos cuatro colosales arcángeles alados, que reflejan y aclaran el juego de fuerzas entre la cúpula y el crucero en las cuatro pechinas. El anillo de éstas está profundamente nervado y festoneado, para continuar en la cúpula las estrías y festones de las veneras de las bóvedas de transeptos y santuario. La expresión es en esta obra femenina, un etéreo y gracioso tributo a la Virgen.

Completamente opuesta en expresión es la capilla exagonal del Buensuceso, de San Francisco, en Priego. El portal de la iglesia está fechado en 1776 y el arquitecto es desconocido, aun cuando Taylor atribuye el proyecto en su totalidad a Pedraxas. Aquí, la expresión es viril, vigorosa y potente. En las intersecciones de las caras del exágono, un rielante juego de molduras aparece para reflejar una reunión de fuerzas en curvas invertidas y segmentos rotos de línea. Como en el sagrario de la parroquial, una tribuna divide la altura de la capilla;

pero su balaustrada es severa y no rodea frontalmente los soportes. Sin embargo, el pasaje de la tribuna ondula atrás y adelante tras los soportes y frente a las ventanas, para acentuar el laminado efecto de las superficies murales, las cuales están profundamente labradas en muy distintos planos de relieve.

También el retablo es laminado, con una audacia de proyección que recuerda a los arquitectos de Salamanca, cual en los efectos de placado de Alberto de Churriguera, estilo que José de Bada afectó en Granada, en San Juan de Dios, en 1739, y el cual vemos primeramente en el valiente relieve de las portadas de la Trinidad (fechadas en 1727), en Úbeda. En esa frontera del Noreste, Andalucía y Castilla se encuentran en un medio ambiente que posee la ancha extensión de la meseta y el cálido clima de las provincias meridionales, con un estilo ornamental que respeta los desnudos muros por su propia concentración enfurecida. Este estilo se repite en otras partes de la provincia de Jaén, en Linares (fig. 384) y Andújar. Estos decoradores se relacionan con la escuela granadina de escayolistas de la Cartuja. Más allá de la Andalucía alta, obras de estilo relacionado con éste se encuentran en Córdoba — por ejemplo, puerta noroeste del Patio de los Naranjos, de la catedral — e incluso hasta en Cuenca, donde la portada de la iglesia de San Pablo muestra un relieve de profundidad excepcional.

Descendiendo desde Córdoba, la mitad meridional de la vertiente del Guadalquivir se halla sembrada de pequeños pueblos de agradables y espaciosas casas, y la comarca resplandece con los blancos muros de las mansiones campestres llamadas "cortijos". Estas casas de la ciudad y del campo muestran usualmente fachadas del siglo XVIII o alas edificadas durante las prósperas décadas que siguieron a 1750. Como en la Andalucía alta, la dirección estética dominante fué mejor expresada en las yaserías de los interiores, como en las tracerías de la nave de Santo Domingo, en Cádiz ²³¹, donde las desligadas y discursivas molduras ablandan los firmes contornos de una iglesia edificada en 1636 (fig. 385). En ciertas ciudades, sin embargo, como Osuna o Jerez de la Frontera, amplios surtidos de piedra se hallaron disponibles, los cuales adaptaron los proyectistas de ese tiempo a las formas de una flúida técnica de yasería. En otras regiones, en Fuentes, Marchena, Utrera o Lora del Río, y a través de Aljarafe, desde Sevilla a Huelva, el ladrillo es el material más común ².

El centro metropolitano de la obra de ladrillo es, naturalmente, Sevilla, con sus monumentos romanos, murallas musulmanas y torre de la Giralda. En Sevilla se publicó, hacia 1755, un anónimo tratado técnico de mazonería, cuyo autor ha sido identificado con Matías José de Figueroa (1698-h. 1765), cuyo estilo propio, como en la iglesia de San Jacinto, de Sevilla, le relaciona con D. A. Díaz. El autor cita otros escritos sobre mazonería, de Hernán Ruiz — probablemente el que diseñó el remate de la Giralda en 1558 — y de Leonardo de Figueroa. Ambos manuscritos están perdidos; pero la cita prueba una larga tradición de discusiones teoréticas sobre mazonería en Sevilla. Matías de Figueroa comienza por enumerar los más antiguos edificios de la ciudad construídos en ladrillo y destaca que en la Giralda sólo las partes realizadas en piedra han requerido frecuente reemplazamiento. En la catedral de Sevilla, del siglo XV, los rellenos de ladrillo se deshacían con más dificultad que los revestimientos de piedra. Durante el terremoto de 1755, edificios como San Luis, San Pablo y la iglesia del Salvador no sufrieron daños en sus porciones de ladrillo. Matías estima que el coste del ladrillo es de una octava parte respecto al de la piedra, en cuanto al tiempo empleado en su elaboración, y además señala que es estructuralmente más ligero y puede



Fig. 382.—PRIEGO: CAPILLA DEL SAGRARIO, EN LA PARROQUIAL.



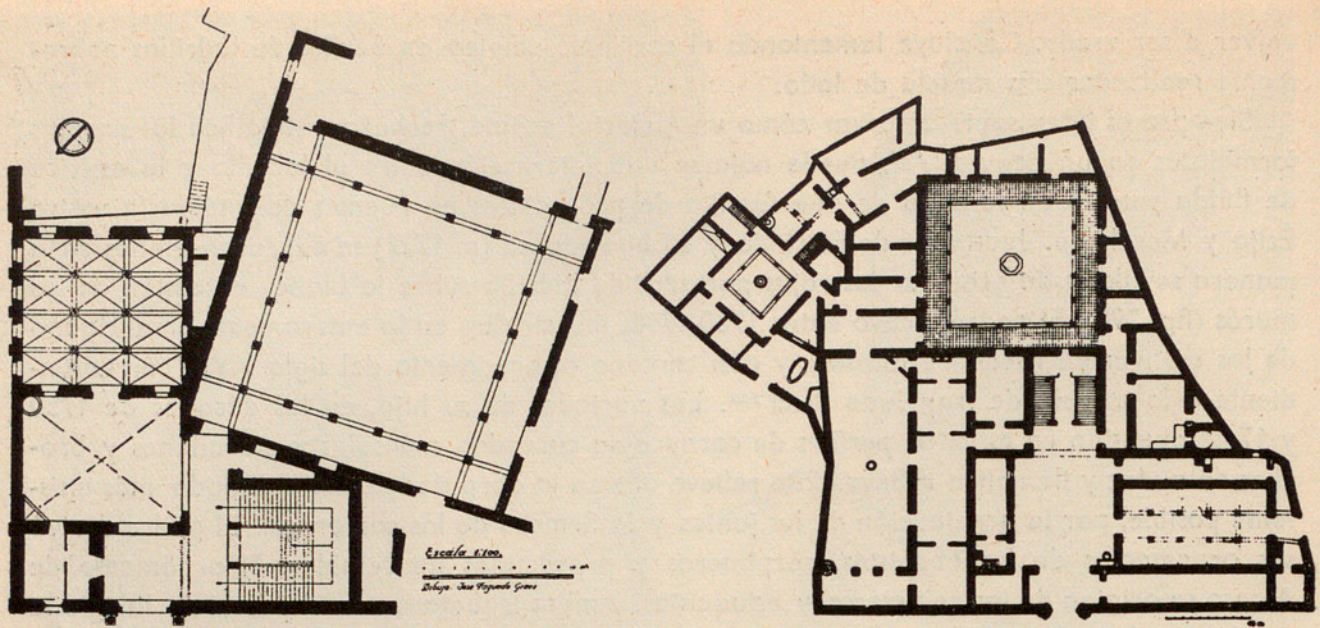
Figs. 383, 384, 385 y 386.—PRIEGO: CAPILLA MAYOR DE LA IGLESIA DE LA MERCED. LINARES: PORTADA DE SAN JUAN DE DIOS. CÁDIZ: INTERIOR DE LA IGLESIA DE SANTO DOMINGO. OSUNA: CILLA DEL CABILDO.

volver a ser usado. Concluye lamentando el corriente empleo en Sevilla de ladrillos pobremente realizados con mezcla de lodo.

Siempre es interesante observar cómo un material acepta, rechaza o modifica las normas formalistas de un tiempo. Así, puede notarse una interacción entre el ladrillo y la estética de fluida yesería en la obra de una familia de proyectistas en Fuentes de Andalucía, entre Écija y Marchena. Juan Ruiz de Florindo y su hijo Alonso (n. 1722) se educaron ambos en la manera sevillana de acentuar las rojas portadas de ladrillo sobre la blanca extensión de los muros (fig. 390). El padre, activo entre 1730-1750, muestra un estilo enteramente emancipado de los motivos de rocalla, franceses, y aún cercano al ornamento del siglo XVII, correspondiente a la escuela de fray Juan Ricci ²³³. Las portadas de su hijo, en las décadas de 1750 y 1760, abundan en estípites, perfiles de cornucopia curvados, ménsulas y medallones y broches de audaz y llamativo relieve. Este relieve afirma la obra de ladrillo del modo más insistente posible, por la acentuación de las juntas y la firmeza de los contornos. El padre derivó sus ornamentos de los ebanistas, carpinteros y proyectistas de retablos. El ornamento de Alonso se origina de los de yeseros y estuquistas. Ambos trabajaron en el portal de la iglesia del Hospital de San Sebastián, en Fuentes. Juan, el padre, en la planta baja, y Alonso, el hijo, probablemente en el piso superior. Las diferencias entre ambos son de generación y de estilo, aunque la portada muestra una armoniosa unidad de forma a despecho de su ecléctica composición, unidad que deriva del uso del ladrillo.

La ejecución en ladrillo orienta cualquier diseño hacia las propiedades superficiales. Los pasajes diagonales y curvados de modelación, entre el frente y los planos postreros, se pierden a causa de la posición frontal y rectilínea de los ladrillos. Estas características aparecen claramente en la casa de Écija, cuyo nombre deriva de la familia de los Orduña. El estilo de la familia Ruiz Florindo se advierte especialmente en los marcos de ventanas del menudo e íntimo patio y en los lisos y calados efectos del portal de la calle. Otro ejemplo notable de la predilección de Alonso Ruiz Florindo por los efectos de mazonería es el de la Merced, en Osuna (1767-1775), donde no pudo resistir el tratar la excelente piedra de la región, cual si fuera ladrillo. El ornamento se resuelve en unidades voladas de escala uniforme, con pasajes abruptos desde el frente a los últimos planos, como si sólo fueran usados ladrillo y ladrillo. Una vez más, en Osuna, en la cilla del cabildo de la catedral, de 1773, Alonso recayó en los mismos motivos (fig. 386). Pero esta vez dibujó los pisos superior y bajo juntamente en un marco continuo, por un uso extremadamente audaz de las molduras de bocelón entre las pilastras iguales, tratadas como si fueran de ladrillo. Nunca se ha llevado a cabo un uso más atrevido del bocelón.

Écija, mejor que ninguna otra de las ciudades andaluzas en el período, fué embellecida con suntuosos palacios, de los cuales dos: el de Peñaflor y el de Valverde, muestran un agudo contraste. El arquitecto de cada uno es desconocido y las fechas son inciertas, aunque su estilo les coloca en torno a 1750. El palacio de Peñaflor es anterior al de Valverde. Estaba terminado hacia 1755, sobre cimientos que databan ²²⁸ de los años primeros del siglo XVIII. Sus fachadas curvas se tuercen con la calle, en una curiosa mezcla de formas señoriales y burguesas (fig. 389). Al extremo noroeste se eleva una arrogante torre de cuatro pisos coronada por un mirador y flanqueada por una portada de mármol rosa, de en torno a 1720. El resto de la fachada se tuerce hacia el Sudoeste, con alféizares profundamente rehundidos en el piso bajo, un balconaje de hierro forjado que se proyecta al exterior, cóncavos aleros



Figs. 387 y 388. — PLANTAS DE LOS PALACIOS DE PEÑAFLOR Y DE VALVERDE, EN ÉCIJA

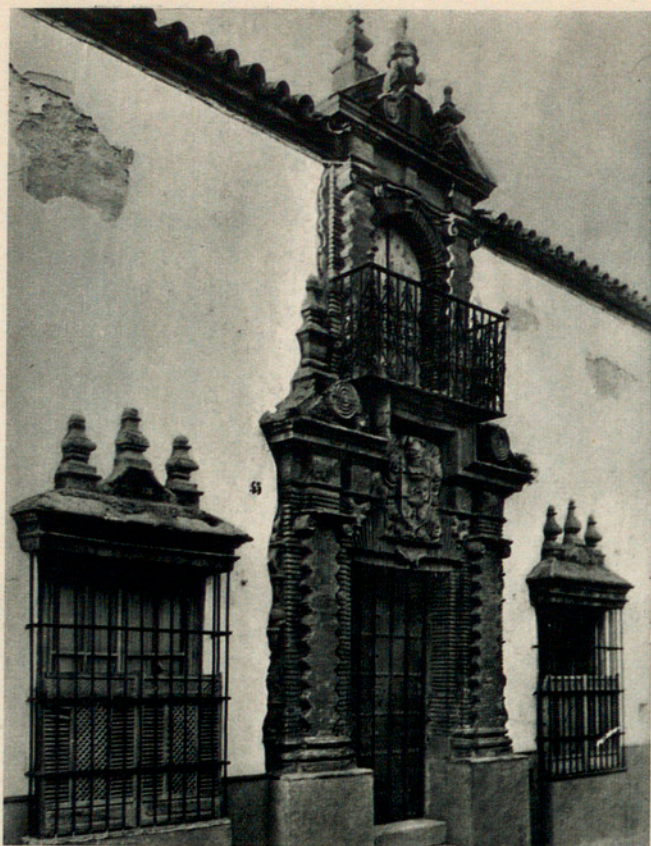
y pintados marcos en las ventanas. Esta parte de la fachada parece tirolesa o alemana del Sur; su asimetría origina un sorprendente y grato contraste con la aristocrática torre y portada. En la planta puede verse una separación muy eficiente entre las habitaciones y las zonas de paso (fig. 387). La señorial portada admite carruajes por el zaguán que accede a la escalera de doble rampa. En frente, a través de un pequeño patio abierto, están las caballerizas, en una cámara de tres naves con bóvedas por aristas, lo bastante noble para ser una sala capitular o refectorio de un convento, con pesebres de mármol rojo, magníficos, cual sitiales de coro. Esta área del conjunto de *porte cochère*, escalera, patio de carruajes y caballerizas, estrepitosa a causa de los mozos, coches y servidores, está recluida al margen de la zona de vivienda, por paredes maestras.

La escalera es un temprano ejemplo en Europa del tipo de doble rampa convergente. Primitivas escaleras de este género, como en El Escorial, se elevan mediante un simple tramo central, el cual diverge en el rellano en dos rampas laterales. Aquí, las rampas convergentes retornan en lo alto, encima de un pasaje abovedado; la solución utiliza el espacio de la caja de escalera mucho mejor que en la más antigua elevación divergente desde una simple rampa central. El desconocido arquitecto del palacio de Peñaflor probablemente conocía la escalera del edificio de los Terceros, construida en 1690-1697, en Sevilla, por fray Manuel Ramos; pero la solución de Écija es más compacta y económica que la grande y suelta escalera conventual de Sevilla.

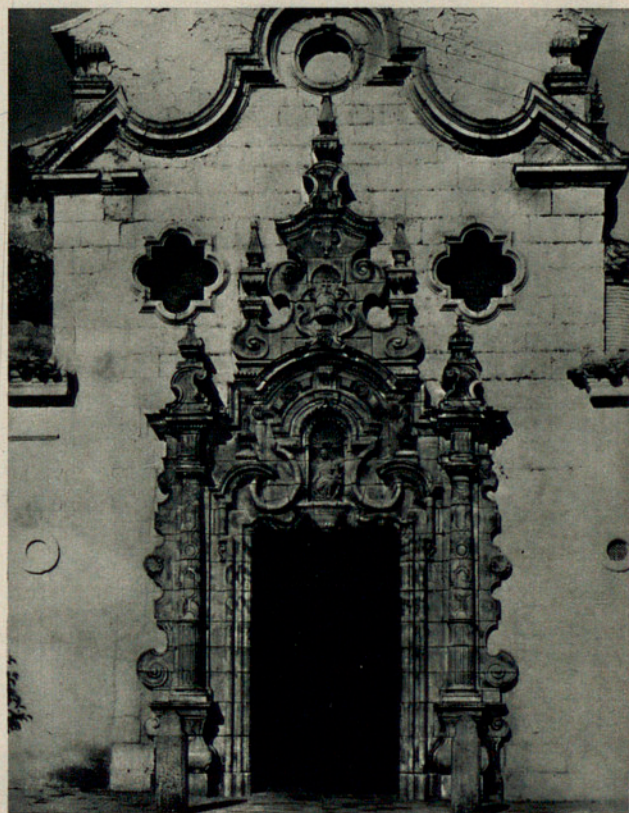
El palacio de Valverde ²²⁴ fué construido hacia 1756. Resulta demasiado formalista y aristocrático, en un diseño rígidamente simétrico y axial (fig. 388) que parece deliberadamente contrapuesto a la libre manera del palacio de Peñaflor. La fachada de la calle tiene once vanos, sin adorno en el piso bajo y ricamente fenestrados en la planta principal (fig. 391). Torres simétricas de cuatro pisos apuntalan la fachada, con centro en una portada de cóncavo panel de mármol de dos colores. El modelo de este envarado esquema es con seguridad la fachada plateresca del Hospital de la Sangre, en Sevilla, debida a Martín de Gainza (1546).



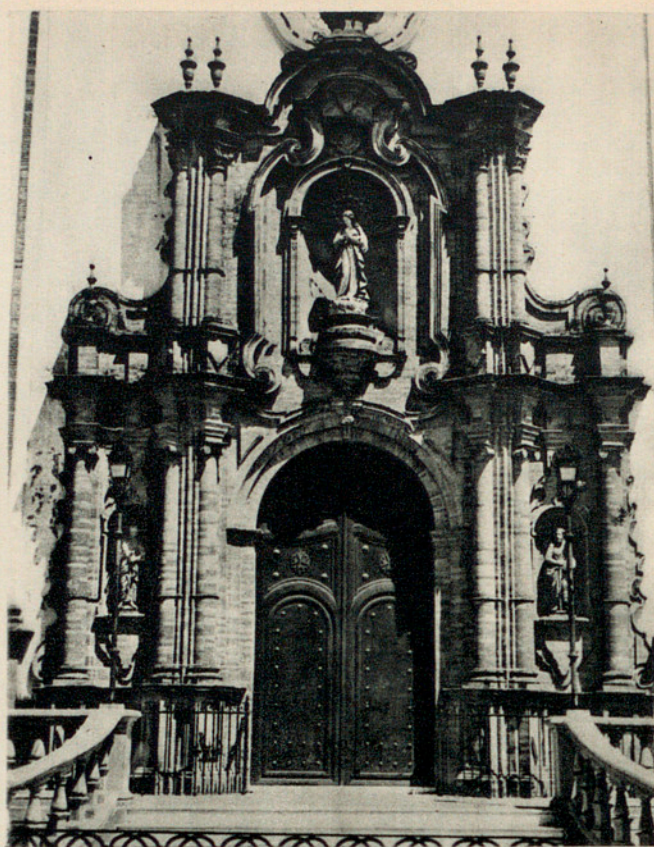
Fig. 389.—ÉCIJA: FACHADA DEL PALACIO DE PEÑAFLOR.



Figs. 390, 391 y 392.—FUENTES DE ANDALUCÍA: CASA DE LA CALLE DE SAN ANTONIO. ÉCIJA: FACHADA Y PATIO DEL PALACIO VALVERDE.



Figs. 393, 394, 395 y 396.—MARCHENA: CAPILLA DEL SAGRARIO, EN SAN SEBASTIÁN. ÉCIJA: INTERIOR DE LA IGLESIA DE LOS DESCALZOS. OSUNA: FACHADA DEL PALACIO DE GOMERA. CAMPILLOS: FACHADA DE LA IGLESIA.



Figs. 397, 398, 399 y 400.—ALGODONALES: FACHADA DE LA IGLESIA. PALMA DEL CONDADO: PORTADA DE LA IGLESIA. BOLLULLOS DEL CONDADO: FACHADA DE LA IGLESIA. SEVILLA: FACHADA DE SAN ILDEFONSO.

La fácil gracia de la planta del palacio de Peñaflor es corregida mediante la colocación de la escalera de rampa convergente en eje con la portada, desplazando las cuadras del palacio a una posición lateral, con entrada trasera desde la calle. La caja de la escalera es tratada como un paso de planta baja desde la cochera al patio. La entrada de la cochera a la caja de la escalera es tal vez la más teatral composición de la arquitectura doméstica hispana: un arco proscenio de 7,5 metros de ancho espacia casi la totalidad de la cochera para permitir la vista de los tramos convergentes de la escalera (fig. 392). El arco está orlado por una moldura en forma de cadena de ladrillo cortado, debajo de un adornado marco de ventana, con estípites de la misma materia. El conjunto del paso axial, escalera de doble rampa, caja de escalera y arco proscenio es único en Europa.

El panel curvo de la portada del palacio Valverde requiere un más detenido comentario. Los primeros experimentos con formas similares debidos a Rudolf y Acero, antes de 1725, en Valencia y Cádiz, respectivamente, tardaron en ser aprobados en Andalucía. Como, sin embargo, el concepto de un marco energético ganó terreno en el diseño meridional, las fachadas de superficies curvas llegaron a ser muy comunes, especialmente durante el tercer cuarto del siglo XVIII. El portal de Valverde, en Écija, es el primer ejemplo andaluz fechado con certeza. En la planta baja, el arco liso de la portada dibuja una curva invertida, tanto en planta como en alzado, como un entablamento sobre columnas corintias puestas al bies. El sesgado orden corintio se repite en la planta principal, enmarcando un plano cóncavo que rompe a través del entablamento, con una inmensa cresta bajo una concluyente moldura de curvatura compuesta en planta y alzado. La ejecución es de la más alta calidad en cada detalle.

En la cercana ciudad de Marchena, la capilla del sagrario de San Sebastián refleja un interés similar por el diseño con planos de curvas invertidas (fig. 393). Es un edificio de ladrillo que pudo muy bien ser obra de la familia Ruiz Florindo, aun cuando Sancho¹³⁴ ha preferido atribuirlo a Ambrosio de Figueroa, quien aconsejó sobre la remodelación de la iglesia, entre 1758 y 1762. Reducida a sus rasgos esenciales, la capilla es un cilindro encima del cual hay un octógono. Una faz sí y otra no del octógono está sostenida por un arbotante cuyo fuste es enriquecido por medias columnas corintias y por planos curvados de ángulos rustificados. Estos fustes traban en el cuerpo cilíndrico de la capilla por medio de molduras cóncavas, de modo que cada una de las principales caras del cilindro, entre los arbotantes, se convierte en un plano de curva invertida. La rusticación en los ángulos de los arbotantes da un efecto punteado a los perfiles. El juego de la luz sobre estas curvaturas compuestas es el más rico de España.

El interés por las superficies de curvas invertidas durante el tercer cuarto de la centuria se extiende a todos los aspectos de la forma: a los interiores y a la silueta de los edificios, como también a las propias fachadas. Un excelente ejemplo de superficie interior ondulante puede advertirse en las conventuales pantallas de madera y yeso que resguardan a los ocupantes de las tribunas de la vista de la congregación, en los Descalzos, en Écija (fig. 394). Estas tribunas, instaladas en 1770 tienen intersecciones de superficies esféricas, las cuales amplifican las curvas lineales de los entablamentos, ménsulas y marcos de puertas. Los críticos neoclásicos del último cuarto de la centuria repudiaron particularmente estas manifestaciones del gusto rococó: Ponz, refiriéndose a la Merced, de Barcelona (1765-1775), escribió de esta iglesia cosas como "aquellos feos tumores de sobre las capillas; quiero decir, aquellas tribu-

nas resaltadas con celosías..." Otro ejemplo está en la ondulante superficie de las pilastras henchidas en el centro del fuste, rizándose en los bordes, como en los soportes del crucero, en el proyecto de A. M. de Figueroa, de 1780-1788, para San Pedro, en Peñafior, en la provincia de Sevilla. Pilastras de sección ondulante también han sido reseñadas en Córdoba (capilla de la Virgen de los Dolores) y Écija (Santa Cruz) ¹³⁴.

La fachada de silueta ondulante tiene un antepasado muy respetable en las volutas y decoraciones de frontones del siglo XV, en la arquitectura florentina — Santa María Novella en Florencia, de Alberti —, como también en los diseños del siglo XVII, españoles, debidos a fray Lorenzo de San Nicolás. En la Andalucía baja se encuentran siluetas de gran agitación. En Osuna, en el palacio de los condes de Gomera, los desagües de la cubierta se distinguen por sus gárgolas en boca de cañón de piedra; encima se levanta un parapeto de ladrillo y yeso, que parece de pastelería, ricamente perfilado, y barrido, como en un océano las rompientes en la marejada, desde los bordes de la fachada hacia el centro, donde las dos líneas de enroscadura se encuentran asimétricamente sobre el portal ricamente recurvado (fig. 395). La composición se repite con pilastras de orden gigante, uniendo los dos pisos, en Marchena, en una fachada del número 52 de la calle Torres.

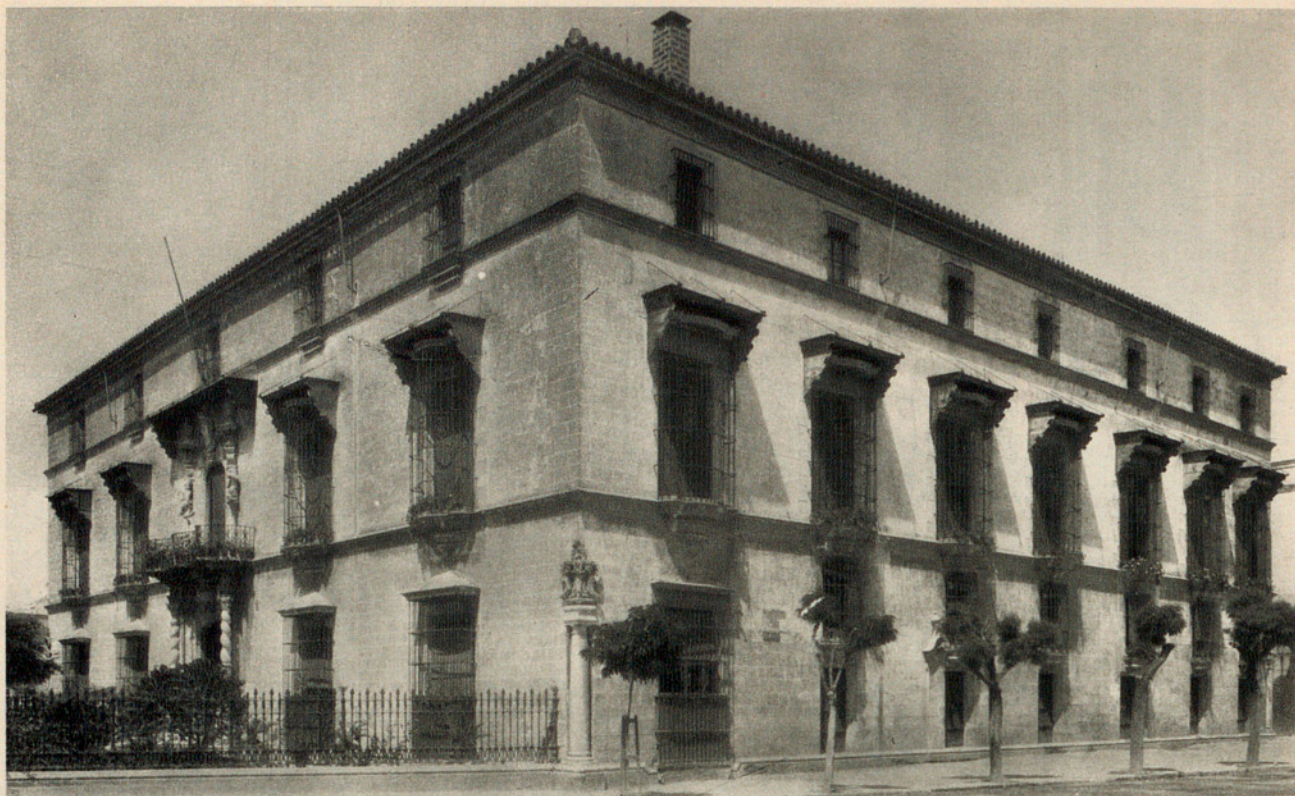
Un ondulante enriquecimiento del conjunto de la fachada, como en la capilla del sagraio de San Sebastián, en Marchena, pudo lograrse sólo ocasionalmente. Los arquitectos andaluces, sin embargo, sometieron los marcos de ventanas a un tratamiento ondulante, a falta de una entera ondulación de la fachada, como en Osuna, donde Alonso Ruiz Florindo trazó los balcones de la torre del Hospital de la Misericordia, como también los marcos de las ventanas de la cilla del Capítulo de la catedral (1773). En las casas de Jerez y en las villas marítimas de la bahía de Cádiz fué donde esas formas fueron llevadas a su más elaborado desenvolvimiento. Al estudiarlo, hemos de comentar la carrera del último de los grandes arquitectos del XVIII, en la Andalucía baja, A. M. de Figueroa.

Antonio Matías de Figueroa (h. 1734-1796?) fué probablemente hijo de Ambrosio (h. 1700-1775), sobrino de Matías-José (1698-h. 1765), y nieto de Leonardo; último miembro de la más fértil dinastía de arquitectos que Andalucía haya producido. Hemos estudiado antes las torres de iglesia, de Antonio, en la baja cuenca del Guadalquivir; aquí precisa estudiar sus contribuciones al desenvolvimiento del estilo ornamental de fines del siglo XVIII. Fué próximo coetáneo de F. X. A. Pedraxas, nacido en el tiempo de la llegada a España de J. B. Sacchetti y unos cinco años antes que Juan de Villanueva, el gran arquitecto neoclásico. De esta suerte, su carrera ¹³⁴ comprende la transformación del estilo español hacia 1780; fué el último proyectista barroco de Sevilla y el primero en Andalucía en aclarar y simplificar las formas arquitectónicas de acuerdo con el nuevo puritanismo estético.

Su más temprana obra conocida, remodelación, en 1773, de la iglesia parroquial de Campillos (fig. 396), en la provincia de Málaga, es su más exuberante diseño. La portada misma sólo está marcada por un delgado bocelón, el cual sigue de cerca las jambas y el ondulante dintel. Paralelamente a esta moldura, pero sólo en las jambas, hay un bocelón más audaz, el cual contornea vigorosamente al dintel en simétricas curvas y contracurvas que enmarcan un nicho sobre la puerta. Estas curvas y contracurvas se repiten en el remate, en los perfiles laterales del panel de la portada y en la cornisa del coronamiento, y se elevan por curvas contrastantes a un óculus en la cima. Bajo el frontón, dos ventanas cuadrifoliadas flanquean el remate de la portada. El frontón, la fenestración y el panel de la portada, todo



Figs. 401 y 402.—PEÑAFLORES: EXTERIOR E INTERIOR DE LA IGLESIA PARROQUIAL.



Figs. 403 y 404.—JEREZ DE LA FRONTERA: EXTERIOR Y PATIO DE LA ANTIGUA CASA DEL MARQUES DE MONTANA.

se combina para formar una unidad de compulsivas propiedades rítmicas y mostrar así la aparición temprana de A. M. de Figueroa como diseñador del estilo rococó.

Un más amplio y ambicioso proyecto en Algodonales (Cádiz) aparece en la misma montuosa región del territorio sudeste del arzobispado de Sevilla (fig. 397). Hemos de considerar como diseño de Figueroa la fachada principal y el fuste de la torre. El perfil de la abertura de la portada es idéntico al de Campillos; pero el gran bocelón de esa obra es reemplazado aquí por un entablamento dórico curvado. El remate de la portada de Campillos es un nicho que presenta encima un frontón doble, con un jarrón perfilado sobre un óculus estelar de estilo riberlandino. El altanero conjunto de la portada es enmarcado por pilastras rusticadas de gusto francés y por una moldura cóncava de cuarto de cilindro formando un arco completo bajo el frontón.

A principios de la década ulterior a 1780, Antonio ejecutaba la portada norte de Santa María, en Écija, donde el arco de enmarcamiento es igual a un presbiterio, mientras el portal se convierte en un retablo, en el interior de la fachada, que parece una capilla, en una vieja fórmula isabelina o plateresca anterior en tres centurias.

La noble fachada de la iglesia de ladrillo, en La Palma del Condado, tiene la fecha de 1768, que los documentos especifican como principio del proyecto (fig. 398). Ciertos manierismos, como el del óculo estelar y el bocelón que enmarca el nicho sobre la puerta son enteramente de Antonio, de modo que la obra puede atribuírsele ²²⁴ provisionalmente y hacia los años 1770-1775. Su lisura y arbitrarios perfiles provienen del uso de ladrillo entallado. Las sesgadas medias columnas, que emergen en diagonal de 45 grados, recuerdan las fachadas de Acero en las catedrales de Guadix y Cádiz. Sin embargo, es especialmente original en Palma la multiplicación de las verticales entre las medias columnas. Este juego de contornos repetidos produce un efecto como de vibración, el cual comunica a todo el diseño una frágil elegancia. Estos múltiples cantos se repiten en el bocelón que rodea el nicho: la moldura aquí no es redonda, sino lisa y estriada, a fin de acentuar el efecto de vibrante contorno.

El largo tiempo que comprende el desenvolvimiento del estilo de Antonio muestra una gradual reducción y simplificación del programa ornamental. Puede advertirse en Antonio una creciente confianza en el tratado, del siglo XVII, de Lorenzo de San Nicolás. En la fachada de Bollullos del Condado, remodelada en 1775-1779, la amplia y clara compartimentación de Antonio es acentuada por pilastras de orden gigante y por abiertas superficies de mazonería sin decorar. No obstante, las portadas laterales están más adornadas que la central (fig. 399). En estas puertas de los lados, dos zonas discordantes se señalan: la propia puerta, plana, y la adornada zona superior o frontón, donde aparecen los perfiles de ladrillo cortado familiares a Antonio. Las alisadas medias columnas de las portadas laterales y los arcos carpaneles sugieren influencia francesa, una vez más, en formas que Antonio conocería por las láminas de los libros de arquitectura, cual el de Benito Bails ¹⁸⁴.

La iglesia de San Pedro, en Peñaflores (1780-1788, terminada en 1794-1801 por José Echamorro) muestra con claridad esta tendencia hacia una estructura simplificada y árida, de carácter neoclásico. Antonio retuvo la rica superficie sólo en el campanario, en la portada, en las buhardas y en la cúpula del crucero y soportes (fig. 401). En todo lo demás, las superficies son listadas y lisas las siluetas, en estilo de gran severidad. La torre, con sus pilastras dóricas, fué copiada en 1796 por Julián Barcenilla en la neoclásica iglesia de San Ildefonso, de Sevilla,

y repetida para constituir una imponente y armónica fachada (fig. 400). Es característico de esta búsqueda de volúmenes unificados que Antonio retorne a la iglesia columnaria, en San Pedro de Peñaflores (fig. 402). Es ello una reminiscencia de los volúmenes en forma de tienda de campaña, de las iglesias del siglo XVI, de Levante, y de las provincias vascas ²⁸⁴, como también de las catedrales del siglo XV pertenecientes al tipo de Sevilla. El fenómeno no quedó constreñido a Andalucía, pues una análoga iglesia con vestíbulo estaba en construcción en San Sebastián, en 1743-1771. En Andalucía, sin embargo, los antecedentes inmediatos de la forma de la iglesia de Peñaflores se hallan en las iglesias columnarias de la tradición mudéjar en Sevilla, la cual fué reavivada durante el siglo XVIII en las iglesias sevillanas, como la de San Nicolás, con estructura de cinco naves, inaugurada en 1758, o San Roque, de Pedro de Silva, de 1759-1763. La diferencia entre la iglesia salón de fines de la Edad Media, y antecedentes del norte de Europa, y la iglesia columnaria de tipo mudéjar, puede definirse por el cubrimiento — bóvedas, cubiertas de madera — y por el grado de axialidad. Las iglesias columnarias, con sus inclinadas cubiertas, acentúan la alta nave central a expensas de las otras. En las iglesias abovedadas, todas las bóvedas ocupan el mismo plano en altura, de manera que la carencia de predominio axial caracteriza siempre a la nave central.

Ha sido atribuído a Antonio Matías de Figueroa el proyecto de un grupo de principescas casas particulares en Jerez de la Frontera ^{282 bis}. Su ornamento es mucho más pródigo que lo que su obra temprana permitiría conjeturar; pero la opulencia de la ciudad y su larga tradición ornamentada son circunstancias que hubieron de influir. El palacio Domecq, construído entre 1775-1778, y el palacio Bertemati, de hacia 1785, son los principales edificios en cuestión. Otras casas en Jerez de la Frontera y en las villas marítimas, a lo largo de la bahía de Cádiz, derivan claramente de la moda establecida en esas dos casas.

