

HANAN

I G N A C I O

ARQUITECTO
DE LA LUZ

HAAN

IGNACIO

Toledo conserva sus mejores obras

Para los amantes de la arquitectura, la ciudad de Toledo es un libro abierto que ofrece lecciones magníficas. Los mejores creadores de cuantas civilizaciones pasaron por aquí dejaron sobradas muestras de su talento. Uno de esos grandes artistas es el alicantino Ignacio Haan, discípulo de Villanueva y Sabatini, quien desarrolló en nuestra ciudad sus mejores obras: el Palacio Lorenzana, el Hospital de Dementes y la Puerta Llana de la Catedral, entre otras obras. También fue autor del extraordinario “Monumento Grande” que durante las celebraciones de Semana Santa asombró a cuantos pudieron contemplarlo en el templo primado.

A pesar de estos magníficos ejemplos de su talento constructivo, su nombre y su trayectoria permanecen relegados en la memoria colectiva de los toledanos. Con la finalidad de dar mayor proyección a la figura de Ignacio Haan, el Consorcio de la Ciudad de Toledo organiza esta exposición, en un escenario excepcional: el gran edificio que le encargó el cardenal Lorenzana, actual sede del Vicerrectorado de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Deseo que esta muestra sea definitiva para que todos los toledanos reivindicemos a Haan como uno de nuestros grandes artistas, quien como tantos otros nacidos en otros lugares encontró en Toledo el mejor clima para desarrollar su talento y legarnos unas obras que son fundamentales en nuestra riqueza patrimonial.

Emiliano García-Page Sánchez
Presidente del Consorcio
Alcalde de Toledo

HAAN

IGNACIO

La mejor arquitectura de su tiempo

Escribir sobre Ignacio Haan, para un arquitecto formado en las escuelas y estudios actuales, equivale a remontarse a una etapa en donde muchas cosas empezaban a cambiar. Se inició la diferenciación entre arquitectos e ingenieros. Comenzaron a imponerse conceptos como planes de formación, modernas reflexiones sobre materiales y estructuras, nuevas técnicas y conocimientos que posteriormente cristalizaron en las primeras escuelas de arquitectos.

Ignacio Haan reaccionó con orgullo ante las imposiciones de los promotores de sus obras, las envidias profesionales entre académicos y la incomprensión de los constructores apegados a costumbres de momentos anteriores. Fue, ante todo, un arquitecto extraordinariamente formado. Recibió las enseñanzas de grandes maestros, como Francesco Sabatini y Juan de Villanueva, y tuvo la oportunidad de perfeccionarse en Roma no solamente en contacto con la antigüedad, sino también con el conocimiento de la mejor arquitectura de su tiempo. El resultado, palpable en sus obras toledanas, es una mezcla entre el refinamiento del barroco clasicista y un espíritu nuevo. Esto puede apreciarse en el antiguo Gimnasio —hoy, Paraninfo— y en el patio de la Universidad de Toledo, actualmente Palacio del Cardenal Lorenzana de la Universidad de Castilla-La Mancha. Nombres fundamentales dentro de la historia de la arquitectura, como Vignola y Palladio, vienen a la memoria a la hora de recorrer el edificio.

Haan fue el arquitecto de las plantas centralizadas. La regularidad domina por entero sus diseños, sobre los que no obstante siempre se imponen importantes ejes visuales. Así sucede en el Hospital del Nuncio, la Universidad y el Monumento de Semana Santa de la Catedral. Como diría Mies Van der Rohe, sus arquitecturas expresan en espacios la idiosincrasia de toda una época, o, más bien, la voluntad ilustrada de traducir en estructuras el pensamiento.

Doscientos años después de su muerte, Ignacio Haan viene a ocupar un vacío todavía desconocido por la mayoría de los toledanos. Gracias a esta exposición-homenaje, será su propia arquitectura la que contribuya a llenar de significado su biografía.

HAAN

IGNACIO

INTRODUCCIÓN

Han transcurrido ya casi cuarenta años desde que Antonio Bonet Correa, actualmente director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, recuperó para los toledanos la dimensión histórica de Ignacio Haan. Fue en el año 1972, con motivo de la inauguración del nuevo curso académico en el entonces Colegio Universitario de Toledo —antecedente de la Universidad de Castilla-La Mancha—, cuando este historiador de la arquitectura compartió con los asistentes una anécdota sobre el Palacio del Cardenal Lorenzana que hoy se ha convertido en un punto de referencia obligado para los especialistas en neoclasicismo español. «En unas oposiciones a cátedra de Historia del Arte celebradas hace ya muchos años, todos los opositores, al clasificar una fotografía de ese patio, equivocadamente y sin sospechar de las obras que se encontraban en Toledo, dijeron que se trataba de un *cortile* palatino del barroco austriaco»¹.

Efectivamente, nada hace imaginar a las miles de personas que diariamente visitan la ciudad que en pleno corazón de su Casco Histórico, al lado de un templo mudéjar como la iglesia de San Vicente y rodeado por el apretado caserío del entorno, sea posible encontrar uno de los edificios más importantes de la Ilustración española. Un edificio cuyo fin al servicio de la enseñanza (primero como universidad, más tarde como Instituto Provincial y en la actualidad sede vicerrectoral de la UCLM en Toledo) se ha cumplido durante sus dos siglos de historia. Un edificio, en definitiva, que comparte con el resto de grandes proyectos de Ignacio Haan —el Hospital del Nuncio (Consejería de Economía), la Puerta Llana de la Catedral (por donde discurre la vida cotidiana del templo y desde donde se inicia la procesión del Corpus Christi) y el retablo mayor de su Sacristía (que aloja *El Expolio* de El Greco, adonde se dirigirán millones de miradas durante el centenario del pintor en el año 2014)— un lugar de referencia en el Toledo del siglo XXI. Desgraciadamente, la gran relevancia e importante presencia de esos monumentos resulta inversamente proporcional al escaso conocimiento de su principal responsable.

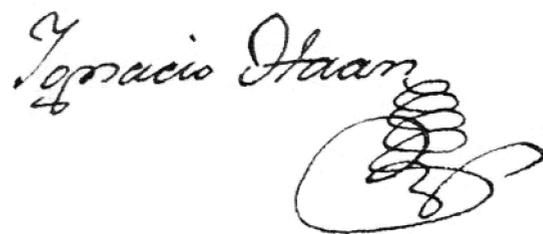
Gracias a la documentación manejada por los especialistas desde hace más de medio siglo, momento en que se acentuó la consideración de los

estudios dedicados a la arquitectura neoclásica, hoy es posible reconstruir el perfil de alguien formado con los mejores maestros del momento, un arquitecto que perfeccionó su conocimiento de la antigüedad en Roma y cuya concepción de los principios ilustrados defendió con orgullo en una España donde prevalecían aún las tradiciones de los gremios antes que el dictado de las academias. Conocer el origen y desarrollo de sus proyectos ha hecho posible conocer a un Haan de carácter difícil, enfrentado a menudo a los comisionados de sus obras —desde párrocos y canónigos hasta delegados diocesanos e incluso otros académicos, por no hablar de los vecinos—, un digno arquitecto que mantuvo con dificultad el equilibrio entre Madrid y Toledo, entre el afán concentrador de la Real Academia de San Fernando y el aislacionismo que en materia de control constructivo propició el cardenal de Lorenzana.

El objetivo de esta exposición-homenaje es plantear, en el segundo centenario de su fallecimiento, el 5 de noviembre de 1810, una revisión de la trayectoria de Ignacio Haan en Toledo y Madrid al mismo tiempo que recuperar la identidad de dos de sus proyectos emblemáticos: la propia Universidad de Toledo y el Monumento de Semana Santa de su Catedral, último de sus trabajos documentado con total seguridad. Se trata de dos obras especialmente arraigadas en el imaginario colectivo de los toledanos y cuya semblanza original —paramentos, ornamentación, fases constructivas— ha sido posible recuperar en la actualidad conforme a las características de la época. El análisis de ambos en profundidad ha permitido descartar tanto ideas preestablecidas como falsas atribuciones. Ni la primitiva Universidad de Toledo dejaba a la vista en 1799 los entrepisos de ladrillo —cuyo contraste con la piedra berroqueña de las líneas mayores del edificio ha sido abordado tan a menudo por los historiadores— ni el denominado Monumento Grande de la Catedral está tan «desperdigado y roto» como lo imaginó Fernando Chueca Goitia en 1990.

Recomponer la biografía y el desarrollo como arquitecto de Haan obliga necesariamente a ampliar el horizonte de las investigaciones más allá de las murallas de Toledo. Nació en Alicante, de padres procedentes de Tarragona y de la Alcarria. Recibió instrucción como arquitecto en Madrid y fue becado o *pensionado* en Roma. Aprendió de un italiano como

Sabatini y fue gran conocedor de la arquitectura francesa de su tiempo, cuyo eco en el edificio de la Universidad es más que evidente. Por si todas estas referencias fueran pocas a la hora de establecer un punto de partida para su estudio, es necesario admitir también su característico apellido, alemán o quizá flamenco, que la tradición toledana ha perpetuado en muchas ocasiones como «Haam», en lugar de Haan.



Cualquier intento de aproximación al arquitecto estará formado, en definitiva, por todo un conglomerado de espacios y lugares cuyo camino no ha resultado ni mucho menos sencillo de recorrer a lo largo de los dos últimos siglos. Especialistas en arquitectura como Manuel Lorente, Antonio Bonet Correa, Carlos Sambricio y Pedro Moleón —junto con autores toledanos como Juan Nicolau y Pablo Peñas Serrano— han contribuido desde mediados del XX a reconstruir un mosaico en donde Toledo se llevó la mejor parte, puesto que fue en la ciudad donde se hicieron realidad sus mayores proyectos². Gracias a todos ellos, gracias también a una reciente investigación de doctorado presentada en la Facultad de Humanidades y complementada para el Consorcio de la Ciudad de Toledo, hoy Ignacio Haan no es solamente un desconocido maestro mayor catedralicio. También ha sido posible recordar su papel junto al arquitecto Juan de Villanueva al servicio de magníficas construcciones en el Madrid ilustrado, incluidos el actual Museo del Prado y la reconstrucción de su Plaza Mayor, sus esfuerzos como arquitecto del Real Jardín Botánico y del Real Estudio de Cirugía Práctica, el papel como perito o *visitador* de la Real Carretera de Valencia y su pertenencia a la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País.

La recuperación biográfica de Haan y de sus proyectos toledanos —el arquitecto residió en Madrid durante la mayor parte de su trayectoria— permite también conocer a quienes los hicieron posibles. El aparejador catedralicio Francisco Ximénez, los alarifes Juan Pío y Ambrosio Clemente, el cantero guipuzcoano Martín de Marichalar y su equipo de marmolistas vascos —responsables del asiento de sillares de piedra de la Universidad—, el escultor adornista barcelonés Narciso Aldebó, el carpintero y después teniente arquitecto diocesano Eugenio Antonio Alemán, el longevo maestro de obras Antonino Gómez de Monroy... La lista sería larga. Basta decir que se trata de otras piezas que añadir al complejo puzzle sobre la arquitectura del siglo XVIII y los años previos a la Guerra de la Independencia en la ciudad de Toledo, un rompecabezas que todavía no está completo y en cuyo centro falta todavía una pieza en forma de retrato, una pintura que —a diferencia de la alegoría de la Arquitectura de su maestro Diego de Villanueva, empleada ahora para cerrar este capítulo— por el momento no ha sido posible localizar.

Adolfo de Mingo Lorente



IGNACIO HAAN, UN ARQUITECTO SIN ROSTRO

Ignacio Haan (Alicante, 1756/1758—Madrid, 5 de noviembre de 1810) fue hijo de Fernando Haan, natural de Tarragona, y de Lorenza Revollo, nacida en el lugar de Alcocer, hoy en la provincia de Guadalajara. Su fecha de nacimiento no es del todo precisa, pues únicamente la conocemos a través de la documentación de matrícula y los ejercicios de la Real Academia de San Fernando, lo cual admite dos posibilidades: 1756 o 1758. Poco conocemos de sus padres, sobre cuya profesión y procedencia han especulado a menudo los especialistas. El característico apellido paterno se encuentra relacionado con una ciudad alemana situada en el *kreis* de Mettmann (Westfalia) y con un enclave belga próximo a Brujas. El término «Haan», por otra parte, significa *gallo* en neerlandés.

Apenas se conocen detalles sobre sus primeros años, pero sí sabemos que estudió en los Reales Estudios de San Isidro de Madrid —lo que apuntaría a un origen familiar burgués— e ingresó como discípulo en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en octubre de 1768. En paralelo con las clases, perfeccionó su formación con Francesco Sabatini, uno de los arquitectos más poderosos de España en aquel momento. Sus proyectos conservados correspondientes a esta etapa no son especialmente brillantes, lo cual no impediría al joven Haan, sin embargo, obtener un Premio de Arquitectura de Segunda Clase (1778) y un Premio Extraordinario de Perspectiva, en 1779. Ese mismo año fue *pensionado* o becado para realizar un viaje de estudios a Roma, ciudad en donde permanecería siete años, hasta 1786.

La mayor parte de los ejercicios académicos correspondientes a su etapa de formación madrileña, escasamente originales, se conservan en la propia institución. Algunos de ellos han desaparecido, pero los conocemos a través de sus títulos. Son, en total, una *Vista del Panteón de Roma*



UN CENADOR EN
PERSPECTIVA

Academia de San Fernando



CORTE DE UNA
ESCALERA DEL PALACIO
DE YBARRA

Biblioteca Nacional

(1777), *Una Casa de la Moneda* (1778; desaparecido), las trazas para la *Portada de una Casa Señorial* (1778), *Un cenador en perspectiva* (1779) y *Una iglesia parroquial para un vecindario de 5.000 personas* (1779; desaparecido)³. En la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva también el *Diseño de una escalera del Palacio de Ybarra* [sic] —una vista interior del Palacio Real, del arquitecto Filippo Juvarra (1678-1736)—, obra de formación de Haan aunque sin fecha.

La llegada del arquitecto a Roma se produjo entre los días 5 y 6 de julio de 1779. Mantuvo allí contacto con el pintor Francisco Preciado de la Vega, responsable de los alumnos pensionados de San Fernando. En 1783 contrajo matrimonio, en la iglesia de Sant'Andrea delle Fratte, con

Corte de el Templo de Baco.

COORTE DEL TEMPLO DE
BACO (Santa Constanza)
Real Academia



la romana Antonia Atti, sobrina de un alto funcionario de la embajada española ante la Santa Sede, Manuel José de Mendizábal. Tuvieron al menos cuatro hijos: Fortunato (1784†), Manuela (1785—¿?), Lorenza y María Josefa. Gracias a sus relaciones familiares, Haan habitó durante un tiempo en el interior del Palazzo Spagna, sede de la embajada española y residencia de José Nicolás de Azara, ministro plenipotenciario de Carlos III, para quien realizará la primera obra de la que tenemos conocimiento: una pequeña remodelación interior en las estancias superiores del edificio. El arquitecto regresará a España con su familia en la primavera de 1786.

La producción romana de Ignacio Haan, más interesante que la madrileña en aquel momento, incluye tanto proyectos de invención propia como ejercicios académicos —conforme a las *instrucciones* o planes de estudio dictados por San Fernando para sus pensionados en Roma— en los cuales plasmó edificios antiguos y modernos de la Ciudad Eterna. Sus dibujos de arquitectura romanos se conservan también en la Real Academia de San Fernando. Conocemos sus *Vistas del Templo de Baco* (1780; en realidad, el Mausoleo de Santa Constanza), la *Fachada del Palazzo Barberini* (1781), unas *Vistas de la iglesia de San Andrés de Vignola* (178?; Sant'Andrea in Via Flaminia), un *Templo rotondo fuera de Porta Maggiore* (1784?; el Mausoleo dei Gordiani), un *Proyecto de un Templo a la Paz* (1784) y la propuesta más interesante de todas, directamente inspirada en la arquitectura barroca de Gian Lorenzo Bernini, el *Diseño de una Biblioteca con tres museos de Pintura, Escultura y Arquitectura* (1785). Además de esas láminas, tenemos constancia de que Haan realizó mediciones en un acceso al Circo de Majencio y las citadas obras en el Palazzo Spagna.

De vuelta en nuestro país, en julio de 1786, se produjo su ingreso como «miembro de mérito» en la Real Academia de San Fernando. Mantuvo a partir de entonces sus primeros contactos con el arzobispo de Toledo, Francisco Antonio de Lorenzana, gracias a la relación italiana con el embajador Azara. Durante los próximos años se estrechará la relación entre el prelado y el arquitecto e irán surgiendo los primeros proyectos de Haan al servicio de diferentes obras dependientes del Arzobispado. Por otra parte, el académico pronto desarrollará sus primeros trabajos en Madrid, entre ellos una colaboración como segundo teniente medidor de Juan de Villanueva en las obras de construcción del Gabinete de Historia Natural, actual Museo del Prado, comenzando a formar parte así de un grupo de arquitectos —Manuel de la Peña Padura, Antonio López Aguado, Santiago Gutiérrez de Arintero...— escasamente estudiado todavía en su conjunto. Ignacio Haan también optó, sin demasiado éxito, a una plaza como profesor de Perspectiva en la Real Academia de San Fernando en 1787 que finalmente recaería en su compañero de instrucción romana Guillermo Casanova.

Antes de la construcción del Hospital del Nuncio, primera de sus grandes obras toledanas, Ignacio Haan trabajó en diversas tareas de proyección y peritaje al servicio de la Iglesia. En 1787 trazó el planeamiento urbano de una *nueva población* o colonia junto al arroyo Butarque (Leganés), proyecto que no se haría finalmente realidad. Ese mismo año peritó las obras ya iniciadas y proyectó la remodelación de la parroquia de Navalcarnero (Madrid). En 1788 se construyó conforme a sus diseños el gran retablo mayor de la iglesia de La Guardia y probablemente se encargase del peritaje y supervisión de la parroquia de Yuncler, ambas en la provincia de Toledo.

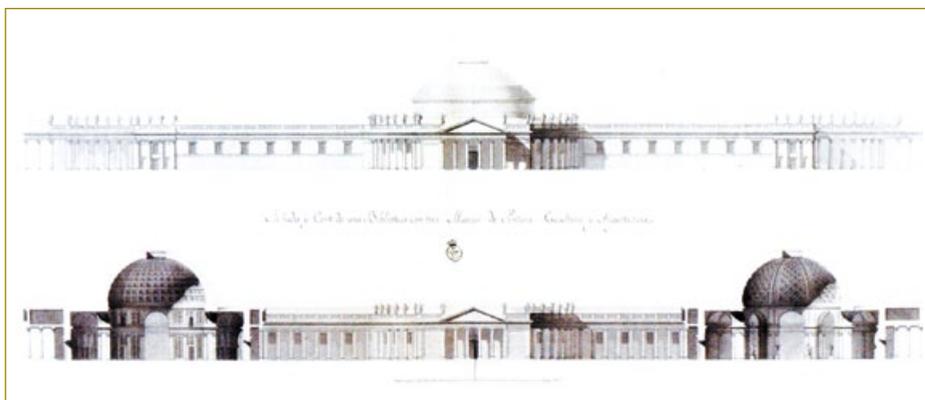
Conforme se desarrollaban estos primeros proyectos fueron aumentando sus compromisos en Madrid. Haan fue nombrado por primera vez vocal de la recién creada Comisión de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando en 1790, mismo año en que realizó un viaje a Levante como visitador de la Real Carretera de Valencia. Paralelamente, durante los últimos años del siglo XVIII iría adquiriendo una progresiva y mayor presencia en la órbita de Lorenzana, a quien aconsejaba en materia de arquitectura por encima de los propios maestros toledanos, ninguno de los cuales estaba en posesión del título de académico (así sucedió ante la fallida propuesta de Sánchez Moya de abrir una *Escuela de Líneas* en la Casa de Caridad instalada en el Alcázar en 1793). A la muerte del anciano Eugenio López Durango, en 1794, Haan sería designado maestro mayor de la Catedral de Toledo. Otros cargos de los cuales disfrutó fueron los de maestro de obras del Real Jardín Botánico de Madrid (entre

1796-1801) y maestro del Real Estudio de Cirugía Práctica, situado en aquel momento en un ala del Hospital General de Atocha, hoy Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

En 1797 dictó su testamento, el único del arquitecto que conocemos y que se conserva en el Archivo Histórico Provincial de Toledo. Entre sus albaceas incluyó a figuras relevantes, como el escultor de cámara Juan Adán y el escribano Bartolomé Muñoz de Torres, miembro del Consejo de Castilla y secretario del rey Carlos IV. Ignacio Haan dispuso ser enterrado en la importante parroquia madrileña de San Juan Bautista, en la actualidad desaparecida bajo la Plaza de Ramales.

Durante la última década del siglo XVIII, el arquitecto abordó abundantes proyectos entre Madrid y Toledo, así como sus tres principales obras en la Diócesis Primada. Cabría destacar, en primer lugar, el Hospital del Nuncio Nuevo en Toledo (1790-1793), hoy consejería de Economía y Hacienda de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Otro de sus proyectos de carácter civil, no realizado, fue la Casa Consistorial de Villaescusa de Haro, en Guadalajara (1791). El arquitecto aseguraba además haber levantado «varias casas» en Madrid entre 1796 y 1801, durante su servicio al Rey en el Real Jardín Botánico. Su obra más importante, no sólo durante esta etapa sino de toda su producción, fue la Universidad de Toledo, cuya primera piedra se colocó en 1796 y fue finalizada en 1799.

