

A detailed historical architectural plan of Madrid, showing the city's layout, fortifications, and various buildings. The plan is drawn in brown ink on aged paper. It features a central area with a grid of streets and several large, ornate structures. The title is printed in bold black letters across the middle of the plan.

**LAS PROPUESTAS PARA UN MADRID SOÑADO:
DE TEXEIRA A CASTRO**



S. 2527

**LAS PROPUESTAS PARA UN MADRID SOÑADO:
DE TEXEIRA A CASTRO**



MADRID
Capital Europea de la Cultura

CENTRO CULTURAL CONDE DUQUE
(Sala JUAN GRIS)

Madrid, 27 de noviembre de 1992
al 20 de enero de 1993

R. 9388

Ayuntamiento de Madrid

LA LEY DE ENERGIAS RENOVABLES Y EFICIENTES
DE 2013



LA exposición **Propuestas para un Madrid Soñado: De Texeira a Castro** pretende dar a conocer al público una amplia selección de proyectos ejecutados por arquitectos ilustres de los siglos XVII al XIX para la ciudad de Madrid, en unos periodos históricos donde el objetivo común consistía en subrayar y ampliar los aspectos monumentales de la Villa.

El valioso conjunto de dibujos que se presenta en esta muestra supone una profunda reflexión acerca de diversos legados de la cultura arquitectónica que comprende no sólo el Clasicismo, el Barroco y el Rococó, sino también el Iluminismo y el Eclecticismo romántico. Son distintas etapas marcadas por tendencias culturales concretas y varios modos de entender la arquitectura y su relación con el Municipio, la Corona, la Iglesia y los particulares.

Los proyectos de que hablamos no llegaron a construirse, pero es importante sacarlos a la luz por la riqueza y el interés de sus propuestas, las cuales dan cuenta también de las pulsaciones intelectuales de unas épocas y unas circunstancias determinadas. Ver esas obras ahora reunidas puede, igualmente, suponer un acicate para entablar un conocimiento más profundo con la historia de Madrid, y nada más oportuno que realizarlo en este año de 1992, cuando se celebra la capitalidad cultural de nuestra ciudad.

Son numerosos los Archivos y Bibliotecas de España y del Extranjero que han cedido los proyectos para la exposición que se celebra en el Centro Cultural Conde Duque. La labor del Comisario, D. Francisco Portela y sus colaboradores ha supuesto un notable esfuerzo de recopilación y de investigación que se refleja tanto en la muestra como en el libro desde donde dirigimos estas palabras. Queremos agradecer a todas las personas y entidades que han hecho posible esta empresa su indispensable ayuda.

JOSÉ M^a ÁLVAREZ DEL MANZANO Y LÓPEZ DEL HIERRO
Presidente del Consorcio Madrid 92
Alcalde de Madrid

CONSORCIO PARA LA ORGANIZACIÓN DE MADRID CAPITAL EUROPEA DE LA CULTURA 1992

PRESIDENTE

JOSÉ MARÍA ÁLVAREZ DEL MANZANO Y LÓPEZ DEL HIERRO
Alcalde de Madrid

VICEPRESIDENTE PRIMERO

JORDI SOLÉ TURA
Ministro de Cultura

VICEPRESIDENTE SEGUNDO

JOAQUÍN LEGUINA HERRANZ
Presidente de la Comunidad Madrid

DIRECTOR GENERAL

PABLO LÓPEZ DE OSABA

ASESORÍA Y COORDINACIÓN DE ARTES PLÁSTICAS

AURORA GARCÍA

COMISARIO

FRANCISCO JOSÉ PORTELA SANDOVAL

EL ciclo de exposiciones que, sobre asuntos arquitectónicos vinculados a la ciudad de Madrid, ha venido introduciendo y patrocinando el Consorcio para la Organización de Madrid, Capital Europea de la Cultura 1992, se cierra ahora con la muestra titulada *Las propuestas para un Madrid soñado: De Texeira a Castro*. Las dos primeras exposiciones realizadas han puesto énfasis en lo que nuestra capital es realmente, en cómo ha evolucionado adaptándose a los requerimientos de los tiempos actuales y ensanchando sus horizontes a partir de las nuevas necesidades. Esta última muestra, en cambio, pretende dar cuenta exhaustiva de lo que Madrid podría haber sido si se hubiera abordado definitivamente el propósito de monumentalización de la urbe que, por circunstancias varias, acabó disolviéndose en la nada.

Las propuestas para un Madrid Soñado: De Texeira a Castro abarcan casi tres siglos (1600-1880) de trabajos llevados a cabo por múltiples arquitectos, muchos de los cuales de renombre, como Juan Gómez de Mora, Pedro de Ribera, Robert de Cotte, Ventura Rodríguez, Juan de Villanueva y Francisco Sabatini, etc. la Exposición se propone subrayar la imagen de una ciudad soñada que emerge a través de una serie de dibujos preparatorios, en los que se muestra un alternante y complejo tanteo de valores espaciales de estructuras combinatorias de alto rango e instrumentos figurativos que traducen con amplitud la ideología cultural de unas épocas. El conjunto, por su heterogeneidad, conduce a la demostración de que aquellos diseños, de haberse realizado, hubieran dado a la totalidad de la capital un nuevo valor monumental y un cambio del paisaje ciudadano. Mirar hacia atrás, en la historia, quizás sirva para ver con mayor lucidez lo que tenemos por delante. A parte de la toma de conciencia hacia todo ese importante material proyectado y no construido, la contemplación de las obras que componen esta muestra bien puede dar pautas valiosas para las intervenciones que aún tienen cabida en Madrid, sin desdeñar por ello la convivencia con ideas modernas.

El Profesor Portela, Catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid es el Comisario de la exposición, y a él y a su equipo de colaboradores, todos ellos profesores de la citada universidad, queremos dar las gracias desde aquí por su entusiasmo y esfuerzo en clarificar y poner de relieve un asunto de semejante complejidad. También agradecemos sinceramente la recepción que el Centro Cultural Conde Duque ha prestado al proyecto y desarrollo de la exposición.

PABLO LÓPEZ DE OSABA
Director General del Consorcio Madrid 92

COORDINACIÓN

JESÚS HERNÁNDEZ PERERA
VIRGINIA TOVAR MARTÍN
JESÚS CANTERA MONTENEGRO

COLABORACIÓN TÉCNICA

ANA AZPIRI ALBISTEGUI
FELIX DIEZ MORENO
MARÍA JOSÉ GARCÍA SIERRA
CONCEPCIÓN LOPEZOSA APARICIO

HAN INTERVENIDO EN LA REDACCIÓN DE LAS FICHAS DEL CATÁLOGO

MARÍA JOSÉ ARNAIZ GORROÑO
ANA AZPIRI ALBISTEGUI
JOSÉ BARBEITO
JESÚS CANTERA MONTENEGRO
FELIX DIEZ MORENO
MARÍA JOSÉ GARCÍA SIERRA
CONCEPCIÓN LOPEZOSA APARICIO
JOSÉ LUIS SANCHO
PILAR SILVA MAROTO
VIRGINIA TOVAR MARTÍN
MATILDE VERDU
MARÍA TERESA ZAPATA

MUSEO E INSTITUCIONES QUE HAN PRESTADO OBRAS

MADRID

ARCHIVO DE LA VILLA
ARCHIVO DIOCESANO
ARCHIVO GEOGRÁFICO DEL EJERCITO
ARCHIVO HISTÓRICO MILITAR
ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL
BIBLIOTECA NACIONAL
COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS
REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA
MUSEO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO
MUSEO MUNICIPAL
MUSEO DEL PRADO
PATRIMONIO NACIONAL (Archivo General de Palacio y Biblioteca Real)

PARÍS

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
ARCHIVES NATIONALES

VALLADOLID

ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS

EXPOSICIÓN

MONTAJE
Gaba V

TRANSPORTE Y EMBALAJES
Macarrón S.A.

SEGUROS
Macarrón S.A.
Gras Savoye

MAQUETAS
Model-Plast

DISEÑO DEL MONTAJE
Nuria Sánchez Duran
José Manuel Barbeito

RESTAURACIÓN
Barbachano & Beny S.A.
Patrimonio Nacional

CATÁLOGO

PRODUCCIÓN
Gráficas Arabí S.A.

FOTOMECÁNICA
Filmar
Gemacolor

FOTOCOMPOSICIÓN
Angela Rodríguez Zurdo

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN
Gráficas Arabí S.A.

I.S.B.N.: 84.604-4131-6
Dep. Legal: M. 30.227-1992

FOTOGRAFÍA
José Baztán
Rafael Embuena
Tomás Antelo

Queremos hacer una especial mención de agradecimiento al Centro Cultural Conde Duque, a su Director Don Antonio Maura y a sus colaboradores

ÍNDICE

	<u>Págs.</u>
INTRODUCCIÓN	
Francisco J. Portela Sandoval	13
ANTONIO BONET CORREA: Sueño y realidad de Madrid	17
JOSÉ MANUEL BARBEITO: Madrid, la ciudad de la corte	19
JESÚS HERNÁNDEZ PERERA: Los tres paseos del Prado	29
DELFIN RODRÍGUEZ RUIZ: Madrid imaginado: arquitecturas de papel en la segunda mitad del siglo XVIII	35
DIEGO SUÁREZ QUEVEDO: Arquitectura y paisaje: la villa como prolongación de la ciudad en proyectos no realizados	45
JOSÉ LUIS SANCHO: El Palacio del Rey y sus subterráneos	57
VIRGINIA TOVAR MARTÍN: Propuestas ejemplares de arquitectura religiosa no construida	65
CARLOS GARCÍA PEÑA: Elementos ornamentales como referentes urbanísticos y la proyectiva incumplida	75
MARÍA PILAR SILVA MAROTO: Del Madrid de Carlos III al de Isabel II: ideas, formas e imágenes en la arquitectura de Ornato Público	87
MARÍA ANGELES TOAJAS ROGER: La ciudad transfigurada. Ideas y proyectos para obras efímeras en Madrid (S. XVII-XIX)	107
ANGELA MADRUGA REAL: De enclave periférico a centro vital: la Puerta del Sol	123
MARÍA JOSÉ ARNAIZ: La Puerta del Sol que pudo ser: la reforma del siglo XIX ..	131
JOSÉ MARÍA PRADOS: La Plaza de Oriente	139
JESÚS CANTERA MONTENEGRO: La política de acuartelamientos y fortificación de Madrid desde la Guerra de la Independencia al Plan Castro. Los proyectos no realizados	149
PEDRO NAVASCUÉS PALACIO: La Catedral de Santa María de la Almudena de Madrid	167
CATÁLOGO	
Láminas en color	177
Alcázar	195
Palacio Real	206
Entorno de Palacio	249
Buen Retiro	293
Arquitectura Palacial	344
Arquitectura Religiosa	362
Arquitectura de Servicios Públicos	404
Ornato Público	457
Paseo del Prado	481
Arquitectura Hospitalaria	510
Urbanismo	545
Puerta del Sol	582
Arquitectura Militar	599
Siglas y Abreviaturas	646
Bibliografía	649

INTRODUCCIÓN

Al mismo tiempo que, a lo largo de los siglos, muchos proyectos arquitectónicos y urbanísticos alcanzaron a conocer su realización, otros varios no pasaron de la fase de mero estudio y por ello apenas han gozado de difusión entre el gran público y, en ocasiones, hasta ni entre los propios historiadores de ambas disciplinas. Tales hechos “soñados” son los que se ha procurado reunir en esta exposición, al menos en cuanto se refiere a las obras más destacadas del Madrid que discurre entre la mitad del siglo XVII y los años medios del XIX, es decir entre los tiempos de la *Topographia de Madrid* (1656) de Pedro Texeira y el *Anteproyecto de Ensanche* (1857) de Carlos María de Castro, aun cuando ambas fechas hayan sido adoptadas como meros elementos referenciales y no consideradas con extremo rigor cronológico.

Del nivel de calidad de los proyectos que ahora se muestran, en los que se encierra un sinfín de ideas fecundas en aras de mejorar la trama urbana y el catálogo arquitectónico de la Villa y Corte, puede dar buena idea una somera enumeración de los autores de muchas de tales creaciones a lo largo de las dos centurias: Patricio Cajés, Juan Gómez de Mora, Robert de Cotte, Teodoro Ardemans, Pedro de Ribera, Filippo Juvarra, Giovanni Battista Sacchetti, René y Francisco Carlier, José Pérez, Santiago Bonavía, Francisco Moradillo, Esteban Boutelou, Ventura Rodríguez, Francisco Sabatini, Juan de Villanueva, Custodio Moreno, Silvestre Pérez, Isidro González Velázquez, Narciso Pascual y Colomer, Juan José Sánchez Pescador, José Segundo de Lema, Enrique María Repullés, el marqués de Cubas, Aníbal Álvarez, etc. Como puede observarse, se trata de un completo recorrido por la historia de la arquitectura española desde el barroco más atemperado de los años medios del siglo XVII hasta el eclecticismo de la Restauración alfonsina, pasando por la exuberancia del barroco dieciochesco que convive con el clasicismo franco-italiano de la vertiente cortesana, y el momento de dominio de la estética neoclasicista.

Con los proyectos ahora reunidos, se pretende mostrar una imagen distinta de Madrid a base de amplias renovaciones espaciales y variadas propuestas constructivas que, de haberse llevado a efecto, hubiesen cambiado de manera sustancial el aspecto de la capital; como también se quiere reflejar con nitidez la altura intelectual de aquellas centurias en el aspecto creador merced no a meros juegos o ensayos sin intenciones de convertirse alguna vez en realidad, sino a auténticos planes debidamente madurados tanto en el aspecto técnico como en el lingüístico y susceptibles de ser puestos en práctica si el contexto histórico, económico, social, estético o de cualquier otro tipo lo hubiese permitido.

La exposición aparece estructurada en once secciones, de las que las tres primeras se relacionan con el antiguo Alcázar de los Austrias y el posterior Palacio Real y con los proyectos de urbanización del entorno próximo del edificio emblemático de la Corona, tanto del Campo del Moro y su enlace con la cercana Casa de Campo, como de la Plaza de Oriente, a la que se refiere una de las maquetas ejecutadas ex profeso, mostrando otra de ellas el aspecto que hubiese tenido la monumental comunicación proyectada entre el Real Palacio y San Francisco el Grande. La cuarta sección se relaciona con el Real Sitio del Buen Retiro y con los diferentes planteamientos de reforma del edificio palacial y de los amplios jardines en distintos momentos. Sigue un espacio reservado al Paseo del Prado, una de las zonas más representativas del Madrid ilustrado de Carlos III, en el que se reúnen curiosas propuestas relativas a la urbanización y ornato del conocido eje madrileño, así como una maqueta *ad hoc* del mismo escenario. Los cuatro ámbitos

siguientes contienen una amplia selección de proyectos de arquitectura palaciega y religiosa, con la maqueta original de la catedral de Santa María la Real de la Almudena, así como de servicios públicos y de beneficencia y edificaciones militares, sin olvidar las obras ornamentales y las de carácter efímero, tan estimadas en los últimos tiempos. Tras un espacio referido a las obras públicas, se cierra el conjunto expositivo con varios "sueños" relacionados con uno de los espacios más castizos de la capital: la Puerta del Sol. Se trata, pues, de un apretado panorama de lo que pudo haber sido Madrid; es decir, del aspecto que hoy podría presentar nuestra ciudad ante los ojos del madrileño y del visitante si todas las propuestas hubiesen cristalizado.

De otra parte, el catálogo que ahora tiene el lector en sus manos es mucho más ambicioso que la propia exposición y ha sido elaborado con la pretensión de que su vigencia no tenga la fugaz existencia de ésta, sino que configure un actualizado estudio científico del tema. Dividido el volumen en dos partes bien diferenciadas, pero plenamente complementarias, en la primera de ellas se suceden quince ensayos cuyo factor común no es otro que la arquitectura y el urbanismo madrileños que pudieron ser y no fueron en la época que discurre entre Texeira y Castro. Esos ensayos hacen innecesario que formulemos por nuestra parte más comentarios sobre el motivo y oportunidad de la exposición por cuanto autores tan cualificados han escrito con profundo conocimiento del tema que a cada uno de ellos se ha encomendado. En esa selección de aspectos y en la de la misma exposición subyace la idea que ha movido a los organizadores a trabajar hasta el final con denuedo, pero también con ilusión. Entre los sueños y realidades de la Villa y Corte nacidos de la pluma de Antonio Bonet y la actualidad más inmediata que rezuma el estudio de Pedro Navascués en torno a la ya concluida catedral de la Almudena, se van sucediendo los magníficos textos de José Manuel Barbeito, Delfín Rodríguez Ruiz, Jesús Hernández Perera, Diego Suárez Quevedo, José Luis Sancho, Virginia Tovar Martín, Carlos García Peña, María Pilar Silva Maroto, María Angeles Toajas Roger, José María Prados García, Angela Madruga Real, María José Arnáiz y Jesús Cantera Montenegro. Todos ellos han sabido desgranar los distintos aspectos de la arquitectura y del urbanismo madrileños que no alcanzaron a saltar del papel a la realidad espacial o que, si en algún momento lo lograron, como es el caso del nuevo templo catedralicio, ello fue de modo muy diferente al inicialmente proyectado.

Madrid, tan cargado de historia como corresponde a su función de capital del Reino desde mediados del siglo XVI, no ha sido sujeto de un acontecer arquitectónico y urbanístico acorde con su rango en la medida que sí lo fueron algunas de sus hermanas de condición, como París, Londres o Viena, entre otras. Muchos de los proyectos, que los hubo, no llegaron a hacerse realidad por muy diferentes razones de carácter económico, político, social y hasta de cambio de lenguaje estético. De todo ello se trata en los artículos que configuran esta primera división del libro.

La segunda parte constituye el catálogo de los dibujos, tanto de los 169 que se exponen como de los 584 que se relacionan de manera directa con el tema y cuya presentación física no sólo hubiese sido imposible por razones de espacio y traslado, sino además porque hubiera restado claridad al mensaje que se desea hacer llegar al visitante. La ficha técnica de las piezas ha sido elaborada por un amplio elenco de especialistas como María José Arnáiz, Ana Azpiri, José Manuel Barbeito, Jesús Cantera Montenegro, Félix Díaz Moreno, María José García Sierra, Concepción Lopezosa Aparicio, José Luis Sancho, Pilar Silva Maroto, Virginia Tovar Martín, Matilde Verdú Ruiz y Teresa Zapata, quienes no han limitado su trabajo al comentario de cada proyecto, revisando atribuciones y formulando nuevas paternidades cuando lo han estimado procedente, puesto que además han realizado un denodado acopio bibliográfico.

Pero ni la exposición ni el catálogo hubiesen sido posibles sin contar con la decidida colaboración de las instituciones nacionales y extranjeras que han autorizado la cesión temporal de las obras que se exhiben y la reproducción fotográfica y el estudio directo de las que sólo aparecen en el catálogo. A todas ellas sin excepción, y muy especialmente a sus directores y conservadores, nuestro más profundo agradecimiento.

Y si valiosa ha sido la tarea llevada a efecto por los investigadores, de no menor importancia resulta la de quienes han tenido a su cargo la nada fácil realización de las fotografías que ilustran el volumen. Pero José Baztán Lacasa, Tomás Antelo y Rafael Embuena son consumados maestros en ese terreno y han sabido obtener el máximo resultado en su trabajo, sustituyendo ante los ojos del lector el dibujo original por una excelente reproducción.

No sería justo omitir, por otra parte, la magnífica labor de restauración de algunos dibujos que, como en el caso del proyecto de Pedro de Ribera para el Palacio Real, ha sido acometida por los prestigiosos profesionales de los talleres del Patrimonio Nacional, que han sabido restañar las heridas que el paso del tiempo había ido produciendo en tan sorprendente creación. Lo mismo ha ocurrido con aquellos planos pertenecientes a la Real Academia de la Historia que han sido tratados por los técnicos de Barbachanos Berry, S.A. También es justo destacar la realización de las maquetas por la empresa Model Plast, que ha sabido insuflar volumen donde no había más que dos dimensiones, cumpliendo con todo rigor las indicaciones que le fueron suministradas.

Asimismo es obligado mencionar el entusiasmo y bien hacer demostrado por José Manuel Barbeito y Nuria Sánchez Durán en el diseño de la exposición, nada fácil de afrontar por la propia complejidad del contenido a exhibir y del continente que había de albergarlo. En este último aspecto, es conveniente dejar testimonio de la extraordinaria colaboración prestada por todo el personal del Centro Cultural Conde Duque y, en particular, por su director Antonio Maura.

En todo el proceso de cristalización han jugado asimismo papel fundamental los distintos colaboradores de quien suscribe esta introducción, infatigables todos al desaliento desde hace muchos meses. Así han permanecido Jesús Hernández Perera, Jesús Cantera Montenegro y, sobre todo, Virginia Tovar Martín, auténtica inspiradora e impulsora del proyecto; como también lo han estado todos los miembros del Departamento de Historia del Arte II (Moderno) de la Universidad Complutense de Madrid, quienes han tomado la empresa como propia, demostrando su afán de servicio a la sociedad en general y a la madrileña, en particular. Con compañeros así no hay trabajo arduo ni imposible, pues el ánimo está siempre presto a resolver cualquier imprevisto. A todos ellos vaya nuestra reconocida gratitud por haber logrado hacer fácil lo difícil y hasta posible lo que parecía inalcanzable.

El patrocinio del Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura 1992 ha sido fundamental para que tanto la exposición como el catálogo se hayan hecho realidad; es decir, para que el proyecto global del equipo científico que he tenido el honor de encabezar resultase, esta vez sí, "soñado y construido"

FRANCISCO JOSÉ PORTELA SANDOVAL
Catedrático de la Universidad Complutense

SUEÑO Y REALIDAD DE MADRID

ANTONIO BONET CORREA

Imaginar como real algo que no existe es propio de soñadores y visionarios. La ilusión de la realidad y la ficción son siempre difíciles de dilucidar respecto a lo verídico. Soñar es la "representación en la fantasía de especies o sucesos cuando dormimos", según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. También "discurrir fantásticamente y dar por cierto lo que no es" y "anhelar persistentemente una cosa". Cada acepción reviste aspectos diferentes y es susceptible de diferentes interpretaciones. No es lo mismo soñar cuando se duerme que soñar despierto. Conciliar el sueño y adormecerse es un acto diferente al del estado de vigilia. Para muchas religiones antiguas la revelación de las verdades es inalcanzable fuera del sueño. Para otras es a través de los sueños que se produce el anuncio de futuros acontecimientos, sean éstos ya felices o catastróficos. En la filosofía moderna, Descartes ha señalado al sueño como el introductor en el pensamiento de la duda, puesto que siempre resulta difícil saber lo que separa lo real de lo soñado. Para los idealistas en el sentido corriente de la palabra, lo extraordinario y lo ficticio, es decir lo soñado, son verdades más ciertas que la pura y simple realidad concreta y material.

Todas estas y otras muchas consideraciones podrían hacerse al abordar el tema de los españoles y su comportamiento vital. Al menos desde el punto de vista literario y conceptual, el español es un soñador nato. De ahí que nuestro asertos y análisis vengan como anillo al dedo a propósito de la presente exposición titulada "Las propuestas para un Madrid soñado: de Texeira a Castro". La Villa de Madrid, escogida por Felipe II para ser sede de la corona española, sufrió a lo largo de su historia las consecuencias de una mentalidad de intermitentes arranques. La primera intención pragmática y la decidida voluntad de realizar una fábrica de perfecta belleza y materialmente imperecedera muy pronto pierden impulso. El fallido resultado, el constante desmayo y la acción apenas sostenida en el tiempo son siempre enemigos del proyecto inicial. Las obras son empezadas con ímpetu y grandes aspiraciones, pero pocas veces son acabadas. Su remate deja siempre que desear. No se sabe si es por una inclinación de ánimo o por contingencias ajenas a la persona o personas de quien depen-

da el plan y la acción. Quizás el gusto por lo efímero, por lo improvisado y provisional, por los prodigios momentáneos y el efectismo, propios de la época barroca, hicieron que Madrid, "mar de confusiones", "madre de todos" y corte de los milagros, creciese como ciudad populosa de descuidada traza, salpicada de brillantes apariencias arquitectónicas.

En España el género literario de los "sueños" alcanzó su cenit en el Siglo de Oro. Aparte de la figura del Quijote, que encarna al que sueña despierto y del drama *La Vida es sueño*, de Calderón de la Barca, ambas aportaciones máximas de la literatura española a la universal, hay que señalar entre las obras de carácter castizo de *Los Sueños* de Quevedo. Su genial maestría satírica no tiene parangón en otras latitudes. Sueños morales tienen sus antecedentes en obras de carácter más serio. El desaparecido profesor de la Universidad de Córdoba Miguel Avilés publicó en la "Biblioteca de visionarios heterodoxos y marginados", en 1978, un volumen de *Sueños Ficticios y lucha ideológica en el Siglo de Oro*, en el cual se reunían los textos de un "Sueño" del erasmista Juan Maldonado, el "Sueño de la ciudad en ruinas" y el "Sueño político", de Melchor de Fonseca y Almeida. Pero sin duda los que más interesan a un historiador del urbanismo y del arte son los de la novela *El Diablo cojuelo* (1641), de Luís Vélez de Guevara, en la cual la visión nocturna de Madrid desde los aires, desatapando los tejados de las casas, es como el complemento, animado con personajes, del plano *Topographia de la Villa de Madrid descrita por D. Pedro de Texeira el año 1656*. De los sueños quevedescos se derivan, cien años después, las variopintas y sustanciosas *Visiones y Vistas de Torres con don Francisco de Quevedo por la Corte* (1743), obra del salmantino Don Diego de Torres Villarroel. Las máscaras y disfraces de los madrileños, al igual que sus escenarios urbanos — gradas o mentidero de San Felipe, calle de Caballero de Gracia, calle de la Cruz, de Jacometrezo, red de San Luis, la Platería, Casa de Consejos, Póstigo de San Martín, Colegio Imperial — son objeto de su pintoresca y mordaz prosa.

El tema literario del sueño tiene viejos antecedentes. De sobra son conocidos los que figuran en la Biblia. En el mundo pagano, desde la *República de Platón*, con el sueño esca-

tológico del guerrero armenio Er hasta el famosísimo premonitorio *Sueño de Escipión*, el *Sumnium Scipiones* de Marco Tulio Cicerón, hay toda una literatura de interpretación de los sueños reales. El texto ciceroniano salvado del olvido por los comentarios, en el siglo V, de Macrobio Teodosio, sirvió de modelo a los humanistas renacentistas. En la península ibérica, en donde hay que contar, además de varios sueños medievales, los ya más tardíos, en catalán, de Bernat Metge, o la disertación especulativa de Arnau de Villanova, se cuenta, en lengua castellana, con un acervo importante. Los poemas de Pedro de Cartagena, del marqués de Santillana o el sueño pedagógico de Juan Luis Vives, pueden servir de índice de un género cuya culminación y transformación se opera en el Siglo de Oro español. Frente a la mágica sensibilidad poética del "*Sueño de una noche de verano*", William Shakespeare (1595), se pueden oponer los de Quevedo, cuadros satíricos rebosantes de pesimismo que desatan la risa al deformar adrede la realidad. Opuestos diametralmente a los sueños españoles son los de la célebre *Hypnerotomachia Poliphili* o *Sueño de Polifilo*, publicada en Venecia, en 1499, por Aldo Manuzio, con 171 xilografías de carácter arquitectónico. Su autor, el dominico Francesco Colonna, escribió una obra emblemática y compleja, mitad viaje alegórico y mitad historia de amor. Su relato está pleno de alusiones o referencias eruditas, arqueología, música, astrología y alquimia. Nada comparable podemos encontrar en la literatura española. Nuestros sueños tienen más que ver con la picaresca. Incluso en el siglo XX novelas como *La Torre de los Siete Jorobados*, de Emilio Carrere o *El Maleficio de la U*, de Pedro de Répide, nos dan una visión más bien fantasmagórica y burlona, prolongando en nuestra centuria el sentido del sueño español del Siglo de Oro. Sin duda, el sueño del español es más pesado. No en vano Goya tituló su Capricho número 43, "El sueño de la razón produce monstruos". Pintor en el que todos los fondos de sus cuadros tienen arquitecturas macizas y casi amenazadoras, Goya fue, sin embargo, autor de dos pirámides, una colosal y horadada por un tunel en arco en medio de una ciudad y la otra escalonada. La última parece estar destinada a ser cenotafio monumental para los madrileños héroes del 2 de Mayo. Ambas pertenecen a un mundo de arquitectura dibujada que tiene paralelismos evidentes con los proyectos visionarios de los franceses Ledoux y, en especial, Boullée.

Madrid, desde 1561 asiento de la Corte, "capital sin título" de un vasto imperio, fue desde esta fecha hasta mediados del siglo XIX una ciudad que se desarrolló sin gran orden ni concierto. Su signo fue el de la prisa. También el de la improvisación, como saliendo del paso siempre airoso pero sin control de su traza y edificación, llevando a cabo retoques y parches. Desbordada primero por su crecimiento galopante y por la inconve-

niente Regalia de Aposento, que llevó a la construcción de las "casas a la malicia" o "de incomoda repartición", durante los dos primeros siglos de su transformación en Corte su arquitectura, salvo en los edificios más representativos, dejó mucho de desear. Su caserío no se diferenciaba del de cualquier ciudad de la meseta y los nobles, que en el Renacimiento habían construido, en sus ciudades de origen, espléndidos palacios, se alojaban en grandes mansiones carentes de magnificencia. El viejo Alcázar era un incómodo castillo que sólo a fuerza de arreglos internos y una aparente fachada acabó por tener cierto aire moderno. La corona española, que en América llevó a cabo una labor urbanizadora ejemplar, fundando ciudades regulares en cuadrícula, en la península y en Madrid, salvo raras excepciones, no logró imponer la más mínima norma de regularización. Basta recordar los vanos esfuerzos de Juan Bautista de Toledo para introducir un orden urbano en la Villa y que Juan de Herrera, el arquitecto de El Escorial, en Madrid no llegó a ver construido su proyecto de Plaza Mayor. También que Francisco de Mora y su sobrino Juan Gómez de Mora nunca pudieron ver aplicados en toda su extensión las órdenes de uniformidad y homogeneidad urbana que, con acierto, prescribieron a través de la Junta de Policía de Madrid. La Villa y Corte, que en el siglo XVIII conoció un momento de grandes realizaciones y embellecimiento, sin embargo fue dejando atrás proyectos y propuestas de planificación. Los planes de ensanche desde los que formulaba Jovellanos hasta el foro napoleónico que Silvestre Pérez trazó para unir el Palacio Real con San Francisco el Grande no llegaron a ver la luz. Cuando, en el siglo XIX, Angel Fernández de los Ríos imaginaba la total modernización de la capital de España o Arturo Soria, ya en el umbral de nuestra centuria, pensaba en un Madrid verdaderamente moderno y funcional, continuaban, sin quererlo, la obra de los arbitristas, tenida cuenta de las rémoras y dificultades que la administración ofrece siempre al vuelo de la fantasía a la realización de la utopía. En materia de edificios y monumentos, las ocasiones perdidas fueron muchas a lo largo de los siglos de Madrid capital. ¡Cuántas arquitecturas abortadas, únicamente ideadas y dibujadas! El Madrid no construido forma una larga lista. En primer lugar, señalemos el tema de la catedral, que hoy, con el proyecto de Chueca Goitia, por fin parece que va a ser una realidad. Igualmente se podría citar el caso de un gran teatro de ópera para la Corte. Desde los proyectos, uno de Filippo Juvarra, de 1736, y otro de Juan Bautista Sachetti para un teatro en el Palacio Real, hasta el concurso internacional de un teatro de ópera, realización de 1963, conocerá diversos avatares. Construido a principios del siglo XIX el Teatro Real en la Plaza de Oriente, su edificio funcionará como teatro de ópera desde 1850 hasta 1925, año en que, por estar ruinoso, se cerrará. Por último reconstruido después de la guerra civil como sala de conciertos, volverá a tener nueva vida hasta que, hace poco, volvió

a cerrarse, encontrándose hoy su desmantelada obra empantana- da por falta de presupuestos del Ministerio de Cultura. Para no alargar la lista de los edificios que parecen estar condenados a no existir, señalemos los diferentes proyectos que de Paraninfo, proyectó para la Ciudad Universitaria de Madrid, desde 1927 hasta 1948, su arquitecto Modesto López Otero. El solar en el cual debería levantarse este Palacio de las Musas y Casa del Saber esta ocupado hoy por campos de deportes y una piscina.

Muchos fueron, pues, los edificios proyectados y no construidos. Entre los que hubiesen proporcionado a Madrid una imagen moderna, recordemos el puente con que el pintor-arquitecto italiano Patricio Caxesi, o Cajes traductor, en 1593, del célebre tratado de Vignola, pretendía unir, por encima del río Manzanares, la zona ajardinada del Alcázar con la Casa de Campo. De haberse realizado, hoy contaríamos con una muestra del mejor manierismo. Dando un gran salto en la historia, evoquemos el fantástico globo terráqueo suspendido en el aire que el ingeniero Alberto de Palacio quería levantar con motivo del IV Centenario del Descubrimiento de América, en 1892, en el parque del Retiro. De igual tenor hubiese sido la futurista "Estación Central de Enlaces Ferroviarios, Autobuses y Autogiros" que, en 1933, proyectó, en el codiciado espacio de la Plaza de Colón, el arquitecto Casto Fernández-Shaw. Más fantástico e irrealizable fue el surrealista y visionario "Sueño Arquitectónico", en 1937, de Luis Moya Blanco, al que se podría añadir el "Monumento a la Contrarreforma", en 1948, de Rafael Aburto y Francisco de Asis Cabrero.

Lo peor de Madrid ha sido la destrucción sistemática desde el siglo XIX hasta nuestros días, de muchos de sus monumentos. José Bonaparte, la desamortización eclesiástica y, sobre todo, las falsas ideas del progreso, han sido causantes de derribos y demoliciones que hoy nos duelen. A ello hay que añadir el vandalismo de gentes que no respetan el patrimonio urbano del pasado. Sólo a título indicativo enumeremos aquí solamente los monumentos desaparecidos desde los años del desarrollismo hasta cais hoy: El Circo Price, el barrio de Pozas, la iglesia y hospital del buen Suceso, los Jareños de la Casa de la Moneda, el Mercado de Olavide y la gasolinera de Alberto Aguilera, de Fernández-Shaw.

Las imprevisiones y las destrucciones son razones suficientes para hacer que Madrid no tenga en su conjunto la monumentalidad de las grandes capitales europeas. A ello habría que añadir las crisis económicas y financieras que, desde el siglo XVII, han afectado a toda la nación. Sólo en los momentos de buen gobierno y prosperidad, como bajo el reinado de Fernando VI y Carlos III, Madrid ha adquirido lo mejor de su trazado y de su arquitectura. Quizás el resto del tiempo perdido hay que atribuirselo a una inclinación muy pronunciada del español por lo efímero. Y aquí es donde la realidad de lo fic-

ticio, el sueño arquitectónico cobra todo su valor. En España y sobre todo en Madrid la arquitectura provisional y parece era de tela, cartón piedra y madera, de la fiesta, se impuso frente a los edificios perennes, construidos en firme con granito, piedra de Colmenar y mármoles. El libro *Madrid, escenario de España* (1952), de Luis Moya Blanco, atinó con el significado de una ciudad en la que los fastos han privado sobre la callada labor constructiva de todos los días. No es así extraño que José Moreno, el secretario perpetuo de la Real Academia de Bellas Artes, al publicar el album, *Descripción de los Ornatos Públicos con que la Corte de Madrid ha solemnizado la feliz exaltación al trono de los Reyes Nuestros Señores Don Carlos III y Doña Luisa de Borbón, y la jura del serenísimo señor don Fernando, principe de Asturias (1789)*, en el que se recogían los grabados con las arquitecturas efímeras levantadas por los mejores arquitectos de la época, con tal ocasión afirmase que si estos edificios "la Corte de Madrid los llegase a ser reales, sería sin duda la primera de las de Europa en cuanto a edificios de buena arquitectura". Lamentablemente para la posteridad los arquitectos se vieron obligados a diseñar telones con que cubrir las modestas o insulsas fachadas de las madrileñas mansiones de la nobleza. No es de dejar de lado que casi cien años después Angel Fernández de los Ríos, tan preocupado por dar a Madrid un urbanismo digno de una gran capital, en su libro *El Futuro Madrid* (1868), afirmase que los españoles "si fuéramos tan pródigos en obras como en proyectos, Madrid y España serían una maravilla".

El destino de Madrid desde un principio parece ser que fue el soñar con una arquitectura esplendente. Nueva Constantinopla y Nueva Babilonia, según el tópico de los escritores clásicos, su fama se debe más al aire sutil de su clima y sobre todo a su condición de "modelo de laberintos y centro de minotauros", tal como la calificó el conceptuoso Baltasar Gracián. Ciudad humana, demasiado humana, era un centro literario de primer orden. Las alusiones a Madrid en Lope de Vega, Tirso de Molina, Moreto, Quevedo o Calderón de la Barca nos dan la medida exacta de una metropoli que nunca, desde 1561 hasta hoy, ha dejado de ser la plataforma y placa giratoria, la gran plaza mayor del reino. Tal es, y ha sido siempre, su vitalidad que incluso puede y ha podido prescindir de la gran arquitectura. Verdadero microcosmos, su historia siempre ha oscilado entre la estética de lo sublime y la de lo cutre. Sus monumentos y su caserío han sido, en todo tiempo, como un telón de fondo, como el decorado de un enorme escenario en el que se representase el gran teatro del mundo. Al final, cuando se está dentro de su ámbito y bajo su fascinación, resulta difícil distinguir entre lo ficticio y lo real, la ilusión y el sueño. Sólo los estudiosos de su pasado nos dan la clave de su verdadero ser.

[Faint, illegible text covering the majority of the page, likely bleed-through from the reverse side.]

MADRID, LA CIUDAD DE LA CORTE

JOSÉ MANUEL BARBEITO
Universidad Politécnica de Madrid

En los trabajos que se han ocupado del pasado madrileño, abordando el estudio de la ciudad como estructura física, no puede dejar de percibirse cierto sabor amargo de frustración. Una frustración alimentada por la divergencia que se produce entre la importancia del papel histórico desempeñado y una imagen urbana que parece incapaz de asumir las exigencias que del mismo se derivan.

Un análisis de las razones de esta divergencia es fundamental, me atrevería a decir que no sólo para el conocimiento de Madrid, sino para el de la propia ciudad barroca. Con el nacimiento de los estados modernos, surge también el fenómeno de la capitalidad, en cuanto el poder soberano acumulado en manos de un monarca se fija a un lugar preciso, se liga a una determinada estructura urbana con la que acabará, al paso del tiempo, estableciendo un denso tejido de relaciones. Aparece así la Europa de las capitales en la que Madrid va a poder ocupar una posición privilegiada.

Desde que Felipe II decidiera fijar en ella su residencia, la ciudad como sede de la maquinaria de gobierno, es el sitio donde se toman las decisiones militares, políticas y económicas por las que se rige la monarquía. Los ojos de las otras cortes europeas —París, Viena, Roma o Londres— seguirán atentamente los sucesos y avatares que se desarrollen en la capital de los Austrias. Porque allí se declaran guerras y se acuerdan paces, se establecen alianzas y se deciden quiebras o suspensiones de pagos que conmueven el sistema monetario. De sus palacios salen virreyes, gobernadores, embajadores y generales cuya influencia y autoridad serán decisivas en los asuntos internacionales. Paralelamente Madrid conoce un auge cultural, que aunque por circunstancias complejas no tenga entonces la misma proyección exterior, no por ello deja de ser menos significativo. La ciudad acoge buena parte de los esfuerzos intelectuales y artísticos que convirtieron un período de su historia en un Siglo de Oro. Por sus calles discurren las aventuras literarias de Cervantes, Quevedo y Tirso, de Lope y Calderón. La corte es además, como todo foco de poder, asiento de un mecenazgo en el que se crean colecciones que aún permanecen como la parte más viva del legado patrimonial de la ciudad. Todo ello permite hablar de Madrid como

una de esas grandes capitales cuyo estudio es una referencia obligada para el conocimiento del pasado común europeo.

Pero si la importancia de su vida histórica no resulta hoy cuestionable, ¿que sucede con el desarrollo de su estructura urbana? ¿Puede hablarse de un fracaso, de incapacidad para hacer de la ciudad un reflejo del poder de la monarquía? Una pregunta como ésta implica entonces la reflexión sobre cuál es el sentido de la ciudad capital, hasta qué punto se fija en un determinado ideal urbano, y cuánto Madrid se intenta adaptar a él, en qué lo consigue y en qué no llega.

Empecemos por considerar las razones que pudieran estar detrás de la decisión tomada por Felipe II en 1561, de asentar la corte en Madrid. Mucho se ha especulado acerca de ello y posiblemente, en buena medida, porque no hemos acertado a entender del todo los criterios que movieron semejante elección. Efectivamente, aún descartando por motivos geográficos las ricas poblaciones andaluzas, que tan fresca conservaban la memoria de su brillante pasado, otras ciudades castellanas podían mostrar, no sólo méritos históricos mucho más relevantes, sino también una fisonomía urbana de mayor monumentalidad. Por ejemplo Toledo, la antigua capital de la España visigótica y Sede Primada del reino.

Con Toledo había tenido ciertas veleidades el emperador, y fruto de ello fue la puerta de Bisagra por la que la ciudad parecía querer abrirse a un prometedor futuro. Precisamente su alcázar sería una de las residencias reales que iban a verse sometidas, a partir de 1537, a un profundo proceso de remodelación. Aquel año ordena Carlos V a los arquitectos Vega y Covarrubias la transformación de las fortalezas medievales de Toledo, Sevilla y Madrid en unos palacios capaces de alojar dignamente al monarca y su corte. En Sevilla las obras no irán más allá de pequeñas reparaciones, pero en el alcázar de Toledo se inicia un completo proceso de reconstrucción, mientras que en el de Madrid, tal vez mejor conservado, se opta por una ampliación que llevará a duplicar la antigua estructura del palacio Trastámara.

Obligado el emperador a atender los múltiples compromisos que le requieren en Europa, en la práctica será su hijo, el príncipe Felipe, quien se encargue de seguir el desarrollo de los trabajos. Una actividad en la que demostrará un inusitado

interés, sobre todo a la vuelta del "Felicísimo Viaje", nombre con el que ha pasado a la historia el que el joven heredero realizara a los Países Bajos entre 1548 y 1551. Enamorado del rico lujo y de la suntuosidad de los palacios flamencos, a su regreso concentraría buena parte de sus energías en ocuparse personalmente de la renovación de las viejas residencias castellanas. Los años siguientes van a ser de intensa actividad para el príncipe. Se familiariza entonces con el discurrir diario de las obras y se enfrenta, por primera vez, a los múltiples avatares que acompañan cualquier proceso constructivo.

En 1554, la boda con María Tudor, obliga a Felipe a partir de nuevo fuera de España, pero la distancia no hará que disminuya el interés ni la atención con que sigue las obras emprendidas en sus palacios. Los correos recorren Europa llevándole al joven soberano las noticias que espera, y éste no oculta su enojo cuando aquellas escasean o se retrasan. Desde Londres o desde Bruselas, Felipe da instrucciones, solicita pareceres, propone ideas y más que nada, pide prisa. Quiere que los trabajos se aceleren y continuamente muestra su impaciencia por ver las obras terminadas.

Cuando tras la abdicación de Carlos V, regresa a España convertido en rey, después de una ausencia que se ha prolongado cerca de cinco años, la situación en que va a encontrarse los alcázares de Toledo y Madrid es muy distinta. Mientras en el primero se ha avanzado lentamente, resultando para entonces sus aposentos, sino inhabitables, al menos incapaces de dar el servicio que la presencia del monarca exigía, el palacio madrileño, más amplio y mejor estructurado, estaba recién terminado y dispuesto para ser habitado. El rey no duda. Madrid no tendrá relevantes credenciales históricas ni venerables monumentos que enriquezcan su imagen urbana. Pero tiene un buen palacio, y eso, es lo que Felipe II en aquel momento necesita. Lo otro no resulta una objeción importante y de hecho el rey no parece preocuparse lo más mínimo por ello. Tras instalarse en el alcázar dedicará los primeros años de su permanencia en la Villa a renovar el interior de sus estancias personales, una actividad sin otra trascendencia para la ciudad que no fuera la vistosa presencia en sus calles de los numerosos oficiales franceses, flamencos, alemanes o italianos contratados por el monarca. Evidentemente eso terminaría por conmocionar totalmente el pacato mundo artístico madrileño, pero de momento albañiles, estuquistas, pintores y doradores, escultores y tallistas vivían volcados por completo en su servicio al rey y distanciados de cualquier actividad ligada con las obras de la Villa.

Tampoco Felipe II parecía demasiado interesado en estrechar los vínculos que pudieran relacionar el alcázar con la ciudad. Más bien al contrario. La política de adquisición de las propiedades de su entorno, que había iniciado durante su últi-

ma ausencia y ahora remataría (el Campo del Moro, la Huerta de la Priora o las barranqueras de Leganitos) tenían como objetivo aislar el palacio, rodearlo de unos terrenos que permitieran garantizar su privacidad. En ese sentido las normas de construcción dictadas para las edificaciones próximas no dejan lugar a dudas: se establece una altura máxima y se prohíbe la apertura de cualquier hueco que tenga vistas a la residencia del monarca o a sus jardines.

Sólo la plaza situada frente a la fachada del alcázar mantiene su carácter público de nexo de unión entre el palacio y la ciudad. En realidad más que una plaza era un descampado, resultado de las demoliciones llevadas a cabo tras los últimos asedios sufridos por la fortaleza, tanto en las guerras de sucesión de Enrique IV, como en los disturbios comuneros al comienzo del reinado de Carlos V¹. Cuando se remozó el palacio y se levantó la nueva fachada principal con el escudo del emperador, una de las primeras medidas que hubo que tomar fue la demolición de la antigua iglesia de San Gil que estorbaba la vista de su fachada, reconstruyéndola algo más retirada en unos terrenos próximos. Pocos años después, en 1553, se acomete la construcción de las Caballerizas Reales, para lo que el rey adquiere todas las casas situadas frente al alcázar, así como los solares intermedios, dando orden de que no se labrasen ni edificasen "quedando para plaza del dicho alcázar"². Empieza así a conformarse este importante espacio público que va a tardar más de un siglo en adquirir una definitiva conformación urbana.

La progresiva ordenación del Campo del Rey —como es llamada la plaza de palacio— trae consigo el cuidado de sus accesos. Se interviene reiteradamente en la calle de San Juan, la principal vía de relación con la ciudad, ensanchándola y alineando sus márgenes. También en la regularización de la cuesta de la Vega, a partir de la puerta del mismo nombre, la situada más próxima al alcázar. Todo ello pagado por el rey que se hace cargo de las expropiaciones y costes de demolición, ordenando a sus oficiales se ocupen de alinearlas, nivelarlas y dejarlas pavimentadas.

Si la Villa siguió expectante todo el proceso de reformas acometido en el alcázar, ahora que Felipe II había decidido fijar en él su residencia y asentar en la ciudad la corte, Madrid, la nueva capital de la monarquía no tardaría en reaccionar. En un memorial dirigido al monarca, que hay que fechar en torno a 1565, se exponen pormenorizadamente una larga relación de asuntos que se someten a la consideración del rey³. Consciente la Villa de lo privilegiado de su posición, se dirige al monarca solicitando su ayuda, por un lado para solucionar alguno de los antiguos problemas que la ciudad arrastraba y por otro para acometer las nuevas obras que espera de su afortunada condición. Entre aquellos los más significativos la regularización de la plaza del Arrabal y la demolición de las viejas puertas de Santa María y Guadalupe.

ra que estrangulaban los accesos a la calle Mayor. Entre las nuevas obras que se proponen, la construcción de la Casa de la Villa, la erección de la catedral y la apertura de una nueva vía, la calle Real.

La mayoría de estos proyectos no pasarían por el momento del papel. Sin embargo, al acabar 1564, las lluvias torrenciales desbordaban el Manzanares y éste se llevaba por delante el viejo puente de Segovia⁴. Es probable que tal circunstancia moviera al rey a tomar en consideración una de las propuestas presentadas por la Villa. Se pensó en construir un nuevo y magnífico puente de piedra que, situado aguas algo más abajo, viniera a resolver de una vez por todas el problema del paso del río, dando el servicio que ninguno de los dos puentes antiguos conseguía asegurar. Pero el emplazamiento del nuevo puente venía condicionado por las posibilidades de acceso a la ciudad. Toda su fachada occidental se levantaba sobre una fuerte cornisa por encima del río, en la que la salida del barranco de la calle de Segovia era el único lugar que podía permitir el acceso con una pendiente razonable. El núcleo urbano del Madrid medieval, la ciudad limitada por el recinto de sus muros, quedaba prácticamente dividido en dos por esa profunda barranquera que la atravesaba de Este a Oeste, vertiendo sus aguas al Manzanares. Tempranamente estas aguas debieron canalizarse, y la "alcantarilla de San Pedro", mencionada en el fuero de 1202, tal vez aluda ya a una operación de ese tipo. En cualquier caso al instalarse la corte en Madrid, todavía discurrían libremente extramuros, regando la Vega hasta alcanzar el río, como puede apreciarse en las vistas contemporáneas de Wyngaerde. Pues bien, se decidió colocar el nuevo puente enfilado con dicha vaguada, proyectando una calle que cruzara la Vega elevada sobre unos paredones, para ir ganando nivel hacia la muralla. Romper ésta, abriendo una nueva puerta, y desde allí seguir derecho por la vaguada atravesando de lado a lado la Villa, hasta alcanzar al otro extremo la llamada puerta Cerrada, enlazando extramuros con el camino de Toledo, lo que permitiría concentrar el total del tráfico de entrada y salida en la nueva vía. Todo ello resuelto con una calle trazada en línea recta, sin el menor quiebro, de generosa anchura y cuidadosamente nivelada.

Pero aún sabemos más, porque según el memorial dirigido a Felipe II, una vez abierto este acceso, se pensaba cerrar la puerta de la Vega y construir desde la calle Real Nueva otra perpendicular que subiera hasta llegar, junto a las caballerizas, al Campo del Rey. De esta forma se conseguiría, no sólo ordenar el interior del núcleo antiguo de la Villa, sino además proporcionar una vía de entrada ceremonial que llevara desde el magnífico puente sobre el Manzanares, hasta el mismo palacio del monarca. De todo ello vuelve a dar cuenta, años después, el informe que remite Angelo de Barreda al licenciado Martín de Espinosa,

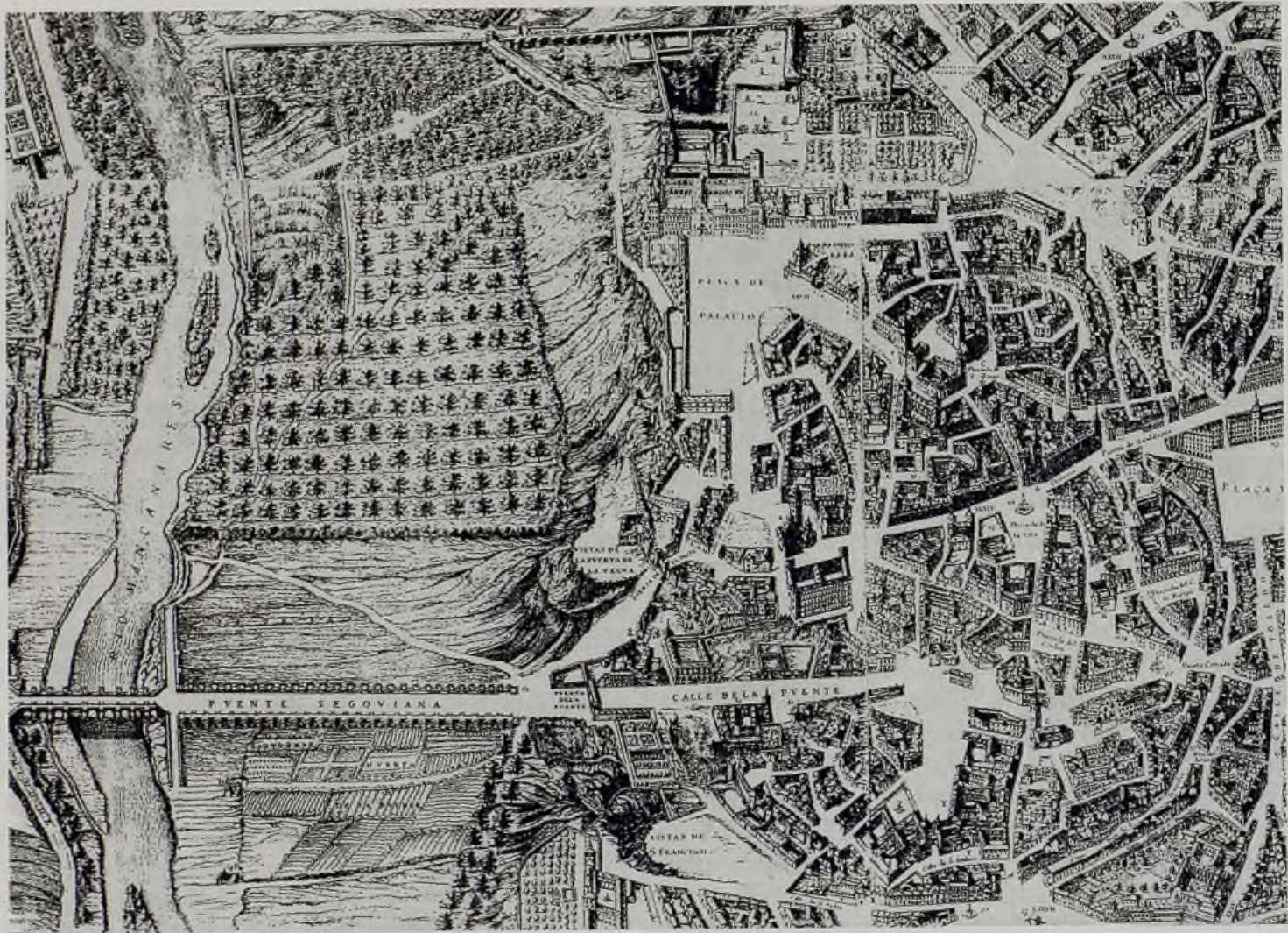
corregidor entre 1575 y 1579⁵. Se reconocen las dificultades que hubo en la nivelación del primer tramo de la calle y se especula acerca de la manera en que podría llevarse a cabo su conclusión, calculando la pendiente según las diversas posibilidades del trazado. En cuanto a la vía proyectada hacia el alcázar, no parece haber dudas de por donde debe discurrir y sólo preocupa hasta qué punto el hacer uniforme su caída pueda repercutir sobre las calles y casas próximas. Pero a pesar de tales diligencias ninguna de las dos obras llegaría a concluirse: la calle Real Nueva quedó interrumpida antes de alcanzar Puerta Cerrada y de la subida a palacio, poco o nada se hizo.

Una operación urbanística de esta índole, resulta impensable al margen de lo que para la ciudad significa el asentamiento de la corte. Es el primer reto importante que asume la Villa y en ese sentido, manifestación de una temprana voluntad que habría de ponerse a prueba los próximos años. Sin embargo es una operación poco conocida documentalmente. De momento, y en función de los datos disponibles, lo más razonable es pensar que fuera Juan Bautista de Toledo, el arquitecto real, cuyo nombre aparece reiteradamente mencionado en el memorial del concejo madrileño, quien llevara adelante la traza. De ser así, pocas dudas quedarían en cuanto al papel determinante que tomarían los precedentes de las actuaciones en la Roma de los Papas. Desde comienzos del siglo XVI los pontífices habían mantenido una política de apertura de nuevas vías para facilitar la relación entre los lugares de acceso y el interior del denso tejido de la ciudad medieval. Juan Bautista debía de conocer las intervenciones de Julio II, León X y Paulo III que señalaron el camino por donde habrían de discurrir las grandes obras urbanísticas de Sixto V, con las que se terminó de sistematizar la Roma barroca.

Evidentemente la calle Real Nueva no tendría sobre la ciudad las mismas consecuencias que sus ilustres precedentes romanos. Incluso creo que no es exagerado afirmar que la operación madrileña, por muy brillante que resultara desde el punto de vista formal, a nivel urbano constituyó un rotundo fracaso.

Es cierto que la empinada cuesta de la Vega y la angosta puerta del mismo nombre, debían de ser prácticamente inaccesibles para los coches, cuyo uso se había puesto de moda con la implantación de la corte, y que la nueva calle y la puerta abierta en las murallas facilitaban enormemente el acceso al río. Pero la apertura al Manzanares tenía sólo un interés muy relativo para la ciudad. Esta había crecido sobre los riscos, huyendo de las periódicas inundaciones que asolaban la Vega y, a las orillas del Manzanares poco más iban a buscar los habitantes de la Villa, que un agradable paseo en los agobiantes atardeceres del estío madrileño.

Por otra parte las tendencias que apuntaba el crecimiento de la ciudad, cuya población desde el asiento de la corte aumenta-



El puente de Segovia y el tramo realizado de la Calle Real Nueva. Teixeira 1656.

ba vertiginosamente, estaban claramente definidas, y las grandes vías abiertas hacia la vaguada del Prado, siguiendo el discurrir de los caminos naturales –Alcalá, San Gerónimo, Atocha– tomarían todo el protagonismo en el desarrollo urbano. A ellas además quedaba destinado el acoger las entradas públicas de los ilustres visitantes de la corte, uno de los acontecimientos más señalados entre los fastos de la ciudad barroca, situación que se haría irreversible a medida que se fueran levantando los aposentos reales junto al convento de los Gerónimos.

Quizás por estas razones, el revulsivo que se hubiera podido esperar que la calle Real Nueva provocara en el interior del recinto amurallado no llegó a producirse. Sus márgenes, poblados de descampados, verían distantes las espaldas de unos edificios para los que la calle Mayor seguía siendo el eje donde gravitaba la vida ciudadana. Cuando en 1656 Teixeira levante su Topografía, sólo la Casa de la Moneda y, frente a ella, las caballerizas del cardenal Sandoval, servirán al inicio de la calle de mudo testimonio monumental que guarde el recuerdo de aquellos ambiciosos planes.

Las obras para construir la última pieza de esta actuación, el puente de Segovia, no concluirían hasta que Felipe II regresara de su estancia en Lisboa, ciudad en la que tuvo que permanecer más de dos años tras la anexión de Portugal. Cuando volvió a Madrid, en la primavera de 1583, nuevas empresas constructivas iban a revitalizar el pulso de la corte. De un lado se interveniría sobre la fachada del alcázar, construyendo un corredor por delante del aposento del monarca. En realidad era una “loggia” abierta que venía a completar las estancias del Cuarto del Rey, pero esta obra adquiriría una significativa proyección urbana al asomarse al espacio público de la plaza de palacio. Por otra parte comienza el proceso de regularización de la plaza del Arrabal, con la demolición de las casas de la “manzana” y el inicio de la construcción de la Casa de la Panadería. Una operación compleja, al implicar el realojo de un vecindario perfectamente consciente de la posición privilegiada que ocupaba en el interior del entramado urbano. Hay que buscar fórmulas compensatorias, difíciles equilibrios que satisfagan intereses con frecuencia enfrentados. Pero detrás de todo ello se encuentra la voluntad de



La Plaza Mayor regularizada por Juan Gómez de Mora. Texeira 1656.

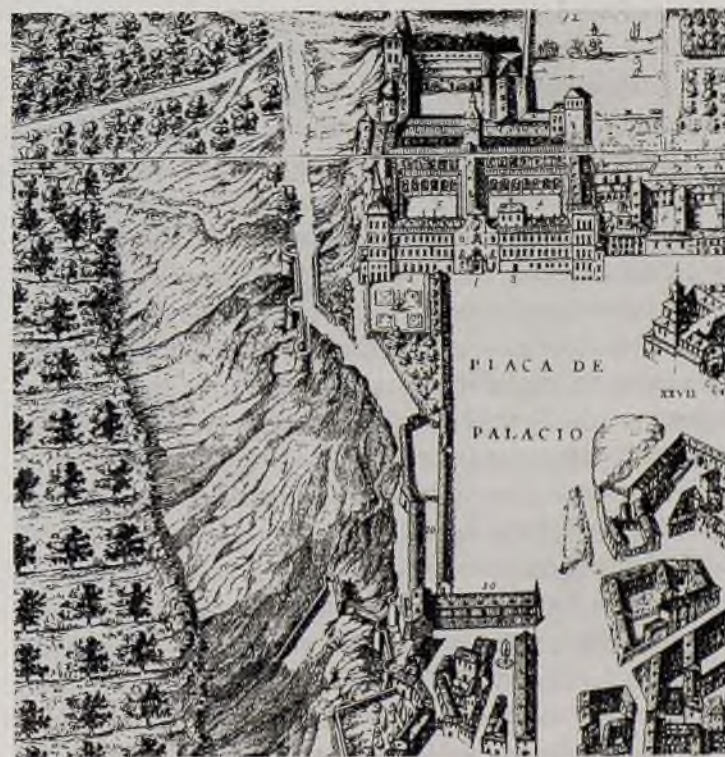
transformar aquel espacio, de dar un salto cualitativo que haga de este lugar el corazón monumental de la ciudad. Por eso el nuevo edificio de la Panadería trasciende el carácter meramente utilitario, incorporando una función representativa cuyo eco podrá escucharse, años después, cuando Juan Gómez de Mora termine de conformar arquitectónicamente la plaza.

Están aquí en germen dos de las más importantes obras del barroco madrileño, la nueva fachada del alcázar y la plaza Mayor. Unas obras que serán la mejor expresión del esfuerzo de la Villa por construir un marco físico digno de la grandeza de la monarquía. Sobraría casi decirlo, sino fuera porque detrás de esta afirmación se esconde el doloroso trance por el que tuvo que pasar Madrid cuando, tras el fallecimiento de Felipe II en 1598, su hijo, Felipe III, decida trasladar la corte a Valladolid. Hoy no podemos asegurar si fue el propio rey quien terminó por darse cuenta de hasta qué punto la ciudad vallisoletana carecía de una infraestructura suficiente para alojar el gobierno de la monarquía, o si pesaron más los argumentos, hábilmente expuestos por los negociadores madrileños. Porque la Villa jugó fuerte. Había conocido los beneficios de la capitalidad y estaba dispuesta a luchar por no perderlos. Su oferta terminó de convencer al monarca: una renovación del Cuarto de la Reina en el alcázar —que en realidad escondía una completa transformación del aspecto exterior del edificio— cuyo coste se estimó en 250.000 ducados pagaderos en diez años. Además la cesión de una manzana de casas, junto al convento de las Descalzas, para que el rey se las regalara a Lerma compensando así al valido de los perjuicios que pudiera ocasionarle el regreso de la corte.

Otra vez el alcázar volvía a ser moneda de intercambio entre el rey y la Villa. Porque las obras en que se iba a embarcar

—y que supondrían para Madrid un duro sacrificio económico— eran, además de un presente para el monarca, una apuesta de futuro para la ciudad. Si su prosperidad y fortuna parecían indisolublemente ligadas a la vieja fortaleza, su imagen pública debía hacer evidente esa relación. Madrid se apropia de la fachada del alcázar. No sólo porque sea ella quien pague las obras, sino porque empieza a tomar consciencia de que aunque el palacio pertenezca nominalmente al rey, también constituye el principal patrimonio de la Villa. Y la fachada levantada por Juan Gómez de Mora no iba a defraudar sus expectativas: un soberbio telón barroco se extenderá como un tapiz ocultando tras de sí las huellas de la historia pasada.

Si la nueva formalización del frente del alcázar, permite materializar el vínculo establecido entre el monarca absoluto y su ciudad capital, anudado este lazo, Madrid puede acometer con confianza otras obras de envergadura. Algunas destinadas a modificar profundamente el entorno de palacio, como las relativas a la regularización del Campo del Rey. Aquí vuelve a dar Gómez de Mora una muestra de lo ambicioso de su talento. Proyecta en 1625, levantar un gigantesco muro que, extendido desde el alcázar hasta más allá de las caballerizas, resolviera arquitectónicamente el fuerte desnivel existente entre la plaza de palacio y el Campo del Moro. La vieja



Los tres botareles construidos del paredón de la Plaza de Palacio. Texeira 1656.

alcazaba musulmana se había asentado sobre unas cortadas que dominaban el río, componiendo la imagen más emblemática de la Villa. La construcción del nuevo paredón permitía ahora disponer un enorme zócalo arquitectónico que sirviera de apoyo al perfil urbano, modificando por completo el aspecto de la cornisa madrileña. Una imagen que, por lo extraordinario, trae a la memoria otra contemporánea, el descomunal basamento sobre el que se levantaba el templo de Salomón en la reconstrucción dada por los padres Prado y Villalpando. Y conviene no olvidar que esta lámina, junto a la célebre perspectiva del monasterio de El Escorial —el octavo diseño— figuraban enmarcadas entre los bienes del testamento de Gómez de Mora. Dos buenas referencias, porque si en la obra de los jesuitas puede encontrarse el aliento que movería la propuesta del maestro mayor, ésta no sería concebible sin la experiencia de El Escorial. El monasterio fue para Gómez de Mora fuente de estudios y conocimientos, pero también de certezas que explican la seguridad en el ejercicio de su trabajo, y bajo este término de seguridad englobo no sólo la seguridad técnica y estética que permite dar pasos tan atrevidos, sino además la seguridad en la cofianza del monarca, sin la cuál éstos serían impensables.

Poco antes de que dieran comienzo las obras del paredón, se le encargaban a Gómez de Mora las trazas para la nueva catedral de la Villa. Este era un deseo largamente acariciado desde los tiempos del emperador, cuando se consiguieron las primeras bulas favorables de León X, pero su materialización siempre se había estrellado contra la negativa de la sede toledana. Ahora, con la corte definitivamente asentada en la ciudad un nuevo clima de opinión, concretado en escritos como los conocidos de fray Juan de Herrera y de Cristóbal Pérez de Herrera, iba presionando⁶. Una cuestión importante que se debatía en ellos era determinar la ubicación del nuevo templo. Se habían barajado varias posibilidades pero al final coincidían los pareceres en que el sitio más favorable era el espacio disponible entre la antigua parroquia mayor de Santa María y la muralla. Un hecho fortuito vendría a apoyar decididamente esta opción. Toda la manzana situada a los pies de la iglesia estaba ocupada por las casas principales del mayorazgo de los Bozmediano, casas en las que solían aposentarse los presidentes del Consejo Real. Residiendo en ellas el Almirante de Castilla ardieron por completo, hasta el punto de tener que demoler sus restos quedando el solar yermo. El propietario del mayorazgo, Pedro González de Mendoza obtuvo permiso del rey para enajenarlo, atendiendo que carecía de los recursos precisos para abordar su reconstrucción. Precisamente la primera oferta le vendría del duque de Uceda, pero éste se desinteresó en seguida y acabaría vendiéndose al marqués de la Hinojosa. Enterada la Villa de ello tomó el acuerdo, el 21 de

febrero de 1618, de comprar el solar con la intención expresa de fundar en él la iglesia colegial.

Pero Madrid no dio por el momento ningún otro paso. Asegurada la capitalidad y embarcada como estaba en la construcción de la plaza Mayor y de las obras del alcázar, la Villa se tomó un respiro. Habrá que esperar que suba Felipe IV al trono y que lleguen nuevos personajes al poder, para que un billete remitido por Olivares al ayuntamiento vuelva a sacar a luz el proyecto. El privado plateaba cómo, deseando la reina levantar una capilla en Santa María en honor de la Virgen de la Almudena, la Villa debía aprovechar la ocasión para proponer que aquellos recursos se desviarán y, añadiendo ella misma una aportación significativa, empezar con esos fondos la construcción del nuevo templo. Sin embargo la petición de Olivares no parece que despertara demasiado entusiasmo entre los regidores madrileños. Hay que recordar que eran momentos políticamente delicados, en los que la corona presionaba a las Cortes reunidas en Madrid, solicitando de las ciudades un esfuerzo económico extraordinario que permitiera hacer frente a los cada día más costosos compromisos internacionales. La Villa aceptó pues con cierta desgana, ceder su solar a los pies de Santa María, así como el importe de las sisas concedidas para la obra del Cuarto de Palacio, más el obligado de la carne, que suponían, al menos teóricamente, unos 60.000 ducados anuales, cantidad suficiente para poder empezar la obra.

No era eso sin embargo lo que Olivares quería y se apresuró a contestar que el gusto de la reina era que Madrid contribuyera, más que con la construcción material del templo, con una suma en efectivo que dejara libertad para elegir y mudar a su antojo las trazas del edificio. Esta solicitud puede parecer hoy muy poco cortés, pero la Villa aceptó encantada. Cambió el servicio de las sisas, cuyo cobro amenazaba prolongarse indefinidamente (estimando los regidores que supondría para la ciudad, en el mejor de los casos, no menos de 400.000 ó 500.000 ducados) por una cantidad fija estipulada en 200.000 ducados que se entregarían en unos plazos breves, quedando con ello desligada de cualquier otro compromiso⁷. Esta cifra apenas hubiera llegado a cubrir más allá de la décima parte del coste del nuevo edificio, pero Madrid tenía ya entonces muy pocas ganas de contraer nuevas obligaciones, o para ser más justos, disponía de unos recursos tan mermados que difícilmente podía soportar mayores esfuerzos. Seguramente una de las cuestiones que latían tras el cambio de planteamiento hecho por Olivares, era el deseo de modificar el emplazamiento de la catedral. Si Madrid siempre había pensado que ésta sustituyera a Santa María, cerrando por lo tanto con su mole el final de la calle Mayor, ahora se va a proponer una ubicación distinta, en el flanco oriental de la plaza de palacio, incorporándola definitivamente al conjunto de construcciones cortesanas reunidas en torno al alcázar.

El nuevo acuerdo del ayuntamiento se tomaba el 14 de Noviembre de 1623. Al día siguiente ponía Felipe IV la primera piedra de la nueva fundación en una solemne y magnífica ceremonia que contó con la concurrencia de lo más granado de la corte. Gómez de Mora es posible que ya tuviera iniciadas las trazas, pero a partir de entonces debió volcarse en la realización del proyecto. De todas formas su trabajo se vería interrumpido, porque el 8 de febrero de 1624 marchaba el rey a una prolongada jornada por tierras andaluzas y es de suponer que Gómez de Mora, como aposentador mayor, partiera por delante. Al menos sabemos que el 22 de Marzo, coincidiendo con la visita real, hace un detallado informe sobre el estado de las fortificaciones de Cádiz, hoy conservado en la Biblioteca Nacional⁸. O sea que habría que esperar al regreso del rey, el día 18 de Abril para que los trabajos pudieran volver a reanudarse. Pasado el verano, en Septiembre, se emite una cédula en la que la corona acepta el último ofrecimiento hecho por la Villa, y pocos días después se nombra una Junta integrada por el Inquisidor General, el Patriarca de las Indias, el presidente del Consejo de Indias, el obispo de Viserta, el gobernador del arzobispado de Toledo y el licenciado Fernández Navarrete, secretario de la reina. Uno de sus primeros acuerdos, atendiendo una orden del rey, fue que el dinero puesto por Madrid se administrara por el corregidor y unos diputados nombrados por la Villa, dándoles amplia comisión tanto en lo concerniente a los contratos como a los conciertos necesarios, "excepto a que ni en las trazas ni en la forma ni en el sitio no se puede inoviar"⁹.

Los primeros gastos que había que afrontar eran los originados por la compra de las casas cuya demolición permitiría despejar el solar donde se iba a levantar la nueva catedral. Una memoria dada el 12 de noviembre de 1624 por Gómez de Mora especifica con toda precisión cuales son: las que componían la totalidad de las manzanas 437 y 438 de la Planimetría General, más parte de las casas de don Baltasar de Zúñiga, situadas en la otra acera de la calle que bajaba a la plaza del Rebeque, en la que luego sería manzana 436¹⁰. Nada se dice, en cambio, de las casas del príncipe de Esquilache que ocupaban por completo la manzana 439. Estas precisiones tienen su importancia, porque a falta de otras noticias documentales nos permiten, al menos, especular que se tuviese pensado colocar la catedral con su eje principal paralelo a la fachada del alcázar, esto es, dispuesto según la orientación litúrgica Oeste-Este, dejando su portada principal abierta hacia la plaza de palacio.

Mientras Lizargárate y el alarife de la Villa Tomás de Torrejón medían y tasaban parte de estas casas que eran de propiedad real, la Junta iba empezando a tomar acuerdos. En primer lugar solicita "se hagan las condiciones con que sea de hazer la obra conforme a la traça y planta las quales hagan Juan Gómez de Mora y Pedro de Lizargarate su aparejador".

En la experiencia de este último confiaba la Junta que cuando quiso "se nombre una persona de gran satisfacion que asista a la fabrica para que se haga y execute conforme a la traça y condiciones y se gasten buenos materiales y bien mezclados y todo sea con su interbeçion", decide nombrar a "Pedro de Lizargarate aparejador de las obras de Su Magd. por ser persona de tan gran confiança"¹¹.

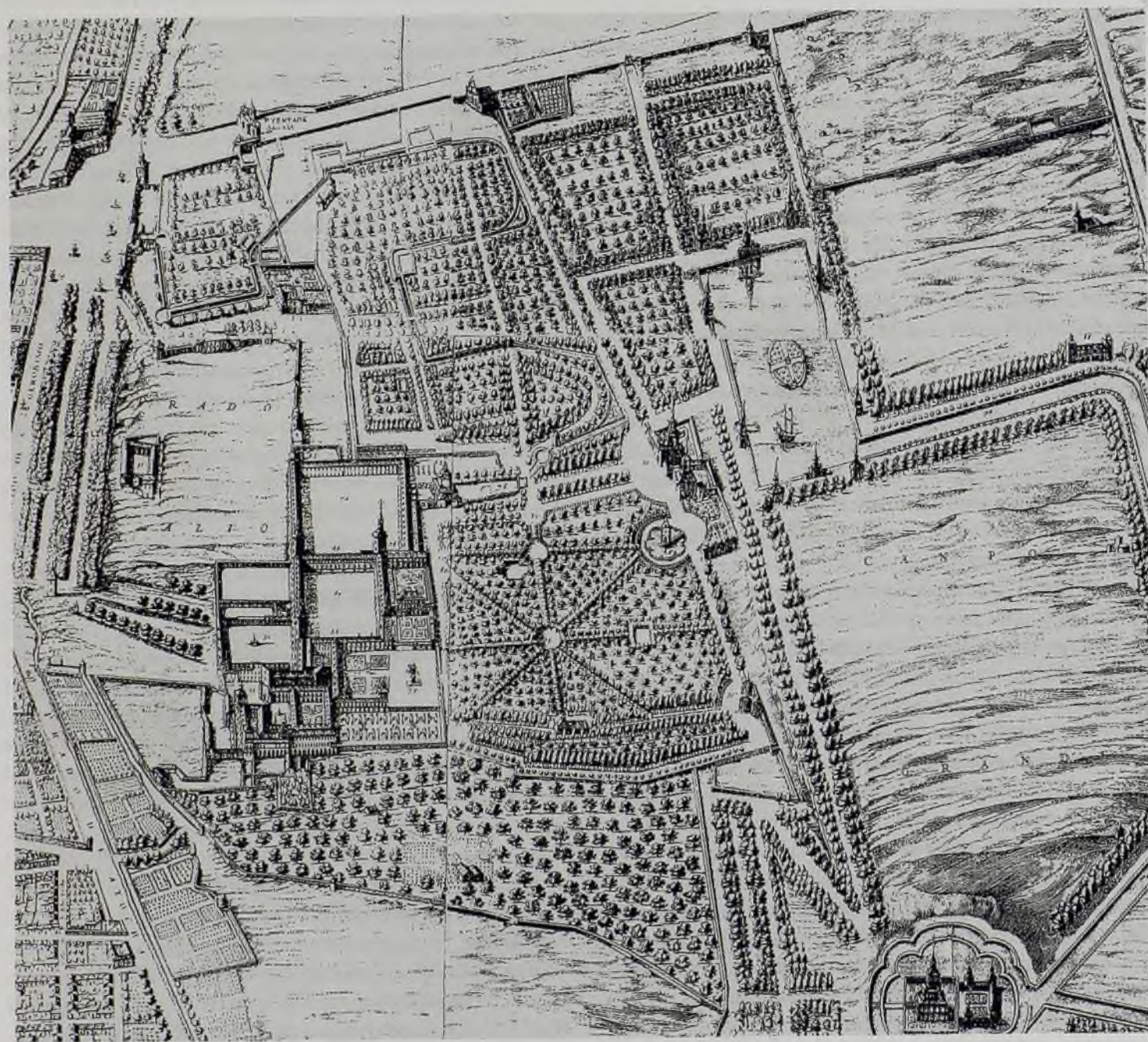
El 11 de octubre de 1624 firmaba Lizargárate junto con Pedro Sánchez las condiciones para el vaciado de los terrenos y la apertura de las zanjas. Como el sitio señalado quedaba elevado por un fuerte repecho sobre el nivel de la plaza, este era un trabajo relativamente complejo, y de ahí la exigencia de unas condiciones pormenorizadas. A la par se sacó a pregón el aprovisionamiento de cal, llegándose a adjudicar en un vecino de Quixorna, y se mandaron cartas a Segovia y Cuenca pidiendo madera de sus pinares. Segovia acordó servir con 500 pinos que fueron cortados, estimándose su coste en 5.000 ducados. Además se calculó serían necesarios otros 1.000 ducados para adecuar un cercado en el antiguo solar de la Villa, el situado a los pies de Santa María, donde almacenarla. Cuenca ofreció la madera para una navegación (una maderada por el Tajo) que suponían unos 3.000 pinos, quedando la Junta en mandar quien los eligiera, para proceder luego a cortarlos.

Ahí terminó la obra de la catedral. El 12 de mayo de 1625 se celebró la última Junta. Fue aquel un gran año para la monarquía. El universo hispánico a la sombra de su rey planeta conoció días de gloria: el socorro de Génova, la caída de Breda, la recuperación de Bahía, la defensa de Cádiz, hicieron de aquel célebre 1625, un *Annus Mirabilis*. Para la Villa supuso la renuncia a uno de los proyectos que durante mucho tiempo más le habían ilusionado. Cuando al año siguiente, en 1626, Gómez de Mora ponga su firma bajo una propuesta de regularización del límite oriental de la plaza de palacio, construyendo un nuevo frente de casas delante de las manzanas donde debía haberse levantado la catedral, su construcción quedaba definitivamente descartada. Madrid había estado a punto de materializar un deseo largamente acariciado. Ahora tendría que esperar muchos años para que se hiciera realidad.

En cualquier caso proyectos ambiciosos, como se ve, tanto el de la catedral, como el del paredón sobre la escarpada ladera del Manzanares. Si añadimos a ellos la gran obra de la fachada del alcázar, realizada básicamente entre 1608 y 1623, la construcción de la plaza Mayor entre 1617 y 1619 y el nuevo palacio del Buen Retiro, levantado a partir de 1632, veremos hasta qué punto Madrid se esforzó durante estos veinticinco años por adecuar su imagen pública a la realidad de su importancia política. Con los reinados de Felipe III y Felipe IV un sueño de gran ciudad

recorre la Villa y Madrid roza con los dedos el convertirse en uno de los lugares emblemáticos del barroco cortesano. Pero no se pudo llegar a todo. El rápido declive en que se sume la monarquía con el gobierno de Olivares aborta parte de estos proyectos.

Otros, el alcázar y el Buen Retiro se perderían en dramáticas circunstancias y hoy sólo la plaza Mayor conserva el testimonio de aquel espíritu que quiso hacer de Madrid una de las grandes capitales de Europa.



NOTAS

¹ Madrid, 14 de noviembre de 1477: "Los dichos conçejo e justiçia e rregidores de la dicha Villa dixerón que por quanto la dicha Villa de los muros adentro esta mucho despoblada e destruyda a causa de las guerras pasadas e del cerco que se puso sobre los alcaçares de la dicha Villa e de las quemadas e derrocamientos que se hicieron en la colaçion de San Miguel de Xagra en todas las casas çercanas a los dichos alcaçares... dixerón que ellos asentaban e asentaron e hazian e hizieron franca e libre la dicha Villa de los muros adentro".

Libros de Acuerdos del Concejo Madrileño, T. I, fol. 315r.

² Traslado de la cédula real de 6 de octubre de 1554.

AGP. CR. T. I, fols. 216, 217.

³ AGS. CySR. Leg. 247-1, fol. 257.

Citado por J. Rivera en "Juan Bautista de Toledo y Felipe II", págs. 328 y ss. El memorial carece de fecha y firma, situándolo Rivera entre 1564 y 1566, años en que fueron corregidores, Ruiz de Villaquirán y Francisco de Sotomayor. Antonio de Lugo, a quien se ha atribuido el documento no presidía el ayuntamiento de la Villa hasta 1569.

⁴ Aranjuez, 16 de enero de 1565.

Felipe II a Hoyo, secretario de la Junta de Obras y Bosques.

"Recevimos aca tantas cosas de la creciente del rio de ay... y entre otras

cosas que se ha llevado el rio la puente de Segovia y desta manera mal paso tendremos para la huerta del Campo".

AIVDJ. Env. 61.1, fols. 168, 169.

⁵ British Museum, Londres, Add. 28352, fol. 21.

Estudiado por F. Iñiguez en "Juan de Herrera y las reformas en el Madrid de Felipe II" RBAMAM. n.º 59, 60 (1950), fue publicado por F. Aguilar en "Dos manuscritos referentes a la historia de Madrid" AIEM. T. II (1967).

⁶ "Traza de dos edificios, el uno interior y espiritual, y el segundo material de una Iglesia Maior Collegial que se funde en la Villa de Madrid". BN. Mss. 246.

"Parecer dirigido al arzobispo sobre erección de una catedral". BN. 20065-28.

⁷ "Acuerdos de la Villa de Madrid sobre dar a la reina nra. sra. para la fabrica de la Yglesia que gustava hacer frente la de Santa María". BN. Mss. 10.819/12.

⁸ "Sucesos del año 1624". BN. Mss. 2355.

⁹ AV. ASA. 2-401-7.

¹⁰ AV. ASA. 3-226-11.

¹¹ AV. ASA. 2-401-7.

LOS TRES PASEOS DEL PRADO

JESÚS HERNÁNDEZ PERERA
Universidad Complutense de Madrid

La magna contribución urbanística que Madrid debe al rey Carlos III sigue siendo más de dos siglos después el Paseo del Prado. La extraordinaria novedad que supuso en su tiempo fue del tal trascendencia y futuro, que continúa activa y eficaz en la hora presente con una anticipada adivinación de incomparable belleza.

Sin que tal vez se lo propusiera el monarca, parece como si el número tres con que la sucesión de los reyes españoles marcara para la Historia al tercero de los hijos de Felipe V de Borbón que ocupara el trono de España, también signara una triple distribución en los espacios, triple voluntad en los tracistas, triple expresión plástica en las fontanas de su ornato, triple significado en sus alusiones mitológicas a los elementos tierra, fuego y agua, triple contribución arquitectónica en las empresas científicas que lo ennoblecen, triple denominación en la toponimia recibida de tres casas religiosas que, antecediéndole, prestaron su advocación a la avenida con que Madrid inició su andadura como gran capital europea: Prado de San Jerónimo, Prado de Atocha y Prado de Recoletos; José de Hermosilla, Ventura Rodríguez y Juan de Villanueva como principales arquitectos y urbanistas que fijaron pautas válidas para dos centurias; Fuentes de Cibeles, Neptuno y Apolo, como divinidades clásicas representativas de tres (y no cuatro) de los elementos; Gabinete de Ciencias Naturales (ahora Museo del Prado), Jardín Botánico y Observatorio Astronómico.

La acción urbanística de los monarcas que le precedieron, se limitó a dar forma e implantar construcciones en el solar madrileño insertas en el interior de una retícula intrincada de calles estrechas heredadas del pasado musulmán, encerradas entre cercas amuralladas que, aunque sobrepasadas a lo largo de los siglos XVI y XVII desde que Felipe II la convirtió en capital del Imperio, se mantuvo en un área cerrada y defensiva, en la que apenas se abrieron espacios amplios como la Plaza Mayor, sin cabida para dar entrada a jardines públicos y vegetación refrescante para disfrute del pueblo.

Los espacios ajardinados se mantuvieron hasta el siglo XVIII prácticamente para único uso de la monarquía y de la familia real, y aunque estuvieran a la vista de los madrileños el Campo del Moro, los jardines del Retiro y los de la Casa de

Campo, no era permitida la entrada a las clases populares hasta bien avanzado el siglo XIX. Los pocos jardines adosados por la nobleza a sus palacios permanecieron incógnitos para la mayoría. Incluso en la ambición urbanizadora que impuso el rey José Bonaparte en mitad de una terrible conflagración bélica, deseoso de abrir espacios en la asfixiante trama urbana que tanto despegaba a Madrid de las novedades introducidas en París por su hermano Napoleón el emperador, su estela apenas pudo cifrarse en unas cuantas "plazuelas" que el pueblo añadió despectivamente a su nombre, por los exiguos ámbitos logrados en unos pocos sectores del casco heredado del pasado medieval.

La decisiva y original contribución de Carlos III a la transformación de Madrid, de una urbe prieta y constreñida en su coraza murada, en una ciudad abierta a la naturaleza y a su expansión futura, vino determinada no tanto por su actuación en la retícula intramuros, como por su voluntad de modelar los exteriores aledaños al caserío. Si por el Oeste de la Villa su magno esfuerzo hubo de volcarse en la conclusión del Palacio Real nuevo iniciado por su padre Felipe V sobre el solar del viejo alcázar de los Austrias incendiado en 1734, por el Naciente tuvo la feliz ocurrencia de concentrar su ánimo en la modelación de los prados y tierras inmediatas al gótico monasterio de San Jerónimo el Real, no para reservárselo como otro jardín regio exclusivo como ya lo era el parque del cercano Palacio del Buen Retiro, sino para solaz y esparcimiento de la población y, a la vez, escaparaté de su bienintencionada política ilustrada de autoritario protector de las Ciencias y de las Artes.

Al tener que instalarse, a su llegada de Nápoles en 1759, precisamente en el Palacio del Retiro, tuvo que advertir las posibilidades de aprovechar el amplio espacio que mediaba entre las cercas de la mansión regia donde hubo de acomodarse la familia real y la corte desde Felipe V, y las manzanas extremas del caserío, que fue incrementándose tomando como eje la calle de Alcalá, en el camino hacia la vieja ciudad universitaria del Henares.

Venía de Nápoles y, aunque la situación de la ciudad partenopea era distinta, con su puerto a orillas de una bahía incomparable, que permitía asomarse al amplio horizonte mari-

no, todavía en su tiempo era heredera de su condición de urbe amurallada, presidida por las imponentes torres medievales de la Mole Angioina más que por el campanile de su catedral o por la bisectriz porticada de la Vía Toledo. La configuración de la vieja capital del reino de las Dos Sicilias se mantenía aprisionada igualmente en una confusa maraña de viviendas que apenas permitían sobresalir a las cúpulas de sus templos o las cresterías de sus mansiones palaciegas. En cierto sentido era comparable a la asfixia madrileña.

Por otro lado, la dimensión constructiva de Carlos en los años de su reinado napolitano, tanto en los jardines de Portici como de Capodimonte, y especialmente la magna empresa del palacio de Caserta y sus espaciosos y reglados jardines, le aficionó a modular el paisaje natural y a su incorporación a la arquitectura en síntesis feliz con la escultura monumental y las sonoras fontanas en las que el agua proporciona su concurso cantarino y visual. Fue sensible a las posibilidades que el programa casertino implicaba para adorno de una ciudad, y lo aprovechó de manera progresiva y original, incluso sin renunciar a la nostalgia de Versalles con que su padre Felipe V actuó al rodear el palacio de La Granja con los parterres y espectaculares fuentes pobladas de estatuas, reservándolos, eso sí, para fruición exclusivista de la familia regia.

Su más positiva contribución a la historia del urbanismo madrileño fue precisamente la dejación, por una vez al menos, de ese egoísta capricho de su progenitor, y la conversión en espacio público de un área de jardines arbolados para paseo de transeúntes, erudito y mitológico ramillete de fuentes, jardines botánicos y palacios columnarios destinados a las Ciencias Naturales y a la investigación astronómica. Si además la apertura de ese paseo marcó con anticipación encomiable un amplio eje Norte-Sur que potenciaría hasta hoy día la expansión urbana, e incluso la directriz Oeste-Este que marcó la deriva hacia la Puerta de Alcalá, la iniciativa carolina es universalmente aclamada como la más trascendental transformación y ornato de Madrid.

Es obvio que este logro tan positivo para el semblante madrileño no fue fruto de la inspiración de un instante repentino, sino resultado de antecedentes individuales o colectivos que fueron imprimiendo a la zona del Prado Viejo una marcada utilización popular, desde el mismo siglo XVI y a pocos años de la ubicación en Madrid por Felipe II de la capitalidad del reino. Cuando el casamiento del monarca con su bellísima cuarta esposa Ana de Austria, la entrada de la nueva reina dió ocasión en 1572 de convertir los terrenos del Prado en escenario de recepción triunfal, con explanación de terrenos y alzamiento de fuentes que aprovecharon las aguas del arroyo Abroñigal que, descubierto, discurrían por la hondanada que en sentido Norte-Sur constituía el límite del caserío matriten-

se. Este largo eje comprendía más de un kilómetro desde la plaza hoy llamada de Colón hasta las proximidades del convento dominicano de la gótica Virgen de Atocha.

El denominado Prado Viejo comprendía tres sectores que muy pronto se diferenciaron, tanto por su uso como por su misma denominación. El situado más al Sur, designado como Prado de Atocha, no tuvo para los cronistas antiguos de la Villa mención destacada como foco de atracción popular, según anota Mesonero Romanos, pero adquirirá en el siglo XVIII la altísima consideración de marco monumental para el programa científico carolino.

El tramo septentrional conocido como Prado de los Agustinos Recoletos, o simplemente Recoletos como se sigue hoy llamando, aunque por la presencia de su iglesia y convento reclamó en el siglo XVII una remodelación que fue puesta bajo los cuidados de Juan Gómez de Mora, no alcanzó hasta el siglo XIX su ropaje cultural con la construcción bajo Isabel II del edificio de la Biblioteca Nacional, más tarde la desaparecida Casa de la Moneda también de Jareño y el monumento a Colón.

En cambio, el sector central, llamado por su proximidad a la casa jerónima fundada por Enrique IV, Prado de San Jerónimo, comprendía desde la plaza hoy de la Cibeles hasta San Jerónimo el Real, y fue desde siempre lugar frecuentado por los madrileños, pese a las irregularidades del terreno y nada cómodo paseo, desde el siglo XVII, pasando a ser en la centuria siguiente objeto de explanación y embellecimiento que lo convirtió en el flamante Salón del Prado, en el que se volcaron con imaginación y arte los más destacados urbanistas del reinado de Carlos III, continuados en el XIX y en el presente siglo hasta adoptar el aspecto con que hoy lo vemos.

Los más remotos intentos de acomodación del Prado de San Jerónimo, con posterioridad a la entrada de Ana de Austria, han sido documentados desde 1631, año en que se proyectó por Cristóbal de Aguilera la construcción de un puente de piedra que salvara el arroyo del Prado y permitiera el acceso a pie o en coche al costado del Naciente, tanto a tomar el sol como acudir a San Jerónimo el Real. Aunque no se materializó tal proyecto, es índice de que su destino de paseo de los madrileños fue robusteciéndose en desventaja de otros términos del solar antiguo de la Villa considerados más prestigiosos o significativos. Queda claro de este intento que ya funcionaba otro puente de parejas características en la proximidad de la Torrecilla del Prado, solo que en tal proyecto se ponía énfasis en realizarlo de piedra duradera, prescindiendo de construirlo en madera menos permanente.

La mayor dificultad que hubo de vencerse, no resuelta por los intentos de salvarla por medio de puentes, fue la canalización del arroyo y aun mejor con la construcción de una alcantarilla que solventase el obstáculo de las aguas corrientes, co-

sa que no se logró hasta pleno siglo XVIII. De 1744 es el proyecto firmado por el arquitecto real Marcos Corona y el de la Villa Manuel Guiz, que afronta la cubrición del barranco en toda la extensión del Prado Viejo, desde la Puerta de Recoletos al convento de Atocha, evitando las avenidas que se producían en sus márgenes y los daños consiguientes en los parajes contiguos, incluido el Buen Retiro.

Se pretendía hermopear el Paseo y hacer practicable, con la cubrición del lecho del arroyo, el acceso hasta el convento de la Virgen de Atocha, tan frecuentado por los reyes y la familia real, así como por sus numerosos devotos. En ello iba también implícito el deseo de separar las aguas negras y sacar provecho de las aguas limpias para su utilización en el riego de los árboles que darían verdor y sombra al Paseo. Aunque se proponían para sufragar los costos de la obra fórmulas ajenas a las arcas municipales, como corridas de toros y gabelas sobre la entrada por los fieltos madrileños de materiales de construcción, lo cierto es que el momento no se mostró propicio para ponerlo en práctica y hubo que esperar mejor oportunidad. Es notorio, sin embargo, que aun en tiempo del segundo reinado de Felipe V se planeaba la realización de un Paseo de Recoletos a Atocha salvando la hondonada del arroyo con la cubrición de las aguas.

Si esta iniciativa quedó inédita en 1744, parece que en los días de Fernando VI algunos trabajos fueron intentados al respecto. No sería hasta bastante después de la venida del rey Carlos III cuando se acometió definitivamente la empresa. El citado proyecto de Corona y Guiz, no realizado, puede ser considerado como antecedente del plan redactado en 1767 por el ingeniero José de Herosilla.

Es este plan el canon director de una pieza fundamental en el urbanismo madrileño y carolino del siglo XVIII, y en él tomaron parte el citado ingeniero Herosilla y el arquitecto real Ventura Rodríguez. No solo afectó a la ordenación global del Paseo del Prado Viejo, sino también a las conexiones con la calle de Alcalá, la carrera de San Jerónimo, su enlace perpendicular con el Buen Retiro, y su prolongación al Sur por el Prado de Atocha y al Norte con el de Recoletos.

Conocida es la intervención personal de Carlos III y del Conde de Floridablanca en la promoción de la obra del Paseo, ordenándose la adquisición de terrenos desde 1766. Se hacen públicas las condiciones del desmonte del Prado en 1767. Quien las redacta es José de Herosilla. Este había advertido con anterioridad, en carta fechada el 23 de abril de 1763, de la necesidad que para los trabajos de desmonte del cerro de Atocha y apertura del camino de ingreso al convento de Atocha, había de utilizar presidiarios como mano de obra, lo cual anticipa en cuatro años las labores en el extremo Sur del Paseo.

Transcriben Reese y Carmen Añón las bases redactadas por Ventura Rodríguez, tras el escrito de Herosilla, para la

construcción del Prado de San Jerónimo en 1776. Lo primero que ha de acometerse es la alcantarilla o cloaca máxima, que no solo recoja las aguas que discurran por el cauce del arroyo, en evitación de ruinas y avenidas como la ocurrida el 23 de septiembre del año anterior, sino también las que derramen las calles de Alcalá, Turco, Carrera de San Jerónimo, Huertas, del Arco y Atocha, incluidas las aguas negras de sus viviendas, hasta vertirlas en el Arroyo del Campo. Figuran también en las bases las fuentes que el arquitecto madrileño concibió para el monumental ornato del Paseo del Prado, con diseños tantas veces reproducidos (Museo Municipal), en los que describe todo un programa iconográfico de contenido mitológico, que vendrá a ser timbre de orgullo y de identificación para Madrid y sus habitantes.

Es digno de resaltarse cómo adorna la zona central del Paseo con una plaza oblonga, que se extiende desde la calle de Alcalá hasta la carrera de San Jerónimo y adopta la planta de un hipódromo, el lugar "donde los griegos acostumbran —dice— a correr montados en carros tirados por bigas y cuadrigas de caballos, y por ser esta plaza casi aplicada al mismo uso de los griegos, su representación parece debe ser el adorno mas propio". La sugestión de la romana plaza Navona, heredera del circo de Domiciano, le impulsa a dar al recinto planta de estadio clásico.

La primera de las fuentes "representa el elemento de la tierra en Cibeles, sentada en su carro tirado de la biga de leones" (en lugar de leonas), y para refrendarlo no duda en acudir a Boccaccio, libro 3 de la Genealogía de los dioses, sin dejar de añadir que "los que no tengan esta noticia, interpretarán que esta figura representa a España, por la corona mural, que parece castillo, y por los leones, atributos propios de las Armas de España, en sus cuarteles de Castilla y León".

La fuente cercana a la carrera de San Jerónimo "representa el elemento del agua en Neptuno, en su carro tirado de la biga de caballos marinos, como lo describe Jornuto en el libro I de la Naturaleza de los dioses, y puede atribuírsele también la representación de Mercuriano de que España tiene la gloria de haber descubierto sus límites al occidente".

La tercera fontana ideada por don Ventura se alzaría "entre las dos referidas fuentes, al medio de dicha Plaza Hipódromo y en el punto donde concurren las visuales de los medios de las dos calles que vienen desde la puerta de Atocha y de la de Recoletos". El tema iconográfico previsto por el arquitecto, "el más propio que se puede poner, con respecto a las dos fuentes antecedentes, parece es la estatua de Apolo triunfante de la serpiente Pithón, porque entre las alusiones que los mitólogos saben, tiene deidad poética, concurren las de atribuírsele la sabiduría, aludiendo también al elemento del fuego y el calor". Completaba así una terna de los elementos Tierra, Agua y Fuego, quedando fuera curiosamente el Aire.

Los escultores neoclásicos elegidos, Francisco Gutiérrez para Cibeles y Roberto Michel para los leones, Juan Pascual de Mena para el Neptuno con su gran concha tirada por caballos marinos, y Manuel Álvarez para el Apolo y las cuatro Estaciones, supieron plasmar en piedra las estatuas famosas que Madrid tiene en tanta estima.

Previó Ventura Rodríguez otra fuente, frente al Jardín del Príncipe, constituida por una de las tazas que ya estaban en el Prado Viejo, pero con nuevo pie arropado por delfines, y frente a la calle de las Huertas, otras seis fuentes pequeñas, para las que solo alimentaba de agua unas cuatro. Recomienda la piedra blanca de Colmenar como soporte matérico para las estatuas, como para los canapés pétreos de asiento para el público.

Para el tramo meridional o Prado de Atocha, José de Hermosilla redactó un proyecto especial en junio de 1773 titulado "Plan del nuevo Camino de Atocha", aunque no llegó a ejecutarse según sus directrices. Pretendía realizar el desmonte del cerro de Atocha con objeto de abrir el camino hacia el convento dominico, sobre una alcantarilla bajo la puerta de Atocha, allanando el suelo inmediato. De estas labores aparece como promotor el Conde de Aranda, a quien preocupa quede resuelto el camino al convento antes de que lleguen las lluvias del inmediato otoño. Es interesante anotar que los gremios mayores decidieron de motu proprio costear parte de los gastos.

Algunas fechas más tarde, Ventura Rodríguez diseñó en 1782 otra Fuente de la Alcachofa, parte de otro programa agrario que se conectaba con el Jardín Botánico; quedó sin realización ante la puerta de Atocha, pese a que dejó dibujados los cimientos de una taza elíptica. Su diseño antecede a la que con este nombre se instaló más tarde en el Retiro.

La predilección que Carlos III mostró por el arquitecto palermitano Francisco Sabatini, que había trabajado en Caserta con Vanvitelli, determinó que fuera el italiano el que interviniera primeramente en el planteamiento del Jardín Botánico, una de las iniciativas del monarca ilustrado más significativas y plausibles de su proyección científica y cultural. Si parece claro que el plano de Sabatini sirvió de directriz en la distribución de niveles, en la ejecución definitiva del Jardín y de sus cuadrículas adecuadas a la clasificación botánica de Linneo no puede negarse la responsabilidad y autoría del gran arquitecto neoclásico Juan de Villanueva, y con toda certeza en el pabellón que ahora lleva su nom-

bre en el nivel más alto, construido para laboratorio y cátedra de Botánica donde formar investigadores. Aun admitiendo que la primera idea fue dibujada por Sabatini y pudo seguirse en el escalonamiento a tres niveles y tal vez en el cierre por rejas de hierro en la fachada al Prado de Atocha, la parte arquitectónica en alzado del Botánico es mérito de Villanueva y cuota importantísima del trío de construcciones neoclásicas con que, al dictado del monarca ilustrado, ennobleció a Madrid y su señero Paseo del Prado.

El palacio para Gabinete de Ciencias Naturales y sede de la Real Academia de Ciencias, actual Museo del Prado en que lo trocó en 1829 el rey Fernando VII, y más al Sur, sobre el cerro de San Blas, el Observatorio Astronómico, con su macla columnada de dicción cristalina, constituyen también el orgullo y prestigio de la mejor y más monumental arquitectura madrileña y española de todos los tiempos. Quedaba así articulado el Prado de Atocha con un rosario de edificaciones de primerísimo rango, las tres fábricas de Juan de Villanueva que, a más de su destino y función cultural, integran una lección admirable de arquitectura neoclásica y ponen a su autor entre los grandes creadores del arte español y europeo del neoclasicismo.

Muchos otros diseños debidos a urbanistas y arquitectos posteriores, tanto del siglo XIX como del presente, completarán o transformarán las directrices y conceptos que José de Hermosilla, Ventura Rodríguez y Juan de Villanueva trazaron con mano maestra. Sus programas y diseños perdurarán con pocas alteraciones, algunas discutibles, pero sus ideas nucleares quedan inamovibles, pese a que las mismas fuentes de Cibeles y Neptuno hayan cambiado de alineación para hacerlas mirar hacia las calles de Alcalá y la Carrera de San Jerónimo, perdiendo la condición de Salón europeo y la nostalgia helénica del Hipódromo concebido por D. Ventura para una carrera de carros donde Cibeles y Neptuno compiten en presencia de Apolo.

En su trinitaria seriación simétrica y armoniosa, esta terna de fontanas míticas se articula todavía con las pautas del equilibrio clásico, cuya simetría sigue válida en décadas posteriores y es regla obedecida cuando se alzó el obelisco del Dos de Mayo en la plaza de la Lealtad, y más recientemente al disponer como distinguidos reclamos ante las puertas columnarias del Museo del Prado precisamente a tres de nuestros más grandes pintores, Velázquez, Murillo y Goya.

BIBLIOGRAFÍA

- AÑÓN, C., *Real Jardín Botánico de Madrid. Sus orígenes, 1755-1781*, Madrid, 1987.
- “Armonía y ornato de la naturaleza en el Madrid de Carlos III”, en *Carlos III Alcalde de Madrid, 1788-1988*, Madrid, 1988.
- BOTTINEAU, I., *El Arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII*, Madrid, 1980.
- CHUECA GOITIA, F., “Ventura Rodríguez y la Escuela Barroca Romana”, *A.E.A.* nº 52, 1942.
- *Historia de la Arquitectura occidental*. VII, *Barroco en España*, y VIII, *Neoclasicismo*, Madrid, 1985.
- CHUECA, F. Y DE MIGUEL, C., *La vida y las obras del arquitecto Juan de Villanueva*, Madrid, 1949.
- El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*, *Exposición-Catálogo*, Madrid, 1983.
- FERNÁNDEZ ALBA, A., *El Observatorio Astronómico de Madrid. Juan de Villanueva arquitecto*, Madrid, 1979.
- Juan de Villanueva arquitecto (1739-1811)*, *Exposición-Catálogo*, Madrid, 1982.
- KUBLER, G., *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, 1957.
- Madrid. Testimonios de su historia hasta 1875*, *Exposición Catálogo*, Madrid, 1979.
- NAVASCUÉS PALACIO, P., *Arquitectura y arquitectos madrileños del s. XIX*, Madrid, 1973.
- “Proyecto de D. Ventura Rodríguez para el Paseo del Prado”, en *Madrid no construido, Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida*, *Exposición Catálogo*, Madrid, 1986.
- REESE, T. F., *The architecture of Ventura Rodríguez*, 2 vols. Garland, Nueva York, 1976.
- “Hipódromos, carros, fuentes, paseantes y la diversión pública en la España del s. XVIII”. en *Carlos III, IV Jornadas de Arte*, CSIC, Madrid, 1989.
- SAMBRICIO, C., *La Arquitectura de la Ilustración*, Madrid, 1986.
- *Territorio y ciudad en la España de la Ilustración*, Madrid, 1991.
- TOVAR, V., “Carlos III y la cultura artística de su tiempo”, en *Carlos III Alcalde de Madrid (1788-1988)*, Madrid, 1988.
- “El Siglo XVIII español”, en *Historia del Arte*, 34, Madrid, Historia 16, 1992.

MADRID IMAGINADO: ARQUITECTURAS DE PAPEL EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII

DELFIN RODRÍGUEZ RUIZ

Universidad Nacional de Educación a Distancia

Madrid y su arquitectura, la ciudad y sus construcciones, han sido descritas, histórica e historiográficamente, como un proyecto de ciudad permanentemente interrumpido e insatisfactorio. *Fundada* para ser capital del reino parece no haber alcanzado nunca el orden representativo de la monarquía. Ciudad sin un pasado mítico, legendario o fabuloso, su arquitectura y su estructura nunca pudieron ser trazadas o construidas atendiendo a semejantes referencias. Ni la forma de la ciudad ni sus edificios se levantaron acompañados por el sonido de la música, como ocurriría en algunas ciudades de la Antigüedad. Y, sin embargo, no faltan durante los siglos XVII y XVIII frecuentes invocaciones a la semejanza analógica de Madrid con Roma, Babilonia o Constantinopla. Imágenes retóricas que nunca pudieron representar la forma figurativa de la ciudad.

Esta *ciudad conventual*¹, sede de la corte, tampoco pudo ser una Jerusalén terrena, una ciudad sagrada. El gesto geométrico de su Plaza Mayor es, sobre todo, regular y específicamente arquitectónico, mientras que otras plazas se cargan de contenidos simbólicos y figurativos verdaderamente decisivos. Pensemos en el célebre Campo de Siena cuya forma representa el manto de la Misericordia, resumen figurativo de toda una ciudad protegida por la Virgen². Bonet correa lo ha escrito con precisión, refiriéndose, en general, a las ciudades españolas: "Como en las Plazas Mayores, en la Calle Mayor domina la arquitectura civil, en especial la privada y comercial: es el terreno ciudadano dedicado al intercambio de lo humano, de lo puramente profano y mundano. La Vía Sacra no existe en España"³.

Tampoco existen otras imágenes paralelas, ideales, alegóricas o legendarias de Madrid. La memoria de la ciudad no tiene tan siquiera recuerdos trágicos o apariciones analógicas. Sería difícil encontrar algo parecido a la fantástica *Fata Morgana* que aparece y se transforma sobre el mar que baña Sicilia y Calabria. Fantasía cuya observación es privilegio de los elegidos. De un cristal situado sobre el mar se elevan miles de pilastras que no tardan en transformarse en enormes arqueras, basamento sobre el que se multiplican los castillos y torres, para, seguidamente, metamorfosear su forma en teatros de columnas, inmediatamente sustituidos por una enorme fachada con ventanas que acabará convirtiéndose en un bosque

de pinos y cipreses, para finalmente desaparecer en la gran plaza de vidrio que la había visto surgir⁴.

Del mismo modo, no es frecuente encontrar lo que pudieran ser denominadas como ciudades del presagio. Madrid tampoco las tiene. Hay una leyenda mallorquina que dice así: "En Felanix asoma a veces por el lado de poniente una gruesa nube que hace figuras de casas y campanarios y que indica mal tiempo. La gente la llama la ciudad de Troya"⁵. En Madrid, sin embargo, las nubes no tienen forma ni figura de ciudad, son neblinas que sólo sirven para desdibujar la ciudad real, para crear un velo transparente que sugiere la existencia de formas imprecisas. Posiblemente sean los tradicionales saludables y benéficos aires de la capital los que impidan que nubes semejantes a la mallorquina puedan llegar a constituirse siquiera por un instante. Y todos los cronistas atribuirían a esa cualidad uno de los motivos de la elección del lugar como sede de la corte por Felipe II. La bondad de sus aires llegarían a ser el único atributo arquitectónica-



Fig. 1. José de Hermosilla, *Alzado de una catedral*, 1748.



Fig. 2. José de Hermosilla, *Sección de una catedral*, 1748.

mente significativo de Madrid. Así lo expresaba, en 1615, un arquitecto italiano como V. Scamozzi, señalando que Madrid fue elegida como sede de la corte “non per la sua grandeza”, sino por su aire “saluberrimo”, y solo posteriormente ennoblecida “con la fabrica dell’Escorial”⁶.

No deja de ser significativo que Madrid, su trama urbana, pueda verse ennoblecida por un edificio que no estaba situado en la misma. Pero la fama del monasterio de El Escorial era tal por esas fechas que llegaría a ser devorado, en forma de maqueta de mazapán, por los italianos invitados a una de las fiestas de la *Chinea* a principios del siglo XVII⁷.

Todas estas paradojas históricas hacen de Madrid una ciudad singularmente atractiva. Una ciudad que parece no existir o, en todo caso, que parece un texto mal escrito, sin signos de puntuación, ininterrumpido en su frágil desarrollo como objeto artificial. Pero es ese mismo carácter el que la convierte en un objeto de estudio verdaderamente revelador.

Madrid: lo imaginado, lo imaginario, lo soñado

Con Madrid ocurre lo que con otras muchas ciudades europeas semejantes, aunque acentuado. Nunca se sabe si la ciudad se concibe como una serie de intervenciones arquitectónicas que definen una trama urbana o si esos edificios se ordenan en función del trazado previo de calles o plazas. Es posible que ambos procedimientos actúen inseparablemente a la vez llegando a configurar un enorme objeto artificial, básicamente real y de ninguna manera utópico. Tal vez sea ese carácter *realista* de Madrid lo que casi siempre ha incomodado a los historiadores de la

arquitectura y del urbanismo, diagnosticando, al menos desde el siglo XIX, el fatalismo de su destino y su fundación artificiosa⁸. Chueca Goitia llegó a expresarlo señalando que “Madrid ha renunciado siempre a ser Madrid”⁹.

El *realismo* arquitectónico y urbanístico de la ciudad ha sido mirado casi siempre con sospecha. Términos descriptivos como caos o desorden, casi siempre identificados con el Barroco, constituyen un recurso tópico desde las críticas de la Ilustración a los estudios más recientes. Se olvida así que el desorden barroco expresa otro tipo de orden distinto al de las utopías y ciudades ideales¹⁰.

Frente a esa tradición historiográfica no han sido infrecuentes los intentos de descubrir un orden oculto en la ciudad de Madrid. Un orden que históricamente identifique a la ciudad, ya sea a través de los proyectos no construidos¹¹ o por medio de las normas de las Ordenanzas municipales. De la ciudad que hubiera podido ser a la ciudad deseada¹². De una imagen monumental a una imagen higiénica. Esta última, además, parece recuperar el viejo mito del valor arquitectónico del aire de Madrid: las normas de limpieza y empedrado, las alineaciones de calles que permiten mayor anchura y desahogo tanto para la circulación como para el libre pasear de los vientos, ocupan un lugar fundamental en el embellecimiento e identificación de la imagen de Madrid.

Es posible que todavía falte dar un paso más para tratar de acercarnos al realismo arquitectónico y urbanístico de Madrid. El de constatar que también existe un Madrid soñado, como propone V. Tovar. Un Madrid soñado que no es sólo un Madrid utópico o sencillamente no construido, sino sobre todo, un Madrid real e histórico. No se trata tanto de lamentar que los proyectos no se hayan hecho realidad, cuanto de constatar que su existencia explica la propia historia arquitectónica de la ciudad. Es más, es posible que colocados en el plano todos los proyectos no realizados tampoco cambiaran sustancialmente la imagen de Madrid, aunque, sin duda contribuirían a comprender mejor el carácter artificial de su tradición arquitectónica y urbanística.

Es conocido que cuando en Alejandría se congregaron los bibliotecarios con el ánimo de estudiar la *Iliada* se vieron obligados, para realizar ese análisis minucioso y riguroso, a inventar los signos de puntuación, descubriendo así la perfección de aquellos admirables versos. Del mismo modo, si identificamos los proyectos soñados para Madrid con los signos de puntuación podría comenzar a entenderse ese texto mal escrito que parece esta ciudad.

Arquitecturas de papel en la segunda mitad del siglo XVIII

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, Madrid parece poner en evidencia varias de las consideraciones expuestas hasta

ahora. Durante esta época son numerosas las iniciativas constructivas que van a afectar al trazado de la ciudad y a su imagen. Es más, los proyectos no construidos o soñados se multiplican, incluso nacen con el convencimiento de que van a quedar reducidos al ámbito y a las dimensiones de un papel¹³. Madrid no sólo puede presentar entonces una tradición arquitectónica a la que referirse, incluido El Escorial, sino que surgen las primeras propuestas utópicas que pretenden transformar la propia estructura urbana.

Sin embargo, al final, el *realismo* de su tradición arquitectónica niega cualquier posibilidad a la utopía. Tan sólo parece desaparecer la neblina que cubría la imagen de sus edificios, gracias sobre todo a la iniciativa de Carlos III y a la actividad de su arquitecto Francisco Sabatini con las medidas higiénicas para el saneamiento de Madrid¹⁴. Los proyectos para controlar el espacio urbano y su embellecimiento, intentando transformar un estado de cosas verdaderamente lamentable, no dejan de sucederse a lo largo del período. Es en este contexto en el que pueden resultar más elocuentes algunos ejemplos de cómo Madrid puede ser soñado o imaginado sin que resulte realmente transformado. Como si la ciudad estuviera definida desde el principio, inmutable y estática, capaz de aceptar o rechazar la intervención de la arquitectura en su trama.

Mientras la ciudad real parece asumir tantas ciudades análogas como proyectos ideales o no construidos puedan disponerse en la estructura urbana, no parece ocurrir lo mismo cuando se trata de intervenciones que pueden afectar a esa misma estructura. Porque el problema de Madrid, en palabras del Marqués de Uztáriz, es que no se deja conocer, aunque sí embellecer. Y eso es lo que ocurre durante la segunda mitad del siglo XVIII.

En un importantísimo texto, sobre el que no se ha llamado suficientemente la atención, el Marqués de Uztáriz trazaba, en 1746, uno de los más brillantes diagnósticos sobre Madrid, proponiendo a la vez el único procedimiento posible para intervenir en la ciudad, hacerlo por fragmentos. En efecto, después de constatar que en Madrid, “cada uno labra à su genio, y à su gusto, sin la menor atención à la Hermosura del Pueblo y sin que la Justicia pueda irle à la mano por falta de ordenanzas que establezcan el modo”, Uztáriz describe el estado de una ciudad caracterizada por “la poca uniformidad en los edificios, la desigualdad en los altos y la fealdad disonante de sus muchos huecos”. Una ciudad que además parece carecer de imagen representativa: “así como en otros Reinos –continúa– conozen los pasajeros por los caminos y edificios públicos, quando se van acercando a la Corte, no se tiene noticia de la nuestra hasta que se ha entrado en ella”¹⁵. Pero lo que resulta más interesante es constatar cómo Uztáriz ha entendido la ciudad de Madrid en el sentido que vengo comentando, porque, como alternativa, no propone una ciudad *otra*, ya sea como ampliación o ensanche,

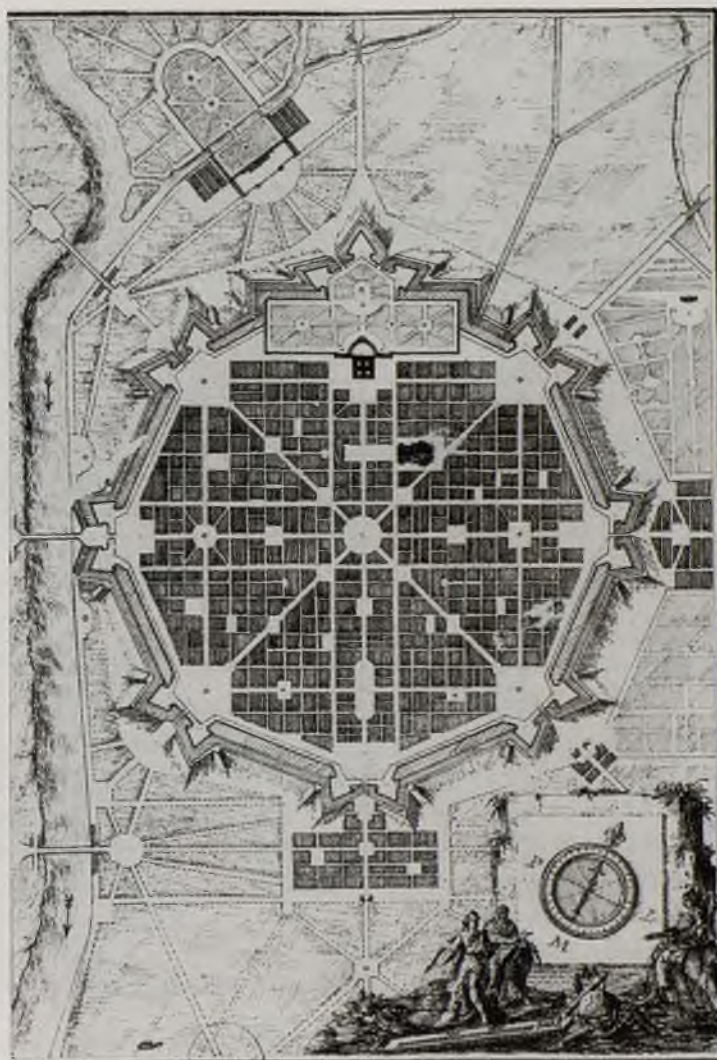


Fig. 3. José de Herosilla, *Proyecto de una ciudad ideal*, 1750.

como hará más tarde Jovellanos, ni la utópica demolición de lo existente, sino que afirma que “sería hacer corte à Madrid quitar las ymperfeciones que la deslustran, y es mas empresa corregir los defectos de un antiguo edificio, reduciéndole a perfecta simetría sin derribarle, que destruyendole, fabricar otro de nuevo con todos los primores del arte”¹⁶. Y, en efecto, eso es lo que genéricamente ocurre durante la segunda mitad del siglo XVIII: se llenan “huecos” con nuevos edificios y se “corrigen” los existentes, sin alterar la trama urbana. Es por esto que observando los diferentes planos de Madrid realizados durante ese período se ha llegado a afirmar que la ciudad no varió, cuando lo cierto es que, como ha demostrado Carlos Sambricio, la actividad constructiva fue verdaderamente notable¹⁷. De hecho podría afirmarse que la arquitectura ocupó la ciudad, dando una prueba más de ese peculiar *realismo* al que me vengo refiriendo. Y, en este sentido, cuando en algunos de los planos de Madrid señalados aparecen edificios aún no construidos, como el Hospital General de Atocha, la ampliación del Palacio Real propuesta por Sabatini o los

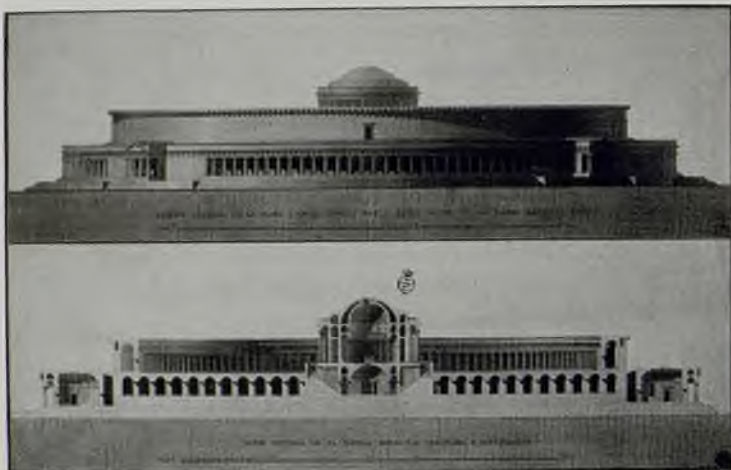


Fig. 4. Jorge Durán, Alzado y sección de una capilla sepulcral, 1795.

Paseos de Recoletos y Atocha, más que entenderlos como incorrecciones o deformaciones de lo real habría que comprenderlos como anticipaciones propiciadas por una concreta manera de entender Madrid. Casi a la manera de la *ciudad análoga* teorizada por Aldo Rossi a partir de sus observaciones sobre un capricho de Canaletto, pintado hacia 1755-1759, en el que aparece una Venecia imaginaria con edificios de Palladio inexistentes en la ciudad: el proyecto, no construido, para el Puente de Rialto, el Palacio Chiericati y la Basílica, ambos en Vicenza. Sobre ese "capricho" escribe A. Rossi: "...a través de un extraordinario *collage*, se construye una Venecia imaginaria situada sobre la verdadera. Y la construcción se realiza mediante proyectos y cosas, inventadas o reales, citadas y colocadas juntas, proponiendo una alternativa *en lo real*"¹⁸. Son también los signos de puntuación que representan los proyectos soñados, imaginados o no construidos en Madrid.

Muy distinta es, sin embargo, una utopía que indirectamente se presentaba, sin mencionarlo, como una alternativa radical a la ciudad de Madrid. Me refiero al modelo de ciudad ideal para una corte propuesta por José de Herosilla, en 1750, en su tratado de *Architectura Civil*¹⁹. Pensionado en Roma por la Junta Preparatoria de Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, escribió en la ciudad italiana su tratado. En él, para explicar las diferentes tipologías arquitectónicas no encontró otro medio mejor que situarlas en un modelo ideal de ciudad. Fortificada, tiene forma octogonal y una plaza mayor circular en el centro. Su orientación coincide con la de Madrid. La trama urbana se dispone ortogonalmente utilizando la manzana como elemento compositivo fundamental. Tiene, y es lo que más me interesa destacar en este momento, un eje privilegiado que desde una puerta de acceso conduce a un plaza-paseo en forma circoagonal (verdadera anticipación

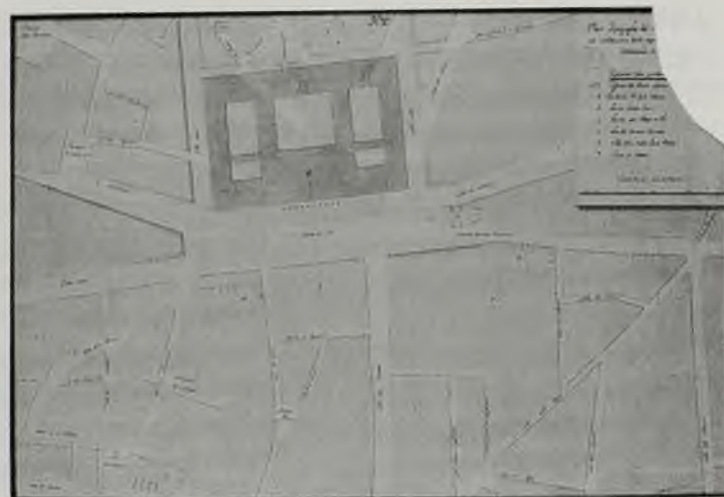


Fig. 5. Juan Gómez, Situación del proyecto para una Casa de Contratación en Madrid, 1796.

de la forma que habría de dar con posterioridad al Paseo de Prado) que desemboca en la Plaza Mayor, para concluir en el Palacio Real que, como el de Madrid, también había de salvar un enorme desnivel para acceder a los jardines.

Si es cierto que Herosilla no habla de un nuevo Madrid cuando describe su propuesta urbanística, no podemos dejar de señalar que también puede deberse a que considera la corte como una ciudad histórica de la que mantiene un eje simbólico que no es otro que el utilizado por la monarquía en sus entradas reales. Es más, el otro punto verdaderamente simbólico de Madrid, el Palacio Real, también aparece en su propuesta en un lado excéntrico de la ciudad. Manteniendo así la tradición consolidada por Felipe V cuando toma la polémica decisión, sobre todo para J.B. Sacchetti, de situar el Palacio Real Nuevo sobre el lugar emblemático en el que se levantaba el viejo Alcázar de los Austrias²⁰. Pero, en definitiva, su utopía es en efecto un no lugar.

Otro tanto ocurre con otro magnífico y espectacular sueño como es el planteado por el Padre Sarmiento en 1757. Se trata de un proyecto para organizar los *Caminos reales* en España²¹, siguiendo una disposición radial que tendría a Madrid en el centro. El trazado de los caminos se haría siguiendo los treinta y dos vientos de una brújula, hasta los confines de la península. Transversal y concéntricamente, se dispondrían otros caminos que servirían para comunicar y ordenar todo el territorio. Aunque el proyecto pueda ser entendido en términos de programa ilustrado, no cabe duda de que el contenido arquitectónico y urbanístico de su propuesta es enorme interesante. En efecto, el centro desde el que han de surgir los treinta y dos caminos principales es "el Astil de la Cruz de la nueva capilla del Real Palacio". Si el trazado de los mismos se iniciara en ese punto urbano, no cabe duda de que Madrid se hubiera visto considera-

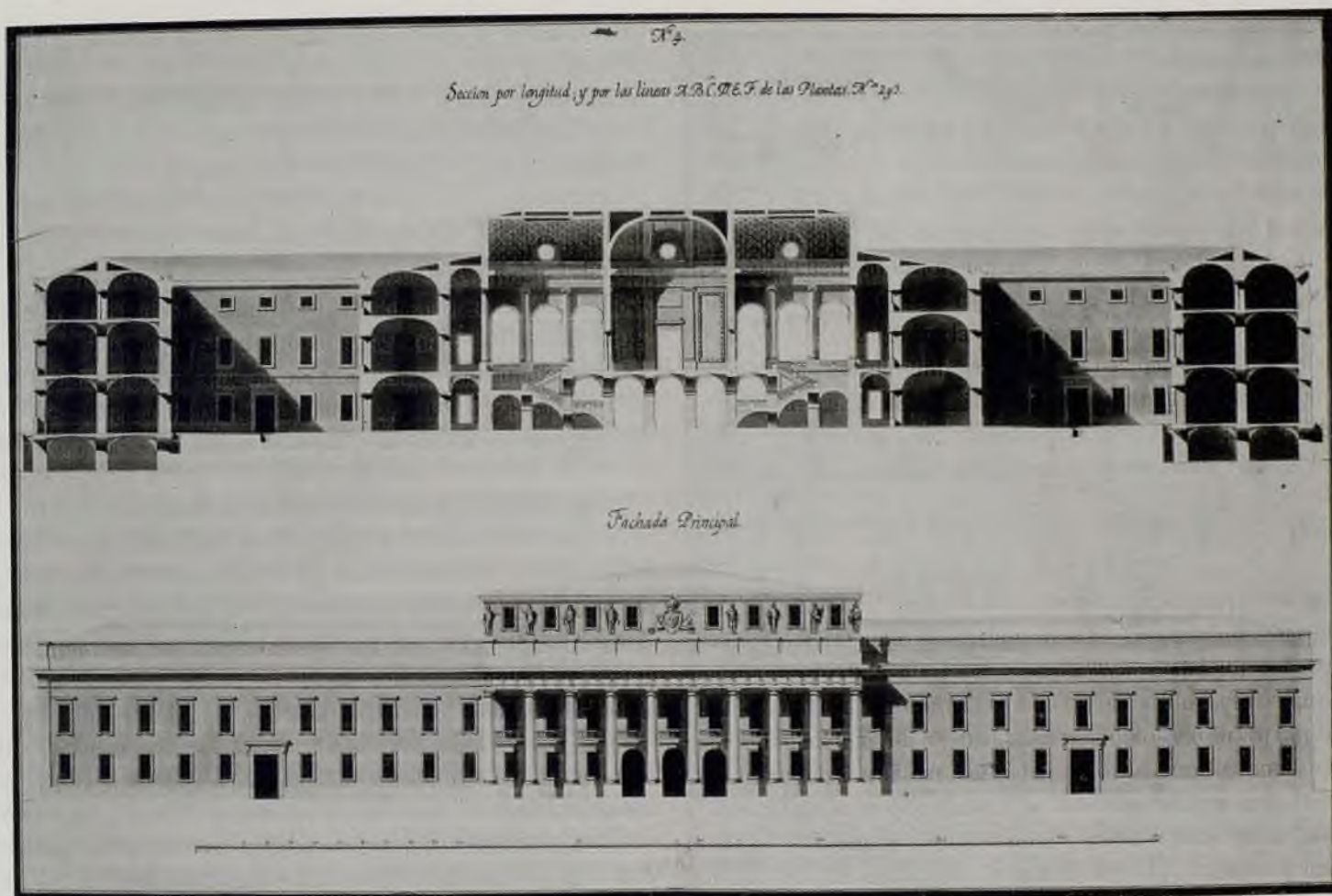


Fig. 6. Juan Gómez, Alzado y sección del proyecto para una Casa de Contratación en Madrid, 1796.

blemente afectado en su estructura urbana, convirtiéndose en una perfecta ciudad vitruviana, tal como pudo reconstruirla Cesare Cesariano en su edición del *De Architectura*, publicada en Como, en 1521. Es más, Madrid, se hubiera convertido en una nueva Roma. De hecho, con esa disposición se había intentado reconstruir la Roma de Augusto por iniciativa de Rafael, como demuestra la obra de M. Fabio Calvo, *Antiquae Urbis Romae cum Regionibus Simulachrum*, publicada en Roma, en 1527. La *bola dorada* de la capilla del Palacio Real cumpliría una función semejante al *Miliarium aureum* de la planta de Roma. Sin embargo, Sarmiento no toca Madrid y los caminos, verdaderas “calles continuadas” con edificios y arboledas sólo comenzarán a partir de las tres primeras millas medidas desde el centro.

Como puede observarse, tampoco en este caso la utopía de un diseño parece afectar a la estructura urbana de la ciudad. Una ciudad en la que sólo se interviene fragmentariamente, arquitectónicamente. El propio Sarmiento era consciente del carácter utópico de su sueño y se conformaba, al final de su exposición, con el hecho de que, dibujado en un papel, su proyecto podría

conformar una rara figura, con esos “caminos de las delicias”, ya que, como él mismo afirma, “no he visto mapa alguno formado sobre este sistema”. Arquitectura de papel que toma a Madrid como excusa, pero que no puntúa el aparente desorden del texto, como, por el contrario, sí harán los numerosísimos proyectos no construidos, simplemente desechados después de un concurso, o planteados intencionadamente para acabar su proceso proyectual en el espacio del papel, que se realizan en estos años de la segunda mitad del siglo XVIII.

Incluso la necesidad de buscar esa arquitectura soñada, imaginada en un preciso momento, se convertirá en una verdadera obsesión para los historiadores. Cualquier proyecto, aunque sólo se trate de una meditación compositiva o tipológica, realizada sin ánimo de hacerse construcción, aparecía como una oportunidad magnífica para incorporarlo a la ciudad real e histórica, a ese “corregir” y llenar “huecos” del que hablara Uztáriz, con la intención de proporcionar una apariencia que Madrid no tenía, ni parecía necesitar. Es el caso de los célebres dibujos de Ventura Rodríguez sobre variaciones de

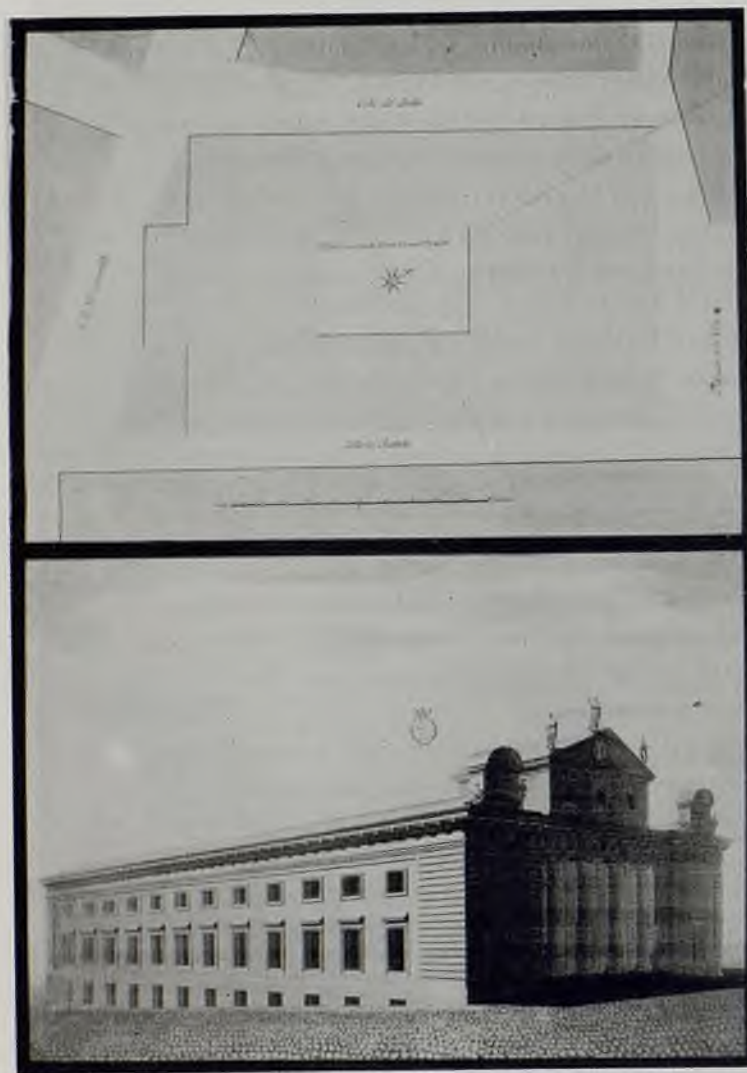


Fig. 7. Fermín Pilar Díez, *Planta y alzado del proyecto para una Sala de Audiencia en Madrid, 1802.*

iglesias centralizadas, casi unánimemente identificados con proyectos no aceptados o simplemente alternativos para la Capilla del Palacio Real Nuevo. Magníficos ejercicios compositivos y ornamentales tienen la gratuidad del dibujo de arquitectura que no pretende hacerse construcción y que, sin embargo, explican las aspiraciones e intereses de la cultura arquitectónica de la época.

No pasarán muchos para que la Real Academia de San Fernando tome a Madrid como excusa arquitectónica, pero de nuevo no se plantean nunca intervenciones urbanas, sino ocupar arquitectónicamente la trama urbana. Y se trata de un ejercicio disciplinar que se planteaba exclusivamente como tal. En los diferentes concursos y especialmente en los convocados para la obtención de los Premios Generales este fenómeno se convierte en algo verdaderamente elocuente y significativo.

Otros muchos proyectos quedaron sobre el papel o fueron

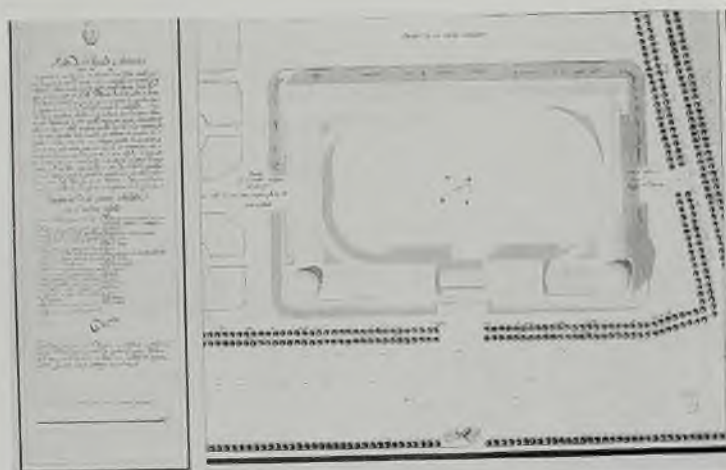


Fig. 8. Tiburcio Pérez Cuervo, *Proyecto de un Edificio para la Juventud en Madrid, 1805.*

discutidos acaloradamente (recuérdense, al respecto, las casi infinitas ocasiones en las que compitieron y se enfrentaron arquitectos como Ventura Rodríguez, Diego de Villanueva, José de Hermosilla o Francisco Sabatini). Lo que había cambiado era la cultura arquitectónica y la comprensión de la ciudad. Se asumía conscientemente el carácter *realista* de Madrid, su tradición arquitectónica, su "arquitectura de la ciudad". Los edificios madrileños eran considerados modelos en la Academia de San Fernando, objetos de meditación disciplinar, compitiendo con los edificios de Palladio, Vignola o el Panteón de Roma. Significativamente, aquel edificio que en palabras de Scamozzi "ennoblecía" Madrid, es decir, El Escorial, nunca se propuso como tema para un ejercicio académico, a pesar de la enorme influencia que tuvo en los arquitectos españoles, de Ventura Rodríguez a Juan de Villanueva. Se dibujaban, sin embargo, la iglesia de las Descalzas, la Cárcel de Corte, el Puente de Toledo, etc.. Es decir, arquitecturas de la ciudad.

Por otro lado, la *Planimetría* elaborada en los años centrales del siglo XVIII, con fines económicos muy precisos, acabaría convirtiéndose en una forma vacía para un ejercicio disciplinar. La ciudad, suma de manzanas irregulares, abstracción gráfica e histórica, podía ahora resolver definitivamente su cualidad *realista* permitiendo que los arquitectos soñasen tipologías y edificios que embelleciesen funcionalmente Madrid, "corrigiendo" las imperfecciones, pero sin alterar su estructura. Lo que constituía un modo particular de producir la ciudad y la arquitectura a base de intervenciones fragmentarias acabaría constituyendo un ejercicio docente y académico para formar a los arquitectos. Entre los temas propuestos para los Premios de Arquitectura convocados por la Academia en la segunda mitad del siglo XVIII aparecen Bolsas, Aduanas, Ayuntamientos, Lazaretos, Hospitales, Cemen-

terios, Mausoleos, Palacios, etc. que los arquitectos tenían que ubicar en una manzana dada o elegida, sabiendo de antemano que siempre serían arquitecturas de papel y no sólo por el carácter específico de los premios, convocados para medir la habilidad del arquitecto, sino como una consecuencia histórica de cómo era entendido Madrid.

Un ejemplo elocuente de esa afirmación lo constituye un magnífico proyecto presentado a la Academia por Jorge Durán a finales del siglo XVIII. Formado en París, coincide en Roma con Silvestre Pérez, Evaristo del Castillo e Isidro Velázquez. Desde esa ciudad envía, en 1794, a la Academia un proyecto para la reforma de la Puerta del Sol de Madrid con el ánimo de obtener el título de Académico de Mérito. El proyecto, del que no se conservan los dibujos²², fue rechazado. Se trataba de una intervención urbanística que afectaba de una manera importante a una zona de Madrid y el mismo arquitecto señalaba en la memoria que acompañaba el proyecto que suponía que nunca podría verlo realizado. En efecto, Durán había previsto establecer una relación entre la puerta de Alcalá y la del Sol, construyendo en esta última una plaza circular proticada, de orden dórico, en el "centro de la Corte" y situando un templo que imitaría el Panteón de Roma en el lugar que ocupaba la iglesia del Buen Suceso. La descripción del proyecto coincide casi exactamente con otro presentado por el mismo arquitecto al Concurso Clementino convocado por la Academia de San Lucas de Roma en 1795, alcanzando el primer premio. En este último proyecto, que lleva el título de Capilla Sepulcral en medio de una gran plaza, sólo ha cambiado, con respecto al presentado en Madrid, la situación del templo, colocado ahora en el centro de la plaza porticada. Una copia del mismo se conserva en la Academia de San Fernando que le concedió el título de Académico de Mérito por este motivo. Es decir, casi con el mismo proyecto y en un breve espacio de tiempo Durán había visto rechazada y, posteriormente, aprobada su propuesta. Lo que había cambiado es que mientras en la primera ocasión se trataba de una intervención en la trama urbana de Madrid de indudable importancia, ahora lo presentado era un ejercicio académico, una arquitectura de papel. La ciudad había expulsado de nuevo la utopía de su horizonte y había impuesto teóricamente su modo histórico de aceptar la arquitectura. Madrid, el artificio sin memoria, sin pasado legendario, sin sacralidad urbana, que parecía no transformarse nunca, tan semejante era siempre a sí mismo, había logrado, en la segunda mitad del siglo XVIII, imponer un modo histórico de entender la

arquitectura de la ciudad. Un Madrid que acepta los sueños de papel, las arquitecturas imaginadas, no como elementos parciales de una transformación utópica, sino como intervenciones fragmentarias en lo real, en lo ya dado morfológicamente. El siglo XIX abrirá, sin embargo, una profunda transformación de este proceso. Se sucederán las utopías y las reformas de la trama. Madrid desaparecerá incluso de la pintura. Los fondos de los cuadros ya no ilustrarán sus edificios, sino que su presencia será sólo presentada a base de fragmentos humildes de muros y paredes. Pero esa es otra historia.

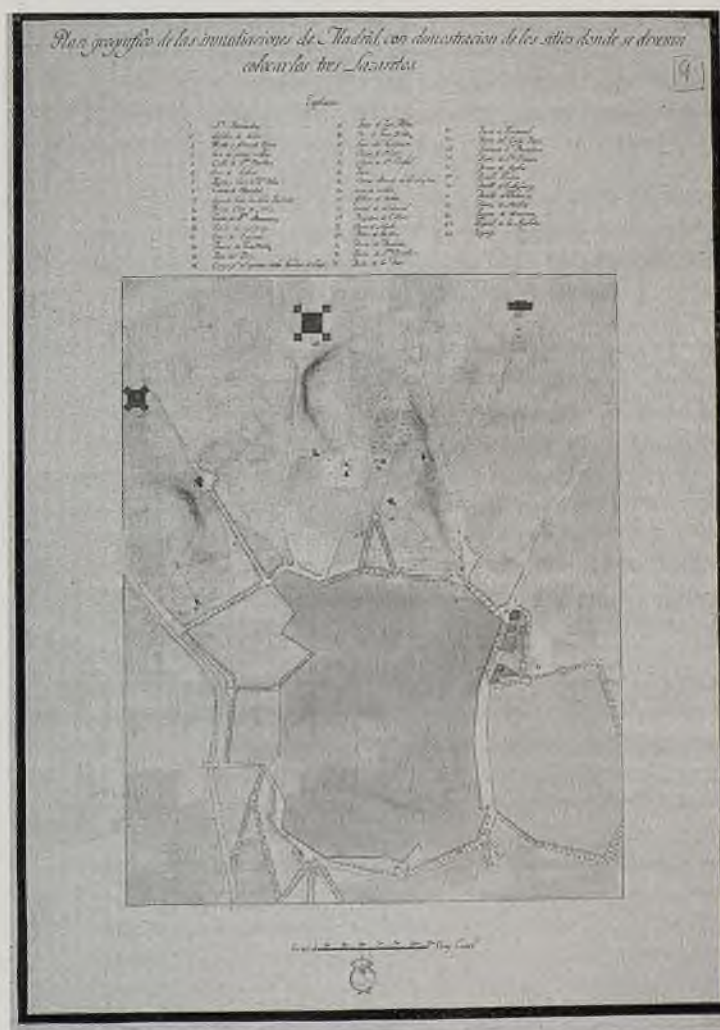


Fig. 9. M. Antonio Marichalar, Plano general con la situación del proyecto de tres lazaretos para Madrid, 1805.



[Faint, illegible text covering the right half of the page]

d
n
fi
e
M
c
a
l
E
c
E
r
s
c
v
A
c
A
c
c

NOTAS

¹ A. BONET CORREA, *Morfología y ciudad. Urbanismo y arquitectura durante el Antiguo Régimen en España*, Barcelona, 1978 e id., *El urbanismo en España e Hispanoamérica*, Madrid, 1991.

² Véase, al respecto, el bellissimo libro de R. ASSUNTO, *La città di Anfone e la città di Prometeo*, Milán, 1983.

³ A. BONET CORREA, *El Urbanismo en España...*, op. cit., pág. 72.

⁴ La descripción la tomo de V. RIVISECCHI, "Il simbolismo della luce", en AA.VV., *Enciclopedia in Roma Barocca. Athanasius Kircher e il Museo del Collegio Romano tra Wunderkammer e museo científico*, Venecia, 1986, págs. 217-222.

⁵ Citada en J. QUETGLAS, "Nubes, ángeles, ciudades", en *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, núm. 183, 1989, págs. 123-135.

⁶ V. SCAMOZZI, *Dell' Idea della Architettura Universale*, Venecia, 1615, pág. 109.

⁷ Debo esta noticia, del Archivo General de Simancas, a mi buen amigo Fernando Bouza.

⁸ Véase sobre este problema el libro de F. CHUECA GOITIA, *Madrid, ciudad con vocación de capital*, Santiago de Compostela, 1974, que representa bien esa tradición interpretativa.

⁹ F. CHUECA GOITIA, *Madrid...*, op. cit., pág. 26.

¹⁰ Sobre este problema he tratado en D. RODRÍGUEZ RUIZ, "Experimentalismo urbano en la época del Barroco", en *Boletín de Arte*, Universidad de Málaga, núm. 2, 1981, págs. 87-114 e id., "Arquitectura y ciudad", en M.C. IGLESIAS (ed.), *Carlos III y la Ilustración*, Madrid, 1988, vol. I, págs. 319-332.

¹¹ Sobre este tema pueden verse M. DURÁN SALGADO, *Exposición de proyectos no realizados relativos al Palacio de Oriente y sus jardines*, Madrid, 1935 y A. HUMANES (ed.), *Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida*, Madrid, 1986.

¹² Véanse, al respecto, los trabajos de J.M. EZQUIAGA, "La ciudad deseada: las ordenanzas urbanas en el Madrid de Carlos III" y C. SAMBRICIO, "Vivienda y crecimiento urbano en el Madrid de Carlos III", ambos en C. Sambricio (ed.), *Carlos III, Alcalde de Madrid 1788-1988*, Madrid, 1988, págs. 281-316 y 381-448, respectivamente. Además, de C. SAMBRICIO puede verse su reciente *Territorio y ciudad en la España de la Ilustración*, Madrid, 1991.

¹³ D. RODRÍGUEZ RUIZ, "Imágenes de lo posible: los proyectos de arquitectura premiados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831)", en el catálogo de la exposición *Hacia una nueva idea de la arquitectura. Premios generales de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831)*, Madrid, 1992, págs. 13-31.

¹⁴ L. CERVERA VERA, "Francisco Sabatini y sus normas para el saneamiento de Madrid", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XI, 1975.

¹⁵ MARQUÉS DE UZTÁRIZ, *Discurso sobre el Gobierno de Madrid, la importancia de su erección y las ventajas que puede producir con utilidad del Real Servicio y del bien Público*, 1746. Manuscrito en la Biblioteca Nacional con la signatura Mss/7049. Las citas figuran en los fols. 22 y 47.

¹⁶ M DE UZTÁRIZ, *Discurso...*, op. cit., fol. 33.

¹⁷ C. SAMBRICIO, "Vivienda y crecimiento urbano...", op. cit., págs. 383-384.

¹⁸ A. ROSSI, "La città analoga: tavola", en *Lotus*, núm. 13, 1976, pág. 6.

¹⁹ Sobre este tratado véase D. RODRÍGUEZ RUIZ, "De la utopía a la Academia: El tratado de arquitectura civil de José de Hermosilla", en *Fragmentos*, núm. 3, 1985, págs. 57-80. En general, sobre Hermosilla pueden verse C. SAMBRICIO, *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, 1986 y D. RODRÍGUEZ RUIZ, *La memoria frágil. José de Hermosilla y las Antigüedades Arabes de España*, Madrid, 1992.

²⁰ Sobre este problema véanse F.J. DE LA PLAZA, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo*, Valladolid, 1975; D. RODRÍGUEZ RUIZ, "Del palacio del Rey al orden español. Usos figurativos y tipológicos en la arquitectura del siglo XVIII", en A. BONET CORREA (ed.), *El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del Siglo XVIII*, Madrid, 1987, págs. 287-300; S. BLASCO, "Tradicición y reforma en los alrededores del Palacio Real Nuevo", en C. SAMBRICIO (ed.), *Carlos III, Alcalde de Madrid*, op. cit., págs. 497-526 y J.L. SANCHO, "Las críticas en España y desde Italia al palacio Real de Madrid: Fuga, Salvi y Vanvitelli", en *Archivo Español de Arte*, núm. 254, 1991, págs. 153-169.

²¹ Sobre este proyecto véanse C. SAMBRICIO, *Territorio y ciudad...*, op. cit., y D. RODRÍGUEZ RUIZ, "Arquitectura y ciudad", op. cit., pág. 332.

²² Sobre este proyecto véase D. RODRÍGUEZ RUIZ, *La memoria frágil*, op. cit., págs. 26-28.

ARQUITECTURA Y PAISAJE: LA VILLA COMO PROLONGACIÓN DE LA CIUDAD EN PROYECTOS NO REALIZADOS

DIEGO SUÁREZ QUEVEDO

Dpto. de Historia del Arte-II (Moderno)

Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid

“Las casas de la ciudad son realmente de mucho esplendor y comodidad para el gentilhombre... Pero acaso no menos utilidad y placer sacará de las casas de campo... allí el ánimo cansado de las agitaciones de la ciudad se repondrá y confortará, y tranquilamente podrá dedicarse a los estudios de las letras y a la contemplación. Por eso los antiguos sabios solían a menudo retirarse a lugares semejantes, donde, visitados por buenos amigos y parientes, teniendo casas, y jardines, fuentes y semejantes lugares placenteros, y sobre todo virtud, podían conseguir fácilmente la vida más dichosa que aquí abajo se puede alcanzar”.

ANDREA PALLADIO. *I Quattro Libri dell'Architettura*¹.

Las consideraciones sobre el tema de la villa o casa de campo que aquí iniciamos, referidos a dos siglos del devenir histórico-artístico de Madrid—desde 1656, fecha del plano de Teixeira, hasta los años en torno a 1860, que son los del plan Castro—han de contar necesariamente con lo que es el substrato o contexto antecedente al respecto, singularmente atendiendo al hecho decisivo de ser, desde 1561, la ciudad-capital del reino y sede estable de su corte². En este sentido, la anterior cita de Palladio es, creemos, un cabal punto de partida para reflexionar sobre el tema que nos ocupa, y no sólo por el aval que respecto al mismo supone la referencia al arquitecto y tratadista italiano, sino porque sus contundentes afirmaciones nos dan las claves, y en pocas palabras resumen, esa nostalgia por el campo, que connota una idea de vida en libertad y que, desde la Antigüedad, siente el individuo que se considera prisionero de la vida urbana; ello “constituye un fenómeno adyacente y el reverso constante de la cultura occidental”³.

Con el término “gentilhombre”, nos puntualiza Palladio que está tratando de una arquitectura culta—ajena, por tanto, a construcciones rústicas o casas de labor—no desligada, por sí misma y por su propietario, del hecho arquitectónico urbano. Seguía con ello el arquitecto paduano a Alberti que, bajo la idea dominante de que la casa es una ciudad en pequeño, consideraba en su tratado de arquitectura que “la casa de campo debe ser construida en la parte de la campiña que más hermosamente se adecúe con las estancias que el dueño posee en la ciudad”⁴. Según el tratadista florentino, “una tal casa procura fáciles accesos desde las cercanías; regalará al huésped con espacios bellísimos a su llegada; estará a la vista, y desde ella se divisará una ciudad, fortalezas, el mar o una amplia pradera, y tendrá ante su mirada

las cimas familiares de las colinas y los montes, el placer de los jardines, los encantos de la pesca y de la caza”⁵. Como es sabido, ambos artífices italianos teorizaban sobre el hecho arquitectónico, respectivamente en los siglos XVI y XV, desarrollando ideas implícitas en Vitruvio—único tratado de arquitectura conservado de la Antigüedad—, cuyo Libro Sexto es dedicado por el tratadista romano a las casas particulares⁶.

Asimismo, la conjunción arquitectura-naturaleza y la relación ocio-cultura, quedan patentes en la cita palladiana que tratamos, como no podía ser de otro modo en el contexto del Renacimiento italiano, imbuido del espíritu humanístico y del ideal de la Antigüedad como modelo cultural. En estas coordenadas, se alude a la virtud, entendida como la *virtus* clásica o conjunto de cualidades propias de la condición de hombre, con todos los ingredientes que conforman e integran la idea de *venustas* o belleza ideal, para así lograr una existencia dichosa y placentera.

Este es el trasfondo ideológico y teórico que impregna la política edilicia de Felipe II en la configuración de Madrid, en palabras del historiador Luis Cabrera de Córdoba (1559-1623), “centro suyo, desde donde tiraba con admirable providencia, i rectitud, las líneas del gobierno a la circunferencia (*sic*) de su amplísima Corona”⁷. El Prudente, siempre según el citado historiador, “prosiguió con el intento de su padre en el adorno i ampliación de Madrid dando asiento a su Corte en el”⁸. Ninguno de los tratados mencionados, faltaba en las bibliotecas de los artífices fundamentales—Juan Bautista de Toledo, Juan de Herrera, Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora—sobre los que pivotó la edilicia cortesana española, durante un siglo desde mediados del quinientos, en los reinados de los tres Felipes de la Casa de Austria.

En la imagen de la ciudad-capital concebida por Felipe II, paisaje y jardinería eran dos elementos claves de su configuración. De este modo, Madrid, desde los albores de su trayectoria como villa y corte, fue dotado de "un entorno naturalista con diversos núcleos arquitectónicos —los palacetes— unidos entre sí por vías arboladas formando a su alrededor un verdadero entramado de naturaleza urbanizada"⁹. Habría que considerar aquí, el posible influjo —al menos, como sugestión de ambiente e ideal lúdico-cortesano— de los hedonistas jardines hispano-musulmanes, tema a falta de una investigación a fondo y que, como lugares de deleite y reposo, tanto habían atraído a los monarcas cristianos de finales de La Edad Media. La cuestión, desde luego, interesó a la jardinería de la Edad Moderna que, con su fuerte impronta italiana, actuó sobre aquéllos —sobre todo en los jardines de la Alhambra de Granada y en los del Alcázar de Sevilla— dejando una huella profunda en los mismos y velando gran parte de su orientalismo. Lo cual no fue óbice, de todos modos, para su recuperación literaria, en todo un proceso de reconstrucción poética del pasado orquestado por los viajeros románticos¹⁰.

Tradicionalmente el Monasterio de El Escorial ha concentrado —e incluso monopolizado— el interés y la atención respecto al hecho arquitectónico bajo Felipe II. No cabe duda que la fábrica escurialense fue —y es— un hito que, como plena expresión de la *universitas christiana*, supuso "la acentuación de lo universalmente válido y de la fuerza vinculante de la medida y de la norma"¹¹. Pero no es menos cierto que, dada la voluntad y exigencia regias en pro de unos significados paradigmáticos, El Escorial "es el contrapunto de todo aquello que en arquitectura significa subjetivismo o arbitrariedad"¹². No obstante, la aludida voluntad filipina propició también, acaso como alternativa, la proliferación de una serie de casas de campo, en ocasiones casas-palacio, que conformaron un auténtico cinturón de Reales Sitios en torno a Madrid, y que aportan "recursos insospechados y originales, manifestándose en ello, quizá un deseo inicial de romper las unidades estáticas escurialenses"¹³. Son estas construcciones las que crean, mediante la interacción de arquitectura, naturaleza, aire libre, luz y amplios espacios, una relación entre la ciudad y el paisaje que la circunda.

Entre las varias casas reales que se construyen o reforman de manera importante, fundamentalmente durante los últimos cuarenta años del siglo XVI¹⁴, habría que hacer mención, además de El Pardo y Aranjuez, de los Reales Sitios de Vaciamaidrid, Aceca, Campillo, Valsaín, etc., que, por otro lado, generan toda una labor de infraestructura ingenieril, en función de conducciones de agua, sistemas de riego, fuentes, etc., en gran medida para la creación y funcionamiento de los correspondientes jardines, donde compaginan su quehacer una serie de importantes ingenieros al servicio del Prudente¹⁵. Pero por su

mediata vinculación a Madrid, nos interesa resaltar lo que en 1746 será declarado Real Bosque de la Casa de Campo. Dada la privilegiada situación topográfica de la fachada occidental del Alcázar madrileño respecto a este Real Sitio —en alto y dominándolo— creado por Felipe II, suponía de hecho la incorporación del campo a la ciudad. Al mismo tiempo, este núcleo Alcázar-Casa de Campo, fue comunicado con el monte de El Pardo, mediante una de las vías verdes trazadas en torno a la Corte¹⁶. En toda esta operación constructiva y de ordenación del territorio que circunda a Madrid, Felipe II, "siguiendo las ideas de Alberti y de los teóricos arquitectónicos de Italia, diferenció con claridad los edificios destinados a palacio representativo, de los lugares destinados a un uso lúdico, ya fuera la caza, una de sus ocupaciones favoritas, ya el retiro y el apartamiento del mundo de la política"¹⁷.

El núcleo original del citado Real Bosque había sido, precisamente, la "antigua Casa del Campo de los Vargas, adquirida por la Corona y convertida en finca de recreo a partir de 1562"¹⁸. Juan Bautista de Toledo acometió la tarea de adaptar la nueva propiedad real a sus fines, no sólo para la caza y el entretenimiento, sino también para usos agrarios. Fue dotada de una casa-palacio, estanques, huertas y jardines. Los últimos "tuvieron un trazado regular dividido en zonas, siguiendo el modelo italiano manierista con influencia árabe"¹⁹. Sobre este Real Sitio de la Casa de Campo, se van a suceder, en épocas subsiguientes, una serie de actuaciones e intentos no llevados a la práctica, es decir, proyectos no realizados, sobre los que volveremos.

Fuera del estricto ámbito real, de manera general, el fenómeno de la villa o casa de campo, "vinculada a la prosperidad de todo tipo en el siglo XVI, inicia su decadencia en el siglo XVII, recuperándose sólo en la segunda mitad del siglo XVIII"²⁰. Las claves de ello parecen hallarse en que, "a diferencia de la nobleza inglesa o francesa que hasta la Edad Moderna mantuvieron su preferencia por la residencia campestre, la castellana manifestó muy pronto vocación ciudadana y calibró exactamente las ventajas que le reportaría la absorción de los órganos de mando"²¹.

Configurada arquitectónicamente como un bloque compacto sin patio, la Casa de las Siete Chimeneas, hoy en el centro de Madrid, pero que en el momento de su construcción se encontraba en pleno campo rodeada de jardines y extensos huertos, fue construida, al parecer, por Juan de Ledesma, secretario del Consejo de Indias que la acabó en 1578, pero reconstruida enteramente, en 1584, por el genovés Baldassare Cattaneo, que la encargó al arquitecto maestro Andrea de Lurano o Lurago. Al igual que otras casas campestres que, "con sus jardines rodeaban la capital de España (la Florida de los duques de Alba, la Buitrera del cardenal Sandoval y Rojas, y más tarde, la Moncloa, por citar algunos de los ejemplos sig-

nificativos), la casa de las Siete Chimeneas pertenece a una tipología de villa suburbana que, en su caso, se define más por la función que por la forma arquitectónica de su fábrica”²².

La otra tipología de villa o casa de placer que se da en España durante el quinientos, es de planta rectangular, con o sin patio y dobles galerías o *loggias* en una o dos de sus fachadas. Parece derivar de un tipo de palacio rural a lo italiano, aunque tiene en nuestro país precedentes medievales²³. A ello se suma la influencia del tratado de Serlio, de temprana traducción y edición hispanas, 1552, por Francisco de Villalpando. En su Libro III, el boloñés, con sus habituales láminas ilustrativas, alude a “vn edificio de vna casa de plazer”, en las afueras de Roma “en el monte mario”²⁴; asimismo, propone el modelo de Poggio Reale en Nápoles, con sus “muy deleytosos jardines”²⁵ y, finalmente, uno de su invención, cuyo carácter esencial es el ser una estructura arquitectónica muy abierta, “no le hago con patio, ni con ninguna pieza descubierta al cielo, porque como este edificio sea para el campo no puede ser impedido de ninguna parte la luz y el ayre”²⁶. La tipología comentada y los modelos serlianos, con las pertinentes adecuaciones, tendrán su concreción en casas de campo hispanas, sobre todo en obras reales del seiscientos, donde una arquitectura ligera, “transparente hasta cuanto se pudo, que permitía la fusión del espacio interior y exterior, de carácter aditivo en cuanto la naturaleza se entendió como prolongación de la morada, más que como dominio distinto”²⁷.

En otro orden de cosas, ese bagaje teórico señalado, que desde el Renacimiento es patrimonio de la cultura arquitectónica occidental, incide en valorar los dibujos y proyectos de arquitectura, como la expresión del proceso intelectual de su artífice, al tiempo que son elementos previos y esenciales en el proceso constructivo y datos fundamentales para los sujetos del mismo²⁸. Vitruvio insiste en que es preciso, tras los oportunos cálculos y reducciones, que “se vea que el edificio ha sido bien trazado y que en él la vista nada echa de menos”²⁹. Alberti es aún más contundente al respecto, dedicando todo el Libro I de su obra al trazado arquitectónico. Argumenta el florentino que es “posible proyectar en mente y espíritu las formas en su totalidad, dejando a un lado todo el material; tal objetivo lo conseguiremos mediante el trazado y previa delimitación de ángulos y líneas en una dirección y con una interrelación determinadas. Puesto que ello es así, en consecuencia el trazado será una puesta por escrito determinada y uniforme, concebida en abstracto, a base de líneas y ángulos y llevada a término por una mente y una inteligencia culta”³⁰.

De este modo, hemos querido reseñar y destacar la extraordinaria importancia de los proyectos arquitectónicos, si cabe aún mayor la de los no realizados –hilo conductor de la presente exposición– pues adquieren un más alto significado por y en sí mismo, permitiéndonos imaginar las as-

piraciones y objetivos que finalmente no alcanzaron su materialización³¹.

Tenemos, por tanto, los datos que creemos son precisos para reflexionar sobre el tema de la villa en Madrid, durante la etapa que nos atañe, básicamente el período 1650-1860 con las pertinentes flexibilidades respecto a las fechas y, con las lógicas apoyaturas en obras que sí tuvieron una conformación práctica y sus artífices, gravitando siempre sobre proyectos no realizados. La iniciativa real va a ser siempre, por cantidad, calidad y envergadura de las propuestas, la verdaderamente importante y significativa, asumiendo y potenciando el hecho cultural de la *Villeggiatura*, con todas sus connotaciones artísticas, sociales, políticas y de representatividad; hecho que en el ámbito de la cultura occidental, quedaba, a la sazón, avalado por la práctica y teoría arquitectónicas desarrolladas desde el Renacimiento. En este sentido, los Reales Sitios constituyen auténticos hitos del arte cortesano de la Edad Moderna, con una serie de soluciones y ensayos en plena concordancia con la cultura arquitectónica europea, en ocasiones, mediante proyectos que expresan las ideas más avanzadas y creativas del momento³².

Claves en las villas, como hemos reseñado, son el sitio y amenidad del paisaje, pero acaso el elemento imprescindible y fundamental sea el jardín; de nuevo, los Reales Sitios van a ser, salvo excepciones, los puntos de máxima atención y actuación para la jardinería del momento. Si la villa en general, y las casas reales con mucho en particular, suponen una auténtica integración de todas las artes en conjuntos donde arquitectura, escultura, pintura y todo tipo de artes suntuarias se conjuntan y complementan en un todo unitario, los jardines como parte esencial, asimismo, de dichos conjuntos, constituyen el marco adecuado para lo que es la fiesta cortesana –en el más amplio sentido cultural del término y como vertiente importante del trinomio naturaleza-ocio-cultura, señalado– que, además, conlleva toda una serie de arquitecturas y figuraciones efímeras que, con una importante carga alegórica, son dispuestas como idóneo complemento en salones y jardines; indispensable es, también, el concurso de música, poesía, teatro y danza, que terminan de redondear esa fusión indisoluble de las artes, que tiene seguramente su más alta expresión en la cultura del barroco cortesano, con sus acentuadas dosis de teatralidad y vocación escenográfico-representativa, donde la categoría de lo suntuario y del gusto por la mera aparatosis, aplicados a muchos de los productos artísticos “puestos en juego”, son fundamentales³³.

En el vértice de los siglos XVI y XVII hay que situar el hermoso proyecto no realizado de Patricio Caxés, para conectar el Alcázar madrileño y el citado Real Bosque de la Casa de Campo –la documentación al respecto, suele aludir a la casa-palacio

de este Real Sitio, con el nombre de Casa del Campo— que cumplía las funciones de una auténtica villa suburbana, siempre en función del mencionado Alcázar, como comentáramos. La propuesta del pintor-arquitecto (Cat. núms. 1 y 2) que, en realidad, consta de dos dibujos, uno general y otro en detalle del puente que salvaría el Manzanares³⁴, carece de data cierta, pero es fechable en el período 1590-1605³⁵ y correspondiente ya, al parecer, al reinado de Felipe III (1598-1621)³⁶.

Adaptándose al desnivel del terreno, al tiempo que lo aprovecha, Caxés propone una doble escalinata curva confluyente en una pérgola previa al mencionado puente, con un enmarque de sendas *loggias*, que, siempre con el Alcázar en una privilegiada situación, conseguirían un claro acercamiento campo-ciudad, en este caso con un dominio palpable de arquitectura sobre *natura*. Aquélla, aunque las citadas *loggias* a modo peristilos presenten resonancias serlianas, es de signo netamente vignolesco, como correspondiente a su artífice que, en 1593, había publicado la primera traducción castellana de las *Regole* de Vignola³⁷. Propuesta, como hemos señalado, no realizada, inaugura, de algún modo, la serie de proyectos —llevados a la práctica o no— de actuación en los alrededores del Alcázar primero y del Palacio Real Nuevo después.

Significativos y elocuentes por sí mismos, resultan ciertos alegatos respecto a la instalación de la corte en Valladolid, por parte de Felipe III en el intervalo 1601-1606; sobre todo los madrileños, que jumbrosos y contrariados, expresaban su extrañeza ante el hecho de que “un príncipe tan grande... deje tantas recreaciones y casas de placer como tiene en Madrid, y sus alrededores y se vaya a donde no tiene nada, ni donde tener un rato de entretenimiento ninguno, ni en muchas leguas a la redonda, sino que ha de vivir en casa prestada o alquilada”³⁸.

La erección del Buen Retiro madrileño³⁹ polarizó, en gran medida, la actividad constructiva de Felipe IV (1621-1665); aunque situado en el entonces extremo oriental de la capital y a pesar de haber sido concebido, desde sus inicios, con un carácter netamente paisajístico, se trataba de un auténtico palacio que excede en todo a una posible consideración de villa suburbana. Tanto este Real Sitio como el de la Casa de Campo, durante el seiscientos y posteriormente, seguirán siendo objeto de diferentes actuaciones por parte de la edilicia regia⁴⁰. Respecto a otros Reales Sitios calificables de villas, el interés de este monarca parece haberse concentrado preferentemente en la Torre de la Parada y en el palacete de la Zarzuela, erigidos ambos en la cuarta década de la centuria por Juan Gómez de Mora, arquitecto que, asimismo, redactó una relación de todas las casas del rey; interesantísimo manuscrito, hoy perteneciente a los fondos de la Biblioteca Vaticana, que el artista ilustró con sus trazas al tiempo que glosaba sobre los distintos edificios⁴¹. El palacete de la Zarzuela, en concreto, se

percibe en estos diseños como una obra “dentro del paisaje agreste de El Pardo, en relación con otros hitos como pudieron ser las fuentes, el jardín, el puente, las escalinatas, los pasos de arquería, etc...”⁴².

Ahora buscando más bien una mutua disolución entre arquitectura y *natura*, pero con tendencia a configurar ámbitos diferenciados, en general, la inspiración y modelos para los principales jardines hispanos del seiscientos —al menos los correspondientes al reinado de Felipe IV— son los del *Cinquecento*, singularmente los de la villa medicea de Pratolino que, vía el ingeniero francés Salomón de Caus y su obra, eran, asimismo, prototipos de la jardinística europea coetánea. En 1628, Felipe IV solicitaba los servicios de Cosimo Lotti, que había sido colaborador de Buontalenti, para que, junto con dos profesionales de los jardines Boboli (Palazzo Pitti), laboraran en los jardines del Buen Retiro, el Pardo, la Zarzuela y Aranjuez. “Soprattutto ad Aranjuez il Lotti espresse soluzioni alla tradizione toscana. Boboli fu preso a modello e fu riproposto il tema della “fontana dell’isolotto” con il bacino di Ercole che si specchia in una vasca. I viaggiatori del XVII secolo elogiarono questo giardino, tra questi Alzases de Colmenar⁴³ e la Contessa d’Aulnoy⁴⁴ che descrissero le numerose fontane, i boschetti, il parterre, il Monte Parnaso e i giuochi d’acqua dove la materia liquida era spinta a grande altezza grazie ai congegni realizzati dal Lotti secondo la più sperimentale tradizione toscana”⁴⁵.

A propósito de unas decoraciones de Angelo Michele Colonna, de hacia 1660⁴⁶, es mencionada “una casa que el marqués de Heliche había levantado en el camino de El Pardo”⁴⁷, tratándose, por tanto, de un edificio distinto de la casa-palacio que este noble poseía en el interior de Madrid. Este hecho, y la recomendación de Palomino, cuya magna obra ve la luz entre 1715 y 1724, en relación con la temática idónea para decoraciones al fresco en un “palacio de recreación o casa de campo”⁴⁸, invitan a pensar en un cierto resurgir, pese a lo que se afirma en contra, del tema de la villa suburbana, en el Madrid de fines del seiscientos y en el paso a la siguiente centuria.

Como en muchos otros órdenes de la vida española, y de forma más intensa en la capital de la nación, la iniciativa real, a partir de 1700 mediante la nueva dinastía borbónica, va a ser, una vez más, decisiva para el devenir artístico en general y arquitectónico en particular. Toda una renovación cultural va a ser planteada y emprendida con Felipe V (1700-1746), dando acaso sus mejores resultados ya durante los reinados de sus sucesores Fernando VI (1746-1759), Carlos III (1759-1788) y Carlos IV (1788-1808), y que, entre otras cosas, se revelará, por fin y de manera importante, como un efectivo acicate para la iniciativa privada en el terreno arquitectónico. Desde luego fue decisiva, en este sentido, la ingente tarea de construcción del Palacio Real Nuevo emprendida a partir de

1734⁴⁹, pero lo fueron, asimismo, todas las obras y proyectos auspiciados por la Corona y, en muy alto grado, lo que se pensó hacer en el Buen Retiro, de tal forma que “las reales fábricas supusieron en Madrid un estímulo constante para las grandes familias de la nobleza aquí afincadas”⁵⁰.

Precisamente las propuestas, finalmente no llevadas a la práctica, de Robert de Cotte para el Real Sitio del Buen Retiro⁵¹, resultaron, a pesar de ello, absolutamente decisivas para el arte cortesano español del siglo XVIII. Por lo que nos atañe, constituyen un verdadero manifiesto de jardinería barroca francesa que, desarrollando presupuestos de Le Nôtre, planteaban “la configuración de una malla de jardines y plazas con componentes escenográficos y de perspectiva semejantes a las residencias reales en torno a París”⁵². Queda inaugurado, de este modo, el eje cultural Madrid-París, entendido en su más amplia significación, fundamental desde los inicios del setecientos, en concreto, para la decoración arquitectónica y en el planteamiento de jardines, elemento este último que, en función de la arquitectura y formando unidad con ella, va a adquirir una significativa revalorización. Atendiéndose a la comodidad y a todo tipo de aspectos lúdicos, pero sin renunciar a la representatividad, la casa o palacete se concibe como el punto de atención culminante, integrado en exteriores ajardinados que eluden las compartimentaciones en ámbitos diferentes, propias de etapas anteriores; “fundiéndose todo en un paisaje arquitecturado, de extensión abierta, con espacios rigurosamente organizados, con convergencias y divergencias meditadas y señaladas mediante entradas, fuentes, plazas, en un logro magnífico de verdadera integración y articulación constructiva”⁵³.

Teniendo en cuenta lo apuntado, durante la segunda mitad del siglo XVIII, amplios sectores de la aristocracia cortesana que han asumido un “modelo de vida” a lo francés⁵⁴, y que ahora sí cuentan con una disponibilidad de recursos económicos, acrecentados por las rentas de origen señorial⁵⁵, comienzan a imitar —cuando no a tratar de rivalizar— aspectos de los programas artísticos reales que, en cuanto al tema de la villa o casa de campo, tendrá sus consecuencias, tanto en obras realizadas como en proyectos, que si no amplias sí son lo suficientemente significativas de un contexto y una mentalidad, en la línea que nos ocupa, renovados.

Desde su creación en 1752, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se convirtió, con sus pro y sus contra, en el decisivo órgano que marcó y condicionó el desarrollo artístico del país, por lo cual no es extraño que el tema que tratamos fuera de los propuestos por dicha institución en sus concursos generales de arquitectura. Así, en 1781, el de 1ª clase era: “Una magnífica y Real Casa de campo en terreno arbitrario con sus oficinas, parte de bosque, jardines, y las demás conveniencias, como corresponde á un Soberano, y á su familia, con sus plan-

tas de quarto baxo, y principal, corte, y fachada, todo geométrico”⁵⁶; el primer premio se otorgó a Justo Antonio Olaguivel, “por considerarle más moderno”⁵⁷. En 1784, y dentro de la misma primera clase, se proponía realizar: “Una Casa de Campo para quatro personas distinguidas con sus familias, cuyas habitaciones, y oficinas de servidumbre hayan de estar separadas, pero con comunicación recíproca entre dichas familias, haciendo comunes las escaleras principales, corredores, jardines, capilla, teatro &c. demostrándolo todo en planta general, y particular; de esta la baxa, y principal del edificio, con la fachada, y dos cortes, todo geométrico”⁵⁸; se concedió el primer premio a Antonio Fernández Bertoni, en tanto que el segundo fue para Juan Antonio Cuervo⁵⁹. En 1790, ahora en la 2ª clase, se pedía: “Idear una Casa de Campo para un gran personaje (*sic*), adornada con jardines y juegos de agua”⁶⁰; fue otorgado el primer premio a José Joaquín de Troconiz y el segundo a Pedro Garrido⁶¹. A partir de 1826, la temática de casas de campo será una constante en los ejercicios para la obtención del título de Maestro Arquitecto⁶².

Es en este contexto esbozado, correspondiente de manera genérica al Madrid de la segunda mitad del setecientos, donde hay que insertar y calibrar los proyectos no realizados para casas de campo que comentaremos a continuación. Ponen éstos de manifiesto, desarrollando una consumada proyectiva arquitectónica, el tantas veces señalado, pero no por ello menos cierto, carácter cosmopolita del arte cortesano hispano del siglo XVIII, donde “la expresión de la originalidad española y el recurso a las fuentes extranjeras no sólo son dos fenómenos compatibles, sino necesarios”⁶².

Los fondos del archivo del Palacio Real, guardan un proyecto, anónimo y sin fechar⁶⁴, que representa el alzado de una casa-palacio con jardín contiguo (Cat. núm. 187). La sugerencia de las obras del Palacio Real Nuevo es notoria, en lo que es el cuerpo del edificio, su planteamiento general, disposición de volúmenes arquitectónicos y distribución de pisos, así como en el retranqueamiento impuesto al cuerpo derecho del conjunto, en el lado contrario a los jardines; es decir, conecta, en este sentido, con la vertiente arquitectónica que, arrancando del Palazzo Madama (Turín) de Juvarra, concretaba su discípulo Giovanni Battista Sacchetti en el citado palacio madrileño, como indicáramos, en construcción desde 1734.

El cuerpo del edificio presenta un cuidadísimo zócalo almohadillado, de estriado horizontal únicamente, salvo en el dovelaje de dinteles sobre los correspondientes vanos; este almohadillado se extiende a los paramentos que forman el cerramiento mural del jardín, donde, asimismo, es utilizado para destacar y significar los entornos de los tres portales del mismo.

Todo en esta propuesta arquitectónica presenta un cuidado dibujo, con un esmero notable en los detalles, que denotan

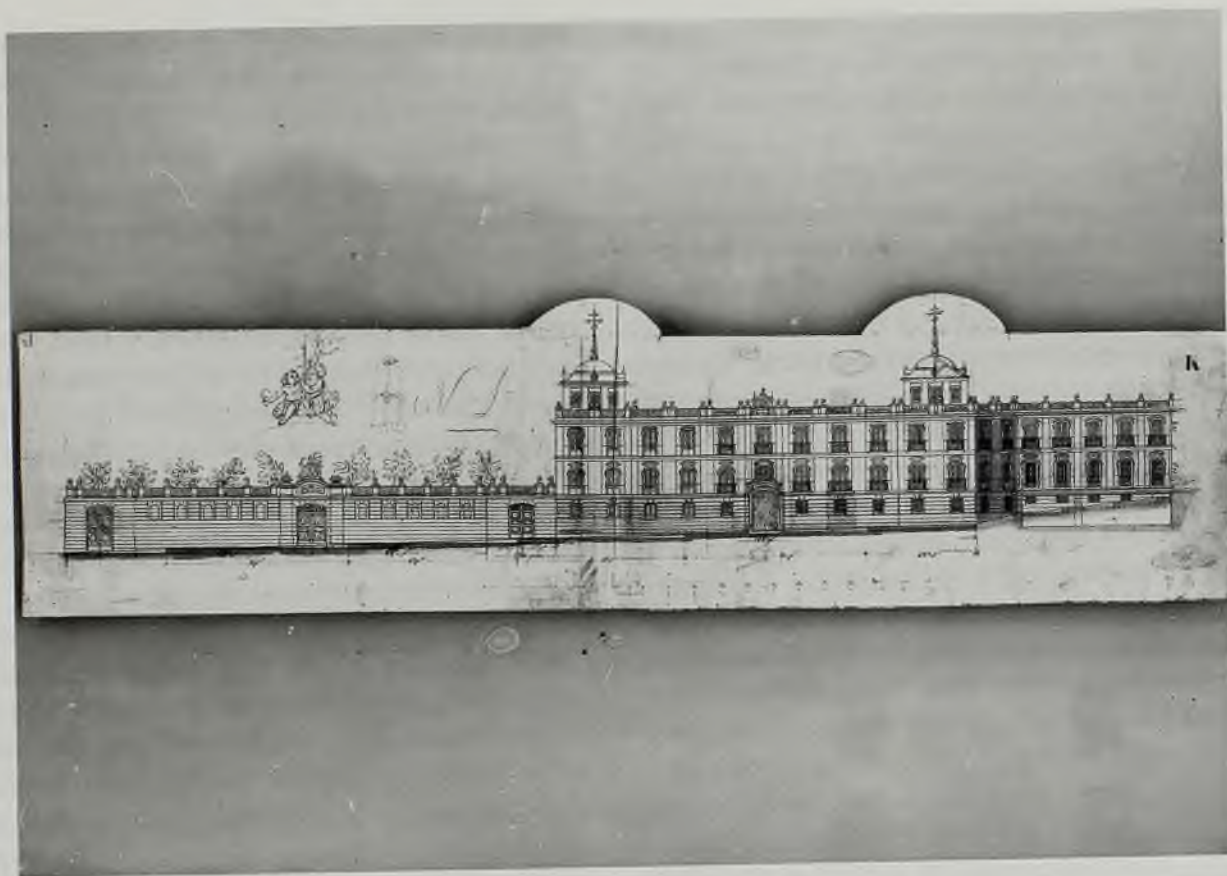


Fig. 1. Proyecto de casa-palacio jardín, detalle (A.G.P.) Cat. núm. 187.

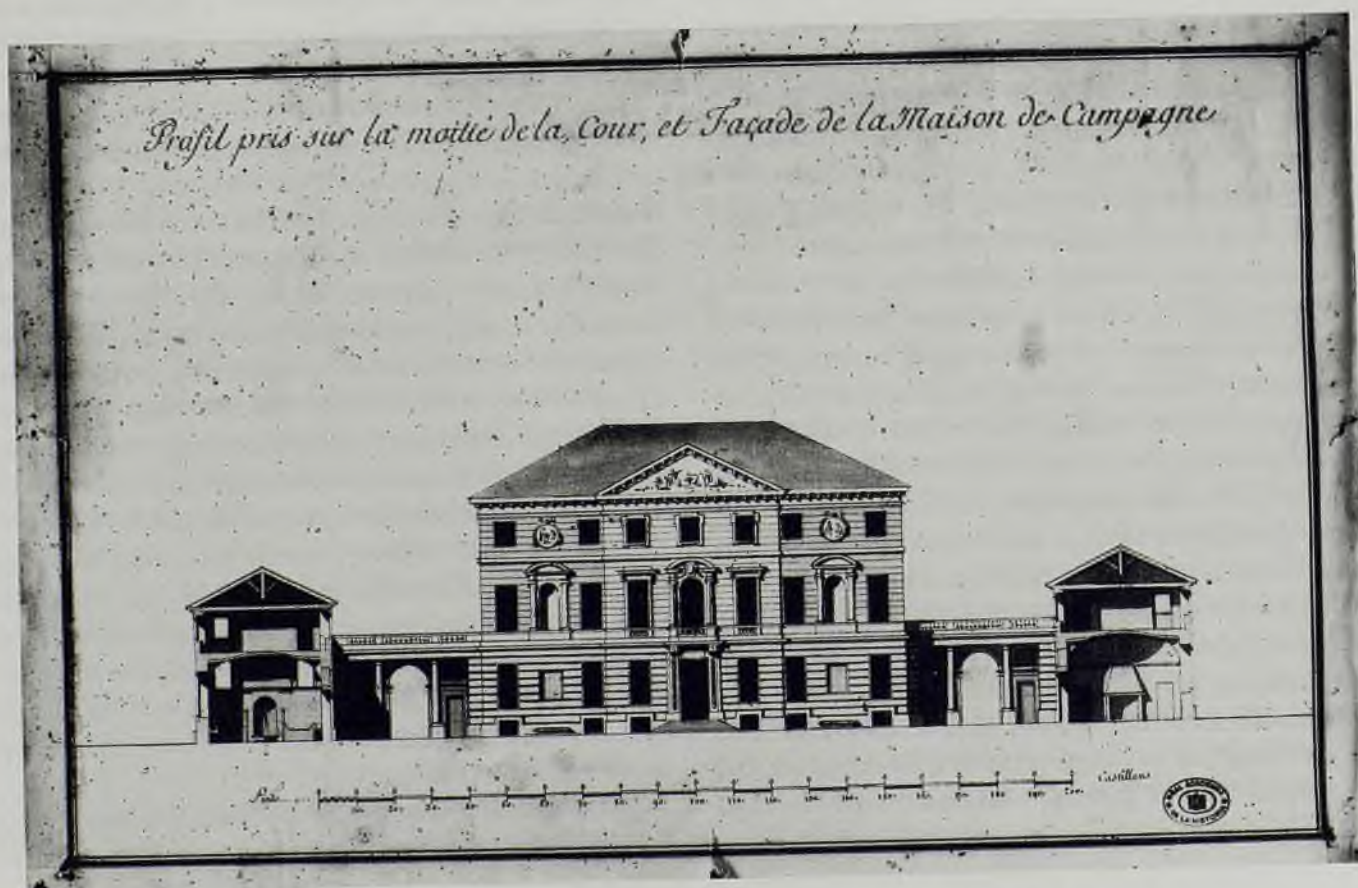


Fig. 2. Fachada de proyecto para la Casa de Campo, detalle (Academia de la Historia). Cat. núm. 182.

un gran nivel proyectual. Ello es particularmente notorio en el trazado del exquisito molduraje dispuesto en torno a todos los vanos del edificio, incluida la puerta de acceso principal. Estas molduras que enmarcan a los vanos y el amplísimo ventanaje de la construcción denotan, en cambio, una concepción a la francesa⁶⁵. Más que nada, por ese acabado de superficies arquitectónicas, que respecto al almohadillado horizontal señalaríamos, y por lo que es la disposición de molduras en torno a los vanos, habría que señalar las sintonías del proyecto que nos ocupa, con el de François Bruant para el Palacio Real Nuevo de Madrid, de 1736⁶⁶; ambas propuestas, que no tuvieron una realización práctica, devienen de un tronco común, como pertenecientes a esa alternativa francesa, ya apuntada, que atraviesa el arte cortesano español del siglo XVIII.

La balaustrada que, entre prismáticos pedestales rematados por bolas, sirve de coronamiento a todos los paramentos del edificio, muro de cerramiento del jardín incluido, supone un mantenimiento de la tradición española, como lo es también la presencia del pequeño edículo que, para alojar el correspondiente escudo, es dispuesto como remate en el eje central de la fachada y sobre la puerta principal de lo que es el cuerpo del edificio. También sobre el acceso principal, pero al jardín, se propone el diseño de dos niños o *putti* que portan elementos vegetales, en clara alusión a la idea de naturaleza arbórea propia de esta zona; se trata de la ampliación del grupo escultórico que remata el citado acceso al jardín, al que asimismo parece aludir un rasguño, a modo de planimetría cruciforme, que aparece dibujado a la izquierda del mencionado grupo figurativo.

El "Número 1" que lleva manuscrito este proyecto indica, en buena lógica, que es parte de una serie, y podría efectivamente relacionarse, como se ha indicado⁶⁷, con alguna de las propuestas de François A. Carlier para los Reales Sitios de la periferia de Madrid, y fechable hacia mediados del siglo XVIII. Determinadas concepciones en la articulación de paramentos, relacionarían este proyecto con la capilla del palacio de El Pardo⁶⁸, debida a trazas, de 1738, de este arquitecto que, hasta su fallecimiento en 1760, estuvo al servicio de Felipe V primero y de Fernando VI después.

La sección de dibujos de la Real Academia de la Historia, conserva tres interesantísimos diseños que conforman un proyecto para una *Maison de Campagne* (todas las leyendas y aclaraciones son expresadas en francés). La finalidad de éstos pudiera muy bien haber sido la transformación que, hacia 1780, ordenara Carlos III de la Casa del Campo —es decir, de la casa-palacio del Real Bosque de la Casa de Campo de Madrid— como se ha indicado⁶⁹; dicha transformación sería finalmente realizada por Sabatini. La data propuesta, en la octava década del setecientos, resulta idónea tanto para las consideraciones estilísticas que luego haremos, como respecto a la

vinculación de estos proyectos con Jaime Marquet⁷⁰, que fallece en 1775, y su círculo, que también reseñaremos.

La representación de la fachada y la sección por la mitad del patio (Cat. núm. 182) (*Profil pris sur la moitié de la Cour, et Façade de la Maison de Campagne*)⁷¹, muestra las connotaciones palladianas que gravitan sobre la arquitectura doméstica francesa del período 1750-1790, a la manera de Desmoisons, Ledoux o Colignon⁷². La acentuación del eje central de la fachada, que se remata con el consabido frontón; la proporción y el ritmo de volúmenes y vanos; la insistencia en remarcar el almohadillado del piso inferior, respecto a los restantes de resalte menos marcado; etc., nos indican un giro hacia formas y modos de un clasicismo más depurado, al tiempo que subrayan el interés del autor del proyecto por aspectos tipológicos del diseño.

En el planteamiento del perfil diametral (Cat. núm. 181) (*Demonstration du Profil diamétral de la Maison de Campagne*)⁷³, se insiste en presentarnos, también mediante cuidadísimas estructuras arquitectónicas, una rítmica y elegante secuencia de volúmenes desarrollados en profundidad, enlazando, sin solución de continuidad, la arquitectura propiamente dicha con una serie de arquerías de boj, con las que se remarca la dimensión paisajística.

El tercer diseño⁷⁴, por su parte, muestra la planta y secciones con la decoración correspondiente, referidas a dos dependencias de la casa (*alcove et cabinet*) (Cat. núm. 180). Se hace constar aquí, que se trata de una intervención sobre una construcción preexistente, cuyas partes aparecen dibujadas en amarillo, en tanto que la obra nueva es plasmada en rojo⁷⁵. La ornamentación es refinada, elegante y de planteamiento medido, que alejan este interior de una genuina concepción rococó, aunque, por otro lado, aparecen algunos motivos decorativos que, como suele ocurrir en el Rococó, son de filiación francamente manierista.

En estos tres dibujos reseñados, la estructuración general y, en su caso, la decoración interior que renuncia a las exuberancias de un Meissonier, no resultan demasiado alejadas, como certeramente se ha señalado⁷⁶, de los planteamientos de Marquet —al servicio de Fernando VI desde 1752 y después con Carlos III— o al menos, de los términos que caracterizan a los arquitectos de su generación.

El proyecto para una casa de campo, ya señalado, de Juan Antonio Cuervo, premiado, como también indicáramos, por la Academia en 1784⁷⁷, corrobora en varios aspectos lo dicho. La planta remite, de manera clara, a concepciones palladianas, en concreto, muestra su dependencia de la planimetría de la villa *Mocenigo "sopra la Brenta"*, que ilustra el tratado del italiano⁷⁸; en cambio, los alzados y secciones de Cuervo denotan su contacto con Ventura Rodríguez, con quien colaboraba asiduamente desde 1780.

En todos los sentidos, también por proyectos no realizados como veremos, las carencias señaladas fuera del estricto ámbito regio, respecto al tema que tratamos, quedan espléndidamente compensadas por "El Capricho" o Alameda de Osuna⁷⁹, auténtica villa suburbana en la zona Noreste de Madrid, cuyo proceso constructivo y de configuración plena, se desarrolla desde los primeros años de la década 1780-1790, hasta 1844. La iniciativa y realización de la Alameda se debió a la condesa-duquesa de Benavente y duquesa de Osuna, doña María Josefa de la Soledad Alonso-Pimentel y Téllez-Girón (1752-1834); obras que fueron completadas, entre 1834 y 1844, por su nieto y heredero, don Pedro de Alcántara Téllez Girón. Reseñaremos, a continuación, algunos aspectos de esta obra madrileña, construida y conservada, para resaltar precisamente las propuestas finalmente no hechas, que es lo aquí nos atañe.

Los profesionales franceses del arte de la jardinería Jean Baptiste Mulot, entre 1787 y 1790, y Pierre Provost, entre 1795 y 1810, fueron los artífices contratados por la duquesa fundadora para trazar y realizar su jardín. Ambos, mediante expresa cláusula contractual, se comprometían a no realizar servicios a otra casa en España, con lo que la duquesa preservaba la exclusividad de sus realizaciones. La traza de Mulot, continuada por Provost, para el jardín de "El Capricho" siguió el ejemplo de Mique en el Petit Trianon de Versalles; es decir, concibió un "jardín inglés" que, en la intención de la duquesa de Osuna, "rivalizaría" con el también "jardín inglés" que, por estos mismos años, trazaba Juan de Villanueva, si bien asistido por Boutelou –volveremos sobre esto–, en el Jardín del Príncipe del Real Sitio de Aranjuez. Ambos "jardines ingleses", Aranjuez y Alameda de Osuna, se cuentan entre las primeras manifestaciones en nuestro país –efectivamente llevadas a la práctica– de esta moda que por entonces hacía furor en toda Europa.

Por oposición al planteamiento francés, señalado en el caso de De Cotte y sus proyectos para el Buen Retiro madrileño, los parámetros básicos que van a caracterizar al denominado "jardín inglés" o "jardín a la inglesa", que informará a buena parte del quehacer decimonónico al respecto⁸⁰, podrían ser: pintoresquismo romántico; concepción pictórica; disposición montuosa con suaves declives; trazado sinuoso de senderos; presencia de pabellones y templetos tanto clasicistas como neomedievales; etc.; todo ello presente en la Alameda de Osuna, con sus jardines, el palacete, el Templo de Baco, el Abejero, la Casa Rústica, la Casa de la Vieja, etc.

En lo que fuera el complejo siglo XVIII hispano, auténtico crisol de tendencias incluso contradictorias, los anteriores presupuestos no son excluyentes, ni mucho menos, respecto a los planteamientos del fisiocratismo Ilustrado, como sucede en el acendrado interés puesto por Antonio Ponz en la plantación de

árboles, con un criterio estético-paisajístico, en los alrededores de Madrid⁸¹; este sentir del secretario de la Academia de San Fernando, coincide plenamente con el de los ambientes afines a dicha institución que, en general, valoraban estos "jardines a la inglesa", considerando, en un prurito de Iluminismo, que con ellos "se educaba a la naturaleza para ser natural"⁸². Incluso, durante la segunda mitad del setecientos, se da en este contexto una peculiar valoración de lo rústico, donde, al cientifismo fisiocrático se une el tema de "la cabaña de Vitruvio" preconizado por la teoría arquitectónica neoclásica, en amplios programas de actuación que, como en el caso de algunos Reales Sitios, van a suponer la interacción plena, entre otros factores, de arquitectura, jardinería, urbanismo, territorio y paisaje⁸³.

El mencionado colaborador de Villanueva en Aranjuez, Pablo Boutelou, rubricaba, en diciembre de 1784, el proyecto conservado en el Archivo Histórico Nacional⁸⁴, "con una idea de un jardín anglochino y demás que puede acerse (*sic*) en la Alameda a una legua de Madrid" (Cat. núm. 173). Por si alguna duda quedara de su destino, se hace constar que es para la "Excelentísima Señora Condesa de Benavente y marquesa de Peñafiel" que, de todos modos, no quedó satisfecha con esta propuesta, encargando a Mulot el proyecto llevado a la práctica⁸⁵, como hemos señalado. El carácter del jardín queda perfectamente reseñado por su autor que, asimismo, hace una relación, señalando su situación precisa en el conjunto, de todo un repertorio de árboles –sauces de Babilonia y chopos de Lombardía en torno a un estanque, chopos de Carolina formando un hexágono, plátanos de Oriente, plátanos de Occidente, etc.– que nos indican tanto los intereses botánicos como el sentido del exotismo del momento.

Finalmente, en el intervalo 1834-1844, Martín López Aguado (1796-1866), no sólo traza y realiza la airosa fachada sobre el jardín que hoy podemos admirar en la Alameda, sino que es el autor de una serie de propuestas, desgraciadamente no llevadas a la práctica, que hubieran terminado de redondear esta magnífica villa suburbana madrileña. Así, sus proyectos para transformar el Abejero, para un museo de pinturas y esculturas, o para un teatro, todos delineados, como también lo es su obra construida, según "un clasicismo muy atemperado por una modulación y un diseño de claro signo romántico"⁸⁶.

Bien conocido y valorado –no nos detendremos en ello– es el importante capítulo desarrollado por Juan de Villanueva (1739-1811), nuestro más conspicuo representante del Neoclasicismo arquitectónico, mediante el diseño y construcción de casinos insertos en jardines, netamente orientados a lo lúdico y no pensados como viviendas; tales son los casos de las Casitas de Arriba y del Príncipe, en el Real Sitio de El Escorial, o de la Casita del Príncipe, en el Real Sitio de El Pardo, obras todas fechables en el intervalo 1775-1785. Estas debieron constituir un es-

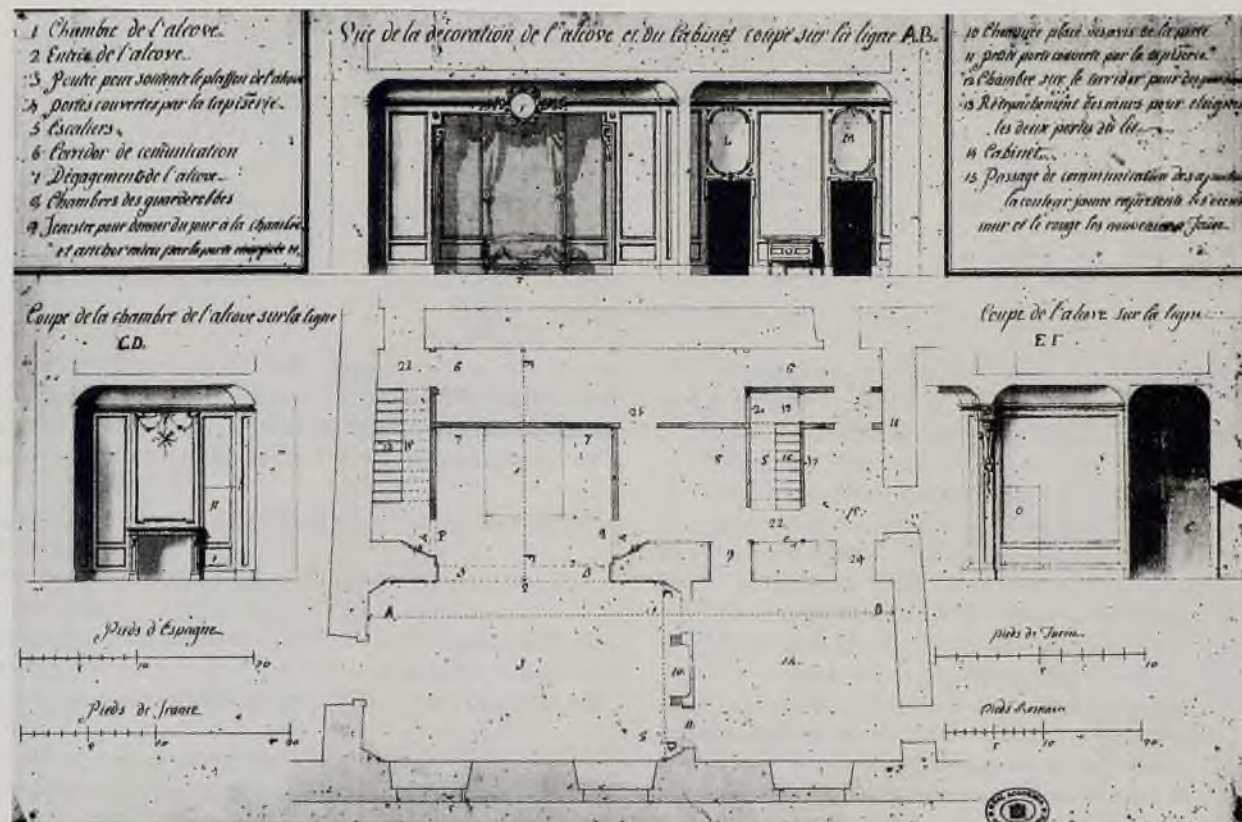


Fig. 3. Pablo Boutelou: proyecto de jardín para la Academia de Osuna, detalle (A.H.N.). Cat. núm. 173.

título para sus discípulos y continuadores—los integrantes de la denominada “Generación de 1760”— que, para nuestra arquitectura, suponen el paso hacia un clasicismo de cierto aliento romántico; formados en la Academia de San Fernando, tuvieron que desarrollar su actividad profesional durante uno de los períodos más convulsos de la historia de España⁸⁷. Silvestre Pérez (1767-1825) e Isidro González Velázquez (1765-1840), miembros relevantes de la citada generación de arquitectos, abordaron, en proyectos no realizados, el tema que nos ocupa.

Entre los fondos de la Biblioteca Nacional (Madrid), se conserva un cuaderno con setenta y dos dibujos de Silvestre Pérez⁸⁸; entre ellos figura una propuesta—presumiblemente no realizada— como para una villa suburbana⁸⁹ que, en rigor, ignoramos si es para Madrid. Los potentísimos pórticos de columnas toscanas de este diseño, denotan el interés de este arquitecto por poner en evidencia la esencialidad de los soportes clásicos, como en obras suyas conocidas y realizadas manifiesta constantemente.

Por su parte, el proyecto—finalmente no llevado a la práctica— para un palacete en el Real Bosque de la Casa de Campo (Cat. núm. 190), que se guarda en la biblioteca del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid⁹⁰, alguna vez puesto en relación con Isidro González Velázquez⁹¹, no parece, por ningún concepto, poder adscribirse a la producción de dicho arquitecto. Desde un pabellón centralizado con doble escalinata de acceso, donde

priman los perfiles nítidos y los desnudos paramentos, se llega a un patio, planteado a modo de *cour d'honneur* y cuyo *corps de logis* es el palacete propiamente dicho que, en cambio, está en la línea de los palacios urbanos del Renacimiento italiano.

La configuración de Madrid y su evolución durante tres largos siglos, desde que en 1561 asumiera la capitalidad del reino, así como la significación y alcance de la mayor parte de los programas arquitectónico-urbanísticos que, durante tan dilatado período, fueron llevados a la práctica, no serían entendidos completamente ni calibraríamos con objetividad sus logros y frustraciones, sin la serie de proyectos no realizados, que configuran la presente exposición. Como hemos tratado de ir perfilando, en el tema de la villa o casa de campo referido a Madrid, todas las posibles carencias derivadas de una corta iniciativa privada, quedan sobrada y espléndidamente compensadas por lo que se refiere a los Reales Sitios circunscritos a la ciudad-capital, que halla en ellos su mejor prolongación y para donde se propusieron algunas de las más brillantes páginas del arte cortesano hispano—unas veces resueltas en obras concretas, quedando en otras ocasiones como intenciones sobre el papel—, adquieren verdaderamente y en toda su plenitud el valor de propuestas para un Madrid soñado, donde quedarían indisolublemente unidos y en continuada simbiosis presupuestos como arquitectura y poder, ocio festivo y jardinística, cultura y paisaje.

NOTAS

¹ Venecia, 1570; citamos por ed. Akal, "Fuentes de Arte" (6): *Andrea Palladio: Los cuatro libros de arquitectura* (introducción de Javier Rivera; traducción: Luisa de Aliprandini y Alicia Martínez Crespo). Madrid, 1988, Libro Segundo, Capítulo XII: "Del sitio que hay que elegir para las villas", pág. 201.

² Al respecto, ver: ALVAR EZQUERRA, A.: *Felipe II, la corte y Madrid en 1561*. Madrid, 1985.

³ BENTMANN, R. - MÜLLER, M.: *La villa como arquitectura del poder*. Barcelona, 1975, pág. 7.

⁴ ALBERTI, Leon Battista: *De Re Aedificatoria*. Florencia, 1550; citamos por ed. Akal, "Fuentes de Arte" (10). Prólogo de Javier Rivera y traducción de Javier Fresnillo Núñez. Madrid, 1991, Libro V, capítulo XIV, págs. 224-225.

⁵ *Ibid.*, Libro V, capítulo XVII, pág. 231.

⁶ VITRUVIO POLIION, Marco Lucio: *Los diez libros de arquitectura*. Ed. Iberia, traducción, prólogo y notas de Agustín Blánquez. Barcelona, 1970, Libro Sexto, págs. 137-163.

⁷ CABRERA DE CORDOBA, Luis: *Don Felipe Segvndo. Rey de España*. Madrid, 1619 (Biblioteca Nacional, sección: Raros, R/ 14754), pág. 1175.

⁸ *Ibid.*, pág. 920.

⁹ MORAN TURINA, J.M. - CHECA CREMADES, F.: *Las casas del rey. Casas de campo, cazaderos y jardines, siglos XVI y XVII*. Madrid, 1986, pág. 50.

¹⁰ Al respecto, ver: BONET CORREA, A.: "El Renacimiento y el Barroco en los jardines musulmanes españoles", *Cuadernos de la Alhambra*, 4 (1968), págs. 3-20.

¹¹ WEISE, G.: "El Escorial como expresión esencial artística del tiempo de Felipe II y del período de la Contrarreforma", en *El Escorial, 1563-1963* (IV Centenario de la Fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real). Madrid, 1963, vol. II, pág. 273.

¹² TOVAR MARTÍN, V.: "En históricos Sitios Reales. La casa de campo cortesana española", *Reales Sitios*, núm. 67 (1981), pág. 38.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Es ya obra clásica al respecto: IÑIGUEZ ALMECH, F.: *Casas reales y jardines de Felipe II*. Madrid, 1954.

¹⁵ Al respecto, ver: CHECA CREMADES, F.: "El Monasterio de El Escorial y los palacios de Felipe II", *Fragmentos* (Revista de Arte, monográfico dedicado a El Escorial), núms. 4-5 (1985), págs. 5-19; *Idem*: "Felipe II y la ordenación del territorio en torno a la corte", *Archivo Español de Arte*, núm. 232 (1985), págs. 392-398.

¹⁶ MORAN TURINA, J.M. - CHECA CREMADES, F.: *op. cit.*, pág. 50.

¹⁷ CHECA CREMADES, F.: "El estilo clásico, 1564-1599", en *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*. Madrid, 1989, págs. 272-273; también el resto del apartado: "La villa de placer y el jardín", págs. 272-284.

¹⁸ RIVAS, P.: "La Casa de Campo, una idea fragmentada", en *Madrid no construido*. Madrid, 1986, pág. 86.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ BONET CORREA, A.: "La casa de campo o casa de placer en el siglo XVI en España", en *A introdução da arte da Renascença na Península Ibérica*. Coimbra, 1981, pág. 138.

²¹ DOMINGUEZ ORTIZ, A.: *Las clases privilegiadas del Antiguo Régimen*. Madrid, 1973, pág. 121.

²² BONET CORREA, A.: "La casa de campo...", *op. cit.*, pág. 142.

²³ *Ibid.*, pág. 141.

²⁴ SERLIO, S.: *Tercero y Cuarto Libro de arquitectura. Noticia del Tercer y Cuarto Libro de Sebastiano Serlio Boloñés*, traducido por Francisco de Villalpando. Toledo, 1552 (ed. facsimilar, con estudio preliminar de G. Kubler, ed. Albatros, 1977), Libro III, fols. LXXXVI vto. y LXXXVII.

²⁵ *Ibid.*, Libro III, fols. LXXXVII vto. y LXXXVIII.

²⁶ *Ibid.*, Libro III, fols. LXXXVIII voto. y LXXXIX.

²⁷ TOVAR MARTÍN, V.: *op. cit.*, pág. 38.

²⁸ Las lecturas que hoy pueden hacerse de los mismos son varias y desde diferentes ópticas; sugestivas son las consideraciones sobre el valor de los diseños de arquitectura como ilustrativos de las aspiraciones figurativas y teóricas de un arquitecto o de una época, en: RODRÍGUEZ RUIZ, D.: "El secreto del laberinto: representaciones y proyectos arquitectónicos en España durante la primera mitad del siglo XVIII", *Goya*, núm. 197 (1987), págs. 288-293.

²⁹ VITRUVIO POLIÓN, M.L.: *op. cit.*, Libro Sexto, capítulo II, pág. 145.

³⁰ ALBERTI, L.B.: *op. cit.*, Libro I, capítulo I, págs. 61-62.

³¹ En este sentido, la reciente exposición de: *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional, siglos XVI y XVII*. Madrid, 1991, es, por muchas de sus obras, una fehaciente prueba de ello.

³² En esta línea, y por lo que respecta al siglo XVIII, son fundamentales y decisivas las rigurosas investigaciones de Yves BOTTINEAU, concretizadas sobre todo en sus obras. *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid, 1986 (1ª ed.: *L'art de cour dans l'Espagne de Philippe V, 1700-1746*. Burdeos, 1962) y *L'art de cour dans l'Espagne des Lumières, 1746-1808*. París, 1986.

³³ Al respecto, ver: BONET CORREA, A.: *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al Barroco español*. Madrid, 1990. Sobre todo los apartados: "Jardines", pág. 46; "Casas y palacios madrileños", págs. 60-61 y "El Sitio Real: ciudad cortesana y residencial", págs. 89-92.

³⁴ MORAN TURINA, J.M. - CHECA CREMADES, F.: *op. cit.*, págs. 98-100.

³⁵ TOVAR MARTÍN, V.: *Arquitectura madrileña del siglo XVII (Datos para su estudio)*. Madrid, 1983, pág. 354, nota 40. Además de esta obra, son imprescindibles para la arquitectura madrileña del seiscientos, los estudios de esta misma autora: *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, 1975 y "Juan Gómez de Mora, arquitecto y trazador del rey y maestro mayor de obras de la villa de Madrid, en *Juan Gómez de Mora (1586-1648). Arquitecto y trazador del rey y maestro mayor de obras de la villa de Madrid*. Madrid, 1986, págs. 1-162.

³⁶ RIVAS, P.: *op. cit.*, pág. 86.

³⁷ VIGNOLA, J.B. da: *Regole delli cinque ordini d'Architettura in 32 tavole*. Venecia, 1562 (ed. castellana-Patricio Caxexi. Madrid, 1593 y 1630).

³⁸ PORREÑO, B.: *Dichos y hechos del Señor Rey D. Phelipe III El Bueno*. Madrid, 1723, pág. 330; ZARCO, J.: *Documentos para la historia del Monasterio de El Escorial*. Madrid, 1924, tomo IV, pág. 242; MORAN TURINA, J.M.: "Felipe III y las artes", *Anales de Historia del Arte* (Facultad de Geografía e

Historia. Universidad Complutense de Madrid), núm. 1 (1989), pág. 165.

³⁹ Al respecto, ver: BROWN, J. - ELLIOT, J.H.: *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid, 1985.

⁴⁰ TOVAR MARTÍN, V.: "Proyectos para la remodelación del Sitio Real de la Casa de Campo y del Buen Retiro", *Anales de Historia del Arte* (Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid), núm. 1 (1989), págs. 245-263.

⁴¹ *Idem*: "En históricos Sitios Reales...", *op. cit.*, págs. 37-43.

⁴² *Idem*: "El dibujo de arquitectura del siglo XVII en España", *A Distancia* (U.N.E.D.), "Teorías e historias de los dibujos de arquitectura" (octubre, 1991), pág. 34.

⁴³ ALZASES DE COLMENAR, J.: *Les délices de l'Espagne*. Leyden, 1907, págs. 342 y ss.

⁴⁴ CONTESSE D'AULNOY: *Voyage d'Espagne*. París, 1874, pág. 328.

⁴⁵ ZANGHERI, L.: "Salomon de Caus e la fortuna di Pratolino nell'Europa del primo Seicento", en *La fonte delle fonti. Iconologia degli artifizii d'acqua* (a cura di Alessandro Vezzosi). Florencia, 1985, pág. 36.

⁴⁶ BONET CORREA, A.: "Nuevas obras y noticias sobre Colonna", *Archivo Español de Arte*, núm. 148 (1964), págs. 310-311.

⁴⁷ CEAN BERMUDEZ, J.A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800 (ed. facsimilar, 1965), tomo I, pág. 350.

⁴⁸ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.A.: *Museo pictórico y escala óptica*. Ed. Aguilar, Madrid, 1947, Tomo II, libro IX, cap. III, pág. 652.

⁴⁹ Al respecto, ver: PLAZA SANTIAGO, F.J. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid, 1975.

⁵⁰ NAVASCUES PALACIO, P.: *Palacios madrileños del siglo XVIII*. Madrid, 1978, pág. 6.

⁵¹ BOTTINEAU, Y.: "Felipe V y el Buen Retiro", *Archivo Español de Arte*, núm. 122 (1958), págs. 117-123. *Idem*: *El arte cortesano...*, *op. cit.*, págs. 292-299.

⁵² TOVAR MARTÍN, V.: *Relaciones artísticas entre Madrid y París en el siglo XVIII*. Madrid, 1990, pág. 13. Una completísima historia de los proyectos y realizaciones en el Buen Retiro, entre 1700 y 1850, es proporcionada por esta misma autora en: "El Real Sitio de "El Buen Retiro" en el siglo XVIII", *Villa de Madrid*, núm. 102 (1989), págs. 13-46.

⁵³ *Idem*: "En históricos Sitios Reales...", *op. cit.*, pág. 44.

⁵⁴ NAVASCUES PALACIO, P.: *op. cit.*, pág. 10; se estudia aquí este cambio de mentalidad respecto a los palacios urbanos del setecientos en Madrid (págs. 7-18).

⁵⁵ DOMINGUEZ ORTIZ, A.: *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español*. Barcelona, 1976, pág. 351.

⁵⁶ HENARES CUELLAR, I.: *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*. Granada, 1977, pág. 227.

⁵⁷ HACIA una nueva idea de la arquitectura. Premios generales de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831), introducción: Delfín Rodríguez Ruiz. Madrid, 1992, págs. 27 y 107.

⁵⁸ HENARES CUELLAR, I.: *op. cit.*, pág. 229.

⁵⁹ HACIA una nueva idea..., *op. cit.*, págs. 113-117.

⁶⁰ HENARES CUELLAR, I.: *op. cit.*, pág. 232.

⁶¹ HACIA una nueva idea..., *op. cit.*, pág. 127.

⁶² *Idem*., pág. 114.

⁶³ BOTTINEAU, Y.: "Introducción", en *El arte europeo en la corte de España durante el siglo XVIII*. Madrid, 1980, pág. 20.

⁶⁴ Archivo de Palacio, sección: Planos, núm. 2458.

⁶⁵ TOVAR MARTÍN, V.: *Relaciones artísticas...*, *op. cit.*, págs. 18-19.

⁶⁶ Al respecto, ver: SÁNCHO GASPAS, J.L.: "La alternativa francesa para el Palacio Nuevo de Madrid: Gabriel, Boffrand, De Cotte, Bruant, 1736", *Archivo Español de Arte*, núm. 243 (1988), págs. 291-298.

⁶⁷ TOVAR MARTÍN, V.: *Relaciones artísticas...*, *op. cit.*, pág. 19.

⁶⁸ *Idem*: "La capilla del palacio real de El Pardo", *Reales Sitios*, núm. 59 (1979), págs. 29-36.

⁶⁹ *Idem*: "En históricos Sitios Reales...", *op. cit.*, pág. 44. Aquí se apunta, asimismo, la posibilidad de que estos proyectos fueran para Aranjuez.

⁷⁰ Al respecto, ver: *Idem*: "El arquitecto Jaime Marquet", en *La Casa de Correos, un edificio en la ciudad*. Madrid, 1989, págs. 69-98.

⁷¹ Real Academia de la Historia, IX F.

⁷² GALLET, M.: *Demeures parisiennes. L'époque de Louis XVI*. París, 1964; fundamentalmente, el cap. 4: "L'apparition du goût néo-classique", págs. 49-64.

⁷³ Real Academia de la Historia, B.A. VI F.

⁷⁴ *Ibid.*, e igual signatura que el anterior.

⁷⁵ "La couleur jaune represente les vieux mur et le rouge les nouveaux à faire". Curiosamente la escala está dada aquí según cuatro medidas diferentes, todas en pies: "pieds d'Espagne"; "pieds de France"; "pieds de Turin" y "pieds Romains".

⁷⁶ TOVAR MARTÍN, V.: *Relaciones artísticas...*, *op. cit.*, págs. 17-19.

⁷⁷ HACIA una nueva idea de la arquitectura..., *op. cit.*, Nº 23.2 (A-1.720) y Nº 23.3 (A-1.722), págs. 116-117.

⁷⁸ PALLADIO, A.: *op. cit.*, Libro Segundo, capítulo XVII, pág. 258.

⁷⁹ Para todo, remitimos al completísimo estudio de NAVASCUES PALACIO, P.: "La Alameda de Osuna: una villa suburbana", *Estudios Pro Arte*, núm. 2 (1975), págs. 6-26.

⁸⁰ Ver, entre otros, el estudio de palacios madrileños del siglo XIX y su prolongación jardinística de: NAVASCUES PALACIO, P.: *Un palacio romántico. Madrid, 1846-1858*. Madrid, 1983; y en relación con los Reales Sitios en el siglo XIX: ARIZA MUÑOZ, C.: "La jardinería de los Reales Sitios en el Madrid fernandino", *Reales Sitios*, núm. 90 (1986), págs. 49-56. También de esta última autora: *Los jardines de Madrid en el siglo XIX*. Madrid, 1988.

⁸¹ Al respecto, ver: SUÁREZ QUEVEDO, D.: "A propósito de un proyecto de Antonio Ponz. Realizaciones en Toledo y alrededores de Madrid", *Anales de Historia del Arte* (Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid), núm. 2 (1990), págs. 145-154.

⁸² TAFURI, M.: "Símbolo e ideología en la arquitectura de la Ilustración", en *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*. Madrid, 1980, págs. 93-94.

⁸³ Al respecto, ver: TOVAR MARTÍN, V.: "Consideración al valor de lo "rústico" en los Sitios Reales (reinado de Carlos III)", *Fragmentos* (monográfico Carlos III, 1788-1988), núms. 12, 13 y 14 (1988), págs. 219-231. En general, hoy día, los temas referidos a arquitectura y urbanismo hispanos de signo Ilustrado, pasan necesariamente por los estudios de SAMBRI-CIO, C.: *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986 y *Territorio y ciudad en la España de la Ilustración. Relación de mapas, documentos y dibujos*. Madrid, 1991.

⁸⁴ Sección: Consejos, plano núm. 15.

⁸⁵ RABANAL YUS, A.: "Los jardines del Renacimiento y el Barroco en España", en: HANSMANN, W.: *Jardines del Renacimiento y el Barroco*. Madrid, 1989, págs. 385-386.

⁸⁶ Fundamental para éste y los demás aspectos arquitectónicos del Madrid decimonónico, es el estudio de: NAVASCUES PALACIO, P.: *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*. Madrid, 1973.

⁸⁸ *Trazas, Rasguños y Diseños del célebre Arquitecto D. Silvestre Pérez y Martínez*. Fuentenebro, 1824 (BARCIA, *Catálogo*, núms. 1554-1621).

⁸⁹ BARCIA, *Catálogo*, 1573, núm. 21, 14-27: "Dos Porticos ("Apuntes ligeros a pluma. Sobre ella otro papel con un Borrador de la Casa de Don Josef Panuche. Al lápiz").

⁹⁰ *Proyectos de arquitectura para el Real Sitio de la Casa de Campo*.

⁹¹ RIVAS, P.: "La Casa de Campo...", *op. cit.*, insiste, creemos que certeramente, en un proyecto anónimo e italianizante (pág. 88), en tanto que en el catálogo correspondiente (núm. 77, págs. 86 y 342), se atribuye el proyecto a Isidro González Velázquez.

EL PALACIO DEL REY Y SUS SUBTERRANEOS

JOSÉ LUIS SANCHO
Patrimonio Nacional

El Palacio Real se planteaba generalmente durante el periodo barroco como una *ciudad regia*, capaz de contener todas las funciones necesarias para la vivienda y la representación de la Majestad, para la burocracia y para el alojamiento de su crecido séquito en las monarquías de la Edad Moderna, y en torno a semejante urbe ideal se disponía una Naturaleza significativamente ordenada. Los proyectos originados en este sentido para Madrid a raíz del incendio del Alcázar y la consiguiente construcción forzosa de un Palacio Real Nuevo constituyen uno de los capítulos de mayor interés objetivo e internacional entre los diversos sueños con los que la capital de las Españas se evadió de sí misma o pretendió superarse.

Dado que en el presente la capacidad onírica de la ciudad está ocupada, entre otras cosas, en un polémico proyecto –sueño o pesadilla– que se refiere directamente a los alrededores del Palacio Real, a las relaciones de éste con la trama urbana y con los espacios verdes circundantes, y que introduce en aquellos un *subterráneo*, parece oportuno situar en su contexto y “sacar a la luz” un sorprendente proyecto tardobarroco que fue efectivamente llevado a cabo, pero que, inacabado, ha sido víctima de la clausura y el olvido. Me refiero a la impresionante estructura abovedada que comunicaba el Palacio con el espacio cortesano-privado del *Parque*. Al igual que las galerías de arcos y los pasadizos elevados sobre ellas constituían el nexo de unión entre la residencia real y su proyección urbana –las dependencias y oficinas que constituían la ciudad palatina–, estas *bajadas cubiertas al Parque* vinculaban la vida privada y pública de los monarcas con su proyección en la Naturaleza, es decir el jardín formal. Abandonados por Carlos III los magníficos proyectos urbanos ideados por Sacchetti y Rodríguez para Felipe V y Fernando VI, las *bajadas al Parque* merecen nuestra atención, como una pieza recuperable todavía de aquel sueño barroco.

1.– La ciudad palatina o el bloque de Palacio

A lo largo de los proyectos elaborados durante el XVIII para el Palacio de Madrid, la residencia regia se planteó a veces como un bloque autosuficiente y omnicompreensivo, y a

veces como el punto culminante de un conjunto urbanístico, la *ciudad palatina*. En síntesis, el Palacio se concebirá en principio como un bloque aislado, luego, durante los últimos años de Felipe V y el reinado de Fernando VI, quedará integrado en un proyecto urbanizador ambicioso, y con Carlos III y sus sucesores volverá a formularse, ya definitivamente, como una acrópolis segregada de la ciudad y ajena a ella. Cada una de estas soluciones representa una idea diferente de sede del poder, y a la vez supone una relación distinta con la ciudad. El bloque, surgiendo de modo abrupto en la villa medieval cuya organización no cuestiona en absoluto, encierra un concepto arcano, cerrado y misterioso –emblemático más que cierto– del Palacio, de la figura del rey y de su mando. A este respecto es preciso recordar la ingenua idea del gobierno de la Monarquía implícita en el palacio real ideal propuesto para Madrid en 1740 por Manuel Losada: “Palacio Real, es una ciudad abreviada, con gran número de oficinas y habitaciones para la Familia de un Rey... El Arte con que se ha de delinear un Palacio es, poder cautamente el Rey, ver, oír y registrar; y sin ser oído, especular las acciones de cuantos individuos le habitasen, y saber cuanto se practicase y pasase en los Consejos, covachuelas y demás oficinas... la mayor majestad y grandeza de este palacio, es poder Su Majestad bajar y subir a ellos, y registrar sin dependencia alguna sus Thesoros, sin que sea visto ni oído de persona alguna... No se pueden demostrar todos los secretos que tiene este Palacio; bien que entre todo lo más singular es hallarse dentro de la misma alcoba del Rey la entrada y comunicación a cuantos secretos este Palacio incluye, con vistas a todas salas, bóvedas subterráneas, desvanes, cuartos pequeños y grandes, etc. ... de conformidad, que puede el Rey oír, y registrar, y sin ser oído ni visto especular las acciones de cuantos asistirán y habitarán en este palacio, y saber cuanto se practica y passa en los consejos, covachuelas, y deás Oficinas”¹. Aunque desde luego más simbólica y visionaria que acorde con la realidad, esta visión del palacio y del rey es bien representativa de cómo se adentran en el XVIII los hábitos mentales de la época de los Austrias, y de hecho funde la imagen de Felipe II, –oculto en su aposento de El Escorial desde donde todas las partes del Monasterio le

eran accesibles² con la de Felipe IV, oyendo por las "escuchas" las deliberaciones de los Consejos.

Así, la idea del *rey oculto* que parecía propia de los Austrias españoles y que Luis XIV aconsejó a su nieto desterrar, mostrándose en la vida cotidiana a sus súbditos, pervive durante el reinado de Felipe V al menos entre los españoles que elaboraban proyectos o teorizaban sobre el Palacio, y desaparece luego de tal modo que cuando bajo Carlos III se plantea de nuevo el palacio-bloque éste ya no contiene un sentido misterioso de la existencia del monarca, sino que expresa una noción fuerte y cierta de la centralización burocrática en torno a su persona, formulando con mayor precisión y dignidad la función de los consejos y de las *covachuelas* en el Alcázar. No obstante, hay que señalar que las circulaciones interiores de Palacio conservaron siempre, tanto en los proyectos de Sacchetti como en la realidad de Carlos III, mucho de ese sentido de "movilidad oculta" privativo del rey, y sobre ello volveremos al tratar de las bajadas al Parque.

En contraste con el Palacio-bloque, la estructura viaria regular de la ciudad palatina se une a la trama urbana preexistente engarzándose con ella mediante concesiones acomodaticias de su rigor geométrico a las imposiciones prácticas, pero en el fondo niega la ciudad antigua y postula un modelo de reedificación o replanteamiento urbano centrífugo, a partir del foco de la Monarquía, el Palacio, que en ese caso es un edificio de función exclusivamente residencial, con el cuarto bajo destinado al verano y el principal al invierno; Tal ciudad sugiere, por tanto, una idea de reorganización estatal *louis-quatorzienne* o preilustrada bastante más ambiciosa como emblema y donde la herencia del Alcázar tiene un peso mucho menor.

El palacio de Juvara, no ideado para el solar del Alcázar, niega la ciudad antigua al situarse al margen de ella, pero no planteaba al parecer una ciudad palatina, sino que es un enorme bloque que reúne todas las funciones: capilla, biblioteca, teatro, gran número de habitaciones para cortesanos, espacio para todas las oficinas del gobierno, todo cabe allí, del mismo modo que postulaba Losada.

Sacchetti se vio obligado a concentrar el programa áulico de su maestro en el reducido solar del antiguo Alcázar por decisión de Felipe V, manteniendo en principio la concepción del bloque omnicompreensivo. El arquitecto turinés comenzó respetando los edificios preexistentes en el entorno, es decir, al Sur de Palacio, la Armería, las casas de pajes, las caballerizas, a Oriente los jardines, las casas del Tesoro, la biblioteca y el teatro de los Caños; pero ya a finales del año siguiente planteó una transformación completa de todos los alrededores de la residencia regia, concibiendo dentro de ese sector de la ciudad una verdadera *ciudad palatina*, pues evidentemente el amplio programa de la Corte

borbónica que el vasto palacio de Juvara era capaz de albergar no tenía cabida en el solar histórico a no ser que se ensanchase por sus inmediaciones. Según el proyecto saquetiano de finales de 1738, al Este de la residencia real una serie de manzanas formadas por sus dependencias—teatro, un convento, podemos suponer que también la Biblioteca, etc.—unidas por arcos, configuran una "plaza de oriente" de Palacio, y una especie de patio de honor o entrada al conjunto áulico vuelta hacia los Caños del Peral. Al Sur forma una antepiazza previa a la Plaza principal o de Armas, demoliendo la Armería, y surge una catedral, mientras el teatro queda ya al lado oriental de la plaza de Armas. Por el oeste y el norte se desarrollan los jardines, tomando más terreno por el norte del que tradicionalmente tenían, hasta dejar en el centro del esquema el Palacio, condenando la subida a la Villa desde la Puerta de San Vicente. Durante los veinte años siguientes este proyecto sufriría modificaciones, pero se mantuvo en lo esencial, alcanzando su formulación más grandiosa en los planos de 1752 y 1757, donde el Palacio, los edificios de la antepiazza y de la ciudad cortesana que se adivina detrás, la catedral con su gran cúpula y los pórticos que enlazan todas estas edificaciones e incluso corren sobre el gran viaducto, forman una inigualable silueta de ciudad dieciochesca³. Ese proyecto definitivo de Sacchetti, de 1757, modificado en 1758 por Ventura Rodríguez, incluye las bajadas cubiertas al Parque, sobre las que volveremos luego. No menor era la importancia de los jardines que se proyectaba hacer en el Parque, manteniendo así su histórica función como "rica alfombra del más supremo edificio"⁴.

El advenimiento de Carlos III al trono supuso el abandono de la idea de *ciudad palatina*—y también, de hecho de los jardines—, volviendo a la idea del Palacio como bloque donde caben todas las funciones y que se sitúa al margen de la ciudad como un hecho ajeno, pues ni se integra en ella ni la niega. Esta idea de la acrópolis monárquica orgullosamente aislada queda servida por un pragmatismo de escasísimos o nulos vuelos conceptuales, según una mentalidad funcional típica del urbanismo carolino tal y como se desarrolla por entonces en los Sitios Reales de La Granja y El Pardo: los jardines y edificios antiguos a Oriente quedan separados del palacio por la "Calle Nueva de la Regalada", luego de Bailén⁵, trazada en línea recta de Norte a Sur desde la nueva subida de San Vicente hasta el convento de San Gil y pretil de Palacio, vía que secciona limpiamente la ciudad separando la Acrópolis Regia del resto de la trama urbana madrileña. El Palacio y sus dependencias quedan así flanqueados por un espacio neutro de respeto, como un foso, heredero funcional de los desniveles que primitivamente defendían por ese lado el Alcázar. Puede decirse que en el siglo XX hemos rellenado ese foso con vehículos, aislando el castillo borbónico casi más de lo que nunca llegó a estarlo el medieval.

El enorme y descabellado proyecto de ampliación de Palacio o "Aumento" por Sabatini bajo Carlos III y Carlos IV⁶, se inscribe de modo compacto en esa parcela delimitada por la "calle nueva" y supone, de hecho, la negación definitiva a la idea de ciudad palatina, pues corrige el bloque ya construido y que se consideraba pequeño, pero no añadiéndole edificios subsidiarios, sino dando mayor volumen a esa masa orgullosamente aislada, y haciéndolo precisamente por el lado de mayor desnivel, de modo que se hubiera acentuado el aspecto de castillo que tiene el Palacio deseado por Felipe V. Ese "aumento" por el Norte supone la incorporación al "cuadro de Palacio" de algunas funciones que en otros proyectos se integraban en la ciudad, como el gran templo -catedral en los de Sacchetti, aquí gran capilla real de tamaño verdaderamente desproporcionado con su condición de santuario privado y situado al nivel de las habitaciones reales- y como la sede de los consejos. Respecto a esto último cabe destacar que, aparte de que Sacchetti concebía las oficinas como los principales edificios integrantes de la *ciudad palatina*, durante el propio reinado de Carlos III se planteará la construcción de una nueva Casa de los Consejos derribando y ampliando la existente y suponiendo, por tanto, una importante intervención urbana.

Así pues, las intenciones carolinas reforzaban el aire medieval y militar de la residencia real, y consagran la separación entre el palacio y la ciudad tal y como ha llegado hasta nuestros días, pese a los derribos de José Napoleón que dieron lugar a la Plaza a Oriente de Palacio. El proyecto de Gozález Velázquez para este nuevo espacio urbano supone una unidad funcional entre el Palacio y la ciudad, pero no arquitectónica, pues ciertamente los pórticos hubieran desentonado con la obra de Sacchetti no tanto por su estilo como por su escala.

La realización final de la plaza a Oriente de Palacio a mediados del siglo XIX pone al edificio sobre una bandeja, pero más bien lo separa que lo integra en la ciudad, y este efecto queda potenciado por la prolongación, a lo largo del nuevo pabellón oriental de la Plaza de Armas, de la calle de Bailén, continuada hasta la calle Mayor y extendida sobre el Viaducto por encima de la de Segovia. La plaza de Armas resulta, aun con las modificaciones al proyecto de Sabatini introducidas por sus realizadores Colomer y Lema, tal y como la había concebido el arquitecto de Carlos III: una gran *cour d'honneur*, una especie de primer patio, y no ya una plaza propiamente dicha, es decir un espacio urbano permeable. De este modo, durante el siglo XIX, tanto las transformaciones urbanísticas como las intervenciones orientadas a concluir el Palacio propiamente dicho según el programa carolino acentúan el aislamiento de éste respecto a la ciudad y potencian su valor como objeto aislado, puesto sobre una respetuosa bandeja por Oriente y encima de un soberbio pedestal por Poniente.

2.- El Palacio y sus subterráneos

La problemática relación que había de guardar con su entorno un Palacio situado en posición tan propia de un castillo, montado sobre un espolón dominado en parte por la ciudad antigua y pintorescamente vuelto hacia el paisaje, se resolvía en los proyectos de Sacchetti y Ventura Rodríguez mediante arcos y galerías que unían la residencia regia con el resto de los bloques de la ciudad palatina, recobrando el esquema de los "pasadizos" tan desarrollado en la época de los Austrias y que alcanzaba su máxima expresión en el que unía el propio Alcázar con el del monasterio de la Encarnación.

la circulación reservada, sigilosa y encubierta por los pasadizos elevados encontró en los siglos XIX y XX su leyenda, según se olvidaba su verdadera disposición y forma, en la idea de los pasajes subterráneos entre conventos y palacios, y en el caso del de Madrid este error común se encontraba reforzado por la tradición culta y popular que recordaba las ingentes obras de cimentación llevadas a cabo por Sacchetti. Pero si por el lado de Oriente esto no son más que cuentos de viejas, apoyados en los grandiosos proyectos de galerías altas que los planteamientos de Carlos III y su desarrollo durante el XIX impidieron llevar a cabo, por el de Poniente los subterráneos son una realidad grandiosa y olvidada sobre la que conviene llamar la atención, tanto por lo que suponen de manifestación pervivencia del gusto por los "movimientos ocultos" de los reyes a través de pasadizos reservados, como por su objetiva importancia arquitectónica que plantea la necesidad de una recuperación.

3.- Las bajadas cubiertas al Parque

Por ese lado privado del Palacio, mirando a los jardines y a la Casa de Campo, se imponía la necesidad de comunicar la residencia real con la Naturaleza salvando un gran desnivel.

A tal efecto Sacchetti planteó una estructura de murallones que sostenían las rampas exteriores de bajada, pero que albergan además, debajo, un complejo pasadizo subterráneo en rampa, abovedado, y que hubiera debido servir para la bajada de los reyes, a cubierto de la intemperie, desde el propio Palacio hasta el Parque. al nivel del jardín esta bajada quedaba precedida de un elegante vestíbulo, la *gruta chica*, compañera de la *gruta grande* situada frente al eje central del jardín.

Estos impresionantes espacios fueron destinados desde 1760 para menesteres subsidiarios: las bajadas, como "almacén de obras", y la *gruta grande*, para diversos usos, entre ellos el de "estufa de las camelias", que le dió a mediados del XIX su nombre tradicional. Por tanto, no han podido ser tan conocidos como su importancia arquitectónica requiere.

3.1.— Las rampas exteriores y la “Gruta grande”

Como es lógico, las rampas exteriores de descenso al Parque estaban incluidas desde el principio en la concepción general, según puede observarse en los sucesivos planos de obras exteriores. Pero la forma definitiva de estas rampas y de esos elementos incorporados a ellas fue variando desde 1737 hasta alcanzar su configuración definitiva entre 1745 y 1752. Posteriormente, Sabatini alteraría completamente en esta zona las ideas de Sacchetti: el pabellón derecho del “Aumento” rompe tanto las bajadas cubiertas como las descubiertas. En su estado actual, éstas responden en parte a las ideas de Sacchetti, en parte a las de Sabatini —que no llegó a alterarlas tanto como Ponz indicaba—, y, por último, en la zona superior hacia la Almudena recibieron su forma actual merced a los arquitectos José Segundo de Le-ma y Enrique Repullés Segarra.

Las dos denominaciones de *gruta grande* o “estufa de las camelias” expresan su doble cometido como invernadero, semejante a la *orangerie* que en Versalles se abre hacia el estanque de los suizos, en el desnivel de los “cien escalones”, y como fresco lugar de reposo desde el cual se contempla el eje central de los jardines cuya perspectiva cierra, siendo éste un elemento usual en los jardines italianos.

La gruta en el Parque de Palacio había de cerrar la sucesión de canales, estanques y cascadas que constituían el eje central, acuático, del jardín formal, pero finalmente no se llevó a cabo ninguno de los grandiosos proyectos para el “Campo del Moro”, y nos hemos acostumbrado a ver la Estufa “en seco”, dominando la explanada formada por Villaeuva, y en el centro de la que Pascual y Colomer situó la fuente de los Tritones, que anteriormente siempre estuvo en el jardín de la Isla de Aranjuez⁷.

Sacchetti, en su plano fechado el 9 de marzo de 1737, introducía una gruta-fuente de muy poco fondo, casi a modo de *buffet d'eau*. Según el plano de febrero del año siguiente, cal-cado por Jürgens, habría de ocupar este lugar una gran escalinata curvilínea; en diciembre del mismo año se vuelve a la fuente delante de una gruta, esta vez de fachada cóncava y profundidad presumiblemente igual a la definitiva. De este modo, a principios de los años cuarenta existían aún grandes vacilaciones respecto a esta parte del proyecto, cosa por otra parte bien admisible si se considera que entonces la tarea primordial era levantar el “cuadro de palacio” y sus murallones de apoyo, que no son los de la gruta, sino los de la terraza que queda detrás y a un nivel superior, es decir, la “plaza incógnita”. En los muros definitivos de esta plaza se trabajaba intensamente en 1743, según demuestran los planos de estado de las obras, y ya estaban acabados en 1745. Durante los ocho años siguientes el solar de la gruta y locales adjuntos queda-

ban vacíos, levantándose Palacio abruptamente sobre la masa del murallón posterior, visible en toda su altura y sin el necesario apoyo por esta parte, haciendo presente el 8 de noviembre de 1752 la Junta Facultativa “que de no ejecutarse luego (inmediatamente) el murallón que ha de ir debajo del otro, que se halla hecho en la fachada de Poniente, está expuesto éste a padecer alguna ruina por hallarse desamparado de la tierra que le servía de basa que aseguraba”. En resolución, una de las primeras obras acordadas por la misma Junta, con Sacchetti, Rodríguez y Hermsilla a la cabeza, a principios del año siguiente, el 2 de enero de 1753, fue la de “cantería que hay que ejecutar en los murallones que se han de construir en el Parque para sostener los diversos planos y bajadas que están figuradas en la planta general y en el alzado de los exteriores del nuevo Palacio... arregladas a los dibujos particulares de planta, fachada y cortes que presenta el arquitecto mayor acompañados por este escrito”. Desgraciadamente se han perdido los dibujos de Sacchetti que sirvieron para la construcción, pero nos consta que lo realizado se arregla perfectamente a ellos y que no hubo vacilaciones. Iniciada la albañilería, y algo después la cantería, durante 1753, a principios de 1754 se trabajaba intensamente en esta obra, como demuestra el cuadro de Antonio Joli *Vista de Madrid desde la otra orilla del Manzanares*. Los trabajos de los murallones y alcantarilla pospusieron eternamente la creación del jardín soñado por Boutelou porque “el movimiento de la tierra para la formación del plano de jardines no conviene por ahora, porque se necesita aquella extensión para el repuesto de materiales; se halla sembrado el parque, y antes de extender la tierra es necesario hacer los cimientos en el firme para fuentes y estanques⁸. Todas estas obras se ejecutaron a la vez que las de las bajadas, como veremos luego.

Carlos III se desentendió realmente de llevar a cabo los jardines en el Parque, pues aunque aprobó los proyectos de Sabatini estos quedaron por completo en el papel: incluían la modificación de las rampas de bajada, alterando, por consiguiente, el entorno de la *gruta grande*. Un hermoso lavado que ha de atribuirse a su estudio muestra una de sus ideas a este respecto: en lugar del estanque ha dispuesto ante la gruta un hemicírculo escalonado en el que se alinean tiestos. Los huecos aparecen sin cristalera, dejando ver la articulación de las paredes del fondo⁹. Este anfiteatro, o las fuentes y la cascada de Sacchetti, hubieran hecho que la *gruta* luciera mucho más desde abajo que actualmente, pues le quita mucha vista la explanada que Villanueva formó delante en 1811, cuando ideó también una restauración y redecoración del interior, situando fuentes en las exedras; sus bellos dibujos, fechados, son quizá los últimos concebidos por este arquitecto.

Las bajadas cubiertas experimentaron durante su construcción y tras el cambio de proyecto debido a la llegada de Carlos III vicisitudes semejantes a las de la *gruta grande*, pero aún más radicales y negativas.

3.2.- Las bajadas cubiertas y la gruta pequeña

La *gruta pequeña* fue concebida como la monumental desembocadura de las bajadas cubiertas ideadas por Sacchetti para uso exclusivo de los Reyes, "bajada para Sus Majestades en rampa cubierta iluminada que desde el cuarto bajo de Palacio conduce a los jardines del Parque, pudiéndose usar de ella con silla de mano, carriola o a caballo"¹⁰. Las bajadas, inutilizadas por Sabatini hacia 1770 al cortar su tramo más inmediato a palacio con los cimientos del ala derecha del "Aumento", han servido siempre como almacén de materiales de obras; la *gruta pequeña* ha sido recientemente rehabilitada como sala de ensayos de la banda de música de la Guardia Real. Parece que este vestíbulo de las bajadas no fue en principio concebido como tal, sino como simple gruta o lugar de descanso, y que recibió tal función de entrada en una fase ya avanzada del proyecto de obras exteriores. De hecho no puede asegurarse en qué momento exacto fueron concebidas las bajadas, pues el plano "de proyecto" conservado data de 1757, pero dos años antes estaban ya en marcha las obras de esta parte, lo cual supone que la planificación estaba ya clara, al menos en sus líneas generales, a finales de 1754. En todo caso, la bajada cubierta al Parque —como debe denominarse este conjunto de obras— fue ejecutada a partir del invierno de 1754-55 dentro del conjunto de las obras exteriores al Sur y al Oeste del Palacio, tal y como quedan reflejadas en el proyecto del arquitecto mayor, fechado el 18 de septiembre de 1757 y que recoge la concepción definitiva de Sacchetti, enunciada básicamente en los mismos términos en 1752: un viaducto sobre la calle de Segovia desembocaba en una antepuerta, flanqueada por caballerizas y casas de oficios y separada por una pantalla de arcos de la "plaza principal", cerrada por dos alineaciones —"mangas" las denominan los textos— de pórticos que tenían como finalidad realizar, tanto a nivel funcional como formal, la unión Palacio-ciudad, incluso a través de la calle de Segovia, expresando mediante esta extensión el poder que emanaba de la ciudad palatina¹¹.

Los pórticos que limitaban la plaza principal no la separaban de los ámbitos circundantes, sino que permitían a la vista abarcarlos según conceptos de control, conexión e interdependencia propios de la articulación espacial del Barroco, mientras a la vez servía a fines prácticos. Sacchetti introducía en los sectores centrales de ambas galerías sendos cuerpos de esaso fondo destinados a la guardia, limitando así en parte la

integración entre el paisaje y la plaza; este rasgo, como veremos, fue luego alterado siguiendo el parecer de Ventura Rodríguez¹². El pórtico o "manga" a la izquierda de Palacio unía la residencia regia con el teatro, mientras que la de la derecha servía de introducción a las dos bajadas al Parque. La primera bajada era exterior y servía para los coches, que atravesando uno de los arcos del pórtico descendían por las rampas a cielo abierto. La otra bajada era la que nos ocupa y servía, como queda dicho, para uso exclusivo de los Reyes. Su primer tramo, recto, estaba cobijado propiamente por la manga y llegaba hasta el centro de la plaza; allí, girando hacia el exterior y luego siempre hacia la izquierda, se tomaba la rampa en vueltas¹³.

El ingenioso trazado de Sacchetti para este espacio ha de relacionarse forzosamente con modelos lejanos de la arquitectura renacentista como la famosa rampa de las caballerizas de Urbino —el "palacio-ciudad" por excelencia, como ya señalaba Castiglione—, pero también resulta inevitable recordar la atención que poco antes había merecido, tanto a la Corte española como a todos los arquitectos españoles e italianos a los que ésta empleaba o había pedido consejo, el tema de las escaleras principales del Palacio de Madrid, donde Sacchetti demostró su maestría en el manejo de las rampas, de los espacios y de la luz. Teniendo en cuenta que las críticas de que fueron objeto las primeras ideas del arquitecto mayor para las escaleras estaban basadas en su excesiva pendiente, resulta curioso observar que en su proyecto para las bajadas se le corrigió en el mismo sentido al realizar la parte superior de éstas según la propuesta de Ventura Rodríguez, de modo que el descenso había de comenzar en el primer sótano y no, como quería Sacchetti, al nivel del piso bajo. Tal enmienda mejoraba la comodidad de la bajada, pero es preciso reconocer que la pendiente allí proyectada por Sacchetti no era excesiva y que el diseño de todo ese tramo era muy afortunado, mientras que el de Rodríguez resulta menos imponente al quedar menos iluminado y darle ingreso por el sótano y no por la planta baja. Más que al interior de la bajada, Fernando VI y Bárbara parece que dieron aquí prioridad al efecto exterior de las galerías de la Plaza, sin duda mucho más elegantes en el proyecto de Rodríguez, y prefirieron dejar totalmente practicables los arcos que miran al campo¹⁴. De todos modos, tanto si la bajada empezaba en la planta baja como si lo hacía en el sótano según finalmente hubiera quedado siguiendo a Rodríguez, los reyes descendían hasta el comienzo de las rampas por la escalera reservada del rey, que unía todos los pisos de la "torre del rey" y a partir de la cual el monarca podía circular por todo el Palacio de modo semejante al postulado por el visionario Losada¹⁵.

La rampa gira en tono a dos patios de luz a ambos lados del pasillo central de comunicación, que en un nivel sirve para salir a una terraza sobre el Parque —este es el ingreso actual

a estos subterráneos— y en otro para llegar a las “piezas para jardineros”. El patio de luces de la izquierda —según se salía— servía para iluminar los primeros tramos de la rampa, y el de la derecha y sus bóvedas colaterales, todas perforadas por anchos óculos, para dar luz a la parte inferior. El hecho de que éstos se encuentren hoy tapados por tablas hace mucho más oscuros de lo que originalmente habían de ser los espacios inferiores de estas bajadas.

La severa funcionalidad de estos espacios abovedados y su objetiva grandeza le confieren un aire romano. Por otra parte, el carácter laberíntico que, pese a la racionalidad de su planteamiento, les otorga su mismo tamaño, las vueltas, el citado empobrecimiento de la iluminación y, sobre todo, el cierre de sus accesos principales, hacen preciso un esfuerzo de imaginación para representárnoslo como la útil bajada de un monarca dieciochesco y su brillante séquito hacia el jardín formal. Más bien da la impresión de una fantasía de Piranesi convertida en realidad, y a este efecto contribuye no poco la menguada iluminación, puesto que algunos huecos se han cerrado y además la ausencia del encalado hace que las paredes no reflejen la luz, aspecto al que Sacchetti daba bastante importancia.

Como queda dicho, el tramo superior de todo este esquema no se realizó según el proyecto del turinés, sino según el de Ventura Rodríguez aprobado en 1758, de tal modo que se accedía a las rampas cubiertas desde el primer sótano y no desde la planta baja de Palacio, quedando libre para pasear y abierta al paisaje toda la galería, de una gran sobriedad formal. La bajada perdía así pendiente, pero el acceso resulta menos noble que en la ingeniosa solución de Sacchetti. Por lo demás, todos los tramos por debajo de ese primer corredor responden al proyecto del turinés, como puede apreciarse en los planos de estado de las obras¹⁶.

Esta solución de compromiso entre las ideas de ambos arquitectos responde a las resoluciones de 6 y 12 de junio de 1758 sobre las obras exteriores; la voluntad de Fernando VI era que el acceso de los coches a las rampas no estuviese en el centro de la plaza, sino en la antepiazza, y ello fue lo que decidió la adopción, para este sector del proyecto, del esquema de Ventura. Ambos arquitectos presentaron planos y maquetas de sus ideas para que los reyes tomaran la decisión final.

Quizá el proyecto inicial (1737) de levantar el teatro en el centro de ese lado de la plaza influyese en la idea de realizar

tan potentes estructuras subterráneas, pero desde luego se concibieron con un fin en sí mismas, y ya durante su construcción no se pensaba edificar encima nada más que las galerías que comunicaban el Palacio con los edificios de la antepiazza.

Los niveles superiores de estas bóvedas resultaron afectados, especialmente en su ordenación exterior de huecos, por la terminación de las alas de la Plaza de la Armería en el siglo XIX, pero desde luego la intervención que decidió el destino final de tan interesante estructura es la de Sabatini, quien al asentar encima el ala derecha del *Aumento* aprovechó las paredes de los primeros tramos de bajada realizados según el proyecto de Rodríguez, pero los cubrió con bóvedas de directriz horizontal, en lugar de inclinada, formando pisos de sótano completamente normales, en cuyas paredes puede verse, no obstante, la imposta inclinada que marca por donde habría tenido que ir el pavimento. Sin duda, esta condena de las bajadas se debió a la voluntad directa de Carlos III que debió despreciar tal estructura como un gasto insensato y sin utilidad práctica alguna. Evidentemente, hay que otorgarle una gran parte de razón desde una perspectiva ilustrada, y reconocer que resultaba mucho más funcional su decisión de terminar antes que nada los detalles del Palacio propiamente dicho y su decoración interior; pero lo interesante es que, en la Corte tardobarroca de Fernando VI, un Palacio Real resultase inconcebible sin estos peculiares nexos de unión con el mundo exterior.

Así, este “sueño subterráneo”, pensado para una unir el salón con el jardín cortesanos quedó frustrado porque al cambiar el poder se estimó que la importante función que había de cumplir era puramente fantasmal y gratuita. El subterráneo dieciochesco, heredero del sentido arcano y emblemático que se atribuía a la vida del rey, oculto y retirado, nació como un elemento de la diversión privada de la corte barroca, brillante y alegre: se trataba de bajar cómodamente y a cubierto al jardín. La Ilustración, al negar este programa, convirtió al subterráneo en lo que no era, pero en lo que constituía lo opuesto a ella misma: un mundo oscuro de obras sin terminar y ya en ruina, caos y ambiente involuntariamente piranesiano. Ahora, tal vez, sería posible volver sobre los pasos de la razón y recuperar la forma y la función de estas bajadas al Parque: acceso peatonal, para los visitantes del Palacio Real, desde la plaza de la Armería hasta el jardín¹⁷.

NOTAS

¹ Citado por Delfín RODRÍGUEZ RUIZ, "Del Palacio del Rey al orden español. Usos figurativos y tipológicos en la arquitectura del siglo XVIII", en el catálogo de la exposición *El Real Sitio de Aranjuez y el Arte cortesano del siglo XVIII*, Comunidad de Madrid, 1987, pp. 287-295, a cuyo agudo análisis me remito.

² SIGUENZA, Fr. José de: *La fundación del Monasterio de El Escorial*, parte II, discurso IX: "Los mismos reyes y altezas, más retirados y solos... donde no puede llegar ni asomar sin su licencia otro ninguno, como águilas en las rocas inaccesibles".

³ El alzado o vista de esta *ciudad palatina* fechado en 1752 se ha perdido, pero se conserva una copia decimonónica en el Museo Municipal, y no se conserva la planta correspondiente de la misma fecha, que sin embargo parece corresponder a la fechada en 1757, conservada en A.G.P. con el número 8. Esta planta resulta, por consiguiente, esencial para el conocimiento de las ideas urbanísticas en torno al Palacio, pues se extiende hasta el Viaducto y abarca por tanto más extensión que los posteriores proyectos de Ventura Rodríguez que modifican esa concepción de Sacchetti, pero que en realidad lo más esencial que alteran es las galerías de la Plaza de Armas. Acerca de las obras exteriores de Palacio me remito al magnífico estudio de Francisco Javier de la PLAZA SANTIAGO, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid 1975, especialmente las pp. 275-282, pero es preciso recordar el temprano interés por el asunto de Otto JÜRGENS, "G.B. Sacchettis Umbestaltungpläne für die Umgebung des Königlichen Schlosses in Madrid", *Mitteilungen aus Spanien*, 1918, pp. 331-334, así como el análisis que de la intervención de Rodríguez hace T. F. REESE, *The architecture of Ventura Rodriguez*, pp. 118-126.

⁴ Sobre los proyectos para los jardines cfr. PLAZA, *ob. cit.*, y SANCHO, J.L.: "Proyectos del siglo XVIII para el Parque del Palacio de Madrid", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo XXV, Madrid 1988, pp. 403-436.

⁵ Recibía su nombre esta nueva calle del enorme edificio de las Caballerizas -que alojaba entre otros a los caballos de silla o "de regalo" de las personas reales-, construido por Sabatini. Sobre los planteamientos urbanísticos en torno al Palacio Real en tiempo de Carlos III, cfr. BLASCO CASTIÑEYRA, Selina: "Tradicición y reforma en los alrededores del Palacio Real Nuevo", en el catálogo de la exposición *Carlos III, alcalde de Madrid*, Ayuntamiento de Madrid, 1988, pp. 471-500.

⁶ Observando detalladamente la planta conservada de este proyecto, puede comprobarse que la escalera principal de Palacio está representada en el lugar actual, donde Carlos IV ordenó cambiarla al subir al trono, por tanto, el plano es posterior a 1789, o fue actualizado por Sabatini entonces. Las noticias relativas a la construcción del Aumento de la capilla y los consejos por el lado Norte de Palacio empiezan a aparecer en 1790, que parece la fecha más probable de la versión definitiva de este proyecto.

⁷ En los proyectos de Sacchetti, y en los de Ventura Rodríguez, que no disiente a este respecto, los tres vanos centrales de la gruta no son practicables, pues ante ellos se extiende un estanque de planta mixtilínea, dejando los dos huecos extremos como único acceso; este depósito de agua en el

cual se reflejaba la arquitectura servía de depósito a la cascada que comenzaba en el nivel siguiente del mismo eje.

Tal disposición se representa por vez primera en la gran perspectiva de Sacchetti copiada por el ingeniero Ribera -Museo Municipal-, fechada en 1752, y luego en el plano correspondiente de 18 de septiembre de 1757 y en los alzados de Ventura Rodríguez de 1758. Pero la idea debía estar ya bien decidida en 1747, por cuanto Boutelou, en sus proyectos para jardines, ya señala aquí tanto la gruta como la cascada: "Síguese despues la calle de enmedio adornada arriba de una gruta, número 20, y de una gran cascada, número 15..."

La idea de la gruta en su forma definitiva es, por tanto, anterior a la primavera de 1747 y posterior a 1745, pues el plano enviado a París ese año para que los jardineros del Rey Cristianísimo elaborasen un proyecto era el propuesto por Sacchetti en 1737.

⁸ Por entonces se pensaba muy en serio en ir formando los estanques, que nunca llegaron a hacerse salvo el oval del extremo sur. La marcha de las obras puede seguirse en los planos realizados para ilustrarla. La construcción de la gruta, hechos ya los arcos exteriores de cantería, avanzaba durante 1754 y 1755, a mediados de 1756 empiezan a cerrarse las bóvedas de las dependencias al norte y sur. Hasta principios de 1757 no se emprenden las de la gruta propiamente dicha, terminadas, salvo la del tramo central, en agosto de 1757. En septiembre ya estaba todo cubierto. Durante el año siguiente debió realizarse el terraplenado y firme de las rampas y explanada situadas encima. Sobre los planos que ilustran el avance de las obras exteriores, cfr. nota 16.

⁹ A.G.P. 436. SABATINI, Francisco: Alzado de la gruta grande.

¹⁰ A.G.P., planos 84 y 85.

¹¹ A.G.P., plano 8.

¹² A.G.P. 1176. RODRÍGUEZ, Ventura: "Planta general de las obras exteriores del nuevo Real Palacio", con expresión de las bajadas al Parque, Madrid, 29 de mayo de 1758.

Id., 35 y 36: RODRÍGUEZ, Ventura: planta, sección y alzado de las galerías de la plaza de la Armería y rampas de descenso al Parque, 1757. El plano 36 muestra el alzado hacia el Parque y la planta al nivel de la Plaza de Armas; el 35, la sección longitudinal de las galerías, y su planta al nivel del sótano de acceso.

¹³ Las dos secciones, longitudinal y transversal, corresponden al plan general de obras exteriores de Saqueti fechado el 18 de septiembre del mismo año 1757, nº 8 del A.G.P. La transversal -A.G.P., Planos, 85: SAQUETI, Juan Bautista: alzado y perfil o "vista de la torre del rey y parte de la fachada principal de Palacio, que comprende el corte de los portales y cuarteles con la galería cubierta y descubierta de la paralela de poniente... 7 de diciembre de 1757". Aquí se muestra todo el recorrido inferior de las bajadas según está hoy, pero no se aprecia toda su complejidad que estaría ilustrada en la otra sección. Pero esta, la longitudinal, solamente muestra el primer tramo, es decir que el no realizado conforme a este proyecto:

A.G.P., id., 84: SAQUETI, Juan Bautista: "Corte de la torre del Rey, pórtico y galería cubierta que cierra la plaza principal con demostración de la rampa cubierta que desde el cuarto bajo de S.M. desciende a la gruta peque-

ña y desembarca al piso de la calle principal que conduce al campo y a los jardines". Madrid, 7 de diciembre de 1757.

¹⁴ Sobre la escalera de Palacio véase el capítulo correspondiente de PLAZA, *ob. cit.*, y asimismo mi artículo al respecto, "Fernando Fuga, Nicola Salvi y Luigi Vanvitelli, el Palacio Real de Madrid y sus escaleras principales", en *Storia dell'Arte*, nº 72 (1991), pp. 199-252.

¹⁵ Esta escalera fue cortada por Carlos III al nivel del cuarto principal para situar uno de los "gabinetes de despacho" contiguos a la Cámara, o Salón de Gasparini. Se conservan los tramos en los niveles inferiores, y la bóveda de piedra en la última planta. Sabatini situó la "escalera reservada" para el rey en otro lugar vecino, pero su función para las "circulaciones ocultas" del monarca era la misma. Sobre la distribución interior del cuarto de Carlos III, cfr. el artículo de Fernando FERNÁNDEZ MIRANDA en *Reales Sitios* nº 96, pp. 29-36; sobre la del Palacio en general, el de J.L. SÁNCHO, "El piso principal del Palacio Real", en *Reales Sitios*, nº 109, donde recoge otras referencias.

¹⁶ El avance de las obras tanto de la gruta grande como de la gruta chica, los murallones de las bajadas exteriores, toda su cimentación y las bajadas abovedadas, puede seguirse fundamentalmente en dos series de planos de *Estado de las obras*. La primera abarca de diciembre de 1754 a agosto de 1755, e ilustra que durante aquel periodo se llevaban adelante los murallones y las grutas desde el nivel de cota cero de éstas. En agosto de 1755 está ya hecha la cimentación de la gruta chica y se emprende la de las bajadas cubiertas, y tanto aquella como éstas debieron avanzar mucho duran-

te el año y medio siguiente —periodo del cual no se conservan documentos de estado de las obras—, pues la segunda serie de planos correspondiente a 1757 muestra ya abovedados los espacios subsidiarios de la gruta chica —4321: 1757, 31 de marzo—, luego el primer tramo de las bajadas —4322, 30 de abril—, a continuación hechas las bóvedas de la gruta chica —4323, 31 de julio—, y luego prosigue hacia arriba el abovedamiento en los siguientes: 4320 —30 de septiembre—, 4324 —31 de diciembre de 1757—. No se conservan tampoco documentos gráficos del avance de las obras durante 1758, año durante el cual la construcción de las bajadas debió quedar frenada por las dudas acerca de qué proyecto seguir para el último tramo. Los siguientes planos de estado de las obras, ya de 1759 —4325, 31 de marzo; 4326, 30 de abril, y 4327, 31 de mayo—, indican la reforma de las cimentaciones superiores para sostener las galerías según el proyecto de Ventura Rodríguez. Por último, el 905, de diciembre de 1759 ("Estado de las obras exteriores... que... se ejecutan hacia el Parque para construir la paralela, que por este lado debe cerrar la Plaza, y facilitar bajadas al Campo, y jardines...") muestra que las bajadas hoy existentes tanto interiores como exteriores estaban ya concluidas, y que de aquellas se estaba construyendo el tramo superior —fundamento de las galerías de la Plaza— y la alcantarilla paralela al mismo según el proyecto de Ventura, así como los cimientos de las casas de Pajes en la antepuerta según los alzados de este mismo arquitecto.

¹⁷ Un proyecto para la rehabilitación de estas "bajadas" fue redactado en 1989-90 por los arquitectos del Patrimonio Nacional Manuel del Río y Juan Hernández.

PROPUESTAS EJEMPLARES DE ARQUITECTURA RELIGIOSA NO CONSTRUIDA

VIRGINIA TOVAR MARTÍN
Universidad Complutense de Madrid

La interpretación de la arquitectura religiosa proyectada y no construida en Madrid a lo largo del tiempo, ha dado lugar a equívocos, tanto a nivel de historiografía arquitectónica, como en problemas de urbanística. Aún no se ha zanjado el problema aunque se aportan algunas sugerentes respuestas que ya plantean y racionalizan la cuestión concentrando atención sobre tales aspectos considerados en forma inseparable del arte y de la historia general de la construcción¹.

Ateniéndose al simple proceso del siglo XVIII, se suscitan problemas de teoría arquitectónica y además de personalidad creadora. Los edificios no construidos después de haber sido amorosamente proyectados proporcionan nuevas perspectivas de la arquitectura de aquel tiempo, en ocasiones propiedades visuales que no tuvieron respuesta en la arquitectura en firme señalando la naturaleza dual de la historia arquitectónica de la centuria, que se atiende por una parte a la naturaleza de las obras que lograron ser construidas, y por otra al lenguaje de aspectos proyectivos cuyo valor inherente quedó en el papel.

El mito de la impersonalidad o de la indefinición de la arquitectura religiosa cortesana de aquel tiempo no es aceptable. La tentativa de una arquitectura civil abrumadora, cualificada y cuantificada por encima de la religiosa, el experimentalismo tipológico laico, y el paralizado "progreso" de la edificación sacral por entenderse basada en la tradición local, nos muestra las peculiaridades de un fenómeno constructivo complejo, que hay que analizar en profundidad porque en él se advierte que al examinar panorámicamente la etapa, y ateniéndonos a la idea académica según la cual "la arquitectura termina en el proyecto", no es aplicable el juicio peyorativo sobre la empresa constructiva de la iglesia, ya que la imagen del templo, no se vierte tan sólo en los organismos erigidos sino que gran parte de su modalidad se desdobra en una serie de experiencias de gran importancia que tan solo alcanzaron materialidad en el "diseño" irrealizado, pero que son parte sustancial de las inquietudes experimentales e investigadoras de la época. Aunque aceptemos que se incline la balanza hacia la arquitectura civil acentuando los aspectos utilitarios en una búsqueda sin freno de una práctica arquitectónica de mera exigencia social, el edificio religioso, como parte del

medio humano, no se presenta con los límites restringidos con los que ha sido habitualmente enjuiciado, sino que visto en los diferentes medios de creación, fue una resultante amplia y sugestiva y a nivel estilístico comparable con otras artes del mismo signo europeas.

Es por este motivo por lo que con intención de situar el problema examinado entre proyecto-dibujo no realizado y edificio construido religioso, hemos querido resaltar con explícita consciencia la perspectiva particular de una serie de proyectos que se llevan a cabo en la corte española que muestran todo el valor de la arquitectura religiosa de aquel entonces, con las incertidumbres conceptuales que subyacen, con los aciertos de creación en cuanto ofrecen un deslumbrante espectáculo de imágenes, con las cualidades expresivas como producto de una división conceptual tripartita que se deriva de una circunstancia social e ideológica, de un propósito estético y de una inventiva técnica. Proyectos que sintetizan la problemática de la mera abstracción figurativa y la historia de unas conquistas sociales basadas en imágenes con contenido, en lenguajes con implicaciones colectivas o individuales.

No se puede dejar de considerar que la arquitectura de orden práctico y funcional supera con creces aquella que se establece bajo premisas exclusivamente religiosas, que incluso bajo ciertos sectores ideológicos se entiende como inadmisibles². La política edilicia se identifica con los criterios de dar satisfacción a los numerosos interrogantes que ha dejado planteada la decadente época anterior, y se esfuerza en levantar fábricas, teatros, hospitales, escuelas, hipódromos, gimnasios o ciudades para el bienestar público. Como diría A. Vaillant, el edificio es un instrumento mecánico, un aparejo construido para un servicio", aunque no pueda evitar el que las exigencias prácticas puedan sugerir "todas las formas de la arquitectura" o que los determinismos utilitarios y tecnicísticos signifiquen también una edificación llena de imaginación y de dignidad, ya que como B. Zevi anota "también el edificio para un servicio puede incluir aspiraciones espirituales". Recurriendo a Perret, al enumerar las condiciones permanentes del hecho arquitectónico en sí, no se puede ignorar "el sentido eterno y universal de las líneas y de las formas, cualquiera que sea su aplicación"³.

Partiendo de una sensible y reconocida disminución de obras de nueva creación de tema religioso en relación con la etapa precedente, esta tipología acapara un ideal propio. Se aportan ideas cambiantes sobre el legado anterior, y tal renovación se hace particularmente sensible en una serie de planteamientos que por circunstancias diferentes quedaron en simples elaboraciones programáticas, en tentativas, o en sollicitaciones formales de las cuales, por no haber pasado del "diseño" tan sólo se pueden juzgar por la "fuerza de la línea", por el peso y el vigor de un volumen en el germen del proyecto, o sobre la flexibilidad o quietud de unos espacios sobre el plano. Es sin duda el lenguaje de una arquitectura "soñada", que nos revela a través de ella no obstante que puede ser ampliamente ensanchado el campo de una fenomenología religiosa demostrándose que tiene mayor densidad de la que aparenta la obra construida, por lo que ha merecido atención en su génesis y en sus implicaciones formales.

El concepto de "espacio" como factor distintivo o motivo de conformación sustancial implícito al arte barroco, se promueve con cierto fervor en la corte española del siglo XVIII. Se plasma al tratar de lo religioso en testimonios insólitos como pueden ser la Capilla de Medinaceli⁴, la iglesia de San Marcos⁵, la de San Justo y Pastor⁶ o la de San Antón⁷. Pedro de Ribera, Santiago Bonavia, Ventura Rodríguez etc. expresaron a través de esos "opuestos" clásicos, la abstracción y el cálculo combinándolo con la fantasía, sobre rasgos que ya habían quedado casi cariturizados en Borromini, Bernini, Guarino o Vittone. Afrontan el tema de unos espacios de matiz original y fuerza extraordinaria, con efectos proyectivos que derivan de nuevas e imprevisibles experiencias descubriéndonos que siempre hay detrás un arquitecto de gran categoría. Ya A. Riegl demostró que el "espacio" es un factor determinante del estilo y de ahí que se sustentase una corriente de pensamiento que define la arquitectura como "Raumgestaltung" o conformación del espacio. Es la orientación que rige para los arquitectos citados que en el siglo XVIII, por encima de la vanalidad ornamental emprenden una auténtica investigación de la visión de nuevos espacios, otorgándoles su completo valor, y que al relacionarlo con una nueva plástica, alcanzan a formular un cambio arquitectónico, despierto a un nuevo sentimiento, del cual no hubo precedentes en el siglo XVII. La lectura de algunas plantas, acumula, no solo leyes de geometría, sino también leyes sobre la mecánica de una óptica, o la clara intención vital de expresar con autoridad las cavidades polidimensionales y pluriperspectivas con las que puede ser expresado física y espiritualmente un edificio. En la medida en que se va penetrando en el siglo XVIII, en su trabazón interna, es posible demostrar por análisis comparativo con otras propuestas, que las plantas de San Antón, de la Vir-

gen del Puerto, de los Teatinos, de San Marcos etc. han avanzado ostentósamente en el análisis proyectivo barroco, que ofrecen un rango que desvela a un gran diseñador y que sin duda se ha investigado y quizá profundizado en el estilo personal de aquellos maestros extranjeros, cuyas innovaciones y como ha sido demostrado, representan la parte sustancial del arte barroco arquitectónico⁸.

Pero no podemos ceñirnos a una dicotomía conceptual entre el pasado y el presente. Vayamos a las preferencias estilísticas del siglo XVIII y especialmente a los secretos espaciales de una serie de diseños que representaron un desafío para el arquitecto puesto que en ellos se cumplen todas las virtualidades de la imagen arquitectónica. Son imágenes que nos hablan de la personalidad creadora de un artista, del distintivo especial que caracteriza su obra, de "interioridad" espacial, de ritmos, de componentes en equilibrio o en contrapunto, de ambientes invitadores o disuasivos, de interiores autónomos y restringidos, de edificios sólidamente trazados con todas las cualidades de una construcción plenamente integrada.

Los proyectos no construidos son episodios arquitectónicos patentes que forman parte del discurso arquitectónico y urbano y merecen ser incluidos por ser compendios de gran reflexión. Ofrecen la compleja pericia de quienes se afanaron en descubrir nuevos valores espaciales, resaltándolos desde la insólita atalaya de aquel arquitecto-poeta que supo expresar la matriz secreta del hecho constructivo, en el vacío, en la superficie, en el volumen o en los elementos adicionales sin buscar ni hallar otro tipo de recompensa que el de su propia complacencia en la labor empírica. Los contenidos de muchas de aquellas obras no realizadas son complejas, pues incluso la propia paternidad de algunos diseños no ha sido clarificada todavía. Pero su instrumentalidad didáctica no debe marginarse, porque en ella se cumplen las reglas de una nueva manera de "mirar" una época, una escuela, un artista.

Los proyectos con destino a la construcción de signo religioso retienen las premisas básicas y espontáneas de la creación arquitectónica. Son una serie de contenidos proyectuales que el arquitecto sabe atrapar con el lápiz, con la pluma, con el color, con las aguadas, convirtiendo las imágenes en auténticas definiciones lingüísticas de una época, y de ahí su excepcional utilidad.

En el siglo XVIII, la monarquía borbónica facilita el intercambio con la experiencia arquitectónica barroca europea. Se lleva a cabo mediante la importación de obras, la contratación de artistas extranjeros, el arribo de políticos, científicos, escritores etc. los cuales abren una nueva perspectiva, al margen de la corriente cultural vernácula. Se diluye la sustancia de un discurso arquitectónico internacional que plantea cuestiones fundamentales sobre la relación entre teoría arquitectónica y

mentalidad creadora⁹. Se establece una distinción entre arquitectura aúlica y arquitectura menor, que evidentemente conduce a la distancia entre un arte "mayor" y un arte popular, entre "proyecto", y simple y rutinaria construcción. El examen de tales problemas conduce a deslindar el problema de "diseño creativo", y el problema de una postura de "servidumbre arquitectónica". El proyecto, por sí mismo, es una sentencia solitaria, que vive en pleno coloquio con la personalidad espontánea del artista, de ahí el considerarlo, aún no habiendo sido realizado, como valor expresivo de gran magnitud, pues a través de él se reconoce la mente creadora a diferencia de la producción meramente artesana.

Los dibujos nos descubren las funciones "representativas" del edificio religioso, el cual, por ese evidente intercambio de ideas extranjeras adquieren un gran fortalecimiento y que en los diseños con destino a obras no realizadas hallamos sendos ejemplos. Fueron sin duda en su momento "sacrificados" o reducidos al olvido, pero contienen sin duda una diversidad de valores.

En su percepción nos hemos impuesto un límite, pues son muchos los diseños comprometidos en la misma exigencia arquitectónica, tanto en problemas de la clausura de un espacio, en la textura de las superficies, en la sintaxis clasicista y sus diferentes lenguajes, en la decoración etc.. Nuestra visión no establece fronteras o límites entre la primera y segunda mitad del siglo XVIII. Existe una "atmósfera" primordial latente con la llegada del primer borbón a España, y aunque las situaciones evolucionan de modo consciente, se aprecia y se controla un afán proyectivo que aunque oscile entre versiones competitivas es espectacularmente evidente en los audaces dibujos que mantienen el mismo vigor entre Ribera y Villanueva.

Tal es la cuestión en el "proceder" arquitectónico de una Catedral para Madrid solicitada y diseñada por el arquitecto de Felipe V, Juan Bautista Sachetti en los "exteriores" del Palacio Real nuevo (Cat. nº 69), obra con la que se desvela ampliamente no sólo el genio del artista, sino la síntesis de un legado italiano barroco, puro y conciso en la capital de España. Es ya de por sí destacable el ambiente en el que acordó fijarla, en un plano de competencia con el Palacio Real para lo cual estructuró la reordenación total de la zona meridional. Evito que el poder coactivo de un espacio finito, interrumpiera la proyección perspectiva del edificio buscando el debido equilibrio entre la obra laica y la religiosa, que en acción recíproca dejan de ser antagonistas ambientales. La Catedral y el Palacio son vistos como un modelo total. Se aprecian y controlan simultáneamente en un ambiente de vacío infinito. La Catedral suscita sobre la planicie un nuevo interés artístico en polémica asimetría, caracterizándose exteriormente por la relación poderosa que se establece entre



Fig. 1. J.B. Sachetti (calco de J. de Ribera). Proyecto para unir el Palacio Real con San Francisco el Grande (A.G.P.).

su volumen y el espacio urbano desde el que se nos presta su visión, exigiéndose al espectador un esfuerzo artificioso y de imaginación para llegar a encontrar un paralelo equidistante entre la cúpula del templo y la cúpula de la Capilla Real, alineadas ambas en un espacio común.

La idea de una Catedral tuvo ya en Madrid un brillante antecedente¹⁰, sin embargo, Juan Bautista Sachetti plantea su propuesta bajo una connotación aúlica, como delicado acento de un espacio urbano regio, como una "estatua" simbólica que ha de ser vista desde lejos, como cualificación singular de aquel entorno del viejo "campo del rey", o como exponente externo de una ideología del poder absoluto que todavía se sirve de contenidos idealísticos religiosos. La imagen figurativa de la Catedral, los elementos formales que la cualifican, no proceden de cualquier estética. Son italianos, nacidos de una madura experiencia pictórica y plástica barroca bajo la influencia de Roma y de Turín, y sería extraño que no fuese así. Sachetti ha contrastado un bloque contra otro, ha realizado una confrontación entre Palacio y Templo. No ha marginado el problema de la dimensionalidad de ambos edificios. La Catedral es una mole que guarda relación proporcional con el edificio palatino. La fachada se atiene a la proyección en el exterior y no escapa al efecto emocional y alusivo del formalismo en el que se implican las leyes de las proporciones. Sachetti parece haber tenido en cuenta aquella reflexión de Cesare Brandi al tratar de la "profundidad" perspectivica de las fachadas: "El problema esta en dotar al exterior de la misma espacialidad que al interior, y así, inmune, indemne del espacio ambiente matriz de la propia espacialidad, dentro de la cual llega a ser interior por sí mismo". El arquitecto italiano trazó el edificio que llena por sí mismo el vacío de la Plaza en sus múltiples y concatenados problemas de articulación, co-



Fig. 2. J.B. Sachetti (calco de Juan de Ribera). Proyecto para unir el Palacio Real con San Francisco el Grande. Detalle de la Catedral (A.G.P.).

mo imagen autosuficiente o también como el eje de un cuadro dotado de pluralidad en cuanto a ser centro de irradiación y coordinación. Sachetti sin duda no se enfrenta al edificio como objeto aislado. Tampoco le otorga formalmente un tratamiento fragmentario o individualista. Los elementos morfológicos que constituyen su cuerpo intentan "entenderse" con su vecino. Hay un evidente orden de correspondencias que parecen escondidas en este urbano enfoque. La Catedral es un ejemplo supremo del positivo y vigoroso lenguaje barroco, que se rinde ante las fuerzas del estilo portadora en su concha cúbica del palacial repertorio de San Pedro en la ampliada dirección que le dieran Maderno y Bernini. Sin embargo, la Catedral para Madrid tan sólo fue un sueño, un sueño que se había emprendido en el siglo XVII con arrogancia y valor y que Sachetti, en cuanto a monumentalismo, superaba con creces. El proyecto no se realizó pero queda la constancia en el diseño, que aunque frustrado nos ofrece la enseñanza de una nueva arquitectura religiosa para Madrid.

La superposición de imágenes diversas pero a su vez "encontradas", cercanas por su similitud, se nos presentan a través de una serie singular de proyectos, atribuidos en su mayor parte a Ventura Rodríguez. Su entendimiento y valoración es de difícil y casi tortuosa lectura, ya que ambivalentemente nos llevan y también nos retraen del lenguaje habitual de este artista, pese a que la autoridad de Iñiguez a quien se debe la atribución, es siempre digna de respeto. Algunas se han relacionado con la construcción de la Capilla Real, obra donde se documenta sin dudas la participación de Don Ventura. Otras se adscriben a otros templos de Madrid como son una Catedral o la iglesia de San Francisco el Grande. En su mayoría el espacio central actúa como la figura dominante, anexionándose cuerpos y fachadas



Fig. 3. Anónimo (atribuido a Ventura Rodríguez). Proyecto de Iglesia Real (B.N.)

que sugieren la elección de una cruz griega, aunque miradas desde el interior más bien se perciben con la energía expansiva de anexión al espacio circundante. El espacio cilíndrico, como molde interior, pertenece a la tipología de volumen circundado, pero las formas resultantes más bien propician la idea de un centro focal desde el cual los vectores irradian llenando el entorno con su presencia. Las concavidades y paredes curvas de dos de los proyectos de interior, marcadamente cóncavo, esgrimen su fuerza y su poder por su expansión, a la par radial y centrífuga. marcan el camino a que impulsa el cilindro, pero a la vez se dibujan, se adhieren una serie de pasos tubulares con densidad propia que dotados de gran vigor en sus formas bien definidas se deslizan dentro de la concavidad en una acción recíproca de "hueco y masa" alternante enunciando el mas puro sentimiento barroco. El modelo implica en sí mismo una transformación sobre la co-

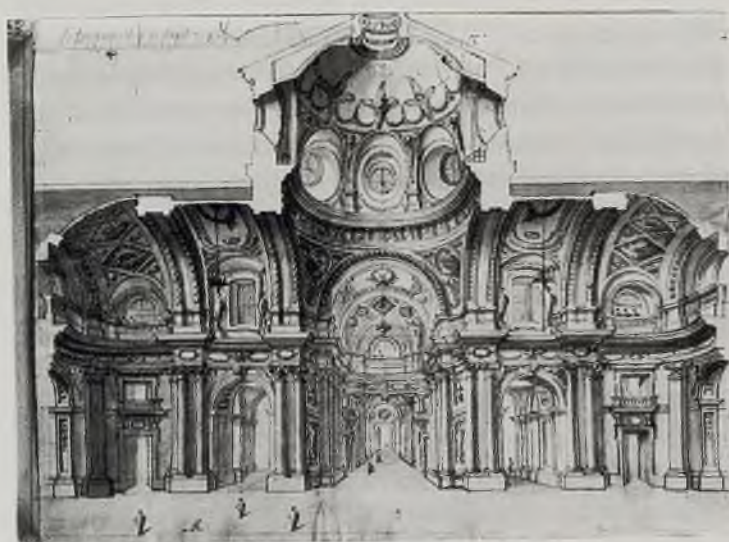


Fig. 4. Anónimo (atribuido a Ventura Rodríguez).

rriente arquitectónica de la época y señalan la apertura a una modelística de cavidades supremas redondeadas, de movimientos de rotación modulados de sensaciones nuevas, de experiencias reafirmantes del espacio central de evocación renacentista, pero a diferencia de él, especialmente penetrables, de una arquitectura que combina la paradógica contradicción de la unidad y la simetría en la forma de la cruz griega que propicia la morada íntima cuya cúpula la refuerza, y los pasos en fuga para un tránsito de visión lineal, sin duda instrumentado en ejes cruzados y perspectivas en convergencia¹¹.

A nuestro entender, ambas alternativas son planteamientos de criterio arquitectónico idéntico y se nos muestran ambas en dos secciones y un interior, como una síntesis explícita de la argumentación buscada por el arquitecto. El campo de fuerzas de base central en ambas refuerza su identidad con la coherencia de un contorno ornamental que miran ortogonalmente o de manera cóncava hacia el centro. Este rico despliegue sobre el espacio hueco anula la superficie plana y nos lleva sin vacilación a la brillante escuela ornamental del Piamonte donde las formas auxiliares decorativas en la arquitectura religiosa asumen un gran protagonismo y expresan el alternativo derecho de que espacio y ornamento pueden convivir en el mismo lugar y al mismo tiempo como campos de acción recíproca. La integración con tanto énfasis del ornamento, que invade el espacio en todas direcciones, convierte la experiencia espacial de genesis clásica en un sistema de sensación "figurativa" cercana a los aposentos laicos, instrumentados para cualquier actividad festiva. El templo, bajo estas premisas es objeto visual por encima de todo y en sus pautas se exhibe un equilibrio que nos parece inestable oscilando hacia una versión de la arquitectura religiosa en la que se dan



Fig. 5. Anónimo (atribuido a Ventura Rodríguez). Proyecto para un templo.

cita propiedades dominantes competitivas que fluctúan entre lo dinámico y lo estático

Son audaces dibujos que potencian la arquitectura religiosa de la corte mucho más allá de lo que consideramos sus límites. Tal vez por su arriesgado y valiente planteamiento no fueron aceptadas y fueron reemplazadas por una noción más convencional de la arquitectura. Su concepción personal nos deja nuevamente en la duda. Están adscritas al ambiente especulativo de la llamada "escuela de Palacio", se apartan del horizonte proyectivo vernáculo. La "elección" se acerca al experimentalismo juvenesque en los límites de interpretación que le diera Sachetti. Físicamente la fuerte cavidad interna y la coherente ecuación espacio-ornamento nos conduce sin pausa a las orquestaciones arquitectónicas del Piamonte, con sus visiones angulares, con su proyección axonométrica y su perspectiva isométrica combinadas, ofrecidas para el mejor conocimiento de su tridimensionalidad. El reticente lenguaje berniniano que tampoco se oculta está contradicho con otros lenguajes, como si el artista con un golpe de genio escenográfico hubiese magnificado la textura que hubiera de definir el edificio mentalizándose con Bibiena, Juvara y Bernini, renunciando a evocar órdenes, vanos, entablamentos, en la serena integridad del mundo clásico.

