

# El arquitecto Ventura Rodríguez y Covadonga: La accidentada historia de un proyecto frustrado

---

Vidal de la Madrid Álvarez  
*Universidad de Oviedo*

## RESUMEN

La destrucción fortuita de la iglesia del Santuario de Nuestra Señora de Covadonga en 1777 extinguió también la imagen tradicional del lugar, donde el viejo templo de madera parecía suspendido en el aire gracias a un “milagro” divino. La nueva iglesia fue diseñada por el arquitecto Ventura Rodríguez (1717-1785), quien ideó un edificio revolucionario de inspiración clasicista acorde con las corrientes europeas del momento, pero opuesto a la concepción del cabildo, que pugnó para lograr el fracaso de la empresa. Finalmente, tan sólo se hizo el basamento, pero su proceso constructivo es una apasionante historia de conspiraciones, rencillas, denuncias y, sobre todo, compromisos como los de la Academia de Bellas Artes San Fernando, el Conde de Campomanes o los arquitectos Manuel Martín Rodríguez (1746-1823) y Manuel Reguera (1731-1798), para quienes la ejecución literal del proyecto mostraba el camino de la modernidad al amparo de la Ilustración.

## PALABRAS CLAVE:

Santuario de Covadonga, Ventura Rodríguez, Manuel Reguera, arquitectura ilustrada.

## ABSTRACT

The accidental destruction of the church of the Sanctuary of Nuestra Señora de Covadonga in 1777 extinguished also the traditional local image, where the old wood made temple seemed to be suspended in the air thanks to a divine “miracle”. The new church was designed by the architect Ventura Rodríguez (1717-1785), who designed a revolutionary building of classical inspiration according to the European currents of the moment, but in opposition to the conception of the Chapter, which fought to fail the enterprise. Finally, only the basement was done, but its constructive process is an exciting history of conspiracies, discords, denunces and, especially, compromise as those of the Academia de San Fernando, the Count of Campomanes or the architects Manuel Martín Rodríguez and Manuel Reguera, for whom the realization of the project was to show the way of the modernity under the protection of the Enlightenment.

## KEYWORDS:

Covadonga Sanctuary, Ventura Rodríguez, Manuel Reguera, Architecture Enlightenment.

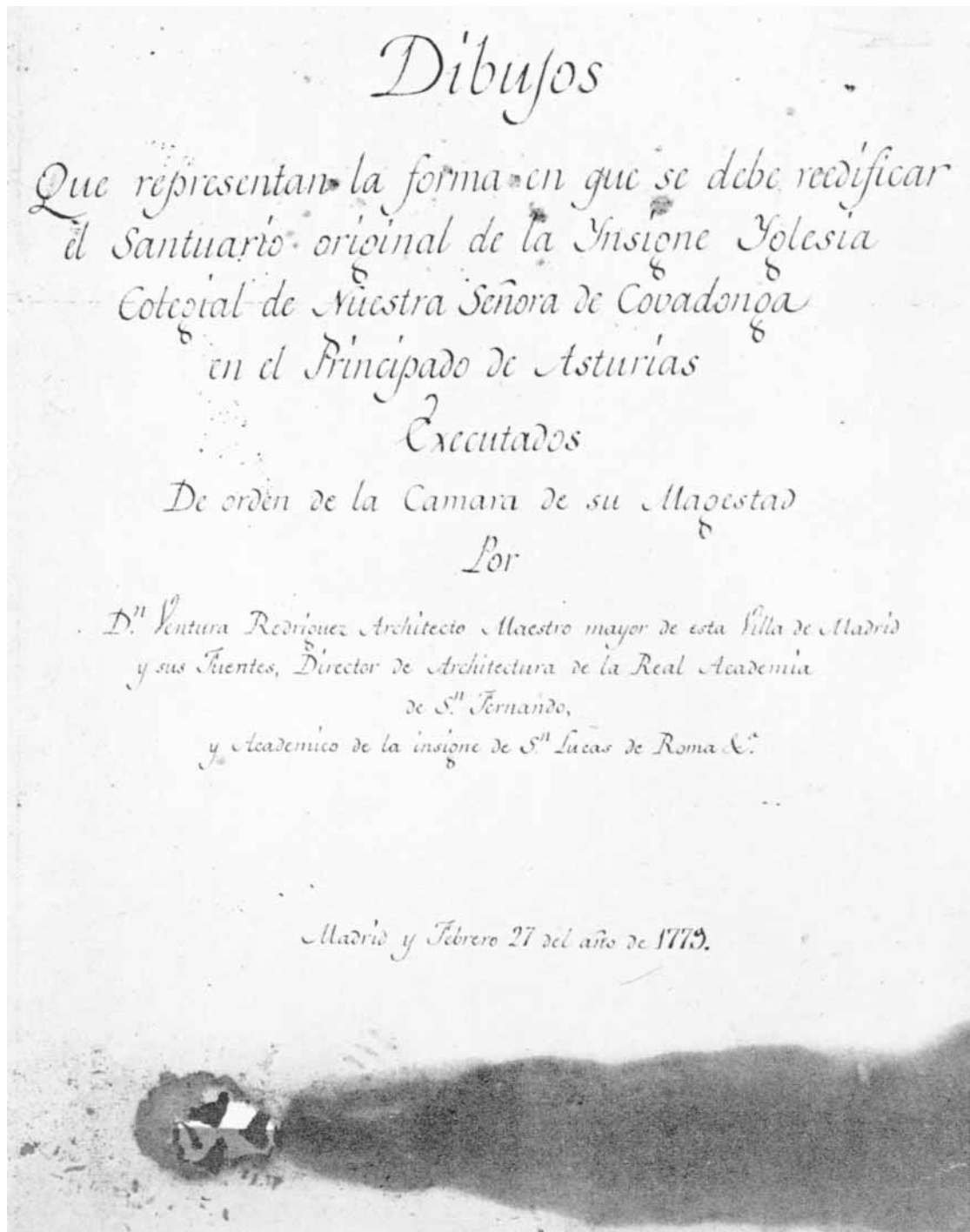
## La desaparición del milagro de Covadonga

En la madrugada del día 17 de octubre de 1777 un incendio destruyó la vieja iglesia del Santuario de Nuestra Señora de Covadonga. Las averiguaciones efectuadas posteriormente para determinar las causas de la catástrofe apenas pudieron aclarar lo sucedido. Tras practicar diversas entrevistas personales y verificar un exhaustivo reconocimiento sobre el terreno, el licenciado Raimundo Bargas, bajo la supervisión de Antonio Melgarejo, comisionado por la Real Audiencia, presentó un informe poco concluyente de los hechos, pues se mueve entre conjeturas e hipótesis y no proporciona una explicación satisfactoria del suceso.<sup>1</sup> No obstante, se inclina por descartar la intencionalidad del siniestro y prefiere hablar de “rara casualidad, descuido o accidente”. Además, a falta de mejores supuestos, especula con la posibilidad de que los responsables del desastre hubiesen sido unos roedores que habitaban las hendiduras de la roca. Estos ratones habían sido vistos con frecuencia penetrando en la iglesia a través del artesonado, para alcanzar el aceite de las lámparas que ardían colgadas del techo ante la capilla de la Virgen. La virulencia que alcanzó el fuego en esta zona, así como la presencia de numerosos exvotos combustibles (mortajas infantiles, cirios, coletas de pelo) colgados de la pared, parecen confirmar dicha hipótesis, pero la realidad es que nunca llegaron a conocerse las causas de una catástrofe que provocó una transformación radical de la imagen tradicional de Covadonga, y abocó al Santuario a una situación de permanente precariedad hasta la culminación del templo actual en 1901.

<sup>1</sup> Archivo Histórico Nacional (en adelante, AHN), Consejos, leg. 16027, expdte. 1, ff. 19-24. Este informe acerca de las diligencias practicadas tras el incendio forma parte de un extenso expediente sobre el proyecto de Ventura Rodríguez para Covadonga que refiere Inocencio CADIÑANOS BARDECI en su trabajo “El proyecto de Ventura Rodríguez para Covadonga. Teoría y realidad”, *Academia*, 73 (1991), Madrid, 1991, pp. 319-348. Por mi parte, he analizado el diseño de Rodríguez y su ejecución frustrada en mi estudio Vidal de la MADRID ÁLVAREZ, *La Arquitectura de la Ilustración en Asturias. Manuel Reguera, 1731-1798*, RIDEA, Oviedo, 1995, pp. 210-278. Algún tiempo después he tenido ocasión de precisar algunas ideas sobre este asunto en Vidal de la MADRID ÁLVAREZ, “La arquitectura en el Santuario de Covadonga en el siglo XVIII”, en AA. VV., *Covadonga: Iconografía de una devoción*, Gijón, Patronato Real de la Gruta y Sitio de Covadonga, 2001, pp. 51-74.

En la actualidad, es posible conocer con precisión el aspecto del templo primitivo, gracias a las descripciones contenidas en varias fuentes, tanto manuscritas como impresas, anteriores a su destrucción. Contamos, además, con el interesantísimo grabado realizado en 1759 por el académico zamorano Jerónimo Antonio Gil, sobre un dibujo original del pintor asturiano Antonio Miranda, que muestra con singular verismo los lugares más significativos de la topografía devota del Santuario y refleja la apariencia de la iglesia poco antes de su desaparición.<sup>2</sup> Estos testimonios muestran

<sup>2</sup> Proporcionan información sobre el templo primitivo Ambrosio de MORALES, *Viage de... por orden del rey don Phelipe II a los reinos de León, y Galicia, y Principado de Asturias*, Biblioteca Popular Asturiana, Oviedo, 1977, pp. 61-63 (reedición facsimilar de la de Antonio Marín, Madrid, 1765); Gregorio de LEQUICANO, “Relación del estado de la Yglesia y Monasterio de Nuestra Señora de Cobadonga de la Diócesis de Oviedo sacado de lo que resultó en la Visita e Información que sacó el Licenciado Gregorio de Lequicano, Canónigo en esta Santa Yglesia de Oviedo nuestro Visitador con nuestra Comisión en virtud de las dos Cédulas Reales a Nos dirigidas”, AHN, Consejos, Cámara de Castilla, Patronato, leg. 17105; Gerónimo de CHIRIVOGA, “Averiguaciones hechas por el Deán de Salamanca Don Jerónimo de Chirivoga, a instancia de S. M. de los Monasterios, Prioratos, Abadías y Beneficios que en la Diócesis de Oviedo pertenecen al Real Patronato”, AHN, código 1196B; Luis Alfonso de CARVALLO, *Antigüedades y cosas memorables del Principado de Asturias*, Madrid, 1695, p. 121; Manuel MEDRANO, *Patrocinio de Nuestra Señora de España. Noticias de su imagen del rey Casto y vida del Ilmo. Señor D. Fr. Thomas Reluz, Obispo de Oviedo*, Francisco Plaza, Oviedo, 1719, pp. 21-23; ANÓNIMO, *Clarissima explicación del modelo, que representa el sagrado Real Sitio, y templo de María Santissima de Covadonga, casa solariega de los Monarchas Catholicos, Asombro de la admiración misma, Precioso Relicario, y Gloria de España, en que havita la Sagrada Protectora de su restaurada religiosa felicidad. Instruye al mismo tiempo de todo el sitio, y santuario á los que no le hubiesen visto*, Madrid, s. d.; [Conde de CAMPOMANES], *Noticia de la antigüedad y situación del Santuario de Santa María de Cobadonga, en el Principado de Asturias, con las del cronista Ambrosio de Morales en su Viage Santo*, Barcelona, s. d. Asimismo, véanse también los estudios recientes de Ana María FERNÁNDEZ GARCÍA «El templo colgante del Monasterio de Covadonga. “El Milagro de Covadonga”», en *Actas del Simposium Monjes y Monasterios Españoles*, San Lorenzo del Escorial, 1995, pp. 291-313; Celso DIEGO SOMOANO “Don Fermín Canella y su libro *De Covadonga*”, prólogo a CANELLA SECADES, Fermín, *De Covadonga. Contribución al XII Centenario*, Alvizoras Libros, Oviedo, 1998, (reedición facsimilar de la de Madrid, 1918), pp. VII-LVIII; y Vidal de la MADRID ÁLVAREZ, *La Arquitectura de la Ilustración*, pp. 211-215, e Íd., “La arquitectura en el Santuario”, pp. 51-57. Sobre la estampa de Jerónimo Antonio Gil y otras reproducciones gráficas del santua-



1. Portada de la colección de dibujos que integran el proyecto de la nueva iglesia del Santuario de Nuestra Señora de Covadonga trazado por Ventura Rodríguez en 1779.

un templo de factura popular, realizado esencialmente en madera e ideado para cerrar todo el hueco de la cueva. Con el fin de ensanchar

el exiguo espacio disponible en la oquedad, se dispusieron varias vigas encajadas en la roca, que volaban soportando la mayor parte de la

rio véanse Javier GONZÁLEZ SANTOS, "La imagen de Covadonga en los grabados y pinturas del siglo xviii", *Astura*, 3 (1985), Oviedo, pp. 27-38, e Íd., "Fichas catalo-

gráficas números 36, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46", en AA. VV., *Covadonga: Iconografía*, pp. 199-206 y 210-222.

estructura y proporcionaban la sensación de una fábrica arriesgada e inestable.

