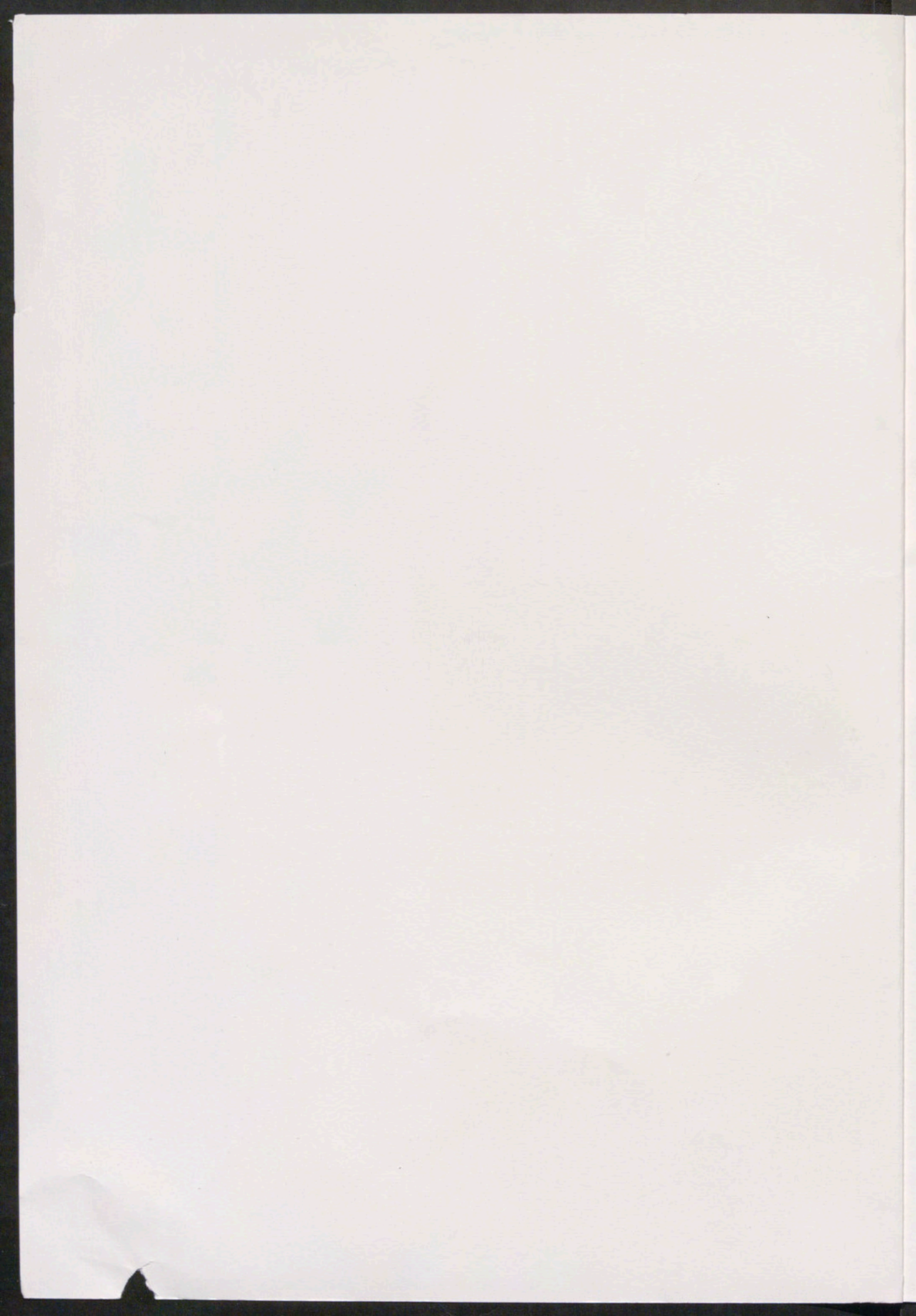


# Reales Sitios

REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLVIII N° 190 CUARTO TRIMESTRE DE 2011 ESPAÑA 6€ (IVA INCLUIDO)





R. 42166

XII/A

# Reales Sitios

AÑO XLVIII Nº 190 CUARTO TRIMESTRE DE 2011



Francisco de Goya, El arquitecto Juan de Villanueva, detalle, 1800-1805, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Inv. n° 678, Madrid.



PATRIMONIO NACIONAL

CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

*Presidente*

Nicolás Martínez-Fresno y Pavía

*Gerente*

Pablo Larrea Villacián

*Vocales*

María Ángeles Albert de León

María de las Mercedes Díez Sánchez

María del Carmen Iglesias Cano

Mateo Isern Estela

Cristina Latorre Sancho

Soledad López Fernández

Luis Reverter Gelabert

José Manuel Romero Moreno

Alberto Ruiz-Gallardón Jiménez

José Luis Vázquez Fernández

*Secretario*

Juan García González-Posada

*Comisión Asesora de Cultura*

José Luis Álvarez Álvarez

Gonzalo Anes y Álvarez de Castrillón

Plácido Arango Arias

Antonio Bonet Correa

María del Carmen Iglesias Cano

José María Pérez González

# Sumario

REALES SITIOS REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLVIII N° 190 CUARTO TRIMESTRE DE 2011

4

PEDRO MOLEÓN  
GAVILANES

*Arquitectura religiosa de  
Juan de Villanueva.*

*La iglesia parroquial de Villanueva  
del Río Segura, Murcia*

El presente artículo estudia un proyecto inacabado de Juan de Villanueva en la población murciana de Villanueva del Río Segura. La propuesta del arquitecto real para sustituir la vieja iglesia parroquial consistió en levantar otra de nueva planta de tipo basilical inspirada en modelos romanos, un proyecto ambicioso y radicalmente innovador.



28

BÁRBARA GARCÍA  
MENÉNDEZ

*Los otros Villanueva.*

*El entorno artístico familiar  
del arquitecto Juan de Villanueva*

Este artículo analiza los numerosos puntos de contacto de las trayectorias profesionales y personales del escultor Juan de Villanueva y de sus hijos, los arquitectos Diego y Juan, incidiendo en la trascendencia que los modelos y comportamientos artísticos familiares tuvieron en la formación y en la carrera de este último.



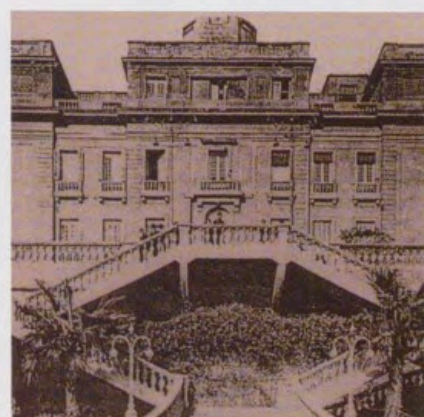
48

GINÉS MARÍN  
HERNÁNDEZ

*El Cuartel de Guardias Marinas  
de Cartagena.*

*Un proyecto olvidado de Juan de  
Villanueva*

El proyecto del Cuartel de Guardias Marinas de Cartagena ideado por el arquitecto Juan de Villanueva ha permanecido en el olvido durante dos siglos. La reconstrucción de las ideas contenidas en su diseño, así como de su historia y de las personas que intervinieron en él, son objeto de esta investigación.



# 66

Exposiciones Temporales

# 74

Crónica Cultural

# 75

Actos Oficiales



*¿Qué ofrece el CD?*

- Mayor número de ilustraciones.
- Reproducción de documentos.
- Traducción al inglés.

*La versión en CD de alguno de los artículos puede incorporar una numeración diferente en las notas.*

## Reales Sitios

REVISTA DE  
PATRIMONIO NACIONAL

DIRECTORA  
Pilar Martín-Laborda y Bergasa

CONSEJO DE REDACCIÓN  
Fernando Fernández-Miranda  
Rosa García Brage  
Carmen García-Frías Checa  
Lourdes de Luis Sierra  
Juan Carlos de la Mata González  
José Luis Sancho Gaspar  
Sol Semprún Martínez  
Santiago Soria Carreras  
José Luis Téllez Videras

ADJUNTA A LA DIRECCIÓN  
Carmen Cabeza Gil-Casares

GESTIÓN ADMINISTRATIVA  
Francisca Morilla Soriano  
Tel.: 91 457 53 50. Ext.: 57250  
Fax: 91 454 88 69

FOTOGRAFÍAS  
© Patrimonio Nacional

SUSCRIPCIONES Y PUBLICIDAD  
Santiago Gil Castro  
Tel.: 91 454 87 00. Ext.: 57256  
Fax: 91 454 88 75

EDITOR  
Patrimonio Nacional  
Palacio Real  
C/ Bailén, s/n - 28071 Madrid  
[www.patrimoniomnacional.es](http://www.patrimoniomnacional.es)

*Todos los artículos publicados en esta Revista han sido previamente evaluados por expertos, y las opiniones manifestadas en los mismos son responsabilidad de sus autores.*

DISEÑO: Fernando Villaverde Ediciones  
FOTOMECÁNICA: Lucam  
IMPRESIÓN: Julio Soto

PRECIO DEL EJEMPLAR: España, 6 euros  
Extranjero, 12 euros.

PRECIO SUSCRIPCIÓN: España, 19 euros  
Extranjero, 38 euros.

NIPO: 006-11-001-5  
DEPÓSITO LEGAL: M-11.160-64  
ISSN: 0486-0993

Prohibida la reproducción total o parcial de todos los artículos e imágenes que se publican en esta Revista.

# ARQUITECTURA RELIGIOSA DE JUAN DE VILLANUEVA

## La iglesia parroquial de Villanueva del Río Segura, Murcia

Pedro Moleón Gavilanes

*Universidad Politécnica de Madrid*

Villanueva del Río Segura es una población murciana que perteneció a la Encomienda del Valle de Ricote, propia de la Orden de Santiago, de la que fueron comendadores sucesivos, durante el tiempo al que remite esta historia, el infante don Luis, hermano de Carlos III, y el Infante don Francisco de Paula, hijo de Carlos IV<sup>1</sup>. En los años setenta del siglo XVIII el aumento del número de habitantes de la población obligó a pensar en la ampliación de la vieja iglesia parroquial existente, que había sido construida en 1732-1733 a expensas de la Encomienda, la Iglesia y la villa. Por planos posteriores que explican su forma original (figura 1), sabemos que se trataba de una iglesia de planta rectangular con tres lados exentos y otro medianero con una propiedad particular. Tenía el eje longitudinal en la dirección este-oeste, una única nave de dos tramos y capillas laterales con bóvedas de arista, crucero con bóveda vaída en el centro y de cañón con lunetos en los tramos colaterales, y capilla mayor de testero plano al este, flanqueada por la sacristía y la escalera de la única torre con que contaba la iglesia, en el ángulo sureste del rectángulo de su planta. La principal entrada al edificio estaba al sur, dando a la misma plaza a la que tenía fachada el Ayuntamiento<sup>2</sup>.

### PROYECTOS DE AMPLIACIÓN DE DOS ALARIFES MURCIANOS

En el año 1777 el maestro alarife Gregorio de la Rosa dio planos para acometer aquella ampliación que el crecimiento de la villa hacía necesaria y valoró las obras en 78.500 reales<sup>3</sup>. La propuesta de De la Rosa consistió entonces en crear una iglesia exenta, de esquema análogo a la anterior pero de un tamaño duplicado, con el lado oriental fuera de alineación y un nuevo eje longitudinal en la dirección norte-sur, con la cabecera al norte. De la Rosa aportaba una cúpula sobre pechinas al moderno crucero y aprovechaba la torre y una parte de la fábrica de la iglesia vieja (figuras 2 y 3). A pesar de esto último, el coste presupuestado era tan alto que desde la administración de la Encomienda se consideró inviable la obra y entonces nada se hizo.

1. Para el contexto general de la arquitectura religiosa en la zona, véase AA.VV., *Pax Christi (1505-2005). V Centenario de la fundación de las parroquias del valle de Ricote*, Murcia, Comunidad Autónoma de Murcia, 2007.

2. Archivo General de Palacio (en adelante AGP), plano 8704.

3. *Actas de la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (en adelante ASF), libro 3/139, fol. 118r. Los tres planos del proyecto de De la Rosa son los conservados en AGP, planos 8704-8706. Proceden del legajo de AGP, *Infante Don Francisco de Paula. Encomienda de Ricote. Iglesia de Villanueva del Río Segura. 1750-1827* (en proceso de descripción). Agradezco a la subdirectora del AGP, Mar Mairal, la noticia de la existencia de este legajo y de las alusiones que en él se hacen al proyecto de Villanueva, así como la consulta que me hizo sobre sus planos, gracias a la cual he podido construir esta historia.

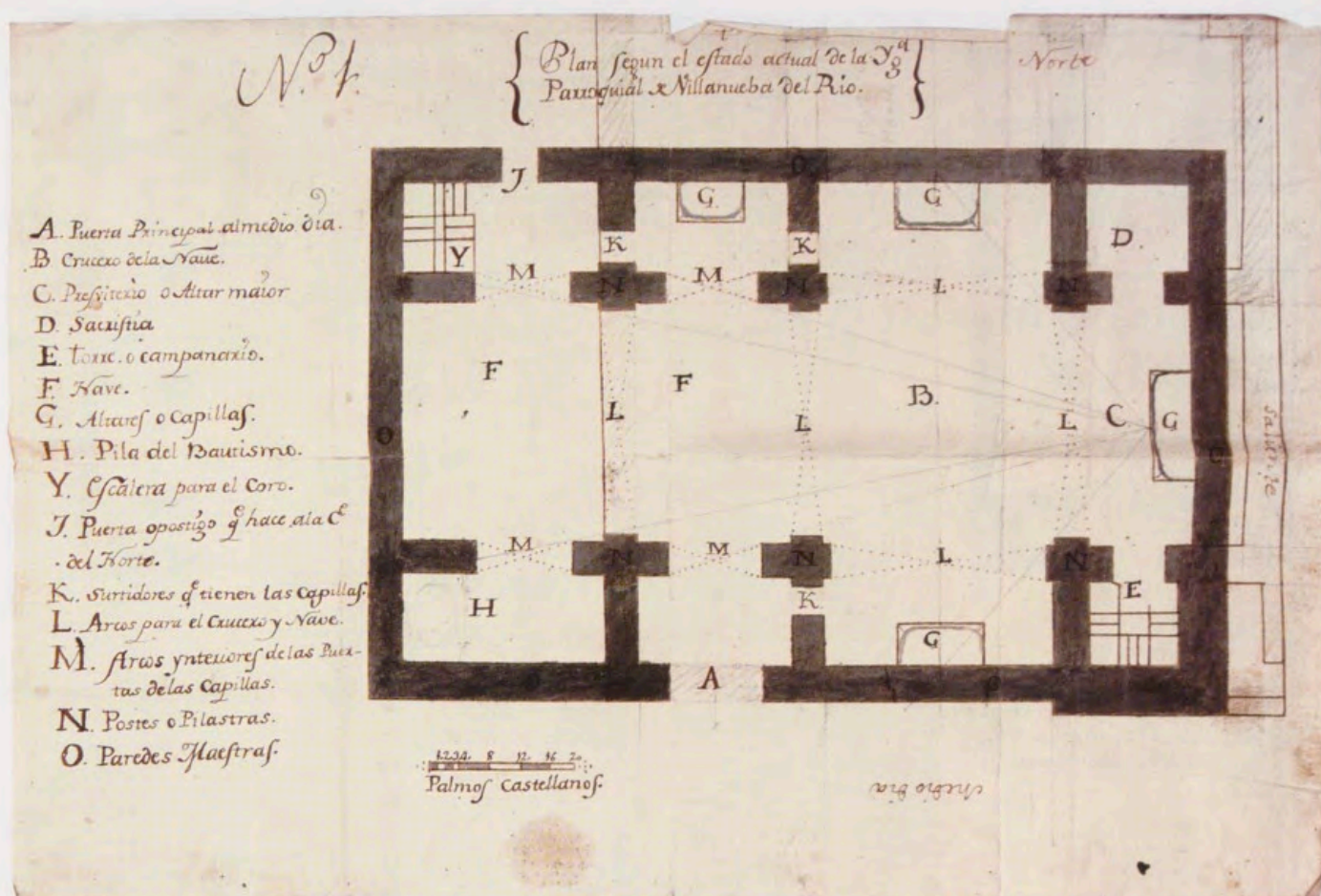


Fig. 1. Gregorio de la Rosa, Plan según el estado actual de la Iglesia Parroquial de Villanueva del Río, 1777, AGP, plano 8704, Madrid, Patrimonio Nacional.

Pasados siete años, el 2 de junio de 1784, el Infante don Luis dio orden de formar nuevos planos buscando alternativas a la obra necesaria, pero el mandato tardó un año en cumplirse, ya que hasta el 9 de junio de 1785 no se nombró a Josef Mirete, maestro alarife de la ciudad de Murcia, para medir, hacer el levantamiento del edificio existente y proponer cómo ensancharlo con capacidad para los 170 vecinos (entre 600 y 700 habitantes) que poblaban la villa. El 17 de junio siguiente, Mirete propuso por escrito dos medios para la ampliación requerida, consistentes en alargar la iglesia en su sentido longitudinal con mayor o menor desarrollo. El 12 de julio presentó un plano con la propuesta más sencilla, que en su opinión podría costar 55.000 reales llevar a efecto<sup>4</sup> (figura 4); la otra costaría entre 65.000 y 80.000 reales, y no hay plano que la demuestre entre la documentación consultada.

## PROYECTOS DE AMPLIACIÓN DE DOS ACADÉMICOS DE SAN FERNANDO

Llegados a este punto volvieron a paralizarse las gestiones hasta que, pasados tres años, dos arquitectos y académicos de San Fernando aportaron sus ideas para la

4. AGP, plano 8702.

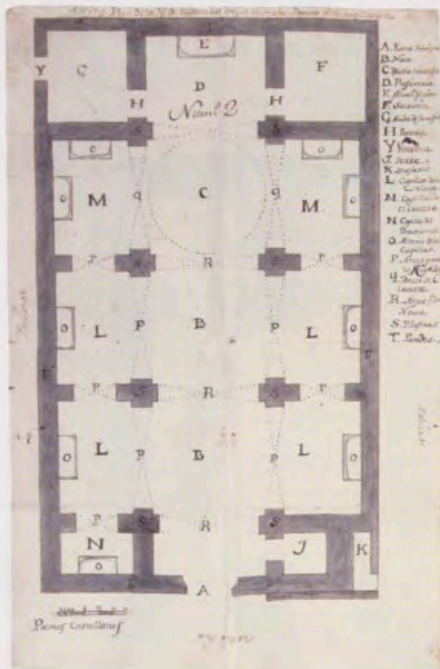


Fig. 2. Gregorio de la Rosa, Plan de la iglesia de Villanueva según el Nuevo Proyecto para su ampliación, 1777, AGP, plano 8705, Madrid, Patrimonio Nacional.

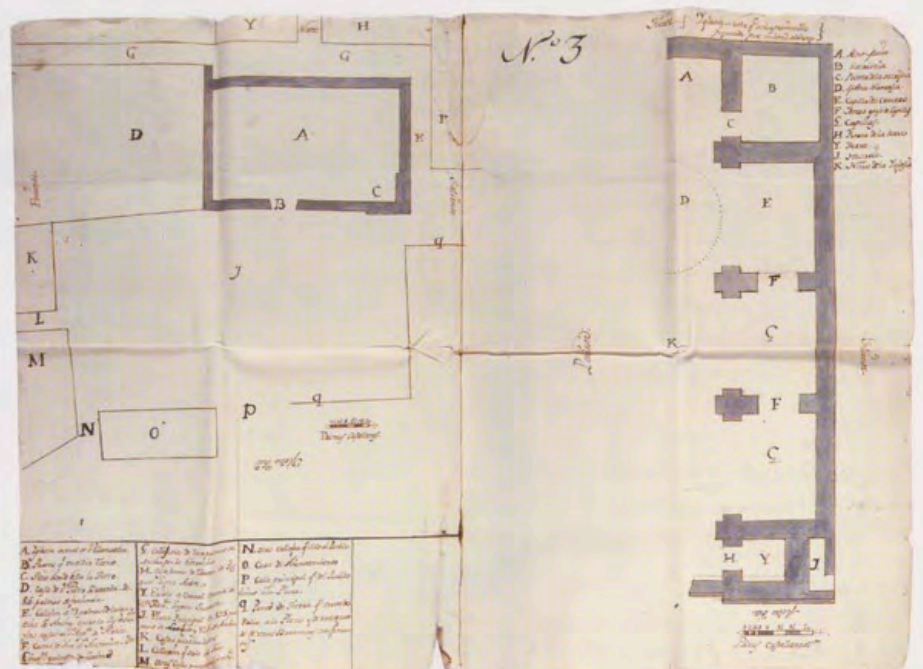


Fig. 3. Gregorio de la Rosa, Planta de la plaza principal de Villanueva del Río Segura en la que se sitúa la iglesia parroquial y media planta de la iglesia nueva que se propone como ampliación, 1777, AGP, plano 8706, Madrid, Patrimonio Nacional.

ampliación del templo parroquial. El primero fue Guillermo Casanova, quien, tras ser consultado, en abril de 1788 manifestó sus dudas sobre la idea de Mirete y visitó el lugar para hacer su propia propuesta. Tras el reconocimiento y la toma de datos pudo responder al auto que el juez protector de iglesias de las órdenes militares dictó el 12 de junio siguiente y formuló en un único plano su idea para la ampliación, demostrada en una doble planta, que incluye estado actual y estado propuesto, y una sección transversal (figura 5). Este plano lo firma en Madrid el 8 de julio de 1788<sup>5</sup>, aventurando que la obra costaría unos 100.000 reales.

Por sus trabajos Casanova cobró 600 reales el 21 de julio siguiente, pero su alternativa a Mirete es tan coincidente con la que en 1777 formuló el alarife Gregorio de la Rosa que con seguridad tuvo que conocerla también: la nueva planta de iglesia dibujada por el arquitecto y académico responde hasta en los detalles al mismo plan propuesto por De la Rosa, con la misma pesada arquitectura de la iglesia vieja, el eje longitudinal de la nueva cambiado en la dirección norte-sur y el tamaño del templo prácticamente duplicado, con la fachada y la torre de la orientación sur concordantes con el nuevo eje central de la puerta de acceso. Incluso el lado oriental del nuevo templo pensado por Casanova se adelanta a la alineación marcada por el primero, igual que dibujó De la Rosa. Como aportación personal, la sección transversal de Casanova nos habla de bóvedas de ladrillo para el añadido de nueva planta, algo que también es compatible con el plan de De la Rosa. En resumen, en el proyecto de Casanova no hay ninguna idea nueva.

5. AGP, plano 8700.

Orthographia de la Puerta del Templo.

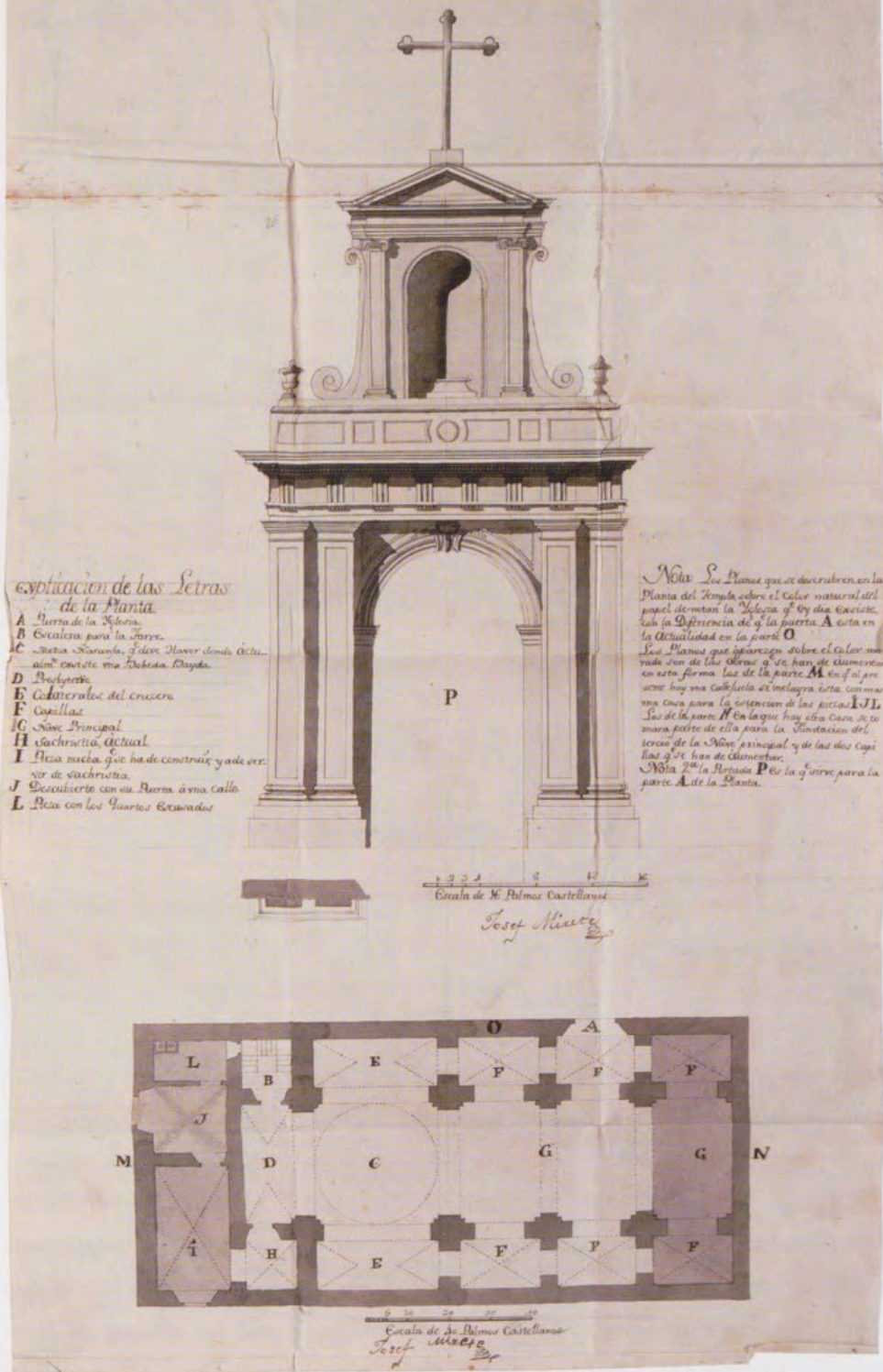


Fig. 4. Josef Mirete, Alzado de la nueva puerta del templo y planta propuesta para la ampliación de la iglesia parroquial de Villanueva del Río Segura, 1785, AGP, plano 8702, Madrid, Patrimonio Nacional.

El aumento del coste, de los 78.500 reales de 1777 a los casi 100.000 de 1788 para un mismo resultado, debió de parecer otra vez demasiado alto a la administración de la Encomienda, y meses más tarde será otro arquitecto y académico de San Fernando, Matheo Guill, quien aporte un nuevo plano de planta con una

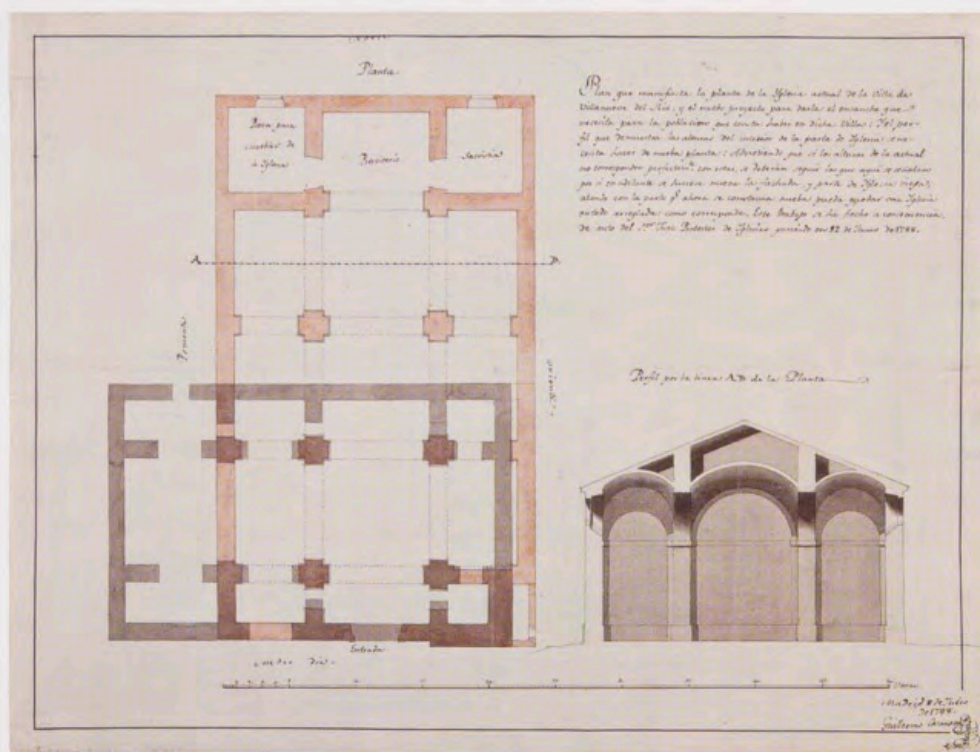


Fig. 5. Guillermo Casanova, Planta en gris de la iglesia parroquial existente y en rojo del proyecto de ampliación, con sección transversal del nuevo templo para Villanueva del Río Segura, 1788, AGP, plano 8700, Madrid, Patrimonio Nacional.

solución que solo se explica por el afán de ajustar el presupuesto al máximo, ya que conserva la iglesia preexistente añadiéndole una especie de crucero de dos tramos y prolongando la cabecera<sup>6</sup> (figura 6). Tal solución, de una más que dudosa eficacia de uso, pero que tendría un coste de tan solo 34.000 reales<sup>7</sup>, iba demostrada, firmada y fechada en Madrid el 1 de abril de 1789 por quien era entonces teniente de arquitecto y fontanero mayor de la Villa y Corte, siendo el titular de tal empleo Juan de Villanueva.

Como resultado de todo lo anterior, la Encomienda de Ricote se encontraba en abril de 1789 con cuatro proyectos alternativos para ampliar la iglesia de Villanueva del Río Segura y con presupuestos muy diferentes entre sí, por lo que el juez protector de iglesias de las órdenes militares pasó las diligencias hasta entonces emprendidas a informe de la Comisión de Arquitectura de la Academia de San Fernando, para que esta ayudara a tomar decisiones. La junta número 51 de esta Comisión, celebrada el 22 de mayo de 1789, trata, entre otros, de este asunto. Sus conclusiones fueron muy claras, a la vista de los planos y las ideas de Casanova, «quien dio nuevo plano, conforme en lo sustancial con el de de la Rosa, [y] con regulación de 94.500 rs.», y de Guill, que se lleva la peor parte del dictamen de la Comisión. Al final,

[...] examinado todo, pareció a la Junta que el proyecto del S.or Guill es inadmisibile, porque desde las capillas propuestas no se alcanzarán a ver los oficios en el altar mayor; y porque con las de la parte del norte se mete quatro palmos en las casas de la acera opuesta y con el presbiterio cerca de otros cinco en la casa del frente. Y

6. AGP, plano 8701.

7. ASE, libro 3/139, fol. 118r.

Plan o idea en que se manifiesta el modo con que á para esta se puede dar el aumento y mayor capacidad á la Iglesia parroquial de Villanueva del Río, sin mayor gasto de la obra, y fábrica y en el que se ve como se van quitando templos de otros, en los q. no se hace provisión á su fábrica y con piedras para el altar de la obra nueva, resultando la obra de la Iglesia para un día de fiesta y seiscientos setenta.

