

ARQUITECTURA TEATRAL: LA IDEALIDAD DIBUJADA EN CATALUÑA Y CENSURADA POR LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO¹

JUANA MARÍA BALSALOBRE GARCÍA

En el momento actual es indiscutible la trascendencia que tuvieron las Reales Academias en las Bellas Artes de nuestro país. Una de ellas, y de las más relevantes debido a sus connotaciones, fue la arquitectura. Dentro de las tipologías del siglo XIX ocupa un lugar preeminente la teatral. Los proyectos *ideales* y los pensados para ser contruidos forman un importante conjunto documental inédito en su mayor parte. Sin embargo, aquí se va a sintetizar la aportación catalana en la vertiente ideal o utópica, que viene marcada por la particularidad de ser diseños pensados para un examen. Tanto José Oriol y Bernadet en 1833 como Martín Sureda en 1846 eligieron, para la primera prueba de examen de arquitecto por la Academia de San Fernando, estudiar y diseñar un Teatro. Mientras Francisco Rosell y Uguet, el año 1843, presentaba a dicha institución como primer ejercicio el proyecto de una Iglesia parroquial, y como prueba llamada de repente: la planta y sección por lo ancho de un Coliseo público. El nexo entre ellos se establece en base a la visión del edificio-teatro.

Por otra parte se desea señalar la particularidad de otros planos de teatro presentados igualmente como pruebas de pensado en la Real Academia de San Fernando, de los que hay constancia en las Actas de la Comisión de Arquitectura, y también de su desaprobación. Tales envíos se clasifican en dos grupos:

1. En esta exposición se intenta mostrar tanto la importancia de la Real Academia de San Fernando en su dimensión censora de las Bellas Artes como la relevancia de las llamadas provincias. En tal contexto se analizan los proyectos de teatro presentados por tres catalanes, aspirantes al título de arquitecto. Tales estudios son a su vez eslabones de la cadena formada por los modelos decimonónicos diseñados de edificio-teatro. Sean edificadlos o no, en conjunto resumen la historia de dicha tipología.

uno se singulariza porque la obra recusada se adjuntaba a un nuevo diseño y el otro, con la misma connotación censora, lo retiraba el aspirante antes de presentar su segunda obra. En tal contexto y entre los catalanes se pueden mencionar a Francisco de Asís Soler Mestre y Antonio Gras.² Al no poder estudiar ni la memoria facultativa ni los planos, se plantea la siguiente pregunta: ¿por qué fueron desestimados? Queda sin explicación, porque las razones de dicho dictamen no se indicaban en el informe de la junta de Comisión de Arquitectura. Una de las formulas empleadas por este organismo censor era, que en la obra había hallado defectos de consideración o había sido desestimada al obtener más votos en contra que a favor de la admisión.

Un hecho decisivo, para calibrar la importancia histórica de la Academia y su influencia, se halla en la creación de la Comisión de Arquitectura el 22 de marzo de 1786.³ Esta junta desempeñó, en cuanto al hecho arquitectónico, la línea motriz del pensamiento académico. Sus miembros se ocuparon de estudiar todo lo referido a la Arquitectura e informar a la Academia de las cuestiones debatidas así como de sus censuras.

2. Archivo Real Academia de San Fernando (A.R.A.S.F.). En los legajos 9-2/2 y 12-2/2 se hallan los expedientes de los catalanes Francisco de Asís Soler y Mestre y Antonio Gras. El primero, en su instancia firmada en Madrid el 28 de noviembre de 1829, exponía que como obra de su invención presentaba un Teatro pensado para la ciudad de Barcelona, aunque también podría «construirse en cualquiera Capital de provincia aumentando o disminuyendo su importe a proporción del Paraje en que se realizase». En el margen izquierdo del borrador de la junta de Comisión de Arquitectura del 19 de diciembre de 1829 se refleja que el autor recibió los documentos. La segunda solicitud presentada por Soler y Mestre aporta un dato significativo, «Durante su permanencia en esta Corte ha procurado el exposante esmerarse haciendo mayores adelantamientos bajo la dirección de facultativos aprobados de cuyos conocimientos se carece en las Provincias y por fin ha formado el proyecto de una Iglesia Parroquial...» Firmada en Madrid el 13 abril de 1830. Pasó las siguientes pruebas y fue aprobado. La misma situación se repitió en el caso de Antonio Gras, pero este aspirante a arquitecto tardó más en obtener el título, pues no se presentó directamente en la Academia, sino que envió su primera solicitud, a la que adjuntó el proyecto de un Teatro, firmada en Reus el 31 de julio de 1842. En la junta de Comisión extraordinaria de 16 de febrero de 1843 la obra fue desestimada. En la segunda vez presentó como el anterior una Iglesia Parroquial. Fue examinado en la junta de examen el 27 de julio de 1843 y aprobado en la junta ordinaria de 20 de agosto del mismo año. Debido a la concreción del artículo aquí no se pueden exponer las connotaciones de tales casos.
3. GARCÍA MELERO, José Enrique: «El control de la Arquitectura española: La Comisión de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1786-1808)», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de San Jordi*, X, Barcelona 1996, págs. 75-98. «La Comisión de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando fue un servicio público y gratuito, cuya principal misión era establecer el control efectivo de cuantas obras públicas de consideración se construían en España» Pág. 76.

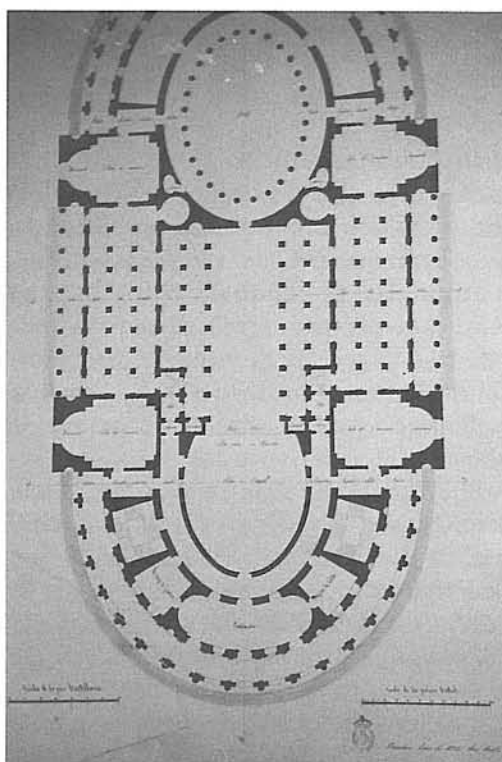


Fig. 1. José Oriol y Bernadet. Teatro, 1833.
Planta plan terreno.
Academia de San Fernando. A-3309.

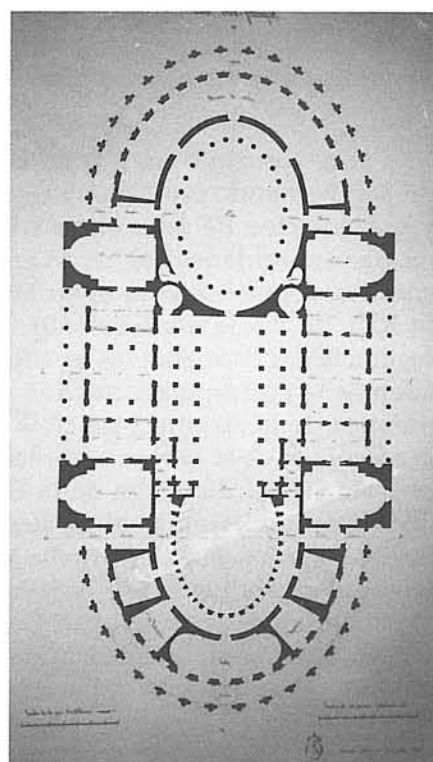


Fig. 2. José Oriol y Bernadet. Teatro, 1833. Planta
piso principal.
Academia de San Fernando. A-3310.

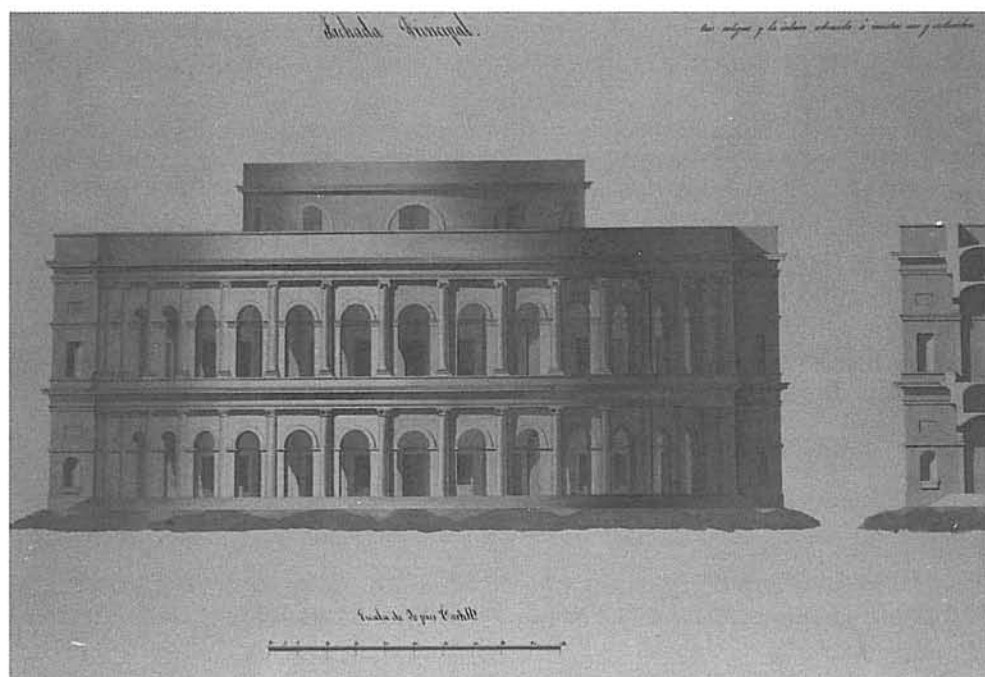


Fig. 3. José Oriol y Bernadet. Teatro, 1833. Fachada principal.
Corte dado por la línea CD de la planta. Academia de San Fernando. A-3311.