El autor plantea unitariamente el "proyecto" a pesar de que caben en él varias alternativas. Son sin duda yuxtaposiciones ocasionales de una misma operación arquitectónica. Algunos rasgos del dibujo conducen a Don Ventura, porque en alguna ocasión el arquitecto firma y rubrica elementos semejantes. Sin embargo, no nos parecen datos suficientes para afirmar que el arquitecto español había penetrado tan profundamente en las ricas encrucijadas del lenguaje piamontes que se decanta por los

términos más acusados del barroco maduro y rococó en una simbiosis personal y reconocible. Cabe pensar en una interpretación del maestro español, guiada o impuesta por el maestro Sachetti. Cabría arriesgarse a pensar que la serie sin otra complicación pudo ser obra natural del arquitecto piamontes que tantas veces pudo mostrar su gran asimilación de la obra brillante de su maestro Juvara. Entiendo que en la limitación que nos puede prestar nuestro sentido de la vista, entendemos que las características de cada diseño superan el esquema cartesiano básico al que se desvían las coordenadas proyectivas de Ventura Rodríguez por ser arquitecto a quien interesa la propiedad geométrica explícita de la planta y el perfil del edificio y mucho menos la ambigüedad de los efectos dinámicos o la controversia espacio-ornamento como fórmula activa o pasiva de la arquitectura. La comprensión elástica y el alabeo que crece circularmente en los diseños promoviendo tensiones visuales, encuentra conexión directa con la dinámica que anima aquella escuela piamontesa que fue activada a partir de Guarini Guarino a los extremos del barroco europeo. Sabemos que el "arquitecto" al realizar la serie ha obrado con suprema libertad y que se oferta a la Corte española como una nueva propuesta estética. Las imágenes se traducen en clave settecentista europea, tamizando planteamientos escenográficos de la época. Pero las dudas de paternidad no deben ensombrecer el valor de este rico repertorio de imágenes, para una iglesia palatina sin duda, capilla, o catedral. Su fisonomía distinta y sujeta a la experiencia barroca y brillante de la escuela de los Saboya son factores que calibran su importancia y si fuesen de Don Ventura serían ejemplo para reconocer la extrema asimilación que el arquitecto español hizo de un lenguaje europeo, nada extraño por el reconocimiento y admiración que tantas veces manifestó del arte italiano.

El proyecto de Pedro de Ribera para la Iglesia de San Antón y de Juan Bautista Sachetti para el templo de San Ignacio, nos acerca por otro camino a la comprensión de que la arquitectura combina en ocasiones tareas no fácilmente reconciliables. Plantean la dialéctica que deriva de la inserción de figuras elípticas y circulares sobre un edificio de trazado compacto. Son ejemplos de organismos "compuestos", ambos no fueron construidos, aunque en el primer caso, cuando la iglesia al fin se construye, tal vez se tuvieran en cuenta algunas de las peculiaridades del arriesgado proyecto de Ribera, del que nos ha quedado el desarrollo impecablemente dibujado de su planta. Constituyen tales planteamientos, por su búsqueda de estructuras inéditas en España, un capítulo sustancial de la gran "lección guariniana". Representan ambas un ejemplo de la drástica interrupción de un etiloma clásico, sirviéndose de nuevos elementos plásticos, que en sorprendente epígono al tema guariniano, vinieron a ser el fruto de la edición del tratado del monje teatino¹².

Ambos planteamientos se nos muestran como ejemplos de

espacios creados por artificiosas unidades de superficies concavas en agregación, en las que se privilegian espacios inusitados en oposición¹³. La búsqueda de un lenguaje con puntos inestables de referencia otorga cierto valor enigmático al proyecto. La articulación elástica es consecuencia de una actitud ya intolerante con respecto a los códigos gramaticales y sintácticos clásicos, por lo que es inevitable pensar que tanto Sachetti como Ribera tomaron en consideración la investigación rigurosamente operativa de Guarino Guarini, basándose en la ampliabilidad a que dan lugar sus modelos arquitectónicos, con sus infinitas infracciones al formulario clásico¹⁴.

En este aspecto, no se puede ignorar el hecho de que en la Corte de España, tal vez por la llegada de arquitectos extranjeros, se comenzaba a hacer efectiva una crítica rigurosa a las tradiciones. La arquitectura a partir de los comienzos del segundo tercio del siglo, deviene al clima cultural europeo, pues es sobre todo a partir de entonces, cuando se procede a buscar una tipología basada en un estructuralismo en contrapunto que propicia de inmediato una ampliación del repertorio formal. La "idea matemática" estricta de Guarino había propiciado en Europa una nueva investigación tipológica que repercute sensiblemente en la época con métodos de intervención variables. Los trabajos de adaptación a tal lenguaje de Sachetti y de Ribera, expresan ese momento de revisión del proyecto arquitectónico cortesano, realizándose una escala de proyectación nueva en España. Es ocasión habilmente aprovechada por ambos arquitectos y propia también de las ambiciones culturales del Rey gobernante.

Con exactitud Tafuri ha subrayado las relaciones que ligan la poética guariniana con las experiencias del manierismo, extrapolando las fórmulas antibarrocas que se condensan en tal contexto cultural y artístico¹⁵. Subraya, que las fuentes de Guarino se pueden hallar en un área de base crítica y experimental y que existe en ellas una voluntad de verificar una renovación radical del clasicismo. Pero como el mismo autor reconoce, el criticismo guariniano está inserto en la redefinición dada a la arquitectura en todo el contexto del "600" lo cual se justifica sobre todo por el desarrollo de los nuevos valores del empirismo y la primacía de las ciencias.

En el siglo XVIII, esta sustancia ideológica invade los escenarios europeos y existen una serie de arquitectos tendentes a redimensionar los lokites de la arquitectura, descubriéndose entre otras cosas los valores del policentrismo perspectivo, que dan lugar a las fantásticas "invenciones" de Newmann, Pöppelmann, Assam etc..

Sachetti y Ribera se atreven a explorar este campo especializado. Los sistemas elípticos concatenados son asumidos sin vacilación, y las unidades, enteras o segmentadas definen la métrica unitaria del edificio con modulaciones de gran sutileza. Con

ellas expresan la veleidad de la métrica y la belleza también de las "sumas" geométricas, aunque se presenten con una total desnudez. Brinckmann y Hager han destacado las "compenetraciones" guarinianas enfocando el problema también desde el universo experimental de Miguel Angel o Vasari¹⁶ Portoghesi ha hecho otro tanto relacionándolos con Buontalenti y Juan de Bolognia¹⁷. Este gran ciclo de proyectos eclesiásticos, en el que se podrían incluir otras obras, y en algún caso, como San Marcos, realizada brillantemente, exhiben en la corte española términos de composición enfrentados a la tradición clasicista. A tales parámetros de planteamiento, basados sustantivamente en las "Schemata cosmologici" guariniana, se añadiría el explícito valor del ornamento con su tradicional bagaje simbólico, estableciendo la lógica tensión, entre la dialéctica pura espacial y la narración ornamental que a ella se adiciona¹⁸. Es innegable que Ribera y Sachetti, en tales proyectos no construidos, se alinean a las investigaciones sobre ese encuentro de matrices formales antitéticas que caracteriza la esencia de las obras del matemático teatino. Sin duda se entiende la actitud receptiva de los maestros de la Corte española, en la cadena continua de exploración agregacional de unidades espaciales, vertidas siempre en originales juegos combinatorios, que sin duda tuvieron origen también en Giovan Battista Montano, Alexandro Pieroni, Dosio o Vasari. De su experimentalismo nacía una crisis de los valores de la actividad proyectual clásica, que supo aprovechar en primer término la mente lúcida de Francisco Borromini. Guarino, aún más allá, en su Somaschi de Messina, S. Filippo en Casale Monferrato, San Gaetano en Vicenza o en Niza, señala las etapas de esa dialéctica combinatoria alternativa que le conduce al universo de San Filippo de Turín, Santa María Ettinga de Praga o Santa María, de la Divina Providencia de Lisboa, obras que sin duda señalan la cabalística de su crítica al tema arquitectónico en elipses y círculos en sistema longitudinal.

Ribera y Sachetti, en sus planteamientos recurren a una superposición de unidades espaciales que saben con habilidad refundir en una atrevida metamorfosis figurativa. Su planteamiento es casi una transgresión a los equilibrios por los que discurría la arquitectura religiosa española de la época basada en el montaje de trazados convencionales y autosuficientes. Los dibujos que ambos artífices elaboraron para los citados edificios de San Antón y de San Ignacio, fueron evidentemente rechazados. Pero prueban que en la Corte española, la experimentación de estructuras combinatorias o los cuadros de compenetración de figuras geométricas de ritmo sincopado, fueron polémica y crítica de aquella etapa al margen de los rigorismo académicos.

Pero contraponemos a lo anterior la operación realizada en el proyecto no construido del templo de San Justo y Pastor, realizado por Teodoro Ardemans. El diseño, tan sólo en-

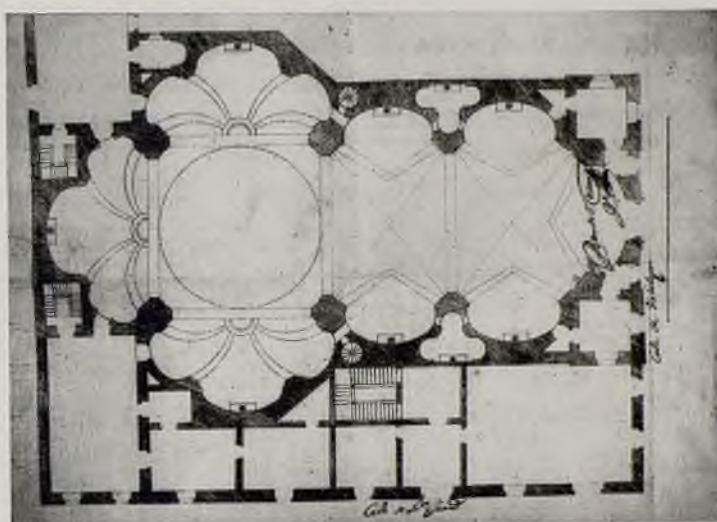


Fig. 6. Pedro de Ribera. Planta para la iglesia de S. Antón (A.V.M.).

cuentra ubicación en el ámbito de una ideología que se adecuaba a la marcha del quehacer arquitectónico tradicional del barroco hispánico de línea ya superada en el propio siglo XVII. Por incapacidad o por falta de valor, no se expone Ardemans al riesgo inherente de cualquier método empírico. Subraya por el contrario una posición "antiexperimental", tal vez intentando poner freno a la violenta crítica suscitada hacia el formalismo clásico en el campo europeo. El de Ardemans es un universo cultural de gran involución. No hay elección arbitraria, ni instrumentos lingüísticos que no sean los de un repertorio de fórmulas consagrado. Su sacralidad arquitectónica deriva de los modelos "naturales" congénitos al siglo precedente sin enfrentarse a cualquier invocación de las ciencias empíricas que Guarino ya había internacionalizado.

Pero el proyecto de Ardemans nos sirve también para conocer los diferentes requerimientos proyectuales de la centuria, la distinción absoluta de las diferentes competencias, que en general, lamentamos profundamente que no se cumplieran, tanto las más arriesgadas como las que se presentan sin ningún tipo de privilegio o excepcionalidad dentro del continuismo de nuestros hábitos tradicionales. Afirmamos, superando con decisión cualquier polémica, que los proyectos no realizados, indican por un camino, una actividad en la corte española que instrumenta una investigación libre de prejuicios académicos, con una cierta inclinación a la corriente de investigación de Piamonte. Se demuestra por otro camino alternativo, que el lenguaje arquitectónico, en dependencia siempre de la mente creadora, se refugia en sus propias y ancestrales leyes internas manteniéndose una actitud anacrónica. Estos lenguajes contrapuestos subrayan unos controles de comportamiento separado. Son sin duda propios de un mundo en transformación en el que se lucha por dilatar la crisis del cla-

sicismo y deriva también a romper la estabilidad de aquellas leyes, abordándose el nuevo empeño inventivo de las formas a las que conduce la nueva exigencia científica. Son las contradicciones que se intersectan y superponen a lo largo de la

centuria pero que subrayan de modo inequívoco la "madura deliberación" en la que se mueve la proyectiva, aunque las respuestas a los interrogantes tan solo sean desveladas por una brillante y eficaz "minoría" de arquitectos.

NOTAS

- ¹ *Madrid no construido*. COAM. Madrid 1986.
- ² ENCISO RECIO L.M.: *Prensa y opinión pública*. En "Ramón Menéndez Pidal". Historia de España. La época de los primeros borbones. La cultura española entre el Barroco y la Ilustración. Madrid 1985 pág. 191.
- ³ B. ZEBI, *Arquitectura in Nuce*. Universidad de Roma, 1964. Ed. Madrid 1969 pág. 33.
- ⁴ V. TOVAR MARTÍN: *Tres proyectos del arquitecto Francisco Ruíz*. Revista de la Biblioteca Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid. Tomo I-II, 1977, págs. 11-11-31.
- ⁵ CHUECA GOITIA F.: *Ventura Rodríguez y la escuela barroca romana*. En "Ventura Rodríguez (1719-1785). Exposición-Catálogo 1983, pág. 11.
- ⁶ V. TOVAR MARTÍN: *La iglesia de San Justo y Pastor de Madrid: un espacio rococo en clave italiana*. En "Anales del Instituto de Estudios Madrileños, 1992".
- ⁷ . VERDU: *La obra municipal de Pedro de Ribera*. Madrid 1988.
- ⁸ H. SEDLMAYER: *Epoocas y obras artísticas*. Madrid 1965, pág. 88.
- ⁹ I. HENARES CUELLAR. *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*. Granada 1977.
- ¹⁰ BEDAT C.: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid. Fundación Universitaria, 1989.
- V. TOVAR MARTÍN: *El sueño de una Catedral para Madrid*. Madrid. 1992.
- JUAN GÓMEZ DE MORA, *Arquitecto del rey y maestro mayor de la Villa de Madrid*. Exposición-Catálogo, 1986, pág.
- ¹¹ INÍGUEZ ALMECH: *Original Plans for the erection of the Royal Palace*. "Apolo" nº 87, 1968, pág. 340-351.
- ¹² *Arquitectura Civil*. Ed. Il Polifilo. Milán 1968. (Notas de B. TAVASI. La Graca y Mauro Nasti).
- ¹³ D. DE BERNARDI FERRERO: *Guarino Guarini e la sua arte*. Turín 1966.
- ¹⁴ P. PORTOGHESI: *Guarino Guarini*. Milán 1956.
- ¹⁵ M. TAFURE: *Retórica y experimentalismo. Ensayos sobre la arquitectura de los siglos XVI y XVII*. Sevilla 1978, pág. 203.
- ¹⁶ A.E. BRINCKMANN: *The astri nel cielo del Piamonte, Guarino, Juvarra, Vittono*. En "Atti del X congresso di Storia dell'Architettura". Turín 1957, pág. 345.
- ¹⁷ P. PORTOGHESI: ob. cit.
- ¹⁸ E. BATTISTI: *Schemata cosmologici musicale o geometrica del Guarini*. En Actas del Congreso "Guarino Guarini e l'internazionalita del Barocco". 30 de septiembre - 5 de octubre, 1968.

ELEMENTOS ORNAMENTALES COMO REFERENTES URBANÍSTICOS Y LA PROYECTIVA INCUMPLIDA

CARLOS GARCÍA PEÑA
Universidad Complutense de Madrid

"El decoro y hermosura de los pueblos, y particularmente la de las Cortes, ha sido siempre y con especialidad en la actualidad, el objeto que con más atención han mirado los Magistrados, como que de él dependen el concepto que los nacionales y extranjeros deben formar de la inteligencia y desvelo de su gobierno..."

Fermín de Salcedo, Personero de Madrid (1779)¹.

Esta especie de declaración programática al comienzo de un informe municipal viene a ser más bien una formulación de deseos acorde con el espíritu ilustrado que alentó el reformismo dieciochesco. Referido a Madrid, no carecía de justificación, pues no es hasta la época de Carlos III cuando se consigue adecentar el aspecto de una ciudad en la que había faltado una proyectiva de amplio alcance y en la que las Ordenanzas, que las hubo, no tuvieron más que una repercusión mínima en las realizaciones urbanísticas.

Tomadas en sentido estricto, las descripciones que nos ofrecen algunos visitantes de la recién implantada Corte de Madrid, son francamente desalentadoras: *"Es la ciudad del mundo más llena de carrozas en proporción a su tamaño; a causa de la suciedad que allí se encuentra, en invierno los barrizales son en Madrid horribles, y el polvo en verano insupportable. No se observa policía ninguna para limpiar la ciudad; no hay agua en el río para arrastrar las inmundicias que permanecen en las calles durante todo el año. Sólo la bondad del aire puede remediar las consecuencias que debería causar esa infección; por eso se puede decir que el aire y el agua son las únicas cosas buenas que hay en Madrid"*².

El negro panorama urbano que nos plantea el Marqués de Villars hacia 1673, no es ni mucho menos un testimonio excepcional entre los que refieren los viajeros que visitaron Madrid en la época de los Austrias; en este mismo sentido se habían expresado por ejemplo Lambert de Wyts o el nuncio extraordinario de Clemente VIII, Camillo Borghese. Difieren, sin embargo, las valoraciones según se trate de comentaristas extranjeros o españoles, pues, entre éstos últimos, alguno como Pérez de Messa se atrevía a comparar la villa del Manzanares nada menos que con la Roma Imperial³.

Suciedad, pestilencia, falta de pavimentación, carencia de parques y jardines públicos y pobreza constructiva de los pa-

lacios y viviendas son casi lugares comunes en tales descripciones y, con esos planteamientos, no puede extrañarnos el que los programas urbanísticos de los primeros monarcas que aquí tuvieron su Corte, sólo en contadas ocasiones tengan un alcance innovador o, por lo menos, digno de las funciones que la ciudad había de cumplir como capital de tan vastos reinos.

De todos los episodios que configuran el Madrid de entonces, ninguno sin duda más notable que el de la Plaza Mayor, regularizada por Juan Gómez de Mora, con un sentido de gran amplitud escenográfica que habla bien elocuentemente de la talla de este arquitecto⁴.

Sobre la antigua plaza del Arrabal ya se habían producido algunos intentos de regularización por parte de Juan de Herrera en 1561, interviniendo después en obras de menor importancia Francisco de Mora. Es, sin embargo, en 1617 cuando el concejo aprobó las trazas que había encargado a Gómez de Mora; se realizaron las obras con gran rapidez, pues en 1620 pudo estrenarse para las fiestas con motivo de la beatificación de San Isidro. La plaza desde sus comienzos justifica así la finalidad para la que ha sido construída, *"destaca como un auténtico coliseo, como el salón de fiestas del pueblo y de la nobleza de Madrid"*⁵. Escenario que despierta la admiración de cuantos la ven: *"la plaza es bastante hermosa... Dicen que esa plaza aloja más de 4.000 personas y que los días de los toros contiene 60.000"*, refiere en 1700 un no identificado viajero. Por su parte, un conocedor de Europa como Alejandro Dumas, a mediados del siglo XIX afirma: *"La Plaza Mayor, como lo indica su nombre, es la más grande de Madrid y, como cuando Felipe II construyó Madrid no faltaba el espacio, la Plaza Mayor es inmensa..."*⁶.

Las funciones que la plaza había de cumplir como mercado y centro de los acontecimientos y fiestas determinó que careciese de un elemento central, fuente o monumento, en tor-

no al cual se articulase el espacio; se atendía de esta forma a las "Ordenanzas" emanadas del poder que intentaron transformar y regularizar el aspecto de las ciudades españolas. Pero ya desde mediados del siglo XVI podemos encontrar algún testimonio referido a esta carencia; así, el anónimo autor de un tratado de arquitectura conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid se lamenta de que "*los de nuestro tiempo no an curado de hazer las plaças con medida ni ornamentos más los antiguos tenían desto mucho cuidado, por que el espacio que es cosa mas adornada y mas puesta en razon de todas las ciudades de berla ques mas bista del pueblo y do mas comunmente acuden los estrangeros*"⁷.

Aunque la Plaza Mayor, en razón de sus funciones no tuviera una fuente, no significa que éstas faltasen en Madrid. El espectacular crecimiento poblacional que experimentó la villa, tras el traslado y asentamiento definitivo de la Corte, llevó a la necesidad de acudir al imprescindible abastecimiento de aguas. Tanto la corona como el concejo municipal se ocuparon de encauzar los nada escasos manantiales hasta los puntos adecuados del recinto urbano, lógicamente, las plazas fueron los lugares preferidos y, desde 1618, al parecer, se fue llenando Madrid de fuentes públicas hasta convertirse en característica propia que los viajeros no dejaron de anotar⁸. Lope, su más prolífico poeta, lo expresó así: "*Dezírte de las fuentes que fabrica/ Madrid en tantas calles, mi rudeza/ condena su artificio, porque implicar/ contradiccion hablar de su belleza...*"⁹. Treinta y cuatro fuentes públicas reseña Texeira en su plano de 1656—Julián Gállego contó treinta y seis— y más de un siglo después, un manuscrito de la Biblioteca Nacional nombra treinta y cinco fuentes públicas, ochenta y nueve de conventos y cuatrocientos cincuenta y nueve de particulares; no estaba mal, aunque, si hacemos caso del mismo documento que estima que, además de los 103.983 habitantes, habría que contar "*las comunidades Religiosas, Niños, Tropa, Hospitales, Reclusiones, Carzeles y Pasageros, pues unidos todos tiene esta Ymperial Corte y Villa de Madrid, mas de quinientas mil personas*"¹⁰, resultan mil personas por fuente, lo que tampoco es mucho. De las construídas hasta 1620, tenemos constancia del carácter monumental que tuvieron las de las plazas de la Cebada, de Santa Cruz, de San Salvador y de la Puerta del Sol; algo más tardía fue la de Santo Domingo.

Hay que advertir que, frente al predominante estilo arquitectónico que las rodeaba, ese barroco típico madrileño cargado de notas manieristas¹¹, que con escasas excepciones domina con su bicromía y sus chapiteles todo el período de los Austrias, el lenguaje del ornamento es, casi siempre, plenamente barroco. Quizá entre las fuentes resulta excepción, por su carácter francamente manierista, la de la Plaza de la Cebada, una de las primeras del siglo (h.1616). Su diseño, conservado en un dibujo perteneciente a los fondos de la Bibliote-

ca Nacional, parece corresponder a Juan Gómez de Mora en su primera etapa como Maestro Mayor del Rey y Maestro Mayor del Ayuntamiento, dentro de un programa más vasto de construcción de fuentes públicas, y que en este caso se trataba además de la ordenación del espacio de la plaza, donde llevó a cabo también el Palacio del Marqués de la Laguna¹². Las remodelaciones que, a lo largo del propio siglo XVII, y en los subsiguientes, sufrió la fuente nos son conocidas por documentos y dibujos del Archivo de la Villa; asimismo, que en 1840 fue demolida y sustituida por otra de gran simplicidad por el arquitecto de fontanería don Pedro Ayegui¹³.

Las formas barrocas que triunfan en las otras fuentes citadas aparecen de la mano de artistas florentinos. En efecto, a Rutilio Gaci se deben las trazas de las que existieron en Puerta Cerrada, San Salvador, Puerta del Sol y Humilladero de San Francisco, siendo algunas esculturas de Ludovico Turqui.

Adeás de la constante presencia de la heráldica real y municipal, las fuentes del siglo XVII aparecerán frecuentemente ornadas por esculturas mitológicas. A diferencia de otros monumentos, las fuentes ejercían la doble función de lo utilitario y del ornato público cuando se insertaban en el tejido urbano. En los jardines sirven de ornamento, a la vez que contribuyen a proporcionar la humedad ambiental que las plantas necesitan; pero, sobre todo en estos lugares de reposo y deleite para los sentidos, el rumor de las aguas, discreto y monótono, contribuye a producir el efecto catártico que se demanda en estas parcelas de naturaleza organizada. La Corte, como dijimos, careció de jardines públicos y las fuentes, por tanto, quedaron envueltas en las frondas de los jardines reales o de las casas y huertas nobiliarias y conventuales, como nos muestra el plano de Texeira.

Tanto las fuentes públicas como las privadas contaron, como decíamos, con decoración de figuras mitológicas, y no solamente elaborada por extranjeros, pues, además de Diana, Venus, Orfeo, Endimión y otras que no se han identificado, una figura de Neptuno, obra de Manuel Pereira, fue asentada en 1640 en la fuente del Humillader de San Francisco¹⁴.

No debe extrañar que un panorama escultórico como el que ofrece el barroco español, con tan fuerte acento religioso, contase con este interesante capítulo profano que derivaba de la estatuaria clásica. La familiaridad del entorno cortesano con tal lenguaje es de sobra conocida. El afán coleccionista de los monarcas de la casa de Austria se encaminó frecuentemente a atesorar, además de pinturas de "fábulas", obras de escultura de la antigüedad grecorromana. Bien es cierto que la adquisición de estas esculturas era tarea muchas veces difícil o imposible cuando se trataba de piezas capitales, pero no hubo inconveniente en sustituirlas por copias o vaciados en distintos materiales.

Los palacios y jardines de las cortes europeas se procuraron llenar de estos originales o copias que, generalmente, procedían de Italia, pero también de la venta ocasional de alguna colección famosa. Es posible que las estancias del Alcázar de Madrid fueran los recintos más poblados de estatuaria antigua de toda Europa¹⁵. Ya en 1608, Felipe III había comprado la totalidad de la colección del Duque de Mansfeld, "*vastísimo conjunto que comprendía, además de gran cantidad de pinturas, ciento treinta y cinco esculturas de mármol y bronce*"¹⁶.

De sobra es conocida la dedicación de Felipe IV a esta actividad coleccionista en la que contó con los servicios de su pintor Diego Velázquez. Comisionado por el rey, realiza en 1650 un segundo viaje a Italia en que, entre otras misiones, debía adquirir cuantas obras de arte fuese posible. La estimación que entre sus adquisiciones obtuvieron las copias y vaciados de antigüedades, queda bien patente en los inventarios reales, sobre todo en el de 1666, el más cercano a tales compras. De los primeros borbones destaca en este aspecto Felipe V que, en 1724, adquirió la colección que había pertenecido a la reina Cristina de Suecia¹⁷.

Pues bien, de todos los programas iconográficos clásicos vertidos en las fuentes de la corte, ninguno es paragonable con el acometido para la ordenación y ornato del paseo del Prado de San Jerónimo, el más castizo y concurrido ya desde el Siglo de Oro y objeto de frecuentes preocupaciones urbanísticas¹⁸. Sin duda el proyecto urbanístico más ambicioso, tras las experiencias de Pedro de Ribera en el Puente de Toledo y zonas adyacentes, bajo el corregimiento del Marqués del Vadillo, fue la emprendida por José Hermosilla y Ventura Rodríguez, en tiempos de Carlos III¹⁹. Tanto el programa arquitectónico como el decorativo apuntan hacia la antigüedad grecorromana; así lo indican no sólo el nombre que el propio Ventura Rodríguez da al paseo de "Plaza-Hipódromo", sino también todo su plan iconográfico, concentrado en las representaciones de Cibeles, Neptuno y Apolo, de sus fuentes, situadas en el eje del mismo. Por otra parte, su consideración de que "*en el punto donde concurren las visuales de los medios de las dos calles que vienen de la Puerta de Atocha y de la de Recoletos... es preciso se ponga un termino a la vista, porque lo quiere así el Decoro para que halle recreo en la dilatacion de estas dos lineas*"²⁰, nos explica la utilización de estas fuentes como elementos perspectivos y referenciales en una concepción barroca de la ciudad como conjunto de vistas.

Especial interés revisten para nosotros, en la consideración de los proyectos monumentales que quedaron sin realizar, tres propuestas conectadas con el Paseo del Prado. Por una parte, como entidades individuales, dos fuentes representadas en un dibujo del Archivo de la Villa²¹, que se proyectaron, sin duda, por Ventura Rodríguez, aunque el dibujo sea de mano desconocida.

Representa una a Hércules luchando con el león de Nemea, sobre un basamento rocoso con cinco apoyos aislados que, por su configuración, evoca la fuente central de Piazza Navona en Roma; si a esto unimos que la otra dibujada junto a ella presenta, sobre análogo basamento, un obelisco sostenido por podio, podemos concluir que, aunque vagamente, las fuentes que completaban el conjunto del Prado, tanto como la estructura de éste, se inspiraban, como ya vio Chueca, en la citada plaza circoagonal romana y, como indica Th. Reese, su programa iconográfico de exaltación agrícola y monárquica puede basarse en la restitución que del Circo Máximo de Roma se hacía en la obra de Bernard de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée*²². Nada más lógico que la presencia de Hércules, mítico fundador de la monarquía española, en un contexto en el que Apolo lo era, a su vez, de la estirpe de los Borbones, descendientes del Rey Sol. La estatua de Hércules en su Alameda de Sevilla, o en la heráldica municipal de Cádiz, y en la serie de lienzos pintados por Zurbarán para el Salón de Reinos del Buen Retiro, no tenían otra significación.

La fuerza evocadora del tema continuó tras la caída del Antiguo Régimen y así nada tiene de extraño que en la reconstrucción del Retiro, tras la Guerra de la Independencia y el retorno de Fernando VII, el afán de exaltación monárquica llevase a emprender la construcción de una "Columna Colosal", según proyectos de Isidro Velázquez que se conservan en el Archivo de Palacio²³. La idea de una columna practicable por escalera de caracol interior, y aquí coronada por Hércules luchando con la Hidra de Lerna, o domeñando a Cancerbero, procede sin duda de las de Trajano (h. 107-113 d.C.) y Marco Aurelio (h. 180-196 d.C.) en Roma, obras sin duda bien conocidas pero que estampas como la serie de grabados ejecutados por Piranesi entre 1773 y 1775, habían vuelto a poner de actualidad²⁴, si bien su vigencia nunca se había perdido, como queda bien patentizado por la iglesia vienesa de San Carlos, de Fischer Von Erlach, y por sus secuelas francesas desde Luis XIV a Napoleón²⁵. Tampoco entre nuestros arquitectos había faltado la poderosa sugestión de las columnas historiadas romanas en estos momentos decisivos para la creación de una nueva idea de la arquitectura en España. En 1763, Juan Pedro Arnal obtiene con su proyecto para un *Palacio Episcopal* el 2º premio de 1ª clase de la Academia; en la fachada de su templo se sitúan dos columnas conmemorativas, una dedicada a Carlos III y la otra a la Reina Madre. A su vez, en 1772, Manuel Martín Rodríguez obtendría análogo galardón por su proyecto de *Templo del Honor y la Inmortalidad*, donde el tema de la columna se repetirá cuatro veces²⁶. Tanto Arnal como Martín Rodríguez plantearán la importancia emblemática de la columna en una arquitectura que, aunque pensada para no ser construída, estaba cargada de valores representativos.

Conectado con el tema de la columna está el del obelisco, que, a causa de la extraordinaria simplicidad y esbeltez de su forma poliédrica, fue objeto preferido en muy diversas épocas para marcar ejes compositivos, para determinar puntos focales de perspectivas ciudadanas; parecen cumplir con exactitud lo que en urbanismo se exige de los referentes: "como el uso de mojones implica la opción de un elemento entre una multitud de posibilidades, la característica física clave de esta clase en la singularidad, un aspecto que es único o memorable en el contexto. Si los mojones tienen una forma nítida, se hace más fácil identificarlos y es más probable que se los escoja como elementos significativos"²⁷.

Como es conocido, los obeliscos proceden de la forma de la primitiva piedra Ben-Ben de Heliópolis, el más antiguo centro de culto solar de Egipto. Esta forma fue seguramente regularizándose hasta alcanzar las airoas proporciones del obelisco clásico; desde la XVIII Dinastía el número de estos monumentos se multiplicó por todo Egipto, formando parte obligada de la configuración de los templos. Ya Plinio el Viejo recoge abundante documentación en el Libro XXXVI de su *Historia Natural*²⁸, y desde entonces aparecen algunas de las connotaciones que habían de acompañar a tan singulares monumentos, sobre todo en la actitud ponderativa de su tamaño, peso y dificultades de transporte y erección. Los primeros que llegaron a Roma fueron traídos por Augusto en el año 10 a.C., procedentes de Heliópolis. Uno de ellos se colocó en el Circo Máximo, desde donde fue llevado a la Piazza del Popolo bajo el pontificado de Sixto V. El otro, erigido en el parque del Mausoleo de Augusto, constituyó el *gnomon* o aguja de un gigantesco reloj de sol, *Solarium Augusti*, cuya sombra coincidía con el Ara Pacis Augustae el día de su cumpleaños²⁹; hoy está emplazado frente al Palacio de Montecitorio.

El poder evocador y emblemático que los obeliscos tuvieron en el urbanismo imperial volvió a recuperarse en la Roma de Sixto V, quien erigió, además del citado, otros tres durante su pontificado (1585-1590). Hay que reconocer a Domenico Fontana el extraordinario mérito de entender sus posibilidades pues "es evidente que el obelisco constituye la solución ideal del problema de crear polos visuales de referencia en el cruce de varios "catalejos" visuales formados por calles rectilíneas,... El obelisco se presta, pues, a servir de fondo a calles convergentes en cuanto que geoméricamente la convergencia de dos ejes define un punto y el obelisco puede asimilarse fácilmente a la recta vertical que pasa por dicho punto de convergencia, o, si se quiere, a la intersección de los planos axiales que dividen las calles convergentes en partes simétricas"³⁰.

Los sucesores de Felice Peretti, sobre todo Urbano VIII Barberini e Inocencio X Pamphili, acometieron igualmente importantes empresas urbanísticas; éste último emprendió la

ordenación de la Piazza Navona, lugar de mercado y extraordinaria concurrencia de público. De nuevo el protagonista va a ser un obelisco, de dieciseis metros, que el Papa quería colocar sobre una fuente; la genialidad de Bernini interpretó magistralmente, en la polaridad visual del monumento, la concentración de múltiples significados que aludían esencialmente a las aspiraciones papales de dominio universal; el propio obelisco adquiría el valor de una alegoría de la conexión entre el macrocosmos y el mundo material³¹.

Estos monolitos que, como acabamos de referir, habían cumplido tan importante papel en la ornamentación y propaganda del poder de la Roma imperial y que son los indiscutibles ejes del urbanismo barroco de la Roma papal, y de otras capitales europeas, no tendrían en la villa y corte más que una limitada función, tanto en las realizaciones efectivas como en los proyectos no llevados a término. Conviene también hacer notar el cambio de significado que tales elementos experimentaron en la larga historia de su utilización hasta llegar a la preferente función funeraria que se les otorgó; ello explicaría, de alguna manera, su fusión y confusión con la pirámide. Puede señalarse al efecto que en nuestra toponimia urbana la Glorieta de las Pirámides recibe este nombre a causa de la pareja de obeliscos que en ella se alzaron hacia 1835.

Seguramente carecen de significado funerario los cuatro que se alzan en un proyecto de Silvestre Pérez, conservado en la biblioteca Nacional³², y que podemos conectar con el citado *Templo del Honor y la Inmortalidad* por Martín Rodríguez. Como éste, también creemos que el de Pérez es un mero ejercicio teórico donde, en lugar de las columnas conmemorativas, se colocan grandes obeliscos. Otros proyectos de Pérez, que debemos referir a encargos privados para tumbas, aparecen igualmente coronados por el obelisco que, sin duda, ha pasado por entonces a adquirir un significado predominantemente funerario³³, pues cuando en 1820, con ocasión de la Jura de la Constitución por Fernando VII, se decide convocar un concurso para erigir un monumento al "acontecimiento más glorioso de una nación magnánima y generosa", y la Academia recomienda a los artistas participantes que no utilicen la pirámide ni el obelisco "porque la costumbre inveterada de todos los siglos las ha destinado como con fuerza de ley para sepulcros o panteones"³⁴. La recomendación, de todas maneras, no surtió, ni para tal ocasión ni para las futuras inmediatas, el efecto deseado porque, todavía en 1833, cuando se convoca otro concurso para un monumento conmemorativo de la proclamación de Isabel II, algunos de los proyectos presentados continúan utilizando el obelisco, y algún otro la pirámide³⁵.

Con auténtico significado funerario, no ya como cenotafio sino tumba monumental, es el más significativo de los proyectos



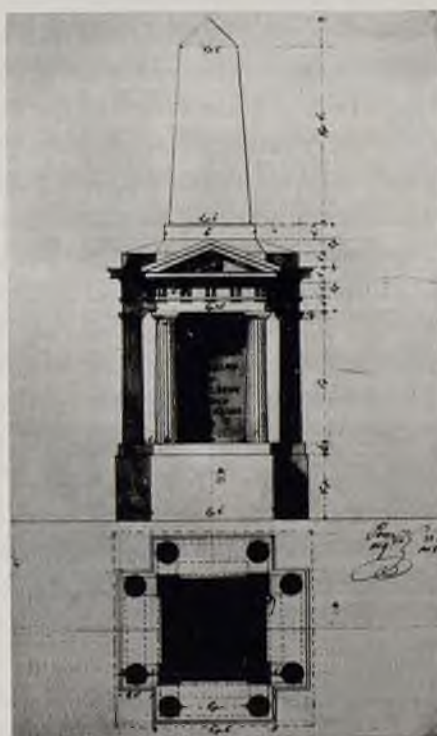
Lám. 1. VENTURA RODRÍGUEZ. Planta Nuevo Paseo del Prado. 1775. A.H.N.



Lám. 4. M. MARTÍN RODRÍGUEZ. Templo del Honor y la Inmortalidad, 1772. A.S.F.



Lám. 2. ISIDRO GONZÁLEZ VELÁZQUEZ. Columna Colosal para el Retiro (det.). A.G.P.



Lám. 5. SILVESTRE PÉREZ. Proyecto de monumento funerario. B.N.



Lám. 3. JUAN PEDRO ÁRNAL. Palacio episcopal. Templo, 1763, A.S.F.



Lám. 6. F. SABATINI. Proyecto para la puerta de Alcalá, 1769.

de esta naturaleza en la primera mitad del siglo XIX, el erigido en honor de los héroes del 2 de Mayo de 1808. La obra, que como es notorio se llevó a término según el proyecto de Isidro Velázquez, ha sido justamente celebrada y objeto de numerosos estudios³⁶. No es mi intención entrar en la valoración de esta obra, sobre la que he de volver, pero sí sobre determinados diseños, algunos relacionados directamente con los decretos de las Cortes de 26 de abril de 1812, en Cádiz, y de 24 de marzo de 1814, en Madrid, referentes a la elevación de un monumento a las víctimas de la resistencia de Madrid. Están en primer lugar dos dibujos de Goya que se han relacionado con el monumento al 2 de mayo; el primero es la grandiosa pirámide, horadada por un gran túnel que está plantada en un vasto panorama donde, a escala reducidísima, pulula una multitud de figuras humanas, animales y vehículos³⁷. El otro dibujo, conservado en el Museo del Prado (I.N. nº 407) bajo el epígrafe "*Monumento conmemorativo*", es mucho más simple como composición, pues las figuras minúsculas que acompañan al monumento se agrupan junto a él; aquí la arquitectura es realmente interesante ya que se trata de una pirámide escalonada, sobre alto basamento y accesible por escalinatas en cada una de sus caras; todo va rodeado de un pórtico de pilares unidos por antepechos y coronado por gola egipcia³⁸. Lo sorprendente es la semejanza que el proyecto guarda con el conjunto funerario de Mentuhotep el Grande en Deir-el-Bahari, construcción que estaba prácticamente arrasada en la fecha de estos dibujos, y es en la actualidad cuando se procede a su reconstrucción. No creo que se trate de edificios de proyectiva arquitectónica en sentido estricto, sino más bien de una fantasía que se acerca intuitivamente a los planteamientos de los arquitectos visionarios franceses, a una arquitectura de la Revolución que contribuirán a difundir en España personajes conectados con logias masónicas parisinas con los que Goya tenía relación, como ha observado Sambricio³⁹.

De los otros proyectos relacionados con la "*sencilla pirámide*" del 2 de Mayo, conserva el Archivo de la Villa uno firmado bajo el seudónimo Ordago⁴⁰, que tiene cierta relación con el de González Velázquez, aunque en aquél el arcósolio que guarda la urna es practicable mediante escalera interior y su lenguaje formal resulta más recargado y pesado de proporciones; sin embargo, es interesante su preocupación por el entorno del monumento que recomienda cerrar con verja "*poniendo además en su perímetro varios cipreses y desmayos*". Seguramente no se presentó al concurso, pues no figura entre los participantes⁴¹, un proyecto de Silvestre Pérez, conservado en la Biblioteca Nacional⁴², en el que se superponen hasta cuatro cuerpos con candelabros y figuras alegóricas que rodean un alto obelisco rematado por cruz; el repertorio ornamental se completa con "*grupos colosales*" de esculturas frente a cada una de las escaleras de acceso, hachones y relie-

ves en cada cara del cuerpo inferior y la obligada lápida en el arcósolio. El monumento, de unos treinta metros de alto, denota la maestría de Pérez en este tipo de tumba que, como dijimos, había tratado a menor escala en otros proyectos. Es más, el tema del obelisco está presente en las concepciones urbanísticas de Pérez, como puede verse en el proyecto de 1810 que pretendía unir, mediante una serie de plazas en que alternan los espacios cuadrados y semicirculares, el Palacio Real y el edificio de San Francisco el Grande, transformado en Cortes del país⁴³.

Hay todavía un aspecto que creo digno de resaltarse en el monumento construido. La venta, en 1865, y posterior urbanización de la franja comprendida entre el Paseo del Prado y el Retiro, por decisión ampliamente discutida y popularmente rechazada de Isabel II tuvo como resultado uno de los barrios que hoy resultan más elegantes y afortunados, urbanísticamente hablando, del Madrid decimonónico. Frente a una de las puertas del parque se creó una calle, hoy Antonio Maura, que desemboca en una suerte de *crescent* centralizado por el pequeño jardín en torno al obelisco que se constituye así en eje y punto focal de toda la composición, adquiriendo un protagonismo visual y perspectivo que, desde luego, no tuvo en el momento de su erección. No hemos de olvidar, a este propósito, la importancia que los obeliscos habían tenido en las experiencias visuales de González Velázquez en sus años de formación en Roma, como se reflejará en su actividad urbanística en Palma de Mallorca, donde se le encomendó la reforma del Borne; la plantea a base de ejes viales que se apoyan en fuentes y obeliscos en sus puntos de arranque e intersección⁴⁴. Podemos preguntarnos si su concepción del monumento en el Prado madrileño estuvo determinada también por esta visión perspectiva. Por todo lo dicho, hemos de asentir con Navascués en que el obelisco se nos muestra "*como la forma conmemorativa preferida de los arquitectos fernandinos y como signo inequívoco de un cierto romanticismo... El obelisco, puede decirse, es el monumento conmemorativo por excelencia entre 1808 y 1868*"⁴⁵.

Es precisamente el citado episodio urbanístico lo que nos va a traer de nuevo al Salón del Prado, pues en las cercanías de la Plaza de la Lealtad, frente a la fuente de Apolo, había proyectado Ventura Rodríguez una gran colunata en forma de exedra que había de cumplir varias funciones y que nos trae indudables ecos vitruvianos en su plateamiento⁴⁶, por otra parte tan de su tiempo al conjugar inteligentemente belleza y utilidad. Los tres dibujos conservados en la Academia⁴⁷ nos permiten ver la concepción del conjunto en planta, alzado y sección transversal, tal como el arquitecto los había transformado en 1783, sobre otros planos de 1776; no conocemos éstos últimos, aunque suponemos que las diferencias no serían

sustanciales. Se tuvieron en cuenta, sin duda, los aspectos paisajísticos pues, a espaldas del pórtico, se encontraban las caballerizas que, dispuestas en un eje oblicuo al del Salón, malograban su efecto general; quizá a causa de los considerables desmontes y la envergadura de la obra que elevarían considerablemente su costo, el proyecto no se realizó. Es, sin embargo, bastante probable que la idea permaneciese vigente, pues conocemos un dibujo de Silvestre Pérez⁴⁸, discípulo de Ventura Rodríguez, de la planta y sección transversal de unos pórticos de orden toscano semejantes en todo a los que aludimos y que introducen una gran ventana termal en el cuerpo central y cierta simplificación de la balaustrada en las alas curvas. Todavía la conveniencia del lugar para una construcción espectacular se pone de manifiesto en el proyecto que, en 1805, presentó para el mismo emplazamiento Tiburcio Pérez Cuervo a la Academia, obteniendo el 2º premio de 2ª clase. El tema era "*un Gimnasio para Madrid*"⁴⁹, y tanto la determinación del lugar, como la función del edificio, expresan los cambios de ideales y de orientaciones de la Academia.

Interesa aún destacar dos aspectos del proyecto de "*peristilo*" de Ventura Rodríguez: el primero es la importancia que su realización hubiese tenido para crear un eje transversal al principal del Paseo del Prado, como muy bien expresa el plano topográfico inserto en la planta de la Academia, y explícita Chueca en un croquis⁵⁰. El otro aspecto es el de la inclusión ante la exedra de una estatua ecuestre del rey Carlos III, refuerzo de dicho eje transversal y colofón explícito del programa de exaltación monárquica que en el gran conjunto se pretendía. Es posible que la idea procediera de la columnata centrada por una estatua ecuestre del rey, que Francisco Sabatini, su arquitecto preferido, había ideado para uno de los ornatos erigidos con motivo de los desposorios del Príncipe de Asturias con María Luisa de Parma en 1765; el efímero, colocado en las calle de las Platerías, consistía en "*un gran foro, al estilo dórico, de jaspes variados y en el centro la estatua ecuestre del rey Carlos III y la de la Fama y una inscripción*"⁵¹.

La estatua del Prado nunca fue llevada a término, pero la idea de celebrar al rey alcalde tuvo su lejana repercusión el 7 de julio de 1894, en que el escultor Arturo Mélida presentó al Ayuntamiento el proyecto y maqueta de un monumento ecuestre, conservado en el Museo Municipal, que había de colocarse en el centro de la Puerta de Alcalá⁵².

El colocar una estatua de este tipo como referente compositivo recoge un uso del urbanismo barroco particularmente desarrollado en Francia, donde las *places royales* utilizaron como elemento consustancial la imagen del soberano cabalgando como símbolo planetario alrededor del cual gira, hasta físicamente, la vida en la plaza. Se recuperaba así una terminología del poder que enlazaba con la tra-

dición clásica, pues la glorificación militar, por lo menos desde Sila, se acompañaba en casos excepcionales con un retrato ecuestre en el mundo romano⁵³. El gran modelo que había subsistido de esa antigüedad clásica era el retrato en bronce de Marco Aurelio que, desde Letrán, fue trasladado por Paulo III en 1538 a su emplazamiento actual en el Campidoglio, en donde Miguel Ángel la quiso centro de toda la composición arquitectónica de la plaza, en medio de la estrella de doce puntas que aludía a los signos del zodiaco y al papel de Roma como *umbilicus et caput mundi*.

Ninguna función parecida desempeñaron las estatuas ecuestres en el urbanismo madrileño. Los grandes bronce que representan a Felipe III y a su sucesor fueron creados para la esfera privada, sólo para ser contemplados en el marco de verdor de los jardines de la Corte; el rey oculto no ponía de manifiesto ni siquiera sus imágenes. En la Casa del Campo permaneció la de Felipe III, obra de Giambologna y Pietro Tacca, hasta que, a solicitud del Ayuntamiento en 1847, pasó a ocupar en el centro de la Plaza Mayor que había fundado, un pedestal de Juan José Sánchez Pescador y de Sabino de Medina⁵⁴. La de Felipe IV, obra también del florentino Pietro Tacca, con la colaboración científica para calcular su equilibrio que la tradición quiere que sea de Galileo, estuvo largos años en los jardines del Buen Retiro hasta que en 1843 pasó al emplazamiento que hoy ostenta⁵⁵. Invención digna de Bernini, su carencia de gesto, su majestad impasible y distante convierten a Felipe IV en paradigma de su monarquía; su quietud frente al vigoroso movimiento de su montura parece insistir en su dominio soberano sobre la contingente y lo mudable. En el Retiro "*se erguía en el jardín principal, adornaba el pórtico de los Reinos la de Isabel emperatriz, y en el de San Pablo tres efigies de bronce atestiguaban la rara habilidad de León Leoni, representando las dos menores a Felipe II, todavía príncipe, y a María reina de Hungría y la principal a Carlos V hollando con imperial majestad al furor encadenado*"⁵⁶; ésta última fue colocada sobre el pedestal de una fuente de Silvestre Pérez en tiempos de José I en la Plaza de Santa Ana hasta que fue depositada en el Museo del Prado.

Parece, pues, que el único de los pocos monumentos regios pensados para el ámbito urbano fue el fallido de Carlos III. Muchos años después se proyectó el de Alfonso XII, uno de cuyos diseños se conserva en una excelente acuarela en las oficinas del Palacio Real (nº Inv. 5951). Sobre un elevado pedestal, materialmente cubierto de ornamentación esculpida de complicada simbología, el monumento parece estar destinado al Paseo del Prado, quizá volviendo sobre la vieja ideación de Ventura Rodríguez; hemos de suponer que los volúmenes del monumento hubiesen contribuido poderosamente a romper el equilibrio creado entre las tres hermosas fuentes. La iniciativa tuvo su re-

alización efectiva ante el estanque grande del Retiro, según el diseño de José Grases y Riera y de Mariano Benlliure y un numeroso equipo de escultores⁵⁷. Se cumplía con él con una ley de 23 de julio de 1887 que disponía su construcción, no obstante no haberse convocado el concurso hasta 1901.

Elementos de ornamentación urbanística de gran significación son también las puertas monumentales. En el citado Ms. 6966 de la Biblioteca Nacional se asevera "*tiene esta esclarecida Villa diez y seis puertas, y portillos*". Implican las puertas la idea de cerca y Madrid la tuvo durante todo el período, desde 1656 a 1860, que aquí nos ocupa. La fuerte muralla medieval, apenas conservada hoy en pequeños sectores, fue rebasada en varias ocasiones; las dos puertas primitivas fueron lógicamente multiplicándose; Felipe IV mandó que se rodease con una tapia —no estaba la economía para murallas— el conjunto del caserío, tapia que no tenía más finalidad que la de controlar las mercancías y viajeros a efectos fiscales. A mediados del siglo XIX nos dice Madoz: "*Los muros de esta población son más bien una serie sucesiva de tapias desiguales en su altura y en el material de que se hallan formadas; en unos puntos son de tierra, en otros de ladrillo y en muchos de pedernal unido con argamasa, habiendo algunos puntos en que sirven de muros las paredes de las casas: su construcción en todos casos es débil y de ninguna resistencia contra los proyectiles de guerra*"⁵⁸. Señala este autor cinco puertas y once portillos. La importancia que estas entradas habían tenido desde un punto de vista práctico se va perdiendo con el plan de renovación de las mismas en el siglo XVIII.

Como es de imaginar, la construcción y cuidado de todas estas entradas a la ciudad eran un motivo constante de la edificación madrileña, pero el grado de representatividad de cada una era muy diferente. Las relaciones de las puertas con su utilización por el poder es tema digno de atención; entradas reales o de otros grandes personajes determinaban sus reconstrucciones o remozamientos y, cuando no, su enmascaramiento con alguna estructura efímera que las dignificase o adecuase a las circunstancias. Los mejores arquitectos intervenían en su construcción y ornato; así son conocidos los proyectos de Juan Gómez de Mora, de 1642, para la de Fuencarral, al final de la calle de San Bernardo, que consagra uno de los modelos más repetidos con tres vanos, de arco de medio punto el central y portillos laterales adintelados; en el ornamento son los escudos de la monarquía y de la ciudad los obligados.

El siglo XVIII es, sin duda, el período en que más atención se prestó a estos elementos tan expresivos de la facies de la ciudad. De 1704 es la remodelación de la puerta de Segovia, según diseño de Teodoro Ardemans, de un tipo de doble vano que enfatiza el pilar central, eje de toda la composición que presenta roleos y placas recortadas.

En 1754 se encargó Carlier de realizar la puerta de Recoletos, parte del conjunto de las Salesas Reales, toscana, del tipo tripartito y con una abundante ornamentación en acróteras, tímpano, clave y reja del vano central, como conocemos por un dibujo de Juan de Villanueva⁵⁹. Madoz critica los trozos de balaustrada sobre los portillos laterales y se niega a copiar las inscripciones de sus lápidas "*por ser a cual más exagerada*"⁶⁰. Un dibujo del siglo XIX nos muestra la labor de depuración ornamental que sufrió para ofrecer una imagen más neoclásica⁶¹.

La de Atocha también sufrió continuas reformas en la estructura de ladrillo de sus tres arcos y columnas jónicas; el lugar de su emplazamiento, de paso hacia uno de los santuarios marianos de mayor devoción de la Corte, la hace especialmente idónea para ornamentos circunstanciales. En los planos de reordenación de la periferia madrileña abordados en el reinado de Carlos III, se tuvo en cuenta su situación para relacionarla con la inflexión que en este punto hacía el paseo arbolado; allí se proyectó la fuente conocida popularmente como de la Alcachofa, uno de los más afortunados diseños de Ventura Rodríguez, de quien conservamos al menos tres dibujos referentes a este proyecto⁶². En uno de ellos, plano de la zona, se ve la planta de la puerta de Atocha conectada con la cerca atravesada en la "*Calle de Santa María de la Cabeza en el Paseo de las Delicias*"; la fuente se proyecta justamente en el eje de dicha calle y, por tanto, en el punto focal de las visuales desde la entrada a la ciudad; a su vez, sin embargo, D. Ventura ha contemplado la posibilidad de su colocación alternativa en la intersección de los ejes del Prado de Atocha, calle Atocha y Paseo del Prado.

Todavía un proyecto de Antonio López Aguado, que se había colocado anteriormente como efímero "*en lo más elevado de la calle de Alcalá*", es presentado en 1820 al Ayuntamiento para hacerse "*de piedra, de Orden de S.M. en la Puerta de Atocha*", proyecto que el Ayuntamiento desestima por razón de su costo y por resultar un diseño que copia casi literalmente el Arco de Constantino en Roma, como es lógico, harto conocido a través de la estampa⁶³. Por otra parte, en la documentación aneja se hace referencia a lo conveniente de adecentar el entorno de dicha puerta en lugar de emplear los fondos para la construcción de una nueva tan lujosa.

De una composición urbanística semejante a la citada de Ventura Rodríguez para Atocha era protagonista la puerta de San Vicente, que, en la reedificación de 1775 por Sabatini, no se pensó como un episodio aislado "*sino dentro de un conjunto formado por una plaza semicircular a la que llegaba el camino de El pardo; en ella y frente a la puerta se colocó una fuente diseñada también por Sabatini*"⁶⁴; todavía el conjunto se completaba con otra fuente situada en una plaza y arbolado, manteniéndose así el enlace especial y visivo entre el ex-

terior y el interior de la ciudad mediante estos apoyos monumentales que, si bien se expresan en un léxico barroco, están planteando ya el tema de la dignificación de la ciudad que postulaban los teóricos de la Ilustración, e igualmente la introducción de la naturaleza en el ambiente urbano.

Por otra parte, resulta cada vez más evidente la nueva carga semántica que envuelve a las puertas monumentales, que van adquiriendo el sentido conmemorativo y de triunfo que sólo ocasionalmente habían tenido antes. Los ejemplos más significativos los constituyen la Puerta de Alcalá y la de Toledo.

Ésta última, que acogía el tráfico de la Ciudad Imperial, "estuvo —según Álvarez y Baena— junto al Hospital de La Latina, pero con la venida de la Corte en tiempos de D. Felipe II, se bajó donde hoy está; su fábrica es mala, de dos arcos iguales de ladrillos" ⁶⁵. Quizá por la mezquindad de su fábrica se decidió transformarla en los planes urbanísticos carlotercistas; Vanvitelli envió un proyecto para ella y en los Archives Nationales de París se conserva un proyecto de Sabatini, biforo también, de 1796; en él los vanos gemelos aparecen abiertos en cuerpos avanzados y las hiladas de sillares se animan con un profundo llagado, el entablamento corrido da unidad a la composición y el conjunto se corona con gran escudo real y estandartes en el centro, formando un ático que evoca al de la puerta de Alcalá; en los extremos grandes piñas ⁶⁶.

La estructura que hoy subsiste es obra de Antonio López Aguado, "arquitecto afortunado cual ningún otro hasta ahora en lo que va de siglo, por las ocasiones que se le ofrecieron de lucirse; pero desgraciado, si como es justo, se atiende á lo poco satisfecho que el publico ha quedado de sus obras", según opinión de Madoz ⁶⁷. El predominio de macizos sobre vanos, y el considerable aparato escultórico de ático y cuerpos laterales frustran la obra. En relación con esta puerta se proyectó también un suntuoso conjunto urbanístico que la enlazaba con el puente de Toledo mediante avenidas arboladas, plazas con exedras, fuentes y obeliscos; todo ello bastante desarticulado en la actualidad. Es la Puerta de Toledo uno de los casos en que el proyecto inicial, dedicado a José I en 1813, fue continuado en una estructura efímera levantada como arco triunfal para recibir a los constitucionales de las Cortes de Cádiz, y que terminó en estructura permanente dedicada a Fernando VII.

Dos proyectos de Silvestre Pérez ⁶⁸ pueden conectarse con los inicios de la Puerta de Toledo. Uno va fechado en 1810, de orden toscana con gran vano central, estatuas en los intercolumnios y alternancia de castillos, leones y águilas en las metopas, indicio de us dedicación a José I; el coronamiento con carro de guerra y en general la abundancia ornamental hace pensar en un efímero. El otro, de orden corintio, recuerda de manera inequívoca la forma final de la puerta, con su re-

mate en trofeo militar, pero con proporciones más armoniosas que el de Aguado.

De entre todas las puertas de Madrid, sin duda la más celebrada es la de Alcalá. Tiene su origen en la que se construyó en 1599 para recibir a Margarita de Austria, esposa de Felipe III, que a su vez fue sustituida en 1636 por otra, de tres vanos también, de sencilla estructura de ladrillo ⁶⁹. La Puerta de Alcalá, tal como hoy debe entenderse, no es un proyecto aislado, sino que cobra su sentido pleno en conexión con la nueva estructura dada al Paseo del Prado después de la llegada de Carlos III en 1760. cuatro años más tarde se manda derribar la antigua, convocándose un concurso para construir otra nueva más monumental y que habría de tener, además, la función de arco de triunfo, retomada del mundo romano clásico. Para este concurso se presentaron varios proyectos de Francisco Sabatini, José Hermosilla y Ventura Rodríguez. Además del elegido y después realizado, se conocen otras dos propuestas del mismo Sabatini muy diferentes entre sí. En una de ellas los vanos son cuatro, destacando el macizo cuerpo central, como en su proyecto para la Puerta de Toledo, mediante frontón triangular; el llagado y despiece de los arcos es similar en ambas. La otra propuesta tiene cinco vanos como en el definitivo, pero articulado en dos cuerpos coronados por frontón, que solamente se conectan con un arco de forja; tiene este proyecto algo de carácter efímero por la fragilidad del elemento central, casi rococó, mientras por otra parte mantiene relación con los diseños de Villanueva para la Puerta de Recoletos y del Jardín Botánico, tanto en la estructura de vano aislado como, sobre todo, en la incorporación de mütulos en el geison y en los sofitos de las cornisas rampantes; la idea de arco de triunfo a la romana está prácticamente ausente. Por su parte, la documentación referente al proyecto de Hermosilla, conservada en Simancas, es reveladora de su concepción global de las relaciones de la puerta con la ciudad "valoraba de forma nueva la situación de la fuente de la Cibeles" ⁷⁰.

De las cinco "ideas" de Ventura Rodríguez, para esta puerta, cuatro (1ª, 2ª, 4ª y 5ª) mantienen el esquema escalonado barroco, subordinándose las alas al cuerpo central dominante, que, al menos en tres de ellos, repite con gran exactitud el modelo del Arco de Constantino en Roma; la idea quinta incorpora un ático central con frontón curvo que la asemeja a la solución adoptada por Sabatini. El planteamiento más original, sin duda, es el de la tercera propuesta en que, junto a la tratadística del siglo XVI italiano —Serlio, Vignola—, llega a aproximarse a interpretaciones que aportaría el neoclasicismo revolucionario —Ledoux— en la concepción grandiosa y de tal sobriedad ornamental que supera en modernidad al proyecto realizado; por lo demás, es interesante destacar cómo Ventura Rodríguez se hace intérprete aquí de la nueva concepción

de la puerta como monumento que se justifica como tal con independencia de sus usos funcionales.

En nuestro tiempo la concepción de las obras de ornamento urbano ha sufrido un cambio radical en su morfología e intenciones. Ni el mensaje es tan explícito ni tan abundante. El tráfico va desplazando al monumento fuera de los

viales, a los jardines y lugares de ocio, y progresivamente decae su valor de referente urbano. El policentrismo característico de las nuevas ciudades ha hecho que el contenido semántico de la palabra "Madrid" se haya transformado, pero todavía "Cibeles" o "Puerta de Alcalá" siguen significando Madrid.

NOTAS

¹ "Policía urbana. 1779. El Procurador Personero de Madrid sobre que se construyan los edificios y regularicen las calles a la posible rectitud, ensanche, y hermosura propias de una Corte como la de España" (A.V., 1-47-109). Cit. por M. Agulló y Cobo en VV.AA.: *El arquitecto don Ventura Rodríguez (1717-1785)*. Catálogo de la Exposición, Museo Municipal, Madrid, 1983, p. 188.

² P. DE VILLARS, MARQUÉS DE VILLARS, "Memorias" en *Viajes por España*, selección de J. García Mercadal, Madrid, Alianza Ed., 1972, p. 183.

³ Recogido por F. Marías, en KAGAN, Richard L. (director): *Ciudades españolas del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton Van de Wyngaerde*, Madrid, 1986, p. 118. Marías afirma que en tiempos de Felipe II ya se había conseguido dar a Madrid un aspecto cortesano.

Otros comentarios apologéticos dedicados por escritores españoles a la Villa en: SIMÓN DÍAZ, J., *Elogios clásicos de Madrid*, Madrid, 1961.

⁴ Las aportaciones fundamentales al conocimiento de J. Gómez de Mora se deben a Virginia Tovar, especialmente en sus obras *Arquitectura madrileña del siglo XVII. Datos para su estudio*, Madrid, I.E.M., 1983, y el Catálogo de la Exposición *Juan Gómez de Mora*, Madrid, Museo Municipal, 1986.

⁵ GÁLLEGO, J., "El Madrid de los Austrias. Un urbanismo de teatro", en *Revista de Occidente*, XXV (1969), pp. 19-54.

⁶ En GARCÍA MERCADAL, J., op. cit., p. 387. La cita anterior del desconocido viajero de 1700, en pp. 239-240.

⁷ Citado por F. MARÍAS y A. BUSTAMANTE en "un tratado inédito de arquitectura de hacia 1550", en *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, nº 13 (1983), pp. 41-57.

⁸ TORRES BALBÁS, CERVERA, CUECA, BIDAGOR, *Resumen histórico del urbanismo en España*, Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1954, p. 147.

⁹ Apud SIMÓN DÍAZ, op. cit., p. 23.

¹⁰ B.N.: Mss. 6966. "Plan que contiene el numero de parroquias, casas, vezinos, personas, conventos, colegios, yglesias, capillas, oratorios, hermitas, hospitales, consejos, tribunales, calles, fuentes, plazas, carzeles, reclusiones, Puertas y portillos de esta Corte", año 1767.

¹¹ CÁMARA MUÑOZ, Alicia: "El Orbe del Rey el Laberinto de Dios. Madrid, urbe manierista y barroca", en *A.I.E.M.*, XIX (1982), pp. 49-59.

¹² Para la bibliografía sobre esta fuente desaparecida, vid. la que recoge Virginia Tovar en: VV.AA., *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca nacional. Siglos XVI y XVII*, Madrid, 1991 (nº cat., p. 60).

¹³ DÍAZ Y DÍAZ, María del Sol: "Fuentes públicas monumentales del Madrid del siglo XVII", en *Villa de Madrid*, VI (1976), pp. 39-50.

¹⁴ Id. op. cit. Vid. también OTERO, R., "La escultura", en *Historia del arte hispánico. IV. El barroco y el rococó*, Madrid, Alhambra, 1980, p. 147.

Es de notar que ninguna de estas fuentes fue conocida por el nombre de la divinidad que la coronaba; incluso la popular que remataba la de la Puerta del Sol se conoció como "la Mariblanca". De las treinta y cuatro fuentes públicas que nombra el plano de Teixeira, ninguna aparece con este tipo de denominación; sólo en la Casa del Campo, con el nº 117, señala: "el dios de las Aguas".

¹⁵ HASKELL, F. y PENNY, N.: *El gusto y el arte de la antigüedad. El atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*. Madrid, Alianza Ed., 1990, p. 102.

¹⁶ MORÁN TURINA, J. Miguel y CECHA CREMADES, Fernando: *Las Casas del Rey. Casas de Campo, cazaderos y jardines. Siglos XVI y XVII*. Madrid, El Viso, 1986, p. 154.

¹⁷ Detalles sobre tan importante compra y sus fondos en BOTTINEAU, Yves: *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, pp. 476-477 y notas correspondientes.

¹⁸ VERDÚ RUIZ, Matilde: "Los paseos madrileños de Recoletos y del Prado de San Jerónimo anteriores al reinado de Carlos III. Proyectos de Juan Díaz, Juan Gómez de Mora, Pedro de Sevilla, Ardemans, Ribera y J.B. Sachetti", *A.I.E.M.*, XXIII (1986), pp. 399-429.

¹⁹ La más completa bibliografía sobre la ordenación del Salón del Prado, en la nota 1 del trabajo de REESE, Thomas F.: "Hipódromos, carros, fuentes, paseantes y la diversión pública en la España del siglo XVIII: un programa agrario y de la antigüedad clásica para el Salón del Prado", en *El arte en tiempos de Carlos III*, IV Jornadas de Arte, Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez", C.S.I.C., Madrid, 1988, pp. 1-47. Sobre la figura de V. Rodríguez, la más completa monografía sigue siendo del mismo autor citado: *The Architecture of Ventura Rodríguez*, Nueva York, 1976, 2 vols.

²⁰ En REESE, "Hipódromos, carros, fuentes,..." , op. cit.

²¹ ASA, 0,69-52-10 (9).

²² REESE, "Hipódromos, carros, fuentes,..." , op. cit.

²³ A.G.P., nº 540, 541 y 542. Documentación referente a este monumento fue publicada por primera vez en TOVAJAS LÓPEZ, Marcelino: "La columna colosal de Fernando VII" en *Reales Sitios*, nº 51 (1977), pp. 12-16; también id.: "Los planos de la columna colosal de Fernando VII". *Reales Sitios*, nº 52 (1977), pp. 63-64. Vid. igualmente ARIZA MUÑOZ, María del Carmen: "La Casa de Campo y el Buen Retiro: jardines madrileños que fueron del Real Patrimonio", *Reales Sitios*, año XXII, nº 85 (1985), pp. 69-70; ID., "Proyectos no realizados en los jardines madrileños decimonónicos", *A.I.E.M.*, XXIII (1986), pp. 87-97. TOVAR MARTÍN, Virginia: "El Real Sitio de "El buen Retiro" en el siglo XVIII", *Villa de Madrid* (1989), pp. 13-46.

²⁴ Existe una abundante bibliografía sobre la Columna Trajana que se recoge exhaustivamente en S. SETTIS, A. LA REGINA, G. AGOSTI y V. FARNELLA: *La Colonna Traiana*, Turín, 1988. Mas reciente es VV.AA. Catálogo de la Exposición *Giovanni Battista Piranesi. 1720-1778*. Museo de Bellas Artes de Asturias, 1991.

²⁵ VV.AA. *La Colonna Traiana e gli artisti francesi da Luigi XIV a Napoleone I*. Roma, 1988.

²⁶ A.B.A.S.F., A-4. 462-465. Vid. Catálogo de la Exposición *Hacia una nueva idea de la Arquitectura. Premios generales de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831)*, Madrid, 1992. Vid. sobre todo el estudio que aquí hace Defín Rodríguez Ruiz: "Imágenes de lo posible: los proyectos de arquitectura premiados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", pp. 13-31 y las ilustraciones de las pp. 66, 89, 90 y 91.

- ²⁷ LINCH, K.: *La imagen de la ciudad*, Buenos Aires, Ed. Infinito, 1974, p. 75.
- ²⁸ PLINIO: *Textos de Historia del Arte*, ed. de Esperanza Torrego, Madrid, Visor, 1987, pp. 147-151.
- ²⁹ ZANKER, Paul: *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, pp. 177-178.
- ³⁰ PORTOCHESI, Paolo: *El ángel de la Historia. Teorías y lenguajes de la arquitectura*, Madrid, herman Blume, 1985, p. 85.
- ³¹ BRAUFELS, Wolfgang: *Urbanismo occidental*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, pp. 291-292. Una obra de carácter general sobre el tema de los obeliscos romanos es la de Cesare D'ONOFRIO: *Gli Obelischi di Roma*, Roma, 1967 (2ª ed.).
- ³² BN, 1559.
- ³³ BN, 1588, 1594, 1595, 1570 y 1571.
- ³⁴ Apud PARDO CANALÍS, E.: "Proyectos de monumentos conmemorativos en Madrid de 1820 a 1836", en *A.E.A.*, nº 101 (1953), pp. 215-235.
- ³⁵ Vid. a este respecto: BN, 2210 "Proyecto de monumento conmemorativo de la proclamación de Isabel II", de autor anónimo y escasa calidad.
- ³⁶ RINCÓN LAZCANO, J.: *Historia de los monumentos de la Villa de Madrid*, Madrid, 1906, pp. 541-601.
- ³⁷ GASSIER, P. y WILSON, J.: *Vida y obra de Francisco Goya*, Barcelona, 1974. Aparece reproducida y catalogada con el nº 754 en p. 195.
- ³⁸ *Ibid.* nº 758.
- MORENO VILLA, J.: "Proyecto arquitectónico de Goya", *Arquitectura*, nº 110 (1928), pp. 199-201. CHUECA GOITIA, F.: "Goya y la arquitectura", *Revista de Ideas Estéticas*, nº 4 (1946), pp. 431-448.
- ³⁹ SAMBRICIO, C.: *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, 1986, p. 269.
- ⁴⁰ ASA 0,69-34-1.
- ⁴¹ NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, I.E.M., 1973, pp. 34-39.
- ⁴² BN, 1587: "Monumento a los Héroes del 2 de Mayo".
- ⁴³ CHUECA, F.: "José Bonaparte y Madrid", *Villa de Madrid*, VI, pp. 46-52. SAMBRICIO, C.: "Notas sobre la evolución del espacio urbano y la Ilustración", *Arquitectura*, 203 (1977), pp. 67-78.
- ⁴⁴ VV.AA.: *Juan de Villanueva arquitecto (1739-1811)*, Catálogo Exposición, Museo Municipal, Madrid, Ayuntamiento, 1982, p. 73.
- ⁴⁵ NAVASCUÉS, op. cit., p. 40.
- ⁴⁶ En el capítulo V de los *Diez Libros de Arquitectura* de Marco Vitruvio Polión, a propósito de la utilidad de los pórticos detrás de los teatros.
- ⁴⁷ A.S.F. A-3545, 3546, 3547.
- ⁴⁸ BN, 1616 (que Barcia llama "pòrticos").
- ⁴⁹ El dibujo del Gimnasio en su entorno urbano puede verse en Sambri- cio, op. cit., p. 23, donde figura la planta, e igualmente en el Catálogo de la Exposición *Hacia una nueva idea...*, op. cit., p. 27.
- ⁵⁰ TORRES BALBÁS, CERVERA, CHUECA, BIDAGOR, *Resumen histórico...*, op. cit., p. 165 y nota p. 166.
- ⁵¹ ZAMORA, Florentino: "Bodas Reales bicentenarias en Madrid", *A.I.E.M.*, I (1966), pp. 231-252. Recoge la *Breve descripción de los adornos y arcos triunfales...*, por invención y dirección del Coronel Don Francisco Sabatini, por los... Desposorios del Príncipe de Asturias con la Serenísima Princesa de Parma, Madrid, 1765; en la misma relación se contiene una descripción de los castillos de fuegos artificiales que fueron inventados Ventura Rodríguez.
- ⁵² Reproducida en VV.AA.: *El arquitecto don Ventura Rodríguez...*, op. cit., p. 154, nº 45 del Catálogo.
- ⁵³ ZANKER, op. cit., vid. sobre todo pp. 58-61. Sobre la cuestión de las estatuas ecuestres en Roma, remite en p. 395 a la Tesis inédita (1987) de J. Bergemann.
- ⁵⁴ RINCÓN LAZCANO, op. cit., p. 21.
- ⁵⁵ *Ibid.*, pp. 27-39. Interesantes precisiones sobre estatuas ecuestres en el patrimonio real en JUNQUERA, Paulina: "Estatuas y figuras ecuestres del Patrimonio Nacional", *Reales Sitios*, nº 34, 1972, pp. 12-24.
- ⁵⁶ QUADRADO, J.M. y FUENTE, V. de la: *Madrid y su provincia (1853-1885)*, Ed. facsímil El Albir, Barcelona, 1977, p. 174.
- ⁵⁷ RINCÓN LAZCANO, op. cit., p. 383-390. Vid. también: *Monumento a S.M. el Rey Don Alfonso XII. Memoria sobre el estado de las obras en 1918*, Madrid, 1919. El informe va firmado por el Marqués de Valdeiglesias que actuaba como secretario de la Junta del Monumento.
- ⁵⁸ MADÓZ, Pascual: *Madrid. Audiencia, Provincia, Intendencia, Vicaría, Partido y Villa*. Ed. facsímil de la de 1848, Madrid, Abaco, 1981, p. 157.
- ⁵⁹ Mus. Municipal, I.N. 2050. El dibujo de Villanueva está motivado seguramente por una reforma parcial o restauración.
- ⁶⁰ MADÓZ, op. cit., p. 159.
- ⁶¹ B.N., Barcia 2161.
- ⁶² A.S.A., 0,69-52-10.
- ⁶³ A.S.A., 1º-201-7. El dibujo está inserto en un completo dossier documental referente a esta obra.
- ⁶⁴ GARCÍA FELGUERA, M^o de los Santos: *El Madrid de Carlos III y Carlos IV. La ciudad y sus transformaciones*, Madrid, I.E.M., 1980, p. 14.
- ⁶⁵ *Compendio histórico de las grandezas de la coronada Villa de Madrid, Corte de la Monarquía de España*, Madrid, MDCCLXXXVI. Apud Rincón Lazcano, op. cit., p. 407.
- ⁶⁶ SAMBRICIO, *La arquitectura española...*, op. cit., la reproduce en p. 198.
- ⁶⁷ MADÓZ, op. cit., p. 160.
- ⁶⁸ B.N., Barcia 1560 y 1568.
- ⁶⁹ RINCÓN LAZCANO, op. cit., p. 397 nota (1).
- ⁷⁰ SAMBRICIO, *La arquitectura española...*, op. cit., p. 123.

DEL MADRID DE CARLOS III AL DE ISABEL II: IDEAS, FORMAS E IMAGENES EN LA ARQUITECTURA DE ORNATO PÚBLICO

M^a PILAR SILVA MAROTO
Universidad Complutense de Madrid

En el Renacimiento se estableció una división entre las distintas clases de edificios que respondía a parámetros de orden social, en relación con los comitentes y no atendiendo a su función, a su uso. Desde el siglo XVIII su clasificación se va a hacer de acuerdo con categorías de orden funcional. El edificio público, expresión de exigencias de utilidad general, es promovido a la dignidad de monumento en este siglo de las luces. Los gobernantes los van a incluir ya en sus programas edilicios junto con otros hechos para la magnificencia y el placer, si bien estos últimos se siguen contando aún entre las grandes prioridades de su política arquitectónica. Con la revolución francesa, inicio de una nueva edad, se produce un cambio sustancial. La utilidad es el único baremo para juzgar si un monumento público debe hacerse o no, y "la magnificencia" y "el placer" son ya razones secundarias para justificarlo.

Este mismo proceso se produce también en España, aunque con retraso respecto a Francia y a otras naciones. Hasta 1808, mientras se mantiene la monarquía absoluta, hay pocos cambios. El reinado de José I, a "la sombra" del coloso francés, es tan "efímero" que apenas se materializa en otra cosa que en derribos y proyectos. Cuando Fernando VII regresa a España en 1814 impone un gobierno absoluto como el de los reyes de la dinastía borbónica que le precedieron. Pero, ya nada es igual. En el pueblo al que gobierna han germinado las ideas de la Ilustración; y, lo que es más importante, se han plasmado ya en una Constitución, la de Cádiz, convertida en bandera para los liberales. Desde entonces son ya dos los modos de entender el gobierno de la nación. "Serviles" y "liberales" van a mantener a lo largo del XIX posiciones antagónicas, irreconciliables al respecto. Sus ideas políticas y religiosas, sus planteamientos éticos, los valores por los que cada uno se rige son distintos y, en muchos casos, opuestos; de ahí que, cuando alcanzan el poder, traten de imponer sus ideales.

Los cambios de gobierno que se producen tanto en el reinado de Fernando VII como, sobre todo, en el de Isabel II, los únicos estudiados aquí del XIX, impuestos por la fuerza de las armas, se suceden tan deprisa a veces que, con frecuencia, impiden que se realicen sus proyectos. En lo que afecta a los monumentos públicos, podemos comprobar a través de las obras

incluidas en el catálogo —no realizadas o que no fueron las elegidas para otras que sí se hicieron— cómo la utilidad es lo único que les confiere legitimidad. Entre las de ornato público, el proyecto para una nueva puerta de Atocha es, sin duda, paradigmático del cambio que se produce entre el antiguo régimen y la edad contemporánea. Supone indiscutiblemente la afirmación definitiva de "lo útil" en un proceso sin retorno. Más aún, como comprobaremos después al referirnos a ella, es la prueba palpable de que, ni siquiera Fernando VII podía detener el tiempo e instalarse en el pasado. Desde entonces, para que una obra de ornato público se justifique, tiene que ir acompañada de una razón utilitaria, ya sea una fuente, ya sea un monumento conmemorativo (que, en ocasiones, es a su vez una fuente), erigido ahora por motivos muy distintos. A los tradicionales (los vinculados a la vida del rey, acontecimientos políticos y militares) se unen los que —de modo ya generalizado— perpetúan la memoria de hombres merecedores de "la sublime gloria", por su valor o su virtud¹. Los que se alzan por esta última causa en el espacio público, atendiendo al carácter de los méritos que se conmemoran, están suficientemente legitimados, su utilidad consiste en convertirse en estímulo, en ejemplo moral para el que los contempla y, al tiempo, contribuir al ornato de la ciudad.

Y en un siglo como el XIX en que triunfa lo útil ¿cómo se entiende, cómo se justifica su antítesis, el mundo de lo efímero, algo que no está hecho para la permanencia, algo que sirve sólo "para un día" y exige gastos costosísimos?. La respuesta es que no se justifica. Y es por ello que, tras las voces aisladas que surgen en el siglo XVIII, en el siguiente esta idea se generaliza². Más aún, incluso llega a ser mayoría hasta en el propio Ayuntamiento encargado de costear este tipo de festejos. Los debates suscitados en las sesiones en las que se discute el programa propuesto para celebrar la entrada triunfal del ejército de Africa en 1860 —analizados más adelante— nos van a permitir comprobar cómo también lo útil va a ganar su "batalla" particular contra lo inútil por naturaleza que es lo efímero. Los argumentos que pueden esgrimirse en su defensa no parecen resultar ya válidos. Uno de ellos, el "decoro" del Ayuntamiento, no tiene justificación alguna al tratarse de

una obra inútil, que se deslegitima por sí sola. El segundo, en cambio, el acompañar en su triunfo al ejército, puede hacerse de otro modo que no sea "con el auxilio de las Bellas Artes". Es en este momento cuando se completa un ciclo. La transformación momentánea de la ciudad ya no es un objetivo deseable, lo que ahora se pretende es transformarla de modo permanente, que la belleza de sus edificios, calles y plazas sea tal que ya no necesite recurrir a la máscara para ser escenario de la fiesta.

El objeto de nuestro estudio son los monumentos de ornato público que se proyectaron y no se realizaron en Madrid desde el inicio del reinado de Carlos III hasta que concluye el de Isabel II, independientemente de si son o no efímeros. Dado su número, es necesario hacer una selección entre los que se recogen en el catálogo, porque, debido a los límites de espacio en que nos movemos, sólo así podemos exponer de forma conveniente las ideas que motivan su ejecución y apreciar las variaciones que se establecen en ellas a lo largo del período estudiado, poco más de un siglo (de 1759 a 1868), sugestivo y complejo en el que se produce el tránsito desde el antiguo régimen a la edad contemporánea, en el que varían valores, gustos y estilos artísticos, por lo que no sólo es necesario conocer las ideas sino también el modo en que éstas se plasman en formas, en imágenes. Respecto a estas últimas, teniendo en cuenta el tipo de arquitectura estudiado, resulta fundamental precisar si, para traducirlas, se siguen utilizando símbolos, emblemas y alegorías o empieza ya a ser válido el nuevo tipo de ornato para el que sólo son legítimos los temas históricos. Esta última posición la adopta ya el padre Sarmiento en 1747 cuando justifica la decoración escultórica del palacio real de Madrid³, defendiendo el uso de temas sacados de la historia patria o de la historia en general, por ver en ellos una fuente inagotable de enseñanzas, al constituirse sus protagonistas en modelos a imitar.

El análisis de las obras estudiadas aquí confirma —al igual que lo hacen otras de la época— que, pese a las críticas que se hacen desde distintos ámbitos al uso de símbolos y alegorías, cuyo significado último se escapa a casi todos —Ponz es uno de ellos al comentar la decoración del palacio real de Madrid⁴—, la arquitectura de ornato público es uno de sus reductos, aumentando aún más la dificultad de su interpretación en las obras efímeras. Y no sólo eso, también comprobaremos cómo se sigue recurriendo a las mismas fuentes, particularmente a *la Iconología de Ripa* y a los libros de emblemas morales y políticos como se ha demostrado respecto a Goya⁵, el artista más estudiado de este momento, que se sirve de ellas transformándolas, como también lo hace algún otro, aunque lo más frecuente es que se utilicen de modo literal. Pero, si las fuentes son prácticamente las mismas, lo que no es igual es la selección de los temas o motivos que se usan. Los cambios que se van produciendo en la sociedad y los

valores por los que se rige ésta en cada momento exigen imágenes nuevas, que se traducen bien creándolas o, sobre todo, transformando otras ya existentes. Una buena prueba de ello nos la proporcionan los nuevos grabados incluidos en *la Iconología* de Gravelot y Cochin⁶ en la que alegorías como La Agricultura no se representan ya del mismo modo que en *la Iconología* de Ripa. El protagonismo que asume aquélla en el pensamiento ilustrado, que ve en ella la base de la riqueza de la nación, justifica su nueva faz. Y otro tanto podríamos decir de las que encarnan los nuevos ideales políticos en los que se funda el Estado ahora como la ley, la libertad adquirida por el valor o incluso la misma sociedad que ni siquiera se incluye en *la Iconología* de Ripa, por lo que debe crearse "ex novo".

Cuando esto último sucede —y lo mismo cuando sólo se establece algún cambio—, la forma en que estas imágenes se traducen sigue siendo similar a la empleada por Ripa. No se ven afectadas, en ningún caso, por el debate que se desarrolla en este momento sobre la conveniencia de que vayan vestidas a la moda de la época, a diferencia de lo que sucede con los temas históricos. Para las alegorías todavía resulta válido lo señalado por François Blondel en 1698⁷ de que hay ciertas historias que no se reproducen más que bajo las figuras de las divinidades antiguas como las virtudes, la de la Victoria, la de la Abundancia y otras, y que, si se quieren crear nuevas figuras para ellas, hay que revestirlas como las otras de la Antigüedad "pues en esta clase de representaciones que son puramente alegóricas y donde las verdades están escondidas bajo la apariencia de la fábula, hacía muy mal mezclar nada que no estuviera bajo la sombra de la ficción".

Pero no todo son símbolos, alegorías y mitos, el siglo XIX es el siglo de la Historia, de nuestro pasado, como propugnaba ya Sarmiento en 1747 y triunfa sobre todo con el romanticismo. Y junto a las gestas antiguas, las contemporáneas también van a ser objeto de la representación del artista. La guerra de la Independencia, gesta heroica por la libertad de la nación frente al invasor francés, es una de las primeras manifestaciones de esa tendencia, aunque no la única. Los sucesos de Mayo de 1808 en Madrid, inmortalizados por Goya y traducidos paralelamente en estampas por López Enguñanos en Cádiz en 1811⁸, se reproducen también en algunos de los proyectos diseñados para el monumento a los héroes del dos de mayo, presentados al concurso promovido por el Ayuntamiento de Madrid para ese fin en 1821. Desde entonces, los temas históricos van ganando poco a poco terreno. Comprobamos su presencia en la arquitectura de ornato público hecha para la memoria de sucesos o personas que han merecido la gloria; en cambio, en la hecha para "la magnificencia" o "el placer", alegorías, emblemas y símbolos continúan vigentes a lo largo de todo el período estudiado aquí, pero sin que esto signifique que estas obras se mantengan ancladas en el pasado, ya que

las imágenes utilizadas para ellas, incluso si no son nuevas, reflejan la escala de valores vigente en cada momento.

En paralelo con las imágenes, también evolucionan las formas artísticas desde el barroco clasicista del reinado de Carlos III hasta el eclecticismo que triunfa en la época de Isabel II. Aunque, en ocasiones, este proceso no transcurre en sincronía con el resto de Europa, tampoco la arquitectura madrileña deja de hacerse eco de los cambios que se van produciendo en la europea de su tiempo; y lo mismo podríamos decir respecto a la tipología de los monumentos. Comprobaremos cómo lo más frecuente es el uso de modelos consagrados y también es digna de destacar la persistencia de algunas formas como la del obelisco en los monumentos conmemorativos, aunque se emplee por razones muy distintas⁹, así como el modo en que lo conmemorativo se plasma en una obra utilitaria como la fuente¹⁰ en la que hasta el final el triunfo de la alegoría es total, como lo demuestra aquí la que se proyectó con motivo del nacimiento de Alfonso XII. Sin duda, en esos casos, su función, el mitigar la sed de algunos barrios, justifica su presencia en el espacio público, aunque su mensaje no sea ya captado.

Las obras que hemos seleccionado para nuestro estudio se incluyen en tres grandes apartados, correspondientes a los reinados de Carlos III, Fernando VII e Isabel II. Su distinto carácter nos permitirá comprobar —con la ayuda en muchos casos de material inédito— a qué ideas responden en cada uno de ellos las obras de ornato público hechas para la magnificencia, el placer o la memoria, verificando asimismo en cada momento si se prefieren unas u otras y en qué imágenes se traducen. Junto a esto, también podremos valorar (e incluso lamentar) qué es lo que, de realizarse, hubieran aportado a Madrid y en qué hubiera variado ésta con ello.

EL REINADO DE CARLOS III (1759-1789)

Las actuaciones de Carlos III en Madrid responden a un urbanismo de periferia que pone especial énfasis en los límites de la urbe, en la creación de nuevos paseos arbolados que permiten la inclusión de la naturaleza en ella, de acuerdo con los enunciados de los teóricos del pensamiento ilustrado. Se valora, por tanto, el exterior de la ciudad y sus accesos con la construcción de puertas monumentales.

LAS PUERTAS DE ALCALÁ Y DE SAN VICENTE

Por el testimonio de Ponz, que escribía su *Viaje de España* por entonces¹¹, sabemos que las entradas a la capital eran incómodas. “Las puertas de Alcalá y de San Vicente, sin embargo de ser principales eran verdaderamente ridículas por su forma y su tamaño y del todo impropias de la grandeza de la

corte”. De la puerta de Alcalá nos dice, además, cómo gracias a la actuación del monarca tiene ahora “magnificencia y hermosura”, objetivos sin duda perseguidos por Carlos III cuando promovía su realización, para la que Sabatini, Ventura Rodríguez y Hermosilla dieron proyectos.

A la hora de idear una obra como la puerta de Alcalá (o cualquier puerta monumental) es necesario atender a una serie de aspectos, definidos por la teoría arquitectónica y ejemplificados en la práctica (los modelos previos que constituían la fuente para su forma y ornato). Lo primero que hay que tener en cuenta es su función, su destino, ya que esto determina su carácter y su forma, el orden elegido, sus dimensiones, el número de vanos y, por último, el ornato a través del cual se exterioriza su mensaje. En lo que respecta a éste, de las dos caras de la puerta, la más importante es la exterior, porque está destinada a los forasteros que acuden a la ciudad por ella.

El tratado de Benito Bails, publicado no mucho después de hacerse la puerta de Alcalá, resulta un documento inapreciable para entender cómo se debía proyectar una puerta en aquella época. En él se confirma como su carácter tiene que ser adecuado a su destino¹², así como que “en las ciudades principales y las cortes se usará toda la pompa y magnificencia que cabe, bien que con variedad, según el sitio donde se colocaren y con alusiones bien pensadas. No hay duda en que las más frecuentadas han de ser las más suntuosas y éstas serán las que tal vez podrán transformarse en puertas triunfales de la mayor magnificencia y siempre que fuera necesario se le dará tres o más vanos”. Después de esto indica, además, como “la fachada más hermosa ha de ser sin la menor duda la de afuera, pero no por ello debe descuidarse la de adentro, antes han de tener sobre este particular una con otra la debida correspondencia”.

La puerta de Alcalá se hizo para conmemorar la entrada triunfal de Carlos III en Madrid en 1760. Esto, junto a su emplazamiento, en un lugar de acceso a la capital por el este, muy frecuentado y en un terreno amplio junto al Retiro, a la par que el mensaje que la escultura se encarga de transmitir, determina el orden elegido. Y éste, en ningún caso, habría de ser el dórico. En el tratado de Bails se indica como éste “no convendrá a buen seguro con sitios excelsos y alegres”, ya que, para él, sigue teniendo un carácter varonil¹³. Entre el corintio y el jónico se opta por este último tal vez porque, como señala el Padre Rieger¹⁴ en sus *Elementos de Arquitectura Civil* traducidos por el padre Benavente en 1763, “no sirve para obras de guerra, sino es para el honor de la paz y de la justicia”, y precisamente la paz y las virtudes son las bases de la monarquía de Carlos III, que se comunica a través de símbolos. Son éstos los únicos adornos del monumento, ya que, como nos dice asimismo Bails¹⁵, todo el “que no sea simbólico es impertinente y sólo sirve para abrumar la arquitectura, hacerla

confusa y despojarla de la ventaja que goza de dar golpe por sí sola, siempre que sea hermosa y regular”.

Las citas anteriores permiten comprender mejor cómo —independientemente de los gustos de Carlos III que se inclinaban hacia el barroco clasicista italiano que encarnaba Sabatini— la elección estaba justificada. Sabatini, en el proyecto que se ejecuta, se adecua perfectamente a lo reseñado de Bails y Rieger: opta por el orden jónico —el utilizado por Miguel Ángel en el Capitolio— y a través de la puerta traduce un mensaje que, al exterior, muestra a los que acceden a Madrid por allí el carácter benéfico de la monarquía hispana. Por eso, en el lado externo no hay trofeos militares. Lo que nos encontramos son las virtudes cardinales en que apoya su gobierno, que otorgan al reino la abundancia (patente por los festones de frutos simbólicos) y la fertilidad (mascarones en la clave de los arcos)¹⁶.

Las cinco ideas que Ventura Rodríguez concibió para esta puerta, conservadas en el Museo Municipal (cat. 343-347), pese a su enorme acierto en la conformación de esta tipología arquitectónica, particularmente la tercera, como señala Navascués¹⁷, tienen un defecto de planteamiento. Sus proyectos, o no atienden al carácter del monumento, o se basan en presupuestos distintos. Todos ellos corresponden al orden dórico, que no es adecuado para una puerta de las características de la de Alcalá, como tampoco lo fue el dórico que realizó Sabatini, que hizo proyectos muy diferentes entre sí. Además, como la elección del orden era determinante para el ornato, que debía ajustarse a él, el que Ventura Rodríguez incluye en los suyos es más sencillo que el que se llevó a cabo. Aparecen los símbolos de la monarquía —la corona real y el escudo—, de la abundancia, e inclusive la fama, pero faltan las virtudes, pilares básicos del gobierno de Carlos III. Se nos escapa por qué Ventura Rodríguez, machaconamente casi, trabajó sobre cinco posibilidades de un motivo similar, y no utilizó ordenes distintos como Sabatini. Quizá lo que podía haberle impulsado era saber que el rey prefería la moderación en el ornato, a juzgar por los cambios que hizo en la decoración escultórica del palacio real de Madrid. Pero, éste no es el caso de la Puerta de Alcalá, imagen con que la monarquía hispana se manifiesta al exterior en un mensaje claramente expuesto puertas afuera de la Corte.

De los proyectos diseñados por Sabatini para la puerta de Alcalá, sólo el que eligió Carlos III se ajusta a estas ideas. Otros, incluso tenían un defecto que los inutilizaba. En su tratado, publicado ya a comienzos del XIX, Durand¹⁸ nos da la clave de su rechazo. Al referirse a las entradas de las ciudades, señala los distintos tipos de arcos de triunfo en los que se inspiraron. De entre éstos “algunos como los de Verona, Autun o de Saintes no tienen más que dos (vanos); esta última disposición no es censurable en edificios que más bien son simples puertas de ciudades que arcos de triunfo, porque pro-

curan el medio de entrar y salir sin encontrar obstáculo, pero sí lo sería en un monumento bajo el cual pueden pasar desfiles triunfales, porque, al encontrarse con un entrepaño que separa las dos aberturas, estarían obligados a desviarse para coger por la derecha o por la izquierda”. La lectura de este texto permite comprender por qué la puerta de Alcalá no podía tener ni dos ni cuatro vanos, porque, no sólo es un monumento hecho para conmemorar una entrada triunfal, sino que, además, puede seguir empleándose para esa misma función.

Muy distinto es el caso de la puerta de San Vicente. Como indica Bails¹⁹, si el dórico no es adecuado en “sitios excelsos y alegres”, tampoco lo es “el corintio o la elegancia de las formas en una hondonada”. El emplazamiento de esta puerta, tras el antiguo alcázar —sustituido ahora por el palacio nuevo—, recoge el sentido semántico de fortaleza anterior. Al no encontrarse en el camino de las entradas triunfales, se justifica el orden dórico que utiliza Sabatini en el proyecto que se construye. De acuerdo con los gustos del monarca y con los planteamientos teóricos del momento, se prefieren las columnas a las pilastras dóricas que emplea en otro diseño no realizado, para cuyo uso, Bails, que lo deplora, tiene muy duras palabras²⁰. En cambio, el preferido por el rey, con sus columnas dóricas, es un ejemplo de carácter varonil, fuerte y robusto, ajustado a su destino.

EL PASEO DEL PRADO

La motivación de esta obra es unir la belleza con el recreo. Ponz²¹, que escribe cuando el paseo se está haciendo, nos dice que se debe “al celo y buen gusto y actividad del conde de Aranda”. Se urbaniza la vaguada del arroyo de la Castellana desde la puerta de Recoletos a la de Atocha. Las obras, a cargo de Hermosilla desde 1767, exigen la nivelación del suelo y el plantío de árboles. Para Ponz²², aun antes de concluirse, “es el mayor adorno de Madrid y el paseo más cómodo, a pie y en coche que pueda imaginarse” y los ornatos previstos, todavía sin realizar “fuentes, estatuas y otras cosas propias de tales sitios” determinarán que “difícilmente se hallara ciudad que tuviera dentro de su recinto desahogo tan magnífico y espacioso”.

Reese, en su estudio sobre el paseo en 1989²³, se refiere a los cambios establecidos por Hermosilla en su segundo proyecto sobre el Prado. El 20 de Julio de 1775 el Ayuntamiento pone al frente de las obras a Ventura Rodríguez, que presenta un informe y nuevos planos el 7 de Marzo de 1776. En ellos ya se apuntan las primeras ideas de su concepción del programa iconográfico²⁴. Del conjunto destaca “una Plaza longa que se estiende desde la calle de Alcalá hasta la Carrera de San Geronymo”. Su figura se inspira en la del Hipódromo “donde los griegos acostumbraban correr montados en carros tirados

de Bigas y Quadrigas de caballos; y por ser esta Plaza quasi aplicada al mismo uso de los Griegos su representación parece debe ser el Adorno más propio y adaptable". Incluye en ella tres fuentes "El elemento de la Tierra en Cybeles sentada en su carro, tirado de la Biga de leones, según describe Boccaccio (Genealogía de los Dioses) ... y los que no tengan esta noticia interpretarán que esta figura representa a España por la corona mural que parece Castillo, y los Leones atributos propios de las armas de España. El Elemento del Agua en Neptuno montado en su carro tirado de la Biga de Caballos Marinos, como los describe Fornuto en el Libro 1º de la Naturaleza de los Dioses: y puede atribuírsele también la representación de la mar Oceano de que España tiene la gloria de haber descubierto sus límites al Occidente ...". Entre las dos fuentes se colocará otra, "el mas propio que ... parece es la Estatua de Apolo triunfante del Serpiente Python, porque entre las alusiones que ... tiene esta Deidad poética concurren las de atribuírsele la sabiduría; aludiendo también al Elemento del Fuego por el calor". Esta estatua se colocará sobre un pedestal con dos surtidores de agua dulce "para beber el pueblo a modo de Meta Sudante en donde se alivia el calor como en el Prado", incorporando un sentido utilitario a la fuente.

Otras fuentes completan el programa de Ventura Rodríguez. Suprime la de la plaza del Bosquete (proyectada por Hermosilla), muy próxima a la de Neptuno, pero conserva una entre las dos subidas al Retiro, frente al jardín del príncipe, (aprovechada de las del Prado viejo, con delfines en el pie y un tritón en el remate). En el centro del paseo, en frente de la calle de las Huertas, se colocan en su circunferencia seis fuentes (A. Villa, A.S.A., 0º69-52-10)²⁵, y en la plaza de la entrada de la puerta de Atocha, "para acompañar", se diseña otra, reutilizando elementos anteriores.

En Marzo de 1776 Ventura Rodríguez tiene ya definido lo fundamental del programa, que se ejecutará con algunas variaciones. Para formarlo, ha recurrido a la *Iconología* de Ripa—incluso para las citas de Boccaccio y Fornuto que se recogen en ella—, complementada en esta ocasión por *la Antiquité expliquée* de Montfaucon, como muy bien señala Reese²⁶. Tres son los elementos presentes en Salón—objeto de este programa, y no el resto del paseo—, tierra, fuego y agua que fertiliza la tierra y alivia el calor y la sed. El modo en que en esta primera idea representa a Apolo, matando a la serpiente Pitón, no alude sólo a la sabiduría, sino que se asocia con la victoria sobre los vicios que encarnan los monstruos y la prudencia que acompaña el valor del héroe, alegoría del triunfo del príncipe virtuoso y prudente²⁷.

El 4 de Septiembre de 1777, Ventura Rodríguez introduce variaciones en su programa inicial²⁸, aumentando su "magnificencia". En su proyecto primero se había atendido a una "mo-

derada Decencia", no sólo en los adornos—algunos reutilizados, siempre fuera del salón—, sino también en el material; sin embargo, tras comprobar la espectacularidad despertada, de la que Ponz fue testigo de excepción, señala Ventura cómo "observando lo bien recibido que generalmente son del público estas obras y el deseo que manifiestan en que se singularicen no solo en la forma sino en la materia; estimulado de este celo, y honrado modo de pensar he concebido necesitarse ampliar las Ydeas para que merezcan satisfacer la espectacularidad de un Pueblo que tanto sobresale entre los mas distinguidos de Europa".

Son varios los cambios. Uno es reemplazar la piedra de Colmenar por mármol de Carrara; otro afecta a las fuentes. Las de Cibele y Neptuno aumentan de tamaño, mientras que en la de Apolo el tema de su lucha con la serpiente Pitón se sustituye por las cuatro estaciones abajo y Apolo en un segundo cuerpo, "cuyo aditamento es el mas propio respecto de figurarse en Apolo el mas hermoso planeta que es el solo y proceder de él las dichas cuatro estaciones". De este modo, la figura de Febo se ajusta mejor al resto del programa, de carácter naturalista, vinculándole al Sol, presente también en el circo romano de Montfaucon, en el que se inspira en origen. Finalmente, también proyecta entonces "un pórtico capaz donde el pueblo pueda guarecerse en las ocasiones de lluvias repentinas, hasta dos o tres mil personas". Se destina al terreno que está debajo de las caballerizas del Retiro, eliminando su "fealdad" y "queda un lugar digno en la plaza donde se puede colocar la estatua ecuestre del rey".

Una relación de obras que quedan sin hacer en el Prado, correspondiente al 31 de Octubre de 1782 (A. Villa, A.S.A., 1-117-53)²⁹, nos permite conocer cuál era entonces el estado de las fuentes, así como que el mármol demandado se sustituye por piedra de Redueña. De todas ellas, la más retrasada en el salón es la de Apolo (acabada en 1802). La de Atocha continúa haciéndose y las de la calle de las Huertas, de seis han pasado a cuatro, constituidas por niños tritones. Sólo hay una novedad significativa respecto a lo conocido en 1777: la fuente que hay entre las dos subidas al Retiro se denomina en este documento de 1782 "de Hércules". Por él sabemos también que no se ha empezado a hacer y consta su escultura de estatua (Hércules), león y terreno.

La elección del tema no podía ser más adecuada. En la subida al Retiro, palacio realizado en el XVII para Felipe IV en el que Zurbarán había pintado para el Salón de Reinos un ciclo completo dedicado al héroe considerado antecesor mítico de los monarcas españoles³⁰. Se selecciona, además, uno de los doce trabajos de Hércules, genéricamente considerados como la victoria sobre los vicios. Respecto a este del león de Nemea, Juan Pérez de Moya en su *Philosophia Secreta* parece incitar al gobernante a cultivar la virtud, como nos dice Santiago Sebastián

en su comentario a los *Emblemas* de Alciato, que recogen los trabajos de Hércules también (Emblema CXXXVII). Para Pérez de Moya³¹, el gobernante, como Hércules, "ha de apaciguar y matar al más fuerte de todos los monstruos, que es la soberbia y furor del ánimo, que este es león Nemeo, que se apacienta en el bosque del poco sufrimiento y poco saber de nuestro ánimo, que destruye los ganados de todas las virtudes". Después de haber sustituido el tema de Apolo y la serpiente Pitón, poco adecuado para la idea general del Salón, dedicado a los elementos, Ventura Rodríguez incluye el mismo tema del triunfo de la virtud en el conjunto del paseo, esta vez a través de la figura de Hércules, asociada a los monarcas españoles. El lugar elegido para ello no podía ser más indicado, en la subida al Retiro, ante el jardín del príncipe, como punto de enlace entre el Buen Retiro de Felipe IV y el Paseo del Prado realizado en tiempos de Carlos III, obras ambas hechas para el recreo, pero desde ópticas muy distintas, exponentes del modo de entender los monumentos en cada período. Mientras que Felipe IV mandó hacer el Retiro para su propio placer y el de los miembros de la Corte, en cambio el Prado fue costado por el Ayuntamiento de Madrid para el recreo de sus habitantes.

Entre los dibujos conservados en el Archivo de la Villa relativos al Paseo del Prado, existen los de dos fuentes —la de Hércules una y un obelisco la otra— (A.S.A., 0°69-52-10, cat. 366) que se conectan con Ventura Rodríguez, aunque sean de autor anónimo. Pese a que no resulta fácil valorar cuál pudo ser su destino dentro del conjunto del Prado, contamos al menos con algunos indicios que pueden servirnos como punto de partida.

Lo más significativo es su forma —oval y con siete caños— que elimina su posible identificación con la del mismo tema que antes mencionábamos en la subida al Retiro (redonda, con menos caños y sin los perros). De entre las que se proyectaron en el paseo en los únicos puntos donde podría convenir esta forma es en los dos extremos del salón del Prado —donde están ahora Neptuno y Cibeles— o ante la Puerta de Atocha. Aclarado este aspecto, queda otro no menos clarificador, el hecho de que, para las dos, se ha concebido un único modelo de pilón. Lo que varía es el tema, por lo que, o bien se trata de dos opciones alternativas para una misma fuente —en ese caso en Atocha— o de dos simétricas, como las que se pensaron en los extremos del Salón. Junto a esto, la de Hércules, al repetir el tema, no podría tener cabida en el paseo (hecho éste del que no tenemos absoluta certeza, aunque estos dibujos hayan aparecido entre los que Ventura hizo para sus fuentes) a partir de 1782 en que consta que estaba programada la de la subida al Retiro, por lo que, o bien es anterior, o nada tiene que ver con el Prado.

De confirmarse esta primera opción, la fuente de Hércules podría ser adecuada para un programa de exaltación de la virtud del rey de España, triunfador de los vicios. A él también podría

ajustarse la otra alternativa (o ser opcionales), la que simboliza el obelisco, que debe interpretarse como un homenaje a la gloria del príncipe (fig. 1), en este caso Carlos III, ya que es a España a la que simbolizan los leones en lo que se apoya. La edición de *la Iconología* de Ripa de 1613³², (que es la que debe manejar Ventura Rodríguez u otra basada en ella), representa la gloria de un príncipe, según la medalla de Adriano. La ilustración que incluye (fig. 2) reproduce una "pirámide" similar a ésta, apoyada en cuatro círculos, que simboliza "la clara y alta gloria de los príncipes, gracias a cuya magnificencia se edifican los más suntuosos y grandes monumentos que nos muestran su gloria". Sería, por tanto, una traducción simbólica de la gloria de la que Carlos III es merecedor, como consecuencia de los monumentos que emprende. Pero, en el caso del Prado, esta obra ni la costea ni la promueve el rey, sino que se debe a los esfuerzos del conde de Aranda —como confirma Ponz— y a los fondos del Ayuntamiento. A mi juicio, el marco más adecuado para exaltar la gloria del rey debe ser el palacio real. Y allí es precisamente donde el rey había mandado hacer a Tiépolo la pintura del salón del trono, donde aparece esta misma alegoría, si bien la pirámide que reproduce el pintor veneciano no es la misma, sino la que aparece en la edición del Ripa de 1603, de ladrillo y similar a la de Cayo Cestio en Roma³³. Con esto no queremos decir que no tenga cabida en el espacio público y en una promoción del concejo, pero, de haberse destinado realmente estos diseños al Prado, sólo podrían justificarse si pertenecieran a una primera fase, previa a la conformación definitiva del programa por Ventura Rodríguez, quizá durante la dirección de Hermosilla. Y, en ese caso hipotético, si se hubieran concebido para el salón (por entonces, la de Atocha se proyecta reutilizando las que había), quizá la "gloria", el obelisco debiera estar en lugar de la Cibeles, en el camino triunfal desde la puerta de Alcalá a la del Sol, y la de Hércules, sustituyendo a Neptuno, en la carrera que desde palacio lleva a San Jerónimo y al Buen Retiro.

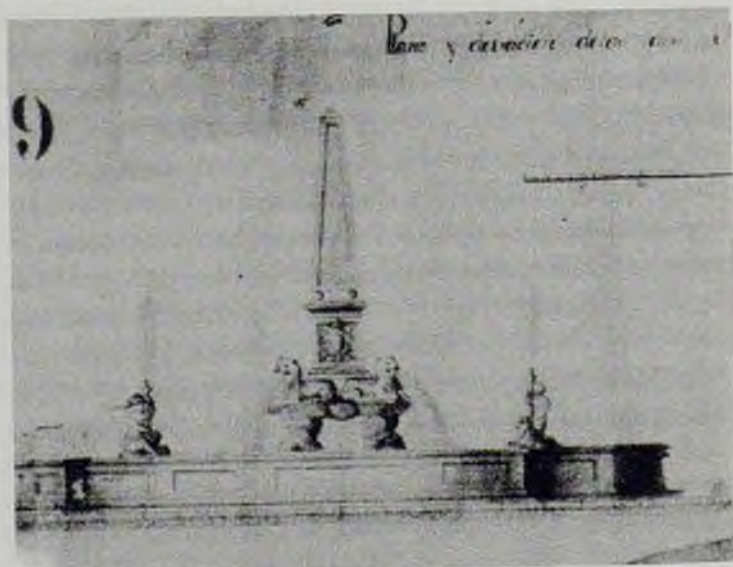


Fig. 1. Anónimo. Proyecto de fuente con obelisco. Paseo del Prado (?) (det.).



Fig. 2. La gloria de los príncipes según la medalla de Adriano.
Iconología de Ripa (1613).

Sea esto cierto o no, lo que sí es seguro es que el programa ideado por Ventura Rodríguez para el Salón del Prado se ajusta al destino del lugar, como ya señaló Reese³⁴, con Neptuno y Cibele como meta en ambos flancos, “dirigiendo y dominando las procesiones de carruajes que serpenteaban continuamente alrededor del paseo”. La presencia de coches y carrozas no es un tema menor en el Prado, y no sólo por la asociación al hipódromo que sirve de base al programa. En la documentación conservada en el Archivo de la Villa (A.S.A. 1-117-53) se recoge como, ante las dificultades financieras para costear las obras, se estudia hacer frente a los gastos de construcción cobrando a los coches por pasar. Se trata de una especie de “peaje” (en el que se verían afectados los más ricos también). El día 20 de Enero de 1783 se discute sobre su aplicación, señalándose los inconvenientes que acarrearía esta medida, ya que implicaría “perjuicios y escándalos” (en los cocheros) “y que esto retraería sin duda en mucho de ir al Prado en coche, faltando así a la espectación pública, como a los objetos más agradables, vistosidad y ornato en el paseo y uno de los rasgos de la grandeza de esta corte”. Por tales motivos, se desestima la medida el 6 de Febrero y, ante la falta de recursos, se debe tener que renunciar a completarlo. El pórtico y la estatua del rey no se acometen; y lo propio debe pasar con la fuente de Hércules en la subida al Retiro que, en 1782, aún no se había iniciado. Aunque el ambicioso programa de Ventura Rodríguez no se pudo concluir en su totalidad, por fortuna, en este caso, se hizo lo sustancial y, pese a que lo no realizado supuso una pérdida para Madrid, no resultó tan grande como si no se hubiera llevado a término ese gran eje viario Norte-Sur, que se ampliará más tarde. Además, sus paseos arbolados, símbolo de espacios porticados para los neoclásicos, permiten introducir la naturaleza en la ciudad para goce de cuantos acuden al Prado.

En este período, posterior a la guerra de la Independencia, quedaron sin realizar muchos de los proyectos concebidos para Madrid. La remodelación del Retiro, exigida por el estado en que queda al abandonarlo las tropas francesas, es una de las principales empresas costeadas por el rey. A raíz de ella, parte del jardín se convierte en privado, en tanto que el resto se abre al público. La columna colosal que se concibió en el estanque, junto con el proyecto de una nueva puerta de Atocha y los diseños ideados para el monumento a los héroes del dos de Mayo, nos van a permitir desentrañar algunas de las ideas, formas y símbolos presentes en el arte del Madrid fernandino. El carácter mismo de los monumentos, y “los pensamientos” que se manifiestan en torno a ellos, constituyen ya un avance del sentido de los cambios en la arquitectura de ornato público de esta etapa respecto a la de la época de Carlos III que analizábamos antes.

LA COLUMNA COLOSAL PARA EL ESTANQUE DEL RETIRO

Los tres diseños que conservamos de esta obra (A.G.P., núms. 540-542, cat. 144-146), fechados el 1 de abril de 1819 y firmados por Isidro Velázquez, arquitecto mayor del rey, corresponden a columnas colosales, coronadas por dos temas de la Historia de Hércules, el de la Hidra y el héroe con tres animales. El orden elegido para ellas es el dórico, sin estrias y con basa y, en el caso de la de Hércules y la Hidra, con el equino enriquecido con ovas y dardos. Una columna con este mismo tipo de equino la diseñó Isidro Velázquez para las exequias de María Isabel de Braganza en Roma ese mismo año. José María Prados³⁵, al referirse a esta última, señala su semejanza con la columna Trajana, más patente aún en el Retiro, por su tamaño colosal y disponer de una escalera en su interior. Es evidente que Velázquez recurre a este motivo de la columna colosal, que, desde la antigüedad, se emplea para la conmemoración. Aunque los modelos antiguos son el punto de partida de este tipo de obras, ya sea con el fuste decorado con imágenes en espiral como la Trajana, estriado o liso para disponer en él inscripciones, no siempre conmemoran lo mismo, como nos hace saber la imagen que aparece en su remate. Ripa, en su *Iconología*³⁶, nos dice como para la sublimidad de la gloria ha de pintarse una estatua sobre una gran columna toda tallada de hermosísimas y bellísimas esculturas, sosteniendo en la diestra una corona de laurel y en la izquierda una lanza. Desde la segunda mitad del XVIII se alzan columnas colosales dóricas que aluden al mito de la pureza heroica y la libertad de una sociedad inocente, ajena a la co-

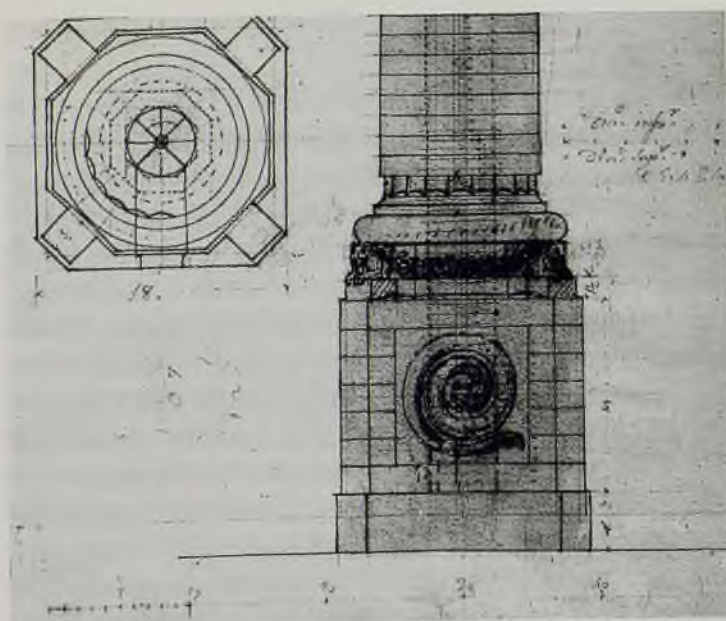


Fig. 3. Isidro Velázquez. Hércules y la Hidra. Columna colosal para el Retiro (det.).



Fig. 4. Isidro Velázquez. Hércules y los tiempos. Columna colosal para el Retiro (det.).

rupción de las clases y de las instituciones. Se convierte así en uno de los símbolos de la Francia de la Revolución y se utiliza para conmemorar a los héroes, algo que también se va a hacer en España, como veremos después.

La que se proyectó en el estanque del Retiro no corresponde a ninguno de los tipos reseñados, aunque tiene aspectos en común con cada uno de ellos. Es dórica como las conmemorativas postrevolucionarias, pero de un dórico que se asienta

sobre una basa, a diferencia de las de Paestum, y puede hasta corromper sus formas con el ornato o la falta de estrias. Nada en ella es "un exemplum virtutis" y por eso, en su remate, no hay ningún individuo ni nada que aluda a la conmemoración de una gesta heroica. Lo que la corona es una alegoría como en la figura de la sublimidad de la gloria de Ripa; pero no es la misma, ni tampoco nada similar. Se trata de una alegoría de carácter didáctico, moral o política, como las que en el pasado se empleaban en estatuas o fuentes, entre ellas las mismas del Prado a que nos referíamos antes. La elección del tema de Hércules, asociado tradicionalmente al monarca hispano, se ve reforzado aquí por los leones sobre los que se alza la columna. Isidro Velázquez, sin duda a instancias del rey, opta por dos alternativas, conectadas entre sí por un objetivo común, expuesto a través del mensaje concreto de cada una, de carácter triunfal en ambas, como lo prueba la presencia del festón bajo el león. En el caso de la Hidra es bastante claro. Ripa la asocia con la Envidia, con el vicio y con la religión falsa o herejía. Esta última acepción es la que da Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua Castellana* (1611) para la voz Hidra donde se dice "por esta serpiente Hidra, entiendo yo la herejía, y los hereges los bivoreznos; deven ser consumidos por el fuego antes de que destruyan la tierra ... porque ya que presumiera de enclocarse con el fuego que les pegara la Santa Inquisición les salieran güeros los huevos".

Todo parece indicar que la hidra, serpiente marina —asociación quizá también con el estanque—, una de cuyas cabezas sostiene Hércules (casi como un trofeo más que luchar contra ella, ya que no blande la maza), alude aquí al triunfo contra la herejía y la irracionalidad, asociada a los liberales a los que en este momento se está reprendiendo duramente. Y que esto no es algo marginal en la política de Fernando VII, lo prueba el que una de las medidas que tomó a su vuelta fue la implantación otra vez de la *Inquisición*, abolida por las Cortes de Cádiz. La serpiente marina enroscada sobre sí misma en la base de la columna (fig. 3), como si estuviera en el huevo, parece simbolizar que el mal anida y trata de destruir las bases mismas de la monarquía, a lo que quizá se refiera también la presencia de ovas y dardos en el equino, corrompiendo el orden, pero el modo en que la representa demuestra el triunfo del Rey sobre ella.

La otra alternativa propuesta por Isidro Velázquez muestra a Hércules con tres animales (fig. 4). El primero, atado con una cadena, es un perro. Los otros dos están libres. Aunque no se perciben con claridad sus formas, la consulta a *la Iconología* de Ripa nos da la clave. Este identifica al Consejo, porque lleva entre otros atributos tres cabezas de animales sujetas, un perro, un león y un lobo. El mismo nos indica, siguiendo *los Syntagmata* de Licio Giraldo, que son los símbolos de las tres principales partes del tiempo, futuro, presente y pasado, respectivamente³⁷. Todo

parece indicar que con esta alegoría —su asociación a Hércules, y por tanto a Fernando VII, es nueva— el rey indica su deseo de frenar al futuro, al que tiene encadenado, alusión sin duda, como la de la hidra, a los liberales, a los que encarnan el progreso y miran al futuro, que deben ser detenidos.

LA PUERTA DE ATOCHA

Por los documentos conservados en el Archivo de la Villa (A.S.A., 1-101-7), sabemos que el mismo año de 1819 al que corresponde el proyecto anterior, Fernando VII, al parecer en privado, manifiesta sus deseos de que se haga una nueva puerta de Atocha, algo que era una antigua aspiración desde que se hicieron las de Alcalá y San Vicente en tiempos de Carlos III. Ponz³⁸ indica al respecto como “la Delicias y el Prado solos hacen ya un paseo de media Legua o algo más de distancia. La puerta de Atocha que los divide no merecía ser una de las principales de Madrid, como no lo es, ni por su materia ni por su forma; pero es regular que con el tiempo se construya otra digna de aquel paraje”. Los acontecimientos impidieron que se hiciera y, por entonces, era sin duda uno de los puntos negros de la capital, afeado por los escombros de los derribos y totalmente inadecuado para la posición que ocupaba en la ciudad.

El encargado de promover su ejecución es el corregidor Arjona que argumenta razones de “utilidad y la oportunidad”. La primera de ellas era indispensable ya para pensar siquiera en hacerla. A ésta añade también otra de carácter estético, “de ornato”, cuando indica que, cada vez que se transita de un paseo a otro, choca a todos “un edificio cuya construcción es tan pésima, bajo cualquier aspecto que se considere”; de ahí que solicite que se acuerde hacer “una nueva puerta de Atocha correspondiente y digna de la capital de España y que, desde luego, mande a su arquitecto mayor Don Antonio Aguado haga el plan de dicha puerta, procurando que en él se reunan la elegancia con la sencillez y el buen gusto: que no olvide la necesidad de colocar el nuevo edificio si es posible más avanzado hacia las delicias: que esta puerta debe ser más bien considerada como un edificio modelo de buen gusto, por estar situado entre los paseos del Prado y el de las delicias, que no como una puerta colocada en un camino real que deba reunir a su buena arquitectura mayor seguridad; más en aquella si posible fuese debería hacerse de modo que ambos paseos se vean de una y otra parte por medio de una balaustrada de hierro”.

La exposición del señor corregidor, (que no necesita de otros comentarios para entender qué tipo de puerta era la de Atocha y cuál era su ubicación en la ciudad), se recoge en la sesión del Ayuntamiento del 15 de Abril de 1819. El 27 de Abril presenta la suya el arquitecto Antonio López Aguado en la que comunica como “de antemano tenía levantado un plano topográfico de

aquel lugar y de los inmediatos, el sábado 24 del corriente reconoció S.M. el local de dicha puerta e inmediaciones y en el día de hoy ha resuelto que la puerta se construya en el mismo sitio que actualmente ocupa, por ser el punto céntrico del Paseo del Prado a el Apolo, avenida de las delicias y embarcadero, dando principio a la mayor brevedad...”.

El 7 de Mayo se le pide un presupuesto a Antonio Aguado, que da el 5 de Junio por un total de 3.134.818 reales, enviando, además, ese mismo día “el dibujo aprobado por Su Majestad. El 19 de agosto el Ayuntamiento nombra una comisión para que estudie los arbitrios con los que se podría hacer frente a la obra. El 26 de noviembre se conocen los resultados. La comisión expone que, aunque todos saben cuanto “desea se realice nuestro augusto soberano esta obra”, ante la falta de fondos sería necesario establecer gravámenes sobre materias de primera necesidad, ya que, aunque se buscaron otros que fueran menos gravosos al público para poder realizar “la obra que tiene meditado y con la cual hermoseara estremadamente esta capital y llenara certamente los deseos del rey N.S., que tanto se interesa por la gloria de su amada villa de Madrid”, no se pudieron hallar. Ante esta situación, el 19 de Diciembre, el procurador general expone que, en ningún caso, se haga a costa de los fondos públicos, ya que, “aunque la erección de tales grandiosos monumentos acreditan desde luego a la faz de los Estrangeros que los miran y a la Historia que los transmite a la posteridad, la Ilustración de los moradores que habitan las poblaciones donde se erigen”, son también “unos fiscales imparciales que al paso que las celebran se dedican a saber los medios de su facil o difícil construcción, y cerciorados de ellos si no son justos, se combierten sus elogios en criminales acusaciones y censuras contra sus inventores”.

El 24 de Diciembre, el síndico personero Olavarrieta reprende a López Aguado y al corregidor Arjona, instigadores de la obra, manifestándoles cómo “no puede dejar de observar que si el Maestro mayor ha inspirado por si solo a S.M. la idea y facilidad de la construcción de la muy costosa puerta de Atocha y el sr. corregidor ha apoyado por qualquier razón esta idea”, el arquitecto Aguado se ha excedido en sus atribuciones. Además de esto, el personero expone que si “las circunstancias de Madrid fueran mejores seria autorizado en el caso de que objeto fuera de una utilidad y necesidad tal que llamase imperiosamente en su apoyo recursos extraordinarios: mas en el presente estamos bien lejos de esta urgencia: el ornato público, es verdad, mejoraria en esta parte, pero esta corta y solo visual utilidad no es suficiente para que se heche una contribución a Madrid y se carguen por ello los efectos de su primer mantenimiento”. Ante estas razones, la conclusión del personero es que, por tratarse de un objeto “tan secundario, se sirva S.M. mandar se suspenda por ahora el pensamiento de la construcción de la nueva puerta de Atocha

hasta que concluidas la puerta de Toledo y obra de la plaza (mayor) quede desembarazado el arbitrio destinado a ella ...".

En febrero de 1820, en vísperas del levantamiento de Riego, el Ayuntamiento decide seguir los consejos del personero y no hacer la obra gravando artículos de primera necesidad, porque "los principios de Economía política, el estado de este pueblo, el de toda la nación y aun el objeto mismo de que se trata repugnan" su adopción "para una obra verdaderamente de superrogación". Se solicita al rey que permita que la obra se difiera y "para entonces, si fuera del real agrado de V.M., podría consultarse sobre el diseño a la Real Academia, pues el presentado por el arquitecto mayor, aunque noble y grandioso, lo es en exceso para un sitio que sin dar salida recta a ningún camino real por donde se impusiese a los viajeros, es mas propiamente un tránsito de paseos a jardines: Además de eso la Puerta designada sobre ser costosísima por la mucha escultura y bajos relieves que contiene es muy conocida, ya por la Antigüedad de su invención, ya por las infinitas copias que circulan de su dibujo, cuando haría mas honor a la Nación que se discurriese y edificase una pieza original. En fin, su propia magnificencia haría un horroroso contraste en la fábrica del Hospital, incompleta y deforme por aquella parte, así como con la alcantarilla, barranco y desigualdad de los terrenos inmediatos, siendo por consiguiente preferible una mas sencilla y la aplicación del aorro de su coste a la conclusión de dicha alcantarilla, desmonte del cerro y aprovechamiento de la tierra en el terraplen del barranco, procurando de este modo reunir los dos paseos por medio de una columnata o enverjado". Ante tales argumentos, el rey contesta el 29 de Febrero de 1820, aceptando que se postponga.

Pocos son los comentarios que pueden hacerse ante unas razones tan claramente expuestas, que reflejan concepciones opuestas en lo que al ornato público se refiere: la mayor belleza de la ciudad y la gloria para el rey —y también en cierto modo para el arquitecto—, la utilidad, único fundamento de los monumentos públicos en el siglo XIX, para los miembros del concejo. Lo que la hubiera conferido ese carácter hubiera sido su condición de conmemorativa como la puerta de Alcalá, pero, sin ella, es sólo una obra de ornato, para embellecer un lugar, sustituyendo a otra "indigna de la corte"; de ahí que se la considere "secundaria y de solo visual utilidad", palabras estas últimas que ya de por sí son todo un manifiesto. Pero no es esto lo único que nos interesa en estos documentos. En ellos se nos aportan testimonios inapreciables sobre qué era lo que se tenía en cuenta a la hora de determinar el carácter de una puerta, confirmando lo que apuntábamos respecto a la de Alcalá. La de Atocha, habida cuenta de su destino y su función, en un tránsito de paseos y jardines, y no en un camino real donde "impusiese a los viajeros" como la de Alcalá, no

debía poseer magnificencia como esta última. Por esta razón, en ningún caso, es adecuado el proyecto de López Aguado, que, por su mucho ornato, atestigua que fue concebida como obra efímera, como él mismo escribe en el diseño, "para el arco triunfal que se colocó en lo más elevado de la calle de Alcalá"³⁹ (fig. 5). En casos como éste, la presencia de la escultura y los bajorrelieves puede justificarse —sin entrar en el debate de la utilidad de lo efímero—, porque se hacen a base de lienzos pintados; sin embargo, al "construirse en piedra", la harían "costosísima" y, al final, ese gasto sería de muy poco provecho, ya que se habría empleado en una obra de ostentación que no se ajusta al decoro, es decir a su función y a su emplazamiento (prescindiendo ya de su utilidad objetiva como monumento público). El entorno en el que debía alzarse, degradado por el mal estado de las obras del hospital en aquel punto, requería más una ordenación integral que una intervención aislada y "ostentosa". Es por eso que, de hacerse, hubiera tenido que ser más "sencilla".

Resulta, por otra parte, interesante que se reclame para ella un diseño original, en lugar del de López Aguado aprobado por el rey, que partía del arco de Constantino en Roma, como el del Carrousel de París. Lo único que cambia es la forma que adopta el ornato y, por tanto su mensaje —e inclusive el orden, jónico en la de Atocha—, operación más propia de la arquitectura efímera, como lo que fue en origen, e incluso la presencia de los medallones en las galerías laterales es asimismo propia de ella, como señala Benito Bails, aunque, en este caso, al disponerlos sobre nichos con estatuas quizá se manifieste un deseo —consciente más que inconsciente— de emular a Villanueva en el edificio del Museo en el paseo del Prado, al que esta puerta daba acceso, ya que este mismo motivo lo encontramos en su fachada al Prado.



Fig. 5. Anónimo. Entrada triunfal de Isabel de Braganza, 1814.

Ignoramos las razones que tuvo López Aguado para idear este proyecto para la puerta de Atocha, inspirándose en un modelo antiguo. Tal vez, para hacer frente a las críticas que suscitó su puerta de Toledo, esta vez acudió a la autoridad de Roma, como hicieron otros. Es posible que, en cierto modo, germinara en él la idea enunciada por Ponz en su *Viaje de España*⁴⁰ —en su caso dentro del debate contra el barroco— de que “no es esto de copiar fábricas... como el copiar estatuas o pinturas, en que, regularmente, quedan las copias muy atras de los originales. La arquitectura, sujeta a toda dimensión, puede copiarse perfectamente; y es lástima que muchos años antes de ahora no se haya hecho así en España”.

Desgraciadamente, la puerta no se hace en 1820, pero tampoco en 1827 cuando se intenta de nuevo (A. Villa, A.S.A. 3-97-9), y otra vez se postpone. Tras un nuevo intento fallido de hacer otra puerta en 1844, de la que se conserva el dibujo de Sánchez Pescador (M. Municipal, inv. 22033, cat. 354), la vieja se derriba en 1850 (A. Villa, L.A. n.º 285, fol. 194). Si se hubiera llegado a ejecutar una que la sustituyera, hubiera permitido aumentar el ornato de esta zona de Madrid, cruce de paseos y punto de partida de las carreras de entradas y otros festejos en el siglo XIX. Y no sólo eso, en ese caso, se hubiera conservado al desaparecer la cerca como las de Alcalá o la de Toledo, monumentos conmemorativos ambas, como sin duda lo sería también la de Atocha si se hubiera construido la promovida por Fernando VII, ya que por este punto de la ciudad fue por el que él inició su entrada triunfal en Madrid en 1814 y, posiblemente, su intención última era que, finalmente, se hiciera en su honor.

EL MONUMENTO A LOS HEROES DEL DOS DE MAYO DE 1808

De los monumentos de ornato público aprobados en el trienio liberal (1820-23), uno de los pocos que llegó a concluirse fue el del dos de Mayo, por considerar a sus protagonistas, Daoiz y Velarde y el pueblo de Madrid, héroes de la independencia de la nación frente al invasor Napoleón. Su gestación fue laboriosa. Ya en 1808⁴¹, el 29 de Septiembre, el escultor Angel Monasterio presenta al Ayuntamiento de Madrid un proyecto de monumento para eternizar su memoria “en el sitio donde fue la tragedia y contiguo a un paseo público, el Prado, a la vez formará un nuevo adorno para éste, recordará eternamente a los que por allí anduvieron el valor de los hijos de Madrid, su suerte lamentable, la atrocidad alevosa de sus asesinos y la gloria de un día que ha sido la señal y el principio de nuestra restauración y libertad”. El concejo lo aprueba en su sesión de 30 de Septiembre, pero la obra no puede hacerse entonces ante la llegada de José I. Tenaz, Angel Monasterio se ofrece en 1810 a levantar en Cádiz, donde se encontraba entonces, un simulacro “de monumento u obelis-

co” con lienzos pintados. Su deseo de verlo en una obra permanente no se cumple, porque muere antes de que se abra el concurso para su ejecución en 1821. Antes, las Cortes aprueban ya en Cádiz —el 26 de Abril de 1812— y ratifican en Madrid —el 24 de Marzo de 1814— la erección del monumento. En el decreto correspondiente a este último día, se señala en su artículo segundo como “en el terreno donde actualmente yacen las víctimas del dos de Mayo, contiguo al salón del Prado, se cierre con verjas y árboles y en su centro se levante una sencilla pirámide que trasmita a la posteridad la memoria de los leales y tomase el nombre de campo de la lealtad”.

La suspensión de la Constitución en 1814 impide que se ejecute. No es extraño, por tanto, que cuando los constitucionales suben al poder en 1820 uno de sus objetivos sea cumplir la deuda contraída ya desde Cádiz con los héroes de la independencia. En sesión del Ayuntamiento de 14 de Abril de 1821 (A.S.A. L.A. n.º 253, fols. 140-1) se propone pedir al arquitecto mayor de Madrid Antonio López Aguado que forme “diseños de la pirámide u obelisco”, que debe colocarse en el Prado en cumplimiento del decreto de 1814, así como un presupuesto de los costes. Se indica también en esa sesión como para el dos de Mayo de ese año de 1821 debe estar preparada “la pirámide provisional figurada que sirva como modelo y recuerdo de la misma”. El 18 de Abril (A.S.A., 2-326-5) la comisión nombrada por el concejo recibe la respuesta afirmativa de López Aguado de que los hará; no obstante, al darle cuenta de ésta al Ayuntamiento reunido en sesión, le manifiesta su opinión de que, aunque los dibujos del arquitecto mayor “serán sin duda muy recomendables por los conocimientos de un profesor tan digno... no sería fuera del caso anunciarlo al público más adelante para que otros de igual clase logren la dicha de presentar su trabajo para modelar una obra que por lo grandioso de su objeto puede eternizar el que V.E. tenga a bien elegir”.

El 21 de Abril el Ayuntamiento acepta lo expuesto por la comisión. El anuncio público para el concurso se inserta el 31 de Mayo en la Gaceta y en otros periódicos (A.S.A. 2-326-1). En él se da libertad para idear el monumento, porque “la libertad es lo primero con que deben contar los profesores para llegar a producciones felices que reúnan la hermosura, la elegancia y el buen gusto más exquisito, deja a voluntad de los mismos la elección de la especie de monumento que ha de erigirse. El Ayuntamiento no duda que ardiendo en el corazón de los artistas españoles el amor a las glorias de la patria, a las Bellas Artes, y sobre todo de eternizar de modo más completo la heroica muerte y la acción singular de las víctimas del Dos de Mayo, se esmerarán en lucir sus talentos y virtudes patrióticas, presentando obras acabadas dignas de la grandeza del asunto y que merezcan entre las de su clase el lugar preferente que ocupará... en los fastos del mundo el Dos de Mayo”.

Acabado el plazo de presentación de los proyectos el 9 de Julio, con fecha de 29 de Octubre, Isidro Velázquez envía una carta al Ayuntamiento (A.S.A., 2-326-1) acompañando a dos dibujos que solicita se admitan para el concurso y pasen con los otros a la Academia, lo que se aprueba el día 31. El contenido de esta carta resulta revelador. Velázquez dice en ella que, teniendo noticia de que los dibujos se han remitido a la Academia (lo que no se supo hasta el 10 de Octubre), envía los suyos, y nos da otra clave —además de la anterior— de por qué los manda. La razón es porque “habiendo sabido igualmente que el ayuntamiento desea se elija y ponga en obra el mas sencillo y menos costoso, teniendo yo hechos hace mucho tiempo dos proyectos, los remito ... pues creo pueden ser a proposito y que tal vez llenen los deseos de tan ylustre ayuntamiento ... al mismo tiempo pongo en noticias de V.E. como presentemente estoy haciendo otro proyecto al mismo objeto que se pudiera presentar y que quiza sera mas analogo y de mejor gusto, teniendo V.E. la bondad de retardar la presentación al publico unos quince dias poco mas o menos siempre que se desee su mayor acierto y perfección”.

Expuestos los dos dibujos de Isidro Velázquez con los otros en la Academia del 5 al 12 de noviembre, el día 24 de ese mes se comunica al Ayuntamiento el resultado de la elección, realizada en la sesión del 18 de ese mes. Los dos ganadores resultan ser el primero Isidro Velázquez, con uno de sus dos diseños y el segundo Antonio de Goicoechea, cuyo proyecto iba con el seudónimo de “uno de tantos”. Los dos elegidos son “pirámides”. Sin duda en esto el decreto de las cortes resulta decisivo, pese a la libertad dada por el Ayuntamiento; y también lo es su deseo de no disparar los costes, como sucedía con alguno de ellos⁴². La confirmación de esto último nos la da la propia comisión del dos de Mayo que el 16 de Marzo de 1822 da cuenta de que, aunque les consta que el señor Velázquez trabajaba en otro proyecto “al mismo objeto de mejor gusto que el primero presentado y premiado, habiéndose acercado a indagarlo con la exactitud posible que exige un negocio de esta importancia ha sabido sin dudar lo que el lo tiene del todo, pero por su grandiosidad, extraordinario costo relativo al premiado en la Academia y por no haberse presentado al publico en la epoca prefijada, entiende la comisión no se debe alterar nada de lo indicado por la Academia en este punto, pues el decreto de las cortes, previene terminantemente que el monumento sea grandioso pero sencillo. La diferencia de un coste a otro, a juicio de profesores, seria muy excesiva y el publico echaria de menos la falta de este proyecto entre los presentados a su espectación”.

El testimonio no puede ser más clarificador. Isidro Velázquez, que interviene en el concurso fuera de plazo y quién sabe si porque el fallo lo tiene que dar la Academia y no el Ayunta-

miento constitucional, envía dos proyectos que tiene hechos “hace mucho tiempo”. Más aún, cuando los entrega, él mismo considera que pueden adecuarse al concurso por su sencillez, pero está intentando concluir rápidamente otro “de mejor gusto”. Ignoramos cómo sería éste, al igual que el otro no designado, pero el que gana el concurso responde a una tipología similar a la que había utilizado con carácter efímero para el catafalco de la reina Isabel de Braganza en 1819⁴³, un obelisco, forma ésta que, salvo en ambientes anticuarios del XVIII, se considera como sinónimo de la pirámide y recoge, por tanto, también el carácter de monumento funerario⁴⁴. Debido precisamente a su forma, el obelisco bien podía sugerir una transición entre el cielo y la tierra o aludir a los rayos del sol al que adoraban los egipcios. En este último caso, asumía un carácter conmemorativo, asociado a la gloria del príncipe, como ya señalamos al referirnos a las fuentes del Prado, pero, a partir de mediados del XVIII, su erección respondía a motivaciones distintas, como ha expuesto Humbert que sucede en Francia⁴⁵.

El obelisco podía asumir un significado funerario o celebrativo y triunfal. Precisamente, ambos aspectos se exponen en las “razones filosóficas” que acompañan a los dibujos⁴⁶, pero, se insista en uno o en otro, no se puede dejar de apreciar la ambivalencia con que fue concebido en origen: para acoger la urna con las cenizas y al tiempo para celebrar su gesta heroica. Brambila (A.S.A., 2-326-3) y el autor anónimo que opta por la columna monumental (A.S.A. 2-326-3) insisten en el carácter de triunfo. Las ideas que expone este último sobre cómo se debe plasmar ese triunfo son de gran interés. Propone que no se hagan alusiones a ningún pueblo extranjero ni a ningún gobierno de ninguna época, previendo algo que iba a suceder en la España del XIX. Las gestas del dos de Mayo se asocian con las ansias de libertad política posterior —así lo vemos en el proyecto del arquitecto sevillano Vélez—, pese a que los héroes del dos de Mayo no son patrimonio de los liberales ni las ideas que les movieron son las mismas que se adquieren después. En esta línea se encuentra el autor de la columna para el que ni el trono ni la constitución produjeron los hechos del dos de Mayo, “produjeronlo exclusivamente 1º la espontaneidad original i-legislada en que se halló re- puesto en aquel momento, por falta de gobierno legitimo independiente, el patriota español; 2º su pundonor alevosamente ultrajado; 3º su incorruptible patriotismo. 4º finalmente la justicia innata en el corazón humano garante de la conservación de la especie, principio de toda virtud, raiz y no fruto de las instituciones sociales”.

Se trataba, por tanto, de hacer un monumento patrimonio de todos y que no diese lugar (como sucedió con la puerta de Toledo) a que se fueran cambiando sus inscripciones con el devenir de los acontecimientos políticos. Lo que se produce el dos de Mayo es un ejemplo de heroísmo y virtud; de ahí que

su función primera fuera pedagógica, testimonio del patriotismo y de la libertad frente al tirano invasor. A este respecto, Brambila nos dice que querría poder ser capaz de concebir un pensamiento que, con su sola presencia, inspire "el odio a la tiranía al tiempo mismo que el intenso amor a la patria, la practica de las virtudes, el deseo de la gloria y la noble emulación de las grandes acciones". Por su parte, el autor de la columna dice de él que "es un documento como ejemplo legado a todas las generaciones".

Otro de los aspectos en los que no todos coinciden es en el de su emplazamiento. Se trata del lugar mismo donde se han producido los hechos, pero hay un inconveniente para algunos, el que esté contiguo al salón del Prado. Los argumentos con que unos y otros defienden sus ideas al respecto están en función del carácter, a la par funerario y conmemorativo del monumento. Como mausoleo, se requiere un lugar apartado y sosegado, lejos del bullicio de un paseo público, por contra, como "exemplum virtutis", debe estar a la vista del público. Pese a sus reticencias, pocos son los que dicen que se cambie de lugar. Así lo hace Goicoechea, el ganador del segundo premio (A.S.A., 2-326-1), que cree impropio que un monumento así esté en un paseo público entre edificios profanos. Más original es la posición del autor de la columna. Para él, el sitio elegido le parece poco visible. Al ser un ejemplo legado a todas las generaciones, como antes dijimos, es necesario que todos vean las cenizas de los mártires de la libertad y el patriotismo, pero no sepultadas, sino elevadas "a la mayor altura posible, acercándose así al empíreo que merecen". El emplazamiento ideal para él está también cerca del Prado, "sobre el borde de la calle de los coches en la subida al Retiro, haciendo frente centralmente a la carrera de San Geronimo para ser de ella visto. Puesto así en medio de los dos incomparables paseos de la capital, interceptando triunfalmente, y a provecho de su gloria, el punto principal de la via publica ¿quien no lo veria al pasar y lo habria visto antes y lo volveria a ver despues? ...".

Y también las tipologías por las que optan son diferentes, bien es verdad que con el absoluto predominio de las formas piramidales o sinónimas de ellas como los obeliscos. El único que opta por la columna monumental es el autor cuyas ideas hemos reseñado antes. Su elección se basa en que es enemigo de emblemas y jeroglíficos y cree que "el idioma de los monumentos no es una germania exclusiva" sino una lengua universal. Para él, "la elocuencia de los monumentos es la rapidez con que su presencia excita al espectador la idea de su objeto y motivo". Señala, además, que, aunque este monumento está dedicado "al patriotismo español, al ejemplo y la admiración del genero humano, pero no por eso decimos que su verdadero valor haya de ser su riqueza, porque la opulen-

cia no es virtud". Concibe el monumento como "una sola columna aislada de orden jónico, de mármol rojo y de la mayor base posible". Encima de ella sitúa la urna y un león de España de tamaño colosal, con la mano derecha sobre la urna" como dueño y custodio de ella". El que se decante por el orden jónico, y no por el dórico, resulta significativo y quizá lo haga por la vinculación que tiene con la justicia. Prescindiendo del lugar donde quiere situarlo —y lo que ello implicaría respecto a la fuente de Neptuno y a todo el salón del Prado, la posición de la urna coronándola, resulta poco adecuada a una columna triunfal cuyo origen era inmortalizar a los héroes.

Antes de continuar analizando los proyectos que nos consta que se presentaron al concurso, es necesario referirnos a otros dos, incluidos en catálogo, de los que no sólo no nos consta, sino que lo más probable es que no lo hicieran. Se trata de la pirámide de Goya (cat. 328) y el obelisco de Silvestre Pérez (cat. 325). Y esto no quiere decir que no estén conectados con este monumento. Con lo que no lo están es, sin duda, con el concurso de 1821, al menos en lo que respecta a Goya y posiblemente también a Silvestre Pérez, aunque el arquitecto de José I se encontraba en Madrid en 1821⁴⁷. Como otros que sí se presentan al concurso, sus diseños se debieron concebir antes, tal vez a raíz de que las Cortes aprobaron su ejecución en 1814, pero, en el de Goya en concreto, ni siquiera eso podemos asegurar. En un caso, al parecer Mariátegui⁴⁸ (si no nos hemos equivocado al identificar los signos del lacre con el que selló su nombre, lo que no creemos) (A.S.A., 2-326-6), nos dice que se trata de un trabajo "hecho entre las bayonetas enemigas en 1809 y concluido en Cádiz en 1810". Y ya hemos comprobado antes como incluso los dibujos de Isidro Velázquez llevaban tiempo hechos.

La pirámide de Goya (Museo del Prado) se distingue de los restantes proyectos para este monumento por su concepción, original si lo comparamos con lo que se hace en España, pero no tanto si la juzgamos en relación con otros erigidos para la memoria en la Europa de fines del XVIII. El edificio del genial aragonés se divide en dos partes, como ya señaló Carlos Sambricio⁴⁹. El cuerpo bajo tiene un sentido funcional, mientras que el superior, la pirámide escalonada, denuncia su carácter de monumento funerario, a lo que aluden los dolientes del primer plano. La forma de hacer el dibujo coincide, sin lugar a dudas, con el nuevo género gestado por Boullée, uno de los arquitectos de la razón. Se trata de "la arquitectura de las sombras", que crea la imagen arquitectónica como una pintura y, por tanto, nada más adecuado al genio creador de Goya (fig. 6). La realización no es ya una forma estructural, sino la expresión figurativa de una emoción. El testimonio de Boullée es aún más revelador cuando señala que no sabe si se engaña, pero le parece que, por ese procedimiento, se puede dar el carácter que más le conviene a los



Fig. 6. E.L. Boullée. Monumento fúnebre.



Fig. 7. E.L. Boullée. Proyecto de tumba llamada tumba de Hércules.

monumentos funerarios. Para él, no "parece posible concebir nada más triste que un monumento compuesto por una superficie lisa, desnuda y despojada, de una materia que absorba la luz, absolutamente desnuda de detalles y cuya decoración está formada por un marco de sombras, dibujado por sombras aún más tristes"⁵⁰.

Para Boullée, la proporción baja, apaisada, era la que mejor se podía emplear para el monumento funerario. En el volumen II de *La Fortuna di Paestum*⁵¹ se incluye un proyecto de tumba en forma de pirámide truncada (fig. 7), llamada tumba de Hércules. Boullée nos dice que este monumento en que la pirámide está formada por un cuadrilátero superior se erige en honor de un héroe. Se trata, por tanto, de una de las obras que se alzan para exaltar virtudes patrióticas. Perouse de Montclos⁵² señala como en la obra hay una referencia al mausoleo de Halicarnaso que, sin duda, en la de Goya es más evidente aún al mostrarnos la pirámide escalonada. El fondo claro de Boullée en la de Hércules lo sustituye Goya por el oscuro de "la arquitectura de las sombras".

La similitud de ideas y de formas entre la obra de Goya y la de Boullée es notoria. En el caso de España, el diseño no tiene precedentes, y de haberse hecho —aunque tal vez no fuera la intención de Goya nunca—, hubiera dotado a Madrid de un modelo de arquitectura "parlante", basada en la pureza de las formas geométricas, como los que usan para sus proyectos los arquitectos de la razón. Muy distinto a éste es el diseño de la gran pirámide, que, en mi opinión, lo más probable es que no esté relacionada con el monumento al dos de Mayo. Aunque su interpretación no es fácil, pese a las ideas que se han sugerido sobre ella, creo que lo único con que contamos para tratar de acercarnos lo más posible a su sentido es el análisis de lo que en ella se reproduce. Está situada junto a otros edificios entre los que destaca por sus dimensiones, dispuestos en la misma línea. La posición que ocupa respecto a ellos es la misma que si se tratara de una puerta monumental. A ello también alude el arco que se abre en su base. Los elementos que integran su forma, la pirámide, arquitectura funeraria por excelencia, y el arco que la horada, símbolo cósmico, los utilizan también los arquitectos de la razón en ese tipo de monumentos. Cuando lo hacen, aluden a que se trata de la puerta de acceso a la ciudad de los muertos, en este caso de una necrópolis simbólica, Madrid. Aunque esto no es más que una hipótesis, creemos que podría no ser descabellada si tenemos en cuenta los mecanismos creativos de Goya y lo que fue el Madrid de Fernando VII tras derogar la constitución en 1814.

El obelisco de Silvestre Pérez no se aleja demasiado del de Isidro Velázquez ganador del concurso, ya que, como el suyo, se alza sobre una serie de cuerpos superpuestos, si bien, como en toda su obra, se percibe en el de Silvestre una mayor pureza de volúmenes. En el de Juan Bautista Mendizábal, presentado con el pseudónimo de Ordago, que se exhibe aquí (A.S.A., 0'69-34-1), también se opta por una tipología similar, al igual que hace Goicoechea, el designado en segundo lugar, en este caso sobre una base poligonal sobre la que coloca el cuerpo de la urna, base a su vez de un templete cuadrado con inscripciones sobre el que va la pirámide. Este autor, como Mendizábal, incluye relieves con los hechos que motivaron el monumento; pero, en conjunto, su proyecto, conocido sólo por la memoria que adjunta (A.S.A., 2-326-1), no muestra una decoración tan rica y abundante como los otros. El mismo nos indica la razón: "porque semejantes monumentos requieren mucha seriedad, la cual se consigue por medio de la sencillez", sencillez que, sin duda, (al margen de sus cualidades estéticas), justifica que se le eligiera después del de Isidro Velázquez.

Lo más característico del diseño de Mendizábal, nuestro Ordago, es que su "pirámide" no intenta emular los obeliscos egipcios contruidos de una sola pieza, sino que está hecho a base de sillares, como una pirámide, ya que, así, se elimina lo

que caracteriza y sorprende en los obeliscos que es la dimensión de la piedra de la que se hacen. En el reverso del proyecto, a lápiz, ha diseñado uno alternativo, sin duda desechado ya en el estudio. Sólo cambia la base en la que dispone en éste una planta cuadrangular con cuatro pórticos por los que se accede a las capillas. En el que presenta, la riqueza del ornato, la alusión reiterada a lo funerario, como los monumentos para las exequias fúnebres, le convierten en uno de los menos acertados de este tipo. Lo único nuevo, o al menos novedoso, es la presencia de los sucesos del dos de Mayo, representados con figuras vestidas a la moda de la época, y posiblemente no demasiado alejados de los grabados de López Enguñanos a que nos referíamos antes.

Otro de los proyectos cuya memoria publica Navascués⁵³, obra de Mariano M^a de Aranguren para Pérez de Guzmán⁵⁴, opta por la pirámide truncada, en cuyo interior hay una capilla cubierta por bóveda esférica. El resto de los elementos de este edificio complejo, que incluye un lucernario circular con 32 columnas de Paestum, le conecta de algún modo con las ideas de Boullée sobre los monumentos funerarios. Brambila diseña un templete circular de orden de Paestum con una cella cuadrada. Sobre éste se eleva otro cuerpo cuadrado con bajorrelieves, terminando la composición en forma de sepulcro egipcio, de nuevo "una pirámide", como también remata una el proyecto de Cayetano Vélez, arquitecto mayor de Sevilla (A.S.A., 2-326-3), aunque, en este caso, es un obelisco sobre cuatro grandes esferas como en la fuente para el Paseo del Prado. A él se llega por dos escaleras circulares, como la rotonda jónica que sirve de base. Característico de este proyecto es que, para coronar el monumento, se coloca la estatua de Fernando VII constitucional. El monumento de Vélez es, como él dice, un canto a la Constitución y a la libertad, por eso en el complejo programa iconográfico incluye también figuras que nada tienen que ver con el dos de Mayo, como la de Riego.

Aunque se presentaron algunos más, fueron retirados, por lo que no podemos saber su tipología, si bien es evidente que obeliscos y pirámides, sea cual sea la estructura sobre la que se alcen, se consideran por casi todos como los más adecuados para un monumento de esta naturaleza, que, incluso estuvo a punto de no erigirse como se aprobó por la Academia y el Ayuntamiento, cuando el rey juzgó que se debería colocar ahí el grupo de Daoíz y Velarde, hecho por Antonio Solá en Roma⁵⁵, lo que luego se desestimó y después dio lugar a proyectos como el que aquí se recogen (cat. 327), para dotarle de una base adecuada. Pese a tantos impedimentos y demoras parecía que Isidro Velázquez estaba destinado a inmortalizar esta gesta. En cambio, respecto a Antonio López Aguado, que en un principio hubiera tenido que ser quien ejecutara el monumento, nada sabemos, pero es posible que, postergado por

el Ayuntamiento para una obra "de interés nacional", no participara en el concurso.

EL REINADO DE ISABEL II (1833-1868)

El largo período que transcurre entre la muerte de Fernando VII y la Revolución de 1868, va a ser fundamental para Madrid. El progreso permite que la luz de gas rompa la negrura de la noche y el agua del canal, inaugurado en 1858, libere a sus habitantes de la dependencia de las fuentes, que, poco a poco, pierden su utilidad y recuperan su función como ornato o conmemoración. Cuando la ciudad se dispone a crecer, cumpliendo su vieja aspiración de salirse de los límites de la cerca y cuando en ella los monumentos que celebran a los hombres ilustres no constituyen ya una excepción—inclusive también el de la reina (cat. 338), no dejan de hacerse aún fuentes bajo presupuestos similares a las que estudiábamos al principio en el Prado, no con el mismo programa, pero sí dando acogida a la alegoría, como comprobamos en la que se proyectó para el nacimiento de Alfonso XII, o considerándose como puro adorno, como las que se conciben en 1850 para la remodelación de Atocha. La otra serie de dibujos que se incluyen en catálogo, realizados para festejar la entrada triunfal del ejército de Africa en 1860, son todo un testimonio de lo que significa lo efímero para una ciudad que se dispone a ser en la realidad la digna capital de la nación, sin que para conseguirlo necesite trasmutarse.

LAS FUENTES

Juan José Sánchez Pescador hizo el 30 de Junio de 1850 dos dibujos para las fuentes que se habían de incorporar en los alrededores de la puerta de Atocha, incluidas dentro de un plan de remodelación de la zona (A.S.A., 0°59-10-6). Una de ellas, la que se ha de construir en las inmediaciones de la barrera de Atocha, es muy sencilla. Es simplemente un vaso, una cratera, con relieves en su frente y guiraldas o festones, que se alza sobre un pedestal, decorado en sus frentes con cabezas de Gorgonas por donde sale el agua. La otra, ideada para la primera plazuela del nuevo paseo de Atocha, está compuesta por tritones que sostienen una taza redonda y plana sobre la que se dispone una garza sobre un pedestal, que debe carecer aquí de significado (es símbolo de la inconstancia para los iconólogos), seleccionándose sólo por la belleza de sus formas, perfectamente ajustada su figura a su elevada base en forma de columna.

Muy distinto es el proyecto que se hace para conmemorar el nacimiento del príncipe de Asturias (A.S.A., 0°59-6-8, (cat. 339). Por un expediente conservado en el Archivo de la Villa (A.S.A., 6-187-3), sabemos que el 18 de Diciembre de 1857 se discuten las propuestas de la comisión encargada de los fes-

tejos. Se aprueban dos en conexión con esta obra: la ejecución de una fuente para la Plaza de Santa Ana con tal motivo y que, a partir de entonces, se la denomine del príncipe de Asturias, don Alfonso. No se atiende, en cambio, la propuesta del señor Nocedal que pide que la nueva fuente se inaugure "con las primeras aguas del canal de Isabel II". Aunque la reina aprueba el programa, su costo global (1.292.500 reales) impide que se lleve a efecto en su totalidad y, en ese caso, la fuente se cuenta entre lo no realizado.

Aunque no conocemos el autor del dibujo, concebido para conmemorar esta efeméride, como lo prueban las inscripciones en el pedestal y el medallón que porta la fama que corona el monumento, el programa lo idea el artista, anónimo (tal vez un pintor por la paleta que aparece en el dibujo), con un mensaje concreto que la fama expande. La monarquía española que se apoya en dos mundos, representados en la enorme esfera terrestre que sostienen las cuatro partes del mundo, entre las que destaca en posición frontal América, con una imagen renovada en su representación, tiene como base las imágenes situadas ante los cuatro frentes del pedestal. Solo vemos tres, las artes, en un lugar destacado, y a ambos lados Minerva, diosa de la Sabiduría, y otra figura que por la rueda, podría ser la Fortuna detenida, completando quizá el conjunto Mercurio, defensor del Comercio, en el frente posterior que no vemos. Se trata de un mensaje de esperanza, de confianza en el futuro, depositada en un heredero varón, por eso los trofeos militares aparecen, abajo, en la pila.

LA ENTRADA TRIUNFAL DE LA GUERRA DE AFRICA

El día 5 de Noviembre de 1859, el Ayuntamiento reunido en sesión (A.S.A., L.A. n.º 294, fol. 596v^o) aprueba una serie de medidas en relación a la guerra de Africa. Una de ellas es que "la memoria de los más gloriosos hechos de armas y de los generales que hayan alcanzado el mayor lauro se perpetuaran con la creación de un monumento que, concluida la guerra, eternice el renacimiento de nuestras glorias militares". El 7 de Febrero de 1860 se tuvo noticia de la toma de Tetuán. El Ayuntamiento recibe una carta de Jose M^a de las Cuevas el día 13 de ese mes (A.S.A., 4-238-1), el cual, teniendo conocimiento de que el Ayuntamiento de Sevilla quiere solicitar el bronce de los cañones cogidos al ejército marroquí para hacer un monumento, pide al Ayuntamiento de Madrid que sea él el que lo levante, embelleciendo la entrada más principal de esta Corte, sugiriendo él la intermediación de la puerta de Bilbao. Se le contesta que el condejo no tiene jurisdicción sobre ello; y lo mismo cuando el 25 de Febrero llega la carta del alcalde de Sevilla (L.A. n.º 295, fol. 99 v^o) que quiere levantar una columna que transmita a la posteridad el "triunfo de la civilización sobre la barbarie", colocando

en su remate la imagen del monarca y bustos de los caudillos heroicos que han contribuido al triunfo.

En ese día 25 de Febrero, la comisión nombrada para los festejos señalaba (fol. 108) que, "tratándose de solemnizar gloriosos hechos de armas y de espresar la simpatía que por ellos se ha conquistado en este gran pueblo el Ejército Español victorioso, consideraba poderse hacer poco en su obsequio, sin hechar mano del concurso de las Bellas Artes, pero que siendo este medio de suyo dilatorio", se juzgaba conveniente dividir los trabajos en una escala gradual. 1^a en el caso de una nueva victoria; 2^a si se ajustara una paz ventajosa para España; 3^a el regreso triunfante de nuestro ejército y su entrada en Madrid.

El 12 de abril (fol. 223 v^o), la comisión expone que, ajustada la paz en principio, y debiéndose esperar en un breve plazo la entrada del ejército en la capital, para festejarla propone que "en la puerta de Atocha se levante un arco triunfal de lienzo pintado en transparente", cuyo costo se prevee en 100.000 reales y que "en las inmediaciones de la casa consistorial se erigira otro de ramaje, para lo cual se presuponen 60.000 reales". Cuando se abre la discusión sobre cada uno de los puntos, el señor Benamejis considera excesivos los gastos y "desde luego en las sumas destinadas para los arcos, eliminando también los objetos que sobre producir gastos de alguna importancia eran de corta duración". El señor Salaya le responde en nombre de la comisión, manifestando que lo que se había tenido en cuenta "era la importancia del acontecimiento, cuya magnitud había tenido tan justamente reconocida el Ayuntamiento". Había que valorar "los penosos sacrificios del Ejército, lo practicado por el cuerpo municipal en otras ocasiones, lo que exige su decoro al tomar la iniciativa en nombre del vecindario".

El Señor Salmerón expresa su deseo de que "no apareciese el primer termino el hecho de la paz", porque era algo en lo que "las opiniones estaban contradictorias en su apreciación, y no había para que presentar un motivo que pudiera ofrecer divergencias, tratando de inmortalizar del modo y manera mejor posible el grande hecho de armas del Ejército Español". A lo largo de la sesión se pide que los actos que se hicieran tuvieran carácter de permanencia. El señor Moreno Elorza propone que se ahorraría bastante si todas las demostraciones se redujesen al ejército cuyo proceder no sería censurado.

La discusión continúa en la sesión del 19 de Abril (fol. 237 y v^o). En lo que se refiere a la construcción de un arco triunfal en la puerta de Atocha, el señor Benamejis repite sus anteriores observaciones sobre evitar todo lo que no tenga "cierto carácter de permanencia". En esta ocasión, añade que se soliciten del gobierno los 46 cañones cogidos al enemigo y se fundiese con ellos una columna, sirviendo al menos para revestirla en parte, colocándola en un punto importante de la población. El señor Salaya recuerda que desde el 5 de Noviem-

bre anterior está aprobado el que se erija un monumento, debiendo esperar la resolución del gobierno. Por su parte, el señor Peyronet, ante la insistencia de Benamejis, manifiesta que "el metal de los cañones no era ni con mucho suficiente para realizar el objeto".

Restablecido el debate sobre la construcción del arco, el Señor Moreno Elorza se opone "porque no obstante el buen gusto que presidiese en ella, habría de desacerse muy inmediatamente, y tal vez inutilizarse antes por el temporal". Sometida esta propuesta a votación, se aprueba, descartándose su ejecución. En lo que respecta al de ramaje, en las inmediaciones de la casa consistorial, también hubo oposición. El señor Peyronet "por reputar hasta contrasentido la construcción de un arco de ramaje que había por luego de tener mas costo del calculado, no habiendose hecho el de lienzo en el que podían simbolizarse los diferentes objetos del triunfo que se celebraba". En cambio, el señor Moreno Elorza, en la presente ocasión, sostiene "la necesidad de un arco de triunfo de mirto y laurel", que fue aprobado, "con la indicación del señor Díaz Delgado de levantarse, en vez de en las inmediaciones de la Casa Consistorial, en la Puerta de Atocha, o en aquella por la cual haga el Ejército su entrada".

Al igual que se rechaza el arco de triunfo, se desestiman los 60.000 reales previstos para la iluminación de la casa de la Panadería. Se sustituyen éstos por 10.000 para que se mejore en todo lo posible la iluminación de gas existente. No podía darse un testimonio mejor de cómo han cambiado los tiempos. De aquellas luces que transformaban la noche en día, con gastos costosísimos, no se mantienen más que los fuegos de artificio —aquí, ni eso, en estos festejos—; y esto no quiere decir que no se festejaran ya los mismos sucesos que antes, pero se hacía de otro modo. No se podía por menos que coincidir en esto con lo apuntado por Rousseau de que no se descuide una cierta decoración pública, puesto que "no se sabría creer hasta qué punto afecta al corazón del pueblo y como se les impone la majestad del ceremonial"⁵⁶. Por eso, los miembros del concejo de Madrid, para celebrar la entrada triunfal del ejército, recurren al laurel y al mirto y contratan bandas de música durante tres noches para el pueblo y una corrida de toros para la tropa, mientras que a los jefes y oficiales se les ofrece una función "digna y decorosa" en el teatro real. De los ornatos que se hacían para las entradas triunfales sólo queda el arco de ramaje. Al archivo del Ayuntamiento, para "su conservación", fueron a parar una serie de proyectos que se concibieron como "efímeros", y no se realizaron. Unos se pensaron para celebrar el triunfo del ejército, otros para conmemorar la paz, Juan José Sánchez Pescador se encarga de hacer el destinado a las afueras de la puerta de Atocha (A.S.A., 0'69-23-2, cat. 331), que ya no sirve de esquema forzado como en los años que precedieron a su derribo. Por eso puede imagi-

narse ahora un gran arco central rematado por un frontón, destacado en altura de las galerías laterales que adoptan forma curva. La superposición de ordenes —dórico y jónico— a ambos lados del arco central, así como otros elementos que se incluyen nos remiten al arte del Renacimiento, que en estos momentos ha sustituido a la Antigüedad clásica como modelo. Los símbolos que se utilizan son los habituales en este tipo de celebración. Los trofeos en el cuerpo inferior, a ambos lados de los soportes dóricos —incluidos, como no, los cañones—, y en el superior la constancia y la fortaleza entre las jónicas. Los tableros, la cúadriga romana, alusión al triunfo militar en el Ripa, los escudos —real y de la villa— en los extremos del frontón, rematado por la Victoria que se alza sobre la bola del mundo, encima de una acrótera ornada con festones. En las galerías laterales dos figuras barbadas, sin duda ríos, y vasos completan el mensaje que el Ayuntamiento de Madrid ofrece el ejército de Africa como se puede leer en el friso.

El proyecto de Sánchez Pescador está conectado con la tradición de las entradas triunfales. La columna de Nicomedes Ventura (0'89-26-3, cat. 332), con las rostras dispuestas a ambos lados, testimonia el carácter naval de la victoria que se celebra. Además, su forma alude a modelos exóticos, tan singular como su ornato, recargado por los anchos festones, banderas, alusiones al ejército, a la armada y a España. Característico es el modo en que dispone escudos rodeados de laurel entre dos bandas horizontales con estrellas; y también lo es el remate que lo corona, el león de España, identificado por todos, como decía el autor de la columna para el monumento a los héroes del dos de Mayo.

Más complejo es el ideado por la Gándara (0'59-31-63, cat. 333-337) compuesto por cinco dibujos. Los más interesantes son las columnas destinadas a conmemorar el triunfo de Tetuán— la dedicada al duque de la Victoria—y el de Gualdras— en honor del ejército—, que están coronadas por la victoria sobre el mundo. El arco de triunfo, muy distinto al de Sánchez Pescador, muestra una gran prolijidad en el ornato, en el que no faltan las celosías, tal vez sugeridoras del triunfo sobre el ejército marroquí. La profusión con que aparece —en un verdadero "horror vacui"— y su carácter recuerda el eclecticismo de nuestro plateresco, al que alude también la proporción que existe entre los dos cuerpos de que se compone. En éstos se distribuyen símbolos militares, trofeos, festones, escudos, palmas e inscripciones, entre ellas los nombres de los generales victoriosos. En el tímpano del frontón, las iniciales de Isabel II entre trofeos aluden al triunfo militar como también lo hace la figura que lo remata con el león de España a su derecha.

Hemos comprobado a través de los debates en las sesiones del Ayuntamiento que se refieren a estos festejos cómo los miembros del concejo juzgaron que el hacer obras efímeras

no tenía ya justificación. El mensaje del triunfo puede comunicarse también de otra manera, con símbolos materiales como el mirto y el laurel. Ya no resulta necesario reproducir na-

da, son los propios objetos los que ocupan el lugar de las imágenes y es entonces cuando la fiesta no cuenta ya "con el concurso de las Bellas Artes".

NOTAS

¹ Nos referiremos a ella al analizar la columna colosal del Retiro. Esto mismo lo señala también LAUGIER en su *Essai sur l'architecture* (1765).

² LLAGUNO en *Noticias de arquitectura y arquitectos en España* (Madrid, 1829, T. IV, pp. 80-1) nos dice cómo "si con lo gastado en Madrid para cada entrada pública, nacimiento o matrimonio de príncipes en palos, lienzos y cartones, se hubiera erigido una fuente, un arco, una fachada de piedra de buen diseño, una estatua de mármol o bronce ¿No sería ya una de las ciudades más adornadas de Europa?."

³ MORÁN se refiere a ello en "El padre Sarmiento y su sistema de adornos de escultura interiores y exteriores para el Nuevo Real Palacio de Madrid", *Revista de Ideas Estéticas*, 1979, nº 147, 265-283.

⁴ PONZ, (Viaje de España, 3ª Recupr. T. VI, 15, 1793) se refiere *Viaje de España*, 3ª reimpr. T. VI, 15, 1793 se refiere a las que se inventan modernamente que "son gente desconocida y como una especie de cifras de las cuales nadie tiene la llave ni se cuida de buscarla". Antes apunta como todas esas figuras alegóricas se encuentran "a la mano en los almacenes de César Ripa, Cartaro y otros".

⁵ Véase la bibliografía y el análisis que se hace de algunas de sus obras en el catálogo de la exposición "Goya y el espíritu de la Ilustración", Madrid, oct-dic., 1988.

⁶ *Iconologie par figures ou traité complet des allegories, emblèmes etc., Ouvrage utile aux artistes, aux amateurs et peuvent servir a l'éducation des jeunes personnes*, 4 vols, París, s.f. Las 204 láminas con 350 figuras aparecieron antes en el *Almanach iconologique ou des arts*, 1765-1781.

⁷ *Cours d'architecture*, 1698, parte II, libro VIII, cap. IX, p. 172.

⁸ JUAN PÉREZ DE GUZMÁN y GALLO, *El dos de mayo de 1808*, Madrid, 1909, pp. 819-20.

⁹ Así lo demuestra JEAN HUMBERT en su artículo "Les obeliskes de París. Projets et réalisations", *Revue de l'art*, nº 23, 1974, pp. 9 y ss.. El principal uso que se le ha dado ha sido como monumento conmemorativo o incorporándolo al mundo del jardín para recrear una atmósfera particular de un país misterioso y lejano como Egipto.

¹⁰ Su carácter conmemorativo va a determinar en algún caso que persista. Esto es lo que sucede con la de la Red de San Luis que el 24 de Sept. de 1850 en una sesión del ayuntamiento sobre las fuentes (L.A. nº 285, fol. 232 vº) se dice que "subsista como recuerdo de un fausto suceso" (el nacimiento de Isabel II), pero con sólo agua gorda.

¹¹ PONZ, VI (ed. Aguilar, 1988, vol. II, pp. 204-5).

¹² *Elementos de Matemática* por BENITO BAILS, T. IX, Parte I que trata de la arquitectura civil, 2ª ed. correg., Madrid, 1796, núms. 1391-2, p. 736.

¹³ *Ibidem*, nº 1414, p. 747.

¹⁴ Edic. facsímil, Zaragoza, 1985, parte II, cap. I, p. 175, nº 176.

¹⁵ BAILS, *ob. cit.*, nº 1499, p. 796.

¹⁶ Crf. Mª LUISA TÁRRAGA "Escultura y escultores de la puerta de Alcalá" en IV Jornadas de Arte del C.S.I.C., *El arte en tiempos de Carlos III*, 1989, pp. 267-276.

¹⁷ Catálogo Exp. VENTURA RODRÍGUEZ, Madrid, Nov. 1983, nº 44, pp. 151-153.

¹⁸ J.N.L. DURAND, *Compendio de lecciones de arquitectura*, Parte gráfica de los cursos de Arquitectura, Prólogo Rafael Moneo, Madrid, 1981. (La obra es el vol. II, ed. París, 1817), 2ª parte, 3ª sección. Examen de las mas principales partes de la ciudad.

¹⁹ Véase nota 13.

²⁰ BAILS, *ob. cit.* nº 1344, pp. 707-8.

²¹ PONZ, T. V (ed. Aguilar, 1988, T. II, p. 137).

²² *Ibidem*, T. V, nº 30 (ed. Aguilar, 1988, T. II, p. 37).

²³ "Hipódromos, carros, fuentes, paseantes y la diversión pública en la España del XVIII: un programa agrario y de la antigüedad clásica para el Salón del Prado", IV Jornadas de Arte, C.S.I.C., *El arte en tiempos de Carlos III*, 1989, pp. 1-38.

²⁴ *Ibidem*, apend. II, pp. 39-41. Docum. A.H.N., Consejos, leg. nº 6962.

²⁵ Se van a citar entre paréntesis los documentos y dibujos del Archivo de la Villa. Los que corresponden al Archivo de Secretaria del Ayuntamiento (A.S.A.) o los que pertenecientes a éste, por su carácter específico -Libros de Acuerdos-, se les cita como L.A., seguido no del año sino del número que los identifica en el Archivo.

²⁶ Se recoge en el Vol. I, ed. 1719.

²⁷ Crf. M. MORÁN, *La imagen de un rey. Felipe V y el arte*, Madrid, 1990, p. 46.

²⁸ Reese, *ob. cit.*, 1989, Apend. 2, pp. 44 y sigs. Docum. A.H. N. Consejo, Legajo, 1612, pieza 6.

²⁹ *Ibidem*, p. 31. Véase también Mª SOL DÍAZ DÍAZ "Noticias sobre algunas fuentes monumentales del Madrid del siglo XVIII", *Villa de Madrid*, 1978, pp. 52 y sigs.

³⁰ Se refiere a ello JULIÁN GALLEGU en su libro *Visión y símbolos de la pintura española del siglo de Oro*, Madrid, 1972, pp. 194-7. Véase también Brown y Elliot, *A palace for a King*, Yale, 1980, pp. 156 y sigs.

³¹ *Philosophia Secreta*, ed. Barceloa, 1977, II, 141. Lo recoge Santiago Sebastián en su edición de *los Emblemas* de Alciato, Akal, 1985, pp. 178-9.

³² Edic. Akal, 1987, I, p. 461.

³³ En el XVII el término pirámide sirve para designar a toda estructura de forma piramidal. Sobre la obra de Tiepolo, véase Leslie Jones "Peace, Prosperity and Politics in Tiepolo's Glory of the Spanish Monarchy", *Apollo*, 1981, nº 114, p. 220.

³⁴ *Ob. cit.*, 1989, pp. 16 y sigs.

³⁵ Véase "Isidro González Velázquez y la arquitectura efímera" en *Cinco siglos de Arte en Madrid*, (XV-XX), Madrid, 1991, p. 91.

³⁶ Edi. Akal, II, pp. 327-8. Véase nota 1.

³⁷ *Ibidem*, I, p. 218.

³⁸ PONZ, V, 34 (ed. 1988, II p. 40).

³⁹ Se hizo para la entrada triunfal de la segunda esposa de Fernando VII Mª Isabel de Braganza en 1814. Un cuadro del Museo Municipal (inv. 1478) reproduce este arco por el lado que mira a Sol, su fachada posterior, diferente a la principal en los elementos que componen su ornato, que es la que se representa en el dibujo de López Aguado.

⁴⁰ T. V, 12, (ed. 1988, II, p. 28).

⁴¹ PÉREZ DE GUZMÁN, *ob. cit.* 1909, Apend. Séptimo, p. 783. Véase también RINCÓN LAZCANO *Monumentos de Madrid*, 1909, pp. 541 y sigs.

⁴² Pérez de Guzmán recoge (*ib.* p. 792) que los de Aranguren y Mariatégui estaban presupuestados en 5.500.000 reales y 3.500.000 respectivamente, mientras que el de González Velázquez sólo 1.500.000.

⁴³ Véase ENRIQUE PARDO CANALIS "Cinco cenotafios reales de 1819 a 1834", *Arte Español*, vol. XVII, 1948-9, pp. 161 y sigs.

⁴⁴ JULIÁN GALLEGO (*ob. cit.* 1972). Se refiere a cómo adornan los monumentos funerarios (p. 84). También apunta (p. 164) que "el obelisco es una memoria inmortal del difunto y con ese sentido lo emplea Ustarroz en honor del Príncipe Baltasar Carlos "Obelisco Histórico y Honorario..." Zaragoza, 1646.

⁴⁵ Véase nota 9.

⁴⁶ No se conservan las razones filosóficas de todos, ni tampoco conocemos todos sus nombres, porque algunos retiraron todo el material presentado.

⁴⁷ Véase Sambricio, *Silvestre Pérez, arquitecto de la Ilustración*, San Sebastián, 1975, p. 53.

⁴⁸ Consta que sus dibujos fueron recogidos por Gaspar de Mariatégui el 29 de diciembre de 1821 (A.S.A., 2-326-3).

⁴⁹ "Dos dibujos de arquitectura de Francisco de Goya pintor" en *Madrid no construido* de Alberto Humanes, Madrid, 1986, pp. 76-80. Véase Cat. Exp. *Goya y la Ilustración*, 1988, cat. 116, La gran pirámide, con texto de Jesusa Vega, pp. 358-360.

⁵⁰ *Essai sur l'architecture*, ed. de J.M. Perouse de Montclos, París, 1968.

⁵¹ Ed. de Joselita Raspi Serra y Giorgio Simoncini, 1986, Ap. 6, cat. 25f, p. 82.

⁵² *Etienne Louis Boullée (1728-1799)*, París, 1969, pp. 199 y 247.

⁵³ *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, 1973, Apéndice II-5 pp. 345-8.

⁵⁴ *Ob. cit.* 1909, p. 790. No he podido contrastar esta cita en los expedientes donde se guardan los restantes documentos del concurso.

⁵⁵ Fernando VII dio una real orden el 26 de Junio de 1822. Véase Rincón Lazcano, *ob. cit.* 1909, pp. 43 y sigs.

⁵⁶ ROUSSEAU, *Oeuvres Complets*, París, Le Seuil, 1967-71 en "Considerations sur le gouvernement de Pologne", III (1971), p. 532.

LA CIUDAD TRANFIGURADA. IDEAS Y PROYECTOS PARA OBRAS EFÍMERAS EN MADRID (S. XVII-XIX)

MARÍA ANGELES TOAJAS ROGER
Universidad Complutense de Madrid

*Una puerta de Villa a la malicia,
una fuente que cuando llueve mana,
arcos de papelón, hombres de lana,
reinos en cueros, no por la milicia.*

De un *Soneto a las fiestas de Madrid*
Anónimo [1599, recepción de Margarita de Austria].

Resulta ahora difícil imaginar, reconstruir en su cabal aspecto y dimensión, la transfiguración que se procuraba a la ciudad en la fiesta pública del Antiguo Régimen. Tanto más difícil cuanto que la urbe hoy es concebida como un ámbito de uso y formalmente indiferente al ciudadano común; y, por otro lado, las diversiones de las gentes han dejado de ser públicas, y se pretende que son más libres e individuales. Por ello, la ciudad no es escenario: el espectáculo, privado, lo disfruta cada cual en su propio receptor de televisión. Sin embargo, durante el tiempo de que aquí nos ocupamos, tales fiestas —en algunas etapas, abundantísimas— constituyeron práctica común y habitual, propia de la función misma de la ciudad como núcleo y símbolo de la estructura social, porque en las fiestas públicas la ciudad se representaba a sí misma, concibiéndose al tiempo como espacio, objeto y sujeto de tal representación.

Históricamente, la organización de ceremonias festivas y públicas con motivo de ciertos eventos, en un marco debidamente compuesto para configurar el entorno excepcional que los enfatice y les dé relieve, es tradición muy antigua, pero particularmente revitalizada en la Baja Edad Media, y sobre todo desde los inicios del mundo moderno. Y ciertamente es desde el siglo XV, en que la ciudad adquiere su dimensión moderna como lugar de la cultura y el poder, cuando llega a ser enorme la importancia y alcance de los proyectos y obras desarrollados con este fin¹. La función del arte se define también singularmente en tales intervenciones, que abarcan desde lo literario a lo lúdico y desde lo culto a lo popular, concebidas y realizadas para transformar el aspecto del entorno cotidiano.

Los grandes aparatos efímeros para este ornato urbano, que han de ser retirados al concluir el festejo, tienden a componer una ciudad virtualmente *soñada*. Consistentes en la

creación de un conjunto de “*maquinas*” de madera, tela, cartón, yeso y pintura para envolver, enmascarar o magnificar parcial y temporalmente ciertos lugares de la ciudad, se trata en buena medida de materializar en ellos imágenes y proyectos que sólo son posibles en la invención del artista; y no ya por su atrevimiento o novedad, sino por la tozuda presencia de los innumerables condicionantes que la urbe histórica y viva impone a diseñadores y usuarios de la realidad.

Paralelamente, materializan también referentes tópicos de la cultura colectiva del momento, ya sean visuales, espaciales o ideológicos, que, por lo demás, estas obras contribuirán a reforzar y difundir, o en algunos casos a conformar. En este último



Fig. 1. Ornato para la entrada en Madrid de Carlos III (1760). Arco de Santa María. Oleo, Lorenzo Quirós (?). Madrid, Museo Municipal.

sentido, se ha señalado a menudo cómo su función profunda tiene un marcado componente político (*panem et circenses*), que en la estructura social de la Edad Moderna española trata de remediar en el pueblo "el desgaste moral creado por la estricta sumisión a un orden que pretendía ser inmutable", considerando por otra parte que "la regulación de lo lúdico y el dar pábulo a la imaginación popular eran formas de control de una sociedad casi estática, en la que difícilmente se ponían en cuestión la monarquía, la religión y los vínculos sociales"².

Desde el punto de vista artístico, las invenciones de los adornos urbanos para estas ocasiones se plantean como representación de aquéllo que se siente o se pretende imponer como ideal. Y el juego es doble, porque tanto el artista como el espectador (sea el pueblo llano o las autoridades patrocinadoras) son conscientes de vivir una situación ficticia, pero todos disfrutaban de su condición imaginaria e irreal: como si la figuración de una escena virtual se hubiera hecho realidad por la que poder caminar y moverse, mientras la vida cotidiana se suspende.

En su desarrollo histórico desde el Renacimiento en adelante, este juego se lleva hasta sus últimas consecuencias, pues las intenciones se inclinan a alcanzar precisamente el máximo artificio: no se trata de producir la impresión de realidad de aquéllo representado, sino de provocar la fascinación ante la visión de un *imposible construido*; o, dicho de otro modo, saberse engañado y dejarse engañar por el ingenio, la magnitud o la magnificencia de su artificiosidad. Por ejemplo, —como se dirá después—, un ingrediente fundamental, y muy admirado por los cronistas y testigos, es el color de las arquitecturas ficticias levantadas en tales casos, imágenes arquitectónicas que no se conciben de igual modo en las obras permanentes coetáneas, y que nadie confundiría, por tanto, con una obra realmente *edificada*. Estas máquinas efímeras son en este sentido arquetipo del significado y la relación entre lo *verdadero* y lo *verosímil*, una de las cuestiones centrales del discurso artístico del siglo XVII³.

Por otra parte, tales términos —*ingenio, engaño, ficción*— que son palabras clave en el diseño de arquitecturas efímeras, están también entre los más específicos para la definición de la cultura artística del mundo moderno. Por ello, y cada vez con mayor insistencia, se viene considerando que este arte efímero, que se desarrolla directamente sobre la ciudad, tomando su espacio real e histórico como escenario en el sentido más amplio y también más teatral del término, constituye una experiencia singularmente caracterizada y definitoria del arte europeo desde el siglo XVI al fin del Antiguo Régimen (y aún algo más allá, como se verá). El arte moderno cumple aquí una de sus más singulares señas de identidad: la creación del artificio.

En las ciudades *capitales* —concepto desarrollado precisamente al hilo de la consolidación de los estados absolutos eu-

ropeos—, aún son más relevantes estos montajes festivos por el valor simbólico de tales urbes, y así es en Madrid, convertida en sede estable de la Corte desde 1561. Pero en ella se dan además otras circunstancias históricas y urbanísticas que deben tenerse en cuenta para valorar sus arquitecturas efímeras. La principal es su crecimiento vertiginoso y espontáneo desde esa fecha, al calor y bajo el peso —ninguno de los dos pequeño— de su nueva condición⁴. Es conocida y muy comentada por los visitantes —sobre todo extranjeros— la mala arquitectura de su caserío, y asimismo la sobriedad de sus edificios monumentales, casi exclusivamente religiosos. Una cierta improvisación hay en todo ello que ha llevado a algún estudioso a comentar su "*urbanismo de teatro*", tan pintoresco como inconsistente y versátil⁵. Los intereses de la Corte y del Rey, —por lo demás siempre onerosísimos huéspedes para la villa—, impidieron, en paradoja sólo aparente, proyectos de otros vuelos por parte de "*la Ciudad*", cuyo cargo de Maestro Mayor fue siempre ocupado por quien ostentara el de Maestro de las Obras Reales, lo cual significó habitualmente el que actuase anteponiendo esta segunda condición; algo similar puede señalarse de otros cargos vinculados a la arquitectura y policía urbana, que se convirtieron virtualmente en funcionarios reales⁶. Pero la *ciudad capital* siempre ha de cumplir su función representativa, y por ello Madrid se configuró como *teatro de la Corte*⁷, aunque precisamente la época de su conformación como tal coincida con la del declinar de su Monarquía, la más grande del orbe; y, si bien sus edificios y perspectivas permanentes podían resultar decepcionantes, sus arquitecturas transitorias fueron habituales y famosas, ocupando en muchos momentos probablemente la principal atención y los esfuerzos tanto de comitentes —el Rey, el cabildo municipal, la nobleza, la iglesia— como de sus artistas. Y en cierto modo puede considerarse que en estas celebraciones y montajes radica gran parte de lo que de más barroco hubo en la villa capital⁸.

Tales obras se realizan sobre todo en eventos de singular relieve, siendo las más importantes, desde el punto de vista de la arquitectura y su incidencia en lo urbano, las realizadas con motivo de las *entradas reales*. Pero las ocasiones son muchas, desde las fiestas anuales y cíclicas, entre las que destacan sin duda el Corpus y Semana Santa, o las de los santos patronos locales —todas con distintos grados de componentes religiosos y laicos en su fondo y forma—, hasta las celebradas con motivo de sucesos concretos, que contienen en este caso el valor añadido de aún mayor excepcionalidad; tales, las relacionadas con la vida de los monarcas en sus coronaciones, bodas, bautizos, viajes y exequias, o la llegada de visitantes ilustres (legaciones papales, ciertas embajadas). En algún caso, son de carácter absolutamente extraordinario, como las célebres de la canonización múltiple en

1622 de cuatro santos españoles: Ignacio de Loyola, Teresa de Jesús, Francisco Javier e Isidro, particularmente resonantes en Madrid por el patronazgo de este último.

Los testimonios sobre estas transmutaciones transitorias de la escena urbana son abundantísimos en relatos, descripciones, comentarios y referencias colaterales de textos de diferente condición, desde literarios con autores de renombre (que a menudo no firman), hasta gacetilleros a veces maledicentes, o aficionados al verso y la sátira, en lo que constituye un auténtico género literario de interés sociológico no sólo documental⁹. En este sentido, su importancia como reflejo de las opiniones sobre el arte es también evidente, de manera que, aunque lo más común sea el tono panegírico o abiertamente apologético, unas veces por responder a encargo oficial los textos –cuyos autores a menudo están directamente implicados en la propia ideación de lo que describen–, o bien por la intencionalidad halagadora y lisonjera que en última instancia va dirigida al homenajeado, no obstante todo ello, de sus juicios de valor convenientemente descargados de frondas de asombro, o precisamente considerando aquéllo que más se exagera como excelente, pueden extraerse jugosas conclusiones acerca del gusto e intenciones que subyacen a tal diseño o tal mensaje. Con el argumento a la contra, iguales mecanismos pueden aplicarse a las jocosas ironías de cronistas más independientes¹⁰.

Tales “relaciones” o descripciones son del todo explícitas, considerando la función de los textos, que, al menos desde el siglo XVII, suelen encontrarse en dos versiones: una larga y prolija, concebida como crónica oficial propiamente dicha con destino a la memoria histórica del notable hecho, y otra breve, a modo de folleto explicativo, que debía imprimirse para uso de los espectadores directos o precisamente de quienes no pudieran serlo¹¹. Y puede decirse que tal guía resultaba muy necesaria, dada la complejidad y complicación de lo que se mostraba a sus ojos, y aún contando con la familiaridad de la sociedad española del momento con emblemas, empresas, jeroglíficos y todo tipo de juegos de imágenes y palabras, en alardes de ingenio, erudición y agudeza, que en este género de obras se despliegan a gran escala y dirigidos abiertamente al consumo público y aún popular. Lamentablemente, no va a la par de estas publicaciones la impresión de imágenes, complemento imprescindible pero que en España es particularmente escaso, si se compara con otros entornos y señaladamente con Italia; ello dificulta notablemente su estudio, dado el carácter perecedero y fugaz por definición de tal tipo de obras artísticas¹².

Este discurso de la *agudeza*, que suele destacarse explícita o implícitamente en las “relaciones”, es uno de los aspectos más interesantes del conjunto de invenciones que el arte efímero desarrolla, porque estas máquinas constituyen soporte idóneo para los más decididos usos de la cultura conceptista y culterana que,

desde sus raíces en el pensamiento humanista del Renacimiento, se decantará y alambicará en su expresión cortesana e intelectual de finales del siglo XVI, para adquirir su valor de lenguaje público en su expresión barroca. El cúmulo de símbolos y metáforas, comparaciones y alusiones de diferente nivel semántico, que se presentan apoyadas siempre en “letras” como es preceptivo en la emblemática más ortodoxa, aparecen en la maquinaria de la fiesta componiendo una serie de *jeroglíficos*, que forman parte en realidad del gran jeroglífico global que es toda ella en su conjunto¹³. Por ello, perderá progresivamente su sentido en el siglo XVIII, cuando la mentalidad racional y el valor del conocimiento experimental modifiquen tal estructura de pensamiento, aunque no el aparato retórico que en el arte oficial se mantendrá de forma residual, como puede verse precisamente en la persistencia de este tipo tradiciones festivas; la obviedad de los contenidos y formas alegóricas en el languideciente arte efímero del siglo XIX muestran hasta qué punto en este momento resulta vacío y anacrónico.

Los efímeros de la fiesta urbana, en consecuencia, se revelan imprescindibles para aquilatar muchos de los códigos figurativos y significantes de la cultura del momento, porque tienen, por su propio carácter, la condición de compendio de ideas e imágenes que se presumen dominantes o se quieren como tales. Pero estas obras coyunturales son al mismo tiempo antológicas y anticipativas. Desde el punto de vista del diseño artístico, y en especial en lo arquitectónico, una de las cuestiones más interesantes al respecto es su eventual valor experimental como ensayo de proyectos más permanentes, y a ello se prestan por el escaso compromiso de su misma condición perecedera y de la versatilidad de sus materiales¹⁴. Por otro lado, haciendo honor a los presupuestos del discurso artístico a que nos referíamos, y a los de la propia esencia de la fiesta como tal, la capacidad de sorpresa habría de ser uno de los objetivos fundamentales de los diseñadores encargados de las creaciones en cada ocasión. Sin embargo, no debe perderse de vista que trataban de mostrar también formalmente un escaparate del gusto imperante, que había de ser asumible tanto para los comitentes como para los numerosísimos espectadores previstos: toda la ciudad, y principalmente el pueblo llano. Y es que estas máquinas efímeras componen en realidad el marco para la *epifanía* de los poderes establecidos¹⁵.

Su incidencia en lo que se refiere a lo urbanístico resulta a todas luces muy importante, porque constituyen de por sí elementos connotativos de gran fuerza en la vida urbana para configurar el valor de uso, y también simbólico, de ciertos enclaves o sectores de la ciudad, definiéndolos o modificándolos. En primer lugar, cada fiesta, y sus aparatos efímeros, tiene un escenario urbano preciso que en principio obedece a los usos impuestos por la tradición, pero que sin duda se define y fija por el

sucesivo acontecer de cada evento. Así, puede compararse la diferente localización del trayecto establecido por las comitivas regias en sus entradas solemnes, a que nos referiremos después, respecto a los recorridos de las procesiones de carros para las celebraciones religiosas: el primero, rectilíneo, circula entre dos lugares de antigua vinculación regia y oficial (Monasterio de San Jerónimo y Alcázar); el segundo serpentea por las calles de los barrios y puede situar sus centros neurálgicos según la ocasión (por ejemplo, en la celebrada canonización colectiva de 1622, en torno a la plaza de la Cebada y la iglesia de San Andrés, y las distintas sedes de las órdenes vinculadas a los santos en cuestión). Es evidente que la creación de un enclave monumentalizado provisionalmente para un caso así podría sugerir nuevas perspectivas urbanas visuales o funcionales. Del mismo modo, el énfasis que cada parte del ritual de la fiesta pueda ir generando por su propia dinámica a lo largo del tiempo, o en ocasiones concretas, habrá impuesto condiciones que los ornatos reflejarán también. Por su valor visual y sus posibilidades de creación de un espacio urbano irreal es particularmente interesante en este sentido la utilización de arquitecturas fingidas, a algunos de cuyos ejemplos luego se aludirá.

De la identidad de cada fiesta dependen también las características de las intervenciones del ornato urbano, porque cada una siempre mantiene su propio "código estricto y ritual, de monótona repetición, con su remoto y ancestral origen exorcista", a pesar de que "con el nacimiento de las modernas formas de gobierno, eran una manifestación evidente del poder cada vez más creciente del Estado"¹⁶. Así pues, los tipos de ceremonia se muestran correlativamente en los aparatos, ingenios e instrumentos realizados y utilizados en función de ello. Las de carácter más popular suelen resolverse con colgaduras en ventanas y balcones y ciertos refuerzos de la iluminación nocturna; en cambio, son las entradas solemnes de los monarcas en la ciudad las que a partir del siglo XVI conllevaron un enorme y fastuoso aparato ceremonial en que se incluyeron arquitecturas transitorias de mayor envergadura. Naturalmente, tras de los preparativos y su concepción siempre ha de verse, por lo demás, el interés, las posibilidades y "los presupuestos de sus organizadores, cuyas motivaciones quedan siempre al margen de lo que constituye la propia dinámica de la fiesta"¹⁷. Por otro lado, sólo mencionaremos la constante presencia de la música y el teatro en la calle, de lo que los cronistas hablan ampliamente, y la de los actos más populares que la tradición impone inexcusablemente en toda ocasión: toros, juegos caballerescos (cañas, estafermo, parejas, etc.) y la quema de castillos de fuegos artificiales; es decir, lo que constituye la parte propiamente lúdica de la fiesta¹⁸.

Entre las fiestas más importantes en cuanto a las maquinarias efímeras que comportaba, tiene singular valor el Corpus

Christi por su antigüedad y por la participación masiva de todas las instituciones y grupos sociales, cuestión que está en los orígenes mismos de esta fiesta¹⁹, y es interesante y singular expresión de la vertebración social de raíz medieval en torno a la celebración religiosa. En este caso son principales artificios los *carros*, que conjugan de manera peculiar el arte plástico con el teatral, incorporando partes representadas en escultura con elementos naturales (vegetales o animales), y partes representadas con personas en vivo; eso además de los ornamentos o figuraciones de las plataformas de los propios carros, a veces con formas abstractas tomadas del repertorio de la arquitectura, otras con escenas figuradas en pintura, y otras convertido todo él en figura.

En lo que se refiere a la arquitectura de la ciudad, la ocasión ofrece menores posibilidades, resolviéndose, sobre todo, el ornato urbano con colgaduras; las telas de distintos tipos y calidades constituyen lo fundamental del adorno, proporcionado por los particulares que, engalanando sus casas, participan según su gusto del diseño de la ciudad festiva y dejan ver al exterior sus posibilidades y rango, pero también su imaginación. Sin embargo, es enorme la importancia de las escenificaciones de todo tipo que tienen lugar en esta celebración, tanto en los carros procesionales como en la calle y en la iglesia, que se cifra en el creciente gusto por las tramoyas complejas y sorprendentes, e implica la utilización de perspectivas pintadas y telones destinados a servir de fondo a los autos. Estos efímeros plantean, no obstante, cuestiones diferentes —aunque muy interesantes— desde el punto de vista del ornato urbano, pues constituyen elementos meramente instrumentales al servicio de la transmutación estrictamente teatral del entorno, convertido todo el espacio físico de la ciudad en un gran escenario cuyos fondos se modifican donde a la dramatización le conviene, sin contar con la función urbana del lugar como tal; y estos recursos podían ser composiciones mixtas de elementos tanto figurados en pintura y escultura como en vivo, en una imitación mucho más "real" de la naturaleza²⁰.

Parecido contenido tienen otras fiestas de marcado carácter religioso, aunque más excepcionales por sus motivos concretos, y también por ello más y mejor descritas. En Madrid fueron objeto de grandes alardes las celebradas por la canonización de los santos españoles en el mes de junio de 1622, sin lugar a dudas las más importantes de su género en la ciudad. En este caso las descripciones, muy numerosas²¹, indican también como eje de la fiesta la *procesión general de carros de representación* —"como el día del Corpus"²²—. Sin la función teatral específica que muestran las máquinas del Corpus, se modifica el espacio urbano puntualmente por la presencia de altares en la calle que, principalmente cada orden de las vinculadas a los nuevos santos, levanta en el exterior de sus

casas, y los Clérigos Menores en la iglesia de San Andrés donde se veneraba la gran urna de plata con las reliquias del santo madrileño. Las colgaduras, la candelería y los relicarios, acogido todo bajo doseles, fueron lo principal de estos grandes altares y adornos, tanto en el exterior como en el interior de las iglesias.

También al modo del Corpus se concibieron para esta ocasión efectos de representación escénica a base de elementos naturales, como la "*huerta con ingeniosas fuentes*" que los hortelanos labraron en la Plaza de la Cebada, cuyo acceso se hacía entre dos pirámides con figuras y leyendas emblemáticas, para salir al otro extremo a la calle de Toledo; o el altar de los Carmelitas, "*figurado en un mar con muchas pinturas de peces, conchas naturales y yerbas, en el qual estava una galera grandisima y puesto dentro della el altar, con una imagen grande de Santa Teresa arrimada al arbol mayor*"²³; asimismo, el gran castillo de cinco cubos "*de singular grandeza y hermosura, tanto que subia mas que los edificios de las casas altas*"²⁴, levantado por los Jesuitas en la misma calle de Toledo. Las procesiones y máscaras, organizadas principalmente por la Compañía, resultan particularmente interesantes por la combinación de elementos profanos (o más propiamente paganos) y religiosos —dioses grecorromanos y signos del zodiaco en comitiva cerrada por doce ángeles con estandartes de triunfo, y tres más con el IHS, las armas de la Iglesia y las del Imperio—, y por su carácter culto y literario inserto en una estructura festiva fundamentalmente popular.

El diseño de arquitecturas tiene por tanto en estos casos función secundaria. A pesar de que en las descripciones se hable de la instalación de "*frontispicios*" o "*portadas*"²⁵, consistirían sólo en soportes para el asiento de todos los abundantes elementos decorativos de los altares, por lo que es de suponer su sencillez y la simplicidad²⁶. Debe notarse finalmente que la referencia al Corpus, tan clara en el caso de estos festejos, no supone algo excepcional, pues su influencia es seguramente determinante en la conformación de muchos aspectos de la fiesta ciudadana en general, y asimismo en las oficiales y regias, mucho más formales.

Las grandes arquitecturas efímeras son sin duda las vinculadas a las celebraciones regias, es decir, al arte oficial. Son, como es sabido, de especial importancia las enormes máquinas funerarias erigidas como catafalcos para presidir en el interior de la iglesia las ceremonias de exequias reales, y cuya tipología, casi obligada, gira sobre todo en torno a la del templete o baldaquino de planta centralizada²⁷. Pero, desde el punto de vista de la utilización de los efímeros como medio de transfiguración de la arquitectura urbana propiamente dicha, son seguramente las solemnes *entra-*

das regias, ya de los propios monarcas, ya de sus consortes, las principales ocasiones en que se practica la realización de diseños para el enmascaramiento y disfraz de lo existente, y donde se ponen en juego la mayoría de los mecanismos a que hacíamos referencia al principio. Las intervenciones de arte efímero para el caso se resuelven en dos principales aspectos: la modificación de fachadas y la construcción de estructuras exentas en ciertos lugares —siempre los mismos— del recorrido previsto para la comitiva.

En Madrid, este recorrido queda fijado en gran medida por la propia morfología de la ciudad, a su vez dependiente de su topografía: es el eje formado por el acceso desde el este, —"*que era la verdadera entrada de Madrid*"²⁸—, desde el camino de Alcalá hasta el Alcázar por la Carrera de San Jerónimo, Puerta del Sol y actual calle Mayor, que en sus distintos tramos finales era Puerta de Guadalajara, Platerías, San Salvador (hoy plaza de la Villa), Almudena y Arco de Santa María²⁹. La definición de este eje se prefigura desde el siglo XV, delimitado en sus extremos por el Monasterio de San Jerónimo, que tuvo un *Cuarto Real* ya en la fundación del edificio por los Reyes Católicos, y por el Alcázar, realizada la primera gran reforma que convierte el primitivo castillo en palacio bajo Juan II de Castilla; ambos lugares serían alternativa y ocasionalmente residencia de los reyes castellanos desde entonces. Dicho eje, con su función de acceso y tránsito de las comitivas regias, será afianzado luego por la construcción del Palacio del Buen Retiro por la iniciativa de Felipe IV y el Conde Duque de Olivares, y se irá enfatizando a lo largo de la ulterior historia de la ciudad con la construcción de edificios singulares, si no por su arquitectura monumental, sí por la condición de sus habitantes: en los márgenes de estas vías vivió lo más florido de la aristocracia cortesana del Antiguo Régimen, y ellos serán los artífices de una parte de estos envoltorios de sargas para sus fachadas a que hacíamos referencia, como del lucimiento de las mejores colgaduras de Madrid, según las ocasiones lo requerían (o lo permitían).

En el siglo XVIII, este itinerario, que no dejará de tener vigencia, varía con la entrada solemne de Fernando VI y Bárbara de Braganza, en 1746, por el hecho de no finalizar el trayecto en la Plaza del Palacio, estando el Nuevo en construcción. Sale la comitiva desde el Retiro por la Puerta Verde o de las Heras al camino de Alcalá, para entrar por la propia calle de Alcalá a la Puerta del Sol y alcanzar la calle Mayor, hasta la iglesia de Santa María, desde donde describe un camino de regreso nuevamente a la Puerta de Guadalajara y luego, por la calle Nueva, a Plaza Mayor, plaza de la Provincia, calle de Atocha, plazuela del Angel y calle de Carretas a la Carrera de San Jerónimo y llegada al Buen Retiro por la Puerta del Angel³⁰. Carlos III y María Amalia de Sajonia, en 1759, realizaron el mismo recorrido³¹. Esta variante accediendo por Alcalá representa probablemente el



Fig. 2. Ornato para la entrada en Madrid de María Luisa de Orleans (1680). Arco de la Puerta del Sol. Grabado. Biblioteca Nacional de Madrid.

comienzo de la magnificación de esta calle, objeto de grandes reformas en tiempos de este último rey.

Sólo después de la Guerra de la Independencia, destrozado el Buen Retiro, se desviaría el ingreso real a la ciudad hasta la Puerta de Atocha para subir por el Salón del Prado, ya hermo-seado por las intervenciones del tiempo de Carlos III, y tomar la subida a Sol por la calle de Alcalá, igualmente monumentalizada en la segunda mitad del siglo XVIII³². Este hecho condicionó sin duda el que se plantearan con mayor urgencia la reforma y ordenación de este lugar, y la construcción de una nueva puerta, aunque es "un sitio que sin dar salida recta a ningún camino Real por donde impusiese a los viajeros, es más propiamente un tránsito de paseos y jardines"³³.

Los elementos más importantes de tales arquitecturas provisionales para estas vías regias, por su mayor empeño, consisten en galerías, templete, tribunas, pirámides y arcos triunfales que se disponen como hitos a lo largo del trayecto. Los modelos, tamaños y proporciones cambian, pero las citadas tipologías básicas permanecen siempre. Es en ellos donde propiamente se pretendía crear esa ciudad soñada, imaginaria y aparente, a que aludíamos al principio, y ellos son los que definen este lugar de máxima representación, acotado y magnificado como un lugar sacro. Por otro lado, existen también elementos secundarios, menores y menos tipificados, que sin embargo en su conjunto contribuían a lograr muy eficazmente el objetivo de transfiguración arquitectónica: se habla en las descripciones de cómo "es-

taban todas las calles tapadas sus bocas y abrumadas de galerías y casas portátiles"³⁴; se describe también cómo varias casas de la carrera de San Jerónimo tenían "dados sus balcones de azul y plata", y más arriba, en el Hospital de los Italianos "hicieron tres altos de valcones portátiles que adornasen y acomodaban mucho"³⁵. También los edificios oficiales transformaban ocasionalmente su aspecto habitual, como las casas del Ayuntamiento y la Cárcel Real, que en la entrada de Mariana de Austria se adornaron con balcones de madera pintados de verde con bolas de oro³⁶. Por último, aunque con valor mucho menos enfático y más funcional, todo el trayecto establecido para el recorrido de la comitiva se acotaba con vallas que aislaban el centro de la calle; éstas solían pintarse suntuosamente, por ejemplo "de azul y plata"³⁷.

La ubicación de las grandes arquitecturas efímeras también forma parte del código establecido para la fiesta, y se repite una y otra vez, como se repite el ritual de la ceremonia. Así, por ejemplo, sin que necesariamente se levanten todos en cada ocasión, en todas las entradas reales los arcos triunfales —piezas centrales en el conjunto, como diremos— se disponen en el inicio de la carrera de San Jerónimo junto al Prado³⁸, en el Hospital de los Italianos (altura de la actual calle de Echegaray), en la Puerta del Sol, en la Puerta de Guadalajara, en Santa María, y eventualmente dos más, uno a la salida del Palacio del Buen Retiro y otro en el acceso a la plaza del Alcázar; cuando la entrada fue por Alcalá, los de recepción estaban en dicha calle, y se levantaron otros en lo alto de la calle de Carretas junto a la plazuela del Angel, y de nuevo en la bajada por la carrera de San Jerónimo frente al palacio de Medinaceli. Igualmente, se engalanaban siempre las fuentes del Prado en la embocadura de la citada carrera de San Jerónimo, de la Puerta del Sol y de la plaza del Salvador (de la Villa), encajadas (en artefactos naturalistas con rocas) o circunscritas (con templete) por la máquina efímera según los casos; asimismo, se revestían las gradas de San Felipe y las Platerías, ambas con estructuras más variables, aunque los plateros siempre dispusieron grandes aparadores con abrumadoras muestras de sus obras más suntuosas. Obras de gran aparato e importancia fueron las galerías —como también destacaremos después—, habitualmente instaladas en la bajada desde el Buen Retiro al Prado y en la plaza de la Villa; éstas se completaron a menudo con pirámides que, a modo de pequeños obeliscos, señalaban sus extremos³⁹.

Un primer arco triunfal notable que hemos de citar en Madrid, el levantado cuando la ciudad recibió a Isabel de Valois (1560) de camino a Toledo, se instaló junto al monasterio de San Bernardo, extramuros del concejo "que es monasterio de las monjas de Vallecas, en el camino que baxa a Alcalá, casi al principio y derecho de la calle mayor"⁴⁰ (esquina de la calle Pe-

ligros), llegando la comitiva por tanto por el camino y calle de Alcalá. En él se alabaron su esquema triforo, sin duda muy "romano", y sus columnas de jaspe sobre basamento de plata conformando pabellón central. Pero igualmente interesante es el que en una de sus inscripciones se leyera: "Venga y sea muy bien llegada, la que del mundo destierra, con su venida, la guerra", así como que en otro lugar apareciera el propio Felipe II con una rama de olivo "encima de un cavallo que parecia yr corriendo hazia una donzella hermosa y muy honesta", es decir, la Paz, en evidente alusión a la recién pactada de Cateau-Cambresis, que este matrimonio venía a sellar; todo lo cual indica un reflejo en la obra de la coyuntura histórica más próxima y concreta, sentido que se irá perdiendo progresivamente en pro de una retórica genérica del poder y de la historia que sólo se romperá, muy conscientemente y para recuperar aquel mismo sentido originario, en el siglo XVIII⁴¹.

Los adornos de Madrid para esta ocasión no pueden compararse con los que en la "Ciudad Imperial", adonde se dirigía finalmente el cortejo, le aguardaban⁴², aunque la Puerta de Guadalajara se reconstruyó con tal motivo. Pero la suntuosidad de las fiestas —tanto en la propia ciudad alcarreña, en cuyo Palacio del Infantado tuvo lugar la boda regia, como en Madrid y luego en Toledo— debe ser el primer eco de las que jalonaron el *Felicísimo viage del ... Príncipe Don Phelippe, hijo del Emperador Don Carlos Quinto Maximo, desde España a sus tierra de la baxa Alemaña* (según reza el título de su famosísima relación oficial, Amberes, 1552), porque su magnificencia impresionó tanto al entonces Príncipe Felipe, que acertadamente se han señalado como una de las principales fuentes del ceremonial que presidiría en adelante las españolas, y singularmente las madrileñas, en también feliz sincretización con la no menos suntuosa tradición aúlica hispano-musulmana⁴³.

De muy similar aspecto quizá sería el arco erigido en honor de Ana de Austria diez años después en la carrera de San Jerónimo, probablemente a la altura del Hospital de los Italianos, estableciendo lo que había de ser tradición. Era "muy bien ordenado y puesto en razon de architectura del orden que los architectos llaman chorinthia,... sobre quatro pedestales que hazian división de tres arcos... se levantan seis columnas con sus trapilares,... sus basas y capiteles dorados y estriados de arriba abaxo, que hazia muy sumptuosa y superba fabrica"⁴⁴; a tono con su lenguaje tan clasicista se le añadían —de mano de Pompeo Leoni, como probablemente toda la invención— figuras de emperadores "de color de bronce", en este caso los de su familia, Carlos V y Fernando de Habsburgo, y con ellos escenas de sus "triumfos" en grisalla para aparentar relieves; además, en paralelo significativo, tondos del mismo color metálico con bustos de reyes hispanos de particular relevancia histórica por su lucha contra los infieles (Don Pelayo y Fernando III de Castilla)⁴⁵.

El esquema de tres puertas se repetirá por su evidente referencia antigua y por la facilidad de permitir el paso no sólo a la comitiva regia sino también al público, cuando atravesaban "toda la calle, desde las unas casas hasta las otras de la otra parte", como a menudo sucedía⁴⁶. También es constante que se articule el cuerpo bajo (y eventualmente los superiores) con seis columnas, de manera que el vano central queda flanqueado por soportes dobles, lo que se debe con toda probabilidad a las propias necesidades de la estructura, que en estos puntos requiere el máximo refuerzo.

Pero los arcos van complicándose y aumentando su tamaño hasta convertirse en enormes iconostasios, donde lo figurativo llega a enmascarar prácticamente su sentido arquitectónico en el siglo XVII; así lo muestra uno de los escasísimos ejemplos que nos son conocidos en imagen, identificado como el dispuesto en la Puerta del Sol para la entrada de María Luisa de Orleans en 1680 (fig. 2), cuya invención se debe a Claudio Coello, José Donoso y Matías de Torres⁴⁷. Su arquitectura, desproporcionada y desarticulada por el excesivo valor dado a las molduraciones secundarias, resulta un hiperdesarrollo enfático de sugerencias anteriores. Sobre un cuerpo inferior dispuesto como en los más antiguos con tres vanos y seis columnas, el central sobre soportes dobles, se produce un enorme desarrollo del ático, convertido prácticamente en un segundo cuerpo articulado con hermes y retropilastras, para acoger una gran pintura central enmarcada por una guirnalda ovalada; sobre éste, un fantástico remate a modo de sobreático, y con el frente de pilastras cajeadas, deja en medio un vano arqueado, y por encima aún otras bancadas, como fragmentos de ático, culminan en forma escalonada hacia el gran pedestal que lo corona. Tal diseño arquitectónico es principalmente el soporte de los elementos figurativos, ya pintados como esculpidos, que cubren en grandes lienzos todos los huecos; es interesante por su efectismo escenográfico el espacio arqueado del cuerpo de remate, perforado y tratado a modo de camarín donde se yergue airosa la figura de la Fe entre Carlomagno y Carlos V; asimismo muestran su gusto típicamente altobarroco la incorporación de telas que cubren, a modo de doseles, los vanos.

Como decíamos, frente a las alusiones históricas próximas en los arcos más tempranos, en estos complejos conjuntos seiscentistas los contenidos del mensaje son convencionales, ya codificados, con una superabundancia de referentes francamente abrumadora. En este sentido, esta obra se hace eco también de la transformación del lenguaje simbólico en el siglo XVII con respecto a la tradición del humanismo quinientista, sustituidos los enigmáticos emblemas ahora por imágenes alegóricas mucho más evidentes, aunque constituyendo jeroglíficos cuya complicación no está en la relación cifrada

de imagen-significado, sino en la identificación correcta de cada uno de sus numerosos componentes.

Ornato de gran importancia e interés constituyen, asimismo, las llamadas *galerías*, estructuras a modo de logia de arcos entre pilares destinada a flanquear en dos pabellones paralelos cierta parte del recorrido, o para adosarse sobre algún muro modificando su arquitectura. De tal tipo fueron las extendidas en varias ocasiones entre la salida del Palacio del Buen Retiro y la Torrecilla del Prado —zona escasamente cuidada si nos atenemos al plano de Teixeira o a la conocida vista del palacio por Jusepe Leonardo—, creando una calle artificial de gran aparato. También son galerías las que revisten habitualmente las gradas de San Felipe en el arranque de la calle Mayor, ocultando las “cuevas” comerciales existentes, en un desarrollo que se volvía formando esquinas hacia la calle de la Paz y la de Santa Cruz, respectivamente. Igualmente, se instalaron siempre en la plaza de la Villa, como elemento unificador de actualización de esta antigua plaza del Salvador que aún hoy conserva su sabor medieval; configuraban aquí estas galeñas un salón de representación acotado, que es descrito habitualmente como en semicírculo o en planta poligonal, y cuyos referentes principales venían a ser un tramo o pabellón principal de la galería con las imágenes de los reyes y de la ciudad, la fuente de la villa convenientemente reconvertida y la apertura del conjunto hacia la fachada de San Salvador.

Las galerías sirvieron principalmente, a juzgar por las descripciones, para asiento de la larga serie de símbolos heráldicos o alegorías —según los tiempos— de los reinos de España, todos presentes en vasallaje a la persona del monarca (como se hizo en el Salón del Trono, llamado de Reinos, del Buen Retiro). En particular, las instaladas en San Felipe se usaron también para representaciones genealógicas de la monarquía.

La primera galería de gran desarrollo fue al parecer la erigida para la entrada de Margarita de Austria (1599), precisamente en las Gradas de San Felipe, donde hubo “*de bulto a forma de alabastro treze angelotes graciosos y la mano de cada uno el escudo de las armas de los treze Reinos de España y en medio la figura dél muy grande con todas juntas*”⁴⁸.

En el mismo lugar, con disposición y contenido semejante, se alzó otra para Mariana de Austria verdaderamente suntuosa, cuya descripción vale la pena reproducir: “*en sus gradas por la calle de la Paz estaban cubiertas con un lienzo grande con el arbol y descendencia de la Casa de Austria, y en su frente se levantaban sobre columnas de jaspes y oro con sus cornisas, y encima targetas de las Armas de los Reynos, y entre columna y columna una estatua de plata de adorno sin significacion, y de en 4 en 4 un nicho, y en el primero una estatua de Phelipe el primero (que llaman el hermoso) y luego un lienzo con un aguila y un leon sobre el mundo, por ser el*

*primer casamiento de Alemania; seguiase ... Carlos 5º en otra estatua y... un lienzo con un pais muy ameno con un sol resplandeciente, luego ... Phelipe segundo y el lienzo pintado su retrato y un angel que le muestra el edificio de S. Lonrezo el Real; despues Phelipe 3º y en lienzo con un mar con grande armada y la entrada de Africa. Y de la otra parte de la calle que baja de Santa Cruz se seguian las mismas estatuas y quadros que significavan los quatro aguelos de la Reyna, Ferdinando el primero en estatua, y la pintura su retrato en compañía de Santiago patron de España, por su devocion; ... el Archiduque Carlos, la pintura un angel sobre un mundo con dos columnas; luego Ferdinando segundo y la pintura un exercito vencido y a freislan muerto; despues Ferdinando tercero y la pintura de la batalla de Morlinguen. Y en medio ... un dosel muy rico con su sitial y al lado derecho la estatua del Rey y al otro la de la Reyna muy parecidos y en una almoada una corona”*⁴⁹. La arquitectura, escultura y pintura, como la dirección de todo el montaje de esta fiesta fue obra de Pedro de la Torre, Francisco Rizzi y Sebastian de Herrera Barnuevo⁵⁰.

De especial interés resulta la Galería de Reinos que se dispuso para la mencionada entrada de María Luisa de Orleans (1680) en el tramo desde la salida del Buen Retiro a la Torrecilla, de la que se ha conservado un magnífico grabado, y varios dibujos preparatorios⁵¹ (fig. 3). El diseño, atribuido a Claudio Coello (principal artífice, como hemos dicho, de las invenciones de esta entrada real), permite constatar la continuidad tipológica de este género de estructuras a modo de pórtico en que alternan arcos, pilares y columnas; como tal, es una arquitectura-pantalla, cuya función reside en la demarcación de un espacio diferenciado: aquí un espacio regio en la ciudad.

Sin perjuicio de otros precedentes para el caso, como el de la entrada en Amberes del Infante D. Fernando (1635), que diseñó Rubens y fue difundida en un singular libro ilustrado —como señala López Torrijos—, la galería de la reina María Luisa puede relacionarse morfológicamente, asimismo, con los efímeros de igual función realizados en las canonizaciones solemnes de San Pedro del Vaticano desde comienzos del siglo XVII, que sin duda fueron también famosos. En ocasión de la de San Carlos Borromeo (1610), y luego en la de los santos españoles de 1622, se construyeron por primera vez canceles de este tipo, instalados en el interior de la basílica para delimitar el espacio central bajo la cúpula y parte del presbiterio, en vez de los tradicionales adornos de colgaduras, por lo que constituyeron gran novedad, y se han visto, por otro lado, como diseños pioneros de la escenografía arquitectónica que desarrollará el barroco católico triunfante⁵². La arquitectura de esta galería, de la reina María Luisa, de formas contundentes y exuberancia decorativa, remiten también a modelos de diseño derivados de la *Architectura* de W. Dietterlin (Stuttgart, 1593-Estrasburgo, 1594; 2ª ed. Nuremberg, 1598).



Fig. 3. Ornato para la entrada en Madrid de María Luisa de Orleans (1680). Galería de Reinos. Grabado. Biblioteca Nacional de Madrid.

cuya importancia en el barroco hispano merece atención; la fantasía de estos modelos se corresponde adecuadamente con los fines y las posibilidades del ornato efímero. A la misma tipología y modelo corresponde el dibujo de Claudio Ceollo (Cat. nº), identificado como un proyecto no realizado para las galerías que asimismo se levantaron para esta celebración, como era habitual, en la Plaza de la Villa.

También en la entrada solemne de Felipe V, —con organización muy semejante a las anteriores, ahora según diseños de Teodoro Ardemans probablemente⁵³—, se realizará una magnífica Galería de Reinos en el paso del Retiro al Prado, antes del primer y principal arco triunfal, que en este caso era una enorme máquina de jaspe negro vetado en carmesí y lapislázuli, salpicada de oro y plata, con columnas “*faxadas a trechos con bandadas*”⁵⁴. Esta galería de arcos, formada por seis tramos separados a cada lado, desde el Retiro a la Torrecilla, “*se fabricó en materia de talla, con sus molduras y perfiles muy primorosos, jaspeado de verde, rojo, y azul, y nacarado sobre rodapiés jaspeados de negro*”; en cada arco, unos lienzos con dísticos en castellano y latín aludiendo a cada reino hacían fondo a una serie de bustos de emperadores y otras figuras mitológicas. Tal vez lo más interesante aquí sea señalar el carácter castizo de estos ornatos, que plantearía algunos conflictos de gusto con el nuevo monarca francés. Un dibujo de Ardemans, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, es probable representación de un fragmento de su diseño para el Parnaso realizado en el Prado⁵⁵ en esta misma ocasión.

Un componente fundamental de todos los mencionados adornos, ensalzado, alabado y reiterado por las descripciones, es el color, como se habrá observado; no sólo en ellos, tam-

bién en los ropajes, colgaduras, y todos los elementos de la fiesta. Pero interesa destacar sobre todo el valor que se le da en estas estructuras donde todo lo arquitectónico es jaspe, de diferentes tonos y virtuosa imitación, y oro: la presunta piedra en fustes, arquivoltas y frisos; el oro en basas, capiteles, cornisas y detalles decorativos; a ello debe añadirse la multitud de estatuas, normalmente de bronce, oro o plata, y los numerosos cuadros insertos en los huecos.

Los cronistas se hacen lenguas constantemente de tal riqueza, que cifran en la perfección de la imitación de los materiales y en la suntuosidad de su policromía; ellos reflejan meridianamente la aceptación del juego del artificio que fundamenta la escenografía misma y el sentido último de la fiesta, porque el arte debe superar siempre a la naturaleza.

Para su aprecio, lamentablemente, no sólo nos falta casi en todos los casos la imagen del diseño, sino, incluso existiendo ésta, el cromatismo. Una aproximación parcial ofrecen dos magníficos dibujos conservados en la Biblioteca Nacional con definición de sus elementos en policromía: el de S. Herrera Barnuevo para el proyecto de baldaquino para San Isidro (Cat. nº 194), y una arquitectura en perspectiva fingida de Francisco Rizzi⁵⁶. El efecto de conjunto construido puede parangonarse con la composición de arquitecturas en miniatura labradas por orfebres en custodias o sagrarios, o la de ciertos retablos. Como imágenes en color casi exclusivas de estos efímeros vistos en el ambiente urbano de la fiesta, con sus emperchados y colgaduras, hemos de remitirnos obligadamente a la serie de vistas sobre la entrada de Carlos II del Museo Municipal de Madrid; en ellas, aún con un lenguaje arquitectónico muy depurado y monumental, no tanto por ajeno a lo barroco cuanto por próximo al diseño italiano, puede verse el valor del colorido y la insistente imitación de jaspes y metales (fig. 1).

Junto a estas arquitecturas provisionales pero construídas, existe otra arquitectura no sólo temporal y efímera, sino *fingida*, arquitectura representada sobre lienzos o paneles que aparece desde el siglo XVI y se utilizará profusamente. Su interés es doble: se trata de pura figuración, que al modo de las “escenas” del teatro vitruviano generan la ilusión de un espacio virtual, ejercicio de perspectiva y de geometría a gran escala. Es evidentemente un trasunto de las espectaculares “*quadrature*” pintadas en los interiores de los salones palaciegos, y es también el máximo enmascaramiento del espacio y la ciudad reales; significa, en definitiva, el máximo artificio visual y espacial, y el máximo alarde técnico. Es evidente que las posibilidades de creación de diseños arquitectónicos en este caso no tienen límites.

Aparatos de este tipo se instalaron en el siglo XVII en el cruce de la bajada del Buen Retiro con el Prado Viejo, es decir, cerrando (¿o abriendo?) perspectivas hacia este espacio transversal a la carrera, de escaso valor escenográfico hasta la reforma

de Carlos III. Junto a esta instalación se situó casi siempre el *Parnaso*, máquina alegórica asombrosa en la que, en un promontorio formado por riscos, con manantiales de cristales y plantas naturales, se figuraban en estatua o en vivo los grandes ingenios de las letras españolas, todos ellos presididos por Pegaso y Hércules o Apolo, y acompañados por las Musas —a menudo representadas por actrices que interpretaban composiciones musicales—⁵⁷. Todo ello genera en tal lugar, enlace del espacio aúlico con el civil, un recinto simbólico y casi onírico, cuyo carácter culto y libresco parece haber marcado definitivamente el desarrollo urbanístico ulterior de este enclave de la ciudad.

Ejemplo temprano de estos espacios pintados es el realizado para la entrada de Ana de Austria (1570) en el arranque de la futura carrera de San Jerónimo junto al Prado, antes del primer arco triunfal (como dijimos, situado hacia los Italianos). Allí se levantó una estructura que era una fuente de vino, flanqueado por dos estatuas “de marmol aparente”, una de Baco, que tenía “en su contorno pintado al fresco una muy regocijada vendimia”, y la otra de Neptuno, asimismo con “la pared que junto a él se levanta también al fresco se pintaron tritones, ... y las Sirenas y las Phocas y cavallos marinos”⁵⁸. Pero “en lo hueco deste arco al fresco se pintó una manera de espejo en el qual se parescen y representan los lexos en perspectiva con gran demostracion toda la xarcia de fuentes, arboledas, la infantería que en el Prado hubo y mucha diferencia de cosas muy bien representadas”. Se trata, pues, de un magnífico experimento visual de simetría especular, en que en el espacio y la arquitectura fingidas se representaba exactamente la imagen del acto con la ceremonia que allí debía realizarse a la llegada de la reina.

También en la entrada de Mariana de Austria (1649) se vuelve a hacer un montaje del género en el cruce de la comitiva por el Prado: “La fuente que siempre esta allí natural, dispuesta con grande artificio de piedras, conchas y corales; desde este Parnaso se seguian unos lienços de perspectivas de galerías y jardines asta el balcon primero de la guerta del Duque de Lerma”⁵⁹. Se pretende en este caso una transmutación del espacio cierto y real en un arcádico *locus amoenus*, donde la fuente “natural” se integra en el escenario fingido, pero al mismo tiempo, estando situada al pie de la gran representación del monte Parnaso y convertida ya en la Castalia, en otro igualmente falso si bien tridimensional.

Citemos, por último, otros ejemplos tardíos pero magníficos de representación arquitectónica pintada, que fue la propia fachada del Palacio Real, reproducida en imagen especular al otro lado de la plaza de la Armería en la celebración de la boda del entonces Príncipe de Asturias Carlos [IV] y María Luisa de Parma (1765), cuyo diseño corrió a cargo de Sabatini⁶⁰, artificio luego repetido en las fiestas de su coronación (1789)⁶¹.

Un último ceremonial al modo tradicional, basado en la sobreabundancia decorativa y en la hipertrofia del contenido simbólico, parece haber sido el que enmarcó la entrada solemne en Madrid de Fernando VI y Bárbara de Braganza, que es narrada a su vez con pareja sobrecarga de recursos expresivos en su propia descripción⁶². A falta de sus imágenes propias, de su tenor puede dar idea la serie de cuadros pintados sobre los festejos celebrados en Sevilla con motivo de esta misma ocasión, que conserva el Museo de Bellas Artes de la ciudad⁶³. De sus aparatos efímeros, —los principales en la Puerta de Alcalá, fuente de la Puerta del Sol y Arco de Guadalajara—, destaca por lo prolijo la valla de balaustres y pilares de jaspe rojo rematados en pirámides, con tableros imitando la misma piedra, que contenía en total “1320 tramos de veintidos pies cada uno..., y havia en ella 640 Pyramides grandes con jero-glíficos alternadas con otras tantas pequeñas”⁶⁴. Estos ornatos, aunque encargados y sufragados por los Cinco Gramios Mayores de la villa, debieron mostrar en sus diseños algo del italianismo de Sachetti, a la sazón Maestro Mayor del Rey y de la Ciudad, pero el resultado se sometió al parecer al gusto popular, en pleno conflicto con las directrices oficiales⁶⁵.

Sin embargo, si las arquitecturas de la entrada de Fernando VI se muestran aún dependientes de modelos homologables con sus precedentes en espíritu y contenidos, un cambio importante se produce a la entrada de Carlos III, visible también en el estilo mismo de la redacción de las descripciones. Sobre esta ceremonia, excepcionalmente bien conocida como va dicho (fig. 1), vale la pena transcribir algunos párrafos de la interesantísima *Advertencia* que preside la relación consultada; en ella, por directriz de los encargados de los ornatos, se establece “que la grandeza de los asuntos debía estar de por sí, sin confundirse con la Mythología o la Fábula. Que los adornos tuviessen preciso enlace con las Inscripciones, y éstas con los heroycos hechos del Rey. Que el estilo se formasse sobre el buen gusto romano, por el qual se han nivelado todas las Naciones europeas, por la cultura del antiguo Imperio y el gran aprecio de las Artes”⁶⁶. El texto se comenta por sí mismo, pero es inapreciable sobre todo por su carga implícita respecto a sus precedentes; digamos que es el Madrid de la Ilustración, que la Academia ha dado sus frutos y que “la Arquitectura de los Arcos triunfales, Galería y demas adornos, ha sido dirigida por D. Ventura Rodríguez, La invención de los asuntos históricos, su distribución y las inscripciones se han fiado a Don Pedro de Campomanes, ...”⁶⁷, a quienes, sin duda, se debe también el texto. Evidentemente, hay algo nuevo en el debate artístico de la Corte, aunque, a la vista de estas arquitecturas, el *gusto romano* a que se alude hayamos de referirlo a la Roma del siglo XVIII mucho más que a la de los antiguos.

Episodio de claro sentido epigonal es el de los efímeros decimonónicos. Lleno de proyectos frustrados y de ideas titubeantes que oscilan entre modelos contradictorios entre sí, en realidad refleja cómo, en palabras del A. Bonet, "a partir de la *"nación dividida"*, tal como calificó Hegel a la sociedad de principios del siglo XIX, la fiesta urbana se hace imposible" ⁶⁸.

La entrada de Fernando VII en 1814 ⁶⁹, tras los desastres de la guerra, se cifra sobre todo en adornos de colgaduras y luces que se multiplican en las fachadas de los palacios de la nobleza. No obstante, se levantaron tres arcos triunfales imitando arquitectura y uno más, "natural", es decir, de adorno vegetal. El primero revestía la Puerta de Atocha, con un orden de pilastras dóricas pareadas de gran sobriedad, que contrastan con los trofeos escalonados en promontorio para coronar una plataforma a modo de ático sobre el vano central, todo lo cual recuerda la idea de Sabatini en su Puerta de Alcalá ⁷⁰. El segundo estaba en la calle de Alcalá, junto a las Bernardas, y era de orden corintio y "semejante al que se erigió a Tito en Roma, acompañado de tres arcos menores laterales para el tránsito del pueblo" (fig. 4). El tercer arco se instaló en la calle de la Almudena, junto a la Casa de la Villa, dedicado no sólo al Rey sino también a los ejércitos españoles, y en él se describen una serie de cuatro alegorías en aparente "bajorrelieve" que narran, en episodios de desarrollo cronológico, las vicisitudes de Madrid —personificada en una matrona sucesivamente sorprendida, prisionera, rompiendo las cadenas y liberada— durante los atribulados tiempos de la invasión francesa; esta descripción es un magnífico ejemplo de aquello en lo que ha venido a quedar el complejo lenguaje cifrado, de símbolos y metáforas, en otro tiempo tan habitual y sugerente.

Este conjunto debe ser obra de Antonio López Aguado, Arquitecto Mayor de Madrid desde estas mismas fechas, de quien se documentan por lo menos dos de ellos. El propio López Aguado había diseñado una Puerta de Toledo provisional hecha "en armazón de madera y lienzos en bosquejo de pintura" en 1813, proyectada para el recibimiento de las Cortes de Cádiz, donde debía representarse el modelo de la definitiva, que sería finalmente construida tras la llegada del rey y puesta bajo su advocación a partir de 1817 ⁷¹. Su arquitectura, sobria y rígida, da una idea muy precisa de las demás.

Muy similares modelos, si no aprovechados los mismos montajes, debieron acompañar la entrada de María Josefa Amalia de Sajonia (1819) ⁷². Sin embargo, diez años después, en plena "década ominosa", cuando Fernando VII se casa con María Cristina de Borbón, vuelven a aparecer grandes aparatos que, en diseños francamente eclécticos, recuerdan tiempos pasados, como también los recordaron las grandes manifestaciones populares generadas por tal evento, dadas las esperanzas políticas que se quisieron poner en aquella reina. Sus imágenes han quedado en un magnífico álbum de litografías ⁷³, y



Fig. 4. Ornato para la entrada en Madrid de Fernando VII (1814). Arco de la Calle de Alcalá. Grabado. Madrid, Museo Municipal.

nos llevan desde el templo de Himeneo (A. López Aguado) de aires barrocos para el Prado, al arco triunfal de Alcalá (Custodio Moreno), que remeda literalmente el de Constantino en Roma; los otros dos aparatos fueron los revestimientos de la fuente de la Puerta del Sol (Custodio Moreno), un monumento a las conquistas del Nuevo Mundo con sus héroes sosteniendo el globo terráqueo, y la de la Plaza de la Villa (A. López Aguado), templete directamente dedicado a la reina, con antorchas como tema principal y formas mixtificadas con resabios de gusto egipcio. También se enmascararon las gradas de San Felipe, con una gran plataforma de aparejo isódomo almohadillado como soporte de una tribuna porticada en su parte central, cuyo diseño tan desnudo y horizontal, también de López Aguado, muestra un neoclasicismo más radical e interesante (fig. 5).



Fig. 5. Ornato para la entrada en Madrid de María Cristina de Borbón (1829). Galería para las gradas de San Felipe. Litografía. Biblioteca Nacional de Madrid.



Aún se instalarán algunas arquitecturas efímeras más en Madrid, que aparecen cada vez más como planteamientos residuales de una tradición que ya ha perdido su sentido. Tal vez deban destacarse los templete erigidos en la fachada de la Casa General de la Cruzada para el natalicio (1830) y la jura (1833) como heredera de la corona de la princesa Isabel, que representan la eclosión del gusto gótico en el panorama del momento, en una versión casi delirante; del primero de ellos, promovido por Manuel Fernández Varela, Comisario General de Cruzada y Académico de Honor de San Fernando, y diseñado por un escenógrafo de teatro y no por un arquitecto, se dijo que su "gusto no sólo ha sido adoptado por ser el blasón



Fig. 6. Arco vegetal para la entrada en Madrid del Ejército de Africa (1860), en la Carrera de San Jerónimo. Oleo. Anónimo. Madrid, Museo Romántico.

de Castilla, sino porque esta especie de arquitectura fue traída de Oriente en el tiempo de las Cruzadas, recuerda sucesos heroicos y la antigua prosapia de los reyes godos"⁷⁴. En el segundo, que despertó interesante polémica en torno al estilo, sobre un pabellón de ventanajes flanqueado de torrecillas con pináculos, se levantaba un gran aparato heráldico: dos gigantes columnas de Hercules con su lema *Plus Ultra* y a sus pies las dos monarquías hispanas, con sus esferas, daban marco a una escena en que Isabel I, la Católica, llevaba de la mano a la que sería la segunda hacia el templo de la Gloria.

Una última ocasión, la Guerra de Africa de 1859, dará pie todavía para un nutrido grupo de proyectos de arquitecturas efímeras al modo tradicional y, probablemente, también para testificar su anacronismo. Del significado político que se pretendió dar a aquella empresa dan idea los varios proyectos que se llegaron a diseñar destinados al adecuado recibimiento del ejército victorioso, todos conservados en magníficos dibujos guardados en el Archivo de la Villa: un arco triunfal con obeliscos y gallardetes fue diseñado, en un estilo típicamente isabelino con citas decorativas antiguas, por G. de la Gándara, concebido a modo de soporte para una relación de nombres de héroes, batallas y regimientos (Cat. nº); una gran columna rostrada, llena de alusiones navales y coronada por un león, de estilo muy similar, fue firmada por Nicomedes Ventura (Cat. nº); y aún, un ambicioso proyecto de J.J. Sánchez Pescador para revestir la puerta de Atocha, a modo de gran pórtico desplegado en alas curvas, que remite a ideas tardobarrocas (Cat. nº).

Pero de la realidad histórica da fe el que ninguno de ellos se llegase a erigir, y el ejército de Africa entrara en la corte bajo un arco "natural", es decir, un escueto armazón de madera revestido de mirto y otras especies vegetales, como nos muestra un pequeño cuadro anónimo del Museo Romántico de Madrid (fig. 6).

NOTAS

¹ Vid. R. STRONG, *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento (1450-1650)*, Madrid, Alianza Ed., 1988 (1ª ed. 1984).

² A. BONET CORREA, "La última arquitectura efímera del Antiguo Régimen", introd. a *Los ornatos públicos de Madrid en la coronación de Carlos IV*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983 (es ed. facs. de *Descripción de los Ornatos Públicos con que la Corte ha solemnizado la feliz exaltación al trono de los Reyes Nuestros Señores Don Carlos IV y Doña Luisa de Borbón, y la Jura del Serenísimo Señor Don Fernando, Príncipe de Asturias*, Madrid, Impr. Real, MDCCLXXXVIII), p. 8. Vid. también de este autor "La fiesta barroca como práctica del poder", en *Diwan*, nº 5/6 (Zaragoza, 1979), pp. 53-85 (recogido asimismo en ID., *Fiesta, poder y arquitectura*, Madrid, Akal, 1990, pp. 5-30); se remite, como así nosotros, a los diversos estudios de J.A. MARAVALL, en especial *Estado moderno y mentalidad social*, Madrid, Revista de Occidente, 1972 (2 vol.); vid. también su *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel, 1980 (1ª ed. 1975).

³ Cf. M. FAGIOLO DELL'ARCO / S. CARANDINI, *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*. Roma, Bulzoni ed., 1978. Obra pionera e imprescindible en su género.

⁴ Cf. A. DOMÍNGUEZ ORTÍZ, *La sociedad española del siglo XVII*, Madrid, C.S.I.C., 1963. Según sus datos, mientras en el censo de 1563 hay unos 30.000 habitantes y 2.500 casas, en 1597 hay 7.016 casas y unos 60.000 habitantes, y el de 1621, sin un aumento paralelo de las casas, señala unos 150.000. Recuérdese además el problema tan comentado de la *regalía de aposento* impuesta por Felipe II y la consecuencia de las *casas a la malicia*; v. J.A. MARTÍNEZ-BARA, *Licencias de exención de aposento del Madrid de Felipe II*, Madrid, 1961, y F. ÍÑIGUEZ ALMECH, "Límites y Ordenanzas de 1567 para la Villa de Madrid", en *Revista de Bibl., Arch. y Mus. del Ayuntamiento de Madrid*, 69 (1955), pp. 3-38. Cf. también J. DELEITO Y PIÑUELA, *Sólo Madrid es Corte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968 (1ª ed. 1942) sobre la limitación de alturas en la arquitectura doméstica por imposición de salvaguardar la intimidad de los conventos vecinos, tan numerosos por otra parte que siempre había alguno próximo.

⁵ J. GÁLLEGO, "El Madrid de los Austrias: un urbanismo de teatro", *Revista de Occidente*, XXV (1969), p. 19-54. Vid. también A. BONET CORREA, *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, Madrid, C.S.I.C., 1984 (2ª ed.), pág. 10, y ID., "Alonso Cano y el urbanismo español de su época", en *Morfología y ciudad. Urbanismo y arquitectura durante el Antiguo Régimen en España*. Barcelona, Gustavo Gili, 1978, págs. 30-31.

⁶ Vid. M.A. TOAJAS, "Los Alarifes en Madrid y Sevilla en el siglo XVII", en *Velázquez y el arte de su tiempo*. Madrid, C.E.H., 1991, p. 179-186.

⁷ Entiéndase este término utilizado en el mismo sentido amplio y polisémico con que se usa en los Siglos de Oro, que en última instancia constituye el fondo de lo que comentamos.

⁸ Vid. A. CÁMARA MUÑOZ, "El Orbe del Rey y el Laberinto de Dios. Madrid, urbe manierista y barroca", en *A.I.E.M.*, XIX (1982), pp. 49-59.

⁹ Vid. F. LÓPEZ ESTRADA, "Cohetes para Teresa. La Relación de 1627 sobre las Fiestas de Madrid por el patronato de España de Santa Teresa de Jesús y la polémica sobre el mismo", separata de *Actas del Congreso Internacional Teresiano*, Salamanca, 1982. Asimismo, J. SIMÓN DÍAZ, *Relaciones*

de actos públicos celebrados en Madrid (1541-1650), Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1982, y en su numerosísima bibliografía sobre fuentes para la historia de Madrid.

En cuanto a repertorio de este tipo de textos: J. ALENDA Y MIRA, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1903, 2 vol.

¹⁰ Veáanse, por ejemplo, algunas octavas que entresacamos de una *Relación a la Carrera de la Entrada de Nros. Catholicos Monarchas los Señores Dn. Carlos 3º y Dª María Amalia de Sajonia en Madrid*, (Ms. anónimo, BN: Ms. 10909, fol. 1-40): "(...) Si atiendo a el héroe grande de quien trato,

si advierto el soberano ministerio,
si reparo el magnífico aparato,
es forzoso escribir con magisterio:
que para lance igual se hizo el hornato,
grave, formal, altisonante y serio,
pero el numen alegre me amonesta,
que pues de fiestas va, vaya de Fiesta.

(...) Arco elevado a Carlos le dedica
esta Corte Imperial con fe sincera,
ocupando con él (y que no es chica)
la calle de Alcalá de zera a zera:
en latín sus efectos significa
allá donde su dórica quimera;
y porque a todos la noticia alcance,
le ponen las espaldas de romance. (...)"

¹¹ Además de los impresos hay numerosas relaciones manuscritas, algunas con un interesante y directo estilo epistolar, como la que citaremos sobre la entrada solemne de Mariana de Austria en 1649 (BN: Mss. 18718-28); vid. infra nota 34.

¹² Podría achacarse a la escasa tradición de grabadores hispanos, pero los numerosos extranjeros aquí afincados muy bien hubieran podido encargarse, siendo que trabajan sobre todo para la Corte y las altas instancias sociales; cabe pensar por ello que las razones pueden haber sido de orden económico: por un lado, los precios de tales obras (de lo que se quejan habitualmente, por ejemplo, los tratadistas de arquitectura españoles), y por otro, al mismo tiempo, por la escasez de recursos de los organizadores, cuyos presupuestos, siempre al límite, solían ser excedidos con mucho la mayor parte de las veces. R. LÓPEZ TORRUIOS (*La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1985, p. 149) considera que no se realizaban estas estampas por "su mayor coste y poca demanda", aunque cabe pensar que tal demanda sería la misma que tuvieran estos breves folletos.

Debe aducirse en todo caso la penuria con que el cabildo madrileño tenía que enfrentar tales gastos a que le obligaba el agasajo de la realeza, aunque hay testimonio de cómo en ocasiones también podría atribuirse a la desidia e ineficacia de los comisionados para la organización de la fiesta: así en el caso de la entrada de María Luisa de Orleans en 1680, según recogió A. PALOMINO, *Museo pictórico y escala óptica. El Parnaso español pintoresco y laureado*, Madrid, Aguilar, 1947, T. III, p. 1061-1062. Respecto a las vicisitudes sobre la publicación del gran volumen ilustrado que se había previsto para

recordar la llegada de esta reina aludido por Palomino, vid. el excelente y documentado estudio de T. ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, "Proyecto del Ayuntamiento madrileño para el libro de la Entrada en la Corte de la reina María Luisa de Orleans (1680)", *Villa de Madrid*, nº 105-106 (1991), pp. 3-27; en esta aportación se muestra lo ambicioso del proyecto, los equilibrios dinerarios del Cabildo, la torpeza y complicación de la burocracia y la ratificación, según la autora, de lo dicho por Palomino.

¹³ Vid. los excelentes y lúcidos análisis del valor del conceptismo en la cultura española de la edad moderna en MARAVALL, *La cultura del barroco*, op. cit., esp. Cap. 8 y 9, y J. GÁLLEGO, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, 1972, passim.

¹⁴ Esta idea ha sido sugerida por casi todos cuantos estudiosos se han acercado al estudio de los efímeros. Puede verse un buen planteamiento general del problema en FAGIOLIO / CARANDINI, *L'effimero...*, op. cit., especialmente t. 2, cap. 4. En lo que se refiere al ámbito español, dada la escasez de imágenes existentes o identificadas, resulta aún difícil establecer opiniones concluyentes.

¹⁵ Cuestión muy interesante al respecto, aunque aún por estudiar pormenorizadamente, es la relación entre los mentores comisionados para el diseño ideológico o de contenidos de las piezas de arte efímero, por lo general altos funcionarios de la Corte, eruditos, eclesiásticos, y los artistas y sus ideas.

¹⁶ BONET, *Fiesta, poder...*, op. cit., p. 5.

¹⁷ *Ibidem*, p. 6.

¹⁸ Vid. V. TOVAR MARTÍN, *El barroco efímero y la fiesta popular. La entrada triunfal en el Madrid del siglo XVII*, Madrid, I.E.M., 1985.

¹⁹ La Bula de Urbano IV para su institución, de 31 de agosto de 1264, estaba redactada en los siguientes términos: "Todos así clérigos como seglares canten con gozo y regocijo cantares de loor. Todos den a Dios himnos de alegría. ¡Canten la Fe, la Esperanza salte de placer y la Caridad se regocije! ¡Alégrense la Devoción! ¡Tenga júbilos el Coro! ¡La Pureza se huelgue! ¡Acuda cada cual con pronta voluntad y ánimo alborozado poniendo en ejecución sus buenos deseos y solemnizando la gran festividad que hoy se instituye!". Apud. V. LLEÓ CAÑAL, *Arte y espectáculo. La fiesta del Corpus Christi en la Sevilla de los siglos XVI y XVII*, Sevilla, Diputación Prov., 1975, p. 4 (citando a J. GONZÁLEZ PEDROSO, *Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII*, Madrid, B.A.E., 1952 [vol. 58]).

²⁰ LLEÓ, op. cit., especialmente pág. 85 y ss. Señala este autor una muy interesante diferenciación entre la forma de resolverse la "representación total" en Sevilla frente a la eventual utilización de perspectivas fingidas en las soluciones madrileñas, que hemos de entender como más cultas en razón de sus autores (grandes escenógrafos italianos como Cosimo Lotti, Baccio del Bianco, etc.), y con menor arraigo y tradición medieval detrás, en las que no se produce esa confusión o indiferenciación total entre el espacio figurativo y el espacio real. Vid. infra otras referencias al uso de la pintura de arquitecturas fingidas en las fiestas madrileñas.

Sobre el Corpus en Madrid puede verse también: J. ESPINÓS ORLANDO, *La fiesta del Corpus Christi en Madrid*, Madrid, I.E.M., 1985.

²¹ V.J. SIMÓN DÍAZ, *Relaciones de actos públicos celebrados en Madrid (1541-1650)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1982.

²² Principio de las reales fiestas desta Corte y Villa de Madrid en la santa canonización de su glorioso Patron S. Isidro Labrador, con los otros quatro compañeros S. Ignacio de Loyola, Fundador de la Compañía de Jesus, y S. Francisco Xavier su compañero, S. Teresa de Jesus, fundadora de los Descalços Carmelitas, y de S. Phelippe Neri Florentin. Barcelona, Estevan Liberós, 1622. (apud Simón Díaz, op. cit.).

²³ *Relación de las fiestas que se han hecho en esta Corte a la Canonización de cinco Santos: copiada de una carta que escribió Manuel Ponce. En 28 de Junio 622.* Madrid, Viuda de Alonso Martín [s.a.]. BN: V.E. 156-38 (apud SIMÓN DÍAZ, op. cit., p. 169-178).

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Sumptuosas fiestas que la Villa de Madrid celebró a XIX de Junio de 1622. En la canonización de San Isidro, San Ignacio, San Francisco Xavier, San Felipe Neri Clerigo Florentino, y Santa Teresa de Jesus.* Sevilla, Simón Faxardo [s.a.]. BN: V-226-18 (apud SIMÓN DÍAZ, op. cit., p. 164-168).

²⁶ Puede verse al respecto su paralelismo con otras fiestas de similar significación y características, singularmente ilustradas: en Valencia, con ocasión de la publicación del Breve de Alejandro VII sobre la Inmaculada Concepción de María, en 1662, descritas minuciosamente en *Solenes fiestas que celebró Valencia a la Inmaculada Concepcion de la Virgen Maria. Por el supremo decreto de N.S.S. Pontifice Alejandro VII. Ofrecelas al Rey Nuestro Señor. Escrivelas de orden de la misma ciudad Juan Bantista de Valda*, Valencia, 1663 (v. su excelente análisis en P. PEDRAZA, *Barroco efímero en Valencia*, Ayuntamiento de Valencia, 1982); presentan en su desarrollo un notable paralelismo con las del Corpus, que en Valencia, por otro lado, tiene una de las tradiciones más antiguas de la Península; y el amplísimo repertorio de altares aquí reproducido muestra cómo la importancia de su confección radica en la originalidad de sus elementos figurativos, concebidos como grandes emblemas, y en la organización de una gran plataforma escalonada en la parte delantera para enormes cantidades de cera y jarrones de flores. Deben recordarse también, en cambio, las sevillanas en honor de la canonización de San Fernando en 1672, descritas por Fernando de la TORRE FARFÁN, *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del Señor Rey S. Fernando*, Sevilla, 1671; entre lo realizado en ellas (con intervención de B. Simón de Pineda, Murillo y Valdés Leal) cabe destacar, junto a efectos verdaderamente teatrales, como el altar realizado en la Capilla Real de la Catedral, concebido como auténtico escenario con figuras y tramoya, o la embocadura en perspectiva forzada en la entrada de la Puerta del Perdón de las Gradass, construcciones de arquitectura, como la gran máquina del trascoro, enorme templete que llegaba hasta las bóvedas, que fue la admiración del momento.

²⁷ Sobre las tipologías más importantes fijadas en el siglo XVII, puede verse: C. SAENZ DE MIERA, "Túmulos madrileños del siglo XVII", *A.I.E.M.*, XXI (1984), pp. 37-42. Interesante aproximación, aunque no referida directamente a Madrid: M. MOLI FRIGOLA, "Donne, candeles, lacrime e morte: funerali di regine spagnole nell'Italia del Seicento", en VV.AA., *Barocco romano e barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, (a cura di M. Fagiolo e M.L. Madonna), Roma, Gangemi Ed., [1981], pp. 135-158.

²⁸ R. DE MESONERO ROMANOS, *El antiguo Madrid*, Madrid, 1861, p. 310 (se cita por ed. facs. Madrid, Dossat, 1986).

²⁹ Todas las entradas reales en Madrid durante el tiempo de los Austrias, a excepción de la de Isabel de Valois en 1560 (un año antes del traslado de la Corte, hizo su entrada en la Puerta del Sol por la calle de Alcalá), han seguido este recorrido: Ana de Austria, en 1570; Margarita de Austria, en 1599; Isabel de Borbón, en 1615; Mariana de Austria, en 1649; María Luisa de Orleans, en 1679; María Ana de Neoburgo, en 1689; Felipe V, en 1700.

³⁰ *Relación puntual de la entrada pública que hicieron en su villa y corte de Madrid. Los Augustísimos Reyes de España, Emperadores del Nuevo Mundo, D. Fernando VI y Dª María Bárbara, y de los festejos que allí hubo con tan plausible motivo. Escrita y dada a luz de orden de Su Magestad* (A.G.P., Casa Fern. VI, leg. 87), publicado por V. TOVAR MARTÍN, *Los Cinco Gremios Mayores de Madrid, artífices de la Entrada pública en la capital de España de los reyes don Fernando VI y doña Barbara de Braganza*, Madrid, Cámara de Comercio, 1980.

³¹ *Relación de los arcos inscripciones y ornatos de la carrera por donde ha de pasar el Rey Nuestro Señor D. Carlos Tercero en su entrada pública. Escrita de orden del Corregidor y Ayuntamiento de Madrid.* Madrid, Joachin Ibarra, MDCCLX. BN: R-23780.

³² *Descripción de los ornatos y festejos públicos con que la heroyca villa de Madrid ha recibido a su amado y deseado Monarca el señor Don Fernan-*

do VII, a su entrada en ella, el día 13 de mayo de 1814, por D.M.P. Madrid, Impr. Repullés, 1814. Con esta ocasión se hizo un revestimiento efímero sobre la puerta antigua por Antonio López Aguado, del que se conserva alzado y planta en el Mus. Municipal; recogido por P. NAVASCUÉS, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, I.E.M., 1973, p. 49.

³³ ASA, 1^o 201-7; acuerdo de 10 de febrero de 1820 en respuesta a la presentación de un proyecto de Antonio López Aguado para la construcción de la nueva Puerta de Atocha. El expediente conserva su dibujo anejo firmado por el autor que reproduce un arco triunfal romano triforo, de orden jónico con ático, en interpretación literal, hasta el punto de ser rechazado por el cabildo (además de por argumentaciones como la que reproducimos arriba) porque "la Puerta designada sobre ser constosísima por la mucha escultura y bajorrelieves que contiene es muy conocida, ya por la antigüedad de su invención, ya por las infinitas copias que circulan de su dibujo".

La planificación de este enclave dio lugar a numerosos proyectos, como puede verse en la presente Exposición.

³⁴ *Entrada de la Reyna D^a Mariana, 1649*. Ms. anónimo. BN: Mss. 18717-28, fol. 255v. Expreso mi agradecimiento a Ana M. Sánchez Salcedo, que lleva a cabo su Tesis Doctoral bajo mi dirección sobre aspectos del arte y el teatro en el Madrid del Siglo de Oro, y que me facilitó el acceso a este Ms.

³⁵ *Ibidem*, fol. 258r.

³⁶ C. SAENZ DE MIERA, "Entrada triunfal de la Reina Mariana de Austria en Madrid el día 15 de noviembre de 1649", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXIII (1986), p. 167-174.

³⁷ *Entrada de la Reyna D^a Mariana, 1649*, cit., fol. 256v.

³⁸ La entrada triunfal consiste también en el recibimiento por parte de la ciudad y el ofrecimiento de la misma a la persona regia, por lo que, aparte del recorrido por la ciudad, el acto principal es la entrega de llaves por el corregidor y regidores, que se realiza nada más pasar el primer arco triunfal, junto al Convento del Espíritu Santo (hoy Congreso de Diputados), desde donde los representantes de la ciudad acompañan al personaje sosteniendo el palio. La comitiva se ordena según protocolo y etiqueta, encabezada por trompetas y cerrada por el *coche de la persona* y una formación semicircular de la guardia de a caballo. Puede verse la "Planta del acompañamiento de la entrada de las Sras. Reynas de España en la Corte", A.G.P., sec. histórica, c^o 51, p. 118, publicada por C. SAENZ DE MIERA, op. cit.

³⁹ Digamos también que cada uno de estos elementos, y señaladamente los arcos y una de las galerías, comportan una repetida codificación de contenidos simbólicos a los que aquí no es posible hacer referencia exhaustiva. Algunos aspectos de este particular se sugerirán en su lugar en los comentarios que siguen sobre los ejemplos que se citan.

⁴⁰ *Recibimiento y fiestas que se hicieron en Madrid a Felipe II y a la reina Isabel de Valois*. Ms. anónimo, Instituto Valencia de Don Juan, Madrid: Ms. *Miscelánea de diversas cosas, sucesos y materias*, Leg. 20, n^o 53 (publicado por A. GONZÁLEZ DE AMEZÚA, *Isabel de Valois, reina de España (1546-1568)*, Madrid, 1949), apud D. DE LA VÁLGOMA, *Entradas en Madrid de reinas de la Casa de Austria*, Madrid, I.E.M., 1966 (Mss. 26-1-10 (34), en SIMÓN DÍAZ, *Relaciones de actos...*, p. XXVII).

⁴¹ Vid. infra la transcripción de las directrices generales de la *Relación* de la entrada de Carlos III consultada, ya citada arriba (nota 31).

⁴² Para las fiestas en el Toledo del siglo XVI puede verse: R. Díez DEL CORRAL, *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*, Madrid, Alianza Ed., 1987, esp. p. 220 y ss.

⁴³ J. GÁLLEGO, *Visión y símbolos...*, op. cit., p. 143 y ss.

⁴⁴ J. LÓPEZ DE HOYOS, *Real aparato y sumptuoso recibimiento con que Madrid (como casa y morada de S.M.) recibió a la Serenísima Reyna D. Ana de Austria*, Madrid, Juan Gracián, 1572, fol. 32v-33r (se cita por ed. facs. Madrid, Abaco Ed., 1976).

⁴⁵ Para el análisis de estas primeras entradas reales en Madrid, vid. A. CÁMARA MUÑOZ, "El poder de la imagen y la imagen del poder. La fiesta

en Madrid en el Renacimiento", en *Madrid en el Renacimiento* (Catálogo Exposición Alcalá de Henares, 1986), C.A.M., 1986, pp. 62-93.

⁴⁶ Así en el arco de Isabel de Valois: D. DE LA VÁLGOMA, op. cit., p. 29.

En la relación citada de la entrada de Mariana de Austria también se señala que "desde esta esquina (de la huerta del Duque de Lerma) torno principio el primer arco que en el ancho a la que enfrente le correspondía... tenía ciento y cincuenta pies dibidido en tres cuerpos, el primero se levantava sobre pedestales grandes, de tres en tres las columnas y en tres divisiones, la mayor la de en medio, ... y estas columnas y pedestales eran jaspes ymitados ricamente con mucho oro" (*Entrada...*, 1649, ms. cit., fol. 257r-v).

⁴⁷ Vid. R. LÓPEZ TORRIJOS, "Grabados y dibujos para la entrada en Madrid de María Luisa de Orleans (1680)", en *A.E.M.*, LVIII, 231 (1985), p. 239-250; J.L. SOUTO, "Efímero barroco madrileño: la entrada de María Luisa de Orleans y el monumento de la Plaza de la Villa", en *Reales Sitios*, 86 (1985), p. 45-52. T. ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, op. cit.

⁴⁸ *Relación de la entrada de sus magestades en Madrid, el domingo 26 de octubre de 1599 y de las fiestas y señores que se hallaron a ellas*. Ms. A.H.: 9-3. 764, fols. 11r-15r. Apud SIMÓN DÍAZ, op. cit., p. 41.

⁴⁹ *Entrada de la Reina...*, 1649, ms. cit., fol. 259r-v.

⁵⁰ Vid. C. SAENZ DE MIERA, op. cit.

⁵¹ Vid. R. LÓPEZ TORRIJOS, "Grabados y dibujos...", op. cit.; J.L. SOUTO, op. cit.

⁵² Vid. K. NOEHLES, "Apparati berniniani per canonizzazioni", en *Barocco romano e barocco italiano...*, op. cit., pp. 100-108. Particularmente la galería de 1622, costeada además por los españoles, muestra algunas concomitancias, a pesar de su lenguaje aún manierista, con la que comentamos. Se analizan también en este trabajo dos diseños sucesivos de Bernini (1625, canonización de Isabel de Portugal, y 1629, S. Andrea Corsini) en los que, aparte de notabilísimos cambios en la arquitectura, se apoyaba el diseño en la utilización de aperturas de espacios fingidos visibles "entre" y "por detrás" de las columnas, recurso también utilizado aquí.

⁵³ Vid. Y. BOTTINEAU, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, p. 228.

Ardemans había dirigido asimismo los diseños para la entrada de Mariana de Neoburgo en 1689, obra en la que colaboró con Antonio Palomino, y que debió ser de características muy parecidas a la de María Luisa de Orleans. Vid. A. PALOMINO, *Museo pictórico...*, op. cit., t. II, Cap. IV, p. 657 y ss (se cita por ed. Madrid, Aguilar, 1947). Vid. también, V. TOVAR, "El arquitecto madrileño José de Arroyo autor de 'Festejo y Loa en honor de Mariana de Neoburgo'", separata de *A.J.E.M.*, 1980.

⁵⁴ *Descripción del adorno que se hizo en esta Corte a la Real Entrada de su Magestad nuestro católico Rey Don Felipe Quinto el día catorze de Abril...* Impr. s.l., s.i., s.a. (¿1700?).

⁵⁵ R. LÓPEZ TORRIJOS, *La mitología...*, op. cit., p. 306.

⁵⁶ VV.AA., *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Min^o Cultura-Biblioteca Nacional, 1991, n^o y n^o 93, respectivamente.

⁵⁷ Así se repitió en la entrada de Mariana de Austria, la de María Luisa de Orleans y la de Felipe V, por citar las principales.

⁵⁸ LÓPEZ DE HOYOS, op. cit., fol. 30r-v, para esta y las siguientes citas de este mismo aparato.

⁵⁹ *Entrada de la Reina...*, 1649, ms. cit., fol. 257r.

⁶⁰ *Breve descripción de los adornos y arcos triunfales, que ...se han erigido de orden de Su Mag. por invención y dirección del Coronel D. Francisco Sabatini... por los desposorios de del Principe de Asturias con la Serenísima Princesa de Parma...* Madrid, 1765. Cit. por F. ZAMORA, "Bodas reales bicentenarias en Madrid", *A.J.E.M.*, I (1966), pp. 231-252.

⁶¹ *Descripción de los Ornatos Públicos con que la Corte ha solemnizado la feliz exaltación al trono de los Reyes Nuestros Señores Don Carlos III y Doña Luisa de Borbón, y la Jura del Serenísimo Señor Don Fernando, Prin-*

cipe de Asturias, Madrid, Impr. Real, MDCCLXXXVIII. Vid. A. BONET CORREA, "La última arquitectura efímera...", op. cit., en su ed. facs. cit.

⁶² *Relación puntual de la entrada pública que hicieron en su villa y corte de Madrid. Los Augustísimos Reyes de España, Emperadores del Nuevo Mundo, D. Fernando VI y D^a María Bárbara, y de los festejos que allí hubo con tan plausible motivo. Escrita y dada a luz de orden de Su Magestad* (A.G.P., Casa Fem. VI, leg. 87), publicado por V. TOVAR MARTÍN, *Los Cinco Gremios Mayores de Madrid...*, op. cit.

⁶³ Vid. A. BONET, *Barroco en Andalucía*, Barcelona, Polígrafa, 1978, pp. 254-259, quien los atribuye a Domingo Martínez; son reproducidos también por V. TOVAR, *Los cinco gremios...*, op. cit., con atribución a Juan de Espinal.

⁶⁴ Vid. V. TOVAR, *ibidem*, p. 36.

⁶⁵ Y. BOTTINEAU, *L'art de Cour dans l'Espagne des Lumières, 1746-1808*, París, De Boccard, 1986, p. 235.

⁶⁶ *Relación de los arcos inscripciones y ornatos de la carrera por donde ha de pasar el Rey Nuestro Señor D. Carlos Tercero en su entrada pública. Escrita de orden del Corregidor y Ayuntamiento de Madrid*. Madrid, Joachin Ibarra, MDCCLX. BN: R-23780.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 39.

⁶⁸ A. BONET CORREA, "La última arquitectura efímera...", op. cit., p. 10.

⁶⁹ *Descripción de los ornatos y festejos públicos con que la heroyca villa de Madrid ha recibido a su amado y deseado Monarca el señor Don Fernando VII*, op. cit.

⁷⁰ Vid. *supra*, nota.

⁷¹ P. NAVASCUÉS, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, I.E.M., 1973, p. 45-46.

⁷² *Descripción de los adornos que el Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid... ha dispuesto para recibir a la reina Nuestra Señora Doña María Josefa Amalia...* Impr. s.a., s.i., s.l.

⁷³ *Colección de estampas litográficas, que representan los monumentos erigidos... de la Muy Heroica villa de Madrid en el año de 1829, con motivo del feliz enlace de... Don Fernando VII con la Serma. Señora Princesa de las Dos Sicilias Doña María Cristina de Borbón*. Real Establecimiento litográfico de Madrid. Vid. también: J. VEGA, *Origen de la litografía en España*, Madrid, Fábrica N. de Moneda y Timbre, 1990, p. 212 y ss..

⁷⁴ Apud. J. VEGA, *ibidem*, p. 222.

DE ENCLAVE PERIFERICO A CENTRO VITAL: LA PUERTA DEL SOL

ANGELA MADRUGA REAL
Universidad Complutense de Madrid

"La Puerta del Sol" ... lugar siempre sugerente, siempre conmovedor en el recuerdo..., ... centro vital de la corte de España, emporio de su moderna historia, de su civilización y de su poesía ..., ... emblema del Madrid moderno ...", así se expresaba D. Ramón Mesonero Romanos¹, cronista insigne de Madrid y con sus frases comenzamos este paseo en el recuerdo de lo que este entrañable espacio madrileño fue y pudo ser.

El espacio urbano refleja la vida, la personalidad, de la ciudad. Mientras hay vida hay evolución, cambio, movimiento y a la vez pervivencia de unos principios; por lo tanto un espacio urbano también cambia, tanto más cuanto mayor es su importancia, a la vez que conserva inalterables algunos factores. La Puerta del Sol es uno de los espacios que más transformaciones han sufrido desde el siglo XVI al XIX, conservando invariable el hecho de ser un vacío que se llena con la vida de los madrileños que por él transitan y el de su situación en la encrucijada de las principales vías que cruzaban la ciudad en aquel tiempo.

Madrid nunca tuvo un plan regulador de su urbanismo que se llevase a efecto (como sí lo tuvieron Roma con Sixto V y Domenico Fontana y París con Napoleón III y Haussmann, entre otras capitales europeas), que atendiese con visión globalizadora tanto al centro como a la periferia de la ciudad, que solucionase el presente y a la vez tuviera perspectiva de futuro. Sí es cierto que desde la época de los primeros Borbones se comienza a tener una cierta preocupación por dotar a Madrid de un proyecto unitario que la defina en su totalidad como capital moderna, pero gran parte de lo que se proyecta con este sentir nunca fue llevado a cabo y pasó al mundo de lo soñado que es hoy protagonista de esta exposición.

De hecho, habrá que esperar a finales del siglo XVIII para que esta inquietud vaya creciendo y tomando forma, aunque sólo sea sobre el papel y no pase de él. Y en este sentido uno de los pioneros fue G. Melchor de Jovellanos con su interesantísima propuesta de 1787, de crear una nueva ciudad al norte del Madrid existente y como prolongación de éste; debía estar promovida por la Corona y proyectada por la Real Academia de San Fernando: "... S. M. debe comprar todo el cordón de tierra que se extiende desde la Puerta de los Pozos a la de Recoletos, hasta el límite que quiera señalar a la ex-

tensión de Madrid. Ante todas las cosas debe hacer construir la cerca o muralla de la misma población, dejando incorporado a ella todo el terreno destinado a la extensión: después se demarcaran las calles, plazas y plazuelas que se crea conveniente ..." ². Tenemos, pues, el primer intento de un plan para el crecimiento de Madrid con una propuesta que olvidará los esquemas barrocos de entender la ciudad proponiendo un nuevo ideal urbano, el de la ciudad ilustrada, definida por los nuevos tipos de viviendas de nobles y por las grandes plazas donde se levantarían los nuevos edificios administrativos e institucionales ³. En la etapa siguiente, el reinado de Carlos IV, se continuarán las reformas establecidas por su padre, con algunos cambios estilísticos y de programa y olvidando para siempre la propuesta de Jovellanos ⁴.

Ya en el siglo XIX, José I se plantea la necesidad de un plan regulador de la ciudad en su conjunto. Para su realización se llama al arquitecto Silvestre Pérez quien propondrá la apertura de numerosas plazas pequeñas, a imitación de las parisinas, un primer bulevar que uniría el Palacio Real con la calle de Alcalá (prolongando la calle del Arenal) ⁵, construcción de cementerios y mataderos a las afueras, etc. De estas medidas se realizará lo correspondiente a la demolición de edificios para la apertura de las plazas, quedando el plan general como tal en el mundo de los sueños, una vez más ⁶.

En 1846, Mesonero Romanos leyó en la sesión de la Corporación Municipal del día 23 de Mayo su extenso "*Proyecto de mejoras generales*". En él después de las consideraciones que cree oportunas sobre las reformas, las clasifica en tres grados: urgentes, necesarias y útiles, subordinándolas a la posibilidad material y partiendo de la base de que a la sazón no urgía la necesidad de la ampliación o ensanche de Madrid que proponía aplazar para más adelante, "*limitando la tarea a la regularización del espacio entonces ocupado por el caserío*" ⁷. Sigue el relato de cómo divide Madrid en cuatro sectores para estudiar sus necesidades, de la reforma, ampliación o apertura de tal o cual calle o plaza, etc. Este plan coincide (aunque es menos ambicioso) con el de José I en entender la ciudad en su conjunto y propone resolver el problema mediante pequeñas intervenciones puntuales, que se irán realizando en épocas posteriores. Lo que

es bastante raro es que no haga ninguna mención concreta de reforma de la Puerta del Sol, que ya en esos años comenzaba a verse como una de las más necesarias del centro histórico⁸.

En los años cincuenta se comenzarán dos iniciativas de capital importancia para el futuro de Madrid: la conducción del agua desde el río Lozoya por el Canal de Isabel II y la construcción de las primeras líneas del ferrocarril. Si esto era fundamental para el desarrollo de la ciudad, en lo que se refiere a su renovación interna una de las obras más importantes emprendidas en esos años será la de la transformación de la Puerta del Sol como su nuevo centro urbano. Pero no adelantemos acontecimientos y retrocedamos en el recuerdo para seguir con rápida ojeada el devenir histórico de este emblemático y castizo espacio.

Desde la Edad Media al siglo XIX el desarrollo urbano de Madrid ha mantenido un punto focal fijo: el cerro sobre el que se edificó el primitivo Alcázar árabe que dió paso al Alcázar de los Austrias y por último al Palacio Real de los Borbones. Desde aquí en las direcciones Norte, Este y Sur (pero no hacia el Oeste debido a la barrera natural que suponía la hondanada del río Manzanares) irá creciendo la ciudad y sucediéndose los distintos recintos y cercas. Pues bien, podría ser que la Puerta del Sol se construyese en el siglo XIII como pequeño postigo abierto en la cerca que rodeaba Madrid, aunque esto es aún mera hipótesis⁹.

Este espacio era, a fines del siglo XIII, el comprendido entre los olivares y el arrabal de San Ginés, entre la tapia (que venía por lo que hoy es calle de Preciados) y el camino (después "Carrera") de San Jerónimo. Aquí el postigo que antes mencionaba y cuya forma desconocemos, pudo estar en el medio de la plaza actual, entre Carretas y Montera, mirando hacia el Camino de San Jerónimo, siendo la salida lógica hacia el Real Monasterio y hacia las ermitas de Atocha, de San Juan, etc. Era pues, el confín oriental de la Villa¹⁰.

De lo que sí hay certeza documental es de que la Puerta ya existía en 1478 en el punto mencionado¹¹ con el nombre que ha pervivido hasta hoy y que seguramente lo debe al hecho de haber sido abierta mirando a Oriente.

A partir del siglo XVI este enclave periférico va a tener una creciente importancia y vitalidad. En 1520 con ocasión del levantamiento de las Comunidades contra Carlos V, se hicieron fortificaciones, fosos y barricadas en la parte nueva de la población y se construyó un Castillo defensivo en la Puerta del Sol "para defender a Madrid de las correrías de bandoleros y foragidos que infestaban sus inmediaciones"; este Castillo "tenía la imagen del sol pintada sobre la puerta" lo que va a dar origen a su nombre¹². Por el manuscrito dado a conocer por Navascués¹³ conocemos "las condiciones con qué y cómo se ha de hacer la obra de la Puerta del Sol" y la fecha de su construcción: 1539. Se da a entender en el documento que se trata de una nue-

va reemplazando a otra anterior, se subraya su carácter defensivo: "debe llevar en lo alto una defensa de seis almenas", y no parece que tuviera carácter monumental ni ornamental. Esta nueva puerta parece que duró muy poco tiempo ya que según López de Hoyos, fue derribada en 1570 "para ensanchar y desenfadar tan principal salida"¹⁴.

Fuera de la cerca, en el comienzo del Camino de San Jerónimo se levantó el hospital del Buen Suceso, según Mesonero Romanos: "en 1438 con ocasión de la gran peste, para socorro y curación de los contagiados y fué luego reconstruido en 1529 por Carlos V y transformado en Hospital Real de Corte para los soldados y la servidumbre de la casa real"¹⁵. La iglesia de este hospital ocupaba el espacio del ángulo formado por las calles Alcalá y San Jerónimo y su sencilla fachada funcionaba como telón de fondo en el extremo oriental de la Plaza y a la vez desde ella, se gozaba de la mejor y más amplia perspectiva del espacio escénico.

En 1561 Madrid es designada como capital del reino por Felipe II. El gran proceso de crecimiento dio lugar a la puesta en marcha de una acción de control urbano y a que el Consejo de Castilla fijase en 1567 por una provisión, el nuevo perímetro de la ciudad, que se va acercando al que tendrá a principios del siglo XIX. Importante también para el devenir urbano, serán las primeras Ordenanzas Municipales de 1585 y la creación de la Junta de Policía y Ornato en 1590. A la muerte de Felipe II (1598) la capital tenía más de sesenta mil habitantes y unos ocho mil edificios.

Con el cambio de siglo van a cambiar también las características de la Puerta del Sol. Desembarazada ya de la puerta defensiva, va perdiendo su carácter militar y se va configurando como un espacio de importancia creciente, por ser encrucijada de vías principales. De hecho en el siglo XVII, sobre todo a partir de la construcción del Palacio del Buen Retiro (1634) y la revitalización del Prado Viejo de San Jerónimo, que se pone de moda como lugar de paseo para nobles, la Puerta del Sol deja de ser periférica y pasa a ser núcleo central de la población, prácticamente equidistante del Alcázar y de San Jerónimo-Buen Retiro, como podemos ver en el Plano de Texeira (1656); este centralismo riguroso será una de las causas que motivarán la reforma del siglo XIX como luego veremos¹⁶.

En el mencionado Plano de Texeira vemos la plaza con la forma más o menos rectangular que va a mantener hasta la reforma. Mesonero Romanos se refiere a ella como "especie de estrella irregular a donde viene a desembocar varias calles"¹⁷. De éstas las más significativas son: Mayor y Arenal que unen la plaza con la zona oeste de la ciudad, con el Alcázar, Alcalá y San Jerónimo hacia el Este, hasta el Prado y el Palacio del Buen Retiro; el eje Norte-Sur queda definido por Montera (que al llegar a la Red de San Luis se bifurca en las calles de Fuencarral y Hor-

taleza, que llegan a sendas puertas por las que se abre la ciudad hacia el Norte) y por Carretas que, dirigiéndose al Sur, va a parar a la calle de Atocha. Todas ellas vierten su personalidad, así como sus viandantes y su tráfico, en la Puerta del Sol que recibéndolas se enriquece. Durante el siglo XVII, Mayor rezumaba vitalidad; calle literaria y prestigiosa, vive sus mejores años cuando Lope, Calderón, Quevedo y Tirso eran sus visitantes habituales. Carretas estaba también ligada a Calderón, por hallarse en ella el establecimiento donde se imprimían sus obras y a Tirso que la llamó "*ombligo de Madrid*"¹⁸. Justo en la unión de Mayor con la Plaza se levantaba la iglesia de San Felipe, en cuyas famosas gradas estaba el "*mentidero*" tantas veces citado por Quevedo y en el que oían los madrileños las noticias con tal anticipación, que según Vélez de Guevara "*salen las nuevas primero que los sucesos*"¹⁹. Al otro extremo de la plaza, delante de la fachada de la iglesia del Buen Suceso, el espacio se animaba con la fuente de Diana, la castiza Mariblanca, siempre llena de bulliciosos aguadores.

Además de cruce de vías la Plaza era también, en el siglo XVII, lugar de encuentro, de esparcimiento y charla, con un tono más popular y abierto (a lo que sin duda contribuía su propia forma espacial) que el de la hermosa Plaza Mayor (1617), magnífico escenario de fiestas cortesanas.

Con los borbones, la Plaza conserva su carácter de espacio de tránsito y lugar de cita de los madrileños, a la vez que será sitio de espectáculos cortesanos oficiales, escenario del paso de las comitivas en las entradas de Felipe V (1700) y Carlos III (1759-60), momentos en los que se engalana al máximo con estandartes, colgaduras, tapices, flores y arquitecturas efímeras, arcos y templete, como el que vemos en la pintura del Museo Municipal en la que se representa la entrada de Carlos III: un templete circular, con ocho columnas sobre altos pedestales, de indudable sabor clásico. La Puerta del Sol se convertía entonces, más que nunca, en brillante escenario teatral en el que si las arquitecturas sirven de fondo y de bambalinas, los guardias (a caballo y a pié), los trompeteros, los cortesanos y los curiosos, son los actores de la representación. Fernández de los Ríos se queja del "*incalculable dinero que se ha malgastado en festejar entradas y salidas, nacimientos y matrimonios, exaltaciones y caídas, con arcos triunfales de lienzo, columnatas de listones pintados al temple, ..., todo para adornar las más opuestas comitivas*"²⁰. La importancia topográfica de la Plaza no debía ser mucha en la primera mitad del siglo XVIII, ya que en las "*Ordenanzas de Madrid*" de Teodoro Ardemans (1720) se da a cada pié el valor de 12 reales en la Puerta del Sol, mientras que se tasa en 80 reales el pié en la Plaza Mayor. Un siglo después, cuando llega el ensanche y la reforma, se vende el pié a 400 y 500 reales²¹.

Sin ninguna duda el suceso más importante acaecido en la Puerta del Sol durante el siglo XVIII, por la trascendencia que va a tener para su futuro, es la construcción del edificio de la Casa de Correos durante el reinado de Carlos III en 1768²², edificio que introdujo un importantísimo cambio de fisonomía en la plaza, quedando para siempre como una llamada de atención de carácter monumental en este espacio. Se acentúa con su construcción, aún más si cabe, el carácter civil de la plaza al realizar un monumento de utilidad pública que responde a la nueva mentalidad ilustrada. Con su situación en la plaza en el lado Sur, situación que podemos ver ya en el "*Plano topográfico de la Villa y Corte de Madrid*", 1769, de A. Espinosa de los Monteros, en el que las manzanas nos 205 y 206 corresponden a la Casa de Correos, quedaba definida la alineación de este lado de la plaza, que es la que se va a tomar como base en todos los proyectos de reforma futuros.

El autor de la Casa de Correos es el arquitecto francés Jaime Marquet, si bien es cierto que el primer arquitecto vinculado a la nueva construcción fue Ventura Rodríguez del que se conocen tres proyectos, dos de delineación de terrenos y otro de la planta baja del edificio²³. Jaime Marquet, cuya personalidad y obra ha sido estudiada por Virginia Tovar²⁴, llega a Madrid en 1752 y va a representar la alternativa francesa, ilustrada y de raíz clasicista, a la arquitectura de gusto italiano. En el edificio de Correos, Marquet hace una creación sólida y elegante, práctica y monumental y en la que con una estética francesa logra uno de los edificios más populares de Madrid, en el que la perfección formal y el sentido de proporción y de armonía, son sus características más sobresalientes. Según Chueca Goitia, con la Casa de Correos la Plaza "*encuentra su centro y comienza a ser consciente de su importancia, dejando de ser tributaria de las zonas occidental y oriental para sentirse centro potenciador de un importante desarrollo urbano de tipo radial*"²⁵.

Y así llegamos a 1800. La Plaza mantenía su perímetro inicial, conservaba sus edificios religiosos (el Buen Suceso, San Felipe y la Victoria), su sencillo caserío, del que destacaba orgulloso el monumental edificio de Correos y un tráfico de lo más variopinto que llegaba a ser axfisiante para un espacio que resultaba ya sumamente angosto, insuficiente a todas luces y que planteaba problemas de carácter funcional. Se comienza a pensar en la necesidad de una reestructuración del espacio urbano.

