

**ARQUITECTURA Y CIUDAD
EN EL PAIS VASCO
EN LOS SIGLOS XVIII Y XIX**

**D. Carlos Sambricio Ribera de Echegaray
Profesor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid**

ARQUITECTURA Y CIUDAD EN EL PAÍS VASCO EN LOS SIGLOS XVIII Y XIX

Estudiar la arquitectura y el urbanismo del País Vasco durante los siglos XVIII y XIX significa enfrentarse a un importante tema, puesto que supone no sólo comprender lo acaecido en un período cerrado de la historia, definido por el tiempo, sino que implica afrontar el punto de partida de la modernidad. De este modo los problemas que se manifiestan en la arquitectura y ciudad de los siglos XVIII y XIX (concretamente de 1750 a 1840) definen matices propios, ajenos a los esquemas anteriores, y si de 1700 a 1780 se plantea el punto de partida de una nueva reflexión, de 1780 a 1840 el proceso experimenta tal transformación en su visión del ideal arquitectario que confiere al período personalidad propia. En este sentido el estudio del momento podría tener dos entradas distintas: analizar, en primer lugar, como los modelos culturales definidos por un pensamiento ilustrado se trasladan al País Vasco —donde, en su inicio, son entendidos de forma rígida— viendo después el proceso por el cual la Sociedad Vascongada acepta y define, en su transformación, el hecho de una propuesta propia. Así, y por encima de polémicas sobre si existe o no un lapso entre el predominio de la agricultura y el paso a la industria siderúrgica, es evidente que el modelo establecido se define, ya en un primer momento, desde los supuestos reformistas de la Ilustración y que este cambio en las costumbres y el conocimiento hace variar no sólo el lenguaje arquitectónico sino, y sobre todo, la imagen de ciudad existente.

De aceptar que el único cambio que se manifiesta en la arquitectura, entre 1700 y 1790, consiste en la adopción de un nuevo lenguaje extrañaría la presencia en Loyola del proyecto de Fontana puesto que en él se define lo que los arquitectos de estos años han desarrollado como la opción del barroco clasicista. Anterior en casi sesenta años al resto de la arquitectura clasicista y estableciendo un lenguaje próximo al desarrollado por los arquitectos de finales de siglo, es evidente que la arquitectura ligada al proceso ilustrado no se limita a un cambio de estilo y, en este sentido, el primer signo de modernidad aparece cuando la arquitectura o la ciudad dejan de asumir esquemas formales, cuando la polémica no se centra ya sobre la adopción de un lenguaje y se desarrolla un idea en la que el concepto que define el proyecto es el de función. De este modo en

apenas veinte o treinta años, de 1750 a 1780, el hecho arquitectónico en el País Vasco varía de forma singular y frente a propuestas aisladas de arquitectura que mantienen todavía un hacer basado en antiguos modos barrocos, aparece un concepto que se identifica con la necesidad de modo que la dimensión funcional determina el hecho urbano surgiendo, ante el estudioso, el tema de la nueva comunidad consecuencia de este cambio.

Es cierto que el mito de la ciudad soñada había aparecido siglos antes, dentro de la historia del pensamiento, y numerosas utopías conforman un cuerpo de referencia netamente definido. Pero ocurre que en el siglo XVIII esta cita a la ciudad comunitaria nada tiene en común con la referencia barroca puesto que quien la concibe parte de supuestos distintos e intenta alcanzar ideales opuestos: y si la utopía establecida en el siglo XVII reflejaba la reacción y el rechazo del individuo frente al Leviatán definido por Hobbes —al monstruo de la ciudad del Poder y del Estado— la comunidad del XVIII pretende, por el contrario, ser no sólo reacción frente a la ciudad del Estado sino, precisamente, el núcleo concebido y trazado por un Estado que ahora define y potencia un orden donde las ideas de individuo y la riqueza de la nación jerarquizan el resto de las funciones. De este modo la contraposición entre el tema desarrollado por Fontana en Loyola y los proyectos de Sangüesa, Vitoria, Bilbao o San Sebastián determinan el cambio y permiten comprender como la dimensión urbana prima sobre polémicas en torno al lenguaje.

A lo largo de la segunda mitad del siglo numerosos arquitectos contribuyeron a definir el gusto clasicista difundido por la Academia de San Fernando y los proyectos de Juan Antonio Cuervo en Vergara, de Arnal en Jaizquibel, de Diego de Villanueva en Santa María de San Sebastián, de Silvestre Pérez en Alava o los ornatos y fuentes de Paret en Pamplona complementan la labor de los arquitectos vascos como Alexo de Miranda, Mateo Medina, Agustín Humaran o de Olaguibel: pero es igualmente cierto que los proyectos más importantes concebidos en el País Vasco durante la Ilustración corresponden a las imágenes urbanas antes señaladas. Hubo anteriormente, y ello constituye importante tema de estudio, pro-

puestas sobre ciudades del País Vasco pero se limitaron, con en el caso de Fuenterrabía, al estudio de opciones militares —entendida en este caso la ciudad desde su función de defensa— planteadas desde una singular dicotomía entre el diseño de las murallas con su baluarte y elementos defensivos —a los que se dió un nuevo trazado— y el interior de la ciudad, que mantuvo su organización y ordenación.

En este sentido el primer intento que podemos citar por adecuar la traza a la función se establece en los núcleos industriales de Eugui y Orbaiceta, recientemente estudiados de forma brillante por la profesora Aurora Rabanal y presentados al Congreso sobre Arqueología Industrial. En su comunicación la profesora Rabanal destacaba como, frente a la necesidad de incrementar las fábricas de munición existentes en los primeros momentos de Carlos III, la creación de Eugui merecía un especial interés puesto que al ya existir, en dicho lugar, una tradicional producción de armamento, lo notable de la propuesta radica en la racionalización que se hace del espacio, a la vista de las distintas funciones, y en como se define una política de espacio que tiene como consecuencia un trazado de nueva comunidad. La ciudad se concibe ahora dependiendo de las materias primas y *«... edificada en las dos orillas del río Urtiaga, y cerrada por una cerca su trazado —prácticamente irreconocible en la actualidad a causa de la exuberante vegetación que invade sus ruinas— se extendía en dos núcleos claramente diferenciados. El primero, próximo al «Portal de Pamplona», será el destinado a habitación y diferentes servicios, con el «palacio» en una plaza o patio y «circunvalado de hermosos arcos»: el segundo núcleo, situado en las cercanías de la «Puerta a Francia», agrupaba a los pabellones de que se componía la fábrica propiamente dicha, con una refinería grandiosa, sala de reconocimientos, almacenes, carpintería, cerrajería y dos «magníficas carboneras» que, atravesando el río, unían los dos núcleos formando así una única población.»* El texto de la memoria sirve para destacar que la fábrica de Eugui se define de modelo de núcleo urbano para la industria siderúrgica localizada en un medio rural montañoso y, como tal, será retomada en ejemplos realizados poco después. Así, y tras señalar como el diseño de la Carbonera —que se entendía como plataforma aérea sobre el río— proviene de una de las láminas de la *«Encyclopedie»* de Diderot y de D’Alambert, Aurora Rabanal señala que en la población industrial proyectada en 1784 en Orbaiceta el trazado repite el modelo propuesto en Eugui sobre la distribución del espacio con lo que una de las más atractivas ideas del urbanismo ilustrado, la elección del trazado urbano depen-

diendo de las necesidades funcionales de cada comunidad, aparece ya en los núcleos industriales del País Vasco. Y en este sentido podría resultar de interés comparar las trazas y ordenación del espacio existente en Eugui y Durango —población que experimenta en los últimos años del siglo XVIII un importante desarrollo debido al auge económico que significa estar situada sobre el nuevo camino real— porque así, frente a la racionalidad industrial, podemos ver como la ciudad del comercio rural adopta otro esquema diferente. Y si el estudio de Durango demuestra como su organización especial corresponde a una población rural en crecimiento, asentada sobre una traza definida por los años, otra población rural, Sangüesa, permite analizar el cambio en la forma de entender el espacio rural que se define en estos momentos.

Sabemos que, el 27 de septiembre de 1787, el río Aragón desbordó inundando la ciudad de Sangüesa; como consecuencia de ello Camponames decide que en las proximidades de la localidad *«arruinada»* y en el lugar denominado *«La Real»* se construya una población de nueva planta. La comunidad propuesta se define a caballo entre la voluntad de ser llevada a cabo —y en este sentido Campomanes encarga al arquitecto Ochandategui el proyecto de la población— y la elección del lugar donde debe ser reconstruida. Extraña, en un principio, que Ochandategui recibiese un proyecto de tal importancia dado que ni era arquitecto vinculado a los núcleos ilustrados de la Academia y nunca, hasta el momento, había desarrollado una labor en la que demostrase conocer textos y polémicas sobre el nuevo ideal arquitectónico: sin embargo en su propuesta sorprende el contenido teórico existente tanto en la traza como la elección del lugar, fuera de contacto y de relación con los elementos geográficos, puesto que concibe la ciudad alejada del río y sin referencias con el antiguo camino. Proyecta ahora el núcleo rural en las cercanías de un eje comercial como es el camino que enlaza una de las cinco villas —Sos— con Pamplona y entiende que la catástrofe debe servir para replantear el futuro económico de la ciudad, convirtiéndola en importante centro de mercado. Y es, a la vista del programa que establece, como el diseño de la ciudad se ajusta a esta idea de modo que cada elemento desempeña una actividad desde el ideal funcional del comercio.

Concebida sobre una retícula rectangular, define una trama de cinco por seis manzanas en la cual una gran plaza porticada —el lugar del mercado— se convierte en el núcleo de la población; existen, además otras cuatro plazas más pequeñas en las proximidades de los

cuatro vértices, quedando la población limitada por una avenida perimetral en la que sitúa plazas circulares arboladas en las esquinas, además de contar con otra de ellas en el punto medio de cada uno de los lados. La rigidez del trazado y, sobre todo, el que la población aparezca sin conexión con ninguno de los elementos urbanos de la antigua ciudad inundada determina, aparentemente su carácter de utopía dibujada, de propuesta mal definida e imposible de llevar a cabo: y sin embargo el estudio del proyecto facilita una importante base para comentar el sentido que tiene la ciudad rural en el pensamiento de la Ilustración.

Es evidente que entre los trazados propuestos para Eugui y Sangüesa existen diferencias formales, consecuencia en el primer caso de ajustar la planta de la ciudad a la racionalización industrial mientras que la segunda define un trazado más convencional, repetido a lo largo de ejemplos como San Carlos de Cádiz o la Colonia Fernandina en Sevilla. Aparentemente la relación existente entre diseño urbano y funcionalidad del espacio se rompe en este caso, puesto que no existe dependencia de la trama respecto del programa. Por ello creo necesario establecer una breve valoración que ayude a comprender el alcance del proyecto.

Campomanes, como han estudiado los historiadores de la política económica, había fomentado en España la difusión de los modelos rurales propuestos primero por Cantillón y luego por Galliani, de modo que su preocupación por desarropar la economía se identificaba con el intento de facilitar el transporte de granos —para lo cual establecía la necesidad de crear canales y medios de transportes que ayudasen a fomentar la agricultura— y colonizar amplias zonas abandonadas, en un intento de que la economía de la nación no gravitase sobre las grandes poblaciones. A partir de este esquema, común a los economistas del momento, Cantillón esboza la definición de aldea, villa, ciudad y metrópoli, estableciendo las diferencias existentes entre cada una dependiendo del programa. Entendida la comunidad urbana en base al mercado como hecho básico de la colectividad, se planteaban entonces dos temas definir en primer lugar el tamaño de la ciudad y, en segundo termino, establecer el conjunto de equipamientos que en ella debían existir. Según que el tamaño fuese mayor o menor —y el tamaño venía determinado por el número de artesano que podían residir y trabajar con beneficio en el núcleo urbano— y dependiendo a su vez que los servicios, los equipamientos, fuesen más o menos complejos, entonces la comunidad se entendía como aldea, villa, ciudad o metrópoli.

A la vista de lo anterior, el análisis de la trama de la nueva Sangüesa permite establecer dos consideraciones que aclaran el contrasentido antes señalado; la primera debería explicar el motivo por el cual la ciudad aparece limitada por la muralla «*natural*», por el paseo arbolado, y en este sentido la justificación es clara: la ciudad no debe crecer, no debe de desarrollarse, puesto que se entiende como pieza dentro de un esquema económico. De este modo la «*muralla*» se proyecta no sólo con la pretensión de dominar la naturaleza sino, sobre todo, como el intento de definir el tipo de ciudad concebida, y por su límite sabemos si se ha proyectado una villa o una aldea, lo que significa que conocemos el papel que debe jugar en la economía de la zona. En segundo lugar, y ante la planta de la nueva Sangüesa, sorprende todo un conjunto de propuestas como son el modo en que se establecen las viviendas dentro de las manzanas, el programa existente en las cuatro pequeñas plazas, el que la iglesia no ocupe un lugar dentro de la plaza mayor, encontrándose desplazada a una de las pequeñas laterales, así como el complejo programa de edificios civiles existentes en el núcleo central. Cada uno de estos aspectos constituiría, por sí sólo un importante tema a estudiar y las referencias a Morelly —sus leyes edilicias— o a Castillón y Gallini podía constituir la base de una importante argumentación. Pero el punto más interesante es que la plaza principal de 70 x 70 metros y rodeada por entero de un portico, comprende un conjunto de edificios como son el ayuntamiento, aduana, ganadería, carnicería, palacio de justicia, carcel... lo que define la voluntad del arquitecto por establecer el supuesto de un gran lugar común, un ágora, casi idéntica en su intención a la que Silvestre Pérez concebirá, poco más tarde, en Motrico cuando proyecte la iglesia y la plaza.