Los ejercicios para la obtención del título de arquitecto en la Academia de San Fernando muestran y resumen mucho más, que la obligada realización y presentación de unas obras a un examen, pues son una muestra perfecta de las particularidades del hecho arquitectónico en tal centro, así como en provincias. Los requisitos para optar al título de arquitecto se hallaban regulados por la R.O. de 29 de abril de 1801. En síntesis, el aspirante debía presentar una instancia e igualmente las certificaciones de buena conducta moral y política y además la correspondiente a la obligación de haberse dedicado dos años a la práctica de la arquitectura civil y técnica, firmada por su maestro o maestros académicos. A la que se adjuntaban la memoria facultativa y los planos de su proyecto. Si el dictamen de la Comisión de Arquitectura de la Academia era favorable, podía pasar al siguiente ejercicio. En junta ordinaria, tras el sorteo de los asuntos para la prueba de repente, la Academia daba cuenta de los temas al aspirante: Éste elegía uno entre los tres salidos en suerte, que tenía la particularidad de la obligación de realizarlo en la Academia en un tiempo determinado y sin elementos de ayuda. A este ejercicio se le denominaba de repente. El examinado debía demostrar el dominio del dibujo plasmando gráficamente el tema arquitectónico elegido. Una vez realizado dicho ejercicio se le permitía presentarse al examen presencial propiamente dicho. El día señalado y convocada la junta de examen y al aspirante, lo habitual era seguir un orden. Dicho tribunal, tras el estudio de los ejercicios de pensado y de repente, solicitaba al examinado que los explicase. Seguidamente pasaba a las preguntas sobre Aritmética, Matemáticas, Geometría, proyecciones, etc. Una vez contestadas las cuestiones el aspirante debía abandonar la sala y en votación secreta los señores académicos decidían el resultado, del que se daba cuenta en la siguiente junta ordinaria y si había sido aprobado se acordaba se le expidiese el título.

El análisis de los expedientes de aspirantes a arquitectos referidos a la tipología teatral permite establecer el destacado papel desarrollado en las diversas ciudades españolas por muchos de los ya titulados por la Academia en la formación de los futuros arquitectos. En Cataluña fue relevante la labor ejercida por Antonio Celles en la Escuela de la Real Junta de Comercio de Barcelona. Esta institución desempeñó una labor muy importante, fue indudablemente el puente que permitió a sus discípulos poder presentarse en la Academia a los exámenes sin estar obligados a establecerse en Madrid para realizar los estudios de Arquitectura en la Academia.

José Oriol y Bernadet

Nació en Figueras y en el año 1827, a los diecinueve años, inició sus estudios de Arquitectura en la Escuela de la Real Junta de Comercio de Barce-

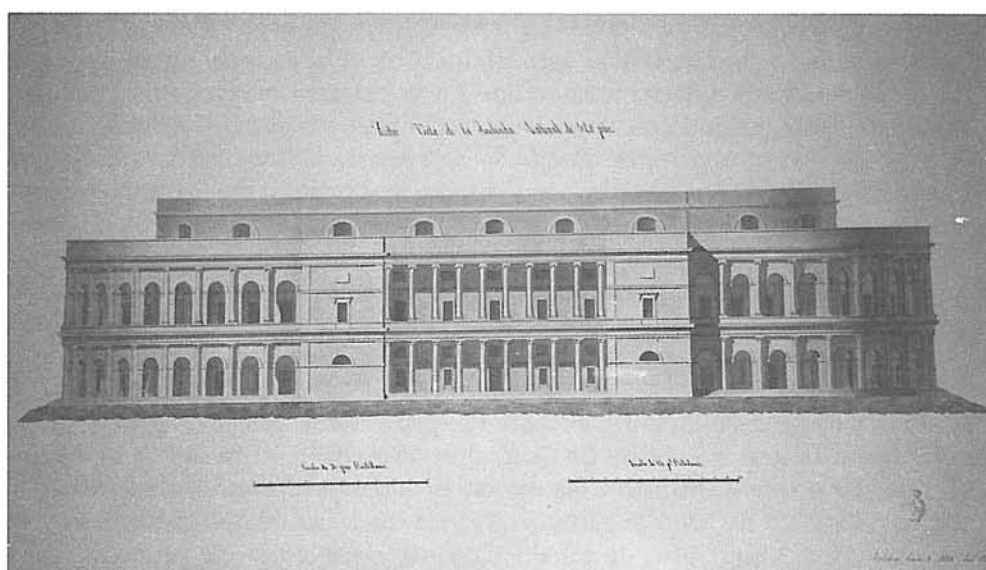


Fig. 4. José Oriol y Bernadet. Teatro, 1833. Fachada lateral
Academia de San Fernando. A-3312.

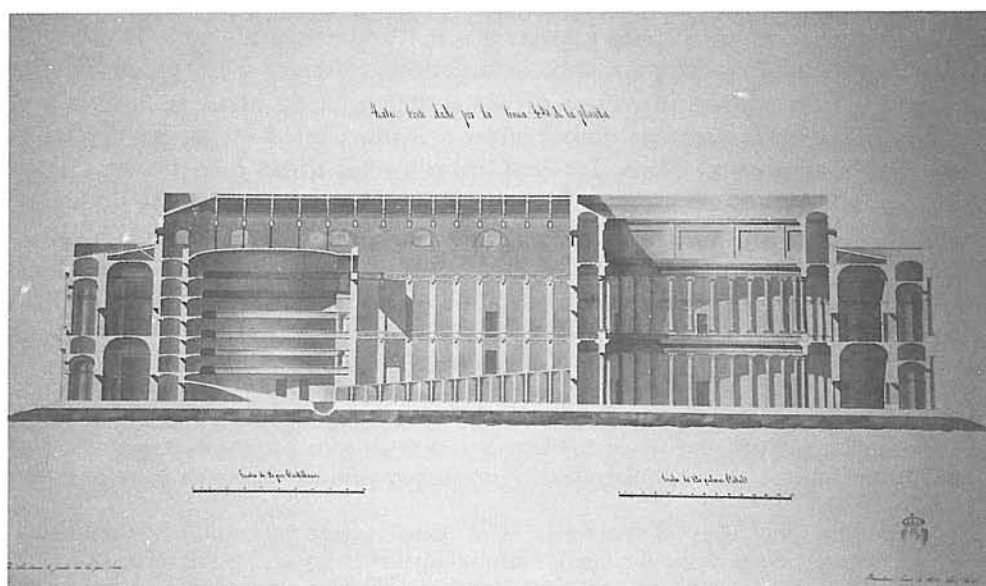


Fig. 5. José Oriol y Bernadet. Teatro, 1833. Corte dado por la línea AB de la planta.
Academia de San Fernando. A-3313.

lona dirigida por Antonio Celles. La certificación de este profesor refleja un informe detallado de los temas estudiados por el aspirante en dicho centro durante los seis cursos de su formación.⁴ En la primera etapa había aprendido a dibujar los ordenes arquitectónicos «con escorzos y sombras» y levantado los planos de los templos griegos. Respecto a la teoría había profundizado entre otros en el estudio de los tratados de Vitruvio, Palladio, Bails, Milizia y Rondelet. En lo que concierne a la práctica y composición arquitectónica había formado los diseños de diversos edificios tanto públicos como privados. Celles en su informe también comunicaba las buenas aptitudes de su discípulo y en concreto la puntualidad y el aprovechamiento. Igualmente destacaba la instrucción recibida en otras materias como las matemáticas puras, la física y la lengua italiana.

El extenso y detallado expediente fue presentado por José Oriol a la Academia y estudiado por la junta de Comisión de Arquitectura del 16 de julio de 1833, resultando ser admitido a las demás pruebas por unanimidad. En la junta ordinaria del 21 de julio le salieron tres de los asuntos del libro de pruebas de repente para elegir uno de ellos.⁵ La junta de examen se reunió el 14 de agosto y como resumen de las brillantes explicaciones dadas por el aspirante a las obras presentadas y a cada una de las preguntas resolvió concederle no sólo la aprobación por unanimidad, sino que determinó reflejar en el acta «*la distinguida nota a que se hizo acreedor este joven profesor para sus ulteriores miras y graduación*». Y en la junta ordinaria del 25 de agosto del mencionado año fue aprobado y como era normativo se le expidió el título.

