

datos biográficos-profesionales

MARÍA ISABEL ASTIAZARAIN ACHABAL

Doctora en Filosofía y Letras por la Universidad Complutense y Doctora en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid, título que obtuvo concedido con la máxima calificación de "cum laude", por un trabajo de investigación sobre "Las representaciones pictóricas del siglo XVIII". Trabajó como profesora titular en la Facultad de Geografía e Historia del Arte II (Madrid), lugar que compartió con su doctorando al estudio del arte de los siglos XVII y XVIII en el extranjero en los años 1974 y 1975.

LA ARQUITECTURA Y EL URBANISMO EN LA ILUSTRACIÓN VASCA

Ciclo de Conferencias sobre la Bellas Artes en la R.S.B.A.P.

por

MARÍA ISABEL ASTIAZARAIN ACHABAL

(1) François LOPEZ: "Las Ruinas de San Sebastián", en *Los siglos XVIII y XIX*, editado por el Ministerio de Cultura, Colección de la Enciclopedia de España, III, Año 1968, T. 1, 97-107.

Datos biográfico-profesionales

MARÍA ISABEL ASTIAZARAIN ACHABAL

- Licenciada en Filosofía y Letras por la Universidad Complutense y Doctora en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid, título este último concedido con la máxima calificación de “cum laude”, por su trabajo de investigación sobre “Los arquitectos guipuzcoanos del siglo XVIII”. Trabaja actualmente como profesora titular en la Facultad de Geografía e Historia del Arte II (Moderno), labor que compatibiliza con su dedicación al estudio del arte de los siglos XVII y XVIII en Gipuzkoa, en sus diferentes facetas.
- De esta tarea investigadora son fruto su contribución a la labor de creación del primer Inventario del Patrimonio Histórico-Artístico de Gipuzkoa y su participación en el estudio de los Monumentos Nacionales de Euskadi, auspiciado por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco.

Siglas y abreviaturas

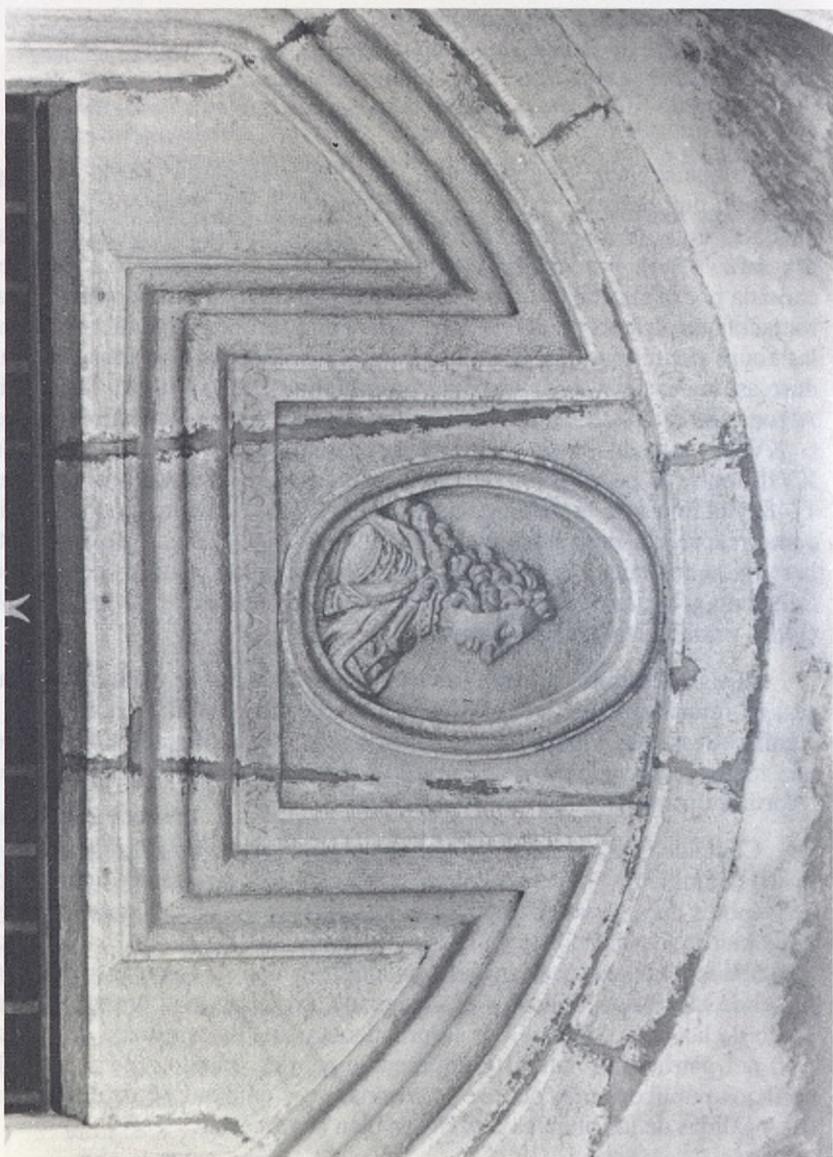
ACG.	= Archivo del Corregimiento de Guipúzcoa
AGG.	= Archivo General de Guipúzcoa (Tolosa)
AGS.	= Archivo General de Simancas
AHL.	= Archivo Histórico de Loyola
AHPG. A.	= Archivo Histórico de Protocolos de Guipúzcoa. Partido Judicial de Azpeitia (Oñate)
AHPG. V.	= Archivo Histórico de Protocolos de Guipúzcoa. Partido Judicial de Vergara (Oñate)
AMAZp.	= Archivo Municipal de Azpeitia
APAzap.	= Archivo Parroquial de Azpeitia
Exp.	= Expediente
Leg.	= Legajo
Neg.	= Negociado
Sec.	= Sección
Sig.	= Signatura
s.f.	= Sin foliar

Lo que se viene denominando “decadencia española” desde hace siglos, apelativo que debiera revisarse en la actualidad, fue posiblemente una búsqueda de equilibrio entre las provincias interiores, que habían tenido una demografía y una producción superiores que las periféricas. La decadencia causada por el alza de precios, emigración, la ruina por los impuestos y la burocracia que alcanza a toda España, tendrá una recuperación más temprana en las zonas periféricas;¹ revelándose como las más aptas para renacer, sentándose así las bases materiales para el cambio que denominamos “Ilustración”. Algunas de estas ideas de cambio tenían sus raíces en el Renacimiento y en el s. XVII, cuajando en la sociedad descontenta de la segunda mitad del s. XVIII, entre la publicación de “El espíritu de las leyes” de Montesquieu en 1748, y el inicio de la revolución francesa (1789). La Ilustración se considera como reacción a tres realidades de la vida europea: el lugar predominante de la religión cristiana y la explicación filosófica del universo; la idea de Estado Soberano, y la nueva conciencia del resto del mundo, derivada de las explotaciones y conquistas de siglos recientes.

El siglo ilustrado español fue tachado de imitador de costumbres francesas, de mimético, herético, e infiel a la tradición cultural; y sus figuras más significativas mal interpretadas y denostadas. Actualmente se ha efectuado una recuperación global, comenzando a valorarse el esencial alcance de las reformas ilustradas.

Coincide este momento en España prácticamente con el reinado de Carlos III (Lámina nº 1), que accedió al trono en 1759, después de haber sido rey de Nápoles durante veinticinco años. Poseía el monarca una gran experiencia de gobierno, destacándose ya como “ilustrado”. El deseo de “hacer felices a los súbditos” se proyectó en muchos ámbitos, uno de los más significativos fue el de las obras públicas y el urbanismo, procurando el ornato y el empedrado de las calles. Formulóse sorprendentemente un programa de conservación del patrimonio natural y arquitectónico, procurando reparar murallas y edificios públicos antes de que se arruinasen, y cuidándose de que las entradas y salidas de los pueblos estuviesen bien compuestas.

(1) François LOPEZ: “Las Españas Ilustradas”, en *Carlos III y la Ilustración*. Catálogo de la exposición organizada por el Ministerio de Cultura conmemorando el bicentenario de la muerte de Carlos III. Año 1988. T. I, 97-107.



Lam. 1. — Efigie de Carlos III sobre la puerta de acceso al Ayuntamiento de Irún.

La labor intelectual de los ilustrados, gran parte de estos hombres procedentes de las periferias, se orientó a lo práctico y utilitario. Se ha pensado que el hecho de que la monarquía concediera la libertad de comerciar con América a las provincias que no habían participado en la conquista ni en la colonización, fue probablemente el factor de cohesión y desarrollo de aquella época.

La vitalidad perdida se recobra a través de las Sociedades Económicas de Amigos del País, generadas gracias al espíritu emprendedor de los caballeros vascos guipuzcoanos, presididos por el conde Peñaflores (Lámina nº 2). A partir de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, se fundaron un gran número en el territorio nacional, éstas fueron, como lo atestiguan muchos autores, agentes de las reformas y los cambios. Ya en el capítulo primero de los estatutos de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País se definen los objetivos que persigue, declarándose que el espíritu de su fundación estaba dirigido a “cultivar la inclinación y el gusto de la Nación Bascongada hacia las Ciencias, Bellas Letras y Artes...”. Los inspiradores, componentes y animadores de la Sociedad, como los marqueses de Rocaverde, Narros y San Millán fueron, en ocasiones, parte de la clientela de los arquitectos vascos; e incluso algunos de estos artistas, tal es el caso de Javier Ignacio de Echeverría, Maestro Mayor de Loyola que ingresó como socio en 1770, formando parte de la comisión de ciencias y artes útiles.

La actividad de los arquitectos vascos de este período es generalmente polifacética, simultanean el proyecto de edificios con el de retablos, planean experiencias hidráulicas y remodelan espacios urbanos. Igualmente su trabajo se despliega en el terreno de la información pericial, la agrimensura, tasación de bienes y el trazado y presupuestación de viviendas y caminos.

Será a mediados de siglo cuando se plantee la necesidad de crear pruebas o exámenes colectivos unificados para maestros de obra y agrimensores. La experiencia nace a la vista de los abusos y el ejercicio de personas carentes de preparación para efectuar estas labores. En junio de 1753 se acuerda que los que quieran ejercer estos trabajos, se presenten ante el Corregidor para ser examinados. Javier Ignacio de Echeverría preparó un plan titulado: “El tasador instruido”,² remitiéndolo a la Corte para su aprobación; pero D. Agustín de Iturriaga, D. José Joaquín de Emparan y D. Vicente María de Alcívar, se lo devolvieron para que lo revisase antes de presentarlo, pues se le habían hecho una serie de objeciones. En las pruebas de exámenes de agrimensores y maestros, no se incluyeron las obras hidráulicas de molinos y ferrerías tan frecuentes en el País Vasco, considerándose una preparación diferente. Las retribuciones se concretarían en la normativa.

(2) AGG., Sec. 4ª, Neg. 7, Leg. 63, s.f.



Lám. 2. — Retrato del conde de Peñaflores.

En cuanto a los contenidos se reconsideraron posteriormente, porque al ponerlos en práctica se vio la necesidad de realizar, además de pruebas teóricas otra práctica en el campo. El 31 de mayo de 1775 estaba finalizado, señalando Echeverría con claridad los objetivos del maestro de obras. Se manifestaba éste como un buen conocedor de Vitrubio, aclarándonos que no se proponían en el plan los mismos requisitos exigidos a un arquitecto, el cual según anunciaba “no es artesano mecánico, no es artífice; sino cabeza, presidente, juez y director de artificios, y de artífices”.

Un aspecto esencial que se configuraba en el proyecto es la visión que el arquitecto posee de los requisitos con los que debe contar el edificio habitable, resaltando las cualidades de: comodidad, deleitabilidad y poseedor de belleza y hermosura. Respecto a la elección del lugar, consideraba que no era de la competencia suya, pues se toma de otras ciencias. Tampoco se detenía en disponer planos, pues afirmaba que Bondel ofrecía a los curiosos abundancia de ellos, descubriéndonos en su afirmación el conocimiento del plan de estudios y curso de arquitectura que el francés había creado, fundamentos teóricos que manejaría frecuentemente. Por otra parte nos confirma que su trabajo se basa en los elementos de Wolfio, por lo que era conocedor de una doctrina sólida y científica para edificar. Finalmente sugería que se despachasen tres títulos: el de Agrimensor, Maestro de obra y Arquitecto Hidráulico.³

Sobre los salarios dictaminó el 19 de febrero en Azpeitia el arquitecto Francisco de Ibero, a la vista del plan de Echeverría, considerando superfluo el examen práctico en el campo. Las sugerencias de Ibero fueron tenidas en cuenta, proponiendo para los que quisieran sacar el título de Maestros de Obras Mayores Secas: conocimientos sobre las medidas de los cinco órdenes de arquitectura, monteas, cortes de cantería y carpintería. Incluía también aspectos sobre las proporciones de los templos, torres, casas concejiles y palacios. Asimismo se les debía preguntar por los gruesos de paredes, estribos y pilares. Hacía hincapié en su propuesta sobre la cuestión de materiales y su empleo para confeccionar edificaciones sólidas y subsistentes, asegurándose bien la construcción de los cimientos. Para tasar los bienes raíces se encargó a Javier Ignacio de Echeverría que efectuase un pequeño tratado, éste lo efectuaría junto con una recopilación o colección de las reglas principales de la firmeza de los edificios.⁴

Respecto a la formación de las figuras más significativas de la arquitectura vasca, se desarrolló en este siglo mediante la práctica con los progenitores, iniciándose pronto como ayudantes. En los siglos anteriores se había transmitido el oficio de cantero de la misma forma, formándose tres y cuatro generaciones dedicadas a la labor constructiva; así ocurre con Ignacio y su hi-

(3) AGG., Sec. 2ª, Neg. 21, Leg. 79, s.f.

(4) *Ibidem*.

jo Francisco de Ibero a mediados de la centuria. La situación de privilegio que le otorgó a este último el ser hijo del Maestro Mayor de Loyola, le abrió camino y fue un estímulo en su vida profesional. Algunos arquitectos del s. XVIII mandaron a sus hijos a iniciar su carrera a la Corte, entre ellos encontramos a Pedro Ignacio de Lizardi, primogénito de José de Lizardi, que dio sus primeros pasos en Aranjuez, integrándose a Guipúzcoa en 1736. En el caso de esta familia de arquitectos, encontramos en el contrato de casamiento de Pedro Ignacio, una cláusula que expresaba que las familias vivirían juntas y “mancomunadas”, en todas las obras que estaban confeccionando y tomaran ambos en el futuro en cualquier lugar, siendo a medias las ganancias y pérdidas que tuviesen.⁵

Lo mismo observamos al emprenderse la obra de la iglesia de Santa María de San Sebastián, para la cual trabajaría el arquitecto José de Lizardi, que fijó a su llegada de Azcoitia, su residencia en el Palacio del Conde de Chabarrri de la ciudad donostiarra, aprovisionándose al por mayor de toda clase de víveres para alimentar a sus oficiales.⁶ De este modo encontramos ligados a una misma obra a hijos y progenitores, unos trazan y otros ejecutan la empresa arquitectónica, formando un auténtico monopolio artístico.

La abundancia de adjudicaciones de trabajos sin salir a concurso público, serían causa de litigios. En otros casos las preferencias, a pesar de hacerse propuestas más ventajosas en el terreno económico, eran tan sectaria que obligaban a algunos artistas a emigrar para poder subsistir. Tal es el caso de Pedro Ignacio de Lizardi, que al no poder contratar la torre de la iglesia parroquial de Elgoibar, poco después marcharía a El Ferrol.⁷

La aceptación de la nueva cultura, no se produce exclusivamente como fruto de un hombre y de forma repentina, sino que viene pidiéndose y realizándose antes. El saber de los arquitectos no estaba carente de referencias teóricas librarias a comienzos del siglo, aunque se basó como hemos dicho en la práctica. Durante la primera mitad de s. XVIII español, se ofrece un lento declive de la tratadística, que había tenido un desarrollo brillante en el XVI; los estudios publicados apenas tienen que ver con los correspondientes europeos. Las influencias teóricas francesas e italianas se introducirían a través de los ingenieros militares, que fueron los responsables de los proyectos singulares que cubrieron las principales necesidades. Los textos de arquitectura civil como el de Fray Lorenzo de San Nicolás, publicado por primera vez en 1738, se siguieron empleando en el País Vasco del mismo modo que se hacía en el resto de España. Incorporado al servicio de los jesuitas en 1725, el arquitecto

(5) ACG., Civiles Elorza, Leg. 185, Exp. 3.704, 1ª pieza, 7v-9.