La construcción alojada en la peña constaba de dos templos superpuestos que apuraban las escasas posibilidades del recinto para disponer de todos los elementos necesarios para una iglesia colegial. Así, el recinto superior se componía de varios espacios: una sacristía, que contaba con altar propio y se abría al exterior mediante una ventana; la capilla mayor, donde Ambrosio de Morales y Ventura Rodríguez observaron obra de piedra labrada y antigua; la nave, iluminada mediante cuatro ventanas y compartimentada con barandillas para favorecer la circulación ordenada en su interior; el coro con nueve sillas para los canónigos; y un reducido espacio tras la silla abacial para colocar el órgano. La iglesia baja, por su parte, tenía acceso a través de una escalera de piedra que partía del templo alto y estaba compartimentada en tres ámbitos mediante rejas de madera. En el primero de ellos se encontraban los sepulcros de Pelayo y de Alfonso I, en el siguiente se disponía una pequeña capilla con una imagen sedente de María con su Hijo y el tercero era tan sólo un almacén.

La tradición, recogida puntualmente por Ambrosio de Morales en su *Viage Santo* (1572), atribuía la factura del templo rupestre al monarca Alfonso II y tanto el cronista cordobés como Ventura Rodríguez habían advertido en la capilla mayor elementos característicos de la arquitectura altomedieval. Sin embargo, el carácter indecoroso y desproporcionado de la obra, la pobreza de sus materiales y las dificultades para la conservación de la madera en un ambiente tan húmedo, apuntan hacia una factura eminentemente popular de cronología imprecisa, que se iría renovando y ensanchando con el tiempo y que tal vez tuviese su punto de partida en una pequeña capilla de la época de la monarquía asturiana.

Este templo, realizado con materiales muy combustibles y ubicado en un lugar escarpado que hacía casi imposible combatir las llamas, fue consumido rápidamente por el incendio y Covadonga perdió su símbolo más significativo. En realidad, tan sólo podemos hacernos una idea cabal del enorme daño que el siniestro causó en el Santuario si tenemos en cuenta la profunda identificación del mismo con la vetusta iglesia rupestre. La insólita configuración del templo de madera, cobijado en la cueva y soportado por una vigería volada, resultaba al mismo tiempo asombrosa y fasci-

nante para unos fieles que reconocían en ella la intervención divina. Esta creencia, recogida y divulgada por los principales cronistas de Covadonga, forjó en la mentalidad popular la idea de un espacio santo suspendido en el aire y fundido con la roca. Así, Ambrosio de Morales afirma en su *Viage Santo* (1572) que “parece milagro no caerse todo el edificio”, Manuel Medrano, por su parte, recoge en su *Patrocinio de Nuestra Señora* (1719) la “común opinión” de la intervención angelical en la obra, y, más recientemente, el corresponsal de Pascual Madoz lamentaba con nostalgia en su *Diccionario* (1847) que no se hubiese reconstruido el templo en la cueva, pues “semejante proyecto conservaba viva la fe de los pueblos, que siempre buscarán en Covadonga un templo en el aire”.<sup>3</sup> No era, por tanto, un edificio convencional, sino una pieza imprescindible del Santuario. Su desaparición acarreó la ruina de la concepción tradicional de Covadonga y abrió las puertas de una peligrosa crisis devocional, que los canónigos intentaron atajar cuanto antes procurando la reconstrucción de la iglesia en la cueva.

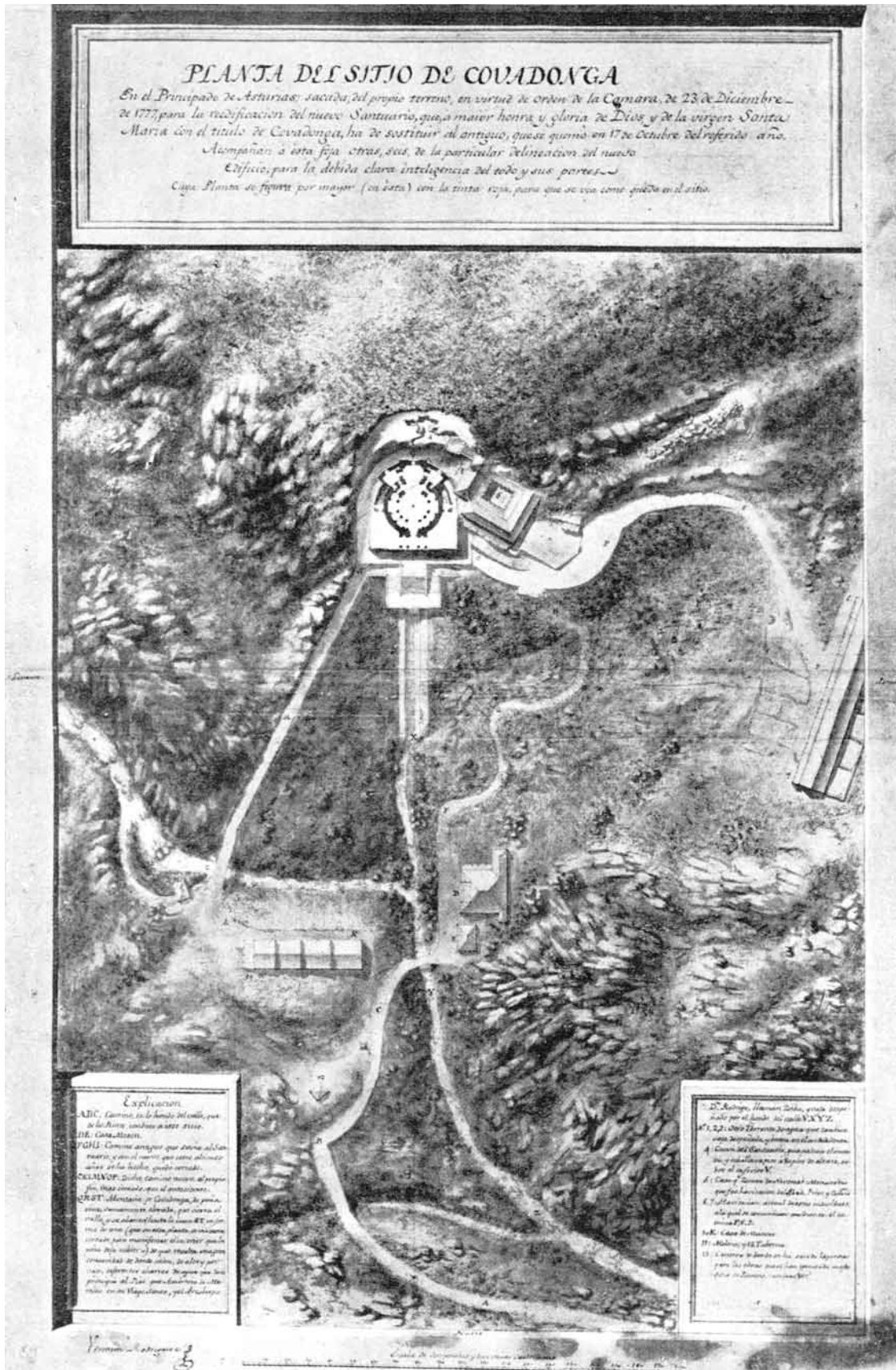
#### El proyecto de Ventura Rodríguez: la transformación ilustrada del Santuario

La magnitud del siniestro, que mutiló la imagen tradicional del Santuario, y el temor al retraimiento de los fieles, privados de la milagrosa fascinación de un templo suspendido en el aire, causaron una profunda inquietud en el seno cabildo, que inició inmediatamente los trámites para lograr cuanto antes la reconstrucción de la iglesia perdida. Además, en este proceso resultaba esencial procurar el apoyo del monarca y de la Cámara de Castilla, pues el Santuario carecía de los recursos financieros necesarios para afrontar un proyecto de esta naturaleza.

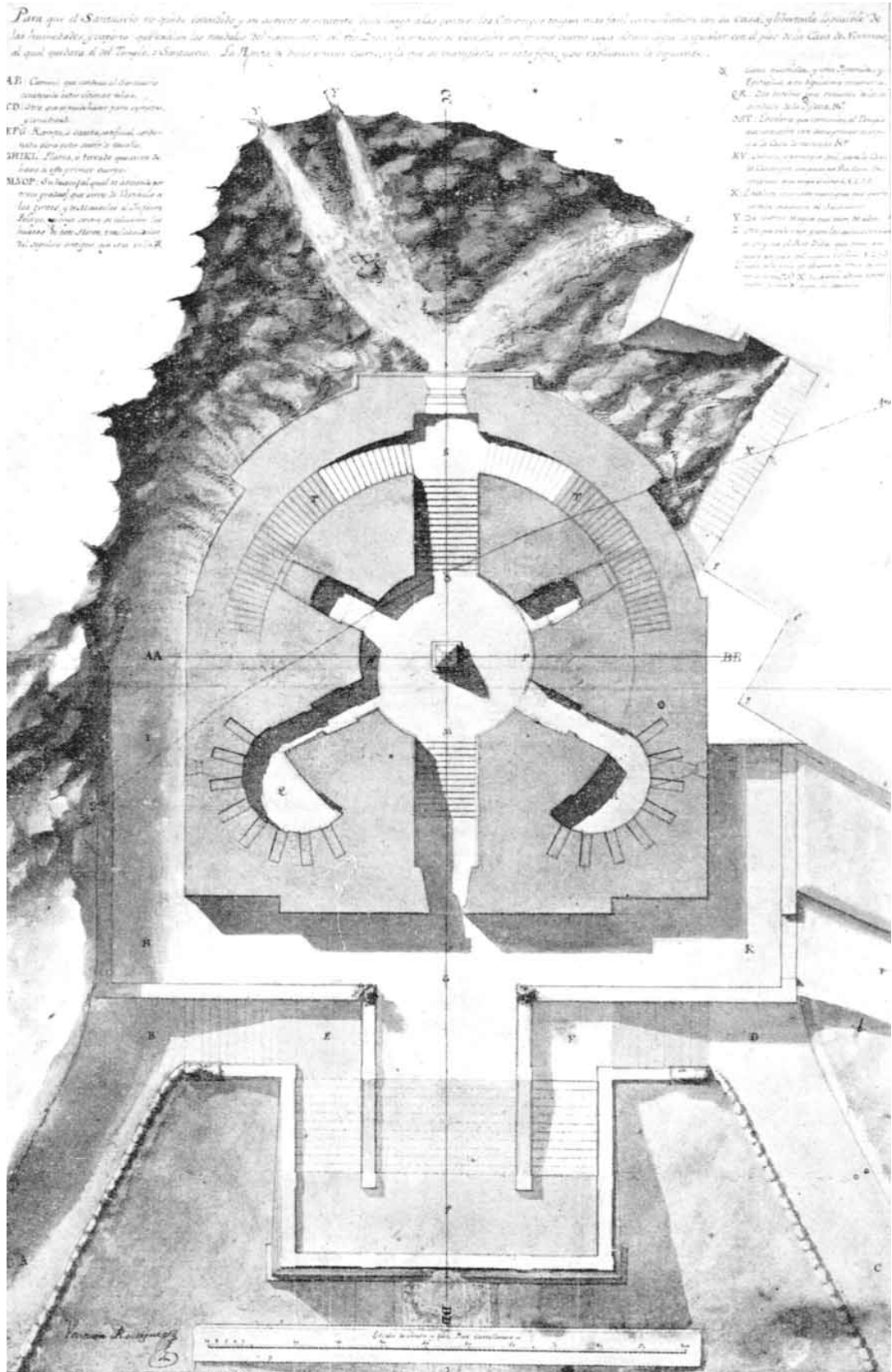
Tengamos en cuenta que el Santuario de Nuestra Señora de Covadonga no sólo pertenecía al patronato regio, sino que era el depositario de la legitimidad de la Corona en su doble vertiente histórica y religiosa. En efecto, los sucesos de Covadonga supusieron la confirma-

<sup>3</sup> Véanse MORALES, Ambrosio de, *op. cit.*, p. 63; Manuel MEDRANO, *op. cit.*, p. 22; Pascual MADUZ, *Diccionario-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Ámbito, Valladolid, 1985 (reedición facsimilar de la de Madrid, 1845-1850), p. 145.