Dentro de su actividad como arquitecto religioso, Haan intervino en diversos templos parroquiales de la Archidiócesis, desempeñando tareas como la reconstrucción de la iglesia de Santa María de Ocaña (1790), la evaluación de la iglesia parroquial de Esquivias (1790) y probablemente la de Polán (1792-1794), y la construcción de la parroquia de Seseña (después de 1792), junto con la evaluación y peritaje de la parroquia



DISEÑO DE UNA BIBLIOTECA CON TRES MUSEOS DE PINTURA, ESCULTURA Y ARQUITECTURA

Academia de San Fernando

(izq.)
RETRATO DE MANUEL JOSÉ DE MENDIZÁBAL,
TÍO POLÍTICO DE IGNACIO HAAN (Anónimo)

Museo Lázaro Galdiano

(der.)
RETRATO DE FRANCESCO SABATINI

Accademia di San Luca



de Miraflores de la Sierra, Madrid (1798). Además, diseñó con casi total probabilidad el tabernáculo eucarístico del convento de San Clemente de Toledo a mediados de la década. Capítulo aparte merece su actividad como diseñador de retablos: son suyos con seguridad el del altar mayor de la parroquia de San Bartolomé de Elgóibar, en Vizcaya (1790-1791), y el del Cristo del Amparo de la iglesia parroquial de Valdemoro, Madrid (1791). Sería posible atribuirle también el retablo mayor de la parroquia toledana de Santa Leocadia (posterior a noviembre de 1791) y situar muy cerca de sus postulados los retablos mayores de la iglesia conventual de las Trinitarias del Toboso (1796-1797) y la parroquia de Esquivias (1797). Para la Catedral de Toledo diseñó las trazas del Oratorio de Ámbar (1797) y la Puerta Llana, proyectada en 1797, iniciada en 1798 y finalizada en 1804/1805. Su mayor intervención al servicio del Templo Primado pudo haber sido la reforma de la Sacristía (1798-¿1806?), que finalmente sólo se materializó en el retablo mayor —que alberga *El Expolio*, de El Greco— y los dos altares colaterales de la estancia, en uno de los cuales se encuentra *El Prendimiento* de Francisco de Goya.

La década final del arquitecto, entre 1800 y su muerte, el 5 de noviembre de 1810, no es muy conocida. Formó parte activa de la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando durante dos bienios e ingresó en el año 1801 como miembro de mérito en la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País. En 1808 contrajo su segundo matrimonio, con Isabel Bauzo, tras haber permanecido viudo de Antonia

Atti desde hacía al menos una década. Ese mismo año apareció como albacea testamentario del escultor de Cámara Juan Adán y se atribuyó la responsabilidad de supervisar obras hidráulicas junto a la antigua Puerta de Recoletos de Madrid (cerca de la actual Plaza de Colón). Algunos investigadores han sugerido la posibilidad de que colaborase con el Gobierno Intruso de José Bonaparte. Cursó baja por enfermedad en varias juntas de la Real Academia de San Fernando durante 1810 y murió en Madrid el día 5 de noviembre de ese año.

En contra del tópico según el cual la estrella de Haan se apagó tras el destierro italiano del Cardenal Lorenzana, conservamos el testimonio de varios proyectos realizados durante estos años finales. Se trata de diseños de obra civil que compatibilizó con varias empresas religiosas más para el Arzobispado. En la primera categoría sería posible encuadrar sus proyectos de obras hidráulicas para Candeleda, Ávila (1801), e instalaciones públicas en Osuna, Sevilla (1805). Ignacio Haan trazó probablemente los dos reta-

(izq.)
RETRATO DEL CARDENAL FRANCISCO ANTONIO DE
LORENZANA (Zacarías González Velázquez)

Catedral de Toledo

(der.)
RETRATO DE JOSÉ NICOLÁS DE AZARA
(Antoon Raphael Mengs)

Colección particular

blos gemelos de San Jerónimo y San Juan Bautista para la iglesia parroquial de Navalcarnero, Madrid (contratados en 1802), así como el retablo de los Villarreales de la parroquia toledana de San Nicolás de Bari (anterior a diciembre de 1801). Otros dos proyectos religiosos fueron los monumentos de Semana Santa para la iglesia de San Ginés de Madrid (1802) —desaparecido en el incendio que asoló el templo en 1824— y el propio Monumento Grande de la Catedral de Toledo (1805-1807), su última obra conocida, una construcción cuya incorporación parcial a esta exposición por parte del Consorcio de la Ciudad de Toledo constituye todo un homenaje de la ciudad en el segundo centenario de su fallecimiento.

OBRA

HOSPITAL DEL NUNCIO

El diseño y construcción del Hospital de la Visitación de Toledo, más conocido como Nuncio Nuevo debido a su viejo antecedente fundado en el siglo XV junto a la actual plaza de Amador de los Ríos, fue el primero de los grandes proyectos propios de Ignacio Haan y la obra que permitió al alicantino convertirse en un arquitecto de referencia dentro del círculo del cardenal de Lorenzana. El rechazo en 1789 de un proyecto inicial para el nuevo hospital por parte de la Comisión de Arquitectura establecida en la Real Academia de San Fernando de Madrid traería con-



sigo la rápida promoción de un arquitecto que en definitiva era académico de mérito desde hacía tres años⁴. El Hospital del Nuncio abrió a Ignacio Haan las puertas de la ciudad y marcó el inicio de la última década del siglo XVIII, la que se corresponde con la etapa de mayor lucidez constructiva de nuestro arquitecto.

DETALLE DE PORTADA
PRINCIPAL DEL HOSPITAL
DEL NUNCIO NUEVO

PORTADA PRINCIPAL DEL HOSPITAL DEL NUNCIO NUEVO



Antecedentes

El precedente más inmediato del nuevo «hospital de locos» —el pionero centro patrocinado por el nuncio Francisco Ortiz a finales del siglo XV había quedado obsoleto— fue la «planta» o *plan* de reformas asistenciales para los internos propuesta en 1786 por el rector Pedro Ignacio de Hormaegui tanto al Cabildo de la Catedral como a la Contaduría de Rentas Decimales del Arzobispado. Conscientes de la necesidad de cambios terapéuticos en comparación con las agresivas prácticas descritas en *El Quijote apócrifo* de Fernández de Avellaneda —que hizo pri-

sionero del Nuncio Viejo al propio Alonso Quijano—, los ilustrados del siglo XVIII demandaban mejoras como baños y estancias más aireadas para los enfermos.

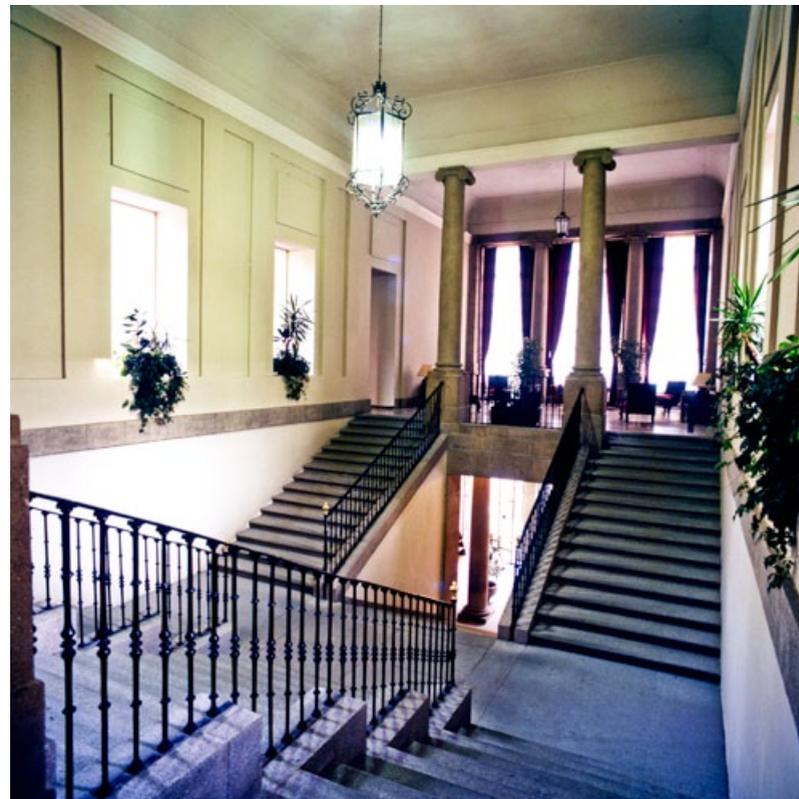
Las actas del Cabildo, de quien dependía directamente el centro, recogen por primera vez la voluntad de refundar el Hospital del Nuncio el 18 de junio de 1788. Gracias a esta documentación, analizada por investigadores como Carlos Sánchez Martín, conocemos el propósito de que se construyeran «habitaciones más cómodas para los enfermos y ministros,

en sitio más a propósito y sano», motivo por el que «había pensado tomar a su cargo el hacer dicha casa mandando levantar plan de ella»⁵.

Nada hacía dudar en aquel momento que sería el veterano maestro mayor catedralicio Eugenio López Durango el responsable de levantar el nuevo edificio. De hecho, se le encomendó reconocer el terreno en donde el Nuncio Nuevo sería construido, dominado aún por los restos de un antiguo palacio propiedad de la familia Silva y varias casas más. Los canónigos Juan Agapito Ramírez y Francisco Pérez Sedano, obrero interino de la Catedral, resolvieron la compra del suelo entre 1789 y 1790 por una cantidad de alrededor de 150.000 reales. Las adquisiciones finalizarían tres años después —con el nuevo edificio de Ignacio Haan ya casi concluido— con la compra de un inmueble de la Calle Real, propiedad del Hospital de la Misericordia, que sería derribado con la intención de brindar mayor amplitud a la fachada principal.

El primer proyecto para el nuevo Hospital del Nuncio, tres planos delineados por López Durango, fue enviado a la Comisión de Arquitectura para su aprobación, conforme a la legislación vigente en aquel momento⁶. Gregorio López Durango, hijo de Eugenio y posteriormente ayudante de aparejador en la Catedral, fue el encargado de llevar los planos a Madrid junto con una carta para el secretario de la Real Academia, el sacerdote Antonio Ponz, escrita por Juan Fernández de Arévalo, secretario del cardenal de Lorenzana. Nada conocemos de estos primeros planos, posiblemente muy similares a los que el mismo arquitecto realizó para la Casa de Caridad de Ciudad Real, sede rectoral de la Universidad de Castilla-La Mancha en la actualidad. La junta de académicos de la Comisión de Arquitectura los examinó el 15 de junio de 1789, rechazándolos por su deficiente distribución: «Sobre este proyecto ocurrió decir que las jaulas están mal colocadas en el cuarto principal; la escalera mayor, muy lejos de la habitación del rector; los senos o entradas del claustro al lado de la capilla, sin regularidad; y en suma, que no correspondiendo la utilidad de este edificio a su mucho coste y a la profusión del terreno, convendría para el acierto elegir arquitecto que diese disposiciones más cumplidas». El mejor candidato estaba muy cerca.

Una vez designado para la tarea, Ignacio Haan daría a conocer al Cabildo los planos definitivos del Hospital del Nuncio en marzo de 1790. La Comisión de Arquitectura no examinó en junta el nuevo diseño, por lo que cabría plantear —según Sánchez Martín— el enfriamiento de las relaciones del cardenal de Lorenzana con la Real Academia de San Fernando, que tres años antes había rechazado también los planos para la Puerta de Madrid de Alcalá de Henares, obra del arquitecto Antonio de Juana Jordán.



ESCALERA INTERIOR

Desarrollo de las obras

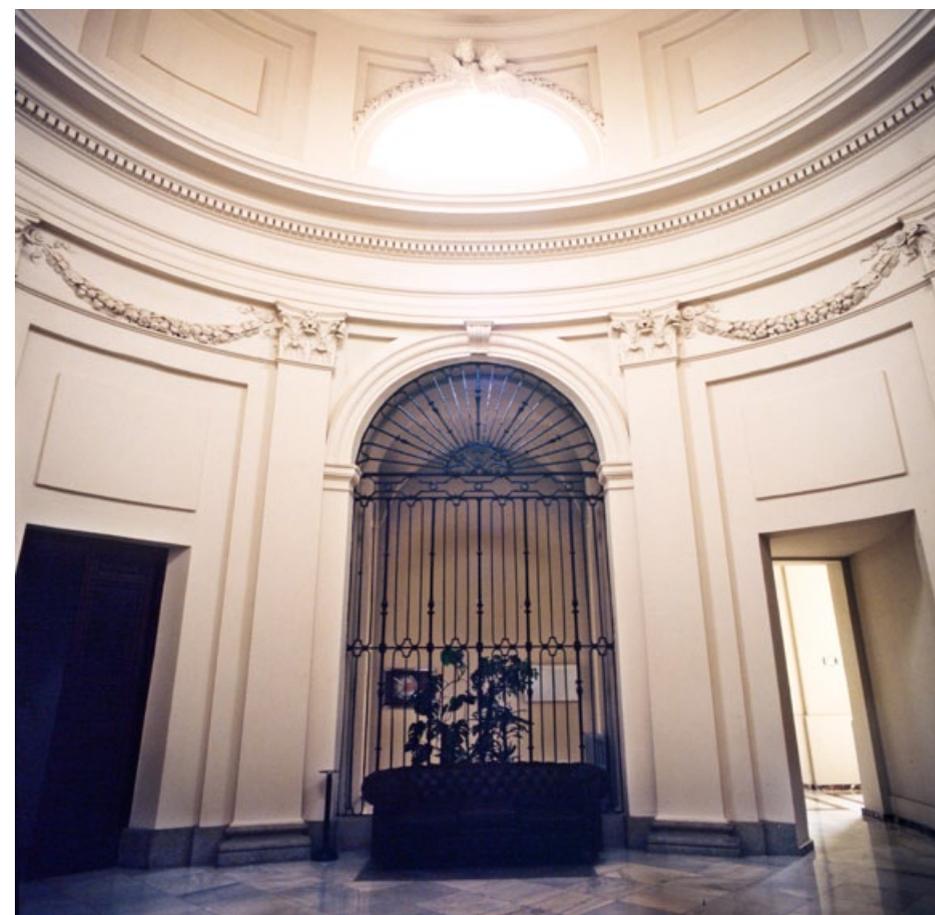
La ceremonia de colocación de la primera piedra del Hospital del Nuncio Nuevo tuvo lugar el 12 de junio de 1790. Las obras avanzaron con rapidez, pues estaban ya concluidas en 1793. El cardenal de Lorenzana promocionó especialmente la construcción del edificio y sus logros, citándolo en sus informes de visita *ad limina* correspondientes a los años

1792 y 1796, cuando ya estaba finalizado. El responsable de la dirección de obras fue Francisco Ximénez, alarife jurado del Ayuntamiento, aparejador catedralicio a partir de 1794 y la persona que supervisó el avance de los principales proyectos de Ignacio Haan en la ciudad de Toledo. Asimismo, trabajaron en este edificio otros muchos artífices que posteriormente reaparecerán en futuras obras del arquitecto, desde el carpintero Esteban de Mazarracín hasta el cantero guipuzcoano Martín de Marichalar. Suministraron la cal para el inmueble, como años después volverían a hacer en la construcción de la Universidad, el vecino de Argés Manuel Garrido y los toledanos Julián y Nicolás Carrasco. El arzobispo primado bendijo la capilla del Hospital del Nuncio Nuevo a comienzos de 1794 y los enfermos mentales pudieron ser trasladados a su nueva residencia el 15 de mayo de ese mismo año.

Morfología del edificio

El Hospital del Nuncio Nuevo tiene su antecedente más cercano en el Hospital General de Atocha de Madrid, obra del maestro de Haan Francisco Sabatini. Con este edificio comparte características similares en cuanto a distribución, como la posición central de la capilla —tan simbólicamente adecuada para una fundación religiosa como poco utilitaria, si tenemos en cuenta que los hospitales más avanzados de la época concentraban en este punto las instalaciones de servicios en vez de los lugares para el rezo— y el sistema de comunicación a base de corredores. No obstante, a diferencia del conjunto madrileño, iniciado por José de Hermosilla y que Sabatini se vio obligado a rematar interconectando tres pabellones, la regularidad en planta del Hospital del Nuncio Nuevo, dominada por cuatro claustros, es mucho más evidente. La influencia de Juan de Villanueva —las obras del Gabinete de Historia Natural de Madrid habían sido iniciadas hacía muy poco tiempo— también es palpable por el desarrollo de los paramentos. Otro edificio con el que Antonio Bonet Correa relacionó el Nuncio Nuevo fue la desaparecida Real Fábrica de Platería de Martínez (Madrid), construida por Francisco Ribas en 1792.

Una vez superadas la portada y el zaguán del edificio, su acceso principal conduce a una escalera monumental que —junto con la capilla y los espacios destinados originariamente a comedor y cocinas— establece un potente eje diferenciador de todo el conjunto en dos mitades. Al exterior, esta sucesión de espacios singulares se traduce en la cúpula de la capilla. Habitaciones de capellanes y empleados se encontraban en su momento situadas a ambos lados de la portada principal, mientras que encima de ésta estaban las habitaciones del médico y el rector. La sección derecha era ocupada por los pacientes del sexo masculino, junto con enfermeros y sirvientes. El piso inferior del edificio era dedicado a almacenes. El completo estudio sobre el edificio realizado en los años ochenta con motivo de la rehabilitación incluyó un análisis del Hospital del Nuncio en el marco de las tipologías de edificios asistenciales desde



EL ORATORIO DEL HOSPITAL



FACHADA TRASERA, ABIERTA A LA VEGA

el siglo XV y según el cual Ignacio Haan no tuvo presentes los avances en materia de aprovechamiento espacial que se habían producido hasta el momento⁷.

De la fachada del Hospital del Nuncio Nuevo es posible destacar, en primer lugar, la potente línea de imposta que delimita sus dos pisos principales y equilibra el perfil inclinado de la Calle Real. Se trata de un recurso que Haan emplearía de nuevo poco después en el edificio de la Universidad y que sin embargo no aparece en otro conjunto toledano de la misma época que a veces le es atribuido erróneamente, la antigua Maternidad Provincial. La portada central del Hospital del Nuncio Nuevo se proyecta ligeramente hacia delante respecto al resto de la fachada, dando como resultado una especie de pórtico *in antis* cuyas columnas son toscanas en el primer cuerpo y jónicas sobre pequeños plintos en el segundo. Por este nivel alto corre, entre soportes, una pequeña balaustrada de tradición clasicista. Inmediatamente debajo discurre una inscripción en letras capitales sobre la zona del entablamento que coincide con la

imposta superior y cuyo texto completo, traducido del latín por el cronista toledano Sixto Ramón Parro, sería: «Casa edificada con sabio consejo para procurar la sanidad completa del entendimiento. Año del Señor de 1793». La portada del edificio se conecta con el inclinado perfil de la calle por medio de un crepidoma que en su zona más alta se encastra en la vía. Este conjunto central, todavía muy académico, parece prologarse en altura en su segundo nivel, solución que proporciona una mayor iluminación a esta zona del Hospital del Nuncio Nuevo.

Al igual que la portada principal del edificio, los extremos laterales sobresalen ligeramente. La autonomía de esas zonas queda reforzada por el empleo de piedra berroqueña en las líneas mayores, cuyas características esquinas de sección escalonada —reproducidas más adelante en la Universidad— recuerdan al Palacio Real de Madrid. Neoclásica es también la jerarquización de los huecos de la fachada, con ventanas francesas en los niveles superiores enmarcadas por sencillos guardapolvos, cuyas líneas laterales se prolongan hacia abajo hasta morir en la imposta.

El edificio, como la futura Universidad, carece de frontón. Éste ha sido sustituido por un pequeño grupo escultórico formado por dos angelotes tenantes que sostienen las armas del cardenal de Lorenzana encima de una triple grada dispuesta por encima de la cornisa.

A diferencia de la fachada principal, el plano de cierre —que encara el rodadero norte en dirección a la Vega Baja, zona de huertas en el siglo XVIII— está concebido de forma más elegante. La necesidad de contraponer el edificio al entramado urbano desaparece en este caso, por lo que el arquitecto se inclina por una desahogada *loggia* superior capaz de proporcionar ventilación e iluminación al edificio, a la par que un interesante juego de luces y sombras.

Evolución posterior

El Hospital del Nuncio pasó a depender de la junta de beneficencia dependiente de la Diputación Provincial de Toledo en 1868 por decreto de Gobierno; continuaría desempeñando su labor original hasta el año 1972, cuando las instalaciones del psiquiátrico fueron trasladadas a un nuevo edificio. De la primera mitad del siglo XX datan las primeras imágenes fotográficas exteriores e interiores del edificio, realizadas por Rodríguez, si bien el primer testimonio gráfico que conservamos es un grabado del pintor Cecilio Pizarro para el *Semanario Pintoresco Español* del 17 de mayo de 1840.

Entre 1978 y 1979 se realizaron obras elementales de acondicionamiento con el fin de aprovechar el edificio como aulario del reciente Colegio Universitario, algo que finalmente no llegó a producirse. Una zona del conjunto sería utilizada como asilo de ancianos entre los años 1980 y 1985, permaneciendo cancelado el resto y sin mantenimiento alguno. A mediados de 1984 el Gobierno regional decidió intervenir y dedicar el Hospital del Nuncio a sede de los Servicios Centrales de Consejerías de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, un uso que muy pronto abandonaría por albergar la Consejería de Economía.

RETABLOS

La actividad de Ignacio Haan como tracista o diseñador de retablos, faceta eclipsada por sus construcciones de mayor importancia, es mucho menos conocida. No obstante, pocos arquitectos ilustrados definieron con tanta precisión y rigor las señas de identidad de un género que lo englobaba casi todo. El retablo neoclásico propició debates llenos de modernidad en el terreno de la arquitectura, desde la necesidad de abaratar los proyectos hasta el empleo de materiales ignífugos, pasando por la diferenciación de los diseños realizados por quienes habían recibido formación en las nuevas academias y los artesanos constructores vinculados a los gremios. La progresiva diferenciación entre unos y otros trajo consigo la utilización despectiva del término *retablero*, con la que eran tildados los artífices de retablos al modo de los Churriguera y la tradición castiza de la primera mitad del siglo XVIII, escasamente sometida a los órdenes clásicos promovidos por las academias.

Teóricos como Diego de Villanueva y muy especialmente Antonio Ponz —autor del *Viage de España*, cuyo primer tomo estuvo específicamente dedicado a Toledo— insistieron en la progresiva implantación de un nuevo tipo de manifestaciones artísticas en el terreno del retablo, deudoras tanto de la serenidad y suntuosidad de los barrocos francés y romano como del nuevo espíritu neoclásico. Haan fue un digno representante de la nueva tendencia.