Las memorias facultativas comenzaban exponiendo las circunstancias y la génesis del teatro, pero el planteamiento de José Oriol era todavía más historicista. Se remontaba al origen de las sociedades y de las primeras arquitecturas «las chozas y cabañas» para reseñar una historia evolutiva de la arquitectura. En su exposición⁶ Oriol se planteaba la cuestión relativa a si los egipcios tomaron como ejemplo la arquitectura de los fenicios, la de otras sociedades más antiguas o fue una singular elaboración arquitectónica en la que subyacían como condicionantes el clima, las costumbres y las ideas que dieron una «arquitectura tan pesada como grandiosa». La creación arquitectónica de los griegos siguió a la anterior alcanzando con Pericles su grado de perfección. En sus obras los romanos hallaron los modelos y en la época de Augusto consiguieron su identidad. Después tuvo unos momentos de florecimiento en la época de

4. Archivo de la Real Academia de San Fernando (A.R.A.S.F). Leg. 10-1/2. Certificación sobre los estudios teórico-prácticos realizados por José Oriol en la Escuela de Arquitectura de la Real Junta de Comercio de Barcelona. Firmada por Antonio Celles en Barcelona el 3 de junio de 1833.

5. Ibidem. José Oriol eligió el número 42: «Una casa de campo para un Literato con todas las conveniencias de una regular familia independiente de aquel. Planta, fachada y Corte». Madrid, 23 de julio de 1833.

6. Ibidem. Memoria facultativa firmada por José Oriol y Bernadet en Barcelona el 20 de junio de 1833.

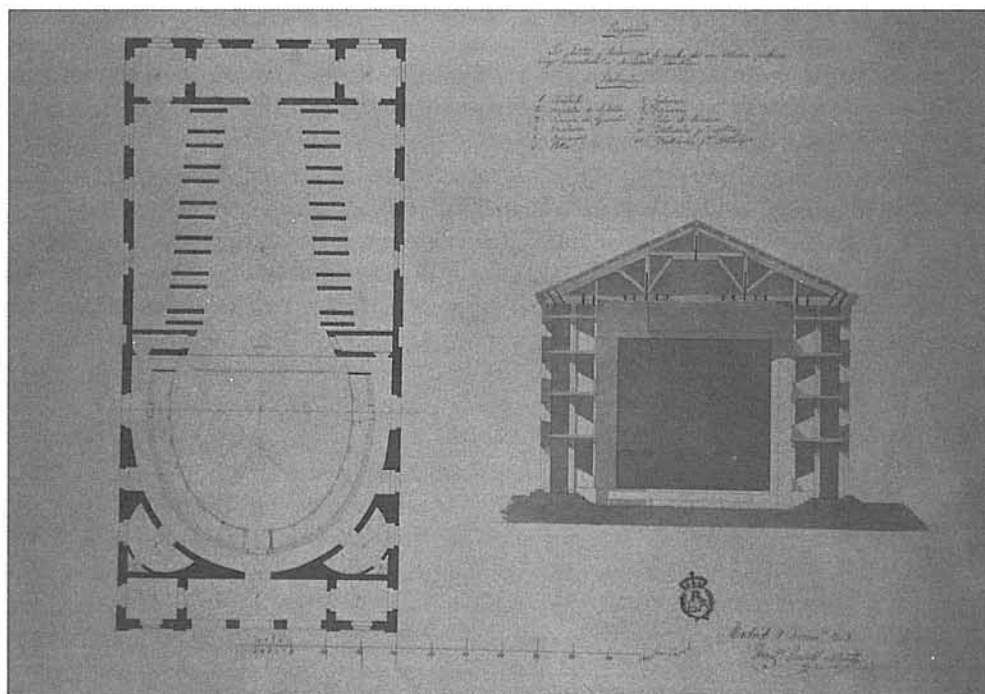


Fig. 6. Francisco Rosell y Uguet. Teatro, 1843. Planta y sección.
Academia de San Fernando. A-3401.

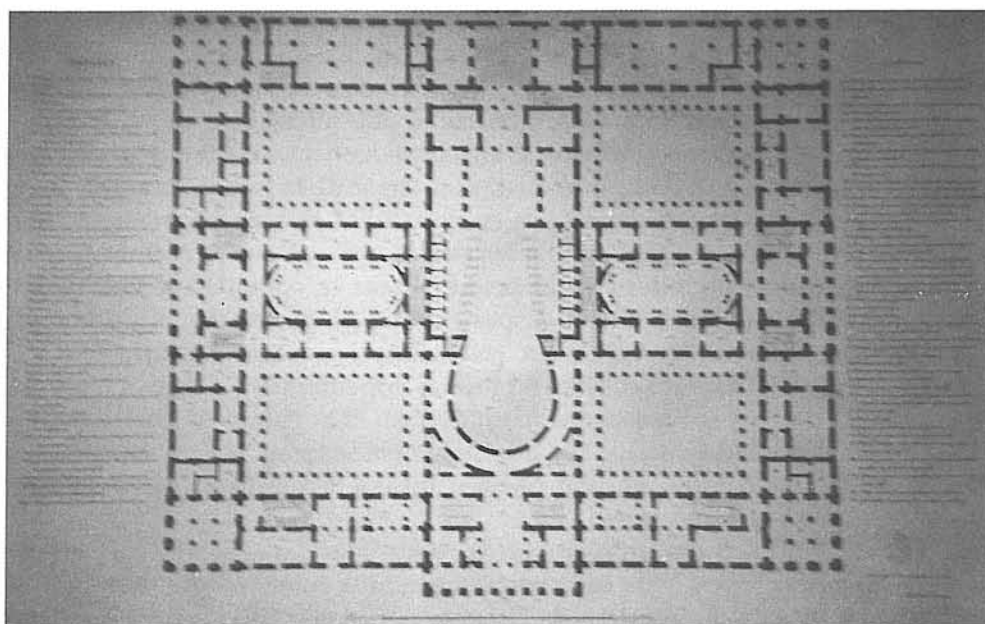


Fig. 7. Martín Sureda. Teatro, 1846. Planta baja. Academia de San Fernando. A-3336.

Constantino y Justiniano. El período de decadencia se alargó y en los siglos X y XI hubo un primer intento para salir de aquella situación en la que los edificios eran pesados y oscuros con una construcción más estilizada, los ejemplos los hallaba en las catedrales góticas.

José Oriol también apuntaba algunas citas de las influencias mulsumanas como los palacios de Granada, Sevilla y Toledo. Y dentro del período renacentista, además de mencionar la importancia de la perfecta arquitectura constatada en las ruinas romanas, citaba a Bramante, Peruzzi, etc. Respecto a España mencionó la obra del Escorial, en la que destacaba su magnificencia. A pesar del buen gusto de los «Toledos y los Herreras» éste no se continuó por las influencias churriguerescas. Fue a partir de la creación de la Real Academia y por las obras de Villanueva y Sabatini cuando se retomaron los principios greco-romanos.

A continuación se refirió a sus estudios de arquitectura y otras materias, así como a su proyecto de teatro, aunque antes de pasar a describirlo consideraba prioritario aportar un resumen de la historia de la tipología. Entre los teatros antiguos citaba el construido por Agatenco en Atenas como ejemplo de la tipología descrita por Vitruvio y también mencionaba, además de otros construidos, el teatro de Sagunto. Destacaba el grado de perfección conseguido por los romanos y detallaba las características específicas del teatro antiguo. La descripción del teatro moderno la iniciaba con tres condensados párrafos entrecomillados tomados del libro de Milizia. Aunque no lo nombraba, se refería al italiano como un autor del siglo pasado. También explicaba cada uno de los principios necesarios para la realización de un buen proyecto: solidez, comodidad y belleza. Este principio lo resumía en el hecho de que el edificio debía mostrar en su exterior su destino.

La relación entre la solidez de los edificios antiguos y los modernos no tenía comparación, pues los primeros se construían en piedra y abiertos, porque las representaciones se hacían durante el día, mientras que los modernos se caracterizaban por ser cerrados y en consecuencia alumbrados con luces artificiales. Además, era preciso revestir el interior de la sala de madera para la buena audición. Al contener materias combustibles sufrían el grave problema de los incendios, por ello él disponía las suficientes salidas al recinto intermedio construido de «albañilería». En primer lugar la comodidad la vinculaba con la ubicación. El teatro debía disponerse en el centro de la ciudad y en medio de una plaza porticada. Cuatro calles amplias debían desembocar en las fachadas: las curvilíneas las diseñaba para los concurrentes que iban a pie y las laterales para los que se encaminaban en coches. El segundo requisito requería el pronto desalojo del edificio. Por ello había trazado las suficientes salidas y para evitar los problemas, en una posible aglomeración de público, disponía las puertas en dirección a la calle.