2. Planta del sitio de Covadonga donde se describe la situación de sus elementos principales, así como la ubicación del nuevo Santuario.



3. Planta del primer cuerpo del nuevo Santuario que da acceso al conjunto y donde se encuentran los sepulcros de los canónigos y el mausoleo del Infante Pelayo.



ción de Pelayo como caudillo de los rebeldes cristianos y marcaron el inicio de la monarquía hispánica, pero también proporcionaron los argumentos necesarios para justificar el sustento divino del poder real. La intervención de la Virgen María en apoyo de las huestes cristianas y los relatos de evidentes resonancias constantinianas en torno a la aparición de la cruz que Pelayo tomó como emblema de su autoridad, avalaban la legitimidad de una monarquía que desde su aparición se postuló como defensora de la fe.

Por otro lado, la reconstrucción del Santuario se benefició también de una situación social caracterizada por las iniciativas reformadoras del grupo ilustrado, empeñado en procurar una auténtica revolución cultural en el reino. En el campo artístico, su esfuerzo se centró en la liquidación de las obras, autores y comportamientos característicos del barroco y su sustitución por una alternativa clasicista de inspiración europea. No resultó una tarea fácil, pues el barroco autóctono se encontraba profundamente arraigado en una población que contemplaba la opción clásica como una imposición forastera, ajena a su tradición e incapaz de conectar con la sensibilidad popular. Fue preciso crear la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1752), que fue el instrumento clave para procurar la implantación del arte oficial, pero también regular la formación y los conocimientos de los nuevos maestros, y desarrollar una legislación que proscibiese las manifestaciones barrocas y amparase los proyectos académicos.

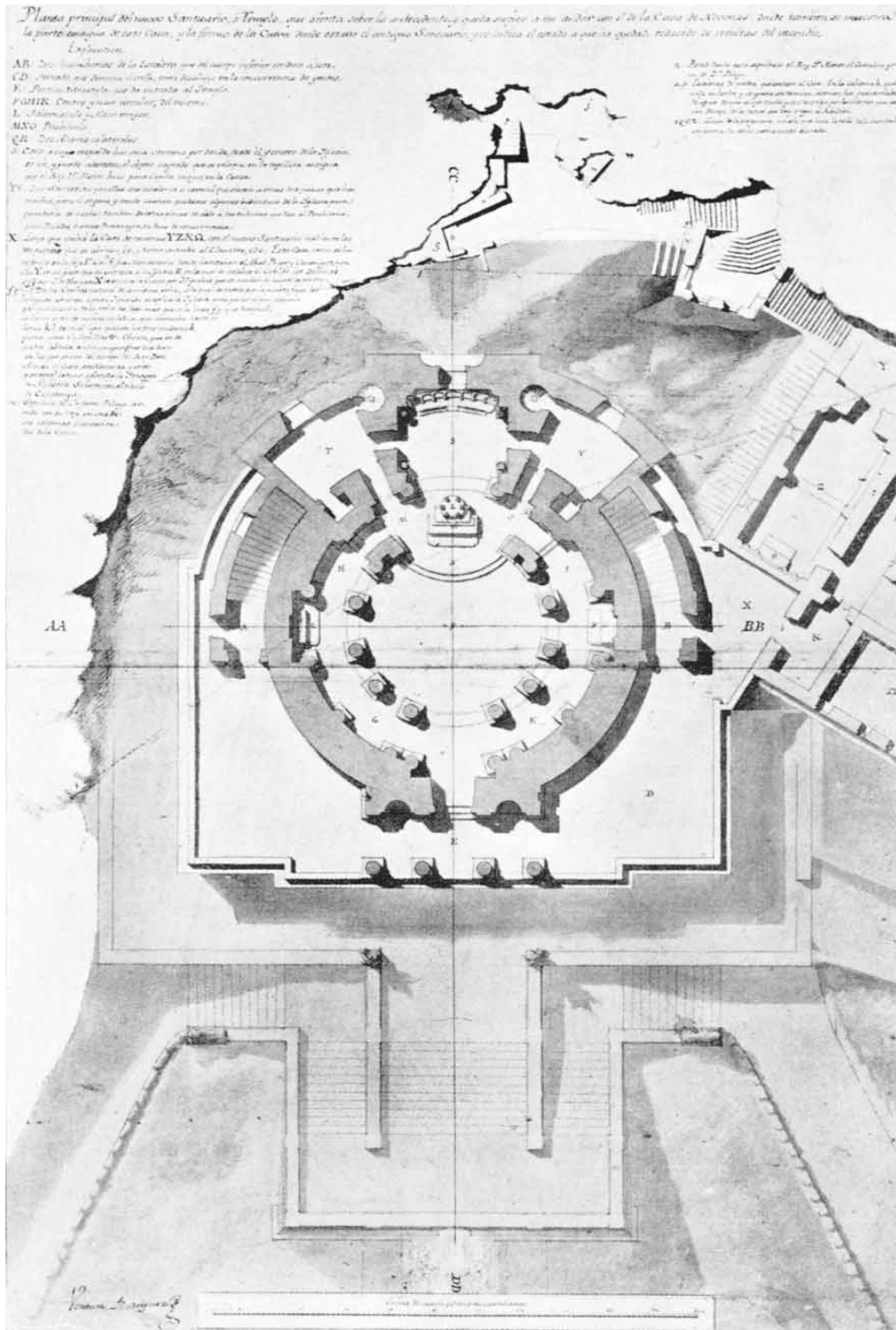
En este ambiente, la reconstrucción del templo de Covadonga proporcionó a los reformistas una buena oportunidad para mostrar al país las posibilidades de la propuesta artística académica. Tengamos en cuenta que el Santuario asturiano era uno de los más célebres del reino y el clero, en general, se había mostrado poco proclive a la reforma, por lo que la nueva iglesia se convertiría en un magnífico altavoz para la causa ilustrada. Además, por las razones ya comentadas, fue siempre un lugar emblemático para la monarquía y la Corona estaba interesada en dejar en él la impronta del gusto artístico que promocionaba. Por último, el viejo templo rupestre había perecido con especial facilidad por tratarse de un edificio de madera y los reformistas deseaban modificar los hábitos constructivos tradicionales, impulsando el empleo de materiales más nobles y menos perecederos. Por este motivo, el siniestro de Covadonga fue citado expresamente en la carta circular de 23 de

noviembre de 1777, dirigida a los obispos y cabildos del reino, donde se habilitaba a la Academia de San Fernando para examinar los proyectos de promoción eclesiástica con el fin de evaluar su corrección y su compromiso clasicista.<sup>4</sup> En este contexto, el proyecto de la nueva iglesia colegial de Covadonga estaba destinado inevitablemente a convertirse en un auténtico paradigma de la reforma. Así se explica la excepcional ambición y el carácter revolucionario de la idea plasmada por Ventura Rodríguez (1717-1785), pero también se comprende, al menos en parte, el rechazo del cabildo a una propuesta que, en su opinión, traicionaba la imagen tradicional del santuario.

Todos estos aspectos influyeron en el complejo proceso de reconstrucción, que se inició el 24 de noviembre de 1777 con la solicitud del Principado de Asturias para que se permitiese al cabildo pedir limosna con destino a la obra en todas las posesiones del monarca, tanto en España como en América. Tras valorar la trascendencia histórica y religiosa del lugar, la vigencia de su devoción y la pobreza de recursos de la colegiata, que no permitía edificar una obra con el decoro requerido, se accedió a esta petición que se materializó en las reales provisiones de 9 de diciembre de 1777 y 10 de marzo de 1778. Además, se solicitó también que las donaciones con fines piadosos que acostumbraba a librar la Corona se aplicasen a este objeto y la familia real accedió a dicho requerimiento con la contribución de 50.000 reales para la obra. En este momento, aún se pensaba que los donativos de los fieles, incentivados por el ejemplo del monarca, serían suficientes para financiar la reconstrucción del Santuario, pero su generosidad resultó ser mucho menor de lo esperado y la recaudación por este concepto apenas sobrepasó los cien mil reales.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> “Han llamado singularmente su religiosa y soberana atención las tristes y dolorosas experiencias que se repiten frecuentemente en los sagrados Templos, en que por lo frágil y combustible de las materias de que se componen los retablos, adornos y techumbres de los más de ellos, y por no adaptar exactamente su forma a las reglas del arte y del buen gusto, unos perecen lastimosamente entre las llamas, como acaba de suceder con el antiquísimo y precioso monumento de Santa María de Covadonga”; Antonio PONZ, *Viaje de España*, t. VII, Madrid, Aguilar, 1988, p. 351 (reedición facsimilar de la de Madrid, 1784).

<sup>5</sup> La *Real Provisión y Licencia de pedir limosna en España e Islas adyacentes para el reedificio de Covadonga* expedida el 9 de diciembre de 1777 estaba limitada exclusivamente a los territorios europeos y se comple-