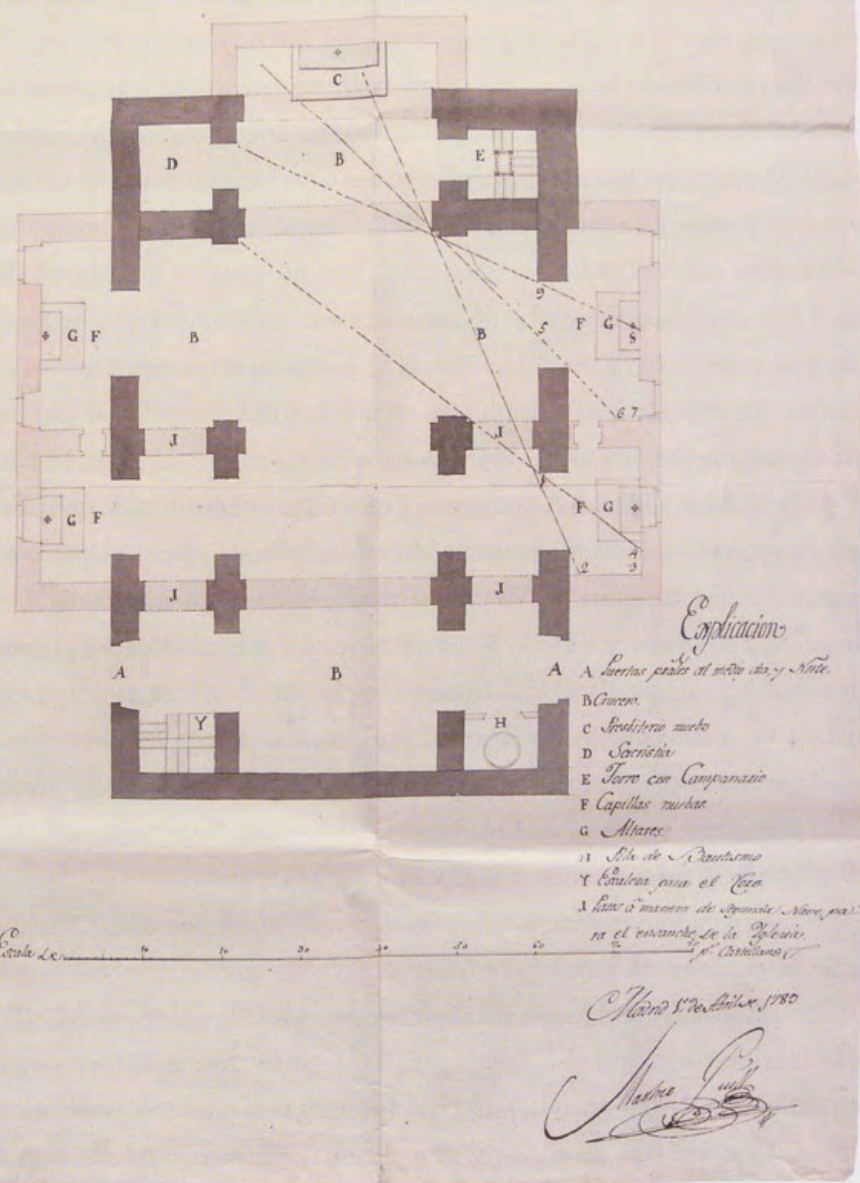


Fig. 6. Matheo Guill, Planta en gris de la iglesia parroquial existente en Villanueva del Río Segura y en rojo del proyecto de ampliación, 1789, AGP, plano 8701, Madrid, Patrimonio Nacional.

respecto de que en el pensamiento del S.or Casanova se nota alguna escasez de explicación en quanto a la capacidad comparativa de la Iglesia vieja y la ampliada, pareció que se le debía pasar otra vez el expediente para que (sin más honorarios que el de los diez doblones que tiene pedidos) informe con individualidad y reduzca su proyecto a los términos debidos con la mayor economía.<sup>8</sup>

Es curioso que, en relación con la propuesta de Casanova, la Comisión no hace problema de cuántos palmos, pies y varas castellanas se meten en las casas situadas al norte de la iglesia vieja, y eran muchos. O de cómo suprime, al dejarlo

8. ASF, libro 3/139, fols. 118r-v.

impracticable, el callejón que había entre la cabecera de la iglesia existente y las casas particulares situadas al este de ella<sup>9</sup>.

## EL PROYECTO DE NUEVA PLANTA DE JUAN DE VILLANUEVA

Por lo anterior deducimos que tampoco el proyecto de Casanova acababa de convencer a nadie. El hecho es que de nuevo la ampliación de la iglesia parroquial de Villanueva del Río Segura se pospuso y el asunto entró en un largo letargo del que comienza a salir casi cuatro años después, tras un informe que Juan de Villanueva envía al juez protector de la Encomienda de Ricote, el 17 de junio de 1793, cumpliendo con las obligaciones y competencias que le corresponden, ya que desde el 28 de abril de 1792 tiene nombramiento por Carlos IV de director de las obras de las Encomiendas de los Infantes y del Gran Priorato de San Juan, incluidas las del Canal del Guadiana<sup>10</sup>.

En cuanto Villanueva comienza a entender esos asuntos y revisa los proyectos existentes se declara partidario de una iglesia de nueva planta cuyos planos él mismo se encargaría de formar. Cuando lo haga, en marzo de 1794, seguirá la pauta propuesta por De la Rosa y Casanova, aceptando el eje norte-sur para la dirección longitudinal del futuro templo ampliado, pero presentará en tres planos un insólito proyecto de iglesia columnaria de tipo basilical (figuras 7, 8 y 9). Aportará así una arquitectura radicalmente distinta de todas las anteriores con un coste que, a igualdad de superficie construida, el arquitecto real sostiene que no excedería del calculado por Casanova para su proyecto de 1788<sup>11</sup>.

Esos tres planos para la iglesia parroquial de Villanueva del Río Segura han sido hasta ahora un problema historiográfico, ya que representan el proyecto de nueva planta más ambicioso de su autor dentro de los esquemas basilicales a los que recurre con ahínco, tanto para la arquitectura religiosa como para la arquitectura civil, pero se han ignorado siempre su destino geográfico y la circunstancia histórica que los explica y motiva. Fueron publicados por primera vez por Luis Cabello Lapiedra en 1918 como un proyecto no construido para el madrileño oratorio del Caballero de Gracia, algo difícil de sostener si se considera la irregularidad de la planta entre medianeras del oratorio construido y la regularidad del perímetro exento que tendría este templo. Explicaba don Luis que los planos eran entonces propiedad de su amigo y compañero Enrique Repullés y Vargas<sup>12</sup>, arquitecto y académico de San Fernando. Tras el fallecimiento de Repullés en 1922, en el año 1934 los tres planos fueron adquiridos a su hijo Mariano por el Museo Municipal de Madrid<sup>13</sup>. Más tarde, en el libro que Chueca y De Miguel dedican en 1949 a la vida y las obras de Villanueva, ya sus autores hacen notar sobre estos tres planos que «todo nos hace pensar que puede muy bien ser un estudio para otro sitio»<sup>14</sup>. En consecuencia, y desde entonces, las publicaciones en las que estos planos se incluyen se refieren a ellos como el proyecto no construido de un templo basilical para un lugar desconocido. Hoy sabemos al fin cuál fue su destino, la iglesia parroquial de Villanueva del Río

9. ASE. Libro 3/139, fol. 126v.

10. AGP. *Infante Don Gabriel*, Contaduría, leg. 242.

11. Los tres planos con los que Villanueva define sus ideas están firmados en Madrid. El «31 de Marzo de 1794» la sección transversal y la fachada principal del templo, y el «31 de Maio [sic] de 1794» la planta y la sección longitudinal. Se conservan en el Museo de Historia de Madrid (en adelante MHM), IN. 4086-4088.

12. Y que «colocados sobre [el fèrreto de Villanueva en] un almohadón, fueron llevados triunfalmente en la procesión cívica que se organizó, con motivo de la traslación de los restos mortales de hombres célebres, al panteón nacional [San Francisco el Grande]». Véase L. M. Cabello Lapiedra, «D. Juan de Villanueva», *Arquitectura*, 7, 1918, pp. 185-195. Los tres planos los publicó después A. López de Meneses, «El oratorio del Caballero de Gracia», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, diciembre de 1931, pp. 299-308, dándoles la misma identificación y destino que dio Cabello.

13. Se reproducen los planos y se da noticia de esta compra en C. Priego (dir.), *Dibujos en el Museo de Historia de Madrid. Arquitectura madrileña de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Museo de Historia de Madrid, 2007, pp. 144-147.

14. F. Chueca y C. de Miguel, *La vida y las obras del arquitecto Juan de Villanueva*, Madrid, [Dirección General de Arquitectura], 1949, pp. 333-339.

Segura (Murcia), y que este proyecto de Juan de Villanueva está en parte construido y en uso.

Al proyecto que el arquitecto real aporta el último día de marzo de 1794 debía seguir, de acuerdo con la propuesta de su autor, la visita al lugar de su discípulo Antonio López Aguado, que sería quien ajustaría el detalle de los costes de derribos, materiales y construcción, algo que nunca llegó a verificarse porque las dietas de 150 reales diarios que su maestro pretendía para él resultaban excesivas desde el punto de vista de la administración de la Encomienda. En consecuencia, el presupuesto de la obra nunca tuvo más precisión que aquella de que no excedería los 100.000 reales calculados por Casanova para su proyecto, muy distinto en todo del de Villanueva<sup>15</sup>.

Sus planos tardaron más de dos años en ser aprobados por el Infante don Francisco de Paula, entonces titular de la Encomienda de Ricote. No será hasta el 4 de octubre de 1796 cuando pasen a un cierto Julián Rodríguez, que sería el encargado de dirigir, en funciones de aparejador, la ejecución del proyecto de la nueva iglesia parroquial. Julián Rodríguez parece ser un hombre de confianza de Villanueva y debió de ser elegido por él como responsable de las obras, ya que se había formado durante tres años en su estudio. El 18 de octubre, Rodríguez acepta el empleo desde Madrid y dice estar a la espera de las órdenes de su maestro para marchar a la población murciana comisionado por el Juzgado de Iglesias, de quien ya ha recibido los planos del proyecto que deberá construir.

El 25 de noviembre llega Julián Rodríguez a Villanueva del Río Segura y comienza los preparativos de la obra. El 1 de diciembre realiza el replanteo de la nueva iglesia sobre el terreno y queda tan sorprendido de su tamaño que paraliza toda otra iniciativa hasta obtener respuesta de Villanueva a sus consultas. La nueva iglesia que había replanteado no tendría igual ni en Murcia capital, y el coste de 100.000 reales previsto habría que multiplicarlo por diez, según Rodríguez.

Como consecuencia de las acciones e informes del aparejador, el administrador de la Encomienda de Ricote consulta el 20 de enero de 1797 a Villanueva sobre las medidas y el coste de la nueva iglesia por él proyectada. El 25 de enero siguiente, Villanueva responde desde Aranjuez al oficio del administrador:

[...] creo seguram.te que en la plantación, ó demarcación de toda la capacidad de la Yglesia, que se ha hecho por el referido Dn. Julián Rodríguez, hay un crecidísimo error, que no puedo conocer si proviene de alguna equivocada expresión sobre los planos, ú de la inteligencia en Rodríguez; pues por un oficio que éste me ha pasado con fha. de 21 del corr.te, dándome noticia de sus operaciones, y regreso, me remite un Plano en que demuestra toda la extensión de la Yglesia nueva, como también de las Casas, y Corrales que deben demolerse para desembarazar el terreno, en el qual veo un exceso que me sorprende, sin adibinar de qué pueda provenir, y para enmendarlo me es indispensable volver a ver y reconocer la Ydea que se demostró por mi en los Diseños, [...].

Villanueva sostiene que no quiere excederse en el tamaño de iglesia que tenía dispuesto el plano de Casanova, aunque lo que Rodríguez dibuja como resultado de su replanteo es seis veces mayor, y supone que «el crecido error que se padece



15. Lo que sigue tiene como fuente documental, mientras no se indique otra cosa, el legajo de AGP, Infante Don Francisco de Paula. Encomienda de Ricote. Iglesia de Villanueva del Río Segura. 1750-1827.

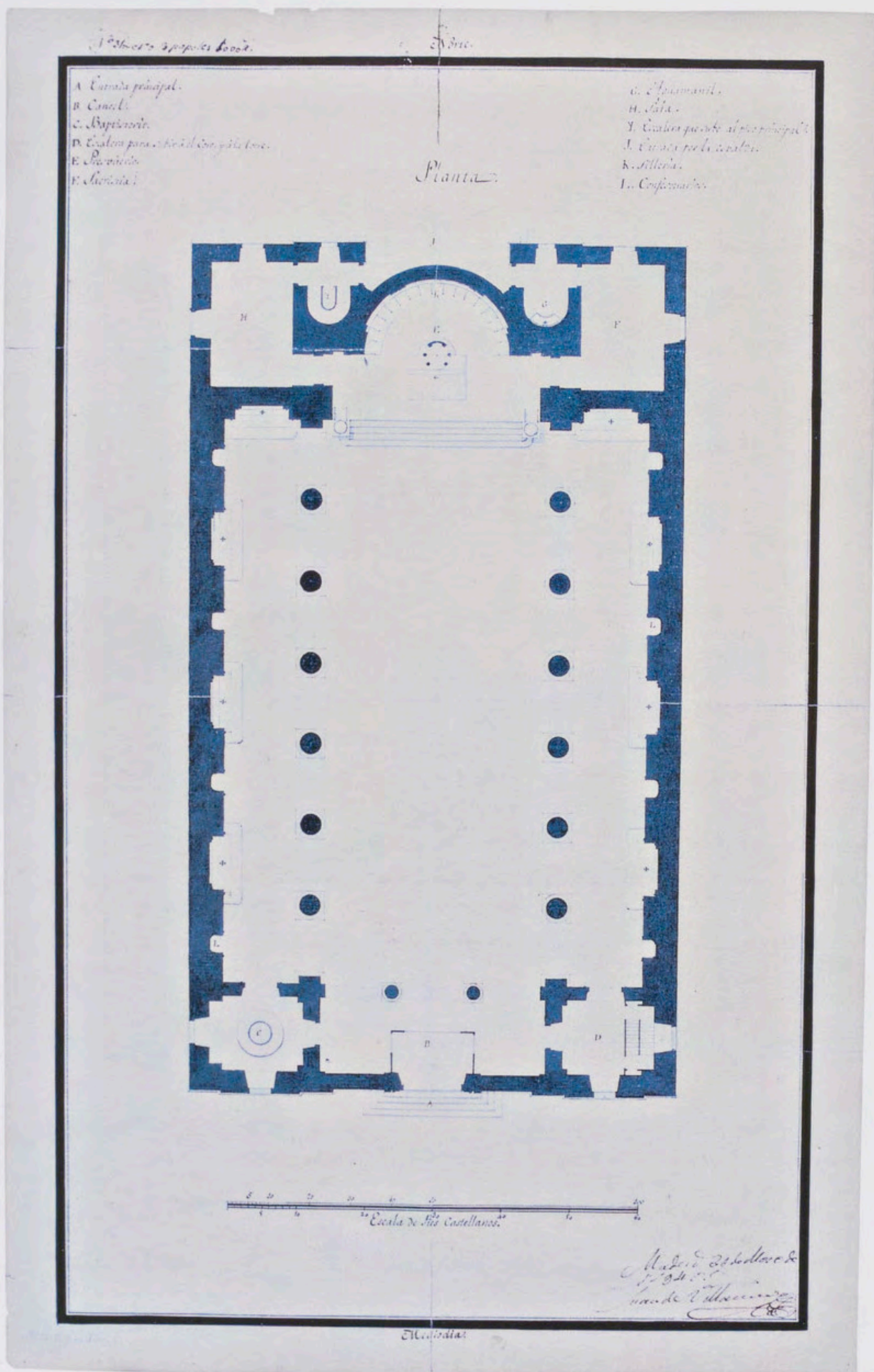


Fig. 7. Juan de Villanueva, Planta de la nueva iglesia parroquial de Villanueva del Río Segura, 1794, Museo de Historia de Madrid, IN. 4086, Madrid.

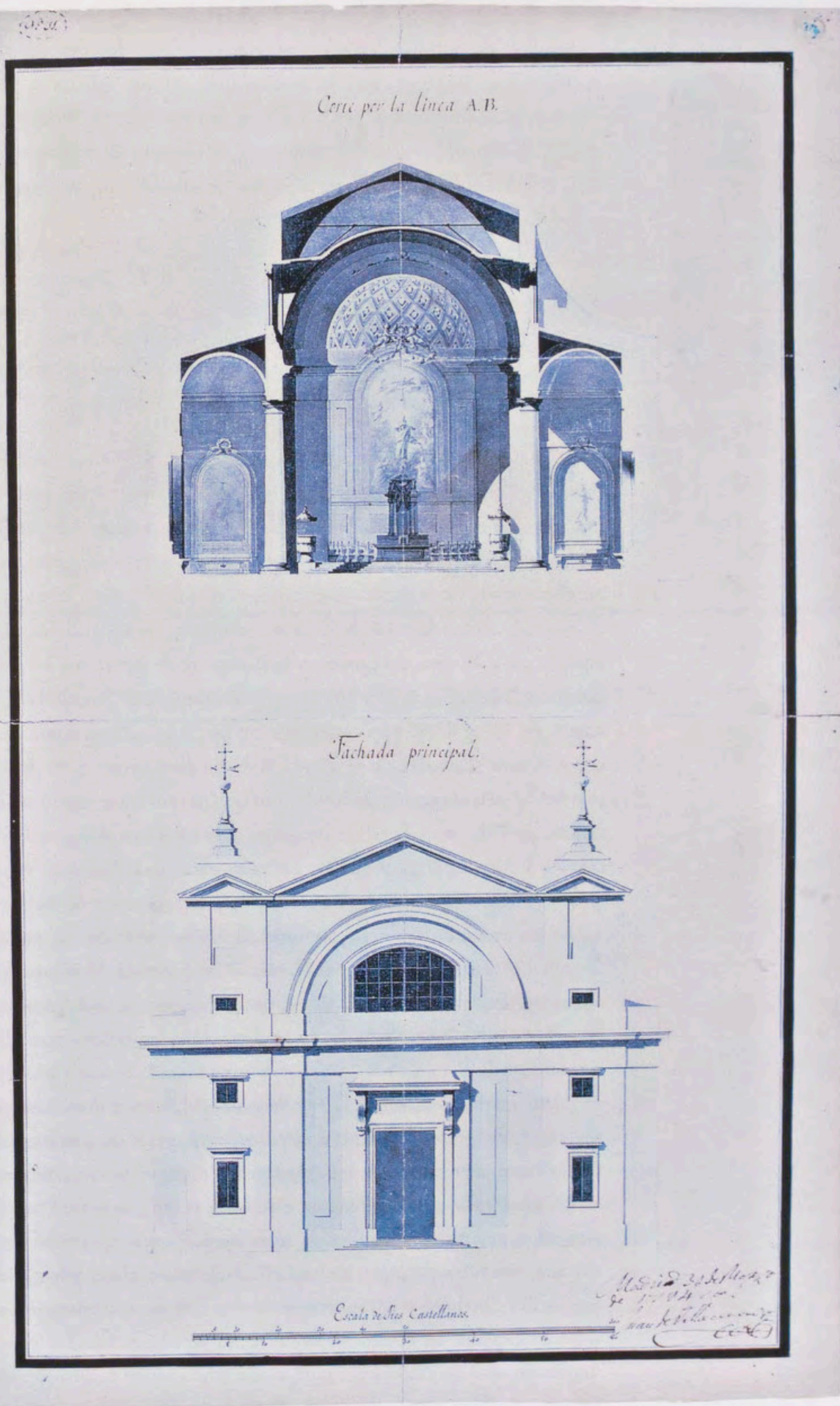


Fig. 8. Juan de Villanueva, Sección longitudinal de la nueva iglesia parroquial de Villanueva del Río Segura, 1794, Museo de Historia de Madrid, IN. 4087, Madrid.



[esté] tal vez proveniente tan solo de la numeración de la Escala equivocada». Para enmendarla ha pedido a Rodríguez los planos originales, que quiere cotejar con sus borradores y con el proyecto de Casanova, del que Villanueva conserva copia.

Los planos originales que requiere le son remitidos el 28 de enero de 1797, y el 10 de febrero siguiente el arquitecto real escribe de nuevo al administrador de la Encomienda de Ricote, tras haberlos comparado con los croquis de su estudio, explicándole que el problema ha consistido en

la fácil equivocación de la dibisión y numeración de la Escala, que se padeció al transportarla sobre mis diseños de la que estaba en la copia del Proyecto de Casanova, que conservo en mi poder, expresada en varas p<sup>a</sup> reducirla á pies en aquéllos, [equivocación esta] que hubiera conocido el más inexperto Profesor cotejándola con las partes que no pueden tener alteración y no se conoció por el encargado D. Julián Rodríguez (no sé si por ignorancia, ó intención).

En efecto, la escala gráfica del plano de Casanova está representada en un segmento de 50 varas, mientras que en los tres planos del proyecto de Villanueva la escala gráfica consta en un segmento subdividido originalmente por alguno de sus dibujantes en 100 pies castellanos acotados *sobre* la línea de referencia. Para reparar el error y llevar la escala correcta a los dibujos, el mismo segmento se subdivide después, acotándolo *bajo* la línea de referencia, en 60 pies castellanos, o sea, el equivalente a 20 varas del proyecto de Casanova, de forma que los tres planos originales de Villanueva tienen hoy la rareza de contar con dos escalas gráficas simultáneas, de 100 y de 60 pies castellanos, de las cuales solo una puede ser válida. La correcta es la segunda que se dibuja, la de 60 pies, como se ha dicho, en correspondencia con el tamaño de los dibujos de Casanova que sirven de base a los del estudio de Villanueva. Lo contrario daría aquellas dimensiones que sorprendieron tanto a Julián Rodríguez que le hicieron parar toda iniciativa de obras tras el replanteo. La escala gráfica correcta llevada al segmento de 60 pies castellanos aporta un orden dórico con columnas de 3 pies (0,836 m) de diámetro inferior, 24 pies (6,68 m) de altura y entablamento de 5 pies (1,39 m) de altura, en total un orden de 29 pies de altura (8 m), un tamaño que se encuentra próximo al de las columnas corintias de fuste enterizo que Villanueva llevó al madrileño oratorio del Caballero de Gracia.

Esta iglesia, destinada a la Encomienda del Infante don Francisco de Paula, tenía que ser muy importante para Villanueva a pesar de que, hasta donde yo sé, nunca visitó personalmente la población en la que se eleva ni tampoco pretendió dirigir personalmente la puesta en ejecución de su proyecto. Pero sí quiso tener siempre la seguridad de que todo se hacía conforme a sus órdenes, «tratándose —escribe— de la construcción de un Edificio de nueva planta y bastante consecuencia, ideado, dispuesto y demostrado por mi y que de su verificación con acierto y solidez hé creído debo responder». En consecuencia, en aquel mismo oficio de 10 de febrero de 1797, Villanueva pide al administrador de la encomienda santiaguista que se nombre nuevo aparejador elegido entre los prácticos locales para que sustituya a Rodríguez, que ha perdido su confianza. Adjunta entonces una copia de sus planos para conservar en su estudio los originales, que son los que han llegado

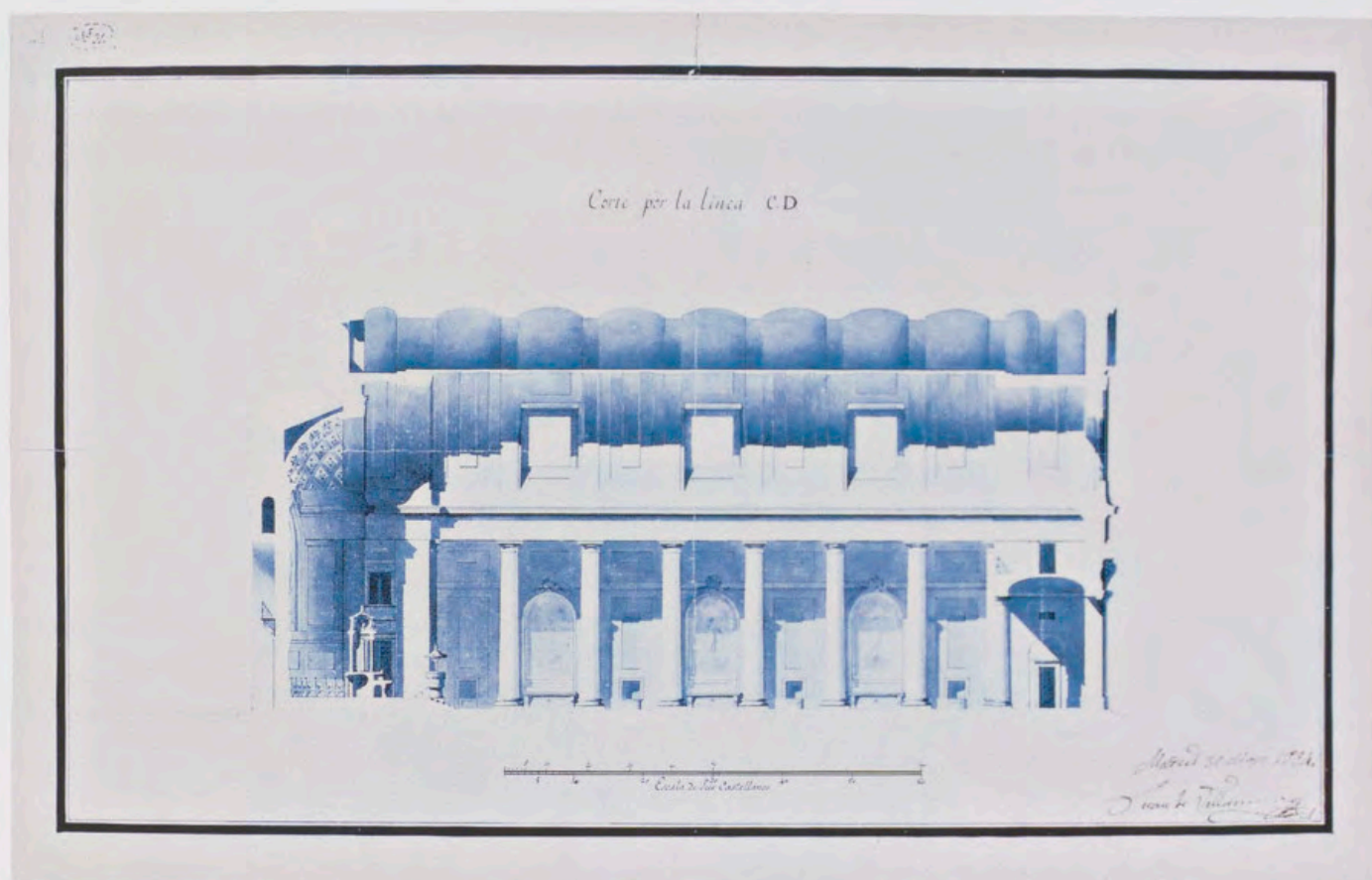


Fig. 9. Juan de Villanueva, Sección transversal y alzado principal de la nueva iglesia parroquial de Villanueva del Río Segura, 1794, Museo de Historia de Madrid, IN. 4088, Madrid.

hasta nosotros con la rareza de las dos escalas gráficas, y manda también un plano nuevo en el que se indica con diferentes colores de tintas la posición de la iglesia vieja y las casas que deberían derribarse para preparar el terreno a la nueva; se indica también en este plano de situación la línea del perímetro equivocado replantado por Rodríguez y la línea correcta del perímetro que deberá ocupar el nuevo templo proyectado desde Madrid por Villanueva<sup>16</sup> (figura 10).

Vemos ahora dibujado el rectángulo en que se inscribe la planta de eje mayor en la dirección norte-sur, que queda como una figura exenta que conserva la alineación de la fachada oriental de la vieja y, en consecuencia, el callejón existente de ese lado, que tendría otro equivalente entre el lado oeste y otras casas de particulares. Por su parte, anticipándose a los deseos del arquitecto director, y dado que Julián Rodríguez nunca aceptó trasladar su residencia de Madrid a Villanueva del Río Segura, la administración de la Encomienda de Ricote ya había tomado desde el 10 de enero de 1797 la iniciativa de poner la ejecución de la obra bajo la dirección de un arquitecto vecino de Orihuela, un cierto Josef Gómez, que el 21 de enero agradece su nombramiento de nuevo aparejador de la iglesia parroquial que va a comenzar a construirse.

16. AGP, plano 8703.

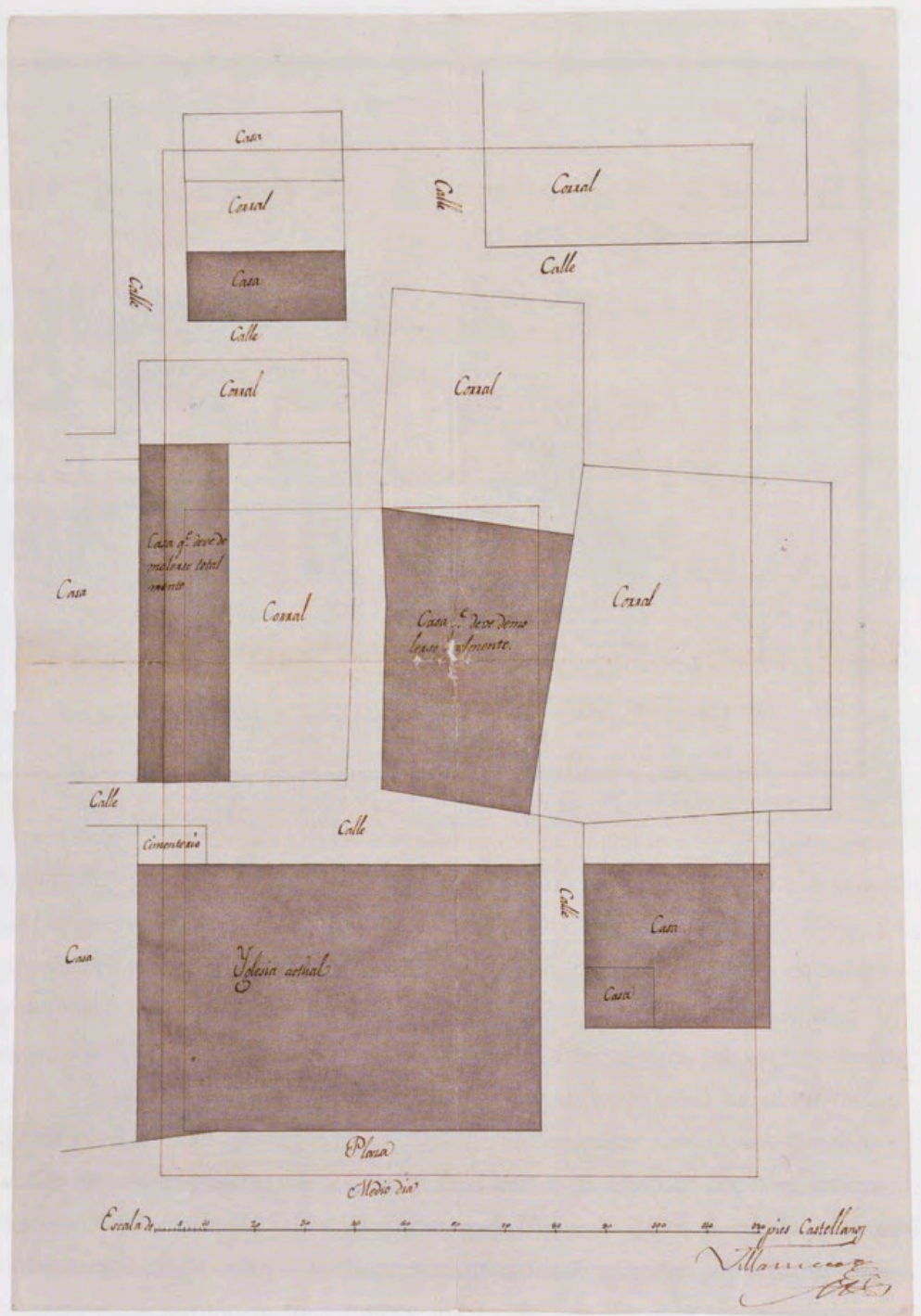


Fig. 10. Juan de Villanueva, Planta de situación de la iglesia parroquial existente en Villanueva del Río Segura con indicación de las propiedades afectadas por la ampliación propuesta a dos escalas, 1797, AGP, plano 8703, Madrid, Patrimonio Nacional.

