

Arquitectura y pensamiento ilustrado en la catedral de Santiago: promotores y artífices

FRANCISCO SINGUL

S.A. de Xestión do Plan Xacobeo

RESUMEN

El último cuarto del siglo XVIII fue una época de gran actividad constructiva en la catedral de Santiago. Durante el episcopado de Rajoy (1751-72) y Malvar (1783-95), la Basílica Jacobea fue el centro de una floreciente experiencia en el ámbito de la arquitectura de la Ilustración. La catedral –la fachada de la Azabachería, la capilla de la Comunión y los proyectos de reforma integral de espacios– evoca soluciones y formas tomadas de muchos de los edificios y maestros del mundo clásico: el espejo de la antigüedad y la experiencia moderna de la arquitectura barroca y neoclásica.

Palabras clave: Renovación arquitectónica, catedral de Santiago de Compostela, pensamiento de la Ilustración, arzobispos Rajoy y Malvar, disputa entre maestros de obras y arquitectos, nueva espiritualidad del siglo XVIII.

ABSTRACT

The last quarter of 18th century in cathedral of Santiago de Compostela was a time marked by a burst of architecture activity. During the episcopate of Rajoy (1751-72) and Malvar (1783-95), the Jacobean Basilica was the centre of a thriving experience in the world of the architecture of the Enlightenment. The cathedral –Azabachería façade, chapel of the Communion and the projects of integral spaces renovation– evokes solutions and forms taken from many of the buildings and masters of classical world: the mirror of the antiquity and the modern experience of de baroque and neoclassical architecture.

Keywords: Architecture renovation, cathedral of Santiago de Compostela, cultural thinking of the Enlightenment, archbishops Rajoy and Malvar, dispute between masters and architects, new spirituality of eighteenth century.

Aunque la célebre basílica apostólica de Occidente, construida entre 1075 y 1211 siguiendo uno de los proyectos románicos de mayor reputación internacional, posee un suntuoso amueblamiento barroco, fruto del enaltecido espíritu contrarreformista, la cultura arquitectónica de la Ilustración dejó una huella significativa en sus espacios y exteriores, y también en la memoria de su archivo, fruto de algunas ideas de reforma que no pasaron de su formulación teórica. En el proceso constructivo desarrollado en las décadas finales del siglo XVIII participaron los miembros del Cabildo responsables de la fábrica, los arzobispos de la época y los maestros de obras y arquitectos encargados de diseñar y dar forma a los trabajos para los que fueron requeridos. Unos y otros demostraron unos intereses a veces concordantes, y en ocasiones contrapuestos. Pese a todo la catedral vivió tiempos de reforma, matizada por la inercia de una elite anclada en una cosmovisión tradicional¹ que comenzaba a chocar con el pragmatismo de un pensamiento ilustrado y patriota², fiel a la Corona y a la religión³. Un nuevo modo de ordenar una sociedad que se quiere más igualitaria y cultivada, y en cuyo seno la arquitectura de sus espacios congregacionales debe ofrecer un marco adecuado –racional, innovador y clasicista– a los nuevos presupuestos teóricos y morales.

1 NUEVOS VALORES, NUEVAS FUNCIONES

Los dos preladados compostelanos que tuvieron un mayor papel en el desarrollo de la catedral ilustrada fueron Bartolomé Rajoy y Losada (1751-72)⁴ y fray Sebastián Malvar y Pinto (1783-95)⁵, personas de sólida formación intelectual y doctrinal, con gran influencia política⁶, ideas renovadoras y una visión de futuro que les animó a impulsar proyectos

-
- 1 B. BARREIRO MALLÓN “Las clases urbanas de Santiago en el siglo XVIII: definición de un estilo de vida y de pensamiento”, *La Historia social de Galicia en sus fuentes de protocolos*, Santiago, 1981, pp. 449-494; A. EIRAS ROEL, “Las élites urbanas de una ciudad tradicional: Santiago de Compostela a mediados del siglo XVIII”, *Coloquio de Metodología Histórica aplicada*, II, Santiago, 1982, pp. 117-139.
 - 2 R. HERR, “La Ilustración española”, *Carlos III y la Ilustración*, Barcelona, 1988, I, pp. 37-51. La nueva noción de patriotismo que circula en la Europa de las Luces poseía el sentido de subordinación de los intereses personales y subjetivos, a los objetivos comunitarios; véase N. HAMPSON, *The Enlightenment. An evaluation of its assumptions, attitudes and values*, London, 1968 (reimpresión 1990), pp. 214 y 246-247.
 - 3 F. DOPICO, “La ilustración en Galicia”, *Historia de Galicia*, III, Vigo, 1991, pp. 653-656.
 - 4 A. LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, X, Santiago, 1908, pp. 83-199; A. VILANOVA RODRÍGUEZ, “Bartolomé Rajoy y Losada”, *Gran Enciclopedia Gallega*, XXVI, s.f., pp. 64-65; T. SANDOMINGO, *Una página de Galicia. El arzobispo Rajoy y la vida local compostelana en el siglo XVIII*, A Coruña, 1990; J.J. CEBRIÁN FRANCO, *Obispos de Iria y arzobispos de Santiago de Compostela*, Santiago, 1997, pp. 243-249.
 - 5 A. LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la Santa A.M. Iglesia...*, op. cit., XI, 1911, pp. 41-91 y apéndice II; M. DE CASTRO, “Sebastián Malvar y Pinto”, *Gran Enciclopedia Gallega*, XX, s.f., pp. 67-68; J.J. CEBRIÁN FRANCO, *Obispos de Iria y Arzobispos...*, op. cit., 1997, pp. 252-256.
 - 6 Ambos promovieron en Compostela, a costa de sus rentas, proyectos de obras públicas y educativas destinados al beneficio público; véase F. SINGUL, *La Ciudad de las Luces. Urbanismo y Arquitectura en Santiago de Compostela durante la Ilustración*, Santiago, 2001, pp. 208-210, 212-234 y 274-286.

dirigidos a renovar la fábrica y buscar una relectura de sus espacios y funciones. Este mecenazgo en la renovación de la imagen de la catedral buscaba mejoras cultuales, litúrgicas y representativas al servicio de una reestructuración de espacios que sirviese para la formalización de un marco sacro adecuado a las aspiraciones reformistas⁷ de una Mitra ilustrada que, fiel al espíritu de la Iglesia de la época, quería el desarrollo de una sensibilidad religiosa más pura y racional, alejada de la espiritualidad tradicional, barroca y popular gallega⁸. Esto afectaba al principal templo de la diócesis, cuya capilla mayor alberga el más deslumbrante escenario sacro del Barroco gallego⁹.

El espíritu de la época buscó para la catedral una adecuación formal y espacial, inspirada en la piedad austera y cristológica de la elite eclesial, que también deseaba un cambio en las manifestaciones externas de la religiosidad popular¹⁰. El catolicismo carolino favoreció la regeneración de la piedad, con el propósito moral de inspirar nuevos valores a una sociedad necesitada de una depuración espiritual cuyo reflejo tendría que verse en la formalización de los espacios sagrados. En este sentido, el proyecto de revalorización y radical reestructuración de la catedral de Santiago planteado por el arzobispo Malvar parece orientado, con su diáfana y unitaria espacialidad, a favorecer esta nueva piedad, más austera y racional¹¹.

Pudiera pensarse, de igual modo, que la renovación moral y la regeneración de las prácticas piadosas fueron las causas que motivaron la construcción de la capilla de la Comunión. Aunque latiese en el ánimo del arzobispo Rajoy el impulso necesario para proponer un espacio amplio, diáfano y desornamentado como nuevo comulgatorio de peregrinos y fieles, también hay que valorar la vanidad personal y la búsqueda de prestigio para su memoria. Esta nueva fábrica tendría que construirse en el solar de la capilla tardo-medieval de Nuestra Señora del Perdón, edificio que habría que sacrificar sin que a Rajoy le temblase el pulso. Fue sustituido este espacio por una rotonda de gusto cosmopolita

7 La elite eclesiástica de las Luces quería la armonización de la cultura iluminista con el Jansenismo español del siglo XVIII; véanse M. MENÉNDEZ PELAYO, “El jansenismo regalista en el siglo XVIII”, *Historia de los heterodoxos españoles*, II, Madrid, 1967, pp. 410-485; M^a G. TOMSICH, *El jansenismo en España. Estudio sobre ideas religiosas en la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, 1972, pp. 70-79 y 177 y ss.; T. EGIDO, “El regalismo y las relaciones Iglesia-Estado en el siglo XVIII”, en A. MESTRE SANCHÍS (dir.), *La Iglesia en la España de los siglos XVII y XVIII, Historia de la Iglesia en España*, IV, Madrid, 1979, pp. 123-249; A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, “La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El Neoclasicismo español y las ideas jansenistas”, *Fragmentos*, 12-14, Madrid, 1988, pp. 115-127.

8 O. REY CASTELAO, *A Galicia Clásica e Barroca*, Vigo, 1998, pp. 179-201 y 207-212.

9 A. ROSENDE VALDÉS, “A mayor gloria del Señor Santiago: el baldaquino de la catedral compostelana”, *Semata. Las religiones en la historia de Galicia*, nº 7-8 (Santiago, 1996), pp. 485-534; M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade, maestro de obras de la catedral de Santiago (1639-1712)*, I, Sada (A Coruña), 1998, pp. 353-375.

10 La Ilustración atacó el gusto popular por el lujo en templos y altares, criticando también actos muy arraigados, caso del conjuro de nubes o el de langostas, los rosarios nocturnos, las comidas de hermandades y el aparato teatral vinculado al Corpus: autos sacramentales, figuras alegóricas y arquitecturas efímeras; véase A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *Carlos III y la España de la Ilustración*, Madrid, 1988, pp. 146 y 159-160.