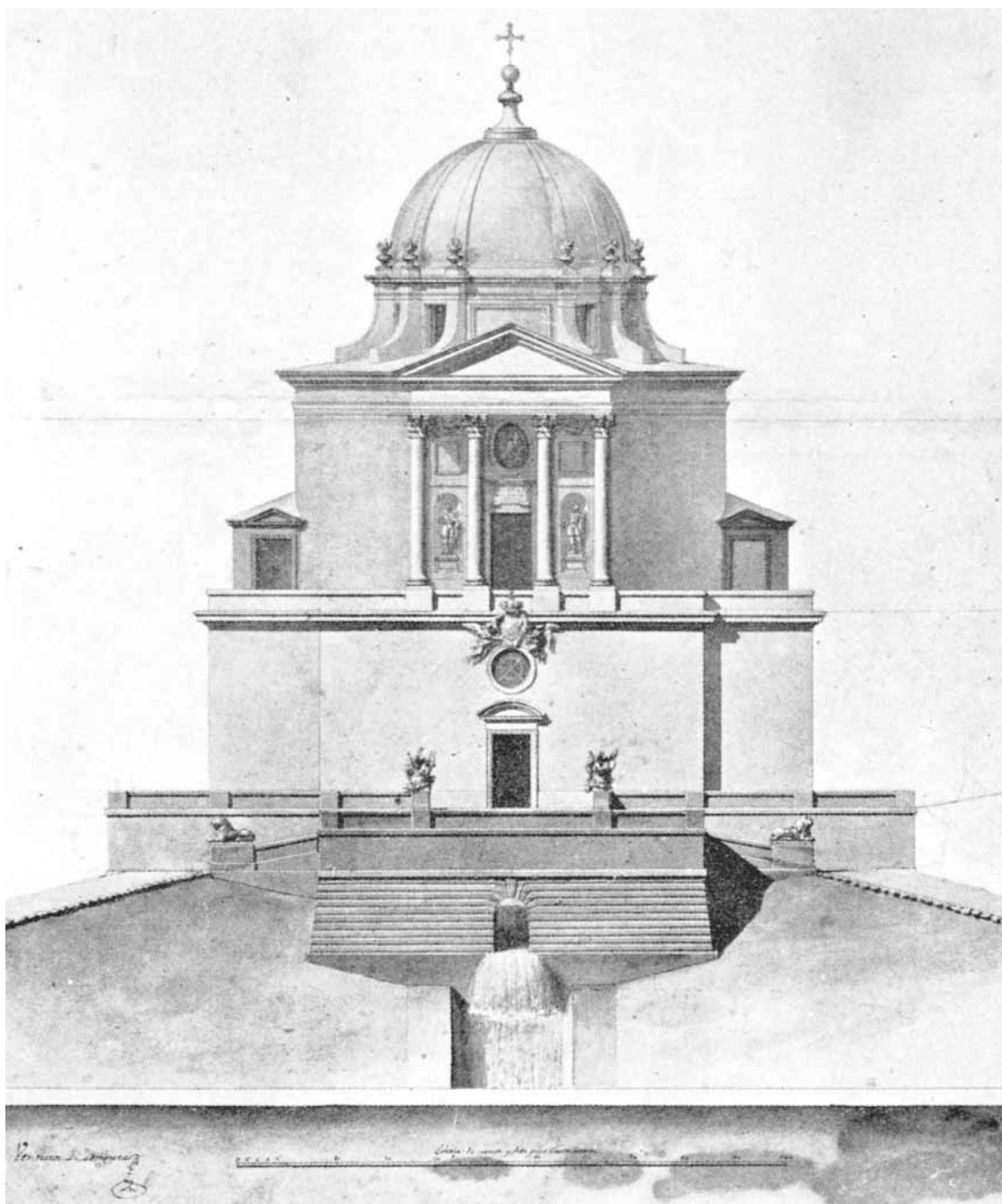


4. Planta principal del nuevo templo que quedaría a la altura de la casa de novenas y mostraría su pórtico tetrástilo hacia el valle.

tó con el Real Permiso de cuestas en las Provincias de Indias, no exceptuadas al mismo objeto de 10 de marzo de 1778, que excluía las islas de Puerto Rico, Santo Domingo, Trinidad, Margarita y Filipinas y el Reino de Guatemala. El texto de ambas provisiones puede consultarse en las *Constituciones de la Congregación de*

*Nuestra Señora con el título de Covadonga, defensora, y restauradora de la libertad española fundada bajo la real protección por los naturales y originarios del Principado de Asturias y Obispado de Oviedo, México, 1785, pp. 68-78.*



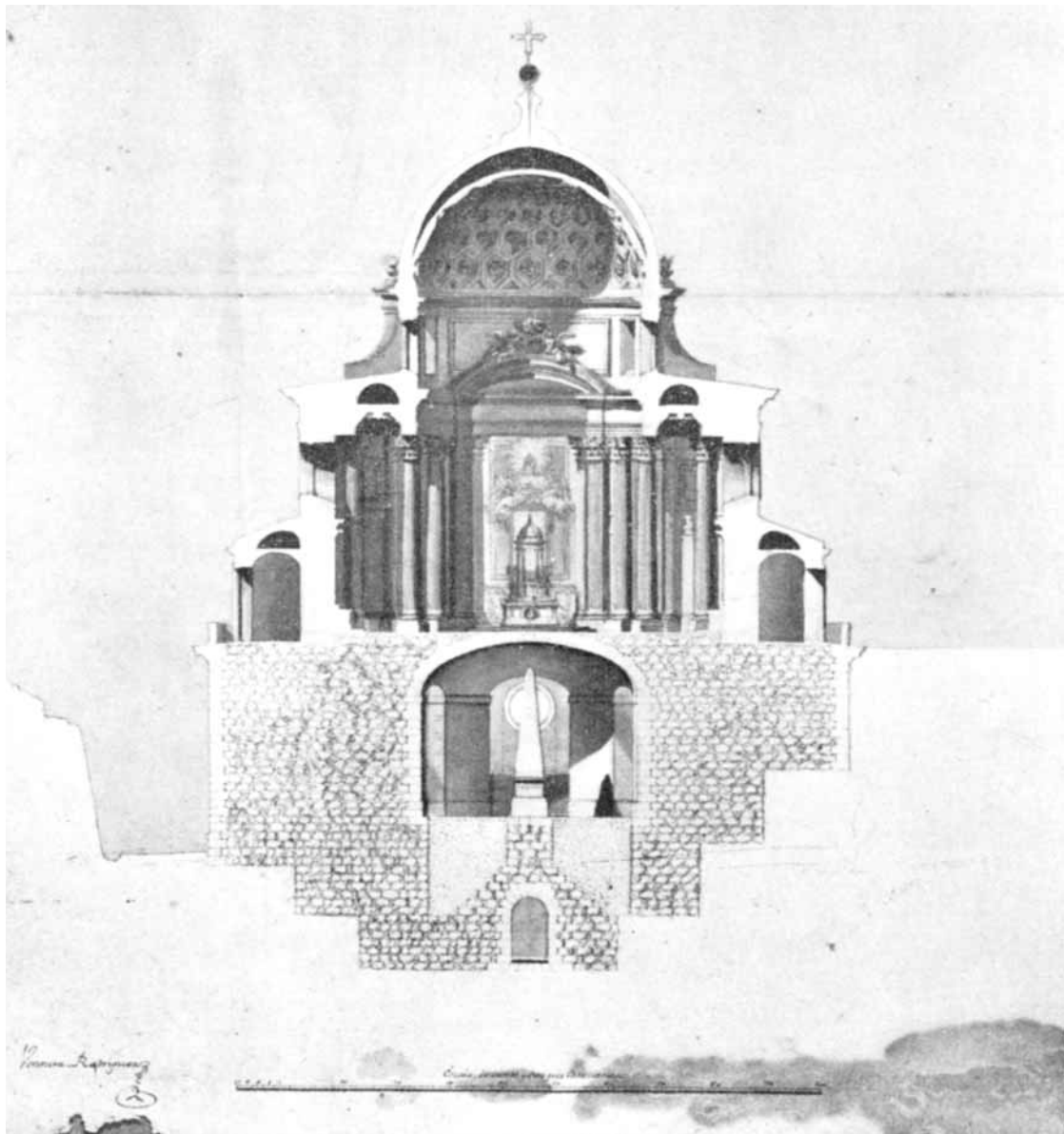


5. Fachada del conjunto dispuesta hacia el valle.

Por otro lado, con el fin de agilizar las gestiones para la reconstrucción, el cabildo de Covadonga envió a la corte a su abad, Nicolás Antonio Campomanes (1717-1786), que se convirtió en una figura primordial en todo el proceso. Así, Campomanes fue el autor del trascendental escrito de 19 de diciembre de 1777 dirigido al monarca, donde se plasma sin complejos y con toda claridad la voluntad de los canónigos y sus pretensiones acerca de la nueva obra. La opinión y las

aspiraciones del cabildo fijadas en este documento, especialmente en lo que atañe al diseño del templo, se mantuvieron inalteradas a lo largo de todo el proceso y se convirtieron en la causa principal de enfrentamiento entre la administración borbónica y la comunidad del Santuario.

En cuanto a la concepción de la nueva iglesia, Campomanes defendía el mantenimiento estricto de la tradición, lo cual significaba la reconstrucción del templo en la cueva y, en con-



6. Sección transversal del conjunto.

secuencia, la recuperación de la imagen más conocida del Santuario. Además, en sintonía con los planteamientos reformistas, sugería la ejecución de un edificio de piedra y la utilización de jaspe, mármoles y estucos para los altares con el fin de evitar el riesgo de incendios y lograr la solidez y el decoro ausentes en el vetusto templo de madera. Por último, el abad proponía al arquitecto Ventura Rodríguez como la persona más adecuada para trazar el proyecto de la nueva iglesia. En la elección de Rodríguez pesaría, sin duda, su fama y experiencia, pero también su condición de maestro de confianza de la Cámara de Castilla, que podía asumir su designación sin dificultad. Tanto en este aspecto como en el tono

general del escrito, el abad parece estar asesorado por una persona con ascendiente en la corte, que Fermín Canella identifica con Pedro Rodríguez, Conde de Campomanes (1723-1802). La probable intervención del conde, miembro de la Real Congregación de Santa María de Covadonga en Madrid, fiscal del Consejo de Castilla y futuro gobernador del mismo (1783), justificaría la celeridad y eficacia de las gestiones, el decidido apoyo del grupo ilustrado y el compromiso de la administración borbónica con el proyecto.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> La representación del Abad puede consultarse en AHN, Consejos, leg. 16027, expdte. n° 2, ff. 42-46 (doc. cit.)

Este compromiso se sustanció inmediatamente con la designación de Ventura Rodríguez como arquitecto responsable del diseño del nuevo templo de Covadonga. Su nombramiento, fechado el 23 de noviembre de 1777, exigía su desplazamiento al santuario asturiano para reconocer el terreno y se acompañaba, además, de una copia de las orientaciones propuestas por el abad para la obra, lo cual suponía la aceptación implícita de las mismas por la Cámara.

Rodríguez viajó a Covadonga a finales del mes de mayo de 1778 acompañado del abad, que corrió con todos los gastos, y de su sobrino, el arquitecto Manuel Martín Rodríguez (1746-1823), que, tras el fallecimiento de su tío, asumiría la supervisión de los trabajos. Una vez en el Santuario, el arquitecto se aplicó a reconocer el lugar, elaborando un plano topográfico de la zona y buscando las canteras más adecuadas para la obra. Sin embargo, pese al interés del cabildo por concretar cuanto antes un proyecto encajado en la cueva, Rodríguez evitó comentar su visión del nuevo templo, despertando ya los recelos de unos canónigos que se lamentaban de que el maestro no hubiera “explicado su pensamiento”. Además, durante su estancia en la región, examinó también alguna de las construcciones ejecutadas por el arquitecto local Manuel Reguera González (1731-1798), que había sido el responsable de materializar sus proyectos en Asturias y estaba destinado a ser el director de la obra de la nueva iglesia colegial de Covadonga.

Tras regresar a la corte, Rodríguez maduró por espacio de seis meses su revolucionaria idea para el Santuario y firmó los planos definitivos del proyecto el 27 de febrero de 1779. No obstante, su presentación ante la Cámara de Castilla aún se pospuso un año más. Los motivos de esta demora no están claros, pero creo que tienen que ver con la necesidad de adiestrar a Reguera para garantizar la correcta ejecución de la obra y, además, proporcionarle la oportunidad de mejorar su titulación académica con el fin de asegurar su nombramiento como director del proyecto. Así, el 7 de febrero de 1779, el maestro candaín se dirigió a la Academia de San Fernando para solicitar la titulación de académico de mérito, la más alta

que concedía el centro en aquellos años. En ese momento, Reguera se encontraba en el estudio de Rodríguez instruyéndose acerca de los pormenores de la obra y avaló su petición con los informes favorables del arquitecto madrileño. Como era habitual, la Academia le reclamó la presentación de un proyecto para ser evaluado, pero, tal vez por carecer de un diseño suficientemente atractivo, Reguera aplazó esta exigencia más de un año. Por fin, el 4 de junio de 1780 presentó los planos de un hospital general que deseaba construirse en Oviedo y, ese mismo día, tras examinar una relación de sus merecimientos, obtuvo la titulación de académico de mérito.