### LA CONSTRUCCIÓN DE LA NUEVA IGLESIA PARROQUIAL

El 15 de febrero de 1797 Villanueva ya está enterado del nombramiento de Gómez y solicita que levante la planta exacta de la iglesia vieja y un perfil que demuestre la altura del edificio, y que diga qué partes son fuertes y sólidas para su posible aprovechamiento. Tras el correcto replanteo realizado por el nuevo aparejador se iniciaron las obras y no fue hasta pasados unos meses cuando, el 28 de

agosto de 1798, comenzó por la torre el derribo de la iglesia vieja. Todo fue muy rápido y el 15 de septiembre siguiente se dio por concluido bajo la dirección de Julián Rodríguez, recuperado para las funciones de aparejador en la parte concreta de las demoliciones, es decir, en trabajos que no tendrían ninguna influencia directa en el resultado construido del edificio de nueva planta. Es curioso que también en este asunto del derribo Rodríguez contrarió a Villanueva, que, como arquitecto director de las obras, no tenía prisa en que se realizara, pues la mayor parte del templo nuevo quedaba fuera del solar del viejo y se podría haber avanzado mucho en aquel mientras este seguía ofreciendo sus funciones religiosas a los vecinos de la villa. De hecho, fue necesario montar una iglesia provisional en el zaguán de la casa particular de uno de aquellos vecinos y tal provisionalidad duró más de ochenta años, como vamos a ver.

Por la documentación consultada en el Archivo General de Palacio sabemos que hasta el año 1803 se habían gastado 362.962 reales y 20 maravedís en la obra de la iglesia parroquial de Villanueva del Río Segura. En 1804 se llegaba a la cantidad de 415.699 reales y 20 maravedís, y a finales de 1807, último año en que se cuantifica el coste global de la primera campaña constructora, la cantidad total gastada es de 438.687 reales y 20 maravedís, es decir, más de cuatro veces lo previsto inicialmente, y todavía no se había llegado a la mitad de la obra.

Del estado inacabado en que quedó todo en 1808 informa Josef Gómez el 22 de octubre de 1815 tras el reconocimiento de la obra. Se hallaba esta elevada con la mayor solidez y firmeza «hasta el arranque de los arcos», es decir, hasta la altura de los capiteles del orden dórico. Las doce columnas estaban labradas y acopiadas en obra, preparadas para ser colocadas. Gómez no lo menciona con detalle, pero tenía que haber un buen embrollo de fragmentos en el tajo ya que el fuste de cada columna estaba hecho de nueve tambores, es decir, habría en obra 108 piezas para los fustes, más los 12 capiteles y las 12 basas correspondientes. Menciona después que mucha cornisa estaba también labrada y acopiada y la que faltaba había quedado sacada en la cantera. Existía además un buen acopio de ladrillos. Calcula entonces Gómez que el coste de lo que faltaba por construir llegaría a los 400.000 reales.

## PRIMER PROYECTO DE TERMINACIÓN

Un nuevo informe en 1817 va a confirmar lo anterior aportando nuevas precisiones. Vendrá del arquitecto Sebastián de Azcuaga, que desde el 7 de junio de 1815 tenía nombramiento de director de obras de las Encomiendas de los Infantes y del Gran Priorato de San Juan en la plaza vacante dejada por el fallecimiento de Villanueva<sup>17</sup>. El 11 de julio siguiente, desde la Secretaría de la Encomienda de Ricote se encarga a Azcuaga un informe sobre el estado de la fábrica de la iglesia parroquial de Villanueva del Río Segura. Tardará más de un año en evacuarlo y lo hará tras visitar la población y la obra parada desde 1808. El 20 de septiembre de 1816 Azcuaga informa de que todas las paredes exteriores



17. AGP, Infante Don Gabriel, Contaduría, leg. 229. Sebastián de Azcuaga era arquitecto titulado por la Academia de San Fernando en su Junta Ordinaria de 6 de diciembre de 1807. Tras la ocupación francesa comenzó a realizar trabajos para las Encomiendas de los Infantes y el Gran Priorato de San Juan.

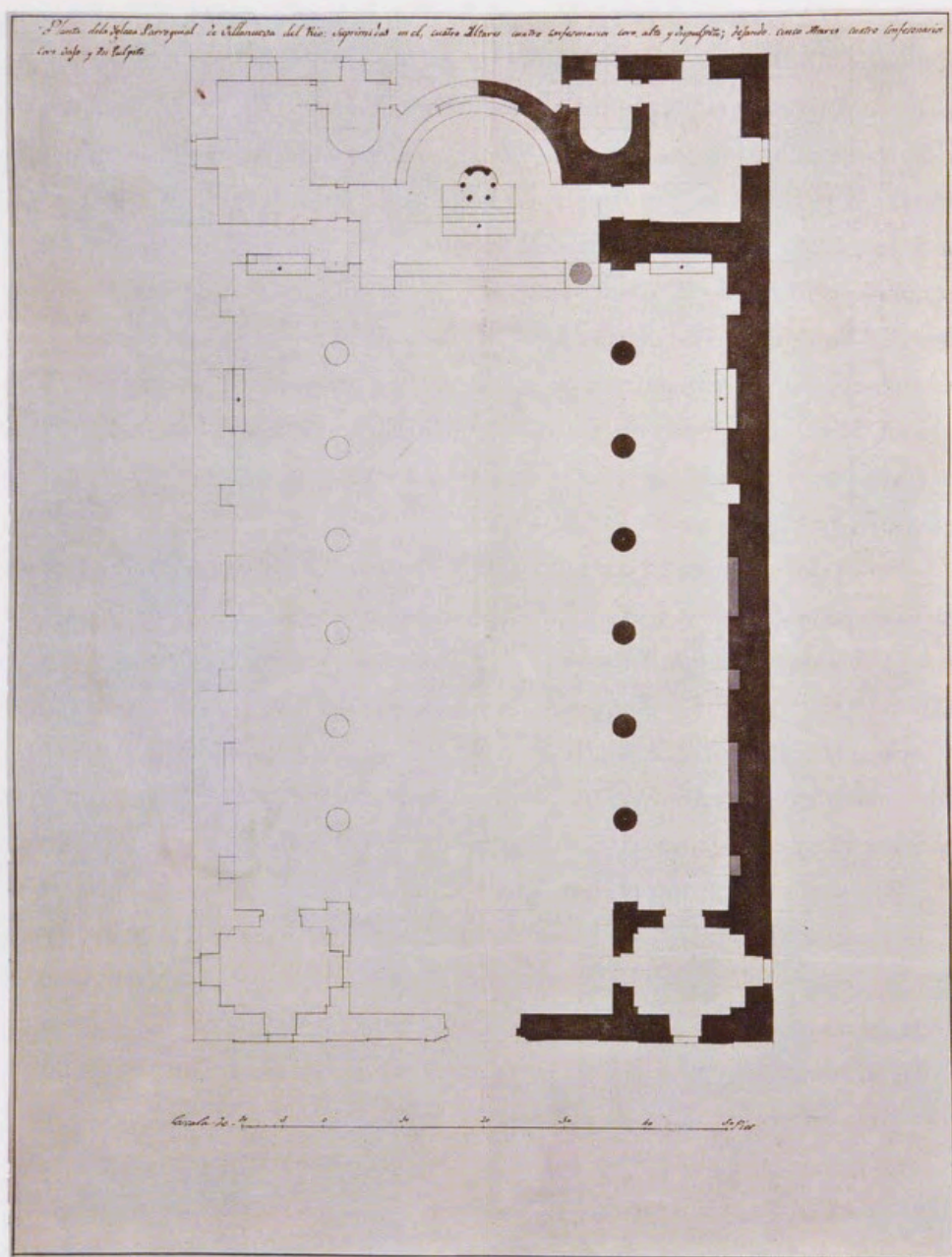


Fig. 11. Sebastián de Azcuaga, Media planta de la iglesia parroquial inacabada de Villanueva del Río Segura, 1817, AGP, plano 8707, Madrid, Patrimonio Nacional.

están construidas hasta la altura de 26 pies (7,24 m), es decir, dos pies por encima de la altura a la que llegarían los capiteles de las columnas, pero tres pies por debajo de la altura a la que llegaría la cornisa del orden dórico. En el interior se hallaban las basas de las columnas ya sentadas (un detalle que no mencionaba Josef Gómez) en espera de las columnas que deberán servir de soporte del peso de las bóvedas de las tres naves. Esas columnas se hallaban labradas en trozos (hay que suponer que esa alusión a las columnas incluye tambores de fustes y capiteles) junto a algunas de las piezas de la cornisa.

Añade entonces Azcuaga que ha podido consultar los planos del proyecto original y según ellos falta por construir aún el entablamento completo del orden dórico, las bóvedas de las tres naves, la contrabóveda general de la cubierta, dos

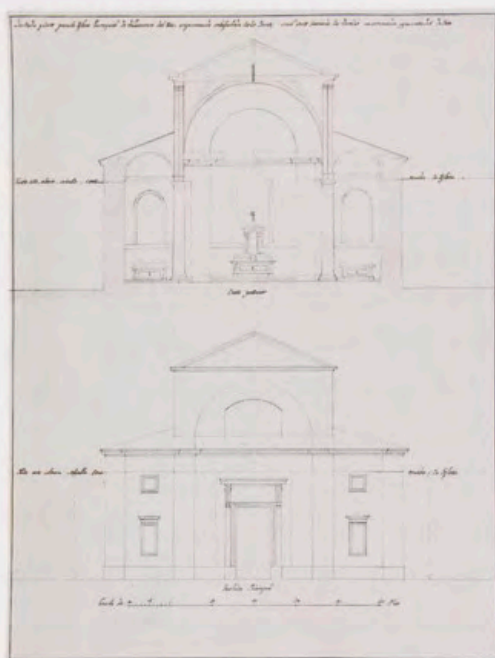


Fig. 12. Sebastián de Azcuaga, Sección transversal y alzado principal para la terminación de la iglesia parroquial inacabada de Villanueva del Río Segura, 1817, AGP, plano 8708, Madrid, Patrimonio Nacional.

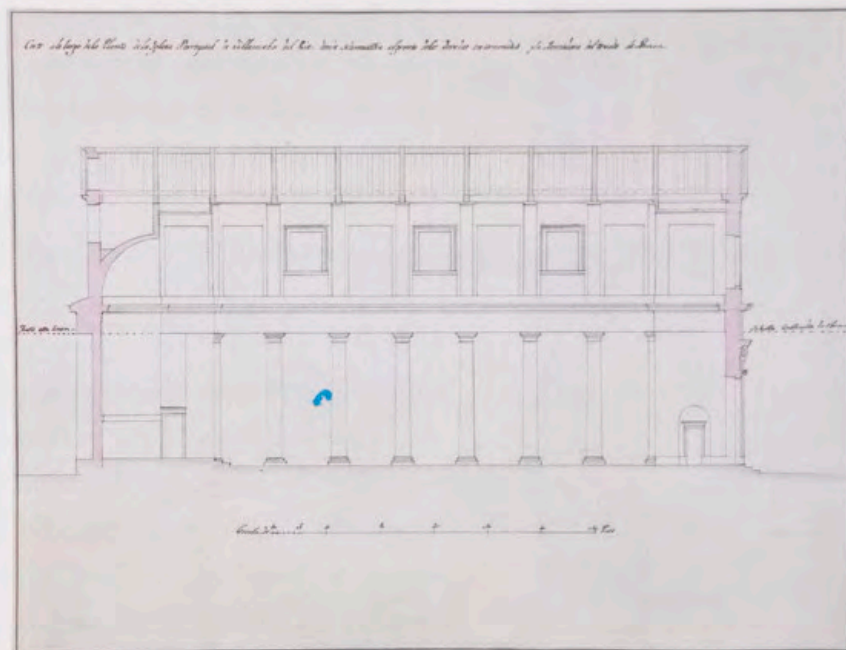


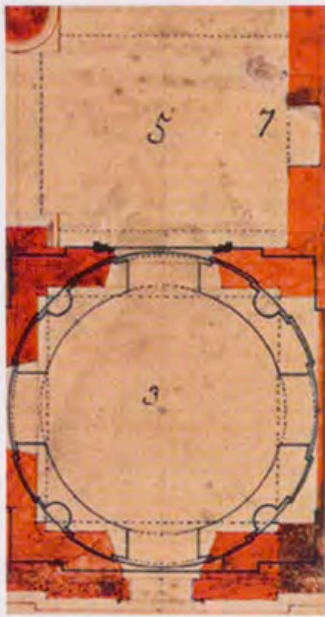
Fig. 13. Sebastián de Azcuaga, Sección longitudinal para la terminación de la nueva iglesia parroquial inacabada de Villanueva del Río Segura, 1817, AGP, plano 8709, Madrid, Patrimonio Nacional.

torres y el cuerpo alto de la fachada, así como muchos adornos interiores. Comenta también en su informe que el pensamiento demostrado en los planos es grandioso, siempre que fuese para una ciudad o la capital, pero para un pueblo pequeño de 150 vecinos y de pocas utilidades como el de Villanueva del Río Segura lo encuentra demasiado suntuoso. Opina que no se puede reformar la planta, pero sí el desarrollo en altura que falta por construir, así como las torres, la contrabóveda y el adorno general del interior.

El 24 de septiembre de 1816 se va a encargar a Azcuaga «reformar en los planes todo lo que considere superfluo para continuar y concluir la expresada obra con menos gasto y lo más pronto posible». Pasaron siete meses, pero, al fin, el 28 de abril de 1817 el arquitecto remite al secretario de los Infantes su proyecto de terminación de la iglesia sin variar ni en la forma ni en las proporciones generales la idea de Villanueva, es decir, según él, «con el mismo estilo y gusto arquitectónico», aunque con menos coste<sup>18</sup> (figuras 11, 12 y 13). No parece saber Azcuaga que en el estilo y el gusto de Villanueva domina la solidez como condición y valor irrenunciable, asociada a una forma de construir con bóvedas de rosca que no admite procedimientos de bajo coste.

En la fachada principal propuesta por Azcuaga en 1817 se conserva tal como Villanueva lo concibió el primer cuerpo de arranque, hasta la cornisa general del edificio, pero en su desarrollo en altura se han suprimido las torres que flanqueaban el tramo central sin sobresalir por encima de él, participando de la misma línea de cornisa y solo significadas por pequeños frontones y un remate vertical acabado en veletas. Esas torres serían sustituidas por un pequeño campanario en la pared del testero, según Azcuaga.

18. AGP, planos 8707-8709.



19. Hasta aquí llega la documentación consultada del legajo de AGP, *Infante Don Francisco de Paula. Encomienda de Ricote. Iglesia de Villanueva del Río Segura. 1750-1827.*

20. José Ramón Berenguer (1816-1884) había recibido el título de arquitecto por la ASF en la Junta Ordinaria de 29 de marzo de 1846. Véase ASF, leg. 2-4-8. Fue arquitecto del Ayuntamiento de Murcia entre 1854 y 1856, año este último en que obtuvo el nombramiento de arquitecto diocesano.

21. Museo de Bellas Artes de Murcia (en adelante MUBAM), planos 0/792-0/795, firmados por José Ramón Berenguer el 29 de mayo de 1859, y 0/798-0/799 con dos nuevas plantas de la iglesia.

22. MUBAM, plano 0/810. Sobre este edificio, véase C. Montes Serrano, «El Real Oratorio del Caballero de Gracia en Madrid», *Academia*, 76, 1993, pp. 267-311.

En cuanto al interior, el nuevo arquitecto asignado a la obra ha suprimido todos los adornos innecesarios, dejando cinco altares de los nueve previstos, cuatro confesionarios de ocho y un púlpito de dos. Propone suprimir también el coro alto a los pies del templo, ya que Villanueva dibujaba también una sillería en el ábside que podría cumplir sus funciones. Pero, lo más importante, en sus planos Azcuaga sustituye las bóvedas de ladrillo del proyecto original por una bóveda hecha de camones de madera, enlistonados y guarnecidos de yeso, fijados al tirante de la armadura de la cubierta, todo lo cual le permite suprimir los estribos necesarios para contrarrestar los empujes de la ahora inexistente bóveda de rosca, que es siempre el sistema constructivo preferido por Villanueva.

Azcuaaga calcula el coste para acabar la obra en 270.000 reales según su proyecto y en 480.000 reales según los planos del proyecto original, es decir, con la solidez de una obra de fábrica también para las bóvedas. Esta última cantidad, sumada a los 438.687 reales que sabemos invertidos hasta finales de 1807 daría un total que casi multiplica por diez el presupuesto estimado en 1794 por Villanueva para el nuevo templo. En este estado, con más de media obra por ejecutar y los muros alzados recalándose del agua de las lluvias, quedaba todo en 1817, cuando ninguna de las dos cantidades presupuestadas por Sebastián de Azcuaga eran asumibles por la Encomienda de Ricote para la terminación de la iglesia de Villanueva del Río Segura, de modo que la construcción seguiría todavía muchos años tal como había quedado en 1808<sup>19</sup>.

## NUEVOS PROYECTOS DE TERMINACIÓN

Las medidas desamortizadoras de 1836, el Concordato Iglesia-Estado de 1851 y la consiguiente desaparición de las órdenes militares hicieron que los restos de esa inacabada iglesia parroquial de Villanueva del Río Segura pasaran a depender de la diócesis de Murcia, que encargó la conclusión de la obras a su arquitecto titular, José Ramón Berenguer<sup>20</sup>. Para la terminación del templo, el proyecto de Berenguer, firmado el 29 de mayo de 1859 y demostrado en cuatro planos conservados en el Museo de Bellas Artes de Murcia<sup>21</sup>, será más ambicioso que el de Azcuaga en 1817 (figuras 14, 15 y 16). El arquitecto diocesano propone la terminación del templo con tanta o más aparatosisidad que la aportada por los planos originales de Villanueva, que él no conocía cuando dibujó los suyos: «no habiendo sido posible encontrar los diseños por los cuales se empezó», escribe en la leyenda del plano de planta de su proyecto.

Berenguer no renuncia a nada en su propuesta, ni a las torres de la fachada ni al coro alto sobre columnas, a los pies del templo, ni a todos los altares y confesionarios de las naves laterales ni a bóvedas de rosca de ladrillo para las naves, con lunetos y huecos abiertos en todos los intercolumnios de la central, es decir, sin la intermitencia de huecos propuesta por Villanueva. El nuevo proyecto tiene una fachada que se inspira directamente en la del oratorio del Caballero de Gracia, conocida y dibujada por él en su época de estudiante en Madrid<sup>22</sup> (figura 17), de

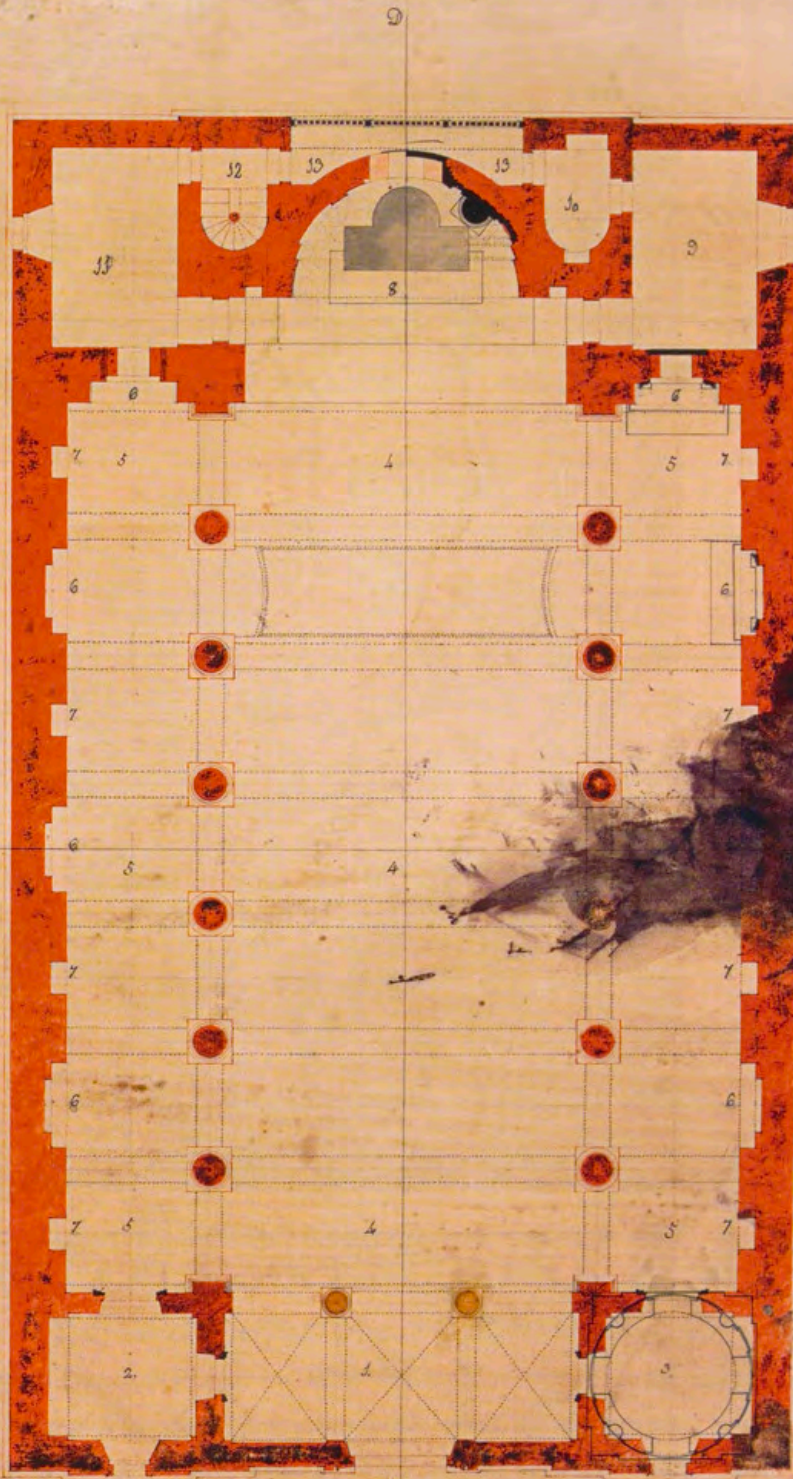
### Plano

que presenta en proyección horizontal la forma y disposición general del templo parroquial comenzado en 1795 en el pueblo de Villanueva del Río, en la Diócesis de Murcia, y que actualmente se proyecta concluir, conforme se indica por las adiciones hechas en tinta negra sobre esta misma proyección horizontal, y por las verticales representadas en los demás planos que manifiestan la idea general, bajo la que se ha completado este proyecto, no habiendo sido posible encontrar los dibujos por los cuales se empezó.

La línea roja indica las obras ejecutadas, cuya altura se manifiesta por medio de tres proyecciones verticales en el Plano Lámina 2.<sup>a</sup> habiéndose marcado con línea amarilla las dos columnas del Vestíbulo, porque, aun cuando hay laberintos algunas piezas de ellas, no llegó a colocarse ninguna, pero que por sus dimensiones se infiere que debían colocarse en el referido Vestíbulo para punto de apoyo del peso del Coro.

### Explicacion

1. Vestíbulo.
2. Sala donde se puede colocar el Organero por bajo de la Torre de la derecha.
3. Sala donde está proyectada la capilla para el Señor, la que puede utilizarse tambien para una de las Torres, cuya proyección horizontal se indica en su mismo punto con líneas negras, la salida para la que puede dirigirse al orient del pie del Señor, sobre la bóveda que cubre al Organero.
4. Nave principal.
5. Nave lateral.
6. Altar mayor para colocar el altar.
7. Plano que, según sus dimensiones y de baxos, se destinaba para reformarse.
8. Presbiterio en el que se indica con tinta negra en uno de sus lados la modificación proyectada por las razones que se manifiestan en el presente informe que se acompaña a este formulario.
9. Capilla.
10. Pílica que, según su forma y disposición, se destinaba para Director y Confesionario de Educandos.



11. Otra pieza igual a la Sacristía, sobre la que, según los vestigios que quedan de una cubierta, debió haber sido el departamento destinado para la Sacristía reservada, Sala de Spintas, sirviendo la pieza superior para el órgano de la Sacristía principal, pues según se puede notar por las dimensiones de esta, no se bastante capaz en proporción a la magnitud de este templo parroquial.

12. Escalera de comunicación con la torre, según queda dicho, debía haber sido la pieza número 10, para comunicarse a la torre.

Proyectado en  
Murcia 20 de Mayo de 1850.  
José Ramón Berenguer

Fig. 14. José Ramón Berenguer, Planta de la iglesia parroquial inacabada de Villanueva del Río Segura, 1859, Museo de Bellas Artes de Murcia (Consejería de Cultura y Turismo, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia), 0/795, Murcia.



**Fig. 15.** José Ramón Berenguer, Sección transversal y alzado principal para la terminación de la iglesia parroquial inacabada de Villanueva del Río Segura, 1859, Museo de Bellas Artes de Murcia (Consejería de Cultura y Turismo, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia), 0/794, Murcia.

23. MUBAM, plano 0/793, que el arquitecto titula «Plano que manifiesta en tres distintas proyecciones verticales la altura en que quedaron las obras del templo Parroquial comenzado en 1797 en el pueblo de Villanueva del Río en la provincia de Murcia».

forma que las torres se elevan sobre un frontón que abarca toda la anchura del alzado y que interrumpe su cornisa para no cortar el desarrollo del arco central de la composición. Incluso plantea la ejecución de dos medias columnas en el presbiterio, tomando de nuevo como modelo el oratorio, sin saber que en este edificio madrileño las medias columnas del ábside habían sido añadidas por Pedro Arnal y que Villanueva era contrario a esos relieves sin función estructural e innecesarios desde el punto de vista del decoro.

Para conocer el estado en que Berenguer encuentra la obra contamos con la *Lámina 2ª* de su proyecto (figura 18), que contiene la fachada principal, una sección transversal hacia el presbiterio y una sección longitudinal de lo hasta entonces construido<sup>23</sup>. El documento tiene un enorme interés porque añade a los

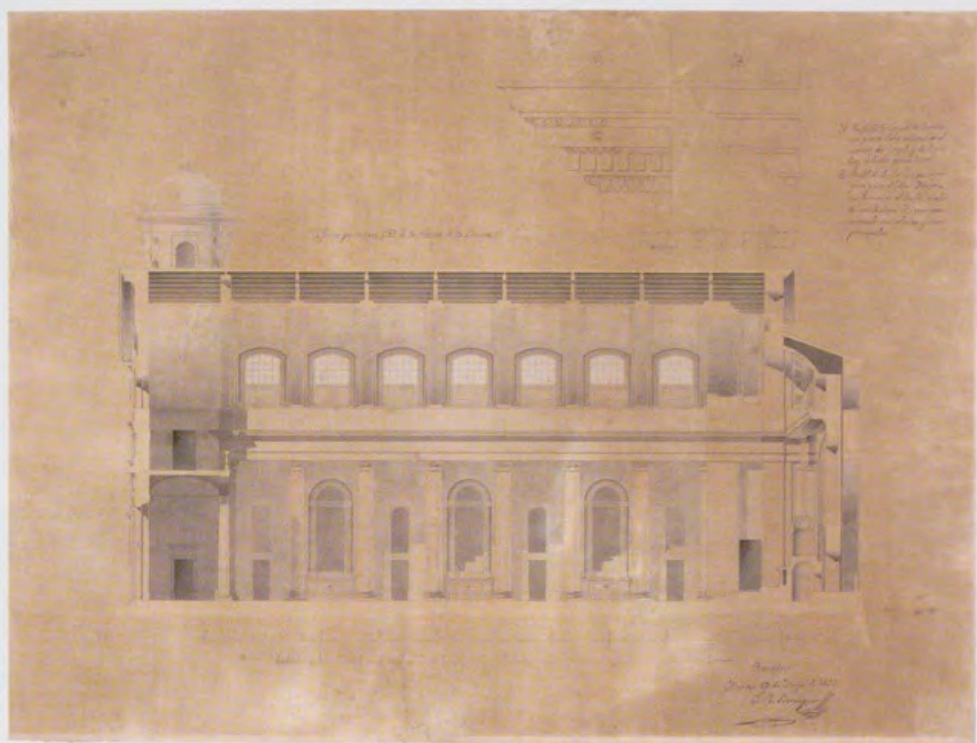


Fig. 16. José Ramón Berenguer, Sección longitudinal para la terminación de la nueva iglesia parroquial inacabada de Villanueva del Río Segura, 1859, Museo de Bellas Artes de Murcia (Consejería de Cultura y Turismo, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia), 0/792, Murcia.

testimonios verbales de Josef Gómez y Sebastián de Azcuaga que ya conocemos la imagen del progreso al que llegó la obra en 1808, es decir, respondiendo directamente al proyecto de Villanueva:

– En el alzado, la puerta principal está completa con todas sus molduras, incluidas las ménsulas y el guardapolvos que apoya sobre ellas, y los cuerpos laterales que sirven de arranque a las torres tienen los dos huecos de cada lado con sus guarniciones acabadas. Es justamente al nivel del trasdós de los dinteles de los huecos adonde llega lo construido.

– En las secciones, que nos sirven como alzados del interior, confirmamos que las basas de las columnas se encuentran en posición y con un primer tambor del fuste sobre cada una de ellas. Las paredes exteriores llegan justo hasta el nivel de los capiteles y están perfectamente modelados los arcos de los altares de las naves laterales y los colaterales del mayor, así como los huecos y hornacinas superiores de los confesionarios. Las pilastras de los extremos de las líneas de columnas están acabadas, tanto las que flanquean la capilla mayor como las que enmarcan el coro alto, cuyo piso tiene la bóveda ya volteada en arco carpanel. Esto último resulta sorprendente si recordamos que Azcuaga pensaba renunciar al coro alto cuando estaba ya en parte realizado, de modo que solo hubiera ahorrado barandilla, escalera y solado, poca cosa en realidad.

Hasta aquí, con ese plano de Berenguer que explica lo que él encuentra realizado en 1859, llegan las certezas de esta historia sobre la construcción de la iglesia proyectada por Juan de Villanueva para la encomienda santiaguista del Valle de Ricote y la población de Villanueva del Río Segura. Después todo son incógnitas.