11 J.M. CUENCA, *Aproximación a la Historia de la Iglesia contemporánea en España*, Madrid, 1978, pp. 102-109.

y antiquizante, una pieza moderna diseñada por el pensamiento iluminista de vanguardia —el académico Domingo Lois— y construida casi en su totalidad bajo dirección del maestro de obras local, Miguel Ferro Caaveiro. En cuanto a la proyectada reforma de la catedral deseada a partir de 1794 por fray Sebastián Malvar y teorizada por Miguel Ferro Caaveiro y Melchor de Prado Mariño, la compleja imagen barroca que el Antiguo Régimen había creado sobre la Tumba apostólica tendría que ser reemplazada por un escenario despejado y austero, proyectado desde los postulados rigoristas de la nueva arquitectura. Esta reforma integral, inspirada por el sentimiento iluminista de una religión cristocéntrica¹², contaba como epicentro el altar mayor, desornamentado y libre del abigarrado enmascaramiento barroco del presbiterio; se suprimía el coro de la nave central y los altares del trascoro, dejando la nave central libre; la nueva cabecera albergaría la sillería coral, mientras que en el amplio deambulatorio habría nuevos altares de devoción.

En este proceso se hizo patente que, para la mentalidad católica ilustrada, era preciso revalorizar el santo sepulcro de Compostela, la tumba del apóstol Santiago el Mayor; es decir, resaltar el presbiterio, depurándolo y volcando toda la potencia espacial del edificio sobre él. Se destacaba así el mensaje evangélico del epicentro litúrgico y simbólico de la basílica suprimiendo la retórica barroca preexistente y haciendo de toda la catedral un espacio diáfano, coherente y vertebrado. En este proceso racional el pensamiento ilustrado se orientaba hacia un nuevo cristianismo inspirado por la tradición primitiva de la Iglesia, cuyas fuentes son Cristo y los Evangelios. Esta cosmovisión alentaría emocionalmente a los artífices de los proyectos auspiciados por los arzobispos Rajoy y Malvar, en especial el plan de remodelación que fray Sebastián tenía en mente, y que supondría, de haberse llevado a cabo, un cambio radical en la imagen de todo el interior sacro.

2 LA ENSEÑANZA DE LA NUEVA ARQUITECTURA. SU REFLEJO EN LA CATEDRAL DE SANTIAGO

Para atender tales demandas la enseñanza de la arquitectura tenía que adecuarse a los requerimientos de la nueva sensibilidad, aunque lejos estaba Compostela de poder ofrecer una formación moderna en este campo. La Universidad de Santiago participaba del reformismo carolino, como prueba la presencia de miembros del claustro docente en la Sociedad de Amigos del País; pero el escaso cultivo de las ciencias afectó a la renovación técnica y estética que precisaba la arquitectura compostelana, por lo que ésta tuvo que buscar otros caminos para su plena introducción en la escena catedralicia¹³. El desenvolvimiento del barroco autóctono no tuvo rival hasta la década de 1760, por tratarse

12 Una religión alejada del fanatismo, basada en la educación y la catequesis de una sociedad necesitada de una espiritualidad más auténtica y evangélica, según T. EGIDO, “Actitudes religiosas de los ilustrados”, *Carlos III y la Ilustración*, op. cit., 1988, I, pp. 225-234.

13 L. SÁNCHEZ GRANJEL, “Panorama de la ciencia española del siglo XVIII”, *Cuadernos de Historia de la Medicina Española*, V, Salamanca, 1966, pp. 13-26; F. AGUILAR PIÑAL, “Planificación de la

de una escuela de honda tradición, y por la imposibilidad de introducción de novedades técnicas y morfológicas capaces de cambiar el curso de la arquitectura local. En 1751, en un momento económico oportuno, se dotó por fin a la Universidad de Santiago de una cátedra de Matemáticas, con el propósito de servir a la utilidad y salud públicas¹⁴. Mientras tanto, la enseñanza del dibujo y de los rudimentos de la arquitectura se desarrollaba en la *Escuela Patriótica de Dibujo* de la Sociedad Económica de Amigos del País, ubicada desde 1784 en San Martín Pinario y dirigida por Miguel Ferro Caaveiro¹⁵. La verdadera renovación tendría que llegar del exterior: profesionales formados en la Real Academia de San Fernando¹⁶.

La renovación del sistema educativo, en general, y la enseñanza de la arquitectura en particular, eran temas de la máxima importancia para los hombres de las Luces. Responsables de ello eran las instituciones, dinamizadoras de la reforma social auspiciada por una monarquía paternalista y benéfica como la encarnada por Carlos III. El programa ilustrado de Jovellanos, cuyo objetivo general era la concreción de la *felicidad popular*¹⁷, tenía como base el desarrollo de la educación pública y de las ciencias útiles¹⁸. Desde esta perspectiva ideológica, era obligado que las Bellas Artes también mostrasen una faceta de utilidad pública contraria a un lujo socialmente inaceptable¹⁹. La Academia de San Fernando se había propuesto desarrollar dos objetivos prioritarios que habrían de afectar

-
- enseñanza universitaria en el siglo XVIII español”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 90 (1972), pp. 26-47; J.M. LÓPEZ PIÑERO, “Impulso y desarrollo de la actividad científica”, *Carlos III y la Ilustración*, op. cit., 1988, I, pp. 265-278; J.L. PESET, “Ciencia y técnica: las expediciones científicas”, *Carlos III y la Ilustración*, op. cit., 1988, I, pp. 285-294; F.J. PUERTO SARMIENTO, “Botánica, medicina, terapéutica y jardines botánicos”, *Carlos III y la Ilustración*, op. cit., 1988, I, pp. 295-306; M. y J.L. PESET, “La renovación universitaria”, *Carlos III y la ciencia de la Ilustración*, (compilación de M. Sellés, J.L. Peset y A. Lafuente), Madrid, 1989, pp. 143-155; V. SALAVERT FABIANI, “Ciencia ilustrada en la España del siglo XVIII”, *Newton. El espectáculo de la ciencia*, 26, junio 2000, pp. 100-105.
- 14 P. PEDRET CASADO, “Las cátedras de las Universidad de Santiago hasta el Plan de Estudios de 27 de enero de 1772”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, I (1944), 237-246, especialmente 241; H. CAPEL, J.E. SÁNCHEZ y O. MONCADA, *De Palas a Minerva: la formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVIII*, Madrid, 1988, p. 175.
- 15 El maestro manifestó un vivo interés por “el Arte de prefijar, esto es, avilitar los jóvenes al Dibujo Arquitectónico, cual es la formación de molduras y sus adornos, los de los capiteles, canecillos, festenos, medallas, (...) y en seguida de esto enseñarles a estudiar las medidas de los órdenes de Arquitectura”: A.H.U.S., *Fondo Municipal de Santiago*, leg. 718. *Varios*, tomo III, 1705-1842, nº 9, 19v.- 21r.
- 16 A. QUINTANA MARTÍNEZ, *La Arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774)*, Madrid, 1983, pp. 26-31; C. BÉDAT, *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. 35-40.
- 17 J.A. MARAVALL, “La idea de la felicidad en el programa de la Ilustración”, *Mélanges offerts à Ch.V. Aubrun*, París, 1975, pp. 433 y ss.; Idem, “Los límites estamentales de la educación en el estamento ilustrado”, *História das Ideias*, Coimbra, 1986, pp. 123-144; M.C. IGLESIAS, “Pensamiento ilustrado y reforma educativa”, *Carlos III y la Ilustración*, op. cit., 1988, I, pp. 255-264.
- 18 J.A. MARAVALL, “El principio de utilidad como límite de la investigación científica en el pensamiento ilustrado”, *Historia y Pensamiento. Homenaje a Luis Díez del Corral*, Madrid, 1987, II, pp. 223-236.
- 19 A. UBEDA DE LOS COBOS, “La enseñanza de las Bellas Artes en la época de la Ilustración”, *El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII* (Madrid-Aranjuez, 27-29 abril, 1987), Madrid, 1989, p. 778, nota 12.

a su evolución posterior: el control de las directrices estéticas²⁰ por las que se tenía que regir la producción artística y la formación de maestros académicos. En la España ilustrada, el aspirante a arquitecto deberá poseer la preceptiva titulación oficial, académica, que le facultará para el desarrollo de una carrera que tendrá que contar en cada proyecto con la aprobación de las autoridades madrileñas. Ya estaba servido el debate y los futuros litigios con los maestros tradicionales que no poseían la titulación oficial. Estas normativas obligaban a los aspirantes a desplazarse a la capital, lo que supuso la pervivencia en provincias de los maestros de obra de formación gremial, además del desarrollo de un cierto mecenazgo que facilitó el viaje, estancia y estudios de los aspirantes, como sucedió con Melchor de Prado, cuyos estudios fueron subvencionados en Madrid por el arzobispo Malvar²¹. El prelado cumplía así un servicio al Arzobispado y al Cabildo de la catedral, puesto que su idea de formar a Prado como maestro académico estaba en consonancia con lo estipulado por el Conde de Floridablanca en 1787, quien en febrero de aquel año había expresado la necesidad que tenía la Basílica jacobea de un arquitecto titulado²².