En 1836 a causa de la desamortización se derriban los conventos de San Felipe y de la Victoria. El mismo año (el 9 de julio) el Marqués de Pontejos presentó una propuesta de derribo de la iglesia del Buen Suceso según un proyecto "*formado para dar más amplitud a la Puerta del Sol*". El Patronato del Hospital respondió con una acertada y rotunda negativa y una interesante reflexión de carácter urbanístico: si la Plaza se ampliaba alargándola aún más, se debilitaría el es-

pacio de tal manera que perdería su carácter de plaza para convertirse en una calle ancha. También se argumenta la negativa hablando del papel desempeñado por el reloj de la fachada de la iglesia, que marca la salida de los correos y diligencias y que de hecho regula los horarios de los madrileños. Lo que se desprende de estas discusiones es la convicción absoluta de la necesidad de una reforma en la Puerta del Sol²⁶, este espacio que a principios de siglo (1808) había sido escenario de acontecimientos políticos, terribles y sangrientos.

En los años del reinado de Isabel II se inicia una especie de renacimiento urbano, de carácter "*burgués y progresista*" según Chueca²⁷, que tiene su mayor exponente en la Puerta del Sol, obra muy delicada al tratarse de una reforma en el centro de la ciudad. Esta reforma será entendida como algo de utilidad y necesidad pública, en la que debe primar lo útil sobre lo bello, con un sentido de la planificación bien distinto al de épocas anteriores (como el Salón del Prado por ejemplo, realizado en el reinado de Carlos III para ornato de la corte). Señala así mismo Navascués²⁸ otros dos factores importantes: la reforma no será planificada por arquitectos sino por ingenieros (calculadores y prácticos) y el papel mínimo jugado por la Academia de San Fernando en la realización.

Muchos fueron los proyectos propuestos para la reforma entre 1846 y 1857 (año en que se comienzan las obras) y muchísimas, casi inacabables, las discusiones sobre ellos. Analizados y estudiados por P. Navascués y M^a J. Arnaiz²⁹ nos vamos a limitar aquí a ver algunos aspectos de algunos de ellos.

Observando los proyectos que se conservan, encontramos dos tendencias diferentes a la hora de dar forma al espacio de la plaza: la de los que proponen seguir con el espacio alargado que había tenido la plaza desde sus orígenes, ampliándolo y sistematizándolo en forma rectangular, y la de los que ofrecen como alternativa la forma semicircular (más o menos rigurosa) para la reforma. Ahora bien, todos ellos independientemente de la forma de la plaza, mantienen un elemento invariable: la alineación del lado sur, prefijada ya en el siglo anterior con el edificio de Correos (en esos momentos Ministerio de Gobernación), que les va a servir de base para trazar el ensanche hacia el Norte.

Pionero en el proyecto de una reforma sistematizada fue Don Mariano Albo, ingeniero y arquitecto, emigrado liberal que volvió a España en 1834, después de conocer París. Su proyecto de reforma de la Puerta del Sol, dado a conocer en unos artículos del periódico "*El Clamor Público*" en 1846 y luego en una publicación de 1857, era utópico y disparatado tanto por sus dimensiones (proponía que la Plaza llegase hasta la iglesia del Carmen y que ésta fuera transformada en una gran Catedral) que obligaban a un sinnúmero de expropiaciones, como por el plazo excesivo para su ejecución (veinte años); la forma propuesta era la de un gran rectángulo partiendo de la

línea del edificio de Correos y la realización (además de la Catedral mencionada) de otros dos edificios importantes: un teatro y la Bolsa²⁹.

En estos años, presididos por las discusiones sobre los distintos proyectos, se desembaraza la plaza de ornamentos (la fuente de la Mariblanca se traslada a la plaza de las Descalzas), en 1848 se arregla y nivela la pavimentación, se instala el alcantarillado, se ensanchan las aceras y se coloca una gran farola de gas en el centro de la plaza. A pesar de estos arreglos, en 1850 se sentía ya como ineludible la necesidad de la reforma, que se manifestaba en los distintos periódicos en los que se publicaban los continuos debates en pro y en contra. En 1854, a causa de la revolución de julio, quedó sin efecto una resolución para la transformación de la plaza. El año siguiente, las Cortes facilitaron la reforma y la dieron el impulso definitivo declarándola "*de utilidad pública*". Así, después de los dictámenes emitidos por la Real Academia de San Fernando el 6 de octubre de 1855 y del informe de la Comisión especial en enero de 1856, se ordena proceder al ensanche y reforma de la Puerta del Sol³⁰.

De los proyectos presentados y dentro de la que podemos llamar "*opción rectangular*", los de Hamal y Oliver Mamby, 1855 (Cat. nº 586), Peyronet, 1856 (Cat. nº 594)³¹, Ayegui, 1857 y el de la Sección de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando, 1857³², proponen una solución urbanística basada en tomar como centro el edificio de Correos, dejándolo situado justo en el centro del lado sur y utilizando su eje de simetría, que se prolonga hacia el Norte con la calle de Preciados, como eje central de la plaza, para lo cual se adelantan o retranquean, según el caso, las pequeñas fachadas occidental y oriental. No se modifican los trazados de las cuatro importantes calles (Mayor-Arenal, Alcalá-San Jerónimo) que confluyen en la plaza formando ángulo.

Las propuestas para el lado Norte son las que ofrecen más variación, ya que es en este sector en el que va a actuar la piqueta realizando los inevitables derribos que permitan la ampliación. En esta zona, las calles del Carmen y de la Montera muestran un trazado radial respecto al eje que supone (en el lado sur) la calle de Carretas.

En 1858 un proyecto presentado por Lucio del Valle (Cat. nº 592), si bien se atiene al tipo de espacio rectangular, ofrece una importante variación: no utiliza ejes continuados, es decir no enfrenta calle con calle, sino calle (vacío) con edificio (lleno), no deja el edificio de Correos en el centro del lado sur, sino ligeramente desplazado hacia el Este y lo más interesante: utiliza como elemento regulador del espacio tres ejes que confluyen en el centro de la plaza, los formados por las calles Carretas (zona Sur), Preciados y Montera (zona Norte), suprimiendo la calle del Carmen.

Como antes decía, la opción alternativa es la que presentan los proyectos en los que se propone la forma más o menos semicircular para la plaza. Esta forma, que será la que triunfe en la realización definitiva (1857-62), es innovadora respecto al esquema primitivo de la plaza y es muy rica en cuanto a los valores dinámicos del tejido urbano, ya que contempla la plaza no sólo como encurcijada de ejes principales (Norte-Sur y Este-Oeste), sino que con sus calles abiertas en forma de abanico, potencia un urbanismo de tipo radial que, tomando la plaza como centro, se proyecta hacia el exterior de forma "idealmente" indefinida.

Durante el ministerio de Narváez (de Octubre de 1856 a Octubre de 1857), la reforma se va a hacer por fin realidad. El asunto pasó de Gobernación a Fomento, a la competencia de obras públicas (por estar señalado en la plaza el km. Cerro) y allí se va a hacer el encargo definitivo a los ingenieros Lucio del Valle, Rivera y Morer. Las obras se aprueban en junio de 1857, se nombra director a Lucio del Valle y perito a Antonio Ruiz de Salces³³. Este mismo año se presentan dos proyectos de Lucio del Valle (Cat. nº 592) y uno de la Junta Consultiva de Policía Urbana que propone una planta que sobrepasa la semicircunferencia, ocho vías que salen de la plaza en forma radial, con un arco en cada embocadura, una gran zona ajardinada y por último un eje central Norte-Sur en el que se enfrentan: el edificio de Correos y una iglesia con amplio pórtico.

En agosto de 1858 estaban concluidos los derribos, con lo que las obras se pueden comenzar. Tras tantas y tantas discusiones, la realización fue muy rápida ya que estaba concluida en 1862. Al fin, con el proyecto de Lucio del Valle la nueva Puerta del Sol deja el mundo de lo soñado y pasa al de la realidad. Desaparecen para siempre calles del Madrid galdosiano como la de la Duda, de la Zarza y el Callejón de Cofreros; a cambio nos queda una plaza amplia, bella, de tono cosmopolita y moderno, preparada para vivir sus momentos más brillantes y para seguir siendo el ombligo de Madrid.

Los telones que rodean este espacio escénico, es decir las fachadas curvas que enmarcan la plaza, presentan cinco plantas y un ático retranqueado y semioculto por una balaustrada que remata y embellece la fachada. Este ático, en la curiosa organización de plantas que surgió espontáneamente, acogía las galerías de fotografías. En la planta baja los comercios y los cafés y en el entresuelo (con vanos de arco rebajado muy de moda entre 1850-1860) las peluquerías y otros negocios. En los tres pisos restantes los vanos, con balcones, alternan el semicírculo (en el primero) con el rectángulo (en el segundo y tercero). Una foto de Laurent, hecha en 1862, nos muestra el aspecto de la plaza recién terminadas las obras, con la gran fuente de surtidores en el centro y las farolas aún de gas, ya

que será en 1875 cuando la Puerta del Sol, como símbolo del progreso, se ilumine con el primer foco de luz eléctrica.

Según Chueca, a la reforma no se le dio la importancia enorme que merece, cuando de hecho fue el acontecimiento urbanístico madrileño más importante de todo un siglo, el mejor realizado después de Carlos III. Los urbanistas del siglo XIX supieron preparar el ensanche y a la vez ocuparse del centro³⁴.

No me resisto a terminar este "recuerdo" de la Puerta del Sol sin mencionar algo que, si no influyó en la configuración de su espacio, sí lo hizo en gran manera, en la configuración de su personalidad: me refiero a los Cafés, ligados también al mundo de los sueños por los que en ellos tomaron forma o se desvanecieron. Estos establecimientos se multiplicaron extraordinariamente en el siglo XIX. Eran, según nos cuenta Fernández de los Ríos³⁵, descendientes en línea directa de las botillerías, aunque éstas eran lugar de paso y no de reunión como los Cafés. En la Puerta del Sol, después de la reforma, los más importantes fueron el Imperial, el Oriental, el Universal, el de las Columnas, el de Correos, el de Levante y el nuevo del Comercio. Todos ellos lugar de encuentro y discusión de las grandes novedades, de lo sucedido y de lo inventado, fábricas de historias y de cotilleos. Bonnet los denomina "*Agora, Plaza Mayor cubierta, con un nuevo carácter cívico*", un espacio público y ciudadano en el que transcurren los períodos de calma y agitación³⁶. Ofrecían el espacio adecuado para las tertulias y discusiones de todo tipo, desde las políticas a las taurinas, pasando por las artísticas, literarias, teatrales, etc. etc.

Dada la gran competencia y la preocupación por captar clientes, los dueños de los Cafés ofrecían curiosos reclamos como el tener "*un salón de la época de Luis XV*", el Café Oriental, reformado y abierto en 1865, o el ofrecer, como el Café del Príncipe en 1860, "*un ambiente culto y de alta dirigencia*" y recordar que en él charlaron Moratín y Espronceda, Nicasio Gallego y Arriaza, etc.³⁷. El de Levante era, según Mesonero Romanos, de los más frecuentados; de sus interiores nos quedan como recuerdo los vivaces dibujos de Alenza. El apogeo de la Puerta del Sol y el de sus Cafés, coincidió exactamente con el apogeo del arte del toreo; era la época de Lagartijo y Frascuelo (que "*paraba*" en el Café Imperial), maestros que torearon juntos en Madrid prácticamente todas las temporadas entre 1872 y 1889. La Puerta del Sol funcionaba entonces, en los días de festejo taurino, como preludeo y colofón de lo que sucedía en el coso cercano a la Puerta de Alcalá.

Los madrileños que transitaban por la Puerta del Sol, lugar convertido en el centro de su vivir diario, mantenían en estas últimas décadas del siglo XIX revitalizada su afición secular al teatro y si bien es cierto que ni antes ni después

de la reforma ha habido un teatro en la plaza (quizá porque ella misma ha sido escenario de las más variopintas representaciones), los más importantes se levantaron en sus alrededores. En ellos la temporada oficial se abría a mediados de Septiembre y finalizaba en Cuaresma³⁸. La hora de la representación, las ocho y media de la noche, permitía una última visita al Café para comentar la obra vista y crear o destruir mitos.

Lejos de los grandes acontecimientos históricos, de sus transformaciones urbanísticas y de sus avatares arquitectónicos, la Puerta del Sol fué en el Madrid decimonónico su centro vital, su (haciendo nuestras una vez más las palabras de su principal cronista) "*laboratorio político-cortesano, económico-social, científico y literario ... la escena en la que se trazan y desenlazan las peripecias de su historia, las intrigas de su vida íntima y social*"³⁹.

NOTAS

- ¹ MESONERO ROMANOS, R.: *El Antiguo Madrid*, 1861; edc. facsímil, Madrid, 1981, pp. 266-267.
- ² JOVELLANOS, M. de: *Memorial dirigido al Excmo. Sr. Marqués de Floridablanca en 1787*.
- ³ SAMBRICIO, C.: La utopía arquitectónica en al España de la Razón. Sobre la formación de un nuevo Madrid a finales del siglo XVIII. *Arquitectura Bis*, núm. 26, enero-febrero, 1979.
- ⁴ HUMANES, A.: La arquitectura prometida de una capital sin fortuna. En *Madrid no construido*, 1986, p. 17.
- ⁵ Esta idea de Silvestre Pérez servirá, en cierto sentido, de modelo al proyecto de 1916 de la Avenida de Paz, que uniría el Palacio Real con la Puerta del Sol (Cat. nº).
- ⁶ HUMANES, A.: *ibidem*.
- ⁷ MESONERO ROMANOS, R.: Memorias de un Setentón. En *La Ilustración Española y Americana*, nº XLIV, 1879, p. 338.
- ⁸ Este mismo año, 1846, el ingeniero Albo explica en unos artículos en el periódico *El Clamor Público* su plan de reforma de la Puerta del Sol que más adelante veremos.
- ⁹ OSSORIO Y BERNARD, M.: *Viaje crítico alrededor de la Puerta del Sol*, Madrid, 1874, p. 7.
- ¹⁰ MESONERO ROMANOS, R.: *ob. cit.*, 1861, pp. 264-265.
- ¹¹ *Libro de acuerdos del Concejo madrileño de 1464 a 1600*, T. I. Edición, prólogo y notas de A. MIRALLES y J. ARTILES. Madrid, 1931, p. 32.
- ¹² MESONERO ROMANOS, R.: *Manual de Madrid*, 1831; edc. facsímil, Madrid, 1990, pp. 286-287; y FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, A.: *Guía de Madrid*, 1876, edc. facsímil, 1982, p. 21.
- ¹³ NAVASCUES PALACIO, P.: proyectos del siglo XIX para la reforma de la Puerta del Sol. En *Villa de Madrid*, nº 25, 1968, p. 64.
- ¹⁴ FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, A.: *ob. cit.*, p. 160.
- ¹⁵ MESONERO ROMANOS, R.: *ob. cit.*, 1861, p. 265.
- ¹⁶ NAVASCUES PALACIO, P.: *ob. cit.*, p. 64.
- ¹⁷ MESONERO ROMANOS, R.: *ob. cit.*, 1931, p. 287.
- ¹⁸ CHUECA GOITIA, F.: *El semblante de Madrid*, 1951, ed. de 1991, pp. 17-18.
- ¹⁹ CHUECA GOITIA, F.: *ob. cit.*, p. 103.
- ²⁰ FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, A.: *ob. cit.*, p. 164.
- ²¹ MESONERO ROMANOS, R.: *ob. cit.*, 1861, p. 269.
- ²² sobre todo lo concerniente a la construcción de este edificio hay una excelente monografía de TOVAR MARTÍN, V. y otros, coordinada por C. SAMBRICIO: *La Casa de Correos, un edificio en la ciudad*, Madrid, 1988.
- ²³ TOVAR MARTÍN, V.: El Arquitecto Jaime Marquet, en *La Casa de Correos, un edificio en la ciudad*, Madrid, 1988, p. 91.
- ²⁴ TOVAR MARTÍN, V.: *ob. cit.*
- ²⁵ CHUECA GOITIA, F.: *ob. cit.*, p. 107.
- ²⁶ ARNAIZ, M^o J.: La Puerta del Sol en el s. XIX, en *La Casa de Correos, un edificio en la ciudad*, 1988, p. 134.
- ²⁷ CHUECA GOITIA, F.: *Arte de España. Madrid y Sitios Reales*, Barcelona, 1958, p. 63.
- ²⁸ NAVASCUES PALACIO, P.: *ob. cit.*, p. 66.
- ²⁹ NAVASCUES PALACIO, P.: *ob. cit.*, p. 68.
- ³⁰ FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, A.: *ob. cit.*, p. 164.
- ³¹ Publicados por NAVASCUES PALACIO, P.: *ob. cit.*, pp. 72-73.
- ³² Publicados por ARNAIZ, M^o J.: *ob. cit.*, p. 15 y 16 del album de ilustraciones.
- ³³ NAVASCUES PALACIO, P.: *ob. cit.*, p. 72.
- ³⁴ CHUECA GOITIA, F.: *ob. cit.*, 1951, edic. de 1991, pp. 107-108.
- ³⁵ FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, A.: *ob. cit.*, pp. 656-658.
- ³⁶ BONET CORREA, A.: Discurso leído en la Real Academia de San Fernando, 1987, p. 15.
- ³⁷ BARRERA MARAVER, A.: *Crónicas del Género Chico*, Madrid, 1983, p. 15.
- ³⁸ BARRERA MARAVER, A.: *ob. cit.*, p. 32.
- ³⁹ MESONERO ROMANOS, R.: *ob. cit.*, 1861, p. 279.

LA PUERTA DEL SOL QUE PUDO SER: LA REFORMA DEL SIGLO XIX

MARÍA JOSÉ ARNAIZ
Historiadora del Arte

La Puerta del Sol es buen ejemplo de un "Madrid no construido", de arquitecturas prometidas y soñadas, para la capital que pudo ser. Esta histórica plaza que se configuró de forma orgánica en la ciudad radial con el transcurso de los años, tuvo un inquietante siglo XIX, lleno de propuestas para una ciudad mejor, mas culta y mas universal. La Puerta del Sol fue experimento de la sociedad liberal, sueño de políticos, arquitectos, urbanistas y utópicos que toparon, como casi siempre ocurre, con la cruda realidad.

En el centro de Madrid y kilómetro 0 de toda España, se encuentra esta plaza, un gran espacio urbano de forma alargada, con un lado en arco tendido. De ella parten las principales calles (Alcalá, San Jerónimo, Mayor, Arenal, Preciados, Carmen y Montera) que comunican el centro histórico con el res-

to de la ciudad. Fue "paso obligado" para circulación de carácter comercial, institucional y lúdico... Fue lugar de paso y también lugar de encuentro. Aquí se reunía el pueblo de Madrid para aclamar la llegada de tropas victoriosas, celebrar visitas ilustres o protestar situaciones injustas.

Mientras que la plaza Mayor es un elemento de sociabilidad estático¹ (la gente se reunía y se sentaba para ver corridas de toros, autos sacramentales, desfiles y proclamaciones), la Puerta del Sol es un elemento dinámico: la gente se reúne para participar en algo (festivo, lúdico o político). Así la plaza Mayor queda apartada y reservada a la circulación pero la Puerta del Sol es en esencia, circulaciones (en superficie, el kilómetro 0 de la red de carreteras nacionales; en su interior con la introducción del ferrocarril subterráneo, el nudo principal de su distribución).



Fig. 1. Plano de Witt. La Puerta del Sol hacia 1635.

Su situación de centralidad y representatividad motivó su compleja reforma del siglo XIX². En ese momento coincide el mal estado de sus edificaciones (caserío inmundo, escasos edificios representativos o institucionales y un gran número de iglesias-convento: San Felipe, el Buen Suceso y la Victoria) con el interés general de dotar a la ciudad de arquitecturas modernas como parlamentos, teatros, o edificios para la Bolsa. Es el momento propicio (el reformismo decimonónico en sus modalidades de reforma interior de ciudades o ensanches), con afán emulador de los grandes núcleos europeos (la meca, París). En este clima, se iniciaron las expropiaciones forzosas, por motivos de salubridad, higiene y decoro (las grandes preocupaciones del urbanismo decimonónico), en una situación larga, confusa y conflictiva hasta que el asunto de manos de la Academia pasó al Ministerio de Fomento (en su equivalencia actual al de Obras Públicas) y, con la excusa de ser el KM. 0, se iniciaron con decisión las nuevas construcciones según el proyecto de arquitecto-ingeniero Lucio del Valle quien acababa de dirigir las obras del Canal de Isabel II, importante y moderno proyecto para proporcionar suministro de agua a la ciudad.

Lucio del Valle estudió un sistema arquitectónicamente ordenado, con unos alzados decimonónicos y de "buen gusto" (a la francesa), unas fachadas sin solución de continuidad, que conformaban un espacio urbano. Las manzanas se diseñaban unitariamente, eliminando así el sistema del loteo minúsculo que visualmente producía desorden, y formaban una plaza armónica, un espacio cuidado en el que los problemas circulatorios estaban resueltos. Se alinearon calles, ensanchando alguna, suprimiendo otras; se diseñaron elementos de mobiliario urbano (farolas, fuentes, mingitorios), en una operación de ordenación interior importante, formal y socialmente.

Lucio del Valle, asistido por el arquitecto Antonio Ruiz de Salces, dieron la pauta general. La construcción pormenorizada de cada uno de los inmuebles que se ajustarían en alzado y volúmenes al proyecto director, se encargaría a distintos arquitectos, los más importantes del momento (el marqués de Cubas, J.B. Peyronnet etc., entre otros).

Para Madrid había llegado la hora del cambio de aldea a capital. Por ello, la intervención en la Puerta del Sol se convirtió en uno de los puntos decisivos del momento. La nueva burguesía apoyó esta operación, con la mirada puesta en los ejemplos de las principales capitales europeas.

Se intentará modificar la imagen de la ciudad, su aspecto provinciano, con la introducción en el corazón de Madrid de la "gran calle", como dicta París. Anteriormente, durante el siglo XVIII se habían realizado actuaciones exquisitas de "buen alcalde", puntuales, de embellecimiento y dotación al aparato del nuevo Estado, para completar y ornamentar la ciudad existente. La fuerza e importancia de un sólo edificio hará ciudad. El siglo



Fig. 2. Aspecto de la Puerta del Sol en 1854, antes de la reforma. En primer plano los derribos de la iglesia del Buen Suceso (Museo Municipal 10.133).

XIX propone una intervención diferente, regenerando tejidos, sustituyendo y ampliando otros, en actuaciones que contemplan a la vez las diferentes escalas de lo urbano.

Pero no es el afán de un cambio de imagen el único ni el principal impulso generador de la reforma. Hay una serie de problemas que en la ciudad se plantean bajo el apremio de un aumento en su demografía y un fuerte crecimiento en general, junto a otras razones de carácter político y social (mantener niveles de ocupación y trabajo, asegurar el desenvolvimiento de tropas en caso de revueltas callejeras)... que hacen urgente la intervención en este punto clave de la ciudad por su centralidad, que es la Puerta del Sol.

Las obras se demoran nueve años (desde 1853 hasta 1862). El proyecto, inicialmente de alineación, acaba siendo de intervención total, con la remodelación y saneamiento de las construcciones que la configuran que inevitablemente inducen un cambio de valor de la zona.

Muchos fueron los proyectos presentados e incluso aprobados, que no se realizaron, bien porque a la hora de pasar a subasta no encontraron licitadores, o fueron demasiado ambiciosos o la situación política los truncó.

Pero a pesar de sus notables diferencias, entre ellos se dan una serie de coincidencias, como la de mantener en las diversas soluciones, como línea de base el lado Sur de la Plaza, ordenado por el edificio de Correos de Jaime Marquet. Salvo algunos proyectos brutalistas de nuestro siglo XX (el de Antonio de Palacios o el de Zuazo y Jansen que rompen totalmente la plaza con su fuerte ampliación), en los demás proyectos se mantiene el respeto a este edificio considerado como la pieza valiosa de la Puerta del Sol una vez desaparecidas sus famosas iglesias (Buen Suceso, San Felipe y la Victoria). Este respeto condiciona los proyectos presentados, determinando plazas rectangulares o la solución de apertura en semicírculo por el lado opuesto. El cambio de uso que se produce

a mediados de siglo, en plena reforma (de edificio de Correos a Ministerio de la Gobernación) condiciona la creación de un ámbito de seguridad en su frente.

La reforma se materializa en dos momentos, diferenciados por el carácter de la intervención. Al primer momento corresponde la edificación de la manzana comprendida entre las calles Carretas y Espoz y Mina, una actuación que pasa más desapercibida por su menor peso frente a las construcciones del segundo momento, el que se ejecuta bajo la dirección técnica de Lucio del Valle respondiendo a una concepción de la manzana diferente y más avanzada.

Las primeras construcciones mantienen a sus primitivos propietarios (sin producirse la sustitución por revalorización de los inmuebles) en unas viviendas urbanas remodeladas según el proyecto de Juan Bautista Peyronnet (conocido arquitecto decimonónico responsable de las obras en la catedral de Palma de Mallorca), que respetan el antiguo loteo de manzana. Los números 5, 7, 9 y 11, con proyectos de Juan Pedro Ayegui, José Paris y Juan Bautista Peyronnet, siguen la misma suerte, formándose un flanco de la plaza que por remodelarse primero (1857) no participará de la operación general.

La diferencia fundamental entre estas primeras edificaciones y las que acabarán por configurar la nueva plaza se encuentra en el modo de intervenir en la manzana. Las primeras, mantienen el loteo primitivo por lo que la subdivisión de solares nos da unos elementos con mucho fondo y poca línea de fachada.

Las construcciones del segundo momento variarán de aspecto junto con la mejora en la calidad de los materiales y la introducción de las medidas de saneamiento e higiene. La normativa se vuelve estricta en este aspecto de la regeneración. Se prevén los nuevos adelantos técnicos con la imposición de cañerías y depósito en cada casa porque gracias al Canal de Isabel II será posible "la ascensión de las aguas hasta el punto más elevado de las casas que se construyan nuevamente"³. Las condiciones de salubridad, e higiene —la superficie que debe destinarse a patios (al menos una sexta parte de la superficie que comprenda cada solar), los doce metros cúbicos mínimos para los dormitorios, las escaleras con ventilación e iluminación, la sillería de piedra hasta el piso principal, el empleo del hierro en apoyos verticales—, junto a cuestiones de atención al tráfico (que ya empieza a ser el problema de las grandes capitales) y de aspecto formal (un enclave celebrado y cantado por viajeros, recorrido y utilizado a diario por pueblo, políticos y reyes) que debe evitar el aspecto ridículo que han de producir los derribos, demuestran el cuidado y la importancia que se dio a la intervención en la plaza.

Los primeros concursos y proyectos para la reforma de la Puerta del Sol se convocaron bajo la dirección del Ministerio de la Gobernación, con la intervención de la Academia, la



Fig. 3. Vista de la Puerta del Sol. Fotografía de Clifford hacia 1854. (Museo Municipal 5.242).

Municipalidad y la Junta Consultiva de Policía Urbana. Se inician las expropiaciones y los sorteos para la adjudicación de las obras, con derecho preferencial de tanteo para los antiguos propietarios que no acuden, por lo que se suspenden las obras. La situación se repite en varias ocasiones hasta que el expediente pasa al Ministerio de Fomento (por tratarse de Km 0 de toda España), resolviéndose rápida y definitivamente en 1859, con la redacción de un proyecto director por la oficina que dirige Lucio del Valle y supervisa Antonio Ruiz de Salces. En planta se trata de una modificación del anteriormente realizado por el propio del Valle, Juan Rivera y José Morer, ingenieros que han coincidido en la construcción del Canal de Isabel II, la gran obra pública del siglo XIX para Madrid. Una vez aprobado el proyecto, esta vez sí, definitivo (1859), inmediatamente empiezan las obras que no se interrumpirán hasta su término en 1862. La primera observación, a la vista



Fig. 4. El resultado de la reforma. Foto de Laurent, 1862. (Museo Municipal 21.525).

del plano, es que triunfa la solución en arco para la línea Norte, como desahogo en las tres calles de intenso tráfico (Preciados, Carmen y Montera) y la ordenación en el reparto de manzanas. La prolongación de la reforma por las calles adyacentes (que se remodelan por lo menos en los frentes de sus chaflanes, induciendo a creer que toda la ciudad está ordenada según el mismo esquema), conseguirá unas visuales "barrocas" desde la plaza.

Los financieros del momento (muchos de ellos formados en París) se dan cuenta que la ciudad puede ser negocio. Madrid no produce, no tiene industria... pero debe "hacer industria" de lo que posee que es suelo y capitalidad. Aprovechando esta situación, puede convertirse en metrópoli de cambio. Isabel II recoge esta idea que respalda y pone en práctica.

La nueva Puerta del Sol responde tanto a las necesidades de tráfico y circulación que impulsaron la reforma, como a la imagen que reclamaba la nueva burguesía e incluso la propia Reina, deseosa de decorados definitivos (recordemos la costumbre de fingir arquitecturas en las celebraciones, a falta de realidades permanentes).

También la Puerta del Sol se reforma como solución a un hecho antieconómico: el problema circulatorio que se aprecia en la estructura radial de Madrid y dentro de ella la posición céntrica de la plaza. El crecimiento de la ciudad con la asimilación de los barrios de arrabal que la muralla ha ido abrazando, convierte los caminos rurales en vías urbanas. El eje principal ha sido la calle Mayor y su prolongación, la calle de Alcalá. La Puerta del Sol se convierte en el centro de ese sistema radial que une las calles más importantes con las puertas de una ciudad todavía cercada. Las calles de primer orden se dirigen desde las puertas más

importantes o algún otro punto notable de las afueras al centro de la población. Estas vías principales son:

La calle de Alcalá, que concurre directamente en la Puerta del Sol.

La Carrera de San Jerónimo, que también desemboca directamente en la plaza.

La calle de Atocha, única de primer orden que no forma parte del sistema radial de calles cuyo centro está en la Puerta del Sol.

La calle de Toledo, reunida con la de Segovia por las de Concepción Jerónima y Carretas, de modo que al final termina en el mismo punto.

Las calles de la Almudena y Mayor, que concurren directamente en la Puerta del Sol.

La calle del Arenal, que procede igualmente.

La calle de San Bernardo que por prolongación con la de Preciados, termina en la Puerta del Sol.

Las calles Fuencarral y Hortaleza, lo hacen por la de Montera.

Esta situación a la que se suma la topografía de Madrid (sus pendientes y desnivel) y el intenso tráfico que se va generando, hacen la situación insostenible a mediados de siglo, impulsando de una manera decisiva, la necesidad de una reforma.

El resultado de la nueva plaza es digno. La imagen de los nuevos edificios responden a una arquitectura "isabelina" que recogen el carácter programático de la gran fachada a la calle. En la misma Puerta del Sol tenemos un ejemplo temprano en las llamadas casas de San Felipe o de Cordero. Esta construcción mantiene una unidad al exterior cuando en realidad se trata de un conjunto de seis edificios independientes. Una solución que se repetirá en el resto de la Puerta del Sol.

El proyecto realizado para la plaza presenta unos edificios que no se limitan a ser meras fachadas que componen una plaza, son lotes independientes en su organización, unitarios en su conjunto. Los edificios brindan a la plaza un aspecto cosmopolita que interrumpe el discurso hasta entonces empleado en Madrid. Su disposición en cinco plantas con ático se adapta a la escala de la ciudad existente. Una división de dos cuerpos horizontales se marca por un cambio de material: basamento de piedra que unifica planta baja y entresuelo (con ritmo continuo de huecos para la instalación del comercio) y el cuerpo superior de tres pisos y ático retranqueado que valora, como remate, una potente balaustrada. Las ventanas están alineadas con ritmos verticales, pero el resultado final da una organización horizontal en fachada. Esta utilización de "fachada por metros" que da un aspecto dilatado y continuo a la calle, se diferencia



Fig. 5. Proyecto definitivo con el que se llevó a cabo la reforma. Lucio del Valle y Antonio Ruiz de Salces, arquitectos. (Archivo Ministerio Obras Públicas).

de lo edificado hasta entonces en Madrid, donde se potenciaba lo singular y la calle surgía por adición de elementos.

Con esta reforma de la Puerta del Sol se pone de manifiesto una operación puntual de apertura de espacios en el entramado de la ciudad existente, en cabal adecuación a su escala, y con la recuperación de un barrio en el empeño de mejoramiento. Son escasas las intervenciones de este tipo realizadas en España porque se prefiere la de la ciudad alternativa mediante el ensanche que también se da, y por estos mismos años en Madrid, bajo la dirección de otro ingeniero-arquitecto: Carlos María de Castro⁴.

La Puerta del Sol se reforma en el siglo XIX, por diversas causas como hemos visto y atendiendo a distintos requisitos. Los principales arquitectos españoles acuden y presentan sus propuestas, dentro de concursos o con el respaldo de alguna entidad o patrocinador privado.

Centralidad y ordenación, sistematización y jerarquía están presente en el plano. Salubridad, comodidad y decoro, como conquistas de su tiempo, también están presentes en las ofertas. El nivel de definición es grande. La plaza se ordena desde el urbanismo a gran escala, hasta el diseño del elemento puntual o anecdótico (galerías cubiertas, farolas y candelabros, kioscos y garitas para anuncios, fuentes, etc.).

El tejido residencial antes salpicado por iglesias se propone ahora con edificios de "vanguardia" (teatros, Bolsa, cafés y hoteles). El aspecto cosmopolita se impone al gusto provinciano. Las antiguas fuentes de servicio dan ahora paso a fuentes que son un alarde capaces de poner "los ríos de pie"⁵.

La gente culta e ilustrada propone y reflexiona sobre la posible plaza. Estas propuestas de arquitectos, ingenieros, políticos avanzados y librepensadores se materializan en escritos y dibu-

jos que conservan en gran número nuestros archivos y se presentan algunos como muestra en esta exposición y catálogo.

Uno de los primeros proyectos de mejora de la Puerta del Sol es el que presentan hacia 1854 Hamal y Manby. Una curiosa solución que sitúa en amplia y espaciosa plaza compuesta por modernos edificios de seis plantas con importante zona comercial, un gran edificio ecléctico para la Bolsa, sustituyendo a la antigua iglesia del Buen Suceso pero manteniendo su reloj.

Otros proyectos introducen en este mismo lugar, un Teatro, o un Hotel de Viajeros, tipologías que a mediados de siglo eran importantes a la hora de dar carácter y peso a una zona de la ciudad.

Son muchas las propuestas que se barajan en este momento y contemplan la ciudad desde distintos grados de intervención. Desde la gran escala urbana, como el proyecto firmado por Luis Pérez, a partir de un ordenamiento riguroso en base a unos ejes y a la gradación de los espacios públicos, que se justifica y refrenda desde los modelos europeos, hasta la intervención puntual casi de mobiliario urbano que supone el evacuatorio subterráneo modernista de Mauricio Jalvo y Joaquín Plá.

Otros proyectos, más comedidos, no se llegaron a realizar por cuestiones políticas (propuestas diseñadas por importantes arquitectos y que presentaban interesantes soluciones) o económicas (como este curioso ejemplo de Puerta del Sol arbolada, en la solución definitiva para la que no llegó el presupuesto).

Contemplan algunos de estos sueños para Madrid, presentados a través de la reforma de un lugar tan específico como lo es la Puerta del Sol, es dejar libre la imaginación para recorrer la ciudad ideal que nuestro siglo XIX siempre estuvo dispuesto a brindar.

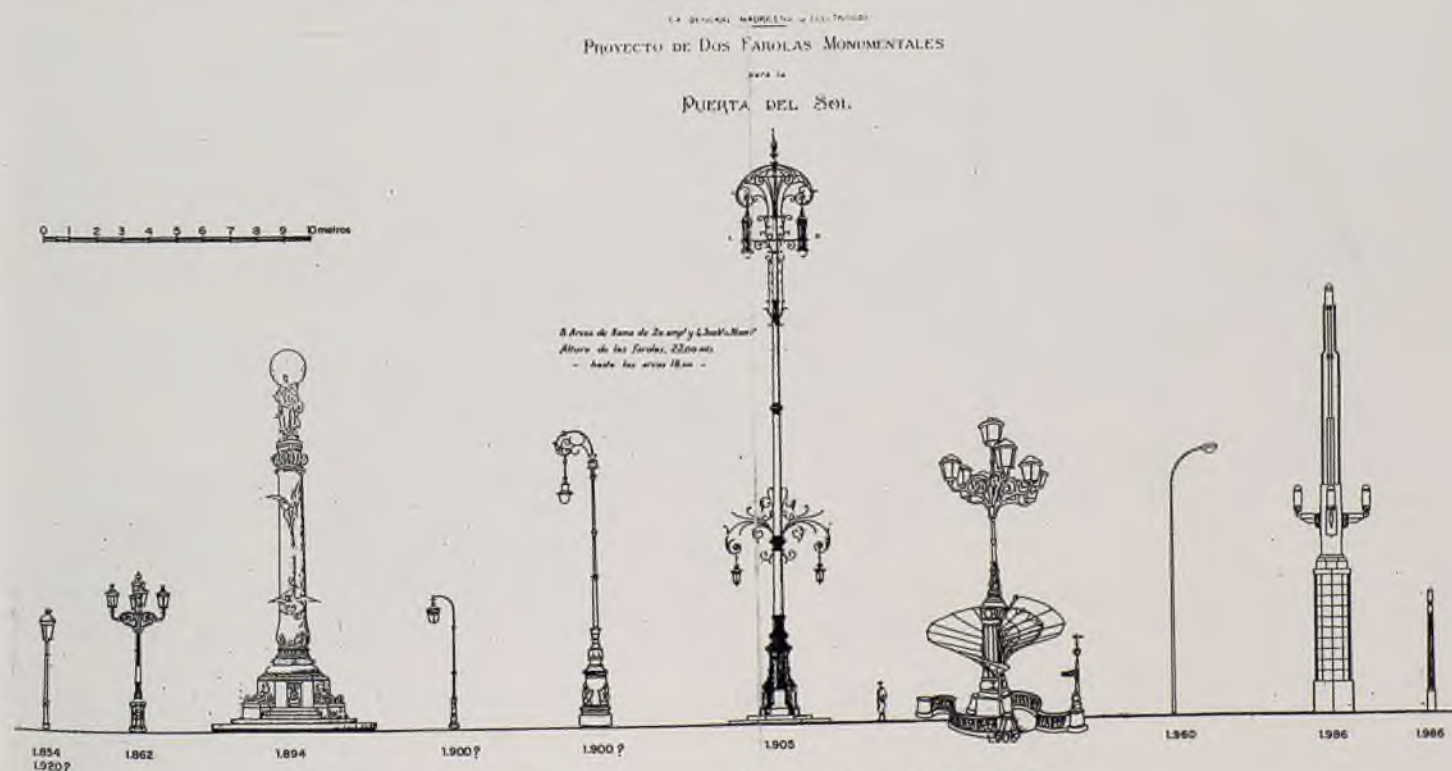


Fig. 6. Estudio de farolas proyectadas y situadas en la Puerta del Sol

[Faint, illegible text in two columns]



NOTAS

¹ El análisis comparativo de estos dos elementos urbanos de primer orden se puede estudiar en el artículo de Antonio Bonet, "La Puerta del Sol: un espacio de sociabilidad en un centro urbano". I Jornadas de Estudios sobre la Provincia de Madrid. Diputación Provincial de Madrid, 1979.

² Son numerosos los estudios sobre el tema, y están enfocados desde distintas disciplinas (historia, ingeniería, urbanismo, economía). Uno de los más

completos es el de Pedro Navascués "Proyectos del Siglo XIX para la Reforma Urbana de la Puerta del Sol" en Villa de Madrid nº 25, 1968.

³ Memoria de Proyecto del Canal de Isabel II. 1859.

⁴ Estudiado y publicado por Javier Frechilla.

⁵ Ramón Gómez de la Serna "Toda la verdadera historia de la Puerta del Sol" s/a.

LA PLAZA DE ORIENTE

JOSÉ MARÍA PRADOS

Universidad Complutense de Madrid

“Al dar una vuelta a la plaza de Oriente se construye el círculo mágico de los recuerdos. Después de construido ese círculo, ya se puede sentar uno y comenzar a ver las cosas”.
(Ramón Gómez de la Serna *Elucidario de Madrid*).

La historia de la plaza de Oriente es una secuencia ininterrumpida de proyectos e intenciones, a veces desechados, a veces a medio realizar, pero nunca concluidos y que, por lo que podemos leer en la prensa de los últimos tiempos, sigue abierta con discutidas y discutibles propuestas.

Con toda seguridad, muchos madrileños no han caído en la cuenta que una plaza situada en la zona occidental de la ciudad —piénsese en el cercano parque del Oeste— se la conozca como plaza de Oriente. La paradoja no es tal, pues la denominación proviene de su emplazamiento al Este del palacio. Este hecho es importante para comprender la mayoría de los proyectos presentados. El palacio constituye no sólo el obligado punto de referencia, como monumento, de la ordenación urbana, sino que la misma plaza se considera, al igual que la meridional de la Armería, como un espacio propio del monarca, significativamente diferenciado del resto de la ciudad. No olvidemos que buena parte de los terrenos afectados pertenecían al Real Patrimonio y que hay que esperar a la Revolución de 1868 para que la plaza se abriera realmente como zona pública. Nombrado Amadeo de Saboya nuevo rey de España, fue devuelta a la Corona, pero ésta permitió su disfrute a los madrileños. La solución definitiva dada por Narciso Pascual y Colomer, que es la que básicamente hoy se mantiene, altera las primitivas intenciones al debilitar la separación entre la zona de palacio y el resto de la ciudad.

Otra cuestión nada baladí es la de entender el poco interés de los constructores, tanto del viejo alcázar como del nuevo palacio, por abrir una gran plaza en su lado oriental. La demora en plantear posibles soluciones, queda plenamente justificada si se piensa que la fachada principal es la situada a mediodía, lo que motiva la primacía del eje N-S, frente al E-O. En el solar actualmente ocupado por el palacio se instaló, en un principio, un puesto de vigilancia de la antigua calzada romana de Cartagena a Astorga, cuyo cruce con la de Mérida a Zaragoza se realizaba en el pueblo de Titulcia, al Sur de Ma-

drid. Junto a dicho puesto, nació un pequeño núcleo urbano, con acceso desde la calzada. La construcción del alcázar no varió en nada esta dirección y, en consecuencia, su fachada principal se elevó justamente hacia el Sur.

A mediados del siglo XVI, el espacio frente al alcázar se había llenado de construcciones, incluso la iglesia parroquial de San Gil entorpecía la entrada, lo que decidió iniciar una serie de demoliciones para despejar esta zona meridional y poder crear una plaza digna de la regia residencia. Años antes, en 1543, Carlos V ordenó la apertura de una calle ancha y recta entre el palacio y la iglesia de San Juan, idea puesta en marcha al año siguiente por el príncipe Felipe, con lo cual se conseguía un ingreso más fácil desde la puerta de Guadalajara¹. En estas fechas y, más aún a partir de 1561, cuando Madrid se convierte en capital del reino, se hace más perentorio resolver el problema de los accesos desde el alcázar a la ciudad.

Pero volvamos a la zona oriental, que es la que ahora nos interesa. La capitalidad de Madrid trajo consigo la necesidad de buscar en palacio alojamiento a una serie de personas e instituciones, que ocuparon el puesto de otros servicios, como las despensas y cocinas. Estos, ineludiblemente, tenían que estar junto al alcázar, por ello Felipe II ordenó la compra de una serie de casas situadas al lado Este, aprovechándolas en un primer momento, pero construyendo luego en su lugar las nuevas cocinas. A finales del siglo XVI se puede decir que la calle del Tesoro, a la que daban estas dependencias, pasó a ser propiedad real, como vía de comunicación con palacio, sin tener prácticamente salidas al Este, es decir, hacia la ciudad. Entre las compras realizadas, también se adquirieron algunos huertos que pronto fueron transformados en jardines, cercados por un paredón desde el lado SE. de la Casa del Tesoro, hasta el Norte, al lado de la fuente de la Priora². Este ángulo NE., libre de edificaciones, podría haberse convertido en una fácil vía de comunicación con la villa, pero quedó descartada por los

hombres del siglo XVII con la creación de los conventos de D^a María de Aragón y de la Encarnación y el juego de pelota. Durante todo este siglo, las cosas se mantuvieron sin cambios notables, a pesar de la fundación del palacio del Buen Retiro, excusa inmejorable para abrir una gran avenida entre ambos conjuntos. Nada se hizo en ese sentido y la calle Mayor y la Carrera de San Jerónimo siguieron siendo la vía de enlace.

La noche del 24 de diciembre de 1734 ardía el viejo alcázar. Parece lógico pensar que el proyecto del nuevo palacio borbónico, atento al desarrollo urbano, hubiera dispuesto su fachada principal hacia Oriente. No fue así, pues mantuvo la dirección tradicional a Mediodía y, aunque en el lado Este se abrió una puerta de comunicación con el patio central, conservó un carácter secundario. No obstante los arquitectos del siglo XVIII ya no eran los constructores de fortalezas medievales que concebían el edificio independiente del entorno urbano, por lo que todos aquellos que participaron en las obras de palacio sugirieron, con mayor o menor fortuna y con mayor o menor acierto, ideas para dignificar los alrededores y, al tiempo, resaltar la belleza del monumento.

Varios fueron los proyectos de Sacchetti que, aunque no llegaron a ejecutarse, sirvieron en parte de fundamento a otros posteriores. Me limito a resumir aquellos aspectos que afectaban específicamente al espacio actual de la plaza de Oriente, ocupado entonces por una serie de pabellones con las cocinas, la Casa del Tesoro, la Biblioteca Real y el jardín de la Priora³.

Un primer proyecto de 9 de marzo de 1737 prácticamente se reducía a organizar, como un conjunto único, los jardines del Norte de palacio con los del NE., prolongando y regularizando el jardín de la Priora. Consciente de que la parte central de la fachada oriental quedaba un poco desangelada, colocaba allí un pequeño parterre cuadrado, de todas formas agobiado por las construcciones vecinas.

Menos tímidos eran los proyectos presentados entre febrero y agosto de 1738. La actual puerta del príncipe, en el centro de la fachada, seguía teniendo un carácter secundario, ante ella se abría un espacio cuadrado pero convertido en un acceso de servicio: "Plazuela para entrada de coches a palacio", como puede leerse en uno de los dibujos. Sin embargo, y aunque todavía el eje viene determinado por la torre de la Princesa, al NE. del edificio, se apuntan dos novedades. La primera es que los antiguos jardines se convierten en un gran patio, al que se abrían cocheras y otras dependencias. La otra novedad es que, en el extremo oriental de este patio, se pasaba por un arco a otro más pequeño y de ahí a una plazuela. Desde esta se podía divisar al fondo, entre dos calles, el coliseo de los Caños del Pera, si bien descentrado del conjunto. Por lo tanto, sin hurtar a la fachada meridional su primacía, se abría un gran espacio al Este y se insinuaba una

posible apertura en esa dirección que sirviera de enlace, aunque secundario, con el centro urbano.

El 31 de diciembre de 1738 presentaba Sacchetti una nueva propuesta, bien ambiciosa en esta ocasión, que afectaba a los cuatro flancos de palacio. Indiscutiblemente seguía otorgando primacía a la zona Sur, con una gran plaza rectangular, cerrada por arquerías, y una segunda terminada en una gran catedral, más o menos en donde hoy se eleva la Almudena. Pero es la primera vez que se da un cierto protagonismo al lado Sur: varios pabellones y plazas marcaban un eje N-S., paralelo al señalado por el palacio, con el que se relacionaban a través de dos ejes transversales E-O. Uno, por el actual arco de Santiago en el centro de la plaza de la Armería, y otro, y esto es lo más significativo, en el centro de la fachada oriental. Aquí se proyectaba un edificio en planta de H, entre dos plazas: en el lado de palacio dejaba por primera vez un gran espacio libre de construcciones; en el otro, se enlazaba con otra plaza más pequeña, con el coliseo de los Caños del Peral al fondo. El deseo de organizar simétricamente el conjunto llevó a Sacchetti a solucionar el problema del descentramiento de éste, situando otro edificio con una inclinación contrapuesta y uniéndolos por medio de una galería⁴. En este dibujo, establecía el alcance de las demoliciones que deberían hacerse para ejecutar su idea, formando un gran triángulo muy similar, como enseguida veremos, al de posteriores proyectos.

Los sucesores del arquitecto turinés, Ventura Rodríguez y Sabatini, no aportaron nada nuevo por lo que a esta zona en cuestión se refiere, pero el interés por su urbanización durante la segunda mitad del siglo XVIII debió continuar. El plano de Espinosa de los Monteros de 1769, aparte de dibujar al Sur de palacio el proyecto de Sabatini, que no llegó a ejecutarse, daba por derribadas una serie de manzanas en el lado Este, figurando un enorme descampado como el que luego efectivamente quedó tras las demoliciones de principios del siguiente siglo.

Durante su breve reinado, José I Bonaparte, intentó llevar a cabo la reforma interior de Madrid, que Carlos III no tuvo tiempo de hacer y Carlos IV no llegó a plantearse, como dice Navascués⁵. A través de varios Reales Decretos se ordenó una serie de expropiaciones y derribos, surgiendo pequeñas plazas a imitación francesa. Pero el poco tiempo que gobernó y la difícil situación de España, truncó toda posibilidad de una intervención más profunda.

Naturalmente estas reformas incluían los alrededores de palacio y, en lo que atañe a su flanco oriental, parece que, al menos en un primer momento, su pretensión era llevar a la realidad los proyectos de Sacchetti. Así en el *Plan topográfico del Real Palacio y sus vezindades*, conservado en el Archivo de Palacio y firmado por Villanueva, se pueden ver las manzanas que debían demolerse. Por si hubiera alguna duda, en él

se puede leer la siguiente nota: "Las Manzanas señaladas con la aguada amarilla más clara, son las que se meditaba demoler para dar lugar a la continuación de las Obras Proyectadas por los Arquitectos Dn. Juan Bautista Saqueti y Dn. Francisco Sabatini". El 7 de septiembre de 1809, enviaba Villanueva las condiciones para continuar los derribos de la Casa de la Cadena, que ocupaba la Real Biblioteca, en la calle del Tesoro, siguiendo los deseos del rey "para formar una Plaza delante de la fachada de levante del R^o Palacio, y Puerta del Príncipe prolongada hasta la plazuela de los Caños del Peral"⁶. El Decreto de 12 de diciembre comenzaba expresando el deseo de "dar a la plaza de Nuestro Real Palacio la extensión más conveniente para el edificio y más útil para el público..." y en su artículo 1^o ordenaba la demolición de determinadas manzanas "a fin de ensanchar la plaza que se está formando delante de la fachada oriental de nuestro Real Palacio"⁷. En conclusión, es de suponer, que José I —el *Rey Plazuelas*— tomara con interés las ideas de Sacchetti, pero soñando por primera vez con una gran plaza que permitiera el espacio suficiente para admirar en su totalidad el palacio en su frente oriental. Sin embargo, como ya indicaba Mesonero Romanos, los derribos emprendidos con un deseo ardiente de reforma y popularidad, no fueron comprendidos entonces, no apreciados como tales por la actitud hostil del vecindario.

El arquitecto elegido por el rey para sus reformas no fue el anciano Villanueva, sino Silvestre Pérez, pensionado en Roma en 1790, cuando José estaba allí de embajador y en donde tal vez tuvieron alguna relación. Bien conocido es su proyecto de 22 de julio de 1810 para unir el palacio con la iglesia de San Francisco el Grande, convertida en Salón de Cortes. En sus intentos de reforma de la ciudad, se pregunta Sambricio, si acaso no querría seguir un camino paralelo al desarrollado en Francia por Percier y Fontaine⁸. Es lástima que no se conserve dibujo alguno de Pérez para el lado oriental de palacio. La única noticia nos la da Mesonero Romanos, la recoge Fernández de los Ríos y se repite hasta nuestros días. Al decir de aquél se pretendía que de la plaza saliera un bulevar que, a través de la calle Arenal ensanchada y la Puerta del Sol, terminaría en la Puerta de Alcalá. De ser esto exacto, su ejecución hubiera supuesto una importante vía de circulación en el sentido E-O., facilitando además una comunicación más fluida del palacio con el tejido urbano. Pero, aparte de las demoliciones, nada más se hizo y así quedó un inmenso, destartalado e intransitable espacio, convertido en un barrizal.

Tras el efímero reinado de José I y el paréntesis de la guerra de la Independencia, la vuelta de Fernando VII reavivó el deseo de convertir en realidad un programa de construcciones que enlazaba con la política ilustrada del siglo anterior, pero que quedó malogrado por la extrema penuria económica, unido a una

mala administración. Para su realización contaba el monarca con dos de los discípulos más directos de Juan de Villanueva, Isidro Velázquez y Antonio López Aguado. Ambos representan el mejor ejemplo de una arquitectura *fernandina* que, como afirma Navascués, se debate entre un neoclasicismo, respaldado oficialmente por la Academia, y un primer eclecticismo romántico, pero sin renunciar a un lenguaje propio, diferente del de su maestro y del de la futura arquitectura isabelina⁹.

Entre los proyectos concebidos, el más ambicioso sin duda fue el de la plaza de Oriente, que se encargó a Isidro Velázquez, recién nombrado —el 27 de julio de 1814— Arquitecto Mayor de las Obras Reales. La idea presentada no tenía nada de utópica, de sueño irrealizable, hasta el punto que llegó a construirse buena parte de la galería Sur, precisamente la zona que presentaba más dificultades para cimentar, en un suelo de consistencia arenosa y poco firme. Pero el esfuerzo fue en vano. Las continuas dificultades de tesorería y la mala gestión de los fondos, junto a los problemas planteados por los propietarios de los solares que reclamaban sus derechos,

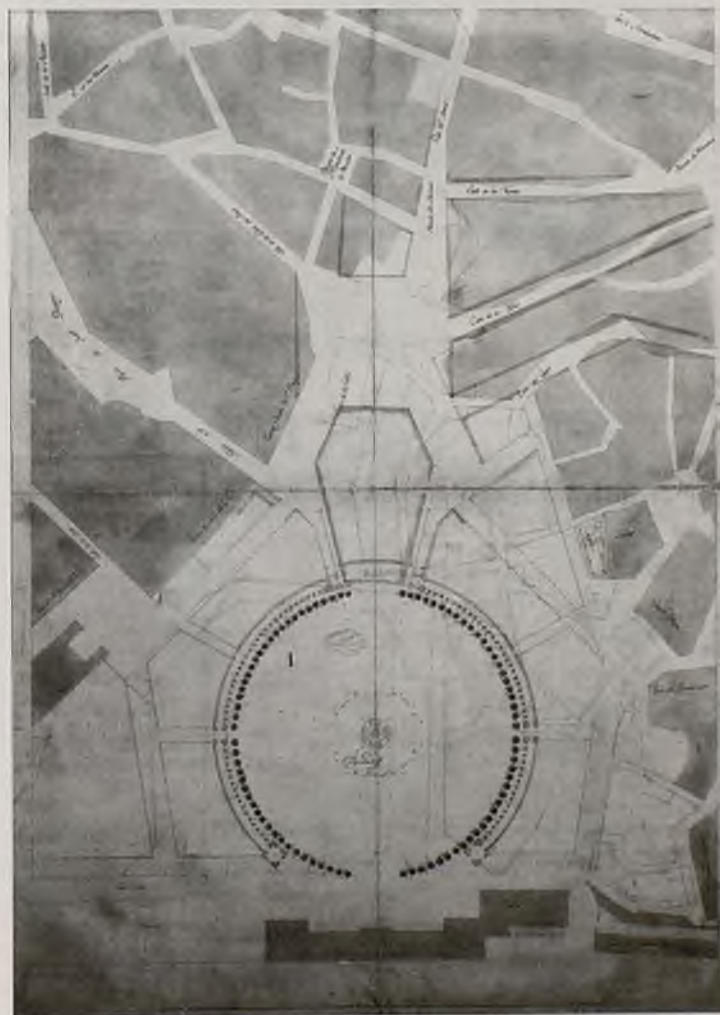


Fig. 1. Isidro Velázquez. Proyecto para la Plaza de Oriente. (Archivo de Palacio).



Fig. 2. Isidro Velázquez. *Proyecto para la Plaza de Oriente*. (Archivo de Palacio). Planta baja.

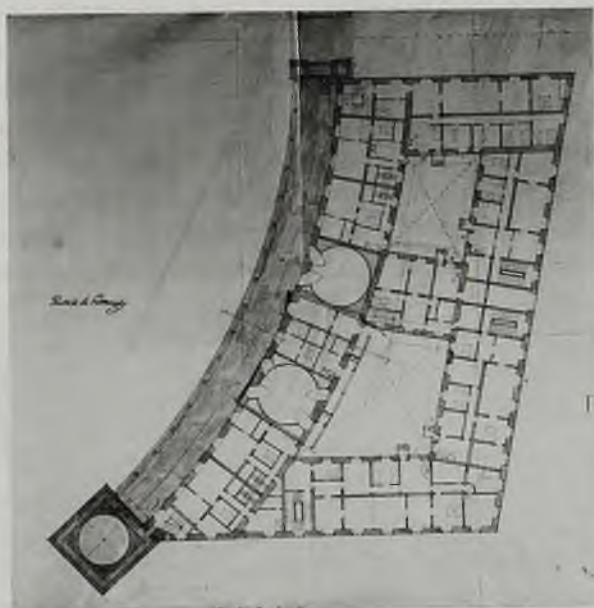


Fig. 3. Isidro Velázquez. *Proyecto para la Plaza de Oriente*. (Archivo de Palacio). Entresuelo.



Fig. 4. Isidro Velázquez. *Proyecto para la Plaza de Oriente*. (Archivo de Palacio). Planta principal

ocasionaron numerosas interrupciones de los trabajos y, finalmente, ante el estado de abandono en que se encontraba el lugar, "abrigo de personas sospechosas, con perjuicio de la seguridad pública", se dispuso, por Real Orden de mayo de 1836 su demolición y posterior terraplenado.

El desarrollo de las obras ha sido objeto de minuciosos estudios a los que me remito¹⁰, limitándome aquí a hacer algunas consideraciones generales. El proyecto no podía ser más original en relación con las múltiples sugerencias que se habían hecho hasta el momento. Se prefirió, frente al esquema rectangular tradicional, el círculo, aunque abierto en su lado occidental ante la fachada de palacio, dando lugar a una plaza porticada ultrasemicircular con dos pabellones en la embocadura¹¹. Otra novedad residía en que no se trataba sólo de una columnata, sino que a ella se unían viviendas que servían de sabia soldadura con el viejo tejido urbano "edificios regulares —según se dice en un documento conservado en el Archivo de Palacio¹²— todos de un orden de arquitectura sencillo y majestuoso, no estando ligados por ningún punto con el palacio... con soportales, en el fondo de los cuales podrá haber viviendas a propósito para tiendas, cafés". No se olvida el papel destacado de la residencia del monarca, por lo que aquellos edificios "no tendrían más que piso principal para no quitar la vista a Palacio" y se preocupa incluso de la organización del tráfico rodado al abrir detrás de ellos "un espacio grande para que quede una calle ancha y paralela a los edificios, sin que los coches tengan necesidad de atravesar la plaza". En suma, con su construcción se conseguía ordenar de una vez por todas dignamente esta zona oriental, con un espacio íntimamente dependiente del palacio, claramente separado de la villa, pero no de espaldas a ella, ya que se transformaría en "una de las primeras plazas de Europa, un paseo de verano y otro de invierno... una fuente abundantísima para el nuevo vecindario, un número de tiendas para el surtido lo que haría más animado este paseo y un buen teatro para la Corte, que conceptúa indispensable, pues los que hay en el día son defectuosos...".

Es posible que en un principio no se pensase en construir un teatro. Si nos fijamos en el proyecto aprobado (Archivo de Palacio nº 27), parece como si se hubiera ideado la plaza, en un primer momento, como dos arcos de círculo separados, cuyos extremos terminarían en pabellones. De esta manera quedaría abierto un eje de conexión desde este lugar a una pequeña plaza con el coliseo de los Caños del Peral al fondo, descentrado sin embargo del referido eje, inconveniente que ya habíamos visto intentar solucionar por Sacchetti en sus proyectos de 1738. Esta irregularidad y, sobre todo, el pésimo estado en que se encontraba el coliseo —ya en 1787, Villanueva lo daba por perdido— les llevaría a construir uno nuevo. En 1816, López Aguado informaba de su estado de ruina irreversible y, al fin, el 30 de septiembre de 1817, el rey ordena su

demolición. La construcción del nuevo supuso una barrera definitiva a un futuro enlace con la ciudad por este lado.

A diferencia de la plaza, el teatro llegó a terminarse pero después de no pocas vicisitudes y cambios¹³. Una primera propuesta presenta un edificio de curiosa planta, a modo de ojo de cerradura, concebido como independiente de la galería. La planta circular de la platea se manifestaba al exterior en contraste con la concavidad de la plaza. La fachada curva, referencia al teatro clásico romano, ya había sido utilizada por Legrand y Molinos en el año 1791, en el teatro Feydeau de París y siguió haciéndose en el siglo XIX, por ejemplo por Semper en la ópera de Dresde, del año 1841. Sin embargo al fin se decidió una planta de hexágono irregular, integrada en la plaza, lo que supuso una fachada ligeramente curvada como continuación de la galería y una pequeña modificación en la alineación de las manzanas colindantes.

Fernández Muñoz en su estudio sobre la arquitectura teatral madrileña, atribuye a Velázquez la configuración exterior del teatro, mientras que la organización del resto se confiaba a López Aguado, también discípulo de Villanueva y Arquitecto Mayor de Madrid. La lectura de la *Descripción del Real Coliseo de la Plaza de Oriente*, firmada por dicho arquitecto el 24 de enero de 1827, permite adivinar su limitada capacidad decisoria. Ya

en marzo de 1804 había recibido el encargo de proyectar un teatro, el de comedias de Buenos Aires¹⁴, pero, sin lugar a dudas, la elevación del teatro de la plaza de Oriente era mucho más importante e implicaba mayor responsabilidad.

No es este el lugar indicado para extenderme en su historia, pero creo que vale la pena aludir a dos aspectos referidos a su distribución interior. En primer lugar, por lo que respecta a la planta de la sala, en la versión definitiva será de herradura, pero en el proyecto original era ultrasemicircular, e incluso se señala con una línea de puntos el círculo completo. Charles de Wailly en *L'Echelle du Théâtre ou proportions de la Nouvelle Salle de Comédie*, suplemento de la Enciclopedia (1777), sostiene que "la forma redonda es la única que debe adoptarse para los teatros" y lo demuestra con un dibujo en el que dos círculos —sala y escenario— se interpenetran según una proporción fija; las líneas que pasan por el exterior de dichos círculos deberían formar un paralelogramo. López Aguado sólo proyectaría circular la sala, ampliando en profundidad el escenario a diferencia de lo sugerido por el arquitecto francés.

La segunda cuestión acerca de la organización del teatro, refuerza la idea ya comentada de que la plaza se pensaba como un recinto fundamentalmente palatino. López Aguado en su *Descripción del Real Coliseo*, considera la fachada que da



Fig. 5. Isidro Velázquez. *Proyecto para la Plaza de Oriente*. (Archivo de Villa).

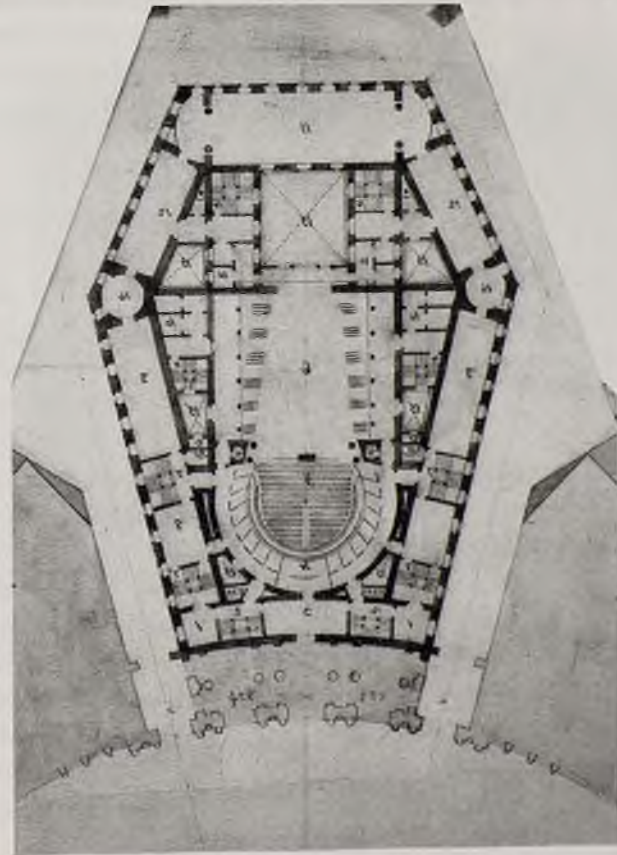


Fig. 6. Planta del Teatro Real. (Archivo de Villa).

a la plaza de Isabel II, como la principal y de "público acceso", mientras que la de la plaza de Oriente se reservaba para los monarcas y su séquito. Esta entrada *privada*, permitía el ingreso directo a la sala, mientras que el público debía recorrer interminables pasillos y escaleras.

Numerosos son los dibujos conservados del proyecto de Velázquez para la plaza, todavía a la espera de un estudio en profundidad, que aclare, entre otras cosas, la datación de las diferentes variantes. Además de la planta general, se preocupa especialmente de los alzados del cuadrante Sur, es decir, el que se construyó, así como de la distribución interior de las viviendas y sin olvidar los problemas del enlace de la galería y el teatro.

Cuando Velázquez pensó en una plaza circular con columnas, indudablemente debía tener en su mente la columnata de San Pedro, bien conocida por él durante su estancia en Roma. Si, como he insinuado antes, su idea primera fue hacer una plaza con dos arcos de círculo, con el palacio cerrando uno de los lados y el otro abierto a la ciudad, es precisamente lo que había hecho Bernini, con la basílica en un frente —aunque unida a la columnata por la plaza recta— y en el otro el intrincado borgo. En las dos el complicado tejido urbano se mudaba en simétrica claridad al entrar en el nuevo espacio e, igualmente, basílica o palacio, destacaba por su altura por encima del

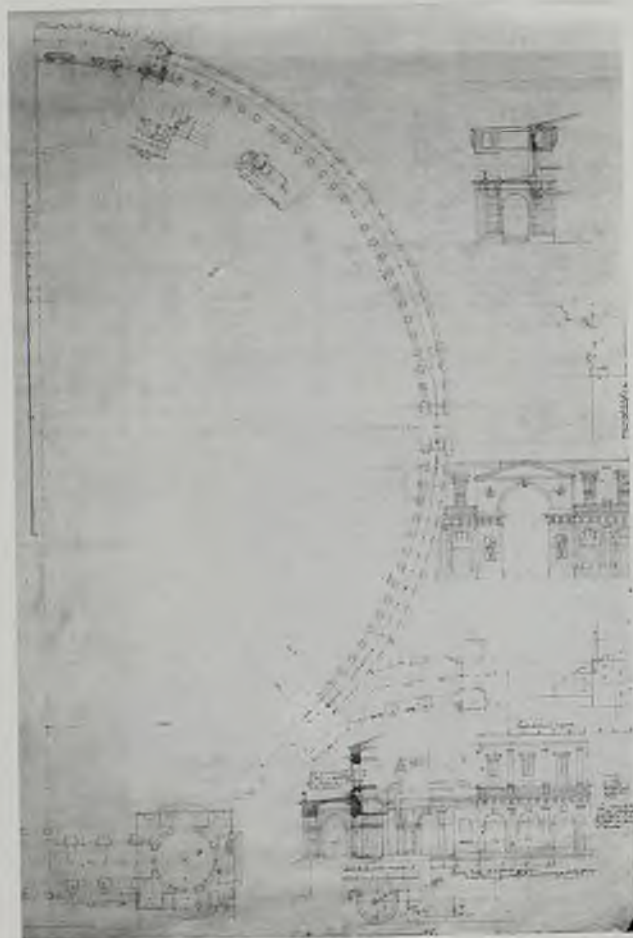


Fig. 7. Isidro Velázquez. *Proyecto para la Plaza de Oriente.*
(Archico de Palacio).

resto. Ahora bien la barroca planta elíptica se transformaba en círculo en el arquitecto español.

Ya vimos como la plaza madrileña, además de la galería, contaba también con viviendas. A finales del siglo XVII, Jules Hardouin Mansart había creado en París un prototipo de plaza circular, la plaza de las Victorias, a mediados del siglo siguiente, los Wood construían el King's Circus en el complejo de Bath y, en el mismo siglo, Louis du Ry proyectaba la Koenigsplatz de Kassel. Todas eran de planta circular, pero, a diferencia de nuestra plaza, se trataba de espacios urbanos abiertos dentro de la circulación ciudadana, con una arquitectura uniforme, sin destacar en especial ningún edificio sobre los demás. Eran plazas de una ciudad, no plazas de un palacio.

Acertadamente sugiere Navascués, como antecedente probable, el proyecto de Giovanni Antolini para el Foro Bonaparte de Milán¹⁵, presentado a las autoridades milanesas el 16 de diciembre de 1800 y acogido con entusiasmo. Westfall¹⁶ lo interpreta como símbolo de la independencia cisalpina y como templo dedicado a la Gloria y a la Eternidad, partiendo precisamente del orden de Paestum —el dórico era para Vitruvio el más indicado para los héroes— y de la culminación de la planta circular, también sugerida por los clásicos para exaltar los hechos gloriosos. Al mismo tiempo, pretendía huir de una imagen autoritaria e imprimir al monumento un sentido cultural y de instrucción popular, por ello colocaba a lo largo del perímetro anular en forma simétrica y equidistante una serie

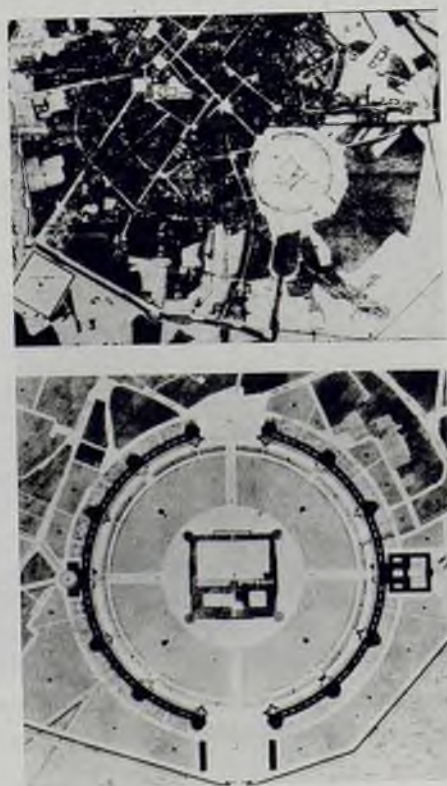


Fig. 8. Giovanni Antolini. *Proyecto para el Foro Bonaparte de Milán.*

de edificios públicos (Bolsa, Aduana, Teatro, Museo, etc.), logrando además el descentramiento de la ciudad vieja¹⁷.

Muy probablemente, Fernando VII soñaba con tener también su *Foro*. En efecto, Velázquez utilizaba el orden dórico e incluso en el centro de la plaza proyectaba un templete similar al de Vesta en Trivoli, que había estudiado durante su estancia en Italia¹⁸. Sin embargo, los pórticos no eran arquitrabados a la griega, sino según el esquema romano de arco y dintel y con superposición de órdenes. En cuanto al carácter de la plaza, también se alejaba bastante del sentido popular de la milanesa.

Isidro Velázquez estaba convencido de la importancia de su obra y así se lo hacía saber a su discípulo Anibal Alvarez en una carta escrita el 4 de mayo de 1836 en donde, entre otras cosas, le animaba a que siguiera estudiando "para ver si logra a su regreso a ésta ser más feliz que yo, pues todavía no saben, ni ha sabido nunca (en esta desgraciada mi patria), para qué pueda ser útil, no habiéndome probado todavía mis talentos con mandarme hacer una obra que me hiciese honor e igualmente a mi nación; pues la única obra que me hubiera originado esta gloria sería la de la plaza de Oriente, y ésta se paró para siempre"¹⁹. Son comprensibles las quejas del arquitecto, si pensamos que en el mismo mes que escribía esta carta se ordenaba la demolición de lo construido, porque "pareció que las proporciones de las galerías eran mezquinas... quedando así perdido lo gastado"²⁰ y Madrid sin una interesante reforma urbanística de corte neoclásico.

A la muerte de López Aguado el año 1831, el arquitecto Custodio Teodoro Moreno era encargado de la continuación de las obras del teatro y poco después presentaba un proyecto de ordenación de la plaza²¹ con la distribución de las manzanas "para —como se lee en el mismo dibujo— su pronta enagenación a particulares y por cuyo medio podría lograrse en poco tiempo la conclusión y de consiguiente la regularización de las avenidas del Real Palacio, el mayor ornato de la Población y el aumento de intereses para la Tesorería de S.M.". Pretendía así solucionar al tiempo un problema urbanístico, un problema estético y un problema económico. Olvidando la planta circular de Velázquez, proponía una planta rectangular con casas con pórticos, de igual anchura a la fachada del palacio de Sacchetti. A la ampliación meridional de Sabatini, contraponía al Norte otro pabellón para conseguir un conjunto simétrico, idea que ya había adelantado Isidro Velázquez. Delante de estos dos añadidos, abría dos pequeñas plazas también rectangulares. Como tantas veces, todo quedó en el papel.

En el mes de junio de 1842 se aprueba el proyecto presentado por los ingenieros Juan Merlo, Fernando Gutiérrez y

Juan de Ribera, que mantiene la plaza rectangular, pero curvando las dos manzanas colindantes al teatro, para seguir la línea de su fachada. Dos años después, el Arquitecto Mayor de Palacio, Narciso Pascual y Colomer dio la solución que más o menos se ha conservado hasta hoy. Alarga algo las dos manzanas curvas del anterior proyecto y suprime las cuatro restantes de los lados, sustituyéndolas por jardines. Para Ramón Gómez de la Serna: "El jardín de la derecha, según se mira a Palacio, es el de los niños tristes, altivos, incongruentes. El de la izquierda es para niños de poca fantasía..."²². La edificación comienza en 1850 y con ella dejamos la plaza de Oriente soñada, objeto de esta exposición. El espacio se amplía excesivamente por los laterales, diluyéndose, aunque se pretende *contener* con la verja, hoy desaparecida, las estatuas de los reyes, en un principio en la elipse central, o con el arbolado. La primitiva idea de una *Plaza a Oriente del Palacio*, termina covirtiéndose en una *Plaza al Oeste de Madrid*.

A partir de entonces no han faltado proyectos, pero han afectado fundamentalmente a los jardines²³. En 1934, Secundino Zuazo en su *Plan general de Reforma de Madrid*, intentaba una actuación a fondo en la plaza, pero no se llevó a cabo. En 1941, el Ayuntamiento encarga a Manuel Muñoz Monasterio la reparación de los deterioros sufridos durante la guerra civil. Presentó este arquitecto dos soluciones²⁴; una, sugería volver a la delimitación de la plaza con un pórtico continuado, salvo como es lógico por el frente de palacio, construyendo además dos edificaciones complementarias a los lados de la plaza, que dejaban detrás los jardines laterales; la segunda solución fue la aceptada, con modificaciones. En ésta trataba de consolidar el muy dañado firme con placas de hormigón sin tocar las alineaciones de la plaza, excepto en su borde Oeste, en donde se mata la forma elíptica de los jardines. Con ello se acentuó el carácter lineal de la calle Bailén, segregando al palacio de su plaza con una barrera de tráfico, efecto aumentado por el hecho de que ese borde recto se elevó formando un podio.

Y así nos encontramos en la actualidad, cuando se nos auguran nuevos proyectos. Hace años Fernández Alba se lamentaba de la falta de identidad urbana de nuestra capital, de la pérdida de sus valores simbólicos por una destrucción sistemática, que la convertía en una *ciudad sin alfabeto*²⁵. A modo de conclusión y de deseo, me permito copiar lo que Madoz escribía a mediados del siglo pasado al referirse a la demolición de la galería de Isidro Velázquez en la plaza de Oriente: "Madrid en todo tiempo ha sido pueblo desgraciado en la construcción de sus edificios, por no pensar bien las cosas desde el principio, como decía el erudito Ponz"²⁶.

NOTAS

¹ V. GERARD, *De castillo a palacio. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI*. Madrid, 1984, p. 122 y ss.

² *Ibid.*, p. 133 y ss.

³ F.J. de la PLAZA, *Investigaciones sobre el Palacio Real nuevo de Madrid*. Valladolid, 1975, pp. 275-282 y 315-319.

Todos los datos sobre los diseños de Sacchetti para el lado Este de Palacio los tomo de este trabajo, que estudia cumplidamente también los de los otros frentes y aporta una completa bibliografía.

⁴ M. DURAN, "Del antiguo Madrid. Los Jardines del Palacio Real", *Arquitectura*, feb. 1929, XI, 118, pp. 43-55, fig. 1.

⁵ P. NAVASCUES, "Introducción al desarrollo urbano de Madrid hasta 1830", catálogo de la exposición *Madrid hasta 1875*, Madrid, 1979, pp. 19-20.

⁶ P. MOLEÓN, *La arquitectura de Juan de Villanueva. El proceso del proyecto*. Madrid, 1988, pp. 306-307.

Ya en el mes de agosto se había ordenado al bibliotecario mayor trasladar la Real Biblioteca al convento que fue de Trinitarios Calzados en la calle de Atocha (J. GARCÍA MORALES, *La biblioteca real (1712-1836)*. Madrid, 1971, p. 28).

⁷ M. PÉREZ MARTÍN, "La plaza de Oriente madrileña", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, julio 1955, XXIV, 70, pp. 381-405.

⁸ C. SAMBRICIO, *Silvestre Pérez arquitecto de la Ilustración*. San Sebastián, 1975; pp. 42-48; IDEM, *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986, p. 396.

⁹ La mejor visión de conjunto de este momento sigue siendo P. NAVASCUES, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*. Madrid, 1973. Más recientemente IDEM, "Los discípulos de Villanueva", catálogo de la exposición *Juan de Villanueva*, Madrid, 1982, pp. 67-97 e IDEM, "Arquitectura y urbanismo" en *Historia de España Menéndez Pidal*, XXXV, Madrid, 1989, pp. 571-599.

¹⁰ El primero que dio a conocer los dibujos de Isidro Velázquez del Archivo de Palacio fue J. MORENO VILLA, "Urbanismo en 1817. Proyecto de I. Velázquez para la Plaza de Oriente", *Arquitectura*, abril 1932, XIV, 156, pp. 101-109; M. PÉREZ MARTÍN, (v. nota 7) se dedicó especialmente a la documentación del Archivo de la Villa y E. RUIZ PALOMEQUE, *Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo madrileño durante los siglos XIX y*

XX, Madrid, 1976, pp. 67-99 y 187-213, con un riquísimo soporte documental, estudió la cuestión desde el punto de vista de la geografía urbana.

¹¹ El proyecto del Archivo de Palacio (nº 27), en cuyo centro se puede leer "Aprobado", refuerza el círculo al dibujar un arbolado que recorre el perímetro de la galería, pero cerrándose aún más en el frente de Palacio.

¹² E. RUIZ PALOMEQUE, ob. cit. nota 10, pp. 73-76.

¹³ A.L. FERNÁNDEZ MUÑOZ, *Arquitectura teatral en Madrid*. Madrid 1988, pp. 196-232.

¹⁴ D. ÁNGULO, *Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas en el Archivo General de Indias*. Sevilla, 1933-39, II, pp. 624-626.

¹⁵ P. NAVASCUES, 1982, ob. cit. nota 9, p. 78.

Además de la *Descrizione del Foro Bonaparte*, Parma, 1806. ANTOLINI preparó una edición completa del proyecto, con texto y láminas, editada en Milán, pero de difícil datación, titulada *Opera d'architettura, ossi progetto sul Foro che doveva eseguirsi in Milano dal professore architett G. Antolini*.

¹⁶ C.W. WESTFALL, "Antolini's Foro Bonaparte in Milan", *Journal of the Warburg Institut*, 1969, XXXII, pp. 366-385.

¹⁷ O. ROSSI PINELLI, "Il Foro Bonaparte: progetto e fallimento di una città degli eguali", *Ricerche di Storia dell'arte*, Roma, 1976, 3, pp. 43-75.

¹⁸ El orden de Pestum fue utilizado por Velázquez especialmente en su arquitectura efímera funeraria. Precisamente cuando estaba trabajando en la plaza de Oriente, murió la reina M^a Isabel de Braganza y se le encomendó el proyecto de túmulo para sus exequias en Roma en 1819, que no fue otro que una enorme columna dórica (J.M. PRADOS "Isidro González Velázquez y la arquitectura efímera", *Cinco siglos de arte en Madrid (III Jornadas de Arte)* (1986), Madrid, 1991, pp. 87-96.

¹⁹ J. MORENO VILLA, "Proyectos y obras de Don Isidro Velázquez. II Sus trabajos en El Pardo", *Arquitectura*, marzo 1932, XIV, 155, p. 70.

²⁰ P. MADOZ, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España*. Madrid, 1847, X, p. 684.

²¹ F.J. de la PLAZA, ob. cit. nota 3, p. 322.

²² R. GÓMEZ DE LA SERNA, *Elucidario de Madrid*, Madrid, 1957, p. 431.

²³ C. ARIZA, *Los jardines de Madrid en el siglo XIX*. Madrid, 1988.

²⁴ M. PÉREZ MARTÍN, ob. cit. nota 7, pp. 401-403.

²⁵ A. FERNÁNDEZ ALBA, "Madrid o la introducción al caos" en C. de MIGUEL, *Madrid, plazas y plazuelas*. Madrid, 1976, pp. 7-9.

²⁶ P. MADOZ, ob. cit. nota 20.

LA POLÍTICA DE ACUARTELAMIENTOS Y FORTIFICACIÓN DE MADRID DESDE LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA AL PLAN CASTRO. LOS PROYECTOS NO REALIZADOS

JESÚS CANTERA MONTENEGRO
Universidad Complutense de Madrid

1. *La situación política de España y el estado de los cuarteles de Madrid en la primera mitad del siglo XIX*

Sin duda una de las épocas más difíciles y dolorosas de la Historia de España, en la que además el Ejército tuvo un papel especialmente destacado, fue el siglo XIX.

Ya en el mismo comienzo de la centuria, y tras el levantamiento popular, el Ejército hubo de enfrentarse a las tropas napoleónicas que habían invadido la Patria y que eran las mejor entrenadas y equipadas del mundo en ese momento, aunque bien es verdad que fueron las partidas de guerrilleros populares y la acción decidida del pueblo civil la que permitió la victoria final, mucho más que las verdaderas batallas entre los ejércitos español y francés, todo ello sin contar con el apoyo de la fuerza expedicionaria inglesa.

Pero pasado este conflicto, el papel del Ejército en el acontecer hispano fue aún más destacado, pues anduvo envuelto en la división ideológica que enfrentó a los españoles durante toda la centuria, entre absolutistas y liberales, además de los grupos que surgieron entre ambos, e incluso de los matices dentro de ellos mismos. Así estuvo a la cabeza de los múltiples alzamientos que caracterizaron la época, y mediante los cuales las facciones en la oposición trataban de llegar al poder, apoyándose para ello en algunos efectivos militares adictos a la ideología.

De la misma manera el Ejército tuvo que participar activamente en la contienda civil de las guerras carlistas que durante bastante tiempo, y en tres oleadas, enfrentaron a los españoles, siendo las fuerzas militares las que llevaron el peso de la contienda, especialmente en el lado isabelino.

Pero por si esto fuera poco, el Ejército aún hubo de participar en otros importantes acontecimientos, pues con él se trató de poner freno a la descomposición del Imperio español que ahora llegaba precipitadamente a su fin. E igualmente, ansiando los poderes políticos no mermar la moral de las Fuerzas Armadas, y la del mismo pueblo español con esa desintegración, al tiempo que también se proponía aunar esfuerzos comunes para salvar el escollo de tanto enfrentamiento entre los propios españoles, se propició la intervención de efectivos militares en el problema dinástico de Portugal, en el conflic-

to del Papa Pío IX con las fuerzas de Garibaldi, en la salvaguardia del honor español ofendido en el reino de Amman, donde se perseguía a los misioneros católicos que en su mayoría eran españoles, y sobre todo en Marruecos, en defensa de las posesiones españolas constantemente amenazadas, y donde gracias a memorables victorias en el campo de batalla, como las de Castillejos o Wad-Ras, el pueblo español recibió una auténtica inyección de moral en ese período en el que tantos otros disgustos la habían mermado.

Se comprende pues que con los tipos de conflictos ocurridos, y sobre todo con los desarrollados dentro de nuestras fronteras durante el siglo XIX, se llevaran a cabo en esa época numerosas reformas militares que naturalmente tuvieron su reflejo en la tipología y en la disposición de los cuarteles, por cuanto éstos dependen de la composición organizativa de los Regimientos, Batallones y Compañías, Escuadrones o Baterías.

Y no totalmente desligado de esta situación estaba el hecho de que por parte de las distintas facciones políticas se procuraba contar con el favor no sólo de los mandos militares, sino también de la misma tropa, por lo que generalmente se procuró hacerle llegar a tiempo la paga cuando los efectivos eran soldados profesionales, y siempre, fueran profesionales o soldados que estaban cumpliendo su servicio militar obligatorio, haciendo que tuvieran unas condiciones lo más favorables posible, procurando para ello la provisión de un buen rancho y unos aposentos cómodos¹.

Así se procuró en la pasada centuria mejorar la situación de los soldados, para lo que entre otras cosas se acondicionaron los cuarteles, llevando a cabo intervenciones que contribuyeran a ello, ya que la mayoría de los existentes no reunían unas condiciones óptimas para su función, pues como ocurría en el caso de Madrid, en el que ahora nos centraremos, casi ninguno había sido construido con esa finalidad, sino que habían sido viviendas particulares o conventos que por distintas causas pasaron al Estado y se convirtieron en acuartelamientos.

Por otra parte cabe decir que la situación económica de la Nación, hasta pasada la mitad de la centuria impedía la mejora de las condiciones de una manera global, haciéndose en todo caso pequeñas obras de acondicionamiento. Por ello aún

menos podía pensarse en construir nuevos acuartelamientos, por lo que continuaron aprovechándose los heredados del siglo XVIII, al tiempo que se ocuparon para esa finalidad algunos edificios particulares que pasaron a ser propiedad del Estado y cuyas condiciones no eran las idóneas².

Pero fue en torno a la mitad del siglo cuando se llevaron a cabo algunas obras más importantes en los acuartelamientos de la plaza de Madrid con el fin de hacerlos más habitables, lo que aparece de una manera especialmente señalada en la Memoria que la Dirección Subinspección de Ingenieros del Distrito de Castilla la Nueva hizo en el año 1844. En ella, y en la parte que atañe a los cuarteles de Madrid se dice que en ese momento están en buen estado, y que se ha hecho una inversión económica con el fin de mejorar la estancia de los soldados, y que por ello en ese momento el soldado "se halla abrigado en sus cuadras, sus puertas corrientes, las ventanas con encerados o vidrieras, las cuadras blanqueadas están regularmente repartidas en cuanto lo permiten los locales de modo que puede decirse que en la actualidad se encuentran cual hace algún tiempo no se ha podido conseguir en atención a la escasez de caudales de que ha podido disponer esta Dirección Subinspección y por lo que se han multiplicado los presupuestos extraordinarios en todo el año a causa de lo abandonados que estaban y que no era fácil calcular casos imprevistos"³.

Igualmente es interesante señalar cómo en relación con estos intentos de mejora se plantearon nuevos ensayos de acuartelamientos, y que aunque en muchos casos no pasaron del proyecto en el papel, sirvieron de pauta para la evolución de este tipo de edificios. En otros casos las mejoras se llevaron a la práctica, aunque en algunas ocasiones ocurrió como en aquella que en ese mismo año de 1844 recomendaba entarimar las naves de los cuarteles, porque ello había de mejorar las condiciones de vida de las tropas⁴, y sin embargo, poco después se daba marcha atrás y se desechaba este tipo de piso por ser menos duradero y menos higiénico⁵. Esto, aparte del hecho anecdótico, no hace sino demostrar lo acabado de decir de cómo durante este siglo se ensayaron constantemente soluciones de mejora de las tipologías de los edificios destinados a cuarteles, llegando muchas de ellas a tener repercusión en los que se construyeron incluso bastante tiempo después.

Pero quizás no esté de más hacer en este momento una relación de los cuarteles de la plaza de Madrid para ver cómo en ellos, a pesar de las mejoras realizadas, el estado general era malo por las razones antedichas del origen de casi todos ellos y por la falta de actuaciones durante mucho tiempo a causa de la escasez de presupuestos⁶.

Así entre los cuarteles de Infantería figuraba en primer lugar el de *Aranda*, sito en la calle de Fuencarral frente al Hospicio, con capacidad para 1.200-1.400 hombres y que había sido casa

del conde de Aranda a quien se la había comprado el Estado. De él se dice en la memoria del año 1845 que su estado es regular, en la de 1847 que es malo, y en la de 1849 que estaba en estado ruinoso, por lo que se había procedido a derribar una parte, con lo que consecuentemente su capacidad se había reducido a 800-1.000 hombres, estando ocupado por dos batallones de Infantería merced a una Real Orden de 2 de junio de 1849.

El cuartel de *San Mateo*, en la calle del mismo nombre pertenecía al Estado por confiscación en la Guerra de Sucesión y tenía capacidad para 800 a 1.000 hombres; de él se dice en la revista del año 1849 que es uno de los mejores de Madrid por haberse construido de nueva planta al haberse incendiado el antiguo edificio.

El cuartel del *Soldado*, en la calle del Soldado, pertenecía al Estado por cesión del edificio por parte de un coronel de las Guardias Walonas. Tenía una capacidad para 1.400 a 1.600 hombres y en varias ocasiones se había proyectado aumentar su capacidad con una nueva ala para que pudiera acoger a un regimiento completo, señalándose en las revistas su estado como de "regular".

El cuartel de *Santa Isabel* en la calle del mismo nombre se había constituido como un agregado de casas particulares, por lo que sus condiciones para acuartelamiento no eran buenas, siendo su capacidad de 1.000 a 1.200 hombres. En la revista del año 1849 se dice de él que "la falta de acuartelamiento que se experimenta en esta capital obliga a que casi siempre esté ocupado con mayor fuerza de tropa de la que debiera tener. Así es que se irá deteriorando como se está verificando con el de Aranda". Este párrafo resulta ser así un magnífico testimonio de la precaria situación en la que se hallaba la generalidad de los acuartelamientos de la Plaza de Madrid, en mal estado constructivo y en número escaso para el contingente de tropa que había en ella.

El *cuartelillo de San Francisco*, en la calle del Rosario y muy próximo al portillo de Gil Imón, fue casa de los condes de Tolosa, siendo un mal edificio y mal adaptado a la función de cuartel, que acogía entre 800 a 1.000 hombres. Sin embargo en las mismas revistas se especifica que el solar era capaz para construir un edificio bien adaptado que podía dar cabida a un regimiento de tres batallones⁷.

El *antiguo convento de San Francisco* fue fundamental para el alojamiento de tropas en Madrid por su gran capacidad, ya que permitía acoger entre 3.000 y 4.000 infantes. Allí se instaló allí el Cuerpo de Veteranos, una Prisión militar, pabellones para oficiales e incluso hubo un Hospital militar capaz para 400 a 500 camas.

Un pequeño acuartelamiento para tropas de Infantería fue el *Pósito* situado frente a la Puerta de Alcalá. El edificio era propiedad del Ayuntamiento de Madrid y tenía una capacidad para 800 a 1.000 hombres.

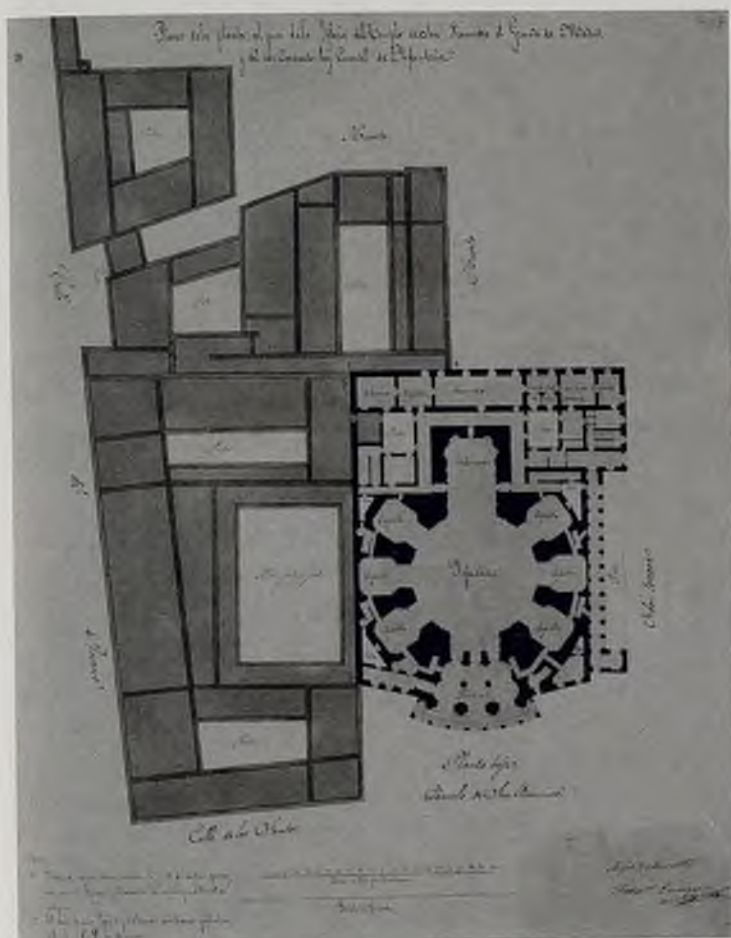


Fig. 1. Francisco Enríquez. Planta de la iglesia y convento convertido en cuartel de San Francisco el Grande de Madrid. Año 1857. (S.H.M., Cartoteca, sig. M-M-10/6).

Entre los cuarteles de Caballería ocupaba un primer lugar el del *Conde Duque*, edificio de gran capacidad en el que se alojaban 800 hombres y 628 caballos, existiendo la posibilidad de una cuadra subterránea para 140 caballos; además, en determinadas circunstancias se podría dar cabida a dos batallones de Infantería. Por sus dimensiones acogió durante unos años el Colegio Militar con 500 a 600 cadetes⁸, e igualmente se instalaron en él dependencias del Cuerpo de Estado Mayor y una prisión militar, siendo por lo general su estado considerado como bueno, aunque necesitado de reformas.

El cuartel de *San Gil* o de Leganitos, situado a espaldas de las caballerizas del Real Palacio, en lo que hoy es la Plaza de España, era un edificio que tenía problemas sobre su propiedad, puesto que el Patrimonio Real lo reclamaba como suyo y pedía un alquiler por su uso al Estado, señalando éste en contra que el edificio había sido construido para cuartel. Sus condiciones eran buenas, pero ya que estaba sin concluir, sólo se ocupaban las dos terceras partes por 400 a 500 caballos y 700 hombres, instalándose en él además desde 1849 la Brigada de Artillería montada⁹.

Otra situación diferente era del cuartel de la *Plaza de la Cebada*, pues estaba instalado en un antiguo mesón propiedad de la casa de Malpica, siendo capaz para 400 a 500 hombres y 400 caballos. Su estado en 1847 era considerado como de "malísimo" e inútil para el servicio, y hasta tal punto debía de ser malo, que en 1849 estaba desalojado y se había sacado a subasta.

Otro *Pósito*, situado en este caso frente a Recoletos, albergaba una fuerza de Caballería de entre 600 a 700 hombres, siendo igualmente propiedad del Ayuntamiento de Madrid.

La Artillería tampoco estaba mejor acuartelada, pues el Parque se instaló en el *monasterio de San Jerónimo*, que aunque capaz para esta finalidad no era un edificio idóneo, puesto que entre otras cosas también planteaba problemas sobre su propiedad, ya que estaba reclamado por el Patrimonio Real y además la iglesia había sido destinada nuevamente al culto.

Contaba también el Arma para el Batallón de Artillería a pie con el *cuartelillo de Barquillo*, a espaldas del palacio de Buenavista y cuya propiedad también era dudosa, aunque generalmente se consideraba que pertenecía a este palacio. Su capacidad para 150 a 300 hombres era suficiente para esta unidad de Artillería, siendo considerado el estado de la edificación como de "regular".

Por otra parte, la Brigada de Artillería montada se instaló en el cuartel de San Gil y en las *antiguas cuadras en la subida al Buen Retiro*, que tenían una capacidad para 350 caballos y unos 300 a 400 hombres. Allí en el año 1849 se llevaron a cabo una serie de obras que dejaron el edificio en perfectas condiciones.

El Cuerpo de Alabarderos había estado instalado hasta 1846 en el *exconvento del Rosario*, pero éste pertenecía a la marquesa de la Capilla y Monasterio que reclamó su desalojo, cosa que se hizo trasladando a los alabarderos al cuartel de *San Nicolás*, en el que hasta entonces habían estado alojados los veteranos y que para ello se trasladaron a su vez al antiguo convento de San Francisco. Pero este edificio de San Nicolás también había sido casa particular comprada por el Estado, por lo que sus condiciones no eran buenas, con lo que siempre fue considerado como un mal cuartel, carente de condicio-

nes, y ello aún a pesar de que al ser destinado a este Cuerpo se le hicieron algunas reformas y arreglos; así, lo único verdaderamente favorable en él era su localización próxima al Palacio Real. Por otra parte, aunque era suficiente para acoger las dos compañías de alabarderos, se planteaba el problema de que muchos de los miembros de este cuerpo estaban casados, por lo que ya no era capaz¹⁰.

Estos hechos reflejan cómo las condiciones de los acuartelamientos en la plaza de Madrid no eran nada favorables, con edificios inadecuados dado su origen extraño a la función de cuartel, y la mayoría de las veces con serios problemas constructivos que se hacían especialmente graves al destinarse a un uso continuado por un numeroso contingente de hombres¹¹.

2. Los proyectos de nuevos acuartelamientos en Madrid a mediados del siglo XIX

Toda esta situación explica el que en torno a la mitad del siglo se hicieran algunos proyectos de nuevos acuartelamientos, muchos de ellos pensados como prototipos para poder construir en cualquier lugar, aunque en el fondo estuviera la idea de destinarlos a Madrid dada la precariedad de los que había en esta Plaza. En ellos, y reforzando esta idea de las malas condiciones de los existentes, se planteaba como un aspecto prioritario en las memorias y en las condiciones previas a dichos proyectos, el que con estos edificios se hiciera más digna y cómoda la vida de los soldados. Sin embargo la economía no era todo lo boyante que era de desear como para poder afrontar tan enormes gastos y los proyectos muchas veces quedaron en tan sólo eso, proyectos que no llegaron a realizarse, pero que en muchos casos habrían dado una nueva configuración al urbanismo de Madrid.

Ahora bien, en relación con estos proyectos hay que tener presente, cómo ya se dijo más arriba, las numerosas reformas llevadas a cabo en el Ejército español durante este siglo, pues de su organización dependió en buena parte la distribución y composición de los cuarteles proyectados, siendo por otra parte también un elemento influyente el Arma o Cuerpo al que iban destinados, pues sus necesidades de tamaño y distribución eran bien distintas en unos u otros.

Por ello cabe plantearse a continuación el señalar algunas de las características generales de todos esos proyectos, para verificar las novedades introducidas en ellos con respecto a los anteriores acuartelamientos, y dejar patente la intención general de buscar un mejor alojamiento para la tropa.

Como primera idea está la de ubicarlos en la periferia de la ciudad, para así alejarlos del centro del casco urbano. En segundo lugar aparece la disposición de las dependencias del

cuartel en torno a un gran patio, habiendo a veces otro secundario para los servicios del acuartelamiento. En este sentido cabe tener presente que uno de los inconvenientes señalados en los cuarteles de Madrid era el de que al ser casi todos antiguas casas privadas, no tenían patios de tamaño suficiente para la formación de la tropa, por lo que ésta había de hacerse al exterior, ante la fachada principal, cosa que también se complicaba al ser muchas calles estrechas.

Por otra parte, la elevación del edificio se realizaba con dos alturas, o a lo sumo tres, siendo de destacar que en casi todos ellos se planteaba la construcción de pabellones para Jefes y Oficiales, idea que más tarde, en el año 1884 se llegará a determinar como obligatoria en todos los proyectos de cuarteles, y que suponía una toma de conciencia de la problemática que pesaba sobre los mandos militares intermedios para poder contar con un alojamiento digno y cercano al acuartelamiento, con la ventaja que esto último tenía para la vida militar¹².

El ala de la fachada principal del cuartel solía destinarse a dependencias y despachos de los mandos de la unidad, disponiéndose para dormitorios de los soldados las restantes. Estos se concebían con capacidad para alojar en cada uno a una Compañía de cien hombres, aunque en alguna ocasión se dividía en dos dormitorios para cincuenta hombres cada uno. Por otra parte, los cuarteles destinados al Arma de Infantería destinaban a dormitorios de tropa las dos plantas del edificio, mientras que en los de Caballería y Artillería montada o a lomo, la planta baja se destinaba a cuadras y la alta a dormitorios.

Como novedad interesante, algunos proyectos abandonaron el sistema de edificio cerrado en torno a un patio y dispusieron las naves de dormitorios como pabellones independientes, aspecto que resulta especialmente importante por cuanto será el sistema más empleado en los cuarteles de fines del siglo XIX y en muchos del siglo XX, pues supone una mejor organización del cuartel de acuerdo a la ordenación militar, ya que en general cada pabellón puede alojar a un Batallón o una Compañía, y por otra parte se logra una mejor ventilación y saneamiento de los dormitorios de un gran contingente humano¹³.

En cuanto a las fachadas, la parte más integrada en el ámbito urbano, se proponían por lo general con una composición muy sencilla, formada por un largo frente en el que en ocasiones la parte central se hacía destacar con un resalte o con una mayor altura, siendo allí donde se abría la puerta principal del cuartel, que debería estar rematada con un escudo que sería el único elemento decorativo de todo el conjunto. Con todo ello el edificio reflejaría simbólicamente austeridad y fortaleza, dos de las características que deben ser propias de todos los ejércitos.

Así, todos esos cuarteles tenían una estructura y una composición sencilla, y eran edificios en los que ante todo predominaba un sentido práctico y funcional, siendo muy escasos

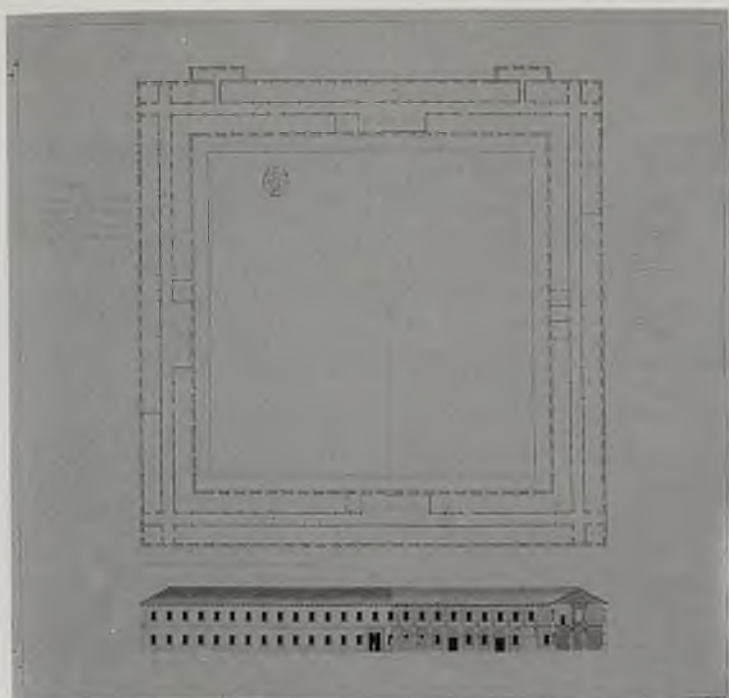


Fig. 3. Manuel de Valdés. Planta principal y alzado del proyecto de un cuartel de Caballería para construir en el antiguo Parque de Monteleón de Madrid. Año 1831. (S.H.M., Cartoteca, sig. M-G-11/2).

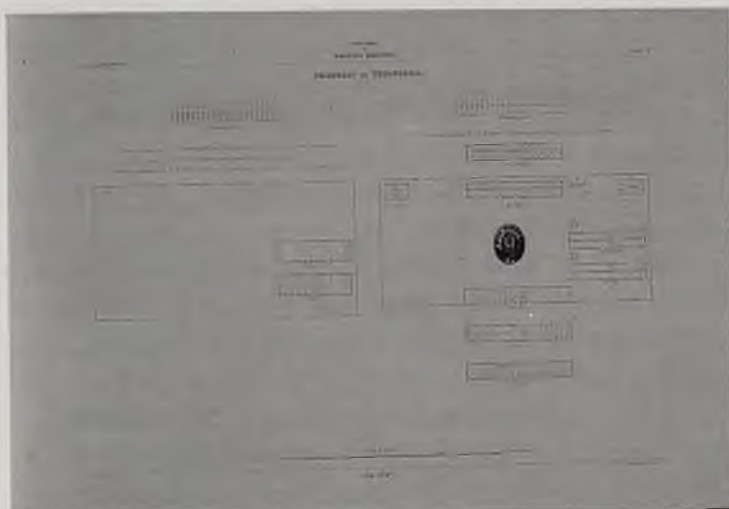


Fig. 4. Cuerpo de Ingenieros. Proyecto de cuartel para un Regimiento de Infantería de tres Batallones. Año 1847. (S.H.M., Cartoteca, sig. M-G-5/3).

los proyectos en los que como aquel destinado a un Regimiento de Infantería firmado en el año 1857, buscaba lograr un gran conjunto monumental de carácter único, lo que trataban de conseguir erigiendo un gran arco conmemorativo y diseñando el cuartel con una estructura en la que se hacían patentes los recuerdos de los castillos medievales¹⁴.

Todas estas ideas que debían presidir la construcción de un cuartel podemos determinarlas a través de algunas de las memorias que acompañaban los proyectos de construcción de estos edificios. En este sentido resulta especialmente interesante la que con fecha 12 de febrero de 1849 se solicitaba al capitán don Carlos Verdugo sobre la situación de los cuarteles de Madrid y



Fig. 5. Anónimo. Proyecto de Cuartel y Arco Monumental para un Regimiento de Infantería. Año 1857. (S.H.M., Cartoteca, sig. M-G-3/14).

las reformas que habían de acometerse para hacerlos más racionales y más adecuados a su misión. Por otra parte esta Memoria es particularmente importante para la historia arquitectónica y urbanística de Madrid, porque en ella se hacían una serie de propuestas que de haberse llevado a cabo habrían influido sustancialmente en el desarrollo de algunos puntos de la ciudad¹⁵.

En su informe, relata el capitán la situación de los cuarteles de la capital en los mismos términos a que nos hemos referido más arriba, quejándose expresamente de la falta de condiciones de unos edificios que en su mayoría no habían sido construidos para cuarteles, y que además estaban situados en el interior del casco urbano. Todo ello tenía su reflejo en problemas para la vida cuartelaria, pues con una pésima distribución interior, algunos edificios incluso no permitían la formación de la tropa, que como ya se ha indicado había de hacerse en la calle, a veces para colmo incluso demasiado estrechas, lo que repercutía en incomodidad y molestias tanto para los soldados como para el vecindario en general.

Buscando pues una disposición más lógica de las tropas de la Plaza de Madrid, proponía que la guarnición contase con 10.000 soldados de infantería, 2.000 caballos para el arma de caballería y 1.000 artilleros, existiendo la posibilidad de que en caso de necesidad pudiera reforzarse este contingente con otros mil infantes y quinientos caballos que podrían ser alojados en los cuarteles de Leganés y Vicálvaro, que estaban en buen estado.

Para esta fuerza consideraba el autor de la memoria que los acuartelamientos de Infantería existentes en Madrid podrían reducir su número a cinco, que habrían de situarse en la periferia del casco urbano, aprovechando en unos casos los edificios ya existentes, y en otros construyéndoles de nueva plan-

ta. Así, el primero de ellos se levantaría fuera del recinto de la ciudad, "frente a la Puerta de Recoletos, inmediato a ella y a la derecha del paseo de la fuente castellana", y debería tener capacidad para 2.900 hombres; para el segundo se aprovecharía el cuartel de Aranda y acogería a 1.900 soldados, la misma capacidad que tendría el tercero que se situaría en el cuartel de Guardias de Corps -Conde Duque-; el cuarto habría de levantarse en el solar en que estaba el cuartelillo de San Francisco, edificio pequeño pero cuyo solar permitía un edificio mayor que debería acoger a 2.900 infantes, y finalmente el quinto se elevaría en el Retiro, por detrás del Observatorio Astronómico, y con capacidad para 2.000 hombres.

Con ello queda bien patente la localización de los contingentes militares en cinco puntos estratégicos del contorno de la capital y que desde el punto de vista de la defensa de la ciudad eran especialmente sensibles, como se verá más adelante cuando comentemos los proyectos de fortificación de la Villa. Al mismo tiempo, las tropas quedaban en contacto con el casco urbano, pero también junto al campos lo que facilitaba la instrucción y las maniobras, así como otros importantes aspectos tocantes a cuestiones higiénicas que planteaba una concentración tan grande de personas.

Por su parte los cuarteles de Caballería quedaban reducidos a tres que se ubicarían, uno en el cuartel de San Gil -o cuartel de Leganitos-, el segundo en el de Guardias de Corps -Conde Duque- y el tercero, de nueva planta, habría de levantarse en el lugar que ocupaba el antiguo parque de Artillería de Monteleón, y muy próximo a la Puerta de Fuencarral. De ellos, el primero y el tercero serían capaces para 800 caballos y el segundo para 400.

La Artillería tendría un único cuartel que consideraba el capitán Verdugo podría situarse en la huerta del antiguo convento de San Jerónimo, donde debería haber un Batallón y dos Brigadas, una montada y otra a lomo, con un total de mil artilleros.

Con respecto a las tipologías que habían de tener todos estos cuarteles, mantiene las que poseían los del Conde Duque y San Gil, aunque llevando a cabo algunas modificaciones en la distribución interior a fin de hacerla más cómoda. En los otros casos siempre se harían nuevas construcciones, todas ellas muy semejantes entre sí, y en las que únicamente variarían las dimensiones y la distribución interior, con el fin de adaptar el edificio a las diferentes necesidades de cada una de las Armas a las que se destinaba.

La descripción de los cuarteles proyectados se hace en la Memoria de una forma somera y clara, que permite que nos hagamos una idea perfecta de cómo habrían sido esos nuevos edificios militares con los que podría haber contado la Plaza de Madrid.

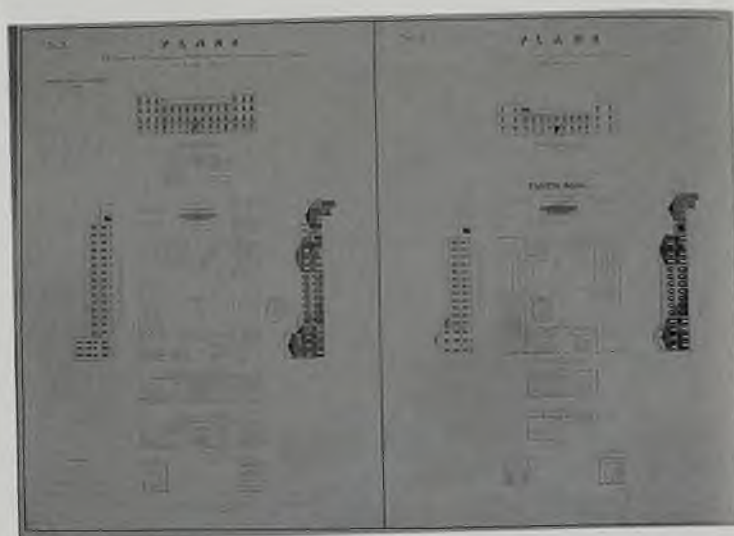


Fig. 6. Pedro A. Burniel. Proyecto de cuartel, con dos alternativas, para un Batallón de Infantería. Año 1853. (S.H.M., Cartoteca, sig. M-G-3/3).

Estos tenían un diseño general para las tres Armas, y estarían constituidos por dos patios dispuestos en profundidad y no en paralelo con respecto a la fachada principal, como era muy corriente en muchos de los edificios anteriores y en otros de la misma época. En torno al primero de los patios, y dispuestas en cuatro anchas crujías, se situaban las dependencias más destacadas del cuartel.

En el centro de la fachada principal se abría la puerta del cuartel que tenía acceso directo al patio y en cuyo zaguán se situaban los cuerpos de guardia del oficial y de la tropa, así como el calabozo y una escalera de subida al piso principal. A este respecto conviene señalar que otro de los principales defectos que se achacaban en la misma memoria a muchos de los cuarteles existentes en Madrid era el que los cuerpos de guardia no estaban en la puerta principal, e incluso en algunos casos hasta mal comunicados con ella.

Las otras tres crujías también tenían abiertas puertas hacia el patio y escaleras para acceso al piso principal, sirviendo al mismo tiempo la del fondo de paso al segundo patio, que en los cuarteles de Caballería y Artillería se rodearía de pabellones, mientras que en los de Infantería el lado del fondo sería una simple tapia de gran altura con dos puertas para la entrada y salida de carros. En torno a este segundo patio se situaban en todos los casos los servicios del acuartelamiento.

Tomando como base este esquema general, cada Arma disponía de una serie de particularidades derivadas de sus condiciones propias.

Así por ejemplo, en los cuarteles destinados a la Infantería se disponían las plantas baja y principal para dormitorios de la tropa, estando formados éstos por grandes salas situadas a

ambos lados de un pasillo que recorría en sentido longitudinal cada una de las alas.

Las edificaciones en torno al primer patio constarían de dos niveles a los que podría añadirse otro más para que sirviera de pabellones donde alojarse los Jefes y los Oficiales, aspecto que se señala en la memoria como muy beneficioso para la buena marcha de la vida cuartelaria. Digamos también que en el nuevo edificio que se levantaría en el solar del cuartel de Aranda, el capitán Verdugo lo proyectaba ya con tres plantas.

En torno al segundo patio se disponían los retretes, las cocinas, las cuadras para los caballos de los Jefes y las mulas de los carros, la sala de música y otras dependencias de menor entidad pero necesarias para el cuartel. También recomendaba que si era factible se instalaran fuentes en ambos patios, o al menos un pozo en el segundo¹⁶.

El nuevo cuartel de Caballería, aunque habría tenido la misma tipología, habría variado su distribución interior por la necesidad de destinar una buena parte del espacio al alojamiento de los caballos. La entrada estaría como en los anteriores situada en el centro de la fachada principal y allí también estarían los cuerpos de guardia, los calabozos y la escalera. Rodearía el patio una galería donde se disponían las entradas a las cuadras que estarían dispuestas en la planta baja de las alas. Además en el centro de estas alas habría unas puertas, arrancando desde allí las escaleras de acceso a la planta principal en la que estarían los dormitorios de la tropa.

La puerta del ala del fondo daría además acceso al segundo patio, también rodeado por una galería, y que como en los de Infantería se dispondrían allí los locales para las cocinas, comunes, fragua o almacenes, estableciéndose en la planta principal más dormitorios. En este segundo patio estarían los abrevaderos, y en el principal una fuente si las circunstancias lo permitían¹⁷.

En el cuartel de Artillería la entrada quedaba constituida de la misma forma que en los casos anteriores, situándose allí los cuerpos de guardia, calabozo y escalera. Esta ala, así como las dos laterales tendrían destinadas la planta baja a cuadras de los caballos y mulas de las Brigadas montada y a lomo, teniendo igualmente cada una de ellas una puerta en el centro de cada lado, donde estaban otras escaleras para acceder a la planta principal. El ala del fondo, también con una puerta en su parte central que servía de comunicación con el segundo patio, sería utilizada como dormitorio de la tropa, lo mismo que la planta principal en las cuatro crujías, quedando todas ellas divididas a lo largo de sus ejes por un pasillo a cuyos lados estarían los dormitorios. En el segundo patio deberían estar los retretes, fragua, almacenes y una gran cochera para guardar los carruajes y las piezas¹⁸.

Sin embargo esta reforma resultaba excesivamente costosa para llevarla a cabo de una forma global, pues aunque se mantenían algunos cuarteles anteriores, era necesario hacer una fuerte inversión para adecuarlos a las necesidades de su utilización. Pero además habría que construir otros nuevos edificios por lo que el proyecto quedaba como algo verdaderamente deseable y necesario, pero casi irrealizable por el gran costo que su ejecución supondría.

Por ello en la Plaza de Madrid se siguió apostando por las reformas parciales de los acuartelamientos ya existentes, aunque no por ello faltaron proyectos para construir nuevos cuarteles que bien planificados, y sobre todo concebidos para ese destino desde un principio, respondieran a las necesidades y condiciones que requería este tipo de edificios.

Así se hicieron algunos proyectos por parte del Cuerpo de Ingenieros del Ejército, unos destinados a un lugar madrileño concreto y otros en los que no se precisaba la ubicación, que bien podían ser para Madrid o para cualquier otra población. Algunos de estos últimos eran en realidad más bien prototipos ideales de cuarteles que podrían adaptarse a cualquier sitio, aunque no sería descabellado el considerar que en el fondo al proyectarlos se estuviera pensando en Madrid, por la difícil situación en que se hallaba la mayoría de los hasta entonces existentes en la ciudad y las continuas intenciones de reformarlos.

De estos proyectos hubo algunos que llegaron a realizarse, como fue por ejemplo el Cuartel de la Montaña¹⁹, mientras que en otros casos se quedaron solamente en la intención, como ocurrió con el cuartel de Caballería que se proyectó construir fuera de la Puerta de Alcalá e incluso con una monumental Academia para el Cuerpo de Ingenieros.

El primero de estos dos últimos proyectos fue realizado por el Teniente Coronel don Joaquín Ruiz de Porras y el Comandante don Francisco Javier del Valle con fecha de 19 de mayo de 1860, y con un presupuesto de 14.900.000 reales de vellón. Estaría destinado a alojar un Regimiento de Caballería, con capacidad para 600 hombres y 800 caballos además de pabellones para Jefes y Oficiales. Sus dimensiones serían de 630 pies de ancho y 485 de fondo y su localización estaría extramuros de la ciudad, en la salida hacia Alcalá de Henares, aunque no en un lugar concreto, pues como se dice en la memoria, "debemos hacer presente que habiendo sido reconocidos cuatro terrenos para este objeto, dos de ellos á la izquierda del Camino de Aragon más allá de la distancia de tres kilomentros á que llega el proyecto de ensanche de la población y luego otros dos por parecerle lejanos los primeros de los límites actuales de la población al Excmo. Sr. Ingenº. Gral. uno á derecha y otro á izquierda del mismo camino, proximos al parador llamado de Muñoz..."²⁰.

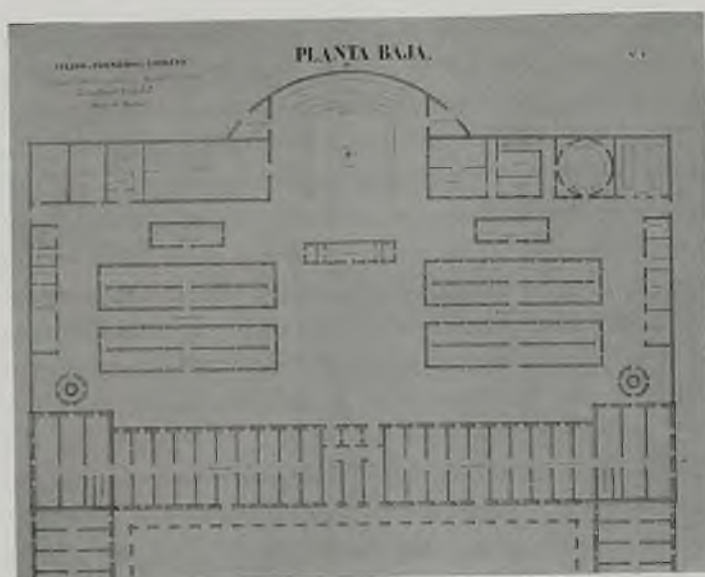


Fig. 7. Joaquín Ruiz de Porras y Francisco Javier del Valle. Planta del proyecto de un cuartel de Caballería para construir fuera de la Puerta de Alcalá de Madrid. Año 1860. (S.H.M., Cartoteca, sig. M-ENC-6 Bis).

Por otra parte la Academia de Ingenieros fue proyectada por el Coronel don José María Aparici con fecha de 22 de noviembre de 1867, y habría de ser un grandioso edificio situado también más allá de la Puerta de Alcalá. Sobre este proyecto cabe imaginarse lo que hubiera podido cambiar esa zona de Madrid al haber contado con un edificio emblemático, tanto por su destino de Academia Militar, como por su diseño de aspecto grandioso, con torres en las esquinas y un resalte en el centro de la fachada en la que se abrían vanos con balcones²¹.

Pero como es lógico pensar, ante obras tan costosas no fueron muchos los proyectos de cuarteles que acabaron construyéndose, siendo también significativo lo acabado de señalar de que la mayoría de esos proyectos no se plantearon para edificar en un lugar concreto de la ciudad, siendo en muchos casos proyectos de carácter general válidos para construir en cualquier lugar o ciudad, y que solamente tendrían pequeñas transformaciones para el lugar concreto en el que definitivamente llegaron a edificarse.

Con todo ello podemos llegar a la conclusión de que a mediados del siglo XIX se era consciente de que debía cambiarse la estructura de acuartelamientos de la ciudad, pero hacerlo de una forma global como ocurría con el proyecto del capitán Verdugo era algo que a todas luces resultaba imposible por razones ante todo económicas, pero que de haberse podido llevar a cabo habría señalado una transformación importante en la fisonomía de la ciudad.

Cabría plantearnos por lo tanto para hacernos una imagen de un "Madrid soñado", el ubicar algunos de esos diseños no llegados a realizar en algunas zonas de la ciudad en las que su construcción parecería más probable. Con ello no sería difícil

imaginar que esos barrios habrían sido bastante diferentes a como fueron e incluso a como son hoy en día, por la influencia que siempre ejercen los acuartelamientos en el desarrollo urbanístico y en la vida cotidiana de la zona donde se levantan. E igualmente también es importante el recordar cómo al quedar ahogados los cuarteles por la ciudad se trasladan a otros lugares, propiciando el que en sus inmensos solares se levanten viviendas, como ocurrió con los de Reina Cristina o el de Cuatro Caminos, o que se destinen a zonas recreativas o culturales, como ocurre en la actualidad con el de Daoíz y Velarde o con los de Getafe, convertidos estos últimos en sede de la Universidad Carlos III. Con ello Madrid también habría podido tener otra imagen.

3. Los proyectos de fortificación de Madrid a mediados del siglo XIX

La situación política tan singular que durante el siglo XIX vivió España, tuvo una particular repercusión en Madrid por ser la capital de reino y la sede de la Corte. Así fue aquí donde las tropas francesas invasoras fijaron una atención especial, lo mismo que más tarde lo hizo el pretendiente Don Carlos durante las Guerras Carlistas, al unir la ciudad un sentido emblemático a otro estratégico.

Estos condicionantes tuvieron como consecuencia el que por parte de los gobiernos isabelinos se planteara de una manera decidida la posibilidad de fortificar la Villa, para evitar que estando desguarnecida pudiera caer en manos del enemigo con todo el efecto moral, aunque de distinto signo, que ello produciría en ambos bandos.

Sin embargo, en un primer momento no se consideró la necesidad de fortificar la ciudad contando con las defensas pasivas de que disponía. Esto se ve por ejemplo cuando durante la primera guerra carlista, preveyendo el gobierno uno de los momentos más álgidos, dictaba el 17 de septiembre de 1836 una Real Providencia por la que se ordenaba fortificar varias capitales de provincia de los distritos militares de ambas Castillas y de Valencia, así como otras medidas tocantes a la fortificación de las restantes Capitanías Generales de la Península, quedando ausente Madrid de estas consideraciones.

Sin embargo, pronto se vio la necesidad de no dejar desguarnecida la ciudad dado el carácter emblemático que tenía como capital del Reino, por lo que en ese mismo año de 1836 se preparó un proyecto de defensa de Madrid por parte del ingeniero militar don Bartolomé Amat, aprovechando para ello los elementos defensivos ya existentes, y planteando otros nuevos que habrían de construirse en determinados lugares²².

Al año siguiente se presentaron otros proyectos por parte del mismo Amat y también de don Luis Balaurat, que tenían

la importancia de ser posteriores a la expedición de Don Carlos sobre Madrid -14 de mayo al 15 de octubre de 1837-, por lo que se basaban ya en circunstancias reales vividas, y así tenían una valoración práctica sobre las posibilidades de una mejor defensa de la ciudad ante otros hipotéticos intentos de sitio y conquista²³.

De estos proyectos, el primero de Bartolomé Amat planteaba un mayor número de actuaciones, lo que consiguientemente habría transformado una buena parte de la fisonomía de la ciudad y de su entorno inmediato. Sin embargo, cabe pensar que ello habría sido con carácter temporal y no habría llegado a afectar a la expansión de la urbe, pues cuando se consideró que podía haberse llegado al final de todas aquellas contiendas civiles, y contando con la esperanza de que no volvieran a repetirse, se optó al cabo de unos años por destruir las obras defensivas que durante tanto tiempo se habían ido construyendo y que habían tenido constreñidas a muchas poblaciones españolas²⁴.

En el proyecto de Amat queda patente que Madrid era una ciudad, en que por las características geográficas de los campos que la rodeaban, podía ser atacada con tropas de Infantería, Caballería y Artillería, y además por todas direcciones, aunque lo más lógico sería que se hiciera accediendo por las 7 carreteras generales y por los caminos intermedios que acababan en las puertas y portillos de la ciudad, que eran los de Alcalá, Recoletos, Santa Bárbara, de los Pozos, Fuencarral, Conde Duque, San Bernardino, San Vicente, de la Vega, Segovia, del Campillo de las Vistillas, de Gil Imón, Toledo, Embajadores, Nueva de Valencia y Atocha, así como otros intermedios que no eran utilizados por el público.

Se plantea también el hecho de que el posible ejército enemigo se acuartelaría o acamparía en torno a la ciudad, en los pueblos de Fuencarral, Hortaleza, Chamartín, Canillas, Canillejas, Vicálvaro, Vallecas, Getafe, Leganés, Carabanchel y otros de menor entidad, procurando cortar las comunicaciones de Madrid, para inmediatamente impedir la llegada de agua potable, siendo totalmente hipotético e imprevisible el lugar concreto por donde se efectuaría el ataque, así como si sería por un solo punto o por varios.

Con todas estas circunstancias probables, se cuestionaba si la cerca que rodeaba la ciudad sería suficiente para detener al enemigo y poder ofrecerle una resistencia que fuera capaz de evitar el asalto a la población.

En este punto Amat consideraba que esta cerca, que no era realmente una muralla, podría ser suficiente, aunque en algunos lugares debería reforzarse, sobreelevarse la altura y construir espilleras, analizando detalladamente en la memoria cada una de las necesidades de reforma que estimaba oportuno. Para elaborar el proyecto dividió la muralla en catorce tramos, tomando como base el plano topográfico que según la Real

Orden de 20 de febrero de 1835 dividía a la ciudad en Demarcaciones o Comisaría y en 50 barrios.

Así, en cada uno de los tramos proponía una serie de medidas que unidas a otras que se proyectaban un poco más allá de la cerca, habrían dado a la Villa un aspecto sumamente interesante, que en múltiples rasgos se habría asemejado al París de la misma época, al que en realidad imitaba en muchos puntos.

En el primer tramo, el que iba *desde la Puerta de Alcalá a la de Recoletos*, la cerca no presentaba en bastantes de sus tramos ni gran altura ni robustez, aunque sería fácil preparar los claros allí existentes, que con las edificaciones de los cuarteles de Infantería y Caballería de los Pósitos, permitirían hacer una defensa efectiva, siendo exclusivamente necesario abrir unas espilleras para completar el fuego de la cresta de la cerca. Igualmente se plantea la conveniencia de construir un tambor hacia el saliente de la entonces calle de la Veterinaria, aunque con la problemática de que estos tambores independientes de las puertas o portillos obligarían a abrir el muro y requerirían un mayor número de tropas para atenderlos, siendo también un inconveniente el alto coste de su construcción, por lo que en el proyecto se procuraba evitarlos en lo posible.

El segundo tramo, situado *entre la Puerta de Recoletos y la de Santa Bárbara*, era de buena construcción y de altura conveniente, y se vería apoyada por las cercas de las huertas que había ante ella, así como por el fuego que se haría desde el monasterio de las Salesas y el convento de Santa Bárbara, sirviendo de flancos los tambores de las puertas de Recoletos y Santa Bárbara así como una parte dominante de la cerca en la embocadura de la Alcantarilla, no siendo necesarias aquí nuevas obras.

El tercer tramo era el que iba *desde la Puerta de Santa Bárbara hasta la puerta llamada de los Pozos de la nieve*, siendo también un tramo seguro, en el que se contaría con el apoyo de los edificios próximos, especialmente con el Hospicio y la cárcel del Saladero, "que antes deberá ser evacuada de presos, ventilarse y asearse". Los flancos estarían constituidos por los tambores de las puertas de Santa Bárbara y los Pozos.

El cuarto iba *desde la Puerta de los Pozos a la de Fuencarral*, quedando también bien defendido con la tapia y edificios como el "convento nuevo de las Salesas" y otros que rodeaban el "llamado Jardín de Apolo", quedando formados los flancos por los tambores de estas puertas y otro nuevo que habría de construirse en el saliente intermedio del tramo de la cerca.

El quinto tramo estaba formado *entre las puertas de Fuencarral y la del Conde Duque*, y contaba con el apoyo de la fuerza del cuartel del Conde Duque, aunque la cerca debía ser reparada en este tramo. Los flancos estarían defendidos por los tambores de las puertas.

En el sexto, que iba *desde la Puerta del Conde Duque a la de San Bernardino*, la cerca necesitaba más altura, aunque

contaba con el apoyo del cuartel del Conde Duque y la protección que podía ejercerse desde edificios como el antiguo Seminario de Nobles y el palacio de Liria. Los flancos serían los tambores de las puertas.

El séptimo tramo era *entre la Puerta de San Bernardino y la de San Vicente*, constituyendo una de las partes más importantes en la defensa de Madrid por la gran extensión de este tramo, 2.250 varas castellanas frente a los otros que estaban entre las 400 y las 600. Esta parte de la cerca circundaba la montaña y la huerta del Príncipe Pío, e iba a lo largo de los paseos de la Florida y de San Antonio de la Florida. Por el tipo de terreno y la longitud se proyectaron defensas más importantes en los cerros de esta zona, y para buscar flancos se pensaba sacar hacia fuera la cerca en dos puntos, contando también con los tambores de las puertas de San Bernardino y de San Vicente.

Desde la Puerta de San Vicente a la de Segovia iba el octavo tramo de la cerca. Esta parte era especialmente complicada por cuanto la primera parte, desde la puerta de San Vicente a la fuente de San Vicente, estaba constituida por la tapia que circundaba los jardines del Palacio Real, siendo una cerca incompleta, de la que podía prescindirse gracias al fuego que podía hacerse desde el mismo palacio. Más allá, desde dicha fuente hasta la puerta de la Vega y desde ésta a la de Segovia, la constitución del terreno y la fortaleza de la cerca parecía impedir cualquier intento de asalto, aunque cabía la posibilidad de reforzar este punto con la construcción de un tambor en la puerta de la Vega.

El noveno tramo estaba constituido *entre la puerta de Segovia y la de Toledo*, y era especialmente fuerte y seguro, abriéndose también en él la puerta de Gil Imón, aunque en el espacio entre esta última puerta y la de Toledo, lo que era el Campillo de las Vistillas, era preciso acrecentar la altura de la cerca. Se contaba además con edificios que facilitarían un fuego defensivo como eran dos propiedad del duque del Infantado y el antiguo convento de San Francisco.

El décimo tramo *descurría entre la Puerta de Toledo y el portillo de Embajadores*, y contaba con la cerca como una buena defensa, apoyada además por una pequeña tapia que bordeaba el Camino Real, que en esta parte discurría al pie de la cerca. Además podría suponer un buen apoyo el contar con las casas situadas alrededor del Matadero y del campillo del Mundo Nuevo así como las de los barrios de la Huerta de Bayo, de Mira el Río y de Puerta de Toledo.

Desde el portillo de Embajadores a la Puerta de Atocha se formaba el undécimo tramo de la cerca, abriendo también en él la puerta de Valencia. En este tramo se contaba con la dificultad que ofrecían algunas construcciones situadas frente a la cerca, como eran la casa de Vacas, la fábrica de salitres y otras que no se especifican en la memoria, aunque estaba la idea de derribar-

las, lo que facilitaría la defensa. Para ésta además se aprovecharía el gran apoyo que podría hacerse desde el Hospital General, así como desde algunas edificaciones que rodeaban las salitreras en el barrio de este nombre y en el de la Niñas de la Paz, contándose además para los fuegos de flanco con los tambores de las Puertas de Embajadores, Valencia y Atocha.

El duodécimo tramo iba *desde la Puerta de Atocha hasta "el saliente donde sigue directo el camino de Vallecas"*, y comprendía la defensa de la parte sur del Retiro. Cabe señalar que la población madrileña estaba especialmente sensibilizada con la defensa de este parque, ya que como dice Amat en su informe, por allí habían entrado los franceses en la ciudad y allí se habían constituido casi como en una auténtica fortaleza; por ello se temía que si quedaba desguarnecido, no le resultaría difícil a otro ejército enemigo el actuar de la misma forma. Contando con esta circunstancia especial, la defensa de esta parte del perímetro del Retiro sería hecha desde el Hospital General, las cercas del Retiro que coronaban al altillo de San Blas y el exconvento de Atocha, aprovechándose también el escarpe y el cauce profundo de una cloaca que corría hacia el Manzanares. Los flancos se cubrirían desde el Hospital y los tambores de las puertas de Atocha, de la escalerilla de la Campanilla y el que se proponía construir en el punto extremo de la cerca, allí donde salía directo el camino de Vallecas.

El decimotercer tramo quedaba delimitado por *el camino de Vallecas y el saliente de la Montaña Rusa*, y constituía la defensa fundamental del Retiro, que se planteaba a un tiempo fácil y problemática, por cuanto las lomas del interior y exterior podían facilitar tanto la defensa como el ataque. Ya en el interior del recinto se habían establecido varios niveles de defensa hasta llegar a las cercas de los olivares de Atocha, de San Jerónimo y del Jardín Botánico, así como a los edificios de esos conventos y del Museo de Pinturas. Cabe señalar también que se había previsto el que llegados a una situación última en la defensa del parque podría procederse a la tala del arbolado. Los flancos se defenderían desde los tambores que se proyectaba construir en los extremos de este tramo y en la mitad de él, que además se pondrían en relación con un fuerte exterior que también se había proyectado y del que se hablará un poco más adelante.

Finalmente, el decimocuarto tramo iba *desde la punta de la Montaña Rusa hasta la puerta de Alcalá* y contaba todavía con una puerta intermedia situada junto a la antigua casa de Aves. Su defensa se basaría en el sistema defensivo interior del Retiro, y en el entrante que formaba la cerca en el lugar de la Puerta de Alcalá.

Por otra parte, las puertas siempre han constituido un punto débil en todo tipo de fortificación, por lo que para Madrid también proyectó Amat una serie de tambores que defendie-

ran las que estaban más desguarnecidas, pues algunas otras quedaban protegidas con algunas construcciones próximas.

La *Puerta de Alcalá* quedaba en un entrante de la muralla, por lo que su defensa era fácil, debiendo apoyarse ésta en la inmediata plaza de toros y en algunas casas próximas, con lo que aquí no era necesaria la construcción de un tambor.

La de *Recoletos* también quedaba guarnecida por los cercados a lo largo del "nuevo paseo de la fuente castellana" y algunas casas y huertas, así como por la propia cerca, por lo que no se consideraba necesaria la construcción de un tambor, aunque se pensaba que sería prudente el hacerlo.

La *Puerta de Santa Bárbara* quedaba bien protegida por el exconvento de Santa Bárbara, la cárcel del Saladero, la cercana fábrica de tapices y algunos otros edificios, aunque parecía oportuno que se levantara un tambor.

Las puertas de *los Pozos* y de *Fuencarral* deberían ser protegidas por sendos tambores, a pesar incluso del gran entrante que protegía a esta última.

La *Puerta del Conde Duque*, al estar inmediata a otras podría ser condenada para el uso público.

La de *San Bernardino* estaba bastante oculta, pero parecía imprescindible la construcción de un tambor dada su situación avanzada y aislada.

La *Puerta de San Vicente* necesitaría un tambor, señalándose además en la memoria que en caso de peligro deberían cortarse las comunicaciones que salían del Palacio Real así como la *Puerta de la Vega*.

La *Puerta de Segovia* necesitaba sin ningún tipo de duda un tambor.

La de *Toledo* quedaba bien protegida, y además se preveía la construcción de un fuerte en sus cercanías.

El portillo de *Embajadores*, la *Puerta nueva de Valencia*, la *entrada al Camino Real*, así como otras pequeñas puertas hasta llegar al Hospital General deberían condenarse, dejando en algunas el uso de sus tambores.

La *Puerta de Atocha* debería cubrirse para garantizar su defensa, no señalándose un modelo único en la forma de esta obra.

La puerta de *la escalerilla de la campanilla*, así como las *dos puertas* que había en la cerca del Retiro entre esta última y la de Alcalá, deberían protegerse con un tambor, especialmente la primera y la última por considerarse más vulnerables.

Pero esta defensa del perímetro de la ciudad debía ser completada con otra línea defensiva situada un poco más alejada, y para la que se proyectaron diez fuertes. La verdad es que Madrid estaba rodeada por una serie de caseríos y muros de fincas que podían favorecer una acción de asalto a la capital, por lo que se hacía necesario contrarrestar esta posibilidad, planteándose para ello la construcción de unos fuertes situados más allá de la cerca.

El primero de ellos estaba situado en el Camino Real y era el llamado "Fuerte del Rey", al que Amat proponía llamar de Isabel II por ser allí donde se le prestó juramento como Princesa de Asturias.

El segundo se levantaría en la llamada "Casa de Paco", una loma que dominaba una amplia extensión al norte y este de Madrid, pudiendo enlazarse con otro situado en los altos de Santa Bárbara o en el camino que desde la puerta de este nombre iba hacia Alcobendas y Somosierra.

El tercero de los fuertes debería construirse en el arrabal de Chamberí para proteger el mismo camino y los campos del norte y noreste de la ciudad, pues los fuertes anteriores no podrían hacerlo en su totalidad ni con plena efectividad.

El cuarto estaría situado en las alturas de Santa Bárbara, pues allí se iniciaba el descenso hacia el Manzanares y desde él se protegerían las puertas de los Pozos, Fuencarral y Santa Bárbara.

El quinto, que se llamaría de San Bernardino, estaría enlazado con el anterior, siendo su misión la de proteger las suaves pendientes que se dirigían hacia la puerta de San Bernardino, el cuartel del Conde Duque y el antiguo Seminario de Nobles.

El sexto fuerte debería construirse en los cerros del Príncipe Pío, y a diferencia de los otros proyectados le antecedería la cerca que rodeaba la ciudad, protegiéndose desde él las avenidas de San Bernardino, del Pardo y de San Antonio de la Florida, así como los paseos y el curso del Manzanares, enfilando con gran efectividad el largo lienzo del recinto que se dirigía hacia el Campillo de las Vistillas. Además esta zona se vería reforzada con el Seminario de Nobles, el cuartel de San Gil y otros edificios.

Se planteaba también la posibilidad de construir un fuerte que protegiera la vega izquierda del río Manzanares y el puente de San Isidro del Campo y que se situaría cerca del portillo de Gil Imón o en la prolongación de la calle del Rosario. Pero dado que esta zona tiene por su orografía una fácil defensa, pareció oportuno aplazar la construcción de este fuerte al momento en que se hubieran construido todos los demás, para que en el caso de que sobraran medios económicos se llevara a cabo su obra.

El séptimo fuerte debería construirse en las cercanías de la Puerta de Toledo, pudiendo servirle al mismo tiempo de tambor. Este fuerte debería proteger las alcantarillas y cloacas que en fuerte pendiente bajaban hacia el Manzanares.

El octavo se levantaría en una meseta situada ante el portillo de Embajadores y frente a los llamados tejares y corral del Pregonero.

El noveno debería vigilar la larga distancia que mediaba entre este último fuerte y el Olivar de Atocha, pues además eran muchas las alturas que impedían enlazar visulamente es-

tos dos puntos. Para la ubicación se utilizaría alguna de aquellas alturas, aunque sin precisar ninguna en concreto.

El décimo fuerte se proyectaba en un lugar intermedio entre éste último y el del Rey.

Con todas estas defensas decía Amat que se “forma una línea de fuertes independientes que contruidos y armados de un modo proporcionado a sus grandes objetos parecen suficientes de dar a Madrid el caracter de una gran plaza de guerra capaz de una defensa proporcionada á la influencia de su conservación”.

Finalmente cabe decir que el presupuesto estimado de toda estas obras destinadas a la defensa de Madrid se calculaba en la memoria de Bartolomé Amat en un total de 4.845.540 reales.

Al año siguiente Luis Balaurat presentaba con fecha 15 de noviembre de 1837 otro proyecto que tiene como elemento especialmente valioso el que está realizado en una fecha posterior a la expedición de Don Carlos sobre Madrid —14 de mayo a 15 de octubre de 1837—, por lo que está basado en aspectos prácticos²⁵.

En primer lugar consideraba Balaurat, que aparte de las obras de defensa, para asegurar la ciudad sería prioritario el que “la guarnición de Madrid deberá suponerse tan crecida, por lo menos, como la que se reunió cuando los enemigos se aproximaron en Agosto y Septiembre últimos”.

Dando por sentado este punto, toma en consideración los elementos defensivos de la ciudad, señalando previamente como ejemplo ideal de sistema defensivo de una gran ciudad el empleado en París, aunque tal sofisticación no la consideraba necesaria para el caso de Madrid, donde la defensa había de preverse para la contingencia de una guerra civil, y no como en el caso de la capital francesa, que había de estar preparada para el hipotético ataque de una fuerte coalición de naciones extranjeras²⁶.

Estimaba Balaurat la defensa de nuestra ciudad establecida en tres recintos. El primero lo constituiría el cercado, el segundo las obras de defensa de las puertas y algunas otras inmediatas a la cerca, y el tercero una serie de obras avanzadas de fortificación.

Consideraba que en el primer recinto la cerca era suficiente, y que el pensar en variarla en forma y trazado supondría una obra ingente en tiempo y caudales, con los que no se contaba, bastando solamente con reforzarla en algunos puntos y abrir aspilleras.

De la parte inmediata a la cerca, lo que constituiría el segundo recinto, pensaba que la zona próxima al Palacio Real debería estar especialmente protegida, por cuanto debido al tipo de guerra en que estaban implicados, este edificio podía ser un objetivo del ejército carlista. Su defensa se haría con un fuerte situado en la Montaña del Príncipe Pío que permitiría visualizar los avances sobre el Palacio, la Puerta de la Vega, el Campo de las Vistillas y la Puerta de Gil Imón, pudiendo

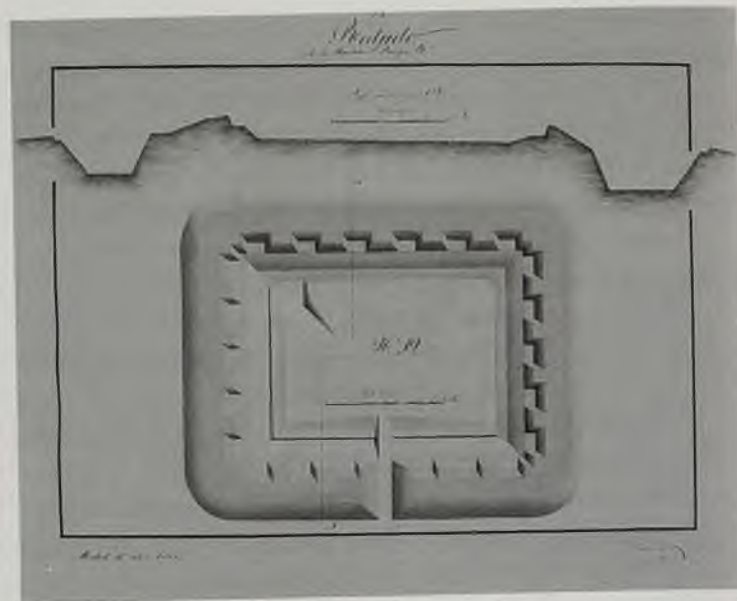


Fig. 8. Teodoro Pizarro. Fuerte en la Montaña del Príncipe Pío. Año 1838. (S.H.M., Cartoteca, sig. At-M-22).

además organizarse una buena defensa al instalar allí una potente Artillería. Por otra parte este fuerte podría servir para defenderse de los cerros de la Moncloa, que por su lejanía habrían de ser abandonados al enemigo.

La defensa del Palacio Real contaría además por el otro flanco con un fuerte que debería instalarse en lo alto de la Cuesta de la Vega y con el tambor de la Puerta de Segovia, así como también con el aumento de la altura de la cerca.

Siguiendo el trazado de la cerca señalaba la necesidad de construir un fuerte sobre la Puerta de Atocha, y más allá, desde la Puerta del Olivar de Atocha hasta la Montaña Rusa, lo que suponía la defensa de Retiro, requería por parte de Balaurat una especial atención, pues al igual que había ocurrido con los franceses, también las tropas carlistas habían puesto en él sus miras.

La defensa de esta zona la establecía tanto desde el interior como desde el exterior del Parque. En el interior proponía la construcción de un fuerte y un campo de trincheras, y en el exterior, dado que el terreno inmediato a la cerca no era propicio para la defensa, aconsejaba el aprovechamiento de las dominaciones que configuraba el Camino Real o Calzada de la Ronda, con la construcción de dos fuertes situados en el altillo del Mochuelo y en el cerro del Polaco, y unidos al Retiro mediante caponeras.

La zona de la Montaña Rusa sería protegida con defensas situadas en la Noria y el Parador nuevo de Muñoz, reforzándose la Puerta de Alcalá con un tambor, lo mismo que la de Recoletos, aún a pesar de que ambas estaban en entrantes del trazado de la cerca.

Consideraba especialmente peligroso el tramo de la cerca comprendido entre la Puerta de Santa Bárbara y la de San Ber-

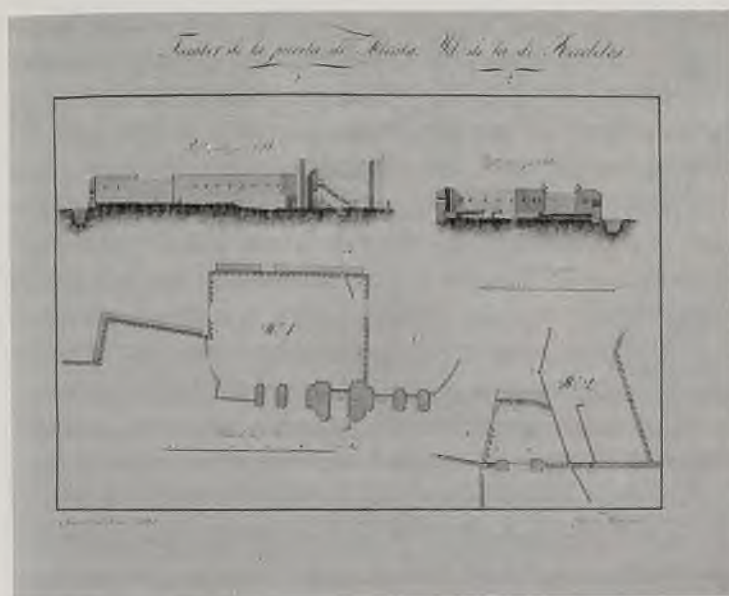


Fig. 9. Joaquín Montenegro. Tambores de la Puerta de Alcalá y de Recoletos. Año 1838. (S.H.M., Cartoteca, sig. At-M-22).

nardino, que además abarcaba las de Bilbao, Fuencarral y Conde Duque, por quedar el terreno exterior a él en posición dominante y haber además allí numerosos edificios dispersos. Sin embargo, éstos deberían ocuparse y utilizarse como elementos defensivos, lo mismo que también debería contarse con los existentes en el interior de la cerca, generalmente sólidos y grandes. Además, la Puerta de Santa Bárbara contaría con su terraza y con un fuerte en el altillo de Loinaz, fortaleciéndose también las de Bilbao, Fuencarral, Conde Duque y San Bernardino. Ante ésta proponía la construcción de un fuerte situado frente a los cerros de la Moncloa y en relación con el del Príncipe Pío, con el que cruzaría los fuegos de Artillería.

Como refuerzo también de la zona exterior de la cerca en esta parte, señalaba la necesidad de que en Chamberí, las po-

sesiones de Muñoz y de Ríos, el Polvorín o Casa de Sesé y los Cementerios, se convirtieran en un campo atrincherado que impidiera el acercamiento del enemigo a la cerca.

Finalmente, el tercer recinto lo formarían algunos fuertes alejados del segundo recinto a una distancia de un tiro de fusil, en un número que estimaba en ocho.

Proponía que estos fuertes estuvieran instalados, el primero ante el Portillo de Embajadores, en el cerro llamado de las Peñuelas, el segundo en las eras de Atocha, el tercero ante la Casa de Fieras del parque del Retiro, el cuarto próximo a la Casa de Retana y frente al Retiro, el quinto en las Casas de Paco y de la Viuda de Pierna, el sexto en Chamberí, el séptimo en la posesión de Sesé o del Polvorín, y el octavo frente a San Bernardino y el antiguo Seminario de Nobles, dominando la Moncloa y todo el campo atrincherado a la izquierda de Chamberí.

El trazado de los fuertes se adecuaría a las necesidades de cada lugar y nunca estarían aislados, sino que cada uno estaría relacionado con otros y con el atrincheramiento dispuesto en su retaguardia. Por otra parte, como contingente de tropa a establecer en cada uno de ellos estimaba la cifra de quinientos hombres, que aunque él mismo consideraba como exagerada, tenía sin embargo la finalidad táctica de aumentar la moral de la tropa allí destinada.

Con estos proyectos podríamos imaginarnos un Madrid bastante diferente al que fue sin ellos, pero lo mismo que ocurrió en París, este aspecto habría sido meramente pasajero, y así aconteció con aquellas obras que llegaron a ejecutarse, pues al cesar las condiciones para las que fueron hechas, al transformarse las formas de la guerra y al quedar ahogados esos elementos defensivos por el crecimiento de la ciudad, rápidamente desaparecen.

NOTAS

¹ Conviene recordar que en España el servicio militar pasó a ser obligatorio por una disposición de 10 de enero de 1877, siendo exclusivamente los españoles los que podrían prestar este servicio, por lo que terminaron por desaparecer los tradicionales regimientos formados por tropas extranjeras. Por otra parte, el tiempo de prestación del servicio militar era de ocho años, cuatro de ellos en activo y otros cuatro en la reserva, existiendo la posibilidad de la ejecución de la prestación del servicio mediante un sustituto o el pago de 2.000 pts.

² A este respecto se puede citar por lo testimonial que resulta, un párrafo de la Memoria sobre el estado de los cuarteles del año 1852. En él, tras relatar detenidamente la situación de los cuarteles de Madrid se dice que "A consecuencia de lo manifestado, puede deducirse que la guarnición de Madrid no está acuartelada con la comodidad á que es merecedora por su importancia; por lo que no se puede hasta ahora mas que atender á la subsistencia de los Cuart^{os} en el estado en que se encuentran, dejando para mejores tiempos respecto á caudales disponibles, á la formación de nuevos edificios para la mejor comodidad y servicio del ejército". (Servicio Histórico Militar de Madrid. Colección General de Documentos, Sección a, Grupo II, Castilla la Nueva. Asuntos generales. Memoria relativa al material del Arma de Ingenieros en el Distrito de Castilla la Nueva. 22 de mayo de 1852. Sig. 1.253).

³ Servicio Histórico Militar de Madrid. Colección General de Documentos, Sección a, Grupo II, Castilla la Nueva. Asuntos generales. Memoria sobre la revista anual de los edificios militares del distrito correspondiente al año 1844. 31 de diciembre de 1844. Sig. 1.245.

⁴ "Habiendose observado que generalmente en los edificios militares los pisos de baldosas o ladrillos son los primeros que se deterioran con el continuo servicio de las Tropas; he dispuesto que en esta capital en el Cuartel de Aranda se entarimen dos o tres cuadras p^a calcular su mayor o menor coste y que sucesivamente se vaya continuando el entarimado como mas ventajoso y duradero; igual operación he dispuesto en el cuartel de Segovia, denominado de la Trinidad, resultando de esta providencia que al cabo de cierto numero de tiempo se encontraran los pisos de los edificios militares en buen estado y mas duraderos teniendo el soldado mayor limpieza en sus habitaciones y menos frialdad en el invierno". La memoria aparece firmada por Antonio Fernández. (Servicio Histórico Militar de Madrid. Colección General de Documentos, Sección a, Grupo II, Castilla la Nueva. Asuntos generales. Memoria sobre la revista anual de los edificios militares del distrito correspondiente al año 1844. 31 de diciembre de 1844. Sig. 1.245).

⁵ "Los pisos de madera por más resistentes que se hagan no pueden evitarse sean de corta vida en los locales ocupados por tropa. La humedad producida por el lavado frecuente, para la policia de los dormitorios, el agua que se derrama en un sitio ocupado por muchos hombres de suyo poco cuidadosos, producen en pocos años el deterioro completo de los maderos de pino como practicamente estamos viendo; por esta razon nos hemos propuesto no emplearlos sino en la parte de pabellones en que no existen estos inconvenientes". (Servicio Histórico Militar de Madrid. Colección General de Documentos, Sección a, Grupo II, Castilla la Nueva. Asuntos generales. Memorias y presupuestos relativos a varios proyectos de edificios militares en Madrid, Alcalá de Henares y Leganés. Año 1859. Sig. 1.290, pág. 78).

⁶ Para ello seguiremos las memorias de revista efectuadas por el Cuerpo de Ingenieros en los años 1845, 1847 y 1849. (Servicio Histórico Militar de Madrid. Colección General de Documentos, Sección a, Grupo II, Castilla la Nueva. Asuntos generales, Memorias sobre la revista anual de los edificios militares del distrito. Sigs. 1.247, 1.250 y 1.257).

⁷ En la organización del Ejército llevada a cabo al año siguiente de acabada la Guerra de la Independencia se estableció que los Regimientos de Infantería, tanto de Línea como Ligeros, estuvieran compuestos por tres Batallones, idea que en buena parte determinó la tipología y estructuración de los proyectos de cuarteles durante casi todo el siglo, aunque es preciso señalar que más tarde pasó a constar cada Regimiento de Línea de dos Batallones.

⁸ El Colegio Militar se estableció en el ala izquierda del cuartel, allí donde habían estado alojadas las fuerzas de Guardias de Corps. Fue fundado el Colegio por el general don Evaristo San Miguel siendo el director don Serafín de Soto, conde de Cleonard. Sin embargo, parece ser que a causa de una fuerte fiebre tifoidea en la que perecieron numerosos cadetes se decidió el traslado del Colegio a la ciudad de Toledo, donde quedaron dispersadas sus dependencias por cuatro edificios, el Hospital de Santa Cruz, la Casa de la Caridad, la iglesia de Santiago y el Cuartel de Capuchinos. Con la idea de unificar al máximo esas dependencias, una Real Orden dada el 21 de agosto de 1853 determinaba que se hiciera una propuesta de reformas en el Alcázar de Toledo para instalar allí el Colegio, propuestas que fueron presentadas en los años 1854 y 1855 (Servicio Histórico Militar de Madrid. Colección General de Documentos, Sección a, Grupo II, Castilla la Nueva. Toledo. Memoria sobre el Alcázar de Toledo y bases que deben servir para su reedificación como Colegio de Infantería. 1 de febrero de 1855, Sig. 1.247 y Memoria y presupuesto de reedificación del Real Alcázar de Toledo para establecer en él el Colegio de Infantería. 21 de enero de 1854, Sig. 1.306). Posteriormente, en el año 1857, Nicolás Valdés firmaba un proyecto de un edificio de nueva planta para Colegio de Infantería, que presumiblemente podría haber sido destinado a Madrid; con él probablemente se tratarían de subsanar las deficiencias habidas en el Alcázar al haber tenido que adaptar a esa función un vetusto edificio construido con otra finalidad y en el que no habían cabido todas las dependencias, que continuaban instaladas en otros edificios toledanos (Servicio Histórico Militar de Madrid, Cartoteca, Sección a, grupo II, subgrupo 1, España. Provincia de Madrid, Colegio de Infantería para 600 cadetes. Autor: Nicolás Valdés, Fecha: 1857, Sig. 1.314, A-12-12).

⁹ Sobre el cuartel de San Gil puede consultarse el estudio de Virginia Tovar Martín, *El cuartel de Leganitos en Madrid, una obra de Francisco Sabatini*, en "Academia", nº 69, (1989), pp. 417-448.

¹⁰ La documentación relativa a la historia de todos estos cuarteles está en el Archivo Militar de Segovia, Sección 3^a, Legajos, 568-574, 577-579.

¹¹ Además de estos acuartelamientos había en la Plaza de Madrid otra serie de dependencias militares instaladas en distintos edificios de la ciudad, cuya ubicación en muchos casos no era fija. Así, en 1847 estaba instalado en las piezas bajas de la *Casa de Correos* de la Puerta del Sol, el Cuerpo de Guardia Principal de la Plaza; en el *exconvento de la calle del Desengaño*, había una prisión militar, la Capitanía General con el Archivo

y dos cuerpos de guardia; también era dependencia militar una *Casa de Baños* situada frente al cuartel del Conde Duque y que se utilizaba como baño público y reserva de agua para los caballos del vecino cuartel; en el *Seminario de Nobles* se alojaba el Hospital Militar; una *casa en la calle de San Bernardino* servía de alojamiento al pequeño destacamento de Marina que había en Madrid; otra *casa cerca de la Alcantarilla de Leganitos*, a espaldas del solar de los Llanos, era utilizada como almacén de fortificación; el *solar de los Llanos* sito en la calle de Osuna, donde hubo anteriormente una casa que sirvió como cuartel de Infantería, era en ese momento solamente un solar; el *exconvento de Santo Tomás* de la calle de Atocha, cercano a la parroquia de Santa Cruz, era la sede del Tribunal Supremo de Guerra y Marina, de la Junta del Montepío militar, de la Sección de Guerra del Consejo, de la Real Audiencia de Guerra de la Capitanía General, de la Secretaría de la Dirección Subinspección de Ingenieros de la Capitanía General y de la Comandancia de Ingenieros de la Plaza; unas *casas en la calle del Tribulete* destinadas a la provisión de pan de la guarnición de Madrid; el *exconvento de Atocha* era Cuartel de Inválidos; el *exconvento del Carmen Descalzo* en la calle de Alcalá alojaba las oficinas generales militares y las del Distrito de Castilla la Nueva, pasando allí al poco tiempo la Capitanía General; unos *edificios en el Campo de Guardias*, fuera de Madrid, donde actualmente están los Depósitos del Canal de Isabel II, eran utilizados por el Arma de Artillería para repuesto y laboratorio de cartuchos; los *Salones del Real Palacio del Buen Retiro* donde estaba instalado el Museo de Artillería, y finalmente el *Palacio de Buena Vista*, de la calle de Alcalá que ubicaba el Ministerio de la Guerra, direcciones Generales de las Armas de Caballería, Artillería e Ingenieros y Museo de Ingenieros. (Servicio Histórico Militar de Madrid. Colección General de Documentos, Sección a, Grupo II, Castilla la Nueva. Asuntos generales, Memoria sobre la revista anual de los edificios militares del distrito. Año 1847, Sig. 1.250).

¹² En una carta circular difundida en ese año al Cuerpo de Ingenieros se dice lo siguiente: "El Excmo. Sr. Ministro de Guerra, con fecha 2 del actual, me dice lo siguiente: "Excmo. Sr.: Interesado en todo lo que se refiere á la salud y bienestar del soldado, teniendo en cuenta lo mucho que á esto contribuye la capacidad y disposición de su alojamiento, y considerando el rey (q.D.g.) la necesidad imperiosa é imprescindible de que al oficial se le proporcione casa conforme á su clase, y arreglada, cuando menos, al sueldo que disfruta, se ha servido resolver, de acuerdo con lo manifestado con V.E. lo que sigue: "En lo sucesivo todos los proyectos de cuarteles, tendran como parte integrante un edificio para la oficialidad, en el cual con la economía consiguiente al estado del tesoro y á no imposibilitar el pensamiento, se establezcan los pabellones necesarios donde sin lujo de ninguna especie y mirando solo al decoro del jefe y oficial, puedan unos y otros vivir con mayor desahogo del que, por razones bien sabidas alcanzan en el día. De real orden lo digo á V.E. para que se tenga en cuenta al redactar proyectos de edificios destinados á acuartelamiento". Lo que traslado á V. con los mismos fines. Dios guarde á V. muchos años. Madrid, 12 de septiembre de 1884". (Servicio Histórico Militar de Madrid. Colección General de Documentos, Sección a, Grupo II, Castilla la Nueva. Asuntos generales, Circular de 12 de septiembre de 1884, disponiendo que en todos los proyectos de cuarteles se incluyan los necesarios pabellones para Jefes y Oficiales. Sig. 5.092).

¹³ Así aparecen en la serie de proyectos de estudio de cuarteles de Infantería y Caballería realizados por el Cuerpo de Ingenieros en los años 1847 y 1848 (Servicio Histórico Militar de Madrid, Cartoteca, Sección a, grupo II, subgrupo 1, España. Provincia de Madrid, Estudios de edificios militares. Cuarteles de Infantería y Caballería. Sig. 1.185, A-10-7). Unos años más tarde vuelve a repetirse el mismo diseño en el proyecto realizado en 1852 por el capitán don Juan Bautista Aspirón y Arizcun (Servicio Histórico Militar de Madrid. Colección General de Documentos, Sección a, Grupo II, Ciencia y sus Aplicaciones. Condiciones con que debe cumplir un edificio destinado para acuartelamiento de tres Batallones de Infantería

con pabellones para Jefes y Oficiales; ideas generales sobre estos edificios. 1 de septiembre de 1852. Sig. 262).

¹⁴ Servicio Histórico Militar de Madrid, Cartoteca, Sección a, Grupo II, subgrupo 1, España. Provincia de Madrid, Cuartel y Arco monumental para un Regimiento de Infantería. Sig. 1.287, A-14-20.

¹⁵ El documento se conserva en el Servicio Histórico Militar de Madrid, Colección General de Documentos, Sección a, Grupo II, Castilla la Nueva. Asuntos generales, Memoria sobre la situación, capacidad y estado actual de los cuarteles de Madrid, 7 de julio de 1849, Sig. 1.278.

La solicitud se hace en los siguientes términos: "Cuestión señalada por el Sr. Brigadier Director Subinspector al Capitan D. Carlos Berdugo (sic), cuya resolución deben presentar en 1º de Set^{re} del presente año de 1849. Cuestion. - Memorias sobre la situación, capacidad y estado actual de los cuarteles de la plaza de Madrid defectos de que adolecen y proyecto en relación del numero, situación y capacidad de los nuevos que convendría establecer para el mejor servicio, seguridad de la Capital, aislamiento y comodidad del Soldado. Madrid, 12 de Febrero de 1849" Aparece firmado el escrito por el comandante Juan María Muñoz.

Por otra parte, la memoria está firmada por el capitán D. Carlos Verdugo en Ciudad Real, con fecha 7 de julio de 1849.

¹⁶ Las medidas que da para los cuarteles de Infantería con capacidad para 2.900 hombres son las siguientes: la fachada principal tendría una longitud de 500 pies y las laterales en torno al primer patio, 400 pies, mientras que las del segundo patio tendrían 120 pies. El ancho de las crujiás sería de 45 pies, distribuidos en dos naves de 19 cada una y un pasillo entre ellas de 5 pies, a los que habría que sumar el ancho de los muros para obtener esos 45 pies. Para los cuarteles con menor capacidad de soldados se reducen las dimensiones sin especificarlas.

¹⁷ Las medidas de este cuartel habrían sido, 400 pies de longitud en la fachada principal, 300 las crujiás del patio principal, y 200 las del secundario. Las alas tendrían en ambos patios una anchura de 30 pies, y la galería que rodea ambos patios 10 pies, siendo la anchura de la puerta principal y la de comunicación entre ambos patios de 18 pies.

¹⁸ Las medidas para este cuartel eran de 300 pies de longitud para cada una de las alas en torno al patio principal, y de 100 para las laterales del secundario. La anchura de las crujiás sería de 34 pies y los pasillos que las dividirían a lo largo, de 5 pies. Por otra parte, la puerta de entrada al cuartel, así como la de comunicación entre los dos patios, tendrían 18 pies de ancho.

¹⁹ La ubicación de este cuartel en la Montaña del Príncipe Pío buscaba en parte un valor estratégico, pues estaba situado en una de las partes más desguarnecidas de Madrid, como se señala en los proyectos de fortificación de la ciudad. El proyecto fue firmado por don Carlos Verdugo y don Federico de Echeverría el 30 de mayo de 1860, y realizado en virtud de una Real Orden de 17 de julio de 1858, ascendiendo el presupuesto a la cantidad de 24.435.000 reales de vellón. (Servicio Histórico Militar de Madrid. Colección General de Documentos, Sección a, Grupo II, Castilla la Nueva. Asuntos generales, Memorias y presupuestos relativos a varios proyectos de edificios militares en Madrid, Alcalá de Henares y Leganés. Año 1859, Sig. 1.290).

²⁰ Servicio Histórico Militar de Madrid. Colección General de Documentos, Sección a, Grupo II, Castilla la Nueva. Asuntos generales, Memorias y presupuestos relativos a varios proyectos de edificios militares en Madrid, Alcalá de Henares y Leganés. Año 1859, Sig. 1.290. Cartoteca, Sección a, Grupo II, subgrupo 1, España. Provincia de Madrid, Proyecto de un cuartel de Caballería fuera de la Puerta de Alcalá, Sig. 1.246, S-M-1-8.

²¹ En el año 1866 el mismo Coronel Aparici firmaba un proyecto de reforma del Cuartel del Soldado para convertir parte de él en Academia del Cuerpo de Ingenieros Militares, pero aunque la situación del edificio había mejorado por las obras llevadas a cabo en él y porque en la reforma urbanística de Madrid había buenas perspectivas para la zona en que se ubicaba, sin duda no era el lugar idóneo para instalar una Academia Militar. Ello

hizo que determinados ya a instalar esta institución en Madrid, se pensara al año siguiente situarla en aquella zona más allá de la Puerta de Alcalá en que se proyectaba la expansión de la ciudad. (Servicio Histórico Militar de Madrid, Cartoteca, Sección a, Grupo II, subgrupo 1, España, provincia de Madrid, Planta, perfiles y vistas del anteproyecto formado para colocar la Academia del Cuerpo en el mayor de los dos solares en que se ha de dividir el Cuartel del Soldado de Madrid. Sig. 1.180, A-10-6; Proyecto de la Academia de Ingenieros Militares, Sig. 1.178, A-104).

²² Servicio Histórico Militar de Madrid. Colección General de Documentos, Sección a, Grupo II, Castilla la Nueva. Asuntos generales. Proyecto para fortificar Madrid en el año 1836. 5 de diciembre de 1836. Sig. 1.273.

²³ Servicio Histórico Militar de Madrid. Colección General de Documentos, Sección a, Grupo II, Castilla la Nueva. Asuntos generales. Proyecto de fortificación y defensa de Madrid. 6 de noviembre de 1837. Sig. 1.274.

Trabajo del ingeniero militar D. Bartolomé Amat sobre la fortificación y defensa de Madrid. 15 de noviembre de 1837. sig. 1.277.

Noticia sobre las obras proyectadas para cubrir la Puerta de Toledo para la fortificación de Madrid. 26 de junio de 1838. Sig. 1.280.

²⁴ A este respecto cabe mencionar la circular que con fecha 31 de mayo de 1876 hacía referencia a la demolición de obras defensivas levantadas durante la pasada guerra carlista y del gran costo que tanto su construcción como su demolición suponían: "Circular, Excmo. Sr.: Siendo numerosas las obras de defensa que construidas durante la pasada guerra civil hay ne-

cesidad de demoler, y ocasionando esta operacion gastos que deben evitarse en lo posible despues de los que produjo la construccion de aquellos, el Excmo. Sr. Ministro de la Guerra, á propuesta de esta Direccion General, se ha servido disponer de Real orden que las expresadas demoliciones se contraten siempre á pagar con el aprovechamiento de materiales y que solo en el caso de no haber quien acepte la proposicion se formule propuesta del coste del derribo. Dios guarde á V. muchos años. Madrid, 31 de Mayo de 1876". (Servicio Histórico Militar de Madrid. Colección General de Documentos, Sección a, Grupo II, Castilla la Nueva. Asuntos generales. Circular de 31 de mayo de 1876 sobre demolición de obras de defensa construídas con motivo de la guerra civil. Sig. 5.056).

²⁵ Servicio Histórico Militar de Madrid. Colección General de Documentos, Sección a, Grupo II, Castilla la Nueva. Asuntos generales. Proyecto de fortificación y defensa de Madrid. 6 de noviembre de 1837, Sig. 1.274.

²⁶ París contaba con 70 baluartes y sus correspondientes cortinas, así como con un cierto número de fuertes destacados, más o menos separados del recinto. De haberse seguido el esquema de París habrían sido necesarios para Madrid, según Balaurat, cuarenta o cincuenta fuertes o baluartes, para cuya construcción habría hecho falta mucho tiempo y dinero, aspectos con los que no podía contarse. Por otra parte es interesante señalar que Balaurat acompañaba su informe con un plano de las defensas de París, por lo que en el fondo, aunque no se considere necesario hacer una fortificación como las de esta ciudad, sí que es la que se toma claramente como modelo a imitar.

LA CATEDRAL DE SANTA MARÍA DE LA ALMUDENA DE MADRID

PEDRO NAVASCUÉS PALACIO

“A don Jesús Hernández Perera”

Entre los mas viejos sueños edilicios que Madrid guarda en su memoria, se encuentra el de una iglesia catedral como convenía a su condición de capital que, por decisión de Felipe II, desempeñó desde 1561. Unos años más tarde, se hace explícito el deseo de Madrid por contar con una catedral, según un informe fechado en 1567 en el que se dice que por “el bien universal de la villa y su tierra, importa y tiene gran necesidad que se haga en ella —en la villa de Madrid— una iglesia catedral y cabeza de Obispado”¹. No obstante, el monarca estaba entonces más interesado en la obra de El Escorial y en el proyecto de Juan de Herrera para la colegiata —luego catedral— de Valladolid, ciudad natal del rey, que no se resistía a intentar para sí la capitalidad, como sucedería transitoriamente bajo Felipe II. Pero la catedral de Valladolid, una vez iniciada, no se terminaría nunca y Madrid, recuperada la capitalidad, tampoco vería comenzar siquiera el proyecto de su iglesia al que la Archidiócesis de Toledo siempre se opondría por razones obvias. En este aspecto los antecedentes de la catedral de la Almudena, que finalmente plasmaría el marqués de Cubas en el proyecto que aquí se expone, son tan largos como imprecisos pero que de forma resumida cabe enunciar del siguiente modo.

Tras los intentos fallidos de los Reyes Católicos y Carlos V por dividir la gran y poderosa archidiócesis de Toledo, y los movimientos que en el mismo sentido se produjeron bajo Felipe II, se cierra el siglo XVI sin que Madrid pudiera ver cumplido su sueño, restando como simple cabeza de un arcedianato de la “Dives Toletana”. Durante el siglo XVII se hicieron nuevos esfuerzos por conseguir la segregación de Madrid respecto a Toledo, llegando Felipe III a obtener la autorización de Roma a través de una Bula de Clemente VII para proceder a la erección de una catedral en Madrid. El rey y la reina Margarita ofrecieron entre ambos 650.000 ducados, pero a tan fuerte suma correspondió una no menos fuerte oposición del arzobispo de Toledo.

Así las cosas, serían Felipe IV y, sobre todo, su esposa doña Isabel de Borbón, quienes iniciaron de nuevo las gestiones para la construcción de una catedral en Madrid, sin que nada se diga de la creación previa de una diócesis, y esta vez vinculada a la parroquia de Santa María de la Almudena. En efec-

to, estando la reina próxima a dar a luz en 1623, hizo un ofrecimiento a la Virgen de la Almudena para dotar y fundar una capilla en la vieja parroquia de Santa María. Sin embargo, según la documentación publicada por Virginia Tovar, parece deducirse que el Conde Duque de Olivares y Madrid recondujeron aquella “buena ocasión para que se encamine y consiga el antiguo y justo deseo de tener una Iglesia principal”². Nombrada una Junta para entender en las obras de la futura catedral, a la que asisten el corregidor de Madrid, representantes de la reina, regidores de la villa y comisarios nombrados al efecto, se acuerda, en 1624, fijar las condiciones, traza y planta del templo catedral, señalándose los nombres de Juan Gómez de Mora y de su aparejador Pedro Lizargárate para hacer aquellas. El entusiasmo fue grande y Felipe IV, en el mismo año de 1624, da una Cédula en la que arbitra medios para hacer frente a la obra, a la que el Ayuntamiento de Madrid contribuiría con la importante suma de 200.000 ducados.

Pero, probablemente, lo más importante de dicha Real Cédula para la historia del anhelo catedralicio de Madrid sea su encabezamiento que resulta como sigue: “Consejo, Justicia y Regimiento desta villa de Madrid, ya sabéis, cómo a devoción nuestra y de la Reina, Nuestra muy cara y muy amada mujer, D^h Isabel, se trata de erigir, fundar y fabricar en esta villa una Iglesia Catedral de la advocación de Nuestra Señora de la Almudena y para ayuda a los gastos que necesita dicha fábrica...”. Es decir, no cabe ya la menor duda sobre la iniciativa real del proyecto y su alcance como templo catedralicio, ni sobre su advocación, añadiendo además la cédula recuerda que se habría de construir “a espaldas” de la parroquia de Santa María, si bien parece que se elige definitivamente una zona frente a la parroquia de San Gil, con lo que se aseguraba su proximidad al Alcázar.

Estos y otros datos que podríamos aportar no son simples antecedentes eruditos, sino que van configurándose como memoria viva de la ciudad que explican mejor cuanto luego sucedería, pues, con algunos cambios, la historia vuelve a repetirse. No es ahora Felipe IV, sino Alfonso XII. No es la reina Isabel de Borbón, pero sí el dolor de la muerte de la reina María de las Mercedes de Orleans, ambas devotas de la Virgen

de la Almudena, el que actuará de motor definitivo del templo madrileño frente al Real Palacio.

Entre el proyecto de Gómez de Mora en el siglo XVII, que no pasó de sus preliminares, y el del marqués de Cubas en el siglo XIX, que apenas si sobrepasó la cripta, aún hubo en el siglo XVIII un tercer proyecto de catedral debido a Sacchetti (1738). Sólo conocemos su ubicación frente a la fachada principal de Palacio, en un lugar muy parecido al que hoy ocupa, pero ofreciendo a la plaza de la Armería un costado del edificio en lugar de su fachada principal que miraba hacia la calle Mayor. Tenía planta de cruz latina poco pronunciada y apenas podemos decir nada de su aspecto exterior, aunque si presumir que respondería al lenguaje cortesano que trajeron consigo Juarra y Sachetti, en una línea de lo que se ha llamado barroco clasicista, de fuerte acento italiano, y en consonancia con la obra del Palacio Real³.

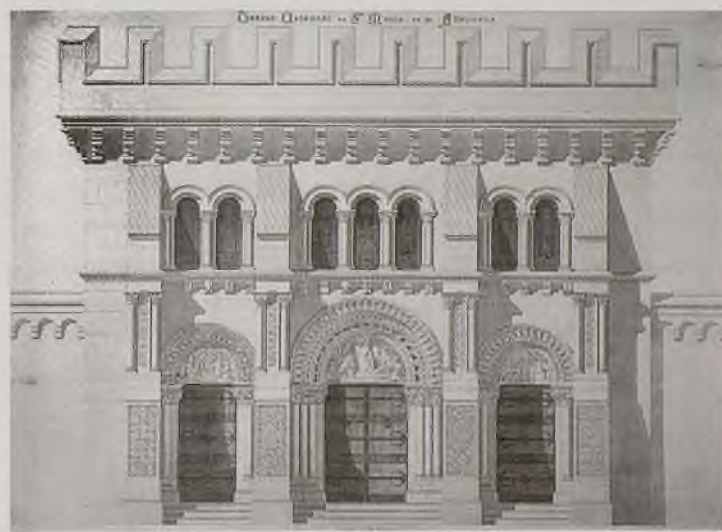
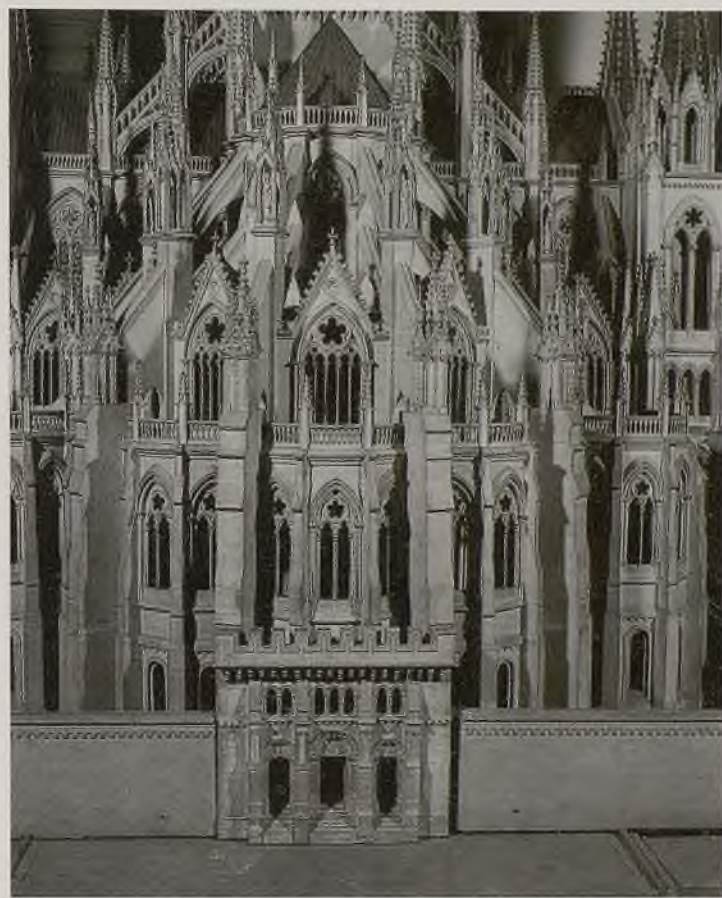
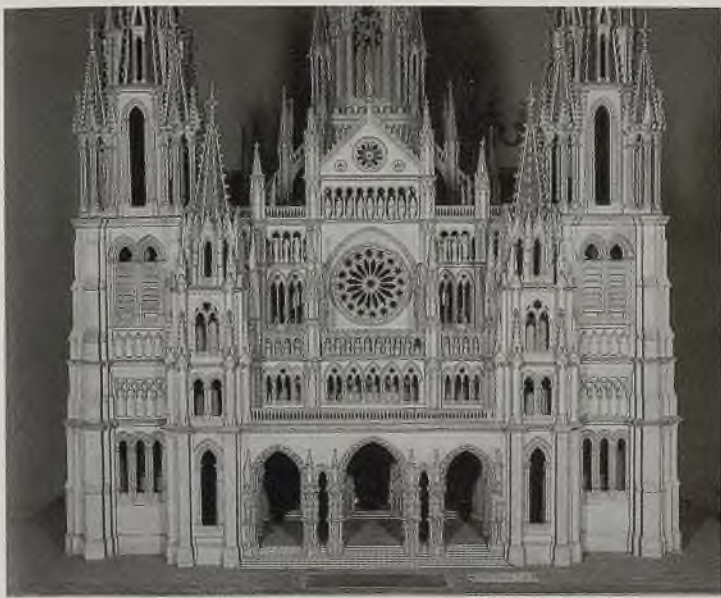
Por último y antes de abordar el proyecto de Cubas cabe añadir que durante el siglo XIX también se intentó la creación de una diócesis y la consiguiente erección de una catedral, según recogieron en su momento hombres como Mesonero Romanos⁴ o Fernández de los Ríos. Ya las Cortes Constituyentes de 1837 habían planteado, una vez más, la conveniencia de hacer coincidir la capital de la monarquía con una sede diocesana, y en ese mismo sentido se manifestaron otros organismos y corporaciones hasta que se incluyó en el Concordato de 1851, junto con las nuevas sedes de Vitoria y Ciudad Real⁵. La posterior firma de un Convenio adicional, en 1859, permitió el abordar de nuevo la construcción del templo catedralicio. Así cobran sentido las palabras de Fernández de los Ríos cuando, en su *Guía de Madrid* (1876), escribe lo siguiente: "Hasta el año de 1859 no volvió a agitarse la idea de la catedral; pensóse entonces colocarla en el Retiro, hacia el palacio de San Juan, en el solar del antiguo Monteleón, en las afueras de Fuencarral y de Santa Bárbara, en el cuartel de San Gil, en el solar de los pozos de la nieve, y no sabemos en cuantos otros puntos, todos los cuales quedaron iguales, porque la catedral no pasó de ilusión"⁶. Efectivamente, a partir de aquella fecha y en relación con el Ensanche de la ciudad se reconsideró la necesidad de la catedral y su ubicación más idónea⁷ respecto a la tradicional tendencia de situarla próxima a Palacio, cerca de Santa María y en relación con la muralla de la vieja medina musulmana, en la que apareció la imagen mariana, según muy antiguas leyendas. No obstante, las difíciles vicisitudes políticas que van desde la Revolución del 68 hasta la Restauración Alfonsina (1875) hicieron que se retrasase la entrada en vigor de anteriores convenios y acuerdos.

Cuando Fernández de los Ríos publicaba su *Guía*, en 1876, las condiciones para reiniciar un entendimiento entre Roma y el Gobierno español habían cambiado y eran más fa-

vorables para un mejor entendimiento en varios frentes, como lo prueba el hecho de que, a pesar de una serie de dificultades menores y de la división de los católicos españoles que afectó a la creación de la diócesis de Madrid-Alcalá⁸, ésta fue realidad a partir de una Bula dada por León XIII en 1885 y aprobada por el Ministerio de Gracia y Justicia el 29 de mayo de aquel mismo año que, unos meses después, conocería la muerte de Alfonso XII. Por todo ello la catedral de Santa María de la Almudena de Madrid es, al final, el resultado de una compleja situación en la que, tras un secular forcejeo de intereses diocesanos y políticos, se consiguió segregarse de la archidiócesis de Toledo la nueva de Madrid-Alcalá, en cuyo éxito tuvo un papel principal el Nuncio Apostólico en España, monseñor Mariano Rampolla⁹. Tanto la ejecución de la Bula como la toma de posesión del primer obispo de Madrid, el malogrado don Narciso Martínez Izquierdo, tendrían como escenario la antigua iglesia jesuítica del Colegio Imperial, que en aquel momento tenía la consideración de Colegiata, bajo la advocación de San Isidro, pasando a ser inmediatamente templo catedral de la diócesis, en 1885.

Para entonces ya estaba en marcha el templo de la Almudena no como tal catedral sino como parroquia heredera de Santa María, la más antigua y venerable de las parroquias madrileñas, derribada en 1869 en aras de unas reformas urbanas. El autor del proyecto fue Francisco de Cubas (1826-1899), arquitecto perteneciente a las primeras promociones de la joven Escuela de Arquitectura de Madrid, para las que el romanticismo medieval había sustituido al culto de los órdenes clásicos como había enseñado hasta entonces la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Esta Corporación, con el tiempo, había cambiado también la orientación de sus criterios de tal forma que a los discursos académicos de antaño sobre cuestiones de raíz vitruviana, sucedían ahora reflexiones sobre el arte medieval en un proceso de creciente admiración. Así, el propio Cubas, con motivo de su ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando (1870), se manifestaba abierto partidario del arte medieval en su discurso sobre *Consideraciones generales sobre Arquitectura* (1870). Este medievalismo lo puso en práctica con distinta fortuna en muchos proyectos neogóticos, sea en el desaparecido Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón, en Madrid, o en el soberbio castillo de Butrón, en Vizcaya, para el marqués de Torrecilla.

Sin embargo, el proyecto neomedieval más ambicioso no sólo ya de Cubas, sino de toda la arquitectura española del siglo XIX, fue el de la Almudena, cuando ésta pasó desde su concepción inicial de parroquia a encarnar el más comprometido destino como catedral de Madrid, catedral de la Corte, como catedral, en definitiva, de la monarquía española, cuyo Real Palacio miraría frente a frente. Este distinto significado



se aprecia bien a través de los datos y proyectos que han llegado hasta nosotros referentes a lo que se llamó "templo parroquial" y "templo catedral", si bien entre uno y otro hay una lógica continuidad de ideas, de tal forma que podría considerarse al primero como un anteproyecto y al segundo como proyecto definitivo.

El proyecto de la nueva parroquia de la Almudena se veía, si, urgido por el derribo de la parroquia de Santa María, pero todavía mucho más, si cabe, por el deseo de erigir en este templo un enterramiento digno y próximo a palacio de la joven reina doña María de las Mercedes de Orleans y Borbón, muerta en 1878, a los pocos meses de su casamiento con Alfonso XII. El hecho de haber fallecido sin dejar descendencia impedía que su enterramiento se efectuase en el Panteón Real del monasterio de El Escorial, por lo que se pensó en la nueva parroquia cuya organización en planta ya contempla un espacio de honor para custodiar los restos mortales de la joven reina. Este es el que conocemos como anteproyecto de la parroquia de Santa María de la Almudena, sin fecha pero iniciado probablemente el mismo año 1878 o en el siguiente, y que aquí se expone.

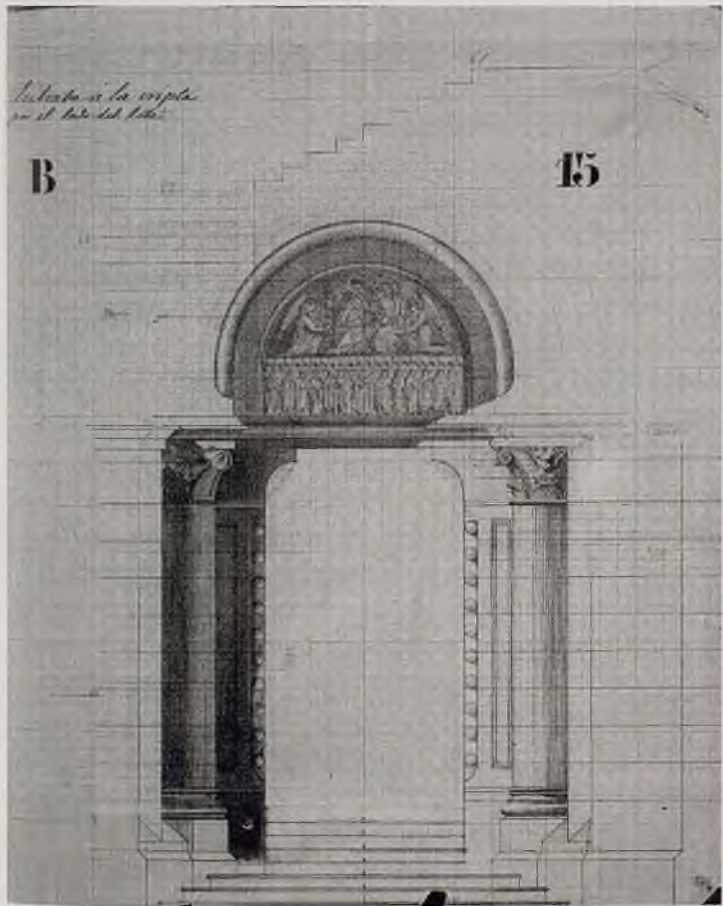
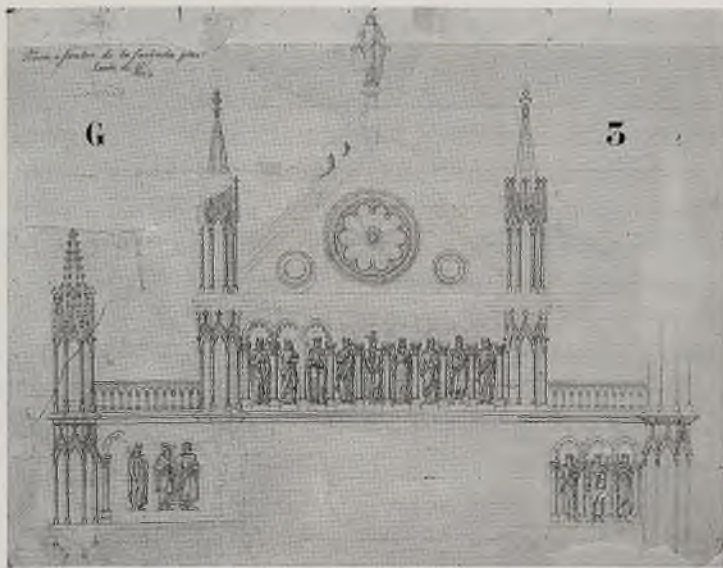
Aquél no convenció, por lo que luego diremos, y Cubas se puso a trabajar en un nuevo proyecto para la parroquia de la Almudena, cuyos planos obran en el Archivo General de Palacio y que son, a mi juicio, los que sancionan la Real Orden en 1880. Conforme a este proyecto comenzaron las obras en 1883 y ya no hubo más cambios pues, en proceso de construcción, el templo, que ya se había concebido con pujos catedralicios, sirvió para apoyar la petición de la nueva sede episcopal. Concedida ésta, en 1885, se hizo un nuevo juego de dibujos sustituyendo el antiguo título de "Templo Parroquial" por el de "Templo Catedral de Santa María de la Almudena", a los que corresponde la excepcional maqueta, pero sin modificar el proyecto.

Analicemos en este orden el proceso proyectual de Cubas, quien persiguió en todo momento la realización del templo gótico ideal, en una línea muy próxima al purismo neogótico y erudito de Viollet-le-Duc, cuyos escritos y trabajos manejó siendo alumno de la Escuela de Arquitectura de Madrid. A esta forma material de perfil neogótico, y en este aspecto en una línea distinta a lo perseguido por el citado arquitecto francés, Cubas añadió un sentimiento neocatólico, evidente por el énfasis puesto en su proyecto que iba más allá del simple historicismo neomedieval y perfectamente explicable por la coyuntura político-religiosa en que se produce. Es este un aspecto fundamental para entender lo henchido de la concepción de Cubas, a quien le interesa el modelo histórico de la arquitectura gótica por lo que arrastra de significado religioso, más que como simple "revival". Viollet-le-Duc restauró las catedrales francesas y proyectó templos neogóticos con el es-

píritu erudito del arqueólogo e historiador, pero Cubas, al igual que otros muchos arquitectos de su tiempo, utilizó la arquitectura gótica como soporte de un ideal religioso, en el que se mezcla el espiritualismo esteticista a lo Chateaubriand con el neocatolicismo militante derivado del Primer Concilio Vaticano. En cierto modo el proyecto de Cubas se convertía así en un acto de fe, al tiempo que, en lo estrictamente arquitectónico, veía con envidia y cierto espíritu de emulación la terminación de la catedral de Colonia, en 1880, esto es, el mismo año en que se aprueba su proyecto para la Almudena.

La catedral gótica, en general, se interpretó en el siglo XIX como el "templo católico" por antonomasia, con una facilidad e intención propias del momento que abordamos. Tal es el sentido de la obra de Cloquet, *Les Grandes Cathédrales du Monde Catholique* (1897), para quien el arte gótico del siglo XIII era "le style chrétien et catholique par excellence", recordando algunas recomendaciones hechas en este sentido por León XIII¹⁰. Esta es una constante en la apreciación de la obra gótica llegando en ocasiones a simplificaciones que, sin embargo, formaron parte de la estética romántica. Pondré tan sólo un ejemplo rigurosamente contemporáneo al proyecto de Cubas para la Almudena, como es la obra de Emilia Pardo Bazán, *San Francisco de Asís*, publicada en 1882, donde se lee: "La ojiva posee la gravedad, el espiritualismo de la teología católica. Es quizás lo más admirable de las catedrales, la unanimidad del pensamiento religioso que se manifiesta en los detalles más nimios...". Es decir, cuando se hace arquitectura neogótica ésta esconde un significado que va más allá de lo puramente formal. Por otra parte la simple contemplación de la arquitectura gótica producía emociones trascendentes que le hacen decir a Galdós, dentro de la catedral de Sevilla: "Al encontrarme dentro de la iglesia, la mayor que yo había visto, sentí una violenta irrupción de ideas religiosas en mi espíritu. ¡Maravilloso efecto del arte, que consigue lo que no es dado alcanzar a veces ni aun a la misma religión!"¹¹. Estos monumentos, ideas, lecturas y sentimientos, compartidos por la sociedad de la Restauración, son los que, en definitiva, interpreta Cubas, católico arquitecto, quien al enviar su proyecto de la catedral de la Almudena a Roma solicitó, en una carta personal, la bendición apostólica de León XIII. Más tarde, en compensación por su fervorosa dedicación a la obra de la catedral recibiría el título honorífico de Apoderado especial de Su Santidad y la Gran Cruz Pro Ecclesia et Pontífice.

Cubas realizó en un poco convincente estilo gótico, el anteproyecto de la parroquia de la Almudena que se levantaría en un solar fronterero al Palacio Real, cedido al efecto por Alfonso XII. Conocemos su planta, alzado de la fachada y sección transversal, que denotan falta de unidad y proporción. La primera, muestra un templo de tres naves y capillas entre con-



trafuertes, con una nave de crucero y cabecera poco y mal desarrollada con cinco capillas absidiales de seca planta poligonal. Tiene, sin embargo, mucho interés la indicación del lugar que ocuparía el monumento funerario de la reina María de las Mercedes, en el brazo occidental del crucero oeste, que no deja lugar a dudas sobre la importancia y destino de este eje del templo. Cubas desarrolló igualmente y con gran detalle este monumento funerario que él concibió como un edículo exento, de gótica arquitectura, con algo del estilo "trovador", disponiendo en dos niveles superpuestos el sepulcro con la estatua yacente, en bajo, y la efigie de la reina arrodillada en actitud orante, como lo están las de los Leoni en El Escorial, en la parte alta. Arcos, contrafuertes, pináculos, estatuas de santos, etc. componen el romántico marco arquitectónico que nunca se llegaría a levantar¹².

La fachada de este anteproyecto denota, igualmente, una falta de unidad y conocimiento de lo que habitualmente es la disposición general de un frontis gótico. Parece más el fruto de un voluntarismo imaginativo al margen de la historia que el resultado de una reflexión pausada de lo que han sido las catedrales góticas. La proporción y presencia de cuatro torres en la fachada, la fuerza con que se estratifican horizontalmente muchos elementos, la desconexión de la torres extremas con el volumen central, el perfil del cimborrio, el diseño del rosetón, el anómalo portal único retranqueado, etc., hacen de este anteproyecto un primer acercamiento muy débil que desconozco en qué circunstancias y por quién debió de ser rechazado, con muy buen sentido.

Nos es conocida, igualmente, una sección longitudinal de este anteproyecto que viene a corroborar cuanto venimos diciendo en el sentido de pobreza de contenido y resolución. Cubas había concebido sus alzados interiores con dos series de arcos, los de separación de las naves y los pertenecientes al claristorio, todo de proporciones muy desdichadas. El templo se elevaría sobre una modestísima cripta, sin interés arquitectónico alguno, y contrarrestaba el débil empuje de las bóvedas de la nave central con una doble serie de arbotantes y contrafuertes que parecen inspirados en los que por entonces se restauraban en la catedral de León, pero mal interpretados.

Todas estas deficiencias se subsanaron con creces en el proyecto definitivo que pudo estar ultimado hacia 1881. La planta variaba sustancialmente, sobre todo por el mayor desarrollo dado a la cabecera, lo cual permitiría colocar allí el coro, al fondo del presbiterio, y la buena organización de la girola con sus capillas absidiales. Mejoraba igualmente la consideración del crucero que, con sus tres naves de hecho, quedaba mejor proporcionada con el cuerpo del templo. Por otra parte la fachada, en comparación con la del anteproyecto ganaba en interés con el triple portal al modo de Chartres y

León, con la supresión de las dos grandes torres extremas, la mejor interpretación del rosetón, etc., si bien resulta todavía muy fuerte la marcada horizontalidad del triforio, galería de Reyes, y demás elementos dispuestos en paralelo. Tampoco resulta muy afortunado el piñón al que el falta la gracia apuntada de unas cubiertas más inclinadas. Ganaba igualmente el juego de volúmenes del templo, al llevar dos torres flanqueando los testeros del crucero, recordando cosas vistas en catedrales francesas como la de Laón y los dibujos de Viollet-le-Duc incluidos en su *Dictionnaire Raisonné*. Especial importancia cobra la que sería segunda fachada de la catedral, abierta sobre la calle Bailén, incorporando sobre su eje el del formidable crucero como se ve en el primoroso alzado del costado de saliente que nos dejó Cubas.

Pero para valorar volumétricamente todos estos aspectos del triunfalista sueño neogótico de Cubas, contamos con la extraordinaria maqueta de la catedral, realizada al mismo tiempo que el proyecto, ofreciendo una de las imágenes más logradas de lo que en el pasado siglo se concibió como el templo ideal cristiano. Las dimensiones originales del proyecto pueden ayudar a valorar su magnitud, pues miraban muy de cerca a los grandes templos catedralicios españoles de la Edad Media. Así, y medida exteriormente, la catedral madrileña tenía en planta una longitud de 104 metros por 76 que sumaba el crucero¹³, siendo por tanto algo menor que la de Toledo (120 x 60 metros) pero más grande, por ejemplo, que la de Burgos (84 x 59). La nave mayor de la Almudena alcanzaría los 32 metros de altura, triplicando prácticamente los 12 metros de su anchura medidos de eje a eje de los pilares. Con todo, lo más espectacular y discutible resultaba ser el cimborrio sobre el crucero, cuya flecha contaba con una cruz de remate que redondeaba los cien metros de altura. Piénsese que la cota más alta de entre las catedrales españolas se encuentra en Burgos, donde las célebres agujas de la fachada de su catedral, muy por encima del espectacular cimborrio, alcanzan *tan sólo* los 79 metros de altura.

La posibilidad de abrir la maqueta permite ver la exacta correspondencia de sus alzados interiores con los que ofrecen los planos exquisitamente dibujados y acuarelados, donde tanto la sección transversal como la longitudinal muestran lo ambicioso del proyecto en el que, sobre una cripta románica, se levantan unos alzados que cuentan con cuatro alturas, esto es, los arcos de separación de las naves, galería, triforio y claristorio. Cubas repite aquí el programa de las primeras catedrales góticas francesas del siglo XII y que no conoció ninguna de las catedrales españolas. En este sentido, así como en sus detalles, son los modelos del vecino país los que alimentaron el proyecto de Cubas, como Chartres, Reims, Amiens..., todo tamizado por Viollet-le-Duc, deslizándose alguna nota hispánica como esos pa-

ños de arcos polilobulados y entrecruzados en los costados de las grandes torres, de claro origen toledano, así como los arcos de herradura polilobulados de la fachada principal.

Los importantes trabajos de la cimentación calculada para aquel formidable templo comenzaron el 14 de junio de 1881, y el día 4 de abril de 1883 se ponía la primera piedra de la cripta, "para la cual el arquitecto ha adoptado el estilo románico, por ser el de la época en que se descubrió la imagen de la Virgen"¹⁴. El carácter grave de la cripta, así como la nobleza de sus materiales¹⁵, fustes de columnas enterizas, excelentes bóvedas de cantería mostrando soluciones "históricas" desde las de simple arista hasta el recuerdo de las primeras nervadas de la arquitectura gótica, la colección verdaderamente interesante de capiteles neorrománicos¹⁶, etc., sitúan a la cripta de la Almudena a la cabeza de las criptas españolas, y no en vano Repullés veía en ella "una segunda catedral semi-subterránea"¹⁷. No deja de ser curioso constatar la poca inclinación que la arquitectura española había maifestado, a lo largo de su historia, sobre esta solución de criptas que en otros países alcanzó un desarrollo considerable. Por ello, cuando nuestros arquitectos tuvieron la ocasión de trazar el templo cristiano ideal, la incluyeron en el proyecto. Así lo hizo Cubas en la Almudena, Villar más modestamente en la Sagrada Familia y Frassinelli en Covadonga.

La cripta madrileña se levantó con mucho esfuerzo pues lo costoso de la obra y la ambición del proyecto exigía un montante económico que difícilmente se consiguió reunir. Por ello Serrano Fatigati, al escribir en 1895 acerca de los palacios que el *orgullo* había levantado en Madrid, de los asilos que la *piEDAD* construyó, de los lugares que el *sibaritismo* había proporcionado a la ciudad, de los Bancos que el *espíritu de empresa* llegó a fundar en esta Villa y Corte, se preguntaba al final si faltarían tan sólo en este pueblo "*los recursos necesarios para satisfacer el ardiente deseo en que se juntan las aspiraciones ideales de los artistas y de los piadosos*"¹⁸. No hay duda de que, efectivamente, se perseguía un ideal arquitectónico que en su falta de realismo impidió terminar la obra conforme al proyecto soñado. En 1907 la Infanta de España doña Isabel

de Borbón ponía una de las últimas piedras de la girola¹⁹ y cuatro años más tarde se abría la cripta al culto, el 31 de mayo de 1911. No obstante aún transcurrirían algunos años hasta que las capillas de la cripta se fueran enjoyando con retablos, altares, rejas, lámparas, mosaicos y un mobiliario diverso que sirvió para alhajar los panteones de las familias más notables del Madrid alfonsoino. Entre estos enterramientos no podía faltar el de Cubas, ya entonces marqués del mismo nombre después de una brillante carrera profesional de sostenida ascensión social que le llevó, por ejemplo, a ser Alcalde de Madrid en 1892. Habiendo fallecido en 1899, él y su mujer, doña Matilde de Erice y Urquijo, descansan en una de las capillas de la cripta de románica arquitectura debida a Repullés, donde una larga inscripción canta las virtudes de este "Princeps Architectus".

A la muerte de Cubas se hizo cargo de la obra un discípulo suyo, Miguel de Olavarría quien, con Ruiz de Salces, había colaborado como ayudante en las obras de la catedral. Pero fallecido Olavarría en 1904, después de dejar una serie de dibujos firmados y fechados en un estilo muy próximo al de Cubas, le sucedió en los trabajos finales de la cripta Enrique María Repullés y Vargas²⁰. A éste le correspondió igualmente comenzar la iglesia alta, posiblemente replanteándose ya el proyecto de Cubas²¹ que empezó a entenderse como desmesurado²². A Repullés le sucedió, en 1922, su ayudante en las obras Juan Moya quien, a su vez, auxiliado por Luis Mosteiro, conoció la definitiva paralización de las obras en 1936, después de haber introducido modificaciones y mermas importantes como es la eliminación del gran cimborrio, cuyo efecto sobre el vecino Palacio Real no hubiera sido muy positivo. Por entonces, las obras sólo contaban para su financiación con una pequeña consignación anual del Ministerio de Gracia y Justicia, las limosnas de particulares y los derechos de enterramiento en las capillas de la cripta, cada una de las cuales habían supuesto el exiguo ingreso de 125.000 pesetas, por lo que, al margen de las delicadas vicisitudes políticas por las que atravesaba el país, el gran navío de la catedral de la Almudena quedó varado en el tiempo²³.

NOTAS

¹ Documento del Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento de Madrid (Sig. 2-362-54) publicado por V. Tovar en *Arquitectura madrileña del siglo XVII (Datos para su estudio)*, Madrid, I.E.M., 1983, pág. 267. En este trabajo se recogen los principales datos del siglo XVII referentes al fallido proyecto de una catedral madrileña (págs. 266-271).

² Oficio del Conde Duque de Olivares (29-X-1623) recogido por Tovar, *ob. cit.*, pág. 268.

³ F.J. de la Plaza, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid, 1975, págs. 278-279.

⁴ Ramón de Mesonero romanos, "Iglesia Catedral de Madrid", *El Museo Universal*, 1859, núm. 5, págs. 33-35 y núm. 6, págs. 44-46.

⁵ Pedro Nieto-Márquez Marín, "La Diócesis de Madrid. Historia de las negociaciones hasta su erección", *Cuadernos de Historia y Arte*, 1985, núm. 1, págs. 14-15.

⁶ Angel Fernández de los Ríos, *Guía de Madrid*, Madrid, 1876, pág. 314.

⁷ Lorenzo Arrazola, *Catedral y ensanche de Madrid*, Madrid, 1860.

⁸ José María Magaz, "La división de los católicos españoles y su incidencia en la creación de la diócesis de Madrid-Alcalá", *Cuadernos de Historia y Arte*, 1986, núm. 2, págs. 7-34.

⁹ Nieto-Márquez Marín, *ob. cit.*, págs. 7-38.

¹⁰ L. Cloquet, *Les Grandes Cathédrales du Monde Catholique*, Lille, 1897, págs. 358-259.

¹¹ Benito Pérez Galdós, *Los cien Mil hijos de San Luis*, Madrid, 1877. El escritor se extiende a continuación vinculando constantemente la arquitectura del edificio, sus bóvedas, vidrieras, luces y sombras, a ciertos sentimientos religiosos, representación del Universo y escala hacia Dios. La música del órgano y coro acabó estremeciendo a Jenara, poniendo sus "nervios como alambres".

¹² Una reproducción de este monumento funerario puede verse reproducido en mi artículo sobre "La obra arquitectónica del marqués de Cubas (1826-1899)", *Villa de Madrid*, 1972, núm. 34, pág. 20.

¹³ Estas y otras medidas dadas por Enrique M^o Repullés y Vargas en "La catedral de Madrid" (*Resumen de Arquitectura*, 1897, núm. 6, págs. 41-42) y en su posterior Memoria que más adelante se cita, difieren de las señaladas por Antonio Damiano, "La nueva Catedral de Nuestra Señora de la Almudena de Madrid", *Boletín de la Asociación Nacional de Aparejadores*, 1941, págs. 7-11. El proyecto en ejecución, debido al arquitecto don Fernando Chueca, ha modificado las medidas iniciales del proyecto de Cubas, haciendo aún más largo el eje longitudinal al añadir dos tramos más a los pies.

¹⁴ E.M.^a Repullés y Vargas, *ob. cit.*, págs. 41-42.

¹⁵ La piedra utilizada en la cripta, de blanquecino aspecto, procedía de las canteras portuguesas de Chao de Maças, mientras que la caliza que se empleó en el cuerpo de la iglesia vino de Almorquí (Alicante) y Bocairiente (Valencia).

¹⁶ En la Almudena trabajó un importante grupo de escultores que interpretaron admirablemente el proyecto de Cubas y a los que él siguieron, siendo especialmente destacable la labor del escultor bilbaíno José Pedro Elorza Urquijo (1869-1946), formado en parte en Italia, quien pudo intervenir (?) en la admirable ejecución de la maqueta. Sobre este y otros hombres que participaron en el proyecto de la catedral de la Almudena, prepara su tesis doctoral el arquitecto Fernando Fernández Blanco, a quien debo la noticia sobre Elorza.

¹⁷ Repullés, *ob. cit.*, pág. 42.

¹⁸ Enrique Serrano Fatigati, "Las obras de la catedral madrileña" *La Ilustración Española y Americana*, 28 de febrero de 1895, pág. 134.

¹⁹ En una inscripción de la parte alta de la girola de la cripta se puede leer la siguiente inscripción: "Isabel de Borbón / Infanta de España, Condesa de Girgenti / costeó esta piedra en agradecimiento / a Ntra. Sra. de la Almudena / 27 de abril de 1907".

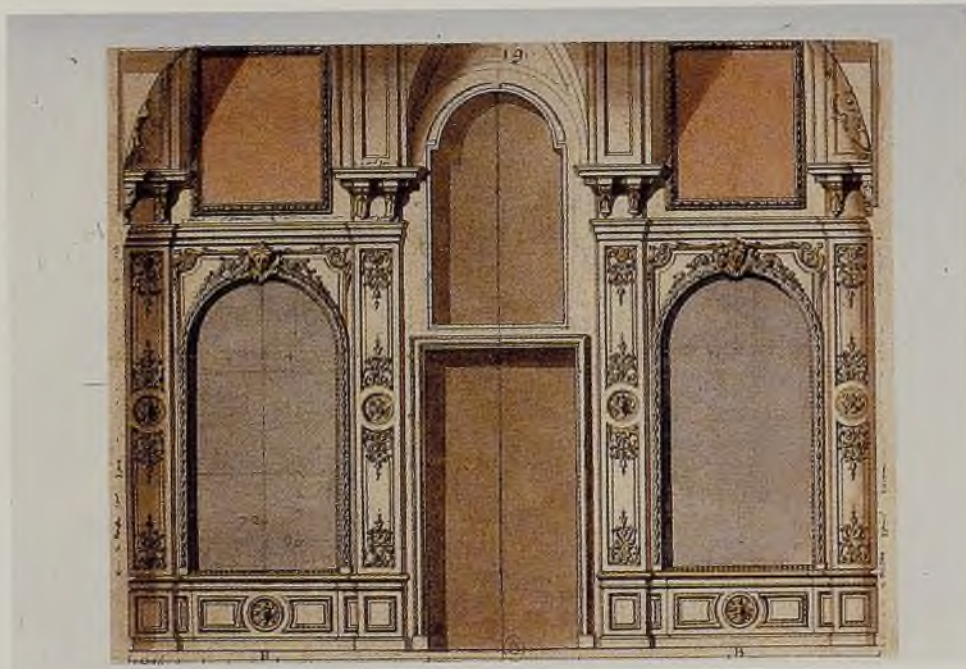
²⁰ Sobre la serie de arquitectos que trabajan en la Almudena véase mi libro *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, 1973. Sobre Repullés y Vargas amplia noticias de interés Blanca Muro en "La arquitectura religiosa madrileña de Repullés y Vargas", *Cuadernos de Historia y Arte*, 30 de mayo de 1911, págs. 211-212.

²¹ Repullés modificó también algunos detalles de la cripta como una de sus escaleras, dándole mayor amplitud, según se recoge en "Una visita a las obras de Nuestra Señora de la Almudena", reseñada en *La Construcción Moderna*, 30 de mayo de 1911, págs. 211-212.

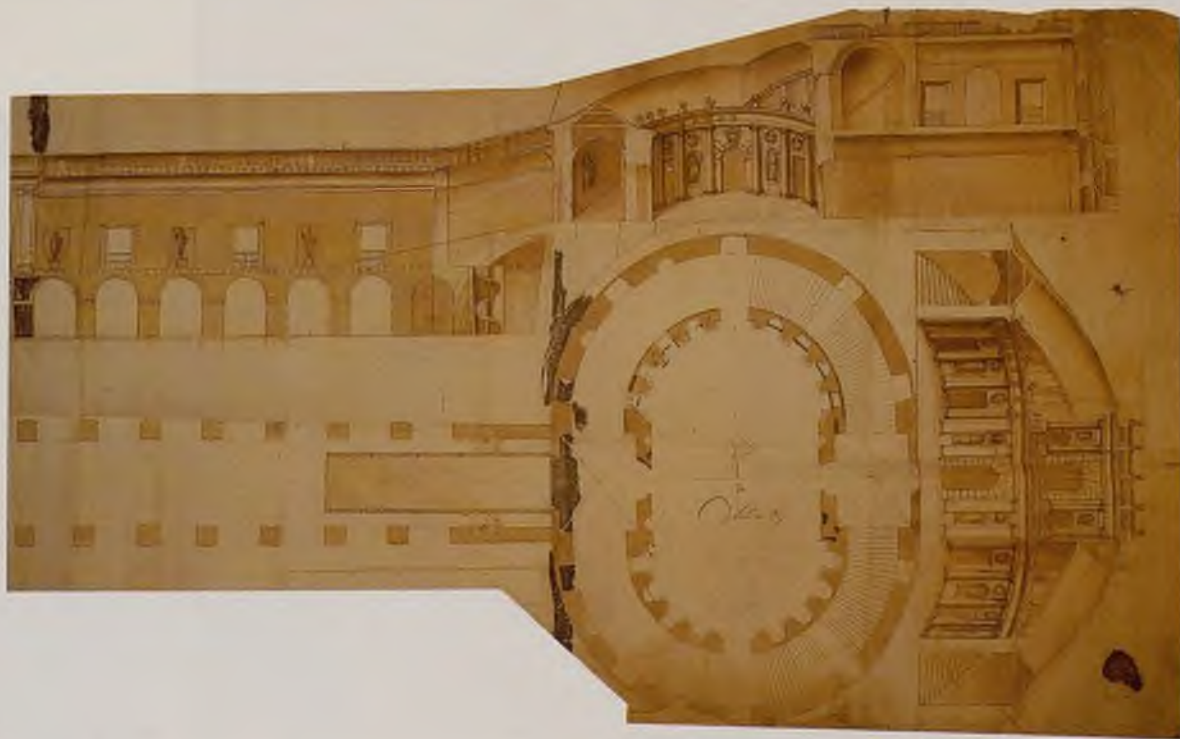
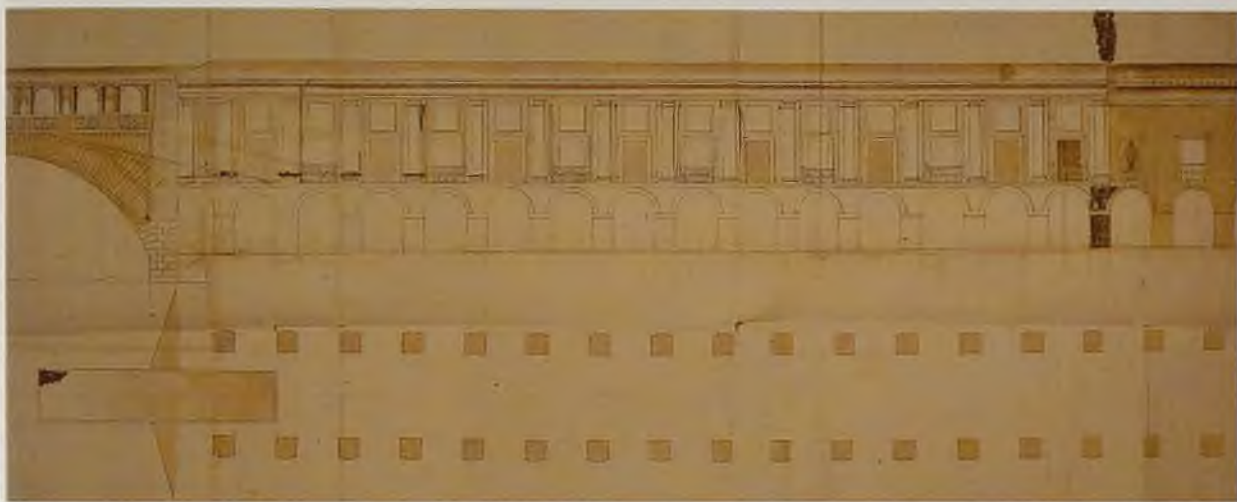
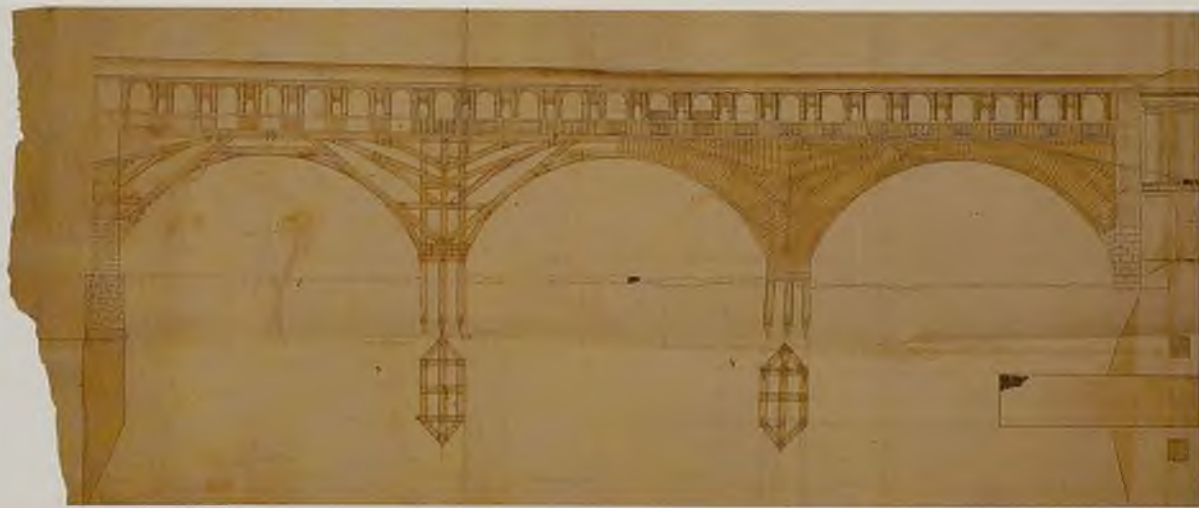
²² Enrique M^o Repullés y Vargas, *La Nueva Catedral de Nuestra Señora de la Almudena en Madrid. Memoria escrita por el Arquitecto Director Enrique María Repullés y Vargas, a virtud de encargo de la Junta de Obras para ser elevada a S.S. Benedicto XV*, Madrid, 1916.

²³ Sobre las distintas fases que ha conocido el proyecto posteriormente, desde el Concurso Nacional de Arquitectura de 1944, ganado por Fernando Chueca y Carlos Sidro, hasta la prevista inauguración del templo en 1993, véase Enrique Lafunete Ferrari, "La solución arquitectónica de la Catedral de la Almudena", *Arte Español*, 1945, primer trimestre, págs. 9-22; y Fernando Chueca, "La Almudena", en *Madrid*, T. I, Madrid, 1981, págs. 161-180.

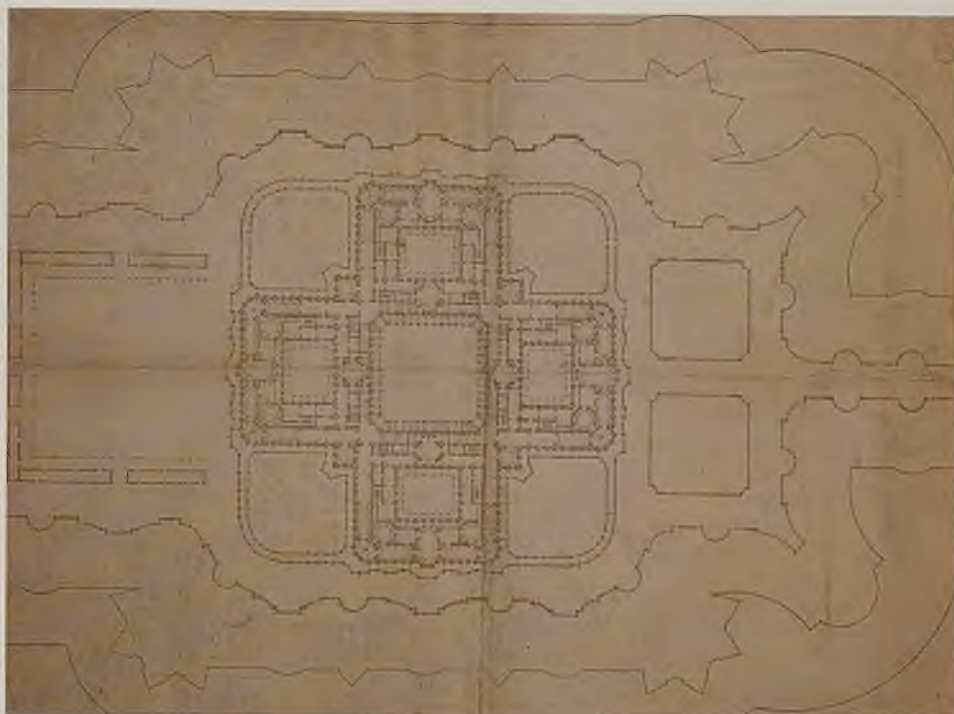
LÁMINAS COLOR



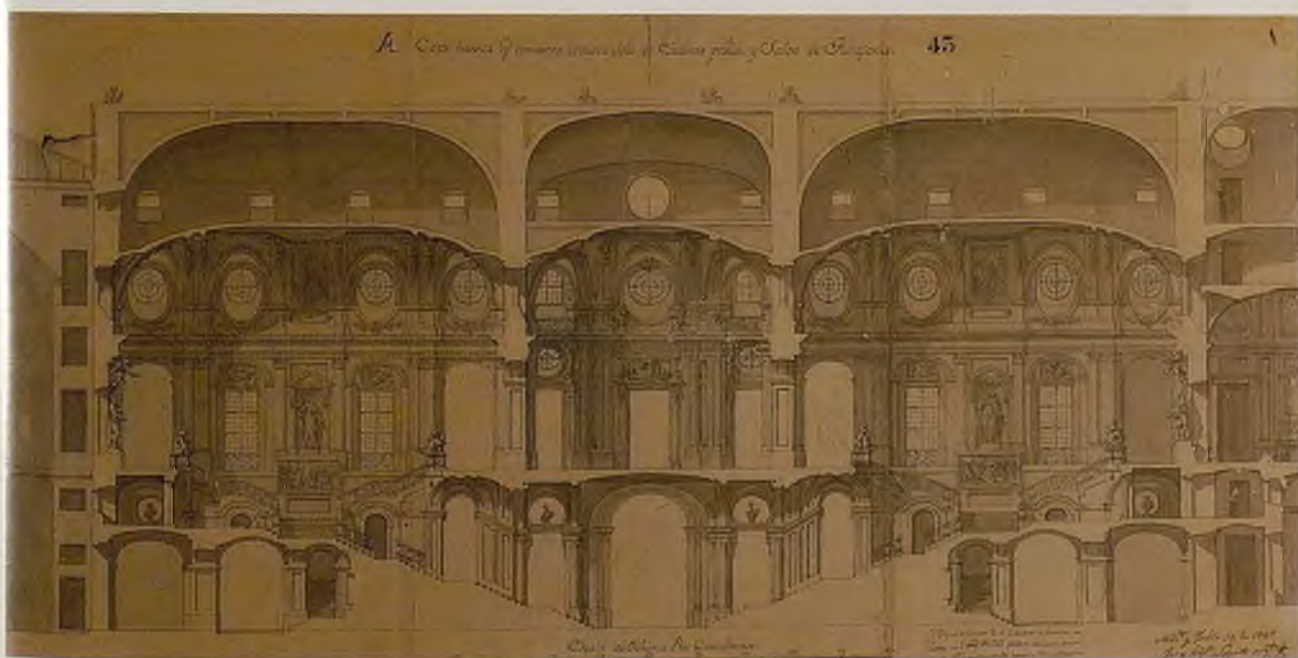
R. de Cotte. Alcázar



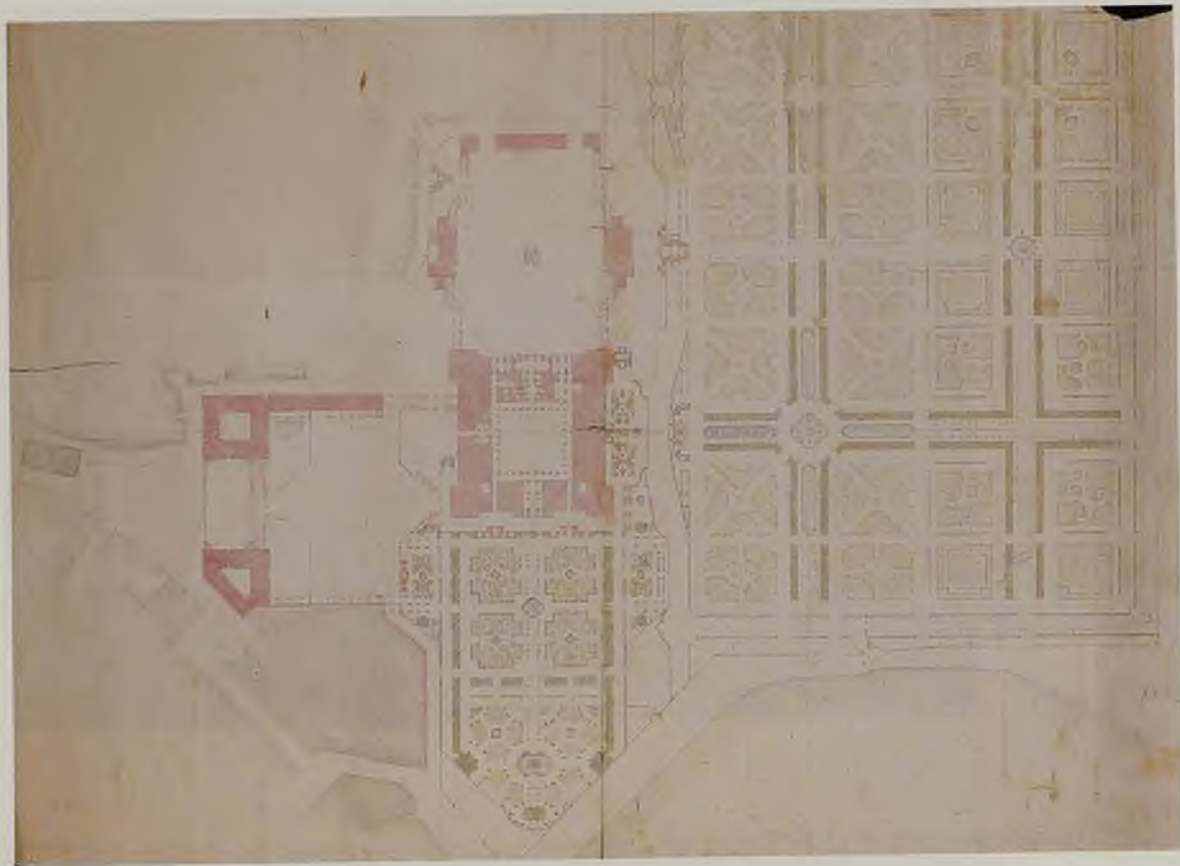
Nº Cat. 1.



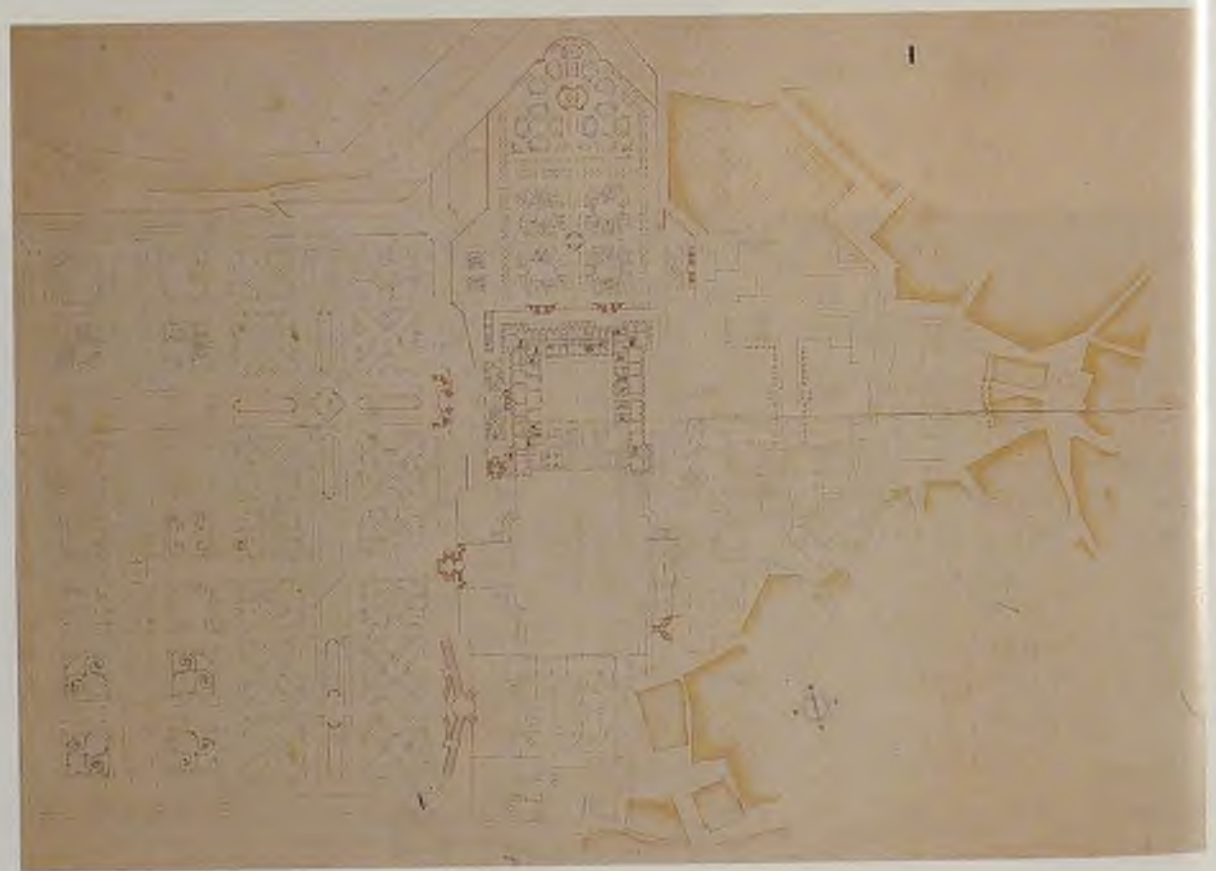
Nº Cat. 26.



Nº Cat. 61.



Nº Cat. 66.



Nº Cat. 67.



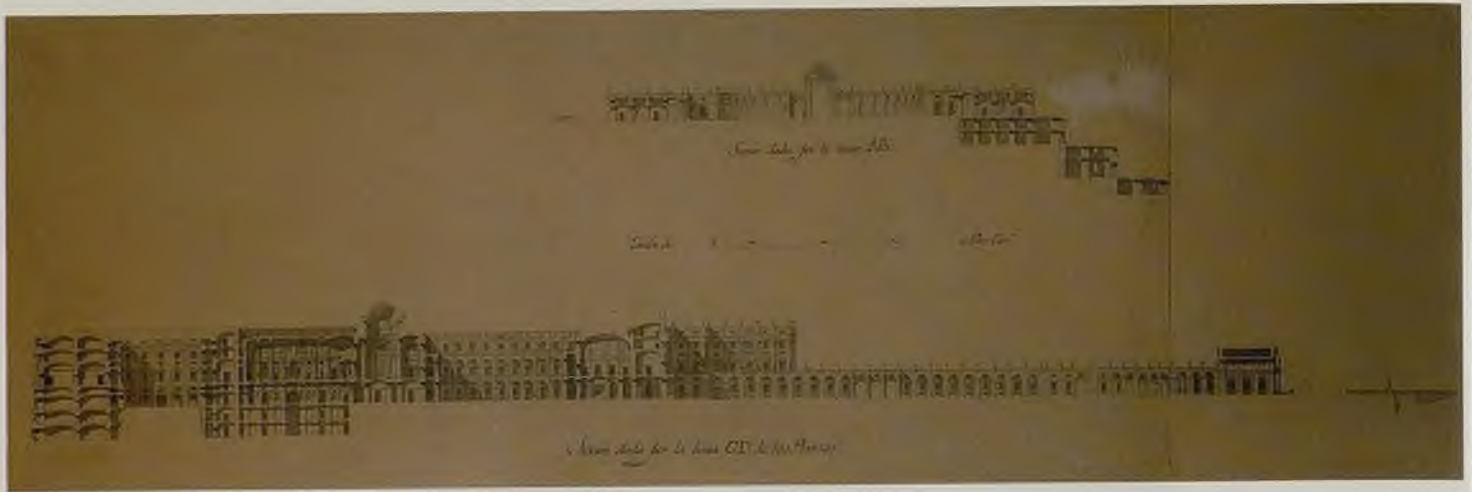
Nº Cat. 68.



Nº Cat. 69.



Nº Cat. 72.



Nº Cat. 78.

Nº Cat. 92.



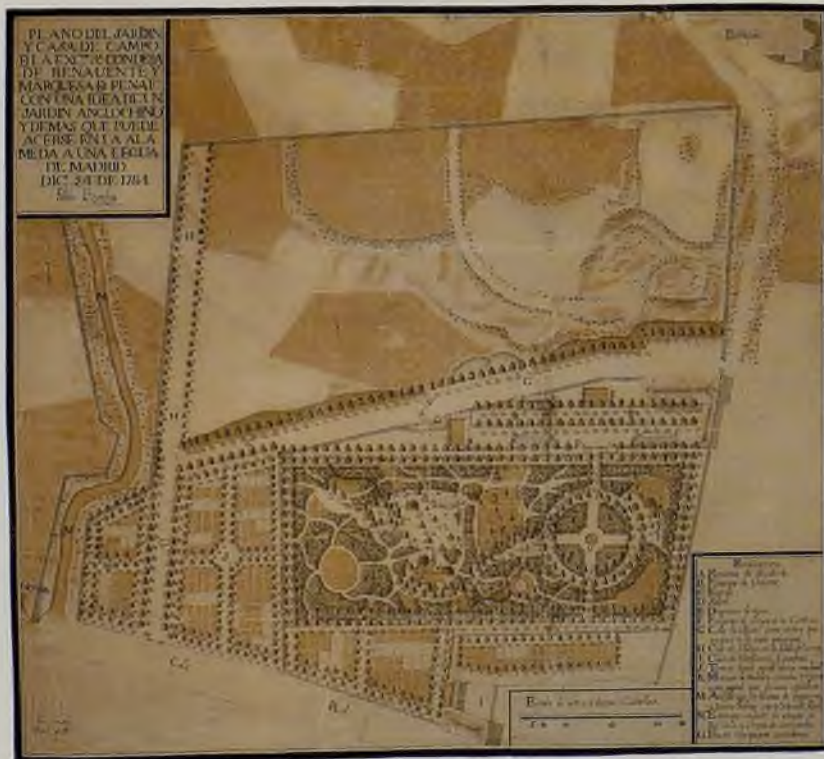
PROYECTO
 DE UN PALACIO DE CRISTAL,
 PARA UNA ESPOSICION ESPAÑOLA
 EN EL JARDIN DEL BUEN RETIRO.

1155.



FACHANA - PRINCIPAL

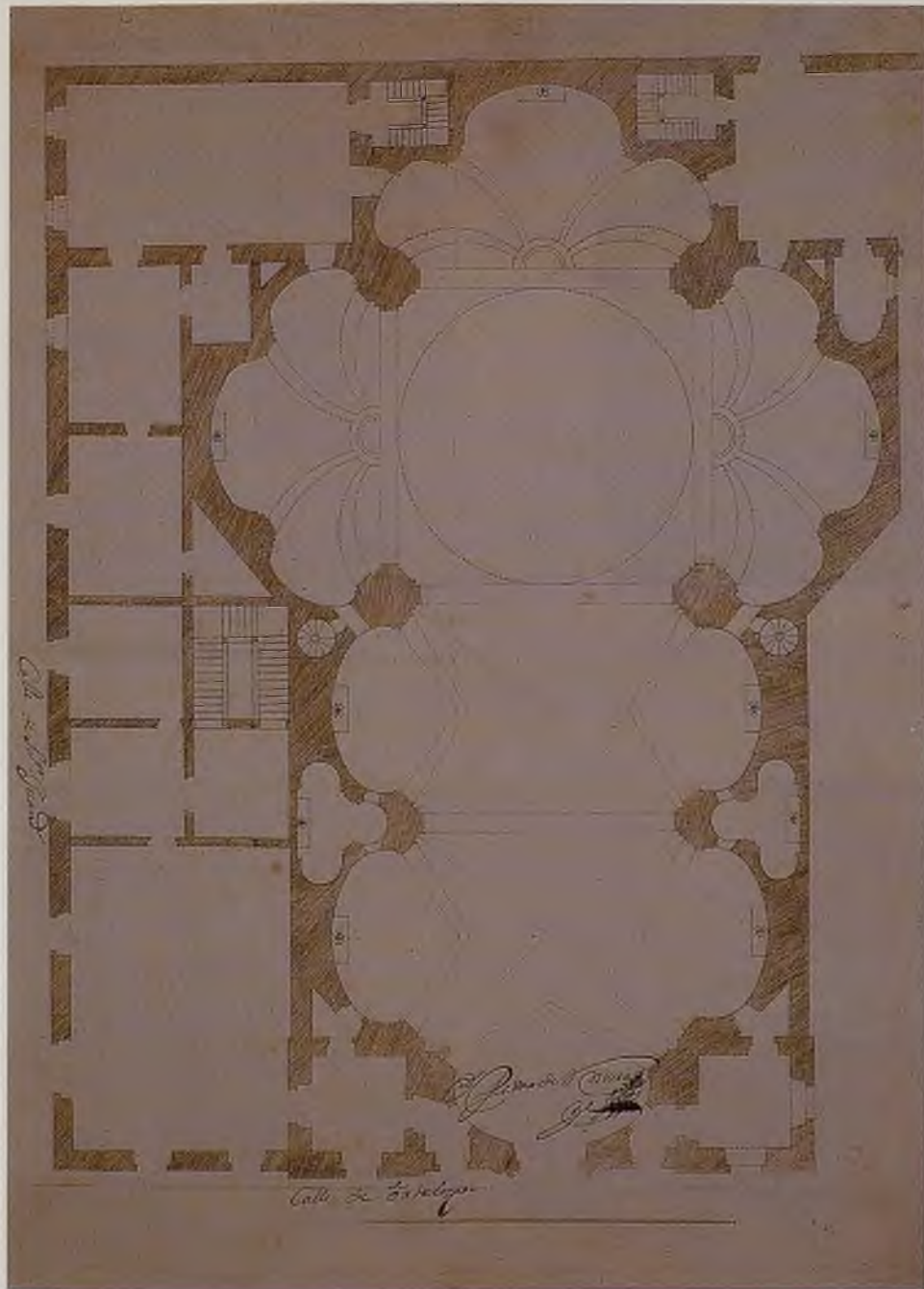
Nº Cat. 167.



PLANO DEL JARDIN
 Y CAMPO DE CAMPO
 DE LA EXPOSICION
 DE HENAUENTE Y
 MARCESA PENAL
 CON UNA IDEA DE UN
 JARDIN ANGLICANO
 Y DEMAS OBT. PUEDE
 ACERSE PARA ALLA
 MEDA A UNA ESCALA
 DE MADRID
 DIC 24 DE 1764

Nº Cat. 173.

Nº Cat. 197.

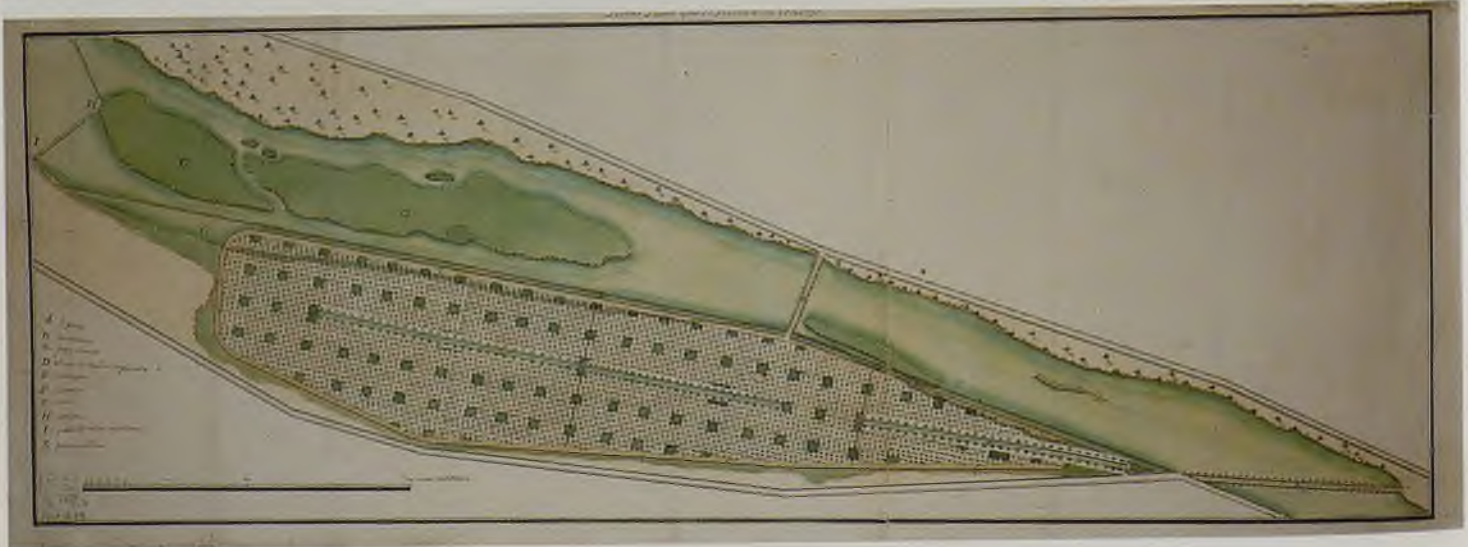


Nº Cat. 199.



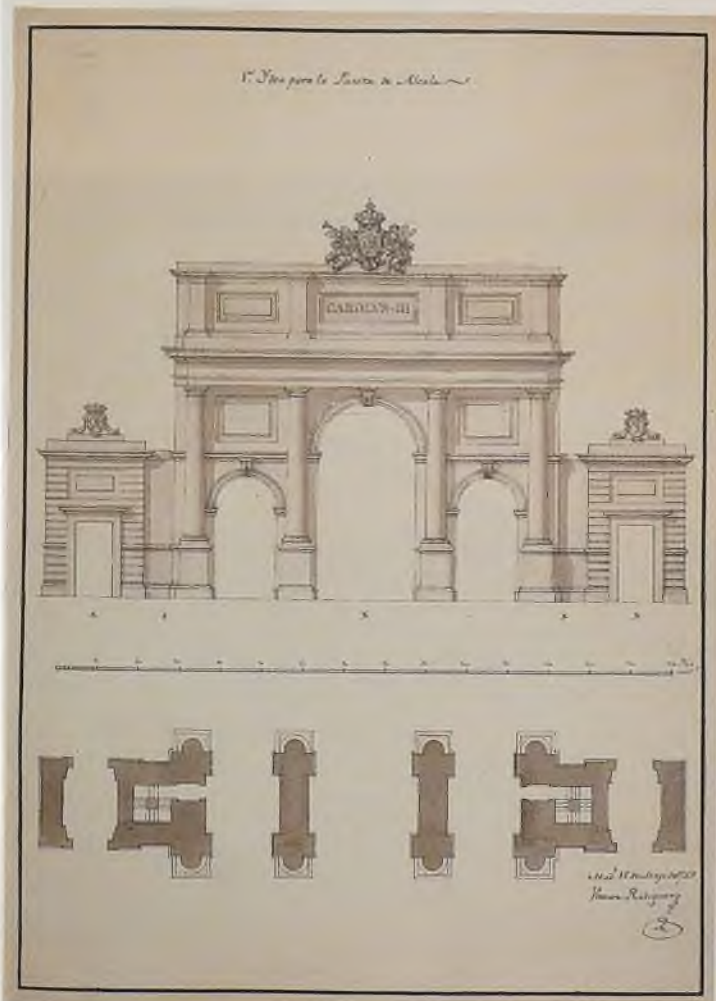
Nº Cat. 236.

Nº Cat. 258.





Nº Cat. 340.



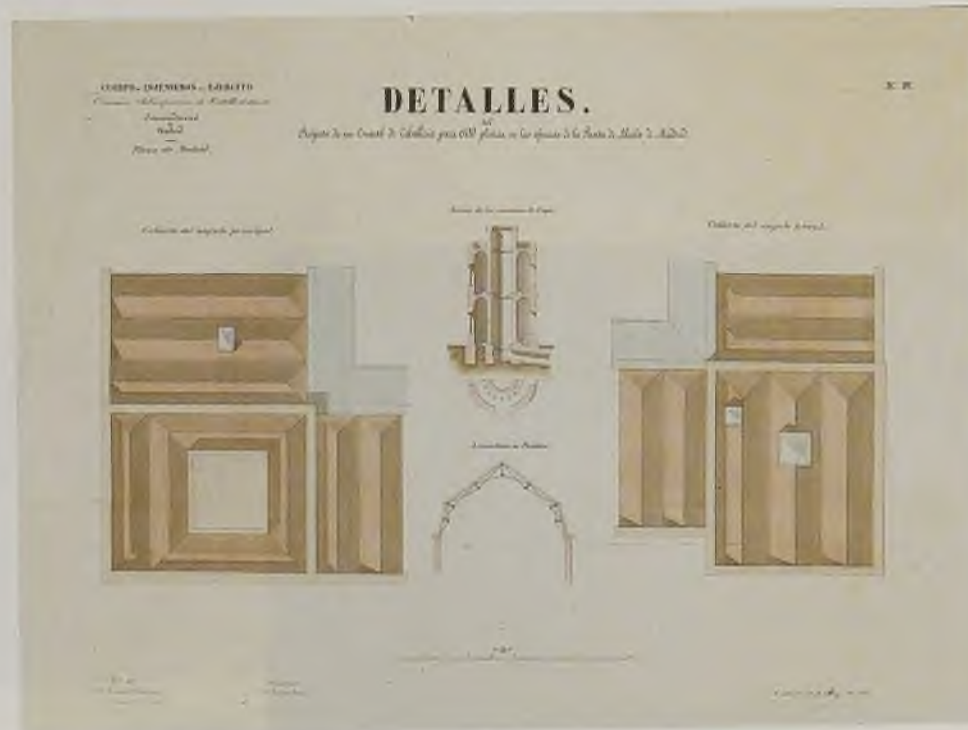
Nº Cat. 343.

Perfil del Hospital General, sobre la Linea B C.

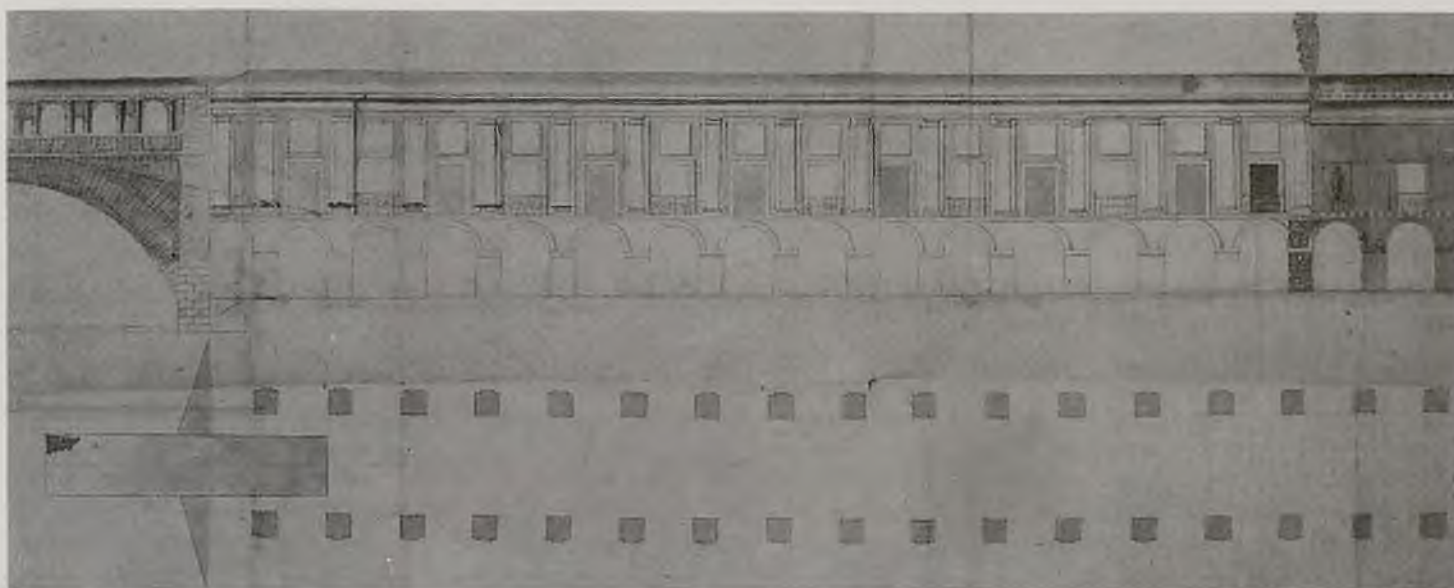


Nº Cat. 397.

Nº Cat. 548.



CATÁLOGO



ALCAZAR

1

CAJÉS, Patricio

Pasadizo desde el Palacio Real a la Casa de Campo

Hacia 1600

Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas en ocre.

880 x 3800 mm.

Notas manuscritas: (En el reverso) "Planta pra. Pasadizo desde Palazzo a la Casa del Campo".

B.P.R. IX-M-242. Fase 2. (13).

Bibl.: Casa Valdés, Marquesa de. "Proyecto de Caxesi para unir Palacio con la Casa de Campo". Reales Sitios. XVIII. 1981. 68. pp 31-36.

Tovar, V. *Arquitectura madrileña del S. XVII. Datos para su estudio*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños. 1983.

Rivera, Juan Bautista de Toledo y Felipe II. *La implantación del Clasicismo en España*. Valladolid. 1984. Fig XXXVI (2).

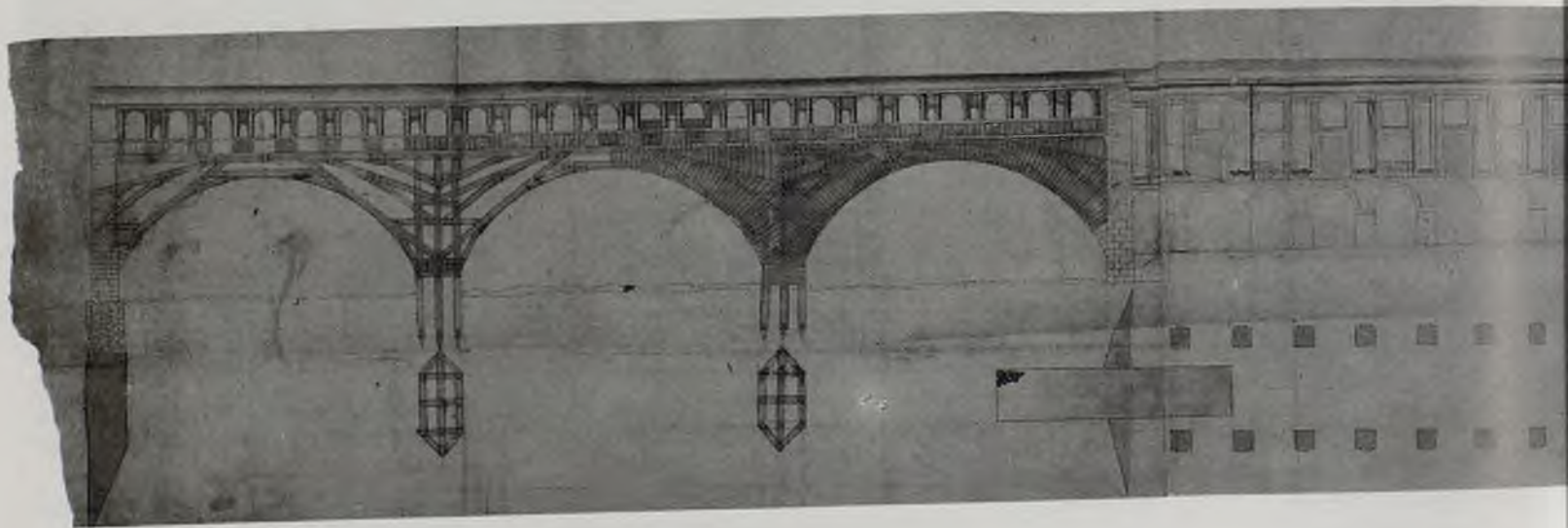
Gerard, V. *De Castillo a Palacio. El Alcázar de Madrid en el S. XVI*. Madrid 1984 repr. p. 155-157. Lám. 1.

Checa Cremades F. y Morán Turina, J.M. *Las Casas del Rey: Casas de Campo, cazaderos y jardines. S. XVI y XVII*. Madrid 1986. p. 98-99.

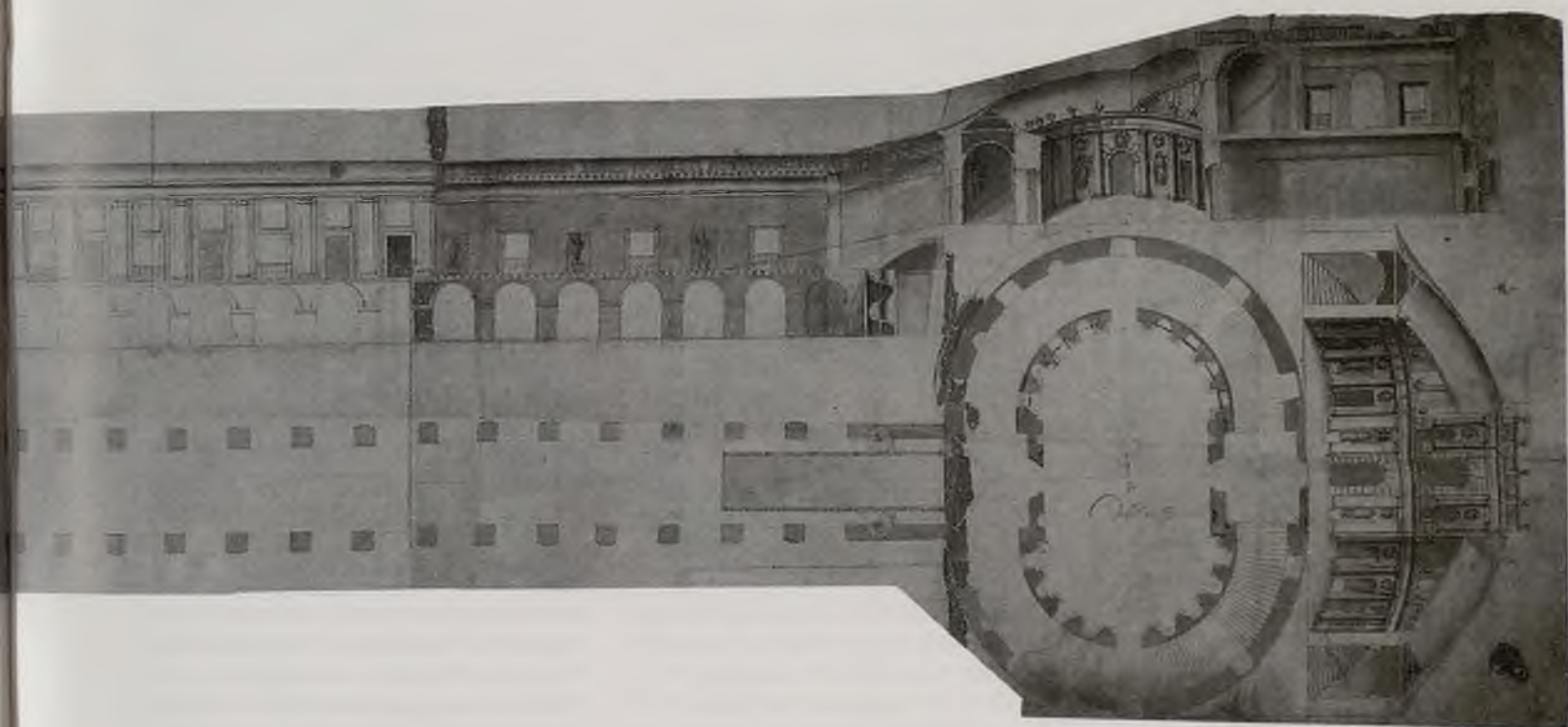
El proyecto de Patricio Caxesi para unir el parque del alcázar con la Casa de Campo ha sido justamente considerado como un brillante ejercicio sobre el repertorio arquitectónico del manierismo italiano (Morán, Checa, 1986). Caxesi había llegado a Madrid, junto con su compatriota Rómulo Cincinnato, al acabar el verano de 1567, para ocuparse de la decoración al fresco de las renovadas estancias del palacio madrileño. Pero aunque fuera su habilidad como pintor la que le pusiera al servicio de Felipe II, debía de compatibilizar la práctica de su oficio con otros intereses artísticos y buena prueba de ello es que le debamos la primera traducción al castellano de la "Regola degli Cinque Ordine" de Vignola. Precisamente dentro del espíritu de esta obra es donde hay que buscar las referencias que alimentan el proyecto de Caxesi. Por eso, a mi juicio, su propuesta se encuentra desde el punto de vista formal, bastante alejada de una realidad que la construcción de El Escorial había colocado en coordenadas muy distintas. Basta comparar lo medido de la escala, que se matiza además con la fragmentación del conjunto en elementos diferenciados, o la importancia que se da a la manera en que se articula el lenguaje arquitectónico, para entender la distancia que media con las actuaciones que en los años inmediatamente siguientes va a llevar adelante Gómez de Mora en el entorno del alcázar.

Y sin embargo esta no es una propuesta especulativa o teórica, sino un proyecto destinado a construirse que surge de una necesidad realmente sentida. No era fácil llegar hasta la Casa de Campo desde el alcázar. Los coches pasaban por un peligroso camino junto a la fachada oeste del edificio y bajaban por él hasta llegar casi al arroyo de Leganitos. Entonces volvían y cruzaban diagonalmente el parque, para salir al puente de Segovia, pasaban éste y regresaban por la ribera del río hasta la entrada principal de la posesión, desde donde un camino flanqueado de árboles conducía hasta el pequeño palacete. El nuevo puente, situado posiblemente a la altura del que hoy conocemos como puente del Rey, hubiera permitido abreviar considerablemente el recorrido. No obstante no hay ninguna constancia de que llegara a construirse, pues estos documentos son la única referencia que ha quedado del proyecto. Años después, en 1637, sí se levantó un puente de madera, tal vez en este mismo lugar, para que la reina Isabel de Borbón pudiera cruzar a la Casa de Campo, conservándose los pagos entre la documentación del Archivo de Palacio (AGP. Caja 9392). Pero debió de ser una obra precaria, que no tardaría en desaparecer arrastrada por el río sin dejar ningún vestigio reconocible en el plano de Texeira.

J.M.B.



1





2

2

CAJÉS, Patricio

Puente de madera

Hacia 1600

Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas en ocre.

Escala: 40 mm

Fdo. "Patricio Caxes" (Rubricado).

Notas manuscritas: "Estos dos Arcos tendran quatrocientos y treinta pies con la cepa de enmedio, que viene a estar a la orrilla de el / agua poco mas o menos, y con ellos se pasa de el peligro estaran muy seguros y se armaran con faci- / lidad sin hacer andamios. Un Arco pasa todo el rio, y el otro parte de el Arenal y se podra con lo demas / ir seguramente al palacio biejo, y puede ir cubierto todo con celusias fin que su Mag. sea visto pasar de / nadie y se conservara muchissimo tiempo, y se puede a forrar de tablas y pintarlo que parezca de piedra lo qual servira para conservarse la madera mucho tiempo que no se pudra".

B.P.R. IX-M-242. Fase 2. (12).

Bibl: Casa Valdés, Marquesa de. "Proyecto de Caxesi para unir Palacio con la Casa de Campo". Reales Sitios. XVIII. 1981. 68. pp 31-36.

Tovar, V. *Arquitectura madrileña del S. XVII. Datos para su estudio*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños. 1983.

Rivera. *Juan Bautista de Toledo y Felipe II. La implantación del Clasicismo en España*. Valladolid. 1984. Fig XXXVI (2).

Gerard, V. *De Castillo a Palacio. El Alcázar de Madrid en el S. XVI*. Madrid 1984 repr. p. 155-157. Lam. 1.

Checa Cremades F. y Morán Turina, J.M. "Las Casas del Rey: Casas de Campo, cazaderos y jardines. S. XVI y XVII". Madrid 1986. p. 100.

3

GÓMEZ DE MORA, Juan (1586-1648)

Palacio Real. Paredón para sujetar terraplenes al lado del parque

Planta y perfil.

Madrid, dos de diciembre de 1625.

Dibujo sobre papel verjurado. Tinta negra y lápiz. Aguada sepia, rosa y verde.

Escala "500 pies" = 560 mm. 425 x 950 mm.

Fdo.: "... A 28 de nobiembre de 1625 / Joan Gómez / demora". Rubricado.

Mss. "Perfil donde se demuestra los gruesos del paredon / suerficie del paredon / Suelo alto // Carrera // Jardin // Cocheras // Cavalerizas de su mag. // A-B (=) 250 pies". "Conforme a esta traça manda su mag. se aga el paredon / para la fortificación del camino jardin y paso de los coches / y boveda de debajo de la carrera a la parte del parque / conforme a la declaración de los maestros. en M A 28 de nobiembre de 1625 / Joan Gomez / demora".

"Conforme a esta planta y perfil donde se ace demostración de los gruesos / altos y largo se a de fabricar el paredon y de presente el pedaço seña- / lado desde la letra A asta la B. y conforme a las condiciones que / que para ello se an echo y sumado que se entregan con esta traça en / Md A dos de diciembre de 1625 años / Joan Gomez / demora / Pº de Lizargarate / Juº de Herrera Pº de padrosa". Fdo. y rubricado.

Reverso: "Paredón del Parque. Año de 1625 // Reformemos un tanto desta traza p hazer la / obra. En ella se da plaza En Md a 12 de Henº 1626 / Gaspar / Ordoñez (Rubricado) / Miguel del balle / y aguilar". Rubricado. A.V.: ASA. I-161-17.

Bibl: Molina Campuzano, M. "Contribuciones a la reconstrucción de imágenes del pasado material madrileño". RBAM, 1977 p. 69.

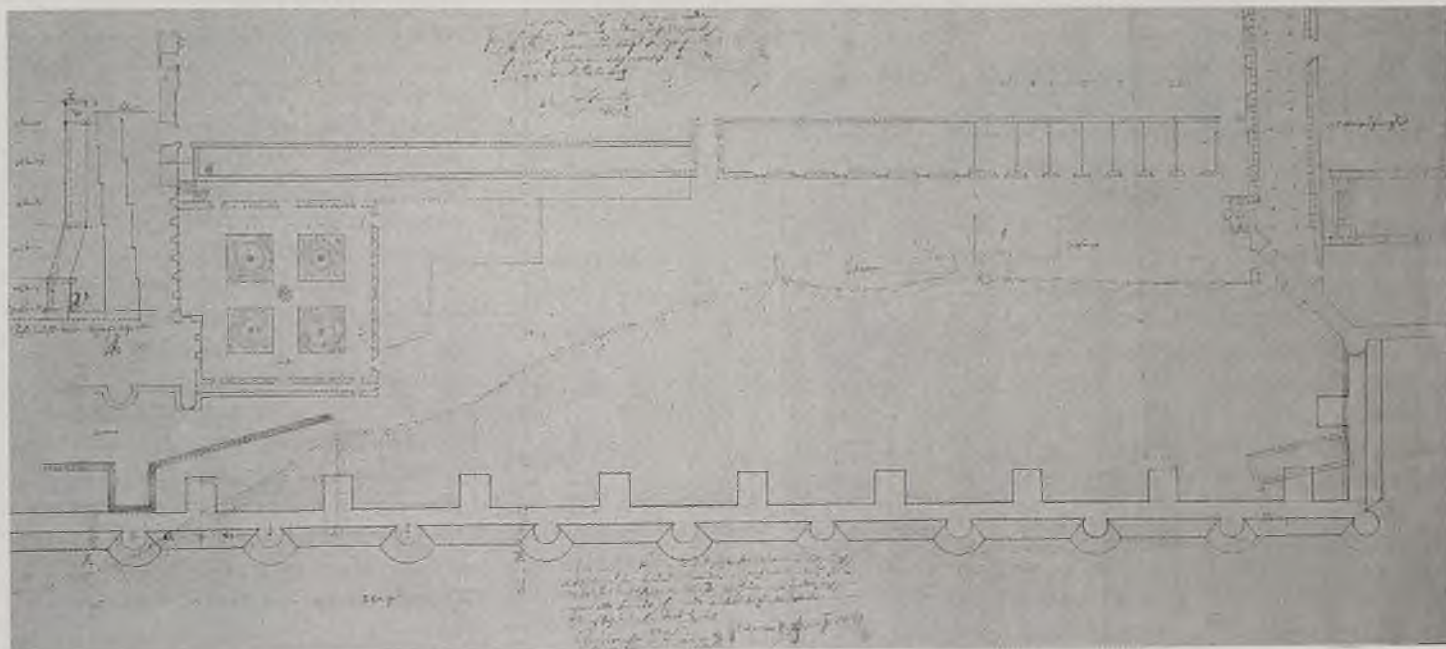
Tovar Martín, V. *Arquitectura madrileña de la segunda mitad del S. XVII*. Madrid. Instituto de Estudios Madrileños. 1983 p. 794 Fig. 102.

Gerard, V. *De Castillo a Palacio. El Alcázar de Madrid en el S. XVI*. Madrid. 1984. repr. f. 40 p. 128 y repr. f. 42 p. 131.

Exp: Juan Gómez de Mora, (1586-1648). Madrid, Museo Municipal. 1986. repr. f. 7 p. 177.

El proyecto de Gómez de Mora para construir un gigantesco paredón que regularizara el desnivel existente entre la plaza de palacio y el parque, constituye una de las propuestas más atrevidas del urbanismo barroco madrileño. En principio hay que entenderlo como una consecuencia, casi obligada, tras haber levantado el arquitecto la nueva y magnífica fachada del alcázar, que ocultaba bajo una artificiosa imagen unitaria, el variopinto conjunto de construcciones de la antigua fortaleza. El resultado de una apuesta formal tan contundente presionaba, como era lógico, sobre el descampado de la plaza de palacio, cuyos límites poco definidos, no eran capaces de estructurar un espacio público que diera respuesta compositiva al soberbio telón extendido por Gómez de Mora ante el palacio real.

Sin embargo el ambicioso planteamiento del maestro mayor se vió desde el principio mermado. En la propia traza figura acotada una distancia de 250 pies, acordada tras una reunión en la que estuvieron presentes además de Mora, sus dos aparejadores Lizargarate y Herrera, y el alarife de la Villa Pedro de Pedrosa. El restringir de momento la construcción a ese tramo inicial, obedecía al elevado coste de la obra, que el rey había decidido cargar sobre las apuradas arcas municipales. Madrid que pagaba todavía las obras de palacio y que veía ante sí el reto de la construcción de la catedral, no estaba en condiciones de obligarse a nuevos compromisos, y menos de esta envergadura. Así debió de entenderlo el rey que autorizó la construcción solo del tramo de paredón necesario para garantizar la estabilidad de los terrenos en las proximidades del alcázar y del pequeño jardín de los emperadores. La obra fue adjudicada a Gaspar Ordóñez y Miguel del Valle, tras una encarnizada lucha con toda suerte de golpes bajos, que puso una vez más



3

de manifiesto las rivalidades latentes entre los poderosos y enfrentados grupos de maestros. Inmediatamente comenzaron los trabajos con el desmonte y apertura de zanjas. El 15 de enero de 1526 tenían que reconocer el terreno Mora, Lizargárate y Pedrosa, porque la mayor parte de la obra, como dice su informe, "esta en tierra movediza" y el peligro de desprendimientos era inminente. Las abruptas laderas que caían hacia el parque se habían ido rellenando con echadizos y la mala calidad del suelo determinaría, en gran medida, los muchos problemas de estabilidad que aguardaban a las futuras construcciones. Efectivamente, meses después, con las lluvias de primavera, se vinieron abajo buena parte de las tierras. Los comisarios de las obras, alarmados por lo sucedido, hicieron que comparecieran a dictaminar, además de Mora, Lizargárate y Herrera, el capitán Gerónimo de Soto "ingeniero de Su Magd." y los maestros Francisco de Silva, Pedro de Pedrosa, Juan de Aranda, Sebastián de la Cana, Tomás Torrejón, Juan Lázaro, Juan Domingo y Miguel de Santa Ana. A mayor abundamiento, el rey solicitó al prior de los carmelitas descalzos la presencia de fray Alberto de la Madre de Dios, que años atrás participara activamente en las primeras obras de Gómez de Mora. Dos son las consecuencias que pueden sacarse del prolijo informe emitido por los maestros. Una que no excavara más, contentándose con cimentar a la cota que se había llegado, donde

parecía ser suficiente el firme; y la otra, encomendar la dirección técnica de la obra a Lizargárate "por la grande ynteligencia que tiene y aver conferido con el lo que se a de hazer todos los maestros". Con estas provisiones se continuaron los trabajos, y en febrero de 1628, Pedrosa por parte de los maestros y Martín de Cortayre por la de la Villa, podían hacer una primera tasación. Al acabar el año siguiente vuelven a pedir Valle y Ordóñez se mida y tase lo ejecutado en ese tiempo, nombrando entonces la Villa por tasador a Gerónimo Fernández. Son malos momentos para Gómez de Mora y los experimentados maestros que habían llevado con él las obras del alcázar. En 1628 eran acusados de gravísimos cargos, y tras un largo proceso condenados, el maestro mayor a la privación de su oficio, y en mancomún, junto a Valle y Ordóñez, a restituir una elevada suma a la real hacienda. Estas circunstancias tuvieron que afectar necesariamente al desarrollo de los trabajos. En diciembre de 1638, teniendo ya Carbonel —que había ocupado el puesto de Lizargárate tras su fallecimiento— la responsabilidad de las obras, traslada al ayuntamiento el deseo del rey de que se rematase la parte alta del paredón, aún pendiente de concluir. Pero la poca fe con que se hace la petición queda de manifiesto cuando el aparejador solicita que, mientras tanto, se construya de prestado una estacada junto al jardín para evitar el desplome de las tierras y

un puente de madera para salvar "un derrubiadero" que se había formado junto a las bóvedas del alcázar, impidiendo el paso de los coches. Ni que decir tiene que esto fue lo que aprobó el ayuntamiento, excusando cualquier posibilidad de rematar la obra principal (AV. ASA. 1-161-40).

El paredón quedaría así, reducido a la longitud de los tres primeros botareles y levantado sólo a media altura, lo justo para contener el terreno que soportaba el peligroso camino por el que los coches iban a recoger a las personas reales. En 1677, construía José del Olmo las galerías que cerraban la plaza del palacio, enmarcando la fachada del alcázar. Dada la mala naturaleza del terreno, el lienzo que miraba al parque se desplomó, viniéndose abajo los doce arcos más próximos a la torre del rey. En las disputas que siguieron sobre la manera de proceder a su reparación, volvió a resucitar la idea de completar el viejo paredón de Gómez de Mora, en seguida desestimada, entre otras cosas por no haber de donde sacar el dinero necesario para hacerlo. Al final Olmo terminaría por levantar, en 1687, unos estribos con los que consiguió corregir el desplome y reparar los arcos caídos. Mientras esto sucedía, en 1681 se vino también abajo uno de los cubos del paredón, causando la consiguiente alarma entre los responsables de las obras. El Condestable de Castilla pedía al rey el inmediato reparo del destrozo, pues "en el cubo de la bajada del parque estriba el cimiento principal de la torre del quarto de V.

Magd. y si no se hace luego esta obra puede padecer palacio mucho detrimento por aquella parte" (AGP. SA, leg. 712). Pero a pesar de los temores del superintendente, el alcázar estaba bien cimentado y no corría peligro, con lo que la ruina del paredón, en lo más que afectaba, era en volver impracticable el camino de coches, cosa que a esas alturas no debía importar demasiado. De manera que nada tiene de extraño que las obras de reparación encargadas a Manuel de Torija tardaran en arrancar y se dilataran en el tiempo. En 1693 se daba orden de que se reanudasen los trabajos, poniendo Madrid el dinero necesario y contratando su ejecución con Teodoro Ardemans, a quien se le tasarían, una vez finalizados, en Mayo de 1696 (AV. ASA. 1-13-16). Con ese vulgar destino, confundida entre las múltiples obras de reparación y mantenimiento de los alrededores de palacio, acaba la historia de un proyecto que, de haber llegado a hacerse realidad, hubiera modificado por completo una de las más significativas imágenes urbanas de la Villa.

J.M.B.

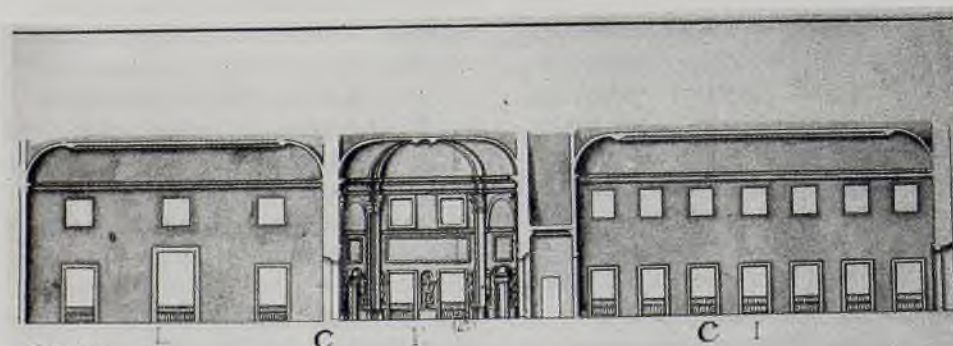
4

COTTE, Robert de (1656-1735)

Proyecto para el Antiguo Real Alcázar de Madrid. Sección de la fachada del mediodía del piso principal

1712

Dibujo sobre papel: Tinta china y aguada gris.
135 x 294 mm.
París B.N. Cab. des Estampes V.B 147 t I n° 989



4

Bibl: Bottineau, Y. *L'Art de cour dans L'Espagne de Philippe V*. Bordeaux, 1962. repr. lám. X-B.

Exp: *Domenico Scarlatti en España*. Exposición Catálogo. Madrid 1985. Cat. p. 91.

A la subida de Felipe V al trono, los interiores del viejo alcázar madrileño reflejaban, en su variedad, la intensa vida histórica del edificio. De la reforma y ampliación llevada a cabo por Carlos V sobre la antigua fortaleza trastámara se conservaban los espacios de representación —la nave de la capilla, las salas del ala norte que daban acceso al aposento real, la pieza de las Furias y el Salón de las Comedias— con sus magníficas artesas de madera dorada, heredadas de la tradición mudéjar y las altas paredes desnudas donde se colgaban las soberbias series de tapices. Del largo reinado de Felipe II quedó la completa renovación de los interiores del Cuarto del Rey, cuyas techumbres fueron trasdosadas mediante bóvedas de albañilería decoradas al fresco con pinturas mitológicas, mientras el colorido de los mármoles y jaspes engalanaba las guarniciones de puertas, ventanas, rinconeras y frisos. Además se generalizaban sobre las paredes los altos zócalos de azulejos pintados que tanto gustaban al monarca. Reinando ya Felipe IV, cuando se acondicionaron los nuevos salones de aparato tras la fachada principal, los criterios habían evolucionado, valorándose sobre todo en la ornamentación de estas piezas,

el papel jugado por los objetos artísticos y su cuidada disposición dentro del espacio. Así, el futuro Salón del Trono, de momento conocido como Salón de los Espejos, vió por completo recubiertas sus paredes por lienzos que desarrollaban, en una abigarrada promiscuidad, un complejo programa de exaltación dinástica, mientras la vecina Pieza Ochavada, concebida como sala de escultura, acogía la serie de los Siete Planetas que había adornado el Retiro, completada con tres de las estatuas adquiridas por Velázquez en su segundo viaje a Italia. Con el asentamiento de la nueva familia real iban a producirse cambios significativos en la organización interior del edificio. Esta condicionaba, en su propia estructura física, una evidente relación con la antigua etiqueta de los Austrias, considerada entonces una atadura política para la monarquía. De manera que se proyectó un nuevo Cuarto del Rey, abierto al interior de los patios en estrecha vinculación y dependencia con los aposentos de la reina y de la todopoderosa princesa de los Ursinos. Unos primeros trabajos de decoración para la pieza de las Furias, que se convertiría en el corazón de este nuevo mundo, fueron encargados entre 1702 y 1703 a los oficiales reales. Ardemans, proyectó un vistoso solado con baldosas esmaltadas, los tallistas Francisco Alvarez, Ventura Enriquez y Pedro Gallego se encargaron de fabricar doce cornucopias de madera dorada y dos pies para escritorios y el propio maestro mayor fue designado, junto con Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, para elegir entre las pinturas del Cuarto Bajo las que fueran necesarias para el adorno de la pieza. Pero los avatares de la guerra de Sucesión hacían muy precario cualquier planteamiento de mayor alcance. En junio de 1706, lo mismo que sucedería después en septiembre de 1710, Madrid fue ocupada por las tropas del Archiduque y la familia real tuvo que escapar precipitadamente. Sólo tras las brillantes y definitivas victorias de Brihuega y Villaviciosa consigue Felipe V asegurar su capital y con ello abordar obras más ambiciosas en el alcázar. Es entonces cuando se puede acometer la construcción de los nuevos aposentos dividiendo el antiguo Salón de las Comedias para formar la Cámara del Rey, la de la Reina y la Sala del Himeneo en una enfilada cuyo remate sería la pieza de las Furias. Las estancias resultantes eran muy poco agradecidas desde el punto de vista arquitectónico, sobre todo por la falta de luz natural que a duras penas entraba por unos ventanucos abiertos sobre las galerías del patio. Tal vez fuera en parte esta la razón de que se

decidiera cuidar especialmente su decoración interior encargando su ejecución a París, al taller de Robert de Cotte primer arquitecto de Luis XIV. La historia de este encargo ha sido cuidadosamente reconstruída por Bottineau. Abarcaba piezas de mobiliario, chimeneas, espejos, tremós para las paredes e incluso el entarimado del suelo. Las referencias de los modelos son claras y además quedan manifiestas en las propias anotaciones del arquitecto donde se citan las obras para la duquesa de Berry o para Madame d'Antin. En definitiva una propuesta que pretendía completar el interior del alcázar austríaco introduciendo un término hasta entonces inusual pero que pasaría a ser un valor fundamental de la corte rococó: la idea de confort, de comodidad.