Conocemos su actividad en este sentido desde el año 1789, cuando diseñó el retablo mayor para la parroquia de la Asunción de La Guardia (Toledo), bien documentado por Juan Nicolau⁸. Desde entonces trabajará para este tipo de construcciones en otros templos de la extensa diócesis Primada, como las parroquias madrileñas de Valdemoro y muy probablemente Navalcarnero, iglesia en cuya fábrica también intervino. Asimismo diseñó, en el marco de las irrealizadas obras de remodelación de la Sacristía Mayor de la Catedral de Toledo, el retablo mayor y los dos altares de medio punto situados a los lados.

En la mayoría de las ocasiones, los retablos neoclásicos de Haan responden a una estructura de arco de triunfo con un solo cuerpo central, con nicho longitudinal y siempre adintelado flanqueado por uno o dos pares de columnas corintias con sus correspondientes retopilastras y mayor preeminencia del intercolumnio central, lo que apuntaría directamente a la influencia del tratadista del Renacimiento Andrea Palladio, sumamente extendido durante el siglo XVIII. A diferencia de otros retablos proyectados por maestros más formados en la tradición barroca, entre ellos, Ventura Rodríguez, los retablos de Haan están sometidos casi por completo a la verticalidad esencial del muro. Son construcciones estáticas, autónomas, apenas dinámicas a excepción de algún tipo de esviaje a la altura del entablamento. El desarrollo de sus modelos —retablos corintios en la mayoría de las ocasiones, aunque con alguna incursión en el orden jónico—, si bien deudor de Palladio, admite también la influencia de Jacopo Vignola, cuyos entablamentos y moldurajes encontramos reproducidos con exactitud casi milimétrica en este tipo de estructuras.

Corona los retablos de Ignacio Haan un cimbal escultórico, más o menos desarrollado en dimensiones, que suele estar formado por dos o más figuras angélicas alrededor de un eje central. Conocemos por sus planos y por la reiteración de determinados motivos iconográficos en este tipo de proyectos —el paño de la Verónica y la Cruz central— que el propio arquitecto diseñaba estas representaciones sobre las trazas, luego llevadas a la madera y la piedra por escultores como José Antonio Finácer y Mariano Salvatierra. Los frontones, bastante escasos en general en la obra de este arquitecto, son sustituidos por satabancos horizontales que reducen las dimensiones del friso por encima de la cornisa y actúan como peana de los grupos escultóricos.

Fundamentalmente, el material en el que fueron construidos la mayor parte de estos retablos es la madera marmorizada —revestida de estuco con el fin de imitar los jaspes—, si bien se utilizó también la piedra en los casos de mayor prestancia material. Una de las principales diferencias con respecto a los retablos de épocas anteriores —salvo en casos de extrema suntuosidad, como sucedió en los altares mayores de las capillas de San Ildefonso y de la Presentación, situados respectivamente

en las catedrales de Toledo y Burgos— es la menor presencia de paneles de oro. La madera, sensiblemente más barata que la piedra, seca y libre de nudos, era recubierta de varias capas bien apretadas de yeso y cola, posteriormente pulimentadas hasta conseguir un efecto final similar al vetado de la piedra, conforme a la tradición barroca conocida en Italia como *scagliola* y como *marbrage* en Francia. Especial prestigio tuvieron en la España de finales del XVIII los estucadores italianos (muy especialmente, los lombardos), algunos de los cuales —Cesare Rosmerio y muy especialmente Paolo Caprani, considerado por José Antonio Rosa García «principal estucador de la Corte española»— trabajaron con Ignacio Haan en sus retablos⁹. Este tipo de retablos de estuco, como el que se encuentra situado en la capilla del Cristo del Amparo, en la iglesia parroquial de Valdemoro, no sólo imitaban el aspecto del mármol coloreado en los principales elementos del conjunto, como friso y columnas, sino que recreaban el bronce dorado de capiteles y molduras a través del trabajo del plomo y el estaño.

La piedra, material recomendado para la construcción de retablos a partir de la Real Orden de 29 de noviembre de 1777 y futuras disposiciones emitidas durante los reinados de Carlos III y Carlos IV —debidas, en cierta manera, a las consecuencias de incendios como los de la Basílica de Covadonga y la Cárcel de Corte de Madrid—, será empleada en construcciones tan representativas como el retablo mayor de la Sacristía de la Catedral toledana, que más adelante será analizado específicamente. En esa ocasión se escogió para columnas y entablamento el mármol negro vetado de blanco de las canteras de Mañaria (Duranguesado), que años atrás se había empleado con profusión en la ornamentación del Palacio Real de Madrid. El grupo escultórico del cimbal fue realizado por Mariano Salvatierra en el espléndido mármol blanco de Macael (Almería), considerado *el Carrara español* por los artistas del momento. Dentro de la provincia de Toledo destacaron a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX las canteras de mármol negro de San Pablo de los Montes y de piedra berroqueña de Las Ventas con Peña Aguilera, junto con la caliza de Montesclaros y el ágata de Consuegra. Maestros marmolistas como Juan Manuel Manzano, Felipe Atichati y Esteban de Alegría, junto con Martín de Marichalar, son algunos de los nombres más repetidos en los contratos de esta época.

La Guardia (Toledo)

Iniciado a finales de 1789 y finalizado a comienzos de los noventa, este gran retablo corintio de cuatro columnas (más dos semicolumnas en sus extremos), con entablamento recto, fue costeado por el cardenal de Lorenzana y por el canónigo Manuel de la Puerta, que era natural de la villa. Ignacio Haan compuso las trazas, mientras que el milanés Cesare Rosmerio se encargó de los estucos, el marmolista Felipe Atichati de la mesa de altar y el tabernáculo, hoy desaparecido, y el escultor José Antonio Finácer del coronamiento superior. Éste consta de dos ángeles adoradores a ambos lados de una gloria irradiada central, siguiendo una tradición barroca derivada de las experiencias de Gian Lorenzo Bernini.



RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE LA GUARDIA

RETABLO DE SAN BARTOLOMÉ DE ELGÓIBAR (Vizcaya)

Ignacio Haan y Francisco Justiniani



Elgóibar (Guipúzcoa)

Este bello retablo, recientemente restaurado —fue construido entre 1790 y 1791 por Francisco Justiniani y Francisco de Ugartemendía, sobre trazas de Haan, para la parroquia de San Bartolomé de Elgóibar—, proyecta las zonas laterales de su entablamento hacia el espectador, generando así un ritmo que el arquitecto alicantino empleará en otras ocasiones. No es habitual encontrar columnas corintias de fuste estriado —como correspondería a la formulación canónica del orden clásico— en los proyectos de Haan, si bien en este caso sí que aparecen. El grupo superior

se encuentra ricamente policromado, característica habitual de la retabística vasca en aquel momento.

Valdemoro (Madrid)

En este conjunto de pequeñas dimensiones, destinado a una capilla lateral de la iglesia parroquial de la Asunción de Valdemoro, es ahora la zona central del entablamento la que se proyecta hacia el espectador. Este retablo posee el característico sello de Haan, incluida la formulación del orden corintio inspirado en Jacopo Vignola y una decoración de guirnaldas a modo de enmarque del nicho central. Sobre el sotabanco superior, un grupo escultórico de figuras con la Cruz como eje central. En él participó Paolo Caprani.



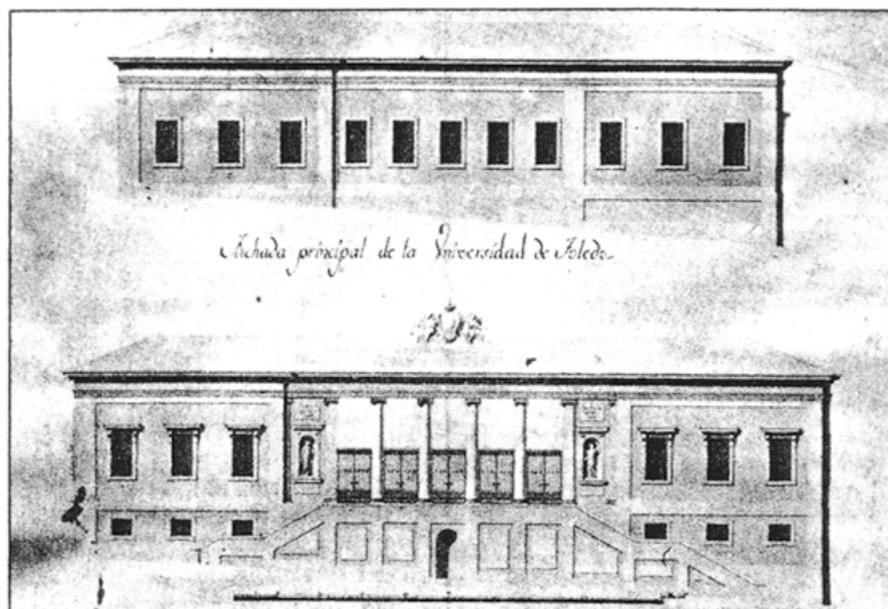
RETABLO DEL CRISTO DEL AMPARO (Valdemoro)

UNIVERSIDAD DE TOLEDO

El nuevo edificio para la Universidad de Toledo, a cuya solemne ceremonia de colocación de la primera piedra asistió en junio de 1796 Luis María de Borbón, posteriormente arzobispo primado y cardenal, entró en la memoria colectiva de los toledanos un domingo de abril de 1799, momento en que «los generales» o estancias del edificio abrieron sus puertas «para que los viesen las gentes». La ciudad tuvo entonces ocasión de conocer por primera vez el equilibrado desarrollo del patio interior, el refinamiento de la bóveda acasetonada de su Gimnasio (espacio posteriormente denominado Salón de Grados y Paraninfo en la actualidad) y la amplitud de estancias como su Biblioteca.

En el curso de tres años —cuatro, si incluimos las operaciones de desbroce y retirada de escombros previas a la construcción—, las antiguas casas de la Inquisición, incluida una desarrollada portada que se abría a la Plaza de San Vicente, cuya iglesia estuvo a punto de desaparecer con motivo de estas obras, fueron sustituidas por el limpio volumen del nuevo edificio. La Universidad de Santa Catalina volvía a disponer de un edificio propio tras permanecer durante varios años en las dependencias del convento dominico de San Pedro Mártir una vez abandonadas sus instalaciones originarias, situadas cerca de la iglesia de San Sebastián de las Carreras.

Gracias al amplio desarrollo de actuaciones y los pagos de jornales y recibos recogidos en las *Cuentas Generales* de la obra de la Universidad del año 1800, conservadas en la actualidad en el Archivo Histórico Provincial de Toledo, es posible conocer el día a día en la construcción de este monumental edificio, en donde coincidieron los mejores maestros y oficiales de la ciudad en aquel momento. Las investigaciones publicadas por Carlos Sambricio a mediados de los años ochenta permitieron conocer las trazas originales del conjunto, muy similar en sus líneas generales



al inmueble que hoy los toledanos conocen como Palacio del Cardenal Lorenzana, aunque no haya desempeñado jamás funciones palaciegas.

Antecedentes

Poco podía hacerse, en el último tercio del siglo XVIII, con las casas en donde se desarrolló la primitiva Universidad, fundada en el año 1485 y cuya evolución en el tiempo ha sido estudiada por numerosos especialistas. El maestro de obras Antonino Gómez de Monroy y el carpintero Miguel Rosado fueron los responsables a finales de 1788 de peritar el conjunto, cuya armadura estaba apuntalada o directamente desplomada en algunos puntos, mientras que estructuras como el machón de la Cátedra de Teología se encontraban seriamente dañadas. La Universidad buscó soluciones con rapidez, encomendando al propio Gómez de Monroy las trazas para un nuevo edificio al tiempo que se gestionó el traslado interino a San Pedro Mártir. Los alumnos permanecerían allí durante una década, tiempo en el que se insistió al bedel que mantuviese el buen orden prohibiendo a los jóvenes subir a las dependencias de la comunidad, «ni permitir se introduzcan en las cuadras, ni lugar común, para fumar», ni tomar parte en «acciones indecorosas, con bullas»¹⁰.

TRAZAS DE LA UNIVERSIDAD DE TOLEDO

Archivo Diocesano

PORTADA Y ESCALINATA DE ACCESO AL EDIFICIO



El desconocido proyecto inicial de Gómez de Monroy —uno de los constructores toledanos de más larga vida profesional, pues permanecería activo hasta bien entrado el siglo XIX— fue enviado a Madrid con el fin de obtener el dictamen favorable de la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando. Sus diseños, compuestos por tres vistas del inmueble, fueron finalmente «reprobados por la irregularidad del edificio, por su distribución mal concertada y por su forma mezquina e indecente». Era el 9 de julio de 1789. La Comisión «resolvió proponer [al cardenal de Lorenzana, a través del Claustro universitario] que cometiera

la formación de planos arreglados un arquitecto hábil de la Corte». En otras palabras, un miembro de la propia Academia, formado en los principios de distribución y formulación de la arquitectura conforme a las exigencias ilustradas. El elegido por Lorenzana fue Ignacio Haan, que en aquel momento ya había desarrollado varios trabajos en tierras toledanas y que se encontraba a punto de iniciar las obras del Nuncio Nuevo.

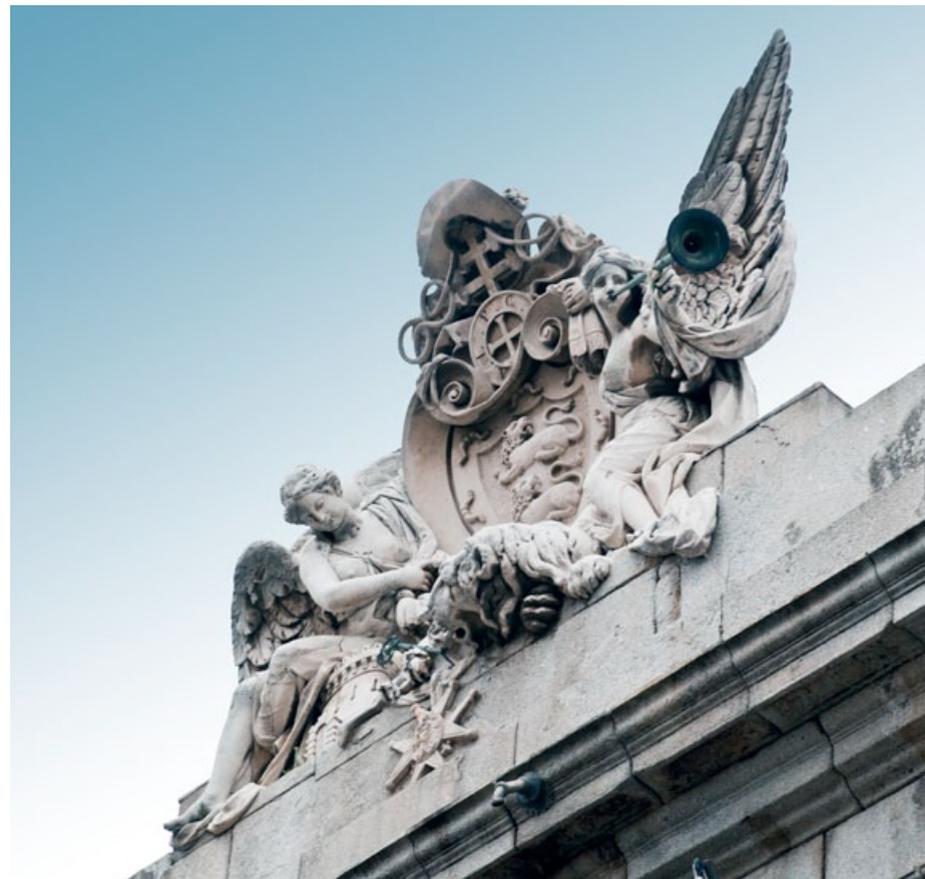
La construcción de la Universidad no comenzaría hasta varios años más tarde, cuando finalizó el proceso de permuta de las temporalidades que

habían pertenecido a la Compañía de Jesús por los edificios que sirvieron de Tribunal al Santo Oficio. En otras palabras, una amplia manzana que se corresponde, incluidas varias casas aledañas, con el espacio en donde hoy se levanta la Universidad y que Nicolás de Vergara el Mozo plasmó en un plano de 1598 conservado en el Archivo Histórico Nacional. Según las cuentas de los comisionados por el Cardenal Lorenzana para adquirir las casas situadas junto al edificio de la Inquisición, todo el conjunto estaba disponible a finales de 1792. El maestro Juan Pío Clemente se encargaría hasta 1794 de supervisar los edificios e introducir algunos cambios que afectaron al urbanismo del entorno, cuyas calles eran más estrechas e irregular la Plaza de San Vicente. El Consejo de Estado aprobó el inicio de las obras el 7 de junio de 1795, iniciándose los derribos necesarios durante la semana del 19 al 24 de octubre. Los primeros trabajos fueron sufragados con un importe de 200.000 reales, cantidad que adeudaba a la Universidad el Hospital del Nuncio Nuevo, cuyas obras habían finalizado dos años atrás.

Construcción

Los recibos y cuentas de Tesorería, registrados por Antonio Fernández entre 1795 y 1799, recogen con minuciosidad el pago de jornales y materiales —muchos de cuyos recibos, especialmente los redactados por artesanos toledanos, se han conservado— durante casi doscientas semanas. El importe de los salarios ascendió en total a 1.742.170 reales con 28 maravedíes. El monto total, incluidos materiales, alcanzó la importante suma de 4.936.688 reales con 9 maravedíes. Las prolijas anotaciones de Fernández incluyen desde el coste de la clavazón empleada en los andamiajes hasta el precio de los revocos, desde la cantidad de veces que fue horneado en una tahona de Valdecaleros el yeso necesario para la ornamentación del Gimnasio hasta los remedios aplicados por un tal doctor Roldán a los operarios que sufrieron accidentes. Dado que no es posible realizar en este espacio un desarrollo semanal de las operaciones ni tampoco citar a todos sus responsables, plantearemos a continuación una síntesis de los hechos más significativos en la construcción.

El derribo de los muros y la excavación de las estructuras preexistentes convivió en el tiempo, a lo largo de varios meses, con las tareas de



GRUPO ESCULTÓRICO
José Antonio Finácer

cimentación en otras zonas, e incluso con el asentamiento de varias hiladas de sillar. La construcción de la esquina que da a la Plaza de San Vicente permite explicar este escalonado avance de las obras durante los primeros momentos. En esta zona del edificio, primero, se celebró la ceremonia de colocación de la primera piedra; después, se derribó la esquina posterior de ese mismo frente —la que enfila hacia la plaza de Santa Clara—, mientras que en tercer lugar se desmontó la portada del Tribunal de Santo Oficio, que quedaba en medio y formaba un ángulo de noventa grados con respecto al acceso a la iglesia de San Vicente. El responsable de supervisar estos trabajos fue el alarife Francisco Ximénez, aparejador de la Catedral desde 1794.

El acarreo de «broza» o escombros fue constante durante los primeros meses. Los arrieros acarreaban en serones el material a lomos de caballerías, proceso coordinado por el peón y más tarde «tenedor» (intendente) de materiales Alejandro Cigales. Ignacio Haan se desplazó a Toledo en estos momentos —lo hará en varias ocasiones a lo largo de la obra— para comprobar la nivelación del solar. En marzo de 1796 el proceso de desescombro se encontraba muy avanzado, si bien estas tareas continuarán al menos hasta el mes de agosto de ese año, cuando se retiró la portada de la Inquisición. En paralelo con el progresivo allanamiento y preparación del terreno fueron excavándose zanjas para los cimientos;

conocemos los aperos con que se realizaron los desmontes y desagregaron las rocas gracias a las aguzaduras o recomposiciones de los aperos realizadas por el herrero Sánchez de los Silos. El maestro albañil y aparejador de origen cántabro Pedro Antonio Sigler coordinó su apertura a destajo, así como también el vaciado de arcillas y arenas, al tiempo que supervisó el derribo de estructuras preexistentes, sobre todo muros y bóvedas viejas.

La piedra nueva era desde las primeras semanas trasladada al taller de los canteros en la cercana plaza de San Juan Bautista (que actualmente conocemos como de Amador de los Ríos), protegido por una empalizada a la que el cerrajero José Cano dotaría de su correspondiente protección. Allí era custodiado el material durante la noche por guardias, cuyos nombres y salarios se conocen gracias a la documentación de obras. Según ésta, la piedra berroqueña empleada llegaba a Toledo procedente de las canteras de Las Ventas con Peña Aguilera para después ser trasladada desde el taller de los canteros al edificio en construcción. A mediados de junio de 1796, poco después de que se produjera la ceremonia de colocación de la primera piedra y alrededor de siete meses después de que las tareas comenzaran, conocemos que ya habían sido macizadas o cimentadas las cuatro zanjas exteriores que demarcaban el perímetro de la Universidad y estaban tendidas cuatro hiladas de sillares en la esquina a la plaza de San Vicente. Durante este verano, los canteros trabajaron además en la preparación de las columnas —venían haciéndolo desde el mes de marzo, al menos— y en aprovechar las cimbras instaladas por los carpinteros.

En septiembre de 1796 se labró la piedra del pozo central. En octubre fue derribada la portada de la Inquisición. En noviembre comenzó a ser allanado el patio y a igualarse el nivel sobre el que sería edificada la altura superior del inmueble. Este proceso proseguiría al menos hasta febrero de 1797, en paralelo con la instalación de saneamientos y desagües cerámicos. El inicio de 1797 coincidió con la llegada de los primeros ladrillos. A finales de marzo se instalará el andamiaje para el segundo nivel del alzado principal, es decir, el que corresponde a las

columnas de la portada, cuyo frente principal no será levantado hasta finales de ese año.

Las primeras referencias sobre la instalación de las columnas las tenemos en la primera semana de mayo de 1797, cuando fueron realizados pernos para las basas y piezas para levantarlas, una operación que coincidió con la supervisión personal de Ignacio Haan. No obstante, contábamos con referencias relacionadas con su elaboración desde marzo de 1796, momento en que se comenzaron a elaborar plantillas en madera y chapa para su corte. Desde finales del verano de 1796, por otra parte, existía una galera-jefe de álamo negro, tirada por bueyes, encargada de trasladar las piezas desde las canteras de Las Ventas con Peña Aguilera hasta el taller de la plaza de San Juan Bautista. Será en octubre de 1797 cuando se levante el andamio para instalar las columnas en la portada. En general, las piedras fueron trasladadas y asentadas, durante toda la obra, por diferentes carros de cangrejo y dispositivos de poleas, entre ellos una máquina bautizada como «la Gansa» que funcionaba durante el verano de 1797.