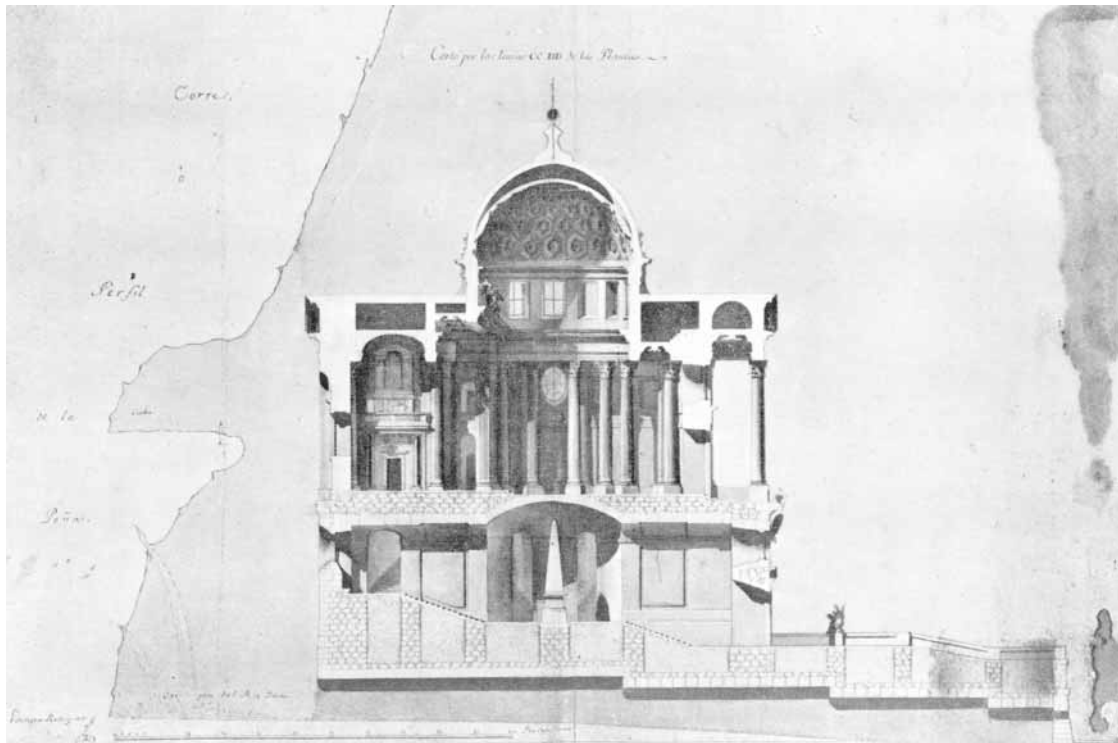
Unos meses antes, el 1 de febrero de 1780, Ventura Rodríguez había entregado a la Cámara de Castilla los planos de su proyecto para el nuevo Santuario. Al mismo tiempo, había comunicado el presupuesto estimado para la obra, que calculó en 2.320.000 reales, y recomendado a Reguera para dirigir los trabajos en Asturias. Pese al elevado coste de la obra, la Cámara valoró la necesidad de hacerla con arreglo a “arte” y “bello gusto” y el 17 de julio de ese mismo año aprobó el diseño del arquitecto madrileño. Once días después, Manuel Reguera recibió su nombramiento como director del proyecto, con la posibilidad de designar a un individuo de su confianza como aparejador y la subordinación a la autoridad técnica del arquitecto madrileño.<sup>7</sup>

El diseño de Ventura Rodríguez para Covadonga constaba de siete dibujos realizados a la aguada, en tinta negra, precedidos de una portada donde se expresaba el título del proyecto y el nombre de su autor. Las hojas ilustraban los siguientes aspectos de la idea: una “Planta del sitio del Covadonga”, donde se reflejaba con precisión cada uno de los elementos más significativos del Santuario; una planta del primer cuerpo donde se recogían los accesos, el mausoleo del infante Pelayo con su pirámide y los espacios para enterramientos de los canónigos; una “Planta principal del nuevo Santuario, o Templo”, donde se mostraba el trazado del templo redondo, su conexión con la casa de novenas y el estado de la cueva tras el incendio con la vetusta capilla que el propio Rodríguez relacionaba con las construcciones

por Vidal de la MADRID ÁLVAREZ en *La Arquitectura de la Ilustración*, p. 217). Acerca de la intervención del Conde de Campomanes, véase Fermín CANELLA SECANDES, *De Covadonga*.

<sup>7</sup> He analizado el proceso creativo del proyecto de Ventura Rodríguez, así como la presencia de Reguera en su estudio madrileño en Vidal de la MADRID ÁLVAREZ, *La Arquitectura de la Ilustración*, pp. 219-233.





7. Sección longitudinal del conjunto.

altomedievales asturianas; una “Fachada del Santuario que hace frente al valle”, donde se plasmaba el alzado principal del conjunto, que permitía apreciar la superposición autónoma de elementos sobre la cascada artificial que canalizaba los sudaderos del río; dos secciones, una transversal y otra longitudinal del conjunto para apreciar con más detalle cada uno de sus componentes y un “Diseño del altar mayor y Tabernáculo” que debía ser colocado frente al presbiterio del templo.

Inicialmente, se dibujaron dos juegos de planos. El primero se entregó a Reguera a través de Ventura Rodríguez, para que el maestro asturiano pudiese ejecutar el proyecto. El duplicado, por su parte, fue depositado en el archivo de la Secretaría de la Cámara de Castilla. En la actualidad, ambas colecciones se han perdido y las láminas son conocidas gracias a las reproducciones publicadas por Fermín Canella (1918) y Fernando Chueca Goitia (1943) con anterioridad a la pasada Guerra Civil.<sup>8</sup>

Los planos describen un gran edificio erigido frente a la cueva de la Virgen e integrado por dos cuerpos superpuestos, que reposan sobre una amplia plataforma. Este basamento ordena el acceso al Santuario mediante rampas y canaliza el agua procedente de los manantiales y sudaderos de la montaña, proyectándola al exterior mediante una aparatosa cascada artificial. El cuerpo inferior es un gran cubo de paredes lisas e interior sombrío, que sugiere el espacio de una cripta, donde se ubica el mausoleo de Pelayo. El cuerpo superior es una iglesia de planta circular cubierta mediante cúpula sostenida por un anillo de columnas y presidida por un frontis tetrástilo dispuesto hacia el valle. La imagen sagrada de la Virgen permanecería en la gruta y podría ser venerada a través de un ventanal dispuesto tras el altar del templo. El fiel estaba obligado a efectuar un itinerario iniciático, que suturaba las tres unidades compositivas superpuestas y proporcionaba sentido al conjunto como gran monumento a la monarquía.

<sup>8</sup> Véanse Fermín CANELLA SECADES, *De Covadonga*, y Fernando CHUECA GOITIA, “Dibujos de Ventura Rodríguez para el Santuario de Nuestra Señora de Covadonga”, *AEA*, 56 (1943), Madrid, pp. 61-87. Las ilustracio-

nes de los planos de Ventura Rodríguez que incluimos en este estudio han sido tomadas del artículo de Fernando Chueca Goitia, donde se reproducen todas las láminas del proyecto.

En su diseño, Ventura Rodríguez había tenido en cuenta las observaciones del abad Campomanes acerca de algunos asuntos, como la diversidad de funciones de la iglesia, que seguía siendo santuario mariano y mausoleo de Pelayo, el empleo de piedra procedente de canteras próximas para evitar el riesgo de incendio y el saneamiento de la ladera del monte con el fin de prevenir el deslizamiento de rocas. Sin embargo, desatendió la aspiración principal del cabildo y trazó un templo separado de la cueva, consumando una portentosa transformación del paisaje tradicional del Santuario. Como era de esperar, la ubicación de la iglesia fuera de la gruta provocó inmediatamente el rechazo de los canónigos que, sintiéndose traicionados y temiendo las perniciosas consecuencias derivadas de una mudanza de la tradición, persiguieron desde entonces, por todos los medios, el fracaso de la empresa.<sup>9</sup>

### Tradición frente a modernidad: la dificultosa ejecución de los trabajos

La aprobación del proyecto de Ventura Rodríguez acarrió también la aceptación de un presupuesto muy elevado, que en ningún caso podría sufragarse con la exigua recaudación obtenida de las limosnas autorizadas para la obra. Así, tras considerar otras posibilidades, el 5 de diciembre de 1781 la Cámara de Castilla aprobó un nuevo sistema de financiación que se basaba fundamentalmente en los recursos obtenidos de dos arbitrios:

- La anata sobre las pensiones eclesiásticas de los obispados del reino, que fuesen perpetuas, durante diez años.
- La renta de un año, salvo las cargas correspondientes, de los beneficios sim-

ples, congruos e incongruos, que vacasen durante diez años en el Obispado de Oviedo y Vicaría de San Millán.

El producto de las rentas sobre las pensiones de las mitras se percibió con regularidad y se convirtió en la fuente principal de financiación del proyecto hasta su colapso definitivo. Pese a no alcanzar la totalidad del presupuesto, se obtuvieron por este concepto 1.749.666 reales que garantizaron durante años la continuidad de los trabajos en Covadonga.

En cambio, el arbitrio sobre los beneficios del Obispado de Oviedo y Vicaría de San Millán nunca pudo recaudarse con normalidad a causa de los estorbos ideados por el prelado de Oviedo, Agustín González Pisador (1760-1791), que se alineó con las tesis del cabildo e impidió la percepción de estos recursos. En su defensa, González Pisador argumentaba el excesivo coste del proyecto, la oposición de los canónigos, que lo consideraban inapropiado para el Santuario, y la escasa cuantía de las rentas que se le reclamaban. Tras su fallecimiento, el nuevo prelado, Juan de Llano Ponte (1791-1805), se mostró más predispuesto a cumplir con los requerimientos de la Cámara de Castilla, pero el tiempo destinado a los arbitrios ya se había agotado y las rentas percibidas por este concepto tan sólo habían ascendido a 52.267 reales.<sup>10</sup>

Dado que los arbitrios destinados a sufragar el proyecto tardarían unos años en recaudar fondos suficientes para ser invertidos en la obra, la Cámara ordenó a Reguera iniciar los trabajos cuanto antes, invirtiendo los caudales procedentes de las limosnas, que ascendían tan sólo a 124.651 reales en el mes de septiembre de 1780. Tal como reflejan las listas semanales de la obra, el arquitecto inició la actividad en el mes de mayo de 1781. La escasa cuantía de los recursos procedentes de la cuestación tan sólo le permitió trabajar entre los meses de mayo y octubre de los años 1781 y 1782. Durante este periodo Reguera efectuó acopio de materiales, limpió la piedra calcinada de la cueva y realizó diversos trabajos preparatorios, como edificar talleres o mejorar los accesos.

En octubre de 1782 la actividad en el Santuario quedó suspendida por falta de caudales y no fue reanudada hasta el primero de abril de

<sup>9</sup> “Después con la venida del Arquitecto don Ventura Rodríguez que en el año de 1778 reconoció este sitio, levantó y tomó los planos y nivelaciones correspondientes para la obra, y con haberle nosotros manifestado nuestra intención y algunos motivos de ella, entendimos sería ocioso exponerla directamente a V. M.; pues creíamos que conformándose el mismo maestro con ella, tendría a bien ajustar los primores de su idea con la piedad que está clamando. Pero la experiencia después que publicó su célebre planta en el año de 1780 nos hizo ver cuán engañados salimos en nuestra confianza”; Archivo Capitular del Cabildo de Covadonga, “Copia de la representación del cabildo para la mudanza de la planta de don Ventura Rodríguez” (1786), Documentos del cabildo. Siglo XVIII, papeles sueltos.

<sup>10</sup> Acerca de los arbitrios destinados al Santuario, puede consultarse Vidal de la MADRID ÁLVAREZ, *La Arquitectura de la Ilustración*, pp. 229-233.