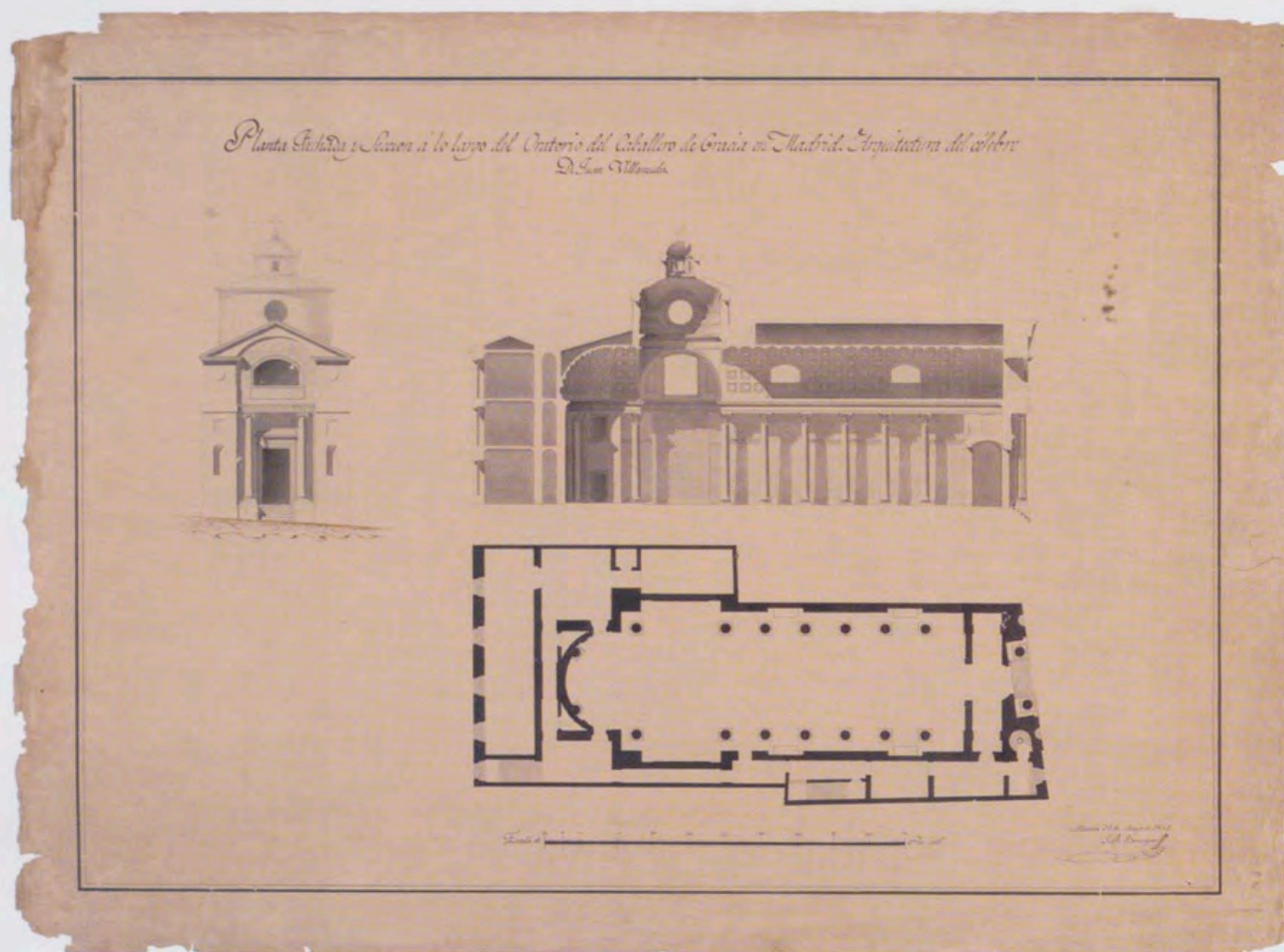


Fig. 17. José Ramón Berenguer, Alzado principal, sección longitudinal y planta del oratorio del Caballero de Gracia en Madrid, 1843, Museo de Bellas Artes de Murcia (Consejería de Cultura y Turismo, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia), 0/810, Murcia.

La iglesia que hoy podemos visitar en la población murciana se mantiene fiel a los planos formados en 1794 por el arquitecto real en la planta y hasta el nivel de la última moldura de los capiteles dóricos de sus doce columnas, tanto en el interior como en el exterior. A partir de la cornisa general del edificio lo que hoy existe no tiene nada que ver ni con los planos originales de Villanueva ni con los que dio José Ramón Berenguer en 1859.

Lo único documentable en relación con obras de terminación de la iglesia es la intervención posterior, en los primeros años ochenta del siglo XIX, de Justo Millán Espinosa, quien, en calidad de arquitecto de la diócesis de Murcia<sup>24</sup>, como Berenguer en su día, aporta el 24 de agosto de 1880 un proyecto para la terminación de la iglesia cuyos planos no son conocidos. En 1881 el Ministerio de Fomento sacó a subasta solo las obras de la cubierta, cuya ejecución se prolongó hasta el 27 de diciembre de aquel año, pero las obras debieron de continuar en el interior hasta que el templo pudo bendecirse el 24 de septiembre de 1882<sup>25</sup>. Después de esta fecha no tengo nuevas precisiones documentales sobre las obras de terminación. En consecuencia, solo es posible especular sobre cuál

24. Justo Millán Espinosa (1843-1928) recibió el título de arquitecto en 1871. Fue arquitecto municipal de Hellín entre 1874 y 1884, de la Diputación Provincial de Albacete entre 1875 y 1884, y académico correspondiente de la Real de Bellas Artes de San Fernando en 1877, el mismo año en que fue nombrado arquitecto de la diócesis de Cartagena.

25. Archivo Municipal de Hellín, donde no se conservan los planos de su proyecto de terminación de la iglesia parroquial de Villanueva del Río Segura.

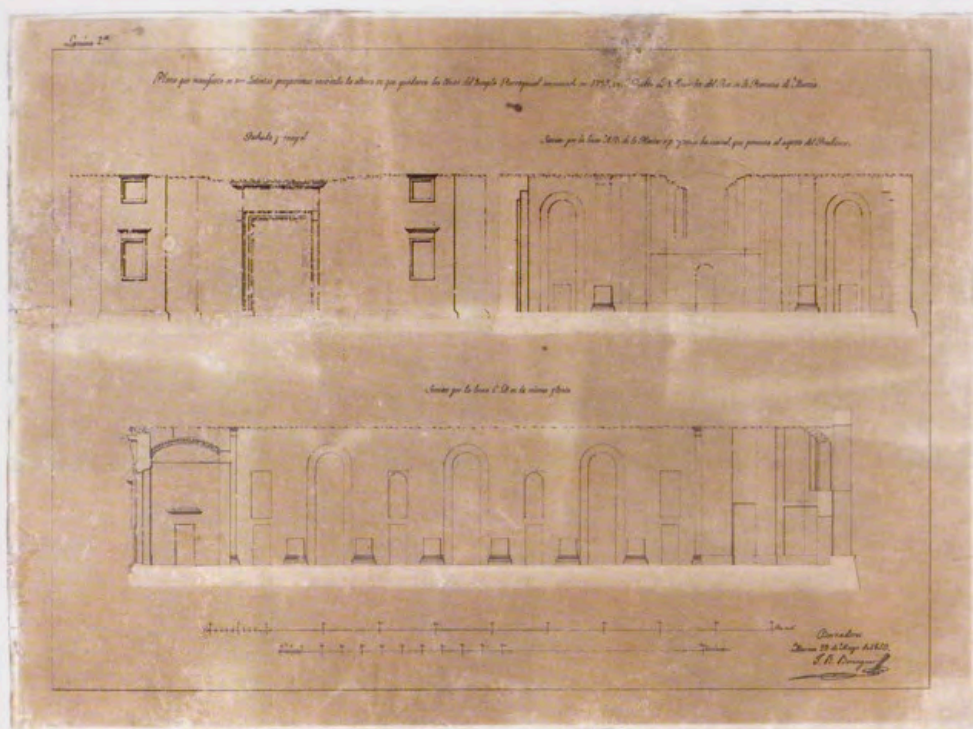


Fig. 18. José Ramón Berenguer, Alzados que presenta la altura a la que llegó lo construido de la iglesia parroquial de Villanueva del Río Segura, 1859, Museo de Bellas Artes de Murcia (Consejería de Cultura y Turismo, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia), 0/793, Murcia.

fue el proceso seguido para llegar al resultado final. Berenguer pudo llegar a hacer bien poco, no más quizá que elevar, tambor a tambor, las columnas dóricas y sus capiteles, además de consolidar las fábricas del cerramiento general de la iglesia. Lo que sigue después por encima de los capiteles no es compatible ni con su proyecto ni con su concepción de la arquitectura, tal como sus planos nos lo trasladan.

Sería, por tanto, Justo Millán quien introduciría las novedades que hoy presenta la iglesia (figuras 19 y 20), con un entablamento que se va quebrando para crear un ritmo intermitente de columnas pareadas, o de pilastracolumna en los extremos, formando cuatro edículos a cada lado de la nave central, una decisión que lleva a la cubierta de las naves laterales de la iglesia tres volúmenes sobreelevados en los que se abre un óculo para la iluminación del interior. La bóveda que Justo Millán lleva a la nave central está rebajada en carpanel, lo cual produce un encuentro extraño con el arco triunfal del ábside, de medio punto, y crea una espacialidad menos airosa que la pretendida por Villanueva, Azcuaga y Berenguer en sus respectivas propuestas, en los tres casos con bóvedas de cañón semicircular levemente peraltado. La fachada de Millán tiene altas torres flanqueando un cuerpo central, pero sin el control que Berenguer sabía imponer a su composición, a la manera de Villanueva. En fin, ya se ha dicho, por encima de la cornisa general del edificio lo construido nada tiene que ver con la concepción de Villanueva o con la muy meritoria y en su mismo espíritu de José Ramón Berenguer.



Fig. 19. Vista exterior de la fachada principal de la iglesia parroquial de Villanueva del Río Segura en su estado actual, fotografía de Ginés Marín.

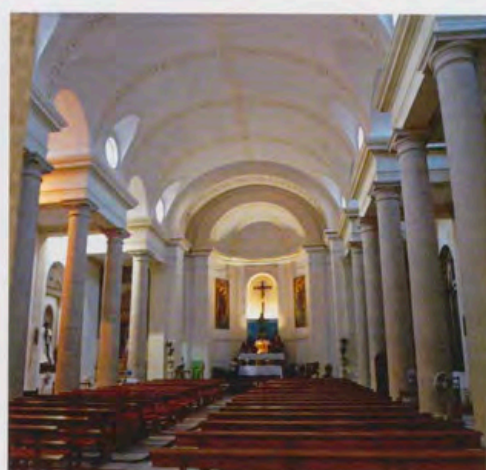


Fig. 20. Vista interior de la iglesia parroquial de Villanueva del Río Segura en su estado actual, fotografía de Ginés Marín.

## CONSIDERACIONES FINALES

En el panorama general de la obra de Villanueva el tipo basilical tiene una constancia que podemos remontar, en una primera formulación, a los tiempos de su pensionado en Roma. Desde la corte papal remitía el 21 de abril de 1764 al concurso convocado ese año por la Academia de Parma cuatro planos con su proyecto de una *Capilla Sepulcral* que por Juan Miguel de Inclán Valdés sabemos que respondía a esa estructura formal, recuperada por el joven pensionado para el mismo destino funerario que tuvieron las primeras basílicas paleocristianas<sup>26</sup>.

En marzo de 1794, cuando Villanueva da su proyecto de iglesia parroquial para Villanueva del Río Segura, el oratorio del Caballero de Gracia está terminándose en Madrid con muchos problemas. De hecho, en noviembre, por desavenencias con los miembros de la Congregación del Oratorio, el arquitecto renuncia a la dirección y deja la obra inacabada. Este oratorio, proyectado a mediados de 1782, responde a un esquema de iglesia basilical de tres naves aparentes, pero en realidad solo la nave central tiene dimensión de tal, siendo las laterales meros pasillos paralelos de deambulación y acceso a altares y confesionarios. Es decir, se trata de una obra tan condicionada por la dimensión de un solar urbano entre medianeras que apenas permite el desarrollo del tipo basilical, dando como resultado, tal como explican Chueca y De Miguel en su libro de 1949, un salón columnario con la desafortunada incorporación de un crucero con cúpula sobre pechinas, algo que sería propio en exclusiva de la arquitectura religiosa.

Hasta 1785 Villanueva no va a tener nueva excusa para concebir otra sala de columnas semejante, aunque esta vez con un destino civil: el Salón de Juntas del Real Museo del paseo del Prado en sus tres versiones conocidas: la del proyecto con pórticos cubiertos para el paseo público, la de la maqueta de 1787 y la del plano de 1796 que resume el proyecto definitivo<sup>27</sup>. Pero en 1794 la obra del oratorio madrileño está llena de insatisfacciones para Villanueva y el aula magna del museo apenas avanzada, por lo que decide trasladar a la iglesia parroquial de la

26. J. M. de Inclán Valdés, *Apuntes para la Historia de la Arquitectura y observaciones sobre la que se distingue con la denominación de gótica*, Madrid, Ibarra, 1833, p. 76. Dos dibujos preparatorios de Villanueva para los planos finales del concurso de Parma se conservan en la Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Colección Luis Moya, reproducidos en P. Moleón Gavilanes, *Arquitectos españoles en la Roma del Grand Tour (1746-1796)*, Madrid, Abada, 2003, p. 175.

27. Véase P. Moleón Gavilanes, *El Museo del Prado. Biografía constructiva*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2011. No es conocida la planta de su proyecto de 1794 para la iglesia parroquial del Puerto de las Águilas, Murcia. Un posible alzado para ella firmado por Villanueva se encuentra en MUBAM, plano 0/827 (figura 21).



Fig. 21. Juan de Villanueva, Alzado para la nueva iglesia parroquial del Puerto de las Águilas, 1794, Museo de Bellas Artes de Murcia (Consejería de Cultura y Turismo, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia), 0/827, Murcia.

encomienda santiaguista murciana el esquema basilical y columnario que tanto se le resiste en la Corte. Solo así se explica la romana ambición con que dibuja esta iglesia para una modestísima población a la que le viene grande y hasta pretenciosa. Se trata de una iglesia basilical que se parece más, en la concepción de Villanueva, a un gran salón del mismo carácter civil que el aula magna del museo que a la fórmula de la arquitectura religiosa del oratorio del Caballero de Gracia.

Las fuentes de inspiración del arquitecto pueden estar en antecedentes franceses, como señalan Chueca y De Miguel, o británicos, que a mí me parecen preferibles, pero seguro que fueron las numerosas basílicas columnarias de Roma las que ofrecieron a Villanueva un repertorio de tamaños, variantes y posibilidades inagotable. En el gran plano de Roma dibujado por Giambattista Nolli, estampado en 1748, se cuentan más de treinta plantas que responden al tipo. De nuevo Roma podría ser la explicación de todo, pero Roma solo no basta. Para conseguir la excelencia de la obra construida hacía falta ese genio creador que Villanueva siempre sabe llevar al proyecto, pero también la circunstancia histórica y vital que esta vez el arquitecto no pudo salvar y poner del todo de su parte para que lo finalmente realizado respondiera a sus deseos.

# LOS OTROS VILLANUEVA

## El entorno artístico familiar del arquitecto Juan de Villanueva

Bárbara García Menéndez

*Doctora en Historia del Arte*

Había nacido [...] de familia artística; y su padre D. Juan, acreditado escultor en la corte, procuró dirigirle por buen camino al estudio de las humanidades y del dibujo; y su hermano D. Diego, [...] al de la arquitectura.

J. A. Ceán Bermúdez<sup>1</sup>

Como ya pusiera de manifiesto con estas palabras Ceán Bermúdez, la formación del arquitecto Juan de Villanueva (Madrid, 15 de septiembre de 1739-22 de agosto de 1811; figura 1) no dependió solo de cuanto la Academia y una estancia de seis años como pensionado en Italia le pudieron inculcar y mostrar, sino también del ejemplo y de la tutela y certera guía que le proporcionaron los otros miembros artistas de su familia. Su padre, el escultor asturiano Juan de Villanueva y Barbales (Pola de Siero, 5 de enero de 1681-Madrid, 4 de julio de 1765), y su medio hermano Diego de Villanueva Muñoz (Madrid, 12 de noviembre de 1713-23 de mayo de 1774), profesor y teórico de la arquitectura, se esforzaron por encauzar en la dirección adecuada el excepcional talento del joven Juan, cuya carrera profesional discurriría, gracias a los desvelos de sus mentores y a sus propias y sobresalientes capacidades, dentro de las más altas esferas artísticas de su tiempo (la Academia, la Corte, las clases dirigentes y las instituciones civiles de gobierno), culminando así, con el mayor de los éxitos, el camino que *otros* Villanueva habían empezado a recorrer ya en la segunda mitad del siglo XVII.

### LOS VILLANUEVA ASTURIANOS: EL ESCULTOR JUAN DE VILLANUEVA Y BARBALES

La historia conocida de este clan artístico comienza, en efecto, con el abuelo paterno de don Juan, Domingo de Villanueva (1649-1695), que, según constaba en los desaparecidos censos de vecinos de su villa natal, Pola de Siero (Asturias), había sido escultor<sup>2</sup>.

De su actividad no tenemos, sin embargo, otra referencia hasta el momento que la de un pago de 18 reales que Domingo recibió en 1684 por el ensamblaje

1. Apéndice de J. A. Ceán Bermúdez a E. Llaguno y Amírola, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Madrid, 1829, t. IV, cap. LXXVIII, p. 330.

2. La profesión del padre se anotó, ya muerto Domingo, en los padrones de vecinos de 1698 y 1704 (P. Moleón Gavilanes, «Más sobre la vida y las obras de Juan de Villanueva. Adiciones a Chueca y De Miguel en un bicentenario. 1811-2011», en F. Chueca y C. de Miguel, *La vida y las obras del arquitecto Juan de Villanueva*, Madrid, 2011, en prensa). El asiento correspondiente del censo de 1698 lo transcribió por vez primera F. Vigil Álvarez, *Notas para una bio-bibliografía de Siero*, Santander, 1949, p. 339.



Fig. 1. Francisco de Goya, El arquitecto Juan de Villanueva, 1800-1805, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Inv. n° 678, Madrid.

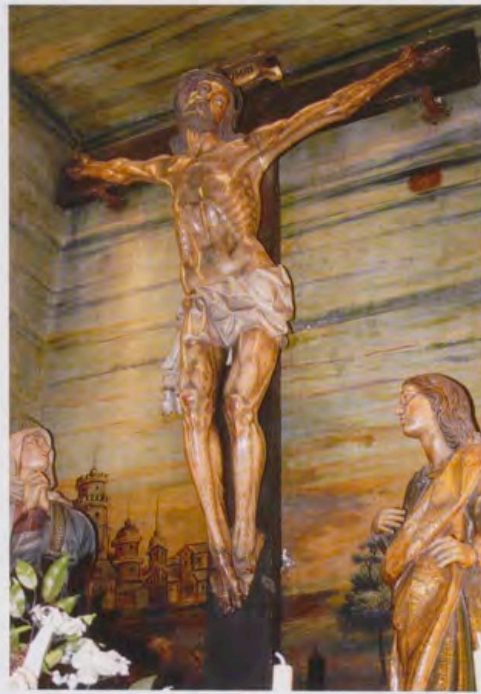


Fig. 2. Antonio Borja, Cristo crucificado, 1703, iglesia parroquial de Santa María la Real de la Corte, Oviedo.



Fig. 3. Juan Alonso de Villabrille y Ron, San Joaquín, 1721-1727, colegiata de Santa María la Mayor, Pravia (Asturias).

3. Archivo Histórico Diocesano de Oviedo, *Libro de fábrica de la parroquia de Baldesoto (1620-1706)*, s. fol.

4. Pedrero fue probablemente el maestro de Nava en Oviedo en la década de 1720, y este, discípulo o colaborador ocasional del obrador del escultor Juan de Villanueva en Madrid en el decenio siguiente. Sobre estos artistas, véanse G. Ramallo, *Escultura barroca en Asturias*, Oviedo, 1985, pp. 101-108, 397 y 413-446; B. García Menéndez, «La impronta del escultor Juan de Villanueva y Barbales (1681-1765) en el arte barroco asturiano del siglo XVIII», *Liño*, 13, 2007, pp. 57-68; idem, *El escultor y académico Juan de Villanueva y Barbales*, tesis doctoral inédita, 2009, t. III, pp. 1289-1354.

5. Archivo de la parroquia de San Pedro, de Pola de Siero (en adelante APSP), *Libro de fábrica n.º 2 (1745-1847)*, *passim*.

6. F. Vigil, 1949, p. 339 [op. cit. n. 2]. Este dato y todos los referidos a continuación sobre Juan de Villanueva los hemos abordado pormenorizadamente en un estudio monográfico del artista: B. García Menéndez, 2009, vols. I y II [op. cit. n. 4]. Puede verse un breve resumen en idem, *Juan de Villanueva y Barbales, un escultor poleso del siglo XVIII*, Pola de Siero, 2010.

del retablo mayor de la iglesia parroquial de San Félix de Valdesoto, en el propio concejo de Siero, que en el mes de mayo de aquel año se había contratado con Francisco Arias, maestro arquitecto y vecino de Oviedo, la capital de la provincia<sup>3</sup>. *A priori* podría pensarse, a la vista del escaso importe librado al artífice, que acaso Domingo no hubiera sido más que un ensamblador, entallador o incluso carpintero rural, dedicado a trabajos en el ámbito local de las parroquias de limitados recursos económicos del entorno de Siero.

Pero el hecho de que de ese mismo concejo salieran en fechas cercanas al menos tres escultores destacados: su hijo y discípulo Juan de Villanueva y Barbales, activo en Madrid, Toribio de Nava Riestra (Vega de Poja, 1687-Pola de Siero, 1748), y Manuel de Pedrero Vigil (Felechés, ¿?-Oviedo, 1743), que lo estuvieron en Asturias en los decenios centrales del siglo XVIII<sup>4</sup>, y las obras documentadas en Pola de Siero en la década de 1740 de otro más, Francisco de Nava<sup>5</sup> (hermano o sobrino del segundo), hacen sospechar que pudiera haber existido en esta zona un foco artístico de cierta relevancia, con actividad en el área central del Principado, al que tal vez haya que vincular también a los propios Domingo y Juan.

Este, padre de Diego y de Juan de Villanueva *el Menor*, habría empezado su formación como escultor y tracista de retablos en la década de 1690 en la casa de su progenitor, como se ha dado por supuesto en la historiografía asturiana, habida cuenta de la profesión documentada de Domingo<sup>6</sup>. E indudablemente no debió de ocurrir de otro modo, al menos a un nivel rudimentario; el escultor Juan de Villanueva habría sido uno más de tantos artífices destinados desde su infancia, en el contexto de la tradición gremial, a seguir la profesión de sus padres, y continuador, además, de un oficio familiar que, como veremos, también alcanzaría a su propio hijo Diego.

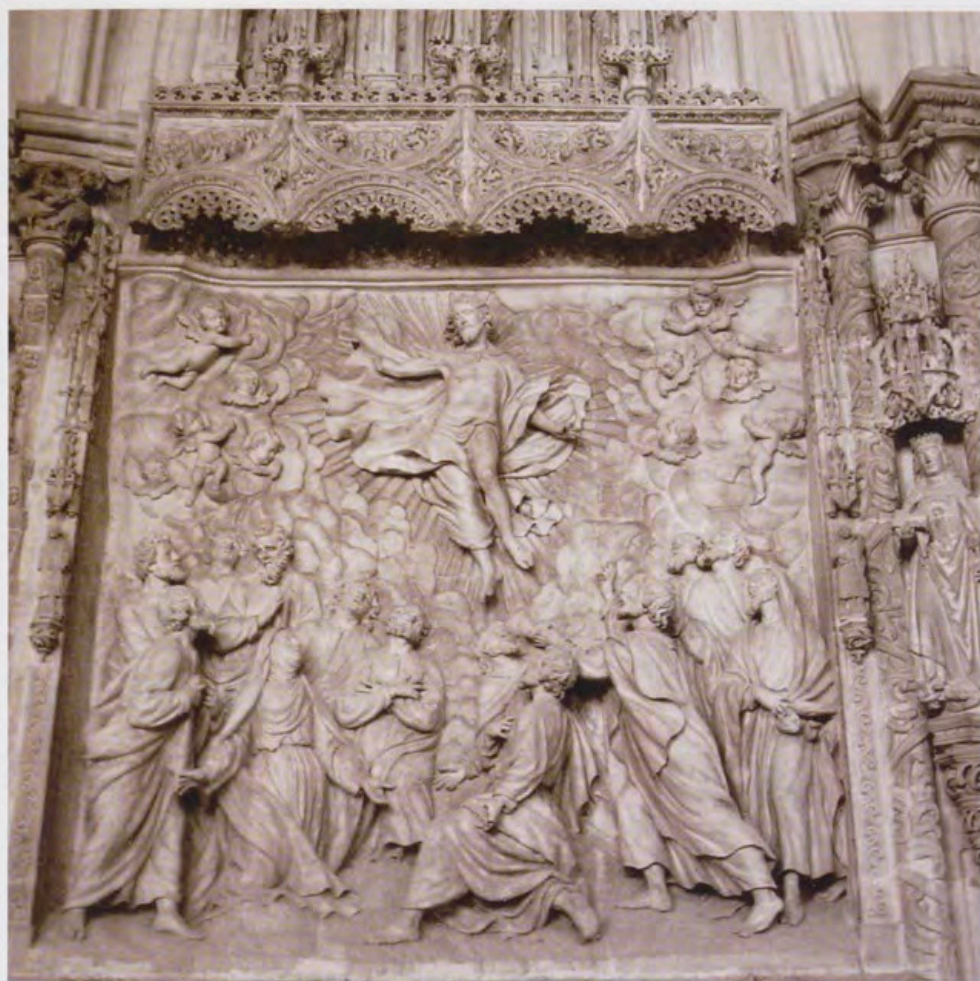


Fig. 4. Pedro Alonso de los Ríos, Ascensión de Cristo, 1679-1683, trascoro de la catedral de Burgos.

En tanto que un taller de escultura no dejaba de ser, ante todo, un negocio, una empresa, su supervivencia más allá de la vida de quien lo había iniciado dependía necesariamente de que otro maestro cualificado pudiera mantener su actividad. Como en cualquier otra profesión, el dueño del obrador procuraría que fueran uno o varios de sus hijos quienes le sucedieran, adiestrándoles para tal cometido, al tiempo que les proporcionaba así un oficio. Puesto que Juan de Villanueva y Barbales fue el primogénito de su casa y tuvo la capacidad suficiente para desempeñar el mismo trabajo que su progenitor, en él recayó la responsabilidad de prepararse para llegar a heredar el taller de Domingo de Villanueva.

Sin embargo, la temprana muerte de este en 1695<sup>7</sup>, cuando su hijo mayor contaba solo catorce años, impidió que la formación de Juan en la casa paterna se extendiera más allá de la fase de aprendizaje, y le obligó a continuar su capacitación profesional primero en Oviedo, con el escultor seguntino Antonio Borja (ca. 1661-1730, asentado en la capital asturiana desde 1681; figura 2)<sup>8</sup>, y finalmente en Madrid, donde alcanzaría la maestría en 1702, tras un período de colaboración, que creemos duró unos dos años, en los obradores de los escultores Juan Alonso de Villabrille y Ron (ca. 1663-ca. 1732; figura 3), paisano suyo, y Pedro Alonso de los Ríos (1641-1702; figura 4)<sup>9</sup>. Desde ca. 1700, por tanto, el taller familiar de los

7. APSP, *Libro de difuntos n.º 2*, fol. 33r (8 de enero de 1695).

8. C. González de Posada, *Memorias históricas del Principado de Asturias y obispado de Oviedo*, Tarragona, 1794, p. 353; J. A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, t. V, p. 254; B. García Menéndez, «El escultor Juan de Villanueva y la colonia de artistas asturianos en el Madrid de la primera mitad del siglo XVIII», *Litio*, n.º 15, 2009a, pp. 74-76.

9. J. A. Ceán Bermúdez, 1800, t. I, pp. 18-19 y t. V, p. 254 [*op. cit.* n. 8]. Sospechamos que acaso Villanueva también tuviera relación durante algún breve tiempo con el taller de José Benito de Churriguera, dadas la fuerte impronta de sus modelos retablisticos en el asturiano y la conocida amistad que el propio Churriguera y Pedro Alonso compartieron.



10. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (en adelante AHPM), protocolo 11.302, fols. 563-569. J. M. Cruz Yábar, «El escultor Pedro Alonso de los Ríos. Biografía y obra», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nº 47, 2007, p. 148, e idem, «El escultor Pedro Alonso de los Ríos. II. Inventario de sus bienes y otros aspectos», *AIEM*, nº 49, 2009, pp. 100-102 y 111-115.

11. Como el conocido pleito de 1691 que Villabrille, Pedro Alonso y otros artistas entablaron con el Ayuntamiento de Madrid para librarse del llamado «tributo del soldado», arguyendo que sus profesiones se encontraban entre las liberales. Véanse AHPM, protocolo 10.752, fols. 96-99; J. A. Ceán Bermúdez, 1800, t. IV, p. 383 [op. cit. n. 8]; M. del Saltillo, «Los Churriguera. Datos y noticias inéditas (1679-1727)», *Arte Español*, vol. 15, 1945, p. 98, y C. Belda Navarro, *La «ingenuidad» de las artes en la España del siglo XVIII*, Murcia, 1993, pp. 61 y 77-79.

12. AHPM, protocolo 16.965, fols. 14 y 33r-35r; M. Agulló, «Aportación documental a la biografía de Juan de Villanueva», *Gaceta del Museo Municipal de Madrid*, nº 3, 1982, s. pp., y B. García Menéndez, «La biblioteca del escultor Juan de Villanueva y Barbales (1681-1765)», *BSAA Arte*, vol. 76, 2010, pp. 215-240.

13. *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las nobles artes, hecha por la Real Academia de S. Fernando en la junta general de 3 de agosto de 1766*, Madrid, 1766, pp. 21-22; J. A. Ceán Bermúdez, 1800, t. III, p. 253, y t. V, p. 255 [op. cit. n. 8]; F. J. Sánchez Cantón, «Los antecedentes, la fundación y la historia de la Real Academia de Bellas Artes», *Academia*, nº 3, 1952, p. 293, e Y. Bottineau, *El arte cortesano en la España de Felipe V*, Madrid, 1986, pp. 647-648.

Villanueva tuvo su sede en Madrid, donde Juan *el Mayor* desarrolló una próspera carrera artística hasta su fallecimiento en 1765.

Durante su larga vida en la Villa y Corte, la obra y la biografía personal del escultor Juan de Villanueva oscilaron entre el peso del Barroco castizo y la conciencia, o al menos la intuición, de la llegada inminente de un nuevo futuro artístico al que había que acomodarse para no quedar marginado, como de hecho les sucedió a no pocos de los escultores españoles contemporáneos, excluidos de las Obras Reales y la Academia por su escasa asimilación de las novedades estéticas del Barroco dieciochista.

Como hemos anticipado, Villanueva forma parte de la que se puede considerar penúltima generación de maestros formados como artistas-artesanos en el sistema de origen medieval de los talleres familiares y los gremios artísticos. Pero, aun así, podemos reconocer en su instrucción profesional claros signos de la paulatina decadencia de aquella tradición. Sus maestros Villabrille y Pedro Alonso de los Ríos fueron artistas cultos, conocedores de las teorías y las obras de los grandes artífices europeos anteriores y coetáneos (como demuestra, por ejemplo, la colección de libros y estampas inventariada en la biblioteca de Pedro Alonso en 1683)<sup>10</sup>, activistas en pleitos legales en favor del reconocimiento público de la superioridad de sus profesiones frente a otros oficios artesanales<sup>11</sup>, preocupados por lograr a la vez el ascenso social en el rígido esquema estamental de la Edad Moderna, e integrantes de los círculos artísticos más pujantes de la Corte.

El contacto con estos artífices, con su conciencia reivindicativa y su afán de superación de un tipo de educación artística ya casi agotado, influyó enormemente en Villanueva. Como muestra de ello se puede mencionar su interés por formar una modesta pero selecta biblioteca (que en 1735-1736 tenía 32 volúmenes, entre tratados y álbumes de estampas) para estudio propio y para instruir a sus discípulos<sup>12</sup>; o su compromiso con el ambiente preacadémico.

Al respecto, son bien conocidos su intento pionero de creación de una efímera academia de arte en Madrid en 1709 (interrumpida en 1710 como consecuencia de la Guerra de Sucesión al trono español y que no debió de pasar de ser una efímera tertulia de unos pocos artífices)<sup>13</sup>, y su participación en el mayor proyecto de los artistas españoles durante el siglo XVIII, la creación de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la que fue director honorario por la escultura, desde los tiempos de la Junta Preparatoria (1744) y hasta su muerte (1765)<sup>14</sup>.

Pero además, y como testimonio del tiempo de transición en que vivió, estas experiencias de signo moderno y renovador también tuvieron una contrapartida más arcaizante en la unión profesional de varios escultores, pintores y doradores avecindados en el madrileño barrio del Barquillo (en el que el propio Villanueva residió entre ca. 1715 y 1765) que, bajo la forma de una cofradía, la Hermandad del Glorioso San Lucas (con sede en el Colegio de Huérfanas de Loreto, en la calle de Atocha), organizó Juan de Villanueva y Barbales en 1734. Junto a la asistencia laboral, la hermandad también rendía culto a un santo, en este caso uno muy representativo para los artistas, y daba auxilio espiritual a sus congregantes, aunque esta fuera, quizá, una función secundaria<sup>15</sup>.