Mientras Prado Mariño se formaba en la Academia madrileña continuó trabajando en la catedral su maestro de obras, Miguel Ferro, enfrentado jurídicamente al arquitecto titulado –Prado logró el grado de académico de mérito en la Junta Ordinaria de la Academia de San Fernando, de 5 de diciembre de 1796²³– desde el momento en que su trabajo y posición se vieron amenazados por la nueva situación. El pleito ante los Tribunales entre maestro de obras y arquitecto académico se desarrolló entre 1799-1800²⁴, iniciándose con

-
- 20 P. FRANCASTEL, “La Estética de las Luces”, *Arte, Arquitectura y Estética en el siglo XVIII*, (obra colectiva), Madrid, 1980, pp. 15-55; D. RODRÍGUEZ RUIZ, “Imágenes de lo posible: los proyectos de Arquitectura premiados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831)”, *Hacia una nueva idea de la Arquitectura. Premios generales de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831)*, (catálogo de la exposición), Madrid, 1992, pp. 13-31.
- 21 Hecho destacado por su rival Ferro Caaveiro: “Dn Melchor de Prado cuia primera profesion, fue la de un mero escultor; y que por la benevolencia del Excelentísimo Señor Dn. Sebastian Malvar y Pinto Arzobispo que ha sido de esta Ciudad de Santiago, se mantuvo a sus expensas, por aun no quatro años en la Villa y Corte de Madrid, por alumno de la Academia de San Fernando, habiendo conseguido el titulo de Maestro Arquitecto”: A.H.U.S., *Fondo Municipal de Santiago*, leg. 718. *Varios*, tomo III, 1705-1842, n° 9: *Recurso de Miguel Ferro Caaveiro ante el Consejo de Castilla, exponiendo sus méritos profesionales y su dilatada experiencia como aval para mantener el puesto de arquitecto de la ciudad de Santiago, frente al arquitecto académico Melchor de Prado y Mariño*, Santiago de Compostela, 12 de junio de 1799.
- 22 A.C.S., *Libro de Actas Capitulares*, 61 (1787-1791), 10 v. -11 r.; Cabildo de 22 de marzo de 1787; Floridablanca había impulsado por Decreto (25-XI-1777) la supervisión académica en los proyectos arquitectónicos para edificios públicos, aunque este control no se producía con el rigor apetecido por el Gobierno, debido a la escasez de académicos de mérito; véase C. BEDAT, *L'Académie des Beaux Arts de Madrid (1744-1808)*, Toulouse, 1973, pp. 335 y 343.
- 23 A.H.U.S., *Fondo Municipal de Santiago*, leg. 718. *Varios*, tomo III, 1705-1842, n° 9: *Recurso de Melchor de Prado y Mariño ante el Consejo de Castilla, exponiendo su titulación académica y sus méritos profesionales como aval para acceder al puesto de arquitecto de la ciudad de Santiago*, Madrid, 28 de noviembre de 1799.
- 24 A.H.U.S., *Fondo Municipal de Santiago*, leg. 718. *Varios*, tomo III, 1705-1842, n° 9: *Real provisión, memoriales y otros documentos referentes a cuestion habida entre los arquitectos D. Melchor de Prado y Mariño y D. Miguel Ferro Caaveiro, sobre dirección facultativa de obra en Santiago, 1799-1800*.

la presentación de un memorial ante el Consejo de Castilla en junio de 1799, en el que resumía su vida profesional, y concluyendo con el argumento *ilustrado* de que su celo en el control de las obras de arquitectura y urbanismo de Santiago se debía a su preocupación por el beneficio público²⁵. El pensamiento de las Luces, no obstante, parecía sustentar, con la supresión de en 1757 de todas las atribuciones que tenían los gremios y corporaciones en cuanto a enseñanza artística²⁶, las aspiraciones del joven arquitecto titulado, quien contaba con el respaldo intelectual de los grandes del Iluminismo hispano. Para Jovellanos la arquitectura era una de las artes filosóficas²⁷, alejada por lo tanto de una transmisión gremial que la rebajaba al ámbito de las actividades puramente manuales. Esta categoría filosófica y especulativa parecía estar respaldada por la Academia y su programa de instrucción. El carácter ilustrado de Melchor de Prado, formado en el ámbito intelectual de una institución docente seducida por un pensamiento empírico y racionalista, decidida a elevar el nivel de calidad técnica de la arquitectura española²⁸, se evidencia en el informe que presenta en Madrid, en noviembre de 1799²⁹.

-
- 25 “De tal modo pues ha manifestado el Exponente (Miguel Ferro Caaveiro) sus conocimientos en la facultad Arquitectonica, que apenas hubo obra ni edificio alguno publico en todo este Reyno de Galicia en el espacio de mas de treinta años que no hubiese sido a lo menos proyecto suyo; lo que coadyubó a que conociendo esto mismo V.A. tubiese la bondad de nombrarle ya en el año pasado de ochenta por Director de las obras publicas, y particulares de esta Ciudad de Santiago, segun su Real auto fecha de veinte y quatro de octubre del propio año que comprende el testimonio que acompaña esta suplica, cuyo empleo há exercido el exponente sin sueldo alguno, sirviendo al publico con el mayor desinteres”: A.H.U.S., *Fondo Municipal de Santiago*, leg. 718. *Varios*, tomo III, 1705-1842, n° 9: *Recurso de Miguel Ferro Caaveiro ante el Consejo de Castilla, exponiendo sus méritos profesionales y su dilatada experiencia como aval para mantener el puesto de arquitecto de la ciudad de Santiago, frente al arquitecto académico Melchor de Prado y Mariño*, Santiago de Compostela, 12 de junio de 1799.
- 26 C. BÉDAT, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando...*, op. cit., 1989, pp. 335-343.
- 27 A Jovellanos, gran admirador de la arquitectura de Ventura Rodríguez, se le debe la opinión de que el arquitecto de Madrid se dedicaba a la más difícil, importante y necesaria de las Bellas Artes; actividades que son “...las que con verdad se pueden llamar artes filosóficas”. Campomanes y Jovellanos criticaron la existencia de los gremios tradicionales, pidiendo su reforma. Campomanes propuso que estas instituciones tradicionales estuviesen controladas por las Sociedades Económicas de Amigos del País; véase A. UBEDA DE LOS COBOS, “La enseñanza de las Bellas Artes...”, op. cit., 1989, pp. 779-781 y notas 13 y 20.
- 28 La búsqueda de prestigio internacional y el desarrollo del progreso técnico de la nación eran objetivos fundamentales del espíritu de las Luces en la España de la segunda mitad del siglo XVIII, según opinión de Y. BOTTINEAU, *L'Art de Cour dans l'Espagne des Lumieres, 1746-1808*, París, 1986, pp. 29-30.
- 29 Prado recordaba en su defensa las reales órdenes que regían el desempeño de la profesión de arquitecto, y destacaba, de igual modo “...el gravísimo perjuicio que resulta al Publico en la direccion de las Fabricas por personas imperitas, e insuficientes, el abatimiento de los Profesores de Arquitectura, y el descrédito de la Nación, tubo a bien mandar que solo pudiesen entender exclusivamente en el manejo absoluto de todas las obras publicas así Eclesiasticas como profanas, los Academicos de merito de qualquiera de las Academias de Sn. Fernando, o Sn. Carlos, mereciendo justamente tales Profesores a S.M. la confianza de que desempeñaran con maior solidez, economia y hermosura las obras de Arquitectura, que unos sujetos meramente practicos que las idean, y concluyen por un sistema lleno de errores tradicionales por la falta de principios científicos”: A.H.U.S., *Fondo Municipal de Santiago*, leg. 718. *Varios*, tomo III, 1705-1842, n° 9: *Recurso de Melchor de Prado y Mariño ante el Consejo de Castilla, exponiendo su titulación académica y sus méritos profesionales como aval para acceder al puesto de arquitecto de la ciudad de Santiago*, Madrid, 28 de noviembre de 1799.

La catedral de Santiago será, por lo tanto, “campo de batalla” donde se den cita los dos artífices, presentando sendos proyectos de remodelación que deberán satisfacer las aspiraciones de la Mitra para un templo que se prepara, en los finales de siglo, para un esperanzador futuro. Mientras Miguel Ferro luchaba por mantener su puesto y su prestigio, presentando un proyecto menos arriesgado y seguramente más barato que el de su rival Melchor de Prado, éste quiso esgrimir su preparación académica, aportando un proyecto prestigiado por la Comisión de Arquitectura de San Fernando³⁰. En este proceso de fidelidad a las normas codificadas de la Academia y de búsqueda de racionalidad y novedad, Prado toma conciencia de su papel como reestructurador de un edificio anticuado, que debía renovarse para mejor servicio de la sociedad del nuevo siglo. Para ello basaba su obra en una reinterpretación erudita de la arquitectura de la catedral y del pasado clásico³¹, en un sorprendente ejercicio ecléctico, síntesis de neopalladianismo y vilanovismo. El nuevo lenguaje arquitectónico, *clásico*, de la cultura internacional de las Luces, desarrollado en los países europeos más desarrollados, necesitó fundir en una síntesis las investigaciones que tendían a asociar arqueología y proyecto moderno, animadas por un *revival* historicista que propició un retorno a las fuentes históricas³². En el caso compostelano este proceso llevaría a Prado a proponer un *revival* medieval que revalorizaba el interior románico, armonizando el proyecto con la aspiración del catolicismo ilustrado de retornar a un cristianismo evangélico que habría de renovar el cuerpo social.