La correspondencia mantenida entre Robert de Cotte y sus interlocutores españoles, permite saber que el conjunto de piezas que componían la decoración de estos aposentos estaban terminadas en 1714, embaladas y almacenadas en las Tullerías. Pero nunca llegaron a ser enviadas a Madrid. Diversos acontecimientos influyeron en ello, posiblemente más que ningún otro, la llegada de la nueva reina Isabel de Farnesio cuya primera medida fue despedir fulminantemente a la princesa de los Ursinos, la persona que había estado detrás de este proyecto para la reforma de los aposentos reales. Su expulsión, tras la entrevista de Jadrake, el 24 de diciembre de 1714, cerró de hecho cualquier posibilidad de que las obras encargadas a París llegaran a la corte. Al año siguiente comenzó su venta, siendo parte de ellas embargadas por el propio contratista para sufragar sus gastos. De manera que del proyecto de Robert de Cotte todo lo que quedaría son estos hermosos dibujos, magnífico ejemplo de ese arte elegante y vistoso que Versalles supo exportar a la mayoría de los palacios europeos.

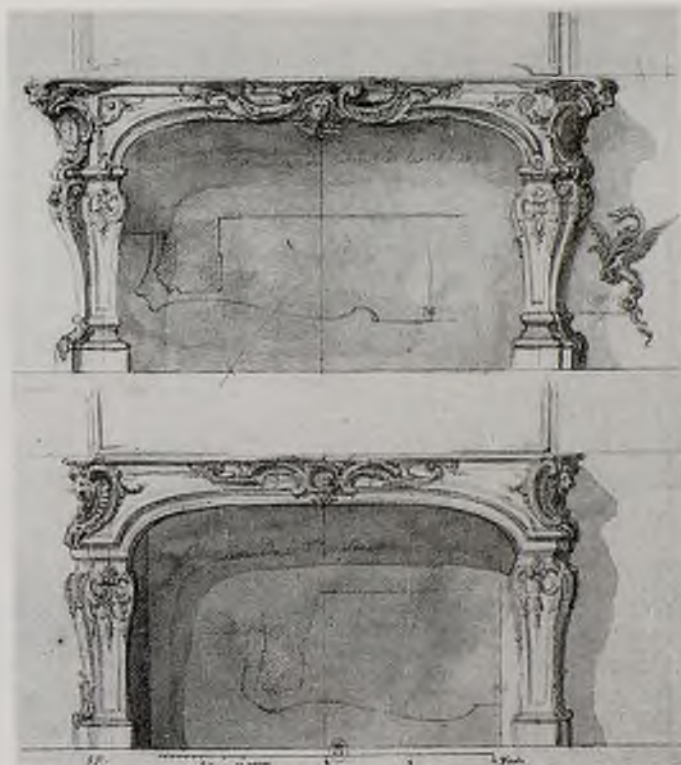
J.M.B.

5

CARLIER, Renè (1722)

Proyectos de chimeneas para el Antiguo Alcázar de Madrid

1712



5

Dibujo sobre papel. Tinta negra, lápiz y aguadas.

344 x 293 mm.

Notas manuscritas: "Chimenee de la Galerie"
París. B.N. Cab. des Estampes, Vb 147, t. I n.º 990.

Bibl: Bottineau, Y. *L'Art de cour dans L'Espagne de Philippe V*. Bordeaux, 1962. repr. lám. XIV-A. y XIV-B (Ed. española 1986)

Exp: Domenico Scarlatti en España. Exposición Catálogo. Madrid 1985. Cat. p. 92.

6

CARLIER, Renè (1722)

Proyectos de chimeneas para el Antiguo Alcázar Real de Madrid

1712

Dibujo sobre papel. Tinta negra, lápiz y aguada amarilla.

345 x 305 mm.

París. B.N. Cab. des Estampes V.B. 147, t. I n.º 991.

Bibl: Bottineau, Y. *L'Art de cour dans L'Espagne de Philippe V*. Bordeaux, 1962. repr. lám. XIV-C. y XIV-D (Ed. española 1986)
Exp: Domenico Scarlatti en España. Exposición Catálogo. Madrid 1985. Cat. p. 92.

7

COTTE, Robert de (1656-1735)

Proyecto para el Antiguo Alcázar Real de Madrid. Sección del costado Norte de la Cámara del Rey

1712

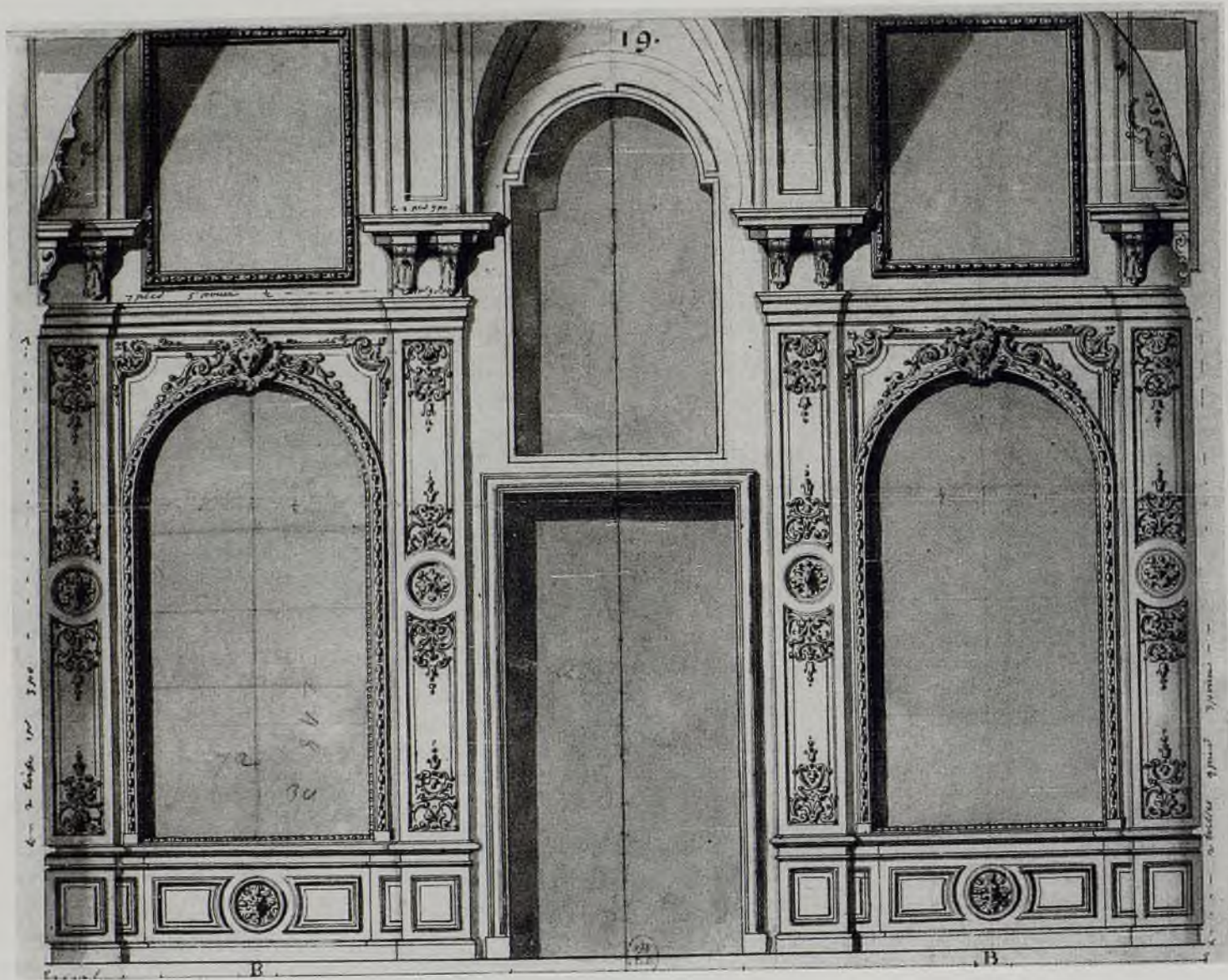
Dibujo sobre papel, tinta china y aguada gris, encarnada y amarilla.

325 x 264 mm.

París B.N. Cab. des Estampes V.B. 147 n.º 992.

Bibl: Bottineau, Y. *L'Art de cour dans L'Espagne de Philippe V*. Bordeaux, 1962. repr. lám. XII-A. p. 268-275.

Exp: Domenico Scarlatti en España. Exposición Catálogo. Madrid 1985. Cat. p. 91.



7

8

COTTE, Robert de (1656-1735)

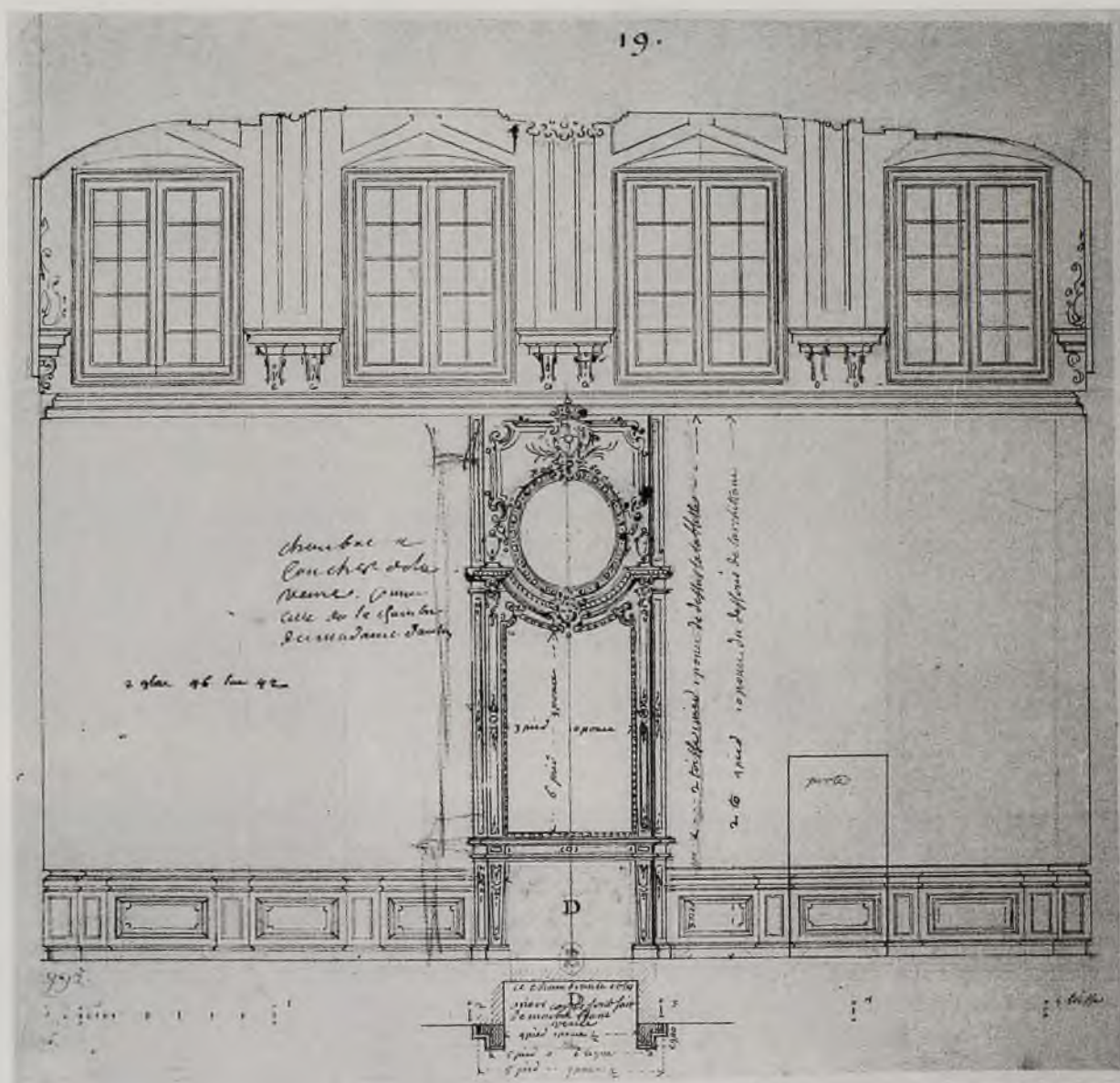
**Proyecto para el Antiguo Alcázar
Real de Madrid. Sección del
Costado Sur de la Cámara del
Himeneo**

*Dibujo sobre papel. Tinta china y aguadas.
320 x 260 mm.*

*Notas manuscritas: "Pièce de L'hyménée
comme celle de madame de bery".
Paris B.N. Cab des Estampes, V.B. n° 993.*

*Bibl: Bottineau, Y. "L'Art de cour dans
L'Espagne de Philippe V". Bordeaux, 1962.
repr. lám. XII-B. p. 278. (Ed. española 1986)*

*Exp: Domenico Scarlatti en España.
Exposición Catálogo. Madrid 1985. Cat. p. 92.*



10

9

COTTE, Robert de (1656-1735)

Proyecto para el antiguo Alcázar
Real de Madrid. Sección del costado
Este u Oeste de la Cámara del
Himeneo

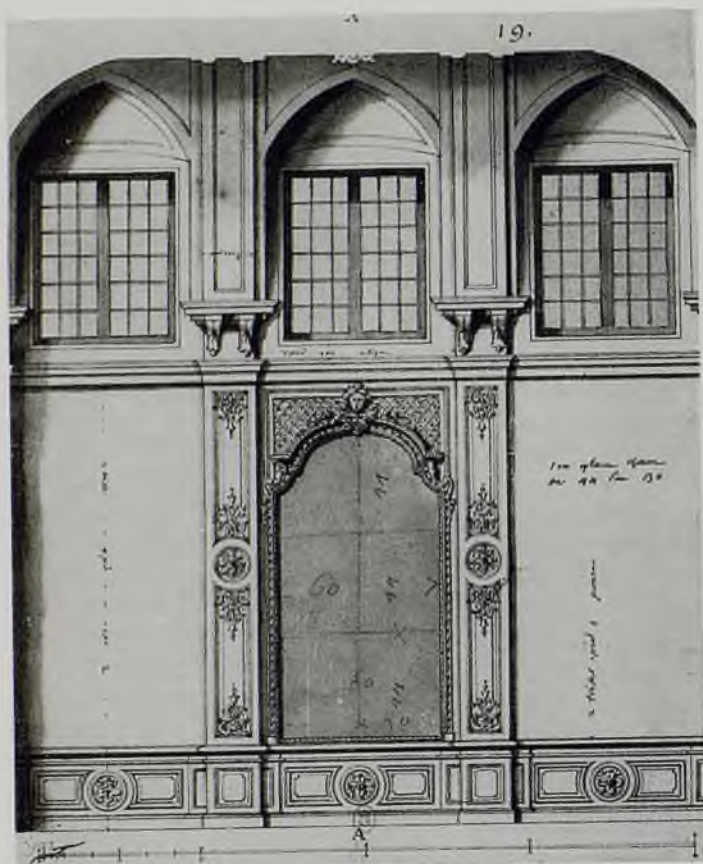
Dibujo sobre papel. Tinta china y aguadas
gris, azul, encarnada y amarilla.

260 x 327 mm.

Paris B.N. Cab des Estampes V.B., 147 n^o 994.

Bibl: Bottineau, Y. *L'Art de cour dans
L'Espagne de Philippe V.* Bordeaux, 1962.
repr. lám. XIII-A. (Ed. española 1986)

Exp: *Domenico Scarlatti en España.*
Exposición Catálogo. Madrid 1985. Cat. p. 92.



8

10

COTTE, Robert de (1656-1735)

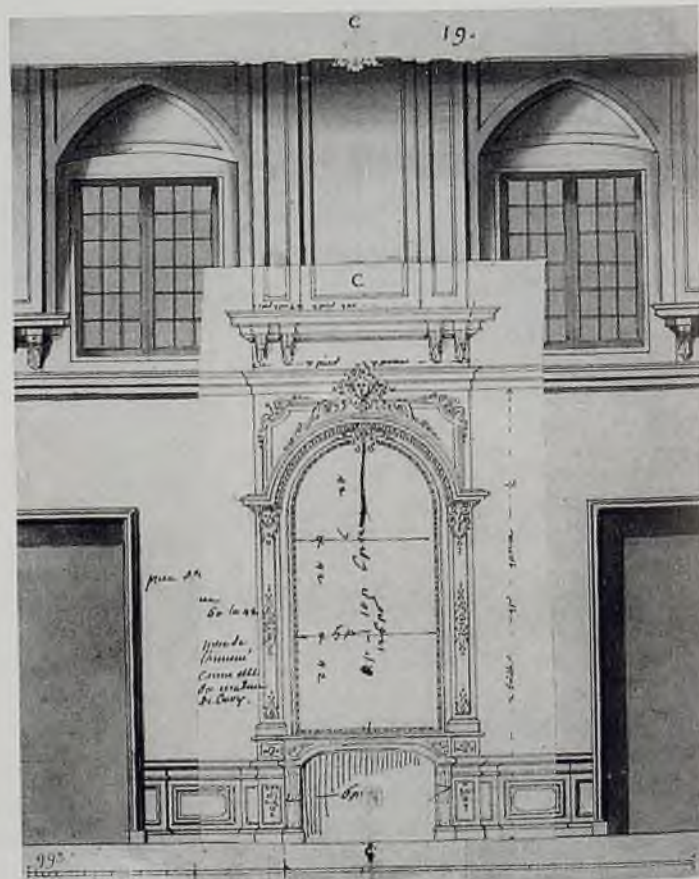
Proyecto para el Antiguo Alcázar Real de Madrid. Sección del costado Norte de la Cámara de la Reina

1712

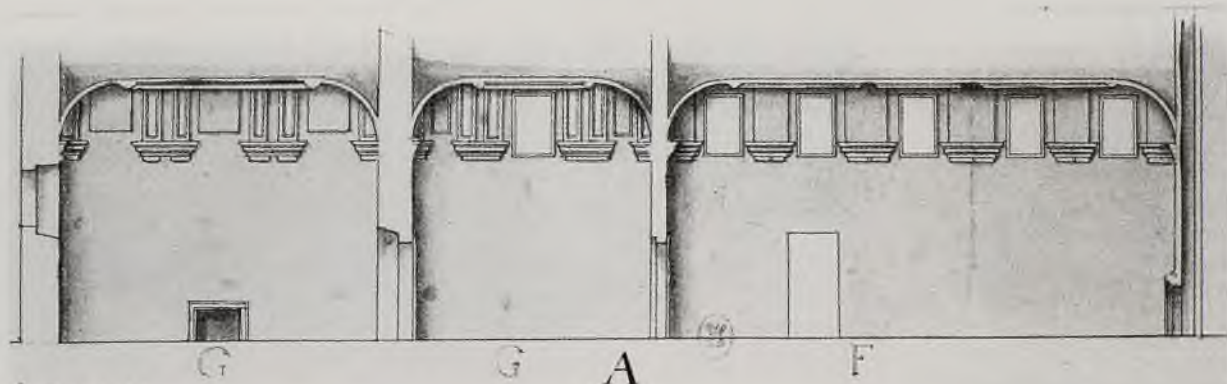
*Dibujo sobre papel a tinta china y lápiz.
357 x 345 mm.
París B.N. Cab. des Estampes. Vb, nº 995.*

*Bibl: Bottineau, Y. L'Art de cour dans
L'Espagne de Philippe V. Bordeaux, 1962.
repr. lám. XIII-B. (Ed. española 1986)*

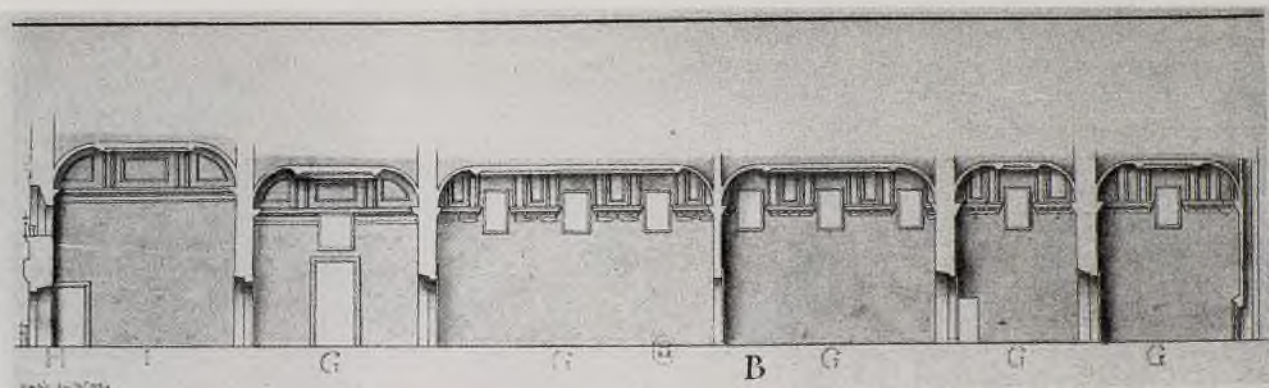
*Exp: Domenico Scarlatti en España.
Exposición Catálogo. Madrid 1985. Cat. p. 92.*



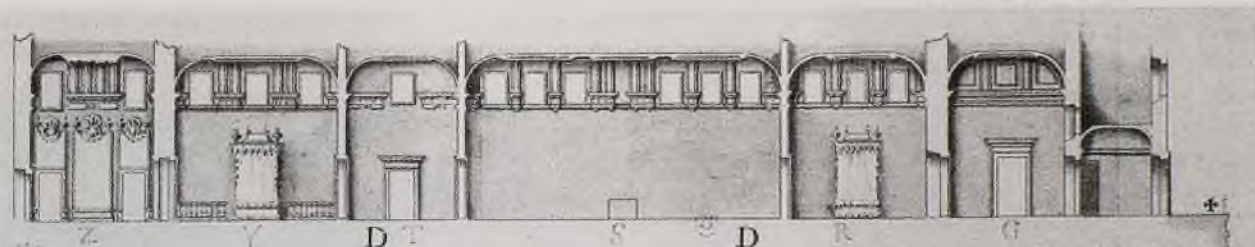
9



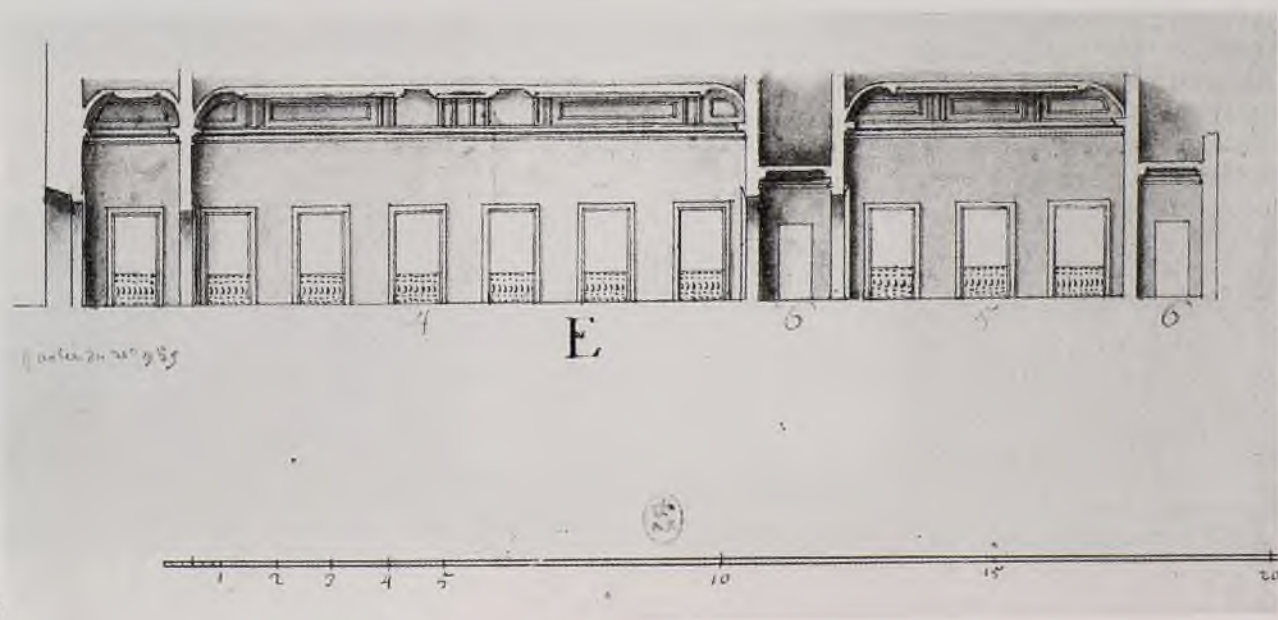
11 Fuente 20/1939



12 Fuente 20/1939



13



14

PALACIO REAL

II

ANÓNIMO (Atribuido a PÉREZ, José)

Proyecto para el Palacio Real de Madrid. (Hoja nº 1)

1741?

Dibujo sobre papel entelado a tinta china. Escala al pie "Scala de Pies Geométricos". Gráfica que termina en "120". 343 x 2429 mm.

Notas manuscritas: "Dimensión Geograpa. de la Facha / da principal qe. mira a el Sur, en las En / tradas, qe. ai en ella ... / Pabellón en el Apartamento. de los Reys. R / Galeria de Embajadores ... s / Pabellón en el Apartamento. de los Sere- / nissimos Principes ... X / El emispherio de la Capilla Rl. V / Campanarios y Reloxes A / Emispherio de la Biblioteca" MADRID B. N. (Barcia nº 2134).

Bibl.: Barcia, A. M. de.: *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid 1906. Cat. nº 2134.

Kubler, G.: *Arquitectura de los siglos XVII-XVIII. Ars Hispaniae*. Madrid 1957. Tomo XIV. Repr. p. 207.

Plaza, F.J. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid. 1975. Repr. Lám. VI-1.

Reese, T.F.: *The Architecture of Ventura Rodríguez*. New York 1976. Repr. Fig. 6.

Sambricio, C.: "El urbanismo de la Ilustración 1750-1814", en *Vivienda y Urbanismo en España*. Madrid 1982. Repr. p. 141.

Guerra de la Vega, R.: *Madrid guía de arquitectura 1700-1800. (Del Palacio Real al Museo del Prado)* Madrid 1984. Repr. p. 29.

Exp.: Tovar Martín, V.: *Dibujos de Arquitectura del Siglo XVIII, en Madrid, testimonios de su historia hasta 1875. Exposición-Catálogo*. Madrid 1979. Repr. Cat. nº 639. p. 294-295. *Domenico Scarlatti en España*. Exposición-Catálogo. Madrid 1985. Repr. Cat. nº 63. p. 255.

José Pérez fue Arquitecto interventor en las obras reales y delineante en las del Palacio nuevo de Madrid (Plaza, 1975, pág. 33). Intervino en edificios eclesiásticos de



prestigio, como la iglesia de San Felipe Neri de la capital y en obras de carácter civil, especialmente de arquitectura doméstica. Su intervención en la traza de las Escaleras del Palacio Real le valieron la enemistad con Sachetti, hecho que originó una dura polémica en la que incluso tomó parte la propia Congregación de los Arquitectos de la Iglesia de San Sebastián. Poco más se sabe de este artista murciano, que vino a Madrid y que tuvo la fortuna de convertirse en el delineante principal de Filippo Juvara, a propósito de la construcción del nuevo Palacio Real de Madrid. A la muerte del abate Juvara, autor de la primera traza del citado Palacio de Felipe V, José Pérez se convirtió en el ejecutor de la célebre Maqueta de maderas nobles, que Juvara había diseñado y dirigido en su construcción, entre abril de 1735 y enero de 1736. La maqueta era una fiel interpretación de los diseños originales de Juvara para el Palacio. En 1741, José Pérez terminaba esta labor de conclusión de la maqueta, y al parecer, emprendió a continuación la ejecución de esta serie de Dibujos, que como es obvio pueden condensar el mérito de ser una transcripción muy directa de la "idea" original de Juvara, y que a falta de los diseños de este autor, desaparecidos en fecha indeterminada, se han convertido en el testimonio más antiguo y más elocuente de lo que pudo ser la magna obra de Juvara, pensada para ubicarla en el terreno de los Altos de Leganitos, o Camino de San Bernardino de Madrid.

La serie la integran cuatro Dibujos, de formato muy estrecho en su altura y de extrema longitud. Su legitimidad no tiene más respaldo documental que el propio dibujo en sí, que nos muestra explícitamente el ser obra de aquel tiempo, y de una extrema calidad, tanto por el desarrollo dibujístico de la obra, como por el mensaje "figurativo" que nos ofrecen. No hay documentos explícitos sobre sus autorías, firmas, rúbricas, etc., y los dibujos que conocemos como creaciones personales de José Pérez, por su modestia y su simplificación, no nos aclaran ni nos incitan a que pueda establecerse relación de aquellos con las obras firmadas del arquitecto. Pero sin duda, al tratar de elaborar José Pérez la "copia" de un original de Juvara, Maqueta o Dibujos, su posición no fue más que la de demostrar sus cualidades de dibujante, que está constatado que eran excelentes. Pensamos que la relación que se establece entre Maqueta-Dibujos, está bien razonada, apoyada por pruebas documentales que nos parecen convincentes. Queda sin embargo esa duda de atribución de

la idea del "diseño" en sí, que no la hemos despejado a pesar de todo, y que nos obliga inevitablemente a sustentar la importancia de los Diseños en su valor artístico, por encima de otras argumentaciones.

La serie la constituyen la Fachada principal y tres cortes transversales del edificio. Bajo el punto de vista tipológico, los Dibujos son juveniles en su forma y en su espíritu, pues en ellos se identifican numerosos elementos del lenguaje habitual del artista. Son muy explícitos en este sentido, especialmente en la problemática de distribución de ambientes, en la concepción y ritmo de los espacios, y en elementos puntuales tales como Capilla, Teatro o Escalera imperial. En la concepción general del monumento se interfieren los criterios últimos del maestro de Mesina, de alcanzar una síntesis de ese experimentalismo del barroco tardío, que debe al genio de Juvara una de sus últimas y más brillantes respuestas. Asumen los Dibujos, ese manifiesto ideológico pretendido por la monarquía borbónica, de hacer del edificio un emblema del "poder". Existe un claro y portentoso "control" proyectual, en un programa ampliado sobre la base artística berniniana que Juvara había asimilado a la perfección en sus años de aprendizaje en Roma en la escuela de Carlo Fontana, al cual se entiende como uno de los seguidores más fieles de Gian Lorenzo Bernini. A tal base sustantiva, Juvara agrega su propia recreación personal, esas formas italianas de gran tradición, incorporando a su proyecto la brillante visión de la arquitectura barroca que le caracteriza, en un compendio de sugerencias nuevas, hasta alcanzar la concepción óptima de un tema que con su aportación había llegado a la cúspide.

Los duplicados que se exponen a continuación, y que vienen a completar la visión del magno Palacio español de Juvara nos informan también de la gradualidad de los volúmenes, de las masas horizontales, de las proporciones y de la cadencia del repertorio ornamental, que traslada a España la fina y delicada concepción de la arquitectura del Piamonte, a la par que su extrema magnificencia.

V.T.M.

12

ANÓNIMO (Atribuido a PÉREZ, José)

Proyecto para el Palacio Real de Madrid. (Hoja nº 2)

1741?

Dibujo sobre papel entelado a tinta china.
Escala: al pie "Scala de Pies geométricos".
343 x 2429 mm.

Notas manuscritas: "Corte Geográfico por medio de el Patio | Principal y Colaterales, en que se expresa el testero, qe. mira a el Norte | de el Patio Principal, y de los Cola- | terales, los qe. miran a el Sur, el Res- | tero de la Escalera Principal y entra | da de el Apartamto., de los Reyes. Z | Salon de Audiencia en el Apartamento. de los SSmos. P- | cipes e Ynfantes... BC | Galerías de los Patios ... DF"

MADRID. B.N. (Barcia nº 2135)

Bibl.: Barcia, A. M. de.: *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid 1906. Cat. nº 2135.

Kubler, G.: *Arquitectura de los siglos XVII-XVIII*. Madrid 1957. *Ars Hispaniae*. Tomo XIV. Repr. p. 207.

Plaza, F.J. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid. 1975. Repr. Lám. VI-3.

Reese, T.F.: *The Architecture of Ventura Rodríguez*. New York 1976. Repr. Fig. 6.

Exp.: Tovar Martín, V.: "Dibujos de Arquitectura del Siglo XVIII", en *Madrid testimonios de su historia hasta 1875*.

Exposición-Catálogo. Madrid 1979. Repr. Cat. nº 642. p. 294.

Domenico Scarlatti en España.

Exposición-Catálogo. Madrid 1985. Repr. Cat. nº 63. p. 255.

13

ANÓNIMO (Atribuido a PÉREZ, José)

Proyecto para el Palacio Real de Madrid. (Hoja nº 3)

1741?

Dibujo sobre papel entelado a tinta china.
343 x 2429 mm.

Notas manuscritas: "Corte Geográfico, qe. demuestra la Entrada, y | Atrio Principal de el Palacio Galeria de Em- | bajadores, y Capilla pribada... F.G | Escalera, y entradas en los Apartamentos. de- | los Reies... GH | Capilla RL. Comun... HI | Continua su demostracion hasta el fin de el Pa- | lacio segun se nota por

la lynea, y letras encarnadas de el Plan General... IJ".
MADRID B.N. (Barcia nº 2136)

Bibl.: Barcia, A. M. de.: *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid 1906. Cat. nº 2136.

Kubler, G.: *Arquitectura de los siglos XVII-XVIII*. Madrid 1957. Ars Hispaniae. Tomo XIV. Repr. p. 207.

Plaza, F.J. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid. 1975. Repr. Lám. VII-nº 3.

Reese, T.F.: *The Architecture of Ventura Rodríguez*. New York 1976. Repr. Fig. 6.

Exp.: Tovar Martín, V.: *Dibujos de Arquitectura del Siglo XVIII*, en *Madrid, testimonios de su historia hasta 1875*. Exposición-Catálogo. Madrid 1979. Repr. Cat. nº 641. p. 294.
Domenico Scarlatti en España. Exposición-Catálogo. Madrid 1985. Repr. Cat. nº 63. p. 255.

14

ANÓNIMO (Atribuido a PÉREZ, José)

Proyecto para el Palacio Real de Madrid. (Hoja nº 4)

1741?

Dibujo sobre papel entelado a tinta china.
Escala: "Scala de pies geometricos".
343 x 2429 mm.

Notas manuscritas: "Corte geográfico por medio de las Escaleras Principales, y entradas de los Apartamentos., de los Serenissimos Principes ... J.K. / Escaleras en los Apartamentos., de los Serenissimos Ynfantes ... K.L. / Biblioteca ... L.M. / Continua su demostracion segun se nota / por la Lynea, y las letras encarnadas de el Plan General ... M.N. / Coliseo y teathro ... N.O."
MADRID. B.N. (Barcia nº 2137).

Bibl.: Barcia, A. M. de.: *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid 1906. Cat. nº 2137.

Kubler, G.: *Arquitectura de los siglos XVII-XVIII*. Madrid 1957. Ars Hispaniae. Tomo XIV. Repr. p. 207.

Plaza, F.J. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid. 1975. Repr. Lám. VII-1.

Reese, T.F.: *The Architecture of Ventura Rodríguez*. New York 1976. Repr. Fig. 6.

Sambricio, C.: "El urbanismo de la Ilustración 1750-1814", en *Vivienda y Urbanismo en España*. Madrid 1982. Repr. p. 141.

Exp.: Tovar Martín, V.: *Dibujos de Arquitectura del Siglo XVIII*, en *Madrid testimonios de su historia hasta 1875*.

Exposición-Catálogo. Madrid 1979. Repr. Cat. nº 640. p. 294.

Domenico Scarlatti en España.

Exposición-Catálogo. Madrid 1985. Repr. Cat. nº 63. p. 255.

15

ANÓNIMO JUVARA, Felipe? (1678-1736)

Fachada Principal del Proyecto de Dn. Felipe Juvarra, para el Real Palacio de Madrid, según copia atribuida a Marcelo Fontón

Siglo XVIII

Dibujo en tinta, con aguadas en grises, sobre papel verjurado.

Escala: 300 pies castellanos.
660 x 1013 mm.
A.G.P. Nº 81.

Bibl.: Durán Salgado, M. "La construcción del Palacio Real II", en *Arquitectura*, año IX nº 96. Madrid 1927.

Plaza, F.J. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid 1975. Lám. VII.

AA. VV.: *Madrid y los borbones en el siglo XVIII. La construcción de una ciudad y su territorio*. Madrid 1984, pág. 21.

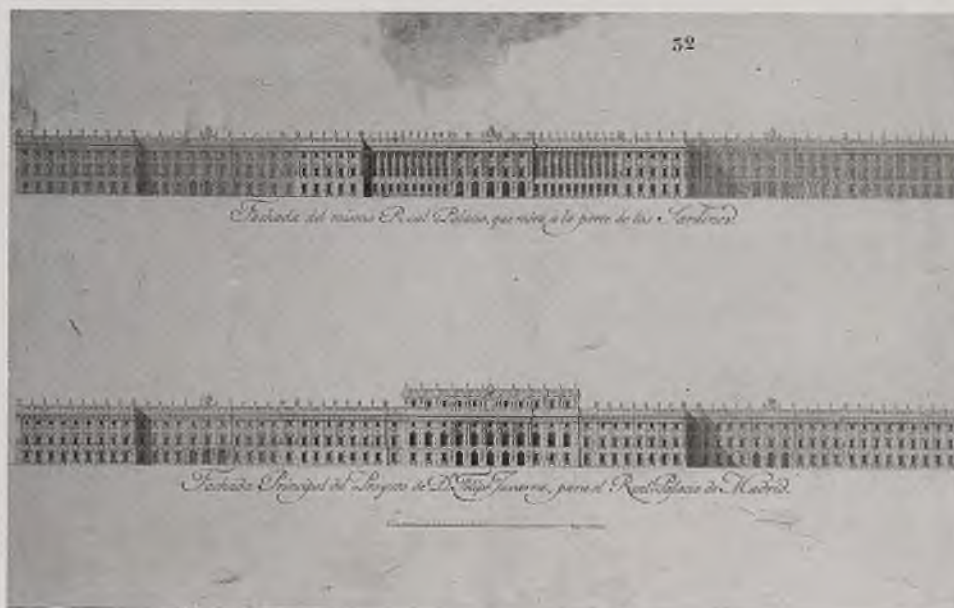
Bottineau, I.: *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid 1986. Lám. LXIX.

Rodríguez Ruiz, D.: "El secreto del laberinto: representación y proyectos arquitectónicos en España durante la primera mitad del siglo XVIII", en *Goya* nº 197. Marzo-Abril 1987, pág. 288-293.

Tovar Martín, V. *El siglo XVIII español*. Historia 16, nº 34. Madrid 1992. p. 37.

Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 81.

Exp.: *Exposición de proyectos no realizados relativos al Palacio de Oriente y sus jardines* (Estudio preliminar y catálogo: Durán Salgado, M.). Madrid 1935. Cat. nº 4-5-6, pág. 34-35.
Domenico Scarlatti en España. Exposición-Catálogo. Madrid 1985. Cat. nº 6. pág. 255.



14

La construcción del Palacio Real de Madrid tras el incendio del Alcázar en diciembre de 1734, fue confiada por el Rey Felipe V al abate Filippo Juvara. Los planos fueron realizados entre abril de 1735 y enero de 1736 pues dicho arquitecto moría en Madrid el 31 de enero de este año. Las ideas desarrolladas por Juvara para la residencia del Rey de España, en lo que se refiere a las trazas originales de mano del autor, no se han conservado. Ha quedado constancia documental de la realización de una Maqueta, trabajada en maderas nobles que llegó a conocer A. Ponz (Viaje por España, ed. 1947, pág. 517) de la que se realizaron los cuatro dibujos que se atribuyen al delineante José Pérez, el cual al parecer se encargó de terminar dicha Maqueta a la muerte de Juvara, considerándose tales dibujos la muestra más directa del trazado de Juvara para el nuevo Palacio Real. (Catal. nº 11, 12, 13, 14). Además de los cuatro diseños citados, existen en el A.G.P. dos series de dibujos de gran interés. Una de ellas se atribuye a Marcelo Fontón, el arquitecto que mandó llamar Francisco Sabatini para trabajar junto a él en la Corte española y a quien confió el Convento de S. Pedro de Alcántara de Aranjuez (V. Tovar. A.I.E.M. 1975 pág. 99) Fontón fue Director de la Academia de S. Luca de Roma, y trabajó también junto a Vanvitelli en la obra del Palacio de Caserta. Al parecer, por orden de Carlos III, Sabatini confió a Fontón el levantamiento de los planos realizados por Juvara con objeto de que la serie se imprimiera, y que pasara encuadrada a la colección del Palacio real, al igual que se acababa de hacer con la serie de los dibujos de Vanvitelli de Caserta (Plaza, 1975, pág. 37) La atribución a Fontón fue lanzada por Durán (Exposición, 1935) sin cita documental de apoyo. Fontón, arquitecto de prestigio y gran dibujante, como lo demostró al trazar los planos del citado convento (J.M: Prados, 1976), podría ser el autor de la citada serie, sin embargo sería muy arriesgado darlo por seguro, en el estado documental de adscripción en que se encuentra este problema. Sí afirmamos que tal serie fue copiada en años posteriores a los de José Pérez y que la grafía que les caracteriza es propia y característica de algunas de las fórmulas de la segunda mitad del siglo XVIII. La serie tiene la particularidad de ser completa y por lo tanto tiene la importancia de ofrecernos con minucioso detalle la "idea" que consideramos

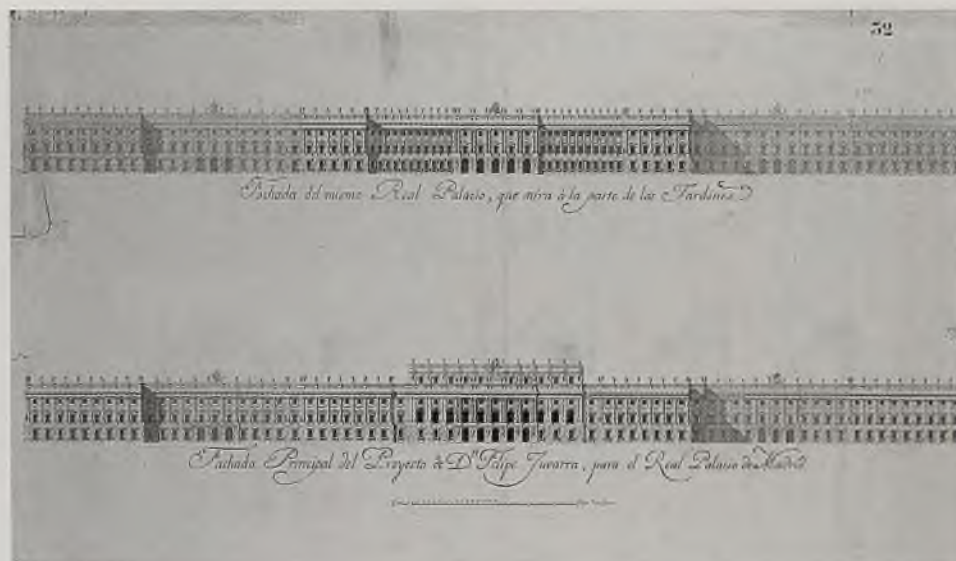
bajo todos los puntos de vista original de Juvara, ya que en esta "muestra" se nos ofrece también la planta, de la que carece la serie de José Pérez. Se constituye por lo tanto en el repertorio más completo de la primera concepción del Palacio Real, y tal vez por su gran importancia proyectiva, fue deseo de Carlos III el que se imprimiera para garantizar su perpetuidad. Se ha considerado en alguna ocasión que Fontón dibujó sobre otra serie que previamente había realizado Ventura Rodríguez, pero tal idea no se sustenta hasta el momento a falta también de datos documentales. Tampoco es una cuestión que transtorne en absoluto el mérito de la serie, ya que de lo que se trata en cualquier caso es de localizar la mano hábil que realizó impecablemente una copia de la original obra juvenesca. Tiene una mayor importancia el dilema que crean estos planteamientos si nos referimos a las diferencias sustanciales que presentan algunos elementos en la composición respecto a la serie de José Pérez. En la "serie" de Fontón cambia la fachada principal en base a la simplificación que se presta a muchos de los elementos ornamentales, y constructivos incluso, especialmente por el tratamiento diferenciado de las cubiertas que pasan a ser aterrazadas, y la emergencia que casi se suprime de las cúpulas. La "movilidad" mural también ofrece más vigor en José Pérez, enlazando con un barroco más vigoroso. Estas y otras cuestiones diferenciales que se observan en las secciones y en los planos de Capilla, Teatro y Escalera, conducen también a la misma incógnita. Entendemos que la problemática que plantea esta especie de "recomposición" de los planos que consideramos más antiguos, sólo podría ser entendida desde la consideración de una deliberada transformación, en aras de la simplificación, tal vez apetecida para llevarla a la imprenta. Pero cabe también el considerar si J. Pérez copió con fidelidad los planos de Juvara o que para la supuesta copia de Fontón existieran todavía entonces unos originales del maestro piemontés, presentados como alternativa de los otros, y que fuesen los que se eligieron para la impresión. Esta incógnita nos obliga a una prudencia a la hora de interpretar la "idea" de Juvara. De momento, para valorarla o interpretarla, sería conveniente tener en cuenta las diferentes alternativas con las que hoy contamos, pues todas ellas son de sumo interés por revelarnos una de las creaciones más brillantes de nuestra arquitectura palacial del siglo XVIII.

La serie que incorporamos también a la semblanza del Palacio Real en esta ocasión, presenta la misma problemática aunque aparece terminantemente fiel en cuanto a la atribución de la copia. Varían las escalas pero también se ofrece muy completa para el reflejo de espacios, distribución y composición del Palacio. Algunos rasgos y aguadas nos recuerdan a Ventura Rodríguez, pero insistimos en el valor de "copia" o en la supeditación fiel a una obra que aseguramos ser de manera integral del maestro de Mesina y primer arquitecto de los Duques de Saboya. La interpretación de los planos ha sido de carácter muy diverso. Se vincula el diseño de Juvara al que Hardouin Mansard desarrolló en el Palacio de Versalles comprometiendo las influencias en él del trazado para el Louvre de Bernini (Bottineau, 1986, pág. 554). También se ha señalado que la inspiración puede estar relacionada con la planta del Hospital Greenwich (originalmente Palacio), de C. Wren, especialmente por el emplazamiento de la Capilla y Vestíbulo, en posición simétrica respecto al eje principal del conjunto, y la entrada a un majestuoso recinto tras un solemne Patio de recepción (Plaza, 1975, pág. 38).

La filiación de la planta, en su equilibrada monumentalidad, con cuatro grandes Patios, el central con pabellones curvos, también conduce a una influencia inglesa, bien señalada por Plaza, y concretamente con la solución que se piensa para el Palacio del Duque de Malborough, Blenheim, en el que también se han reconocido influencias de Versalles. Pero el proyecto de Juvara, que sobre todo tiene el mérito de plantearse desde una visión en síntesis del barroco palatino europeo, no prescinde del legado de Newmann y Fischer von Erlach, ya que los palacios vieneses o alemanes, las obras de Pommersfelden, Stuttgart o Schönbrunn en Würzburg, en su articulación arquitectónica en superficie y espacios, recuerdan en algunos elementos a la obra de Madrid.

Pero sin prescindir de unas influencias foráneas, lógicas a la mente del "viajero" Juvara, o a su estilo internacional, la idea del arquitecto tiene un enfoque absolutamente personal, tanto en la concepción global de trazado insólito, por la concatenación de patios y crujías que aparentan una obra cerrada y a la par extendida, como en el criterio distributivo al caracterizar las diferentes funciones ambientales. El empaque de Escalera, Capilla, Teatro, Vestibulos y Salones principales, exceden a las obras generales europeas,

jerarquizando ambientes en una bella articulación de lo mediano o pequeño con lo colosal. Son ejes que representan ese "tour de force" obligado a los magnos trazados palaciegos del barroco europeo que aquí se presentan como pautas monumentales que distienden el trazado de horizontales exagerado. La importancia concedida por Juvara a la fachada al jardín nos obliga a intuir el "despliegue", que sin duda imaginó para el entorno. Posiblemente poniendo otra vez en vigor sus plazas y antepozas, sus hemiciclos y exedras, sus parterres de bordado, sus "extensiones" bien sincronizadas, utilizadas en el Stupinigi y en la traza de otros conjuntos palaciales. La prolongación de las visuales en un entorno del edificio es algo que se intuye en el proyecto. No fue en vano sin duda el determinar el emplazamiento en la periferia de Madrid, en aquel terreno de los Altos de San Bernardino, todavía alejado y vacío en esa zona Norte de la capital de España. El exceso de horizontales es condición fundamental para insertar la visión del trazado en planta de Filippo Juvara para el Palacio Real de Madrid, en un simbolismo de amplio significado. La riqueza de connotaciones se sustenta en la figura de brazos extendidos, distendida, a imagen de una prepotente iglesia. Afianzado con seguridad en la tierra, el edificio semeja, arca, refugio, recinto magno, organismo que se puede visualizar en sus dimensiones parceladas y relacionables. Fusión de las experiencias del pasado y de los discernimientos del presente, de un barroco tardío que alcanza la meta máxima de una estructura agotada porque ha llegado a la plenitud. La inclinación de Juvara a un edificio fragmentado en cuatro patios, no significa caos o el reemplazar la unidad por un efoque de anejos o espacios multicelulares. Juvara subdivide el espacio cercando el horizonte de las diversas y diferenciadas funciones. El plan tiene precisión, es estructura de conjunto bien definida, aunque se configure por un componente de formas distintas. Nos conduce el plan a considerar el fenómeno específico de la "función", el espacio como forma articulada para el desempeño de propiedades activas, burocráticas, cotidianas, representativas. Nada altera la naturaleza de gran Patio como medio vacío. Simple y estático, cerrado y conclusivo, actúa como generador de campos de fuerzas que se expanden a través de las unidades circundantes. Cada una de las áreas adyacentes asume en potencia el papel de edificio autónomo y diferenciado sin romper la unidad integradora de las partes. Exhibe un equilibrio



16

estable sin faltar al propósito del artista de huir de la ambigüedad y de buscar la unidad dominante. Las áreas tienen propiedades figurativas de gran esplendor, vistas por separado. Teatro, Escalera doble, Capilla, Biblioteca, Salón del Trono, vestíbulo. Son formas que se perciben mayestáticas de manera consciente y controlan esos espacios adiccionados que contrarestan, por considerarse de adscripción funcional secundaria. Pero el propósito del artista ha sido sin duda el de observar el espacio palacial como una forma de control gubernamental, donde las acciones son recíprocas, donde no se pueden evitar antagonismos ambientales. Tiene la propiedad de establecer fronteras o límites para los diferentes cuerpos dentro de él, pero no se olvida de crear una atmósfera primordial dotada del verdadero vigor de lo aúlico.

V.T.M.

16

ANÓNIMO JUVARA, Felipe? (1678-1736)

Alzados o "Fachada del mismo Real Palacio que mira a la parte de los Jardines" y "Fachada principal del Proyecto de Dn. Felipe Juvarra, para el Real Palacio de Madrid", según copia atribuida a Marcelo Fontón

Siglo XVIII

Dibujo y lavadas en tinta china, sobre papel verjurado.

Escala: 300 pies castellanos.

545 x 925 mm.

A.G.P. Nº 76.

Bibl.: Durán Salgado, M. "La construcción del Palacio Real II", en *Arquitectura*, año IX nº 96. Madrid 1927. p.

Plaza, F.J. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid 1975. Lám. VII.

Chueca Goitia. "La Arquitectura en la Corte de los Borbones", en *Reales Sitios* Año. XVII. nº 64. 2º trimestre. 1980. p. 11-16.

AA. VV.: *Madrid y los borbones en el siglo XVIII. La construcción de una ciudad y su territorio*. Madrid 1984, pág. 21.

Bottineau, Y.: *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid 1986. Lám. LXIX.

Rodríguez Ruiz, D.: "El secreto del laberinto: representación y proyectos arquitectónicos en España durante la primera mitad del siglo XVIII", en *Goya* nº 197. Marzo-Abril 1987, pág. 288-293.

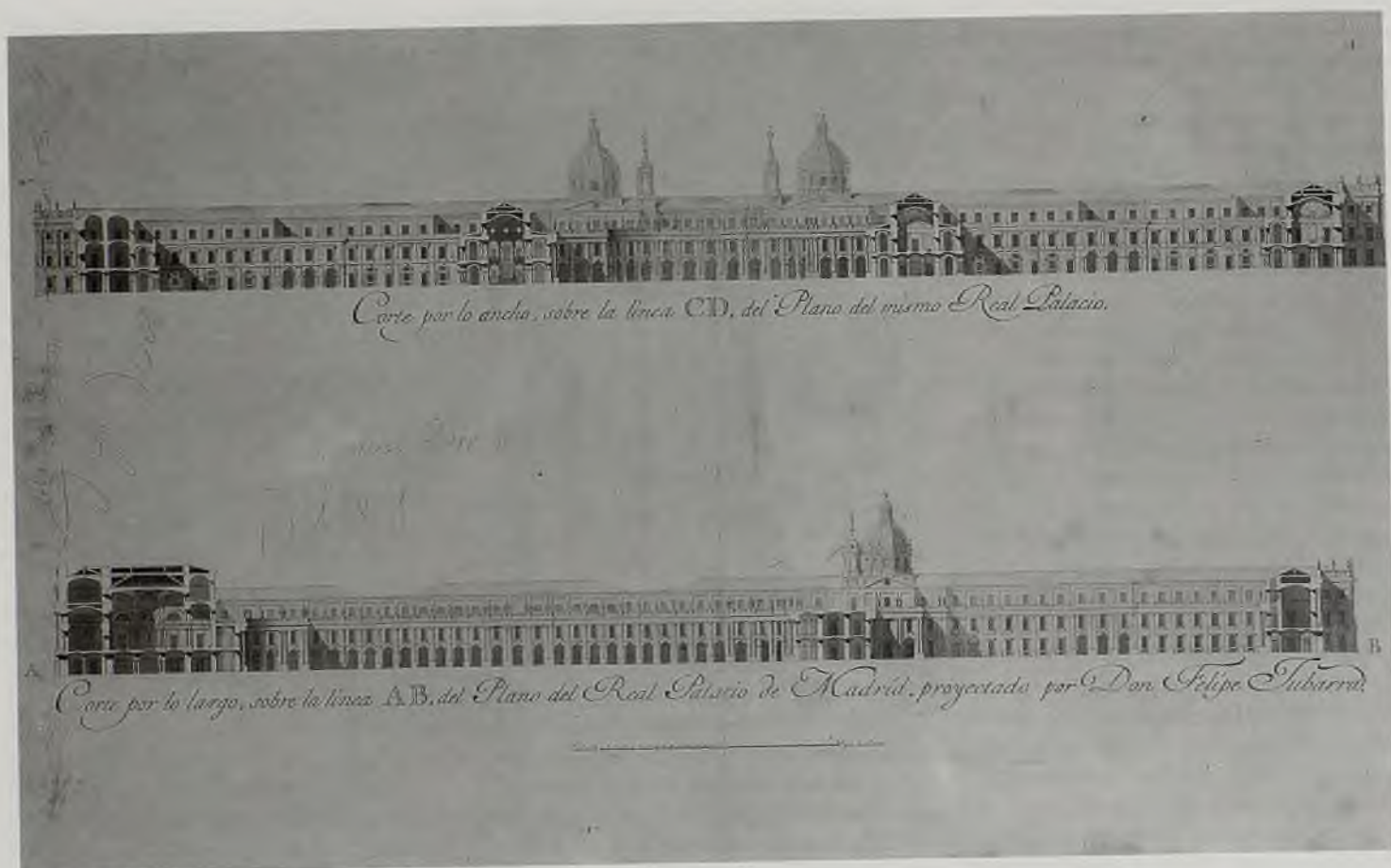
Tovar Martín, V. *El siglo XVIII español*. Historia 16, nº 34. Madrid 1992, p. 37.

Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inérito). Cat. nº 76.

Exp.: Exposición de proyectos no realizados relativos al Palacio de Oriente y sus jardines (Estudio preliminar y catálogo: Durán Salgado, M.). Madrid 1935. Cat. nº 4-5-6, pág. 34-35.

Domenico Scarlatti en España.

Exposición-Catálogo. Madrid 1985. Cat. nº 6. pág. 255.



17

17

ANÓNIMO
JUVARA, Felipe? (1678-1736)

Secciones o "corte por lo ancho, sobre la línea CD, del plano del mismo Real Palacio" y "Corte por lo largo, sobre la línea AB, del Plano del Real Palacio de Madrid proyectado por Dn. Felipe Jubarra", según copia atribuida a Marcelo Fontón

Siglo XVIII

Dibujos y lavadas en tinta china, sobre papel verjurado.

*Escala: 300 pies castellanos.
 662 x 1010 mm.
 A.G.P. N° 79.*

Bibl.: Durán Salgado, M. "La construcción del Palacio Real II", en *Arquitectura*, año IX n° 96. Madrid 1927.
 Plaza, F.J. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid 1975. Lám. VII.
 Chueca Goitia. "La Arquitectura en la Corte de los Borbones", en *Reales Sitios*. Año XVII. n° 64. 2° trimestre. 1980. p. 11-16 repr. p. 13.
 AA. VV.: *Madrid y los borbones en el siglo XVIII. La construcción de una ciudad y su territorio*. Madrid 1984, pág. 21.
 Bottineau, Y.: *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid 1986. Lám. LXIX.

Rodríguez Ruiz, D.: "El secreto del laberinto: representación y proyectos arquitectónicos en España durante la primera mitad del siglo XVIII", en *Goya* n° 197. Marzo-Abril 1987, pág. 288-293.

Tovar Martín, V. *El siglo XVIII español*. Historia 16, n° 34. Madrid 1992. p. 37.
 Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. n° 79.

Exp.: *Exposición de proyectos no realizados relativos al Palacio de Oriente y sus jardines* (Estudio preliminar y catálogo: Durán Salgado, M.). Madrid 1935. Cat. n° 4-5-6, pág. 34-35.
Domenico Scarlatti en España. Exposición-Catálogo. Madrid 1985. Cat. n° 6. pág. 255.



Parte, en escala mayor, de la Fachada a los Jardines del Real Palacio de Madrid, proyectado por D^o Felipe Jubarra?

18

18

ANÓNIMO
JUVARA, Felipe? (1678-1736)

“Parte, en escala mayor, de la Fachada a los Jardines del Real Palacio de Madrid proyectado por Dn. Felipe Jubarra”, según copia atribuida a Marcelo Fontón

Siglo XVIII

Dibujo en tinta negra con aguadas en grises.
Escala: 100 pies castellanos.
540 x 895 mm.
A.G.P. Nº 75.

Bibl.: Durán Salgado, M. “La construcción del Palacio Real II”, en *Arquitectura*, año IX nº 96. Madrid 1927. p.

Plaza, F.J. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid 1975. Lám. VII.

Chueca Goitia. “La Arquitectura en la Corte de los Borbones”, en *Reales Sitios* Año. XVII. nº 64, 2º trimestre. 1980, p. 11-16. repr. p. 13.

AA. VV.: *Madrid y los borbones en el siglo XVIII. La construcción de una ciudad y su territorio*. Madrid 1984, pág. 21.

Bottineau, Y.: *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid 1986. Lám. LXIX.

Rodríguez Ruiz, D.: “El secreto del laberinto:

representación y proyectos arquitectónicos en España durante la primera mitad del siglo XVIII”, en *Goya* nº 197, Marzo-Abril 1987, pág. 288-293.

Tovar Martín, V. *El siglo XVIII español*. Historia 16, nº 34. Madrid 1992. p. 37.

Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 75.

Exp.: *Exposición de proyectos no realizados relativos al Palacio de Oriente y sus jardines* (Estudio preliminar y catálogo: Durán Salgado, M.). Madrid 1935. Cat. nº 4-5-6, pág. 34-35.
Domenico Scarlatti en España. Exposición-Catálogo. Madrid 1985. Cat. nº 6. pág. 255.

ANÓNIMO

JUVARA, Felipe? (1678-1736)

“Plano del piso principal del Real Palacio de Madrid proyectado por Juvarra”. Según copia atribuida a Marcelo Fontón

Siglo XVIII

Dibujo en tinta, con aguadas grises.

Escala: 300 pies castellanos.

880 x 905 mm.

A.G.P. Nº 94

Bibl.: Durán Salgado, M. “El antiguo Madrid. La construcción del Palacio Real”, en *Arquitectura*. Año IX nº 96, 1927 pág. 125 Fig. 2.

Kubbler, G.: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. Ars Hispaniae Tomo XIV. Madrid 1957. pág. 265.

Plaza, F.J. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid 1975 nº 2 y 4.

Chueca Goitia. “*La Arquitectura en la Corte de los Borbones*”, en *Reales Sitios*. Año XVII. nº 64. 2º trimestre. 1980. p. 11-16.

Guerra de la Vega, R.: *Madrid, Guía de Arquitectura, 1700-1800 (Del Palacio Real al Museo del Prado)* Madrid 1984. pág. 30.

Bottineau, Y.: *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid 1986. Lám. LXXII.

Durán Salgado, M.: *Proyectos no realizados para el Palacio de Oriente, en Madrid no*

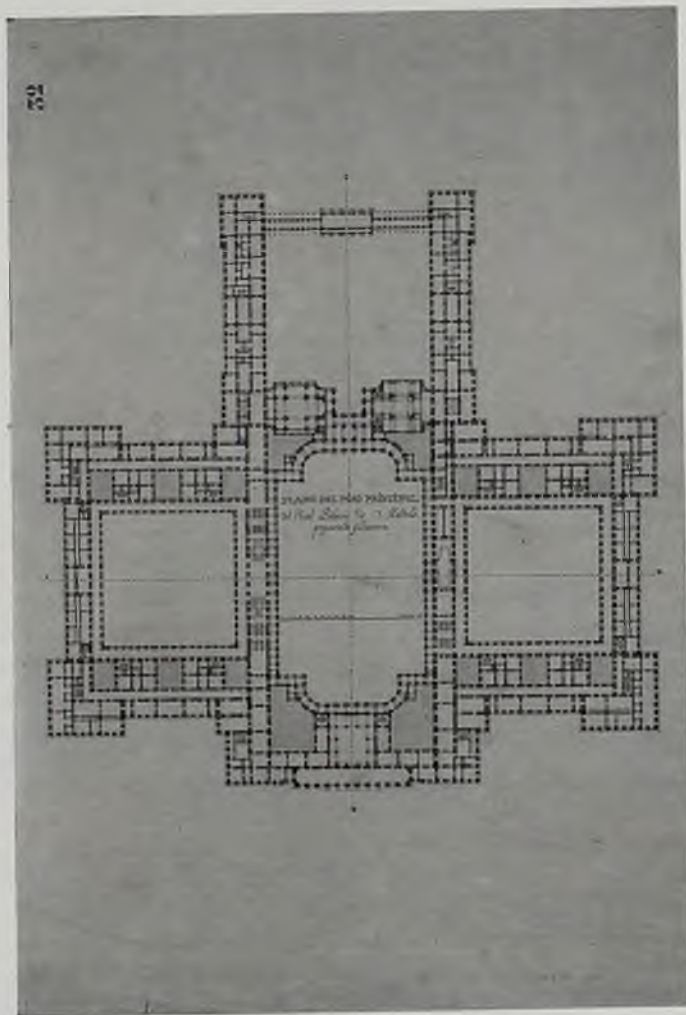
construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida. Madrid 1987. pág. 51.

Tovar Martín, V. *El siglo XVIII español*. Historia 16, nº 34. Madrid 1992. p. 37.

Sancho, J.L.: “*El Palacio Real de Madrid, alternativas y críticas a un proyecto*”, en *Reales Sitios* Número Extraordinario. 1989. pág. 168.

Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 94.

Exp.: *Exposición de proyectos no realizados relativos al Palacio de Oriente y sus Jardines* (Estudio preliminar y catálogo: Durán Salgado, M.). Madrid 1935. Cat. nº 8.



ANÓNIMO
JUVARA, Felipe? (1678-1736)

Fachada del Palacio a los Jardines

Siglo XVIII

Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas grises.

Escala: 100 pies castellanos.

662 x 1016 mm.

Notas manuscritas: "Parte, en escala mayor, de la Fachada a los Jardines del Real Palacio de Madrid, proyectado por Dn. Felipe Jubarra".

A.G.P. Nº 80

Bibl.: El Palacio Real de Madrid. Madrid 1975. Pág. 59 y 60.

Plaza, F.J. de la: Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid. Valladolid 1975. Lám. VI.

Chueca Goitia. "La Arquitectura en la Corte de los Borbones", en Reales Sitios. Año XVII. nº 64. 2º trimestre. 1980. p. 11-16. Repr. 13.

Bottineau, Y.: El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746). Madrid 1986. Lám. LXXI-A.

Luis de la Vega, C.: Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio (inédito). Cat. nº 80.

Exp.: Exposición de proyectos no realizados relativos al Palacio de Oriente y sus Jardines (Estudio preliminar y catálogo: Durán Salgado, M.). Madrid 1935. Cat. nº 7, pág. 36.

21

ANÓNIMO
JUVARA, Felipe? (1678-1736)

Proyecto para el Palacio Real Nuevo de Madrid. Secciones transversal y longitudinal

Siglo XVIII

Dibujo en tinta, sobre cartulina, con aguadas en grises.

540 x 920 mm.

Notas manuscritas: "Corte por lo ancho sobre la línea CD del plano del mismo Real Palacio". "Corte por lo largo sobre la línea AB, del plano del Real Palacio de Madrid, proyectado por Don Felipe Jubarra".

A.G.P. Nº 2205



20

Bibl.: Durán Salgado, M. "La construcción del Palacio Real", en Arquitectura. Año IX nº 96. 1927 p.

El Palacio Real de Madrid. Madrid 1975. Pág. 59 y 60.

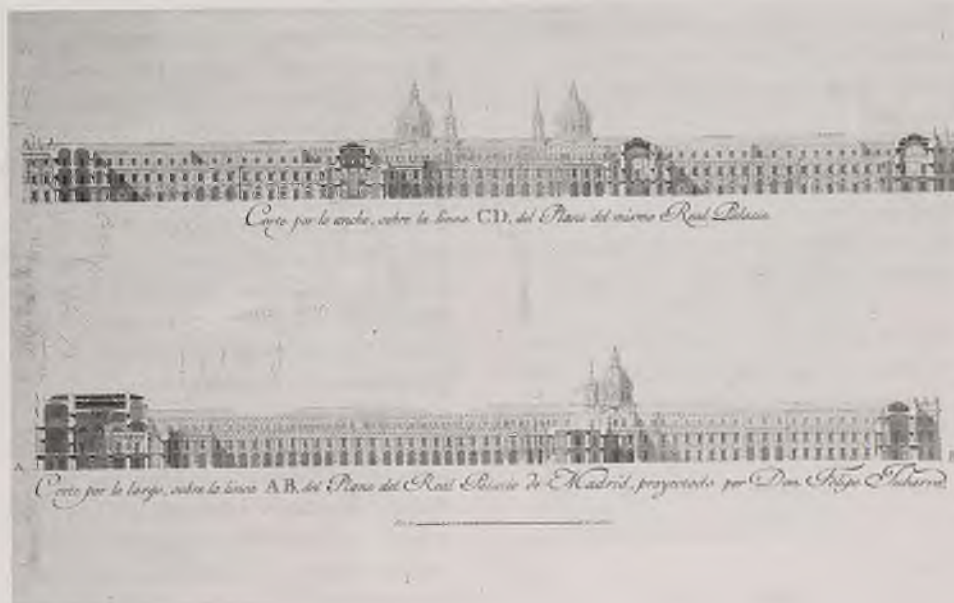
Plaza, F.J. de la: Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid. Valladolid 1975. Lám. VI.

Chueca Goitia. "La Arquitectura en la Corte de los Borbones", en Reales Sitios. Año XVII. nº 64. 2º trimestre. 1980. p. 11-16.

Bottineau, Y.: El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746). Madrid 1986. Lám. LXXI-A.

Luis de la Vega, C.: Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio (inédito). Cat. nº 2205.

Exp.: Exposición de proyectos no realizados relativos al Palacio de Oriente y sus Jardines (Estudio preliminar y catálogo: Durán Salgado, M.). Madrid 1935. Cat. nº 1935. Cat. nº 7, pág. 36.



21

ANÓNIMO

JUVARA, Felipe? (1678-1736)

"Plano del piso baxo del Real
Palacio de Madrid proyectado por
Dn. Felipe Juvara"

Siglo XVIII

*Dibujo en tinta negra sobre papel verjurado,
con aguadas en grises.**Escala: 300 pies castellanos.**640 x 497 mm.**A.G.P. Nº 2202*

Bibl.: Durán Salgado, M. "El antiguo Madrid.
La construcción del Palacio Real", en
Arquitectura. Año IX nº 96, 1927 pág. 125 Fig. 2.
Kubler, G.: *Arquitectura de los siglos XVII y
XVIII*. Ars Hispaniae Tomo XIV. Madrid 1957.
pág. 265.

Plaza, F.J. de la: *Investigaciones sobre el
Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid
1975 nº 2 y 4.

El Palacio Real de Madrid. Madrid 1975. p.
59-60.

Guerra de la Vega, R.: *Madrid. Guía de
Arquitectura, 1700-1800 (Del Palacio Real al
Museo del Prado)* Madrid 1984. pág. 30.

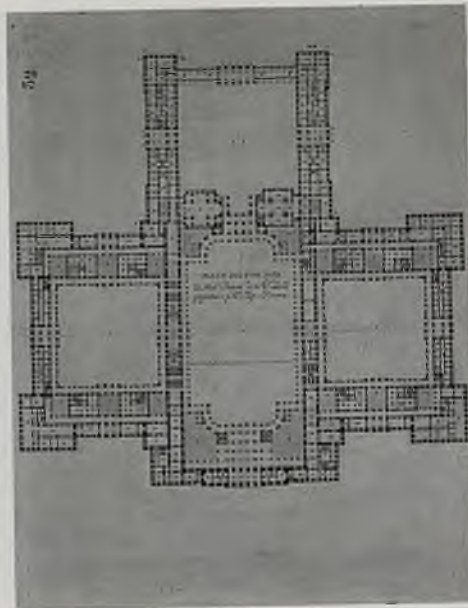
Bottineau, Y.: *El arte cortesano en la España
de Felipe V (1700-1746)*. Madrid 1986. Lám.
LXXII.

Durán Salgado, M.: "Proyectos no realizados
para el Palacio de Oriente", en *Madrid no
construido. Imágenes arquitectónicas de la
ciudad prometida*. Madrid 1987, pág. 51.
Sancho, J.L.: "El Palacio Real de Madrid,
alternativas y críticas a un proyecto", en
Reales Sitios Número Extraordinario. 1989.
pág. 168.

Tovar Martín, V. *El siglo XVIII español*.
Historia 16. nº 34. Madrid 1992. p. 37.

Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas,
planos y dibujos del Archivo de Palacio*
(inédito). Cat. nº 2202

Exp.: *Exposición de proyectos no realizados
relativos al Palacio de Oriente y sus Jardines*
(Estudio preliminar y catálogo: Durán Salgado,
M.). Madrid 1935. Cat. nº 8.



22

23

ANÓNIMO

JUVARA, Felipe? (1678-1736)

Planta del piso principal o
"ichonografía del proyecto del Real
Palacio, hiedado por D. Felipe
Ybarra" (sic. por Juvara)

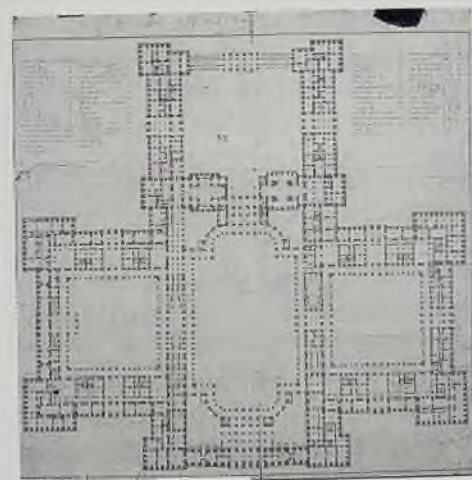
Siglo XVIII

*Dibujo y lavadas en tinta china, sobre papel
verjurado**Escala: 60 pies castellanos.**1077 x 1073 mm.*

Notas manuscritas: "Ichonografía de el
proyecto de el Real Palacio, hiedado por D.
Phelipe Ibarra."

"Cocinas de los Reyes...A. / Cocinas de los Ss.
Principes...B. / Cocinas de los Sres.
Infantes...C. / Cocina de Estado...D. /
Ramilletes...E. / Repostería...F. / Saulsería...G.
/ Tapicerías...M. / Guarda joyas...i. / Capilla
Real Comun...J. / Escaleras principales de los
reyes...K. / Escaleras prinl. de los Sres.
Principales...L. / Escaleras de los
departametnos de los S. Infantes...M. /
Escaleras interiores que dan comunicacion a
todas las / dibisiones, y apartamentos de el
Palacio...N. / Coliseo y teatro...O. / Galerías
a los Jardines...P. / Fachada prinl. con las
entradas q tiene...1. / Fachada de un Costado
con las entradas que tiene ...2. / Fachada de el
Respaldo de Palacio, con salida a los Jards.

...3. / Fachada de el otro costado con las
entradas que tiene...4. / Patio principal...5. /
Pacios colaterales y de Oficios...6. / Patio de
los Consejos...7. / Patios interiores, que
iluminan todos los alojamientos / de el
Palacio...8. / Lugares comunes...9. / Secretaria
de Estado...10. / Secretaria de el despacho de
Guerra...11. / Secretaria de el Despacho de
Gracia y Justicia...12. / Secretaria de el
Despacho de Acienda...13. / Secretaria de
Indias...14. / Secretaria de Marina...15. /
Consejo de Estado y Guerra...16. / Secretaria
de Estado y Guerra...17. / Secretaria de
Camara...18. / Consejo Real de Castilla...19. /
Residencia de Escribanos y Relatores...20. /
Porteros, y Procuradores...21. / Secretaria de
Estado y Camara de Castilla...22. / Secretaria
de el Real Patronato...23. / Secretaria de
negocios de los Reynos de Aragon...24. /
Consejo de Indias...25. / Contaduria de
Indias...26. / Secretaria de Negociación de el
Peru...27. / Secretaria de negociacion de
nueva España...28. / Escribania de Camara;



23

Relatores y porteros...29. / Consejo de
Ordenes...30. / Secretaria de Estado, y de este
Consejo...31. / Escribania de Camara y
relatores...32. / Consejo de Acienda...33. /
Contaduria Mayor de cuentas...34. /
Escribania de Camara, y Relatores...35. /
Secretaria de Acienda y este Consejo...36. /
Escribania de camara...37. / Contaduria
general de Valores...38. / Contaduria general
de la Distribucion...39. / Secretaria de
Millones...40. / Escribania de Camara...41. /
Contaduria general de Millones...42. /
Secretaria de el Comercio...43. / Tesoreria
General...44."

A.G.P. Nº 101

Bibl.: Durán Salgado, M. "El antiguo Madrid. La construcción del Palacio Real", en *Arquitectura*. Año IX nº 96, 1927 p. *El Palacio Real de Madrid*. Madrid 1975. Pág. 59 y 60.

Plaza, F.J. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid 1975. Lam. VI.

Chueca Goitia. "La Arquitectura en la Corte de los Borbones", en *Reales Sitios*. Año XVII. nº 64. 2º trimestre. 1980. p. 11-16. p. 13.

Bottineau, Y.: *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid 1986. Lám. LXXI-A.

Tovar Martín, V. *El siglo XVIII español*. Historia 16, nº 34. Madrid 1992.

Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 101.

Exp.: *Exposición de proyectos no realizados relativos al Palacio de Oriente y sus Jardines* (Estudio preliminar y catálogo: Durán Salgado, M.). Madrid 1935. Cat. nº 7. pág. 36.

24

ANÓNIMO
JUVARA, Felipe? (1678-1736)

"Plano del piso principal del Real Palacio de Madrid proyectado por Juvara"

Siglo XVIII

Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas en grises.

Escala: 300 pies castellanos.

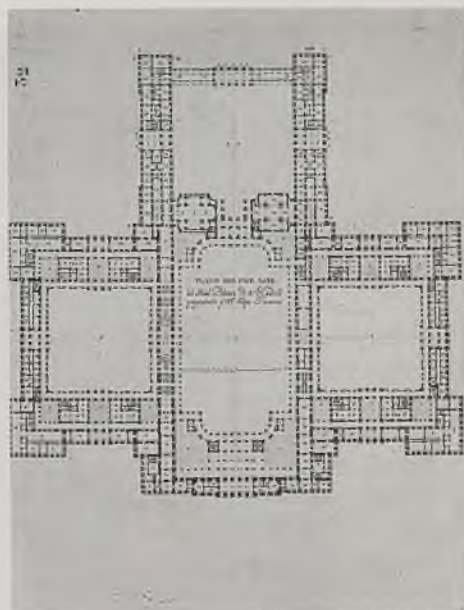
770 x 520 mm.

A.G.P. Nº 2203

Bibl.: Durán Salgado, M. "El antiguo Madrid. La construcción del Palacio Real", en *Arquitectura*. Año IX nº 96, 1927 p. *El Palacio Real de Madrid*. Madrid 1975. Pág. 59 y 60.

Plaza, F.J. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid 1975. Lám. VI.

Bottineau, Y.: *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid 1986. Lám. LXXI-A.



24

Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 2203.

Exp.: *Exposición de proyectos no realizados relativos al Palacio de Oriente y sus Jardines* (Estudio preliminar y catálogo: Durán Salgado, M.). Madrid 1935. Cat. nº 7. Pág. 36.

25

ANÓNIMO
JUVARA, Felipe? (1678-1736)

"Plano del piso segundo del Real Palacio de Madrid proyectado por Juvara"

Siglo XVIII

Dibujo en tinta negra, sobre papel verjurado, con aguadas en grises.

Escala: 300 pies castellanos.

770 x 520 mm.

A.G.P. Nº 2204

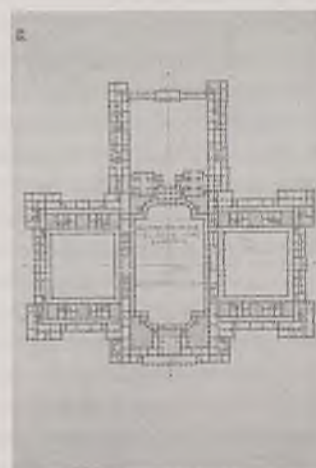
Bibl.: *El Palacio Real de Madrid*. Madrid 1975. Pág. 59 y 60.

Plaza, F.J. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid 1975. Lám. VI.

Bottineau, Y.: *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid 1986. Lám. LXXI-A.

Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 2204.

Exp.: *Exposición de proyectos no realizados relativos al Palacio de Oriente y sus Jardines* (Estudio preliminar y catálogo: Durán Salgado, M.). Madrid 1935. Cat. nº 7. Pág. 36.



25

RIBERA, Pedro de (1683 -1742)**Proyecto para el Palacio Nuevo de Madrid. Planta general al nivel del piso principal, pero señalando también el dibujo de las terrazas y jardines**

Hacia 1736-37.

Dibujo a lápiz y tinta negra y ocre, sobre papel verjurado.

1015 x 1330 mm.

A.G.P. N° 82 BIS.

Bibl.: Durán Salgado, M. "La construcción del Palacio Real II", en *Arquitectura*. Año IX n° 96. Madrid 1927. p. 127.

Bottineau, Y.: *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid 1986. Repr. Lám. LXXX.

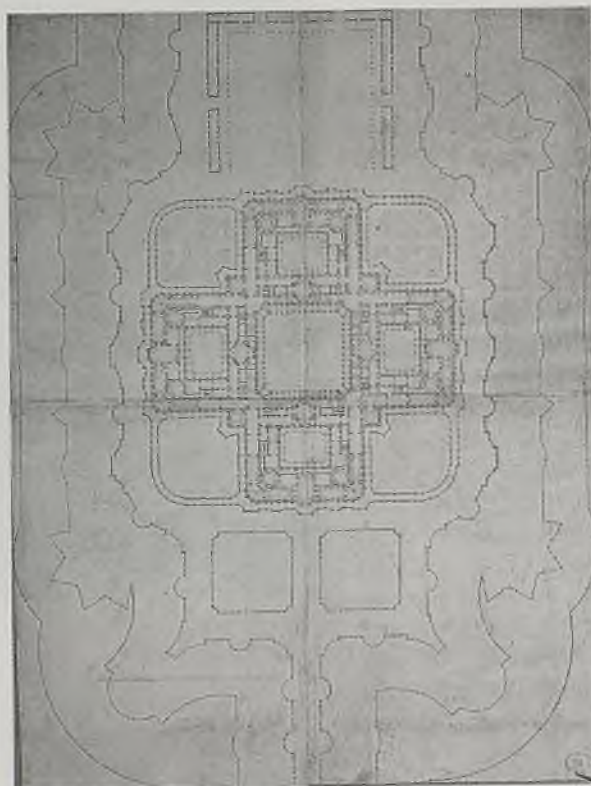
Verdú, M.: *La obra municipal de Pedro de Ribera*. Madrid 1988. Repr. p. 44, fig. 16.

Sancho, J.L.: "El Palacio Real de Madrid, alternativas y críticas a un proyecto", en *Reales Sitios Número extraordinario 1989*. Repr. p. 169.

Luis de la Vega, Carlos: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito) Cat. n° 82 bis.

Exp.: *Exposición de proyectos no realizados relativos al Palacio de Oriente y sus jardines* (Estudio preliminar y catálogo Durán Salgado, M.), Madrid 1935. Repr. cat. n° 3 p. 34.

Esta serie de dibujos constituye la muestra más representativa de la fecundidad creativa de Pedro de Ribera, el mayor exponente de su capacidad para superar las fronteras del arte hispano en aras de contemporizar con lo europeo y sumarse a la modernización emprendida por los Borbones. Testimonios de peso acreditan la incorporación de estas trazas al legado riberiano: una de las plantas lleva la firma y rúbrica del arquitecto, y su rúbrica figura también en el alzado exterior; las anotaciones manuscritas son de puño y letra de Ribera; el proyecto hace gala de su peculiarísima terminología ornamental, y el rayado a pluma utilizado para destacar los macizos es una connotación que podemos observar en otros dibujos del artista.



26

Las descripciones vertidas en las notas indican que el proyecto estaba pensado para el terreno que ocupó el Alcázar. Ribera debió idearlo en el intervalo comprendido entre la muerte de Juvara y la confirmación de la venida de Sacchetti a Madrid, es decir, de febrero a junio de 1736, período en el que no se supo qué arquitecto se haría cargo de las obras del nuevo palacio.

Nos encontramos frente a una composición "a la europea" sumamente original y sugestiva, en la que vienen a darse cita los ecos del barroco clasicista europeo, las atrevidas propuestas del barroco de línea borromino-guariniana, los métodos escenográficos del barroco tardío italiano, las fórmulas del rococó y la evolución última del barroco vernáculo madrileño, en una singular síntesis tamizada por el excepcional ímpetu imaginativo, dinámico y ostentoso que Ribera supo imprimir a las obras.

Se trata de un palacio organizado en planta de cruz griega con un patio principal y otros cuatro insertados en cada uno de los brazos de la cruz. Los cuatro brazos reciben un tratamiento rigurosamente idéntico. Incluyen una capilla entre el patio principal y el suyo propio, de borrominesca planta ovalada, así como un gran salón elíptico que centra la fachada. Las alcobas principales se sitúan en

los ángulos y poseen planta circular ligeramente ondulada, permaneciendo concatenadas a un gabinete elíptico. La pluralidad de puntos de vista abierto en todas las direcciones desde dicho salón y gabinetes es muy rica. El perímetro externo del palacio traduce sus formas curvas, quedando sumido en un bamboleo mural similar al propugnado por Hildebrandt en el Belvedere Superior de Viena. En la intersección de los cuatro brazos de la cruz griega al exterior, aparecen cuatro pequeños miradores cuadrangulares, que permiten la contemplación panorámica de cuatro jardines situados en los mismos ángulos. Estos cuatro jardines están rodeados de galerías porticadas, cuyo desarrollo se extiende a todo el perímetro del palacio, propiciando un enlace de cariz altamente escenográfico, que intensifica, al mismo tiempo, la interacción del palacio con el espacio exterior. Estas galerías tienen un trazado mixtilíneo en los tramos contiguos a las cuatro fachadas del palacio, para traducir sus contorsiones, mientras que los tramos que cierran externamente los jardines son de configuración curva. Ribera ideó, pues, una solución intermedia entre el modelo "extendido" de Versalles y el palacio de "bloque cerrado" de tipo italiano, intentando suplir las limitaciones de apertura volumétrica

impuestas por el emplazamiento del Alcázar mediante la intensificación de las modulaciones espaciales descentralizantes dimanadas del palacio y mediante la incrustación de la naturaleza en sus esquinas. El edificio carece de una portada diferenciada dominante, pero la fachada principal queda subrayada con una plaza de armas, rodeada de pabellones destinados a cuartel.

Alrededor del palacio cobran desarrollo una serie de terrazas ajardinadas, cuyos contornos, formados por la yuxtaposición de curvas y contracurvas, ángulos y puntas de estrella, recuerda las formas de una fortaleza, connotación militarista ciertamente inusual, que evoca la imagen del antiguo Alcázar. Sus jardines geométricos dan continuidad a las fuerzas centrífugas irradiadas por el palacio, haciendo viable la extensión "infinita" de su dominio.

Los parterres de "broderie" desarrollados en los diversos jardines, son un prodigio de fantasía. Obedecen a un concepto muy singular del jardín arquitecturalizado de tipo francés. Están compuestos dentro de un extraño estilo "rococó", con detalles que repiten los mismos motivos ornamentales riberianos usados en la construcción. Incluyen fuentes que, en algunos casos, se distribuyen de forma arbitraria. El dibujo que lo representa con más detalle ofrece ciertas variaciones en relación con el de la planta general (diseño de los parterres, contorno de la explanada y terrazas, disposición del cuartel).

El dibujo del alzado exterior muestra, de izquierda a derecha, la mitad de la fachada occidental que mira al actual Campo del Moro (A A), el mirador angular (B B), la fachada lateral que vuelve a la fachada principal (C C), y parte de la fachada de uno de los pabellones destinados a cuartel (D D).

En el desarrollo en altura del edificio aparecen dibujados la balaustrada de remate de la segunda terraza ajardinada, el paredón de la primera terraza, el muro de contención de la explanada en la que se asienta el palacio, y los tres pisos que componen el palacio con el despliegue de la galería cubierta que lo circunda.

Los muros de contención de la explanada están resueltos con almohadillados y pequeños vanos ciegos rectangulares, mientras que los de la terraza inferior, de mampostería, se articulan con pilastras y contrafuertes fajados, con lo cual toda esta recia zona basamental recuerda, vagamente, el último proyecto de Bernini para el Louvre. Las terrazas están provistas de balaustrada concluida en sutiles jarrones. La

explanada incluye antepecho decorado con rebajes geométricos y bolas.

El diseño de la primera planta del palacio muestra, en primer término, la galería porticada que abarca todo el perímetro del palacio, a través de cuyos arcos se aprecian las ventanas rectangulares de este primer piso, rodeadas de los típicos enmarques riberianos con bocelones y aletones. La galería consta de pilastras fajadas, arcos de medio punto y una balaustrada de remate con bustos de diversa expresividad. Da lugar a un balcón corrido a lo largo del nivel de la planta noble.

En la planta noble se utilizan como soportes columnas compuestas de fuste parcialmente estriado. Entre ellas se abren escenográficos arcos abocinados, con vanos en el fondo. Estos vanos, que permiten el acceso al balcón corrido formado por la galería de la cubierta, presentan quebrados enmarques de bocelones y portan cartelas de fuerte plasticidad sobre el dintel. La inserción de fragmentos de muro con cajeados y de aletones sobremontados por estatuas alegóricas, subrayan los cambios de profundidad definidos en la planta. El entablamento ha quedado reducido a un juego de molduras de diversa gradación, compensándose la reducción con la incorporación de otra balaustrada provista de jarrones. Dicho entablamento acusa en su desarrollo los resaltes de las columnas, y aparece roto en diversos tramos por frontones provistos de cartela.

En el tercer piso, el arquitecto ha recurrido a sus heterodoxos estípites para articular el paramento. Estos soportes enmarcan arcos abocinados, esta vez de tipo escarzano. Los vanos retranqueados abiertos al fondo, muestran bocelones e italianizantes frontones curvos. Tienen carácter de balcones.

Una sutil balaustrada cierra la composición. Incorpora delicados jarrones y pequeños óculos con rocallas concluidos en busto.

La portada a los jardines emula, en cierto modo, la portada de los jardines del Palacio de Versalles, al estar articulada en cinco calles y presentar en las de los extremos estatuas alegóricas cobijadas por hornacinas y relieves. Pero a diferencia de aquélla, está bamboleada —como hiciera Bernini en su primer proyecto para el Louvre—, y su calle central está enfatizada con una prominente cartela, coronada con trofeos militares y estatuas alegóricas de majestuoso porte. La direccionalidad axial y el verticalismo de esta portada quedan subrayados por el asomo de la cúpula, de domo acampanado y prominente linterna, que cubre la capilla. Las dos restantes

cúpulas que se aprecian en el dibujo corresponden a los gabinetes elipsoidales situados en los ángulos externos de los brazos. Estas cúpulas, de casquete más rebajado, están sobremontadas por alegorías de la Fama. Su inserción en las esquinas conecta el edificio con la tradición española, si bien a través de una morfología europeizante adaptada al horizontalismo de la composición.

En la parte lateral del proyecto se aprecia la prolongación de la galería que rodea al palacio, a lo largo del flanco del cuartel. Un arco de mayor proporción permite que los coches puedan circunvalar el palacio. La puerta que da acceso a la plaza de armas desde la explanada, está profusamente ornamentada con contracurvados follajes, cartela, jugosos motivos de oreja, aletones y estatuas alegóricas. El conjunto del alzado, con el potente claroscuro producido por los fajados y almohadillados de los cuerpos bajos, con los intensos quiebros suscitados en el trazado de las terrazas, explanada y galería, con la ondulación mural de la portada, la curvatura de las esquinas, la ruptura del plano producida por los miradores de los ángulos, el efecto escenográfico de los balcones con los arcos abocinados, la profusa carga ornamentalista y el efecto visual de las cúpulas, resulta intensamente escultórico, dinámico y teatral, muy alejado de la severidad racionalista de Versalles.

El otro dibujo del alzado muestra un corte transversal efectuado en el eje de uno de los brazos hasta la mitad del patio principal, donde se aprecian, de izquierda a derecha, el interior de uno de los salones elipsoidales que centran las fachadas, uno de los lienzos del patio de los brazos, el interior de la capilla y la mitad de uno de los lienzos del patio principal. El salón elipsoidal se cubre con bóveda provista de lunetos y arcos fajones, suspendida sobre pilastras cajeadas recorridas por sincopado entablamento mixtilíneo. Molduras quebradas dinamizan los lunetos. Sobre las puertas se despliegan pomposas cortinas anudadas en los lados. Entre ellas figura un retrato real, sostenido por angelotes, rodeado de trofeos militares.

Los patios reiteran la articulación mural desplegada en el exterior con algunas notables variantes: los soportes de la galería son pilastras fajadas sobremontadas por heterodoxas cartelas amensuladas, y la misma heterodoxia se repite en el piso noble, sobre columnas de orden jónico; el tercer piso, en lugar de soportes, posee recuadros moldurados; la decoración de las ventanas es más sobria y

en la planta baja y el piso alto están provistas de frontones triangulares; la balaustrada de remate sólo está interceptada por diminutos bustos con pedestal. Balaustradas, columnas y frontones, constituyen la mayor cesión del arquitecto al lenguaje europeo, y dentro de una línea muy particular.

La capilla se articula con columnas compuestas, recorridas por entablamento distorsionado por la incrustación de cartelas ovales. Sobre ellas se alza un cuerpo que hace las veces de pechina-tambor, y sobre éste una cúpula rebajada con lunetos provista de prominente linterna, modulación subversiva muy borromino-guariniana. El resto de la terminología formal es riberesca: cajeados, molduras de bocelón, modillones, festones, aletones, prominentes follajes, figuras infantiles en actitudes forzadas, trofeos militares y cartelas.

El proyecto de Pedro Ribera era demasiado heterodoxo, decorativo y teatral respecto a la idea de "buen gusto" albergada por Felipe V e Isabel de Farnesio. Pero de haberse llevado a efecto, nos hubiera brindado, sin duda, una creación singular que, sin dejar de estar conectada con las principales tendencias de la arquitectura vigente en Europa, transpiraba una profunda vinculación con nuestras formas de expresión de raigambre nacional.

M.V.

27

RIBERA, Pedro de (1683-1742)

Sección transversal de un proyecto para el Palacio, comprendiendo el Salón de Embajadores y la Capilla

Hacia 1736-37.

Dibujo en tinta sepia, sobre papel verjurado, con aguadas en negro-azulado.

Escala: 100 pies castellanos.

514 x 1380 mm.

A.G.P. Nº 82.

Bibl.: Durán Salgado, M. "La construcción del Palacio Real II", en *Arquitectura*. Año IX nº 96. Madrid 1927. p. 127.

Plaza, F.J. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid 1975. Repr. Lám. IV.1 y Lám. V.3.

Bottineau, Y.: *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid 1986. Repr. Lám. LXXXI.

Verdú, M.: *La obra municipal de Pedro de Ribera*. Madrid 1988. Repr. p. 44, fig. 17 B.

Sancho, J.L.: "El Palacio Real de Madrid, alternativas y críticas a un proyecto", en *Reales Sitios Número extraordinario* 1989. Repr. p. 169.

Luis de la Vega, Carlos: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito) Cat. nº 82.

Exp.: *Exposición de proyectos no realizados relativos al Palacio de Oriente y sus jardines* (Estudio preliminar y catálogo Durán Salgado, M.). Madrid 1935. Repr. cat. nº 2 p. 34.
Durán Salgado, M.: "Proyectos no realizados para el palacio de Oriente", en *Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida*. Exposición-Catálogo. Madrid 1986. Repr. p. 47.



27



28

28

RIBERA, Pedro de (1683-1742)

Alzado de la mitad de la fachada de Palacio que mira al parque y un lateral que vuelve a la fachada principal con mirador en el ángulo

Hacia 1736-37.

Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas en grises y verdes. (Entelado).

Escala: 200 pies castellanos.

515 x 1350 mm.

Notas manuscritas: "Descripción del Alzado de la Mitad de la fachada que mira al Parque / señalada con la Letra A. y la B es la pieza mirador que esta En las / esquadras q forma la plantta por la parte exterior señalado En el plan con / el N° 33 y la letra C es el Costado q. buelbe de la fachada prin / zipal, y delante ba demostrada la mitad de Un Quartel Guardias / con la Letra D y Con ella ba Un Arco por donde se comunican los / Coches toda la Circumbalaon. del palazio, q al mismo piso circunda / todo al Redor Un transitto, con columnas, para comunicarse por debajo / de Cubierito, sin que pueda Embarazar las columnas a las Luzes de el quar / to Vajo y bobedas, y sobre otro transitto basa cerrado, al piso de el / (ininteligible) prinzipal. Señalando con el 5 se circunscribe así / (ininteligible) como a los quattro jardines señalado en el plan / con el Numero 6 y por debajo en la puertta pral. de la / fachada del parque, que tiene sin salida y bajada / al primer piso de la línea de jardines señalada en la plan / ta con el N° 34 y con este Alzado con

la Letra E: q / por el Descenso q ay desde dha Plaza de palazio hasta / el piso del pase Nuevo, se pueden hacer tres Es / planadas de jardines y Cascadas, delitosas como se / demuestran la segunda línea señalada en el Plan con / el N° 36 y en este Alzado con la Letra F".

A.G.P. N° 83.

Bibl.: Durán Salgado, M. "La construcción del Palacio Real II", en *Arquitectura*. Año IX n° 96. Madrid 1927. p. 127.

Plaza, F.J. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid 1975. Repr. Lám. IV.2 y Lám. V.1-2.

Bottineau, Y.: *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid 1986. Repr. Lám. LXXXI.

Verdú, M.: *La obra municipal de Pedro de Ribera*. Madrid 1988. Repr. p. 44, fig. 17 A.

Sancho, J.L.: "El Palacio Real de Madrid, alternativas y críticas a un proyecto", en *Reales Sitios Número extraordinario* 1989. Repr. p. 174-5.

Luis de la Vega: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito) Cat. n° 83.

Exp.: *Exposición de proyectos no realizados relativos al Palacio de Oriente y sus jardines* (Estudio preliminar y catálogo Durán Salgado, M.). Madrid 1935. Repr. cat. n° 3 p. 34.

Durán Salgado, M.: "Proyectos no realizados para el Palacio de Oriente", en *Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida*. Exposición-Catálogo. Madrid 1986. p. 47.

29

RIBERA, Pedro de (1683-1742)

Proyecto para el Palacio Nuevo de Madrid

Hacia 1736-37.

Dibujo a lavadas grisáceas y amarillentas sobre cartulina.

Escala: "200 pies castellanos".

Firmado "RIBERA". Rubricado.

A.G.P. N° 83 bis.

Bibl.: Plaza, F.J. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid 1975. Repr. Lám. V.4.

Sancho, J.L.: "El Palacio Real de Madrid, alternativas y crítica a un proyecto", en *Reales Sitios Número extraordinario* 1989. Repr. p. 170-171-172.

Luis de la Vega: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito) Cat. n° 83 bis.

Exp.: *Exposición de proyectos no realizados relativos al Palacio de Oriente y sus jardines* (Estudio preliminar y catálogo Durán Salgado, M.). Madrid 1935. Repr. cat. n° 27 lám. XVI. *Historia del Palacio Real de Madrid*. Madrid 1975, p. 61-62.

Durán Salgado, M.: "Proyectos no realizados para el Palacio de Oriente", en *Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida*. Exposición-Catálogo. Madrid 1986. Repr. p. 47.

**SACHETTI, Juan Bautista.
(ATRIBUIDO). (1690-1764)**

Primer proyecto para la Galería de la Reina en el Palacio Real de Madrid

1745

*Dibujo a lápiz y tinta, sobre papel verjurado.
385 x 542 mm.
A.G.P. N° 4435.*

Bibl.: Plaza Santiago, *Francisco Javier de la: Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid, 1975.
Sancho, José Luis: "Saqueti y los salones del Palacio Real de Madrid", en *Reales Sitios*.
Sancho, José Luis: "La distribución de habitaciones en el piso principal del Palacio Real de Madrid", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (en prensa).
Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. n° 4435.

Hacia final del reinado de Felipe V la construcción del Palacio Nuevo iba alcanzando el nivel del piso principal, y por tanto fue preciso entonces concretar cuál había de ser la distribución definitiva de los cuartos reales, y su decoración. Los objetivos que el arquitecto debía cumplir consistían en aunar la comodidad de las habitaciones con la mayor magnificencia posible en las "piezas públicas y de ostentación", articuladas con órdenes arquitectónicos y ornadas con gran riqueza de mármoles y otros materiales. Dado el carácter dominante de Isabel de Farnesio, una de las salas a las que se otorgó mayor importancia fue la galería del cuarto de la reina, en el centro de la fachada que da al Parque o "Campo del Moro". Pensada al principio de una longitud correspondiente a cinco balcones —como el Salón del Trono—, en 1745 se decidió ampliarla a siete, constituyendo así la más magnífica sala de la residencia real. Es curioso que, tras todas las vicisitudes experimentadas en la construcción y decoración del Palacio, este espacio fuera "recuperado" como galería al hacer el actual Comedor de Gala.

En este proyecto para la decoración de la galería de la reina, Sacchetti demuestra haber



30

aprendido la lección de su maestro Juvara —autor de un "bellísimo diseño" para la galería del palacio real de La Granja de San Ildefonso— y deja patentes sus cualidades como dibujante: la decoración abocetada da una idea de fastuosidad, especialmente en los estucos y frescos de la bóveda cuyas figuras parecen Dánae y Leda. La mitad derecha muestra el lado de los balcones, y la izquierda el opuesto, con una chimenea sobre cuyo *trumeau* campea la cifra de Felipe V. La estatua de Diana alude a la reina, a cuyo carácter matronal corresponde el orden jónico de pilastras que articula las paredes, y entre las cuales se disponen tondos con retratos de la real familia.

J.L.S.

31

**SACHETTI, Juan Bautista.
(1690-1764)**

Proyecto definitivo para la Galería de la Reina en el Palacio Real de Madrid

1747



31

*Dibujo a lápiz y tinta, sobre papel verjurado.
545 x 1800 mm.*

Notas manuscritas. (En el reverso) "Ornato de la Galería a Ponte".

A.G.P. N° 4433.

Bibl.: Sancho, José Luis: "Saqueti y los salones del Palacio Real de Madrid", en *Reales Sitios*.

Sancho, José Luis: "El piso principal del Palacio Real de Madrid", en *Reales Sitios*, n° 109, Madrid 1991.

Sancho, José Luis: "La distribución de habitaciones en el piso principal del Palacio Real de Madrid", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (en prensa).

Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. n° 4433.

Al subir al trono Fernando VI y Bárbara de Braganza fue necesario replantear la distribución de habitaciones en el piso principal de Palacio. La solución final, fruto de una síntesis entre las ideas de Sacchetti —arquitecto mayor— y de Juan Ruiz de Medrano —arquitecto interventor de Palacio— fue alcanzada en 1747 y contemplaba un desarrollo aún mayor de los cuartos del rey y de la reina, rayando casi en la megalomanía dado el espacio disponible, donde también se dejaba bastante campo a las habitaciones de los Príncipes de Asturias, pero no se preveía ninguna para los infantes. Según este plan definitivo de distribución, conforme al cual encontró Carlos III hecho el palacio a su llegada, la galería de la reina quedaba desplazada hacia el norte y con una longitud correspondiente a seis huecos, pero mantenía todo su empaque como una de las principales salas de representación del Palacio, ninguna de las cuales ha llegado hasta nuestros días con el

ornato arquitectónico proyectado por Sacchetti: esta galería, así como otra entre el cuarto de la reina y la capilla, y el salón de guardias de corps, fueron divididos por Sabatini para formar piezas de habitación, mientras que el salón de funciones –dedicado a cuerpo de alabarderos– y el del Trono nunca recibieron la ostentosa decoración propuesta por el arquitecto turinés.

Este diseño evoca, por tanto, lo que podía haber sido el despliegue del ornato arquitectónico en las salas del palacio borbónico madrileño, tal y como poco antes se había ensayado, a menor escala, en algunas piezas del de La Granja. La sección longitudinal muestra el alzado de la pared de los balcones en la mitad derecha, y el de la de enfrente en la izquierda. En comparación con el diseño precedente, el orden compuesto obliga a reducir la importancia del zócalo y de la cornisa, que, invadida por tarjetones, se quiebra sobre los huecos. La viveza del dibujo saquetiano es bien perceptible en los rápidos bocetos de los retratos reales –que habían de ser catorce, en mármol de Carrara– y en los grupos de amorcillos que sostienen los candeleros. Una prolija memoria de Sacchetti sobre los mármoles que debían emplearse ayuda a imaginar el armonioso efecto cromático final.

J.L.S.

32

LEMA, José Segundo de.

Salón para bailes y comidas de gala en el Palacio Real de Madrid

Sección Longitudinal.

Siglo XIX.

Dibujo a la acuarela.

Escala: 0,04.

505 x 1650 mm.

A.G.P. Nº 5953.

Bibl.: Sancho, José Luis: "La imagen alfonsina del Palacio Real de Madrid", en Espacio, Tiempo y Forma, Revista de la Facultad de Geografía e Historia de la U.N.E.D., serie VII, tomo III, Madrid 1990, pp. 365-392.

Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 5953.

La restauración monárquica alfonsina hizo inevitable un cambio en la imagen de los salones oficiales de la residencia real, y también en las habitaciones privadas de los soberanos. Estas reformas fueron llevadas a cabo conforme a un plan coherente dirigido por el arquitecto mayor de la Real Casa, José Segundo de Lema, entre 1879 y 1885: ocasionadas por una circunstancia política, el segundo matrimonio del rey, su conclusión coincidió con la muerte de Alfonso XII, quien de este modo, si no pudo disfrutarlas, legó a sus sucesores el aspecto "último" de las salas de Palacio, imagen que ha llegado hasta nuestros días y que está siendo consagrada por las actuales obras de restauración.

Las salas nuevamente decoradas lo fueron de acuerdo con el gusto enfático, ostentoso e historicista de la burguesía conservadora, tal y como entonces triunfaba en las residencias aristocráticas madrileñas por directa influencia de París. Aparece así en el Palacio Real un salón de billar en una suerte de neogótico racionalista al modo de Viollet-le-Duc; una sala de fumar chinesco-japonesa; una habitación decorada con talla neoplateresca, acorde con otros elementos dispersos por el Palacio como muebles o esculturas copiados del siglo XVI; y, sobre todo, un gran *salón para bailes y comidas de gala*, creado

mediante la demolición de dos muros, apeando sobre arcos rebajados las bóvedas –con su ornamento dieciochesco intacto– de las tres salas ahora unidas. Este recurso, aunque forzado por los condicionantes estructurales, resulta ingenioso al ampliar ilusoriamente la longitud del espacio.

El estilo ecléctico de este salón está muy influido por el neobarroco francés del Segundo Imperio, tanto en su repertorio decorativo como en los materiales –de París vinieron las grandes lámparas de bronce y los capiteles de las columnas, y de Bagnères los mármoles–, mezclando motivos derivados del *Grand Siècle* con otros derivados del Luis XVI. Por otra parte, y al parecer por iniciativa del conde de Valencia de Don Juan, los entrepaños de las paredes quedaron ocupados por tapices flamencos de la colección real, concretamente algunos de la serie "de galerías", tal y como se ve en el tramo izquierdo de la sección. En los tramos derecho y central puede apreciarse cómo Lema había propuesto introducir pinturas o tapices modernos de tema histórico. De este modo, la manifestación artística más viva de la época no llegó a figurar dentro de esta operación de "puesta al día" en la imagen de los salones oficiales de representación de la realeza, sino que se apostó por la carta más segura del prestigio asentado sobre las colecciones históricas de la Corona que en ese momento empezaron a recibir también la atención merecida: dentro de esta misma campaña decorativa se llevó a cabo la primera restauración merecedora de tal nombre, la de las telas de la *Cámara de Gasparini*, y poco después el sucesor de Lema, Repullés Segarra, planteó un Museo de Tapices inmediato a la Armería.

J.L.S.

RUÍZ DE MEDRANO, Juan

Proyecto de distribución para el Cuarto de los Reyes en el Palacio Real de Madrid

1747.

Dibujo sobre papel a tinta color sepia.

290 x 400 mm.

Notas manuscritas: "10. Sala para dormitorio / 11. Gavinete para vestuario / 12. Retrete / 13. Otra sala para dormitorio / 14. Otro gavinete para vestuario / 15. Galería que media entre los dos Quartos del Rey, y la Reyna. / 22. 23. Quarto Noble / 24. Sala de Dormitoria / 25. Tocador / 26. Retrete / 66. Escalera interior que comunica a las Secretarias / 67. Escalera para bajar Sus Magestades al Quarto vajo, y jardines / 68. Escalera particular para la servidumbre del Quarto de la Reyna. / 77. Terrazas a los lados de la Plaza".
A.G.P. Sección Obras. C. 17.357.

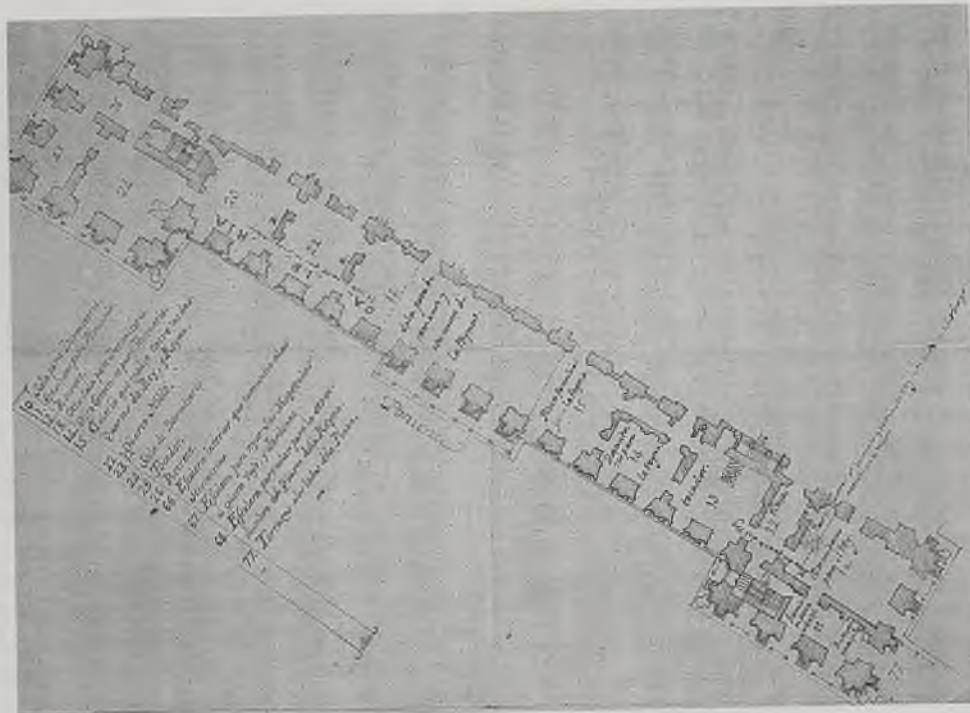
Bibl.: Sancho, José Luis: "El piso principal del Palacio Real", en Reales Sitios, nº 109, (1992).

Sancho, José Luis: "Espacios para la Majestad en el siglo XVIII: la distribución de las habitaciones reales en el Palacio Nuevo de Madrid", en Anales del Instituto de Estudios Madrileños, tomo XXIX (1992) —en prensa—.

Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 17357.

Uno de los aspectos del Palacio Real a los que se ha prestado menos atención es la distribución de su espacio interior, cuando por el contrario no sólo condiciona en gran parte importantes cuestiones formales, sino que constituye en sí mismo la esencia del edificio como la primera casa del país.

Durante el reinado de Felipe V la planta del piso noble pasó por varias formulaciones sucesivas. En los proyectos de 1737 y 38 la escalera y la capilla, concentradas en el interior de la crujía meridional, permitían un amplio desarrollo de los espacios de habitación —tanto salas de aparato como aposentos privados— en las cuatro fachadas del Palacio, pensado para albergar con la mayor magnificencia posible



una familia real con numerosos hijos dentro del área edificada, que según los parámetros dieciochescos era pequeña. A partir de 1742, sin embargo, el afán de fasto hizo crecer las piezas de representación, rompiéndose la proporción entre éstas y las destinadas a la vida íntima de las personas reales.

A la formulación definitiva se llegó tras la confrontación, entre septiembre de 1746 y marzo de 1747, de las ideas de Sacchetti con los deseos de los nuevos soberanos Fernando VI y Bárbara, y fundamentalmente merced a una serie de observaciones debidas al arquitecto interventor de la Fábrica, Juan Ruiz de Medrano. La síntesis final entre los planos de Medrano y Sacchetti fue aprobada por el rey el 15 de abril de 1747, y conforme a ella se construyeron los espacios interiores del Palacio. Carlos III los hizo modificar mucho, dividiendo los salones más importantes para conseguir mayor espacio habitable para sus numerosos hijos, y así quedó desfigurada la secuencia de habitaciones reales quizá más coherente y magnífica de las ideadas por los arquitectos cortesanos del siglo XVIII.

J.L.S.

34

SACHETTI, Juan Bautista (1690-1764)

"Plano del piso principal y noble vajo con parte de las exteriores combeniencias del Nuevo Real Palacio" y "jardines al Norte y al Poniente"

28 de Febrero de 1738.

Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas en grises, rosa, verdes y ocre. (Entelado).

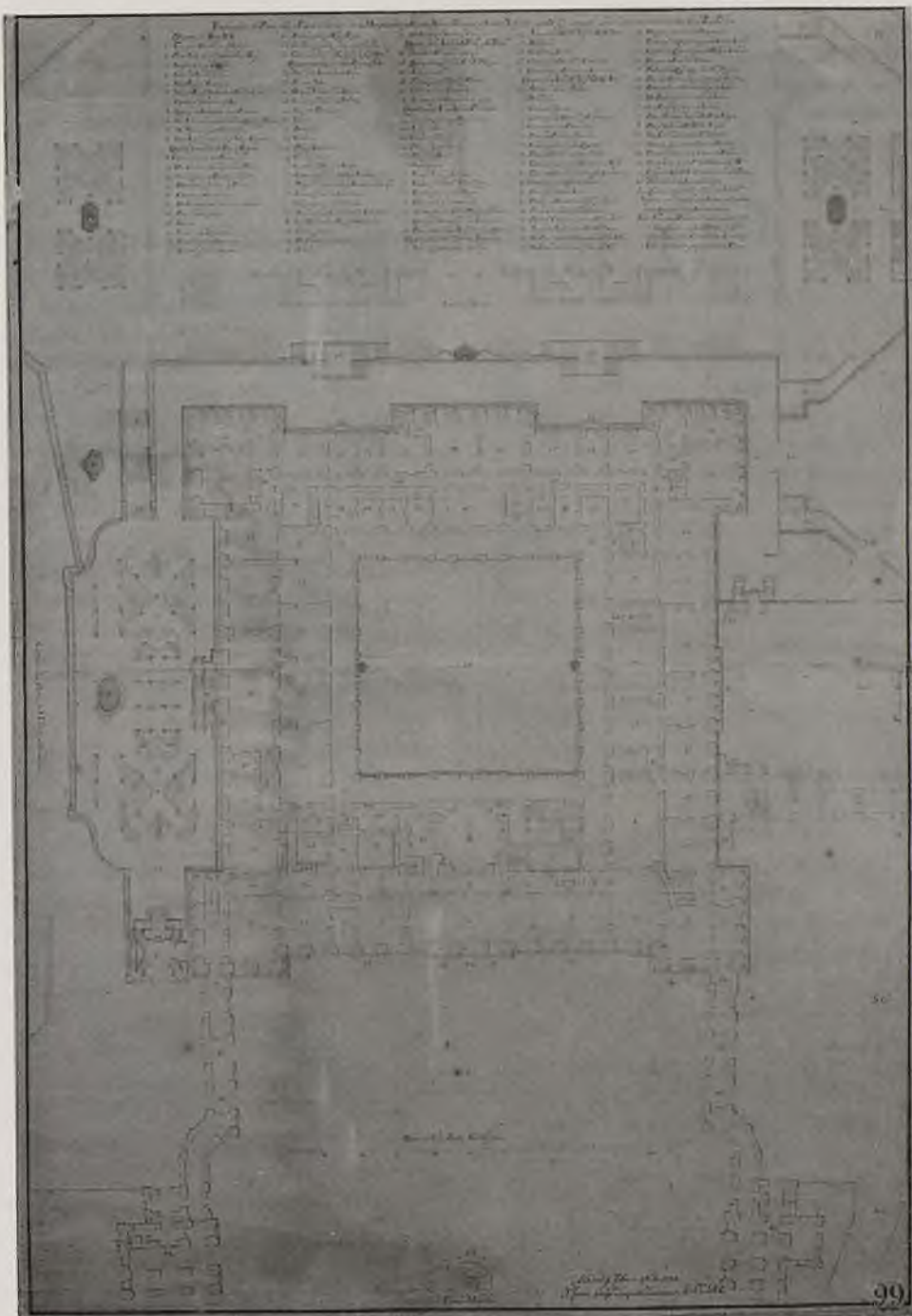
Escala: 100 varas castellanas.
950 x 652 mm.

Fdo.: "Dn. Juan Bautista Saqueti Turinese. Archto de S.M.C."

Notas manuscritas: "Explicacion del Plano pral. y Plano noble vajo e sus Magestades y Altezas, Señores Príncipes y Señores Ynfantes que Ds qe (ininteligible) con parte de las exteriores combeniencias, dl. nuevo Real Palacio".

"Cuarto del Rey N.S. / 1. Sala de los Guardias de Corps / 2. Prima Sala del quarto particular

del Rey / 3. Sala pa. Consejo de Castilla / 4. Sala pa. Audiencia Pública / 5. Salón regio pa. besamanos / 6. Sala del Rey pa. Audiencia al Presidte. de Castilla / 7. Camara pa. el vestuario del Rey / 8. Quarto pa. la Estampilla con su Escalera / 9. Tres Aposentos con comunicaznes. a los Quartos y Tribuns. / 10. Dos Aposentos para Guardarropa / 11. Otro Aposento. para comunicazon. a Salas y Escaleras / Quarto Familiar de Rey y Reyna. / 12. Camara q. mira a la Plaza / 13. Otra Cama. con gavinete a dha. Plaza / 14. Cama. de passo con Escalera pa. el teatro / 15. Dormitorio q. mira al Parque / 16. Camara de Guarda ropa / 17. Dos gavinetes pr. donde se va a la Galeria / 18. Passo pa. dicho quarto / 19. Galeria / 20. Escalera del Zaguante / 21. Escalerita pa. los Entresuelos / 22. Escalera pa. subir la comida / 23. Escalera grande pa. Rey y Reyna / 24. Tres Patios pequeños pa. mas combeniencia / 25. Galeria alrededor del Patio grde. pa. Capa. y apostos. / Quarto Particular de la Reyna N.S. / 26. Sala de los Guardias de Corps / 27. Primera Sala / 28. Otra pa. Antecama. de Damas / 29. Camara para recibir las Señoras / 30. Sala para bessamanos / 31. Tocador / 32. Dormitorio / 33. Gavinete / 34. Pieza pa. Camaristas / 35. Guardajoyas / 36. Camara pa. Dueña y Azafata / 37. Camara pa. los de Tapiza. y Furriera / 38. Passo pa. combeniencia y Escalera a dho quto. / 39. Escalera pa. subir las Camaristas / 40. Patio pequeño pa. combeniencias / 41. Dos piezas pa. la Camarera mor. y Entre-suelos / + Capilla Real con dos Alts y dos Cantorias / 42. Tribuna grande / 43. Dos Tribunas particulares / 44. Sacristia / 45. Dos escaleras pa. Sacristia y Cantorias / Quarto de Ss. Altezs. el S. Prinzpe. y Sra. Prinzsa. / 46. Sala de los Guardias de Corps / 47. Quatropiezas grdes. para S.A. el Sr. Principe / 48. Antecamara / 49. Piezas de passo pa. Tapiza. y Furriera / 50. Gavinete con su Escalerita / 51. Escalera pa. los entresuelos de avajo / Quarto de S.A. la Señora Princesa. / 52. Tres piezas grandes, y Dormitorio / 53. Antecamara / 54. Gavinete o Tocador / 55. Pieza pa. Camaristas / 56. Pieza pa. las Dueñas / 57. Guardajoyas / 58. Pieza pa. Tapiza. y Furriera / 59. Escalera pa. los Sermos. Señores Ynfantes / 60. Escalera pral. para las Mugeris / 61. Patio pequeño pa. combeniencias / 62. Escalera pral. de los Sermos. Sres. Principe y Princesa / 63. Quarto pa. la Camara. mayor con Entresuelos / 64. Passo secreto pa. sus Magdes. a los demas Quartos / Quarto de las Sermas. Señoras Ynfantas / 65. Sala de los Guadias de Corps / 66. antecama. de la Serma. Sra. Ynfanta D^a M^a



34

Teresa / 67. Dormitorio / 68. Gavinete o tocador / 69. Camara para la Gobernadora y Entre-Suelos / 70. Guardarropa y Escalera con Entre-suelos / Quarto de la Serma. Ynfanta. D^a M^a Ant^a. / 71. Antecama. de su Alteza / 72. Dormitorio / 73. Gabinete o tocador / 74. Camara pa. la Governora. y Entre-suelos / 75. Guardarropa con Entresuelos / 76. Pieza para Furriera y Tapiceria / 77. Escalera pral. pa. dhos. Quartos / 78. Passo con Galeria cubierta pa. el Teatro / 79. Teatro con Quarto pa. el Balcon de Ss. Magdes. / 80. Passo con Galeria cubierta pa. el Guardarropa / 81. Guardarropa y su Quartel al lado / 82. Puerta Pral. con tres

Arcos / 83. Puerta pa. la Escalera del Zagnete. y pa. Coches / 84. Puerta al otro lado en dicha Fachada / 85. Puerta pa. Coches en la nueva Plaza a Lente. / 86. Puerta del Pavellon de la Serma. Sra. Princesa / 87. Dos Passos que de la Plaza van a la Pta. de S. Vize. / 88. Dos Passos al otro lado que van a S. Gil / 89. Dos passos pa Coches a la Plaza nueva / 90. Escalera qe del Quarto vajo va a la calle y Jardins. / 91. Escalera del Quarto vajo de Ss. Magdes. al Jardinito / 92. Dos passos con Escals. a la Terra / 93. Dos Escals del Quto. vajo de los Sres. Ynfantes / 94. Passo a los Entresuelos, y devajo a los oficios / 95. Rampa

que de la Terrza vaja al Jardín / 96. *Dos Escaleras, de la Terrza al Jardín* / 97. *Otra Rampa pa. vajar al Jardín* / 98. *Passo a la Rampa pa. salir a D^a M^a de Aragon* / 99. *Passo pa. Coches a D^a M^a de Aragon* / 100. *Otra Escalra. de la nueva Plaza al Jardín* / 101. *Entrada de la nueva Plaza, a la Terraza* / 102. *Plazuela pa. entrada de Coches al Palacio* / 103. *Passo de Coches q de la pza. de S. Gil, va a Sta. M^a* / 104. *Efigie del Rey N.S. a Cavallo enm. de la Plaza* / 105. *Patio pral. con dos Fuentes a los lados / Los Quartos vajos nobles pa. vivir los Serms. Sres. / Ynfantes estan situados en la Fachada a Levante / con los Quartos de sus Gobernadores / En la Fachada a Levante / con los Quartos de sus Gobernadores / En la Fachada a Poniente otros dos quartos para / sus Magestades en tpo. de Verano, y demas / combeniencias de las Cobachuelas, Estados y / Atrios en diversos parages en dicho Plano /*.
 "Madrid y Febrero 28 de 1738 / Dn. Juan Bautista Saqueti Turinese. Architecto de S.M.C. /".
 A.G.P. N^o 100.

Bibl.: Plaza Santiago, F.: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid 1975. Repr. Lám. XIV. p. 138.
 Chueca Goitia, F. "Ventura Rodríguez y la Escuela Barroca Romana", en *El Arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*. Exposición-Catálogo. Madrid 1983.
 Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. n^o 100.

Los diseños iniciales de Juan Bautista Sachetti para el Palacio Real de Madrid son el exponente de las vacilaciones y alternativas que generó la obra antes de su definitiva configuración. Existe en la idea primitiva un claro criterio de conformación "tectónica" que debió defender el arquitecto obstinadamente, tal vez porque tampoco se conoce que hubiese polémica sobre la misma. La planta cuadrangular, que deriva ostentadamente entre otras consideraciones de un plan de Pietro da Cortona para el Louvre, en su esquema físico italianizante, arracimada en torno a un único patio central, debió complacer a los monarcas y al propio autor, a pesar del

giro radical que el edificio había experimentado sobre la traza original de Filippo Juvara. Fue otro el problema de la distribución de los aposentos, de los espacios representativos o de utilidad más cotidiana. Existe un exceso de orden evidente en los tanteos, pero al alejarse de la planificación de Juvara, introduciendo un evidente desacuerdo sobre el original esquema espacial, Sachetti intenta sustituir el juego de relación alternativa y de distancias de órganos, como Capilla Real y Escalera de Honor, que son secuencias de perspectivas desconectadas en Juvara, por una preeminente relación de axialidad norte-sur, invocando la secuencia lineal del órgano religioso-escalera en un centro interconectado que sitúa en la crujía Sur, recabando viejas estructuras del barroco clásico italiano y otorgando una perspectiva central y no desplazada y accidental, al espacio de la Capilla Real cuyo acceso y composición se potencia con la entrada majestática de la Escalera.

En un sentido general, el efecto proyectivo del espacio sacral recobra una situación visual prominente. Pero el eje estructural de un palacio, desde el punto de vista de implicación en el espacio urbano, es por antonomasia el "balcón" real. Se insiste en su propia orientación como eje central y nada debe perturbar su egocéntrica visualidad. En el proyecto de Sachetti de 1738, la Capilla se convertía en la imagen calidoscópica de la fachada principal en una relación jerárquica, que sin duda no fue aceptada. El arquitecto decidió su retraimiento en el plano, ubicándola en la crujía Norte, limitándose en la pantalla palacial a un suceso obligado a ser buscado, retirado y escasamente emergente. Este proyecto ha quedado como testimonio de la idea primitiva, en la que se otorga extrema potencia a la capilla bajo un esquema de gran clasicismo aunque recreado tal vez por influencias de la Superga y de San Felipe Neri de Turín. En el proyecto se refleja también la inicial distribución de los aposentos Este-oeste sin la previsión de pasos intermedios, así como la disposición, después alterada de la exedra porticada de la Plaza de Armas, una disposición del sector urbano oriental cerrado en cuadrilátero y un limitado jardín a occidente con pérgola, fuente y escaleras de descenso, con cierta disposición escenográfica. A pesar de que Sachetti investiga cada uno de todos estos detalles, se observa una prudencia

proyectiva a la que después renuncia, especialmente a la hora de concebir el bloque palacial como imagen jerárquica en el ancho horizonte de un vasto complejo de jardines y pérgolas extremadamente dimensionados. (A.G.P. Plano n^o 8) Sachetti demuestra en este diseño la coordinación comprensiva del edificio sin sentirse todavía liberado de la servidumbre de la "cúpula" céntrica, percibida, al modo italiano, con una explícita consciencia de lo que el edificio y su posición en el medio representa, objetivamente, en la fuerza de su valor simbólico.

La organización urbana del entorno del Palacio nuevo de Madrid, conlleva a lo largo de los siglos XVIII y XIX una serie de planteamientos propuestos con extremo rigor debido a que se conservaban en la zona edificaciones de gran interés que habían servido de complemento al Alcázar, como lo fueron la Casa del Tesoro, Casa de Pajes, Caballerizas, Picadero, Jardín de la Priora, Juego de la Pelota, Armería, etc... Los planes de "obras exteriores" son muchos y dieron lugar a un proceso especulador a través del cual se fue revelando la proyectiva de algunos destacados artistas. Ninguna de aquellas propuestas fue llevada a cabo a excepción del palacio de los Secretarios de Estado y su diminuto entorno, y las caballerizas frente a él en el sector norte, los cuales quedaron como solitario testimonio de un ambicioso proyecto urbano-arquitectónico realizado con el ánimo de potenciar el enclave del Palacio Real. Los diseños fueron realizados teniendo en cuenta las características de la zona. En cualquiera de ellos se aprecia el querer superar los quiebros y articulaciones del entorno, ligado todavía al pasado inmediato y a sus orígenes medievales. La dignidad y magnificencia del Palacio nuevo exigían una nueva distribución de sus aledaños, por este motivo se emprendió la tarea de renovación con una serie de ideas inspiradas en otros planteamientos de residencias reales europeas, tratándose de modernizar aquel entorno. La transformación se planteó no solo a nivel del suelo. Una serie de nuevas edificaciones cumplirían la función específica de servicio al Palacio real, de ahí también la importancia de las propuestas a nivel edificativo. Y además de la proposición de "ordenación" de aquellos parajes, también se plantea la necesidad de "ajardinar" determinadas zonas en la búsqueda de un ornato superador de los antiguos jardines

de la Reina, el Emperador o la Priora. Cabe señalar también en tan vasta iniciativa, la construcción de una Catedral y de un Teatro. Sólo en este último caso la propuesta prosperaría.

En el nuevo planteamiento no debe ignorarse el deseo mantenido por la Casa de Austria de regularizar y embellecer el entorno del Alcázar, tanto por el sector Oeste (Catal. nº 1) como por la zona oriental y septentrional. En este último terreno el suelo se reorganizó con la construcción de la Plaza de Toros, Picadero y Jardín de la Reina además de la extensa huerta de la Priora que alcanzaba la zona conventual de Santo Domingo. Al sur y a lo largo del siglo XVII se había geometrizado y porticado la Plaza de Armas a la que cerraba el edificio de la Armería y el gran Arco de entrada modernizado por José del Olmo (V. Tovar, 1975, pág. 240).

Tras el incendio del Alcázar en 1734 y construido sobre el mismo solar el nuevo Palacio borbónico se retoma el proceso de urbanización del sector sometiéndolo a un complicado y laborioso desarrollo. Se tiende a establecer una "conexión" con la ciudad histórica, potenciándose el enclave y restando su absorbente protagonismo al núcleo de la Plaza Mayor. Se pretende que el Palacio se convierta en un referencial urbano de gran magnitud.

Juan Bautista Sachetti supo ceñir con habilidad el nuevo edificio palatino al enclave del antiguo Alcázar al abandonarse la idea de ubicación de la residencia en los altos de San Bernardino (Plaza, 1975). Cambió de lugar pero no abandonó el carácter de la nueva obra, tanto en su espíritu como en su forma, conservando siempre una resonancia del arte de su maestro. A falta de datos sobre la propuesta, sin duda existente, sobre el tratamiento del entorno del Palacio de Juvara, nos cabe pensar que Sachetti al desarrollar el plan de los "exteriores" del nuevo palacio estuvo también inspirado en aquel o en los bellos diseños de Juvara para el Stupinigi de Turín o de otras residencias europeas trazadas por este arquitecto. Esta dependencia no puede dudarse.

La relación Palacio-entorno se desarrolla en diferentes opciones que exponemos a continuación. Las que afectan a la zona norte son por lo general extensiones que sobrepasan en mucho los límites que había mantenido el parque y jardín del Alcázar con sus complementos de diversión. En algunos de los nuevos proyectos se presta importancia simultáneamente al complejo

urbano-arquitectónico y a los nuevos Jardines (Catálogo Nº 65, 67) tratándose de configurar el "ornato" del palacio en su conjunto. Queremos resaltar el principio de axialidad que se mantiene en todos ellos reforzando la dirección Norte-Sur del conjunto palacial, dibujándose la forma de proa, al norte, al alcanzar las tierras del Príncipe Pío de Saboya. La proyección en esta dirección se ha de considerar no sólo como propuesta de embellecimiento sino como destacado estímulo para romper el circuito de barreras tradicionales y expandir el núcleo edificatorio de la ciudad hacia tierras de la Florida y de la Moncloa abandonando su condición antigua periférica.

El proyecto de Juan Bautista Sachetti del mes de febrero de 1738 establece ya el primer intento de conexión la ciudad con la zona de Palacio. En el solar que se ha de destinar en el siglo XIX a la Plaza de Oriente, diseña una Plaza de gran amplitud, de configuración original, ya que el ancho rectángulo se ve alterado por dos espacios complementarios convergentes en la fachada oriental del Palacio y en el ámbito de los Caños del Peral. Se trata de una Plaza cerrada pero vinculada a los espacios adyacentes, especialmente a la encrucijada del Teatro de los Caños y delantera del convento de la Encarnación (S. Blasco, 1988, pág. 514). Se plantea el grave problema de tener que respetar construcciones existentes en la zona, por lo que Sachetti prioriza resueltamente el adaptar el espacio de la nueva Plaza a la integración de tales organismos (Biblioteca Real, Casa del Tesoro, etc.). Concentra en el lugar el grupo de edificaciones que aún siguen dependiendo de Palacio tratando de integrarlos con coherencia en el espacio público. La Plaza, con función más bien interna será un elemento que vincula y ordena el sector edificado. La Plaza por su parte establece sus propios elementos arquitectónicos de apertura a la ciudad por su lienzo oriental solemnizando incluso esta salida. Este dibujo, uno de los más antiguos con destino a los "exteriores" (Durán Salgado, 1935, Cat. nº 28) recoge con toda nitidez la relación proporcional que guarda la plaza con el Palacio, siendo este un dato significativo (Plaza, 1975, pág. 325). Alcanza casi su duplicación resultando de trazado muy singular por las dos expansiones laterales de sus lados mayores. Se cierra en dos líneas paralelas configurando un amplio enclave. La zona norte de la Plaza, adyacente al palacio, se resuelve con la adición de un artístico jardín trapecial con una fuente de pilón lobulado. En cada

recuadro se asienta otra fuente rodeada por macizos de césped y flores. Esta zona es coincidente con el antiguo jardín de la Priora y guarda relación con la gran plataforma de Jardín tendida por Sachetti en dirección norte, con grandes parterres de bordado y rotonda de perfil ovalado (Catal. nº 65).

Se ha señalado la importancia de la torre noroeste en la propuesta (Plaza, 1975, pág. 277) por actuar como eje ordenador del espacio de la Plaza, en el que también tiene cierta consideración el jardín de la Encarnación y su huerta por tener una situación adyacente. Por todo ello se puede entender que el proyecto no estaba exento de dificultades planteándose dicha plaza oriental con exigencia unitaria y simétrica. Es un planteamiento meritorio por sus valores de integración, por el respeto a las edificaciones existentes y por revelar el ideal de Sachetti urbano respecto al palacio ya que se entiende como un organismo "extendido" en el espacio, como un edificio en un paisaje, al que no se puede privar de un lenguaje visual.

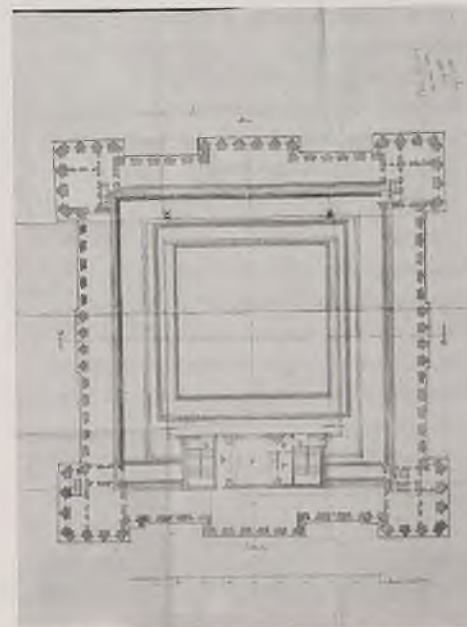
V.T.M.

35

ANÓNIMO

Planta del Palacio Real de Madrid, según ampliación propuesta por el Marqués de Scotti

24 de Julio de 1741.



35

Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas en gris, carmín y rosa.

Escala: 100 varas castellanas.

490 x 638 mm.

A.G.P. Nº 931.

Bibl.: Plaza, F.J. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid 1975.

Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio*. (inédito) Cat. nº 931.

Las deliberaciones sobre la Capilla del Palacio nuevo de Madrid comenzaron desde los inicios de la obra. Está bien clarificado que en la concepción de Juan Bautista Sachetti la ubicación del organismo se decidió dentro del plan general de 1737-1738 en la crujía meridional, con orientación a la Plaza de Armas. La estructura central del edificio, cubierto por potente cúpula, determinaba su papel jerárquico dentro del esquema de la fachada principal del edificio, enfatizando su vertical, siguiendo una tipología muy difundida en el barroco italiano. En este proyecto, la Capilla Real se ubica en el citado lugar central, encuadrada entre dos tramos de escaleras, que desde el vestíbulo bajo confluyen en la planta principal. Sirve este diseño para constatar la configuración de la capilla palatina que no fue realizada, ni en su estructuralismo arquitectónico, ni en la capacidad de su planta, y ni siquiera en el lugar que Sachetti en el proceso inicial de la obra le había asignado. Es un proyecto en el que también se refleja el alzado del organismo elaborado por Sachetti que sirve para tener un mayor conocimiento de la suntuosidad del monumento. Sin embargo, en este proyecto que consideramos realizado hacia 1741, se manifiesta también el nuevo giro estructural otorgado a la escalera, representándola en un sistema doblado y simétrico bilateral, muy distanciado del esquema de la primera concepción de una sola escalera noble, asistida de otra estructura de carácter funcional, pequeña y estrecha. En esta nueva elaboración del proyecto de la escalera principal se anuncia ya resueltamente el carácter majestuoso con el que se quiere desarrollar este organismo, sin duda retrayendo el concepto imperial que plasmara en su diseño original Juvara. Media en la deliberación de este proyecto la influencia del Marqués de Scotti que posiblemente estuvo

inclinado al desarrollo de una escalera de mayor magnificencia, aunque no conocemos su parecer sobre el mantenimiento de la Capilla Real en el ala Sur del edificio, o si influyó tal vez en su situación en la crujía Norte, donde definitivamente, en 1742, se decide emplazarla desviando el organismo a una percepción más retraída, aunque no por ello arquitectónicamente menos suntuosa (A.G.P. Obras Legajo 357).

V.T.M.

36

ANÓNIMO (Atribuido a VENTURA RODRÍGUEZ) (1717-1785)

Proyecto para el Patio del Palacio Real de Madrid

Siglo XVIII.



36

Dibujo sobre papel verjurado, a lápiz y tinta china.

350 x 682 mm.

Notas manuscritas: En la parte inferior, a pluma "Estudio para el Patio del Palacio R de Madrid".

Madrid. B.N. (Barcia 1669).

Bibl.: Barcia, Angel María de.: *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid 1906. Cat. nº 1669.

Íñiguez Almech, F. "A D. Ventura Rodríguez en el 150 Aniversario de su muerte", en *Arquitectura*. Madrid 1935. Repr. p. 23. F. 22. Reese, Th. F.: *The Architecture of Ventura Rodríguez*. New York 1976. T II p. 263.

Exp.: *El Arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*. Catálogo-exposición. Madrid 1986. Cat. nº 27.

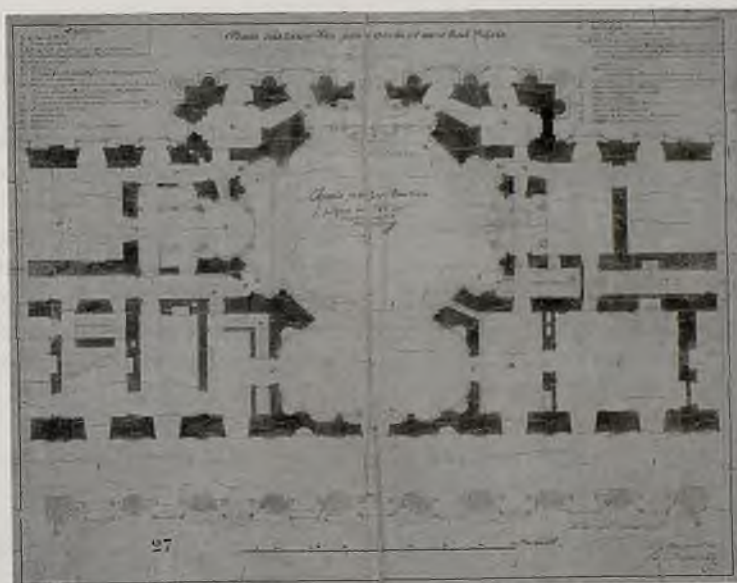
Este proyecto se incorpora al repertorio de planteamientos no realizados porque en él se revela la situación de la Capilla Real cuando todavía se mantenía el criterio de su realización en la crujía Sur del Palacio Real nuevo. A pesar de los términos simplificados que en el diseño se exponen, se constata muy bien la emergencia que se quiso otorgar a la

cúpula, en este caso, más embebida en la morfología del edificio que en la propuesta precedente de Sachetti. Consideramos que el planteamiento está realizado en torno a 1740 o 1741, fecha inmediata anterior a la decisión final de ubicar el módulo central de la Capilla en el lado Norte del edificio, lugar donde definitivamente fue asentada.

También representa curiosidad este diseño por retomarse en él aquella vacilación sobre colocar estatuas o jarrones sobre la balustrada que se ciñe al ático del Patio principal, y así mismo se refleja que la disposición rítmica de los vanos y ornamentación del citado patio, pasó también por deliberaciones de trazado que no se cumplieron. La concordancia de la fachada principal, también se ofrece en este diseño bajo una articulación muy diferenciada, incluso en sus proporciones que definitivamente fue aceptada y se cumplió.

Otras dudas se plantean en lo referente a la autoría del proyecto. Se relaciona esta obra con Ventura Rodríguez por razones de la proximidad del arquitecto a la obra como delineante de la misma. Las notas manuscritas pueden tal vez apoyar esta adscripción, sin embargo, algunos rasgos ornamentales o el barroquismo de las figuras impostadas en los coronamientos y en los paneles principales de vestíbulo, escalera y fachada principal, desconciertan un tanto, ya que parecen más la obra de un afinado escultor, que la mano de un arquitecto, que al desarrollar tal figuración en otros proyectos de esta serie, es habitualmente más abstracto en la concepción. En estas obras arquitectónicas a veces se ha sugerido que en tales detalles complementarios pudo estar la intervención de Roberto Michel.

V.T.M.



37

37

SACHETTI, Juan Bautista (1690-1764)

“Planta de la Tercera Ydea para la Capilla del Nuevo Real Palacio”

27 de Junio de 1749.

Dibujo en tinta sobre papel verjurado con aguadas en color carmín.

Escala: 80 pies castellanos.

598 x 745 mm.

Fdo.: “Madrid y Junio 27 de 1749 | Juan Bautista Saqueti arquitecto (Rubricado).”

Notas manuscritas: Angulo superior izquierdo:

“Explicación | 1. Galería del Patio | 2. Puerta principal | 3 y 3. Otras dos Puertas para mayor desahogo, y comodidad | 4. Ante Capilla, donde puede estar el Pueblo en día de función | 5. Capilla principal | 6. Altar mayor | 7. Tribuna, o Canzel de sus Magdes. con dos retretes, y encima el Choro de la Musica | 7. Puerta principal que de la Galería de Damas del Quarto de la Reyna señalada 19, da la entrada a dicha tribuna | 9. Otro Altar particular para el comun | 10. Una Capilla interior con vista y comunicacion al Cancel | 11. Otra Capillita interior | 12. Ante sacristia | 13. Sacristia | 14. Escalera para los individuos de la Capilla”.

Angulo superior derecho: “19.10, 16, 17, 11 y 18. Passo que desde la Galería de Damas 19 comunica a los Cuartos de Principes | 20 y 21. Escalera para el Choro de la Musica | Sobre las Puertas 3 y 3.22, 23, 16, 17, 24 y 25

ay ocho tribunas | al piso del entresuelo del Quarto pral. para la familia, y sobre | el choro 7 y 8, y tribunas 3, 3, ay otras tres al piso al Quarto | segundo | 26. Escalera del Pulpito | Explicacion de los asientos en día de función de tribuna Nº 8 | b. Vanco del Capitan de Gaurdias | c. Vanco del Mayordomo mayor | d. Vanco de Grandes | e. Assiento del Cardenal Patriarca | f. Vanco de Embajadores | g. Vancos de Capellanes, y Predicadores | h. Sitio de Mayordomos de Semana”.
Centro del plano: “Aprovado por el Rey, Buen Retiro | 8 de Agosto de 1749 | Joseph de Carvajal | y Lancaster”. (Rubricado).
Angulo inferior derecho: “Delineado por Dn. Ventura Rodríguez”.
A.G.P. Nº 96.

Bibl.: Durán Salgado: “La construcción del Palacio Real II”, en Arquitectura, año IX nº 96. Madrid. Abril de 1927, p. 138.

Plaza Santiago, F.J.: Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid. Valladolid. 1975. Lám XIV - 1.

Luis de la Vega, C.: Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio (inédito). Cat. nº 96.

Sobre este proyecto de Sachetti de la Capilla Real, delineado por Ventura Rodríguez en el año 1755, se harán las reformas del coro y del presbiterio, debido al reducido tamaño que tenían estos espacios en las funciones que habían de desempeñar en el desarrollo de los actos litúrgicos.

La Capilla está situada en el ala Norte del Palacio, tal como se venía manteniendo en los proyectos desde 1742, ubicación que será definitiva (Plaza, 1975 p. 144).

La planta de la Capilla es circular con una antecapilla, y tribuna regia; enfrentada a ella, el presbiterio, situado a la derecha de la entrada, siguiendo de esta forma la idea de desviar la atención de un espacio "puramente religioso" a un ámbito cortesano, tal como se venía haciendo desde los primeros proyectos de la Capilla iniciados en 1737.

La Tribuna Real consta de dos ambientes, uno elíptico y otro rectangular, que comunican con la Casa de la Reina. Esta tribuna estaba reservada para ser ocupada por la Reina y las demás mujeres de la Corte en las grandes ceremonias, pues el Rey debía de situarse en el sitial reservado cerca del Altar Mayor, al lado del Evangelio, siguiendo la antigua Etiqueta Española. En la disposición de la planta, los bancos se destinan a los Gentilshombres y demás personalidades. El presbiterio, bastante pequeño respecto al Relicario, tiene poco relieve con relación al resto de la planta, por lo que se justifica la profunda reforma que deberá llevarse a cabo en este espacio.

La construcción propiamente dicha se fue haciendo entre los años 1750 y 1752 y duró hasta 1757 con las reformas ya señaladas del Coro y el Presbiterio de Ventura Rodríguez (Plaza, 1975. p. 144).

Esta planta, aunque todavía quedan tanteos por hacer, se encuentra en la línea final de lo que será la definición del proyecto, tanto en la disposición general de espacios, la distribución de los aposentos y estancias, y por supuesto el acoplamiento de los diferentes Oficios de Limosneros de Capilla y Capellanes dentro de las dependencias de la misma.

Variará profundamente el presbiterio ubicando detrás del altar un retablo relicario, agrandando el espacio y variando la disposición de columnas y pilastras. El "Altar particular para el común" tampoco se llevará a cabo según esta planta, pues el definitivo quedará más hacia atrás y las dos Capillas interiores, en la planta de Sacchetti, cuadrangulares y simétricas, pasaran a tener distintas funciones, y distintas formas de acceso, así como diferente trazado de la planta entre ellas, llegando el espacio nº 10 de Sacchetti a desaparecer como tal, siendo sustituido por una escalera, convirtiéndose esta zona finalmente en algo muy diferenciado de lo que aparece en este proyecto.

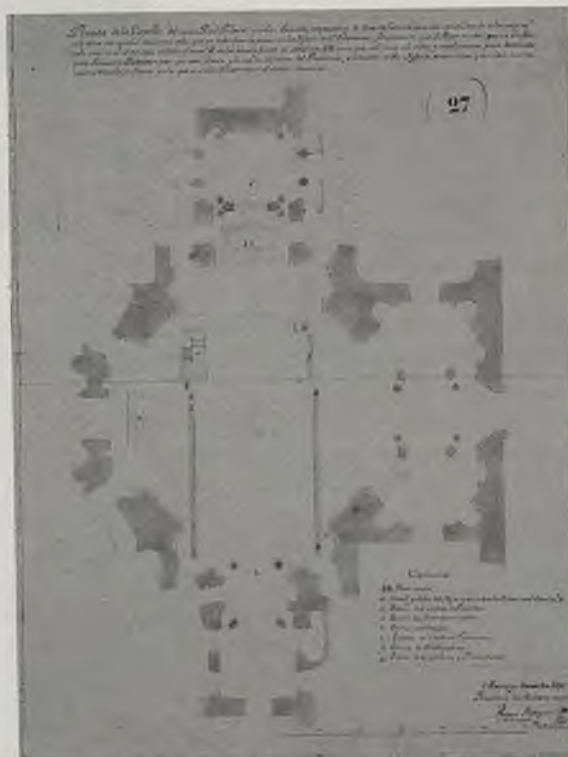
La Tribuna Regia sufrirá serias transformaciones debido a las razones ya

apuntadas pasando de ser un doble espacio, a uno unificado, para ganar amplitud.

La Antecapilla seguirá las mismas pautas, pues será distinto el juego de entrantes y salientes al cambiar las disposiciones de columnas y pilastras adosadas a la pared, siendo el proyecto definitivo más diáfano.

En general el diseño del 24 de junio de 1749, muestra una mayor simetría y armonía que el definitivo, al cual se fue llegando poco a poco más por necesidades de la Corte y del protocolo, que por puras razones proyectivas.

M.J.G.S.



38

38
RODRÍGUEZ, Ventura
(1717-1785)

Planta de la Capilla del Nuevo Real Palacio

3 de Marzo de 1756.

Dibujo en tinta sobre papel verjurado, con aguadas en rosa y amarillo. (Entelado).

Escala: 60 pies castellanos.

643 x 478 mm.

Fdo.: Ventura Rodríguez (Rubricado).

Notas manuscritas: "Planta de la Capilla del nuevo Real Palacio con los Asientos, respectivos, de dias de funcion (que van señalados de color pagizo) | colocados con iguales anchuras a los que en tales dias se ponen en la Iglesia de Sn. Geronima; previniendo que el Altar mayor que en el Modelo esta en el Sitio que señala el numº 6, se ha sacado fuera al señalado A+ para que este mas a la vista, y aquel espacio puede destinarse | para relicario; y advirtiendose que esta planta, y la que va adjunta, del Presviterio y crucero de dicha Yglesia, estan echas, y se miden, con una | misma Escala, o Pitipie, para que se pueda hacer mejor el cotejo, de ambas".

"Explicación / A+. Altar Mayor / a. Dosel, y Silla del Rey: quedandose la Reina en el Cancel Nº 8 / b. Banco de Capitan de Guardias / c. Banco de Maiordomo Mayor / d. Banco de Grandes / e. Asiento del Cardenal Patriarca / f. Banco de Embajadores / g. Banco de Capellanes y Predicadores / Falta el sitio que enfrente del Dosel para los Mayordomos de semana".

"Madrid y Marzo 3 de 1756 / Por ausencia del Arquitecto maior / Ventura Rodríguez / su teniente pral".

A.G.P. Nº 105

Bibl.: Plaza, F. J. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid 1975, Rep. p. 144.

Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 105.

Exp.: Chueca Goitia, F.: "Ventura Rodríguez y la Escuela Barroca Romana", en *El Arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*.

Exposición-Catálogo. Madrid 1983.

El proyecto de Ventura Rodríguez para la Capilla Real, parece responder al diseño inmediatamente anterior al definitivo. Se refiere a uno de los planteamientos para el emplazamiento final de la capilla en el lado norte.

Rodríguez en este proyecto deja casi resuelta la forma que ha de configurar la capilla. Plantea un templo de planta central, algo más complejo que el definitivo en cuanto a lo que se refiere al espacio de la antecapilla, relicario, etc. motivo que establece la variante por la que no se realiza.

La indecisión que surgió a la hora de decidir el proyecto definitivo de la Capilla, parece venir dada por el problema de la "Capacidad espacial", es decir, aunque el templo se planteaba desde un principio con un carácter privado, pronto se achacó a los proyectos la angostura que presentaban (Plaza, 1975, pág. 136) para una función de asistencia más amplia. Este problema se refleja perfectamente en el diseño de Rodríguez, ya que, las notas manuscritas, aclaran, la intención de dar mayor amplitud al presbiterio utilizando el espacio destinado a relicario, pero por un problema de "visibilidad" esta solución no resultó válida. Otra de las novedades que proyecta el maestro español, se refiere al Coro, que pasa de ocupar la parte superior de la

tribuna real a instalarse sobre la antecapilla, adoptándose como solución definitiva, ya que, al coro originario no dejaban de achacarle también sus pequeñas proporciones. El esquema de planta central adoptado por Rodríguez, sigue la idea del planteado por Sacchetti en el templo de la cruzía sur, pero sólo en esencia, pues, la antecapilla de "muros ondulados", la tribuna que avanza hacia el altar, son notas que imprimen gran movilidad a los volúmenes, ausente en el esquema del arquitecto citado.

Estas características dotan al dibujo de no pocas reminiscencias italianas, cuestión que no ha de sorprender, puesto que Ventura Rodríguez fue el mejor discípulo de los maestros barrocos romanos (Chueca Goitia, 1983, pág. 11), heredando de éstos el gusto por las plantas centralizadas, cuyo mejor reflejo son sus propias obras, en las que los diseños arquitectónicos no fueron más que variaciones sobre el mismo tema. Ahora bien, no hay que olvidar que sus grandes realizaciones, aunque conservan la centralidad, se desarrollarían a partir de esquemas tendentes a la longitudinalidad, por su inclinación al tema "compuesto".

C.L.A.

39

SACHETTI, Juan Bautista (1690-1764)

"Planta del Presbiterio de Capilla del nuevo Real Palacio con el Altar mayor, Retablo con Relicario, y a espaldas una pieza para los Prelados, y encima el choro para los Capellanes de Honor"

15 de enero de 1757.

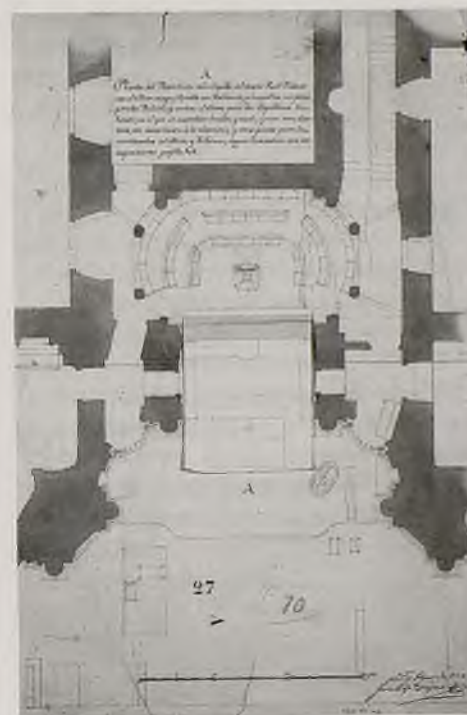
Dibujo en tinta y lápiz, sobre papel verjurado con aguadas en grises.

Escala: 30 pies.

670 x 450 mm.

Fdo.: "Madrid 15 de Henero de 1757 / Juan Bautista Saqueti" (Rubricado).

Notas manuscritas: "Planta del Presbiterio de la Capilla del nuevo Real Palacio / Con el Altar mayor, Retablo con Relicario, y a espaldas una pieza / para los Prelados, y



39

encima el Choro para los Capellanes de honor, en el que se acomodan treinta, y nueve, y mas once cantores, con inmediatecion a la sacristia, y otras piezas para la servidumbre del Altar, y Tribunas, segun demuestran sus cor / respondientes perfiles A.A."

A.G.P. Nº 2192

Bibl.: Plaza, F.: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid. 1975.

Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 2192.

Con sustanciales variantes sobre el anterior, este proyecto recoge el ordenamiento del Relicario de la Real Capilla y se le puede considerar en el final del proceso iniciado en 1749 por Sacchetti y que culminará con los diseños realizados en los años 1755 y 1756. (Plaza, F. 1975, pág. 144-145). El Presbiterio tiene dos ambientes muy determinados, el Altar Mayor y el relicario, presidido por un retablo distinto en planta del que se hará, ya que tendrá una forma cóncava. El espacio es concebido de planta circular, siguiendo la idea general para la Capilla, con la

cubierta en forma de baldaquino, de área ochavada.

Otra reforma, también bastante visible, es el paso al relicario desde el espacio comprendido desde el del Evangelio al Altar Mayor, pues para dar simetría al otro acceso del lado de la Epístola se tiene que reformar también la "escalera para los individuos de esta Capilla" (A.G.P. nº 96) proyecto que tampoco será el definitivo pues seguirá sufriendo transformaciones atendiendo más que a la distribución, a las proporciones, cambiando los grosores de los muros y jugando con la movilidad de estos, a base de someterlos a entrantes y salientes.

El diseño del Altar Mayor es diferente en estructura al anterior de Sacchetti, pues se cambia el graderío, siendo en su parte delantera más sencillo y en cambio en la parte posterior se otorga más empaque a las gradas, resaltando de esta forma, el espacio que se organiza entre este y el retablo -Relicario-. El proyecto definitivo será también diferenciado de esta opción pues el Altar se hará adosado a la pared en vez de exento, como es el caso del diseño que nos ocupa.

Es también destacable en esta reforma la "pieza nueva" para los Prelados de Honor. Con todo ello en esta fecha, queda por supuesto por determinar cuál sería la solución de Sacchetti para organizar de forma simétrica la Tribuna Regia y de las damas, que lógicamente diseñaría él también pero con diferente esquema. Esta reforma del presbiterio, está tan solo en la línea del plano que se llegará a poner en práctica, ya que acusa modificaciones sensibles.

M.J.G.S.



40

40

ANÓNIMO (Atribuido a Ventura Rodríguez) (1717-1785)

Proyecto para una Capilla. Fachada

Siglo XVIII

Dibujo sobre papel a tinta china y aguada gris. 312 x 417 mm.

Notas manuscritas: a lápiz en el ángulo inferior derecho "Ventura Rodríguez". Museo Municipal. I.N. 2411.

Bibl.: Durán Salgado. "La construcción del Palacio Real II", en *Arquitectura*, año IX nº 96. Madrid. Abril de 1927. p. 138. Íñiguez Almech, F. "A D. Ventura Rodríguez en el 150 Aniversario de su muerte", en *Arquitectura*. Mayo 1935. p. 75-112. Repr. en p. 85-87.

Plaza Santiago, F. *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid 1975.

Reese, Th. F. *The Architecture of Ventura Rodríguez*. New York 1976.

Guerra de la Vega. *Madrid, guía de arquitectura 1700-1800 (Del Palacio Real al Museo del Prado)* Madrid, Repr. p. 50.

Inventario del Museo Municipal (inédito) IN 2411.

Exp.: *El Arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*. Catálogo-Exposición. Madrid 1983 Repr. p. 136-137.

Domenico Scarlatti en España. Exposición-Catálogo. Madrid 1985. Repr. pág. 74.

41

ANÓNIMO (Atribuido a Ventura Rodríguez) (1717-1785)

Proyecto para un Templo. Sección

Siglo XVIII

Dibujo sobre papel a tinta china y aguada gris. 354 x 439 mm.

Notas manuscritas: En la parte superior a lápiz: "Escenografía proyecto p(ar) a l la Capilla Real". Madrid. B.N. (Barcia nº 1667)



41

Dibujo sobre papel verjurado a tinta china y aguada gris.
310 x 431 mm.
Madrid B.N. (Barcia Nº 1658).

Bibl.: Barcia, Angel María de. *Catálogo de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid 1906. Cat. nº 1658.
Durán Salgado. "La construcción del Palacio Real II", en *Arquitectura*, año IX nº 96. Madrid. Abril de 1927. p. 138.
Íñiguez Almech, F. "A D. Ventura Rodríguez en el 150 Aniversario de su muerte", en *Arquitectura*. Mayo 1935. p. 74-112.
Reese, Th. F. *The Architecture of Ventura Rodríguez*. New York 1976. T II p. 135-137.

Exp.: *El Arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*. Catálogo-Exposición. Madrid 1983. Cat. nº 35.

Bibl.: Barcia, Angel María de. *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid 1906. Cat. nº 1667.

Durán Salgado. "La construcción del Palacio Real II", en *Arquitectura*, año IX nº 96. Madrid. Abril de 1927. p. 138.

Íñiguez Almech, F. "A D. Ventura Rodríguez en el 150 Aniversario de su muerte", en *Arquitectura*. Mayo 1935. p. 75-112.

Plaza F.J. *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid 1975. Repr. Lám. XXXVI-2.

Reese, Th. F. *The Architecture of Ventura Rodríguez*. New York 1976. T II. p. 65.

Exp.: Madrid 1979. Cat. nº 186.

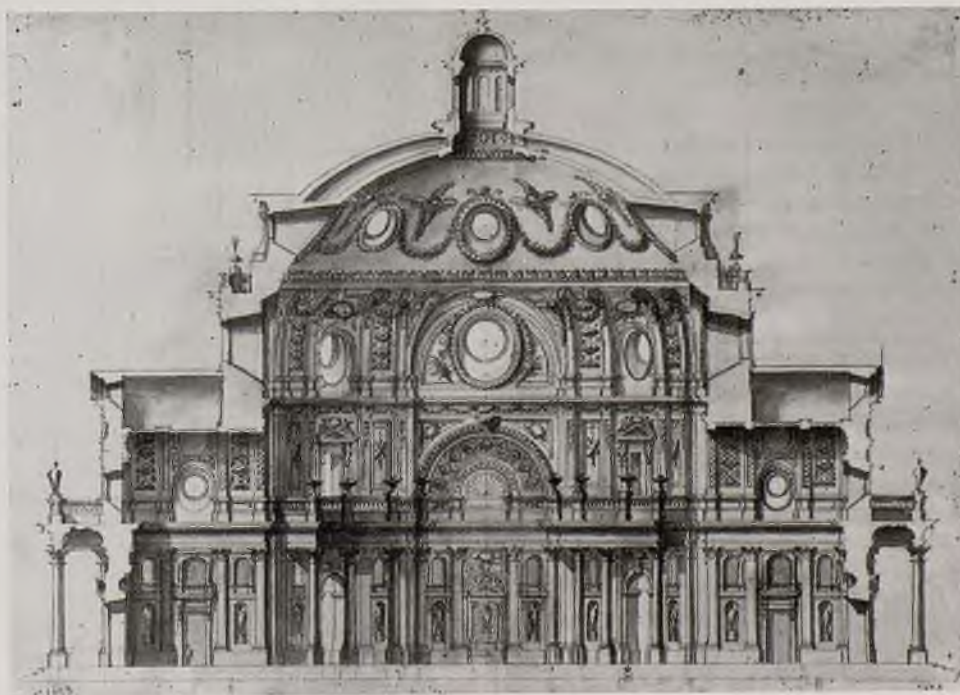
El Arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785). Catálogo-Exposición. Madrid 1983 Repr. p. 134.

42

ANÓNIMO (Atribuido a Ventura Rodríguez) (1717-1785)

Proyecto para un Templo. Sección Transversal

Hacia 1746



233

42



43

43

ANÓNIMO (Atribuido a Ventura Rodríguez) (1717-1785)

Proyecto para una Iglesia. Fachada

1757

Dibujo sobre papel a pluma y aguadas grises. 302 x 424 mm.

Notas manuscritas: (A lápiz) "De Don Ventura Rodríguez" "1757"

Madrid B.N. (Barcia Nº 1657).

Bibl.: Barcia, Angel María de. Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional. Madrid 1906. Cat. nº 1657.

Durán Salgado. "La construcción del Palacio Real II", en Arquitectura, año IX nº 96. Madrid. Abril de 1927. p. 138.

Íñiguez Almech, F. "A D. Ventura Rodríguez en el 150 Aniversario de su muerte", en Arquitectura. Mayo 1935. p. 74-112.

Reese, Th. F. The Architecture of Ventura Rodríguez". New York 1976. T II p. 135-137.

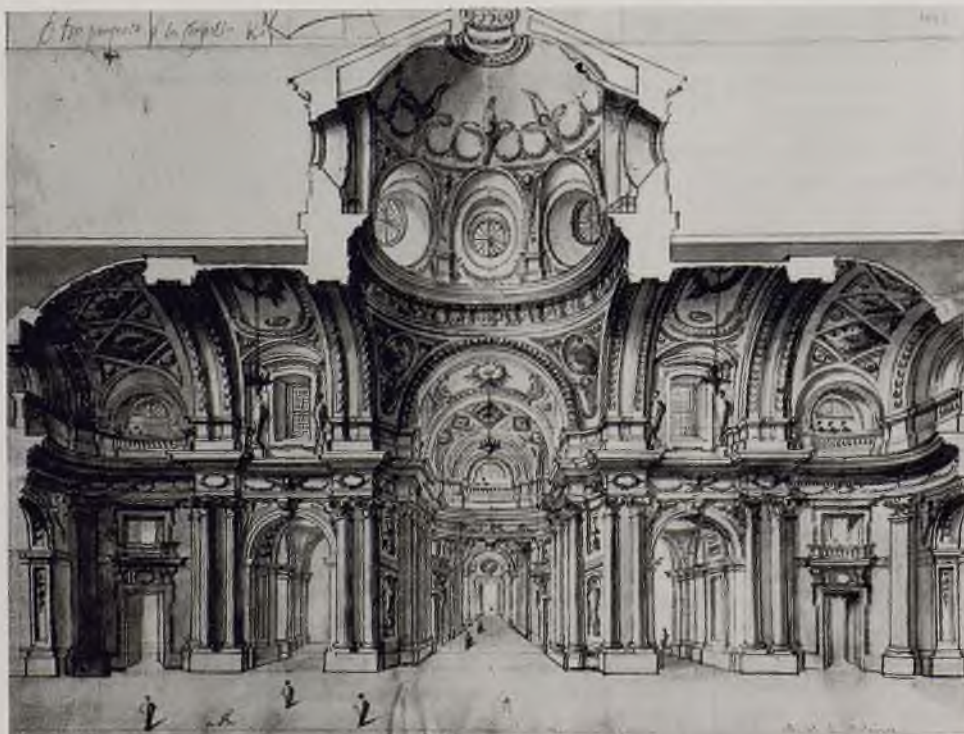
Exp.: El Arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785). Catálogo-Exposición. Madrid 1983. Cat. nº 3.

44

ANÓNIMO (Atribuido a Ventura Rodríguez) (1717-1785)

Proyecto para un Templo. Sección

Hacia 1746



44

Dibujo sobre papel a tinta china y aguada gris. 329 x 436 mm.

Notas manuscritas: (a lápiz) "Otro proyecto p (ar) a la Capilla R (ea) l de D. V. Rodríguez". Madrid B.N. (Barcia Nº 1668).

Bibl.: Barcia, Angel María de. Catálogo de dibujos originales de la Biblioteca Nacional. Madrid 1906. Cat. nº 1668.

Durán Salgado. "La construcción del Palacio Real II", en Arquitectura, año IX nº 96. Madrid. Abril de 1927. p. 138.

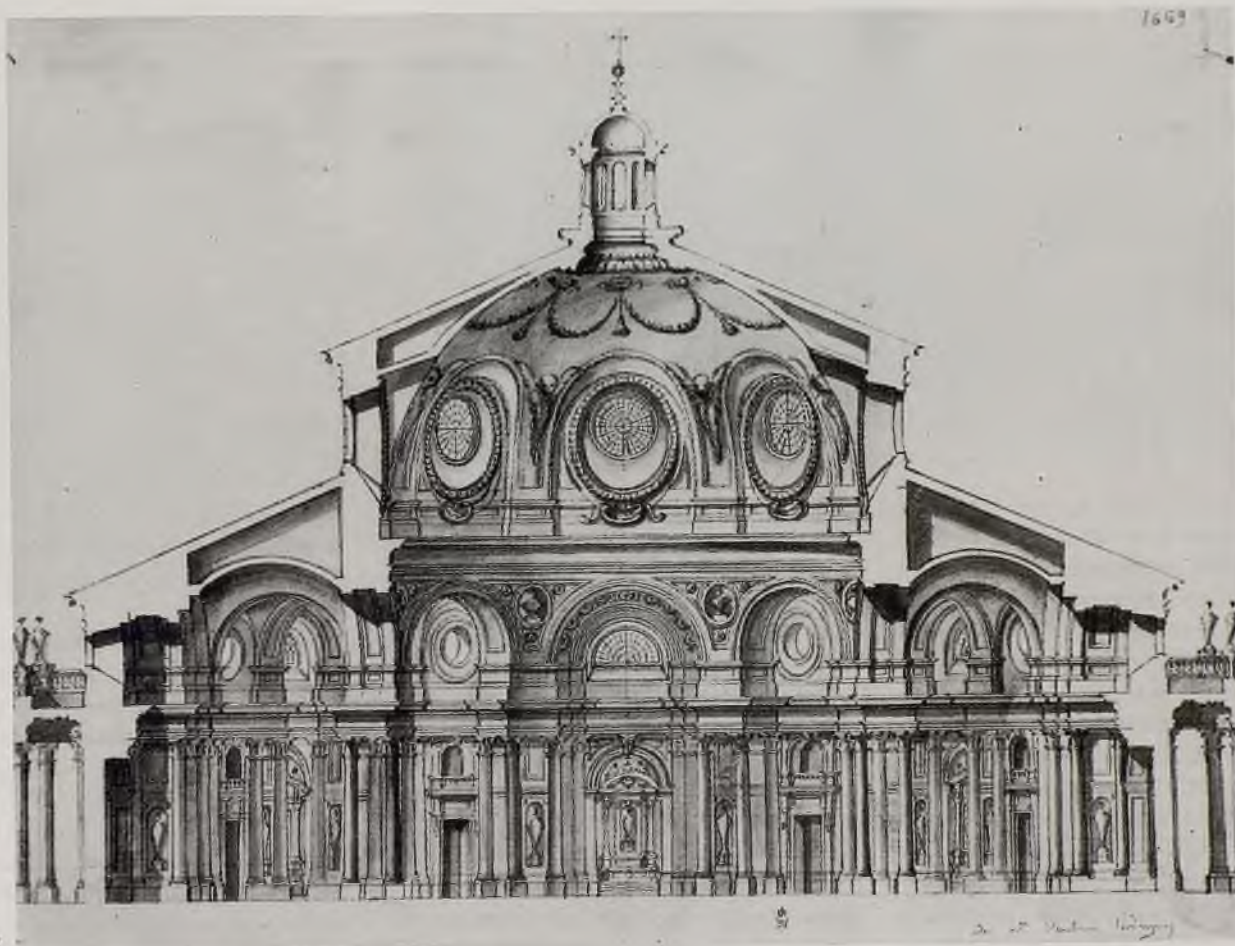
Íñiguez Almech, F. "A D. Ventura Rodríguez en el 150 Aniversario de su muerte", en Arquitectura. Mayo 1935. p. 75-112. Repr. p. 88.

Reese, Th. F. The Architecture of Ventura Rodríguez. New York 1976. Repr. p. 387. lám. 54.

Exp.: Madrid. 1979. Cat. nº 186.

El Arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785). Catálogo-Exposición. Madrid 1983. Cat. nº 135.

Madrid 1985. Cat. nº 65.



45

45

ANÓNIMO (Atribuido a Ventura Rodríguez) (1717-1785)

Proyecto para un Templo. Sección transversal

Hacia 1746

Dibujo sobre papel a tinta china y aguada gris. Notas manuscritas: (a lápiz) "De D. Ventura Rodríguez". Madrid B.N. (Barcia Nº 1659).

Bibl.: Barcia, Angel María de. *Catálogo de la Colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid 1906. Cat. nº 1659.

Durán Salgado. "La construcción del Palacio Real II", en *Arquitectura*, año IX nº 96. Madrid. Abril de 1927. p. 138.

Íñiguez Almech, F. "A D. Ventura Rodríguez en el 150 Aniversario de su muerte", en *Arquitectura*. Mayo 1935. p. 74-112.

Reese, Th. F. *The Architecture of Ventura*

Rodríguez". New York 1976. T II p. 135-137.

Exp.: *El Arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*. Catálogo-Exposición. Madrid 1986. Cat. nº 1659.

46

ANÓNIMO (Atribuido a Ventura Rodríguez) (1717-1785)

Proyecto para un templo

Siglo XVIII

Dibujo sobre papel verjurado a pluma, tinta china y aguada gris. 298 x 427 mm.

Notas manuscritas: En el margen inferior derecho, nota a lápiz: "De D. V. Rodríguez". Madrid B.N. (Barcia Nº 1660).

Bibl.: Barcia, Angel María de. *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid 1906. Cat. nº 1660.

Durán Salgado. "La construcción del Palacio Real II", en *Arquitectura*, año IX nº 96. Madrid. Abril de 1927. p. 138.

Íñiguez Almech, F. "A D. Ventura Rodríguez en el 150 Aniversario de su muerte", en *Arquitectura*. Mayo 1935. p. 74-112.

Reese, Th. F. *The Architecture of Ventura Rodríguez*". New York 1976. T II p. 135-172.

Exp.: *El Arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*. Catálogo-Exposición. Madrid 1983. Cat. nº 4.

En el paisaje cultural de mediados del siglo XVIII los valores artísticos de la Corte española, marcan un claro progreso a través de las propuestas de artistas extranjeros, que desarrollan su capacidad a consta de una rica y moderna "propuesta" arquitectónica de la que fue testimonio brillante, el Palacio Real nuevo. En él se plantea una gigantesca estructura, con sus indispensables extensiones y la belleza



46

pormenorizada de su mundo interno. El análisis de una "serie" de proyectos, cuyas características formales se enlazan de tres en tres, consideramos que se adaptan a la obra del citado Palacio Real nuevo, pues no difieren sustancialmente de su planteamiento, basado en las dos individualidades únicas de Filippo Juvara y Juan Bautista Sachetti. (Catál. nº 41-42-43; nº 44-45-46).

En el proceso creador del "proyecto" del Palacio Real, posiblemente se utilizaron asesoramientos de varios especialistas, que desarrollaron partes integrantes del proyecto del edificio, y que en algunos casos, tan sólo se basaron en simples consideraciones empíricas. Cuando se trata de obras de gran magnitud, como es el caso que nos ocupa, el tipo y la forma de cada estructura, entendemos que se sometió a un largo proceso de elaboración y de reflexión, planteándose una labor creadora de carácter específico, al margen de la general arquitectónica, de suma importancia para el resultado final.

Ello nos conduce a "mirar" los citados proyectos anónimos como algo específico y separado, pero a la vez insertado en el enfoque arquitectónico que marca la enseñanza de la "escuela de Palacio". Es un injerto difícil de definir, a pesar de que valientemente se viene adscribiendo este rica "muestra" al maestro Ventura Rodríguez, y es obra que se destina, sin más preámbulo a la proyectiva de la Capilla Real.

Mientras que la enseñanza de la forma estructural del Palacio Real se base en las consideraciones analíticas que hoy nos ofrece la sólida monografía de F.J. de la Plaza, y a pesar de que la mentalidad del arquitecto se orienta tantas veces hacia la "sorpresa" o lo imprevisto, no nos cabe el enlazar la estructura de la Capilla Real, tal y como se fue

planteando desde los planos iniciales en la crujía Sur, con la orientación de monumento "exento" que reflejan los citados proyectos, pues los valores funcionales y espaciales que en ellos se desarrollan, obligan a entender, que los cuerpos cilíndricos insertos en una cruz griega, la que configuran los dibujos con gran vigor, hallarían su equilibrio en un espacio diáfano, el que corresponde al tamaño máximo de su estructura, que necesita de una gran inflexión en un entorno.

En ambos proyectos o alternativas de un mismo propósito arquitectónico, la tensión tangencial no incita a la comprensión sino a la expansión, determinándose un claro efecto de "continuidad" espacial externa que se resistirá a ser aplicada en los términos de "clausura" arquitectónica a que se somete en todo momento el proceso polémico de la Capilla Real.

La serie de diseños en los que destaca ostentosamente la cúpula, con su clásica simbología cósmica, presentan una estructura en la que se exalta el espacio central, cuyo efecto queda bien dosificado por la luz que se derrama desde las cavidades abiertas en las superficies murales que lo limitan. Las cargas se transmiten en varias direcciones, pero se mantiene inmutable el formato central que se le ha dado, porque a la bóveda central se añade la de cañón seguido, reforzando los bordes longitudinales, aparentando una cubierta de doble traslación o curvatura.

Las posibilidades de uso de tales estructuras ponen en evidencia la imposibilidad de haber pretendido ser insertadas en la crujía Sur o Norte del Palacio Real. Su aplicación más bien nos parece propia y en función de un edificio abierto a una perspectiva urbana, a la que se creyera conveniente transmitir el mismo espíritu que rige a la propia estructura del

Palacio Real. No hallamos un planteo práctico convincente, porque en determinados aspectos, esta obra en su conjunto se mantiene en un nivel empírico en el que se dejan datos sin resolver. Pero las posibilidades de elección de esta planta, cuya forma "externa" incita a mirar y valorar su "alrededor" nos hace pensar en la conexión de este doble proyecto, con la Catedral pensada en la extensión Sur del Palacio, o en una Iglesia Palatina, tal vez en aquella que acapara la atención en la segunda mitad del siglo XVIII, la Iglesia de San Francisco El Grande, situada en la frontera colina de Las Vistillas. La disyuntiva que presentan los proyectos, entre centralización y descentralización, aconsejan el adscribir el posible edificio religioso a un terreno despejado donde la consideración que se preste a la "fachada" pudiera encontrar su propio anclaje.

Insistiríamos, en la estricta relación que guardan los proyectos con el "clima" proyectivo del Palacio Real. No se apartan de la rutina piemontesa habitual con la que se definen la mayor parte de los elementos del edificio palatino, especialmente en aquellos aplicados a la Capilla, a la Escalera o al Vestíbulo. Sostenemos la posibilidad de que tales diseños se realizaran dentro de la mecánica proyectiva del Palacio, la cual es difícil conciliar con otra línea que aquella que definieron los arquitectos citados italianos en un rico y ostentoso repertorio formal extraído en hábil síntesis del más brillante Barroco europeo.

Reese ha rechazado la atribución a Ventura Rodríguez, mientras Barcia e Iñiguez defienden esta autoría. En favor de éstos existe algún argumento a considerar como puede ser el modelo figurativo que aparece en un proyecto rubricado por Don Ventura (catálogo nº 97); es equivalente al que se usa en los citados diseños, que se decanta por un tipo de figura romboidal partida en dos por una zona de luz y de sombra acentuada. Sin embargo habría que encontrar otras argumentaciones porque es lógico que Ventura Rodríguez a la hora de realizar un trabajo personal reciba influencias de los maestros con los que se ejercita y se forma como profesional, remitiéndose a los esquemas a la hora de desarrollar un planteamiento propio.

El programa y la propia metodología de los proyectos, que nos parece que tienen en sí una relación, al menos de tres en tres, no se reducen a un simple enunciado formal, aparentemente basado en una ostentosa decoración. Nos

parece más bien el producto maduro de un sistema estilístico que adopta la comprensión y asimilación real de un programa que es producto de una escuela y que, de acuerdo con la experiencia personal que hoy conocemos de Sachetti no se aleja de su formulación. Bajo este punto de vista, la elección de un terreno real y concreto para la ubicación del posible edificio no se encontraría alejado de su compromiso y deliberación entre 1738 y 1752 para un templo catedralicio o palatino en la extensión Sur del Palacio Real, en la situación urbanística particular que han revelado los proyectos del arquitecto piemontés. La proyección oblicua que refleja la fachada principal y lateral de un templo (catálogo nº 46) consideramos que puede pertenecer también al mismo proceso, por la relación estructural central en cruz griega y las adiciones ornamentales.

V.T.M.

47

ANÓNIMO (Atribuido a F. Juvara)

Proyecto de escalera

Siglo XVIII

Dibujo sobre papel verjurado, a pluma y aguadas y gris y amarilla.

Escala; Pies Castellanos 140 = 24,5 cm. 475 x 732 mm.

Notas manuscritas: En la parte superior, a pluma: "Planta y corte de una Escalera Principal del Palacio de Ybarra". Al dorso: Ignacio Haan, segundo".

Madrid B.N. (Barcia Nº 2167 (15-86).

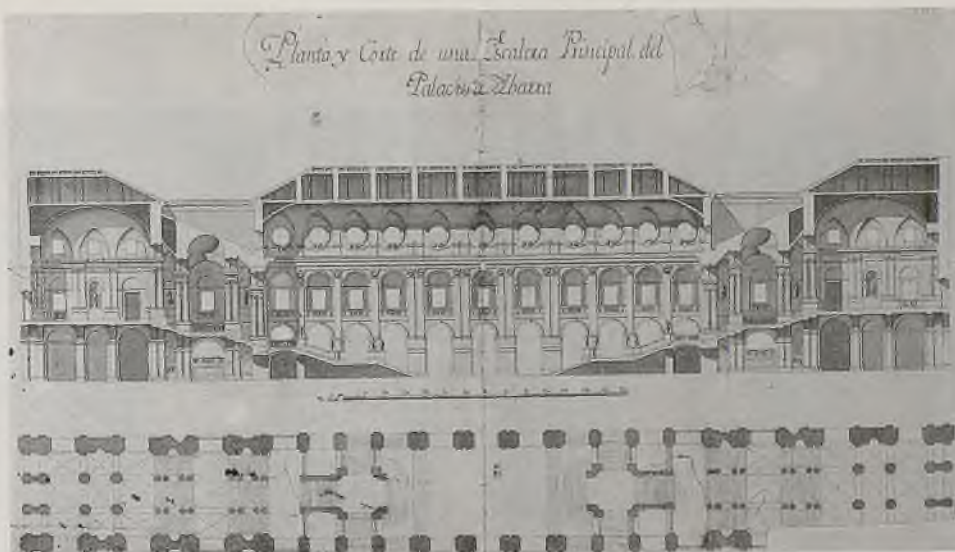
Bibl.: Barcia, Angel María de. Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional. Madrid 1906.

Íñiguez Almech, Francisco. "Número dedicado a D. Ventura Rodríguez en el 150 Aniversario de su muerte", en Arquitectura. nº 3 (1935), p. 74-112.

Íñiguez Almech, Francisco. "Original plans for the erection of the Royal Palace", en Apollo, nº 87 (1968), pp. 340-351.

Reese, Th. F. The Architecture of Ventura Rodríguez. New York 1976. I p. 19, y II, p. 17.

Exp.: El Arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785). Catálogo-Exposición. Madrid 1983, pp. 132-134.



47

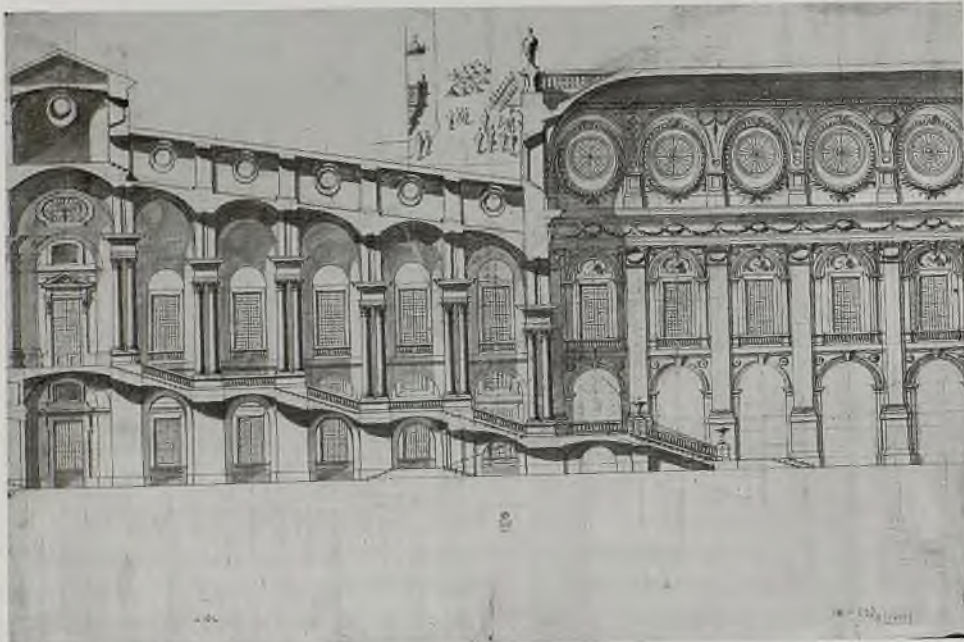
La gran escalera ceremonial, que se desarrolla durante la Edad Moderna en los edificios construidos para representar la Majestad en las Monarquías de la Edad Moderna, presenta en España ejemplos precursores muy tempranos del siglo XVI, entre los cuales cabe citar la del Alcázar de Madrid. No es extraño, por tanto, que en el XVIII la Corte Española plantease la escalera de honor como una de las partes de mayor importancia espacial y arquitectónica en el Nuevo Palacio Real, tanto en el genial proyecto de Juvara como en el finalmente llevado a cabo por su discípulo Sachetti.

El eco del proyecto de Juvara para las escaleras principales (1736) resuena no sólo en Ventura Rodríguez, sino en la enseñanza académica de la segunda mitad de siglo e incluso en los proyectos y realizaciones del final de la centuria. Desde luego, y pese a los pies forzados por el exiguo solar del Alcázar en el que hubo de levantarse el Palacio, el gran diseño de Juvara influye en la brillante y magnífica escalera concebida por Sacchetti en 1746, tras largo y agrio debate resuelto mediante consulta a los académicos de Roma —Salvi, Fuga y Vanvitelli—, y vencedora en el concurso celebrado a finales de aquel mismo año. El complicado y apasionante proceso para la definición final de este importante espacio áulico está ilustrado en las fichas siguientes. Por desgracia la materialización de tan notable ejemplar de escalera regia del Barroco tardío quedó truncada debido a la intervención de Sabatini por orden de Carlos III, realizándose sólo las cajas de las escaleras según el diseño de Sacchetti, pero no las rampas.

La inscripción al dorso podría indicar que éste es un ejercicio realizado por Ignacio Haan siendo estudiante de arquitectura en la Academia de San Fernando para una prueba "de pensado" de la tercera clase, con la cual

habría obtenido el pasar a la segunda; era característico de ese nivel de estudio el hacer plantas, alzados y secciones de los edificios "consagrados" entre los escasos ejemplares clasicistas que la Academia podía postular como modelos en la Corte. No obstante, hay que señalar que este tema no figura entre los impuestos para los premios generales de las Academias en aquellos años, pero podría haber sido planteado en alguno de los concursos mensuales entre 1768 —fecha de entrada de Haan en la Academia— y 1778, cuando obtuvo el primer premio de la segunda clase —junto con Manuel Mateo— y marchó a Roma. El arquitecto hubo de tomar las medidas para este "levantamiento" de la gran maqueta del magno Palacio ideado por Juvara —llamado en España Ibarra durante el XVIII— realizada bajo la dirección de José Pérez, hoy perdida y que estaba expuesta al público en un pabellón adjunto a la Real Armería, frente al Palacio Nuevo. Por tanto este documento se puede considerar, junto a las copias del proyecto de Juvara delineadas por el propio Pérez y por Marcelo Fontón, un testimonio fidedigno y "canónico" de lo que hubiera sido aquella monumental escalera regia. Cabe notar, sin embargo, ligeras variantes respecto a la sección de Pérez relativas a los tramos con columnas exentas, inspirados directamente en la *Scala Regia* de Bernini en el Vaticano, prestigioso modelo cuya influencia llegó al proyecto de Sacchetti de 1742 para las escaleras del Palacio Nuevo, como destacaron el propio arquitecto y su apasionado crítico el marqués Scotti. Al crear Haan años después su obra maestra, el Hospital del Nuncio de Toledo, el entonces arquitecto de la Sede Primada recordó evidentemente el modelo juvariano al diseñar la magnífica escalera de aquel edificio.

J.L.S.



48

48

ANÓNIMO

Proyecto de escalera para el Palacio Real de Madrid. Sección longitudinal

Hacia 1737

Dibujo sobre papel a tinta china y aguada gris. 426 x 634 mm.

En el reverso, croquis en proyección oblicua para la capilla del Pilar de Zaragoza. Madrid B.N. (Barcia N° 1671).

Bibl.: Barcia, Angel María de. *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid 1906. Cat. n° 1671.

Íñiguez Almech, Francisco. "Número dedicado a D. Ventura Rodríguez en el 150 Aniversario de su muerte", en *Arquitectura*. n° 3 (1935), p. 74-112.

Íñiguez Almech, Francisco. "Original plans for the erection of the Royal Palace", en *Apollo*, n° 87 (1968), pp. 340-351.

Reese, Thomas. F. *The Architecture of Ventura Rodríguez*. New York 1976. I p. 19, y II, p. 17.

Exp.: *El Arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*. Catálogo-Exposición. Madrid 1983, pp. 132-134.

Hacia 1737

Dibujo sobre papel a tinta china y aguada gris. 377 x 438 mm.

Notas manuscritas: (En en el ángulo inferior derecho, a lápiz): "estudio orig (ina) l p (ar) a la escalera del lado a la plaza de Oriente". / "De D. Ventura Rodríguez".

En el reverso, sección longitudinal de la escalera.

Madrid B.N. (Barcia N° 1672).

Bibl.: Barcia, Angel María de. *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid 1906. Cat. n° 1672.

Íñiguez Almech, Francisco. "Número dedicado a D. Ventura Rodríguez en el 150 Aniversario de su muerte", en *Arquitectura*. n° 3 (1935), p. 74-112.

Íñiguez Almech, Francisco. "Original plans for the erection of the Royal Palace", en *Apollo*, n° 87 (1968), pp. 340-351.

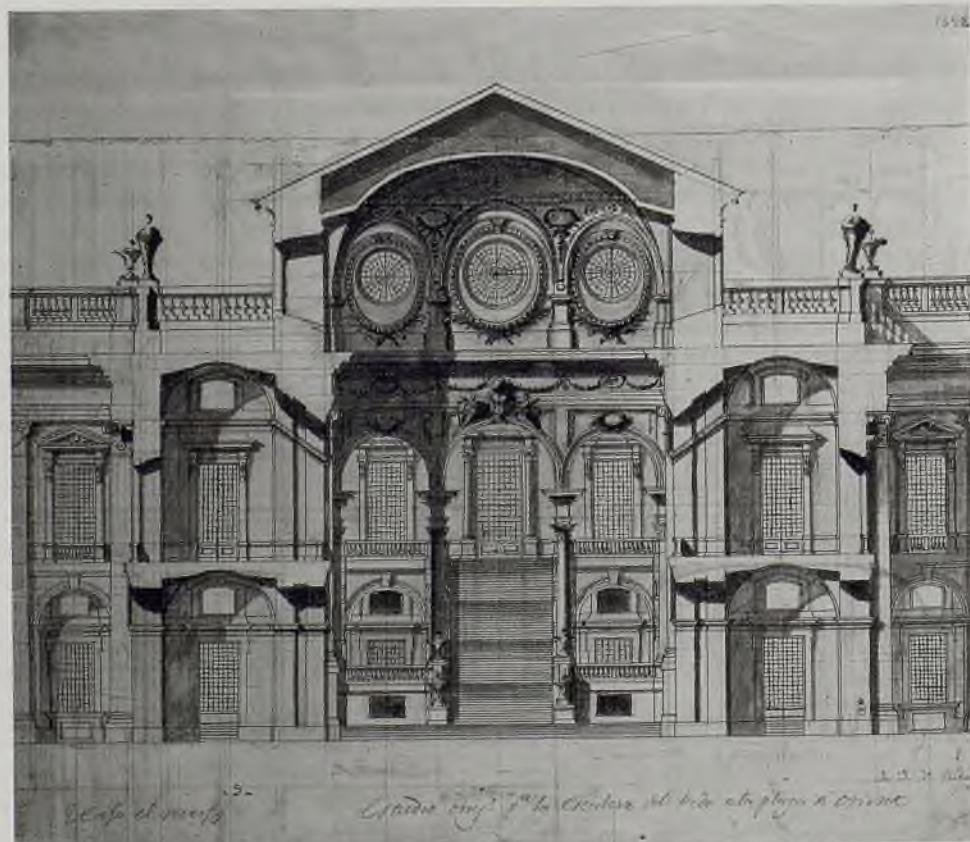
Reese, Thomas F. *The Architecture of Ventura Rodríguez*. New York 1976. I p. 19, y II, p. 17.

Exp.: *El Arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*. Catálogo-Exposición. Madrid 1983, pp. 132-134.

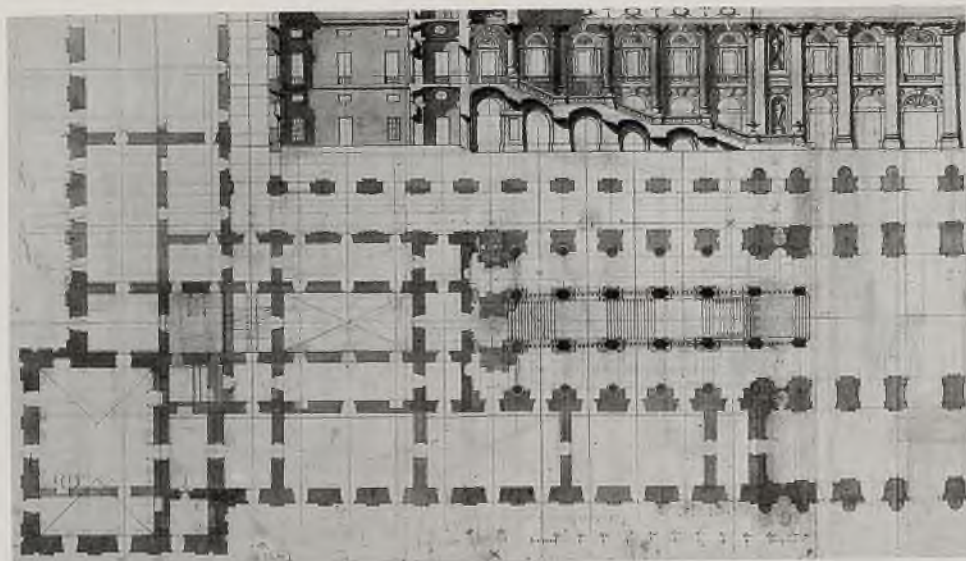
49

ANÓNIMO

Proyecto de escalera para el Palacio Real de Madrid. Sección transversal



49



50

ANÓNIMO

Proyecto de escalera para el Palacio Real de Madrid. Planta y sección longitudinal

Hacia 1737

Dibujo sobre papel a tinta china y aguada gris. Escala: "100 p(ie) s c (astellano) s". En el reverso, otro similar. 442 x 757 mm. Madrid B.N. (Barcia Nº 1670).

Bibl.: Barcia, Angel María de. *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid 1906. Cat. nº 1670. Íñiguez Almech, Francisco. "Número dedicado a D. Ventura Rodríguez en el 150 Aniversario de su muerte", en *Arquitectura*. nº 3 (1935), p. 74-112. Íñiguez Almech, Francisco. "Original plans for the erection of the Royal Palace", en *Apollo*, nº 87 (1968), pp. 340-351.

Exp.: *El Arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*. Catálogo-Exposición. Madrid 1983, pp. 132-134.

Como los dos dibujos anteriores y el siguiente, este es un proyecto de escalera regia ideado a partir de la propuesta juvariana para el Palacio Real que había de construirse en Madrid.

Identificados como de Ventura Rodríguez ya por Barcia, viene suponiéndose para todos

estos diseños una fecha cercana a 1737, cuando el joven Ventura, tras haber recibido de Juvara la impresión definitiva para su carrera arquitectónica, iniciaba su trabajo en la Obra del Nuevo Real Palacio con Sacchetti. Cabe preguntarse, sin embargo, si estas variaciones sobre el tema no podrían obedecer a la polémica de 1742-1747 en torno a las escaleras principales de Palacio. Ventura, que en la década de 1750 presentará proyectos alternativos a los de Sacchetti para partes importantes del Palacio, como la Capilla o la Plaza de Armas, y los veía aprobados por el rey, posiblemente se sintiera atraído por el tema de la escalera, aunque no se atreviese a presentar sus ideas y se limitase a imaginar soluciones a partir del modelo obligado que era Juvara. Este proyecto se encuentra, de hecho, encastrado en una planta como la del palacio diseñado por el arquitecto mesinés, del que ha tomado la idea de las dos grandes rampas divergentes a partir de un vasto espacio central, pero elimina los tramos divididos por columnas inspirados en la *Scala Regia* vaticana en favor de un solo ámbito mucho más vasto, comprensible en toda su amplitud desde que se pone el pie en él. La concepción del espacio resulta así emparentada con la que en la polémica de 1746 defendieron los arquitectos Arredondo y Pérez, tomando como modelo hispánico, opuesto a lo italiano contemporáneo, la escalera del Alcázar de Toledo, y postulando la construcción en el Palacio Real Nuevo de un vasto esquema de rampas divergentes, semejante a éste, en el área total que hoy ocupan la Escalera, el Salón de columnas y el de Guardias.

J.L.S.

51

ANÓNIMO (Atribuido a Ventura Rodríguez) (1717-1785)

Proyecto de escalera para el Palacio Real de Madrid. Sección longitudinal

Hacia 1737

Dibujo sobre papel a tinta china y aguada gris. 283 x 704 mm. Notas manuscritas: (A lápiz) "Dibujos origin (ale) s D. Ventura Rodríguez". Madrid B.N. (Barcia Nº 1673).

Bibl.: Barcia, Angel María de. *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid 1906. Cat. nº 1673.

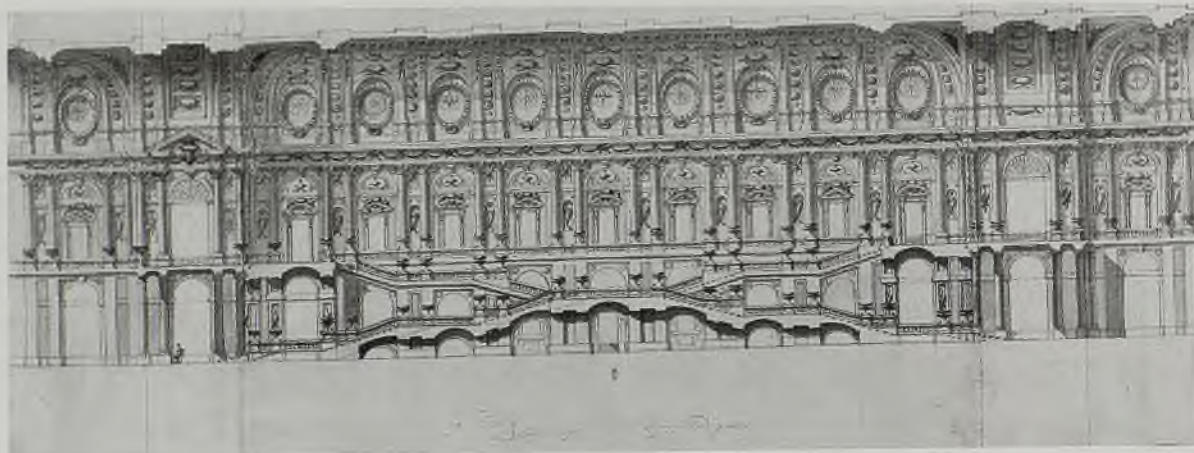
Íñiguez Almech, Francisco. "Número dedicado a D. Ventura Rodríguez en el 150 Aniversario de su muerte", en *Arquitectura*. nº 3 (1935), p. 74-112.

Íñiguez Almech, Francisco. "Original plans for the erection of the Royal Palace", en *Apollo*, nº 87 (1968), pp. 340-351.

Exp.: *El Arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*. Catálogo-Exposición. Madrid 1983, pp. 132-134.

Este proyecto, único firmado de esta serie, es en el que Rodríguez se muestra más personal y deja correr su inventiva alejándose de Juvara: no sólo en la concepción del espacio unitario que analizábamos en el diseño anterior, sino en la disposición de las rampas que, en lugar de ser divergentes desde el ámbito central, se junta en éste desde los extremos para volver a separarse en ascensos opuestos. Tal propuesta está obviamente inspirada en los tramos colaterales que en la escalera de Juvara llevaban desde los vestíbulos secundarios hasta el segundo rellano del ramal principal. Pero si allí la disposición estaba pensada para el uso de esta escenografía para las ceremonias cortesanas, donde el personaje principal —el rey o la reina, en sus respectivas escaleras— podían ascender por el eje central, mientras la comitiva le seguía a distancia entrando por los laterales, aquí no existen ni entrada ni ramal principales. Esta utopía formal está animada por una brillante decoración característica de Ventura.

J.L.S.



51

52

**SACCHETTI, Juan Bautista
(1690-1764)**

Planta del zaguán y escalera principal de Palacio o planta a nivel del cuarto bajo

28 de Octubre de 1742

Dibujo a tinta sobre papel verjurado, con aguadas en carmín y rosa.

Escala: 100 pies castellanos.

707 x 967 mm.

Fdo.: "Juan Bapta. Saqueti Arqto."

(Rubricado).

Notas manuscritas: "Copia del original aprobado por sus Mgdes. en / 28 octobe. de 1742-Madrid Juan Bapta. Saqueti arqto".

A.G.P. Nº 73.

Bibl.: Plaza Santiago, Francisco Javier de la: Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid. Valladolid, 1975, pp. 114-134.

Sancho, José Luis: "Las críticas en España y desde Italia al Palacio Real de Madrid: Fuga, Salvi y Vanvitelli", en Archivo Español de Arte.

Sancho, José Luis: "Ferdinando Fuga, Nicola Salvi y Luigi Vanvitelli: el Palacio Real de Madrid y sus escaleras principales", en Storia dell'Arte, nº 72 (1992), pp. 201-254.

Luis de la Vega, C.: Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio (inédito). Cat. nº 73.

El proceso de diseño de las escaleras principales del Palacio Real de

Madrid no sólo es uno de los aspectos más apasionantes de este edificio, sino que muestra la complejidad del juego de fuerzas entre las diversas influencias y sugerencias de Italia en la arquitectura cortesana española del siglo XVIII. Si bien estaba claro que el modelo a seguir –incluso, de lejos, por la arquitectura casticista– era “lo italiano”, las alternativas propuestas por los italianos empleados por Felipe V o llamados a opinar distaban de ser perfectamente concordantes. Procaccini y sus discípulos; el círculo piacentino recomendado por el marqués Scotti; Juvara; su discípulo Sacchetti y la difusión del estilo juvariano entre los jóvenes arquitectos españoles efectuada a partir de la “Obra de Palacio”; y, por último, la influencia del clasicismo romano, con Vanvitelli a la cabeza, por medio fundamentalmente de su discípulo Sabatini, son las etapas principales del discurso de la arquitectura italiana en la Corte española durante el XVIII.

Al “adaptar” en 1737 el proyecto de Juvara para el Palacio Real al solar del antiguo por voluntad de Felipe V, Sacchetti eliminó la



52

enorme escalera doble del maestro introduciendo una de tamaño proporcionado al de la superficie total construida. Semejante en su solución a la del Príncipe en el mismo Nuevo Palacio –conservada tal y como Sacchetti la proyectó y construyó–, esa escalera principal de 1737 estaba situada a la mano derecha del zaguán, había de desembarcar en la galería del patio, y ocuparía el interior de la crujía sur junto con la capilla a la que, como en el antiguo Alcázar, corresponde la posición central.

Las acerbas críticas lanzadas contra el Palacio de Sacchetti en 1741 por el marqués Scotti atacaban, entre otros aspectos tanto generales como de detalle, la posición de la capilla y la pequeñez de la escalera, aconsejando desplazar aquella y ampliar ésta formando dos ramales divergentes a partir del zaguán, más o menos como en el Palacio Madama de Turín, por Juvara. Para zanjar la polémica la Corte decidió mandar proyecto y críticas a la Academia Romana de San Luca, solicitando un dictamen a los tres arquitectos más relevantes de Roma en aquel momento: Nicola Salvi, Ferdinando Fuga y Luigi Vanvitelli, quienes emitieron una contestación interesantísima en cuanto al Palacio en general se refiere, y aprobaron la idea de ampliar la escalera. Mientras, Scotti definía en Madrid sus ideas proponiendo que las escaleras fueran dos, iguales y simétricas. Aceptando estas ideas Sacchetti elaboró en 1742 su primer proyecto de “escaleras principales”. La planta al nivel del cuarto bajo permite observar la complejidad escenográfica con que el arquitecto turinés planteó los accesos múltiples desde los laterales al ramal principal.

J.L.S.

ANÓNIMO. Atribuido a Juan Bautista Sachetti (1690-1764)

Proyecto para la escalera del Palacio Real de Madrid

1742

Dibujo sobre papel verjurado a pluma, tinta china y aguada.

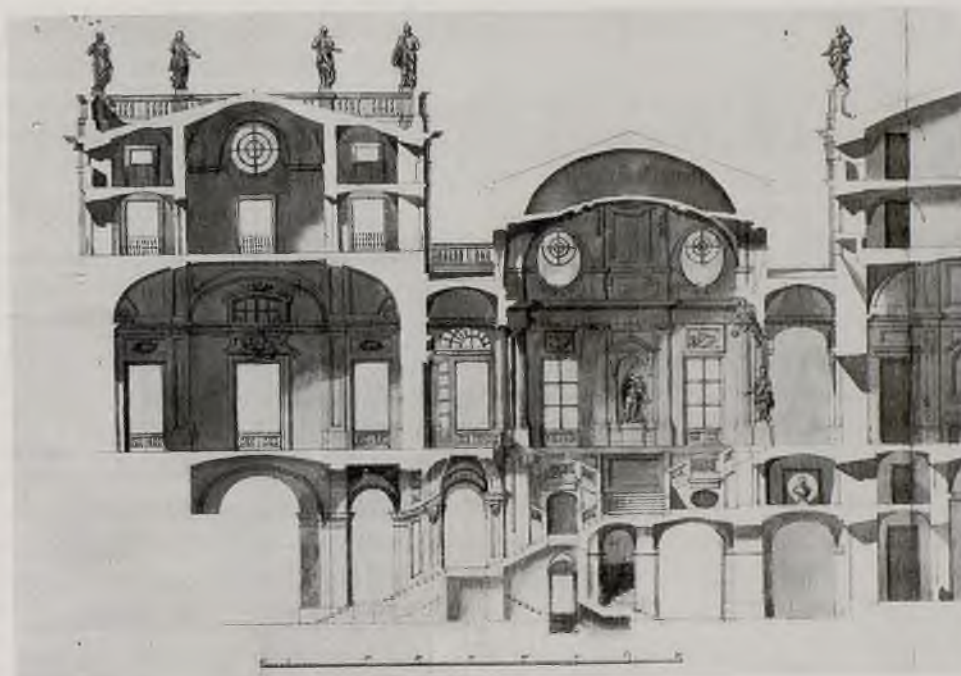
Escala: "70" = 282 mm.

483 x 674 mm.

MADRID. B.N. (Barcia 2138 15-16)

Bibl.: Barcia, Angel M^o de: Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional. Madrid, 1906, nos. 2138 y 2139.

Plaza Santiago, Francisco Javier de la: Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid. Valladolid, 1975, pp. 114-134.
Sancho, José Luis: "Ferdinando Fuga, Nicola Salvi y Luigi Vanvitelli: el Palacio Real de Madrid y sus escaleras principales", en Storia dell'Arte, n^o 72 (1992), pp. 201-254.

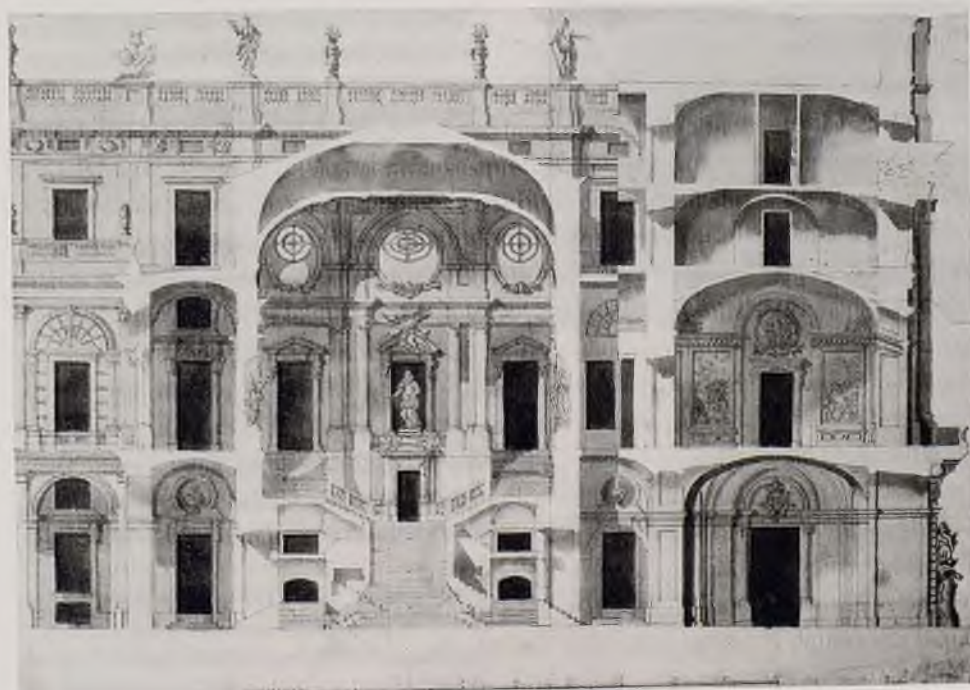


53

Existen dos juegos más como éste, uno en la Biblioteca Marciana de Venecia, primorosamente delineado por G.B. Novello, y otro en el Archivo General de

Palacio, donde también se encuentran las plantas. Los de Palacio están firmados por Saqueti y fechados el 28 de octubre de 1742, y en ellos consta que son "copia del original aprobado por Sus Magdes".

J.L.S.



54

54

ANÓNIMO. Atribuido a Juan Bautista Sachetti (1690-1764)

Proyecto para la escalera del Palacio Real de Madrid

1742

Dibujo sobre papel verjurado a pluma, tinta china y aguada.

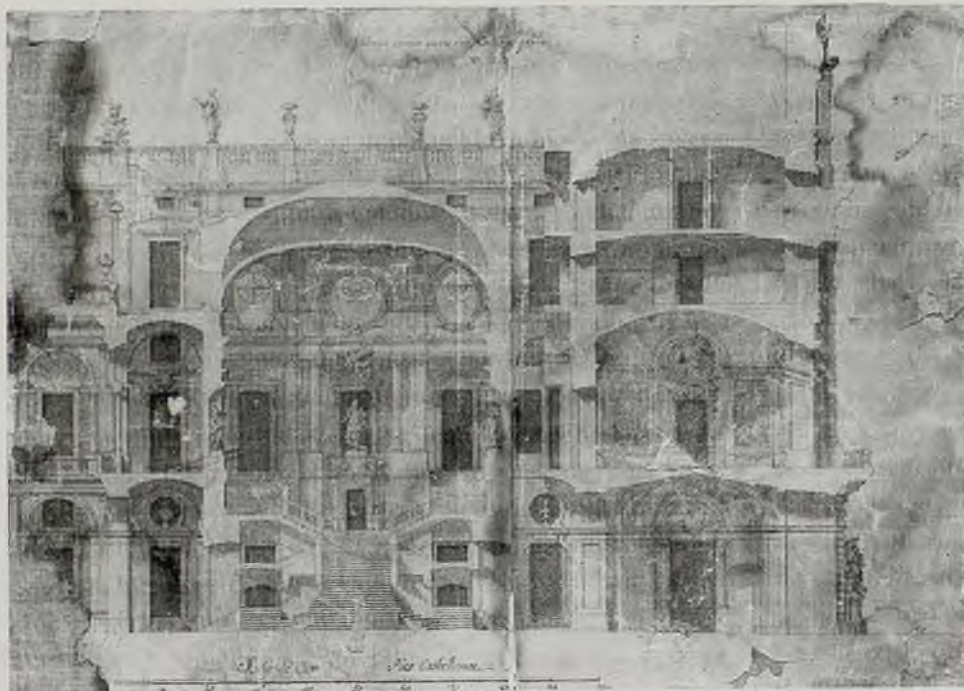
Escala: "100" = 35 mm.

450 x 648 mm.

Notas manuscritas: En el reverso escrito a pluma: "Cortes y Fachadas de Palazio". Escrito a lápiz rojo: "Fachada y perfiles de Palazio".

Proc.: Fondo Antiguo.

MADRID. B.N. (Barcia 2139 nº 2139 15-16).



55

55

ANÓNIMO. Atribuido a Juan Bautista Sachetti (1690-1764)

Fachada y sección Norte-Sur de una de las dos escaleras principales de Palacio

28 de Octubre de 1742

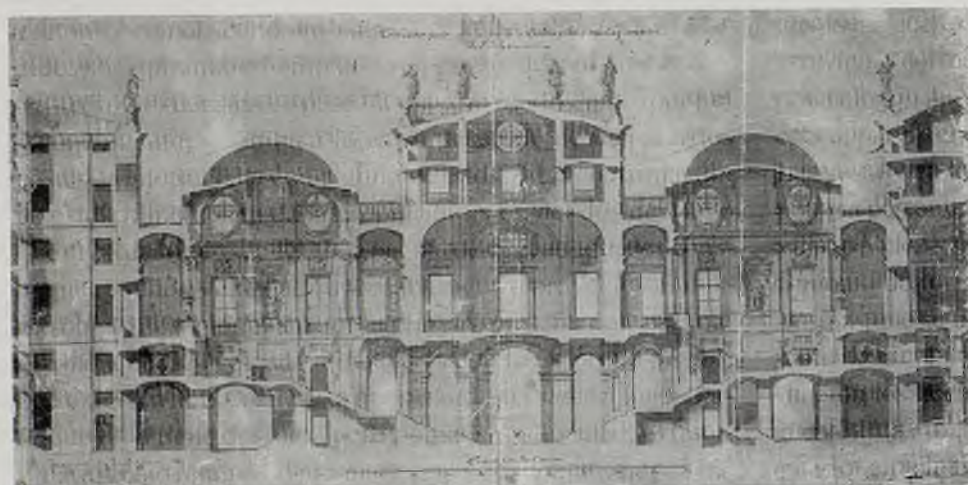
Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas grises.

Escala: 100 pies castellanos.

545 x 738 mm.

Notas manuscritas: "(Borrado)...fachada de una de las dos Escaleras prales".

A.G.P. N.º 69.



56

56

ANÓNIMO. Atribuido a Juan Bautista Sachetti (1690-1764)

"Corte interior que demuestra los lados de las dos escaleras principales y entradas que corresponden a la Fachada del Mediodía"

28 de Octubre de 1742

Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas grises.

Escala: 100 pies castellanos.

530 x 1025 mm.

Fdo.: "Madrid 28 de Octubre de 1742 | Juan Bautista Saqueti".

Notas manuscritas: "Corte interior que demuestra los lados de las Escaleras prales. y entradas q corresponden a la Fachada del medio dia".

"Aprovado por sus Magdes. en 28 de octubre de 1742"

"El Marqs de Villarias". (Rubricado).

A.G.P. N.º 70.



57

**SACHETTI, Juan Bautista
(1690-1764)**

**Plano del piso principal de Palacio
con modificación del Salón (en papel
distinto superpuesto) entre las
escaleras**

26 de Junio de 1744

Dibujo en tinta negra, sobre papel verjurado, con lavadas en grises y carmín. (Entelado). Escala: 200 pies castellanos.

516 x 693 mm.

Fdo.: "Madrid y Junio 26 de 1744 | Juan Bautista Saqueti arquitecto". (Rubricado). A.G.P. N° 107.

Bibl.: Chueca Goitia, F.: "Madrid y los Reales Sitios", en El Madrid y los Borbones en el siglo XVIII. Madrid 1984. Repr. p. 37.

Bottineau, Y.: El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746) Madrid 1986. Repr. Lám LXXV.

Luis de la Vega, C.: Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio (inédito) cat. n° 107.

Exp.: Domenico Scarlatti en España. Exposición-Catálogo. Madrid 1985. Repr. cat. n° p. 256.

Este diseño establece la diferencia esencial de una concepción de "doble escalera" para el Palacio Real en el marco de dos unidades rectangulares que amplían excentricamente la perspectiva de la crujía meridional propiciando un solemne encuentro entre el visitante y los salones regios del edificio. El lugar, de extrema magnificencia y con

integridad propia hubiese sido lazo de conexión entre la planta baja y la principal señalando la naturaleza dual y tridimensional de la estancia aún ateniéndose a un esquema ortogonal de iniciativa casi agresiva. Se dan cita dos mundos que divergen y exponen su volumen al observador con recursos ligados a las reglas de la perspectiva central. Las rampas, divergentes, parten progresivamente, penetrando en la dimensión de la profundidad, en el retroceso, exhibiendo su propio sistema espacial y fingiendo que un sólido cerrado dé la impresión de ser algo espacialmente gigantesco. La Escalera, revelándose en una proyección total y completa se aproxima a la ortogonalidad exaltada del Madama de Turín, de la Reale de Caserta, al que posiblemente proyectos como el de Sachetti inspiran. La autonomía de la caja de escalera ofertada por Sachetti refleja en distinto grado de fidelidad, el carácter que se llevó al tema en los palacios del absolutismo del barroco tardío. Enraizada en lo "europeo" resume cuanta movilidad y escenografía era utilizada por las cortes europeas. Especulando en la arquitectura de mayor fasto, especialmente inspirada en modelos vieneses, franceses e italianos, el proyecto no realizado desgraciadamente por Sachetti, privó al edificio de uno de los factores de mayor arrogancia y dignidad arquitectónica. La manipulación del proyecto fue un hecho desgraciado en el proceso constructivo del Palacio Real. El edificio en este enclave quedó incompleto. La escalera doble de Sachetti entendemos que fue proyectada como uno de los exponentes de mayor exhibición. El arquitecto luchó por sacar a flote su proyecto. En el único ramal construido, aunque con cierta limitación se encarna otro concepto; ha quedado un recuerdo tan solo de aquel magno planteamiento, hoy entendido y valorado además por algunos alzados en los que se nos muestra la desmesura creativa del autor del diseño.

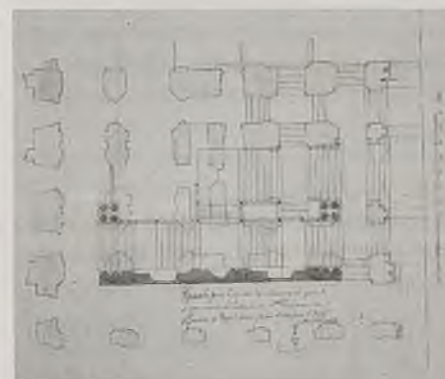
V.T.M.

58

**ANÓNIMO (Atribuido a
Santiago Bonavía) (1759)**

**Planta de la escalera principal del
Palacio Real de Madrid**

Agosto de 1744



58

Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas en gris y siena.

Escala: 50 pies castellanos.

475 x 402 mm.

Notas manuscritas: "aprobado por el Rey con las advertencias que / se comunican al intendente Dn. Baltasar de / Elgueta en papel de esta fecha. San Ildefonso 6 de Septiembre de 1744".

A.G.P. N° 918.

Bibl.: Plaza Santiago, Francisco Javier de la: Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid. Valladolid. 1975. pp. 114-134.

Sancho, José Luis: "Ferdinando Fuga, Nicola Salvi y Luigi Vanvitelli: el Palacio Real de Madrid y sus escaleras principales", en Storia Dell'Arte, n° 72 (1992), pp. 201-254.

Luis de la Vega, C.: Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio (inédito) cat. n° 918.

En 1744 el crítico y temible marqués Scotti volvió a la carga y atacó el proyecto de escaleras "teatrales" concebido por Sachetti en 1742, descalificándolo por incómodo debido a la excesiva altura y poca "huella" o profundidad de los peldaños. Aunque el arquitecto mayor podía contestar que este defecto resultaba forzado por la exiguidad del espacio disponible y que era remediable con pequeños trucos, ese

tipo de observaciones era el único al que podía ser sensible la Corte, como bien sabía Scotti y su protegido, el pintor y arquitecto piacentino Santiago Bonavía. Movido aquel por el deseo de mostrar su "celo" y de ser reconocido como competente en materias de arquitectura y gusto, y éste por el de suplantar al arquitecto mayor, al menos en una parte tan destacada del edificio y aunque su nombre no constase manifiestamente, ambos personajes formaron una figura bifronte. Tras las primeras críticas a la altura de los peldaños tanto de esta escalera como de la del Príncipe, tras las propuestas de mejora presentadas por otros arquitectos —como Arredondo— y tras haber llegado a un acuerdo con el intendente de la Obra acerca de las correcciones posibles a la "bella idea" del arquitecto mayor, el "sujeto que ha trabajado en el remedio de la escalera", o sea Scotti-Bonavía, elaboró en junio de 1744 un proyecto de escalera alternativo al de Sacchetti, pero que sólo se diferenciaba de él en la disposición del número de escalones —cincuenta en lugar de cuarenta y seis— en las rampas, en que los pilastrones centrales de apoyo están constituidos por un grupo de cuatro columnas y sobre todo, aunque el plano no lo indica, en que unificaba el salón de funciones, entre las escaleras, con ellas. Sacchetti se apresuró a formar una variante perfeccionada de su proyecto de 1742, pero ello no impidió que el rey aprobase el de Scotti-Bonavía en septiembre de 1744. La tirantez que esta decisión provocó en la Fábrica de Palacio se solucionó encargando a Sacchetti que realizase un nuevo proyecto incorporando las sugerencias de sus críticos. Durante el año siguiente el arquitecto mayor trabajó en la corrección de su proyecto y en la elaboración de uno nuevo, pero fatigó la paciencia de la Corte con su tardanza en presentar el primero, único que se le había pedido.

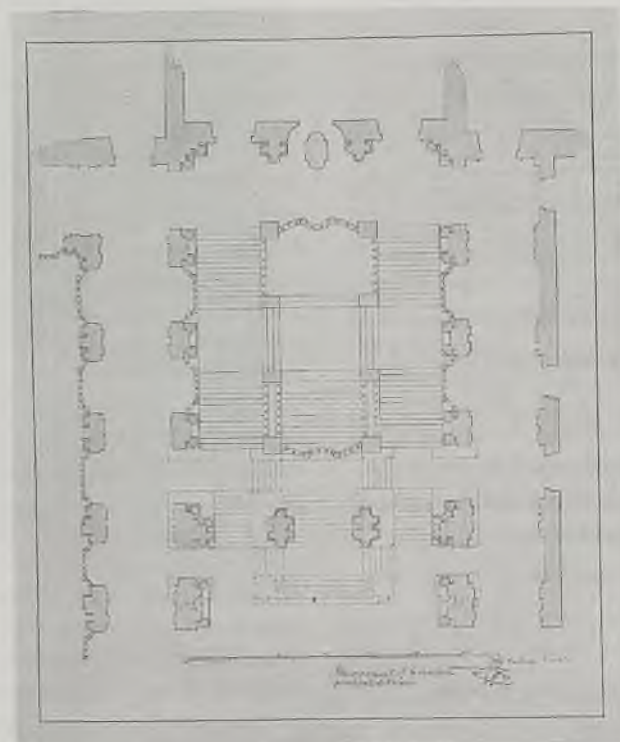
J.L.S.

59

BONAVÍA, Santiago (1759)

Plano original de la escalera principal de Palacio

1746



59

Dibujo en tinta sepia, sobre papel verjurado, con lavadas en grises.

Escala: 50 pies castellanos.

574 x 480 mm.

Fdo.: Santiago Bonavía (Rubricado).

Notas manuscritas: Al dorso: "El plano original de la escalera principal de Palacio inventada por Dn. Santiago Bonavía. Desta se hizo el modelo y en 2 de diciembre de 1746 mando el Rey que se guardase en el Almacen General de Palacio".

A.G.P. Nº 61.

Bibl.: Plaza Santiago, Francisco Javier de la: Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid. Valladolid, 1975. pp. 114-134.

Sancho, José Luis: "Ferdinando Fuga, Nicola Salvi y Luigi Vanvitelli: el Palacio Real de Madrid y sus escaleras principales", en Storia Dell'Arte, nº 72 (1992), pp. 201-254.

Luis de la Vega, C.: Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio (inédito). Cat. nº 61.

Debido al retraso del arquitecto mayor en presentar el nuevo plano al que aludimos en la ficha anterior, o por otras intrigas de Scotti y de su protegido, alrededor de mayo de 1745 se pidió a Bonavía que diseñase él un nuevo proyecto, presentado el día 7 de ese mes y aprobado inmediatamente por los reyes. En opinión de los responsables de las obras reales este nuevo diseño, "extendido por Bonavía con la dirección del mismo marqués Scotti", superaba "en hermosura, anchura y suntuosidad" al del propio Bonavía aprobado el 6 de septiembre de 1744.

En este nuevo proyecto —y, en lo que a él respecta, definitivo— Bonavía siguió la idea de Sacchetti en cuanto a la disposición de los tramos, pero configuró una caja totalmente distinta, más alta y despejada, prescindiendo de los cuatro apoyos centrales y formando así un solo y espacioso ámbito que influyó tanto en la concepción definitiva de Sacchetti como en la enviada de Roma por Fuga, Salvi y Vanvitelli. Por desgracia no se conserva ninguna sección

ni alzado de este proyecto de Bonavía donde, al igual que en el presentado por el mismo arquitecto en 1744, se unificaba con las escaleras el espacio del *salón de funciones*, abierto mediante tres arcos a cada una de ellas. Esta idea de "anular" como tal el salón intermedio fue radicalmente criticada por Sacchetti, quien presentó además un convincente informe atacando la mala correspondencia estructural entre lo proyectado por Bonavía y lo ya construido de los alrededores de las escaleras. Más adelante, el arquitecto mayor apoyó esta crítica mediante su demostración gráfica en un plano donde se superpone lo ya construido en la planta baja y lo propuesto por Bonavía en el piso principal, pero tal documento corresponde a la última fase en el enfrentamiento entre ambos proyectos.

Efectivamente, la Corte decidió en 1745 zanjar la cuestión sometiendo los proyectos de ambos arquitectos al criterio de los arquitectos más famosos activos en Roma, Fuga, Salvi y Vanvitelli, cuya opinión acerca de este diseño fue positiva en cuanto al planteamiento general, pero reprobaron el vano de entrada, así como la proporción de los arcos y los desembarcos. A pesar de ello, el proyecto de Bonavía no fue descartado debido a la presión de Scotti, quien aconsejó por tanto en 1746 realizar maquetas de madera de los diseños para llegar a una decisión final. El jurado —formado por Olivieri, Pavía y Carlier— alabó la caja de la escalera y su decoración, pero criticó el hecho de que dejase el salón entre las escaleras abierto con columnas formando una especie de atrio, "cosa nunca vista".

J.L.S.

60

BONAVÍA, Santiago (1759)

Croquis de escalera

1745-1746

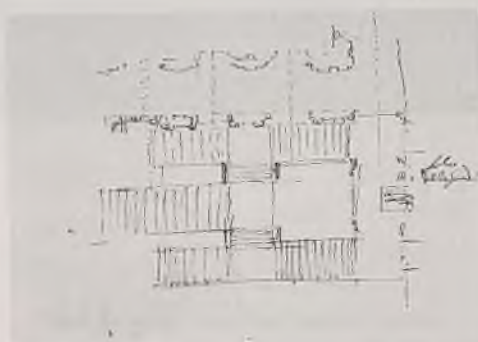
Dibujo sobre papel a tinta color sepia.

265 x 188 mm.

Notas manuscritas: "Salón de la Guardia".

A.G.P. C^o. 17.357.

Bibl.: Sancho, José Luis: *art. cit.* pp. 212 y 236.



60

Este croquis se conserva entre la documentación relativa a la polémica sobre el proyecto de la escalera, y concretamente acompañando a la carta con la que el ministro de Estado comunicaba a Scotti la aprobación por los reyes del diseño de Bonavía en mayo de 1745. Parece ser un esbozo a pluma, muy abocetado y de mano del propio Bonavía, de esta idea de escaleras principales que fue la enviada a Roma en oposición a otro diseño de Saqueti presentado pocos días después.

J.L.S.

61

SACHETTI, Juan Bautista (1690-1764)

"A. Corte interior que demuestra la nueva idea de escaleras principales y salón de funciones"

12 de Julio de 1745

Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas en grises.

Escala: 80 pies castellanos.

492 x 965 mm.

Fdo.: "Juan Bautista Saqueti, arquitecto".

Notas manuscritas: "M (adri) d y Julio 12 de 1745. El plano o planta de esta escalera se remitió a Roma el 7 de Diciembre de 1745 para el examen que S.S.M.M. han mandado hacer. Tambien se envió una copia de este perfil".

A.G.P. N^o 4583

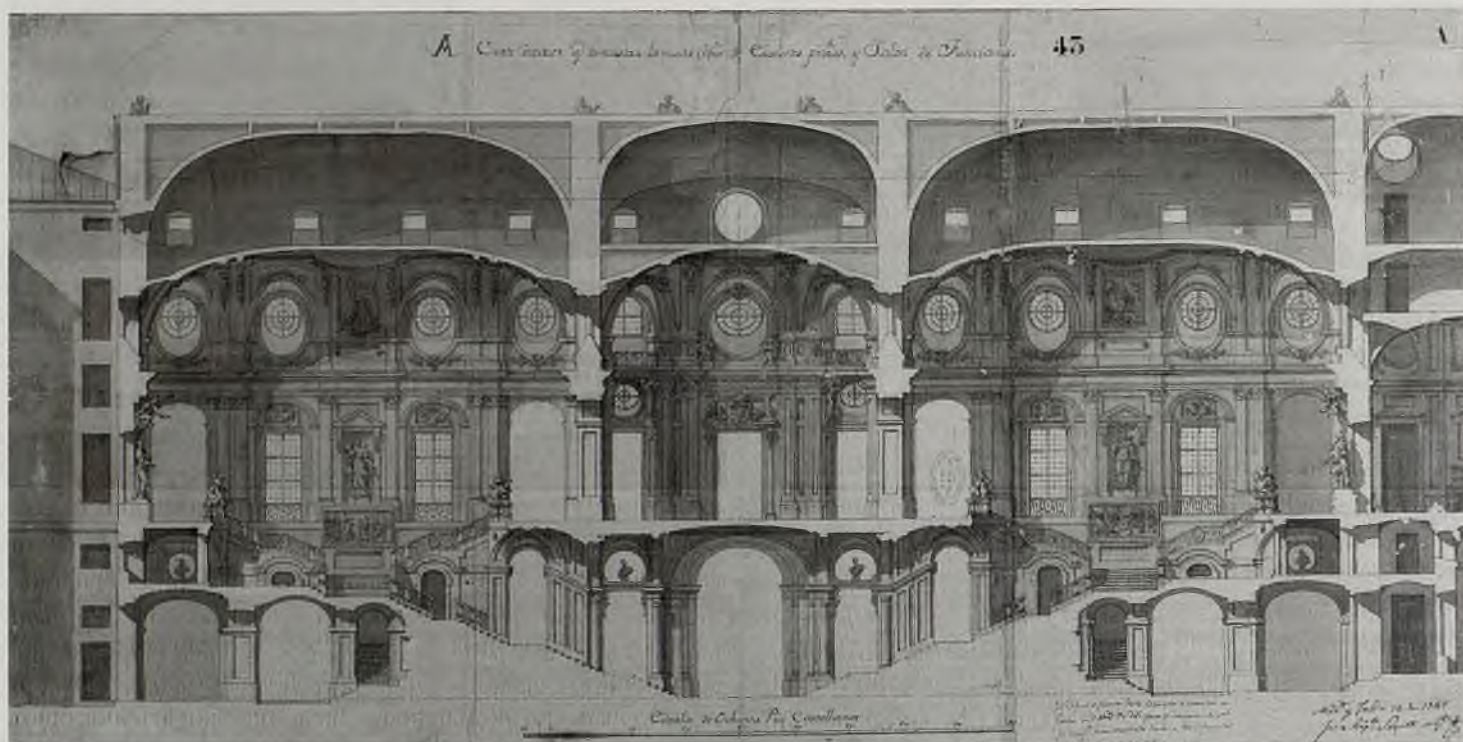
Bibl.: Durán Salgado, Miguel: *Exposición de proyectos no realizados relativos al Palacio de Oriente y sus jardines*. Madrid 1935, n^o 12, lám. VIII.

Plaza Santiago, Francisco Javier de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid, 1975. pp. 114-134.

Sancho, José Luis: "Ferdinando Fuga, Nicola Salvi y Luigi Vanvitelli: el Palacio Real de Madrid y sus escaleras principales", en *Storia Dell'Arte*, n^o 72 (1992), pp. 201-254.

Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. n^o 4583.

Sacchetti, conforme a las órdenes recibidas tras la aprobación del proyecto de Scotti-Bonavía en septiembre de 1745, reformó su proyecto de 1742 incorporando las críticas formuladas por sus oponentes. Como evidencia esta sección, la diferencia básica respecto al de 1742 consiste en el mayor desarrollo longitudinal, con lo que la caja gana espaciosidad, gracias a un minucioso estudio de las medidas y del número de los escalones para hacer el ascenso lo más suave posible dentro de ese espacio, como afirmaba Sacchetti en una minuciosa memoria donde, tras citar los consabidos modelos del Vaticano y de Versalles, afirmaba "que para la formación de esta idea he aplicado todo mi estudio, sin haber dejado de recorrer todas las



61

escaleras de los más magníficos palacios con el principal celo del mejor servicio de S.M...." A la vez, entregaba también su otro proyecto ("B"), en el que tomaba un poco más de sitio de las habitaciones contiguas para dar a las escaleras mayor desarrollo.

Por desgracia para el arquitecto, los entregó tarde: el mismo día que los remitía a San Ildefonso resultaba allí aprobado el de Bonavía (A.G.P. 61). Este nuevo conflicto fue zanjado, como siempre, conforme al criterio de Scotti, quien desautorizó la idea "B" de Sacchetti y, aunque evidentemente manifestó su preferencia hacia el de Bonavía, aconsejó el envío a Roma de ambos proyectos para que fuese la Academia de San Luca, al igual que en 1742, la que dijese la última palabra. En consecuencia este plano fue enviado el 7 de diciembre de 1745 a Roma, recibiendo allí la aprobación de Fuga, Salvi y Vanvitelli, quienes alabaron en general la disposición de los ramales y de los desembarcos. Al no gustar en Madrid el proyecto alternativo propuesto por estos arquitectos romanos, el marqués de Scotti

propuso zanjar la cuestión mediante un "concurso" para el que habían de realizarse maquetas de este proyecto "A" de Sacchetti y del de Bonavía. Finalmente se presentaron, además, la del diseño "B" del arquitecto mayor y la de la escalera propuesta por José Pérez, y una vez realizados estos modelos los reyes decidieron que los "arquitectos y personas inteligentes" integrantes del jurado habían de ser los propios miembros fundadores de la naciente Academia de San Fernando: Gian Domenico Olivieri, Giacomo Pavía y Francisco Carlier.

J.L.S.

62

SACHETTI, Juan Bautista (1690-1764)

Proyecto de la escalera Principal, del Palacio Real de Madrid. Planta

4 de Mayo de 1746

Dibujo en tinta y lápiz, sobre papel verjurado, con aguadas en grises y rosa.

Escala: 80 pies castellanos.

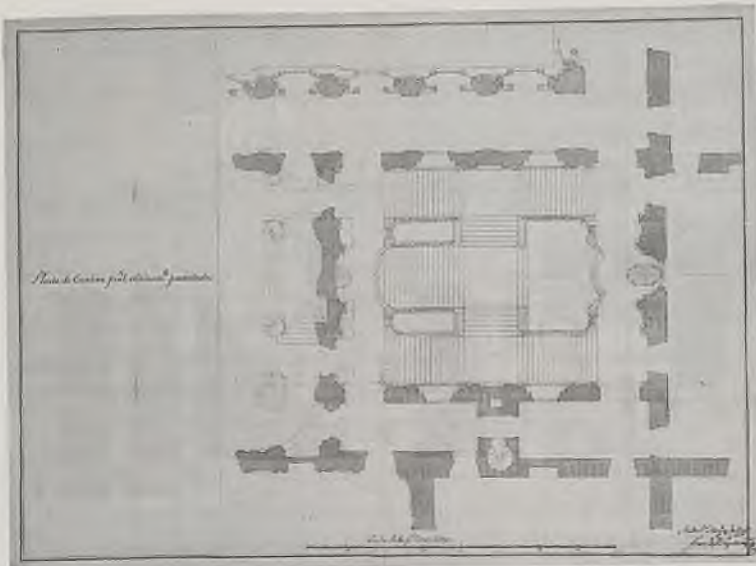
515 x 685 mm.

Fdo.: "Madrid Mayo 4 de 1746 Juan Bautista Saqueti, arquitecto". (Rubricado).

Notas manuscritas: En el reverso: "El plano de escalera presentado por Saqueti / en 4 de Mayo de 1746. Este es el que se ha mandado poner en marco de madera por / orden de (en blanco) de fines del mismo año. / No sirvió este plano ni el modelo. Madrid / 31 de Mayo de 1747".

A.G.P. Nº 64.

246



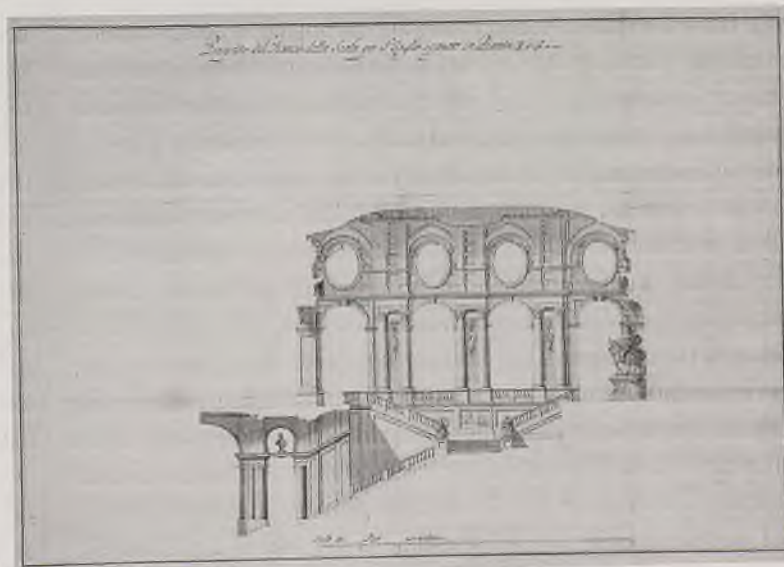
62

Bibl.: Plaza Santiago, Francisco Javier de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid, 1975. pp. 114-134.
 Sancho, José Luis: "Ferdinando Fuga, Nicola Salvi y Luigi Vanvitelli: el Palacio Real de Madrid y sus escaleras principales", en *Storia Dell'Arte*, nº 72 (1992), pp. 201-254.
 Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 64.

Este plano no es la copia del presentado el mes de julio anterior y enviado a Roma, sino uno nuevo "formado en vista del de los arquitectos romanos", y en el que el arquitecto mayor refundía soluciones de dos de sus proyectos anteriores, tomando del de 1745 la caja de escalera, y del de 1744 el sistema de tramos que, según él, solucionaba los defectos advertidos por los romanos en el proyecto que les envió. Sacchetti señalaba que Fuga, Salvi, Vanvitelli no hubieran encontrado tales reparos "si se hubiera remitido a Roma la otra idea, que presenté junta con la que se envió", es decir, la solución "B", que fué la finalmente aprobada tras el "concurso" de

1746. Así pues, este plano marca el punto álgido en la detallista polémica acerca de la altura y disposición de los escalones, y la crisis de todas las propuestas basadas en el proyecto saquetiano de 1742, dejando el terreno libre al triunfo del proyecto definitivo del arquitecto mayor de Palacio.

J.L.S.



63

63

SALVI, Nicola FUGA, Ferdinando y VANVITELLI, Luigi

"Prospetto del Fianco della Scala per il Taglio segnato in Pianta"

1745-1746

Dibujo en tinta con aguadas en grises.
 Escala: 80 pies castellanos.
 505 x 712 mm.
 A.G.P. Nº 65.

Bibl.: Garms, Frg: "Vanvitelli und Spanien. Ein projekt für die Ehrenstiege des Madrider Knigpalastes", en *Storia dell'Arte*, nº 2 (1971), pp. 114-134.
 Plaza Santiago, Francisco Javier de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid, 1975. pp. 114-134.
 Sancho, José Luis: "Ferdinando Fuga, Nicola Salvi y Luigi Vanvitelli: el Palacio Real de Madrid y sus escaleras principales", en *Storia Dell'Arte*, nº 72 (1992), pp. 201-254.
 Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 65.

A consecuencia de las réplicas y de los consejos de Scotti, y ante la imposibilidad de decidirse por uno u otro proyecto de modo inapelable sin este recurso, la Corte decidió enviar a la Academia de San Luca de Roma el proyecto "A" de Sacchetti y el de Bonavía. Los planos, junto con sus explicaciones y críticas, fueron enviados al agente español en Roma el 7 de diciembre de 1745, para que los arquitectos romanos dieran su parecer acerca de los diseños y formaran uno, si les parecía conveniente, pero sin salirse del espacio de la caja de escalera de Sacchetti ya mandada ejecutar, de modo que el campo libre para la inventiva quedaba bastante restringido. Arostegui acudió a Fuga, Salvi y Vanvitelli tanto por ser los arquitectos más considerados en Roma "como por tener entendido que en otra ocasión (1742) habían sido consultados sobre otra duda nacida en la obra del mismo Palacio". Los romanos enviaron un interesantísimo informe cuya primera parte es una crítica a los diseños enviados –en general más favorable a Sacchetti "por ser el más adaptado al sitio y caja"–, y la segunda la explicación de su propio proyecto, ilustrado en tres planos de los cuales dos –planta y sección longitudinal– existen en el Archivo de Palacio, habiéndose perdido el tercero –sección transversal–, si bien un boceto de Vanvitelli conservado en el museo de San Martino (Nápoles) permite formarse idea de sus características. Efectivamente la paternidad del diseño parece ser en su totalidad de Vanvitelli, quien años después se refirió a ello en una carta a su hermano Urbano; sin embargo la lengua de los documentos parece de un toscano, esto es, de Fuga. Por tanto han de ser fruto de un acuerdo entre ambos arquitectos –pues Salvi, aunque presente en las reuniones, estaba ya enfermo– los criterios que guían el proyecto: hacer los ramales de una anchura homogénea, eliminar los rellanos que juzgan innecesarios, seguir la idea de ornamentación de la caja de Bonavía, corrigiéndola, y disimular el desacuerdo entre el eje de la salida a la galería del patio y de uno de los arcos de éste mediante una puerta fingida, detalle de aparentialidad barroca que ya habían propuesto en 1742 para no quitar simetría al salón principal del Palacio al ensancharlo. Condicionado por los pies forzados del encargo, la propuesta vanvitelliana de escaleras para la residencia real española se opone a las formuladas por los arquitectos italianos en Madrid al dar prioridad a la regularidad sobre el efectismo en el trazado general, y al plantear una decoración marcadamente clasicista. Al respecto comentaba Arostegui: *en cuanto al ornato, ya se ve que es materia arbitraria;*

pero estos maestros juzgan que el que envían será más grandioso en correspondencia de un Real Palacio. y que es más conforme "al antiguo" que es aquí la regla que miran con superstición. La razón de no llevarse a cabo este proyecto fue sencillamente que la eliminación de los descansillos no gustó a los reyes "porque empieza con un tramo de treinta y tres escalones, sin descanso alguno, y quita todas las entradas y salidas colaterales". En consecuencia, fue necesario decidir en Madrid mediante un concurso al que se presentaron maquetas de los dos proyectos remitidos a Roma, del de Sacchetti no enviado, y del presentado por José Pérez. En esta ocasión el tribunal no fue ya la Academia Romana, sino la Junta Preparatoria de la recién creada Academia de Bellas Artes de Madrid.

J.L.S.

64

SACCHETTI, Juan Bautista (1690-1764)

Proyecto para las escaleras principales del Palacio Real nuevo

25 de Julio de 1745

Dibujo en tinta con aguadas en grises y carmín. Escala: 70 y 80 pies castellanos. 990 x 1750 mm.

Fdo.: "Juan Bautista Saqueti".

Notas manuscritas: En la planta: "B". "Nueva idea de la escalera pral. del Nuevo Real Palacio tomando más sitio que en la primera de las piezas contiguas". Leyenda explicativa y nota.

En el alzado: "B: Perfil de Nueva idea de las Escaleras prales. en el RI. Palacio tomando más sitio que en la primera y dando otra introducción a los apartamentos".

A.G.P. Nº 74.

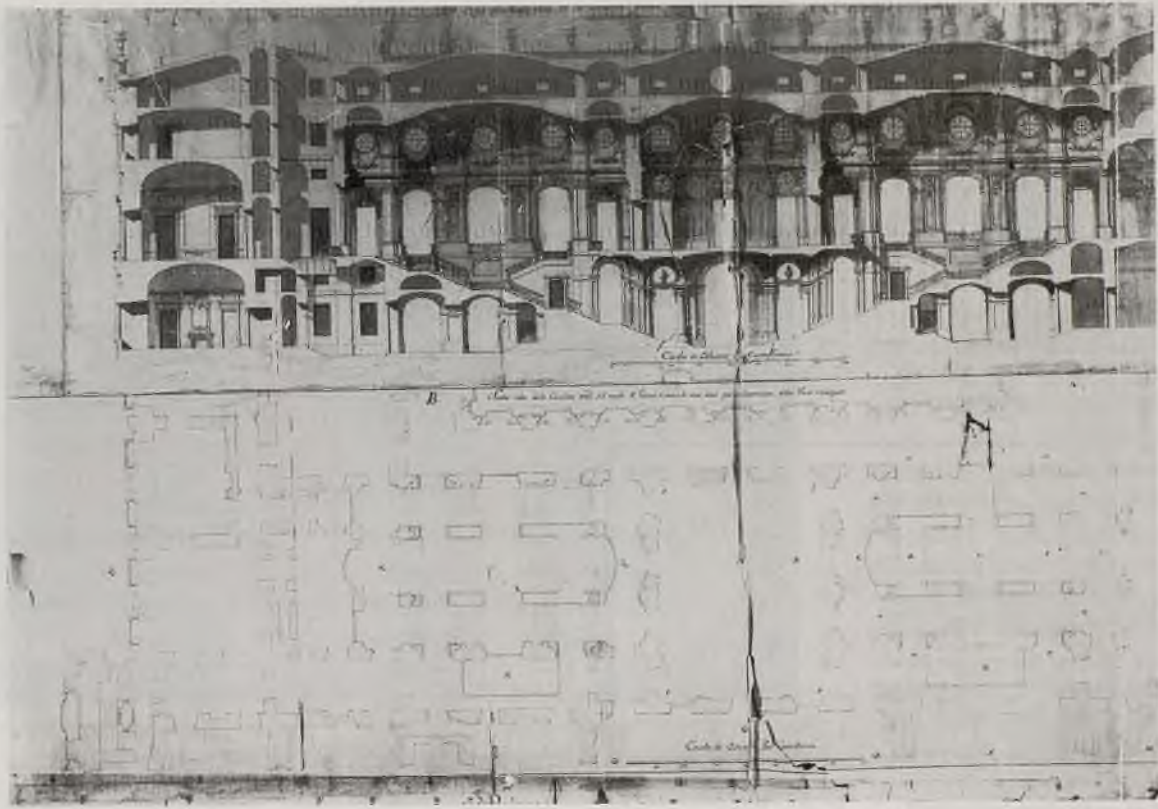
Bibl.: Plaza Santiago, Francisco Javier de la: Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid. Valladolid, 1975. pp. 114-134. Sancho, José Luis: "Saqueti y los salones del Palacio Real de Madrid", en Reales Sitios, pp. 37-44.

Sancho, José Luis: "Ferdinando Fuga, Nicola Salvi y Luigi Vanvitelli: el Palacio Real de Madrid y sus escaleras principales", en Storia Dell'Arte, nº 72 (1992), pp. 201-254.

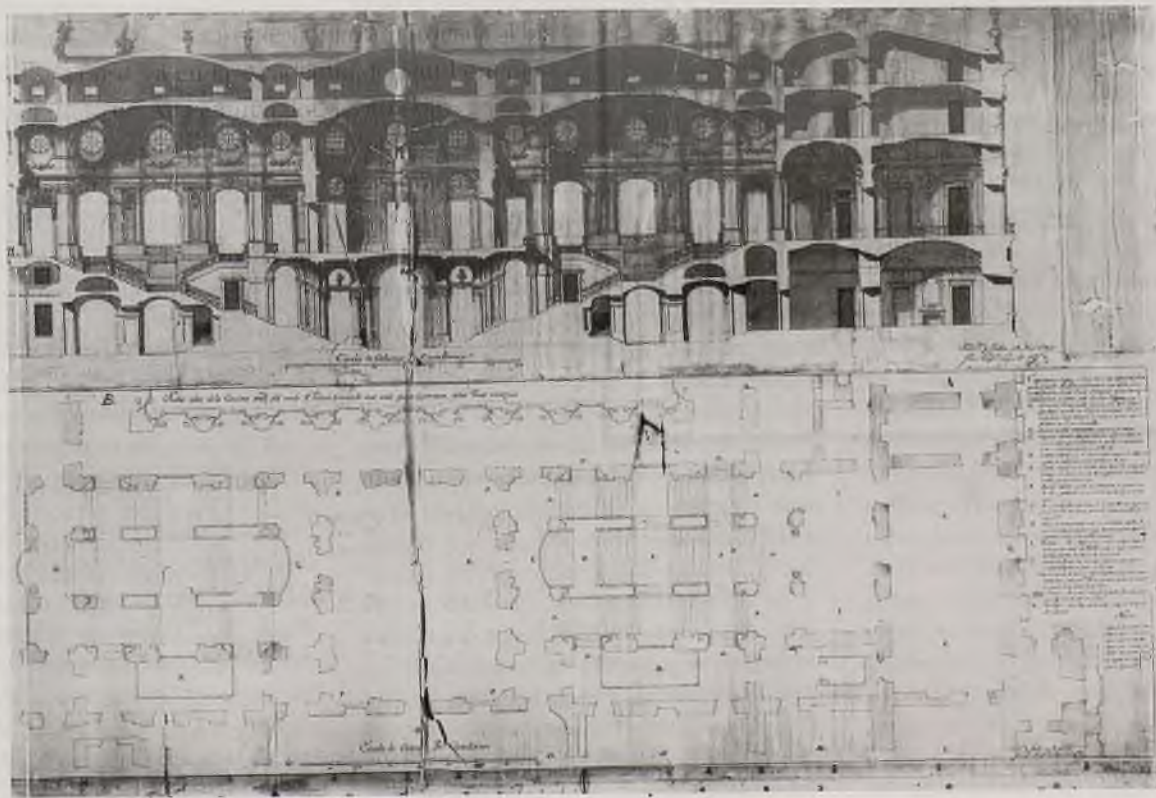
Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 74.

“Esta nueva idea, que imita laudablemente en la mayor parte la gran escalera de San Pedro de Roma que adorno y compuso el famoso arquitecto caballero Bernini, y la que había hecho el nunca bastantemente celebrado Abad Jibara para el grandiosísimo Palacio, del cual se hizo en la idea sustancial el modelo, no me parece absolutamente convincente, porque su obra sale en gran parte fuera de la caja que estaba y está destinada desde el principio de la obra para hacer la escalera”. Con estas palabras descalificaba el marqués Scotti, el 15 de agosto de 1745, este proyecto presentado por Sacchetti el mes anterior como segunda alternativa, o “B”, y del cual el arquitecto “respondía con su cabeza”, afirmando que en tal espacio era imposible hacer una escalera mayor y más hermosa. Aunque la crítica del secretario de la reina se fundaba en una falacia –porque si en 1742 se había multiplicado por cuatro el área dedicada a la escalera en 1737, bien podía ahora ampliarse un poco más–, sus objeciones impidieron que este proyecto fuese enviado a Roma, pero no que saliese finalmente triunfante en el decisivo concurso de 1746, en el que los jueces, Olivieri, Pavía y Carlier, “todos tres unánimes” lo aclamaron como el mejor “por ser el que hallan más arreglado, y de más comodidad, nobleza y hermosura correspondiente a semejante fábrica...”. Durante los diez años siguientes se llevaron a cabo, conforme a este proyecto, las cajas de las escaleras y la decoración de la bóveda de la de mano derecha o “del rey” por Corrado Giaquinto, pero en cuanto a las rampas, cuando Carlos III llegó se encontró hechas sólo las de ésta, y en madera “por demostración” de cómo habían de quedar en piedra; ningún escalón, ni aún provisional, había sido sentado en la de la izquierda o “de la reina”. La lamentable remodelación del Palacio deseada por el nuevo monarca y realizada por Sabatini llevó consigo el prescindir del diseño de Sacchetti para las rampas, copiando al efecto la disposición de la escalera de Vanvitelli en Caserta. No obstante, ambas cajas –hoy escalera y *Salón de columnas*– se mantienen hoy día conforme las dibujó aquí el poco afortunado arquitecto mayor Sacchetti.

J.L.S.



64.1



64.2

ENTORNO DEL PALACIO

65

**SACHETTI, Juan Bautista
(1690-1764)**

Plano general de los jardines de la fachada norte y Campo del Moro

4 de Agosto de 1738

Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con lavadas en grises, verdes y rosa. (Entelado).

Escala: 900 pies castellanos.

1170 x 1590 mm.

*Fdo.: "Juan Baupia. Saqueti" (Rubricado).
A.G.P. Nº 11.*

Bibl.: Durán Salgado, M.: "Los jardines del Palacio Real de Madrid" *Arquitectura* 1929, nº 118.

Winthuisen, J. de: "Los jardines del Palacio de Oriente y el derribo de las Caballerizas", en *Revista Española del Arte*, 1933, pág. 256.

Plaza, F.J. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid 1975, pág. 278.

Ariza, C.: "Los jardines madrileños en el siglo XVIII", en *Madrid y los borbones en el siglo XVIII. La construcción de una ciudad y su territorio*. Madrid 1984, pág. 147.

Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 11.

Exp.: Chueca Goitia, F.: "Proyecto de Iglesia de S. Ignacio en Madrid", en *Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida*. Exposición-Catálogo. Madrid 1986. Repr. p. 53.

Blasco, S.: "Tradición y reforma en los alrededores del Palacio Real Nuevo. Un palacio para los Secretarios de Estado en el Madrid de Carlos III", en *Carlos III Alcalde de Madrid (1788-1988)* Madrid 1988.

Exposición-Catálogo. Repr. p. 514.



65

66

ANÓNIMO

Plano general de los jardines de la fachada Norte y Campo del Moro, con una perspectiva de la plaza de Oriente

Siglo XVIII

Dibujo en tinta verde, roja, negra y azul, sobre papel verjurado, con aguadas en rosas, verdes, azules y grises.

1135 x 1612 mm.

A.G.P. Nº 12.

Bibl.: Durán Salgado, M.: "Los jardines del Palacio Real de Madrid" *en Arquitectura* 1929, nº 118.

Winthuisen, J. de: "Los jardines del Palacio de Oriente y el derribo de las Caballerizas", en *Revista Española del Arte*, 1933, pág. 256.

Plaza, F.J. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid 1975, pág. 278.

Ariza, C.: "Los jardines madrileños en el siglo XVIII", en *Madrid y los borbones en el siglo XVIII. La construcción de una ciudad y su territorio*. Madrid 1984, pág. 147.

Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 12.

Exp.: Chueca Goitia, F.: "Proyecto de Iglesia de S. Ignacio en Madrid", en *Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida*. Exposición-Catálogo. Madrid 1986. Repr. p. 53.

Blasco, S.: "Tradición y reforma en los alrededores del Palacio Real Nuevo. Un palacio para los Secretarios de Estado en el Madrid de Carlos III", en *Carlos III Alcalde de Madrid (1788-1988)* Madrid 1988. Exposición-Catálogo. Repr. p. 514.

Las ideas de intervención en los exteriores del Palacio Real nuevo de Madrid son notables y meritorias. Abarcan un arco temporal de dos siglos y son parte de un trabajo colectivo, por así decirlo, debido a que son diversos los autores que fueron gradualmente enfocando el problema en un cuadro variado pero en el que se manifiesta la convicción de la necesidad de expandir la visión del edificio en un entorno, y de potenciar el espacio urbano que se circunscribe, formado esencialmente por un sistema de zonas verdes, de red de viales o como escenarios paisajísticos alrededor de los parterres y estanques, combinando los medios de control de la perspectiva que había singularizado Le Nôtre. Se pretenden poner en práctica planteamientos globales tomando el Palacio como bisagra de un sistema de plazas y anteplazas, sometiendo la arquitectura y el corte del espacio urbano a la regularidad del conjunto. Se muestran una variedad de episodios planimétricos en secuencias sucesivas que vienen a completarse con nuevos edificios como un Teatro, una Catedral, un Senado, pabellones para funciones distintas, dando lugar a tipologías específicas, que afectan profundamente al tejido urbano preexistente poniendo de manifiesto la residencia real insertada felizmente como órgano vivo de la ciudad. Todo el largo proyecto está vinculado al empeño personal de los monarcas, que asumen el papel directivo en las iniciativas autónomas de este enclave de la capital. Las propuestas están marcadas en ocasiones por las construcciones preexistentes, insertas en los aledaños del desaparecido Alcázar. En otras ocasiones ilustran con precisión las expansiones planificadas más recientes aplicadas a otros palacios europeos que pusieron en práctica la relación perspectiva y geométrica de largos espacios unificados, circundados de pórticos, de sectores espaciales identificados por la misma altura y ligados en íntima secuencia morfológica. Se ofrecen las alternativas de una grandiosa ordenación periférica, que por circunstancias diversas en ningún caso fue cumplida. Los planes en general se caracterizan por presentar un sistema grandioso, de plazas, de hemiciclos, de anteplazas, de espacios circoagonales, de jardines, desplazando las líneas en una expansión extramuros. Es un vasto programa que se expresa en opciones formales y operativas distintas pero que es antídoto ideológico de la dispersión y desarticulación mantenida hasta entonces en aquel sector urbano de la capital. Las propuestas más

significativas fueron las de Juan Bautista Sachetti, tanto en el valor de la trama de jardines, como en la planificación del sector meridional con punto de partida en la Plaza de Armas. Propone una racionalización de todo el sector urbano llegando en su ambicioso proyecto a enlazar la colina donde se asienta el Palacio con la de las Vistillas de San Francisco. Se basa en normativas de ilimitado ámbito, presentando problemas de renovación que prefiguran los planes globales para las transformaciones propuestas en el futuro. La ordenación de Sachetti, regular y multiforme, planteó por primera vez el poner fin a la fragmentaria secuencia urbana del Campo del Rey.

Ventura Rodríguez, Francisco Sabatini, Silvestre Pérez, Isidro Velázquez, etc. emprenderán nuevas tentativas en aras de la misma transformación, que dejan sentir la influencia de Juan Bautista Sachetti, contribuyendo también al airoso y solemne arreglo de la ordenación paisajista del conjunto. El Palacio Real, a través de tan variado experimentalismo, se convierte en justificación y telón de fondo de una serie de divagaciones estilísticas y tipológicas, en una reiterada búsqueda de efectos visuales que involucran, no sólo a la naturaleza, sino arreglos simétricos de gran libertad composicional. Las propuestas ponen también en evidencia las conexiones y entrelazamientos del arte cortesano español con otros fenómenos del mismo signo europeos.

Así pues los "alrededores" del Palacio Nuevo de Madrid fueron objeto de gran interés en el proceso de la construcción del edificio. El Alcázar, tras el incendio de 1734 había desaparecido, pero no así los edificios que le rodeaban y sus respectivos enclaves urbanos. El Palacio de J.B. Sachetti había sido sobrepuesto al nuevo Alcázar superando ostentadamente su estructura especialmente por el sector meridional y oriental. También hacia el Norte el perímetro se sobrepuso al célebre jardín de la Priora y Picadero de tiempo de los Austrias. La estructura del nuevo organismo dió lugar inmediato a sensibles modificaciones de los aledaños, entendidos como parte sustantiva del esquema monumental del Palacio que sigue una tipología ligada a determinadas concepciones monárquicas del Barroco europeo. J.B. Sachetti se inspiró posiblemente en realizaciones de su maestro F. Juvarrá, e imaginó grandes jardines, plazas, anteplazas, galerías y viaductos como solución para dimensionar el edificio en un gran trazado paisajístico. En el proyecto general, cuyo

mérito se debe fundamentalmente a J.B. Sacchetti, se desprende una relación de ambientes con intereses representativos y perceptivos. Los planos sucesivos se caracterizan por ser planteamientos axiales, uniformes, subordinados a una inteligente concordancia. Serán objeto de una constante disputa técnica y proyectual tanto en el valor de su distribución como en el valor específico de su reforma física e imagen.

El problema lo iluminarán una serie de proyectos sucesivos que reflejan los respectivos aspectos morfológicos y estructurales. Determinan la tipología codificatoria que se plantea, en su mecanismo de especulación complejo, que de haber sido aplicado a los terrenos del antiguo Campo del Rey hubiese caracterizado de manera muy diferente este enclave de la capital. En términos estructurales nada de aquel magno proyecto se ha cumplido. De aquellos planteamientos sólo ha sido mantenida la construcción de una Catedral y de un Teatro en el lugar, aunque en ningún caso siguieron los esquemas literales de aquella propuesta.

Las propuestas de J.B. Sacchetti aluden a los cuatro costados del Palacio, aunque el tratamiento Oeste y Sur acaparen su mayor atención. La consideración del sector oriental es muy interesante, ya que recoge el proceso de la formación de la futura Plaza de Oriente. En ella Sacchetti nos ofrece dos visiones caracterizadas en el trazado del suelo. En una de ellas se toma como eje la torre N.E. del Palacio, dibujándose una plaza rectangular con quiebro en dos de sus lienzos. En la segunda opción, el lienzo oriental del Palacio sirve de elemento de ordenación de la Plaza, dando importancia a los edificios preexistentes a los que "ordena" mediante un trazado de patios y elementos porticados de fusión. Sacchetti en este diseño integra también la inmensa planicie del Campo del Moro y zona norte que convierte en ostentoso jardín al gusto francés. Fue el proyecto calcado por el arquitecto Jürgens con toda fidelidad completando zonas perdidas del diseño original. Es proyecto de 31 de diciembre de 1738. En él se refleja también la Plaza de la Armería la cual comienza ya a tomar doble extensión cerrada por el bloque de una Catedral cuyo acceso se orienta a la antigua Almudena. En esta solución ya quedaba suprimida la Antigua Armería de Gaspar de la Vega.

El análisis concreto del sector meridional del Alcázar a lo largo del S. XVII fue un hecho destacable por la tentativa de hallarse una definitiva solución del Campo del Rey. En

1734 se habrá logrado alcanzar un espacio trapezoidal, cerrado por el edificio de la Armería el cual estuvo unido por la fachada principal del Alcázar en su costado occidental por una galería porticada en alineamiento ligeramente oblicuo lo que permitía un estrechamiento de la Plaza en dirección Sur. La Armería que había sido construida en el S. XVI al gusto flamenco se contraponía a la fachada del Alcázar por sus caracteres contrastantes no sólo por el uso de la cubierta de pizarra y remates de piñones escalonados, sino también por el arco monumental situado en uno de sus costados, abierto a un laberinto de plazoletas y calles, que en S. XVIII aún conservaban su estructura medieval, abigarrada y confusa, junto al asiento de edificios complementarios al Alcázar. El sector se puede muy bien reconocer en el Plano de Arce de 1734 el cual permite formarse una idea de la compleja estructura urbana del entorno meridional de la residencia del Monarca. En el espacio delantero a la fachada del Alcázar que remodelará Juan Gómez de Mora entre 1612 y 1632, la Plaza de Armas; tras el incendio del Alcázar en 1734, quiso ser sometida a una drástica transformación, en una nueva planificación que seguirá un curso paralelo a la profusa construcción del Nuevo Palacio de los Borbones.

Existe un gran número de proyectos que son decisivos para conocer la orientación general que se pensó para el sector meridional como asimismo para las zonas Norte, Este y Oeste que rodean el Palacio.

Los planos reflejan con gran claridad que en los aledaños Norte y Oeste del Palacio se planificaron las zonas de grandes jardines y en sentido general serán todos los diseños los que generalizan la idea de un gusto francés identificado en los planteamientos de Garnier D'Isle, Boutelou, Sacchetti e incluso Sabatini. Esta esfera pública noroccidental en sentido urbano arquitectónico presenta una gran distinción en el proceso proyectivo, pues se insiste una y otra vez en el uso de modelos tipológicos europeos que comportan un acercamiento muy directo a los planteamientos de jardinería enraizados en Le Nôtre y en De Cotte. El sector oriental, ocupado en parte por la Huerta de la Priora, los Caños del Peral, y los edificios complementarios del Alcázar (como el Tesoro, Cocinas, S. Gil, etc.) se determinará por el mantenimiento de tales estructuras identificándose siempre con la permanencia de tales edificios por lo que la remodelación del lugar no será sencilla ni fácil.



66

Pero la imagen del Nuevo Palacio Real, fuertemente plástica, intentaba recargar con cierta violencia el sector urbano circundante condenando desdeñosamente los barrios populares que rodeaban la construcción regia aunque tuviesen históricamente cierta importancia. Los nuevos planteamientos de los alrededores del Palacio Real son en general vivas soluciones cargadas de fermentos renovadores, planteados con medios de aplicación muy interesantes y a tono con las grandes operaciones para un embellecimiento y engrandecimiento que se aplicaban en los grandes conjuntos palaciales europeos tratando de definir el máximo efecto "urbano" del Palacio. La compleja proyectiva iniciada con la llegada de Sacchetti a los alrededores del Nuevo Palacio Real ha quedado como una de las páginas más bellas en el cuadro de los planteamientos del Madrid Soñado y representa una síntesis ciertamente feliz e importante en el concepto de "zonificación" y "autoformación" de un centro "áulico" con su riqueza y particularidad paisajista urbana con capacidad para insertar la mole del Palacio Nuevo, visualizada extensivamente.

J.B. Sacchetti como responsable de la construcción del Palacio Real a la muerte de Juvara, ya desde el plano ejecutado el 9 de marzo de 1737 desarrolla su programa. En una versión inicial desarrolla el esquema de la Plaza de Armas en dos alas simétricas y convergentes a la Armería. A medio camino, las alas se expanden en leves exedras acogiendo la occidental al Teatro de la Corte en situación enfrentada a otro bloque. Ambos se prolongan en pabellones cuya mayor longitud alcanzarían la Cuesta de la Vega.

Sacchetti sitúa en el centro de la Plaza la estatua ecuestre de Felipe V, escoltada por cuatro figuras atadas con cadenas.

Posiblemente el arquitecto piemontés también pensó en una reforma del edificio contiguo a la Armería para proceder a su restauración otorgando mayor uniformidad al conjunto. Secciones en Turín y Madrid definen el fundamento de este proyecto.

El plano del 28 de febrero de 1738 nos muestra una longitud que alcanza el eje medio de la Plaza de Armas. Se relacionan con otro del 31 de Diciembre del mismo año en el que se muestra un primer recinto de arquerías diáfanas y otro en el que se dibujan dos pabellones paralelos encuadrando la mole horizontal de una Catedral, cubierta por cúpula gigante y al borde del descenso a la Calle Nueva o de Segovia.

El calco realizado en 1847 por el ingeniero Juan de Ribera conserva la idea de Sacchetti de 1752. Las construcciones superan la calle de Segovia salvadas por un viaducto. Comprende el proyecto una Catedral de la línea del Barroco Clásico italiano. El plano que corresponde a este alzado firmado el 12 de marzo de 1752, fue estudiado por Mesonero Romanos en 1853. Este plano del que se tienen noticias de su segura existencia (Plaza 1975, p. 285) coincide con el que fue realizado el 18 de septiembre de 1757 firmado asimismo por J.B. Sacchetti. Fue calcado por Oscar Jürgens en 1909. En él se plasma la grandiosidad de la idea del arquitecto proyectando la visión del Palacio hasta la colina de las Vistillas. La Plaza de Armas se rodea de pórticos que llegan a la altura del piso principal del Palacio. Al Oeste un pabellón se destina a Cuartel de Guardia

Española y Walona. Hacia el Este se dibuja una triple Galería que salva el desnivel del Pretil del Palacio y conduce al Coliseo. Este conjunto se traduce con nuevos detalles en la Planta general de las obras exteriores del Nuevo Real Palacio conforme a la resolución de S.M. de 8 y 12 de junio de 1758. Se corresponde con un alzado firmado en marzo de 1738 por Ventura Rodríguez; en esta solución el pórtico que rodea la Plaza aparece más simplificado, sin embargo la zona del Teatro nuevamente aparece bien definida. El Coliseo se dibuja con un vestíbulo rodeado de pórticos que encuadran su fachada y laterales, conectando con otros edificios adyacentes. La planta del Teatro se ha relacionado con el proyecto de Juvara para el Palacio de 1735 (Plaza, 1975, p. 286). A continuación se dibuja una antepiazza con pabellones de servicios entre los que se identifican la Casa de Pajes, cocheras, caballerizas, Armería, oficinas, etc. La antepiazza se diseña abierta al Parque del Moro por un sistema de rampas y a Oriente una entrada frente a la Catedral cuya fachada se traza con pronaos tetrástilos y frontón triangular. Se corona por un friso de estatuas. El diseño se ha relacionado con la traza de un templo presentado por Ventura Rodríguez para su ingreso en la Academia de San Lucas de Roma en 1746. La antepiazza se perfila en forma de exedra, adornada con dos fuentes, la cual abre el paso al viaducto proyectado sobre la vaguada de la Calle de Segovia. En el proyecto, el eje Norte-Sur quedó trazado con magnificencia y amplitud alcanzando la colina de San Francisco. Se contempla en el dibujo también la incorporación de una nueva puerta de Segovia a la salida del Puente del mismo nombre, desarrollada en dos cuerpos y triple vano de medio punto, rematándose en exedras. Este desarrollo de los exteriores del Palacio Nuevo no prosperó a pesar de los planos insistentes y modelos correspondientes ejecutados por J.B. Sacchetti y su teniente principal Ventura Rodríguez que ayudó a plasmar repetidamente la idea del Arquitecto Mayor. Ventura Rodríguez demuestra en esta empresa su gran competencia como dibujante y contribuye a que la información gráfica ayude al conocimiento absoluto de la idea de Sacchetti. Son testimonios de las dudas y vacilaciones no sólo sobre el tendido Norte Sur sino también en problemas de accesos y descensos al Parque del Moro y la Tela. También sobre el tratamiento de los pórticos o traza de los pabellones.

Una panorámica de Ventura Rodríguez dibujada a 29 de mayo de 1758 refleja una de las galerías de arcos, que había sido integrada en los diseños precedentes. Francisco Sabatini da paso a una nueva iniciativa al proyectar una ampliación del Palacio por el sector Septentrional. En primer término trazó una Plaza de la Armería terminada en exedra y remate de dos patios irregulares sobre un bloque rectangular. En el arranque dibuja dos pabellones cortos en prolongación al cuerpo central del Palacio. El resto se dibuja a la altura del "Cuarto bajo" con un movimiento mural de trecho a trecho, el cual determina los salientes en los que se ubican las entradas al recinto en forma de arco de triunfo. El pabellón de cierre meridional presenta triple entrada de columnas adosadas dobles. La ampliación de Sabatini en 1778 se inició por San Gil pero los trabajos se abandonaron enseguida. Queda como último intento el proyecto de Silvestre Pérez de 1810 el cual resume el esquema de Sabatini y de Sacchetti ya que toma al este la prolongación de la línea axial Norte-Sur hasta la Colina de las Vistillas. El enlace se logra através de la adición de dos plazas, una cuadrada que va a desembocar a un viaducto y otra en forma de circo romano, alineando a ella la iglesia de San Francisco, recinto que se pretende convertir en Salón de Cortes. El centro de esta Plaza hubiese estado subrayado por un arco de triunfo de triple arquería. En el centro de cada exedra figura también un monumento, columna u obelisco, alineado con otros que se definen en la Plaza de la Armería y plaza cuadrada. Pero el proyecto de Silvestre Pérez, inspirado preferentemente en la propuesta de Sacchetti, fue instrumentado con una mayor austeridad. Completa la visión de los diseños de los alrededores la propuesta de Merlo, Gutiérrez y Ribera publicada por Madoz en la que se proponen Jardines en el Norte por Pascual y Colomer que no se construyen y la caballeriza de la Regalada de Sabatini que corriera mejor suerte.

V.T.M.

SACHETTI, Juan Bautista.
(Atribuido) (1690-1764)

Plano general de los jardines de la fachada Norte y campo del Moro

Agosto 1738 ?

Dibujo en lápiz y tinta negra y roja, sobre papel verjurado, con aguadas en grises, rosa y ocre. (Entelado).

615 x 843 mm.

A.G.P. Nº 15.

Bibl.: Durán Salgado, M.: "Los jardines del Palacio Real de Madrid", en *Arquitectura* 1929, nº 118.

Winthuisen, J. de: "Los jardines del Palacio de Oriente y el derribo de las Caballerizas", en *Revista Española del Arte*, 1933, pág. 256.

Plaza, F.J. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid 1975, pág. 278.

Ariza, C.: "Los jardines madrileños en el siglo XVIII", en *Madrid y los borbones en el siglo XVIII. La construcción de una ciudad y su territorio*. Madrid 1984, pág. 147.

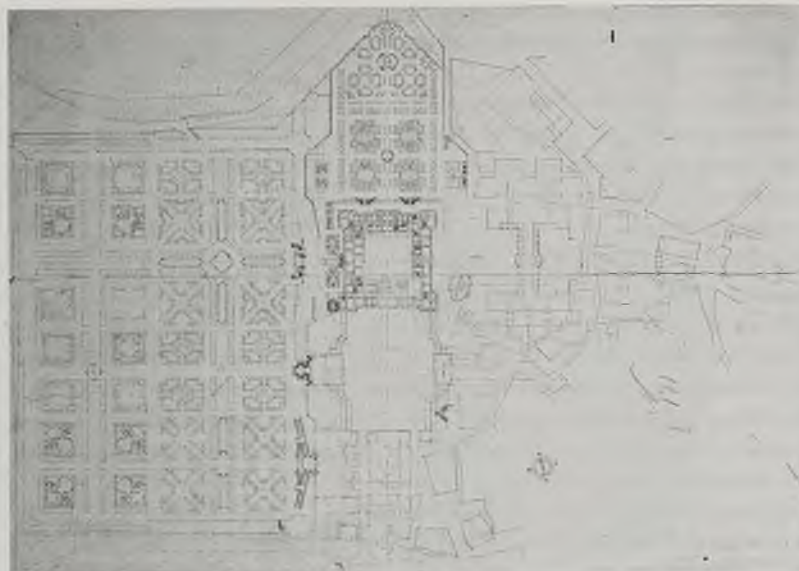
Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 15.

Exp.: Chueca Goitia, F.: "Proyecto de Iglesia de S. Ignacio en Madrid", en *Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida*. Exposición-Catálogo. Madrid 1986. Repr. p. 53.

Blasco, S.: "Tradición y reforma en los alrededores del Palacio Real Nuevo. Un palacio para los Secretarios de Estado en el Madrid de Carlos III", en *Carlos III Alcalde de Madrid (1788-1988)* Madrid 1988.

Exposición-Catálogo. Repr. p. 514.

En el año 1738, recién iniciado el proceso de construcción del Palacio Real Juan Bautista Sacchetti continúa trabajando en el tratamiento de los "exteriores" un hecho que pone en evidencia que el nuevo edificio se concibe en función de su entorno y que forma parte de la concepción "interior-exterior" de una misma idea. Por causas no esclarecidas, el proyecto del mes de febrero había sido desestimado. En el mes de



67

diciembre Sacchetti plantea una nueva planificación en la que hábilmente retoma alguna idea del diseño anterior, pero que también modifica, e incluso dimensiona, otorgándole un carácter más ambicioso. Este nuevo proyecto fue calcado por Jürgens en 1909 arriesgándose incluso a completar algunas partes perdidas (se añade el desarrollo ampuloso occidental ofreciéndose una espléndida visión de los Jardines del Campo del Moro). Fue comentado y reproducido por Winthuisen (1933, pág. 256) y resaltada su importancia por Durán Salgado ("Arquitectura nº 118, 1929, pág. 43) Plaza desentrañó gran parte de su problemática y le otorga también una consideración destacada.

En esta nueva propuesta Sacchetti mantiene las edificaciones existentes auxiliares y acomete por primera vez el nuevo tratamiento que quiere prestar a la Plaza de la Armería (Plaza, 1975, pág. 278). Dibuja una Plaza rectangular duplicando el ámbito meridional del Palacio, cerrándola colateralmente por pabellones, y frontera a la fachada principal del edificio palatino ubica una Catedral. Este edificio monumental, además de agregar una nueva connotación arquitectónica al entorno, tuvo orientada su fachada principal a la Calle Mayor, entendiéndose como un órgano vinculante del espacio urbano de la Plaza Real y la ciudad. La Catedral se proyecta con planta de cruz latina, con crucero muy embebido en el

cuerpo de la nave. La cúpula se ubica en el mismo eje axial (dirección N-S), de la Plaza, en proyección sin duda con la cúpula de la Capilla Real, situada en aquellas fechas en la crujía meridional del Palacio. Con tal planteamiento Sacchetti rememoraba obras romanas del plan de Sixto V y otros proyectos romanos del siglo XVII, donde el proceso cupular contribuye eficazmente a poner en relación edificios equidistantes. Por los mismos años Santiago Bonavía realizaba un proyecto teniendo en cuenta tales remitencias visuales en Aranjuez (V. Tovar, 1989, pág. 23).

En el sector oriental, los edificios existentes, se conexionan por pequeñas plazas cuadrangulares de diferentes tamaños, alineadas en dos ejes, E-O y N-S. (Plaza 1975, pág. 279). Destaca el primero, emplazado el arranque del eje en la fachada del Palacio, extendiéndose hasta los Caños del Peral. El segundo, en corte perpendicular, da lugar a una segunda plaza cuyo cierre se configura en acentuada curvatura. Una construcción en forma circular establece el centro de confluencia de ambas plazas. El conjunto se complementa con otras edificaciones simétricas, levemente alejadas y separadas de la Plaza por calles intermedias. Este núcleo, en forma de "H" se enlaza por medio de arquerías con los edificios que se extienden en dirección meridional, configurándose una serie de simétricas plazoletas. En el extremo sur del

sector se dibuja un edificio conventual, posiblemente el que pudo ser sustituto del convento de San Gil que fue obra de Juan Gómez de Mora. Tales edificios tienen un acceso directo a la Plaza de Armas y en el modo de reordenar y recuperar tales construcciones se intuye una voluntad de mantener la herencia arquitectónica noble del antiguo Madrid entendiendo que tales edificios aún podían ser útiles. (Blasco, 1988, pág. 516). La importancia del proyecto se centra sin duda en una idea de dimensionalidad de imagen, tratando de definir el Palacio o de potenciarlo en su valor desde un contexto de percepción amplio, configurando y acotando su propio entorno en un plan regulador, y a la vez tratando de establecer una puntual conexión con la ciudad preexistente a través de su vial más destacado y de un sector oriental donde se aglutinan vida y monumentos ancestrales. La Catedral y su ubicación en el sector tiene un claro precedente en el proyecto de Juan Gómez de Mora de 1624 (V. Tovar, 1986) pero el diseño en su planificación global es de gran importancia porque anuncia la expansión urbana que el propio Sacchetti ha de determinar más tarde. También refleja el valor artístico otorgado al Campo del Moro y a su vinculación al sector norte, enlazados ambos jardines por medio de hábiles aterrazamientos sobre un terreno cuya extensión ajardinada se ha comparado con la del Buen Retiro. Sacchetti vuelve a retomar la zona norte comprometiendo en ella gran parte de las tierras de la Florida. Los jardines guardan diversos niveles hasta alcanzar por oriente la posesión de la Duquesa de Osuna (V. Tovar, Academia, 1991). El jardín se encuadra por pabellones rectangulares con cuerpos salientes. En el trazado se sintetizan las normativas de una tratadística de la que fue figura sustancial D'Argeville y que en su aplicación magnificaron Le Nôtre y De Cotte entre otros grandes artistas de la corte francesa. La influencia de tal procedencia llegó a España a través de los arquitectos jardineros artífices de los jardines de la Granja de San Ildefonso.

V.T.M.

68

**SACCHETTI, Juan Bautista
(1690-1764)**

Plaza de la Armería. Sección y alzado de: a. "Corte interior del Real Palacio por medio de la fachada principal y de la que mira al Norte". b. "Fachada de un lado de la Real Plaza, con el Coliseo y Cuarteles"

28 de Febrero de 1738

Dibujo y lavadas en tinta china, sobre papel verjurado.