No obstante, la base principal de la comodidad en el interior del auditorio dependía directamente de las leyes establecidas en el estudio de la óptica y la acústica de la sala. En opinión de Oriol la figura semicircular era la adecuada para la perfecta visión del espectáculo teatral; pero no para oírlo desde

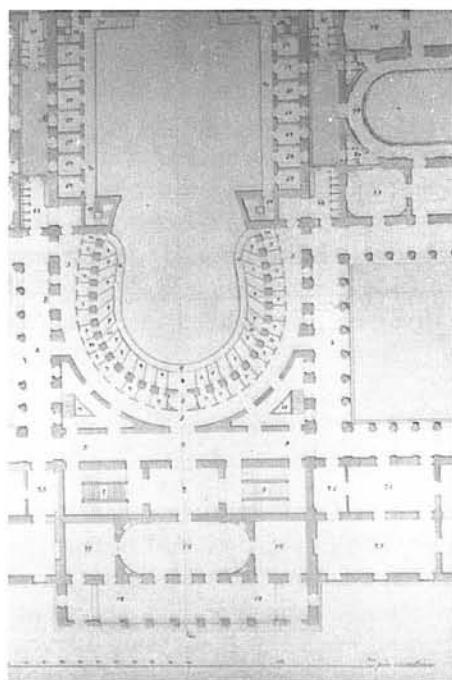


Fig. 8. Martín Sureda. Teatro, 1846. Detalle de la planta principal.
Academia de San Fernando. A-3337.



Fig. 9. Martín Sureda. Teatro, 1846. Fachada principal.
Academia de San Fernando. A-3338.

todas las plazas por igual, puesto que el sonido no surge únicamente del centro.⁷ Tal circunstancia le condujo a elegir la forma elíptica, pues resolvía este problema por sus mismas propiedades «*el rayo sonoro que salga de un focus por reflexión irá a parar al otro*».⁸ Por otra parte esa figura geométrica proporcionaba una embocadura más cerrada que en la semicircular y establecía otra correlación en la sala, marcada por la facilidad de cubrirla con un «casquete elipsoide». Después de haber expuesto las generalidades del edificio-teatro pasó a su «Programa», al estudio de los materiales, a la descripción detallada del método constructivo —estos dos puntos son los más extensos— y también a la relación del presupuesto.

— Teatro para una capital de provincia (1833)

La clave establecida por Oriol se aprecia en la dualidad descrita en el título «Teatro para una capital capaz de 2.500 personas con todos los accesorios correspondientes y cuya forma exterior sea a la manera de los teatros antiguos y la interior adecuada a nuestros usos». Su autor había trazado un edificio simétrico regularizado por líneas rectas y curvas de armoniosa monumentalidad, en el que aparecen conciliados los principios arquitectónicos de solidez, comodidad y belleza. La relevancia de este proyecto se halla en la invención y delineación de un nuevo lenguaje en el diseño del teatro.

En la planta baja el eje longitudinal es el elemento organizador de la simetría cerrado con dos curvas, que delinean las fachadas principal y posterior mientras las laterales se resuelven por medio de líneas rectas. Este perímetro define el exterior, encierra y estructura el interior en el que Oriol no numera los espacios. Como elemento sobresaliente de la fachada principal hay que destacar el espacio curvo destinado a vestíbulo, de líneas mixtas. A cada lado del mismo se proyecta el despacho de billetes, el cuerpo de guardia y las cajas de escaleras. En esta curva se abren los vanos de acceso a la sala.

7. Ibidem. «La Acústica enseña que el sonido, lo mismo que la luz, forma el ángulo de incidencia igual al de reflexión: luego en el semicírculo siendo el ángulo de incidencia constantemente nulo (se supone que el sonido sale del centro) el de reflexión también será nulo y de consiguiente el sonido que salga del centro volverá al mismo centro por reflexión y todos lo oirán igualmente. ¿Pero la voz ó sonido que no salga del centro a donde irá a parar por reflexión?»
8. Ibidem. Además añadía que «se me podrá decir que raras veces el actor estará en el focus y que cuando cante más de uno..., sus voces se habrán de confundir..., pues todas no irán a parar al otro focus. No obstante..., por la misma naturaleza de la elipse, las voces no podrán alejarse mucho de dicho focus que formaran alrededor de el una columna sonora que con cortísima diferencia se oirá de todos igualmente».

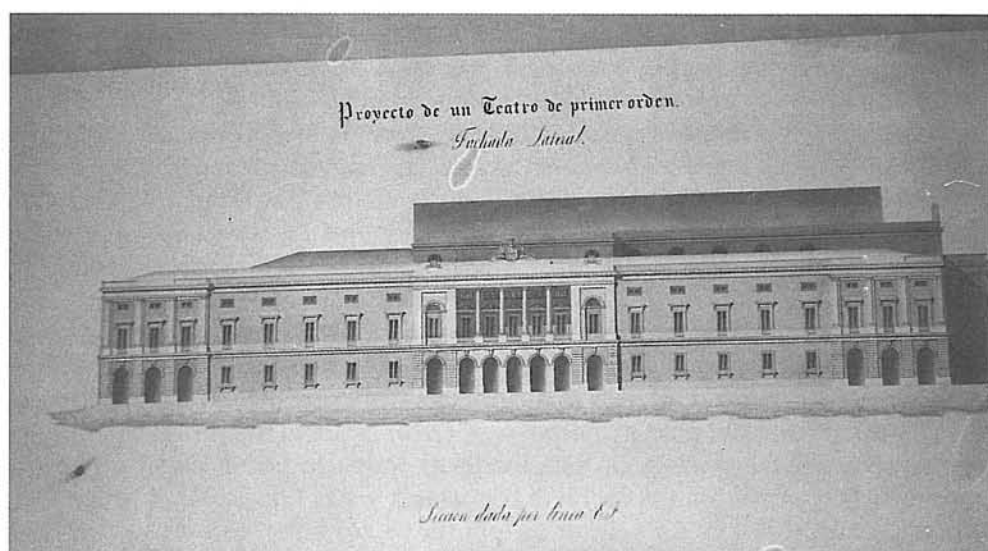


Fig. 10. Martín Sureda. Teatro, 1846. Fachada lateral.
Academia de San Fernando. A-3339.

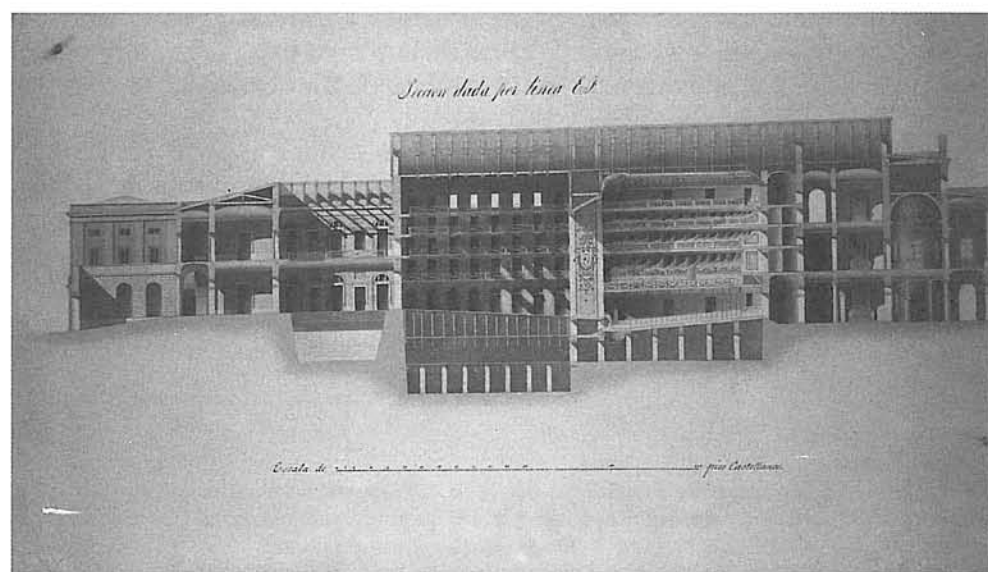


Fig. 11. Martín Sureda. Teatro, 1846. Sección líneas EF. Academia de San Fernando A-3339.

El auditorio tiene una forma elipsoide y no elíptica porque, según explicaba su autor, para trazar su curvatura había partido de ocho centros.⁹ Siguiendo la línea de los arquitectos precedentes dispone la orquesta delante del palcoscenio. Sin embargo, entre el cierre de la curva y la embocadura distribuye dos pequeños patios, letrinas y escalerillas de servicio para el escenario. Éste en comparación con el auditorio presenta dimensiones extraordinarias relacionadas con las representaciones operística más que con las dramáticas.

Los cuatro volúmenes arquitectónicos laterales son proyectados para sala de reunión con sus correspondientes apéndices curvos para disponer un monumento a un actor o a un compositor. Con la misma finalidad traza los espacios rectangulares inscritos entre los anteriores y en su centro sendas entradas. Detrás del escenario se aprecia la disposición del patio de forma elíptica con columnas y la abertura de dos pequeños cubículos para letrinas. También en aquel lugar se delinean dos círculos destinados a escaleras con rampa pensadas para facilitar la entrada de caballos en el caso de requerirlos en la representación. En su curva posterior el arquitecto sitúa el almacén de vestidos.