(6) *Ibidem*.

(7) M^a Isabel ASTIAZARAIN: *Arquitectos Guipuzcoanos del siglo XVIII. Ignacio de Ibero y Francisco de Ibero*. Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián, 1990, 93.

Sebastián de Lecuona pediría que se encargase a Pamplona los tomos de Fray Lorenzo.⁸ Un año después Ignacio de Ibero, siendo aún simplemente un maestro de la obra de Loyola, hacía la misma petición a través de la Compañía,⁹ aun suponiéndole un fuerte gasto para su economía, pues empleaba en ello el ingreso de mes y medio de trabajo. Esta fuente interesó mucho a los arquitectos por ser de carácter compendioso, y gracias a ella se pudieron ahorrar la lectura de otros trabajos. También Ibero era conocedor de las ideas y propuestas de Caramuel en su "Arquitectura recta y oblicua", como se puede observar en la configuración de los balaustres de los púlpitos y escalinata de acceso a la iglesia del Santuario de Loyola, adaptados a la inclinación de la rampa en sus pies, troncos y capiteles.¹⁰ Sin embargo, aún no se leía ni existía una cultura escrita representativa de un cambio con estos artistas.

Llegada la segunda mitad del s. XVIII el panorama comienza a cambiar en España, modificándose en los años cuarenta con la presencia de los arquitectos franceses e italianos llegados con los Borbones, que difunden el barroco clasicista ajeno a los gustos y usos de la corte española. Los arquitectos vascos utilizarían "La escuela de arquitectura civil" de Athanasio Genaro Briz y Bru, publicado en Valencia en 1738, y el "Compendio Matemático" de Tomás Tosca publicado también en Valencia en 1712. Fuente esta última que defendía los esquemas próximos a Newton y Leibniz, y criticaba a los arquitectos modernos que no querían atender a los principios de geometría. A través de ella estuvieron al día de las opiniones clasicistas de Perrault, además de tener un perfecto conocimiento de clásicos como Palladio, Vitrubio o Serlio.

Del tratado de Tosca debió tomar ideas el arquitecto Javier Ignacio de Echeverría, Maestro Mayor de Loyola, que siendo miembro de la Comisión de Ciencias y Artes Útiles, escribiría para ella un tratado de "Geometría Práctica".¹¹ Este tipo de obras de geometría práctica, destinada al aprendizaje de los arquitectos, se propició en época ilustrada; pues también el arquitecto Manuel de Carrera presentaría en abril de 1791 a la Provincia, con el ánimo de que se le publicara, otra geometría dedicada, como él mismo afirmaba, a la instrucción de la juventud. En el verano de aquel año acusaba recibo del primer tomo D. Joaquín de Berroeta Zarauz y Aldama, poniendo en su conocimiento que la reconocería de acuerdo con el marqués de Narros, secretario de la 3ª Comisión de la Real Sociedad.¹² La obra pasó a ser censurada sobre la

(8) AHL., Libro 3º de Cuentas Particulares, Sig. 2-3.

(9) *Ibidem*, 27-33.

(10) AHL., Libro 6º de Cuentas Particulares, Sig. 2-3.

(11) Extractos de las Juntas celebradas por la R.S.B.A.P. en la ciudad de Vitoria en septiembre de 1771, 62, 78.

(12) AGG., Sec. 4ª, Neg. 7, Leg. 43. Carta de Joaquín de Berroeta a la Provincia fechada el 26 de noviembre de 1791.

utilidad, con arreglo al decreto de la última Junta General celebrada en Hernani. Por aquellos días Carrera se encontraba en Orduña (Vizcaya), trabajando en el edificio de la Aduana, y el desarrollo práctico de la arquitectura le había hecho meditar sobre diferentes cuestiones que quiso integrar en su libro; por ello rogó que se le devolviera para completar importantes noticias que había ideado después.¹³ Su experiencia en el campo de la geometría se le remitió desde Deba, el 25 de enero de 1792 por Berroeta, y de ella por el momento sólo conocemos su existencia.

Evidentemente esto nos presenta a Manuel Martín de Carrera dentro de la minoría selecta ilustrada, en el trabajo activo de la reforma de la enseñanza arquitectónica, lleno de un afán innovador, y deseando salirse de la rutina de la práctica transmitida de padres a hijos. Su intento se dirigía a elevar los conocimientos del arquitectos a un plano más teórico.¹⁴ Por otra parte, el estudio de las leyes inmutables fue punto de partida de la nueva estética, pues suponía que las Bellas Artes se podían entender a partir de la Geometría, en el intento de analizar tanto los postulados abstractos como en el de aplicarlos a una ciencia rigurosa que pretendía realizaciones concretas. Estas ideas habían estado presentes en la Academia de San fernando con Castañeda, impulsor del giro que pretendía dar Diego de Villanueva a la arquitectura, y creador del llamado “Curso de Geometría”, mandado guillotinar su edición en 1761 por la Academia, acusado de haberse dejado llevar por la manía de escribir.¹⁵

Carrera pudo tener noticia del nuevo enfoque de la enseñanza de la arquitectura, pues él mismo había tomado ya una dirección distinta en el aspecto de su formación, apareciendo en los registros de la Real academia de San Fernando de Madrid, como integrado en ella el 12 de octubre de 1764. Nuestro artista asistió a las clases impartidas en la llamada Casa Panadería, donde se ubicó entonces la Academia hasta 1774, antes de trasladarse al edificio de la calle de Alcalá. En un principio se ejercitaría en dibujar el desnudo y copiar estampas, como base para acrecentar la habilidad en la confección de ornatos de interiores y exteriores; después de finalizar esta enseñanza preliminar pasaría a practicar las ciencias propias de su arte. Su presencia como alumno de la Academia, coincide con la dirección de la entidad por Felipe de Castro. Se exigía entonces a los futuros arquitectos: dibujos de cortes y alzados de edificios con decoraciones, plantas y elevaciones geométricas de altares, diseños de mausoleos, nichos para estatuas y órdenes arquitectónicos;

(13) *Ibidem*. Carta de Manuel de Carrera a la Provincia . Año 1791.

(14) M^a Isabel ASTIAZARAIN: *Arquitectos Guipuzcoanos del siglo XVIII. Martín de Carrera y Manuel de Carrera*. Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián, 1991, 227-228.

(15) Carlos SAMBRICIO: *La arquitectura Española de la Ilustración*. Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España. Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1986, 69.

aunque por el momento no se les hacía exámenes. Para su formación contaban con una biblioteca especializada, donde poseían los tratados más importantes italianos, y utilizaban para copiar los dibujos de los profesores de la Academia.¹⁶

El mismo nos habla de forma indirecta de su preparación teórica, al abordar la sillería del salón de juntas de la casa concejil de Oñate (Lámina nº 3), donde aboga por la austeridad decorativa, atendiendo para la ejecución del frontis esférico a las reglas dadas por Escamozzi, Palladio, Serlio, Vignola, Barbaro y Cataneo entre otros.¹⁷

Por tanto con Manuel Martín de Carrera ya se modifica la formación del arquitecto, pasándose de una preparación basada en la práctica, a una enseñanza que comparte ésta con la teórica impuesta por la Academia. Supone el paso de un saber heredado a un conocimiento fruto de la Razón.

Ofrece interés para comprender el proceso del cambio y la introducción de una ideología distinta, conocer los esquemas culturales de los artistas. Sabemos por las últimas voluntades de Carrera que gustó de la literatura, y entre sus libros estaban las obras de Feijoo, autor de los escritos que veían necesaria la sustitución de la arquitectura barroca por otra alternativa, exigiendo la crítica, señalando la experimentación como método, y la apertura a la cultura europea; insistiendo en el valor del ingenio para disminuir cuanto significaba trabajo y método, que no conducían a la superación. El benedictino que había contribuido con su prosa a la divulgación de las nuevas ideas, ha sido considerado entre el grupo de los innovadores. Asimismo el arquitecto vasco había comprado en sus últimos días, las obras de Fray Luis de Granada, aconsejadas en prosa por Jovellanos en el curso de humanidades.¹⁸ Ambas lecturas son referencias capitales, que confirman un deseo de adquirir la cultura y formación literaria de los ilustrados, intentando penetrar y fomentar las ideas más progresistas.

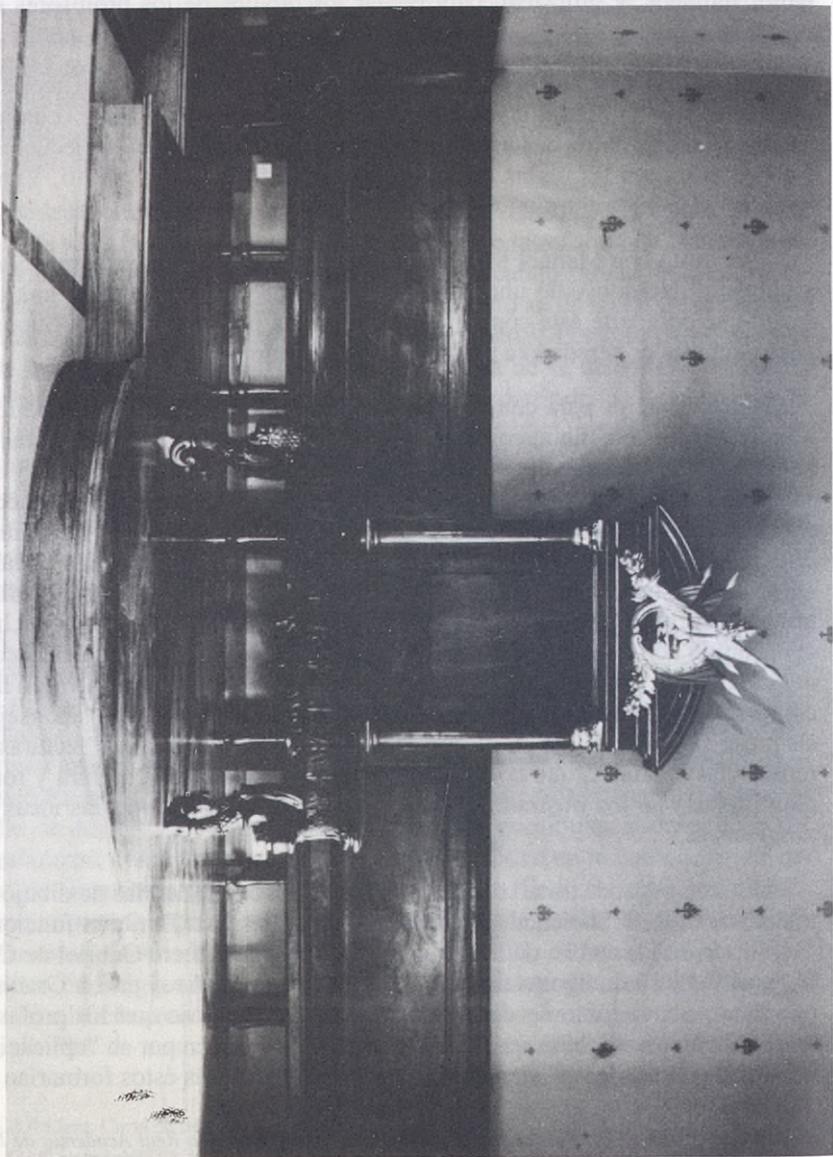
En esta segunda mitad de siglo se establecieron academias de dibujo gratuitas por la Real Sociedad, como la de San Sebastián. También funcionaba en 1780 la de Placencia, de la que era profesor el arquitecto Gabriel de Capelastegui.¹⁹ El 10 de agosto de 1773 se aprobaron por el rey en La Granja los estatutos para el gobierno de la Sociedad, consignándose que los profesores que se escogieran debían ser sujetos que se distinguiesen por su "aplicación ó habilidad sobresaliente", dando pruebas de ello. Además éstos formarían par-

(16) Alicia QUINTANA: *La arquitectura y los arquitectos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando 1744-1774*. 63- 64, 66-67, 71, 75, 76, 80-81, 86, 127-128, 145.

(17) AHPG. V., P. 3.389, 224-227.

(18) Gaspar Melchor de JOVELLANOS: *Obras publicadas e inéditas de Jovellanos*, 147-148.

(19) AHPG. V., P. 3.903, 140.



Lám. 3. — Manuel Martín de Carrera. Sillería del salón de juntas de la casa concejil de Oñate.

te de la comisión de su competencia, dando su parecer para la admisión de socios numerarios.²⁰

Respecto a la retribución de los artistas en el panorama vasco desdichadamente no fue puntual, y en muchos casos el dinero no era efectivo, pagándoseles con censos o los frutos primiciales recogidos por las parroquias, incluso tomaron como parte de pago casas y otros inmuebles. Se pagaba en 1751 a Ignacio y Francisco de Ibero parte de lo que se les adeudaba por la confección de la torre de Elgoibar, con una casa en la calle Emparan de Azpeitia, que había pertenecido al maestro Tomás de Larraza.²¹ También hay constancia de que se entablaron pleitos dilatados para poder obtener el pago.

Un acontecimiento en el terreno laboral que inicia la segunda mitad de siglo, es el de las levas de canteros y carpinteros vascos que pasaron a trabajar a los arenales de El Ferrol, en cumplimiento de una Real Orden. Se escogieron éstos entre los solteros, que no fuese hijos de viudas, o viudos sin hijos, contabilizándose un total de ochocientos en la Junta General de la Provincia celebrada en Mondragón en 1752.²²

Algunos arquitectos ocuparon cargos significativos en la sociedad de su tiempo. En 1767 Francisco de Ibero ostentaba el puesto de Mayordomo de la iglesia de San Sebastián de Soreasu en Azpeitia, efectuando el inventario de las alhajas que allí se guardaban.²³ También los artistas ocupaban cargos municipales destacados, por lo que tuvieron que pedir su expediente de hidalguía para acceder a estos puestos. El arquitecto citado fue Diputado Segundo del Común, Regidor durante varios años, y finalmente Alcalde en 1793.²⁴ Incluso se ocupó de administrar los bienes que dejaron los Jesuitas después de su expulsión, siendo habilitado como máxima autoridad para controlar las Temporalidades; responsabilizándose bajo fianza del Ayuntamiento el 12 de agosto de 1767.²⁵ El producto de ellos redundaría en la Real Sociedad según disposición del Gobierno.²⁶ Su pecunio se amplió por las muchas remuneraciones que poseía, adquiriendo parte de un barco, casas, fincas urbanas y tierras.

Al servicio de la iglesia estaban los Veedores de Obras del Obispado, que en algunos casos suministraban trazas y daban condiciones para las obras.

(20) *Estatutos aprobados por S.M. para el Gobierno de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*. Vitoria. Por Tomás Robles, Imprenta de la misma Sociedad, sin fecha, 53-54. Puntos 3 y 5.

(21) AHPG. V., P. 1.690, 364.

(22) AMAzp. Libro de Actas 1745-1754, 286v. Regimiento reunido el 10 de julio de 1752.

(23) AMA., L.C.F. 1718-1798.

(24) AHPG. A., P. 720, 108.

(25) AHPG. A., P. 657, 157-157v.

(26) AHPG. A., P. 705, 83.

Los promotores y mecenas en la Ilustración vasca tuvieron una mayor inclinación hacia la arquitectura, la cultura y algunas artes suntuarias que a la pintura, lo que está de acuerdo con la tradición edificatoria de su pasado. La arquitectura y el urbanismo de la segunda mitad del s. XVIII se ha identificado durante mucho tiempo con la idea de evadirse de la realidad o con la utopía; sin embargo, los últimos estudios han puesto de manifiesto algo totalmente opuesto. Tanto una como otra actividad se ajustaron a la realidad dictada por los condicionantes de la razón en el País Vasco, aunque se idearon proyectos que no se llevaron a la práctica por considerarse utópicos.