1786, cuando se disponía ya de fondos procedentes de las anatas de pensiones. Durante estos años, el cabildo aprovechó para efectuar diversas gestiones encaminadas hacia la cancelación del proyecto de Ventura Rodríguez y su mudanza por un templo acomodado en la cueva. La incuestionable autoridad del arquitecto madrileño aletargó durante algún tiempo estas iniciativas, pero, coincidiendo con su penosa y larga enfermedad, los canónigos comenzaron una ofensiva contra el proyecto, que se intensificó tras la muerte de Rodríguez el 26 de agosto de 1785.

Ya en el mes de enero de 1785 el cabildo había facultado al prior para tratar con los diputados del Principado con el fin de “remover la planta para la nueva obra y pedir y representar que el nuevo templo se haga y construya en la respetable cueva, en donde siempre estuvo el incendiado”. Simultáneamente, contactaron con personas que pudieran tener ascendiente político en la Cámara para exponerles sus pretensiones y tratar de ganarlos para la causa. De este modo, se explica la representación que enviaron el 21 de febrero al Conde de Campomanes, donde se recogen todos los argumentos que fundamentaban la reivindicación del cabildo. En este texto se denuncia el abandono de la gruta, que quedaría “desierta, desnuda, olvidada”, se cuestiona la ubicación del nuevo templo porque estaría sometido al riesgo de inundaciones y avalanchas, y se propone la reconstrucción de la iglesia en la cueva o en un paraje alejado de ella, para permitir admirar sin obstáculos el lugar de la revelación.<sup>11</sup>

Campomanes no respondió al cabildo. Había sido, con toda probabilidad, uno de los principales valedores del proyecto y estaba comprometido con su ejecución. Pese a ello, los canónigos prosiguieron la búsqueda de apoyos influyentes. En mayo solicitaron al Marqués de Valdecarzana que transmitiese al monarca sus pretensiones; en noviembre consultaron a Antanasio Ramón de Resa, Coronel Oficial de la Secretaría del Real Patronato de Castilla, acerca del mejor modo para gestionar la variación de la planta; en diciembre resolvieron enviar una petición en este sentido al Marqués de Floridablanca, Secretario de Estado y de Gracia y Justicia, y otra semejante a Juan Francisco de Lastiri, Secretario de la

Cámara de Castilla; por último, también en diciembre, decidieron hablar con Sebastián de Posada para que éste influyese sobre Gaspar Melchor de Jovellanos, quien, a su vez, persuadiría a Campomanes. Todos los esfuerzos del cabildo resultaron infructuosos.

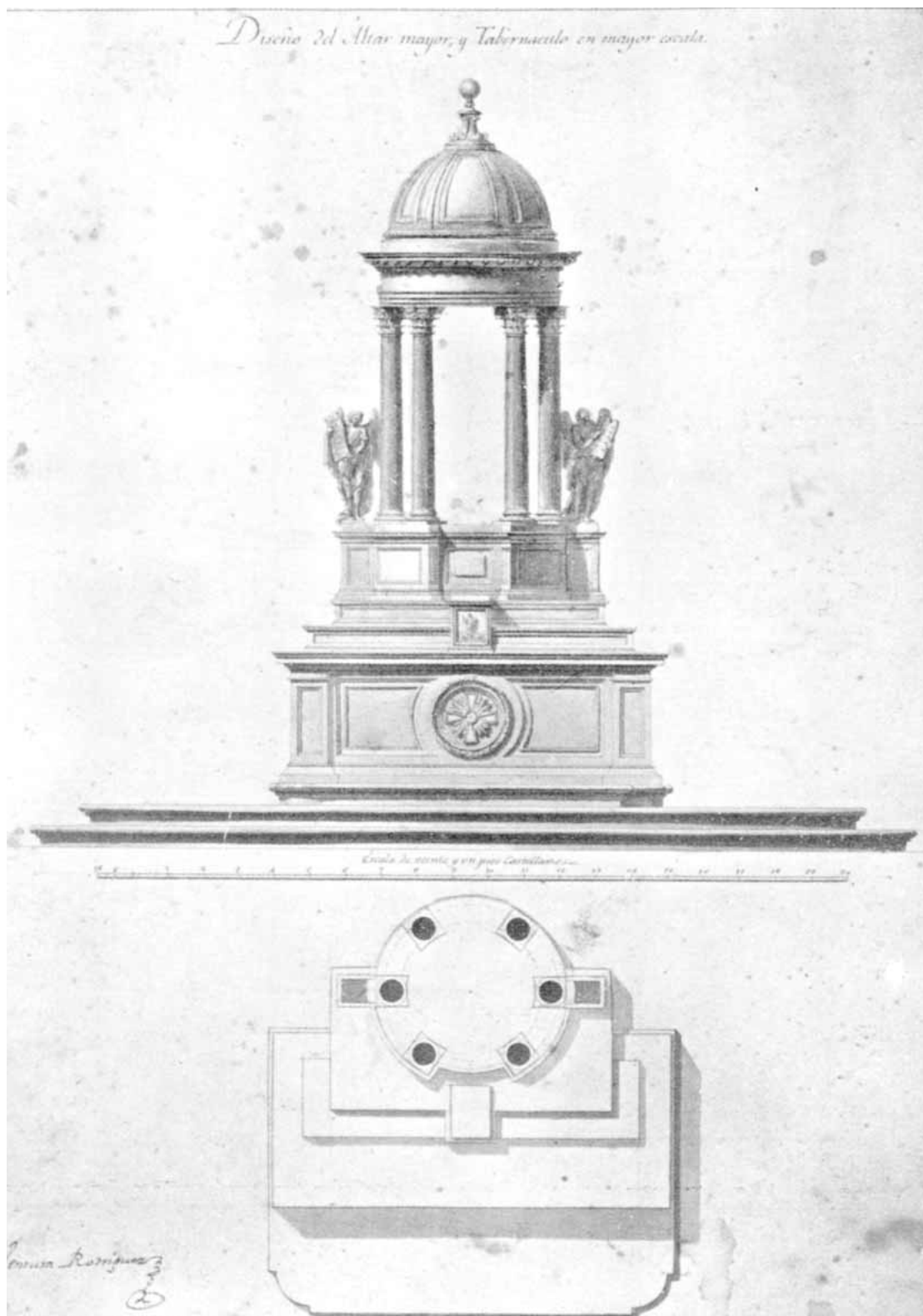
La llegada del nuevo año incrementó el nerviosismo de los canónigos porque la reanudación de los trabajos estaba próxima. En ese momento, decidieron dirigirse directamente al monarca para exponer sus reclamaciones y el 21 de enero de 1786 el prior firmó un extenso memorial donde se detalla la historia y los valores del Santuario y se reiteran las razones para el cambio de planta. En su argumentación se habla de nuevo del riesgo de avalanchas, de las avenidas del río, de la ocultación de la gruta, del elevado presupuesto y de la necesidad de “contener al vulgo en sus vanas creencias”. Se insiste en la conveniencia de reconstruir el templo incorporado al lugar santo de la cueva, evitando “el sitio desde el cual arrojaban sus saetas los moros”, y se reclama la suspensión de los trabajos hasta que otro arquitecto elaborase un proyecto ajustado a sus aspiraciones.<sup>12</sup>

Al mismo tiempo, el prior comprometió al abad Nicolás Antonio Campomanes en la estrategia de acoso al proyecto y éste, a su vez, convenció a Manuel Reguera para que elaborase un diseño de templo encajado en la gruta “arreglándolo en lo formal y posible” a la idea de Ventura Rodríguez. Desconozco la apariencia de esta alternativa, pero no deja de resultar sorprendente que el arquitecto candasín, formado a la sombra de Rodríguez y amparado por su magisterio, se hubiera prestado a semejante sabotaje. No obstante, pese a lo que pueda parecer, Reguera nunca dejó de apoyar la propuesta oficial y, además, se opuso a la utilización de su diseño en la campaña de desprestigio iniciada contra Rodríguez. Lógicamente, esta postura chocaba con las pretensiones del cabildo y el prior intentó atraerlo a su causa a través del abad, asegurándole que seguiría dirigiendo la obra aunque la planta se modificase, porque lo consideraban “un hombre de bien y muy capaz”. Igualmente, el prior estaba también muy interesado en que el arquitecto suspendiese el desarrollo de los trabajos hasta que se dilucidase oficialmente el

<sup>11</sup> MADRID ÁLVAREZ, Vidal de la, *La Arquitectura de la Ilustración*, pp. 235-236.

<sup>12</sup> AHN, Consejos, leg. 16027, expte. núm. 4, ff. 55-62 (doc. cit. por Vidal de la MADRID ÁLVAREZ en *La Arquitectura de la Ilustración*, p. 237).





8. Altar mayor y tabernáculo.

futuro del proyecto. En este asunto tampoco había acuerdo con Reguera, pues esa misma

primavera, tras la recepción de la orden correspondiente de la Cámara, el maestro intentó

comenzar los cimientos de la obra, pero finalmente cedió a las presiones del cabildo y decidió ocuparse tan sólo en el acopio de materias y otras faenas secundarias.<sup>13</sup>

La situación creada por las obstrucciones y reclamaciones del cabildo, que amenazaba con poner en peligro la correcta ejecución de la obra, no podía seguir siendo ignorada por la Cámara de Castilla, que decidió solicitar dos informes sobre el asunto. El primero de ellos fue reclamado al abad Campomanes y a Manuel Reguera, que lo firmaron conjuntamente el 17 de septiembre de 1786. Ambos se muestran partidarios sin reservas de la idea de Rodríguez y contradicen todas las críticas del prior, argumentando que ya habían sido tenidas en cuenta cuando fue elaborado el proyecto. De forma premonitoria, afirman que “seríamos deudores a la posteridad si la privásemos de tan peregrina idea” y ponen a disposición de la Cámara el diseño de Reguera para incorporar la iglesia a la gruta, por si ésta fuese la opción elegida finalmente.<sup>14</sup>

El segundo informe reclamado por la Cámara correspondió al arquitecto Manuel Martín Rodríguez, que sustituyó a su tío, ya fallecido, en la supervisión técnica de las obras. En su declaración, presentada el 7 de noviembre de 1786, descarta la posibilidad de reconstruir el templo en la cueva porque “sería una cosa deforme, por más que se esmerase el arte”, rechaza todos los reparos expresados por el cabildo remitiéndose a las condiciones de Ventura Rodríguez y pone el acento en la necesidad de ejecutar un proyecto ejemplar, que sirva como paradigma de las posibilidades del nuevo gusto artístico:

“Fuera de que éste es un asunto, que como advertirá la sabia penetración de la Cámara se interesa la causa pública, el decoro, magnificencia y belleza de un edificio que acredite el gusto de la Nación en un reinado tan ilustrado, en el que se ha procurado y procura por todos los medios posibles compitan los edificios de esta clase con los que en otros tiempos dieron tanto esplendor a la Nación”<sup>15</sup>

La unanimidad y determinación de ambos informes provocó el severo dictamen de la Cámara de 25 de junio de 1787, donde se acusa al prior y al cabildo de haber estorbado deliberadamente el desarrollo de las obras con sus representaciones y su voluntad de “tomar parte en lo que no les compete y de que tampoco tienen inteligencia”. Por tanto, sus reparos y objeciones acerca del proyecto de Rodríguez fueron considerados “despreciables” y se les advirtió seriamente para que evitasen repetirlos y, además, se abstuviesen de “mezclarse directa ni indirectamente en el plan de dicha obra, su ejecución e incidencias”.<sup>16</sup>

La dureza y claridad de este dictamen frustró las pretensiones del cabildo y descartó definitivamente la posibilidad de modificar el proyecto trazado por Ventura Rodríguez. Sin embargo, los canónigos no abandonaron sus propósitos y decidieron procurar el fracaso de la obra por otros medios. En esta estrategia se hizo imprescindible el nuevo abad, Ramón de Miranda y Sierra, que sucedió al desaparecido Nicolás Antonio Campomanes y se alineó inmediatamente con los intereses de la comunidad, distanciándose de la postura oficialista que había mantenido su antecesor. Así, ante la imposibilidad de seguir acometiendo directamente contra el proyecto, decidió hostigar al arquitecto responsable de las obras, obstaculizando su trabajo en el Santuario, cuestionando la legalidad de su salario y desprestigiando su capacidad profesional.