El antiguo palacio del marqués de Montana, hoy de la familia Domecq, es italianizante. El diseño del bloque (fig. 405) concede independencia a los cuatro lados, igual como sucede en los palacios platerescos en Úbeda o Zaragoza. La planta principal se halla vigorosamente acentuada por sus altas proporciones y por los pedestales de convexa rejería en las ventanas. Un piso ático corona la composición (fig. 403). Sus medidas y su masa son tan rígidamente concebidas como en el proyecto de Juan de Villanueva para la Academia de la Historia, de 1788, en Madrid. Con todo, cada fachada, severamente compuesta, tiene un ritmo diferente; el frente Este presenta una *rez-de-chaussée* y un entresuelo bajo la planta principal. En este frente, las desnudas horizontales de la fachada principal son vivificadas por los continuos vanos de las ventanas, elevándose en graduados pisos hacia el inmenso guardapolvo de madera, que soporta cortinas en la estación del calor. Pero aquí no hay torres con mirador, asimétricas, ni siluetas ondulantes de estilo rococó, como en el segundo tercio de la centuria. En la casa Domecq, pese a toda la ornamentación del patio y de la portada, la composición fundamental es neoclásica.

En patio y portada, sin embargo, aparecen imprevistas fantasías. El portal tiene columnas salomónicas sesgadas, medallones de perfil plateresco en el dintel, entablamento de curvas invertidas y heraldos sentados en el marco superior de la ventana. En el patio, las columnas toscanas, sobre basas como cojines elásticos, sostienen una arcada de listados y ondeados arcos, cuyas impostas parecen capiteles jónicos invertidos (fig. 404). La entrada de triple arco a la escalera de rampa convergente elabora el esquema del patio (fig. 406). El listado perfil del arco es cortado al bies sobre los tramos que se elevan; las columnas toscanas

son duplicadas y cuadruplicadas. La rampa central se alza sobre un ingenioso pasaje, el cual termina en la fachada del patio en una bóveda absidial que se apoya sobre pechinas.

La casa Bertemati es menos palaciega, pero más adornada. El portal de sesgadas columnas corintias emerge sobre la fachada en porciones de curvado entablamento que forman cuartos de círculo. En su centro, el entablamento forma un medio cilindro, como en San Telmo, en Sevilla, como para recibir un púlpito. El movimiento del balcón es, de conformidad con ello, más activo, con curvas inversas. Éstas recurren en una similar agitación sobre el entablamento de encima de las ventanas. Movimientos en contraste se establecen hasta el límite en ambos pisos. En la planta baja, el dintel señala un movimiento de expansión, el cual halla su equivalente figurativo en las figuras heráldicas, las cuales, simétricamente, refrenan sus caballos, que cargan hacia afuera. En el piso superior el movimiento es convergente sobre el viril, en la confluencia de las molduras del saliente frontón.

La atribución a Antonio Matías de Figueroa no está apoyada por ningún documento y el estilo ornamental es más florido que en su obra restante. Sin embargo, la excepcional influencia de estas casas y de su ornamento ha sido definida por Sancho, quien las conceptúa como los prototipos de la fisonomía urbana de las villas marítimas que aparecen a lo largo de la bahía de Cádiz, y, en última instancia, del estilo arquitectónico de las ciudades de la Argentina, como Buenos Aires, Córdoba, Tucumán y Salta ^{232 bis}.

De Málaga poco hemos dicho en este capítulo, por su dependencia respecto a Granada, a través de José de Bada y Antonio Ramos, y respecto al arte valenciano, por medio de José Martín de Aldehuela ²⁵⁹, al fin de la centuria. Dos importantes edificios deben ser citados: la terminación de la catedral del siglo XVI y el palacio episcopal.

José de Bada (1691-1755), igual que todos los eclécticos, no resulta fácil de comprender. De un lado, su académico portal para el Sagrario, en Granada (1722), es tímido, cerradamente opuesto en tendencia estilística a su fachada remodelada del Ayuntamiento de igual fecha (1722-1728), y, junto a ella, sus dos iglesias en Antequera (San Isidro, empezada en 1727; Agustinas de la Madre de Dios, 1746-1751), que sirven como ejemplos de una arquitectura extravagantemente sobrecargada, cuyas ventanas están enmarcadas con estípites, profusas ménsulas y decoraciones de pinjantes. Su tendencia a incorporar el mayor número posible de rasgos de los estilos contemporáneos, reaparece en San Juan de Dios, en Granada (1737-1759), donde las torres recuerdan el estilo de Pedro de Ribera, en la iglesia de Montserrat.

Cuando fué llamado a Málaga, en 1722, sus primeros proyectos para la fachada fueron considerados por una facción del Cabildo como insatisfactorios ²²⁷. V. Acero y D. A. Díaz fueron invitados a facilitar sus proyectos (1724) y resulta fácil creer que eran más vigorosos

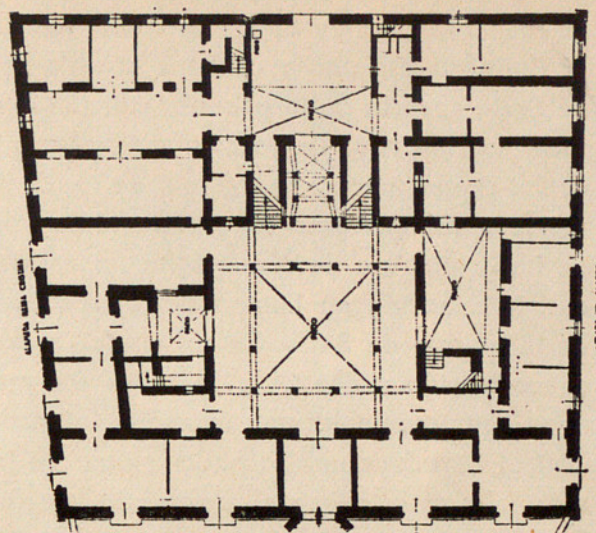


Fig. 405. — PLANTA DEL ANTIGUO PALACIO DEL MARQUÉS DE MONTAÑA, EN JEREZ DE LA FRONTERA

de forma que los de Bada, los cuales fueron, sin embargo, ejecutados. Después de la muerte de Bada, su discípulo y asistente Antonio Ramos († 1782) completó la obra (fig. 408). El diseño de Bada carecía de la pequeña adición ornamental de las ventanas y las columnas salomónicas aquí y allá. La facción descontenta de los canónigos insistía en estas florituras, las cuales siguen diseños de Miguel de los Santos. El propio diseño de Bada fué probablemente inerte y calmo, como su portal del Sagrario, de Granada.

La gran obra de Antonio Ramos es el palacio episcopal de Málaga, realizado hasta su casi terminación en tiempo del obispo Lasso de Castilla (1756-1776) y comenzado después de la muerte de Bada. Ramos no fué muy original; pero dominó la manera granadina de concentración y densidad de todos sus matices. La fachada principal combina dos temas muy ingeniosamente: una composición en cinco partes en fachada de cuatro pisos, cuyo vano central introduce una fachada-retablo de tres pisos (fig. 407). La calidad de la ejecución en mármoles rosas y grises es exquisita, mucho mejor que en el patio y detalles de la escalera. Esta fachada es probablemente el último descendiente de la línea de diseños que surge desde el ejemplo de denso ritmo establecido por vez primera en la fachada de la Cancillería, de 1587, en Granada.

OTROS ESTILOS REGIONALES: LAS PROVINCIAS MEDITERRÁNEAS

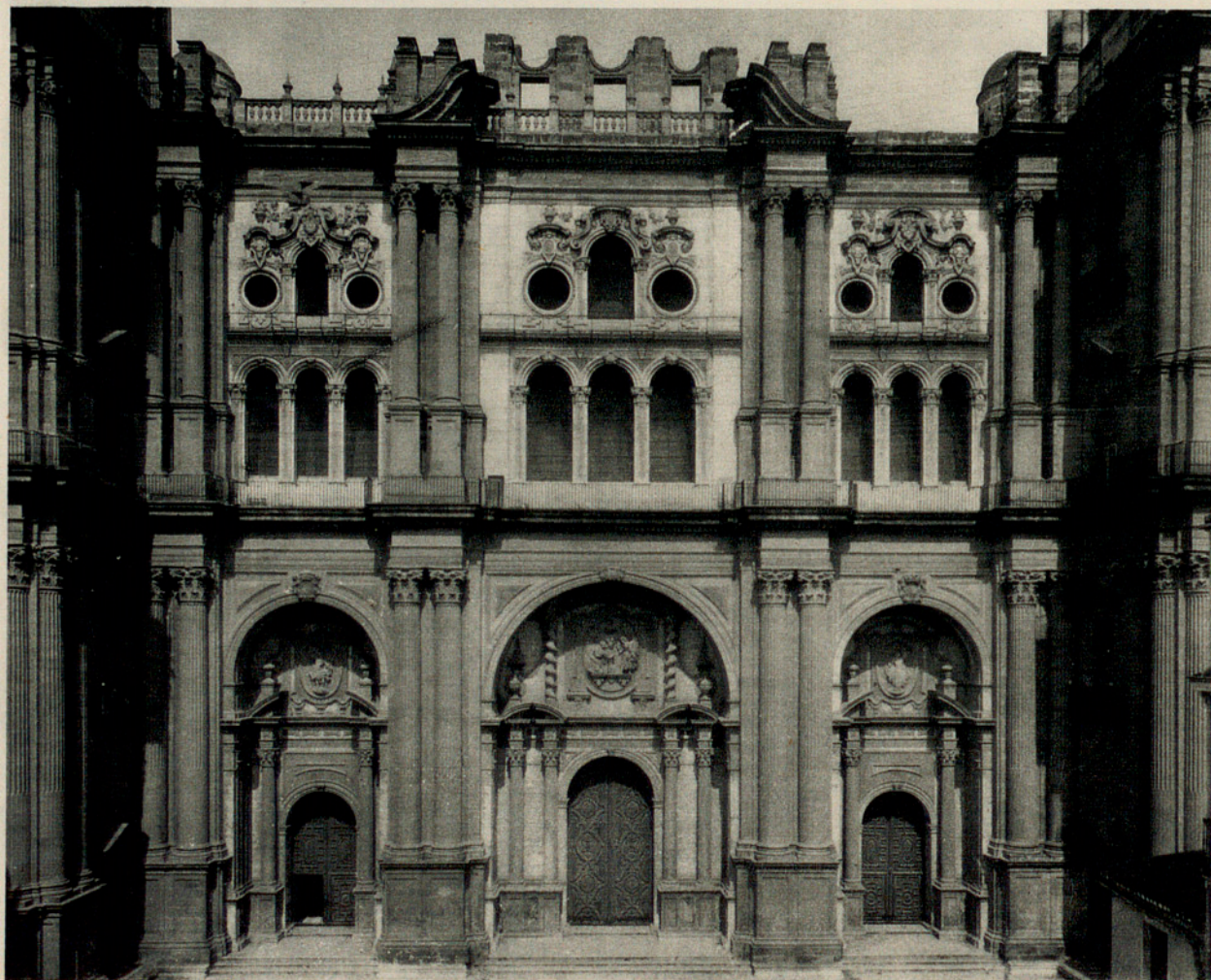
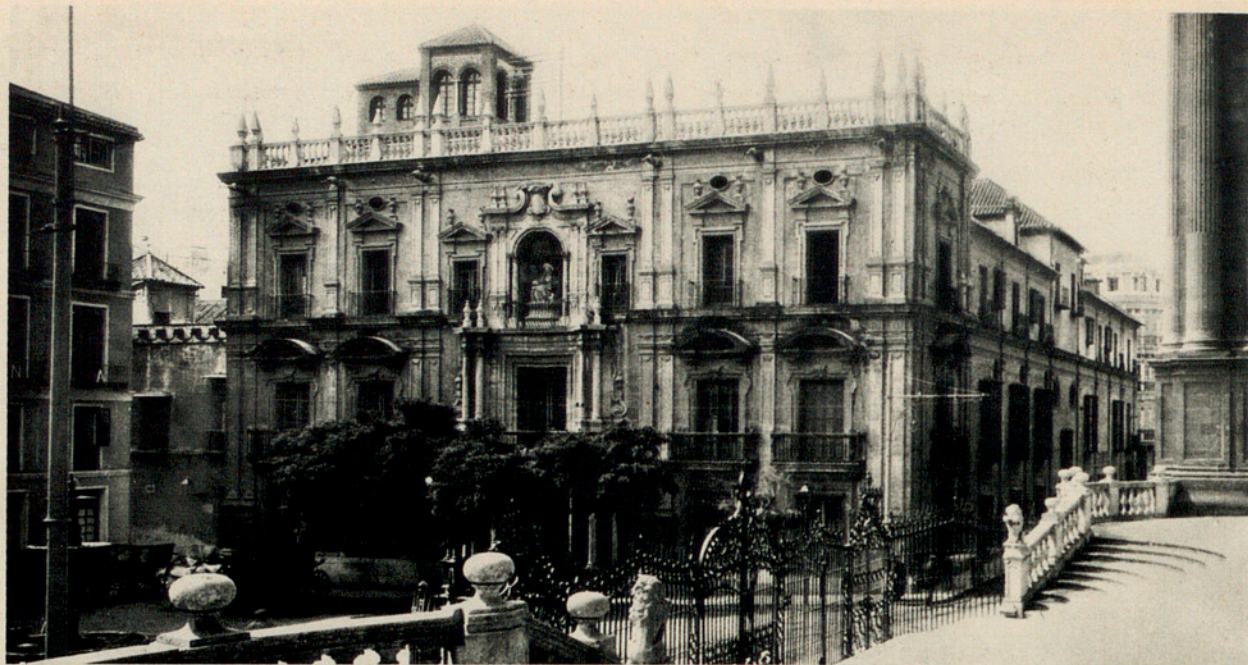
Un decreto real de 1777 requería que todo plano para nuevos edificios civiles se presentara, para su aprobación, a la Academia de San Fernando. Además, una *Circular a los prelados*, de 23 de noviembre del mismo año, en realidad un decreto, prohibió construcciones religiosas que no hubiesen sido aprobadas por la Academia ²³.

Ambas medidas se dirigieron a eliminar los residuos de estilos regionales que persistían en toda España, en favor de la rígida práctica académica, en la tradición de Vitrubio y Vignola. La pronunciada disminución en la construcción española, con posterioridad a 1775 se debe a muchas causas; pero, entre ellas, no puede omitirse esta intervención oficial. De otro lado, la dirección monopolizada de la arquitectura por la Academia, en su nuevo papel de agente estatal, fué sólo un preludio inevitable a la terrible abundancia, monotonía y uniformidad del moderno diseño comercial. La variedad natural de la artesanía preindustrial termina prácticamente en el siglo XIX; su desaparición fué alegremente preparada por la Academia. El propósito de este capítulo y el precedente es registrar la rica variedad de la arquitectura regional del XVIII en España antes de la proscripción y disolución del genuino estilo de dichas regiones.

Las tres grandes regiones históricas de la costa oriental de España: Murcia, Valencia y Cataluña, difieren más que se asemejan entre sí. Valencia y Cataluña luchan contra Felipe V en la guerra de Sucesión, a comienzos de la centuria, mientras Murcia le apoyaba y era premiada por ello. En Valencia y Murcia, un elaborado sistema de riegos mantiene la agricultura, a diferencia de Cataluña, cuyo clima pirenaico facilita una mayor diversidad en el terreno. En el siglo XVIII, la arquitectura de estas provincias costeras se relaciona directamente con el arte francés, en forma distinta al arte de la Corte, al de Andalucía y al de Galicia. Sólo raramente, como en La Granja y en Pamplona, donde trabajaron artistas franceses, facilitan ejemplos tales relaciones. Pero desde Murcia a Gerona, la dependencia directa de las pro-



Fig. 406.—JEREZ DE LA FRONTERA: ARRANQUE DE LA ESCALERA DE LA ANTIGUA CASA DEL MARQUÉS DE MONTANA.



Figs. 407 y 408.—MÁLAGA: FACHADA DEL PALACIO EPISCOPAL Y FACHADA DE LA CATEDRAL.

vincias mediterráneas con respecto a la arquitectura francesa es sorprendente. No es uniforme; varía de acuerdo con la distancia a Francia, con el tipo de relación, la situación política y con las tradiciones locales antecedentes.

VALENCIA. — La implantación del rococó francés, en la costa mediterránea española, tuvo lugar primeramente en Valencia, mediante la obra de Conrado Rudolf. Este artista ⁶, educado en París y Roma, fué advertido en Madrid por el escultor Raimundo Capuz para solicitar su fortuna en la próspera ciudad de Valencia, a la cual llegó antes de 1701. Permaneció seis años, lo bastante para implantar su estilo, y dejó el lugar en 1707, con la corte del pretendiente austríaco, estableciéndose finalmente en Viena, en 1713, hasta su muerte en 1732. Hemos estudiado ya su diseño para la fachada de la catedral, comenzada en 1703; corresponde al señalado gusto valenciano por la rica incrustación, apetito satisfecho en la obra coetánea de los ornamentalistas genoveses, como Bertessi y Aliprandi. Después de la marcha de Rudolf, la fachada de la catedral fué proseguida según diseños de sus discípulos; entre ellos tuvo influencia el escultor valenciano Francisco Vergara el Viejo (1681-1753). La influencia de Rudolf pasa luego a Alicante ²⁶⁰, con Manuel Violat, quien construyó la fachada de Santa María en 1721-1724, con esculturas atribuidas a J. B. Borja (fig. 409). La inspiración de Rudolf es evidente en las marcadas rupturas del entablamento y en la fusión de ángulos y bordes en flúidos motivos de rocalla y arabescos. Reaparece en la capilla de la Comunión, de San Nicolás, en Alicante, terminada en 1738 por J. B. Borja (1692-1756).

El establecimiento definitivo del gusto francés en Valencia está mejor documentado por la aparición en 1738 del muy difundido y utilizado tratado de arquitectura, de Agustín Bruno Zaragoza y Ebri ²⁴⁰. Reapareció en segunda edición en 1804; ambas veces bajo la marca Athanasio Genaro Brizguz y Bru, como *Escuela de Arquitectura Civil*. El libro actúa sobre fuentes españolas del siglo XVII: Caramuel, Lorenzo de San Nicolás y otros; pero el tono de la obra y sus láminas proceden de libros franceses. Las portadas y marcos rococó son inequívocamente franceses; la discusión sobre "órdenes franceses y españoles" está calcada sobre Sebastián Leclerc; Perrault se cita a propósito de Vitrubio. Los planos para las viviendas urbanas provienen de fuentes francesas.

Un sólido soporte económico fundamenta estos contactos valencianos con el arte francés. Durante el siglo XVII, la ciudad había llegado a ocupar el tercer puesto entre los puertos mercantiles de España, y durante los años transcurridos entre 1718 y 1768 su población se triplicó, gracias al enorme desenvolvimiento de la industria de la seda por el consumo americano. En 1775, la mitad de la población de Valencia vivía de ello. El desarrollo de la industria requería un constante intercambio de personas y procesos con los centros textiles franceses, como Lyon.

El apogeo de esta tendencia en la arquitectura valenciana está representado por el palacio del marqués de Dos Aguas ²⁶, remodelado en 1740-1744 por el pintor Hipólito Rovira Brocandel, con esculturas de Luis Domingo e Ignacio Vergara, hijo del discípulo de Rudolf (figura 410). Las planas decoraciones de la fachada fueron originalmente pintadas por Rovira y perpetuadas en estuco por José Ferrer, en 1867. El portal principal se refiere a las "dos aguas" de Valencia: los ríos Turia y Júcar, representados por las clásicas deidades de ríos, en actitudes enhiestas mejor que acostadas. Sobre la portada, aparece en un nicho la Virgen del Rosario, en una gloria labrada sobre un plano ondulante. La superficie de la fachada

está dividida por paneles, en una clara división por pisos. Los marcos de las ventanas, sin embargo, muestran un extremado grado de elaboración de motivos de rocalla, resaltados en estuco contra la pintada superficie del muro; mientras ambicionan semejar mármol, más bien parecen seda. Las sugerencias textiles de los ornamentos de la fachada, a modo de moaré, son muy vigorosas; desde los pisos superiores, la decoración de estuco y pintura parece corresponder a lambrequines, adornada con festoneadas guirnaldas.

La extravagancia de esta versión municipal del arte rococó francés, la cual había sido preparada en Valencia, en la centuria precedente, por los ornamentos de J. B. Pérez, produjo una temprana reacción en los académicos dibujos de Tomás Vicente Tosca (1651-1723) y su aristocrático discípulo José de Cardona y Pertusa, caballero de Montesa († 1732). Respecto a Tosca, Ceán ²¹ se mantuvo inesperadamente frío al decir que aunque sus construcciones fueron "trazadas con arreglo al arte... y aunque no tenían la broza de los adornos de su tiempo, fueron ejecutadas sin gusto ni elegancia". Ceán pensaba especialmente en la iglesia de los oratorianos, de Santo Tomás, en Valencia, comenzada sobre proyecto de Tosca, en 1725, y terminada en 1736 (fig. 411). La fachada es muy lisa, con delgadas rupturas en los entablamentos en cada pilastra, cuyo diseño espacial recuerda las fórmulas rítmicas del barroco romano, al obtener grupos triádicos de miembros duplicados. Las *alettes* ¹⁸⁶ del piso superior, que enmarcan la ventana del coro entre pilastras pareadas en un marco rehundido, son asombrosamente tempranas: sólo encontramos otro ejemplo de esta modalidad berniniana en España, en esta fecha, en la fachada al jardín realizada en La Granja por Juvare (1735, ejecutada en 1739). Se convirtió en el principal ingenio plástico de Juan de Villanueva. Pero Ceán, claramente, disenta del entablamento con ménsulas de Tosca, de su roto y curvo frontón y de sus allanadas volutas a los lados de la parte superior de la fachada.

La gran obra de Tosca, el *Compendio Matemático*, incluía los varios volúmenes sobre "Ciencias que tratan de la cantidad", un tratado de 610 páginas sobre arquitectura civil ²⁶¹. Apareció en cuatro ediciones distintas: 1712, 1727, 1757 y 1794, siempre en Valencia, y la obra ha de considerarse como el más importante texto de la práctica académica en España. Tosca explana en un prefacio que no tiende a proscribir nuevas formas, pero sí a restringir su uso a la planta, preservando los órdenes tradicionales en los alzados. Estas palabras, escritas cinco años antes del nacimiento de Ventura Rodríguez, son como una profecía de toda la carrera y la obra del gran arquitecto, quien colmó el programa planteado por el presbítero oratoriano de Valencia. Tosca dividió su tratado de arquitectura civil en dos libros: el primero trata de la *Arquitectura recta*, en ocho capítulos. El segundo libro discute la *Arquitectura oblicua* en dos capítulos. Después de glosar cumplidamente a Caramuel, Tosca comenta Montea y Cortes de Cantería, en cinco libros repletos de detalles de técnica matemática. El autor resume la historia de la arquitectura; de los edificios góticos remarca que son más para el conocimiento que para la mirada. Por desgracia, Tosca construyó poco; pero fué un mejor proyectista e influyente autor de lo que Ceán concede. Suyo también es el Paraninfo de la Universidad de Valencia.

Su discípulo, José de Cardona, reconstruyó la iglesia valenciana de San Sebastián ²⁶⁰, en un estilo de notable pureza académica (1725-1739). La actual torre no es de Cardona, sino de un proyectista de fines de la centuria. Debajo de ella están las pilastras dóricas en barroca agrupación y con las mismas delgadas rupturas del entablamento que se señalaron en la fachada de Santo Tomás, debida a Tosca.

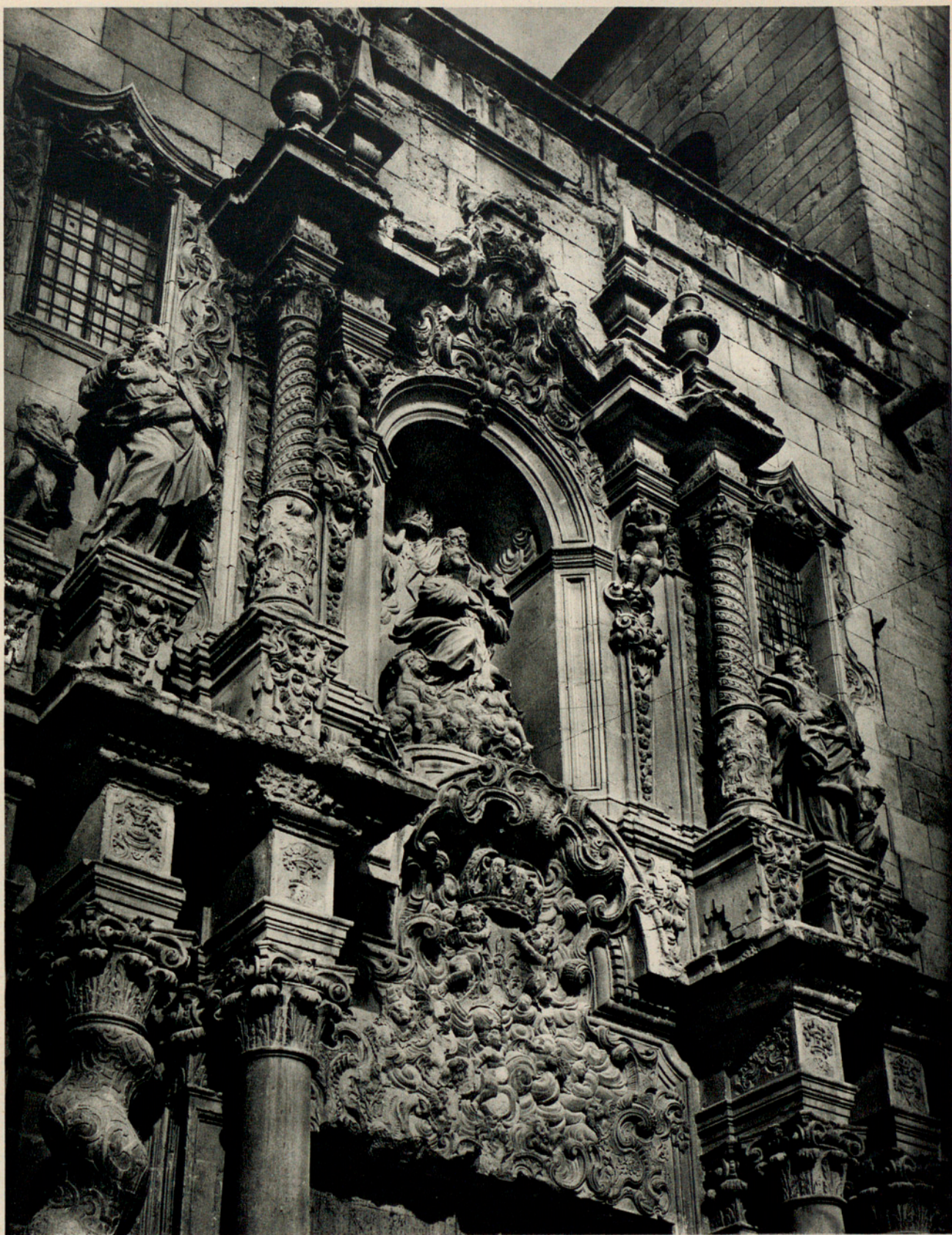


Fig. 409.—ALICANTE: FACHADA DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA.

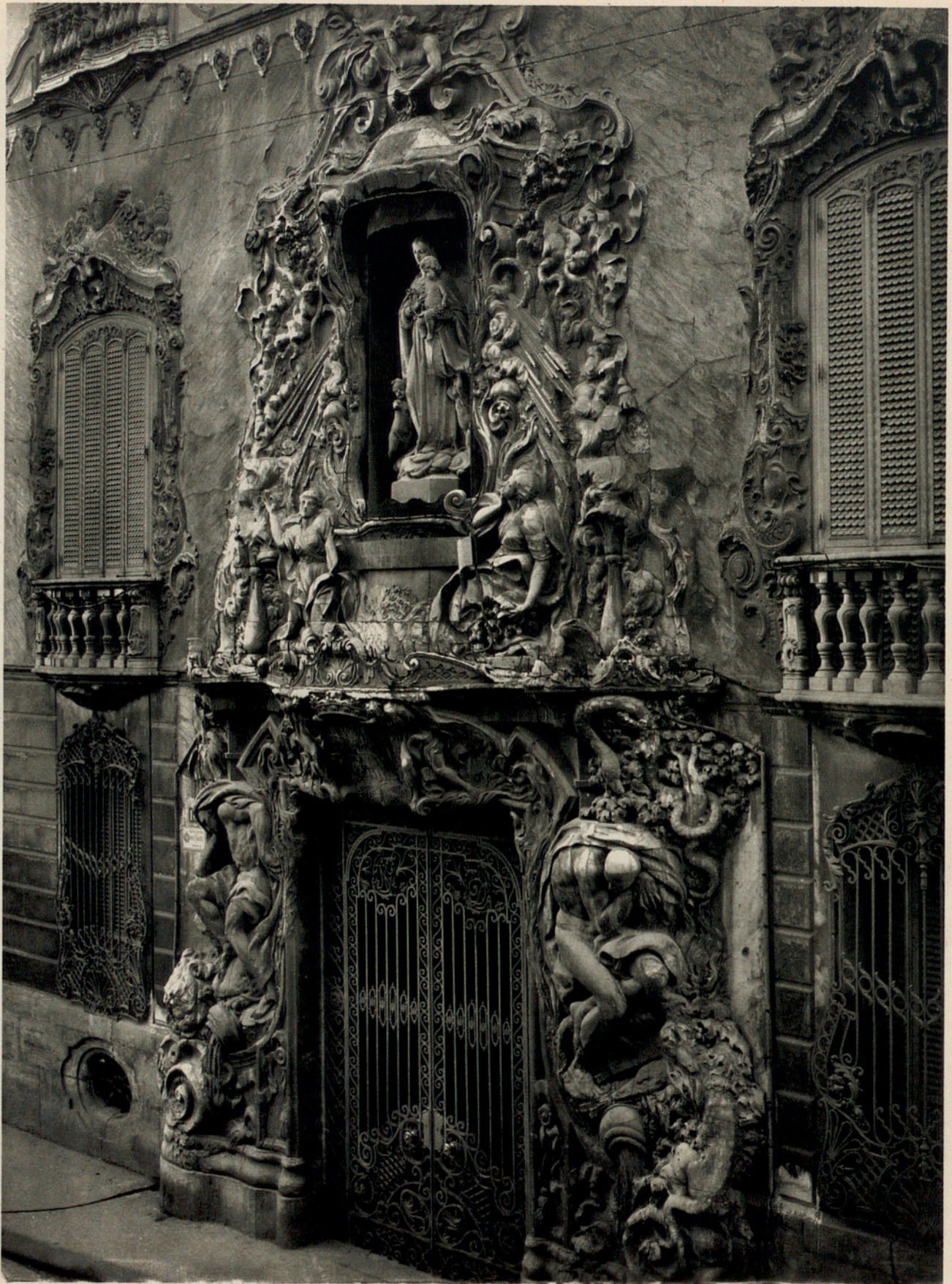


Fig. 410.—VALENCIA: FACHADA DEL PALACIO DEL MARQUÉS DE DOS AGUAS.



Figs. 411, 412 y 413.—VALENCIA: FACHADAS DE LAS IGLESIAS DE SANTO TOMÁS Y DEL TEMPLE; EDIFICIO DE LA ANTIGUA ADUANA.



Fig. 414.—MURCIA: FACHADA PRINCIPAL Y TORRE DE LA CATEDRAL.

El principal exponente de la depuración en Valencia, Antonio Gilabert (1716-1792), fué sólo un año mayor que Ventura Rodríguez. Igual que el gran maestro, Gilabert ²³⁵ actuó entre dos mundos, con su interés dividido entre el barroco y lo académico. Su primera obra la ejecutó como aparejador de su hermano político Felipe Rubio († 1767), director fundador ¹⁰⁹ de la valenciana Academia de San Carlos, en 1765. Su obra en el edificio de la Aduana, en los años 1758-1760, es evidente en las fachadas, que recuerdan la manera académica de T. V. Tosca (fig. 413). El entablamento muestra rupturas ligeras en cada pilastra, y pilastras géminas definen el ondulante panel de la portada bajo el frontón curvo.

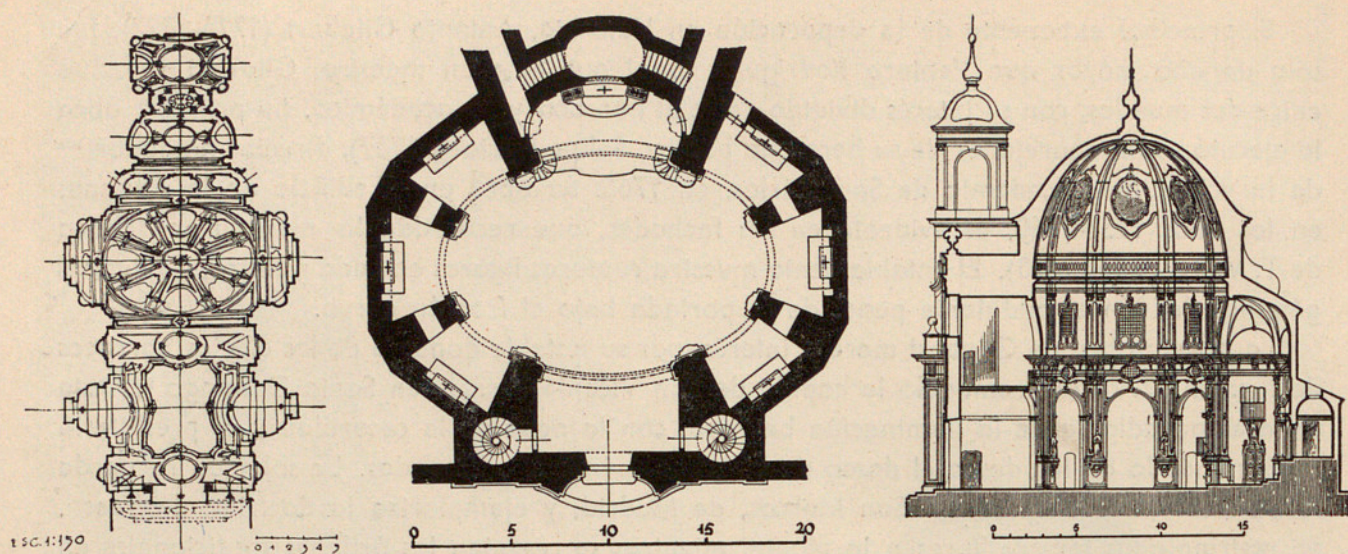
La propia obra de Gilabert merece interés, por su notable dominio de los efectos barrocos de luz. En 1772-1781 remodeló la capilla de San Vicente Ferrer, en Santo Domingo ²⁶; esta obra es paradigma de la iluminación barroca, con la nave en la oscuridad y el presbiterio oval inundado de luz desde el domo de columnas géminas y sesgadas. La solución recuerda la de Ventura Rodríguez, en San Marcos, de Madrid, y ejemplariza la doctrina de Tosca, de restringir las formas libres a la planta, mientras se respetan los órdenes tradicionales en los alzados. La obra más importante de Gilabert es la brillante remodelación del interior de la catedral gótica, después de 1774. Varias generaciones de críticos románticos han censurado su nombre por destruir el pintoresco sistema gótico (1262-1356). Realmente, redujo el número de capillas de las naves laterales, impuso su iluminación cupular, oscureciendo la nave central, como si fuese una isla de sombra circundada de brillante luz. La solución es la misma que Francisco Herrera aplicó al Pilar de Zaragoza. *Autor del palacio de Liria, en Madrid.*

A través de todo el siglo XVIII, el estilo de la región valenciana, tanto en la fase rococó como en la académica, manifiesta un gusto continuo por los efectos de aplicaciones e incrustaciones. La presencia de este gusto es obvia en los ornamentalistas del rococó; persiste en la atracción de Tosca y Gilabert hacia las rupturas de entablamento y los audaces relieves en puertas y marcos de ventanas. Nos sentimos tentados a señalar la persistencia de dichos efectos en la iglesia del Temple (fig. 412), de 1761, por Miguel Fernández (c. 1727-1786), sucesor de Diego Villanueva en la Academia y asistente de Sabatini ²¹.

MURCIA. — Más lejos de Francia que Valencia, próxima a Andalucía y ligada a Castilla por muchos antiguos lazos, Murcia gozó de los favores de la real gratitud durante el siglo XVIII por su lealtad a la causa de los Borbones en la guerra de Sucesión. Progresó también por virtud de su rica huerta y en la próspera industria de la seda, como productora de materia prima.

En arquitectura, igual que Valencia, Murcia participó en el estilo levantino derivado del rococó francés. El más temprano portador fué acaso Juan Federico Dupart († 1740), flamenco que había estudiado en París y que pasó como escultor a Versalles, para trabajar luego, en 1701, en Lorca y Murcia ²⁶⁰. Pero su director fué Jaime Bort Miliá ²⁵⁷, valenciano que llegó a Murcia, desde Cuenca, en 1736. Su breve historia en Murcia, hasta 1749, comenzó con la organización del taller para la construcción de la fachada de la catedral. En ese mismo año tuvo que trasladarse a Madrid, por real servicio, y murió en 1754. De su obra tardía en Madrid nada conocemos.