Las soluciones de carácter racionalista, tanto en el adorno como en la disposición serán difíciles de aceptar por los arquitectos. Uno de los ejemplares significativos es el que se plantea ya en Loyola en torno a 1720, a la hora de confeccionar los arcos del interior de la iglesia. Para ello se consultaría a diferentes arquitectos, dando su parecer al benedictino Fray Pedro de Cardaña; arquitecto, matemático, escritor de obras de geometría, arquitectura hidráulica y tratados sobre perspectiva, donde mostraba las formas y reglas para construir. El religioso, que actuaba como maestro mayor y había ideado diferentes instrumentos de medida, contestaba a la consulta que los arcos de la iglesia de Loyola debían seguir el movimiento de la planta, poniendo como ejemplo los del anfiteatro de Verona y Coliseo de Roma, mostrándose partidario de los arcos abocinados, por la "irregularidad y disparidad" que sería acoplar otro modelo; aduciendo también las ventajas de solidez de la construcción. Con respecto a los adornos de la cornisa, ponía de manifiesto su inclinación por la arquitectura greco-romana. Opinaba que la talla no le parecería impropia si se efectuaba "moderada selecta, y colocada con simetría y proporción... sin confusión ni tropel repartida, y asentada con orden y proporción y que más causen autoridad general a todos el edificio que curiosidad particular impenitente y nimia". De forma tajante reprobó las tarjetas ideadas por Lecuona, que se anteponían a los miembros. No era igualmente de su gusto adornar con tallas las enjutas de los arcos, pues "eran molestas y viciosas", proponiendo en su lugar unos vaciados con molduras reelevadas dentro. La visita de Churriguera pudo influir en la decisión adoptada finalmente por Sebastián de Lecuona, que estaba a cargo de la obra y había remitido sus dibujos al religioso, pues la visión del fraile no fue aceptada en el aspecto ornamental. Contrariamente se colocaron motivos vegetales con trazados orgánicos de gran fuerza plástica y variación, y tarjetas antepuestas al entablamento, guarniciones obviamente muy distantes de los apacibles recomendados por el benedictino.

Los elementos ornamentales que comienzan interpretándose con un fuerte sentido de grosor, frondosidad y movimiento barroco naturalista, después van perdiendo su apariencia escultórica. La rocalla enmascara los lienzos arquitectónicos, y las labores en hierro y madera hasta bien avanzadas las déca-

das de esta segunda mitad de siglo. Resulta arduo al arquitecto salirse de esta vertiente ornamental para entrar en la aplicación de motivos más abstractos y geométricos. En los canecillos que sostienen las vigas, de los vuelos de tejados o armaduras de cubiertas se puede apreciar ese despegue lento y progresivo de lo barroco hacia conceptos más desornamentados (Lámina nº 4). Finalmente los repertorios decorativos se reducen a ovas y dardos, husos y cuentas de perlas, o se sustituyen por simples molduraciones en las últimas décadas.

Para poder comprender el proceso de transición y la configuración del nuevo lenguaje, hay que tener en cuenta los procesos mutacionales que se llevaron a cabo en muchas obras. Incluso apoyan este propósito artistas extranjeros afincados en este área, que establecieron talleres nutridos, como el arquitecto y escultor Santiago Marsili, que encauzó parte de su quehacer a cancelar el episodio barroco, presentando soluciones de enmascaramiento que no transforman las estructuras retablisticas, pues se basan en eliminaciones de ornamentos superfluos; eso sí, sustituyéndolos por decoraciones de talante clasicista²⁷. Estos giros artísticos, se sucedieron a partir de los años ochenta, apoyados en la legislación promulgada en Madrid.

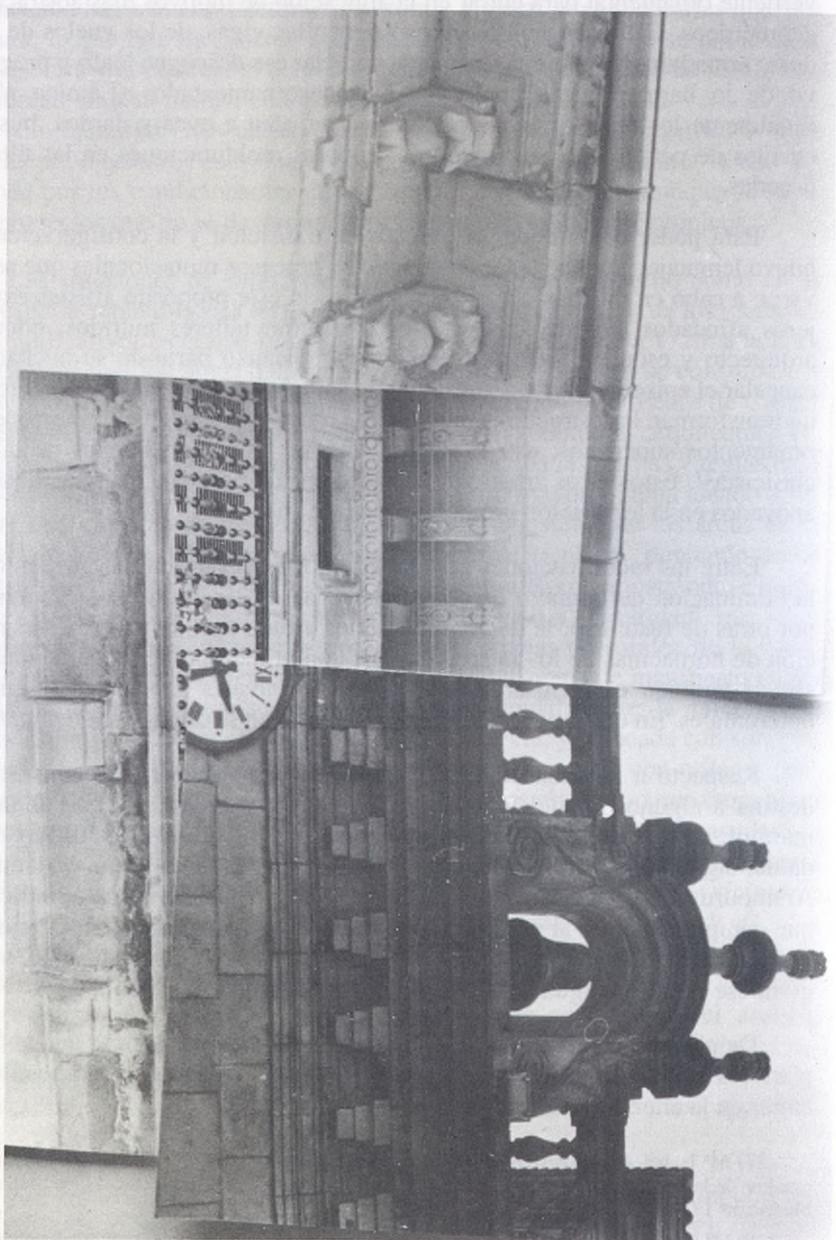
Entre las modificaciones o supresiones más destacadas se pueden citar: la eliminación del número de columnas, y la sustitución de las salomónicas por otras de fuste liso, la de los modillones y todo tipo de resaltes; desaparición de hornacinas de los intercolumnios con la incorporación de tableros lisos; y también el cornisamento a diferentes niveles se iguala en limpias horizontales. En definitiva se impone la claridad en la organización general.

Respecto a la utilización del oro, en vez de recubrirlos totalmente, se destina a algunos capiteles y motivos, empleando el estuco con calidad de mármol, jaspes con brillos acharolados o barnices fuertes. En la última década del siglo se manifiesta este criterio por el maestro de Vitoria Valentín de Aramburu a la hora de reconocer el retablo mayor de Zumárraga, indicando que complacería más si se le quitasen varios colgantes del pedestal, tarjetas y cartelas de todos los netos, transformándose su graderío con jaspeados, e integrándose el oro en algunas partes, y no en la totalidad (Lámina nº 5)²⁸.

De ello se desprende que algunos artistas vascos entiendan que el "limpiar" los elementos pertenecientes al vocabulario barroco es suficiente para entrar en la alternativa clásica.

(27) M^a Isabel ASTIAZARAIN: "Aportaciones a la obra de Santiago Marsili, arquitecto y escultor de la época de Carlos III". Anales de la Historia del Arte. Universidad Complutense de Madrid, nº 1 (1989), 229-243.

(28) M^a Isabel ASTIAZARAIN: "El arquitecto Tomás de Jáuregui y el escultor Juan Bautista Mendizábal en el retablo mayor de Zumárraga". En R.S.B.A.P., XLVI (1990), cuadernos 3-4, 359-397.



Lám. 4. — Cancellillos de los vuelos de tejados o armaduras de cubiertas de: Vergara, Cegama e Irún.



Lám. 5. — Retablo de Zumárraga. Tomás de Jáuregui y modificaciones posteriores de Valentín de Aramburu y Francisco Sabando.

Al mismo tiempo en la escultura acontece un proceso similar, las indumentarias ampulosas tienden a decrecer, buscando las caídas suaves y naturales, acompañándose sus extremos de oro aristado. El arquitecto riojano Francisco Sabando, profesor de arquitectura en Pamplona, que dotaba a sus obras de un lenguaje neoclásico, enviado por el Obispado a reconocer el retablo de Zumárraga, daría estas instrucciones y la dirigida al dorado y jaspeado.

Los arquitectos vascos por su fidelidad a las tradiciones e instituciones religiosas, trabajaron para una clientela eclesiástica. No son tan numerosos los edificios eclesiales de nueva planta como en épocas anteriores, moviéndose a comienzos de la segunda mitad de siglo en el lenguaje aún barroco, como es el caso de Francisco de Ibero en su concepción de la iglesia de Andoain, trazada en 1758 y erigida al donativo de D. Agustín de Leiza y Latijera²⁹. El plan es de planta de cruz latina inscrita en un rectángulo, cabecera poligonal y claustros paralelos a las naves, ocupando las sacristías los lados de la cabecera. El modelo había quedado sintetizado por su padre y él en la iglesia de Elgoibar, que recogen los logros alcanzados en el siglo XVII y XVIII. Interiormente se acerca a los esquemas renacentistas, posee un carácter monumental debido al orden de sus pilastras apeadas en plintos elevadísimos.

A partir de aquí este tipo se imitará en las iglesias de Escoriaza (Lámina nº 6) y Arechavaleta (Lámina nº 7) entre otras, pero con una fuerte tendencia a la sobriedad decorativa, que no es consecuencia de estrecheces económicas, sino resultado de una mentalidad, que va evolucionando hacia menores concesiones a lo ornamentalista.

Sin embargo, el cambio rotundo y sorprendente hacia la nueva arquitectura en lo que respecta a Guipúzcoa, viene de la mano de Silvestre Pérez, con el proyecto de la iglesia parroquial de Motrico (Lámina nº 8). El templo tendrá reflejos evidentes del mundo greco-romano, destacándose el uso único de vanos termales, aunque sigue la tradición española con la ausencia de la cúpula emergente; reemplazada por la media naranja sin iluminación con chapitel de gusto herreriano, pero soportadas por cuatro columnas exentas. Además de su claridad compositiva y la carencia de ornamentación, es necesario destacar el énfasis matérico del edificio y la implantación del edificio, apoyado en criterios visibilistas y perspectívos muy precisos³⁰.

También en la remodelación de los espacios, como la sacristía de la iglesia parroquial de Orduña (Lámina nº 9), o en la de Tolosa por Manuel Martín de Carrera, en 1786 (Lámina nº 10).

(29) M^a Isabel ASTIAZARAIN: *Arquitectos Guipuzcoanos del siglo XVIII. Ignacio de Ibero y Francisco de Ibero*. Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián, 1990, 226.

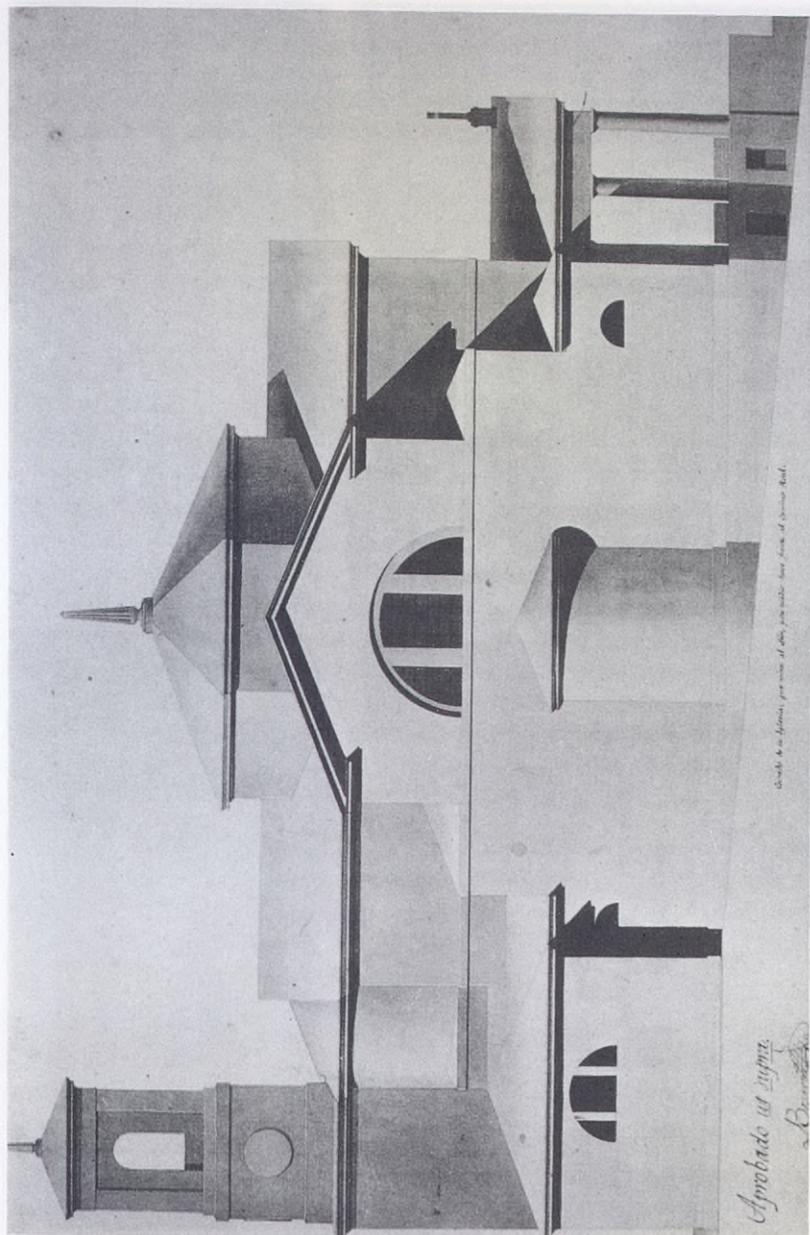
(30) José Ignacio LINAZASORO: "La arquitectura Ilustrada en Guipúzcoa". En *La arquitectura Neoclásica en el País Vasco*. Gobierno Vasco, año 1990, 122.



Lám. 6. — Iglesia parroquial de Escoriaza.



Lám. 7. — Iglesia parroquial de Arechavaleta.



Lám. 8. — Silvestre Pérez. Alzado de la iglesia parroquial de Motrico.



Lám. 9. — Manuel Martín de Carrera. Sacristía de la iglesia parroquial de Orduña.

Ocurre lo mismo en las torres, en el punto de partida se establecen esquemas como el de la torre de la iglesia parroquial de Oñate (Lámina nº 11), proyectada en 1778 por Manuel Martín de Carrera³¹. En este planteamiento hay ya un alejamiento del arquitecto, de los perfiles vibrantes que había ejecutado su padre en la torre de Ibarra siguiendo el esquema de los Ibero. Olvida la pilastra para emplear ya la columna adosada al muro, cuya transición de la luz a la sombra es gradual y suave, al contrario que aquel soporte. Los cajeados, opuestamente son potentes, confiriéndonos una fuerte impresión. Al utilizar la sucesión de órdenes, el arquitecto se muestra dentro de los conceptos clásicos; igualmente lo es al seguir las líneas del entablamento sin cortes ni interrupciones. Este rigor geométrico y los demás aspectos, forman parte de las estructuras de las torres de Alegría, Oreitía, Adana, Elburgo en Alava y resto del País Vasco.

También el auge edificatorio se centra en la adaptación de portadas a construcciones anteriores. De nuevo triunfará en la nueva arquitectura, el proyecto de un arquitecto de la Corte, a la hora de confeccionar el acceso principal del templo parroquial de Azpeitia (Lámina nº 12), realizándose bajo la planificación de Ventura Rodríguez. El lenguaje clasicista, era diferente al utilizado por Francisco de Ibero, el cual ejecutaría la obra; incluso al de otros arquitectos que desarrollaban su profesión en Guipúzcoa. El concepto fundamental de esta fachada coincide con algunas fachadas romanas de comienzos del siglo XVIII, pues actúa como una potente pantalla sin conexión con el interior, siguiendo una idea escenográfica. El eclecticismo de Ventura Rodríguez no nos ofrece la total disociación entre lo propiamente arquitectónico y lo referente al ámbito figurativo, y el muro y los órdenes no ha recuperado su autonomía.