El resto de ese año destacará especialmente por la realización de las bóvedas superiores, con sus respectivos engatillamientos, junto con la intercomunicación entre ambos niveles a través de escaleras interiores. A finales de agosto se cerraron a destajo tres arcos del Gimnasio, estancia que parece ya estructuralmente rematada o casi rematada en diciembre de 1797.

La primera mitad de 1798 destacó por las obras en la zona occidental del edificio, que se desarrollaron a partir de abril y trajeron consigo notables avances en las cornisas de la esquina noroeste. En esas mismas fechas, Agustín Valbuena enyesó el interior del Gimnasio y se desarrollaron sus molduras. En el mes de mayo finalizaron las labores de cantería en el patio —Ignacio Haan acudió de nuevo a la ciudad durante esas fechas para supervisar el avance de las obras— y se contrataron tanto los tejados (Francisco Venancio Ximénez, hijo del aparejador) como las gárgolas y encañados (Francisco Gutiérrez). A partir de junio destacarán las operaciones de blanqueo de las bóvedas concluidas y encontraremos las

primeras referencias a gran escala sobre la labor de los yesistas, responsables de las rosetas y casetones, cuya instalación en la bóveda del Gimnasio se produjo entre verano y otoño. Los materiales fueron horneados en una tahona de la plaza de Valdecaleros y el proceso de instalación fue supervisado por el oficial Santiago Pantaleón, ligado a la Real Academia de San Fernando. De julio de 1798 data la contratación de la solería general del edificio, que ya estaba ejecutada en junio del año siguiente. En agosto, el aparejador Sigler se comprometía a habilitar la estancia o general que se correspondía con la Biblioteca del edificio.

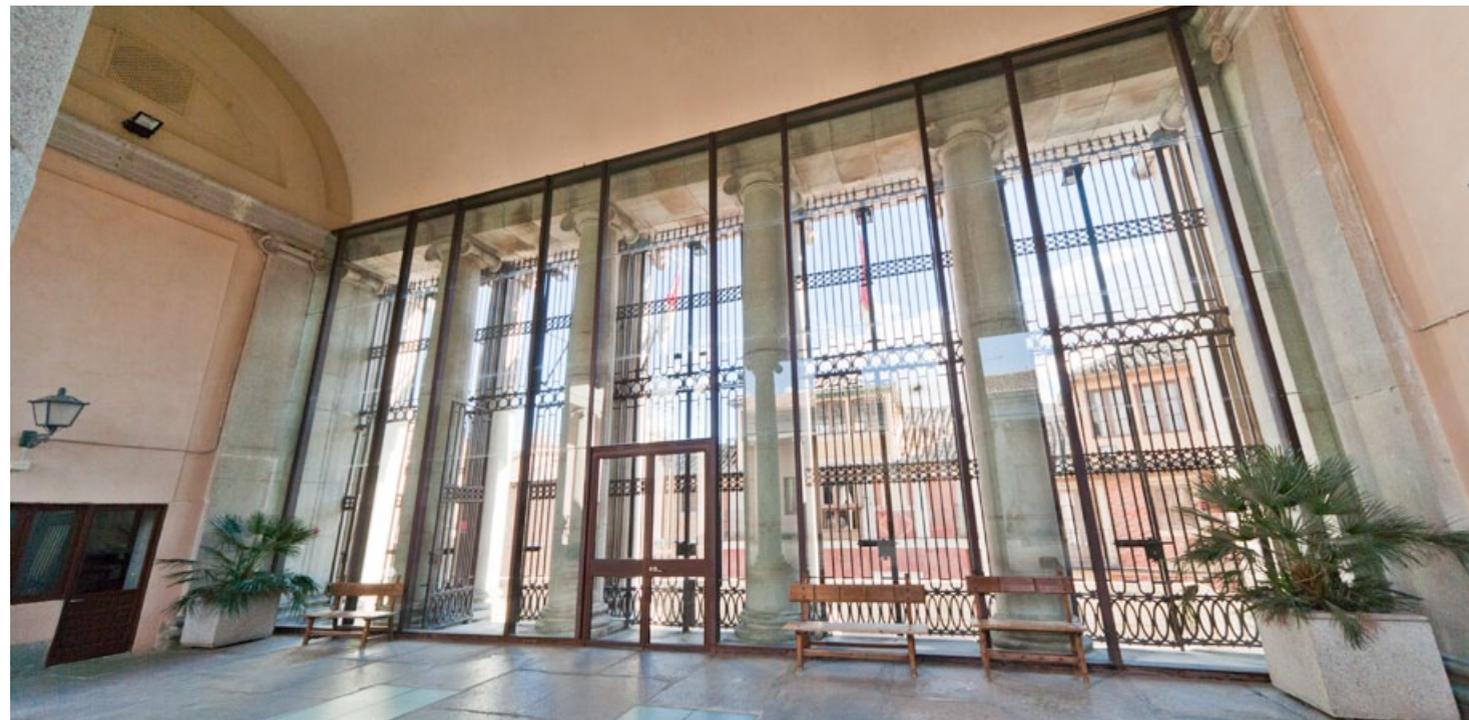
La escalera de acceso, con su gran caja de sillería, fue el último de los elementos significativos del edificio en ser realizado. En noviembre de 1798 se produjo la apertura de las zanjas, supervisadas por Sigler, y en febrero del año siguiente ya se estaban engatillando sus sillares, conforme puede apreciarse a simple vista en sus antepechos. La última referencia sobre este espacio es de abril de 1799, coincidiendo casi con el final de las obras en el edificio, y tiene que ver con el rebajado de las rozas de la puerta.

Durante el mes de enero de ese mismo año se retiró el andamio del Gimnasio, si bien en su interior se realizarán después algunas tareas en los meses de marzo (instalación de gradas en mármol de San Pablo de los Montes) y abril (ajuste de rozas). Éste parece ser el último mes en que se desarrollaron grandes tareas en el edificio. Además de ser instaladas medias lunas a modo de carriles para las puertas principales y ser rebajadas sus rozas, el mayor protagonismo fue para la portada principal del edificio. En abril fueron subidas y ajustadas las rejas, e instalado rápidamente un andamio para proceder a la colocación del coronamiento escultórico. Durante ese mismo mes se abrieron los generales o estancias a los vecinos de la ciudad para que los conocieran.

Otras actuaciones

La construcción de la Universidad de Toledo trajo consigo también una remodelación de los pies de la cercana iglesia de San Vicente, en donde se encontraba la capilla de Nuestra Señora de los Dolores, y la construcción de una vivienda para el sacristán. Desde finales de enero de 1796

VISTA INTERIOR DE LA ENTRADA



existen evidencias en las listas semanales de la obra de recomposiciones en el entorno de San Vicente, producto de los derribos de las casas situadas en las inmediaciones. Tenemos constancia de una visita de Haan a las obras en esas fechas. El pago de «vidrio y compostura de canalones» con sus correspondientes emplomados durante este momento lleva a pensar en una remodelación parcial de los pies del templo, en donde se irán realizando tareas entre 1796 y 1797.

Lo cierto es que éstas estuvieron a punto de no tener continuidad más allá de la primavera de 1796. La puesta en duda y deseo de modificación del proyecto original de Ignacio Haan para la Universidad por parte de la dirección de obra y de sus responsables durante el mes de abril suscitó el debate acerca de si era conveniente o no mantener la incómoda —por su proximidad— iglesia de San Vicente. El Archivo Diocesano conserva un ofrecimiento descubierto por Julio Porres Martín-Cleto, dirigido el 18 de mayo al arzobispo por parte del propio cura párroco, el canónigo y vicario general Manuel Bustillo, en donde la totalidad del templo era

puesto a disposición del proyecto de Universidad, «utilísima al Estado, a la nación y más a esta ciudad». También el corregidor Feliciano Dueñas estaba a favor de que San Vicente fuese derribada (así lo expresó el 1 de julio) y se ampliase de esta manera la plazuela para proporcionar un acceso más desahogado a la portada principal del futuro edificio por su flanco Este.

Parece que Ignacio Haan había dado por zanjada la discusión para no modificar el proyecto original (articulado por medio de un eje Sur-Norte, no Este-Oeste a través de San Vicente, ni tampoco Oeste-Este desde las Tendillas) tras mantener un encuentro en Madrid con Francisco Ximénez durante el mes de mayo. Aún así, el debate continuará hasta el verano, pues el aparejador responsable de las obras seguía apoyando el 6 de julio de 1796 el derribo de San Vicente o, al menos, salvar la interferencia entre templo y Universidad a través de un arco, que afortunadamente no llegaría a construirse. Su argumento era que la iglesia impedía la contemplación del edificio, e «improporciona [sic] la pieza para Biblioteca, y una de las mejores aulas».

Así las cosas, se mantuvo finalmente el templo en pie, aunque a costa de la capilla de Nuestra Señora de los Dolores, que comenzó a ser derribada durante la primera semana de octubre de 1796. Una de las entradas anotadas en las listas semanales especifica durante la semana de obras número 51 (días 3 a 8 de octubre) el «día del derribo de la capilla. Pagué el tres del mes de la fecha a los que quitaron en dicho día y la mayor parte de su noche el cerramiento del arco de la capilla de Nuestra Señora de los Dolores de la parroquial de San Vicente». Las tareas fueron coordinadas, como era habitual, por el maestro albañil Pedro Antonio Sigler. Según aparece recogido en la orden de pago adjunta a la lista de materiales, la capilla de los pies de San Vicente «estorbaba para la continuación de la obra que se está haciendo de la Real Universidad», por lo que el mismo día 3 de octubre «se dio principio a sacar de dicha capilla imágenes, retablo, colgaduras y demás adornos que tenía», clausurándose el arco correspondiente «para que al siguiente [día] no se impidiera celebrar los divinos oficios». Las tareas de demolición se extendieron a lo largo de todo el mes de octubre. A comienzos de noviembre, oficiales

y peones se obligaron a «sacar los cuerpos que estaban enterrados en la bóveda de la capilla derribada de San Vicente y colocarlos en otras de dicha iglesia», tarea por la cual recibieron 182 reales de vellón.

A partir de ese mes comenzaría a construirse una vivienda para el sacristán de San Vicente en el espacio comprendido entre el actual acceso a la iglesia y la torre. Esta «Casa del sacristán», según aparece recogida en la documentación, traerá consigo el progresivo incremento de materiales. La carpintería recayó en manos de Manuel Díaz, que sustituyó por una indisposición al maestro Esteban Mazarracín; su recibo de entablados, listones, cielos rasos, etc., fue dado en diciembre de 1796.

Morfología

La concepción de la Universidad de Toledo como edificio dedicado a fines didácticos —algo que se ha mantenido durante sus más de

doscientos años de historia, incluido el largo período en que funcionó como Instituto, entre 1845 y 1972— se ha traducido desde sus orígenes en una serie de espacios (aulas, biblioteca, salón de grados) que jamás han perdido su función original. A pesar de que el conjunto deba su fama al patio central, exponente de regularidad típicamente neoclásico, su mayor referente simbólico es el espacio diseñado como Gimnasio —en la acepción del término, hoy en desuso, como «lugar destinado a la enseñanza pública» (RAE)—, actual Paraninfo del Palacio del Cardenal Lorenzana.

El Gimnasio constituye el último eslabón de la cadena axial que atraviesa por completo el edificio desde su acceso principal, característica que ya es posible encontrar en proyectos precedentes de Ignacio Haan, como el Hospital del Nuncio. En este caso, el eje posee un destacado valor simbólico, vinculado a una concepción metafórica de la distribución de los sucesivos espacios como senda iniciática de la iluminación (típicamente ilustrada y típicamente universitaria), que contribuiría a explicar la insistencia que demostró el arquitecto a la hora de mantener inalterado su proyecto por encima de motivaciones económicas o prácticas. La luz en la Universidad de Toledo, entendida como referente de iluminación,

de formación, de iniciación pedagógica, permite diferenciar los diferentes eslabones de dicha cadena: acceso, antepatio, patio y Gimnasio. Según este principio, los visitantes de la Universidad superan, en primer lugar, una abrupta separación respecto a la vía a través de la potente caja de la escalinata, elemento que determina la autonomía del proyecto en relación con el apretado caserío toledano que lo rodea. A continuación, el eje determina la llegada a una especie de antepatio abierto, una zona caracterizada por varias pantallas de columnas en donde la luz exterior se moldura, generándose ricos efectos de paralaje. Esta concepción atemperada de la iluminación da paso al célebre y soleado patio central, marcadamente horizontal, cuyos arquivoltas parecen haber sido intencionadamente rebajados con el fin de permitir una mayor incidencia de la luz solar, según intuyó en su momento Sixto Ramón Parro al plantear que «las columnas son muchas y muy grandes para sostener únicamente la cornisa en que termina el edificio». Más allá del patio se encuentra el acceso principal al Gimnasio, centrado en la panda norte del conjunto. En otras palabras, Ignacio Haan parece haber planteado una senda iniciática desde la abrupta agitación de la calle (que la escalinata permite dejar atrás) hasta el nivel más elevado del conocimiento (Gimnasio), un recorrido que se produce desde la luz tenue del antepatio hasta la purificadora iluminación del espacio central. Aularios y biblioteca (situada a Levante, siguiendo la clásica concepción vitrubiana para un mayor aprovechamiento de la luz del sol durante la mañana), con los diversos espacios para gestión y administración —a los que se han ido incorporando nuevas funciones durante las últimas décadas, desde una cafetería al reciente gimnasio—, completan el total sin interferir en el desarrollo del eje simbólico.

Planta

El *piano nobile* de la Universidad de Toledo es un espacio cuadrangular comunicado desde la calle a través de una escalinata de doble ala. En eje desde el pórtico de columnas de la fachada principal es posible delimitar un vestíbulo o antepatio columnado, el patio central y el Gimnasio o Paraninfo, que ocupa un espacio rectangular y contraabsidado de ciertas dimensiones. A ambos lados del edificio, establecen el contrapunto perpendicular los espacios de la biblioteca y una gran aula comprendida

entre escaleras que comunican esta zona del edificio con el ala inferior izquierda.

La Universidad de Toledo supera y simplifica el modelo planteado alrededor de cuatro patios en el Hospital del Nuncio, inmediatamente anterior y construido también en la zona más septentrional del Casco Histórico. El sistema de corredores alrededor de cuatro patios idénticos y capilla central se concreta ahora en un único espacio abierto y delimitado por cuatro pandas claustrales que permiten acceder a las

distintas dependencias. El modelo en eje con patio central empleado en la Universidad de Toledo encuentra paralelismos en el proyecto de Catedral y Colegio Eclesiástico propuesto por Ignacio Haan durante su etapa de formación en Roma y tiene su origen en la relectura de modelos del siglo XVI, incluidos el Monasterio del Escorial y la arquitectura de Andrea Palladio. Lorente Junquera, el descubridor de la arquitectura de Ignacio Haan durante los años cuarenta, planteó ya las similitudes con respecto a los modelos de los discípulos palladianos, como Vincenzo dell'Orto.

La solución empleada para regularizar las proporciones del patio, ligeramente rectangular —seis por ocho columnas—, son los característicos machones cuadrados en las cuatro esquinas, lo que permitió a Ignacio Haan superar en regularidad y eficacia a otro de los grandes patios de la arquitectura dieciochesca española, el de José de Hermosilla en el Colegio Anaya (Salamanca).

La distribución en planta del edificio, incluido el eje desde el acceso principal, resulta deudora de la célebre École de Chirurgie realizada varias décadas atrás en París por el arquitecto francés Jacques Gondoin, según apuntó Carlos Sambricio en sus investigaciones sobre el neoclasicismo español. La Escuela de Cirugía parisina ya planteaba una sucesión de pantallas de columnas, un patio central y un aula magna o 'teatro anatómico' final de bóveda acasetonada (cuarto de esfera, no cañón). Ignacio Haan conocía bien este modelo, pues fue su maestro Francesco Sabatini quien lo reinterpretó casi literalmente a comienzos de 1786 para trazar

su irrealizado proyecto para el Colegio de Cirugía de Madrid (las trazas se encuentran en el Archivo de Planos del Servicio Geográfico Militar).

Alzado

La fachada delantera de la Universidad de Toledo discurre entre la plaza de San Vicente y la calle del Cardenal Lorenzana, una vía de cierto desnivel que obligó al arquitecto a equilibrar las líneas maestras del conjunto a través de una gran caja de escalera exterior (con un diseño de plaqueados verticales) que actúa a modo de zócalo para el pórtico columnario. A ambos lados de la portada, una poderosa línea de imposta refuerza el equilibrio de masas y otorga horizontalidad al conjunto. En su conjunto, esta pragmática y valiente solución actúa como basamento de la portada y permite que el *piano nobile* no se vea afectado por el apretado urbanismo de la zona. El origen simplificado de esta potente escalera-zócalo con alas laterales parte de un modelo clásico, el Templo de la Fortuna Primigenia de la antigua ciudad latina de Praeneste, difundido a través de grabados como los de Pietro de Cortona. Posteriormente, Andrea Palladio desarrollará el sistema de pórtico retranqueado sobre escalera antepuesta, con doble acceso lateral y hueco central, en algunas de sus villas de juventud, como es el caso de la Foscari (La Malcontenta), la Repeta o la Piovene. En el siglo XVIII, la arquitectura georgiana inglesa bebería de las mismas fuentes (Stourhead House, de Colen Campbell). La decoración e inclinación del doble brazo que conforma el antepecho de la escalera, conformada a través de cajeados y rehundidos verticales, recuerda por otra parte a la Escalera de Embajadores del Palacio Real de Madrid, remodelada por Francesco Sabatini e inspirada en la tradición napolitana del Palacio de Caserta.

El pórtico de acceso de la Universidad de Toledo nace en plena confluencia de la doble escalinata. Está formado por cuatro columnas jónicas flanqueadas por pilares esquineros, una solución relacionada con Juan de Villanueva y que algunos autores, como Lorente Junquera y Barrio Moya, han relacionado con el Museo del Prado a pesar de que el primitivo acceso al edificio madrileño por su extremo norte era diferente en tiempos de Juan de Villanueva. Ignacio Haan prolongó visualmente, en el caso de la Universidad, el desarrollo horizontal del pórtico —la

transición entre el granito de los soportes y los cuerpos laterales de ladrillo revocado— a través de dos hornacinas ocupadas por sendas alegorías de la Ciencia y de la Fama realizadas por el escultor

catedralicio Mariano Salvatierra. Dichas hornacinas generan dos falsos intercolumnios entre los pilares esquineros y las dos semipilastras de escaso resalte situadas a continuación, lo cual brinda a todo el conjunto una sensación octástila. Frontalmente, columnas, pilares y pilastras del pórtico dan la sensación de continuarse visualmente sobre los cajeados de la escalera, lo cual incrementa la verticalidad para equilibrar la sensación general que ofrece el conjunto. Ocho son, además, los soportes de las crujeas mayores del patio, lo cual plantea una correlación típicamente neoclásica entre las estructuras exterior e interior del edificio.

Los dos cuerpos situados a ambos lados del pórtico se encuentran ligeramente proyectados hacia adelante en su zona central, lo cual genera un perfil escalonado en las esquinas del edificio, una característica que también se daba en el Hospital del Nuncio. Ambos cuerpos ofrecen el mismo tratamiento de fachada: lienzos que en su día estuvieron revocados y enlucidos, remates de caliza clara, y granito para señalar las líneas mayores. Las ventanas, apenas destacadas mediante un ligero recercado de piedra, son más longitudinales (puertas-ventanas a la francesa) en el cuerpo principal y ligeramente horizontales en el inferior, bajo la línea de imposta.

El edificio carece de frontón. Sobre el entablamento se alza un remate a manera de triple grada sobre el cual aparece un coronamiento escultórico, obra del escultor José Antonio Finácer, colaborador habitual de Ignacio Haan en sus proyectos toledanos. Se trata de dos alegorías femeninas —una de ellas, la Fama, que toca su clarín— que sostienen una gran tarja con las armas del comitente de la obra, el cardenal de Lorenzana. Remata el conjunto escultórico la Gran Cruz de Carlos III en la zona inferior. La ausencia de elementos heráldicos relacionados con la Inquisición (la espada y la rama) permite pensar que en su momento existieran y que fueran eliminados durante el Trienio Liberal. Este tipo de coronamiento,

sin frontón, constituye una característica constructiva importada de Italia que deriva de algunos

ejemplos significativos de los siglos XVI y XVII, entre ellos Maderno y Bernini. La transmitirán en el XVIII arquitectos como Juvarrá y Sachetti, además de Juan de Villanueva (que había prescindido de este elemento clásico para los remates del Museo del Prado). La iconografía del coronamiento escultórico también está relacionada con el barroco romano y especialmente emparentada con la arquitectura de Francesco Sabatini (una composición prácticamente similar corona el acceso a la Real Aduana, actual Ministerio de Hacienda).

Tanto la fachada lateral derecha como el frente posterior conservan restos de revocos antiguos que han desaparecido por completo de la portada principal y la fachada izquierda, que

en la actualidad dejan a la vista los paramentos de ladrillo. El edificio alberga, en la zona superior de la fachada abierta a San Vicente a través del Callejón del Instituto, un pequeño resto de lo que se prevé fueran los morteros de revestimiento originales, aplicados en el año 1799. El documento gráfico más antiguo relacionado con el edificio que ha sido posible identificar, obra de Cecilio Pizarro, realizado cuarenta años después de la construcción, muestra un enlucido homogéneo en el cuerpo principal, sobre la línea de imposta, en lugar del ladrillo visto que procede de la remodelación emprendida en el año 1957.