Para la planta del piso principal José Oriol sigue el mismo planteamiento de equivalencia de espacios. De esta forma el ocupado por el vestíbulo en ésta se proyecta para café, a su derecha la repostería y a la izquierda el lugar reservado a las autoridades. La sala en la planta se resuelve con un orden de 31 palcos, cuyo acento relevante recae precisamente en el número. Tanto la ordenación de los servicios de acceso, como los espacios que sobresalen en los laterales, es la misma que en la planta baja. Aunque en ésta corresponden a funciones directamente relacionadas con las representaciones como son la pieza para los coros, sala de ensayo, sastrería y para la banda militar. A cada lado del escenario sendas piezas de paso y los talleres del pintor, del carpintero, el almacén de ropas y la pieza para guardar armas y trofeos. El resto de dependencias presenta la misma función que las de la planta baja. En su informe José Oriol mencionaba la ubicación de los vestuarios de los actores en la entreplanta.¹⁰

En el plano de la sección longitudinal el primer aspecto revelador se halla en la pequeña elevación de todo el edificio para preservarlo de la humedad. Y para conjugar la sonoridad con el desnivel del patio este arquitecto dispone una bóveda debajo del mismo en lugar de pilares y dispone una bóveda de cañón invertida para la orquesta. El segundo elemento a destacar es la disposición unitaria constructiva y ornamental de los seis pisos en la vertical de la sala, que en relación al exterior son encuadrados en niveles. La planta

9. Ibidem. «Es la elíptica de Rondelet..., según lo demuestra dicho autor en su obra *L'art de bâtir...* He preferido esta elipse aproximada a la verdadera elipse, para que los centros que sirven para trazar su curvatura sirviesen de guía a los albañiles».

10. Ibidem. «A 17 pies de altura del plan terreno se halla el primer piso de palcos y en la misma altura hay los vestuarios de los actores y de las actrices de la compañía española..., tres cuartos en la fachada lateral derecha (y) de la italiana en la izquierda».

baja abarca el patio, el primero y el segundo orden de palcos, mientras que la principal contiene los terceros, cuartos, quintos palcos, el gallinero y la bóveda rebajada de cierre del auditorio. Respecto a las separaciones de éstos, aunque no están señalados en el plano, su autor hizo referencia en la memoria facultativa disponiéndolas a la altura de los antepechos.

El escenario se proyecta con un desnivel bastante marcado debido a su longitud. Respecto a la maquinaria teatral, en la parte alta se aprecia el diseño del telar, del que cuelgan ocho tiros con las varas que sujetan telones y bambalinas. En el foso, además de los soportes del mismo, están señalados los escotillones correspondientes a cada calle del palcoescenio. En cuanto al patio, José Oriol introduce el mismo orden que en la fachada, primero dórico y segundo corintio.

Una característica definidora de las fachadas se plasma en la concepción unitaria del conjunto, proyectado por su autor para ubicarlo en el centro de la ciudad en el corazón de una plaza porticada. Cuatro amplias calles deben converger en la plaza y coincidir con los centros de las cuatro fachadas. El edificio se dispone como una masa compacta, en la que se aprecian una serie de dilataciones y contracciones del espacio arquitectónico, a las que se añaden la distribución de huecos y macizos. Éstos en las fachadas curvas se despegan ampliando el efecto visual a partir de las columnas ligeramente empotradas. El exterior del teatro tiene un canon de clara semantividad clásica. La única decoración es la correspondiente a los órdenes, dórico y jónico, planteados por el autor según los preceptos de Vignola. El dórico lo delineaba sin basa, debido a dos razones comentadas por el arquitecto: la primera concernía a no haber sido utilizada por los antiguos, la segunda porque no la consideraba necesaria, pues al delinear la escalinata ésta hacia las veces de basamento. El jónico marca el ordenamiento del piso principal, siguiendo igualmente las reglas mencionadas para destacar su perfecta composición. Los fuertes componentes formales tienen su importancia, por cuanto establecen de manera palpable la asimilación de los mismos en las formulaciones neoclásicas.

Francisco Rosell y Uguet

Este tarraconense había sido aprobado por la Real Academia de San Fernando del título de maestro de obras en el mes de abril de 1839 y en el año 1843, a los treinta y seis años de edad, solicitó ser admitido en la citada institución a los ejercicios de examen para el grado de arquitecto. Su expediente refleja un caso especial, debido a las circunstancias derivadas de los cambios y disposiciones relativos a las consideraciones de los profesores oficiales o privados. Se constata en el oficio escrito por el negociado nº 14 del Gobierno Provisional. Tal organismo establecía, que la certificación presentada por Francisco Rosell de haber realizado estudios de Matemáticas entre los cursos 1837 al 1839 con profesor particular, debía considerarse válida, porque los mencio-

nados estudios eran anteriores a la Orden, que disponía no admitirla siempre que el citado maestro hubiese sido «*debidamente autorizado por la suprimida Dirección General de Estudios*».¹¹ Sin embargo, la Academia no la aceptó, puesto que el citado Gobierno Provisional le envió un nuevo oficio, en el que daba cuenta de la resistencia de la misma a aceptar la certificación de dos cursos de Matemáticas superados por Francisco Rosell y firmada por Juan Bautista Peyronet «*que lo es por Real nombramiento, y siendo equivalente o superior*»¹² al de la anterior Dirección General de Estudios. Por ello ordenaba a la citada corporación su admisión.

La Comisión de Arquitectura estudió el expediente y la obra de pensado, una Iglesia Parroquial con habitaciones de cura y demás dependientes de ella, diseñada por Francisco Rosell, a la que adjuntaba el correspondiente informe facultativo, y determinó admitirlo por cuatro votos a favor y tres en contra.¹³ Así fue ratificado en la junta ordinaria del 3 de diciembre de 1843, dando cumplimiento a la Real Orden, y como era normativo, se pasó al sorteo de los tres temas de repente, que fueron comunicados al aspirante con los correspondientes títulos¹⁴. Rosell eligió el siguiente asunto: La planta y sección por lo ancho de un Coliseo Público, cuya armadura se demuestre también.

El día 16 de diciembre de 1843 tuvo lugar el examen y después de aceptadas las obras de pensado y repente como válidas por la correspondiente junta se pasó al primer ejercicio. Una vez contestadas las preguntas referidas a los diseños respondió a las relacionadas con la geometría de la elipse, la esfera y el círculo, así como sobre las particularidades del orden dórico y cada una de sus partes respecto a la construcción e igualmente acerca de las bóvedas y sus clases, la estructura de las cubiertas y las armaduras. Finalizada la prueba el examinado salió de la sala y se efectuó la votación, resultando aprobado por cuatro votos a favor y uno en contra. En la junta ordinaria de 21 de enero de 1844 se acordó ratificar el dictamen y mandar se le expidiese el título de arquitecto.

11. A.R.A.S.F. Leg. 12-3/2. Oficio del Gobierno Provisional, Negociado n° 14 dirigido al Sr. Secretario de la Academia de Nobles Artes de San Fernando. Firma Caballero en Madrid a 11 de octubre de 1843.

12. Ibidem. Oficio del Gobierno Provisional. Negociado n° 14 enviado al Secretario de la Academia de Nobles Artes de San Fernando. Firma Caballero en Madrid a 7 de noviembre de 1843.

13. Ibidem. Borrador Junta Comisión de Arquitectura de 14 y 21 de noviembre de 1843.

14. Ibidem. Programas para la prueba de repente: «Una armadura para cubrir el Palco escénico de un teatro en línea de cien pies. Se demostrará en tamaño regular, con los despieces y demás pormenores que manifiesten su mejor inteligencia». «La planta y sección por lo ancho de un Coliseo público, cuya armadura se demuestre también». «En el terreno de un magnífico Jardín idear una cascada y en sus extremos dos pabellones adornados de la Arquitectura correspondiente al sitio. Planta, alzado y corte de la cascada».

— La planta y sección por lo ancho de un Coliseo público (1843)

Este plano muestra las dos partes del programa de examen en sus correspondientes diseños. La primera se plantea dentro de una sencilla organización de la trama inscrita en un paralelogramo rectángulo, pero incluyendo los elementos necesarios y repetidos en la tipología teatral. En ella cabe destacar la relación entre las dimensiones del auditorio y las dadas al escenario, presentando también las líneas correspondientes a los pares de bastidores. El eje longitudinal, aunque no está marcado, determina la división en dos partes simétricas, cuya traza se explica a partir del ingreso al teatro por los tres vanos dispuestos en la fachada principal, que se abren al vestíbulo y a los laterales: despacho de billetes y área del cuerpo de guardia. Yuxtapuestos a tales espacios y ocupando la zona contigua a la curva de la sala se ubican sendas escaleras y los comunes.