La actividad de los artistas también se dirigió al ejercicio de la construcción civil. Son de interés las edificaciones concejiles, casas señoriales, viviendas urbanas, junto con otros organismos de utilidad pública, recreo o lúdicas.

En el terreno municipal los edificios se surten de modelos establecidos en el siglo XVII, reiterándose la planta aglomerada con arcos en la fachada, soportales ocupando la primera crujía, balcones que iluminan el salón de reuniones, y escudo presidiendo la fachada. Se localizan en las plazas, ennobleciéndolas, urbanísticamente, y tienen un carácter activo, pues representan un hito o elemento dominante en ellas.

En los inicios de la segunda mitad del siglo, se efectúa el Ayuntamiento de Mondragón por Martín de Carrera (Lamina nº 13), la planta más generalizada es como ésta, rectangular, desechándose prácticamente los trazados cua-

(31) M^a Isabel ASTIAZARAIN: *Arquitectos Guipuzcoanos del siglo XVIII. Martín de Carrera y Manuel Martín de Carrera*. Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián, 1991, 256.

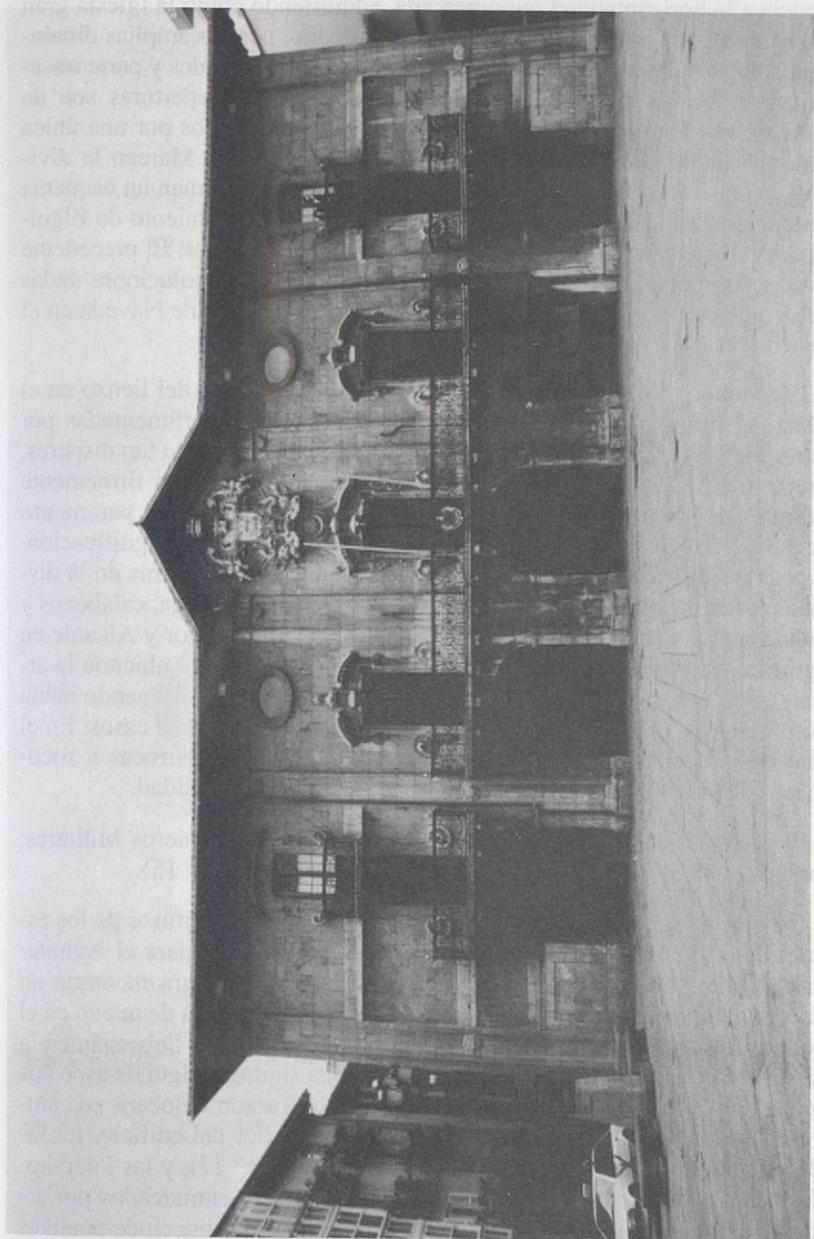


Lám. 11. — Manuel Martín de Carrera. Torre de la iglesia parroquial de Oñate.

Ocurre lo mismo en las torres, en el punto de partida se establecen los



Lám. 12. — Ventura Rodríguez. Fachada de la iglesia parroquial de San Sebastián de Soresau.



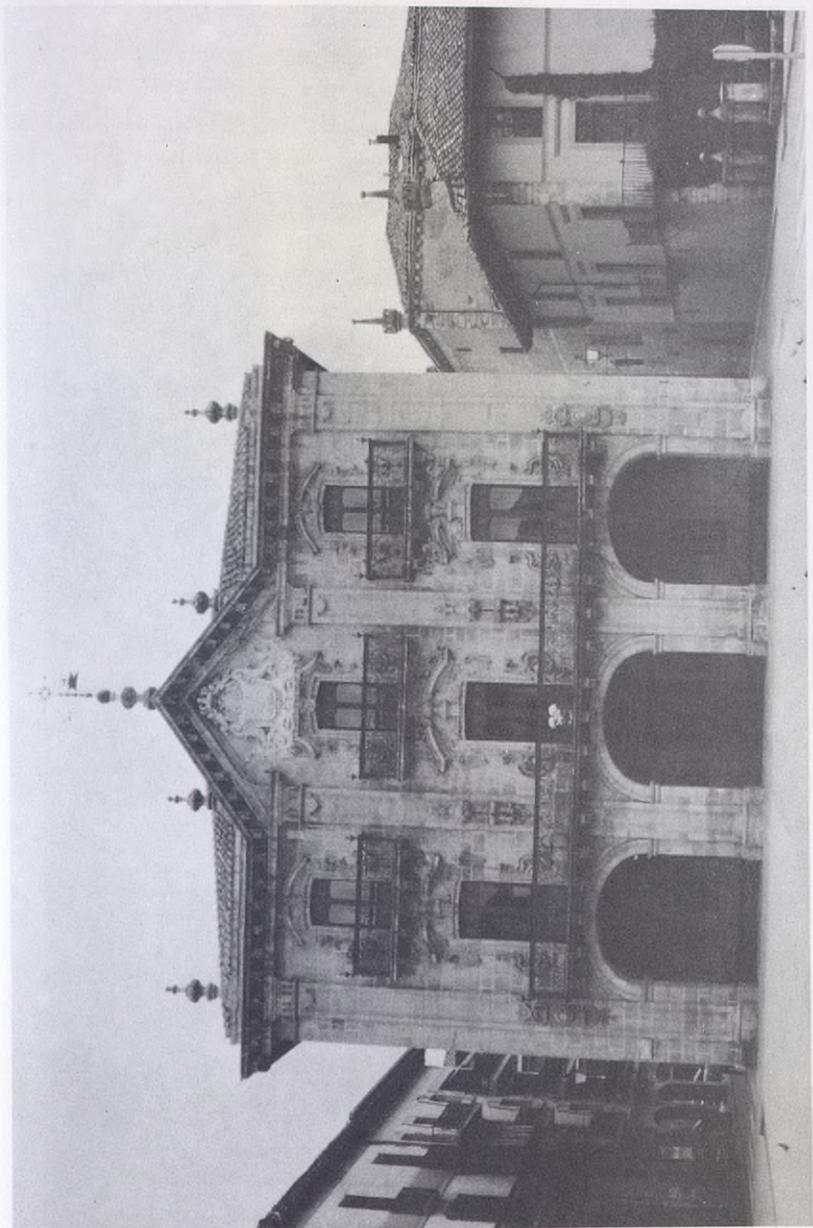
Lám. 13. — Martín de Carrera. Ayuntamiento de Mondragón.

drados adoptados con asiduidad en etapas anteriores. Preside el alzado una tendencia a la horizontalidad muy marcada, adquiriendo como la iglesia gran monumentalidad y notabilidad en el contexto urbano, por sus amplias dimensiones. A la fachada principal se lleva la piedra y en las laterales y parte trasera la mampostería, efectuándose con mayor rudeza. Las aperturas son de tamaño superior, estableciéndose balcones corridos unificados por una única balaustrada de artísticas rejas, suspendidos por modillones. Marcan la división de los pisos las plantabandas lisas, que en ocasiones forman un esquema de retícula, como se hace al comenzar el siglo en el Ayuntamiento de Elgoibar, pero en este caso se concede distinta amplitud a las calles. El precedente está en casas concejiles de la primera mitad del siglo XVII, soluciones dadas por el arquitecto Juan Gómez de Mora en la Corte y de Juan de Naveda en el de Oviedo.

El arquitecto Martín de Carrera modifica la morfología del lienzo en el de Oñate (Lámina nº 14), creando tres calles iguales compartimentadas por pilastras gigantes. Las dimensiones entre anchura y altura no son tan dispares, contrapesándose los impulsos del orden superior con el trazado firmemente horizontal del balconaje. Se tiende a potenciar el eje central del paramento principal, a base de frontones de remate y escudos de notable significación. Otra peculiaridad son los volados aleros. El sentido utilitario prima en la distribución interior, situándose en el piso bajo el zaguán, alhóndiga, calabozos y la balanza del peso. La sala de juntas y vivienda del Corregidor y Alcaide en el siguiente. En algunos, como en el de Pasajes de San Juan, se ubicaría la armería y la escuela; otros sirvieron de alojamiento para soldados cuando había tránsito de levas, disponiendo de taberna y carnicería en muchos casos. En el ámbito de la decoración triunfan aún las ornamentaciones barrocas y rococós, pero los esquemas interiores se destacan por su funcionalidad.

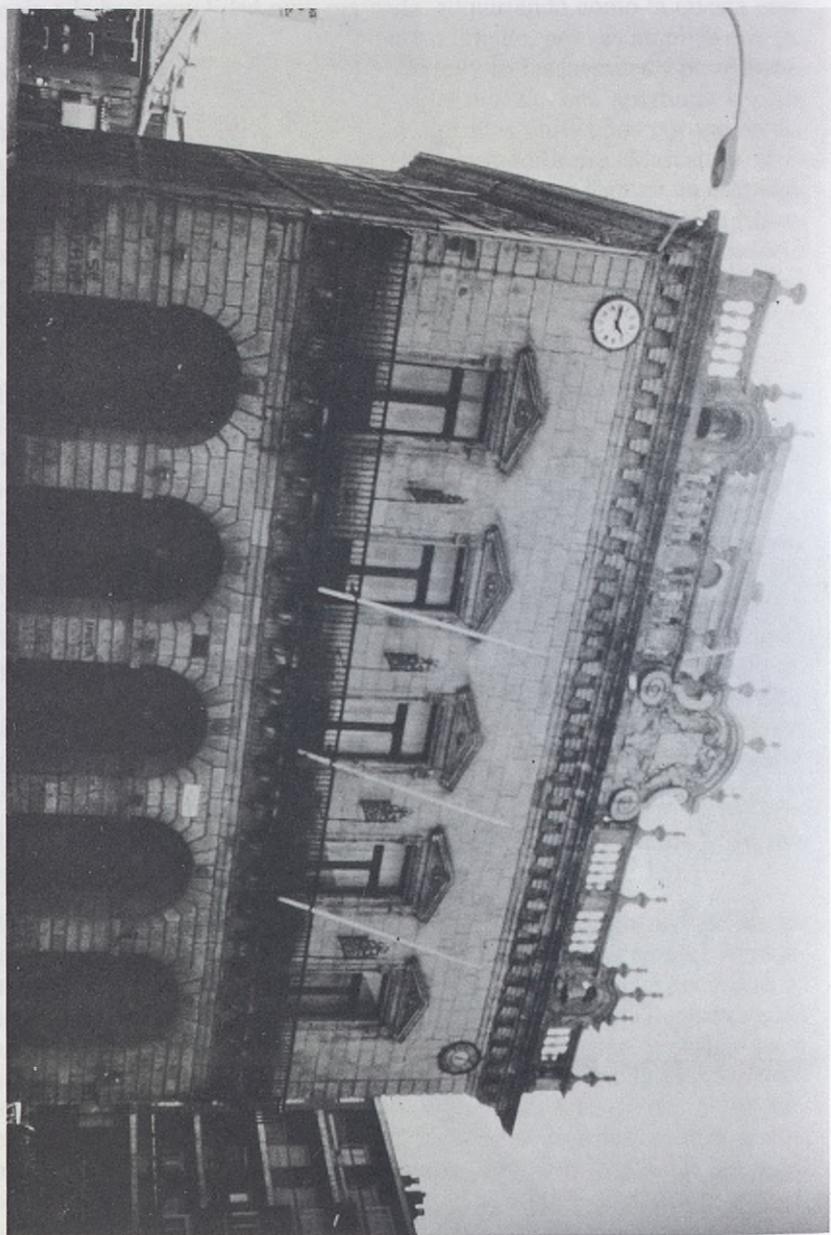
El cambio sustancial está en las propuestas de los Ingenieros Militares, ejemplarizándose con Felipe Crame en Irún (1756) (Lámina nº 15).

Un nuevo paso se dará en 1789 por Alejo de Miranda, difusor de los esquemas del clasicismo en el País Vasco, al dibujar un plan para el Ayuntamiento de Salinas de Léniz. Pero tenemos que llegar a 1818 para encontrar un verdadero cambio en la arquitectura concejil. La respuesta está de nuevo en el aragonés Silvestre Pérez, diseñador del Ayuntamiento de San Sebastián en la Plaza de la Constitución (Lámina nº 16). La planta sigue en algunos aspectos apegada al esquema del siglo XVIII, en un primer trazado colocará una amplia escalera imperial desplazada hacia la parte posterior del edificio. La fachada principal hacia la plaza era columnada (Lámina nº 17), y las laterales, conforme se aprecia en el alzado, con vanos adintelados enmarcados por arcos de medio punto a los lados. Finalmente, se levantaría sobre cinco potentes arcos una columnata dórica, que englobaría dos pisos del edificio, y un ático coronándolo. En medio de los soportes y en segundo plano, situó balcones si-

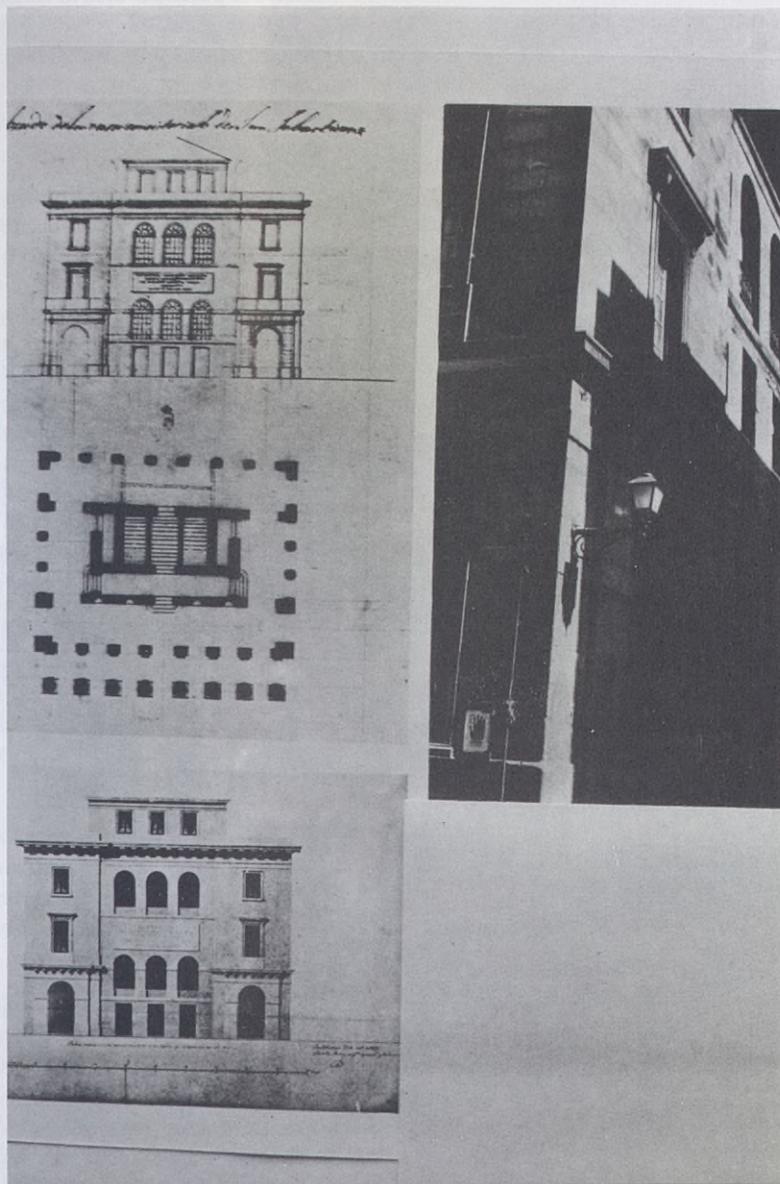


Lám. 14. — Martín de Carrera. Ayuntamiento de Oñate.