Patio central

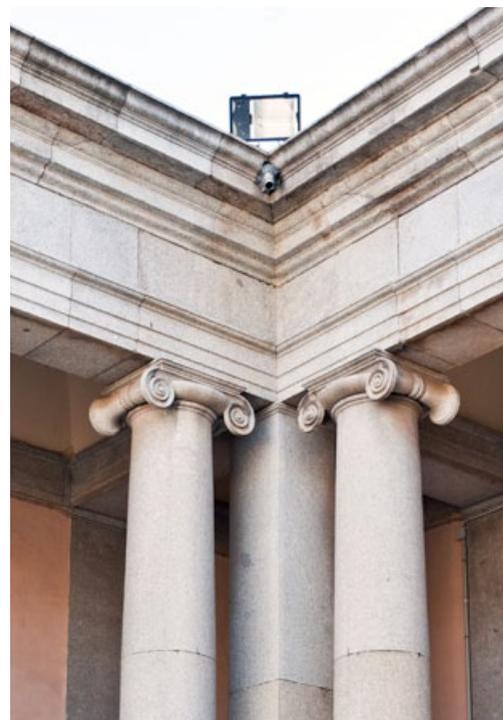
El espacio central del edificio se encuentra formado por un total de veintiocho columnas exentas, repartidas en dos crujías de ocho y otras dos de seis, configurando un modelo de patio que conduce nuevamente a la interpretación de los modelos de Palladio y su escuela (Vicenzo Seregni, dall'Orto, en Milán) por parte de arquitectos neoclásicos como Juan de Villanueva.

Destacan los cuatro machones cuadrados que definen las esquinas, una brillante solución que brinda independencia a las pantallas de columnas



DESARROLLO DE LA COLUMNATA DEL PATIO

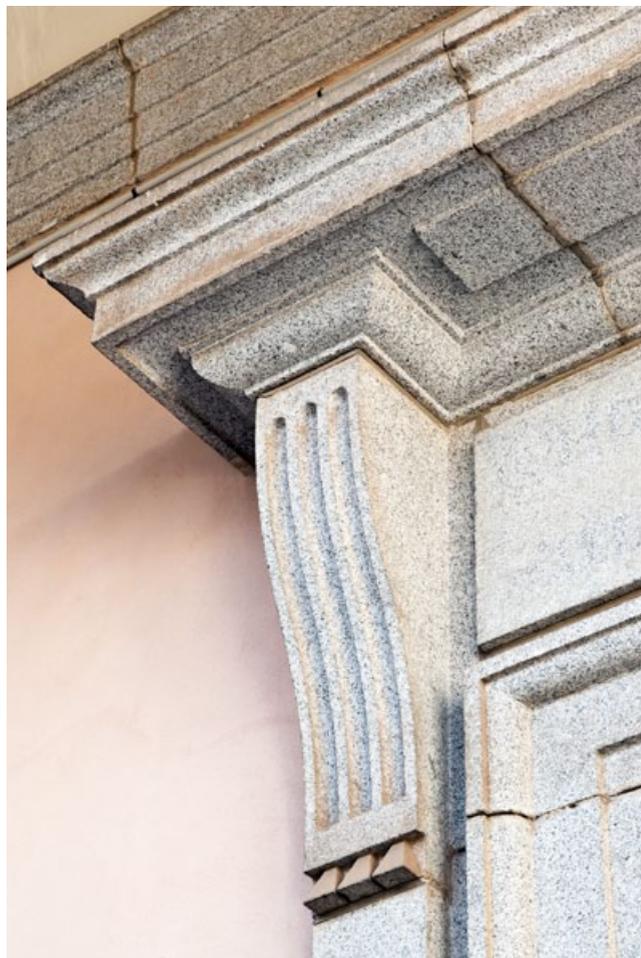
y que convierte a este patio en el mayor exponente de la arquitectura neoclásica española, según la ya clásica afirmación de Pedro Navascués. A diferencia de esta propuesta en altura, Haan propone un modelo que destaca por su horizontalidad. Anteriormente recordamos la extrañeza que manifestó Sixto Ramón Parro en 1857 por la sensación de pesantez que le generaba este espacio, motivada por la reducida altura de su entablamento. Una sensación que Martín Sánchez relacionó con el Altes Museum del alemán Friedrich Schinkel.



MACHÓN ESQUINERO DEL PATIO

(izq.)
DETALLE DE LA PUERTA DE ACCESO AL GIMNASIO

(der.)
DETALLE DE LA BÓVEDA DEL GIMNASIO
(cabecera principal)



Gimnasio

Auténtico salón de aparato de la Universidad toledana, el Gimnasio o Paraninfo ocupa la mayor parte de la zona norte del edificio y supone la culminación del eje direccional definido desde la entrada. Se trata de un amplio espacio longitudinal, contraabsidado e iluminado por nueve amplias ventanas abiertas en los entropaños de las medias pilastras que articulan el conjunto. De su decoración interior —culminación del modelo que Haan había propuesto ya en la capilla interior del Hospital del

Nuncio, aunque desarrollado aquí de manera más ampulosa— destaca, sobre la sucesión de guirnaldas y dentículos, una espléndida bóveda de medio cañón con casetones y florones cuya formulación en este espacio basilical recuerda, aunque sea diferente, a la que Juan de Villanueva resolvió entre 1782 y 1795 en el Oratorio de Caballero de Gracia de Madrid. Especialmente preciosista es la solución de los remates de la bóveda: veneras de estuco enmarcadas por guirnaldas de las que parten falsos plementos recercados por ovas y dardos, separados por festones rectos, «todo trabajado en fino yeso que parece estuco», según Parro. Conocemos a través de la documentación de obra el nombre del oficial respon-

sable de esta decoración, Santiago Pantaleoni, que con Narciso Aldebó parece haber sido el formulador del aspecto interior del Gimnasio.

Evolución posterior

De la evolución constructiva del edificio durante la primera mitad del siglo XIX es posible destacar algunos detalles durante las décadas de 1820 y 1830, según se deduce de la correspondencia de los maestrescuelas-rectores. El 11 de mayo de 1821, por ejemplo, se produjo una petición por parte del gobernador, Álvaro Gómez, para que fueran retiradas, de entre «los escudos y adornos que coronan la fachada del edificio» (...) «las Armas que usaba la extinguida Inquisición». Gómez opinaba que no era «conveniente que subsistan estos vestigios» y añadía que el proceso de retirada «puede hacerse muy bien, sin que resulte ninguna deformidad». De nada sirvieron las explicaciones del vicescancelario Lucio Fernández de Arteaga, quien dos días después contestó que dichos emblemas se incorporaron al escudo de Lorenzana por ser éste inquisidor general en el momento en que financió la construcción de la Universidad y se instaló la composición escultórica de José Antonio Finácer. El 19 de mayo volvería a insistir el gobernador en su propósito, en cierta manera lógico teniendo en cuenta el contexto histórico durante el Trienio Liberal. La presumible retirada de los elementos relacionados con la heráldica inquisitorial —la espada y la rama— del coronamiento podrían explicar la ausencia de borlas arzobispales en el escudo del Cardenal Lorenzana, que apuntó el profesor Suárez Quevedo en una reciente conferencia impartida en el edificio.

Pese a haber transcurrido sólo alrededor de veinte años desde la culminación del edificio, el 28 de diciembre de 1822 se advertía ya el «estado lastimoso» en que se encontraban dos cátedras de Latinidad, que serían

reparadas el 4 de enero del año siguiente. El 9 de abril de 1824, el edificio fue engalanado para recibir a los Reyes. Fastos similares se repitieron tres años después, el 30 de mayo de 1827, con la ceremonia de instalación de un «retrato de cuerpo entero» de Fernando VII, pintado por Carlos Blanco, en el Gimnasio del edificio, cuadro restaurado recientemente, coincidiendo con la conmemoración del bicentenario de la Guerra de la Independencia.

Durante el verano de 1838 se dio aviso al superior de Policía Urbana de las dificultades de impartir clase debido al acuartelamiento de tropa en el edificio en el contexto de la primera Guerra Carlista. Además, se planteó la conveniencia de instalar un «farol de reverbero en la esquina del convento de las Gaitanas», pues «la plazuela de san Vicente, en que se halla el edificio de la Universidad, en la estación del invierno acobarda a los transeúntes por la irregularidad de su figura y por la poca luz que despiden los faroles situados en ella».



GUIRNALDA DECORATIVA ENTRE LAS SEMIPILASTRAS DEL GIMNASIO

La etapa inmediatamente posterior a la supresión de la Universidad en 1845 se caracteriza por la escasez de cambios. En realidad, no hay constancia de grandes modificaciones en la antigua Universidad de Toledo y posterior Instituto de Enseñanzas Medias desde el final de las obras en 1799 hasta la década de los años setenta del siglo XIX. Es posible conocer diversos detalles sobre las intervenciones en el edificio entre el curso académico 1860/1861 y la Segunda República Española a través de las memorias anuales de curso, estudiadas en los últimos años por García Martín, profesor del IES El Greco (heredero natural de la Universidad de Toledo como continuador del Instituto de Enseñanza en que aquella se

convirtió): «Durante dicho periodo las obras suelen limitarse al acondicionamiento de las aulas, pasillos y dependencias. Redistribución interior de espacios, ampliación de usos en el observatorio meteorológico. Asimismo, constatamos la introducción de los diferentes servicios (agua, luz, teléfono) en el edificio»⁸. No hay grandes patologías que mencionar durante la segunda mitad del siglo XIX a excepción de algunas filtraciones en la cornisa producidas por problemas en los encañados para recoger las aguas pluviales.

La memoria referente al curso 1872/1873 recoge la instalación de un cerramiento para aislar el pórtico superior del edificio de la escalinata de acceso exterior al haberse producido varios intentos de robo tras saltar los ladrones por encima de las verjas. La nueva reja fue obra del rejero toledano Ignacio Gómez del Campo, siendo director del Instituto Celeonio Velázquez. La instalación de un cerramiento de mayores dimensiones, sin embargo, no debió de alterar el diseño del original, ejecutado por el herrero Antonio Sánchez de los Silos (presumiblemente, basándo-

se en los diseños del propio Ignacio Haan). La memoria del curso especifica que los nuevos enverjados se diseñaron «bajo el plano y la dirección del inteligente, celoso y activo arquitecto de la provincia Don Mariano López Sánchez, de tal manera que no sólo se observa exacta igualdad en lo hecho de nuevo con lo que había, sino también más esmero y perfección». Paradójicamente, la reja no impidió nuevos robos, mencionados en el curso 1873/1874. La verja se reforzó con «grapones de hierro remachados al efecto» y se instaló en el acceso principal «un buen candado, recorrido convenientemente las llaves y puesto una cerradura más fuerte que la que tenían algunas de las puertas interiores».

Un legado de 6.383 reales del canónigo José Sánchez Ramos, ex director del Instituto durante 16 años, «con destino a reparaciones del mismo», permitió enlucir por completo el exterior del edificio, pintar las ventanas, arreglar el solado del patio e instalar nuevos canalones, según consta en la memoria del curso 1873/1874. «Se reparó y pintó al fresco toda la fachada exterior del edificio, y al óleo las muchas ventanas que comprende en su área de 644 pies por 178 de altura de que constan los cuatro frentes que le constituyen; se levantaron y volvieron a colocar gran parte de las losas del pavimento del piso principal, que desniveladas impedían la salida a las aguas llovedizas, estancándolas en perjuicio del local». El diseño de estos enlucidos puede apreciarse en fotografías antiguas que recogen la fachada principal del edificio, como las tomadas por la Casa Rodríguez. Los dos cuerpos laterales, en ambas alturas, fueron decorados con el tradicional diseño de sillares biselados que es

posible apreciar en otros inmuebles de la ciudad y que será imitado en Toledo a lo largo de numerosas ocasiones hasta la actualidad. La fecha de la intervención, «1874», puede apreciarse en la fachada posterior del edificio, la única zona en donde se conservan rastros de dicho enlucido, cuyo responsable no conocemos. Se encuentra situada en la clave del falso dovelaje de la ventana central del cuerpo principal.

La estrechez económica durante el último cuarto del siglo XIX dificultó el sostenimiento de obras de gran envergadura. Continuaron «de la manera más posible» las «reparaciones» en los tejados y gárgolas, talón de Aquiles del edificio en el siglo XIX. La reforma de los planes de estudio implicará, a partir de 1892/1893, la necesidad de habilitar un espacio para la nueva Cátedra Gimnástica, lo cual se efectuará en uno de los locales de la planta baja del edificio. Durante la década siguiente

este gimnasio cambiará de ubicación. El profesor de Dibujo Matías Moreno propondrá durante el curso 1894/1895 la instalación de energía eléctrica para su cátedra. Sería la Electricista Toledana quien se encargaría de cambiar el sistema de alumbrado, anteriormente «atentamente perjudicial para la salud de los alumnos por el gran número de luces de petróleo». Las reformas de electricidad continuarían en 1895/1896

con la instalación de «timbres» en todas las dependencias del centro. En 1903, serían adquiridos 56 cabezales para bombillas. La generalización del servicio de iluminación y timbres eléctricos en todo el edificio tardará exactamente una década en producirse. Durante el curso 1907/1908 se acometió el uso de «agua corriente», que era necesaria para los laboratorios de Química y de Agricultura, «haciendo costosas instalaciones de bombas, depósitos y pilas de mármol, venciendo las dificultades consiguientes a la escasa presión de aquel elemento en esta población». Poco después, en 1915/1916, sería necesario incrementar aún más los esfuerzos con la instalación de un motor eléctrico.

Durante la primera década del siglo XX se acometió una profunda reforma de la planta inferior, que hasta entonces se ocupaba solamente en la zona frontal: «También se ha dado luz cenital al vestíbulo del piso inferior, por medio de dos grandes huecos abiertos en el del superior y cubiertos con fuertes cristales, quedando así convenientemente dispuesto el acceso a las habitaciones en que se halla instalada la parte administrativa, aislada completamente de la académica».

A comienzos de los años diez serían desarrolladas las obras del Observatorio Meteorológico, demandado desde la dirección por Ventura Reyes Prósper. Iniciadas las obras, éstas aparecen registradas como «una importante mejora que constituye a la vez una novedad: la construcción en lo alto del edificio, en su ángulo NE, de una azotea de superficie suficiente para la adecuada instalación de los aparatos del Observatorio Meteorológico, habiéndose construido en la misma una armadura protectora y de sustentación para éstos».

En 1915/1916 se instalaría la calefacción en las aulas Cinco y Siete del edificio. Por otra parte, ese mismo año se sustituyen las bancadas corridas por pupitres bipersonales en el interior de las aulas. El mobiliario escolar se encontraba, al parecer, «muy necesitado de mejora».

En 1916/1917 se realizaría, ya propuesta en el año anterior, la «instalación del agua sanitaria en retretes y fuentes, desde los depósitos del techo». En la memoria de 1916/1917 constarían, una vez realizadas, las

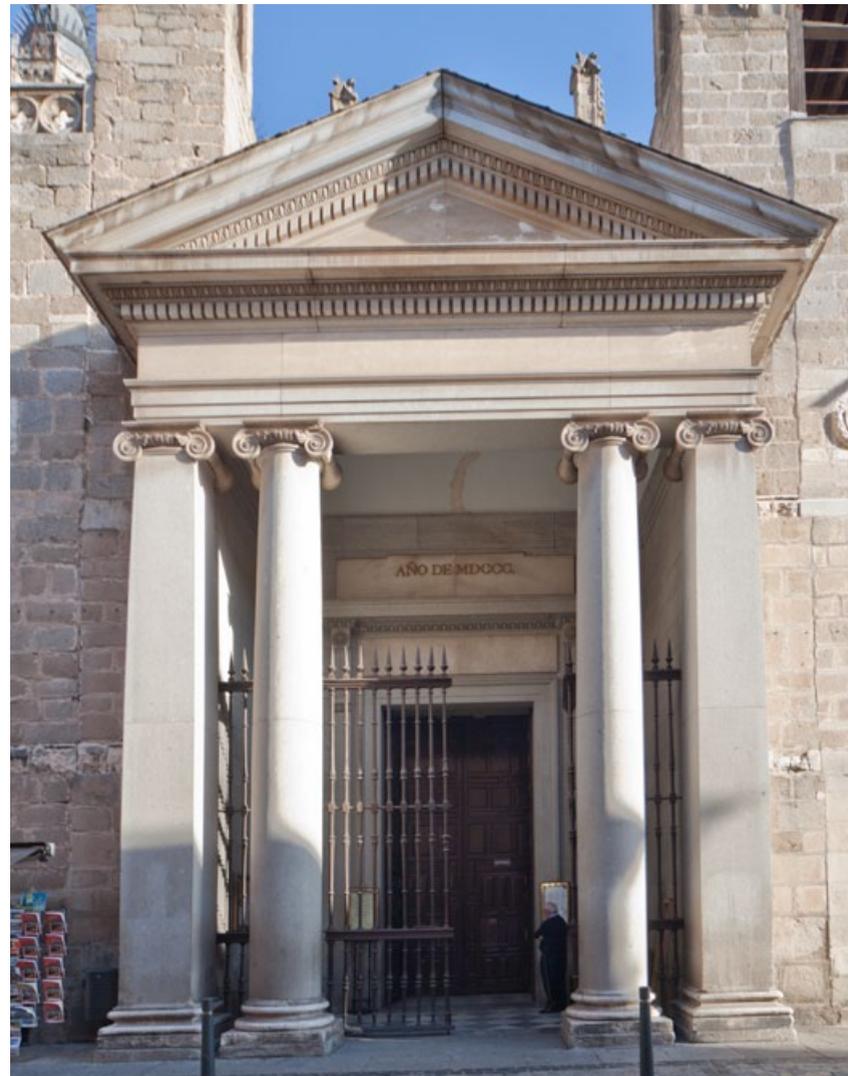
«importantes obras destinadas a surtir de agua con la presión necesaria las dependencias y lugares donde lo reclama la higiene; y al efecto, se ha instalado

un motor eléctrico en el piso bajo que la eleva a un alto depósito desde el cual derivan los tubos de conducción a los diferentes water-closet y llaves de fuente». Las reformas realizadas en las dos primeras décadas del siglo XX dieron sus frutos con la visita del ministro José del Prado y Palacio durante el curso 1919/1920, quien elogió el centro como uno de los mejor dotados de la Península. No obstante, de poco serviría económicamente.

A finales de la Dictadura de Primo de Rivera se constata seriamente la necesidad de contar con mayor espacio físico debido al aumento de matriculaciones, que irá en ascenso durante la Segunda República (1931-1936).

Tras la Guerra Civil, la década de los años cincuenta coincidió con la erradicación de elementos que conllevaban connotaciones decimonónicas. En 1957 fue proyectada la reforma de la fachada y aprobada por la Dirección. Se proponía picar los entrepaños de los lienzos de fachada para dejarlos, según la moda vigente (época del arquitecto González de Valcárcel), con «ladrillo visto llagueado». Se habrían eliminado de esta manera los restos de revocos como los que aún pueden apreciarse en las fachadas N y E del edificio, y que ya en aquel momento se encontraban en mal estado de conservación.

La memoria del curso académico 1967/1968 vuelve a hacer hincapié en los problemas de espacio. Éstos finalmente serían atendidos y el Instituto se trasladaría al nuevo edificio del Paseo de San Eugenio, en donde todavía permanece hoy. La antigua Universidad de Toledo volvería a desempeñar este tipo de usos en el curso 1972/1973, cuando el edificio diseñado por Ignacio Haan sería ocupado por el Centro Universitario de Toledo. La cesión de llaves al delegado provincial de Educación y Ciencia, en presencia del gobernador civil, del alcalde y del presidente de la Diputación, se produjo el 10 de marzo de 1972.



PUERTA LLANA DE LA CATEDRAL DE TOLEDO

PUERTA LLANA

Denominada «epitafio artístico de la Catedral» por Guillermo Téllez, o «hipogeo tallado en la roca viva» por Fernando Chueca Goitia, la Puerta Llana de la Catedral de Toledo es uno de los proyectos más depurados de Ignacio Haan, a la par que el más controvertido de todos desde prácticamente el momento de su finalización¹². El debate sobre la *conveniencia* de la arquitectura clásica en los templos góticos, muy extendido en Europa durante la segunda mitad del siglo XVIII, sobre el cual han escrito especialistas como García Melero, tiene en la Puerta Llana uno de sus mejores ejemplos, junto con la construcción del acceso inferior de la portada de Santa María de la Catedral de Burgos (González de Lara, 1790) y el irrealizado proyecto de reforma de la Puerta del Perdón de la propia catedral toledana (Ventura Rodríguez, 1773). La incorporación de elementos clasicistas sobre las fábricas medievales, muchas de ellas en pésimo estado de conservación al finalizar el siglo XVIII, generaría además una virulenta reacción durante la segunda mitad del XIX, motivando incluso la desaparición de excelente arquitectura neoclásica —así sucedió en la catedral francesa de Metz (Jacques-François Blondel, 1764)— para ser sustituida entonces por pastiches neogóticos de discreta calidad.

DETALLE DE LOS CAPITELAS JÓNICOS,
RICAMENTE ORNAMENTADOS



A diferencia de los ejemplos citados, la Puerta Llana de la Catedral de Toledo, a la que Julio Porres Martín-Cleto tildó de «pegote incongruente» respecto a la arquitectura gótica del entorno —sin reparar en que desde esa mentalidad tampoco serían congruentes con la fábrica medieval los abundantes añadidos barrocos del exterior del edificio—, no ocupa un lugar emblemático dentro del templo¹³. El hueco que Haan enmarcó con un pórtico clásico, la antigua Puerta de los Carretones o Puerta Llana Vieja de la Catedral, documentada desde finales de la Edad Media y posiblemente cegada durante sus últimos tiempos, se encuentra situada en una fachada impersonal y carente de significación estilística. Su aspecto a finales del siglo XVIII no debía de ser especialmente llamativo, pues no aparece recogida en ninguna de las grandes vistas renacentistas y barrocas de la ciudad, ni siquiera en el célebre plano de Joris Hoefnagel (*De Urbium Praecipiarum*, 1598). De hecho, habrá que esperar hasta el primer tercio del siglo XVIII para encontrar la primitiva Puerta Llana en la perspectiva de Arroyo Palomeque, en donde sí se encuentra plasmada como un pequeño hueco, enmarcado por lo que parecen columnas sobre altos plintos, quizá conforme a la arquitectura renacentista de Alonso de Covarrubias.