Cuenca y Teruel, no obstante, dependieron artísticamente de las tendencias valencianas, como advertimos por la obra de J. M. Aldehuela (1720-1802). En Teruel, Aldehuela ²⁴⁴ diseñó y completó la iglesia del Seminario antes de 1750. Destruída durante la guerra civil, era uno

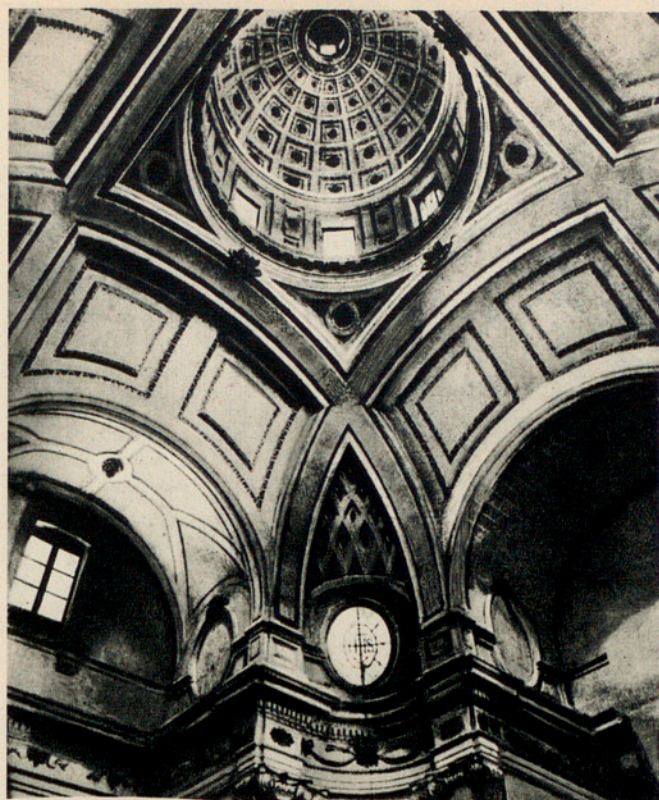


Figs. 415, 416 y 417. — PLANTA DE LA IGLESIA DE SAN ANTÓN, EN CUENCA. Según Chueca. — PLANTA Y SECCIÓN DE LA IGLESIA DE SAN JUAN DE DIOS, EN MURCIA. Según Schubert.

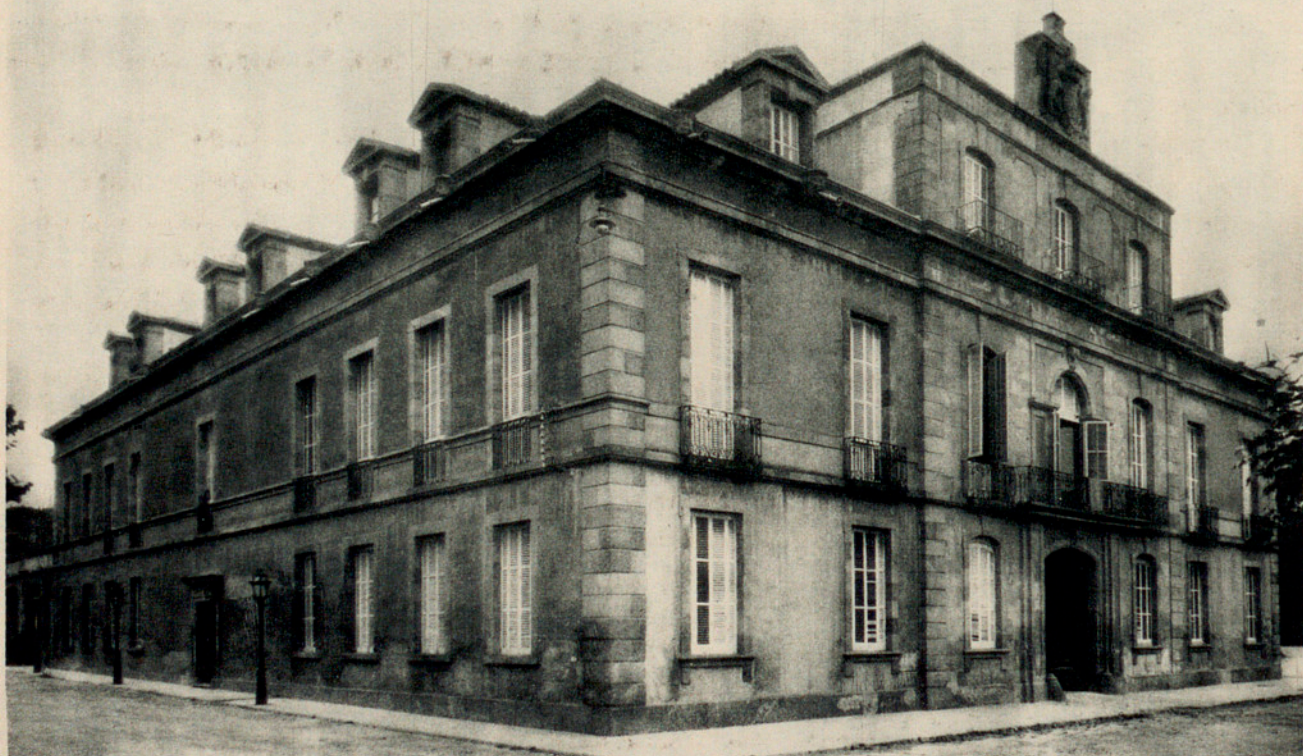
de los monumentos sobresalientes del rococó levantino, con pilastras de nichos, arcos sesgados, arabescos lineales y columnas de curvados fustes (derivado lo último de Andrea del Pozzo, fantasías grabadas en 1717). Aldehuela pasó a Cuenca hacia 1750, donde prosiguió fiel a su diseño rococó, hasta que su estilo fué transformado por el ejemplo de Ventura Rodríguez, disciplinado en el ornamento y más convencional en el uso de los órdenes, en el Transparente de San Julián (1753), en la catedral de Cuenca. Un excelente ejemplo de su estilo de madurez es la iglesia de San Antón, en Cuenca (1767), donde el ornamento se relaciona con ejemplos del rococó francés y alemán, en un sentido borrominesco del espacio de muchas intersecciones ovales (figs. 415 y 419).

Es probable que esta dependencia artística de Cuenca respecto a Valencia deba alguna cosa a la temprana carrera de Bort. Aldehuela era aún joven en 1736 para haber sido discípulo o colaborador de Bort, y vivió en Teruel. Pero las filiaciones francesas de los estilos de ambos arquitectos testimonian la profunda influencia y amplia difusión del rococó levantino, hasta Aragón y Castilla, Teruel y Cuenca.

La principal obra de Bort, naturalmente, es la fachada de la catedral de Murcia, comenzada en 1741-1742 y continuada por sus discípulos hasta terminarla en 1754 (fig. 414). El diseño es igual que la compleja confección del proyecto de Meissonnier para San Sulpicio, en París. Rompe completamente con la desmaña provincial de las tempranas fachadas en Murcia ²⁴⁸, tal como la de la Merced, de 1716 (atribuída por Sánchez Moreno a Toribio Martínez de la Vega, n. 1656, activo en Murcia desde 1675); las Verónicas, comenzada en 1727, o Santa Ana (fechada en 1731). Reemplaza el gusto de ensamblador, con una firme armadura tectónica de columnas exentas pareadas o sencillas. Esta armadura eleva una silueta de estilo rococó libre, planos curvados y extremadamente amplio rango de escalas, desde columnas de orden gigante a diminutos pormenores, como de platería, en entablamentos y doseles. Es otro notable ejemplo de la característica tendencia hispánica a llevar los estilos europeos de ornamentación a un extremo nunca logrado en sus comarcas de origen; de esta suerte aconteció con el medieval gótico tardío, en Burgos, Valladolid, Salamanca y Toledo, y cerca



Figs. 418, 419, 420 y 421.—ELCHE: CAPILLA DE LA COMUNIÓN, EN SANTA MARÍA. CUENCA: INTERIOR DE LA IGLESIA DE SAN ANTÓN. MURCIA: FACHADA DE SANTA EULALIA Y PORTADA DEL PALACIO EPISCOPAL.



Figs. 422 y 423.—BARCELONA: ARSENAL Y PALACIO DEL GOBERNADOR DE LA ANTIGUA CIUDADELA.

de 1900, con las realizaciones del *art nouveau* debidas a Antonio Gaudí. En Murcia, los proyectos de iglesia rococó de Meissonnier logran una realización que no hubiera sido posible en Francia, donde el diseño rococó raramente superó el dominio de la decoración interior.

Aun con todo su origen francés, la fachada de Bort es profundamente hispánica, tanto en los detalles decorativos del bocelón de la portada (ver pág. 155), como en los planos de la fachada en retroceso. En Murcia, los planos curvados sugieren una exedra, igual que las fachadas de la catedral de Astorga (comenzada en 1660) y Santa María, de Viana, comenzada en 1549. El dibujo final de Bort para la fachada y terminación de la torre se conserva en un grabado coetáneo ²⁰. Sus discípulos respetaron su integridad, excepto en la torre, la cual fué nuevamente diseñada, en 1782, por Ventura Rodríguez y ejecutada por un arquitecto local (1791). El puntiagudo domo es menos feliz que el proyecto de Bort, con gracioso chapitel cuadrado de perfiles cóncavos.

Ha sido atribuída a Bort la capilla de la Comunión, en la iglesia de la Asunción, en Elche ²⁶⁰. Se alza detrás de la iglesia de tribuna (construída entre 1673-1727: cf. S. Nicolás, en Alicante); pero sus formas pertenecen a una corriente totalmente distinta, de diseño hispánico (fig. 418). La capilla de la Comunión, de Elche, tiene pechinas perforadas e invertidas. Estas gradúan un plano curvado en una cúpula de base cuadrada, invirtiendo el procedimiento usual. Las pechinas invertidas están formadas por intersecciones angulares de cuatro amplios arcos torales. Encima de éstos, pechinas verdaderas pasan al anillo del tambor. Los detalles de capiteles, enguarnaldados entablamentos y abovedamiento artesonado, todo recuerda la genial mano de Ventura Rodríguez y su educación italiana con Sacchetti en Madrid. Nada hay aquí del ornamentalismo rococó de Bort. Acaso es la obra de un ingeniero militar, Marcos Evangelio († 1769), quien terminó la iglesia de Elche entre 1758 y 1767. Si el diseño de la capilla de la Comunión es de Evangelio, muestra su adhesión a la escuela de Ventura Rodríguez (ver pág. 251).

De todos modos, la propia manera de Bort gozó de una larga vida en Murcia. La iglesia elíptica de San Juan de Dios ²⁴⁸, comenzada en 1745 y acabada en 1781, muestra la continua actividad de la escuela de escultores que él educó (figs. 416 y 417). El portal, como el de la catedral, constituye un plano cóncavo verticalmente curvado. El interior es una maciza construcción, animada por pilastras de gusto rococó, ménsulas y vivaces paneles con decoraciones de yeso policromo.

El sucesor de Bort como director del taller de escultores y ornamentalistas en Murcia, fué Baltasar Canestro ²⁴⁷, quien llegó a Murcia con posterioridad a 1755, procedente de la obra del Palacio Real de Madrid, donde actuó como subteniente de fábrica. En Murcia aparece asociado a la decoración del palacio episcopal, empezado en 1748 y terminado en 1777 (fig. 421). Sus dos fachadas, dos patios y gran caja de escalera están ricamente decorados, probablemente por los mismos dibujantes que la fachada de la catedral. Sin embargo, la ordenación espacial y la calidad plástica de la decoración no son características de Murcia, sino de Madrid, como las portadas de Pedro de Ribera. Las molduras de bocelón, el grandioso énfasis de la portada y la abundante sobrecarga de foliación en las enjutas del patio y entablamentos todos evocan modelos castellanos de una generación antes, aunque el sabor Luis XV de la obra de los escultores educados por Bort persiste en el arco de entrada con sus francófilas pilastras. Con todo, las últimas décadas de la centuria no se señalaron por

una actividad arquitectónica importante en Murcia. Una tosca copia de la iglesia de San Marcos, en Madrid, de Ventura Rodríguez — la de San Lorenzo —, fué terminada sólo en 1810, con la arbitraria adición de cruceros de planta elíptica.

CATALUÑA. — En 1713-1714, Barcelona fué devastada por el victorioso sitio de las tropas francesas y españolas. El acontecimiento ha sido llamado "el fin de la nación catalana". Poco después, una gran fortaleza fué construída y la Universidad fué trasladada de Barcelona a Cervera, para castigar a los catalanes por su apoyo al archiduque Carlos. Estos edificios, la Ciudadela en Barcelona ²³⁴, y la Universidad, en Cervera ²⁵¹, no sólo representan la humillación y derrota del pueblo catalán; constituyen también las primeras obras importantes de gusto francés en territorio catalán desde la Edad Media. El resto del siglo XVIII, en Cataluña, prosiguió bajo el influjo francés, especialmente durante la renovada prosperidad comercial que hubo en los años ulteriores a 1750 y con la actividad constante del cuerpo de ingenieros militares, cuya obra ya estudiamos en Sevilla.

La organización de los ingenieros militares bajo la dinastía borbónica se debe a Próspero Jorge Verboom. Nacido en Amberes, en 1665, Verboom fué hijo de un ingeniero militar. Las principales actividades de sus inicios fueron los sitios de Besançon y Dôle. El victorioso sitio de Barcelona fué planeado por él, como también la reorganización de las defensas de esta ciudad, después de 1714. En 1718, fué nombrado gobernador y custodio de la ciudadela que había construído; en 1744 murió en Barcelona. Más que otra alguna, la impronta de su personalidad señala la arquitectura del siglo XVIII en Cataluña. Él aportó a la arquitectura catalana un acento que se puede hallar en el Franco Condado y en Flandes: estilo de efectos macizos, hondas proporciones y clara geometría, animado por audaz decoración en formas estereotipadas.

El nombre del arquitecto de los edificios de la Ciudadela no es conocido; pero, quienquiera que fuese, su obra pasó seguramente bajo la inspección activa de Verboom. La fortaleza fué destruída en 1886, al abrirse espacio para el parque municipal. La residencia de Verboom, la capilla de la guarnición y el arsenal existen todavía. La primera piedra de la obra fué puesta en 1716; los bastiones estaban terminados en 1718 y los edificios de la guarnición se acabaron en 1727. Todos los frentes daban a una plaza de armas, con la larga fachada del arsenal situada ante el palacio del gobernador y la capilla militar. Tales fachadas se basaron en claras proporciones y simples efectos de placado de albañilería. La del arsenal comprende un pórtico de trece arcos entre los pabellones de los extremos (fig. 422). Adornadas buhardas y un alto pabellón central rompen la monótona secuencia de vanos. El palacio del gobernador es claramente doméstico, con planta principal y ventanas francesas (fig. 423). En la capilla de tres naves, diseñada por Alejandro de Rez ²⁵⁵, la fachada central proyecta una silueta semicircular, que refleja al exterior la bóveda de cañón (fig. 424). A lo largo de la nave, altos contrafuertes alternan con domos elípticos en las laterales. Sobre una plataforma cúbica, que aparece encima del crucero, la cúpula se alza sobre un tambor de dos pisos, embellecido con tejas vidriadas en esquema de cheurrón. Detrás del ábside hay un campanario igual a una torre de guarda, dando cara a la ciudad por el Sur. Todas estas relaciones geométricas entre partes estructurales están conformadas a la mayor claridad posible de expresión, sentido que surge como temprana anticipación de las cualidades formales que serían buscadas por la generación ulterior de arquitectos franceses, como Ledoux y Boullée,

quienes se esforzaron en expresarse por medios geométricos tan sólo. El palacio del gobernador, de otro lado, prefigura el similar estilo de Juan de Villanueva, fuera de su compleja estructura rítmica (cf. Casita de El Pardo).

En la Ciudadela, por vez primera en España, aparece el arco segmentado, en dinteles de ventana, propio de la arquitectura francesa del siglo XVII. Estos energéticos marcos de ventana fueron usuales, hacia 1650, en el norte de Francia y en Flandes; su origen se halla en el asa de cesta (arcos carpaneles) del diseño medieval tardío. Notables ejemplos en la arquitectura provincial de Flandes son el Hotel Tramerie, de 1649, en Douai, o el Hospice Gantois, de 1664, en Lille. Le Vau impulsó esta forma de ventana en la moda metropolitana en 1656-1657, en el hospital de mendigos de La Salpêtrière, en París. Su difusión meridional puede comprobarse hacia 1687, en el Hotel de Vervins, en Avignon, por P. Mignard ²⁴⁶, y eventualmente pasó a constituir un factor principal en el vocabulario rococó de marcos ornamentados.

Dos iglesias tribuna en Barcelona ²³⁴ reflejan la influencia del nuevo estilo de la Ciudadela: la capilla del antiguo Hospital Militar (fig. 426) y la iglesia de San Felipe Neri (figura 425). La primera de estas obras fué comenzada como iglesia paulina en 1705 y se terminó después de la rendición de Barcelona, en 1716. Su macizo interior y sus abruptas formas en el exterior, marcadas por clara y expresiva geometría, constituyen un refinamiento respecto a las formas curvadas del modelo de la Ciudadela. San Felipe Neri (1748-1752) repite el perfil de la fachada de la iglesia de la Ciudadela, como también sus claras divisiones verticales y óculo central, que expresan la bóveda de cañón del interior.

Durante la centuria, fachadas principales redondeadas, del tipo de la Ciudadela, reaparecen en Cataluña, en las provincias de Lérida, Gerona y Tarragona, frecuentemente asociadas a una distinta forma de torre de origen plateresco. Un piso superior octogonal entra en relación con la base cuadrada por medio de planos curvados. Un temprano ejemplo en Alfajarín (1486) es aragonés; la forma se repite en la catedral de Lugo, en la torre de la cabecera, debida a Gaspar de Arce (1571-1575) y no es infrecuente en Andalucía, como en la iglesia del Salvador, en Úbeda, o en el ángulo sudoeste de la catedral de Granada. Pero la mayor popularidad de la forma aconteció, en el siglo XVIII, en Cataluña. Ejemplos típicos se hallan en Almatret (Lérida), Rupit, Esparraguera, Sarriá y San Celoni (fig. 427).

El edificio de la Universidad, en Cervera, es un producto de la escuela de diseño de la Ciudadela, de ingenieros militares. El decreto de su fundación está fechado en 1717 y la primera piedra se puso en 1718, bajo la dirección de Luis Curiel, del cuerpo de ingenieros, y sobre planos de F. Montagu, modificados en 1720 por A. de Rez. En 1740 se abrieron las clases en el edificio aún sin acabar. Una última campaña, realizada en 1753-1762, llevó el edificio a su estado actual. Los planos originales, de 1717-1718, según una copia existente en Simancas, de 1729, revelan que la ejecución siguió fielmente el primer diseño en la disposición general, pero que los detalles ornamentales son mucho más hispánicos que los originariamente proyectados. La disposición, con todo, es anterior a 1729, y el programa ornamental es ulterior. El extremo es importante, pues muestra cómo, rápidamente, los escultores y decoradores catalanes elaboraron el estilo un tanto árido de los ingenieros militares.

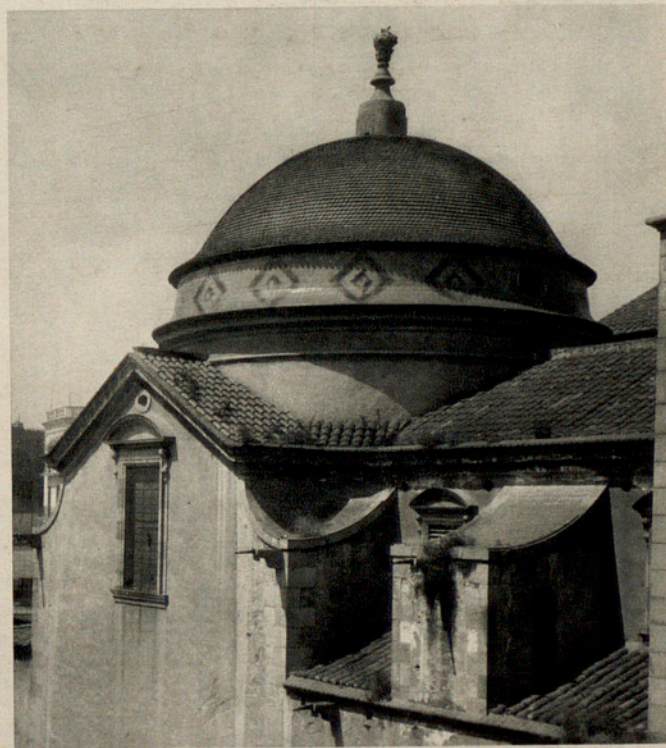
La composición general recuerda diseños similares franceses, de un sistema de patios limitados por altos edificios en tres lados y cerrados a la calle por un alto muro en el cuarto lado. En el centro de la fachada del muro, un pabellón de entrada eleva dos pisos de altura. Los ex-

tremos de la fachada principal están definidos por antecuerpos de cuatro pisos de altura, los cuales hubieron de tener aguzados chapiteles. El dibujo de 1729 muestra torrecillas de dos pisos añadidas a los altos pabellones del centro y de los extremos. En la ejecución, el bajo y desornamentado muro de la calle fué enriquecido con una galería como segundo piso, con ventanas dando a la calle, de manera que el efecto es más hispánico, como en las fachadas de los hospitales platerescos de Santiago, Sevilla y Toledo. El pabellón de entrada fué también muy elaborado en la ejecución (fig. 428). La intención original fué disponer un arco triunfal bajo la silueta redondeada. En la práctica, el semicírculo se modificó mediante ondas y contracurvas, que recuerdan las invenciones de maestros andaluces como Pedro Duque Cornejo, en el Paular o en Umbrete. Una ulterior evidencia de este enriquecimiento hispánico de los diseños franceses aparece en la portada de la capilla, maciza derivación rococó, con bulbosos pedestales, dintel de arco segmentado y una fracturada silueta superior. La propia capilla fué originalmente planeada por A. de Rez como un "teatro" de estructura basilical, igual que la capilla de la Ciudadela, sobre aulas en la planta baja. Esta composición fué alterada después de 1749, cuando la iglesia columnaria fué sustituida (planos probablemente debidos a Pedro Cermeño, fechados en 1751, y dibujados por Miguel Marín, se conservan en el Archivo Histórico de la Ciudad, de Barcelona). Más tarde fué añadida una cúpula para mejorar la monótona iluminación del proyecto de 1749.

Todo el establecimiento fué proyectado de manera que se bastara a sí mismo. Las aguas que caían sobre las cubiertas eran desagüadas en cisternas situadas debajo, en los patios que flanquean el ala del "teatro". Las aulas, oficinas y taller de la imprenta ocupaban el piso bajo. Los apartamentos de los estudiantes, en el piso superior, daban a la calle, abriéndose a corredores que rodeaban los patios. Cada apartamento, con su vestíbulo, alojaba a cuatro estudiantes, en dos cámaras, cada uno con alcoba. La biblioteca, en el piso alto, detrás del "teatro" dominaba la comarca desde la altura de Cervera hacia Montserrat y Barcelona.

Los nombres de los escultores que ejecutaron el enriquecimiento de la fachada de Cervera y de la portada de la capilla se desconocen; pero su obra probablemente data de 1753-1762. Otros ejemplos de este estilo decorativo son comunes a toda Cataluña. Es un estilo diferente del de Valencia y Aragón, en el siglo XVIII y debe poco — aparte de la general preferencia del rococó por las siluetas dinámicas — a las fuentes francesas. Los principales diseñadores en este rococó catalán son la tercera y cuarta generaciones de la familia Morató, de Vich, y Pedro Costa (1699-1761), de la misma ciudad. Es un estilo que muestra antecedentes italianos más bien que franceses, y se basa en dibujos escenográficos de Fernando Galli-Bibiena (1657-1743).

Bibiena ²³⁷ fué atraído a Barcelona, en 1708, por el archiduque Carlos, como maestro de ceremonias, y permaneció hasta 1711. Introdujo la ópera italiana por vez primera en Barcelona y decoró la medieval Lonja del Mar para servir como teatro, asistido por su hijo José y por artistas catalanes, entre los cuales estaba el pintor Antonio Viladomat (1678-1755). El escultor Pedro Costa, de Vich, fué también un alumno de Bibiena y de Conrado Rudolf. Estos decorados y el tratado *L'Architettura civile*, publicado en Parma, en 1711, son las fuentes de la vigorosa influencia de Bibiena sobre el diseño catalán del siglo XVIII. En resumen, Bibiena sirvió a los catalanes como Rudolf a los valencianos; pero los indujo a un estilo teatral e italianizado, mejor que a la manera francesa de ebanistería de Rudolf. Más tarde,



Figs. 424, 425 y 426.—BARCELONA: IGLESIA DE LA CIUDADELA; FACHADA DE LA IGLESIA DE SAN FELIPE NERI; CÚPULA DE LA IGLESIA DE SAN SEVERO Y SAN CARLOS BORROMEO.



Figs. 427, 428 y 429.—SAN CELONI: IGLESIA PARROQUIAL. CERVERA: FACHADA DE LA UNIVERSIDAD. SAN JUAN DE LAS ABADESAS: PORMENOR DEL CAMARÍN DEL SANTÍSIMO MISTERIO, EN EL MONASTERIO DE SANTA MARÍA.

en la misma centuria, el gusto por la ópera italiana fué renovado en Barcelona, cuando el capitán general de Cataluña, marqués de la Mina, trajo a la ciudad la compañía de Parma, hacia 1750. Su éxito fué inmediato, y con él la tradición de decoración escenográfica prosiguió en Cataluña ²⁴².

Poseemos dos dibujos arquitectónicos de Pedro Costa (1693-1761): uno para la remodelación de la catedral de Gerona (1730-1733) y otro para el monumento fúnebre a Felipe V, en 1748, en Cervera, los cuales derivan claramente de la escenográfica escuela de Bibiena. Pero el esquema de Costa para la fachada de la catedral resulta aún conservador; los modillones que rodean el rosetón, los festones y guirnaldas y el protector frontón poseen ricos acentos plásticos, sin afectar el liso plano de la fachada completa, cuyos pisos inferiores siguen un diseño paladiano de 1606. Otro proyecto de Costa, fechado en 1752, para una remodelación, no ejecutada, del presbiterio de la catedral de Gerona, emplea el idioma plástico de Bibiena ²⁵². El grandioso carácter de la catedral de Gerona (fig. 430) no se debe a Costa. La fábrica, del siglo XV, y la tremenda escalinata de 1607, única en España, son los rasgos salientes de su mayestática composición, en la cual Costa intervino sólo para decorar el rosetón del siglo XV.

A través de la comarca catalana, desde Vich a la Costa Brava, y desde Solsona abajo, hacia Tarragona, cuatro generaciones de arquitectos y escultores llamados Morató ²⁵⁵ disfrutaron de un virtual monopolio en la producción arquitectónica de ciudades y pueblos, durante todo el siglo XVIII. Esta familia aparece primero en Vich, con José Morató, activo entre 1619-1672, quien fué maestro mayor de la catedral en 1663. Él y su sobrino José Morató Pujol (1654-1694), participaron en el proyecto para la iglesia de la Piedad, en Vich, cuya fachada fué construída en 1717-1720 por el hijo del último, José Morató Soler (1677-1734). La obra ostenta un rico pero constreñido diseño, concebido según tradiciones del siglo XVII, de ornamento foliado, implicando el desconocimiento de las nuevas tendencias en Barcelona o en otros lugares de España. Una obra ulterior de Morató Pujol, sin embargo, es la iglesia de Rupit (provincia de Barcelona), en 1729, con un encantador portal, propio de la más nerviosa manera derivada del gusto manierista italiano, con un volumen igual al de las iglesias del "primer arte románico" de los Pirineos y con un campanario de severas y macizas reminiscencias del siglo XVI.

José Morató Soler y su hermano Jacinto edificaron el camarín de San Juan de las Abadesas (1710-1720). El primero diseñó la construcción, correspondiendo al otro hermano la ejecución de los relieves dorados de las Virtudes cardinales, personificaciones que aparecen en la cúpula del recinto (fig. 429).

El camarín de San Juan señala una transformación en la creación de la familia; de constructores provinciales, pasan a ser decoradores y arquitectos en un animado estilo de diseño que puede compararse favorablemente con otras grandes expresiones regionales del período en la arquitectura hispánica. El propio camarín fué ampliado por el hijo de Jacinto, Francisco Morató Brugaroles (1720-1792), en 1759-1762, y los tramos de las escaleras se ejecutaron en 1768 para dar lugar a una combinación igual a la del camarín del Rosario, en Granada (ver pág. 291).

En la cuarta generación, José Morató Sellés (1712-1768), hijo de José Morató Soler, diseñó dos edificios que son notables por su ligazón de todos los ramales antecedentes que se hallan en las obras de la familia, originando un coherente y poderoso estilo.

La iglesia del hospital, en Vich, fué fundada en 1338; reconstruída en 1539, y de nuevo rehecha en 1753. La presente fachada es obra de José Morató Sellés. Derivaciones francesas que provienen de la escuela de diseño de la Ciudadela barcelonesa aparecen en la silueta redondeada y el dintel de arco segmentado de la portada. Derivaciones italianas que provienen de los decorados de Bibiena y otros italianos ulteriores en Barcelona, son las ricamente recurvadas y poderosamente acentuadas líneas del marco del portal. Estas líneas de enmarcamiento, como en las arquitecturas pintadas de Bibiena, provienen de la densidad y gran tamaño de los miembros estructurales; la silueta deviene una suerte de torturada cornisa o un entablamento que ritma cambios rápidos y lentos en la curvatura.

La fachada del hospital es, aparentemente, una aventura tímida y temprana en la patología estructural de los miembros arquitectónicos de Bibiena. La deuda familiar a las formas de los diseños escenográficos italianos aparece con la mayor claridad en la obra de Carlos Morató Brugaroles (1721-1785). En 1750 diseñó el camarín para Santa Teresa, en Vich. Es una capilla cilíndrica, alineada con el anillo interior de 16 columnas; el dibujo del proyecto, en el museo de la catedral de Vich, está basado en elementos tomados de los libros de Bibiena. Los mismos vuelven a aparecer en el colosal retablo que data de 1758, en Riner, en la iglesia del Milagro, cerca de Solsona.

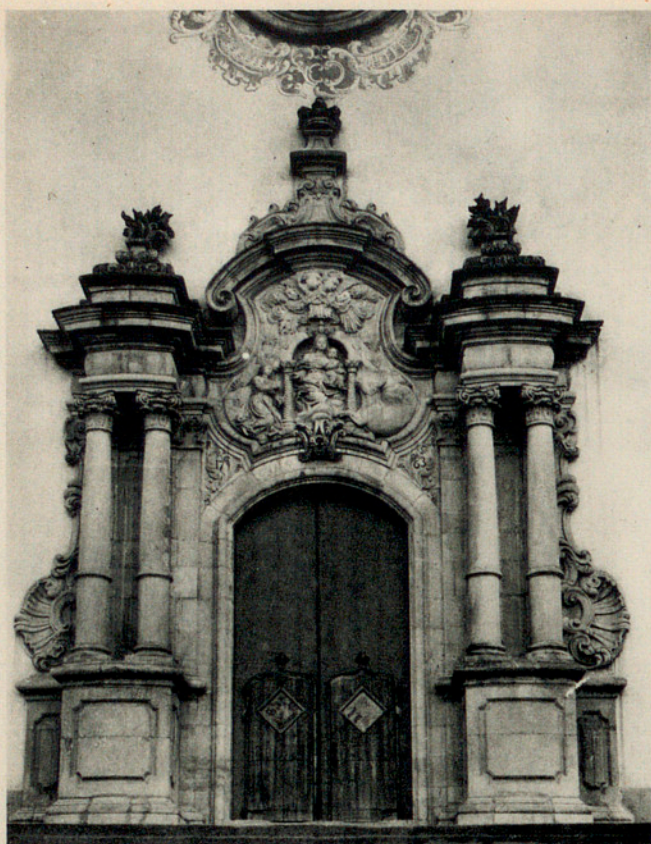
Un experimento decisivo es la iglesia de la Gleva, fechada en 1763. La planta central está cubierta por una cúpula decagonal, con tribunas y un peculiar sistema de anchas molduras con bordes ribeteados, muy similares a los del camarín en San Juan de las Abadesas, en las adiciones de 1759-1762. El portal de la fachada es la porción más avanzada del diseño (figura 431). La portada de arco segmentado se halla enmarcada por columnas pareadas de pedestales cóncavos, bajo las pendientes porciones curvadas del entablamento. El efecto óptico de estos miembros curvados en dos planos aumenta su distancia aparente y su magnitud, como en los efectos escenográficos de aquel momento.

En la parte sur de Cataluña, en Alcover (Tarragona), una pequeña ermita, el Remedio atestigua una vez más las italianizantes tendencias superpuestas al estilo de la Ciudadela. La ermita del Remedio, obra del escultor Luis Bonifás Massó (1730-1786), fué encargada a éste en 1766-1767 y terminada en 1772 (fig. 432). Fachada principal redondeada, torres cilíndricas, óculo y arco segmentado en la portada testimonian el conocimiento de Bonifás respecto al estilo de la Ciudadela, mientras que el estilo ornamental del campanario y altares deriva de la obra publicada de Bibiena. La pequeña biblioteca de Bonifás contenía ejemplares de todas las obras publicadas de Bibiena. Como autodidacta que era, tales libros hubieron de ser sus guías y maestros en la formación de su estilo ornamental, comparable al de la familia Morató, más temprana en la centuria ²⁵⁰.

En Barcelona, sin embargo, se evidencia una tendencia de desenvolvimiento más convencional, en la obra de Pedro Martín Cermeño († 1792). Este ingeniero militar diseñó el barrio de la Barceloneta, con su iglesia de San Miguel del Puerto, como también la nueva catedral de Lérida. La Barceloneta fué construída en 1749-1755 para reemplazar las mil doscientas casas destruídas para edificar la Ciudadela. Consiste en una pequeña ciudad, a lo largo del lado norte del puerto, en una parrilla de calles que incluye 15 manzanas de largo y nueve de ancho. Cada manzana es larga y estrecha, como en los establecimientos navales ingleses de Menorca, en Mahón, llamados Georgetown, edificados en 1711. En Galicia, la base naval de El Ferrol, construída entre 1751-1770, sigue igualmente el estilo británico ²⁹. En la Barce-



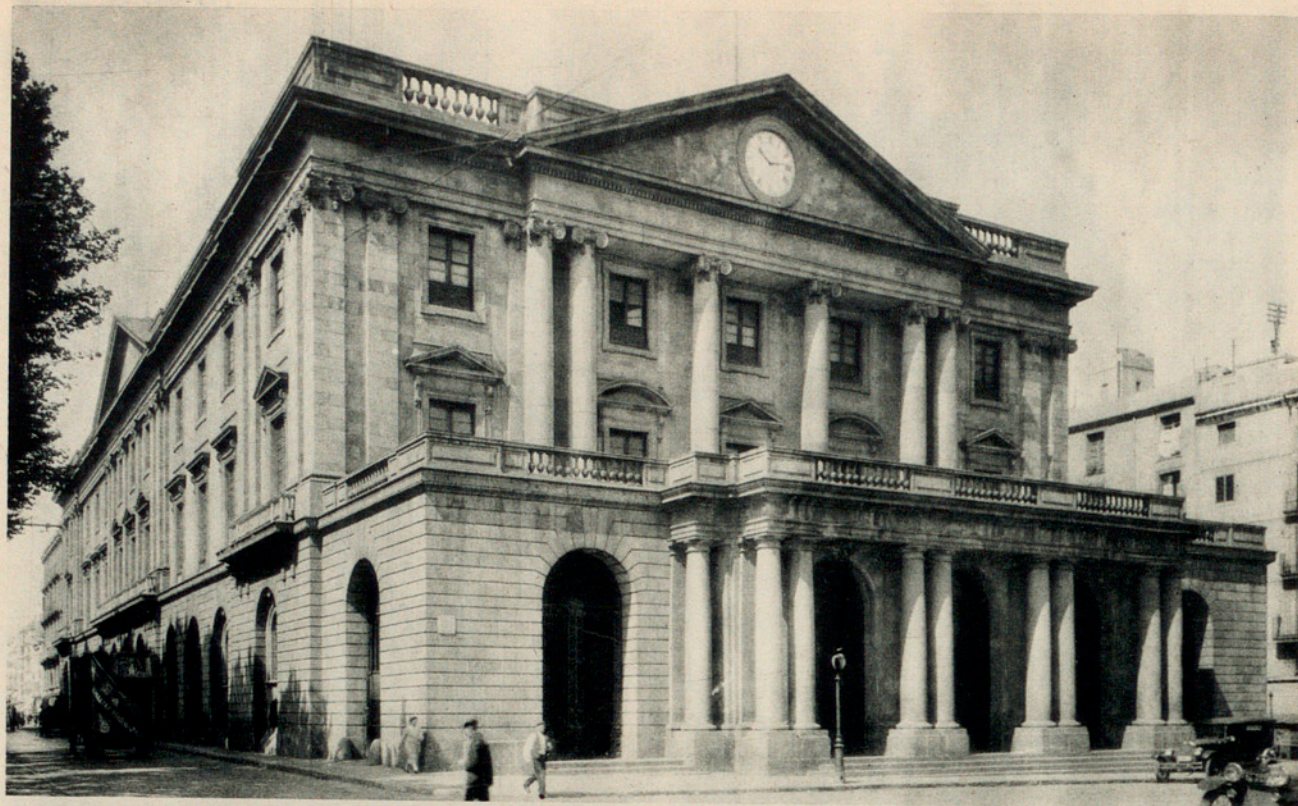
Fig. 430.—GERONA: FACHADA DE LA CATEDRAL.