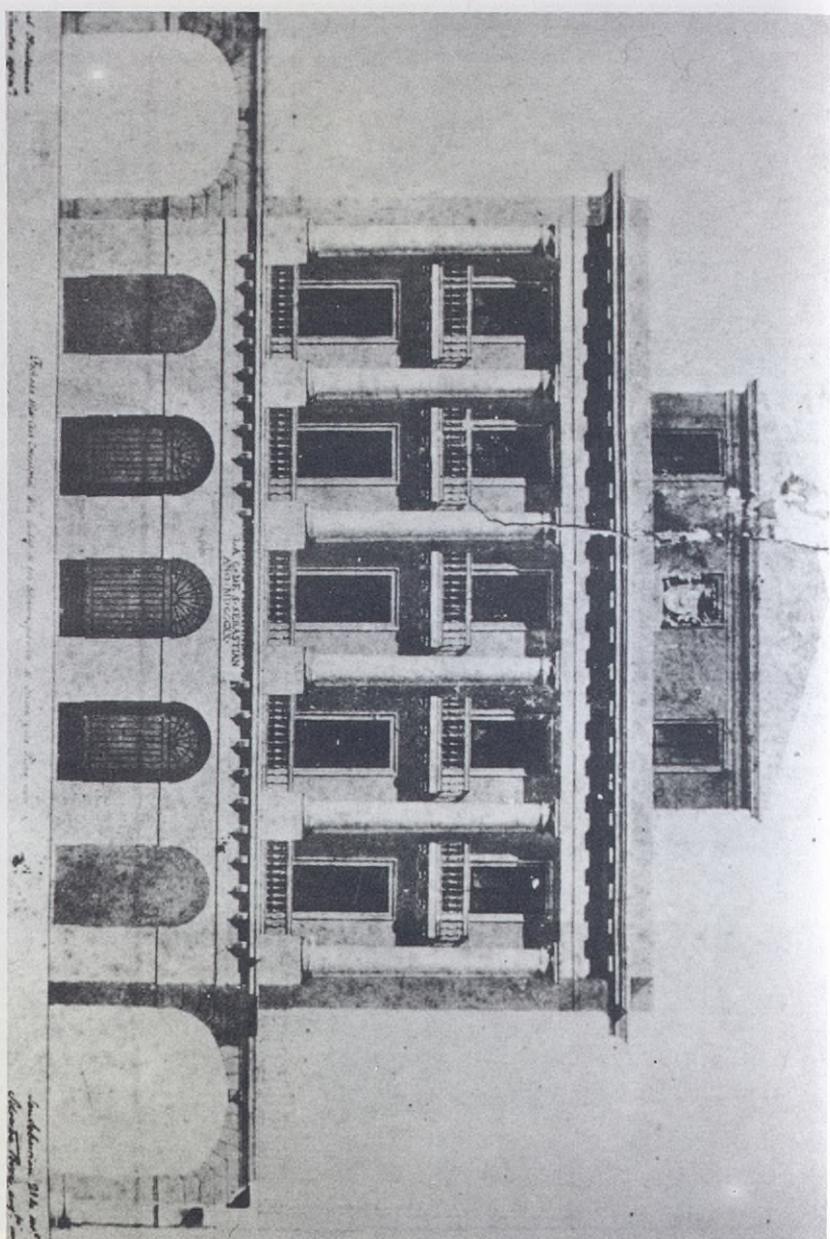
Dibujos de planta y alzado. Archivo Arca



Lám. 15. — Felipe Crame. Ayuntamiento de Irún.



Lám. 16. — Silvestre Pérez. Ayuntamiento de San Sebastián,
dibujos de planta y alzado, fachada lateral.



Lám. 17. — Silvestre Pérez. Ayuntamiento de San Sebastián, diseño de la fachada.

guiendo concepciones de gusto romano, apeando sus volados en túmulos del mismo orden. Concibe los lienzos laterales con cierta independencia, dotando a los huecos de guardapolvos; y el posterior, con sus alas levemente resaltadas, muestra una estructura en la que se invierte la colocación de los arcos, que ocuparán la zona superior. En definitiva se intenta mantener un esquema clasicista, con una arquitectura de gran potencia.

El dinero proveniente de América de los enriquecidos indianos y comerciantes, y el de los viejos linajes fue en muchos casos dirigido a la construcción de nobles casas señoriales o palacios. La Real Sociedad Bascongada de Amigos del País dedicó una sección a arquitectura pública, escribiendo un ensayo en 1766 dedicada al Rey, donde se aborda la construcción de la vivienda. En él se habla de un tipo de vida distinto, una moda menos caprichosa, un arte menos solemne de instalar la casa. Precisa que las viviendas sean confortables, agradables y menos solemnes y severas; previniendo un gabinete de trabajo hacia un jardín que la rodee. La tendencia general es hacia la superficie rectangular en planta, desligándose del esquema de casa-torre medieval. Para ello se amplían muchas, reedificándose en alguna cuerpos o alas adosadas para emular las nuevas formas como la Casa de Emparan en Azpeitia en 1760 (Lámina nº 18). Carecen de patio interior, sustituido por una importante escalera central con sobretecho o cúpula, que resuelve el problema de ventilación según vemos en el Palacio de Valdespina en Ermua (Vizcaya).

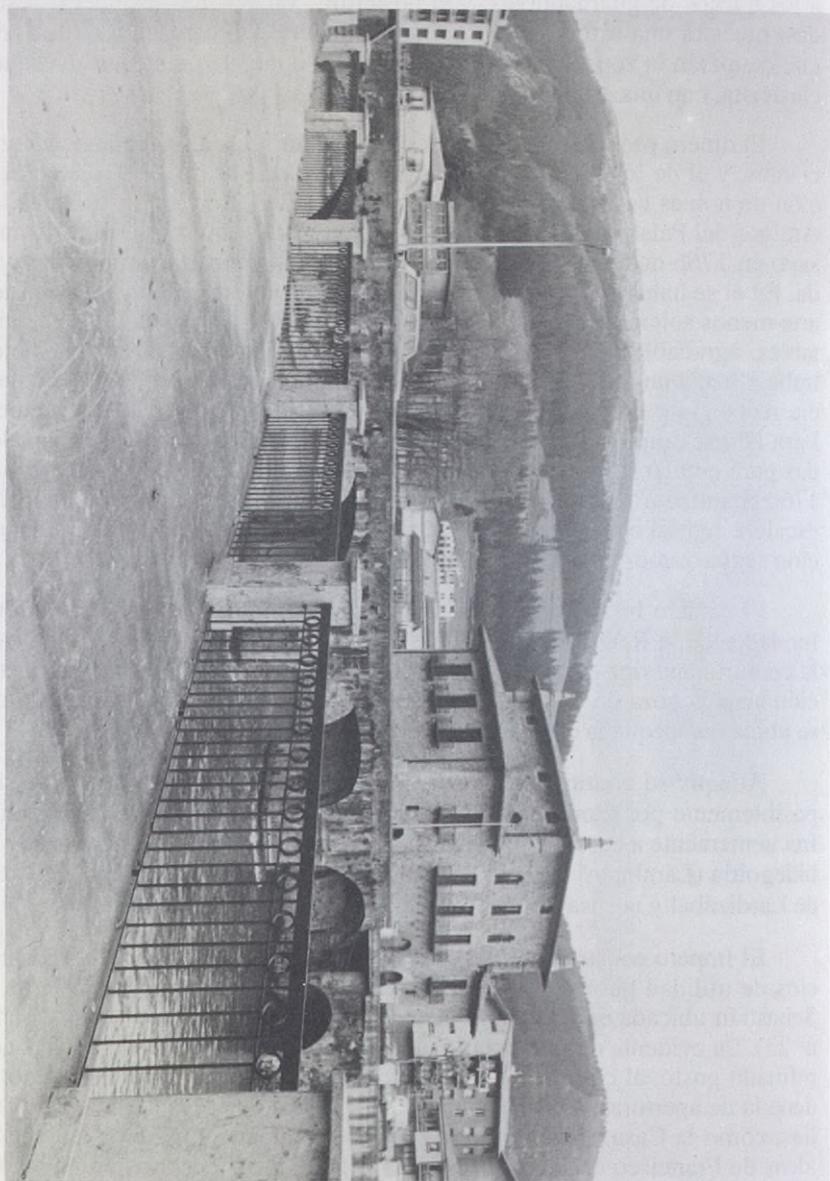
El palacio Insausti (Lámina nº 19), residencia del conde de Peñaforida, fundador de la Real Sociedad, sigue en esta época el modelo ya utilizado en la centuria anterior de torres enmarcando un amplio rectángulo. La construcción aislada goza de espacio ajardinado disfrutando de la vida natural, donde se ubica una pequeña ermita diseñada para uso exclusivo a la familia.

Aunque se continúa utilizando la piedra en la segunda mitad de siglo, posiblemente por motivos económicos, el tipo de muro exterior se realizará frecuentemente a base de mampostería encalada, como en los palacios de Zalbidegoitia (Lámina nº 20) y Gaztanaduy (Lámina nº 21) de Escoriaza, o en el de Lardizábal y la casa de Madinabeitia (Lámina nº 22) en Oñate.

El ímpetu constructivo del reformismo ilustrado se extendió a los edificios de utilidad pública, entre ellos se destacan alhóndigas, como la de San Sebastián ubicada en la actual Plaza de Sarriegui, hoy desaparecida (Lámina nº 23). Su evidente monumentalidad queda constatada en su elegante alzado y refinado gusto, al colocar un orden jónico de columnas y una disposición ordenada de aperturas. Menor notabilidad debieron tener los edificios de las villas, como la Casa Matadero de Azcoitia, levantada en 1784, siguiendo las ideas de Francisco de Ibero³². De él ha llegado hasta nosotros un plano de su

(32) M^a Isabel ASTIAZARAIN: *Arquitectos Guipuzcoanos del siglo XVIII. Ignacio de Ibero y Francisco de Ibero*. Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián, 1990, 270.

Lám. 18. — Casa Empanan de Azpeitia.

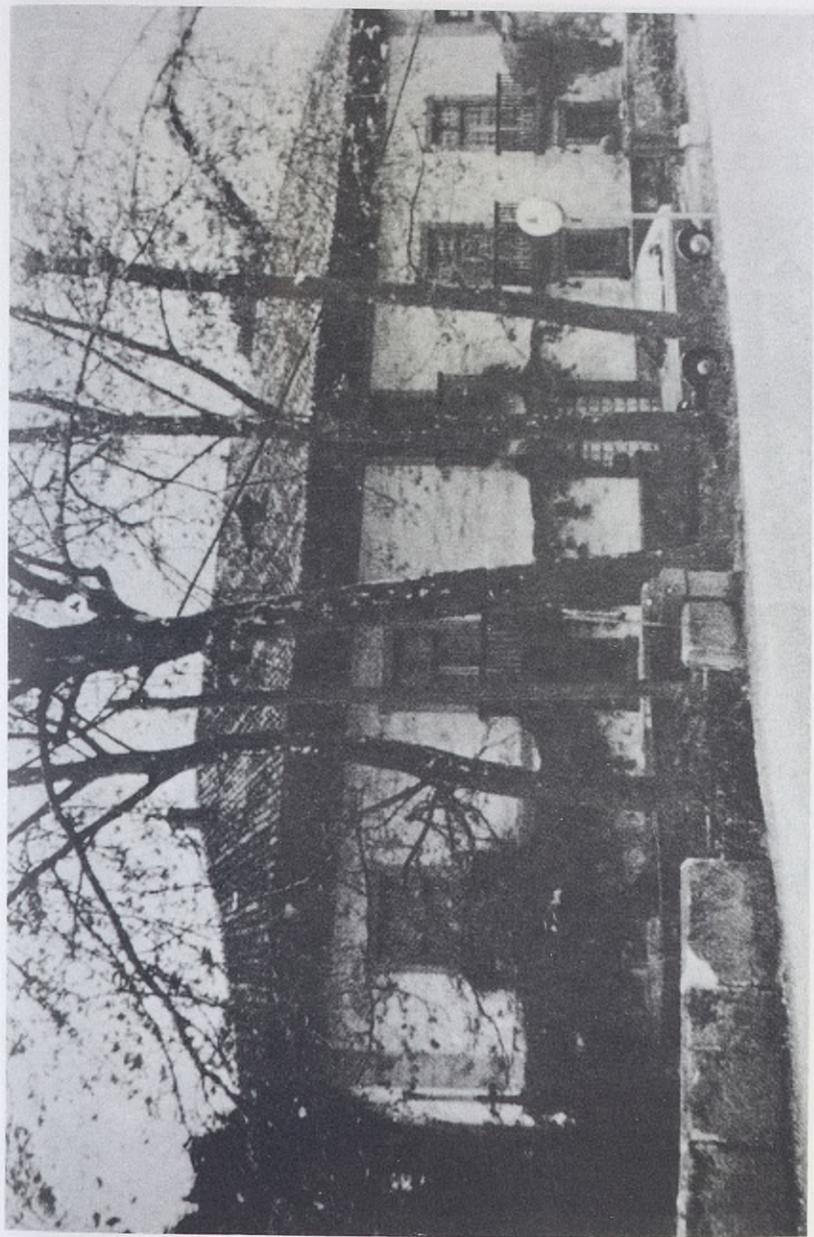




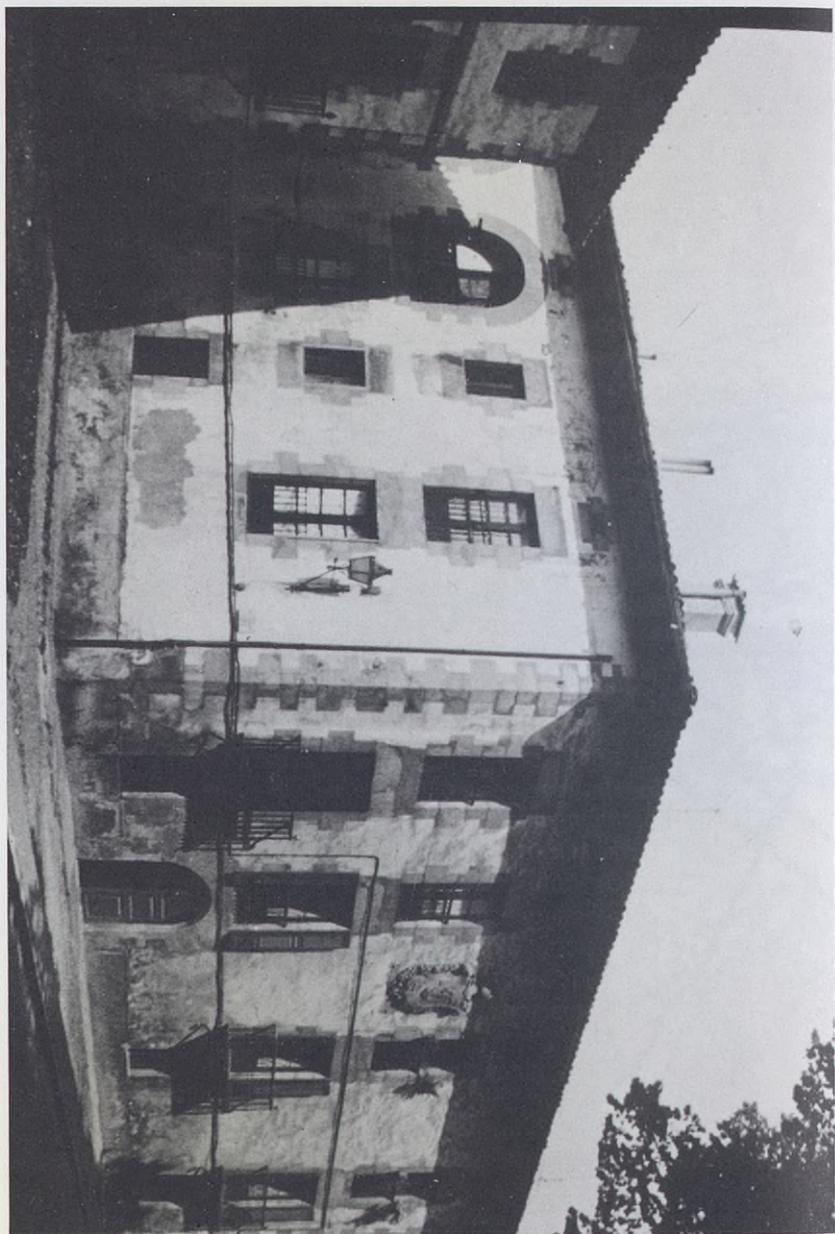
Lám. 19. — Palacio Insausti de Azcoitia.