Las trazas que elaboró Ignacio Haan para sustituir este paso —una única lámina que incluye el alzado y la planta en tinta negra— fueron firmadas por el arquitecto el 7 de agosto de 1797, apenas dos meses después de que el Cardenal Lorenzana se viera obligado a abandonar la Diócesis con destino al exilio romano. El desarrollo de las obras, recogido en los Libros de Frutos y Gastos de la Catedral correspondientes a los años

comprendidos entre 1798 y 1804, contó una vez más con la supervisión del aparejador catedralicio Francisco Ximénez. En el proceso de construcción participaron Luciano Martín y Luis Girado, quien el 12 de junio de 1799 recibiría el pago por las basas y los capiteles de columnas y pilastras, realizadas en caliza de Colmenar de Oreja. El resto del conjunto fue construido en piedra berroqueña procedente —como en el caso de la Universidad— de las canteras de Las Ventas con Peña Aguilera, en los Montes de Toledo.

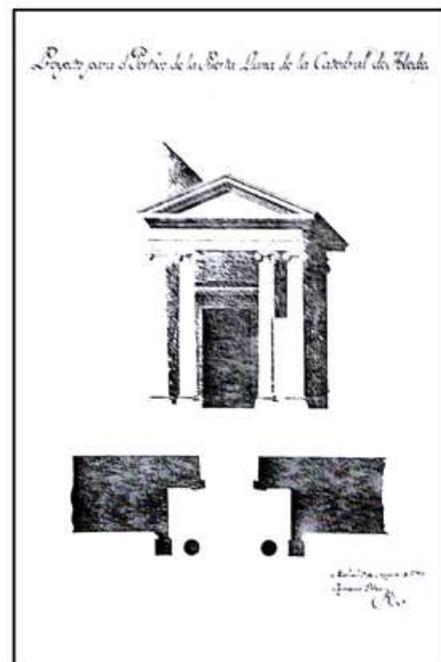
Los libros de Frutos y Gastos anotan que el trabajo de la piedra se desarrolló en el interior del edificio mudéjar conocido como Taller del Moro; desde allí, Girado trasladaba las piezas a pie de obra. Las tareas estructurales finalizaron en 1800, fecha recordada en la placa requebrada situada sobre la puerta interior y que coincidió con la incardinación del prelado Luis María de Borbón, a los 28 años, con el título de Santa Maria della Scala. El 20 de enero de 1801, el carpintero Eugenio Antonio Alemán —responsable más adelante del graderío del Monumento de Semana Santa y teniente arquitecto diocesano— retiró los andamiajes que él mismo había montado el mes de septiembre anterior. Las obras de la Puerta Llana finalizaron por completo en 1805, momento en que el maestro cerrajero Antonio Rojo instaló dos grandes rejas que, debido a sus dimensiones, tuvieron que ser afanosamente trasladadas desde el Corral de Don Diego.

Desde un punto de vista morfológico, la Puerta Llana está formada por un pórtico dístico *in antis* de orden jónico en un único cuerpo, modelo

especialmente cercano a experiencias de Villanueva. Ignacio Haan reprodujo casi literalmente la VIII lámina de *Los Diez Libros de Arquitectura* de Marco Vitruvio, el gran clásico de la arquitectura editado por su amigo José Ortiz y Sanz en 1787, cuya colaboración en la medición de una escalera del Circo de Caracalla (hoy, de Majencio) aparece citada en una de sus páginas¹⁴. El interior de la puerta, tanto la concepción de la valva como las dos ménsulas con triple estría de los laterales del acceso, apuntan a una interpretación neoclásica de los tratados renacentistas italianos.

Apenas unas décadas después de su finalización, la Puerta Llana de la Catedral atrajo numerosas críticas por parte de los viajeros románticos. Charles Didier se mostró profundamente sorprendido de que los toledanos, en su catedral, hubiesen «añadido a una de sus entradas laterales un pórtico griego». Dos décadas más tarde, José María Cuadrado acusaría a Ignacio Haan de confundir mezquindad con sencillez, y pesantez con majestuosidad, en la concepción de las columnas. Este debate o *paralelo* entre la arquitectura clásica y la gótica —bien entendido en el entorno académico a comienzos del siglo XIX por arquitectos como Miguel Antonio de Marichalar, Custodio Moreno, Juan Marzo y Pardo, y Pedro de Zengotita Vengoa, que dedicaron sus discursos de ingreso en la Real Academia de San Fernando a la convivencia de ambas manifestaciones— fue sustituido durante el romanticismo por una implacable crítica que ha llegado hasta nuestros días elevada a la categoría de tópico.

PROYECTO PARA EL PÓRTICO DE LA PUERTA LLANA. ARCHIVO CAPITULAR DE LA CATEDRAL DE TOLEDO



SACRISTÍA DE LA CATEDRAL

El ambicioso proyecto de remodelación de la Sacristía Mayor de la Catedral de Toledo, trazado por Ignacio Haan el 1 de mayo de 1798, se materializó únicamente en el retablo mayor de esta gran espacio y sus dos altares colaterales.

Conocemos por las trazas, conservadas en el Archivo Capitular en una gran lámina, que incluye planta y sección, que el arquitecto diseñó para articular este gran salón una sucesión de pilastras corintias de escaso resalte unidas por guirnaldas, solución nuevamente inspirada en Palladio y directamente relacionada con el Gimnasio de la Universidad. También parece inspirarse en los maestros del siglo XVI el empleo de serlianas —arcos de medio punto entre huecos adintelados de menores dimensiones— que es posible apreciar en la sección longitudinal. La decoración de placas, tanto lisas como relivadas, parece hundir sus raíces en la tradición escurialense, cuya lección conocía Haan a través de su experiencia junto a Juan de Villanueva, mucho menos tradicional no obstante ante la organización de este tipo de espacios arquitectónicos.

Retablo mayor

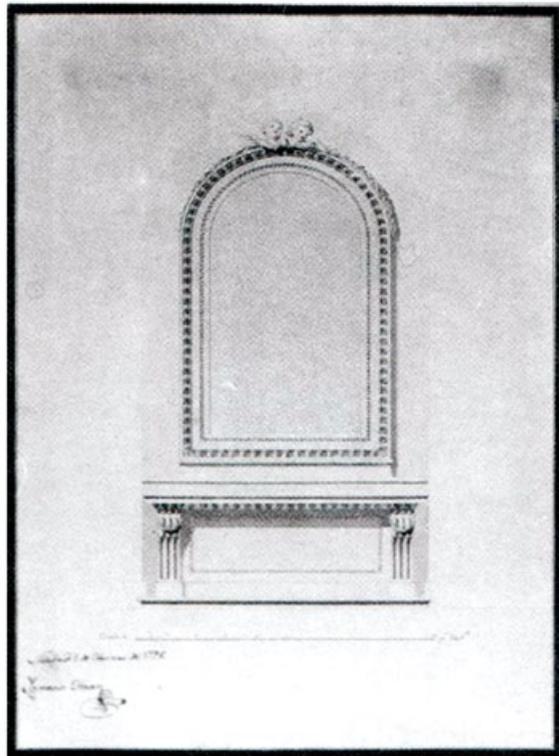
Documentada por autores como José Luis Melendreras y muy especialmente Juan Nicolau, la construcción del retablo que domina el altar de la Sacristía Mayor catedralicia se inició el día 18 de agosto de 1798, momento en que el escribano Santiago de Frías testimonió la extracción y transporte de sus mármoles. Éstos comenzaron a ser pagados el 23 de septiembre, si bien los materiales continuarían llegando a la Catedral hasta 1801. El 7 de mayo de ese mismo año le fueron abonadas diferentes cantidades, por once piezas de mármol procedentes de las canteras granadinas de Lanjarón, al colmenareño Luis Girado, el mismo que había suministrado materiales para la Universidad y la Puerta Llana, y quien coordinó además el traslado de las piezas del Monumento de Semana Santa desde Madrid hasta Toledo.

SACRISTÍA MAYOR DE LA
CATEDRAL DE TOLEDO EN
LA ACTUALIDAD

El contrato para los adornos de bronce del retablo mayor se realizó el 24 de mayo de 1800 con Narciso Aldebó, quien también había trabajado en la Universidad y lo hará años más tarde en el Monumento. El 1 de julio de 1801 comenzaron a ser realizados los pagos al escultor Mariano Salvatierra «a cuenta del grupo de ángeles que está ejecutando en mármol de Macael para el retablo principal que se ha de colocar en el salón de la Sacristía mayor». Estos trabajos, tanto los ángeles mancebos del retablo principal como las obras más pequeñas de los altares colaterales, fueron abonados los días 13 de septiembre, 23 de noviembre y 21 de diciembre del año 1806, unas fechas que probablemente fueran muy cercanas a la conclusión definitiva, especialmente dilatada en el tiempo en comparación con el resto de proyectos del arquitecto. Desconocemos el momento exacto en que se produjo la consagración de los tres nuevos

altares, si bien a finales de abril de 1806 se pagaron varias cantidades a Juan Ramos Villanueva, yerno de Mariano Salvatierra, por trabajos como «limpiar el cuadro del Expolio y componer varias porciones descosturadas en los pies». Muy poco antes se había pagado al pintor Pedro Morales «por componer un Apostolado y Dolorosa originales del Greco», lo cual parece indicar que la Sacristía estaba siendo engalanada. Quizá, para la presentación definitiva.

El retablo mayor de la Sacristía está sustentado por dos columnas de orden corintio y grandes dimensiones, entablamento liso y una alegoría superior compuesta básicamente por tan sólo dos figuras sobre grupo de nubes y cabezas de angelotes. Ignacio Haan dio forma aquí a su proyecto más monumental y depurado en el terreno de la retablística. Fue su al-



TRAZAS DE UNO DE LOS DOS RETABLOS COLATERALES DE MEDIO PUNTO

Archivo Capitular de la Catedral de Toledo

tar más rico y suntuoso, pero también el más simplificado desde el punto de vista estructural y de la concepción del acompañamiento escultórico superior, una Exaltación de la Cruz de Mariano Salvatierra. En cuanto a sus materiales, el mármol negro de las canteras de Mañaria (Duranguesado, Vizcaya) destaca sobre la piedra de caña blanca de Montesclaros, en la provincia de Toledo. Se emplearon, además, piedras de Gorbea, Guernica y Urnieta. Para las esculturas se utilizó el magnífico mármol blanco de las canteras almerienses de Macael. En comparación con los grandes altares realizados en otras catedrales españolas durante las últimas décadas del siglo XVIII, como los de Ventura Rodríguez y Francesco Sabatini para los templos de Zamora y de Segovia, respectivamente, Haan propuso un diseño mucho más simplificado, en un único cuerpo.

El lienzo central ocupa una desahogada posición dentro del intercolumnio, la suficiente como para que una guirnalda lo abrace en toda la extensión de la mitad superior, rizándose en una gran corona ornamental. El espacio horizontal que corre debajo de *El Expolio* se encuentra adornado a su vez por un festón suspendido por ambos extremos y decoración de cintas, que ondean de manera similar a las de la Puerta de Alcalá, obra de Francesco Sabatini. Las tres gradillas habituales en los proyectos de Ignacio Haan discurren entre ambas columnas, sobre el banco inferior, el más elaborado y rico de cuantos realizó el arquitecto o cabría atribuirle. Su tabla delantera consta de un recuadro horizontal que aloja una cruz irradiada en el interior de un tondo, todo entre dos mensulones ornamentados con guirnalda y dorados en su curso central.



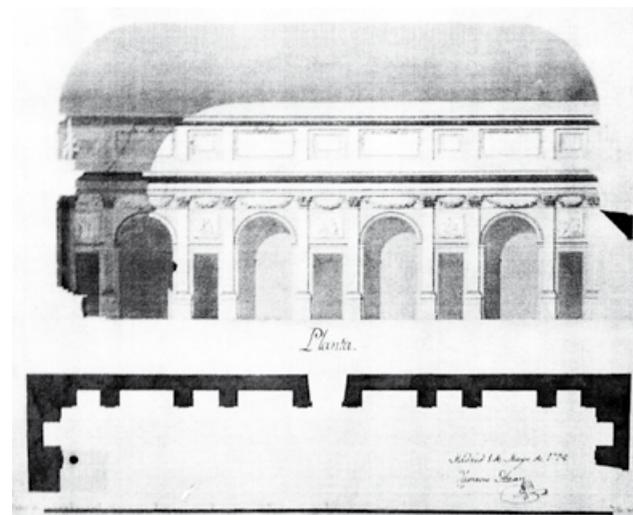
PROYECTO PARA LA SACRISTÍA DE LA SANTA IGLESIA CATEDRAL. DETALLE DEL ALTAR MAYOR

Archivo Capitular de la Catedral de Toledo

Retablos colaterales

Los dos pequeños altares de medio punto situados a ambos lados del retablo mayor de la Sacristía comparten con éste la misma riqueza material. Se trata de dos enmarques rematados en arco de medio punto que cobijan sendos lienzos en su interior. Entre las pinturas y los cerramientos exteriores, en mármol negro de Mañaria, varias platabandas alternan con molduras doradas, la más exterior formada por ovas y dardos. El arco de medio punto superior se encuentra ornado por una guirnalda. Es necesario destacar las mesas de altar, que se ciñen a los esquemas más ricos de Haan: una tabla frontal encuadrada con una Cruz irradiada en la zona central, situada entre mensulones acanalados con guirnalda. En la zona superior, dos pares de cabezas de angelotes entablan diálogo sobre una pequeña masa de nubes, representaciones realizadas por Mariano Salvatierra que le fueron abonadas entre septiembre y diciembre de 1806.

Los lienzos destinados a ambos retablos fueron concluidos mucho antes de que sus emplazamientos se finalizasen. El más célebre de ambos es *El Prendimiento* de Francisco de Goya, mientras que el segundo, *La oración en el huerto*, fue realizado por el pintor Francisco Javier Ramos y Albertos, quien conoció a Ignacio Haan durante las obras del Palazzo Spagna en Roma y pintó también la Inmaculada que originariamente presidió el Gimnasio de la Universidad.



PROYECTO PARA LA SACRISTÍA DE LA SANTA IGLESIA CATEDRAL. SECCIÓN LONGITUDINAL DEL SALÓN

Archivo Capitular de la Catedral de Toledo

IGLESIA PARROQUIAL Y PÓRTICO DE ENTRADA CON FRONTÓN TRIANGULAR DE NAVALCARNERO (Madrid)

ARQUITECTURA PARROQUIAL

Cuando el arquitecto Manuel Lorente inició los estudios sobre Ignacio Haan en el año 1948, atribuyó al académico alicantino la construcción de un total de cuatro parroquias toledanas: Polán, Esquivias, Seseña y el templo de una localidad indeterminada que podría ser Yuncos o Yuncler. Estos cuatro referentes han sido desde entonces sistemáticamente repetidos a lo largo de seis décadas; buena parte de los estudiosos de Haan han dado por suyas iglesias que en realidad no tienen apenas elementos que permitan sustentar la intervención integral de un arquitecto neoclásico. En realidad, parte sustancial de los esfuerzos que realizó como arquitecto de parroquias estuvieron relacionados con la reconstrucción de cubiertas, facheo, ampliaciones utilitarias o simples trabajos de peritación de los trabajos realizados bien por alarifes o por otros arquitectos.

Aquí radica la primera dificultad para estudiar este apartado dentro de su producción, pues es difícil a la luz de la documentación conservada interpretar el alcance que tuvieron algunas de estas intervenciones. Pocos elementos de arquitectura neoclásica a excepción de las cubiertas y parte de los paramentos de fachada es posible encontrar en la iglesia parroquial de San Pedro y San Pablo de Polán. El caso de Esquivias es diferente, pues sí fue modificado su espacio interior durante este momento, pero por parte de otro arquitecto académico, Manuel Turrillo. Edificios como la iglesia de Santa María de Ocaña, por otra parte, cuya nave tuvo que ser derribada en 1785 y al frente de cuya reconstrucción posterior cabría situar también a Ignacio Haan, es todo un conglomerado de intervenciones acumuladas desde la época medieval.

Butarque

El primer proyecto en donde Ignacio Haan trabajó como arquitecto parroquial fue en la reconstrucción, con seis casas para vecinos, de la ermita de la *nueva población* de Butarque, un irrealizado proyecto que el Cardenal Lorenzana le encomendó en 1787 en un altozano entre Vi-



llaverde y Leganés y cuyo erróneo emplazamiento —en tierras de villa de realengo administradas por el Marqués de Leganés— acabaría por paralizarlo ante el Consejo de Castilla antes de empezar. La idea de tener que ceder protagonismo a la nueva ermita tampoco agradó a los vecinos, con el alcalde mayor Fernando de León y Benavides a la cabeza, con quienes Ignacio Haan experimentó su primer encontronazo profesional. A finales de ese mismo año, en esta ocasión en Navalcarnero, daría con el segundo.

Navalcarnero

El cardenal Lorenzana se inclinó por Haan para las tareas de remodelación de la iglesia parroquial de esta villa en detrimento de los proyectos de Alfonso Regalado y de Juan Pedro Arnal, director de Arquitectura de la Real Academia en aquel momento. A cambio de ser favorecido por el prelado —quien presionó al Consejo de Castilla para imponer a su propio arquitecto—, Haan tendría que enfrentarse al negativo dictamen de los académicos sobre su proyecto, al que acusaron de desatender la ventilación del templo, reducir excesivamente el coro y escatimar la anchura de los huecos. De nuevo hubo problemas con los vecinos, que el párroco de Navalcarnero tuvo que atajar. La parroquia de la Asunción de esta localidad, por cierto, enmarca su entrada en un estilizado pórtico de ladrillo flanqueado por pilastras que posee uno de los escasos frontones empleados por Haan y el primero que le conocemos con anterioridad a la Puerta Llana.

Yuncler y Ocaña

Existen indicios suficientes como para situar a Haan en los trabajos de reconstrucción de estas dos iglesias en 1789 y 1790. La parroquia de



(izq.)
ACCESO PRINCIPAL DE LA IGLESIA PARROQUIAL
DE SESEÑA (Toledo)

(der.)
DETALLE DE LOS CUERPOS SUPERIORES DE LA
TORRE DE LA IGLESIA DE OCAÑA (Toledo)

la Magdalena de Yuncler, proyecto que en realidad estaba en manos de Eugenio López Durango, sería reconocido por el arquitecto en 1795. Con respecto a la parroquia de Ocaña, su torre muestra una característica muy habitual en este tipo de construcciones neoclásicas: un discreto enmarque de ladrillo en cada uno de sus frentes. Este tipo de juegos con los paramentos aparecerán también en Polán y muy especialmente en Seseña.

Esquivias

La intervención de Ignacio Haan en la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Esquivias, en donde contrajeron matrimonio Miguel de Cervantes y Catalina Salazar, se limitó a supervisar el proyecto del arquitecto Manuel Turrillo, activo candidato a la realización de obras ante la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando. El 24 de febrero de 1792 y tras la insistencia de los vecinos en que las obras se iniciaran, fue formalizado el acuerdo entre los alarifes Juan Pío y Leonardo Clemente y el cantero madrileño Juan Prieto. El resultado final fue una eficaz distribución del espacio cúbico interior a través de cuatro columnas. Ventanas termales y una especie de platabanda interior a modo de imposta corrida son otras de las características habituales en los templos de la época.

Polán y Seseña

Poco más puede añadirse sobre la iglesia parroquial de Polán, reformada a partir de 1791 tras una visita del Cardenal Lorenzana. La torre del templo posee en el interior de una cartela la fecha de su construcción, 1719.

La antigüedad de su portada es bastante mayor. En general, se trata de un templo de difícil interpretación y filiación neoclásica. Mucho más, al menos, que la clara iglesia de Seseña, probablemente la obra parroquial más íntimamente relacionada con el arquitecto.

Conventos

Capítulo aparte merecería la labor de Ignacio Haan al servicio de conventos toledanos como Santo Domingo el Antiguo y San Clemente el Real, en donde reconoció las labores de mantenimiento realizadas por alarifes toledanos como Julián Sánchez Aguado y probablemente Antonio Gómez de Monroy.



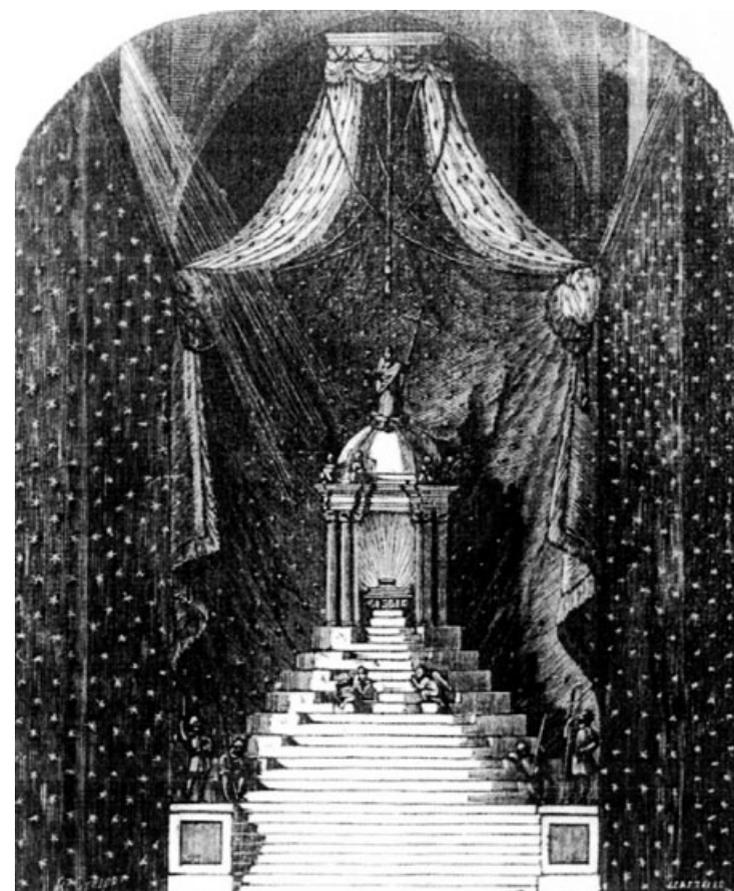
INTERIOR DE LA IGLESIA PARROQUIAL
DE ESQUIVIAS (Toledo)

Manuel Turrillo bajo supervisión de Haan

EL MONUMENTO GRANDE

El último proyecto de Ignacio Haan documentado con total seguridad —fue diseñado durante el verano de 1805 e inaugurado solemnemente el día 26 de marzo de 1807—, es el Monumento de Semana Santa de la Catedral de Toledo, bautizado popularmente como *Monumento Grande*. Esta voluminosa construcción —integrada por un graderío de treinta escalones y templete superior enmarcados por un amplio pabellón de tela que era suspendido de la bóveda mayor del templo— supuso un considerable esfuerzo económico en tiempos del cardenal Luis María de Borbón, motivó un interesante debate en materia de estética durante el romanticismo y fue la primera estructura toledana en ser iluminada por la luz eléctrica. Un monumento para la Semana Santa, en definitiva, que —considerado por Sixto Ramón Parro y por los periodistas Santiago Camarasa y Luis Moreno Nieto «el más grande del mundo» en su género— no ha sido instalado por entero en su emplazamiento original durante los últimos cincuenta años.