3 LA FACHADA DE LA AZABACHERÍA (1765-70). ÉNFASIS LOCAL VERSUS DECORO CORTESANO

En 1757, siete años después de la inauguración de la fachada del Obradoiro el Cabildo compostelano decide continuar con la renovación de las fachadas de la catedral. En carta al arzobispo Rajoy, fechada el 18 de diciembre de ese año, el deán Policarpo de Mendoza informaba al prelado de tal decisión, alegando que los canónigos querían iniciar las obras por la Azabachería, debido al mal estado en el que se encontraba³³. Quizá

30 D. RODRÍGUEZ RUIZ, “Imágenes de lo posible...”, op. cit., 1992, p. 15.

31 R. ASSUNTO, “Los teóricos del Neoclasicismo”, *Arte, Arquitectura y Estética en el siglo XVIII*, (obra colectiva), Madrid, 1980, pp. 57-70, especialmente 61-62.

32 G. TEYSOT, “Ilustración y Arquitectura. Intento de historiografía”, *Arte, Arquitectura y Estética en el siglo XVIII*, (obra colectiva), Madrid, 1980, p. 127.

33 A.H.D.S., *Fondo General*, 298. *Obras de la Cathedral. Cartas del Cavildo a S. S. Y. sobre reedificarse las dos fachadas de la Cathedral: la que dice a la Platería y thesoro: y la de la Azebachería*. Años de 1757, 58 y 59, s.n. Véanse J.M. LÓPEZ VÁZQUEZ, “Desde 1758 hasta 1882”, en J.M. García Iglesias (dir.), *A Cathedral de Santiago de Compostela*, Laracha (A Coruña), 1993, pp. 394-404; Idem, “A Arquitectura neoclásica”, en *Arte Contemporánea, Galicia Arte*, XV, A Coruña, 1995, pp. 31-37; J.M. GARCÍA IGLESIAS, *Galicia. Hacia la Modernidad. Concreción de nuevos ámbitos en lo urbano y en lo rural, 1750-1900*, A Coruña, 1998, pp. 30-33; A. VIGO TRASANCOS, *La Cathedral de Santiago y la Ilustración. Proyecto clásico y memoria histórica (1757-1808)*, Santiago, 1999, pp. 51-92; Idem, “El orden ilustrado. Proyecto clásico y especulaciones historicistas”, en M. Núñez Rodríguez (coord.),

exageraba en su juicio el deán al calificar de ruinoso la bífora norte, si nos fijamos en un plano dibujado en 1739 por los maestros de obras Simón Rodríguez y Francisco Sarela³⁴; de hecho, nada comentan al respecto en sus informes respectivos; a juzgar por los dibujos de planta y alzado interior, no parece que esa parte de la catedral careciese de solidez estructural; es posible que hubiese elementos mal anclados, pero no hay más noticia de su supuesta ruina que la ofrecida por los canónigos en 1757. Parece que, una vez más, el pensamiento de la época, más preocupado por el decoro de la fábrica que por mantener intacto el mensaje simbólico medieval, dio la pauta para la remodelación del frontis norte.

Una vez tomada la decisión, el Cabildo informó al arzobispo Rajoy³⁵ y ordenó al maestro de obras de la catedral, Lucas Antonio Ferro Caaveiro, el diseño de una nueva fachada y la demolición de la medieval, trabajos iniciados en febrero de 1759³⁶. El primer cuerpo se concluyó a fines de 1762 y, aunque evoca el tríptico del Obradoiro, su anticlásica estructura arquitectónica³⁷ se muestra, en planta, heredera de la medieval. La estructura preexistente de dos puertas se evoca también en el alzado de la calle central, animada por dos entradas separadas por un pilar cuadrangular que funciona a modo de parteluz³⁸.

Durante el proceso de diseño y construcción se produjo un desencuentro entre arzobispo y maestro de obras. El prelado tenía que aprobar el plano que Lucas Ferro presentó el 14 de marzo de 1758 a los capitulares. El Cabildo resaltó que la obra tenía que acometerse "...Con el menos Coste que pueda ser, y Uniforme ala dela Quintana de Muertos"³⁹. Mostraban los clérigos un interés estético en lograr la uniformidad de la nueva fachada con respecto a la del forro barroco de la cabecera catedralicia hacia la Quintana de Muertos. Si pensamos que en ese exterior la catedral ofrece un aspecto desnudo, el contraste con las ideas de Lucas Ferro es brutal. Para los canónigos era lógico presentar el plano a Rajoy, puesto que las obras también afectarían a los cuartos de pajes, audiencia y provisorato del palacio arzobispal. Tras ese primer encuentro con los planos del maestro de obras el prelado apuntó dos cambios para evitar grandes gastos⁴⁰: mantener la capilla de Santa

Santiago, la catedral y la memoria del arte, Santiago, 2000, pp. 209-213; F. SINGUL, *La Ciudad de las Luces*, op. cit., 2001, pp. 181-197; E. BEIRAS GARCÍA, *Lucas Ferro Caaveiro e a cidade de Santiago de Compostela*, A Coruña, 2008, pp. 63-77.

- 34 M^o C. FOLGAR DE LA CALLE, *Arquitectura gallega del siglo XVIII. Los Sarela*, Santiago, 1985, p. 30; Idem, *Simón Rodríguez*, A Coruña, 1989, pp. 15 y 180; A. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, "Un viejo plano olvidado en el Archivo de la Catedral de Santiago: la Porta Francígena, su atrio y la Corticela en 1739", *Compostellanum*, XLVIII, n^o 1-4, 2003, pp. 701-742.
- 35 Destacó el Cabildo la representatividad que la entrada norte tenía en la recepción de la Bula de Cruzada y la Ofrenda del Rey de España al apóstol, además de ser la puerta de los peregrinos y el acceso más cómodo para el arzobispo desde su palacio; véase F. SINGUL, *La Ciudad de las Luces*, op. cit., 2001, pp. 182-184.
- 36 A.C.S., *Libro de Actas Capitulares*, 56 (1756-1762), 127r.: *Tocante a la fachada de la Azabachería*, Cabildo de 30 de enero de 1759.
- 37 F. SINGUL, *La Ciudad de las Luces*, op. cit., 2001, pp. 187-188.
- 38 A. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, "Un viejo plano olvidado...", op. cit., 2003, pp. 717-720.
- 39 A.C.S., *Libro de Actas Capitulares*, 56 (1756-1762), 79 r.: *Planta de la fachada de la Azabachería*, Cabildo de 14 de marzo de 1758.
- 40 F. SINGUL, *La Ciudad de las Luces*, op. cit., 2001, p. 185.

Catalina en su primitivo lugar –el extremo de la nave oeste del transepto norte–, evitando su proyección hacia la plaza, y no rebajar el nivel del pavimento del atrio. Lucas Ferro presentó un nuevo plano pero siguió estando descontento el arzobispo, por lo que el 1 de octubre de 1758 le comentaba al canónigo fabriquero Sáenz del Pino que, en efecto, “Vino Cabeiro con su nueva planta, y con la misma idea de sacar la fachada a fuera tres varas, â que me dijo se sincera por no entenderla tanto como antes; y está firme en la rebaja de escaleras, y de la plazuela; y para mi todo es un delirio y fantasía de Architecto, sobre que se leyó un parrafo de un libro, que tenía a mano”⁴¹. Es curioso este comentario acerca de una supuesta fuente impresa que manejaba el maestro de obras, quizá inexistente. Sea como fuere, estos problemas habrían de enfrentar a Lucas Ferro, quien deseaba que su fachada tuviese más altura, con el arzobispo y con el canónigo fabriquero. La segunda opción tampoco fue aprobada por Rajoy⁴², debido a la idea de eliminar parcialmente las escaleras interiores de la catedral y rebajar el nivel de la plaza⁴³. El prelado aludía a la demora que podía suponer en los trabajos y en el elevado presupuesto que precisarían las obras, por lo que rechazó ambas propuestas demostrando sentido práctico y desconfianza en las capacidades del maestro, que a principios de 1764 será apartado de las obras⁴⁴.

Lo que Lucas Caaveiro pudo construir en los años que estuvo al frente de la Azabachería se ciñó al primer cuerpo, según el primer proyecto presentado, manteniendo las escaleras internas y renunciando a la excavación de la plaza y a la proyección de los cuerpos laterales. El alzado construido es menos movido en planta que lo sugerido en principio, y el resultado final menos airoso, al contar con un menor desarrollo en altura. La decoración es muy tradicional, basada en las emblemáticas conchas de *vieira* con bordones cruzados, inevitable recuerdo al *Paradisus* medieval, pero también trofeos militares, rocalla en los dinteles de las puertas, y escudos de armas del Cabildo y de Rajoy. El segundo cuerpo,

41 A.H.D.S., *Fondo General*, 298. *Obras de la Cathedral. Cartas del Cavildo a S. S. Y. sobre reedificarse las dos fachadas de la Cathedral: la que dice a la Platería y thesoro: y la de la Azabachería*. Años de 1757, 58 y 59, s.n.: Carta del arzobispo Bartolomé Rajoy y Losada al canónigo fabriquero José Sáenz del Pino, sobre los inconvenientes del nuevo proyecto de Lucas Ferro Caaveiro para la reedificación de la fachada de la Azabachería, Lestrove, 1 de octubre de 1758. Copia.

42 F. SINGUL, *La Ciudad de las Luces*, op. cit., 2001, pp. 186-187.

43 Lucas Ferro deseaba eliminar parcialmente las escaleras interiores, reduciendo el número de escalones –de siete pasarlos a tres, por ejemplo, como quizá hubiese en época gelmiriana–, y descender el nivel de la plaza hasta los límites que podría tener en el siglo XII, en cuya época había nueve escalones de bajada. El Libro V del “Calixtino” (ca. 1135-1140) es muy preciso en su descripción de la plaza, detallando que se trataba de “...un atrio en donde hay nueve peldaños de bajada. Al pie de este atrio existe una admirable fuente a la que en todo el mundo no se le encuentra semejante. Tiene, pues, esta fuente tres escalones de piedra sobre los que está colocada una hermosa taza de piedra, redonda y cóncava (...). Después de la fuente está el atrio o paraíso, según dijimos, pavimentado de piedra (...). Después de este atrio se encuentra, pues, la puerta septentrional o Francesa de la misma basílica de Santiago, en la cual hay dos entradas bellamente esculpidas...”; véase *Liber Sancti Jacobi*, “*Codex Calixtinus*”, trad. de A. Moralejo, C. Torres y J. Feo, ed. revisada por J.J. Moralejo y M^a.J. García Blanco, Santiago, 2004, pp. 593-594.