Eugui es pues la propuesta funcional de la ciudad industrial del mismo modo que Sangüesa refleja el modelo de una ciudad rural de nuevo tipo. Concebidas ambas como núcleos de pequeña población y, lo que es más importante, como ejemplos de una actividad ilustrada que ofrece distintas propuestas concretas a cada problema específico, es igualmente interesante plantear qué sucede en el País Vasco cuando una ciudad medieval, estratégicamente situada sobre una colina, rompe en un cierto punto su crecimiento, puesto que ha alcanzado el valle y precisa un eje direccional que marque la nueva propuesta de ciudad: y el caso más claro de lo expuesto es el análisis del primer ensanche que se define en Vitoria en 1787.

La primitiva ciudad, cuyo trazado se conserva, consta de tres calles en la parte más alta

y limita en los extremos con la iglesia de Santa María y San Miguel, formando la de Santa María parte del baluarte defensivo. A partir de principios del XIII la villa es ampliada por ensanches sucesivos que configuran la morfología del Casco Antiguo y, a pesar de que en estos ensanches existen innovaciones importantes en las tipologías arquitectónicas, hacia 1780 la ciudad ocupa como un todo la colina sobre la que se había asentado desde su principio, planteándose en dicho momento la extensión de la ciudad fuera de la colina. Es entonces cuando el ensanche formulado en el XVIII parte de una reflexión importante: sabemos, como comentó en su día Manuel Solá Morales, que el ensanche del XIX se entendía como negación dialéctica de la trama existente y la nueva ciudad propuesta refleja la idea de una forma de vida opuesta a la anterior; y al definir otra trama y plantear una valoración del espacio que nada tiene que ver con la medieval o barroca, la Ilustración propone el mismo supuesto de ensanche que más tarde vemos en el XIX, de modo que las propuestas de Tarragona, Alicante, Santander o Vigo reflejan en sus ensanches de setecientos propuestas de ordenación urbanas que nada tienen que ver con el casco, si bien ocurre que en cada caso concreto existe —y así se define— una pieza urbana que marca la unión de lo nuevo con la trama existente y sirve de elemento común a ambas partes: concebida en algún caso como alameda y en otro como muralla transformada en paseo, también en ocasiones se proyectó como edificio singular que servía de referencia a la imagen de la ciudad.

La novedad y la importancia del ejemplo de Vitoria radica en que el nuevo elemento se define fuera de la trama existente —y no como en Barcelona, donde el derribo de las murallas existentes entre ciudad y arrabal se transforma en el paseo que conocemos como las «*Ramblas*»— y se concibe como Plaza Mayor, como plaza de mercado alrededor de la cual se organiza la vida. Como señaló en su día Linazasoro «...*La Plaza Mayor o Plaza Nueva tiene características propias porque plantea las posibilidades de continuar la progresiva urbanización de aquellos espacios que la ciudad fue incapaz de definir anteriormente y que ahora son tomados como punto de partida de un nuevo crecimiento. La formalización del antiguo espacio del mercado, un «vacío» que nunca había estado bien definido formalmente entre los dos «ensanches» góticos... se transforma en punto de partida de nuevo desarrollo urbano al constituirse en otro centro-ciudad, con una tipología precisa y autónoma respecto a todo lo anterior*».

Pero existe otro elemento en la intervención, complementario al diseño de la plaza, sin

el cual no podemos entender la importancia de la propuesta en el proyecto de los «*Arquillos*». La idea de su construcción es resolver el desnivel existente entre la plaza y la parte alta de la ciudad gótica y, en este sentido, la construcción de un frente de dos alturas, con galería porticada en la planta superior, sirve como telón de fondo de la ciudad y se entiende como límite o línea del entorno visual que define la ciudad gótica y guía la dirección del ensanche de modo que la propuesta urbana de Vitoria, el tema del ensanche de una ciudad existente, se entiende de modo distinto a como se había valorado el espacio en la pequeña aldea, rural o industrial. Los estudios sobre la ciudad, los proyectos de reforma y los intentos para establecer un nuevo urbanismo en los años de la Razón son, dentro del País Vasco, especialmente importantes porque reflejan la casi totalidad de los posibles casos existentes. Es evidente que también se llevaron a cabo operaciones distintas, donde la arquitectura definió a la ciudad, y de entre todos los ejemplos que podríamos citar, sin duda el realizado por Silvestres Pérez para Motrico, es donde este tipo de intervenciones alcanza una cota más notable.

Pérez, arquitecto aragonés formado en un principio con Agustín Sanz (en Zaragoza) y con Ventura Rodríguez (en Madrid), había obtenido en 1790 una pensión de la Academia de San Fernando que le permitió viajar y estudiar en Roma la arquitectura clásica. La formación allí adquirida repercute, lógicamente, en sus proyectos posteriores y cuando en 1798 recibe el encargo de edificar la iglesia de Motrico esta influencia se advierte en la propuesta que desarrolla. Conoce, puesto que lo ha estudiado en la Roma Clementina, lo que para los arquitectos barrocos significa la idea de la iglesia: reflejo de no sólo un poder espiritual sino, sobre todo, del político que le ha asignado la Contrarreforma, Pérez puede ver como dos elementos —la portada y el campanario— reciben un tratamiento especial debido a su relación con la calle, con el tema barroco casi por excelencia. Comprende que la portada, según el esquema establecido, no es sino una abstracción, una imagen aceptada del punto principal del interior de la iglesia, del lugar que atrae nuestras miradas y que no es otro que el retablo. Entendida por ello la portada como imagen repetida del lugar sagrado del interior, como el testimonio que desde la ciudad puede llamar y mantener nuestra atención sobre el destino del edificio, Pérez comprende como la idea que la portada corresponda al retablo implica aceptar no sólo la imagen sino su función, lo que da a la planta del edificio un valor excepcional. Variar la planta de cruz latina, de varias naves perfectamente definidas pero concebidas más con cri-

terios de separar espacios que por motivos constructivos, en cierto modo va contra la idea del retablo, puesto que es imposible verlo desde cualquier punto de la nave.

Entiende que la planta debe cobrar una singular importancia, como concepción de un recinto sagrado, y comprende como ésta se ha convertido en naos frente a la idea de la basílica paleocristiana y por ello, al sustituir al papel asignado —en los barrocos— al retablo por la planta como elemento del nuevo razonamiento, lo que se establece es la no necesidad de sacar fuera, a fachada, el retablo y la conveniencia de traducir al exterior la existencia de una nueva concepción de la planta clásica, destacando como el edificio cumple su función de templo clásico. Existe otro tema, antes insinuado, que es el del campanario. Necesario en la ciudad barroca, Pérez comprende como, al proponer un templo que define una fachada clásica, carece de sentido establecer el campanario y para ello procede a una operación singular, debido sin duda a sus relaciones con Milizia quien ya lo había propuesto: lleva el campanario a la parte trasera de la iglesia, ocultándolo a la vista, pero facilitando su papel de llamar y convocar.

El cambio de la portada barroca a la clasicista debe entenderse en el caso de Motrico, más que como un cambio en la forma, como una sustitución de un modo de comprender a otro distinto, y más que como una simple transformación del ornamento como el intento de identificar la totalidad del edificio con el templo clásico visible desde la plaza y accesible mediante escalinata. Por ello Pérez potencia la idea de iglesia-templo frente a la barroca de iglesia-convento y sublima, por así decirlo, el concepto sagrado de tantas catedrales que pretenden convertirse en palacios barrocos, integrándose en él. Y en su intento por volver al mundo clásico sitúa la iglesia —como si fuese una nueva acrópolis— sobre el agora que define como plaza y se acerca como dice Lavedan al hablar de la arquitectura napoleónica, «... *más a Pericles que a Augusto*». Motrico es pues uno de los intentos más rotundos de integrar el nuevo urbanismo dentro de las ciudades existentes, planteando una intervención concreta que transforme la ciudad. Pero otro tema, el de la gran metrópoli industrial, se plantea también en estos años en el País Vasco; y el proyecto de Puerto de la Paz en Bilbao, conocido de todos por estar relacionado con la Zamacolada, ofrece un aspecto importante de estudio y reflexión.

Guiard Larrausi, en su «*Historia de la noble villa de Bilbao*», señala como las diferen-

cias que mantenían a finales del XVIII el Señorío de Vizcaya y el Consulado de Mar, tuvieron como consecuencia que el Señorío intentase, en 1790, establecer un puerto entre la barra de Mundaca y la ría de Guernica con la intención de anular el puerto bilbaíno, principal motor de la pujante riqueza industrial y mercantil de la villa. Se propuso que José Ramón Aldana estudiase la idea y éste redactó, en 1792, un memorial en el cual señalaba como el punto antes indicado era óptimo para planificar la nueva plaza de comercio y por la «*Memoria confidencial y justificativa del Señor don José María de Muzga*», citada en la obra de D. Camilo de Villavaro «*La Cuestión del Puerto de la Paz*», sabemos que en 1801 el Señorío encomienda a Silvestre Pérez un proyecto de ciudad, que sitúa en la ante-iglesia a Abando, y en el que colabora Alexo de Miranda. La propuesta que presenta Pérez (y que conocemos gracias a la amabilidad de D. Manuel Basas, Archivero y Bibliotecario del Ayuntamiento de Bilbao, quien hace años tuvo la gentileza de ceder una foto del mismo para su publicación) rompía con la idea de que las nuevas poblaciones debían entenderse como pequeños núcleos y su proyecto ya no era el de una simple villa o aldea, limitada por una muralla natural, sino que ofrecía el plano de una gran ciudad en la que no existía límite o muralla y donde extrañamente, se ofrecía una ordenación espacial idéntica a la esbozada por Wren en el proyecto de Londres de 1666. Señalo «*extrañamente*» porque, y ello significa un contrasentido, los dos esquemas de ciudades son aparentemente análogos: la ciudad se extiende a lo largo del río —Támesis o Nervión— y se encuentra dividida por un canal interior que define dos zonas: la militar, con los arsenales, y la ciudad entendida para los habitantes. Sin embargo mientras que en Londres se proyecta un tridente que arranca de la Catedral y une ésta, entre otros puntos, con el Támesis, en el Puerto de la Paz el planteamiento es diferente porque, en primer lugar, aunque el diseño del arsenal es idéntico al londinense ahora el canal que divide a la ciudad en dos no plantea la existencia de una función militar y si establece, en torno al mismo, un conjunto de almacenes, aduanas, elementos de comercio y de mercado que por su tipología se diferencian de los proyectados por Wren en 1666. Además se definen espacios públicos en esta zona de modo distinto a como existía en Londres, y el estudio comparativo de las zonas residenciales ofrece un tema de interés, sobre todo porque la propuesta de ambos proyectos de Puerto de la Paz se define en el mismo año —1807— en que Antolini concibe el Foro Bonaparte de Milán.

¿Por qué entonces el trazado del Puerto de

la Paz asume el esquema de un trazado barroco y repite la idea del Londres de 1666?. La respuesta no es simple y, de nuevo, es necesario establecer consideraciones previas: en primer lugar Pérez entiende que el trazado urbano, la imagen de una ciudad, es susceptible de modificarse si se activa de modo radical sobre cierta parte de la ciudad. En este sentido el foro Antolini en Milán o el proyecto que, poco más tarde, él mismo realiza en Madrid para José Napoleón así lo demuestran. Como consecuencia de ello estima que el diseño urbano es un hecho formal, gratuito, y asumiendo el esquema de Londres garantiza un uso correcto de espacios y circulaciones. Para ello su actuación consiste en variar el centro de gravedad de la ciudad —situado en el proyecto de Londres en el eje definido por San Pablo y la Bolsa— y lo traslada al contacto de la comunidad con el río, a los muelles, dando al «*Mercado de Pescado*» una importancia inexistente en el proyecto anterior. Al entender que el lugar comercial es el punto donde la escala megalománica cobra un sentido nuevo, Pérez razona sobre la evolución del Plano de Londres intentando ofrecer, en 1807, la imagen posible de la ciudad si su transformación se hubiese producido en un laboratorio. Entiende que la evolución se produce de forma paulatina, y en el paso del plano de Wren al de Evelyn es donde se observa como el río adquiere importancia y como el comercio —la ciudad de Hobbes, dado que el mito de Leviatán es el Londres de estos años— potencia la pequeña plaza del mercado que apenas sí tenía interés en el proyecto anterior. Poco a poco dicha plaza destaca en la trama urbana y en los años finales del XVII deja de ser el elemento que, recordando el esquema romano, se define como fondo escenográfico en el que debían integrarse las iglesias y palacios barrocos, piezas esenciales en la imagen de la ciudad barroca.