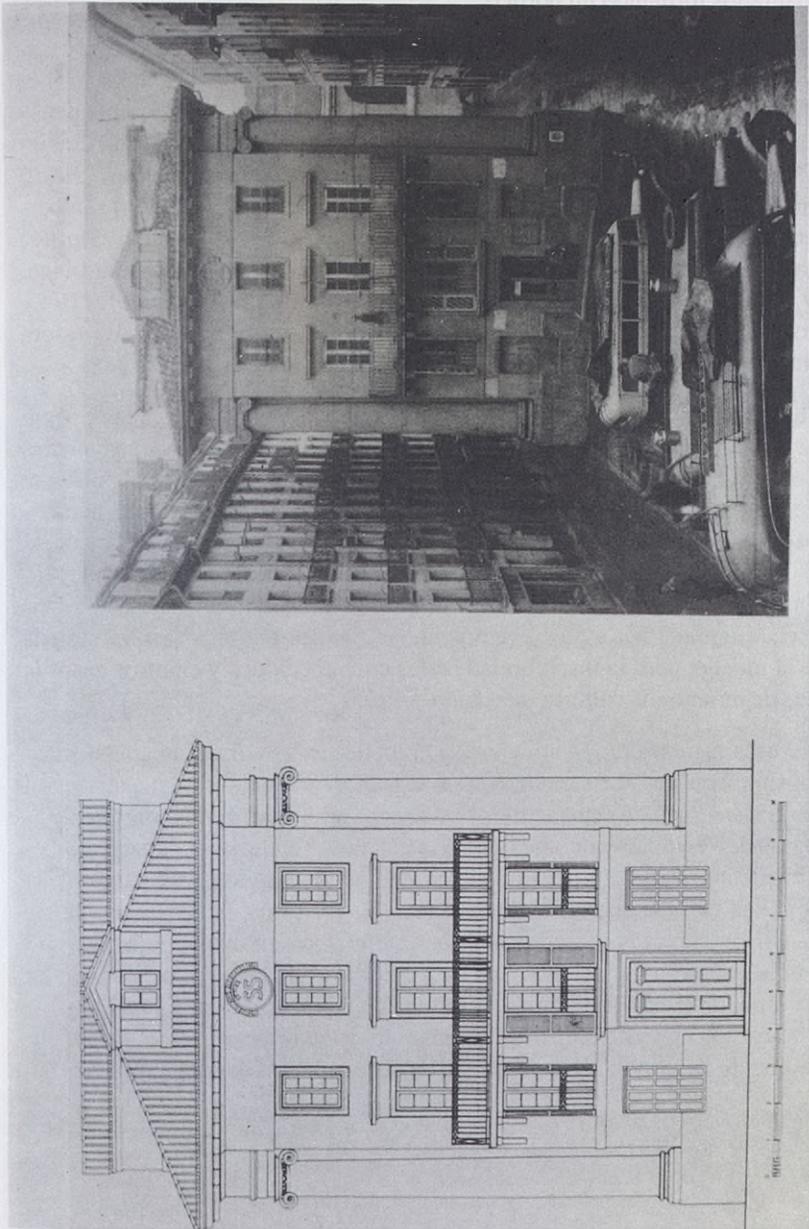
Lám. 20. — Palacio de Zalvidegoitia en Escoriaza.



Lám. 21. — Palacio Gaztanaduy en Escoriaza.



Lám. 22. — Palacio Medinabeitia en Ohate.



Lám. 23. — Pedro Manuel de Ugartemendía. Alhóndiga de San Sebastián.

planta, de forma rectangular, fachada en piedra sillar, y tres arcos sobre pilares cuadrados formando un pórtico.

Respecto a la arquitectura asistencial han quedado menos restos. El Hospital y Casa de Misericordia de San Sebastián, se diseñaba por Ignacio de Ibero en 1736, para sustituir las viejas instalaciones destruidas³³. Con pequeñas dimensiones se levantaban esta clase de edificios en las villas, prueba de ello fue el construido entre 1781 y 1782 en Elgoibar denominado de San Lázaro (Lámina nº 24). Cubría una doble necesidad como en el siglo anterior, albergar enfermos y recoger pobres. Se diseñó por José de Larramendi con dos plantas, zaguán (4), escalera, cocina (1) y tres cuartos en la primera planta (3); y en el segundo suelos las habitaciones del sacristán (5), recibidores (6), y cuatro habitaciones dobles (7). En cuanto a la estructura muraria se perfora con huecos casi cuadrados, y el acceso se efectuaba por dos puertas³⁴.

La necesidad de un hospital militar, surgida en la última década de siglo por la contienda con los franceses, hizo que se habilitasen las dependencias del Convento de dominicos de San Telmo. Sin embargo, restituida la plaza al Rey, continuó prestando el mismo servicio por falta de edificio que se acomodara al objeto. Llovieron por aquel entonces expedientes, informes médicos sobre la orientación y la acción de los vientos, para desalojar las dependencias religiosas y crear un nuevo hospital militar. Hubo propuestas de ubicarlo en diferentes casas, concretamente en la de Joaquín Veroiz, situada frente al muelle, pero la insalubridad de las construcciones y en otros casos la escasez de terreno dificultó su ejecución³⁵.

El urbanismo se dirige a mejorar y embellecer las villas. Las transformaciones significativas son ampliación de espacios y creación de plazas. En el esquema más típico de estos ámbitos se integra la iglesia, ayuntamiento, frontón, casas de vecindad y del médico en ocasiones. La parroquia, que había sido el elemento integrador de los restantes elementos, sigue participando de la vida pública con las aperturas de balcones en sus torres. Los ámbitos de las plazas no son cerrados, los edificios que la integran son independientes, sólo el frontón se une algunas veces a otros edificios. Una de las plazas rurales más completas fue la de Elgoibar (Lámina nº 25), trazada por Francisco de Ibero y José de Zuaznábar en 1750, marcando el eje direccional del futuro ensanchamiento de la población. Provista de accesos cómodos, incluía un juego

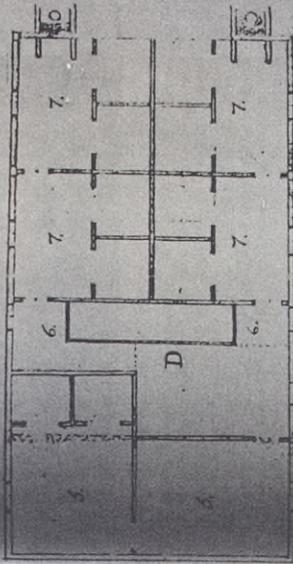
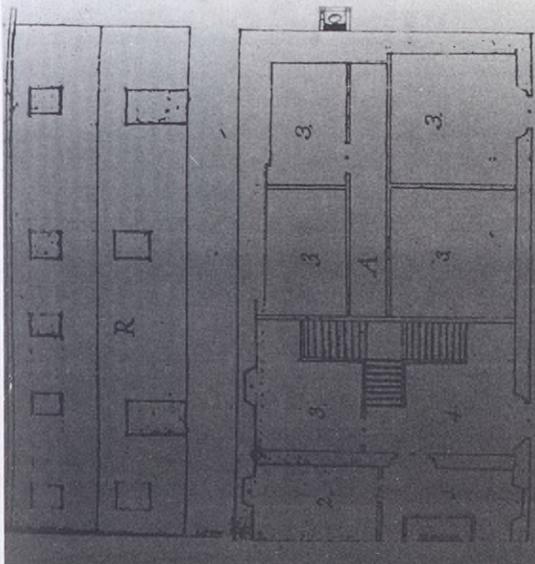
(33) M^a Isabel ASTIAZARAIN: *Arquitectos Guipuzcoanos del siglo XVIII. Ignacio de Ibero y Francisco de Ibero*. Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián, 1990, 270.

(34) M^a Isabel ASTIAZARAIN: *Arquitectos Guipuzcoanos del siglo XVIII. Martín de Zaldúa, José de Lizardi, Sebastián de Lecuona*. Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián, 1988, 74.

(35) M^a Isabel ASTIAZARAIN: "Los hospitales militares de San Sebastián en el siglo XVIII". Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián (en prensa).

17. Don Francisco B. Doctores de Pinar del Rio
 de San Lázaro

Dr. Pablo de Alarcaval

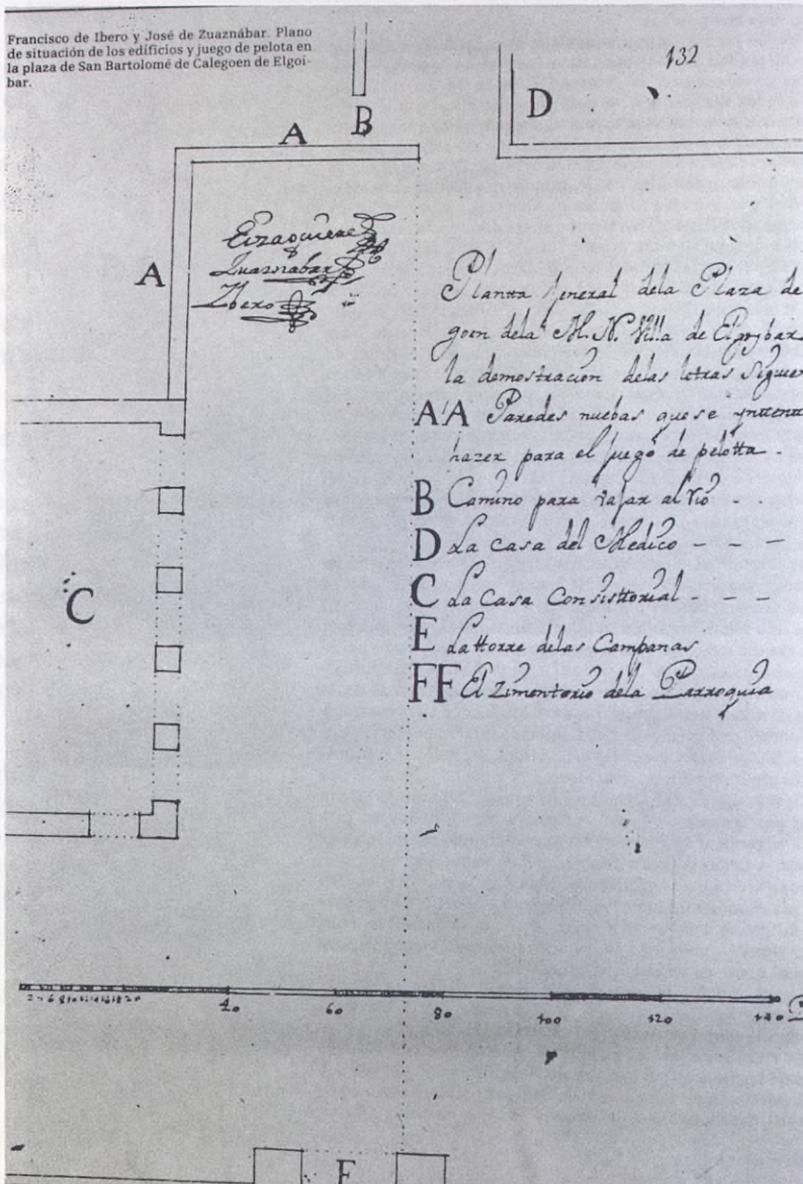


El presente Diseño sirve para demostrar el modo en que se debe ejecutar la obra que se intenta hacer en la Casa Ospital de las Villas de Elgoibar, N.º 1. muestra la Cocina. N.º 2. cuarto del primer pabellón como tambien N.º 3. 3. 3. N.º 4. segundo y Escalera à ambos lados del primer suelo N.º 5. habitación actual del Sacristan N.º 6. 6. 6. recibidores. 7. 7. 7. cuartos para los Pobres con dos Elleobas en cada quarto y Las Puertas y Ventanas en el alzado R. estan claras y en la planta se muestran con este punto suspuerto, en la segunda planta D. muestra à marillo Ben

Lám. 24. — José de Larramendi. Hospital de San Lázaro en Elgoibar, planta y alzado.

Francisco de Ibero y José de Zuaznábar. Plano de situación de los edificios y juego de pelota en la plaza de San Bartolomé de Calagoen de Elgoibar.

132



Lám. 25. — Francisco de Ibero. Plano de la plaza de Elgoibar.

de pelota en uno de sus flancos con el conejo, teniendo enfrente casas particulares con comercios bajo sus porches.

Muchas otras poblaciones dilataron sus espacios libres haciendo permutas de terrenos, creando amplias plazas públicas como la de Andoain, Régil, Salinas de Léniz, Asteasu, Oñate y Pasajes de San Juan. La ordenación y diseño de la plaza de Cegama en 1787 por Manuel Martín de Carrera (Lámina nº 26), a pesar de su simplicidad, corresponde a un dibujo de diferente gusto, basado en arcos de circunferencia trazados con diferentes centros, conformando una figura arriñonada. Una escalera une las distintas alturas y ornamenta el muro que la circunda con jarrones en sus embocaduras,³⁶ mostrándonos un dibujo de gran calidad.

Igualmente se levantaron arcos de entrada o “portales” marcando el acceso a los diferentes cantones de las villas. Se apoyaban en la muralla existentes o en casas, ensanchándose si éstos se construían para el paso de carruajes, estandartes y procesiones. El lenguaje de estas obras es elemental, constituyéndose a base de arcos rematados en su clave por escudos, óculos u hornacinas, y perfiles mixtilíneos de remate con jarrones. Su objetivo era remedar los accesos a la Corte y Reales Sitios, con un fin social y un carácter práctico. En Elgoibar se erigieron con motivo de la celebración de las Juntas Generales de la Provincia en 1755 (Lámina nº 27); en Salinas de Léniz (Lámina nº 28) como entrada y lugar de protocolo de los reyes y personajes, por estar ubicado en el límite de Guipúzcoa y Alava. De las décadas de los setenta y ochenta son los que cierran los diferentes cantones de Mondragón (Lámina nº 29), algunos levantados donde se ubicaban otros con anterioridad y que fueron trasladados a diferentes lugares³⁷.