Escala: 50 varas castellanas.

628 x 1115 mm.

Fdo.: "Juan Bautista. Saqueti Turinense arquitecto de S.M.Cos".

Notas manuscritas: "Corte de la Armeria / Fachada de un lado de la Real Plaza, con el Coliseo y Cuarteles / Corte interior del Real Palacio, por el medio de la Fachada principal, y de la que mira al Norte" / "Terraza al jardín".

A.G.P. Nº 37.

Bibl.: Sánchez Cantón, J.: Opúsculos Gallegos sobre Bellas Artes de los siglos XVII y XVIII. Col. de Bibliófilos Gallegos III. Santiago de Compostela 1956, pág. 352.

Íñiguez, F.: "La Plaza de Oriente del Palacio Real de Madrid", en A.E.A. nº 183, 1973, pág. 352.

Plaza, F.J. de la: Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid. Valladolid 1975. Lám. XIII nº 1 y Lám. XIV nº 2.

El Palacio Real de Madrid. Madrid 1975, pág. 61.

Reese Thomas F.: The Architecture of Ventura Rodríguez. Vol. I. New York 1976 (Fig. 144).

Bottineau, Y.: El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746) Madrid 1986. Lám. LXXIII-A y LXXIII-B.

Luis de la Vega, C.: Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio (inédito). Cat. nº 37.

Exp.: Exposición de Proyectos no realizados relativos al Palacio de Oriente y sus Jardines (Estudio preliminar y Catálogo: Durán Salgado, M.: Madrid 1935. Cat. nº 11, pág. 37).

Sacchetti organiza el edificio del Palacio Real de tal manera que su estructura básica es potencialmente visible, ilustrando la diferencia de los perfiles de dos elementos, uno de ellos, simple, pero observable en la técnica sustantiva de su exterior, el Teatro Real, y otra decorando la forma básica del palacio con las complicaciones de un punto de vista longitudinal en cuya sección se explicita la prominencia de la Capilla Real en la crujía sur que refleja el cuadro principal dominada por la potencia romana de la cúpula. Ilustra vivamente el problema general que aquí se trata, de un Palacio Real cuyo aspecto proyectivo pareció entonces invertir la imagen netamente profana que se le ha de infundir más tarde. Sobre la consciencia perceptiva del monumento en el entorno urbano, de haber sido construida la Capilla Real en el lienzo meridional, ésta hubiera sido la principal atracción de su gravedad. Se hubiese convertido en el eje de simetría del campo espacial urbano de la Plaza, con un volumen proporcionado a la capacidad de su superficie. Lo mismo puede decirse del espacio ambiental del sur convertido en una vasta Plaza de Armas, la cual ya anuncia la ensayística a la que va a someter el arquitecto el antiguo Campo del Rey, ya utilizado con el viejo Alcázar de los Austrias en la Plaza de la Armería. La experiencia resultante, que nunca llegaría a ser efectiva a pesar del empeño del arquitecto y de otros maestros que asumirían la misma idea en un período muy posterior, fue sin duda de gran valentía. A la densidad visual del volumen del Palacio, Sacchetti adicciona colateralmente un edificio de línea palacial con destino a un Teatro, retomando ideas europeas, consciente de la elección de una versión arquitectónica más pequeña, con escasos factores visibles de la función y significado de dicha propuesta teatral. Integrado el edificio entre los recios pórticos almohadillados, Sacchetti ofrece una versión compensando diversas experiencias de la tradición italiana en las que aflora la balaustrada con estatuas con la que se rinde un nuevo culto al arte berniniano. Los dos edificios se perciben con simultaneidad, Palacio Real y Teatro, cuyo eje céntrico al igual que el de la fachada principal del Palacio está subrayado por la estatua ecuestre del Monarca. Es el objeto que ordena el contenido del campo visual de la Plaza, en una nueva secuencia unificada. Sacchetti pretendía integrar la imagen del Palacio Real en un espacio secuencial, partiendo de impresiones monumentales sucesivas. Intentó

"avanzar" el edificio como un objeto visto como un todo en el espacio, visto y sentido a una distancia considerable. Este enfoque le llevaría más lejos, buscando siempre la incardinación del edificio con otros componentes.

V.T.M.



68

69

**SACCHETTI, Juan Bautista
(1690-1764)**

**Palacio Real (calco de Juan Ribera
en 1847)**

1847

Dibujo en pluma y aguadas en tinta china.

Escala: "a 1500 pies castellanos".

264 x 1684 mm.

Fdo.: "a Mad y marzo 12 de 1752 Juan Bapta.

Saqueti Arqu^{to}". Rubricado.

Notas manuscritas: "Calco sacado sobre el

plano original en 1847 J. Ribera Ingn^{to}".

Rubricado.

MUSEO MUNICIPAL.N. 1507.

*Bibl.: Mesonero Romanos, R.: "Obras del
Palacio Real de Madrid y sus inmediaciones",
en la Ilustración Española e Hispanoamericana.
En 16 de abril de 1853.*

*Plaza, F.J. de la: Investigaciones sobre el
Palacio Real Nuevo de Madrid. Valladolid
1975. Repr. Lám. XV.1 y Láms. XLIII n^o 1, 4,
5 y 6.*

*Inventario del Museo Municipal (inédito) I.N.
1507.*

*Exp.: Exposición de proyectos no realizados
relativos al Palacio de Oriente y sus jardines.
(Estudio preliminar y catálogo, Durán Salgado,
M.) Madrid 1935. Repr. Cat. n^o 13, p. 38.*

*Exposición-Catálogo: Madrid testimonios de
su historia hasta 1875. Madrid 1980. Cat. n^o
675, p. 239.*

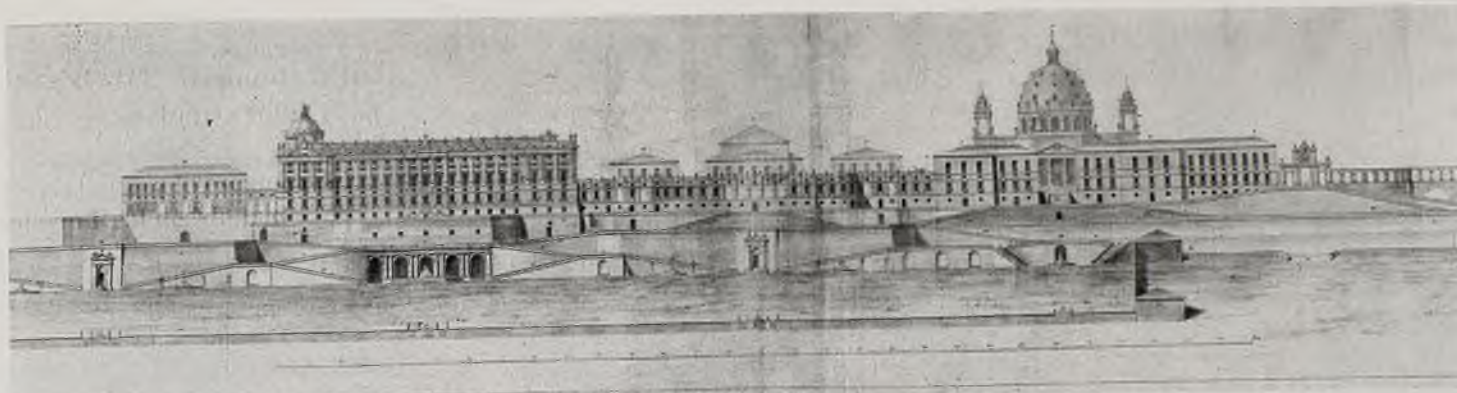
El Palacio Real Nuevo, tanto en el diseño de Juvara como en el de Sacchetti, está unido a una nueva concepción del entorno donde se asienta. El edificio no se reduce a su estructura, esencialmente conseguida por un proceso de síntesis franco-italiana y vienesa sino también por la nueva relación que se establece entre el edificio monumental y su brillante expansión en el exterior, en un impresionante trazado del barroco tardío, en el que coinciden varios arquitectos en un proceso que dura hasta principios del siglo XIX.

En lo que concierne a la organización del espacio exterior del Palacio trazado por F. Juvara en los altos de Leganitos no se han conservado dibujos, pero es indudable que el

arquitecto vinculó el edificio a un patio de honor y a la visión excéntrica con la que había dimensionado sus anteriores construcciones palaciegas.

J.B. Sacchetti, al ubicar el nuevo palacio en el mismo lugar que el Antiguo Alcázar, y al tener que reprimir su escala, quiso de inmediato conciliar los componentes en el exterior más contradictorios. Se esforzó en replegar hacia el edificio el sector oriental del que nos ofrece dos alternativas; el sector norte, en el que mantiene permanentemente una visión ajardinada de gran complejidad y el sector occidental, que por sus agudos desniveles se convertía en parque aterrazado entre gigantescos y enfáticos parterres geométricos al estilo francés. Pero la gran aventura urbana se planteaba en el costado meridional, en el lugar donde desde antiguo se habría configurado una plaza de armas, frontera a la fachada principal del Alcázar y hasta 1734 cerrada por el edificio de la Armería (V. Tovar, 1986). Tras el proyecto palacial de Sacchetti, esta orientación sur se plantea como prioritaria, adquiriendo los rasgos de un grandioso complejo urbano, altamente expresivo. Sacchetti traza en grandioso plan la prolongación del regio palacio que irá desarrollando en varios programas.

256



69.1

En el planteamiento Sacchetti se siente heredero de la búsqueda de efectos de perspectiva urbana que su maestro Juvara había utilizado en el Stupinigi de Turín y que las cortes europeas, ostentosamente también, incorporaban para el despliegue de cada residencia en un paisaje extendido. La representación gráfica de Sacchetti quedó plasmada en un audaz y definitivo planteamiento en el que se puede seguir con todo detalle su concluyente idea. Rodean la plaza real dos pórticos de estructura simplificada dando lugar a un espacio rectangular de grandes dimensiones. Este ámbito, se separa a través de los dos cuerpos también porticados de un antepatio al que se circunscriben colateralmente tres edificios de planta rectangular, de los cuales los dos más extremos se adelantan brevemente determinando un leve estrechamiento que se prolonga hasta cerrarse en una exedra también porticada. Desde este hemisiciclo que integra en el exterior dos colosales ornamentos, se tiende un puente de siete tramos en el que también se prolongan las naves porticadas que salvan la vaguada de la calle Segovia enlazando con las Vistillas de S. Francisco, rematándose en un arco de triunfo.

El plano, en planta, destaca el exterior en los conjuntos trazados con regularidad, la zona del patio de honor, el antepatio y el puente; los tres se configuran en un sistema de relaciones axiales, siendo el palacio la columna vertebral que domina el conjunto.

Sacchetti logró prolongar la perspectiva del palacio hasta la ciudad convirtiéndole en "Point de vue", en un eje de visión muy prolongada y conectado a construcciones auxiliares. Los pórticos se prolongan a lo largo de todo el recorrido y el triple vano del arco triunfal convertía el núcleo urbano meridional en algo grandioso. Así, el bloque del palacio no fue concebido como un bloque exento y

cerrado, sino integrado formalmente, señalándose en él las características precisas del arte europeo barroco.

El proyecto de los "exteriores" del Palacio Real fechado en 1752, tuvo una especial repercusión en la urbanística de la corte española de los siglos XVIII y XIX. Fue ya destacado por

nueva dimensionalidad que el arquitecto italiano pretende otorgar a la Plaza de Armas. Partiendo de un espacio de gran desarrollo rectangular, en la misma dirección N-S dibuja otra nueva plaza concatenada a la anterior, desde la cual tiende un viaducto salvando la vaguada y enlazando con las Vistillas de San



69.2

Mesonero Romanos ("La Ilustración Española y Americana", 16 de abril de 1853), tal vez porque del alzado que le corresponde realizó un calco el ingeniero Juan de Ribera en 1847, artífice implicado también en la remodelación de la Plaza de Oriente por aquel entonces (Plaza, 1975, pág. 280). Se ha perdido la planta original, pero el calco de Ribera revela con gran claridad los criterios que Sacchetti planteó en el año 1752. El hecho más destacado que se advierte es la

Francisco, límite que monumentaliza con un arco de triunfo guardando correspondencia con otro que sitúa en el lado opuesto del Puente. El desarrollo de esta gran axialidad compromete problemas que intencional y conscientemente resuelve, ya que el excesivo eje longitudinal hubiese resultado monótono y reiterativo privado de los elementos que acompañan la propuesta. En primer lugar destaca el nuevo emplazamiento de la Catedral,

**SACHETTI, Juan Bautista
(1690-1764)**



69.3

idea en la que Sacchetti sigue insistiendo retomando su proyecto de 1738. La sitúa en el colateral de la segunda plaza intuyéndose que para ella Sacchetti ha pensado en una nueva estructura (Catálogo nº 67). Este nuevo objetivo monumental lo acentúa con la presencia de un Teatro, situado en el eje transversal de la Plaza de Armas. Al viaducto se accede desde la segunda Plaza incorporándose en el propio arranque del puente un Arco triunfal. El viaducto se desarrolla con galerías en semicírculo a cuyo término levanta dos pabellones y el arco de triunfo como colofón de la extensión axial.

Queremos entender que la arriesgada planificación de Sacchetti en la dirección N-S, no invalida los planes ya elaborados para los sectores norte, este y oeste. Más bien este plan de la zona meridional guarda cierta correspondencia con ellos ya que había sido el sector con menos compromiso de reformas, tal vez por respeto a la vieja Armería de Gaspar de Vega. El Palacio, en el epicentro de aquella extensión unitaria, simboliza el triunfo. La presencia de la Catedral da lugar a una riqueza de relaciones materiales y espirituales de aquel

entorno. El poderoso movimiento en el eje longitudinal se dirige y enfoca a la cúpula de la Capilla Real ya por estos años trasladada a la crujía norte. Los puntos de contacto entre estos dos movimientos están especialmente sustentados en la Plaza y Antepalacio, punto de encuentro visual de ambas concepciones monumentales, Palacio y Templo, órganos a los que "todo" aparentemente se subordina. Pero con toda la complicidad que se otorga a la Catedral en el planteamiento, en valores de monumentalidad, en Sacchetti hay una clara intención de dar el máximo acento al edificio palatino, y procura que perceptualmente acapare la mayor fuerza y atención posibles. Conformando sin duda una grandiosa composición combinando diversos elementos, incluidos los ornamentales, estatua ecuestre, columnas, arcos, en una síntesis muy simbólica de formas residenciales principescas europeas pero bajo la espontánea fuerza de gravedad y una silenciosa aceptación de aquellas cualidades que han sido expresadas a través del lenguaje barroco italiano.

V.T.M.

"Planta, que comprende el Quadro del Nuevo RI. Palacio con sus vajadas a los jardines del Parque, y a las Galerías y Fabricas de su servidumbre que forma la Plaza, y Antepalacio pral. a que sigue un puente que atravesando por encima de la calle de Segobia, comunica al Varrío de Sn. Francisco"

18 de Septiembre de 1757

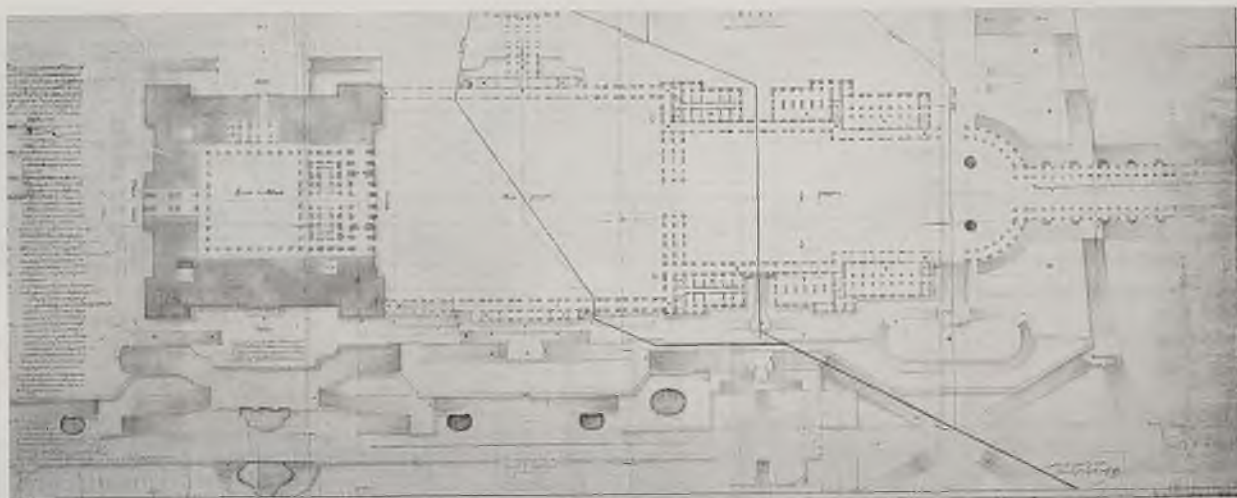
Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas en grises, verdes y rosas. (Entelado). Escala: 600 pies castellanos.

875 x 2150 mm.

Fdo.: "Madrid 18 de septiembre de 1757/ Juan Bapta. Saqueti" (Rubricado).

Notas manuscritas: "Planta. que comprehende el Quadro del l nuevo RI Palacio con sus vajadas a l los jardines del Parque, y las Galerías l y Fabricas de su servidumbre que l forman la Plaza, y Antepalacio pral. l a que sigue un Puente que atravesdo. l por encima de la calle Segobia, co- l comunica al Varrío de Sn Francisco".

"Explicacion l ABCD Galeria cubierta a Oriente sobre Por- l tales, y con terrado encima, que cierra l la Plaza, y Antepalacio pral. y comunica l al Coliseo, y demas Fabricas en su linea l EFG Otra a Poniente en la misma disposicion l que comunica a las Fabricas de su linea l y al Picadero H, vajo de el qual deve aver l otro cubierto. l I,J,K,L. Cuarteles pa. las Rs. Guardias Española, y l walona con piezas devajo, y entresue- l lo pa. su servidumbre, y de los Oficiales l MNOPQRS. Vajada pa. sus Magdes. en rampa cubier l ta iluminada que desde el Quarto vajo l de Palacio conduce a los jardines del l Parque, pudiendose usar de ella con silla l de manos Camola, y a Cavallo" "T. Casa de Pajes con 3 ps. de subida a su Quarto vajo l V. Cocheras, Guardarneses y Vivienda pa. sus l Dependientes las prims. con entradas al piso de la calle l X. Armeria, Oficinas y Viviendas pa. las ca- l vallerizas que deve aver devajo segun se demuestran en Perfil l Y. Otras dos Cavallerizas, Guardarneses y Vi- l viendas pa. sus individuos, segun otro Perfil l Z. Dos cuerpos de Fabrica pa. cocheras y Alma- l zen de Cebada l Otro pa. Repuesto de Paja al piso del terrado pral. l a. Puerta por donde pueden sus



70

Magdes. tomar privadamente. / el coche y bajar al Puente de Segobia por / Las rampas b.c.d.e.f.g. y asimismo por las h.p. bolvdo. a la I.K. / seguidamente a la calle del jardín del Parque / señalada l. qe. son bastantemte. commodas / m.n. Dos salidas de Palacio por escaleras pa. / tomar el coche y bajar a la Puerta de / Sn. Vízente por la rampa O rectamente. ala p. / y las restantes rampas sirven pa. descen / der a los terrados, jardines y a otro Puente / q. Dos escaleras pa. bajar a los jardines del Parqe. / r. Rampa doble qe. descende al medio de ellos / s. Otras dos que vayan por sus extremos / se previene que pa. recoger las aguas sobran / tes y llovedizas se han de executar es- / tanques subteraneo en las Plazas, y Patio a espaldas del Coliseo".

Angulo inferior izquierdo: "Assimo. se previene qe. el piso de la / terraza del Norte y terrado / pral. de Ponte. señalado T. sigue / a un nivel con suficte. capacidad / pa. coches, y comunicacion a las cavallerizas asta el Picadero H / y que ademas de las dos rampas V de la Antepiazza que descien- / den a el ban tambien demostradas otras dos con la letra X / a los lados del Quartel de esta linea pa. quando sus Magdes. sa- / liendo de su Palacio por la Plaza pral. quieran con mas inme- / diación bajar al campo pudiendose con Puertas rejas cerrar toda comunicon. a estas vajadas, terrado y jardines".

"Se previene que en otro Dibujo de Planta y Alzado / con fecha 29 de Mayo de 1748 se demuestran segun / lo verbalmente ordenado, arregladas a la 19ª parte / de su declivio las dos vajadas al campo para sus Magds. de cuya conformidad resultan mas suaves".

A.G.P. Nº 8.

Bibl.: Plaza, F.J. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid 1975. Repr. Lám. XV nº 2.

Reese, T.F.: *The architecture of Ventura Rodríguez*. New York 1976. Repr. fig. 145.

Sancho, J.L.: "El Palacio Real de Madrid, alternativas y críticas a un proyecto", en Reales Sitios, nº extraordinario, 1989 Repr. p. 178.

Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 8.

Exp.: Madrid, testimonios de su Historia. Exposición-Catálogo Madrid 1979.

J.B. Sacchetti, el 18 de septiembre de 1757 realizaba una nueva planta original en la que se demuestra sobre todo su idea persistente comentada a propósito de su proyecto de 1752 (Catál. nº 69). Es la idea que halla su correspondencia en el alzado cuyo dibujo fue calcado por el ingeniero Juan de Ribera. El plano, perfila los propósitos de Sacchetti en sus más mínimos detalles como si se tratase de obra lista para su ejecución después de las convenientes enmiendas. Abarca muy especialmente la zona meridional del Palacio Real, con el trazado siempre en planta, de las dos plazas correlacionadas, la exedra que cierra su límite y el tendido del Puente o Viaducto para salvar la calle Nueva y alcanzar la colina de las Vistillas de San Francisco. En él se demuestran las arquerías que configuran el conjunto, los accesos de bajada por la cuesta de la Vega, los aterrazamientos hacia el Campo del Moro y la Puerta majestuosa a modo de gran propilo que había de sustituir posiblemente a la antigua

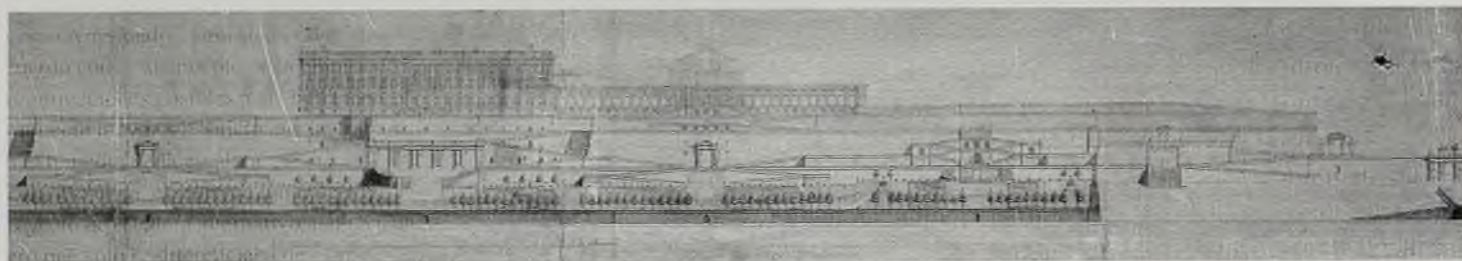
Puerta de Segovia. Posiblemente la calzada del viaducto tuvo que hacerse a un nivel más bajo por lo costanero del terreno (Plaza, 1975, pág. 280).

Este gran proyecto de interés urbano y arquitectónico viene a ser resumen y síntesis de tantas y tan complejas deliberaciones sobre el lugar por parte del arquitecto, el cual aún en 1757, en horas de terminación de las obras del edificio palatino, persistía en su empeño de acondicionar el monumento en entorno digno de su noble arquitectura. Quizá pueda entenderse como la última gran aportación del arquitecto piemontés a la obra palacial creada por él y que le acarreó tanta suma de visicitudes. La llegada de Sabatini en 1760 mermaría su libertad profesional, sin embargo, basándose en este proyecto, pocos años después Sabatini intentaría nuevamente retomar la idea de Sacchetti en el tratamiento de los "exteriores" aunque con grandes límites de extensión e incluso del propio concepto monumentalista con el que Sacchetti había planteado su objetivo.

Los principios por los que se rige el plantemiento urbano de Sacchetti en este diseño, ya han sido señalados y no son otros que el instrumental, las pretensiones de poder, grandeza y plenitud que siempre acompañaron a la propuesta figurativa del Palacio Real. Intenta crear una plataforma perceptual debidamente acondicionada para resaltar el poderío del volumen palacial, símbolo del poder absoluto. Combina los elementos sin arbitrariedad compensándolos hábilmente. En el proyecto se combinan la serenidad y el movimiento, la horizontal y la vertical, el empuje longitudinal y la ascensionalidad de las cúpulas. En los puntos de contacto de los

enclaves, están los objetos figurativos, estatua, columna, arcos. Los brazos extendidos porticados, subordinándose, flanquean el escenario. Es un proyecto que fundamenta ideas europeas aplicadas a las monarquías y cortes principescas, caracterizado por la gravedad de su trazado, su concisa geometría, y su toque de magnificencia espontánea. Descansa en las cualidades expresivas de las formas y de las acciones del barroco tardío.

V.T.M.



71

71

ANÓNIMO

Vista de la fachada a poniente de Palacio con la bajada a los jardines

Siglo XVIII

Dibujo en tinta, con aguadas.
Escala: 600 pies castellanos.
440 x 1590 mm.
A.G.P. Nº 5954.

Bibl.: Plaza, F.J. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid 1975, págs. 325 y 277.
Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 5954.

Exp.: Durán Salgado, M.: *Exposición de proyectos no realizados relativos al Palacio de Oriente y sus Jardines*. Estudio Preliminar y Catálogo, 1935, nº 28.
Blasco, S.: "Tradición y reforma en los alrededores del Palacio Real nuevo. Un palacio para los Secretarios de Estado en el Madrid de Carlos III", en Carlos III Alcalde de Madrid (1788-1988) Madrid 1988 Exposición-Catálogo p. 514.

72

ANÓNIMO (Atribuido a RODRÍGUEZ, Ventura) (1717-1785)

"Plan general de las obras exteriores del nuevo Real Palacio, conforme a las resoluciones de S.M. de 6, y 12 de Junio de 1759"

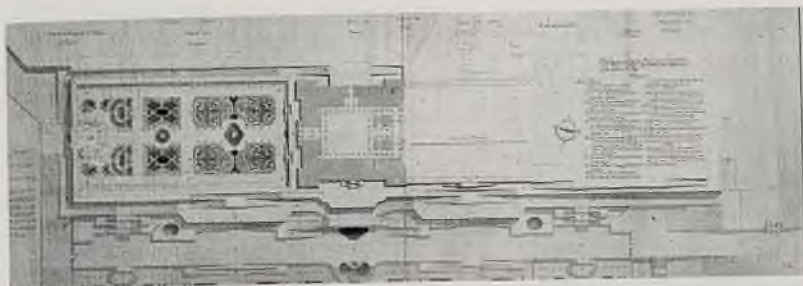
Junio de 1759

Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas en carmín, verde y gris.
Escala: 500 pies castellanos.
505 x 1285 mm.

Notas manuscritas: "Planta general de las obras exteriores del nuevo Real Palacio, conforme a las resoluciones de S.M. de 6, y 12 de Junio de 1759".

"Explicacion / Numº. 1. Palacio / 2. Plaza principal a medio día / 3. Portico, o portales, de la misma / 4. Sitio de los Pavellones para la Guardia / Española, y Walona / 5. Escalera del Zaguante para tornar el Coche a cuvierto dentro de Palacio / 6. Parte de la Antepalaza / 7. Primer tiro de Rampa, o vajada de Coches para hír a la Puente de Segovia / 8. Terrado, al pie de dicho tiro, que corre toda la extension

de la Antepalaza, Plaza, Palacio, y Jardín del Picadero, alrededor del qual tambien sigue / 9. Dos vajadas uniformes para Coches (cada una / de quatro tiros, y una mesa) que del terrado / antecedente descenden a otros Terrados / inferiores, que estan a nivel del piso del Picadero / 10. Dichos dos terrados / 11. Continuation de la vajada de Coches ala Puente de Segovia / 12. Vajada del Publico en lugar de la de la Cuesta / de la Vega / 13, 14 y 15. Puente, Puerta, y Calle de Segovia / 16. Otra vajada de Coches que corresponde con la ex / presada nº 11, y conduce a unirse con la de Leganitos / 17. La misma vajada de Leganitos al Rio / 18. Jardín vajo del Parque / 19. Calle alta sobre dicho Jardín, al pie de las Grutas / 20. Dos Puertas a los extremos de dicha Calle que una / sale a la vajada de Leganitos, y otra a la Puente de Segovia / 21. Rampa, o vajada de Carriolas desde los Terrados numero 10, al medio de la dha. Calle alta del Parque / 22. Dos Escaleras que de las primeras mesas de las vajadas / 11 y 16, vajan a los extremos de dicha Calle / 23. Tres Escaleras que de dicha Calle vajan al Jardín / 24. Dos vajadas para carriolas, al mismo fin / 25. Vajada y salida de Coches al Campo, por la puerta de Levante / 26. Jardín del Picadero / 27. Escaleras que descenden del Terrado Nº 8, a dho. Jardín / 28. Escalera que facilita tomar



72

el coche en el terrado N° 8 / Nota: / La resolución de S.M. solo comprende los Porticos de la Plaza principal, y las vajadas de un lado / para hir a la Puente de Segovia: y haver puesto en este / dibujo las demas, solo es, para hacer ver la Symetria / y complemento de la obra".

A.G.P. N° 13.

Bibl.: Durán Salgado, M.: "Los jardines del Palacio real de Madrid", en *Arquitectura*. Año IX, n° 118. Madrid. Febrero 1929.

Plaza, F.J. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid 1975, pág. 280.

El Palacio Real de Madrid. Madrid 1975. p. 5.
Reese, Thomas Ford: *The Architecture of Ventura Rodríguez. Vol. I*. New York-London 1976. Fig. 140 y 142.

Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. n° 13.

Exp.: *Exposición de proyectos no realizados relativos al Palacio de Oriente y sus jardines*. (Estudio Preliminar y Catálogo: Durán Salgado, M.) Madrid 1935. Cat. n° 32, pág. 46.

Blasco, S.: "Tradición y reforma en los alrededores del Palacio Real nuevo. Un palacio para los Secretarios de Estado en el Madrid de Carlos III", en *Carlos III Alcalde de Madrid (1788-1988)* Madrid 1988.

Exposición-Catálogo p. 519.

“La Planta General de las Obras exteriores del nuevo Real Palacio, conforme a las resoluciones de Su Majestad de 6 y 12 de junio de 1759”, está firmada a lápiz por Ventura Rodríguez y ha sido el argumento esgrimido para atribuirse la (Durán Salgado, Exposición. Cat. n° 32). Se ha puesto en relación con el “Alzado General de las obras

exteriores y bajadas al campo y jardines por la parte de poniente firmado por el propio arquitecto en el mes de mayo de 1758 (Plaza, 1975, pág. 280).

Consideramos que este proyecto se basa en el planteamiento anterior de Sacchetti (1737) aunque en él se refleja una reducción muy sensible de los jardines del oeste, la omisión de la segunda plaza y la desaparición también del puente que había de relacionar la colina del palacio real con las Vistillas de San Francisco. Se tiene la impresión, en primer lugar que Ventura Rodríguez tan solo está interpretando indicaciones del maestro mayor del Rey a propósito de alguna retoma del proyecto de 1757, en el que se ha de considerar parcialmente algún aspecto. Sería más difícil el poder afirmar que el proyecto que asume Rodríguez pudiera ser una alternativa al de Sacchetti y que si así fuera carecería de mérito ya que al reprimir tan ostentosamente la propuesta de 1757, la idea de los exteriores volvería al punto en el que se había quedado en diciembre de 1738. Tal vez el poner freno a la propuesta ambiciosa de Sacchetti expresada en el alzado de 1752 (calcado por Ribera) (Catál. n° 69) determinase que el maestro mayor optó por un planteamiento sensiblemente mermado y por lo tanto más económico, que en su ausencia ordenó interpretar a Rodríguez. Este arquitecto sin duda en esta ocasión actúa en nombre de Sacchetti, nada extraño debido a que cumplía tareas siempre subordinadas al maestro italiano.

No obstante, se sigue en el proyecto prestando importancia al recinto porticado simétrico como amplia plataforma de visión de la fachada principal del Palacio nuevo, buscándose la contemplación del edificio dentro de un gran marco perspectivo como fortaleza e imagen de poder. Los proyectos de Ventura Rodríguez, aunque corrieran la misma suerte que los anteriores, mantuvieron la llama

viva sobre la necesidad de una seria intervención en los “exteriores”, idea que ha de retomar nuevamente Francisco Sabatini. En esta opción, corregida por Don Ventura, se contempla el derribo de las Caballerizas, aunque se mantiene gran parte del caserío entre la Plaza y la Puerta de la Vega (Blasco, 1988, pág. 519).

V.T.M.



73

73

RODRÍGUEZ, Ventura.
(1717-1785)

“Planta general señalada A en que se manifiesta el Palacio con to exterior de la Plaza principal y vajada al Campo y jardines por la parte de Poniente”

29 de Mayo de 1758

Dibujo en tinta, con aguadas.

Escala: 600 pies castellanos.

440 x 1650 mm.

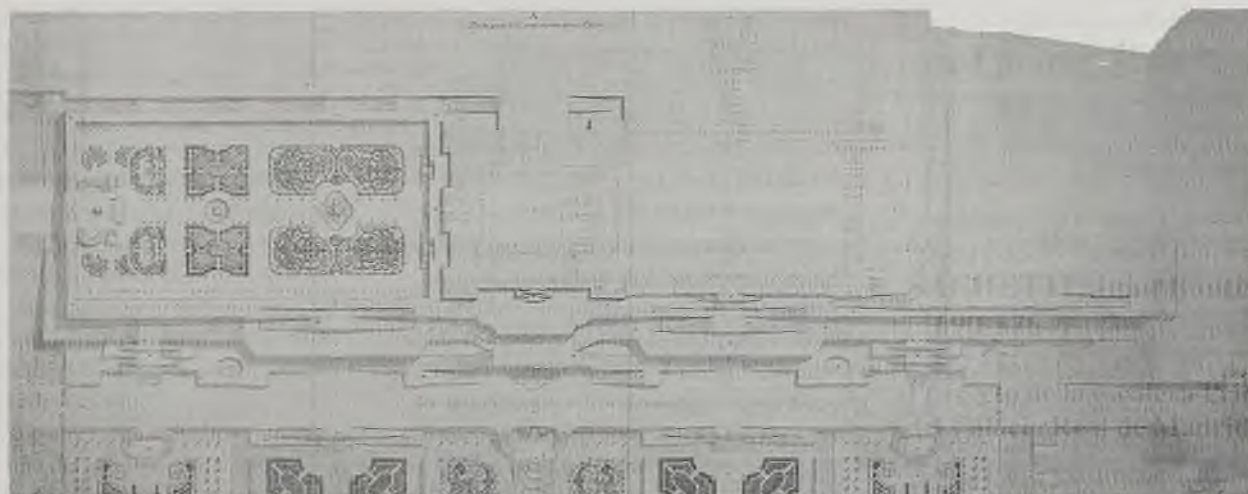
Fdo.: “Madrid y maio 29 de 1758 / Ventura Rodriguez”.

A.G.P. Nº 5959.

Bibl.: Durán Salgado, M.: “*Los jardines del Palacio Real de Madrid*”, en *Arquitectura*. Año IX, nº 118. Madrid. Febrero 1929.

El Palacio Real de Madrid. Madrid 1975. p. 5.
Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 5959.

Exp.: Exposición de proyectos no realizados relativos al Palacio de Oriente y sus jardines. (Estudio Preliminar y Catálogo: Durán Salgado, M.) Madrid 1935. Cat. nº 14, pág. 38.



74

74

RODRÍGUEZ, Ventura.
(1717-1785)

“Plan de la ampliación del Palacio Real y jardines circundantes”

27 de Mayo de 1758

Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas en grises, verdes y carmín.

Escala: 600 pies castellanos.

Fdo.: “Madrid, y maio 29 de 1758 / Ventura Rodriguez”. (Rubricado)

A.G.P. Nº 1176.

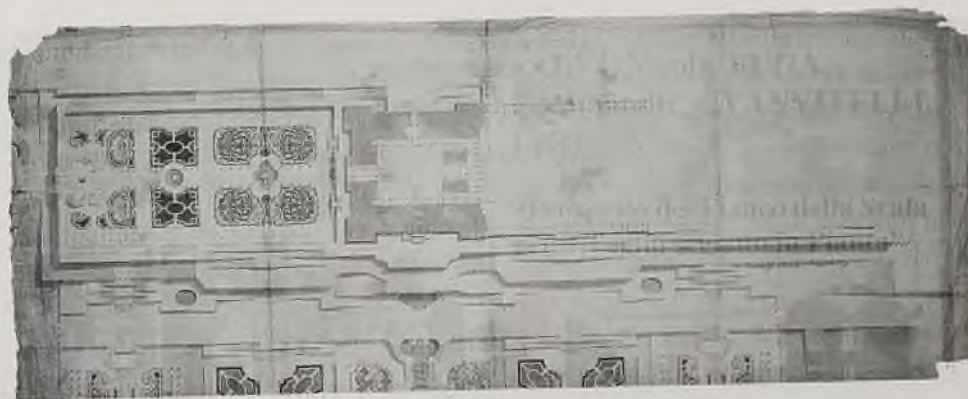
Bibl.: *El Palacio Real de Madrid*, Madrid 1975. p. 5.

Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 1176.

La colaboración de Ventura Rodríguez en las remodelaciones de los exteriores ha sido ampliamente documentada (Plaza, 1975. p. 306). Hacia 1757 realizó algunos planteamientos de planta y alzados en los que se refleja una gran supeditación a las ideas de Sacchetti. En ellos se reflejan las problemáticas suscitadas por los desniveles del terreno, rampas y escalinatas de acuerdo con las irregularidades del costado occidental en pendiente muy forzada. Lafuente

Ferrari (Rev. Española de Arte, Junio 1953 nº 6) publicó los diseños que custodia la Biblioteca Nacional en los que falta la referencia obligada del edificio lo cual ha suscitado cierta polémica en cuanto a su adscripción a las obras del Palacio Real. Consideramos que la vinculación a dicha obra es muy posible y que puedan estar relacionados por la constante labor especulativa llevada a cabo en cuanto al problema de los exteriores. El proyecto que rubrica Ventura Rodríguez, fechado en 1758 tanto en planta como en alzado es una versión sin modificaciones sensibles sobre la idea de Sacchetti, planteada ya en toda su esencia en 1752; sin duda, realiza en estos casos una labor de colaboración del Arquitecto Mayor guiado por las indicaciones puntuales de Juan Bautista Sacchetti, responsable absoluto del tratamiento de los exteriores hasta la llegada de Sabatini. Ventura Rodríguez como teniente principal del Maestro Mayor ayudó a reforzar el proyecto colaborando en la realización de los modelos desmontables y sus planos correspondientes. No consideramos que D. Ventura actuara en competencia con el Maestro Mayor, más bien nos parece un fiel y competente colaborador de Sacchetti que mostró profundo interés en que la propuesta fuese un éxito. Sin embargo, en ningún caso la grandeza de los proyectos valió para que los exteriores del Palacio Real alcanzaran la configuración artística pretendida.

V.T.M.



75

75
ANÓNIMO (Atribuido a RODRÍGUEZ, Ventura). (1717-1785)

“Plano general de las obras exteriores del Palacio con jardines de la fachada Norte, iniciación del Campo del Moro y rampas y escaleras de bajada a la calle, puerta y puente de Segovia”

Siglo XVIII

Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas en gris, verde, ocre y rosas. 920 x 2325 mm. A.G.P. Nº 14.

Bibl.: Lafuente Ferrari: “*Dibujos de D. Ventura Rodríguez o el sino de un gran arquitecto*”, en Revista Española de Arte. Madrid 1933.

Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 14.

Exp.: *Exposición de proyectos no realizados relativos al Palacio de Oriente y sus jardines.* Estudio preliminar y catálogo de Durán Salgado. Madrid 1935.

Carlos III, Alcalde de Madrid. 1788-1988. Exposición-Catálogo. Madrid 1988.

Uno de los problemas que plantea este diseño se refiere a su autoría, aunque no es desencaminado pensar que sea un proyecto de V. Rodríguez, ya que, fue uno de los maestros que recibió el encargo de realizar proyectos para los exteriores del Nuevo Palacio Real, a partir de los cuales se habría de

conseguir el embellecimiento de la construcción.

Sea o no de Ventura Rodríguez, se trata de un planteamiento que se realiza tomando como fuente de inspiración los modelos de Sacchetti. (Exposición-Catálogo, 1986, pág. 519).

En la explanada del lado norte, el maestro español dispone un jardín en perfecto eje con respecto al palacio, cumpliendo la función de ser, por un lado la prolongación del edificio y por otro convertirse en elemento de transición entre la construcción y el paisaje.

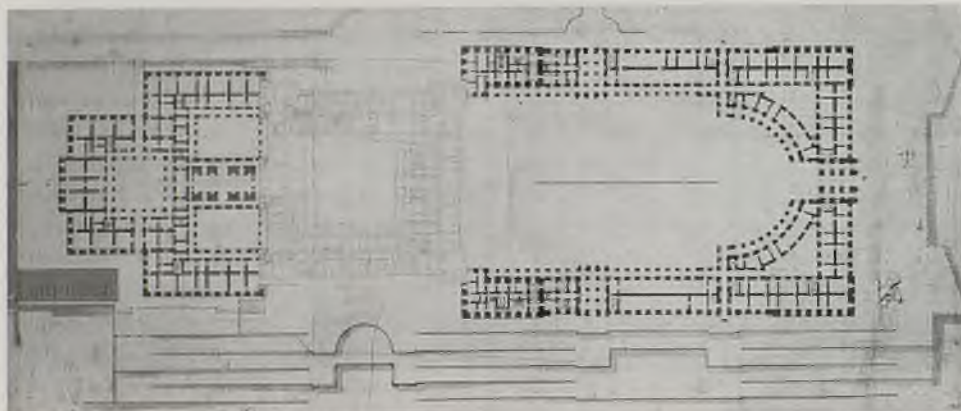
Organiza el jardín a partir de dos parterres de bordado en primer término y otros cuadros de césped con diseño geométrico que sitúa en segundo lugar. Las fuentes juegan un papel importante como elementos referenciales. Esta concepción de jardín encaja plenamente con el ideal francés de naturaleza ordenada. Se ha dicho que este diseño, por su elegancia y jugosidad, es comparable con las mejores creaciones de los discípulos de Le Nôtre (M. Durán. 1929, pág. 44-45).

Por otra parte, teniendo en cuenta la irregularidad del terreno del lado occidental, proyecta una serie de rampas y escalinatas para salvar el gran desnivel; de esta forma consigue una adaptación al medio, además de unos importantes “juegos de ejes”, por la disposición de las escaleras. Esta organización en diferentes niveles liga al proyecto con la tradición italiana.

Así pues, aunque la filiación del proyecto resulta obvia, la suntuosidad del conjunto pone al diseño en relación con los modelos italianos dentro de una línea más conservadora (Durán 1929, pág. 45).

Algunos rasgos que se muestran en este proyecto son similares a los de otros diseños que realizó Ventura Rodríguez para otros jardines, como los que ejecutó para el Duque de Alba (Catál. nº 186).

C.L.A.



76

76

ANÓNIMO (Atribuido a Francisco Sabatini) (1721-1797)

Plano de la planta baja del Palacio correspondiente al proyecto de ampliación del mismo por encargo del Rey

Siglo XVIII

Dibujo en tinta china, sobre papel verjurado, con aguadas en grises y carmín.

630 x 1323 mm.

A.G.P. Nº 87.

Bibl.: Kubler, G.: *Arquitectura de los siglos XVIII y XIX*. Ars Hispaniae, T. XIV, Madrid, 1957.

Plaza, F.J. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid, 1975, Repr. Lám. XV, nº 1.

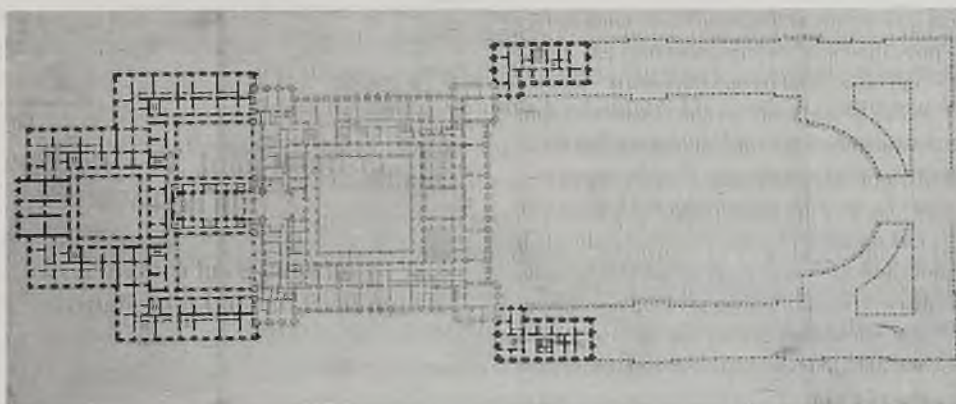
El Palacio Real de Madrid. Madrid, 1975, repr. p. 64.

Bottineau, Y.: *L'art de Cour dans L'Espagne des Lumières, (1746-1808)*. París, 1986, Lám. 8-B.

Sancho, J.L.: "El Palacio Real de Madrid. Alternativas y críticas a un proyecto", en *Reales Sitios*, Número extraordinario, 1989.

Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 87.

Exp.: *Exposición de proyectos no realizados relativos al Palacio de Oriente y sus jardines. Estudio preliminar de Durán Salgado*. Madrid 1935, repr. cat. Nº 19 p. 40.



77

ANÓNIMO (Atribuido a Francisco Sabatini) (1721-1797)

Plano de la planta principal del Real Palacio correspondiente al proyecto de ampliación del mismo por encargo del Rey Carlos III

Hacia 1776

Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con lavadas en grises y carmín.

Escala: 40 pies castellanos.

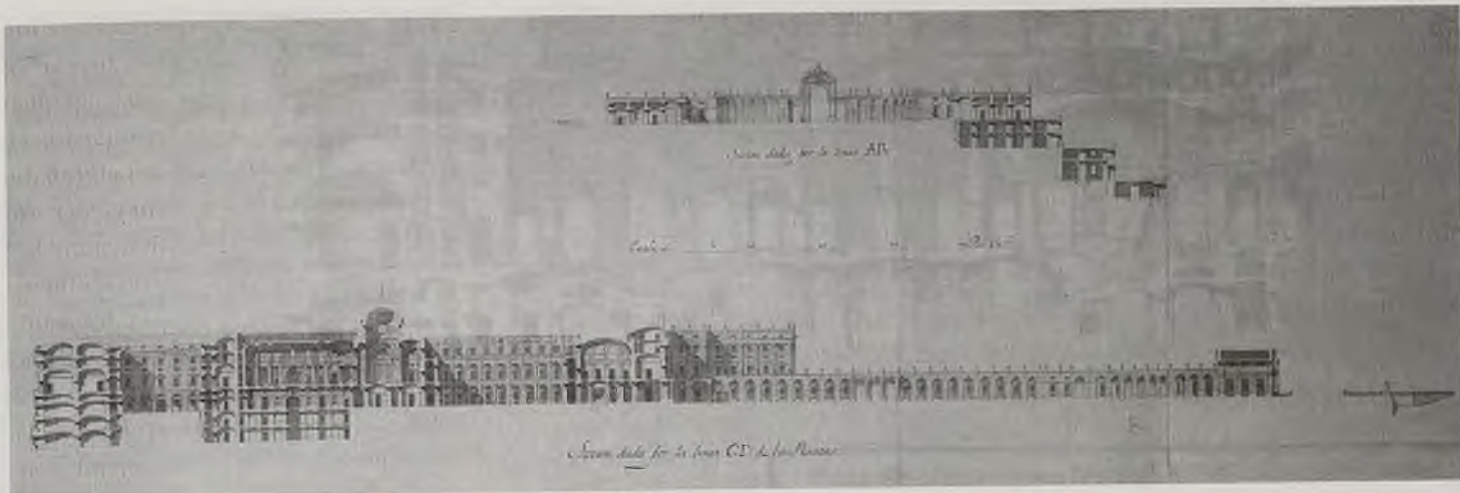
495 x 1140 mm.

A.G.P. Nº 86.

Bibl.: Kubler, G.: *Arquitectura de los siglos XVIII y XIX*. Ars Hispaniae, T. XIV, Madrid, 1957.

Plaza, F.J. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid, 1975.

264



78

78

ANÓNIMO (Atribuido a Francisco Sabatini) (1721-1797)

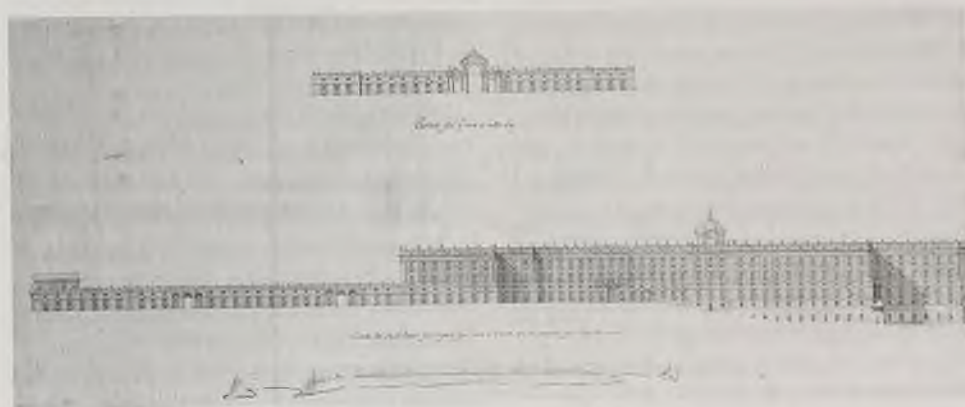
Palacio Real. Sección dada por la línea AB.-Sección dada por la línea CD de las plantas

Siglo XVIII

Dibujo en tinta, con aguadas en grises.
Escala: 400 pies castellanos
400 x 1195 mm.
A.G.P. Nº 5958.

Bibl.: Plaza, F.J. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid, 1975, Lám. XV-2.
 Bottineau, Y.: *L'art de Cour dans L'Espagne des Lumieres, (1746-1808)*. París, 1986, Lám. 8-B.
 Sancho, J.L.: "El Palacio Real de Madrid. Alternativas y críticas a un proyecto", en *Reales Sitios*, Número extraordinario, 1989, p. 179.
 Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 5958.

Exp.: *Exposición de proyectos no realizados relativos al Palacio de Oriente y sus jardines. Estudio preliminar de Durán Salgado*. Madrid 1935, repr. cat. Nº 17 p. 39.



79

79

ANÓNIMO (Atribuido a Francisco Sabatini) (1721-1797)

Alzado o "Fachada principal que mira al medio día" y "Costado del Real Palacio por la parte que mira a Oriente, con los aumentos que se han dejado ejecutar"

Hacia 1776

Dibujo y lavadas en tinta china, sobre papel verjurado.
Escala: 400 pies castellanos.
545 x 1140 mm.
A.G.P. Nº 77.

Bibl.: Kubler, G.: *Arquitectura de los siglos XVIII y XIX*. *Ars Hispaniae*, T. XIV, Madrid, 1957.

Plaza, F.J. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid, 1975.
El Palacio Real de Madrid. Madrid, 1975, repr. p. 63.
 Sancho, J.L.: "El Palacio Real de Madrid. Alternativas y críticas a un proyecto", en *Reales Sitios*, Número extraordinario, 1989, p. 179.
 Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 77.

Exp.: *Exposición de proyectos no realizados relativos al Palacio de Oriente y sus jardines. Estudio preliminar de Durán Salgado*. Madrid 1935, repr. cat. Nº 18 p. 40.

Carlos III, Alcalde de Madrid (1788-1988). *Exposición-Catálogo*, Madrid, 1988, Cat. Nº 291, p. 661.

Estos cuatro planos (A.G.P. Nº 86, 87, 76 y 77) configuran el proyecto de Francisco Sabatini para la ampliación del Palacio Real de Madrid. En la planta del piso bajo (A.G.P. Nº 87) lo primero que llama la atención es el tamaño. Las dimensiones que el nuevo arquitecto del Rey plantea se producen fundamentalmente por la confluencia de dos factores: la idea de lo que debería ser el Palacio (Plaza, F.J. 1975, p. 150) para el Rey Carlos III, que traía a España la imagen del inacabado de Caserta, y la problemática de la articulación de la "Ciudad Real", cuyos planteamientos y definición se transforman con el cambio de reinado. El resultado de estas dos premisas es evidente en este plano. La primera se manifiesta en la cuadruplicación de la superficie del palacio, contando con el edificio de Sacchetti. La justificación en la práctica de este carácter descomunal viene dada por la segunda de las razones, ya citada, por la que se abandonan las orientaciones del turinés sobre la creación de un entramado de edificios en el entorno palacial que completen la idea de la "Ciudad Real" y al mismo tiempo solucionen el alojamiento del aparato de la dirección del Estado. En su lugar, el propio edificio se convierte en urbe regia, integrando todas estas necesidades de gobierno (Sancho, J.L. 1989, p. 178) en una articulación espacial que anula el planteamiento de la urbanización de la zona exterior para este cometido, dejando en suspenso el escollo de la imbricación del nuevo gigante en un tejido urbano que necesitaba un elemento de transición para poder establecer una cierta continuidad o alguna conexión con su ilustre vecino.

Otro aspecto especialmente llamativo, que condicionará definitivamente la futura realidad, es la toma de partido por una marcadísima axialidad orquestada a partir del eje Norte-Sur. Tres hitos fundamentales marcan esta trayectoria en el plano: el sector norte, que flanquea por un lado el proyecto anterior, la ampliación de la capilla, que dentro de él y con un potente desarrollo de la nueva nave conecta los dos grandes patios del eje sugerido, y la plaza de armas que trazada como rectángulo apaisado, recoge y conduce las líneas maestras hacia una exedra, que, abierta en su centro, atrapa en un nudo perspectivo el final de la fuga, que va a morir a la entrada monumental del lado sur.

En cuanto a esta definición de la direccionalidad se mantiene un concepto que ya existía, pero en él se producen dos cambios, uno cualitativo y otro cuantitativo. El primero

viene dado por los recursos que utilizarán los dos arquitectos para orientar los ejes. Sacchetti en sus proyectos hace que los jardines sean el elemento definitorio a este respecto, situándolos al norte, como continuación sin cesura de la construcción, mientras que Sabatini zanja la cuestión con una articulación de espacios estrictamente arquitectónicos, que hacen el eje tan evidente que no requiere ya del énfasis de ningún otro elemento para ser apreciado claramente. La segunda mutación viene definida en virtud del tamaño, que da tal extensión a la línea que no hay lugar para la duda, en lo tocante a la axialidad. Sabatini en su propuesta de ampliación del Palacio Real, que queda reflejada en esta planta del piso principal (A.G.P. Nº 86), vuelve su mirada en el sector norte hacia el sistema de patios que ya había utilizado Juvara en sus proyectos para esta misma obra, siendo además muy apreciable el parentesco del planteamiento con el de otras realizaciones suyas, entre las cuales tomamos como ejemplo el Hospital General. Si comparamos los dos diseños del arquitecto que nos ocupa, comprobaremos el evidente paralelismo entre ellos, aunque en el Palacio se haya sustituido casi la mitad de la planta del Hospital ya que —faltan dos patios completos— por el edificio de Sacchetti. El siguiente espacio arquitectónico a tratar, sin duda punto crítico en la unión de los dos cuerpos, es la Capilla. El arquitecto napolitano extiende longitudinalmente el espacio sacro, creado por su antecesor, por medio de una nave extraordinariamente larga (Plaza, F.J. 1975, p. 150) que altera completamente las características de la estructura de la que emana. Con esta ampliación resuelve un problema importante: la necesidad de un edificio religioso que tuviera el tamaño apropiado para cubrir las exigencias espaciales de las fiestas religiosas, para las que lo propuesto en el proyecto del turinés era demasiado reducido. Por otro lado, queda completamente zanjada la cuestión de la localización de dicho elemento, situándolo definitivamente en el lado Norte, con un desarrollo longitudinal de enorme potencia, que configura uno de los pilares esenciales de la axialidad del conjunto. La magnitud del edificio resultante de la unión de los dos espacios muestra también el aumento de la importancia de lo religioso, con la aparición de una iglesia de grandes dimensiones, ocupando el lugar de lo que debería haber sido una capilla, y, lo que es más importante, convirtiéndose por tamaño y localización en un punto neurálgico clave del conjunto del Palacio.

En cuanto al desarrollo Sur, la Plaza de la Armería, presenta un tamaño casi sorprendente —es tan grande como los otros dos cuerpos juntos—, gracias a lo cual se genera una gran explanada que se remata con exedra, que a su vez da lugar a dos patios menores irregulares resultantes de la utilización del círculo inscrito en el rectángulo (Plaza, F.J. 1975, p. 288). Este espacio se encierra definitivamente en un organismo arquitectónico que hace que se desvirtúe la idea de plaza y cobre sentido su aspecto de elemento que forma parte del edificio, el cual lo convierte en un descomunal patio meticulosamente definido por la arquitectura circundante, en la línea de las grandes realizaciones europeas en este campo. Estilísticamente nos remite a la tradición de la escuela barroca romana tanto por el concepto de palacio utilizado como por los elementos que integran la composición.

En alzado (A.G.P. Nº 77) el proyecto rompe totalmente el esquema proporcional ideado por Sacchetti, quedando éste completamente absorbido por los dos cuerpos que se le añaden (Plaza, F.J. 1975, p. 150).

La altura se mantiene uniforme hasta llegar a la Plaza de la Armería, donde un brusco descenso hasta el piso principal nos hace adivinar la existencia de la gran explanada. Para salvar este abrupto intervalo Sabatini crea dos cuerpos intermedios que, partiendo del bloque principal y desarrollándose a modo de alas, configuran la transición entre las dos partes del edificio.

A la vista del dibujo, es evidente la intención de no romper la articulación de los muros del plano anterior, quedando como resultado la pervivencia de los repertorios estéticos que profesaba Sacchetti, que por otro lado encajan perfectamente con los que podría haber desarrollado su colega napolitano, en caso de no haber tenido que mantenerlos.

Estilísticamente se podría integrar dentro del clasicismo barroco de la escuela romana derivado de Bernini y heredado directamente de Juvara, que a su vez se había formado con Carlo Fontana en Roma. De hecho, la ordenación del alzado en tres pisos, articulada mediante un orden colosal y con una planta baja de carácter basamental, recuerdan al proyecto para el Louvre de 1665 (Kubler, G. 1957, p. 206). En la misma línea, la alternancia de vanos con frontones rectos y curvos así como el diseño de las ventanas pueden recordar al Palacio Chigi-Odescalchi.

En cuanto al cerramiento de la Plaza de Armas por el Sur el esquema que se presenta es, en la misma línea de lo anterior, muy habitual en

Sabatini, recordando otras obras suyas, como la Puerta de Alcalá o la de San Vicente.

La sección del alzado de la ampliación muestra uno de los mayores obstáculos a los que se enfrenta Sabatini, para la construcción del sector norte, el producido al plantearse la necesidad de salvar un fuerte desnivel para alcanzar la línea del piso bajo del plan anterior.

Para conseguirlo se ve obligado a realizar dos pisos inferiores que le permitan acceder al resto de la estructura (Plaza, F.J. 1975, p. 151).

Indudablemente esto complica el desarrollo de la idea y dispara los costos de la obra. La nueva ampliación de la capilla será una de las partes que requiera de dicho ajuste. Este se realiza mediante tres galerías superpuestas, siendo la más desarrollada de ellas la inmediatamente inferior al piso principal, en la

cual se planeó situar un museo de escultura, gracias a lo cual tanto su altura como su riqueza decorativa y constructiva se ven sensiblemente beneficiadas.

En esta sección longitudinal se refleja claramente el resultado de la unión de los dos cuerpos de la capilla, apreciándose la dimensión de la nueva nave —de unos cincuenta metros—, que se encaja en el ámbito cupulado por medio de un coro alto.

El resultado de esto hubiera sido un espacio con un enorme nártex cupulado, seguido de una gran nave abovedada rematada en ábside, que hubiera dado un aspecto poco habitual e incluso anómalo a este sector del proyecto (Plaza, J.F. 1975, p. 153).

La gran arcada que unifica los dos espacios dispares es el punto donde cristaliza la crisis de esta difícil unión, cuya solución no es suficientemente satisfactoria, resintiéndose la unidad y la coherencia espaciales.

A.A.



80

80

RODRÍGUEZ, Ventura. (1717-1785)

Alzado de un proyecto de cierre del frente de la Plaza de la Armería, paralelo a Palacio con cuerpos laterales destinados a los Cuerpos de Guardia

22 de Abril de 1758

Dibujo en tinta china, sobre papel verjurado, con aguadas en grises.

*Escala: 100 pies castellanos.
525 x 1333 mm.*

*Fdo.: Ventura Rodríguez.
A.G.P. Nº 30.*

Bibl.: Durán Salgado, M. "Del antiguo Madrid: La construcción del Palacio Real (II)", en *Arquitectura*. Año IX. Núm. 96. Abril 1927 Repr. p. 140.

Íñiguez Almech, F. "A don Ventura Rodríguez en el 150º aniversario de su muerte", en *Arquitectura*, Mayo 1935. pp. 75-112.

Plaza, J.F. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid. 1975. Repr. Lám. LXXX. nº 45.

El Palacio Real de Madrid. Madrid 1975. Repr. p. 64.

Reese, T.F.: *The architecture of Ventura Rodríguez*. New York 1976. Repr. fig. 150. p. 413.

León Tello, Fco. J.: "La estética en la arquitectura de Ventura Rodríguez", en *Goya* nº 178. Enero-Febrero 1984. Repr. p. 220.

Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 30.

Exp.: *Exposición de proyectos no realizados relativos al Palacio de Oriente y sus jardines. (Estudio preliminar y catálogo, Durán Salgado, M.)* Madrid 1935. cat. nº 15, p. 38. *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*. Exposición-Catálogo. Madrid 1983. Cat. Nº 39, p. 141.

Humanes, A.: "Ornatos y arquitecturas efímeras", en Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida. Exposición-Catálogo. Madrid 1986. Repr. lám. 26 p. 57.

Este proyecto es uno de los muchos diseños que Ventura Rodríguez realizará para el cierre de la Plaza de Armas del Palacio Real. Anteriormente Sacchetti ya había trabajado en la idea de realización de una gran plaza en el lado sur del palacio y su consiguiente cerramiento. Entre 1757-8 se encargará a Sacchetti y V. Rodríguez la realización de modelos desmontables y planos tendentes al cerramiento de la plaza con arquería y rejas (Plaza. 1975, p. 287). En este diseño de Rodríguez se resuelve el problema con una galería de arcos, pero sin la mencionada reja. Esta galería queda rematada por una balaustrada que se corona con esculturas y jarrones, lo que permite que se consiga una unidad visual con el resto del edificio. Para que ésta quede aún más marcada, el cuerpo de arquerías surge y se desarrolla partiendo de la altura del piso principal, al igual que los volúmenes considerados como cuerpos de guardia, que mantienen relación con dicha altura. En el centro de la galería se levanta un gran templete a modo de arco de triunfo en forma centralizada que podríamos poner en relación con los modelos y proyectos para iglesias que se conservan en el Museo Municipal y

Biblioteca Nacional. Este templete fue profusamente decorado tanto con bajorelieves como con esculturas, que se desarrollan junto al frontón triangular y en los extremos de dicha construcción.

Los elementos decorativos también se encuentran formulados dentro del cuerpo del proyecto como las esculturas y jarrones que coronan la balaustrada, bajo la cual, hay un friso de triglifos y metopas correspondiente al orden dórico-toscano utilizado; igualmente se realizan fuentes bajo las arquerías. En los pabellones de los extremos aparecen esculturas dentro de hornacinas y los tondos están enmarcados por guirnalda con la efigie supuestamente del rey, los cuales completan la decoración.

Es interesante observar como este arquitecto, a pesar de introducir la escala gráfica en el plano, utiliza referentes humanos para la consideración de las alturas del mismo; de igual forma pone bajo un arco un carruaje para remarcar este mismo propósito.

Este tipo de cerramiento fue usual en otros palacios europeos, como por ejemplo el de Schombrum; establecen así la relación de patios y antepatios, cuyo engarce lo formaban también galerías de arcos.

F.D.M.

81

ANÓNIMO (Atribuido a Ventura Rodríguez). (1717-1785)

Tres alzados de galerías para soluciones de cierre de la Plaza de la Armería.

Siglo XVIII

Dibujo en tinta con aguadas en grises.

1053 x 792 mm.

A.G.P. Nº 34.

Bibl.: Durán Salgado, M. "Del antiguo Madrid: La construcción del Palacio Real (II)", en *Arquitectura*. Año IX. Núm. 96. Abril 1927. Repr. p. 140.

Íñiguez Almech, F. "A don Ventura Rodríguez en el 150º aniversario de su muerte", en *Arquitectura*, Mayo 1935. pp. 75-112.

Plaza, J.F. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid. 1975. Repr. Lám. LXXX. nº 2-3-4.

El Palacio Real de Madrid. Madrid 1975.

Repr. p. 65-66.

Reese, T.F.: *The architecture of Ventura Rodríguez*. New York 1976. Repr. láms. 151-2 p. 414.

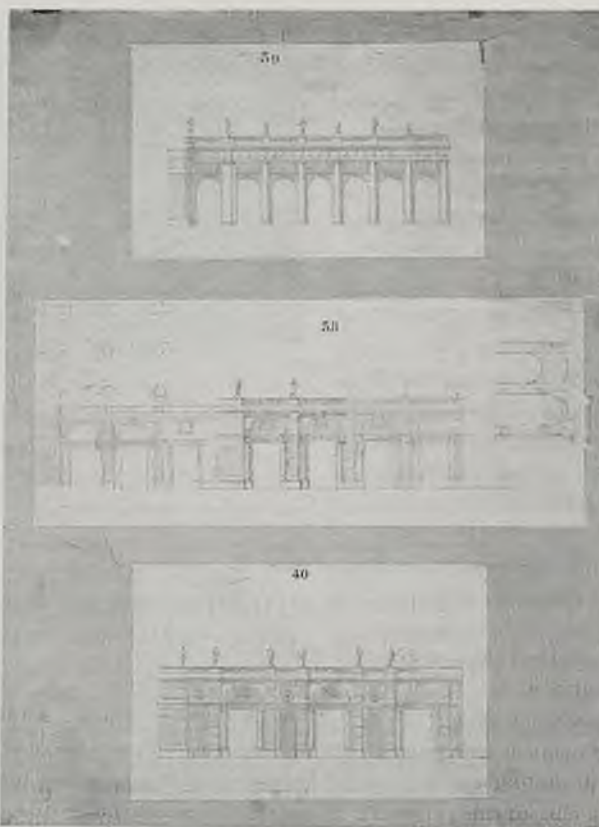
Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 34.

Exp.: *Exposición de proyectos no realizados relativos al Palacio de Oriente y sus jardines. (Estudio preliminar y catálogo, Durán Salgado, M.)* Madrid 1935. Repr. cat. nº 16, p. 39.

El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785). Exposición-Catálogo. Madrid 1983. Cat. Nº 39, pp. 141-2.

Estos tres proyectos para el cerramiento de la plaza de armas, son bastante similares al diseño que con el número 30 se encuentra en el AGP., consistiendo básicamente en reformas y pequeños replanteamientos sobre el mencionado proyecto.

Estos dibujos plantean el problema de no estar firmados por Ventura Rodríguez, lo que podría permitir su atribución a Sacchetti, el cual en ese momento trabaja igualmente en el proyecto



81

de cerramiento; no obstante la similitud de estos dibujos con el anteriormente reseñado en cuanto al modelo y estilo hacen que la atribución a Rodríguez pueda mantenerse.

En el diseño superior se presenta un tramo de la galería en el cual el desarrollo general sigue siendo el mismo, de arcos flanqueados por columnas dórico-toscanas sobre cuyo capitel discurre un friso de triglifos y metopas; el conjunto se remata con una balaustrada separada en tramos por pedestales, sobre los cuales se colocan jarrones y esculturas; estos pedestales y los remates se mantienen a plomo sobre cada columna, rompiendo así en cierto modo la horizontalidad de la construcción.

También se persiste en los paneles rectangulares sobre las claves de los arcos. En cuanto a las disimilitudes de este proyecto respecto al anterior destaca el uso de sillares almohadillados para el sostén de las arquerías. En el dibujo central, encontramos reformas más significativas con respecto a los dibujos anteriores. Arcos ciegos se sobreponen a un vano adintelado, y apoyan sobre pequeñas columnas sobre plinto, arimadas a una pilastra que hace las veces de las grandes columnas toscanas de los proyectos anteriores. Sobre los arcos se dibujan ventanas cuadradas. Sigue existiendo la balaustrada, pero en este caso rematada con esculturas. También es

interesante este dibujo porque presenta la galería en planta y el corte de un arco, pudiéndose comprobar la profundidad de la obra y el reflejo de la bóveda vaída. En el dibujo inferior se sigue el modelo anteriormente reseñado, pero marca más la disyuntiva entre muro y vanos. Los arcos se alternan con muros con hornacinas, decoradas con bustos. En estos dos últimos proyectos los sillares almohadillados imprimen solidez a la obra; el remate de las balaustradas se resuelve también con esculturas. Ambos se pueden poner en relación con los realizados por Sacchetti para la galería del patio, aunque con esta alternativa se pierde en parte la visibilidad y movimiento rítmico que había creado V. Rodríguez en el diseño fechado el 22 de abril de 1758.

F.D.M.

82

ANÓNIMO (Atribuido a Ventura Rodríguez). (1717-1785)

Planta y alzado del ala derecha de la Plaza de la Armería y escaleras de descenso al Parque

Siglo XVIII

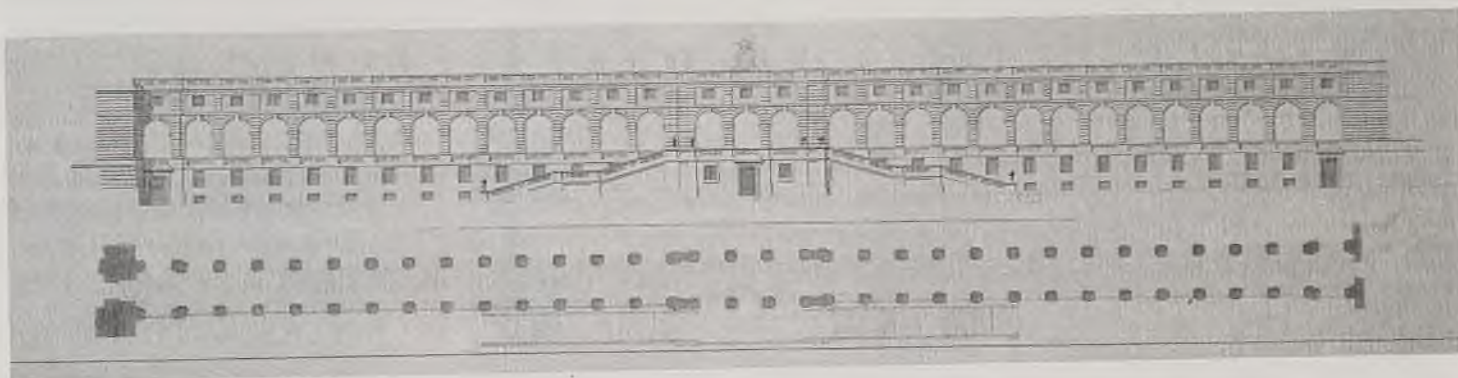
Dibujo y lavadas en tinta china.
497 x 1923 mm.
A.G.P. N^o 36.

Bibl.: Plaza, J.F. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid. 1975.
Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. n^o 36.

sidio realizados por Sabatini, siguiendo la primera idea.

Francisco Sabatini había ideado un plan para la Plaza de la Armería, consistente en el cerramiento de ésta en forma rectangular y terminada en exedra inscrita en otro rectángulo. Esta ampliación y cerramiento del Palacio que contaba con el beneplácito de Carlos III, comenzó a realizarse en 1778 pero no tuvo continuidad, terminándose sólo una crujía con siete tramos del ala sudeste unida al palacio. Esta construcción se asemeja de forma clara en cuanto a su estructuración al proyecto de cerramiento que ahora se pretende, aunque también hay nuevos elementos que enriquecen la composición.

En el alzado que se representa en el plano n^o 36 podemos comprobar las similitudes con las arquerías del pabellón anteriormente aludido, en cuanto al uso de pilares almohadillados a



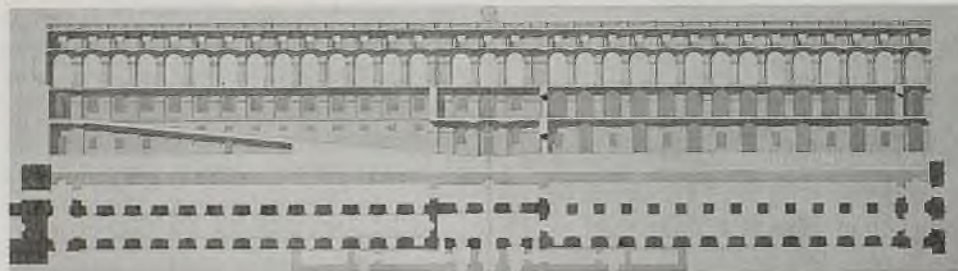
82

En este proyecto se plantea el cerramiento de la plaza de la Armería por su lado oeste, en la orientación a los jardines conocidos como Campo del Moro. Estos dibujos plantean el problema de su autoría ya que carecen de firma autógrafa que les adscriba a un determinado maestro. Existe la idea de que los diseños para este cerramiento puedan corresponder a Ventura Rodríguez, arquitecto que junto a Sacchetti intervino en las propuestas que hacia 1757-8 se promovieron para ejecutar dicha obra. Comparados los dibujos de Sacchetti para este mismo lugar, nos inclinamos a pensar que la idea original de plantear este tipo de cierre partió del turinés. Pero teniendo en cuenta el estilo del dibujo en cuanto a su grafía, así como por la forma de dar las aguadas y por la composición de sus elementos, nos lleva a la conclusión de que los dibujos pudieran haber

cuyos laterales se añaden pilastras, reflejándose en planta su aspecto cruciforme. Sobre éstos se alzan los arcos de medio punto con dovelaje radial y clave muy marcada.

La estructuración sería idéntica a no ser por un piso intermedio que se intercala entre las arcadas y la balaustrada de remate. Este piso se encuentra compartimentado regularmente por pilastras almohadilladas rematándose el cerramiento con una balaustrada corrida que soporta en su parte central el escudo real. Destaca en el ritmo simétrico del cerramiento, su eje medio enmarcado por dobles pilastras que llegan hasta la altura de la balaustrada. En cuanto a los accesos de bajada al Campo del Moro éste se produce por una escalera de tipo imperial de dos tramos divergentes con un descanso en el tramo medio. Todo el piso bajo se desarrolla con ventanas y puertas en los

269



83

extremos, quedando remarcada la central con molduraje y guardapolvos. Sin embargo en el plano nº 35 podemos observar este proyecto de cerramiento a través de una sección de sus galerías e incluso comprobar la infraestructura del proyecto tal y como estaba planteado. En este diseño es interesante ver la superposición de soportes desde la parte baja como medio para el reparto de empujes; igualmente en esta sección se aprecia que pudo existir otra bajada al parque, pero en este caso interior y a modo de rampa, ya que otros términos no se especifican.

F.D.M.

83

ANÓNIMO (Atribuido a Ventura Rodríguez). (1717-1785)

Sección y plantas de galerías de la Plaza de la Armería y rampas de descenso al Parque

Siglo XVIII

Dibujo y lavadas en tinta china, sobre papel verjurado.

516 x 1730 mm.

A.G.P. Nº 35.

Bibl.: Plaza, J.F. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid. 1975. Repr. Lám. LXV. nº 1.

Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 35.

84

PÉREZ, Silvestre. (1767-1825)

Proyecto de comunicación entre el Palacio Real y el barrio de San Francisco

1810

Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de tinta china y color, con correcciones y notas a lápiz.

Escala: 1000 pies castellanos.

452 x 585 mm.

Fdo.: al pie "Madrid a 22 de julio de 18.0 (1810) / Silvestre Perez arquitecto". Firmado y Rubricado.

Notas manuscritas: "Planta general que comprehende las obras que se proyectan para comunicarse desde el Palacio Real al barrio de S. Francisco.- Explicación. / 1. Palacio Real / Plaza principal de Palacio, proyectada anteriormente / 3. Antepiazza cuyo medio corresponde con la calle Mayor / 4. Calle nueva con porticos que comunica al barrio de S. Francisco, dispuesto en la diametral del palacio sobre un puente que atraviesa la Calle de Segovia, dejando libre su / transito. / 5. Palacio de las Cortes con portico nuevo en su costado hacia el Palacio Real / 6. Avenida del Puente de Segovia. / 7. Puente de Segovia. / 7. Puerta de Segovia con nueva disposicion. / 8. Rampas necesarias para el transito publico". MADRID. B.N. (BARCIA Nº 1552).

Bibl.: Barcia, Angel María de.: *Catálogo de la Colección de Dibujos Originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid 1906. Cat. nº 1552.

Navascues, P.: *Arquitectos y arquitectura madrileña del siglo XIX*. Madrid 1973, p. 11-12.

Sambrić, C.: *Silvestre Pérez, Arquitecto de la Ilustración*. San Sebastián 1975.

Plaza, F.J. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid 1975. p. 289.

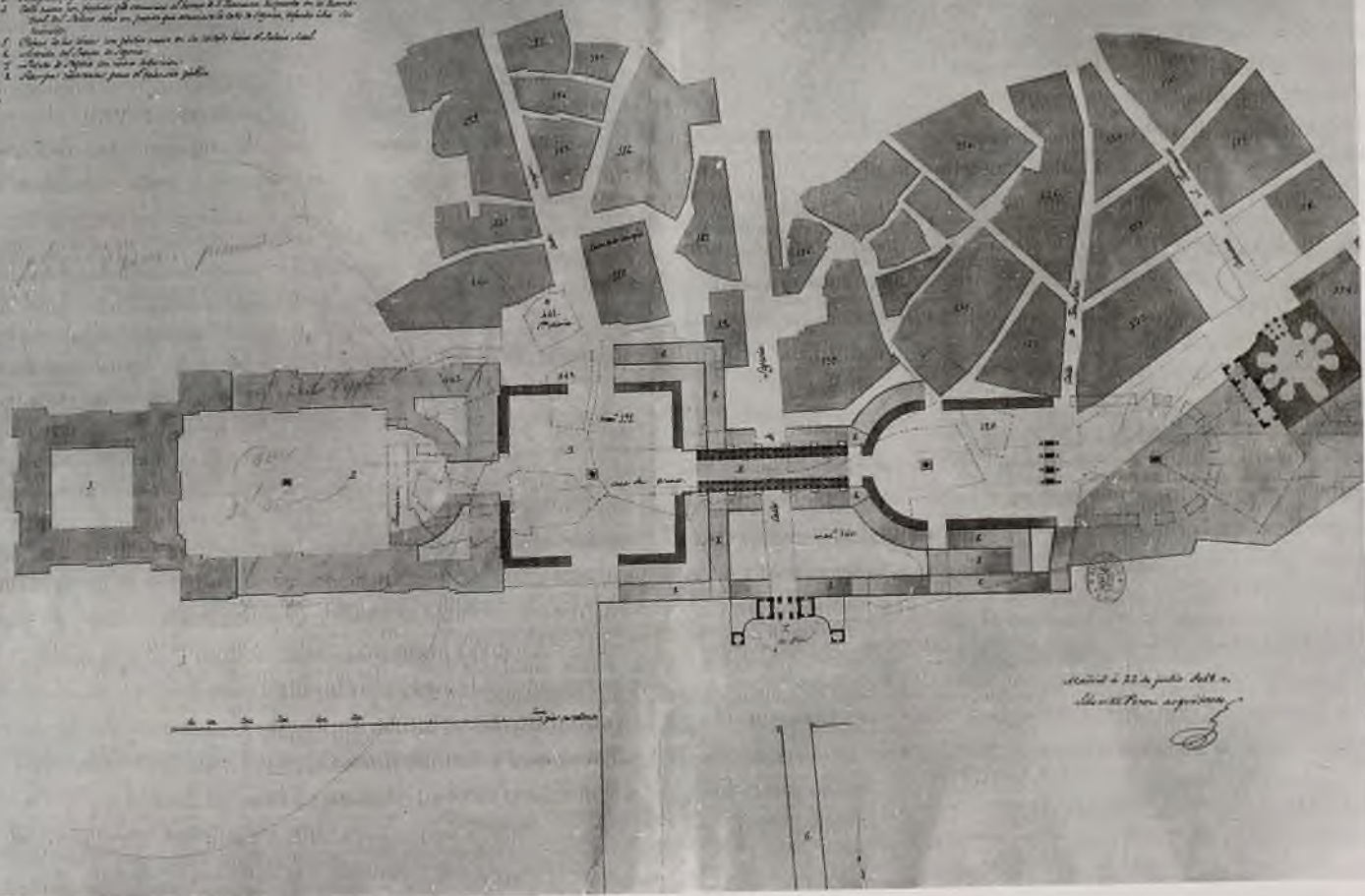
Chueca Goitia, F. "Arquitectura neoclásica", en *Historia de la Arquitectura*. Planeta. Madrid 1988.

Exp.: *Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida*. Exposición-Catálogo. Madrid 1979. p. 74.

Plano general que comprende las obras que se proyectan para
 el aumento de la Plaza Real al fondo de la Barriada.

Explicacion

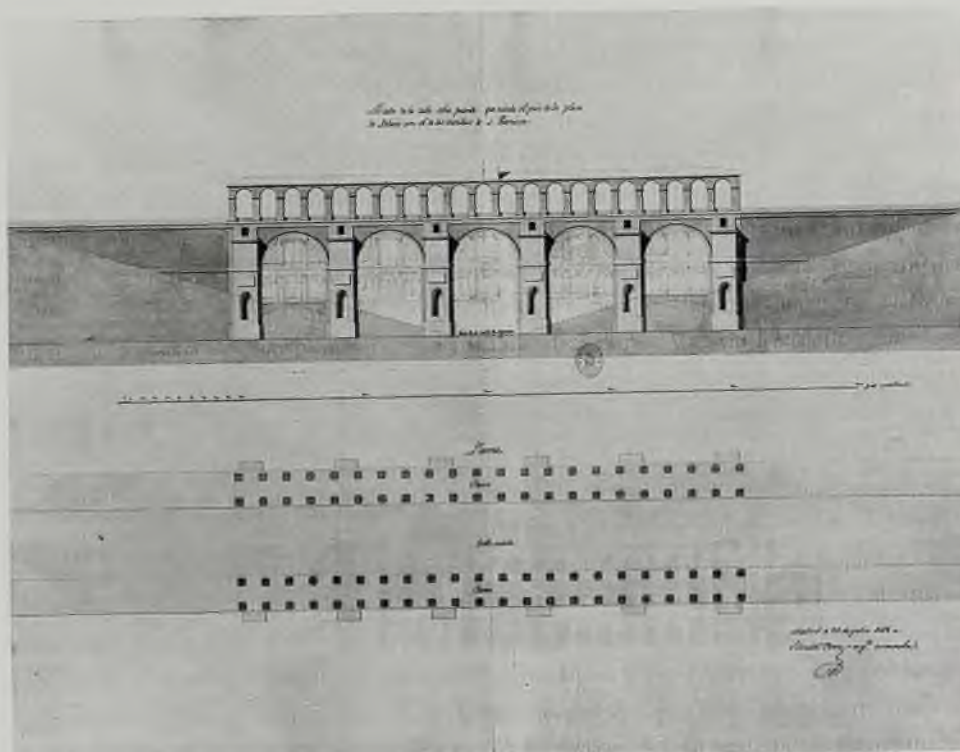
1. Plaza Real
2. Plaza principal de la Barriada proyectada
3. Alameda que se proyecta en la plaza principal
4. Calle nueva que se proyecta en la Barriada, dependiente de la Barriada Real de la Plaza Real en su parte que abraza la Plaza Real, dependiente de la Barriada Real
5. Plaza de las Artes que se proyecta en la Barriada Real de la Plaza Real
6. Alameda del fondo de la Barriada
7. Calle de la Barriada que se proyecta en la Barriada Real de la Plaza Real
8. Alameda que se proyecta en la Barriada Real de la Plaza Real



Retomando las ideas sustanciales del proyecto de Juan Bautista Sacchetti de 1752 y de 1757, en el año 1810 y bajo el Gobierno Intruso, el arquitecto de José I volvió a plantear la reforma de los exteriores del Palacio Real en el sector meridional, impulsado posiblemente por el programa de reordenación urbana proyectado en esta época. Silvestre Pérez contempla el Palacio Real desde una gran perspectiva, procediendo a crear una Plaza de Armas, una antepiazza cuadrangular, un viaducto sobre la vaguada de la calle Nueva y al término un espacio en forma de circo romano tendido sobre la colina de las Vistillas de San Francisco, lugar donde proyecta situar un edificio para el Congreso de Diputados aprovechando la rotonda del templo de San Francisco el Grande.

El lugar mantenía todavía los quiebrós del pasado. José I había procedido a los derribos de la mayor parte de los edificios existentes, y el solar se mantenía por este motivo en un estado deplorable. La nueva planificación en parte se inspira en la última solución dada por Francisco Sabatini en su proyecto de ampliación del Palacio Real, especialmente en la configuración que quiso dar a la Plaza de Armas terminada en una potente exedra. En el lugar donde Sacchetti situó una Catedral (1738) y más adelante una antepiazza (1752), S. Pérez coloca una plaza abierta por un costado a la calle Mayor y por el otro propiciando una vía de descenso hacia el Campo del Moro y calle de Segovia. A continuación tiende el viaducto sustentado en cinco grandes arcos sobre pilares y un piso superior de arquerías. En el terreno de las Vistillas la plaza circoagonal alcanza la explanada de la Capilla del Cristo de la Venerable Orden Tercera, que se consideró conveniente derribar para dar entrada desde la exedra al nuevo Salón de Cortes ubicado sobre la iglesia de San Francisco.

En el centro de este espacio situó un Arco de triunfo de triple arquería con columnas sobre recios pilares. En los laterales de cada exedra, columnas monumentales. También se advierten otros elementos de ornato en las plazas delanteras del Palacio. Se ha sugerido que pudiera tratarse de estatuas ecuestres y columnas evocadoras de la Antigüedad romana a semejanza de las que habían sido erigidas en Viena y París en época barroca y napoleónica (Plaza, 1975, pág. 289). Al templo de San Francisco el Grande se contempla que se le abriría un acceso por la Capilla de Nuestra Señora de las Mercedes de manera que dicha entrada cortase el eje de simetría del edificio palatino en el centro de la última exedra.



85

Se incluye en el proyecto también una Puerta monumental, posiblemente sustituido de la de Segovia, tratándose de potenciar esta entrada meridional de la capital. Se diseña siguiendo patrones clásicos y abrazada por dos alas en curvatura.

En los criterios de Silvestre Pérez al enunciar este nuevo planteamiento urbano de los exteriores del Palacio Real, prevalece sin duda el deseo de potenciar el área meridional del Palacio Real volviendo a la imagen unificada captada como un conjunto sinóptico, para lo cual se prevee un largo camino perspectívico. El interés se centra también en la intervención en las Vistillas que no se atrevió ni siquiera a sugerir Sacchetti y Sabatini prestando también un interés por la zona en momentos en que Juan Pedro Arnal había remodelado el descenso del terreno hacia el Manzanares para situar allí la nueva residencia de los Osuna. El proyecto revela el modo de integrar en la visión una imagen arquitectónica partiendo de impresiones sucesivas. La experiencia se hace inevitablemente secuencial pero la propuesta "visual" del diseño, también se enriquece por la búsqueda de nuevos enclaves urbanos en un claro deseo de enlazar el recinto palatino con la trama ciudadana (Sambricio, 1986, pág. 74).

José I puso sobre el dibujo de su puño y letra "Cour d'honneur" refiriéndose a la Plaza de Armas, sin duda evocando las construcciones francesas (Navascues 1973, pág. 11-12).

Chueca señala acertadamente que en el proyecto gravita el recuerdo de la Roma de la Antigüedad principalmente por el "encadenamiento" espacial que se asemeja a los foros imperiales. En cuanto al edificio del Congreso se limita al proyecto de una fachada lateral sobre la Capilla de la Venerable Orden Tercera y al trazado de un plano de tribunas y presidencia siguiendo un trazado concéntrico.

V.T.M.

85

PÉREZ, Silvestre. (1767-1825)

Puente que nivela el piso de la Plaza de Palacio con el de las Vistillas de San Francisco. Planta

"Madrid a 22 de julio de (1810)"

Dibujo sobre papel avitelado: pluma, tinta china, aguadas gris, verde y rosa.

Escala: 600 pies castellanos.

562 x 593 mm.

Fdo.: "Silvestre Perez arqu^o inventaba".

Rubricado.

MADRID. B.N. (BARCIA Nº 1553).

Bibl.: Barcia, Angel María de.: *Catálogo de la Colección de Dibujos Originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid 1906. Cat. n.º 1553.

Navascues, P.: *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*. Madrid 1973. Repr. lám. 2.

Sambricio, C.: *Silvestre Pérez, Arquitecto de la Ilustración*. San Sebastián 1975. Repr. lám. 103.

Plaza Santiago, F.J. de la.: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid 1975. Repr. lám. XLIII - 8.

Hernando, Javier.: "Arquitectura en España. 1770-1900". Madrid 1989. p. 124.

Exp.: Tovar Martín V.: "Dibujos de arquitectura del S. XIX", en Madrid Testimonios de su Historia hasta 1875. Exposición-Catálogo. Madrid 1979. Cat. n.º 1245 p. 405.

Sambricio, C.: "El foro Napoleónico de Madrid", en Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida. Exposición-Catálogo. Madrid 1986. Repr. p. 75.

86

PÉREZ, Silvestre. (1767-1825)

Arco de Triunfo

1810

Dibujo sobre papel verjurado, a pluma, delineado a tinta china con aguadas.

Escala: 60 pies = 125 mm.
243 x 362 mm.

Fdo.: "Madrid en mayo de 1810" / "Silvestre Pérez Arq.^{to} inventaba". Firmado y Rubricado. Observaciones: (Pertenece a la serie de 71 dibujos "Trazos, rasguños y Diseños del célebre D. Silvestre Pérez y Martínez, 7"). MADRID. B.N. (BARCIA N.º 1560).

Bibl.: Barcia, Angel María de.: *Catálogo de la Colección de Dibujos Originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid 1906. Cat. n.º 1560.

Navascués Palacio: *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*. Madrid 1973.

Sambricio, C.: *Silvestre Pérez, Arquitecto de la Ilustración*. San Sebastián 1975.

Plaza Santiago, F.J. de la.: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid 1975.



86

La concepción urbanística de Silvestre Pérez relacionando el Palacio Real de Madrid con la colina de las Vistillas de San Francisco donde pretendía ubicar un Salón de Cortes, vino a ser un proyecto de expansión Norte-Sur que se plantea dentro de las ideas del urbanismo utópico de los "foros napoleónicos", partiendo de impresiones visuales sucesivas y secuenciales evocadoras de otros planteamientos imperiales. Siguiendo también esquemas de ascendencia francesa que inquietaron al Gobierno intruso, el arquitecto de José I retoma la planificación de Juan Bautista Sacchetti de 1752 y establece una serie de espacios incardinados entre los que figura tras plaza y antepiazza un Puente que había de salvar la vaguada de la calle de Segovia (Catálogo n.º 84). A continuación, crea un nuevo ámbito de configuración circuoagonal, en el cual, y por su exceso de longitud, establece tres centros, dos encuadrados por cada exedra terminal, que define por obelisco o columna, y uno central de naturaleza más categórica que resalta con la presencia de un Arco de Triunfo. La composición evoca el foro trajaneo de Roma, y en su propia subdivisión, el circo Domiciano, actual Piazza Navona a la que Bernini adornaría en sus tres centros con elementos habituales a la cultura artística barroca, las fuentes.

El proyecto de Arco Triunfal de la Biblioteca Nacional podría estar relacionado con el proyecto urbano de Silvestre Pérez para este enclave de la capital. Observando la planta que

quedó reflejada en el diseño urbano, queda constatado que el Arco era de triple arquería, mientras que en el proyecto que nos ocupa aparece con un solo vano y estructura muy simplificada. La no concordancia sin embargo no aleja la posibilidad de que el diseño sirviese a Silvestre Pérez para el parámetro enunciado, teniendo en cuenta que la imagen se adapta a un campo visual de porciones autónomas y en un enfoque de relación con otros componentes con los que establece un diálogo. El destino de la obra referida podría ser vinculada a honrar a José I ya que dos estatuas portan los escudos del Rey y las metopas están decoradas con castillos, leones y águilas (Navascues, 1975, pág. 13). Sobre el coronamiento aparece una cuadriga conducida por el rey, completando la decoración cimera, trofeos y estandartes. La obra se ha definido dentro del espíritu neoclásico de la época, caracterizado por la confluencia de las formas y cualidades expresivas de Juan de Villanueva.

El arco cumplía la función de monumentalizar un nuevo enclave de la capital adscrito a la gestión urbana de José I. Con él se intentan resolver las articulaciones y los quiebras de aquel sector, todavía en este tiempo sujeto al tejido confuso del medieval. Como Chueca Goitia señala, el arquitecto plantea sobre todo un claro acercamiento a las formas de la Roma Imperial en una actitud muy acorde con las teorías de la época.

V.T.M.

PÉREZ, Silvestre. (1767-1825)**Salón de Cortes. Planta**

1810-1812

Dibujo sobre papel avitelado: pluma, tinta china y algunas correcciones a lápiz. Aguadas gris, verde y rosa.

Escala: 120 pies castellanos

562 x 513 mm.

Fdo.: "Madrid a 22 de julio de 1810 / Silvestre Perez arq^o inventaba" (Rubricado).

Notas manuscritas: "Plano del Salón de Cortes" / "Explicación..."

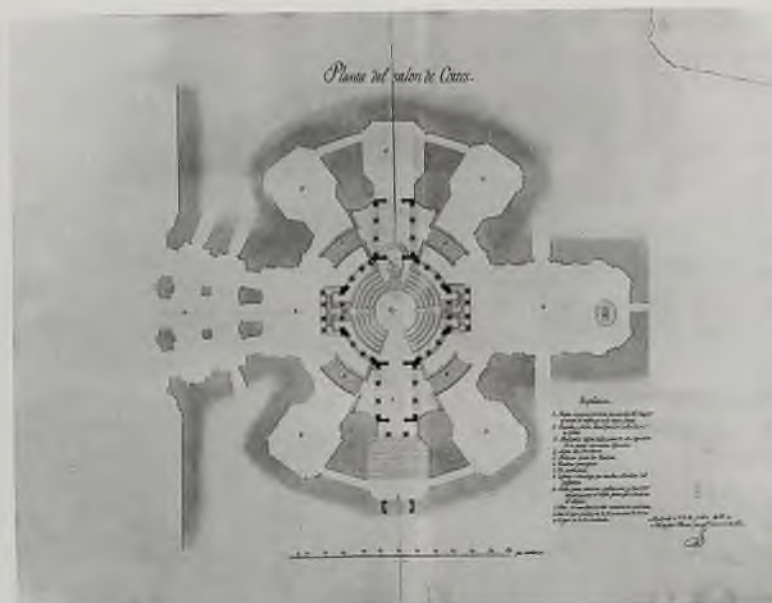
MADRID. B.N. (BARCIA Nº 1548).

Bibl.: Barcia, Angel María de.: *Catálogo de la Colección de Dibujos Originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid 1906. Cat. nº 1548.

Navascues Palacio, P.: *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*. Madrid 1973, lám. II.

Exp.: *Madrid, testimonios de su historia hasta 1875*. Exposición-Catálogo. Madrid 1979.

Sambricio, C. "El Foro napoleónico de Madrid", en: *Madrid no construido. Imágenes para la ciudad prometida*. Madrid 1986, Exposición-Catálogo, p. 75.



87

PÉREZ, Silvestre. (1767-1825)**Plano del Salón de Cortes**

1812

Dibujo sobre papel avitelado: pluma, tinta china y algunas correcciones a lápiz. Aguadas gris, verde y rosa.

Escala: 100 pies.

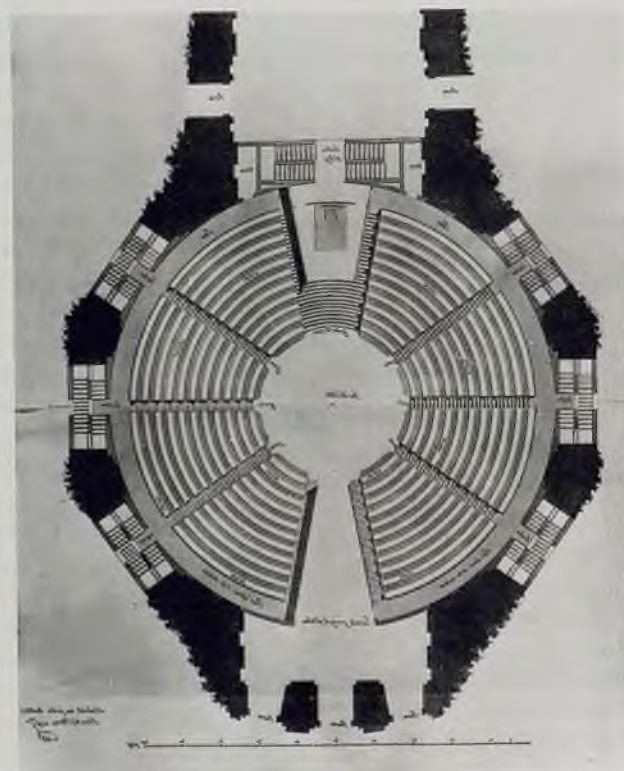
562 x 593 mm.

Notas manuscritas: "Plano del Salón de Cortes, dispuesto para mil individuos colocados en once ordenes de asientos" / "Madrid, en julio de 1812". Rubricado. MADRID. B.N. (BARCIA Nº 1549).

Bibl.: Barcia, Angel María de.: *Catálogo de la Colección de Dibujos Originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid 1906. Cat. nº 1549.

Navascues Palacio, P.: *Arquitectos y arquitectura madrileña del siglo XIX*. Madrid 1973, lám. II.

Sambricio, C.: *Silvestre Pérez, Arquitecto de la*



88

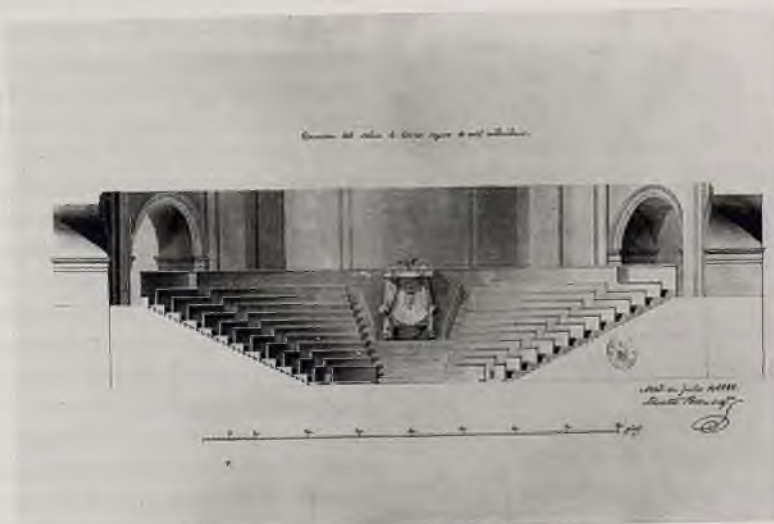
Ilustración. San Sebastián 1975. Lám. 104.

Exp.: *Madrid, testimonios de su historia hasta 1875*. Exposición-Catálogo. Madrid 1979.

Sambricio, C. "El Foro napoleónico de Madrid", en: *Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida*. Exposición-Catálogo. Madrid 1986, repr. p. 75.



89



90

89

PÉREZ, Silvestre. (1767-1825)

Salón de Cortes. Elevación para el Anfiteatro

1812

Dibujo sobre papel avitelado: pluma, tinta china y algunas correcciones a lápiz. Aguadas gris, verde y rosa.

*Escala: 60 pies castellanos
562 x 593 mm.*

Fdo.: "Madrid a 22 de julio de 18(0)0" / "Silvestre Perez-arquit^o inventaba" (Rubricado).

MADRID. B.N. (BARCIA Nº 1550).

Bibl.: Barcia, Angel María de: Catálogo de la Colección de Dibujos Originales de la Biblioteca Nacional. Madrid 1906. Cat. nº 1550.

Navascués Palacio, P.: Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX. Madrid 1973, lám. II.

Sambricio, C.: Silvestre Pérez, arquitecto de la Ilustración. San Sebastián 1975. repr. Lám. 105.

Exp.: Sambricio, C. "El Foro napoleónico de Madrid", en Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida. Exposición-Catálogo. Madrid 1986. p. 75.

90

PÉREZ, Silvestre. (1767-1825)

Proyecto del Salón de Cortes

1812

Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de tinta china.

*Escala: 80 pies
215 x 350 mm.*

Fdo.: En el ángulo inferior derecho: "Mad. en julio de 1812 / Silvestre Perez". Rubricado. Notas manuscritas: "Elevación del Salón de Cortes capaz de mil individuos". MADRID. B.N. (BARCIA Nº 1551).

Bibl.: Barcia, Angel María de.: Catálogo de la Colección de Dibujos Originales de la Biblioteca Nacional. Madrid 1906. Cat. nº 1551.

Navascués Palacio. Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX. Madrid 1973.

Sambricio, C.: Silvestre Pérez, arquitecto de la Ilustración. San Sebastián 1975.

Plaza Santiago, F.J. de la: Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid. Valladolid 1975.

Exp.: Tovar Martín V.: "Dibujos de arquitectura del S. XIX", en Madrid Testimonios de su Historia hasta 1875. Exposición-Catálogo. Madrid 1979. p. 405. Sambricio, C.: "El foro Napoleónico de Madrid", en Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida. Exposición-Catálogo. Madrid 1986.



91

91

ANÓNIMO (Atribuido a Isidro González Velázquez)

Proyecto de cerramiento de la Plaza de Armas

1830-1840

*Acuarela sobre cartulina entelada.
1250 x 815 mm.
A.G.P. Nº 5102.*

Bibl.: Plaza, F. J. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid 1975. p. 144.
Luis de la Vega, C. *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (Inédito) Cat. 5102.

Constituye un capítulo muy documentado el desarrollo del cierre de la Plaza de Armas del Palacio Real de Madrid a pesar del proceso dilatado de su levantamiento cuya definitiva solución ha llegado hasta nuestros días. Todos los arquitectos mayores de

las obras del Palacio intentaron cerrar la plaza meridional, cada uno con criterios diferentes pero en cierto modo analógicos ya que en todo momento la plaza no se aparta del formato porticado y de la búsqueda de una integración de edificios paralelos a los ánditos para un cumplimiento de funciones relacionadas con las necesidades serviciales de la residencia real. Este proyecto ofrece una opción del cierre, que parece identificarse con los tramos que arrancan de los cuerpos angulares resaltados de la cruzía sur del palacio. Retoman los siete tramos abovedados construidos por Sabatini en el lienzo oriental y se determina el pórtico de salida este, otorgándole una gran amplitud, separado su espacio por un anillo de pilares consistentes. En el extremo opuesto se orienta un acceso, más comprimido, a los jardines occidentales. Los edificios se estructuran diferentes, aunque les unifica el estricto esquema rectangular y el desarrollo colateral de pórtico y ventanaje. En el oriental los aposentos se aíslan por un paso despejado. Tal vez pueda relacionarse este planteamiento con las intervenciones de Isidro Velázquez en la Plaza de Armas en torno a 1830 (A.G.P. Obras Legajo).

V.T.M.

92

SACCHETTI, Juan Bautista (1690-1764)

Plano general de las obras exteriores y jardines para el Palacio de Madrid

9 de Marzo de 1737

*Dibujo en tinta negra y roja, sobre papel verjurado, con lavadas en gris y verde. (Entelado).
Escala: 100 varas castellanas.
1910 x 1270 mm.
Fdo.: "Gio. Basta. Sachetti arqto."
(Rubricado).
A.G.P. Nº 16.*

Bibl.: Lafuente Ferrari, E.: *"Dibujos de Don Ventura Rodríguez o el sino de un gran arquitecto"*, en *Arte Español*. nº 6. 1933 pág. 305-316.

Plaza, F.J. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid 1975.

Bottineau, Y.: *El arte cortesano en la España de Felipe V 1700-1746*. Madrid 1986. Repr. Lám. LXXVI-B.

Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 16.

Exp.: *Exposición de proyectos no realizados relativos al Palacio de Oriente y sus jardines*. (Estudio preliminar y catálogo. Durán Salgado. M.) Madrid 1935. Repr. Cat. nº 28 p. 43.

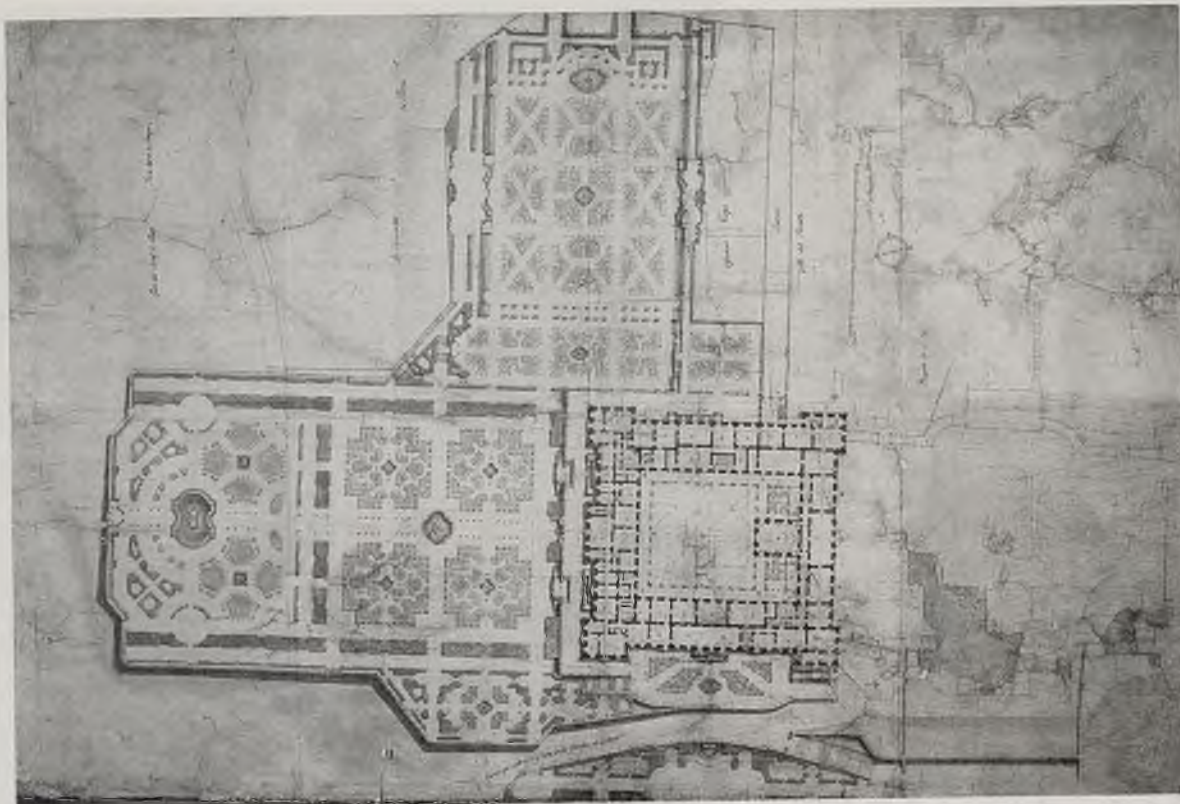
Blanco Castiñeyra, Selina: *"Tradición y reforma en los alrededores del Palacio Real Nuevo. Un palacio para los secretarios de Estado en el Madrid de Carlos"*, en Carlos III alcalde de Madrid 1788-1988.

Exposición-Catálogo. Madrid 1988 repr. p. 511.

Una historia proyectual paralela a la que se aplica a la zona E. y S. la ofrecen los jardines para los que se hicieran también proyectos diversos (Durán Salgado 1935). La irregularidad de los terrenos fue la causa de los planteamientos de diferente signo que se aportan ya que la escarpada ladera del Manzanares implicaba una problemática diferenciada al sector oriental, más llano, y al septentrional de terreno en declive mucho más suavizado.

El ingenio de los arquitectos y jardineros que confluyen en la empresa, también da lugar a que la investigación en el tema sea de carácter diverso. Pero en cualquiera de los planteamientos se pone de relieve la influencia francesa del trazado, subrayándose en todo momento el antecedente de Le Nôtre y Dezallier D'Argenville...

La investigación de unos y otros está continuamente recogida por referencias de análisis versallesco aunque se ofrecen definiciones de gran riqueza y estructura compleja, que se reproponen en una síntesis unitaria. Arabescos afiligranados de los brocados de boj, se incorporan a las superficies verdes de césped animados de un constante juego de curvaturas. Los elementos geométricos básicos están matizados con flores y en todos ellos se advierte la gran difusión de la organización francesa blondeliana tal y como ha sido definida por Ingrid Dennerlein. El centro del conjunto siempre es el Palacio cuadrado que se intenta en su atalaya estar rodeado por parterres de césped articulados por



92

caminos diagonales y fuentes centrales circulares. Se observa en el lienzo Norte y Oeste que un parterre central presenta formas más animadas tratando de ser eje ordenador de los bosquetes rectangulares colaterales. En el trazado de los jardines Oeste-Norte hubo que jugar con los acusados desniveles del terreno en pendiente, para lo cual se introducen anfiteatros, arquitecturas aterrazadas con escalones cóncavos y convexos, rampas, fuentes, cascadas, escultura, etc... Posiblemente los anfiteatros se diseñan para ser utilizados en espectáculos escénicos al aire libre. Los proyectos en general son auténticos "bosques" de recreo y constituyen un contraste formal frente a los "parterres". Los atraviesan avenidas y caminos en ocasiones delineados por filas de árboles que delimitan y dan intimidad a cada enclave. Son en general aditamentos artificiales que subrayan la preeminencia de la naturaleza. El atractivo del conjunto residía en su quietud e intimidad en contraste con el gigantismo del edificio palacial. Pero a pesar de la importancia de los diseños histórico-cultural, ninguna de las

propuestas se llevó a cabo. Este proyecto refleja también el planteamiento puesto de manifiesto desde las primeras propuestas para el Nuevo Palacio Real, las obras exteriores que se contemplan con notable importancia. El palacio y sus alrededores se conciben como realidades inseparables y en este sentido han de ser estudiadas. Sacchetti asume la preocupación de Juvara por conseguir una perfecta armonía entre el palacio, la naturaleza y el resto del paisaje urbano (Bottineau, 1986 pág. 587). En todo ello el arte francés jugó un papel importantísimo en la concepción de los espacios exteriores. La idea de jardín como escenario de poder, y como proyección del edificio regio, era lo que se pretendía conseguir, y Versalles suponía el mejor patrón donde se había materializado este ideal. Había que lograr de la mejor manera posible que los ejes del Nuevo Palacio se prolongasen a través de plazas y jardines. Sacchetti, refleja perfectamente en este primer plan, que la organización de los espacios

exteriores están en función de realzar y embellecer la nueva residencia palatina. Ahora bien, la decisión de los monarcas de construir el nuevo palacio, sobre el espacio que ocupó el Alcazar, iba a impedir el desarrollo de los jardines siguiendo el modelo de Versalles, al menos por la disposición más restringida del espacio.

El palacio no contaba con un espacio adecuado delante de la fachada principal, que hubiese constituido la orientación idónea para prolongar los ejes del edificio, a partir de un gran desarrollo de los jardines en esta dirección. Sacchetti se muestra conocedor de los modelos de jardín francés, puesto que, pudo estudiar los jardines del Palacio Real de Turín, trazados según este esquema por Le Notre (Plaza 1975, pág. 301-2) así como La Granja. Plantea en el lado norte un jardín a la francesa, organizado en base a un importante sentido de la simetría y estableciendo una marcada axialidad en sentido norte-sur, rasgo que se mantendrá en los proyectos posteriores. Consigue en esta dirección una perfecta relación entre palacio-jardín, desplegando de esta forma, el

gran parterre en la zona norte, el lugar que mejor se prestaba para desarrollar la obra siguiendo el esquema versallesco.

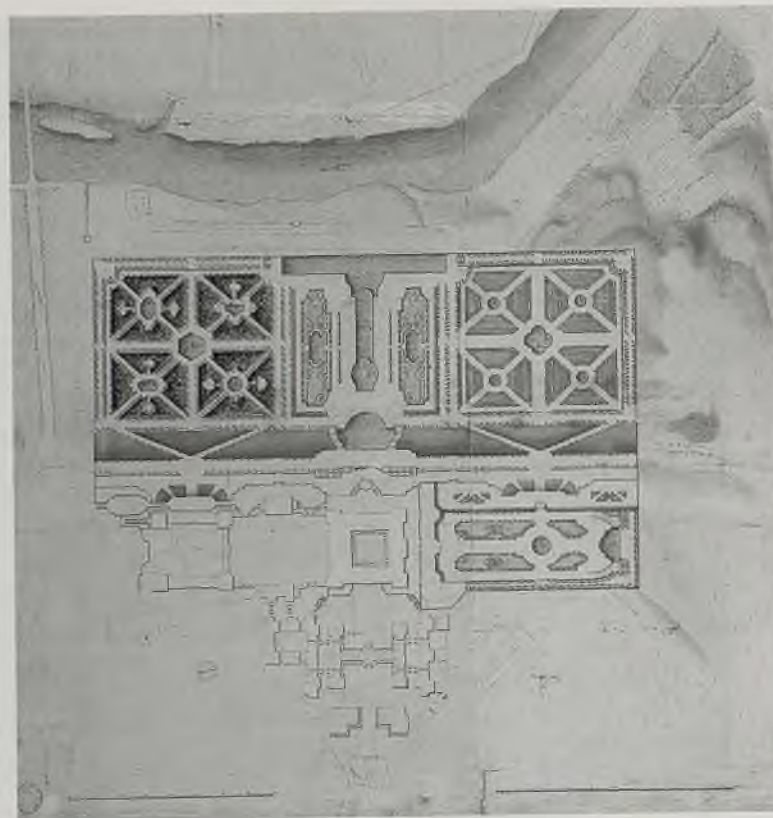
Las fuentes se convierten en elementos clave, a partir de los cuales se organizan las estructuras geométricas de los parterres. Dispone también de paseos cubiertos de vegetación de influencia flamenca, recurso mantenido en Aranjuez al menos en algunos enclaves. (M. Durán. 1929, pág. 43).

El accidentado terreno del lado de poniente impedía el desarrollo de unos jardines de tipo regular, a la francesa. En este primer proyecto, Sacchetti, no resuelve esta zona. En este espacio traza la llamada "Plaza Incognita" (Lafuente Ferrari. 1933, pág. 511).

En cuanto a la zona este, traza, quizás intentando dar una solución a lo que deberían haber sido los jardines que anteciesen a Palacio, un jardín totalmente descentralizado con respecto a la nueva construcción regia, tal vez, por la falta de un espacio diáfano o la imposición de los edificios existentes. Aunque dispone un parterre cuadrado en eje con la entrada, la falta de simetría y armonía fueron quizás los factores que invalidaron el proyecto. Estilísticamente el diseño no obstante, está dentro de los modelos franceses, lo que refleja la gran difusión que alcanzaron las concepciones de Le Notre y de sus seguidores, muchos de ellos presentes en la obra de La Granja de San Ildefonso.

En la zona norte diseña una pérgola, quizás para realizar representaciones de teatro al aire libre, acorde con Versalles y con otros jardines europeos.

V.T.M. - C.L.A.



93

93

GARNIER D'ISLE, Charles

Plano general de los jardines de la fachada Norte y Campo del Moro.

Siglo XVIII

Dibujo en tintas sepia y negra, sobre papel verjurado, con aguadas en grises, verde, azul, siena y rosa. (Entelado).

Escala: 1/200 y 400 sin determinar.

1105 x 1045 mm.

Notas manuscritas: En el reverso. en "El plano de los jardines para Palacio que se pidió a París en tiempo de Felipe V. Lo trajo el Duque de Alba de vuelta de su embajada de París en Abril de 1749 y lo entregó Don Joseph de Carvajal y Lancaster el 4 de Mayo del mismo año".

A.G.P. Nº 10.

Bibl.: Plaza, F.J. de la: Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid. Valladolid 1975. Repr. Lám. XLI.1.

El Palacio Real de Madrid. Madrid 1975. Repr. p. 69.

Bottineau, Y.: El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746). Madrid 1986. Repr. Lám. XXIX-B.

Sancho, J.L.: "Proyectos del siglo XVIII para el Parque del Palacio", en AIEM, 1988, XXV. Repr. Lám. III.

Sancho, J.L.: "El Palacio Real de Madrid, alternativas y críticas a un proyecto", en Reales Sitios, número extraordinario. 1989. Repr. 176.

Hansmann, W.: Jardines del Renacimiento y del Barroco. Madrid 1989.

Rabanal, A.: "Jardines del Renacimiento y del Barroco en España" en Hansmann W. Jardines del Renacimiento y del Barroco. Madrid 1989.

Tovar, V.: "Relaciones artísticas entre Madrid y París en el siglo XVIII". Aula de Cultura.

Ciclo de conferencias: Madrid, Capital europea de la Cultura. Madrid 1990. Repr. fig. 21.

Luis de la Vega, C.: Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio (inédito). Cat. nº 10.

Exp.: Exposición de proyectos no realizados relativos al Palacio de Oriente y sus jardines. (Estudio preliminar y catálogo. Durán Salgado. M.) Madrid 1935. Repr. Cat. nº 31 p. 45.

Blanco Castiñeyra, S.: "Tradición y reforma en los alrededores del Palacio Real Nuevo. Un palacio para los secretarios de Estado en el Madrid de Carlos III", en Carlos III Alcalde de Madrid (1788-1988). Exposición-Catálogo. Madrid 1988. Repr. p. 518.

En este proyecto para los jardines del Palacio Real, podemos encontrar una de las características que a lo largo del reinado de Felipe V se irá imponiendo, y es la clara influencia francesa, que si bien en la arquitectura parece menos contundente por la contribución de los arquitectos italianos al proyecto, en las obras exteriores de jardinería tendieron en sus diferentes diseños hacia parámetros tomados en su mayor parte del jardín francés.

Un claro ejemplo lo constituye este diseño de jardines encargado a Charles Garnier D'Isle en París, proyecto que tuvo varios retrasos y problemas. Ya en 1737 Sacchetti había realizado un amplio plan de obras exteriores y de jardines; este planteamiento tenía un gran desarrollo en su vertiente Oeste, pero nunca llegó a realizarse quizá por su alto costo, o bien como observa Bottineau por no entroncar con las formas versallescas (Bottineau, 1986, p. 587) según deseo de Felipe V.

Ante esta situación en 1745 el rey encargará a París un nuevo proyecto, ante la insatisfacción del propio Sacchetti ya que veía como su proyecto global para el palacio quedaba alterado.

Para que D'Isle pudiera realizar su diseño desde París se realizaron estudios previos que desarrollaban los diferentes problemas existentes en cuanto a la difícil topografía del sitio elegido; estos estudios y sus diferentes soluciones se mantuvieron en una constante relación epistolar que contenía desde la petición de opinión a los reyes sobre la forma de los jardines, hasta la demanda de otro estudio topográfico en el cual se pudieran plantear las mejoras visuales para el proyecto. En esta continua correspondencia Sacchetti no

ocultó su disgusto ante ciertas peticiones (Sancho, 1988, p. 408).

A consecuencia de los muchos retrasos que se iban produciendo en la entrega de los proyectos, el jardinero mayor de Aranjuez Esteban Boutelou realizó en 1747 dos diseños para el mencionado jardín de palacio (Catál. nº 94 y 95). El proyecto de D'Isle se demoró hasta 1749 si nos atenemos a la leyenda del plano en la cual se informa de su llegada con el duque de Alba para su entrega a Joseph de Carvajal y Lancaster; pero bien podría ocurrir que sólo fuera una copia del plano y que anteriormente ya hubiera llegado a Madrid algún otro ejemplar (Bottineau, 1986, p. 610); con lo cual el proyecto habría que fecharlo con anterioridad a 1749.

Este diseño se compone de dos partes, por un lado el planteamiento del jardín del lado Norte formado por un gran parterre rectangular dividido en cuatro partes y centrado por una fuente circular. Mayor desarrollo y de composición más cuidada es el jardín propuesto para el lado Oeste, el llamado Campo del Moro, propuesta que resultó de la colaboración entre D'Isle como diseñador, Le Normand como especialista en plantaciones y La Forest como proveedor de plantas.

El jardín se ordena mediante la realización de un eje central situado en la perspectiva del palacio. La bajada desde este a los jardines se realizaría por medio de escaleras y rampas, destacando sobremanera el eje central en el cual se dispone una cascada escalonada en dirección hacia el Manzanares y que desemboca en un gran estanque rectangular formando la composición una T invertida. Dentro de los estudios previos a este proyecto incluso se planteó la posibilidad de formar un canal artificial con el río próximo a imitación de los palacios renacentistas franceses, pero esta idea fue inmediatamente rechazada por Sacchetti.

Flanqueando la cascada se disponen dos parterres alargados siguiendo la inclinación del terreno con una "broderie" muy a la moda del momento. A ambos lados del parterre central que enmarcaba la vista del conjunto palacial se disponían dos grandes parterres divididos por calles y avenidas en cuyos cruces se insertaban fuentes. En cuanto al arbolado y plantaciones que allí debían desarrollarse existe una amplia memoria en donde se recogen todos los pormenores (Sancho, 1988, pp. 423-33).

Un problema que quedó sin contemplar en este proyecto fue el de la traída del agua para la cascada, estanque y fuentes. La influencia de Le Nôtre sobre la utilización del agua, así

como de tratados de jardinería como el de D'Argenville se hacen patentes en este trazado. Existe otro plano inédito de similares características en la Academia de S. Fernando.

F.D.M.

94

BOUTELOU, Esteban

Plano 1º de Jardines para el Real nuevo Palacio de la coronada Villa de Madrid inventado, y delineado por Dn. Esteban Boutelou Jardinero mayor del Real Sitio de Aranjuez"

3 de Marzo de 1747

Dibujo en tinta negra y sepia sobre papel verjurado, con aguadas en verde, rosa, siena y ocre. (Entelado).

Escala: 80 varas castellanas.

625 x 885 mm.

Notas manuscritas: "Plan 1º de Jardines para el Rl. nuevo Palacio de la coronada Villa de Madrid / inventado, y delineado por Dn. Esteban Boutelou Jardinero mayr. del Rl. Sitio de Aranjuez. Marzo 3 de 1747".

"1. Palacio / 2. Terraza al poniente / 3. Terraza al Norte / 4. Vajada en pendiente / 5. Terraza segunda al Norte / 6. Jardín para Flores / 7. Parterres del Jardín del / Norte / 8. Escaleras / 9. Deposito de Aguas / 10. Jardín para frutales / 11. Narangeria / 12. Estufa para adelantar / plantas / 13. Lugar, y terreno para Ortalizas / 14. Escalera grande / 15. Paseo para coches / 16. Escaleras para comuni / cacion al Jardín vajo / 17. Gruta / 18. Cascada principal / 19. Sala de Comedias / 20. Pequeñas fuentes para / puntos de vista / 21. Volengrines con galeria de / Arboles, y fuentes / 22. Vosquetes con piezas de Ga- / son, fuentes / 23. Pequeña y Cascada / 24. Fuentes en los cruzeros de las / Calles principales / 25. Cenador / 26. Laverinto / 27. Vosquetes descuieros con gason / 28. Gran Sala de juegos de agu / as, y piezas de gason / 29. Pieza de gason en la / Calle principal / 30. Galerias de Arboles a los lados / de la Calle principal / 31. Puertas de Yerro / 32. Porticos de trillage / 33. El Picadero".
A.G.P. Nº 2.

Bibl.: Plaza, F.J. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid 1975. Repr. Lám. XLVII, Nº 3.

El Palacio Real de Madrid, Madrid, 1975, repr. p. 57.

Ariza, C.: "Los jardines madrileños en el siglo XVIII", en: *Madrid y los borbones en el Siglo XVIII. La formación de una ciudad y su territorio*, Madrid, 1984, p. 151.

Bottineau, Y.: *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid 1986. Repr. Lám. XXIX-A.

Sancho, J.L.: "Proyectos del siglo XVIII para el Parque del Palacio", en A.I.E.M., Madrid 1988, XXV.

Rabanal, A.: "Jardines del Renacimiento y del Barroco en España", en Hansmann W.- *Jardines del Renacimiento y del Barroco*.

Nerea, Madrid 1989. Repr. Fig. 24, p. 380.

Tovar, V.: "Relaciones artísticas entre Madrid y París en el siglo XVIII", en *Aula de Cultura. Ciclo de conferencias: Madrid, Capital europea de la Cultura*. Madrid 1990. Repr. fig. 23.

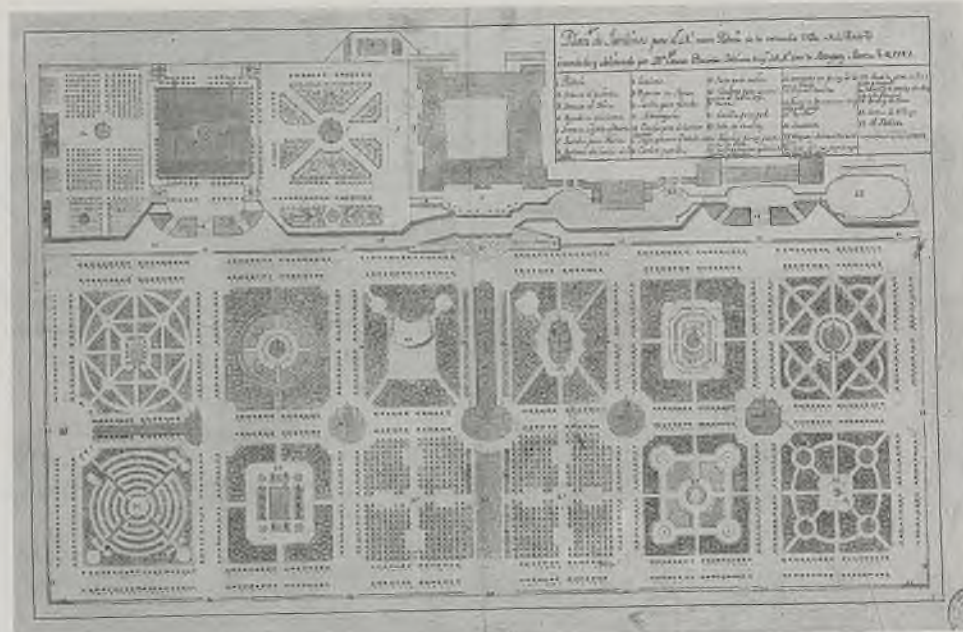
"Historia de los parques de Madrid", en *Los parques de Madrid*. Madrid, 1991, repr. p. 45.

Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 2.

Exp.: *Exposición de proyectos no realizados relativos al Palacio de Oriente y sus jardines*. (Estudio preliminar y catálogo de Durán Salgado, M.) Madrid 1935. Repr. Cat. nº 29 p. 44 y 45.

Domenico Scarlatti en España, Exp. Cat., Madrid, 1985, repr. Nº Cat. 57, p. 254.

En 1747 Esteban Boutelou, jardinero mayor de Aranjuez, presenta dos proyectos (A.G.P. Nº 2 y 3) de su especialidad para los exteriores del Palacio Real de Madrid (Durán, 1935. pp. 23). En ellos se aprecia el mantenimiento de la opción de Sacchetti de ajardinar las zonas norte y oeste, salvando el enorme desnivel del Campo del Moro mediante escalinatas y rampas que permitirán nivelar lo suficiente el terreno como para poder trazar en él un diseño marcadamente francés, lo que sitúa a Boutelou en la línea de la herencia de Le Notre y sus seguidores, quizá más acorde con el gusto de Felipe V que el proyecto del italiano.



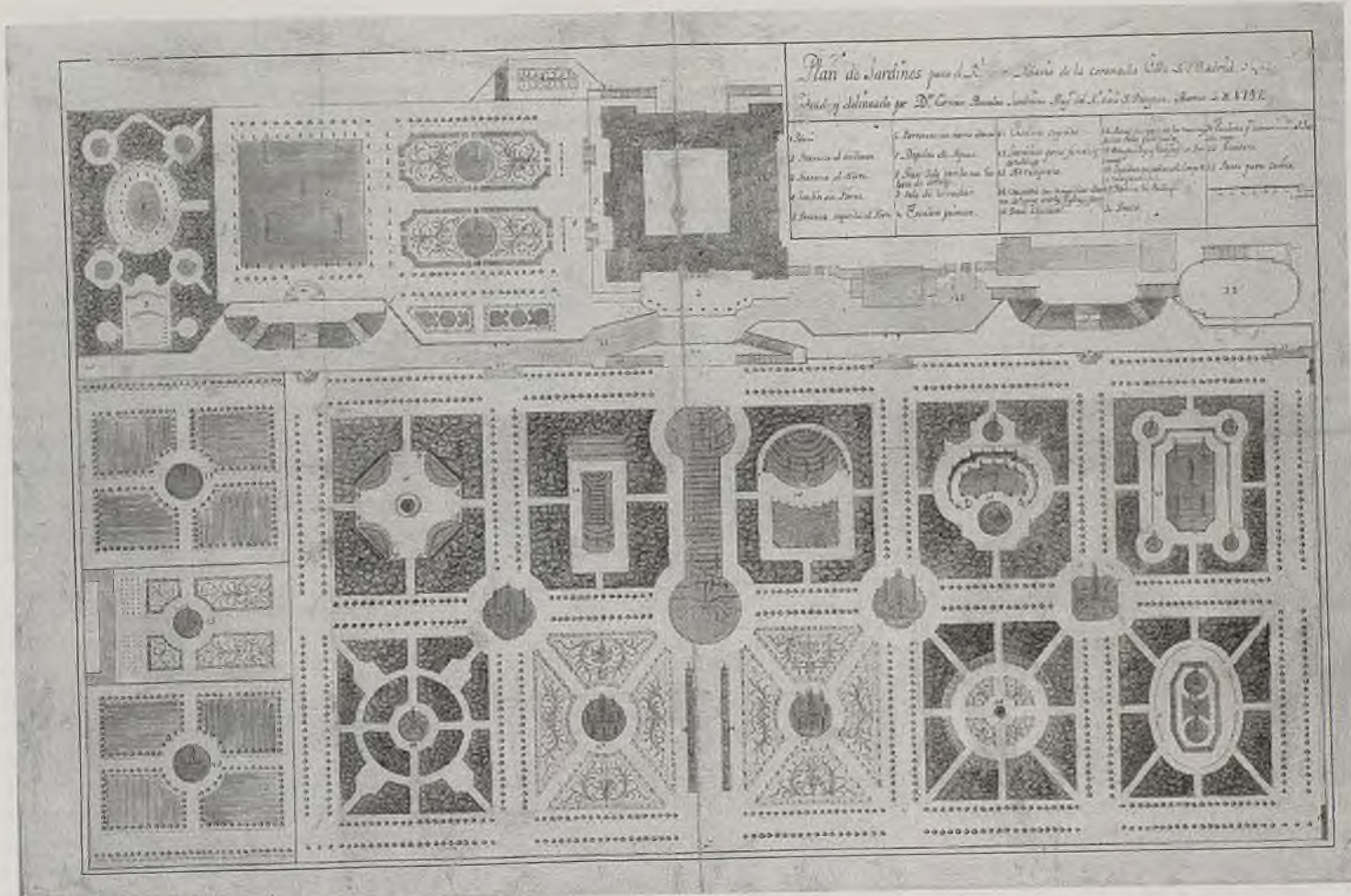
94

El primero de los dos planes (A.G.P. Nº 2) presenta dos conjuntos claramente diferentes que se yuxtaponen sin establecerse ninguna conexión entre ellos. Uno de ellos se sitúa frente a la fachada norte del palacio, componiéndose de un parterre abierto en aspa y centrado por una fuente que conduce, a modo de transición entre la arquitectura y el paisaje, al gran depósito cuadrangular, que es seguido y rematado por el jardín para frutales. Este ámbito enfatiza ante todo el eje norte-sur con un modelo de parterre directamente importado de Versalles.

El otro conjunto espacial transcurre en el área oeste, organizándose a partir de una cuadrícula regular que destaca los ejes principales por medio de fuentes y cascadas. La más grande de éstas coincide con el centro de la fachada correspondiente del palacio, mostrando así el punto más importante de esta parte del jardín, que debe estar subordinado a una arquitectura rectora, según los principios franceses en esta materia. Las hileras de "berceaux" (Hansmann, 1983. pp. 321) que bordean esta línea hacen las funciones de elemento enfático, dirigiendo la mirada, más aún si cabe, hacia la fachada. El resultado del diseño de Boutelou es la combinación de una serie de elementos, trabajados y desarrollados por Le Notre y Dezallier D'Argenville —este último sobre todo en su tratado "La Théorie et la pratique du jardinage"—, que se emplean de forma correcta, siguiendo la corriente de jardinería dominante

en Europa. La otra cara de la moneda es la constatación de la falta de creatividad y de formación arquitectónica en el artífice (Sancho, 1988. pp. 415), que le llevan hacia la incoherencia del conjunto y a la ausencia de modelos de planificación de la complejidad y la calidad de sus equivalentes europeos.

A.A.



95

95

BOUTELOU, Esteban

Plano 2º de Jardines para el RI. Nuevo Palacio de la Coronada villa de Madrid y delineado por Dn. Esteban Boutelou, Jardinero Mayr. del RI. Sitio de Aranjuez”.

3 de Marzo de 1747

Dibujo en tintas negra y sepia, sobre papel verjurado, con aguadas en verde, rosa, siena y ocre.

Escala: 80 varas castellanas.
624 x 880 mm.

Notas manuscritas: Angulo superior derecho: “Plan 2º de Jardines para el RI. nuevo Palacio de la Coronada Villa de Madrid | ideado, y delineado por Dn. Esteban Boutelou Jardinero Mayr. del RI. Sitio de Aranjuez. Marzo 3 de 1747”.

“1. Palacio | 2. Terraza al occidente | 3. Terraza al Norte | 4. Jardín de Flores | 5. Terraza segunda al Norte | 6. Parterres con nuevo adorno | 7. Depósito de Aguas | 8. Gran Sala Verde con Galería de arboles | 9. Sala de Comedias | 10. Escalera primera | 11. Escalera segunda | 12. Jardines para frutas y ortalizas | 13. Narangería | 14. Vosquetes con magníficos adornos de aguas, arboles, figuras y flores | 15. Gran Cascada | 16. Piezas de aguas en los cruceros | de las calles principales | 17. Dos grandes y magníficos Parterres | 18. Cascadas pequeñas a lo largo de la calle principal | 19. Portico de trillage | 20. Grua | 21. Escaleras para comunicar al Jardín vago | 22. Picadero | 23. Passo para coches”.

A.G.P. Nº 3.

Bibl.: Plaza, F.J. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid 1975. Repr. Lám. XLVII, Nº 3.

Ariza, C.: “Los jardines madrileños en el siglo XVIII”, en: *Madrid y los borbones en el Siglo XVIII. La formación de una ciudad y su territorio*, Madrid, 1984, p. 151.

Bottineau, Y.: *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid 1986. Repr. Lám. XXIX-A.

Sancho, J.L.: “Proyectos del siglo XVIII para el Parque del Palacio”, en A.I.E.M., Madrid 1988, XXV.

Rabanal, A.: “Jardines del Renacimiento y del Barroco en España”, en Hansmann W.- *Jardines del Renacimiento y del Barroco*. Nerea, Madrid 1989. Repr. Fig. 24, p. 380.

Tovar, V.: “Relaciones artísticas entre Madrid y París en el siglo XVIII”. Aula de Cultura. Ciclo de conferencias: Madrid, Capital europea de la Cultura. Madrid 1990. Repr. fig. 23.

“Historia de los parques de Madrid”, en *Los parques de Madrid*. Madrid, 1991, repr. p. 45.
Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio*

(inérito). Cat. nº 3.

Exp.: *Exposición de proyectos no realizados relativos al Palacio de Oriente y sus jardines*. (Estudio preliminar y catálogo de Durán Salgado, M.) Madrid 1935. Repr. Cat. nº 29 p. 44 y 45.

Domenico Scarlatti en España, Cat. Expo., Madrid, 1985, repr. Nº Cat. 57, p. 254.

El segundo proyecto, (A.G.P. Nº 3) también de 1747, es desde el punto de vista de la composición y la estructura del conjunto casi igual que el primero. Únicamente se aprecian cambios en la singularidad de los elementos, que por lo demás mantienen una disposición equivalente al diseño anterior.

Boutelou ha reducido, en esta variante, el grupo del oeste, introduciendo en su extremo norte un tercer elemento que sigue la misma mecánica de yuxtaposición y está formado por dos jardines de frutas y hortalizas y una "narangería", prácticamente igual a su homónima de Versalles. El jardinero francés tampoco conseguirá establecer una conexión convincente entre las tres áreas por adolecer de carencias importantes en su formación, a las que ya hemos aludido en el comentario del plano anterior (Cat. nº 94).

En la zona más próxima al palacio, en el norte, el único parterre ha sido sustituido por dos de "compartiment" paralelos; que acentúan el eje norte-sur mucho más que en el plan anterior, quitándose además la fuente que obstaculizaba la visión de la línea perséptica establecida, que ahora se libera, llegando hasta la gran sala creada en el bosque del extremo.

En el sector oeste resulta especialmente llamativo el aumento en tamaño e importancia de la cascada y la desaparición de las hileras de "berceaux", que han sido sustituidas por dos de pequeñas cascadas, que hacen el mismo servicio de lo anterior, subrayar la trayectoria direccional más importante, que también se ha destacado en el dibujo precedente. Por lo demás, los juegos de aguas y las escenografías han aumentado y se han complicado, aunque la pequeña cascada del eje norte-sur del primer diseño haya desaparecido. También podemos apreciar la sustitución de los dos bosquetes del extremo de la gran cascada por sendos parterres con fuente central, que resultan mucho más lujosos que sus antecesores.

En general algunos de estos elementos se localizaban ya en el palacio de la Granja,

donde, según A. Rabanal (1989, pp. 380) se pudo haber inspirado Boutelou, sin olvidar sus otras dos fuentes fundamentales, Le Nôtre y Dezallier D'Argenville.

Las descripciones de estos proyectos hechas por Boutelou, separadas actualmente de los planos, han sido publicadas y comentadas por J.L. Sancho (A.I.E.M. 1988).

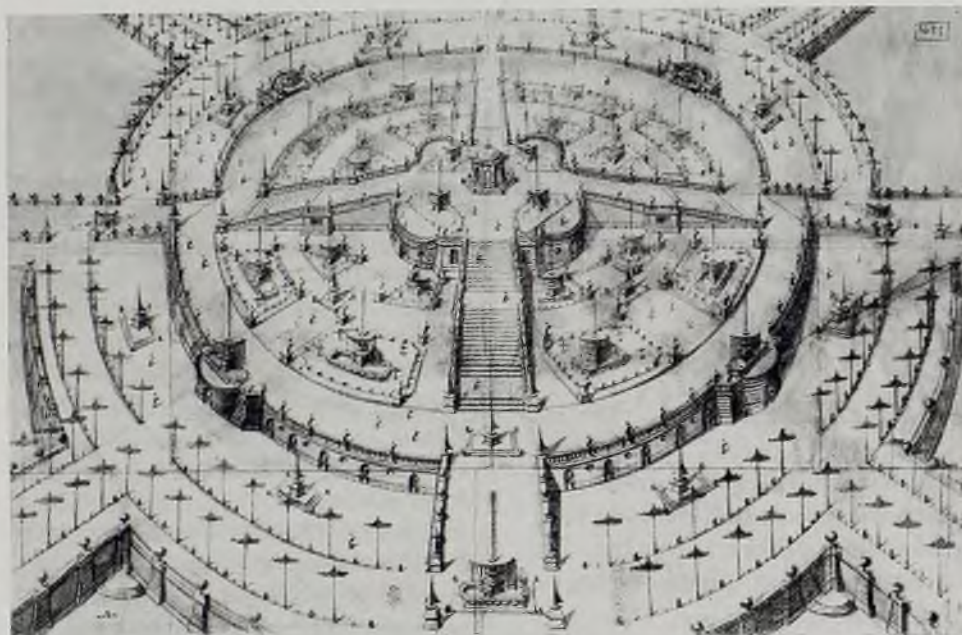
A.A.

96

ANÓNIMO (Atribuido a Ventura Rodríguez) (1717-1785)

Proyecto de jardín

S. XVIII



96

Dibujo sobre papel verjurado a tinta china y aguada sepia.

312 x 438 mm.

Notas manuscritas: "Bn" MADRID. B.N. (Barcia nº 1675).

Bibl.: Barcia, A.M.: *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid 1906. Cat. nº 1675.

Lafuente Ferrari, E.: "Dibujos de D. Ventura Rodríguez o el sino de un gran arquitecto", en *Arte Español*. 1933 nº 6 Repr. p. 307.

Íñiguez Almech, F.: "Número dedicado a D. Ventura Rodríguez en el 150 Aniversario de su muerte", en *Arquitectura*. Mayo 1933 p. 305-326.

Plaza, F.J. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid. 1975.

Reese, T.F.: *The Architecture of Ventura Rodríguez*. New York 1976.

Exp.: *El arquitecto D. Ventura Rodríguez 1717-1785*. Madrid 1983.

Exposición-Catálogo. Repr. Cat. nº 36 p. 138.

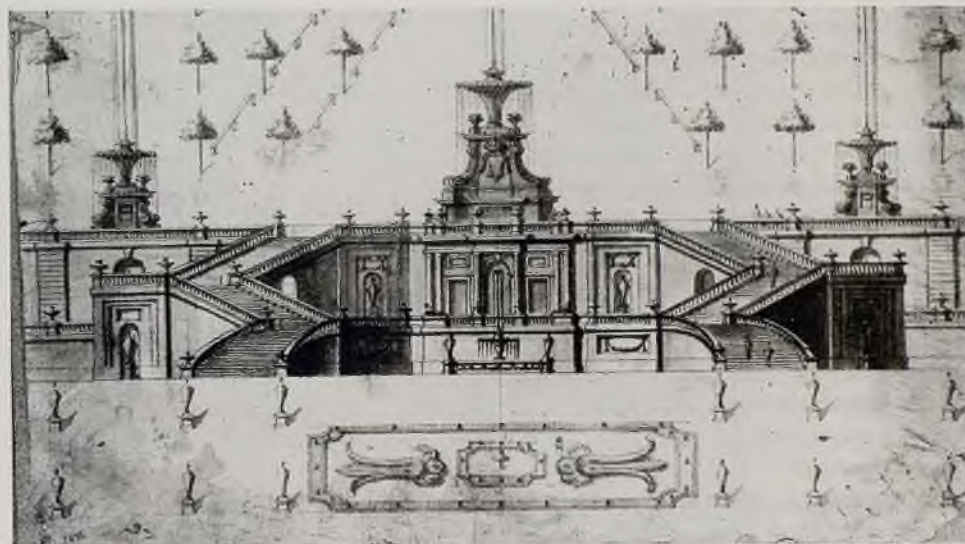
Humanes, A.: "Ornatos y arquitecturas efímeras", en Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida. Madrid 1986. Exposición-Catálogo. Repr. nº 25 p. 57.

Este proyecto plantea la misma problemática que el nº 1676 de la Biblioteca Nacional, en cuanto a su posible ubicación.

Se decide en este caso una construcción circular sobre una elevación natural organizada a partir de círculos concéntricos. Fuentes, escalinatas, esculturas y rampas son los

elementos que configuran el proyecto. El acceso a las diferentes plataformas se realiza a partir de grandiosas avenidas en rampa y de escaleras monumentales, dispuestas dentro de un orden y simetría respecto al centro. A su vez, cada una de las plataformas aparece ornada con fuentes, pirámides monumentales y esculturas que se disponen en hornacinas situadas en los muros de contención. Este diseño, tal y como fue concebido, parece tener validez en sí mismo, sin necesidad de ser integrado en un conjunto. Resulta como un planteamiento ideal, utópico, por lo que nos parece difícil creer que su destino fueran los exteriores del Palacio Real como apunta Lafuente Ferrari (1933, pág. 315), ya que, los jardines debían convertirse en la prolongación visual del edificio, y un proyecto de estas características ubicado en cualquiera de las partes del jardín rompería con la idea de percepción del edificio.

Aunque el autor fue consciente de que el propio emplazamiento del Nuevo Palacio, era bastante irregular y por tanto sus planteamientos para exteriores habían de contemplar los desniveles que existían en la bajada del oeste, como bien resuelve en el proyecto de 1759, de lo que se trataba era de salvar desniveles, mientras que condición indispensable para plantear este diseño era contar con una elevación, por lo que nos resulta difícil imaginar para donde concibió este proyecto el artista que lo realizó. Probablemente Ventura Rodríguez diseñó bocetos individuales para aplicar a la concepción general de los exteriores de Palacio y cabe que el diseño se implique en esas concepciones. El proyecto no obstante se relaciona con los laberintos que se realizaron en Vesalles y en Marly, así como en otros jardines europeos.



97

97

ANÓNIMO (Atribuido a Ventura Rodríguez) (1717-1785)

Proyecto para un jardín

S. XVIII

Dibujo sobre papel verjurado a tinta china y aguada sepia.

312 x 438 mm.

Notas manuscritas: "1676 mDm" (a lápiz). MADRID. B.N. (Barcia nº 1676).

C.L.A.

Bibl.: Barcia, A.M.: *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid 1906. Cat. nº 1676.

Lafuente Ferrari, E.: "Dibujos de D. Ventura Rodríguez o el sino de un gran arquitecto" en *Arte Español*. 1933 nº 6 Repr. p. 313.

Íñiguez Almech, F.: "Número dedicado a D. Ventura Rodríguez en el 150 Aniversario de su muerte", en *Arquitectura*. Mayo 1933 p. 99.

Plaza, F.J. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid. 1975.

Reese, T.F.: *The Architecture of Ventura Rodríguez*. New York 1976.

Exp.: *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*. Madrid 1983.

Exposición-Catálogo. Repr. Cat. nº 36 p. 139.
Humanes, A.: "Ornatos y arquitecturas efímeras" en *Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida*. Madrid 1986. Exposición-Catálogo. Repr. nº 25 p. 57.

Uno de los problemas que plantea este proyecto se refiere a su destino, es decir, el lugar para el que fue pensado.

Lafuente Ferrari, mantiene la tesis de que responde a estudios que Ventura Rodríguez realizó para los exteriores del Palacio Real (1933, pág. 305), ya que, proyectos de tal grandiosidad y armonía comulgaban perfectamente con el estilo arquitectónico del Palacio Nuevo.

Por otra parte, F. Plaza, tanto por el carácter de boceto que presentan los dibujos, como por prescindir del Palacio, que como hito principal habría de determinar la disposición de cualquiera de los proyectos, no les adjudica un destino concreto.

Si aceptamos que este proyecto se pensó para los exteriores del Palacio Real, la idea que plantea Ventura Rodríguez resultaría lógica, ya que, sin duda, tuvo en mente los desniveles que tenía que salvar en la zona del Campo del Moro, y con un proyecto de este tipo podría solventar perfectamente el problema.

Quizás la ausencia del Palacio como elemento de referencia es lo que le da al dibujo una magnificencia que en el momento de su materialización resultaría inviable.

Este proyecto responde al esquema de una doble escalinata de tres tramos. La primera, curva, nos conduce al primer rellano, en la que el autor dispone una fachada concebida a manera de arco de triunfo, que recuerda a algunos de los diseños que realizó el maestro para la Puerta de Alcalá (1933, pág. 135); estilísticamente refleja un barroco depurado que muestra la herencia del barroco romano tan bien asimilado por el maestro español.

De este primer rellano arrancan los otros dos tramos dispuestos en ángulo que conducen a la plataforma superior, sobre la que dispone tres fuentes, la central de mayor tamaño y de acusada monumentalidad.

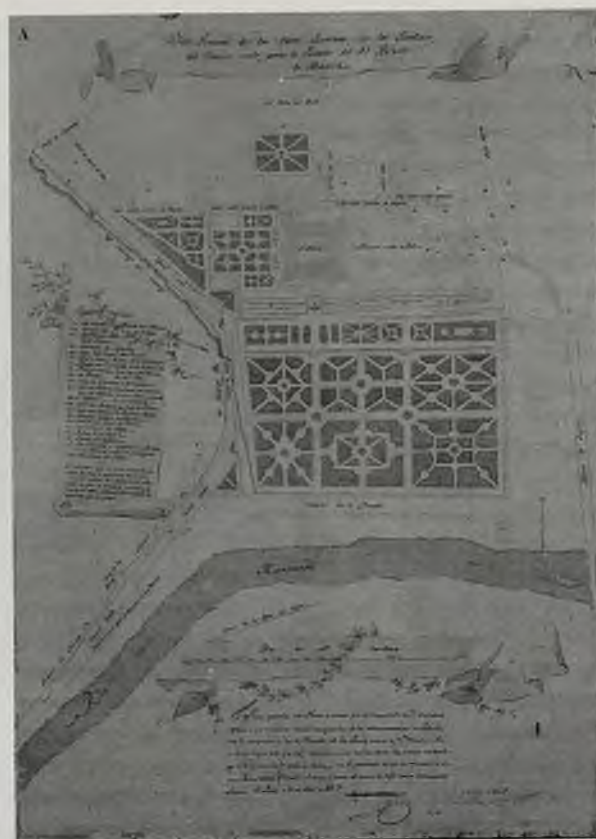
Esta disposición de los elementos que configuran el diseño, escaleras, fuentes, imprimen al proyecto un efecto movido muy barroco. Las fuentes se convierten en ejes visuales, utilizadas como factor espacial y dinámico, a la vez que dicho dinamismo se acentúa por el agua que de ellas brota, que con su carácter mutable y cambiante, acentúa el movimiento, tan propio del barroco.

Del mismo modo, las escaleras dispuestas en diferentes tramos subrayan, por una parte, el elemento central dominante, y por otra permiten establecer un importante juego de ejes que acentúan el movimiento y conectan el proyecto con la sensibilidad del citado estilo.

No hay que olvidar sin embargo, que este proyecto se refiere a uno de los pocos alzados que se conservan de diseños para exteriores, mostrando una espectacular escenografía que posiblemente también tuvieron los proyectos de otros autores de los que sólo conocemos la planta.

Este tipo de composiciones no son de raigambre local sino que proceden de la órbita de lo europeo bajo el punto de vista formal.

C.L.A.



98

98

ANÓNIMO (Atribuido a Francisco Sabatini) (1721-1797)

“Plan General de las Obras exteriores de los Jardines del camino nuevo para la entrada del Real Palacio de Madrid”

3 de Junio de 1767

Dibujo en tintas verde, ocre y rosa, sobre papel verjurado con aguadas en verdes, grises y rosas.

Escala: 2000 pies castellanos.

853 x 606 mm.

Notas manuscritas: “1. La nueva Puerta de S. Vicente / 2. Ermita de S. Antonio / 3. La Puerta vieja / de S. Vicente / 4. Cantarilla de Leganitos / 5. Casas del Duque del Parque / 6. Iglesia Casas y huerta de D^a M^a Aragon / 7. Iglesia Convento y huerta de la Encarnacion / 8. Real Biblioteca. 9. Casa del thesoro / 10. La

Priora. 11. Sn. Gil / 12. Casas de diferentes Particulares / 13. Casa de Rebeca. 14. Casa de las niñas de Leganes. 15. Del Conde de Bornos / 16. S^a Maria. 17. Los Consejos / 18. Casa de Malpica. 19. Casa del Platero / 20. Casa del Duque de Medina Sidonia / 21. Arqueria antigua de Palacio / 22. Cavallerizas viejas de Palacio / 23. Casa antigua de Pages / 24. Puerta de la Vega / 25. Puerta de Segovia / 26. Las Ramplas y Bajadas de Palacio / a los Jardines y Puente de Segovia / 27. Ntra. Señora del Puerto.”

“Se advierte que el color amarillo indica lo Viejo y existente en el dia / el verde indica los jardines, el colorado lo que se proyecta de nuevo, lo demas se dexa conocer con un poco de / atencion que se ponga”.

El Rey aprueba este Plano y manda que el Coronel Dn.Franco. Sabatini / aplique a su execucion toda la consignacion delas obras exteriores de Palacio, / con la advertencia de que la Plazuela de la Puerta nueva de Sn. Vicente se ha / de hacer mayor para que tenga correspondencia con las otras dos, y sirva con

Desahogado a la concurrencia de coches y mulas, y con la prevencion de que se examine si se puede hacer tercera Plazuela al tiempo o punto de tomar la calle nueva exterior de Palacio. El Pardo a 6 de Abril de 1767".
"Nota en 3 de Junio de 1767 / Se aprobo otro Plano en lugar / de este".
 A.G.P. Nº 4.

Bibl.: Plaza, F.J. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid, 1975, repr. Nº 1 lám. XLVI.
El Palacio Real de Madrid. Madrid, 1975, repr. p. 72.
 Añón, C.: *Real Jardín Botánico de Madrid: sus orígenes 1755-1781*. Madrid, 1987, repr. p. 52.
 Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 4.

Exp.: Blasco Castiñeyra, S.: *"Tradición y reforma en los alrededores del Palacio Real Nuevo. Un palacio para los secretarios de Estado en el Madrid de Carlos III"*, en: Carlos III Alcalde de Madrid (1788-1988). Exposición-Catálogo, Madrid 1988, repr. p. 523.
Exposición de proyectos no realizados relativos al Palacio de Oriente y sus jardines. Estudio preliminar y catálogo de Durán Salgado, M. Madrid, 1935, repr. nº 33.

99

ANÓNIMO (Atribuido a Francisco Sabatini) (1721-1797)

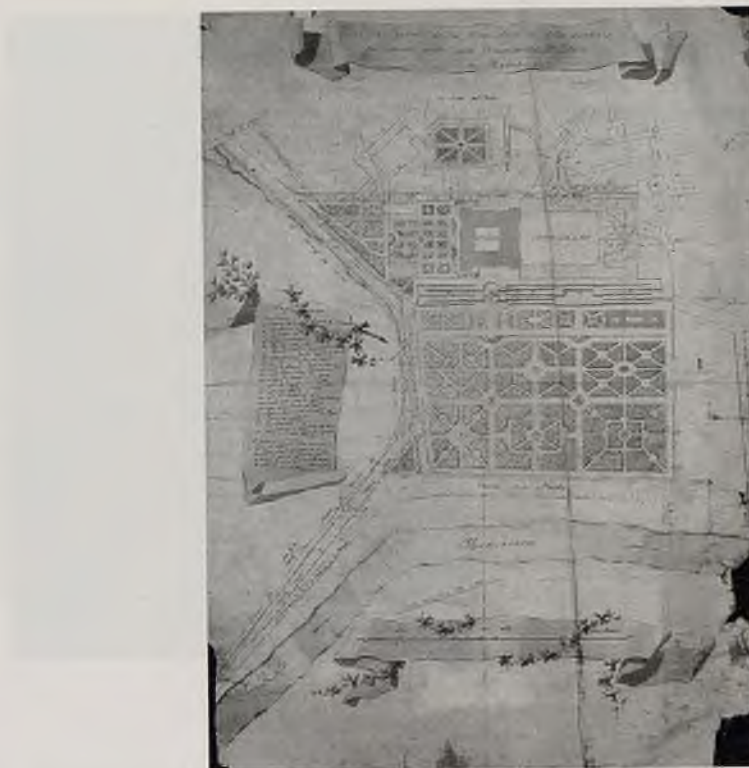
"Plan General de las Obras exteriores de los Jardines del camino nuevo para la entrada del Real Palacio de Madrid"

1767

Dibujo en tintas, sobre papel verjurado con aguadas en verdes, grises, ocre y rosas.
 Escala: 2000 pies castellanos.
 805 x 597 mm.

Notas manuscritas: *"Plan General de las Obras exteriores, de los Jardines, / del Camino Nuevo para la entrada del Rl. Palacio / de Madrid"*.

"Explicacion / 1. La nueva Puerta de S. Vicente / 2. Ermita de S. Antonio / 3. La Puerta vieja de S. Vicente / 4. Cantarilla de Leganitos



99

/ 5. Casas del Duque del Parque / 6. Iglesia Casas y huerta de D^a M^a Aragon / 7. Iglesia Convento y huerta de la Encarnacion. 8. Real Biblioteca / 9. Casa del thesoro 10. La Priora / 11. Sn. Gil. 12. Casas de diversos particulares / 13. Casa de Rebeca. 14. Casa de las Niñas de Leganes / 15. Casas del Conde de Bornos / 16. S^a Maria. 17. Los Consejos / 18. Casa de Malpica. 19. Casa del Platero / 20. Casa del duque de Medina Sidonia / 21. Armeria antigua de los Cavalleros Pages / 24. Puerta de la Vega / 25. Puerta de Segovia / 26. Las Ramplas y Bajadas de Palacio / a los Jardines y Puente de Segovia / 27. Ntra. Señora del Puerto. /"

"Se advierte que el color amarillo indica lo Viejo y existente en el dia / el verde indica los jardines, el colorado lo que se proyecta de nuevo, / lo demas se dexa conocer con un poco / de atencion que se ponga".

A.G.P. Nº 5.

Bibl.: Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 5.

100

ANÓNIMO (Atribuido a Francisco Sabatini) (1721-1797)

"Plan General de las Obras exteriores de los Jardines del camino / Nuevo para la entrada del Real Palacio de Madrid"

1767

Dibujo en tintas grises y verdes, sobre papel verjurado. (Entelado).

Escala: 2000 pies castellanos.

915 x 635 mm.

Notas manuscritas: *"Plan General de las obras Exteriores de los jardines del Camino nuevo para la Entrada al Real Palacio de Madrid"*.

"Explicacion / 1. La Nueva Puerta de S. Vicente / 2. La Puerta dha. que oy existe / 3. Ermita de S. Antonio / 4. Cantarilla de Leganitos / 5. Casas del Duque del Parque / 6. Iglesia Casas y huerta de D^a M^a Aragon / 7.

285

Iglesia Convento y huerta de la Encarnación / 8. Rl. Biblioteca. 9. Casa del tesoro / 10. La Priora. 11. Sn. Gil / 12. Casas de diferentes Particulares / 13. Casa de Rebeca. 14. S^a Maria / 15. Casas de las Niñas de Leganes / 16. Casas del Ce. de Bornos. 17. Los Consejos / 18. Casa de Malpica. 19 Casa del Platero / 20. Casa del Duque de Meda. Sidonia / 21. Armeria antigua de Palacio / 22. Casa antigua de los Pages / 23. Cavallerizas viejas de Palacio / 24. Puerta de la Vega / 25. Puerta de Segovia / 26. Las nuevas Ramblas y Bajadas de Palacio / a los jardines y puente de Segovia / 27. Nira. Señora del Puerto / Se advierte que el color amarillo in- / dica lo Viejo existente en el día, / el color verde indica los jardines / el colorado lo que se proyecta de / nuevo, lo demás se deja conocer con / un poco de atención que se ponga".

"En 3 de Junio de 1767 aprobo el Rey este Plano / mandando que se aplique a su ejecución toda la con / signacion de las obras exteriores de palacio y Dn / Franco. Sabatini se llevo otro plano como este". A.G.P. N^o 6.

Bibl.: Plaza, F.J. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid, 1975, repr. N^o 1 lám. XLVI.

Tovar, V.: "Diseños de Felipe Fontana para una Villa madrileña del Barroco tardío", en: *Villa de Madrid*, 1986, IV, año XXI, N^o 78.

Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. n^o 6.

Exp.: *Exposición de proyectos no realizados relativos al Palacio de Oriente y sus jardines*. Estudio preliminar y catálogo de Durán Salgado, M. Madrid, 1935, repr. n^o 34, p. 47.

Este proyecto (A.G.P. Nos. 4, 5 y 6) recoge la idea de Sabatini sobre la disposición de los exteriores del Palacio. Los tres diseños que lo componen demuestran la existencia de dos momentos en la planificación, entre los que hay diferencias mínimas. Así los números 4 y 5 del archivo (el segundo es réplica del primero) nos llevan a un primer momento, siendo el N^o 6 el que refleja los pocos cambios exigidos al aprobar el proyecto, que no modifican en esencia la idea original.



100

Su principal interés reside en que se traza por primera vez lo que será el enlace entre la actual calle de Bailén y la carretera del Pardo, articulando los accesos de la zona norte de Madrid (Durán, 1935, pp. 47). Esta disposición será mínimamente alterada para ser llevada a cabo y los cambios se realizarán siguiendo una orden que aparece en el propio plano, (A.G.P. N^o 4) que dispone que se amplíen las plazas para facilitar el tráfico y ordenar mejor la conexión entre las calles.

Queda además planteada una posible solución a los problemas de los enlaces entre el Palacio y las residencias de los Reales Sitios (Blasco Castiñeyra, S. 1988, pp. 522).

Este camino permitirá remontar un fuerte desnivel, siguiendo el arroyo que bajaba de Leganitos hasta el río (Plaza, 1975, pp. 308). La localización de la Puerta de San Vicente ha sido cambiada, situándose más cerca del Manzanares, antes de la primera de las dos plazas. En esta idea inicial ambos elementos quedan desplazados con respecto a la intersección del Camino de la Florida. Posteriormente, en el plan definitivo, esto será corregido, haciendo coincidir las dos estructuras, siendo la plaza ampliada y llevada hacia el oeste (tomando como punto de referencia el Palacio) y situando en ella además la Puerta de San Vicente, que originariamente se planeó fuera de ella inmersa en el camino, más cerca del río.

Por otro lado, hay que destacar también que en el diseño definitivo se corrige levemente la

trayectoria de dicha vía para establecer una conexión más fácil con el Camino de la Florida. Una de las consecuencias de este trazado será la alteración de los terrenos definidos como receptáculo de los jardines. La terraza norte del Palacio será recortada, quedando asimétrica y siendo rematada en su extremo por un ángulo agudo muy desplazado del punto central de la fachada del palacio, que define los ejes de desarrollo en este ámbito.

El campo del Moro también es recortado retrayéndose uno de sus vértices, lo cual convierte en trapecio lo que había sido pensado como rectángulo.

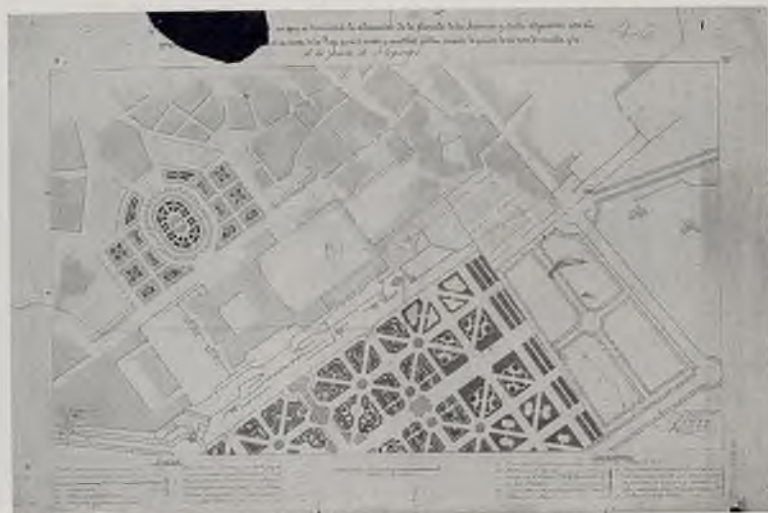
Los dos elementos señalados rompen totalmente con la trayectoria establecida por todos los proyectos de jardines anteriores, introduciendo una irregularidad que siempre había sido evitada y que cambiará la fisonomía de estos exteriores para siempre.

En el diseño del jardín no hay coherencia de conjunto, siendo defectuosas las relaciones entre los elementos. Este hecho es acentuado por las irregularidades y la falta de simetría en algunos puntos, siendo los más críticos la zona norte y la franja que conecta el campo del Moro con el Palacio.

Otro aspecto interesante, aunque marginal dentro de los dibujos, es la aparición de la plaza de armas tal y como la diseña Sabatini, señalándose las construcciones que en este momento todavía permanecían en el área destinada a la plaza. A la vista del dibujo, apreciamos la importante variación que supondrá la demolición de los edificios señalados para dar al gran patio todo el espacio necesario, que si bien no será ocupado por este diseño concreto, sí definirá parte del ámbito finalmente utilizado.

La realización de esta opción para la Plaza de Armas hubiera constituido un cambio en el aspecto casi tan importante como el propuesto por el trazado de los caminos, verdadero protagonista de este proyecto.

A.A.



101

101

SÁNCHEZ PESCADOR, Juan José

“Proyecto en que se demuestra la alineación de la plazuela de la Armería y calles adyacentes con el proyecto en la cuesta de la Vega para el ornato y comodidad pública variando la posición de un trozo de muralla y la de la puerta de Segovia”

9 de Noviembre de 1847

Dibujo en tinta china, con aguadas en grises, rosas y verdes.

Escala: 500 pies castellanos.

656 x 983 mm.

Fdo.: Juan José Sanchez Pescador. (Rubricado).

Notas manuscritas: “Proyecto (Roto)... en que se demuestra la alineación de la plazuela de la Armería y calles adyacentes con el proyecto... (Roto)... en la cuesta de la Vega para el ornato y la comodidad pública variando la posición de un trozo de muralla y la de la puerta de Segovia”.

Angulo inferior izquierdo: “Esplicacion: ¡ Con la aguada de tinta de china se representa las manzanas ¡ existentes y con la encarnada o de carmin el proyecto de la ¡ alineación.¡

1. Real Palacio / 2. Plaza principal del mismo / 3. Ante-plaza con porticos en los costados / 4. Nuevas manzanas que resultan por el presente proyecto / de alineacion, formando los costados de la antedicha plaza / 5. Rampas dispuestas en la Cuesta de la Vega pa. la bajada / a la Puerta de Segovia con declive de 7 1/2 pulg. por cada 10 de linea / 6. Manzanas que se proyectan en las dos partes en que se di / vide la referida Cuesta de la Vega”.

Angulo inferior derecho: “Sigue la esplicacion / 7. Nueva linea de muralla / 8. Puerta nueva de Segovia / 9. Continuation de la calle de Bailen desembocando en la de la Almudena / 10. Nueva calle que da comunicacion a las de San / Nicolas y de Bailen / 11. Plazuela de Oriente / 12. Terreno conocido con el nombre de Tela el que se su- / pone terraplenado enrasando con los caminos adyacen- / tes, proyectandose en el los paseos que demuestra el / plano y cuatro grandes recintos pa. almacenes, obradores / 13. Jardines del Real Palacio”.

“Es copia del original firmado con fecha / 9 de noviembre de 1847 / Madrid 12 de Febrero de 1892 / Juan José Sanchez Pescador”.

A.G.P. Nº 31.

Bibl.: Luis de la Vega, C.: Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio (inédito). Cat. nº 31.

102

REPULLÉS SEGARRA, Enrique

“Croquis para la embocadura del tunel en el campo del Moro

18 de Febrero de 1892

Dibujo a tinta sobre cartulina, con aguadas en verdes, ocre, gris y rojo.

532 x 721 mm.

Fdo.: “Madrid 18 de Febrero de 1892 / El Arquitecto Mayor int. / Enrique Repullés Segarra” . (Rubricado).

A.G.P. Nº 1426.

Bibl.: Luis de la Vega, C.: Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio (inédito). Cat. nº 1426.

Estos dos proyectos

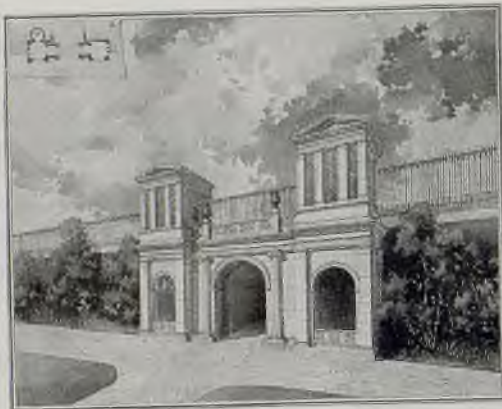
presentan sendas propuestas para la embocadura del túnel del Campo del Moro, del arquitecto Enrique Repullés. Ambos se mueven dentro del ámbito del eclecticismo de fines del siglo XIX, con una orientación marcadamente clasicista, apuntando a modelos del Renacimiento italiano con un enfoque pseudopalladiano.

Este tipo de estructura encaja perfectamente con el jardín a la inglesa, que es el que finalmente se ha decidido para este recinto, habiendo una clara conexión con los repertorios formales que maneja en el fin de siglo la arquitectura británica.

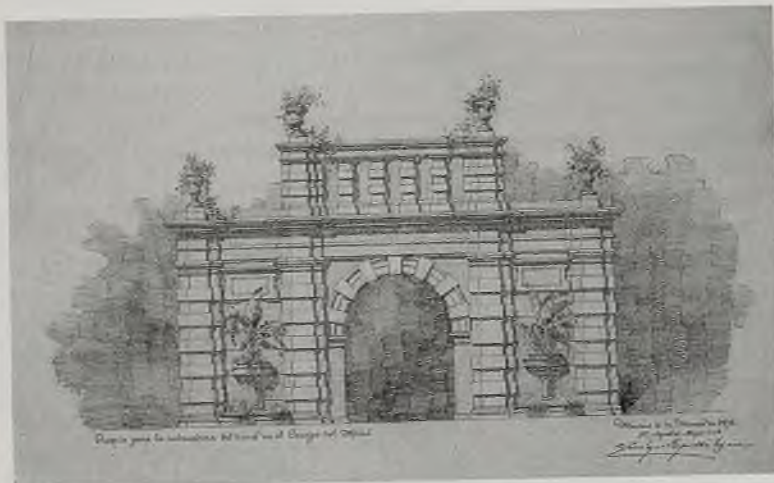
El primero de los diseños (A.G.P. Nº 1426) data de febrero de 1892. En él el elemento que centra la composición, un arco flanqueado por dos columnas jónicas, ha sido tomado de Palladio. Lo enmarcan dos cuerpos laterales de planta cuadrada con respecto a los cuales el central se retranquea. Estos dos recintos, abiertos al exterior, como si de pequeños pabellones se tratara, son rematados por unos belvederes exentos, que se comunican por medio de una terraza, que, con balaustrada y balcones, corona a modo de mirador el cuerpo central.

El acceso de un piso a otro se realiza mediante una escalera helicoidal que se sitúa en la trasera de uno de los extremos.

Los dos miradores que rematan los laterales tienen el aspecto de templos romanos, con un frente articulado con pilastras toscanas sobre basamento, todo ello coronado por frontón recto.



102



103

Por todo esto es una obra con citas arqueológicas e históricas evidentes, en recuerdo de dos fases del clasicismo en Italia que están marcando esta corriente ecléctica de fines del XIX tanto aquí como en el resto de Europa. El aspecto de arquitectura de villa del campo, en cierto modo lúdico y relajado, ha quedado bien conseguido, manteniendo también la necesaria monumentalidad que el proyecto requería.

En la segunda solución propuesta (A.G.P. N° 3946), que data de marzo de 1892, el cambio de tono es manifiesto. El refinamiento del jónico y

los belvederes ha sido sustituido por un piso único, articulado por un orden toscano rústico almohadillado, subrayado con fajas y rematado en la parte central por una balaustrada del mismo tipo. Esta imagen recuerda claramente a estructuras muy similares que aparecen en Europa, cuyo punto de partida está en una interpretación libre del tratado de Serlio, utilizadas tanto en el Renacimiento (sobre todo en la arquitectura militar, en las puertas monumentales de entrada a las ciudades o en las portadas de algunos palacios) como en el Barroco, siendo en este último donde estas

formas se desarrollan enormemente en los jardines, configurándose ya la idea de "gruta" asociada al estilo rústico, que tanto éxito tendrá en los siglos XVIII y XIX. En este diseño también se ha mantenido el arco central, aunque ha sido enmarcado por un orden toscano, mucho menos esbelto que el jónico anterior. Pese a esto, mantiene el aspecto de arco conmemorativo. Su imagen agreste encaja bien con el tipo de parque en que iba a colocarse. Un dato interesante de este proyecto es que la decoración se realiza con plantas naturales, que se colocan en dos grandes copas en los cuerpos bajos laterales, y en cuatro pequeños jarrones en la parte superior. La introducción de estos elementos decorativos no sólo anima y mejora la construcción sino que además nos da la referencia para apreciar la capacidad de esta estructura para integrarse en un entorno vegetal.

A.A.

103

REPULLÉS SEGARRA, Enrique

**Croquis para la embocadura del
tunel en el Campo del Moro**

16 de Marzo de 1892

*Dibujo en tinta y lápiz sobre cartulina.
410 x 600 mm.*

*Fdo.: "El Arquitecto Mayor into. Enrique
Repullés Segarra". (Rubricado).
A.G.P. N° 3946.*

*Bibl.: Luis de la Vega, C.: Catálogo de mapas,
planos y dibujos del Archivo de Palacio
(inédito) Cat. n° 3946.*



104

104

ÁLVAREZ, Aníbal

Proyecto de Jardín colgado,
cubierto de cristal, para la galería
del Este, del Palacio Real. (a)

Finales del Siglo XIX

Dibujo a la aguada.
Escala: 0,01625 por metro.
760 x 1900 mm.
Fdo.: Aníbal Álvarez.
A.G.P. Nº 5952.

Bibl.: Plaza, F.J. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid, 1975, Repr. Lám. XLVI-2.
Sancho, J.L.: "La imagen alfonsina del Palacio Real de Madrid", en *Espacio, tiempo y forma*, serie VII, Madrid 1990. pp. 365-392.
Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 5952.

Este proyecto obedece al mismo espíritu que durante el reinado de Alfonso XII animó la reforma interior del Palacio Real de acuerdo con el gusto entonces imperante en la alta sociedad europea. La gran arquitectura de hierro y cristal puesta al servicio del lujo y del *confort* burgués daba



105

como resultado este tipo de *serre* o *salón d'hiver*, tipología de la que existían ejemplos famosos como el de la Princesa Matilde en París, y que ha quedado bien reflejada por los escritores de la época, entre los que cabe citar Maupassant o Proust. Como en otros aspectos, la alta burguesía madrileña imitaba el marco vital de su homóloga parisina, y buen ejemplo conservado de ello es, por ejemplo, la *serre* del palacio de Heredia-Spinola. Este proyecto de *serre* para el Palacio de Madrid ha sido concebido a una escala tan grande —con el fin evidente de guardar una armonía, aunque fuese sólo volumétrica, con la mole clasicista del edificio— que produce el efecto de tratarse de una sala para recepciones, cuando en realidad parece haber sido ideada para el disfrute cotidiano de las personas reales más que para la fiesta o la vida de representación, pues hubiera ocupado toda la terraza inmediata a las habitaciones privadas de los monarcas, sobre el ala oriental de la Plaza de Armas, como ya observó Plaza criticando

acerbamente el contraste que esta obra hubiera supuesto con la del siglo XVIII.

J.L.S.

105

ÁLVAREZ, Aníbal

Proyecto de Jardín colgado,
cubierto de cristal, para la galería
de Este. (b)

Fines del Siglo XIX

Dibujo a la acuarela.
Escala: 0,01625 por metro.
760 x 1900 mm.
Fdo.: Aníbal Álvarez.
A.G.P. Nº 5952.



106

Bibl.: Plaza, F.J. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid, 1975. Repr. Lám. XLVI-1 y XLIV-5.
 Sancho, J.L.: "La imagen alfonsina del Palacio Real de Madrid", en *Espacio, tiempo y forma*, serie VII, Madrid 1990. pp. 365-392.
 Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 5952.

106

ALVAREZ, Aníbal

Proyecto de jardín colgado, cubierto de cristal, para la galería del Este. Planta. (c)

Fines del siglo XIX

Dibujo a la acuarela.
 545 x 935 mm.
 A.G.P. Nº 6111.

Bibl.: Plaza, F.J. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid, 1975. Repr. Lám. XLVI-1 y XLIV-5.
 Sancho, J.L.: "La imagen alfonsina del Palacio Real de Madrid", en *Espacio, tiempo y forma*, serie VII, Madrid 1990. pp. 365-392.
 Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 6111.

107

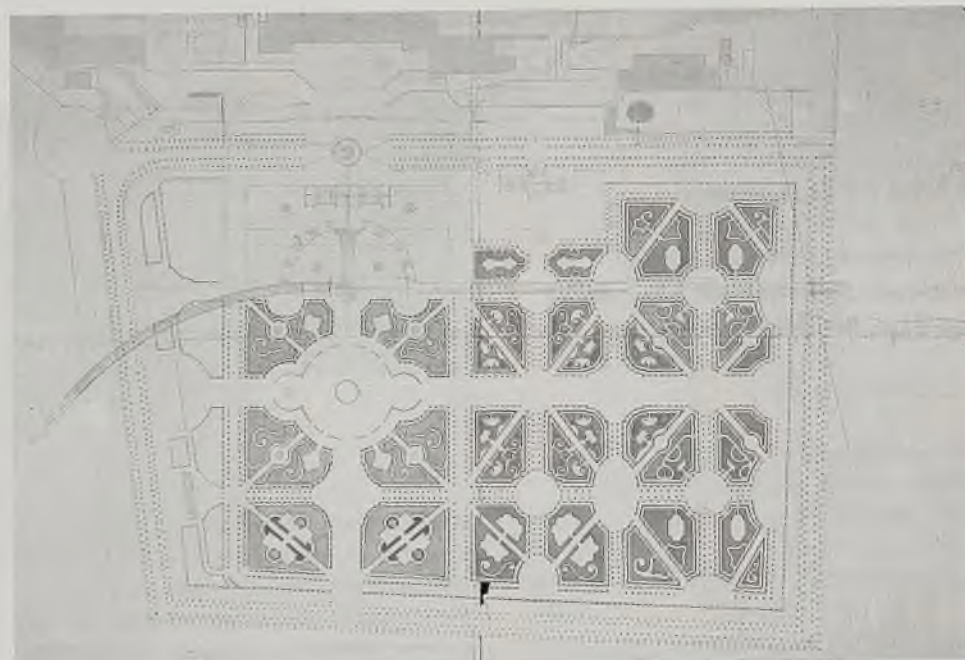
ANÓNIMO

Plano del Parque o Jardín del Campo del Moro

Siglo XIX

Dibujo en tinta verde, azul, rosa y negro, con aguadas en gris, azul, verde y rosa.
 Escala: 1:11000 m.
 1260 x 1885 mm.
 A.G.P. Nº 9.

Bibl.: Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 9.



107

Este proyecto de organización del Campo del Moro muestra dos espacios claramente diferenciados y alternativos como propuestas a la resolución del trazado del Parque de Palacio. Los proyectos se corresponden con una visión longitudinal tomada desde la fachada del Palacio y desde la Plaza de la Armería respectivamente.

La primera alternativa se resuelve mediante un espectacular descenso por medio de escaleras en disposición circular, alternando en espacios iguales de peldaños y mesetas formando en el centro un semicírculo a modo de anfiteatro con un estanque alargado flanqueado por dos

fuentes circulares; este estanque enlaza directamente con un eje central desde donde se dispone un único gran parterre que ocupa prácticamente toda esta zona del Parque con un bordado siguiendo la tradición impuesta por Le Nôtre en Versalles, formando en el centro una gran plaza con una fuente en medio en donde convergen los caminos que se introducen en los parterres; se completa con dos plazoletas a los lados. Todo ello forma un gran espacio en sí mismo, bastante unificado y que en buena medida contribuye a ello el enmarcado de arbolado en hileras equidistantes, de una a cuatro filas, aportando más geometrismo a la composición, y dando una perspectiva distinta, al espectador, de la que tendría si solamente existiera el trazado de los parterres.

Enlazando con estos arbolados y adyacente a este trazado esta la propuesta de Jardín en correspondencia al nivel de la Plaza de la Armería, organizada en cuanto a su valor estilístico del bordado del parterre, igual que el Jardín de la fachada de Palacio pero dispuesto con una más compleja distribución del espacio mediante un eje longitudinal con cuatro plazas circulares, dos elipsoidales y tres trapezoidales formando cuatro parterres semejantes. La forma de unión de la Plaza de la Armería con el Parque determinará la otorgada asimetría a los dos parterres de la parte inmediata a la Plaza, pues la escalera de bajada se introduce en el parterre orientado al Noroeste, teniendo que

290

alterar su trazado con respecto a los otros tres. Al igual que el Jardín de la fachada de Palacio, esta alternativa encuadrada en todos sus contornos por hileras de arbolillos equidistantes, de una, dos o tres filas, propicia un sistema unitario, contribuyendo a resolver las perspectivas de una forma más concreta y homogeneizando el conjunto sin perder el punto focal del Palacio.

M.J.G.S. Ariza Muñoz, C.: *Los jardines de Madrid en el*

Madrid. Los jardines del Palacio Real", en *Arquitectura*. núm. 118. Feb. 1929. Repr. p. 51. Plaza, F.J. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid, 1975.

El Palacio Real de Madrid. Madrid 1975. Repr. p. 71.

Ariza Muñoz, C.: "Los jardines madrileños en el siglo XVIII", en *Madrid y los Borbones en el siglo XVIII*. Madrid 1984.

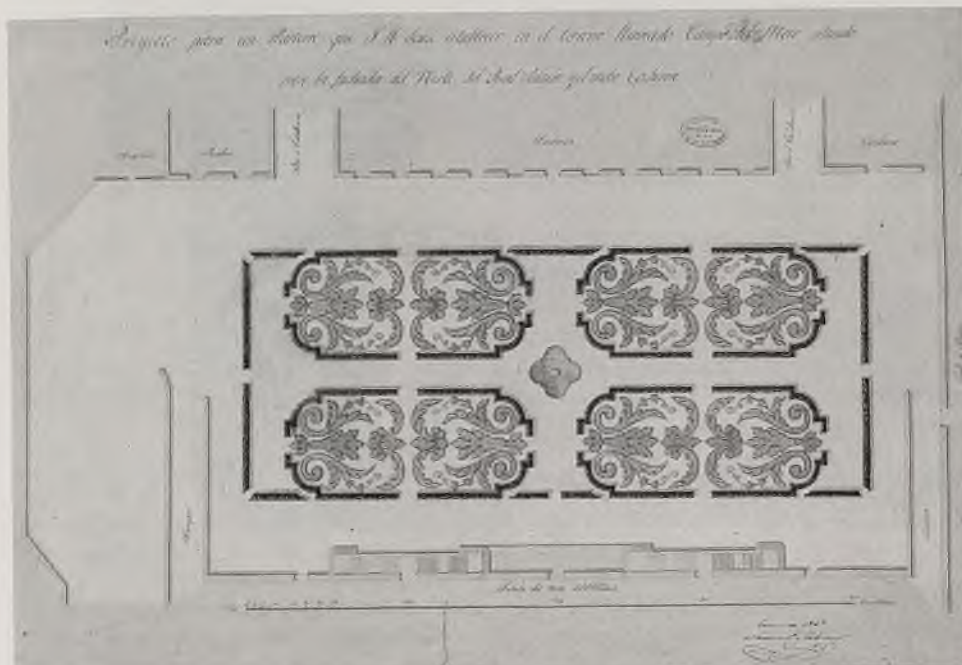
Ariza Muñoz, C.: *Los jardines de Madrid en el*

aunque al igual que en el siglo anterior no se llevaron a cabo de forma general sino que las intervenciones se vincularon a reformas parciales que retrasaron una solución de conjunto para este lugar.

Esta zona y la del oeste se denominaron genéricamente como Campo del Moro y la Tela aunque con posterioridad sólo el jardín que se asoma a la fachada occidental recibiría aquel apelativo. A lo largo del siglo XVIII los proyectos de jardines para la zona norte fueron numerosos, desde los diseñados por Sacchetti (1737-8), Boutelou (1747), Garnier D'Isle (1749) hasta los de Ventura Rodríguez (1758) y Sabatini (1767); en todos ellos podemos observar como la dependencia a las características del terreno es clara, al igual que posteriormente lo serán las diversas construcciones que allí se plantearían. Las dos construcciones que influirán en la forma y concepción de estos jardines serán por un lado las caballerizas y por otro las cocheras que pronto los madrileños bautizaron como el "Cocherón", obra realizada por Custodio Moreno entre 1830-33 (Plaza Santiago, 1975, p. 328). Por tanto cuando Isabel II encarga a Narciso Pascual y Colomer trazar unos jardines, este tendrá que amoldarse al escaso terreno sobrante entre estas construcciones y el Palacio.

El proyecto de Pascual y Colomer se plantea pues sobre un estrecho espacio, de forma rectangular que le obliga a cambiar la posición de los parterres según las previsiones anteriores, los cuales tenían una orientación sur-norte. Para la bajada a estos jardines se diseñan dos escaleras de tres tramos dobles a cada lado, que salvan la diferencia de altura entre la fachada norte y el jardín que ahora se pretende realizar. Esta obra se ordena en cuatro rectángulos quebrados, separados por paseos, e inscritos en un rectángulo mayor; en el cruce de los dos paseos principales se origina una plazoleta con una fuente cuadrilobulada. Dentro de cada parterre, y con elegante dibujo, se diseñan "broderies" muy en la línea de los jardines franceses de arte barroco. Este programa para el jardín recuerda al realizado por Ventura Rodríguez en 1758 para este mismo lugar (Durán Salgado, 1929, p. 49), aunque también está sujeto a diferencias como son su menor desarrollo así como su nueva orientación y composición. Narciso Pascual y Colomer realizará igualmente otros proyectos destinados a la zona oeste del Palacio, con nuevas iniciativas.

F.D.M.



108

108

PASCUAL Y COLOMER, Narciso

"Proyecto de un Parterre que S.M. desea establecer en el terreno llamado Campo del Moro situado entre la fachada del Norte del Real Palacio y el nuevo Cocheron"

Enero de 1847

Dibujo en tinta, sobre papel avitelado, con aguadas en ocre, carmín, verdes y azules. (Entelado).

Escala: 400 pies castellanos.

Fdo.: "Enero de 1847 / Narciso P. y Colomer". A.G.P. Nº 1.

Bibl.: Durán Salgado, M.: "Del antiguo

siglo XIX. Madrid 1988.

Hansmann, W.: *Jardines del Renacimiento y del Barroco*. Madrid 1989.

Rabanal Yus, A.: "Los jardines del Renacimiento y el Barroco en España" en Hansmann, W.: *Jardines del Renacimiento y del Barroco*. Madrid 1989.

Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 1.

Exp.: *Exposición de proyectos no realizados relativos al Palacio de Oriente y sus jardines (Estudios preliminar y catálogo Durán Salgado, M.)* Madrid 1935.

Durante el siglo XIX los proyectos para ornamentar la zona norte de Palacio se desarrollan de forma ininterrumpida,

291

ANÓNIMO (Atribuido a Ramón Oliva)

Nuevo proyecto del Campo del Moro

Siglo XIX

Dibujo en tinta, sobre cartulina, con aguadas en verdes y ocre. (Entelado)

Escala: 1:1000.

612 x 805 mm.

A.G.P. Nº 2254.

Bibl.: Durán Salgado, M. "Los Jardines del Palacio Real", en *Arquitectura*. Año XI nº 118. Madrid. Febrero de 1929. p. 52.

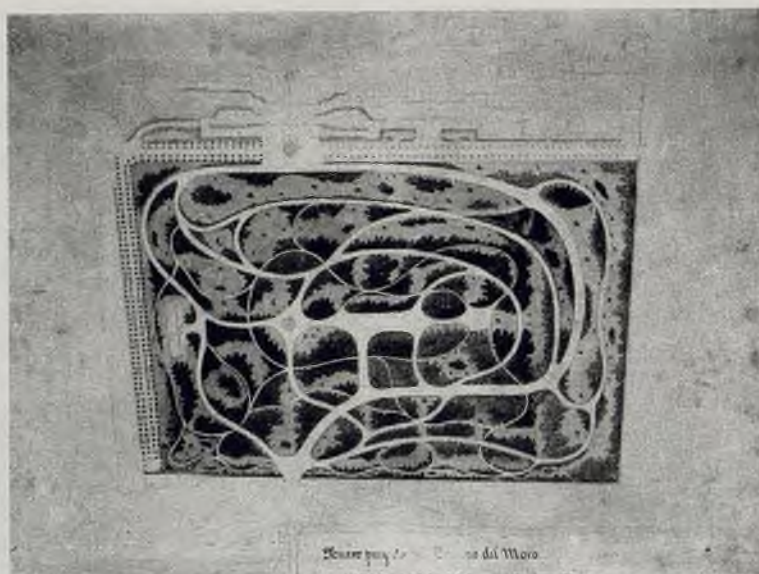
Plaza, F.J. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid, 1975. Repr. Lám. nº 1.

Ariza Muñoz, Carmen. "Introducción del jardín paisajista en el Madrid del S. XIX", en *Villa de Madrid*. 1988 nº 97-98. Año XXVI. p. 80-89. Repr. p. 84-85.

Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 2254.

Exp.: *Exposición de proyectos no realizados relativos al Palacio de Oriente y sus jardines*. (Estudio preliminar y catálogo. Durán Salgado, Miguel). Madrid 1935. Cat. nº 37, p. 49.

Los Jardines del Campo del Moro del Palacio Real de Madrid, desde mediados del S. XIX entraron en un proceso de degradación totalmente indigno del edificio al que servían de marco (Fernández de los Ríos. 1876). Será durante la regencia de María Cristina cuando se pensó en su definitiva restauración, encargando la ejecución al jardinero Oliva, en 1890. Dos proyectos, parecen corresponder a la misma idea, siendo el A.G.P. Nº5046, un boceto o anteproyecto al nº 2254; este último diseño, al parecer sirvió de inspiración al actual Campo del Moro (Durán 1929, p. 52).



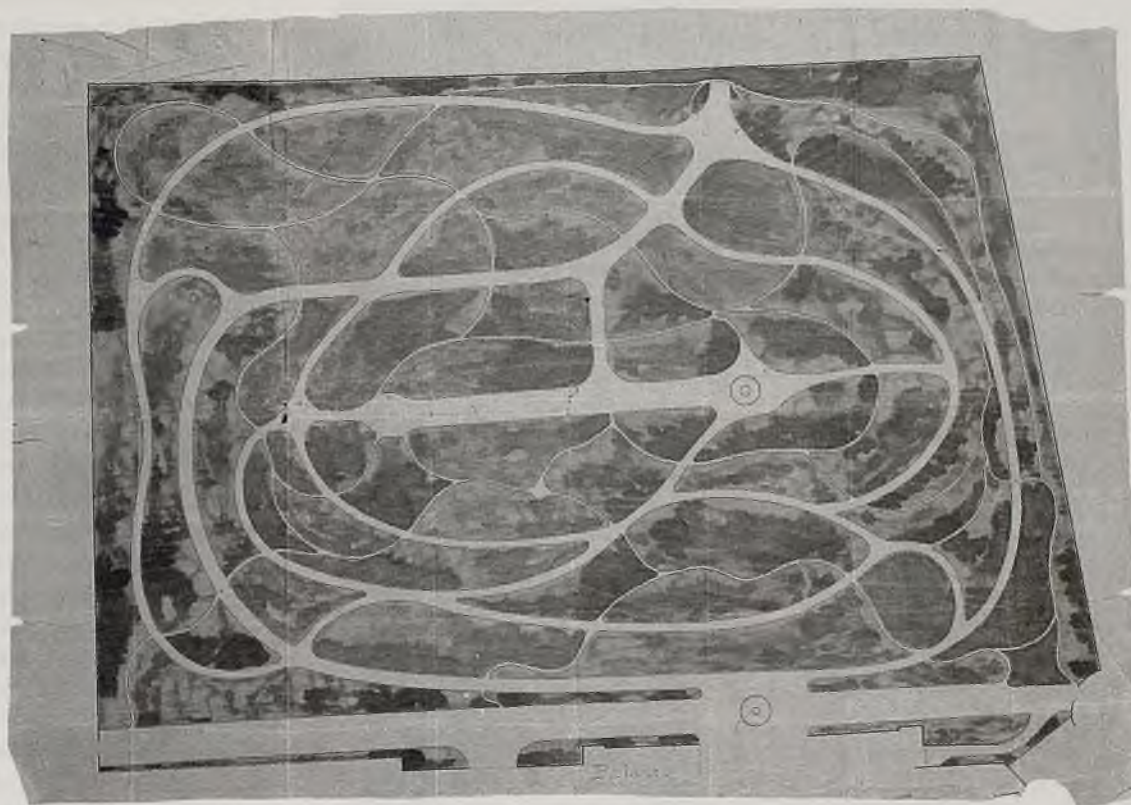
109

Los diseños se encuadran dentro de las corrientes europeas del momento, en las que privaba un predominio del paisajismo o de imitación de la naturaleza libre, siguiendo el gusto inglés, con bosquecillos y masas de árboles que se distribuyen sobre los declives naturales del terreno. Ejemplos de estos jardines eran "Les Bois de la Cambre" de Bruselas; "Les Bois de Boulogne" de París o los jardines de "Kensington" y "Hyde Park" de Londres, así como un gran número de parques y jardines repartidos por otras ciudades de Europa.

Siguiendo este estilo, Oliva proyectó los Jardines del Campo del Moro desligándose de los trazados convencionales de la jardinería palacial española, que seguía las pautas que dió Le Nôtre, olvidándose de esta forma de la tradicional subordinación de la jardinería a la Arquitectura, no teniendo para nada en cuenta las perspectivas infinitas ni las leyes de simetría. Sin embargo en este caso, el autor en un aparente "desorden" se ajusta al espacio y al marco arquitectónico siguiendo el descenso del Palacio por la fachada del Oeste; traza una fuente a la que siguen tres pequeños parterres, unidos por caminos curvos al central, para

desembocar en un pequeño estanque; diseña, a continuación otro gran parterre circular, con tres elementos esféricos y una fuente en medio, el cual habrá de ser coronado por otra gran masa circular de arbolado y praderas encuadrado por caminos ondulantes que enlazan con otros que se corresponden a la zona de la fachada de la Plaza de la Armería, buscando un esquema menos simétrico que el anterior, pero que enlaza de forma oval y armoniza perfectamente con él, teniendo también un estanque en el centro de forma disimétrica. El Parque está rodeado por un gran sendero ondulado que da homogeneidad y limite a las dos partes así como por un pórtico con columnas.

Las rampas del terreno y la pendiente del mismo, propician este tipo de jardín, pues las masas arbóreas no impiden para nada la visión del edificio, que se plantea en cualquiera de las propuestas como fundamento sustantivo. El proyecto sirvió con algunas variantes para el trazado del actual Parque del Moro. En cierto modo se siguen respetando las calles antiguas de árboles y las fuentes ya existentes, hechas en la reforma de la reina Isabel II, según el proyecto de Colomer. Oliva añadió plantaciones de



110

árboles, platabandas de flores y praderas de césped, formando cuarteles contorneados y senderos curvos. Las plantaciones son de chopos, plátanos orientales, pinos de Jerusalem y Canadá, acacias, fresnos, laureles, magnolias, bambues, jazmines, cedros... (Andrés Mellado. Madrid 1897).

El principal ornato del parque fue la Fuente de los Tritones y la de las Conchas (Durán 1929 p. 53); ambas fuentes se encuentran emplazadas, escalonadamente y en el lugar más despejado de vegetación.

Fueron también muy importantes las obras de conducción de aguas para el riego, la instalación de tuberías y bocas, la construcción de sumideros y una red de alcantarillado (Durán 1929 p. 54).

Este proyecto representa, el inicio de la gran reforma del Campo del Moro.

M.J.G.S.

110

ANÓNIMO (Atribuido a Ramón Oliva)

Nuevo proyecto del Campo del Moro

Dibujo en acuarela color humo, con los caminos bordeados en lápiz azul, y los límites en tinta roja, sobre papel vegetal.

830 x 1185 mm.

A.G.P. Nº 5096.

Bibl.: Durán Salgado, M. "Los Jardines del Palacio Real", en *Arquitectura*. Año XI nº 118. Madrid. Febrero de 1929, p. 52.

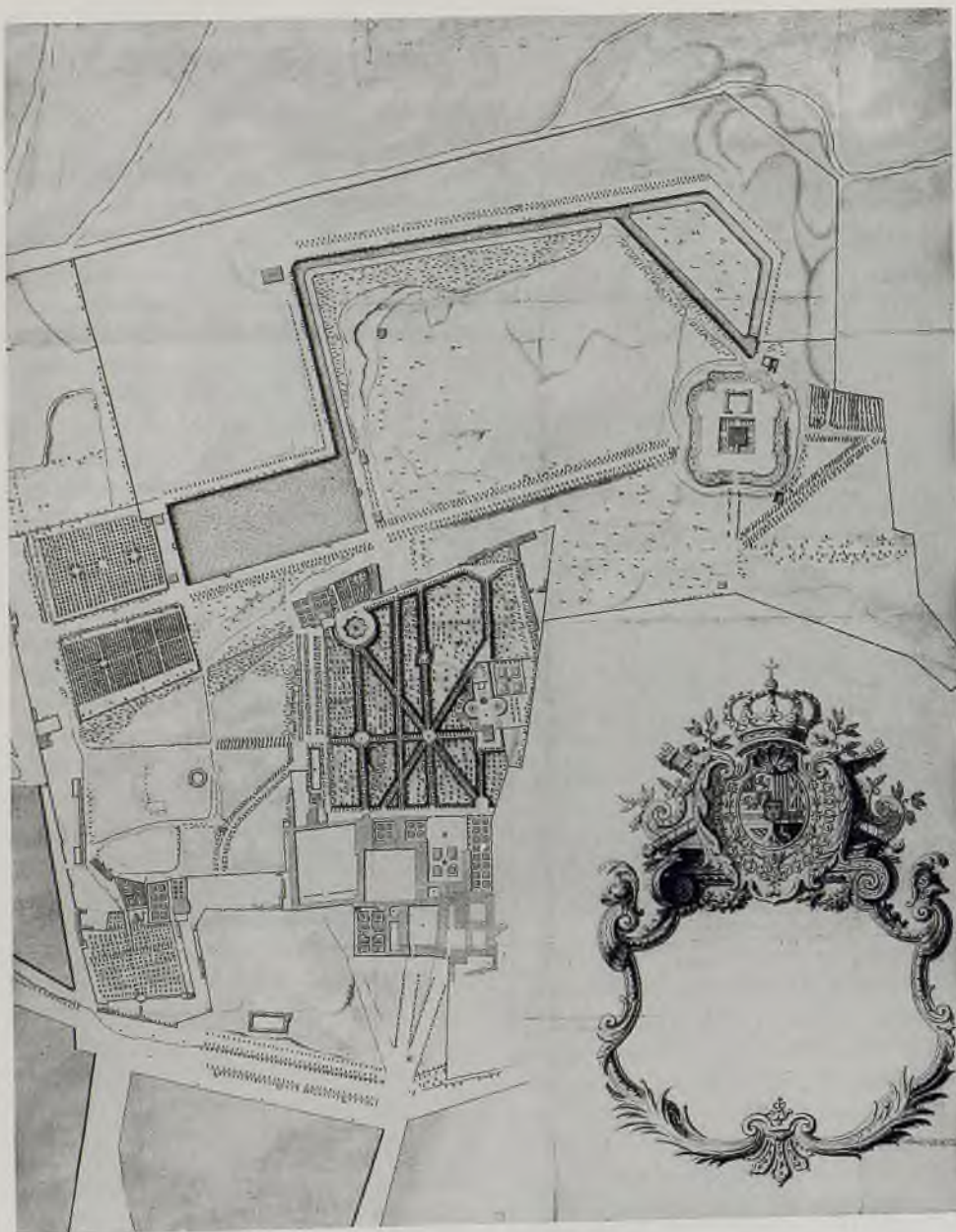
Plaza, F.J. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid, 1975.

Ariza Muñoz, C. "Introducción al jardín paisajista en el Madrid del S. XIX, en *Villa de*

Madrid. 1988 nº 97-98. Año XXVI. p. 80-89. Repr. 84-85.

Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 2254.

Exp.: *Exposición de proyectos no realizados relativos al Palacio de Oriente y sus jardines*. (Estudio preliminar y catálogo. Durán Salgado, M.). Madrid 1935. Cat. nº 37.



BUEN RETIRO

111

COTTE, Robert de (1656-1735)

Plano general del estado del lugar del Buen Retiro antes de ser ejecutados los proyectos de Robert de Cotte

1712-1713

Dibujo sobre papel. Tinta china y aguadas verde, gris, azul y encarnada.

1275 x 1130 mm.

PARÍS B.N. CAB DES STAMPES Ha 20 f. 5 (Nº 997)

Bibl.: Marcel, P. *Inventaire des papiers manuscrits du cabinet de Robert de Cotte*. París, 1906. Pág. 197, nº 704.

Bottineau, Y. "Felipe V y el Buen Retiro", en *Archivo Español de Arte*. T. XXXI, nº 122, año 1958, pág. 117-123.

Bottineau, Y. *L'Art de cour dans L'Espagne de Philippe V. 1700-1746*. Bordeaux 1962, pág. 268-280.

Brown, J.; Elliot, J.H. *Un palacio para el Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*. Madrid, 1985.

Exp.: Bonet Correa, Antonio. "Utopía y realidad en la arquitectura", en: Domenico Scarlatti en España. Catálogo-Exposición. Madrid, 1985. Cat. nº 35. Repr. pág. 250.

E

El Real Sitio del Buen Retiro, construido en el S. XVII como residencia de recreo para Felipe IV, al llegar al S. XVIII la Monarquía Borbónica pretendió realizar en él importantes transformaciones. Los amplios jardines según testimonio de la reina y de la princesa de los Ursinos, hacían la estancia más agradable que en el Alcázar (Bottineau, 1986). Estuvo habitado en numerosas ocasiones por la familia real y a partir de 1734, tras el incendio del Alcázar, se convirtió en residencia permanente de los monarcas hasta la terminación del Palacio Real Nuevo en 1764.

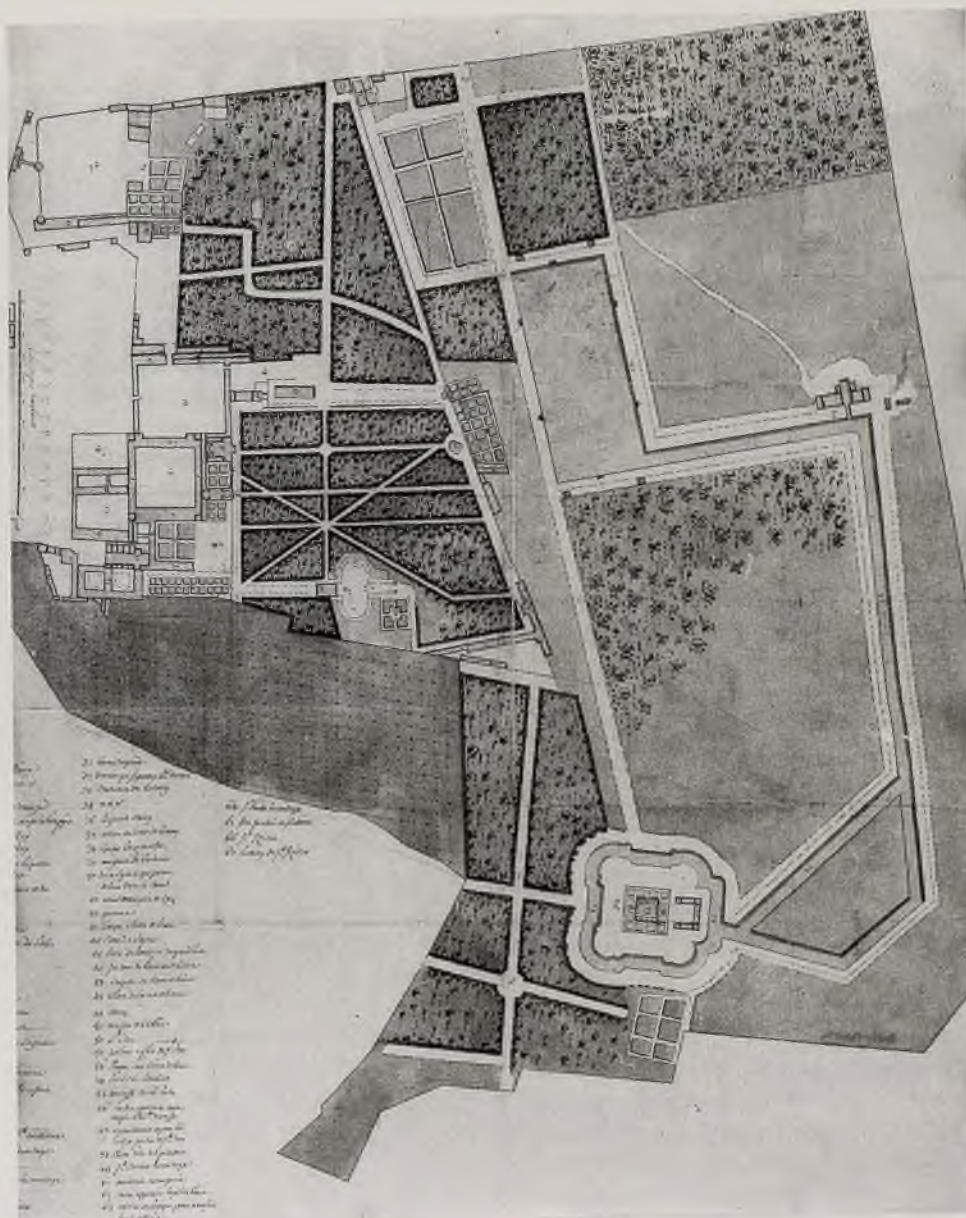
Felipe V, en 1708 emprende la modernización del Buen Retiro, para lo cual ordenó un levantamiento de planos del lugar que fue enviado al Rey de Francia. Autorizó Luis XIV que su primer arquitecto, Robert de Cotte, se encargara de planificar de nuevo el Buen Retiro. Por la correspondencia que se establece se sabe que De Cotte estudió, sobre los planos del lugar enviados a París las posibilidades de transformación de palacio y jardines. De Cotte, en el mes de agosto de 1708 había realizado un nuevo proyecto sobre el cual Mm. Maintenont escribía a la Camarera Mayor exponiendo: "vi ayer por la tarde el dibujo del Retiro, es bellissimo, sin exagerar daría parte de mi sangre por asegurar la residencia en él y porque vierais todos los planos que M. De Cotte ha hecho a placer" (Bottineau, 1986, p. 292).

Gran parte del conjunto de proyectos de De Cotte se ha conservado. Sobre la obra se guardó silencio en un principio debido posiblemente a la grave situación política y militar por la que España atravesaba. Pero la idea de la transformación volvió a inquietar a Felipe V en 1711 pues fue en esta fecha cuando la Corte Española vuelve a requerir la colaboración de De Cotte. Este arquitecto no llegó a venir a España, tal vez por su actividad intensa, ya que fue arquitecto muy solicitado por las cortes europeas hallándose en París al frente de una "verdadera agencia arquitectónica", permitiéndose no dejar el reino francés por ningún cliente extranjero. Envió a España a su discípulo Rene Carlier, el cual se convirtió en enlace entre Madrid y París en todo lo referente a los nuevos proyectos de obras reales para Felipe V.

En los diseños de 1711-1712, De Cotte quiso dotar al Palacio del Buen Retiro de una entrada compuesta de varios patios al estilo de Versalles; prevee una plaza y entreplaza, conservando parte de los jardines existentes pero proporcionando arriates y bosquetes a la francesa, ordenándolos ante una nueva fachada.

La fachada se propuso de nueva arquitectura, ya que el Retiro, en su orientación a los jardines no ofrecía más que patios y construcciones de servicio. De Cotte encomendó la ejecución de la obra a Carlier, el cual llegó a España en 1712 pero los planos sobre el terreno interpretados por Carlier, a pesar de ser aprobados por Felipe V se consideró procedente que se enviaran a De Cotte. Este contestaba en 1713, enviando nuevos proyectos, y que perdidos los del discípulo, nos informan de la marcha del proceso. Se centran en construir una agregación de patios por el lado de la entrada, realizar una fachada nueva y un parque a la francesa en el terreno al lado de los jardines. Con el envío de este proyecto De Cotte recrimina a Carlier el no haber respetado los principios de su arte ya que había introducido el hacer a la entrada "una placita" y "una escalera" cuya "mezquindad" no conviene a la "residencia de un Rey" (Bottineau, 1986, p. 294). La fachada a los jardines también carecía de relieve y de falta de saledizo en los extremos y el arriate aparentaba estrechez. En el nuevo proyecto los edificios de De Cotte, se proyectaban en sentido opuesto a los edificios existentes otorgando al conjunto una nueva orientación.

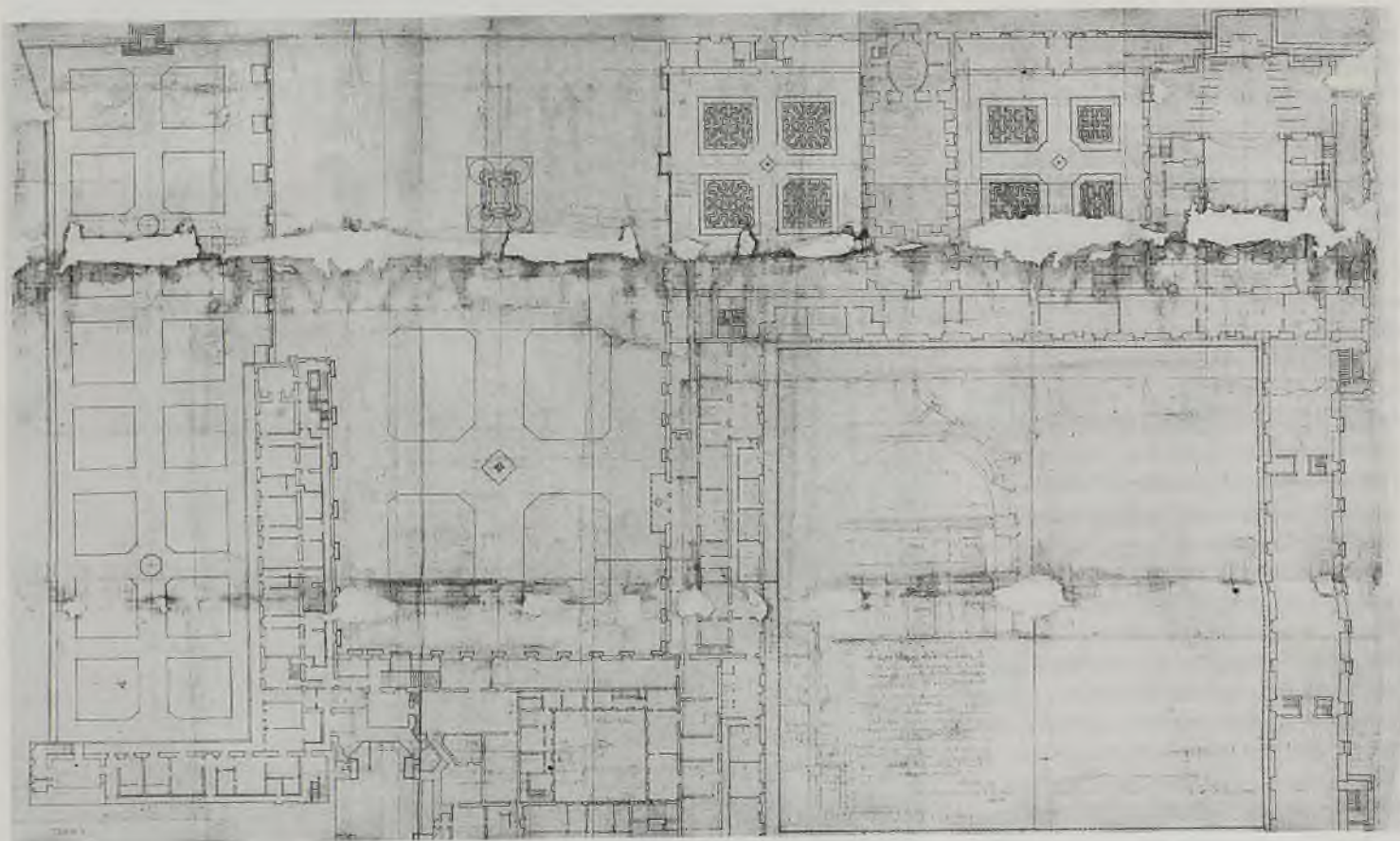
El ingreso se hace por la Puerta de Alcalá, a través de un antepatio que conduce al Patio de Honor al que se dibuja dentro de una trazado curvo. Al Oeste, una crujía de poco espesor adherida a los antiguos edificios del Teatro y del Casón, comunicada con la construcción existente y era destinada a aposentos reales, proporcionando el punto de partida para la ordenación de los nuevos jardines en terraza, que alterando con los existentes, descendían escalonadamente. Un arriate central, de forma alargada, compuesto de bordaduras, terminaba en un trazado curvo con una fuente, rodeado a su vez de bosquetes, adornados cada uno con un pilón. Este proyecto de haberse llevado a cabo, hubiese suprimido los antiguos jardines y gran parte de los edificios del S. XVII. En otro proyecto, De Cotte propone la entrada por el Oeste. El antepatio sigue al Patio de Honor que fue elaborado sobre el antiguo patio de Oficios, suprimiéndose también gran parte de las construcciones adyacentes. De Cotte, con ambos proyectos cambió totalmente los planos de Carlier que al parecer no habían sido de su conformidad. Pero a pesar de todo Carlier siguió dibujando, y en 1713 De Cotte recibió en París un nuevo paquete de dibujos para ser revisado: Carlier sin embargo no le había informado de algo esencial, que el terreno



112

ascendía y que el Palacio quedaba en horizontal. El trazado entra en un proceso de nueva revisión y de desconfianza hacia el discípulo. Incluso interviene el ministro Orry reprochando a Carlier el que se hayan movido "40.000 Toesas de tierra para levantar una montaña ante lo ojos" (Bottineau, 1986, p. 295). De Cotte, a la vista del fracaso de Carlier o de la mala interpretación dada a sus planteamientos, el 10 de noviembre de 1713 enviaba nuevos dibujos, confirmando la elección de la entrada al edificio por la Calle de Alcalá, advirtiendo no obstante que por la configuración del terreno y a pesar de lo que se traza, "se tendrá siempre una cortina ante los ojos". De Cotte trabajó en los nuevos proyectos en 1714. Orry le apremió invitando incluso a que su hijo Jules-Robert De Cotte viniese para presentar los planos en Madrid. De Cotte

contestó afirmativamente y en su carta ya expresaba la grandiosa concepción del Nuevo Buen Retiro: "no hay que parar en gastos en cuanto se trata de construir para grandes príncipes", "es preciso que ideas dignas de ellos puedan atraerles durante su reinado la admiración de sus súbditos y dejar para la posteridad eternos monumentos de la grandeza y nobleza de su genio". Robert De Cotte expresa que su proyecto para el Rey Felipe V ha superado en esplendor a los Palacios del Elector de Baviera y de Colonia. Los del Retiro "habían hecho el aplauso de Luis XIV". Pero el mes de abril de 1715 se informa del aplazamiento de los proyectos "porque el rey no se halla en situación de hacer grandes gastos", Felipe V creyó oportuno aplazar la obra, pero no se documenta si decidió al fin suspenderla: intrigas internas contribuyen al fracaso del proyecto de De Cotte, como la



113

caída de Orry y la marcha también de Madame de los Ursinos los cuales fueron constantes animadores de la nueva planificación. También se apunta la influencia de la nueva Reina, Isabel de Farnesio inclinada a la arquitectura italiana. Se suscita también la idea de crear una nueva residencia fuera de Madrid. Se comienza a pensar en la construcción de la Granja de San Ildefonso.

El trazado del que se considera "primer proyecto, en el plano se extiende de Norte a Sur. Se traza una gran plaza circular en la que confluyen grandes avenidas, de las cuales la más catégorica es la que se circunscribe a la Calle de Alcalá y conduce al frente del Palacio"; constituía el acceso de mayor amplitud con sus "treinta y cinco toesas de anchura" sus paseos de diferentes tamaños y el césped de la parte central. El antepatio se cerraba por una zanja "para no obstar la vista del Palacio", y por varios edificios destinados a pabellones para la Guardia y edificios para

los Secretarios de Estado. Una zanja amplia separa lo viejo de lo nuevo a la altura del Patio Principal, bordeando un peristilo semicircular que llegaba a su extensión hasta las propias alas del Palacio, compuesto por tres cuerpos y un gran desarrollo de la horizontal.

La entrada se configuró resaltando el eje intermedio de cada costado, suprimiéndose el acceso del centro. Detrás de la doble entrada esperaba un solemne vestíbulo ornado con columnas, desde el cual se accedía a una gran escalera de tres tiros. Ambas escaleras ponían en comunicación la planta baja con la principal donde se centralizaron los aposentos reales que se agruparon en número de cuatro y que desarrollándose a partir de las alas del edificio confluían en dos grandes salones; tales salones se emplazaron en el propio centro del Palacio, uno en la situación que marca el fondo del patio principal y el otro, en el centro de la fachada orientada a los jardines.

Bottineau ha analizado con rigor la composición de los proyectos de De Cotte para el Buen Retiro. Ha reflexionado sobre su importancia y la integración en ellos de la proyectiva europea de la época, y ha relacionado con acierto el primer proyecto, con determinadas construcciones francesas. Los peristilos y zanjias semicirculares se relacionan con el Trianon y así como también la solución de su Patio de entrada. En el concepto proyectivo del conjunto también existe una relación con la obra de Versailles, sobre todo si se considera la "hilera" de Patios, la Plaza y la disposición de los Jardines. También la situación de las dos escaleras laterales, en cajas contrapuestas, las formas aplicadas a las mesetas y la concepción espacial de los aposentos, vinieran a ser casi una copia de los emplazamientos en Versailles de la escalera de mármol y la Escalera de los Embajadores. Hay también similitud con esta obra en el modo de proyectar los tramos de las escaleras y la de las



114

estancias reales, que se comparan con las que se sitúan detrás de la "Cour de Marbre", en el Parque; también se advierte la influencia de la introducción de patios menores para la iluminación. Cada aposento se compone de habitaciones principales, secundarias y pasadizos, siguiendo el modelo, casi literalmente, de la distribución del Palacio de Luis XIV.

Sin embargo, a pesar de las evocaciones, esencialmente versallescas, pero que también De Cotte había aplicado en términos generales a otras obras dentro y fuera de Francia se señala con acierto la creatividad de De Cotte en el proyecto del nuevo Buen Retiro, incluso el planteamiento español ha sido considerado como una obra con un mayor grado de evolución que la proyectiva versallesca,

considerándose un plateamiento sutil y acabado del Arte de la Regencia. En el Buen Retiro no se intentó copiar el edificio de Versalles, pues incluso al de Madrid faltaría la Galería tan institucionalizada en Francia. En el Buen Retiro dicha Galería será sustituida por dos salones comunicados entre sí por un doble par de columnas, y una nota distintiva ya la ofrece la planta oval del aposento que da al Jardín coronado por una inmensa cúpula con la cual se rompe la horizontal externa del edificio y se introduce el efecto de curvatura en sus perfiles. Sus fachadas fueron decoradas con la "proporción conveniente" y con el gusto por la arquitectura que "conviene a un gran Palacio". Ahondando aun más en el estilo francés, optó por las cubiertas planas, interrumpiendo la tradición hispánica de tejados de pizarra, casi

perennes desde la construcción de El Escorial y El Pardo en el S. XVI. De Cotte lo justifica diciendo que de haberlos trazado con pizarra "no habría permitido elevar los edificios a una altura suficiente" (Bottineau, 1986, p. 298). El primer proyecto lo integran varios diseños, y uno de ellos muestra en el antepatio, los pabellones destinados a los Ministros. Otro es explicativo de la ordenación llevada a cabo en el Patio Principal, que se ha relacionado, no sin acierto con Marly y con el cuerpo central de Versalles que se orienta a los jardines; se sitúa también próximo a la ordenación que conduce desde la fachada sur de la columnata del Louvre a los Palacios de la Plaza de la Concordia de París. De Cotte en el Buen Retiro presenta la planta bajo almohadillada con vanos de medio punto y claves esculpidas. En la planta principal y en el ático se utiliza el orden colosal, reservándose los interejos para enmarcar las ventanas rectangulares. Al modo berniniano, una balaustrada con estatuas corona al edificio, subrayada por jarrones. El cuerpo central se realza con el clásico "risalto", el cual se realza también por la gran cúpula que corona el centro del edificio y cubre el gran salón, imprimiendo nobleza y fuerza plástica al eje central del palacio. El diseño del Palacio en este punto central, fue característico en el Arte de De Cotte, ya que no dudó en seguir aplicando la misma fórmula en otras obras posteriores (Residencia de Würzburg) y fue un elemento aceptado también por otras escuelas, como la vienesa (Palacio de Engelhartstten de F. van Erlach, o el Stanrhemmer-Schnburg, de Kleiner). Los proyectos en los que se refleja el corte interior del edificio principal y el de la Galería de enlace con el Casón, también son de gran interés por la información que proporcionan sobre las salas y su decoración típica francesa, siguiendo la moda de 1715. En ellos aparecen los tipos de puertas y ventanas de medio punto, tremios, pilastras, etc. tal y como se consagran después en la arquitectura francesa (Palais Royal de París). En el primer proyecto los jardines tienen también una elevada consideración. Son trazados bajo el diseño clásico francés, señalándose el problema de las transiciones entre el parterre, el Parque y el Campo; abunda el labrado de bog, acercándolo obstentosamente al edificio. También se advierte la preocupación por crear "panorámicas" de visión amplia, lo cual se logra por los paseos de diferentes tamaños que desembocan en una gran superficie circular, de donde radialmente se dispersan los diferentes caminos, pues tal y como refieren los

documentos "que estas avenidas pueden tener por objeto los más bellos puntos de vista de los alrededores" (Bottineau, 1986, p. 298). Se advierte en el proyecto un escaso número de fuentes, posiblemente por no estar previsto el suministro de agua o la cantidad de la que se podía disponer. De Cotte subraya en sus comunicados "que no había tocado los jardines del viejo Palacio de los Austrias". Pero esta advertencia atañe tan solo a la zona Oeste y limitada a lo poco que se mantendría de la construcción antigua.

En el llamado segundo proyecto no se ofrece una variante excesiva. La concepción de los Jardines prácticamente no ha variado, pero sí se propone un edificio de trazado diferente. El antepatio incluye entre los pabellones, espacio para el personal de caballerizas. Este nuevo ambiente además, se complementaba con las propias cuadras, situadas en un extremo las del Rey, y en el otro, las de la Reina, un picadero, el Guadarnes y otras dependencias complementarias extendidas detrás de cada uno de los cuerpos que conducían a ellas a través de un organismo porticado situado en el centro. Tal vez al estar medio ocultas, se tuvo la intención de aprovechar algunas de las edificaciones antiguas. El Patio Principal aparece rodeado de un solemne peristilo en tres de sus lados. Al fondo mayestático, se alzaba el volumen del Palacio que comprendía "un cuadrado perfecto de 58 taesas por cada lado". En el piso principal, los cuatro ángulos se destinan a aposentos, mientras en el eje central se sitúa el Gran Salón. Como en el primer proyecto, Robert de Cotte opta por la utilización de la cúpula con linterna y Corona Real para dar énfasis al eje medio del edificio. El gran Salón se enlazaba a través de cuatro brazos con las salas situadas en el centro de las fachadas, levemente avanzadas en su estructura. La planta, de estructura cruciforme, se ha relacionado con la construcción de Marly y con la que el propio De Cotte trazó para Poppelsdorf en el mismo año 1715, en este caso, dispuesto al espacio construido en torno a un patio de disposición circular (Bottineau, 1986, p. 299). Ambos proyectos se ofrecen por De Cotte a Felipe V como un medio para la total renovación del Real Sitio del Buen Retiro modernizándolo en la línea del proceso europeo diocechesco y que en las diferentes cortes se interpreta con numerosos caracteres similares. Hallamos grandes similitudes con los conceptos que se aplican a los Belvederes de B. Newmann que como en el Palacio de Karlsruhe, establece una relación entre el Palacio y el Parque. La concepción de la

cámara oval o circular en el centro fue muy persistente en el S. XVIII en las residencias principescas europeas, como es sensible en el Amalienburg de Munich o en la residencia Stuttgart de B. Newmann, aunque a tales obras preceden otras de gran importancia ejecutadas en Francia, como pueden ser el plano de Le Vau para Van-le-Viconte. De Cotte introduce en España con los proyectos del Buen Retiro un nuevo concepto palacial, de línea internacional, en el que una gran "Cour d'Honneur" aparece como antecedente de una fachada palacial majestuosa. El amplio terreno permitirá también el ensayo del concepto palacio-paisaje, ofreciendo soluciones de continuidad espacial, en bellos ejemplos de integración y diferenciación simultáneas, trazados y líneas visuales de concentración y de dispersión. Se trata de disposiciones abiertas y flexibles, entre ejes longitudinales dominantes. En general son obras maestras del Barroco del S. XVIII a las que alcanzan muchos de los refinamientos del Rococó. De Cotte alcanza en el Retiro una gran síntesis de influencias, en ocasiones muy precisas, como las que establece, con algunos detalles puntuales como los que se relacionan con el Hotel Peyrenc de Moras Biron, o la Villa de recreo de Federico I de Prusia, en el diseño de Fischer von Erlach.

Se trata en casi todos los casos de "obras periféricas", con unidades centrales dominantes, escaleras simétricas centrales imperiales, subordinación de patios de dimensiones ilimitadas. Fue el asentamiento de una síntesis de palacio urbano y palacio con parque y jardín. Son concepciones en las que se advierte la asimilación madura de las tradiciones italianas, francesas y vienesas. Se han quedado los proyectos como un valioso testimonio de las ideas francesas que penetran en España desde los comienzos del S. XVIII. La idea nueva, alentada por Orry, de situar la construcción en el plano más alto del Buen Retiro, y el hacerla como obra absolutamente "ex novo" al Este del viejo Palacio de los Austrias, y de trazar una Galería de comunicación que terminaba en el Casón, también proporcionaba el conocimiento de que se consideró que los antiguos edificios se conservarían, y que no se les sometiera a mermas y mutilaciones. Totales al conjunto de planos y dibujos acompaña a un texto del propio De Cotte con el título "Memoria instructiva para acompañar al nuevo proyecto para un Palacio que S.M.C. quiere hacer construir en el Buen Retiro".

V.T.M.

112

COTTE, Robert de (1656-1735)

Plano general del antiguo Palacio y los jardines del Buen Retiro de ser ejecutados los proyectos de Robert de Cotte

1712-1713

Dibujo sobre papel. Tinta china y aguadas verde, azul, encarnado y gris.

960 x 1055 mm.

Observ.: Incluye cartela explicativa de 67 números.

PARÍS B.N. CAB DES ESTAMPES Ha 20 (nº 998).

Bibl.: Marcel, P.: Inventaire des papiers manuscrits du cabinet de Robert de Cotte. París, 1906, pág. 197, nº 704.

Bottineau, Y.: "Felipe V y el Buen Retiro", en Archivo Español de Arte. T. XXXI, nº 122, año 1958, págs. 117-123.

Bottineau, Y. L.: Art de cour dans L'Espagne de Philippe V. 1700-1746. Bordeaux, 1962, págs. 259-268.

Brown, J. y Elliott, J.H. Un Palacio para el Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV. Madrid, 1985, pág. 252.

Exp.: Bonet Correa, A. "Utopía y realidad en la arquitectura", en Domenico Scarlatti en España. Exposición-Catálogo. Madrid, 1985. Cat. nº 33. pág. 249.

113

COTTE, Robert de (1656-1735)

Proyecto para el Antiguo Palacio Real del Buen Retiro. Planta del piso principal y los jardines

1712-1713

Dibujo sobre papel. Tinta china y lápiz.

942 x 1355 mm.

Obs.: (El proyecto contiene distintas notas explicativas de mano, probablemente de René Carlier).

PARÍS. B.N. CAB DES ESTAMPES Ha 20, f. 5 (Nº 999).

Bibl.: Marcel, P.: Inventaire des papiers manuscrits du cabinet de Robert de Cotte. París, 1906, pág. 127, nº 704.

Bottineau, Y. "Felipe V y el Buen Retiro", en *Archivo Español de Arte*. T. XXXI, nº 122, año 1958, págs. 117-123.

Bottineau, Y. *L'Art de cour dans L'Espagne de Philippe V. 1700-1746*. Bordeaux, 1962, págs. 259-263.

Brown, J. y Elliott, J.H. *Un Palacio para el Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*. Madrid, 1985.

Ariza Muñoz, C. "La Casa de Campo y el Buen Retiro, Jardines Madrileños que fueron del Real Patrimonio", en *Reales Sitios*. Año XXII, nº 85, 3º trimestre. Madrid 1985, p. 65-72. Repr. p. 68.

Exp.: Bonet Correa, A. "Utopía y realidad en la arquitectura", en Domenico Scarlatti en España. Exposición-Catálogo. Madrid, 1985. Cat. nº 37. pág. 250.

114

COTTE, Robert de (1656-1735)

Plano general del estado del lugar del Buen Retiro antes de ser ejecutados los proyectos de Robert de Cotte

1712-1713

Dibujo sobre papel. Tinta china y aguadas verde, azul, encarnada y gris.

1275 x 1135 mm.

Obs.: Cf. obs. a los planos nº 998 y 999.

PARÍS. B.N. CAB DES ESTAMPES Ha 20 f. 5 (Nº 1000).

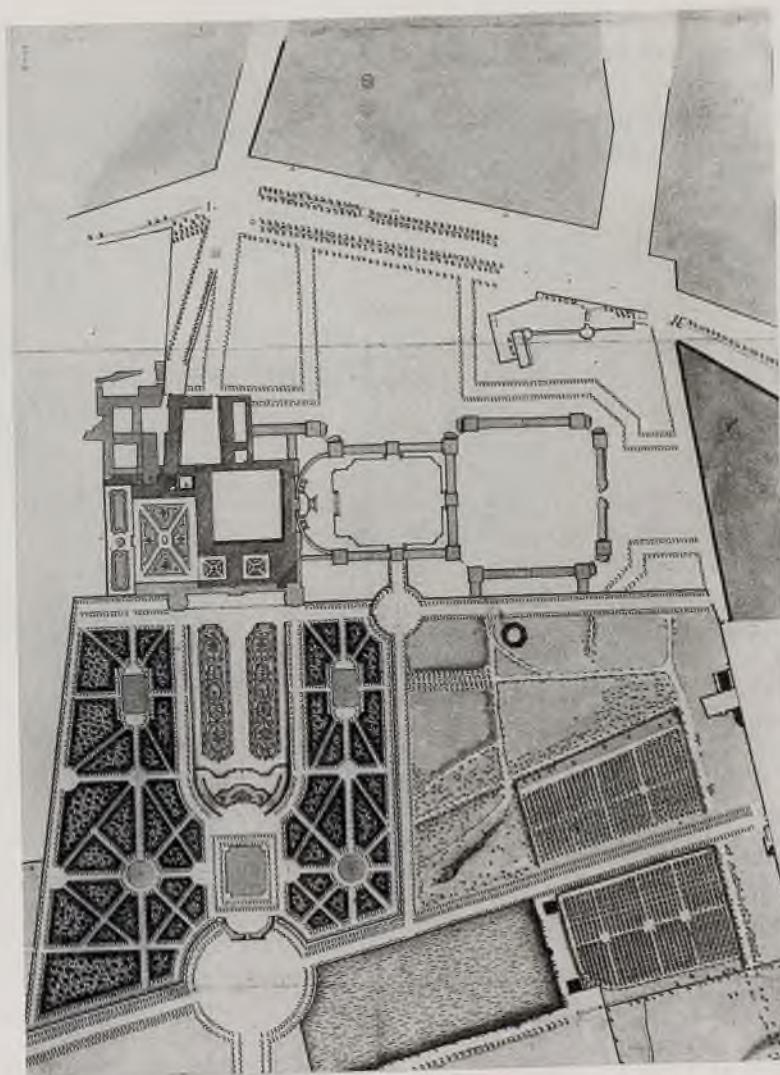
Bibl.: Marcel, P.: *Inventaire des papiers manuscrits du cabinet de Robert de Cotte*. París, 1906, pág. 197, nº 704.

Bottineau, Y. "Felipe V y el Buen Retiro", en *Archivo Español de Arte*. T. XXXI, nº 122, año 1958, págs. 117-123.

Bottineau, Y. *L'Art de cour dans L'Espagne de Philippe V. 1700-1746*. Bordeaux, 1962, págs. 259-263.

Brown, J. y Elliott, J.H. *Un Palacio para el Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*. Madrid, 1985.

Exp.: Bonet Correa, A. "Utopía y realidad en la arquitectura", en Domenico Scarlatti en España. Exposición-Catálogo. Madrid, 1985. Cat. nº 36. Pág. 150.



115

115

COTTE, Robert de (1656-1735)

Primer proyecto para la remodelación del Antiguo Palacio Real del Buen Retiro. Plano general del Palacio y sus jardines

1712-1713

Dibujos sobre papel. Tinta china y aguadas verde, gris, azul y encarnada.

780 x 575 mm.

PARÍS. B.N. CAB DES ESTAMPES. Ha 20 f. 5 (Nº 1000 a).

Bibl.: Bottineau, Y. "Felipe V y el Buen Retiro", en *Archivo Español de Arte*. T. XXXI, nº 122, año 1958, págs. 117-123. Bottineau, Y. *L'Art de cour dans L'Espagne de*

Philippe V. 1700-1746. Bordeaux, 1962, págs. 261-262.

Navascués Palacio, P. *Palacios madrileños del S. XVIII*. Madrid 1978. Rpro. lám. I.

Brown, J. y Elliott, J.H. *Un Palacio para el Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*. Madrid, 1985, repr. pág. 252, lám. 152.

Vigo Trasancos, A. "Entorno a unos planos del Buen Retiro y su impacto en la Reggia de Caserta", en *Archivo español de arte*, Nº 233, 1986, p. 69-76.

Tovar Martín, V. "Relaciones artísticas entre Madrid y París en el S. XVIII". Aula de Cultura. Ciclo de Conferencias. Madrid, Capital Europea de la Cultura. Madrid, 1990. Rpro. F. Nº 16.

Exp.: Bonet Correa, A. "Utopía y realidad en la arquitectura", en Domenico Scarlatti en España. Exposición-Catálogo. Madrid, 1985. Cat. nº 38. pág. 251.

COTTE, Robert de (1656-1735)

Segundo proyecto para la remodelación del Antiguo Palacio del Buen Retiro

1712-1713

Dibujo sobre papel. Tinta china y aguadas verde, gris, azul y encarnada.

433 x 575 mm.

PARÍS. B.N. CAB DES ESTAMPES. Ha. 20, F. (Nº 1000b).

Bibl.: Bottineau, Y. "Felipe V y el Buen Retiro", en *Archivo Español de Arte*. T. XXXI, nº 122, año 1958, págs. 117-123.
Bottineau, Y. *L'Art de cour dans L'Espagne de Philippe V. 1700-1746*. Bordeaux, 1962, págs. 261-262. Lám. XVII-B.
Brown, J. y Elliott, J.H. *Un Palacio para el Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*. Madrid, 1985, repr. pág. 252.

Exp.: Bonet Correa, A. "Utopía y realidad en la arquitectura", en *Domenico Scarlatti en España. Exposición-Catálogo*. Madrid, 1985. Cat. nº 39.



116

COTTE, Robert de (1656-1735)

Perfil del terreno con el Antiguo Palacio Real del Buen Retiro y el Paseo del Prado, antes de los proyectos de De Cotte

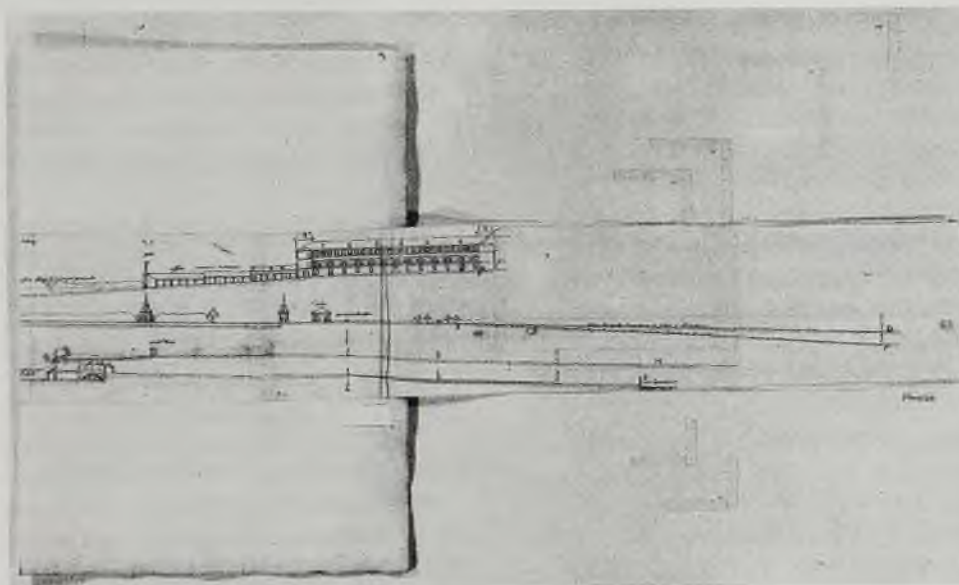
Ant. 1712-1713

Dibujo sobre papel a tinta china.

210 x 1342 mm.

PARÍS. B.N. CAB DES ESTAMPES Ha. 20, F. (Nº 1002).

Bibl.: Bottineau, Y. "Felipe V y el Buen Retiro", en *Archivo Español de Arte*. T. XXXI, nº 122, año 1958, págs. 117-123.
Bottineau, Y. *L'Art de cour dans L'Espagne de Philippe V. 1700-1746*. Bordeaux, 1962, págs.

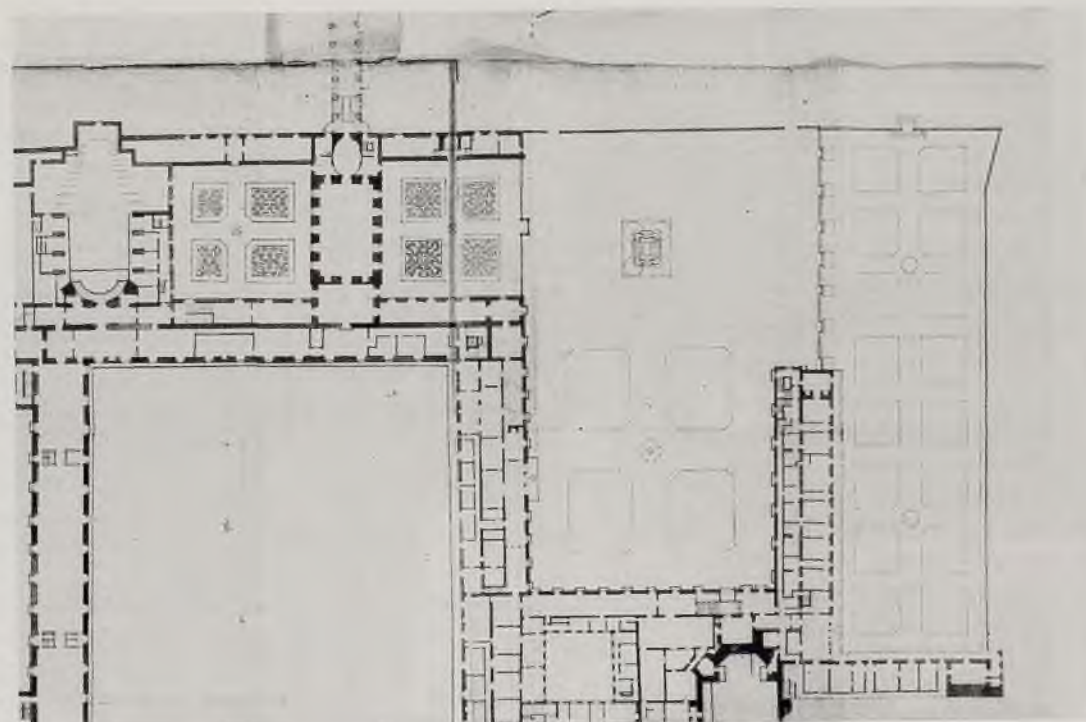


117

258-280.

Brown, J. y Elliott, J.H. *Un Palacio para el Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*. Madrid, 1985.

Exp.: Bonet Correa, A. "Utopía y realidad en la arquitectura", en *Domenico Scarlatti en España. Exposición-Catálogo*. Madrid, 1985. Cat. nº 32, pág. 249.



117 BIS

117 bis

COTTE, Robert de (1656-1735)

Proyecto para el Antiguo Palacio Real del Buen Retiro, antes de ser ejecutados los proyectos de Robert de Cotte. Planta del piso principal y jardín alto

1712-1713

*Dibujo sobre papel. Tinta china y lápiz.
767 x 1125 mm.*

PARÍS. B.N. CAB DES ESTAMPES Ha 20. F (Nº 1001).

Bibl.: Bottineau, Y. "Felipe V y el Buen Retiro", en Archivo Español de Arte. T. XXXI, nº 122, año 1958, págs. 117-123.
Bottineau, Y. *L'Art de cour dans L'Espagne de Philippe V. 1700-1746*. Bordeaux, 1962, págs. 268-280.
Brown, J. y Elliott, J.H. *Un Palacio para el Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*.

Madrid, 1985, pág. 76, lám. 36.

Exp.: Bonet Correa, A. "Utopía y realidad en la arquitectura", en Domenico Scarlatti en España. Exposición-Catálogo. Madrid, 1985. Cat. nº 34, pág. 249.

118

COTTE, Robert de (1656-1735)

Primer proyecto para el Nuevo Palacio Real del Buen Retiro. Plano general del Palacio y sus jardines

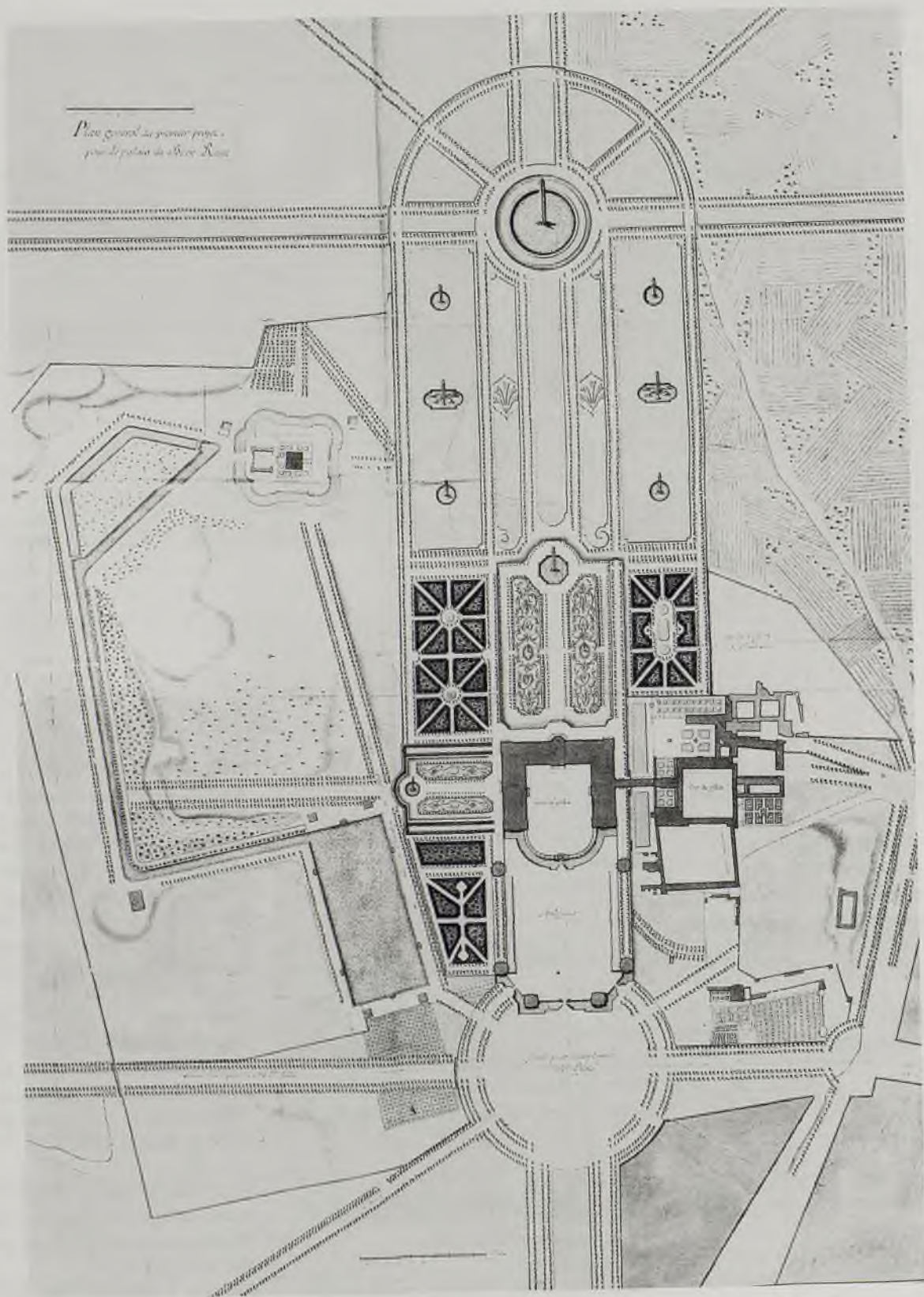
1714-1715

*Dibujo sobre papel. Tinta china y aguadas verde, azul, encarnada y gris.
1457 x 1143 mm.*

Notas manuscritas: "Plan general du premier projet. Pour le Palais du Buen Retire".
PARÍS. B.N. CAB DES ESTAMPES. Ha 20 F. 5 (Nº 1003).

Bibl.: Bottineau, Y. "Felipe V y el Buen Retiro", en Archivo Español de Arte. T. XXXI, nº 122, año 1958, págs. 117-123.
Bottineau, Y. *L'Art de cour dans L'Espagne de Philippe V. 1700-1746*. Bordeaux, 1962, págs. 263-268. Repr. Lám. XVIII.
Rabanal, A. "Los jardines del Renacimiento y el Barroco en España", en Hansmann W. *Jardines del Renacimiento y el Barroco*. Madrid 1989. Fig. 17, p. 368.
Tovar Martín, V. "Relaciones artísticas entre Madrid y París en el S. XVIII". Aula de Cultura. Ciclo de Conferencias. Madrid, Capital Europea de la Cultura. Madrid, 1990. Rpro. F. Nº 15.
Ariza Muñoz, C. *Los Jardines del Buen Retiro (Parte I)*. Madrid, 1991. p. 76.

Exp.: Bonet Correa, A. "Utopía y realidad en la arquitectura", en Domenico Scarlatti en España. Exposición-Catálogo. Madrid, 1985. Cat. nº 41, pág. 251.
Brown, J. y Elliott, J.H. "Un nuevo palacio para el nuevo rey", en Madrid no construido. Exposición catálogo. C.O.A.M. Madrid, 1986. Repr. P. 45.



118

302

Ayuntamiento de Madrid

COTTE, Robert de (1656-1735)**Primer proyecto para el Nuevo Palacio Real del Buen Retiro. Plano del cuerpo principal, piso bajo**

1714-1715

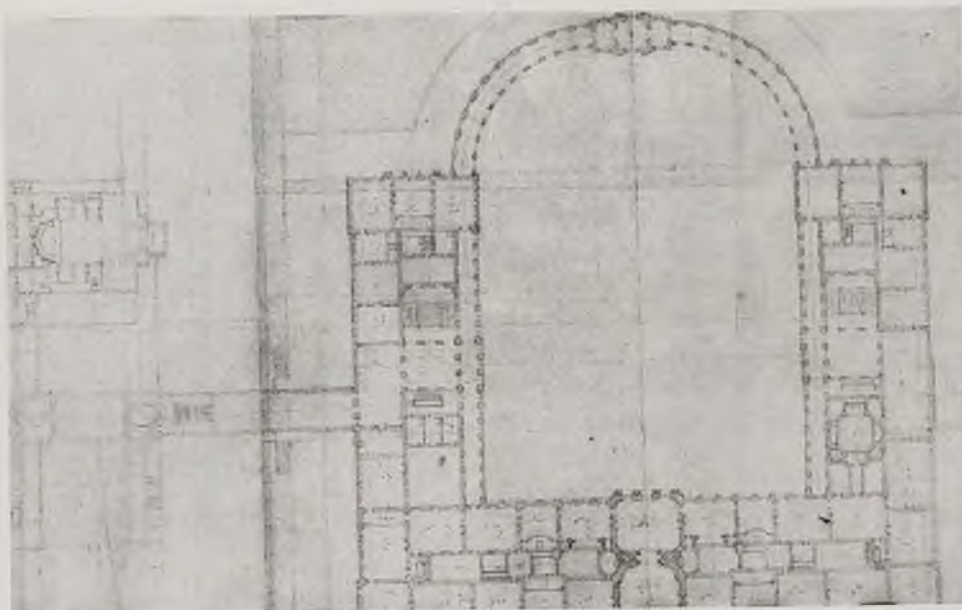
Dibujo sobre papel, a lápiz.

960 x 1840 mm.

PARÍS. B.N. CAB DES ESTAMPES. Ha 20 F. (Nº 1004).

Bibl.: Bottineau, Y. "Felipe V y el Buen Retiro", en *Archivo Español de Arte*. T. XXXI, nº 122, año 1958, págs. 117-123.Bottineau, Y. *L'Art de cour dans L'Espagne de Philippe V. 1700-1746*. Bordeaux, 1962, págs. 265-268. Nota 38.Brown, J. y Elliot, J.H. *Un Palacio para el Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*. Madrid 1985.

Exp.: Bonet Correa, A. "Utopía y realidad en la arquitectura", en Domenico Scarlatti en España. Exposición-Catálogo. Madrid, 1985. Cat. nº 42.



119

120

COTTE, Robert de (1656-1735)**Primer proyecto para el Nuevo Palacio Real del Buen Retiro. Planta del cuerpo principal, piso bajo**

1714-1715

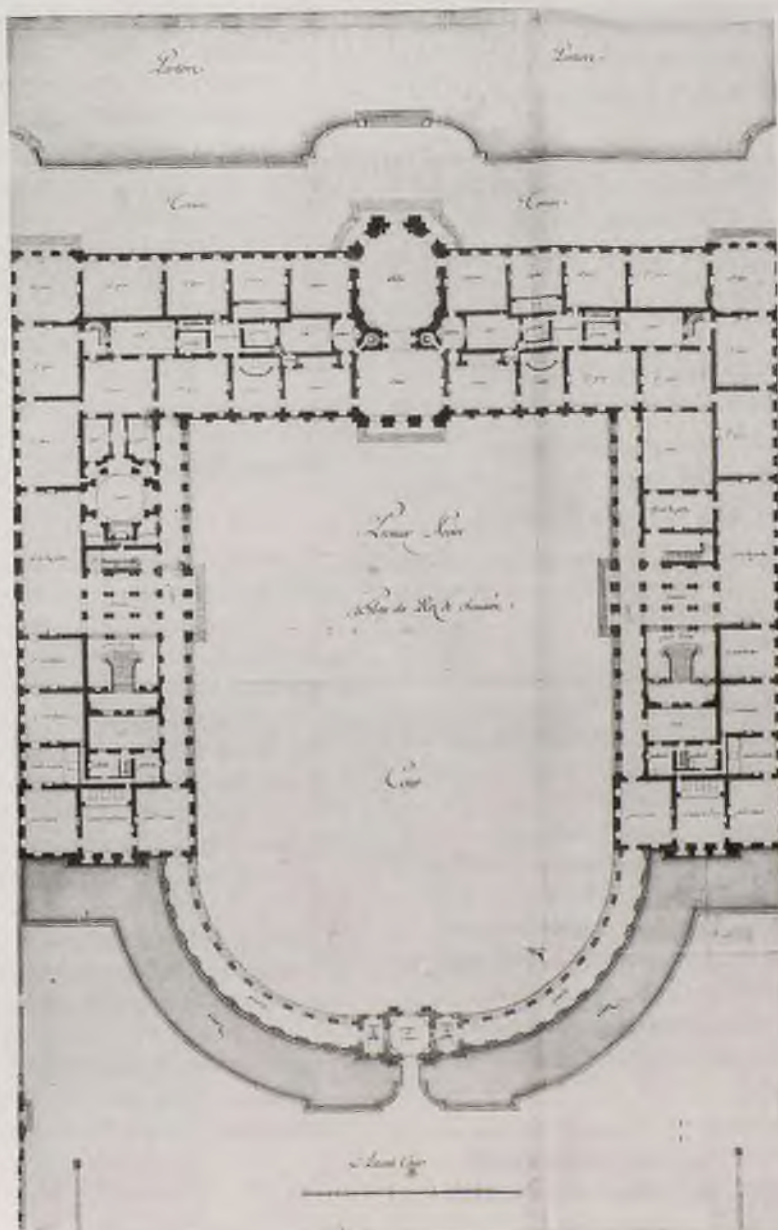
Dibujo sobre papel a tinta china y aguadas.

Notas manuscritas: "Premier Projet/Plan du Rez de chaussée".

PARÍS. B.N. CAB DES ESTAMPES. Ha 20 F. (Nº 1005).

Bibl.: Bottineau, Y. "Felipe V y el Buen Retiro", en *Archivo Español de Arte*. T. XXXI, nº 122, año 1958, págs. 117-123.
Bottineau, Y. *L'Art de cour dans L'Espagne de Philippe V. 1700-1746*. Bordeaux, 1962, págs. 265-268.Brown, J. y Elliot, J.H. *Un Palacio para el Rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid, 1985.

Exp.: Bonet Correa, A. "Utopía y realidad en la arquitectura", en Domenico Scarlatti en España. Exposición-Catálogo. Madrid, 1985. Cat. nº 43, pág. 252.



120

COTTE, Robert de (1656-1735)**Primer proyecto para el Nuevo Palacio Real del Buen Retiro. Planta principal, piso noble**

1714-1715

Dibujo sobre papel. Tinta china y aguadas.
868 x 850 mm.

Notas manuscritas: "Premier Projet/Plan du grand Etage".

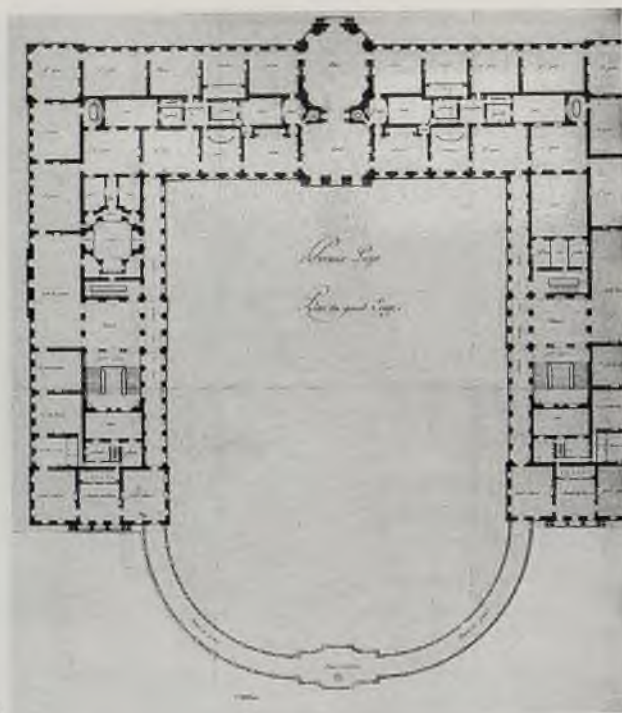
PARÍS. B.N. CAB DES ESTAMPES. Ha 20 F.
(Nº 1005 a).

Bibl.: Bottineau, Y. "Felipe V y el Buen Retiro", en *Archivo Español de Arte*. T. XXXI, nº 122, año 1958, págs. 117-123.

Bottineau, Y. *L'Art de cour dans L'Espagne de Philippe V. 1700-1746*. Bordeaux, 1962, págs. 265-268. Nota 38. Repr. Lám. XIX.

Brown, J. y Elliot, J.H. *Un Palacio para el Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*. Madrid, 1985.

Exp.: Bonet Correa, A. "Utopía y realidad en la arquitectura", en *Domenico Scarlatti en España. Exposición-Catálogo*. Madrid, 1985. Cat. nº 44.



121

COTTE, Robert de (1656-1735)**Primer proyecto para el Nuevo Palacio Real del Buen Retiro. Planta del antepatio y entrada del patio principal**

1714-1715

Dibujo sobre papel. Tinta china y aguadas.
1740 x 1255 mm.

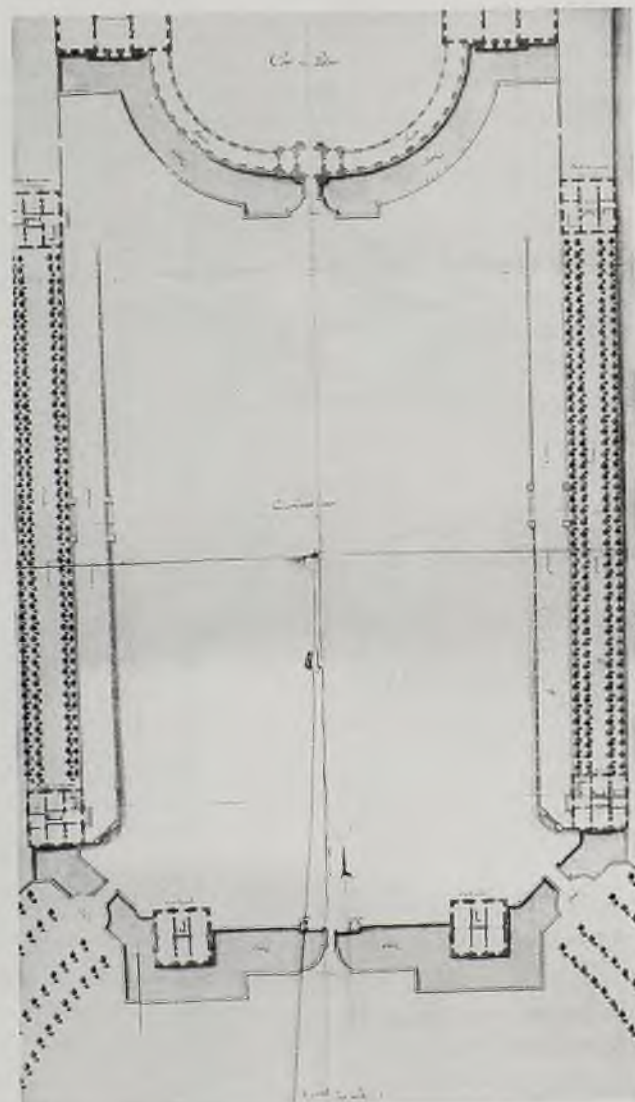
PARÍS. B.N. CAB DES ESTAMPES. Ha 20 F.
(Nº 1006).

Bibl.: Bottineau, Y. "Felipe V y el Buen Retiro", en *Archivo Español de Arte*. T. XXXI, nº 122, año 1958, págs. 117-123.

Bottineau, Y. *L'Art de cour dans L'Espagne de Philippe V. 1700-1746*. Bordeaux, 1962, págs. 265-268. Nota 38.

Brown, J. y Elliot, J.H. *Un Palacio para el Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*. Madrid, 1985.

Exp.: Bonet Correa, A. "Utopía y realidad en la arquitectura", en *Domenico Scarlatti en España. Exposición-Catálogo*. Madrid, 1985. Cat. nº 45.



122

COTTE, Robert de (1656-1735)

Primer proyecto para el Nuevo Palacio Real del Buen Retiro. Alzado de la fachada principal que mira al jardín. Alzado de la Galería de comunicación con el Casón, sección transversal del mismo y perfil del parterre

1714-1715

Dibujo sobre papel. Tinta china y aguadas gris, verde, encarnada azul y amarilla. 310 x 2347 mm.

Notas manuscritas: "Façade du Palais du Jardin du premier projet".

PARÍS. B.N. CAB DES ESTAMPES. Ha 20 F. (Nº 1007).

Bibl.: Bottineau, Y. "Felipe V y el Buen Retiro", en *Archivo Español de Arte*. T. XXXI, nº 122, año 1958, págs. 117-123.

Bottineau, Y. *L'Art de cour dans L'Espagne de Philippe V. 1700-1746*. Bordeaux, 1962, págs. 265-268. Nota 38. Repr. Lám. 20-B.

Brown, J. y Elliot, J.H. *Un Palacio para el Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*. Madrid, 1985.

Tovar Martín, V. "Relaciones artísticas entre Madrid y París en el S. XVIII". Aula de Cultura. Ciclo de Conferencias. Madrid, Capital Europea de la Cultura. Madrid, 1990. Rpro. F. I.

Ariza Muñoz, C. *Los Jardines del Buen Retiro* (Tomo I). Madrid, 1991. p. 76-77.

Exp.: Bonet Correa, A. "Utopía y realidad en la arquitectura", en Domenico Scarlatti en España. Exposición-Catálogo. Madrid, 1985. Cat. nº 46, repr. pág. 252.

COTTE, Robert de (1656-1735)

Primer proyecto para el Nuevo Palacio Real del Buen Retiro. Sección longitudinal del conjunto palacial: perfil del antepatio, alzado del pabellón del antepatio, sección del pórtico de acceso al patio principal y del peristilo del mismo, alzado de una de las fachadas laterales que miran al patio y sección longitudinal del cuerpo principal del Palacio

1714-1715

Dibujo sobre papel. Tinta china y aguadas gris, azul, encarnada y verde. 320 x 2015 mm.

Notas manuscritas: "Façade de L'asile du palais du costé de la Cour de premier projet". PARÍS. B.N. CAB DES ESTAMPES. Ha 20 F. (Nº 1009).

Bibl.: Bottineau, Y. "Felipe V y el Buen Retiro", en *Archivo Español de Arte*. T. XXXI, nº 122, año 1958, págs. 117-123.

Bottineau, Y. *L'Art de cour dans L'Espagne de Philippe V. 1700-1746*. Bordeaux, 1962, págs. 263-268. Nota 38. Repr.

Brown, J. y Elliot, J.H. *Un Palacio para el Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*. Madrid, 1985.

Exp.: Bonet Correa, A. "Utopía y realidad en la arquitectura", en Domenico Scarlatti en España. Exposición-Catálogo. Madrid, 1985. Cat. nº 49, repr. pág. 253.

124

COTTE, Robert de (1656-1735)

Primer proyecto para el Nuevo Palacio Real del Buen Retiro. Alzado de la fachada principal que mira al patio

1714-1715

Dibujo sobre papel. Tinta china y aguadas gris, encarnada, azul y amarilla. 317 x 950 mm.

Notas manuscritas: "Façade du palais du costé de la Cour du premier projet". PARÍS. B.N. CAB DES ESTAMPES. Ha 20 F. (Nº 1008).

Bibl.: Bottineau, Y. "Felipe V y el Buen Retiro", en *Archivo Español de Arte*. T. XXXI, nº 122, año 1958, págs. 117-123.

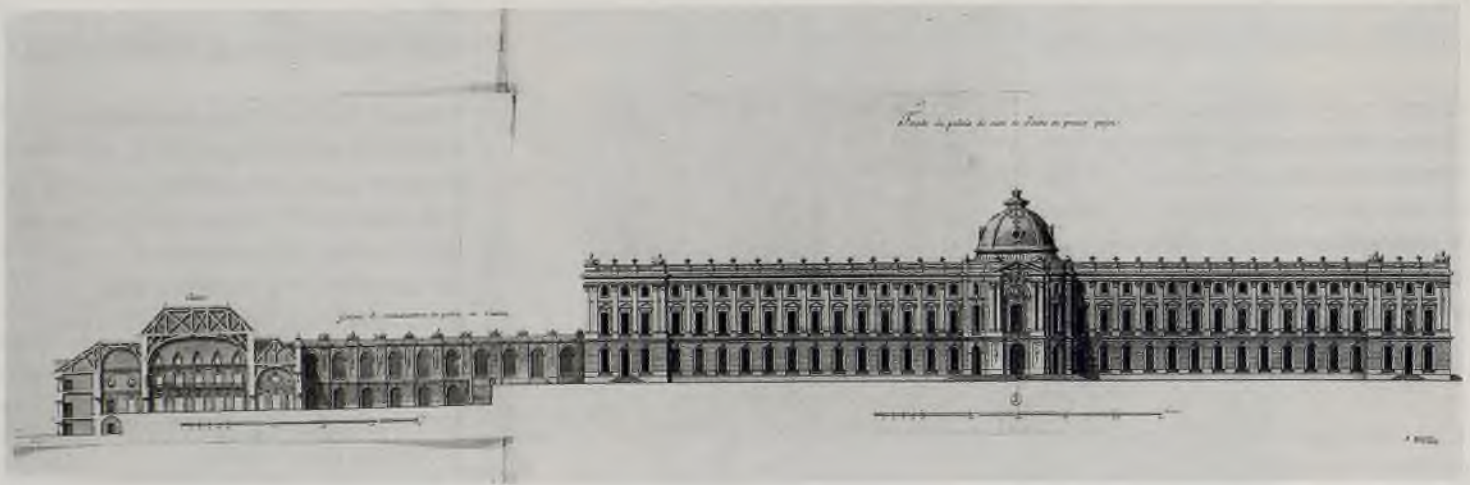
Bottineau, Y. *L'Art de cour dans L'Espagne de Philippe V. 1700-1746*. Bordeaux, 1962, págs. 265-268. Nota 38. Repr. Lám. XX-A.

Brown, J. y Elliot, J.H. *Un Palacio para el Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*. Madrid, 1985.

Ariza Muñoz, C. *Los Jardines del Buen Retiro* (Parte I). Madrid, 1991. p. 76-77.

Exp.: Bonet Correa, A. "Utopía y realidad en la arquitectura", en Domenico Scarlatti en España. Exposición-Catálogo. Madrid, 1985. Cat. nº 47, pág. 252.

Brown, J. y Elliot, J.H. "Un nuevo palacio para el nuevo rey", en Madrid no construido. Exposición catálogo. C.O.A.M. Madrid, 1986. Repr. P. 45.



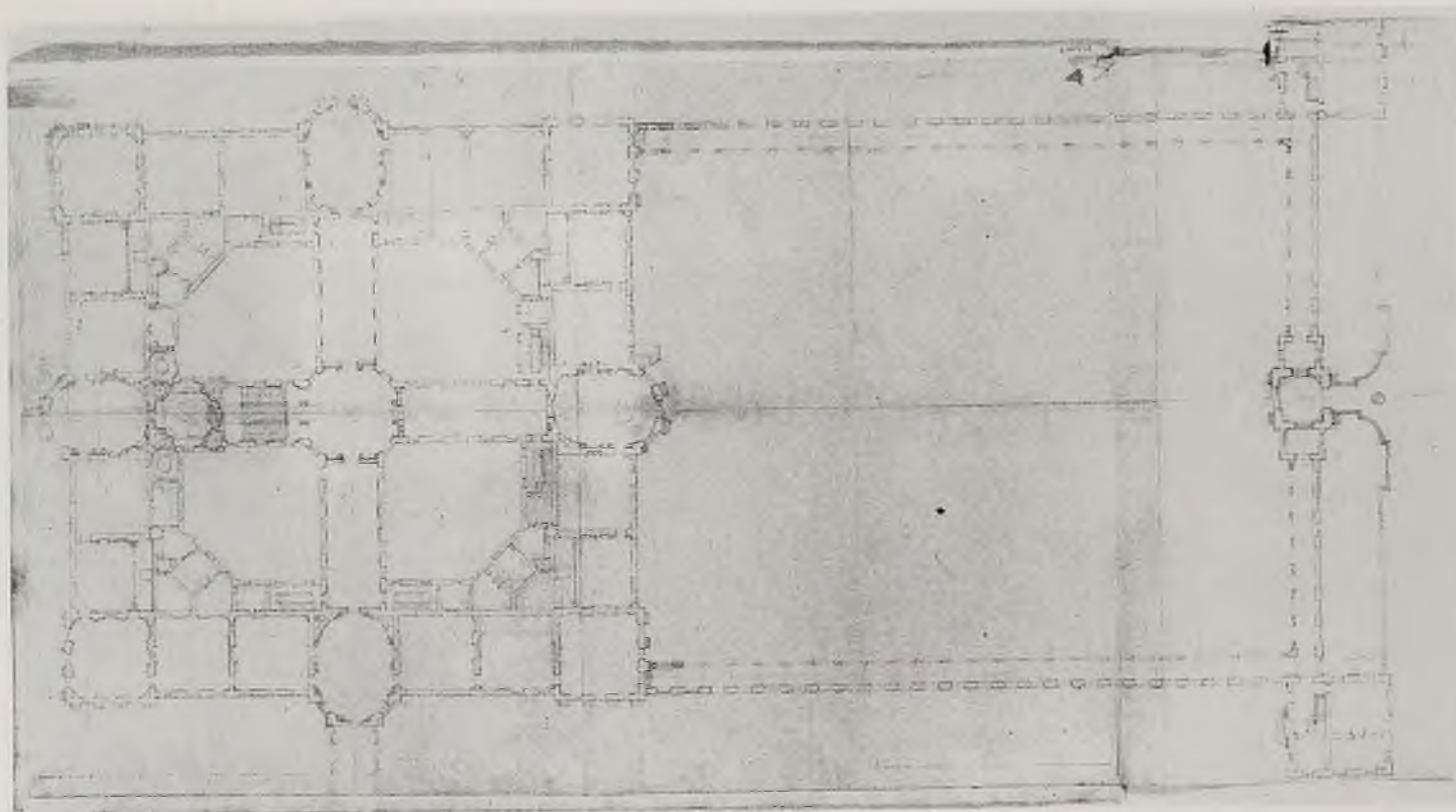
123



124



125



126

126

COTTE, Robert de (1656-1735)

**Segundo proyecto para el Nuevo
Palacio Real del Buen Retiro. Planta
del piso bajo y del patio**

1714-1715

Dibujo a lápiz sobre papel.

1240 x 637 mm.

PARÍS. B.N. CAB. DES ESTAMPES. Ha 20. F.
(Nº 1010).

Bibl.: Bottineau, Y. "Felipe V y el Buen Retiro", en *Archivo Español de Arte*. T. XXXI, nº 122, año 1958, pág. 117-123.

Bottineau, Y. *L'Art de cour dans L'Espagne de Philippe V. 1700-1746*. Bordeaux, 1962, pág. 263-268. Nota 41. Repr. Lám. XXI-A.

Brown, J. y Elliot, J.H. *Un Palacio para el Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*. Madrid, 1985.

Exp.: Bonet Correa, A. "Utopía y realidad en la arquitectura", en Domenico Scarlatti en España. Exposición-Catálogo. Madrid, 1985. Cat. nº 50.

127

COTTE, Robert de (1656-1735)

**Segundo proyecto para el Nuevo
Palacio Real del Buen Retiro. Planta
del piso bajo**

1714-1715

Dibujo sobre papel a tinta china.

733 x 670 mm.

PARÍS. B.N. CAB DES ESTAMPES. Ha 20, F.
(Nº 1011).

Bibl.: Bottineau, Y. "Felipe V y el Buen Retiro", en *Archivo Español de Arte*. T. XXXI, nº 122, año 1958, pág. 117-123.

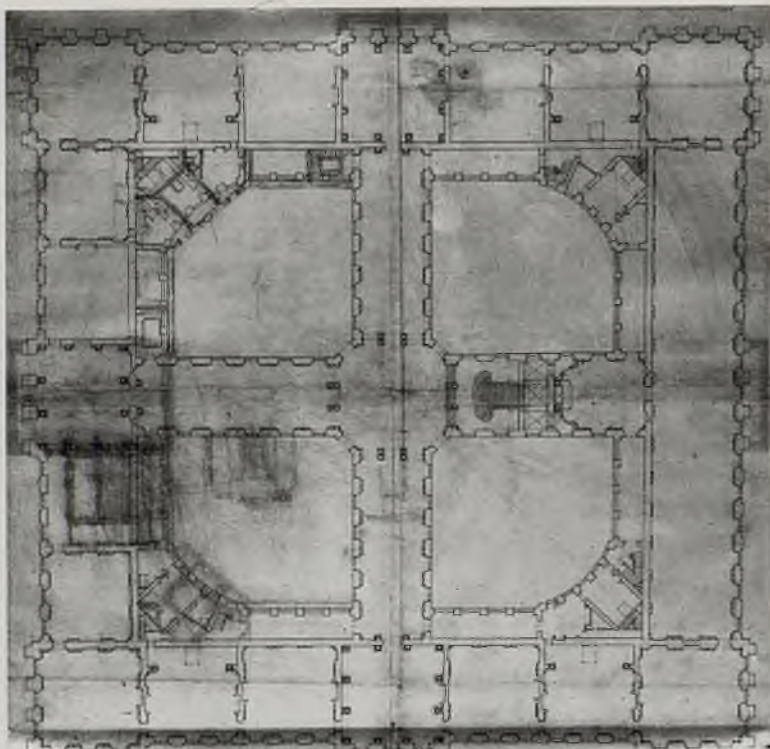
Bottineau, Y. *L'Art de cour dans L'Espagne de Philippe V. 1700-1746*. Bordeaux 1962, pág. 265-268. Nota 41.

Brown, J. y Elliot, J.H. *Un Palacio para el Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*. Madrid, 1985.

Vigo Trasancos, A. "En torno a unos planos del Buen Retiro y su impacto en la Reggia de Caserta", en *Archivo Español de Arte*. Nº 233. 1986. p. 69-76. F. 3.

Ariza Muñoz, C. *Los jardines del Buen Retiro*. T. I. Madrid, 1991. p. 78.

Exp.: Bonet Correa, A. "Utopía y realidad en la arquitectura", en Domenico Scarlatti en España. Exposición-Catálogo. Madrid, 1985. Cat. nº 51. Repr. pág. 253.



127

128

COTTE, Robert de (1656-1735)

**Segundo proyecto para el Nuevo
Palacio Real del Buen Retiro. Planta
del primer piso**

1714-1715

Dibujo sobre papel a tinta china.

664 x 712 mm.

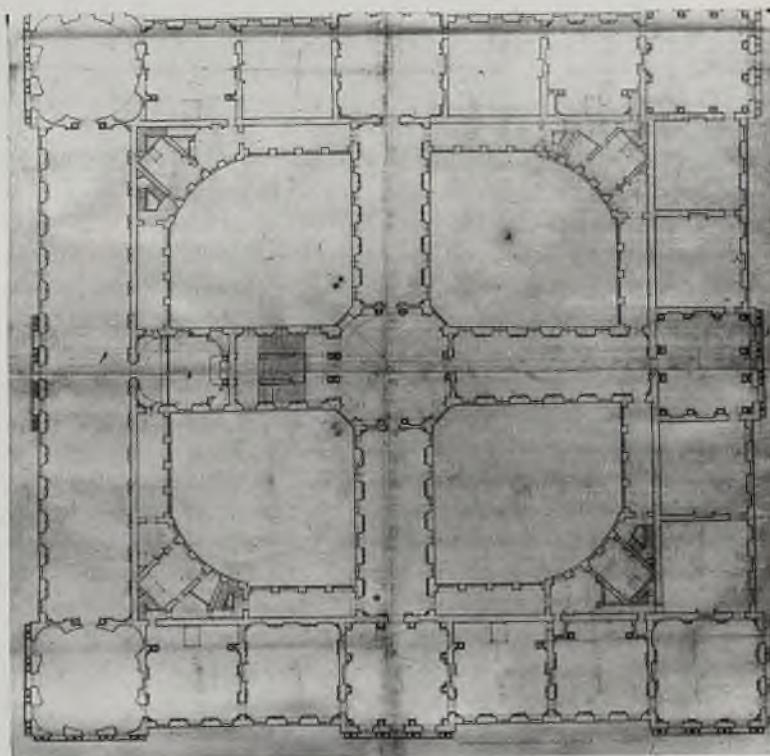
PARÍS. B.N. CAB DES ESTAMPES. Ha 20 F.
(Nº 1012).

Bibl.: Bottineau, Y. "Felipe V y el Buen
Retiro", en, Archivo Español de Arte. T.
XXXI, nº 122, año 1958, pág. 117-123.

Bottineau, Y. *L'Art de cour dans L'Espagne de
Philippe V. 1700-1746*. Bordeaux, 1962. Pág.
263-268. Nota 41.