Según es posible apreciar en las dos grandes láminas con sus trazas que conserva el Archivo Capitular de la Catedral de Toledo, aprobadas por la Comisión de Arquitectura a comienzos de septiembre de 1805, el Monumento de Semana Santa de la Catedral nació concebido por Ignacio Haan como una gran suma de arquitectura, escultura y escenografía. Sustituyó a un monumento pascual anterior, barroco, en el que participaron los pintores Francisco Rizzi y Juan Carreño de Miranda, y contó como antecedente inmediato con una estructura similar diseñada por el mismo Haan para la parroquia madrileña de San Ginés tres años atrás. Los Libros de Frutos y Gastos de la Catedral recogen el gran número de personas que participaron en su construcción, desde los académicos responsables de su rico programa escultórico (integrado en total por 21 piezas) hasta los autores de los candeleros con los cuales era iluminado.



GRABADO DEL ARQUITECTO BLAS CRESPO DEL MONUMENTO GRANDE DE LA CATEDRAL

Semanario Pintores Español, 1840

Fue instalado durante siglo y medio en varias ocasiones, montajes a menudo acompañados del debate que ocasionaba el coste de su levantamiento e iluminación. En 1990, tres décadas después de su última instalación, Fernando Chueca Goitia se preguntaba por su estado de conservación, augurando que probablemente se encontrase desperdigado y roto en los almacenes catedralicios. Lo cierto es que el Monumento Grande no sólo ha llegado prácticamente completo hasta nuestros días, sino que, además, tanto las piezas estructurales como las esculturas que lo componen disfrutaban de buen estado de salud.

Elementos

El Monumento de Semana Santa diseñado por Ignacio Haan —que, al igual que sus antecesores, era instalado en la zona del trascoro—, se levanta desde el suelo a partir de un peculiar graderío compuesto por treinta escalones. Sus frentes, rectos en la cota inferior, adoptan progresivamente en altura una forma convexa hasta formar la base circular de un templete. La carpintería de madera de esta estructura inferior de todo el

conjunto, sumamente reforzada, fue realizada por Eugenio Antonio Alemán. Está revestida de yeso y pintada imitando jaspes de color oscuro. Abajo, a ambos lados, dos frentes laterales avanzados a modo de plintos sustentan las primeras representaciones escultóricas del conjunto: dos parejas de soldados romanos velando el Santo Sepulcro.

El templete superior, realizado por Narciso Aldebó y José Ripoll, constituye una derivación de los modelos de tabernáculo realizados por diversos arquitectos neoclásicos desde el último tercio del siglo XVIII. Parece especialmente influido, tanto por el perfil discontinuo de la línea de su entablamento como por la agrupación de los soportes, por el proyecto de Manuel Martín Rodríguez —bajo las directrices dejadas tras su muerte por Ventura Rodríguez— para el tabernáculo de la Catedral Nueva de Salamanca. Este templete fue realizado en Madrid y afanosamente trasladado a Toledo, como buena parte del conjunto. Dos nuevas esculturas, una pareja de ángeles adoradores, eran situadas en su arranque. Tanto el entablamento del templete como su remate superior concentran el resto de las esculturas con ocho representaciones de ángeles pasionarios y una escultura de la Fe, además de la urna cobijada en su interior.

Envolvía todo el conjunto una enorme colgadura de tela de sarga carmesí, en forma de pabellón, suspendida de la bóveda central de la Catedral por un anillo de cinco metros de diámetro. El material necesario para su elaboración salió de los talleres de Molero y Miguel Hernández, «del arte mayor de tejidos de oro y plata en esta ciudad». La Real Fábrica de Sedas de Talavera de la Reina también tomó parte en el proyecto. Sobre la tela carmesí iban bordadas en total 293 estrellas realizadas en oro y sedas, obra de Agapito Ruiz, bordador de la Catedral. Otro adorno de la colgadura fue un galón formado por flecos de peñasquillo de hilo de oro con borlas, elaborado por el cordonero Eugenio Morales a partir del material suministrado por el tirador madrileño José Izquierdo.

Las telas tuvieron que ser trasladadas a Madrid, en donde se encargó de cortarlas y de darles forma el tapicero y camero de la Casa Real, Antonio Pomareda. El herrero madrileño Juan Paur, que también había trabajado en el Gimnasio de la Universidad, se encargó de ultimar el gran anillo de

donde pendía el pabellón, que fue bruñido por Antonio García, «dorador de mate en Madrid».

Las 21 piezas que componen el programa escultórico del conjunto fueron obra de los académicos Joaquín Aralí Solanas (1737-1811), José Antonio Folch (1768-1814) y Mariano Salvatierra (1752-1808). Todas las figuras fueron realizadas en madera recubierta de estuco y tratada a imitación del alabastro. El primero de los artistas citados, amigo personal de Goya y vinculado también al escultor aragonés Juan Adán, como el propio Ignacio Haan, realizó tanto las representaciones de los cuatro soldados romanos como la gran figura de la Fe. El segundo, hermano de Jaime Folch, discípulo del importante escultor neoclásico Antonio Canova, talló las figuras de ángeles adoradores arrodillados y las figuras de angelotes de la urna, junto con su tapa. Mariano Salvatierra, por último, realizó las representaciones de los ocho ángeles con elementos de la Pasión sentados sobre el entablamento.

La evolución del Monumento Grande desde su primera instalación hasta nuestros días ha sido muy azarosa. A mediados del siglo XIX, autores como Nicolás Antonio Magán, Modesto Lafuente y José Amador de los Ríos lo hicieron protagonista de un interesante debate sobre la estética neoclásica —incluida la comparación con el monumento pascual de la Catedral de Sevilla, superior en dimensiones— en plena época romántica. Durante la Semana Santa de 1890, poco después de la constitución de la Sociedad Eléctrica Toledana, fue el primer monumento de la ciudad en ser iluminado por luz artificial. Poco tiempo después sería descrito por Vicente Blasco Ibáñez en su novela *La Catedral*.

Durante el siglo XX sería instalado tan sólo en cuatro ocasiones. Especial relevancia tuvo el montaje de 1928, cuando permaneció a los pies de la Catedral desde la Semana Santa hasta el Corpus Christi y recibió encarecidos elogios del rey Alfonso XIII. Desde 1955 no ha vuelto a ser instalado por completo, a excepción del empleo de algunas de sus piezas —básicamente, la urna interior y la pareja de ángeles adoradores—, en la conmemoración de la Semana Santa.

TABERNÁCULO
EUCARÍSTICO DE SAN
CLEMENTE EL REAL DE
TOLEDO



ATRIBUCIONES Y ESCUELA

Este último capítulo repasará, a modo de conclusión —incluido un breve comentario sobre la herencia de Ignacio Haan—, otros ejemplos de arquitectura neoclásica que cabría relacionar directamente con el académico alicantino o con su órbita más cercana.

La escasez de estudios integrales sobre arquitectura toledana de la segunda mitad del siglo XVIII más allá de las aproximaciones de Juan Nicolau, realizadas desde el ámbito de la escultura, impide conocer con precisión el alcance de muchos de los trabajos construidos en este momento. Es habitual, por ejemplo, atribuir algunas obras de consideración en el Toledo de la época —el antiguo retablo mayor de San Marcos y el tabernáculo sacramental de San Clemente— a Juan Manuel Manzano, un simple maestro cantero y no arquitecto proyectista. La progresiva oficialización de la planificación del diseño y del quehacer constructivo desde la creación de la Real Academia de San Fernando y muy especialmente desde

el origen de su Comisión de Arquitectura en 1786, según vimos ya, trajo consigo una irremediable brecha entre los arquitectos legitimados por la institución madrileña y los artesanos. Esta diferenciación, vigilada con especial atención por académicos como Ignacio Haan —prestos a elevar sus quejas a la Comisión de Arquitectura ante la sospecha de intrusismo dentro de lo que el poder artístico oficial consideraba práctica de la buena arquitectura—, hacía posible que otro académico como Mariano Salvatierra, aun siendo escultor, diseñase retablos como los de la cerca exterior del coro de la Catedral, pero no que lo hiciera un maestro u oficial de cantería. No, al menos, sin el previo plácet de los órganos de control de la Real Academia.

Tabernáculo de San Clemente

La equilibrada formulación del orden corintio en este refinado templete sacramental junto con la predilección de Ignacio Haan por el conjunto escultórico que lo acompañó —fuertemente influido por el barroco romano de Bernini y Duquesnoy—, junto con la presencia en el proyecto del escultor José Antonio Finácer, permiten apuntar hacia el arquitecto alicantino. El conocimiento del contrato de materiales para este tabernáculo que firmaron el 17 de abril de 1793 el mayordomo conventual Eugenio de Otaola y el marmolista Juan Manuel Manzano hizo que diversos autores dieran a éste por su autor. La especial atención depositada por el Cardenal Lorenzana en el proyecto, concebido para el convento en donde se educaban en aquel entonces las hermanas del futuro arzobispo Luis María de Borbón, contribuye a reforzar la hipótesis de que encargase la obra a su arquitecto de mayor confianza. Emparentado con los tabernáculos corintios realizados desde los años ochenta por arquitectos como Ramón Berenguer (San Juan Bautista de Murcia) y muy especialmente Pedro Arnal (Catedral de Jaén), el templete toledano de San Clemente completaba su pureza estructural con un rico programa escultórico compuesto por ocho angelotes con símbolos eucarísticos, dos ángeles mancebos en actitud de adoración, la representación del Cordero Pascual con sus sellos y una figura superior de la Fe como remate de todo el conjunto. En otras palabras, un todo similar al que Haan desarrollará, diez años más tarde, para el Monumento de Semana Santa de la Catedral.

RETABLO DEL CRISTO DE LA FE EN LA CAPILLA DE LOS VILLARREALES DE SAN NICOLÁS DE BARI (Toledo)



Retablo de Santa Leocadia

Atribuido a Haan por Juan Nicolau por la sencillez de su modelo y la semejanza del coronamiento escultórico respecto al altar mayor de La Guardia, el retablo de Santa Leocadia fue construido a comienzos de los años noventa en el contexto de la reforma interior de la iglesia que costeó la reina María Luisa de Parma. Se trata de un sencillo retablo del habitual orden corintio con un nicho único entre dos pilastras, rematado por un potente entablamento y un coronamiento compuesto por una gloria irradiada con la paloma del Espíritu Santo entre dos ángeles mancebos portando la corona y la palma. También la mesa de altar sustentada por grandes ménsulas con una triple estría es cercana a los presupuestos de Ignacio Haan, que en aquel momento se encontraba en plena ebullición creativa.

Retablo de San Nicolás de Bari

Poco se conoce de este retablo de la segunda mitad de los años noventa, en cuyas esculturas superiores trabajó José Antonio Finácer, artífice del coronamiento del edificio de la Universidad y de las esculturas para La Guardia y San Clemente. El responsable de sus trazas es desconocido, pero tanto por sus proporciones como por la elección del tema de la

Verónica para su cimbal sería posible apuntar de nuevo a Ignacio Haan. Sería, no obstante, su único retablo de orden jónico, canónicamente desarrollado desde las estrías de las columnas apilastradas hasta el sobresaliente entablamento.

Retablos de la parroquia de Navalcarnero

Finalizamos esta selección con otros dos posibles retablos de Ignacio Haan, realizados ya en los primeros años del siglo XIX. Fueron instalados en la parroquia de Navalcarnero, un templo a cuya ampliación había contribuido el arquitecto durante los pasados años ochenta. La influencia del retablo mayor de la Sacristía catedralicia de Toledo es evidente, si bien en este caso se optó por un coronamiento con tondo y guirnalda central acompañado por dos pequeños angelotes a los laterales, una solución que es posible encontrar en otros retablos toledanos fácilmente atribuibles al arquitecto, como el del convento de las Trinitarias de El Toboso.

Arquitectos toledanos de comienzos del siglo XIX

Pese a no ser posible plantear una relación de tutelaje entre Ignacio Haan y discípulo alguno, al menos en el sentido estricto del término, dos de los mejores arquitectos toledanos de la primera mitad del siglo XIX, Miguel Antonio de Marichalar (municipal) y Leonardo Clemente (diocesano), mantuvieron una vinculación especial con el maestro mayor de la Catedral. Marichalar, natural de Berastegi (Guipúzcoa), era hijo de Martín de Marichalar, el maestro responsable de las tareas de cantería en el Hospital del Nuncio y la Universidad de Toledo. Clemente, por otro lado, era hijo de Juan Pío y sobrino de Ambrosio Clemente, ambos colaboradores habituales de Ignacio Haan en su dimensión como arquitecto parroquial y con los cuales el arquitecto alicantino mantuvo una estrecha relación a lo largo de toda su trayectoria en Toledo¹⁵.



(izq.)

RETABLO DE SAN JERÓNIMO EN LA PARROQUIA DE LA ASUNCIÓN DE NAVALCARNERO (Madrid)

(der.)

RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE SANTA LEOCADIA, EN TOLEDO

CATÁ-
LOGOMAQUETA DE LA
UNIVERSIDAD DE
TOLEDO

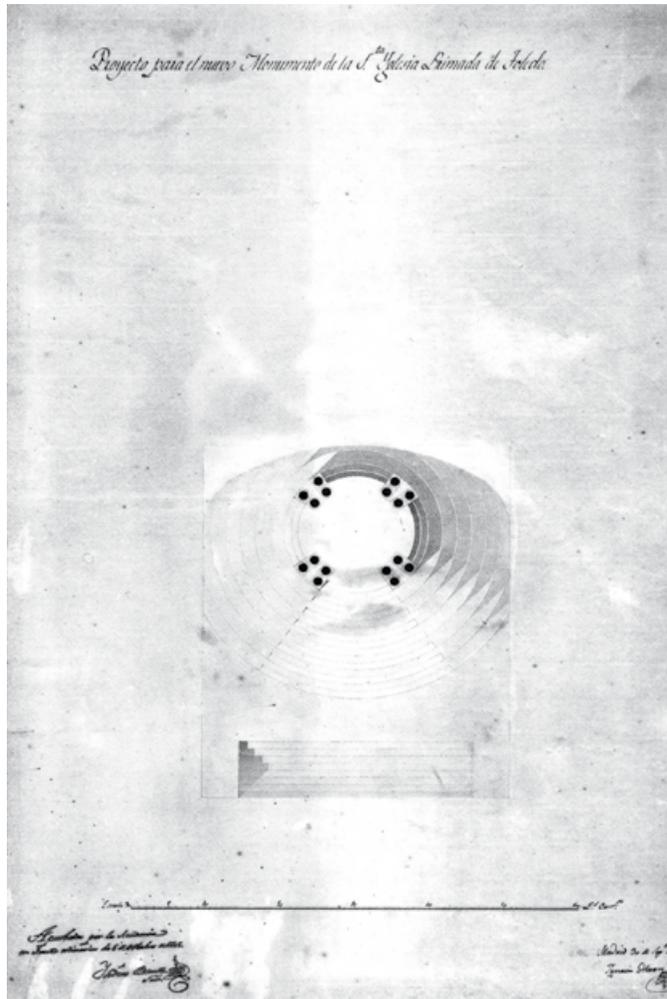
Construcción: HCH Model
800 por 800 mm. (Escala 1:75)

La Universidad de Toledo resume como ningún otro edificio las concepciones arquitectónicas de Ignacio Haan, desde la influencia de Andrea Palladio y el barroco clasicista de sus años de formación hasta su obsesión por el empleo de las plantas centralizadas pasando por la impronta personal de sus maestros, como Juan de Villanueva y Francesco Sabatini. La aparición de los diseños originales, merced a las investigaciones de Carlos Sambricio a mediados de los años ochenta, permitió conocer cómo eran las trazas del edificio a finales del siglo XVIII y comprobar el

alto grado de semejanza respecto a su estado actual. La completa documentación de obra conservada en el Archivo Histórico Provincial de Toledo, por otra parte, hizo posible recuperar diversas características de la fábrica original, como el enlucido ocre de los paramentos exteriores —en contra de la consideración tradicional del ladrillo visto alternando con las líneas mayores de granito—, una combinación de teja romana y árabe en las cubiertas en colores verde y blanco, un cerramiento principal de dimensiones más reducidas y un predominante cromatismo azul porcelana en puertas y ventanas.

La maqueta construida con motivo de esta exposición rinde tributo al mejor edificio de Ignacio Haan, un gran inmueble que se ha mantenido presente en la memoria colectiva de los toledanos desde que a finales de abril de 1799 su rector y maestrescuela decidiese abrir sus aulas o generales —entonces recién concluidos— «para que los vieses las gentes», organizando así una de las primeras jornadas de puertas abiertas celebradas en la ciudad en el sentido moderno del término. La construcción de la Universidad de Toledo —cuya primera piedra se colocó en junio de 1796 y cuyas obras finalizaron sólo tres años más tarde— fue también uno de los proyectos más polémicos del arquitecto, que recibió presiones para modificar su planteamiento original. Los cambios, que habrían supuesto alterar el acceso en eje al edificio —incluyendo la concepción simbólica de la luz como metáfora del conocimiento desde el antepatio con pantallas de columnas hasta el gimnasio o paraninfo—, estuvieron incluso a punto de saldarse con el derribo de la cercana iglesia de San Vicente, cuyo párroco llegó a ponerla a disposición del Cardenal Lorenzana con el fin de dotar a la Universidad de una entrada más espaciosa.

Nada de eso se produjo finalmente. Biblioteca y gimnasio —cultismo que en una segunda acepción del diccionario de la RAE significa «lugar destinado a la enseñanza pública» y cuyo sentido y denominación se ha mantenido en el centro de Europa y muy especialmente en Alemania— pudieron ser construidas conforme a la idea original. El primero de ambos espacios fue acondicionado por el oficial de albañilería de origen cántabro Juan Sigler. De la ornamentación del Gimnasio se encargaron oficiales procedentes de Madrid, como el estuquista Santiago Pantaleoni y el escul-



PROYECTO PARA EL NUEVO MONUMENTO DE LA IGLESIA PRIMADA DE TOLEDO

tor adornista Narciso Aldebó, que años después contribuiría a realizar el templete superior del Monumento de Semana Santa de la Catedral.

La Universidad de Toledo comparte con el Monumento Grande buena parte de sus artífices. Ambos proyectos fueron supervisados por el mismo director de obra, el aparejador catedralicio Francisco Ximénez. Los dos compartieron oficiales como los herreros Antonio Rojo y Juan Paur, el tornero Julián Salvatierra, el tallista toledano Juan Hernández —responsable de los modelos de capitel jónico del patio de la Universidad— e incluso el carretero Luis Girado, vecino de Colmenar de Oreja, quien acarreó la piedra caliza para las representaciones escultóricas de la Universidad y se encargó asimismo del traslado del templete y ornamentos del Monumento desde Madrid. A todos ellos, a la amplia nómina de participantes en un proyecto de estas características, va dirigido este homenaje en forma de maqueta.

BIBLIOGRAFÍA: PARRO, Sixto Ramón: *Toledo en la mano*, Severiano López Fando, Toledo, 1857, vol. II, pp. 449-464. SAMBRICIO, *op. cit.* SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Isidro (coord.): *El Cardenal Lorenzana y la Universidad de Castilla-La Mancha*, UCLM, Ciudad Real, 1999. MINGO LORENTE, Adolfo de: *Memoria del Palacio Lorenzana*, Consorcio de la Ciudad de Toledo, 2010 (inédito).

Ignacio Haan

30 de septiembre de 1805

Dos dibujos delineados en tinta negra, presentados sobre tela y enmarcados

Escala gráfica de 60 pies castellanos

Alzado: 943 x 599 mm.

Planta: 960 x 597 mm.