La curva de forma oval o elíptica truncada se halla retocada en lápiz para ver el trazado, ya que geométricamente ha sido trazada con compás. En el diseño se señalan las separaciones de los palcos, aunque en planta se resuelven en galerías. Respecto al eje transversal del patio, además de ubicar los accesos laterales, se relaciona con el corte correspondiente dibujado en el otro diseño. Una particularidad de la organización del recinto curvo se aprecia en su línea de truncamiento, dejando un espacio libre, que permite abrir la visual desde tal emplazamiento y ubicar en aquél la zona para la orquesta, puesto que el plano muestra los palcos de prosenio contiguos al cierre de la embocadura. La crujía posterior se destina a sala de descanso, vestuarios para los actores y las actrices. El dibujo del corte transversal presenta el trazado del encuadre de la embocadura y el perfil de la altura del edificio resuelto en planta baja y tres niveles correspondientes a dichas alturas y como remate la estructura de la cubierta a dos aguas del teatro.

Martín Sureda

Este catalán, natural de la villa de l'Escala (Gerona), en el año 1846, a los veinticinco años, se hallaba en las mismas circunstancias de muchos de sus coetáneos que habían seguido estudios de Arquitectura. Deseaba presentarse a un examen «libre» en la Academia de San Fernando. Las leyes vigentes en aquel momento se lo impedían, porque el plan de estudios también había cambiado con la creación de la Escuela de Arquitectura madrileña. El plazo «de gracia» dado por el gobierno a los aspirantes a obtener el título de arquitecto había expirado ya, y posiblemente Sureda no se presentó en aquel momento por no tener la edad requerida para ser admitido, aunque contaba, tal y como se expondrá a continuación, con una buena preparación.

En tal situación, Martín Sureda solicitó a la Academia presentarse al título de maestro de obras; pero no fue aceptado. Por ello recurrió a la única instancia, que podía atender su caso y abrirle el acceso a un examen: el Ministerio

de la Gobernación. Como era normativo, esta institución pasó el expediente a la Academia de San Fernando, para que informase sobre la petición cursada por Sureda, referida a ser admitido a los ejercicios de maestro de obras según el sistema antiguo, ya que no podía acceder a los estudios de arquitecto impartidos en la Escuela de Arquitectura, porque carecía de los medios necesarios para trasladarse a la capital.

La Comisión de Arquitectura, reunida en la junta del día 3 de marzo de 1846, estudió el asunto y lo resumió diciendo que la Academia no estaba legalmente facultada para conceder tal admisión, pues era el gobierno el que debía determinar la solución a tales peticiones. El día 22 de marzo los académicos reunidos en junta ordinaria con la Comisión resolvieron devolver al ministro de la Gobernación el citado expediente «*para la resolución que V. E. crea conveniente*».¹⁵

Por otra parte el estudio de este expediente muestra el hecho comentado anteriormente referido a las reformas habidas en el seno académico, pues sería la denominada Sección de Arquitectura la que retomó el asunto el 18 de septiembre de 1846 estudiando y admitiendo por mayoría de votos la solicitud de Martín Sureda a los exámenes de arquitecto. Para ello el aspirante había presentado las certificaciones correspondientes a los estudios realizados en la Escuela barcelonesa de la Junta de Comercio, concretados en un año de Matemáticas, de Física, de Química y cinco de Arquitectura. También remitía los seguidos en la Academia de Ciencias Naturales y Artes referidos a un segundo curso de Matemáticas y otro de Mineralogía, e igualmente incluía la obligada certificación de los dos años de prácticas realizadas bajo la dirección de los arquitectos Miguel Garriga y José Oriol Mestres. Como prueba de pensado había presentado la memoria facultativa y los planos de un proyecto de Teatro de primer orden estudiado para la ciudad de Barcelona.

El 9 de octubre de 1846 en junta general le fueron sorteados los números de los temas para la prueba de repente y el día 20 se le daba cuenta de los tres asuntos para elegir el que le pareciese más oportuno. Se le hacía saber que no podría pasar al examen oral si el diseño no estaba «metido en tintas y manchados los esbatementos». Al día siguiente Martín Sureda apuntaba su elección.¹⁶

15. A.R.A.S.F. Leg. 13-6/2. Cuadernillo de Martín Sureda. Borrador del escrito dirigido al Excmo. Sr. Min^o de la Gobernación de la Península. Madrid 10 de abril de 1846. La respuesta a la negativa de admitir al interesado es la misma que la comentada por la Comisión de Arquitectura. A continuación se transcribe parte de un párrafo porque muestra la visión abierta de la Academia «y sin embargo a pesar de las razones que alegan y pueden alegar los que aspiren al título de Mros de obras, que se parecen mucho a las de los arquitectos, duda si están comprendidos en la Rl. orden de 23 de marzo último para admitirse a los que como D. Francisco Sureda, piden hacer los ejercicios en dha clase de Mros de obras». Es interesante esta aportación pues sugería si el gobierno lo consideraba factible la petición del interesado pero a los ejercicios del grado de arquitecto.

16. Ibidem. Escrito dirigido al Ilmo Sr. D. Marcial Antonio López, firmado en Madrid el 21 de octubre de 1846, Martín Sureda, aunque no es la misma firma que la del informe facultativo.

El tribunal de examen se reunió el 24 de noviembre de 1846. Estaba compuesto por los académicos: Juan Miguel de Inclán, Antonio Conde González, Atilano Sanz, Eugenio de la Cámara y Marcial Antonio López. Una vez estudiados los ejercicios de pensado y de repente la junta los consideró aptos de tener la nota de aprobación. A continuación entró el aspirante en la sala y se le mandó explicar las dos obras realizadas teniendo en cuenta las razones, los medios y el objeto de las mismas. Los señores examinadores también le hicieron algunas preguntas sobre su exposición, a las que Sureda respondió «cumplidamente». Seguidamente se pasó al turno de cuestiones referidas al estudio de diferentes figuras geométricas e igualmente respecto al método constructivo y reglas para levantar una escalera, una bóveda de arista, acerca de los órdenes arquitectónicos y la forma de edificarlos, así como el planteamiento de las bóvedas y de las armaduras. También se le cuestionó sobre el replanteo de los edificios, contestando a todos los puntos «satisfactoriamente». Por último, se le mandó salir de la sala para efectuar la votación, resultando apto por unanimidad, y, siguiendo la norma establecida, la junta general del 13 de diciembre ratificó la aprobación y mandó se le expidiese el título de arquitecto.

En la introducción de la memoria facultativa de su teatro Martín Sureda explicaba que la Arquitectura podía considerarse como el termómetro que mide el grado de civilización de una nación. Este se podía apreciar a través de los restos, que muestran las monumentales obras de egipcios, griegos y romanos, de las que citaba algunos ejemplos sin olvidar por ello las ofrecidas entre otras por las ciudades italianas, por Francia y España. A continuación, después de una breve referencia a la génesis del teatro, pasaba al estudio del edificio en su época y en concreto a su proyecto pensado para Barcelona. Consideraba a esta urbe como la segunda capital de España por sus connotaciones industriales y comerciales e igualmente por la afición de los catalanes a las representaciones escénicas, pues aún contando con tres grandes teatros, creía necesario construir otro para la Sociedad Filarmónica Dramática barcelonesa.¹⁷ Por tal circunstancia lo proyectaba grandioso y pasaba a sintetizar el programa formal y a tratar más extensamente el constructivo, haciendo especial hincapié en el estudio de los materiales, para finalizar con el detallado presupuesto de la obra.

El Programa elegido era «Una escalera principal de tres tiros para un palacio Real, la que se ha de construir con materiales sólidos e incombustibles, demostrando el proyecto en planta y corte por el ancho ó largo según le convenga al pretendiente».

17. Ibidem. Informe facultativo firmado por Martín Sureda en Madrid el 9 de septiembre de 1846. «es necesario construir otro... mayormente cuando en la actualidad está ya desocupado el Liceo de Ysabel 2ª de orden del Gobierno, por estar construido en el local que es Convento de las monjas de Montesión», pues en donde iban a hacer «sus funciones la sociedad filarmónica dramática Barcelonesa después de haberles quitado el local en que tantos años han representado sus individuos con benevolencia siempre del público catalán».

— Teatro de primer orden destinado a la ciudad de Barcelona (1846)

Formado por Martín Sureda y pensado para la Sociedad Filarmónica Dramática barcelonesa con el fin de ubicarlo en la explanada del paseo de San Juan en la manzana norte de la plaza de Palacio.¹⁸ Este proyecto es una completa recreación proporcionada y con todo lujo de detalles explicados por el autor. Conjuga extraordinariamente el número de dependencias, que se cohesionan en la crujía central con las específicamente singulares, que se adhieren para formar el conjunto arquitectónico. Inscrito en un rectángulo que como tal se exterioriza en sus cuatro fachadas. Entre estas cuatro crujías y los espacios interiores se delinea otro rectángulo que los circunscribe. Tal área está definida, como se aprecia en el plano de la planta baja, por los cuatro grandes patios proyectados por el arquitecto con fuentes y vegetación, rodeados de espaciosas galerías para desahogo del público. El autor las idea con cristales para precaver al público de la intemperie.