Fig. 5. Luis Salvador Carmona, San Francisco de Asís, detalle, 1743-1746, iglesia de Nuestra Señora de Gracia, Estepa (Sevilla).

Todo ello, en cualquier caso, nos parecen expresiones claras de que Villanueva fue consciente del relieve intelectual de la escultura, estuvo orgulloso de su profesión y por ello entendió que era necesario reformarla. Por estas razones, y aunque dentro de los límites que imponía aún esa debilitada pero persistente autoridad gremial, Juan de Villanueva y otros artistas de su entorno buscaron medios para proporcionar a sus propios discípulos (que serían la última generación dependiente del magisterio privado de un maestro) nuevos estímulos educativos y culturales, cercanos a los que desde mediados de siglo proporcionaría, ya dentro de una educación escolar pública y reglada, la Academia de Bellas Artes de San Fernando: copia de láminas para ejercitarse en el dibujo y en el conocimiento de las proporciones y la perspectiva, estudio de las teorías artísticas y obras de los principales maestros europeos, conocimientos científicos (matemáticas, geometría) y participación en debates e intercambios de ideas.

Por otro lado, como las de otros grandes escultores españoles contemporáneos educados en la usanza patria del XVII (por ejemplo, Luis Salvador Carmona, discípulo de Villabrille; figura 5), las obras de Juan de Villanueva *el Mayor* en el Madrid

14. Casi todas las fuentes que han atendido a la historia de la Junta Preparatoria y la Academia recogen los cargos desempeñados en ambas por Juan de Villanueva. Véanse, sobre todo, Archivo de la Real Academia de San Fernando (en adelante ARABASF), *Nombramiento y citaciones para la primera junta preparatoria. Julio de 1744*, sign. 1-1/1, papel suelto; *Actas. Juntas ordinarias, generales y públicas, 1752-1757*, fols. 1r-2r, sign. 3/81; J. A. Ceán Bermúdez, 1800, t.V, pp. 254-256 [op. cit. n. 8], y C. Bédar, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808). Contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*, Madrid, 1989, pp. 33, 37 y 69.

15. AHPM, protocolo 16.473, fols. 180-181 (21 de julio de 1734).



Fig. 6. Giovan Domenico Olivieri, Visitación de Nuestra Señora, ca. 1757, portada del monasterio de la Visitación (hoy parroquia de Santa Bárbara), Madrid.

de la primera mitad del XVIII son, asimismo, muestra del Barroco dieciochista que se debatió entre el pasado y la modernidad.

Tanto en Asturias como en Madrid, Villanueva conoció y asumió a través de sus maestros la tradición naturalista de la escultura castellana y andaluza del siglo XVII, de cuya fusión en la Corte a finales de la centuria surgió el llamado Barroco castizo, del que Villabrille y Pedro Alonso habían sido singulares representantes. Aunque este estilo pervivió entre los artífices y los clientes nacionales incluso pasada la mitad del XVIII, la llegada de Felipe V al trono español supuso un cambio de orientación estilística y estética ya desde principios del Setecientos. El nuevo monarca extranjero sintió gran rechazo hacia el casticismo ultradecorativo, realista hasta la estridencia, exuberante y excesivo, por lo que recurrió a contratar para su servicio a artistas franceses e italianos, imponiéndose así, desde los años 1720-1730, el Rococó y el Barroco clasicista como estilos oficiales de la Corona, que poco a poco otros comitentes empezaron a demandar en detrimento de los modelos heredados del Siglo de Oro español<sup>16</sup>.

Aquellos maestros foráneos coparon todos los puestos artísticos de la Real Cámara y cuando los escultores españoles trabajaron en las Obras Reales, como hizo Villanueva (en compañía de su hijo Diego, como se verá) en el Palacio Real Nuevo de Madrid entre 1743 y 1760, quedaron supeditados a la dirección de aquellos (el italiano Giovan Domenico Olivieri en su caso; figuras 6 y 7)<sup>17</sup>, por lo

16. Para el estudio del arte de este período es referencia inexcusable Y. Bottineau, 1986 [op. cit. n. 13].

17. Le correspondió la labra de cinco estatuas para la balaustrada y un relieve para una de las sobrepuestas de la galería principal. Sus obras con Diego se citan en la nota 28. Véanse, entre otros, F.J. de la Plaza Santiago, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo*, Valladolid, 1975, *passim*; M. L. Tárraga Baldó, *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real Nuevo*, Madrid, 1992, vol. III, *passim*, e ídem, «Los relieves labrados para las sobrepuestas de la galería principal del Palacio Real», *Archivo Español de Arte*, t. 69, n.º 273, 1996, pp. 45-67.



Fig. 7. Juan de Villanueva y Barbales, Alfonso VIII, 1749, Plaza de Oriente, Madrid.

que acabaron por recibir un influjo lógico e insoslayable, casi una segunda formación que completó y transformó el legado de sus maestros castizos. Pero fue sobre todo la demanda de obras en el estilo oficial por parte de una clientela cada vez más amplia lo que obligó a los escultores autóctonos más perspicaces (como nos parece que lo fue Villanueva) a actualizar sus fuentes de información, bien a través de los propios artistas del Rey, de estampas y tratados, o directamente en Roma y París, para así continuar gozando del favor de los compradores de arte más exigentes.

El período de madurez artística de Juan de Villanueva y Barbales comprende precisamente esa etapa de transición, entre 1720 y 1750, y su estilo denota, por tanto, la asimilación del Barroco castizo de sus mentores y las novedades italianas y francesas de los escultores del Rey. En esos años, sus obras (esculturas religiosas

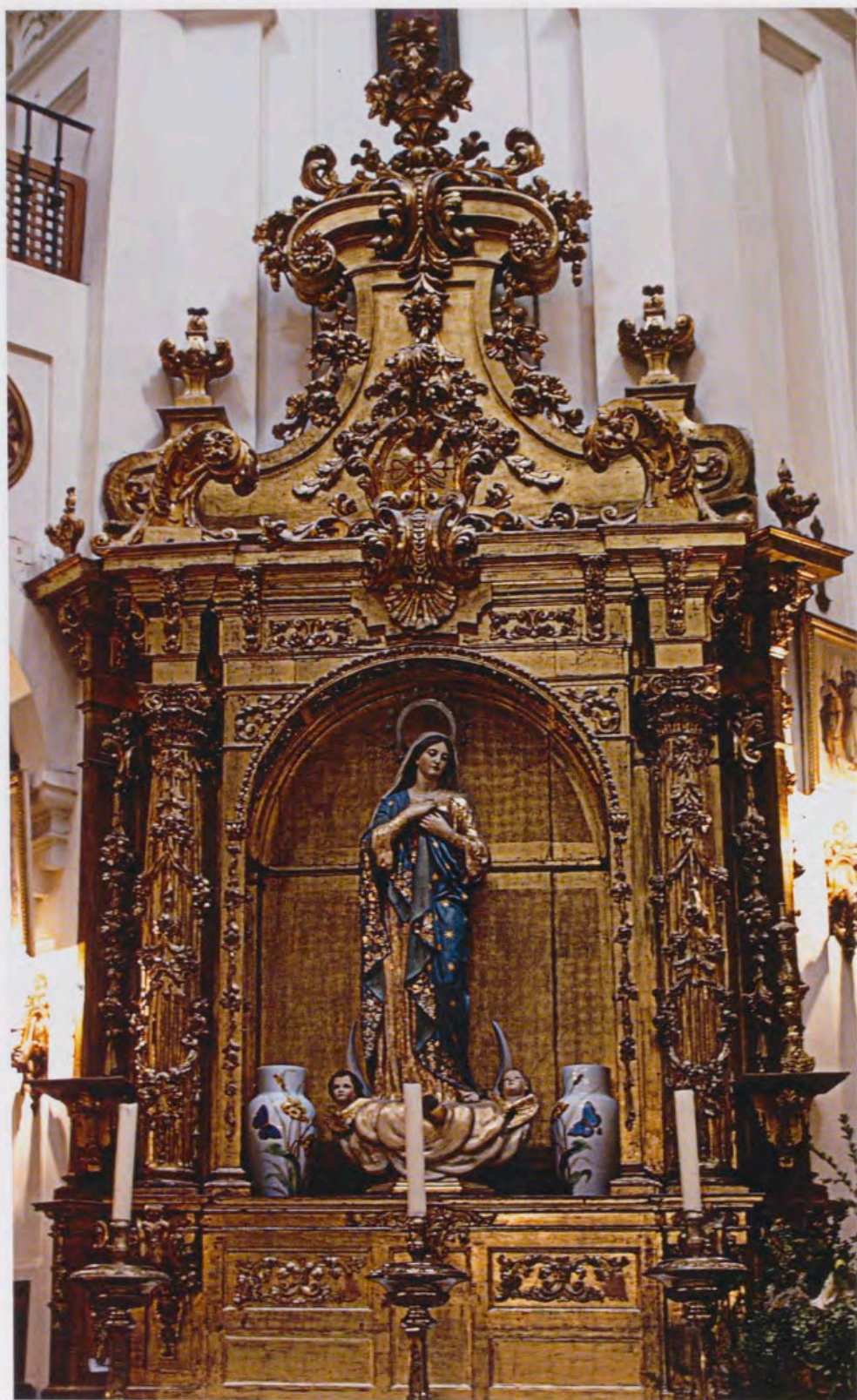


Fig. 8. Juan de Villanueva y Barbales, Retablo de San Juan Bautista (hoy de la Inmaculada), 1727-1728, iglesia de las Calatravas, Madrid.

de madera policromada, estatuas de piedra, religiosas y profanas, y retablos de madera dorada) gozaron, además, de gran prestigio entre la clientela madrileña y de otras provincias, como prueban los encargos que su taller recibió de catedrales (Oviedo y Coria), conventos de órdenes regulares masculinas y femeninas, parro-

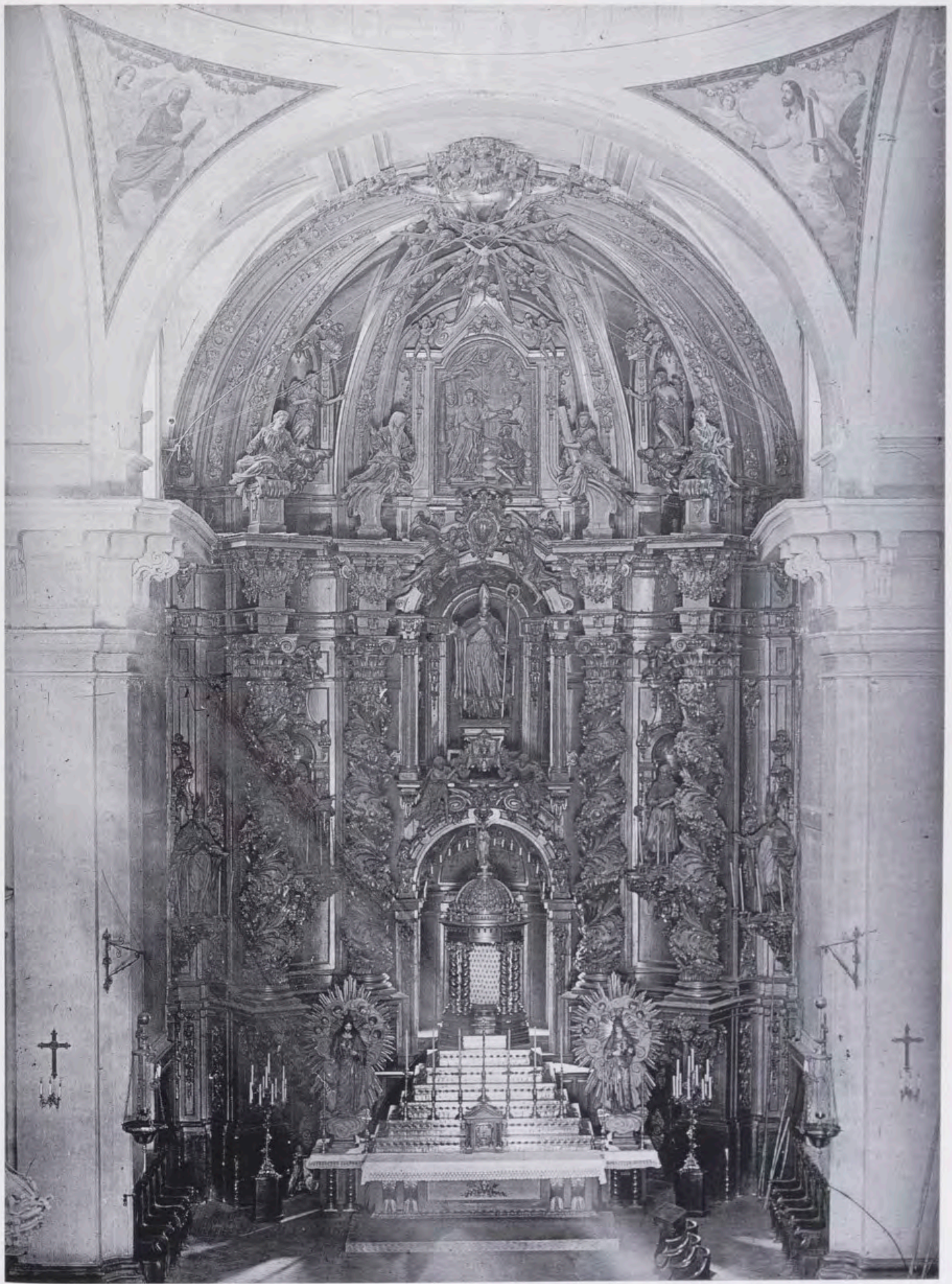


Fig. 9. Juan de Villanueva y Barbales, Retablo mayor de la iglesia de San Luis Obispo de Madrid (desaparecido), 1734-1740, Archivo Moreno, imagen 36343\_B, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.



Fig. 10. Juan de Villanueva y Barbales, Inmaculada Concepción, 1742, catedral de Oviedo.

quias, cofradías y hermandades, la Real Cámara, miembros de la realeza a título individual (la reina viuda de Carlos II, Mariana de Neoburgo), el Consejo de Órdenes Militares y algunos aristócratas<sup>18</sup> (figuras 8, 9 y 10).

Detrás de esa nombradía podemos reconocer una notable pericia técnica y creativa, pero también, y en vista de las otras facetas de su biografía ya referidas, a un individuo de mediana cultura, inteligente, inquieto, activo, y consciente de que para mantenerse en la cumbre de su profesión debía caminar al ritmo que marcaba la modernidad, algo que, en buena medida, logró. Nos parece que el escultor Villanueva supo bien dónde había que estar, con quién había que relacionarse y

18. El catálogo razonado del artista en B. García Menéndez, 2009, t. II [op. cit. n. 4].

hacia dónde debía orientar su estilo artístico, y esto, sin duda, le sirvió para disfrutar de un puesto de primera línea entre los escultores de su tiempo y para poder permanecer durante su larga carrera profesional en Madrid (que duró casi sesenta años) entre la élite artística de la capital.

Y también en su vida social dio muestras Villanueva de una ambición por prosperar y alcanzar una posición preeminente sobre sus contemporáneos. Así, animó y participó del nuevo tipo de asociaciones artísticas del siglo XVIII, más o menos tradicionales (la «academia» de 1709 y la Hermandad del Glorioso San Lucas mencionadas); fue el líder de la colonia de artistas asturianos asentados en Madrid en la primera mitad del siglo XVIII<sup>19</sup>; se preocupó por los signos externos de riqueza y ennoblecimiento (hidalguía heredada de sus parientes asturianos y el privilegio de nobleza concedido por el Rey a todos los miembros de la Academia en 1752)<sup>20</sup>, e incluso trató de medrar más allá de su entorno profesional, solicitando en 1754 ser admitido a la elección de alcalde de la Mesta por el estado noble en la provisión municipal de oficios de aquel año en Madrid<sup>21</sup>, cargo que no parece que llegara a desempeñar.



Fig. 11. María Josefa Carón, Diego de Villanueva, 1761, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Inv. n.º 40, Madrid.

## DIEGO DE VILLANUEVA, DISCÍPULO DE SU PADRE Y MENTOR DE SU HERMANO

La paulatina asimilación que Juan de Villanueva y Barbales hizo de las novedades artísticas de su tiempo, su compromiso con la puesta en marcha de la Academia y la preocupación constante por no perder el ritmo de la modernidad que nos parece late detrás de ello, hubieron de llevarle a preparar a sus dos hijos artistas, los arquitectos Diego y Juan, para incorporarse al sistema y estilo artísticos del inmediato futuro.

Diego de Villanueva (figura 11), hijo del escultor Villanueva y de su primera esposa, María Muñoz († 1735), y veinticinco años mayor que su medio hermano Juan, tuvo a su padre por primer maestro<sup>22</sup>. En el contexto de la sociedad patriarcal de la época, en la que el cabeza de familia decidía y guiaba a los demás, Juan *el Mayor* repitió con Diego el mismo esquema que Domingo de Villanueva había seguido con él. Sus dos hijos mayores (Manuel y Antonio) fueron destinados a la vida religiosa<sup>23</sup>, seguramente por su falta de talento artístico para continuar el negocio familiar. Pero a Diego, en cambio, sí pudo prepararlo para asumir esa responsabilidad y así «aprendió á dibujar y modelar en casa de su padre», de este «recibió los primeros [...] estudios de Geometría, Arquitectura, &c.», y «bajo su dirección y buenas máximas empezó D. Diego á dibujar con tales adelantamientos que prometían ser un gran profesor, y cuando llegó á

19. Ídem, 2009a, pp. 73-82 [op. cit. n. 8].

20. En 1754 el escultor Villanueva había presentado justificación de nobleza ante el Ayuntamiento de Madrid para concurrir a la elección anual de oficios municipales (véase más adelante). P. Moleón, «Isidro Velázquez, metido en un rincón», en ídem (ed.), *Isidro Velázquez 1765-1840. Arquitecto del Madrid fernandino*, Madrid, 2009, p. 58, e ídem, 2011, en prensa [op. cit. n. 2]. La prebenda real para los académicos se sancionó en los Estatutos de 1757. [6].

21. P. Moleón, 2009, p. 58 [op. cit. n. 20], e ídem, 2011, en prensa [op. cit. n. 2].

22. Para una explicación más pormenorizada de la formación de Diego de Villanueva, B. García Menéndez, «Un "heresiarca" en la Academia: la formación de Diego de Villanueva como escultor y arquitecto retablista en el entorno del churriguerismo», *Goya. Revista de Arte*, n.º 337, 2011, pp. 312-323.

23. M. Agulló, 1982, s. pp. [op. cit. n. 12]. Profesaron en el convento de mercedarios descalzos de Santa Bárbara, en Madrid, en 1722 y 1724 respectivamente.



Fig. 12. Diego de Villanueva y Juan Minguet, Vista del Aqueducto de Segovia por la plaza del Azoguejo, grabado, 1757, Museo de Bellas Artes de Asturias, Inv. n° 4346, Oviedo.

24. *Distribución de los premios concedidos por el rey Nuestro Señor a los discípulos de las nobles artes hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 25 de julio de 1778*, Madrid, 1778, pp. 13-15; J. A. Álvarez y Baena, *Hijos de Madrid ilustres*, Madrid, 1779, t. I, pp. 380-381, y E. Llaguno y J. A. Ceán Bermúdez, 1829, t. IV, cap. XVII, pp. 269-271 [op. cit. n. 1].

25. Prueba de ello son los materiales didácticos que para la práctica y enseñanza del dibujo tenía en su taller: dos *Cartillas de Principios del Spagnoletto*, una amplia colección de estampas, en álbumes y sueltas, y modelos de yeso, barro y cera. AHPM, protocolo 16.965, fols. 14r-15r.

26. Esa es la fecha de la última obra que acometió en compañía con su progenitor: cuatro molduras en forma de conchas para la fachada del Palacio Real. Véase la nota 28.

modelar lo hacía con tanto acierto que daba esperanzas de igualar á su padre en la escultura»<sup>24</sup>.

Diego recibió, pues, de su padre una formación en el oficio familiar, como dibujante (la disciplina en la que más llegaría a destacar y a la que el escultor Villanueva concedía importancia prioritaria en la instrucción de sus discípulos; figura 12)<sup>25</sup>, arquitecto de retablos y escultor, que debió de completar a mediados de la década de 1730, entrado ya en la veintena. Obtuvo así su única cualificación profesional oficial (escultor y ensamblador), que le habilitó para colaborar como segundo maestro en la empresa paterna durante algo más de un decenio (hasta ca. 1746)<sup>26</sup>, dedicándose sobre todo al diseño de estructuras y adornos de retablos<sup>27</sup> (figura 13) y participando también, en compañía de su progenitor, en la labra de varias piezas escultóricas de piedra para la decoración del Palacio Real Nuevo<sup>28</sup>, donde entre 1739 y 1747 estuvo contratado, asimismo, como maestro escultor y dibujante a las órdenes de Olivieri, primer escultor del Rey<sup>29</sup>. En la escuela privada de dibujo de modelo vivo que este mantuvo en su apartamento



Fig. 13. Diego de Villanueva y Toribio de Nava, Retablo de la Inmaculada Concepción, 1739-1741, catedral de Oviedo.

en la casa de Rebeque entre 1741 y 1744, Diego, uno de sus primeros alumnos, completó el aprendizaje realizado en el taller de su padre<sup>30</sup>.

En los años en que Diego de Villanueva cumplió su instrucción profesional (ca. 1723-1735), el sistema formativo para las profesiones artísticas, aunque más cercano a su colapso que en los tiempos de Juan el Mayor, seguía anclado aún en la exigencia de una carrera tutelada por un maestro y continuaba orientada al dominio práctico y técnico de una o varias artes afines (escultura y retablistica/ensamblaje en este caso). Pero los nuevos tiempos imponían cambios y, seguramente aconsejado por su padre, Diego de Villanueva comenzó ya en su juventud, y paralelamente a su formación y primera actividad profesional como

27. Se han documentado como obras suyas: la traza de los retablos colaterales de la catedral de Oviedo (1739); el desaparecido de San Jerónimo, en la capilla del gremio de mercaderes de libros de Madrid, en la iglesia de San Ginés (1740-1741) y un proyecto para el mayor de la catedral de Coria (Cáceres, 1745), que no llegó a materializarse. A. Gutiérrez Cuñado, «Joyas caurienses. Un retablo catedralicio de Pedro de Sierra», *BSAA*, t. VII, 1940-1941, pp. 111-113; J. Paredes Alonso, *Mercaderes de libros. Cuatro siglos de historia de la Hermandad de San Jerónimo*, Madrid, 1988, p. 239; E. J. García Mogollón, *La catedral de Coria. Arcón de historia y fe*, León, 1999, pp. 73-79; M. B. Basanta Reyes, «La parroquia de San Ginés de Madrid», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, núms. 17-18 (t. IX), 2000, pp. 158-162; J. González Santos, *La catedral de Oviedo. Guía breve*, León, 2005, pp. 18 y 35; B. García Menéndez, 2007, pp. 57-68 [*op. cit.* n. 4]; *idem*, 2009, t. II, pp. 561-617 y 619-633 [*op. cit.* n. 4], e *idem*, 2011, pp. 312-323 [*op. cit.* n. 22].

28. Juntos labraron seis cabezas de máscara, tres modillones en forma de cabeza de león y cuatro conchas, e hicieron también un modelo de yeso para un escudo de armas. Véanse las referencias citadas en la nota 17.

29. Sobre todo, E. J. Plaza, 1975, *passim* [*op. cit.* n. 17], y M. L. Tárrega, 1992, 3 vols., *passim* [*op. cit.* n. 17].

30. Archivo General de Palacio, Administración General, Obras de Palacio, legajo 2, caja 4, papel suelto de 23 de febrero de 1745; M. L. Tárrega, 1992, vol. I, pp. 159 y 376 [*op. cit.* n. 17].



Fig. 14. Diego de Villanueva, Decoración interior de la iglesia de las Descalzas Reales, 1758, Madrid, Patrimonio Nacional.

31. *Distribución de premios...*, 1778, pp. 13-15 [op. cit. n. 24], y E. Llaguno y J. A. Ceán Bermúdez, 1829, t. IV, pp. 269-271 [op. cit. n. 1].

32. E. Llaguno y J. A. Ceán Bermúdez, *ibidem* [op. cit. n. 1].

33. Véanse nota 31 y F. Chueca y C. de Miguel, *La vida y las obras del arquitecto Juan de Villanueva*, Madrid, 1949, p. 13.

34. ARABASE, *Juntas preparatorias y otros papeles a ellas referentes. 1747*, sign. 3-18/1; *Oposiciones arquitectos*, sign. 7-2/2, papeles sueltos. Véanse también, E. J. de la Plaza Santiago, 1975, pp. 333-334 [op. cit. n. 17], y A. Quintana, *La arquitectura y los arquitectos en la Academia*, Madrid, 1983, pp. 98-99.

35. D. de Villanueva, *Colección de diferentes papeles críticos sobre todas las partes de la arquitectura*, Benito Monfort, Valencia, 1766.

36. De entre la abundante bibliografía que ha resaltado el papel de Diego de Villanueva en la transición estilística del siglo XVIII español, queremos destacar: F. Chueca y C. de Miguel, 1949, pp. 17-30 [op. cit. n. 33]; C. Sambricio, «Diego de Villanueva y los "Papeles Críticos de Arquitectura"», *Revista de Ideas Estéticas*, n.º 122, 1973, pp. 159-174; *idem*, *La arquitectura española de la Ilustración*, 1986, pp. 71-77 y *passim*, y P. Moleón, *Juan de Villanueva*, Madrid, 1998, pp. 7-14.

maestro escultor y retablista, a procurarse una educación como arquitecto de la que, entre otras posibles circunstancias, la tradición familiar le había apartado en un primer momento.

Sus estudios de matemáticas, y quizá ya de arquitectura, en la Escuela de los Caballeros Pajes del Rey<sup>31</sup>, a la que debió de acudir en sus años mozos, su incorporación como alumno de dibujo y arquitectura a la Junta Preparatoria de la Academia en 1745, «conducido por su padre»<sup>32</sup>, el estudio autodidacto de tratados arquitectónicos<sup>33</sup>, iniciado seguramente en la modesta biblioteca del escultor Villanueva, y, sobre todo, una larga experiencia laboral como delineante de Giovanni Battista Sacchetti en la obra del Palacio Real Nuevo, plaza que obtuvo en un concurso convocado entre los discípulos de la Junta en 1747 y que disfrutó hasta 1760<sup>34</sup>, le permitieron finalmente orientar su carrera profesional hacia la arquitectura (figura 14), como proyectista, profesor y teórico, aunque, en realidad, nunca debió de tener un título oficial de arquitecto (ni concedido por un gremio ni por la Academia).

E incluso, su incursión en la especulación teórica sobre el estilo artístico que debía definir a los nuevos tiempos, su conocida renuncia y furibunda condena, en su *Colección de diferentes papeles críticos sobre todas las partes de la arquitectura* (1766)<sup>35</sup>, del Barroco que había conocido y practicado junto a su progenitor casi la mitad de su vida, y su propuesta de un nuevo clasicismo racionalista, acabaron por convertirle en una figura clave de la transición española hacia el Neoclasicismo en la segunda mitad del siglo XVIII<sup>36</sup>.

El interés de Diego de Villanueva en abandonar el oficio paterno queda explicitado en su segunda formación, pero también en sus intentos, desde su

ingreso en la Junta Preparatoria, de obtener un empleo vinculado a la arquitectura. En marzo de 1745 concursó en la segunda oposición a una plaza de maestro director de aquella disciplina, vacante por el fallecimiento de Francisco Ruiz († agosto de 1744) y que nunca debió de llegar a adjudicarse<sup>37</sup>. Dos años después logró emplearse como ayudante de Sacchetti, maestro mayor de las Obras Reales, en el Palacio Real, y finalmente, incorporarse al claustro de profesores de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, como teniente director (1752-1756) y director de arquitectura (1756-1774) y profesor de Perspectiva y Geometría (1772-1774), y en ella permanecería hasta su muerte, ocupando puestos de relevancia entre los académicos, participando activamente en las actividades cotidianas de la escuela, pero enfrentándose también a varios conocidos sinsabores y humillaciones<sup>38</sup>.

Aquellos fueron años en los que compartió vida académica con su padre, cuyo «zelo y patriotismo» había heredado Diego, según Ceán<sup>39</sup>, y que, desde su nombramiento como director *ad honorem* de escultura en la Junta Preparatoria en 1744 y hasta 1760, acudió con asiduidad a las reuniones de la Academia y pudo asistir a varios de los triunfos de su hijo Diego y a los primeros y brillantes pasos de Juan<sup>40</sup>.

Superadas en parte en sus propias personas las limitaciones de la formación gremial, Juan y Diego de Villanueva guiaron a Juan *el Menor* desde el comienzo de su carrera profesional hacia la senda trazada por la Academia. La tutela de su familia le apartó del aprendizaje práctico en el taller de un arquitecto y de la herencia barroca de su padre, que su hermano Diego había tenido que renovar y superar ya en sus años de madurez, y le mostró la teoría arquitectónica que contemporáneamente se hacía fuera de España. Juan Antonio de Villanueva y de Montes, nacido del matrimonio del escultor asturiano Juan de Villanueva y Barbales con Ángela de Montes, su segunda esposa († 1768), fue, pues, desde su juventud un «hijo de la Academia», desde que en 1750 comenzara sus estudios artísticos en la Junta Preparatoria<sup>41</sup>.

En su casa, sin embargo, no recibiría don Juan solo un respaldo para su instrucción académica. Así, siendo niño aprendió a dibujar junto a su padre<sup>42</sup> y a su medio hermano Diego, dando seguramente muestras precoces de su excelente habilidad en tal disciplina.

La cercanía, por edad e intereses, y seguramente incluso por expectativas e ilusiones, fue mayor, en todo caso, con Diego que, siguiendo el ejemplo familiar del abuelo Domingo de Villanueva y de Juan padre, se convirtió en preceptor y primer maestro del último Villanueva artista del clan, aunque en esta ocasión no se tratara de su hijo, sino de su hermano. A través, pues, del magisterio de Diego todas las experiencias y las sabias recomendaciones del escultor Juan de Villanueva y Barbales perduraron en el tiempo. Y el propio Diego, partidario y defensor de una renovación clasicista y racionalista de la arquitectura española, de una necesaria transformación de la formación del arquitecto, de la superación del Barroco y de la importancia del proyecto, del diseño, en una obra arquitectónica<sup>43</sup>, puso en manos del joven Juan las lecturas, conceptos y medios técnicos (el dibujo, sobre



37. ARABASE, *Papeles relacionados con las juntas preparatorias de 1745*, sign. 3-12/1. Refieren esta oposición, entre otros, C. Bédar, 1989, pp. 53-54 [*op. cit.* n. 14], y A. Quintana, 1983, p. 40 [*op. cit.* n. 34].

38. Para una explicación detallada de su vida académica, C. Bédar, 1989, *passim* [*op. cit.* n. 14].

39. E. Llaguno y J. A. Ceán Bermúdez, 1829, t. IV, cap. XVII, p. 270 [*op. cit.* n. 1].

40. ARABASE, *Actas. Juntas ordinarias, generales y públicas, 1752-1757*, sign. 3/81; *Actas. Juntas ordinarias, generales y públicas desde el 30 de noviembre de 1757 al 10 de diciembre de 1769*, sign. 3/82; *Libro primero para las juntas particulares*, sign. 3/121, y C. Bédar, *Los académicos y las juntas 1752-1808*, Madrid, 1982, pp. 18-32.