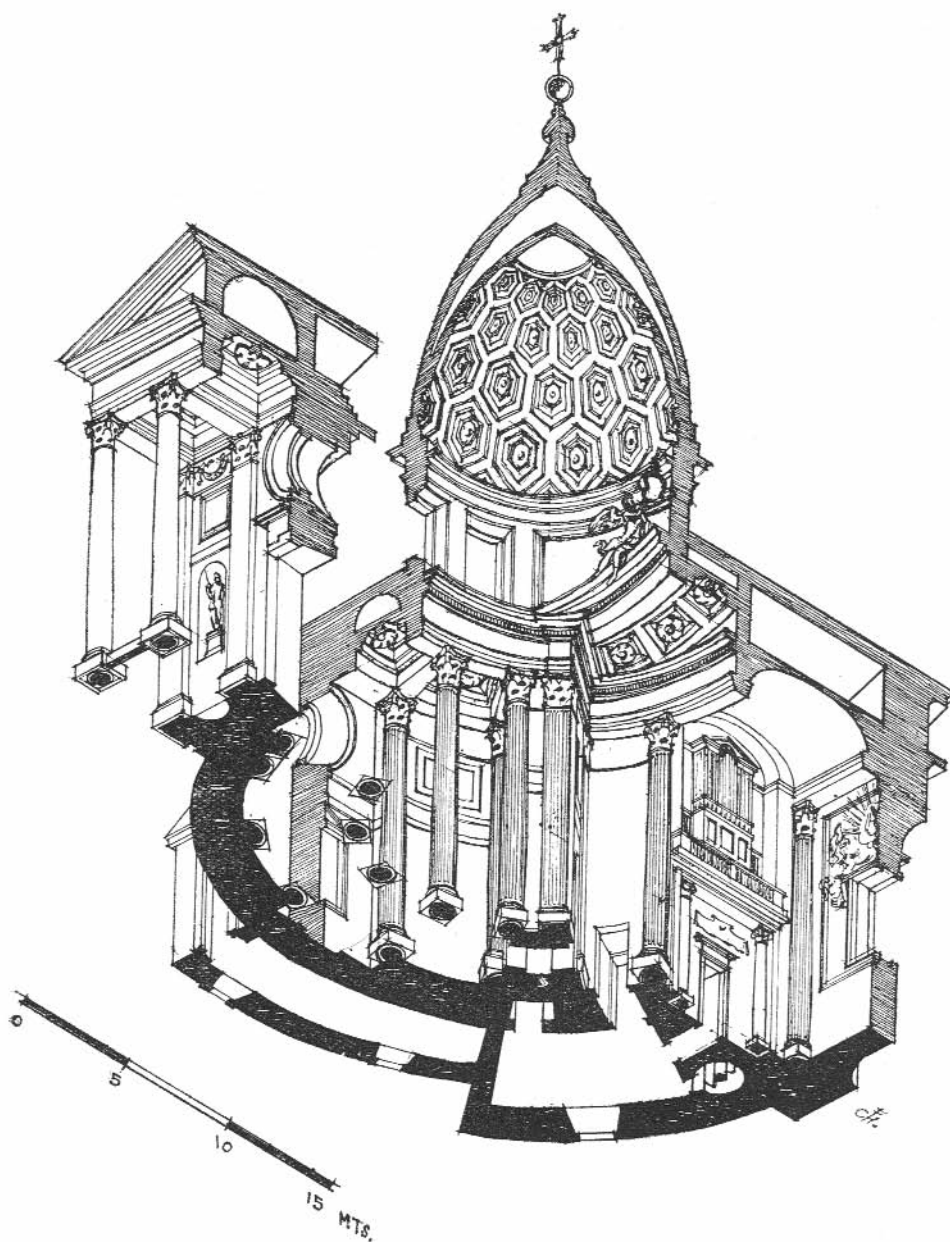
El 13 de febrero de 1788 Miranda abrió un nuevo frente contra la obra por medio de una representación dirigida al monarca, donde denunciaba que Reguera apenas asistía a los trabajos de Covadonga y, además, había gravado el presupuesto de la obra con dos ducados diarios más, que se destinaban al salario de su aparejador. En su opinión, el arquitecto debía compartir su sueldo de cuatro ducados diarios con su subordinado, y ambos tan sólo debían percibirlo en las jornadas que estuviesen presentes en el Santuario. Semejante propuesta no encajaba con los criterios de la Cámara de Castilla, que había autorizado a Reguera a ausentarse de la obra siempre que dispusiese de un sobrestante de su confianza y también le había permitido atender otros proyectos que estaban a su cargo en el Principa-

<sup>13</sup> MADRID ÁLVAREZ, Vidal de la, *La Arquitectura de la Ilustración*, p. 238-239.

<sup>14</sup> AHN, Consejos, leg. 16027, expte. núm. 4, ff. 48-49 (doc. cit. por Vidal de la MADRID ÁLVAREZ en *La Arquitectura de la Ilustración*, p. 239).

<sup>15</sup> AHN, Consejos, leg. 16027, expte. núm. 4, ff. 63-70 (doc. cit. por Vidal de la MADRID ÁLVAREZ en *La Arquitectura de la Ilustración*, p. 240).

<sup>16</sup> AHN, Consejos, leg. 16027, expte. núm. 4, ff. 81-99 (doc. cit. por Vidal de la MADRID ÁLVAREZ en *La Arquitectura de la Ilustración*, p. 241).



9. Perspectiva axonométrica del conjunto trazada por Fernando Chueca Goitia para favorecer la comprensión de la obra (tomado de Fernando CHUECA GOITIA, "Dibujos de Ventura Rodríguez", p. 77).

do. Pese a que el 29 de abril la Cámara acordó que no había motivo alguno para variar las normas ya estipuladas en relación al jornal y dedicación del director de las obras, unos días más tarde, el 3 de mayo, Miranda insistió con una representación similar, que tampoco tuvo el efecto deseado.

Entretanto, se había creado una situación muy incómoda en el Santuario, donde el abad y el director se enfrentaban constantemente por desacuerdos acerca de las competencias de

cada uno o del medio de conducirse en el gasto presupuestario. Manuel Reguera, sintiéndose apoyado en sus funciones por la Cámara, evitó trasladar este conflicto a la corte, pero no tuvo otro remedio que intervenir cuando Miranda decidió ascender un nuevo escalón en su estrategia de hostigamiento y pasó a desprestigiar profesionalmente al arquitecto. Efectivamente, tras comprobar que sus críticas al salario y a la dedicación del director no habían tenido efecto, en una representación dirigida a Campoma-



nes el 24 de diciembre de 1788, el abad introdujo la supuesta incompetencia del maestro candasín como un nuevo factor de erosión del proyecto. En su opinión, Reguera era un arquitecto muy limitado e incapaz de materializar la compleja idea de Rodríguez para el Santuario, por lo que esta quedaría “disforme” o “disonante”.

Esta acusación obligó a Reguera a intervenir oficialmente en la polémica y en su escrito de 26 de enero de 1789 ofreció su punto de vista sobre el conflicto. El arquitecto consideraba que el abad se había entrometido en atribuciones que no le correspondían y que habían entorpecido el desarrollo normal de los trabajos. En cuanto a su competencia, esgrime su título académico de mérito, menciona la confianza depositada en su pericia por Ventura Rodríguez, enumera alguno de sus proyectos y censura la temeridad del abad al pronunciarse sobre asuntos tan ajenos a su conocimiento pues “dentro del Principado, ni aún fuera puede encontrar persona inteligente con quien apoyar su juicio”.<sup>17</sup>

El enfrentamiento entre el abad y el arquitecto, que tuvo su continuación en documentos posteriores, no era una simple rencilla, sino la consecuencia lógica de la estrategia de los canónigos para entorpecer los trabajos y lograr el fracaso definitivo de la obra. En este momento, ya no era posible reclamar el cambio de proyecto para incorporar el templo a la gruta, pero la hipotética frustración del diseño oficial podría acarrear unas consecuencias similares. Por este motivo, se hizo imprescindible una nueva intervención de la Cámara que atajase los problemas suscitados en el Santuario y garantizase la continuidad de la obra. Para evacuar el correspondiente informe fue comisionado otra vez Manuel Martín Rodríguez, que seguía como supervisor técnico del proyecto elaborado por su tío. En esta ocasión, se desplazó al Principado con una minuta de doce puntos redactada por el propio Conde de Campomanes, en su calidad de gobernador interino del Consejo, y, tras evaluar la situación, presentó su declaración el 25 de septiembre de 1789.

El documento elaborado por Martín Rodríguez supuso un respaldo absoluto a las actuaciones de Reguera. Tras comprobar la calidad

del trabajo realizado, considera que se ajusta puntualmente a lo dispuesto en el diseño de Ventura Rodríguez y, además, para garantizar la ejecución correcta del resto del proyecto, recomienda mantener a Reguera como director de la misma, pues “en todo el Principado no se encontrará otro más capaz”. En cuanto a la asistencia del arquitecto a la obra, estima que nada debe reprocharse al director, pues “el mérito de Reguera no permite sea tratado como jornalero, ni menos precisarle, ni sujetarle a horas ni tiempos”.

Por último, atendiendo uno de los puntos de la instrucción de Campomanes, Martín Rodríguez propone a los escultores José Piquer (1757-1794), Francisco Meana (1757-post. 1815) y José Rodríguez para la ejecución de la obra correspondiente a su arte en el nuevo Santuario, con arreglo a la siguiente distribución de los asuntos: Piquer realizaría el escudo de armas reales, las figuras de la Fama y la Gloria, los dos ángeles que representaban el Nuevo y el Viejo Testamento en el tabernáculo y el medio relieve de la Virgen conducida en su trono de ángeles y nubes; Meana se encargaría de los dos ángeles que sostenían la corona de España y Rodríguez esculpiría las estatuas de los reyes Pelayo y Favila y los dos leones y los dos trofeos de las rampas de acceso al edificio. Pese a haberse realizado y aprobado los modelos de todas las obras, e, incluso, haberse depositado varios de ellos en la Academia de San Fernando, en la actualidad se desconoce su paradero.<sup>18</sup>

La Cámara de Castilla asumió todas las propuestas de Martín Rodríguez en su dictamen de 3 de noviembre de 1789, demostrando, una vez más, su apoyo al proyecto trazado por Ventura Rodríguez. No obstante, la postura beligerante del cabildo continuó siendo un lastre para la ejecución de una obra que siguió siendo dirigida por Manuel Reguera, con el avilesino Roque Bernardo de Quirós (1750-post. 1826) como sobrestante al frente de unos ciento cincuenta obreros.

Los años siguientes los trabajos avanzaron con cierta dificultad, pero en 1793, cuando se efectuó el preceptivo reconocimiento de lo realizado hasta ese momento para poder prorrogar los arbitrios destinados al proyecto, se

<sup>17</sup> Puede consultarse un extenso análisis de este enfrentamiento en Vidal de la MADRID ÁLVAREZ, *La Arquitectura de la Ilustración*, pp. 241-246.

<sup>18</sup> El informe de Manuel Martín Rodríguez puede consultarse en AHN, Consejos, leg. 16027, expte. núm. 5, ff. 66-68 (doc. cit. por Vidal de la MADRID ÁLVAREZ en *La Arquitectura de la Ilustración*, p. 246).



10. "Puntual diseño del devoto santuario de María Santísima de Covadonga" (1792), grabado de Jerónimo Antonio Gil según dibujo de Antonio Miranda Cuervo. Museo del Pueblo de Asturias.