Figs. 431, 432 y 433.—SANTUARIO DE LA GLEVA: PORTADA DE LA IGLESIA. ALCOVER: ERMITA DE LOS REMEDIOS. BARCELONA: CASAS DEL BARRIO DE LA BARCELONETA.



Figs. 434, 435 y 436.—BARCELONA: FACHADAS DE LAS IGLESIAS DE SAN MIGUEL DEL PUERTO Y DE LA MERCED; FACHADA DEL PALACIO DE LA VIRREINA.



Figs. 437 y 438.—BARCELONA: FACHADA DE LA LONJA. LÉRIDA: FACHADA DE LA CATEDRAL NUEVA.

loneta, sin embargo, los antecedentes franceses de los ingenieros militares, en cuanto al ornamento arquitectónico, se evidencian en los arcos segmentados de los dinteles de las ventanas (fig. 433).

La iglesia de la Barceloneta es una iglesia salón (1753-1755), edificada por Damián Ribas sobre proyectos de Cermeño (fig. 434). Éste intervino también probablemente, hacia 1751, en la sustitución de la iglesia salón en la Universidad de Cervera, en lugar de la iglesia basilical del proyecto originario. El interior de San Miguel recuerda iglesias similares del siglo XVI, en las provincias vascongadas ²⁸⁴; los soportes son iguales a los pilares de Diego de Siloé, compuestos por medias columnas dóricas. La fachada muestra riqueza de ornamentación y pobreza de invención; el orden rítmico es escasamente imaginativo y los acentos plásticos son monótonos. Cermeño retornó al esquema de iglesia salón otra vez aún, en el diseño para la nueva catedral de Lérida (1761-1781), ejecutada por Sabatini ²³, cuya intervención es acaso perceptible en las más estudiadas relaciones de huecos y macizos (fig. 438).

Otra importante iglesia del período en Barcelona es la basílica de la Merced — sobre proyectos de Vicente Marzo (?) —, la cual fué construída por José Mas ²³⁴, entre 1765 y 1775. Igual que la iglesia de la Barceloneta, de Cermeño, muestra una compartimentación demasiado rígida, con un duro entablamento entre dos pisos. Pero la monótona división triple del piso bajo es aliviada por los planos cóncavos de los compartimientos laterales (fig. 435). El interior es una iglesia tribuna; en el crucero, pilastras corintias de orden gigante, y retro-pilastras se interfieren en vibrantes perfiles de gusto rococó.

En conjunto, Barcelona fué lenta en aceptar la imposición académica. La Academia no fué fundada hasta 1841. La ciudad se mantuvo lejos de la manera internacional académica durante un período de gran prosperidad e intensa actividad constructiva a partir de 1770. Dos de los más elaborados palacios del período derivan del gusto de la corte francesa antes que de la corrección académica impulsada desde Madrid: la casa Larrard ¹³⁸ y el palacio de la Virreina (ambos comenzados en 1772). Los mismos ornamentistas, como Carlos Grau, trabajaron probablemente en las dos fachadas. La Virreina ²³⁹ tiene más elaborado diseño y facilitó un paradigma cuya efectividad aún continúa. La fachada es inusitadamente rica para la Barcelona de 1770-1780 (fig. 436). La escalera es más andaluza que catalana, con sus tramos convergentes en reversión en lo alto. El axial alineamiento de la puerta cochera, las simétricas escaleras y el pequeño patio repiten probablemente un modelo francés. El patio, con redondeadas esquinas y panoplias es asimismo de gusto francés. No obstante, la fachada que da a la calle evoca viejos ejemplos de frentes urbanos en Madrid; se recuerdan los ricos marcos de ventanas y los imponentes portales de Pedro de Ribera, de algunas generaciones antes, y esta impresión es reforzada por las ornamentadas ménsulas de la cornisa y los jarrones decorativos de la balaustrada. Es como si los catalanes hubiesen tardado en asimilar las experiencias de los hechos estilísticos hispánicos de principios del siglo XVIII, excluidos a causa de la segunda siega de la guerra de Sucesión.

En la década de 1770, sin embargo, Barcelona logró un importante edificio en estilo académico, gracias a uno de los hijos de la ciudad, Juan Soler Faneca (1731-1794). Soler estudió con un ingeniero militar, Juan de Escofet (1720-1808) y llegó a ser arquitecto jefe de la ciudad y su provincia en 1761. La reconstrucción de la medieval Lonja del Mar ²⁵⁶, encajándola en una nueva construcción, fué comenzada en 1772 y llegó a ser terminada por Soler, según los propios diseños de éste. Soler agregó un patio, con esquinas redondeadas de gusto francés,

al lado sur de la Lonja, como también una escalera a la imperial, encajando el bloque total en unos alzados de tres pisos, acentuados por medio de paneles con pórtico jónico de frontón sobre pedestales dóricos (fig. 437). En su género, es una obra modelo de la más alta calidad, donde la armonía ha sido alcanzada con una solemnidad adecuada a la función pública del edificio. El idioma plástico empleado es internacional y cosmopolita; el edificio podría adornar Amsterdam o Buenos Aires, pues todo aroma de estilo regional se ha desvanecido en esta destilación concentrada de la tradición clásica.

La Aduana de Barcelona (1790-1792) retrocede a las retardatarias y poderosas tendencias francófilas. Es obra de un militar y hombre de Estado: el conde de Roncali (1729-1794), quien sirvió durante ocho años (1765-1773) como ingeniero militar, en Venezuela, y acabó su carrera como ministro de Hacienda y como arquitecto aficionado. Su diseño indujo a la crítica por sus anticuados detalles franceses; en efecto, no es un edificio público ni un palacio, sino un temprano ejemplo de edificio comercial con muchas divisiones y entradas para establecer equivalencia entre sus unidades.

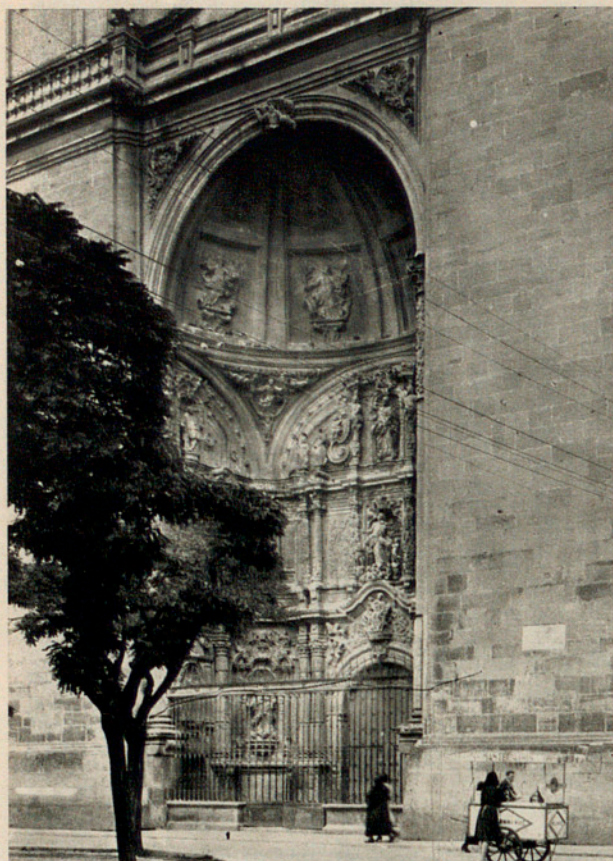
ISLAS BALEARES. — Estas islas constituyen avanzadas de la Península, en las que muchos rasgos exóticos adornan la base catalana de la vida ²⁶². Perteneciente a Cataluña desde la Baja Edad Media, Mallorca estuvo abierta además al intercambio italiano con España y fuertemente sujeta al influjo inglés con posterioridad a la guerra de Sucesión, cuando Georgetown (actual Villacarlos) fué edificada en Menorca, en la habitual disposición de parrilla alargada, propia de los establecimientos navales británicos, repetida — como acabamos de ver — por arquitectos españoles en la Barceloneta y El Ferrol.

La arquitectura mallorquina destaca por la fina calidad de su artesanía sobre diseños derivados. De esta suerte, el portal principal de San Francisco, probablemente debido a Pedro Orrach, en la década de 1660, es una fachada absidial relacionada con el portal de la catedral, de 1594-1601, por Miguel Verger. Ambas obras pueden pertenecer a la familia de Santa María, en Viana (ver pág. 343). La manufactura de San Francisco es excelente; el patrón del diseño deriva de los modelos italianizados del siglo XVI, y el portal (fig. 439) fué cuidadosamente reparado en la década de 1690 por un arquitecto ambulante llamado Francisco Herrera (no F. Herrera Mozo, † c. 1685), cuyo hijo y nieto fueron ambos escultores y pintores en las islas ²⁴⁵.

Varias casas particulares en Palma tienen escaleras de tipo andaluz, con posterioridad a 1750. Las más tempranas escaleras en patios son ejemplos convencionales del estilo derivado de lo gótico tardío catalán; por ejemplo, la casa Colom, o la casa Moragues, donde los tramos se elevan en arcos segmentales sobre cantilever, desde los muros del patio rectangular. Hacia 1750, el diseño de las escaleras sufrió una transformación, primero como en la casa Berga, donde el tramo central ascendente diverge en dos tramos en retroceso, que acceden a la galería del primer piso. La calidad del diseño es genovesa. Pronto, y como imitación de algunas escaleras andaluzas, cual la del palacio Valverde, en Écija, tramos convergentes hacen su aparición. Tenemos el noble ejemplo del palacio de Sollerich (antiguamente Morell), debido a Gaspar Palma; está fechado en 1763. El zaguán entra por debajo del tramo central, con subidas laterales de bóvedas complejas. Otro ejemplo, la casa Marqués, es menos espacioso, pero más ingenioso (fig. 441). El problema consistió aquí en combinar el patio con una escalera de tramos convergentes en un estrecho zaguán. La solución es admirable: el tramo



Figs. 439, 440 y 441.—PALMA DE MALLORCA: PORTADA DE LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO. SANTA MARÍA: PORTADA DE LA IGLESIA. PALMA DE MALLORCA: ESCALERA DE LA CASA MARQUÉS.



Figs. 442, 443, 444 y 445.—LOGROÑO: PORTADA DE SANTA MARÍA LA REDONDA. ALCAÑIZ: PORTADA DE LA COLEGIATA. SAN SEBASTIÁN: PORTADA DE SANTA MARÍA. SOTILLO DE LA RIBERA: FACHADA DE LA IGLESIA.

convergente superior alarga el patio y los tramos laterales se elevan bajo cobijo, detrás de particiones fenestradas, para aumentar el aislamiento de la casa frente a la calle.

Lucas Mesquida, un arquitecto del país activo hacia 1760, proyectó la agradable portada, de un tardío estilo rococó, para la iglesia parroquial en su pueblo nativo: Santa María del Camino (fechada en 1758). Es la obra de un ebanista (fig. 440). El elíptico claustro de San Antonio (actual Juzgado) en Palma es un austero y frío diseño de época incierta, ulterior a 1728. El nombre de Lucas Mesquida está garantizado por los documentos; pero puede ser el homónimo de una generación anterior.

EL NORTE DE ESPAÑA

DE ARAGÓN A LAS VASCONGADAS. — En todas las provincias que se hallan al norte del río Ebro, entre Cataluña y Galicia, hay edificios del siglo XVIII de gran interés. Muchos han sido comentados con anterioridad. No es posible atribuir a ninguna provincia del norte de España, en el siglo XVIII, una individualidad pronunciada, cual la de las regiones mediterráneas, o la atlántica región de Galicia.

Desde el alto Aragón, en Navarra, Asturias y Vasconia, cada región tiene su carácter típico, especialmente perceptible en la arquitectura doméstica. En las ciudades, los monumentos más importantes expresan la evolución de las principales tendencias en el gusto hispánico. Los contactos de las provincias mediterráneas con Francia e Italia, y la íntima cercanía cultural existente entre Galicia y Portugal, todo ello desaparece en esas comarcas montañosas, aisladas del mundo por la gran barrera de los Pirineos. Toda la región, sin embargo, se unifica en el valle del río Ebro, cuya anchurosa cuenca recibe las de los valles montañoses.

Un ejemplo de esta unificación lo tenemos en el tipo de portada intensamente rehundida, de planta absidial. Aunque su distribución sigue diagonalmente a través de España, desde Murcia a San Sebastián, sus ejemplos más abundantes se hallan en Navarra y Logroño, en Viana, Los Arcos, Mues y Logroño, y en la provincia de Teruel, en Alcañiz. Como en los portales de catedrales del siglo XIII, del norte de Francia, el hondo retroceso de la portada se utiliza para incrementar el área donde pueda alojarse la escultura religiosa, destinada a una función didáctica y a proteger las labras de las inclemencias del tiempo. El remoto antecedente es la exedra, en las versiones renacentistas, cual el Nicchione de Bramante, en el patio Belvedere, del Vaticano. En el norte de España, un temprano ejemplo (1549) es Santa María de Viana ²⁶⁵. La forma reaparece en la catedral de Astorga, hacia 1660, y en Mues y Los Arcos, en Navarra, a finales del siglo XVII. En Mues, Calzada ⁴ supone la intervención de valencianos como Lacarre y J. B. Pérez. Santa María la Redonda, en Logroño (1742-1760), y Santa Cecilia, en Sorlada, muestran una mezcla de pervivencias del siglo XVII y de hábitos metropolitanos de hacia 1720. En Logroño, una media cúpula resguarda una portada igual a un retablo mayor flanqueado por altares laterales (fig. 442). La división por medio de pequeños compartimientos retiene el estilo del siglo XVII. Es un motivo igual que el de la Colegiata de Alcañiz (Teruel), edificada entre 1736-1772, donde la decoración de la fachada absidial ²⁵⁸ obedece a un sistema lineal, cual en Logroño, con adornos de rocalla iguales a los de la fachada de la catedral de Murcia (fig. 443).

En 1743-1764, la portada absidial reaparece en la iglesia parroquial de Santa María, en San Sebastián ²⁷⁹, sobre diseños de Pedro Ignacio Lizardi y Miguel de Salazar, completada por Francisco Ibero desde 1764 a 1771. La portada, no sólo es un cumplido ejemplo del tipo de exedra (fig. 444); da acceso a la iglesia columnaria con bóveda nervada de antecedentes antiguos en el territorio vasco, como la iglesia columnaria plateresca del siglo XVI ²⁸⁴. La iglesia salón refuerza la curiosa afinidad entre Vasconia y Murcia, pues los ejemplos del siglo XVI de este tipo son más abundantes en estas regiones que en cualquier otro lugar de España. Las pilastras de orden compuesto, en San Sebastián, con cornisas de ménsulas, recuerdan obras madrileñas, de Ardemans a Moradillo. El listado de la media cúpula del presbiterio puede compararse con invenciones escenográficas italianas.

Cual en la cuenca del Guadalquivir, en Andalucía, las provincias nórdicas situadas en el valle del Ebro son ricas en torres, construídas durante el siglo XVIII hasta el triunfo de la desaprobación académica. Como en Andalucía, una vieja tradición islámica de construcción de torres subraya el hábito del XVIII, aunque los constructores nórdicos abandonaran el ladrillo por la piedra.

La más primitiva de las grandes torres del siglo XVIII, en el norte de España, es la de la catedral de Burgo de Osma, en la provincia de Soria, comenzada en 1739 por Domingo Ondategui y terminada por Juan de Sagarvinaga ²¹. El fino fuste de piedra caliza se eleva sobre planta cuadrada hasta un piso más reducido de campanario, que termina en cúpula y linterna (fig. 446). La base cuadrada es enriquecida en las esquinas por medio de pilastras prominentes y sesgadas, y dividida en compartimientos por un placado de rectángulos en animado relieve, que produce un efecto de puntillado de extraordinaria brillantez. Este diseño puntillado prosigue en el campanario, donde los arcos gemelos están rodeados de rusticación y pareadas pilastras con profundas sombras entre ellas. La cornisa del campanario es reforzada con ménsulas y rupturas y la cúpula aparece listada radial y concéntricamente. El diseño tiene una audacia galaica y su atrevido empleo del placado y la rusticación recuerda el estilo de los constructores monásticos de Galicia, cual en Monfero o Sobrado. Otra obra de Ondategui, en Sotillo de la Ribera, muestra la misma capacidad para los efectos de claroscuro; aquí el juego de luces es atemperado por pantallas de reducidas columnas o de porciones curvadas de muro (fig. 445). Lo que parece provincial es realmente de extrema originalidad. Una versión simplificada de la torre de Burgo de Osma se halla en San Antón, en Bilbao, ampliada en 1775 por Gabriel de Capelastegui, con ménsulas diagonales en los ángulos y capuchas formadas por frontones sobre los arcos del campanario.

Un segundo grupo de torres tiene su centro por Elgóibar, en Guipúzcoa, donde el modelo de la torre de la parroquia fué ampliamente repetido en Usúrbil, Escoriaza, Yurreta, Andoain, Valmaseda e Ibarra, así como también en los templos parroquiales de Fuenterrabía y Vergara. La torre de Elgóibar ²⁷⁵ forma parte de un atractivo pórtico diseñado por Lucas de Longa en 1693; en 1748, el muñón fué proseguido por Ignacio y Francisco de Ibero, quienes le dieron acabamiento en 1757 (fig. 450). La base cuadrada tiene pilastras en las esquinas; en el campanario, dichas esquinas están biseladas, y la cúpula tiene perfiles que recuerdan los de la basílica de Loyola, construída bajo la dirección de los Ibero, según proyecto de Carlo Fontana, de 1686. En el grupo de Elgóibar la ruptura entre fuste y campanario es menos abrupta que en el de Burgo de Osma. Esta tendencia hacia el continuo adelgazamiento de las torres es llevada a su extremo por Martín de Beratúa ³, el arquitecto de las torres de Santa

María la Rotonda, en Logroño, y de la catedral de Santo Domingo de la Calzada (1762-1767). Las dos torres gemelas de Logroño (fig. 447) fueron construídas antes de 1760, así que los diseños de Beratúa abarcan dos décadas. En Logroño, los campanarios, con sus incrustados remates, parecen fruto de un tardío deseo de decorar la fachada absidial. En Santo Domingo de la Calzada ²⁸², el vacilante diseño de Logroño recibe un tratamiento más audaz: el fuste es acortado y su piso superior se alarga para dar un pedestal más generoso al campanario octogonal.

Las Casas consistoriales del territorio vasconavarro forman un grupo distinto en el siglo XVIII, al cual acaso dió un decisivo impulso la familia Carrera, como en Mondragón, en 1746, por Martín Carrera (fig. 448), o en Oñate (1779-1783), por Manuel Carrera, hijo del anterior ²⁷⁵. La familia Ibero prestó también los servicios de sus talentos a dicho tipo constructivo: la Casa consistorial de Elgóibar fué edificada por Francisco Ibero, antes de 1757, con un frontón paladiano y proporciones académicas. El monumental edificio civil constituye una vieja tradición en las provincias del norte de España, con precedentes renacentistas en la arquitectura urbana de Flandes y las ciudades de los estados italianos. La tradición de bellas Casas consistoriales fué implantada en el norte de España en el siglo XVI: los ejemplos platerescos abundan. El edificio facilita una sala de consejo en el piso principal, una arcada en la planta baja para las reuniones del pueblo y el gobierno, como también un ancho balcón para proclamaciones. En los diseños de los Carrera todos estos aspectos están bien atendidos, con una distinta silueta en el frontón que asciende sobre el hueco central y ostenta las armas municipales.

En todas estas cuestiones esenciales, la solución sigue el esquema de las residencias patriicias de la región, ya que tanto en Castilla y Aragón como en las provincias occidentales, el diseño de los ayuntamientos sigue el modelo de los palacios reales de la época. De esta suerte, las casas consistoriales de Toledo y Ávila, Madrid y Salamanca (en el modelo), siguen todas ellas el prototipo del alcázar torreado de origen medieval; pero en las provincias del Norte los ayuntamientos se asemejan a grandes viviendas, con amplias arcadas en la planta baja.

Entre los tipos de casas que se alzan en la región comprendida entre Oviedo y Zaragoza conviene señalar las casas palaciegas de un tipo designado por Lampérez ¹⁵ con el nombre de "aglomerado". Se trata de un sólido bloque de exterior italianizado, diseñado como forma cúbica con fachadas equivalentes en todos sus frentes y carente de patio. En lugar del patio, una imponente escalera central, cubierta con un sobretecho o por una cúpula, ocupa el centro de la casa y marca sobre la silueta de la cubierta su prominente proyección. El palacio de Arce, en Villacarriedo (Santander), fué edificado en 1718-1722 sobre planos italianos de Cósimo Fontanelli (fig. 449). Es un equivalente atlántico del palacio de Dos Aguas, en Valencia. Otra influyente casa de igual tipo es el palacio Valdespina, en Hermúa (Vizcaya), construído con anterioridad a 1730.

GALICIA. — La nave de la iglesia de Sobrado (terminada en 1707-1710) ejemplariza la mezcla de conservadurismo e innovación en el resurgimiento cisterciense ²⁸¹ del siglo XVIII (fig. 451). La nave de Pedro Monteagudo constituye un compromiso entre la austeridad de la cornisa continua y la moda de los entablamentos rotos, al combinar el arquitecónico ricamente abigarrado, con rupturas en cada pilastra y ritmo cambiante en las ménsulas, bajo una cornisa de moldura de insobornable severidad. Las proporciones son albertianas

en su anchurosa armonía; pero las superficies de las pilastras y bóvedas motivan un dinamismo ornamental por la abundancia de paneles y artesones. El primitivo estilo de Peña y Andrade aparece principalmente en el vigoroso claroscuro de estas superficies compartimentadas; el antecedente salmantino del estilo se muestra en el tratamiento de las bóvedas, donde el continuo arrebatado de las de cañón de la nave y crucero evoca el grandioso efecto de las bóvedas de la Clerecía, debidas a Juan Gómez de Mora.

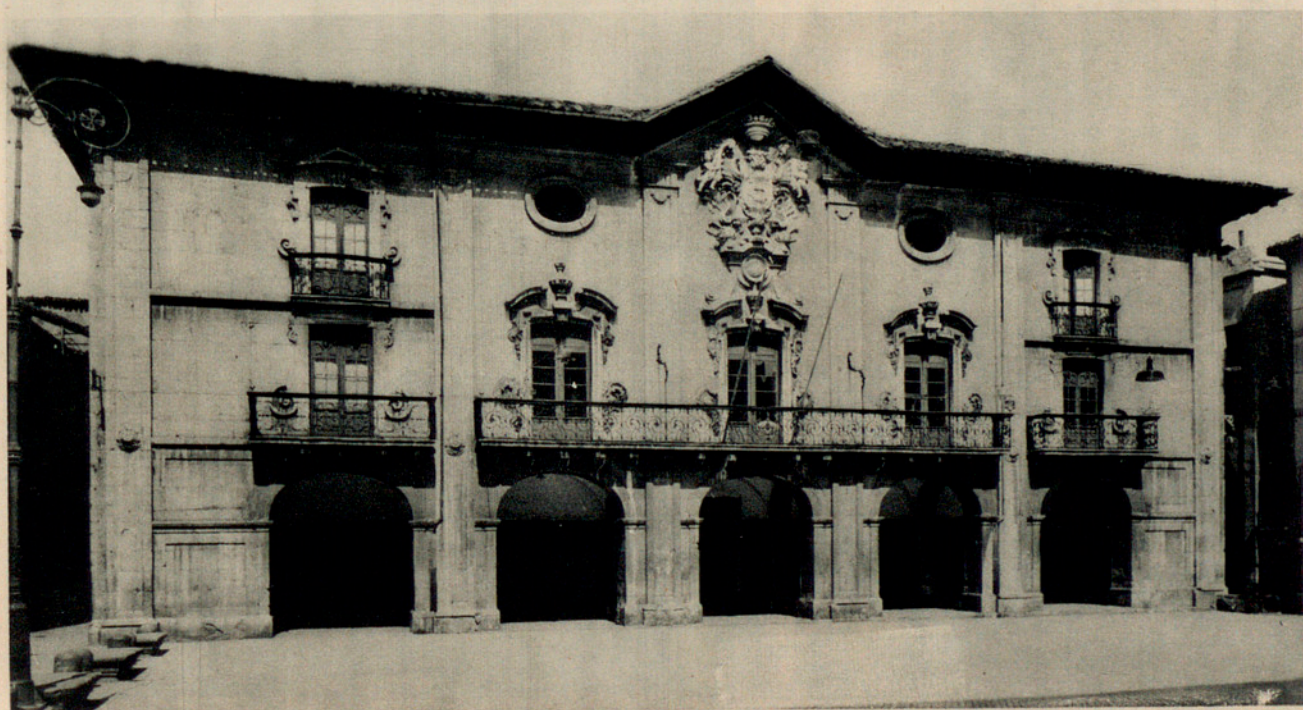
Santiago de Compostela siguió siendo la capital artística de la región, y el desenvolvimiento estilístico de ésta podemos advertirlo en la obra de los seguidores de Domingo de Andrade: Fernando de Casas y Novoa (activo desde 1711, † 1749) y Simón Rodríguez (activo desde 1703, † 1751), quienes fueron considerados en la década de 1740 como los maestros indiscutibles de la arquitectura en Galicia. Casas fué el más seguro y conservador proyectista, a quien se confió la realización del Obradoiro. Simón Rodríguez, no sólo inventó una nueva dirección en el estilo ornamental galaico, sino que permaneció catorce meses en la prisión, a causa de que su obra en el cuartel de Santiago se hundió en 1718. Casas prosiguió la obra de Andrade sin establecer mayores cambios en la dirección estilística. Rodríguez llegó a un punto en el que poco pudieron progresar sus seguidores, antes de la depuración neoclásica de la década de 1760.

Fernando Casas ya tenía renombre en 1711, como diseñador del claustro de la catedral de Lugo y maestro de obras nombrado nuevamente para la catedral de Santiago ¹⁰². Desde el principio hasta el final, Casas luchó con dos problemas: el modo de dar mayor iluminación a sus edificios bajo el lluvioso cielo gallego y cómo infundir mayor brillo a las superficies construídas en el ordinario granito gris de la región.

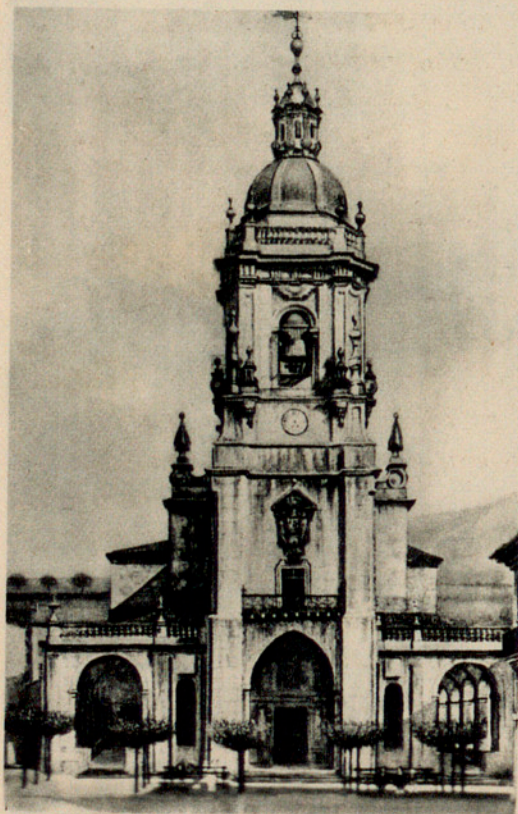
En el claustro de la catedral de Lugo (1711-1714) Casas retornó a la solución medieval ²⁷¹. Pasó por alto la acostumbrada forma de dos pisos y acentuó un alzado de un solo piso alto y abierto en extremo (fig. 452), como en el claustro de Santiago, realizado por Juan de Álava y Rodrigo Gil de Hontañón en el siglo XVI. Los grandes vanos de Lugo están separados por prominentes pilastras pareadas, con guirnaldas de decoración floral colgando en formas rectas, que recuerdan la manera ornamental de Domingo de Andrade ²⁷⁰, quien fué probablemente maestro de Casas ¹¹². De todos los claustros de las catedrales españolas, ninguno es más festivamente ceremonioso que éste. El espacio acoge aire y luz en abundancia; las proporciones son grandiosas y acogedoras. Rara vez en la historia de la arquitectura en España se ha dado una combinación tan feliz de intimidad y palaciego carácter.

Casas construyó ulteriormente una amplia capilla circular ²⁶⁹ detrás de la cabecera de la catedral de Lugo, en 1726. En ella se aloja la imagen y el altar de Nuestra Señora de los Ojos grandes. Tal como el claustro, es una alegre construcción; pilastras pareadas y dos siluetas con balaustradas decoran el exterior. Dentro, someros vanos con bóveda conoide terminan en el domo cilíndrico sobre el adornado altar de Miguel Romay.

Otra obra importante atribuída a Casas es el Seminario, antiguamente claustro principal de San Martín Pinario, la casa benedictina en Santiago, que progresó durante 1741 bajo su dirección ¹⁰⁴. El feliz resultado obtenido en el claustro de Lugo se halla aquí ausente. El alzado de dos pisos con claraboyas sobre las ventanas superiores muestra columnas dóricas de orden gigante, en fuerte contraste con los sombríos muros del patio (fig. 453). El proyecto es ajeno al talento de Casas. A través de toda Galicia, sin embargo, colosales columnas de granito, mayores que las comentadas, aparecen con frecuencia entre 1690 y 1720: ejemplo de ello



Figs. 446, 447 y 448.—BURGO DE OSMA: TORRE DE LA CATEDRAL. LOGROÑO: TORRES DE SANTA MARÍA LA REDONDA. MONDRAGÓN: FACHADA DEL AYUNTAMIENTO.



Figs. 449, 450 y 451.—VILLACARRIEDO: FACHADA DEL PALACIO DE SOÑANES. ELGÓIBAR: TORRE DE LA IGLESIA. SOBRADO DE LOS MONJES: INTERIOR DE LA IGLESIA.

son las fachadas de San Bartolomé Nuevo, en Pontevedra (1696-1714); la cisterciense de Monfero, en Orense, donde inmensas columnas adornan una rusticación en tablero (fig. 454), y la parroquia de Puente deume ²⁶⁹.

La fachada del Obradoiro, igual que las grandes obras del período, ha merecido igual alabanza que reproche. Casas construyó la torre norte como réplica del campanario de Peña de Toro (1676-1670) y proyectó el panel central, llamado El Espejo, como fondo del nártex entre las dos torres ²⁷³. Con esta obra, acabada poco después de la muerte de Casas, en 1749, la catedral llegó a tener su actual aspecto, el cual adquiere su máxima efectividad al atardecer, cuando la espejeante fachada refleja el sol poniente (fig. 136).

El Espejo es, en efecto, una pantalla luminosa colocada delante por Casas para proteger el Pórtico de la Gloria y recibir la más amplia iluminación para la nave del siglo XII y las tribunas. La puerta central del pórtico románico, dentro del nártex de Casas, recibe una abundante luz desde el tímpano de vidrio sobre las dos grandes portadas gemelas exteriores. A las naves laterales románicas corresponden grandes ventanas laterales. Una similar preponderancia del vidrio vuelve a darse al nivel de la tribuna, donde la parte superior de la nave y galerías son directamente iluminadas. Con tan enorme área de vidrio, Casas necesitó establecer eficaz articulación y soporte, los cuales obtuvo por miembros intermedios en la parte alta del panel central, el cual es uno de los mayores vidrios de ventana en la historia de la arquitectura anterior a la revolución industrial. Casas usó del ingenio de un marco de ventana dentro de ella para robustecer la membrana de vidrio sobre la nave superior: se eleva en dos pisos dentro del gran arco, en el piso alto. El singular carácter de esta fachada de vidrio es, por ello, acentuada merced a las insistentes verticales del panel del Espejo. Las columnas exentas se elevan dos pisos, con pequeñas interrupciones horizontales. Prefiguran los miembros verticales de la construcción moderna en vidrio y hormigón, y recuerdan los parteluces de las grandes ventanas góticas de los siglos XIII y XIV. Repiten también y reafirman el tema de los poderosos acentos verticales del campanario de Peña de Toro.

El Obradoiro ha sido objeto de acerbos críticas, principalmente por los que lamentan la pérdida de la fachada románica. El malestar que muchos han sentido ante su presencia ha constituido así la fuente de las insolubles contradicciones que se presentan en la obra de Casas. Una de ellas es el esfuerzo por conciliar la vasta escala con el ornamento total. La atormentada silueta del coronamiento se alza sobre estos objetivos contradictorios. Otra contradicción es la siguiente: las formas fundamentales de la tradición clásica, tal como arcos semicirculares, y conmodulación de soportes, no concuerdan con la herencia del siglo XII, de la fábrica de la catedral de Santiago. La tradición clásica reposa sobre la moderada resolución de las posibilidades extremas; el sistema medieval resueltamente exigía las extremas y últimas formas en estructura y expresión. El esfuerzo de Casas para reconciliar estas dos posiciones entre sí, las desnaturizó a ambas, en un sistema híbrido que se aparta de las cualidades unitarias de cada sistema. Estos problemas insolubles fueron los que dejaron perplejos a los arquitectos del siglo XIX. Casas es el precursor de los grandes arquitectos eclécticos del norte de Europa; el Obradoiro se anticipa a muchos esfuerzos para sintetizar los estilos del pasado. En España, pertenece a la misma familia que la catedral de Astorga y la Colegiata de Jerez de la Frontera, donde las mismas formas híbridas aparecen más allá del incentivo de preservar los viejos edificios.

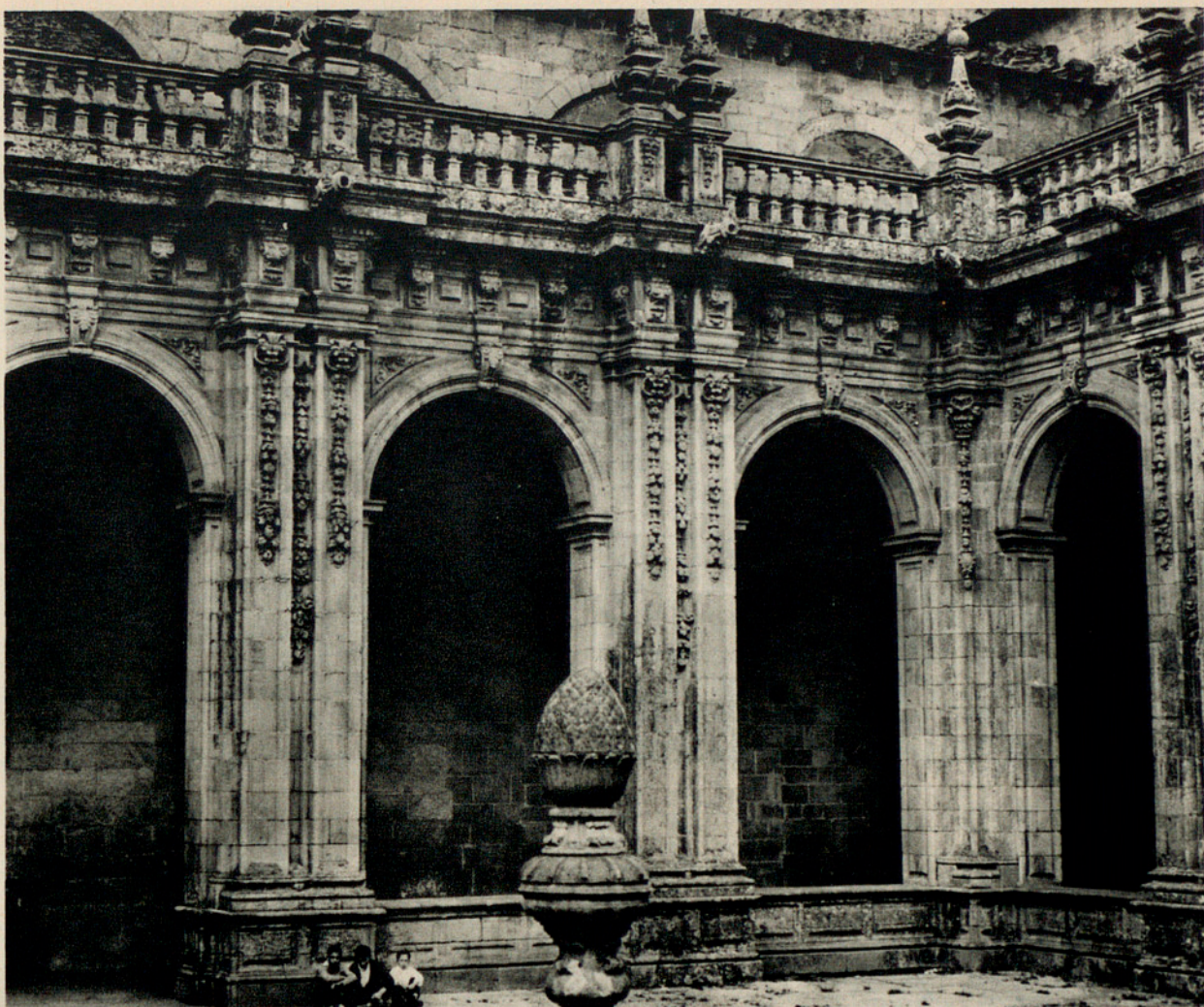
El constructor más asociado a Casas fué probablemente Lucas Antonio Ferro Caabe-

co (c. 1699-1770), el cual ejecutó la capilla de Nuestra Señora de los Ojos grandes en la catedral de Lugo, sobre proyectos de Casas, y sucedió a este último como maestro mayor de la catedral de Santiago. Suyos son los planos de la pequeña capilla de planta central cerca de la catedral, llamada la Angustia de Abajo ¹⁰⁴, de 1757 (fig. 456). La rotonda recuerda la capilla de Lugo en la disposición general, pero las superficies están menos complejamente elaboradas. Bajo la cúpula, ménsulas de múltiple perfil enriquecen el entablamento en una alternada secuencia de formas fuertes y débiles, que corresponden a divisiones en la cúpula. La fachada presentó un problema poco frecuente, siendo principalmente visible desde la terraza del Hospital, al nivel del escudo de armas real. De esta suerte, el diseño requirió una perspectiva inversa, con formas detalladas en las zonas altas y más sencillas formas al nivel de la planta. Como en todas partes, en Santiago el diseño se proyecta para la competencia con otros, pues cada edificio rivaliza con los de su vecindad para atraer la atención de los peregrinos.