La fachada principal se diseña a partir del pórtico con nueve ingresos marcados por los intercolumnios y dos laterales, para que el público pueda estar a cubierto y acceder a los dos despachos de billetes. Además de esta función el arquitecto los proyecta con dos accesos directos a dicho pórtico para utilizarlos también como salidas habilitadas en el caso de ser necesarias. Se comunican a la derecha con los guardarropas. En el segundo guardarropa recurre a la colocación de seis columnas, cuyo diseño repite en el lado opuesto destinado a restaurante. Contiguos a éstos, los espacios rectangulares con dos columnas centrales se explican como sendas salidas espaciosas, en las que desembocan las escaleras, inscritas en el ala lateral de la fachada principal para igual fin. La ubicación de la caja de escaleras está compartida por otra pensada para los asistentes, que van con carruajes y que disponen igualmente de dos piezas de descanso como lugar de espera de los coches después de la función. El arquitecto explica las entradas para los espectadores en los extremos de la fachada facilitándoles la bajada a cubierto y la comodidad de no sufrir los problemas derivados de la lluvia y del frío.

En las crujías laterales se ubican los cuartos para los mozos del servicio del teatro y las piezas para el billar. Su anexo y dependencias para despacho de billetes en los días de representación y en los demás para el portero. La parte central de estas fachadas están distribuidas siguiendo el mismo esquema organizador del espacio que en la principal. En la izquierda el pórtico da entrada al vestíbulo, que distribuye el acceso a las escaleras y al ancho corredor. Se comunica con las galerías y dan paso al espacio construido entre los dos patios y al que se distribuye en el centro, así como al extenso salón de baile o

18. Ibidem. En la mencionada plaza estaban ubicados los siguientes edificios: la Casa de la Lonja, enfrente la iglesia de Santa María del Mar, a la derecha el Palacio Real y la Aduana nacional, «quedando entre estas dos últimas espacio suficiente para colocar en sus extremos el proyecto que presento».

de conciertos profusamente ornamentado con doce pares de columnas y cerrado en los lados de dimensiones más pequeñas por dos líneas curvas.

Los ángulos de este rectángulo están ocupados por dos cajas de pequeñas escaleras, una para subir los músicos a la orquesta y la otra para uso de la presidencia del salón de baile. Las otras dos esquinas están reservadas para la disposición de letrinas para señoras. A cada lado del salón se diseñan dos piezas de desahogo para los asistentes y dos tocadores de señoras. Entre estas dependencias y las paredes de cierre del escenario se ubican los servicios para mujeres y para hombres. Para su ventilación y dar luz a los cuartos de los actores se disponen dos pequeños patios contiguos también a los camerinos.

En el lado derecho del plano se repite la organización, distribución y dimensiones de los espacios, que se proyectan para la comodidad y servicio de los espectadores, como el gran salón del café, y sus piezas contiguas. El arquitecto también traza un gabinete o tocador y un corredor ubicado entre el café y las escaleras. Tales elementos distribuidores conducen al piso principal, al vestíbulo lateral derecho y al pórtico. Asimismo coloca anexos al café los despachos o mostradores, las habitaciones para el encargado y otras igualmente dependientes.

En cuanto al rectángulo, que inscribe el auditorio del teatro de forma de herradura, tiene en los ángulos contiguos a la curva exterior de la misma dos cajas de escaleras triangulares dirigidas a los pisos superiores. En aquella se diseña un espacioso corredor, que da acceso a los asientos ubicados en los anfiteatros del perímetro de la sala y a las butacas de tercera categoría, las más alejadas del escenario dispuestas a cada lado del pasillo central. Igualmente se distribuyen las de segunda clase y las de primera colocadas entre las anteriores y el paraje de la orquesta. El espacio de cierre de la embocadura está ocupado por dos cajas de escaleras, que dan acceso a los pisos superiores, donde se hallan los cuartos de los actores y las actrices, e igualmente a los pasillos dispuestos para el funcionamiento de la maquinaria escénica. Para estos mismos usos se colocan sendas escaleras en el ángulo de cierre del escenario. Martín Sureda rompe con la disposición de las galerías laterales al disponer los camerinos en su lugar disminuyendo la distancia de los hombros del escenario. No obstante, conceptúa la perspectiva de la visual escénica, trazando la línea de la maquinaria teatral de subida y bajada del foso como se aprecia en el plano de la sección EF.

Igualmente hay que destacar el interés de este arquitecto por el estudio de todos los elementos necesarios para la puesta en escena con la más exacta verosimilitud. Por ello dispuso un segundo escenario acristalado, en el que coloca en su foso un estanque, con la doble finalidad de surtir de fuentes a la escena y también para en caso de necesidad, con la pertinente distribución de bombas, para apagar directamente un incendio. Los espacios contiguos y posteriores a este escenario también se abren al principal. Se disponen para piezas de descanso de actores, cantantes y bailarines. En el centro se proyecta un tercer espacio reservado a la entrada y vestíbulo de los actores abierto al acceso de la fachada posterior, en el que se dispone un patio para la caballería que

acceda al escenario. El lado derecho del mismo se reserva a un espacio cubierto con la misma función, y en el izquierdo se ubica a almacén de piezas grandes para uso de las representaciones como cureñas y carruajes contiguas a los mismos coloca dos letrinas, así como las piezas de servicio, escaleras y rampas.

En las alas de esta fachada posterior el arquitecto distribuye dos espacios almacenes para las decoraciones del teatro. En el área de retranqueo dibuja dos cajas de escaleras: la de la derecha para acceder al cuarto del administrador, cátedras y salas de ensayo, y la de la izquierda a los almacenes específicos de pintura, sastrería y carpintería. Las dos escaleras tienen su puerta de acceso en esta crujía, cuyas dependencias ocupan también los extremos y el primer tramo de la laterales.

El plano del piso principal presenta una clara correspondencia con el de la planta baja en relación a las escaleras, galerías, corredores, dependencias y servicios para uso del público, de los actores y del personal del teatro. A éstos se añaden los espacios ocupados por los pórticos y vestíbulos que en este piso se corresponden con los salones, salas y habitaciones, aunque Sureda los explica en el diseño y han sido estudiados no se van a detallar para no sobrecargar el análisis de este proyecto.

No obstante, hay que destacar la solución dada por este arquitecto a la sala, separándola claramente del escenario. Por ello no dispone palcos de prosenio, pero sí uno amplio de presidencia con su gabinete. Igualmente diseña los compartimentos correspondientes a los palcos particulares, que ocupan el perímetro de la sala. Delante del mismo delinea el ámbito destinado a las lunetas de anfiteatro, a las que se accede por dos pasillos y dos escalerillas. Esta disposición se aprecia con mayor claridad en el plano de la sección dada por la línea EF, en la que se delinea el patio de butacas con el necesario desnivel para la buena visión de la escena. Tal espacio de encuentro con el escenario tiene colocado un foso profundo en forma de bóveda trastornada corresponde al espacio de la orquesta.

El perímetro de la planta baja del auditorio está ocupado por una galería; sobre ella y en releje se dispone la entreplanta destinada a las butacas de anfiteatro. Sobre tal aspecto Martín Sureda comentaba en su informe facultativo que esta disposición es la que tenían los teatros de música de París. Retranqueados con respecto a este piso y en la misma vertical se disponen tres órdenes de palcos y un último para las localidades de paraíso. Los tres niveles intermedios se hallan unificados por la idéntica separación de los palcos, cuyas paredes divisorias se van reduciendo a medida que se alejan de la parte posterior determinando en su encuentro con la altura de los antepechos. Todos los delanteros de los palcos decorados, según el autor, en blanco y oro, y ornamentados con terciopelo y cada uno de ellos con su gabinete sus alfombras, divanes y espejos.

La embocadura en su cierre forma una pared divisoria sin otros órdenes ornamentales más que los decorativos de sus frentes con elementos alegóricos a las representaciones escénicas. El escenario se dispone con dos suelos: el primero diseñado con sus escotillones para la movilidad de los fundamentos

del escenario a fin de aparecer o desaparecer en el foso y el segundo responde a la misma función y a la de preservador de la humedad. En altura se colocan yuxtapuestos a las líneas mayores de los hombros del escenario, en cuatro pisos de camerinos y un último piso para la ubicación del telar iluminado por cinco vanos rectangulares.

El sistema compositivo de la fachada principal está regulado por el eje simétrico del conjunto arquitectónico, en el que destaca la portada tanto por su disposición formalmente equilibrada como por su elaborada y estudiada ornamentación. En relación a la primera, se organiza en dos plantas arquitrabadas que recorren todo el edificio. A su vez a la planta noble se superpone un tercer piso conceptuado por pequeños vanos que determinan la misma disposición de los vacíos respecto a los paños lisos de las alas de la fachadas.

La organización de la portada confirma un planteamiento arquitectónico influyente por la estructura, materiales y volúmenes a la vez definidor y aglutinador del espacio central que la ennoblece. Las líneas quedan ya determinadas desde la base con el extenso pórtico, que sobresale y se desarrolla como soporte del piso noble y en él se interfieren todos los puntos. Así, enlaza la línea de remate del ático para que el lienzo adquiera toda su entidad arquitectónica. A la armoniosa monumentalidad se añade el ornamentalismo, conjugando una comunicación sucesiva de espacios intensamente expresivos de pesos y contrapesos. El entablamento de la planta baja —con cornisa, arquitrabe, friso con triglifos y dentellones— destaca como cuerpo central, al que se añaden los volúmenes contiguos de zócalo sencillo y enmarque fajeado, interrumpidos por los dos bajorrelieves de guirlandas. En el piso principal, además del orden de seis columnas, se destaca el recurso a la escultura y al bajorrelieve en los laterales. Y en el interior del pórtico la línea de los guardapolvos se decoran profusamente y una destacada moldura separa el primer piso del segundo.