Pérez plantea en el Puerto de la Paz una ciudad comercial, una gran Capital, que depende económicamente del río y del comercio. Por ello asume el proyecto de Londres pero comprende, como lo han señalado los arquitectos que definieron Eugui, Sangüesa o Vitoria, que el diseño formal en sí mismo carece de importancia y adoptando el trazado de Londres, continua y desarrolla, a distancia y en el tiempo, el problema de la ciudad comercial. Entiende que el centro urbano se desplaza hacia el antiguo mercado de pescado y a la gran plaza resultante le da el nombre de Plaza de San Mamés, estableciendo que este punto debe de ser el centro neurálgico de la ciudad no sólo por las avenidas que convergen en ella sino por el tratamiento que da a la plaza. Concebida con unas dimensiones que sólo recordamos en el Foro Napoleónico de Milán, Pérez asigna un diáme-

tro de casi cuatrocientos metros de diámetro y pretende convertirla en el ágora, punto de vida y convivencia de la ciudad. Intentando convertir el Londres barroco en la «*Nueva Roma*», el proyecto del Puerto de la Paz ofrece un indudable interés al ser punto de partida para cualquier reflexión sobre como ahora se definen los lotes, como se tratan las manzanas, como el trazado de la ciudad refleja una imagen de comunidad inexistente o se definen los equipamientos en ciudad de la Razón.

El proyecto de un nuevo Bilbao que se opone a la comunidad definida, todavía, por las «*siete calles*» refleja el deseo americano de establecer las grandes ciudades desde supuestos a los enunciados en años anteriores. Son años en los que Washington, Detroit, Nueva York . . . se proponen como imágenes de ciudad nueva, de nuevas comunidades, y no creo equivocado pensar que Pérez quiso definir el mismo tema en el Puerto de la Paz. Conocedor de la experiencia —y de la arquitectura— americana por Foronda o Martínez de Irujo, donde ya se aprecia claramente la influencia americana es en el proyecto que elabora Ugartemendía, en 1813, para la reconstrucción de San Sebastián.

Artola señaló el papel desempeñado por Ugartemendia en San Sebastián, reclamando la necesidad de un estudio sobre su persona, y aunque aquella indicación habría que aplicarla a la mayor parte de los arquitectos que, en la segunda mitad del XVIII, trabajan en el País Vasco —y de entre ellos sería conveniente destacar a Alexo de Miranda, Agustín Humaran, Pedro Antonio de Olaguibel o al propio Pedro Manuel de Ugartemendía— sí podemos ofrecer algunos datos nuevos sobre este último. Había iniciado su formación como oficial de Infantería ingresando, a fines del XVIII, en la Academia de San Fernando de Madrid como alumno de Arquitectura a pesar de tener la categoría de Teniente de Infantería. A partir de 1798 presenta, para su aprobación, proyectos a la Comisión de Arquitectura de la Academia de San Fernando, y de este modo sabemos que trabajó en la Iglesia de Santa María de Tolosa (en la Caja del órgano) en colaboración con Zunzunegui, desarrollando el proyecto que Silvestre Pérez había iniciado al modificar el aspecto general de la iglesia. En el mismo año elabora tres dibujos, que presenta a la Academia de San Fernando, para el edificio de Baños que se va a realizar en Cestona, compitiendo para ello con Alexo de Miranda, y aunque la Academia apruebe su propuesta le comunica que el proyecto de Alexo de Miranda había sido ya aprobado de forma definitiva.

Entre 1799 y 1807 lleva a cabo una impor-

tante actividad, según reflejan las Actas de la Academia de San Fernando, y el estudio de sus obras merecería una monografía. Como consecuencia de esta actividad, en 1803 presenta a la Academia un proyecto teórico, con el fin de ser nombrado Maestro Arquitecto y la propuesta que remite merece no sólo la aprobación sino incluso la felicitación de Pedro Arnal, el individuo de más sólida formación teórica de la Academia, puesto que Ugartemendía retorna la propuesta de Panóptico estudiada en esos años por Evans y formula, desde dicha concepción, un importante estudio. Aprobado, en 1804 proyecta la cárcel de San Sebastián y también en el mismo año desarrolla el Frontón de Mondragón siendo comisionado, en 1805, por la Academia para estudiar la reconstrucción de la Iglesia de Aranzazu, con lo que se demuestra como, gracias a su formación teórica, se ha convertido en personaje de la confianza de la Academia. En el mismo año presenta dos dibujos para la construcción y reparación de la iglesia parroquial de Urbieta y en 1806 proyecta tres iglesias que se deben construir en las proximidades de San Sebastián, encontrándose la documentación de las mismas en el Archivo Histórico Nacional.

En 1807, y como consecuencia de su actividad con Silvestre Pérez y de ser el arquitecto al cual la Academia le encomienda los informes, recibe el encargo de desarrollar el proyecto de la Iglesia de Berástegui, la sillería del coro y la caja del órgano de la Iglesia parroquial de Deva y presenta para su aprobación, a la Comisión de Arquitectura de la Academia de San Fernando, dibujos para la iglesia de Urruñeta, y en 1808 presenta igualmente el proyecto de la casa parroquial y ante-iglesia de Uñas, junto con la de Elosiaga, ambas en el término de Azpeitia.

A la vista de su labor en Guipúzcoa no es de extrañar que, tras la destrucción de San Sebastián por los ingleses, se le encomendase junto con Alexo de Miranda, plantear la reconstrucción de la ciudad. Sabemos, puesto que lo público en su día Artola, que «... *excepción hecha de 36 casas que se conservaban en pie, el resto de la ciudad no era sino una ruina total que se hacía preciso derribar antes de emprender cualquier obra. Ante ello, la Junta de Obras vió con agrado el informe de su arquitecto y como primera providencia le encargó del «diseño de un plan exacto de ciudad antigua con sus respectivas propiedades y el nuevo que mejor le parezca, señalando en él cada dueño sus solares»*. Como consecuencia de tal petición Ugartemendía elabora, y sigo el trabajo de Artola, siete planos con los que define la ciudad: de todos ellos sólo conocemos uno, el

que señala el trazado general, y en él Ugartemendía propone reconstruir San Sebastián planteando, en primer lugar, un perímetro en el cual debe inscribirse la ciudad. Acepta los límites naturales (y por tal entiende que tanto el Puerto, como Urgull o Urumea impiden el crecimiento en dichas direcciones) y adopta una trama rectangular a la que superpone, en el centro, una gran plaza octogonal porticada en la que sitúa todos los servicios públicos. Ocho calles salen de la misma y las cuatro que definen la trama octogonal conducen a cuatro plazas exteriores que sirven de acceso a la ciudad: una al sur, planteando una gran plaza semicircular, otra cuadrada frente al puerto, otra —en el mismo eje— que da sobre el Urumea y la cuarta, que se encuentra bajo el Monte Urgull, se sitúa en las proximidades de la Iglesia de Santa María. Las cuatro calles trazadas diagonalmente desembocan en otra que recorre, a modo de cuadrado perimetral, el exterior del octógono que forma la plaza mayor.

Existe una novedad importante en el proyecto de San Sebastián y es la superposición de la plaza —como elemento generador de funciones— sobre la trama reticular. Sin duda Ugartemendía conoce el ejemplo americano, y recuerda como la característica de sus ciudades es establecer el crecimiento. En alguna, como en Detroit, incluso se define una matriz —consistente, precisamente, en una plaza octogonal que al repetirse, hace que sus calles establezcan la trama— lo que plantea la idea de la ciudad en crecimiento. Sobre esta base y partiendo de un razonamiento distinto, puesto que el nuevo San Sebastián está limitado y no debe ser una ciudad de continua expansión, Ugartemendía adopta la propuesta de la plaza octogonal como elemento generador y define, como alternativa complementaria, el tema de la vivienda desde una visión que nada tiene en común con los estudios desarrollados en España anteriormente.

Cualquiera que observe el plano de San Sebastián se sorprenderá en primer lugar, por la importancia que cobra la plaza dentro de la ciudad y, en segundo término, porque no se aprecia donde se deben situar los núcleos de poder, los edificios públicos civiles . . . puesto que toda la trama se divide, exclusivamente, en la plaza y las manzanas: y si sabemos que los edificios públicos se encuentran en la plaza mayor, definiendo el gran ágora o espacio colectivo, es evidente que el resto de la ciudad se entiende como lugar donde solo existe residencia. Con esta idea, entendiendo que la función de una ciudad como San Sebastián es dar residencia a sus habitantes —mientras que la función de Eugui, Sangüesa, Vitoria o el Puerto de

la Paz es otra, distinta en cada caso, Ugartemendía propone una singular innovación al enfrentarse a los propietarios del suelo urbano que, como señala Artola, cobran una capital importancia en las discusiones sobre el proyecto. y establece, en su primera propuesta, para todas las viviendas un mismo espacio, una idéntica distribución. Consciente de la necesidad de racionalizar el diseño, ajustándolo a la función que debe cumplirla comunidad, Ugartemendía entiende que da a cada habitante un idéntico espacio, una misma forma de vida, es el ideal del momento de la Razón, sobre todo si ésta se complementa con el gran ágora que es el lugar de convivencia. Cada manzana se divide entonces del mismo modo y el suelo se asigna al ciudadano, rompiéndose así la trama —y la idea— de la ciudad barroca.

Es evidente que el proyecto de Ugartemendía no puede llevarse a cabo y no sólo por las presiones de los propietarios del suelo —el «Manifiesto de los 77»— sino, y sobre todo, porque la llegada de Fernando VII a Madrid significa el fin de esta arquitectura, de esta imagen de ciudad. comprometida con las ideas de cambio de la Ilustración. Es cierto que algunos argumentan, en defensa del proyecto de Ugartemendía, una idea especialmente atractiva sobre el ideal urbano a fines del XVIII «... *El Plan, además de reunirla mayor policía, aspecto y decoro público y de ser de una fácil y pronta ejecución, proporciona el que de una vez con materiales de igual bondad y calidad, con más solidez y por unas diestras manos, se construya desde la casa del más rico a la del más miserable*» y, frente a la idea de otro proyecto distinto, señalaban como «... *las ciudades, en contra de lo defendido* —por los oponentes al Plan de Ugartemendía— *se hacen una vez para miles de años y si se yerra su ejecución no tiene remedio. El perjuicio que resulta será ilimitado; lo sufrirán no sólo los presentes sino los venideros en todo el tiempo de su duración y si los ambiciosos propietarios ricos de San Sebastián consiguen su proyecto, causan a los de menos fortuna mayores daños que los originados por el incendio; entonces les queda la esperanza de que podían remediar y ahora no les quedaría sino la desolación y la miseria*».

Es evidente que la arquitectura y el urbanismo, a lo largo de la segunda mitad del XVIII, conocieron en el País Vasco un período excepcionalmente importante y sus realizaciones, coherentes con los supuestos de la Razón, son un ejemplo de la mentalidad de cambio existente. Sin embargo de 1814 y hasta que el momento económico cambie de forma radical,

apenas sí existen hechos de interés. Es cierto que algunos continuaron su labor, como Silvestre Pérez proyectando la Plaza Nueva de Bilbao (publicada también en su día gracias a la gentileza de D. Manuel Basas) y piezas arquitectónicas tan singulares como la Plaza de Tafalla se complementan con la reconstrucción de San Sebastián llevada a cabo partiendo no del proyecto original de Ugartemendía sino de otro, propuesto y defendido por los propietarios del suelo donde sólo la plaza de la Constitución señala cuál pudo ser el ritmo marcado por Ugartemendía en su proyecto. El siglo XIX plantea un supuesto diferente al enunciado por el XVIII en el momento de la Ilustración y el auge económico que se manifiesta en el País Vasco se centra, sobre todo, en las grandes capitales. Un dato citado por Beltza, en su estudio sobre el «*Nacionalismo Vasco 1676- 1936*», señala como, en 1875, existía en Vizcaya un fuerte desnivel cultural entre Bilbao y la provincia, puesto que si aceptamos la afirmación de Guiard en el sentido que «... *son los bilbaínos más instruidos en materia de comercio extranjero y de las colonias, y para que nada falte que desear a los conocimientos que transmiten a sus hijos, de este ramo, tienen gran cuidado en enviarlos, durante la niñez, a Francia e Inglaterra para que tomen las primeras nociones de la ciencia*», Beltza señala que el número de analfabetos, en Vizcaya, era de 125.642 sobre un total de 185.954 habitantes, lo que significa que Bilbao, a pesar de tener en 1875 un total de 26.357 habitantes, la mayoría de ellos pertenecen a una clase económicamente capaz de potenciar un desarrollo.

Pocos años antes la situación era casi idéntica: un núcleo de habitantes económicamente capaces de afrontar un crecimiento que significase creación de suelo urbano —nuevas viviendas, almacenes ...— necesita plantear el crecimiento de su ciudad. En este sentido sabemos, por los textos de Amado Lázaro, que Bilbao, a pesar de su importante auge económico, padece en estos momentos una evidente escasez de viviendas «... *del que resulta que hasta la clase pudiente no encuentra en Bilbao habitación con comodidad y amplitud que necesita; que el comercio es grande, carece de almacenes donde tener sus mercancías; que la clase industrial no tiene talleres y que la clase obrera . . . carece en su habitación hasta de espacio suficiente para su reposo*» por lo que la necesidad de definir ensanche, una nueva ciudad fuera del recinto que resolviese los problemas citados, se plantea como básica.