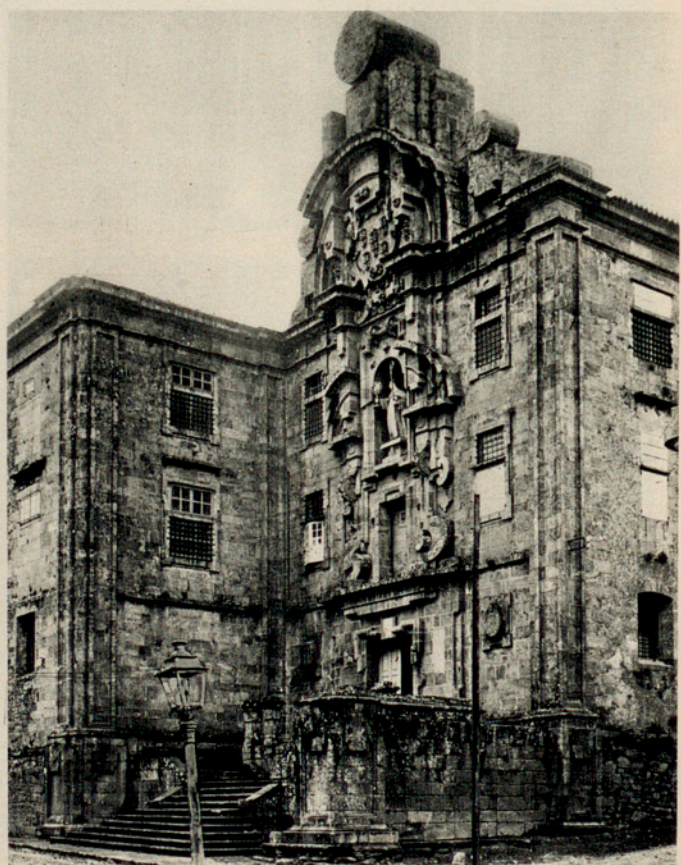
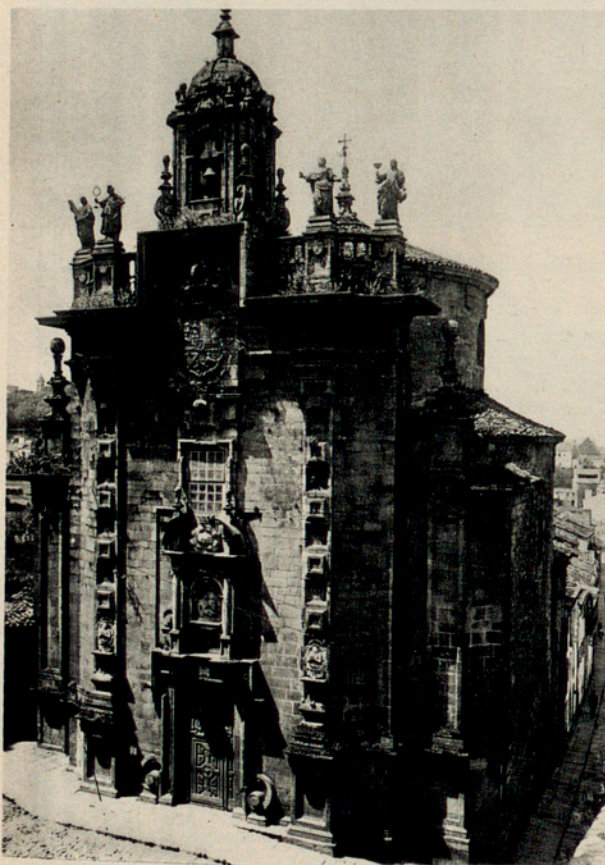
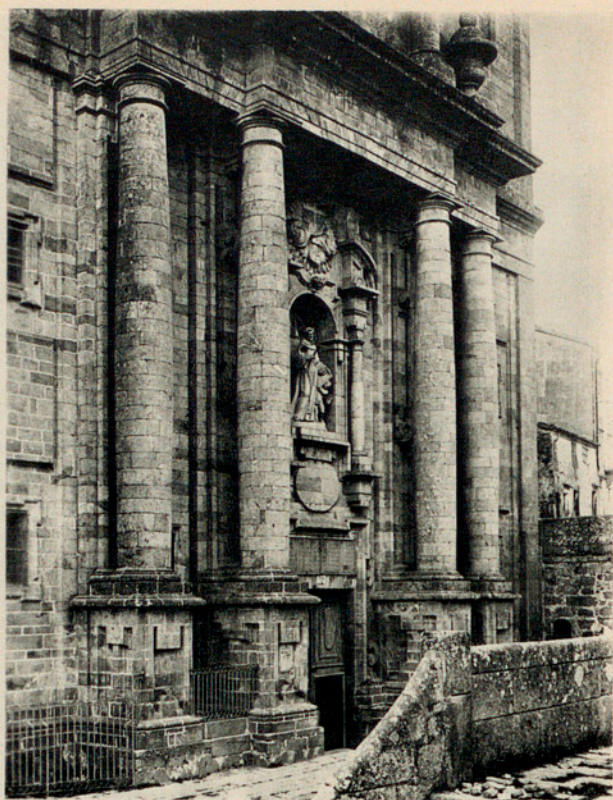
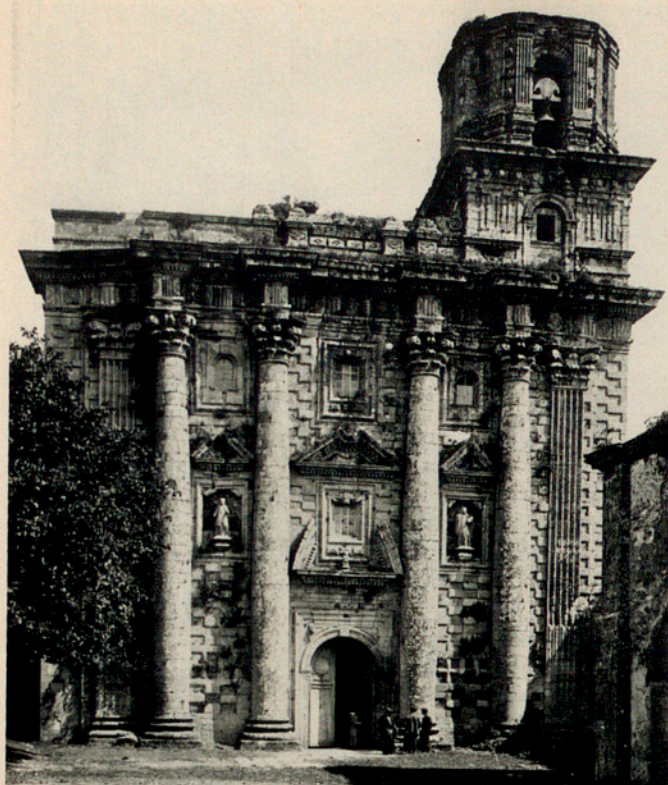
Las obras importantes de Simón Rodríguez (activo desde 1703-† 1751) y sus seguidores son pocas ¹⁰². Seguramente se le deben los planos y parte de la iglesia de San Francisco, de Santiago, diseñada en 1741 y alterada en la ejecución por otros arquitectos en estilo purista ²⁶⁴. El edificio de la portería de Santa Clara, en Santiago, ha sido atribuido a Rodríguez ¹¹², a causa del íntimo parentesco de su ornamento con las porciones más tempranas de San Francisco. Una oscuridad igualmente densa envuelve la obra de los seguidores de Rodríguez, la familia Sarela ²⁶⁴, de quienes la figura principal fué Clemente Fernández Sarela (c. 1716-1765). Sin embargo, Azcárate ha agrupado las obras de la escuela, ampliándola con la atribución de cierto número de edificios en los cuales aparecen las características del estilo de Rodríguez. Estas son: el uso del placado en poderosos relieves; la imposición de formas circulares a la junta de columna y entablamento. Los ejemplos más típicos del estilo son la Casa del Cabildo (1747-1758), en Santiago, y los edificios monásticos (ahora manicomio) en Conjo (Coruña).

San Francisco, de Santiago, debida a Rodríguez, es una iglesia tribuna de grandiosas proporciones ²⁶. Los alzados interiores siguen su diseño más que la fachada, la cual fué alterada en gusto neoclásico por un grupo de arquitectos franciscanos, con anterioridad a 1785 (figura 455). Detrás de las columnas toscanas de la fachada están las pilastras de Rodríguez, fuertemente divididas en paneles y con extraña decoración. El centro del fuste de cada pilastra es tratado como si fuese un rizado trabajo en madera: el propio panel aparece labrado en rizos de piedra, como cuando el cepillo del carpintero se interrumpe en su labor. Las pilastras de la nave también aparecen fuertemente divididas en paneles. Los rizados ornamentos de piedra no se repiten; pero la similitud con una obra de ebanistería inacabada es sorprendente. En la nave, la estructura celular es comparable a la de la catedral románica; puede también ser comparada a San Nicolás de Bari, en Alicante (1613-1662) y a la iglesia de la Asunción, en Elche (comenzada en 1673). Otro paralelo con la arquitectura del siglo XVII en Levante se halla en la maciza moldura del entablamento de la nave, como en el entablamento de la fachada, en la no terminada catedral de Tortosa (1672-1719).

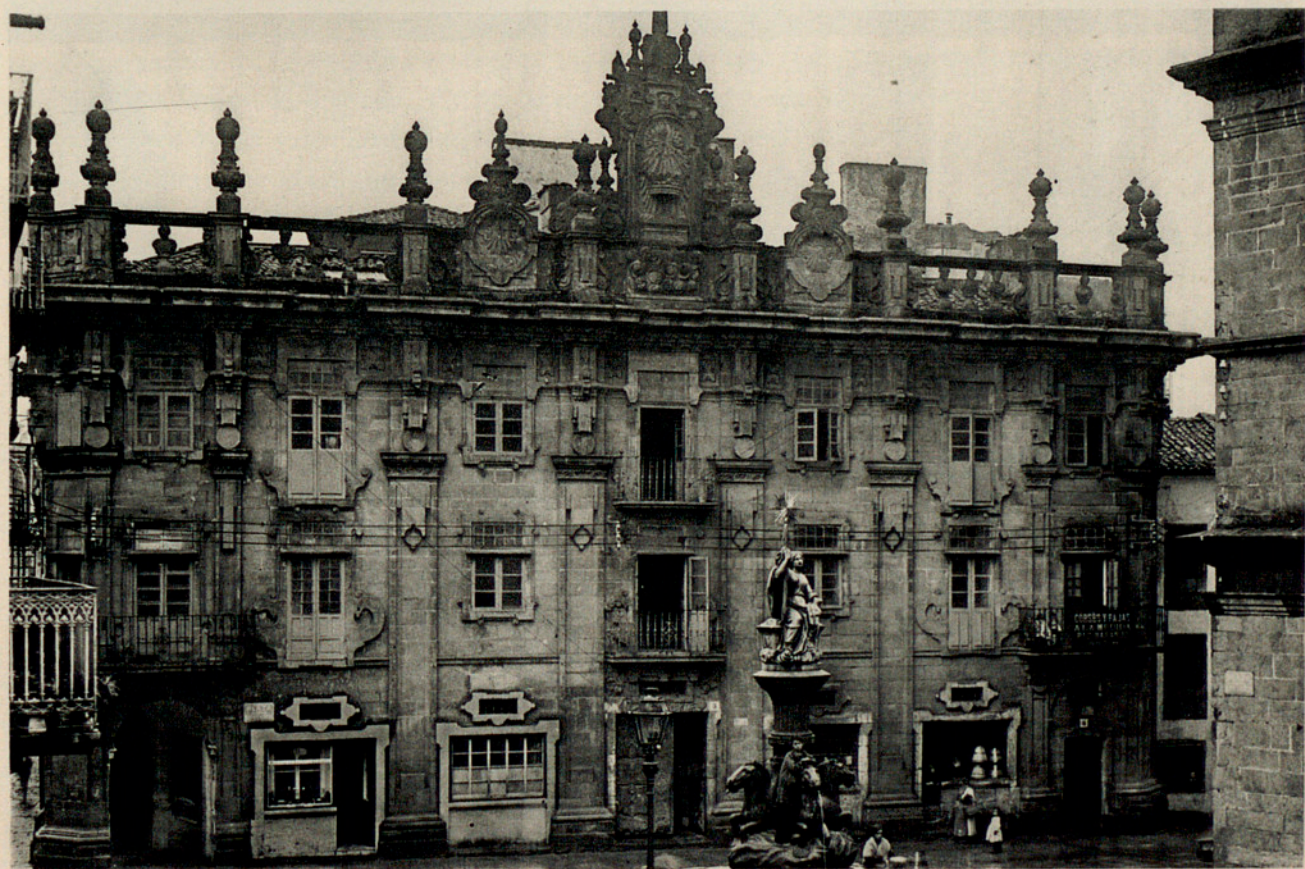
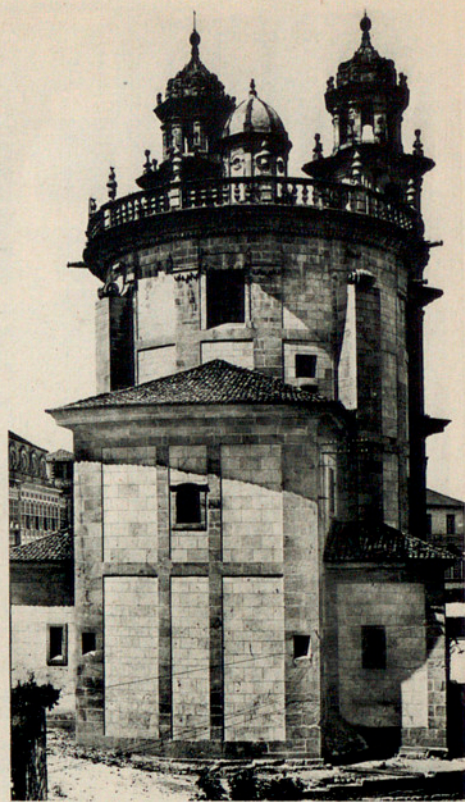
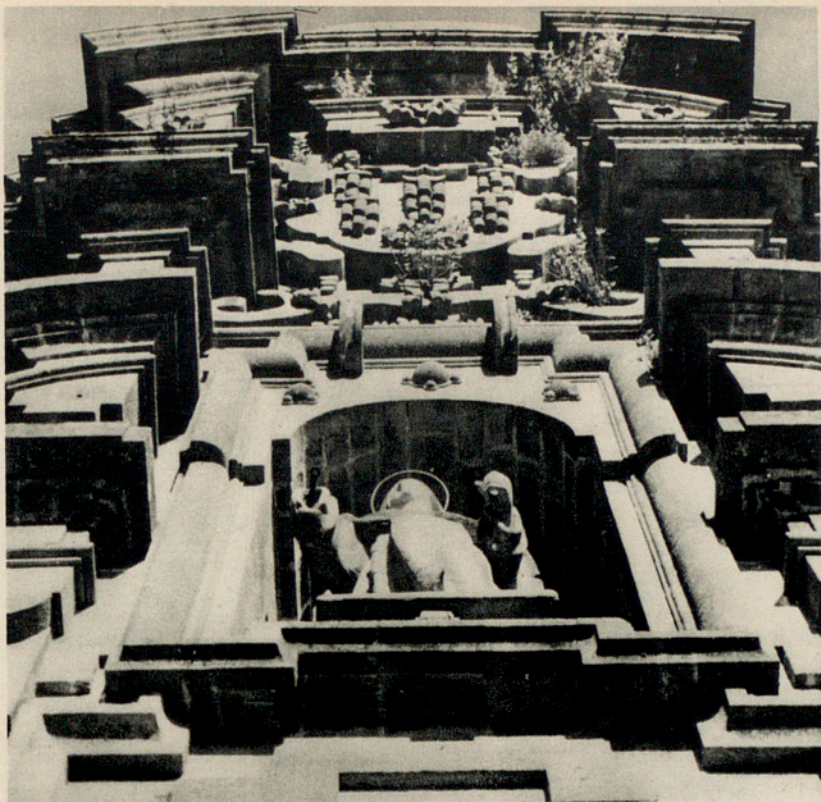
La más extraña de las construcciones gallegas es la portería de Santa Clara (fig. 457). Ningún documento facilita su fecha ni autor; pero nosotros tenemos la certidumbre de que pertenece al círculo en torno a Simón Rodríguez, hacia la mitad de la centuria. Es un edificio de tres pisos, que introduce al convento de religiosas franciscanas. En Santiago, el mayor centro de peregrinación de España, resultaba necesario para advertir a las gentes, señalar en la calle la presencia de una iglesia conventual a cierta distancia de la entrada. La solución



Figs. 452 y 453.—LUGO: CLAUSTRO DE LA CATEDRAL. SANTIAGO: PATIO DEL SEMINARIO.



Figs. 454, 455, 456 y 457.—MONFERO: FACHADA DE LA IGLESIA. SANTIAGO DE COMPOSTELA: FACHADAS DE LAS IGLESIAS DE SAN FRANCISCO Y DE LAS ANGUSTIAS DE ABAJO: FACHADA DEL CONVENTO DE SANTA CLARA.



Figs. 458, 459 y 460.—SANTIAGO DE COMPOSTELA: PORMENOR DE LA FACHADA DEL CONVENTO DE SANTA CLARA. PONTEVEDRA: IGLESIA DE LA PEREGRINA. SANTIAGO DE COMPOSTELA: CASA DEL CABILDO.



Figs. 461, 462 y 463.—SANTIAGO DE COMPOSTELA: ESCALERAS DE SAN MARTÍN PINARIO. EL FERROL: IGLESIA DE SAN JULIÁN. LUGO: FACHADA DE LA CATEDRAL.

del arquitecto fué dar a la portería la fachada de una iglesia, con una composición a modo de retablo alzándose a través de tres pisos, en una altanera combinación de formas geométricas y heráldicas.

Dos principios subrayan el ensamble: Rodríguez organizó las formas según vigorosos acentos horizontales de escasa longitud e incrementó la proyección de su relieve con cada uno.

Desde inmediatamente debajo de la fachada, en el cabecero de la escalera de doble rampa, el efecto de esta original reorganización es evidente (fig. 458). La fachada sobresale del edificio en estratificadas series de destacadas proyecciones, las cuales enmarcan los nichos centrales y los estigmas de San Francisco. Desde mayor distancia, los extraños coronamientos cilíndricos del frontón llaman la perpleja atención del contemplador. ¿Son inacabados billetes, insignificantes para recibir labra, o constituyen una composición de formas geométricas y abstractas? Lo último pudiera haber sido la intención de Rodríguez, pues la iniciativa reaparece en las obras de sus seguidores. Los cilindros que surgen precarios sobre sus estrechos pedestales son como una firma de los arquitectos que trabajaron bajo la influencia de Simón Rodríguez.

Azcárate ha realizado un detenido estudio ²⁶⁴ que muestra estas formas en Galicia; algunas veces, los cilindros ocupan el punto de apoyo entre el entablamento y el capitel; en otras ocasiones, dichos cilindros son como remates, cual en Santa Clara; y en otras, constituyendo la versión más trivial, son formas pinjantes, como en el claustro de Celanova. El más interesante de los edificios en que aparece en el motivo del punto de apoyo, es el adornado edificio construido por el Cabildo con el propósito de hermosear la plaza frente al portal sur de la catedral (figura 460). Es obra de Clemente Fernández Sarela (c. 1716-1765), considerado por Azcárate como discípulo de Simón Rodríguez. Otras casas en Santiago han sido atribuidas a Sarela: la Casa del Deán, de 1740, y la Casa Bendaña, de 1758. La Casa del Cabildo, sin embargo, muestra una inscripción que atestigua que Sarela fué su autor; también lleva la fecha: 1758. Al mismo arquitecto se ha atribuido el nuevo claustro de Conjo, en las cercanías de Santiago, y la fachada de San Jorge, en La Coruña.

La fachada de la Casa del Cabildo, que da a la plaza de las Platerías, es un retículo de ventanas con travesaños y puertas francesas separadas por pilastras de orden gigante de diversas anchuras. Las pilastras estrechas marcan los vanos extremos en una solución hispánica de las esquinas caracterizada por su endeblez (como en los ayuntamientos de Segovia y de Toledo), y las pilastras anchas señalan los cinco amplios vanos de la fachada entre los ángulos. Los penúltimos vanos son los mayores. Los débiles vanos de las esquinas, sin embargo, están acentuados por arcadas en la planta baja y en los balcones del piso principal. Los diversos ritmos de las ventanas, puertas francesas y balcones dan a la fachada un encanto excepcional. El entablamento aparece para alisar los cilindros impuestos sobre los capiteles de las pilastras. La silueta está vivificada por una balaustrada adornada con bustos-retrato.

La resistencia local a las prescripciones académicas fué poderosa, cual hemos visto en la historia de la fachada de la Azabachería (pág. 252). Una obra del lugar, debida a L. A. Ferro Caabeiro, fué enmendada por Ventura Rodríguez en 1765, e híbridamente concluída en 1770 bajo la dirección de Domingo Lois Monteagudo ⁴. Otra prueba está en la iglesia de la Peregrina, en Pontevedra, de 1778-1782, realizada por Antonio Souto ²⁷⁸, donde dos concepciones barrocas emergen (fig. 459). La rotonda precedida por un nártex curvo refleja a distancia el diseño de Fontana para la basílica de Loyola. En su composición, la fachada mues-

tra influjo de la ejecutada por Ravaglio, en 1743, para la iglesia de los Santos Justo y Pastor, en Madrid. Ambas fuentes eran inaceptables para el gusto académico y la ejecución perpetuó la manera autónoma gallega de relieve fuertemente acentuado, con muchas abstracciones geométricas, así como las extrañas cadenas de formas ovales en la fachada superior y el fino retículo de miembros de albañilería en los alzados laterales.

Una de las últimas expresiones íntegramente barrocas en Santiago la tenemos en la bella escalinata diseñada en 1771 por Juan Domínguez ¹⁰², como acceso a la entrada de la nave de San Martín Pinario (fig. 461). Previamente, la entrada al nivel de la calle se abrió sobre una escalera interior para dar al nivel de la nave. El esquema de Domínguez lo facilitó, mediante una excavación oval, con dos tramos doblados descendiendo por dos rampas al nivel de la nave. La fusión espacial resultante determina que la obra se halle entre las más diestras escaleras realizadas en España. Ondulantes caminos llevan arriba y abajo en la depresión oval, con constantes cambios de dirección respecto a la rica fachada (1590-1652), de retardatario estilo plateresco.

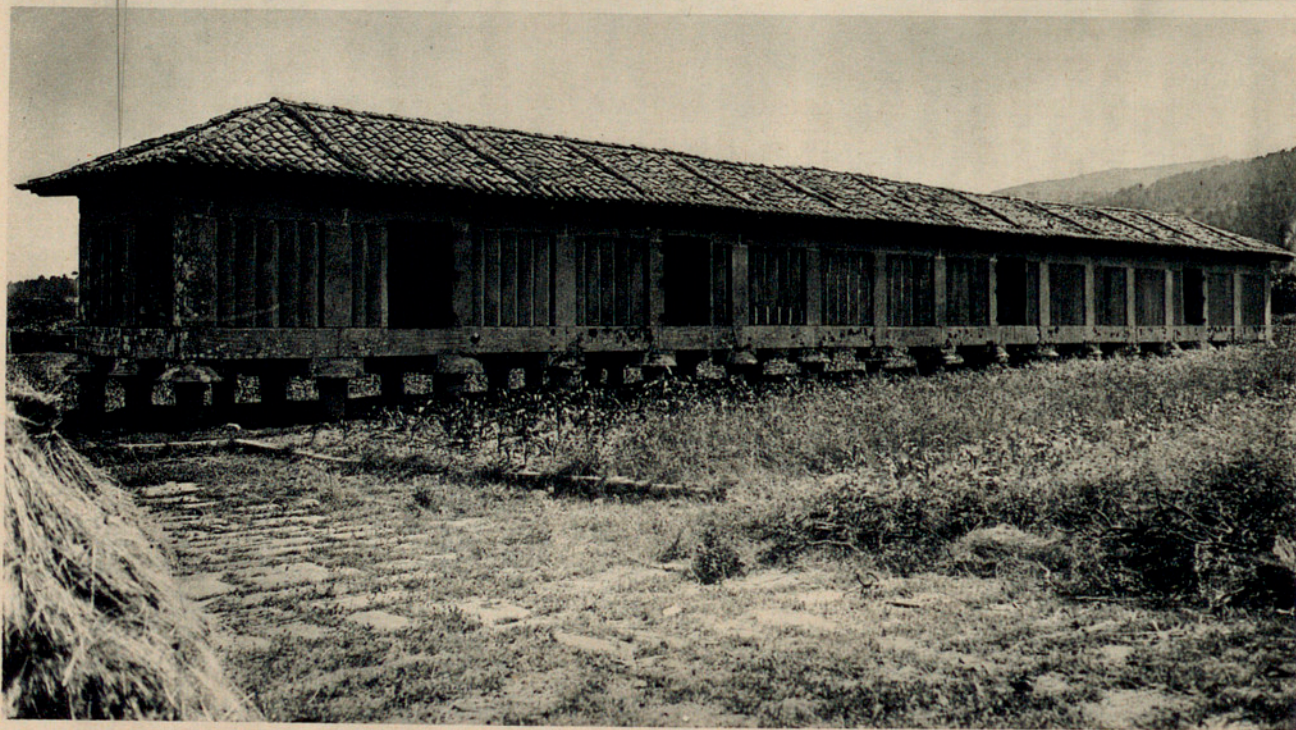
El gusto académico oficial hizo su primera invasión en Galicia, en la década de 1760, con los diseños de dos forasteros: la fachada de la catedral de Lugo ²⁸³, comenzada en 1769, sobre planos de Julián Sánchez Bort (1725-1784), y el palacio Rajoy ²⁷⁸, en Santiago, planeado en 1767 por Carlos Lemaury, ingeniero militar francés que murió en 1785. Sánchez Bort representó el arte académico de fondo cortesano e italianizado (fig. 463), mientras Lemaury llevó a Galicia un nuevo concepto utilitario de la forma arquitectónica. Sánchez Bort implantó el arte de Ventura Rodríguez, y Lemaury, como el marqués Verboom en Cataluña, introdujo la contención y regularidad francesas.

El palacio Rajoy fué proyectado como seminario, escuela de coro y consistorio. El gobierno municipal ocupa la planta baja. Igual que todas las obras importantes de Santiago, por su diseño se relaciona con la ciudad en conjunto, especialmente por el lado oeste, donde su volumen aparece como una plataforma para la catedral, anunciando al visitante, por las palaciegas perspectivas, lo que encontrará en la ciudad. El arzobispo Rajoy ordenó su construcción en 1766 y el edificio fué terminado en 1772. El nombramiento de Lemaury desplazó un proyecto de L. A. Ferro Caabeiro; las trazas de ese primitivo esquema acaso sobreviven en la zona oeste del palacio. El diseño de Lemaury cerraba la plaza de la catedral con un edificio de cuatro pisos, de veinticinco vanos, dispuestos según antecuerpos central y terminales conectando las alas. En la planta baja, unos magníficos pórticos de piedra siguen la longitud total del edificio abierto a la plaza con arcos almohadillados. Los dos pisos superiores están limitados por medias columnas de orden jónico colosal, en el antecuerpo. El cuarto piso constituye un ático al nivel de los frontones. En el piso principal los arcos segmentados de los dinteles de las ventanas de las alas son una derivación francesa, igual que los frontones curvos de los pabellones de los extremos (fig. 464).

Julián Sánchez Bort (1725-c. 1784) fué sobrino de Jaime Bort de Valencia, nacido en Cuenca y probablemente miembro de la familia de Jaime Bort, el cual se trasladó con su tío a Madrid en 1749 y heredó sus libros e instrumentos en 1754. Julián estudió arquitectura en la Academia, donde fué elegido miembro en 1758. En 1763 preparó un proyecto para la iglesia del distrito nuevamente planeado de Ferrol Nuevo ²⁷⁷, o Magdalena. Esta nueva ciudad, igual que la Barceloneta (ver pág. 334), sigue modelos ingleses de la época ²⁹; es paralela a la orilla del mar y la iglesia ocupa una plaza cuadrada. El plan central de dicha



Figs. 464 y 465.—SANTIAGO: PALACIO RAJOY; PATIO DEL HOSPITAL REAL.



Figs. 466 y 467.—OCA: PALACIO DEL MARQUÉS DE CAMARASA. POYO: GRAN HÓRREO DEL MONASTERIO.

iglesia es comparable al de Juvara para el palacio de Madrid, en el proyecto de 1735, menos tribunas y tambor. La ejecución es más elaborada de lo que Sánchez Bort planeara originalmente. La poderosa forma final logra intensas sombras y el variado movimiento de la escuela de Villanueva, mientras el proyecto inicial se hallaba más próximo a la adornada magnificencia de Ventura Rodríguez, en la década de 1750 (fig. 462).

La fachada de Sánchez Bort para la catedral de Lugo, según Ceán ²¹, tuvo la plena aprobación de Ventura Rodríguez. La obra dió comienzo en 1769; la octogonal torre de pisos es obra tardía, del siglo XIX. El muy alto pedestal, los bordes de cóncavo arco, las géminas pilastras y columnas, todo muestra aspectos no académicos de la escuela de Ventura Rodríguez.

El estilo académico, sin embargo, no fué plenamente aceptado en Galicia. Un bello ejemplo de la combinación de los convencionalismos académicos con los hábitos ornamentales galaicos, se halla en el proyecto de los patios traseros del Hospital Real de Santiago ²⁶, atribuido a Ramón Pérez Monroy y a fray Manuel de los Mártires, hacia 1769; obra terminada en 1798 (fig. 465). En el patio oeste, las arcadas de la planta baja están agrupadas bajo aletas, que definen los arcos diagonales de las esquinas y los cuatro arcos de cada frente. El origen hispánico de este elegante ritmo se halla en la práctica académica de Juan de Villanueva. Encima, un relieve más brillante y ornamentado adorna las pilastras y marcos de las ventanas, cual en los audaces experimentos de Simón Rodríguez y C. Fernández Sarela. Cada ventana tiene un pedestal y cada pilastra invade la enjuta en el piso de abajo, como para reafirmar la necesidad galaica de claroscuro, bajo los grises cielos que borran cualquier relieve más delicado.

Los "pazos" (palacios) de los pueblos gallegos y de la comarca se hallan íntimamente emparentados con las tradiciones portuguesas, igual que la lengua vernácula y que la arquitectura doméstica con las otras provincias del norte de España. En realidad, dichas construcciones no son castillos ni palacios, sino pequeñas fincas. Su arquitectura carece de pretensiones, pero siempre se halla en relación estética con los alrededores, con pocos detalles graciosos de arcaturas o terrazas para dar luz a los rústicos perfiles que halagan la campiña. Castillo ²⁶⁷ ha analizado los tipos principales: 1) caserón entre torres de origen medieval con alas traseras que incluyen un patio de función utilitaria (por ejemplo, Vista Alegre, en Villagarcía, de Pontevedra); 2) construcción en forma de U, formada por tres edificios y frecuentemente por una cerca con portada que suele mostrar blasón (Villar de Ferreiros, en Santiso, La Coruña); 3) edificio de dos alas en ángulo recto, enmarcando un jardín (Oca, cerca de Estrada, en Pontevedra, es el ejemplo más sobresaliente (fig. 466), terminado en 1746 sobre un núcleo de fines del siglo XV), y 4) caserón de bloque sólido (Bóveda, en Lugo, con fachada de galería de arcadas, de 1772). Los jardines son, por lo general, las partes más cuidadas de estas casas, las cuales muestran un carácter modesto y retraído que estaría fuera de lugar en Castilla o Extremadura. Aquí, los anchos campos y desnudas llanuras confieren a cada edificio, a pesar de su humildad, una importancia que supera el objeto de sus propietarios. En Galicia, la verde campiña del litoral permite esos jardines que prevalecen sobre las casas y hasta la más ambiciosa es obligada por el campo a esa subordinación.

Unas palabras terminales sobre la extraordinaria arquitectura de los hórreos (graneros) de granito, en Galicia, género constructivo que profundiza hacia Portugal. Su forma es medieval, cual atestiguan miniaturas del siglo XIII, o más antigua. La técnica de construcción por lajas modulares de granito, trabajadas en unidades de igual tamaño, logró la mayor

perfección en el siglo XVIII, cual puede verse en el inmenso granero del monasterio de Poyo (Pontevedra) (fig. 467). Es éste la quintaesencia del proyecto funcional, con aleros para resguardar las lajas sesgadas de granito que regulan el viento directo sobre las largas bodegas, las cuales se asientan sobre columnas en forma de hongo, semejante a los pilotis de la arquitectura actual. Ante estas obras evocamos la perfección formal del diseño modular japonés en madera o papel.

* * *

Con frecuencia han intentado los tratadistas definir las cualidades formales y expresivas de la arquitectura hispánica. El estudio más reciente, debido a Fernando Chueca y titulado "Invariantes Castizos de la Arquitectura Española" (1947), extrae el término "invariante" del lenguaje matemático para usarlo en sentido de "constante nacional", aplicado a la arquitectura visigoda, islámica, románica y ulterior.

Entre estas propiedades invariantes, destaca las siguientes:

1. El espacio de la arquitectura española es múltiple, en el sentido de hallarse segmentado en las dos direcciones horizontales, en sucesión de unidades y, verticalmente, en una vigorosa delimitación de estratos espaciales. Esta pluralidad de espacios aparece también en las plantas; los ejes son más discontinuos que lo acostumbrado en la arquitectura europea. Según Chueca, en España, y tanto en la arquitectura islámica como en la cristiana, los ejes tienden a ser angulares mejor que rectilíneos.

2. Las masas son cristalinas, consistiendo en determinadas formas geométricas claramente compuestas como estructuras prismáticas. Dentro de tales masas, los volúmenes interiores no han de hallarse en precisa correspondencia, pero su organización asimismo pertenece a esquemas cristalográficos. De esta suerte, un exterior cúbico puede albergar un volumen poliédrico.

3. El tratamiento ornamental de las superficies en la arquitectura hispánica tiende fácilmente a la superposición de planos delimitados por marcos rectangulares. El ornamento semeja un placado; es una decoración aplicada con frecuencia en varios planos en profundidad, que se relacionan entre sí cual sucesivas pantallas formales.

Estas propiedades invariantes: espacio múltiple, masa cristalina y ornamento plano, se asemejan a las cualidades definidas una década antes por Oscar Hagen, cuyo libro "Patterns and Principles of Spanish Art" (1936), intentó también definir cualidades nacionales en la forma y expresión hispánicas, tanto en pintura y escultura como en arquitectura. En resumen, dedúcese que el español muestra predisposición por los valores táctiles en sus percepciones de la forma. Considerados en conjunto, Hagen y Chueca definen la arquitectura española con las notas siguientes: espacios múltiples y divididos en compartimientos, confinados en sistemas de planos cristalográficos. El ornamento no expresa la estructura; es como una capa independiente de ella y parece una obra de arte textil mejor que ornamentación arquitectónica, tanto en lo gótico como en lo clásico.