Archivo Capitular de Toledo

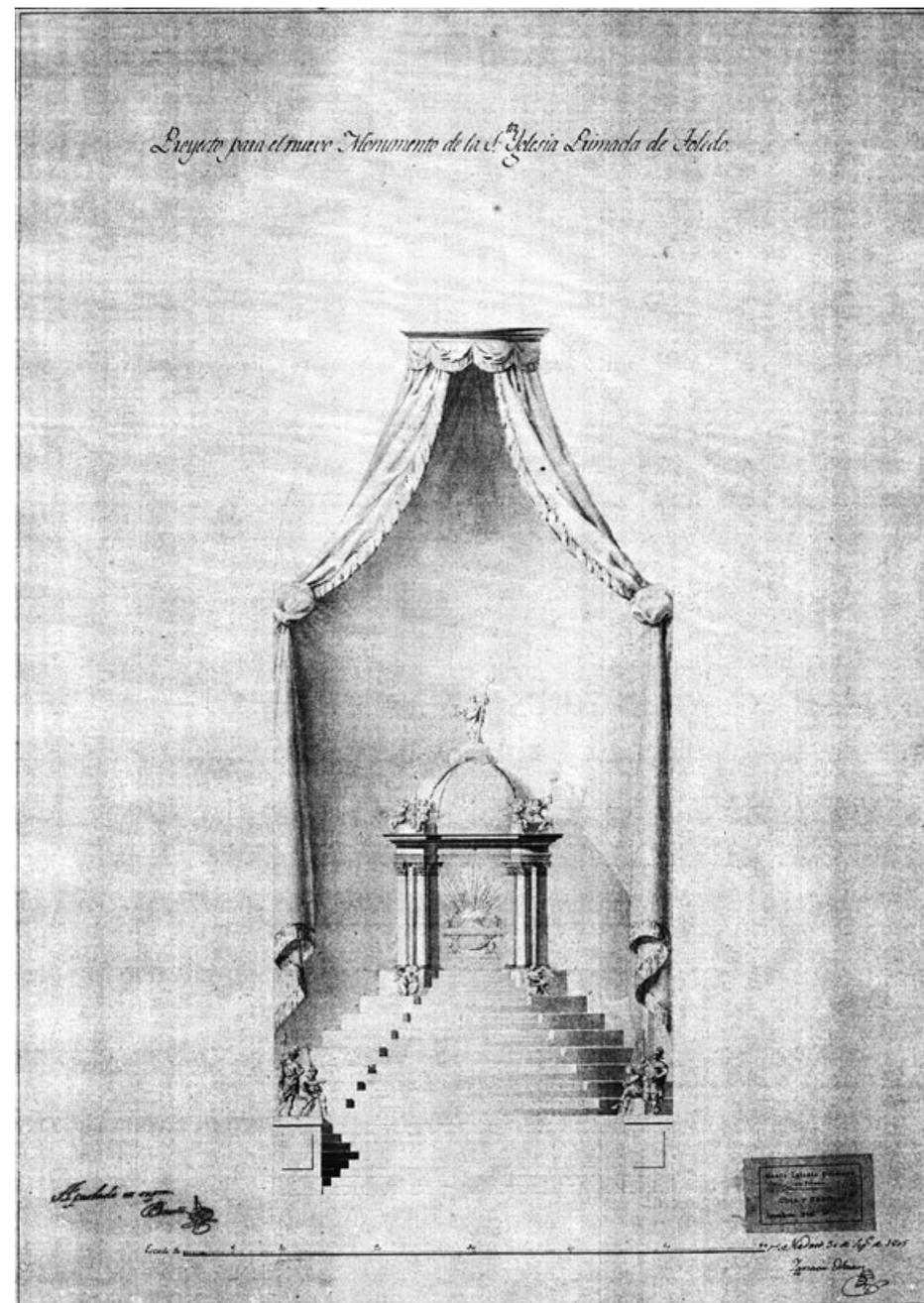
El Archivo Capitular de la Catedral de Toledo conserva los diseños para algunos de los proyectos más representativos de cuantos realizó Ignacio Haan durante su etapa de madurez, como las trazas para el pórtico de la Puerta Llana (1797) y la reforma de la Sacristía de la Catedral (1798). Entre estos dibujos de arquitectura son de destacar también el alzado y la planta de su Proyecto para el nuevo Monumento de la iglesia Primada de Toledo, dos láminas de papel agarbanzado delineadas con tinta negra, incluida su correspondiente escala de pies castellanos —270 mm.—, que fueron realizadas en 1805 y posteriormente enteladas y enmarcadas con el fin de decorar las oficinas de la Obra y Fábrica de la Catedral.

En la esquina inferior de ambas láminas puede apreciarse la rúbrica de Isidoro Bosarte (1747-1807), secretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde 1792, constatando la aprobación de los diseños por la Comisión de Arquitectura de la institución. Ignacio Haan

había intentado obtenerla, al menos, desde agosto de 1805, cuando remitió sus planos de forma confidencial; el proceso de legitimación del proyecto finalizó a comienzos de septiembre, y el día 30 de ese mismo mes fueron fechados y firmados por el autor en su versión definitiva.

La planta permite apreciar la progresión ascendente del graderío del Monumento, desde los frentes rectos en su cota inferior —incluidas las dos proyecciones en los laterales a modo de plintos— hasta el estilóbato circular en donde se inicia el templete y cuyos dieciséis soportes aparecen representados en grupos de cuatro. El alzado, por otra parte, recoge tanto la estructura del templete como la ornamentación escultórica y la colgadura superior. Gracias a los diseños originales podemos apreciar la exacta correlación entre el proyecto del arquitecto y el resultado definitivo, una vez dirigidas las obras por el aparejador catedralicio Francisco Ximénez.

BIBLIOGRAFÍA: SAMBRICIO, Carlos: *La arquitectura española de la Ilustración*, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, Madrid, 1986, pp. 172-184; FERNÁNDEZ COLLADO, Ángel, GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Alfredo y CASTAÑEDA TORDERA, Isidoro: *Los diseños de la Catedral de Toledo*, Instituto Teológico San Ildefonso, Toledo, 2009, pp. 36 y 182-185; *Libro de actas de la Comisión de Arquitectura, 1786-1805*, Archivo de la Real Academia de San Fernando, sig. 3/139.



PAREJA DE SOLDADOS ROMANOS CUSTODIANDO EL SANTO SEPULCRO

Joaquín Aralí Solanas

1805-1807

Madera estucada a imitación de alabastro

Altura aproximada de la figura en pie: 2,50 metros

Los cuatro soldados romanos situados en el arranque del graderío eran en el siglo XIX, en cierta manera, las piezas más populares de todo el Monumento de Semana Santa. Su mayor proximidad a los fieles —al tratarse de las representaciones situadas en la zona más inferior— y la vistosidad de sus atavíos militares pronto las convirtieron en una anecdótica referencia para los toledanos. Quizá fuera ése el motivo que llevó al cardenal Pla y Deniel a retirarlas del conjunto durante las instalaciones de los años 1947 y 1955, argumentando «exigencias de la liturgia» para ello.

Amador de los Ríos desdeñó el desorden de sus proporciones aunque reconoció «bastante mérito» a su responsable, el escultor aragonés Joaquín Aralí Solanas (Zaragoza, 1737-Madrid, 1811), buen representante del academicismo español desde mediados del siglo XVIII. En realidad, la desproporción anatómica de las figuras, patente en el caso de las cabezas —especialmente en el caso de los dos soldados situados en pie—, se debe más a la pericia del escultor que a su falta de capacidad, ya que potenció estas zonas del cuerpo para que pudieran ser contempladas desde el suelo sin deformaciones ópticas.





La pareja elegida para esta exposición es la que se encuentra en el plinto situado en la zona inferior derecha del Monumento. La figura puesta en pie parece reaccionar sorprendida ante los acontecimientos en los momentos previos a la Resurrección de Cristo —su boca aparece ligeramente entreabierta y su ceño fruncido—, mientras que su compañero duerme todavía. Al igual que el resto de las esculturas, los soldados romanos fueron tallados en madera y posteriormente recubiertos de estuco trabajado imitando las características, pulimento y brillo del alabastro, un tratamiento que han soportado excelentemente bien durante sus más de dos siglos de antigüedad.

No obstante, pocas son las esculturas del amplio conjunto que no han sufrido alteraciones a consecuencia del constante trasiego de instalaciones, ya sea en forma de fracturas (solventadas por pletinas de unión), repintes e incluso graffiti. Una de las dos representaciones expuestas, la que duerme apoyada sobre su lanza, presenta unos conocidos versos de Jorge Manrique escritos en el arranque de la coraza por el pintor Guerrero Malagón con motivo del proceso de montaje de 1947.

BIBLIOGRAFÍA: BOLOQUI LARRAYA, Belén: *Escultura zaragozana en época de los Ramírez, 1710-1780*, Ministerio de Cultura, 1983, p. 164. AMADOR DE LOS RÍOS, José: *Toledo pintoresca, Ignacio Boix*, Madrid, pp. 53-56.

SECCIÓN DEL TEMPLETE SUPERIOR DEL MONUMENTO DE SEMANA SANTA DE LA CATEDRAL DE TOLEDO

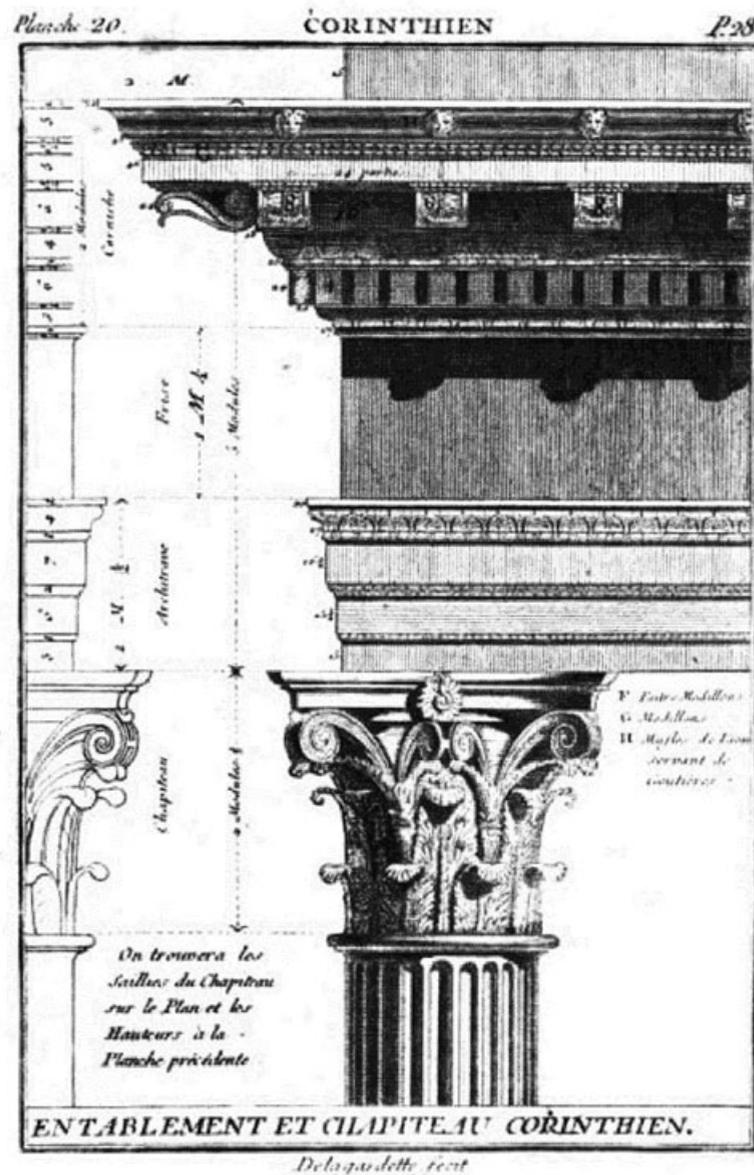
Narciso Aldebó y José Ripoll

1805-1807

Madera marmorizada y dorada

Sixto Ramón Parro recogió en su conocida descripción del Monumento Grande cómo las dieciséis columnas del templete superior recibían «un elegante cornisamento exornado con todas las molduras que el orden de arquitectura consiente». Tanto Ignacio Haan como el resto de académicos formados en el estudio de la antigüedad romana —incluidos escultores adornistas como Narciso Aldebó— eran buenos conocedores de la molduración de los órdenes clásicos y de su aplicación en proyectos arquetípicos como el Monumento de Semana Santa de la Catedral de Toledo.

Andrea Palladio describió el orden corintio como «cúmulo de perfección y belleza arquitectónica» nunca superada, especialmente en el caso de que las columnas incorporasen basas áticas, como las que Haan empleó a lo largo de toda su producción. Esta sección del templete, que muestra uno de los cuatro grupos de soportes completo, con su correspondiente arquitrabe y parte del casquete de la media naranja, permite conocer el desarrollo de los elementos que integran el orden clásico más refinado,



FORMULACIÓN DEL ORDEN CORINTIO DE VIGNOLA, POR DELAGARDETTE (1786)

cuyo mejor antecedente dentro de los paradigmas arquitectónicos de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX era el Panteón de Roma, conocido también entonces como Templo de la Rotonda e iglesia de Santa María de los Mártires.

Las basas áticas o «aticurgas» están formadas por dos anillos de molduras convexas, denominadas toros, entre las cuales se sitúa un elemento cóncavo llamado escocia junto a sendos filetes de separación. Se trata del modelo empleado en el Monumento Grande, un esquema ampliamente reiterado durante la Ilustración española por arquitectos como Juan de Villanueva y sus discípulos. La columna corintia, incluidos basa y capitel, posee según Palladio una altura de nueve módulos y medio tomando como referencia el diámetro del imoscapo o tambor inferior del fuste, y algo más para Vignola, a cuya *Regola* se sometieron también los artífices del templete. El característico capitel corintio en forma de cesta se divide en dos coronas superpuestas de hojas de acanto, caulículos y

ábaco (incluida la resaltada flor central), cuya altura total es precisamente el diámetro del imoscapo más un sexto.

Encima de los capiteles va dispuesto el entablamento, dividido en arquitrabe, friso y cornisa, que en el caso del orden corintio sumaba una quinta parte de la longitud de las columnas. Narciso Aldebó y José Ripoll desarrollaron esta zona con total profusión de detalles, incluyendo elementos ornamentales que no solían ser utilizados salvo en ocasiones especiales. El modelo empleado en este caso, con carácter literal, es la *Regola* de Jacopo Vignola.

El arquitrabe es el primero de los tres elementos que componen el entablamento. Se encuentra situado a continuación de los ábacos de los capiteles y en el caso del orden corintio se divide en tres bandas horizontales superpuestas y ligeramente escalonadas denominadas *fasciae*, que en este caso van rematadas por tres baquetones decorativos. Sobre la primera de estas bandas se sitúa un astrágalo en forma de cuenta de perlas (*contario*); sobre la segunda, un talón integrado por hojas de acanto; una cima reversa resultado de combinar las dos molduras anteriores remata la tercera fascia, con un diseño de hojas lésbicas o *rais de coeur*. Según el célebre teórico de la arquitectura neoclásica Marc-Antoine Laugier, «este arquitrabe es el más perfecto de todos». Sobre él iba tendido el friso, totalmente liso en este caso. La cornisa corintia, especialmente sobresaliente, comienza por una nueva cima reversa a la que sucede una línea de dentículos, otra de ovas y dardos (*ovario*), goterón, nuevo talón y cimacio.

BIBLIOGRAFÍA: ORTIZ Y SANZ, José: *Los Cuatro Libros de Arquitectura de Palladio*, Imprenta Real, Madrid, 1797. DELAGARDETTE, Claude-Matthieu: *Regles des cinq ordres d'Architecture de Vignole*, Chereau, París, 1786. LAUGIER, Marc-Antoine: *Essai sur l'Architecture*, Dúchense, París, 1753.

NOTAS

1. BONET CORREA, Antonio: *Discurso de apertura del curso 1972/1973*, Colegio Universitario, Toledo, 1973.
2. A modo de síntesis bibliográfica y por orden cronológico, es posible trazar una evolución en los estudios sobre este arquitecto a partir de los siguientes autores: LORENTE JUNQUERA, Manuel: 'Don Ignacio Haan', *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 80-81, 1948, p. 362; BONET CORREA, *op. cit.*; SAMBRICIO RIVERA-ECHEGARAY, Carlos: *La arquitectura española de la Ilustración*, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, Madrid, 1986; NICOLAU CASTRO, Juan: *Escultura toledana del siglo XVIII*, IPIET, Toledo, 1991; DÍEZ DE BALDEÓN GARCÍA, Alicia: 'El ideal neoclásico y la Universidad de Toledo', en SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Isidro (coord.): *El Cardenal Lorenzana y la Universidad de Castilla-La Mancha*, UCLM, Ciudad Real, 1999, pp. 75-116; MOLEÓN GAVILANES, Pedro: *Arquitectos españoles en la Roma del Grand Tour, 1746-1796*, Abada Ediciones, Madrid, 2004; MARTÍN SÁNCHEZ, Julio y VIZUETE MENDOZA, Carlos: 'El Cardenal Lorenzana y la Universidad de Toledo', en PANIAGUA PÉREZ, Jesús (coord.): *Hacia la Universidad de León. Estudios de Historia de la Educación en León*, León, 2004, pp. 291-320; SÁNCHEZ MARTÍN, Carlos: 'Estudio y documentación del proceso constructivo del Hospital de Dementes del Nuncio Nuevo de Toledo (1788-1794)', en *La Iglesia española y las instituciones de caridad*, RCU Escorial-María Cristina, 2006, pp. 669-698; MINGO LORENTE, Adolfo de: *Ignacio HAAN. El Arquitecto de Dios*, Diploma de Estudios Avanzados en Historia del Arte por la Universidad de Castilla-La Mancha (Facultad de Humanidades de Toledo), defendido en diciembre de 2008.
3. Los proyectos académicos de Haan fueron citados por BALSALOBRE GARCÍA, Juana María: *Catálogo de proyectos de académicos, arquitectos y maestros de obras alicantinos, censuras de obras y otras consultas en la Academia de San Fernando (1760-1850)*, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante, 2002.
4. Los últimos años del reinado de Carlos III coincidieron con una intensa diferenciación de la dimensión del arquitecto frente al maestro de obras. El 28 de febrero de 1785 se impedía a gremios y concejos conceder los títulos de arquitecto y maestro de obras a quienes no hubieran pasado por los comités examinadores de la Real Academia de San Fernando. La presión sobre los constructores ajenos a la institución se intensificaría aún

más a finales de los años ochenta, coincidiendo con la creación y desarrollo de la Comisión de Arquitectura a partir de 1786. Lo cierto es que los dictados de la Real Academia no siempre fueron cumplidos. Una nueva orden, de 8 de marzo de ese mismo año, instaba a que «se evitasen sin pérdida de tiempo los gravísimos perjuicios que se estaban causando en todo género de obras públicas y particulares» debido al escaso cumplimiento de una normativa que había sido emitida ya diez años atrás. La situación debió de ser mucho más acusada en las localidades pequeñas y apartadas del circuito oficial, pues nuevamente en 1789 —y en esta ocasión «sin dar lugar a otra insinuación de S.M. ni de la Cámara», se amenazaba— una real orden recogía «la ninguna observancia en los pueblos interiores del reino de lo mandado, para que en ningún edificio público, y especialmente en los templos, se haga reparo considerable o adorno alguno, sin presentar antes el dibujo a la Real Academia de las Artes, a fin de que lo apruebe o corrija». Vid. la *Novísima Recopilación de las Leyes de España*, Madrid, 1805, Libro I, título II, Ley V, pp. 16-17.

5. Durante los últimos años parece haber aumentado el interés por el Hospital del Nuncio, a quien dedicaron sendos artículos de investigación el ya citado Carlos SÁNCHEZ MARTÍN y ALONSO MORALES, Mercedes: 'Hospital del Nuncio Nuevo (1790-1836)', *Anales Toledanos*, n.º 53, 2007, pp. 215-264.

6. Concretamente, las Reales Órdenes de 11 de octubre de 1779 (*Sobre la obligación de presentar a las academias los diseños de las obras públicas y sobre la desestimación de recursos particulares*), 24 de junio de 1784 y 30 de agosto de 1789 (*Sobre la obligación de presentar a las academias, para su aprobación, los diseños de obras de templos y edificios públicos*). No obstante, poseemos indicios a través de la Real Academia de san Fernando de que estas disposiciones no fueron cumplidas en numerosas ocasiones.

7. BUSTOS, Carlos (coord.): *Rehabilitación del edificio del Nuncio en Toledo*, Dragados y Construcciones, Madrid, 1985. No obstante de la investigación de Mercedes ALONSO MORALES anteriormente citada se desprende una visión mucho más elogiosa en el contexto internacional del siglo XIX.

8. NICOLAU CASTRO, *op. cit.* Este retablo mayor fue citado por Antonio Ponz y Antonio Conca, quien en su *Descrizione odeporica della Spagna*, editada en la Stamperia Reale de Parma en 1795, lo describió como «...il bell'altar maggiore, inventato e diretto da Don Ignazio Haan, Membro della Reale Accademia di San Ferdinando».

9. ROSA GARCÍA, José Antonio: *Posibilidades del estuco y la transferencia como nuevas técnicas y/o procedimientos pictóricos-dibujísticos* (tesis doctoral), Universidad de Sevilla, 2005. Una fuente clásica para el estudio de la técnica durante el siglo XVIII es el *Arte de hacer el estuco jaspeado, o de imitar los jaspes a poca costa y con la mayor propiedad*, escrito por el racionero de la Catedral de Ciudad Rodrigo Ramón Pascual Díez y publicado en Madrid en 1785.

10. Los fondos documentales relacionados con la construcción de la Universidad de Toledo entre 1796 y 1799 se conservan en el Archivo Histórico Provincial, agrupados en varias cajas cuya signatura se encuentra encabezada por la letra «I» (de «Instituto», el fin que el edificio desempeñó entre 1845 y 1972). Ahí están las *Cuentas generales* (I-56/2), las listas semanales de materiales y jornales (I-56 a I-59), los recibos de Tesorería de 1788 a 1808 (I-49/03), la correspondencia de los maestrescuelas (I-39) y los protocolos notariales del escribano Atanasio García, por citar solamente algunos ejemplos.

11. GARCÍA MARTÍN, Francisco: 'Obras en el edificio Lorenzana desde 1845 a 1970', *Alminar*, n.º 5, 1998, pp. 105-126.

12. TÉLLEZ, Guillermo: 'La iglesia toledana', *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, n.º 64-65, 1950-1951, pp. 81-174. CHUECA GOITIA, Fernando: 'Toledo y la arquitectura de la Ilustración', *Toletum*, n.º 25, 1990, pp. 63-77.

13. PORRES MARTÍN-CLETO, Julio: *Historia de las calles de Toledo*, Bremen, Toledo, 2002, vol. I, pp. 304-305.

14. ORTIZ Y SANZ, José: *Los Diez Libros de Arquitectura de M. Vitruvio Polión*, Imprenta Real, Madrid, 1787, p. 70.

15. Existe un estudio sobre estos arquitectos publicado por REVENGA, Paula: 'Marichalar, Cuervo y Clemente, arquitectos mayores del Arzobispado de Toledo en el siglo XIX', *Academia*, n.º 78, 1994, pp. 225-242. El 2 de diciembre de 1807 consta en la Real Academia (Leg. 68-3/4), firmado por el propio Ignacio Haan, un memorial de Marichalar presentando sus méritos. Había estudiado durante nueve años en la institución y obtenido dos premios generales de Arquitectura, el primero en Tercera Clase en 1802 y el segundo en Primera Clase en 1805.