41. Da la fecha, P. Moleón, 1998, p. 249 [*op. cit.* n. 36].

42. Véase la nota 1.

43. Véanse la nota 36 y V. de la Madrid, «El aprendizaje institucionalizado y el arquitecto "moderno". De la Academia de Juan de Herrera a la Academia de Bellas Artes de San Fernando», en B. Alonso Ruiz y O. Villanueva Zubizarreta (coords.), *Ars et Scientia. Estudios sobre arquitectos y arquitectura*, Valladolid, 2008, pp. 98 y 101.



44. P. Moleón, 1998, p. 250 [op. cit. n. 36], e ídem, *Arquitectos españoles en la Roma del Grand Tour, 1746-1796*, Madrid, 2003, p. 134.

45. P. Moleón, *La arquitectura de Juan de Villanueva. El proceso del proyecto*, Madrid, 1988, p. 145.

46. E. Llaguno y J. A. Ceán Bermúdez, 1829, t. IV, cap. LXXVIII, p. 330 [op. cit. n. 1], y P. Moleón, 1988, p. 31 [op. cit. n. 45].

47. F. Chueca y C. de Miguel, 1949, pp. 61-93 [op. cit. n. 33], y P. Moleón, 2003, pp. 117-153 [op. cit. n. 44].

48. Acaso fueron su matrimonio con Ana María Cabrera (C. Sambricio, 1986, p. 111 [op. cit. n. 36], y P. Moleón, 2003, p. 80 [op. cit. n. 44]), contraído seguramente pocos años antes, una enfermedad de aquélla (que falleció cinco años después, probablemente siendo una mujer joven) o los compromisos de trabajo en el obrador paterno las razones que obligaron a Diego a no emprender el deseado viaje a Roma. La adjudicación y renuncia de la pensión a Roma la citan todos los biógrafos de Diego. Los documentos en ARABASE, *Juntas preparatorias y otros papeles del año de 1745*, sign. 3-11/1, y *Juntas preparatorias y otros papeles. 1746*, sign. 3-22/1.

49. Véanse C. Bédar, 1989, pp. 266-271 [op. cit. n. 14], y, sobre todo, P. Moleón, 2003, pp. 379-405 [op. cit. n. 44].

todo) que, sumados a su genial talento y a la protección de la Academia y de los principales clientes artísticos públicos y privados de su tiempo, llevarían al arquitecto Villanueva a desarrollar una de las más brillantes carreras de la historia del arquitectura española.

La trascendencia del papel de Diego de Villanueva en la formación de su hermano menor la certificó el propio Juan al declararse discípulo suyo en un memorial que el 10 de octubre de 1763 envió desde Roma a la Junta de la Academia de Madrid solicitando permiso para concurrir a los premios de arquitectura de la de Parma<sup>44</sup>. Como ya advirtiera Pedro Moleón, es sumamente significativo que de entre todos sus profesores, don Juan solo reconociera como mentor a su hermano<sup>45</sup>, conocedor y divulgador de las novedosas ideas arquitectónicas extranjeras de la segunda mitad del siglo XVIII (primer racionalismo francés y el rigorismo italiano), pero también un arquitecto autodidacto que había centrado su obra más en el diseño y la reflexión teórica que en la construcción propiamente, y a quien, en todo caso, le unirían el cariño y la confianza familiar que, como veremos, ambos hermanos mantuvieron siempre.

Diego de Villanueva, desde su puesto de profesor en la Academia, orientó, en primer lugar, la carrera de su hermano hacia la arquitectura, pues esta era la disciplina que se estaba impulsando con mayor interés en tanto que sobre ella se hizo recaer el principio ilustrado del arte como instrumento didáctico para la educación del pueblo y la imagen pública de la renovación del gusto por su monumentalidad (figura 15).

Y acaso pensando en el camino que a él le habría gustado recorrer, le animó a participar en los premios de la Academia que, entre numerosos reconocimientos, le granjearon, según noticia de Ceán, un puesto como delineante «bajo la dirección» del propio Diego en el Palacio Real Nuevo en 1757, aunque no parece que llegara a ejercerlo<sup>46</sup>, y una pensión de seis años en Roma (1759-1765)<sup>47</sup>, que seguramente terminaría por decantar su estilo hacia el cambio definitivo que su padre y su hermano había sido capaces de intuir y prever en las décadas precedentes.

Esta experiencia italiana hubo de acercar aún más los intereses de los hermanos Villanueva, pues diversos compromisos familiares habían obligado a Diego a renunciar a una beca que la Junta Preparatoria le había concedido en abril de 1746 para ampliar su formación como arquitecto en Roma<sup>48</sup>. Y aunque realmente estas pensiones no fueran vistas ya a finales del siglo XVIII como el gran revulsivo que asegurara un empleo al regreso a España ni que garantizara una excelente formación a la italiana (pues habitualmente no se salía de la capital, duraban demasiado y no había un plan de estudios bien definido)<sup>49</sup>, a Diego el viaje le habría proporcionado unos conocimientos que, además de colmar sus aspiraciones personales, habrían hecho de él un mejor arquitecto práctico y, por tanto, con más fortuna profesional de la que hoy consta que tuvo.

Más allá del ámbito artístico contamos, asimismo, con varios testimonios de la estrecha relación familiar de los Villanueva.

Diego vivió con su padre la mayor parte de su existencia, exceptuando el indeterminado (pero presumiblemente breve) período de su matrimonio con

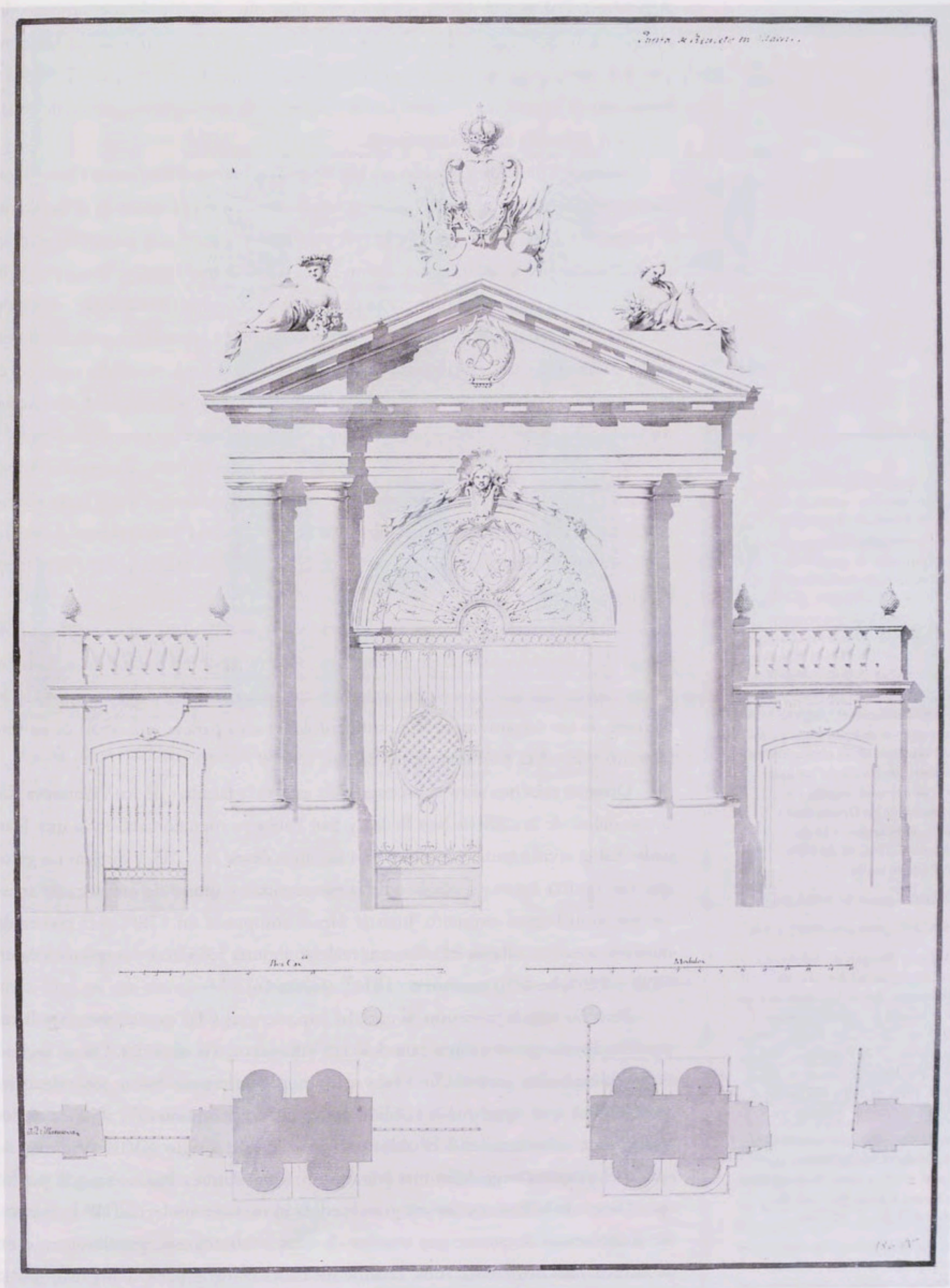


Fig. 15. Juan de Villanueva, Puerta de Recoletos de Madrid, ca. 1757, Museo de Historia, Inv. n° 2050, Madrid.

Ana María Cabrera († 1751), y los nueve años que separan el fallecimiento del escultor Juan de Villanueva († 1765) y el de su hijo († 1774). Tan prolongada convivencia nos parece de capital importancia en la vida de ambos, pues les llevó a compartir el trabajo del obrador familiar, algunas ideas y aspiraciones profesionales y, por supuesto, su vida cotidiana.

Además, Diego de Villanueva debió de padecer serias dificultades económicas durante muchos años, al menos hasta que su ingreso como profesor en la Academia le proporcionó un sueldo fijo, por lo que para poder mantenerse dependió en gran medida de su padre, que sí gozó de un nivel de vida acomodado. El propio Juan de Villanueva y Barbales dejó noticia de esta situación en su testamento, otorgado en 1761, al declarar que desde hacía diez años le había «estado manteniendo de todo lo necesario y asistiéndole como a tal en las enfermedades que en el intermedio ha tenido, cuidándole de su limpieza, aplanchado y maior dezentia», sin que en los siete últimos Diego hubiera «contribuido con cosa alguna»<sup>50</sup>.

Y también hasta 1768 en que falleció Ángela de Montes, la segunda esposa de Juan de Villanueva, Diego permaneció junto a su madrastra y prima (era sobrina de su madre) y a su hermano Juan en la casa familiar<sup>51</sup>, que, desde al menos 1735, era una vivienda en el número 15 de la calle de San Pedro y San Pablo (hoy, de Hernán Cortés)<sup>52</sup>.

Unos meses antes de morir y estando ya enfermo, el 27 de enero de 1774, Diego de Villanueva otorgó un poder para testar dejando en manos de su hermano menor, por el que tanto había velado y con el que tanto habría compartido, el cuidado de sus últimos asuntos, nombrándole albacea para la redacción de su testamento y la venta póstuma de sus bienes<sup>53</sup>.

Durante muchos años el escenario de esta vida familiar de los Villanueva fue la casa-taller de la calle de San Pedro y San Pablo ya mencionada, en la que Juan padre había vivido como inquilino con sus hijos desde ca. 1735, y que, en un gesto que casi podría decirse simbólico de la continuidad y unión de esta saga de artistas que aquí hemos expuesto, Juan *el Menor* compraría en 1788, para residir de nuevo y tener en ella su estudio, tras realizar algunas reformas y ampliaciones en 1790 y 1795, hasta su muerte en 1811<sup>54</sup> (figura 16).

Pero no solo la profesión, la casa, las experiencias y las expectativas familiares pasaron de una generación a otra del clan Villanueva. Así, en 1754, Diego recibió de su padre buena parte de los libros y álbumes de estampas (sobre todo de artistas italianos) que aquel había reunido en su pequeña biblioteca<sup>55</sup>, algunos de los cuales eran referencias inexcusables para un artista del siglo XVIII (Vignola, de quien el propio Diego hizo una edición en 1764, Andrea Pozzo, etc.). Y puesto que Diego de Villanueva fue en gran medida el mentor intelectual de su hermano Juan, hemos de pensar que muchas de estas publicaciones, que llevaban ya en la familia más de setenta años, finalmente habrían ido a parar a sus manos a la muerte de Diego en 1774.

Junto a los libros de su padre, Juan *el Menor* guardó también algunos papeles de enorme significación para la familia, como lo era la justificación de nobleza del escultor Villanueva, que el propio Juan hijo volvería a entregar en el consistorio

50. AHPM, protocolo 19.172, fol. 171v.

51. Su residencia en 1768 en este lugar constó en la partida de defunción de Ángela de Montes, fechada el 23 de enero del mismo año (Archivo de la parroquia de San José de Madrid, *Libro de Enterramientos n.º 2*, fols. 201v-202r: «Nombró por alvaceas a [...] don Diego y a don Juan Antonio de Villa Nueva [tachado: «sus dos hijos»] vecinos de esta Corte que viven calle de San Pedro y San Pablo, casas de administración número quince»). Al año siguiente, Diego ya había recuperado su independencia y ocupaba una vivienda en el piso bajo del número 1 de la calle de San Juan (hoy, de Moratín), esquina a la Costanilla de los Desamparados. T. Reese, introducción a D. de Villanueva, 1766, ed. de 1979, p. 67 [op. cit. n. 35].

52. AHPM, protocolo 16.965, fols. 1-47.

53. AHPM, protocolo 20.659, s. fols.

54. Véanse Marqués del Saltillo, «La casa del arquitecto don Juan de Villanueva», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. CXXIV, cuaderno I, 1949, pp. 228-234; M. Agulló, 1982, s. pp. [op. cit. n. 12]; P. Moleón, 1988, pp. 211, 365-366 y 409 [op. cit. n. 45], e ídem, 1998, pp. 218 y 255 [op. cit. n. 36]. El edificio fue demolido en 1949.

55. AHPM, protocolo 16.965, fols. 95v-104r; M. Agulló, 1982, s. pp. [op. cit. n. 12], e ídem, *Documentos para la historia de la escultura española*, Madrid, 2005, pp. 362-368.

56. En 1815, Isidro González Velázquez, el discípulo predilecto de Villanueva, compró a la viuda e hija de su maestro varios de sus documentos, dibujos y proyectos, llegando así a sus manos la certificación de estado del escultor Villanueva que hoy guardan los descendientes de Velázquez. Véase nota 21.



Fig. 16. Juan de Villanueva, Proyecto de reforma de la casa familiar de los Villanueva, en el número 15 de la calle de San Pedro y San Pablo, de Madrid, 1790, Archivo de Villa, expdte. 1-51-85, Madrid.

madrileño en julio de 1787 para continuar gozando del reconocimiento de hidalguía que ya sus antepasados asturianos habían tenido en Pola de Siero desde mediados del siglo XVII<sup>56</sup>.

Y si de Asturias había partido en esas fechas el origen de este destacado linaje de artistas, a aquella tierra siguieron unidas en la distancia las generaciones madrileñas de la familia hasta comienzos del XIX. Así, el propio Juan de Villanueva *el Menor* proyectó en 1798 un nuevo edificio para el Real Instituto de Náutica y Mineralogía de Gijón, fundado por Jovellanos, su amigo y protector, en su villa natal en 1794<sup>57</sup>. Y aunque había nacido en la Corte y nunca debió de visitar la tierra de sus antepasados paternos, para el ilustrado gijonés merecía ser tratado de paisano<sup>58</sup>, evocando así hoy para nosotros no solo un orgulloso patriotismo común en un país de emigrantes, sino también la trascendencia que aquellos *otros* Villanueva a quienes aquí nos hemos referido habían tenido en la configuración del carácter, la carrera y la vida de don Juan, el último y más famoso artista de la familia.

58. V. de la Madrid, «Los proyectos de Ramón Durán y Juan de Villanueva para el Real Instituto Asturiano de Náutica y Mineralogía y Consulado de Comercio de Gijón», en C. Cuenca, I. González-Varas, J. Hevia e ídem, *Arquitecturas superpuestas. Historia y rehabilitación del Instituto de Jovellanos. Gijón, 1794-1897-1994*, Oviedo, 1995, pp. 61-91.

59. En su correspondencia con Villanueva entre 1798 y 1800 a propósito de su obra para Gijón, Jovellanos se dirige a él como «mi estimado paisano, amigo y señor» y «mi muy estimado paisano y dueño». J. M. Caso González (ed.), *Gaspar Melchor de Jovellanos. Obras completas III. Correspondencia 2º. Julio 1794-marzo 1801*, Oviedo, 1986, pp. 408-409, 503-504 y 576-581.

# EL CUARTEL DE GUARDIAS MARINAS DE CARTAGENA

## Un proyecto olvidado de Juan de Villanueva

Ginés Marín Hernández

*Universidad Politécnica de Madrid*

### ANTECEDENTES Y ORIGEN HISTÓRICO DEL CUARTEL

La ciudad de Cartagena fue testigo en el siglo XVIII de una acelerada transformación provocada fundamentalmente por su elección en 1726 como sede de uno de los tres departamentos marítimos en que se dividieron las costas peninsulares. Ello condujo a que se diseñaran a lo largo de todo el siglo sucesivos planes de construcción encaminados a la creación de una base naval completa, capaz de construir y abastecer una flota permanente, para lo cual se idearon proyectos que darían lugar a obras como el Arsenal, que comprendía numerosas instalaciones, el Hospital de Marina y diversos acuartelamientos. Todos estos edificios compartían un lenguaje común debido a que fueron diseñados por los ingenieros militares destinados en cada momento en la ciudad, con la única excepción del Cuartel-Escuela de Guardias Marinas, cuyo proyecto y dirección de obra fueron trabajos encomendados a arquitectos en vez de a los mencionados ingenieros.

Previamente, en 1717, se había creado la Compañía de Guardias Marinas como parte de los nuevos planes de reforma de la Armada, con la intención de formar un cuerpo de oficiales del que luego saldrían los capitanes de los navíos y bajeles del Rey. La admisión a la Compañía quedaba reservada a los hijos de las élites sociales del momento, dado que estaban destinados a ocupar los rangos más altos de la estructura de la Armada.

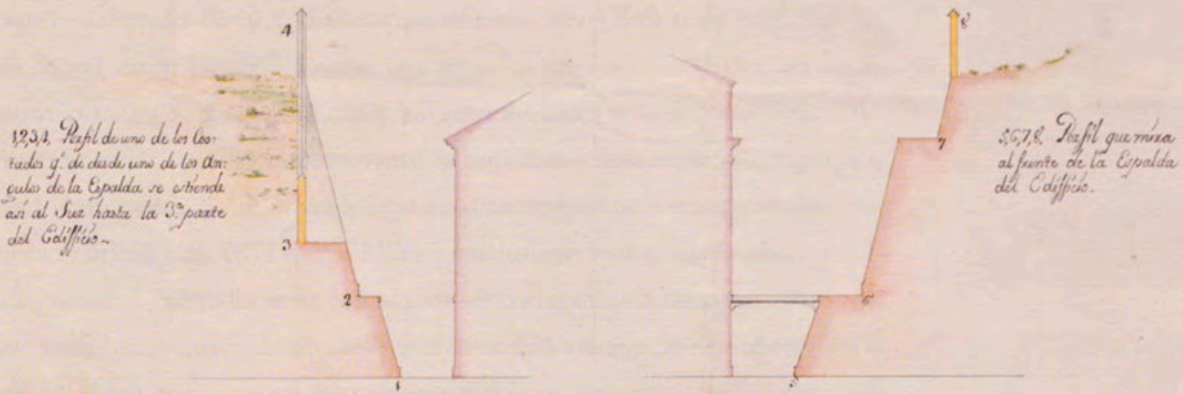
La primera sede de los Caballeros Guardias Marinas fue Cádiz, donde se alojaron con exclusividad hasta que en 1776 se decidió dotar a Ferrol y Cartagena de dos nuevas compañías con la intención de formar a los oficiales necesarios para servir en el creciente número de navíos que la entrada en producción de la industria naval de los nuevos arsenales estaba originando.

Para el alojamiento inicial de la Compañía en Cartagena, se utilizó un inmueble situado en la plaza de San Agustín, mientras que las clases se impartirían en dependencias del Arsenal habilitadas a tal efecto; sin embargo, el escaso espacio disponible en ambos casos hizo pronto evidente la necesidad de proyectar un nuevo edificio que sirviese tanto de cuartel como de escuela para la instrucción de los jóvenes guardias marinas<sup>1</sup>.

\* El presente trabajo forma parte de las investigaciones para la tesis doctoral que desarrollo en la Universidad Politécnica de Madrid con el título *Arquitectura militar en Cartagena, 1726-1799. Origen y desarrollo de la ciudad desde el proyecto de arquitectura.*

1. González de Castejón, Madrid, 15 de abril de 1779. Archivo Naval de Cartagena (en adelante ANC), leg. M-XI-ch/L3.

*Plano y Perfil del Edificio Cuartel de Guardias Marinas  
 en el que se manifiesta los Cortes que se le deben dar al Monte para que pueda  
 recibir luces sus viviendas bajas ~~~~~*



*1233. Perfil de uno de los  
 techos y de desde uno de los an-  
 gulos de la Espalda se extiende  
 así al Sur hasta la 3ª parte  
 del Colifido.*

*3578. Perfil que mira  
 al frente de la Espalda  
 del Colifido.*

*ABCD Plano del Edificio. EA, BF Anchura de los Callejones Colaterales. GHIJKL Marcación de la Casa que Combren. EM, FN traveso  
 que se necesitan tomar a los Cortados.*

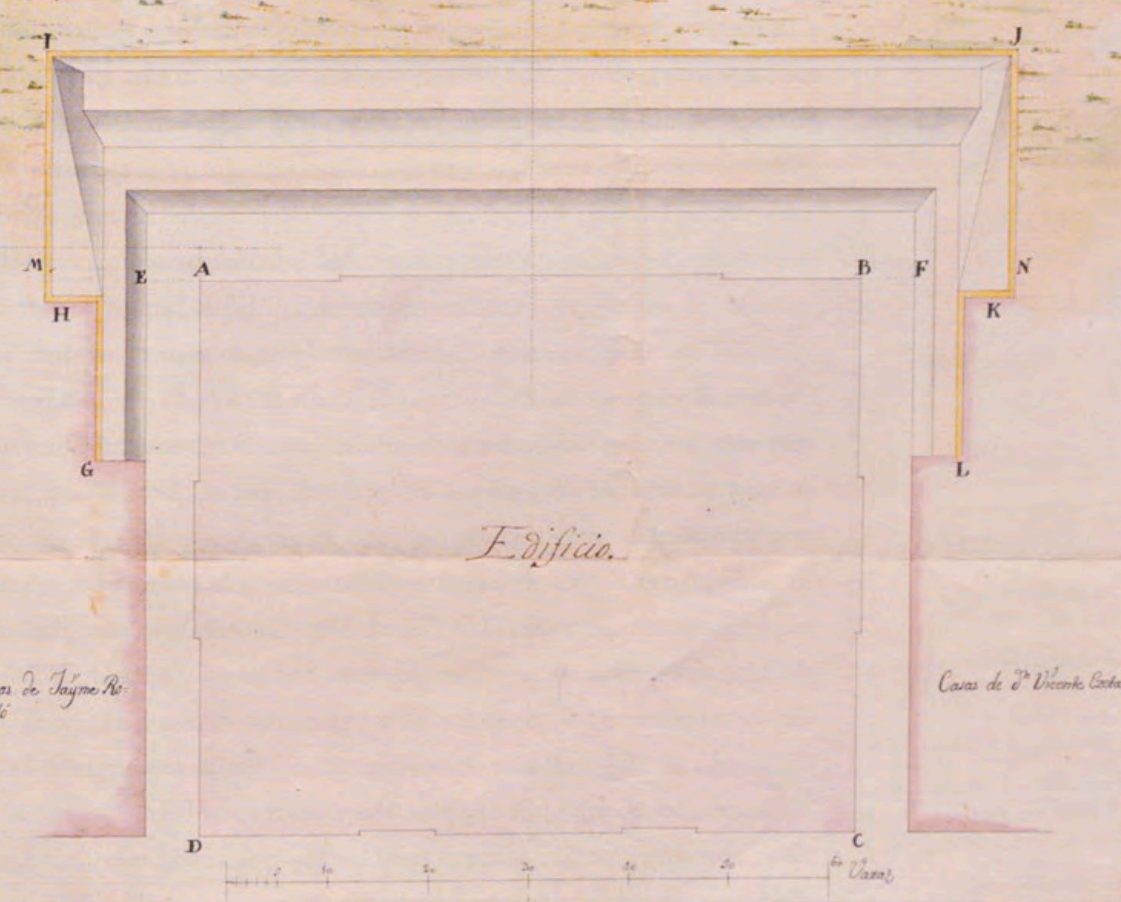


Fig. 1. Plano y perfil del edificio Cuartel de Guardias Marinas, en el que manifiesta los cortes que se le deben dar al monte para que pueda recibir luces sus viviendas bajas, 18 de junio de 1794, Archivo del Museo Naval, sign. P4-14, Madrid.



Decidida ya la construcción de la nueva obra, hubo que elegir la ubicación del futuro edificio. Cabe recordar antes el contexto de desarrollo urbanístico acelerado que vivía la ciudad debido al constante incremento de población que había ido llegando en los años precedentes para trabajar en las numerosas obras públicas, generándose una rápida colmatación del recinto amurallado. Como consecuencia comenzaron ocuparse los únicos terrenos libres que aún quedaban, situados en las escarpadas pendientes de las cinco colinas de la ciudad. Ese fue el caso de la ladera sur del Cerro de la Concepción, cuya caída natural descendía abruptamente hasta el mar, y en cuya base se construyó entre 1779 y 1785 un lienzo de muralla que aún hoy se conserva, la Muralla del Mar<sup>2</sup>, generándose en su coronación una plataforma horizontal sobre la que se proyectó una calle que originaría a la postre la fachada principal que muestra la ciudad al mar. En el centro de la nueva vía se fueron adquiriendo diversos solares entre 1783 y 1787 con la intención de completar un terreno de dimensiones suficientes para albergar el futuro Cuartel de Guardias Marinas<sup>3</sup>, quedando finalmente definido un espacio de forma cuadrangular cuya fachada principal sería la sur, por mirar hacia el mar, mientras que su lado norte miraba hacia el desmonte y los lados este y oeste hacia las viviendas de particulares que se alineaban con la recién creada calle de la Muralla.

## EL PROYECTO. PROGRAMA Y AUTORÍA

Los planos que componían el proyecto original de este edificio no han llegado a nuestros días, pero sí que lo han hecho otras referencias que hablan de manera directa o indirecta del mismo, tales como el expediente completo de las obras, documentación diversa que aún se conserva en distintos archivos, y también lógicamente el edificio construido, que pese al paso del tiempo deja adivinar, bajo abundantes reformas, sus trazas originales. Igualmente se conserva el proyecto que redactó el arquitecto Francisco Sabatini en 1791 para el Cuartel de Guardias Marinas de Ferrol, que resulta interesante pues se realizó tomando como modelo de partida el proyecto del edificio de Cartagena<sup>4</sup>, que era, como se verá después, tres años anterior. En base a todo ello se pueden reconstruir con relativa fidelidad lo que debieron ser los planos del proyecto inicial, para lo cual hay que estudiar antes las fuentes mencionadas.

El primer dato a investigar para proceder a la reconstrucción del proyecto es el del programa para el cual se diseñó. Hay que remitirse para ello a la creación de las Compañías de Ferrol y Cartagena, en cuya Real Orden de 1776<sup>5</sup> se define con exactitud el personal que la formaba y por tanto al que había que dar alojamiento. Se trataba de 92 guardias marinas organizados en cuatro brigadas de 23 individuos cada una, 13 oficiales, un capellán, dos músicos, un tambor y nueve maestros para la docencia de siete asignaturas. Además hay que añadir a los criados que acompañaban a cada guardia marina, al pertenecer estos a la nobleza. En consecuencia, el futuro edificio comprendería un doble uso: por una parte tendría que albergar las aulas y salas destinadas a la actividad docente, es decir, sería una escuela, y por otra

2. J. M. Rubio Paredes, *Historia de la Muralla de Carlos III en Cartagena*, Caja de Ahorros del Mediterráneo, Cartagena, 2001, pp. 35-38.

3. *Antecedentes acerca del terreno ocupado en la muralla del mar por el Cuartel de Guardias Marinas*. Cartagena, 1783-1910, ANC, leg. M-XI-ch/L2.

4. J. Salvá, *La Compañía de Guardias Marinas de El Ferrol y su Cuartel*, Madrid, Ed. Naval, 1948, p. 48.

5. González de Castejón a Andrés Reggio. Madrid, 13 de agosto de 1776. Archivo General de la Marina Álvaro de Bazán (en adelante AGMAB), leg. 720.

habría de dar alojamiento al personal antes relacionado, por lo que a la vez sería un cuartel. Las salas de las que constaba son descritas con detalle en el expediente de obras del edificio, así como su ubicación en el mismo, siendo coincidentes con las necesidades de alojamiento del personal de la Compañía y con las que luego Sabatini introdujo en el proyecto de Ferrol.

Otra variable de partida que conviene resolver acerca del proyecto es la de su autoría y datación. La bibliografía al respecto se reduce a la mención por parte de algunos cronistas locales de Juan de Villanueva como autor del proyecto<sup>6</sup>, mientras que otros hacen lo propio con Simón Ferrer y Burgos, del que una placa en el propio edificio reza que dirigió las obras, si bien no se documenta en ambos casos dicha afirmación. Es por tanto interesante la revisión y aclaración de este tema para arrojar luz sobre cuál fue el verdadero autor, o en su caso, autores del proyecto, quién dirigió las obras y en qué medida cada uno realizó su aportación.

No fue hasta 1787, concluida la compra de las parcelas que compondrían el solar, cuando se planteó la redacción del proyecto. Era por entonces capitán de la Compañía en Cartagena, y su máximo responsable, Domingo de Nava, marino de origen tinerfeño destinado a tal efecto en la ciudad departamental. Nava encuentra un arquitecto empleado en el Arsenal llamado José Sanz, al que le encarga un primer proyecto que enviará a Madrid en septiembre de 1787 para que lo informe el ministro de Marina, Antonio Valdés. De dicho proyecto tampoco se conservan los planos, pero sí el presupuesto del mismo elaborado por Sanz, en el que se detalla entre otras cosas que el edificio tendría cuatro frentes, corredores abovedados, bóveda de media naranja en la capilla, tejado y herrería en balcones, corredores y escaleras. En el escrito que acompaña al presupuesto Nava parece excusar a Sanz aduciendo que «escaseando en este país los buenos arquitectos, no es fácil que un plano salga perfecto de sus manos»<sup>7</sup>. Pese al comentario de Nava, José Sanz estableció unas líneas generales que se mantendrían en las distintas propuestas que vendrían después, en concreto su forma cuadrangular, consecuencia de la adaptación al solar, con un patio central rodeado de corredores.

En Madrid el proyecto de Sanz es remitido al comandante de la Compañía, José de Mazarredo, quien a su vez lo dirige a Juan de Villanueva, que ostentaba el cargo de Arquitecto Mayor de Madrid, aunque era requerido por la Corte para numerosos encargos de toda índole<sup>8</sup>. Mazarredo expone a Villanueva su opinión sobre el proyecto de Sanz y argumenta que han de resolverse diversos puntos, como el aumento de espacio dedicado al alojamiento de las cuatro brigadas de guardias marinas, la mejora de la ubicación de la enfermería y la incorporación de zonas de recreo. Igualmente comunica estos pareceres a Nava, quien recurre de nuevo a Sanz, el cual como respuesta elabora una modificación a su proyecto inicial. Aunque estos segundos planos de Sanz tampoco han llegado a la actualidad, sí que lo ha hecho la memoria que los acompañaba<sup>9</sup>, de la que se extrae que la modificación consistía en redistribuir el lado norte del edificio, ampliándolo con un nuevo cuerpo que se construiría sobre la montaña en el que alojar las zonas de esparcimiento solicitadas por Mazarredo, quien al recibir esta segunda propuesta de Sanz la remite igualmente a Villanueva.