Se partía de los ejemplos de Barcelona y Madrid puesto que ambas ciudades habían propuesto nuevas formas de vida: pero si Bar-

celona —con Plan de Cerdá— establecía un modelo de comunidad donde se pretendía dotar con idéntico equipamiento cualquier barrio de la ciudad, independientemente de su situación respecto al casco antiguo, estableciendo un sistema de vías y avenidas que comunicase fácilmente cada barrio de Barcelona con el resto, en Madrid la propuesta era distinta y frente a la trama rectangular existente en el proyecto de Castro, se plantea una división del suelo por clases o funciones, lo cual esboza una primera zonificación y se establece que la burguesía debe ocupar el sector norte de la ciudad, al tiempo que se define la parte sur como aquella que se destina a la vivienda obrera, uso militar, industrial de transformación.

Con estas referencias como base, el Ayuntamiento de Bilbao inicia, en 1861, una campaña de ensanche que se confirma cuando un Real Decreto anexiona a su término municipal la Anteiglesia de Abando y Begoña fijado en 1867, tras discusiones y polémicas, el perímetro de Ensanche. La discusión en Bilbao era económica puesto que al haber terminado su ferrocarril, existía un movimiento emigratorio de las masas trabajadoras lo que suponía una reducción en el precio de los alquileres. De este modo, al plantear la anexión de Abando y Begoña, se pensaba que en estas zonas podrían construirse numerosos edificios de forma que así no sólo se lograría detener la emigración sino que, además, los arbitrios municipales de estas dos anteiglesias pasarían al tesoro municipal de Bilbao, lo que significaba una referencia importante para la descalabrada hacienda municipal de la villa.

El proyecto del nuevo Bilbao parte, en síntesis, del deseo de definir una ciudad industrial —alternativa al viejo núcleo existente— donde supuestos de zonificación y división del espacio urbano por clases y funciones quedan clara-

mente definidos. Pero existe, en el proyecto que presenta Alzola, un hecho importante como es que el trazado del Nuevo Bilbao coincide, en el lugar, con la idea de Silvestre Pérez para el Puerto de la Paz. De este modo se utiliza un proyecto «clásico», próximo a los esquemas añorados por los arquitectos del *beaux-arts*, como pretexto o coartada que permite definir la nueva ciudad industrial y donde, además se plantea un hecho tan importante como es la definición de la especulación. El primer dibujo que propone Alzola corresponde a un gran eje que marca la dirección del ensanche y sobre él sitúa, en su punto medio una plaza de singular importancia. Ante este dibujo la filosofía del proyecto aparece clara, y resulta evidente que se pretende establecer un Ensanche más próximo al de Castro en Madrid que al cabetano que Cerdá propuso para Barcelona para lo cual se proyecta no sólo un nuevo centro social, sino áreas concéntricas a dicho centro en las que sitúan y definen las zonas industriales, obreras, almacenes . . .

Sin duda el proyecto de Alzola es el más original e importante de los desarrollados en el País Vasco, hasta 1876, puesto que el ensanche de San Sebastián —aunque fechado el proyecto en 1864 se lleva a cabo la parte más importante, del encauzamiento del Urumea, en 1800— de Pamplona o de Vitoria coinciden con fechas posteriores y no tienen la singularidad del bilbaino. A partir de 1880 el fenómeno es de otro orden, y del mismo modo la arquitectura y la ciudad intentarán apuntarse al nuevo programa. Pero es ya evidente un hecho: que la búsqueda de la modernidad industrial, de una ciudad donde los estilos han muerto y donde la funcionalidad determina el diseño, aparece en el XVIII y se mantiene, como ejemplo de una nueva era, a lo largo del XIX. Por ello la Razón como punto de partida, aunque luegoarezca abandonada por el especulador.

LA I. VILLA DE BILBAO
Con Arreglo á la Ley de 7 de Abril de 1861.



ANEXO

A MODO DE NUEVO LLAGUNO EN EL PAIS VASCO

Quisiera, como erudito, paliar parcialmente la crítica formulada por Artola sobre la falta de datos de arquitectos del XVIII en el País Vasco, facilitando así un catálogo de obras. Ninguno de los arquitectos que cito figuran en el Llaguno o en la ampliación de Ceán Bermúdez y sí, a los cinco que a continuación señalo, añadimos la semblanza ofrecida desde el texto de Ugartemendía y el estudio publicado en su momento sobre Silvestre Pérez, arquitecto nacido aragonés pero que dedicó sus grandes proyectos al País Vasco, queda un mosaico parcial, insisto, pero indicador de la actividad existente de 1780 a 1810.

Juan Ignacio ZUNZUNEGUI.

Zunzunegui pertenece, al igual que tantos otros arquitectos del siglo XVIII al amplio grupo de los maestros de obra, a los individuos no formados en la Academia de San Fernando y que sin embargo intenta, de manera continua, mantener un contacto con el saber académico. De este modo su referencia formal es el gusto difundido desde la Academia de San Fernando y, siguiendo sus esquemas, pretenderá en 1798, ser nombrado Académico de Mérito para lo que presenta cuatro dibujos de una Casa de Moneda (1). Al no ser aprobado continúa su trabajo como Maestro de Obras hasta el fin de la Guerra de la Independencia, colaborando en ocasiones con Ugartemendía o Alexo de Miranda. Con el primero trabaja en la obra de Tolosa y dos años más tarde, en 1800, lo hace con Pedro Arnal en el proyecto del puente de Andoáin, en Guipúzcoa (2). En 1802 presenta en la Academia (3) un dibujo para el Paseo Real en Fuenterrabía y al poco, elabora el proyecto de

puente en Sariola, en Deva (4). En 1803 envía el proyecto de la iglesia de Berástegui, elaborado en colaboración con Ugartemendía (5) y más tarde el dibujo para la cárcel de Murillos, que no es aprobado hasta 1805 (6).

La auténtica dimensión de Zunzunegui comienza a desarrollarse a partir de esta fecha, porque es cuando, como ingeniero militar, adquiere un mayor papel como responsable de obras locales.

Manuel ECHANOVE.

Arquitecto que centró fundamentalmente en Alava su actividad; el papel que desempeñó, como conocedor de los supuestos ilustrados fue pobre y sólo por su intensa actividad presenta un interés. Como Zunzunegui, Echanove nunca fue alumno de la Academia de Madrid: formado en la práctica diaria, en 1793 pretende ser nombrado Académico de Mérito aunque sin conseguirlo (7). Colaborador de Olaguibel en distintas obras, en 1786 participó en el proyecto del camino de Vitoria a Durango (8), siendo comisionado en 1787 por la Academia para informar sobre un molino que Francisco Ibero había construido en Autur (9). En el intento de contar con él como individuo de su confianza, la Academia le encarga, en 1790, la construcción de un puente sobre el río Tizón lo aunque a la vista de los dibujos que envía la Comisión de Arquitectura no aprueba ni este proyecto ni el que presenta, al mismo tiempo, de un puente en Casa la Reina (11).

En 1798 da los dibujos para la reconstrucción de un puente en Santo Domingo de la Cal-

(1) Academia de San Fernando, Archivo de Planos, BA: 9/806-809, firmados y fechados en Enero de 1798.

(2) Academia de San Fernando. Comisión de Arquitectura n.º 159, de 2 de Julio de 1801.

(3) Academia de San Fernando. Comisión de Arquitectura n.º 165, de 5 de Abril de 1802.

(4) Academia de San Fernando. Comisión de Arquitectura n.º 173, de 22 de Noviembre de 1802.

(5) Academia de San Fernando. Comisión de Arquitectura n.º 175, de 4 de Febrero de 1803.

(6) Academia de San Fernando. Comisión de Arquitectura n.º 192, de 2 de Julio de 1804 y n.º 194, de 3 de Octubre de 1804.

(7) Academia de San Fernando. Archivo de Planos, BA 2/ 109-115.

(8) Academia de San Fernando. Comisión de Arquitectura n.º 6, de 18 de Mayo de 1786.

(9) Academia de San Fernando. Comisión de Arquitectura n.º 18, de 3 de Mayo de 1787 y n.º 19 de 6 de Junio de 1787.

(10) Academia de San Fernando. Comisión de Arquitectura n.º 68, de 10 de Junio de 1790.

(11) Academia de San Fernando. Comisión de Arquitectura n.º 88, de 5 de Mayo de 1792.

zada (12) y dos años más tarde presenta los planos de un hospital que se pretende construir en la misma ciudad, sin duda como consecuencia indirecta de la influencia que tiene sobre Santo Domingo la vecina fábrica de Ezcarraiz, obra de Peña Padua (13). En 1801 recibe el encargo de informar sobre la situación del puente sobre el río Rituerto, en Soria, siendo nombrado en el mismo año director de las aguas de este río y, al año siguiente, se le comisiona para efectuar obras en el puente del río Cerezo, en Burgos. (14)

Agustín HUMARAN.

Poco sabemos de Agustín Humarán, arquitecto vizcaíno, identificado con la tercera generación de arquitectos ilustrados, sino que él es, junto con Ugartemendía y Alexo de Miranda, uno de los que intervienen de forma más destacada en la reconstrucción del País Vasco tras la guerra. Formado en el interior de la Academia, en 1796 obtiene el Primer Premio de la Primera Clase con un proyecto sobre una Aduana (15), tras haber desarrollado como tema de la prueba de pensado «*un edificio magnífico con destino a la Academia de las Nobles Artes*».

Intenta, en 1800, ser nombrado Académico de Mérito y para ello presenta unos dibujos de Casa de Campo (16): al ser rechazada su petición solicita de nuevo, con fecha 21 de Junio de 1800, dicho título adjuntando dibujos de la Iglesia de San Pedro, en el Consejo de Galde-ma, en las Encartaciones de Vizcaya (17).

En 1804 da las trazas de una fuente pública en Castro Urdiales (18), y al año siguiente envía un estudio sobre la traída de aguas para el mismo pueblo (19). En 1806 proyecta el retablo para el Altar Mayor y los colaterales de la Iglesia de Carraverrua (20), comenzando al año siguiente el estudio de un Peso para Bilbao (21). Poco más sabemos de él, sino que a partir

de 1813, colabora con Alexo de Miranda en diversos proyectos,

Alexo DE MIRANDA.

La importante actividad arquitectónica llevada a cabo por Alexo de Miranda, a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, justificaría un estudio monográfico. Como una labor más continuada e influyente en el País Vasco que la de Silvestre Pérez y con obras de mayor incidencia que los escasos proyectos de Ugartemendía o Humaras, Alexo de Miranda fue el arquitecto formado en la Academia de San Fernando que más claramente difundió en el País Vasco y durante la segunda mitad del siglo, los supuestos del clasicismo. Quizá por ello le han sido atribuidas, durante años, las grandes obras realizadas en los momentos de la Ilustración y ejemplo de ello es que se le asigna el proyecto de la Plaza Nueva de Bilbao o de la reconstrucción de San Sebastián, aunque hoy sepamos que su papel no fue sino el de colaborador. El porque de tales atribuciones es claro: sorprende que Alexo de Miranda nunca proyectase un gran edificio, una obra representativa de su actividad profesional, como podría ser la Plaza de la Constitución en San Sebastián o la Casa Consistorial de Bilbao, aunque en realidad tal situación no es exclusiva de Alexo de Miranda puesto que tampoco otros arquitectos de confianza de la Academia, encargados en numerosas ocasiones de informar o dirigir, tuvieron nunca el encargo de un gran proyecto: ejemplo de lo cual puede ser Manuel Martín Rodríguez o Isidro González Velázquez hasta antes de la guerra de la Independencia.

Alexo de Miranda se forma en el estudio del clasicismo e intenta, sistemáticamente, transportar este ideal a la arquitectura española. De su formación clasicista existen testimonios en la Academia de San Fernando, algunos de los cuales demuestran como estudio a los clásicos romanos o griegos (22). Nombrado

(12) Academia de San Fernando. Conlisión de Arquitectura n.º 135, de 28 de Febrero de 1781.

(13) Academia de San Fernando. Comisión de Arquitectura n.º 154, de 30 de Octubre de 1800.

(14) Academia de San Fernando. Comisión de Arquitectura n.º 154 de 30 de octubre de 1800.

(15) «Premios» de la Academia de San Fernando 1796, pp. 33.

(16) Academia de San Fernando. Archivo de Planos BA, 9/ 814-815.

(17) Academia de San Fernando Archivo de Planos BA 9/ 817-819 y Comisión de Arquitectura o.º 162 de 29 de Octubre de 1801.

(18) Academia de San Fernando. Comisión de Arquitectura n.º 195, de 30 de Octubre de 1804.

(19) Academia de San Fernando. Comisión de Arquitectura n.º 199. de 28 de Febrero de 1805.

(20) Academia de San Fernando. Comisión de Arquitectura n.º 3, de Abril de 1806.

(21) Academia de San Fernando. Comisión de Arquitectura n.º 15, de 29 de Enero de 1807.

(22) Existen en el archivo de planos de la Academia algunos ejemplos que demuestran como este arquitecto mantuvo contactos con el núcleo de San Fernando. El 4 de Julio de 1789 presenta 4 dibujos (BA 17/697-700) con el tema de una casa para un gran señor. En 1792 presenta, igualmente un dibujo de un panteón romano, que figura todavía con la signatura BA 1106-04 e igualmente existen también dibujos de capiteles clásicos fechados en 1804 y con signatura BA 48/834 fechado en 1784.