Entre otros muchos intentos de generalización del carácter de conjunto de la arquitectura hispánica, posiblemente sea la formulación de A. E. Brinckmann la más clara al respecto. Entre Italia y Francia desarrollaron las formas de la realización arquitectónica, pero España parece diseñar en su trayectoria la reacción de una facultad de concepción arquitectónica fundamentalmente distinta a la italiana y francesa. Esa "facultad distinta" ha sido el tema de nuestro libro.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS GENERALES

- ¹ AMADOR DE LOS RÍOS, J., y JUAN DE DIOS DE LA RADA Y DELGADO. "Historia de la villa y corte de Madrid". Madrid, 1860-64.
- ² ANÓN. "Pregunta que hace un Geographo a un artífice Architecto"... Sevilla, s. a., ejemplar en Archivo Municipal (Ayuntamiento), Sevilla.
- ³ AZCÁRATE, J. M. de. "Monumentos españoles". Catálogo de los declarados histórico-artísticos. Madrid, 1953-1954, 3 vols.
- ⁴ CALZADA, Andrés. "Historia de la arquitectura española". Barcelona, Ed. Labor, 1933.
- ⁵ CARRERA PUJAL, Jaime. "Historia de la economía española". Barcelona, Bosch, 1943-47, 5 vols.
- ⁶ CEÁN BERMÚDEZ, J. A. "Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España". Madrid, Ibarra, 1800, 6 vols.
- ⁷ CHUECA GOITIA, Fernando. "Arquitectura del siglo XVI". Ars Hispaniae, vol. XI; Madrid, 1953.
- ⁸ — "Invariantes castizos de la arquitectura española". Madrid, 1947.
- ⁹ "Documentos para la historia del Arte en Andalucía". (Laboratorio de Arte). 10 vols. Sevilla, 1934-46.
- ¹⁰ DOMÍNGUEZ ORTIZ. "Orto y ocaso de Sevilla". 1946.
- ¹¹ "Exposición del antiguo Madrid". Catálogo general ilustrado. 1926. (Sociedad Española de Amigos del Arte).
- ¹² HAGEN, Oscar. "Patterns and Principles of Spanish Art". Madison, 1936.
- ¹³ HERNÁNDEZ DÍAZ, J., A. SANCHO CORBACHO, F. COLLANTES DE TERÁN. "Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla". Sevilla, 1939-55, 4 vols.
- ¹⁴ JÜRGENS, Oskar. "Spanische Städte".
- ¹⁵ LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente. "Historia de la arquitectura civil española". Madrid, 1922.
- ¹⁶ — "Historia de la arquitectura cristiana española". Barcelona, 1904, 2 vols.
- ¹⁷ LAVEDAN, Pierre. "Histoire de l'urbanisme". Tomo II, 1941.
- ¹⁸ LEU-LLORÉNS, Carmen. "Les éléments médiévaux de l'architecture baroque". Lausanne, 1944.
- ¹⁹ LORENTE JUNQUERA, Manuel. "La evolución arquitectónica en España en los siglos XVIII y XIX". Arte Español, XVI, 2, 3, 1946; XVII, 3, 1947.
- ²⁰ LOZOYA, Marqués de. "Historia del Arte Hispánico". Barcelona-Buenos Aires.
- ²¹ LLAGUNO Y AMIOLA, Eugenio. "Noticias de los arquitectos y arquitectura de España, desde su restauración..., acrecentadas con notas, adiciones y documentos", por D. Juan Agustín Ceán-Bermúdez... Madrid, 1829, 4 vols.
- ²² PALOMINO VELASCO, Antonio. "Museo pictórico y la escala óptica". Madrid, 1715-24. 3 tomos, en 2 vols.
- ²³ PONZ, Antonio. "Viaje de España". Madrid; Aguilar, 1947.
- ²⁴ RICARD, R. "La plaza mayor en España y en América Española". Estudios geográficos, XI; Madrid, 1950.
- ²⁵ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. "Fuentes literarias para la historia del arte español". Madrid, 1943, 5 vols.
- ²⁶ SCHUBERT, O. "Geschichte des Barock in Spanien". Esslingen, 1908.
- ²⁷ TAMAYO, Alberto. "Las iglesias barrocas madrileñas". Madrid, 1946.
- ²⁸ TORMO, E. "Las iglesias del antiguo Madrid". Madrid, 1927.
- ²⁹ TORRES BALBÁS, L., L. CERVERA, F. CHUECA, P. BIGADOR. "Resumen histórico del urbanismo en España". Madrid, 1954.

LA RELAJACIÓN DEL CANON (1600-1680).

- ³⁰ AINAUD DE LASARTE, Juan. "Toledo". Guías Artísticas de España. Barcelona, Aries, 1947.
- ³¹ BRAUN, J., S. J. "Spaniens alte Jesuitenkirchen". Freiburg. Br., 1913.
- ³² CABELLO DE CASTRO, F. X. "El santuario de la Fuencisla". Estudios Segovianos, 1949, I, págs. 390-401.
- ³³ CERVERA VERA, Luis. "La Cachicania del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial". Archivo Español de Arte, XXII, 1949, pág. 215.
- ³⁴ — "La iglesia del monasterio de San José en Ávila". Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1950, LIV, 5-155.
- ³⁵ — "La iglesia parroquial de San Bernabé en El Escorial, obra de Francisco de Mora". Archivo Español de Arte, XVI, Madrid, 1943, pág. 361.

- 37 CIRLOT, Juan Eduardo. "Tarragona, Poblet y Santas Creus". Monumentos Cardinales de España, XIX, Madrid, Plus-Ultra, s. a.
- 38 COSSÍO, M. de, y GÓMEZ-ACEBO. "La real iglesia de San Antonio de los Alemanes". Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, XXXI, 1923, 1-27.
- 39 CHAMOSO LAMAS, Manuel. "El monasterio de Montederramo (Orense)". Archivo Español de Arte, XX, 1947, págs. 78-94.
- 40 CHUECA, Fernando. "La catedral de Valladolid". Madrid, 1947.
- 41 GARCÍA CHICO, E. "Los artistas de la colegiata de Villagarcía de Campos". Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. Valladolid, 1954, XX, 43-80.
- 42 — "La ciudad de los Almirantes". Valladolid, 1945.
- 43 — "Documentos para el estudio del arte en Castilla". Valladolid, 1940.
- 44 GARCÍA FERNÁNDEZ, Jesús. "Sebastián de la Plaza, arquitecto de la iglesia de las Bernardas y del Colegio de Málaga en Alcalá de Henares". Archivo Español de Arte, XXIV, 1951.
- 45 GARCÍA REY, Comandante. "Juan Bautista Moncayo, escultor y arquitecto". Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1935, XLIII, págs. 211-37; 1936, XLIV, págs. 53-72.
- 46 GIOVANNONI, Gustavo. "Saggi sulla Architettura de Rinascimento". Milano, 1935.
- 47 GUDIOL RICART, J. "La catedral de Toledo". Madrid, 1947.
- 48 MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. "La iglesia parroquial de Cigales". Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. Valladolid, 1953, vol. 19, págs. 107-113.
- 49 MONASTERIO, Simón de. "Testamento de Simón de Monasterio". Boletín de la Comisión Provincial de Lugo, 1945, 16, págs. 112-18.
- 50 PITA ANDRADE, José Manuel. "Monforte de Lemos". Bibliófilos Gallegos, Colección "Obradoiro", V. Santiago, 1952.
- 51 QUINTANILLA, Mariano. "Pedro de Brizuela. Arquitecto del Ayuntamiento de Segovia". Estudios Segovianos, 1949, I, págs. 40-77.
- 52 RAFOLS, Josep-Francesc. "Pere Blay i l'arquitectura del Renaixement a Catalunya". Barcelona, 1934.
- 53 REPULLÉS Y VARGAS, E. "El Greco, arquitecto y escultor". Discurso. Academia de San Fernando, 1914.
- 54 RIVERO, Casto María del. "El ingenio de la moneda de Segovia". Madrid, 1919.
- 55 ROBRES, Ramón, y CASTELL, V. "Una visita al Real Colegio Seminario del Corpus Christi, de Valencia". Madrid, 1942.
- 56 SIMÓN DÍAZ, José. "Dos notas acerca de los Mora". Archivo Español de Arte, XVII, 1944.
- 57 VERA, J. P. de. "Piedras de Segovia". Estudios Segovianos.

EL ITALIANIZADO SUR

- 58 ALCOLEA, Santiago. "Córdoba". Barcelona, 1951.
- 59 ANTEQUERA, Mariano. "Unos días en Granada". 1950.
- 60 GALLEGO Y BURÍN, Antonio. "Granada". Guía del viajero. Granada, 1950, 2.ª ed.
- 61 GESTOSO Y PÉREZ, J. "Sevilla monumental y artística". Sevilla, 1889-92, 3 vols.
- 62 GÓMEZ-MORENO, M. "Guía de Granada". 1892.
- 63 — "Juan de Herrera y Francisco de Mora en Santa María de la Alhambra". Archivo Español de Arte, XIV; Madrid, 1940-41.
- 64 GONZÁLEZ MORENO, Joaquín. "Trazas de Diego López Bueno para San Lorenzo de Sevilla". Archivo Español de Arte, XXVI, 1953.
- 65 GUERRERO LOVILLO, José. "Sevilla". Barcelona, Aries, 1952.
- 66 LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. "El escultor y arquitecto Juan de Oviedo y de la Bandera (1565-1625)". Sevilla, 1949.

LA ARQUITECTURA TEMPRANA DE SUPERFICIE ACTIVA

- 67 ÁLVAREZ DE COLMENAR, Juan. "Annales d'Espagne et de Portugal". Amsterdam, 1741.
- 68 BERNIA, Juan. "Historia del palacio de Santa Cruz, 1629-1950". Madrid, 1949.
- 69 CATURLA, María Luisa. "Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro". Madrid, 1947.
- 70 CHUECA, Fernando. "Sobre arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XVII". Archivo Español de Arte, XVIII, 1945.
- 71 EZQUERRA DEL BAYO, Joaquín. "El palacio de la Zarzuela". Revista Española de Arte, 1932, I, págs. 123-7.
- 72 GARCÍA BOIZA, A. "La iglesia y convento de Madres Agustinas de Salamanca". Salamanca, 1945.
- 73 ÍÑIGUEZ, F. "La iglesia de las Comendadoras de Santiago, en Madrid". Archivo Español de Arte y Arqueología, IX, 1933.
- 74 LÓPEZ, María-Amelia. "Alonso Carbonell y la iglesia de Loeches". Archivo Español de Arte, 1952, XXV, págs. 167-9.
- 75 MARTORELL Y TÉLLEZ-GIRÓN, Ricardo. "Alonso Carbonell, arquitecto y escultor del siglo XVII". Revista Española de Arte, 1936, V, 50-58.
- 76 POLENTINOS, Conde de. "Datos históricos sobre la Casa Ayuntamiento de Madrid". Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, XX, 1912.
- 77 — "La plaza Mayor y la real casa Panadería". Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, XXI, 1913.
- 78 SALTILLO, Marqués del. "Arquitectos y alarifes madrileños del siglo XVII". Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, LII, 1948.
- 79 SIMÓN DÍAZ, José. "Fraudes en la construcción del antiguo alcázar madrileño". Archivo Español de Arte, XVIII, 1945.
- 80 TORMO, E. "El hermano Francisco Bautista". Boletín del Museo de Bellas Artes. Murcia, 1929.

LA ETAPA CENTRAL DE LA CENTURIA (1640-1660).

- ^{80b} BELTRÁN, Antonio. "Valencia". Guías Artísticas de España. Barcelona, 1945.
- ⁸¹ CARAMUEL, Juan. "Arquitectura civil, recta y oblicua". Vigevano, 1678.
- ⁸² CERVERA VERA, Luis. "Las estampas y el sumario de El Escorial por Juan de Herrera". Madrid, 1954.
- ⁸³ ESCLAPES DE GUILLO, Pascual. "Resumen historial... de Valencia". Valencia, 1738.
- ⁸⁴ FERRANDIS TORRES, Manuel. "El monasterio de San Miguel de los Reyes, en Valencia". Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, XXVI, 1918.
- ⁸⁵ FLORENSA, Adolfo. "Juan Caramuel y su arquitectura oblicua". Madrid, 1929.
- ⁸⁶ ÍÑIGUEZ, F. "Sobre algunas bóvedas aragonesas con lazo". Archivo Español de Arte, VIII, 1932.
- ⁸⁷ MADURELL MARIMÓN, J. M. "El tracista fray José de la Concepción". Analecta Sacra Tarraconensis, XXVII, 1954.
- ⁸⁸ MÉLIDA, J. R. "Provincia de Badajoz". Catálogo Monumental de España. Madrid, 1925, 3 vols.
- ⁸⁹ MOYA CERVERA, Luis. "Fachada de la iglesia de Santa Teresa, en Ávila". Arquitectura, XI, 1929.
- ⁹⁰ MACHO ORTEGA, F. "La capilla de San Isidro en la iglesia de San Andrés, de Madrid". Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, XXVI, 1918.
- ⁹¹ ORTIZ DE LA TORRE, Elías. "Arquitectos montañeses: Francisco Díaz del Ribero". Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo, 1936, XVIII.
- ⁹² RICCI, Fr. Juan. "Tratado de la pintura sabia". Madrid. Ed. Tormo-Lafuente, 1930, 2 tomos.
- ⁹³ SAN JOSEPH, Fr. Francisco. "Historia Universal... de Nuestra Señora de Guadalupe". Madrid, Antonio Marín, 1743.
- ⁹⁴ SAN NICOLÁS, Fr. Lorenzo de. "Arte y uso de Arquitectura". Madrid, 1736, 2 vols.
- ⁹⁵ SANTOS, P. Fr. de los. "Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial...", 1698.
- ⁹⁶ TORMO, E. "Datos documentales inéditos para la historia del arte español". Madrid, 1914.
- ⁹⁷ — "La vida y la obra de Fr. Juan Ricci". Madrid, 1930, 2 vols.

LOS HERESIARCAS (1680-1750). PRECURSORES

- ⁹⁸ ABBAD RÍOS, Francisco. "Zaragoza". Barcelona, Aries, 1952.
- ⁹⁹ ALCOLEA, Santiago. "La catedral de Santiago". Madrid, 1948.
- ¹⁰⁰ BORN, W. "The bulbous dome in Gothic architecture". Speculum, 1944, XIX, 208-221.
- ¹⁰¹ COUDENHOVE-ERTHAL, E. "Carlo Fontana". Viena, 1930.
- ¹⁰² COUSELO BOUZAS, J. "Galicia artística en el siglo XVIII". Santiago de Compostela, 1933.
- ¹⁰³ CHAMOSO. "El pórtico real de la Quintana". Cuadernos de Estudios Gallegos, 1944, I.
- ¹⁰⁴ FILGUEIRA VALVERDE, José. "Santiago de Compostela. Guía de sus monumentos e itinerarios". La Coruña, Moret, 1950.
- ¹⁰⁵ GÓMEZ-MORENO, M. "Catálogo monumental de España. Provincia de León". Madrid, 1925.
- ¹⁰⁶ GONZÁLEZ GARCÍA-PAZ, S. "Sobre Domingo de Andrade". Archivo Español de Arte y Arqueología, 1935, XI.
- ¹⁰⁷ GUARINI, Guarino. "Architettura civile". Turín, 1737.
- ¹⁰⁸ HEMPEL, E. "Francesco Borromini". Viena, 1924.
- ¹⁰⁹ LLORCA DIE, Fernando. "La Escuela valenciana de arquitectos". Valencia, 1933.
- ¹¹⁰ MAYAN FERNÁNDEZ, F. "Nuevos datos..." Boletín de la Real Academia Gallega. La Coruña, 1944, XXIV.
- ¹¹¹ MURGUÍA, Manuel. "El arte en Santiago, durante el siglo XVIII, y noticia de los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria". Madrid, 1884.
- ¹¹² PÉREZ COSTANTI, Pablo. "Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII". Santiago, 1931.
- ¹¹³ RUIZ ARGILÉS, V. "Una iglesia madrileña desaparecida: San Luis Obispo". Archivo Español de Arte, XXVI, 1953. núm. 101.
- ¹¹⁴ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. "El libro de arquitectura de Domingo de Andrade". Asociación Española para el Progreso de las Ciencias (XIV), 1934, Santiago.
- ¹¹⁵ SANCHO CORBACHO, Antonio. "Dibujos arquitectónicos del siglo XVII. Una colección inédita de 1663". Sevilla, 1947.
- ¹¹⁶ TORRE, A. de la. "Obras en la torre de la catedral de Córdoba en los siglos XVI-XVII". Boletín de la Academia. Córdoba, 1930.
- ¹¹⁷ TORRE FARFÁN, F. de la. "Fiestas de la Santa Iglesia... de Sevilla". Sevilla, 1671.
- ¹¹⁸ TORRES BALBÁS, L. "La mezquita de Córdoba". S. a.
- ¹¹⁹ VELASCO AGÜERO, Melchor de. "Celanova". Boletín de la Comisión Provincial de Orense, 1927.

LA PRIMERA GENERACIÓN

- ¹²⁰ ABBAD RÍOS, Francisco. "La iglesia y convento de San Carlos, en Zaragoza". Arte Español, 1942, XIV.
- ¹²¹ CAMACHO BAÑOS, Ángel. "El templo de San Luis, de Sevilla". Sevilla, 1935.
- ¹²² EZQUERRA DEL BAYO, J. "La casa de la Real Academia de San Fernando". Revista del Archivo y Biblioteca del Ayuntamiento de Madrid, 1931.
- ¹²³ FALCÓN, Modesto. "Salamanca artística-monumental". Madrid, 1848.
- ¹²⁴ GALLEGU Y BURÍN, A. "El barroco granadino". Madrid, 1956.

- 125 GARCÍA BELLIDO, A. "Estudios del barroco español. Avances para una monografía de los Churriguera". Archivo Español de Arte y Arqueología, V-VI, 1929-30.
- 126 — "Estudios del barroco. Avances para una monografía de los Churriguera. Nuevas aportaciones". Archivo Español de Arte y Arqueología, 1930, 135-187.
- 127 GARCÍA BOIZA, Antonio. "Salamanca monumental". Madrid, Editorial Plus-Ultra, s. a.
- 128 GAYA NUÑO, Juan Antonio. "Burgos". Guías Artísticas de España, Barcelona, Aries, 1949.
- 129 — "Madrid". Guías Artísticas de España. Barcelona, Aries, 1950.
- 130 GONZÁLEZ, J. "El retablo del altar mayor en la iglesia de la Clerecía, de Salamanca". Archivo Español de Arte, XV, 1942.
- 131 MARTÍN, T. L. & E. SARMIENTO. "Masks and Monuments of the Spanish Baroque". Architectural Review, 1933, 73.
- 132 MÉLIDA, José Ramón. "Provincia de Cáceres". Catálogo Monumental de España. Madrid, 1924, 3 vols.
- 133 POLENTINOS, Conde de. "Arcos para la entrada en Madrid de la reina doña María Luisa de Borbón, primera mujer de Carlos II". Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, XXVIII, 1920.
- 134 SANCHO CORBACHO, Antonio. "Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII". Madrid, 1952.
- 135 — "Leonardo de Figueroa y el patio de San Acasio, de Sevilla". Archivo Español de Arte, 1949, XXII.
- 136 TASSIS Y VILLARREAL, Juan de Vera. "Noticias historiales de la enfermedad, muerte y exequias de la referida Reina". Madrid, 1690.
- 137 TAYLOR, René C. "Francisco Hurtado and his School". Art Bulletin, XXXIII, 1950.
- 138 VERRIE, F. P. "Los barceloneses Xuriguera". Divulgación histórica. Barcelona, 1949, VIII.

LA SEGUNDA GENERACIÓN: EL ROCOCO ESPAÑOL

- 139 GUTIÉRREZ MORENO, Pablo. "La cúpula del maestro Vicente Acero para la nueva catedral de Cádiz". Archivo Español de Arte y Arqueología, IV, 1928.
- 140 KIMBALL, Fiske. "The Creation of the Rococo". Philadelphia, 1943.
- 141 LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. "Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla". Sevilla, 1928.
- 142 MAURA, El Duque de, y GONZÁLEZ-AMEZÚA, Agustín. "Fantasías y realidades". Madrid, Calleja, s. a.
- 143 TARACENA, Blas. "Los Romero, arquitectos, tallistas y doradores de retablos". Archivo Español de Arte y Arqueología, IX, 1933.
- 144 TAYLOR, R. C. "Rococo in Spain". Architectural Review, July, 1952.
- 145 URRUTIA, J. de. "Descripción histórico-artística de la catedral de Cádiz". Cádiz, 1843.

LOS FATUOS DELIRANTES

- 146 ABBAD RÍOS, Francisco. "Un manuscrito de Simón Gabilán". Archivo Español de Arte, XXII, 1949.
- 147 ALBA ABAD, José. "Historia sintética de Madrid". Madrid, 1949, 2 vols.
- 148 AGAPITO Y REVILLA, Juan. "Arte barroco en Valladolid". Valladolid, Imprenta Provincial, 1931.
- 149 BERMEJO, Elisa. "José Sierra y la sacristía de San Juan Bautista de Toledo". Archivo Español de Arte, XXVI, 1953.
- 150 CASTAÑEDA, Francisco Xavier de. "Relación de los solemnes aparatos... con que ...Toledo... celebró la colocación de Christo Sacramentado... al nuevo magnífico Transparente". Toledo, 1732.
- 151 CASTAÑOS Y MONTIJANO, M. "El transparente de la catedral de Toledo". Arte Español, V, 1916.
- 151b. CHAMOSO LAMAS, Manuel. "Alberto de Churriguera y la iglesia de Orgaz". Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, XLI.
- 152 CHUECA GOITIA, F. "La catedral de Valladolid. Una página del siglo de oro de la arquitectura española". Madrid, 1947.
- 152b. CHUECA, F. "La catedral nueva de Salamanca". Salamanca, 1951.
- 153 GAVIRA, J. "La iglesia de San Cayetano, de Madrid". Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid, 1927.
- 154 GONZÁLEZ-PALENCIA SIMÓN, Ángela. "Colección de documentos para la historia de Madrid". Madrid, 1953.
- 155 LAMPÉREZ, V. "La fachada, crujía y capilla del Hospicio de Madrid". Boletín de la Real Academia de la Historia, LXXV, 1919.
- 155b. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. "Algunos datos sobre la arquitectura dieciochesca vallisoletana". Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, XXI-XXII (1954-56).
- 156 MORENO VILLA, J. "Tres dibujos de Pedro de Ribera". Arquitectura, 1928.
- 157 MOYA BLANCO, L. "Capilla de Nuestra Señora de la Portería, en Ávila". Arquitectura Española, 1928.
- 158 OLBÉS FERNÁNDEZ, Luis. "La iglesia de San Cayetano, de Madrid". Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1925, XXXIII.
- 159 REPULLÉS, M. "Una página del arte barroco en España: El Hospicio, de Madrid". El Arte Español, 1920.
- 160 RÍOS, Teodoro. "Algunos datos para la historia de las obras de... N. S. del Pilar de Zaragoza". Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes, IX, 1925.
- 161 RODRÍGUEZ GALÁN, F. "Octava maravilla cantada en octavas rimas"... Toledo, 1732.
- 162 SALTILLO, Marqués del. "Casas madrileñas del siglo XVIII y dos centenarias del siglo XIX". Arte Español, XVII, 1948.
- 163 SAN ROMÁN, F. de B. "Poesías toledanas de don José de Lobera y Mendieta". Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas, de Toledo, 1919, I.

- 164 — "Unos proyectos malogrados de Narciso Tomé en la catedral de Toledo". *Archivo Español de Arte*, XIV, Madrid, 1940-41.
 165 TORROJA, J. M. "El plano fotogramétrico del puente de Toledo". *Arquitectura*, 1927.
 166 WHISTLER, Lawrence. "Ordnance Vanbrugh. Military building in the Vanbrugh-Hawksmoor manner". *Architectural Review*, CXII, núm. 672, Dec. 1952.

LA REORGANIZACIÓN BORBÓNICA: LOS PALACIOS DE LOS BORBONES

- 167 ÁLVAREZ DE QUINDOS Y BAENA, Juan Antonio. "Descripción histórica del real bosque y casa de Aranjuez". Madrid, 1804.
 168 BOTTINEAU, Yves. "Philip V and the Alcázar at Madrid". *Burlington Magazine* (98). March, 1956.
 169 BREÑOSA, Rafael, y CASTELLARNAU, J. M. de. "Guía y descripción del Real Sitio de San Ildefonso". Madrid, 1884.
 170 CALANDRE, Luis. "El Palacio del Pardo". Madrid, 1953.
 171 DURÁN, M. "Del antiguo Madrid; la construcción del Palacio Real". *Arquitectura*, IX. Madrid, 1927.
 172 FAGOAGA, J., y MUÑOICO, T. "Descripción de los Reales Sitios de San Ildefonso, Balsaín y Riofrio". Segovia, 1845.
 173 FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, A. "Guía de Madrid: Manual del madrileño y del forastero". Madrid, 1876.
 174 FISCHER VON ERLACH, Johann Bernhard. "Entwurf einer historischen architektur". Wien und Leipzig, 1721 & 1725.
 175 IÑIGUEZ ALMECH, Francisco. "Casas reales y jardines de Felipe II". Madrid, 1952.
 176 LORENTE Y JUNQUERA, Manuel. "El Palacio Real de Madrid en el barroco de Bernini". *Arte Español*, XIV, 1943.
 177 MARTÍN SEDEÑO, Santos. "San Ildefonso". Segovia, 1867.
 178 MESONERO ROMANOS, Ramón de. "El antiguo Madrid". Madrid, 1861.
 179 NAVAS, Conde de las. "Madrid: Palacio Real". S. a.
 180 RÍUS SERRA, J. "La ida de Procaccini a España". *Archivo Español de Arte y Arqueología*, XI, 1935.
 181 SÁNCHEZ RIVERO, Ángel, y MARINETTI DE SÁNCHEZ, A. "Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal". Madrid.
 182 TORMO, E. "Aranjuez". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXXVII, 1929.

VENTURA RODRÍGUEZ (1717-1785)

- 183 AZCÁRATE, J. M. de. "Ventura Rodríguez y el Real Colegio de Cirugía de Barcelona". *Boletín de la Universidad Compostelana*, número 63. Santiago, 1955.
 184 BAILS, Benito. "Elementos de Matemáticas". Madrid, Ibarra, 10 tomos. 1787-1793. (El tomo IX trata de la Arquitectura civil.)
 185 BLANCO SOLER, Luis. "Un proyecto de Ventura Rodríguez". *Arquitectura*. Madrid, 1926.
 186 BLONDEL, Jacques-François. "Architecture française". París, 1752-6, 4 vols.
 187 CAFLISCH, Nina. "Carlo Maderno". München, F. Bruckmann, 1934.
 188 CAMÓN AZNAR, José. "La fachada de la iglesia de Azeitia (Guipúzcoa)". *Archivo Español de Arte*, XVI. Madrid, 1943.
 189 — "Sobre la torre de la catedral nueva de Salamanca". *Archivo Español de Arte*, XIV. Madrid, 1940-41.
 190 CHUECA GOITIA, Fernando. "Dibujos de Ventura Rodríguez para el santuario de Nuestra Señora de Covadonga". *Archivo Español de Arte*, XVI. Madrid, 1943.
 191 — "Ventura Rodríguez en los Estudios Reales de Madrid: Un proyecto notable de biblioteca pública". *Archivo Español de Arte*, XVII. Madrid, 1944.
 192 — "Ventura Rodríguez y la escuela barroca romana". *Archivo Español de Arte*, XV. Madrid, 1942.
 193 DURÁN, Miguel. "El arquitecto gallego Domingo Lois Monteagudo". *Arte Español*, 1941, XIII.
 194 FERRANDIS, J. "San Francisco el Grande". *Revista del Archivo y Biblioteca del Ayuntamiento de Madrid*. 1924.
 195 IÑIGUEZ ALMECH, Francisco. "La formación de don Ventura Rodríguez". *Archivo Español de Arte*, XXII, 1949.
 196 — Número dedicado a don Ventura Rodríguez en el centésimoquincuagésimo aniversario de su muerte. *Arquitectura*, XVII, 1935.
 197 JOVELLANOS, M. G. de. "Elogio de don Ventura Rodríguez". Obras. Ed. F. de P. Mellado. Madrid, 1845.
 198 KAUFMANN, Emil. "Architecture in the Age of Reason". New York, 1955.
 199 — "Three Revolutionary architects: Boullée, Ledoux & Lequeu". Philadelphia, American Philosophical Society, 1952.
 200 LAFUENTE FERRARI, E. "Dibujos de don Ventura Rodríguez, o el sino de un gran arquitecto". *Revista Española de Arte*, 1933, II.
 201 PANE, Roberto. "Bernini, architetto". Venezia, N. Pozza, 1953.
 202 POLENTINOS, Conde de: "El monasterio de la Visitación, en Madrid (Salesas Reales)". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXIV, 1916.
 203 PULIDO LÓPEZ, Luis, y DÍAZ GALDÓS, Timoteo. "Biografía de don Ventura Rodríguez Tizón, como arquitecto y restaurador del arte clásico en el siglo XVIII". Madrid, 1898.
 204 SÁNCHEZ RIVERO, A. "Sobre el origen de la iglesia de San Marcos". *Revista del Archivo y Biblioteca del Ayuntamiento de Madrid*, 1925.
 205 SIMÓN DÍAZ, José, y CHUECA, F. "Ventura Rodríguez en los Estudios Reales de Madrid: un proyecto notable de biblioteca pública". *Archivo Español de Arte*, XVII, 1944.
 206 YARNOZ LARROSA, José, y LÓPEZ OTERO, Modesto. "Ventura Rodríguez y su obra en Navarra". Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 1944.

- 207 YARZA GARCÍA, José María. "Aportación de la familia de los Yarza a la arquitectura y urbanismo de Aragón". Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1948.

JUAN DE VILLANUEVA (1739-1811)

- 208 BEROQUI, P. "Apuntes para la Historia del Museo del Prado: El edificio y sus adornos". Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, XL, 1932.
- 209 BLANCO SOLER, Luis. "Plantas, alzados y perfil del edificio del Museo inventado y dirigido en su ejecución por don Juan de Villanueva". Arquitectura, 1926.
- 210 CHUECA GOITIA, Fernando. "La arquitectura religiosa en el siglo XVIII y las obras de Burgo de Osma". Archivo Español de Arte, XXII, 1949.
- 211 — "Los arquitectos neoclásicos y sus ideas estéticas". Revista de Ideas Estéticas, 1943, 2.
- 212 — "El Museo del Prado". Guiones de Arquitectura. Madrid, 1952.
- 213 — y MIGUEL, C. de. "La escalera del antiguo Ministerio de Marina". Arquitectura, 1935, XVII.
- 214 — — "La vida y las obras del arquitecto Juan de Villanueva". Madrid, 1949.
- 215 DURÁN, Miguel. "Unos planos inéditos de Villanueva". Arquitectura, XIII, 1931.
- 216 EZQUERRA DEL BAYO, Joaquín. "La casita de Arriba" (Escorial). Arte Español, 1931, X.
- 217 GUILLÉN, F. "Sobre el Palacio de Godoy, después Ministerio de Marina". Archivo Español de Arte, VIII, 1932.
- 218 LÓPEZ DE MENESES, Amada. "El oratorio del Caballero de Gracia". Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, XXXIX, 1931.
- 219 MORENO VILLA, J. "Edificación de la Casita del Príncipe, del Pardo: Fecha y autor". Archivo Español de Arte y Arqueología, VIII, 24, 1932.
- 220 QUEVEDO, José. "Historia y descripción del Escorial". Madrid, 1849.
- 221 SAMBRICIO, Valentín de. "El Museo Fernandino: Su creación". Archivo Español de Arte, XV. Madrid, 1942.
- 222 TORMO, E. "En las Descalzas Reales, de Madrid". Estudios históricos, iconográficos y artísticos. Madrid, 1947.

ESTILOS REGIONALES. CONTRIBUCIONES ANDALUZAS

- 223 CUEVAS ALCOBER, Luis. "Un ejemplar español de arquitectura industrial del siglo XVIII (Fábrica de Tabacos)". Madrid, 1946.
- 224 HERNÁNDEZ DÍAZ, José. "La ruta de Colón y las torres del condado de Niebla". Madrid, 1946.
- 225 IÑIGUEZ ALMECH, F. "Torres mudéjares aragonesas". Archivo Español de Arte, 1937.
- 226 MONTOTO, Santiago. "La Catedral y el Alcázar de Sevilla". Madrid, 1948.

ARQUITECTURA ANDALUZA DESPUÉS DE 1570

- 227 BOLEA SINTAS, Miguel. "Descripción histórica de la catedral de Málaga". Málaga, 1894.
- 228 GUTIÉRREZ MORENO, P. "El palacio del Conde de Valverde, en Écija". Arquitectura, 1929, v. XI.
- 229 NAVARRO, J. Gabriel. "Arte de hacer el estuco, escrito en el siglo XVIII por don Ramón Pascual Díez". Archivo Español de Arte, VIII, 1932.
- 230 NIEMEIER, Georg. "Siedlungs-geographische Untersuchungen in Niederandalusien". Hamburg, 1935.
- 231 ROMERO DE TORRES, E. "Catálogo Monumental de la Provincia de Cádiz". Madrid, 1934.
- 232 SANCHO CORBACHO, A. "Écija". Cuadernos de arte, dirigidos por Luis M. Feduchi. Madrid, 1952.
- 232b. — "Jerez y los puertos". Madrid, 1947.
- 233 — "Juan y Alonso Ruiz Florindo. Arquitectos del siglo XVIII en Fuentes de Andalucía". Archivo Español de Arte, XVI. Madrid, 1943.

OTROS ESTILOS REGIONALES: LAS PROVINCIAS MEDITERRANEAS

- 234 AINAUD, J.; GUDIOL, J., y VERRIÉ, F. P. "La ciudad de Barcelona". Catálogo monumental de España. Madrid, 1947. 2 vols.
- 235 ALCAHALÍ, José María Ruiz, Barón de. "Diccionario biográfico de artistas valencianos". Valencia, 1897.
- 236 BARRAQUER, C. "Las casas de religiosos en Cataluña". Barcelona, 1906.
- 237 BERTRÁN, Marc-Jesús. "Museu del Teatre. L'escenografia Catalana". Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona, II, 1932.
- 238 BONET, L. "La casa Larrard". La Ciutat i la Casa, I, 1925.
- 239 — "La casa de la Virreina". La Ciutat i la Casa, I, núm. 3, 1925.
- 240 BRUNO ZARAGOZA Y EBRI, Agustín (BRIZGUZ Y BRU, Athanasio Genaro). "Escuela de Arquitectura Civil". Valencia, 1738.
- 241 CAPMANY, Aureli. "Arquitectura decorativa funeraria". Gasete de les Arts, 15 Nov. 1925, II, núm. 37.
- 242 CARRERA PUJAL, Jaime. "La Barcelona del segle XVIII". Barcelona, Bosch, 2 vols.

- 243 CUBAS OLIVER, Enrique. "El escultor Pablo Sorell y la catedral del Vallés". Destino, 8 Nov. 1952.
- 244 CHUECA, F. "J. M. de Aldehuela". *Archivo Español de Arte*, III, 1944. *Arte Español*
- 245 FURIÓ, Antonio. "Diccionario de los ilustres profesores de las bellas artes en Mallorca". Palma, Gelabert y Villalonga, 1839.
- 246 HAUTECOEUR, Louis. "Histoire de l'Architecture Classique en France".
- 247 LOZANO GUIRAO, Consuelo. "Baltasar Canestro y el Palacio Episcopal de Murcia". *Archivo Español de Arte*, XXV, 1952.
- 248 — "Arquitectura barroca en Murcia". *Archivo Español de Arte*, XXVI, 1953.
- 249 MARTINELL, César. "L'altar major d'Alcover i els escultors-arquitectes del barroquisme". *La Ciutat i la Casa*, núm. 2, I, 1925.
- 250 — "El escultor Luis Bonifás y Massó (1730-1786)". *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VI, 1948.
- 251 — "Las antiguas universidades y colegios españoles como monumentos arquitectónicos". *Cuadernos de Arquitectura*, 1948, número 9.
- 252 MASÍÁ DE ROS, Ángeles. "Contribución al estudio del barroco: Pablo y Pedro Costa en la catedral de Gerona". *Archivo Español de Arte*, XIV, Madrid, 1940-41.
- 253 PARASSOLS Y PI, Pablo. "San Juan de las Abadesas". Vich, 1859.
- 254 PLÁ CARGOL, Joaquín. "Gerona arqueológica y monumental". Gerona, 1951.
- 255 RAFOLS, J. F. "Diccionario biográfico de artistas catalanes". Barcelona, 3 vols.
- 256 RIERA Y SOLER, Luis. "La Casa Llotja del Mar de Barcelona". Barcelona, 1909.
- 257 SÁNCHEZ MORENO, José. "Maestros de arquitectura en Murcia". Madrid, 1943.
- 258 SANCHO, Nicolás. "Descripción... de la ciudad de Alcañiz y sus afueras". Alcañiz, Ulpiano Huerta, 1860.
- 259 TEMBOURY, J., y CHUECA, F. "José Martín de Aldehuela y sus obras en Málaga". *Arte Español*, 1945.
- 260 TORMO, E. "Levante". (Guías Regionales Calpe, núm. III.) Madrid, 1923.
- 261 TOSCA, T. V. "Compendio mathematico". Madrid, 1727. (Arquitectura Civil, tomo 5).
- 262 VERRIE, F. P. "Guía de Mallorca". Barcelona, 1948.