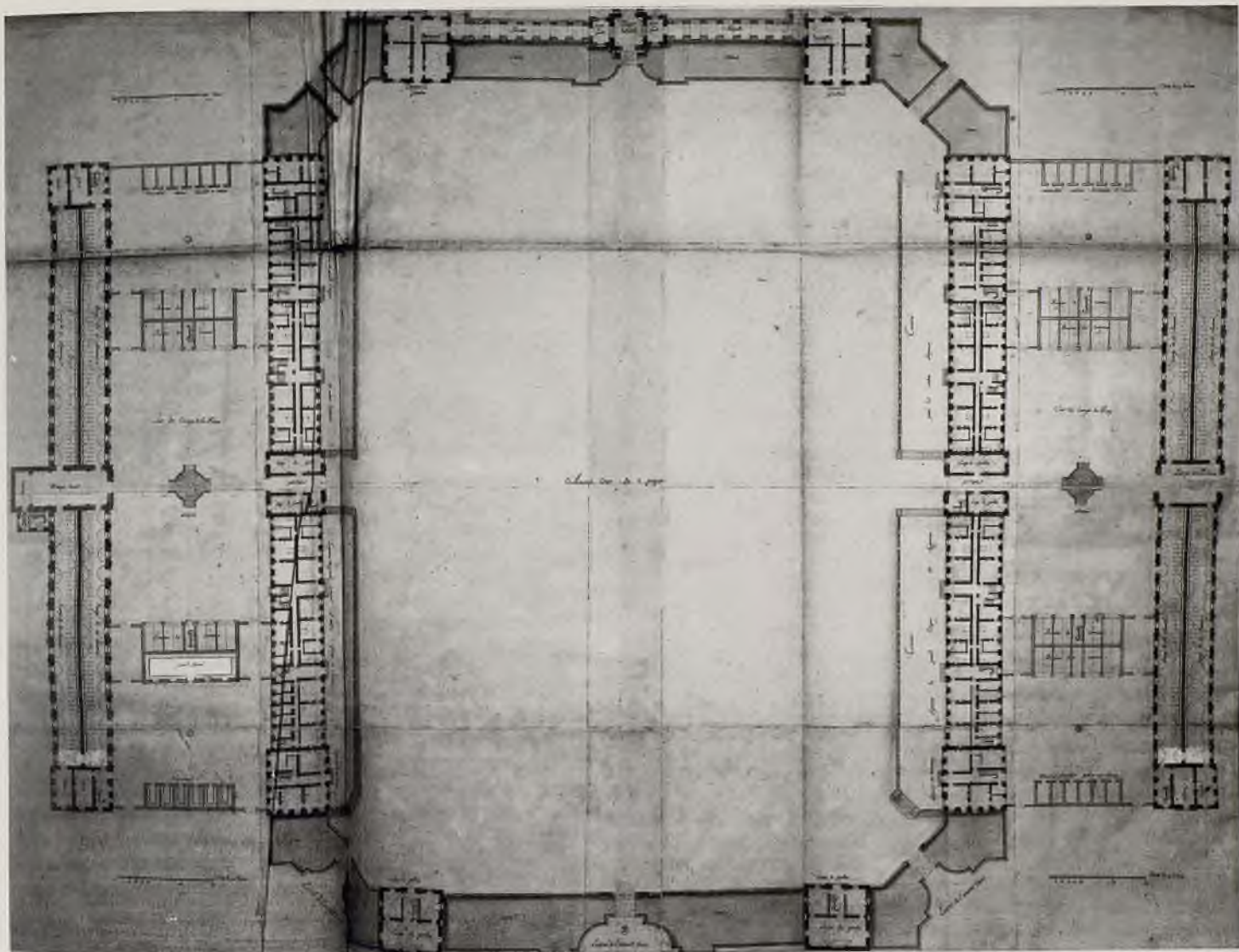
Brown, J. y Elliot, J.H. *Un Palacio para el
Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*.
Madrid, 1985.

Exp.: Bonet Correa, A. "Utopía y realidad en
la arquitectura", en Domenico Scarlatti en
España. Exposición-Catálogo. Madrid, 1985.
Cat. nº 52.



128

308



129

COTTE, Robert de (1656-1735)

Segundo proyecto para el Nuevo Palacio Real del Buen Retiro. Planta del antepatio y las cuadras

Dibujo sobre papel. Tinta china y aguadas.

1280 x 1750 mm.

PARÍS. B.N. CAB DES ESTAMPES. Ha. 20, F. (Nº 1013).

Bibl.: Bottineau, Y. "Felipe V y el Buen Retiro", en *Archivo Español de Arte*. T. XXXI, nº 122, año 1958, pág. 117-123.

Bottineau, Y. *L'Art de cour dans L'Espagne de Philippe V. 1700-1746*. Bordeaux, 1962, pág. 263-268. Nota 41.

Brown, J. y Elliot, J.H. *Un Palacio para el Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*. Madrid, 1985.

Exp.: Bonet Correa, A. "Utopía y realidad en la arquitectura", en Domenico Scarlatti en España. Exposición-Catálogo. Madrid, 1985. Cat. nº 53.

Dibujo a lápiz sobre papel.

310 x 947 mm.

PARÍS. B.N. CAB DES ESTAMPES. Ha 20. F. (Nº 1015).

130

COTTE, Robert de (1656-1735)

Primer proyecto para el Nuevo Palacio Real del Buen Retiro. Sección del pórtico de acceso al patio principal y peristilo del mismo, alzado de una de las fachadas laterales que miran al patio y sección longitudinal del cuerpo principal del Palacio

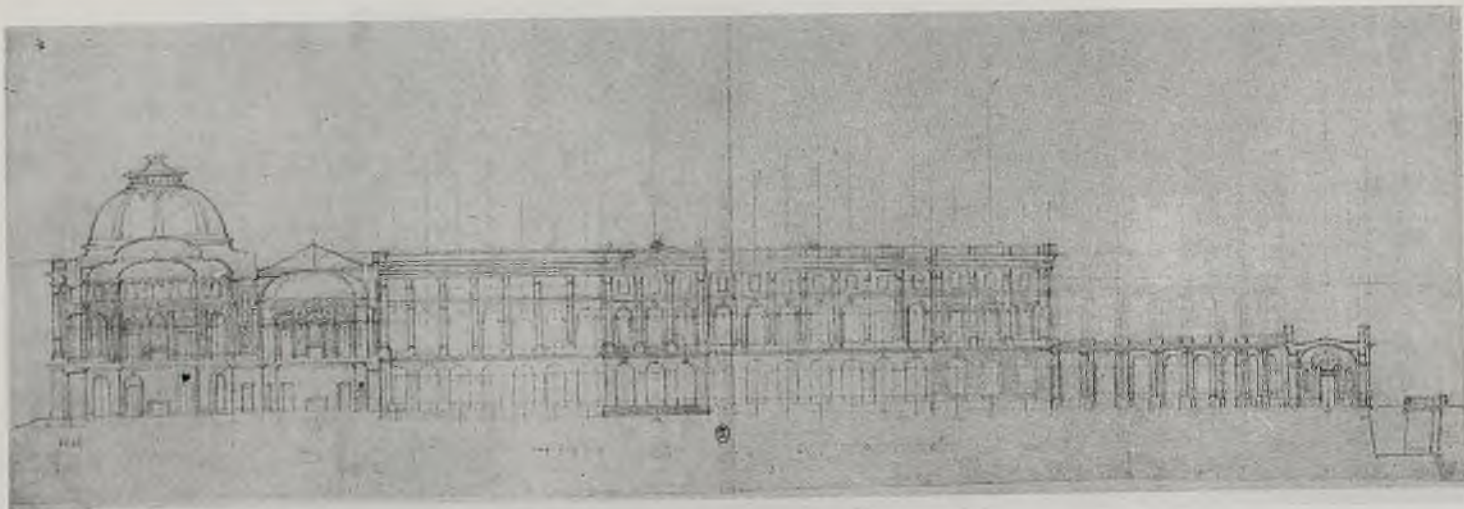
1714-1715

Bibl.: Bottineau, Y. "Felipe V y el Buen Retiro", en *Archivo Español de Arte*. T. XXXI, nº 122, año 1958, pág. 117-123.

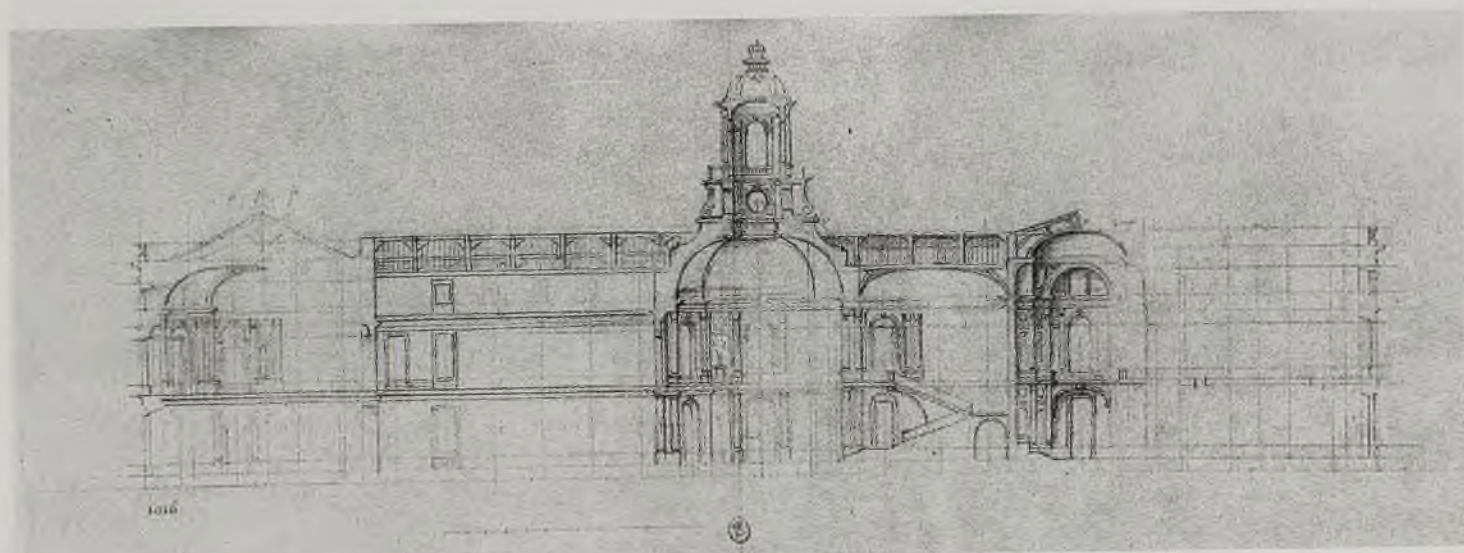
Bottineau, Y. *L'Art de cour dans L'Espagne de Philippe V. 1700-1746*. Bordeaux, 1962, pág. 265-268. Nota 38.

Brown, J. y Elliot, J.H. *Un Palacio para el Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*. Madrid, 1985.

Exp.: Bonet Correa, A. "Utopía y realidad en la arquitectura", en Domenico Scarlatti en España. Exposición-Catálogo. Madrid, 1985. Cat. nº 48. Rpro. pág. 253.



130



131

131

COTTE, Robert de (1656-1735)

**Segundo proyecto para el Nuevo
Palacio Real del Buen Retiro.
Sección longitudinal**

1714-1715

Dibujo a lápiz sobre papel.

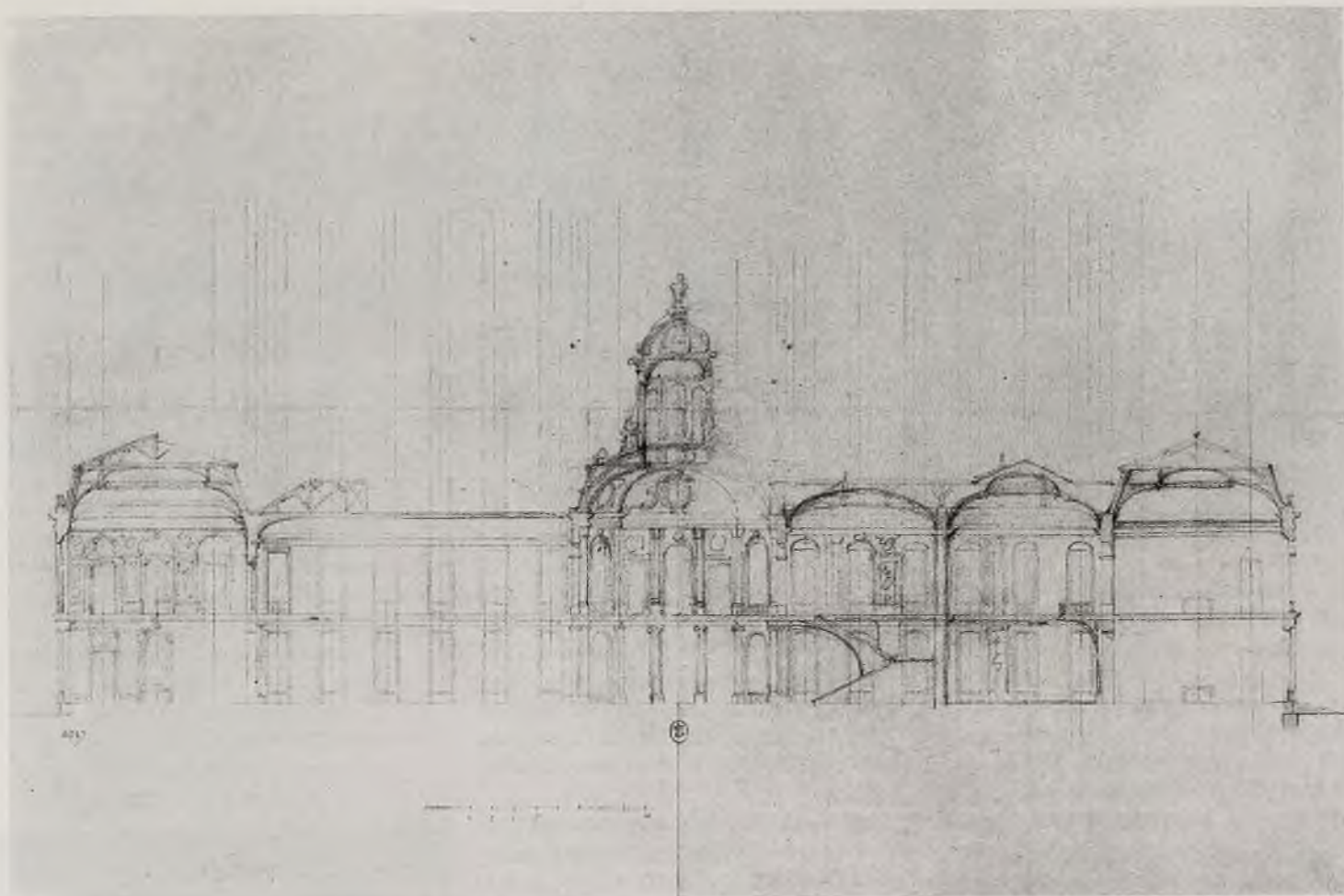
250 x 640 mm.

PARÍS. B.N. CAB DES ESTAMPES, Ha 20, F.
(Nº 1016).

Bibl.: Bottineau, Y. "Felipe V y el Buen
Retiro", en *Archivo Español de Arte*. T.
XXXI, nº 122, año 1958, pág. 117-123.
Bottineau, Y. *L'Art de cour dans L'Espagne de*

Philippe V. 1700-1746. Bordeaux, 1962. Pág.
263-268. Nota 41. Repr. Lám. XXI-B.
Brown, J. y Elliot, J.H. *Un Palacio para el
Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*.
Madrid, 1985.

Exp.: Bonet Correa, A. "*Utopía y realidad en
la arquitectura*", en Domenico Scarlatti en
España. Exposición-Catálogo. Madrid, 1985.
Cat. nº 55.



132

132

COTTE, Robert de (1656-1735)

**Segundo proyecto para el Nuevo
Palacio del Buen Retiro. Sección
longitudinal con proyección de las
escaleras**

1714-1715

Dibujo a lápiz sobre papel.

504 x 684 mm.

PARÍS. B.N. CAB DES ESTAMPES. Ha 20, F.
(Nº 1017).

Bibl.: Bottineau, Y. "Felipe V y el Buen
Retiro", en *Archivo Español de Arte*. T.
XXXI, nº 122, año 1958, pág. 117-123.

Bottineau, Y. *L'Art de cour dans L'Espagne de
Philippe V. 1700-1746*. Bordeaux, 1962. Pág.
263-268. Nota 41.

Brown, J. y Elliot, J.H. *Un Palacio para el
Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*.
Madrid, 1985.

Exp.: Bonet Correa, A. "Utopía y realidad en
la arquitectura", en Domenico Scarlatti en
España. Exposición-Catálogo. Madrid, 1985.
Cat. nº 54.

133

COTTE, Robert de (1656-1735)

**Perfil del terreno elegido para
ubicar el Nuevo Palacio Real del
Buen Retiro y sección transversal
del Casón**

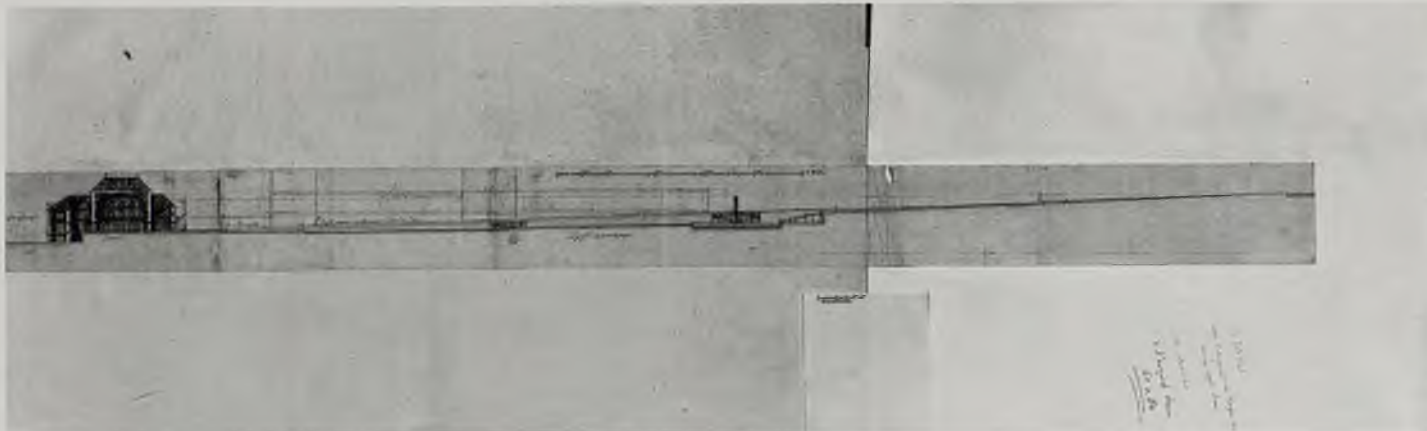
1714-1715

*Dibujo sobre papel. Lápiz, tinta china y
aguadas.*

147 x 1400 mm.

PARÍS. B.N. CAB DES ESTAMPES Ha 20, F.
(Nº 1018).

311



133

Bibl.: Bottineau, Y. "Felipe V y el Buen Retiro", en *Archivo Español de Arte*. T. XXXI, nº 122, año 1958, pág. 117-123.
 Bottineau, Y. *L'Art de cour dans L'Espagne de Philippe V. 1700-1746*. Bordeaux, 1962. pág. 263-268.
 Brown, J. y Elliot, J.H. *Un Palacio para el Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*. Madrid, 1985.

Exp.: Bonet Correa, A. "Utopía y realidad en la arquitectura", en Domenico Scarlatti en España. Exposición-Catálogo. Madrid, 1985. Cat. nº 40.

134

ANÓNIMO

"Planta Baja general, del Patio pral. del RI. Sitio del Buen Retiro"

Siglo XVIII

Dibujo en tinta negra, sobre papel verjurado, con aguadas en amarillo, verde, rosa, ocre, azul y anaranjado.

Escala: 300 pies castellanos.

969 x 620 mm.

A.G.P. Nº 1422.

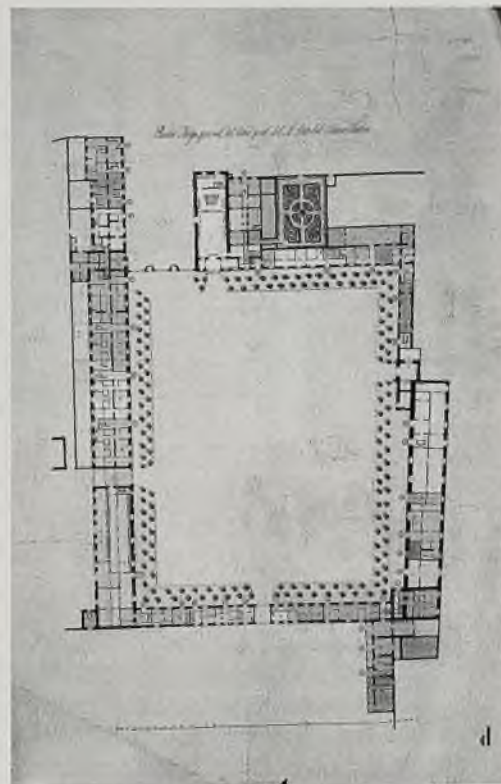
Bibl.: Brown, J. y Elliot, J.H. *Un Palacio para un Rey. El Real Sitio del Buen Retiro*. Madrid, 1980.

Tovar Martín, V. "El Real Sitio del Buen Retiro en el siglo XVIII", en *Villa de Madrid*. 1989-IV, nº 102. Repr. p. 30.

Ariza Muñoz, C.: *Los jardines del Real Sitio del Buen Retiro*. Madrid, 1990.

Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 1422.

La estructura del Real Sitio del Buen Retiro fue de organización compleja debido a que su planteamiento general fue de carácter agregacional por lo que las secuencias arquitectónicas que lo componen no siempre son fáciles de desentrañar, debido a que cada una conserva cierta independencia respecto a la que le fue adyacente y en pocos casos se nos muestran documentos suficientes de carácter gráfico para valorar cada uno de aquellos enclaves. La zona arquitectónica que más destaca es sin duda aquella donde se concentran las áreas palaciales, patios, palacios, teatro, casón, casas de oficios, parroquia, etc. Este diseño sirve en primer lugar para clarificar la estructura de uno de los patios principales, el cual como se observa no presenta la cuadralidad habitual en este tipo de espacios abiertos que actúan como núcleos de distribución simétrica de los distintos



134

312

apuestos. Adaptado al nivel del terreno su esquema es más abierto por uno de los lados menores, orientándose a él uno de los más destacados aposentos reales. Se observa también la libre distribución de las crujias con dobles cámaras sin pasos intermedios. El diseño tiene especial interés en esta ocasión porque refleja una de las propuestas de remodelación de la "plaza interior", a la que se quiso rodear en su ortogonalidad de un tendido lineal de doble fila de árboles. Extraña la decisión en cuanto que el espacio de este patio principal era habitualmente utilizado para torneos, toros, juegos de cañas etc. Pero a mediados del siglo XVIII, etapa a la que parece corresponder este planteamiento, la capital se inclina a través sobre todo de su política municipal al cultivo de paseos arbolados, especialmente en el entorno del Paseo del Prado de San Jerónimo. No extraña que el mismo afán se prolongase en la zona del Retiro inmediata acoplándose a los espacios de los interiores palaciales. Las plantaciones se llevaron a cabo en una de las crujias pero al exterior, hacia la zona oriental. El Patio continuó manteniéndose despejado, rodeado de su gran balconaje, el cual tantas veces fue utilizado al modo de un gran palco.

V.T.M.

135

PÉREZ, José

Diseños de planta, corte y perfil de una escalera desde el Palacio del Buen Retiro a la Iglesia de San Jerónimo

Abril de 1747.

Dibujo en tinta sobre papel verjurado, con aguadas en grises.

Escala: 20 pies castellanos.

475 x 650 mm.

Fdo.: (En el reverso) D. Joseph Perez.

Notas manuscritas: En el interior del plano.

De izquierda a derecha: "Puerta y entrada a la escalera".

"Berja del costa do, de la escalera".

"Boveda por va l jo de la escalera".

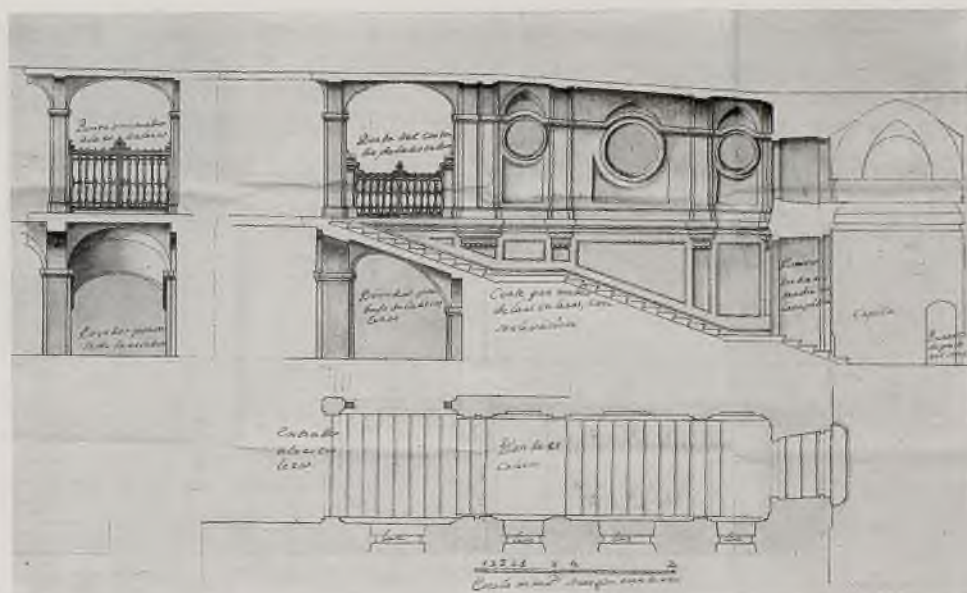
"Boveda por l bajo de la esca- lera".

"Corte por medio l de la escalera, con l suelevación".

"Puerta l que da en l trada a l la Capilla".

"Capilla".

135



"Puerta de paso del crucero".

"Entrada a la escalera".

"Plan de escalera".

Sacado del Expediente: Escalera desde el zaguanete del Retiro a la Iglesia de S.

Jerónimo. 17-IV-1747. Leg. 62. Buen Retiro.

A.G.P. Nº 1083.

Bibl.: Tovar Martín, V.: "El Real Sitio de El Buen Retiro en el siglo XVIII", en Villa de Madrid 1989-IV nº 102. Repr. p. 16.

Ariza Muñoz, C.: *Los Jardines del Buen Retiro*. Madrid, 1990.

Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio*. (inédito). Cat. nº 1083.

La decisión de los monarcas de la casa de Borbón de utilizar la residencia del Buen Retiro con asiduidad en el siglo XVIII, dió lugar a plantear una serie de reformas y remodelaciones en la vivienda palacial que han sido apreciadas en su conjunto tanto en su valor estético como funcional (V. Tovar, Villa de Madrid, 1990) Fernando VI, si no tan asiduo visitante como su padre de la residencia que creara su antepasado Felipe IV, sí estimó su privilegiada situación en la periferia de la ciudad, su teatro y sus jardines. En su reinado se emprenden reformas de algunas estancias nobles (R. Ariza, Villa de Madrid, 1980) y se facilitan comunicaciones y accesos tanto en el exterior como en el interior, un aspecto no en exceso bien resuelto en la traza primitiva del edificio.

Un proyecto de escalera nueva uniendo el zaguán del enclave palacial situado junto a la iglesia de San Jerónimo con este edificio, fue realizado en 1747 tratando de dar mayor solemnidad a los pasos de comunicación entre ambos organismos. El núcleo palacial al que nos referimos corresponde a la primitiva configuración de la residencia real en 1630, la cual adolecía de estrechez e incomodidad siendo abandonada y sustituida de inmediato por el amplio palacio de torres angulares cuya crujía norte aún se conserva. En el nuevo palacio, se contemplan aposentos y escaleras de mayor empaque, mientras que en el palacete inicial generado a partir del llamado Cuarto Real de San Jerónimo, los pasos o accesos se trazaron con estrechez y pobreza. Este proyecto del arquitecto delineante del Palacio Real, José Pérez plantea la comunicación del vestíbulo lateral del palacete con la Iglesia al nivel de una de las Capillas. Se trata de una escalera con dos quiebrros y mesetas separando dos tiros de once tramos cada uno y uno más angosto de cuatro. Lo más destacado del proyecto lo constituye el tratamiento de las superficies murales con un sistema de dos cuerpos con pilastras y óculos utilizándose en el cuerpo superior los clásicos tondos de molduras resaltadas de inspiración piemontesa. El acceso a la escalera se resuelve por medio de una bella reja de fina ornamentación. Esta obra fue aplazada y en su lugar se acomodó una estructura de paso de carácter más sencillo y simplificado (A.G.P. Buen Retiro legajo 62). José Pérez resuelve con gran ajuste los sistemas de abovedamientos en el descenso.

V.T.M.

**SACHETTI, Juan Bautista
(1690-1764)**

“Diseño de Plantas, corte y perfil de una escalera desde el Palacio del Buen Retiro a la Iglesia de San Jerónimo”

16 de Mayo de 1747

Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con lavadas en grises.

Escala: 50 pies castellanos.

369 x 522 mm.

Fdo.: “Madrid Mayo 16 de 1747, Juan Bautista Saqueti arqto.” (Rubricado).

Notas manuscritas: “AB Entrada dela Escalera / CD Costado de mano derecha / EF Testero de la Escalera y / entrada a Sn. Geromo. / Las lineas amarillas pun- / teadas señalan como está / oy la Escalera”.

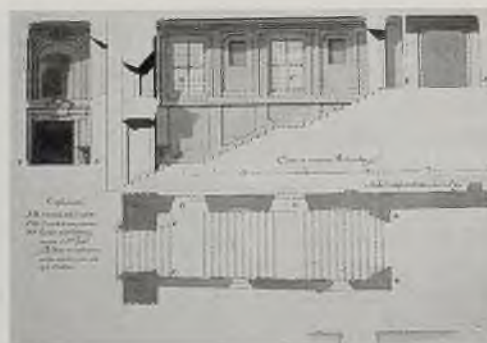
A.G.P. Nº 1073.

Bibl.: Tovar Martín, V.: “El Real Sitio de El Buen Retiro en el siglo XVIII”, en Villa de Madrid. 1989-IV nº 102. Repr. p. 16.

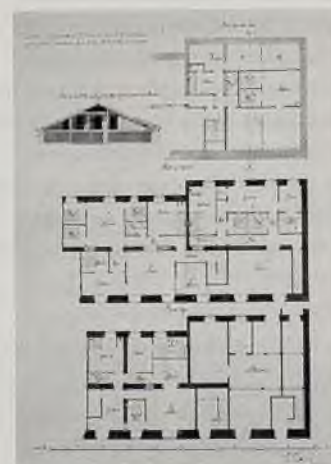
Ariza Muñoz, C.: Los Jardines del Buen Retiro. Madrid, 1990.

Luis de la Vega, C.: Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio (inédito). Cat. nº 1073.

En marzo de 1747 Fernando VI, que había de residir en el palacio del Buen Retiro mientras la Corte estuviese en Madrid, ordenó “que se reduzca a mayor comodidad la escalera que baja desde el zaguanete (del palacio) de este Sitio a la iglesia de San Jerónimo”. Pese al modesto carácter de la intervención también aquí —como acababa de ocurrir en el mucho más importante concurso para las escaleras principales del Palacio Nuevo— hubo de sufrir Sacchetti que su proyecto fuese discutido y puesto en competencia con otros, en este caso debidos al arquitecto interventor de la Fábrica de Palacio, Juan Ruíz de Medrano, al aparejador del Retiro, Pedro Esteban, y al arquitecto José Pérez, que también había presentado un proyecto para la de Palacio. La causa pudo ser, como solía sucederle al arquitecto mayor, su tardanza en entregar el proyecto, firmado el 16 de marzo pero no enviado, junto con las condiciones de obra hasta el 14 de abril. El



aparejador del Sitio se movió de manera que a finales de este mes ya tenía labrado los peldaños y daba por cierto que se llevaría a cabo la de Medrano o la suya. Indiscutiblemente, la de Sacchetti era la mejor. Los cuatro arquitectos coinciden en repartir la subida en tres rampas, en lugar de las dos preexistentes, pero mientras Medrano concibe un espacio desnudo (plano 1016) y Pérez lo decora con mal asimilados elementos juveniles dando a las superficies un aire de pesadez (plano 1083), Sacchetti articula las paredes escuetamente, pero de modo efectivo y airoso, mediante fajas resaltadas y paneles rehundidos donde se acomodan con aparente normalidad los huecos condicionados por los patios y la estructura antigua, demostrada con detalle en el proyecto de Medrano. Esos recursos traen a la memoria otras escaleras construidas por el arquitecto turinés en el Palacio Real Nuevo con parecida finalidad y recursos, pero menos forzadas y más brillantes, como la del Zaguanete o la parte alta de la de Damas, ambas recientemente restauradas. (A.G.P., Buen Retiro, Cº 11.748/21).



137

J.L.S.

137

**VELÁZQUEZ, Isidro
(1765-1840)**

“Diseño que manifiesta la distribución que se ha de dar a los cuartos de los capellanes y sacristanes de la iglesia del Real Sitio del Buen Retiro”

1831

Dibujo en tinta sobre cartulina con aguadas en negro, carmín y rosa.

Escala: 100 pies castellanos.

565 x 400 mm.

Fdo.: “Isidro Velázquez” (Rubricado).

A.G.P. Nº 4367.

Bibl.: Navascués, P.: *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*. Madrid, 1973.

Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 4367.

Entre los muchos proyectos que realizara Isidro González Velázquez para Madrid y en concreto para el Palacio y Jardines del Buen Retiro, figura una reforma de distribución de los cuartos de capellanes y sacristanes en la iglesia del Real Sitio.

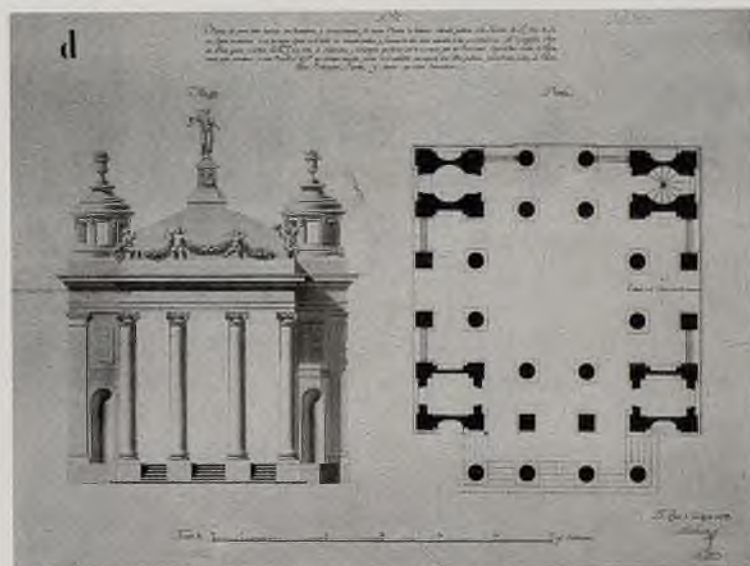
El plano presenta la construcción en tres plantas: baja, principal y buhardilla. Resulta interesante para este planteamiento de cuartos el uso del "paso" como elemento distribuidor, a cuyos lados se van abriendo las distintas estancias, de forma cuadrangular; se abandona así pues la relación concatenada entre aposentos, siendo elaborada de esta forma como sistema más racional para una diferenciación más independiente de usos.

La estructura general del edificio se manifiesta de forma rectangular en la cual se insertan las distintas estancias. En la planta baja, además de dormitorios, salones, cocinas, etc., destacan dos elementos, un recibidor que da entrada al corredor o espacio distribuidor, y un almacén que ocupa gran parte del cuerpo bajo, aunque quedan sin definir sus diferentes estancias; desde la entrada al almacén, en el cual, posiblemente estarían instaladas la cochera o caballerizas, se accede a las escaleras que llevan a la planta principal; en esta planta abundan los dormitorios, estructurados alrededor de pasos. La planta de la buhardilla se representa también en alzado; se comprueba su estructura a dos aguas y una distribución más sencilla al disponer de un menor espacio. En todas las plantas se verifica la anchura de los muros exteriores con relación a los pequeños tabiques de separación entre estancias. Así mismo la luminosidad y ventilación estuvo resuelta con la colocación de múltiples vanos.

El proyecto está firmado por "Isidro Velázquez", firma muy normal en este autor que solía prescindir de su primer apellido al dar autoría a sus diseños (Navascués Palacio, 1973, p. 28).

La obra no fue realizada en esta ocasión, invalidándose la propuesta.

F.D.M.



138

138

MACHUCA y VARGAS, M.

Serie de tres diseños de Machuca para la "Glorieta" de entrada en el Retiro. Nº 1. "Diseño de como debe hacerse con decoración y suntuosamente de nueva planta la Glorieta....". Planta. Alzado. Entrada al jardín de primavera

1 de Agosto de 1789

Dibujo en tinta sobre papel verjurado, con aguadas en gris y negro.

Escala: 50 pies castellanos.

487 x 635 mm.

Fdo.: Machuca (Rubricado).

Notas manuscritas: "Diseño de como deve hacerse con decoración, y suntuosamente, de Nueva Planta la Glorieta entrada pública a los jardines del Rl. Sitio de Bu- / en Retiro, en atención a ser los unicos Reales en la Corte, la entrada publica, y frecuente de ellos, estar colocada en las ymediaciones del Magnífico Paseo- / del Prado, grande y Costosa Puerta de Alcalá, y a la vista de Nacionales, y Estrangeros que bienen por la Carretera pral. de Barcelona: Cuya Obra siendo de Piedra, / como debe, ascendera a unos 900 D rs. desu.

que aunque excesibo, parece no es extraño con respecto a las Obras públicas ymediatas a ella, de Puerta, / Paseo, Emberjados, Fuentes, y demas que estan haciendose". A.G.P. Nº 4440.

Bibl.: Sambricio, C.: *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986.

Tovar Martín, V.: "El Real Sitio de El Buen Retiro en el siglo XVIII", en Villa de Madrid. 1989-IV nº 102. Repr. p. 28.

Ariza Muñoz, C.: *Los Jardines del Buen Retiro*. Madrid, 1990.

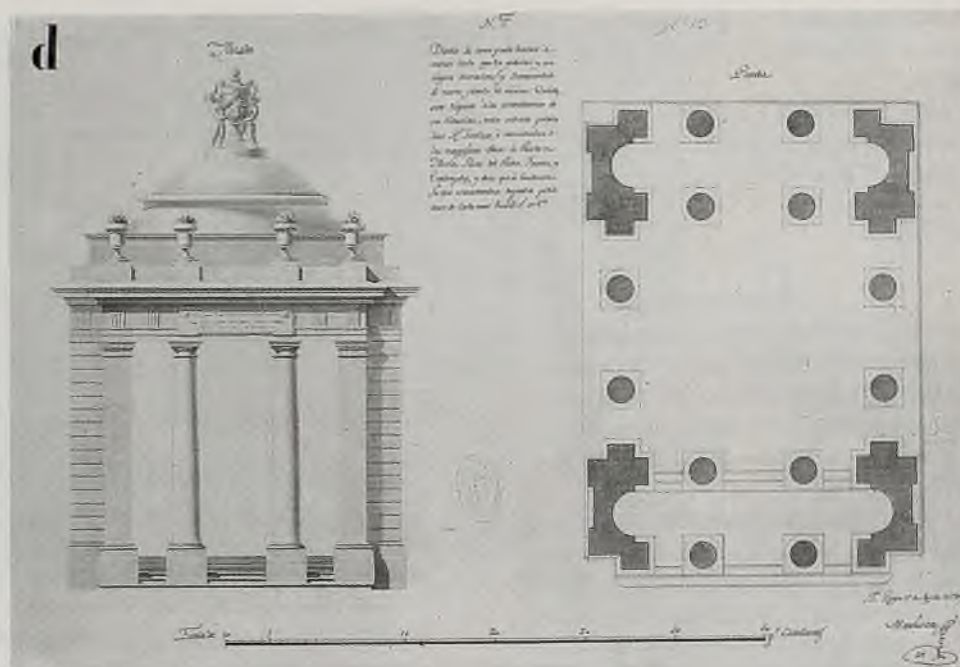
Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, dibujos y planos del Archivo General de Palacio* (inédito). Cat. nº 4440.

La actividad de Machuca en el último tercio del siglo XVIII es significativa, especialmente por su relación objetiva y fiel al arte de Ventura Rodríguez. Gran parte de su proyectiva no llegó a buen fin e incluso algunas de sus intervenciones no alcanzaron la fortuna que merecían. Cada día se engrosa más la actividad de este arquitecto académico cuya especulación gira en torno al eco de lo que fue el legado de su maestro (Sambricio, 1986. pág. 36) a la par que Don Ventura reconoció en más de una ocasión las

cualidades que acompañaban a su discípulo (V. Tovar, Academia, 1982, nº 54, pág. 187). Académico de Mérito en 1772, Machuca pertenece a una familia de plateros y orfebres, un medio artístico que no debe pasar inadvertido a la hora de considerar la sutileza vertida en algunos de sus proyectos, especialmente en detalles ornamentales. Aunque su obra se extiende por gran parte de la geografía española, sus intervenciones se centran repetidamente en Madrid y muy concretamente en el Buen Retiro donde llevó a cabo la capilla de la Soledad y otra serie de intervenciones parciales. Dentro de su actividad para el Real Sitio se encuentra el proyecto de resolver en forma de "glorieta" ciertos enclaves y salidas. Los tres diseños, de planteamiento muy semejante, pertenecen a la etapa en que había sido nombrado "Arquitecto Mayor" de la residencia real del Retiro (Iñiguez Almech, A.E.A., XVIII, pág. 22). En la Biblioteca Nacional se encuentra un dibujo de una Puerta para la misma real posesión muy relacionado con los tres diseños que custodia el Archivo General de Palacio y que podrían interpretarse en su conjunto como serie o alternativa de una misma idea (Barcía, 1906, nº 1242). En la citada investigación de Iñiguez se menciona una traza de torreones para la Alameda de Osuna cuyas consideraciones estilísticas enunciadas también parecen tener relación con esta propuesta.

Son tres alternativas con cierto carácter analógico, que en su conjunto oscilan hacia un lenguaje clásico, sin sometimiento alguno a problemas de código estricto. En su planteamiento se pone de relieve una tipología barroca ponderada que deriva de Ventura Rodríguez (y que tampoco se muestra en contradicción con algunas interpretaciones en rotonda de Juan de Villanueva y Marquet para parques y jardines). Los tres proyectos se incluyen también dentro de la política de renovación del Real Sitio, la cual no fue descuidada a pesar del fracaso del gran proyecto de De Cotte (V. Tovar, Villa de Madrid, 1990).

La "glorieta" de Machuca define una arquitectura exenta parca en el adorno cuya cualidad se centra en ser un objeto cuya imagen unificada puede ser captada de manera sinóptica. Compone la imagen dentro de un campo visual cuya integridad puede ser abarcada incluso desde cortas distancias. Es composición relativamente autónoma en la que se cuida esmeradamente la relación de sus componentes. Exhibe su propio sistema



139

espacial céntrico y muestra para evitar la muda uniformidad, una visión central subrayada por tímidos detalles ornamentales.

V.T.M.

a las circunstancias de / su situación, única entrada pública / a los Rs. Jardines, e inmediatecion a- / las magnificas Obras de Puerta de / Alcala, Paseo del Prado, Fuentes y / Emberjados, y otras que se construyen: / La que executandose depiedra podra / tener de costa unos 500 D rs. de Vn." A.G.P. Nº 4441.

139

MACHUCA y VARGAS, M.

Serie de tres diseños de Machuca para la "Glorieta" de entrada del Retiro. Nº 2. "Diseño de como puede hacerse a menos costo que la anterior, y con alguna decoración y suntuosidad...". Alzado. Planta

1 de Agosto de 1789

Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas en grises.

Escala: 50 pies castellanos. 367 x 524 mm.

Fdo.: Machuca (Rubricado).

Notas manuscritas: "Nº 2 / Diseño de como puede hacerse a / menos costa que la anterior, y con / alguna decoracion, y suntuosidad / de nueva planta la misma Glorieta / con respecto

MACHUCA Y VARGAS, M.

Serie de tres diseños de Machuca para la "glorieta" de entrada del Retiro. Nº 3. Diseño de como puede modificarse la Glorieta... aprovechando sus pilares actuales... Alzado. Planta

1 de Agosto de 1789

Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas en rojo y grises.

Escala: 50 pies castellanos.

366 x 525 mm.

Fdo.: Machuca (Rubricado).

Notas manuscritas: "Diseño de como puede reedificarse la Glorieta entrada pública a los jardines del Rl. Sitio de Buen Retiro a / aprovechando sus pilares actuales y de / mas que se pueda en lo posible con arreglo a la Orden que antecede, siendo indispensable a su subsistencia agrégale el aumento de gruesos que se señalan con la tinta rosada; la que aunque costara su reedificación 2700 / rs. no dejara desear un monumento / que en la posteridad desacredite el floreciente presente tiempo de las Artes / por su malaforma, y peores proporciones."

A.G.P. Nº 4442.

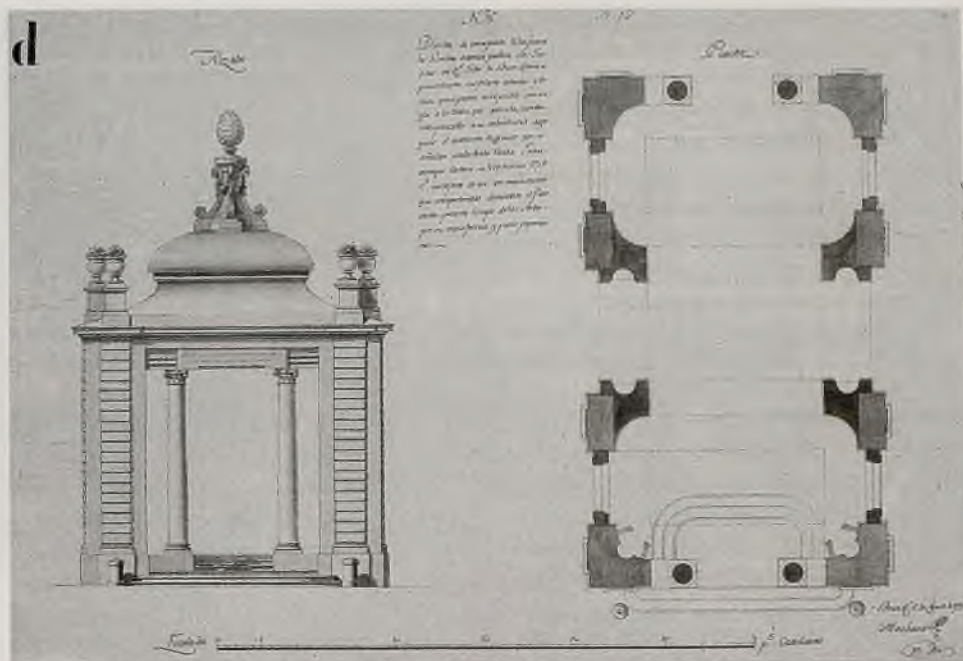
Bibl.: Sambricio, C.: *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986.

Tovar Martín, V.: "El Real Sitio de El Buen Retiro en el siglo XVIII" en *Villa de Madrid*. 1989-IV, nº 102. Repr. p. 27.

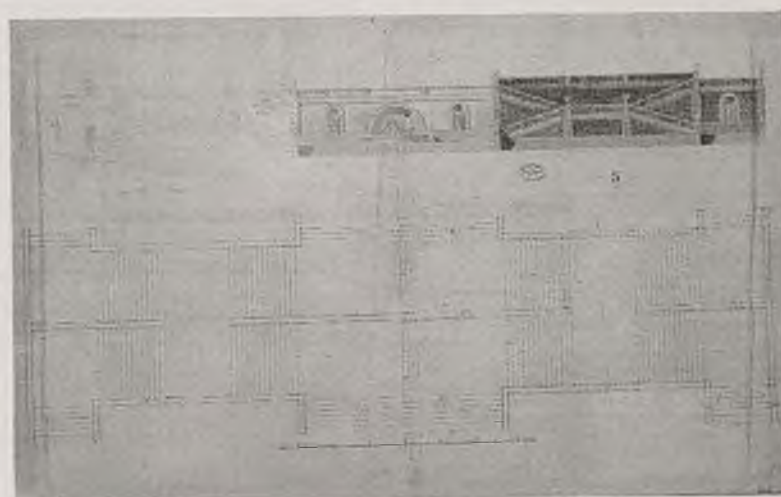
Ariza Muñoz, C.: *Los Jardines del Buen Retiro*. Madrid, 1990.

Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, dibujos y planos del Archivo General de Palacio* (inédito). A.G.P. Nº 442.

Exp.: Añón, C.: "Armonía y ornato de la naturaleza en el Madrid de Carlos III", en *Carlos III. Alcalde de Madrid (1788-1988)*. Exposición-Catálogo. Madrid, 1988. repro. p. 138.



140



141

141

PASCUAL Y COLOMER,
Narciso

Alzado y planta de una escalera monumental para un jardín, posiblemente para el Buen Retiro entre el Casón y el parterre

Siglo XIX

Dibujo en tinta y lápiz, sobre cartulina, con aguadas en color teja y grises.

Escala: 50 pies castellanos.

632 x 1000 mm.

Signatura: A.G.P. Nº 4444.

317

Bibl.: Tovar Martín, Virginia, "El Real Sitio del Buen Retiro en el Siglo XVIII", en Villa de Madrid, 1990, pp. 32-33.

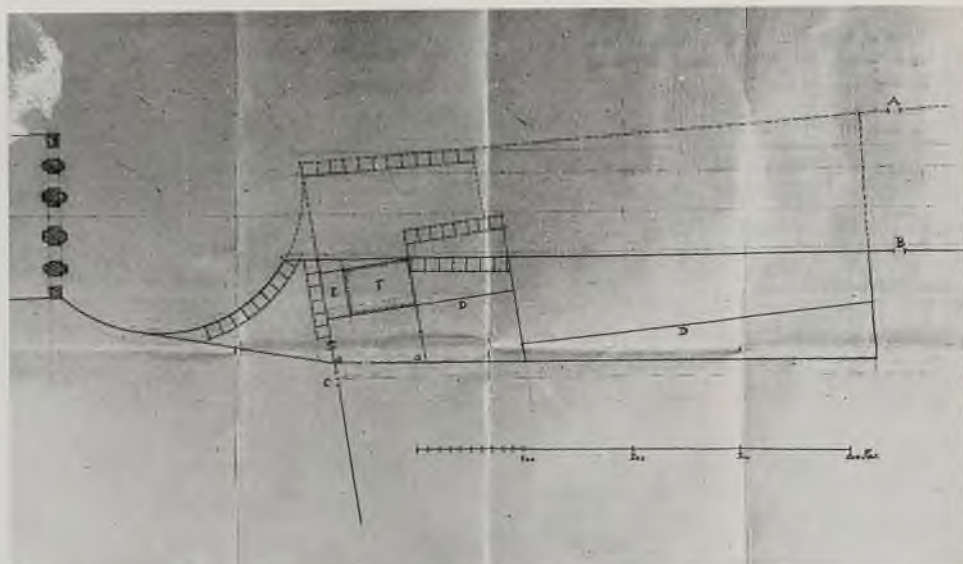
Ariza, C., *Los Jardines del Buen Retiro (Parte I)*, Madrid, 1991, p. 110.

Luis de la Vega, Carlos, *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio*. (inédito). Cat. nº 4444.

Esta espectacular escalera doble, con rampas convergentes, está proyectada seguramente durante el período de reformas que a mediados del S. XIX se quisieron hacer para embellecer los Jardines del Buen Retiro, con pequeñas construcciones de recreo o el provisionamiento de bancos de piedra por todo el parque... etc (Ariza Muñoz, 1990, p. 153).

La escalera se concibe como un gran telón de fondo a la porción de jardín a la que debiera servir de marco, organizada en tres cuerpos: uno central y dos laterales con unos extremos de acceso al primero de tipo ornamental. El eje medio tiene una escalinata de arranque de cinco peldaños, que comunica también con las escaleras laterales, por la que se llega a una fuente monumental de sección semicircular e inscrita en una hornacina con una escultura de amplios ropajes, descentrada de la venera, dando así a la composición más movilidad y rompiendo la simetría del conjunto; a los lados dos hornacinas con estatuas. La parte posterior de este cuerpo es idéntica estructuralmente a la parte delantera y cabe pensar que la ornamentación fuera también similar.

Los cuerpos laterales son dos escaleras simétricas, que se accede a ellas por los cinco peldaños centrales o por los más estrechos de los extremos laterales, que se unen después de su acceso en una gran meseta para alcanzar el tramo siguiente. La pendiente es bastante suave por lo que permitiría facilidad para su recorrido. Destaca ante todo la decoración escultórica, de estilo clásico, que congrega además de la del cuerpo central, seis esculturas colocadas en las esquinas de cada cuerpo, así como dos hornacinas con otros temas escultóricos situados en los extremos de los cuerpos laterales, aparte de la decoración de jarrones sobre el ático del conjunto, y en la balaustrada. El material, ladrillo rojo y piedra, repiten el biconismo típico del Buen Retiro procedente de la arquitectura tradicional madrileña. Esta escalera tanto en su decoración (hornacina, venera, escultura clásica, balaustradas, jarrones...) como su



142

configuración, tiene una relación con la arquitectura palacial barroca en el más puro estilo, remitiéndonos a modelos franceses e italianos.

Este esquema de escalera se repite en otros modelos de jardines palatinos que se aplican a los Sitios reales y exteriores del Palacio Nuevo de Madrid.

M.J.G.S.

142

ESTEBAN, Juan

Plano de la reedificación de tapias del Real Sitio del Buen Retiro "para la armonía y vista de la Puerta de Alcalá"

18 de Abril de 1773

Dibujo en tinta negra y carmin, sobre papel verjurado.

Escala: 400 pies castellanos.

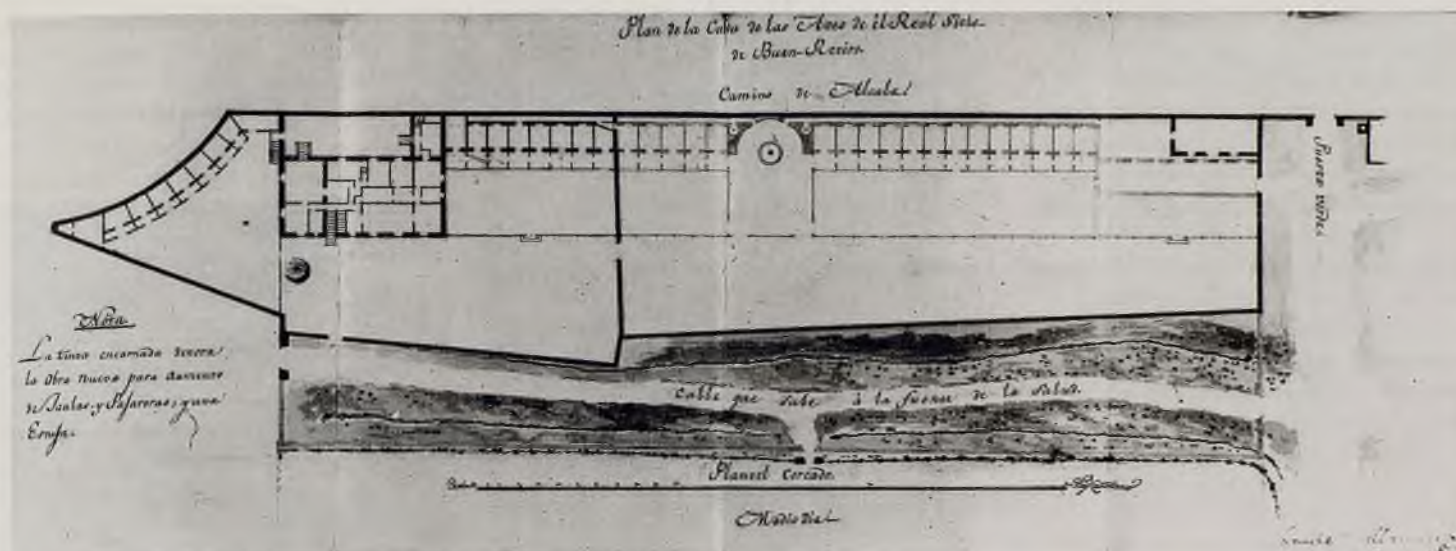
256 x 410 mm.

Obs.: Sacado del expediente: "Buen Retiro. Cerca nueva del Retiro 18-IV-1773. Leg. 31". A.G.P. Nº 543.

Bibl.: Tovar Martín, V.: "El Real Sitio de El Buen Retiro en el siglo XVIII", en Villa de Madrid. 1989-IV, nº 102. Repr. p. 24.

Luis de la Vega, Carlos: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 543.

El interés del proyecto se refiere fundamentalmente al deseo de potenciar la visión de la Puerta de Alcalá. Las cercas del Buen Retiro se extendían considerablemente por la actual calle de Alcalá, de tal forma que impedían, no sólo la visión de la Puerta, sino su proyección visual en el espacio por la limitación que presentaban los muros.



143

Buscando conseguir la armonía tanto de la zona, como de la propia puerta, que por otra parte iba a convertirse en un hito generador de juegos de perspectivas al ser la fuga visual de la gran avenida, Juan Esteban propone una reedificación de tapias para conseguir tal fin. Las líneas negras de puntos son las que marcan lo que tenía que desaparecer: para ello, la Puerta de las Heras (A), a partir de la cual se accedía del campo al Retiro, tendría que situarse más abajo, en el lugar propuesto (B). Una tercera puerta (C) marcaba la salida del Buen Retiro a los planteles y bosques sin presentar ningún obstáculo.

El único inconveniente, a juzgar por la documentación que acompaña al dibujo, está en relación con la vivienda situada dentro de las tapias, señalada con la letra (F), de tal forma que, ante la pérdida de terrenos que llevaba consigo la reforma, cedidos por el rey, había que proporcionar en su medida, la mayor comodidad a los habitantes de dicha casa.

Antonio Pari, habitante de la vivienda, pide que el espacio (E), destinado a patio, le sea añadido a la casa, "labrándole con igualdad para desahogo, en lugar de las piezas de la espalda que con la pared nueva del Campo se quedan inservibles". Otra petición realizada por Antonio Pari y que Juan Esteban contempla, se refiere a que el espacio que antecede a su casa limitado por el muro (GG) sea sustituido por verjas de madera iguales a las del Jardín Nuevo para no quitar las vistas a su casa.

Juan Esteban presenta la tasación de la obra en cuatrocientos y sesenta mil reales de vellón "poco más o menos", incluyendo la pared del Campo y aprovechando el material de la que se hace derribar.

A pesar del interés de la propuesta no hay constancia documental de que se llevase a la práctica.

C.L.A.

Ariza, C.: *Los Jardines del Buen Retiro (Parte I)*. Madrid, 1990. Repr. p. 88.

Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 958.

Exp.: *Carlos III Alcalde de Madrid. 1788-1988*. Catálogo-Exposición. Madrid, 1988.

143

VILLANUEVA, Juan de (1739-1811)

"Plan de la Casa de las Aves del Real Sitio del Buen Retiro... Para aumento de jaulas y Pajareras y una estufa"

25 de Febrero de 1788

Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas en grises, negros y carmines.

Escala: 300 pies castellanos.

219 x 585 mm.

Fdo.: Juan de Villanueva (Rubricado).

Notas manuscritas: "La tinta encarnada denota la Obra Nueva para aumento de Jaulas y Pajareras, y una Estufa".

A.G.P. Nº 958.

Bibl.: Moleón, P.: La arquitectura de Juan de Villanueva. El proceso del proyecto. Madrid, 1988. Repr. Fig. 70 p. 111.

Tovar Martín, V.: "El Real Sitio del Buen Retiro en el siglo XVIII", en Villa de Madrid. 1989-IV, nº 102. Repr. p. 26.

Juan de Villanueva trabajó

en el Real Sitio del Buen Retiro entre 1780-1788. No realizó obras de gran envergadura, sino que su labor consistió en mantener y consolidar lo que ya estaba realizado.

Floridablanca, por orden del 19 de Enero de 1788, encarga a Villanueva la ampliación de la Casa de Aves, con el fin de incorporar un mayor número de jaulas así como un corral para la cría de conejos. Esta pajarera estaba ubicada en la pared exterior del Buen Retiro, hacia el camino de Alcalá. La reparación de este lugar había comenzado en 1787, por lo que Villanueva no propone más que una ampliación de lo existente. Por diferentes motivos, el proyecto de Villanueva no se acepta y el 4 de Mayo del mismo año Manuel Machuca, se presentó como sucesor de Villanueva "para ejecutar las obras principiadas y suspensas de la casa reservada de las Aves" (Carlos III. pág. 648-649).

El plan de Villanueva, de planta alargada, se adaptaba perfectamente al lugar para donde fue

concebido, ya que se adosaba a la verja de la calle Alcalá.

La obra de la pajarera se realizó aunque sin someterse a este proyecto y fue derribada en 1869, momento en que se producen las grandes transformaciones del Retiro, con motivo de la remodelación de la Plaza de la Independencia (C. Ariza, 1990, pág. 88-90).

Lo que plantea Juan de Villanueva no presenta gran interés, ya que aunque Floridablanca demuestra la intención de que la fábrica no desentonase con la cerca del jardín, la obra tiene más un carácter funcional, el de conseguir para este edificio el mayor espacio y desahogo.

C.L.A.

144

VELÁZQUEZ, Isidro (1765-1840)

Diseños para la planta y alzado de la Columna Colosal, para decorar el nuevo estanque del Real Sitio del Buen Retiro

1 de Abril de 1819

Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas en grises.

Escala: 50 pies castellanos.

717 x 250 mm.

A.G.P. Nº 540.

Bibl.: Tobajas, M.: "Los Planos de la Columna Colosal de Fernando VII", en Reales Sitios, año XIV, Nº 52, 2º trim., 1977, repr. p. 63-64.

Ariza Muñoz, C.: "La Casa de Campo y el Buen Retiro: Jardines madrileños que fueron del Real Patrimonio", en Reales Sitios, año XXII, Nº 85, tercer trimestre 1985, repr. p. 69.

Tovar Martín, V.: "El Real Sitio del Buen Retiro en el siglo XVIII", en "Villa de Madrid", año XXVII, núm. 102, Madrid, 1989, repr. p. 34.

Ariza Muñoz, C.: *Los Jardines del Buen Retiro*. Madrid, 1990. Repr. p. 110.

Prados García, J.M.: "Isidro González Velázquez y la arquitectura efímera", en "Cinco Siglos de arte en Madrid (XV-XX). Diego Velázquez." Madrid, 1991. C.S.I.C.

Luis de la Vega, Carlos: *Catálogo de planos, mapas y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 540.

Estos tres dibujos (A.G.P. Nº 540/541/542) reflejan el proyecto de Isidro González Velázquez, Arquitecto Mayor de Fernando VII, para una columna colosal que se pensaba situar en el nuevo estanque del Buen Retiro y que define una marcada orientación neoclásica en su autor.

La idea forma parte de un amplio programa de remodelación del mencionado Real Sitio, en un intento por parte del Rey de sacarlo del estado ruinoso en que lo había sumido la reciente guerra (V. Tovar, 1989 pp. 39).

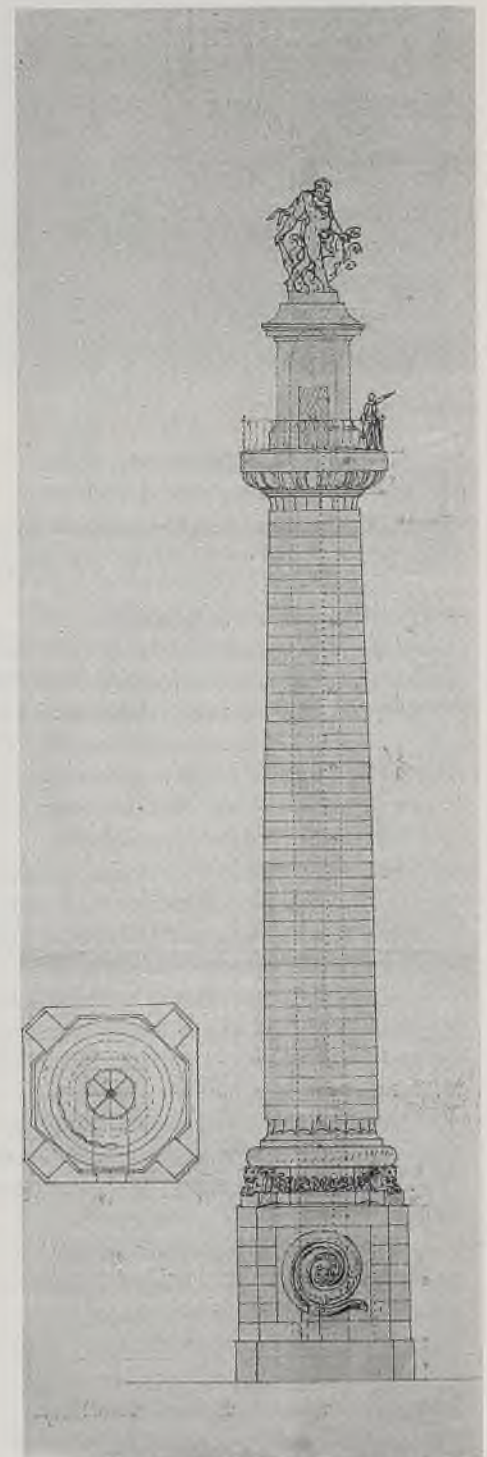
En el primero de los tres planos (A.G.P. Nº 540) se presenta un alzado de toda la estructura, que se levanta sobre un imponente basamento, de planta octogonal, decorado mediante una placa con una serpiente marina en relieve y coronado con leones y guirrnaldas. Sobre él se erige una enorme columna de orden toscano en cuyo equino aparece una decoración de ovas y dardos que se toma prestada del orden jónico y, si bien da mayor vistosidad decorativa a la obra, también la separa de la ortodoxia de la tratadística.

Sobre el ábaco se dispone una balaustrada que acota un recinto destinado a mirador, en el centro del cual se yergue un edículo, coronado por una escultura de bulto redondo que representa a Hércules con la Hidra, dentro de una iconografía de exaltación de la realeza como institución capaz de superar todo tipo de pruebas, de la misma forma que el héroe superó las suyas, como lo demuestra la derrota de la Hidra.

En el dibujo Nº 541 nos encontramos con una planta y una sección de alzado del mismo conjunto. Aquí el elemento que se hace destacar es la escalera interior, cuyo desarrollo aparece detenidamente estudiado. Se trata de una estructura helicoidal cerrada sobre un eje, que desemboca en la plataforma superior que, a su vez, hace las veces de mirador. Las variaciones con respecto al dibujo anterior son mínimas, aunque visibles ya que aquí la planta del basamento se ha hecho cuadrada (frente a la del anterior, que era octogonal), además de haberse prescindido de representar los detalles decorativos.

Un aspecto destacable es que éste es el único de los dibujos en el que aparecen especificaciones sobre las clases de piedra que utilizar según los distintos tramos. Los dos tipos a los que se hace referencia son la berroqueña y la blanca, que se alternan en el basamento y en el capitel.

El tercero de los proyectos comentados (A.G.P. Nº 542) presenta una sección vertical del alzado, en el que se estudia aún más



144

minuciosamente la escalera interior, que ya queda perfectamente definida. El edículo superior también ha sido dibujado con más detalle, mostrando claramente la configuración de la salida al mirador.

Los elementos ornamentales han sido incluidos, apareciendo un cambio iconográfico en el grupo escultórico que corona el conjunto ya que el Hércules con la Hidra ha sido sustituido por el mismo personaje pero acompañado por el Cancerbero.

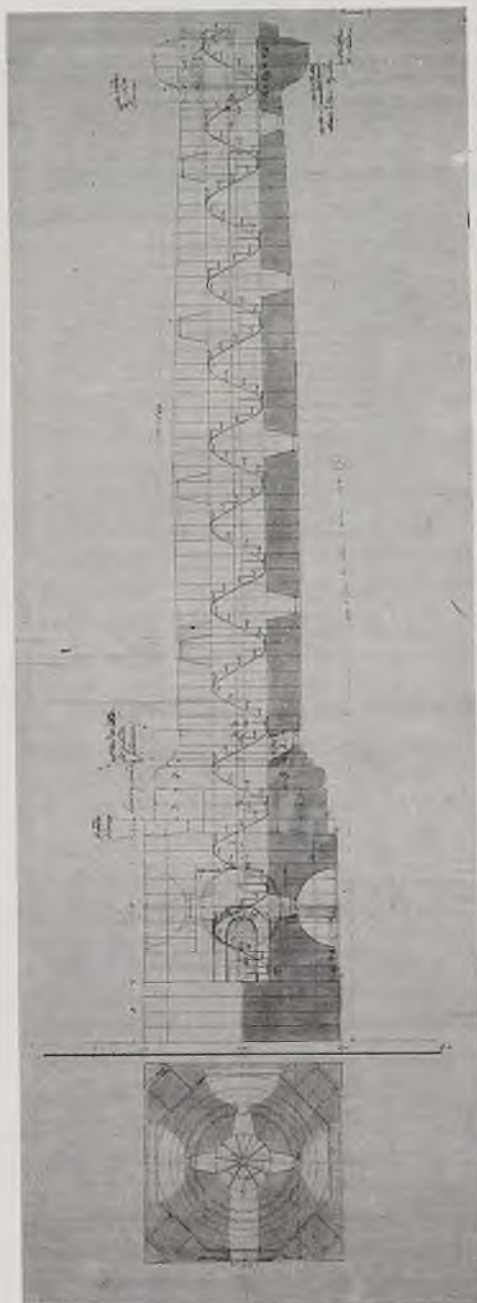
El basamento se mantendrá también con planta cuadrada, como en el N^o 541, siendo otro elemento común el estudio de los pequeños vanos para iluminación que van abriendo el muro a lo largo del desarrollo de la escalera. Por otro lado, desde un punto de vista temático, la utilización de la columna como elemento monumental conecta con una corriente muy extendida en este momento, de la cual hay un claro exponente en la obra de Isidro González Velázquez, en su proyecto de Túmulo para las Exequias de M^o Isabel de Braganza en Roma (J.M. Prados, 1991, pp. 88). En este aparatoso monumento utiliza la columna dórica, en cuyo equino también ha introducido la decoración de ovas y dardos, que asimismo aparece en los diseños ya comentados.

Tanto el tipo de monumentalidad como los elementos utilizados para construirla son deudores de una tradición que se desarrolla en época napoleónica, en la que el clasicismo aporta los elementos con los que se construye una imagen de poder extraordinariamente potente, dando a este tipo de arquitecturas herederas de lo efímero el aspecto de metáfora de la fuerza de un monarca. En este ámbito la columna y el obelisco serán los elementos más utilizados por los arquitectos que trabajan en este momento.

El punto de partida y referencia ineludible, inspiración de esta temática, es la columna trajana, elemento en el que cristalizaron en la Roma antigua aquellos conceptos que se retomaron en el siglo XIX y dan como resultado el tipo de obras que hemos tratado y que son herederas de la antigüedad clásica, conceptual y formalmente.

Es en definitiva una de las realizaciones más evidentes del neoclásico en nuestro país, dando a la columna el protagonismo más absoluto sin permitir que ningún otro elemento lo empañe.

A.A. 1 de Abril de 1819



145

145

**VELÁZQUEZ, Isidro
(1765-1840)**

**Sección en alzado de la Columna
Colosal para decorar el nuevo
estanque del Real Sitio del Buen
Retiro**

*Dibujo en tinta y lápiz, sobre papel verjurado,
con aguadas en carmín.
Escala: 40 pies castellanos.*

321



146

875 x 320 mm.
A.G.P. Nº 541.

Bibl.: Tovar Martín, V.: "El Real Sitio del Buen Retiro en el siglo XVIII", en "Villa de Madrid", año XXVII, núm. 102, Madrid, 1989, repr. p. 33.

Ariza Muñoz, C.: *Los Jardines del Buen Retiro*. Madrid, 1990.

Prados García, J.M.: "Isidro González Velázquez y la arquitectura efímera", en "Cinco Siglos de arte en Madrid (XV-XX). Diego Velázquez." Madrid, 1991. C.S.I.C.

Luis de la Vega, Carlos: "Catálogo de planos, mapas y dibujos del Archivo de Palacio" (inédito). Cat. nº 541.

146

VELÁZQUEZ, Isidro (1765-1840)

Sección del alzado de la Columna Colosal para el nuevo estanque del Real Sitio del Buen Retiro

1 de Abril de 1819

Dibujo en tinta, sobre papel avitelado, con aguadas en carmín.

Escala: 30 pies castellanos.

1830 x 385 mm.

A.G.P. Nº 542.

Bibl.: Tobajas, M.: "Los Planos de la Columna Colosal de Fernando VII", en Reales Sitios, año XIV, Nº 52, 2º trim., 1977, repr. p. 63-64.

Tovar Martín, V.: "El Real Sitio del Buen Retiro en el siglo XVIII", en "Villa de Madrid", año XXVII, núm. 102, Madrid, 1989, repr. p. 32.

Ariza Muñoz, C.: *Los Jardines del Buen Retiro*. Madrid, 1990.

Prados García, J.M.: "Isidro González Velázquez y la arquitectura efímera", en "Cinco Siglos de arte en Madrid (XV-XX). Diego Velázquez." Madrid, 1991. C.S.I.C.

Luis de la Vega, Carlos: "Catálogo de planos, mapas y dibujos del Archivo de Palacio" (inédito). Cat. nº 542.

147

ANÓNIMO (Atribuido a Isidro Velázquez) (1765-1840)

Alzado del embarcadero del Retiro

Hacia 1819

Dibujo en lápiz y tinta sobre papel verjurado.

Escala: 60 pies castellanos.

275 x 437 mm.

A.G.P. Nº 522.

Bibl.: Navascués Palacio, P.: *Arquitectura y arquitectos madrileños del s. XIX*. Madrid, 1973.

Ariza Muñoz, C.: "La Casa de Campo y el Buen Retiro: Jardines madrileños que fueron del Real Patrimonio" en Reales Sitios. Año XXII, nº 85, tercer trimestre. Madrid, 1985. Repr. pp. 68-69.

Ariza Muñoz, C.: *Los Jardines del Buen Retiro*. Madrid, 1990. Repr. p. 111.

Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 522.

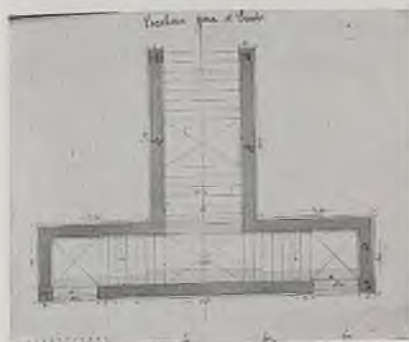
El estanque Grande del Buen Retiro fue desde sus orígenes uno de los espacios privilegiados del Real Sitio. Durante la época de Fernando VII e Isabel II, este lugar se convirtió en un núcleo enormemente atractivo, ya que, se destinó a escenario de magníficos espectáculos. Fue un espacio que se prestó a continuas propuestas de embellecimiento, dirigidas a conseguir la mayor brillantez y grandiosidad del recinto. La obra de mayor envergadura emprendida durante el reinado de Fernando VII en el estanque, sería el embarcadero, que habría de convertirse en un hábitaculo de descanso para la familia real. La construcción estaba encaminada a transformarse en el hito de mayor significación del estanque. La obra fue encargada a Isidro Velázquez, quien realizó un número importante de diseños, todos ellos de gran interés, a partir de los cuales, el arquitecto presentaba distintas propuestas con pequeñas variaciones, de vanos, decoraciones, etc., manteniendo en esencia, la idea de pabellón de carácter recreativo, en la línea de los que en ese momento se estaban haciendo habituales, en los más importantes jardines de la capital. El diseño que nos ocupa se refiere a una de las propuestas posibles, pensadas por Isidro

Velázquez, para embarcadero. Su interés se acentúa, con respecto al resto de los proyectos, por ser el que más difiere del planteamiento definitivo, a partir del cual la obra se llevó a término. En este caso Isidro Velázquez propone un edificio de carácter lúdico, potenciando de este modo la función que tendría que cumplir. La construcción presenta un pabellón central enormemente destacado con respecto a los laterales. El pórtico de orden jónico hacía dentro, la importancia dada al entablamento, con un desarrollo significativo de posibles relieves, del cuerpo central, así como el uso del arco de medio punto con la clave resaltada, ponen este diseño en la línea arquitectónica establecida por Juan de Villanueva.

Por el contrario, la construcción definitiva compuesta por un gran cuerpo central abierto al estanque a partir de una gran serliana, con un importante desarrollo de vanos, alternando los arcos de medio punto con los apuntados, enlaza con las propuestas propias del eclecticismo de la época, en la línea de la arquitectura romántica que presagia los "neo" que se desarrollarían posteriormente.

El contraste de las dos propuestas evidencian la asimilación por parte de Isidro Velázquez, tanto de la arquitectura que se desarrolló a partir de la escuela villanovina, como de las manifestaciones propias de su época. Finalmente, el embarcadero desaparecería al ser elegido su emplazamiento para erigir el monumento a Alfonso XII.

C.L.A.



148

148

ANÓNIMO

Buen Retiro. Construcción de una escalera desde el Paseo del Prado a la puerta que da paso al Palacio de San Juan

1847

Dibujo en tinta sobre cartulina con aguadas en rosas.

Escala: 30

173 x 218 mm.

A.G.P. Nº 4351.

Bibl.: Ariza Muñoz, C.: *Los Jardines de Madrid en el s. XIX*. Madrid 1988.

Ariza Muñoz, C.: *Los Jardines del Buen Retiro*. Madrid, 1990.

Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio*. (inédito) Cat. nº 4351.

El proyecto se refiere a una escalera que enlazaría el Paseo del Prado con el Palacio de S. Juan, que se alzaba en el terreno que hoy ocupa el Palacio de Comunicaciones. Supone una de las ideas destinadas a unir dos espacios de recreo insertos en la naturaleza. El origen del Palacio de S. Juan está en el siglo XVII; se hallaba en la llamada Huerta de S. Juan, espacio que si bien formaba parte del Buen Retiro, era un lugar independiente, destinado a los paseos exclusivos de los monarcas e infantes (Ariza, 1990, pág. 243).

Fernando VII dicho edificio como sede de diversos museos, eligió entre otros el de Artillería.

Por otra parte, el Prado, era el principal paseo de la Villa con unos antecedentes muy lejanos; en el siglo XIX se había convertido en el lugar preferido de los madrileños, como sitio de paseo, y especialmente como lugar de moda. El Salón del Prado se extendía hasta la Plaza de Cibeles con prolongación hasta el Paseo de Agustinos Recoletos.

Este sencillo proyecto, que quizás formaría parte de uno de mayor envergadura, supone una de las propuestas de unión del Paseo con el que sería un parque público hacia los años 70, después de que Isabel II vendiese al Estado la franja occidental del Retiro cuyos jardines llegaban hasta el Prado.

Aunque el Estado vendió estos terrenos, que finalmente construidos configuraron el barrio del Retiro, conservó el espacio de la Huerta de S. Juan y lo destinó a lugar de recreo de los madrileños.

Hay constancia documental de otros proyectos de unión de estos espacios como el que propone el arquitecto municipal Agustín Felipe Però para unir este nuevo parque con el paseo del Prado a partir de amplios jardines (Cat. nº 156). No consta que la propuesta fuese cumplida.

C.L.A.

149

MERLO, Juan; GUTIERREZ, Fernando; ROBE, Juan de

“Alzados correspondientes al proyecto de reforma del Parterre del Buen Retiro”

3 de Marzo de 1843

Dibujo con tinta, con aguadas en grises, sobre papel verjurado (Entelado).

Escala: 200 pies castellanos. Escala de 50 pies castellanos para una estatua ecuestre que aparece separada.

528 x 950 mm.

Fdo.: Juan Merlo, Fernando Gutierrez y Juan de Robe (Rubricados los tres).

A.G.P. Nº 1421.

Bibl.: Guerra de la Vega, R.: *Jardines de Madrid. I El Retiro*. Madrid, 1983.

Tovar Martín, V.: “*El Real Sitio del Buen Retiro en el Siglo XVIII*”, en Villa de Madrid. 1989-IV, nº 102, pp. 13-46.

Ariza Muñoz, C.: *Los Jardines del Buen Retiro*. Madrid, 1990. Repr. p. 124.

Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 1421.

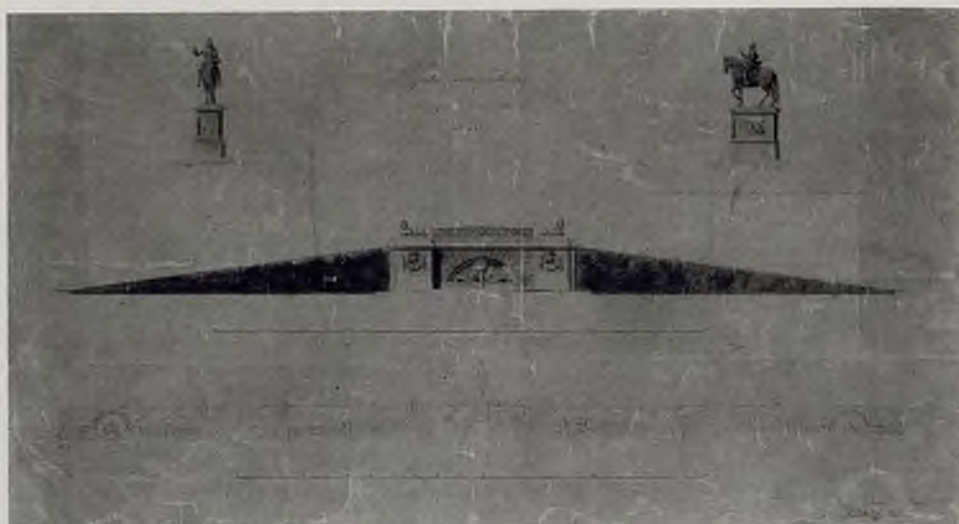
El siglo XIX supone para el Buen Retiro el inicio de su decadencia como Sitio Real. Después de la escasa fortuna sufrida durante la Guerra de la Independencia, en la que quedó en gran parte arrasado, se produce un afán de recuperación sobre todo en la primera mitad de la centuria tanto con Fernando VI como con Isabel II. La nueva reina dedicó especial atención a las reformas de dos espacios importantes: El Reservado, peculiar recinto creado por su padre, y el Parterre. El origen de este último sitio hay que centrarlo en el siglo XVIII; esta zona es significativa, ya que supone lo único que se realizó en base a los proyectos de Robert de Cotte para el Retiro (V. Tovar, 1989, pág. 23). El maestro francés ideó para este lugar, en eje con el Casón y emplazado sobre el Antiguo Jardín Ochavado, un hermoso jardín, siguiendo las pautas de los modelos franceses, rematado en ábsides, consiguiendo en este espacio hermosas perspectivas que se podían contemplar desde el Salón de Baile.

Isabel II emprende las reformas de reconstrucción de este espacio, que afortunadamente había sido el menos afectado durante la contienda con los franceses. Este proyecto supone una de las propuestas de reforma, muy similar al proyecto que finalmente se construye y al que parece sirve de inspiración (C. Ariza, 1990, pág. 125). Respetando el trazado original del recinto, Merlo, Gutierrez y Robe, embellecen el muro de contención del hemicíclo, que cerraba este espacio y marcaba el distinto nivel de las superficies anejas, que une a partir de rampas, con una sencilla fuente adosada a manera de pilón.

Remata el muro con una especie de antepecho metálico enmarcado por dos esfinges, creando con tal disposición, una especie de mirador sobre la plataforma superior.

El proyecto proponía además, colocar delante de la fuente que se adosa al muro, la estatua ecuestre de Felipe III (C. Ariza, 1990, pág. 125) que hoy se levanta en la Plaza Mayor. El diseño se embellecía con otra serie de esculturas sobre pedestales a ambos lados de la del monarca, delante de la superficie mural. Estas esculturas además de ornar el recinto, creaban un importante juego de tensiones, ya que, como elementos verticales rompían con la horizontalidad del muro y la axialidad del conjunto para el que fueron pensadas.

C.L.A.



149

150
PASCUAL Y COLOMER,
Narciso

“Proyecto de un castillo que se ha de construir en el Jardín reservado de S.M. en el Real Sitio del Buen Retiro”. Fachada, sección y planta

Diciembre de 1846

Dibujo en tinta, sobre cartulina, con aguadas en verdes, grises, azules, ocre, amarillo y rojo
Escala: 100 pies castellanos.
620 x 950 mm.

Fdo.: Narciso Pascual y Colomer (Rubricado).
Signatura: A.G.P. N° 4458.

Bibl.: Ariza, C.: Los Jardines del Buen Retiro (Parte I). Madrid, 1991. Repr. pág. 128-129.
Luis de la Vega, C.: Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio (inédito). Cat. n° 4458

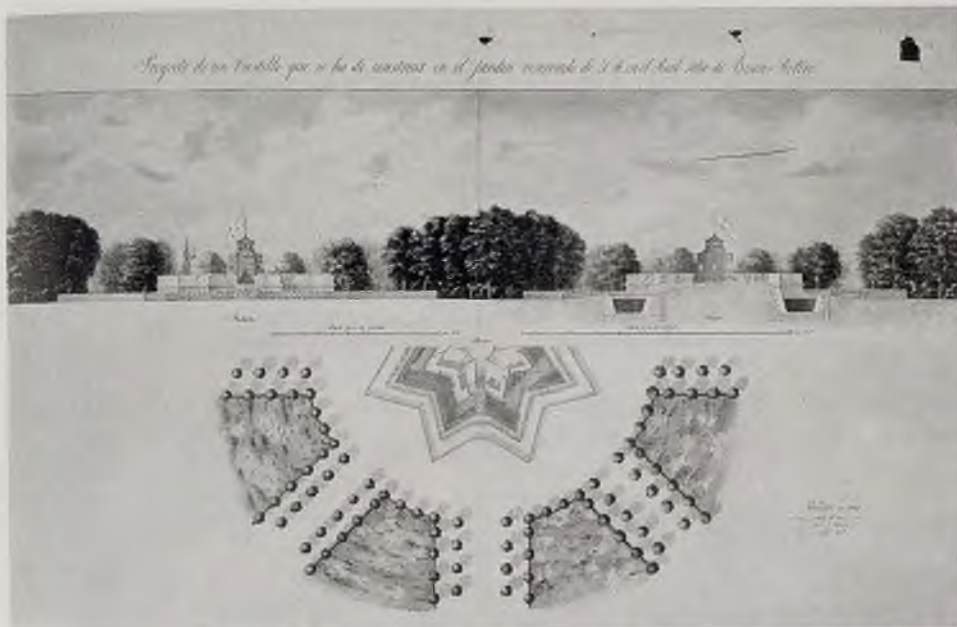
Este proyecto de “castillo”, en el Jardín Reservado de S.M., forma parte de la serie de diseños que durante ese periodo se quisieron hacer para mejorar y embellecer los Jardines del Buen Retiro, proyectos que por diversas razones no se pudieron llevar a su fin, como fueron por ejemplo, las ideas de D. Manuel Texeira, una lechería suiza, una montaña rusa, tiro de armas, un restaurante, pescadería, Estanque de Campanillas y un

jardincillo de aclimatación y venta de flores, o un café en el Estanque Grande y Chinesco diseñado por D. Eduardo García (Ariza Muñoz, 1990, p. 130).

El “castillo” conceptualmente enlaza con los pabellones creados durante el reinado de Fernando VII, y es un buen ejemplo del carácter lúdico que desde siempre se ha querido dar a los jardines de este Palacio; pero ante todo es un claro testimonio y fiel reflejo de la evocación a la Edad Media, como ya lo es en todas las manifestaciones artísticas, literarias y de pensamiento. Aparte de este sentido romántico de evocación medievalista hay que tener en cuenta el espíritu militarista e historicista que envolvía Europa en el siglo XVIII y de la que es un claro ejemplo la obra de Vauban en Francia o de Verboom en España. La construcción está trazada con una original planta en forma de estrella de ocho picos, rodeada de una muralla y de un foso o zanja. Alrededor y algo retirado del foso hay un jardín circular, dando lugar a que el “castillo” se encuentre formando parte de una plaza. La vegetación es simplemente de césped y de grandes árboles, formando calles radiales desde el “castillo”, configurando ocho calles coincidiendo con las puntas de la estrella de la planta.

El acceso de entrada no varía sustancialmente de los demás accesos, pues la simetría es perfecta. La puerta se sitúa en la zona cóncava donde se adelanta un pequeño chaflán en el que se coloca la puerta de entrada, que en alzado se proyecta en forma triangular.

El “castillo” tiene un único piso, con una pequeña linterna, también en forma estrellada.



150

Los vanos son pequeños y escasos, situándose en cuatro paños alternos a semejanza de la arquitectura militar defensiva.

La muralla, que emerge del foso, también estrellada, relativamente de escasa altura, contribuye a dar más carácter defensivo a la construcción.

Sin duda alguna, entre los proyectos para los Jardines del Buen Retiro del S. XIX es uno de los más originales, por su configuración arquitectónica, su valor estético y las evocaciones medievales e historicistas a las que nos remite.

M.J.G.S.

151

PASCUAL Y COLOMER, Narciso

“Parte del Proyecto de reforma del RI. Sitio del Buen Retiro”, para la construcción de una glorieta entre el Tívoli y el Museo, para entrada de carruajes

12 de Diciembre de 1848

Dibujo a la acuarela, en verde, gris y rosa, sobre papel vegetal.

425 x 283 mm.

Fdo.: Narciso Pascual y Colomer (Rubricado).

Notas manuscritas: “Parte del Proyecto de reforma del RI. Sitio del Buen Retiro / aprobado por S.M. el 17 de Enero de 1848”. A.G.P. Nº 1403.

Bibl.: Ariza, C.: Los Jardines del Buen Retiro (Parte I). Madrid, 1991. Repr. p. 121.

Luis de la Vega, C.: Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio (inédito). Cat. nº 1143.

El Real Sitio del Buen

Retiro fue cambiando considerablemente su fisonomía desde sus orígenes en el siglo XVI. El reinado de Fernando VII fue decisivo en su historia; fue en ese momento cuando el monarca decide reservarse una parte de los jardines y entregar el resto para disfrute público. Ese gesto fue enormemente significativo, ya que, parte del Retiro quedaba convertido en un lugar de recreo y desahogo para la Villa.

Cuando accede Isabel II al trono, los proyectos para el Buen Retiro siguen siendo cuantiosos, tanto los que proponían reconstrucciones, como aquellos que contemplaban nuevas propuestas. Isabel II no sólo se ocupó de mantener y embellecer la zona del Reservado o zona privada, sino que siguió dotando de jardines y de nueva infraestructura a la parte pública. Se realizan importantes trabajos de plantaciones de árboles y flores por muchas de las zonas del parque, e incluso siguiendo la moda del momento se incorporan jardines, según el modelo paisajista tan común durante el siglo XVIII.

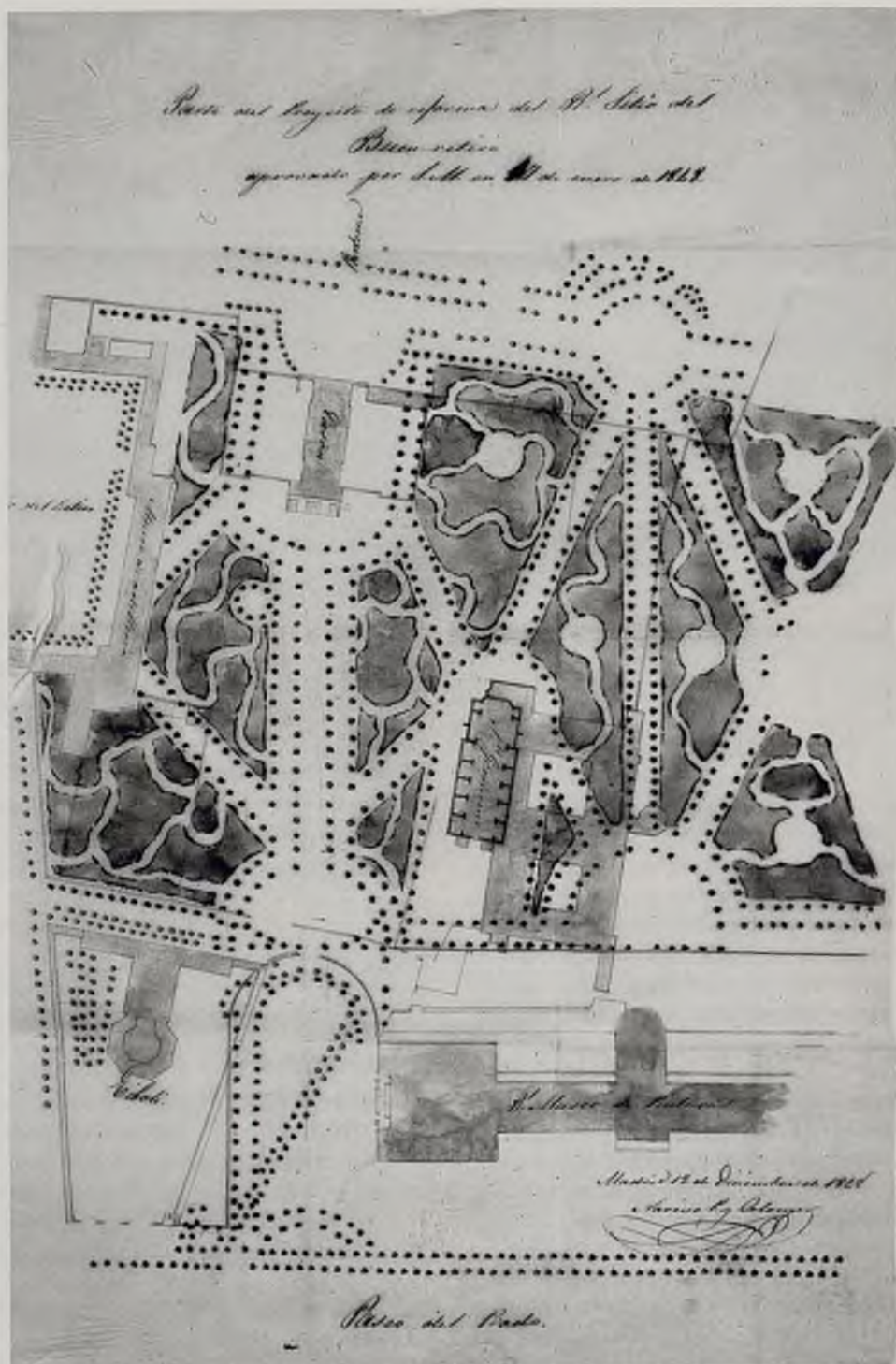
Narciso Pascual y Colomer propone un proyecto de gran significación. Se trata de la construcción de una glorieta entre el Tívoli y el Museo, para entradas de carruajes.

El interés del diseño va más allá de la propuesta concreta; más bien se trata de incidir una vez más en las ideas que hubo a lo largo del siglo XVIII de unir el Paseo del Prado con el Real Sitio del Buen Retiro. En el proyecto aparece el Antiguo Salón de Reinos, ocupado, después de su remodelación, por el Museo de Artillería, el Casón o antiguo Salón de Bailes del Real Sitio, así como el Monasterio de los Jerónimos que aparece integrado como un elemento más dentro del Buen Retiro.

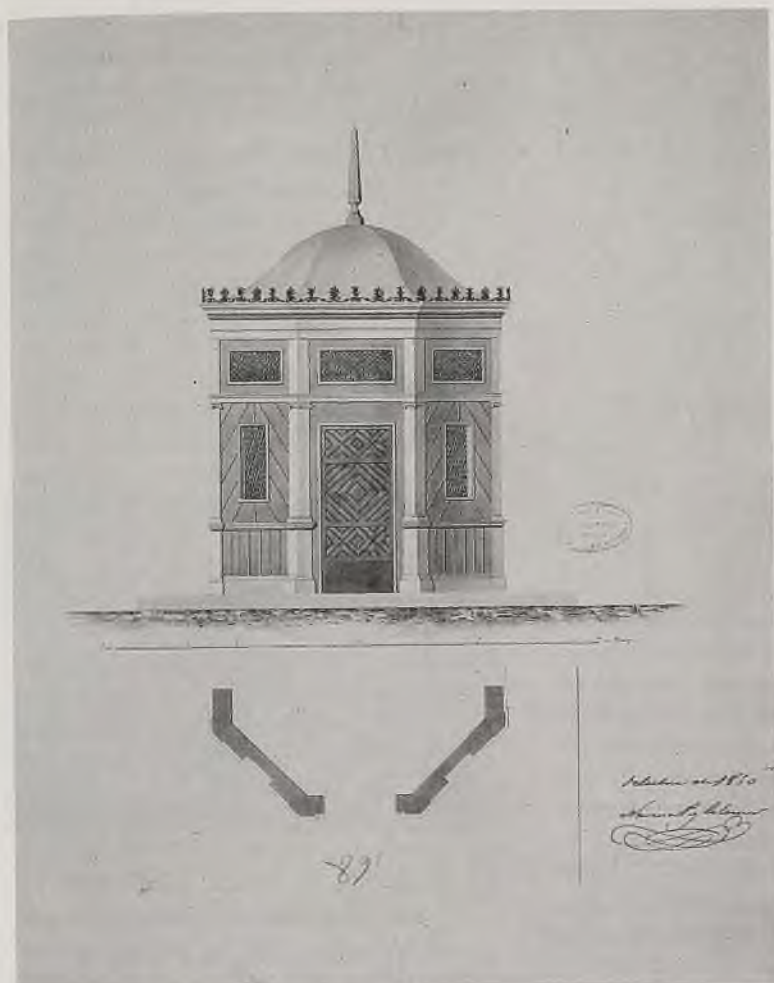
Estas construcciones se intentan unir a partir de calles arboladas que desembocan en avenidas con un desarrollo mayor. Pascual y Colomer integra perfectamente los rígidos paseos arbolados, que configuran armoniosas avenidas, con zonas ajardinadas siguiendo un trazado más irregular, según los modelos paisajistas. Es obvia la incidencia en los paseos, desarrollados como calles arboladas consiguiendo la creación de

magníficas perspectivas. Se trata de una importante propuesta de fusión y unión del Paseo del Prado con el Real Sitio del Buen Retiro, integrando dos espacios volcados a la naturaleza, marcándose el carácter de "Paseo" que se extendería desde el propio Prado hasta el Buen Retiro por medio del desarrollo de las grandes avenidas arboladas. Se destaca la configuración de plazoletas de las que parten las calles a modo de tridente, acentuándose con esta disposición los juegos de perspectivas. La unión más fuerte del Prado con el Retiro se materializaría a partir de una avenida que partiendo del Paseo y discurrendo entre el Tívoli y el Museo desembocaría en el Casón. El proyecto podría verse como una recreación e inspiración en las arboledas que comienzan a plantearse desde la llegada de los primeros borbones, en la zona meridional de la capital. Esta especie de utopía, barajada en distintos momentos, se abandona definitivamente cuando Isabel II vende la franja occidental del Retiro, donde se crearía el Barrio de los Jerónimos, sobre los antiguos jardines del Real Sitio.

C.L.A.



151



152

152

**PASCUAL Y COLOMER,
Narciso**

**Buen Retiro. Proyecto de Caseta
para guarda?. Alzado y planta**

Octubre de 1850

*Dibujo a la aguada rosa, verde, ocre y gris,
sobre cartulina*

Escala: 20 pies de Burgos.

462 x 350 mm.

Fdo.: Narciso P. y Colomer (Rubricado).

A.G.P. Nº 3937.

*Bibl.: Guerra de la Vega, R.: "Jardines de
Madrid. I El Retiro". Madrid, 1983.*

*Ariza Muñoz, C.: Los Jardines de Madrid en el
s. XIX. Madrid, 1988.*

*Luis de la Vega, C.: Catálogo de mapas,
planos y dibujos del Archivo de Palacio
(inédito). Cat. nº 3937.*

Este proyecto de pabellón

se refiere a una construcción de planta octogonal sobre un pequeño basamento de fábrica.

Por la fecha, se ajusta al momento en que Isabel II está demandando proyectos para las reformas del Retiro.

Parece que la función de este edificio sería servir de Caseta para guarda, aunque a juzgar por el propio diseño, no está lejos de las pequeñas construcciones de carácter de recreo, que en este momento se levantaban en diferentes puntos de los jardines del Buen Retiro, cumpliendo funciones muy diversas. Ateniéndonos al proyecto, da la impresión de tratarse de una obra de pequeñas proporciones.

Colomer estructura el pequeño pabellón según el siguiente esquema: sobre un basamento, levanta el piso noble y finalmente un pequeño ático; remata la construcción con una bóveda rebajada, de segmentos ondulados. Aborda la utilización de distintos materiales. Los elementos estructurales, remarcados con

respecto al resto del paramento, parecen ser de piedra, mientras que el resto bien pudieran ser de madera o metal por ser en este momento y para este tipo de construcciones los más comunes. También dispone curiosas celosías en las ventanas.

Este tipo de pabellones, que tan abundantes van a ser en el siglo XIX y cuyo destino principal van a ser los parques públicos, tienen su origen en los jardines reales del siglo XVIII; en este momento van a servir de exponente del eclecticismo dominante, que si bien arquitectónicamente significan poco, su pintoresquismo les hace ser obras graciosas y de gran originalidad. No se han hallado datos que acrediten que la obra se construyó.

C.L.A.

153

AGUADO, Ramón Romualdo

**Proyecto de una estufa de
propagación para el Real Sitio del
Buen Retiro**

15 de Enero de 1856

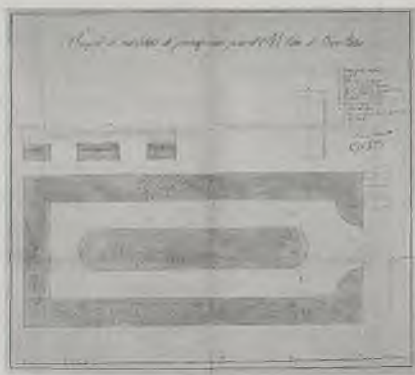
*Dibujo a la acuarela, en anaranjado, amarillo
y verde, sobre cartulina.*

Escala: 40 pies castellanos.

447 x 505 mm.

Fdo.: Ramón Romualdo Aguado (Rubricado).

*Notas manuscritas: "1. Escaleras para
descender | 2. Puerta | 3. Calles para el
servicio | 4. Camas de estiércol y corteza | 5.
Plantas devajo de campanas de vidrio | 6. Yd.*



153

fuera de las Camp. / 7. Sección vertical o corte / 8. Bastidor del techo / Rl. Sitio de Buen Retiro 19 de Enero de 1896".

A.G.P. Nº 1910.

Bibl.: Ariza, C.: *Los jardines de Madrid en el siglo XIX*. Madrid, 1986.

Ariza, C.: *Los Jardines del Buen Retiro*. Madrid, 1990.

Añón, C.: "Los Jardines españoles del Renacimiento y del Barroco", en Hansmann, W.: *Jardines del Renacimiento y del Barroco*. Madrid, 1990.

Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 1910.

Exp.: Ariza, C.: "Los jardines madrileños del siglo XVIII" en *Madrid y los Borbones en el siglo XVIII*. Exposición. Madrid, 1984. pp. 141-156.

A lo largo del siglo XIX, los jardines del Buen Retiro irán sufriendo una serie de transformaciones, que si bien no cambiarán su fisonomía general, si permanecerán con su habitual carácter lúdico, sobre todo a partir de 1868 con la declaración de los jardines como Parque público. Con anterioridad a esta fecha los proyectos para el embellecimiento y funcionalidad del parque fueron numerosos. Uno de ellos consistió en la realización de una Estufa de propagación a modo de invernadero. Los invernaderos fueron numerosos en estos jardines, realizados expresamente para el cultivo de plantas y flores, en algunos casos exóticas y de difícil producción. El mantenimiento de este tipo de

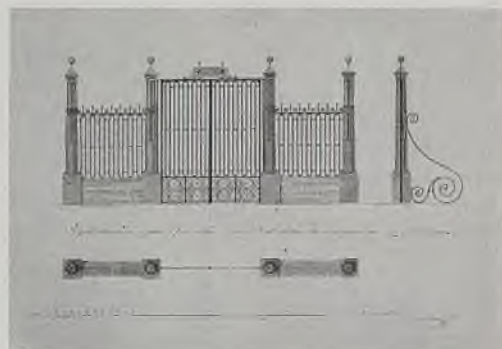
construcciones fue un problema permanente, debido al alto costo de los materiales para su funcionamiento y al personal que requerían. Este proyecto de Estufa plantea el problema de su posible ubicación, que según C. Ariza se proyectaría para la zona llamada el "Reservado", donde ya estaban construidas otras estufas como la llamada Antigua y la Grande (1990, p. 118).

El diseño de R.R. Aguado presenta en planta y alzado el invernadero; en él podemos comprobar la distribución espacial del mismo que será la característica en estas construcciones; de forma rectangular y realizado probablemente en madera y cristal, con tejado a dos aguas, esta tipología irá cambiando en la segunda mitad del siglo con la nueva utilización del hierro en sustitución de la madera, y consiguientemente la utilización de bóvedas más ligeras como cerramiento. Este edificio presenta parte de su estructura rehundida en la tierra a la cual se accedía por dos escaleras laterales; el amplio salón de la planta quedaba dividido por una estructura rectangular alargada, rematada en semicírculos, sobre la que se colocaban las plantas; esta forma daba lugar a dos pasillos junto a los cuales se desarrollaba en todo el perímetro del edificio un parterre corrido, también para el cultivo de plantas. En el proyecto se hace mención a esta tarea que quizá, debido a su dificultad de obtención, se ponían bajo campanas de cristal.

A partir de 1868 se construirán otros invernaderos o se trasladarán hasta aquí desde algunos puntos de Madrid; destaca como obra "ex novo" el Palacio de Cristal realizada en 1887 como estufa para la Exposición de Filipinas, y como obra trasladada, el gran invernadero del

marqués de Salamanca, ambos realizados en hierro y cristal, al igual que había comenzado a hacer en Londres Paxton, en 1851. No hemos hallado noticias que confirmen que la obra de Aguado fuese realizada.

F.D.M.



154

154

MORENO, Custodio (1780-1836)

"Proyecto en borrador de una puerta de fierro que debe construirse en el Rl. Sitio del Buen Retiro y punto intermedio entre el estanque y la noria nueva". Alzado, vista lateral y planta

Mediados del siglo XIX

Dibujo a la aguada, gris, verde, negro, teja y ocre, sobre papel avitelado.

Escala: 30 pies castellanos.

419 x 603 mm.

Fdo.: Custodio Moreno (Rubricado).

A.G.P. Nº 3935.

Bibl.: Ariza Muñoz, C.: *Los Jardines del Buen Retiro*. Madrid, 1990.

Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 3935.

Cuando parte del Buen Retiro se convierte en parque público, uno de los lugares más frecuentados por los madrileños, en pro de su atractivo, fue el gran estanque, ya que ofrecía singulares atracciones. Los visitantes podían pasear en barca, y además, el lago se convirtió con frecuencia en escenario de espectáculos acuáticos, farándulas, fuegos de artificio, etc.

La zona del estanque estaba rodeada de una verja de hierro que cerraba el recinto (Ariza, C., pág. 127-128). En distintos lugares de este perímetro del estanque se establecían las casetas que despachaban los billetes para los viajes en barca por el lago.

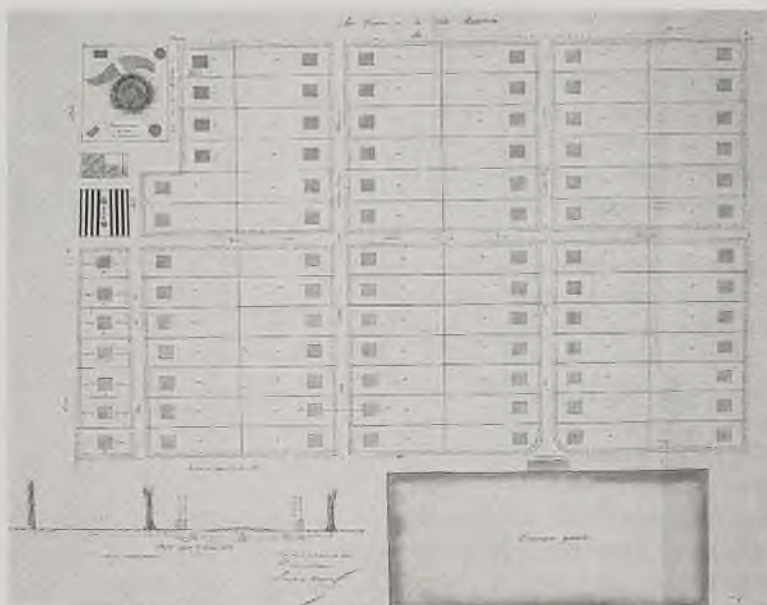
Unas norias se disponían en los ángulos de la verja, construcciones que fueron comunes y numerosas en el Retiro, para poder abastecer de agua las necesidades propias del recinto. Las norias del estanque debieron ser de gran belleza a juzgar por el impacto que le causaron a Pedro Antonio de Alarcón, quién las comparó con hermosas capillas (Ariza, C. Pág. 128).

El proyecto que nos ocupa, se refiere a una puerta diseño de Custodio Moreno, en este momento maestro mayor de la Villa, para servir de cerramiento a alguno de los lados del recinto del lago.

No hay constancia documental de que este proyecto se llevase a la práctica. El dibujo de gran sencillez, tendría esencialmente el carácter funcional de cerrar el recinto. Aunque se trata de una obra sin demasiada dimensión, se debieron tener en cuenta ciertos principios estilísticos a la hora de realizar el proyecto, para conseguir el mayor ornato del recinto.

Custodio Moreno propone un proyecto de Puerta de hierro con enverjados laterales, que probablemente se pensaban continuar a lo largo de todo el perímetro que ocupaba el estanque. Lo más significativo del proyecto, aparte de su gran simplicidad, es la combinación de materiales que propone, es decir, la integración en la misma obra de la piedra para los pilares, el hierro para el enverjado propiamente dicho y el ladrillo para el zócalo sobre el que descansa la verja.

C.L.A.



155

155

BERGUE, Ernesto de

Ante-proyecto de una cité madrileña

5 de Octubre de 1869

Dibujo en tinta negra, azul y roja, sobre papel verjurado con aguadas azul, rosa, verde y negra.

Escala: 0.001 por 1 metro.

Fdo.: "Ernesto de Bergue" (Rubricado).

Notas manuscritas: "Ante proyecto de la Cité Madrileña // Ronda de Alcalá // Calle de la Montaña // Establecimientos de leches y diversiones // Tahona / Botica / Alcaldía / Tienda / Tienda // Adiministración // Mercado // Ronda de Alcalá // Calle de las Artes // Calle de la Agricultura / Calle abierta hoy // Calle del Comercio / Calle abierta hoy // Calle de la Industria / Calle abierta hoy // Escala del Plano = 0m,001 por 1 m // Perfil segun la Linea A.B // Escala=0,01 por 1 metro // Madrid 5 de Octubre de 1869 / El autor petionario / Ernesto de Bergue (rubricado) // Estanque grande".

AV. ASA. 6-177-41.

Bibl.: Ariza, C.: Los Jardines de Madrid en el siglo XIX. Madrid, 1988.

Ariza, C.: Los Jardines del Buen Retiro. Madrid, 1990. Repr. p. 148.

El 30 de septiembre de 1869 se presenta al Ayuntamiento de Madrid un original proyecto de construcción de casa en el Buen Retiro, en la zona conocida como el Reservado.

El proyecto está firmado por el francés Ernesto de Bergue quien intentará llevar a la práctica un barrio-jardín que el denominará "Cité madrileña" o "Campos recreativos industriales y científicos". Las razones que expone para su construcción son variadas pero todas tienden hacia la comodidad y bienestar de sus ocupantes, los cuales serían "de posición desahogada sin ser opulenta"; otras razones aducidas giran en torno a la buena situación respecto a los paseos más concurridos y el vivir inserto en la naturaleza sin tener que buscarla lejos de la ciudad.

Entre las condiciones que acompañan al proyecto destaca la concesión del terreno y alquiler de las casas por un plazo de noventa años, terminado el cual pasarían a depender del Ayuntamiento; igualmente se manifiesta que todos los gastos correrían a cargo del petionario, desde su construcción, al mantenimiento y limpieza de la colonia. Otra de las obligaciones sería el dejar un local libre para poner una alcaldía, y el compromiso con el Ayuntamiento de pagarle 400 reales de vellón anuales por cada finca alquilada. La construcción de estas casas no obligaba a que se hicieran todas al mismo tiempo, sino que en

un principio se realizarían cinco y el mercado, y paulatinamente se edificaría el resto. El 11 de noviembre de 1869 se desestima el proyecto por parte del Ayuntamiento, aduciendo "No ha lugar a lo que pide porque el parque de Madrid está destinado exclusivamente a recreo y solaz del vecindario". Recordemos que en 1868 tras la designación de los jardines del Buen Retiro como parque público, y en el artículo 2 del decreto al respecto se dice "El Ayuntamiento de Madrid no podrá dedicar ninguna parte del expresado Parque a la construcción de barrios, manzanas o casas aisladas..." (AV. ASA. 5-99-25) (Ariza Muñoz, 1990, p. 146). Ante la negativa a su proyecto, el ingeniero pide en junio de 1870 se le devuelvan los planos, o bien que el ayuntamiento los compre por la "infima" cantidad de 5000 reales, a lo que la corporación contesta que no los comprará por esta cantidad "ni por otra por muy baja que fuere".

El trazado para este proyecto queda planteado en retícula con una marcada ortogonalidad, distribuyéndose 85 parcelas separadas por amplias avenidas que llevan por nombre: Agricultura, Artes, Comercio e Industria; estas calles irían flanqueadas por árboles y cada parcela contendría un pequeño jardín, agua independiente y gas para su iluminación. Entre los establecimientos generales de la colonia estaría una tahona, botica, mercado, alcaldía, y locales para la administración, al igual que una zona de esparcimiento público con pequeños lagos y elementos recreativos, todo ello inmerso dentro del Parque de Madrid.

F.D.M.

156

PERÓ, Agustín F.

Proyecto para enlazar el Paseo del Prado al Parque de Madrid

Madrid 12 de Agosto de 1875

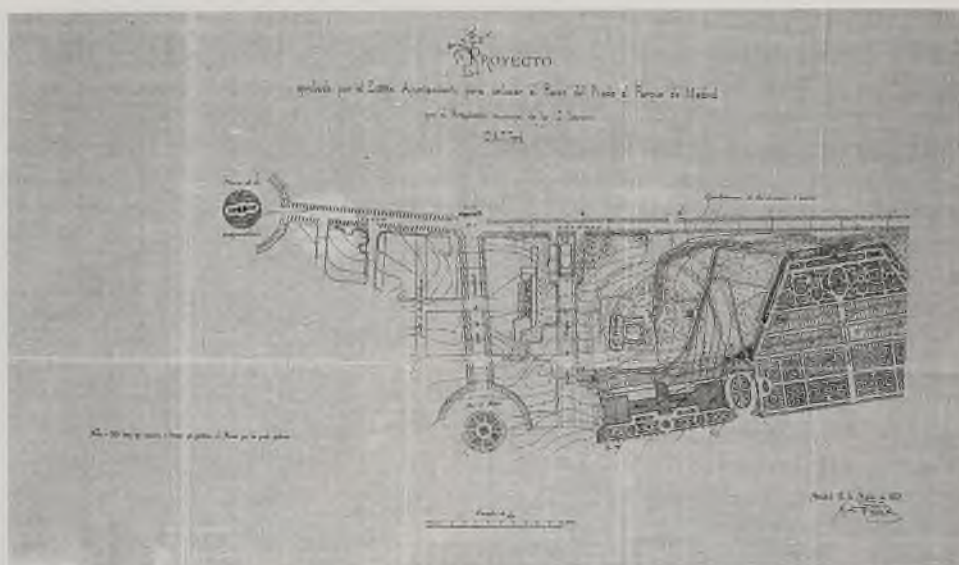
Dibujo a tinta negra, roja y azul sobre tela tratada.

Escala: 1/2000.

484 x 857 mm.

Fdo.: Agustín F. Peró (rubricado).

Notas manuscritas: "PROYECTO /aprobado por el Excmo. Ayuntamiento para enlazar el Paseo del Prado al Parque de Madrid / por el Arquitecto municipal de la 4ª Sección / D.A.F. Peró // Plaza de la / Independencia // CALLE



156

DE GRANADA // Equidistancia de las curvas= 1 metro // Calle de Juan de Mena // Calle de la Lealtad // Dos de Mayo // Calle de Alarcón // Museo de Artillería, / Antiguo Salón de Reinos // Calle de Felipe IV / S^o Geronimo // Museo de Pintura // Jardin Botánico // Nota= MN línea que demarca el terreno que pertenece al Museo por su parte posterior // Escala de // Madrid 12 de Agosto de 1875 // Agustín F. Peró (Rubricado)".

AV. ASA. 9-166-2.

Bibl.: Ariza, C.: *Los Jardines del Buen Retiro. (Parte II)*. Madrid, 1991. Repr. p. 274.

El 12 de Agosto de 1875 el arquitecto municipal, Agustín Felipe Peró, presentaba un proyecto destinado a enlazar el Paseo del Prado con el Parque de Madrid y aislar de manera conveniente el Museo Nacional de Pinturas, a partir de una planificación de jardines. La venta de los terrenos del Retiro inmediatos al Prado, que realizó Isabel II al Estado, no fue vista con agrado por una gran mayoría. Ahora bien, la decisión del Estado de vender la franja occidental del parque, a particulares con fines lucrativos, terminó de encender las iras de aquellos que soñaban con la creación de un definitivo parque público, en esta zona. Fernández de los Ríos ilustra a la perfección el desacuerdo ante esta medida (Ariza, C., 1990,

p. 274-5).

Cuando la situación resultaba irreparable, se siguen demandando propuestas, que de alguna manera ofrecieran alternativas ante la irremediable construcción de la nueva barriada de los Jerónimos.

Agustín F. Peró justifica su planteamiento, argumentando que los terrenos comprendidos entre el Paseo de Granada y el Museo, la calle de Felipe IV y el Botánico, no podían tener otra finalidad que la de servir de enlace entre el Parque de Madrid y el Paseo del Prado, manifestando que este espacio era impropio para la edificación por la fuerte inclinación y forzadas rasantes que ofrecía.

La construcción de este sector conseguiría, por otra parte, aislar definitivamente el Retiro del gran Paseo público de Madrid, por lo que el proyecto que nos ocupa, vendría a mostrarse como uno de los últimos intentos, de resistencia y oposición ante la pérdida de una de las zonas más preciadas de la capital. Otra razón de singular importancia justificaba el proyecto de Peró. Con él se pretendía además, realzar de forma sustancial el Museo del Prado. El terreno donde se ubicó la obra de Villanueva presentaba por sus desniveles, aún en este momento, un marco poco digno, de tal forma que la fachada posterior así como la que mira al norte continuaban soterradas, lo que provocaba un empequeñecimiento de la obra, al no contar con un enmarque que la dignificase. Agustín Peró, en su proyecto planteaba conseguir, a partir de la explanación de este espacio, no sólo la mayor dignificación del edificio, sino darle "...alumbración y

330



157.A

salubridad siempre necesarias y en él mayormente por los tesoros artísticos que contiene el recinto...”.

La intervención que propone el arquitecto municipal, consistía por tanto en la unión del parque con el Prado por medio de rampas que suavizarían las pendientes, así como una explanación del terreno, a partir de la cual se conseguiría por una parte realzar la traza del Museo por medio de la adecuación del terreno con el entorno, y por otra realizar el único enlace posible entre el Salón del Prado y el parque de Madrid, a partir de la puesta en marcha de esta obra de sustancial “...utilidad y embellecimiento para la capital...”.

El Ayuntamiento aprobó el proyecto, catalogando la intervención de conveniente y de pública utilidad. El 28 de Abril de 1876 se sacaba el pliego de condiciones facultativas para emprender la obra, habiéndose aceptado el presupuesto, con la condición de terminar el trabajo en el plazo de seis meses.

A pesar de la importancia de la propuesta, los intereses económicos debieron primar por encima del plan, ya que ni se logró frenar la venta de terrenos, máxime cuando desde 1860 se estaban demandando licencias de construcción para estos solares.

C.L.A.

157

DE LA TORRIENTE, F.

Proyecto de reforma de los jardines del Buen Retiro. Plano General. (a)

1871

Dibujo en tinta marrón y lápiz sobre cartulina, con aguadas verde, azul, ocre y marrón.

Escala: 0.0025 P.M.

710 x 980 mm.

Fdo.: “F. DE LA TORRIENTE”.

Notas manuscritas: “PROYECTO DE REFORMA / DE LOS / JARDINES DEL BUEN RETIRO // Calle proyectada // Calle del Pósito // Paseo de Recoletos // Paseo del Prado // Dos de Mayo // Escala de // PLANO GENERAL // F. DE LA TORRIENTE”.

AV. ASA. 10-204-19 n.1.

Bibl.: Ariza Muñoz, C.: “Los Jardines del Buen Retiro”, en Koiné, Junio, 1986. Año I nº 3.

Ariza Muñoz, C.: “Proyectos no realizados en el Retiro durante el siglo XIX”, en Villa de Madrid. Año XXV. 1987-III, nº 93. Repr. p. 34.

Ariza Muñoz, C.: “Introducción del Jardín paisajista en el Madrid del siglo XIX”, en Villa de Madrid. Año XXVI, nº 97-8. 1988-III-IV. Repr. p. 87.

Ariza Muñoz, C.: Los Jardines del Buen Retiro. Madrid, 1990. Repr. p. 284.

Entre los muchos

proyectos no construidos, que a lo largo del siglo XIX, y concretamente tras la cesión de la posesión real al Ayuntamiento en 1868, se propusieron, destaca el firmado por F. de la Torriente, con motivo de la reforma de parte de estos jardines.

Los proyectos de intervención, se jalonaron por todo el nuevo Parque de Madrid, llevándose algunos a la práctica y otros quedando sólo sobre el papel.

La zona en la que se pretendía ejecutar este proyecto, eran los Jardines del Buen Retiro, que se encontraban ubicados en la zona NW del parque, lugar que antiguamente concentraba la Huerta de S. Juan, también llamada del Rey (Ariza Muñoz, C., 1986, p.18).

En 1856, Isabel II vendió al Estado la franja occidental del Real Sitio, y en este lugar se procedió rápidamente a la construcción de un barrio, quedando la “Huerta” como zona ajardinada y de recreo del mismo.

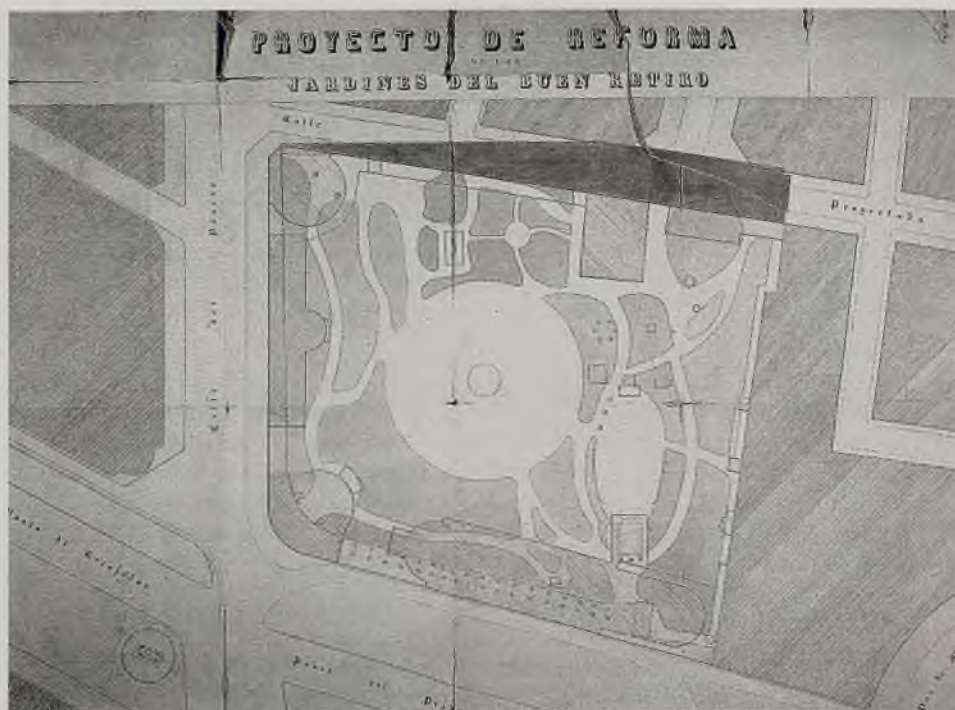
Torriente en 1871, presenta un plan de reformas de los Jardines del Buen Retiro, dentro del cual podemos apreciar las grandes transformaciones que se pretendían realizar.

Anteriormente en 1859 también se proyectó para esta misma zona un Palacio de Cristal, que tampoco se llevó a efecto (Cat. nº 165).

En el plano general aparece la ubicación dentro del parque, con la relación de calles sobre el que estaría inmerso, incluso se proyecta una

nueva en su lado norte, que partiría de la del Pósito; en esta traza se observa la distribución de los distintos establecimientos dentro de los jardines con una concepción paisajista, que partiendo de una rotonda central, ocupada probablemente por un kiosco de música, irradiaba una serie de caminos sinuosos que irían desembocando en los diferentes edificios que se proponen. Respecto a estas edificaciones, son variadas, no en cuanto a su concepción, ya que todas siguen una línea constructiva amparada en elementos clasicistas, pero sí en cuanto a su funcionalidad. Estos establecimientos comprenden desde un kiosco de música, un palacete de cristal, un teatro, etc., conjugándose la construcción entre los nuevos materiales (hierro y cristal) y los tradicionales. Los alzados recuerdan el gusto palladiano, en conexión con el desarrollo que en Inglaterra se venía produciendo.

F.D.M.



157.B

DE LA TORRIENTE, F.

Proyecto de Reforma de los jardines del Buen Retiro. Plano comparativo (b)

1871

Dibujo a tinta marrón y lápiz sobre cartulina con aguadas verdes, azul, ocre y marrón.

Escala: 0.0025 P.M.

Fdo.: "F. DE LA TORRIENTE".

Notas manuscritas: "PROYECTO DE REFORMA DE LOS JARDINES DEL BUEN RETIRO // Calle proyectada // Calle del Pósito // Paseo de Recoletos // Paseo del Prado // Dos de Mayo // Escala de // PLANO COMPARATIVO // F. DE LA TORRIENTE". AV. ASA. 10-204-19 n. 2.

Bibl.: Ariza Muñoz, C.: "Los Jardines del Buen Retiro", en Koiné. Junio, 1986. Año I nº 3.

Ariza Muñoz, C.: "Proyectos no realizados en el Retiro durante el siglo XIX", en Villa de Madrid. Año XXV. 1987-III, nº 93. Repr. p. 34.

Ariza Muñoz, C.: "Introducción del Jardín paisajista en el Madrid del siglo XIX", en Villa de Madrid. Año XXVI, nº 97-8. 1988-III-IV.

Ariza Muñoz, C.: "Los Jardines del Buen Retiro". Madrid, 1990.



157.C

DE LA TORRIENTE, F.

Proyecto de Reforma de los jardines del Buen Retiro (c)

1871

Dibujo a tinta marrón y negra sobre cartulina con aguadas verde, ocre, gris y azul.

Escala: 0.005 P.M.

464 x 1150 mm.

Fdo.: "F. DE LA TORRIENTE".

Notas manuscritas: "PROYECTO DE REFORMA DE LOS JARDINES DEL BUEN RETIRO".

RETIRO // ESCALA DE // F. DE LA TORRIENTE".
AV. ASA. 10-204-19 n.3.

Bibl.: Ariza Muñoz, C.: "Los Jardines del Buen Retiro", en Koiné. Junio, 1986. Año I nº 3.
Ariza Muñoz, C.: "Proyectos no realizados en el Retiro durante el siglo XIX", en Villa de Madrid. Año XXV. 1987-III, nº 93. Repr. pp. 32-36.
Ariza Muñoz, C.: "Introducción del Jardín paisajista en el Madrid del siglo XIX", en Villa de Madrid. Año XXVI, nº 97-8. 1988-III-IV.
Ariza Muñoz, C.: *Los Jardines del Buen Retiro*. Madrid, 1990.

157

DE LA TORRIENTE, F.

Proyecto de Reforma de los jardines del Buen Retiro. Fachada a la calle proyectada (d)

1871

Dibujo a tinta marrón y negra sobre cartulina con aguadas verdes, ocre y grises.
Escala: 0.005 P.M.
444 x 109 mm.
Fdo.: "F. DE LA TORRIENTE".
Notas manuscritas: "PROYECTO DE REFORMA / DE LOS / JARDINES DEL BUEN RETIRO // TIRO // ESCALA DE // FACHADA A LA CALLE PROYECTADA // F. DE LA TORRIENTE".
AV. ASA. 10-204-19 n.5.

Bibl.: Ariza Muñoz, C.: "Los Jardines del Buen Retiro", en Koiné. Junio, 1986. Año I nº 3.
Ariza Muñoz, C.: "Proyectos no realizados en el Retiro durante el siglo XIX", en Villa de Madrid. Año XXV. 1987-III, nº 93. Repr. pp. 32-37.
Ariza Muñoz, C.: "Introducción del Jardín paisajista en el Madrid del siglo XIX", en Villa de Madrid. Año XXVI, nº 97-8. 1988-III-IV.
Ariza Muñoz, C.: *Los Jardines del Buen Retiro*. Madrid, 1990.

157

DE LA TORRIENTE, F.

Proyecto de Reforma de los jardines del Buen Retiro. Sección (e)

1871

Dibujo a tinta marrón y negra sobre cartulina con aguadas verdes, grises, azules, rojas, ocre y amarilla.
Escala: 0.005 P.M.
470 x 910 mm.
Fdo.: "F. DE LA TORRIENTE".
Notas manuscritas: "PROYECTO DE REFORMA / DE LOS / JARDINES DEL BUEN RETIRO // ESCALA DE // SECCION DIAGONAL // F. DE LA TORRIENTE".
AV. ASA. 10-204-19 n.6.

Bibl.: Ariza Muñoz, C.: "Los Jardines del Buen Retiro", en Koiné. Junio, 1986. Año I nº 3.
Ariza Muñoz, C.: "Proyectos no realizados en el Retiro durante el siglo XIX", en Villa de Madrid. Año XXV. 1987-III, nº 93. Repr. pp. 35-25-26.
Ariza Muñoz, C.: "Introducción del Jardín paisajista en el Madrid del siglo XIX", en Villa de Madrid. Año XXVI, nº 97-8. 1988-III-IV.
Ariza Muñoz, C.: *Los Jardines del Buen Retiro*. Madrid, 1990.

158

GABERT, Pedro

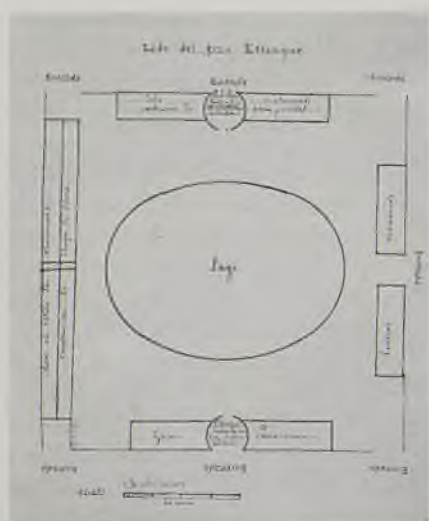
Proyecto de construcción de un estanque en el parque de Madrid

1870

Dibujo en tinta sepia, sobre papel de seda.
Escala: 40 metros / 1/2 milímetros por metro.
265 x 215 mm.
Notas manuscritas: "Lado del gran Estanque // Entrada // Entrada // Entrada // Cafes // Restaurantes // Construcción de // hierro y cristal // Pabellon // Rotunda // observatorio // arriba // Lago // Gran // Panorama // Pabellon // Rotunda con // luz electrica // arriba // Tiros al estilo de // Vincennes // Construcción de // chapa de hierro // Entrada // Teatros // Mecanicos // Entrada // Entrada".
AV. ASA. 4-99-59.

Bibl.: Ariza Muñoz, C.: "Los Jardines del Buen Retiro", en Koiné. Junio, 1986. Año I nº 3.
Ariza Muñoz, C.: "Proyectos no realizados en el Retiro durante el siglo XIX", en Villa de Madrid. Año XXV. 1987-III, nº 93.
Ariza Muñoz, C.: *Los Jardines de Madrid en el siglo XIX*. Madrid, 1988.
Ariza Muñoz, C.: *Los Jardines del Buen Retiro*. Madrid, 1990.

En 1868 los jardines del Buen Retiro pasan a ser propiedad del Ayuntamiento y se constituye el Parque de Madrid, en el cual se intentarán establecer diversos servicios recreativos y de esparcimiento para el pueblo de Madrid, así como otras reformas a fin de mejorar su aspecto. Uno de estos proyectos se debe a Pedro Gabert, quien pretendía realizar un gran lago con construcciones a su alrededor. Este estanque de cien metros de largo, ochenta de ancho y dos de profundidad en forma de elipse, centraba un conjunto de edificios que se pretendían levantar, los cuales a modo de pabellones, albergaban un café, un restaurante, "tiros" al estilo de Vincennes, tiendas, etc. El promotor de esta idea pretendía del Ayuntamiento la concesión por quince años del lago y sus edificios; a cambio pagarían a esta institución diez mil reales al año, así como un 10% de la venta diaria de billetes, donada a los establecimientos de beneficencia del Pardo. El trazado de este proyecto es muy simple, no

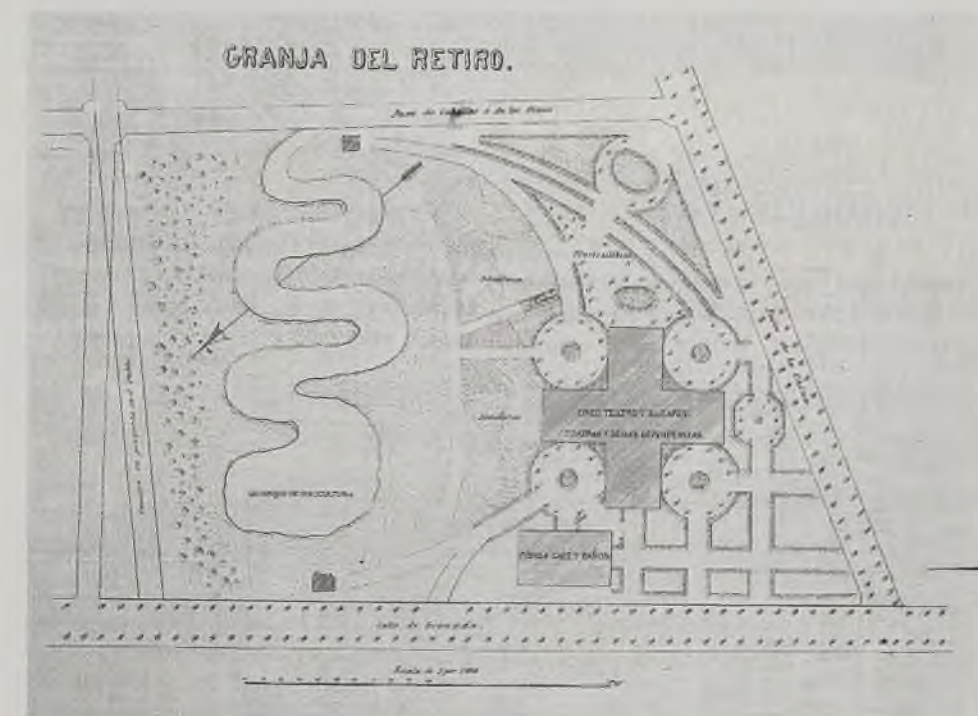


158

especificándose ningún alzado que ayude a conocer el tipo de construcción que se pretendía llevar a cabo, aunque las notas explicativas que acompañan al dibujo reflejan que algún pabellón sería en hierro y cristal y otro en hierro y chapa, con lo cual estaríamos ante el anuncio de la serie de edificios que posteriormente se realizarán con estos nuevos materiales, en la línea de las ideas de la Inglaterra de Paxton

El lago tendría un desarrollo multifuncional, dedicándose tanto al recreo con embarcaciones "a la veneciana", como a juegos y espectáculos, y un pabellón naval donde se organizarían conciertos, luchas de lanza, regatas, cucañas horizontales, etc. La licencia para este proyecto, no se concedió debido a los problemas que planteaba su ubicación, manifestándose que sin ofertar otras modificaciones, el proyecto no sería viable. Este caso no será aislado en la concesión de licencias, ya que las denegaciones en este aspecto fueron numerosas sobre todo cada vez que los proyectos incluían la tala de árboles, tema al que se prestó un especial cuidado por parte de la comisarfa del Parque.

F.D.M.



159

159
ANÓNIMO

Proyecto de Granja en el Sitio del Buen Retiro

1877

Dibujo en tinta negra, roja, verde y azul, sobre tela tratada, con aguada azul.

Escala: 1.1000.

414 x 558 mm.

Notas manuscritas: "GRANJA DEL RETIRO // Paseo de Caballos ó de los olmos // Kiosco // Camino en Proyecto de S. Pablo // Floricultura // Semilleros // Capilla de // S. Fernando // Semilleros // CIRCO TEATRO Y BAZARES // CUADRAS Y DEMAS DEPENDENCIAS // FONDA CAFE Y BAÑOS // ESTANQUE DE PISCICULTURA // KIOSCO // Paseo de la China // Calle de Granada // Escala de 1 por 1000".

AV. ASA. 6-163-69.

Bibl.: Ariza Muñoz, C.: "Proyectos no realizados en el Retiro durante el siglo XIX", en Villa de Madrid. Año XXV. 1987-III, nº 93. Ariza Muñoz, C.: *Los Jardines de Madrid en el siglo XIX*. Madrid, 1988.

Ariza Muñoz, C.: *Los Jardines del Buen Retiro*. Madrid, 1990. Repr. p. 195.

A lo largo del siglo XIX de manera continuada, se proyectaron para el Parque de Madrid diversas construcciones tendentes al bienestar y recreo de la población. Uno de estos planes consistió en una Granja de Recreo promovida por el industrial Luis F. Pretel, quien a imitación de proyectos vistos en algunas capitales europeas, pretendió trasladar a Madrid tal idea. La zona elegida para la Granja estaría en la parte occidental del parque, delimitándose entre la calle de Granada, paseo de la China, paseo de los Olmos

(posteriormente paseo de Caballos) y subida de San Pablo; el lugar era un erial agreste y sin utilización alguna, por lo cual se incide en la conveniencia de "urbanizar" este terreno. En el plan de obras se comenzó por acotar la zona con dos mil metros de verja sobre zócalo, pasando luego a las construcciones que se pretendían para fonda, café y balneario ruso-turco; igualmente una construcción en forma de cruz griega, con casas adosadas, en cuyos ángulos se estructuran cuatro plazas circulares con una fila de árboles alrededor, y junto a ellas un circo-ecuestre, teatro y bazares. Otro edificio que se plantea fue una Capilla dedicada a San Fernando en "estilo gótico o del renacimiento", en el lugar que anteriormente ocupaba un cementerio con las víctimas de la independencia española. Igualmente se pretendía realizar un semillero y un estanque para piscicultura con formas onduladas y terminado con contornos irregulares. Este tipo de granjas de recreo ya se habían realizado con anterioridad en otros lugares de Europa como por ejemplo en el Lithental de Berlín, Bois de Lacombe de Bruselas, Garden House de Hyde Park de Londres, Tivoli de Copenhage o las Buttes Chaumont y Montmartre de París, cuyas similitudes con esta son claras (Ariza Muñoz, 1990, p. 193). La petición de licencia se acompañaba de las características de concesión, entre las que figura un alquiler por cuarenta años, corriendo con todos los gastos el peticionario, sumando estos, algo más de veinte millones de reales. El proyecto a pesar de su buena acogida, entrará en un punto muerto si nos atenemos a las múltiples cartas que acompañan el diseño, en una de las cuales el comisario del Parque de Madrid pretende conceder la licencia pero para ello realiza una serie de peticiones económicas al Ayuntamiento, como contraprestación al "visto bueno". Igualmente existirá otro punto de polémica en cuanto a la construcción de edificios, ya que esto quedaba expresamente prohibido después del decreto de fundación del Parque.

F.D.M.



159 bis

DÍAZ MOREU, Luis

Proyecto de Parque Popular

20 de Mayo de 1877

Dibujo en tinta negra y roja, sobre tela tratada. Escala: 1:1000.

635 x 745 mm.

Fdo: Luis Díaz Moreu (Rubricado).

Notas manuscritas: "PLANO I del terreno cuya concesión se solicita para la creación de un I PARQUE POPULAR II Paseo de los Olmos II Paseo de Caballos o Camino de S. Pablo II Superficie 66000 metros cuadrados II Paseo de las Azucenas II Calle de Granada II Escala de 1 por 1000 II Madrid 20 de Mayo de 1877 II Luis Díaz Moreu (Rubricado)". AV. ASA. 6-163-69.

Bibl.: Ariza Muñoz, C.: "Los Jardines del Buen Retiro", en Koiné. Junio, 1986. Año I nº 3.

Ariza Muñoz, C.: "Proyectos no realizados en el Retiro durante el siglo XIX", en Villa de Madrid. Año XXV. 1987-III, nº 93.

Ariza Muñoz, C.: Los Jardines del Buen Retiro. Madrid, 1990. Repr. p. 195.

Tras la negativa por parte del comisario del Parque de Madrid, F. Casini, de conceder la licencia de construcción para una Granja de Recreo en enero de 1877, se contemplará posteriormente otro proyecto que iría ubicado en el mismo lugar, siendo en esta ocasión un "Parque Popular". Esta nueva zona

de recreo que ahora se pretende, estaría dedicada, según el informe que acompaña al proyecto, a las personas de clase menos acomodada.

El lugar elegido para la edificación de sus distintos establecimientos, era el terreno conocido como "hondonada del Retiro", antigua huerta de los frailes gerónimos, entre las calles de Granada, paseo de caballos o camino de san Pablo y paseo de las azucenas; con una superficie total de 66.000 metros cuadrados.

Entre las obras que se pretendían realizar destacan: cierre de todo el perímetro del terreno, construcción de explanadas para bailes con kioscos de música, realización de una ría para navegar y patinar, circo gallístico y otro ecuestre, teatro al aire libre, plaza de toretes, gimnasio, columpios, teatro de guiñol, kioscos rústicos y merenderos, café, cervecería, tiro de pistola y gallo, cucañas y la puesta en funcionamiento de un ferrocarril que recorriera todo el perímetro.

En cuanto a las condiciones que el peticionario reclama del Ayuntamiento, está la concesión por veinte años del parque popular, así como que se le conceda el uso de agua para regar y el suministro de árboles y plantas. A cambio se ofrece un seis por ciento de las entradas, que costarían menos de dos reales por persona y un real a los menores de nueve años. El precio total de la obra sería de ciento veinte mil duros. Igualmente al finalizar el período de concesión todos los establecimientos pasarían a poder del Ayuntamiento.

En la memoria también se comenta que a los dos meses de ser concedida la licencia se entregarían los planos definitivos; como esto no se produjo el único diseño que se conserva, es el de la situación del parque, sin referencias a sus diversos establecimientos recreativos. En el informe del comisario del Parque de Madrid, queda claro desde el primer momento las reticencias de este, en cuanto al proyecto, aduciendo múltiples problemas para otorgar la licencia. Una de ellas es que en los contratos con otras empresas se establecía una cláusula en la cual el Ayuntamiento se comprometía a no conceder permisos a explotaciones de similares características, mientras durasen sus arriendos, por ejemplo esta obra perjudicaría a "la Casa de Vacas, fuente de la Reina, la Fonda-Restaurant de la Perla establecido en la Casa Rústica, el Estanque Grande, Chocolatería del Dique, Skating-Club, etc". Otros impedimentos están referidos a su situación, ya que ante la próxima edificación junto a la calle de Granada (hoy Alfonso XII), no

parecía aconsejable instalar establecimientos de recreo que pudieran perturbar el descanso del vecindario; por último se hace mención a que el abastecimiento de agua tampoco sería posible debido a su escasez para todo el conjunto del Parque de Madrid.

F.D.M.

160

VELASCO, Carlos

Proyecto de entrada al Parque de Madrid con aprovechamiento de la Puerta de Hierro

Finales S. XIX

Dibujo a tinta negra y roja, sobre tela tratada. 526 x 695 mm.

Notas manuscritas: "PROYECTO DE ENTRADA AL PARQUE DE MADRID CON APROVECHAMIENTO DE LA LLAMADA PUERTA DE HIERRO // ESTUDIADO POR EL ARQUITECTO Sr. D. CARLOS VELASCO // parte existente [en negro] / parte proyectada [en rojo]".
AV. ASA. 0,59-9-12.

El proyecto tiene por objeto el traslado de la Puerta de Hierro, entrada principal a la posesión del Real Sitio de El Pardo, al Parque de Madrid (Buen Retiro). El diseño muestra el encaje de la antigua puerta, obra del arquitecto Nangle y del escultor Olivieri, en un circuito de barreras de hierro en las que destacan las verjas colaterales, con adorno de copete floral y pedestales rematados por florones. Para hacer una armoniosa transición de unos elementos a otros, son utilizados aletones en posición escorzada. La tinta roja señala la obra nueva en la que se percibe el estilo ornamental y estructural de la Puerta de Hierro realizada a mediados del siglo XVIII. La pretensión del traslado no se hizo efectiva y el diseño ha quedado como un nuevo exponente de aquel generalizado estímulo de buscar diversas alternativas para el cierre de los Paseos y Parques de Madrid.

V.T.M.



160

161

NUEVO, Mateo

Proyecto de Skating Rink (Círculo de patinadores)

1877

Dibujo en tinta negra y roja, sobre tela tratada. Escala: 40 metros. 500 x 580 mm.

Notas manuscritas: "SKATING RINK / -CIRCULO DE PATINADORES- / AQUARIUM, RESTAURANT, GIMNASIO, TEATRO, SALA DE CONCIERTOS, & / DE MADRID / EXPLICACION DEL PLANO GRAL. // n 1 -Recinto oval para patinar / " 2.-Aposento y lavatorio para caballeros patinadores / "3. Idm. señoras patinadoras. / " 4.-Despacho de billetes para patinar. / 5. Puente sobre el canal. / 6.-Fuente / 7.-Pabellon cafe, / 8. Restaurant y / 9. Lavatorios privados. / 10. Entradas / 11. De la planta baja. / 12. Salon para bailes y conciertos / 13. Lavatorios, vestuarios y / 14. Sala de espera. / 15.-Aquarium. / 16.-Casa para la bomba / 17.-Rotonda o Kiosco de recreo / 18.-Gimnasio / 19.- Galeria para tiro. / 20.- Orquesta, Botiquin, & / 21.-Oficinas de Admon. y maquinista / 22.- Tiro de flecha, Columpios, & // Escala // METROS".
AV. ASA. 6-163-69.

Bibl.: Ariza Muñoz, C.: "Proyectos no realizados en el Retiro durante el siglo XIX", en Villa de Madrid. Año XXV. 1987-III, nº 93. Ariza Muñoz, C.: *Los Jardines de Madrid en el siglo XIX*. Madrid, 1988. Hernando, J.: *Arquitectura en España 1770-1900*. Madrid, 1989. Ariza Muñoz, C.: *Los Jardines del Buen Retiro*. Madrid, 1990. Repr. p. 195.

El diseño está integrado entre los proyectos que se intentaron llevar a cabo en el Parque de Madrid durante el siglo XIX, todos ellos destinados al esparcimiento y a la utilidad pública como era habitual en otros parques de capitales europeas. Siguiendo esta tradición y poniéndola como ejemplo, el arquitecto Mateo Nuevo Fernández proyectará un Skating Rink en los terrenos del antiguo jardín del Buen Retiro, con una serie de construcciones dedicadas al deporte y recreo de sus visitantes. El terreno para su levantamiento, según consta en el expediente que acompaña al proyecto, sería de "ciento dos metros en cuadrado o sea, diez mil quinientos metros superficiales"; no se especifica sin embargo, el lugar escogido para su emplazamiento. Aunque la función específica del Skating Rink sería la pista de patinaje sobre "skates"



161

(patines), el proyecto se complementa con otra serie de construcciones que se desarrollan alrededor de esta pista de forma elíptica; tales como un teatro, gimnasio de tiro al blanco, tiro de ballesta, salón de conciertos, acuario, etc., todo ello rodeado de jardines. En el Parque de Madrid ya existía una ría para patinar sobre hielo, pero su disfrute quedaba limitado a temporadas muy concretas, por lo cual ahora se plantea esta nueva pista adecuada para tal fin y con la posibilidad de su funcionamiento durante todo el año.

Las condiciones que se exponen para su explotación no difieren mucho de las que se piden para otros proyectos en este mismo lugar. La concesión sería durante treinta años y su coste de un millón de pesetas; los gastos de construcción y mantenimiento correrían a cargo del peticionario, quien transcurrido el plazo de usufructo lo cedería al Ayuntamiento. Aunque el proyecto está firmado en enero de 1877, parece que la idea surge un año antes por parte del duque de Mariguan, el cual sería el promotor de la obra. Junto al croquis en planta de las diferentes partes que se proyectan, aparece un alzado de lo que sería la fachada principal del Skating Rink, cuya realización estaría enmarcada dentro del eclecticismo en boga en el siglo XIX en España, debido al auge del historicismo, cuya vertiente constructiva girará en torno a toda una serie de ideas,



162

La fachada se estructura en tres pisos, con un marcado eje central y se remata en cúpula. En el piso bajo destaca su portada enmarcada entre pilastras corintias sobre plinto. Los vanos se encuentran separados por "pilastras" a modo de grandes molduras, desarrollándose a lo largo de toda la fachada. Destacan en los laterales dos pequeños pabellones coronados con cúpula, con moldura por cornisa, a base de hojas de acanto. Pero el elemento que más se desarrolla será la cúpula central, posiblemente de hierro y cristal, aportando así el uso de estos nuevos materiales al edificio.

La licencia para su construcción fue denegada por el Comisario del Parque de Madrid, aduciendo que ya se había otorgado otra licencia por cuatro años para una explotación de similares características, y por tanto, hasta que no finalizara ésta su contratación no era posible emprender una obra nueva.

F.D.M.

162

NUEVO, Mateo

Proyecto de Skating Rink. Alzado

Dibujo en tinta negra sobre tela tratada.

Escala: 10 metros.

500 x 580 mm.

Notas manuscritas: "FACHADA DE SKATING RINK DE MADRID // ESCALA // METROS".

AV. ASA. 6-163-69.

Bibl.: Ariza Muñoz, C.: "Proyectos no realizados en el Retiro durante el siglo XIX", en Villa de Madrid. Año XXV. 1987-III, nº 93.

Ariza Muñoz, C.: Los Jardines de Madrid en el siglo XIX. Madrid, 1988.

Hernando, J.: Arquitectura en España 1770-1900. Madrid, 1989.

Ariza Muñoz, C.: Los Jardines del Buen Retiro. Madrid, 1990.

**PASCUAL Y COLOMER,
Narciso**

Lugar no identificado. ¿Buen Retiro?. Sección, frente y costado de un pabellón

Mayo de 1890

Dibujo en tinta, sobre cartulina, con aguadas en azul, rosa, rojo, amarillo y gris.

Escala: 0.01 por pie de Burgos.

446 x 640 mm.

Fdo. Narciso P. y Colomer (Rubricado).

A.G.P. Nº 3938.

Bibl.: Guerra de la Vega, R.: *Jardines de Madrid. I El Retiro*. Madrid, 1983.

Bozal, V.: *Historia del Arte en España*. Madrid, 1987.

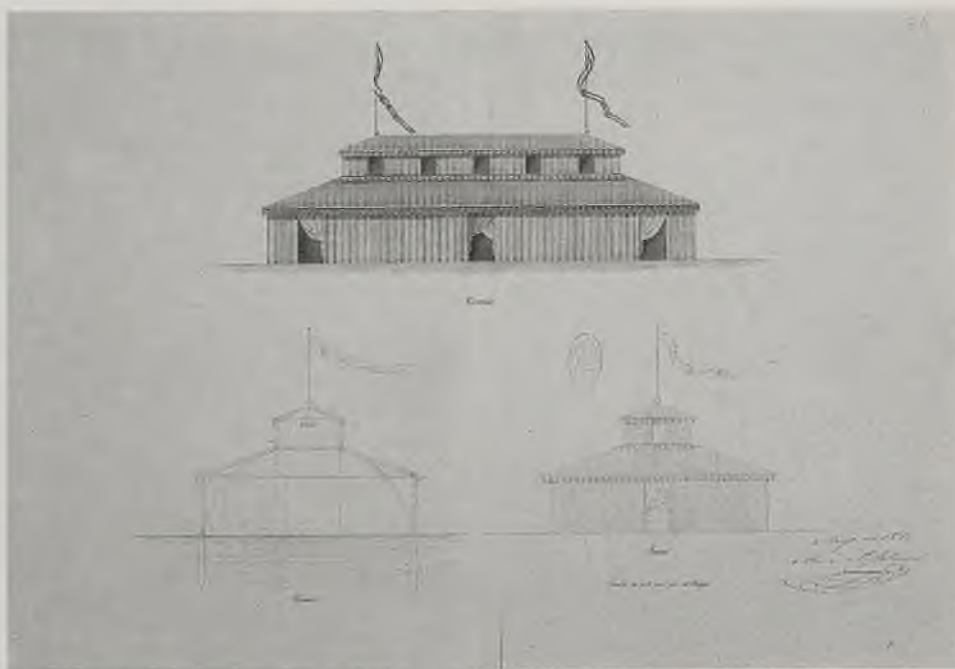
Ariza Muñoz, C.: *Los Jardines del Buen Retiro*. Madrid, 1990.

Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 3938.

Proyecto de pabellón, aunque no presenta ninguna nota que aclare su destino, no resulta aventurado suponer que fuese pensado para el Buen Retiro, ya que en esta fecha se están llevando a cabo reformas y Narciso Pascual Colomer es uno de los arquitectos que está proponiendo ideas. Se trata de un tipo de construcción singular, cuya función, si bien no es clara, según el propio lenguaje del diseño parece destinada a ser habitáculo con un fin lúdico, para representaciones circenses, sala de exposiciones o cualquier otra actividad en esta dirección. El diseño propone una construcción en base a un armazón posiblemente de madera, que actuaría como estructura constructiva portante de un revestimiento de materiales supuestamente desmontables, como lona o madera.

Se presta gran importancia a los vanos, tanto a las ventanas del primer piso como a los de acceso al recinto, cuyas puertas son sustituidas por cortinajes, lo que nos hace pensar que todo el edificio se cubriría con lona.

Quizás este proyecto hay que ponerlo en relación con las pequeñas construcciones de carácter recreativo, que, Fernando VII creó para el Reservado y que posteriormente Isabel



163

II se encargó de mantenerlo tal y como su padre lo había ideado.

Este diseño puede ligarse también al eclecticismo del siglo XIX, ya que Pascual Colomer es uno de los arquitectos que está dentro de ese romanticismo que se empieza a gestar en el momento inmediatamente posterior al movimiento neoclásico (V. Bozal, 1987, pág. 63).

En esta misma línea está también el proyecto de Fortaleza, que el mismo autor diseña y en el cual especifica que su destino es el Reservado de El Buen Retiro (Cat. nº 150).

C.L.A.



164

164

ARANDA, Pablo

Proyecto de velódromo

1 de Octubre de 1895

Dibujo en tinta negra y roja, sobre tela tratada.

Escala: 0.002 por metro.

540 x 665 mm.

Fdo.: Pablo Aranda (Rubricado).

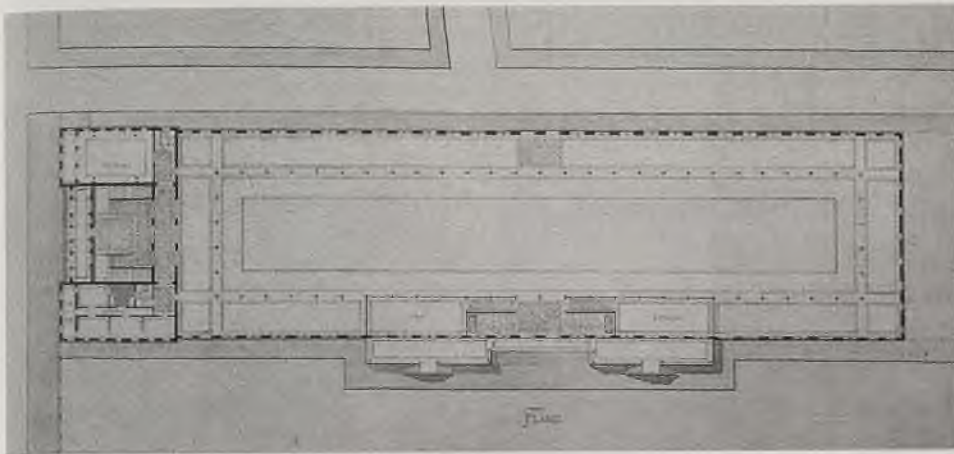
Notas manuscritas: "Pabellón // Kiosco // Pabellón // Tribuna // Tribuna // Guarda // Despacho de billetes // Puerta de Murillo // Calle de Alfonso XII // Madrid I de Octubre de 1895 // El Arquitecto // Pablo Aranda (Rubricado) // Escala de 0.002 por metro".

AV. ASA. 10-251-45.

Con motivo del festival celebrado en el Parque de Madrid "para arbitrar recursos destinados al ejército de Cuba, se hace patente la afición al ejercicio velocipédico. Al no contar la capital más que con velódromos de propiedad particular unidos a los intereses mercantiles de la venta de "máquinas", se solicita el terreno y la licencia para la construcción.

El proyecto es categóricamente rechazado "por ser obstáculo para la circulación". Pero tiene gran interés el diseño por detallar no solo el formato reglamentado del organismo, sino su planificación dentro de un circuito de fórmulas adicionales de carácter recreativo sobre espacios verdes, virtuosamente dibujados.

V.T.



165

ANÓNIMO

**Proyecto de Palacio de Cristal.
Plano general**

Hacia 1859

*Dibujo a tinta negra y roja, sobre papel
verjurado con aguadas rosa, verde, azul, rojo,
gris y ocre.*

Escala: 0.0065 p. metro.

487 x 535 mm.

*Notas manuscritas: "PROYECTO / DE UN
PALACIO DE CRISTAL, PARA UNA
ESPOSICION ESPAÑOLA / EN EL JARDIN
DEL BUEN RETIRO // n. 1 // Calle del Posito
// Exmo. / Sor. Duque / de Bailen // Exposición
/ Universal y permanente // Jardín / del / Buen
Retiro // Paseo de Recoletos // Dos de Mayo //
Salón del Prado // Ministerio / de la Guerra //
Calle de Alcalá // PLANO GENERAL".
AV. ASA. 0,59-31-46 n. 1.*

*Bibl.: Ariza Muñoz, C.: "Los Jardines de
recreo en el Buen Retiro", en Koiné, Junio,
1986. n. 31.*

*Ariza Muñoz, C.: "Proyectos no realizados en
el Retiro durante el siglo XIX", en Villa de
Madrid. Año XXV. 1987-III, nº 93. Repr. p. 38.*
*Ariza Muñoz, C.: Los Jardines de Madrid en el
siglo XIX. Madrid, 1988.*

Hernando, J.: *Arquitectura en España.
1770-1900.* Madrid, 1989.

Ariza Muñoz, C.: *Los Jardines del Buen
Retiro.* Madrid, 1990.

Este proyecto que para un Palacio de Cristal se pretendía desarrollar en los llamados jardines de San Juan del Buen Retiro, supone una interesante aportación, debido a su temprana fecha con respecto a otros ejemplos europeos, que ya habían desarrollado este tipo de edificios, basados en la aplicación de nuevos materiales. En el plano general (n.1), se puede verificar cual hubiera sido la ubicación de esta idea constructiva, la cual quedaba inmersa dentro de los jardines como parte integrante de los mismos, pero a su vez se encontraba abierta a la ciudad, ya que su entrada queda diseñada desde el exterior de la zona ajardinada, por la calle del Pósito. El solar que ocupaban estos espacios sería el futuro lugar en donde se asentaría el Palacio de Comunicaciones. En cuanto a la función que el edificio que

ahora se diseña cumpliría, es clara, proponiéndose como centro para una "esposición española"; aunque en el plano también se observa otra posibilidad como "Exposición Universal permanente", quizá como resultado lógico del éxito obtenido por Paxton en 1851, con motivo de la Exposición Universal que se desarrolló en Londres, y cuyo edificio señero fue el Crystal Palace. En la planta del proyecto (n.2), se define como a partir de una amplia estructura rectangular se organizan los diferentes espacios, destacando su dilatada sala de exposiciones, compuesta por tres naves separadas por columnas de hierro que apenas crean interferencias, realzando con ello la diafanidad del conjunto. La zona de entrada al palacio se encuentra más compartimentada, debido a que en ella se deberían albergar las oficinas administrativas, e igualmente se piensa en la posibilidad de instalar una pequeña sala de conciertos. En la fachada que se asoma al jardín se introducen dos salas de reunión social, como son el café y un restaurante, con entrada tanto desde el interior, como desde el jardín, a partir del cual se accede por escaleras de tramos divergentes que desembocan en una terraza. La fachada principal (n.3), se estructura por medio de tres cuerpos. El central retranqueado con respecto a los dos pabellones laterales, organizándose en dos pisos al igual que el resto de la composición, con un marcado tono "neoclasicista", destacando en la parte superior el remate con frontón abierto que acoge un gran ventanal compartimentado por pilares lisos y cerrado por arco escarzano. El piso bajo, a modo de pórtico, se fracciona por columnas de orden corintio sobre las que se eleva un entablamento terminado con balaustrada y grupo escultórico. Los pabellones laterales albergan en su piso bajo un cuerpo de ventanas, mientras que en el alto su configuración resulta más original al realizarse una terraza-mirador en cuyo interior se distribuyen puertas simétricamente colocadas entre los intercolumnios; estos pabellones se rematan de nuevo con una balaustrada separada por plintos sobre los que descansan esculturas y pirámides ornamentales. La concepción general de esta fachada recuerda en cierta forma una tipología que se realizará habitualmente en las estaciones de ferrocarril, debido a la adopción en el edificio de grandes marquesinas en hierro y cristal. Si la fachada del Palacio de Cristal asumía una decoración manifiesta, en la fachada sobre el jardín (n.4), ésta desaparece, excepto en la parte correspondiente a la continuación de los

pabellones laterales. El resto se estructura en dos pisos con un ritmo simétrico, albergando ventanas separadas por pilastras. Este ritmo queda interrumpido en su parte central por la colocación de un pórtico sobre esbeltos apoyos, posiblemente en hierro, que cobija la terraza de entrada al café y restaurante. El punto de vista elegido para este diseño, permite admirar el jardín con su distribución en cuanto al arbolado, estructuración y mobiliario, entre el que destaca su ornamentación de esculturas y pequeños pabellones o kioscos, muy de moda en los parques durante el siglo XIX. Por último, en el corte que se presenta para este proyecto (n.5) destaca el uso del hierro y cristal, como nuevos materiales de construcción.

En un primer momento hubo un cierto rechazo hacia estos nuevos métodos, al estar alejados de las formas tradicionales, aplicándose exclusivamente a edificios muy concretos; su utilización se consideró de forma peyorativa como de "arquitectura de ingenieros", debido al enfrentamiento entre arquitectos e ingenieros (Hernando J., 1989, p. 301) sobre la obra artística.

La utilización del hierro conllevaba una rapidez en la construcción, así como la posibilidad de soluciones novedosas. En este caso concreto hace que el espacio de la sala de exposiciones mantenga una diáfana marcada, debido a los apoyos; este efecto se ve acrecentado por los grandes paneles de cristal. Igualmente se gana en altura debido a las posibilidades de material utilizado. La sala se compartimenta en tres naves teniendo los laterales dos pisos; el bajo adintelado y el superior abovedado con claraboyas. Destaca sobre todo el conjunto la potencia de la estructura de cerramiento que se pretende para la nave central, realizada así mismo en hierro y cristal.

F.D.M.



166

166

ANONIMO

Proyecto de Palacio de Cristal. Planta

Hacia 1859

*Dibujo a tinta negra y roja sobre papel
verjurado con aguadas ocre, azul, rojo y rosa.*

Escala: 0.0025 p. metro

490 x 789 mm.

*Notas manuscritas: "PROYECTO | DE UN
PALACIO DE CRISTAL, PARA UNA
ESPOSICION ESPAÑOLA | EN EL JARDIN
DEL BUEN RETIRO || n. 2 || Conciertos ||
oficinas || Cafe || Restaurante || PLANO".
AV. ASA. 0.50-31-46 n. 2.*

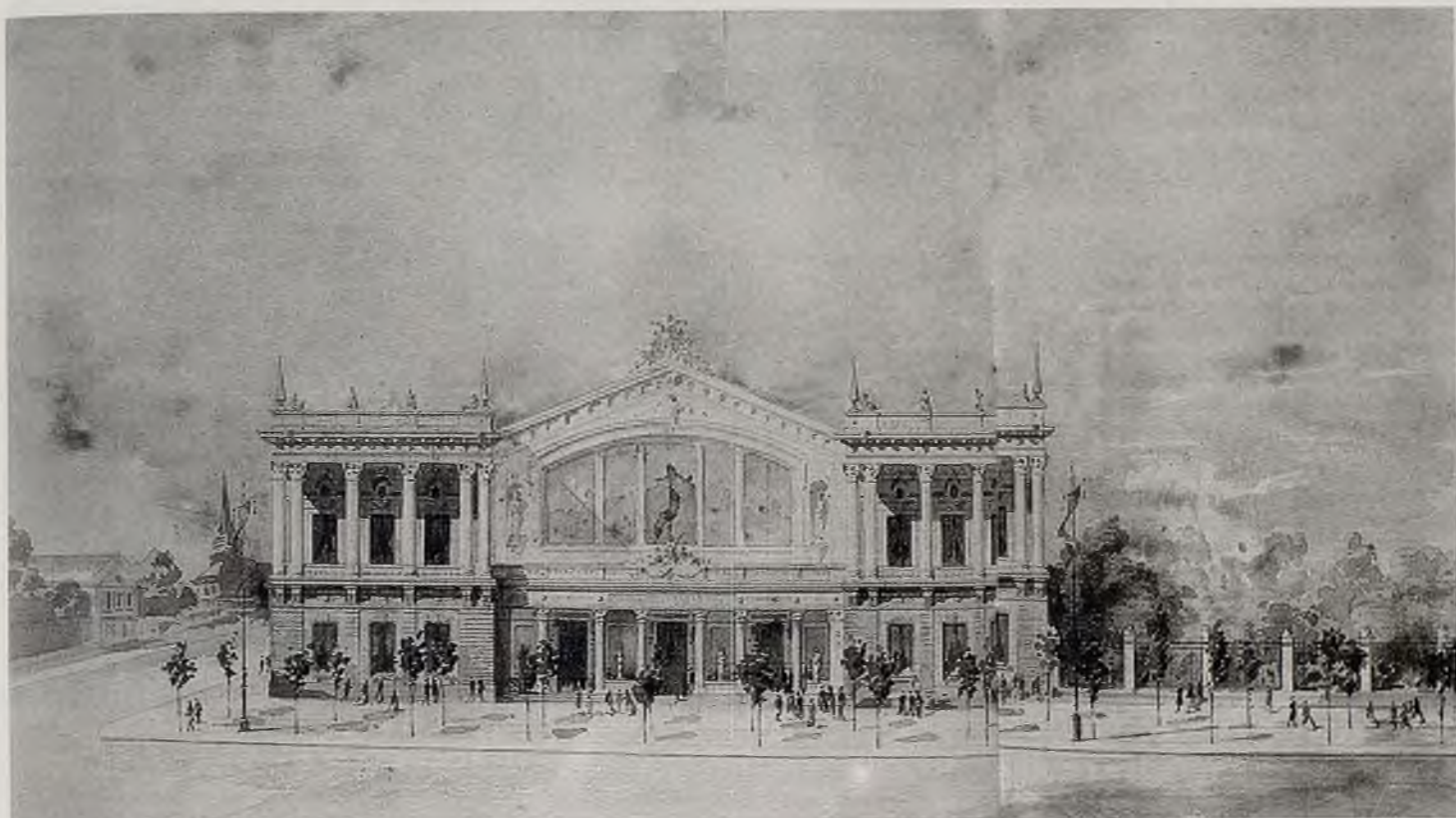
Bibl.: Ariza Muñoz, C.: "Los jardines de
recreo en el Buen Retiro", en *Koine*, junio
1986, n. 31.

Ariza Muñoz, C.: "Proyectos no realizados en
el Retiro durante el siglo XIX", en *Villa de
Madrid*. 1987-III, n. 93.

Ariza Muñoz, C.: *Los jardines de Madrid en el
siglo XIX*. Madrid 1988.

Hernando, J.: *Arquitectura en España.
1880-1900*. Madrid 1989.

Ariza Muñoz, C.: *Los jardines del Buen Retiro*.
Madrid 1990.



167

167
ANÓNIMO

**Proyecto de Palacio de Cristal.
Fachada principal**

Hacia 1859

Dibujo a tinta negra y roja sobre papel verjurado con aguadas verde, ocre, azul, rosa, amarillo y roja.

*Escala: 0.005 por metro.
468 x 788 mm.*

Notas manuscritas: "PROYECTO / DE UN PALACIO DE CRISTAL, PARA UNA ESPOSICION ESPAÑOLA / EN EL JARDIN DEL BUEN RETIRO // n. 3 // FACHADA PRINCIPAL".

AV. ASA. 0,59-31-46 n. 3.

Bibl.: Ariza Muñoz, C.: "Los Jardines de recreo en el Buen Retiro", en Koiné. Junio, 1986. n. 31. Repr. p. 17.

Ariza Muñoz, C.: "Proyectos no realizados en el Retiro durante el siglo XIX", en Villa de Madrid. Año XXV. 1987-III, nº 93. Repr. p. 44-45.

Ariza Muñoz, C.: Los Jardines de Madrid en el

siglo XIX. Madrid, 1988.

Hernando, J.: Arquitectura en España. 1770-1900. Madrid, 1989.

Ariza Muñoz, C.: Los Jardines del Buen Retiro. Madrid, 1990.

Ariza Muñoz, C.: "Proyectos no realizados en el Retiro durante el siglo XIX", en Villa de Madrid. Año XXV. 1987-III, nº 93. Repr. p. 40-41.

Ariza Muñoz, C.: Los Jardines de Madrid en el siglo XIX. Madrid, 1988.

Hernando, J.: Arquitectura en España. 1770-1900. Madrid, 1989.

Ariza Muñoz, C.: Los Jardines del Buen Retiro. Madrid, 1990.

168

ANÓNIMO

**Proyecto de Palacio de Cristal.
Fachada sobre el jardín**

Hacia 1859

Dibujo a la acuarela sobre papel verjurado.

*Escala: 0.0025 por metro.
486 x 787 mm.*

Notas manuscritas: "PROYECTO / DE UN PALACIO DE CRISTAL, PARA UNA ESPOSICION ESPAÑOLA / EN EL JARDIN DEL BUEN RETIRO // n. 4 // FACHADA SOBRE EL JARDIN".

AV. ASA. 0,59-31-46 n. 4.

Bibl.: Ariza Muñoz, C.: "Los Jardines de recreo en el Buen Retiro", en Koiné. Junio, 1986. n. 31.

ANÓNIMO

Proyecto de Palacio de Cristal. Corte

Hacia 1859

Dibujo a tinta negra y roja sobre papel verjurado con aguadas ocre, azul, rojas, verdes y grises.

Escala: 0.005 por metro.

413 x 485 mm.

Notas manuscritas: "PROYECTO DE UN PALACIO DE CRISTAL, PARA UNA ESPOSICION ESPAÑOLA EN EL JARDIN DEL BUEN RETIRO // n. 5 // CORTE". AV. ASA. 0.59-31-46 n. 5.

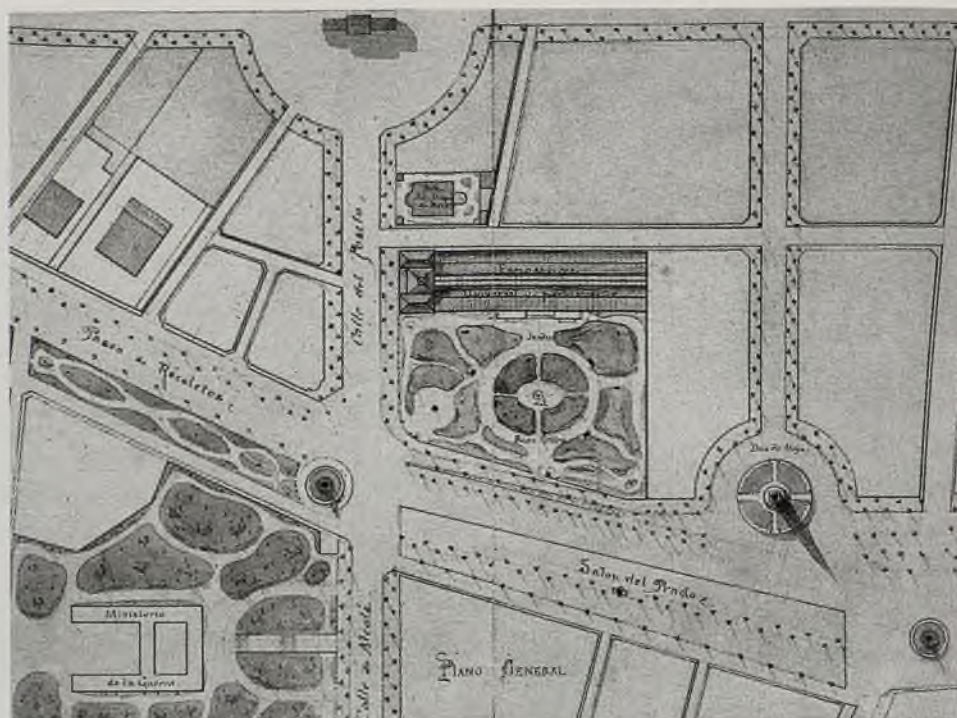
Bibl.: Ariza Muñoz, C.: "Los Jardines de recreo en el Buen Retiro", en Koiné. Junio, 1986. n. 31. Repr. p. 24.

Ariza Muñoz, C.: "Proyectos no realizados en el Retiro durante el siglo XIX", en Villa de Madrid. Año XXV. 1987-III, nº 93. Repr. p. 42-43.

Ariza Muñoz, C.: *Los Jardines de Madrid en el siglo XIX*. Madrid, 1988.

Hernando, J.: *Arquitectura en España. 1770-1900*. Madrid, 1989.

Ariza Muñoz, C.: *Los Jardines del Buen Retiro*. Madrid, 1990.



168

GUTTIERREZ, Matias

Proyecto de reedificación de la ermita de San Blas, Juego de Pelota y casa

1819

Dibujo en tinta negra sobre papel verjurado con aguadas grises, rosa y negra.

Escala: 30 pies castellanos // 20 módulos. 373 x 530 mm.

Notas manuscritas: "Escala de módulos // Escala de Pies Castellanos".

AV. ASA. 1-58-40.

Bibl.: Simón Palmer, M^o C.: "La ermita y el cerrillo de San Blas", en AIEM. Tomo IX. 1973. pp. 117-126. Repr. Lám. II.



169

En el año de 1588 se procedía a la edificación en el altillo de San Blas, de una ermita dedicada a este santo, con motivo de la entrega un año antes por parte de la reina doña Mariana de Austria de una reliquia a Luis Paredes y Paz (Simón Palmer, M^o C., 1973, p. 118).

La historia de esta construcción a lo largo de los siglos, fue dispar en cuanto a su importancia y desarrollo de sus funciones, encontrándonos varios pleitos por parte de sus patronos contra los frailes del convento de

Atocha e incluso con la Abadía de Santa Leocadia en Toledo, quienes alegaban ser los propietarios del terreno donde se asentaba. Tras el paso del "gobierno intruso" por la Villa, la ermita fue demolida, razón por la cual en 1819 D. Pedro de Amoedo patrono de ésta y dueño del cerrillo pedirá licencia para su reconstrucción, así como la del juego de pelota y la edificación de una "casita pequeña" para alojamiento de la persona dedicada al cuidado de la posesión. El ayuntamiento pedirá numerosos informes sobre esta petición, que fueron desde títulos de



170

propiedad, expedientes y noticias sobre el cerrillo y consultas con arquitectos y letrados. Ante este copioso número de peticiones, la obra se fue demorando y entró en un punto muerto con los continuos expedientes informativos. Transcurrido el tiempo se preguntó al patrono cuál era su verdadera intención, a lo que confesó "q^e por ahora no tiene intención, ni fondos suficientes p^a la reedificación de la hermita", con lo cual quedaba claro que su único interés se centraba en la reconstrucción del juego de pelota, por los ingresos que este reportaba. El ayuntamiento ante esta situación denegó la solicitud de licencia y declaró extinguido el derecho de Patronato.

El proyecto de reedificación realizado por el arquitecto Matias Gutierrez, estaba compuesto por dos dibujos; en uno de ellos se observa la ermita en planta, alzado y varios cortes, pudiendo comprobarse la persistencia del neoclasicismo que había impuesto Villanueva, años atrás. En esta obra de una sola nave, destacaba su fachada rematada en frontón triangular con óculo en el centro y la puerta de entrada coronada por gran guardapolvos que se asentaba sobre ménsulas; igualmente en su interior, el altar dedicado a su santo patrón se desarrolla con formas neoclásicas,

destacándose con respecto al resto de la nave. En el otro dibujo que compone el proyecto, aparece la casita en planta y alzado con una distribución muy sencilla y la planta y alzado del juego de pelota.

F.D.M.

170 (bis)

GUTIERREZ, Matias

Proyecto de reedificación de la ermita de San Blas, Juego de Pelota y casa

1819

Dibujo en tinta negra sobre papel verjurado con aguadas grises, negra, rosa, azul y ocre.
Escala: 90 pies castellanos.

535 x 375 mm.

Notas manuscritas: "Pies Castellanos".

AV. ASA. 1-58-40.

Bibl.: Simón Palmer, M^o C.: "La ermita y el cerrillo de San Blas", en AIEM. Tomo IX. 1973, pp. 117-126.

ARQUITECTURA PALACIAL

171

**RODRÍGUEZ, Ventura
(1717-1785)**

**Plano del "Sitio" que el Excmo.
Duque de Liria pide a Madrid**

1773

*Dibujo en tinta negra, sobre papel verjurado,
con aguadas rosas y amarilla.*

Escala: 200 pies castellanos.

480 x 340 mm.

*Notas manuscritas: "Plano que manifiesta el
Sitio que el Ex^{mo}. S^{or}. Duque de Liria pide a
Madrid, que es la Calle l A, B, C, que consta
de 11940 pies, y el que en recompensa deja
S.E. a beneficio del Publico que es delan^{te} de
la Plaza, y en la Calle de S^{ta} Bernardino la
porcion d, e, f, g, h, i, k, l; y por la Calle de las
Negras el triangulo, m, n, o; que ambas
porciones componen 11981, de cuyas
cantidades resulta la dife^{rencia} de 41 pies,
que S.E. deja a Madrid, despues de reintegrar
cantidad igual a la que se pide // Casa //
Quartel // de // Reales // Guardias // de // Corps //
Casa // de // D^o Manuel // de Miranda // y Testa //
Plaza // Calle de S^{ta} Dimas // Calle de S^{ta}
Bernardino // Calle de las Negras // Conv. // de
los // Afligidos // Posesion del Principe Pio //
Pies Cast^{ellanos}."*

AV. ASA. 1-47-61.

*Bibl.: Pita Andrade, J.M.: El Palacio de Liria.
Instituto de Estudios Madrileños. Madrid, 1959.
Sambriocio, C.: Territorio y ciudad en la
España de la Ilustración. Madrid, 1991. Repr.
p. 253.*

*Exp.: El arquitecto D. Ventura Rodríguez.
1717-1785. Exposición-Catálogo. Madrid,
1983. Repr. Cat. nº 59 p. 172.
Carlos III Alcalde de Madrid. 1788-1988.
Exposición-Catálogo. Madrid, 1988. Repr. Cat.
nº 311 p. 667.*

El Palacio de Liria fue una de las construcciones que contribuyó a crear el cambio que experimenta la vivienda nobiliaria en la 2ª mitad del siglo XVIII. Mandado a construir por el Duque de Liria, embajador de Carlos III en París, supuso uno de los modelos más relevantes de la arquitectura nobiliaria, ya

que ubicada extramuros de la villa se convirtió en el mejor ejemplo de este modelo arquitectónico siguiendo el ejemplo marcado por el Palacio Real.

Este proyecto de 1773 que se atribuye a V. Rodríguez, resulta significativo no por lo que a la construcción del palacio se refiere, sino por la reforma urbanística que propone.

El diseño forma parte de un expediente que el Duque de Alba presenta al Ayuntamiento de Madrid, pidiendo la cesión de unos terrenos delante del Palacio, a cambio de otros, para desarrollar una plaza que antecediase a la nueva construcción.

Según reflejan las notas manuscritas que complementan el proyecto, el Duque de Alba contaba con unos terrenos en la confluencia de las calles de S. Dimas, S. Bernardino y las Negras. Cuando decide construir su nuevo palacio, es consciente de que el desarrollo de una gran plaza delante daría grandiosidad y magnificencia a la construcción, al conseguir a partir de este espacio hermosos ejes perspectivos; ahora bien, este desarrollo de la plaza sólo sería posible si conseguía añadir a sus terrenos, la calle de S. Dimas propiedad de la villa, que aseguraba el espacio necesario.

Así pues, lo que propone Ventura Rodríguez no es más que una supeditación de la antigua traza urbana al anular la calle de S. Dimas, en pro de la propuesta arquitectónica.

A cambio de poder incorporar a sus terrenos este eje viario para el desarrollo de la Plaza, el Duque de Alba cedía al municipio una serie de espacios en la confluencia de las calles de S. Bernardino y las Negras, dejando además clara constancia de que el Municipio salía ganando con el cambio.

En cuanto a la plaza propuesta, lo único que resulta destacable se refiere al cerramiento a manera de exedra; de esta forma se le daba grandiosidad al edificio, convirtiéndose en una construcción exenta con espacios destinados a realzarla y engrandecerla.

A pesar de que la reforma urbanística que se propone se puede considerar como una iniciativa privada, aunque se avale la intervención por considerarse que dicha plaza sería para el beneficio y ornato público, no hay que olvidar que V. Rodríguez realizó desde su puesto de Maestro Mayor de obras de Madrid, una importante actividad dirigida a conseguir ordenaciones viarias y rectificación de trazados urbanos (V. Rodríguez, 1986, pág. 193), que si bien no fueron grandes empresas, contribuyeron a ir modificando la fisonomía de la Villa.

C.L.A.



171

172

**ANÓNIMO (Atribuido a
Ventura Rodríguez) (1717-1785)**

**Proyectos para el Palacio del Duque
de Alba en Madrid. Alzado**

Siglo XVIII

Dibujo sobre papel a tinta china.

200 x 420 mm.

Rubricado.

*Notas Manuscritas: A lápiz: "Palacio de
Alba". "rubrica de D. V(entur)º. Rodriguez".
MADRID, B.N. (BARCIA Nº 1677).*

*Bibl.: Barcia, Angel María de: Catálogo de la
colección de dibujos originales de la Biblioteca
Nacional. Madrid, 1906. Cat. nº 1677.*

*Íñiguez, F.: "Número dedicado a D. Ventura
Rodríguez en el 150º Aniversario de su muerte"
en Arquitectura, nº 3, 1935. Repr. p. 89.*

*Exp.: Exposición del Antiguo Madrid.
Catálogo general ilustrado. Madrid, 1926.
Repr. Cat. nº 1066.*

Madrid 1979-80. Cat. nº 659.

*El arquitecto D. Ventura Rodríguez
(1717-1785). Exposición-Catálogo. Madrid,
1983. Repr. Cat. nº 53, p. 162.*



172

Fernández Alba, A.: "Sombra de su opinión y su virtud" en *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*. Exposición-Catálogo. Madrid, 1983. Repr. p. 4.

Humanes, A.: "Ornato y arquitectura efímeras" en *Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida*. Exposición-Catálogo. Madrid, 1986. Repr. p. 57.

Proyecto para el Palacio del Duque de Alba. Los diferentes autores han señalado que este diseño se corresponde con el Palacio de Buenavista, palacio mandado construir también por el Duque de Alba en la calle Alcalá.

Nos inclinamos a pensar que el proyecto se refiere a uno de los diseños que realiza Ventura Rodríguez para el Palacio de Liria, construcción de gran significación, por su contribución a la arquitectura nobiliaria del siglo XVIII.

La grandiosidad y magnificencia del proyecto no parecen ser propias de un Palacio urbano, que no sólo se tendría que acomodar a una mayor irregularidad del terreno, sino que

además no permitiría un desarrollo tan espectacular de la fachada, que para ser contemplada en su totalidad sería necesario el desarrollo de un espacio delantero que la antecediera para poder valorarla desde la monumentalidad que el plan propone.

El diseño de palacio está dentro de la corriente italiana del barroco clasicista, en la línea del Palacio Real de Madrid y del de La Granja, si bien el Palacio de Liria que finalmente se construye se convirtió en el mejor ejemplo de arquitectura nobiliaria siguiendo las directrices del Palacio Real.

Ventura Rodríguez proyecta un Palacio en dos pisos sobre un basamento. Los pisos están separados entre sí por una balaustrada.

El cuerpo central y los cuerpos de los extremos se adelantan con respecto al resto del muro; de esta forma se destaca el cuerpo principal, al que se accede a partir de una escalinata monumental.

Columnas y pilastras de orden colosal articulan en vertical la construcción. El primer piso presenta vanos adintelados, mientras que en el segundo se alternan los frontones triangulares y curvos que coronan los vanos imprimiéndoles gran plasticidad.

La cornisa del cuerpo central se corona con esculturas, marcando de esta forma la importancia de la entrada de acceso y de todo este cuerpo principal. Esta forma de rematar la cornisa sigue el modelo del Palacio Real.

La entrada se marca aún más por el pórtico de columnas que la antecede. El edificio presenta una gran armonía y un ritmo perfecto conseguido a partir de la articulación de pilastras y vanos.

Por las características que presenta el edificio habría que hablar más de villa suburbana que de palacio urbano. Ventura Rodríguez concibe el edificio como un bloque exento con la necesidad de contar con espacios que le rodeasen y ensalzasen. El Palacio de Liria estaba pensado extramuros de la Capital por lo que se ajustaba perfectamente a estas necesidades.

Del mismo modo, este palacio presenta una suntuosidad mayor que otras arquitecturas nobiliarias de la misma época. Ventura Rodríguez proyecta una construcción que iría acompañada de espacios delanteros, así como de espacios posteriores aptos para el desarrollo de jardines según la moda del momento.

C.L.A.

BOUTELOU, Pablo

“Plano del jardín y casa de campo de la Exc^{ma}. S^a. Condesa de Benavente y Marquesa de Penaf con una idea de jardín anglochino y demás que puede acerse en la alameda a una legua de Madrid”

24 de Diciembre 1784

Dibujo a tinta negra sobre papel verjurado con aguadas en verde, ocre y grises.

Escala: “Escala de setenta varas castellanas”. 579 x 655.

Fdo.: Pablo BOUTELOU (Rubricado).

Notas manuscritas: “PLANO DEL JARDIN // Y CASA DE CAMPO // DE LA EXC^{MA} S^A CONDESA // DE BENAVENTE Y // MARQUESA DE PENAF^L // CON UNA IDEA DE UN // JARDIN ANGLOCHINO // Y DEMAS QUE PUEDE // ACERSE EN LA ALA- // MEDA A UNA LEGUA // DE MADRID // DIC^E 24 DE 1784 // PABLO BOUTELOU // Explicación // A. Platanos de Occidente // B. Platanos de Oriente // C. Estufa // D. Salon // E. Depositos de agua // F. Exagono de chopos de la Carolina // G. Calle de olmos para coches que // conduce a la casa principal // H. Calle de Olibos en la falda del cerro // I. Casa de jardineros y cuadras // J. Terreno donde Puede acerse mas her^a // K. Mazizos de rosales cortados a tigura // a un ygal que forman alfombra // M. Arroyo que en tiempo de aguaceros // y fuertes llubias vierte a la calle Real // N. Estanque rodeado de Sauces de Babilonia y chopos de Lombardia // O. Fuente con quatro surtidores // Parroquia // Hermita // Calle Real // Escala de setenta varas castellanas //”.

A.H.N. Consejos. Plano nº 15.

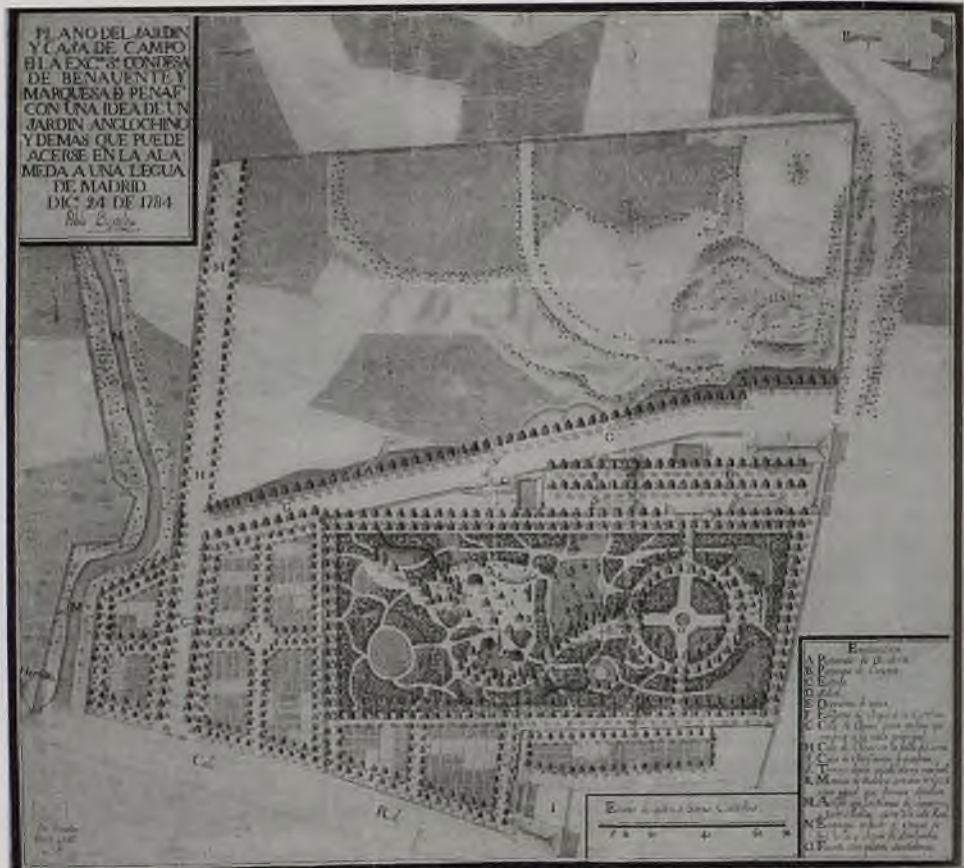
Bibl.: Navascués Palacio, P.: “La Alameda de Osuna, una villa suburbana”, en Pro Arte 1975, nº 2.

Navascués Palacio, P.: *Palacios madrileños del siglo XVIII*. Aula de Cultura. Ciclo de Conferencias sobre el Madrid del siglo XVIII. Madrid, 1978.

Rabanal Yus, A.: “Los jardines del Renacimiento y el Barroco en España”, en: *Jardines del Renacimiento y Barroco*.

Hansman, W., Nerea Madrid, 1989.

La construcción de El Capricho, por iniciativa de los Duques de Osuna,



173

presenta un interés especial. Se convirtió en una de las pocas villas suburbanas que se crearon en las inmediaciones de Madrid, englobando lo que “Villa” significa, no sólo como construcción arquitectónica, sino como lugar de vivienda rodeada de toda una filosofía de vida, etc. Según Pedro Navascués, muestra la evolución que experimenta el palacio madrileño en el siglo XVIII (Navascués, 1978, pág. 22).

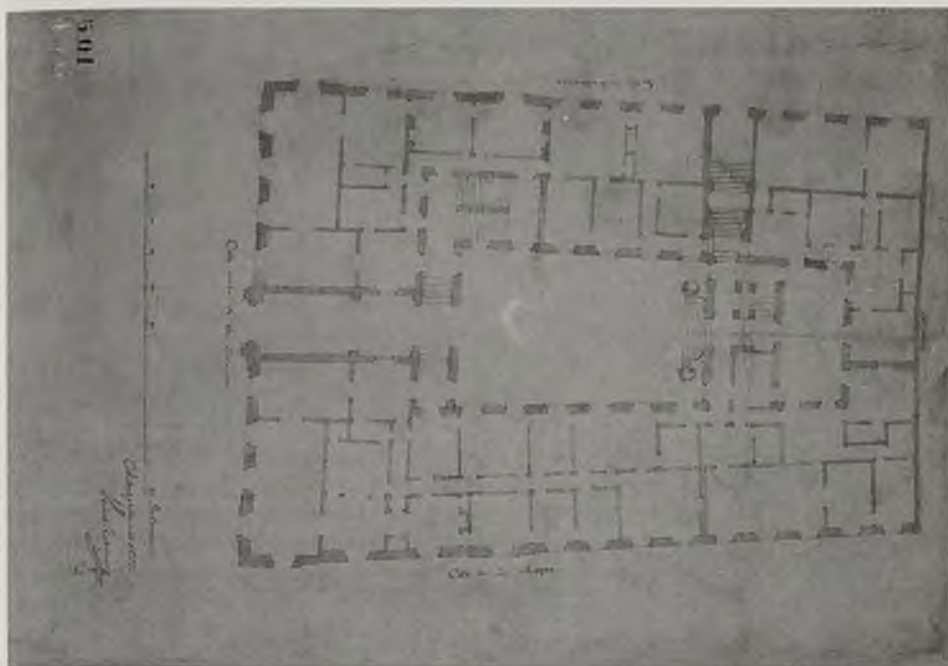
La Duquesa de Osuna, partícipe del pensamiento ilustrado, favoreció rotundamente al auge de la nueva arquitectura. Creó un tipo de villa campestre, donde los jardines jugaron un papel importantísimo, elemento esencial para el desarrollo y proyección de la propia arquitectura, siguiendo la iniciativa de la nobleza de construir sus palacios y residencias en los límites de la ciudad buscando sobre todo el desarrollo de amplios jardines que envolviesen y complementase la construcción propiamente dicha.

El primer proyecto para jardín, siguiendo las pautas del jardín paisajista inglés, fue encargado por la duquesa de Osuna a Pablo Boutelou, miembro de la familia de jardineros franceses con renombre notable en este momento.

La importancia del proyecto radica sobre todo

en la introducción de plantaciones raras y foráneas, dispuestas a partir de líneas sinuosas típicamente paisajistas. Quizás este proyecto podría ponerse en relación con la intervención de Pablo Botelou en el mismo año en “el Jardín Español”, dentro de la gran intervención que los borbones realizan en los jardines de Aranjuez, para ambos el jardinero francés concibe especies arbóreas similares (A. Rabanal, 1989, pág. 378-9). Otro aspecto a destacar sería la estufa con la que también contaría el jardín, elemento común según la moda del momento, aunque raras, por su alto costo de mantenimiento, etc.; destinadas a servir de invernáculo a especies de flores u otras plantaciones difíciles de conseguir en condiciones normales. Las camelias fueron muy comunes en estos invernaderos. Esto corrobora el carácter exótico del jardín. Este proyecto no fue del agrado de Dona María Josefa de Alonso-Pimentel, duquesa de Osuna, quien contrató en París, para realizar la obra, a uno de los jardineros que había realizado una de las obras emblemáticas del momento, el Pequeño Trianon (A. Rabanal, 1989, pág. 378-9).

C.L.A.



174



175

174
RODRÍGUEZ, Ventura
 (1717-1785)

Proyecto para el Palacio del Marqués de la Regalía. Planta

23 de Marzo de 1752

Dibujo en tinta negra, sobre papel verjurado, con aguada gris.

*Escala: 100 pies castellanos.
 700 x 490 mm.*

*Fdo.: "Ventura Rodríguez" (Rubricado).
 Notas manuscritas: "Medianería // Calle de la Manzana // Calle de los Reyes // Calle ancha de San Bernardo // Pies Castellanos // Madrid y Marzo 23 de 1752 / Ventura Rodríguez"*

(Rubricado)".

AV. ASA. 0,59-3-7.

Bibl.: Reese, T.F.: *The architecture of Ventura Rodríguez*. New York, 1976. Repr. fig. 84.

Tovar, V.: "Diseños para un palacio madrileño del siglo XVIII", en ATEM, 1985.

Tovar, V.: *El Palacio del Ministerio de Justicia y sus obras de Arte*. Madrid, 1986. Repr. p. 82 nº 62.

Exp.: *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*. Exposición-Catálogo. Madrid, 1983. Repr. cat 41 p. 143.

El proyecto refleja el trazado trapecial del Palacio, supeditándose al solar y al espacio propiedad de la Casa de Alba y que fue transferido al Marqués de la Regalía, con el propósito de construir en él su residencia, objetivo que no llegó a cumplirse debido a que circunstancias diversas le inclinaron a construir su vivienda en la calle de la Puebla.

La planta refleja un formato irregular y alargado impuesto por el terreno angosto, al que se supedita el arquitecto. Sin embargo, con habilidad ha creado un patio despejado de recorrido longitudinal, ubicando en el fondo una entrada solemne, idea que se tiene en cuenta cuando el edificio de Grimaldi y después el de la marquesa de Sonora se construyan sobre este solar, en un proceso sucesivo anterior a 1800.

La fachada de Ventura Rodríguez para Regalía unifica el inmueble en su extensión con empaque barroco en la línea italiana. El anterior engloba un gran vestíbulo, escalera noble y amplio patio siguiendo la tradición señorial de la época.

V.T.

175
RODRÍGUEZ, Ventura
 (1717-1785)

Palacio del Marqués de la Regalía. Alzado de la fachada principal

23 de Marzo de 1752

Dibujo en tinta negra, sobre papel verjurado, con aguada gris.

Escala: 100 pies castellanos.

304 x 444 mm.

Fdo.: "Ventura Rodríguez" (Rubricado).

Notas manuscritas: "Fachada principal a la Calle ancha de S Bernardo // Mad 23 de Marzo de 1752 // Ventura Rodríguez (Rubricado)".

AV. ASA. 0,39-6-17.

Bibl.: Reese, T.F.: *The architecture of Ventura Rodríguez*. New York, 1976. Repr. fig. 83.

Tovar, V.: "Diseños para un palacio madrileño del siglo XVIII", en AIEM, 1985.

Tovar, V.: *El Palacio del Ministerio de Justicia y sus obras de Arte*. Madrid, 1986. Repr. p. 13 nº 65.

Exp.: *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*. Exposición-Catálogo. Madrid, 1983. Repr. cat 41 p. 141.

El proyecto refleja la fachada principal de la vivienda que había de sustituir a una antigua casa señorial perteneciente a la Casa de Alba, situada entre la calle Reyes y Manzana frontera a la calle Ancha de San Bernardo.

Las trazas del arquitecto no tuvieron efectividad ya que el marqués de la Regalía decidió edificar su vivienda en la calle de la Puebla y abandonar el proyecto de Ventura Rodríguez. Sobre el solar de S. Bernardo, Grimaldi construiría su vivienda sobre planos de José Serrano.

La fachada de Ventura Rodríguez muestra la influencia que ejerce a mediados del siglo XVIII el Palacio Real de Madrid, todavía en proceso de construcción por J.B. Sachetti y al que asiste Rodríguez como Aparejador y Teniente del Maestro Mayor de la obra. El diseño refleja la comprensión del clasicismo barroco italiano de evocación berniniana, tanto en el concepto general como en los detalles de la portada principal y el remate de la balaustrada.

V.T.M.



176

176

DE CASTRO, Juan Antonio

Casas del Marqués de Cogolludo. Planta

1765

Dibujo a tinta negra, sobre papel verjurado con aguadas grises, amarilla, encarnada y negra.

Escala: 200 pies.

365 x 469 mm.

Fdo.: Juan Antonio de Castro (rubricado).

Notas manuscritas: "Calle de la Magdalena // Plazuela de Anton Martín // Calle de Atocha // Pies // Ju Antonio de Castro (rubricado)".

AV. ASA. 1-44-104.

Bibl.: Navascués, P.: *Palacios madrileños del siglo XVIII*. Aula de Cultura. Ciclo de conferencias sobre Madrid en el siglo XVIII. Nº 1. Madrid, 1978.

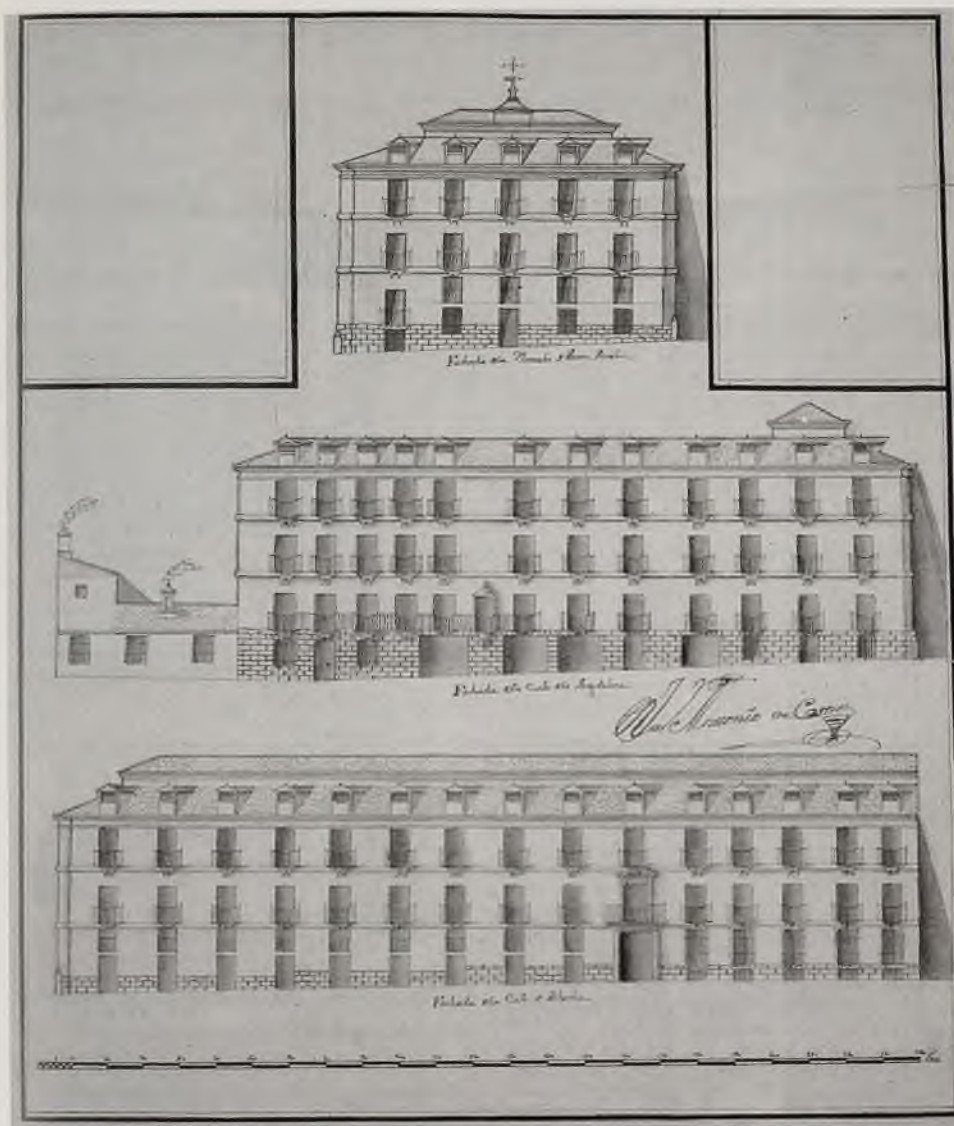
Martínez, A.: "La vivienda nobiliaria en el Madrid de Carlos III", en *Fragmentos* nº 12-13-14, junio 1988, pp. 5-13.

Exp.: *El Arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*. Exposición-Catálogo. Madrid, 1983. Repr. cat. nº 91 p. 235.

Martínez, A.: "La vivienda cortesana madrileña en el reinado de Carlos III", en *Carlos III Alcalde de Madrid (1788-1988)*. Exposición-Catálogo. Madrid, 1988. Repr. p. 364, cat. nº 312.

A lo largo del siglo XVIII puede verse como la significación que tendrá el palacio urbano variará de forma clara según nos adentremos en el siglo.

En 1765 el marqués de Cogolludo y Aytona, hijo primogénito del duque de Medinaceli pedirá licencia para reedificar e incorporar sitio público a su casa principal. Estas remodelaciones serán frecuentes en la primera mitad del siglo para intentar con ellas dar una mayor representatividad e igualmente redistribuir los interiores para acoger el nuevo protocolo de la corte que conllevaba un mayor número de personas dependientes de estos nobles. El proyecto se encargará a Juan Antonio de Castro, quien realiza una planta con lo ya



177

construido y con lo que ahora se pretende ampliar y tres alzados de fachadas para cada una de las calles a las que daba el palacio, el cual se encontraba situado en la manzana 155, números 7 al 16, entre las calles de Atocha, Plazuela de Antón Martín y calle de la Magdalena. En la planta del proyecto se diferencian con distintas tintas las intervenciones que se pretendían. Las marcas en tinta negra corresponden a la casa principal que ya existía, las de tinta roja al suelo que se quiere agregar, mientras que la gris es lo que se proyecta como nueva construcción. El marqués de Cogolludo pretende que le sean vendido dos triángulos de terreno entre la calle de Atocha y la plazuela de Antón Martín, para así evitar en cierta forma el ya muy irregular solar en el que se asentaba el palacio. Esta irregularidad quedará marcada en toda la construcción desde sus fachadas a la distribución de las habitaciones y estancias

comunes. Incluso la entrada principal queda descentrada con respecto a la fachada. La distribución de habitaciones se enmarca desde la entrada principal por un zaguán y la escalera noble desde la cual se accede a una serie de piezas muy irregulares en conjunto, que a su vez se diferencian de las que ahora se pretenden construir con una marcada simetría y articulación. El alzado de las fachadas varía según la zona a la que están destinadas, tanto en anchura como en altura debido a la irregularidad del terreno sobre el que se asienta el palacio. En todas ellas la planta baja lleva un zócalo de piedra, menor en la calle Atocha y de mayor desarrollo en las otras dos. Igualmente todas las fachadas se rematan en tejado con buhardillas. Estos diseños de fachadas están aún en la línea de lo que se venía haciendo en la primera mitad del siglo con un marcado geometrismo en su estructuración de vanos con balcones. Este

349

modelo de casa principal queda integrada en el contexto urbano con muros medianeros y fachadas simples sin grandes desarrollos de la portada principal, en este caso resaltada por un balcón coronado con frontón triangular. Según consta en una nota del expediente, el proyecto no se llevó a cabo "no tubo efecto por no haver entregado en Arcas el valor del sitio del publico" quedando pues espectantes nuevas remodelaciones que a lo largo del siglo se intentarán llevar a la práctica.

F.D.M.

177

DE CASTRO, Juan Antonio

**Casas del Marqués de Cogolludo.
Alzado**

1765

Dibujo a tinta negra, sobre papel verjurado con aguadas grises, amarilla y encarnada.

Escala: 240 pies.

550 x 429 mm.

Fdo.: Juan Antonio de Castro (rubricado).

Notas manuscritas: "Fachada de la Plazuela de Antón Martín // Fachada de la Calle de la Magdalena // Ju Antonio de Castro (rubricado) // Fachada de la Calle de Atocha // Pies".

AV. ASA. 1-44-104.

Bibl.: Navascués, P.: Palacios madrileños del siglo XVIII. Aula de Cultura. Ciclo de conferencias sobre Madrid en el siglo XVIII. Nº 1. Madrid, 1978.

Martínez, A.: "La vivienda nobiliaria en el Madrid de Carlos III", en Fragmentos nº 12-13-14, junio 1988, pp. 5-13.

Sambricio, C.: Territorio y ciudad en la España de la Ilustración. MOPT-ITUR. Madrid, 1991. Repr. p. 317.

Exp.: El Arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785). Exposición-Catálogo. Madrid, 1983. Repr. cat. nº 91 p. 235.

Martínez, A.: "La vivienda cortesana madrileña en el reinado de Carlos III", en Carlos III Alcalde de Madrid (1788-1988). Exposición-Catálogo. Madrid, 1988. Repr. p. 363, cat. nº 312.



BRADY, Antonio

Proyecto de ampliación de las Casas del Duque de Medinaceli

13 de Noviembre de 1800

Dibujo en tinta negra, sobre papel verjurado, con aguadas grises, azul y negras.

Escala: 100 pies castellanos.

420 x 610 mm.

Fdo.: "Antonio Brady" (Rubricado). Informe: "Villanueva" (Rubricado).

Notas manuscritas: "Calle de Atocha // Informado a Madrid en 13 de Nov^{ra} de 1800 / Villanueva (Rubricado) // Antonio Brady (Rubricado) / Pies Castellanos".

AV. ASA. I-56-42 (2).

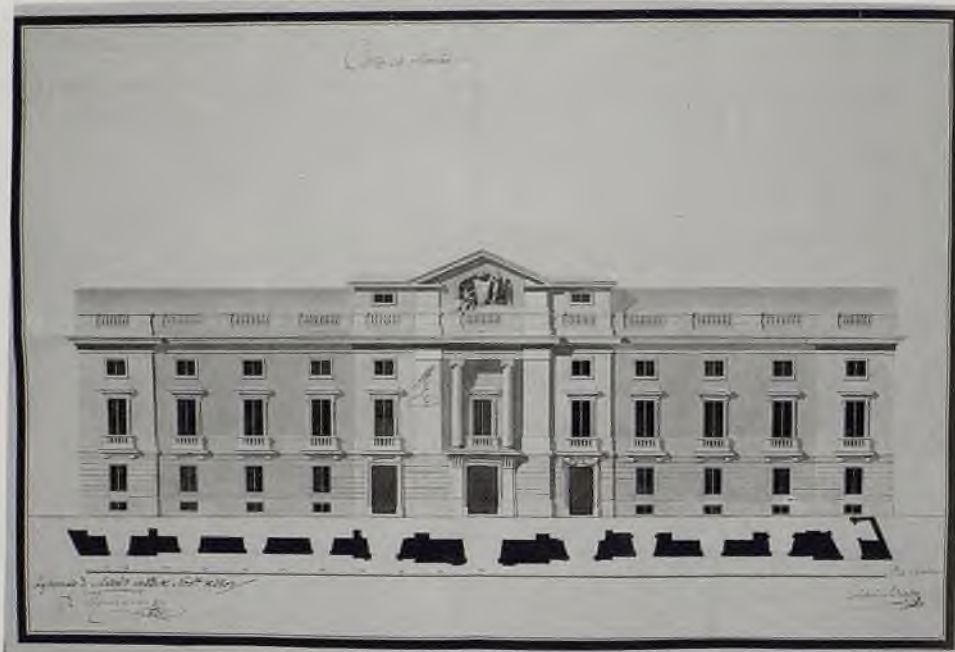
Bibl.: Navascués, P.: *Palacios madrileños del siglo XVIII*. Aula de Cultura. Ciclo de conferencias sobre Madrid en el siglo XVIII. Nº 1. Madrid, 1978.

Martínez, A.: "La vivienda nobiliaria en el Madrid de Carlos III", en *Fragmentos* nº 12-13-14, junio 1988, pp. 5-13.

Hernando, J.: *Arquitectura española 1770-1900*. Madrid, 1989.

Sambricio, C.: *Territorio y ciudad en la España de la Ilustración*. MOPT-ITUR. Madrid, 1991.

Exp.: Martínez, A.: *La vivienda cortesana madrileña en el reinado de Carlos III*, en *Carlos III Alcalde de Madrid (1788-1988)*. Exposición-Catálogo. Madrid, 1988. Repr. p. 379.



178

En la segunda mitad del siglo XVIII se experimenta un cambio constructivo con respecto a la tipología en las fachadas e incluso en la concepción interior de los espacios. Este proyecto ofrece un doble interés. De una parte revela la estructura de una de las viviendas nobiliarias más destacadas de la ciudad, y en otro aspecto nos muestra una propuesta de ampliación que no llegó a ejecutarse por problemas suscitados por necesidad de una nueva alineación, por implicar el derribo de determinadas viviendas y el peligro de no garantizar la debida fortaleza. El Ayuntamiento rechaza la propuesta prohibiendo la construcción si no se solventan los inconvenientes que se razonan en el informe en el que media el arquitecto Juan de Villanueva.

Se presentaron por parte de Antonio Brady dos alzados de fachadas, una para la calle de la Magdalena y otra para la calle de Atocha; proyectos que se enmarcan dentro de las diferentes modificaciones que a lo largo del siglo se intentarán realizar para este palacio posesión del duque de Medinaceli y Santiesteban, quien pedirá la licencia el 30 de octubre de 1800. Lo más destacable del proyecto es sin duda la

fachada principal que da a la calle de Atocha en donde se puede comprobar como ha evolucionado la concepción y articulación de sus elementos. La fachada se estructura en tres plantas, estando el piso bajo compuesto por un zócalo de sillar que llega hasta el piso principal; sobre este quedan simétricamente distribuidas las ventanas a ras del suelo y en línea con estos pequeños tragaluces. Destaca la portada principal centrada con respecto al edificio, en la cual se conserva la relación portada-balcón-escudo que articula un eje de simetría en toda la fachada, equilibrándose con un esquema compositivo que permite la racionalización entre la unidad del conjunto y la diversidad de sus elementos. Esta fachada quedaría inmersa dentro de las nuevas propuestas de renovación teniendo como modelo a Villanueva, sirviéndole de ejemplo en este caso la articulación que del balcón realiza Brady.

En cuanto a la fachada de la calle de la Magdalena se estructura con volúmenes más simples y sin alardes decorativos ya que se consideraría como una entrada de servicio para cocheras o similares.

F.D.M.



179

179
BRADY, Antonio

Proyecto de ampliación de las Casas del Duque de Medinaceli

13 de Noviembre de 1800

Dibujo en tinta negra, sobre papel verjurado, con aguadas grises, negra y roja, 430 x 620 mm.

Fdo.: "Antonio Brady" (Rubricado). Informe: "Villanueva" (Rubricado).

Notas manuscritas: "Informado a Madrid en 13 de Nov^{ra} de 1800 | Villanueva || Brady (Rubricado)".

AV. ASA. 1-56-41 (3).

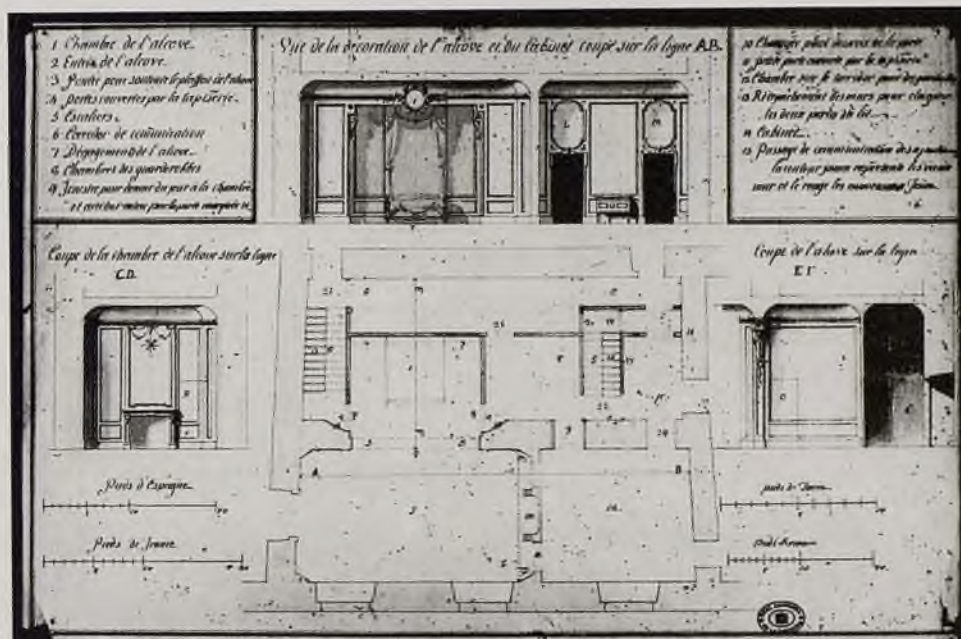
Bibl.: Navascués, P.: *Palacios madrileños del siglo XVIII*. Aula de Cultura. Ciclo de conferencias sobre Madrid en el siglo XVIII. Nº 1. Madrid, 1978.

Martínez, A.: "La vivienda nobiliaria en el Madrid de Carlos III", en *Fragmentos* nº 12-13-14, junio 1988, pp. 5-13.

Hernando, J.: *Arquitectura española 1770-1900*. Madrid, 1989.

Sambrić, C.: *Territorio y ciudad en la España de la Ilustración*. MOPT-ITUR. Madrid, 1991.

Exp.: Martínez, A.: "La vivienda cortesana madrileña en el reinado de Carlos III", en *Carlos III Alcalde de Madrid (1788-1988)*. Exposición-Catálogo. Madrid, 1988.



180

180
ANÓNIMO

"Vue de la decoration del alcove et du Gabinet coupé dur la ligne A.B."

Siglo XVIII

Dibujo a tinta negra sobre papel verjurado con aguadas en gris, amarillo y rosa.

Escala: 20 Pieds d'Espagne.

20 Pieds de France.

10 Pieds de Turin.

20 Pies Romain.

350 x 505 mm.

Notas manuscritas: *Vue de la decoration del alcove et du Cabinet coupé sur la ligne A.B. || 1. Chambre de l'alcove || 2. Entrée del Alcove || 3. Poutre pour soutenir le plafond del alcove || 4. Portes convertes par la tapiserie || 5. Escaliers || 6. Corridor de communication || 7. Degagements del alcove || 8. Cambres des garderobbes || 9. Fenestre pour donner du jour a la chambre || et anchor mieu par la porte marquée H || 10. Cheminée placé visaris de la porte || 11. petite porte convertte par la tapiserie || 12. Chambre sur le corridor pour desguardarobbes || 13. Rétranchement des murs pour eloigner || les deuse portes du lit || 14. Cabinet || 15. Passage de comunication desapartemens || la couleur jaune represente les vieux || mur et le rouge les nouveau Faire || Coupe de la Chambre del alcove sur la ligne || Coupe del alcove sur la ligne || Pieds d'Espagne || Pieds de France*

|| Pieds de Turin || Pieds Romain || Academia de la Historia, BA VIF.

Bibl.: Navascués Palacio, P.: *Palacios madrileños del siglo XVIII*. Aula de Cultura. Ciclo de Conferencias: El Madrid del siglo XVIII. Madrid, 1978.

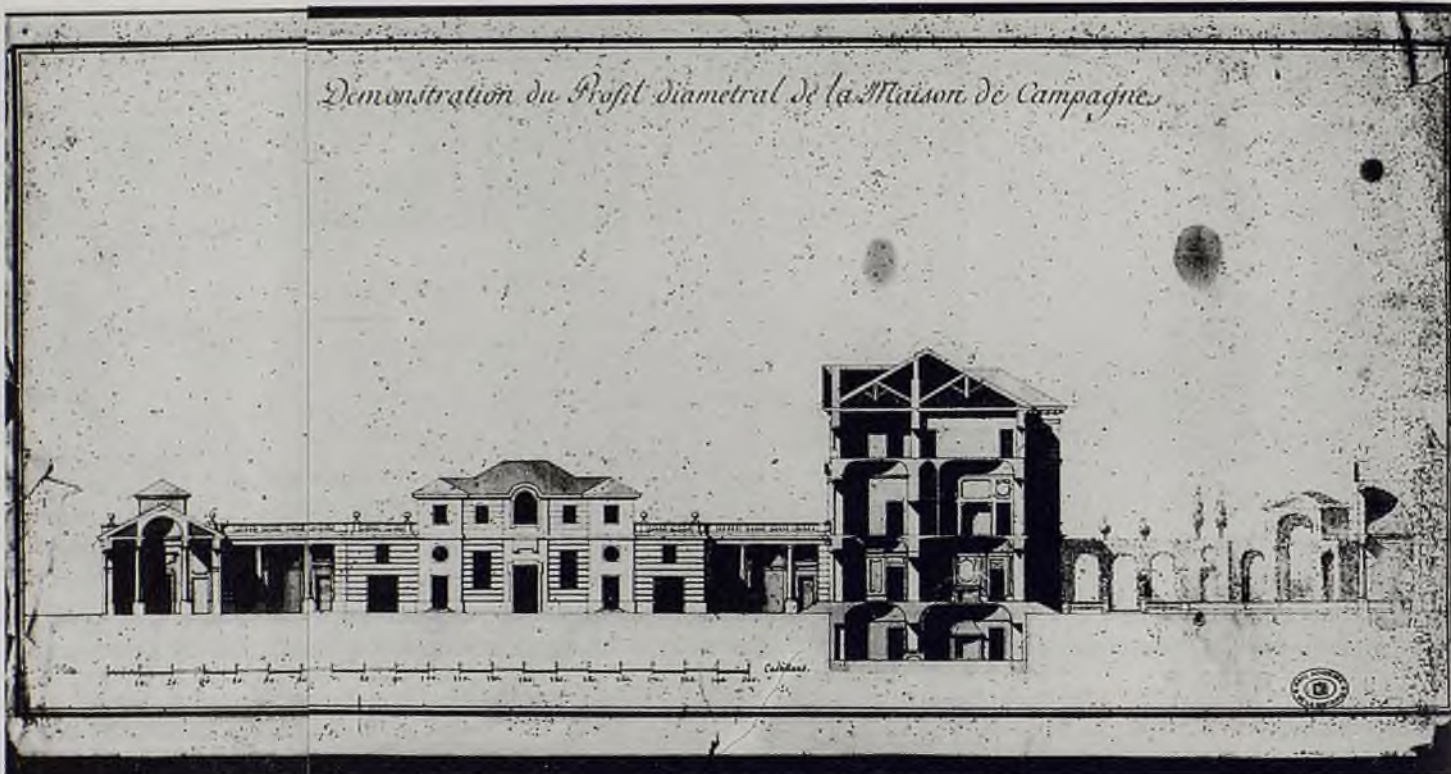
Tovar Martín, V.: "La casa Cortesana Española", en *Reales Sitios*. Año XVIII nº 67, primer trimestre. 1981. p. 37-44.

Tovar Martín, V.: *Relaciones artísticas entre Madrid y París en el siglo XVIII*. Aula de Cultura. Ciclo de Conferencias: Madrid, Capital Europea de la Cultura. Madrid, 1990. Repr. fig. nº 12.

El cambio de dinastía, que se produce en 1700 en España, marcó una transformación enormemente significativa en el campo de la arquitectura. La nueva monarquía borbónica inició rápidamente un viraje estilístico, no sólo orientado a la transformación urbanística de la ciudad, sino a la de los Sitios Reales.

El palacio no sólo como morada real sino como edificación privada, alcanza su máximo desarrollo y esplendor en el siglo XVIII, contribuyendo en gran medida al cambio de fisonomía que experimenta Madrid durante este siglo.

Con los Borbones aparecen grandes planes que marcan el cambio profundo que van a experimentar los palacios o casas de campo. Estos planes de transformación abarcan tanto



181

empresas reales como obras particulares. Estas ideas renovadoras corrieran a cargo de arquitectos italianos y franceses. La influencia italiana y fundamentalmente francesa supone un capítulo de gran significación en la España del siglo XVIII, tanto en los planteamientos arquitectónicos como en el resto de las artes. Se produce un importante diálogo arquitectónico entre Madrid y París, en ese afán de querer conseguir una alternativa al Madrid de los Austrias a partir de soluciones típicamente borbónicas derivadas del mundo francés.

Es el momento en que Robert de Cotte envía las propuestas de transformación para el Real Sitio del Buen Retiro, cuya concepción derivaba de los modelos franceses más sobresalientes, Versalles y Marly, además de contar con la presencia en Madrid de arquitectos franceses, trabajando en ambiciosos proyectos, desplazando incluso a los maestros españoles; tal fue el caso de Marquet que desplazó a Ventura Rodríguez en el proyecto de la Casa Real de Correos.

A partir de 1750 se prefiere para la ubicación de los palacios, los espacios despejados; aquí apreciamos uno de los caracteres que adquieren estas construcciones, su condición exenta para poder permitir el desarrollo de los jardines, elemento esencial, consiguiendo una perfecta y armoniosa integración entre éstos y la arquitectura propiamente dicha.

Existen en la Real Academia de la Historia, tres proyectos para Villa o casa de campo que nos sirven para ilustrar perfectamente lo antes expuesto. Parecen estar dentro de la serie de propuestas que se dan en el siglo XVIII por parte de arquitectos franceses. Según Virginia Tovar responderían tal vez, a proyectos que el rey demanda hacia 1780 destinados a la transformación de la Casa de Campo o a la que se intenta construir en Aranjuez (V. Tovar, 1990, pág. 44).

Los diseños se refieren a la fachada principal, perfil e interior de una de las estancias de una Casa de Campo. A juzgar por el desarrollo lateral se trata de un proyecto de gran envergadura. La fachada principal, con el cuerpo central destacado con respecto al resto del muro, se remata con frontón, recurriendo por tanto a un elemento clásico. Ritmo conseguido por la disposición de los vanos adintelados, alternando con algunos que presentan frontones curvos. Los altos zócalos almohadillados son una constante en la arquitectura del momento europea, por lo que el arquitecto recoge lo más significativo y novedoso de la arquitectura palaciega que se está construyendo fuera de nuestras fronteras. Amplio desarrollo de las alas que parecen completar el resto del edificio, compuestas de pequeños pabellones que ennoblecen el conjunto.

Resulta significativo, cómo en las alas laterales

se yuxtaponen e integran unas arquerías de vegetación, consiguiendo con la arquitecturalización de la naturaleza un curioso acceso a los espacios que preceden y anteceden al edificio.

Estos proyectos conjugan caracteres tanto italianos como franceses; según Virginia Tovar los elementos esenciales tendrían como precedente el barroco clásico romano, mientras que los aspectos puramente decorativos estarían en relación con el clasicismo francés (V. Tovar, pág. 44).

El proyecto de interior hace referencia a elementos de tipo decorativo. Se propone una reestructuración de muros, lo que nos lleva a pensar que lo que se proyecta son trabajos de remodelación de alguna construcción preexistente.

La decoración que aparece se caracteriza por su refinamiento y delicadeza en el tratamiento de molduras, enmarcamientos y lunetos.

Decoración menuda en la línea del Rococó.

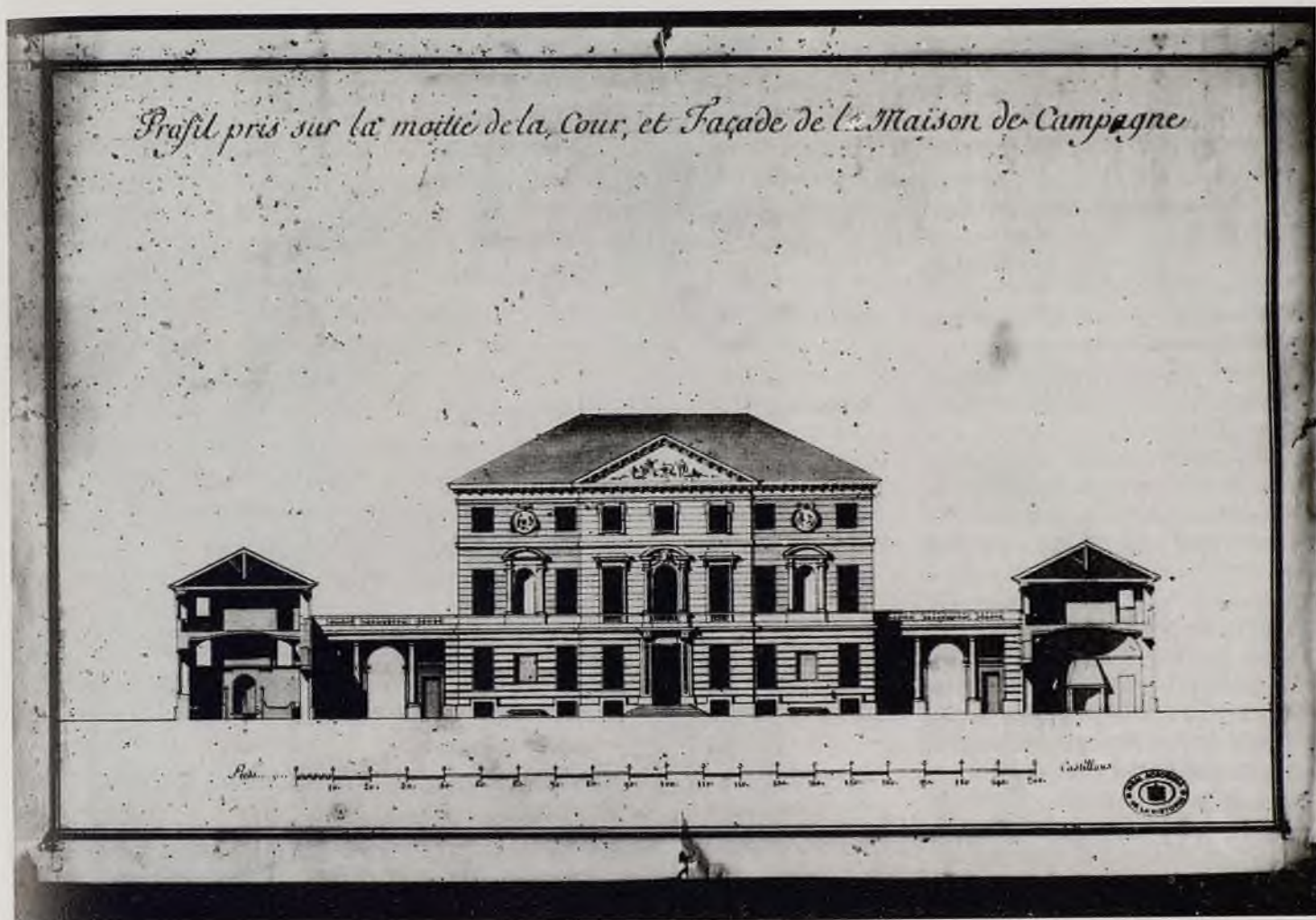
C.L.A.

181

ANÓNIMO

“Demonstration du Profil diamétral de la Maison de Campagne”

Siglo XVIII



182

Dibujo a tinta negra y lápiz sobre papel verjurado con aguadas en gris, verde y rosa.
Escala: 200 Pieds Castellans.

335 x 650 mm.

Notas manuscritas: *Demonstration du Profil diamétral de la Maison de Campagne // Pieds Castellans //*.

Academia de la Historia, BA VIF.

Bibl.: Navascués Palacio, P.: *Palacios madrileños del siglo XVIII*. Aula de Cultura.

Ciclo de Conferencias: *El Madrid del siglo XVIII*. Madrid, 1978.

Tovar Martín, V.: "La casa Cortesana Española", en *Reales Sitios*. Año XVIII nº 67, primer trimestre. 1981. p. 37-44.

Tovar Martín, V.: *Relaciones artísticas entre Madrid y París en el siglo XVIII*. Aula de

Cultura. Ciclo de Conferencias: *Madrid, Capital Europea de la Cultura*. Madrid, 1990.
Repr. fig. nº 11-13-14.

182

ANÓNIMO

"Profil pris sur la moitié de la Cour, et Façade de la Maison de Campagne"

Siglo XVIII

Dibujo en tinta negra, sobre papel verjurado con aguadas en gris y rosa.

Escala: 200 Pieds Castellans.

335 x 515 mm.

Notas manuscritas: *"Profil pris sur la moitié de la Cour, et Façade de la Maison de Campagne // pieds Castellans //*.
Academia de la Historia. Museo. Vitrina IX.F.

Bibl.: Navascués Palacio, P.: *Palacios madrileños del siglo XVIII*. Aula de Cultura.

Ciclo de Conferencias: *El Madrid del siglo XVIII*. Madrid, 1978.

Tovar Martín, V.: "La casa Cortesana Española" en *Reales Sitios*. Año XVIII nº 67, primer trimestre. 1981. p. 37-44.

Tovar Martín, V.: *Relaciones artísticas entre Madrid y París en el siglo XVIII*. Aula de

Cultura. Ciclo de Conferencias: *Madrid, Capital Europea de la Cultura*. Madrid, 1990.

Repr. fig. nº 10.

353

**RODRÍGUEZ, Ventura
(1717-1785)**

**Palacio del Conde de Altamira.
Planta del piso bajo**

13 de Julio de 1772

Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas en grises, ocres y verdes.

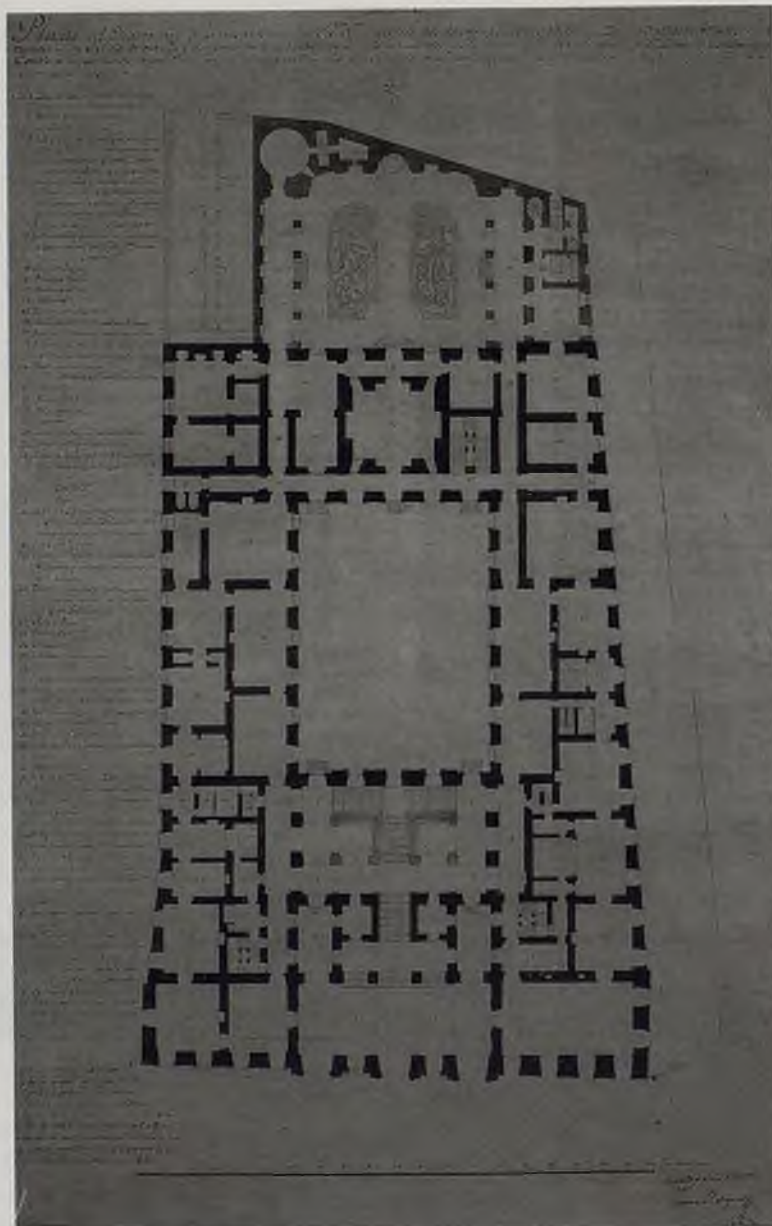
Escala: 200 pies castellanos.

924 x 588 mm.

Fdo.: "Madrid y Julio 13 de 1772 / Ventura Rodríguez" (Rubricado).

Notas manuscritas: "Planta del Quarto vajo de la nueva Casa del exmo. Sor. Marques de Astorga, Conde de Altamira, Duque de Sessa [etc] que se ha de / construir en el Sitio de toda la Manzana donde actualmente se halla la Casavieja y sus accesorias, en la Calle ancha de Sn. Bernardo, deesta Corte / Contiene la distribución de esta Planta quatro quartos para verano, los dos de Señor, y otros dos de Señora, y las oficinas de Secretaria, Contaduria, Archivo, Tesoreria, que por / menor explico en esta forma" /.

"Numº 1. Zaguán donde entran los Cocheros / y llegan al pie de la Escalera pral. / 2. Primer rellano, de introduccion a / la Escalera principal / 3.4.5.6. Caja de dicha Escalera, cuyo / piso se halla al de las havitaciones / de verano; elevado sobre el Zaguán / la altura de 18 gradas, suaves, y da / entrada a los Quartos, salida al / Patio, y vajada a los Sotanos, y des_ / de él se toma la suvida del quarto / pral. por la referida Escalera. / 7,8. Dos piezas para el Guarda porton / 9,10. Dos passos que cada uno introduce / a dos quartos, de Sor. y de Sra. que son, / Uno de Sra. / 11. Sala de Pages / 12. Primera Sala / 13. Sala segunda / 14. Gavinete / 15. Tocador, con Alazenas / 16. Camara de Dormir, con su Alcova / 17. Paso que media entre uno, y otro quarto / 18. Retrete, y 19. Dormitorio de Escucha, e im- / mediata, a el, Escalera escusada de Criadas / 20. Guardaropa ala mano / Otro de Sor. Inmediato. Al antecente / 21. Sala de Pages / 22. Primera Sala / 23. Sala Segunda / 24. Gavinete / 25. Camara de Dormir, con su Alcova / 26. Retrete, y 27. quarto de Criado / 28. Escalera comun, que tambien sirve para / un entresuelo de guardarropa alamano de / este quarto. / Otro de Sra. / 29. Sala de Pages / 30. Salon que si pareciese sepuede dividir, y / que dara una prima. Sala con dos Ven- / tanas y otra



183

sequeda con quarto / 31. Otra Sala interior / 32. Camara de dormir con su Alcova, Retrete, / Reclinatorio, y Guardarropa a la mano, y pa- / ra la Escucha / 33. Tocador con escalera escusada que sube / al entresuelo, y al quarto pral. y segundo / "otro de Sor. contiguo al antecedente. / 34. Sala de Pages / 35. Primera Sala / 36. Sala segunda / 37. Sala interior, o Gavinete / 38. Camara de dormir con su Alcova / 39. Piso que media entre este quarto y el antecede. / 40. Retrete, y contiguo a el una escalerita interior / pa. el entresuelo de un criado ala mano / 41. Paso al Jardin y alas oficinas siguientes. / 42,43. dos piezas de Secretaria. / 44. Primera pieza de Contaduria / 45,46,47,48: Piezas y pasos de la misma Con- / taduria / 49. Archivo / 50,51,52,53,54.

Tesoreria. Todas las dhas / oficinas han de ser de bovedas de rosca / para preserbar los papeles de incendio / 55. Jardin pequeño / 56,57. Dos Galerias a los lados del dho Jardin / 58. Huecos Devajo de la Noria y del Deposito / para guardar tiestos y herramientas / 59,60. Sala de baño con su Alcova / 61. Salida secreta ala Calle del Pozo, con / comunicacion al quarto principal / mediante la Escalera contigua, a / caracol / 62. Otra puerta accesoria, a la Calle de / la flor / 63,64. Para comun de oficinas / 65. Escalera comun, que desde los Sota / nos sirve a las buhardillas / 66. Otra Escalera comun para la ser- / vidumbre de Cocina y Reposteria / 67,68. Dos patios pequeños pa. luces / 69. Patio al centro de la Casa donde se / puede poner fuente y

cuatro cuadros / del Jardín / 70. Lugar comun / Nota: / En los Sotanos, vajo de este / piso, se colocan los oficios de Cocina, Reposteria, Guardaropas / , Carboneras, Despensas y Leheras / La actual linea de la fachada vieja sale desde / C hasta D, y es necesario tirarla de C, a E pa- / ra corregir en parte la irregularidad de la facha- / da, y dejar paralela la Calle, que aora es por un / lado ancha CF, y por otro angosta DG". A.S.F. A-1347.

Bibl.: Martínez Medina, A.: "La vivienda nobiliaria en el Madrid de Carlos III", en Fragmentos, Núms. 12, 13 y 14. Junio, 1988. pp. 5-13.

Arbaiza Blanco Soler, S. y Heras Casas, C.: *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX* (En prensa). Cat. N° A-1347.

Exp.: *Madrid testimonios de su historia hasta 1875*. Madrid, 1979. Exposición-Catálogo, repr. p. 661.

El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785). Exposición-Catálogo. Madrid, 1983, repr. Cat. 55, p. 168.

Hacia una nueva idea de la arquitectura. Premios Generales de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831). Exposición-Catálogo. Madrid, 1992. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. P. 174-177, repr. p. 176.

Los tres planos num. A-1347, A-1348 y A-1350 componen el proyecto que Ventura Rodríguez realizará para la casa del Conde de Altamira y que será presentado en la oposición de Premios Generales de la Real Academia de San Fernando del año 1772 (Catálogo premios generales de arquitectura Academia de San Fernando. 1992. pp. 174). Planteado para ocupar el solar de la Casa del Marqués de Leganés, que será derribada para efectuar la obra (Martínez, A., 1988, pp. 358), únicamente verá construida parte del ala correspondiente a la calle de la Flor, quedando reducida y desfigurada la primitiva idea, cuya amplitud y

complejidad en planta y alzado es con mucho superior a la realización material, manifiestamente mutilada.

Los presupuestos de V. Rodríguez entran dentro del contexto de los cambios en la orientación del tratamiento de la vivienda nobiliaria y del sentido de la planificación urbana, según los cuales los antiguos caserones del siglo XVII se convierten en palacios con una articulación interior compleja y estrictamente ordenada, de acuerdo con las nuevas necesidades de distribución de espacios y funciones, plateando además un sentido distinto de la fachada, siendo el mismo elemento representativo de la situación social y económica de su dueño y parte de un tejido urbano que el Madrid de los Borbones pretende mejorar, dándole la monumentalidad requerida por la capital de una poderosa monarquía. El nuevo tipo de casa se convertirá en el que necesita mostrar a su entorno, por medio de la arquitectura, unas señas de identidad sensiblemente diferentes a las que la caracterizaban en el siglo anterior, acusándose una clara influencia de algunas transformaciones paralelas dadas en el ámbito francés y europeo.

El referente ideal de estas construcciones será el Palacio Real, que planeado y construido por artistas extranjeros, creará un movimiento de apertura estilística, poniéndonos en conexión con el resto de Europa, dentro de unos repertorios formales regulados por la Academia. En la planta del piso bajo (N° A-1347) lo primero que apreciamos es la propuesta por parte del arquitecto de modificar la configuración de la calle de San Bernardo, que con el antiguo edificio sufría un estrechamiento a medida que se acercaba a la calle de la Flor. Aquí hace retroceder la fachada, dando más amplitud a la vía pública, lo cual racionaliza su trazado. Pero el rasgo más relevante de la composición será la correcta distribución de los espacios según las diferentes funciones. El primero de estos ámbitos lo encontramos en el acceso principal, siendo su elemento más prominente la gran escalera monumental que, ascendiendo en ramal recto, con tres rellanos, se abre en dos tramos de subida perpendiculares al primero que enlazan con el sector definido por el patio. Este es el centro del edificio, disponiéndose a su alrededor algunas habitaciones para los Señores, pensadas para ocuparse en verano, así como las del servicio necesario para su atención, mientras que junto a la escalinata habrá accesos, escaleras de servicio, habitaciones de criados, salones y gabinetes, orientándose más hacia la vida pública que lo

anteriormente citado.

Entre el patio y el jardín encontramos una franja en la que se disponen las funciones administrativas, como la contaduría, el archivo o la tesorería, teniendo buen cuidado de incluir aquí bóvedas de rosca para evitar el peligro de incendio.

En el otro extremo de la escalera, ya lindando con la calle del Pozo, aparece la parte ajardinada, que aunque interior y encerrada entre muros, se configura mediante dos parterres de "broderie", de clara influencia francesa. Esto demuestra como a pesar de que el edificio está inmerso en un trazado urbano, siendo estrechamente limitado por él, el jardín tiene la suficiente importancia como para hacerse con un espacio de considerable tamaño, introduciendo variedad y frescura al conjunto, aunque subordinándose totalmente tanto a la composición del edificio como a las estrictas leyes de la simetría.

Por último, aquellas funciones para el servicio, como las cocinas, despensas, leñera, carbonera y algunas otras, se acomodan en el sótano, donde no molestan ni a la vista ni a la circulación de los habitantes de la casa.

En cuanto a la planta del piso principal (N° A-1348) lo primero que encontramos es el gran salón, sobre la entrada y abierto al exterior por medio de cinco balcones, que a su vez se rodea de otras salas menores. Inmediatamente después llega el área destinada a las habitaciones más importantes, las de los señores, con todos los servicios por ellos requeridos, cómodamente situados y a su alcance, siendo especialmente pensadas para habitarse durante el invierno.

Ya en la zona cercana al jardín entramos en los alojamientos de los niños, completamente alejados de los salones en los que se desarrolla la vida pública, también acompañados de los servicios necesarios. La capilla será el punto central de esta parte del edificio.

Por último, la parte correspondiente a las buhardillas se destinará a alojamiento de los criados.

En el último de los planos (N° A-1350) nos encontramos con una sección del alzado. En ella llama la atención el equilibrio establecido, a ambos lados del patio, por los dos elementos más suntuosos, la escalera y la capilla. La primera, muy amplia y ricamente decorada, se opone a la segunda, en la cual Ventura Rodríguez demuestra participar de un gusto estético heredero del barroco clasicista romano, con una planta centralizada, en la que se levanta un orden monumental coronado por cúpula, ricamente decorada.

El alzado se articula según un esquema muy utilizado en este momento, con un zócalo, un piso principal —especialmente señalado por ventanas más decoradas y rematadas por frontón— y una franja con buhardillas en el remate superior.

A.A.

184

RODRÍGUEZ, Ventura
(1717-1785)

Palacio del Conde de Altamira.
Planta del piso principal

13 de Julio de 1772

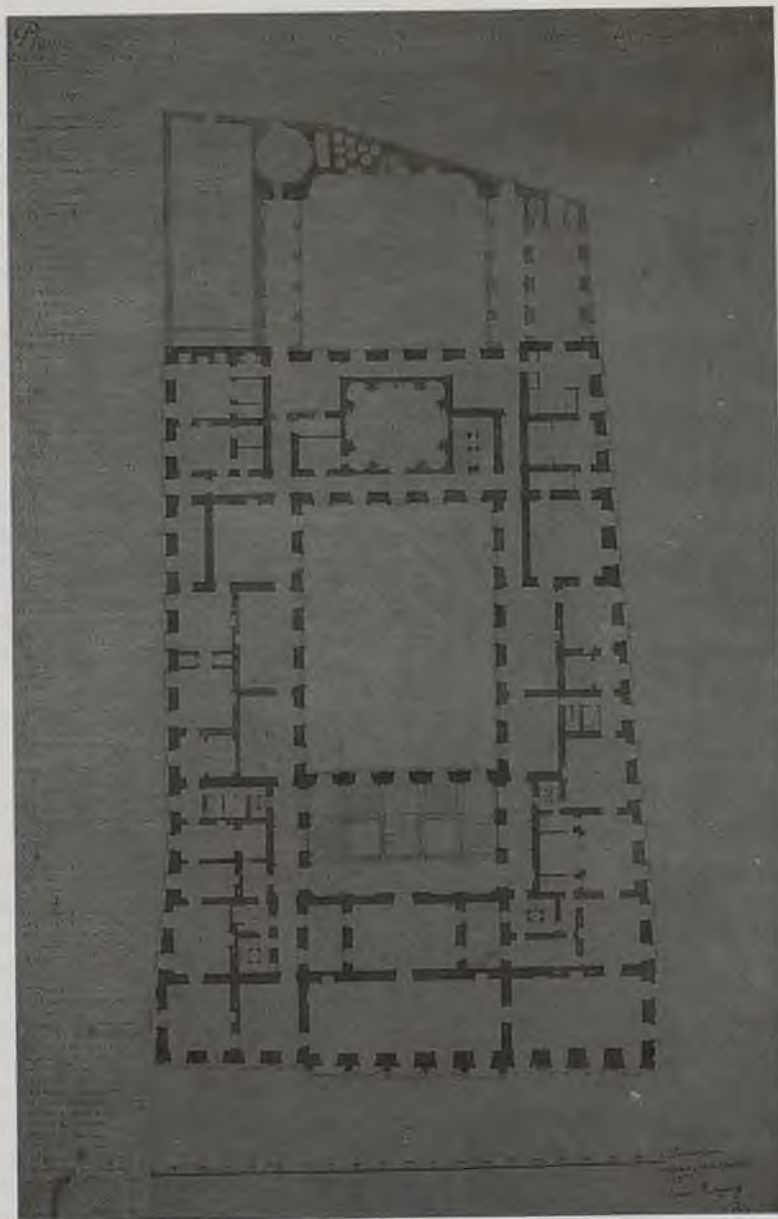
Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas en grises y ocre.

Escala: 200 pies castellanos.

924 x 558 mm.

Fdo.: "Madrid y Julio 13 de 1772 / Ventura Rodríguez" (Rubricado).

Notas manuscritas: "Planta del Quarto principal de la nueva Casa, referida al folio antecedente, del Exmo. Sor. Marques de Astorga, Conde Altamira / Duque de Sessa [etc] cuya distribución consiste en dos Quartos de Señor, y dos de Señora para la Estacion de Ynvierno; uno para un Sor. hijo y adulto, y dos para Niños: / con las particularidades que contiene la siguiente / Explicación: / Nums. / 1 2, Desembarcos de la Escalera pral. / de donde se toman los referidos qu- / artos en esta forma: / Quarto de Sra. de pral. obstentacion: / 3. Sala de Pages / 4. Salon primero con cinco balcones ala / fachada / 5. Segundo Salon / 6. Sala interior / 7. Camara de Dormir / 8. Alcova / 9. Reclinatorio / 10. Retrete / 11. Guardarropa, ala mano / 12. Quarto de Escucha / 13. Tocador / 14. Escalera que sirve aun entresuelo, / y al quarto segdo. y vaja al qto. de Verano. / Quarto de Sor. conjunto al antecedente / 15. Galeria que desde la Escalera pral. con- / duce a este quarto / 16. Sala de Pages / 17. Primera Sala / 18. Sala segunda / 19. Gavinete / 20. Camara de Dormir con su Alcova / 21. Paso que media entre este quarto con su Alcova / 22. Retrete / 23. Escalerilla interior por un entresuelo / del criado. / Otro Quarto de Sra. / 24. Galeria que da entrada a este quarto / desde la escalera pral.



184

/ 25. Sala de Pages / 26. Primera Sala / 27. Sala segunda / 28. Gavinete, con un Guardarropa / 29. tocador, con Alazenas / 30. Camara de Dormir, con su Alcova / 31. Retrete / 32. Quarto de Escucha / 33. Escalerilla interior que sirve aun entre- / suelo, donde hai un guarda ropa [palabra ininteligible] y vaja al quarto de Verano. / 34. Paso que media entre este quarto y el que / sigue / Quartos del Sor. conjunto con el antecedente. / 35. Paso que dela escalera pral. conduce a este / quarto / 36. Sala de Pages / 37. Primera Sala / 38. Sala segunda / 39. Gavinete / 40. Camara de dormir, con su Alcova / 41. Retrete / 42. Quarto de Criado, que se comunica

aun en- / tresuelo de guardarropa mediante la escale- / ra contigua que tambn. vaja al qto. de verano / 43. Dicha Escalera, que es pa. el comun de la fa- / milia / 44. Otra Escalera para el mismo fin, y para / comunicar alas Cocinas y Reposteria [etc] / 45,46. Huecos de los dos patios chicos / Quartos de un Sor. Hijo o pa. huesped / 47. Entrada a dho quarto / 48. Sala / 49. Otra Sala interior con Alazenas / 50. Alcova con Retrete / 51. Libreria / 52. Paso que media entre dha pieza y sala / num. 49 / 53. Dormitorio de un Ayo / 54. Ydem pa. un criado u pa. guardarropa / 55. Galeria convista al Jardinito, y sol / de medio dia, u para Pajareria / 56. Quarto

356



185

para un Niño con Alcova / capaz para su camita, la del Aya, y / Ama, con Alazenas / 57. Ydem para otro Niño, con / 58, 59. Sala y Galeria para desaog. y / paseo de dhos quartos las qua- / les guardaropa tienen vista y comunicacion / con el Jardinito, por la Escalera a / caracol que esta al extremo / 60. Pasos de comunicacion / 61. Sala de Trucos / 62. Capilla / 63. Sacristia y su guardarropa / 64. Escalera para el comun de la familia / 65. Noria y Deposito de Agua / 66. Vano del Jardinito / 67. Ydem del Patío Jardín / El Quarto segundo sigue con los macizos de esta Planta / y haciendo en el con taviques ligeros, los repartimientos con- / ducentes servira de Posadas pa. / Damas y demas Criados mayo- / res [etc] / Del mismo modo se repartira el cuerpo de buhardillas / para Familia de Librea [etc]".
A.S.F. A-1348.

Bibl.: Martínez Medina, A.: "La vivienda nobiliaria en el Madrid de Carlos III", en Fragmentos, Núms. 12, 13 y 14. Junio, 1988. Pp. 5-13.

Arbaiza Blanco Soler, S. y Heras Casas, C.: *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX* (En prensa). Cat. N° A-1348.

Exp.: *Madrid testimonios de su historia hasta 1875*. Madrid, 1979. Exposición-Catálogo, repr. p. 662.

El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785). Exposición-Catálogo. Madrid, 1983, repr. Cat. 55, p. 168.

Hacia una nueva idea de la arquitectura. Premios Generales de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831). Exposición-Catálogo. Madrid, 1992. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. P. 174-177.

185

RODRÍGUEZ, Ventura (1717-1785)

Palacio del Conde de Altamira. Sección de alzado

13 de Julio de 1772

Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas en grises.

Escala: 200 pies castellanos.
584 x 920 mm.

Fdo.: "Madrid y Julio 13 de 1772 / Ventura Rodríguez" (Rubricado).

Notas manuscritas: "Corte que manifiesta el interior de la expresada Casa del Exmo. Sor. Marques de Astorga, Conde de Altamira, Duque de Sessa [etc] por las lineas A B de las Plantas fol. 1 y 2".

A.S.F. A-1350.

Bibl.: Arbaiza Blanco Soler, S. y Heras Casas, C.: *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX* (En prensa). Cat. N° A-1350.

Exp.: *Madrid testimonios de su historia hasta 1875*. Madrid, 1979. Exposición-Catálogo. El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785). Exposición-Catálogo. Madrid, 1983, repr. Cat. 55, p. 168.

Hacia una nueva idea de la arquitectura. Premios Generales de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831). Exposición-Catálogo. Madrid, 1992. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. P. 174-177.

**RODRÍGUEZ, Ventura
(1717-1785)**

**Proyectos para el Palacio del Duque
de Alba de Madrid. Jardín y
picadero**

14 de Septiembre de 1770

*Dibujo sobre papel a tinta china y aguada de
colores.*

*Escala: Escala (gráfica) de doscientos pies
Castellanos.*

627 x 497 mm.

*Fdo.: "Madrid y Septiembre 14 de 1770 |
Ventura Rodríguez". Firmado y Rubricado.*

*Notas manuscritas: "Nº 2 | Ydea de un terrado
sobre la Calle de Alcalá, Jardín y Picadero
para la Casa Palacio del Ex Sº Duque de
Alba".*

MADRID B.N. (BARCIA Nº 1678).

*Bibl.: Barcia, Angel María de: Catálogo de la
colección de Dibujos originales de la
Biblioteca Nacional de Madrid. Madrid, 1906.
Cat. nº 1678.*

Madrid 1929. Duran: Los jardines. Cat. nº 1214.

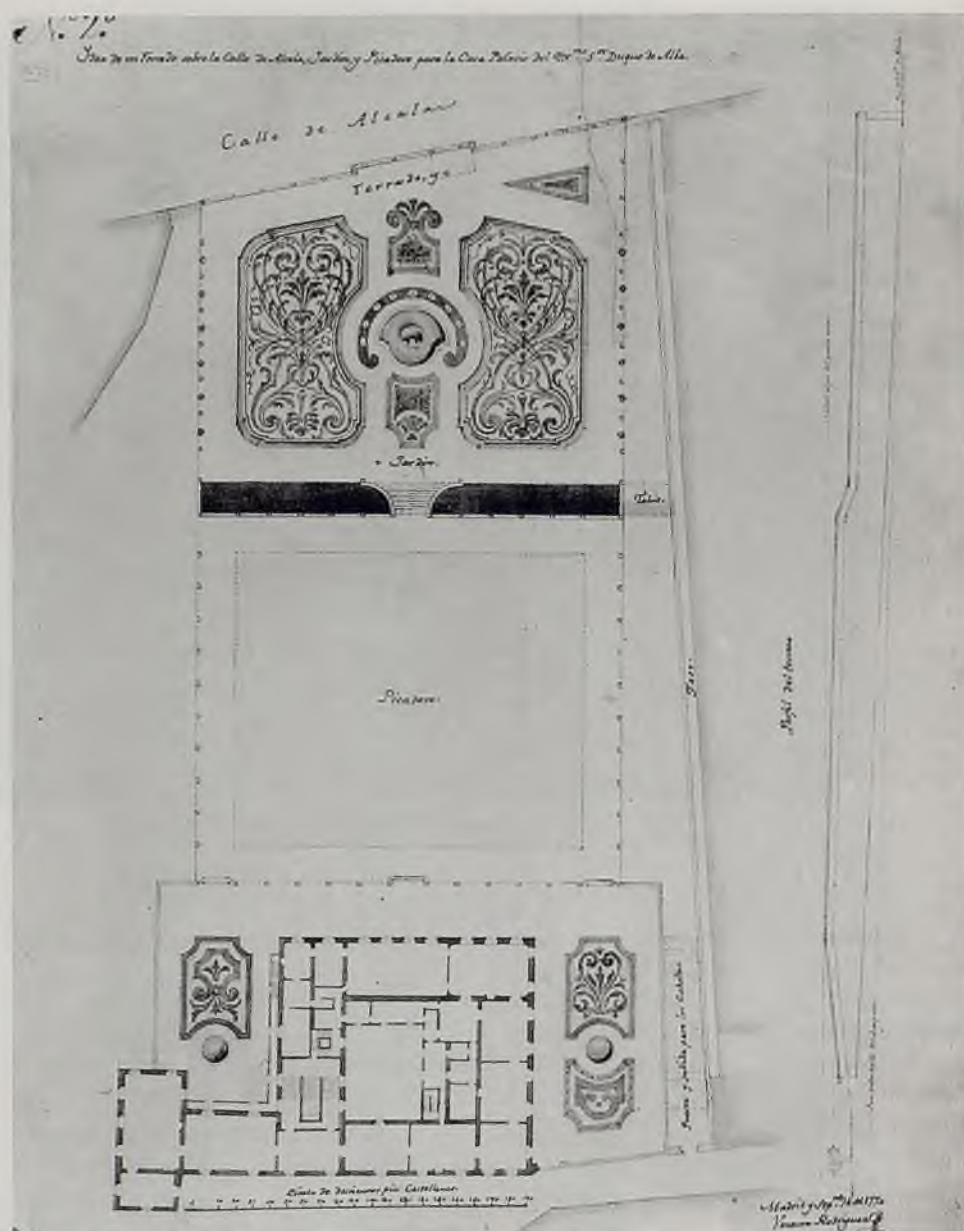
*Madrid 1979-80. Madrid testimonios. Cat. nº
660.*

El arquitecto D. Ventura Rodríguez.

*1717-1785. Exposición-Catálogo. Madrid,
1983. Cat nº 53.*

*Humanes, A. "Ornatos y Arquitecturas
efímeras", en: Madrid no construido.*

*Imágenes arquitectónicas de la ciudad
prometida. Exposición-Catálogo. Madrid,
1986. Repr. p. 57.*



186

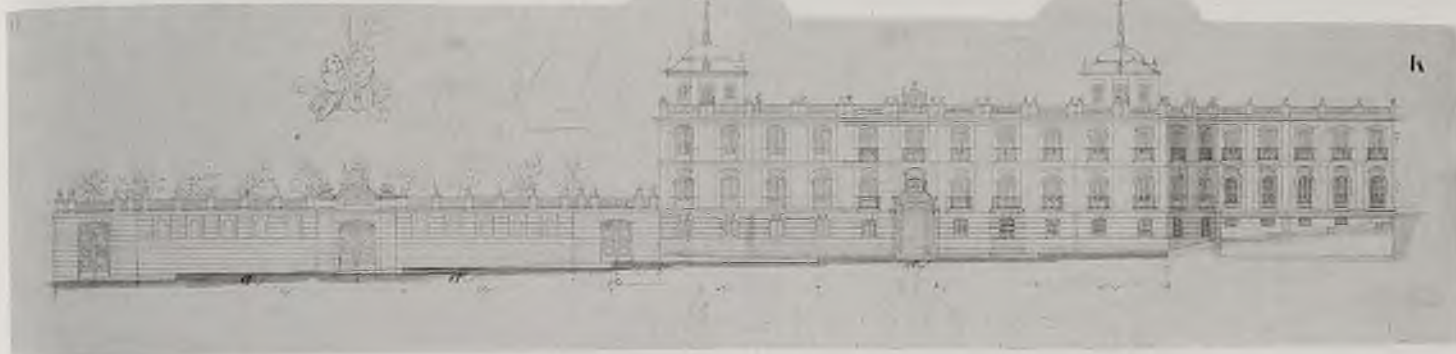
La planta de la Casa está emplazada en un solar irregular. El plano nos muestra tres espacios iguales: el Palacio, el Picadero, y el jardín dispuestos en una gradación desde el Palacio. La planta está dibujada muy esquemáticamente, pues el dibujo más que mostrar la planta del Palacio, tiene como fin señalar la distribución del solar. El jardín se dispone longitudinalmente con los parterres simétricos de complejísimo bordado siguiendo

la tradición de los jardines reales de clara influencia versallesca. En el centro se forma un espacio circular en el que se encuentra una fuente en forma de concha. Es de destacar que alrededor de la fuente se origina un seto corrido semicircular, abierto al palacio que acoge la fuente.

La irregularidad del solar por las Calles Barquillo y Alcalá es independiente del trazado y disposición del jardín que sigue las líneas cuadradas perfectas y simétricas, tapando las

irregularidades del solar con una columnata que rodea todo el recinto dando una visión homogeneizada del mismo. En la entrada por la Calle de Alcalá se logra la simetría por medio de un parterre triangular en la esquina derecha. Este proyecto es pues una original solución a una idea de vivienda palacial que no llegó nunca a ser realizada y que aporta una ingeniosa distribución del espacio.

M.J.G.S.



187

187

ANÓNIMO

Proyecto para un Palacio. Alzado de la Fachada. Vista Parcial

Siglo XVIII

Dibujo en tinta, sobre papel avitelado, con aguadas en carmín.

263 x 1010 mm.

A.G.P. Nº 2458.

Bibl.: Navascués Palacio, P.: *"Palacios madrileños del siglo XVIII"*. Aula de Cultura. Ciclo de Conferencias: *El Madrid del siglo XVIII*. Madrid, 1978.

Tovar Martín, V.: *Relaciones artísticas entre Madrid y París en el siglo XVIII*. Aula de Cultura. Ciclo de conferencias: *Madrid, Capital Europea de la Cultura*. Madrid, 1990. Repr. fig. nº 9.

Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 2458.

Este diseño hay que ponerlo en relación con la influencia que la arquitectura francesa tuvo en la corte española. Virginia Tovar apunta que dicho proyecto tendría como posible destino el plantear soluciones a viviendas palaciales para el rey

(V. Tovar, 1990, pág. 18).

De autoría anónima, el proyecto por las características que presenta podría ligarse a un arquitecto francés, dada la presencia de los maestros galos en la corte borbónica, aunque también podría tratarse de uno de los muchos diseños que llegan desde la capital francesa, como el caso de los proyectos que envió Robert de Cotte para el Retiro.

El diseño se refiere al alzado de un palacio, con un destacamiento muy fuerte del amplio zócalo almohadillado. El edificio se estructura en tres pisos y se remata por una balaustrada con pedestales, sobre los que se disponen bolas decorativas que enlazan con la tradición puramente española.

El edificio propiamente dicho, evitando el muro que encierra el jardín y las torres, mantiene en esencia el recuerdo del Palacio Real de Madrid. El apego de esta propuesta al mundo francés estaría ratificado por el tipo de molduras que enmarcan las ventanas, vanos que se disponen armónicamente a lo largo de la superficie muraria. Presenta características de un Palacio cerrado al exterior, con un desarrollo de jardines, elemento sin el cual no se entiende una construcción de tal envergadura; integrados en el palacio pero sin mostrarse al exterior, ya que queda cerrado a partir del desarrollo lateral del muro, que a manera de verja ofrece el acceso al interior a través de magníficas portadas.

Virginia Tovar lanza la posibilidad de que el proyecto pudiera relacionarse con algunas de las propuestas de Carlier para los Sitios Reales de la periferia de Madrid (V. Tovar, 1990, pág. 19).

C.L.A.



188

188

CRESPO, Blas

Proyecto de pajaes en el picadero de Osuna

27 de Mayo de 1848

Dibujo en tinta negra, sobre papel verjurado, con aguadas gris, ocre y marrón.

Escala: 50 pies castellanos.

431 x 520 mm.

Fdo.: Blas Crespo (Rubricado).

Notas manuscritas: "Proyecto para la construcción de unos pajaes mandados edificar por S.M. en el terreno nombrado picadero de Osuna // Fachada a la Calle de S. Marcial // Fachada a la Calle de Leganitos // pies caste // Madrid 27 de Mayo de 1.848 // P.A. del Arq^{to} mayor / Blas Crespo (Rubricado)".

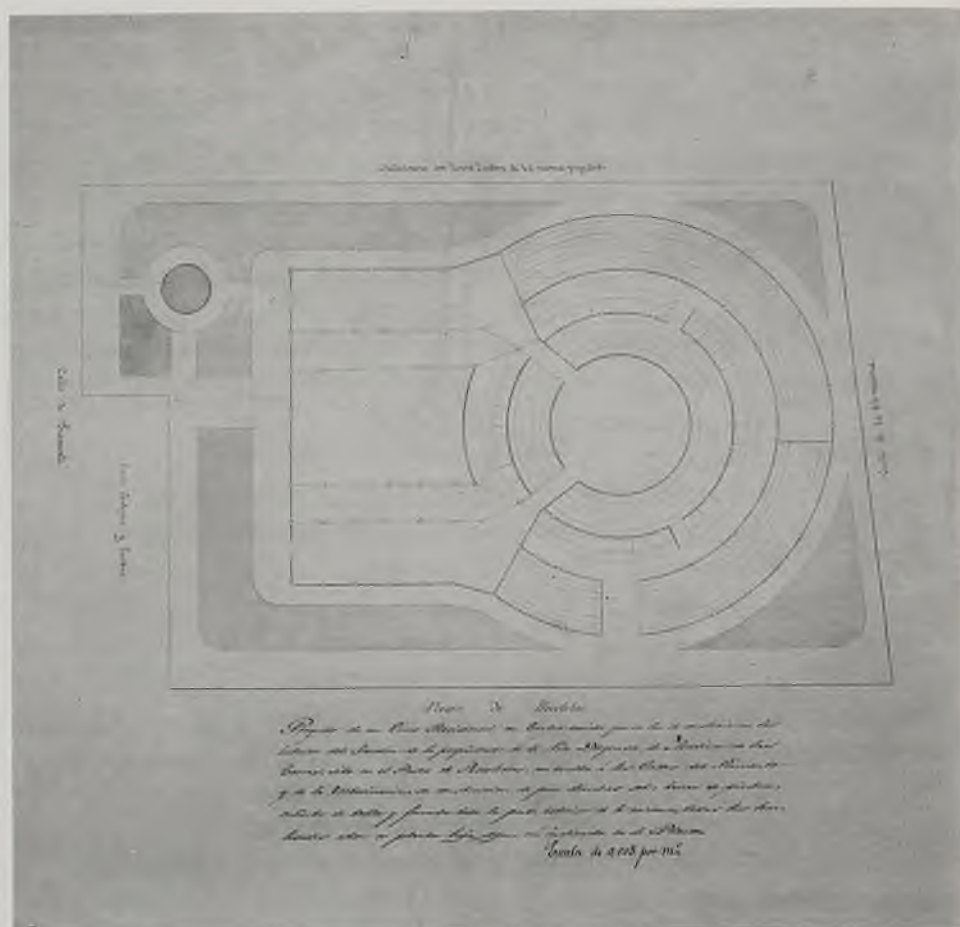
AV. ASA. 0,59-18-7.

El proyecto de un pajar en el terreno de la Plaza de S. Marcial y calle de Leganitos por encargo real, no sobrepasa en cuanto a propuesta arquitectónica de lo que viene siendo habitual en este tipo de organismos que nunca exceden de un trazado de extrema simplicidad.

No hay noticias de la licencia de construcción por lo que debió ser propuesta que no se hizo efectiva.

El lugar elegido, junto al Cuartel de Leganitos construido por Francisco Sabatini, perteneció en parte a la Duquesa de Osuna terreno que en el s. XVIII tuvo situada una villa periférica. Los solares pasaron en su mayoría a propiedad del rey Carlos IV, constituyendo lo que se conocieron como Tierras de la Florida, con la presencia de un soberbio Palacete y otras construcciones anejas. El dibujo muestra la construcción funcional, reduciendo los elementos a simple y escueta estructura.

V.T.M.



189

189 ANÓNIMO

Proyecto de circo provisional con teatro para el Jardín de la Duquesa de Medina de las Torres en el Paseo de Recoletos

Siglo XIX

Dibujo en tinta negra, sobre papel verjurado, con aguadas azul y ocre.

Escala: 0.005 por metro.

485 x 510 mm.

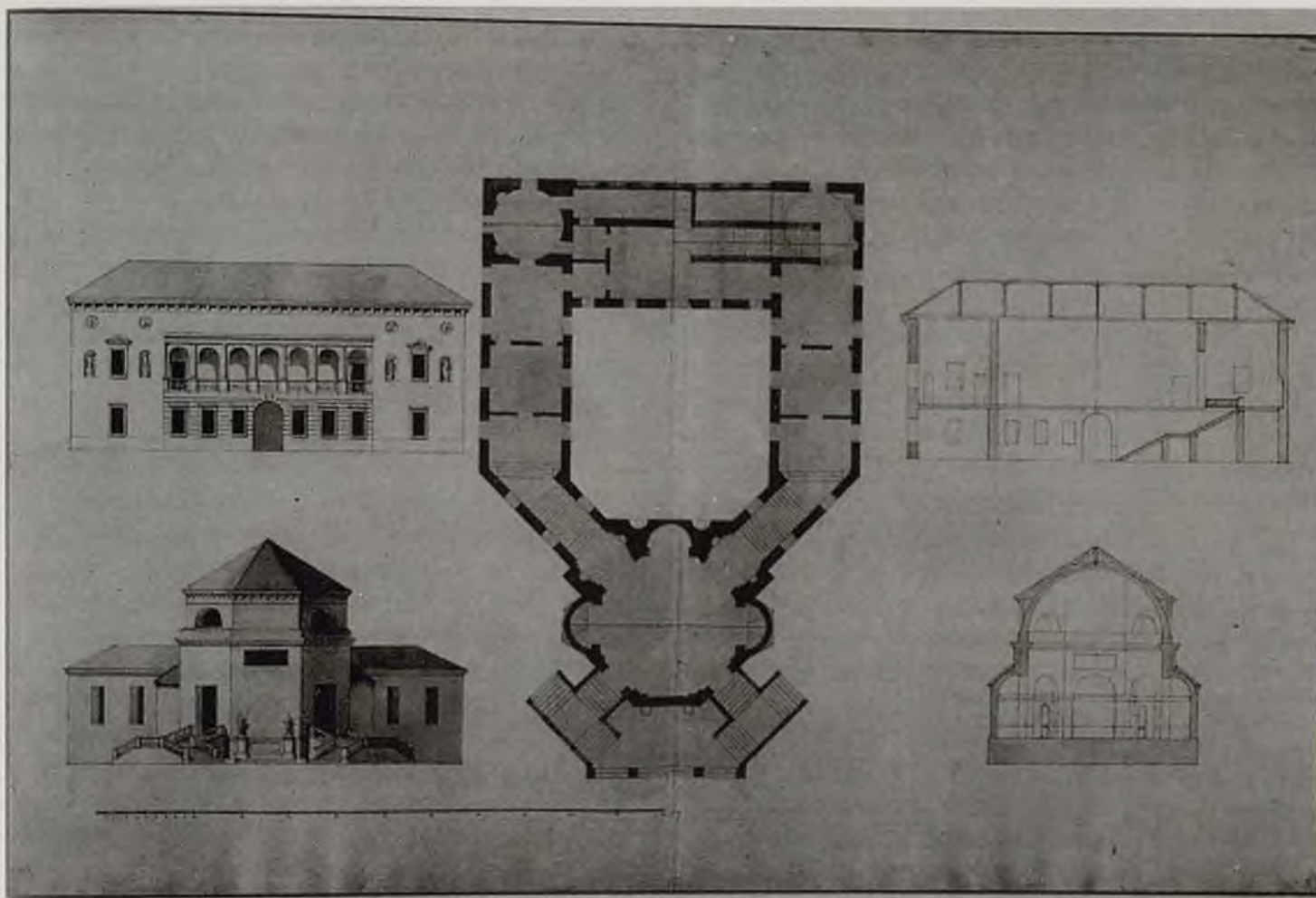
Notas manuscritas: "Medianeria con terreno Jardín de la misma propiedad // Calle de Piamonte // Casa Antigua y Cuadras // Calle de la Veterinaria // Paseo de Recoletos // Proyecto de un Circo Provisional con Teatro unido que se ha de construir en los interior del Jardín de la propiedad de la Sra. Duquesa de Medina de las Torres, sito en el Paseo de Recoletos, con vuelta a las Calles del Piamonte // y de la Veterinaria, su construcción de pies derechos sobre basas de piedra, / cubierto de

tabla y formada toda la parte exterior de lo mismo, todas las localidades estan en planta baja segun va indicado en el Plano / Escala de 0,005 por m^o."

AV. ASA. 0,59-4-5.

Proyecto de un circo con teatro adicionado que se quiso construir en el paseo de Recoletos contiguo a las casas de la duquesa de Medina de las Torres; pertenece a la costumbre habitual de la nobleza que desde fines del siglo XVIII y XIX pretendieron crear en el recinto de sus viviendas, teatros y otros organismos de recreación al estilo de los Sitios Reales. La estructura es convencional con planta de herradura y áreas de descanso en los que se otorga una gran importancia a los elementos cilíndricos. Se indica que la construcción sólo fue de una planta y que no se llevó a cabo por considerar el proyecto de proporciones no convenientes.

V.T.M.



190

190

ANÓNIMO

Proyecto de Villa

Siglo XIX

Dibujo en tinta, sobre papel avitelado, con aguadas en grises y rosa.

Escala: 60 varas.

665 x 1000 m.

COAM.

Exp.: Rivas, P.: *"La Casa de Campo una idea fragmentada"*, en *Madrid no construido*.

Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida. Exposición-Catálogo. Madrid, 1986, p. 87.

Proyecto anónimo de un Palacio o Casa de Campo. Se nos muestra la

planta, alzado y sección de una construcción de singular interés. La representación en planta responde a dos núcleos claramente diferenciados; un pabellón que se corresponde con el edificio palacial propiamente dicho, desarrollado en forma de U invertida, que enlaza a partir de una doble escalera con un pabellón de planta circular o rotonda rematada con cúpula. A su vez, la comunicación de la rotonda, por su parte trasera, con el exterior, se realiza también a partir de una doble escalera. Así pues, este elemento se convierte en un componente enormemente significativo en la configuración del edificio, ya que, por una parte sirve para comunicar la construcción y el paisaje, y por otra une e integra los dos núcleos que componen el palacio en su conjunto. Estos dos espacios independientes conforman, a partir de su unión, un patio interior, elemento común en este tipo de edificios. Tipológicamente el proyecto no está dentro de la tradición española, por lo que se ha supuesto que podría tratarse de un ejercicio de composición de escuela (Rivas, P. 1986, p. 88).

Los alzados no presentan ningún tipo de similitud ni armonía. Se trata más bien de la puesta en práctica de dos opciones, que ofrecen diferentes alternativas, para la configuración de cada uno de los espacios.

El palacio muestra una estructura arquitectónica abierta, a partir del desarrollo de una galería, que se convierte en la nota más destacada de la fachada, donde se recupera de nuevo el uso del paramento almohadillado. Estos caracteres ponen este pabellón en relación con los palacios del Renacimiento Italiano.

La rotonda, estilísticamente, se acerca a los modelos neoclásicos por el juego de volúmenes puros, el dominio del muro sobre el hueco, la desornamentación de los paramentos, la pureza de los vanos adintelados sin enmarcar, etc.

El único elemento que rompe con la sensación de austeridad se refiere a la doble escalera que pone en relación el Palacio con el exterior.

C.L.A.

ARQUITECTURA RELIGIOSA

191

ANÓNIMO

Catedral

Primer tercio del Siglo XVII

Dibujo sobre papel verjurado. Tinta marrón.

Escala: 100.

346 x 199 mm.

MADRID B.N. (BARCIA N° 202. (14-45, N° 17).

Bibl.: Barcia, Angel María de: *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1906. Cat. n° 202.

Exp.: *El Escorial en la Biblioteca Nacional*. Exposición-Catálogo. Madrid Biblioteca Nacional, 1985.

El Escorial. Fábricas y orden constructivo. La construcción. Exposición-Catálogo. Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1986. Repr. B-12.