6. F. Casal Martínez, *Historia de las calles de Cartagena*, Cartagena, 1930, p. 364.

7. Domingo de Nava a Antonio Valdés. Madrid, 22 de septiembre de 1787. AGMAB, leg. 819.

8. P. Moleón Gavilanes, *La arquitectura de Juan de Villanueva. El proceso del proyecto*, Madrid, COAM, 1988, pp. 151-152.

9. AGMAB, leg. 819.

Así pues, Villanueva tiene que informar el proyecto y su posterior modificación elaborados por Sanz; sin embargo, hace más que eso, y en marzo de 1788 envía a Mazarredo una nueva propuesta formada por un plano del piso de planta baja modificado y nuevos planos de los pisos superiores, «para reformar todo lo que he conocido no ser correspondiente a buena construcción y disposición»<sup>10</sup>. En la exposición que acompaña a dichos planos, Villanueva explica cuál es la idea principal que alimenta el nuevo diseño y que lo diferencia del anterior diciendo que «ciñéndose a la limitada extensión determinada y conservando en parte su idea general, en los cuales, suprimiendo algunas cosas que me parecen superfluas, he buscado todo lo necesario con más desahogo, y con la idea de colocar las medias brigadas con sus alcobas separadas para cada Guardia Marina, y dormitorios encima para sus criados». Además, con respecto a la construcción dice que ha «elegido uno de los modos de construcción de bóvedas tabicadas o maderas que indico en los alzados». Esta nueva propuesta añade, como idea base para ampliar los limitados espacios que surgen de las estrecheces del solar, y poder así alojar al numeroso personal de la Compañía, doblar la capacidad de cada planta mediante la ubicación de los guardias marinas en dormitorios individuales, sobre los que a su vez se colocarán los cuartos destinados a los criados. El plano donde dicha idea se expresará de forma más clara será el de sección frontal. De la idea general de Sanz se mantiene la forma cuadrada y las dimensiones de la planta y la disposición de un patio central.

Mazarredo recibe los nuevos planos y explicaciones de Villanueva y los remite a Valdés, quien pide que Villanueva recopile sus nuevas ideas en un proyecto que defina el edificio en su totalidad, tanto en plantas como en alzados y secciones, encargo que es comunicado por Mazarredo a Villanueva el 12 de abril de 1788<sup>11</sup>. Aquella primavera de 1788 Villanueva terminó el proyecto definitivo, que fue delineado por su joven ayudante Isidro Velázquez<sup>12</sup>, compuesto por «planos de pisos, fachadas y perfiles del nº 1 al 7», y basado en el diseño que había propuesto anteriormente, el cual presentó a mediados de mayo, siendo aprobado finalmente para su ejecución en Real Orden de 24 de junio de 1788<sup>13</sup>, en la que se lee:

Habiéndose servido el Rey aprobar el Plano del Cuartel para Guardias Marinas, remitido por el Capitán de la Compañía Don Domingo de Nava, y reconocido por el Comandante del Cuerpo Don José de Mazarredo, quien de acuerdo con el Arquitecto Don Juan de Villanueva se distribuyó, y propuso lo más conveniente para un mejor alojamiento y colocación de todo lo necesario y su instrucción; ha convenido Su Majestad que se ejecute esta obra, mandando que la dirección de ella quede al cargo del expresado Capitán, quien propondrá el Ingeniero, Arquitecto o Maestro de Obras que fuese más a propósito para encargarse de ella.<sup>14</sup>

Además de aprobar el proyecto de Villanueva, la Real Orden indica que de la dirección de obra se hará cargo otro arquitecto, cuya designación se encomienda a Domingo de Nava, que además gestionará la obra en todo lo relativo a su marcha económica y administrativa.

En su búsqueda de un técnico solvente que asuma la dirección de la obra, Nava recibe en septiembre de 1788 una carta del director de la Academia de

10. José de Mazarredo a Antonio Valdés. Madrid, 5 de marzo de 1788. AGMAB, leg. 819.

11. José de Mazarredo a Antonio Valdés. Madrid, 12 de abril de 1788. AGMAB, leg. 819.

12. José de Mazarredo a Antonio Valdés. Madrid, 18 de mayo de 1788. AGMAB, leg. 819.

13. ANC, sign. M-XI-a/L4.

14. Antonio Valdés a Alfonso Albuquerque comunicándole la R. O. de aprobación del plano del Cuartel de Guardias Marinas. Aranjuez, 24-06-1788, ANC, sign. M-XI-ch/L1.

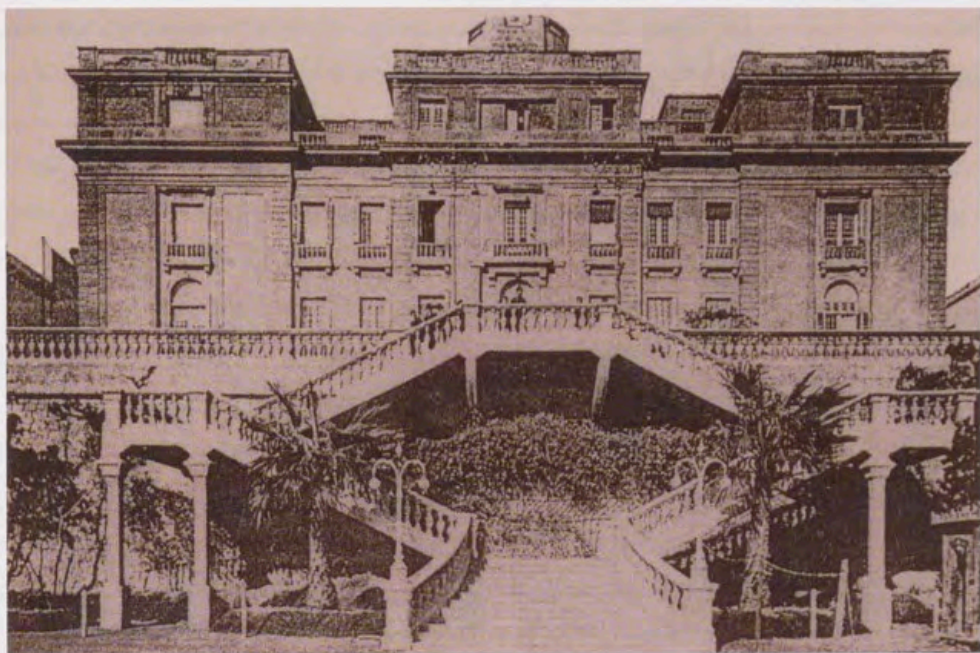


Fig. 2. José Casañ Abellán, Cuartel de Guardias Marinas en 1915, fotografía.

Matemáticas de Barcelona, Miguel Taramas, que recomienda para el puesto al arquitecto Simón Ferrer y Burgos, del que señala que cuenta entonces con treinta y seis años de edad, siendo académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando<sup>15</sup>. Nava designa a Ferrer, obviando a Sanz pese a que había trabajado inicialmente en el proyecto, y el nuevo arquitecto se desplaza de su Barcelona natal a Cartagena<sup>16</sup>, donde le espera una misión que se prolongará en el tiempo mucho más de lo esperado en ese momento. En las cláusulas del contrato que firman Nava y Ferrer<sup>17</sup> se detalla que han de seguirse con exactitud los planos, alzados y secciones de Villanueva, y que además en caso de que surgiera alguna duda habrá de ser consultada al mismo, quedando dentro de las facultades de Ferrer la elección de los materiales del edificio y el control de su calidad.

En definitiva, y como resumen a esta sucesión de hechos, cabe concluir que el proyecto fue realizado por Juan de Villanueva, quien modificó un primer proyecto de José Sanz del que respetó la planta cuadrada en torno a un patio, mientras que la dirección de la obra quedó en manos de Simón Ferrer y Burgos, que estaría a cargo de la misma durante todo su desarrollo hasta su finalización en 1810<sup>18</sup>.

## MODIFICACIONES Y EVOLUCIÓN DE LAS OBRAS

La obra comenzó con optimismo: mientras Villanueva terminaba sus planos en abril de 1788, ya se estaba contratando el desmonte del solar para obtener una superficie plana donde apoyar la futura construcción<sup>19</sup>. Para intentar economizar se decidió que la obra se hiciera por administración como si fuera la de un parti-

15. Miguel Taramas a Domingo de Nava. Barcelona, 16 de septiembre de 1788. AGMAB, leg. 819

16. Real Orden de 20 de enero de 1789, ANC, sign. M-XI-ch/L1.

17. Pactos bajo los cuales se obliga al Arquitecto D. Simon Ferrer y Burgos, Académico de merito de la de San Fernando a tomar a su cargo la fabrica del cuartel o seminario de la Compañía de Guardias Marinas. Barcelona, 9-01-1789, ANC, sign. M-XI-ch/L1.

18. ANC, sign. M-XI-ch/L1.

19. Carta de Antonio Valdés a Rojas. Colección de Documentos de Vargas Ponce que posee el Museo Naval de Madrid, tomo XXXIX.



cular, otorgando a Domingo de Nava la facultad de celebrar contratos y comprar materiales. El presupuesto inicial ascendía a 1.649.674 reales, si bien dicho presupuesto pronto fue superado debido a la subida de precios y a las demoras en la ejecución, por lo que en 1792 Nava solicitó que se doblase, aunque no fue suficiente, llegando a sumar una cifra definitiva de 6.595.490 reales al finalizarse las obras en 1810.

Pese a que el contrato de Ferrer recogía expresamente que no se podía alterar el proyecto de Villanueva, diversos documentos del expediente de obras demuestran que sí se hizo. La relación de modificaciones que se realizaron durante las obras fue resumida en 1902 por los hermanos Estrada, quienes debieron tener acceso a alguna referencia a las mismas, ya que indicaban que el Cuartel «se adicionó durante la construcción con algunos detalles de los repartimientos interiores, de los adornos y remates de fachada y especialmente de su último cuerpo o ático que corona el edificio»<sup>20</sup>, comentario que, como se verá a continuación, es coincidente con los informes y cartas del expediente de obras que hablan de la aparición de un piso más en los costados y fachada sur, así como de las balaustradas de fachada y patio, a las que Villanueva se había negado.

Respecto a la adición del cuerpo ático y a la aparición de balaustradas cabe decir que, antes del comienzo de las obras, Mazarredo consultó a Villanueva sobre la posibilidad de cambiar los tejados por azoteas<sup>21</sup>, y este respondió que habían de mantenerse los tejados diseñados ya que de lo contrario se perdería la posible utilización de las buhardillas que estaban sobre las bóvedas del segundo piso. Además añadía que «en caso de ser conveniente disfrutar de algún terrado, puede hacerse en todo el cuerpo más elevado de la espalda del edificio»; es decir, el proyecto contemplaba dos pisos además de la planta baja excepto en el cuerpo norte, más alto y con todas las cubiertas de tejado, y además el cuerpo norte estaba más elevado, el ático que se construyó más tarde no estaba contemplado en el proyecto. En la misma exposición Villanueva argumenta además que los atirantados de hierro que contienen los empujes de las bóvedas de cubierta quedarían visibles, por lo que para ocultarlos «sería necesario coronar la obra de antepechos o balaustradas sobre la cornisa: defecto notable en buena arquitectura aunque no carente de ejemplos». La negativa de Villanueva a la colocación de balaustradas se explica por considerarlas un elemento destinado a disimular errores, en este caso en la cubierta, y corresponde plenamente con su formación clasicista, dado que la balaustrada procedía del Renacimiento italiano y no de la Antigüedad romana, que Villanueva había dibujado y estudiado en su estancia en Roma<sup>22</sup>. Esta es la causa de que en los proyectos de este autor este elemento solo aparezca en muy raras ocasiones. Se deduce de ello que las balaustradas que se aprecian hoy en la fachada del edificio y en su patio no estaban contempladas en el proyecto original, aunque los informes de obra indican que fueron colocadas entre 1799 y 1810, año de finalización de la misma, siendo por tanto fruto de una modificación en obra.

Nada más comenzar los trabajos, Nava analiza el plano venido de Madrid y pone reparos al mismo, entre los que menciona que los huecos de fachada no guardan equidistancia entre ellos, debido a que los de los dos cuerpos laterales se

20. M. y N. Estrada y Maureso, *Guía general de Cartagena y sus alrededores*, Cartagena, Tip. El Porvenir, 1902, p. 60.

21. *José de Mazarredo a Antonio Valdés*, Madrid, 1 de agosto de 1788. AGMAB, leg. 819.

22. R. Wittkower, *Palladio and English palladianism*, Londres y Nueva York, Thames and Hudson, 1983, pp. 41-48.

colocan centrados respecto a dichos cuerpos, no siguiendo una seriación respecto a los del resto de fachada, y propone que dichos huecos de los cuerpos laterales se sustituyan por otros dos para crear la mencionada seriación<sup>23</sup>. Esta petición no fue atendida como demuestra la evidencia de los huecos construidos finalmente, ya que la solución de un solo hueco en fachada centrado en los volúmenes laterales era un recurso habitual de Villanueva ya usado en otras obras como en el propio Museo del Prado y recogido mucho antes en tratados de arquitectura como el de Palladio.

En enero de 1789 se formaliza el contrato con Simón Ferrer para que dirija la obra, que avanza con ritmo constante hasta que en 1791 comienzan a surgir los primeros problemas provocados por la necesidad de trasladar a Orán las maderas acopiadas en la obra para abastecer la defensa de aquella plaza. A partir de ahí las obras se ralentizan, siendo paralizadas y luego retomadas en sucesivas ocasiones debido a los problemas económicos.

En 1794 Domingo de Nava vuelve a poner reparos al proyecto argumentando esta vez que es necesario hacer más desmonte para que la luz alcance las piezas inferiores de cocinas y comedor, enviando un plano explicativo a Madrid de la propuesta de dicho desmonte y que a la postre es el único plano original que se conserva de la obra (figura 1). Este plano resulta sumamente interesante, pues en él se aprecian el perfil de la planta baja y de las secciones de las fachadas laterales y posterior del edificio, que en esa época debían corresponder con el proyecto elaborado por Villanueva. En estas secciones se aprecia que tal y como exponía Villanueva a Mazarredo, los cuerpos laterales tenían dos alturas sobre la planta baja mientras que el posterior tenía tres, siendo inclinadas las cubiertas de todos ellos. La planta, por otra parte, solo se perfila, pero dicho perfil muestra los salientes que marcan los distintos volúmenes que componen el edificio, coincidentes con la obra ejecutada finalmente, corroborándose que en eso la obra sí respetó el diseño original.

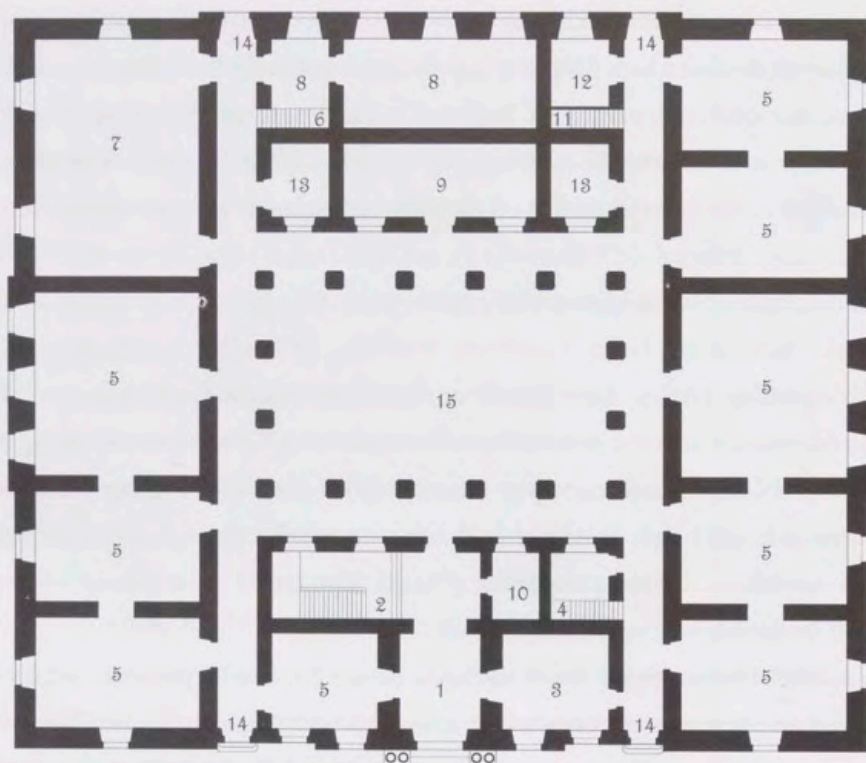
Además de proponer el nuevo desmonte para mejorar la iluminación natural de algunas estancias, Nava propone que se escuche al ingeniero de la plaza Leandro Badarán<sup>24</sup>, quien atestiguará otra serie de reparos. No se sabe qué dijo Badarán, pero es probable que fuese en este momento cuando se tomara la decisión de aumentar en una planta más los dos cuerpos laterales y el frontal, que quedarían con la altura que vemos hoy, ya que pocos días más tarde de recomendar estas modificaciones Nava cede su puesto a Juan José Martínez, quien continuará las obras hasta su finalización en 1810, enviando informes mensuales de una precisión exquisita en los que detalla las estancias que se van construyendo, los materiales utilizados y el personal que trabajaba en cada cometido, pero en los que no se menciona que se hiciese ninguna modificación más. Desde ese año de 1794 y hasta el final de las obras hubo un largo período de parada (1799-1803) y otro de avance lento (1803-1810) debido a la escasez de fondos.

Tras concluir las obras, la nueva Escuela-Cuartel se convirtió en icono de la ciudad, pues su volumen sobresaliente sobre las casitas más bajas de la calle de la Muralla del Mar era lo primero que avistaban los barcos en su llegada a puerto,



23. ANC, sign. M-XI-ch/L4.

24. Domingo de Nava a Antonio Valdés. Cartagena, 1 de junio de 1794. AGMAB, leg. 819.



**Fig. 3.** Hipótesis de planta baja del proyecto de la Escuela de Guardias Marinas, dibujo del autor. *Leyenda:* 1. Vestíbulo acceso principal; 2. Escalera principal; 3. Cuerpo de guardia; 4. Escalera del comandante; 5. Nueve piezas de academia; 6. Escalera de comunicación hasta el último piso; 7. Comedor; 8. Cocinas; 9. Armería-sala de florete; 10. Cuarto del mayordomo; 11. Escalerita al entresuelo con cuartos de tambor y criados; 12. Comunes; 13. Despensas; 14. Otros accesos al edificio; 15. Patio.

efecto urbano que se ha perdido hoy día debido al aumento de altura del resto de edificaciones de la calle de la Muralla, si bien queda constancia del mismo en fotografías de finales del siglo XIX y principios del XX (figura 2).

### RECONSTRUCCIÓN Y ANÁLISIS DEL PROYECTO

Como ya se ha dicho, los planos originales de Villanueva se encuentran perdidos hasta la fecha, siendo la única referencia directa posterior a los mismos la relación de 1831 de planos que Isidro Velázquez compró a la viuda de Villanueva, entre los que figuran los del Cuartel de Guardias Marinas de Cartagena<sup>25</sup>.

Sin embargo sí se conserva diversa documentación gráfica, plantas y secciones, que reflejan el estado del edificio en distintos momentos históricos que abarcan desde el último cuarto de siglo XIX, fecha en la que aún mantenía su distribución y secciones originales, hasta la actualidad<sup>26</sup>. Por otra parte están los ya citados informes que Domingo de Nava, hasta 1794, y, a partir de ese año con mucha más precisión su sustituto Juan José Martínez, iban enviando a Madrid relatando el avance de las obras. En ellos se detalla cómo era el edificio en cada momento, y los trabajos que se iban acometiendo, mencionándose expresamente la relación de salas y estancias que contenía, la ubicación de las mismas, el espacio interior resultante de la construcción y colocación de columnas, forjados, bóvedas y cúpulas, además de materiales y acabados ejecutados en la obra. El edificio actual mantiene la estruc-

25. P. Moleón Gavilanes (ed.), *Isidro Velázquez (1765-1840). Arquitecto del Madrid fernandino*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid-Caja Madrid, 2009, pp. 562-563.

26. ANC, Colección de planos (sin catalogar).

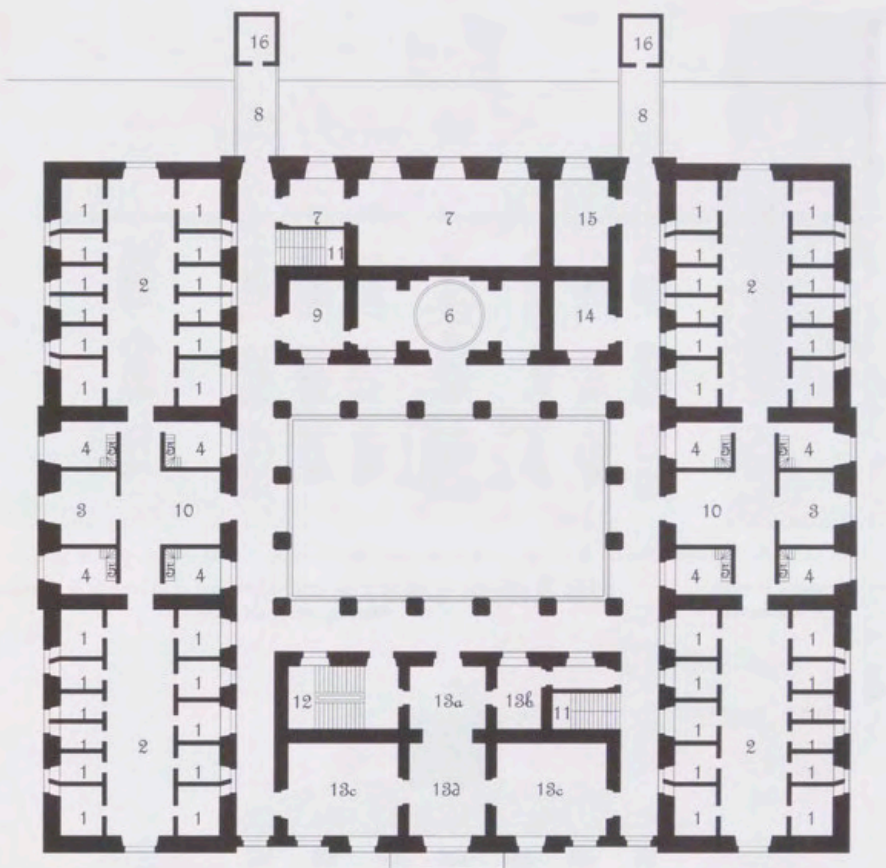


Fig. 4. Hipótesis de planta primera del proyecto de la Escuela de Guardias Marinas, seccionada a la altura de los dormitorios de guardias marinas, dibujo del autor. Leyenda: 1. Dormitorios guardias marinas; 2. Salones de brigada; 3. Habitación ayudante; 4. Peluquerías; 5. Escaleritas criados; 6. Capilla; 7. Biblioteca; 8. Puentes hacia los comunes; 9. Sacristía; 10. Vestíbulo; 11. Escalera de comunicación hasta el último piso; 12. Escalera principal; 13. Vivienda del comandante: 13a. Vestíbulo; 13b. Gabinete; 13c. Alcoba; 13d. Salón; 14. Cuarto del Capellán; 15. Otras piezas de oficina; 16. Comunes.

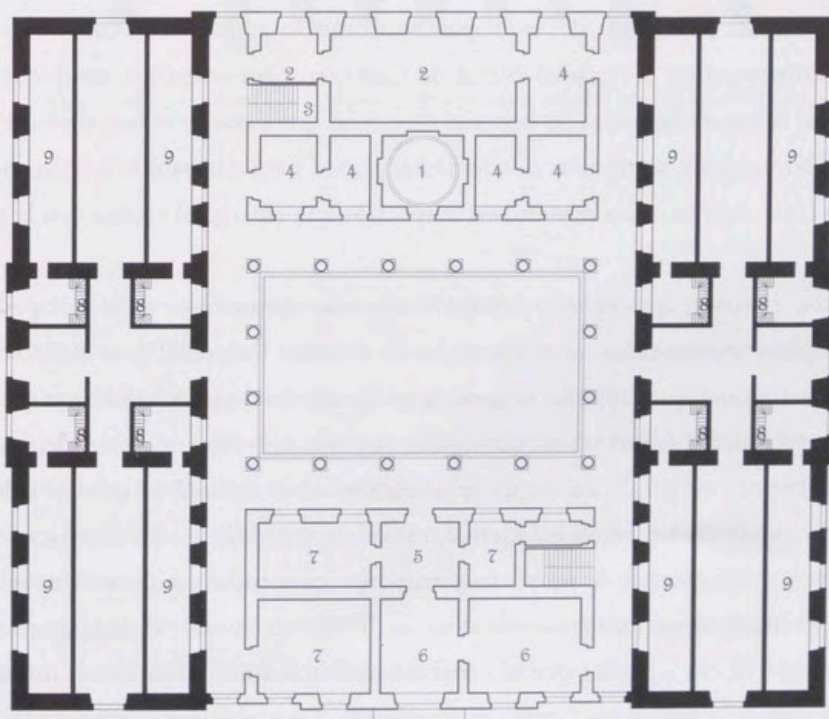
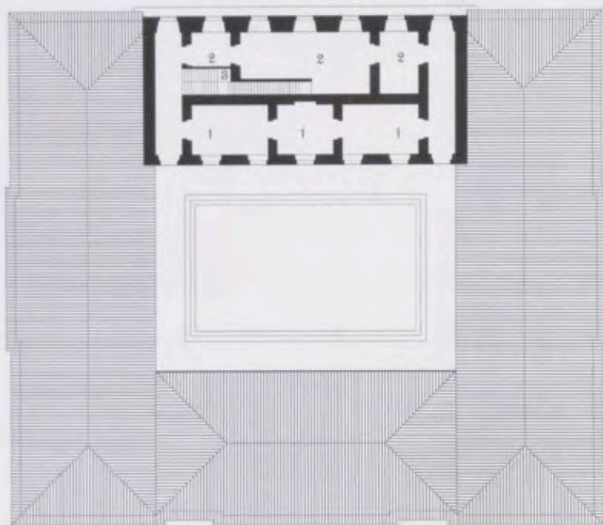
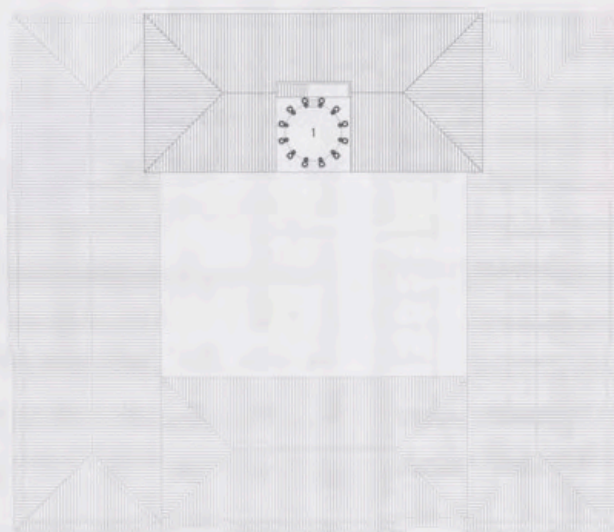


Fig. 5. Hipótesis de planta segunda del proyecto de la Escuela de Guardias Marinas, seccionada a la altura de los dormitorios de criados en las naves laterales, resaltadas, y a la altura de las salas inferiores en las centrales, dibujo del autor. Leyenda: 1. Capilla; 2. Salas de truco; 3. Escalera de comunicación hasta el último piso; 4. Depósitos de ropas y libros; 5. Vestíbulo; 6. Vivienda teniente; 7. Habitaciones oficiales mayores (alférez, maestro director, etc.); 8. Escaleritas criados; 9. Dormitorios criados.



**Fig. 6.** Hipótesis de planta tercera del proyecto de la Escuela de Guardias Marinas, dibujo del autor. Leyenda: 1. Salas observatorio astronómico; 2. Salas enfermería; 3. Escaleras.



**Fig. 7.** Hipótesis de planta de cubiertas del proyecto de la Escuela de Guardias Marinas, dibujo del autor.

tura portante original, los muros de carga, que definían la geometría principal de la planta, permitiendo adivinar cómo era esta cotejándola con los planos existentes del XIX. También mantiene las fachadas tal y como se terminaron en 1810, aunque sobre ellas aparezcan multitud de añadidos posteriores. En cuanto a la idea de Villanueva de colocar los dormitorios de los criados sobre los de los guardias marinas, que se apreciaba en la sección frontal del edificio, aún se mantenía tal cual se construyó hasta principios del siglo pasado, como lo atestiguan algunas secciones que se conservan en el Archivo Naval de Cartagena; sin embargo, no queda nada de ella en la actualidad, pues las bóvedas de cañón que caracterizaban dicha sección fueron demolidas y sustituidas por forjados planos para dar cabida a la maraña de tabiques que delimitan los numerosos despachos que alberga el edificio en la actualidad.

Una cuestión que queda pendiente de más concreción es la del pequeño observatorio astronómico que albergaba la escuela. Para tal fin se construyó la torreta octogonal que hoy día se aprecia en la coronación de la fachada sur conforme explican los informes de obra, pero hay que recordar que este elemento se ubica sobre el cuerpo de ático que se añadió en obra al diseño inicial, por lo que también puede ser un añadido; además, no es mencionado en las disertaciones de Villanueva y Nava sobre el proyecto y en concreto sobre sus cubiertas, apareciendo por primera vez en informes de obra de 1799, una vez decidida la ampliación, razones que llevan a pensar que no estaba contemplado en el proyecto inicial con esa configuración. Por otra parte sí queda claro en el plano conservado en el Museo Naval de Madrid que el volumen norte se elevaba sobre los demás cuerpos del edificio, lo que sugiere que, dada su mayor altura, esa podía ser la ubicación inicialmente prevista para el observatorio.



Fig. 8. Hipótesis de fachada sur (principal) del proyecto de la Escuela de Guardias Marinas, dibujo del autor.

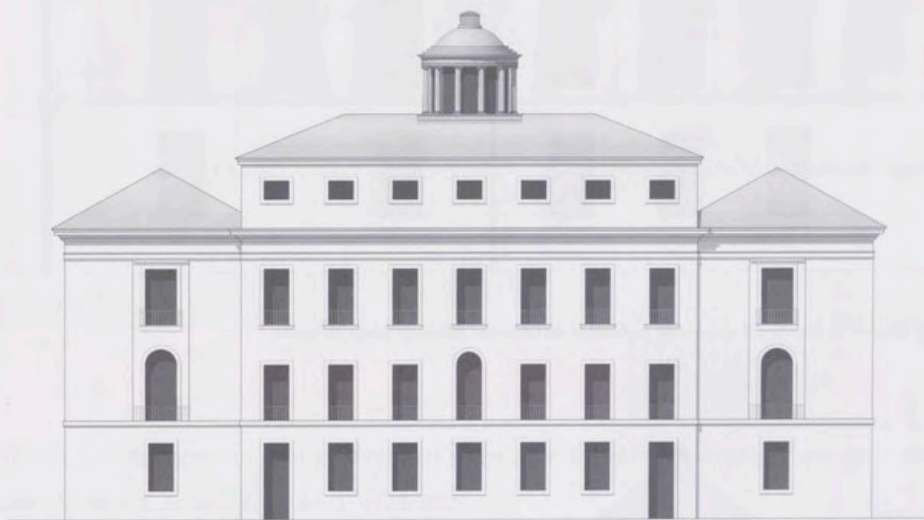


Fig. 9. Hipótesis de fachada norte del proyecto de la Escuela de Guardias Marinas, dibujo del autor.

A toda la información mencionada se ha de sumar la medición de la obra existente en la actualidad, sobre la que hay que despejar las reformas que sufrió el edificio sobre todo a lo largo del siglo XX, de las que sí queda constancia documental y que fundamentalmente afectaron a la distribución de estancias e incorporación de nuevos forjados. Se han mantenido elementos como los muros de carga originales, los corredores en forma de H que definen la circulación del edificio, con sus cúpulas y bóvedas incluidas, los pórticos y columnata del patio, algunas estancias singulares como la capilla, con su doble altura coronada por una cúpula, y los elementos que junto al orden de huecos definen las fachadas.