Académico de Mérito en 1792 (23), ya años antes había comenzado a presentar proyectos a la Academia, algunos de los cuales son rechazados en los primeros momentos. Así, sabemos que en 1788 presenta unos planos de obras en Vergara que le son rechazados (24) aunque al año siguiente es comisionado para dibujar el Ayuntamiento de Léniz (25), en Guipúzcoa y tres años más tarde es, asimismo, nombrado maestro de obras, junto con Fernandez Alday, para realizar el proyecto de puente de madera en Bilbao (26).

Como resultado de esta colaboración con la Academia en el mismo año es nombrado Académico de Mérito (27), dándosele varias obras en Zumaya (28) y convirtiéndose de ese modo en lo que podríamos considerar como el hombre de confianza de la Academia en el País Vasco puesto que va a recibir, de forma continua, encargos para informar sobre las obras de otros arquitectos, modificarlas e intervenir, con el fin de difundir los supuestos clasicistas en las zonas que la Academia le asigna.

En 1792 presenta el proyecto de puente de Bilbao (29) y aunque en un primer momento existen críticos por parte de la Academia, siendo encargado Francisco Sánchez de realizarlo, al año siguiente su proyecto es aprobado de forma definitiva (30).

Tenemos noticia en 1793 de que vive en Vergara, figurando en todo el País Vasco como el arquitecto y hombre de confianza de la Academia (31). Se le encarga ese año que inspeccione la iglesia de San Pedro de Lima en Aratía

(32), y al año siguiente proyecta, para Bilbao (33), un horno y panadería que son inmediatamente aceptados por la Academia. De la misma manera da las trazas de las obras para la entrada al paseo del Arenal de Bilbao (34) y, en 1797, dibuja la Cárcel y Matadero en Villafranca de Oria (35), en Guipúzcoa, concibiendo en 1798 la conducción de aguas de dicha ciudad (36) al tiempo que amplía el proyecto de Villafranca, añadiéndole unos cuarteles y Casa Consistorial (37).

En 1799 da los primeros dibujos para el Teatro de Bilbao uniéndose de esta manera a la difusión de los teatros que se está desarrollando paralelamente en toda España (38).

En 1800 concibe cinco dibujos para la Iglesia Parroquial de Aramayona (39), en Alava y al año siguiente proyecta la Iglesia de Gurreta en Vizcaya (40). Como consecuencia de un concurso para construir en Cestona una casa para baños públicos, se presentan a la Comisión de Arquitectura dos proyectos, uno firmado por Errazquíz y el otro concebido por Miranda, que es el que la Comisión prefiere (41). En 1802 proyecta la Iglesia Parroquial de San Martín de Zalgo y en el mismo año presenta igualmente de forma definitiva, los proyectos de la Iglesia de Gurreta (42), enfrentándose a los que ofrecen, Chapelastegui y Loboburgo (43). Asimismo da un dibujo para la Iglesia de Santa Engracia, en Acorda (44), y en 1804 envía a la Academia dibujos preparatorios para la Iglesia de Bécigo en Baquio que serán igualmente aprobados (45) (aunque de esta misma Iglesia de San Pelayo de Bécigo en Baquio, Silvestre Pé-

(23) Academia de San Fernando. Junta Ordinaria de 6 de mayo de 1792.

(24) Academia de San Fernando. Comisión de Arquitectura n.º 34; de 8 de Mayo de 1788.

(25) Academia de San Fernando. Comisión de Arquitectura n.º 60; de 18 de Diciembre de 1789.

(26) Academia de San Fernando. Comisión de Arquitectura n.º 82; de 5 de Marzo de 1792.

(27) Academia de San Fernando. Comisión de Arquitectura n.º de 6 de Mayo de 1792.

(28) Academia de San Fernando. Comisión de Arquitectura n.º 90; de 30 de Junio de 1792.

(29) Academia de San Fernando. Comisión de Arquitectura n.º 93; de 20 de Octubre de 1792.

(30) Academia de San Fernando. Comisión de Arquitectura n.º 94; de 3 de Noviembre de 1793.

(31) Academia de San Fernando. Comisión de Arquitectura n.º 98; de 6 de Febrero de 1793.

(32) Academia de San Fernando. Comisión de Arquitectura n.º 97; de 6 de Febrero de 1793.

(33) Academia de San Fernando. Comisión de Arquitectura n.º 109; de 12 de Marzo de 1794.

(34) Academia de San Fernando. Comisión de Arquitectura n.º 115; de 24 de Septiembre de 1794.

(35) Academia de San Fernando. Comisión de Arquitectura n.º 134; de 28 de Noviembre de 1797.

(36) Academia de San Fernando. Comisión de Arquitectura n.º 136; de 28 de Marzo de 1798.

(37) Academia de San Fernando. Comisión de Arquitectura n.º 136; de 28 de Marzo de 1798.

(38) Academia de San Fernando. Comisión de Arquitectura n.º 146; de 18 de Junio de 1799.

(39) Academia de San Fernando. Comisión de Arquitectura n.º 152; de 17 de Mayo de 1800.

(40) Academia de San Fernando. Comisión de Arquitectura n.º 158; de 5 de Junio de 1801.

(41) Academia de San Fernando. Comisión de Arquitectura n.º 154; de 30 de Octubre de 1800.

(42) Academia de San Fernando. Comisión de Arquitectura n.º 168; de 10 de Junio de 1802.

(43) Academia de San Fernando. Comisión de Arquitectura n.º 168; de 10 de Junio de 1802.

(44) Academia de San Fernando. Comisión de Arquitectura n.º 168; de 10 de Junio de 1802.

(45) Academia de San Fernando. Comisión de Arquitectura n.º 195; de 30 de Octubre de 1804.

rez presentar años más tarde otros dibujos que (46) por causas que no conozco, le serán aprobados encargándose entonces Alexo de Miranda de la dirección de las obras (47).

A petición de Pedro Arnal se le comisiona, en 1805, para que dirija las obras del Pantano que este había proyectado en Povedal del Marrón (48) y al año siguiente colabora con Agustín Humaran presentando los dibujos definitivos para el Teatro de Bilbao (49). En 1807 manda a la Academia, muerto ya Arnal, los dibujos definitivos de las obras de Asturias (50) y concibe el proyecto para la Iglesia de Santa María de Bermeo (51).

A partir de este punto, desde el comienzo de la Guerra, su actividad se reduce y sólo sabemos que colabora, de forma importante, con Ugartemendía en el proyecto de San Sebastián, tal y como señaló Artola.

Justo Antonio DE OLAGUIBEL.

Aunque recientemente se ha publicado un interesante estudio sobre la labor desarrollada por este arquitecto, quisiera complementar el catálogo de su obra con algunos datos poco conocidos y que no figuran en el texto.

Olaguibel se había formado en la Academia en los últimos momentos de la vida de Ventura Rodríguez, obteniendo en 1780 el título de

Maestro Arquitectónico (52). Sabemos que en 1786 presenta un proyecto de ornato en el Convento de Santo Domingo de Vitoria (53) y que en el mismo año es comisionado, junto con Domingo Tomás, para inspeccionar la situación en la que se encontraban los puentes sobre los ríos Cinca y Ara, en Poto (54) —Aragón—, siendo nombrado, igualmente, para realizar las obras de la casa Consistorial de Orendain.

Nombrado en el mismo año, con Alvarez Benavides y González de Lara, para estudiar la situación en la que se encuentra el puente de Almansa (55), en 1789 presenta dibujos para el Ayuntamiento de Léniz en Guipúzcoa, proyecto que es rechazado y encomendado por la Comisión de Arquitectura a Alexo de Miranda (56). En 1790 participa en las obras de la sacristía de Ciegos, en Alava, y al año siguiente se le nombra para realizar una fuente en la villa de Haro (57).

Al finalizar, en 1795, las obras de la Plaza Mayor de Vitoria. Olaguibel centra su actividad en una labor donde el tema clasicista se manifiesta de modo más rotundo y así en la iglesia de Arriaga (58) o en la misma de Alegría de Alava, se puede apreciar el sentido o la planta de la iglesia frente a los que reivindican —como es el caso, por ejemplo, de González Velazquez en Mallorca— la planta centralizada.

(46) Academia de San Fernando. Comisión de Arquitectura, n.º 196; de 22 de Noviembre de 1804.

(47) Academia de San Fernando. Comisión de Arquitectura, n.º 195; de 30 de Octubre de 1804.

(48) Academia de San Fernando. Comisión de Arquitectura, n.º 202; de 29 de Mayo de 1805. Igualmente interesa ver la Junta Particular 3 de marzo de 1805.

(49) Academia de San Fernando. Comisión de Arquitectura, n.º 202; de 29 de Mayo de 1805.

(50) Academia de San Fernando. Comisión de Arquitectura, n.º 7; de 27 de Mayo de 1806.

(51) Academia de San Fernando. Comisión de Arquitectura, n.º 64; de 19 de Octubre de 1817. Ver igualmente Semanario Pintoresco Español, año VIII. 1843. pp. 321.

(52) Academia de San Fernando. Expediente personal, armario 1, legajo 43.

(53) Academia de San Fernando. Comisión de Arquitectura N.º 4; de 27 de Junio de 1786.

(54) José Ignacio Linazasoro e Iñaki Larrañaga. «*Estudio sobre el desarrollo urbano de Vitoria*»: pp. 4. San Sebastián. 1975.

(55) Academia de San Fernando. Comisión de Arquitectura n.º 4, 19 y 28. de techa diciembre. abril y octubre, 1786-87.

(56) Academia de San Fernando; n.º 60. de 18 de diciembre de 1789.

(57) Academia de San Fernando. Comisión de Arquitectura; n.º 62.

(58) Archivo provincial del Ayuntamiento de Vitoria. Los planos de la plaza fueron publicados en su día por Emilia Apraiz en la Revista Nacional de Arquitectura n.º 84, y posteriormente el plano situación de la plaza y el de la fachada norte por Linazasoro y Galarraga, figs. 14,15 y 16.

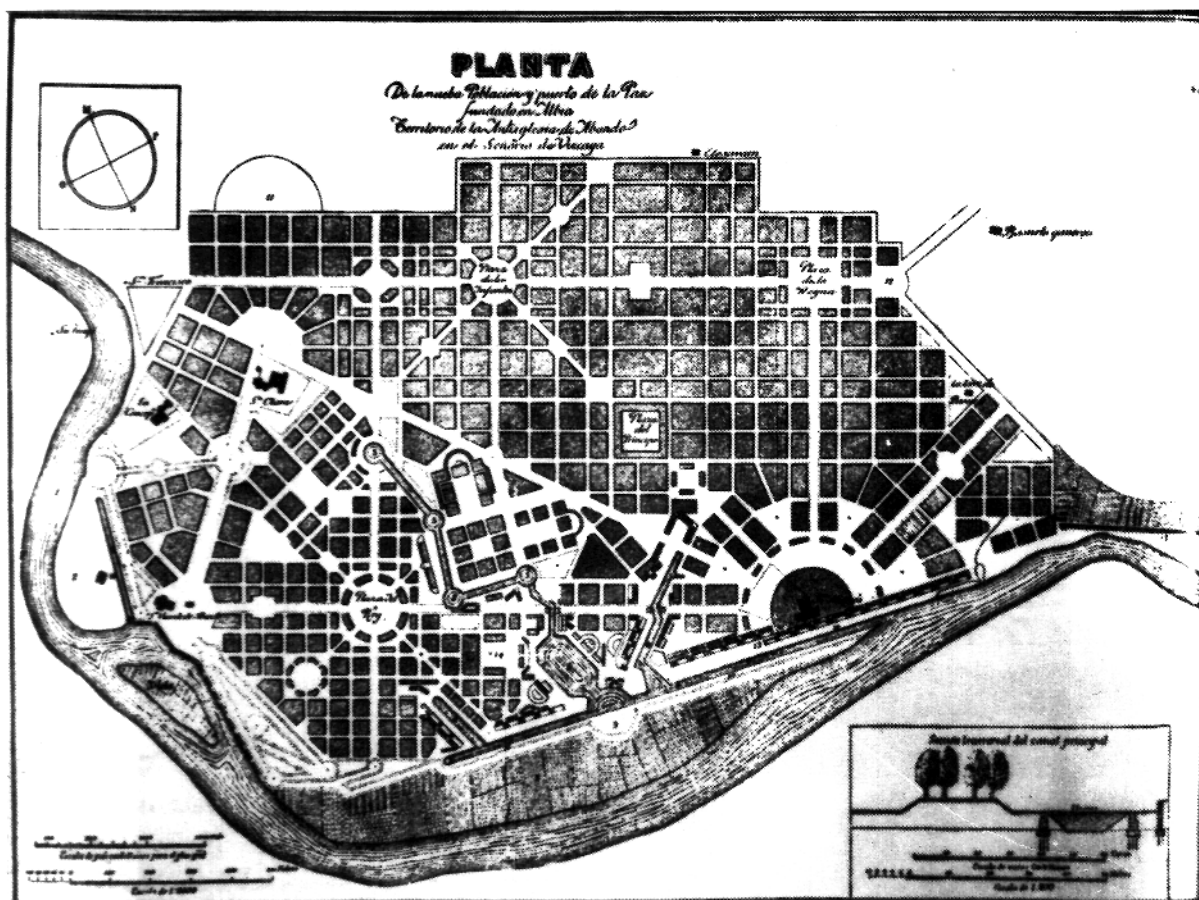
(59) Entre otros proyectos Olaguibel figuran las obras de la Sacristía de Ciego en Alava (ASE. C. de A. n.º 73/24 de Junio de 1790), una fuente en Haro (ASF. C. de A. n.º 78/24 de Junio de 1791) y una casa capitular en Vitoria (ASF, C. de A. n.º 122/10 de diciembre de 1795).