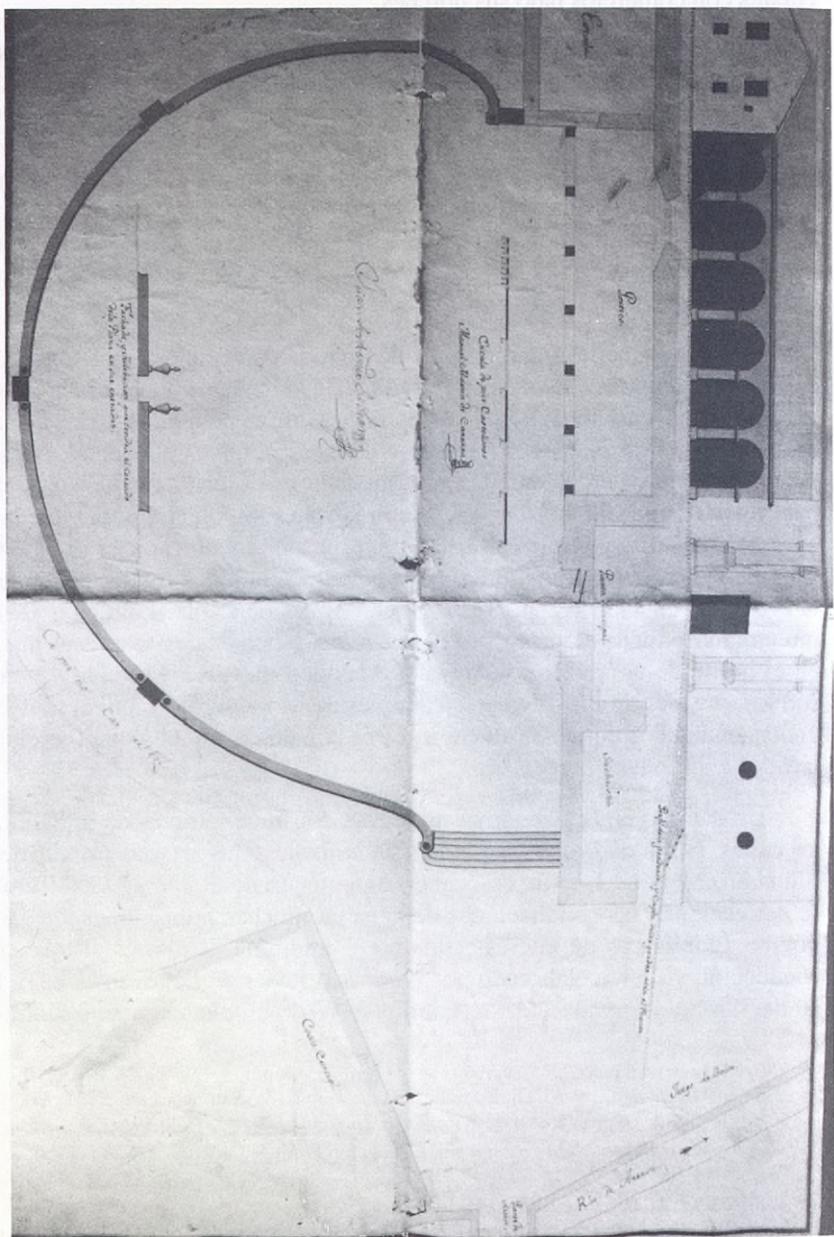
Un cambio en la fisonomía urbana se consigue a través de la mejora de las calles, como ocurre en Azpeitia, que embellece las arterias principales de Emparan, Medio e Iglesia, colocando un empedrado el año 1779³⁸. También se perfeccionan las conducciones de agua en muchas poblaciones, creándose diseños hidráulicos de interés estimable. Paradigma de ello es el trazado de conducción y fuente elaborado por Francisco Javier de Echeverría, en el Portal de San Francisco de Tolosa (Lámina nº 30)³⁹. El planteamiento hidráulico

(36) M^a Isabel ASTIAZARAIN: *Arquitectos Guipuzcoanos del siglo XVIII. Martín de Carrera y Manuel Martín de Carrera*. Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián, 1991, 252-256.

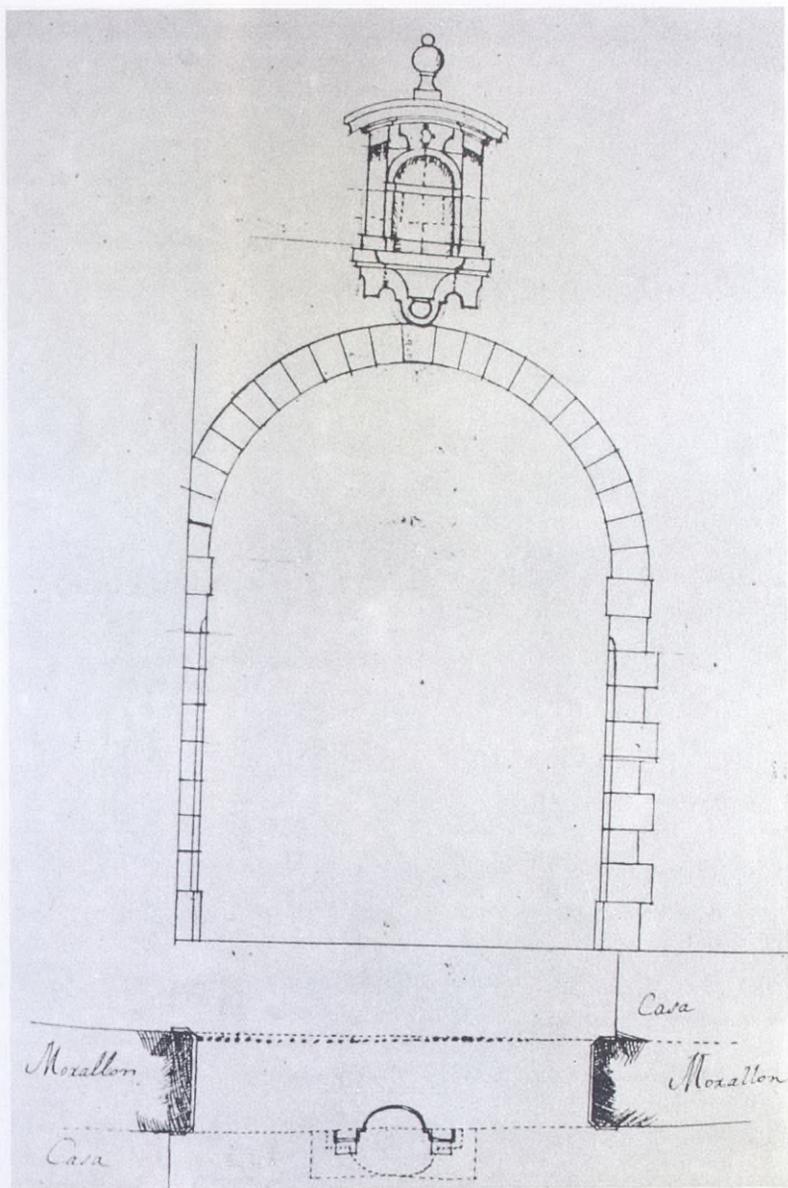
(37) M^a Isabel ASTIAZARAIN: *Arquitectos Guipuzcoanos del siglo XVIII. Martín de Zaldúa, José de Lizardi, Sebastián de Lecuona*. Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián, 1988 52-57.

(38) AHPG. A., P. 670, 62-65 y 141-141v.

(39) M^a Isabel ASTIAZARAIN: “Un diseño hidráulico para la fuente del Portal de San Francisco de Tolosa por el Maestro de Loyola Francisco Javier de Echeverría”. En *Eusko-Ikaskuntza. Artes Plásticas* nº 6 (1989), 277-287.



Lám. 26. — Manuel Martín de Carrera. Plano de la plaza de Cegama.



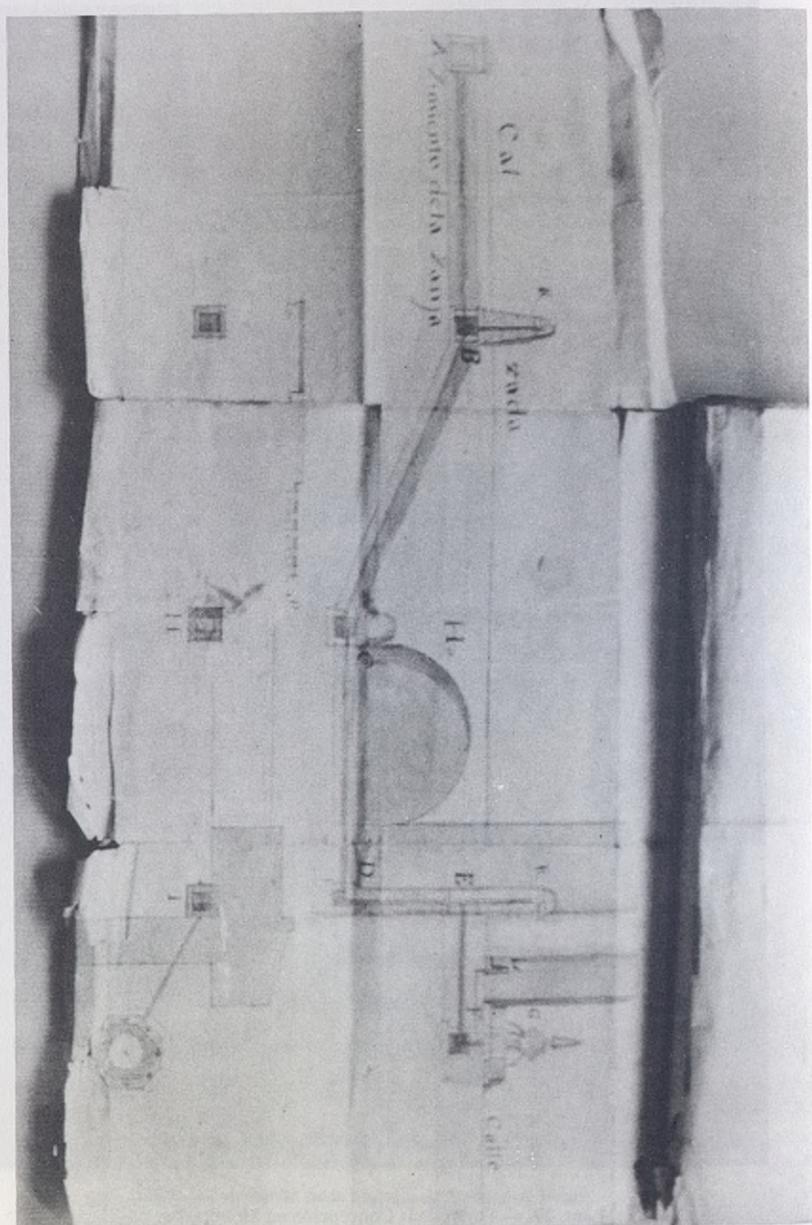
Lám. 27. — Francisco de Ibero.
Dibujo de planta y alzado para un arco de la muralla de Elgoibar.



Lám. 28. — Puerta de la muralla de Salinas de Léniz.



Lám. 29. — Portal de la Concepción en Mondragón.



Lám. 30. — Francisco Javier de Echeverría. Trazado de conducción y fuente del portal de San Francisco de Tolosa.

que se sigue fue utilizado habitualmente en este tipo de experiencias de trasvase de líquidos, y es el conocido sistema de Pascal de los Vasos Comunicantes.

Las presas en los ríos tuvieron su vertiente utilitaria en molinos y ferreñas. Son numerosas las investigaciones de los arquitectos en reparaciones y trazados, su destreza y conocimientos técnicos se evidencian en el diseño del Molino de Chiriboga en Cestona (Lámina nº 31)⁴⁰. Desde el punto de vista estructural es un sistema completo y pormenorizado, que pone de manifiesto el alto nivel de preparación de los arquitectos.

La nueva realidad del tráfico marítimo, obligó a realizar un esfuerzo por adecuar las infraestructuras para la expansión comercial. Modificaciones de puertos, proyectos de dársenas y creación de faros, fue una política que se propuso, pero que en algunos casos fue una política que se propuso, pero que en algunos casos fue boicoteada. La remodelación del puerto de Motrico se llevó a cabo entre 1763 y 1784, bajo el plan de Francisco de Ibero y la colaboración de Antonio de Arzadun. Otros fueron proyectos que no se llegaron a realizar, como la unión por vía fluvial del mar Mediterraneo con el Cantábrico, mediante exclusiva y desembocando por la ría de Deba o por Orio⁴¹.

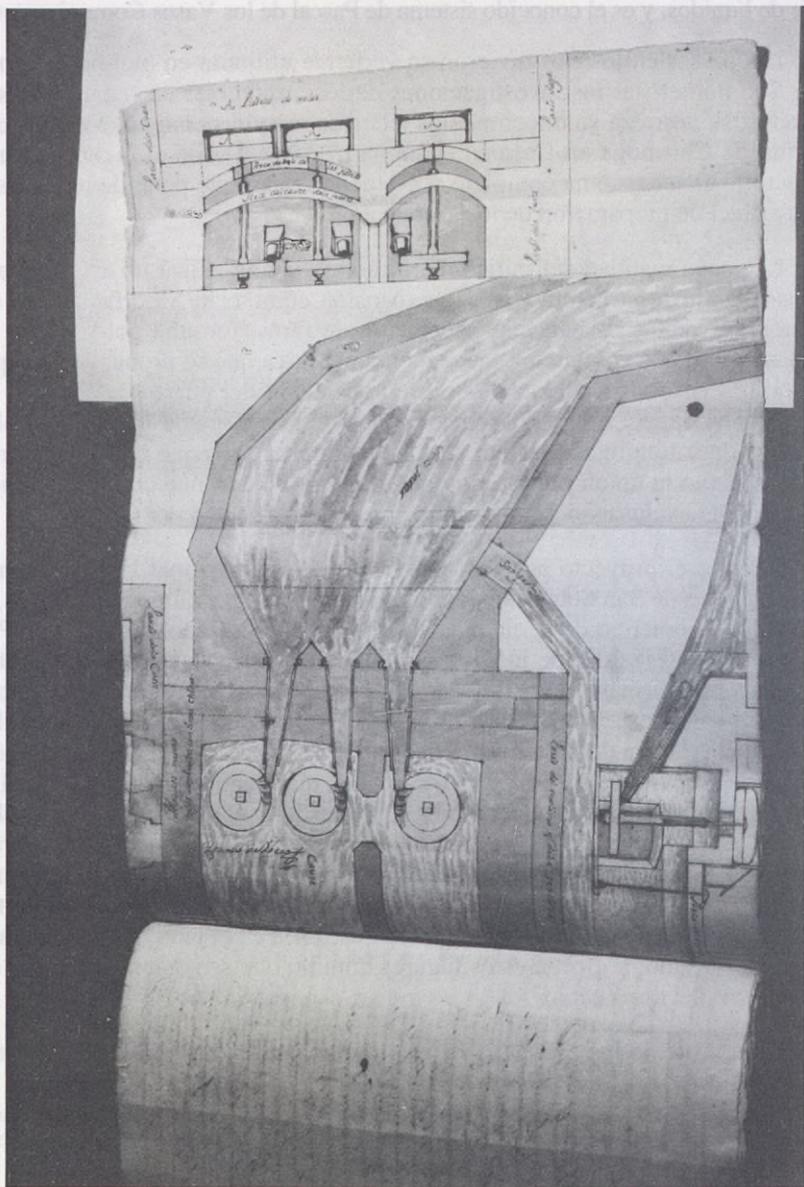
Aunque el proyecto no era utópico tuvo el mismo final la idea de ampliar el puerto de San Sebastián para la entrada de mayor número de barcos, y aumentar el comercio de la ciudad. Encomendado el diseño al arquitecto Pedro Ignacio de Lizardi, fue incluso aprobado por el rey Carlos III, cinco días después de confirmarse los estatutos de la Real Sociedad. También concibió el cerramiento de la bahía entre la isla de Santa Clara y el monte Igueldo, creando una dársena para navíos. Estudiando el diseño por el arquitecto real Julián Sánchez Bort, sugirió algunos cambios, marginándose el trazado de Lizardi ante la propuesta efectuada por Bort. Desde aquel momento se estableció una polémica entre los partidarios y contrarios de la idea en general, retrasándose por ello su arboación hasta el año 1777. La dilación dio lugar a que se presentase el modelo de dos dársenas de José de Odriozola, y el del teniente de fragata Joaquín de Ribas, para construirla en el lado opuesto a la anterior. El traslado de Bort a otros lugares impidió que se pusiera al mando de la obra y se llevase a cabo⁴².

Gran parte de los esfuerzos de este momento, se dirigieron a buscar re-

(40) M^a Isabel ASTIAZARAIN: "La arquitectura hidráulica en Guipúzcoa durante el reinado de Carlos III". En IV Jornadas de Arte del Departamento de Historia del Arte del Instituto Diego Velázquez. CSISC. (1989), 61-69.

(41) José GARCIA ESTEBAN: *Doscientos años después*. Ayuntamiento de Pamplona, 1987, 84.

(42) M^a Isabel ASTIAZARAIN: *El arquitecto-ingeniero Julián Sánchez Bort y los proyectos de ampliación del puerto de San Sebastián en el siglo XVIII*. En Grupo Dr. Camino de Historia Donostiarra (en prensa).