EL NORTE DE ESPAÑA

- 263 ARIAS, Plácido. *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Lugo*, II, 1946.
- 264 AZCÁRATE, José María de. "El cilindro, motivo típico del barroco compostelano". *Archivo Español de Arte*, XXIV, 1951.
- 265 BIURRUN, Tomás. "La portada de Santa María, de Viana". *Príncipe de Viana*, II (1941).
- 266 CARRÉ ALDAO, Eugenio. "Geografía general del reino de Galicia, dirigida por F. Carreras Candi. Provincia de La Coruña". Barcelona, s. a., 2 vols.
- 267 CASTILLO, Ángel del. "Arquitectura en Galicia", en *Geografía General de Galicia*, ed. Carreras Candi. Barcelona, s. a.
- 268 CIRLOT, Juan Eduardo. "Navarra". Barcelona, 1956.
- 269 CHAMOSO LAMAS, Manuel. "La arquitectura barroca en Galicia". Madrid, 1955.
- 270 — "La capilla del Pilar en la catedral de Santiago". *Archivo Español de Arte*, XIV, 1940-41.
- 271 — "Estudios del barroco gallego. El claustro de la catedral de Lugo". *Archivo Español de Arte*, XIV, 1940-41.
- 272 — "Estudios del barroco gallego. La iglesia de Capuchinas, de La Coruña, obra de Fernando de Casas". *Archivo Español de Arte*, XV, 1942.
- 273 — "La fachada del Obradoiro de la catedral de Santiago de Compostela". *Archivo Español de Arte*, XII, 1936.
- 274 — "Ribadavia", 1951.
- 275 ECHEGARAY, D. Carmelo de. "Guipúzcoa". Barcelona Tasso, 1921, 2 vols.
- 276 ÍÑIGUEZ ALMECH, F. "Las capillas de la Seo de Zaragoza". *Arquitectura*, XVI, 1934.
- 276b LÓPEZ DEL VALLADO, Félix, S. J. "Arqueología". *Geografía general del País Vasco-Navarro*, ed. Carreras Candi. Barcelona, s. a.
- 277 MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. "Una obra ferrolana de Julián Sánchez Bort". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Valladolid, XIV, (1947-48).
- 278 OTERO PEDRAYO, Ramón. "Guía de Galicia". Vigo, 1954, 3.ª ed.
- 279 PEÑUELAS, José. "La iglesia de Santa María, de San Sebastián". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXVI, 1918.
- 280 TORRES BALBÁS, Leopoldo. "Monasterios bernardos de Galicia". *Arquitectura*, XI, 1929.
- 281 — "Monasterios cistercienses de Galicia". 1954.
- 282 UNTORIA, Agustín Prior. "La catedral calceatense". Logroño, 1950.
- 283 VÁZQUEZ SACO, F. "La catedral de Lugo". Santiago, 1953. Col. Obradoiro, VII, Bibliófilos Gallegos.
- 284 WEISE, George. "Die spanischen Hallenkirchen der Spätgotik und der Renaissance". Tübingen, 1953.
- 285 YRÍZAR, Joaquín de. "Las casas vascas". San Sebastián, 1929.

ÍNDICE DE MATERIAS

- Aduanas, 253, 260, 264, 340.
 Agujas bulbosas en las torres, empleo de, 130.
 Almohadillado, aparejo, 15, 18, 58, 82, 86, 144, 185, 356.
 Arcos carpaneles, 311.
 Archivo Histórico de la Ciudad, Barcelona, 330.
 Archivo de Simancas, 329.
 Artesonados decorativos, 39, 61, 235, 259, 290, 327, 346.
 Ayuntamientos, 18, 23, 24, 25, 59, 67, 173, 188, 196, 271, 313, 345, 356.
 Azulejos decorativos, 36.
- Baños, edificios para, 241, 252.
 Biblioteca Nacional, Madrid, 214, 242, 272.
 Biblioteca Vaticana, Roma, 52, 216.
 Bibliotecas, 209, 213, 241, 330.
 Bocelones, empleo de, 104, 130, 143, 144, 147, 151, 155, 158, 179, 180, 192, 195, 196, 199, 253, 301, 308, 311, 327.
 Borrominescos, 89, 104, 107, 108, 129, 130, 143, 144, 147, 179, 196, 251, 259, 295, 324.
 Botareles, empleo de, 103, 124, 129.
 Bóvedas ojivales, empleo de, 129.
 Bronces decorativos, 46, 68, 69, 71.
 Buhardas, cubiertas con, 16, 59, 62, 67, 107, 123, 199, 222, 311, 328.
- Caballerizas, 201, 219, 260, 302, 307.
 Cabinet des Estampes, Paris, 30.
 Cajón, iglesias en forma de, 26, 29, 30, 36, 39, 113, 117, 191.
 Camarines, 24, 40, 52, 72, 75, 90, 111, 113, 133, 134, 138, 172, 174, 186, 231, 285, 286, 289, 290, 291, 333, 334.
 Catafalcos funerarios y conmemorativos, 90, 94, 143, 333.
 Cilindros decorativos, 355.
 Cillas, 301, 308.
 Claustros, 57, 107, 114, 117, 118, 130, 162, 185, 199, 200, 210, 346, 355, 359.
 Colegios universitarios, 16, 58, 148, 162, 192, 238, 259.
 Comerciales, edificios, 57, 253, 339, 340.
 Compuesto, empleo del orden, 18, 71, 85, 94, 100, 104, 124, 137, 180, 307, 344.
 Corintio, empleo del orden, 17, 18, 29, 30, 57, 60, 71, 82, 86, 137, 148, 156, 157, 166, 196, 248, 272, 307, 313, 339.
 Cornisas onduladas, empleo de, 85, 123, 137, 138, 147, 161, 295, 308.
 Coro tras el altar mayor, iglesias con el, 52, 59, 221, 238, 241, 251.
 Criptas sepulcrales, 68, 134, 289.
 Cruz griega, iglesias con planta de, 62, 108, 238, 251.
 Cuarteles, 173, 181, 182, 201, 231, 241, 292, 295, 346.
- Cúpulas, 16, 23, 25, 29, 30, 39, 52, 61, 67, 68, 70, 71, 72, 89, 90, 103, 104, 108, 111, 113, 117, 118, 123, 124, 130, 134, 138, 148, 161, 162, 171, 172, 174, 179, 180, 182, 185, 191, 202, 213, 214, 216, 220, 226, 231, 232, 237, 238, 242, 248, 251, 253, 259, 278, 290, 291, 297, 311, 327, 328, 330, 333, 334, 344, 345, 350.
 Cúpulas encamionadas, 62, 67, 68, 81.
- Chapiteles, edificios con, 25, 62, 67, 68, 70, 89, 103, 107, 113, 130, 144, 174, 180, 199, 201, 327, 330.
 Chimeneas, 151, 222.
- Dinteles en arco segmentado, 242, 329, 330, 334, 339, 356.
 Dórico, empleo del orden, 17, 23, 24, 26, 29, 40, 45, 57, 58, 71, 76, 79, 82, 100, 117, 152, 182, 196, 206, 252, 257, 259, 272, 311, 318, 339, 340, 346.
- Entablamentos rotos, empleo de, 18, 57, 72, 79, 99, 104, 108, 117, 148, 180, 187, 199, 235, 257, 297, 317, 318, 323, 345.
 Entrelazados, decoración con, 18, 30, 35, 51, 100, 151.
 Escaleras, 114, 134, 143, 162, 202, 205, 210, 213, 219, 222, 232, 241, 248, 260, 261, 263, 264, 276, 281, 282, 286, 289, 290, 302, 307, 312, 314, 327, 333, 339, 340, 345, 355, 356.
 Escenografía, 330, 333, 334.
 Espadañas, 162, 165, 191.
 Espejos en la decoración, empleo de, 290.
 Estípites, 99, 100, 107, 118, 143, 144, 151, 158, 161, 162, 165, 181, 182, 257, 301, 307, 313.
 Estuco, decoraciones de, 16, 30, 36, 39, 40, 71, 79, 134, 144, 158, 161, 162, 179, 191, 222, 226, 290, 291, 296, 297, 298, 301, 317, 318.
- Florales decorativos, temas, 104, 147, 346, 182, 188, 297.
 Foliaciones decorativas, 40, 70, 86, 117, 134, 137, 148, 151, 152, 192, 257, 327, 333.
 Fortificaciones, 57, 275, 295, 298, 328.
 Fresco, pinturas al, 137, 186, 290.
 Frontón, edificios con, 15, 17, 18, 25, 26, 30, 35, 51, 57, 59, 70, 81, 99, 100, 113, 118, 144, 148, 158, 182, 185, 191, 231, 238, 241, 261, 271, 295, 308, 311, 313, 323, 333, 344, 345, 356.
 Frontones curvos y triangulares, alternancia de, 222.
 Frontones rotos, empleo de, 30, 45, 46, 60, 76, 81, 196, 257, 295, 318.
 Fuentes, 173, 174, 200, 201, 267.
- Geométricos, decoración con temas, 23, 40, 51, 70, 81, 86, 114, 134, 151, 179, 236, 241, 248, 262, 295, 296, 329, 344, 355, 356.
 Gótico, reminiscencias de lo, 25, 26, 89, 124, 182, 215, 216, 251, 282.
 Guirnaldas decorativas, 46, 86, 99, 107, 152, 182, 192, 238, 257, 318, 327, 333, 346.
- Heráldicos, decoración con motivos, 18, 23, 30, 58, 147, 182, 191, 295, 312, 313, 339, 345, 350, 355, 359.
 Herreriano, reminiscencias de lo, 17, 18, 23, 26, 51, 52, 62, 107, 108, 113, 118, 144, 147, 215, 216, 219, 220, 221, 236, 237, 251, 260, 264, 271, 275, 276.
 Hórreos, 359, 360.
 Hospicios, 162, 173, 179, 181, 231.
 Hospitales, 10, 15, 23, 26, 29, 36, 40, 45, 51, 52, 58, 67, 93, 112, 113, 143, 165, 186, 241, 252, 263, 301, 302, 308, 329, 330, 334, 359.
- Iglesias columnarias, 312, 330, 339, 344.
 Industriales, edificios, 9, 26, 241, 242, 275, 276, 277, 278.
 Ingenieros militares, 216, 225, 275, 276, 327, 328, 329, 334, 339, 340, 356.
 Investigación científica, edificios para la, 241.
- Jardines, 200, 201, 215, 216, 220, 221, 264, 267, 359.
 Jarrones decorativos en balastradas, 339.
 Jónico, empleo del orden, 10, 15, 16, 26, 29, 45, 82, 85, 89, 130, 143, 156, 157, 205, 206, 235, 264, 272, 340, 356.
- Ladrillo, construcciones de, 16, 51, 57, 72, 79, 89, 90, 112, 113, 114, 118, 124, 130, 133, 151, 158, 162, 191, 195, 216, 220, 221, 226, 262, 271, 276, 278, 281, 285, 295, 296, 298, 301, 307, 311, 344.
 Ladrillo vitrolado, empleo de, 113, 129, 179.
- Manierismo italiano, relaciones con el, 30, 35, 36, 39, 45, 51, 57, 58, 60, 61, 62, 67, 82, 107, 118, 152, 166, 181, 333.
 Marcos curvados de ventana, 118.
 Ménsulas capiteles, empleo de, 114.
 Ménsulas pareadas, empleo de, 60, 61, 72, 75, 103, 104, 114.
 Mezquitas, 36, 124.
 Museo Municipal, Madrid, 57, 147, 210, 247.
 Museo de Reproducciones, Madrid, 69.
 Museo de Vich, 334.
 Museos, 215, 264, 267, 268, 271.
- Nártex sotacoro, iglesias con, 35, 36, 46, 51, 68, 70, 81, 113, 185, 231, 235.
 Neoclásicas, edificios de tendencias, 171, 180, 182, 202, 272, 278, 311, 312, 339, 350.

- Norteeuropeas, influencias, 40, 82, 94, 103, 104, 181, 187, 192, 202, 205, 222, 235, 257, 328.
- Observatorio astronómico, 271, 272.
- Octogonal, edificios de planta, 23, 24, 61, 62, 67, 68, 70, 71, 72, 89, 90, 104, 123, 130, 134, 138, 151, 174, 182, 191, 196, 202, 220, 252, 258, 281, 282, 290, 295, 297, 329, 345, 359.
- Óculos borrominescos, empleo de, 129.
- Oval, edificios con planta, 16, 30, 39, 68, 72, 117, 158, 161, 226, 231, 232, 248, 264, 286, 323, 324, 327, 328, 343, 356.
- Palacios, 9, 10, 16, 57, 58, 69, 130, 144, 147, 155, 181, 186, 200, 201, 202, 205, 206, 209, 210, 213, 214, 215, 216, 219, 220, 221, 222, 225, 247, 264, 301, 302, 307, 308, 312, 313, 314, 317, 327, 328, 329, 339, 340, 345, 359.
- Pechinas con ventanas, 90, 138, 158, 161, 327.
- Pilastras pareadas, empleo de, 16, 23, 26, 52, 60, 61, 72, 104, 107, 130, 134, 152, 157, 171, 202, 205, 206, 219, 220, 247, 276, 323, 344, 346, 359.
- Pinjantes, empleo de, 155, 158, 162, 199, 257, 313, 355.
- Pizarra, cubiertas de, 9, 62, 70, 130, 199, 216, 222.
- Placado, decoración en, 23, 51, 71, 86, 89, 90, 147, 151, 158, 162, 174, 179, 181, 199, 298, 328, 344, 350.
- Plateresco, reminiscencias de lo, 16, 17, 25, 26, 29, 35, 40, 57, 80, 85, 99, 100, 107, 124, 147, 148, 157, 166, 172, 185, 188, 215, 222, 281, 296, 302, 311, 312, 329, 330, 333, 339, 340, 344, 345, 356.
- Plazas públicas porticadas, 52, 188, 196, 271, 272.
- Plazas de toros, 144, 292, 295.
- Portadas ornamentadas, 26, 35, 40, 58, 76, 99, 129, 130, 143, 144, 147, 155, 158, 162, 165, 181, 182, 192, 195, 206, 276, 295, 296, 298, 301, 302, 307, 311, 312, 313, 317, 327, 330, 333, 334, 340, 343, 344.
- Puentes, 173, 174, 179, 214, 215, 220, 222, 251, 275.
- Puertas monumentales, 40, 264.
- Púlpitos, 257.
- Puntas de diamante, decoración con, 18, 23.
- Redonda, edificios de planta, 68, 112, 129, 148, 171, 172, 221, 238, 241, 242, 247, 253, 259, 267, 268, 272, 286, 334, 346, 350, 355.
- Retablos, 39, 40, 45, 46, 59, 76, 93, 133, 143, 144, 157, 162, 187, 232, 257, 286, 289, 290, 296, 298, 301, 334, 346.
- Ríos Turia y Júcar, representaciones de los, 317.
- Rocalla, decoración con, 182, 195, 222, 231, 257, 297, 301, 317, 318, 343.
- Rococó alemán, derivaciones del, 324.
- Rococó francés, derivaciones del, 118, 151, 152, 158, 165, 182, 186, 222, 226, 317, 318, 323, 324, 327, 328, 329, 330, 339, 340.
- Románticas, tendencias, 254, 257, 261, 268.
- Sacristías, 23, 24, 39, 100, 138, 157, 158, 161, 179, 180, 231, 235, 259, 268, 289, 290, 297.
- Salomónicas, columnas, 93, 94, 99, 124, 129, 134, 143, 161, 162, 295, 312, 314.
- Salomónico, orden, 82, 85, 104, 118.
- Seda, industria de la, 317, 323.
- Sepulcros, 23.
- Sillares de esquina, empleo de, 62, 185, 192, 271.
- Sinagogas, 40.
- Teatros, 173, 214, 215, 219, 220, 272, 330.
- Tejas vidriadas, empleo de, 328.
- Têtes en espagnolette, decoración con, 181, 182.
- Torreillas para escaleras, 124, 129, 137, 155, 272.
- Torres, 10, 18, 25, 35, 62, 67, 76, 79, 86, 89, 94, 99, 100, 103, 108, 112, 113, 118, 124, 129, 130, 144, 147, 157, 171, 173, 174, 179, 180, 182, 192, 196, 200, 201, 202, 216, 222, 231, 237, 242, 251, 278, 281, 282, 285, 289, 292, 301, 302, 311, 313, 327, 329, 238, 333, 344, 345, 349.
- Torres cilíndricas, 195, 328, 334.
- Torres triangulares, 282.
- Toscano, empleo del orden, 25, 82, 90, 157, 191, 205, 247, 253, 312, 350.
- Trascoros, 45, 187.
- Tratadistas de arquitectura, 16, 30, 40, 62, 79, 80, 81, 82, 85, 113, 180, 202, 236, 241, 257, 262, 275, 298, 311, 317, 318, 330.
- Tribunas, iglesias con, 16, 23, 25, 29, 30, 60, 61, 62, 107, 124, 137, 156, 157, 174, 235, 241, 248, 286, 289, 297, 298, 307, 327, 329, 334, 339, 350.
- Triglifos, empleo de, 10, 40, 52, 58, 60, 61, 71, 72, 75, 80, 81, 100, 104, 182, 253.
- Universidades, 35, 185, 186, 328, 329, 339.
- Urbanísticas, proyectos y realizaciones, 9, 10, 16, 143, 144, 147, 173, 188, 202, 219, 220, 235, 264, 267, 334, 340, 356.
- Virtudes, representaciones de las, 291, 333.
- Volutas laterales, fachadas con, 107, 162, 191, 318.
- Yeso, empleo del, 133, 298, 301, 327.—
V. Estuco.

ÍNDICE GEOGRÁFICO

- Alcalá de Henares (Madrid), 16, 51, 57, 58, 59, 68, 81, 114, 144, 180, 185, 199, 231, 238.
 — Capilla de la Universidad, 180, 231.
 — Colegio de Málaga, 16.
 — Colegio del Rey, 58.
 — Colegio Mayor de San Ildefonso, 238.
 — Convento de la Magdalena, 51.
 — Iglesia de las Bernardas, 16, 68, 81.
 — Iglesia de los Jesuitas, 57, 58, 59, 81.
 — Patio Trilingüe, 114, 199.
 — Trinidad Descalza, 185.
 Alcover (Tarragona), 334.
 Alcañiz (Teruel), 343.
 Alfajarín (Zaragoza), 329.
 Algodonales (Cádiz), 15, 282, 311.
 Alicante, 25, 26, 317, 327, 350.
 — Iglesia de San Nicolás de Bari, 25, 26, 327, 350.
 — Iglesia de Santa María, 317.
 Almatret (Lérida), 329.
 Amberes, 275, 328.
 Amsterdam, 340.
 Andoain (Guipúzcoa), 344.
 Andújar (Jaén), 298.
 Antequera (Málaga), 86, 138, 296, 313.
 Aranjuez (Madrid), 200, 215, 216, 219, 220, 221, 225, 226, 235, 238, 248, 251, 263, 264, 267, 271, 272.
 — Ciudad, 219, 220, 221.
 — Iglesia de Alpajes, 200, 220.
 — Iglesia de San Antonio, 219, 220, 221, 226, 238, 267.
 — Iglesia de San Pascual, 264.
 — Palacio Real, 216, 219, 220, 221, 263, 271.
 Arlanza, río, 9.
 Astorga (León), 67, 89, 327, 343, 349.
 — Catedral, 89, 327, 343, 349.
 — Ayuntamiento, 67.
 Asturias, 343.
 Avignon (Francia), 329.
 Ávila, 9, 10, 46, 51, 82, 173, 174, 179, 275, 295, 345.
 — Capilla de la portería de San Antonio, 173, 174, 179, 295.
 — Iglesia de San José, 9, 10, 46.
 — Iglesia de Santa Teresa, 51, 82.
 Azpeitia (Guipúzcoa), 252, 286.
 Badajoz, 85.
 Baeza (Jaén), 30, 35.
 Barcelona, 26, 138, 143, 147, 156, 241, 242, 275, 289, 307, 328, 329, 330, 333, 334, 339, 340.
 — Aduana, 340.
 — Barrio de la Barceloneta, 334, 339.
 — Capilla del antiguo Hospital Militar, 329.
 — Casa Dalmases, 143.
 — Casa Larrard, 339.
 — Ciudadela, 328, 329, 330.
 Barcelona, Colegio de Cirugía, 241, 242.
 — Iglesia de Belén, 147, 156, 289.
 — Iglesia de la Merced, 307, 339.
 — Iglesia de San Felipe Neri, 329.
 — Iglesia de San Miguel del Puerto, 334, 339.
 — Lonja, 339, 340.
 — Palacio de la Virreina, 339.
 Besançon (Francia), 328.
 Bilbao (Vizcaya), 344.
 Boadilla del Monte (Madrid), 247.
 Bolonia (Italia), 216.
 Bollullos del Condado (Sevilla), 282, 311.
 Bóveda (Lugo), 359.
 Buenos Aires (Argentina), 313, 340.
 Burgo de Osma (Soria), 67, 235, 251, 259, 260, 344.
 — Catedral: Capilla Palafox, 259, 260.
 — Catedral: Sacristía, 235, 259.
 — Catedral: Torre, 251, 344.
 — Hospital, 67.
 Burgos, 7, 39, 111, 251, 324.
 Cádiz, 30, 148, 165, 166, 171, 172, 173, 174, 188, 195, 253, 278, 281, 292, 296, 298, 307, 308, 311, 312, 313.
 — Catedral, 148, 166, 171, 172, 173, 174, 195, 278, 281.
 — Iglesia del Carmen, 165.
 — Santo Domingo, 298.
 Calaceite (Teruel), 99.
 Caldas (Asturias), 241, 252.
 Caldas de Montbui (Barcelona), 143.
 Campillos (Málaga), 308, 311.
 Carmona (Sevilla), 61, 156, 157, 161, 281, 291.
 — Iglesia de San Felipe, 61.
 — Iglesia de San Pedro, 281.
 — Iglesia de la Trinidad, 156, 157, 161, 291.
 Cartagena de Indias (Colombia), 276.
 Cascante (Navarra), 94.
 Caserta (Italia), 263.
 Castilblanco de los Arroyos (Sevilla), 155.
 Celanova (Orense), 76, 90, 355.
 Cervera (Lérida). Universidad, 185, 186, 328, 329, 330, 333, 339.
 Ciudad Rodrigo (Salamanca), 18, 26, 251.
 — Capilla Cerralbo, 18, 26.
 — Torre de la Catedral, 251.
 Colmenar de Oreja (Madrid), 81.
 Conjo, monasterio de (La Coruña), 350.
 Córdoba, 35, 36, 39, 40, 45, 46, 51, 59, 79, 103, 111, 113, 133, 137, 155, 157, 158, 161, 162, 188, 238, 251, 253, 259, 281, 282, 292, 296, 298, 308.
 — Casa Condes de Quemadas, 45.
 — Catedral, 36, 39.
 — Catedral: Capilla del Sagrario, 137.
 — Catedral: Refablo mayor, 45, 46, 59.
 — Catedral: Torre, 35, 103.
 — Catedral: Trascoro, 45.
 Córdoba, Iglesia de la Compañía, 161, 162.
 — Iglesia de la Merced, 161, 162.
 — Iglesia de San Andrés: Torre, 281, 282.
 — Iglesia de San Cayetano, 35, 51.
 — Iglesia de San Hipólito, 155, 158, 162.
 — Iglesia de San Lorenzo, 133, 282.
 — Iglesia de San Rafael, 292.
 — Iglesia de la Victoria, 238, 251, 253, 259, 292.
 — Plaza del Cuadro, 188.
 — Santuario de la Fuensanta, 79.
 Córdoba (Argentina), 313.
 Coria (Cáceres), 148, 257.
 Costa Brava (Gerona), 333.
 Covadonga (Asturias), 238, 241, 252, 259.
 Cuenca, 113, 155, 235, 253, 298, 323, 324, 356.
 — Catedral: Transparente, 235, 253, 324.
 — Iglesia de San Antón, 324.
 — Iglesia de San Pablo, 155, 298.
 Darro, río, 36.
 Dôle (Francia), 328.
 Douai (Francia), 329.
 Ebro, río, 231, 343, 344.
 Écija (Sevilla), 30, 124, 156, 278, 281, 282, 285, 291, 301, 302, 307, 308, 311, 340.
 — Iglesia de la Merced, 156.
 — Iglesia de San Gil, 285.
 — Iglesia de San Juan Bautista, 285.
 — Iglesia de San Juan Evangelista, 291.
 — Iglesia de Santa Ana, 156.
 — Iglesia de Santa Cruz, 124, 282, 308.
 — Iglesia de Santa María, 285, 311.
 — Iglesia de Santiago, 282.
 — Iglesia de la Trinidad, 282.
 — Iglesia de la Victoria, 281, 285.
 — Iglesia de la Visitación, 282.
 — Palacio de Peñafior, 301, 302, 307.
 — Palacio de Valverde, 301, 302, 307, 340.
 El Escorial, monasterio de (Madrid), 8, 9, 10, 15, 16, 18, 24, 30, 39, 45, 46, 51, 52, 61, 62, 68, 69, 70, 71, 76, 86, 114, 124, 148, 186, 199, 201, 216, 259, 260, 261, 268, 271, 286, 302.
 — Cachicania, 9, 10.
 — Casa de Infantes, 260.
 — Casa del Ministro de Estado, 260.
 — Casita de Abajo, 261.
 — Casita de Arriba, 261.
 — Panteón Real, 68, 69, 71.
 El Ferrol (La Coruña), 334, 340, 356, 359.
 El Pardo (Madrid), 46, 200, 215, 221, 222, 225, 237, 261, 262, 263, 329.
 — Casita del Príncipe, 261, 262, 263, 329.
 — Palacio, 200, 215, 222, 263.
 El Paular, monasterio de (Madrid), 113, 133, 138, 157, 158, 161, 179, 330.
 Elche (Alicante), 327, 350.

Elgóibar (Guipúzcoa), 344, 345.
 Escoriaza (Guipúzcoa), 344.
 Esparraguera (Barcelona), 329.
 Estepa (Sevilla), 281, 282, 285, 290, 292, 296.
 — Iglesia de la Asunción, 290.
 — Iglesia del Carmen, 290, 296.
 — Iglesia de los Remedios, 290.
 — Iglesia de la Victoria, 281, 282, 285.
 Estrada (Pontevedra), 359.
 Estrasburgo (Francia), 40.

Flandes, 62, 328, 329, 345.
 Florencia (Italia), 24, 94, 107, 199, 308.
 Francia, 343.
 Franco Condado, 328.
 Fuenterrabía (Guipúzcoa), 344.
 Fuentes de Andalucía (Sevilla), 292, 298, 301.

Galicia, 343.
 Georgetown (Menorca), 334, 340.
 Gerona, 314, 329, 333.
 Granada, 16, 25, 30, 35, 36, 39, 40, 45, 51, 52, 59, 76, 81, 86, 89, 90, 94, 107, 113, 118, 124, 133, 134, 137, 138, 147, 148, 157, 158, 161, 162, 166, 171, 172, 191, 221, 252, 259, 289, 290, 292, 295, 296, 297, 298, 313, 314, 329, 333.
 — Ayuntamiento, 313.
 — Cancillería, 30, 35, 36, 45, 51, 59, 76, 94, 118, 314.
 — Cartuja, 39, 134, 138, 158, 161, 162, 297.
 — Catedral: Fachada, 25, 86, 89, 107, 191.
 — Cuarteles de Bibataubín, 295.
 — Hospital Real, 45.
 — Hospital de San Juan de Dios, 45.
 — Iglesia de las Angustias, 45, 89, 90, 289.
 — Iglesia de la Magdalena, 89, 90, 138, 158.
 — Iglesia del Sagrario, 134, 137, 148, 313.
 — Iglesia de San Cecilio, 36.
 — Iglesia de San Juan de Dios, 292, 298, 313.
 — Iglesia de Santa Escolástica, 290, 333.
 — Iglesia de los Santos Justo y Pastor, 39, 295, 296.
 Guadalajara, 275.
 Guadalquivir, río, 278, 292, 298, 308, 344.
 Guadalupe, monasterio de (Cáceres), 24, 134, 286, 289.
 Guadarrama, sierra del, 215, 262.
 Guadix (Granada), 30, 148, 166, 311.

Hermúa (Vizcaya), 345.
 Hervás (Cáceres), 15, 185.
 Huelva, 282, 296, 298.

Ibarra (Guipúzcoa), 344.

Jaén. Catedral, 29, 86, 124, 157, 161, 180, 248.
 Játiva (Valencia), 26.
 Jerez de la Frontera (Cádiz), 76, 79, 90, 124, 148, 298, 308, 312, 313, 349.
 — Cartuja, 76, 79, 90.
 — Colegiata, 124, 148, 349.
 — Iglesia de San Miguel, 79.
 — Palacios, 312, 313.
 Júcar, río, 317.

La Coruña, 355.
 La Espina, monasterio de (Valladolid), 85.

La Gleva, santuario de (Barcelona), 334.
 La Granja, Real Sitio de (Segovia), 147, 151, 182, 200, 202, 205, 206, 209, 215, 216, 222, 225, 235, 237, 241, 260, 275, 314, 318.
 — Fábrica de cristales, 241, 275.
 La Palma del Condado (Huelva), 282, 311.
 Laon (Francia), 25.
 Lazcano (Guipúzcoa), 81.
 León, 148, 185, 187.
 Lérida, 329, 334, 339.
 Lerma (Burgos), 9, 10, 51, 144.
 Lille (Francia), 329.
 Linares (Jaén), 298.
 Liria (Valencia), 76, 94, 166.
 Lisboa (Portugal), 51, 111, 226.
 Loeches (Madrid), 70.
 Logroño, 343, 345.
 Lora del Río (Sevilla), 156, 289, 298.
 Lorca (Murcia), 148, 323.
 Los Arcos (Navarra), 343.
 Loyola, santuario de (Guipúzcoa) 112, 113, 174, 237, 286, 344, 355.
 Lucca (Italia), 213.
 Lucena (Córdoba), 292, 296, 297.
 Lugo, 329, 346, 350, 356, 359.
 Lyon (Francia), 24.

Madrid, 9, 15, 16, 24, 30, 36, 39, 46, 52, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 75, 79, 81, 85, 86, 90, 100, 104, 107, 108, 113, 118, 133, 138, 143, 144, 147, 148, 151, 155, 156, 157, 162, 172, 173, 174, 179, 180, 181, 182, 185, 187, 188, 191, 192, 195, 199, 200, 202, 206, 209, 210, 213, 214, 215, 216, 219, 221, 222, 225, 226, 231, 235, 236, 237, 238, 241, 242, 247, 248, 251, 252, 253, 257, 259, 260, 263, 264, 267, 268, 271, 272, 275, 277, 286, 289, 295, 312, 317, 323, 327, 328, 339, 345, 356, 359.
 — Academia de la Historia, 271, 312.
 — Academia de San Fernando, 144.
 — Aduana, 260, 264.
 — Ayuntamiento, 59, 147, 173, 271, 345.
 — Biblioteca para los Estudios Reales, 241, 248.
 — Capilla de la Orden Tercera, 67, 179.
 — Cárcel de Corte, 58, 59, 62, 69.
 — Casa de Correos, 235, 236, 260.
 — Casa de los Ministros, 264, 271.
 — Catedral de San Isidro, 30, 60, 61, 62, 67, 72, 90, 100, 107, 155, 157.
 — Colegio de Doña María de Aragón, 16.
 — Convento de las Descalzas Reales, 257.
 — Convento de la Encarnación, 46, 68, 70, 143, 214, 235, 259.
 — Convento de Santo Tomás 104, 107, 143, 199, 202.
 — Cuartel del Conde-Duque, 173, 181, 182, 231, 295.
 — Hospicio, 173, 174, 179, 181, 182, 231, 295.
 — Hospital General, 241, 263, 264.
 — Iglesia de las Comendadoras de Santiago, 62, 72, 81, 108, 231.
 — Iglesia de Montserrat, 173, 179, 180, 181, 182, 192.
 — Iglesia del Sacramento, 68.
 — Iglesia del Salvador, 62.
 — Iglesia de San Andrés: Capilla de San Isidro, 24, 71, 72, 75, 118, 162, 191, 289.
 — Iglesia de San Antón, 180.
 — Iglesia de San Antonio de los Portugueses, 30.

Madrid, Iglesia de San Cayetano, 143, 173, 174, 179, 180, 231, 242.
 — Iglesia de San Francisco el Grande, 242, 247, 260.
 — Iglesia de San Ginés, 253.
 — Iglesia de San José, 15, 185.
 — Iglesia de San Luis, 104, 107.
 — Iglesia de San Marcos, 226, 231, 235, 248, 286, 323, 328.
 — Iglesia de San Martín, 147.
 — Iglesia de San Norberto, 235, 238.
 — Iglesia de los Santos Justo y Pastor, 147, 219, 221, 226, 231, 356.
 — Museo del Prado, 241, 264, 267, 268, 271.
 — Observatorio Astronómico, 271, 272.
 — Oratorio del Caballero de Gracia, 271.
 — Palacio del Buen Retiro, 69, 173, 174, 179, 219, 267.
 — Palacio de los Consejos, 9.
 — Palacio de Liria, 247.
 — Palacio Real, 46, 57, 151, 206, 209, 210, 213, 214, 215, 216, 222, 225, 242, 248, 277, 327, 359.
 — Plaza Mayor y Casa de la Panadería, 52, 57, 104, 107, 188, 271, 272.
 — Puente de Toledo, 173, 179.
 — Puerta de Alcalá, 264.
 — Salesas Reales, 174, 231, 237, 238.
 — Virgen del Puerto, 16, 67, 138, 173, 174, 179, 182, 289.
 Mafra (Portugal), 192.
 Mahón (Menorca), 334.
 Málaga, 30, 40, 133, 134, 157, 241, 253, 286, 289, 313, 314.
 — Aduana, 253.
 — Catedral, 313, 314.
 — Hospital de San Lázaro, 241.
 — Iglesia de San Felipe Neri, 253.
 — Iglesia de la Victoria, 40, 133, 134, 286, 289.
 — Palacio Episcopal, 314.
 Mallorca, 340, 343.
 Mantua (Italia), 60, 61.
 Manzanilla (Huelva), 282.
 Marchena (Sevilla), 292, 298, 301, 307, 308.
 Marquina (Guipúzcoa), 81.
 Medina del Campo (Valladolid), 10, 51, 82.
 Medina de Rioseco (Valladolid), 18, 71, 72.
 Melk (Austria), 205.
 Menorca, 340.
 Milán (Italia), 82, 124, 186.
 Moguer (Huelva), 15.
 Mondragón (Guipúzcoa), 345.
 Monfero, monasterio de (Orense), 344, 349.
 Monforte de Lemos (Lugo), 15, 23, 52, 113.
 Monreale (Italia), 129.
 Montecassino, monasterio de (Italia), 85.
 Montederramo, monasterio de (Orense), 15, 51.
 Montserrat, montaña de (Barcelona), 330.
 Morón de la Frontera (Sevilla), 155.
 Mues (Navarra), 343.
 Murcia, 148, 155, 286, 314, 323, 324, 327, 328, 343, 344.
 — Catedral, 155, 323, 324, 343.
 — Iglesia de San Juan de Dios, 286, 327.
 — Palacio Episcopal, 327.
 Nápoles (Italia), 94.
 Navarra, 343.

Noyon (Francia), 25.
Nuevo Baztán (Madrid), 143, 144.

Oñate (Guipúzcoa), 345.
Orgaz (Toledo), 192, 195, 196.
Osuna (Sevilla), 30, 281, 292, 298, 301, 308.
— Cilla del Cabildo, 301, 308.
— Hospital de la Misericordia, 308.
— Iglesia de la Merced, 281, 301.
— Palacio de los Condes de Gomera, 308.
Oviedo (Asturias), 241, 252, 345.
— Hospital, 241, 252.

Palencia, 278.
Palermo (Italia), 263.
Palma de Mallorca, 340, 343.
Pamplona, 248, 254, 275, 277, 314.
— Catedral, 248, 254.
París, 30, 151, 165, 202, 206, 209, 210, 215, 219, 235, 317, 323, 324, 329.
Parma (Italia), 330, 333.
Peñaflor (Sevilla), 308, 311, 312.
Pertusa (Huesca), 99.
Piacenza (Italia), 111, 219.
Pirineos, montes, 343.
Pommersfelden (Alemania), 222.
Pompeya (Italia), 259.
Pontevedra, 349, 355.
Portugal, 114, 192, 196, 343, 359.
Poyo, monasterio de (Pontevedra), 360.
Priego (Córdoba), 138, 292, 296, 297, 298.
— Iglesia de la Merced, 297.
— Iglesia parroquial, 296, 297.
— Iglesia de San Francisco, 297, 298.
Puente deume (La Coruña), 349.

Rascafría (Madrid), 138.
Rhin, río, 241.
Rimini (Italia), 161.
Riner, santuario de (Lérida), 334.
Riofrío (Segovia). Palacio, 210, 221, 222, 226, 241.
Ripoll (Gerona), 290.
Roma, 16, 17, 18, 39, 51, 57, 60, 62, 72, 86, 89, 94, 104, 107, 108, 112, 113, 129, 143, 165, 202, 214, 226, 238, 242, 257, 258, 259, 260, 263, 264, 271, 317, 343.
Ronda (Málaga), 253.
Rueda (Valladolid), 192, 195, 196.
Rupit (Barcelona), 329, 333.

Salamanca, 17, 51, 52, 57, 61, 62, 81, 85, 100, 107, 108, 113, 133, 143, 147, 148, 161, 162, 173, 182, 185, 188, 191, 192, 196, 199, 216, 221, 251, 259, 298, 324, 345.
— Catedral, 108, 148, 173, 182, 185, 192, 216, 251.
— Clerecía, 51, 52, 57, 61, 100, 107, 196, 199, 221.
— Colegio de Anaya, 148, 259.
— Colegio de Calatrava, 148, 162.
— Convento de las Claras, 192.
— Convento de San Esteban, 17, 100, 143, 161.
— Facultad de Medicina, 192.
— Iglesia de las Agustinas, 147.
— Iglesia del Carmen Calzado, 62.
— Iglesia de San Agustín, 81.
— Iglesia de San Sebastián, 162, 191, 192.
— Iglesia de la Trinidad, 51.
— Plaza Mayor, 188, 196.
— Rectoría, 192.
Salta (Argentina), 313.
Salzburgo (Austria), 202, 235.
San Celóni (Barcelona), 329.