(60) Academia de San Fernando. Comisión de Arquitectura n.º 201; de 3 de Mayo de 1805. Olaguibel ayuda a Manuel Echano en la realización del inicial proyecto.

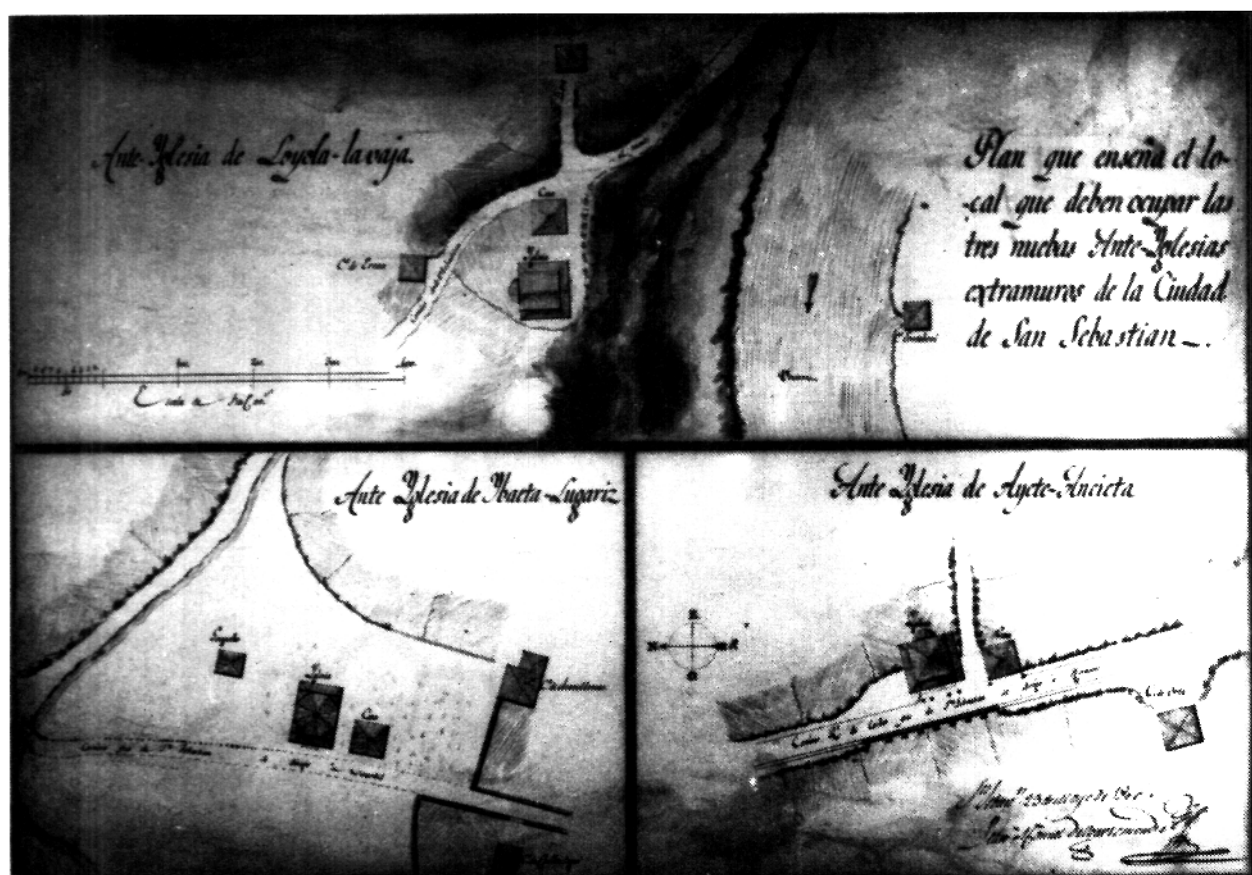
(61) En el mismo año da dibujos para el tabernáculo de la Colegial de Vitoria (ASF, C. de A., n.º 206 4 de septiembre de 1805) dando tres dibujos para el tabernáculo y coro de la iglesia parroquial de Santa María, además de un altar dedicado a Santa María de la Esclavitud. No se aprueba en la Academia la situación del coro y por ello, poco más tarde (ASF, C. de A. 209/27 de noviembre de 1805) da un nuevo proyecto del coro y del presbiterio que resulta esta vez aprobado. La bibliografía en general sobre Olaguibel es escasa y solo presenta interés el estudio realizado por Apraiz en el número 94 de la R.N.A. que ya hemos comentado. Interesa igualmente ver el estudio de Julio César Santollo «*Viajeros por España*». reeditado en Vitoria en 1972, así como el libro de Emilio Serdán Aguirregabidia «*Libro de la ciudad, historia de Vitoria*». Publicado en Vitoria en 1727.

En 1805 colabora en la construcción de un puente sobre el río Tizón en Burgos y en el mismo año presenta tres dibujos para el Tabernáculo y coro de la iglesia colegial de Santa

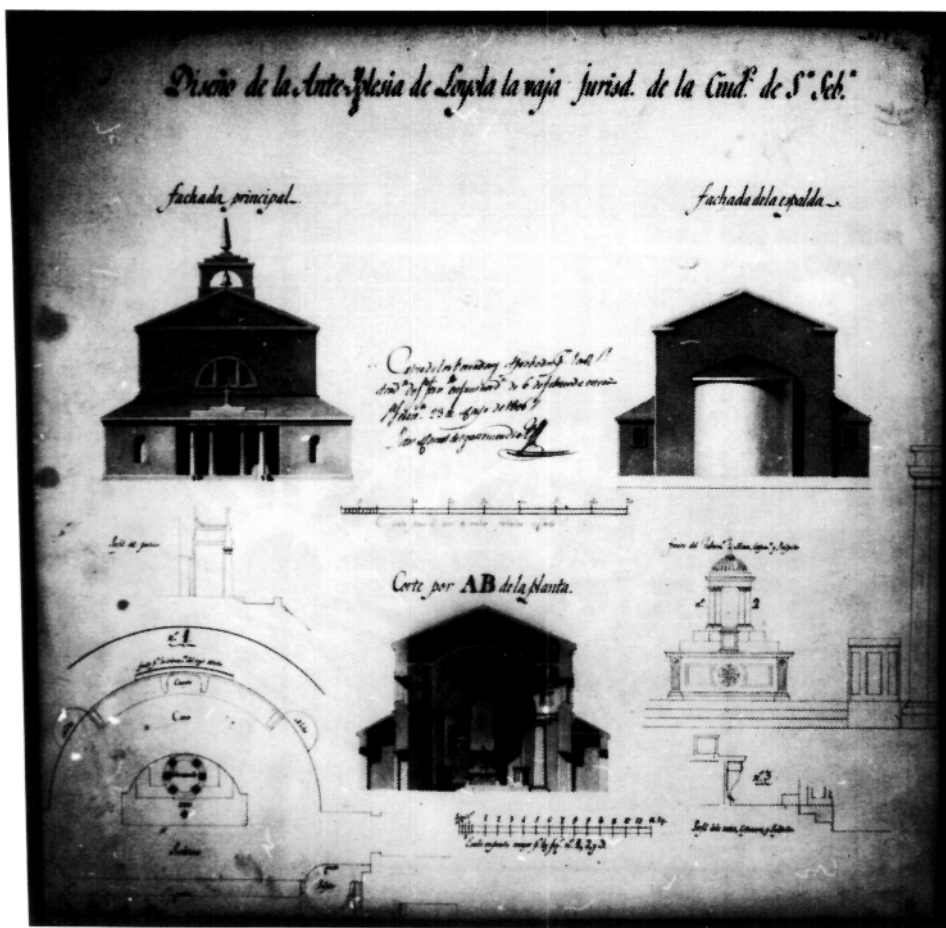
María de Vitoria, dando igualmente un dibujo de altar dedicado a Santa María de la Esclavitud en la misma iglesia.



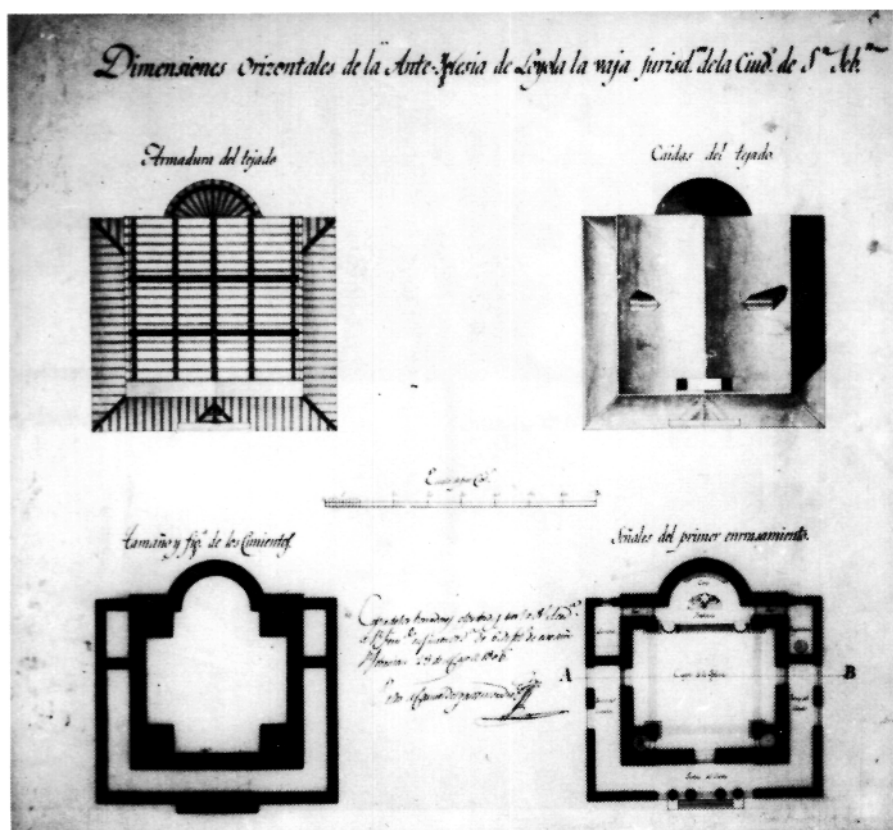
Proyecto de PUERTO DE LA PAZ. SILVESTRE PEY. 1807.



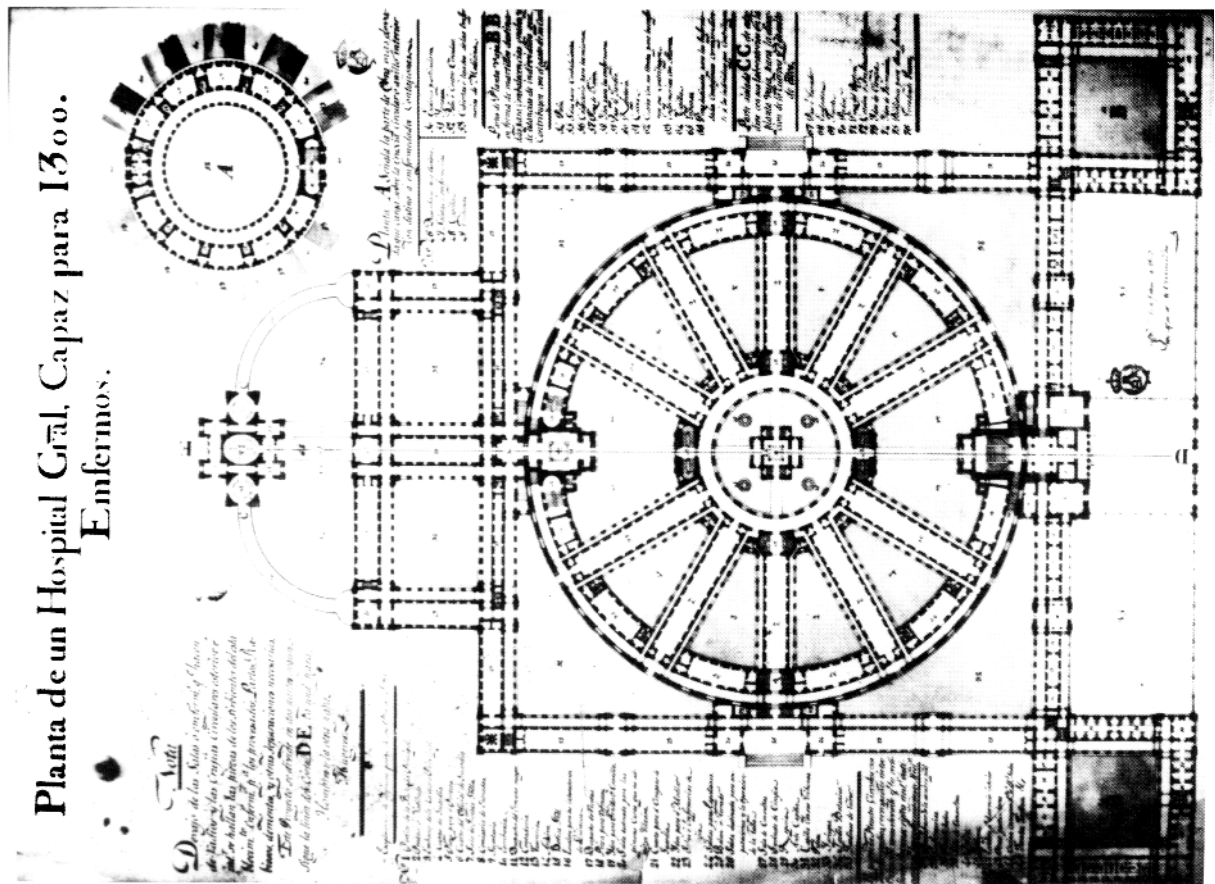
P.M. UGARTE MENDIA. Proyecto de
Ante-Iglesias en San Sebastián. 1806.