Lám. 31. — Ignacio de Ibero. Plan para el molino de Chiriboga en Cestona.

cursos en favor de la construcción de una red de caminos, para favorecer las comunicaciones y a la vez el comercio. Su trazado llevaba aparejada la elaboración de diferentes diseños para firmes y puentes, con una técnica constructiva reglamentada en cada tramo y bajo unas ordenanzas para su conservación. En el reinado de Fernando VI se pone especial énfasis en la construcción, pero el impulso máximo se logra con Carlos III, concluyéndose esta red viaria en época de Carlos IV. Se planificó su trazado en 1752 por Francisco de Ibero, finalizándose en 1792, siguiéndose el trazado de Alava a Francia pasando por Hernani en lugar de San Sebastián. Encontramos tres prototipos de calzadas: en llano y ladera de montaña (Lámina nº 32), o a su paso por puentes. Los puentes tenían diferentes tipologías y envergadura, los había en esviaje respecto al río como el confeccionado para Pasajes⁴³ (Lámina nº 33). El trazado de mayores proporciones que hemos encontrado es el de Santa Catalina de San Sebastián, ideado también por José Antonio de Arzadun⁴⁴ (Lámina nº 34).

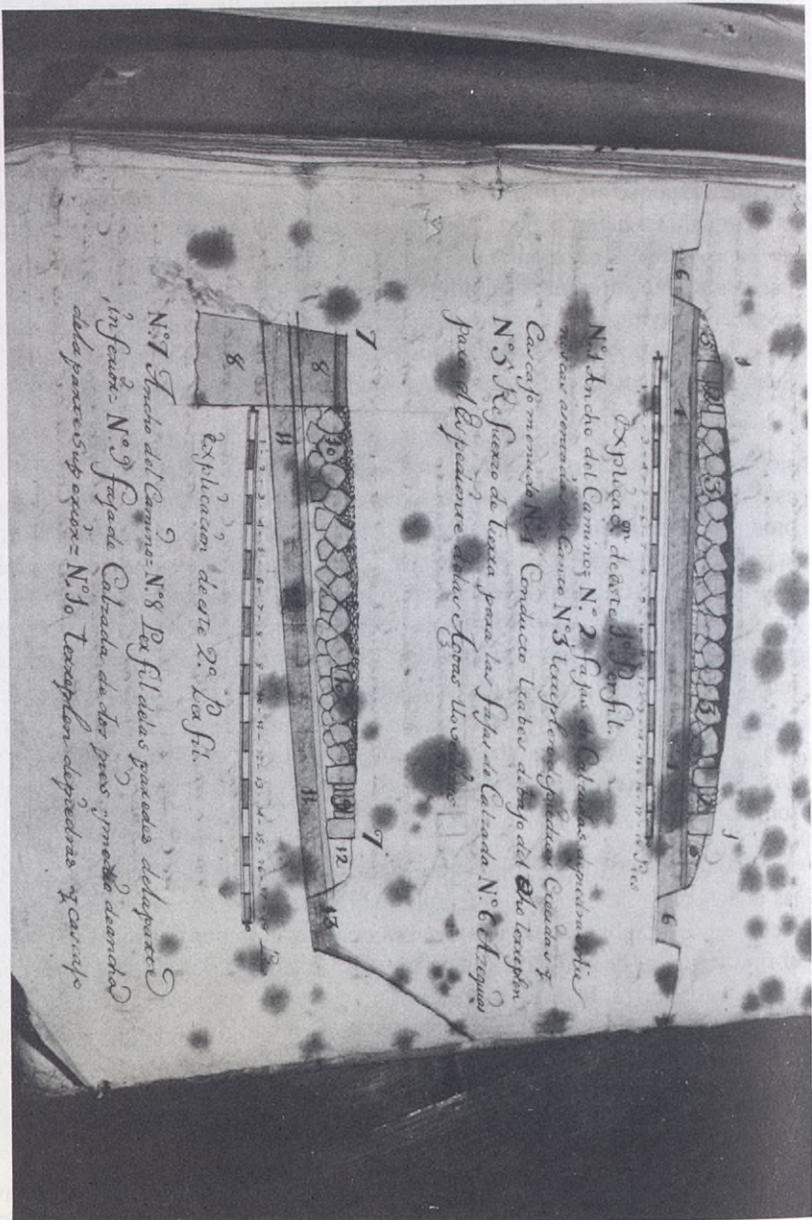
Destacan en la Ilustración, entre las medidas que propiciaban la expansión económica, las que se referían a la protección de la industria. Por ello en este campo encontramos ejemplos de una arquitectura industrial adaptada a la producción de armamento bajo la iniciativa estatal; y metalúrgica, dentro de la privada y en algunos casos real. Un interesante núcleo suministrador de armas para el ejército real, se estableció en el siglo XV sobre la margen izquierda del río Deva, en Placencia de Soraluce. Sometido a diferentes reconstrucciones, lo encontramos en 1751 siguiendo un concepto industrial muy parejo al de hoy día, pues todas las labores no se efectuaban en el mismo lugar, sino en diferentes talleres de la zona, siguiendo unas normas de fabricación. El estado del edificio lo conocemos a través de un plano trazado por Iñigo Espada⁴⁵ (Lámina nº 35), indicando cómo era la construcción levantada sobre peña viva.

Contaba el edificio con cuatro plantas, reflejadas en el plano superpuestas una encima de otra, de tal forma que recortadas y pegadas por el lado derecho, se levantaban como una bisagra comenzando por la última planta, con el fin de que al desplegarlo quedasen en el mismo orden de la construcción. Poseía caballeriza, bodega, almacenes y un espacio para las carretas que efectuaban el transporte en el primer suelo. A nivel de la calle tenía el zaguán y los almacenes propiamente dichos, y un cuarto para el examen de las piezas. El siguiente se dedicaba a vivienda y tesorería. De forma más anárquica se

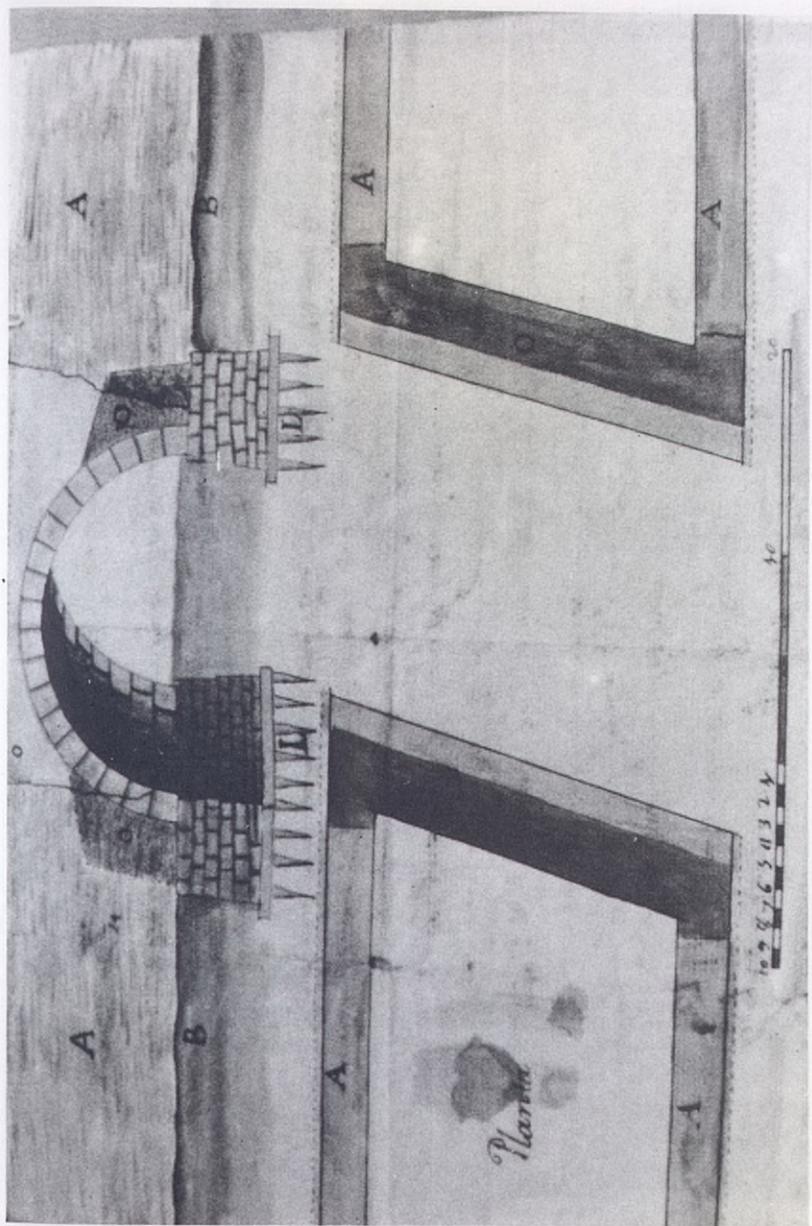
(43) AHPG. A., P. 632, 231-232.

(44) M^a Isabel ASTIAZARAIN: "El proyecto de José Antonio de Arzadun para la edificación del puente de Santa Catalina en San Sebastián, a finales del siglo XVIII". En Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián (en prensa).

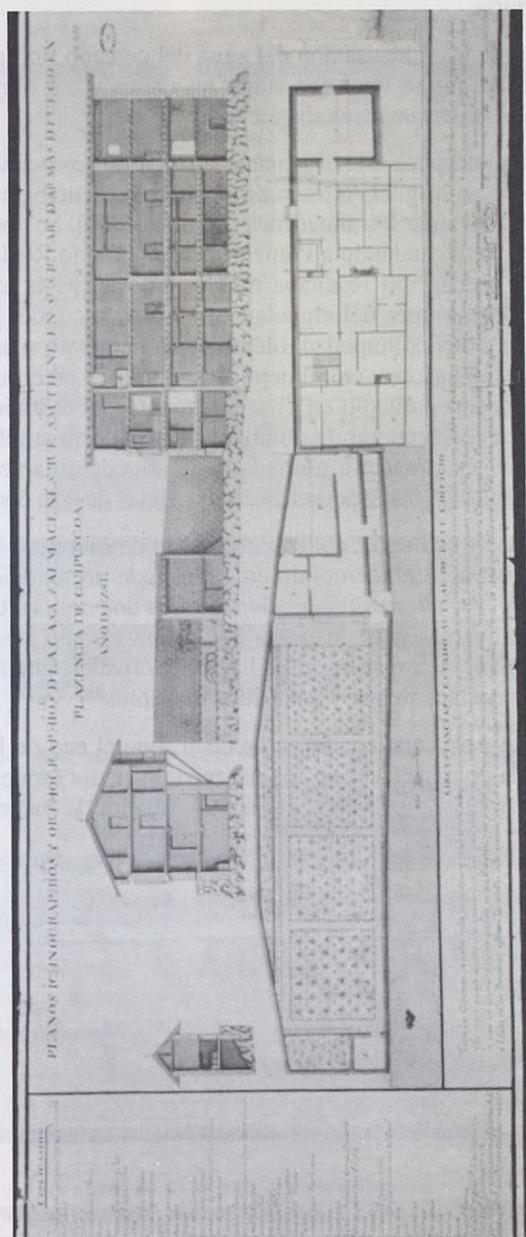
(45) AGS., Sec. de M.P. y D., Plano nº XXX-60.



Lám. 32. — Francisco de Ibero. Secciones de calzadas en llano y montaña de los caminos Reales.



Lám. 33. — José Antonio de Arzadun. Diseño para un puente de Pasajes.



Lám. 35. — Inigo Espada. Plano de 1751 de los almacenes de la Real Fábrica de Armas de Placencia.

distribuía el último piso, con estancias para repuestos, habitación para el contador y contaduría.

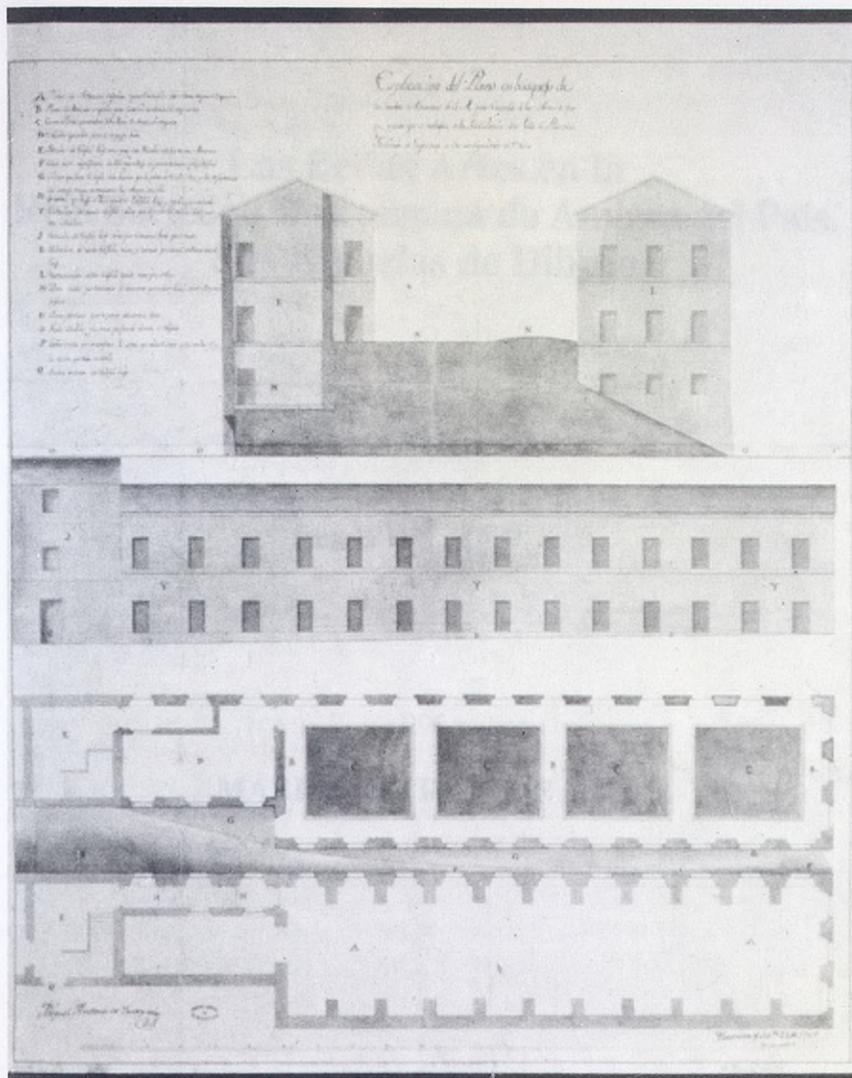
Por causa de la condensación del agua del cercano río, las armas sufrían deterioros, por lo que se tuvo que atajar los daños y dar mayor capacidad a aquellas instalaciones que resultaba escasa.

Medio siglo después este organismo estructural se encontraba en mal estado, y el arquitecto Miguel Antonio de Jáuregui presentaba un nuevo plan de edificación para levantar los almacenes (Lámina nº 36). Se construirían contiguos a los anteriores, lindando a Poniente con el camino Real, y unido al viejo edificio. La ordenación resultaba más ventajosa que la anterior, pues se colocaban las armas antes del embalaje en el piso segundo, para contar con más ventilación y menor humedad. Idéntico razonamiento se seguía para establecer los vanos exteriores, en número más amplio. Los criterios constructivos eran de superior duración en el asentamiento del edificio, ampliando la capacidad y aprovechamiento; facilitando a través de su amplio pasillo el sacar y reemplazar las armas. La sobriedad y la falta de ornamentación con adjetivaciones propias de las experiencias industriales de esta época.

Finalmente no se llegó a realizar el trazado de Jáuregui, llevándose a cabo otros entre 1804-1809, demolido en 1976. Este presentaba una elevación de dos plantas y otra abuhardillada, dispuesta en dos crujías. Contaba con espacios para las mismas necesidades y lugar para tornos, pesos, oficinas del detall, volante para estampar las plantillas de los fusiles, una fragua, zona para el cuartel del destacamento, y dos patios interiores⁴⁶.

Finalmente para concluir debemos decir, que el eco de la nueva Arquitectura Ilustrada se dejará ver en los organismos estructurales de las nuevas instituciones: Diputaciones, Casas de Juntas, Palacios de Justicia.

(46) AGS., Sec. de M.P. y D., Plano nº XI-99. M^a Isabel ASTIAZARAIN: "Un ejemplo de arquitectura industrial en la Guipúzcoa del siglo XVIII. La Real Fábrica de Armas de Placencia". En Eusko-Ikaskuntza, Artes Plásticas nº 10 (1992), 9- 28.



Lám. 36. — Miguel Antonio de Jáuregui.
 Plano de 1785 para los nuevos almacenes de la Real Fábrica de Armas de Placencia.