El cornisamento de este conjunto sustenta la serie de cuatro esculturas dispuestas a cada lado del escudo de armas de la ciudad. La línea de remate introduce una división de volúmenes vinculados a la composición del frontal de cierre de la cubierta a dos aguas de la crujía central y en su frente recoge el bajo relieve formado por dos ángeles que sostienen el reloj. Los extremos de la fachada principal repiten su ordenamiento en la misma composición delineada para las alas laterales formando una esquina de columnas empotradas, que unifican la ornamentación del piso noble. La fachada lateral refleja la misma voluntad de síntesis arquitectónica y funcional. Sin embargo, reduce la ornamentación y el número de columnas. Equilibra el remate con los grupos escultóricos que agilizan la verticalidad de las líneas.

En síntesis, los diseños de José Oriol y Martín Sureda son bellos modelos teatrales, y responden al lenguaje arquitectónico teatral repetido en los diseños por otros aspirantes, presentados a la Academia de San Fernando desde las diversas ciudades españolas, e incluso al recurso monumental que aflora en otros proyectos de teatro catalanes como el diseñado por Josep Oriol y Mesres.¹⁹ La conjugación de elementos le dan una dimensión monumental, más utópica, que la pensada para edificarse como podía ser el proyecto de Francis-

co Rosell, particularmente debido a la inclusión de los extensos patios porticados «ideales». Tales espacios inscritos o yuxtapuestos al teatro, están pensados para facilitar la repetida comodidad de los asistentes, pero a su vez, son un magnífico ejemplo de forma de insertar dentro del teatro otro espacio lúdico: el jardín y sus galerías porticadas.

Los diseños de teatro tienen en común el estudio de la relación del edificio con la ciudad. Se plantea aislado y las fachadas convenientemente jerarquizadas. Responden a una idea de edificio regular, en el que se conjugan los principios clásicos vitruvianos de solidez, comodidad y belleza. Los elementos divergentes se plantean directamente en el trazado de la planta. En primer lugar se constatan, como específicas, las medidas de cada uno de los conjuntos arquitectónicos. Paralelamente a la cuestión de las dimensiones se aprecia la reducción o multiplicación de dependencias anexas al lugar central del edificio definido por la sala y el escenario. Tales espacios, aunque siguen un mismo planteamiento, el obligado por la tipología teatral, tienen trazas diferentes. A su vez derivan del diseño geométrico de la curva del auditorio, que condiciona la disposición de los espectadores, tanto en la planta como en la vertical del mismo; igualmente define el cierre de la embocadura, que también depende del escenario.

Sus autores contemplan el principio básico de la tipología teatral: ver y oír adecuadamente la representación escénica, pero aportando su propuesta. Aunque este dato es importante todavía lo es más la postura abierta de la Academia, pues en esencia no se trataba de defender una curva para la planta del auditorio, sino más bien la derivada de resolver el conjunto arquitectónico adecuadamente a su función y, como ejemplo, se toman los diseños estudiados correspondientes a los años treinta trazados en base a las diversas opciones: planta elíptica, herradura. En este sentido se puede constatar que el historicismo de la época propició la diversidad de opciones y la libertad de elección dentro de la historia de la arquitectura teatral; pero prefiriéndose todavía aquellas que estaban más cerca del sistema italiano.

Estos proyectos de fin de carrera comparten unas mismas connotaciones relacionadas con la idea de ser formados para un examen. Es, además de un hecho de extraordinario interés, una fuente documental importante, que no se puede olvidar ni tampoco aislar dentro del estudio de la arquitectura teatral en la Academia, ya que faltaría un eslabón si los rechazáramos por su connotación de proyectos no realizados. Por otra parte la concreción de unos límites necesarios dentro de la línea planteada en este artículo conduce a no ampliar

19. SOLÁ MORALES, I.: «La plaza Real de Barcelona». En *Urbanismo e Hª urbana en el mundo Hispano*. Simposio, 1982, coordinador Antonio BONET CORREA. Ed. Universidad Complutense de Madrid, 1985. En la pág. 1110 publica el plano de la fachada de un proyecto de Teatro pensado para ser ubicado en el antiguo convento de Capuchinos, realizado por Josep Oriol y Mestres, presentado a un concurso celebrado en Barcelona el año 1841.

una serie de notas importantes, en las que se recogiesen las obras y realizaciones de los arquitectos estudiados en este artículo.

Por último se quiere señalar que la investigación realizada en la Academia de San Fernando permite considerar como dato de gran interés la importancia creativa de las provincias, pues los arquitectos, que se presentaban a examen, se habían preparado en ellas y, aunque debían desplazarse a Madrid para pasarlo, la cuestión más extraordinaria es el ir y venir de ideas desde los más diversos puntos de nuestro país, y como centro recolector de tales aportaciones se hallaba la Academia. Las provincias, además de centros receptores de académicos, eran el eco de sus experiencias y conocimientos. Por eso se les puede considerar como ventanas abiertas a la práctica arquitectónica.

Nota del autor. Este artículo tiene como base uno de los apartados de la investigación, *La imagen académica del teatro español decimonónico. El Teatro y su censura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1800-1870)*, que como tesis doctoral, dirigida por el Dr. D. José Enrique García Melero, he defendido el 17 de diciembre de 1997, en el Departamento de H^a del Arte de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, publicada en microforma por el Servicio de Investigación de la UNED, Madrid, 1998.

Bibliografía

Obras básicas

- GARCÍA MELERO, J. E., «El control de la Arquitectura española: La Comisión de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando». En el *Butlletí de la Reial Acadèmia catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, X, 1996, p. 75-98.
- HERNANDO, J., *Arquitectura en España (1770-1900)*. Madrid, Cátedra, 1989.
- FONTBONA, F., *Història de l'Art Català, Del Neoclassicisme a la Restauració. 1808-1888*. Vol. VI, Barcelona, 1983.
- MARÉS DEULEVOL, F., *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado*. Barcelona, 1964.
- MARTINELL, C., *La Escuela de la Lonja en la vida artística barcelonesa*. Barcelona, 1951.
- MOLÍ I FRÍGOLA, M., «Martí Sureda Deulovol (1822-1890), artífice de la Gerona de la segunda mitad del siglo XIX». En *Estudios pro Arte*, 12, Barcelona, 1977, p. 61-76.
- MONTANER MARTORELL, J. M., *La modernització de l'utilitatge mental de l'arquitectura a Catalunya (1714-1859)*. Institut d'Estudis Catalans. Arxius de la Secció de Ciències, XCVI, Barcelona, 1990.
- NAVASCUÉS PALACIO, P., *Arquitectura española (1808-1914)*. Summa Artis, Vol. XXXV, Madrid, 1993.
- SOLÁ MORALES, I., «La plaza Real de Barcelona». En *Urbanismo e Hª Urbana en el mundo Hispano*. Segundo Simposio, 1982, coordinador Antonio BONET CORREA. Ed. Universidad Complutense de Madrid, 1985.

Fuentes bibliográficas

- BAILS, B., *De la Arquitectura civil ... reproducción facsímil del T. IX, Elementos de Matemáticas*, 2ª ed., Madrid, 1796. Esta edición incluye también un estudio crítico de Pedro NAVASCUÉS, «Bails y el modelo teatral de Patte», p. 120-130.
- MILIZIA, F., *Trattato completo, formale e materiale del Teatro*, di... In Venezia, nella Stamperia di Pietro Q. Gio. Batt. Pasquali, 1794. La primera edición apareció en Roma en 1771. La primera traducción al español la realizó José Ortiz y Sanz, publicándose bajo el título *El Teatro* en Madrid, en la Imprenta Real en 1789.
- MILIZIA, F., *Principi di architettura civile*. Finale, nella Stamperia di Jacopo de' Rossi, 1781, 3 vols.
- ORIOI Y BERNADET, J., *Tratado elemental completo de dibujo lineal con aplicación a las artes por...*, 1ª edición Barcelona, 1843, 2ª ed. corregida y aumentada, Barcelona, 1850.
- PALLADIO, A., *I quattro libri dell'architettura*, di... In Venezia, 1570.
- PATTE, P., *Essai sur l'architecture théâtrale, ou de l'ordonnance la plus avantageuse à une salle de spectacles, relativement aux principes de l'Optique et de l'Acoustique. Avec un examen des principaux théâtres de l'Europe*. Ed. facsímil en Genève, Minkoff Reprint, 1984.
- RONDELET, J., *Traité théorique et pratique de L'art de Bâtir*, par ... A Paris, 6ª ed., 1830, 6 vols.
- VITRUBIO POLION, M., *Los diez libros de Architectura*, de... Traducidos del latín y comentados por Don Joseph Ortiz y Sanz, en Madrid, en la Imprenta Real, año de 1787.

Fuentes documentales

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (A.R.A.S.F.).
Sección de Dibujos y Planos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.