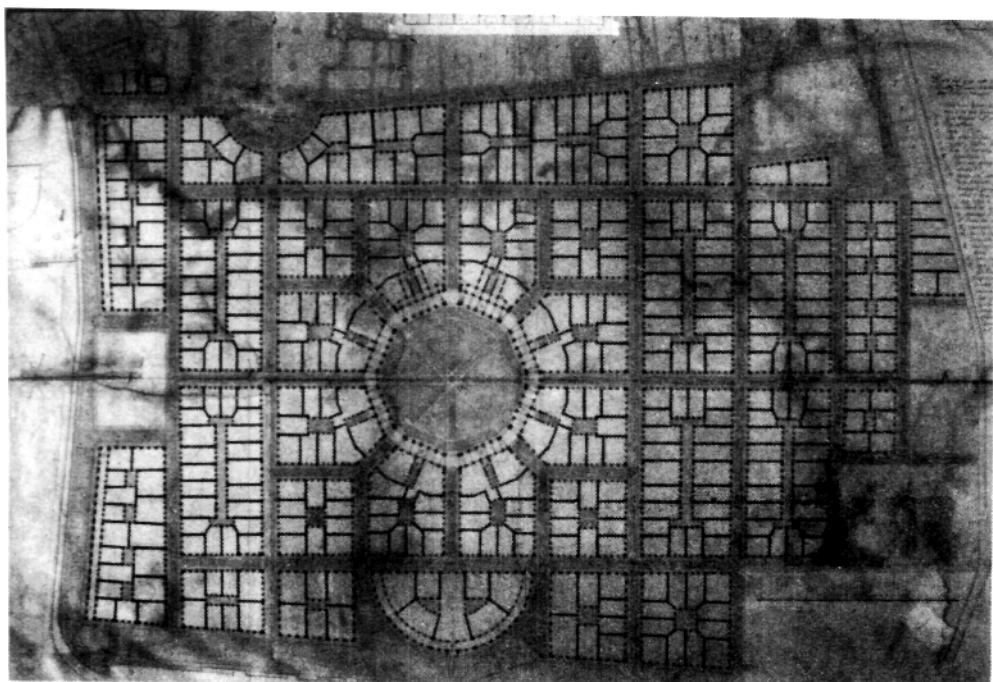
P. M. UGARTEMENDIA. Proyecto de la Anteiglesia de Loyola



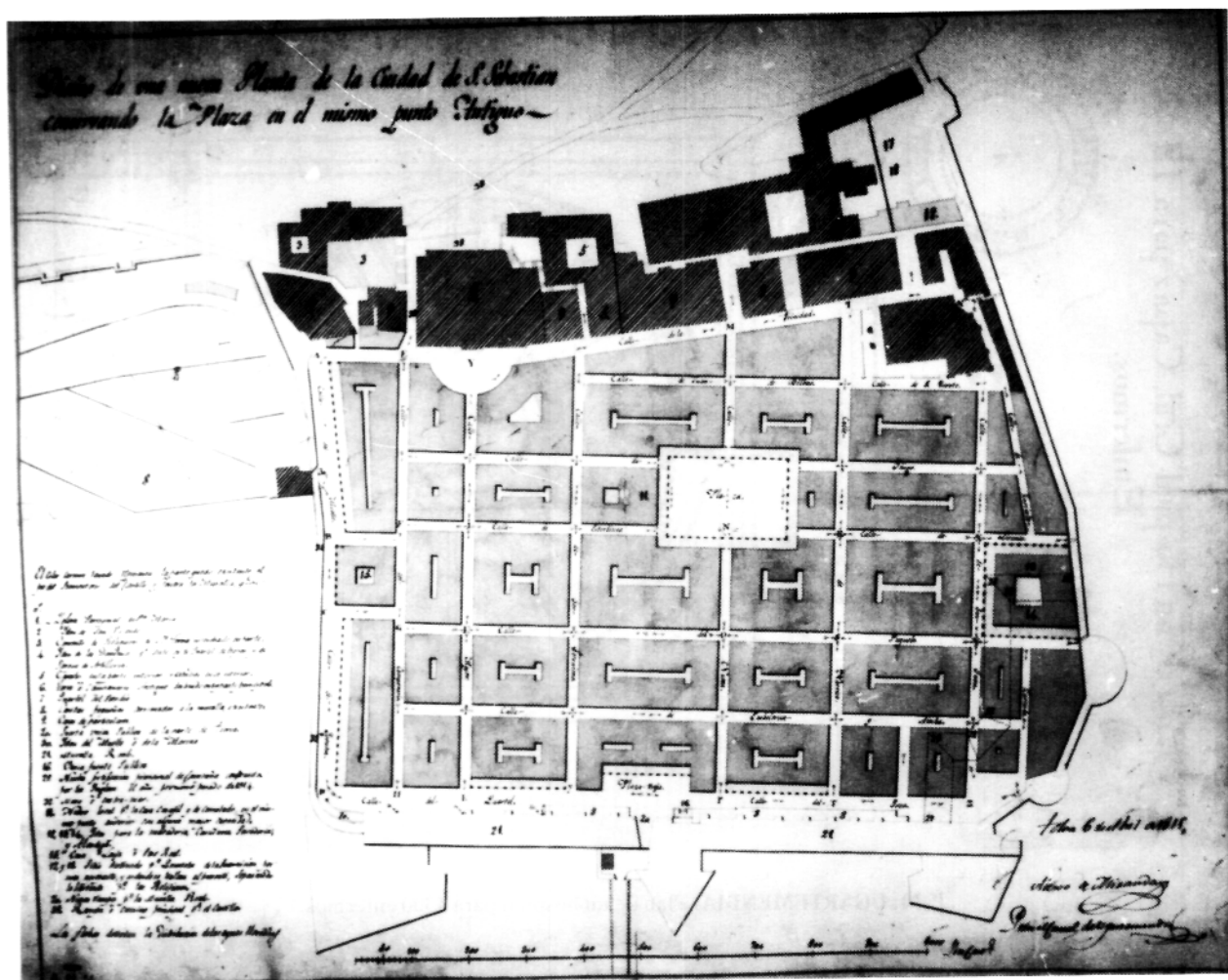
P. M. UGARTEMENDIA. Proyecto de la Anteiglesia de Loyola.



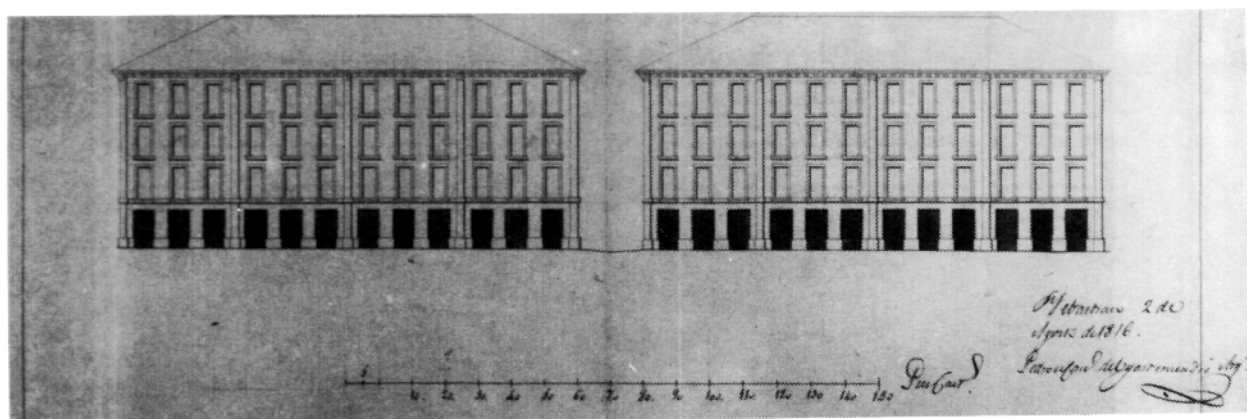
P. M. UGARTEMENDIA. Plan de un hospital para 1300 enfermos.



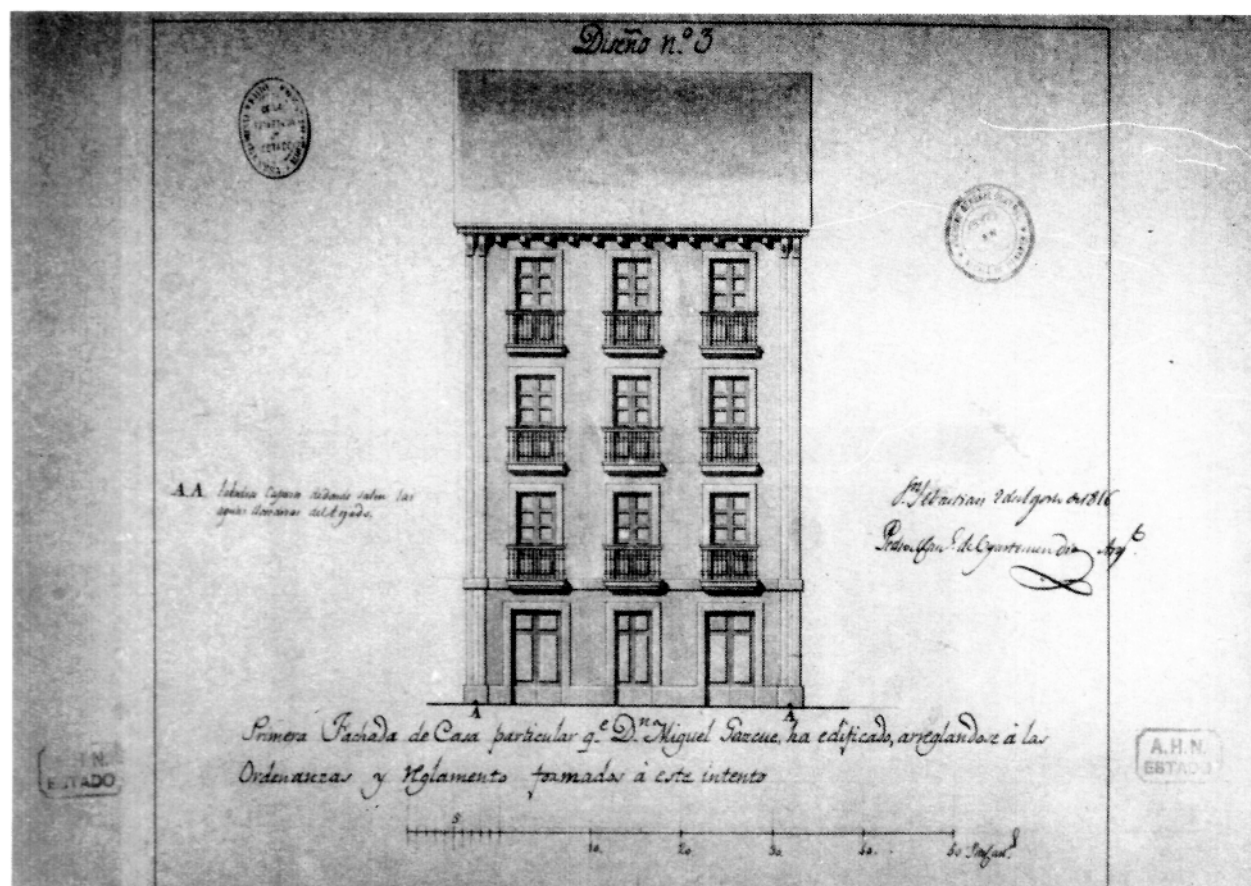
Planta de San Sebastián P.M. UGARTEMENDIA. 1816