44 A. LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la Santa A.M. Iglesia...*, op. cit., X, 1908, p. 239. A fines de 1762 Caaveiro presenta su proyecto para remate de la fachada; el dibujo ha sido publicado y analizado, entre otros, por M. TAÍN GUZMÁN, *Trazas, planos y proyectos del Archivo de la Catedral de Santiago*, A Coruña, 1999, p. 204; F. SINGUL, *La Ciudad de las Luces*, op. cit., 2001, pp. 189-190.

con cuatro amplios vanos enmarcados por bocelos, también se adapta a la estructura medieval preexistente.

Este respeto por la obra construida, ciñéndose siempre a las estructuras del edificio románico, contrasta con la frialdad de Rajoy, quien no atendía a razones de naturaleza estética y demostrando un riguroso sentido práctico y economicista en sus razonamientos: “Mientras la fachada no se hiciere en el mismo sitio de la antigua, sin bajar ni subir el terreno, lo considero incomprendible a mi corta capacidad; y así hasta que vea formada la puerta principal, por donde hemos de entrar en la Ygl. por aquella parte no permitiré que se saque una teja de Palacio; y en esto no hallo inconveniente p^a que si el Cab(il)do lo acordase, se empiece a romper la fachada; por que como no toda se ha de construir junta, todo lo que vâ desde lo qe. ocupa la esquina, o recodo de el quarto de el Prov(is)or., y de los Pages, puede subsistir, mientras se fabrica lo restante, hasta la parte de la Parroquia de Sn. Andres, y lado de la Corticela, con la torre qe. cae a aquella parte”⁴⁵. Caaveiro también se ganó la desconfianza del arzobispo con respecto a su preparación profesional; de hecho no dudaba Rajoy en calificar de “tremendos disparates” las ideas del maestro con respecto al descenso del nivel de la plaza y la expansión de la fachada en sus calles laterales. El arzobispo argüía que, antes de iniciar las obras, la principal preocupación de Lucas Ferro sería que éstas durasen mucho, sin objeción de gasto y tiempo. Es más, Rajoy le había adelantado abiertamente a Ferro su intención de continuar bajo un diseño muy sobrio, “de cantería lisa”, las obras del cuarto del provisor, pajes, etc., dándole finalmente el encargo a un arquitecto que se plegase a sus requerimientos sin discusión⁴⁶.

Esta disputa originó que a partir de 1764 el diseño general de la Azabachería se viese alterado. Se mantuvo el cuerpo inferior ya construido, pero se modificó el segundo, además de construir un remate muy distinto. En mayo de ese año el canónigo fabriquero, cardenal Pardo, envía el plano de la fachada a la Academia de San Fernando, para su corrección y aprobación, buscando en la figura de Ventura Rodríguez al técnico capaz de dotar a la entrada norte de la dignidad que precisaba⁴⁷. En enero de 1765 don Ventura envía a Compostela el plano corregido; del resultado obtenido en su realización se aprecia que depuró los “extravíos” estéticos del estilo local en lo que quedaba por construir, adecuando el plano que había recibido al léxico del clasicismo cortesano⁴⁸. Un estilo que

45 A.H.D.S., *Fondo General*, 298. *Obras de la Cathedral. Cartas del Cavildo a S. S. Y. sobre reedificarse las dos fachadas de la Cathedral: la que dice a la Platería y thesoro: y la de la Azebachería*. Años de 1757, 58 y 59, s.n.: Carta del arzobispo Bartolomé Rajoy y Losada al canónigo fabriquero José Sáenz del Pino, sobre los inconvenientes del nuevo proyecto de Lucas Ferro Caaveiro para la reedificación de la fachada de la Azabachería, Lestrove, 1 de octubre de 1758. Copia.

46 Ibidem.

47 F. SINGUL, *La Ciudad de las Luces*, op. cit., Santiago, 2001, pp. 190-197.

48 F. CHUECA GOITIA, “Ventura Rodríguez y la Escuela Barroca Romana”, en *Archivo Español de Arte*, 52, 1942, pp. 185-210; Idem, “Ventura Rodríguez y la Escuela Barroca Romana”, en *El Arquitecto D. Ventura Rodríguez*, (catálogo de la exposición), Madrid, 1983, pp. 11-33; Idem, *Barroco en España. Historia de la Arquitectura Occidental*, VII, Madrid, 1994, pp. 267-272; P. NAVASCUÉS PALACIO, “Ventura Rodríguez entre el Barroco y el Neoclasicismo”, en *El Arquitecto D. Ventura Rodríguez*, op.

podría definirse como una suerte de síntesis del barroco romano reinterpretado por la escuela piamontesa de la que procedía Juvara⁴⁹, a cuyas órdenes había servido don Ventura como delineante en La Granja; también había aprendido con Sacchetti en el obrador del Palacio Real, donde se había formado como aparejador.

Ventura Rodríguez aprovechó la línea argumental del primer cuerpo de Lucas Ferro y respetó lo construido en el segundo, introduciendo fórmulas propias para darle a la fachada una imagen decorosa y moderna. Las correcciones se concretan en el empleo de un repertorio clasicista a base de columnas jónicas exentas sobre podio, frontones sobre las ventanas, superposición de órdenes clásicos⁵⁰, medallones, jarrones y trofeos militares como elementos decorativos de sabor antiquizante⁵¹, y un ático juvarino sostenido por atlantes. Se trata, en definitiva, de un compendio de elementos que funcionan como correctores del gusto, adaptando la obra al clasicismo áulico, sin apartarse del plan iconológico, de exaltación jacobea y regalista, que había animado el inicio del proyecto. Los planos de don Ventura fueron, no obstante, matizados por el discípulo que envió la Academia para dirigir la obra: el arquitecto gallego Domingo Lois Monteagudo⁵², quien trabajó en la fachada entre 1765-70, logrando su conclusión.

4 LA INTRODUCCIÓN DEL PENSAMIENTO ILUSTRADO ITALIANIZANTE: LA CAPILLA DE LA COMUNIÓN (1764-1783)

La construcción del panteón-comulgatorio auspiciado por el arzobispo Rajoy, y conocido como capilla de la Comunión⁵³, introdujo en la catedral de Santiago un espacio diseñado según el clasicismo antiquizante, académico y de inspiración romana –la célebre rotonda del Panteón, uno de los iconos de la historia de la arquitectura occidental, es el modelo referencial–, cuya autoría se debe a Domingo Lois. Aprovechando la estancia en Santiago de un arquitecto titulado que contaba con el respaldo de Ventura Rodríguez, el

cit., 1983, pp. 111-130; C. SAMBRICIO, *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, 1986, pp. 55-91; J. HERNANDO, *Arquitectura en España, 1770-1900*, Madrid, 1989, pp. 33-34, 39-41 y 129-130.

49 F. CHUECA GOITIA, “La personalidad artística de Sabatini”, en *El Arte en tiempo de Carlos III. IV Jornadas de Arte* (Madrid, 29-30 noviembre, 1-2 diciembre de 1988), Madrid, 1989, pp. 117-122.

50 J. GARCÍA-ALCAÑIZ YUSTE, *Arquitectura del Neoclásico en Galicia*, A Coruña, 1989, p. 131.

51 A. VIGO TRASANCOS, *La catedral de Santiago y la Ilustración...*, op. cit., 1999, pp. 70-71.

52 G. KUBLER, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII. Ars Hispaniae*, XIV, Madrid, 1957, p. 252; A. VIGO TRASANCOS, “Domingo Lois Monteagudo”, en *Gran Enciclopedia Gallega*, XIX (s.f.), pp. 122-123; L. CERVERA VERA, *El arquitecto gallego Domingo Antonio Lois Monteagudo (1723-1786) y su “Libro de Barios Adornos”*, A Coruña, 1985, p. 32.

53 El 27 de enero de 1764 el arzobispo Rajoy hace donación de quince mil ducados “...para reedificar y componer la capilla del Ilmo. Sr. Dn. Lope de Mendoza”: A.C.S., *Libro de Actas Capitulares*, 57 (1762-1772), 39v.-40r. Sobre esta obra véanse J.M. LÓPEZ VÁZQUEZ, “Desde 1758 hasta 1882”, op. cit., 1993, pp. 404-407; J.M. GARCÍA IGLESIAS, *Galicia. Hacia la Modernidad*, op. cit., 1998, 33-34; A. VIGO TRASANCOS, *La catedral de Santiago y la Ilustración...*, op. cit., 1999, pp. 95-111; F. SINGUL, *La ciudad de las Luces...*, op. cit., 2001, pp. 198-207.

canónico fabriquero Pardo le encarga la traza de la capilla auspiciada por el prelado⁵⁴. La nueva arquitectura tendrá que ocupar el solar de la capilla de Nuestra Señora del Perdón, obra gótica de mediados del siglo XV, de carácter privado y familiar, anexionada a la catedral pero con titularidad propia⁵⁵. Se sitúa este espacio en el ángulo formado por el brazo norte del crucero y las naves mayores, con su nártex abierto hacia el primer tramo de la nave del Evangelio, contando a partir del crucero⁵⁶. La finalidad del nuevo espacio era doble: servir de panteón a los arzobispos fundadores, Lope de Mendoza y Bartolomé Rajoy, y atender con desahogo el ceremonial de la comunión de los peregrinos durante los años santos, servicio eucarístico que se venía realizando en la capilla del Salvador⁵⁷.