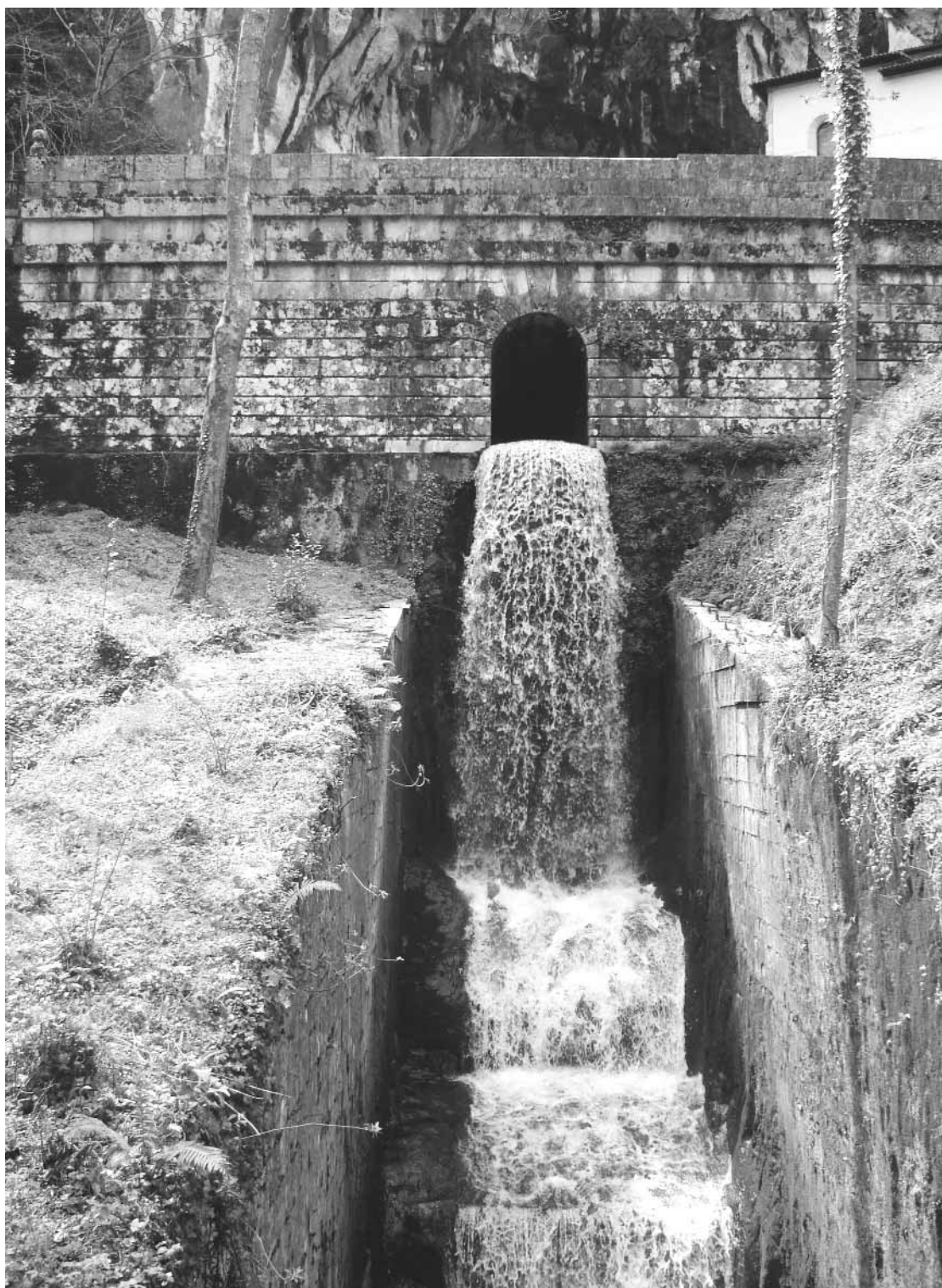
demonstró que ya estaba prácticamente concluido el gran basamento del nuevo Santuario. En este momento, se estaba finalizando la gran alcantarilla destinada a encauzar el río bajo el conjunto, así como las rampas que daban acceso al mausoleo. Además, se habían realizado también una serie de costosas pero necesarias obras secundarias. Estaban acabados los almacenes para el material y los alimentos, los albergues para los operarios, los talleres y, sobre todo, varias carreteras que comunicaban las canteras con el Santuario. No se trataba de realizaciones vistosas, ni suponían un avance visible del proyecto, pero eran imprescindibles y se aprovecharían durante todo el proceso.

El reconocimiento del estado de la obra para poder prorrogar los arbitrios fue asignado a los arquitectos asturianos Benito Álvarez Perera (1743-1804) y Francisco Antonio Muñiz Lorenzana (1752-1837), ambos con titulación académica. Su encargo consistía en examinar la situación del proyecto, pormenorizando lo que había sido realizado hasta entonces y lo

que restaba para su finalización. Además, se les pidió también la elaboración de un presupuesto detallado de lo que aún restaba por concluir. Álvarez y Muñiz efectuaron su inspección del Santuario entre los días 14 y 17 de agosto de 1793 y presentaron su informe el 8 de noviembre de este mismo año. De sus cálculos se deduce un profundo desajuste entre lo ya realizado y el presupuesto elaborado por Ventura Rodríguez, que condicionó decisivamente la continuidad del proyecto.

Hasta ese momento, los caudales invertidos en la obra importaban 1.158.024 reales, que habían sido consumidos en su mayor parte en acopio de materiales, trabajos complementarios y, sobre todo, en el gran basamento que soportaría todo el conjunto. En consecuencia, restaba por hacer la mayor parte del edificio, que, según el cálculo de Álvarez y Muñiz y exceptuando la escultura, ascendería a 3.369.340 reales. Esto significaba que el presupuesto inicial de Rodríguez, unos dos millones de reales, casi se había duplicado en poco más





11. Aspecto actual del basamento construido por Manuel Reguera, donde se canaliza el agua que mana de los manantiales de la montaña y que se encuentra bajo la carretera que da acceso al Santuario.

de diez años. Semejante discrepancia resultaba aún más asombrosa si tenemos en cuenta que el propio Rodríguez había estudiado minuciosamente el terreno para elaborar su proyecto, y

era buen conocedor de las dificultades que podían plantearse, aunque no había previsto los inconvenientes y demoras provocados por la contumaz oposición del cabildo a la obra.



No obstante, teniendo en cuenta la complicada ejecución de los trabajos, parece que el presupuesto inicial resultó demasiado ajustado y carecía de la previsión necesaria para afrontar las contrariedades derivadas de la ubicación agreste y apartada del lugar.<sup>19</sup>

Pese a que el regente intentó justificar la discordancia entre ambos presupuestos argumentando impericia de los arquitectos responsables del informe, la Cámara no podía asumir un desfase presupuestario tan elevado. Además, los arbitrios destinados a la obra no habían producido los recursos esperados y su mera prórroga no serviría de mucho, pues se tardaría demasiado tiempo en devengar los caudales necesarios. No obstante, antes de cancelar definitivamente el proyecto, la Cámara de Castilla decidió jugar una última baza y se dirigió a la Academia de San Fernando para que sus miembros valorasen la situación del proyecto en ese momento y las dificultades para completar su ejecución. En realidad, se deseaba que los académicos asumiesen la transformación del proyecto de Ventura Rodríguez en una propuesta más modesta y, en consecuencia, más económica y realizable.

La solicitud de la Cámara fue atendida por la Comisión de Arquitectura de la Academia, que encargó un informe sobre la obra a los arquitectos Pedro Arnal (1735-1805) y Manuel Martín Rodríguez. Su dictamen, asumido por la Comisión en su Junta de 28 de agosto de 1795, constituye una encendida defensa de la autoría de Rodríguez y del respeto que merece su creación como conjunto armónico y equilibrado, que se resentiría inevitablemente de efectuarse cualquier modificación. La idea de Rodríguez, por tanto, debía ejecutarse en su integridad y no aceptaba mutilaciones ni reformas, pues todo en ella se consideraba adecuado y preciso:

“Atendidas todas las circunstancias de este asunto no halla la Junta medio alguno que pueda adoptarse para reducir la mencionada obra; pues esta idea (original en su género) está adaptada de tal modo al sitio y circunstancias del terreno, que cualquiera alteración que en ella se hiciese, por pequeña que fuera, desdiría notablemente a causa de la perfecta combinación de unas partes con otras, las

cuales bien entendidas constituyen un todo agradable; siendo cierto que de nada sirve que una obra conste de partes muy perfectas cada una de por sí si no están arregladas al todo, que es lo que produce la buena armonía en el que la mira, y un incógnito gusto y deleite.”<sup>20</sup>

La negativa académica a ofrecer un diseño alternativo más modesto, mutilando y deformando la idea de Rodríguez, frustró definitivamente el proyecto. Los académicos tal vez no fueran conscientes de los riesgos que asumían, pero la defensa de la obra tal como fue concebida por su autor, sin atajos baratos ni amputaciones a la carta, suponía también aceptar un esforzado compromiso profesional, en un momento en que la arquitectura se afianzaba como disciplina en el marco de una enseñanza reglada.

La Cámara de Castilla ordenó la paralización definitiva de la obra el 30 de julio de 1796. En realidad, los trabajos ya se habían detenido cuatro meses antes, el 19 de marzo de 1796, cuando se agotaron los caudales disponibles.

## Reflexión final

Las limitaciones del presupuesto inicial, las dificultades derivadas de la ubicación del Santuario, el fracaso de los arbitrios destinados para la obra y las demoras ocasionadas por la oposición del cabildo provocaron el fracaso de un proyecto ideado como monumento a la monarquía y prototipo de la reforma artística. El diseño de Rodríguez, revolucionario y original, chocó con una concepción del Santuario demasiado tradicional, que tan sólo admitía la reconstrucción del templo en la cueva, para evitar una hipotética merma de las devociones. Además, los canónigos tampoco se sentían cómodos con un proyecto que convertía a Pelayo, encarnación de la monarquía, en protagonista indiscutible del conjunto y relegaba la imagen virginal, que tan sólo podía ser contemplada desde cierta distancia y a través de una vidriera. Tal vez por estos motivos, la Iglesia, tradicional abanderada de la vanguardia artística, se opuso a una obra única en su con-

<sup>19</sup> He analizado las consecuencias del informe de Benito Álvarez Perera y Francisco Muñiz Lorenzana en Vidal de la MADRID ÁLVAREZ, *La Arquitectura de la Ilustración*, pp. 248-250.

<sup>20</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Comisión de Arquitectura-Informes, sig.<sup>ta</sup>. 1-28/1, papeles sueltos (doc. cit. por Vidal de la MADRID ÁLVAREZ en *La Arquitectura de la Ilustración*, p. 251).

texto, que mostraba el camino de la renovación de la arquitectura nacional.<sup>21</sup>

La propuesta de Rodríguez, enraizada en su formación barroca, fue capaz de superar las ataduras creativas de su entorno y aproximarse a las corrientes clasicistas y revolucionarias europeas. Su inspiración en el Panteón romano, la integra-

ción autónoma del cubo del mausoleo, el cilindro del templo y la semiesfera de la cúpula, la voluntad transformadora del entono natural y el protagonismo de Pelayo rivalizando con la imagen mariana en su Santuario, son aspectos que acreditan la indudable modernidad del diseño y sus valores clasicistas y prerrománticos.

---

<sup>21</sup> Los estudios de Fernando Chueca Goitia y Thomas Ford Reese representan las dos corrientes fundamentales de análisis acerca del significado artístico del proyecto de Ventura Rodríguez para Covadonga. Para Chueca se trata de un diseño con indudables raíces barrocas, donde es posible descubrir algunas aportaciones personales del arquitecto, como el empleo del trascoro para proporcionar orientación a una planta centralizada. Reese, por su parte, minimiza las influencias barrocas y pone el énfasis en el carácter neoclásico y romántico del diseño, que vincula con otras obras coetáneas del contexto europeo. Véanse Fernando CHUECA GOITIA, "Dibujos de Ventura Rodríguez", pp. 61-87, y Thomas Ford REESE, "V. Rodríguez, Jovellanos y Covadonga: proto-romanticismo en la España del siglo XVIII", *AEA*, 197 (1997), Madrid, pp. 31-58.