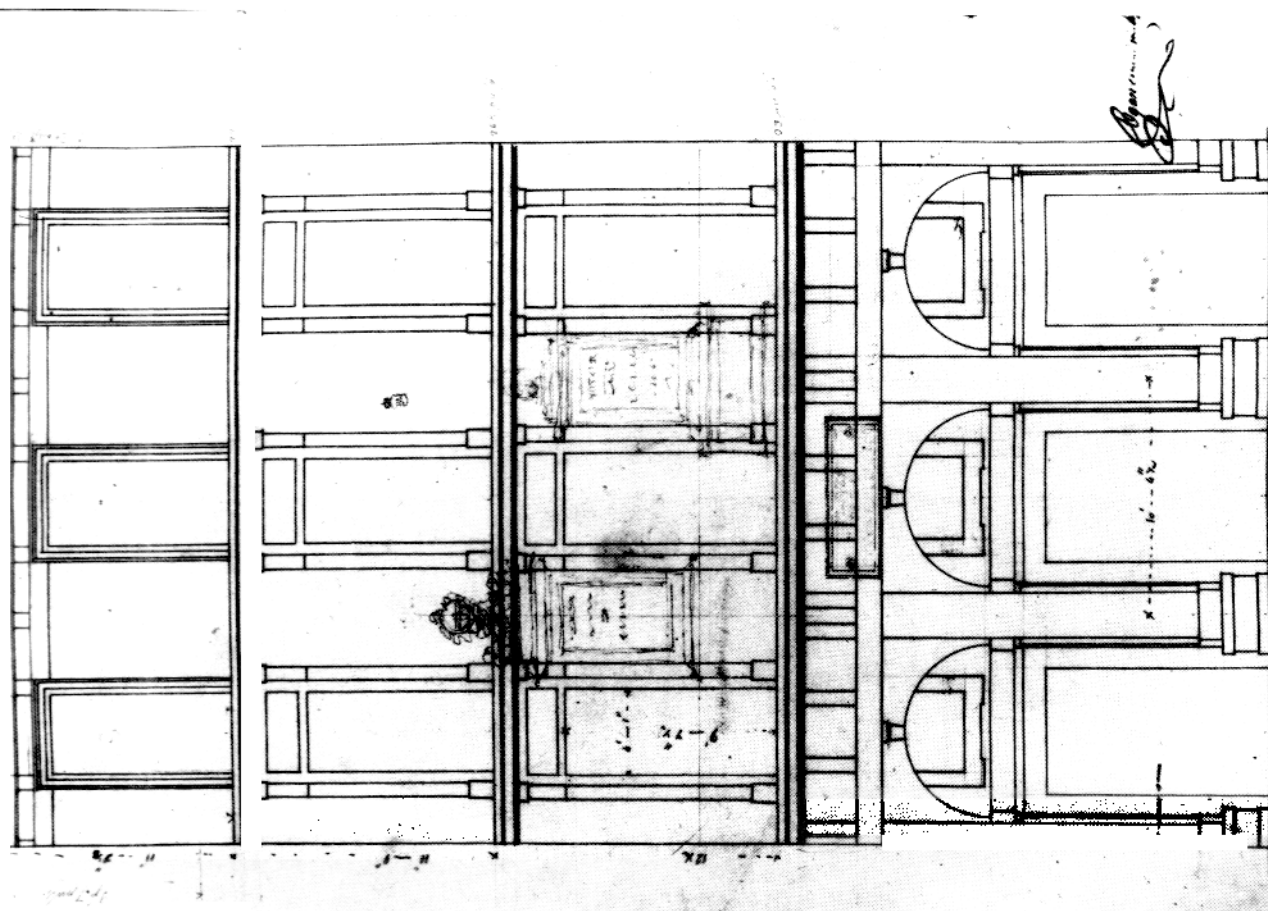
Diseño de planta para San Sebastián. P. M. UGARTEMENDIA. 1816.



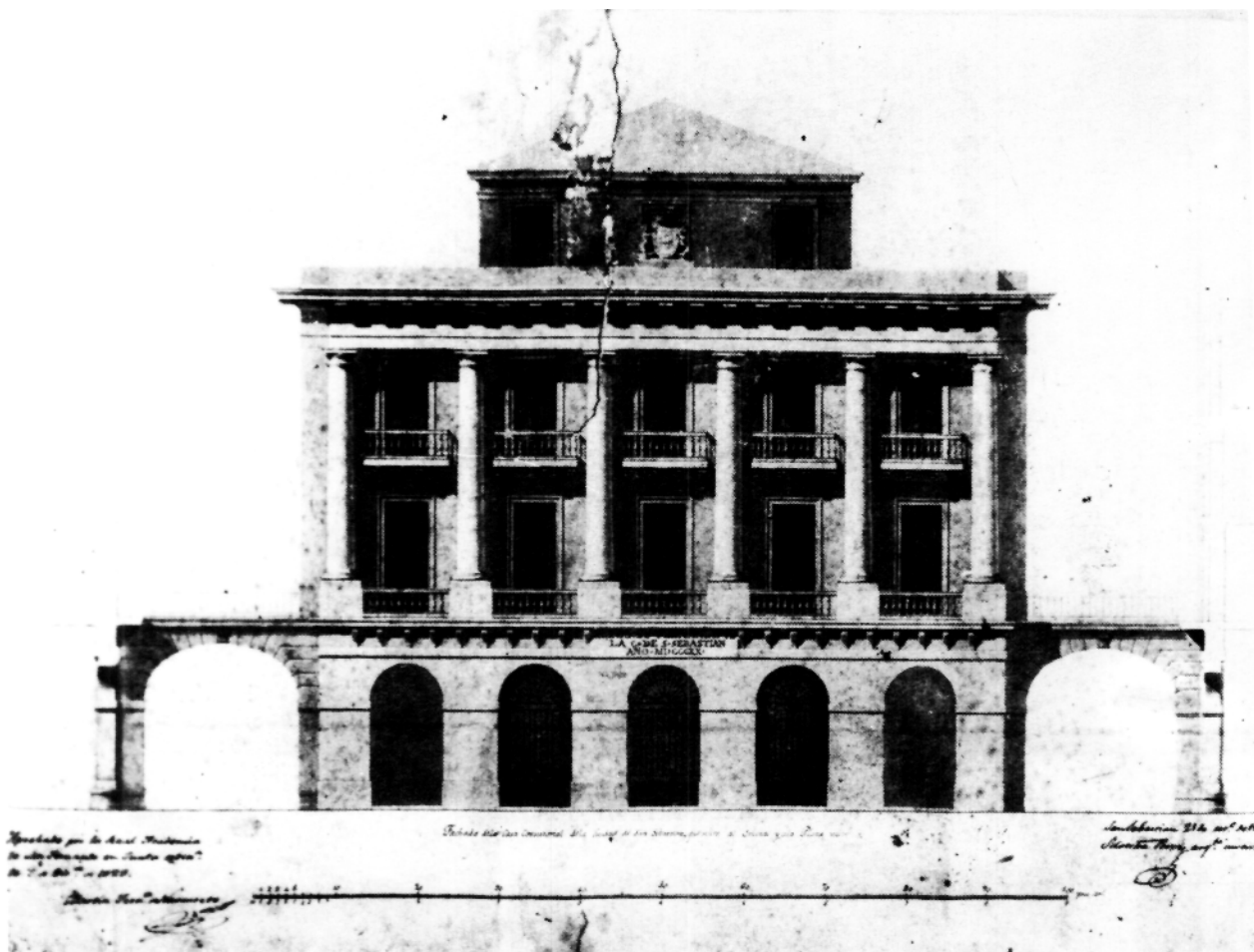
Alzados de las fachadas de la Plaza de la Constitución
P. M. UGARTEMENDIA. 1816.



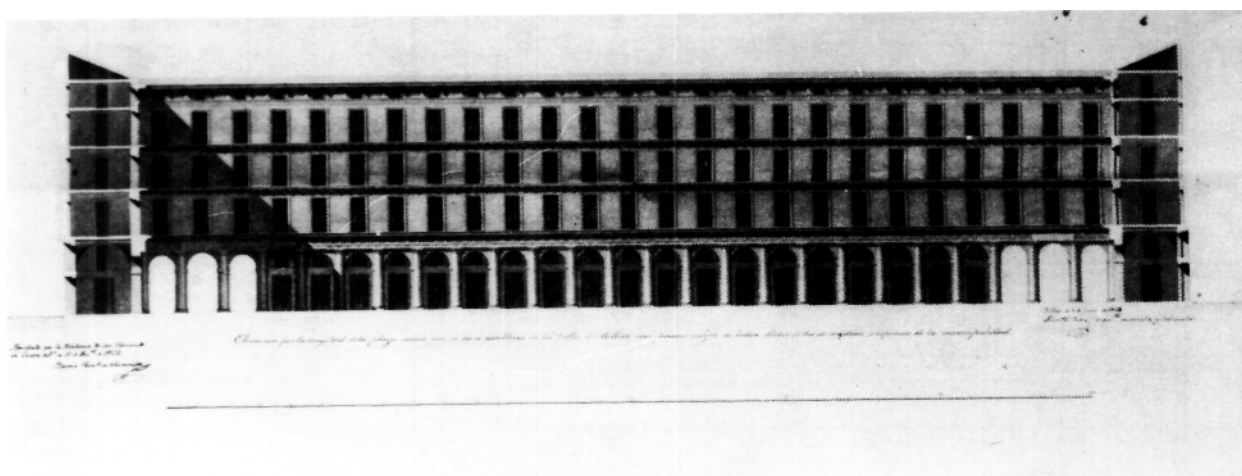
Diseño de casa particular en San Sebastián.
P. M. UGARTEMENDIA. 1816.



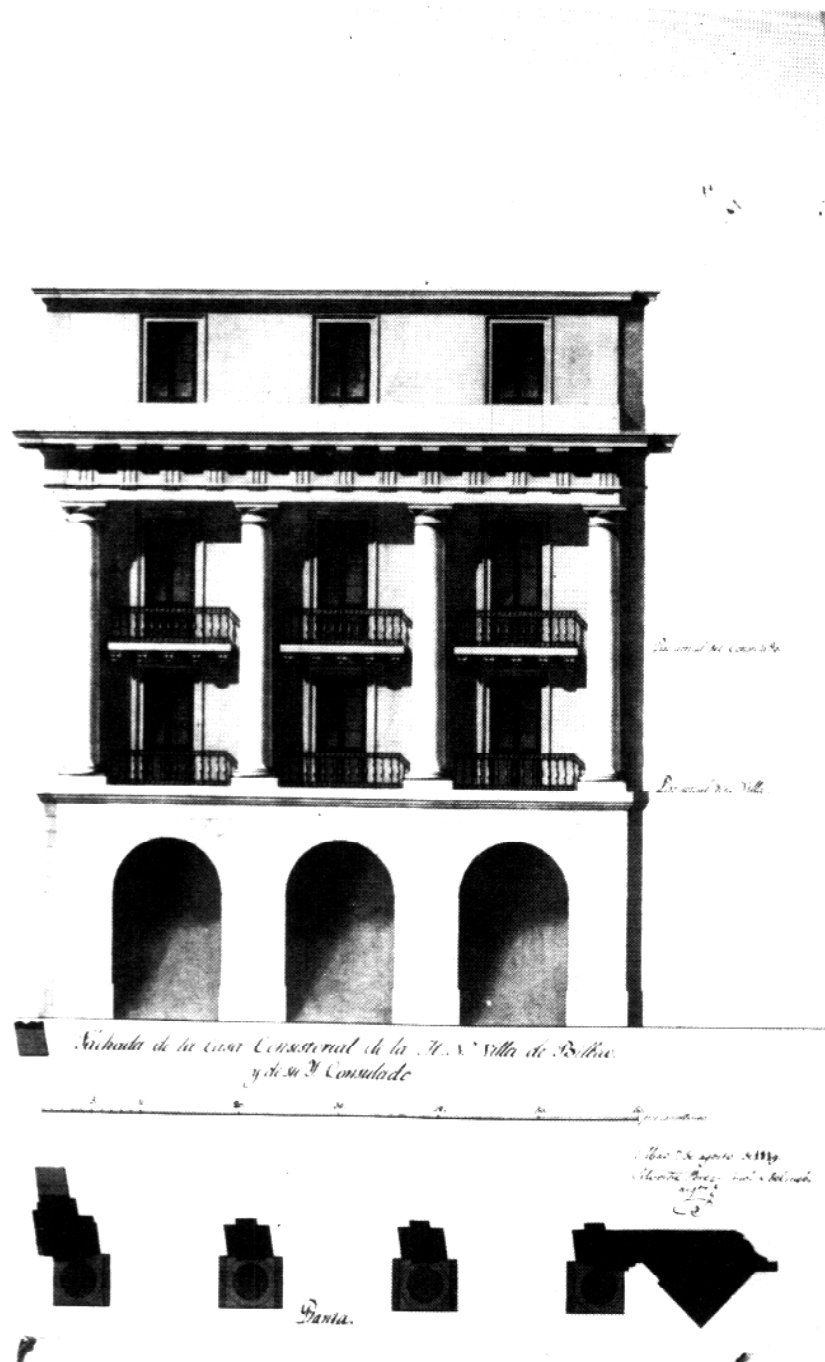
Detalle de las casas de la Plaza de la Constitución
P. M. UGARTEMENDIA. 1816.



Edificio de la Casa Consistorial. San Sebastián. SILVESTRE PEY



Plaza Nueva en Bilbao. SILVESTRE PEY. 1820.



Casa Consistorial en Bilbao. SILVESTRE PEY. 1819.