El descontento manifestado hacia la capilla de don Lope por parte de los canónigos –les molestaba la situación preeminente del sepulcro del fundador– fue el detonante⁵⁸, como ya había sucedido con la demolición de la primitiva fachada norte, para la sustitución de la capilla medieval por un espacio envolvente y diáfano, amplio y luminoso; un nuevo ámbito que, merced a las virtudes de su concepción, fuese capaz de conciliar las funciones de capilla funeraria con la ceremonia eucarística, sobre todo para las peregrina-

-
- 54 Las Actas Capitulares del 14 de marzo de 1769 prueban el trabajo de Lois en esta obra: “En este Cavildo se leyó Mral. del Mtro. de obras D. Domingo de Lois componiendo los ynconbenientes queallava en la Capilla de Don Lope”: A.C.S., *Libro de Actas Capitulares*, 57 (1762-1772), 209, v. El vínculo de Lois con esta obra fue destacado por A. VIGO TRASANCOS, “Domingo Lois Monteagudo y la capilla de la Comunión de la catedral compostelana (1764-1783)”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, Valladolid, pp. 1989, pp. 450-456; Idem, *La catedral de Santiago y la Ilustración...*, op. cit., 1999, pp. 96-106.
- 55 J. DEL HOYO, *Memorias del Arobispado de Santiago* (Santiago, 1607), ed. de A. González Rodríguez y B. Varela Jácome, Santiago, 1952, p. 99. Sobre este espacio tardogótico han trabajado A. VIGO TRASANCOS, *La catedral de Santiago y la Ilustración...*, op. cit., 1999, pp. 37-40 y 124, fig. 108; A. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, “La desaparecida capilla de don Lope de Mendoza: nuevos datos sobre sus retablos, los sepulcros, su coro alto y la sacristía”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, LII, fasc. 118 (2005), pp. 347-385; P. PITA GALÁN, *El manuscrito de fray Bernardo Foyo y el plano de fray Plácido Caamiña (1768)*, Santiago, 2007, p. 46. El peso de la tradición y el cumplimiento de las mandas testamentarias, fundaciones y donaciones obligó a los capellanes de don Lope a luchar por sus derechos y obligaciones (misas rezadas y cantadas); véase J. DEL HOYO, *Memorias...* op. cit., pp. 99-101.
- 56 Entrada que corresponde a la intervención dieciochesca, pues la capilla gótica se comunicaba con la catedral por el crucero norte; véanse J. DEL HOYO, *Memorias...*, op. cit., p. 23; A. VIGO TRASANCOS, *La catedral de Santiago y la Ilustración...*, op. cit., 1999, p. 38.
- 57 En un documento de 1581 transcrito y publicado por López Ferreiro se lee que “...concluida la confesión, los peregrinos comulgan generalmente en la capilla francesa (...) luego entregan a cada uno una carta o pasaporte impreso en pergamino con insignias atadas del cardenal superior, por lo cual se pagan dos reales; añaden también una pequeña papeleta de confesión por la cual se paga un cuarto”: A. LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la S. A. M. Iglesia...*, op. cit., VIII, 1905, p. 439.
- 58 En la reunión capitular de 27 de enero de 1764, en la que se trató sobre la reedificación de la capilla, los canónigos insistieron en el estorbo que ocasionaba el sepulcro, por lo que aceptaron “...que siendo del agrado del Cabildo mudar el panteón o sepulcro que está en medio de la capilla por el embarazo que haze, lo ejecutase así dicho fabriquero (...) y se acordó que el referido señor disponga fabricar y componer la capilla del Ilmo. Sr. Dn. Lope, y que el Panteón se aga colocar en sitio que le parezca proporcionado dando primero antes de que se de principio cuenta al Cavildo”: A.C.S., *Libro de Actas Capitulares*, 57 (1762-1772), 40r. Este argumento también fue comentado por A. LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la S. A. M. Iglesia...*, op. cit., X, 1908, p. 117.

ciones, más numerosas en años jubilaires. La armonización de esta doble función no fue fácil; en años posteriores al término de las obras tendría que litigar el Cabildo contra los capellanes de don Lope para dilucidar a quien correspondía la titularidad del recinto⁵⁹.

Desde el punto de vista del pensamiento ilustrado, la idea de plantear esta rotonda clasicista parece el más adecuado para un arquitecto académico como Lois, cuya formación romana le había llevado a estudiar con detenimiento el templete de San Pietro in Montorio y el Panteón de Agripa⁶⁰. En el curso 1753 había presentado en la Academia un proyecto titulado *Capilla con cúpula*, con el que obtuvo el primer premio de segunda clase, y en el que se evidencia la huella del Barroco clasicista romano⁶¹. Lois había pasado seis años en la Ciudad Eterna⁶², entre 1759 y 1765, becado por la Academia madrileña. En esta estancia demostró gran interés por las arquitecturas centralizadas, herencia de Ventura Rodríguez⁶³, justificando además su formación con un proyecto de plan central presentado para ser admitido académico de mérito en la *Accademia di San Lucca* de Roma⁶⁴: concebía Lois en este proyecto un gran templo de planta octogonal, que recogía el testigo dejado por don Ventura y su interés por la tradición juvarina representada por el octógono de la Superga de Turín.

Este interés especulativo habría de materializarse, por fin, en Santiago de Compostela, con el encargo de formalizar la planta de la nueva capilla auspiciada por Rajoy. Para un arquitecto como Lois, formado en el clasicismo áulico de la Academia madrileña, la oportunidad de trazar un espacio centralizado empleando todos los tópicos posibles del lenguaje clásico le llevaría a plantear un *exempla* paradigmático de la cultura ilustrada. Es posible, sin embargo, que la arquitectura de la capilla de don Lope también animase al trazado de un edificio de plan central, pues, aunque de planta rectangular, el espacio preexistente estaba posiblemente cubierto por una bóveda estrellada, octogonal, sobre trompas. Funcionaba, por lo tanto, como una arquitectura centralizada, con un espacio jerarquizado por la presencia central del sarcófago del fundador⁶⁵, en torno

59 A. LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la S. A. M. Iglesia...*, op. cit., XI, 1911, pp. 118-120; F. SINGUL, *La Ciudad de las Luces...*, op. cit., 2001, pp. 205-206.

60 Existe en el Archivo catedralicio una planta anónima del Panteón de Roma; para M. Taín el autor quizá sea Melchor de Prado, mientras que A. Vigo piensa en Domingo Lois; véanse M. TAÍN GUZMÁN, *Trazas, planos y proyectos del Archivo de la Catedral...*, op. cit., 1999, p. 254; A. VIGO TRASANCOS, *La catedral de Santiago y la Ilustración...*, op. cit., 1999, p. 97, fig. 84.

61 A. QUINTANA MARTÍNEZ, *La Arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774)*, Madrid, 1983, pp. 22-23, lams. 1,2,3 y 4; D. RODRÍGUEZ RUIZ, "Imágenes de lo posible...", op. cit., 1992, pp. 16-17 y 42-43.

62 L. CERVERA VERA, *El arquitecto gallego...*, op. cit., 1985, pp. 22-23.

63 F. CHUECA GOITIA, "Ventura Rodríguez y la escuela barroca romana", *Archivo Español de Arte*, 52, 1949, pp. 185-210; el mismo trabajo aparece en *El Arquitecto Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Madrid, 1983, pp. 1-28; J.E. ESTEBAN LORENTE, "La sección áurea en unos planos de Ventura Rodríguez (1750)", *El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*, (Madrid-Aranjuez, 27-29 abril, 1987), Madrid, 1989, pp. 270-278.

64 L. CERVERA VERA, *El arquitecto gallego...*, op. cit., 1985, pp. 24-26 y lám. VIII-IX.

65 J. DEL HOYO, *Memorias...*, op. cit., p. 99: "Está en esta capilla enterrado el dicho señor don Lope de Mendoza, en un túmulo de alabastro muy grande y muy bien labrado".

al cual giraba la disposición de los demás sepulcros, arcosolios y de los altares del recinto⁶⁶.

La doble impronta que deja la evocación del espacio gótico de la capilla de don Lope y esta conexión con los esquemas de Juvara queda plasmada en el diseño de planta de la nueva capilla⁶⁷. La conexión con las iglesias de plan central de Ventura Rodríguez parece, por otra parte, evidente, encontrándose interesantes parecidos entre las plantas de la capilla de la Comunión y diversos proyectos de don Ventura como la iglesia de San Pedro de Alcántara en Arenas de San Pedro, Ávila (1755), la iglesia de los Agustinos Filipinos de Valladolid (1759) y el proyecto para la iglesia del colegio de San Ildefonso, en Alcalá (1762)⁶⁸. Para la solución del alzado de la nueva capilla compostelana baste recordar el Sagrario de la catedral de Jaén (1765), donde aparecen las columnas sosteniendo el entablamento sobre el que vuela la cúpula. Estas obras de Ventura Rodríguez serían fuente de inspiración para Lois, cuyos esquemas reinterpreta depurando el diseño de planta y haciendo más sobrio el alzado. Quizá la rotonda compostelana, proyectada pero apenas iniciada, le sirviese de ensayo para concretar su ideal antiquizante, de plan central, en la dirección de la capilla del Sagrario de la colegiata de Santa Fe (Granada), diseñada por Ventura Rodríguez, donde Lois trabajará como director de obra⁶⁹. Y sobre todo a la hora de diseñar la capilla de Montefrío, también en Granada⁷⁰, concebida como una sobria rotonda que recuerda la solemnidad de la compostelana capilla de la Comunión.