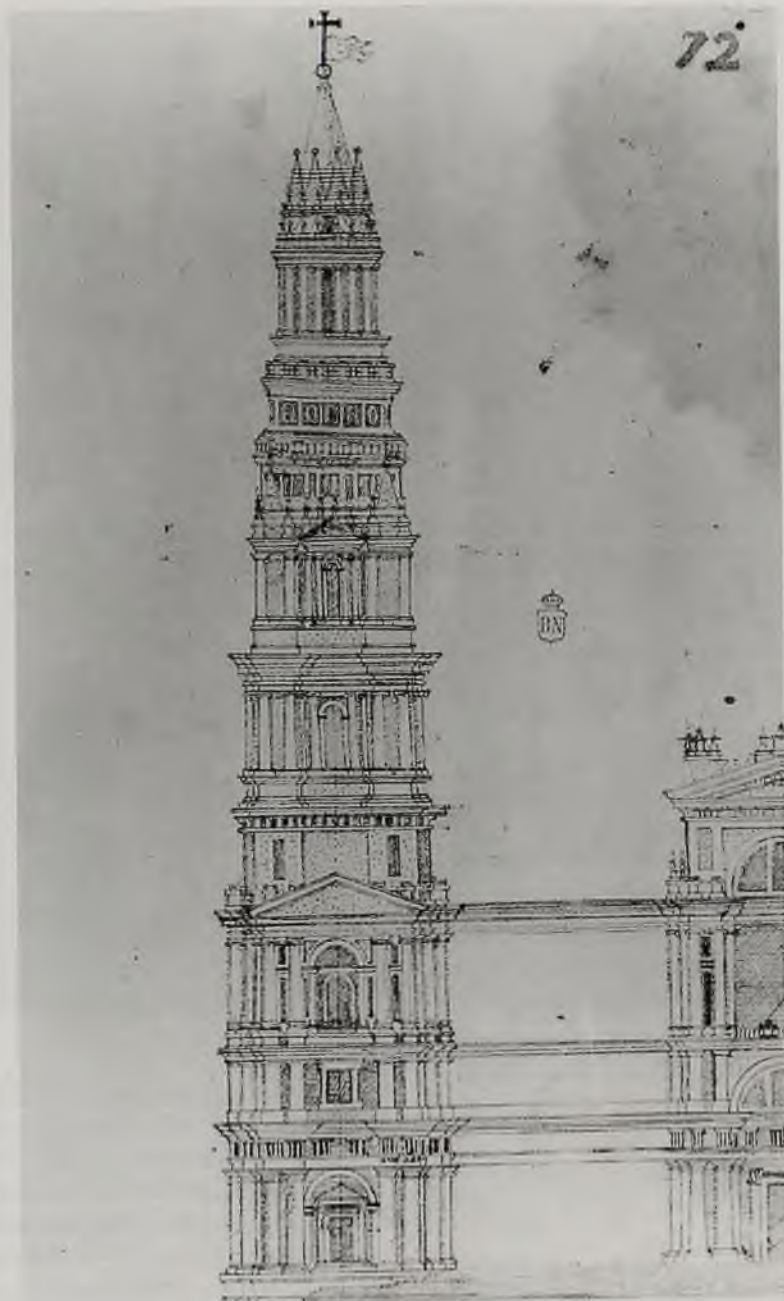
Juan Gómez de Mora (1586-1648).

Exposición-Catálogo. Madrid, 1986. Cat. n° 73. Repr. p. 240.

Entre la documentación que ha ido apareciendo en los archivos relacionada con la construcción de la catedral, todavía no se ha encontrado ninguno de los planos levantados por Gómez de Mora. Por lo tanto, poco podemos decir acerca de ellos. Sabemos que en octubre de 1625, la Junta nombrada por el rey para la supervisión de los trabajos, pidió que un ejemplar de las trazas quedase en su poder para poder ser consultado por los maestros encargados de las obras. ¿Dónde fueron a parar estos planos? Puede que ni siquiera llegaran a remitirse, y si se enviaron tal vez se entregaran a los diputados de la Villa, facultados por la Junta con amplias comisiones en el inicio de las obras, en cuyo caso su paradero lógico sería hoy el Archivo Municipal. O quizá se devolvieran, una vez descartada la realización del proyecto, al torreón del alcázar donde se conservaban el resto de las trazas de las obras reales, y terminarían por desaparecer todas juntas en el incendio del edificio. En cualquier caso, dada la importancia de estos planos, es difícil pensar

que a estas alturas puedan encontrarse trasapelados, y lo más probable es que haya que darlos por definitivamente perdidos. El dibujo que presenta la exposición es una copia de la torre y de parte de la fachada principal del proyecto de Antonio de Sangallo para San Pedro del Vaticano, recientemente fechado en la segunda mitad del siglo XVI (BN. 1991, cat. 56). Su inclusión aquí se justifica porque en las argumentaciones teóricas que acompañan el proyecto madrileño, San Pedro se propone siempre como referencia explícita y modelo obligado del nuevo templo catedralicio (V. Tovar, 1986). Esto no quiere

decir que formalmente haya que pensar en un parentesco literal, pues es seguro que la propuesta de Gómez de Mora respondería a claves compositivas propias, en la línea del resto del trabajo realizado por el arquitecto. De su proyecto para la catedral madrileña, no sólo no conservamos ningún testimonio gráfico, sino que además —y lo que es aún más sorprendente— no conocemos que dejara el menor rastro sobre la cultura arquitectónica de su tiempo. No ha quedado ningún comentario escrito que acuse algún tipo de influencias, ni nadie de entre los arquitectos y maestros de obras posteriores vuelve a referirse al proyecto.



191

Es como si éste, una vez abandonado, hubiese sido relegado en el más absoluto olvido. ¿Por qué?. Esta es una pregunta que de momento somos incapaces de responder.

J.M.B.

192

**GÓMEZ DE MORA, Juan
(1586-1648)**

Capilla de San Isidro. Planta. 1639

26 de Marzo de 1639

Dibujo sobre papel verjurado. Tinta marrón, aguada roja.

Escala: 50.

770 x 484 mm.

Fdo.: "... en Madrid, A 26 de março de 1639 / Joan Gomez / demora". Rubricado.

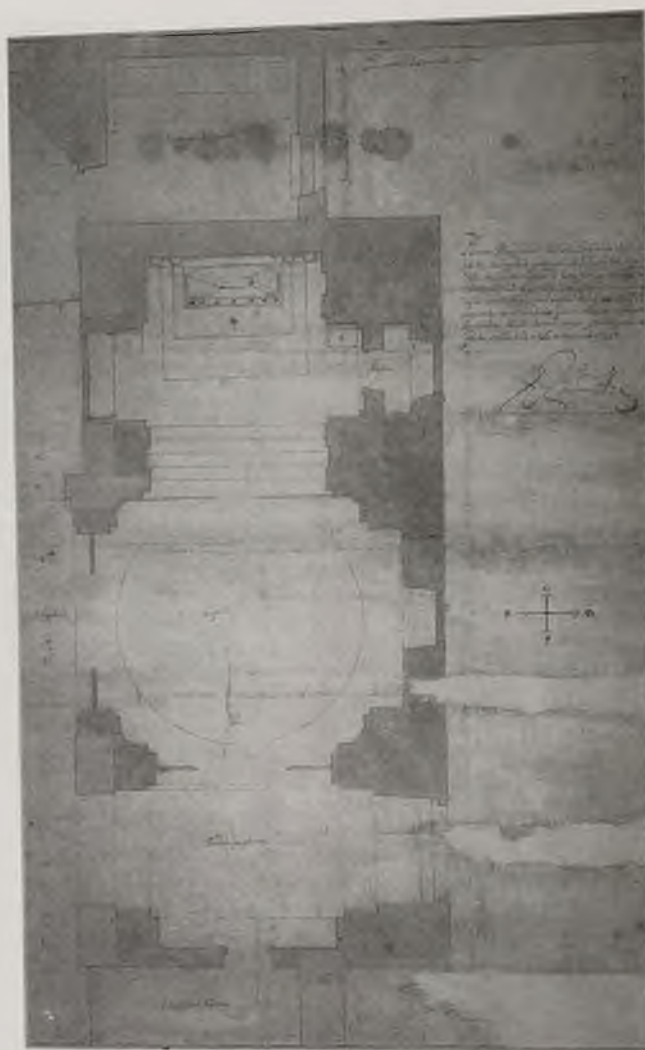
Notas manuscritas: "Sacristias de la yglesia // Delantera de la cassa de los Lujanes // Sitio entre la capilla y la cassa de los Lujanes // Capilla mayor de la yglesia // Archivo // Cuerpo de la yglesia // Capilla // Nabe de las yglesias // Bibienda del cura // Pared de la yglesia".

"Planta para labrar de nuevo la Capilla de S / isidro en la yglesia parroquial de San Andres— en esta / Villa de Madrid. Saliendo con su fabrica onçe pies mas / afuera de la nabe de la yglesia a la parte de la plaçuela que / mira a mediodía = la qual es copia de la que su Mag. Dios / le guarde tiene mandado que se execute en doçe de / Septiembre del año de misiesçientos y treintayocho = / fecha en Madrid. A 26 de março de 1639 / Joan Gomez / demora".

AV.: ASA 1-66-160. (En depósito en el Museo Municipal).

*Bibl.: Tovar Martín, V.: *Arquitectura madrileña del S. XVII. Datos para su estudio.* Madrid, I.E.M., 1983. Rpr. F. 33 p. 714.*

Exp.: Juan Gómez de Mora (1586-1648). Exposición-Catálogo. Madrid, 1986. Repr. F. 85 p. 247.



192

1622 fue un año de triunfo para la iglesia española. Roma reconocía la deuda contraída hacia la expresión nacional de una religiosidad que había dado un impulso definitivo a la reforma católica, y canonizaba a Santa Teresa de Jesús, San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier. Junto a ellos en lo que bien pudiera considerarse todo un gesto hacia el nuevo rey Felipe IV, se elevaba a los altares al venerado patrón de la Corte, San Isidro Labrador.

Madrid conservaba, manteniendo una devota tradición, sus restos incorruptos que se custodiaban en la parroquia de San Andrés, una de las históricas de la Villa. En ella permanecieron, hasta que en 1535 el obispo don Gutierre de Vargas levantara, al lado del Evangelio, una espléndida capilla destinada a panteón familiar trasladando allí las codiciadas reliquias. Pero sería por poco tiempo, porque las

desavenencias entre parroquia y patronos terminaron en una ruptura total, cerrándose la capilla y recuperando la iglesia el Santo Cuerpo, que fue depositado junto al altar mayor. Canonizado San Isidro, la Villa pensó construirle una capilla propia en la que sus restos pudieran recibir el culto debido. Consecuencia de esta voluntad es la documentación conservada de una primera propuesta de Gómez de Mora, que en Diciembre de 1629, daba unas pormenorizadas condiciones para la ejecución de las obras, y poco después una memoria de precios (V. Tovar, 1983).

La primera traza conocida lleva una nota autógrafa, firmada por el maestro mayor en Marzo de 1639, donde se advierte que esta planta "es copia de la que Su Magd. Dios le guarde tiene mandado que se execute en doçe de septiembre del año de mil seisçientos y treintayocho". Tal vez en este tiempo se

hubiera dado cierta evolución en los planteamientos primeros del arquitecto, pero un cotejo entre la traza y los documentos anteriores mencionados hace pensar que básicamente responden a un mismo proyecto. Las condiciones hablan de una capilla adosada al lado de la Epístola. Su espacio interior se estructuraría a partir de un orden dórico con los fustes de las pilastras en granito, mientras basa, capiteles y entablamento serían de mármol serpentino de los montes de Toledo. El resto de la fábrica debía construirse de albañilería. Sobre el cuerpo central, se elevaría una media naranja de yesería, tabicada y doblada, que debía compartimentarse en correspondencia con los pies derechos, fingiendo mediante pintura el mármol o el granito, según fuere menester. Otra bóveda cerraría el cabecero del altar mayor, también realizada en albañilería, y cómo la anterior "con sus fajas, requadros y lunetas... pintado imitando al mármol y berroqueño en las partes que la correspondiere" (AV. ASA 2-283-4).

Al exterior la capilla se había pensado con un zócalo de piedra berroqueña, de 3 pies de alto. Sobre él arrancarían la fábrica de ladrillo "colorado por de fuera y rosado por de dentro" tal como se acostumbraba en las obras madrileñas. Las cubiertas se remataban con la tradicional teja de Añover, resolviéndose a cuatro aguas la cubrición de la cúpula y a tres aguas el cabecero del presbiterio.

Entre estas condiciones y la planta del Archivo de la Villa podemos hacernos una idea bastante exacta de la manera en que Gómez de Mora proponía resolver la construcción de la capilla para el Santo Patrón de Madrid. Y a partir de ahí ver la distancia que separaban su planteamiento del que en 1642 hizo Pedro de la Torre y que fue decididamente preferido por la Villa, que determinó continuar la obra con sus trazas. Estas tampoco han llegado a nosotros, solo las condiciones que las acompañaban, y que no permiten conocer las diferencias formales y compositivas entre ambos proyectos. Pero como decía, algo podemos avanzar. Las condiciones de Pedro de la Torre describen un interior resuelto con un orden de pilastras de mármol negro de las canteras de San Pablo que alternaría con unos entrepaños de piedra blanca de las canteras de Honrubia. Con ese mismo contraste se jugaría en el tratamiento de los elementos. Por ejemplo el entablamento llevaría arquitrabe y cornisa de mármol, dejando el friso de piedra de Honrubia (AV. ASA. 2-283-11). Un material, esta piedra caliza, que vendría a sustituir las fábricas de ladrillo del proyecto de Mora, extendiendo su

uso Pedro de la Torre incluso a la cubrición del conjunto de bóvedas, prescindiendo de maderamientos para unas cubiertas que ahora se proponen terminadas en pizarra. Un dato fundamental recogido por primera vez en estas condiciones es la reconstrucción de la antigua iglesia parroquial de San Andrés, que se había venido abajo a excepción de su cabecera. Pedro de la Torre propone reedificarla levantando sus paredes, la que debe separarle de la nueva capilla y la que corresponde a la capilla del Obispo, nuevas desde los cimientos. La solución constructiva es más pobre, con mampostería jaharrada al interior en la que resaltarían las pilastras de piedra berroqueña, y cerrando el espacio bóvedas y una media naranja de yesería tabicada y doblada. Aunque sea muy arriesgado aventurar nada sobre la geometría de la planta, la impresión que da este documento es la de seguir refiriéndose a una capilla dispuesta en paralelo y adosada a los muros de la antigua iglesia. Por poner solo un ejemplo, se dice que sus cubiertas convergerán, vaciando en un canalón de plomo que discurrirá sobre la pared que las divide. Las innovaciones estarían, de ser así, más en el rico tratamiento del interior, aunque ya digo no se pueden descartar cambios, quizá sustantivos, en la planta. Lo que sí parece es empezar a tomar el edificio cierta proyección urbana, condicionando su entorno. La parroquia de San Andrés conservaba su disposición medieval habiendo quedado inmersa en un entramado de construcciones que la axfisiaban. La propia fachada tenía tan próximas las fronteras casas de los Lasso de Castilla que apenas sí se podía pasar entre una y otra. Pedro de la Torre pone bastante énfasis en la construcción de un atrio, no sabemos si a los pies de la iglesia, de la capilla o de ambas. Lo cierto es que comenzaron a llevarse adelante expropiaciones y se acometieron los primeros derribos, buscando un solar más despejado. Sin embargo, la obra vuelve a quedar interrumpida y no se reanuda hasta 1657, esta vez bajo la dirección de Villareal que es el responsable del edificio que conocemos. Un edificio que al parecer poco tiene que ver con las soluciones anteriores y que nace con un planteamiento completamente nuevo y original: se invierte la disposición de la vieja parroquia y se adosa a la cabecera, situada donde los pies de la antigua iglesia, un poderoso organismo arquitectónico, articulando los dos cuerpos del edificio con tanta seguridad y eficacia que dan, sin duda, una de las mejores plantas de nuestra arquitectura barroca.

Pero no es el objeto de este comentario el análisis de lo hecho, sino de lo que quedó sin

ejecutar, perdido definitivamente en el papel. Y en ese sentido la capilla de San Isidro conserva también algunos documentos excepcionales relativos a su decoración interior. Uno de ellos es el retablo proyectado por Alonso Cano, en una fecha que se ha situado hacia 1642 (Wethey, 1983). Por consiguiente es un dibujo que puede ponerse bien en relación con la capilla de Pedro de la Torre, bien con alguna de las propuestas inmediatamente anteriores de Mora. En el primer caso, la ausencia de cualquier testimonio nos impide ir más adelante. En cambio el segundo supuesto si es más sugerente.

En la traza conservada de Gómez de Mora, la del año 1639, puede verse como el arquitecto sitúa las reliquias del Santo, no bajo la cúpula del espacio central, sino en el retablo de la cabecera. Allí queda esbozada el arca que contenía el cuerpo, flanqueada a cada lado por dos pares de columnas de tres cuartos. Una composición para el fondo arquitectónico del testero que perfectamente podría hacerse corresponder con el alzado dibujado por Cano. Un análisis compositivo de éste pone de relieve cambios sustantivos respecto a sus últimas obras sevillanas. Hay una preocupación por controlar de manera más firme y segura la arquitectura, que merma en gran medida la libertad y desenfado con los que Cano resolvería estos temas en sus retablos andaluces. Seguramente estuviera tras ello el influjo de Mora, que había dejado en el retablo de Guadalupe toda una lección magistral de cómo era posible evolucionar a partir de la tradición escorialense.

El mejor testimonio de lo fructífero de la relación entre estos dos grandes artistas barrocos sería la obra de Sebastián de Herrera Barnuevo. Su padre el escultor Antonio de Herrera fue toda su vida un fiel colaborador de Gómez de Mora, quien llegó incluso a utilizarle como aparejador en las obras reales. De otra parte Sebastián de Herrera está considerado como el más brillante de los discípulos de Cano, al que sirvió durante su estancia madrileña como principal colaborador y ayudante. Precisamente Sebastián de Herrera es el autor de otro soberbio proyecto para San Isidro que tampoco llegaría a ejecutarse. Se trata del gran altar-baldaquino que debía ocupar el espacio bajo la gran cúpula de Villareal, custodiando el cuerpo del Santo. Nada hay que añadir sobre lo dicho acerca de este magnífico dibujo, considerado con toda razón una pieza clave para el desarrollo del barroco madrileño.

Baste para terminar, apuntar que con ambas piezas, el baldaquino de Herrera y el retablo de Cano, sucedió tal vez lo peor que pueda pasarle



193

a un artista. Y es que bajo las torpes manos de Juan de La Lobera, terminaron levantándose burdos remedos, con el daño consiguiente, no sólo para el crédito de quienes habían realizado los proyectos, sino sobre todo para la propia capilla, que perdió la oportunidad de enriquecer su interior de obras de tal calidad.

J.M.B.

193

CANO, Alonso

Proyecto de retablo para San Andrés

Siglo XVII

Dibujo a pluma y aguada sepia.

286 x 124 mm.

Notas manuscritas: A tinta, "A". A lápiz "nº 5".

M. DEL PRADO. Nº I. / F.A. 59.

Bibl.: Sánchez Cantón: Dibujos españoles, 5 Vol. Madrid, 1930. IV. nº 340, 342.

Wethey: "Alonso Cano's Drawing", The Art Bulletin. New York, 1952, nº XLII, p. 217-234.

Wethey: Alonso Cano painter, sculptor and Architect. Princeton University, 1955. F. 9 p. 97-138.

Sánchez Cantón: Spanish Drawings. Londres, 1965. Repr. p. 38.

Pérez Sánchez A.E.: "The Collection of Drawings in the Prado Museum", en Apolo. Londres, 1970. F. 5 p. 386.

Exp.: Madrid, testimonios de su historia hasta 1875. Exposición-Catálogo. Madrid, 1979. Repr. cat. nº 319.

Dibujos españoles en los siglos XVI y XVIII. Paris. Louvre. 1991.

**HERRERA BARNUEVO,
Sebastian de**

**Proyecto para el baldaquino de la
Capilla de San Isidro, en la iglesia
de San Andrés de Madrid**

1645-1655

*Dibujo sobre papel verjurado; pluma y aguada
sepia, violeta, verde y azul.*

414 x 291 mm.

*Notas manuscritas: En la parte inferior, notas
manuscritas del S. XIX: "Dibujo origl. de Al^o
Cano", 200 rs. vn.*

MADRID. B.N. (BARCIA N^o 403).

Bibl.: Rosell y Torres I. "Dibujo
arquitectónico original de Alonso Cano que se
conserva en la Biblioteca Nacional", en
Museo Español de Antigüedades. Madrid,
1875. T IV.

Barcia, Angel María de. *Catálogo de la
Colección de Dibujos originales de la
Biblioteca Nacional*. Madrid, 1906. Cat. n^o 403.
Sánchez Cantón, F.J. *Dibujos españoles*.
Madrid, Hauser y Manet, 1930. T V repr. n^o
363.

Wethey, H.E. "Decorative Projects by
Sebastian De Herrera Barnuevo", en
Burlington Magazine, 98, 1953. Repr. lám.
11-12, p. 40-46.

Eisler, C.: *Dessings de Maitres du XIV au
siècle*. Lausanne, 1975.

Barrio Moya, J.L. y Martín, F. "Un
monumento de Semana Santa para la Real
Capilla de Palacio", en Reales Sitios. Año
XVIII, n^o 70, 4^o trimestre 1981, p. 11-16.

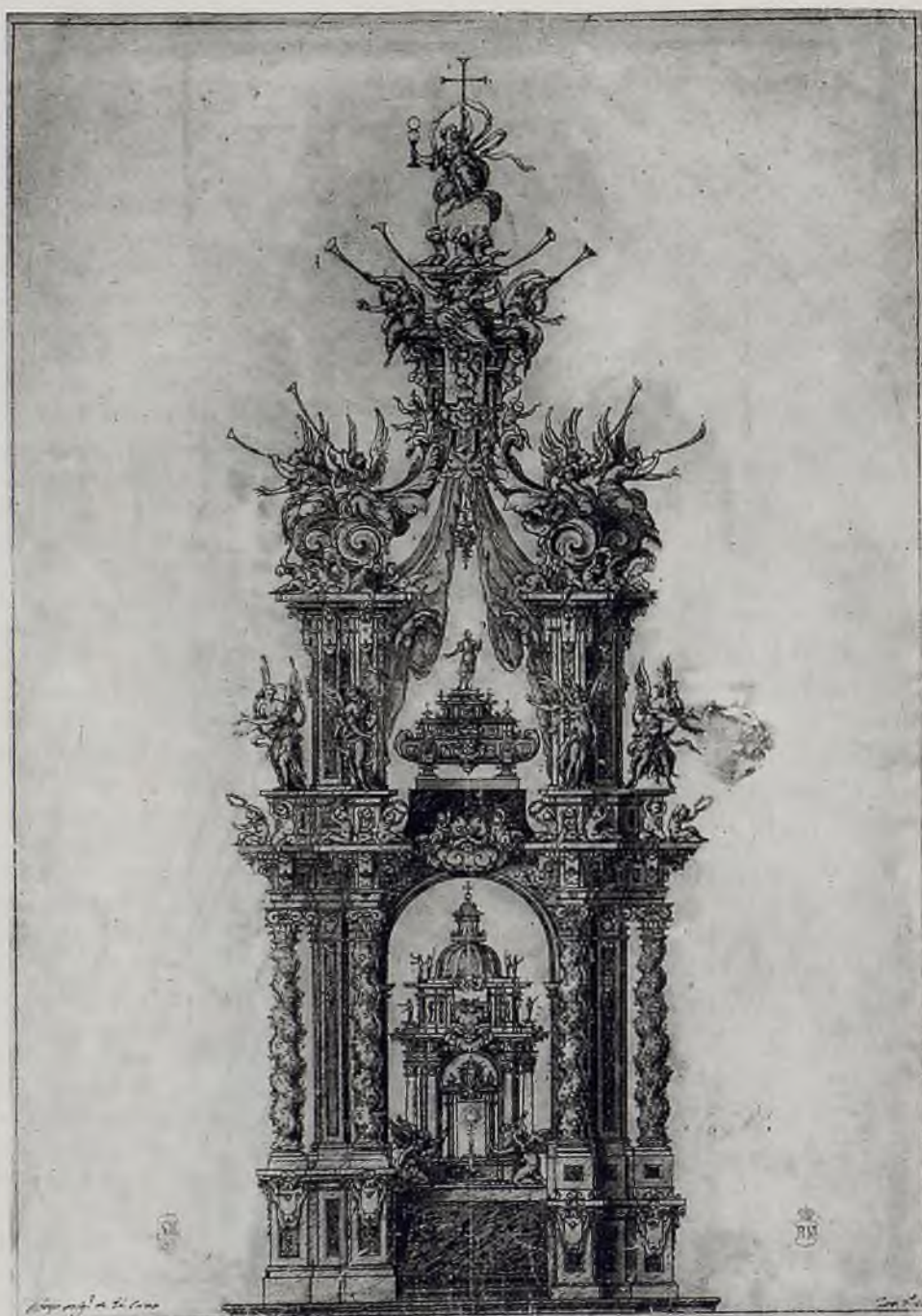
Agullo, M. "El pintor madrileño Jerónimo
Ezquerro", en Villa de Madrid, n^o 93, 1987, p.
3-24.

Exp.: *Exposición el antiguo Madrid* Sociedad
española de amigos del arte. Madrid, 1926.
Repr. cat. 982.

*Dibujos de antiguos maestros españoles. S.
XVI al XIX*. Exposición-Catálogo. Madrid,
1934. Cat. n^o 78.

Pérez Sánchez, A. E.: *Pintura y dibujo del S.
XVII en Madrid*, en "Madrid, Testimonios de
su historia hasta 1875". Exposición-Catálogo.
Madrid, 1979. P. 138-139.

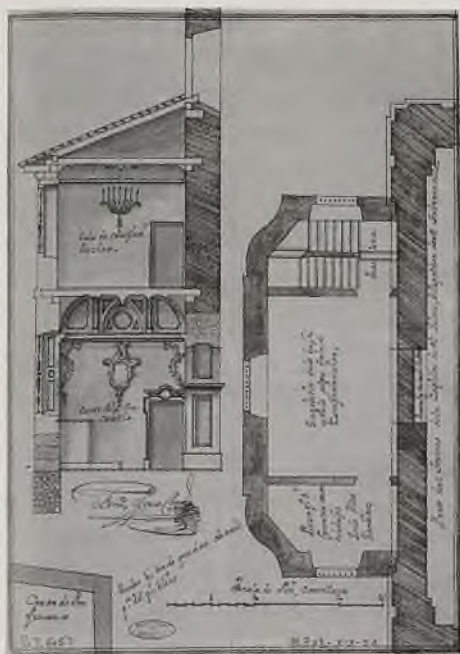
El dibujo español de los siglos de oro.
(Preparación, estudio preeliminar y catálogo
por Alfonso E. Pérez Sánchez).
Exposición-Catálogo. Madrid, 1980. Cat. 154.9.



194

Dessins Espagnols. Maitrès del XVI al XVII.
Exposición-Catálogo. Paris. Louvre, 1991.
Repr. Cat. n^o 70.

*Dibujos de arquitectura y ornamentación de la
Biblioteca Nacional. S. XVI y XVII*. Madrid,
1991. Repr. Cat. n^o 84, p. 64.



195

195

PÉREZ CABO, F.

Planta y sección de una dependencia de la Capilla de S. Isidro

Siglo XVIII

Dibujo a tinta negra sobre papel verjurado con aguadas en rojo y gris.

Escala: 25 Pies Castellanos.

357 x 255 mm.

Fdo. Fran^{co} Perez Cabo (Rubricado).

Notas manuscritas: Sala de Conferi enziias- // Corte dela Sa / cristia // áno q. hade quedar de calle / p^a el publico // casas de em / frente. // Pieza p^a di / ferentes cosas / enlo bajo; / Yenlo Alto / Archibo; // Sacristia enlo bajo, / y en lo alto Sala de / Comferiemzias, // Esca / lera // Puerta que se hade habrir // Paseo deel testero dela Capilla de S^o Ysidro, A Espaldas deel tabernaculo // Escala de Pies Castellanos // Fran^{co} Perez Cabo //.

A.G.S. M, P Y B XIX-51 G^a y J^a Leg. 605.

En este diseño se refleja la planta y el alzado de una dependencia que parece corresponder en el cuerpo bajo a la sacristía y en el superior a una sala de conferencias anejas a la Capilla de San Isidro.

Puede haber sido planteada esta obra en un proceso anterior a 1766 ya que después de la expulsión de los jesuitas y del traslado de los restos de San Isidro al Colegio Imperial no hubo propuestas de renovación del edificio construido por José de Villareal en 1653. Sí hubo importantes proyectos de renovación en un proceso inmediato anterior, como fueron la construcción de una Sacristía nueva por traza de Ventura Rodríguez (Catal. nº 197) y la renovación de la ornamentación del templo que consideramos planteada por el mismo arquitecto (Catal. 196). En este diseño de F. Pérez Cabo se propone crear un nuevo aposento colateral al muro del recinto-tabernáculo, instrumentando incluso la apertura de una nueva puerta que puede corresponder al único paramento cerrado de la cámara, ya que la estructura de la Capilla desde su origen se mantuvo exenta y diáfana en el exterior, con arco de acceso a la parroquia de San Andrés y puertas fronteras laterales. La obra nueva que se diseña, no se llevó a cabo, pero con este nuevo planteamiento se demuestra también el interés por ampliar con nuevas dependencias el viejo y popular edificio y el utilizar en su estructura una nueva ornamentación más cercana al arte del barroco tardío del siglo XVIII. La cámara del Santo no sufrió en ningún caso alteración alguna sobre el trazado cúbico y exento del siglo XVII.

V.T.M.

196

ANÓNIMO

Proyecto de reforma de la Capilla de San Isidro en Madrid

S. XVIII

Dibujo a pluma y aguada gris sobre papel verjurado.

Escala: 60 pies Cast = 26 cm.

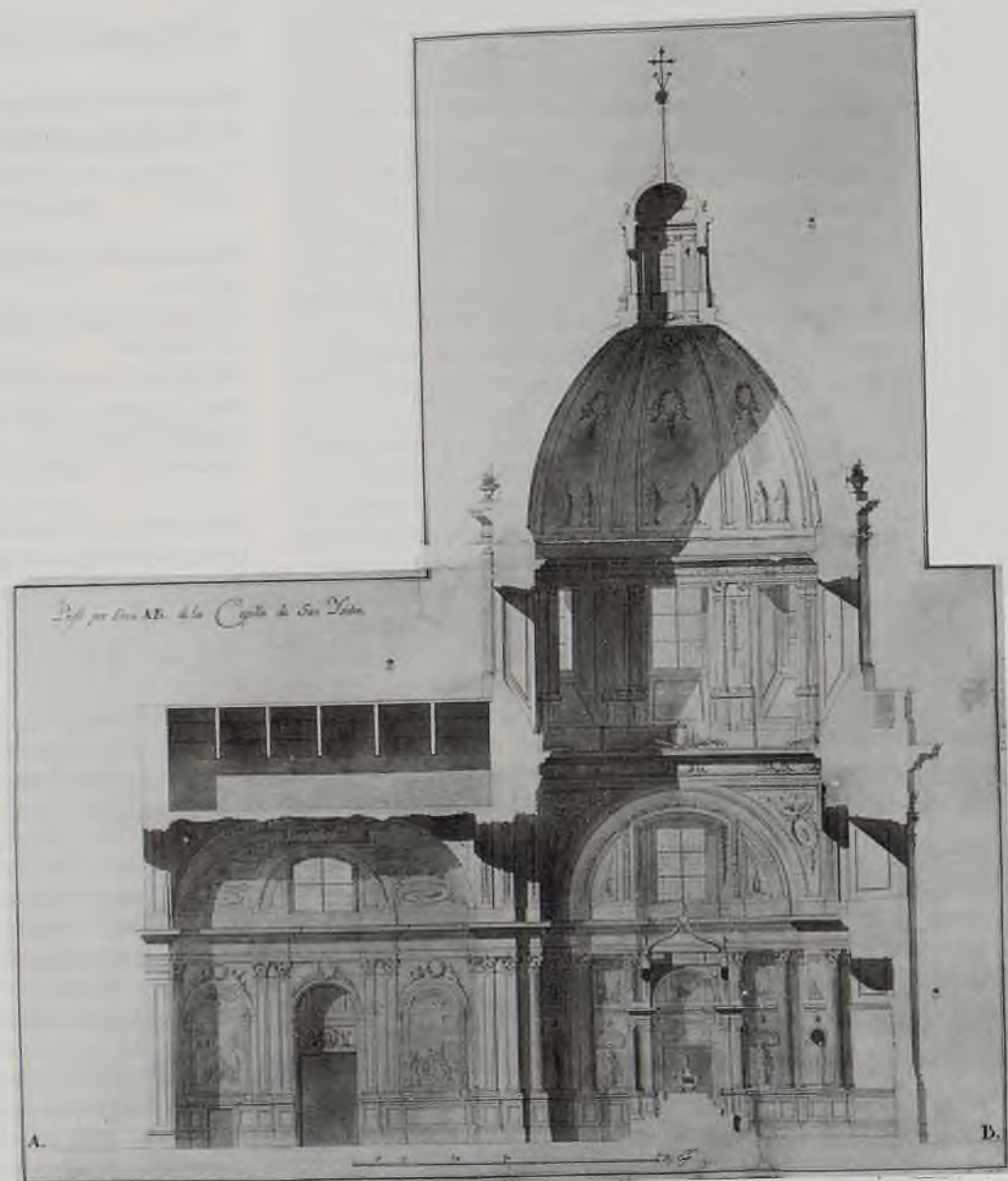
243 x 362 mm.

Notas manuscritas: En la parte superior derecha a pluma: "Perfil por línea AB de la Capilla de San Isidro".

MADRID. B.N. (BARCIA Nº 2164).

Bibl.: Barcia, Angel María de: Catálogo de la Colección de Dibujos originales de la Biblioteca Nacional. Madrid, 1906. Cat. nº 2164-(15-86).

La construcción de la Capilla de San Isidro se promoció a raíz de la beatificación del Santo en el año 1620 y 1622 respectivamente. Después de un proceso de dudas y vacilaciones, se construye en el año 1653, no sin antes haber participado en la planificación arquitectos como Juan Gómez de Mora, Pedro de la Torre, Herrera Barnuevo y otros artífices madrileños (Wethey, 1958). Fue de mano de José de Villareal definitivamente, una de las edificaciones de carácter religioso más destacadas de la capital, no solo por la estructura de su planta, de espacios centrales subordinados, por el estudio de la luz progresiva en sus cámaras adyacentes, por la suntuosa ornamentación ceñida a sus superficies o el altar-baldaquino de gran dinámica estructural, sino también por su valor de conjunto como "escenario de presentación" de una imagen de devoción con todo el carácter escenográfico del arte barroco en la confluencia sincronizada de las artes. El tiempo deterioró aquella arquitectura, de piedra y ladrillo combinados. La Capilla de San Isidro llegaba al siglo XVIII con auténtica necesidad de una remodelación, como lo fue también el templo de la Encarnación, el de las Comendadoras de Santiago y otros edificios notables. En el caso de S. Isidro hubo incluso presiones populares en el ánimo de su conservación. Dentro de tal dinámica restauradora consideramos que puede estar el diseño de la Biblioteca Nacional, el cual no



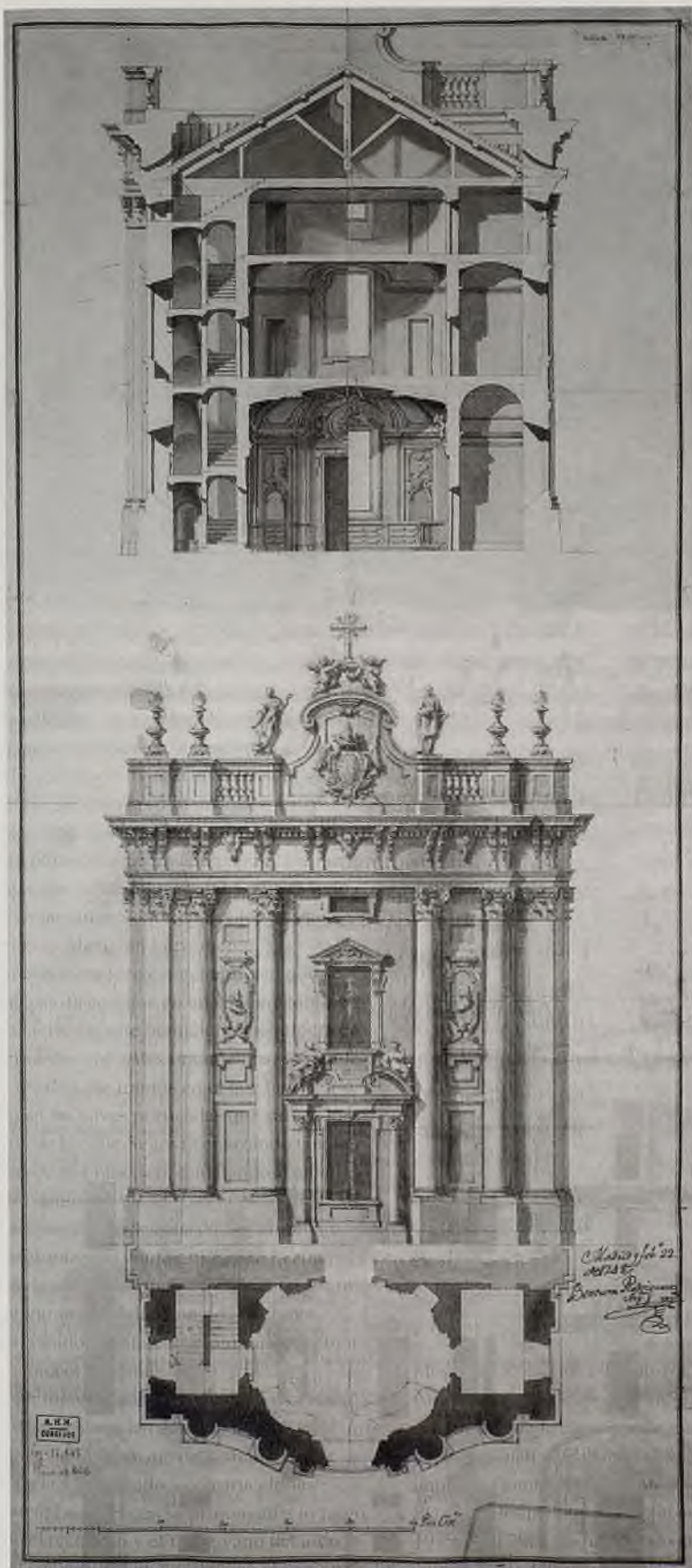
196

dudamos en poner en relación con Ventura Rodríguez, y no solo porque se le confiaron la mayor parte de las remodelaciones interiores de los templos más destacados de la capital, sino también por los caracteres estilísticos del diseño, que en el plano ornamental pone en juego un llamativo repertorio ornamental barroco, entre movilidad y persistencia clásica, favoreciendo la expresión de las superficies, a

expensas de la invención decorativa espontánea y jugosa. Se refuerza una vez más su aversión a la sobriedad preneoclásica proporcionando un ímpetu para señalar un cambio sobre el patrón barroco anterior, más complejo y enmarañado. En una cooperación integrada de todas las partes, el arquitecto, sin excluir, sino más bien potenciar la carga emocional del baldaquino para la imagen, ha creado un nuevo proceso de

ordenación ejemplificado con factores sujetos a la mayor simplicidad, claridad y simetría, evitando redundancias y conflictos, sin perturbar la función psicológica, e incluso física, requerida para este tipo de escenarios de imágenes de devoción popular.

V.T.M.



197

197

**RODRÍGUEZ, Ventura
(1717-1785)**

**“Proyecto de Sacristía para la
capilla de S. Isidro en la Iglesia de S.
Andrés”**

Madrid y febrero 22 de 1748

*Dibujo a tinta negra sobre papel verjurado
entelado con aguadas en gris.*

Escala: 50 Pies Castellanos.

787 x 346 mm.

Fdo. Ventura Rodríguez. Arq^{to} (Rubricado).

A.H.N. Consejos. Plano nº 866. Leg. 17147.

Bibl.: Iñiguez Almech. “A D. Ventura
Rodríguez en el 150 Aniversario de su
muerte”, en *Arquitectura*. Mayo, 1933. P.
74-112.

Reese, Th. F. *The Architecture of Ventura
Rodríguez*. New York, 1976. T. II.

Tovar, V.: *El siglo XVIII español. Historia 16*.
Madrid, 1992.

Exp.: *Madrid, Testimonios de su Historia hasta
1875*. Exposición-Catálogo. Madrid, 1979. Cat.
nº 649.

*El arquitecto D. Ventura Rodríguez
(1717-1785)*. Catálogo-Exposición.

Ayuntamiento de Madrid, 1983. Cat. nº 5. pág.
39.

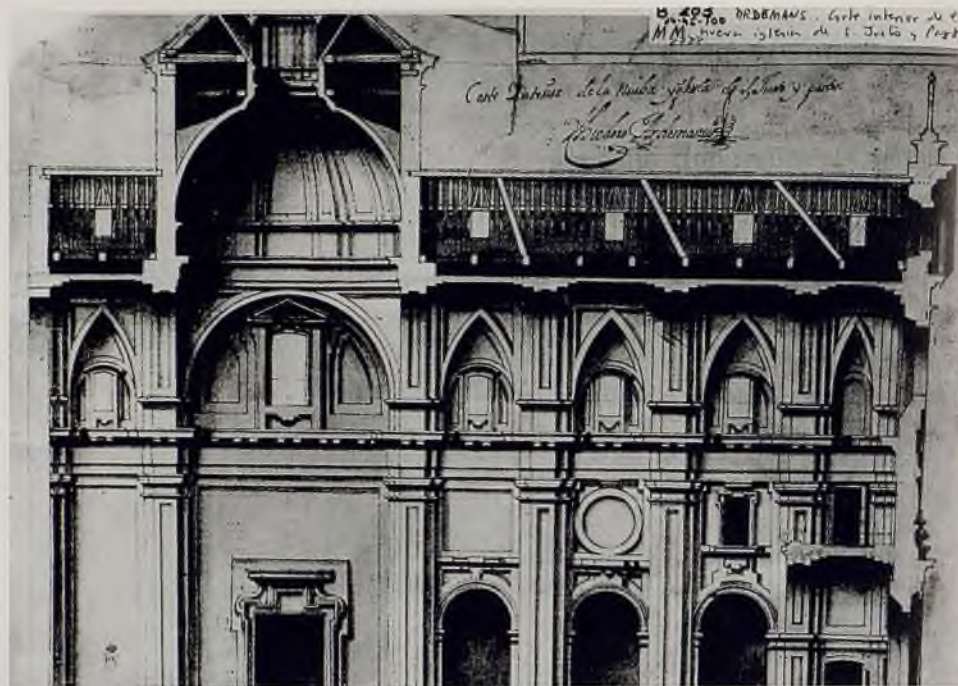
Aunque se trata de una obra de juventud, el proyecto de Sacristía de la Capilla de San Isidro de Madrid, nos revela la transformación en la “idea de diseño” proporcionada por Ventura Rodríguez, el cual también sirve al propósito del siglo XVIII de potenciar la monumentalidad del tema de Sacristía, ya iniciado en el arte barroco hispánico del siglo XVII. Se trata de una propuesta significativa, por la planta elíptica que congrega, la cual se enriquece por la adición de dos espacios colaterales rectangulares. También nos brinda el alzado interior y exterior del organismo planteado bajo un esquema original y dinámico en su estructura, al tratar la superficie mural encuadrándola en una forma ondulada por su pronunciada convexidad y el muro de entrantes y salientes.

La estructura elíptica tiene dependencia de su ensayística, al frente, junto a Sachetti, de la Capilla del Palacio Real de Madrid. Presenta incluso ciertas concomitancias en la elección

de un derivado de la planta central con su aplicación adecuadamente equilibrada y armónica. Este objeto ovoide, no contrarresta la inventiva, también creadora, de la Capilla, estimulada por la concatenación de espacios centrales disímiles.

La monumental fachada de la Sacristía, se ornamenta con un orden gigante de columnas y pilastras en contrapeso con el orden reducido que encuadra la puerta principal, ondulada por el eco berrominiano. Procura ciertas adaptaciones al viejo edificio utilizando los elementos binarios, como son los modillones pareados y la balaustrada de remate. La ornamentación se concentra en los interejos, retomando también el "medallón" de inspiración berniniana como marco para alojar el perfil de los bustos de los monarcas reinantes. La cartela y los segmentos de frontón con figuras recostadas y el ostentoso escudo real, también suponen una evocación italiana. A los lados se dibujan dos figuras de santos y cuatro flameros, motivos escultóricos que se corresponden con los órdenes colosales, otorgando mayor acento ascensional al testero. El eje medio alcanza una dimensión y nobleza palacial, fiel también a ese "corpus" general italianizante que subyace en el proyecto. Conexionando el nuevo aposento de la sacristía con el cuerpo general de la Capilla, que también plantea renovar, tal vez en un proyecto conjunto. (Catálogo nº 196) utiliza la línea de creación de los maestros italianos, a quienes reconoce como tales, dando una vez más muestras de su profunda asimilación de sus enseñanzas y de la "recreación" de las mismas. Parte de aquellas pautas, pero se moverá gradualmente con independencia propia, en el giro que ha de marcar su personalidad.

V.T.M.



198

ARDEMANS, Teodoro
(1664-1726)

Proyecto para la Iglesia de San Justo y Pastor de Madrid. Sección longitudinal

1698

Dibujo sobre papel verjurado. Pluma y aguadas sepias.

370 x 464 mm.

Fdo.: Theodoro Ardemans.

Notas manuscritas: En la parte superior derecha: "Corte ynterior de la nueva yglesia de S. Justo y Pastor".

MADRID. B.N. (BARCIA Nº 203).

Bibl.: Barcia, Angel María de. Catálogo de la Colección de Dibujos originales de la Biblioteca Nacional. Madrid, 1906. Cat. Nº 203.

Agulló y Cobo, Mercedes. "La Basílica Pontificia de San Miguel (antigua parroquia de santos Justo y Pastor)", en Aula de Cultura. Ciclo de Conferencias sobre Monumentos madrileños. Ayuntamiento de Madrid-I.E.M. Nº 11. Madrid, 1970.

Reese, Thomas F.: The Architecture of Ventura Rodriguez. New York, 1976. Fig. 7.

Exp.: Dibujos de Arquitectura de los siglos XVI y XVII de la Biblioteca Nacional. Exposición-Catálogo, 1991. Cat. Nº 203.

A lo largo del siglo XVII se instalaron en Madrid toda suerte de órdenes religiosos, atraídas por los beneficios que podía depararles el mecenazgo de los poderosos. La ciudad barroca fue poblándose de casas conventuales cuyos templos rivalizaron en la suntuosidad con que celebraban las prácticas del culto.

Sin embargo esa expresión de la devoción cortesana tuvo como contrapartida una despreocupación considerable hacia la vieja estructura parroquial, que terminaría llegando a una situación prácticamente insostenible. Según los propios afectados "este daño ha procedido de que no aviendo en la Corte labradores ni quien diezme, no llevan parte de renta las fabricas; y lo que pudiera suprirle, que hera el gasto y limosna de los entierros de sus parrochianos, se lo lleva la muchedumbre de los conventos y monasterios que ay donde se entierran siempre todas las personas ricas y que tienen caudal... y en las dichas parrochias solamente vienen a enterrarse los criaados de las personas ricas y la gente falida con que quedan todos tan pobres y necesitadas que conforme a estos testimonios no ai ninguna que no tenga de gasto en lo muy necesario y precisso al fin del año doblada cantidad de lo que tienen de renta. No es menester mas prueba desta verdad que por no tener con que repararse estan todos sus edificios amenazando ruyna, bien al contrario de los monasterios y conventos que con los gastos se an lebandado mui sumptuosos templos,

ensanchado capillas y fundado memorias y es de notar que de trece parroquias no se alla ninguna reedificada sino todas muy mal paradas y desechas por su antigüedad" (B.M. Add. 13999, cit. en F. Aguilar, 1967). La vieja parroquia medieval de los Santos Justo y Pastor era una de ellas. Aún puede verse en el plano de Teixeira como un conjunto de construcciones heterogéneas entre las que sobresalía la silueta de una hermosa torre mudéjar de tres plantas. En 1698 el cura párroco consiguió las licencias correspondientes para demoler el antiguo templo y levantar en su lugar una nueva iglesia. Concertada la obra con Ardemans, este tuvo que empezar los trabajos en la primavera de aquel mismo año, pues aunque la escritura de obligación no se firmará hasta el 13 de Junio, el 18 de Junio ya pueden medirle Manuel de Torija y Lucas Blanco gran parte de la cimentación y las primeras hiladas de sillería en las naves. Poco más llegaría a hacerse por las dificultades que encontró el arquitecto en que se le fuera abonando la obra ejecutada (M. Agulló, 1971). Los trabajos se interrumpieron y habría que esperar al año 1739 para que, ahora bajo el patrocinio del Cardenal-Infante don Luis de Borbón; los italianos Santiago Bonavía y Virgilio Ravaglio levantarán el templo que hoy conocemos. El dibujo de la Biblioteca Nacional es el único testimonio gráfico que conservamos del proyecto de Ardemans. Un proyecto que es posible, sin embargo, no quedara del todo relegado al papel. En 1720 se vino abajo, consumida por el fuego, la iglesia de San Millán, templo situado junto a la plaza de la Cebada, como anejo a la parroquia de San Justo. Determinose de inmediato su reconstrucción, volviendo a encargarle la obra a Ardemans, quien consiguió, esta vez en un breve intervalo de tiempo, dejar levantada la nueva iglesia. De este edificio conservamos una planta, representada con cierta precisión, en la manzana número 15 de la Planimetría General, que se corresponde de manera bastante aproximada con lo dibujado en la sección de la Biblioteca Nacional. No es descartable por tanto que las trazas del antiguo proyecto, adaptadas al nuevo emplazamiento, terminarían por ver cumplido su destino como arquitectura al fin construída. La sección de Ardemans ha sido cuidadosamente analizada en sus términos estilísticos (V. Tovar, 1991). Muestra una concepción del edificio un tanto convencional, deudora de la influencia de los Olmo, pero al margen de ciertas audacias compositivas que

empezaban a aparecer entre los arquitectos más inquietos del cambio de siglo. Ardemans opone a la idea de continuidad un tratamiento muy articulado del interior, señalando, con la ruptura del entablamento entre pilastras y fajones, un ritmo que concatena las sucesivas unidades espaciales. Por último, no deja de sorprender frente a otros proyectos contemporáneos conservados del arquitecto (véase B.N., 1991, cat. 60, 61), la austeridad del planteamiento decorativo, que va desde la elección de un severo orden toscano, hasta el dibujo, muy comedido, de vanos y molduraciones.

J.M.B.

199

RIBERA, Pedro de (1683-1742)

Planta de la Iglesia de San Antonio Abad

Madrid 18 de julio de 1735

Dibujo en tinta sepia sobre papel verjurado. 513 x 366 mm.

Fdo.: "Pedro de Rivera" (Rubricado).

Notas manuscritas: "Calle de ortaleza // Calle de San Juan // Reverso: "Madrid y Julio 18 de 1735 / en su Ayuntamiento // Iglesia de la Casa y R^l Hospital de S^p Antonio Abad / Calle de Hortaleza // ...".

Obs.: En el reverso del dibujo aparece el tiro de líneas.

AV. ASA. 1-83-126.

*Bibl.: Martín González, J.J.: *Arquitectura barroca vallisoletana*. Valladolid, 1967. pp. 146-153.*

Olague Feliu, F.: "La iglesia de San Antón y el Convento de los Padres Escolapios, de la calle de Hortaleza", en AIEM, 1978, pp. 207-218.

Gómez Iglesias, A.: "La calle de Hortaleza", en Villa de Madrid, Año V, Núms. 20-21. Repr. en p. 47.

*Verdú, M.: *La Obra Municipal de Pedro de Ribera*. Madrid, 1988. Repr. en p. 41, fig. 11 A.*

Ribera llevó a sus últimas consecuencias el desarrollo de la arquitectura barroca hispana en Madrid, bajo el reinado de Felipe V. Pero fue también el artista español que de forma más brillante supo adherirse, primeramente, al proceso de apertura hacia el barroco maduro de signo europeo que experimentó nuestro país con la llegada de los Borbones. Este dibujo constituye una de sus aportaciones más innovadoras. En él se comporta como un experimentado seguidor del barroco más evolucionado de línea borromino-guariniana, ondulando paredes, sesgando soportes, incorporando sinuosas cubiertas fraccionadas, formulando una compleja integración subordinada de elementos espaciales, saturada de dinamismo, instrumentada a nivel estructural, donde se olvidan ya los esquemas de origen renacentista. Se trata de una planta eclesiástica longitudinal-centralizada. Presenta nave única, compuesta por dos tramos concluidos en capillas semielipsoidales. Estas dilataciones curvadas del eje longitudinal encuentran expansión, a su vez, en unas pequeñas capillas trilobuladas que alcanzan los muros perimetrales. El primer tramo de la nave se prolonga hacia los pies en otra semielipse, que sirve de vestíbulo de entrada y absorbe la confluencia de dos cámaras vinculadas a las entradas laterales de la fachada. Esta se flanquea con dos torres cuadrangulares. La cabecera del templo se resuelve por medio de crucero dotado de inmensa cúpula, con brazos y presbiterio de insólita configuración trebolada. Dicha configuración propicia un estrecho vínculo sensorial con las fórmulas trilobuladas desarrolladas en la nave, haciendo que el bamboleante movimiento mural generado en ésta se prolongue y acentúe en la cabecera, confluyendo en la cúpula. Los soportes sesgan su perfil, potenciando la interpenetración y fusión de las diversas unidades espaciales. Las cubiertas contribuyen a formar un movimiento continuo e intensifican esta fusión. Los tramos de la nave portan bóveda de arista rebajada con penetraciones nervadas unidas a lunetos conexiónados con el cascarón semielíptico que cubre las capillas. Las bóvedas de los brazos del crucero y del presbiterio perpetúan la forma trebolada de la planta, incorporando sendas nervaduras flexionadas. La cúpula, sin embargo, es tradicional; responde a la usual base esférica sobre pechinas. La solución brindada al perímetro mural externo de la iglesia también es conservadora. Ofrece un trazado rectilíneo y no traduce las curvaturas

del interior, manteniendo una de las constantes del barroco hispano.

Las concomitancias entre este ambicioso proyecto y el aspecto presentado por la iglesia en la actualidad, se reducen, prácticamente, a los dos tramos de nave con sus capillas semielipsoidales. La cabecera trebolada, al parecer, no llegó a cobrar realidad y entre finales del siglo XVIII y principios del XIX Francisco Rivas cerró la nave con un presbiterio de líneas planas. Rivas modificó también el cuerpo de fachada, otorgándole un porte más templado que el que concibiera Ribera. Estas obras de remodelación fueron emprendidas por la orden Calasancia tras obtener la cesión del templo y del antiguo hospital de antonianos al que estuvo adscrito. El hospital quedó transformado en Escuelas Pías de San Antón (Olague-Feliú, A.I.E.M., 1978, págs. 207-218).

El diseño vino a abrir un nuevo camino a nuestra arquitectura. Tuvo repercusión inmediata fuera del contexto cortesano por vía de Manuel Serrano. Las iglesias trazadas por este arquitecto para las localidades vallisoletanas de Rueda y Renedo, entre 1736 y 1738, están inspiradas en él (Martín González, J.J.: *Arquitectura barroca vallisoletana*, Valladolid, 1967, págs. 146-153).

M.V.

200

MORADILLO, Francisco (1720-1784)

Iglesia y claustro de un monasterio para Madrid. Sección longitudinal

1745

Dibujo sobre papel verjurado, a pluma, tinta china, aguada gris.

Escala: Escala de Noventa ps. Castellanos = 200 mm.

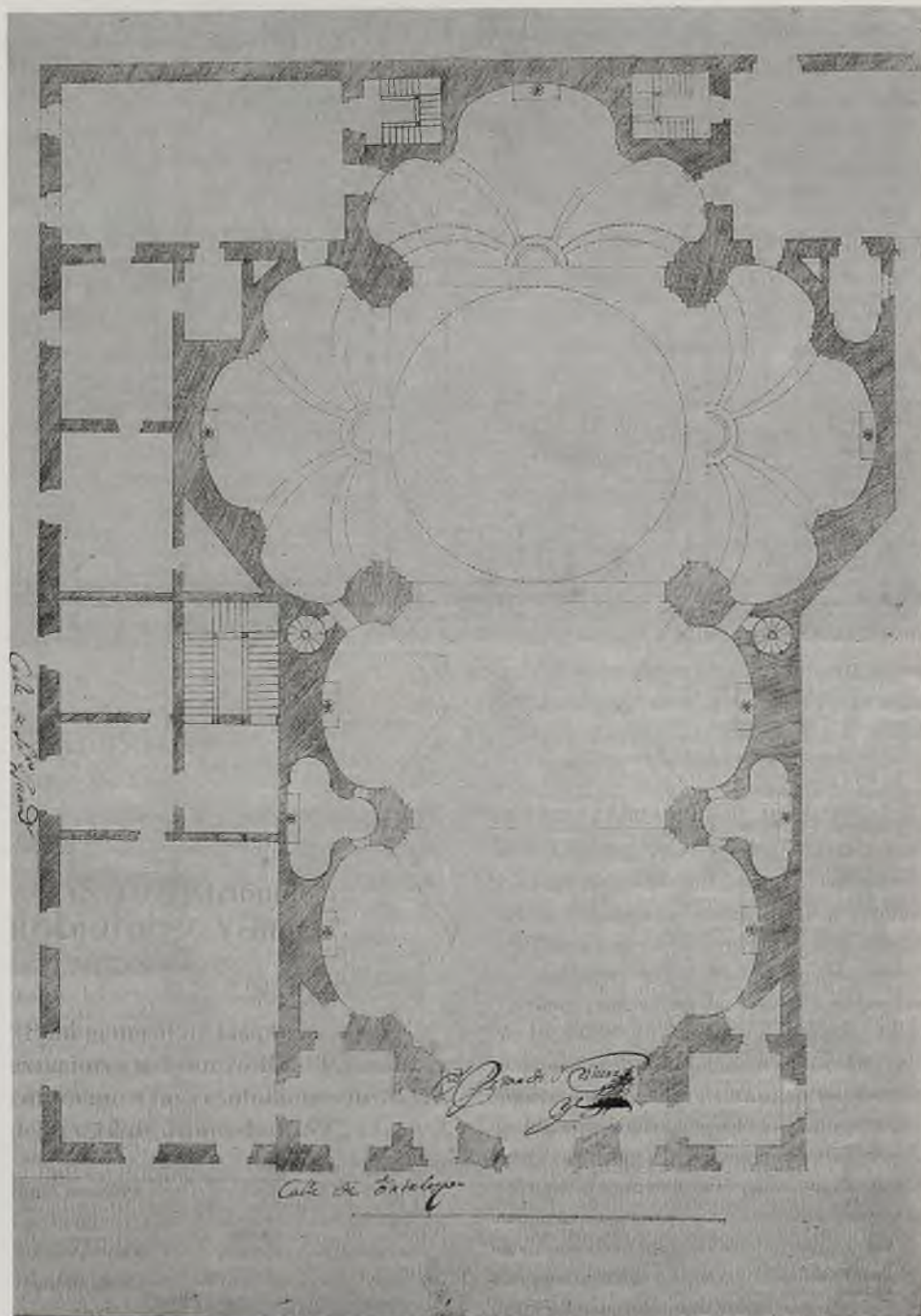
484 x 645 mm.

Fdo.: En la parte inferior derecha: "Madrid y marzo 6 de 1745. Francisco de Moradillo.

Arqº fezít. Rubricado.

Notas manuscritas: "Corte o elevación anterior de esta fabrica considerada en el plano sobre la linea encarnada C.D."

MADRID. B.N. (BARCIA 1399).



199

Bibl.: Barcia, Angel María de. Catálogo de la Colección de Dibujos originales de la Biblioteca Nacional. Madrid, 1906. Cat. Nº 1399.

Moreno Villa, J. "Tres dibujos de Pedro de Ribera que reclaman la Iglesia de San Cayetano", en Arquitectura. Año X nº 111. Madrid, Julio 1928. P. 218.

Tovar Martín, V.: "Una familia madrileña de

arquitectos: Los Moradillo", en Villa de Madrid. 1977 nº 57 repr. p. 29.

Exp.: Madrid, Testimonios de su Historia hasta 1875. Exposición-Catálogo. Madrid, 1979. Cat. nº 635.

Domenico Scarlatti en España. Catálogo de la Exposición. Madrid, 1985. Repr. nº Cat. 343, p. 297.



200

Las consideraciones al trazado de un templo diseñado con una gran tolerancia con la arquitectura tradicional del barroco hispánico en fecha tardía, 1745, ha dado lugar a una especulación sin gran fundamento sobre la adscripción de esta fábrica, nada menos que al Colegio de San Idelfonso de Alcalá de Henares. Tal idea se ha basado en el reconocimiento de un claustro adherido que guarda relación estilística con el de Santo Tomás de la citada Universidad, de tres cuerpos de arquerías y edículo central sobre la cornisa. El hecho pudiera ser considerado aceptable e incluso deseable, pero el diseño también ha de interpretarse desde otro contexto que puede hacer plena justicia a un edificio de las consideraciones arquitectónicas que en el dibujo se esbozan.

El proyecto está configurado en primer lugar por el sedimento dejado de generación en generación desde comienzos del siglo XVII, el cual casi ingenuamente lo reproduce Francisco de Moradillo imitando de forma segura un estilo cuyas raíces de sustento le son ampliamente conocidas. Una cruz latina, crucero poco pronunciado, nave de capillas colaterales, testero plano y cúpula con linterna sobre tambor peraltado. Persisten los lunetos y el orden binario separando los tramos. Un edificio de esta clase en pleno siglo XVIII representa una involución proyectiva aunque existan elementos salvables que nos den muestras de unificación dentro de sí mismos.

Desde un marco de referencia tan lejano, tan superado, resulta poco afortunada la propuesta, especialmente cuando la creemos fruto del ambiente en el que Sachetti está trazando la iglesia de San Ignacio de Loyola (Catálogo nº), Bonavia San Justo y Pastor (V. Tovar, 1992) o Ventura Rodríguez la Iglesia de San Marcos (Catálogo-Exposición, 1983). El lenguaje piemontés o borrominiano se advertía a mediados del siglo XVIII como una modelística indispensable para reemplazar o superar el pasado. Moradillo, discípulo de Pedro de Ribera, el cual unido a la vanguardia también había trazado la espléndida planta de los padres escolapios de San Antón, sobre un plan elíptico de gran complejidad, transmite su mensaje propugnando un tema sujeto a una dirección descendente si se asumen las claves de lo que se piensa que fue su formación iberiana. En 1745 Moradillo se encuentra implicado en el proyecto de construcción de las Salesas Reales de Madrid, el Monasterio de la Visitación, que fue fundación de Fernando VI y de Bárbara de Braganza. Su permanencia en la construcción del organismo cubriendo las ausencias de Francisco Antonio Carlier son evidentes (Polentinos, R.S.E. Ex. 1919). Pensamos, que presente en todos los prolegómenos de la obra, tal vez, pueda haber contribuido con un planteamiento propio que pudiera estar relacionado con este diseño en el que se advierten los perfiles de lo que serían las torres delanteras de fachada que correrían a su

cargo más tarde y que se dibujan con el criterio quebrado y sinuoso que habría de caracterizarlas. La cripta por su planteamiento también se adscribe a su carácter conventual, como así mismo las regias tribunas del cuerpo del templo también pudieran conducir a una obra de patronazgo real. No obstante el proyecto se inscribe dentro de una corriente conservadurista.

V.T.M.

201

CARLIER, Francisco
(1706-1760)

Iglesia de las Salesas Reales de Madrid. Corte longitudinal y planta

1750

Dibujo sobre papel a pluma y aguadas a tinta china.

Escala: "Scala de 50 pies Castellanos para la planta de la media naranja y linterna". (En la parte inferior) "Scala de la sección longitudinal" incompleta.

376 x 320 mm.

Notas manuscritas: "Las Salesas Reales", "Sep. 15 de (17)53", "corte de la iglesia a las Salesas Reales".

MADRID: B.N. (BARCIA Nº 9072).

Bibl.: Barcia, Angel María de: *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1906. Cat. nº 9072.

Polentinos, Conde de: *"El Monasterio de la Visitación (Salesas Reales)"*, en BSEE. Tomo XXIV. 1916. Pp. 257-283.

Sorea y Pineda, A.: *"El Real Monasterio de la Visitación de Madrid"*, en Villa de Madrid, núm. 28.

Exp.: Tovar Martín, V.: *"Dibujos de arquitectura del siglo XVIII"*, en Madrid, testimonios de su historia hasta 1875.

Exposición-Catálogo. Madrid, 1979. Cat. n. 627 p. 228.

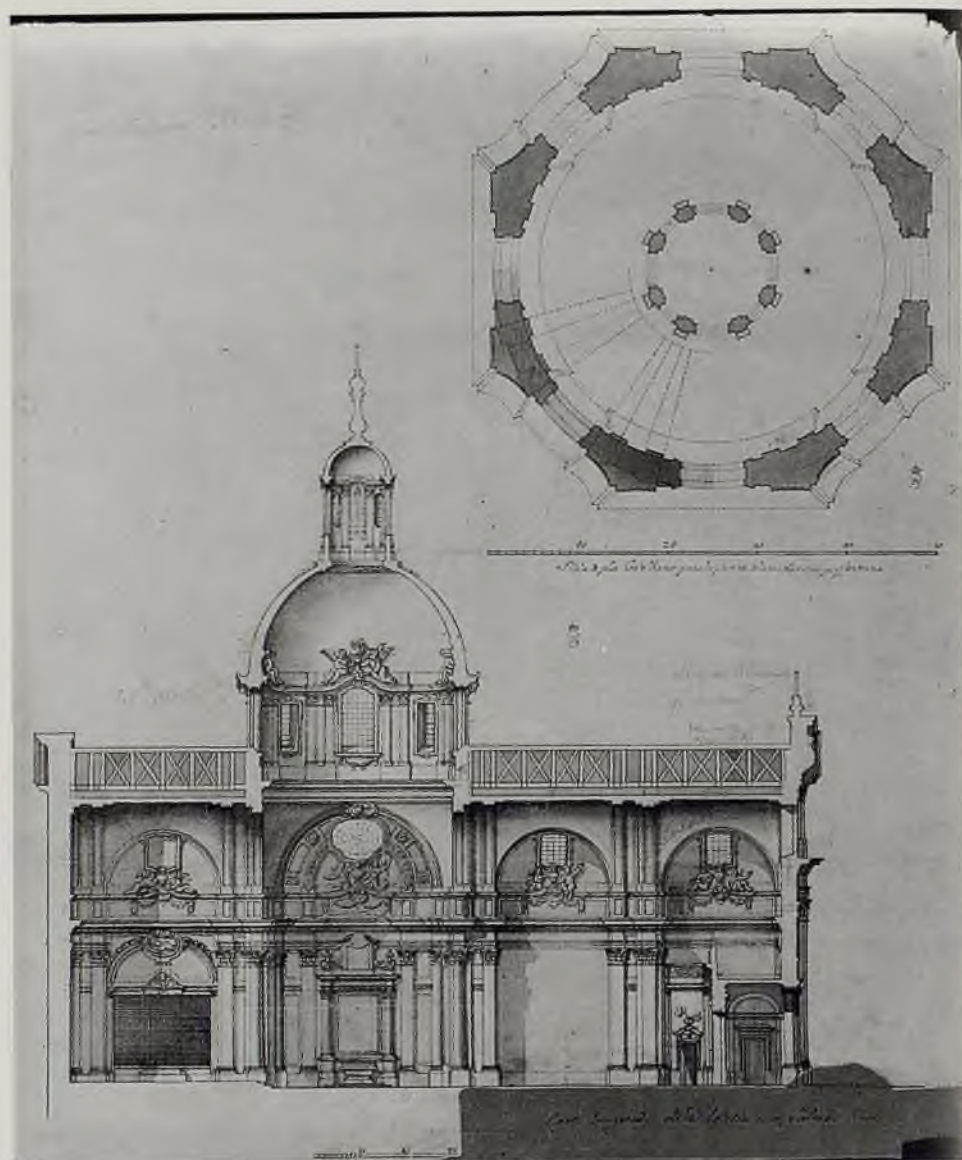
Barcia 9.072

373

Este diseño que se viene adscribiendo al edificio de las Salesas Reales de Madrid (Monasterio de la Visitación), y como autor de sus trazas a Francisco Antonio Carlier (Madrid, Testimonios, 1979. Cat. 627) suscita cierta duda, especialmente en lo referente a su autoría, ya que ilustra un plan que se despliega con ciertos paralelos también al arte de otras corrientes que son significativas en España a mediados del siglo XVIII. El lenguaje del alzado hace alusión de forma muy inequívoca a los problemas de interpretación de la escuela cortesana, que se desarrolla en esa difícil frontera de lo italo-francés. En general es fácil de reconocer dicha producción artística, pero con frecuencia es difícil de deslindar ya que ambas escuelas actúan con influjo mutuo. Es por ello por lo que se crean problemas de interpretación y definición, lo cual se aborda más bien desde la intuición, que apela directa y poderosamente al entendimiento subjetivo que se tiene de un artista.

Es época por lo tanto familiarizada con todos los secretos, sugestivos y redundantes del lenguaje artístico internacional, cuyas pautas de apoyo se centran especialmente en París, Turín y Roma. Se abre de lleno el camino a las posibilidades del barroco tardío y rococó, y es justamente en ese ambiente de una nueva arquitectura diferenciada de la vernácula, donde situamos el diseño del alzado de un templo y planta de su cúpula, cuya organización general espacial, realizada por intervalos mensurables sujetos a un principio riguroso de proporción y coherencia, nos ofrece la posibilidad de plantear nuevamente la vinculación a otro autor y analizar el modelo en el que se inspira.

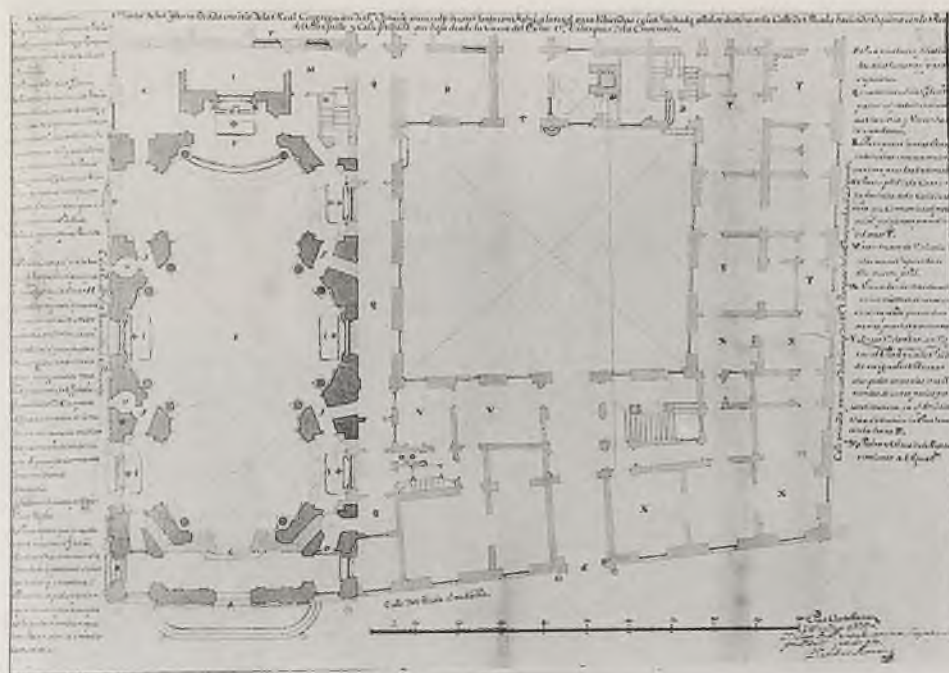
El gusto por una mayor opulencia y por una ornamentación lujosa, es característico de los arquitectos que trabajan en la Corte española al servicio de los borbones. Consideramos que el diseño pudo ser realizado para la iglesia de patronato real mencionada, cuya fundación tanto entusiasmó a Fernando VI y a Bárbara de Braganza, de la que Carlier en definitiva fue el autor de las trazas (Polentinos, BSEEx 1916). Pero no puede olvidarse la implicación en el proceso de su creación de Juan Bautista Sachetti, entonces, 1750, Maestro Mayor de las Obras Reales y guía sustancial de la arquitectura de aquel tiempo. Planteamos la posibilidad de que el diseño hubiese sido ejecutado por este maestro, en primer lugar, porque Carlier se nutrió casi invariablemente de un estudio directo de los modelos franceses y de una doctrina arquitectónica fundamentada en C. Perrault, F. Blondel, Freart de Chambray



201

o A. Desgodetz, al igual que lo hicieron Le Vau, Gabriel Soufflot, etc. pese a lo cual su obra es patéticamente barroca por la unidad monumental de sus líneas y por sus rasgos combinatorios, como se plantea en su Capilla Real de El Pardo (V. Tovar, 1978, p. 29). Sachetti mantiene una actitud diferente hacia el vocabulario clásico. Conserva rasgos muy acentuados berninianos haciendo uso del climax de suntuosas decoraciones escultóricas suspendidas sobre los miembros arquitectónicos. Otorga monumental y majestuoso ímpetu a la cúpula como parte

sustancial integrante de la composición, cuya materialización recibe la abundante luz de un tambor peraltado planteando el punto álgido del emocionalismo de la obra en este enclave al igual que lo hiciera para la Capilla Real de Madrid. Obra también a su favor, además de la imperiosa verticalidad de este ámbito, el tratamiento de frontones invertidos, el acusado relieve de las molduras cóncavo-convexas, los óculos segmentados o el grupo escultórico de jarrón-angelillos recortados sobre la luz del vano siguiendo esquemas piamonteses. También ofrece el diseño similitud con el



proceder habitual de Sachetti la solución del testero de altar cuya disposición y ornato se asemeja al altar de la Capilla Real del Palacio nuevo de Madrid. Nos parece un proyecto en el que media más la influencia italiana, en contra de la simplificación a que se llega en los planteamientos de influencia francesa. Se sostiene en el dibujo una tradición berminiana que deriva de la exploración y del redescubrimiento que hicieron sin vacilación los arquitectos piemonteses del maestro italiano por excelencia. También nos induce a descartar a Francisco Carlier del proyecto el estudio de los planos que realizó y que se ejecutaron para las Salesas Reales en cuanto abordan otra problemática de escala, distribución, fachada y ornato, características a las que el dibujo de la Biblioteca Nacional escapa.

V.T.M.

202

**SACHETTI, Juan Bautista
(1690-1764)**

**Planta de la iglesia de la Real
Congregación de San Ignacio**

13 de Mayo de 1759

530 x 760 mm.

Notas manuscritas: "Planta de la Iglesia ideada en sitio de la Real Congregación de San Ignacio para culto deste Santo con fabrica lateral para bibiendas cual fach. principal se destina en la Calle de Alcalá haciendo esquina con la Real calle del Barquillo y calle privada que baja desde la Cassa del Exmo. Marques de la Ensenada".

Iglesia de S. Ignacio. Madrid.

Bibl.: Plaza Santiago, F.J. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid, 1975. Repr. lám. LXXX nº 2.
Tovar Martín, V. "Proyectos para la Iglesia de San Ignacio de Madrid", en *Villa de Madrid*, 1985. Año XXIII nº 84, p. 29-38.

Exp.: Chueca Goitia. "Proyecto de Iglesia de S. Ignacio en Madrid", en Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida. Exposición-Catálogo. Madrid, 1986. P. 53.

En el siglo XVIII y por iniciativa de la Real Congregación de S. Ignacio de Loyola, se proyectó un templo y una Casa para la citada institución en la madrileña calle Real de Barquillo, vía en aquel tiempo de gran importancia por servir de principal camino de acceso al monasterio de la Visitación fundado por Fernando VI y Bárbara de Braganza (Polentinos C. de, 1919, pág. 20). La propuesta no se llevó a cabo, posiblemente por lo ambicioso de su planteamiento, pero por fortuna se conservan la serie de dibujos realizados por Juan Bautista Sachetti que sirven para valorar la riqueza general del proyecto.

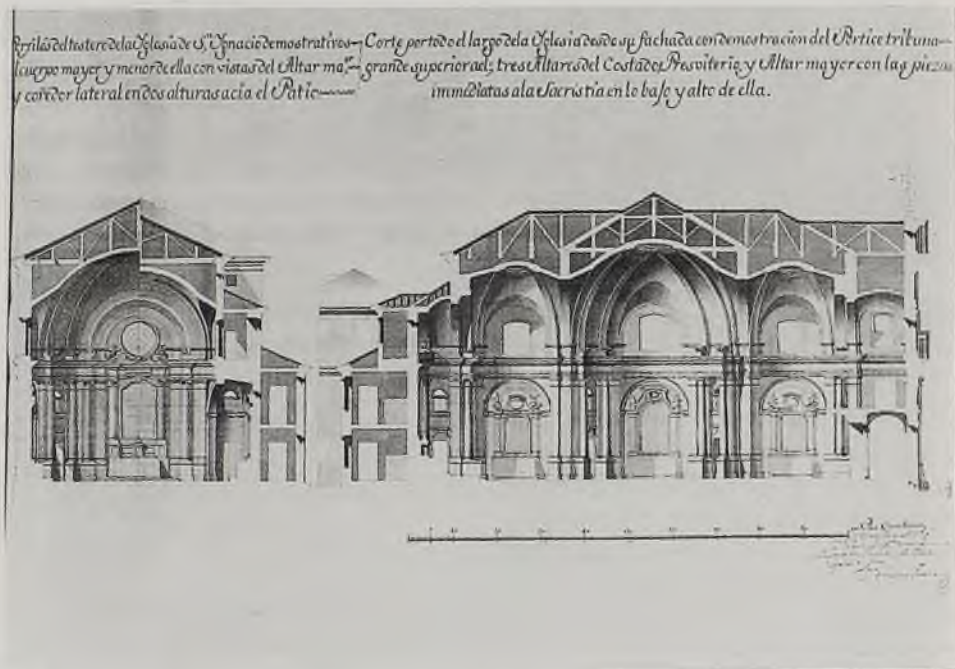
El edificio hubiera ocupado gran parte del solar que se destinó más adelante al palacio y jardín de Buenavista, ya que el edificio se planteó alineado a la Real de Barquillo y ángulo con la calle de Alcalá. A esta vía se orientó en el diseño la fachada principal del templo, frontero también en la misma calle con el Convento de San Hermenegildo. Una serie la constituyen tres dibujos que informan ampliamente sobre los propósitos del autor, primer arquitecto del Rey. Otra serie posterior complementa la visión del terreno y límites de la propiedad, en este caso de mano de Domingo de Oleaga, posiblemente constructor del nuevo valor edificatorio que se otorga al solar después de fracasar el proyecto de Sachetti.

Destaca sin duda el planteamiento de Sachetti, el cual ofrece la planta general del edificio, en la que sobresale la creatividad del plano de la iglesia. Dependiendo directamente de una reflexión sobre la obra de la gran herencia barroca piemontesa, especialmente de Guarino, Juvara y Vittoni, el arquitecto Juan Bautista Sachetti establece en planta la conjugación de tres elipses concatenadas, inflexionadas por el propio anillo de comunicación que interrelaciona capillas y nave, dando lugar a un ambiente y movimiento colateral simultáneo. Plantea la obra desde la óptica de la tratadística guariniana reflejando puntualmente sus concordancias con iglesias del arquitecto teatino realizadas en París y Lisboa. Recurre a experiencias realizadas en Turín, como el Carmen o S. Felipe Neri, y por la fecha en que se proyecta tampoco ignora el planteamiento de Bonavia en San Justo y Pastor o de Ventura Rodríguez en San Marcos, templos madrileños realizados en 1739 y 1749 respectivamente. Sachetti, simultáneamente a Juvara, se convirtió en un eslabón destacado para la introducción del barroco europeo en España. El ritmo cóncavo sirve de contrapeso a la convexidad perimetral, y es tensión acentuada por el mecanismo de las propias columnas pareadas y exentas que encuadran los núcleos de

altar y que se impostan a modo de diafragma en vestíbulo y presbiterio. Los tramos se incardinan en el eje longitudinal con intrusiones arriesgadas de unos espacios en los otros, delimitándose los espacios por unidades segmentadas.

La sección longitudinal y transversal del templo también se define por las mismas constantes estilísticas, ampliamente definidas también por los detalles ornamentales de las bóvedas, trenzadas y proyectadas en arco apuntado sirviéndose de cierta evocación medievalista. Al exterior proyecta en una línea más simplificada y austera. El trazado de la fachada se define por un "regreso" a los esquemas del inicial barroco mademiano, especialmente por la superposición de los cuerpos, la potenciación del eje medio y la alternancia de frontones. Mayor severidad todavía se aplica a la vivienda conventual, solo alterada por una neta portada almohadillada. Para ella hubo otra alternativa, de gran sequedad. Sobre un excesivo bloque horizontal, cuatro amplias puertas, sobre un parámetro de dos alturas, ofrece un modelo civil arquitectónico monótono y deliberadamente austero.

V.T.M.



203

203

**SACHETTI, Juan Bautista
(1690-1764)**

**Sección de la iglesia de la Real
Congregación de San Ignacio**

13 de Mayo de 1759

512 x 730 mm.

Notas manuscritas: "Perfiles del testero de la iglesia de San Ignacio demostrativos del cuerpo mayor y menor de ella con vistas del altar mayor y corredor lateral en dos alturas hacia el patio".

"Corte por todo el largo de la iglesia desde su fachada con demostración del pórtico tribuna

grande superior del, tres altares del costado, Presbiterio y altar mayor con las piezas inmediatas a la sacristía en lo bajo y alto de ella".

Iglesia de S. Ignacio. Madrid.

Bibl.: Plaza Santiago, F. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid.*

Valladolid, 1975. Repr. lám. LXXIX nº 3.

Tovar Martín, V.: *"Proyectos para la iglesia de S. Ignacio de Madrid"*, en Villa de Madrid, 1985. Año XXIII nº 84 p. 29-38.

Exp.: Chueca Goitia, F.: *"Proyecto de Iglesia de S. Ignacio en Madrid"*, en Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida. Exposición-Catálogo, Madrid, 1986. P. 53.

376



204

204

**SACHETTI, Juan Bautista
(1690-1764)**

**Alzado de la iglesia de la Real
Congregación de San Ignacio**

13 de Mayo de 1759

515 x 750 mm.

Notas manuscritas: "Fachada de la iglesia de San Ignacio y fabrica para viviendas acia la calle de Alcalá ideada una y otras para el sitio propio de la Rl. Congregacion del Santo".

"Copiado por Andrés Fernandez".

Iglesia de S. Ignacio. Madrid.

Bibl.: Plaza Santiago, F. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid.*

Valladolid, 1975. Repr. lám. LXXIX nº 2.

Tovar Martín, V.: *"Proyectos para la iglesia de S. Ignacio de Madrid"*, en *Villa de Madrid*, 1985. Año XXIII nº 84 p. 29-38.

Exp.: Chueca Goitia, F.: *"Proyecto de Iglesia de S. Ignacio en Madrid"*, en *Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida. Exposición-Catálogo.* Madrid, 1986. P. 53.



205

205

**SACHETTI, Juan Bautista
(1690-1764)**

**Alzado del lateral que da a la calle
Barquillo**

13 de Mayo de 1759

550 x 1090 mm.

Notas manuscritas: "Fabrica de el costado de la Iglesia y casa que mira a la calle Real del Barquillo".

Iglesia de S. Ignacio. Madrid.

Bibl.: Plaza Santiago, F. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid.*

Valladolid, 1975. Repr. lám. LXXIX nº 1.

Tovar Martín, V.: *"Proyectos para la iglesia de S. Ignacio de Madrid"*, en *Villa de Madrid*, 1985. Año XXIII nº 84 p. 29-38.

Exp.: Chueca Goitia, F.: *"Proyecto de Iglesia de S. Ignacio en Madrid"*, en *Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida. Exposición-Catálogo.* Madrid, 1986. P. 53.

377

Convento de San Felipe Neri de Madrid. Planta general

1758

Dibujo sobre papel verjurado: pluma, tinta y aguada sepia.

Escala: Escala de 60 pies Castellanos.
539 x 430 mm.

Fdo.: "En M^d y Marzo 29 de 1758 a s" "por Jose Perez". Firmado y rubricado.

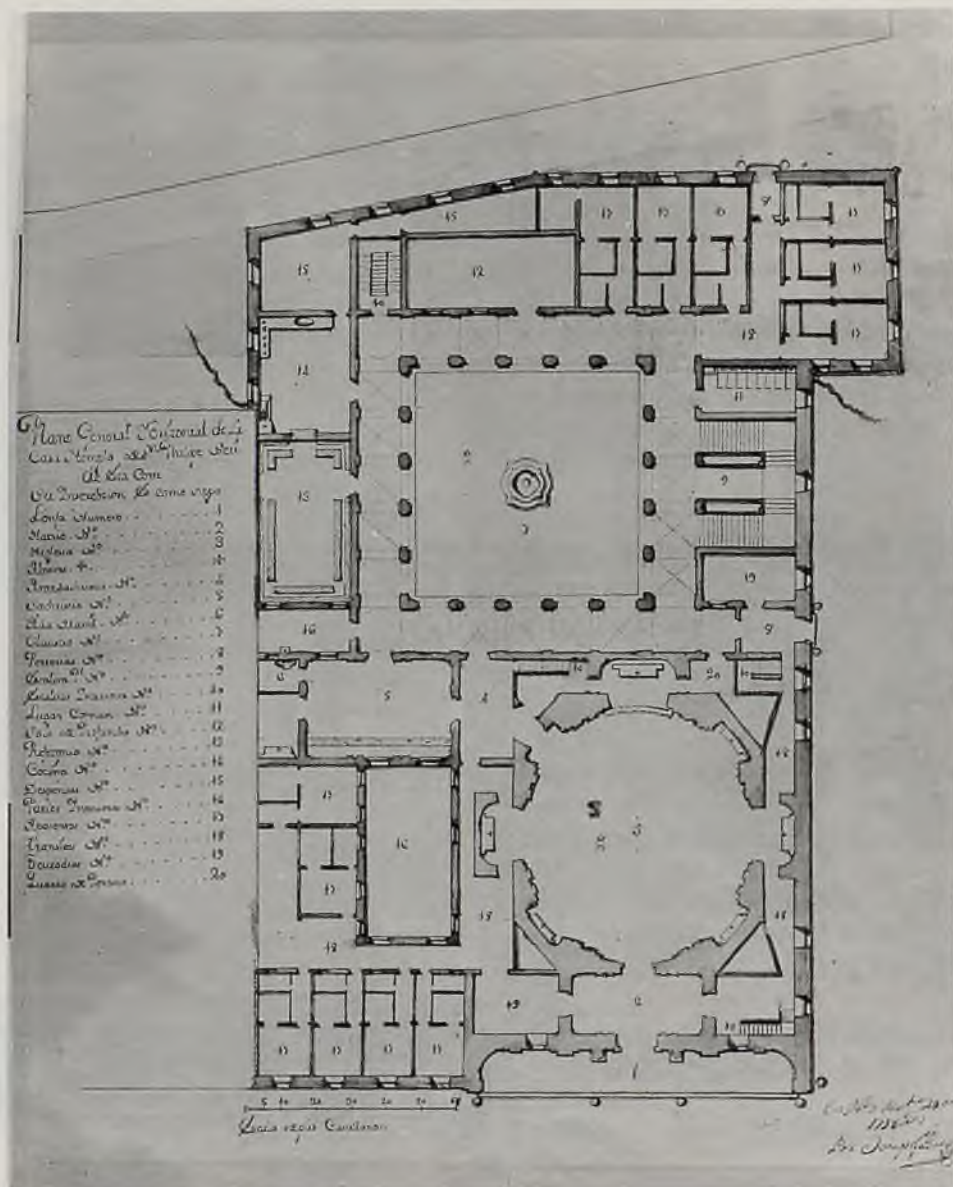
Notas manuscritas: "Plano General Y horizontal de la Casa Y templo de S Felipe Neri / de esta corte".

Su Ynscrebzion es como sigue / Lonja A numero. 1 / Atrio 2 / Higllesia 3 / Altares Antesacristia 4 / Sacristia 5 / Acia Manel 6 / Claustro 7 / Porteria 8 / Escalera P 9 / Escaleras interiores 10 / Lugar comun 11 / Sala profundis 12 / Refectorio 13 / Cocina 14 / Despensas 15 / Patios interiores 16 / Aposentos 17 / Transitos 18 / Locutorios 19 / Cuarto del Portero 20".

MADRID. B.N. (BARCIA N° 1547).

Bibl.: Barcia, Angel María de. *Catálogo de la Colección de Dibujos Originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1906. Cat. n° 1547.

En la plazuela de Herradores de Madrid, se construye en el siglo XVII una iglesia de la Orden de Jesuitas, la Casa Profesa, bajo la advocación de San Francisco de Borja (V. Tovar, 1986). Fue trazado el templo por Juan Gómez de Mora y fue considerado como obra de gran estima bajo el punto de vista arquitectónico. En el suntuoso retablo mayor se veneraba el cuerpo del citado Santo, siendo la estructura de la iglesia, según fuentes documentales, de planta espaciosa longitudinal, en la línea de la mayor parte de las iglesias jesuíticas de aquel entonces. Tras la expulsión de los jesuitas, la Casa Profesa la ocuparon los Padres del Oratorio de San Felipe Neri que hasta 1769 estuvieron alojados en un pequeño edificio de la plaza del Angel. El arquitecto José Pérez, interventor de las obras del Real Palacio nuevo de Madrid, realizó un nuevo trazado del edificio, posiblemente porque el recinto comenzaba a



206

resentirse en su estructura. En el planteamiento se refleja un sector conventual en torno a un gran patio al que precede una solemne escalera, y el ámbito del templo precedido de atrio y lonja. Además del interés que presenta el patio claustral, cuadrangular y centrado en torno a una fuente de pilón ondulado, es muy destacada la planta del templo que se propone, ya que se configura en forma centralizada, con tres altares en el eje central y transversal, ostentadamente retrasados en el muro y cuatro altares-hornacina que determinan la ambigua disposición de recinto poligonal de ocho lados. Precede una zona rectangular que se destina al atrio o vestíbulo y una lonja de trazado original ya que los lados extremos se cierran en movimiento cóncavo. Presenta además la

originalidad de un paso circunvalatorio, que arrancando del atrio penetra en las tres capillas principales otorgando al recinto un acceso circulatorio controlado que pasa a formar parte del propio y constituido recinto del templo a espaldas de la rotonda. Este espacio se complementa con un espacioso patio rectangular, una Sacristía y antesacristía, cuatro aposentos y un pequeño espacio para portería. El edificio se pensó bajo un nuevo planteamiento al heredado del siglo XVII, coherente, diáfano y con cierta modernidad en cuanto a la elección de la planta del templo. El trazado de la iglesia se inspira en las soluciones que por la misma época se estaban realizando para aplicar a la Capilla Real, problemática que José Pérez conocía bien por ser delineante e

interventor de las obras del Palacio nuevo. La solución central con tránsitos y la ubicación de altares, así como la previsión del vestíbulo incorporado al ámbito centralizante transversalmente, también se acerca a los problemáticos planteamientos y deliberaciones a que dió lugar el levantamiento de la Capilla Real.

La propuesta de llevar a cabo un nuevo edificio no debió hacerse efectiva ya que sobre el viejo convento se hicieron varios reparos a continuación y no tenemos noticias de que los filipenses después de tomar posesión de la Casa Profesa plantearan una renovación de templo y vivienda. Conocemos sin embargo el informe de 1830 en el que se denuncia el estado ruinoso del edificio y el inmediato derribo tras la exclaustación de regulares. En el solar se levantaron dos casas particulares señaladas con los números 21 y 21 duplicado.

V.T.M.



207

207

ANÓNIMO (Atribuido a Ventura Rodríguez) (1717-1785)

Proyecto para la fachada de una Iglesia

Siglo XVIII

Dibujo sobre papel a pluma y aguada gris. 320 x 430 mm.

MUSEO MUNICIPAL, I.N. 2412.

Bibl.: Iñiguez Almech, F. "A D. Ventura Rodríguez en el 150 aniversario de su muerte", en *Arquitectura*. Mayo, 1935. Repr. p. 85-87. Plaza Santiago, F.J. de la. *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid, 1975.

Reese, Th. F. *The Architecture of Ventura Rodríguez*. New York, 1976. *Inventario del Museo Municipal* (inédito) IN 2412.

Exp.: *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*. Catálogo-Exposición. Madrid, 1983. Repr. p. 37.

adscribirse al citado arquitecto, parte de tales elementos una vez recreados por su personal visión de la arquitectura, se convierten en una aportación nueva, que con la práctica y un mayor número de conocimientos, configuran lo que se entiende por su estilo propio.

Si comparamos este proyecto con los que se le atribuyen para una Capilla Real (Cat. n.), observamos que su dependencia de la escuela barroca romana es patente en la concepción, estructuración y desarrollo de estas ideas, lo cual no impide reconocer la definición de su estilo personal. Este proyecto, como los anteriormente reseñados, bien pudiera ser una variación sobre la misma idea de iglesia de planta centralizada Real, en la cual la configuración de una gran cúpula persiste, enmarcada por un eje axial, diseñando un juego de líneas longitudinales y verticales, unida a las formas curvas y rectas que se ven potenciadas por la alternancia de frontones y la superposición de órdenes.

La decoración en este dibujo se articula a través de un rico repertorio formal realizado con trazo firme, otorgando un especial valor a lo escultural.

El dibujo tiene concordancia con los citados proyectos, en la relación que guardan con una obra palatina, tal vez, por la suntuosidad del planteamiento. El proyecto, con aparentar una neta y consumada elaboración, bajo el punto de vista estructural-tectónico, carece de los datos consumados precisos, que podrían ser resolutivos para orientar un destino determinado. Es obra exenta alzada sobre alto pedestal, en la que se intuye una cuarta escalera central de acceso que podría muy bien implicar un trazado en cruz griega. Pero el diseño en sí, su "fachadismo" en esencia, es exponente de un planteo hábil y sutil, en el que no está alejado el eco de la Superga piemontesa, un edificio en el que se sintetiza el lenguaje selecto de la arquitectura barroca romana. Podría incorporarse a la serie, de carácter "especulativo", sobre posibles edificios religiosos en los alrededores del Palacio Real Nuevo de Madrid.

F.D.M.

Este proyecto corresponde a una iglesia de planta centralizada que se atribuye a Ventura Rodríguez, por las características de estilo derivadas de su aprendizaje italiano en la "escuela" de Palacio. El modelo en el cual se basa para este diseño, de nuevo, está tomado de las citadas fuentes, especialmente de Bernini, influencia que se deja entrever en la concepción general. De

RODRÍGUEZ, Ventura (1717-1785)

Proyecto de una iglesia

22 de octubre de 1738

*Dibujo sobre papel a tinta china y aguada gris.
Escala: 40 Pies Castellanos.
534 x 380 mm.*

*Fdo.: "Mad(ri)d y Oct(ubr)e 22 de 1738 /
Bent(ur)a Rodríguez". Firmado y rubricado.
MADRID. B.N. (BARCIA 1661).*

*Bibl.: Barcia, Angel María de. Catálogo de la
Colección de Dibujos originales de la
Biblioteca Nacional. Madrid, 1906. Cat. N^o
1661.*

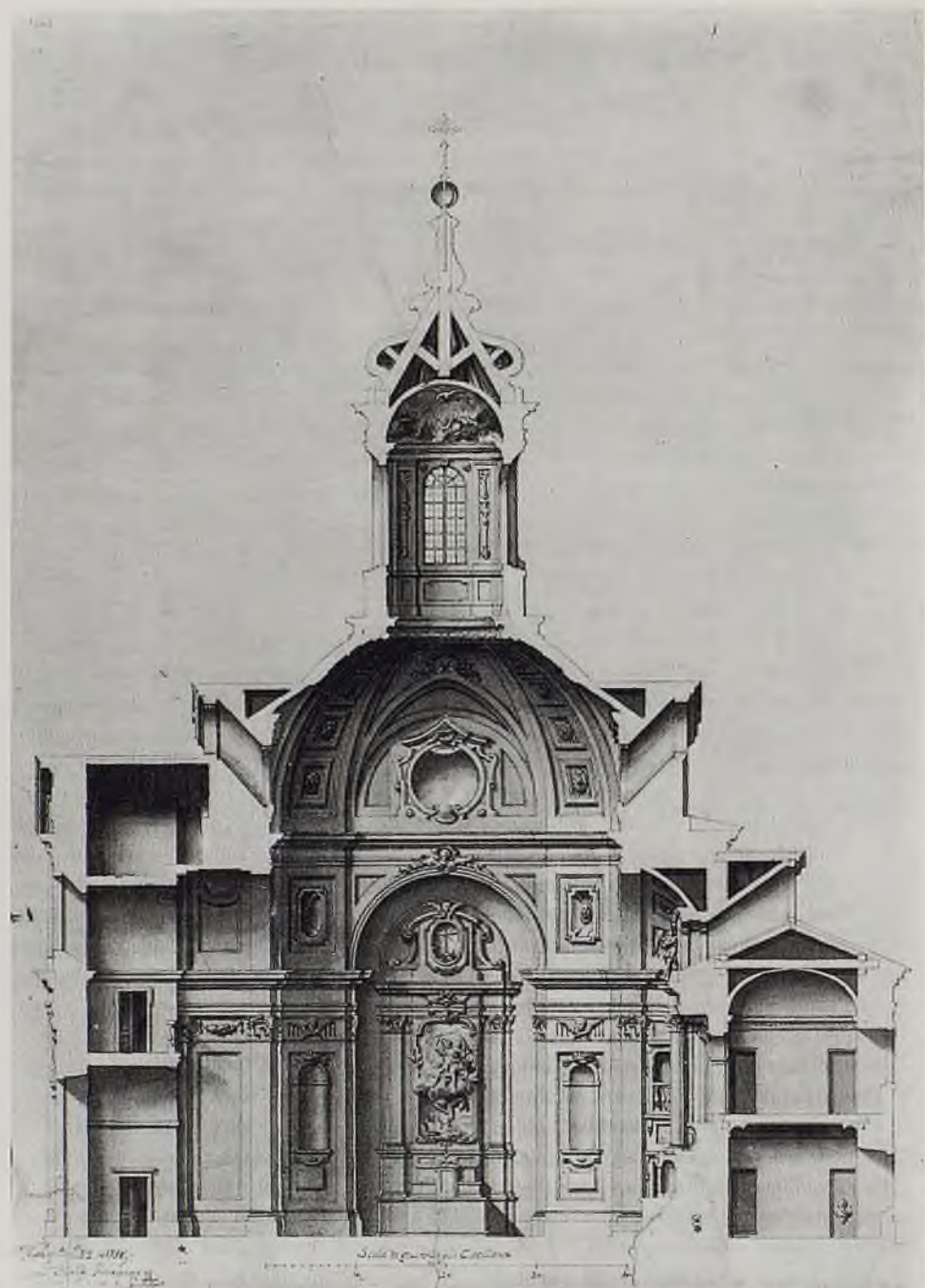
*Iñiguez, Francisco. "La formación de D.
Ventura Rodríguez", en Archivo Español de
Arte, XXII, (1949), pp. 137-148, (XVI láms.).
Sacristía, lám. I: Alzado; lám. II: Sección.
Reese, Thomas F. The Architecture of Ventura
Rodríguez, VI. New York-London, 1976. Fig. 16.*

*Exp.: El Arquitecto D. Ventura Rodríguez,
1717-1785. Exposición-Catálogo. Madrid,
1983. Catálogo n^o 5, repr. p. 39.*

*Bonet Correa, Antonio. "Utopía y realidad en
la arquitectura", en Domenico Scarlatti en
España. Exposición-Catálogo. Madrid, 1985,
repro. p. 63.*

*Humanes, A. "Ornatos y Arquitecturas
Efímeras", en Madrid no construido, imágenes
arquitectónicas de la ciudad prometida.
Exposición-Catálogo. Madrid, 1986, repro. p. 55.*

El corte transversal del diseño realizado por Ventura Rodríguez en 1738, corresponde a lo que es aceptado como el estilo del arquitecto en su etapa inicial, pues se debe considerar que en la fecha mencionada tiene poco más de veinte años. Tiende el diseño a ser personal desde la óptica de un aprendiz aventajado, que aunque opera con un vocabulario genérico "de cuanto ha visto y oído" de arte piemontés en palacio, acierta a recrear e reinterpretar "sui generis" todos los elementos, que nos remiten sin duda a Juan Bautista Sachetti y a su maestro Juvara. El proyecto está planteado desde una visión de tolerancia con el lenguaje extranjero y olvido casi absoluto de la tradición barroca vernácula. Lo consideramos un claro manifiesto de los



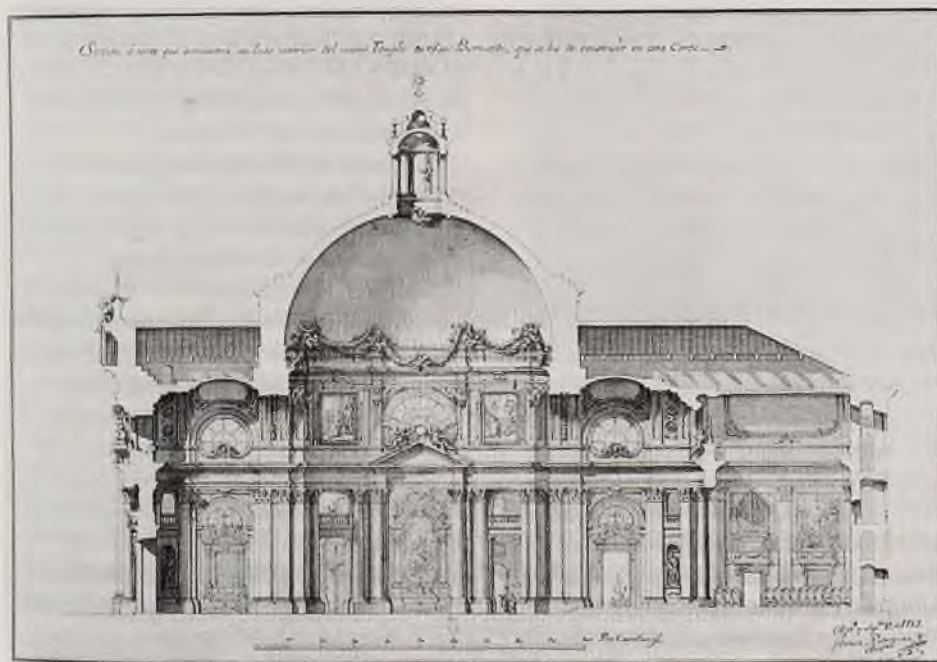
principios por los que el arquitecto se rige desde su primera andadura profesional, con una gran capacidad y requerimiento del arte que se cieme en torno a la construcción del Palacio Real nuevo. En 1738, con Sachetti al frente de la obra del Palacio de Madrid y con Bonavia con quien había convivido en su aprendizaje de Aranjuez, Ventura Rodríguez se siente deslumbrado por el arte barroco importado, enfrentándose directamente con las formas de la tradición barroca local.

Tal vez fue el único modo de competir también en el concurso de la obra para la que el diseño

se destina. Por la fecha que se constata, podría vincularse a la fábrica de la nueva parroquia de San Justo y Pastor de Madrid, un templo que ya desde principios del siglo XVIII se intentaba reconstruir (Catal. n^o 198) y que entre 1737 y 1739 se suscitaba otra vez la necesidad de levantarlo de nuevo (V. Tovar, A.T.E.M., 1992). Patrocinada la obra por el infante D. Antonio de Borbón, hijo de Felipe V siendo infante-cardenal arzobispo de Toledo, el edificio, de porte palatino, se convirtió en una empresa de interés arquitectónico, siendo al fin realizada en su traza por Santiago Bonavia y

construida por Virgilio Ravaglio y Andrés Rusca. No nos conduce a determinar que el diseño que Ventura Rodríguez fuese con destino al citado templo el hecho de que aparece un San Miguel en el retablo del Altar Mayor, ya que dicha iglesia se conoce como Pontifical de San Miguel desde tiempo más reciente, sino la fecha de su realización, y el estilo que desarrolla, sin duda dentro del lenguaje más atrayente en la corte española, ya que ejemplifica la síntesis de la "moda" europea recién importada a través de maestros de gran prestigio. Consideramos el planteamiento de Ventura Rodríguez como un patrón liberado ya del problema de las "transiciones" o del marco exclusivo y discrepante iberiano. Le observamos como explorador de un discurso internacional en una imagen que podría ya producir la sensación de que el arte español arquitectónico ha cambiado, es perceptivo a todo tipo de influencias.

V.T.M



209

209

RODRÍGUEZ, Ventura
(1717-1785)

Proyecto para la iglesia de S. Bernardo

1753

Dibujo sobre papel a tinta china y aguada gris.
Escala: 100 Pies Castellanos.

470 x 664 mm.

Fdo.: "Mad(ri)d y Oct(ubr)e 1^o de 1753 / Ventura Rodríguez / Arch(itec)to". (Firmado y Rubricado)

Notas manuscritas: "Sección ó corte que demuestra un lado interior del nuevo Templo de San Bernardo, que ha de construir en esta Corte".

MADRID, B.N. (BARCIA 1665).

Bibl.: Barcia, Angel María de. *Catálogo de la Colección de Dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1906. Cat. N^o 1665.

Íñiguez Almech, F. "A D. Ventura Rodríguez en el 150 aniversario de su muerte", en *Arquitectura*. Mayo, 1935. P. 75.

Reese, Thomas F. *The Architecture of Ventura Rodríguez*. New York, 1976. T. II repr. lám. 1 p. 401.

Exp.: 1922. Madrid. Cat. n^o 450.

1926. Madrid. Cat. n^o 1010.

Madrid, testimonios de su historia. Hasta 1875. Exposición-Catálogo. Madrid, 1980. Cat. n^o 73. P. 49.

El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785). Exposición-Catálogo. Madrid, 1983, P. 44.

Doménico Scarlatti en España.

Exposición-Catálogo. Madrid, 1985. Rpro. Cat. n^o 348.

Las preferencias artísticas de Ventura Rodríguez, especialmente en los años iniciales de su actividad, se inclinan al ensayo y reflexión sobre el barroco romano y por extensión a cuanto genera la corriente piamontesa, de cuyos artífices aprendió en la escuela de palacio siendo delineante y teniente de maestro mayor. Nadie se puede dejar engañar por un pretendido neoclasicismo en el arte del arquitecto, ya que aquella herencia italiana barroca apenas se altera a lo largo de toda su carrera profesional. Los viejos templos madrileños, fruto de una acelerada actividad constructiva religiosa a lo largo del siglo XVII, sufrían una debilitación estructural al llegar el siglo XVIII, en general justificada por los débiles materiales utilizados en su levantamiento en horas de economía restringida o falta de estímulos materiales, males de los que adolece el siglo XVII. De ahí la campaña borbónica sobre rehabilitación de aquellos edificios, o la incipiente y bien programada labor restauradora de la política borbónica en intervenciones de gran coherencia y continuidad.

En la calle Ancha de San Bernardo, el templo de San Bernardo de la Orden Cisterciense, fundado en la segunda mitad del siglo XVI por el contador de Felipe II Don Alonso de Peralta, forma parte de la campaña de renovación o restauración de iglesias en estado ruinoso. Ventura Rodríguez, sin considerar el formato de la vieja iglesia, emprende una nueva concepción del templo, inspirándose en las experiencias que él mismo estaba llevando a cabo en la traza de la Capilla Real del Palacio nuevo, obra que no había dejado en ningún momento de suscitar polémica. El arquitecto, con su formación barroca ampliamente asimilada, diseña el nuevo templo de San Bernardo, tal vez por su ambición proyectiva abocado al fracaso. Con su afán experimentalista, especialmente inclinado a los sistemas elípticos, realiza un interesante proyecto con el que no disimula su clara admiración por el barroco italiano. El cuerpo elíptico fundamental se encuadra por los segmentos de elipse que dibujan el vestíbulo y presbiterio, dando lugar a la ya clásica intersección de espacios, concreta y detallada,

tanto o más que en la propia iglesia de San Marcos trazada por Don Ventura en 1749. Vertebró los muros con transparencias y procede a cuajarlos y animarlos con la cadencia del ornamento de línea bernesca, cuyos detalles dibuja con primor y gracia. Otorga especial interés a la cúpula relacionándola también en su diseño con las convencionales obras italianas, abrazando su anillo con enroscadas guirnaldas y angelillos, así como la base de la luminosa linterna. También se advierten influencias de la arquitectura turinesa, muy evidentes en el tratamiento dado a los vanos de perfil elíptico y estructura atrofiada y en el concepto cupular en el que la idea de "baldaquino" vuelve a ser un recurso que aligera la carga y acentúa la ubicuidad del ámbito centralizante al modo de la Superga de Turín. La influencia es latente también en detalles como el tratamiento de puertas y altares remontadas por frontones con figuras recostadas en ménsulas, festones y angelillos o el repertorio de nichos, cercanos en el diseño al repertorio publicado por Giacomo de Rossi en su "Disegni di vari altari y Capelle nelle chiese di Roma" cuyo ejemplar bellamente encuadrado nos consta que se hallaba en la Biblioteca del Rey (V. Tovar, 1992). Existen grandes similitudes con los diseños de Carlo Fontana para la Capilla de la Asunción del Colegio Clementino de Roma demostrándose que Ventura Rodríguez manejaba con cierta facilidad los esquemas configurativos del arte religioso italiano a la hora de crear sus obras, aventurándose a una reinterpretación de aquellos modelos, por lo general, muy afortunada.

V.T.M.

210

ANÓNIMO (Atribuido a Ventura Rodríguez) (1717-1785)

Templo de San Francisco el Grande de Madrid. Planta

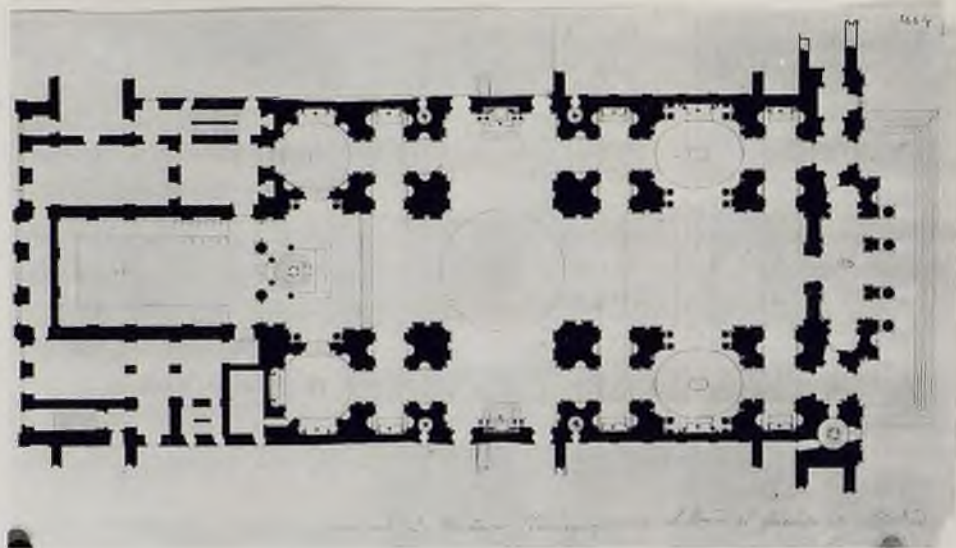
S. XVIII

Dibujo sobre papel verjurado a tinta y aguadas grises.

445 x 252 mm.

Notas manuscritas: Escrito a lápiz en la parte inferior: "Planta del templo que proyecto D. Ventura Rodríguez para San Francisco el Grande de Madrid".

MADRID. B.N. (BARCIA 1664).



210

Bibl.: Barcía, Angel María de. *Catálogo de Dibujos Originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1906. Cat. n° 1664.

Iñiguez Almech, F. "A D. Ventura Rodríguez en el 150 aniversario de su muerte", en *Arquitectura*. Mayo 1935. P. 74-112.

Reese, Th. F. *The Architecture of Ventura Rodríguez*. New York, 1976. T. II. P. 145-147.

Tovar Martín, V.: *El S. XVIII Español*. Historia 16, n° 34. Madrid, 1992. P. 105.

Exp.: *El Arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*. Exposición-Catálogo. Madrid, 1983. Repr. p. 83.

La gestión y el empeño de Ventura Rodríguez por reemprender y asimilar lo que pudiera llamarse escuela franco-italiana es evidente. Su gran propuesta no tendría fácil comprensión sin considerar la herencia histórica extranjera que se vierte en su legado y que adapta con habilidad a la realidad cultural española, aunque insistamos en que nunca olvida los vínculos genuinos de la arquitectura vernácula. "Reputado por el mejor arquitecto del reino, se le consultaba, se le oía y se adoptaba su parecer..." (Llaguno, Noticias. 1849). Su obra vino a ser una piedra angular en confrontación a los maestros que llegaron de fuera y que traían "el gusto y la inteligencia para realizar las obras arquitectónicas en nuestro país..." (López Pulido, 1898). Adopta las enseñanzas que vienen de Europa pero supo crear con carácter propio aquella constante "compositivo-constructiva" que con acento significativo le atribuye acertadamente

Fernandez Alba (1983, pág. 4). Ese proceder creativo se vió en cada uno de sus planteamientos, y fue especialmente significativo en el proyecto para un templo, que de manera unánime se considera con destino a la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid, un templo que en la segunda mitad del siglo XVIII dió lugar a una gran polémica y que evidencia las ambigüedades existentes en la arquitectura de aquella época.

La aceptación de Ventura Rodríguez del modelo romano para el templo de San Francisco el Grande no evita la definición de una tipología personal del artista, muy elocuente en la distribución de los espacios, en la inserción del trascoro, similar al convento de los filipinos, al crucero desplazado al eje medio de la axialidad del templo, al acento del espacio bajo la cúpula adicionando espacios centrales concéntricos o al evocar naves circulatorias e interrelacionables al modo de Della Porta o Maderno. La planta longitudinal de ancha nave central se encuadra por dos capillas cuya disposición es alternante con espacios elípticos, esféricos y cruciformes. El espacio general se distribuye en su longitudinalidad en tres secuencias, vertebrado en pausas, en las que va enclavado tres ejes transversales circunscritos con los espacios elípticos al crucero y a los espacios poligonales adyacentes a la cabecera. En todos ellos el efecto contrapuesto se subraya por diaframas de columnas enmarcando entradas y altares. Los espacios de separación están demarcados por los espacios de construcción cruciforme, y el altar mayor exento vuelve a plantear la inclinación de D. Ventura por la estructura en baldaquino y que en esa obra sutil y espléndida del Pilar de Zaragoza quedó explícita en sus

declaraciones, "atendiendo a que de con la mayor ligereza que sea posible... así lo practicó el Cav^o Bernini en la ejecución del baldaquino que con su dibujo y dirección se hizo en el célebre templo de San Pedro de Roma" (T. Rios, 1925).

En el alzado de la fachada, que se viene haciendo coincidir con la anterior planta, el arquitecto está sujeto al esquema basilical romano de San Pedro, trazado por Maderno-Bernini. Maderniana es la solución monumental del orden gigante, la ligereza e inmaterialidad de los intereses, el valor palacial otorgado al paramento y ventanaje, el ático transicional hacia la visión de la cúpula; tan cercana está también al planteamiento peraltado de Giacomo della Porta en el templo vaticano. También recurre, para salvar el plano intermedio entre fachada horizontal y cúpula, a los cupulines de las capillas delanteras y torres angulares sirviéndose de un esquema de fórmula piramidal, semejante al que trazara Bernini para la misma iglesia romana. Parece reconocer muy directamente los diseños que este arquitecto empleara para las célebres torrecillas vaticanas que al fin fueron suprimidas de la obra de San Pedro, con su ligereza estructural y su fantasía (Exposición-Catálogo, 1991).

Creemos que en el proyecto para San Francisco, sostiene el ideal que le había guiado para la traza de una Catedral para Madrid, cuyos proyectos le valieron su ingreso en la Academia de San Luca de Roma en 1746. Define esta proyectiva su clara vinculación a la escuela romana, tantas veces constatada en sus propias declaraciones, refiriéndose a sus maestros y citando a Bernini, Borromini, Fontana, Reinaldi, etc. o a monumentos como Santa María de Ariccia, San Andrés del Quirinal, Santa María de los Milagros, etc. (Chueca, 1983, pág. 14). El arquitecto se recrea en un arte que en pleno siglo XVIII todavía mantiene una vigencia.

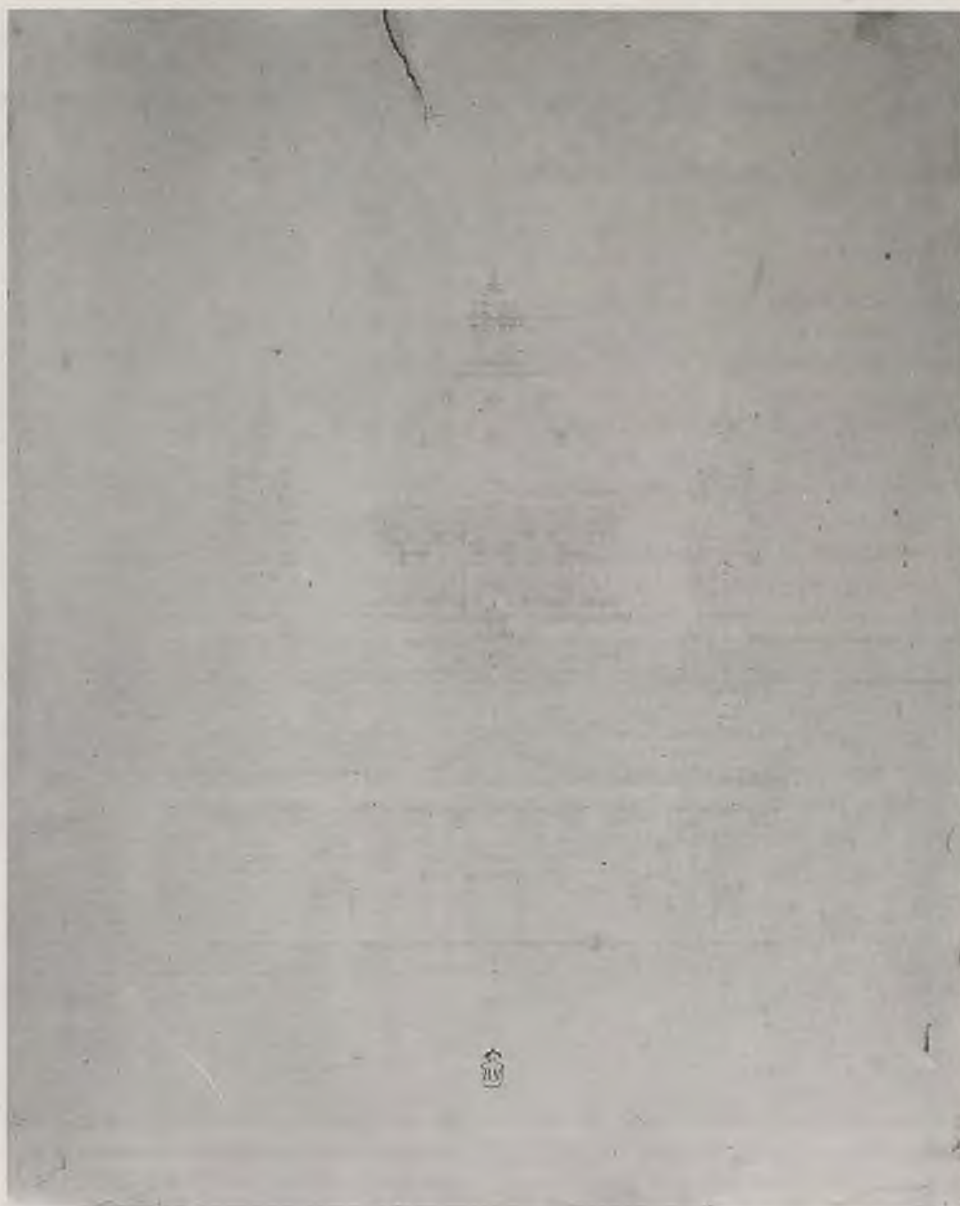
V.T.M.

211

ANÓNIMO (Atribuido a Ventura Rodríguez) (1717-1785)

Proyecto para San Francisco el Grande. Fachada

S. XVIII



211

Dibujo sobre papel a lápiz.

421 x 324 mm.

Notas manuscritas: (a lápiz) "V. Rodríguez / S. Fr(cis)co".

Madrid. B.N. (Barcia N^o 1663). Copia del S. XIX.

Bibl.: Barcia, Angel María de. *Catálogo de la Colección de Dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1906. Cat. n^o 1663.

Calabuig Revert, J.J. *El Real Templo basilical de S. Francisco el Grande en la Historia y en las Artes*. Valencia. Imprenta la Gutember. 1919.

Ferrandis, J. "San Francisco el Grande", en *Revista de la B.A.M.A.* n^o 4 1924, p. 431-441.

Blanco Soler "Un proyecto de Ventura Rodríguez", en *Arquitectura* n^o 82, 1926.

Iñiguez Almech "A D. Ventura Rodríguez en el 150 aniversario de su muerte", en *Arquitectura*. Mayo, 1935, p. 74-112.

Chueca Goitia "Ventura Rodríguez y la Escuela Barroca Romana", en *A.E.A.* n^o 1942, p. 185-210.

Ibáñez, E. *San Francisco el Grande en la Historia y en el Arte*. Madrid, 1962.

Ibáñez, E. "San Francisco el Grande de Madrid". Aula de Cultura. Ayuntamiento de Madrid, 1971.

Reese, Th. F. *The Architecture of Ventura Rodríguez*. New York, 1976. T. II. P. 145-147.

Exp.: *El Arquitecto D. Ventura Rodríguez. 1717-1785*. Exposición-Catálogo. Madrid, 1983. Repr. p. 83.

**ANÓNIMO (Atribuido a
Ventura Rodríguez) (1717-1785)**

Proyecto para una Iglesia. Fachada

S. XVIII

*Dibujo sobre papel a pluma y aguada gris.
302 x 430 mm.
Madrid. B.N. (Barcia N° 1656).*

Bibl.: Barcia, Angel María de: *Catálogo de la
Colección de Dibujos originales de la
Biblioteca Nacional*. Madrid, 1906. Cat. n°
1656 (14-25)

Iñiguez Almech "A D. Ventura Rodríguez en el
150 aniversario de su muerte", en
Arquitectura. Mayo, 1933, p. 74-112.

Reese, Th. F. *The Architecture of Ventura
Rodríguez*. New York, 1976. T. II. P. 263.

Tovar, V. *El siglo XVIII español*. Historia 16.
Madrid, 1992. Repr. p. 97.

Exp.: *El Arquitecto D. Ventura Rodríguez.
(1717-1785)*. Exposición-Catálogo. Madrid,
1983. Cat. n° 3.



212

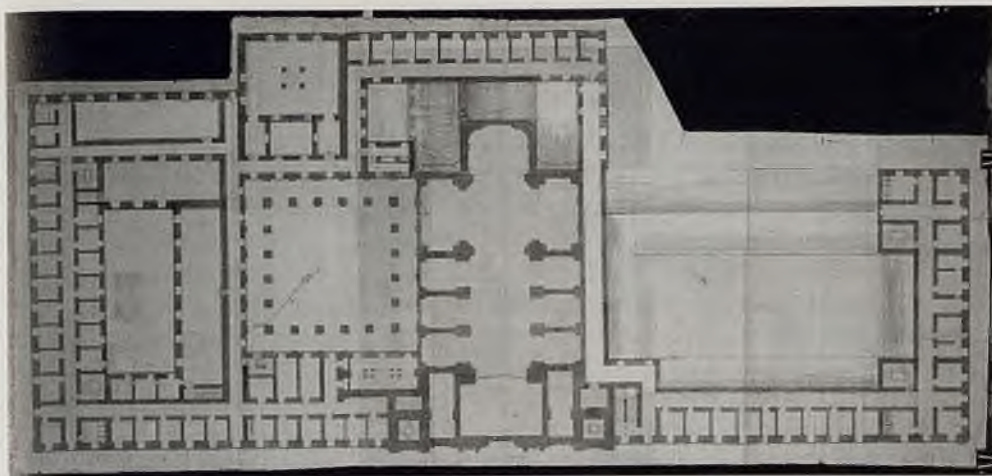
Este proyecto para iglesia plantea varios interrogantes, siendo uno de ellos la verificación de su posible autoría. Por lo general, y aunque carece de firma autógrafa se ha aceptado la adscripción a Ventura Rodríguez, debido a su peculiaridad estilística, uso de la ornamentación y estructuración del edificio. En cuanto a su posible emplazamiento, este diseño ofrece dudas de importancia, ya que, no tenemos datos documentales que hagan referencia a su función, ni asentamiento; estaría por tanto dentro de la serie de carácter "especulativo" en relación con la construcción de la futura Catedral o la Iglesia de San Francisco el Grande, ambas en las inmediaciones del Palacio. De nuevo, el plan de la obra se sustenta sobre un espacio centralizado dominado por amplia cúpula, igual que en otras propuestas realizadas previsiblemente por este mismo arquitecto. La dependencia de la escuela barroca romana, es persistente en la estructuración y definición de lo decorativo,

pero tamizada por la visión personal de Ventura, quien partiendo de elementos comunes, los reinterpreta, formulándose así un cambio en la concepción de los diseños. Por el dibujo se puede comprobar, como la idea para esta hipotética iglesia aún no estaba perfilada, ya que se trabaja aún sobre el propio diseño, intuyéndose los posibles cambios de contenido en cuanto a los elementos de unión entre las diferentes partes del modelo. Uno de estos cambios queda determinado en la intersección entre el cuerpo de la iglesia de marcada horizontalidad y el arranque del tambor en cuyo espacio V. Rodríguez plantea, en un primer momento placas decorativas, inclinándose posteriormente por el uso de una balaustrada, quizá para dar una unidad visual con respecto al remate del tambor; unidad reforzada por la disposición de dos aletones poco afortunados. El papel que V. Rodríguez otorga a la disyuntiva entre lo dinámico y lo estático queda reflejado en esta iglesia, destacando de

forma manifiesta la alternancia de elementos curvos y rectos, alternancia que si bien se produce en la estructuración general del edificio, queda mucho más patente en los elementos decorativos a base de frontones y molduras que se desarrollan por toda la fachada.

El diseño para esta iglesia, si bien consideramos que se trata de un estudio preliminar, adolece de cierta proporción entre sus partes. La cúpula queda minimizada por el gran tambor sobre la que se sustentaba; igualmente las dos torres que la flanquean carecen de entidad al ser absorbida su visión por la potencia desarrollada por el cerramiento. La resolución general del edificio queda de igual forma desconexión en dos partes debido a la marcada horizontalidad de la parte baja con respecto a las verticales que se pretenden para su coronación, dando una sensación de pesadez de volúmenes en cuanto a su visión.

F.D.M.



213

213

**SABATINI, Francisco
(1721-1797)**

**Planta de la iglesia y el convento de
San Pedro de Alcántara**

Siglo XVIII

*Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con
lavadas en grises.*

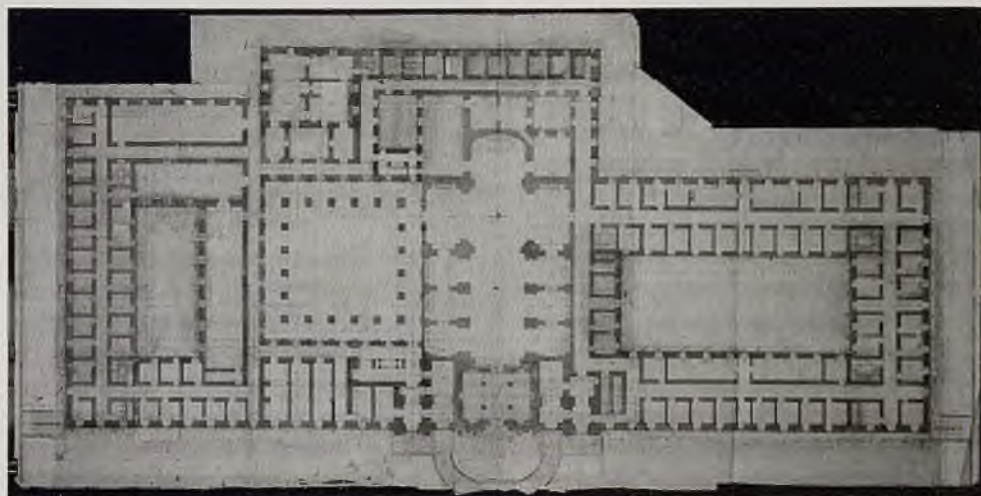
950 x 2067 mm.

A.G.P. Nº 438.

Bibl.: Tovar Martín, V.: "Francisco Sabatini.
Arquitecto del Convento de S. Pedro de
Alcántara de Madrid", en Revista de la Bibl.
Arch. y Museo del Ayuntamiento de Madrid.
Año 1978, pág. 7-28.

Tovar Martín, V.: "El Cuartel de Leganitos de
Madrid, una obra de Francisco Sabatini", en
Academia, 1989, pág. 419-448.

Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas,
planos y dibujos del Archivo de Palacio*
(inédito). Cat. nº 438.



214

214

**SABATINI, Francisco
(1721-1797)**

**Planta general del convento e iglesia
de San Pedro de Alcántara**

Siglo XVIII

*Dibujo en tinta y lápiz, sobre papel verjurado,
con aguadas en grises.*

1097 x 2230 mm.

A.G.P. Nº 437.

Bibl.: Tovar Martín, V.: "Francisco Sabatini.
Arquitecto del Convento de S. Pedro de
Alcántara de Madrid", en Revista de la Bibl.
Arch. y Museo del Ayuntamiento de Madrid.
Año 1978, pág. 7-28.

Tovar Martín, V.: "El Cuartel de Leganitos de
Madrid, una obra de Francisco Sabatini", en
Academia, 1989, pág. 419-448.

Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas,
planos y dibujos del Archivo de Palacio*
(inédito). Cat. nº 437.

**SABATINI, Francisco
(1721-1797)**

**Planta de la iglesia y del convento de
San Pedro de Alcántara**

Siglo XVIII

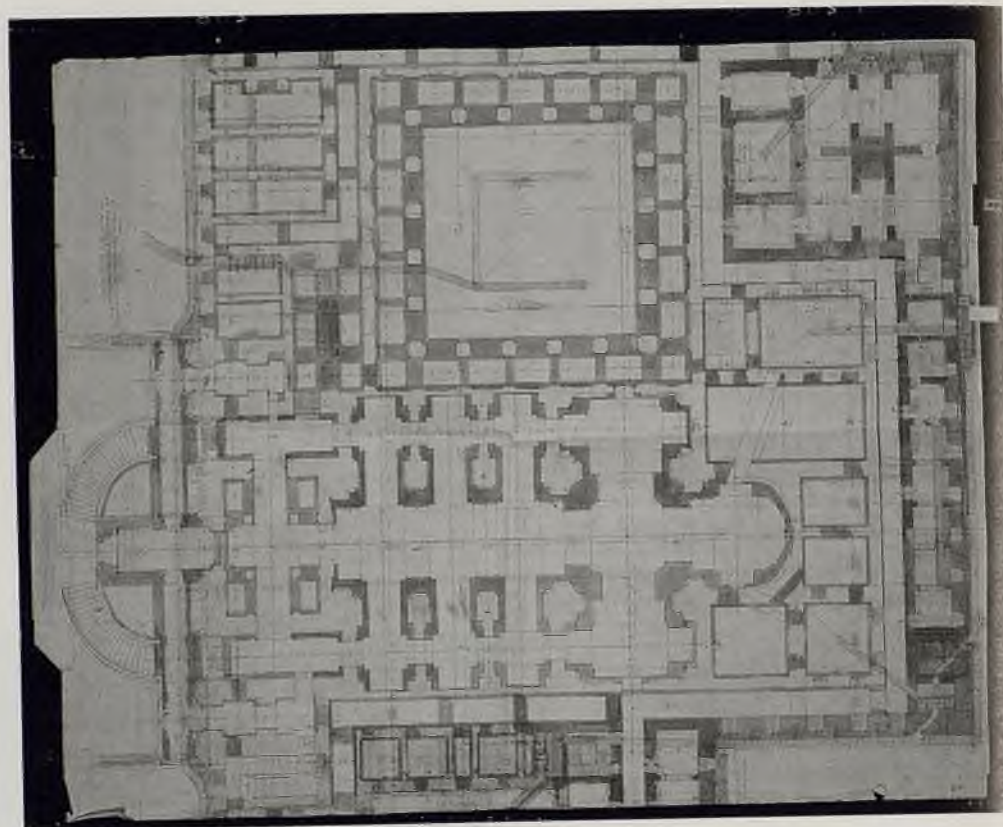
*Dibujo en lápiz y tinta, sobre papel verjurado,
con aguadas grises, azules y ocre.*
1070 x 880 mm.

*Notas manuscritas: "Los Numeros con dos
rayas debajo son los medios / y los Numeros
con una raya debajo son los vivos / de las
paredes al piso bajo del combento!"*
A.G.P. N° 439.

Bibl.: Tovar Martín, V.: "Francisco Sabatini.
Arquitecto del Convento de S. Pedro de
Alcántara de Madrid", en Revista de la Bibl.
Arch. y Museo del Ayuntamiento de Madrid.
Año 1978, pág. 7-28.

Tovar Martín, V.: "El Cuartel de Leganitos de
Madrid, una obra de Francisco Sabatini", en
Academia, 1989, pág. 419-448.

Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas,
planos y dibujos del Archivo de Palacio*
(inédito). Cat. n° 439.



215

**SABATINI, Francisco
(1721-1797)**

**Planta de la iglesia de San Pedro de
Alcántara**

Siglo XVIII

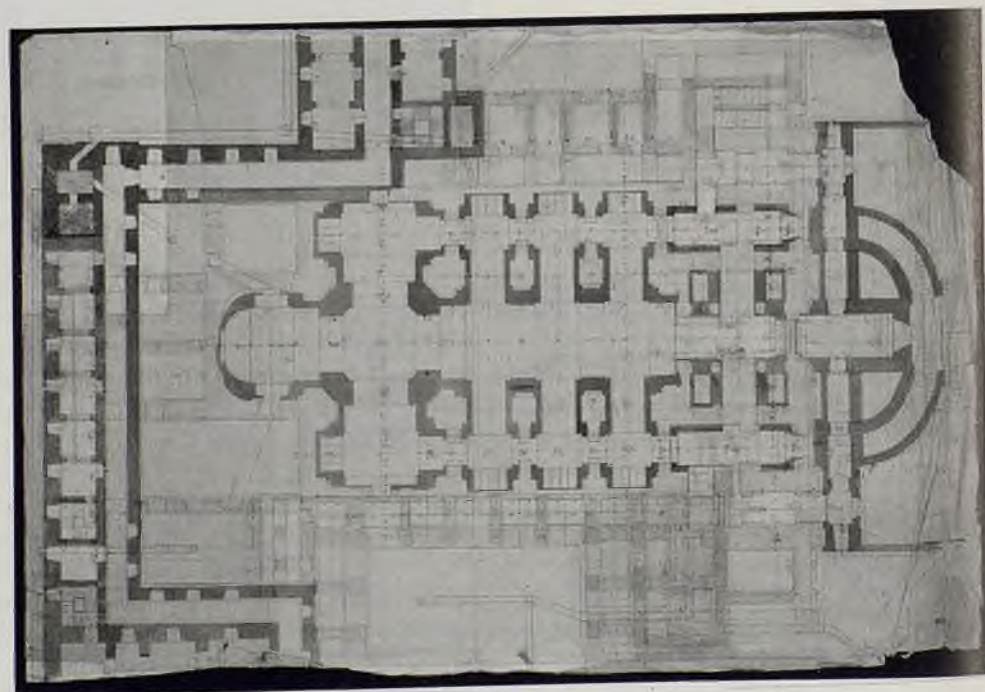
*Dibujo a lápiz y tinta, sobre papel verjurado,
con aguadas en ocre y grises.*
1110 x 744 mm.

A.G.P. N° 435.

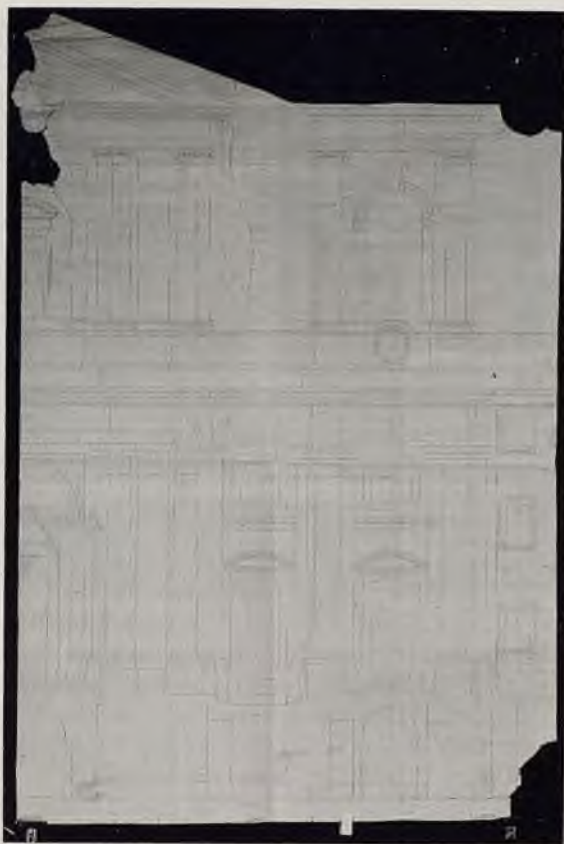
Bibl.: Tovar Martín, V.: "Francisco Sabatini.
Arquitecto del Convento de S. Pedro de
Alcántara de Madrid", en Revista de la Bibl.
Arch. y Museo del Ayuntamiento de Madrid.
Año 1978, pág. 7-28.

Tovar Martín, V.: "El Cuartel de Leganitos de
Madrid, una obra de Francisco Sabatini", en
Academia, 1989, pág. 419-448.

Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas,
planos y dibujos del Archivo de Palacio*
(inédito). Cat. n° 435.



216



217

217

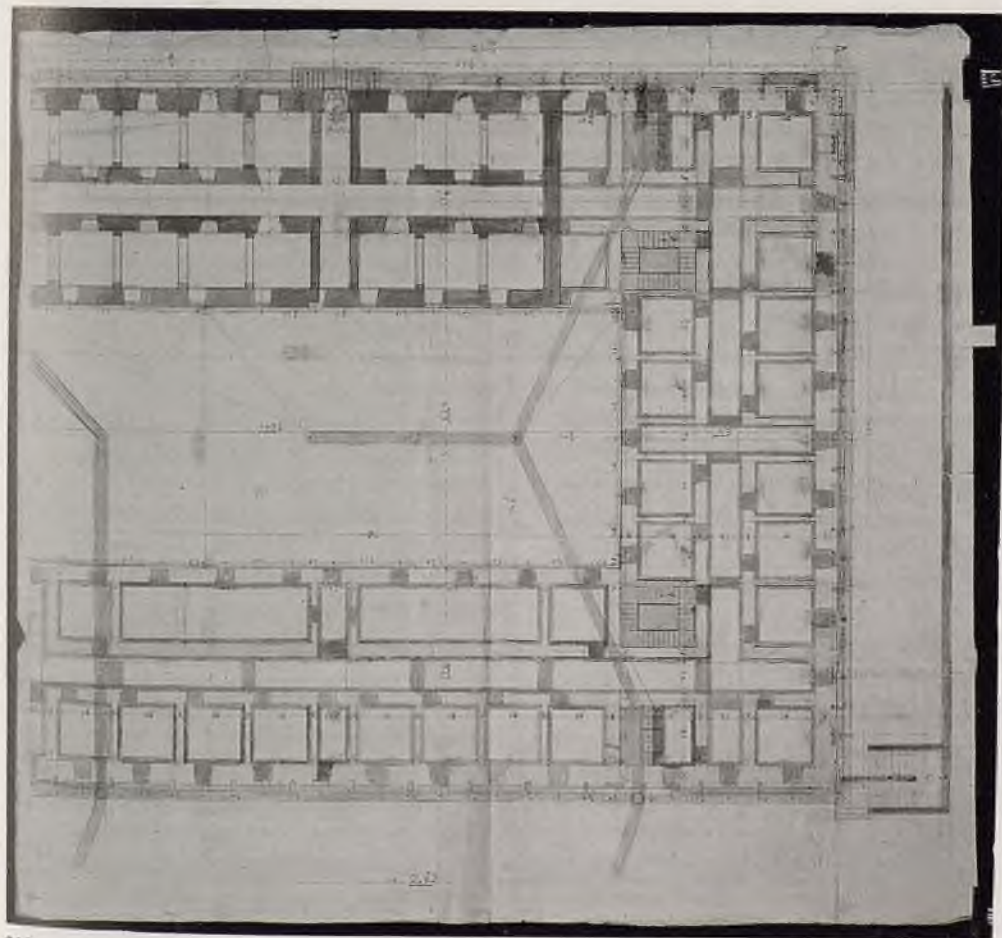
SABATINI, Francisco
(1721-1797)

Alzado de la Fachada de San Pedro de Alcántara

Siglo XVIII

Dibujo en tinta, sobre papel verjurado.
1135 x 853 mm.
A.G.P. N° 440.

Bibl.: Tovar Martín, V.: "Francisco Sabatini. Arquitecto del Convento de S. Pedro de Alcántara de Madrid", en Revista de la Bibl. Arch. y Museo del Ayuntamiento de Madrid. Año 1978, pág. 7-28.
Tovar Martín, V.: "El Cuartel de Leganitos de Madrid, una obra de Francisco Sabatini", en Academia, 1989, pág. 419-448.
Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. n° 440.



218

218

SABATINI, Francisco
(1721-1797)

Planta del convento de San Pedro de Alcántara

Siglo XVIII

Dibujo en tinta y lápiz, sobre papel verjurado, con aguadas en grises y ocre.
Escala: 50 pies castellanos.
750 x 810 mm.
A.G.P. N° 436.

Bibl.: Tovar Martín, V.: "Francisco Sabatini. Arquitecto del Convento de S. Pedro de Alcántara de Madrid", en Revista de la Bibl. Arch. y Museo del Ayuntamiento de Madrid. Año 1978, pág. 7-28.
Tovar Martín, V.: "El Cuartel de Leganitos de Madrid, una obra de Francisco Sabatini", en Academia, 1989, pág. 419-448.
Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. n° 436.

387

SABATINI, Francisco
(1721-1797)

Alzado de la iglesia de San Pedro de Alcántara

Siglo XVIII

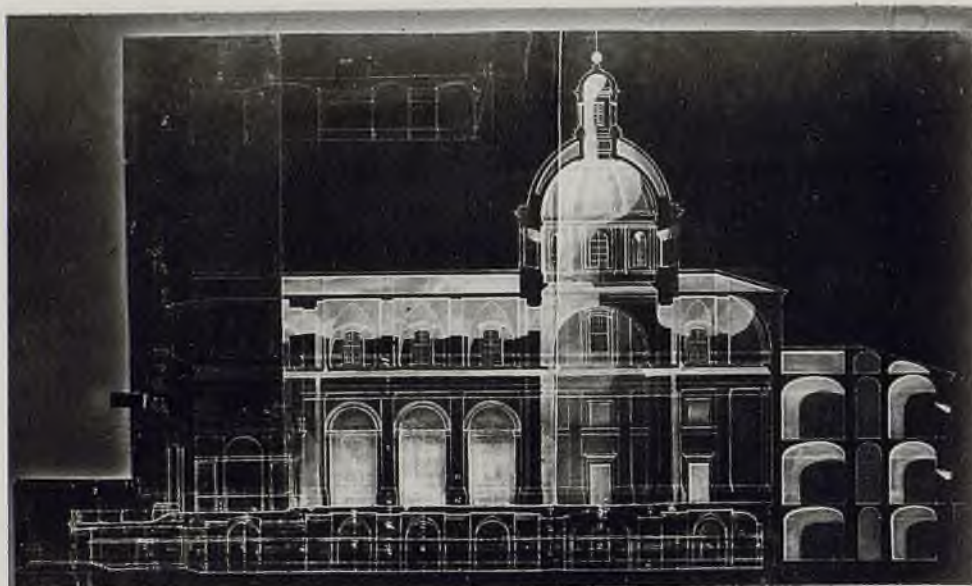
Dibujo en tinta con aguadas en grises y azules.
1116 x 645 mm.
A.G.P. Nº 434.

Bibl.: Tovar Martín, V.: "Francisco Sabatini" *En Arquitecto del Convento de S. Pedro de Alcántara de Madrid*", en Revista de la Bibl. Arch. y Museo del Ayuntamiento de Madrid. Año 1978, pág. 7-28.

Tovar Martín, V.: "El Cuartel de Leganitos de Madrid, una obra de Francisco Sabatini", en Academia, 1989, pág. 419-448.

Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 434.

La concepción de un edificio en pocos casos se puede conocer en su proceso de creación como en el caso del Convento de San Pedro de Alcántara de Madrid. Se conserva la serie completa de diseños que nos revela un profundo análisis proyectivo, demostrándonos también la complejidad y la problemática de los aspectos expresivos buscados por el arquitecto italiano Francisco Sabatini, con determinantes indagaciones referentes a conceptos fundamentales espaciales o a elementos circunscritos a las simples "pautas de uso" y motivos característicos de ornato. Con fecha 6 de abril de 1786 y a propósito de la construcción de un nuevo convento dedicado a S. Pedro de Alcántara, en carta de D. Pedro de Llerena se informa que "el Rey manda se remita el avance de la obra que ha formado D. Francisco Sabatini..." El 27 del mismo mes, D. Eusebio de Biesca, profesor de Arquitectura y Agrimensor, midió los terrenos para la construcción por orden de D. Francisco Sabatini (V. Tovar, 1978, pág. 7-27). El edificio se había de asentar entre el Prado Nuevo y Puerta de San Vicente, terreno de la Duquesa de Osuna y posesión del Príncipe Pío. La tasación del solar correría a cargo de D. José de la Ballina. El 12 de junio, Sabatini



219

hacía público el "Methodo e Instrucción con que deve executarse la nueva Real obra del Convento de S. Pedro de Alcántara" y los "empleados facultativos que son imprescindibles para la buena execucion de la obra" (A.G.P. Sección Administrativa Leg. 723). El arquitecto italiano, responsabilizado de manera absoluta de la construcción nombró como principal colaborador a su cuñado D. Pedro Vanvitelli "theniente mio y Capitan ingeniero" y como ayudantes a un grupo de italianos.

El 22 de junio Sabatini escribe al arzobispo de Thebas, confesor del Monarca y le comunica: "Remito el Plano que sirvió encargarme y comprende el terreno que debe ocupar la iglesia, convento, enfermería y huerta; también el Corte o Perfil en toda su extensión, por lo ancho y por lo largo..." Manuel Martín Rodríguez declara también conocer "todo el Plan" de Sabatini y junto a Juan Pedro Arnal, se encarga de las tasaciones. En el mes de julio a las órdenes de Sabatini, Bernasconi, Peroni, etc. se integran en el proyecto. En el mismo mes se preveen para el comienzo de la fábrica 2.000.000 de reales.

Pero un documento del año 1836 que recoge información comprendida entre 1786 y 1808 deja constancia de que se invirtió en el edificio que sirve "de Cuartel de Caballería" a lo largo de ese tiempo 15.798.898 reales (A.H.N. Sección Estado. Legajo 2861 nº 6). Este nuevo destino del edificio obligó a profundizar en la investigación, revelándose que el Plano de Sabatini para el Convento, fue sustituido por otro planteamiento muy distinto, el plan de un Cuartel de Caballería, trazado así mismo por el

propio Sabatini, llamado Cuartel Real de Leganitos y vulgarmente conocido como Cuartel de S. Gil (V. Tovar: "Academia" 1991. Solo se había iniciado la cimentación que en parte fue aprovechada. Entre 1786 y 1789 el tiempo había transcurrido en debates sobre la ocupación de un mayor o menor terreno. Sin embargo, Sabatini utilizó en el Cuartel el esquema tectangular compartimentado en tres unidades que había diseñado para el Convento. Pero el solar anchuroso destinado a la iglesia había sido sustituido por una Plaza central de Armas, y a las celdas, salas capitulares, refectorios y enfermerías, las naves de Caballería, de artillería, y aposentos especializados de carácter militar. La gran propuesta conventual de Sabatini, italiana en toda su esencia, sin que se hayan recabado causas justificadas, quedó tan solo en el papel. Pero quedó por fortuna plasmada en una serie de dibujos, que vienen hoy a demostrar las diversas oscilaciones de una creación arquitectónica, coherente y convincente en su interpretación (A.G.P. Obras. Leg. 336). La configuración espacial del edificio depende del recuerdo de pasadas experiencias, pero se rige por leyes de organización propias. La convergencia de perspectiva en la Iglesia permite un acoplamiento de las partes colaterales, armónico, y aunque la planta genera diferentes secuencias estructurales, abiertas y cerradas, en respuesta a actividades intencionadas especializadas, su espacio se configura como componente unitario, sujeto al eje central.

El proyecto en planta no obstante, se estructura sometiéndose a un eje destacado central. Se

hace valer de manera especial una secuencia fija, el templo, que desvía de la visión periférica, de lenguaje correcto pero más frío. Se crea la necesidad de mirar al eje axial del edificio basándose en una estructura sólida y estable, canónica en unos aspectos y que aumenta su redondez y la redundancia de las curvas en los testeros con propósitos de profundidad. Sabatini plantea el acento destacado de un "rasgo-estímulo" con la configuración compleja y compacta de un espacio sacral cuyo mensaje lingüístico atañe directamente al proceso experimental del barroco tardío, sereno, bien armonizado pero con los habituales rituales de interacción. Vestíbulo, nave de tres tramos, curva divergente que solemniza la entrada principal son rasgos característicos. Plantea una estructura expresiva que remite a formas equivalentes de ascendencia romana, que conduce a una gramática transformacional que tiene como punto de partida la herencia clásica, tal vez la lejana percepción de las constancias fisonómicas de El Escorial o el Hospital de Milán.

El convento de San Pedro de Alcántara no llegó a construirse como tal. Entre 1786 y 1789 se discutió fervientemente sobre la propiedad del terreno disponible (A.H.N. Sección Estado Legajo 2861). Se acondicionaron parte de los cimientos y pese a todo no se logró el propósito de levantar un edificio conventual de la envergadura proyectada por Sabatini. Por deseo del Rey se buscó una equivalencia; la erección en el mismo lugar de un Cuartel, el Real Cuartel de Leganitos. Con ello se perdió la posibilidad de un edificio que dependía sustantivamente de la elección de formas significativas en total confluencia estilística con Fuga y su Albergó dei Poveri napolitano, retrayendo el bagaje cultural en el que Sabatini se había formado (Sambricio, 1986, pág. 163). La preocupación urbana también está presente en el proyecto conventual de Sabatini. Potencia el edificio desde el contexto de un entorno, la Plaza de San Marcial, enfatizando la fachada principal del templo bajo la proyectiva del barroco-clásico al que tantas veces vuelve bajo el recuerdo y la influencia de las obras de Barletta y Fuga. A ella adosa los brazos conventuales sometiéndolos a un tratamiento de extrema nitidez. Basándose en el templo, organiza el sistema de ejes visuales de la plaza. Su propósito lo lleva a cabo con recursos en extremo sencillos, volviendo al esquema clásico de trazado en dos cuerpos superpuestos separados por remarcada cornisa y coronamiento de frontón triangular, Margina

las torres laterales mientras el Pórtico cumple la función de acceso, avalando su dilatado espacio y revitalizándolo por un lenguaje tectónico de clara concepción barroca. Dedicando toda su atención al templo en la percepción externa del edificio, conduce al ingreso reflejando externamente una convexidad que otorga expresiva resonancia al exterior, utilizando sutiles matices estáticos del plano en contraste con un ingreso resuelto por escalinata y potente curvatura. Sabatini organiza la superficie mural expresándose en términos de rigurosa simetría. Utiliza el orden "supeditándolo" como objeto tridimensional a la rigurosa planitud de la superficie y no duda en crear una tensión consistente en el eje medio para contrastar las unidades más bajas encubriéndolas en su pasividad y mutua integridad funcional. Imagina con cierto grado de precisión el aspecto sincronizado casa-templo que tendrá la forma arquitectónica cuando se le observe desde la plaza. El observador es invitado a abarcar el conjunto, en el que supera el objeto grande, el templo, a las alas conventuales que parecen grácilmente delgadas y con cierta sensación de "opresivas". Hay discrepancias entre ambos elementos aunque se intergranen al alcance piramidal cubriendo los límites exteriores.

V.T.M.

220

VILLANUEVA, Juan de (1739-1811)

Proyecto del Oratorio de Caballero de Gracia. Fachada

26 de Marzo de 1789

Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de tinta china

Escala: "de 50 pies casr".

492 x 314 mm.

Fdo. "Juan de Villanueva". Firmado y rubricado.

Notas manuscritas: "Presentado, e informado a Madrid en 26 de Marzo de 1789".

AV. ASA 1-51-44 (En depósito en el Museo Municipal).

Bibl.: Madoz, P.: Madrid Audiencia, Provincia, Intendencia, Vicaría, Partido y Villa. Madrid, 1848.

López Meneses, A.: "El Oratorio del

Caballero de Gracia", en BSEEX. 1931.

Tomo XXXIX. Repr. lám.

Revista Arquitectura. Año VIII, nº 77. Madrid. Mayo 1948.

Chueca, F. y De Miguel, C.: La vida y las obras del arquitecto Juan de Villanueva. Madrid, 1949. Repr. p. 330 fig. 139.

Kubler, G.: Arquitectura de los siglos XVII y XVIII. Madrid, 1957.

Guerra de la Vega, R.: Madrid guía de arquitectura 1700-1800 (Del Palacio Real al Museo del Prado). Madrid, 1984. Repr. p. 82.

Moleón, P.: La arquitectura de Juan de Villanueva. El proceso del proyecto. Madrid, 1988. Repr. p. 363, fig. 195.

Exp.: Tovar, V.: "Dibujos de arquitectura del siglo XVIII", en Madrid testimonios de su historia hasta 1875. Exposición-Catálogo. Madrid, 1979. Repr. cat. nº 685, p. 320.

Juan de Villanueva. Arquitecto (1739-1811). Exposición-Catálogo. Madrid, 1982. Repr. cat. n. 33.

Carlos III Alcalde de Madrid (1788-1988). Exposición-Catálogo. Madrid, 1988. Repr. cat. n. 335, p. 675.

La integración de este dibujo en el catálogo sobre arquitectura no construida, se justifica por los cambios compositivos que sobre el proyecto original de Villanueva se efectuaron, desfigurando en parte la primigenia idea de fachada que este arquitecto había desarrollado para el oratorio de Caballero de Gracia.

La licencia para esta construcción, situada en el parcelario de Madrid en la manzana 293, se solicita en 1789 por parte de la Real Congregación de esclavos del Santísimo Sacramento, sin que haya ninguna oposición del Ayuntamiento, como queda demostrado en el expediente que acompaña al proyecto.

El edificio, de planta basilical, al exterior fue proyectado con una fachada exviada en planta, que se inserta en la línea constructiva que Villanueva venía utilizando para edificios civiles. La fachada se estructura en tres calles, siendo la central más ancha. Destaca su portada dística, in antis, con columnas jónicas sobre las que descansa un delgado arquitrabe.

Las columnas se conciben en este caso en todo su esplendor, realzándose un juego de luz y sombras muy marcado. Sobre el arquitrabe se alza un bajo relieve con figuras clásicas que se remata por un amplio ventanal que se inserta sobre un tímpano triangular partido; sobre este se apoyan dos pequeñas torres-campanario.



220

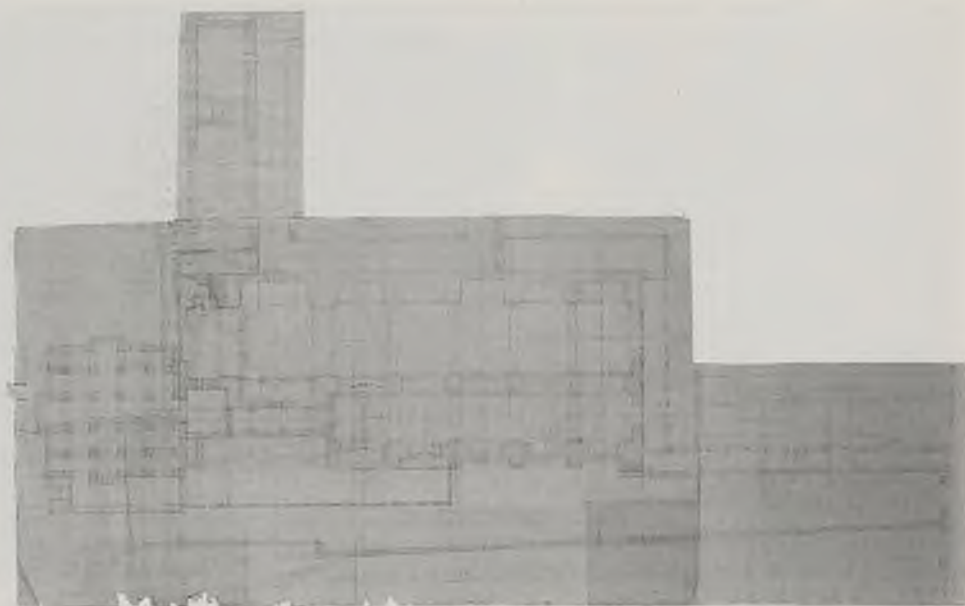
El neoclasicismo en esta composición queda ampliamente sustentado, por su pureza de líneas y escasa decoración que realza el conjunto potenciando sus elementos configuradores tectónicos.

Esta fachada no llegó a construirse tal y como indica el diseño. Fue posteriormente Custodio Teodoro Moreno, quien siguiendo las líneas marcadas por su maestro, realizó la obra bajo una libre interpretación en algunos detalles, alejándose del proyecto original.

La interpretación que realiza Custodio Moreno si la comparamos con el diseño de Villanueva nos ilustra cuales fueron los cambios producidos en la fachada; se sustituyen las dos ventanas que flanqueaban el remate por discos resaltados; igualmente se modifican las ventanas rectangulares a ambos lados del pórtico por nichos de medio punto y se une el frontón partido por un arco escarzano. Estas alteraciones darán cierta rudeza a la estructura definitiva.

Otro elemento que se transforma será el bajo-relieve; anteriormente se componía de una escena con figuras de configuración clásica, ahora se reemplaza por una Sagrada Cena realizada por D. José Tomás (Madoz, 1848, p. 219) en la que se invoca en su línea compositiva otro tipo de ideales.

F.D.M.



221

221

ANÓNIMO (Atribuido a Isidro Velázquez) (1765-1840)

Planta de la iglesia de Ntra. Sra. de Atocha

1817-18 ?

Dibujo a lápiz, sobre papel verjurado.

Escala: 60 pies castellanos.

1220 x 770 mm.

Notas manuscritas: En el reverso en tinta: "Altars de Atocha". "Planos y Medidas de Atocha".

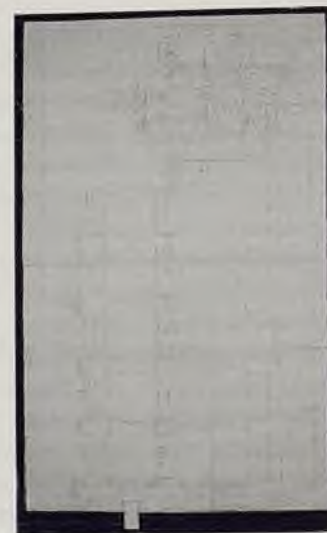
A.G.P. N° 323.

Bibl.: Tovar, V.: "Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora en la madrileña Capilla de Ntra. Sra. de Atocha", en Rev. de la Universidad Complutense de Madrid, núm. 85, vol. XXII, 1973.

Navascués, P.: *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*. Madrid, 1973.

Hernando, J.: *Arquitectura en España 1770-1900*. Madrid, 1989.

Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio (inédito)*. Cat. n° 323.



222

222

ANÓNIMO (Atribuido a Isidro Velázquez) (1765-1840)

Planta de la iglesia de Ntra. Sra. de Atocha

1817-18 ?

Dibujo a lápiz, sobre papel verjurado.

180 x 620 mm.

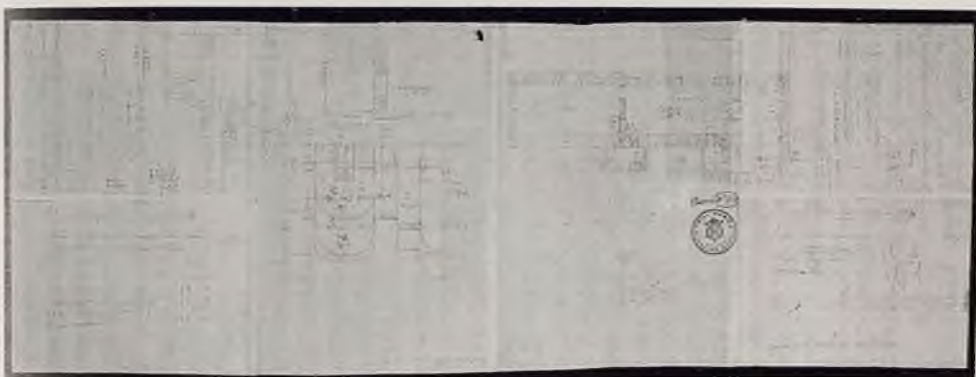
A.G.P. N° 321.

Bibl.: Tovar, V.: "Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora en la madrileña Capilla de Ntra. Sra. de Atocha", en Rev. de la Universidad Complutense de Madrid, núm. 85, vol. XXII, 1973.

Navascués, P.: *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*. Madrid, 1973.

Hernando, J.: *Arquitectura en España 1770-1900*. Madrid, 1989.

Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 321.



223

223

ANÓNIMO (Atribuido a Isidro Velázquez) (1765-1840)

Croquis del alzado lateral exterior de la iglesia de Ntra. Sra. de Atocha

1817-18 ?

Dibujo a lápiz y tinta, sobre papel verjurado.
800 x 283 mm.
A.G.P. Nº 312.

Bibl.: Tovar, V.: "Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora en la madrileña Capilla de Ntra. Sra. de Atocha", en Rev. de la Universidad Complutense de Madrid, núm. 85, vol. XXII, 1973.

Navascués, P.: *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*. Madrid, 1973.

Hernando, J.: *Arquitectura en España 1770-1900*. Madrid, 1989.

Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 312.

El convento de Nuestra Señora de Atocha se construyó sobre un antiquísimo santuario del siglo XI (Tovar Martín, 1973, p. 206). Pero será en el siglo XVI cuando se edifique un gran monasterio bajo el patrocinio de Carlos V quien contribuyó de forma clara al levantamiento, y ocupación de la iglesia por los Dominicos, así como a la conformación de las distintas dependencias (hospedería, enfermería, etc.). Este convento a lo largo de los siglos continuará bajo la protección real,

convirtiéndose en lugar de devoción, tanto regia, como popular. Los proyectos que aquí se presentan plantean dudas con respecto a su autoría, al no estar firmados; la atribución a Isidro Velázquez pudiera acercarse a la realidad ya que el estilo, la técnica dibujística, así como los planteamientos formales, se puede vincular a la línea del arquitecto. Igualmente plantea problemas su cronología, que se viene centrando entre 1816-17, periodo en el que Velázquez, era arquitecto mayor del rey.

Como el convento y capilla estuvieron siempre bajo patronato real, no es de extrañar que se mandara al arquitecto del rey realizar estos tanteos, los cuales están preferentemente enfocados hacia la capilla de nuestra señora de Atocha y su camarín, que hacia el resto de la iglesia de los dominicos.

El estado del convento a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, se encontraba en franca decadencia, a juzgar por las continuas peticiones de restauración que se realizan por parte de los Dominicos.

En 1807 se alerta del estado ruinoso de las armaduras y tribuna (AGP, Caja 11.761/82). Tras la invasión francesa, en la cual el convento se convirtió en cuartel, la situación por la que atraviesa el edificio es casi de ruina,

redactando en 1814 una petición para el reparo de la capilla y convento, en la que se solicitaba el volver a tejar la nave de la capilla para que no se perdieran las pinturas de las bóvedas ejecutadas por Jordán, e igualmente "cubrir el hueco de la cúpula arruinada por el fuego en el día 5 de Agosto próximo pasado" (AGP, Atocha, leg. 16/3). Pero hasta 1816 no se atenderá esta solicitud. Entre las demandas por parte de la congregación se pretenderá que sea el arquitecto real el que llevara a cabo las reformas y replanteo de las obras, argumentando el Rey a tal efecto "que esa comunidad se valga del arquitecto que haga la obra más barata, sea o no el de Palacio" (AGP, Atocha, leg. 16/4).

Por la documentación consultada parece ser que Isidro Velázquez se hizo cargo de las reformas. En 1817, incluso se pedirá permiso para traer cuatro cañas de columnas desde el Palacio de Buenavista, con destino a la nueva tribuna de la capilla que ahora se proyecta (AGP, Atocha, leg. 16/6).

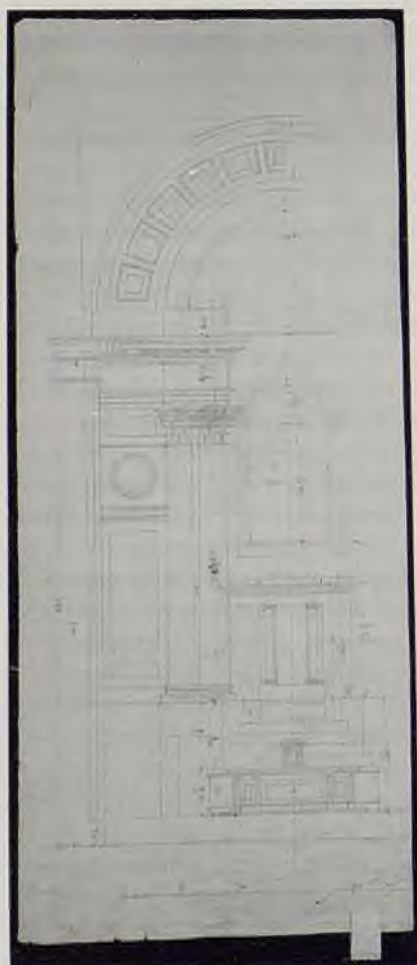
La capilla de la Virgen se pensó como zona independiente desde el siglo XVII en que Francisco de Mora dió la nueva traza; la cual fue continuada posteriormente por su sobrino Juan Gómez de Mora, quien impulsó la obra y dió a la capilla su forma espacial definitiva (Tovar Martín, 1986, p. 233).

Los planteamientos que Isidro Velázquez pretendería realizar en la capilla serían según se muestra en el dibujo nº. 323, el aumento de una nave en el lado del evangelio, ya que siempre se consideró la capilla muy angosta; esta nueva nave estaría articulada al igual que la anterior, pero en este caso se cubriría con cúpulas en cada tramo, y no con bóvedas simples. Destaca en el dibujo el camarín de la Virgen que será uno de los espacios a remodelar posteriormente por I. Velázquez.

En el diseño del AGP nº. 321, encontramos de nuevo el lugar en el cual se quiere llevar a cabo la intervención, es decir, el aumento por uno de los laterales de la capilla para incorporar otra nave. La forma planteada no sufre apenas variaciones con respecto a los planteamientos de Gómez de Mora, excepto en el número de tramos que ahora pasan de cuatro a cinco; estos espacios aparecen concatenados. El camarín de nuevo tiene un gran desarrollo debido en parte a la amplitud de desarrollo de la cúpula. La otra zona a remodelar sería el lado del evangelio con una nueva nave compartimentada en cinco tramos cubiertos con cúpulas, separados por arcos fajones que se corresponden con los de la nave de la capilla y que al exterior terminan en contrafuertes.

Si los dos dibujos anteriores expresan las remodelaciones en planta, en el nº. 312, gracias a un alzado lateral podemos comprobar la nueva adición que se pretende desde otro ángulo. En él se observa como se siguen los modelos barrocos constructivos del siglo XVII con tejados a doble altura y utilización de contrafuertes. A la horizontalidad del proyecto se oponen dos elementos verticales, por un lado la cúpula que se presenta al exterior con volúmenes cúbicos, rematada en tejado con buhardillas, y una torre que se eleva sobre el edificio.

F.D.M.



224

224

ANÓNIMO (Atribuido a Isidro Velázquez) (1765-1840)

Alzado del altar de la iglesia de Ntra. Sra. de Atocha

1817-18 ?

Dibujo en lápiz y tinta, sobre papel verjurado.

Escala: 20 pies castellanos.

630 x 268 mm.

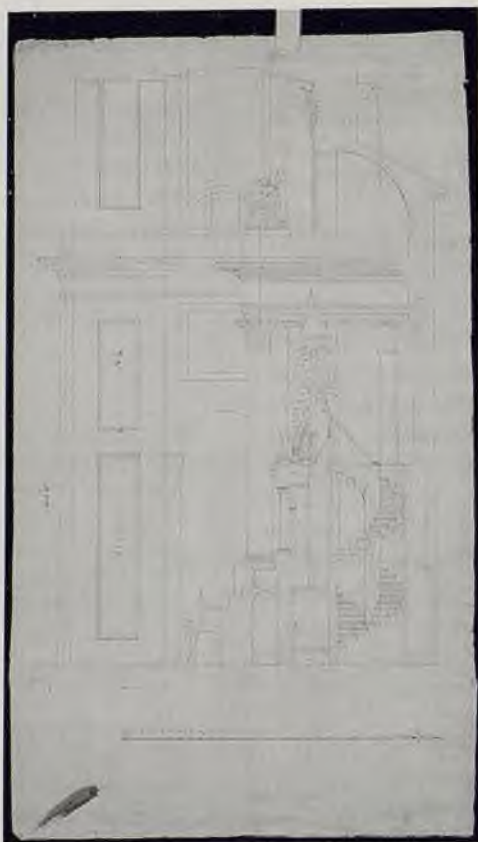
A.G.P. Nº 311.

Bibl.: Tovar, V.: "Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora en la madrileña Capilla de Ntra. Sra. de Atocha", en Rev. de la Universidad Complutense de Madrid, núm. 85, vol. XXII, 1973.

Navascués, P.: Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX. Madrid, 1973.

Hernando, J.: Arquitectura en España 1770-1900. Madrid, 1989.

Luis de la Vega, C.: Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio (inédito). Cat. nº 311.



225

225

ANÓNIMO (Atribuido a Isidro Velázquez) (1765-1840)

Sección del alzado del altar mayor de la iglesia de Ntra. Sra. de Atocha

1817-18 ?

Dibujo en lápiz y tinta, sobre papel verjurado.

Escala: 30 pies castellanos.

650 x 370 mm.

A.G.P. Nº 320.

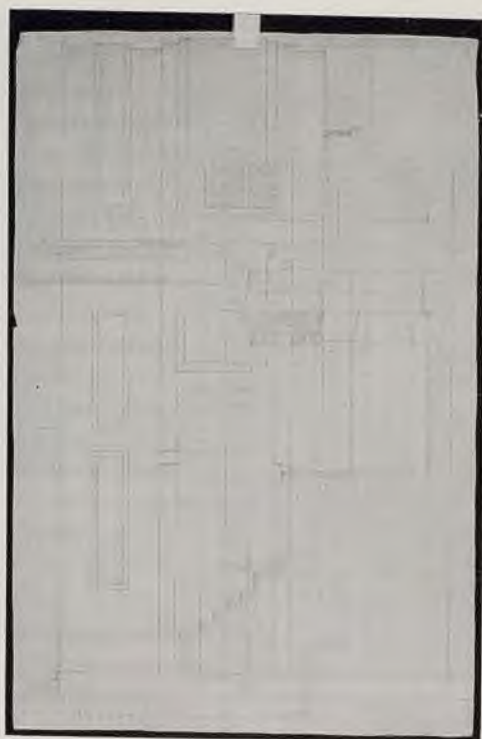
Bibl.: Tovar, V.: "Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora en la madrileña Capilla de Ntra. Sra. de Atocha", en Rev. de la Universidad Complutense de Madrid, núm. 85, vol. XXII, 1973.

Navascués, P.: Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX. Madrid, 1973.

Hernando, J.: Arquitectura en España 1770-1900. Madrid, 1989.

Luis de la Vega, C.: Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio (inédito). Cat. nº 320.

392



226

226

ANÓNIMO (Atribuido a Isidro Velázquez) (1765-1840)

Croquis de la sección del alzado del Altar Mayor de la iglesia de Ntra. Sra. de Atocha

1817-18 ?

Dibujo a lápiz, sobre papel verjurado.

Escala: 20 pies castellanos.

540 x 350 mm.

A.G.P. Nº 318.

Bibl.: Tovar, V.: "Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora en la madrileña Capilla de Ntra. Sra. de Atocha", en Rev. de la Universidad Complutense de Madrid, núm. 85, vol. XXII, 1973.

Navascués, P.: Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX. Madrid, 1973.

Hernando, J.: Arquitectura en España 1770-1900. Madrid, 1989.

Luis de la Vega, C.: Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio (inédito). Cat. nº 318.

227

ANÓNIMO (Atribuido a Isidro Velázquez) (1765-1840)

Alzado del Altar Mayor de la iglesia de Ntra. Sra. de Atocha

1817-18 ?

Dibujo a lápiz y tinta, sobre papel verjurado.

Escala: 40 pies castellanos.

430 x 320 mm.

A.G.P. Nº 317.

Bibl.: Tovar, V.: "Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora en la madrileña Capilla de Ntra. Sra. de Atocha", en Rev. de la Universidad Complutense de Madrid, núm. 85, vol. XXII, 1973.

Navascués, P.: Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX. Madrid, 1973.

Hernando, J.: Arquitectura en España 1770-1900. Madrid, 1989.

Luis de la Vega, C.: Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio (inédito). Cat. nº 317.

En estas cuatro secciones

del camarín de Nuestra Señora de Atocha, atribuidos a Isidro Velázquez podemos comprobar la importancia que aún en el siglo XIX se concede a esta forma constructiva, cuyos antecedentes se encuentran en el siglo XVII, y aún en su proceso.

Estos camarines conservan la idea de espacio anterior escénico hacia el cual los fieles dirigen su mirada. En los N^{os}. 317 y 311 se puede observar el frontal del camarín con la imagen sobreelevada por mediación de un escalonamiento y una construcción a modo de templete sobre el que se asienta un coro de ángeles que sostienen la imagen de la Virgen. La ornamentación juega un papel importante dentro de este concepto escénico del camarín, que incluye escultura, placas recortadas, medallones e incluso pintura en el tímpano del remate y a ambos lados del altar, sobre paneles rectangulares y en tondos.

Las secciones laterales de este proyecto (n^{os}. 320-321) ofrecen una visión del camarín en toda su extensión, en la que se puede valorar la graduación en altura y la parte posterior del recinto, al cual se accede por medio de escaleras helicoidales que salvan el gran desnivel existente entre el suelo y la camarín de la Virgen.

F.D.M.



227



228

228

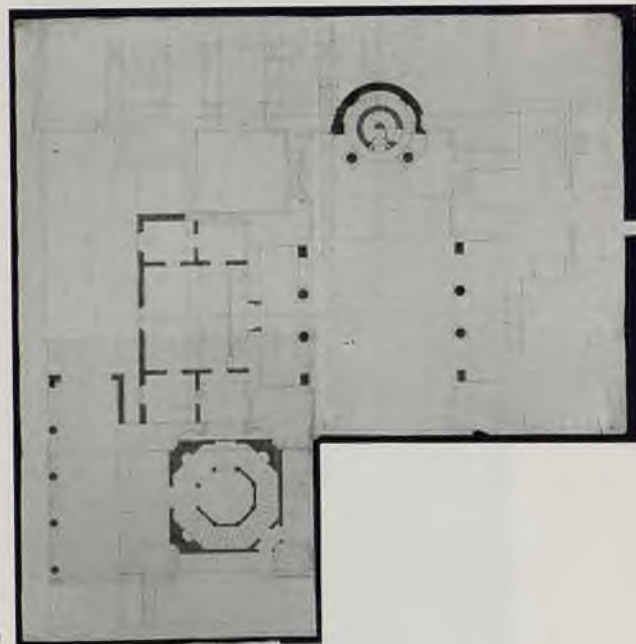
ANÓNIMO (Atribuido a Isidro Velázquez) (1765-1840)

Planta del Altar Mayor de la iglesia de Ntra. Sra. de Atocha

1817-18 ?

Dibujo en lápiz y tinta, sobre papel verjurado. Escala: 30 pies castellanos ?. 370 x 405 mm. A.G.P. Nº 319.

Bibl.: Tovar, V.: "Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora en la madrileña Capilla de Ntra. Sra. de Atocha", en Rev. de la Universidad Complutense de Madrid, núm. 85, vol. XXII, 1973.
Navascués, P.: *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*. Madrid, 1973.
Hernando, J.: *Arquitectura en España 1770-1900*. Madrid, 1989.
Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 319.



229

229

ANÓNIMO (Atribuido a Isidro Velázquez) (1765-1840)

Planta de algunas dependencias y de la iglesia de Ntra. Sra. de Atocha

1817-18 ?

Dibujo en lápiz y tinta, sobre papel verjurado, con aguadas en rosas. Escala: 50 pies castellanos. 770 x 750 mm. A.G.P. Nº 322.

Bibl.: Tovar, V.: "Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora en la madrileña Capilla de Ntra. Sra. de Atocha", en Rev. de la Universidad Complutense de Madrid, núm. 85, vol. XXII, 1973.
Navascués, P.: *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*. Madrid, 1973.
Hernando, J.: *Arquitectura en España 1770-1900*. Madrid, 1989.
Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 322.

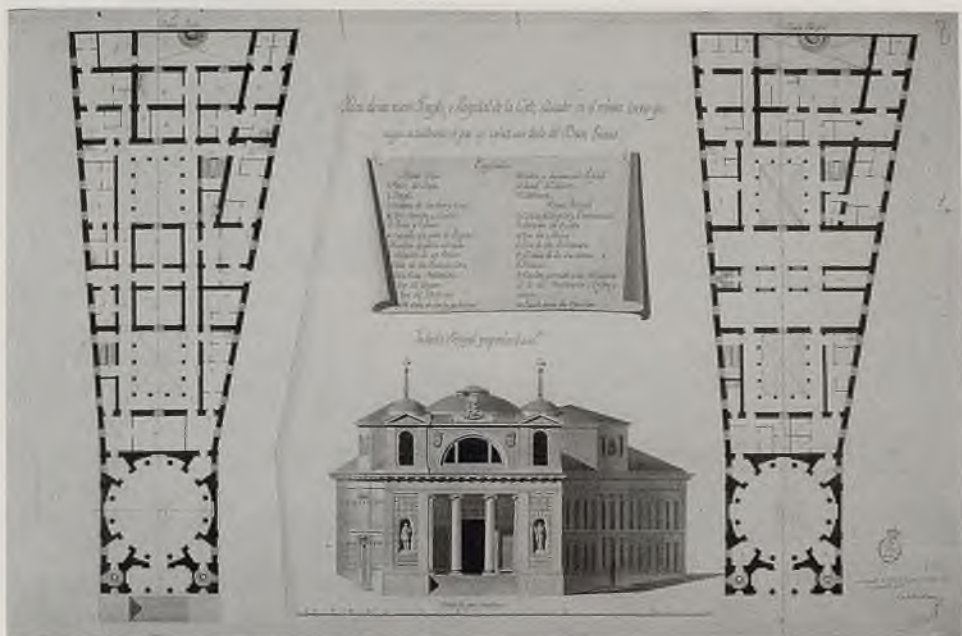
Estos proyectos quedan supeditados a la idea de reforma del camarín de la Virgen de Nuestra Señora de Atocha, con cambios estructurales en cuanto al contexto espacial y relación entre capilla y el resto de la

iglesia.

En el plano número 322 se atiende a dos elementos significativos del proyecto; por un lado el camarín de planta centralizada, y por otro una estructura cuyos volúmenes se pueden identificar con una torre de planta octogonal inscrita en un cuadrado, a la cual se accede mediante un pórtico tetrástilo exterior con orden de columnas. Destaca en la zona de la capilla de la Virgen el desarrollo que adquiere el crucero, cambiándose los soportes que ahora pasan a ser columnas de orden gigante sobre basa cuadrada, desestimando la idea de los pilares. Este cambio en la concepción del espacio atenúa en parte la concentración de la visión que anteriormente se producía debido a la angostura de la nave de la capilla.

En el dibujo nº. 319 observamos ya de forma clara la planta que se pretende para el camarín, de forma centralizada, siguiendo una línea clásica. La idea del camarín sigue siendo barroca y no hay que olvidar que los primeros pasos en la concepción de estos espacios arquitectónicos se desarrollaron en esta misma capilla en el siglo XVII (Tovar Martín, 1973, p. 212). La estructuración del espacio queda marcada por la concentración de la mirada en un punto concreto del camarín, hacia el que convergen todas las líneas del proyecto, y al cual se va accediendo por una graduación en altura de los diferentes elementos que lo componen, hasta llegar a la imagen de la Virgen.

F.D.M.



230

230

MORENO, Custodio (1780-1836)

Proyecto de un templo y un hospital en el lugar del Buen Suceso

4 de Mayo de 1866

Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas en grises, azules y ocras.

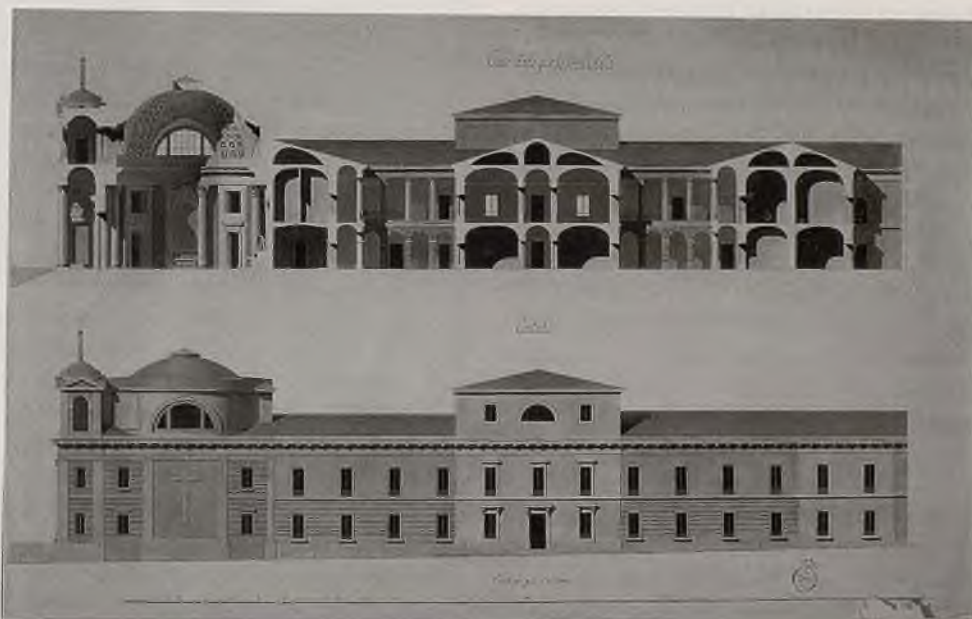
Escala: 230 pies castellanos.

611 x 908 mm.

Fdo.: "Aprobado del Arquitecto por Rl. orden de 4 de Mayo de 1866 / Custodio Moreno" (Rubricado).

Notas manuscritas: "Ydea de un nuevo Templo, y Hospital de la Corte, situado en el mismo terreno que / ocupa actualmente, el que oy existe con titulo del Buen Suceso".

"Explicacion / Planta Baja / 1. Portico del Templo / 2. Templo / 3. Escaleras de los Fares y Coro / 4. Ante Sacristia y Sacristia / 5. Patios y Galerias / 6. Entrada ala parte del Hospital / 7. Escaleras desubida al dicho / 8. Abitacion de un Portero / 9. Ydem de dos Tenientes Curas / 10. Ydem de un Penitenciario / 11. Ydem del Cirujano / 12. Ydem del Boticario / 13 y 14. Sala de Juntas y Archivo / 15. Cocina y dispensa del Hospital / 16. Quarto del Cocinero / 17. Carbonera / Planta Principal / 1 y 2 Salas del Hospital y Combalecencia / 3. Abitacion del Rector / 4. Ydem del Medico / 5. Ydem de otro Penitenciario / 6 y 7. Ydem de los



231

Sacristanes / 8. Tribunas / 9. Escalera que sube a las Abitaciones / de los dos Practicantes, Enfero. y / criado / 10. Quarto para los Remedios".

"Fachada Principal proporcional a su pta." R.A.B.A.S.F. A-2621.

Bibl.: Arbaiza, S. y Heras, C.: Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando, correspondientes a los siglos XVIII y XIX (En

prensa).

Sambricio, C.: La Arquitectura española de la ilustración. Madrid, 1986. Repr. p. 374.

231

MORENO, Custodio (1780-1836)

Proyecto de un templo y un hospital en el lugar del Buen Suceso. Alzado lateral y sección

4 de Mayo de 1866

Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas en grises, rosas y azules.

Escala: 300 pies castellanos.

601 x 911 mm.

Notas manuscritas: "Corte dado por la linea AB". "Costado".

R.A.B.A.S.F. A-2622.

Bibl.: Arbaiza, S. y Heras, C.: Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando, correspondientes a los siglos XVIII y XIX (En prensa).

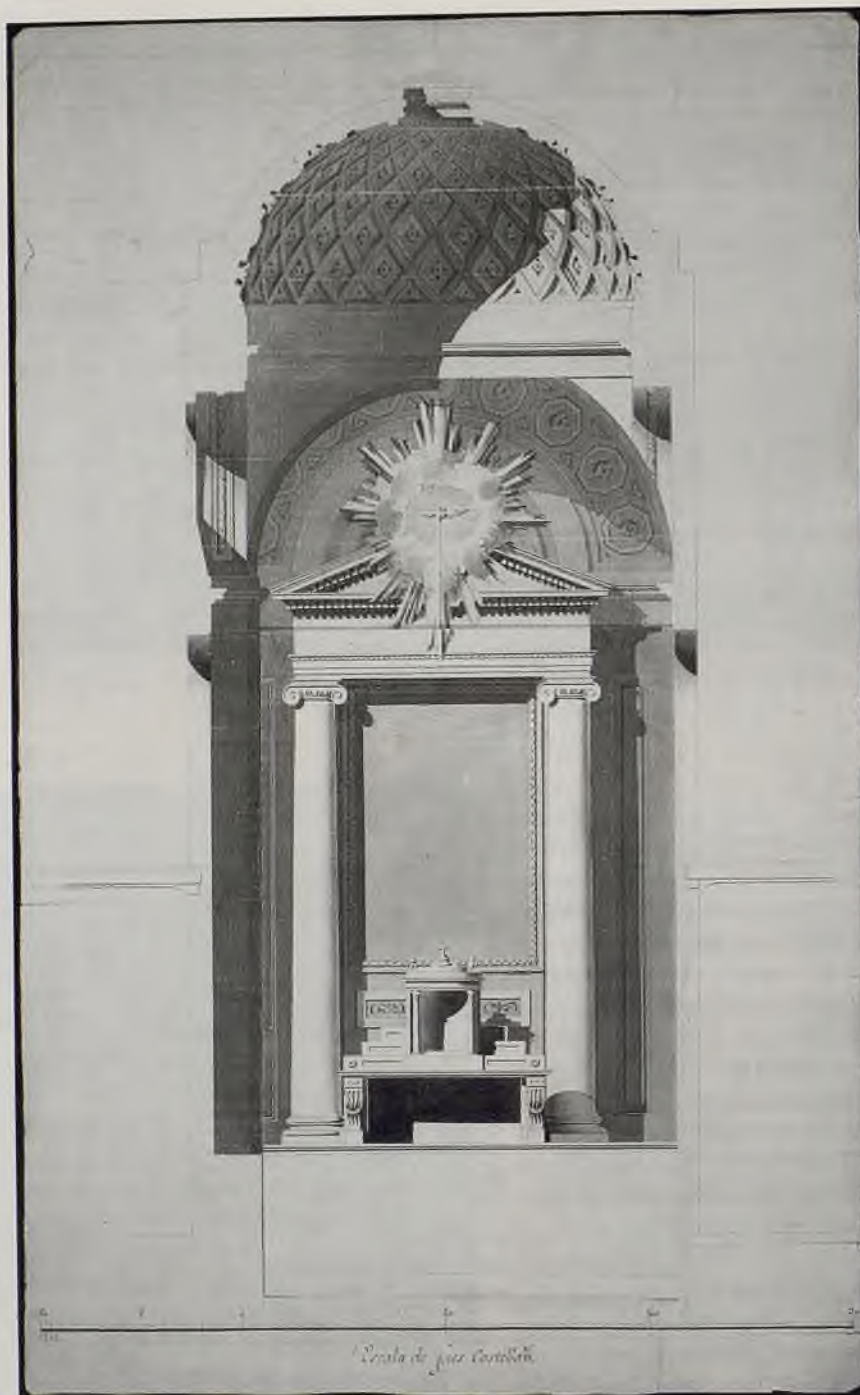
Sambricio, C.: La arquitectura española de la ilustración. Madrid, 1986. Repr. p. 374.

El proyecto, en primer lugar se entiende como un claro manifiesto de

repudio del gusto arquitectónico barroco. Se intuye que se realiza como propuesta que ha de sustituir el antiguo templo y hospital situado en la madrileña Puerta del Sol, en la confluencia de la Calle de Alcalá y Carrera de San Jerónimo. El edificio construido en época de los Reyes Católicos fue transformado en el siglo XVII, sobresaliendo la fachada principal del templo reedificada con las galas ornamentales del barroco de esplendor (V. Tovar, 1973, pág. 261), como así mismo su Retablo Mayor, el primero que utiliza en el ámbito castellano la columna salomónica, engalanda con hojas y frutos de vid al estilo del baldaquino berniniano.

Custodio Moreno, arquitecto de formación académica, realiza en el edificio un nuevo ejercicio proyectivo, desde la óptica de un claro enfrentamiento formal y teórico de la tradición española barroca, asumiéndose en el diseño un riguroso esquema basado en un conocimiento del arte italiano renaciente. El diseño se identifica con un claro deseo de forzar el gusto hacia la disciplina del arte basado en la antigüedad, desde una perspectiva de carácter erudito, en el uso de los almohadillados, los vanos termales y el pórtico "in antis". Formula sin duda un plantamiento coherente, en el que se potencia un ensayo de rigurosa disposición central, que se define como necesaria y ejemplar, a pesar de la natural comprensión a la que obliga el terreno. En el espacio retrasado ordena con cierto deseo de axialidad la capacidad longitudinal del Patio, aunque el espacio trapecial le obliga a comprimir o expandir hábilmente las estancias sin merma de su disposición simétrica. Se concibe la obra como una pauta inaugural de nuevos modelos arquitectónicos, en los que incidirá después, aún más fervientemente el arquitecto, en obras también construidas en la capital (Navascués Palacio, 1975, pág.). Esta valoración ofrecida desde una visión historicista, se desprende también de la lección clásica profunda de Juan de Villanueva, el cual creó en la ciudad una constante inquietud por la cita formal del "clasicismo", resuelta en muchos de los casos de manera ecléctica (P. Moleon, 1988, pág. 47).

V.T.M.



232

ANÓNIMO (Atribuido a Ventura Rodríguez) (1717-1785)

Proyecto de altar

S. XVIII

Dibujo sobre papel verjurado a tinta china y lápiz con aguadas grises.

Escala: "de pies Castellanos".

460 x 290 mm.

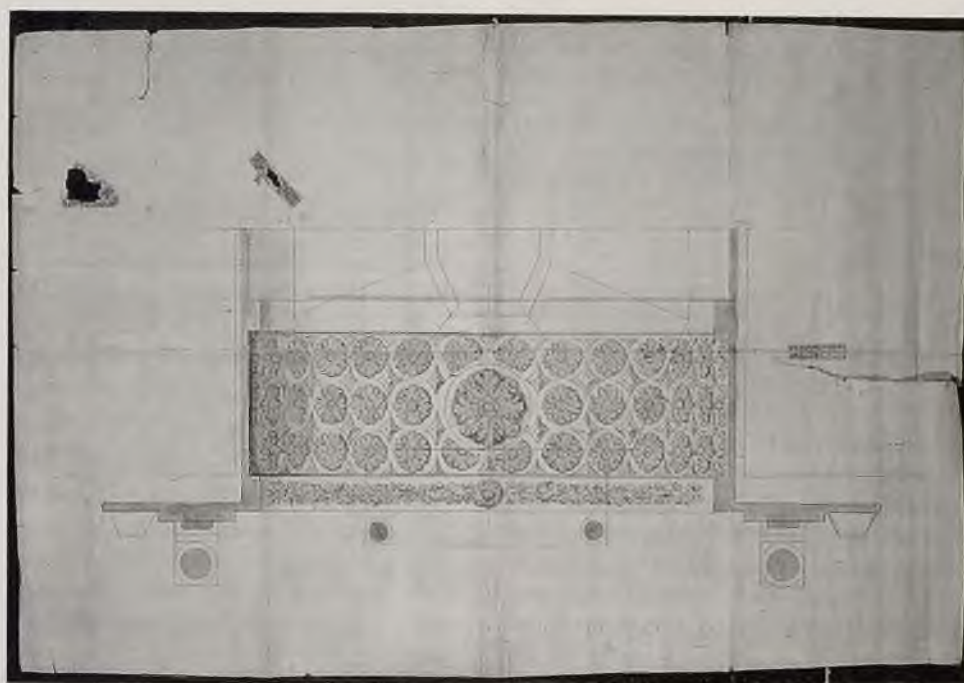
(El dibujo, es abatible, con tres alternativas que se da a la resolución del Altar con el Sagrario).

MUSEO MUNICIPAL. I.N. 2694.

En la segunda mitad del siglo XVIII, el retablo ilustra vivamente el problema general del "clasicismo" en esos infinitos lenguajes a que le somete el poco entendido "academicismo". El hábito del arquitecto español en la traza de retablos a lo

largo de varias centurias es obvio, sin embargo, hoy no se duda que la máquina retablística se convirtió en la etapa del barroco hispánico en una de las expresiones de su esplendor. Quizá fue motivado por ello la fuerte reacción neoclásica, o la ponderación proyectiva emprendida por algunos representantes, que aún sentían y practicaban el barroco, señalándose una ruptura, de mayor o menor grado entre la producción retablística de la primera y de la segunda mitad del siglo. El factor constante que contribuye a la diferencia de planteamiento, se centra muy sustancialmente en el uso o desuso del ornamento. Las reacciones se plantean con un rechazo radical a la hojarasca, al vigor de los festones, los frutos, los cogollos, las ménsulas, tarjas, cartelas, etc... que animaron guiados por un proceso de gran unidad, la trama del retablo barroco, el cual no careció nunca de una estructura básica, en la que se rinde un culto, a veces excesivo, a los elementos clásicos, órdenes, entablamentos, basamentos, etc. Pero la desaparición y barrida total de la decoración, cambió sustantivamente el trazado retablístico, ajustándose la traza a la percepción y conexión de instrumentos clásicos, presentados de manera pura y desnuda. Este es el mensaje del diseño que viene atribuyéndose a Ventura Rodríguez por causas que no han sido clarificadas, por el hecho tan solo de asignar al artista el papel de "reformador" de la arquitectura o de convertirse en sirviente del rigorismo clásico que aquí aparece. Sin embargo sus obras son un deslumbrante espectáculo en las que el lenguaje borrominiano está siempre presente. El tema arquitectónico que aquí aparece revela el resultado de un controladísimo y bello orden clásico que determina la forma total del retablo. Las constantes estructurales que lo unifican, entablamento, frontón y remate evocan el estilo vilanovino en el grado de su perfección y de sus secuencias ordenadas. Pudiera vincularse a uno de los retablos no construidos para el Oratorio madrileño de Caballero de Gracia.

V.T.M.



233

ANÓNIMO

Decoración para un techo

S. XVII

Dibujo a tinta sepia sobre papel verjurado con aguadas en gris y sepia.

Escala: 20 pies.

808 x 558 mm.

Notas manuscritas: "Pies // Pies".

AV. ASA. 0,59-2-6.

La presencia de este dibujo en la Exposición, se justifica por ser uno de los pocos ejemplos en los que se muestra la decoración del sofite de un retablo, poniendo de relieve un estudio de la ornamentación que normalmente no aparece visible. Esta obra no la podemos poner en relación con un proyecto en concreto, a pesar de la búsqueda realizada; igualmente tampoco tenemos la certeza de que no se llevara a cabo, pero su curiosidad y singular estructura nos obligan a su presentación deseando que su conocimiento pueda ser útil para algún futuro estudio. La decoración de este sofite se estructura a base de un estudio de casetones y rosetas de

tradicón clásica, marcándose la zona central con una roseta de mayor tamaño inscrita en un círculo. En el dibujo se expresa la curvatura del espacio sobre el que se desarrolla. Para este tipo de decoraciones se utilizó muy a menudo el yeso policromado, pero tampoco se descartó el uso de madera e incluso sólo de la pintura, reflejando una decoración ilusionista.

F.D.M.

234

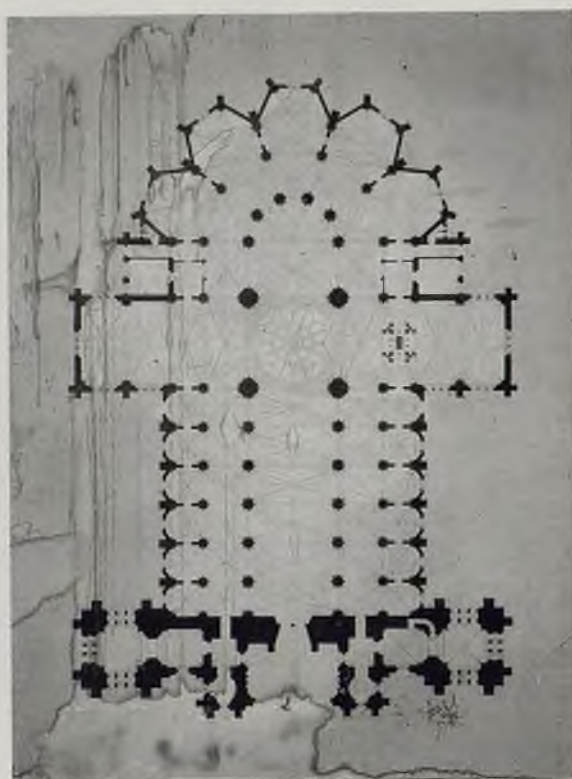
**CUBAS, Francisco de
(1826-1899)**

**Primer proyecto para la iglesia de la
Almudena. Planta**

1879

Dibujo en tinta.
1230 x 910 mm.

Bibl.: Navascués, P.: "La obra arquitectónica del Marqués de Cubas (1826-1899)", en Villa de Madrid, Año IX, 1972-I, Nº 34, repr. p. 25.
Navascués, P.: *Arquitectura y arquitectos madrileños del Siglo XIX*. Madrid, 1973.
Chueca Goitia, F.: "La Almudena", en Madrid, T.I., Madrid, 1980.
Exp.: Muro, F.: "La catedral de Nuestra Señora de la Almudena. El proyecto del Marqués de Cubas", en Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida. Exposición-Catálogo. Madrid, 1986.



234

235

**CUBAS, Francisco de
(1826-1899)**

**Primer proyecto para la iglesia de la
Almudena. Alzado**

1879

Dibujo a la aguada.
2120 x 1695 mm.

Bibl.: Navascués, P.: "La obra arquitectónica del Marqués de Cubas (1826-1899)", en Villa de Madrid, Año IX, 1972-I, Nº 34, repr. p. 19.
Navascués, P.: *Arquitectura y arquitectos madrileños del Siglo XIX*. Madrid, 1973. Repr. Lám. XXXVIII.
Chueca Goitia, F.: "La Almudena", en Madrid, T.I., Madrid, 1980.
Exp.: Muro, F.: "La catedral de Nuestra Señora de la Almudena. El proyecto del Marqués de Cubas", en Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida. Exposición-Catálogo. Madrid, 1986.



235

398



235/2

**CUBAS, Francisco de
(1826-1899)**

**Proyecto definitivo para la Catedral
de Madrid. Alzado lateral**

Hacia 1885

Dibujo a pluma y acuarela.

1325 x 1390 mm.

Notas manuscritas: "Templo Catedral de Sta. Maria de la Almudena".

Bibl.: Navascués, P.: "La obra arquitectónica del Marqués de Cubas (1826-1899)", en Villa de Madrid, Año IX, 1972-I, Nº 34.

Navascués, P.: *Arquitectura y arquitectos madrileños del Siglo XIX*. Madrid, 1973.

Chueca Goitia, F.: "La Almudena", en Madrid, T.I., Madrid, 1980.

Exp.: Muro, F.: "La catedral de Nuestra Señora de la Almudena. El proyecto del Marqués de Cubas", en Madrid no construido.

Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida. Exposición-Catálogo. Madrid, 1986

235/3

**CUBAS, Francisco de
(1826-1899)**

**Proyecto definitivo para la Catedral
de Madrid. Sección longitudinal**

Hacia 1885

Dibujo a pluma y acuarela.

Escala: 1/1100 metros.

1325 x 1538 mm.

Notas manuscritas: "Templo Catedral de Sta. Maria de la Almudena".

Bibl.: Navascués, P.: "La obra arquitectónica del Marqués de Cubas (1826-1899)", en Villa de Madrid, Año IX, 1972-I, Nº 34.

Navascués, P.: *Arquitectura y arquitectos madrileños del Siglo XIX*. Madrid, 1973.

Chueca Goitia, F.: "La Almudena", en Madrid, T.I., Madrid, 1980.

Exp.: Muro, F.: "La catedral de Nuestra Señora de la Almudena. El proyecto del Marqués de Cubas", en Madrid no construido.

Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida. Exposición-Catálogo. Madrid, 1986.

235.2

235/1

**CUBAS, Francisco de
(1826-1899)**

**Proyecto definitivo para la Catedral
de Madrid. Sección transversal**

Hacia 1885

Dibujo a pluma y acuarela.

Escala: 1/1100 metros.

1370 x 1020 mm.

Notas manuscritas: "Templo Catedral de Sta. Maria de la Almudena".

Bibl.: Navascués, P.: "La obra arquitectónica del Marqués de Cubas (1826-1899)", en Villa de Madrid, Año IX, 1972-I, Nº 34, repr. p. 22.

Navascués, P.: *Arquitectura y arquitectos madrileños del Siglo XIX*. Madrid, 1973.

Chueca Goitia, F.: "La Almudena", en Madrid, T.I., Madrid, 1980.

Exp.: Muro, F.: "La catedral de Nuestra Señora de la Almudena. El proyecto del Marqués de Cubas", en Madrid no construido.

Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida. Exposición-Catálogo. Madrid, 1986.



235.3



235.4



236/1

Maqueta del proyecto definitivo del Marqués de Cubas para la Catedral de Nuestra Sra. de la Almudena. Fachada principal

2.270 x 1.640 x 2.250 mm.

Bibl.: Navascués, P.: "La obra arquitectónica del Marqués de Cubas (1826-1899)", en Villa de Madrid, Año IX, 1972-I, Nº 34, repr. p. 23.

Navascués, P.: *Arquitectura y arquitectos madrileños del Siglo XIX*. Madrid, 1973. Repr. Lám. XXXIX.

Chueca Goitia, F.: "La Almudena", en Madrid, T.I., Madrid, 1980. Repr. p. 167-168.

Exp.: Muro, F.: "La catedral de Nuestra Señora de la Almudena. El proyecto del Marqués de Cubas", en Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida. Exposición-Catálogo. Madrid, 1986. Repr. p. 109.



236/2

Maqueta del proyecto definitivo del Marqués de Cubas para la Catedral de Nuestra Sra. de la Almudena. Alzado lateral



236/3

Maqueta del proyecto definitivo del Marqués de Cubas para la Catedral de Nuestra Sra. de la Almudena. Detalle del exterior del testero con la entrada a la cripta



237

ANÓNIMO

Proyecto de la iglesia de la Almudena. Detalle de Frontón

Finales del S. XIX

*Dibujo en lápiz y tinta sobre papel verjurado.
Escala: 1/50.
470 x 592 mm.
Notas manuscritas: "Riñón o frontón de la fachada pral." "Calcado".*



238

OLABARRÍA, Miguel de

Proyecto para la iglesia de la Almudena. Detalles decorativos

Noviembre de 1896

*Dibujo a lápiz sobre papel avitelado.
Escala: 0,10 por metro.
614 x 501 mm.
Fdo.: "Madrid Noviembre de 1896 / el Arquitecto Director / Miguel de Olabarría" (Rubricado).*



239

Detalle decorativo para el proyecto de la iglesia de la Almudena. Altar

23 de Febrero de 1900

*Dibujo a lápiz sobre cartulina.
Escala: 1/4 natural (detalle), 0,09 por metro (altar).
321 x 579 mm.
Fdo.: "Madrid 23 de Febrero de 1900 / El Ayte. / Miguel de (ininteligible)" (Rubricado).*



240

OLABARRÍA, Miguel de

Detalles decorativos para el proyecto de la iglesia de la Almudena

Noviembre de 1896

*Dibujo a lápiz sobre papel avitelado.
734 x 541 mm.
Notas manuscritas: "Madrid Noviembre 96 / el arqto, Miguel de Olabarría" (Rubricado).*



241

ANÓNIMO

Detalles decorativos para el proyecto de la iglesia de la Almudena. Altares

Finales del S. XIX

*Dibujo a lápiz sobre cartulina.
382 x 658 mm.*



242

ANÓNIMO

Detalles decorativos para el proyecto de la iglesia de la Almudena

Basas.

*Finales del siglo XIX.
Dibujo a lápiz sobre papel milimetrado.*

El proyecto del Marqués de Cubas para una catedral en Madrid, queda inscrito en el marco del movimiento neocatólico que se produce durante el reinado de Alfonso XII. Los intentos de creación de una catedral en Madrid chocaron siempre con la oposición del

Arzobispado de Toledo, temeroso de que la capital le quitara la primacía religiosa de la que había disfrutado durante siglos. La ciudad tendrá que esperar hasta el reinado de Alfonso XII, quien además de ceder los terrenos que están frente al Palacio Real (despejando por completo los tuberos anteriores respecto al lugar de ubicación), impulsará la obra hasta conseguir las primeras realizaciones materiales claras de la historia del proyecto.

El Marqués de Cubas es, en este momento, el arquitecto favorito de la nobleza y la alta burguesía españolas, siendo por tanto el candidato ideal para el proyecto. Perteneciente a la primera generación de la Escuela de Arquitectura, en su formación inicial predomina el clasicismo propio de sus profesores, pertenecientes a las últimas promociones de la Academia de San Fernando. Su ingreso en la Academia en 1870 marca un importante giro en su carrera que se afianza en el arte medieval, según él mismo manifiesta en su discurso de ingreso que titulará:

"Consideraciones generales sobre la Arquitectura" (Navascués, P., 1973, p. 211). Influído por Viollet-le-Duc, y en general por el "revival" gótico europeo, Cubas representa en España lo que Pugin en Inglaterra: el arquitecto creyente. De esta forma su carácter cristiano se verá reflejado en la arquitectura, entregándose a una investigación sobre la estructura de la catedral gótica que culmina en el proyecto para la Almudena. Como obra religiosa será la más importante y ambiciosa de la restauración alfonsina (Navascués, P., 1972, p. 20), siendo elegida por el Rey para situar en ella la tumba de la Reina Mercedes.

El primer proyecto se realiza en 1879 y en él se plantea la iglesia como parroquia. Inspirada en la arquitectura gótica española del XV (Muro, F., 1986, p. 105) es un edificio muy ambicioso en cuanto a tamaño y estructura, aunque en él su arquitecto aún no ha llegado al acierto que conseguirá posteriormente.

La planta (Nº 234 de Catálogo), de cruz latina, se compone de cinco naves, un potente crucero, en cuyo lado de la epístola se planea la colocación de la tumba de la Reina Mercedes, y girola con capillas radiales.

La fachada (Nº 235 de Catálogo) demuestra la importancia del imponente cimborrio que preside la composición flanqueado por las dos torres, que proporcionan altura al conjunto. La Academia de San Fernando dará su visto bueno al proyecto, con un informe en el que se inscribe al edificio en "un gótico florido en su mejor época", de lo cual sería buena muestra la decoración, el rosetón y el diseño de las agujas.

Comenzadas las obras en 1883, el papa León XIII concede una bula en 1885 que crea el Obispado de Madrid-Alcalá y ordena que este proyecto se convierta en catedral de la capital de España. Esto transforma la fisonomía de la obra que se convierte en algo mucho más ambicioso, quizá demasiado para poder ser construido. La arquitectura se perfecciona, ya que los recursos del arquitecto son superiores, consiguiendo superar las dificultades planteadas por las relaciones entre los elementos del primer diseño.

En planta no se producen demasiados cambios, aunque sí importantes, como el aumento del número de naves del crucero, de una a tres, la reducción de las dimensiones del cimborrio, la creación de una portada monumental para el brazo del crucero que da a la calle Bailén y la creación de la cripta, única parte construida del conjunto.

En la sección longitudinal del templo (Nº 235/3 de Cat.) se aprecia perfectamente dicho elemento, elaborado según un estilo neo-románico que para el arquitecto se ajusta mucho mejor a las necesidades del lugar. La Catedral se inspira en los edificios más representativos de la arquitectura del S. XIII, como es el caso de Reims de la que toma el diseño de la cabecera y quizá la sugerencia de las torres, que también puede proceder de la idea de catedral que da Viollet-le-Duc en su "diccionario". Los recuerdos de los mejores edificios del gótico español están también por todas partes, especialmente los de León, Toledo y Burgos.

En el alzado lateral (Nº 235/2 de cat.) se aprecia una notable mejoría en la combinación de elementos, con respecto al plan inicial, además de aparecer la nueva entrada que daría a la calle Bailén, cuidadosamente diseñada para producir un efecto de monumentalidad más acorde con la importancia de la zona a la que mira.

La sección transversal (Nº 235/1 de cat.) muestra la imponente altura del edificio que se articula sobre la cripta con tribuna, triforio y claristorio, destacando especialmente la estilización y el sentido ascensional del cimborrio en el centro del crucero, original aportación de Cubas al proyecto (Navascués, P., 1972, p. 28).

Se hizo una maqueta de este segundo proyecto (Nº 236 de cat.) en la que se hace evidente la monumentalidad del edificio y la ambición de la idea, razón por la cual no se pudo llegar a construir. Con su ayuda podemos imaginar el efecto que hubiera producido esta magnífica construcción exenta, frente al Palacio Real. La vista de la fachada principal hace evidente la

mejoría con respecto al primer proyecto apareciendo en ella un triple pórtico muy parecido al de Reims.

Por último queda tratar de la serie de detalles que completan el conjunto presentado de los proyectos para la Almudena (Nos. 237, 238, 239, 240, 241 de cat.). En ellos se aprecian los tanteos que en el aspecto decorativo se realizan. Son dibujos a lápiz en los que se ven altares, pináculos, ornamentos de diversos tipos, e incluso en uno de ellos el desarrollo escultórico de la fachada principal, en el que es evidente un tratamiento de la escultura claramente decimonónico, muy alejado de los supuestos estéticos góticos, a los que intenta acceder con una orientación manifiestamente romántica e idealizada, claramente alejada del análisis riguroso del estilo medieval que se produce en materia constructiva.

Estos diseños demuestran el cuidado puesto en cada uno de los detalles de la obra, teniendo además por su belleza y calidad técnica un valor propio al margen del uso que de ellos se hiciera.

La única parte construida será la cripta, aunque la planta trazada en el segundo proyecto será la base del definitivo, que actualmente vemos en construcción (Chueca, F., 1980, p. 172), en el que quedará gracias a ella el registro de la aportación de su creador a uno de los edificios más esperados por Madrid, su Catedral.

A.A.

SERVICIOS PUBLICOS

243

GÓMEZ DE MORA, Juan
(1586-1648)

Casa de la Villa. Fachada a la Calle Mayor

1644

Dibujo sobre papel verjurado. Tinta marrón y rosa.

Escala: "100".

425 x 565 mm.

Fdo.: "... En onze de agosto de mill y seis y quarenta y quatro y lo firmaron // Joan Gomez // demora // ..." (Rubricado).

Notas manuscritas: "Delantera de la cassa de ayuntamiento que se esta labrando en // la Villa de Madrid mirada por la calle que ba de S. // Salvador a Santa Maria // Suelo al andar de los cahapiteles // Suelo al andar de los desbanes // al andar del suelo principal // Al andar de los entresuelos y adonde a de ver la Reyna Nº Sª las procesiones del Corpus // queda al alto de los entresuelos de palacio // en las bentanas de la torre señalada Letra A // Suelo de la superficie de la Calle // Suelo A que se puede dejar las bobedas // Aquí se an bajado los cimientos por las cuebas y // poços que se an hallado".

"En conform^d desta traza se a de Ex el prim^o cuerpo de la obra de la Casa del Ayuntam el balcon en q. a de ver la // Reyna nra. Sª Conforme lo acordado. En onze de agos de mill y seis^o y quarenta y quatro y lo firmaron // Don Alvaro queipo // de llano y valle // Don Fran^{co} Vallejo // Pantoja // Joan Gomez // demora // Miguel del balle // y aguilár // Xrisbal Colomer // fray diego de madrid // Fran^{co} Baptista // de la Comp^a de Jesus // Ger^o Lazaro".
AV. ASA 2-499-1

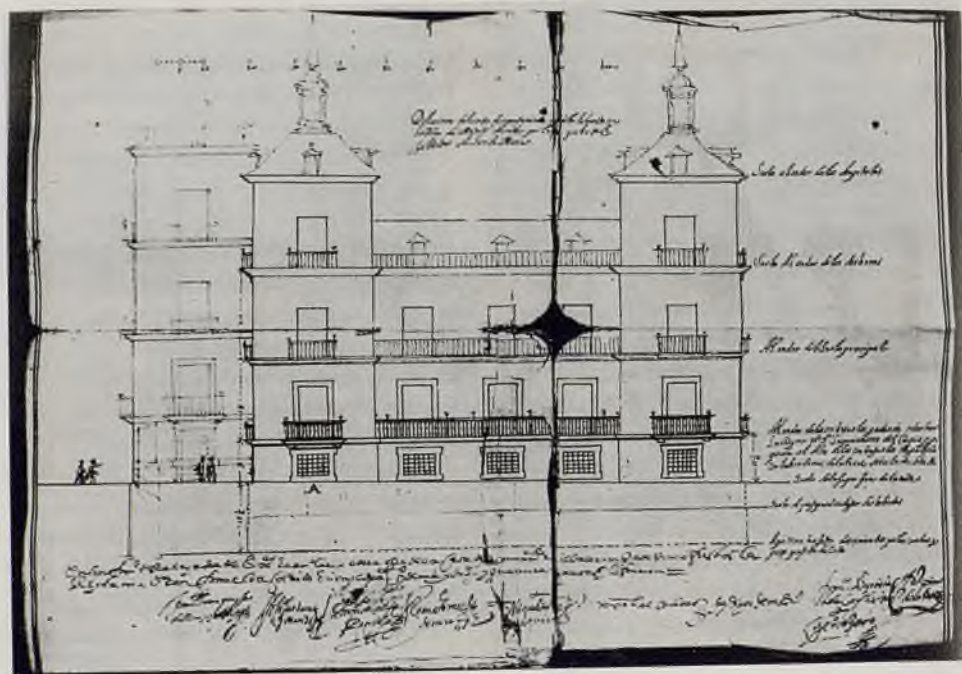
Bibl.: Polentinos, Conde de.: "Las casas del Ayuntamiento y la Plaza Mayor de Madrid". Madrid Hauser y Menet 1913. repr. p 233.

Polentinos, Conde de.: "Investigaciones madrileñas". Madrid, Ayuntamiento. Sección Cultura 1948.

Varela Hervias, E.: "Casa de la Villa de Madrid". Madrid, Ayuntamiento. Comisión de Cultura. 1948. rpr. p. 111.

Guía de Arquitectura y Urbanismo de Madrid. 1982 repr. p. 74.

Tovar Martín, V.: "Arquitectura madrileña del S. XVII. Datos para su estudio". Madrid. Instituto de Estudios Madrileños. 1983.



243

Navascués, P. y Hurtado P.: "La casa del Ayuntamiento de Madrid". By N. 7-2-1985.

Exp.: El arte en la época de Calderón. Palacio Velázquez. Exposición-Catálogo. Madrid, 1981, repr. cat. nº 111.

Juan Gómez de Mora (1586-1648).

Exposición-Catálogo. Madrid, 1986, rpr. p. 1986.

244

VILLARREAL, José de (1662)

Casa de la Villa. Planta

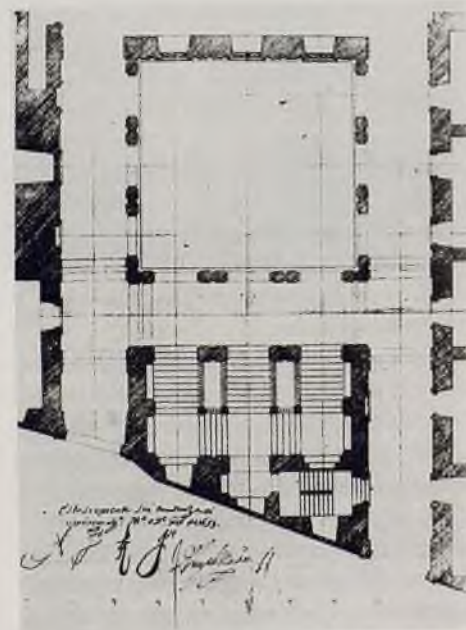
1653

Notas manuscritas: "(?) 1653 se apruebe // y se execute". Firma ilegible y tres rúbricas más.
AV. ASA.

Bibl.: Varela Hervias, E. Casa de la Villa de Madrid. Madrid, Ayuntamiento, Comisión de Cultura. 1951 (rpr.) lám. 6.

Íñiguez, F. 1945

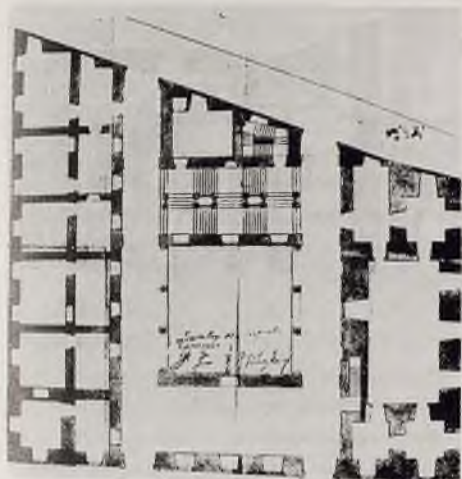
Polentinos, Conde de. Las casas del Ayuntamiento y la Plaza Mayor de Madrid. Madrid, 1913. Repr. 213-214.



244

Guerra de la Vega, R. Historia de la Arquitectura en el Madrid de los Austrias (1516-1700). (Rpr) p. 82. Fig. 12.
Guía de Arquitectura y Urbanismo de Madrid. 1982 (rpr), p. 74.

Exp.: Iván Gómez de Mora (1586-1648). Exposición-Catálogo. Madrid, 1986. Repr. Fig. 124, p. 290.



245

VILLARREAL, José de (1662)

Casa de la Villa. Planta

1653

Notas manuscritas: "(?) 1653 se apruebe // y se execute". (Firma ilegible y tres rúbricas más).

AV. ASA. ---?

Bibl.: Varela Hervias, E. *Casa de la Villa de Madrid*. Madrid. Ayuntamiento. Comisión de Cultura. 1951 (rpr) lam. 6.

Íñiguez, F. 1945 ?.

Polentinos, Conde de. *Las casas del Ayuntamiento y la Plaza Mayor de Madrid*. Madrid, 1913. Rpr. 213-214.

Guerra de la Vega, R. *Historia de la Arquitectura en el Madrid de los Austrias (1516-1700)*. (Rpr) p. 82. Fig 12.

Guía de Arquitectura y Urbanismo de Madrid. 1982 (rpr), p. 74.

Exp.: Iván Gómez de Mora (1586-1648).

Exposición-Catálogo. Madrid, 1986. Repr. Fig. 124, p. 290.



246

MARTÍNEZ, Antonio

Torre para la Casa de la Villa de Madrid

1692

Dibujo en tintas negra y sepia, sobre papel verjurado, con aguadas negra y gris.

765 x 282 mm.

Fdo.: Antonio Martínez (Rubricado).

Notas manuscritas: En el reverso "Plantas p^a las torres".

AV. ASA. 2-499-9.

Bibl.: Navascués, P. y Hurtado. "La Casa de Ayuntamiento de Madrid", en ByN 7-2-1951. 1985.

Varela Hervias, E. *Casa de la Villa de Madrid*. Ayuntamiento. Comisión de Cultura. 1951. (Rpr), Lam. XII.

Exp.: Juan Gómez de Mora (1586-1648).

Exposición-Catálogo. Madrid, 1986. Repr. fig. 128, p. 294.



247

SÁNCHEZ, Lucas

Torre para la Casa de la Villa de Madrid

1692

Dibujo a tinta negra, sobre papel verjurado, con aguadas negra y gris.

Escala: 20.

557 x 328 mm.

Fdo.: "Lucas Sanchez" (Rubricado).

AV. ASA. 2-499-9.

Bibl.: Navascués, P. y Hurtado. "La Casa de Ayuntamiento de Madrid", en ByN 7-2-1951. 1985.

Varela Hervias, E. *Casa de la Villa de Madrid*. Ayuntamiento. Comisión de Cultura. 1951. (Rpr), Lam. XII.

Exp.: Juan Gómez de Mora (1586-1648).

Exposición-Catálogo. Madrid, 1986. Repr. fig. 129, p. 295.

El proceso constructivo de la Casa de la Villa ha quedado suficientemente

estructurado tras el estudio que llevó a cabo Navascués sobre la información reunida por el aparejador Pedro Hurtado. Sin duda el documento clave en la evolución del proyecto es el plano de 1644, un dibujo que representa el alzado hacia la calle Mayor como quedaba en la propuesta original de Mora y los cambios que sobre el mismo implicaría una variación en altura dando mayor desarrollo al piso semisótano. Aunque la licencia para construir las Casas del Ayuntamiento había sido concedida por Felipe IV en 1629, otros compromisos más urgentes hicieron que la Villa relegara el proyecto, y éste tal vez se habría visto postergado indefinidamente de no haber sido por una circunstancia ajena, pero que a la postre sería determinante de su construcción. La fiesta del Corpus era el principal acontecimiento del Madrid barroco. Se celebraba con una espléndida procesión presidida por el rey a la cabeza de los grandes, resto de nobleza, prelados, religiones, corporaciones y oficios. El cortejo recorría la calle Mayor y, pasando tras Santa María, alcanzaba la plaza de Palacio para que lo vieran la reina y las infantas asomadas a los balcones del alcázar. Pero Isabel de Borbón, la mujer de Felipe IV, empezó a gustar de contemplar la fiesta en el corazón de la misma, esto es, en la calle Mayor y Madrid decidió dar a su reina un balcón digno desde el que pudiera seguirla. Nació así la idea de tirar las casas que el concejo tenía entre la calle Mayor y la plaza de San Salvador edificando en su lugar una tribuna que materializara en piedra el honor hecho a la Villa. Como los derribos afectaron, entre otros pequeños edificios, a la cárcel municipal, surgió hilvanada la solución de ligar mediante un patio la tribuna y la nueva cárcel, en una unidad arquitectónica cuyo frente hacia la plaza sería ocupado por el salón de sesiones del Ayuntamiento.

Se encargan las traza a Juan Gómez de Mora que había recuperado a la caída de Olivares su puesto en la corte. Actúa de veedor Miguel del Valle, el experimentado maestro que llevara la responsabilidad de las obras de palacio. Y la mejor postura para las obras, la de José Villareal, el discípulo y oficial de Mora. Todo parece quedar así bien atado en un círculo próximo al maestro mayor. Pero alarmada la Villa de posibles irregularidades tras las experiencias pasadas, adjudica, en febrero de 1644, la ejecución de las obras a Cristóbal de Aguilera. Un maestro que dejó cimentada su fortuna precisamente durante los años en que Gómez de Mora se vió apartado del ejercicio de su oficio, pasando Carbonel a ocupar el

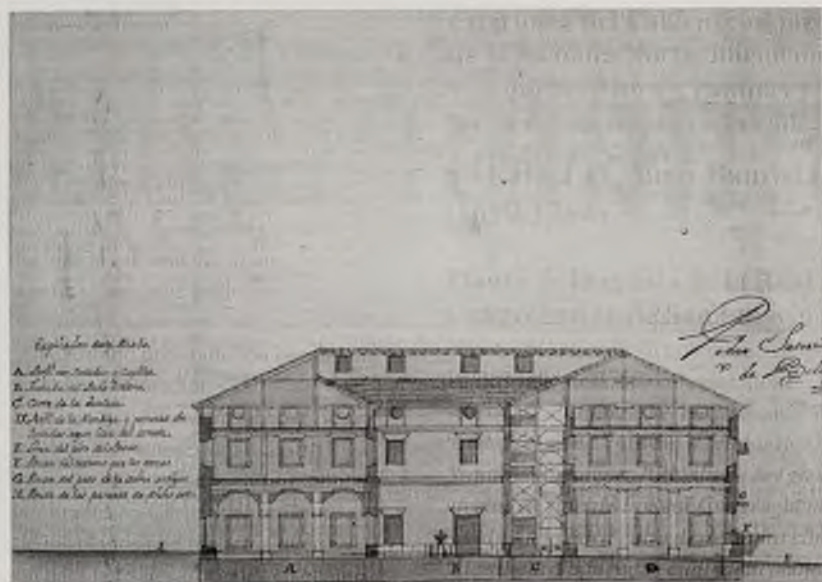
protagonismo en las obras reales. Bajo su dirección, Aguilera se hizo cargo de la construcción del convento de Loeches y del de las Maravillas, pasando después a ser uno de los principales contratistas en las obras del palacio del Retiro. Junto a Gómez de Mora trabajó en la Zarzuela y en la Cárcel de Corte (levantada entre 1629 y 1640), donde ya tienen un serio altercado al modificar el contratista, en una ausencia de Mora, las trazas dadas por el maestro mayor.

Al recuperar éste el ejercicio del cargo, a partir de 1642, desplaza inmediatamente a Carbonel, utilizando como aparejador en las obras reales a Pedro de la Peña y apoyándose de nuevo en el núcleo de maestros más de su confianza, el reunido en torno a Miguel del Valle en el que destacaban los Villareal y los Herrera. Este es el momento en el que se adjudica la obra del Ayuntamiento, y de ahí la importancia del acuerdo tomado por la Villa confiando la construcción a Aguilera. Una decisión cuyas consecuencias no se harían esperar. En abril de 1644 el contratista informa como ha tenido que profundizar más de lo previsto para encontrar los cimientos del cuerpo de edificio que miraba a la calle Mayor. Gómez de Mora da las instrucciones oportunas con objeto de acondicionar los nuevos sótanos así ganados, pero Aguilera las altera, dándoles mayor altura hasta conseguir que puedan tener iluminación desde la calle, con lo que el primitivo semisótano proyectado por el maestro mayor pasa a ser de hecho una entreplanta. Esta modificación finalmente aprobada por el Ayuntamiento es la que recoge el dibujo del Archivo de la Villa. Visto así representado en alzado, tampoco parece una alteración tan importante como para justificar el revuelo levantado por Gómez de Mora. Sin embargo la historia posterior del edificio vendría a confirmar la importancia de este cambio, porque la nueva altura ganada por los cuerpos bajos terminaría por hacer posible una solución que prescindiera de la segunda planta proyectada por Mora. Esta forma de resolver el alzado, con un basamento y un "piano nobile", era inviable a partir del semisótano propuesto por el maestro mayor, pero ahora tras las modificaciones introducidas por Aguilera, la eliminación del segundo piso, aún dejando un edificio de proporción algo achaparrada, será solo cuestión de tiempo. En cualquier caso estas serían consecuencias que en aquel momento seguramente nadie preveería, y el descontento de Gómez de Mora hay que buscarlo en la intromisión que podía suponer dentro de sus competencias, el que la

Villa aceptara las propuestas de Aguilera. Sin embargo, dejando al margen esta rivalidad, es cierto que tras este cambio debían venir arrastradas otras alteraciones en aspectos significativos del proyecto. Por ejemplo las portadas y las escaleras. Aquella estaban pensadas por Mora —según puede deducirse de las condiciones, pues no han quedado dibujos— con una organización similar a la de la Cárcel de Corte, edificio con el que las nuevas Casas de la Villa hubieran guardado una notable correspondencia en su tratamiento exterior. Ambos se componían en alzado con un semisótano, que absorvía los desniveles del terreno, y dos pisos principales levantados sobre él. En la Cárcel la portada ocupa toda la altura del edificio, con un balcón correspondiente a la planta superior sobre el que se dispone un cuerpo de remate con el escudo real y un frontón. En el Ayuntamiento al subir el semisótano y convertirlo en entreplanta, esta organización del frente de acceso no era ya posible y la formalización definitiva de las fachadas tendrá que esperar muchos años hasta que la Villa apruebe las construidas bajo la dirección de Ardemans. También las escaleras tuvieron que verse afectadas por el cambio de niveles, y los planos conservados de Villarreal señalan, en un momento tardío, como todavía se dudaba sobre su trazado. Efectivamente el tiro principal tenía que permitir el acceso a la tribuna de la reina, y al haber elevado la altura de ésta, debió trastocarse la escalera proyectada por Mora. Aquí hay que mencionar una circunstancia interesante que viene además a explicar en parte la peculiar disposición del edificio, y es que el acceso de las personas reales parece haber estado previsto por la fachada trasera, esto es, a partir del callejón que separaba las nuevas Casas del Ayuntamiento del palacio del Marqués de Cañete. Precisamente en los balcones de este palacio asistiría Isabel de Borbón los últimos años de su vida (falleció el 6 de octubre de 1644) a la procesión del Corpus. La reina llegaba al palacio por la calle del Sacramento y, atravesando el jardín, subía por una escalera de madera, construida ex profeso para ello, por la que alcanzaba el piso principal para salir al balcón sobre la calle Mayor. Esto que lo conocemos por los minuciosos apuntes de las cuentas de los pagadores reales, está además confirmado por un plano de Carbonel, fechado en 1640, donde se recoge la disposición de las vallas que facilitaban a los coches de la reina el cruzar tras Santa María y tomar la calle del Sacramento (AV. ASA. 1-196-46). Por consiguiente no

tiene nada de extraño que se pensara en mantener el mismo itinerario para acceder hasta la nueva tribuna construida por la Villa. La importancia de ese acceso trasero justifica la colocación de la escalera, al fondo del edificio porque está ligada funcionalmente con aquella entrada. Se explica entonces mejor la disposición de la planta, que empieza fijando claramente las distintas partes en que se divide el proyecto, la tribuna real y la cárcel, aprovechando la presencia de los tránsitos que cruzan el edificio para separarlas de las escalera y el patio. En la capacidad de relación de estos elementos intermedios se confía la integridad formal del conjunto, y es precisamente en ese difícil equilibrio entre las partes y el todo donde pienso que en buena medida radica el secreto último de la atractiva composición del edificio.

J.M.B.



248

248

VELASCO, Pedro Saturnino de

Alhondiga. Alzado

1745

Dibujo a tinta sepia y aguada gris, azul y rosa. 392 x 530 mm.

Fdo.: Pedro Saturnino // de Velasco. Firmado y rubricado.

Notas manuscritas: "Explicacion deste Alzado // A. Perfil de bobedas y capillas // B. Fachada del Patio interno // C. Corte de la escalera // D. Perfil de la Alondiga y paneras // n

Bobedas segun idea del remate // E. Linea del piso del Alzado // F. Altura del terreno de los ornos // G. Altura del peso de la arina antiguo // H. Altura de las paneras de dicho peso".

AV. ASA. O.59-31-42. (En depósito en el Museo Municipal).

Bibl.: Tovar Martín, V. *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del Siglo XVII*. Madrid, 1985.

Tovar Martín, V. *El Pósito Real de la Villa de Madrid*. Madrid, 1982.

Exp.: *Domenico Scarlatti en España*, Exposición-Catálogo, Madrid, 1985, Cat. nº 194, p. 293.

bajo un esquema tradicional, de pura evocación castellana, por el perfil en forma de zapata. La construcción ofertada no llegó a realizarse, pero quedó como una muestra de la preocupación existente en la primera mitad del siglo XVIII por reformar y modernizar el Pósito Real, el cual será ampliamente transformado cuando en 1745 Nicolás de Churriguera llevara a cabo la construcción de la Alhondiga, con la colaboración de Olivieri y Bort (V. Tovar, 1982). La propuesta de P. Saturnino de Velasco se integra todavía en un estilo arquitectónico de persistencia en las formas de la arquitectura local, tanto en lo estructural como en los elementos adicionales de molduras y disposición rítmica de los vanos.

V.T.M.

249

MOLINA, Manuel

Alhondiga, Mesón y Peso de Harina

1745

Dibujo en tinta gris y aguada gris, roja y amarilla.

Escala: 100.

374 x 517 mm.

Fdo.: Manuel Molina (Rubricado).

Notas manuscritas: "1. Entrada // 2. Aposentos // 3. Cocina i desp^a // 4. Bibiendas // 5. Para Pajaizebada // 6. Escalera del Pajar // 7. Caballerizas // 8. Patio // 9. Fuente // 10. Pessebreras para 150 cabezas. Plan icorte interior D la Alondiga. // 1. Portada Principal // 2. Portadas de las costados // 3. Buque de la Alondiga // 4. Rincones del Patio // 5. Pilon de f^o E. enel // 6. Enpieza la escalera P // 7. Los dos ramos o entradas para el P^o // 8. Lugar comun D bajo, D la escalera // 9. Luzes para la Alondiga // todos los quadritos del plan. Son pilastras repiedras D silleria // 10. Alzado, icorte interior de la Alondiga. // 11. Paneras o encizim // 12. Armaduras cubiertas. // 13. Bentanas de las cu^o Bibiendas enlo bajo encima // Mojaderas del Posito // 3. Pieza para peso de arina // 4. Echando entresuelo // queda bibienda enlo bajo // para los fieles iloalto // 5. // oficinas conentrada // desde la Alondiga // 6. Fachada nueva // 7. Meson // 8. Obra abierta". AVA. ASA. 2-122-38. (En depósito en el Museo Municipal).

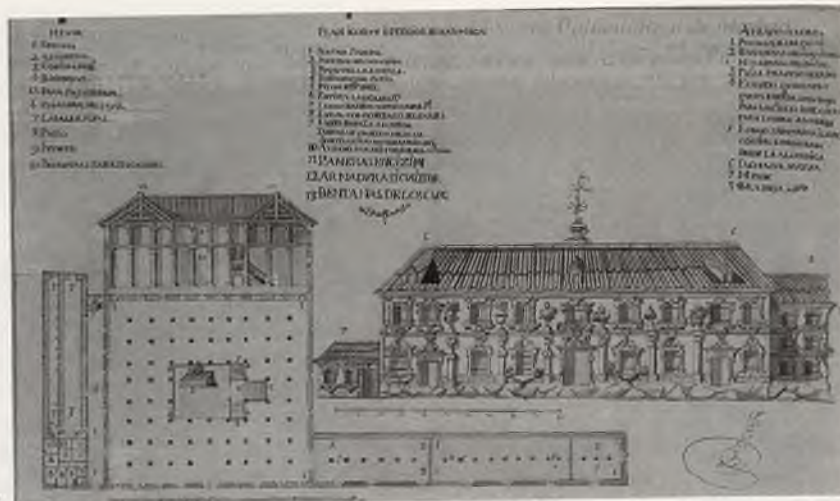
407

Bibl.: Tovar Martín, V. "El Pósito Real de la Villa de Madrid. Camara de Comercio e Industria. Madrid, 1982 pág.

Tovar Martín, V. *El Pósito Real de la Villa de Madrid*, en *Establecimientos Madrileños tradicionales*. Madrid, 1986. Pág. 59.

El Pósito Real de la Villa de Madrid fue una construcción cuyo proceso abarca casi un siglo. En tierras de los Molinos de Plata del Rey, entre la calle de Alcalá, plaza de Cibeles y Paseo de Recoletos, se configura un complejo de edificaciones integrando Alhondigas, Pesos de la Harina, mesones, tahonas, viviendas para operarios, Iglesia, etc. Los solares fueron cedidos al Ayuntamiento de Madrid por el Rey Felipe IV hacia 1664 y en el siglo XVIII, especialmente a partir de 1745, el conjunto del Pósito se convirtió en un "monumento" de la ciudad que dio singular caracterización a la calle de Alcalá (V. Tovar, 1982). Como consecuencia de la renovación emprendida por los borbones, se abrieron diferentes concursos para la construcción de algunos de los edificios. Una de las propuestas que a pesar de ser bien apreciada por la comisión evaluadora, fue al fin desestimada, corresponde al proyecto firmado por Manuel Molina. En este diseño se plantea la renovación de la Alhondiga principal, para la cual proyecta una planta rectangular muy simplificada, pero a la que otorga en su exterior una gran prestancia, recubriendo sus muros de profusa decoración, de recuerdo iberiano. Molina es discípulo de Pedro de Ribera y aunque su estilo evoluciona hacia formas más austeras, como quedó constataado en su obra de la ciudad de El Pardo (V. Tovar, 1988 nº 2), en este diseño deja todavía constancia de su tendencia ornamental barroca en la línea indicada. También traza un Mesón con su correspondiente Caballeriza, optando por una estructura de gran amplitud, apilastrada y de tejado a doble vertiente. Se demuestra en el diseño una nueva versión de la estructura vernácula, con utilización de zócalo rústico y la tendencia a cuajar las superficies con vigorosa decoración.

V.T.M.



249

250

BORBÓN, Antonio Carlos de

**Plano de la planta de Caballerizas:
Plano de la planta del piso principal
con destino a Caballeros Pajes,
Veeduría, Contaduría y demás**

1760

Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas en grises.

Escala: 400 pies castellanos.

645 x 480 mm.

Fdo. Antonio Carlos de Borbon (Rubricado).

Notas manuscritas: Ángulo superior izquierdo:

"1. Escalera Principal // 2. Galeria en que da entradas ala (palabara ininteligible) // Cavalleros Pajes, ala Veduria y contaduria. //

3. Veduria y Contaduria. // 4. Escalera

pequeña para el veedor (no se entiende) //

tambien da entrada ala Armeria // 5. Salon

para la Armeria // 6. Galeria para el trabaxo

(no se entiende) // 7. (no se entiende) para la

armeria // 8. Salon para el Guarnicionero //

11. Galeria que da entrada del citado

Guarnicionero // 12. Escalera del dicho

Guarnicionero // 13. Picadero Cubierto // 14.

Mirador para ver pasar los Cavalleros // 15.

(Las últimas tres frases no se entienden). //

Ángulo superior derecho: " 17. (Palabara

ininteligible) dicho Gobernador // 18. Pequeño

parroco // 19. Pieza grande para Comer los

Citados cavalleros // 20. Galeria que da las

entradas a las viviendas de // los otros

cavalleros // 21. Dormitorios para los

requeridos (no se entiende) // 22. Salon para

Comidas, y Bailes // 23. Pieza para peinar //

24. Juego de trucos // 25. Oratorio // 26.



250

Sacristia // 27. Pequeña Galeria // 28. Habitaciones de los padres Capellanes // 29. Dos piezas para los estudios // 30. Letrinas". A.G.P. Nº 352.

Bibl.: Tovar Martín, V.: *La ciudad y el territorio del Pardo en el reinado de Carlos II*. Aula de Cultura (Ciclo Carlos III) Nº 2. Madrid 1988.

Tovar Martín, V.: *Antonio Carlos de Borbón, arquitecto del Rey Carlos III*. Madrid, 1992.

Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 352.

Exp.: *El arte de las Cortes europeas del siglo XVIII*. Madrid, 1987. Exposición-Catálogo.

408



251

251

BORBÓN, Antonio Carlos de

Plano topográfico de las manzanas entre la calle de San Bernardo, plazuelas de Santa Bárbara y Santa Teresa y Real Fábrica de Tapices del terreno elegido y acotado para la Real Fábrica de Caballerizas // nuevas //, al lado del camino del Real Resguardo

1760

Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas en grises.

Escala: pies castellanos

620 x 975 mm.

Fdo.: Antonio Carlos de Borbón.

A.G.P. Nº 353.

252

BORBÓN, Antonio Carlos de

Plano topográfico de las manzanas entre la calle de San Bernardo, plazuelas de Santa Bárbara y Santa Teresa y Real Fábrica de Tapices del Terreno elegido y acotado para la Real Fábrica de Caballerizas (nuevas), al lado del camino del Real Resguardo. Alzados

1760

Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas en grises.

Escala: 400 pies castellanos.

613 x 990 mm.

Fdo.: D. Antonio Carlos de Borbon (Rubricado).

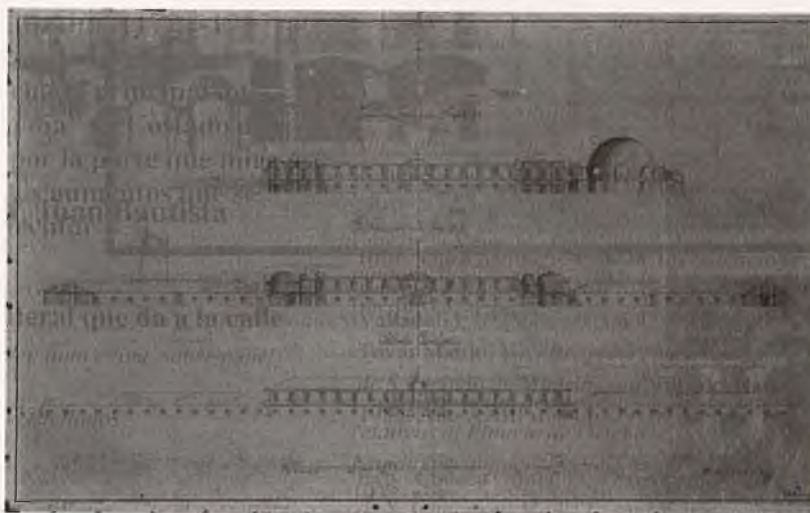
A.G.P. Nº 354.

Las zonas limítrofes de la capital fueron en este caso elegidas por el Monarca Carlos III para llevar a cabo un nuevo plan de Caballerizas posiblemente

complementarias a las que estuvieron situadas en los alrededores del Palacio Real y que ante las transformaciones proyectadas para los exteriores se argumentaba ya su derribo.

Antonio Carlos de Borbón, autor del nuevo proyecto realizó en su planteamiento un ejercicio muy completo proyectivo a pesar de las dificultades que ofrecía el solar, situado junto a la Plaza de Santa Bárbara. Este arquitecto italiano llegó a la Corte española a la par que Francisco Sabatini, procedente también de Nápoles. Se incorporó a la actividad de las obras reales alcanzando prestigio con las obras que le fueron encomendadas entre las que destacan, la Fábrica de Porcelana en el Buen Retiro y la transformación del Castillo de Viñuelas, en El Pardo, lugar al que también incorporó unas nuevas Cocheras y Caballerizas (V. Tovar, Aula de Cultura, 1988).

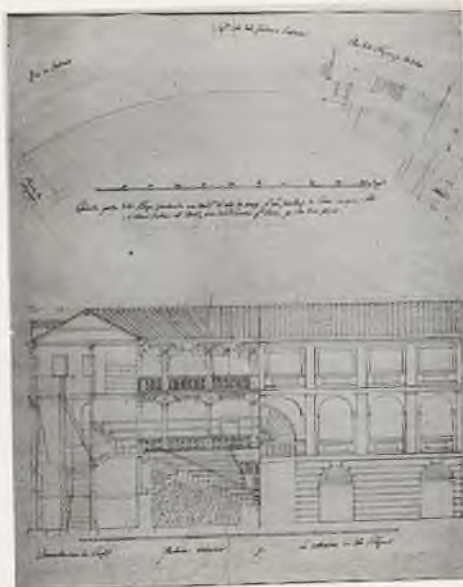
En el proyecto de Caballerizas para Santa Bárbara, el arquitecto plantea un organismo de unidades rectangulares que comparten sus juntas "pacíficamente". El corte ortogónico crea las mismas condiciones de forma en ambos lados, con superficies adyacentes que se anexionan al contorno común de su propio límite. En el diseño general parece querer rescatar el edificio napolitano del Albergo di Poveri, sin embargo, el esquema tripartito se enriquece con un cuerpo que trasciende el perímetro del edificio al que otorga una definición casi eclesial, por la elección de una clásica rotonda, la cual destina a Picadero.



252

Presenta una imagen de perspectiva muy particular en la que la forma protuberante establece la simetría céntrica como un símbolo de concentración. Trata de relaciones de tamaño y juega entre la densidad de la esfera y la longitud del rectángulo confiriendo a la masa estática factores singulares de configuración. Este contrarresto de fuerzas lo aplica a una estructura alternativa pero realizada con el mismo propósito. En ambos diseños pone de relieve su dominio en la proyectiva del tema. En los alzados no hay discrepancia. Se utiliza una estática física de gran pureza, que se proyecta en la horizontal sin obstáculos y con un propósito aparente "palacial" que otorga al edificio un alto rango (V. Tovar, Madrid 1992). El efecto es el de una pantalla neutral en las superficies colaterales y una portada representada con el empaque de los grandes edificios monumentales italianos del siglo XVIII en la línea tipológica de Vanvitelli y Fuga. El diseño del solar muestra la capacidad del diseño y la problemática de la expropiación a que hubiera dado lugar si la obra se hubiera contruido.

V.T.M.



253

253
**SACHETTI, Juan Bautista
(1690-1764)**

Proyecto para una plaza de toros de Madrid: Planta parcial: Perfil, fachada interior y la exterior de la plaza

1749

Dibujo sobre papel verjurado a lápiz, tinta negra y aguadas grises.

Escala: 20 pies castellanos.

540 x 435 mm.

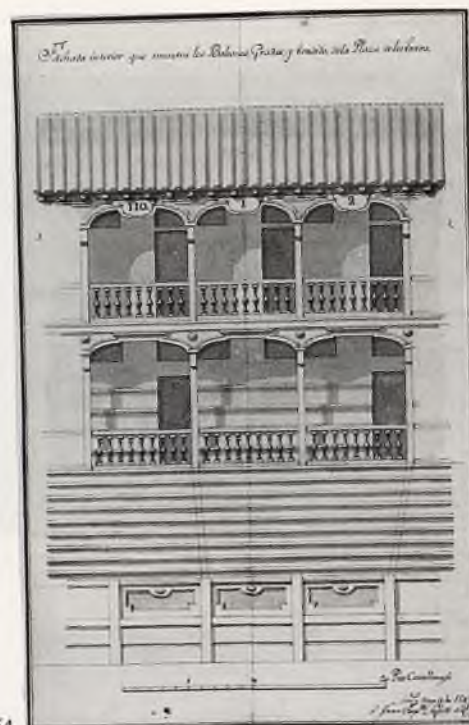
Notas manuscritas: "Piso de balcones 3 seg^{do} alto dela Graderia Cubierta 3 Piso de las Plazas y tendidos", "Quinta parte de la plaza Construida en Mad^d el año de 1749 p^o las Corridas de Toros en que solo 11 se manifestaba el toril, una de la Puertas y q^e tiene a sus tres pisos".

AV. ASA. 0,59-16-3. (En depósito en el Museo Municipal).

Bibl.: Cuartero, Baltasar. Historia de la Primera plaza de Toros construida en Madrid. Madrid, 1957.

Bonet Correa, A. Arquitectura de las Plazas de Toros de Madrid. Las Ventas 50 años de Corridas. Madrid, 1981. p. 20-24.

López Izquierdo, F. Plazas de Toros de Madrid y otros lugares donde se corrieron. Madrid, 1985.



254

Verdú, M. *El arquitecto Pedro de Ribera*. Madrid, 1988. p. 56.
Cossio y Corral, F. *Los toros, tratado teórico-histórico*. 4 Tomos. Madrid, 1987.

254

**SACHETTI, Juan Bautista
(1690-1764)**

Proyecto para una plaza de Toros de Madrid: Alzado interior

1749

Dibujo sobre papel verjurado. Tinta negra y aguada gris, amarilla y rosa.

Escala: "20 pies castellanos".

530 x 350 mm.

Fdo.: "Mad y Mayo 9 de 1749 11 D. Juan Bap^{ta} arq^{to}". Rubricado.

Notas manuscritas: "Fachada interior que muestra los Balcones, Gradas y tendido de la Plaza de Toros".

AV. ASA. 0,59-16-3. (En depósito en el Museo Municipal).

Bibl.: Cuartero, Baltasar. Historia de la Primera plaza de Toros construida en Madrid. Madrid, 1957.

Bonet Correa, A. Arquitectura de las Plazas de Toros de Madrid. Las Ventas 50 años de Corridas. Madrid, 1981. p. 20-24.

López Izquierdo, F. *Plazas de Toros de Madrid y otros lugares donde se corrieron*. Madrid, 1985.

Verdú, M. *El arquitecto Pedro de Ribera*. Madrid, 1988. p. 56.

Cossio y Corral, F. *Los toros, tratado teórico-histórico*. 4 Tomos. Madrid, 1987.

Exp.: Bonet Correa, A. "Utopía y realidad en la Arquitectura", en Domenico Scarlatti en España. Exposición-Catálogo. Madrid, 1885. Repr. Parcial, p. 67.

En 1749, el Rey Fernando VI mandó edificar una Plaza de Toros de ladrillo, y piedra en terrenos junto a la Puerta de Alcalá, frente al Retiro, sustituyendo a una antigua de madera cuyos beneficios económicos irían destinados a distintos Hospitales de Madrid. (Cossio, J. M. 1989 p. 512). (López Izquierdo 1985, p. 20). Este proyecto diseñado por Sacchetti, al parecer, no llegó nunca a realizarse, pues consta que la Plaza se inaugura por Real Decreto el 30 de mayo de 1754 siguiendo el proyecto original de Ventura Rodríguez y de Fernando Moradillo. (Cossio, J. M. 1989 p. 512) y (Cuartero, B. 1957 p. 28). La Plaza después de numerosas reformas en su estructuración y decoración fue finalmente derribada el 17 de agosto de 1874 (Cossio 1989, p. 512). Sacchetti, diseña la Plaza evocando a organismos de la Antigüedad, como los Anfiteatros o los circos romanos (Bonet Correa 1985, p. 67) aunque el antecedente inmediato de una Plaza de Toros circular en Madrid fue el de Pedro de Ribera; nos referimos a la obra de 1747 en la Arganzuela, patrocinada por la Sacramental de San Isidro (Cuartero 1957 p. 28) (Verdú, M. 1988 p. 56).

La planta, a lápiz, dibujada tan solo en una quinta parte, muestra sin embargo con precisión el graderío. La sección del edificio se articula en sencillos corredores, de acuerdo con el uso del edificio el cual se cubre con techumbre a dos aguas.

La fachada exterior, se estructura de una forma muy sencilla, totalmente desprovista de decoración; configura un piso bajo de piedra y un primer piso con ventanas de medio punto; en el segundo cuerpo se abren ventanas más pequeñas, adinteladas.

El interior muestra el graderío; los tendidos se resuelven con arcos escorzos, decorados en el segundo piso con cortinajes, siendo, uno de los pocos detalles ornamentales que se aplican al organismo y que conduce a una

interpretación estilística que fluctúa entre las formas del Barroco tardío y del Rococó. (Bonet Correa 1985 p. 67-68).

M.J.G.S.



255

255

PLÓ, Antonio

Proyecto de Plaza de Toros

28 de Agosto de 1772

Dibujo en tinta negra sobre papel verjurado con aguadas grises. Entetelado.

Escala: Escala geométrica de 140 pies castellanos.

712 x 592 mm.

Fdo.: "Antonio Pló" (Rubricado).

Notas manuscritas: "Plano de la Nueva Plaza de Toros que de orden de la Real Junta de Hospitales Gral y Pasion de esta Corte ha dispuesto y delinea // do Dⁿ Antonio Pló Vezino de ella Profesor de Arquitectura y Director de la Obra de la Nueva Iglesia de ... Pⁿ Sⁿ Francisco // el Grande cuyo edificio con arreglo... (ilegible) en el mismo sitio y terreno que oy se halla la plaza actual // sin embarazo ni perjuicio de seguir con las funciones que ... (ilegible por el mal estado de conservación)".
AV. ASA. 0,59-31-48

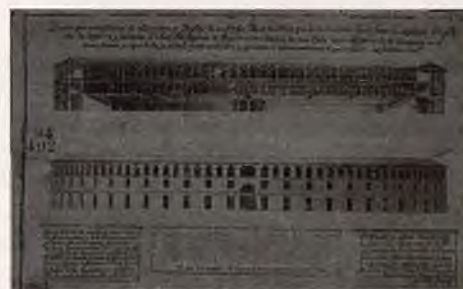
Bibl.: Cuartero, Baltasar. *Historia de la Primera plaza de Toros construida en Madrid*. Madrid, 1957.

Bonet Correa, A. *Arquitectura de las Plazas de Toros de Madrid. Las Ventas 50 años de Corridos*. Madrid, 1981. p. 20-24.

López Izquierdo, F. *Plazas de Toros de Madrid y otros lugares donde se corrieron*. Madrid, 1985.

Verdú, M. *El arquitecto Pedro de Ribera*. Madrid, 1988. p. 56.

Cossio y Corral, F. *Los toros, tratado teórico-histórico*. 4 Tomos. Madrid, 1987.



256

256

PLÓ, Antonio

Proyecto de Plaza de Toros

28 de Agosto de 1772

Dibujo en tinta negra sobre papel verjurado con aguadas grises (Entretelado).

Escala: Escala geométrica de 140 pies castellanos.

383 x 606 mm.

Fdo.: "Antonio Pló" (Rubricado).

Notas manuscritas: "Diseños que manifiestan la elevación, y Perfiles de la Nueva Plaza de Toros que de Orden de la Real Junta de Hospitales Gral y Pa- // sion ha dispuesto, y delineado Dⁿ Ant^o Pló, Profesor de Arquitectura. Vezino de esta Corte cuio edificio se ha de Construir en el // mismo terreno, que oy se halla, la actual, y esta nueva obra se ejecutará sin que embaraze a que se celebren las funciones cor^{tes} // En el diseño de Arriba se demuestra // la fachada anterior de la Plaza, levantada // y Cortada

por el Diámetro perpendicular // al radio, que se considera del centro de ella // al medio de los toriles; En esta figura se re // presentan los frentes, y los cortes de graderías, Es- // caleras, huecos de galerías, con todas las de- // más partes, que se notan en su lugar y // resultan de los escorzos que suben de la // Planta, según la disminución de la Curvatura // Escala geométrica de Ciento, y quarenta pies castellanos // El Diseño de abajo manifiesta // la fachada exterior de la Pla- // za, tomando en su medio la Puerta // principal. Para los demás portes // no se necesita explicación, por es- // tar patentes los huecos de Puertas y ben- // tanas. Madrid 28 de Agosto de 1772 // Antonio Pló (rubricado)".
AV. ASA. 0,59-31-48

Bibl.: Cuartero, Baltasar. "Historia de la Primera plaza de Toros construida en Madrid". Madrid, 1957.
Bonet Correa, A. *Arquitectura de las Plazas de Toros de Madrid. Las Ventas 50 años de Corridas*. Madrid, 1981. p. 20-24.
López Izquierdo, F. "Plazas de Toros de Madrid y otros lugares donde se corrieron". Madrid, 1985.
Verdú, M. "El arquitecto Pedro de Ribera". Madrid, 1988. p. 56.
Cossio y Corral, F. "Los toros, tratado teórico-histórico". 4 Tomos. Madrid, 1987.

Este proyecto de Plaza de Toros entronca directamente con la línea iniciada por Pedro de Ribera en 1737 para la construcción de la primera Plaza de Toros circular de Madrid la cual se situó en la Arganzuela (Cuartero 1957 p. 28) y (Verdú, M. 1988 p. 56) patrocinada por la Real Junta de Hospitales, beneficiarios del rendimiento económico del organismo. A ella sucederá la obra propuesta por Sacchetti junto a la Puerta de Alcalá, realizada al fin por Ventura Rodríguez y Moradillo (Cat. nº 253-254) y destruida en 1854.

El proyecto pudo ser ubicado en terrenos donde estaba la ya citada Plaza de Ribera en la Arganzuela, pero no consta que esta fuera destruida en esas fechas y menos que fuera sustituida por una Plaza hecha por Pló. Otros lugares donde hubo organismos semejantes en Madrid realizados en madera y materiales efímeros fueron los que al parecer se situaron en San Jerónimo, junto al Palacio de Medinaceli, Calle del Tinte o Toril. Coso, (cerca de la Almudena), Soto del Luzón y Fuente del Berro,

pero no se han encontrado noticias de que fueran sustituidas por otra plaza de naturaleza estable. (Cuartero 1957 p. 30).
La planta muestra la estructura del ruedo, gradas, entradas y corredores internos. El alzado de la fachada exterior se articula en tres pisos, construidos en mampostería con una gran puerta de entrada, de medio punto, con labor de forja, que se ofrece como el único elemento ornamental. Todos los vanos son adintelados, desprovistos de decoración y se corresponden con los corredores interiores que acceden al graderío, y que a su vez presentan una comunicación con los accesos reflejados en la fachada interior de la Plaza. El tercer piso, es quizá el más articulado de los tres, atendiendo al friso de balcones con arcos de medio punto y rejería. La techumbre es a dos aguas siguiendo también la línea de la Plaza de Toros de Sacchetti del año 1749 (ASA. 0,59-16-3). Este tercer piso tiene también en el mismo eje que la puerta principal un balcon con arco escorzano. El alzado interior y el graderío correspondiente al tendido de la fachada principal exterior, sigue también la misma articulación que la Plaza de Toros de Sacchetti con un primer escaño adintelado y un segundo piso con arcos escarzanos, todos con columnas sin capitel y fuste liso. Los únicos detalles ornamentales son los enmarcamientos de la Puerta principal inspirados en formas del Rococó.
La plaza se asemeja también en su estructura al proyecto de Ventura Rodríguez y Moradillo de la Puerta de Alcalá. Todas ellas se encuentran bajo la evocación de organismos de la Antigüedad. La Plaza también se inscribe en una línea académica a la que pertenece Antonio Pló.

M.J.G.S.

257

RODRÍGUEZ, Ventura (1717-1785)

"Proyecto de unos Baños públicos en la pradera situada enfrente de la fuente del Avánico"

Siglo XVIII

Dibujo a tinta negra sobre papel verjurado con aguadas en verde, ocre, rosadas y marrones. Escala: Escala de cuatrocientas varas castellanas.

335 x 915 mm.

Notas manuscritas: "... mas claro que se hizo por mandado del Arquitecto mayor Dⁿ Ventura Rodríguez // Proyecto de unos Baños // públicos en la pradera situada enfrente // de la fuente del Avánico // Casa de la Huerta // A. Puerta de Sⁿ Vicente // B. Puente proyectada enfrente de Dha // puerta // C. Casa de Baños. // palomar // D. Puente de madera enfrente de la casa de las bacas // E. Juego de mallo // F. Estanque de agua // G. Labadero // H. Camino del Pardo // I. Camino de Sⁿ Ildefonso // K. Diques // L. Compuertas // M. Fuente del Avánico // Casa de Campo // Estanque // huerta // Casa de las Bacas // Casa y Huerta del P^e Pio // Ermita de Jesus // Ermita de S. Antonio // Escala de cuatrocientas varas Castellanas // ".
A.H.N. Consejos. Plano nº 98. Leg. 1195,2.

Bibl.: Tovar Martín, V.: *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. CSIC. Madrid, 1975.

Tovar Martín, V.: *La Ciudad y el Territorio de El Pardo en el Reinado de Carlos III*. Aula de Cultura nº 2 (Ciclo Carlos III). Madrid, 1988.
Añón, C.: "Los Viveros municipales y el antiguo Soto de Migas Calientes" pp. 28-49 en *Villa de Madrid Año XXVI* nºs 97-98. Madrid, 1988.
Sambrić, C.: *Territorio y ciudad en la España de la Ilustración*, Madrid, 1991.

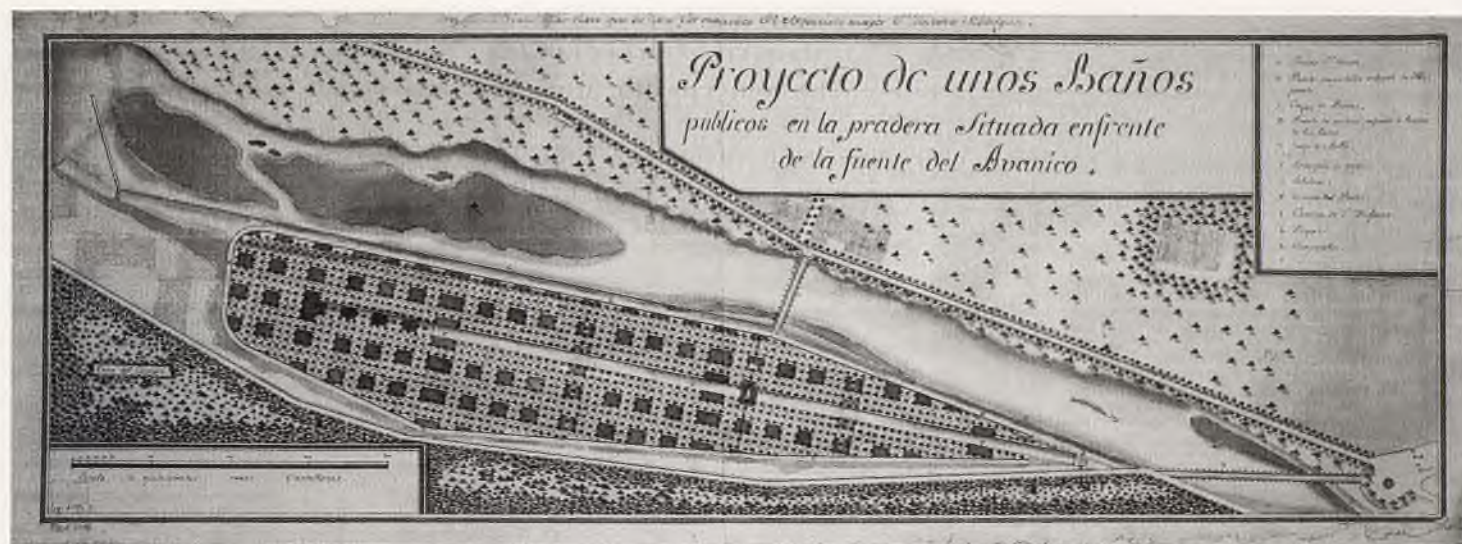
258

RODRÍGUEZ, Ventura (1717-1785)

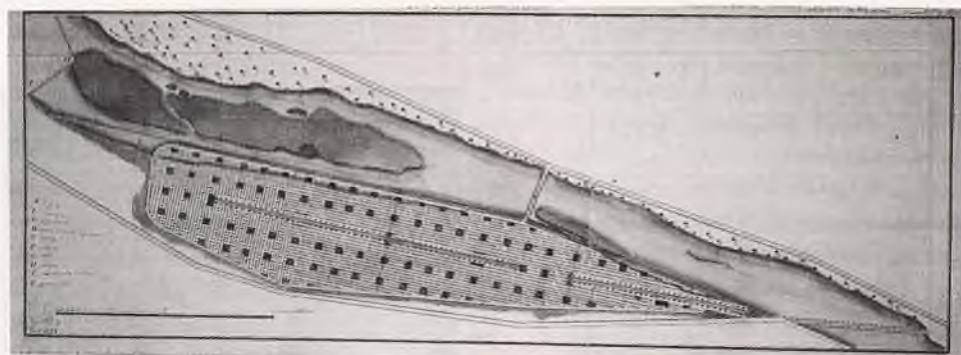
"Primer Plano que se presentó al Consejo"

Siglo XVIII

Dibujo a tinta negra y roja sobre papel verjurado con aguadas en verde, ocre y rosadas.



257



258

Escala: 400 varas castellanas.
328 x 880 mm.

Notas manuscritas: Primer Plano que se presento al Consejo // A. Le Pont // B. Lavanderas // G. Juego de mallo // D. Casa de Baños separada // E. Estanques // F. Cespedes // G. Islas // H. Esclusas // I. Puerta de las esclusas // K. Pesca publica // varras castellanas //.

A.H.N. Consejos. Plano nº 99. Leg. 1195,2.

Bibl.: Tovar Martín, V.: *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. CSIC. Madrid, 1975.

Tovar Martín, V.: *La Ciudad y el Territorio de El Pardo en el Reinado de Carlos III*. *Aula de Cultura nº 2* (Ciclo Carlos III). Madrid, 1988.
Añón, C.: "Los Viveros municipales y el antiguo Soto de Migas Calientes" pp. 28-49 en *Villa de Madrid Año XXVI* nºs 97-98. Madrid, 1988.

Sambrić, C.: *Territorio y ciudad en la España de la Ilustración*, Madrid 1991. Repr. p. 219.

El Paseo del Prado Nuevo, que incluía la enorme posesión conocida con el nombre de la Montaña del Príncipe Pío, no era más que un camino que conducía hacia el Pardo, por lo tanto, una de las salidas Reales. En el siglo XVII se pretende la primera reordenación de este lugar, zona limítrofe que no fue hasta tiempos de Carlos III incluida en la cerca general de Madrid. (V. Tovar, 1975). En el siglo XVIII los monarcas Carlos III y Carlos IV, compran el Pardo, así como los terrenos del Príncipe Pío; se produce toda una serie de expropiaciones y se comienza la

remodelación de este lugar, siguiendo la política de embellecimiento de las periferias, emprendidas con el primer rey Borbón y que culmina con Carlos III (V. Tovar, 1988) (C. Añón, 1988).

Una vez que esta zona pasó a formar parte del Real Patrimonio, se embelleció y se convirtió en el lugar de desahogo y esparcimiento de la población madrileña, como lo sería el Prado Viejo por el límite oriental de la ciudad. Ventura Rodríguez que intervino en la fuente del Abanico, realizó los proyectos de baños públicos que habrían de construirse en la pradera, junto a la fuente anteriormente citada. Realizó dos diseños; el primero de mayor sencillez, refleja la remodelación de este lugar periférico, salida hacia los Reales Sitios del Pardo y S. Ildefonso. El Edificio de baños se adaptaba perfectamente al lugar, ya que, se contaba con el agua del Manzanares que abastecería las necesidades de esta arquitectura de servicios públicos. La idea de construir un edificio de baños, estaría en relación con el auge que experimentan los organismos destinados a cumplir todo tipo de funciones para los ciudadanos. Ahora se atiende con mayor interés a todo lo relacionado con la higiene y salubridad pública, por lo que estos proyectos vendrían a corroborar las ideas del momento, inscribiéndose en la línea de los planteamientos funcionalistas de la época.

C.L.A.

RODRÍGUEZ, Ventura (1717-1785)

Casa de Correos de Madrid. Plano de la manzana

1756

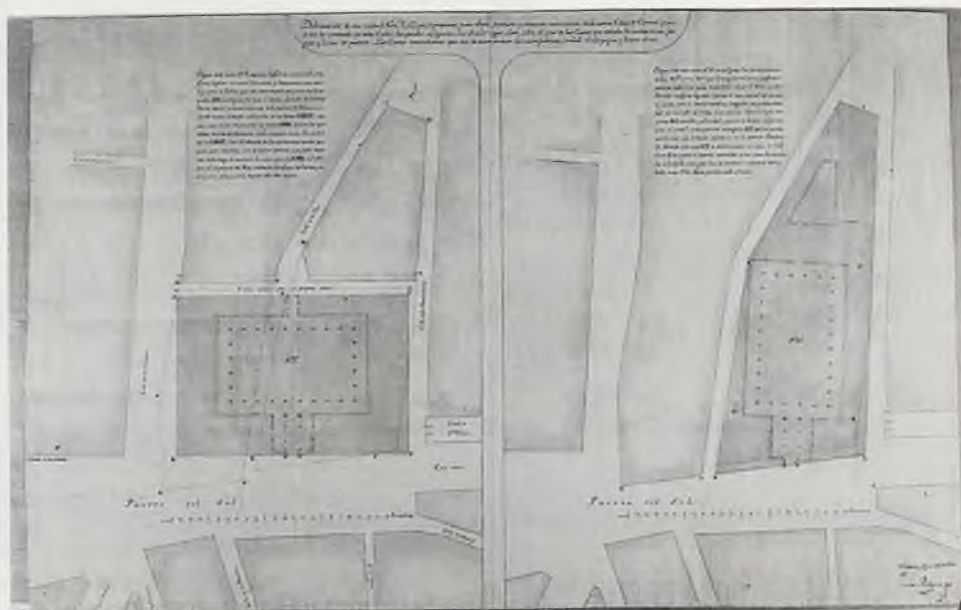
Dibujo sobre papel a tinta china y aguada de colores.

Escala: Dos escalas gráficas de "240 Pies Castellanos", 585 x 920 mm.

Fdo.: Notas manuscritas: "Delineación de dos modos // nº 1º y 2º // que se proponen para elegir positura y situación conveniente, de la nueva Casa de Correos que // se ha construir en esta Corte; las cuales se figuran junto con el color negro claro, sobre el sitio de las Casas que señala la media tinta pa- // jiza y líneas de puntos: las Casas inmediatas que han de acompañar la nueva fabrica, señala el color pajizo, y líneas vivas..."

(En la parte superior izquierda): "Segun este modo nº 3, quedara la fabrica mas visible, en figura regular, con maior lucimiento, y hermosura, mas desa- // hogo para el Publico, y ornato para Madrid, reduciendo con es- // cuadra A.B.C., la irregularidad que oi causa a la Calle Carretas, // Puerta del Sol, y visual reciproca dela Carrera de San Jeronimo, // y Calle maior, el resalto y oblicuidad de las ADEFC en // cuiuo caso, en vez de comprar las Casa GHJK, que son las que // resaltan de toda la Manzana, seria necerio tomar las conteni- // das de LMEF, Yasi; el sobrante de las avitaciones nuevas que // quede para alquileres sera de maior utilidad, y se puede empe- // zar desde luego a construir la maior porcion NOPQ, en el sitio // que ya es propio del Rey, mundando la oficina de Correos, a // otra parte, para pasarla despues ala obra nueva."

(En la parte superior derecha): "Ysegun este modo nº2, no se logran las conveniencias // dichas del 1, por no dar lugar lo irregular del sitio, y esfuerzose // padezca deformidad; pues devriendose colocar el Patio, y sus Portales enfigura regular (por ser lo mas esencial del asun // to) queda todo lo demas restante, irregular, no pudiendose // dar por la calle del Correo mas que una linea, o cruja de piezas RS sencilla, y el portal, y por la de la Paz ninguna sino el portal, que de hacer simetria en lo interior; tambien // la fachada principal XY, se devira sacar en linea de las casa Z, a,



259

para no dejarla escondida, y dar mas hermosura a la Calle, y en este caso se estrecha la entrada dela // Calle maior Y.b. En mi parecen salbo el menor."

Museo Municipal. In. 24087.

Bibl.: Navascués, P. "Jaime Marquet y la Antigua Casa de Correos de Madrid", en Villa de Madrid. Nº 24, 1968 p. 67-70.

Cejudo López, Jorge. "Don Ventura Rodríguez y la nueva Casa de Correos de Madrid", en Anales del Instituto de Estudios madrileños. T XII. 1976. p. 133-142.

Sambricio, C. "D. Ventura Rodríguez y la Casa de Correos de Madrid", en La Casa de Correos, un edificio en la ciudad. Madrid, 1988. p. 52-55.

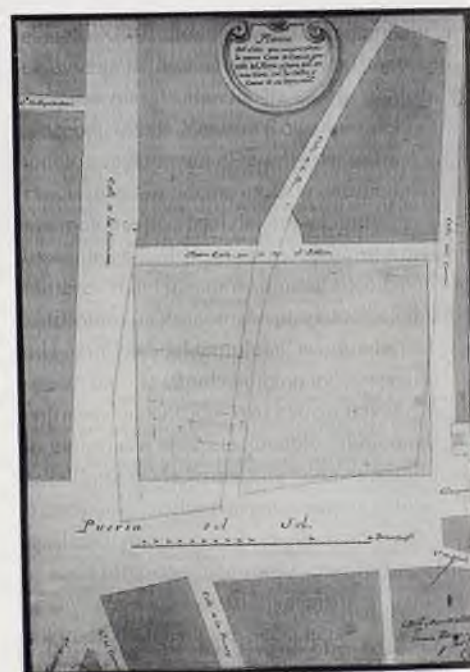
Tovar Martín, V. "El arquitecto Jaime Marquet". En La Casa de Correos un edificio en la ciudad. Madrid, 1988.

Exp.: El arquitecto D. Ventura Rodríguez. Exposición-Catálogo. Madrid, 1983. P. 221.

260 RODRÍGUEZ, Ventura (1717-1785)

Casa de Correos de Madrid. Plano del solar

31 de Enero de 1758



260

Dibujo sobre papel a tinta china y aguada de colores.

Escala: 200 pies castellanos. 505 x 340 mm.

Fdo.: "Mad(ri)d y Enero de 1758 // Ventura Rodríguez // Arch(itec)to". Firmado y rubricado.

Notas manuscritas: "Planta del Sitio que comprendera // la nueva Casa de Correos

gene- // rales del reino, y fuera de el, en // esta Corte, con las Calles y // Casas de su inmediaz(i)on".

Museo Municipal. I.N. 24.086.

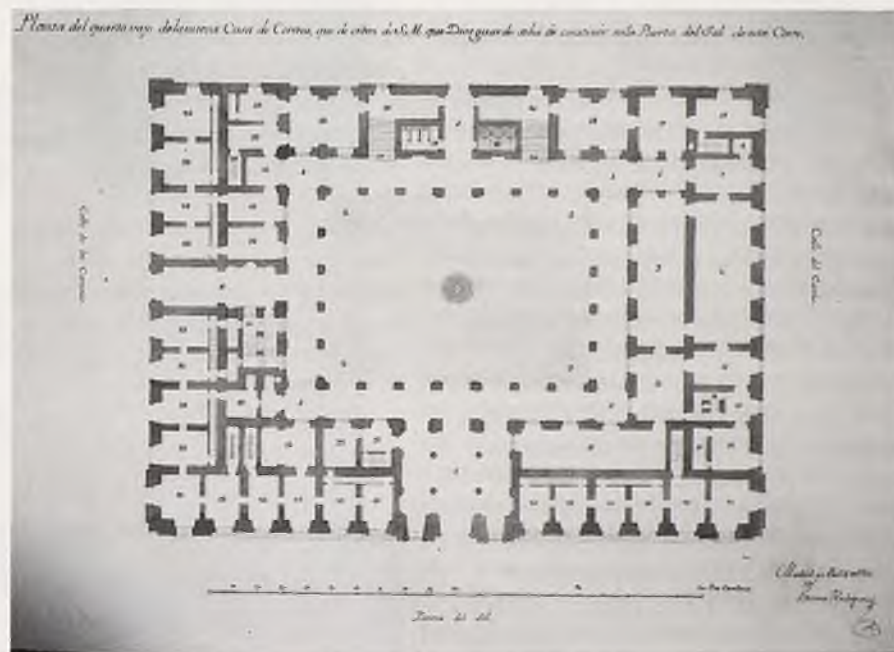
Bibl.: Navascués, P. "Jaime Marquet y la Antigua Casa de Correos de Madrid", en Villa de Madrid. Nº 24, 1968 p. 67-70.

Cejudo López, Jorge. "Don Ventura Rodríguez y la nueva Casa de Correos de Madrid", en Anales del Instituto de Estudios madrileños. T XII. 1976. p. 133-142.

Sambricio, C. "D. Ventura Rodríguez y la Casa de Correos de Madrid", en La Casa de Correos, un edificio en la ciudad. Madrid, 1988. p. 52-55.

Tovar Martín, V. "El arquitecto Jaime Marquet", en La Casa de Correos un edificio en la ciudad. Madrid, 1988.

Exp.: *El arquitecto D. Ventura Rodríguez*. Exposición-Catálogo. Madrid, 1983. P. 221.



261

261

RODRÍGUEZ, Ventura (1717-1785)

Casa de Correos. Planta del piso bajo

8 de abril de 1760

Dibujo sobre papel a tinta china y aguada de colores.

Escala: 200 pies castellanos.
480 x 677 mm.

Fdo.: "Madrid, y Abril 8 de 1760 // Ventura Rodríguez // Arch(itec)to". Firmado y rubricado.

Notas manuscritas: "Planta del quarto vajo de la nueva Casa de Correos, que de orden de S. M. que Dios guarde ha de construir en la Puerta del Sol de esta Corte".

Museo Municipal. I.N. 24.088

Bibl.: Navascués, P. "Jaime Marquet y la Antigua Casa de Correos de Madrid", en Villa de Madrid. Nº 24, 1968 p. 67-70.

Cejudo López, Jorge. "Don Ventura Rodríguez y la nueva Casa de Correos de Madrid", en Anales del Instituto de Estudios madrileños. T XII. 1976. p. 133-142.

Sambricio, C. "D. Ventura Rodríguez y la Casa de Correos de Madrid", en La Casa de Correos, un edificio en la ciudad. Madrid, 1988. p. 52-55.

Tovar Martín, V. "El arquitecto Jaime Marquet", en La Casa de Correos un edificio en la ciudad. Madrid, 1988.

Exp.: *El arquitecto D. Ventura Rodríguez*. Exposición-Catálogo. Madrid, 1983. P. 221.

La unificación de espacio arquitectónico y espacio urbano se plantea en la Puerta del Sol de Madrid a mediados del siglo XVIII, una vez experimentada en la fenomenología ciudadana madrileña en el proceso borbónico con resultados muy sutiles dentro de parámetros perspectivos unificantes como pudo ser el Palacio Real y su extensión en el entorno.

El problema obviamente se plantea de manera distinta en un ámbito como es el de la Puerta del Sol, con su conciencia creciente de mutabilidad, la tipicidad de su espacio o sus problemas funcionales contingentes al convertirse en "paso real" entre las residencias del Monarca, Palacio Real nuevo y Buen Retiro.

A mediados del siglo XVIII este enclave se conservaba todavía dentro de su esquema antiguo, lejos de constituir un arquetipo urbano de valor absoluto, en parte por su representación irregular y poliédrica siempre problemática, reducida a fino instrumento práctico o mero

soporte de una proyección desde siempre profesionalmente mal orientada. Y fue entonces cuando Ventura Rodríguez, aprovechando el deseo del Monarca de construir una sede para el Real Correo, plantea la transformación de uno de sus lienzos, el central, jerarquizando la visión de la Puerta del Sol a través de lo "monumental" e imprimiendo al espacio cierta racionalidad y orden.

En un clima cultural académico, Ventura Rodríguez propone una estructura armónica y proporcional de la Casa Real del Correo, unificando lo múltiple, ya que para insertar el vasto rectángulo del edificio, tuvo que comprometer un nuevo alineamiento de la Puerta del Sol, de las calles adyacentes y postreras al organismo y el derribo de numerosas viviendas. Plantea en primer lugar dos alternativas que corresponden al anclaje del edificio en forma horizontal a la plaza, y en sentido longitudinal, para lo que consideró necesario unificar en un bloque irregular el espacio comprendido entre la propia Puerta del Sol y la antigua Plaza de la Leña. En la primera opción, Ventura Rodríguez prevee ya la existencia de dos edificios Correos y Postas, ubicados, uno rectangular y otro trapecial en una configuración que no sería alterada en el futuro. En el segundo planteamiento, proyectado el edificio en fondo, se determinan ambos organismos de manera más comprimida, mermando las posibilidades de "reentrar" decisivamente en el nuevo conformismo de la Plaza. Sin embargo, es igualmente interesante

ya que persigue el arquitecto con ambos modelos la reestructuración urbana sirviéndose de organismos arquitectónicos exactamente definidos, forzando las dimensiones del bloque volumétrico hasta rectificar todas las quiebras del espacio urbano en uno de sus más representativos lienzos.