Del análisis de todo lo anterior se ha elaborado una hipótesis dibujada de cómo debió ser el proyecto original (figuras 3-13). El resultado de este ejercicio revela las trazas de un edificio más próximo a un palacio que a un cuartel, acorde con la condición social de sus ocupantes, de hecho las fuentes de época se refie-



Fig. 10. Hipótesis de fachada de levante del proyecto de la Escuela de Guardias Marinas, dibujo del autor.

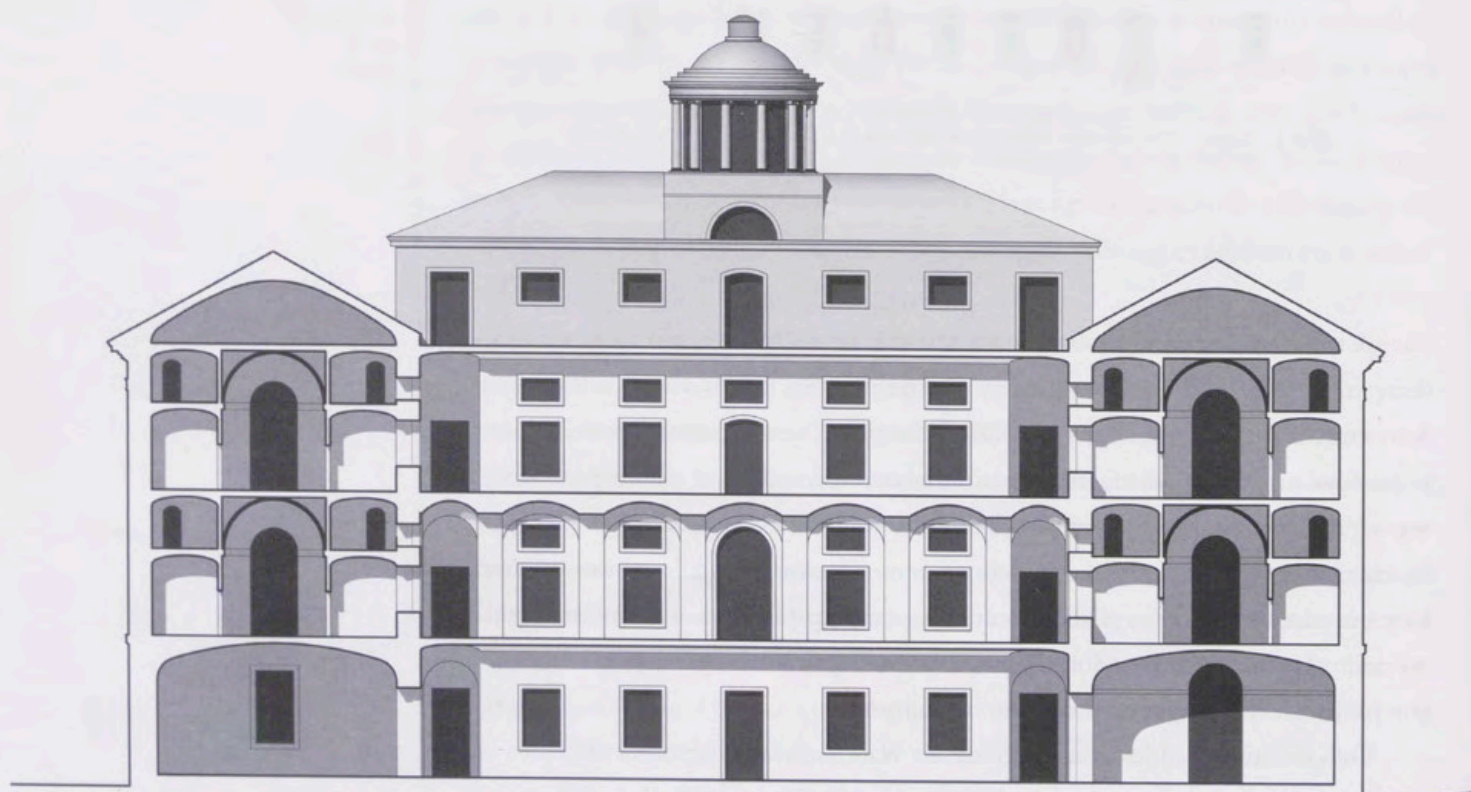


Fig. 11. Hipótesis de sección frontal del proyecto de la Escuela de Guardias Marinas (seccionada por el corredor norte), dibujo del autor.  
 Nótese la sección de las naves laterales en las plantas primera y segunda albergando los dormitorios de guardias marinas  
 y sobre ellos los de sus criados, con salones intermedios coronados por bóvedas de cañón.

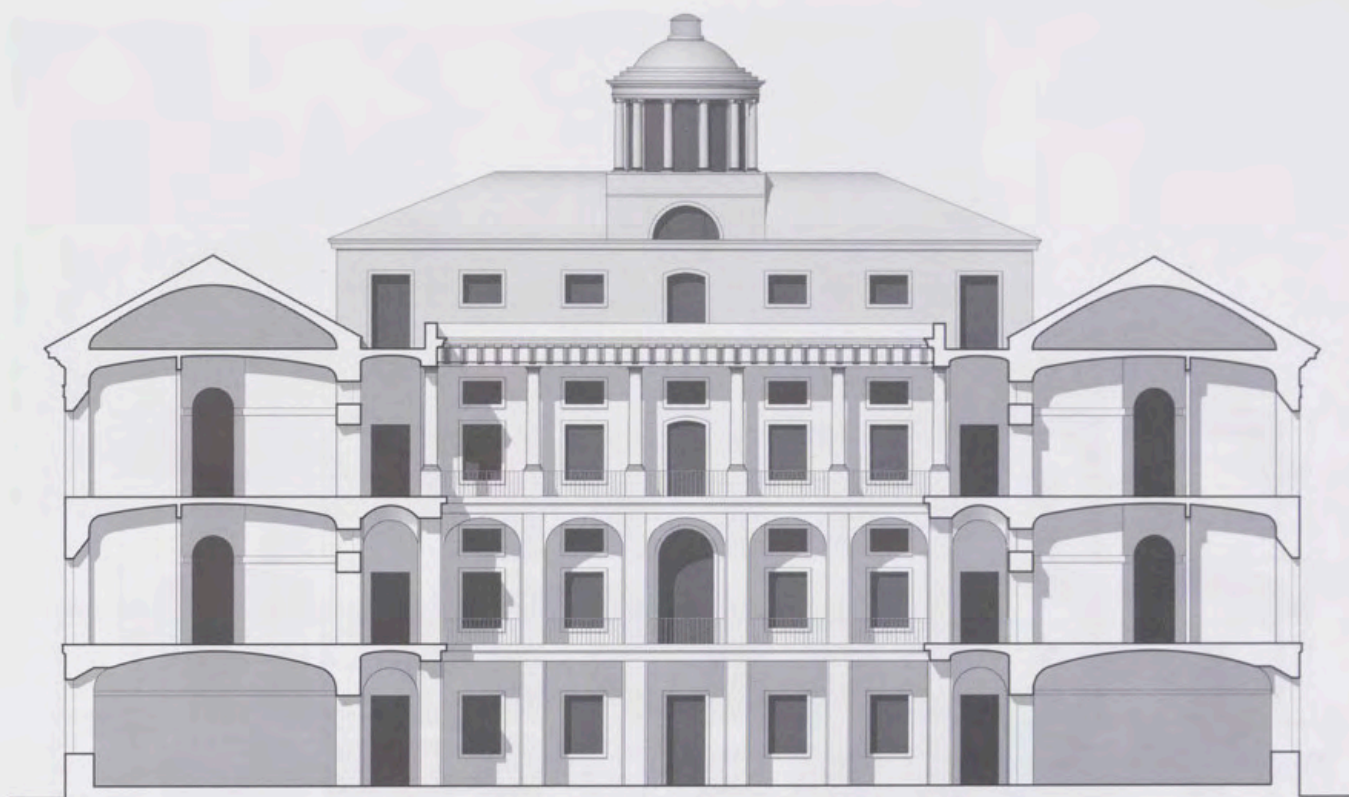


Fig. 12. Hipótesis de sección frontal por el eje del patio del proyecto de la Escuela de Guardias Marinas, dibujo del autor.

ren a él con frecuencia con el término *Palacio de Guardias Marinas*, y en otras ocasiones como *Cuartel*, *Escuela* o *Academia*.

La planta del proyecto mantiene las dimensiones cuadrangulares que definió Sanz en su momento, y se organiza mediante la inclusión de un patio rectangular a cuyo alrededor se disponen cuatro volúmenes delimitados por los corredores de circulación que lo circundan. Las cuatro piezas así definidas se disponen de forma autónoma y a la vez se articulan mediante los corredores, los cuales se alargan en sus laterales hasta alcanzar las fachadas norte y sur, quedando una circulación en forma de H que define la organización de la planta. Esta autonomía de las cuatro piezas que forman la planta se traslada a los usos que se les da a las mismas, que se distribuyen así con cierta elegancia en las distintas plantas.

El reparto del programa en el edificio se menciona en los informes de obra y también en las descripciones de Villanueva, quedando de la siguiente manera: la planta baja albergaba las piezas de la Academia o Escuela, que incluía ocho aulas ubicadas en los dos cuerpos laterales y una en el cuerpo sur, que se completaba con el vestíbulo de entrada, escaleras y dependencias de guardia. El lado norte de la planta baja contenía la armería o sala de florete, mirando al patio, y las cocinas y comedor hacia la montaña, además de otra escalera que ascendía hasta la planta más alta. En los costados de planta primera y segunda se ubicaban los alojamientos de las cuatro brigadas de guardias marinas, una por costado, con la mencionada disposición de



Fig. 13. Hipótesis de sección transversal del proyecto de la Escuela de Guardias Marinas, dibujo del autor. Nótese la capilla coronada con cúpula sobre la que aparece el observatorio astronómico.

cuartos individuales a los que se accedía a través de unos salones abovedados y sobre los cuales se alojaban los criados. En esas dos plantas pero en el volumen sur se situaban las viviendas de oficiales, mientras que la pieza norte acogía la capilla y otros espacios de servicio como la biblioteca y salas de esparcimiento. Los volúmenes de levante, poniente y sur tenían por tanto dos plantas sobre la baja coronadas con cubierta inclinada, mientras que el del norte se elevaba una planta más para albergar el observatorio astronómico y la enfermería.

Pese a que la entrada principal se sitúa en el eje central de la fachada que mira al mar, la prolongación de los dos corredores laterales genera cuatro entradas más al edificio, dos al norte (a patio trasero) y dos al sur (a la calle).

El desarrollo del patio central se divide en tres niveles con soluciones constructivas distintas: el primero de pórticos adintelados, el segundo con arcos que se corresponden con las bóvedas vaídas de los corredores perimetrales y el tercero con una columnata dórica que aún hoy se puede contemplar.

La capilla se ubica en el eje de la entrada a nivel de la planta principal conforme a la tradición palaciega española. La solución espacial de esta pieza resulta interesante al estar compuesta por un espacio de planta cuadrada y doble altura rematado con cúpula sobre el altar, al que se añaden a los lados dos pequeñas piezas rectangulares de una sola altura donde se ubican los bancos en los que tomar

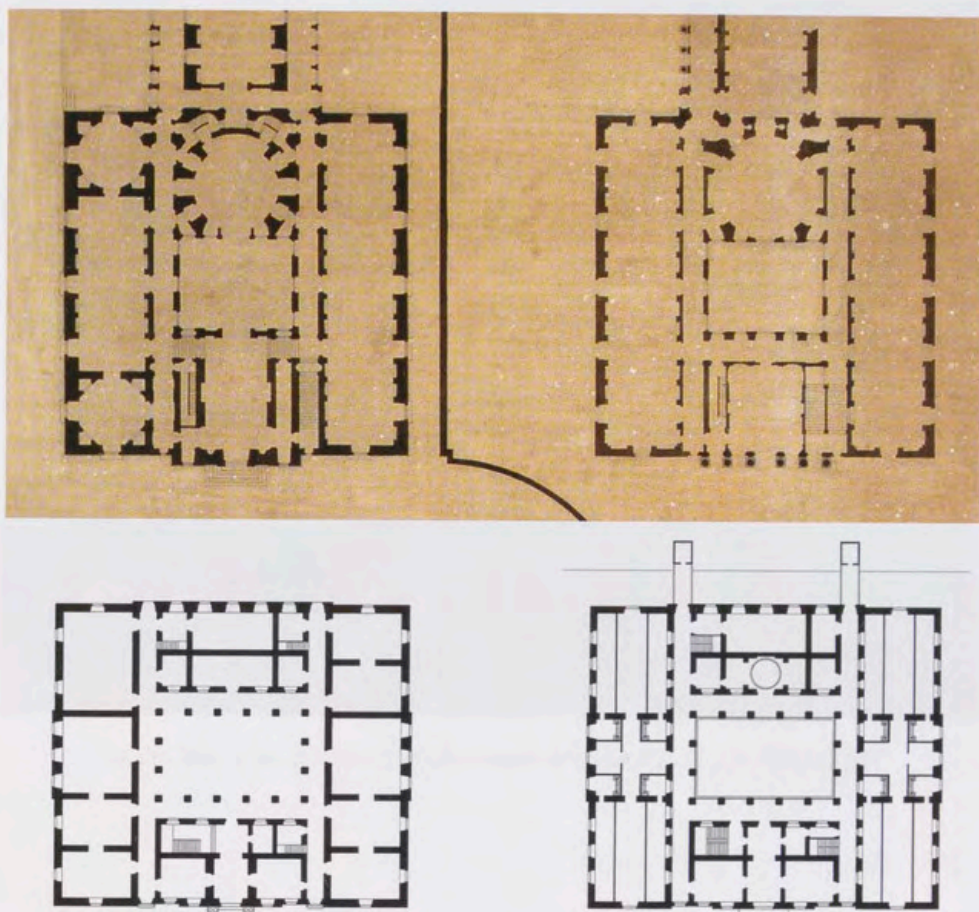


Fig. 14. Comparativa de las plantas del cuerpo sur o Academia de Ciencias del Prado (arriba) y la Escuela de Guardias Marinas (debajo).

asiento. La luz del sur llega a la capilla a través de las dos alturas de la pieza central que se abren al patio.

Sobre la base de esta reconstrucción del proyecto se puede relacionar esta obra con otras del mismo autor, tanto formal como tipológicamente. En cuanto a la composición a través de la disposición de volúmenes autónomos que se aprecia con tanta claridad en la planta, es un tema central de la arquitectura de Villanueva<sup>27</sup>, que se expresó en algunas de sus principales obras como las Casitas del Escorial, y más claramente en el Observatorio Astronómico y el Museo del Prado. En el caso de este último existe una relación aún más estrecha con el proyecto de Cartagena, debido probablemente a que ambos proyectos coincidieron en el tiempo en el despacho de Villanueva, pues como se ha explicado el de Cartagena es de 1788, mientras que el Prado comenzó a definirse a partir de 1785 en un proceso que llevaría varios años, hasta 1788<sup>28</sup>. Por lo tanto, es más que probable que algunas experiencias aprendidas en el proyecto del Museo del Prado sirvieran de base para abordar el proyecto de Guardias Marinas. Esta afirmación se apoya en las notables equivalencias formales que aparecen entre el proyecto cartagenero y el del Prado, concretamente con una de las piezas de este, su cuerpo sur.

El cuerpo sur del Prado se concibió como Academia de Ciencias<sup>29</sup> y, en su análisis del edificio, era definido por Chueca como palacio, dentro de las tres

27. P. Moleón Gavilanes, 1988, p. 240 [op. cit. n. 9].

28. Ibidem, pp. 258-259.

29. Ibidem, p. 226.



Fig. 15. Imagen actual de la fachada de la antigua Escuela de Guardias Marinas, fotografía del autor.

piezas esenciales en que dividía el Museo (rotonda-vestíbulo, templo y palacio). Para poder comparar ambos proyectos hay que considerar el *palacio* del Prado como un edificio con autonomía suficiente respecto al resto del museo, lo cual es una licencia válida dada la forma de componer, por volúmenes autónomos, empleada por Villanueva. Las equivalencias formales más claras entre las plantas de ambos proyectos se derivan de la organización de la planta, cuadrada en ambos casos, mediante las circulaciones en H que articulan los cuatro volúmenes de manera autónoma. Además, más sutilmente se aprecia que la rotonda que aparece en el cuerpo sur del Prado y que actúa como cambio de sentido de las circulaciones laterales, se viene a corresponder en Cartagena con otra figura circular ubicada en la misma posición, la cúpula de la capilla; sin embargo, las circulaciones del edificio madrileño tienen un sentido más amplio puesto que se continúan en la galería central, mientras que en Guardias Marinas su voluntad de continuidad parece tropezar con la montaña.

También en cuanto al programa aparecen analogías entre ambos edificios, ya que en los dos casos se entrecruzaban varios usos, Academia de Ciencias, a la que se añaden Museo y Sala de Juntas en el Prado, y Academia y Residencia o Cuartel en Cartagena. En ambos casos se adaptan estos usos diferentes estratificándolos en las distintas plantas, de manera que mientras en el nivel de suelo encontramos los espacios académicos, tanto en el Prado como en Cartagena, en las plantas superiores aparecen los usos restantes. Esta lógica conlleva la separación de circulaciones y accesos a cada zona distinta del programa, lo que en el



Fig. 16. Imagen actual del patio central de la antigua Escuela de Guardias Marinas, fotografía del autor.

Prado se refleja en los tres accesos principales del edificio, que sirven a las tres zonas funcionalmente diferenciadas, mientras que en Cartagena se aplica la misma idea pero con menos fuerza, ya que de los tres accesos al edificio ubicados en la fachada principal, el del centro es el principal, el derecho lleva a una escalera que sirve de acceso a la residencia y el izquierdo da entrada a la zona de aulas de la Escuela, si bien existe más permeabilidad entre estas zonas que en el Prado, donde esta diferenciación es mucho más clara (figura 14)

## CONCLUSIONES

Los guardias marinas solo ocuparon su nuevo cuartel entre 1810 y 1824, año en que se reorganizó la Compañía quedando solo la de Cádiz y eliminándose las de Ferrol y Cartagena. A partir de ahí el edificio se destinó a diversos usos como capitánía, escuela de torpedos, juzgados militares, intendencia, etc., conforme a los cuales se fueron sucediendo reformas y añadidos de toda clase, en especial durante el siglo XX. En la actualidad alberga los Servicios Generales de la Armada. Sin embargo, bajo los añadidos que ha ido sufriendo, aún está oculta y casi intacta la mayor parte de la obra original, que por tanto puede ser recuperada con relativa facilidad mediante una intervención apropiada que rescate las ideas contenidas en su proyecto inicial. A la espera de la misma seguirá contemplando la llegada de las naves al puerto desde su privilegiada situación (figuras 15 y 16).

# Exposiciones Temporales

PATRIMONIO NACIONAL CUARTO TRIMESTRE DE 2011

## LA MEDIDA DEL TIEMPO.

### RELOJES DE REYES EN LA CORTE ESPAÑOLA DEL SIGLO XVIII

Se ha presentado en esta exposición, comisariada por la Conservadora de Patrimonio Nacional Amelia Aranda Huete y celebrada en el Palacio Real de Madrid del 25 de octubre de 2011 al 15 de enero de 2012, un importante número de relojes del siglo XVIII pertenecientes a la Colección Real. Las lujosas piezas, adquiridas por los monarcas españoles a los más reputados maestros relojeros europeos, han sido agrupadas en la muestra en cuatro secciones correspondientes a las colecciones de Felipe V, Fernando VI, Carlos III y Carlos IV.

En la primera de ellas, la relativa a los relojes del reinado de Felipe V, se aprecia, pese al origen francés del monarca, su predilección por la relojería inglesa, dominadora del mercado europeo desde el siglo XVII. Felipe V adquirió los relojes para su uso personal, para embellecer los Reales Sitios, sobre todo el nuevo Palacio de La Granja de San Ildefonso, su predilecto,

y como obsequio diplomático o de agasajo a los miembros de su servicio. Entre los principales relojeros ingleses que trabajaron al servicio del monarca se encuentra, por encima del resto, Thomas Hatton, del que se expone un excepcional reloj de sobremesa lacado en rojo que responde al tipo conocido en España como bracket. Otra de las piezas sobresalientes de esta sección, y una de las más significativas de la colección, es el *Reloj de sobremesa astronómico, «Las cuatro fachadas»*, cuya autoría se atribuye al jesuita Thomas Hildeyard, y que se menciona en la testamentaria de Felipe V y en el inventario de todos sus bienes.

La relojería británica también está muy bien representada en la siguiente sección, dedicada a la colección de Fernando VI, quien heredó de su padre ese mismo gusto por lo anglosajón. Algunas de aquellas piezas decoran todavía hoy las estancias pa-



Thomas Hildeyard, Reloj de sobremesa astronómico, «Las cuatro fachadas», ca. 1725, Palacio de la Zarzuela, Inv. n.º 10055705, Madrid, Patrimonio Nacional.



Thomas Hatton, Reloj de sobremesa bracket, ca. 1734, Palacio Real, Inv. n° 10003665, Madrid, Patrimonio Nacional.



Jean-Gabriel Imbert l'Aîné, Reloj de sobremesa, «La lectura», ca. 1771, Palacio Real, Inv. n° 10012811, Aranjuez, Patrimonio Nacional.

laciegas, como, el regulador de caja alta que se encuentra en el Salón del Trono. Pueden contemplarse aquí las exquisitas creaciones de sobremesa de los más distinguidos relojeros ingleses de la época, como John Ellicott y Daniel Quare. Pero, además de los mencionados, hay que destacar dos de los relojes de sobremesa más importantes y curiosos de la Colección Real, ambos con la firma del relojero suizo Pierre Jaquet-Droz y fruto de las adquisiciones «caprichosas» de Fernando VI: el conocido como «El pastor», con su característico grupo de autómatas, y el de «La cigüeña y la zorra».

La relojería de la época del rey Carlos III, presente en la tercera sección de la muestra, se caracteriza no tanto por el interés del monarca por la adquisición de nuevas piezas cuanto por el impulso para crear nuevas fábricas relojeras, como la Real Escuela de Relojería, dirigida por los hermanos Charost. Aun así, en esta parte se hallan obras de origen extranjero, como un reloj de sobremesa de gran calidad debido al relojero francés Jean-Gabriel Imbert l'Aîné y un regulador de caja alta del suizo Ferdinand Berthould, uno de los maestros favoritos de Carlos III y Carlos IV.



Vista de la sala dedicada a la relojería de la época de Carlos IV.

Al interés de Carlos IV por la relojería, designado en la última sección como «el rey relojero», se le dedica el mayor espacio de la exposición. La decoración de su Palacio Real Nuevo de Madrid, así como de las casas de campo de El Pardo y de El Escorial y, sobre todo, de la Real Casa del Labrador en Aranjuez, propiciarán la adquisición por parte del monarca y de la reina María Luisa de Parma de un importante número de relojes. La afición de ambos por este arte y su gusto por los modelos más refinados están detrás, en gran medida, de la configuración de la excelente colección de

Patrimonio Nacional. Entre los ejemplares más sobresalientes figuran los relojes de sobremesa de procedencia francesa, como «La Astronomía», «Alegoría de la Música», «Diana», o «El carro de Apolo», que responden a la moda neoclásica que triunfó durante este reinado. Además de los ejemplos de esta tipología, en esta sección se encuentra un espectacular reloj velador de origen francés.

En definitiva, la exposición ofrece al público, gracias a la cuidada selección de las obras, un completo conjunto de la Colección Real de relojes del siglo XVIII y valiosa infor-



*Zacharie Raingo, Reloj de sobremesa, «Planetario», ca. 1800-1810, Real Casa del Labrador, Inv. n° 10003660, Aranjuez, Patrimonio Nacional.*

mación sobre los gustos personales de cada monarca. En el catálogo de la exposición, también a cargo de Amelia Aranda Huete, se estudia en profundidad a los principales relojeros de la época y su relación con la Corte, con

abundantes referencias documentales, además del análisis minucioso de cada una de las piezas expuestas. La publicación será por tanto de obligada consulta para especialistas y aficionados al fascinante universo de la relojería.

### EL BELÉN DEL CONVENTO DE AGUSTINAS RECOLETAS DE SALAMANCA

Manuel de Zúñiga y Fonseca, VI conde de Monterrey, embajador en Roma entre 1629 y 1631, y virrey de Nápoles entre 1631 y 1637. Influenciado por estas largas estancias en Italia, realizó una importante labor de mecenazgo artístico en Salamanca. Entre otros proyectos, patrocinó la construcción del majestuoso convento de Agustinas Recoletas entre 1631 y 1637, considerado desde su fundación como museo de arte barroco dentro del cual este belén fue siempre una de sus más destacadas piezas.

En 1640 nació en Madrid Inés de Zúñiga, hija natural y única del conde de Monterrey. Enviada con cuatro años al convento salmantino de las Agustinas, más tarde profesaría y permanecería en él hasta su muerte en 1717. Además de ser la fundación de don Manuel, el hecho de que su hija fuera monja en él hizo que las donaciones y obsequios fuesen constantes. Entre ellos destaca el belén que Monterrey regaló a Inés, compuesto por veinte figuras encargadas a Nápoles,

para ubicarlas en la llamada Casita de Nazaret. No se trataba de un juguete o entretenimiento destinado a una niña, sino de un conjunto destinado a toda la comunidad para ambientar los distintos momentos del año litúrgico. Quiere decirse que el belén de Monterrey no está situado en un entorno agreste o paisajístico, como muchas composiciones, sino en un escenario casero, la casa de Nazaret, que permite contemplar la vida cotidiana de Jesús ambientada en una vivienda del siglo XVII.



*Figura del Niño Jesús del belén del convento de Agustinas Recoletas de Salamanca.*



*El belén de Monterrey colocado en la iglesia del Monasterio de la Encarnación de Madrid.*

Se compone de cuatro grupos: el misterio, los reyes, los pastores y los ángeles músicos. Las figuras llegaron de Nápoles hacia 1645: son articuladas —un maniquí de madera a los que se unen la cabeza, los brazos y las piernas— y visten trajes de acuerdo con el personaje que representan; resaltan las vestiduras de raso bordado con hilos de oro y plata de la Virgen, San José y los tres reyes. Los rostros femeninos son redondeados y suaves, mientras que los masculinos resultan angulosos y más enérgicos. Hay que tener presente que Nápoles era la ciudad que empezaría a despuntar en Europa como la máxima «hacedora» de figuras de belén destinadas a grandes escenografías, género que en el siglo XVIII alcanzaría todo su esplendor. Monterrey conoció los talleres de los escultores napolitanos durante su estancia en Italia, y por eso no es de extrañar que en la urbe mediterránea adquiriera este regalo para su hija.

Las figuras se ubican en la Casita de Nazaret, construcción charra del siglo XVII de fábrica de ladrillo, madera, tejas y baldosas de terracota. Consta de sala de estar, taller de San José, cocina, dos jardines a derecha e izquierda y un torreón-galería. Ventanas con celosías, banquetas, cama, aperos de cocina y de carpintería, espejos, sillones de brazos, chimenea, o el taca-taca del niño, son los objetos que adornan este escenario cotidiano en el que Dios viene al mundo. Se trataba de que las mujeres que contemplaban diariamente la «casita» supieran adecuar y articular en su vida el trabajo y la oración a imitación de la Sagrada Familia y, como bien recoge Inés de Zúñiga en su autobiografía, siguiendo las pautas dadas por Santa Teresa.

El conjunto se completa con el programa pictórico que decora paredes y techos. La sala de estar se adorna



*Figuras del belén de Monterrey, San José, la Virgen y el Niño arriba, y dos pastores abajo.*

con símbolos de las letanías, como la estrella, el pozo, la torre, el espejo, el sol y la luna. Los frescos que ambientan el jardín tratan de crear una atmósfera adecuada para la contemplación y la reflexión. Finalmente, la casa tiene en el techo un gran lienzo, cuyo motivo central es Dios Padre bendiciendo con

la bola del mundo, rodeado de ángeles músicos. Lo más probable es que fueran realizados por pintores locales cercanos al círculo de Ribera y Lanfranco, que fueron los encargados del programa decorativo de la iglesia.

María Leticia Sánchez Hernández

# Crónica Cultural

PATRIMONIO NACIONAL CUARTO TRIMESTRE DE 2011

## PREMIOS

### XX PREMIO REINA SOFÍA DE POESÍA IBEROAMERICANA

El 21 de noviembre Su Majestad la Reina hizo entrega, en el paraninfo de la Universidad de Salamanca, del premio anual de poesía iberoamericana que lleva su nombre. En la edición de 2011 el galardón recayó en Fina García Marruz (La Habana, 1923). Vinculada al grupo de la revista *Orígenes*, García Marruz es una de las voces más representativas de la renovación de la poesía cubana que se inició a mediados del siglo XX. Dada la avanzada edad de la galardonada, recogió el premio su nieto.

## MÚSICA

### CONCIERTO DE MÚSICA DE CÁMARA

En el marco del XXVIII Ciclo de Música de Cámara se celebró el 20 de octubre, en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid, un concierto a cargo del Cuarteto Enesco que estaba concebido como homenaje al luthier francés Etienne Vatelot por su trabajo de conservación de los Stradivarius de la colección palatina durante los últimos veinte años. En esta nueva actuación en el Palacio Real, el cuarteto parisino in-



terpretó obras de Arriaga, Ravel, Boccherini y Falla.

### XXV FESTIVAL INTERNACIONAL ANDRÉS SEGOVIA

Enmarcado en el XXV Festival Internacional Andrés Segovia, el 21 de octubre se celebró en la Real Basílica de Atocha, de Madrid, un concierto de la Nova Camera Orquesta que sirvió para que se estrenasen tres obras inéditas de Beatriz Arzamendi, Darío González y Juan Toral.

### MÚSICA EN LA CASA DE LAS FLORES

Tras los cuatro conciertos ofrecidos por la Fundación Albéniz y financiados por la Fundación Prosegur, a lo largo del mes de octubre, el III Festival de otoño en la Casa de las Flores ha continuado en el mes de noviembre con la participación del excepcional contratenor Timothy

Travers, el domingo 6 de noviembre, la actuación del grupo La Folía, el domingo 13 de noviembre, y finalmente con piezas de Haydn y Tchaikovsky interpretadas por el cuarteto Brodowski, cuarteto residente del Trinity College de Londres, el domingo 27 de noviembre.

## EXPOSICIONES

### LA MEDIDA DEL TIEMPO: RELOJES DE REYES EN LA CORTE ESPAÑOLA DEL SIGLO XVIII

Desde el 24 de octubre se puede visitar en el Palacio Real una exposición que muestra el rico y singular conjunto de relojes del siglo XVIII pertenecientes a la Colección Real. En ella se pueden admirar los relojes adquiridos por los monarcas Felipe V, Fernando VI, Carlos III y Carlos IV.



# Actos Oficiales

PATRIMONIO NACIONAL CUARTO TRIMESTRE DE 2011

## CONCIERTO INAUGURAL DEL XXVIII CICLO DE MÚSICA DE CÁMARA



SU MAJESTAD LA REINA acompañada por el Presidente del Consejo de Administración de Patrimonio Nacional, Nicolás Martínez-Fresno, y el Jefe del Cuarto Militar de la Casa de S.M. el Rey, Antonio de la Corte.

## INAUGURACIÓN DEL ENCUENTRO DE ALTOS RESPONSABLES DE PATRIMONIO MUNDIAL EN ESPAÑA



SUS ALTEZAS REALES LOS PRÍNCIPES DE ASTURIAS en la mesa presidencial.

## ENTREGA DE LOS PREMIOS NACIONALES DE INVESTIGACIÓN 2011



SU MAJESTAD EL REY durante la entrega de premios.