-
- 66 A. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, “La desaparecida capilla de don Lope de Mendoza...”, op. cit., 2005, pp. 364-368. La capilla sepulcral de don Lope participaba del mismo concepto centralizado, similar al de otras capillas funerarias del gótico hispano, como la de don Álvaro de Luna, en la catedral de Toledo, la de don Alonso de Cartagena, en la de Burgos, o la capilla Anaya, en la catedral vieja de Salamanca; véanse los trabajos de J.M. CAAMAÑO MARTÍNEZ, “El arzobispo compostelano don Lope de Mendoza (+1445) y sus empresas artísticas”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XXVI, Valladolid, 1960, pp. 33-43; Idem, *Contribución al estudio del gótico en Galicia (Diócesis de Santiago)*, Valladolid, 1962, pp. 232-236; Idem, op. cit., 1977, pp. 256-258; Idem, “O Gótico”, *A Arte Galega. Estado da cuestión*, A Coruña, 1990, p. 201; Idem, “Galicia e o Gótico”, *Galicia No Tempo 1991*, Santiago, 1992, p. 127.
- 67 Su esquema teórico partía de “un cuadrado matriz que inscribe en su interior un octógono y éste a su vez un círculo perfecto en el que encajan sutilmente dos elipses concéntricas y en cruz que generan, en los ejes principales, cuatro huecos hornacinas para instalar altares y la puerta de acceso”, según A. VIGO TRASANCOS, “Domingo Lois Monteagudo y la capilla de la Comunión...”, op. cit., 1989, p. 456.
- 68 T.F. REESE, *The Architecture of Ventura Rodríguez*, t. I, New York & London, 1976, pp. 113-117 y t. II, pp. 112-117; F. CHUECA GOITIA, op. cit., 1983, 23-28; F. ANDURA, “Convento de Padres Agustinos Filipinos. Valladolid”, *El Arquitecto D. Ventura Rodríguez*, (catálogo de la exposición), Madrid, 1983, ficha nº 13, 50-54; Idem, “Colegio Mayor de San Ildefonso. Alcalá de Henares”, *El Arquitecto...*, op. cit., 1983, ficha nº 43, 148-150; E. CARAZO y J.M. OTXOTORENA, *Arquitecturas centralizadas. El espacio sacro de planta central: diez ejemplos en Castilla y León*, Valladolid, 1994, pp. 98-108.
- 69 E. GUILLÉN MARCOS, *De la Ilustración al Historicismo: Arquitectura religiosa en el Arzobispado de Granada (1773-1868)*, Granada, 1990, 127 y ss.
- 70 L. CERVERA VERA, *El arquitecto gallego...*, op. cit., 1985, pp. 53-65; E. GUILLÉN MARCOS, *De la Ilustración al Historicismo...*, op. cit., 1990, pp. 66 y 103-107.

La construcción de esta nueva capilla de la catedral de Santiago se desarrolló en tres fases⁷¹. En la primera (1768-1771) el arzobispo y el Cabildo contaron con planos de Lois, siendo suya la dirección de obra, que desarrolló el contratista Ventura Pardal. Desde abril de 1768 hasta febrero de 1771 los trabajos incluyeron la demolición del recinto medieval, retiro de escombros y realización de excavaciones, cimientos y enlosado de la rotonda. Antes de la aprobación del plan de Lois, su proyecto fue presentado al Cabildo, junto con otro de Lucas Ferro, el 27 de febrero de 1767; de ello se encargó "...el Sr. Cardenal Pardo (quien) dió quenta de dos Planos para la obra de la Capilla de D. Lope que acordó pasen a la Contaduría que reconozca lo conveniente"⁷². El Cabildo se decantó por el proyecto del académico, dejando a un lado el de Lucas Ferro⁷³.

Tras la marcha a Madrid de Domingo Lois se desenvuelve la segunda fase de la obra, entre 1771-72, bajo dirección de Miguel Ferro Caaveiro, nuevo maestro de obras de la catedral⁷⁴. El contratista fue Tomás del Río, quien levantó el primer cuerpo, desde el zócalo hasta el entablamento, incluido el recubrimiento de cantería labrada de columnas jónicas, paramentos hornacinas, puertas y altar mayor, además de abrir los cimientos de la sacristía⁷⁵. La tercera fase constructiva duró entre 1772-83; en este período Miguel Caaveiro dará trazas para el entablamento, el tambor y la cúpula, y dirigirá las obras, contando, por lo menos desde 1777, con Julián Pensado como aparejador⁷⁶ y Juan Antonio Nogueira como contratista. La influencia de la arquitectura de su padre, Lucas Caaveiro, se hace patente en la solución de la cubierta. Si las obras de remate de la capilla hubiesen dependido de un proyecto de Domingo Lois, éste se habría decantado, muy probablemente, por una solución de media naranja lisa o una cúpula casetonada, evocando la del Panteón de Roma. Por contra, Miguel Caaveiro decide una cúpula nervada, de tradición local, como la de la compostelana capilla de las Angustias.

El motivo de la dilatada duración de las obras en esta tercera fase fue el estallido de un pleito, que duró más de dos años, entre la fábrica de la catedral y el asentista Juan Nogueira⁷⁷. Aunque hubo quejas por la tardanza en los pagos, el problema principal fue

71 A.C.S., *Capillas de la Piedad, del Pilar, de las Reliquias, de Don Lope y de la Azucena (antecedentes varios)*, 1662-1880, leg. 393.

72 A.C.S., *Libro de Actas Capitulares*, 57 (1762-1772), 138 r.

73 El *Coste de Planteados* prueba que Lois y Lucas Ferro dieron trazas para la nueva arquitectura, teniendo que abonarseles cantidades desiguales: A.C.S., *Capillas de la Piedad, del Pilar, de las Reliquias, de Don Lope y de la Azucena (antecedentes varios)*, 1652-1880, leg. 393, *Quenta de lo gastado en la Fábrica de la Capilla del Sr. D. Lope del Depósito de los ciento sesenta y cinco mil Reales, que entregó el Ilmo. Señor Dn. Bartholome de Rajoy y Losada. Coste de Planteados*. Pliego suelto, ca. 1780.

74 A.C.S., *Capillas de la Piedad, del Pilar, de las Reliquias, de Don Lope y de la Azucena (antecedentes varios)*, 1652-1880, leg. 393, *Quenta de lo gastado en la Fábrica de la Capilla del Sr. D. Lope del Depósito de los ciento sesenta y cinco mil Reales, que entregó el Ilmo. Señor Dn. Bartholome de Rajoy y Losada. Coste de Planteados*. Pliego suelto, ca. 1780. *Salarios del Maestro director Dn Migl. Caaveyro*.

75 *Ibidem*. *Primer cuerpo de la obra*.

76 A.C.S., 493, *Libro Auxiliar de Fábrica, 1773-77, Año 1777*, 54 v.: "En 13 de 9re de 77 entregué 600 rs a Julian Pensado Aparejador de cantería delas obras de esta Stª Yglª por quenta dell trabajo hecho para el Serviº de esta Stª Yglª."

77 Sobre este litigio véase F. SINGUL, *La Ciudad de las Luces*, op. cit., 2001, pp. 203-205.

la falta de entendimiento entre maestro y contratista: unos supuestos dibujos incorrectos para el corte de piedra y monteas realizados por Miguel Caaveiro; un cambio de plan en la ejecución del tambor y/o la cúpula de la capilla le causó al maestro serios problemas con Nogueira. El asunto se resolvió con el dibujo de un nuevo plano que Caaveiro tuvo que satisfacer.

Otra de las quejas de Nogueira ofrece algo de luz sobre el método de trabajo de Miguel Ferro⁷⁸ en esta fase de la construcción, pues hacía reformas y añadidos a medida que el proyecto crecía. Quizá fuese en esta época cuando el maestro plantea la realización de un amplio nártex, abierto a la nave del Evangelio a través de dos puertas adinteladas y ornadas con los escudos de los prelados fundadores. En 1783 concluyeron las obras y se trasladó el comulgatorio a la nueva capilla, para mejor servicio en las celebraciones del Año Santo 1784⁷⁹. Los decenios anteriores al estallido de la Revolución Francesa todavía fueron pródigos en cuanto a número de peregrinos extranjeros, en especial italianos y franceses⁸⁰, descendiendo en años posteriores a 1789⁸¹. Se entiende así el principal argumento del arzobispo Rajoy de mejorar el espacio donde se oficiaba en la catedral la eucaristía para los peregrinos.

Aunque el autor intelectual del proyecto sea Domingo Lois, intervinieron en la gestación de la capilla de la Comunión diversas manos, siendo su resultado final quizá diferente al pensado por su autor. La obra tiene también el sello de otro maestro de sensibilidad clasicista, Miguel Ferro Caaveiro, quien dibujó trazas para alzados y para la cúpula nervada. Pese a los diversos cambios y variaciones se mantiene el espíritu de una construcción que supo buscar en la normativa del clasicismo academicista sus señas de identidad. La nueva capilla funeraria, que también serviría a la comunidad de fieles y peregrinos para recibir la comunión, se había planteado con una notable carga simbólica, con la evocación de los mausoleos antiguos, desarrollando una tipología de plan central que, aunque en la ciudad de Santiago no era novedosa, sí lo era por la expresividad de su riguroso lenguaje, el planteamiento lumínico cenital y la función del espacio. La elección de una planta centralizada debe entenderse como un acto retórico consciente, en el que se elogia la capacidad edilicia del prelado, deseoso de perpetuar su memoria y su virtud, eligiendo una tipología consecuente, cuya tradición hunde sus raíces en los templos marciales del cristianismo primitivo.