San Fernando de Henares (Madrid), 275.
San Ildefonso, Real Sitio de.—V. La Granja.
San Isidoro del Campo, monasterio de (Sevilla), 46.
San Juan de las Abadesas (Gerona), 290, 291, 333, 334.
San Sebastián (Guipúzcoa), 312, 343, 344.
Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), 36.
Santa Fe (Granada), 252.
Santa María del Camí (Mallorca), 343.
Santa María del Campo (Burgos), 79.
Santiago de Compostela (La Coruña), 35, 94, 99, 100, 103, 104, 114, 118, 191, 252, 289, 330, 346, 349, 350, 355, 356, 359.
— Casa del Cabildo, 350, 355.
— Catedral, 35, 94, 99, 100, 103, 104, 118, 191, 252, 346, 349, 355.
— Convento de Santa Clara, 350, 355.
— Hospital Real, 359.
— Iglesia de la Angustia de Abajo, 350.
— Iglesia de San Francisco, 289, 350.
— San Martín Pinario, 346, 356.
— Palacio Rajoy, 356.
Santiponce (Sevilla), 46, 75.
Santiso (La Coruña), 359.
Santo Domingo de la Calzada (Logroño), 345.
Santo Domingo de Silos (Burgos), 254.
Segovia, 7, 9, 17, 18, 67, 108, 113, 130, 144, 179, 200, 201, 202, 215, 355.
— Alcázar, 9, 215, 355.
— Ayuntamiento, 18, 67.
— Catedral, 17, 108, 144.
Sevilla, 16, 26, 29, 30, 35, 36, 39, 40, 45, 52, 61, 75, 85, 93, 94, 104, 108, 113, 114, 117, 118, 123, 124, 129, 130, 134, 137, 143, 147, 151, 152, 155, 156, 162, 166, 171, 172, 180, 185, 186, 216, 275-278, 281, 282, 292, 295, 296, 298, 301, 302, 308, 311, 312, 313, 330.
— Capilla de San José, 295.
— Catedral, 16, 35, 52, 94, 143, 171, 172, 281, 298.
— Colegio de San Telmo, 26, 130, 185, 186, 313.
— Convento de Franciscanos Terceros, 114, 117.
— Convento de la Merced, 29, 130.
— Convento de San Acasio, 117, 118, 123.
— Fábrica de Tabacos, 26, 275, 276, 277, 278.
— Hospital de la Caridad, 36, 93.
— Hospital de la Sangre, 26, 29, 40, 52, 124, 302.
— Hospital de Venerables Sacerdotes, 113, 114, 130, 162.
— Iglesia del Buen Suceso, 117, 124, 134.
— Iglesia de la Madre de Dios, 45.
— Iglesia de Nuestra Señora de la O, 129, 130.
— Iglesia del Sagrario, 29, 124.
— Iglesia del Salvador, 117, 118, 124, 137, 155, 156, 298.
— Iglesia de San Bernardo, 282.
— Iglesia de San Ildefonso, 292, 311.
— Iglesia de San Jacinto, 61, 298.
— Iglesia de San Luis, 104, 129, 130, 152, 298.
— Iglesia de San Nicolás, 312.
— Iglesia de San Pablo (Magdalena), 118, 123, 298.
— Iglesia de San Pedro, 45.
— Iglesia de San Román, 129.
— Iglesia de San Roque, 312.

Sevilla, Iglesia de Santa Catalina, 130.
— Iglesia de Santa Clara, 36, 39, 40.
— Iglesia de Santa María la Blanca, 40.
— Iglesia de Santa Rosalía, 152.
— Lonja, 26, 113, 124, 216, 275.
— Palacio Arzobispal, 130, 151, 155.
— Plaza de Toros, 292, 295.
— Universidad, 26, 29, 45.
Sigüenza (Guadalajara), 161.
Simancas (Valladolid), 195, 329.
Sobrado de los Monjes (La Coruña), 104, 344, 345.
Solsona (Lérida), 275, 333, 334.
Soria, 51, 81.
Sordada (Navarra), 343.
Sotillo de la Ribera (Burgos), 344.

Tagarete, río, 275.
Tajo, río, 220.
Talavera de la Reina (Toledo), 81, 275.
Tarragona, 329, 333.
Teruel, 253, 323, 324.
Toledo, 7, 23, 24, 25, 26, 46, 58, 60, 61, 62, 67, 70, 71, 75, 81, 107, 114, 156, 185, 186, 187, 195, 200, 215, 235, 248, 252, 324, 330, 345, 355.
— Ayuntamiento, 23, 24, 25, 67, 345, 355.
— Catedral, 23, 24, 26, 46, 67, 70, 71, 75, 186, 187, 195, 235, 248.
— Hospital de Afuera, 23, 26, 58.
— Iglesia de San Juan Bautista (o San Ildefonso), 60, 61, 62, 107, 156.
Tortosa (Tarragona), 350.
Tournus (Francia), 25.
Trillo (Guadalajara), 241.
Tucumán (Argentina), 313.
Turia, río, 317.
Turín (Italia), 111, 165, 180, 209, 215, 226, 242.

Úbeda (Jaén), 107, 124, 161, 252, 296, 298, 312, 329.
— Iglesia de la Trinidad, 298.
Uclés, monasterio de (Cuenca), 16, 18, 26, 68, 181.
Umbrete (Sevilla), 61, 155, 156, 157, 330.
Usúrbil (Guipúzcoa), 344.
Utiel (Valencia), 113.
Utrera (Sevilla), 292, 298.

Valencia, 72, 75, 76, 79, 85, 90, 94, 99, 111, 134, 147, 151, 165, 166, 195, 247, 252, 253, 278, 286, 289, 307, 314, 317, 318, 323, 345.
— Aduana, 323.
— Capilla de los Desamparados, 72, 75, 90, 94, 111, 134, 286, 289.
— Catedral, 94, 147, 151, 165, 166, 195, 307, 317, 323.
— Convento de San Miguel de los Reyes, 76, 94, 166.
— Escuelas Pías, 94.
— Iglesia del Carmen, 76, 79, 166.
— Iglesia de San Andrés, 99.
— Iglesia de San Sebastián, 318.
— Iglesia de Santa Catalina, 99.
— Iglesia de Santo Domingo, 323.
— Iglesia de Santo Tomás, 318.
— Iglesia del Temple, 323.
— Palacio del Marqués de Dos Aguas, 317, 318, 345.
Valjunquera (Teruel), 99.
Valmaseda (Vizcaya), 344.
Valladolid, 10, 17, 18, 26, 39, 40, 52, 72, 76, 79, 108, 124, 185, 186, 188, 191, 195, 196, 221, 236, 251, 254, 264, 324.
— Catedral, 52, 108, 124, 188, 191, 196, 221.

Valladolid, Convento de Agustinos Filipinos, 236, 251.
— Iglesia de las Angustias, 17, 18.
— Iglesia de las Huelgas Reales, 17.
— Iglesia de la Pasión, 72, 79.
— Iglesia de San Agustín, 18.
— Iglesia de San Juan de Letrán, 195.
— Iglesia de Santa Ana, 264.
— Universidad, 185, 186.
Valsaín (Segovia), 130, 202, 216.
Vasconia, 343, 344.
Venecia (Italia), 52, 79, 108, 236.
Venezuela, 340.

Vergara (Guipúzcoa), 344.
Versalles (Francia), 10, 200, 209, 323.
Viana (Navarra), 327, 340, 343.
Vich (Barcelona), 330, 333, 334.
Viena (Austria), 165, 317.
Vigevano (Italia), 85.
Villacarriedo (Santander), 345.
Villafranca del Bierzo (León), 81, 107.
Villagarcía (Pontevedra), 359.
Villaseca, 81.
Vinaroz (Castellón), 99.
Woolwich (Inglaterra), 182.

Yurreta (Guipúzcoa), 344.
Zamora, 57.
Zaragoza, 79, 107, 108, 111, 112, 130, 143, 152, 156, 231, 232, 251, 281, 312, 345.
— Iglesia de las Fecetas, 79.
— Iglesia de la Mantería, 79.
— Iglesia de San Carlos, 156.
— Iglesia de San Ildefonso, 156.
— Iglesia de Santa Cruz, 251.
— El Pilar, 108, 111, 143, 231, 232, 251.
— La Seo, 112, 130, 251, 281.

INDICE ONOMÁSTICO

- Acero y Arebo, Vicente (arq.), 148, 165, 166, 171, 172, 173, 174, 188, 195, 253, 278, 281, 307, 311, 313.
- Adam, G. (arq.), 259.
- Aguilar, Juan de (arq.), 157.
- Ainaud, J., 25.
- Álava, Juan de (arq.), 17, 346.
- Alberti, L. B. (arq.), 60, 61, 80, 81, 161, 308.
- Aldehuela, José Martín de (arq.), 253, 313, 323, 324.
- Alessi, G. (arq.), 107.
- Algarotti, F., conde de, 257.
- Aliprandi, 317.
- Álvarez, José (arq.), 282.
- Ammanati, B. (arq.), 24, 213.
- Andrade, Domingo de (arq.), 35, 94, 100, 103, 191, 346.
- Antonio de Borbón, infante, 259, 260.
- Arce, Gaspar de (arq.), 329.
- Ardemans, Teodoro (arq.), 25, 59, 108, 147, 173, 179, 200, 201, 202, 231, 344.
- Arévalo, Luis de (arq.), 295.
- Arfe y Villafañe, Juan de, 80.
- Astorga y Céspedes, Diego de, 186.
- Azcárate, José M. de, 350, 355.
- Baceta, Martín de (arq.), 30.
- Bada, José de (arq.), 138, 161, 295, 296, 298, 313, 314.
- Bails, Benito, 311.
- Bárbara de Braganza, reina de España, 237, 238.
- Barcenilla, Julián (arq.), 311.
- Barcia, 214.
- Barcia, José (arq.), 173.
- Bautista, Francisco (arq.), 59, 60, 61, 62, 67, 68, 70, 71, 72, 75, 80, 81, 90, 100, 107, 118, 144, 155, 156, 157, 179, 185, 202, 253.
- Beer, Sebastián van der (arq.), 275, 276.
- Begrand, Johannes (arq.), 112.
- Beltrán Rodríguez, Blas (arq.), 253.
- Beratúa, Martín de (arq.), 344, 345.
- Bernardino, Agustín (arq.), 25.
- Bernasconi (arq.), 259.
- Bernini, Gian Lorenzo (arq.), 51, 85, 89, 111, 112, 165, 206, 209, 210, 215, 226.
- Bertessi, J., 317.
- Berrojo, Felipe (arq.), 72, 79.
- Blondel, J. F., 71, 236, 241.
- Bonavía, Giacomo (arq.), 52, 219, 220, 221, 222, 225, 226, 231, 238, 241, 242, 267.
- Bonifás Massó, Luis (escult. y arq.), 334.
- Bordick, Diego (arq.), 275, 276.
- Borja, J. B. (escult.), 317.
- Borja, Miguel de (arq.), 40.
- Borja, Pedro de (arq.), 40.
- Bort Miliá, Jaime (arq.), 155, 323, 324, 327, 356.
- Borromini, F. (arq.), 104, 107, 108, 111, 129, 179, 226, 254.
- Boullée, E. L. (arq.), 262, 328.
- Boutelou, E., 200.
- Brachelieu, Leandre (arq.), 219.
- Bramante, D. (arq.), 62, 107, 199, 343.
- Braun, 61.
- Brinckmann, A. E., 282, 360.
- Brizguz y Bru, Athanasio Genaro, 317.
- Brizuela, Pedro de (arq.), 17.
- Brunelleschi (arq.), 199.
- Buenavista, condes de, 134.
- Buontalenti, Bernardo (arq.), 107.
- Bustamante, Juan de (arq.), 29, 58.
- Caballero, Antonio (arq.), 285.
- Cabezas, Francisco (arq.), 242, 247.
- Calzada, Andrés, 202, 231, 254, 343.
- Campo Villar, marqués de, 259.
- Canestro, Baltasar (arq.), 327.
- Cano, Alonso (arq.), 25, 45, 76, 82, 86, 89, 90, 94, 104, 107, 134, 137, 147, 191.
- Capelastegui, Gabriel de (arq.), 344.
- Capuz, Raimundo (escult.), 317.
- Caramuel, Juan (arq.), 85, 143, 317, 318.
- Carbonell, Alonso (arq.), 68, 69, 70, 71, 79, 86, 151, 174, 179.
- Cardona y Pertusa, José de (arq.), 318.
- Carlier, Francisco (arq.), 174, 231, 237, 238, 242.
- Carlier, René, 200, 237.
- Carlos, archiduque de Austria, 328, 330.
- Carlos II, rey de España, 99, 108.
- Carlos III, rey de España, 173, 222, 225, 259, 260, 263, 264, 292.
- Carlos IV, rey de España, 260, 261, 262, 272.
- Carlos V, emperador, 7, 16, 148, 200, 206, 215, 222.
- Caro Idogro, Pedro (arq.), 216, 225.
- Carrera, Manuel (arq.), 345.
- Carrera, Martín (arq.), 345.
- Casas y Novoa, Fernando de (arq.), 51, 100, 103, 346, 349, 350.
- Castillo, Alfonso (arq.), 158, 295.
- Castillo, Fr. Diego del (arq.), 71.
- Cataneo, Pietro, 80, 166.
- Caveda, J., 104.
- Cayón, familia de los (arq.), 166.
- Cayón, Torcuato (arq.), 124, 166, 171, 172, 174.
- Ceán Bermúdez, J. A., 59, 71, 172, 173, 181, 196, 216, 225, 241, 242, 248, 254, 257, 260, 263, 318, 359.
- Cermeño, Pedro Martín (arq.), 330, 334, 339.
- Céspedes, Pablo de (pint.), 39.
- Clériseau, J. L. (arq.), 259.
- Cochín, C. N., 257.
- Coello, Claudio (pint.), 147.
- Conde-Duque de Olivares, 68, 69.
- Contini, Gian Battista (arq.), 111, 112, 130, 281.
- Cortona, P. de (arq.), 62.
- Costa, Pedro (arq. y escult.), 330.
- Cotera, Pedro de la (arq.), 199.
- Covarrubias, Alonso de (arq.), 76, 148, 161.
- Crescenzi, G. B. (arq.), 58, 68, 69, 70, 71, 86, 151.
- Cubas, Francisco de (arq.), 214.
- Cuevas, Luis, 275, 276.
- Curiel, Luis (arq.), 329.
- Chamoso, Manuel, 100, 103.
- Chueca, Fernando, 24, 39, 58, 144, 173, 191, 202, 206, 226, 258, 261, 264, 267, 271, 360.
- Churriguera, familia de los (arq.), 30, 113, 133, 138, 143, 225.
- Churriguera, Alberto de (arq.), 138, 162, 173, 181, 187, 188, 191, 192, 195, 196, 298.
- Churriguera, Jerónimo de (arq.), 195.
- Churriguera, Joaquín de (arq.), 113, 138, 147, 148, 187, 188, 251.
- Churriguera, José Benito de (arq.), 90, 133, 138, 143, 144, 147, 173, 185, 187, 195.
- Churriguera, José Simón (escult.), 138.
- Churriguera, Manuel de (arq.), 138.
- Churriguera, Miguel de (arq.), 138.
- Churriguera, Nicolás de (arq.), 195.
- D. Z. (arq.), 107, 162.
- Dance, George (arq.), 259.
- Danti, Vincenzo (arq.), 16.
- Daura, Juan (arq.), 171.
- De Cotte, 151.
- Díaz, Diego Antonio (arq.), 26, 113, 124, 151, 152, 155, 156, 157, 158, 161, 165, 171, 188, 192, 281, 289, 295, 296, 298, 313.
- Díaz Gamones, José (arq.), 222, 241, 260.
- Díaz Navarro, Martín (arq.), 30.
- Díaz de Rivero, Francisco (arq.), 39, 89.
- Dietterlin, Wendel (arq.), 40, 82, 94, 103, 104, 187, 257.
- Domingo, Luis (escult.), 317.
- Domínguez, Juan (arq.), 113.
- Domínguez, Juan (arq.), 356.
- Domínguez Ortiz, 8.
- Donoso, V—Ximénez Donoso, José.
- Drevetón, Baltasar (arq.), 238, 251.
- Dupart, Juan Federico (escult.), 323.
- Duque Cornejo, Pedro (escult.), 90, 330.
- Durán Reynals, R. (arq.), 291.
- Echamorro, José (arq.), 311.
- Elías, Teresa, 138.
- Escofet, Juan (arq.), 339.
- Evangelio, Marcos (arq.), 327.
- Falcón, Modesto, 191.
- Farinelli, 205.
- Felipe II, rey de España, 9, 62, 130, 215, 216.

- Felipe III, rey de España, 9, 16, 69.
Felipe IV, rey de España, 16, 99.
Felipe V, rey de España, 148, 182, 200, 205, 206, 221, 225, 314, 333.
Fernández, Miguel (arq.), 323.
Fernández de Iglesias, Lorenzo (arq.), 130, 155.
Fernando el Católico, 7.
Fernando VI, rey de España, 216, 219, 225, 235, 260, 263, 264.
Fernando VII, rey de España, 271.
Ferrer, José, 317.
Ferro Caabeiro, Lucas A. (arq.), 252, 349, 355, 356.
Figuerola, familia de los (arq.), 151.
Figuerola, Ambrosio de (arq.), 307, 308.
Figuerola, Antonio Matías de (arq.), 15, 282, 285, 308, 311, 312, 313.
Figuerola, Leonardo de (arq.), 26, 62, 85, 104, 113, 114, 117, 118, 123, 124, 129, 130, 137, 147, 152, 157, 161, 162, 172, 179, 180, 295, 298, 308.
Figuerola, Matías José de (arq.), 157, 158, 298, 308.
Filarete, A. A. (arq.), 186.
Fils, Gabriel (arq.), 202.
Fischer von Erlach, J. D. (arq.), 202, 235.
Fontana, Carlo (arq.), 112, 113, 174, 237, 242, 286, 344, 355.
Fontanelli, Cósimo (arq.), 345.
Fraschina, Carlos (arq.), 222.
Fuga, Fernando (arq.), 264.
Gabilán, Simón (arq.), 196.
Gabriel de Borbón, infante, 259, 260, 261.
Gainza, Martín de (arq.), 302.
Galuzzi, C. B. (arq.), 225.
Gallego y Burín, A., 133, 134, 157, 158, 161, 296.
Galli-Bibiena, Fernando (pint.), 330, 333, 334.
Galli-Bibiena, José (pint.), 330.
García, Andrés (arq.), 108.
García, Cristóbal (arq.), 290.
García, Esteban (arq.), 124.
García, Jerónimo (arq.), 196.
García Chico, Esteban, 195.
García de Quiñones, Andrés (arq.), 188, 196, 199.
Gaudí, Antonio (arq.), 187, 327.
Gil de Hontañón, Rodrigo (arq.), 148, 182, 346.
Gilabert, Antonio (arq.), 247, 323.
Gómez, Francisco (escult.), 162.
Gómez de Mora, Juan (arq.), 46, 51, 52, 57, 58, 59, 61, 62, 68, 69, 70, 71, 100, 104, 188, 216, 221, 271, 346.
Gondoin (arq.), 259.
González Velázquez, Alejandro (arq.), 219.
Goya, Francisco de (pint.), 222.
Goyeneche, Juan de, 144.
Granados, José (arq.), 124, 137.
Grau, Carlos (escult.), 339.
Greco, 16, 89.
Gualart, 247, 258, 260.
Guarini, Guarino (arq.), 85, 111, 165, 180, 226, 231.
Guill, Mateo (arq.), 271.
Gutiérrez, Francisco (escult.), 264.
Hagen, Óscar, 360.
Hermosilla, José de (arq.), 259, 263, 267.
Hernández, Alonso (escult.), 30.
Herrera, Francisco (arq.), 340.
Herrera el Joven, Francisco (arq.), 62, 108, 111, 138, 143, 231, 232, 323.
Herrera, Juan de (arq.), 9, 10, 15, 16, 17, 18, 23, 24, 25, 26, 29, 40, 45, 46, 51, 52, 59, 61, 62, 68, 108, 113, 124, 144, 191, 195, 196, 216, 219, 220, 221, 225, 236, 237, 248, 254, 260, 271.
Herrera Barnuevo, Sebastián de (arq.), 82, 90, 162.
Hildebrandt, J. L. von (arq.), 222.
Hurtado, Bartolomé (arq.), 68.
Hurtado Izquierdo, Francisco (arq.), 45, 113, 133, 134, 137, 138, 148, 157, 158, 161, 162, 179, 286, 295, 296.
Ibero, Francisco de (arq.), 252, 253, 344, 345.
Ibero, Ignacio de (arq.), 112, 344.
Iñiguez, F., 62, 210, 253.
Isabel la Católica, 7.
Isabel Farnesio de Parma, reina de España, 200, 201, 206, 216, 221, 226.
Juli, José (arq.), 156.
Juvara, Felipe (arq.), 201, 205, 206, 209, 210, 213, 214, 215, 225, 226, 231, 235, 242, 257, 263, 318, 359.
Kimball, Fiske, 151.
Labaco, 80.
Lacarre, P. D. (arq.), 147, 343.
Lampérez, Vicente, 345.
Lara de Churriguera, Manuel (escult.), 192.
Lasso de Castilla, F., 314.
Laugier, abate, 257.
Le Vau, F. (arq.), 329.
Leclerc, Sebastián (arq.), 317.
Ledoux, C. N. (arq.), 272, 328.
Legeay (arq.), 259.
Lemaur, Carlos (arq.), 356.
Leonhard, Rudolf, 292.
Lepautre, Pierre, 151.
Lhermite, Juan, 220.
Lizardi, Pedro Ignacio (arq.), 344.
Lizargarate, Pedro, 68.
Lodoli, Carlo (arq.), 236, 257.
Lois Monteagudo, Domingo, 252, 355.
Lombardi (arq.), 79.
Longa, Lucas de (arq.), 344.
López Ferreiro, A., 103.
López de Rojas, Eufasio (arq.), 86, 124, 180, 248.
Lorenzo de San Nicolás (arq.), 7, 8, 15, 39, 51, 61, 62, 67, 72, 79, 80, 81, 82, 85, 118, 123, 165, 202, 253, 258, 308, 311, 317.
Ludovice, J. F. (arq.), 192, 196.
Luis XIV, rey de Francia, 148.
Luis XV, rey de Francia, 10.
Luis de Borbón, infante, 226, 247.
Llaguno, Eugenio, 7, 30, 51, 69, 94, 100, 104, 144, 172, 196, 202, 254.
Machuca y Vargas, Manuel (arq.), 171, 253.
Machuca, Matías (arq.), 195.
Machuca, Pedro (arq.), 16.
Madrera, Carlo (arq.), 57, 72, 86, 214, 221, 242.
Maeda, Asensio de (arq.), 40.
Maigret, 275.
Manrique, Fr. Ángel (arq.), 85.
Mansard, F. (arq.), 209.
Manuel de los Mártires, Fr. (arq.), 359.
Maratta, Carlo (arq.), 200.
Marchand, Etienne (arq.), 216, 219, 225.
María Luisa de Saboya, reina de España, 200.
Marín, Miguel (arq.), 330.
Marquet, Jaime (arq.), 219, 235, 259, 264, 267.
Martín Rodríguez, Manuel (arq.), 253.
Martín Sedeño, Santos, 201.
Martínez Montañés, Juan (escult.), 39, 46, 76.
Martínez Ponce de Urrana, Diego (arq.), 72, 75.
Martínez de la Vega, Toribio (arq.), 324.
Marzo, Vicente (arq.), 339.
Mas, José (arq.), 339.
Mascarino, O. (arq.), 57.
Matías, Alonso (arq.), 45, 46, 59, 76.
Matos, Pedro de (arq.), 100.
Mayno, J. B. (pint.), 82.
Mazo, J. B. (pint.), 130.
Mazzoni, Giulio, 39.
Médici, Cósimo de, 216.
Meissonnier, J. A., 151, 324, 327.
Mendizola, J. B. (arq.), 187.
Mesquida, Lucas (arq.), 343.
Michel, Roberto (escult.), 264.
Michelozzo, M. (arq.), 199.
Mignard, P. (arq.), 329.
Miguel (arq.), 258, 261.
Miguel Ángel (arq.), 39, 81, 202, 264.
Minguet, J. (grab.), 257.
Minguez, José (arq.), 94.
Mir, Bartolomé (arq.), 99.
Monasterio, Simón de (arq.), 23.
Moncalcán, Ignacio (arq.), 67.
Monegro, J. B. (escult. y arq.), 23, 24, 26.
Monreale, Giovanni de (arq.), 129.
Montaigu, F. (arq.), 329.
Monteagudo, Pedro de (arq.), 104, 345.
Montefiascone, Rocco da, 39.
Mora, Francisco de (arq.), 9, 10, 15, 18, 26, 29, 46, 51, 62, 222, 235, 260.
Moradillo, Francisco (arq.), 180, 231, 237, 238, 344.
Morató, familia de los (arq.), 330, 333, 334.
Morató, José (arq.), 333.
Morató Brugaroles, Carlos (arq.), 334.
Morató Brugaroles, Francisco (arq.), 333.
Morató Pujol, José (arq.), 333.
Morató Sellés, José (arq.), 333, 334.
Morató Soler, Jacinto (arq.), 290, 291, 333.
Morató Soler, José (arq.), 333.
Moreno, Blas (arq.), 290.
Moreno, Custodio (arq.), 271.
Moreno, Juan (arq.), 100, 161.
Moreno Meléndez, Diego (arq.), 79, 124.
Moreno Villa, J., 180.
Nates, Juan de (arq.), 17, 18, 26, 29, 81.
Nicolás de Madrid, Fr. (arq.), 69.
Núñez, Juan (arq.), 282.
Olinda, Martín de (arq.), 76.
Oliva, Juan de (arq.), 39.
Olmo, Manuel del (arq.), 68.
Ondategui, Domingo de (arq.), 251, 344.
Oppenordt, G. M. (arq.), 151.
Ortega, Juan Luis (arq.), 89, 138, 158.
Orrach, Pedro (arq.), 340.
Oviedo, Juan de, 29, 39, 45.
Pacheco y Toledo, Francisco, 23.
Páez, José (arq.), 282, 285.
Palafox, 152.
Palma, Gaspar (arq.), 340.
Palomino, A. A., 90, 107, 108, 137.
Palladio (arq.), 17, 18, 52, 80, 144, 261.

- Pavía, Juan (arq.), 26.
 Pedraxis, F. X. A. (arq.), 161, 292, 296, 297, 308.
 Pedro de San Nicolás, Fr. (arq.), 81.
 Peña de Toro, José (arq.), 94, 99, 100, 103, 114, 346, 349.
 Perelada, conde de (arq.), 232.
 Pérez, Juan Bautista (arq.), 94, 99, 318.
 Pérez Castiel, J. B. (arq.), 94, 343.
 Pérez Mínguez, 195.
 Pérez Monroy, Ramón (arq.), 359.
 Peruzzi, B. (arq.), 82.
 Perrault, C. (arq.), 317.
 Perret, P. (grab.), 68.
 Pineda, Bernardo Simón de (arq.), 36, 93, 94, 114, 124, 143.
 Piranesi, F. (grab.), 259.
 Pita Andrade, J. M., 15.
 Plaza, Sebastián de la (arq.), 16, 68.
 Pló, Antonio (arq.), 242.
 Ponz, Antonio, 35, 46, 58, 70, 75, 76, 112, 200, 201, 209, 210, 235, 247, 253, 254, 259, 260, 278, 307.
 Porta, Giacomo della (arq.), 18, 60, 62, 67, 86, 221, 264.
 Portela, Pedro (arq.), 67.
 Pozzo, Andrea del (arq.), 324.
 Prandtauer, Jakob (arq.), 205.
 Praves, Diego de, 26, 39. ■■
 Procaccini, Andrea (arq.), 200.
 Ralnaldi (arq.), 86, 129, 238.
 Ramos, Antonio (arq.), 313, 314.
 Ramos, Fr. Manuel (arq.), 114, 302.
 Ratés y Dalmau, José (escult.), 138, 143.
 Ravaglio, Virgilio (arq.), 210, 222, 226, 241, 356.
 Reguera González, Manuel (arq.), 252, 253.
 Rez, Alejandro de (arq.), 328, 329, 330.
 Ribas, Damián (arq.), 339.
 Ribera, Pedro de (arq.), 16, 30, 62, 67, 81, 133, 138, 144, 172, 173, 174, 179, 180, 181, 182, 185, 188, 191, 192, 195, 196, 201, 225, 231, 242, 253, 289, 313, 327, 339.
 Ricci, Fr. Juan (arq.), 81, 82, 85, 123, 137, 143, 295, 301.
 Rivas, F. (arq.), 180.
 Rodríguez, maestro (arq.), 295.
 Rodríguez, Francisco (arq.), 134.
 Rodríguez, Simón (arq.), 346, 350, 355, 359.
 Rodríguez, Ventura (arq.), 52, 108, 210, 214, 215, 219, 221, 225, 226, 231, 232, 235, 236, 237, 238, 241, 242, 247, 248, 251, 252, 253, 254, 257, 258, 259, 260, 263, 264, 267, 286, 289, 318, 323, 324, 327, 328, 355, 356, 359.
 Rodríguez de Jarama, Cristóbal (arq.), 200.
 Rodríguez Navajas, Francisco (arq.), 134.
 Roldán, Pedro (escult.), 93, 117.
 Romay, Miguel (arq.), 346.
 Romero, familia de los (arq.), 129, 130, 157.
 Romero, Diego (arq.), 156, 157.
 Romero, Pedro, 129.
 Roncali, conde de (arq.), 340.
 Rosato, Manuel, 165.
 Rovira Brocandel, Hipólito (pint.), 317.
 Rubio, Felipe (arq.), 323.
 Rudolf, Conrado (arq.), 147, 165, 166, 192, 195, 307, 317, 330.
 Ruiz, Andrés (arq.), 15.
 Ruiz II, Hernán (arq.), 26, 29, 35, 52, 298.
 Ruiz III, Hernán (arq.), 35, 103.
 Ruiz Florindo, familia de los (arq.), 292, 301, 307.
 Ruiz Florindo, Alonso (arq.), 281, 301, 308.
 Ruiz Florindo, Juan (arq.), 301.
 Rupín, Pedro (arq.), 143.
 Rusconi, C. (arq.), 80.
 Sabatini, Francisco (arq.), 201, 210, 214, 215, 219, 222, 225, 236, 241, 242, 259, 263, 264, 267, 323, 339.
 Sachetti, J. B. (arq.), 201, 205, 210, 213, 214, 215, 219, 222, 225, 242, 248, 257, 264, 276, 308, 327.
 Sagarvinaga, Juan de (arq.), 148, 182, 216, 251, 344.
 Sagredo, Diego de, 80.
 Sala, Ignacio de (arq.), 275, 276, 277, 278.
 Salazar, Miguel de (arq.), 344.
 Salcedo y Aguirre, Francisco Antonio, 173, 174, 182.
 San Martín, Vicente de (arq.), 292.
 San Román, F. de B., 187.
 Sánchez, Antonio (arq.), 36.
 Sánchez, Felipe (arq.), 108.
 Sánchez, Francisco (arq.), 253.
 Sánchez, Pedro (arq.), 30, 60.
 Sánchez Bort, Julián (arq.), 356, 359.
 Sánchez Moreno, 324.
 Sánchez de Rueda, Teodosio (arq.), 138, 155, 157, 162, 296.
 Sancho Corbacho, A., 93, 117, 118, 124, 129, 130, 151, 152, 156, 276, 296, 307, 313.
 Sandoval y Rojas, Francisco de, 9.
 Santa María, Fr. Juan de (arq.), 36.
 Santos, Miguel de los (arq.), 314.
 Sanz, Agustín (arq.), 251.
 Sarela, Clemente Fernández (arq.), 51, 252, 350, 355, 359.
 Sarmiento, Fr. Martín, 210.
 Scamozzi, Vincenzo (arq.), 80, 81, 82.
 Scarlatti, Doménico, 205.
 Schinckel (arq.), 272.
 Schubert, O., 107, 173, 174, 181, 214, 221.
 Segura, Andrés de, 16, 68.
 Sequero, Rodrigo de, 35.
 Seregni (arq.), 107.
 Serlio, S. (arq.), 16, 24, 30, 35, 36, 45, 80, 124.
 Servandoni (arq.), 259.
 Serrano, Manuel (arq.), 195.
 Sierra, José de, 254.
 Siloé, Diego de (arq.), 40, 45, 79, 86, 137, 148, 166, 171, 172, 297, 339.
 Silva, Pedro de (arq.), 15, 312.
 Soldati, Giacomo (arq.), 82.
 Soler Faneca, Juan (arq.), 339.
 Sorell, Pablo (arq.), 143.
 Souto, Antonio (arq.), 355.
 Stolf, F. (arq.), 165.
 Subisati, Sempronio (arq.), 206.
 Suinaga, Martín de (arq.), 148, 185.
 Tamayo, 71, 107, 144, 173.
 Taylor, R. C., 133, 138, 158, 161, 162, 296, 297.
 Terzi, Filippo (arq.), 51.
 Theotocópuli, Jorge Manuel (arq.), 23, 24, 26.
 Tibaldi, D., 124.
 Toledo, Juan Bautista de (arq.), 10, 15, 16, 216, 271.
 Tolosa, Juan de (arq.), 10, 15, 18, 26, 51.
 Tolosa, Pedro de (arq.), 10.
 Tomé, Antonio (arq.), 186.
 Tomé, Diego (arq.), 185, 186.
 Tomé, Narciso (arq.), 185, 186, 187, 192, 195, 225, 235.
 Tomé, Simón Gabilán (arq.), 187.
 Tormo, Elías, 16, 23, 62, 180.
 Tort, H. (arq.), 147.
 Torre, Pedro de la (escult.), 70, 71.
 Torre Farfán, F. de la, 94.
 Torroja, J. M., 173.
 Tosca, T. V. (arq.), 85, 318, 323.
 Trاملة, A. (arq.), 111.
 Vadillo, marqués de.—V. Salcedo y Aguirre, F. A.
 Valdemoro, José (arq.), 147.
 Valdés Leal, Juan de (pint.), 93.
 Valles, José (arq.), 148.
 Van Brugh (arq.), 147, 182.
 Vandelvira, Andrés de (arq.), 29, 86, 161.
 Vanvitelli, Luigi (arq.), 263.
 Vargas (arq.), 171.
 Vargas Machuca (arq.), 281.
 Vassé, 151.
 Vauban, 275.
 Vega, Luis de (arq.), 222.
 Vega y Verdugo, José de (arq.), 99, 100.
 Velasco de Agüero, Melchor (arq.), 76.
 Verboom, Jorge Próspero de (arq.), 275, 328, 356.
 Vergara, Francisco (arq.), 165.
 Vergara el Viejo, Francisco, (escult.), 317.
 Vergara, Ignacio (escult.), 165, 317.
 Vergara el Joven, Nicolás de (arq.), 23, 24, 26, 67.
 Verger, Miguel (arq.), 340.
 Verrié, F. P., 143.
 Viladomat, Antonio (pint.), 330.
 Villanueva, Diego de (arq.), 144, 181, 242, 247, 254, 257, 258, 263, 323.
 Villanueva, Juan de (escult.), 257.
 Villanueva, Juan de (arq.), 15, 46, 52, 205, 216, 222, 225, 235, 241, 254, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 267, 268, 271, 272, 308, 312, 318, 329, 359.
 Villar y Macías, 196.
 Villarreal, José de (arq.), 71.
 Villarreal, Martín de (arq.), 148.
 Viña, F. de la, 71.
 Viñes, Juan Bautista (arq.), 99.
 Viñola (arq.), 15, 16, 18, 29, 61, 80, 81, 82, 216, 248, 314.
 Viola Canine (arq.), 80.
 Violat, Manuel (arq.), 317.
 Vitrubio (arq.), 51, 80, 314, 317.
 Volterra, Francisco da, 16, 57, 72.
 Vries, Vredeman de, 103.
 Ximénez Donoso, José (arq.), 52, 82, 104, 107, 108, 111, 138, 143, 199.
 Xuriguera, Joseph de (arq.), 138.
 Yarza, Domingo (arq.), 108, 232.
 Yarza Ceballos, Julián (arq.), 251.
 Zaragoza y Ebri, Agustín Bruno, 317.
 Zumárraga, Miguel de (arq.), 29, 39, 124.
 Zumbigo, Bartolomé (arq.), 69, 71.

Este décimocuarto volumen de
ARS HISPANIAE,
en papel expresamente fabricado por
S. TORRAS I DOMÉNECH, S. A.,
y huecograbado de los talleres
HUECOCOLOR,
ambos de Barcelona, se acabó de imprimir en
ALDUS, S. A., de Madrid,
el 10 de octubre de 1957.

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO

N.º Registro 4794

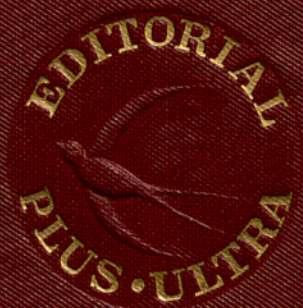
Signatura Ha y

Cris Arte

Sala

Armario

Estante



ARS
HISPANICA
XIV

ARQUITECTURA
DE LOS SIGLOS
XVI Y XVII

GEORGE KULLER

EDITORIAL
PLUS-ULTRA