78 A.C.S., 393, *Capillas de la Piedad, del Pilar, de las Reliquias, de Don Lope y de la Azuzena. Antecedentes varios, 1652-1880. Testimonio con relación yntegral del pleito que siguió Dn Juan Antonio Nogueira Mrô Arquitecto sobre el abono delas fianzas que ha presentado para el Cumplimiento y seguro del asiento Dela obra dela Capilla del Ilmo. Dr. Dn. Lope de Mendoza. Extracto del Memorial de Dn. Juan Nogueira preentado al Ilmo Sr. Dean y Cavº en fecha de 25 de febrº* (de 1782). Documento suelto en dos pliegos y una hoja.

79 A. LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la Santa A.M. Iglesia...*, op. cit, X, 1908, p. 244, nota 2.

80 A. LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la Santa A.M. Iglesia...*, op. cit, X, 1908, pp. 292-299 y apéndice XXIX.

81 L. VÁZQUEZ DE PARGA, J.Mª LACARRA y J. URÍA, *Las Peregrinaciones a Santiago de Compostela*, Madrid, 1948, (ed. facsímil, Pamplona, 1992), I, pp. 117-118, nota 22 y III, pp. 91-108.

5 LA IMAGEN IDEAL DE LA CATEDRAL ILUSTRADA

El ya comentado proyecto de reestructuración de la catedral de Santiago, propuesta por fray Sebastián Malvar, buscaba librar a la nave mayor de la sillería coral, para llevarla a un retrocoro rodeado por un nuevo deambulatorio que sustituiría al románico. Se deseaba un espacio más diáfano y racional, propiciando una nave central diáfana y despejada. La catedral tendría que asumir el secular proceso de adecuación de su fábrica a los nuevos modos litúrgicos y estéticos, proyectando una transformación de espacios y exteriores cuya solución estaría en manos de la arquitectura de la Ilustración.

Como ya se ha dicho, en 1794 Malvar encarga al maestro de obras de la catedral, Miguel Ferro Caaveiro, y al académico en ciernes Melchor de Prado Mariño el citado proyecto de reforma. Miguel Ferro presenta un libreto con cuatro planos de planta, acompañados de su escala y de sus notas, y ofrece dos opciones: en la primera propone un cuerpo regular añadido a la cabecera, menos lesivo que el segundo proyecto, en el que desarrolla un gran plan de reestructuración de espacios. Por su parte, el 29 de mayo de 1794, Melchor de Prado presenta una planimetría práctica, con plantas, alzados internos, secciones y alzado de fachada hacia la Quintana. Prado se proponía reestructurar y depurar espacios, creando un interior diáfano y funcional, eliminando los órganos y la sillería coral de la nave mayor y todo el aparato barroco del altar principal; construiría una nueva cabecera para el coro, amplio deambulatorio con capillas y sacristía. En el exterior destaca una enfática fachada clasicista para el espacio público de la Quintana. Sus planos fueron presentados en la Academia el 12 de marzo de 1794, siendo aprobados por la Comisión de Arquitectura.

Malvar pensó que podría asumir los costes que supondrían estas obras, por lo que prescindió, en las fases previas del proyecto, de la opinión del Cabildo. En 1793 el arzobispo gozaba de cierta euforia, ya que su política de sufragio de obras públicas, invirtiendo su fortuna personal en la construcción del camino a Pontesampaio, fue valorada por la Corona, concediéndole Carlos IV en 1789 la Gran Cruz de la Orden de Carlos III. Este respaldo del rey le animaría al encargo del nuevo proyecto para la Basílica jacobea. Sin embargo, tras su muerte en 1795, no hubo presupuesto ni voluntad por parte de los canónigos para realizarlo, por lo que los planos se archivaron sin esperanza de ejecución.

Los principios que Prado Mariño quiso imprimir a su plan reestructurador estaban basados en unas enseñanzas académicas preocupadas por el riguroso diseño de espacios y el proporcionado trazado de las distintas partes del edificio, según sea su función. Su capacitación teórica la expuso en su *Disertación sobre la calidad del Edificio para Biblioteca Real*⁸², tema recurrente pero relacionado con la inquietud social del Estado y las instituciones⁸³. Hay que resaltar en este documento aquellas concepciones relativas al

82 M. DE PRADO Y MARIÑO, "Disertación (sobre) la calidad del Edificio (para) Biblioteca (Real)". Madrid, 1796, edición de F.J. Sánchez Cantón, *Opúsculos gallegos sobre Bellas Artes en los siglos XVII y XVIII*, Colección de Bibliófilos Gallegos, Santiago, 1956, pp. 285 y ss.

83 J. HERNANDO, *Arquitectura en España...*, op. cit., 1989, pp. 103-104.

carácter que debe poseer el edificio a construir, y al clasicismo formal con el que debe ser ejecutado, teniendo en cuenta conceptos como el decoro y los preceptos academicistas de orden y proporción. Se trata, en definitiva, de un ejercicio ilustrado en el que se resalta la necesidad racional de explicar cada parte del edificio dentro de un organismo funcional que debe servir al bien común⁸⁴. Hay un interés ético por la belleza de las formas gratas a los ciudadanos, apoyado en los principios teóricos y estéticos que la arquitectura clásica grecorromana ofrecía a los jóvenes académicos españoles de la década de 1790⁸⁵.

Estos planteamientos rigoristas evocan el discurso ilustrado de Diego de Villanueva (1715-74), director de Arquitectura de la Academia entre 1756-74⁸⁶, prestando atención a la funcionalidad, la conveniencia del edificio y la sabia distribución de sus partes, según su destino y calidad. El funcionalismo de Juan de Villanueva, siguiendo la estela de Diego, concedió igual importancia a la utilidad y destino del edificio proyectado, a la adecuación de sus usos y espacios y su consecuente reflejo en las fachadas⁸⁷. Esta tradición rigorista tiene su reflejo en el proyecto de Melchor de Prado. Las partes que componen el edificio han de saber mostrar “la debida capacidad para el uso que han de tener”, verdadera finalidad de la arquitectura ilustrada, eliminando el decorativismo y la teatralidad.

La remodelación proyectada no fue posible, los planos quedaron custodiados en el Archivo de la catedral, pero sus valores ilustrados, como fiel producto de su época, mantienen intacto su aroma optimista. El debate que se produce en la España de fines del XVIII entre los técnicos sin titulación y los arquitectos académicos afectó al desarrollo del proyecto catedralicio, en un momento en el que las fórmulas barrocas estaban superadas. Alejados del amaneramiento tectónico y epidérmico del rococó, los arquitectos de las Luces introdujeron, casi de modo imperceptible, pero sin concesiones, las fórmulas del clasicismo barroco, cortesano e italianizante, los nuevos valores del iluminismo academicista y los gustos vilanovinos y neopalladianos, no exentos de un incipiente eclecticismo. El poder rector de la Academia, el cambio de sensibilidad artística, más intelectual y racional, la búsqueda de la depuración formal contraria al rococó⁸⁸, y los nuevos valores

84 El pensamiento arquitectónico Prado expresa el concepto *clasicista* de la necesidad de adecuar las partes con respecto al todo, en contraposición a la independencia y yuxtaposición de las partes del sistema neoclásico; véase E. KAUFMANN, *La arquitectura de la Ilustración*, Barcelona, 1974, pp. 99 y 103

85 J. HERNANDO, *Arquitectura en España...*, op. cit., 1989, pp. 135-136

86 F. CHUECA GOITIA, “La crítica racionalista y los arquitectos”, *Varia Neoclásica*, (Discurso como académico electo con motivo de su recepción en la Real Academia de Artes de San Fernando), Madrid, 1973, pp. 28-29 y 68-90; Idem, *Neoclasicismo. Historia de la Arquitectura Occidental*, IX, Madrid, 1985, pp. 103-105; Y. BOTTINEAU, *L'Art de Cour dans l'Espagne des Lumières, 1746-1808*, París, 1986, pp. 292-293; J. HERNANDO, *Arquitectura en España...*, op. cit., 1989, pp. 36-37; H.W. KRUF, *Historia de la teoría de la arquitectura, I. Desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII*, Madrid, 1990, pp. 302-303. Las obras de Diego de Villanueva fueron reeditadas por T.F. Reese: D. DE VILLANUEVA, *Libro de diferentes pensamientos unos imitados y otros delineados por Diego de Villanueva. Año de 1754*, Madrid, 1979; Idem, *Colección de diferentes papeles críticos sobre todas las partes de la Arquitectura, Valencia, 1766*, Madrid, 1979

87 P. MOLEÓN GAVILANES, *La Arquitectura de Juan de Villanueva. El Proceso del Proyecto*, Madrid, 1988, pp. 338-340.

88 H. HONOUR, *Neoclasicismo*, Torino, 1993, pp. 7-20.

éticos y estéticos de la cultura ilustrada justifican, en buena medida, el éxito de la nueva corriente en la Azabachería y en los espacios catedralicios creados y también en los proyectados. El pensamiento ilustrado, la sensibilidad religiosa del momento y las nuevas ideas sobre la trascendencia explican y justifican la introducción de las nuevas corrientes arquitectónicas en la Basílica jacobea. Una nueva arquitectura que contó con el beneficio del patrocinio ejercido por los arzobispos Rajoy y Malvar, y con el entusiasmo y sapiencia de los maestros de obras y arquitectos que trabajaron en la proyección y ejecución –cuando fue posible– de tales obras.