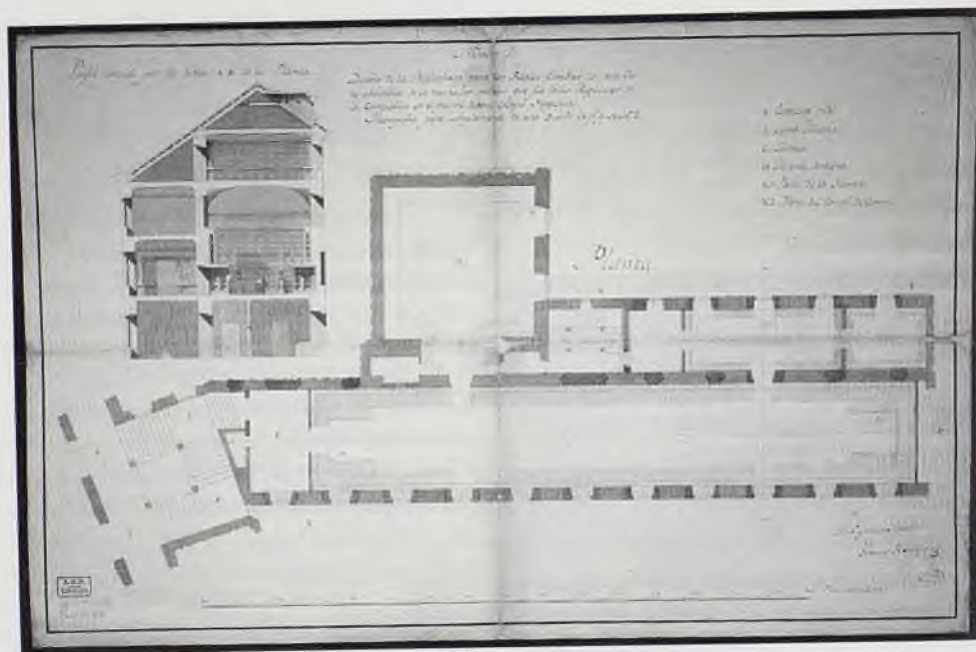
Ventura Rodríguez nos presenta en uno de sus proyectos el lugar en su esquema original para demostrar la necesidad de ordenación de aquellos viejos solares circundantes al edificio del nuevo Real Correo, dibujando la articulación de la calle de Carretas y la calle del Correo en su estado primitivo expresando la necesidad de la apertura de una nueva arteria de comunicación entre ambas vías y determinando la necesidad de cortar los bloques edificados delanteros para insertar la masa rectangular del nuevo edificio como esencial telón de fondo de la Plaza. También define en este análisis del solar la inserción del edificio de Postas que años después construiría Juan Pedro Arnal adaptándose al mismo esquema propuesto por Don Ventura.

Uno de los diseños refleja la planta del nuevo edificio de Correos, la cual se adapta a la fijación de la nueva alineación transversal, cuya alta escala y retraimiento permite imponer unos nuevos límites en el campo visual del ámbito delantero, motivo por el cual modula una gran fachada y portada, como celosa salvaguarda de su propio monumentalismo. La planta se reglamenta en torno a un patio porticado, también rectangular. En el eje axial se sitúa el Vestíbulo, ornamentado con cuatro columnas, y al fondo una escalera de acceso al piso superior. En el lado menor del rectángulo, orientado a la calle Carretas se dibuja un nuevo acceso, posiblemente con destino a la entrada de carruajes. La planta también presenta una salida a la calle posterior en comunicación con Postas.

No se trata tan solo de un edificio que confirme la especificidad del tema monumental aplicado a una estructura de servicio público sobre el eje medio de la Puerta del Sol, sino la propia investigación realizada por Ventura Rodríguez sobre la compenetración y articulación compuesta de un nuevo espacio urbano. Del edificio tan solo se nos ofrece la planta baja, en la que ya consta la diferencia de criterio establecido sobre la propuesta de Jaime Marquet de doble Patio. Don Ventura ofrece un edificio compacto y regular y ejemplifica la puntillosa búsqueda de la época de estructuras inéditas que pueden ser respuesta a los principios de la síntesis espacial del nuevo funcionalismo estructural iniciado por los

borbones. La propuesta, aún no siendo exponente de un juicio explícito sobre el valor urbano-arquitectónico de la zona, fue rechazada desde el particular punto de vista de una comisión evaluadora que vió con mejores ojos la traza de un arquitecto francés, Jayme Marquet, que entre 1760 y 1765 levantó el Palacio del Real Correo en estilo palacial francés. Pero el nuevo analista de la composición no pudo dejar de tener en cuenta los puntos de vista y la erudita reflexión del arquitecto español a la hora de fijar el edificio en su contexto.

V.T.M. A.H.N. Plano nº 838 Leg. 5443.13.



262

262

**RODRÍGUEZ, Ventura
(1717-1785)**

**“Diseño de la Bibliotheca para los Reales Estudios de esta Corte”.
“Perfil cortado por la línea A.B de la Planta”**

Madrid, Marzo 27 del 1775

Dibujo a tinta negra sobre papel verjurado con aguadas en gris, carmín y amarillas.

Escala: 150 pies castellanos.

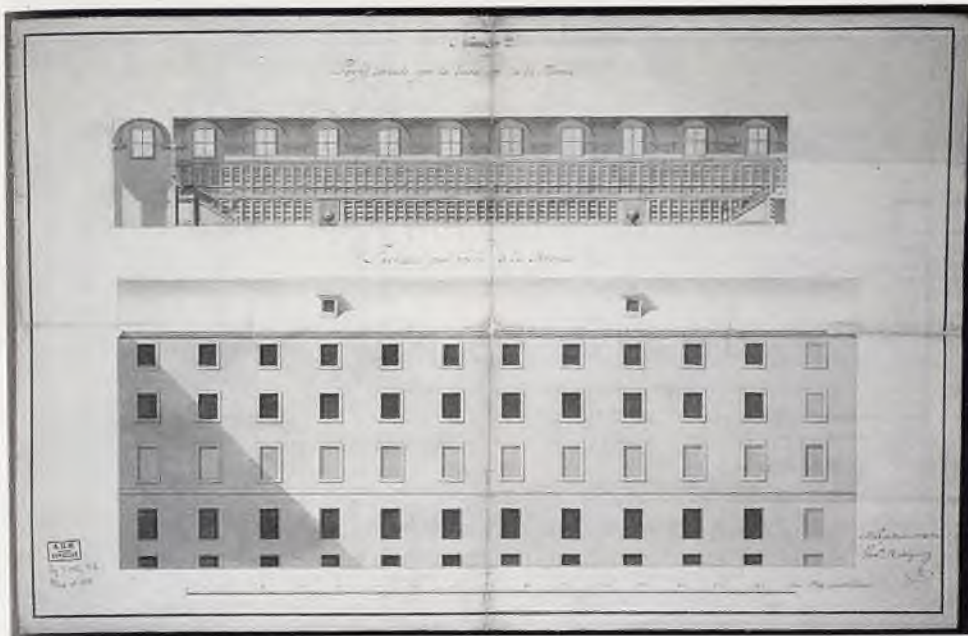
411 x 637 mm.

Fdo.: Ventura Rodríguez (Rubricado).

Notas manuscritas: “Perfil cortado por la línea A.B. de la Planta // Numero 1 // Diseño de la Bibliotheca para los Reales Estudios de esta Corte // te sirviéndose de la habitación interior que fue de los Regulares de // la Compañía en el que se llamo Colegio Ymperial // Acompaña para complemento de este Diseño la foja Num 2 // E, Escalera pral // F. Ante-Libreria // G. Libreria // H. Libreria antigua // I.J. Parte de la Huerta // K.L. Parte del Corral de Carros // Planta // Mad^d y Marzo 27 del 1775 // pies castellanos //.

Bibl.: Miguel Alonso, A.: “La biblioteca de los reales estudios de Madrid”, en Villa de Madrid, nº 92, Madrid, 1987 - II, año XXV, pp. 45-62. Chueca, Simón. “Ventura Rodríguez en los Estudios Reales de Madrid. Un proyecto notable de biblioteca pública”, en Archivo Español de Arte, tº XVII, (1944), pp: 245-263. León Tello, F.J. “La estética en la arquitectura de Ventura Rodríguez”, en Goya, nº 178, (enero-febrero 1984).

Exp.: El Arquitecto D. Ventura Rodríguez, 1717-1785, Exposición-Catálogo, Madrid, 1983, catálogo nº 60, pp. 173-175.



263

**RODRÍGUEZ, Ventura
(1717-1785)**

**“Perfil cortado por la línea C.D. de la
Planta”. “Fachada que mira a la
Huerta”**

Madrid, Marzo de 1775

*Dibujo a tinta negra sobre papel verjurado con
aguadas en gris.*

Escala: 150 pies castellanos.

413 x 640 mm.

Fdo.: Vent^{ra} Rodríguez (Rubricado).

*Notas manuscritas: Numero 2 // Perfil cortado
por la línea CD de la Planta // Fachada que
mira a la Huerta // Mad^d y Marzo de 1775 //
Vent^{ra} Rodríguez //*

A.H.N. Plano nº 839 Leg. 5443,13.

La Casa y Colegio de la Compañía de Jesús en Madrid, cuya fundación, administración, construcción, cátedras, profesorado, etc... ha sido dada a conocer en un estudio monográfico de investigación rigurosa por el profesor Simón Díaz (Madrid 2^a ed. 1991), fue un organismo de enseñanza fundamental que realizó un obra parangonable a las instituciones universitarias precedentes. Aunque su arranque efectivo parte de 1603, y como Real Estudio su labor transcurre entre 1625 y 1767, en su continuidad cronológica han sido resaltados numerosos aspectos de gran

interés para la historia, el arte y la ciencia. En su variado proceso artístico se documenta en varias ocasiones la presencia de Ventura Rodríguez (V. Tovar, Academia 1982) levantando la planta del templo tras la expulsión de los jesuitas, o proponiendo reparos en parte débiles del edificio (Simón Díaz, 1991, pag. 264). Pero la intervención más trascendente en el organismo del arquitecto atañe a dos propuestas consecutivas, sobre reordenación primero de la vieja Biblioteca y sobre la planificación de la misma sobre nueva Planta. Se conservan los proyectos de ambas propuestas, otorgándose el nº 1 y 2 a la primera y los números 3, 4 y 5 a la segunda. El proceso de dicha Biblioteca ha sido bien documentado por el citado autor y el estudio tipológico, brindado también con rigor en su análisis por Chueca Goitia (A.E.A. XVII, 1944). La intervención del arquitecto se documenta por una carta del propio Ventura Rodríguez fechada en 18 de julio de 1775 (A.H.N.S. Consejos Legajo 5.443). La idea surge de un plan formulado hacia 1770 por los comisionados Tedeya y Miranda, que solicitaron la provisión de una o varias salas con “buena luz, fácil acceso y lejanía de las aulas”. Ventura respondía con su propuesta, aprovechando la antigua o dando paso a una creación nueva. En carta de 6 de diciembre de 1774 informaba a D. Juan Acedo Rico en estos términos, “El Plano formado para pieza Biblioteca... con capacidad bastante para la colocación de todos los libros con la proporción correspondiente para que pueda usar el público de ella comodamente” estaría situada “desde la Escalera Principal, que está al

lado del crucero de la Iglesia, sigue su fondo entre la Huerta y el Corral o Patio carretero hasta el testero de la Cocina y puerta que sale a las Oficinas Domésticas”. Argumenta, que en la zona hay sobrante para la citada Biblioteca y que incluso sobran zonas bajas para usos independientes. Señala también el dar simetría a la fachada de la huerta ya que los vanos están repartidos “con desigualdad”. La obra tendría un costo de 460.000 reales de vellón. Pero la respuesta por parte del Fiscal del Consejo no se hizo esperar tratando de “inadmisibile la propuesta”, “pues es necesario abandonar la idea como redundante y no necesaria”. Este proyecto reflejado en los números 1 y 2 rehabilitando para nueva Biblioteca crujeas existentes contiguas a la escalera claustral, permite un desarrollo de gran habilidad. Se trata de una pieza alargada, de dos plantas en la que se procede a eliminar el forjado de piso para otorgar a la estancia una mayor espacialidad. También interviene del mismo modo en otra de menos altura sobre ella y a otras más pequeñas, paralelas. Proyecta la estancia abovedada, de perfil rebajado, con diez lunetos como altos lucernarios a cada lado. La cornisa de arranque está interrumpida por los vanos otorgando a la estructura cierta originalidad. Bajo la cornisa se extiende la gran estantería dividida en dos pisos por un balcón con balaustrada sostenida por el cuerpo de estanterías bajo. En los extremos se alojan las escalerillas, de un tiro, decoradas con sencillos balaustres. En el frente de la estancia, el arquitecto dispuso dos puertas de acceso a las estancias adyacentes. Fueron ubicados bajo el balcón de la segunda estantería y fueron diseñadas como pasos abiertos en la estantería baja marcados por dos paneles colaterales. Los pasos también se entienden como contenedores de libros. En la parte central coloca dos Globos terraqueos que como se ha señalado prestan un acento de “sagrado recinto científico donde gustan refugiarse los sabios”. Globos y accesos están diseñados con absoluta simetría. Dicho sentido del orden también se advierte en la fachada de cinco alturas, con arreglo, como el arquitecto declara, a “symetria”. Este exigente y generoso planteamiento, sin pretensión de obra nueva absoluta, hubiese proporcionado mayor capacidad y belleza a la prestigiosa Librería jesuítica, cuya riqueza ha quedado tantas veces comprobada.

V.T.M.

**RODRÍGUEZ, Ventura
(1717-1785)**

**“Planta del Archivo devajo de la
Bibliotheca”**

Madrid y Julio 18 de 1775

*Dibujo a tinta negra sobre papel verjurado con
aguadas en negro.*

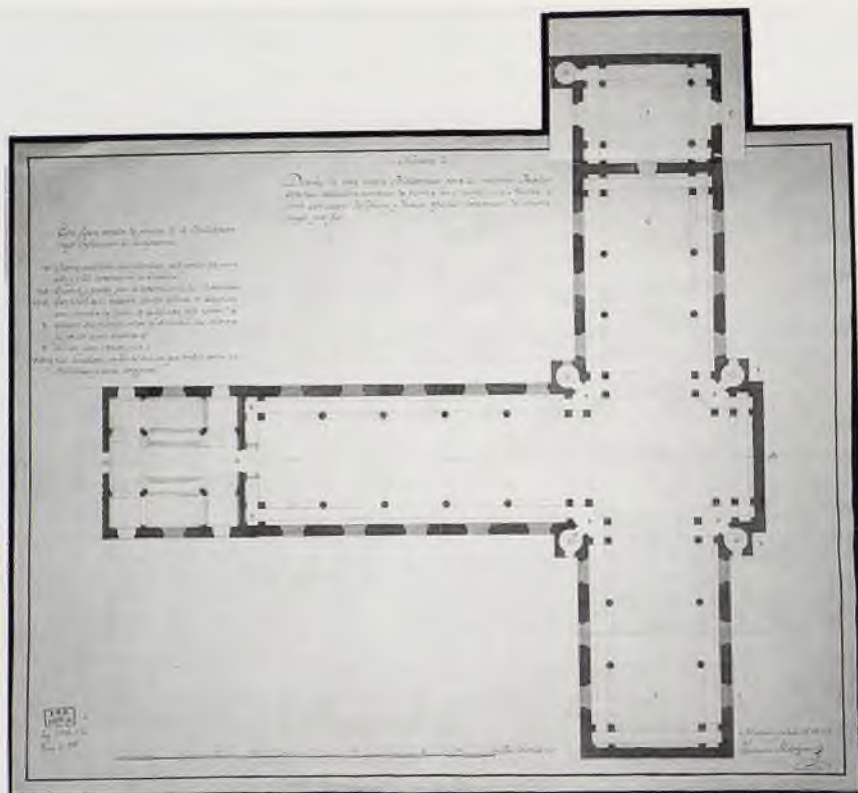
Escala: 100 pies castellanos.

493 x 632 mm.

Fdo.: Ventura Rodriguez (Rubricado).

*Notas manuscritas: Numero 5 // Planta del
Archivo devajo de la Bibliotheca // Madrid y
Julio 18 de 1775 // Pies Castellanos // Ventura
Rodriguez //.*

A.H.N. Plano nº 842 Leg. 5443,13.



264

264 bis

**RODRÍGUEZ, Ventura
(1717-1785)**

**“Diseño de una nueva Bibliotheca
para los mismos Reales estudios”.
Planta**

Madrid y Julio 18 de 1775

*Dibujo a tinta negra sobre papel verjurado con
aguadas en gris.*

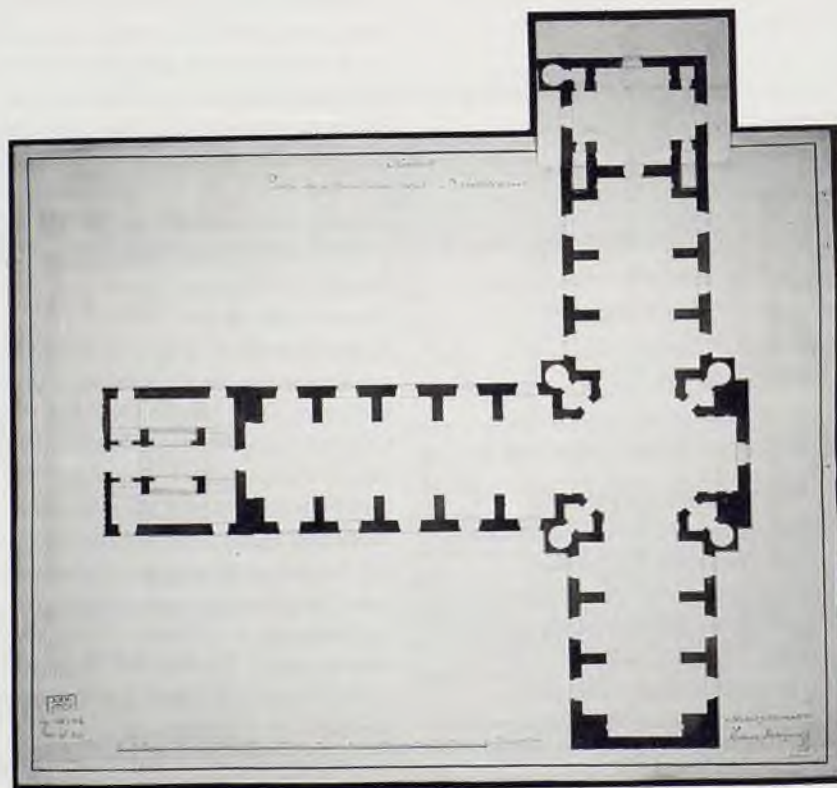
Escala: 100 pies castellanos.

491 x 631 mm.

Fdo.: Ventura Rodriguez (Rubricado).

*Notas manuscritas: Numero 3 // Diseño de una
nueva Bibliotheca para los mismo Reales //
estudios debiendose construir de planta en el
campo de la Huerta, y // sitio que ocupa la
taona, y demás oficinas domésticas del mismo
// colegio que fue // Esta figura señala la
planta de la Bibliotheca // cuya explicacion es
la siguiente // M. Puerta inmediata a los
estudios, que por los dos pisos // vajo, y pral
introduce a la escalera // M.N. Escalera, y
puerta pral de introduccion a la Bibliotheca //
O.P.Q. Extension de la misma con dos ordenes
de estantes // como muestra la figura de la
adjunta foja numº 4 // R. Corredor del segundo
orden de estantes que se mane- // ja por las
cinco escaleras S // T. Gavinete para Museo, y
M.S. // V.X.Y.Z. Sitio descubierto con luz de
oriente que media entre la // Bibliotheca y
casas contiguas // Madrid y Julio 18 de 1775 //
Pies castellanos // Ventura Rodriguez //.*

A.H.N. Plano nº Leg. 5443,13.



264 BIS

Bibl.: Eguren, J. M^o de: *Historia del Colegio Imperial de Madrid*. Imp. de Fermin Martinez Garcia, 1869.

Chueca Goitia, F.: *A.E.A. XVII*, Madrid, 1944.
Rodríguez G. de Ceballos, A.: *El Colegio Imperial de Madrid. Historia de su construcción*. Miscelanea Comillas. LIV, Comillas 1970.

Simón Díaz, J.: *Historia del Colegio Imperial. Del Estudio de la Villa al Estudio de San Isidro (1346-1955)*. Madrid, (2^o Ed.) 1991.

Exp.: Ventura Rodríguez (1719-1785).

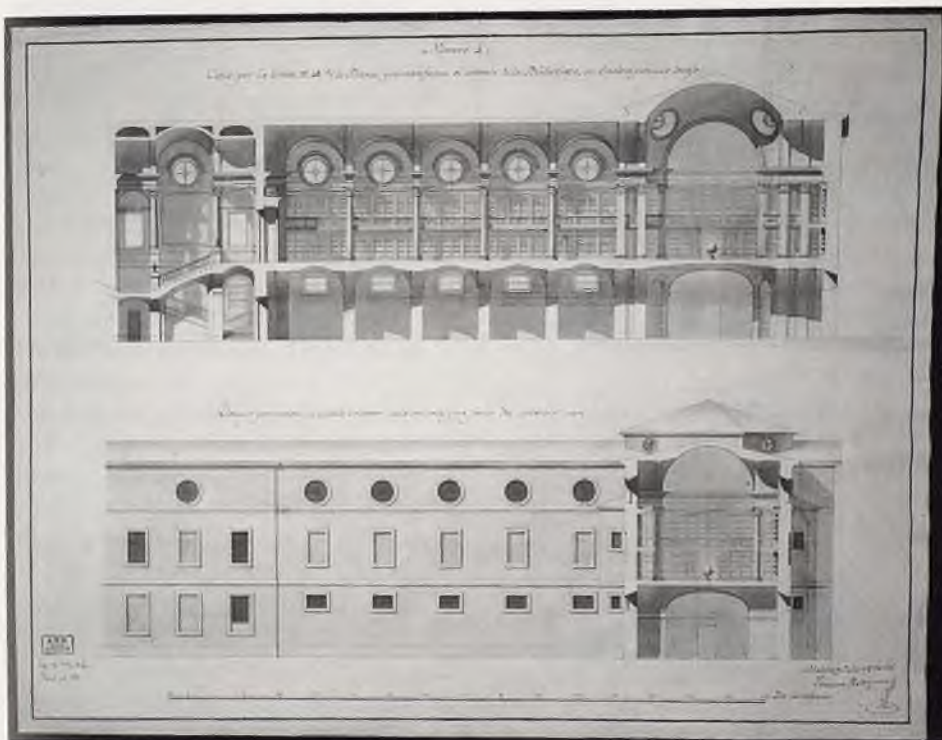
Exposición-Catálogo. Museo Municipal. Cat. nº 9 pag. 44. 1983.

*Escala: 150 pies castellanos.
493 x 634 mm.*

Fdo. Ventura Rodríguez (Rubricado).

Notas manuscritas: Numero 4 // Corte por la línea M de la Planta que manifiesta el interior de la Bibliotheca, su escalera y Archivo devajo // Elevacion que muestra un costado exterior de la misma, y una frente del interior // Madrid y Julio 18 de 1775 // pies Castellanos // Ventura Rodríguez // A.H.N. Plano nº 841 Leg. 5443,13*

Ventura Rodríguez, tal vez consciente de los inconvenientes que su



265

RODRÍGUEZ, Ventura (1717-1785)

“Corte por la línea M de la Planta que manifiesta el interior de la Bibliotheca, su Escalera y Archivo devajo”, y “Elevacion que muestra un costado exterior de la misma, y una frente del interior”

Madrid y Julio 18 de 1775

Dibujo a tinta negra sobre papel verjurado con aguadas en gris.

proyecto de reforma de la vieja Biblioteca comportaba, guiado por su impulso creativo ofreció a continuación el Plan para una Biblioteca de nueva planta. Al proyecto corresponden los números 3, 4 y 5 de la serie que custodia el Archivo Histórico Nacional. En su informe manifiesta, “No dudo pudiera tener mejor aprovechamiento este edificio... contruyendo nueva Biblioteca en el sitio heredal que fue Huerta del mismo Colegio, tomando su entrada y escalera por el Patio de Estudios, extendiéndose a ocupar la Tahona y otras Oficinas domésticas”. (Simón, 1991, pag. 345). Aclara, que con los citados diseños” se logrará una Biblioteca en alto a piso principal, de las calidades que corresponden, solida,

incombustible, a la mano para su uso, con luz por todos lados, por quedar exenta y capaz de 32 a 33.000 cuerpos de Libros de a folio de tres dedos de grueso y debajo al piso de Patio de Estudios, un Archivo de igual extensión en su planta y de quasi duplicado cúmulo de papeles en su cabida; cuya obra tendra de coste un millon quatrocientas setenta mil reales vellon poco mas o menos... de ladrillo de la mejor calidad, las paredes y bovedas con su cimiento de mampostería, zocalo, cornisa exterior, columnas y pilastra de orden compuesto, peldaños y escaleras de piedra berroqueña labrada y los arquivates en corto; rejas de hierro en todas las ventanas bajas del archivo, gatillos de hierro para atar las columnas y arcos de la escalera principal...” (A.H.N. Consejos Leg. 5.443) Al igual que el proyecto de remodelación el Fiscal rechazó la propuesta considerándolo “no necesaria prescindiendo de la falta de fondos en los Estudios Reales para semejante empresa” (Simón 1992, pag. 346). Ventura Rodríguez había trazado un edificio exento aunque vinculado por un costado al Colegio por la línea de la calle de Estudios, previniendo la comunicación de la Bibliotheca con la calle. La gran escalera, como parte integrante servirá a su vez de vestíbulo a dos alturas, Archivo abajo y Bibliotheca arriba. La planta fue proyectada en forma de T ubicándose en un extremo la escalera imperial a la que accedía por la meseta intermedia. Las bóvedas se sostienen sobre un orden de columnas corintio, exento. En el cruce de la T concluyen las naves formando un espacio cupular de gran magnificencia arquitectónica. El brazo más largo se diseña en cinco tramos abovedados sobre columnas compuestas aisladas y los brazos menores de tres, adicionando a uno de los extremos un Gabinete para Museo y Manuscritos, espacios magnificados también con aisladas columnas como contraste con el Archivo donde utiliza pilastras y hornacinas. La insistencia en la columna aislada permite que la superficie de la pared pueda ser aprovechada en su integridad para estanterías, las cuales en el diseño corren a todo lo largo del aposento. Las columnas actúan también de soporte para sostener los balconillos que sirven para alcanzar las estanterías más altas. En el espacio central cupular y en los cuatro ángulos situa las escaleras de caracol que acceden a las tribunas. El proyecto se ha relacionado con la estructura de las termas romanas de la antigüedad (Chueca, A.E.A., 1944) especialmente por la relación columna aislada-superficie mural y el orden compuesto. Sin embargo se aprecia en el

proyecto la línea de un barroco ponderado de práctica habitual por parte de Ventura Rodríguez en estas fechas, cuyo arraigo en los intérpretes de este estilo, como legítimo continuador de los maestros italianos, nunca desaparece. Es un proyecto de su etapa de madurez y en él hay una persistencia de fórmulas piamontesas, como el vano en forma de ojos de buey, que utilizaría tantas veces y concretamente en la biblioteca de la nueva Universidad de Alcalá de Henares centrada en el antiguo Colegio Máximo de los Jesuitas. También mantiene el gusto por las molduras enroscadas y un repertorio ornamental muy cercano a Juvara y Sacchetti presente en los proyectos también de San Bernardo, Encarnación, etc...

Los diseños de nueva Biblioteca para el Colegio Imperial de Madrid parecen querer retomar conceptos barrocos en esa hora de la cultura de la Ilustración, ampliamente criticados, fórmulas que algún purista como Juan de Villanueva o Silvestre Pérez sin duda desestimaron. Pero el proyecto es propio de aquella etapa y está inmerso en el movimiento reformista funcionalista que le caracteriza, aunque Ventura Rodríguez plantea una vez más su solidaridad a la corriente barroca en la que permanece a lo largo de toda su trayectoria arquitectónica.

V.T.M.

266

GÓMEZ, Juan (1775-1831)

Bolsa o casa de Contratación para esta Corte. Planta principal

Madrid y Junio de 1796

Dibujo a tinta negra, sepia y lápiz sobre papel verjurado con aguadas de colores.

Escala: 400 pies castellanos.

620 x 912 mm.

Fdo.: Juan Gómez (Rubricado).

Notas manuscritas: "Nº // Planta del Cuarto principal de la Casa bolsa ó contratación. // Explicación // 1. Desembarco de la Escalera pral. // 2. Ante Sala capaz. // 3. Salón magnífico, para el Con- // sulado // 4. Ante Salas particulares, á las // Salas de Juntas. // 5. Sala de Juntas secretas // 6. Sala de Juntas particulares. // 7. Salon de juntas generales. // 8. Salon para el Tribunal del // Juzgado // 9. Secretaria general // 10. Secretaria particular // 11. Contaduría general // 12. Contaduría

particular // 13. Thesorería general. // Sigue la explicac^o // 14. Thesorería particular // 15. Havitación, para los Admi- // nistradores. // 18.19.20 y 21. Havitaciones para // dos Contadores, y dos Thesoreros // 22.23 y 24. Havitaciones para // quatro Porteros. // Nota. Las havitaciones para Admi- // nistradores, y demas Dependientes, // se conceptuan colocados en el // cuarto 2º".

Al dorso: Fechado, firmado y rubricado:

"Madrid y Junio de 1796 // Juan Gómez" "5 BA/460".

R.A.B.A.S.F. A-1246.

Bibl.: Arbaiza, S. y Heras Casas, C.: *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX* (En prensa). Cat. nº 1246.

Exp.: *Hacia una nueva idea de la Arquitectura. Premios generales de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando (1753-1831)*. Exposición-Catálogo. Madrid, 1992. Repr. Cat. nº 30.1 p. 140.

267

GÓMEZ, Juan (1775-1831)

Bolsa o casa de Contratación para esta Corte. Alzado de la fachada principal y secciones A, B, C, D, E y F de las Plantas Nº 2 y 3

Madrid, Junio de 1796

Dibujo a tinta negra, sepia y lápiz sobre papel verjurado con aguadas de colores.

Escala: 390 pies castellanos.

621 x 924 mm.

Fdo.: Juan Gómez. Rubricado.

Notas manuscritas: "Nº 4 // Sección por longitud, y por las líneas A, B, C, D, E, F, de las Plantas. Nº 2 y 3". "Fachada principal" // Madrid y Junio de 1796 // Juan Gómez" "5 BA/461".

R.A.B.A.S.F. A-1247.

Bibl.: Arbaiza, S. y Heras Casas, C.: *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX* (En prensa). Cat. nº 1247.

Exp.: *Hacia una nueva idea de la Arquitectura. Premios generales de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando (1753-1831)*. Exposición-Catálogo. Madrid, 1992. Repr. Cat. n.º 30.2 p. 141.

El proyecto se refiere a una Bolsa o Casa de Contratación, realizado por uno de los alumnos de la Academia de S. Fernando, para conseguir la valoración a su mérito personal, a partir de la evaluación de los proyectos presentados, con los que se aseguró uno de los premios otorgados por la Academia en el año 1796.

Siguiendo la tónica general de los proyectos académicos, Juan Gómez realiza para el desarrollo de la idea, en este caso un edificio de Bolsa, una relación de diseños, que unidos forman la serie que completa la imagen del edificio en cuestión. Los temas de los proyectos, generalmente impuestos, hay que analizarlos desde su dimensionalidad. Aunque su finalidad fuese, en la mayoría de los casos, un concurso, son planteamientos que podrían haberse materializado, ya que, se atenían a realidades concretas.

Por otra parte, los alumnos, a partir de sus planteamientos, mostraban su nivel de conocimiento y asimilación de los principios de la arquitectura neoclásica canalizada a través de la Academia de S. Fernando. Juan Gómez, estructura el edificio en planta a partir de tres patios; el central de mayor tamaño con respecto a los laterales, presenta una columnata que recorre la totalidad de su perímetro, dotándole sin duda, de una majestuosidad de la que carecen los otros dos recintos abiertos.

Estos patios se convierten en elementos organizadores de las estancias y dependencias que se disponen alrededor y abriéndose a ellos. Resulta significativo el marcado eje axial que presenta el edificio, desde la portada de ingreso hasta el fondo, que se corresponde con la estancia más importante de la construcción tanto funcional como espacialmente. Esta concepción del cuerpo central, así como la disposición de los diferentes elementos, recuerda al Palacio Real, en este caso, Juan Gómez repite la misma ordenación que respondería a, la entrada propiamente dicha, el vestíbulo flanqueado por las dos escaleras principales y finalmente el gran salón del fondo. En los ángulos inferiores de la fachada principal se disponen las habitaciones de cónsules y administradores respectivamente,

con el privilegio de contar con acceso directo desde estas dependencias a la calle, dispensa concedida por el rango y obligaciones de estos personajes. Desde el punto de vista de la disposición y configuración de los espacios resulta altamente significativo, ya que, frente a la atomización espacial que presenta el edificio, estas dependencias podían considerarse como un núcleo con carácter autónomo con respecto al resto.

En cuanto al alzado, Juan Gómez propone tres pisos en altura, el superior con un desarrollo menor que los inferiores. Las secciones del edificio muestran la organización interior, con un desarrollo importante de los espacios abovedados. Interés marcado por la recuperación de los repertorios clasicistas, a partir, del uso de los casetonados como decoración de las bóvedas.

La fachada principal de gran sencillez se caracteriza por un dominio absoluto de la horizontalidad, destacado por medio del desarrollo de un pórtico de columnas toscanas, de gran solidez, que acentúa la severidad del conjunto. El tema del peristilo se había convertido en una constante en la arquitectura neoclásica.

Se otorga gran importancia a los vanos, sencillos, adintelados dispuestos rítmicamente a lo largo del muro; en la portada de ingreso se sustituyen por balcones, que por un lado marcan la importancia de la zona y por otra al ser elementos más ligeros, suavizan la sensación de pesadez y sobriedad de la totalidad del edificio.

En líneas generales, presenta un alzado similar a los proyectos que en estos momentos se están realizando para edificios relacionados con asuntos de la administración pública.

C.L.A.

268

ANÓNIMO

Proyecto para la Casa de la Panadería

Siglo XVII (?)

Dibujo en tinta sepia, sobre papel verjurado, con aguadas verde y roja.

Escala: 100 pies.

590 x 765 mm.

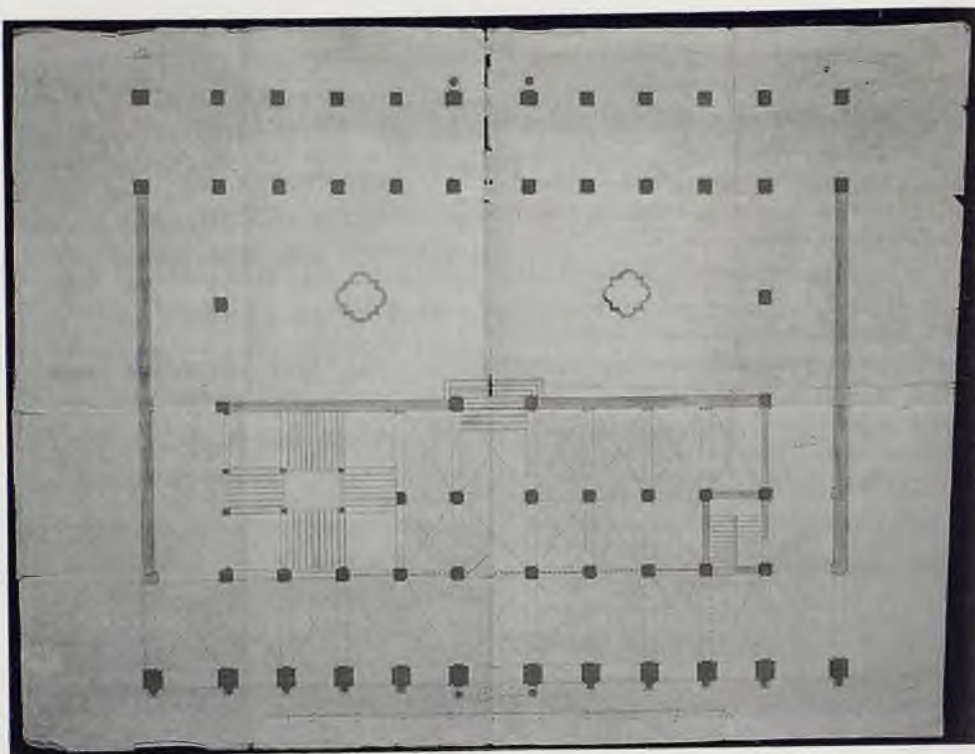
Notas manuscritas: "Planta baja // Calle".

AV. ASA. 1-456-2 N. 25.

Este proyecto lo consideramos como una versión más del proceso de transformación al que fue sometida la Casa de la Panadería situada en la Plaza Mayor de Madrid. De lo que pudo ser el edificio en su origen, no han quedado testimonios concluyentes gráficos, y la información escrita por lo incompleta, deja que su problemática aún continúe. Un testimonio del organismo en su espacio interior lo proporciona la planta (baja y superior) firmada a mediados del siglo XVII por Juan García de Gonzalo, la cual nos ofrece plena información de su estado y distribución tras la intervención de Juan Gómez de Mora al remodelarla para integrarla en el conjunto de la Plaza Mayor, donde siempre ocupó un lugar destacado, como aposento real en el que tuvo cabida el palco especial utilizado por los Monarcas con motivo de espectáculos o celebraciones (V. Tovar 1975, Lam. LID). Con el tiempo, la Panadería sirvió a otras funciones que aquellas que se le adscribieron en el siglo XVII y XVIII. Entre ellas destaca el haberse convertido en primera sede de la Academia de San Fernando. Su espacio rectangular, con pórtico apilastrado cruciforme orientado a la Plaza y a la calle Mayor estuvo encuadrado por dos calles, con medianería a la de Amargura y en el lado contrario con las casas de Sardinetta, ambas vías con salida desde la Plaza a la calle Mayor. Consideramos que fue en el siglo XVIII cuando la Casa de la Panadería fue sometida de nuevo a transformaciones como lo prueban algunos nuevos diseños de su planta (V. Tovar, 1983 Fig. 167 y 168) (ASA 0,59-131-51). Se aprecia en tales diseños la voluntad de transformar su interior retrasando el Patio hacia la calle Mayor. Se persigue también rectificar

los lienzos mayores en la línea del pórtico delantero, orientado a la misma calle. El diseño que ofrecemos lo consideramos parte de aquel proceso alternativo que en este caso expresa una intervención diferente adelantado el Patio hasta integrarse con el pórtico de la calle Mayor, el cual se adorna con dos fuentes y estableciendo una comunicación con las dos calles laterales adyacentes. El conjunto presenta doce apilastrados, equivalentes al proyecto citado (V. Tovar, 1983 Fig. 167). Se observa en el nuevo diseño que los accesos por los lados mayores del rectángulo se hacen equivalentes, y que ambos se resaltan con la presencia de dos columnas exentas y adelantados sobre el eje medio del edificio. Entendemos que el diseño podría pertenecer a tal proceso de remodelación que los documentos determinan entre fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX. El Patio principal permanece hoy día en la misma situación que ya mantenía en el siglo XVII, prueba también de que el planteamiento del diseño no se llevó a cabo.

V.T.M. 268



269

MORENO, Custodio Theodoro (1780-1836)

“Planta de un Edificio publico, para la custodia, y venta por mayor // de todas especie de Viveres, con destino a esta Corte”

30 de Junio de 1799

Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas en grises y verdes.

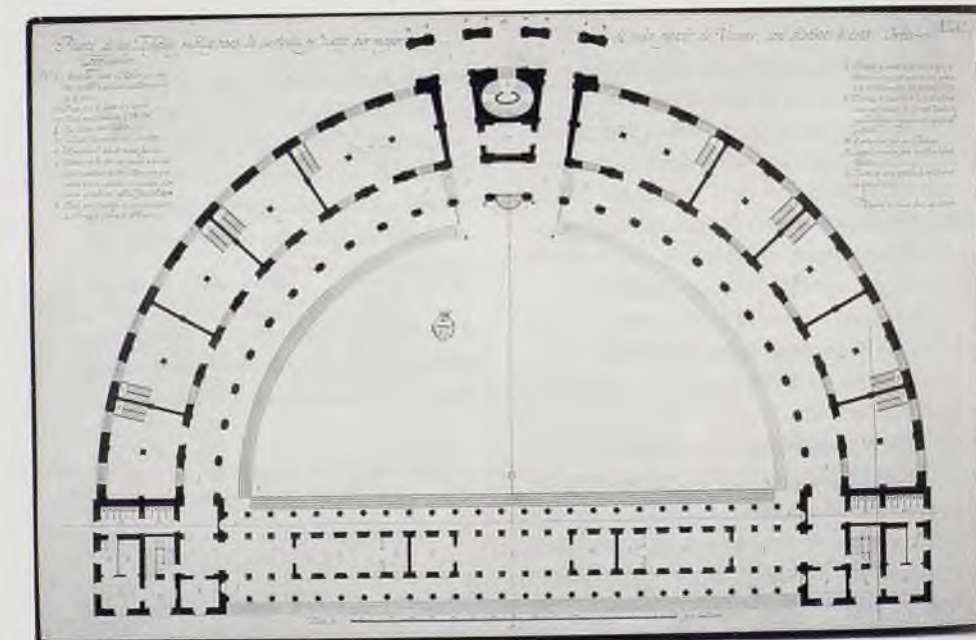
Escala: 150 pies castellanos.

651 x 974 mm.

Fdo.: “Madrid 30 de Junio de 1799 // Custodio Theodoro Moreno.” (Rubricado).

Notas manuscritas: “Explicacion // Nº 1º.

Entradas para el Publico que debe // cerrarse a las horas escusadas con re- // jas de fierro // 2º. Piezas para el Cuerpo de Guardia // 3º. Piezas para Romanas, y Fielatos // 4. Dos piezas para Repesos // 5. Galerias de comodidad, y desahogo // 6. Almacenes al piso de vajadas a lo Sota- / nos de cada uno de dhos Almacenes, y de // subida a otros



269

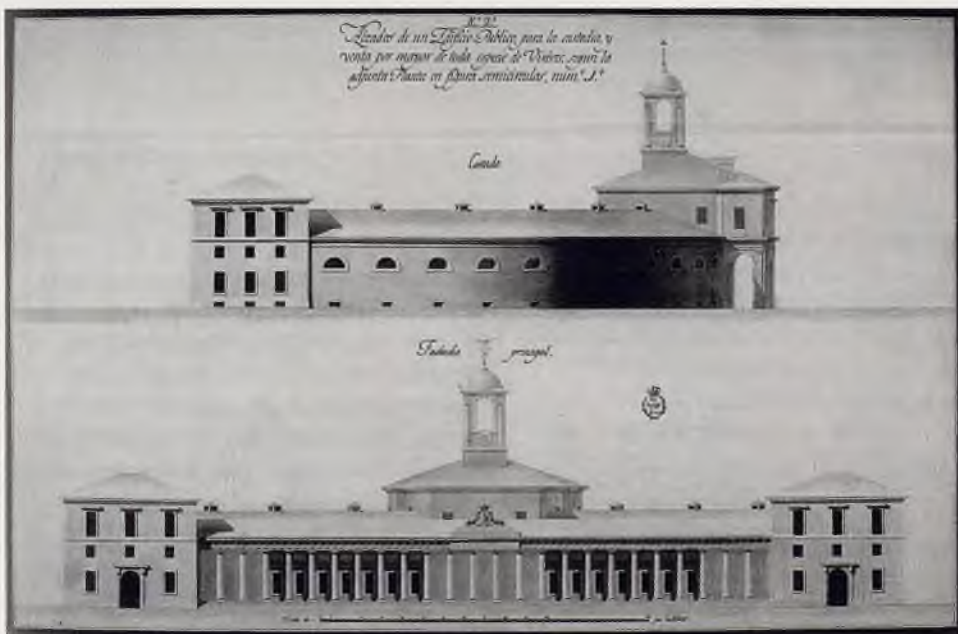
superiores, que quedan unidos // con los antecedentes, vajo la forma del cubierto. // 8. Plaza para desahogo de los concurrentes // a la venta y compra de los viveres // 9. Entrada y salida de los Carruages, y // Caballerias, que deberan tambien cerrarse // a las horas escusadas, con rejas de fierro // 10. Entradas, y escaleras a las havitaciones // altas, que

quedan en los tres Pabellones, para los precisos empleados de administracion // y fielato // 11. Quartos en lo vajo para Porteros // 12. Lugares comunes para servidumbre del // Edificio // 13. Fuente de agua potable, a beneficio de // los concurrentes // Madrid, y Junio 30, de 1799”. R.A.B.A.S.F. A-2291.

422

Bibl.: Pevsner, N.: *Historia de las tipologías arquitectónicas*. Barcelona, 1979, Ed. G. Gili. Sambricio, C.: *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986, repr. p. 268. Arbaiza Blanco Soler, S. y Heras Casas, C.: *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX* (En prensa), cat. n.º 2291.

Exp.: Rodríguez, D.: "Imágenes de lo posible: los proyectos de arquitectura premiados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831)", en *Hacia una nueva idea de la arquitectura*. Premios generales de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831). Madrid, 1992. Exposición-Catálogo.



270

MORENO, Custodio Theodoro (1780-1836)

"Alzados de un Edificio Publico, para la custodia, y venta por mayor de toda especie de Viveres, segun la / adjunta Planta en figura semicircular, num.º 1.º"

30 de Junio de 1799

Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas en grises y ocre.

Escala: 150 pies castellanos. 639 x 958 mm.

Fdo.: "Madrid 30 de Junio de 1799 // Custodio Theodoro Moreno" (Rubricado).

Notas manuscritas: "Costado", "Fachada Principal".

R.A.B.A.S.F. A-2292.

Bibl.: Pevsner, N.: *Historia de las tipologías arquitectónicas*. Barcelona, 1979, Ed. G. Gili. Sambricio, C.: *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986.

Arbaiza Blanco Soler, S. y Heras Casas, C.: *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX* (En prensa), cat. n.º 2292.

Exp.: Rodríguez, D.: "Imágenes de lo posible: los proyectos de arquitectura premiados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831)", en *Hacia una nueva idea de la arquitectura*. Premios generales de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831). Madrid, 1992. Exposición-Catálogo.

271

MORENO, Custodio Theodoro (1780-1836)

"Alzados de un Edificio Publico, proyectado para la cus- // todia, y venta de toda especie de Viveres, segun los dos // diseños de Planta, y alzados n.º 1.º y 2.º que anteceden"

30 de Junio de 1799

Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas en grises y rosas. 641 x 970 mm.

Escala: 150 pies castellanos

Fdo.: "Madrid 30 de Junio de 1799 // Custodio Theodoro Moreno" (Rubricado).

Notas manuscritas: "Seccion por la linea A.B de dicha Planta". "Fachada por la espalda de el Edificio".

R.A.B.A.S.F. A-2293.

Bibl.: Pevsner, N.: *Historia de las tipologías arquitectónicas*. Barcelona, 1979, Ed. G. Gili. Sambricio, C.: *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986, repr. p. 269. Arbaiza Blanco Soler, S. y Heras Casas, C.: *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX* (En prensa), cat. n.º 2293.

Exp.: Rodríguez, D.: "Imágenes de lo posible: los proyectos de arquitectura premiados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831)", en *Hacia una nueva idea de la arquitectura*. Premios generales de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831). Madrid, 1992. Exposición-Catálogo.

Custodio Moreno, uno de los más prometedores arquitectos de la promoción de Marichalar, Ugartemendía, Pedro Nolasco Ventura y otros (Sambricio, C. 1986, pp. 261), proyecta este edificio para "la custodia y venta por mayor de toda especie de Viveres" (A.S.F. N.º A-2291 al A-2293), en 1799. Protegido desde su entrada en la Academia, por los más influyentes profesores de la primera generación, participa activamente en las discusiones teóricas que se dan en el momento en que él está en dicha institución,

consiguiendo ya en 1795 uno de los premios de la Academia (Sambricio, C. 1986, pp. 374). Su propuesta para este mercado-almacén encaja dentro de la temática de arquitectura de servicios públicos, que desarrollarán también sus condiscípulos, intentando introducir en ella un componente de racionalidad en los planteamientos que les lleva a anteponer las necesidades de la funcionalidad a cualquier otra consideración, estudiando las mejores opciones en la distribución de los espacios e intentando dar a las construcciones la monumentalidad requerida por las nuevas tipologías edilicias, signo claro del interés de los arquitectos por el desarrollo del país. La estructura formada por un semicírculo y cerrada por un segmento recto que une los dos extremos, recuerda a modelos franceses tanto en el uso de la exedra como en el de los espacios porticados, articulados mediante columnas o pilastras. Estas obras con pórtico y de diseño simple serán defendidas, entre otros, por hombres como Blondel, participante activo en las discusiones sobre arquitectura en el ámbito del Neoclásico francés (Pevsner, N. 1979, pp. 288).

En la planta del edificio (A.S.F. N° A-2291) la parte semicircular se destina a almacenes, que quedan cerrados al patio interior, dotándose a cada uno con una escalera de comunicación para los sótanos y dejando el acceso a la galería porticada como punto de contacto con la zona dedicada al comercio, en la que se llevarían a cabo las maniobras de compra-venta.

El pabellón que corta la exedra por el centro genera la apertura de dos pasillos para la entrada de carros y encierra las funciones correspondientes a la administración y gobierno del mercado.

En el sector opuesto, organizadas mediante una columnata en cuyo interior se integran dos pabellones simétricos, se sitúan las entradas "para el público", destinando los dos habitáculos ya mencionados a los cuerpos de guardia y a los lugares de uso de los sistemas para pesar o medir las mercancías. También aparecen en los extremos las zonas reservadas al personal de servicio.

El patio se convierte en el punto más importante del complejo ya que todos los elementos que componen la construcción se vuelven hacia él, utilizándose una escalinata corrida para facilitar la conexión entre éste y las galerías. Es así como se convierte en un lugar de encuentro e intercambio, hacia el que se dirigen el resto de las actividades desarrolladas en su periferia.



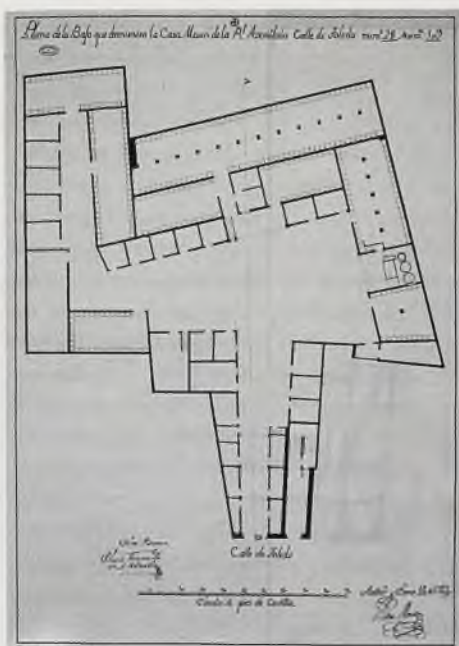
271

El alzado de la fachada principal (A.S.F. N° A-2292) muestra la columnata toscana con entablamiento dórico de la entrada, flanqueada por los dos pabellones laterales más altos. El acceso está diseñado para ser cerrado con rejas de hierro, que se abrirían siguiendo un horario preestablecido, al que también se ajustaría la entrada para carros del extremo opuesto. En la sección con el alzado de la fachada posterior (A.S.F. N° A-2293) apreciamos la estructura interior de la galería, articulada mediante pilastras y arcos con dovelas a montacaballo, que nos recuerdan tanto a modelos italianos como a la obra del Palacio Real, donde también se utiliza este sistema de dovelaje.

La parte posterior del edificio, en la que la desnudez mural resalta el carácter circular y sólo es alterada por la introducción de unos vanos también semicirculares, ve resuelta su composición con un mínimo de elementos, basándola en un limpio juego de volúmenes que confiere al edificio, dentro de su aparente sencillez, una monumentalidad y un aspecto mucho más cercanos a las grandes construcciones que se evocan de la antigüedad que a los mercados existentes en el Madrid del momento. Únicamente el pabellón central

rompe el ritmo compositivo, con su volumen cúbico, para abrir las entradas de carros al interior. Este pabellón cuadrangular es rematado por una linterna coronada por el casco y el bastón de Mercurio, protector de estos establecimientos, en una cita que remite a la antigüedad clásica, llevándola a presidir el conjunto, rompiendo por completo cualquier referencia a la religión oficial, de la que no aparece ningún rasgo, y sustituyéndola por signos paganos, más acorde con la nueva arquitectura de la razón y con sus repertorios estéticos neoclásicos.

A.A.



272.1

272

ALONSO, Pedro

Mesón de la Acemilería. Piso Bajo

Madrid y Enero 18 de 1782

Dibujo a tinta negra sobre papel verjurado con aguadas grises y amarillas.

Escala: 90 pies de Castilla.

731 x 518 mm.

Fdo.: Pedro Alonso (Rubricado).

Notas manuscritas: "Plano de lo Bajo que demuestra la Casa Meson de la R' Azemileria Calle de Toledo numº 28 Manzª 109 // Calle de Toledo // Visto Bueno // Juan Fernando // de Ocaña // Escala de Pies de Castilla // Madrid y Enero de 1782 // Pedro Alonso //"

A.G.S. M.P.Y D.L-75 (Sección General del Tesoro I-40 seg-80).

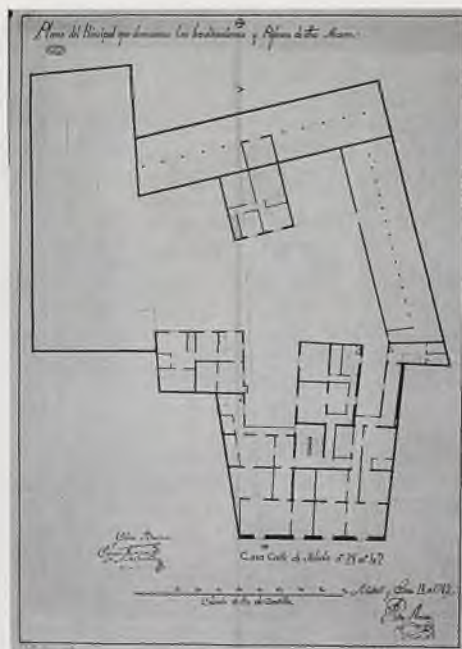
Bibl.: Planimetría General de Madrid. 1749. Manz. 109 nº 28.

272/2

ALONSO, Pedro

Mesón de la Acemilería. Piso principal

Madrid y Enero 18 de 1782



272.2

Dibujo a tinta negra sobre papel verjurado con aguadas gris

Escala: 90 pies de Castilla.

735 x 520 mm.

Fdo.: Pedro Alonso (Rubricado).

Notas manuscritas: "Plano del Prinzipal que demuestra las habitaciones y Pajares de dho Meson // Casa Calle de Toledo nº 28 nº 109 // Visto Bueno // Juan Fernando // de Ocaña // Escala de Pies de Castilla // Madrid y Enero 18 de 1782 // Pedro Alonso //"

A.G.S., M.P.Y D.L-73 (Dirección General del Tesoro, I-40, leg. 80)

Bibl.: Planimetría General de Madrid. 1749. Manz. 109 nº 28.

272/3

ALONSO, Pedro

Mesón de la Acemilería. Fachada principal. Cuartos segundos y desvanes

Madrid y Enero 18 de 1782

Dibujo a tinta negra sobre papel verjurado con aguadas grises y rosas.

Escala: 90 pies de Castilla.

Fdo.: Pedro Alonso (Rubricado).

Notas manuscritas: "Elevazion de la fachada pral ala Calle de Toledo // Plano de los quartos Segundos y Desvanes // Corte dado por la letra AB que demuestra las Alturas de



272.3

dho Meson y sus habitaciones prales y segundos // Visto Bueno // Juan Fernando // de Ocaña // Escala de Pies de Castilla // Madrid y Enero 18 de 1782 // Pedro Alonso //".
A.G.S. M.P. y D.L-74 (Dirección General del Tesoro I-40 Leg. 80).

Bibl.: Planimetría General de Madrid. 1749. Manz. 109 nº 28

Durante los siglos XVIII y XIX, Madrid contaba con un gran número de fondas, paradores y posadas; pero la cantidad no siempre fue unida a la calidad de sus servicios si atendemos a las críticas que de ellas se hicieron por parte de forasteros e incluso vecinos de la Villa. El proyecto que diseña Pedro Alonso es una muestra más de los intentos para dotar a la capital de servicios públicos acordes con la situación que se vivía. La pretendida obra se intentaba ubicar en la calle de Toledo, zona íntimamente ligada a este tipo de establecimientos que se iban insertando entre las casas de vecindad. Dentro de esta calle, la obra se realizaría en la manzana 109, en el nº 28, solar de forma muy irregular como el resto de la manzana. Este solar pertenecía a "Joseph Juaquin de Vallesteros y Sabugal" y se componía de tres sitios comprados a otros propietarios anteriores, con una amplitud de 27.084 pies (Planimetría General de Madrid, 1749). El nombre que se le otorga al mesón, de la Acemilería, nos da una pista de cual podía ser su función específica; este nombre provenía del lugar destinado para guardar mulas y animales de carga, así como sus aparejos, por lo cual entendemos que el mesón estaría dedicado a aposentar a carreteros y viajeros, y no sólo por el nombre impuesto, sino por la distribución de sus espacios, con zonas dedicadas a los animales y pajares. El proyecto se compone de tres dibujos que desarrollan las partes del edificio, tanto en plantas como en alzado. En la planta del piso

bajo, la construcción queda perfectamente enmarcada dentro de la irregularidad del solar, que no ha cambiado en esta fecha con respecto a la Planimetría anteriormente citada. La distribución de sus espacios, es sencilla, girando en torno a los patios desde los que se accede a las distintas estancias y habitaciones. Este mismo ordenamiento se realiza en el piso segundo. En cuanto al alzado de su fachada y de los cuartos altos y desvanes, la funcionalidad queda reflejada de nuevo, sin ningún tipo de ostentación constructiva.

F.D.M.

273

VENTURA, Pedro Nolasco

Proyecto de cementerio Nº 1. Planta

30 de Junio de 1799

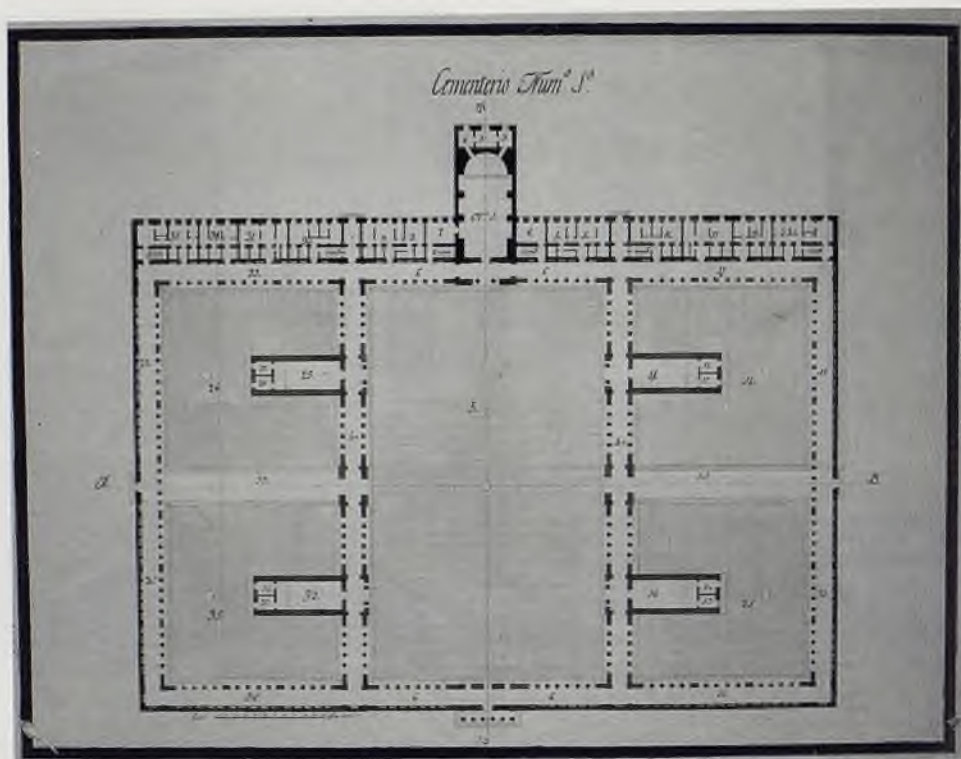
Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas en grises.

Escala: 100 pies castellanos.

579 x 743 mm.

*Fdo. "Pedro Nolasco Ventura" (Rubricado).
Notas manuscritas: "Explicacion de la Planta del Cementerio numº 1 correspondiente a las Parroquias de Sn. Martin, Sn. Pedro, Sn. Nicolas, Buen Suceso, Sn. Salvador, y que se de vera colocar entre la viña de la Duquesa de Alba, y el camino de Alcovendas".*

"1. Capilla correspondiente a la Parroquia de Sn. // Martin // 2. Su Sacristia // 3. Camarin // 4. Deposito // 5. Cementerio para el pueblo de dha Parroquia // 6.6.6. y 6. Galerias con nichos correspondientes a dha // Parroquia para Sacerdotes, y personas de dison. // 7. Deposito de Cadaveres // 8. Pieza para trastos de la Capilla // 9.9. Avitacion para un Cura compuesta de Recivto. // Sala. Alcoba [etc] // 10. Abitacion para un Teniente con la misma // distribucion que la del Cura // 11. Capilla correspondiente a la Parroquia de Sn. Pedro // 12. Su sacristia // 13. Deposito // 14. Cementerio para el pueblo de dha Parroquia // 15 y 15. Galerias con nichos para Sacerdotes y gen // tes de distincion // 16. Abitacion para un Cura con recivimto., Sala // alcoba [etc] // 17. Abitacion para un Teniente con las mimas pi- // ezas que el Cura // 18. Capilla correspondiente a la Parroquia de // Sn. Nicolas // 19. Su Sacristia // 20. Deposito // 21. Cementerio para el Pueblo de dha. Parroqa. // 22 y 22. Galeria con nichos para Sacerdotes, y



273

per // sonas de distincion de dha. Parroquia // 23. Abitacion para un Cura con recivimto., Sala // alcoba [etc] // 24. Abitacion para un Teniente con las mimas pi- // zas que el Cura // 25. Capilla correspondiente al Buen Suceso // 26. Su Sacristia // 27. Camarin o deposito // 28. Cementerio para el pueblo de dha Parroquia // 29 y 29. Galerias con nichos para Sacerdotes, y // personas de distincion de dha. Parrqa. // 30. Abitacion para un Cura con recivto. Sala // Alcoba, [etc] // 31. Abitacion para un Teniente con las mismas // piezas que el Cura // 32. Capilla correspondiente a la Parroquia de // Sn. Salvador // 33. Su sacristia // 34. Deposito // 35. Cementerio para el Pueblo de dha. Parroquia // 36 y 36. Galerias con nichos para Sacerdotes y Per- // sonas de distincion // 37 y 38. Abitaciones para un Cura y un Teniente // Compuertas de rezto., Sala, Estudio [etc] // 39 y 39. Separaciones elevadas del piso de Tierra pa- // ralas dos cementerios del Buen Suceso, y Sn. // Salvador // 40 y 40. Galerias de comunicacion para entierros, pro- // cesiones, y separacion del cementerio de Sn. // Martin, y los otros quatro // S.S.S.S. Escaleras para subir a los entre suelos // Nota. En el entre suelo de las abitaciones de los Cu- // ras de cada cementerio sepondran abita- // ciones para dos Sepultureros, y dos Sacris- // tanes. // En los Sotanos se colocaran

sepulcros, y ni- // chos para personas de distincion, Patronos // de Capilla // en los cementerios de cada Parroquia los // circulos de Puntos y sin sombra demues- // tran la boca de los Osarios".

R.A.B.A.S.F. A-4752. Este plano viene acompañado de un folio explicativo, cuyas notas manuscritas serán reporducidas en esta ficha, por referirse al dibujo que nos ocupa. Su signatura es: R.A.B.A.S.F. A-4751.

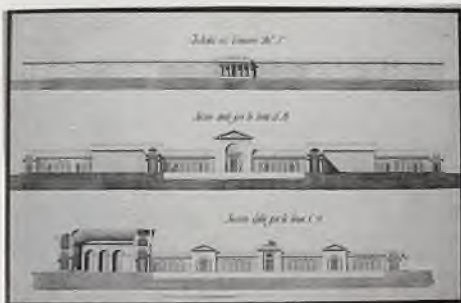
Bibl.: González Díaz. "El cementerio Español de los S. XVIII Y XIX", en Archivo Español de Arte. Madrid, 1970. Nº 169 p. 289-320. Sambricio, C. La Arquitectura Española de la Ilustración Madrid, 1986.

Saguar Quer, C. "La aparición de una nueva tipología arquitectónica: el Cementerio", en El Arte en tiempo de Carlos III. IV Jornadas de Arte. Madrid, 1989.

Arbaiza Blanco Soler y Heras Casas. Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX (en prensa).

Exp.: Rodríguez, D. "Imágenes de lo posible. Los proyectos de Arquitectura premiados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando". (1753-1831), en Hacia una nueva

idea de Arquitectura. Premios generales de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando (1753-1831) 25 de marzo-25 de mayo de 1992. R.A.B.A.S.F. p. 24.



274

VENTURA, Pedro Nolasco

**Proyecto de cementerio Nº 1.
Alzados y sección**

30 de Junio de 1799

Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas en ocre, rosas y grises.

Escala: 90 pies castellanos.

580 x 887 mm.

Fdo.: "Pedro Nolasco Ventura" (Rubricado).

Notas manuscritas: "Fachada del Cementerio Nº 1º". "Sección dada por la línea A.B."

"Sección dada por la línea C.D."

R.A.B.A.S.F. A-4753.

Bibl.: González Díaz. "El cementerio Español de los S. XVIII Y XIX, en Archivo Español de Arte. Madrid, 1970. Nº 169 p. 289-320.

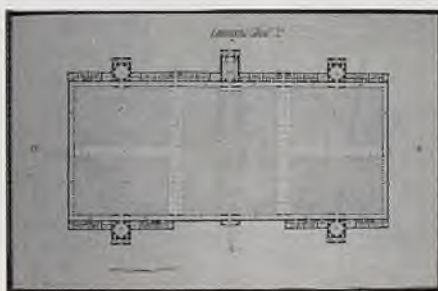
Sambrić, C. La Arquitectura Española de la Ilustración Madrid, 1986.

Saguar Quer, C. "La aparición de una nueva tipología arquitectónica: el Cementerio", en El Arte en tiempo de Carlos III. IV Jornadas de Arte. Madrid, 1989.

Arbaiza S. y Heras Casas C. Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX (en prensa).

Exp.: Rodríguez, D. "Imágenes de lo posible. Los proyectos de Arquitectura premiados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando". 1753-1831, en Hacia una nueva idea de Arquitectura. Premios generales de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831)

Exposición-Catálogo. 25 de marzo-25 de mayo de 1992. R.A.B.A.S.F. p. 24.



275

VENTURA, Pedro Nolasco

Proyecto de cementerio Nº 2. Planta

30 de Junio de 1779

Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas en grises.

Escala: 100 pies castellanos.

539 x 799 mm.

Fdo.: "Pedro Nolasco Ventura" (Rubricado).

Notas manuscritas: "Explicación de la Planta Numº 2º correspondiente a las Parroquias de San Sebastian, San Juan Santa Cruz, San Andres // y que sedeveran colora entre la 2ª y 3ª Noria del Camino del Chamberi a mano derecha".

"1. Capilla para la Parroquia de San Sebastian // 2. Su Sacristia // 3. Camarin // 4. Deposito de (no se lee por estar borrado) // 5. Pieza para trastos de la Capilla // 6. Deposito de Cadaveres // 7 y 7. Cementerio para el Pueblo de dha. Parroquia // 8. Camino para ir a la Capilla // 9.9.9. y 9. Galerías con Nichos para Sacerdotes y jentes de distincion // 10 y 11. Abitaciones para un Cura y Teniente // con recivmto. Sala alcoba, estudio, dormi- // torios cocina [etc] // 12. y 13. Abitaciones para dos Sacristanes, con // Sala, alcova, Cocina [etc] // 14. Capilla para la parroquia de Sn. Justo // 15. Su Sactistia // 16. Su Camarin // 17. Deposito // 18. Piezas para trastos de la Capilla // 19. Deposito para Cadaveres // 20. Cementerio para el Pueblo de dha. Parroquia // 21 y 22. Abitaciones para un Cura y un Teniente // con Recivimto., sala, alcova [etc] // 23 y 24. Abitaciones para dos Sacristanes con // recivmto., Sala [etc] // 25.25 y 25. Galerías con nichos para Sacerdotes // y personas de

distincion // 26. Capilla para la Parroquia de Santiago // 27. Su Sacristia // 28. Camarin // 29. Deposito // 30. Cementerio para el Pueblo de dha. // Parroquia // 31.32 y 33. Galerías con nichos para Sacerdotes, y // personas de distincion // 34. Deposito de Cadaveres // 35. Pieza para trastos de la Capilla // 36 y 37. Abitaciones para un Cura, y un Teni- // ente: la distribucion como las an- // tecedentes // 38 y 39. Abitacion para dos Sacristanes, con sala [etc] // 40. Capilla para la Parroquia de Sta. Cruz // 41. Su sacristia // 42. Camarin // 43. Deposito // 44. Pieza paratrstos de la Capilla // 45. Deposito de Cadaveres // 46. Cementerio para el Pueblo de dha. Par- // roquia // 47.47 y 47. Galerías con nichos para sacerdotes y // Personas de distincion // 48 y 49. Abitaciones par un Cura y Teniente // las distribuciones como las de los cemen- // terios antecedentes // 50 y 51. Abitaciones para dos Sacristanes; las dis- // tribuciones como la de los cementerios antece- // dentes // 52. Capilla para la Parroquia de San Andres // 53. Su Sacristia // 54. Deposito // 55. Camarin // 56. Deposito de Cadaveres // 57. Pieza para trastos de la Capilla // 58. Cementerio para el Pueblo de dha. Parroquia // 59.59 y 59. Galerías con nichos para Sacerdotes, y personas // de distincion // 60.60.60.60. Divisiones elevadas de los cementerios para // separarlos unos de otros // 61 y 62. Abitaciones para un Cura, y Teniente; las dis // tribuciones comola delos Cementerios anteriores // 63 y 64. Abitaciones para dos Sacristanes; las dis- // tribuciones comola de los cementerios anter. // S.S.S.S. Escaleras para subir a los entre suelos // Nota. En los entre suelos sepondran las Abitaciones // de los Sepultureros // En los Sotanos devera haber Sepulcros o nichos // para Personas de distincion, y Patronos de // Capillas // En los cementerios de cada Parroquia, los circu- // los de puntos y su sombra manifiestan la // boca de los osarios".

R.A.B.A.S.F. A-4755. Este plano viene acompañado de un folio explicativo, cuyas notas manuscritas serán reproducidas en esta ficha, por referirse al dibujo que nos ocupa. Su signatura es: R.A.B.A.S.F. A-4754.

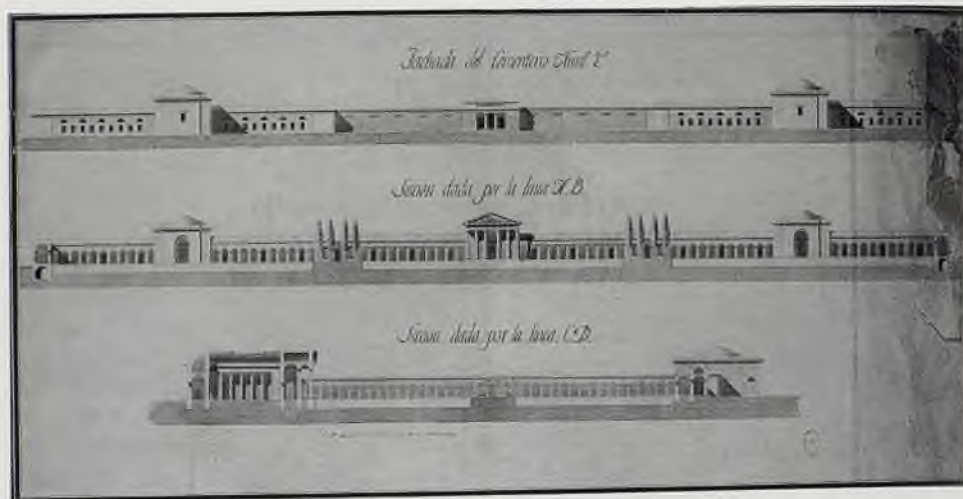
Bibl.: González Díaz. "El cementerio Español de los S. XVIII Y XIX", en Archivo Español de Arte. Madrid, 1970. Nº 169 p. 289-320.

Sambrić, C. La Arquitectura Española de la Ilustración Madrid, 1986.

Saguar Quer, C. "La aparición de una nueva tipología arquitectónica: el Cementerio", en El Arte en tiempo de Carlos III. IV Jornadas de Arte. Madrid, 1989.

Arbaiza S. y Heras Casas C. *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, correspondientes a los S. XVIII y XIX (en prensa).

Exp.: Rodríguez, D. "Imágenes de lo posible. Los proyectos de Arquitectura premiados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando". 1753-1831, en *Hacia una nueva idea de Arquitectura*. Premios generales de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831) Exposición-Catálogo. 25 de marzo-25 de mayo de 1992. R.A.B.A.S.F. p. 24.



276

276

VENTURA, Pedro Nolasco

Proyecto de cementerio Nº 2 Alzado de la fachada y secciones

30 de Junio de 1799.

Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas en grises, ocre y rosa.

Escala: 100 pies castellanos.

624 x 1150 mm.

Fdo: "Madrid 30 de Junio de 1799 / Pedro Nolasco Ventura".

Notas manuscritas: "Fachada del Cementerio Numº 2º". "Sección dada por la línea A.B."

"Sección dada por la línea C.D."

R.A.B.A.S.F. A-4756.

Bibl.: González Díaz, A. "El Cementerio Español en los S. XVII y XIX", en *Archivo Español de Arte*. Madrid, 1970. Nº 169, p. 289-320.

Sambricio, C. *La Arquitectura Española de la Ilustración*. Madrid, 1986.

Saguar Quer "La aparición de una nueva tipología arquitectónica: el Cementerio", en *El Arte en tiempo de Carlos III. IV Jornadas de Arte*. Madrid, 1989.

Arbaiza S. y Heras Casas C. *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, correspondientes a los S. XVIII y XIX (en prensa). Cat. nº 4756.

Exp.: Rodríguez, D. "Imágenes de lo posible. Los proyectos de Arquitectura premiados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando". 1753-1831, en *Hacia una nueva idea de la Arquitectura*. Premios generales de arquitectura de la Real Academia de Bellas

Artes de San Fernando (1753-1851) Exposición-Catálogo. 25 de marzo-25 de mayo de 1992. R.A.B.A.S.F. p. 24.

277

VENTURA, Pedro Nolasco

Proyecto de un cementerio Nº 3. Planta

30 de Junio de 1799

Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas en grises.

Escala: 90 pies castellanos.

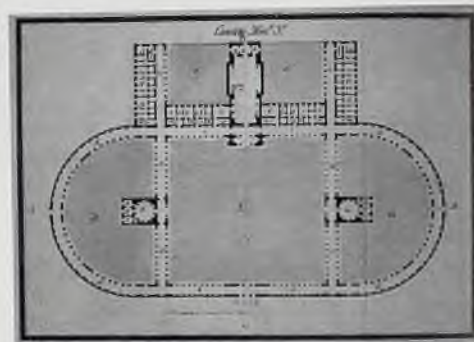
571 x 801 mm.

Fdo: "Madrid 30 de Junio de 1799 / Pedro Nolasco Ventura". (Rubricado).

Este plano viene acompañado de un folio explicativo, cuyas notas manuscritas serán reproducidas en esta ficha, por referirse al dibujo que nos ocupa.

Notas manuscritas: "Explicación de la planta del Cementerio Nº 3 correspondiente a las Parroquias de Sn. Gines, Sta. Maria, Sn. Juan, y que deberá colocarse entre la segunda noria del camino del Chamberi y Fuente Castellana".

"1. Capilla correspondiente a la parroquia de Sn Gines / 2. Su sacristia / 3. Camarin / 4. Pieza para trastos / 5. Deposito de Cadaveres / 6. Pieza para guardar blandones y trastos / 7. Cementerio para el Pueblo de dha. Parroquia / 8.8.8.8. Galerías con nichos para sacerdotes y personas de distincion / 9 y 9. Habitaciones para un Cura, y un Teniente com- / puestas de, recibim., sala, gabinete, o pieza de estudio,



277

cozina, Dormitorios, [etc] 10 y 10. Habitaciones para dos Sacristanes, compuestas / de recibimiento, sala, alcoba, dormitorio, cocina [etc.] 11. Capilla correspondiente a la Parroquia de Sta. Maria / 12. Su Sacristia / 13. Camarin o deposito / 14. Deposito de Difuntos / 15. Cementerio para el pueblo de dha. Parroquia / 16 y 16. Galerías con nichos para sacerdotes y personas de distincion / 17 y 18. Habitaciones pa. un Cura, y Teniente con la misma / distribucion de los de la Parroquia de Sn. Gines / 19. Habitación para un Sepulturero / 20. Capilla de la Parroquia de Sn Juan / 21. Su Sacristia / 22. Camarin / 23. Deposito de Difuntos / 24. Cementerio para el Pueblo de dha. Parroquia / 25. Galerías con nichos para Sacerdotes y personas / de distincion / 26 y 27. Habitaciones como las antecentes para Cura / y Teniente / 28. Habitaciones para un Sepulturero / 29.29.29.29. Galerías diafanas para comunicacion / con todas ellas / 30 y 30. Galerías con comunicacion alas de / afuera / 31.31. Patios para uso de las habitaciones / S.S.S.S. Escaleras / Nota. En el entresuelo de las

habitaciones / se pondran las de los Sepultureros y Sacristanes / En los Sotanos debiera haver Sepulcros o nichos / para personas de distincion y Patronos de capillas / En los Cementerios de cada Parroquia, los / circulos de puntos y sin sombra manifiestan / las bocas de los Osarios".

R.A.B.A.S.F. A-4758.

Bibl.:González Díaz, A. "El Cementerio Español en los S. XVIII y XIX", en Archivo Español de Arte. Madrid, 1970. Nº 169 p. 289-320.

Sambricio, C. *La Arquitectura Española de la Ilustración*. Madrid, 1986.

Saguar Quer, C. "La aparición de una tipología arquitectónica: el Cementerio", en El Arte en tiempo de Carlos III. IV Jornadas de Arte. Madrid, 1989.

Arbaiza S. y Heras Casas C. *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX* (en prensa).

Exp.:Rodríguez, D. "Imágenes de lo posible. Los proyectos de Arquitectura premiados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando". 1753-1831, en Hacia una nueva idea de la Arquitectura. Exposición-Catálogo. 25 de marzo-25 de mayo de 1992. R.A.B.A.S.F. p. 24.

278

VENTURA, Pedro Nolasco

Proyecto de cementerio Nº 3. Alzado de la fachada y secciones

30 de Junio de 1799

Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas en grises y rosas.

Escala: 100 pies castellanos.

550 x 924 mm.

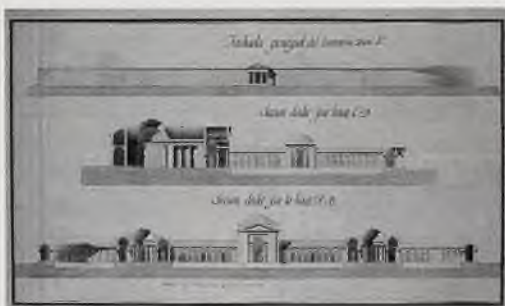
Fdo: Madrid 30 de Junio de 1799 / Pedro Nolasco Ventura". (Rubricado).

Notas manuscritas: "Fachada principal del Cementerio Nº 3". "Seccion dada por la linea C.D.", "Seccion dada por la linea A.B."

R.A.B.A.S.F. A-4759.

Bibl.:González Díaz, A. "El Cementerio Español en los S. XVIII y XIX", en Archivo Español de Arte. Madrid, 1970. Nº 169 p. 289-320.

Sambricio, C. *La Arquitectura Española de la Ilustración*. Madrid, 1986.



278

Saguar Quer, C. "La aparición de una nueva tipología arquitectónica: el Cementerio", en "El Arte en tiempo de Carlos III. IV Jornadas de Arte. Madrid, 1989.

Arbaiza S. y Heras Casas C. *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX* (en prensa).

Exp.:Rodríguez, D. "Imágenes de lo posible. Los proyectos de Arquitectura premiados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando". 1753-1831, en Hacia una nueva idea de la Arquitectura". Premios generales de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831).

Exposición-Catálogo. 25 de marzo-25 de mayo de 1992. R.A.B.A.S.F. p. 24.

Tres proyectos de Cementerio, se encuentran en función de la reforma que el Rey Carlos III promovió en 1787 para combatir los graves problemas de salubridad pública que tenía Madrid y que gran parte de ellos derivaban de la arraigada costumbre de enterrar a los muertos en iglesias y conventos, costumbre mantenida desde antiguo. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando promovió y fomentó diseños de cementerios siguiendo cláusulas establecidas, como eran entre otras el situar los cementerios a las afueras de las ciudades y en lugares altos y ventilados, el que se tuvieran que disponer "planos" por parte de los arquitectos, maestros de obras y alarifes como fórmula previa, el aprovechamiento de ermitas para capillas de cementerios, así como también otra serie de detalles económicos o la erección de sepulturas a determinada distancia, normas que darian lugar a

la perfección a que llegaron las obras monumentales del S. XIX. Pera tales normativas no se llevaron a cabo en general, por la arraigada costumbre de enterrar a los muertos junto a los templos. (Navascues, 1973 p. 5).

Los tres diseños de Nolasco Ventura de 1799, coinciden con una Real Orden de 9 de abril de ese mismo año (transcripción de otra que se había hecho en París cinco años antes). Se refiere a la edificación de cuatro cementerios extramuros de Madrid, hecho que fracasó de la misma manera que la iniciativa tomada en la Real Cédula de 1787.

Los tres proyectos coinciden sustancialmente en la tipología, tanto en la distribución, y estructura, como en el tratamiento ornamental austero. El arquitecto sigue disciplinadamente el nuevo ideal funcionalista basándose en las pautas indicadas por sus contemporáneos Arnal y Silvestre Pérez (Sambricio, 1986 p. 280). El primer diseño de cementerio se ubicó en el Camino de Alcobendas con ánimo de ser utilizado conjuntamente por cinco Parroquias de la capital, de forma independiente, pero de manera equitativa cada una en cuanto a la compartimentación del espacio, lo que obligó al trazado de "cinco cementerios" en uno solo... "traduciéndose en planta, una complejísima distribución" bien determinada pabellones con nichos, dependencias para clérigos, almacenes, depósitos, viviendas etc. quedando así bien reflejado el sistema de separaciones que se venía aplicando a iglesias y conventos. Ante todo la distribución tuvo un sentido "funcional y práctico", como corresponde a este periodo ilustrado.

La fachada del primer cementerio, se articula a modo de un sencillo paramento liso corrido con una pequeña portada adintelada, hexastila, de orden dórico. Las secciones por las líneas AB y CD, mantienen la estructuración clásica de cuerpos porticados, también dóricos, con techumbre a dos aguas, y entradas organizadas independientemente para cada parroquia, de estructura equivalente, con portadas con frontones triangulares y vanos de medio punto con tirantes. Hay ausencia total de decoración en su proyección exterior. (Rodríguez, D. 1992, p. 24).

El segundo diseño data también de este momento. Proyectado para ser ubicado en el Camino de Chamberí, sigue la misma idea que el anterior, en este caso se utilizaría por cuatro parroquias, lo que también hace que se convierta en un proyecto de cuatro cementerios integrados en uno sólo, en un formato de gran complejidad.

La planta rectangular, muestra en el centro, un

gran espacio común para los cuatro organismos. Desde la entrada en línea recta se accede directamente a la "Capilla común" de planta basilical, en contraposición con los cuatro oratorias de las parroquias, de planta central, inscritas en un rectángulo, que se adelanta hacia el exterior del edificio, de donde parten todas las estancias y aposentos destinados, a depósitos, viviendas de clérigos, teniente... etc. Los distintos recintos parroquiales de enterramiento están separados por anchos caminos porticados formando cuatro cuadrados idénticos. En general la distribución de la planta sigue los cánones impuestos por las necesidades determinadas por el tipo de actividades del edificio, con un espíritu eminentemente religioso, pero a la vez con una intención de funcionalidad. La fachada de entrada que da a la calle, está desprovista de decoración siguiendo fielmente la corriente académica. Se resaltan de forma especial los dos oratorios con el techo abovedado. La segunda fachada corresponde a la Iglesia, común a las cuatro parroquias, con una proyección frontal y proyectada también hacia el interior del cementerio, donde destaca la disposición de los cuerpos porticados de orden dórico, al igual que el primer proyecto. La última sección de este diseño, refleja la iglesia común de las parroquias, que se prolonga hasta uno de los Oratorios, unidos entre sí por un cuerpo porticado siguiendo la misma línea clasicista.

El último proyecto de Ventura, es el más complejo desde el punto de vista tipológico. Se traza para ser ubicado también en el Camino de Chamberí, siguiendo como los restantes las disposiciones de Carlos III de 1787, para el establecimiento de cementerios a las afueras de las ciudades. Se destina a las tres parroquias más antiguas de Madrid, vinculadas al Palacio Real. La distribución de cuartos, estancias y aposentos es sustancialmente la misma la de los tres edificios.

La planta es doble, una elipsoidal y otra superpuesta de forma rectangular, en la que en el eje central se encuentra una capilla, común a las tres parroquias; alrededor de este recinto rectangular se concentran muy ordenadamente las estancias para distintos usos como son almacenes, depósitos, viviendas... Los oratorios de las parroquias son también de planta central, inscritos en un espacio rectangular de forma idéntica a los proyectos anteriores, siendo distinta la planta de la "capital común" de las parroquias, que tiene un dilatado crucero abovedado.

El alzado de la fachada principal destaca por la

total ausencia de decoración, reduciéndose a un muro corrido liso, de mampostería, con un pequeño pórtico adelantado, dórico, tetrástilo y con un frontón rectangular, siguiendo la corriente estilística en voga. Las secciones, al igual que en los demás proyectos, independientemente de las distintas tipologías de las plantas, son bastante homogéneas, en cuanto a las distribuciones y funciones de los aposentos, organización de corredores porticados, abovedamientos, traza de los oratorios, etc., siendo ante todo, construcciones enmarcadas en una corriente clásica con un sentido funcional que las inserta en una arquitectura de progreso.

M.J.G.S.



279

279

SAN MARTÍN, Joaquín

"Proyecto de un Gimnasio para cien alumnos de la Grandeza de España"

12 de Octubre de 1804

Dibujo a tinta negra sobre papel verjurado con aguadas en ocre, verde, rosa y grises.

Escala: 4000 pies castellanos.

980 x 640 mm.

Notas manuscritas: "Explicacion de este Plano / Lo encarnado y señaldo con el N° 1 indica / la situacion y figura del Proyecto / 2. Rio de Manzanares / 3. Puente de Segovia / 4. Camino del Pardo / 5. Subida a la Puerta de S. Bernardino / 6. Camino de S. Bernardino / 7. Caminos Nuevos / 8. Camino de Fuencarral / 9. Camino de Hortaleza / 10. Puerta de S. Vicente / 11. Puerta de S. Bernardino / 12. Puerta del Conde Duque / 13. Puerta de Fuencarral / 14. Puerta de los Pozos de la Nieve / 15. Puerta de Santa Barbara / 16. Puerta de Recoletos / 17. Puerta de Alcalá / 18. Prado / 19. Calle de Alcalá / 20. Carrera de S. Geronimo / 21. Calle de las Huertas / 22.

Retiro / 23. Casa de Campo / 24. Tierras Labrantias / PROYECTO DE UN GIMNASIO PARA CIEN ALUMNOS DE LA GRANDEZA DE ESPAÑA / Razon del Proyecto / Aunq se han establecido varias Catedras, Colegios, Seminarios, con suficientes dotaciones, excelentes Catedraticos y demas circunstancias, como unos y otros son / frecuentados por diferentes clases de individuos, qe no han tenido unos mis- / mos principios ni una misma educacion...".

R.A.B.A.S.F. A-469.

Bibl.: Sambricio, C.: La arquitectura española de la Ilustración. Madrid, 1986, repr. p. 284. Arzaiba Blanco Soler, S. y Heras Casas, C.: Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX (en prensa). Cat. N° A-469.

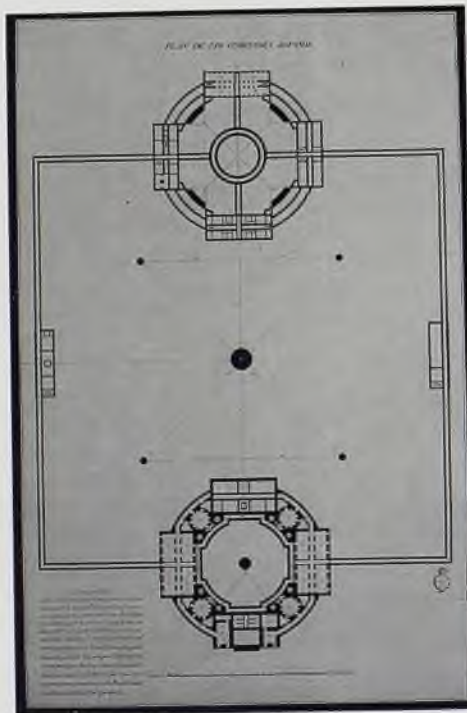
ferraran con pizarra y plomo: los soldados de las Salas de juntas, Capilla // Biblioteca, Instrumentario y Gavinete de historia natural de marmol blanco // de Granada y negro de S Pablo, los de todas las demas oficinas y havitacio // nes de baldosas de la rivera fina u bien cocida: en lo interior del edificio las columnas, // y cornisas se construiran de fabrica de ladrillo y se guarneceran de escayola, que // imita mui vien los marmoles, la Escultura y ornatos de estuco y madera. En la // practica de la construccion del edificio, se quidara mui particularmente de la exacti // tud, en los replanteos y monteas, no descuidando en su mecanissimo, la mano // de los operarios, la calidad de los materiales, su peso y medida // La fabrica de este edificio puede realizarse en ocho años, dandole tres descansos // o intermisiones p^a su buen asiento, en esta forma en el primer año se construi // ran los cimientos hasta el terreno superior, el segundo hace su descanso y asiento ocupando este tiempo en labrar y disponer lo // necesario p^a el resto de la fabrica, dejando la colocacion de la cornisa p^a fin del año quinto, en cuyo caso seguira su construccion sin mas intermision hasta el // octavo, en que deve ser concluido // Nota "No se ha incluido en el calculo el coste de la cañeria de aguas dulces, por no saver la distancia que sera necesaria para su conduccion, asi mismo q^e // siendo el terreno propuesto de naturaleza arenisca, deve tenerse en con // sideracion, lo que costaria la conduccion de la arena para las mezclas, y // gastos de exportar, la que resultara de la escavacion de los cimientos y sota // nos si fuese tierra // Yo invento y dibujo Joaquin San Martin discipulo del Arquitecto, // y Academico de Merito de la Real de Sⁿ Fernando Dⁿ Mateo // Mauricio de Medina, Madrid y Octubre 12 de 1804".

R.A.B.A.S.F. A-470.

Bibl.: Sambricio, C.: *Silvestre Pérez, arquitecto de la Ilustración*. San Sebastián, 1975, repr. p. 29.
 Sambricio, C.: *La Arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986, repr. p. 284.
 Sambricio, C.: "En la segunda mitad del S. XVIII", en *La Casa de Correos un edificio en la ciudad*. Madrid, 1988, repr. Fig. 42, p. 26.
 Arbaiza Blanco Soler, S. y Heras Casas, C.: *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX* (En prensa). Cát. N^o A-470.

Exp.: Navascués Palacio, P.: "Isidro González Velázquez", en Madrid no construido,

imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida. Exposición Catálogo, Madrid, 1986, repr. p. 83.



281 SAN MARTÍN, Joaquín

Plan de cimientos y Sotanos del Gimnasio

12 de Octubre de 1804

Dibujo a tinta negra sobre papel verjurado con aguadas verdes.
 Escala: 500 pies castellanos.
 990 x 640 mm.

Notas manuscritas: "Plan de los Cimientos y Sotanos // Explicacion de este Plano // I. Escalera de comunicacion a las piezas del sotano señaladas con el N^o 2 per // tenecientes a todos los utensilios de la Cocina, 3. Escalera de comunica // cion a las piezas del Sotano pertenecientes a los utensilios de la Repos // tera, señalados con el N^o 4, 5. Escalera a las piezas de Sotano seña // lados con el N^o 6 para guardar leña, 7. Escalera q^e conduce a las pie // zas de Sotano señalados con el N^o 8 para guardar muebles esta // cionales, 9. Cajas de los comunes, 10. Alcantarilla 9. comunica las aguas un // a la general, 11 Alcantarilla general, 12. tarjeas por la q // se comunican las aguas llovedizas y sobrantes de las fuentes, 13. Ca // ñeria de aguas dulces e fuente pral,

14. Cañerías q se comunican a las de // mas fuentes, 15. sotanos pertenecientes al uso de la Botica, 16. Sotanos p^a // el uso de los otros dependientes de aquel departamento".
 R.A.B.A.S.F. A-471.

Bibl.: Sambricio, C.: *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986.
 Arbaiza Blanco Soler, S. y Heras Casas, C.: *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX* (En prensa). Cát. N^o A-471.

282 SAN MARTÍN, Joaquín

Plan del piso bajo del Gimnasio

12 de Octubre de 1804

Dibujo a tinta negra sobre papel verjurado con aguadas grises y verdosas.
 Escala: 500 pies castellanos.
 990 x 640 mm.

Notas manuscritas: "Plan del piso vajo // Explicacion de este Plano // I. Entrada pral, 2. Zaguán, 3. Havitacion del Conserje, 4. Cuerpo de guardia, 5. Para el // Oficial, 6. Dos piezas de prision, 7. Escalera pral, 8. Galeria, 9. Havitaciones p^a el // Juez conservador, 10. Veintiuna havitaciones p^a 18 Catedraticos, el Maestro de // Vaile, el Cocinero y Repostero, con sus dos Ayudantes, 11. Dos grandes piezas // p^a comedores de los Alumnos con sus Ayos, 12. Pieza p^a comedor de los Catedra // ticos y Maestros, 13. Dos piezas p^a aparadores y demas utensilios de la // servidumbre de las mesas, 14. Cocina, 15. Lugares comunes, 16. Reposteria // 17. Guarda ropa, 18. Guarda muebles, 19. Mesa de Villar, 20. Escalera p^a el uso // de los Alumnos, 21. Comunicacion internos de todas las Oficinas y havitacio // nes, 22. Patio con su fuente, 23. Galeria por lo qual se comunican a cubi // erto a los otros departamentos, 24. Jardin, 25. Fuente pral, 26. Fontines // 27. Elavoratorio de Quimica y Gavinete de Minerologia, sobre la qual se // supone la havitacion del Catedratico, un Ayudante y un Criado, 28. Esque // la de Esgrima, y sobre dicha, la havitacion del Maestro, con su Criado, 29. // juego de Raqueta. En el otro departamento correlativo, 30. Entrada pral // 31. Esqüela de equitacion, 32. Cavallerizas, sobre cuyo paso intermedio tienen // los mozos sus respectivos camarotes,

33. Entrada a la taona, sobre la qual // se supone la havitacion de un taonero y su ayudante y quatro mozos, // 34. Entrada a la Botica, havitacion del Boticario y sobre dicha, la // havitacion de una Ayudante y dos mozos, 35. Entrada a dos havitaciones // correspondientes al Medico y Cirujano, sobre cuyo entresuelo se supone // la q^a corresponde a quatro mancebos del Mariscal, 36. Entrada a las // havitaciones de dos jardineros y dos Hortelanos, cuyos ayudantes q^e deveran // ser ocho se suponen colocados en el entresuelo, sobre dha, 37. Granero p^a las cavalleri // zas, 38. Pajar p^a dhas, 39. Leñera p^a el Horno, 40. Para guardar la herramienta // del jardin, las frutas y verduras, 41. Fuentes p^a los usos de este departamento".
R.A.B.A.S.F. A-472.

Bibl.: Sambricio, C.: *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986.

Arbaiza Blanco Soler, S. y Heras Casas, C.: *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX* (En prensa), Cat. N^o A-472.

283

SAN MARTÍN, Joaquín

Plan del piso principal

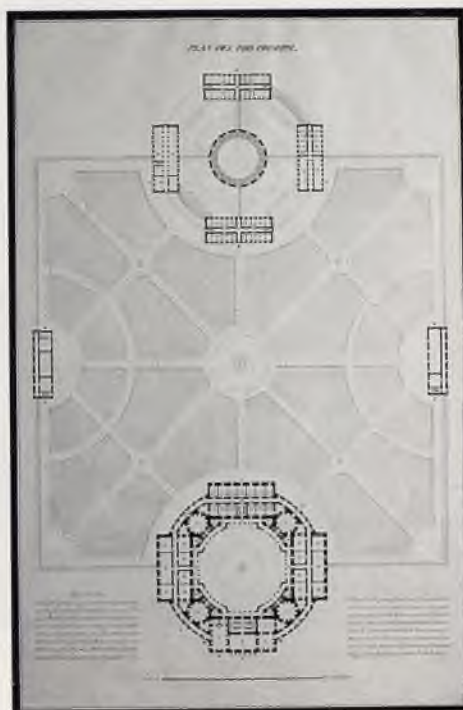
12 de Octubre de 1804

Dibujo a tinta sobre papel verjurado con aguadas en grises y verde.

Escala: 500 pies castellanos.

988 x 642 mm.

Notas manuscritas: "Explicacion de este Plano // 1. Escalera pral. // 2. Galeria por la q^a se comunican todas las oficinas, 3. Ante sa // la, 4. Sala de juntas ordinarias, 5. Archivo, 6. Salon de juntas generales, 7. Para // el uso de dha. 8. Capilla, 9. Biblioteca, 10. Instrumentario, 11. Gavinete de // Historia Natural, 12. Para las primeras letras y Gramatica Castellana, // 13. Rudimentos y Sanitarios, 14. Propiedad Latina, 15. Retorica y Poesia, // 16. Filosofia Moral, 17. logica y Metafisica, 18. Derecho natural y de gentes, // 19. Matematicas, 20. Fisica Esperimental, 21. Para el dibujo, 22. Historia y // Geografia, 23. Estudio de lenguas, 24. Quimica y Mineralogia, 25. Para el Vaile // 26. Primera division de los quatro en q^e deven colocarse



283

los Alumnos subdividida // en havitaciones, cada una, con su Sala y dos alcobas con sus retretes y guardar // ropas, para la colocacion de cada dos; y las correspondientes al ser de cada // cruja p^a los Ayos con sus criados, 27. Comunicacion anterior a todas las // Oficinas. En el departamento correlativo, 28. Quatro havitaciones, p^a // Mayordomo, Cavallerizo, Mariscal, y Sastre, 29. Guardianes, 30. Havi // tacion del Sota, 31. Havitacion del Guarnicionero, 32. Granero pa. // el trigo, 33. Quatro havitaciones p^a quatro picadores, 34. Retretes".

R.A.B.A.S.F. A-473.

Bibl.: Sambricio, C.: *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986, repr. p. 285.

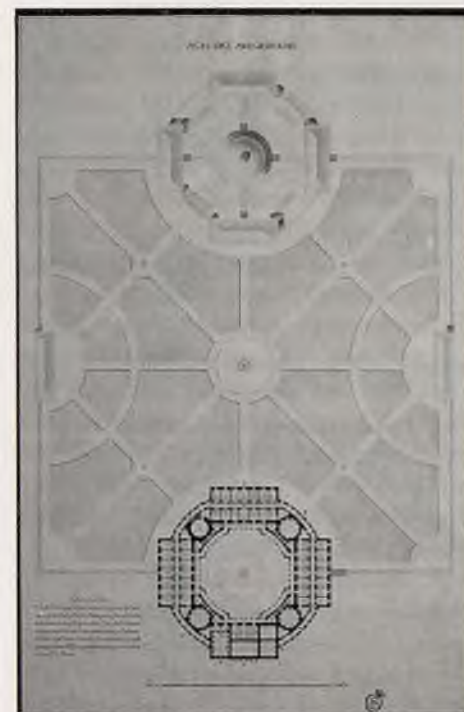
Arbaiza Blanco Soler, S. y Heras Casas, C.: *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX* (En prensa), Cat. N^o A-473.

284

SAN MARTÍN, Joaquín

Plan del Piso segundo de Gimnasio

12 de Octubre de 1804



284

Dibujo a tinta negra sobre papel verjurado con aguadas grises y verdosas.

Escala: 500 pies castellanos.

990 x 640 mm.

Notas manuscritas: "PLAN DEL PISO SEGUNDO // Explicacion de este Plano // 1. Este n^o señala las tres divisiones restantes de los quatro de q^e deve // constar la distribucion p^a los 100 alumnos y sus Ayos, subdivididos // en los mismo terminos q^e la expresada en el Plano pral, 2. Observato // rio, 3. Comunicacion de todas las havitaciones, 4. Galeria p^a peinarse, // 5. Dormitorios p^a 8 mozos destinados a la servidumbre de la Cocina, Re // posteria y Policia del Edificio, cuya comunicacion es por las escaleras // de caracol, 6. Retretes".

R.A.B.A.S.F. A-474.

Bibl.: Sambricio, C.: *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986.

Arbaiza Blanco Soler, S. y Heras Casas, C.: *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX* (En prensa), Cat. N^o A-474.

SAN MARTÍN, Joaquín**Planta de la habitación de Alumnos con sus secciones**

12 de Octubre de 1804

Dibujo a tinta negra y lápiz sobre papel verjurado con aguadas en grises.

Escala: 500 pies castellanos.

988 x 638 mm.

Notas manuscritas: "Planta de habitaciones de alumnos tabiques divisorios de las habitaciones de los alumnos // Sección por la línea A.P. // Fachada pral del departamento accesorio // Planta en mayor escal q. manifiesta una de // las habitaciones de los Alumnos la qual, consta de // una sola A. Dos Alcobas, B. Dos Guardarropas. C // Dos retretes D.

// Elevación q. manifiesta la construcción de armadura de uno de los tabiques // divisorios, de las habitaciones de los Alumnos // Sección por la línea A.B. // Fachada pral, del departamento accesorio // Departamento accesorio, en el qual estan, la Enfermeria, Cocheras, habitaciones, y oficinas para cuidar la ropa blanca, dos corrales para la // cria del tocino, gallinas, y otras aves, cuyas producciones, son necesa // rias, y pueden mantenerse con las echaduras, y salvado de lataona // desperdicios del jardin y Huerta, y las basuras de las cavallerrizas, // las que despues de podridas son muy utiles p^a el abono del jardin, // y Huerta.

Explicación de este Plano // 1. Entrada pral. 2. Habitación del gefe de este departamento. 3. Havi // tación del capellan. 4. Habitación para el Corralero y Corralera // 5. Habitación p^a la se entrega a las ropas para coserla y plan // charlas: en el piso entresuelo estan colocadas las havi^{tes}, p^a quatro costu // reras y quatro lavanderas. 6. Tendederos p^a secar las ropas. 7. Prensa p^a // prensar // las ropas de mesa y camas. 8. Cocheras p^a ocho coches, una galera y cerro // con dormitorio p^a los chocheros y carnas 9. Cavaller^{es} 10. Pajares p^a lo diario. 11. Pa // ra tener la cebada diaria // 12. Pajares. 13. Escaleras pa subir a los graneros. 14. Corral // de ganado. 15. Saladero. 16. Para tener los utensilios del dho 17. Corral de Aves // 18. Para un mozo. 19. Para tener los salvados y demas disper^{os}. 20. Fuentes // en el piso pral. 21. Dos salas p. hombres, y otra p. mugs. cada una capaz de // 8 camas. 22. Capilla. 23 Hav^a del Enfermero practico. 24.

Habitacion de // la Enfermera, 25. Hav^a p^a un criado de la enfermeria".

R.A.B.A.S.F. A-475.

Bibl.: Sambricio, C.: *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986.

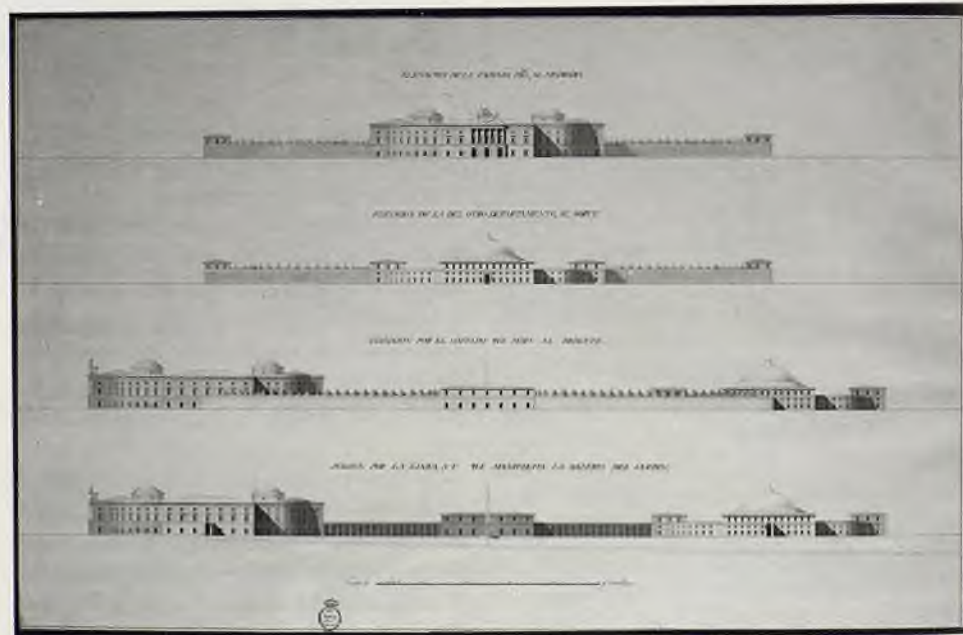
Arbaiza Blanco Soler, S. y Heras Casas, C.: *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX* (En prensa), Cat. N^o A-475.

286

SAN MARTÍN, Joaquín**Elevación de la Fachada principal, Departamento Norte y Galeria del Jardin del Gimnasio**

12 de Octubre de 1804

Dibujo a tinta negra sobre papel verjurado con aguadas grises.

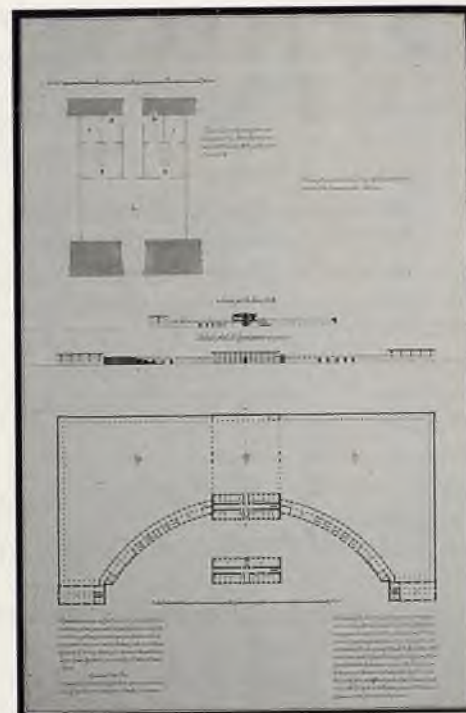


286

Escala: 500 pies castellanos.

640 x 985 mm.

Notas manuscritas: "ELEVACION DE LA FACHADA PRAL AL MEDIODIA // ELEVACION DE LA DEL OTRO DEPARTAMENTO, AL NORTE // ELEVACION POR EL COSTADO QUE MIRA AL ORIENTE // SECCION POR LA LINEA, S. T. QUE MANIFIESTA LA GALERIA DEL JARDIN".

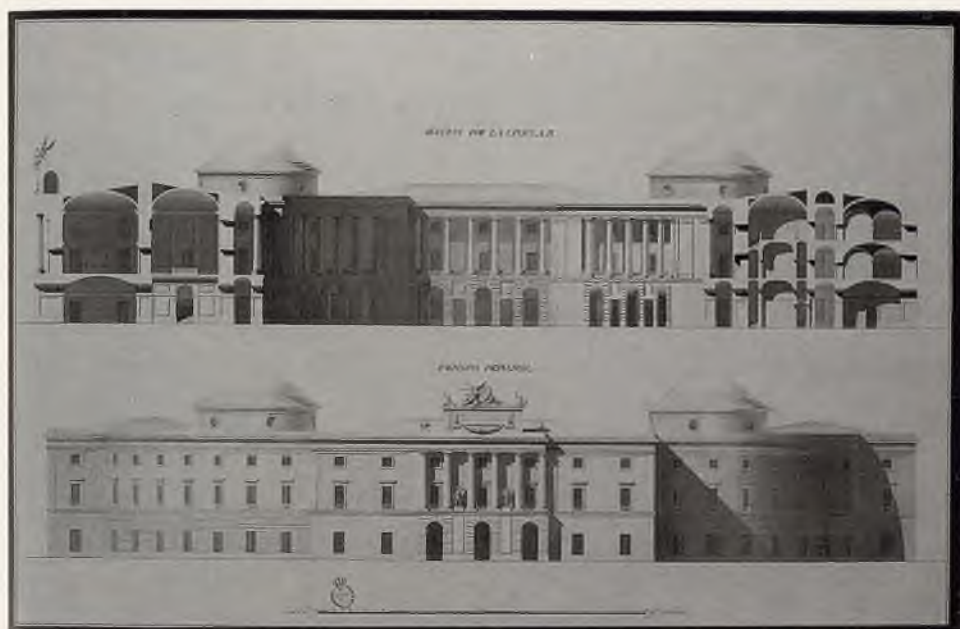


285

R.A.B.A.S.F. A-476

Bibl.: Sambricio, C.: *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986.

Arbaiza Blanco Soler, S. y Heras Casas, C.: *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX* (En prensa), Cat. N^o A-476.



287

287

SAN MARTÍN, Joaquín

Sección y Fachada principal del Gimnasio

12 de Octubre de 1804

Dibujo a tinta negra sobre papel verjurado con aguadas en gris y rosado.

Escala: 200 pies castellanos.

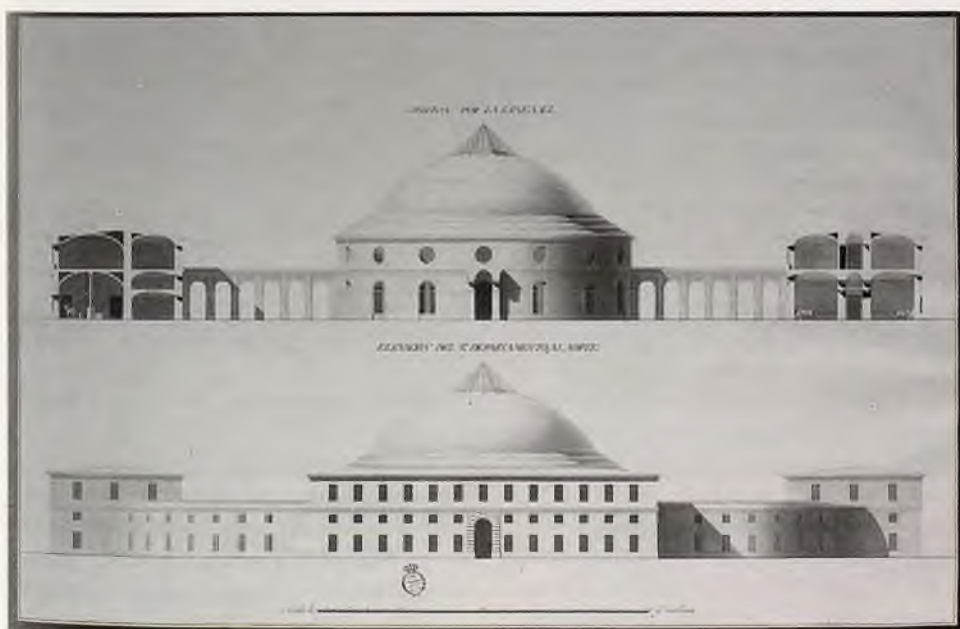
640 x 1000 mm.

Notas manuscritas: "SECCION POR LA LINEA A.B. // FACHADA PRINCIPAL".

R.A.B.A.S.F. A-477.

Bibl.: Sambricio, C.: La arquitectura española de la Ilustración. Madrid, 1986.

Arbaiza Blanco Soler, S. y Heras Casas, C.: Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX (En prensa), Cat. Nº A-477.



288

288

SAN MARTÍN, Joaquín

Sección y Elevación del segundo departamento Norte. Gimnasio

12 de Octubre de 1804

Dibujo a tinta negra sobre papel verjurado con aguadas grises y rosadas.

Escala: 200 pies castellanos.

690 x 995

Notas manuscritas: "SECCION POR LA LINEA K.L. // ELEVACION DEL 2º DEPARTAMENTO AL NORTE".

R.A.B.A.S.F. A-478

Bibl.: Sambricio, C.: La arquitectura española de la Ilustración. Madrid, 1986.

Arbaiza Blanco Soler, S. y Heras Casas, C.: Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX (En prensa), Cat. Nº A-478.

SAN MARTÍN, Joaquín

Secciones del Gimnasio

12 de Octubre de 1804

Dibujo a tinta negra sobre papel verjurado con aguadas grises y rosadas.

Escala: 200 pies castellanos.

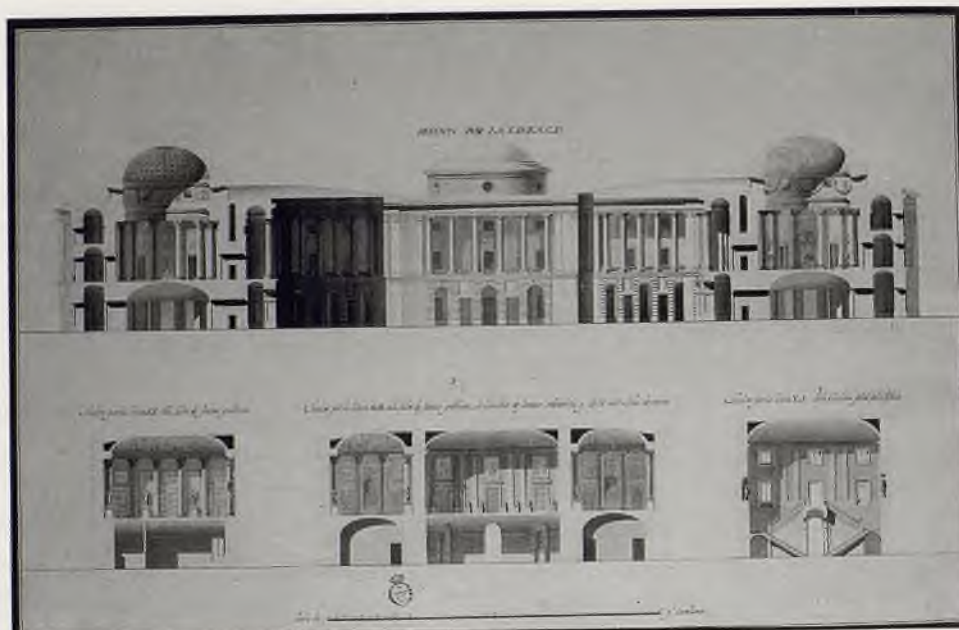
640 x 995 mm.

Notas manuscritas: "SECCION POR LA LINEA C.D. // Seccion por la linea E.F. del Salon de juntas publicas // Seccion por la linea G.M. del Salon de juntas publicas, de la Sala de juntas ordinarias, y de la ante Sala de recibo // Seccion por la linea Y.J. de la Escalera pral del Edificio"

R.A.B.A.S.F. A-479.

Bibl.: Sambricio, C.: *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986.

Arbaiza Blanco Soler, S. y Heras Casas, C.: *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX (En prensa)*, Cat. Nº A-479.



289

SAN MARTÍN, Joaquín

Seccion de la Escuela de Equitación, Laboratorio de Química, Escuela de Esgrima y Juego de Raqueta

12 de Octubre de 1804.

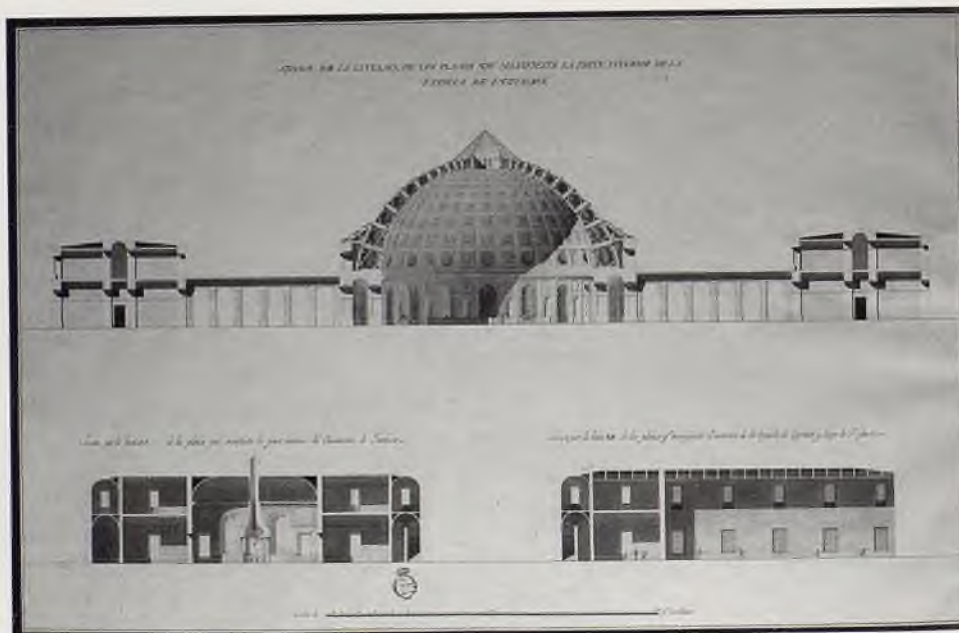
Dibujo a tinta negra sobre papel verjurado con aguadas grises y rosas.

Escala: 200 pies castellanos.

640 x 990 mm.

Notas manuscritas: "SECCION POR LA LINEA M. N. DE LOS PLANOS QUE MANIFIESTA LA PARTE INTERIOR DE LA ESCUELA DE EQUITACION // Seccion por la linea O.P. de los planos que manifiesta la parte interior del Elavoratorio de Química // Seccion por la linea Q.R. de los planos q' manifiesta el interior de la esqüela de Esgrima y juego de Raqueta".

R.A.B.A.S.F. A-480.



290

Bibl.: Sambricio, C.: *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986.

Arbaiza Blanco Soler, S. y Heras Casas, C.: *Inventario de los diseños arquitectónicos de la*

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX (En prensa), Cat. Nº A-480.



291

SAN MARTÍN, Joaquín

Delineación geométrica de varias parte principales del edificio

12 de Octubre de 1804

Dibujo a tinta negra y lápiz sobre papel verjurado.

Escala: 100 pies castellanos. 640 x 995 mm.

Notas manuscritas: "DELINEACION GEOMETRICA QUE DEMUESTRA LA CONSTRUCCION DE VARIAS PARTES PRINCIPALES DEL EDIFICIO // Parte de la fachada pral con sus despiezos canteriles // Fuente pral del jardin donde // esta colocado el conductor electrico // Parte de la fabrica y Cupula de la // Esqüela de Equitacion y sus ensambajes // Ensambajes". R.A.B.A.S.F. A-481.

Bibl.: Sambricio, C.: La arquitectura española de la Ilustración. Madrid, 1986. Arbaiza Blanco Soler, S. y Heras Casas, C.: Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX (En prensa), Cát. Nº A-481.

Esta serie de dibujos de Joaquín San Martín para un proyecto de "Gimnasio para cien alumnos de la grandeza de España" (R.A.B.A.S.F. Nº A-469 al A-481), de 1804, constituye un ejemplo interesante dentro de la arquitectura para la enseñanza, diferente de los gimnasios o los colegios que en la misma época se plantean, y de los cuales tenemos algunos ejemplos en este catálogo. En el primero de los planos de la serie (R.A.B.A.S.F. Nº A-469) el autor nos explica la localización del edificio así como la orientación de sus funciones. El arquitecto se propone crear una institución en la cual se resuelva la educación, previa a la universidad,

de las nuevas generaciones de la nobleza española, que según la memoria explicativa que acompaña al diseño, educaba a sus hijos mediante preceptores o maestros particulares, siendo el resultado de ello una diversidad, innecesaria y perjudicial, de orientaciones formativas, que conducía a importantes diferencias de nivel en los jóvenes que luego accederían al siguiente ciclo. Este sistema de la alta nobleza para educar a sus hijos intentaba evitar el contacto con los niños procedentes de niveles sociales distintos, fomentando el elitismo desde la más temprana edad.

Esta magnífica construcción, localizada en las inmediaciones de Madrid y dotada de todas las comodidades necesarias para inquilinos de alta alcurnia, sería el receptáculo de un proceso de homogeneización educativa para las clases dominantes con el fin de formar a éstas mediante un sistema racional y ordenado para su posterior entrada en el ámbito universitario, del que saldrían preparados para el servicio del estado. Con esto se conseguiría mantener la separación y la diferenciación social, al mismo tiempo que racionalizaría la formación de los futuros dirigentes.

La preocupación por la enseñanza adquirirá considerable importancia dentro de la política borbónica, siendo buen ejemplo de ello los intentos de reforma universitaria, que entran, una vez más, en la línea política de centralización, control estatal y normalización de todas las actividades del país para conseguir modernizarlo y acelerar su desarrollo.

Un tercer aspecto que aparece en la disertación previa del autor trata de la necesidad de separar a los jóvenes de su entorno familiar, en el que su educación, según el arquitecto, se vería continuamente entorpecida. Por ello está prevista la presencia de ayos y criados dentro del edificio proyectado para que el distanciamiento de los alumnos de sus familias no suponga un cambio tan radical ni vaya en detrimento de las comodidades a las que los jóvenes estarían acostumbrados. De esta forma se sustituye el contacto con los criados que tendrían en sus casas, por el trato con jóvenes de su clase, alejando así cualquier influencia negativa procedente de otros niveles sociales. Por otro lado, según se explica en el plano, se debe situar en un lugar sano, fuera de la ciudad pero lo suficientemente cerca de ella como para permitir a los padres visitar a sus hijos para que puedan "presenciar sus adelantamientos" (ver memoria explicativa) y seguir de cerca su proceso educativo.

El dibujo Nº A-470 nos ofrece una vista en perspectiva del edificio, dándonos una idea de

sus dimensiones y de sus características, así como de la ambición de la empresa. Se trata de un gran patio cuadrangular en dos de cuyos lados se colocan enfrentados los complejos de edificios necesarios para el desarrollo de las distintas actividades. El interior del cuadrángulo está ocupado por jardines ordenados según un trazado geométrico, en el que estos se separan mediante avenidas con árboles.

La imagen es acompañada por un informe en el que se explican con sumo cuidado gran cantidad de detalles constructivos, demostrando con ello los conocimientos técnicos del artífice, que además adjunta un presupuesto pormenorizado de la obra. Con el plano Nº A-471 entramos en la serie de las plantas, empezando por esta primera, que refleja los cimientos y sótanos. En él se ve con claridad la gran estructura cuadrangular, que contiene el jardín y aísla al edificio del exterior, mostrándonos también los dos pabellones enfrentados, en los que partiendo de un círculo se consigue la sugerencia de la planta octogonal mediante la superposición de cuatro cuerpos rectangulares en los extremos de dos líneas que cortan diametralmente el círculo de base y se cruzan perpendicularmente, haciendo coincidir una de ellas con el lado correspondiente del cuadrángulo, que será cortado por la otra en ángulo recto.

En cuanto a las funciones que se sitúan en el sótano, serán aquellas que con cierta frecuencia se colocan en los puntos de menos tránsito, como cocinas, leñera o almacenes, entre otras cosas, por resultar molestas para el normal funcionamiento de zonas dedicadas a actividades de mayor importancia. En el piso bajo (R.A.B.A.S.F. Nº A-472) se distribuyen las habitaciones de profesores, junto con las del personal necesario para los servicios, así como salas comunes o los lugares reservados a laboratorios, escuela de esgrima o equitación, a los que se añaden las caballerizas. Es en el piso principal (R.A.B.A.S.F. Nº A-473) donde se sitúa fundamentalmente la enseñanza teórica, donde aparecen ya las primeras habitaciones de alumnos, que se completarán en el piso segundo (R.A.B.A.S.F. Nº A-474).

Cada estudiante dispone de su habitación con alcoba, retrete y guardarropa, compartiendo con otro una sala de estar común. De esta forma las habitaciones se disponen de dos en dos, sin que estén en ellas los criados o ayos, que se alojan lo suficientemente cerca como para atender al cuidado de sus pupilos. La

demostración en detalle de las habitaciones aparece en el dibujo N.º A-475, al que se da una escala muy superior a la del resto del proyecto, aumentando su tamaño para mostrar con más claridad su distribución.

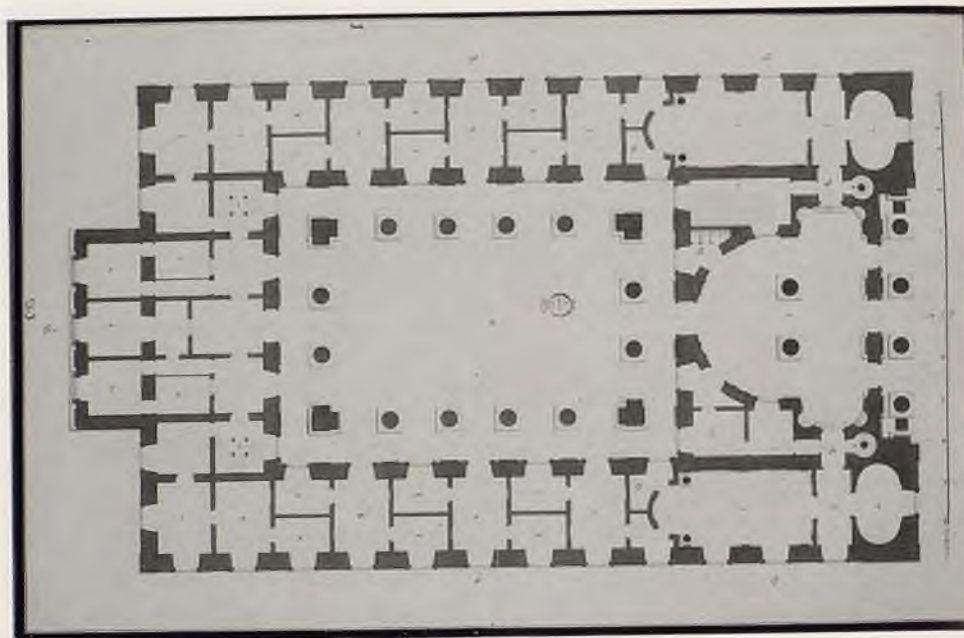
Dentro de la misma hoja aparece una planta del pabellón, exterior al recinto del Gimnasio, que abre su frente en exedra y en el que se disponen corrales, almacenes de utensilios, granero y habitaciones para la servidumbre que no es imprescindible en el edificio principal. Los alzados (R.A.B.A.S.F. N.º A-476, 477, 478, 479 y 480) muestran un edificio de grandes dimensiones, que combina un exterior articulado fundamentalmente a partir de un juego vano-muro, con un interior en el que proliferan los arcos y los órdenes clásicos que dan al conjunto el tipo de monumentalidad y el aspecto de otras obras académicas de estos momentos.

La combinación entre planos rectos y curvos en los muros, que se produce también en la alternancia de sectores cupulados con otros rectos correspondientes a los patios, rasgo que se acentúa gracias a las diferentes alturas, da variedad y movimiento a una acertada composición realizada partiendo de los supuestos y los repertorios decorativos del neoclasicismo académico, una característica de esta generación que termina de formarse a principios del XIX y de cuyas realizaciones en los concursos de la academia hay excelentes ejemplos en este catálogo.

La amplitud de las salas se calcula en función de su finalidad, poniéndose un especial cuidado en la decoración de los interiores, que se acercan más a los de los palacios que a los de las academias o gimnasios ya comentados, lo cual es perfectamente lógico teniendo en cuenta el sector de la sociedad que va a utilizarlos. Un ejemplo de ello es la espectacular escuela de equitación (R.A.B.A.S.F. N.º A-480), consistente en una gran sala circular cubierta por cúpula con casetones, con una considerable preocupación por los aspectos decorativos, que en ningún momento se salen de la sobriedad y la corrección académicas.

Por último hay que mencionar el dibujo N.º A-481, en el que el arquitecto desarrolla algunos detalles técnicos del edificio, demostrando así sus conocimientos y su preocupación por todos los aspectos constructivos.

A.A.



293

292

DÍAZ, Fermín Pilar (1779-1840)

Sala de Audiencias. Plan general y vista desde un ángulo de la fachada principal lateral (1)

1802

Dibujo a tinta negra sobre papel verjurado.

Escala: 100 pies castellanos.

916 x 640 mm.

Fdo.: Fermín Pilar Díaz (Al dorso). Rubricado.

Notas manuscritas: "Calle del Rollo / Calle del Sacramento / Plazuela de la Villa / Calle del Azotado".

R.A.B.A.S.F. A-5718.

Exp.: Hacia una nueva idea de la arquitectura.

Premios generales de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831). Exposición-Catálogo. Madrid, 1992. Cát. n.34.1. Repr. p. 153.

Arbaiza, S. y Heras, C.: Inventario de los diseños de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX. (En prensa). Cat. n.º A-5718.

Arbaiza, S. y Heras, C.: Inventario de los diseños de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX. (En prensa). Cat. n.º A-5718.

293

DÍAZ, Fermín Pilar (1779-1840)

Sala de Audiencias. Planta del piso bajo (2)

1802

Dibujo a tinta negra sobre papel verjurado.

Escala: 100 pies castellanos.

960 x 635 mm.

Fdo.: Fermín Pilar Díaz (Rubricado). Al dorso.

Notas manuscritas: "N. 1".

RABASF A-5719.

Exp.: Hacia una nueva idea de la arquitectura.

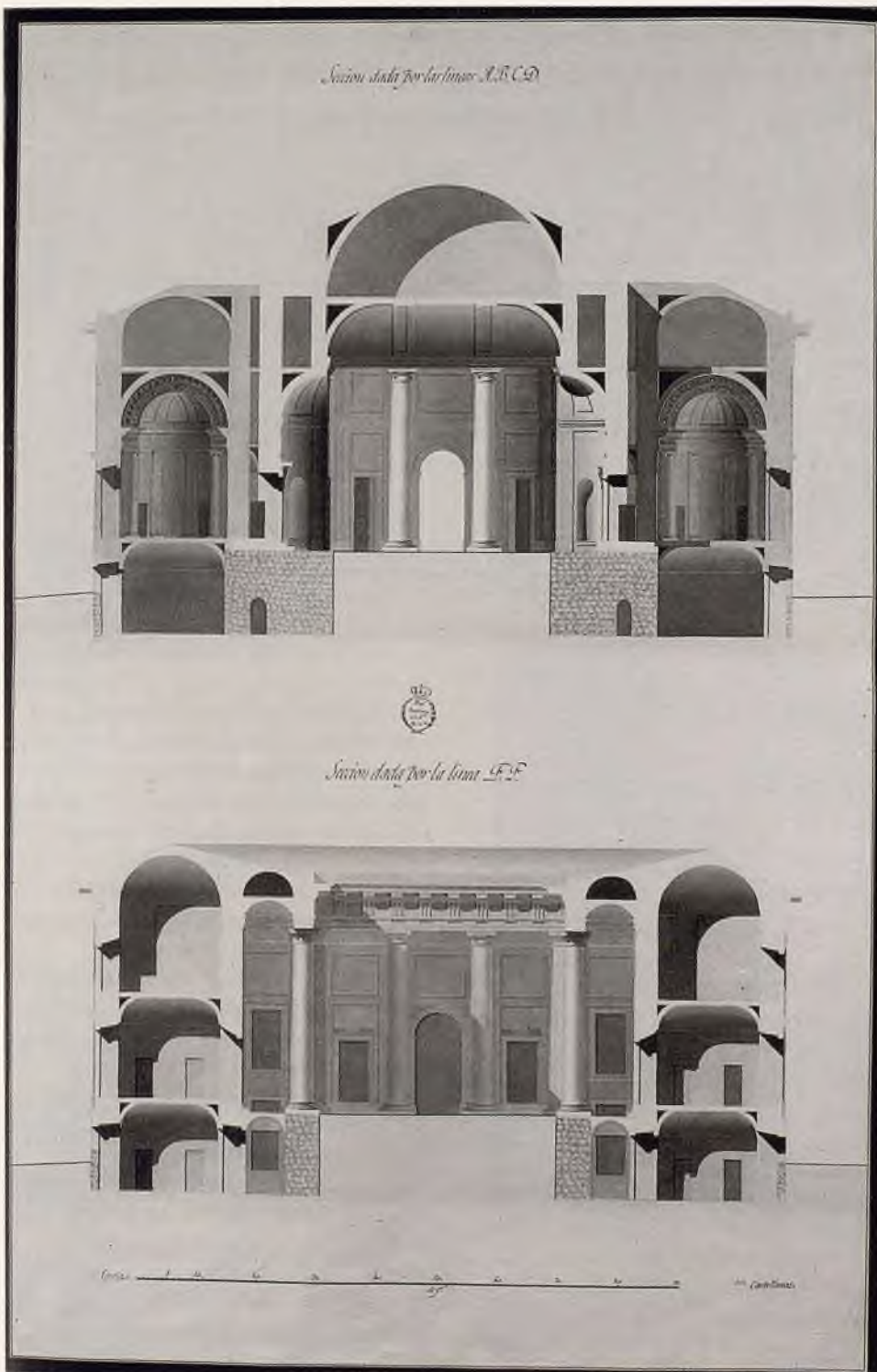
Premios generales de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831). Exposición-Catálogo. Madrid, 1992. Cát. n.34.2. Repr. p. 152.

Arbaiza, S. y Heras, C.: Inventario de los diseños de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX. (En prensa). Cat. n.º A-5719.

Arbaiza, S. y Heras, C.: Inventario de los diseños de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX. (En prensa). Cat. n.º A-5719.

Arbaiza, S. y Heras, C.: Inventario de los diseños de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX. (En prensa). Cat. n.º A-5719.

Arbaiza, S. y Heras, C.: Inventario de los diseños de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX. (En prensa). Cat. n.º A-5719.



295

294

DÍAZ, Fermín Pilar (1779-1840)

**Sala de Audiencias. Fachadas
(3)**

1802

Dibujo a tinta negra sobre papel verjurado.

Escala: 100 pies castellanos.

960 x 635 mm.

Fdo.: Fermín Pilar Díaz.

Notas manuscritas: "Fachada principal que mira al Portico // Fachada al mediodía".

RABASF. A-5721

Exp.: Hacia una nueva idea de la arquitectura. Premios generales de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831). Exposición-Catálogo. Madrid, 1992. Repr. p. 152.

Arbaiza, S. y Heras, C.: Inventario de los diseños de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX. (En prensa). Cat. nº A-5721.

295

DÍAZ, Fermín Pilar (1779-1840)

**Sala de Audiencias. Secciones
(4)**

1802

Dibujo a tinta negra sobre papel verjurado.

Escala: 100 pies castellanos.

963 x 635 mm.

Fdo.: Fermín Pilar Díaz. (Rubricado) Al dorso.

Notas manuscritas: "Sección dada por las líneas A,B,C,D / Sección dada por la línea EF".

RABASF. A-5723.

Exp.: Hacia una nueva idea de la arquitectura. Premios generales de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831). Exposición-Catálogo. Madrid, 1992. Cát. n.34.3. Repr. p. 153.

Arbaiza, S. y Heras, C.: Inventario de los diseños de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX. (En prensa). Cat. nº A-5723.

La Academia de San Fernando, convocó en diciembre de 1801 los temas "de pensado" para el año siguiente, proponiendo como idea para los premios de segunda clase "un edificio incombustible de solo un cuerpo para colocar en él las salas de Audiencias de los Tenientes Corregidores de la Villa de Madrid, sus escribanías de números, archivos y piezas de Procuradores; suponiendo que ha de colocarse en la casa n. 1. de la manzana 180, donde vivía el Excelentísimo Señor Conde de Campomanes" (Rodríguez, D. 1992, p. 152).

El tema de hacer una sala de Audiencias como edificio aislado supone en estos momentos un intento por parte de la Academia de acabar con

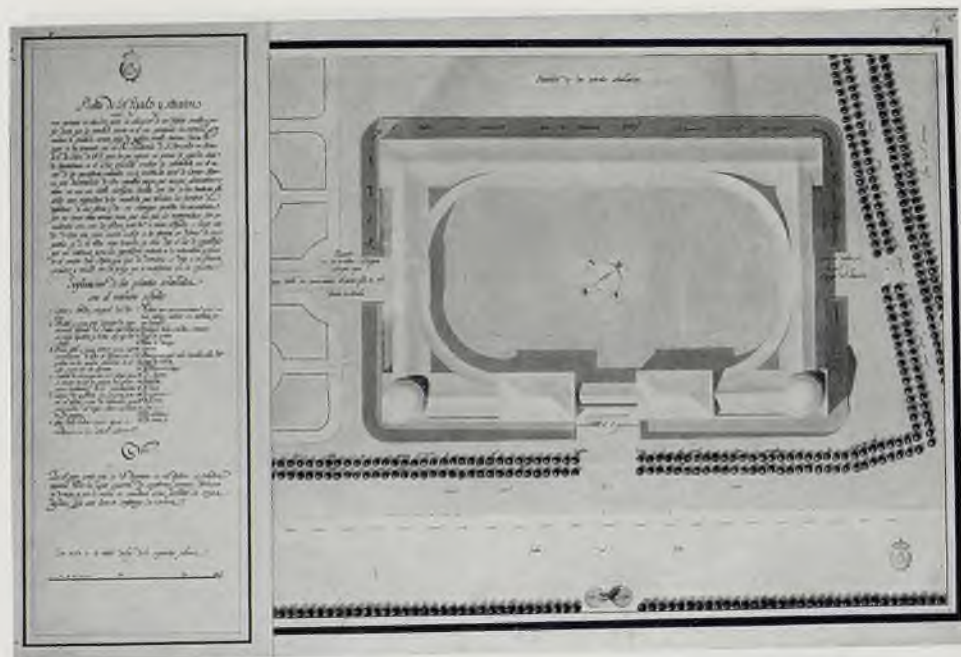
la tradición de plantear estos edificios como parte integrante de otras construcciones en los cuales su función se veía continuamente reprimida por falta de espacio, con la consiguiente incomodidad para el buen desarrollo de sus funciones.

La administración de justicia se venía desarrollando desde la Edad Media en dos instituciones; por un lado se seguían utilizando algunos espacios colaterales a las iglesias y como medio más frecuente se habilitaban salas en los Ayuntamientos.

Este proyecto presentado por Fermín Díaz consiguió el segundo premio, siendo el primero para Manuel Inza. Fermín Díaz fue maestro arquitecto desde 1807, siendo discípulo de López Aguado; su actividad mayor la orientó a la docencia, aunque también trabajó continuamente en la arquitectura privada (Navascués, P. 1973, p. 57). Este arquitecto presentó un total de siete planos en los cuales se reflejan desde el deseado asentamiento entre las calles del Azotado, Rollo, Sacramento y plazuela de la Villa (A-5. 718), hasta los distintos alzados, planta y secciones que lo componen. En la planta (A-5. 719), se refleja la pretendida estructuración del edificio; todo gira en torno a un patio central porticado desde el que se distribuyen las distintas dependencias para los diferentes usos y funciones: archivos, escribanías, salas, etc. Destacan dos estancias alargadas junto a la entrada con terminación en exedra que recuerdan las antiguas basílicas romanas. En los alzados de la fachada principal y posterior (A-5721) se puede comprobar como Díaz realiza dos soluciones diametralmente distintas. La fachada principal recuerda la entrada de un templo presentando elementos clasicistas en su composición, desde el orden hasta su remate con frontón circular; sin embargo en la fachada del mediodía se cambia esta concepción para pasar a una organización típica de un palacio madrileño de la segunda mitad del siglo XVIII, tema este que se repite en la concepción de los dos flancos que dan a la calle del Rollo y Azotado (A-5718). En cuanto a las secciones del proyecto (A-5723), se manifiestan en el interior formas abovedadas que sirven de contrarresto a la marcada horizontalidad que supone su efecto al exterior. En todo el proyecto hay una ausencia de temas decorativos y una insistencia en el volumen cúbico.

A este proyecto también corresponden los planos número A-5. 720/5.722/5.724.

F.D.M.



296

PÉREZ Y CUERVO, Tiburcio Demetrio

Proyecto de Gimnasio para Madrid. Planta de los tejados y situación

1805

Dibujo a tinta, sobre papel avitelado, con aguadas en verdes, grises, rosas, ocre y azules.

Escala: 250 pies castellanos. 625 x 949 mm.

Fdo.: (En el reverso) "Tiburcio Demetrio Pérez y Cuervo". (Rubricado).

Notas manuscritas: "Planta de los tejados y situacion // mas oportuna en esta corte para la colocacion de un edificio sencillo y pro- // pio para que la juventud exercite en el con separacion los ejercicios gim- // nasticos de picadero, carrera, juego de pelota, mallo, bochas, berlas, [etc]. // segun se ha propuesto por la Rl. Academia de S. Fernando en edictos // del 1º de Enero de 1805. para los que aspiren al premio de segunda clase // de Arquitectura; en el se ha procurado conciliar la salubridad con el re- // creo de los espectadores, imitando en lo posible los circos de Campo Mar- // zo, pero descartandole de todos aquellos juegos, que aunque gimnasticos no // estan en uso en (nros.) tiempos, cuales son los de las luchas, pues // siendo estos originarios de la necesidad que tenian los hombres de // defenderse de las fieras y de sus

enemigos quando los acometian // por no tener otras armas mas, que las que la naturaleza les su- // ministraba como eran las piedras, palos [etc] se beian obligados a hacer estu- // dio de todos estos para usarlos quando se les ofreciese en defensa de su // patria, // y de su vida: mas teniendo oy otras deo el uso de aquellas // por ser lastimoso para los espectadores, contrario a la naturaleza y opues- // to al caracter deste edificio, que lejos de destruirla se dirige a su fomento, // perfeccion y robusted que con los juegos que se manifiestan en la siguiente".

"Explicacion de la planta señalada // con el numero segundo // 1. Escalera y entrada principal al edi- // ficio // 2. Peristilo y paseo gral. dispuesto de inter- // columnios al frente del Salon del Prado // con recreo tambien y vistas al juego del // Mallo // 3. Portico gral. o paseo interior para la // comunicacion de todo el edificio, con // gradas en las quatro porciones de cir // culo para ber la carrera // 4. Escalera de comunicacion a los aticos, que // se elevan en los dos grupos del medio // para habitaciones de los dependientes // 5. Cuerpo de Guardia con quarto pa- // ra el oficial y otro de retencion, que // corresponde al mejor orden politico // de los juegos // 6. Lago para nadar cuyas aguas se // introducen en la actual alcantarilla // 7. Picadero con sus comunicaciones a los por- // ticos interior y exterior con entradas pa- // ra Caballos // 8. Bestibulos delas entradas laterales // 9. Juego de pelota // 10. Piezas de desaogo // 11. Comunes // 12. Piezas para jugar a la

rayuela, calva [etc] // 13. Juego de barra // 14. De Pelota a lo largo // 15. De Marro // 16. Rehilete // 17. De disco // 18. De Esgrima // 19. De bochas // 20. Cafe // 21. De carrera // 22. De bola // Nota // En el gran patio que se ha dispuesto en este edificio se pueden // executar todos los juegos equestres de estafermo parejas, torneos // y demas, y por lo mismo se considera como portatil la empa- // lizada, que con lienzos constituye la carrera".

"Esta escala es la mitad de las de los siguientes planos".

R.A.B.A.S.F. A-482

Bibl.: Sambricio, C.: *La Arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986. Repr. p.23.
Lavesa Díaz, C.: "El Hospital de S. Carlos", en la Recuperación del Hospital de San Carlos. Madrid, 1991. Repr. fig. 75 p. 123.

Arbaiza, S. y Heras, C.: *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando, correspondientes a los S. XVIII-XIX* (En prensa).

Exp.: "Imágenes de lo posible: Los proyectos de arquitectura premiados por la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando", en *Hacia una nueva idea de la Arquitectura*. Exposición-Catálogo. Madrid, 1992.

R.A.B.A.S.F. Repr. p. 27.

297

PÉREZ Y CUERVO, Tiburcio Demetrio

Proyecto de Gimnasio para Madrid. Planta

1805

Dibujo en tinta, sobre papel avitelado, con aguadas en grises y ocre.

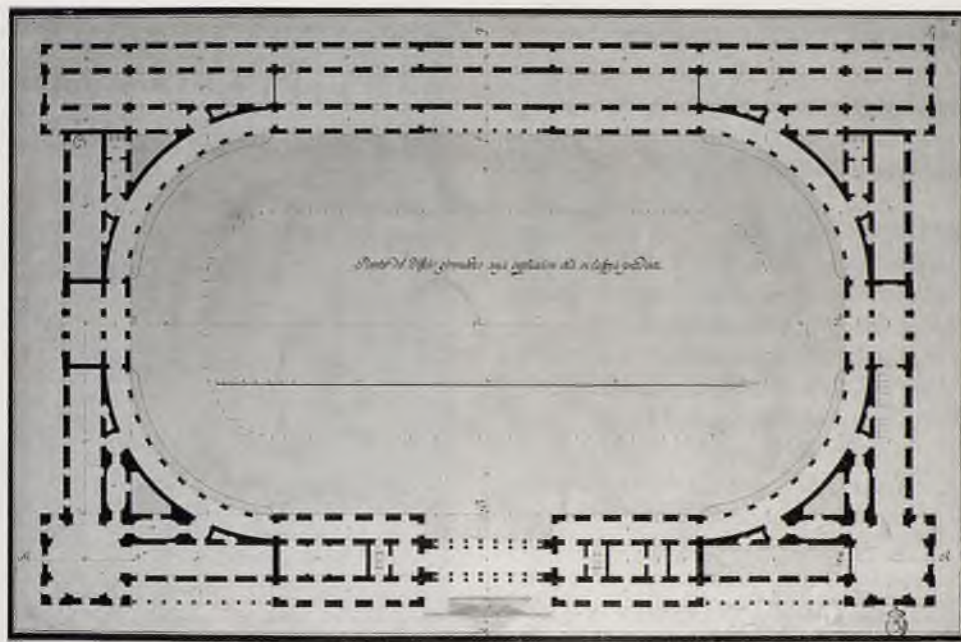
621 x 949 mm.

Fdo.: (En el reverso) "Tiburcio Demetrio Perez Cuervo". (Rubricado).

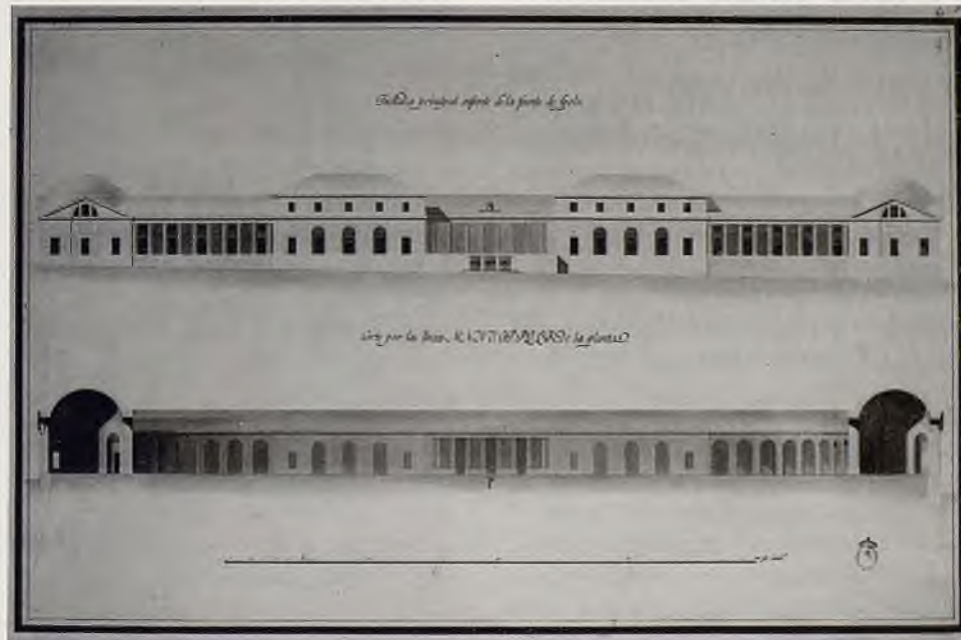
Notas manuscritas: "Planta del edificio gimnastico cuya explicacion esta en la hoja precedente".

R.A.B.A.S.F. A-483.

Bibl.: Sambricio, C.: *La Arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986. Repr. p.23.
Lavesa Díaz, C.: "El Hospital de S. Carlos", en la Recuperación del Hospital de San Carlos. Madrid, 1991. Repr. fig. 76 p. 123.



297



298

298

PÉREZ Y CUERVO, Tiburcio Demetrio

Proyecto de gimnasio para Madrid. Alzado y Sección

1805

Dibujo en tinta, sobre papel avitelado, con aguadas en grises y rosas.

Escala: 400 pies castellanos.

626 x 951 mm.

Arbaiza, S. y Heras, C.: *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando, correspondientes a los S. XVIII-XIX* (En prensa).

Exp.: *Carlos III Alcalde de Madrid, 1788-1988*. Exposición-Catálogo. Madrid, 1988. Repr. Cat. nº 293, p. 662.

441

Fdo.: (En el reverso) "Tiburcio Demetrio Perez y Cuervo". (Rubricado).
 Notas manuscritas: "Fachada principal enfrente de la fuente de Apolo", "Corte por las lineas MN.NO.OP.QR. de la planta".
 R.A.B.A.S.F. A-484.

Bibl.: Arbaiza, S. y Heras, C.: *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX.* (En prensa).
 Exp.: Carlos III Alcalde de Madrid.
 1788-1988. Exposición-Catálogo. Madrid, 1988. Repr. Cat. n° 293, p. 662.



299

PÉREZ Y CUERVO, Tiburcio Demetrio

Proyecto para gimnasio para Madrid. Alzado y sección de la fachada lateral

1805

Dibujo en tinta, sobre papel avitelado, con aguadas en rosas, grises y ocre.
 Escala: 200 pies castellanos.
 627 x 951 mm.

Fdo.: (En el reverso) "Tiburcio Demetrio Perez y Cuervo". (Rubricado).
 Notas manuscritas: "Fachada del costado hacia S. Geronimo", "Corte por las lineas AB.BC.CD.DE.EF. de la planta".
 R.A.B.A.S.F. A-485.

Bibl.: Arbaiza, S. y Heras, C.: *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX.* (En prensa).

Se trata de un proyecto para Gimnasio, realizado por un alumno de la Academia de S. Fernando. Son comunes este tipo de diseños, pues en sí, suponían un ejercicio para la aspiración a premios o para acceder a los distintos niveles de enseñanza. Su carácter de "ejercicio" dota a estos proyectos de una gran validez en sí mismos, tanto por la calidad del propio dibujo como por la cantidad de información que se desprende de ellos.

299

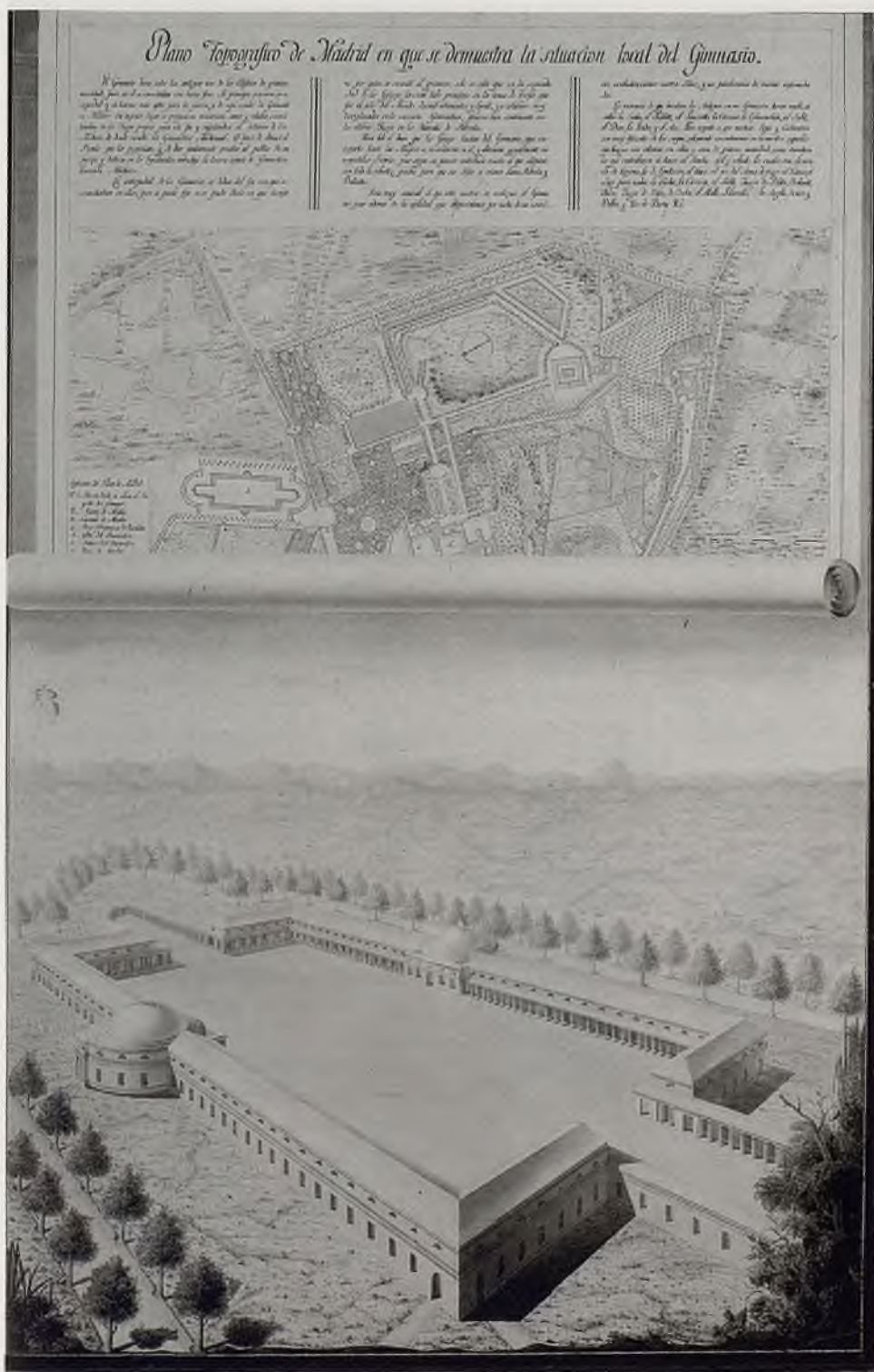
La Academia, al proponer estos temas valoraba la capacidad teórica de los alumnos, en general, de gran notabilidad. El programa propuesto, en este caso concretamente, un gimnasio, se ajustaba a los temas que durante el auge del pensamiento ilustrado cobran gran significación, tanto por ser construcciones estrechamente ligadas a conseguir o a poner en practica el "bien social" como por ser edificios retomados de la antigüedad, en ese afán de recuperar los ideales clasicistas. Aunque en su mayoría, estos edificios quedaron como simples propuestas, no encierran en sí un carácter utópico, sino que pudieron haberse llevado perfectamente a la práctica. Este edificio se concibe como algo posiblemente tangible, ya que, se valora y considera como un elemento urbanístico, de ahí que uno de los diseños se refiera al plan topográfico, pensándose en un lugar concreto, en este caso para el Salón del Prado, frente a la fuente del Apolo, esquina a la Carrera de S. Jerónimo.

El espacio elegido para su ubicación es por sí mismo significativo, ya que, el Prado se había convertido en un lugar emblemático, a partir de la gran reforma urbanística que tiene lugar en el siglo XVIII.

La integración del edificio en la ciudad se refuerza a partir del peristilo que se dispone en la parte del paseo, a la vez que el pórtico se valora en su dimensión de elemento clasicista.

De esta forma la idea de antigüedad se valora a partir de una recuperación de tipologías adaptadas a las nuevas necesidades. El autor del proyecto indica en notas manuscritas su inspiración en la antigüedad "imitando en lo posible los circos del Campo Marzo...", una reflexión sobre el conocimiento teórico del repertorio clasicista, además del estudio del edificio, en cuanto a su dimensión y repercusión dentro de la ciudad, es decir, se valora y se atiende a la imagen de la ciudad. El diseño muestra un edificio de gran simplicidad de formas, con un predominio absoluto de la horizontalidad. Es una construcción de planta rectangular, en cuyo interior se inscribe una forma circoagonal, dejando un gran espacio central para las prácticas gimnásticas más significativas. En los ángulos de la fachada principal se disponen dos volúmenes cupulados y flanqueando la entrada principal, plantea dos pabellones rectangulares con significativo resalte en altura con respecto al resto del edificio. Hay una ausencia importante de ornamentación, buscándose en lo posible la mayor racionalidad espacial, en función de la búsqueda de la claridad distributiva. Dominio del muro sobre el hueco y ante todo una peculiar austeridad exterior que se acentúa con la potente cubicidad de los volúmenes.

C.L.A.



300

VIERNA, Romualdo de (1781)

Proyecto de gimnasio para Madrid,
plano topográfico

(1)

1805

Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas en grises, verdes y rosas.

Escala: 1800 pies castellanos.

997 x 653 mm.

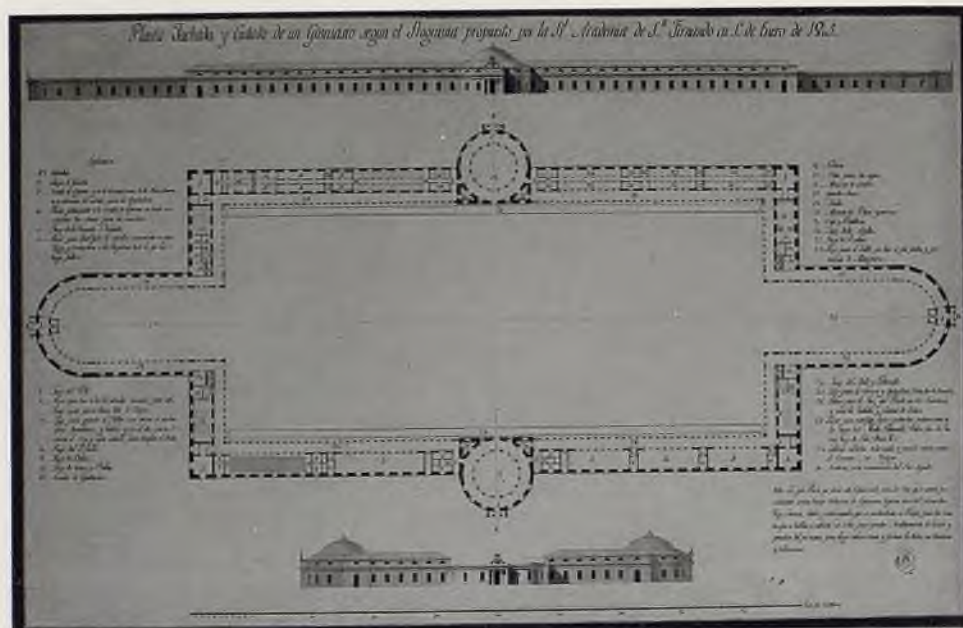
Notas manuscritas: "Plano topográfico de Madrid en que se demuestra la situación local del gimnasio".

"El Gimnasio hera entre los antiguos uno de los Edificios de primera // necesidad, pues en el que se exercitaban con barios fines. Al principio pensaron en su // seguridad y en hacerse mas aptos para la Guerra, y de aqui resulto la Gimnasti- // ca Militar. En segundo lugar se propusieron mantenerse sanos y robustos, exerci- // tandose en los Juegos propios para este fin y sujetandose al dictamen de los // Medicos, de donde resulto la Gimnastica Medicinal. El deseo de obtener el // Premio que les proponian, y de dar juntamente pruebas al publico de su // fuerza y destreza en los Espectaculos, introdujo la tercera especie de Gimnastica // llamada Atletica, // La antigüedad de los Gimnasios se deduce del fin con que se // exercitaba en ellos; pero a punto fijo no se puede decir en que tiempo // ni por quien se executo el primero, solo se sabe que en la segunda // edad de los Griegos la cual tubo principio en la toma de Troya que // fue el año del Mundo dos mil ochocientos y beinte, ya estaban muy // disciplinados en los ejercicios Gimnasticos; prueba bien combincente es // los celebres Juegos en los Funerales de Patrocles. // Hera tal el huso de los Griegos hacian del Gimnasio, que en // Esparta hasta las Mujeres se exercitavan en el; y obtenian ygalmente sus // respectivo premios, pues segun su parecer contribuia mucho el que adquiere- // sen toda la robustez posible, para que sus Hijos se criasen Sanos, Robustos y // Balientes. // Seria muy esencial el que entre nosotros se realizase el Gimna- // sio, pues ademas de la agilidad que adquiririamos por medio de sus exerci- // cios, enrobusteceriamos nuestra Saluz, y nos precaberiamos de varias enfermeda- // des // Los ejercicios de que husaban los Antiguos en sus Gimnasios, heran nueve, a // saber. La lucha, el Pujilato, el Pancratto, La Carreta, la Oplomachia, el Salto, // el Disco, la Honda, y el Aro. Pero respecto a que nuestras Leyes y Costumbres // Son muy diferentes de las suyas, solamente executaremos en los nuestros, aquellos // que tengan mas relacion con ellas, y sean de primera necesidad, como tambien // los que contribuyen a hacer al Hombre ajil y robusto, los cuales son; la escu- // ela de Esgrima, la de Equitacion, el Disco, el uso del Arma de fuego al blanco, el // Lago para nadar, la Lucha, la Carrera, el Salto, Juegos de Pelota, Bolante, // Valon, Juegos de Bolos, de Boches, el Mallo, Palamallo, la Argolla, Trucos, y // Billar, y Tiro de Barra [etc]."

"Esplicacion del Plano de Madrid // N^o 1 ...Sitio en donde se coloca el pro- // yecto de Gimnasio // 2...Puerta de Alcalá // 3...Camino

de Alcalá // 4...Paseo Estramuros de Recoletos // 5...Ydn. del Buenretiro // 6...Palacio del Buenretiro // 7...Paseo de Atocha".
R.A.B.A.S.F. A-486.

Bibl.: Sambricio, C.: *Silvestre Pérez. Arquitecto de la Ilustración*. S. Sebastian, 1975. Repr. p. 29.
Sambricio, C.: "Notas sobre la evolución del espacio urbano y la Ilustración", en *Arquitectura* nº 203, IV-Madrid, 1977. Repr. p. 73.
Sambricio, C.: *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986. Repr. p. 28.
Arbaiza, S. y Heras, C.: *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando, correspondiente a los s. XVIII y XIX*. (En prensa).
Exp.: *Carlos III Alcalde de Madrid. 1788-1988*. Exposición-Catálogo. Madrid, 1988. Repr. nº Cat. 283, p. 658.



301

301

VIERNA, Romualdo de (1781)

Proyecto de Gimnasio para Madrid. Planta, fachada y costado (2)

1805

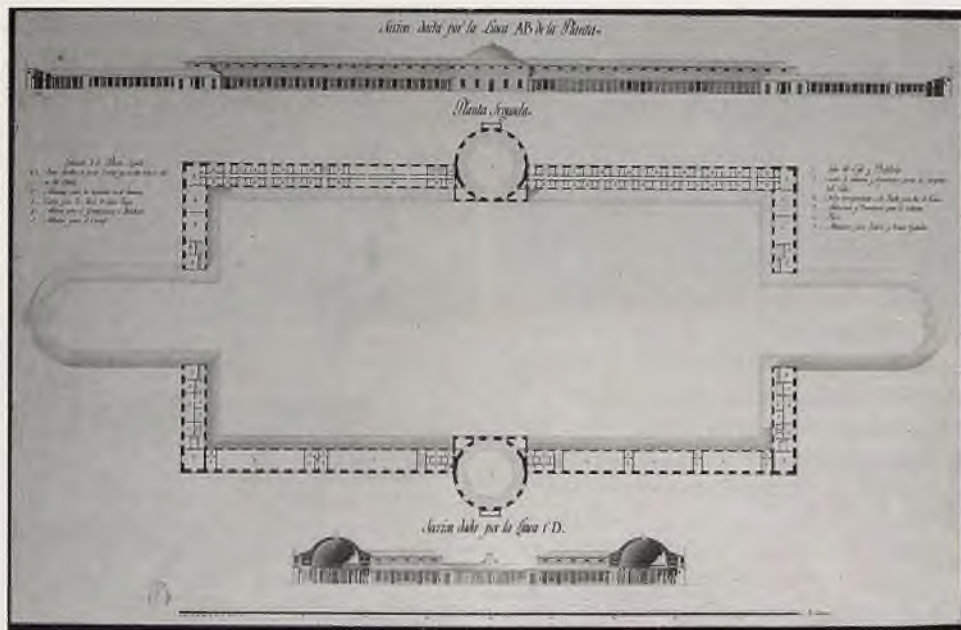
Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas en grises y verdes.
Escala: 1000 pies castellanos.
647 x 988 mm.
Fdo.: "Romualdo de Vierna". (Rubricado).
Notas manuscritas: "Planta Fachada y Costado de un Gimnasio segun el Programa propuesto por la Rl. Academia de Sn Fernando en 1º de Enero de 1805".
"Explicacion // Nº 1...Entradas // 2...Cuerpo de Guardia // 3...Escuela de Esgrima, y en la Circunferencia de los Yntercolumni- // os se colocaran los asientos para los espectadores // 4...Piezas pertenecientes a la escuela de Esgrima en donde se // custodian las Armas para los ejercicios // 5...Juego de la Raqueta o Trinquete // 6...Piezas para tener todos los utensilios concernientes a este // Juego; y suministrar a los Jugadores todo lo que les // haga falta // 7...Juego del Blé // 8...Piezas para tener todos los utensilios necesarios para este // Juego; cuyas piezas tienen todos los juegos // 9...Lago para aprender a Nadar; con piezas a un lado //

para desnudarse y bestirse, y en el otro par // colocar el Orno y agua caliente para templar el Baño // 10...Juego del Bolante // 11...Juego de Bolas // 12...Juego de trucos y billar // 13... Escuela de Equitacion // 14...Cuadras // 15...Pilas para dar agua // 16. Almacenes de Cevada // 17... Guarda Arnes // 18... Fonda // 19. Almacenes de Binos Generosos // 20...Cafe y Botilleria // 21...Juego de la Argolla // 22...Juego de Boches // 23. Pieza para el Salto por bajo a pies juntos, y por // encima de Mampara // 24...Juego de Mallo y Palamallo // 25...Circo para la Carrera y Lucha; Disco, Valon, Tiro de Barra [etc]. // 26...Palcos para el Juez que preside estos Exercicios, // y para los Timbales y Clarines de Señá. // 27...Piezas para custodiar barios pertrechos pertenecientes a // los Juegos del Mallo, Palamallo, Valon, tiro de Ba- // rra, Juego de Pala, Disco [etc]. // 28...Galerias cubiertas en las cuales se ponen los asientos para // el Concurso. 29...Ygriegas // 30...Escalera para comunicacion del Piso Segundo // Nota // La gran Plaza que forma este Edificio, sirbe para los Dias que se estime por //

combeniente formar barias Eholuciones de Equitacion, Esgrima, huso del Arma de // Fuego, Carrera, Lucha, y todos aquellos que se acostumbra en Pareja; pues las Escue- // las que se hallan a cubierto solo sirben para aprender Analiticamente la Ciencia y // la practica del por menor, para luego saberse reunir y formar los todos, sus Divisiones, y Subdivisiones".
R.A.B.A.S.F. A-487

Bibl.: Sambricio, C.: "Notas sobre la evolución del espacio urbano y la Ilustración", en *Arquitectura* nº 203, IV-Madrid, 1977. Repr. p. 73.
Sambricio, C.: *La Arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986. Repr. p. 29.
Hernando, J.: *Arquitectura en España 1700-1900*. Madrid, 1989. Repr. p. 106.
Arbaiza, S. y Heras, C.: *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando, correspondiente a los s. XVIII y XIX*. (En prensa).

444



302

302

VIERNA, Romualdo de (1781)

**Proyecto de Gimnasio para Madrid.
Planta segunda y secciones**

(3)

1805

Dibujo en tinta sobre papel verjurado, con aguadas en grises y rosas.

Escala: 1000 pies castellanos.

653 x 994 mm.

Fdo.: "Romualdo de Vierna" (Rubricado).

Notas manuscritas: "Seccion dada por la linea AB de la planta", "Planta segunda", "Seccion dada por la linea CD".

"Esplicacion de la Planta Segunda // nº

1...Partes Elevadas de Barrias Escuelas que necesitan toda la Altu- // ra del Edificio //

2...Abitaciones para dos Empleados en el Gimnasio // 3...Cuartos para los Mozos de

barrios Juegos // 4...Abitacion para el

Gimnasiarca o Yntendente // 5...Abitacion para

el Conserje // 6...Salas del Cafe y Boñilleria //

7...Cuartos de Abitacion y dormitorios para los

servientes // del Cafe // 8...Salas

correspondientes a la Fonda, para dar de

Comer // 9...Abitaciones y Dormitorios para

los Sirbientes // 10...Pajar // 11...Abitaciones

para Porteros y demas Empleados".

R.A.B.A.S.F. A-488

Bibl.: Sambricio, C.: La Arquitectura española de la Ilustración. Madrid, 1986. Repr. p. 28.

Arbaiza, S. y Heras, C.: *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando, correspondiente a los s.XVIII y XIX.* (En prensa), cat. Nº A-488.



303

VIERNA, Romualdo de (1781)

**Proyecto de Gimnasio para Madrid.
Planta, alzado y sección de la escuela de esgrima**

(4)

1805

Dibujos en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas en grises, ocre y rosas.

Escala: 80 pies castellanos.

647 x 992 mm.

Fdo.: "Romualdo de Vierna". (Rubricado).

Notas manuscritas: "Partes en grande de la Escuela de Esgrima".

R.A.B.A.S.F. A-489.

Bibl.: Sambricio, C.: La Arquitectura española de la Ilustración. Madrid, 1986. Repr. p. 29.

Arbaiza, S. y Heras, C.: *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando, correspondiente a los s.XVIII y XIX.* (En prensa), cat. Nº A-489.

Muchos de los proyectos realizados por los alumnos de la Academia de S. Fernando no son más que ejercicios para la aspiración a algún concurso o simplemente para acceder a premios de arquitectura; este diseño que tratamos sería un claro ejemplo, de ahí la perfección y el cuidado que refleja el dibujo.

Se trata de un proyecto para gimnasio, lugar estrechamente unido al mundo grecorromano, como bien aclara Romualdo de Vierna en las notas manuscritas. Los griegos vieron en la gimnasia, grandes valores educativos, sanitarios y estéticos y por ello se desarrolló con verdadera pasión tal actividad.

Los romanos adaptaron la gimnasia dándole, sin embargo, un carácter competitivo. La práctica gimnástica desaparece durante la Edad Media y resurge como movimiento educativo en el Renacimiento, con un desarrollo importante en los siglos XVIII-XIX; es obvia por tanto la recuperación de la antigüedad a partir de la reivindicación de un edificio de este tipo; así mismo uno de los temas característicos del periodo ilustrado fue la preocupación por el bien social a partir de la creación de hospitales, bibliotecas o gimnasios. (J. Hernando 1989, pag. 104).

Este proyecto consta de varios diseños; en primer lugar Romualdo de Vierna desarrolla un plano topográfico de una zona de Madrid, incorporando en él, el gimnasio, mostrando de esta forma la ubicación concreta de esta construcción; esto resulta enormemente significativo, reflejando que no se piensa como un elemento aislado, sino que interesa su resultado dentro de la ciudad. Esto lo podríamos poner en relación con una de las grandes ideas de la arquitectura ilustrada, es decir, con la reflexión de ésta sobre la repercusión de estos edificios en la imagen de la ciudad (Sambricio, 1986, pag. 1). De esta forma, el arquitecto muestra, como su preocupación arquitectónica no se ciñe al edificio en sí, sino que es extensible al resultado urbanístico; parece ser que esta reflexión fue la tónica general del momento. (J. Hernando, 1089, pag. 106).

El gimnasio se concibe para el Salón del Prado, lugar no escogido al azar, ya que se había convertido en el lugar de mayor prestigio del Madrid del siglo XVIII. Vemos pues, una primera e importante valoración del mundo clásico a partir de la recuperación de una de sus construcciones más significativas, siguiendo uno de los postulados más importantes de la Academia de S. Fernando, difusora y canalizadora de los ideales clasicistas. Romualdo de Vierna concibe el gimnasio a partir de una planta rectangular; en la mitad de los lados menores abre unos ábsides bastante profundos y en el centro de los lados mayores, dos espacios circulares cupulados que corresponden a la escuela de equitación y esgrima respectivamente.

A lo largo del muro se disponen las distintas dependencias, unas destinadas a escuelas de aprendizaje y otras a habitaciones para empleados, almacenes etc. Una columnata recorre la totalidad del perímetro del edificio, creando un pasillo de circunvalación entre las distintas dependencias y el gran patio central, destinado a las competiciones más importantes. El edificio se concibe en dos alturas y cuenta además con Fonda, Botillería, Bar, etc. En cuando al alzado, hay un dominio absoluto de la horizontalidad. Se otorga importancia a los vanos, adintelados, de gran pureza, sin ningún elemento ornamental en el primer piso; son semicirculares, con significativo recuerdo de las ventanas termales romanas, en el segundo cuerpo.

Destaca una gran austeridad en el exterior; la horizontalidad está interrumpida únicamente por los volúmenes cupulados.

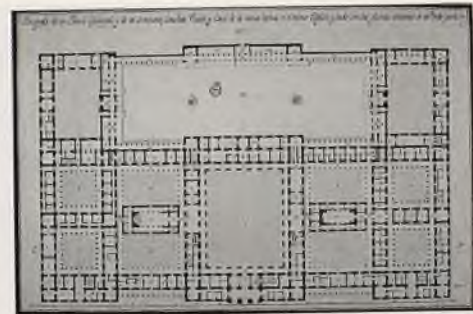
El diseño supone un claro exponente de los principios de la arquitectura neoclásica. A pesar de la simplicidad de los elementos arquitectónicos se valoran las formas y los volúmenes, tendentes a la monumentalidad. Romualdo de Vierna, dedica especial atención a la escuela de esgrima, al diseñar un espacio de manera individual. Se trata de uno de los ámbitos cupulados, ubicado en la mitad de uno de los lados mayores del rectángulo y cuyo esquema repite en el lado contrario, creando una armonía perfecta en el edificio. Presenta un espacio centralizado cupulado, de gran severidad y de gran pureza de líneas; vuelve el uso del orden dórico en la columnata, sobre la que descansa la cúpula, que contribuye a realzar la austeridad y rotundidad de dicho espacio. Evoca la Rotonda que Juan de Villanueva realiza en uno de los extremos del Gabinete de Ciencias Naturales y en última instancia al Panteón de Roma.

En general, se trata de un proyecto estrechamente ligado a los planteamientos de la Academia, tanto por lo significativa que resulta la recuperación de uno de los edificios más importantes de la antigüedad, como por la propia práctica arquitectónica donde las características se basan en los postulados del Neoclasicismo.

Según J. Hernando, Romualdo de Vierna pudo inspirarse en el Pecile de la Villa Adriana en Tívoli (1988, pag. 105).

Aunque fue un proyecto con destino al "merito individual" académico, tales planteamientos fueron en ocasiones utilizados para construcciones reales y efectivas sobre el suelo de la capital.

C.L.A.



304

304

MORENO, Custodio (1780-1836)

"Yconografía de una Palacio Episcopal, y de un Seminario Conciliar, Vicaria, y Carcel de la Corona, incluso en el mismo edificio: y todo con las oficinas necesarias al uso de cada parte"

1805

Dibujo en tinta, sobre papel avitelado, con aguadas en grises, ocre y azules.

Escala: 900 pies castellanos.

635 x 942 mm.

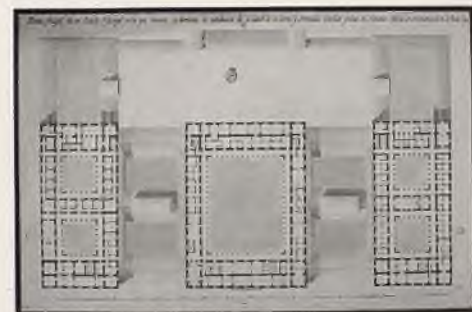
Fdo.: "Moreno".

R.A.B.A.S.F. A-4290.

*Bibl.: Navascués Palacio, P.: *Arquitectura y arquitectos madrileños del S. XIX*. Madrid, 1973, I.E.M.*

*Sambrić, C.: *La Arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986, repr. p. 375.*

*Arbaiza Blanco Soler, S. y Heras Casas, C.: *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX* (En prensa), cat. Nº A-4290.*



305

MORENO, Custodio (1780-1836)

"Planta principal de un Palacio Episcopal con la que también se demuestra la distribución de la Carcel de la Corona y Seminario Conciliar Yncluso en el mismo Edificio como se manifiesta en la Planta baja"

1805

Dibujo en tinta, sobre papel avitelado, con aguadas en grises y ocre.

Escala: 800 pies castellanos.

624 x 928 mm.

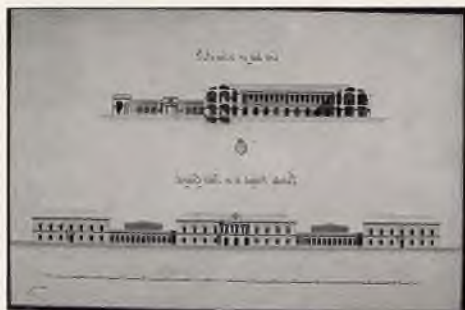
Fdo.: "Moreno".

R.A.B.A.S.F. A-4291.

*Bibl.: Navascués Palacio, P.: *Arquitectura y arquitectos madrileños del S. XIX*. Madrid, 1973, I.E.M.*

Sambricio, C.: *La Arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986, repr. p. 377.

Arbaiza Blanco Soler, S. y Heras Casas, C.: *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX* (En prensa), cat. N° A-4291.



306

MORENO, Custodio (1780-1836)

Fachada principal y corte por la línea AB, de un Palacio Episcopal

1805

Dibujo en tinta, sobre papel avitelado, en aguadas grises y ocreas.

Escala: 800 pies castellanos.
628 x 935 mm.

Fdo.: "Custodio Moreno". (Rubricado).

Notas manuscritas: "Corte dado por la línea A.B", "Fachada Principal, de una Palacio Episcopal".

R.A.B.A.S.F. A-4292.

Bibl.: Navascués Palacio, P.: *Arquitectura y arquitectos madrileños del S. XIX*. Madrid, 1973, I.E.M.

Sambricio, C.: *La Arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986, repr. p. 376.

Arbaiza Blanco Soler, S. y Heras Casas, C.: *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX* (En prensa), cat. N° A-4292.

307

MORENO, Custodio (1780-1836)

"Fachada del Costado. Palacio Episcopal"

1805



307

Dibujo a tinta negra sobre papel avitelado con aguadas grises, rosas y verdes.

Escala: 650 pies castellanos.
605 x 910 mm.

Fdo.: Custodio Moreno (Rubricado).

Notas manuscritas: "Fachada del Costado, Corte dado por la Línea C.D. y las M.N. y P.Q."

R.A.B.A.S.F. A-4.293.

Bibl.: Navascués Palacio, P.: *Arquitectura y arquitectos madrileños del S. XIX*. Madrid, 1973, I.E.M.

Sambricio, C.: *La Arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986, repr. p. 376.

Arbaiza Blanco Soler, S. y Heras Casas, C.: *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX* (En prensa), cat. N° A-4293.

Custodio Moreno presenta, para conseguir el título de Maestro Arquitecto, este proyecto para un "Palacio Episcopal, Seminario Conciliar, Vicaría y Cárcel de Corte" (R.A.B.A.S.F. N° A-4290, 4291 Y 4293) a la Junta de la Comisión de Arquitectura de la Academia de San Fernando del 3 de Mayo de 1805 (Comisión de Arquitectura, N° 201, 3 Mayo de 1805. R.A.B.A.S.F. sign. 139/3).

El proyecto no resulta aprobado, ocurriéndole lo mismo que con el presentado en 1803, en el que el tema propuesto era un cementerio.

El dictamen de la comisión, que ha quedado en las actas, dice de este Palacio Episcopal: "Que su forma general hace incómodo el edificio, que el centro de la fachada no corresponde a la dignidad de la obra. Que demostrándose en las dos partes laterales de ella de Capilla y

Gimnasio; á las alturas que comprehenden dichas dos partes no están con la demostración devida en las bovedas que las cubren, se presentan dificultades en su construcción deviendo en estos parages manifestar el debido caracter con una sola boveda, elevandola a lo que necesite para hacer asequible la salida de las aguas, cuya falta tambien se advierte en las piezas contiguas. Que la escalera pral no tiene la mejor situacion faltandole las luces como á todas las demas. El mismo defecto se nota en los comunes que siendo tan propios de la devida ventilacion no tiene alguna".

(R.A.B.A.S.F. 139/3, Comisión de Arquitectura N° 201, fol. 393 v. y 394).

Moreno, que había centrado sus preocupaciones en la construcción de un edificio a gran escala, en el que la función de los elementos y su localización se convierten en una cuestión secundaria, es severamente criticado, a causa de los conceptos de distribución y conveniencia, que tomados de Blondel, mantenían los profesores que lo juzgaron, estableciéndose así entre la comisión y el aspirante a Maestro Arquitecto una discusión, que en realidad se estaba produciendo entre dos generaciones de la Academia, en cuanto a la forma de entender la arquitectura (Sambricio, C. 1986, p. 275). Las plantas de los pisos bajo y principal (R.A.B.A.S.F. N°s. A-4290 y A-4291) presentan un edificio de enormes proporciones, cuadrangular, estructurado mediante un sistema de patios, en torno a los cuales se distribuyen los distintos ámbitos. La pérdida de la explicación que acompañaba al plano, en el cual no hay notas manuscritas que nos permitan entender a qué corresponden los números que vemos en el dibujo, oscurece la localización exacta de las partes que lo componen.

El alzado de la fachada principal (R.A.B.A.S.F. n° A-4292) se configura mediante tres cuerpos separados por dos galerías con arcos, señalando con cada uno de los elementos la presencia de un patio en la parte inmediatamente posterior. La sobriedad decorativa de la composición, rota únicamente por la columnata que avanza en la parte central del piso superior, fue excesiva para la comisión, que consideró que no se correspondía con la dignidad de la obra. En la fachada lateral (R.A.B.A.S.F. N° A-4293) se acentúa la austeridad decorativa de la principal, apreciándose en ella la diferencia de alturas que anuncia la presencia del gran patio trasero del edificio.

A.A.

ÁLVAREZ, Aníbal (1810)**Real Biblioteca para edificarse en la manzana 405 comprendida desde la calle de la Bola a la bajada de Santo Domingo**

1831

Dibujo en tinta, sobre papel avitelado, con aguadas en ocre, grises y azules.

Escala: 500 pies castellanos.

608 x 940 mm.

Fdo.: (En el reverso) "Aníbal Álvarez".

Notas manuscritas: "Proyecto de una magnífica y Real Biblioteca para edificarse en la manzana 405 comprendida desde la Calle de la Bola // a la Bajada de Santo Domingo", "Yconografía del Piso Bajo", "Yconografía del Piso Principal".

"Yndice. // Yconografía del Piso Bajo. // A...Vestíbulo. // B...Porticos. // C...Pieza central que conduce a los Porticos, Patios y Escalera Real. // D...Escalera Real. // E...Entradas colaterales. // F...Porteria. // G...Cuerpo de Guardia. // H...Escaleras, que conducen á las habitaciones de los dependientes, // Administración, Regencia. // I...Despacho de Ymprenta. // J...Almacén del Despacho de la misma. // L...Pieza de Encuadernación. // M...Pieza de los Cagistas. // N...Yd. del Alzador. // O...Yd. de los Prensistas. // P...Yd. del Revisor de Prensas. // Q...Yd. de los Correctores. // R...Despacho de la Calcografía. // S...Almacén de dicha. // T...Pieza de Estampado de laminas. // U...Pieza de fundición de letra. // X...Stereotipa. // Z...Cuartos para los Gefes de cada obrador".

"Yconografía del Piso Principal // A...Escalera Real. // B...Sala Yndice. // C...Grandes Salas de Biblioteca para las obras que tienen // mayor número de lectores. // D...Sala Real de descanso. // E...Sala de manuscritos. // F...Yd. de Juntas. // G...Yd. de Códigos. // H...Yd. de Estampas. // I...Yd. perteneciente a las Artes. // J...Yd. Reservada. // L...Monetario. // M...Porticos cerrados que conducen a todas las Salas. // N...Grandes Almacenes. // O...Escalera que conduce a las habitaciones de los Bibliote- // carios y demás dependientes". R.A.B.A.S.F. nºA-777.

Bibl.: Pevsner, N.: *Historia de las tipologías arquitectónicas*. Barcelona, 1979, Ed. G. Gili. Navascués, P.: *Arquitectura y arquitectos madrileños del S. XIX*. Madrid, 1973.

Arbaiza Blanco Soler, S. y Heras Casas, C.: *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX* (En prensa), Cat. Nº A-4777.

Exp.: *Hacia una nueva idea de la Arquitectura. Premios generales de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831)*. Exposición-Catálogo, Madrid, 1992, repr. nº cat. 40.1, p. 170.

309

ÁLVAREZ, Aníbal (1810)**Proyecto para una Real Biblioteca. Alzado y sección por la línea CD**

1831

Dibujo en tinta, sobre papel avitelado, con aguadas en grises.

Escala: 300 pies castellanos.

610 x 940 mm.

Fdo.: (En el reverso) "Aníbal Álvarez".

Notas manuscritas: "Ortografía interna de la Real Biblioteca dada por la línea CD señalada de puntos en las Yconografías", "Ortografía externa de la Real Biblioteca".

R.A.B.A.S.F. Nº A-778.

Bibl.: Pevsner, N.: *Historia de las tipologías arquitectónicas*. Barcelona, 1979, Ed. G. Gili. Navascués, P.: *Arquitectura y arquitectos*

madrileños del S. XIX. Madrid, 1973.

Arbaiza Blanco Soler, S. y Heras Casas, C.: *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX* (En prensa), Cat. Nº A-778.

Exp.: *Hacia una nueva idea de la Arquitectura. Premios generales de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831)*. Exposición-Catálogo, Madrid, 1992, repr. nº cat. 40.2, p. 171.

310

ÁLVAREZ, Aníbal (1810)**Proyecto para una Real Biblioteca. Alzado de la fachada lateral y sección dada por la línea AB**

1831

Dibujo en tinta, sobre papel avitelado, con aguadas en grises, ocre y azules.

Escala: 300 pies castellanos.

609 x 941 mm.

Fdo.: (En el reverso) "Aníbal Álvarez".

Notas manuscritas: "Ortografía Yterna de la Real Biblioteca dada por la línea AB señalada de puntos en las Yconografías". "Ortografía externa lateral de la Real Biblioteca".

R.A.B.A.S.F. Nº A-779.

Bibl.: Pevsner, N.: *Historia de las tipologías arquitectónicas*. Barcelona, 1979, Ed. G. Gili.

Navascués, P.: *Arquitectura y arquitectos madrileños del S. XIX*. Madrid, 1973.
 Arbaiza Blanco Soler, S. y Heras Casas, C.: *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX* (En prensa), Cat. Nº A-779.
 Exp.: *Hacia una nueva idea de la Arquitectura. Premios generales de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831)*. Exposición-Catálogo, Madrid, 1992, repr. nº cat. 40,3, p. 173.

En el año 1831 Aníbal Álvarez gana el primer premio de la primera Clase del Concurso General de la Academia con este proyecto de "Real Biblioteca para edificarse en la manzana 405 comprendida desde la calle de la Bola a la bajada de Santo Domingo" (R.A.B.A.S.F. Nº A-777, 778, 779) (Premios de la Academia, 1992, p. 170). Perteneciente a la última generación académica, fue discípulo de Isidro González Velázquez, desarrollándose su aprendizaje en la línea del clasicismo reinante en dicha institución, como bien demuestra este ejemplo de su obra temprana. Posteriormente, después de haber viajado a Roma para completar su formación, su estilo evolucionará hacia los modelos del quattrocento italiano, consiguiendo un refinamiento que contribuye a definir el carácter de la arquitectura de la época isabelina (Navascués, p. 1973, p. 105).

El edificio propuesto para la prueba es definido en los siguientes términos: "Proyectar una magnífica Biblioteca, disponiendo sus salas con la distribución conveniente á clasificación de literatura, artes, ciencias, manuscritos, libros antiguos, monetario y demás necesario, con la pieza central para el índice general. Este proyecto se adaptará a la manzana 405, tomando en ella la parte que se crea necesaria, estableciendo la fachada principal a la línea comprendida desde el ángulo de la calle de la Bola y plazuela de la Encarnación á la bajada de Santo Domingo, en un rectángulo que no baje de 300 pies de latitud por 450 de longitud con el descenso de 13 pies desde la fachada de testero a la principal; y no deberá tener más pisos que uno bajo ó de entresuelos con sótanos, para establecimiento de imprenta, fundición y calcografía, con las precisas habitaciones de dependientes, y piso principal con destino al referido objeto de Biblioteca". Para responder a las exigencias del concurso Álvarez propone un edificio de planta cuadrada (R.A.B.A.S.F. Nº A-777), estructurada a partir de cuatro grandes patios separados por dos brazos en cruz. Un precedente interesante de este diseño es el proyecto de Boullée para la Bibliothèque du Roi en 1784, en la que el cuerpo del edificio responde al mismo modelo, al que únicamente se ha añadido una exedra monumental de entrada (Pevsner, N. 1979, p. 121). En el ámbito español se remite a una tipología arquitectónica muy utilizada tanto en la Academia como en la arquitectura del siglo

XVIII, en un amplio abanico de propuestas que abarcan desde los proyectos del Palacio Real hasta los de hospitales, centros de enseñanza, cuarteles y muchas otras construcciones que requieren una organización compleja de espacios diferentes.

En cuanto a la distribución de funciones, la planta baja se destina al personal para el servicio de la institución, con los distintos talleres, almacenes o administración, entre otras cosas, dejando el piso principal para situar en él áreas de lectura, depósito de libros, zonas de descanso y gabinetes de otras materias, como los de numismática o libros antiguos.

En el centro de ambos niveles se dispone un recinto circular que hace las veces de distribuidor, al comunicar entre sí tanto los patios como los brazos de la cruz, siendo aprovechado en el superior para disponer la sala de índices.

En el alzado de la fachada principal (R.A.B.A.S.F. Nº A-778) apreciamos las características del estilo inicial de Aníbal Álvarez, inmerso en un academicismo marcadamente italianizante que apunta a modelos como Palladio o Vignola, demostrando el conocimiento de sus respectivos tratados por parte del arquitecto. Prueba de ello es la utilización del almohadillado en el piso bajo así como el uso de un orden jónico sobre basamento para resaltar el piso principal. En él los vanos adintelados se convierten en balcones, llegando los balaustres de estos hasta el punto más alto del pedestal, produciéndose un efecto de continuidad de la línea, que parece generar una larga balaustrada que recorre la fachada, en la que los soportes de las columnas definen un ritmo compositivo que aporta movimiento al piso principal, siendo enfatizada su continuidad en los dos cuerpos laterales del edificio. En ellos la conexión que establecía el orden en la parte inmediatamente anterior, se realizará mediante una moldura continua que une la línea de desarrollo de los balcones. La entrada avanza junto con los dos cuerpos de los extremos, articulándose ésta en tres calles coronadas por frontón. En la sección la composición del patio nos remite a la fachada, sobre todo en el piso bajo, ya que en el principal las columnas han sido sustituidas por pilastras, también jónicas, entre las cuales se disponen grandes ventanales inscritos en arcos, que nos remiten una vez más a los modelos italianos. En la fachada lateral (R.A.B.A.S.F. Nº A-779) se repite la composición de la principal, siendo la única diferencia apreciable la articulación de la

entrada, mucho más sobria en esta ocasión, en la que el muro ha adquirido mayor protagonismo al desaparecer las columnas únicamente en ella. Pese a esto volvemos a encontrar en el piso principal la obligada cita a lo italiano, con la presencia de un vano serliano con columnas pareadas que junto con dos medallones constituyen los únicos elementos que enfatizan esta zona de la fachada del costado. En su sección correspondiente es evidente el interés del arquitecto por la decoración, que retoma la sugerencia de los grutescos renacentistas, inmersos en pilastras y dinteles. Las bóvedas de cañón decoradas con pinturas, las placas de relieves sobre las puertas, las guirnaldas y las hornacinas con figuras, nos llevan también hacia las mismas fuentes, interpretadas desde la órbita del clasicismo academicista.

La pieza central, destinada a distribuidor-índice de fondos, se cuida especialmente, con un orden corintio sobre basamento, coronado por un elegante y sobrio entablamento continuo sobre el que se apoya una cúpula con casetones, que confiere a este ámbito el máximo de importancia en el edificio, siendo confirmado así el protagonismo que se le había dado en la planta. La gran escalera de entrada que le antecede, ricamente decorada, completa y subraya la especial significación del "distribuidor", consiguiendo formar con él un conjunto en el que la monumentalidad alcanza su cota máxima.

311

SÁNCHEZ PESCADOR, Juan José

Proyecto para una Casa-Matadero. Alzado

Hacia 1850

Dibujo en tinta negra, sobre papel verjurado. Escala: 1000 pies castellanos.

Fdo.: "Juan Jose Sanchez Pescador" // Aguado (rubricado).

Notas manuscritas: "Fachada de Costado // Seccion por la linea A.B // Fachada principal // Pies castellanos // Aguado (Rubrica) // Juan Jose Sanchez Pescador (Rubrica)".

AV. ASA. 0,59-20-4 (1).



311

312

SÁNCHEZ PESCADOR, Juan José

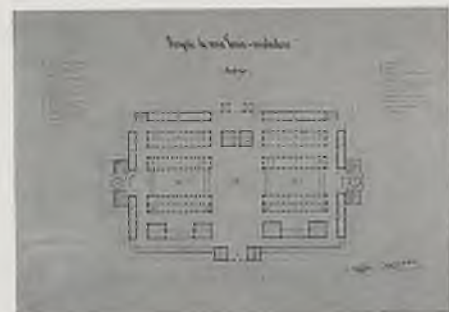
Proyecto para una Casa-Matadero. Planta

Hacia 1850

Dibujo en tinta negra, sobre papel verjurado. Escala: 1000 pies castellanos. 457 x 632 mm.

A.A. *Fdo.: "Juan Jose Sanchez Pescador" (Rubricado) // "Aguado" (Rubricado). Notas manuscritas: "Proyecto de una Casa-matadero // Planta baja // A. Casa-administración con habitación para el Administrador. // B. Portería con habitación para un // empleado. // C. Inspección y habitación para // el inspector de carnes // D. Naves o salas de matanza p // Vacas y Carneros // E. Corrales para ganado Vacuno // F. Colgaderos // G. Cuartos para efectos de matanza // H. Cuartos opiezas de romanas // I. Edificios destinados para mon- // dongueria con sus oficinas corres- // pondientes // J. Establos para Vacas // K. Comunes // L. Edificios destinados para cuadras, esta- // blos y almacenes // M. Cobertizos para Carros que conducen Carnes // N. Cuadras para servicio de carros // O. Cuartos de porteros // P. Maquinas para extraccion de aguas // Q. Depositos de aguas para limpieza // y riego del establecimiento // R. Entrada principal // Pies castell // // Aguado (Rubricado) // Juan Jose Sanchez Pescador (Rubricado)".*

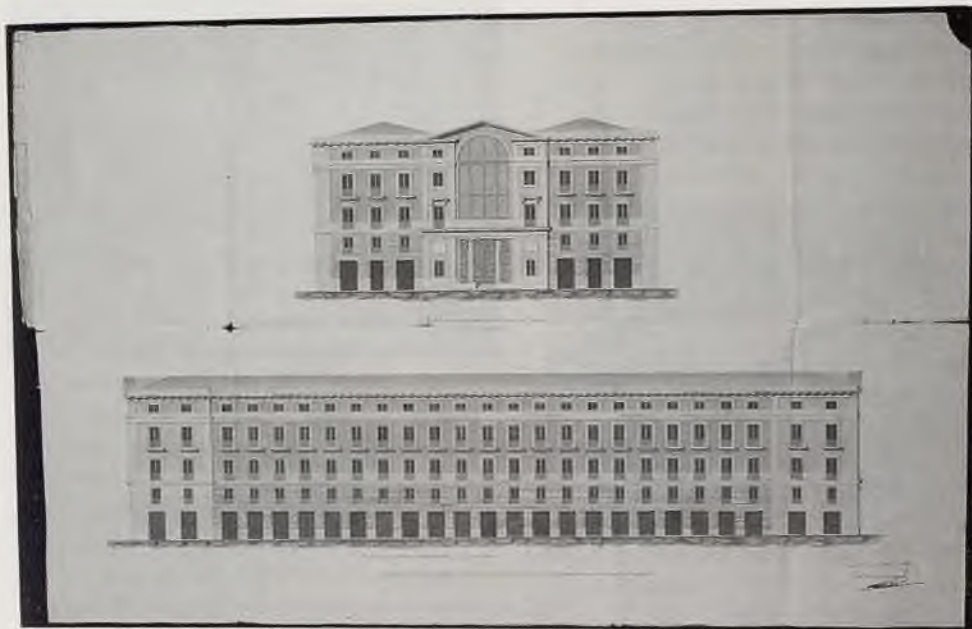
AV. ASA. 0,59-20-4 (2).



312

El proyecto de Casa-Matadero está integrado por Planta y Alzados en una magnífica serie que permite un análisis completo del edificio. La planta rectangular integra un amplio patio central con una gran entrada en forma de grandes pilonos. En la planta se dibuja un eje axial en el recorrido, establecido desde la entrada hasta el extremo opuesto, en el que se señala otra puerta de acceso de gran importancia. La fachada principal se diferencia por ser cierre de una crujía de gran complejidad en la que se dibujan dos rotondas angulares, bóvedas de arista, naves porticadas y hemiciclos. Se señalan las diferentes estancias dedicadas a la administración, portería, inspección, corrales, matanza, establos comunes, cuadras, etc. En el alzado se dibuja la línea longitudinal del edificio y la fachada principal con dos pilonos, pórticos y templetos extremos. La obra se inscribe en una corriente funcionalista interpretada en sus elementos arquitectónicos con deliberada austeridad y exaltación de la superficie plana. Los vanos dinamizan las superficies, pero el conjunto del diseño en su aguda horizontalidad se expresa luego en el alcance de un estructuralismo funcional específico más que en una búsqueda estética sustentada a las corrientes híbridas de la época. La obra durante años suscitó el problema de su construcción, la cual se retomaría en años posteriores haciéndose sólo entonces efectiva.

V.T.M.



313

313

**MARIATEGUI, Francisco
Javier de**

**Proyecto de edificio sobre el solar
del convento de la Victoria**

13 de Mayo de 1837

*Dibujo en tintas gris y sepia, sobre papel
verjurado.*

Escala: 100 pies castellanos.

630 x 970 mm.

*Fdo.: "Fran^{co} Javier de Mariategui"
(Rubricado).*

*Notas manuscritas: "Fachada principal
correspondiente a la Carrera de Sⁿ Jerónimo
y Calle de Majaderitos // Fachada
correspondiente a la nueva Calle y a la de la
Victoria // Madrid 13 de Mayo de 1837 //
Fran^{co} Javier de Mariategui (Rubricado)".
AV. ASA. 4-7-8.*

*Bibl.: Navascués, P.: *Arquitectura y
arquitectos madrileños del siglo XIX*. Madrid,
1973.*

Durante el siglo XIX Madrid contaba con grandes solares procedentes de los derribos de iglesias y conventos, en muchos de los cuales se plantearon nuevas construcciones. Uno de estos proyectos será llevado a cabo por Mariategui quien remite el 16 de mayo de 1837 solicitud de licencia para construir una galería comercial en el solar que anteriormente ocupaba el convento de Mínimos de la Victoria. El promotor de este tipo de construcciones será Mendizábal que tras la desamortización aconsejó la incorporación de estas construcciones para la utilidad de los ciudadanos (Navascués Palacio, 1973, p. 85). El expediente que acompaña al proyecto determina las razones y causas que llevaron a la desestimación de la idea de Mariategui sobre esta galería. El solar en el que se pretendía construir, estaba situado en la manzana 207 entre la Carrera de San Jerónimo y la calle angosta de Majaderitos. La galería comercial quedaba estructurada en su parte baja con destino a la venta de mercancías y el resto del edificio como vivienda. Los planos de la obra fueron entregados por el arquitecto a la Academia para que diera su visto bueno con

respecto "ornato y policía de la ciudad y para la buen ventilacion y salubridad de la población"; esta institución emite su conformidad el 2 de junio de 1837. Por otro lado la Comisión de Policía urbana y Obras concedería la licencia, pero con varias matizaciones que serán a la postre las que hagan inviable el proyecto. La Comisión, encuentra como mayor dificultad la excesiva altura del edificio, que "por estar en el centro de la población que impedirá la ventilación que se podrá corregir suprimiendo el medianino que le corona, conservándose sólo el pabellón del centro"; igualmente se ponen trabas a la fachada posterior: "respecto a la fachada de la espalda, no existiendo, ni teniendo acordada Madrid calle por esta parte, no se está en el caso de concederle licencia", ocurriendo esto el 5 de junio del mismo año. Ante esta situación el Ayuntamiento pedirá informes sobre el solar, y en carta que remite la Junta Superior de Enajenación de edificios y efectos de los conventos suprimidos, fechada el 24 de julio, se ofrecen interesantes informes sobre el solar y su posible utilidad siguiendo una idea del marques viudo de Pontejos, Corregidor de la Villa, quien pretendía hacer una calle que partiendo de la angosta de Majaderitos desde la Puerta del Sol llegase al Teatro de la Cruz y a la ampliación de la calle de la Victoria; para esta ampliación se tomaría parte del solar y el resto se destinaría a la construcción de diez casas. Dos de las porciones en que quedaba dividido el solar fueron compradas por Francisco Mariategui siendo posiblemente éstas las que pretendía utilizar para la galería; las ocho porciones restantes quedaban en venta. El proyecto de edificio que presenta Mariategui resulta poco original en su concepción, dividiéndose la fachada principal en tres partes destacando la central de forma clara con un pórtico dístico que enmarca una reja con ornamentaciones curvas; por encima del pórtico se abre un amplísimo ventanal que incluso rompe el frontón triangular con el que se remata la fachada. También se diseña la fachada de la nueva calle con características muy sencillas en cuanto a su estructuración. El proyecto refleja el eco del estructuralismo simplificado y austero de un retardatario neoclasicismo, escasamente imaginativo en su propias coordenadas.

F.D.M.

CONDE DEL CALCETÍN, Y ALMANSA, Miguel

“Plano del hipódromo de Madrid Estramuros de la Puerta de Santa Bárbara”

Madrid 23 de Mayo de 1848

*Dibujo a tinta negra sobre papel verjurado.
Escala: 100 varas castellanas.
257 x 336 mm.*

*Fdo.: Por el Conde del Calcetin y Miguel
Almansa.*

*Notas manuscritas: Plano del Hipodromo // de
Madrid // Estramuros de la Puerta de S^{ta}
Barbara // Inventado en Madrid el 23 de Mayo
de 1848 // Por el Conde de Calcetin y Miguel
Almansa // Explicacion // A. Casa de Labastida
// B. Puerta de entrada de n^{os} pares // C.
Barrera cubierta y encima palcos // D. Puente
p^a la entrada // E. Palco de S.M. encima del
del Empresario // F. Grada descubierta // G.
Marmolillos enlazados con cuerdas // H.
Situacion de la Campanilla // Y. Puertas //
Caseta inmediata al Hipodromo // L. Palco en
alto y cubierto p^a la musica // M. Café del
Hipodromo y sus dependencias // N. Casa
vestuario de Señoras y enfermeria // O.
Caballerizas // P. Proyecto p^a construir otras //
Q. Puerta de entrada de n^{os} impares // 1. Parte
de la grada descubierta // 2. Barrera para
paseo // 3. Puertas p^a la grada descubierta // 4.
Pozo // 5. Entradas á los palcos, pares é
impares // 6. Entrada al palco de S. M. //
Camino á la fuente castellana // Escala en
varas castellanas.
S.G.E., Departamento de Archivo y Estudios
Geográficos N^o 85.*

Este proyecto de hipódromo lo podríamos encuadrar dentro de los diseños que se hacen desde mediados del siglo XIX, orientados a la creación de lugares recreativos y de espectáculo. Esta arquitectura funcional se adapta perfectamente a su cometido; pero exige la necesidad de un amplio terreno, para su edificación. Tal tipo de construcción se planteará para una zona periférica de la ciudad, en concreto para la zona norte, fuera de la puerta de Santa Bárbara. El plano del hipódromo muestra el complejo de edificaciones anejas al recinto deportivo que se intentaban llevar a término. La entrada al recinto se realizaría por tres

puertas a las que se accedía por el camino llamado “de la fuente castellana”; dos puertas servirían de entrada al recinto general, mientras que una tercera situada entre estas dos, cumpliría una doble función; por un lado era entrada real a un palco cubierto, por debajo del cual estaba el del empresario, y por otro lado servía de acceso a los palcos cubiertos; a esta puerta se accedía por medio de un puente. La forma del hipódromo es circoagonal, distribuyéndose la organización de sus gradas en dos partes. La mitad norte, donde se encontraba el palco de S.M., se dividía en tres zonas. La baja se perfila con una barrera junto a la pista, dedicada a personas “con pase”; la zona intermedia se diseña como grada descubierta, y en la parte alta otra barrera cubierta; por encima de los palcos, el acceso a estas tres partes se realizaría mediante el lugar marcado con una D en el plano.

La mitad sur del hipódromo tiene una organización más simple, siendo casi en su totalidad una grada descubierta cuyo acceso se produce por doce puertas a través de la parte exterior de la misma. Destacan dos zonas sombreadas que se reflejan con la letra L, siendo estos palcos cubiertos, para la música. Igualmente queda registrado en el proyecto el uso de puertas para la entrada y salida de caballos a la pista; una de ellas quedaría enfrente de las caballerizas.

En cuanto a la pista, es de características muy sencillas, destacándose que dentro de la “arena” se distribuirían “marmolillos” como si de mojoneros se tratara, que atados con cuerdas, delimitarían su perímetro. En el centro de la recta de tribunas aparece con la letra H la campanilla para dar la orden de salida, y el término de la carrera.

El conjunto del hipódromo se completa con otras edificaciones como son las caballerizas, café, vestuarios y enfermería.

La construcción de hipódromos en España no tenía apenas antecedentes en esta época, aunque si hay que tener en cuenta que el mundo del caballo estuvo íntimamente ligado a la vida de la Corte. El punto de partida de tales construcciones lo podríamos encontrar quizá en Inglaterra cuya derivación pasaría posteriormente a España. No hemos podido determinar si este proyecto inspiró la construcción posterior del famoso Hipódromo de Madrid situado junto a la Colonia del Viso, cuyas tierras todavía en 1930 se conocían como los “Altos del Hipódromo”. Por su emplazamiento nos parece que se trata de otra propuesta.

F.D.M.



315

ANÓNIMO

Proyecto de Pórtico y jardín. Alzado

Siglo XIX

*Dibujo a tinta roja y verde sobre papel
verjurado con aguadas verde, roja, gris y ocre.
Escala: 300 pies castellanos.
291 x 381 mm.*

*Notas manuscritas: “Escala de 11 pies
castellanos.”
AV. ASA. 0,39-3-4.*



316

ANÓNIMO

Proyecto de pórtico y jardín. Planta

Siglo XIX

*Dibujo a tinta negra sobre papel verjurado con
aguadas grises, azul, ocre, rojo y verde.
Escala: 50 pies castellanos.
291 x 381 mm.*

*Notas manuscritas: “Escala de 11 pies
castellanos.”
AV. ASA. 0,39-3-4.*

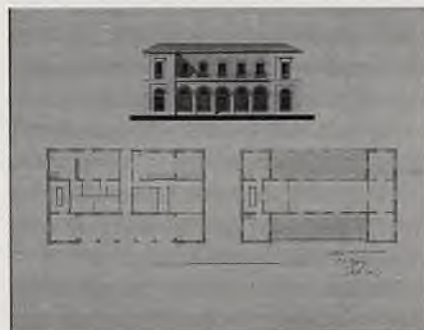
Este proyecto de pabellones y jardín representa uno de los

muchos ejemplos de construcciones que teniendo como motivo la naturaleza se plantean en los parques públicos y en terrenos a las afueras de la ciudad durante el siglo XIX.

En este caso concreto y por las características funcionales que se muestran en el diseño nos inclinamos a pensar que se trata de un plantío en una zona periférica de la ciudad, que a pesar de su estudio, no se ha podido localizar. Este proyecto se resuelve, con un edificio planteado como lugar de trabajo y almacén de utensilios y una zona acotada para la cria y desarrollo de especies vegetales.

En la planta se dibuja una estructura cuadrada en la que se dispone, en uno de sus ángulos, un pabellón con tejado a dos aguas y una especie de torreta en la intersección de los dos brazos, siendo esta de forma hexagonal y coronada con mástil y banderola, elementos que le otorgan un carácter menos austero que el que aparece en las construcciones habituales. Dentro de la estructura del edificio, visto en alzado, destaca su pórtico, que descansa sobre zapatas y pies derechos, posiblemente realizados en madera. En la planta del proyecto se diseña claramente la compartimentación que se pretende realizar en el terreno, en cuyo perímetro se coloca una fila de árboles. El resto de la propiedad se divide en nueve parcelas rectangulares y dos espacios dedicados al plantío, en forma geométrica, completándose la construcción con pabellones que enmarcan un pequeño patio.

F.D.M.



317

AYEGUI, Juan Pedro

Proyecto de Casa. Planta y Alzado

5 de Octubre de 1844

Dibujo en tinta negra, sobre papel verjurado, con aguadas gris y ocre.

456 x 579 mm.

Fdo.: "J. P. Ayegui" (Rubricado).

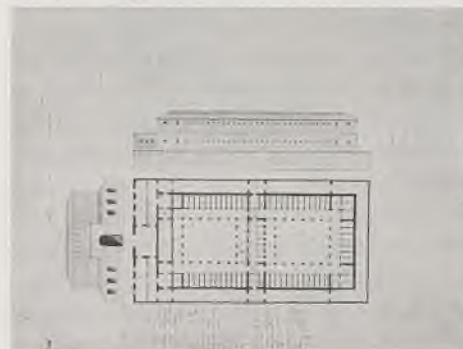
AV. ASA, 0,59-30-4.

El proyecto muestra una alternativa de Pabellón, alzado con un cuerpo de cinco arquerías y una galería retraída del primer plano en el piso superior, con cinco vanos. Se encuadra por dos cuerpos salientes laterales. La planta que acompaña el alzado refleja el piso superior e inferior en la que sólo destaca una escalera situada al fondo del pórtico, levemente emplazada en el costado del mismo.

No se ha llegado a determinar el emplazamiento de este organismo que traza Ayegui en 1844. Nos inclinamos a pensar que se trata de un proyecto de pabellón público que podría haber sido incorporado a alguno de los parques que se acondicionan en este periodo en la ciudad. La planta en su distribución no señala su adscripción a una estructura doméstica.

Nos inclinamos a que el edificio no se llevase a cabo por no haber encontrado ningún tipo de relación con obras documentadas de la época.

V.T.M.



318

PUIG Y MALAVERTI, Vicente

Proyecto de una cárcel para 320 personas dibujada y proyectada en el término de doce horas

Madrid, 25 de Enero de 1855

Dibujo en tinta negra sobre papel avitelado con aguadas en negro, gris y rojo.

460 x 590 mm.

Fdo.: Vicente Puig y Malaverti.

Notas manuscritas: Parte superior: "Proyecto de una cárcel para 320 personas // dibujada y proyectada en el término de doce horas" // "Vista principal".

Lateral izquierdo: "Explicacion // 1. Ingreso // 2. Cuerpo de la guardia // 3. Mayordomo // 4. Pasillo que comunica con la calle // 5. Separacion por un // enverjado de los presos y sus visitas // 6. Torno y habitacion del tornero // 7. Mozo de llaves // 8. Callejon entre lo principal del edificio y la // parte esterna // 9. Habitacion de un mozo de vigilancia // 10. Cocinas // 11. Escusado // 12. Cocinero // 13. Patio // 14. Soportales // B. Planta baja por // su mitad // P. Idem de los pisos por // mitad simétrica // V. Vigilantes de los corredores // E. Escalerillas comunes // L. Letrinas en los pisos // 11. Laves deposito y habitacion de los vigilantes".

Lateral derecho: "Vista lateral"

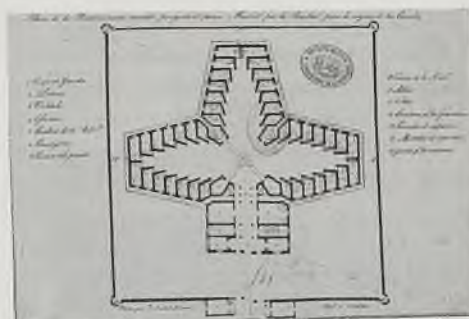
S.H.M. de Madrid; Cartoteca, Sección a, grupo II, subgrupo 1, España, Provincia de Madrid, antigua: I.319, A-12-11, moderna: M-G-9/18; nº microfilme 004 / 431.

Responde esta prisión al sistema celular que poco a poco fue contando con más adeptos a lo largo del siglo XIX. Se proyectó este modelo con distribución en torno a dos patios y con dos alturas, con fachadas muy sencillas abiertas con pequeños ojos de buey.

Las celdas se sitúan en torno a los patios, realizándose la vigilancia de los presos desde las galerías a las que asomaban dichas celdas, y de forma más disimulada y más efectiva, desde el pasillo situado entre ellas y la pared del perímetro del edificio.

Esa distribución de las celdas en torno a un patio está en relación con una idea tradicional en la organización y distribución interior de muchos tipos de edificios, pero supone una más difícil vigilancia de los presos de lo que permitirían otros diseños más progresistas como el de tipo radial de Aníbal Álvarez del mismo Servicio Histórico Militar de Madrid (Cartoteca, Sección a, grupo II, subgrupo I, España. Provincia de Madrid, Plano de Penitenciaría modelo proyectada para Madrid por la Sociedad para la mejora de las Cárceles, signatura antigua: 1.212, A-10-22, moderna: M-M-8/14).

J.C.M.



319

Altar // 10. Celdas // 11. Escaleras p^a los Guardianes // 12. Corredor de inspección // 13. Murallas de seguridad // 14. Garitas". Parte inferior izquierda: "Ideada por D. Aníbal Álvarez".

Parte inferior derecha: "Lit^a de Bachiller". S.H.M. de Madrid; Cartoteca, Sección a, grupo II, subgrupo I, España. Provincia de Madrid, antigua: 1.212, A-10-22, moderna: M-M-8/14; n^o microfílm 004 / 162.

319

ÁLVAREZ, Aníbal (1810)

Plano de penitenciaría modelo proyectada para Madrid por la Sociedad para la mejora de las Cárceles

Siglo XIX

Dibujo en tinta negra sobre papel verjurado entelado

310 x 210 mm.

Fdo.: Ideado por D. Aníbal Álvarez; lit^a de Bachiller.

Notas manuscritas: Parte superior: "Plano de Penitenciaría modelo proyectada para Madrid por la Sociedad para la mejora de las cárceles".

Lateral izquierdo: "1. Cuerpo de Guardia // 2. Portería // 3. Vestíbulo // 4. Oficinas // 5.

Escalera de Adm^{on} // 6. Conserjería // 7.

Cocina del presidio".

Lateral derecho: "8. Cocina de la Adm^{on} // 9.

Con este proyecto del arquitecto D. Aníbal Álvarez se pretende sustituir la vetusta cárcel madrileña del Saladero, situada junto a la actual plaza de Santa Bárbara que adolecía de condiciones tan pésimas que cuando se preveía que desde ella se podía organizar la defensa de esa zona de Madrid ante un ataque de los ejércitos carlistas, a pesar de que la contingencia era por una situación de guerra, se recomendaba que una vez sacados los presos debería "ventilarse y asearse" antes de meter en ella a los soldados que iban a combatir.

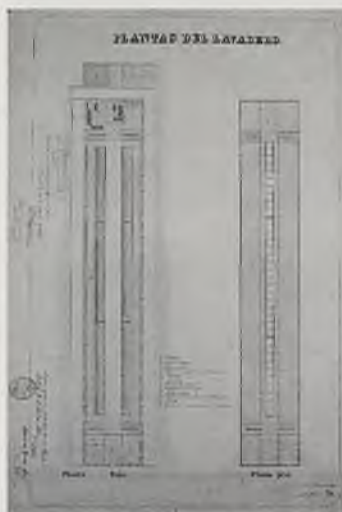
El presente diseño de Álvarez es una solución muy original de un esquema celular y radial, sistema que tuvo como prototipo más conocido a la prisión parisina de Mazas, inaugurada en el año 1850.

Con un tamaño más reducido que esta última, situaba tras la entrada las oficinas, y más allá, y una vez rebasado un vestíbulo, se abrían tres

galerías en las que estarían situadas las celdas, orientadas todas hacia el centro del edificio donde habría un altar; y es posible suponer también que siguiendo el sistema parisino, la puerta de cada celda tuviera dos posiciones de cierre, de forma que una permitía asistir a Misa, y otra más cerrada impedía el que los presos vieran lo que sucedía fuera. Bajo el altar estaría seguramente un centro de vigilancia que permitiría observar todas las galerías a la vez, vigilancia que se complementaría con la que se llevaba a cabo por la parte trasera de las celdas, desde el corredor de inspección que rodeaba el perímetro del edificio.

Cabe señalar que este modelo de prisión planteado por Aníbal Álvarez es por otra parte muy semejante al que en 1876 emplearon Tomás Aranguren y Eduardo Adaro en la Prisión Modelo de Madrid y que tendrá su continuación en la del primer período de la del Dueso. En este sentido hay que tener presente que en la de Aranguren y Adaro se alabó muy especialmente el trazado trapezoidal de las galerías frente al rectangular de la de Mazas, con lo que se permitía una visión perfecta del altar desde las celdas. Esta idea está presente también en el proyecto de Aníbal Álvarez, por lo que la obra de este arquitecto tiene un valor singular en la evolución de las prisiones, que en ocasiones no ha sido valorado suficientemente.

J.C.M.



320

LLANOS, Isidoro

Proyecto para un lavadero

16 de junio de 1859

Dibujo a tinta negra y roja sobre papel verjurado con aguadas azul, ocre y naranja. Escala: 160 / 150.

720 x 510 mm.

Fdo.: "Isidoro Llanos" (Rubricado).

Notas manuscritas: "PLANTAS DE UN LAVADERO // Subsecretaria // Seccion de Construcciones civiles // Neg 2 // Aprobado por Real orden de 17 del actual // Madrid 18 de Octubre de 1860 // El Subsecretario // Ant Gamonal // del Castillo (rubricado) // Queda copia en el Archivo de esta Junta // Madrid 15 de Set de 1860 // P. el Srio. // Eduardo Garcia Agüero (rubricado) // 1 Entrada // 2. Sala de descanso // 3. Administracion // 4. Escaleras de comunicacion para los tendedores // 5. Lavaderos // 6. Tendederos // 7. Paso para los tendedores // 8. Departamento para las legias // 9. Lugares escusados // 10. Habitación del encargado del establecimiento // 11. Cenicero // 12. Deposito para renovar las aguas de los labaderos // Planta baja // Planta pral. // Madrid 16 de Junio de 1859 // Isidoro Llanos (Firmando y rubricado)".

AV. ASA. 0,59-9-7.

Procedente de la Sección de construcciones civiles, comprende la planta baja y la principal. La estructura en el plano es

rectangular, muy alargada con entradas en el lado menor; presenta un vestíbulo y estancias a los lados con destino a sala de administración y descanso; a continuación dos tramos de escalera sirven de acceso al piso principal. El lavadero está compartimentado por una calle central que deja a cada lado un reparto de 35 pilares divididos en tres tramos, desde los que se accede a una doble escalera de comunicación con los acudedores. Presenta la particularidad de una zona reservada para las lejías, en comunicación con espacios para servicios, vinculados con la estructura pero con acceso desde la calle. Independiente se encuentra la habitación del encargado del establecimiento, conformada por tres unidades en torno a un pequeño vestíbulo; el depósito para renovar las aguas del lavadero y el cenicero también se incluyen. La planta del piso superior de esquema longitudinal, tiene la extensión de la planta baja y está destinada a tendedores, a los cuales se accede por un paso intermedio. La obra no debió realizarse ya que revisado el expediente, no se ha encontrado en él la licencia correspondiente.

V.T.M.

321

SÁNCHEZ PESCADOR, Juan José

Parador Titulado de Sierra. Plano de la Planta Baja

Madrid 18 de Febrero de 1863

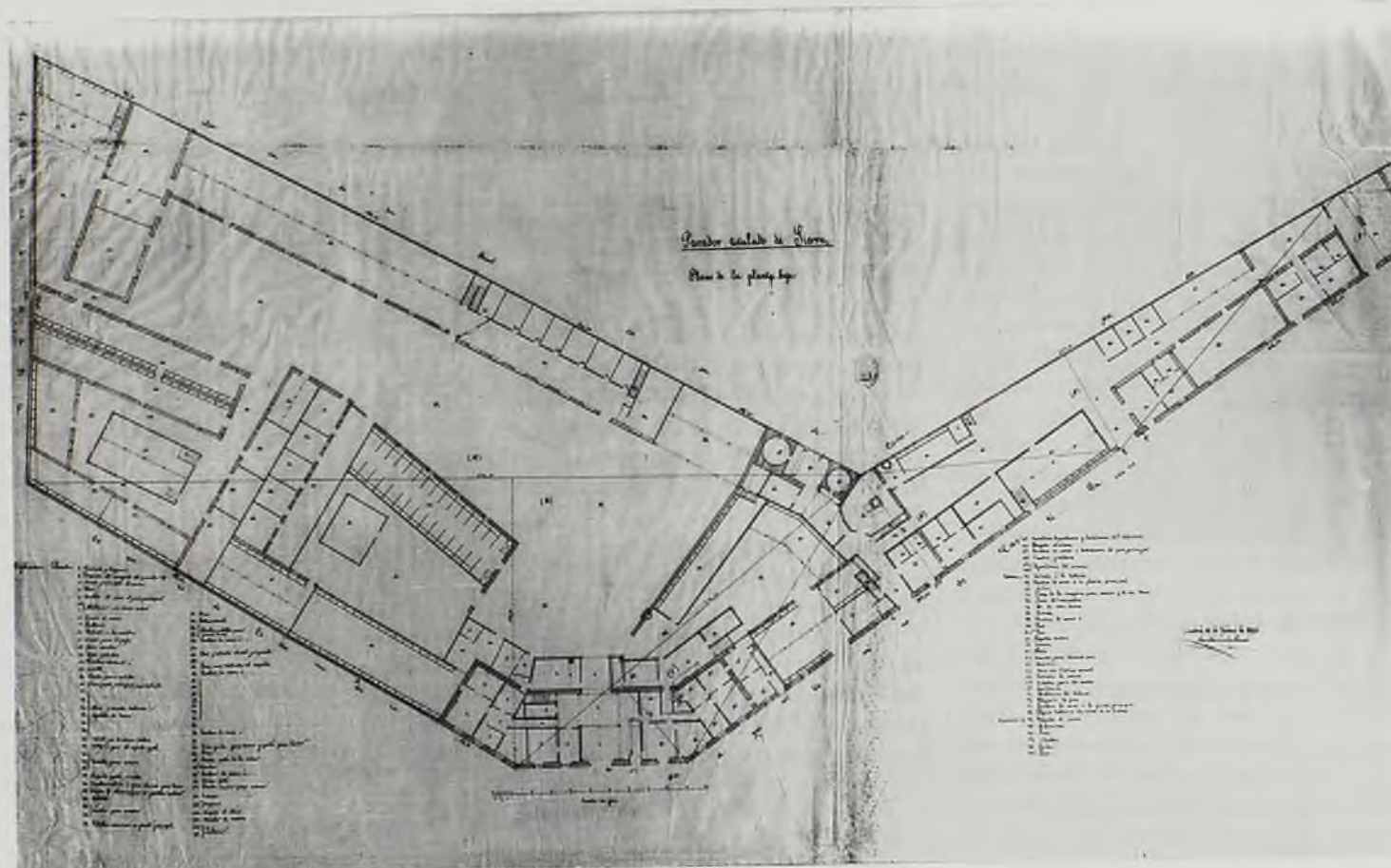
Dibujo a tinta negra y roja sobre tela tratada con aguadas en rojo.

Escala: 100 pies.

992 x 1970 mm.

Fdo.: Juan José Sánchez Pescador (Rubricado).

Notas manuscritas: Parador titulado de Sierra // Plano de la planta baja // Explicacion Parador 1. Entrada y zaguan // 2. Despacho del encargado del parador // 3. Cuarto para utiles de mozos // 4. Paso // 5. Escalera de acceso al piso principal // 6.7. Habitación sin destino actual // 8. Cuarto de mozos // 9. Gallinero // 10. Entrada a la cuadra // 11. Cuarto para la paja // 12. Gran cuadra // 13. Patio-picadero // 14. Pabellon destinado a // 15. Establo // 16. Cuadra para caballos // 17. Gran patio principal, empedrado // 18.19.20. Nave y cuartos destinados a // 21. Depositos de lanas // 22.23.24. Cuartos con el mismo destino // 25. Calle o paso al segundo patio // 26.27. Cuartos para arrieros // 28.29. Segundo patio ó calles // 30. Pabellon aislado ó gran almacen para lanas // 30. Bajada al sotano inferior al pabellon anterior // 31. Establo // 32. Cuadras para arrieria // 33.34. Pabellon incendiado en planta principal // 35. Paso // 36. Patio-corril // 37.38. Porche y establo para // ganado menor // 39. Escalero de acceso á... // 40.41. Paso y entradas al antº y siguiente // 42.43. Gran nave destinada al esquila // 44. Escalera de acceso á... // 45.46.47.48.49.50.51.52.53. Escalera de acceso á // 54.55. Gran porche para carros y potro para herrar // 56. Pozo // 56'. Pequeño patio de la cocina // 57. Cuadra // 57'. Escalera de acceso á... // 58. Tercer patio // 59. Porche-cuadra para arrieria // 60. Cocina // 61. Despensa // 62. Bajada al sótano // 63. Comedor de arrieros // 64.65. Taberna // 65'. Comedores, dependencias y habitación del tabernero // 66. Bajada al sótano // 67. Escalera de acceso á habitación del piso principal // 68. Cuadra y cochera // 69.70. Dependencias del anterior // Tahona // 71. Entrada á la tahona // 72. Escalera de acceso á la planta principal // 73. Molino // 74. Pieza de la maquina para amasar y de un horno //



321

75. Pieza de amasadero // 76. Yd de otro horno // 77. Hornos // 78. Escalera de acceso á // 79. Paso // 80. Pozo // 81. Pequeña cuadra // 82. Común // 83. Patio // 84. Cuartos para diversos usos // 85. Cobertizo // 86. Nave Sur destino actual // 87. Entrada de Carros // 88. Cuadra para mulas // 89. Carbonera // 90. Habitación del Tahonero // 91. Despacho del pan // 92. Escalera de acceso á la planta principal // 93. Pequeña habitacion dependiente de la tahona // Carneceria 94. Despacho de carnes // 95. Habitaciones // 96. Patio // 97. Colgadero // 98. Jardin // Pozo, // Cerca de la Real casa de campo // Si-tio lla-ma-do de la Te-la // Ca rre te ra de Es tre ma du ra an ti guo Ca mi no de Cas-ti-lla // Escala de pies // Madrid 18 de Febrero de 1863 // Juan José Sánchez Pescador. Archivo General de la Administración. Sección Educación. Plano nº 298.

Bibl.: Mesonero Romanos, R.: *Manual de Madrid. Descripción de la corte y de la Villa.* Madrid 1831.
Navascués, P.: *Arquitectura y arquitectos del siglo XIX.* Madrid 1973.

La oferta que ofrecía Madrid en el siglo XIX, en cuanto a paradores, fondas y similares era bastante pobre, destacándose sobre todo en las que existían, sus malas condiciones funcionales o escasa prestación de servicios. Este proyecto se pretendía ubicar en las afueras de la Villa, junto a una vía de comunicación muy transitada, el antiguo camino de Castilla, limitando con la cerca de la Real Casa de Campo y el sitio llamado de "la Tela".

Dentro de la ciudad ya existían desde antiguo, otros paradores y posadas, que desarrollaban su actividad de hospedaje y lugar de descanso; entre las más importantes, destacaba el parador de S. Bruno en la calle de Alcalá, el de Barcelona en la calle Ancha de Peligros y el de Cádiz en la calle Toledo (Mesonero Romanos, R. 1931, p. 68).

Cuando en 1863 Sánchez Pescador presenta este proyecto, intentará reunir en un sólo establecimiento multifuncional, distintas actividades. Una de las cualidades del proyecto es su situación con respecto a la ciudad, pudiéndose convertir en un centro de

distribución de mercancías; de igual forma su localización permitía atender el intenso tráfico comercial, a base de crear pequeñas unidades independientes, con funciones relacionadas entre sí. La estructura que Pescador asume para su construcción, en forma de V, no hace sino reflejar el acomodo al terreno circundante, y en concreto a la alineación de la carretera, elemento este que actúa como configurador de la composición.

La distribución de las distintas estancias, se desarrolla alrededor de patios irregulares, sobre los que se despliegan los almacenes, depósitos, cocheras, cuadras, molinos, tahonas, etc.

Sánchez Pescador al realizar este proyecto, tuvo que tener en cuenta sus estudios cursados en la Escuela de Caminos y Canales, donde pudo desarrollar estos conocimientos específicos. (Navascués, P. 1973, p. 81). No hemos podido determinar el por qué la obra no se llegó a realizar, si bien se puede considerar como obstáculo su proximidad al Real Sitio o su posible alto coste.

F.D.M.



322

ORNATO PUBLICO

322

ANÓNIMO

Proyecto para un edificio de servicios

Siglo XIX

Dibujo en tinta negra, sobre papel verjurado, con aguada azul (contiene 5 Hojas).

420 x 252 mm.

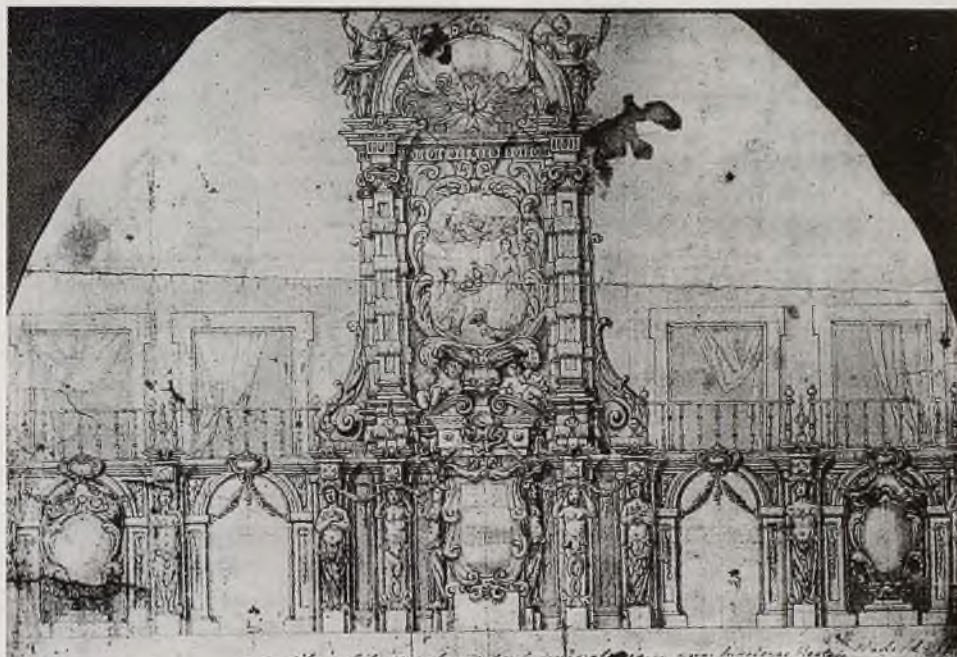
Notas manuscritas: "sea la de palmi done resta apogiato il presente disegno enendo questi Palmi alla misura di Senoria" (Hoja 2). AV. ASA. 0,59-16-2.

Ninguna información se ha podido recabar sobre este proyecto, de cierta originalidad, ya que por el sistema abatible nos presenta un edificio reflejado en sus cuatro plantas. El sistema de distribución de sus espacios, similar en cada uno de sus cuerpos y basado en un agrupamiento de pilares repartidos simétricamente en filas llenando su espacio rectangular, sugiere que se puede tratar, o bien de cuatro alternativas de una misma planta posiblemente con destino a cocheras o caballerizas o tal vez un extraño establecimiento para guarda o almacén de labranza. A partir de la planta baja se establece

un espacio abierto cuadrangular, tal vez un patio de luces distribuidor del espacio en el conjunto. La inclusión del diseño entre los dibujos de un Madrid no construido no tiene en cierto modo justificación. Se encuentra este expediente dentro de la arquitectura madrileña del siglo XVII y tan sólo esta adscripción ha servido para darlo a conocer y presentarlo dentro de la hipotética definición que nos merece.

V.T.M.

Bibl.: Barcia, A. M. de.: *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1906, núm. 322.
Mayer, A. L.: *Handzeichnungen Spanischer Meister. 150 skizzen und Entworfew von 16 bis 19 Jahrhunderts*, Leipzig, 1915, II, núm. 118.
Souto, K. L.: "Efímero barroco madrileño: la entrada de María Luisa de Orleans y el monumento de la Plaza de la Villa", en *Reales Sitios*, núm. 86 (1985, pp. 45-52).
Sullivan, J. L.: *Baroque painting in Madrid:*



323

323

COELLO, Claudio (Atribuido)
(1642-1693)

Decoración efímera para la entrada de la Reina María Luisa de Orleans en Madrid

Siglo XVII

Dibujo a lápiz, pluma y aguadas sepia sobre papel verjurado pegado sobre cartón y recortado en sus ángulos superiores.

330 x 510 mm.

Notas manuscritas: en el margen inferior (de época posterior, en la que se lee con dificultad "Dibujo... Claudio... este dibujo... de un ornato de una palacio en unas funciones Reales. Madrid 1879".

MADRID. B.N. (BARCIA nº 322).

contribution of Claudio Coello, with a catalogue raisonné of his works. Columbia, 1986, D 19 (Existe edición en castellano, Nerea, Madrid, 1989).

Tovar Martín, V., *El barroco efímero y la fiesta popular, la entrada triunfal en el Madrid del siglo XVII*. Madrid, Ayuntamiento, Inst. Est. Madrileños del C.S.I.C., 1985 (Ciclos de conferencias, núm. 12. lám. 7).

Zapata Fernández de la Hoz, T.: *Arquitecturas efímeras y festivas en la Corte de Carlos II: las Entradas Reales*. Tesis Doctoral, U.A.M., 1991 (Inédita).

Exp.: *Exposición del Antiguo Madrid*. Sociedad Española de Amigos del Arte. Madrid, 1926.

Madrid. Testimonios de su historia hasta 1875. Museo Municipal, diciembre 1979-febrero 1980. Madrid, 1979-1980.
Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII. Biblioteca Nacional. Madrid, 1991.

Dibujo de una arquitectura o decoración efímera en la que se diferencia un cuerpo horizontal formado por arcadas separadas entre sí por pilastras con cariátides, de las cuales la central y las dos de los extremos cobijan sendas cartelas, mientras que las otras dos están abiertas. En su parte central se levanta otra estructura, unida a la inferior mediante aletones, formada por pilastras jónicas fajadas que enmarcan la cartela principal en la que se representan varios personajes, coronada con un arco de medio punto flanqueado por dos figuras escultóricas que sostienen una espada con una mano y con la otra los extremos de una cinta que conduce a la paloma del Espíritu Santo, alojada en su interior. La verticalidad de este cuerpo contrasta fuertemente con la horizontalidad del inferior. La arquitectura está profusamente adornada con hojas de acanto, cartelas, guirnaldas, niños y parece sobrepuesta a la fachada de un edificio de la que se aprecian sólo cuatro balcones que coinciden con las arcadas laterales.

Desde Barcia se ha atribuido a Claudio Coello, no sólo por figurar su nombre en la nota manuscrita, sino por sus semejanzas con otros dibujos de este artista, y se ha relacionado con uno de los ornatos levantados para la entrada en Madrid de la reina María Luisa de Orleans (13-I-1680), en parte debido a que la citada nota al pie del dibujo se ha transcrito hasta ahora de la siguiente forma: "Este dibujo debe ser el ornato de un palacio en unas Funciones Reales. Madrid, 1679. Claudio", considerando 1679 como la fecha de ejecución. En cuanto a su identificación, se ha pensado que pudiese tratarse del adorno de la Casa de la Panadería (V. Tovar, *Cat. Exp. Madrid*, 1981-82, p. 143 y Madrid, 1991, p. 53) o del Alcazar madrileño (E. J. Sullivan, 1986, p. 217) o incluso de la Plazuela de la Villa (J. L. Souto, 1985, p. 49). Estudiada por nosotros esta Entrada Real (T. Zapata, 1991), no hemos podido relacionar este magnífico dibujo con ninguna de las arquitecturas fabricadas para tal ocasión. Lo que sí es evidente es que su iconografía hace referencia al matrimonio de Carlos II y María Luisa de Orleans. En la cartela del cuerpo central se representa a la reina en primer plano y al rey a su espalda, cuya identificación es clara por la presencia de un León y un Gallo a sus pies, el primero símbolo de fuerza, valor y poder, emblema de la monarquía hispánica, del rey español, y el segundo, símbolo de valor, orgullo y vigilancia, emblema de la monarquía francesa. Por encima de sus figura vuela Himeneo, el dios del Matrimonio, con la tea

encendida en una mano, mientras que con la otra se dispone a colocar una corona de rosas, símbolo del amor, sobre la cabeza de la reina. En la parte inferior, de rodillas, una figura femenina con túnica, manto y corona sostiene una bandeja con dos mundos coronados que ofrece a María Luisa y que creemos, como Barcia, que simboliza a España, haciendo entrega a la reina del poder universal de la monarquía española.

En cuanto al edificio que parece decorar, pensamos como V. Tovar que guarda cierta relación con el Ayuntamiento madrileño con sus dos entradas. Para el recibimiento de María Luisa de Orleans este tramo del recorrido se decoró con una arquitectura semicircular levantada alrededor de la fuente de San Salvador, situada delante de la Casa de la Villa, adornada con pinturas y esculturas alusivas a los Triunfos de Hércules, cuya traza dibujó Claudio Coello, pero que difícilmente se puede relacionar con este dibujo. Sin embargo, en un primer momento el Ayuntamiento, responsable de esta Entrada Pública, encargó esta decoración al gremio de los Escribanos del Número, que residían principalmente en el ensanchamiento que formaba la calle Mayor delante de la iglesia de San Salvador, cuyo proyecto no agradó a Carlos II, lo que determinó que la Villa de Madrid tuviera que hacerse cargo también de este ornato y solicitara a Claudio Coello otros diseños entre los que el rey eligió el de los Trabajos de Hércules, que fue el que se pudo contemplar el día de la entrada. El hecho de que la estructura de esta decoración —un cuerpo horizontal sobre un basamento a nivel del suelo, formado por doce nichos distribuidos de forma simétrica a un lado y otro de un pabellón central de mayor altura delimitado por columnas y coronado por un dosel— sea similar al del dibujo, nos puede hacer pensar que se trate de otra de las trazas que se hicieron para este adorno. Tal vez, al costear el adorno el Ayuntamiento pensó decorar la Casa de la Villa en vez de la fuente, aunque finalmente optó por seguir la tradición y adorar la fuente. Las espadas que sostienen las dos esculturas del coronamiento, símbolo de la Justicia, y el Espíritu Santo, símbolo de la verdadera religión, podrían aludir a los principios que debían regir la corporación madrileña. El dibujo presenta muchas similitudes con otros que este artista realizó para otros adornos de la entrada de María Luisa de Orleans, siendo uno de los ejemplos más representativos del barroco efímero madrileño de finales del siglo XVII.

T. Z. F.



324

ANÓNIMO

Pedestal

Siglo XVII

Dibujo a tinta sepia sobre papel verjurado con aguada azul.

297 x 275 mm.

Notas manuscritas: Reverso: "Plano de un pedestal // Sindorado".

AV. ASA. 0,39-1-2.

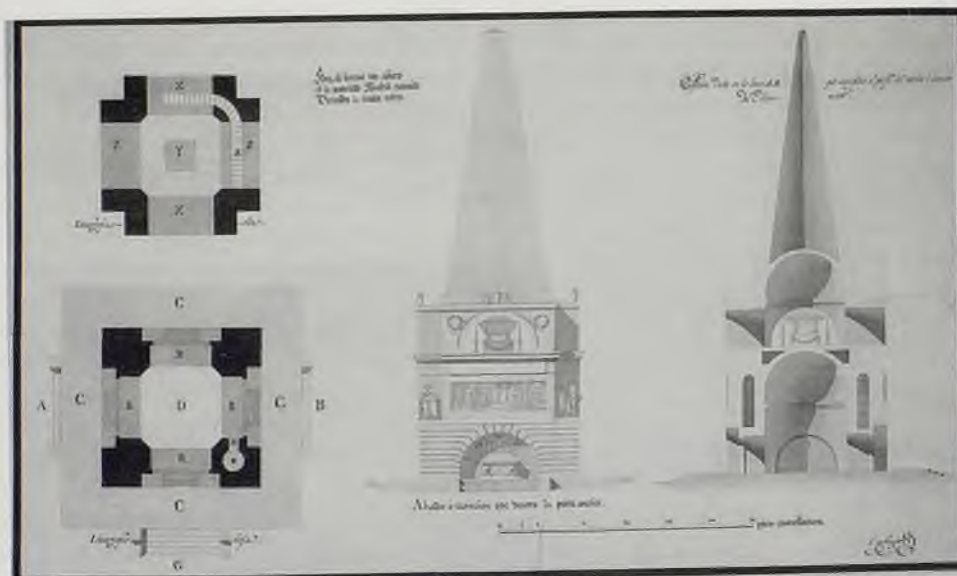
Este diseño pertenece a una propuesta ornamental característica del arte barroco del siglo XVII dentro de la corriente formulada por Alonso Cano y que en la corte española tuvo gran incidencia después de la llegada del artista a Madrid en el año 1637. Se desarrolló una escuela de discípulos y seguidores de gran prestigio, ciertamente ecléctica pero que encuentra campos concretos de aplicación, especialmente a través del retablo y del arte efímero. Los temas ornamentales se adscriben a un lenguaje muy alejado de la abstracción. Por lo general se ciñen a repertorios vegetales y naturalistas que exhiben con portentosa vitalidad las flores, frutos, hojas de acanto, vides, etc., aplicados a cartelas, guirnaldas, tarjas, modillones, etc. Señalan tales decoraciones la importancia de artistas que alcanzaron gran prestigio por la incorporación a sus obras de repertorios ornamentales en estilo barroco.

Este diseño, en el que se demuestra la decoración de un pedestal pudo ser destinado al banco o basamento de un retablo, altar, etc. o a una de aquellas "macchina da festa", parte sustancial del gran artificio que acompaña las

figuras alegóricas y "doce candeleros". Sobre él se alza el obelisco de "cuarenta y nueve pies".

Si comparamos sus proporciones con las del monumento de Isidro González Velázquez, comprobamos que sus dimensiones no guardan el canon ideal que señala Benito Bails en su "Tratado para Pirámides" y que dice así: "Toda Pirámide que tenga de alto nueve veces su base aparece demasiado alta en su punta". Esta proporción, en cambio, sí la sigue Isidro G. Velázquez. Destaca como característica en la obra de Silvestre Pérez el estar conformada por un sólo bloque de piedra y rematada por una cruz, alusión al carácter del proyecto en el que se resalta la idea de monumento sacro (Silva, P. 1992).

M.J.G.S.



326

326

ORDAGO

Proyecto de Monumento al Dos de Mayo

Siglo XIX

Dibujo en tinta negra, sobre papel verjurado, con aguadas grises, ocre, rosa y negro.

Escala: 50 pies castellanos.

586 x 968 mm.

Fdo.: "Ordago" (Rubricado).

Notas manuscritas: "Ichnografía // alta // Hoy, de honroso luto cubierto // A la posterioridad Madrid transmite // Derrocada la tiránica estirpe // Sección dada en la línea A.B. que manifiesta el perfil del exterior e interior // del Monu // mento // Ichnografía // baja // Alzado o elevación que decora la parte exterior // pies Castellanos // Ordago (Rubricado)".

AV. ASA. 0,69-34-1 (1).

Leyenda del Proyecto para el monumento al dos de Mayo.

Notas manuscritas: Sobre cartulina de 405 x 586 mm.

"Hoy de honroso luto cubierto // A la posteridad Madrid transmite // Derrocada la tiránica estirpe // Animado de los mejores sentimientos patrióticos, y del mas ardiente deseo de que se eternice el horrendo 2 DE MAYO DE 1808, memorable por // razones que están al alcance de todos con arreglo al programa que con esta fha de 28 de Mayo último ha propuesto el Exmo. Ayuntamiento

Constitucional de esta M. / H. Villa, relativo al Monumento que, en memoria de los que por no sucumbir al yugo del tirano invasor perecieron denodadamente bajo su atroz cuchilla, debe erigirse / en el mismo sitio del Prado donde fueron inmolados; me he determinado a presentar el adjunto Plano, cuya descripción es como sigue / Un Pavimento cuadrado de 58 pies de línea con tres graderías de 6 escalones o peldaños la del Oeste, y con solo 3 las de la línea Norte-Sur á causa del desnivel del terreno sobre el / que se eleva un vasamento rustico almoadillado de 38 p^s de línea con 14 de alto, formando por sus cuatro fachadas otros tantos arcos de 11 p^s de alto, en donde deberan colocarse 4 mesas-altares porta // tiles / Sobre dho. Vasamento se eleva un pedestalon dodecagono irregular con cuerpos salientes de 27 p^s de línea y 16 de alto, y un imposton de 2 p^s y 1/3 con una faja de 2 y 2/3 cuyo destino será el de // 4 lápidas colaterales con sus inscripciones: El Neto de este Pedestalon es de 11 pies, adornado por sus cuatro fachadas con numero igual de bajos-relieves que representen los sucesos más dignos / ó principales, cuales por ejemplo el del Prado, el de la montaña del Príncipe Pío, Parque de artillería y Buen-Suceso, en cuyos ángulos se colocan cuatro estatuas colosales de 8 y 1/2 p^s // de la inocencia, Tiranía, pueblo de Madrid y Religión / En la Ichnografía del referido Pedestalon, se levanto un Zocalo de 11 y 1/2 p^s; En cada una desus fachadas lleva un arco de medio punto, en cuyo centro y sobre un vasamento de planta cuadrada se co // loca la urna sepulcral depositaria de los huesos de las víctimas; Y en sus timpanos guirnalda

enlazadas con palmas que denotan la inmortalidad que por su denuedo merecieron: en los angu // los de la Urna podran colocarse cuatro candelabros solo los días en que se celebren sus exequias. En cada lado del Zocalo van colocados en cruz, y en su parte media, dos genios llorosos en aptitud ó // ademan de sostener un vaso Cinerario; Y finalmente sobre dicho Zocalo vá una Pirámide cuadrangular de 65 pies de elevación con la que termina el Monumento, cuya altura total es de 105 // pies castellanos. // Ychnografía baja / A.G.B. Las Graderías. C. El Pavimento. R. Los Arcos. D. Pieza en la que pueden depositarse las mesas de Altar, y demas enseres portátiles, y servir de Sacristia en los días de función solo, cuyas // luces se comunican detras de las Estatuas. S. Escalera de 2 pies y 2 tercios de ancho que va a la Urna Sepulcral, y cuyos respiraderos están en los angulos del Pedestal por la parte del Sur. // Ychnografía alta / Z. Los Arcos. S. Escalera. y Y. Vasamento de la urna Sepulcral. // NOTA // Para grandiosidad y magnificencia del Monumento debería cerrarse con berjas todo // el terreno en el que fueron inmolados y sepultados poniendo además en su perimetro varios cipreses y Desmayos".

AV. ASA. 0,69-34-1 (2).

Bibl.: Pérez de Guzmán y Gallo: *El Dos de Mayo de 1808*. Madrid, 1908.

Rincón Lazcano: *Historia de los monumentos de la Villa de Madrid*. Madrid, 1909.

Navascués Palacio, P.: *Arquitectura y arquitectos madrileños del S. XIX*. Madrid, 1973.

460

Sambricio, C.: *La Arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986.

Exp.: Silva Maroto, P.: "Del Madrid de Carlos III al de Isabel II. Ideas, formas e imágenes en la arquitectura de ornato público", en *Las propuestas para un Madrid soñado; de Texeira a Castro*. Exposición-Catálogo. Madrid, 1992.

Este diseño firmado con el pseudónimo Ordago, que corresponde al arquitecto Juan Bautista Mendizábal (Silva, P. 1992) fue uno de los que se presentaron al Concurso promovido por el Ayuntamiento de Madrid en 1821 en memoria de los Héroes del Dos de Mayo. Al no ser retirado por el autor, al igual que otros, el diseño se guardó en el Archivo de la Villa. Por desgracia, de todos ellos, es el único que se ha conservado. La leyenda explicativa que se adjunta hace innecesario el que insistamos en la descripción (Navascués, 1973, Apéndice 5). Solo cabe destacar que se trata de un monumento concebido con una serie de cuerpos superpuestos que sirven de base a la Pirámide. Una de las características más significativas es la presencia de los relieves que representan escenas de los cuatro sucesos importantes del Dos de Mayo (El Prado, la Montaña del Príncipe Pío, Parque de Artillería y Buen Suceso) colocados en el cuerpo intermedio sobre el Altar y bajo la urna con los restos de los héroes, cuya memoria se perpetúa. Mendizábal eligió como el remate para su diseño una pirámide construida con sillares en lugar de un obelisco. Aunque para los arquitectos de la época las dos formas se utilizaban indistintamente para el mismo destino, los monumentos funerarios, en este caso el autor optó por la primera, cuya asociación a este tipo de obras está atestiguada desde la Antigüedad, no solamente egipcia, sino también romana a través de monumentos, como la Pirámide de Cayo Cestio.

M.J.G.S.

327

VEREA, Francisco

Anteproyecto de Mausoleo para las víctimas del 2 de Mayo de 1808

Siglo XIX



327

Dibujo en tinta negra, sobre tela tratada, con aguadas rosa y ocre.

Escala: 10 pies // 5 metros.

450 x 422 mm.

Fdo.: "Franc^{co} Vereá" (Rubricado).

Notas manuscritas: "MONUMENTO A DAOIZ Y VELARDE / EN / MONTELEON // [Cartel sobrepuesto] "ANTE-PROYECTO DEL MAUSOLEO QUE DEBE / CONTENER LOS RESTOS DE LAS VICTIMAS / DEL 2 DE MAYO DE 1808 EXISTENTES EN / EL CAMPO SANTO DE LA MONCLOA. // ESCALA DE METROS // PLANTA // ESCALA DE PIES // El Arq^{to} de la 1^a Seccion // el Arquitecto // Fran^{co} Vereá (Rubricado)". AV. ASA. 0,59-22-2.

Bibl.: Pérez de Guzmán y Gallo: *El Dos de Mayo de 1808*. Madrid, 1908.

Rincón Lazcano: *Historia de los monumentos de la Villa de Madrid*. Madrid, 1909.

Exp.: Silva Maroto, Pilar: "Del Madrid de Carlos III al de Isabel II. Ideas, formas e imágenes en la arquitectura de ornato público", en *Las propuestas para un Madrid soñado; de Texeira a Castro*. Exposición-Catálogo. Madrid, 1992.

El treinta de abril de 1822 el escultor Antonio Salas ofreció al Rey Fernando VII desde Roma, donde se hallaba becado, el modelo de un grupo escultórico en mármol de Carrara, que había diseñado, representando a los primeros héroes del Dos de Mayo de 1808, los Capitanes de Artillería D.

Luis Daoiz y D. Pedro Velarde, en actitud de jurar "ser víctimas de las tropas del usurpador antes que humillarse a su servicio y perfidia". (Pérez de Guzmán y Gallo 1909, p. 797). El grupo escultórico fue muy "aplaudido" tanto en Roma como en Madrid, llamando la atención la indumentaria de las figuras vestidas a la moda de la época en lugar de representarse con las vestiduras clásicas como era norma en la mayor parte de los casos.

El diseño agradó al Rey tanto que el 26 de Junio se publicó un Decreto en el que se ordenó que el grupo escultórico pasara al Ayuntamiento para que "se viera si en el monumento que se estaba construyendo en el Paseo del Prado tenía colocación" (Pérez de Guzmán y Gallo 1809, p. 797). Al no llevarse a cabo allí, hubo que buscar otro emplazamiento. La escultura ha sido una de las más llevadas y traídas por Madrid en el S. XIX. Primero estuvo en la actual Plaza del Dr. Bustamante, y después en el museo del Prado, hasta que en 1869 fue a Montealeón, enfrente del Parque de Artillería. Por ser profanada y por estar la Plaza en un estado lamentable, volvió de nuevo al Museo, emplazada donde se encuentra en la actualidad la estatua de Velázquez. En 1869 se ubica en otro lugar de los jardines del Prado y en 1901 se situó en la Plaza de entrada a la Moncloa (Rincón Lazcano 1909, p. 248 y Pérez de Guzmán y Gallo 1909 p. 798). Para todos los sitios donde se ubicó se hicieron diseños de diferente estilo. El presente anteproyecto fue uno de los que posiblemente se efectuara para Montealeón en 1869, entre la confluencia de las calles Carranza y de Gómez, pero no se ha documentado que tal diseño se construyera.

El monumento esta compuesto por un graderío octogonal que sirve de basamento al conjunto. Se sobrepone un primer cuerpo de planta cuadrada con salientes en los ejes donde se ubican unos leones, alegoría muy utilizada en España en monumentos conmemorativos del Dos de Mayo.

Un segundo cuerpo, también de planta cuadrangular con unos relieves alusivos a Madrid y al Dos de Mayo presenta como remate una cartela. Sobre un pequeño basamento con guirnalda, se ubica el grupo escultórico.

M.J.G.S.

461

GOYA, Francisco de (1746-1828)

Proyecto de Monumento

Entre 1808-1821

Papel grueso, gris, verjurado. Dibujo a lápiz plomo y aguada de tinta china.

Escala: Abajo, a la derecha, de mano de Goya "Baras Castella." , por debajo de una escala anotada "10 8 6 4 2 ..." (A lápiz negro). 200 x 095 mm.

Notas manuscritas: Abajo, a la izquierda, inscripción apócrifa a la pluma: "Goya inventó y dibujó".

M. DEL PRADO. I N° 407 (S.C. 449).

Bibl.: Pérez de Guzmán y Gallo.: *El 2 de Mayo de 1808*. Madrid, 1908.

Rincón Lazcano: *Historia de los monumentos de la Villa de Madrid*. Madrid, 1909.

J. M. V.: "Proyecto arquitectónico de Goya. ¿Para las víctimas del 2 de Mayo?." en *Arquitectura*. Año X. N° 110. Madrid, junio 1928.

Navascués Palacio, P.: *Arquitectura y arquitectos madrileños del S. XIX*. Madrid, 1973.

Sambricio, Carlos: *La Arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986.

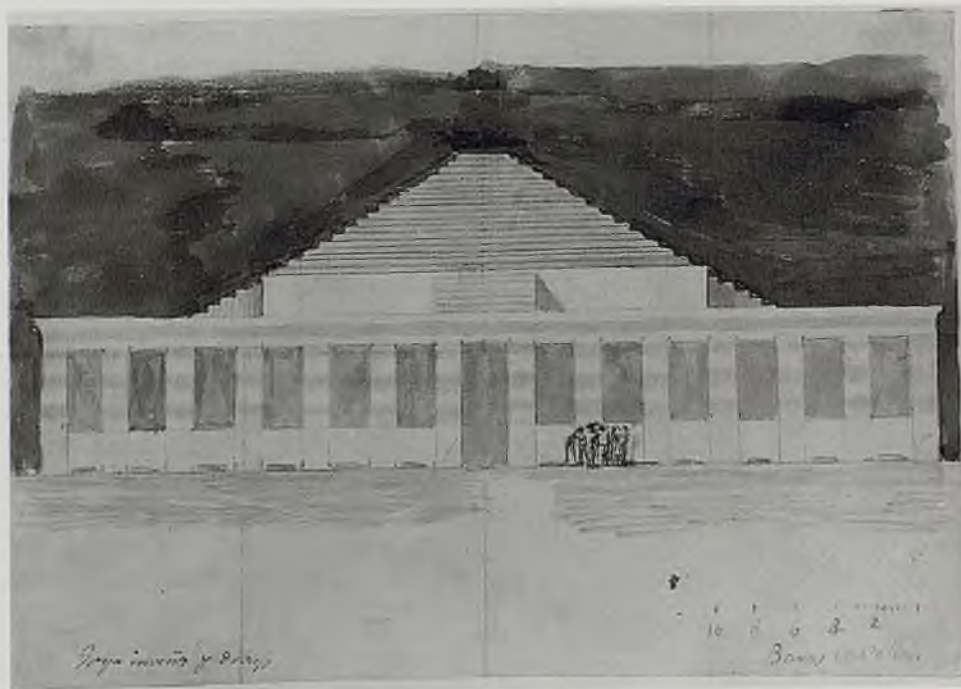
Gállego, Julián: "Goya y el espíritu de la Ilustración", en *Villa de Madrid*, 1988. N° 97-98. Año XXVI. p. 90.

Hernando, Javier: *Arquitectura en España 1770-1900*. Ed. Cátedra. Madrid, 1989. p. 107.

Sambricio, C.: "Dos Dibujos de arquitectura de Francisco de Goya pintor", en *Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida*. Exposición-Catálogo. Madrid, 1986. p. 81.

Silva Maroto, Pilar.: "Del Madrid de Carlos III al de Isabel II: Ideas, formas e imágenes en la arquitectura de ornato público", en *Las propuestas para un Madrid soñado: de Teixeira a Castro*. Exposición-Catálogo. Madrid, 1992. p.

Las Cortes decretan el 24 de marzo de 1814, a propuesta de Argüelles, el erigir un monumento conmemorativo a los Héroes del Dos de Mayo de 1808. En su artículo segundo se decía: "que el terreno en el que actualmente yacen las víctimas del Dos de Mayo, contiguo al Salón del Prado, se cierra



328

con verja y árboles y en su centro se levante una sencilla pirámide que transmita a la posteridad la memoria de los leales y tomará el nombre de Campo de la Lealtad" (Navascués, 1973, p. 34), (Pérez de Guzmán y Gallo 1909, p. 756) y (Rincón Lazcano, 1909 p. 54). La anulación de la Constitución de 1812 por Fernando VII, paraliza su ejecución. El Ayuntamiento Constitucional, tras el Alzamiento de Riego, organizó en Mayo de 1821 un concurso público para su realización. Dado su carácter se decide abrir una suscripción nacional y que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, designara el proyecto mas adecuado. De entre todos los que se presentaron figuran los artistas: Juan Bautista Mendizabal, Brambila, Cayetano Pérez, Mariategui... etc. El jurado optó por uno de los dos proyectos presentados por Isidro González Velázquez, seguido de Goycochea (Rincón Lazcano, 1909, p. 566) y (Silva, P. 1992, p. 6).

Esta pirámide, unánimemente atribuida a Goya, no consta documentalmente que se hubiera presentado al Concurso. Lo más seguro es que responda a una idea, gestada por el pintor a raíz del Decreto de las Cortes, aunque no hay que descartar que se hiciera a partir de Septiembre de 1808, momento en que el Ayuntamiento de Madrid aprobó su ejecución (Silva, P. 1992). Como ha analizado C. Sambricio, el monumento consta de dos partes diferenciadas: El cuerpo inferior, de planta cuadrada—a modo de zócalo—, con treinta y dos pies, y un

segundo cuerpo en forma de pirámide escalonada.

La presencia de figuras plorantes junto al monumento, no deja lugar a duda sobre su sentido funerario.

La parte inferior de la pirámide, de casi cinco metros de altura, tiene un desarrollo funcional adecuado al uso del edificio. Presenta cuatro accesos dispuestos en los ejes del cuadrado y a cada lado seis grandes ventanas. Este cuerpo se remata con una moldura en forma de gola, clara referencia a la arquitectura egipcia, como también la pirámide del segundo cuerpo. Esta se alza retranqueada respecto al basamento. Sin duda su posición está en función del espacio inferior ya que resulta evidente que corresponde al lugar donde se encuentra la "Gran Sala" ubicado en el cruce de los ejes del cuadrado.

Este diseño, hay que ponerlo en relación con la Arquitectura Iluminista francesa de fines del S. XVIII, al igual que la Pirámide Arcada del mismo autor. (J. Gallego, 1988).

La influencia de los arquitectos de la Razón Ledoux o Boullé en esta obra no ofrece dudas, sin embargo la pirámide de Goya es un monumento muy distinto incluso a los proyectos hechos por los arquitectos españoles y europeos coetáneos al pintor, que se basan fundamentalmente en modelos consagrados por la tradición con destino a monumentos conmemorativos.

M.J.G.S.



329

329

ANÓNIMO (Atribución a Isidro González Velázquez) (1765-1840)

Altar-Baldachino

Siglo XIX

Dibujo sobre papel, a tinta negra y aguadas grises.

145 x 102 mm.

MADRID B.N. (BARCIA nº 1231).

Bibl.: Barcia, Ángel María de.: *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Madrid, 1906. Cat. Nº 1231.

Moreno Villa, J.: "Proyectos y obras de D. Isidro Velázquez II. Sus trabajos en el Pardo", en *Arquitectura*, 1932 T. XIV Nº 155.

Este proyecto de

Altar-Baldachino está modelado sutilmente entre un tratamiento rigurosamente estructural y cierta sugestión escenográfica. La arquitectura se expresa con cierto artificio evocando la función ostentosa y ocasional de las obras efímeras entregadas siempre a cierto exhibicionismo. También se define como inequívoco testimonio de un modelo cuyo formalismo ha dado todos los frutos y empieza a estancarse. Se utilizan al máximo las posibilidades que el barroco ha brindado entre arquitectura y teatro para este tipo de obras determinando el instrumento de unas formas y de una tipología. Evidentemente, el orden jónico, el frontón austero y la cúpula nervada juegan un papel expresivo como connotación de desarraigamiento del modelo estricto barroco, especialmente por el ritmo que presenta la "columnatio". La dosificada integración en el diseño de elementos estatuarios que introducen una escueta nota narrativa a la rigurosa y solemne evocación clásica, representan una ostensible referencia al modelo de los altares, arcos, tabernáculos del arte que tiende a envolver al espectador desarrollando cierta función persuasiva. Pero no se renuncia a un código rígidamente definido en una recuperación clásica que asume el carácter de un significado ideológico. Reconducida esta obra a los principios de dicho lenguaje, no evita el tomar prestado de lo escénico gran parte de lo que le sirve de fachada aparente. Pero el proyecto conecta con la línea de una corriente vilanovina que se plantea todavía con respeto y vigor en el primer tercio del siglo XIX. El culto a un Cristo yacente al que se sobrepone la Eucaristía con su valor simbólico de muerte y resurrección, fuerzan la construcción a una composición abierta con la que se trata de hallar la coordinación de los dos mensajes, creándose un espacio representativo o "presentativo" por excelencia. El diseño podría estar destinado al nuevo proyecto de remodelación del Convento de los Capuchinos del Real Sitio de El Pardo, obra que replantea Isidro Velázquez (Moreno Villa, 1932) sobre la vieja estructura del siglo XVII. En tal caso, el proyecto de altar-baldachino, en su planteamiento orientado al lado de la Epístola como órgano complementario del templo, habría subrayado la compacidad del conjunto, valorándose bajo el templete la meritoria escultura de Gregorio Fernández. Podría relacionarse también como un monumento-expositor de Semana Santa, tal vez para el mismo edificio citado.

V.T.M.

LÓPEZ AGUADO, Antonio
(1764-1866)

Arco triunfal de la Calle de Atocha

1819

Dibujo en tinta negra sobre papel verjurado con aguadas grises y rosas.

Escala: 80 pies castellanos.

307 x 440 mm.

Fdo.: "Antº Lopez Aguado" (Rubricado).

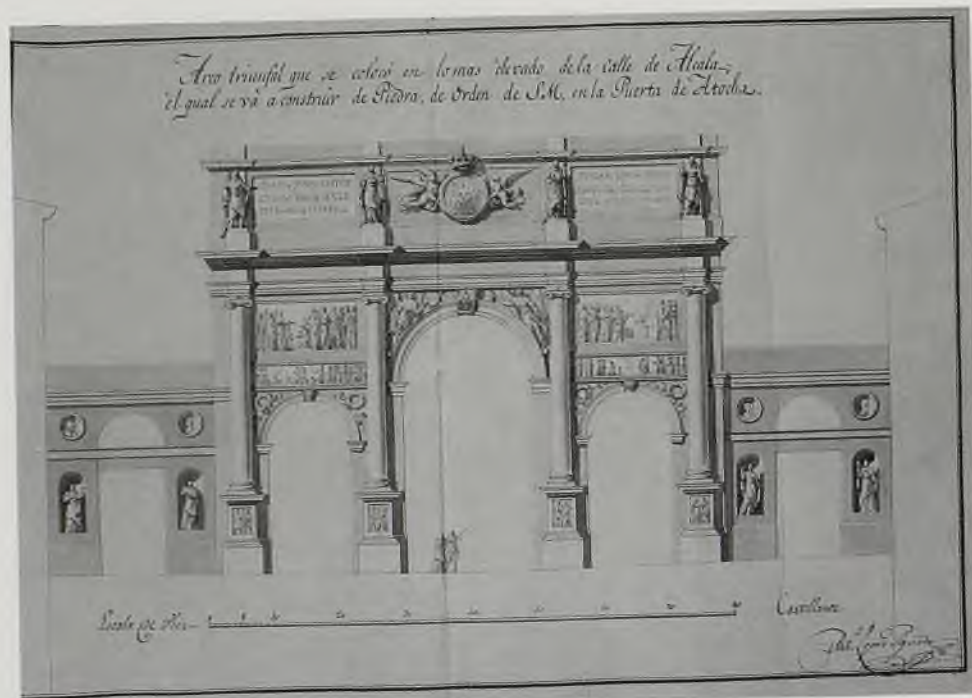
Notas manuscritas: "Arco triunfal que se colocó en lo más elevado de la calle de Alcalá // el qual se va a construir de Piedra, de Orden de S. M., en la puerta de Atocha // Escala de Pies // Castellanos // Antº Lopez Aguado". AV. ASA. 1-201-7.

Bibl.: Mesonero Romanos, R.: El Antiguo Madrid. Paseos Históricos-Anecdóticos por las Calles y Casas de esta Villa. Madrid, 1861. Navascués Palacio, P.: Arquitectura y arquitectos madrileños del S. XIX. Madrid, 1973.

Este proyecto para una nueva Puerta de Atocha, aparece acompañado de una rica documentación que informa de todos los avatares que finalmente impidieron que la obra se realizase.

En este momento, López Aguado, autor del diseño, se encuentra trabajando en la Puerta de Toledo. El Ayuntamiento advierte la necesidad de construir una nueva Puerta de Atocha y da las disposiciones necesarias para que el mismo López Aguado realizase el plan para la nueva puerta que debería aunar "sencillez, elegancia y ornato". Según la documentación, la antigua puerta de Atocha era "mezquina y de mal gusto" y puesto que se encontraba en uno de los puntos más hermosos de Madrid, debería sustituirse por otra más digna, los calificativos que se atribuyen a dicha puerta coinciden con la descripción que de la misma hiciera Mesonero Romanos en su obra *El Antiguo Madrid* (1861, pág. 221).

El Ayuntamiento cuando se plantea la nueva construcción propone que, el lugar donde debería ubicarse no tendría que ser el mismo espacio donde se alzaba la puerta antigua, sino que el sitio más apropiado sería avanzando hacia Delicias, de tal forma que la nueva Puerta fuese un nexo de unión entre el Paseo del



330

Prado y el de las Delicias, de modo que ambos paseos se vinculasen de una y otra parte de la Puerta. Ahora bien, por la escasez de fondos públicos y ante la incapacidad de emprender la obra, contando tan sólo con los recursos de la Villa, el Ayuntamiento manifiesta abiertamente que no puede costear la construcción y por tanto, determina nombrar a una comisión formada por el regidor comisario del cuartel de Avapiés, el del Paseo del Prado, y un Diputado común, con el fin de que impusieran arbitrios a partir de los cuales pudiese costearse la fábrica. Al mismo tiempo, y en carta del 27 de Abril de 1819, López Aguado informa al Ayuntamiento de que la obra ha sido aprobada por el Rey con la condición de que "se construya la puerta en el sitio que actualmente ocupa por ser el punto céntrico del Paseo del Prado, Avenida de las Delicias y embarcadero y que se comience la obra con la mayor brevedad posible". La Comisión encargada de imponer los arbitrios barajó sin éxito la posibilidad de conseguir préstamos de los capitalistas para financiar la obra que ascendía a 3.134.818 reales; éstos se negaron a realizar los préstamos al Ayuntamiento por el retraso en los pagos de otras operaciones emprendidas con dicho organismo.

Ante esta situación se optó por la imposición

de arbitrios sobre artículos de primera necesidad tales como carne y aceite, por ser estos productos los más consumidos.

El Ayuntamiento aceptó la política impuesta por la Comisión y acto seguido acordó pasar las medidas tomadas a los procuradores, para que estos diesen su visto bueno.

Es en este momento cuando la idea de construir una nueva Puerta de Atocha comienza a desecharse, ya que, los procuradores se pronunciaron negativamente ante estas medidas por considerarlas abusivas, marcando sobre todo, lo poco digno que resultaba gravar los productos de primera necesidad.

Analizando además la mala situación económica por la que atravesaba el país, lo que propone este grupo es suplicar al rey, puesto que la obra contaba con su beneplácito, que suspendiese el proyecto hasta que estuviesen concluidas las obras de la Puerta de Toledo, pudiendo aplicar posteriormente a la Puerta de Atocha, los arbitrios que en la actualidad se aplicaban a la primera y que gravaban el vino y los licores.

Aunque se propusieron otro tipo de soluciones para intentar salvar la empresa, tales como pedir a S. M. una parte de lo cobrado sobre los géneros extranjeros, así como permisos para celebrar corridas de toros, finalmente el

Ayuntamiento acordó pedir al Rey paralizar la aceptación del proyecto hasta estar concluida la Puerta de Toledo. En febrero de 1820, el Rey accedió a retrasar la obra.

Parece, a juzgar por la documentación, que fue el mal estado de las finanzas, la causa que abortó la idea de construir una nueva Puerta de Atocha, otra razón se añadió al mal estado de la economía; nos referimos a que la obra propuesta se juzgó, aunque "noble y grandiosa", demasiado espectacular para un sitio que no era salida a ningún Sitio Real, sino que sólo se trataba de tránsito de paseos y jardines, por lo que "su magnificencia produciría un horroroso contraste con la fábrica del Hospital, incompleta y deforme por esta parte, así como los terraplenes y desigualdad de los terrenos inmediatos", por ello sería conveniente realizar algo más sencillo de coste y poder con el ahorro concluir la alcantarilla por esta parte y embellecer el entorno a partir del desmonte de cerros y terraplenes".

Ciñéndose al proyecto de Puerta propiamente dicho, la obra resulta enormemente significativa, ya que, la fuente de inspiración fue una arquitectura efímera que con motivo de algún acto importante se realizó y emplazó en la calle de Alcalá. La grandiosidad del proyecto queda justificada al conocer el origen, puesto que las arquitecturas efímeras permitieron desplegar no sólo magníficas escenografías, sino que sirvieron de tanteo para posibles materializaciones en piedra. Se trata de un arco de triunfo en relación con la tan conocida, y recogida, sobre todo en el S. XIX, moda romana, prueba de ello y en la misma dirección que este diseño, aunque en este caso materializada, cabría destacar el Arco de Carrousel obra de Percier.

Se otorga importancia a los elementos escultóricos y bajorrelieves de evocación clásica que contribuyan sin duda a magnificar la obra, de tal forma, que si se hubiese construido, probablemente hubiese sido la Puerta más monumental con la que hubiese contado la Villa.

C.L.A.

331

SÁNCHEZ PESCADOR, Juan José

Proyecto de Arco de Triunfo para la Puerta de Atocha, en homenaje a los héroes de África

4 de Marzo de 1860



331

Dibujo en tinta negra, sobre papel verjurado.

Escala: 100 pies castellanos.

680 x 1050 mm.

Fdo.: "Juan Jose Sanchez Pescador"

(Rubricado).

Notas manuscritas: "Proyecto de un Arco de Triunfo que habrá de // hacerse con madera y lienzo en las afueras de la puerta de Atocha / para los festejos que prepara el Exm^o Ayuntamiento de esta Capital / formado por el que suscribe de Orden de dicha Exma Corporacion // Madrid 4 de Marzo de 1860. Juan Jose Sanchez Pescador (Rubricado) // EL AYUNTAMIENTO. DE. MADRID. AL. EJERCICIO. DE. AFRICA". AV. ASA. 0,69-23-2.

Bibl.: Navascués Palacio, P.: Arquitectura y arquitectos madrileños del S. XIX. Madrid, 1973.

El proyecto refleja el diseño de un arco de triunfo, que como arquitectura efímera habría de realizarse en las inmediaciones de la Puerta de Atocha, para recibir al victorioso ejército de África, realizado dentro de un lenguaje convencional, mantenido en su formalismo desde el Renacimiento e inspirado en las obras de la antigüedad.

Se trata de una construcción de gran rigor, de carácter efímero, conmemorativa que sigue la tradición de la época anterior. El arco central, de gran amplitud, se encuadra por dos cuerpos de columnas rematadas por un entablamento de triglifos y metopas que refuerza el central con

remate de balaustrada y jarrones.

En la parte superior, otro cuerpo de columnas en cuyos interejos se disponen nichos con figuras alegóricas. En las enjutas del arco aparecen dos figuras femeninas aladas con trompetas, todo dentro del alegorismo de la fama y la victoria conseguidas en las empresas militares.

Una cuádriga aparece en el tímpano, y en los vértices del frontón, los escudos de Madrid sostenidos por angelotes. Sobre el frontón se representa la Victoria sobre el globo terráqueo, símbolo del poder. Se trata por tanto del desarrollo de todo un programa de exaltación, dentro de un carácter enormemente retórico siguiendo la pauta de los monumentos conmemorativos del siglo XIX.

El conjunto central se complementa con dos estructuras laterales que se cierran en la principal en forma de hemicírculo, similar al monumento que se realiza para Alfonso XII en el Retiro. Estos cuerpos laterales, que permiten el tránsito a partir de escalinatas, se rematan a través de una especie de pabellón cuadrangular, cuyo centro estaría destinado a albergar algún templete o escultura. El monumento, en general, presenta un claro acento clásico, pero el fundamento estético conserva aún el mensaje alegórico y formal de las estructuras del barroco. Este proyecto de Sánchez Pescador fue encargado por el Ayuntamiento, organismo que preparó los festejos de acogida al Ejército de Africa, pero no se precisa su ejecución.

C.L.A.

VENTURA, Nicomedes**Monumento conmemorativo en honor del Ejército de África**

Siglo XIX

Dibujo en tinta negra, sobre papel verjurado, con aguadas roja, amarilla, ocre, gris, azul y verde.

*Escala: 20 pies.
765 x 540 mm.*

*Fdo.: "Nicomedes Ventura" (Rubricado).
AV. ASA. 0,89-26-3.*



332

El proyecto se integra dentro de la serie de monumentos conmemorativos, triunfalistas del siglo XIX. Se trata de una propuesta con el fin de exaltar la llegada del Ejército de África. En este momento destacaron las expediciones militares exteriores en colaboración con las fuerzas coloniales francesas a África, Santo Domingo, etc.

Los siglos XVIII y XIX heredaron del mundo romano tres estructuras para sus monumentos conmemorativos: la columna, el arco de triunfo y la escultura ecuestre. Este ejemplo ilustra claramente esta recuperación de elementos. Se trata de una columna rostrada erigida como monumento destinado a conmemorar las batallas militares del ejército.

Resulta significativo el proyecto, ya que, supone la recuperación de un elemento de la antigüedad, además por su contenido se liga estrechamente al mundo romano. El uso de una columna rostral, con el fuste decorado con espolones de una nave, que para los romanos era símbolo de victoria naval, así como las anclas y otros elementos que se disponen en el pedestal, parecen indicar que lo que se trata de exaltar es alguna de las batallas navales que se sucedieron. La columna se levanta sobre un alto plinto con pedestales, que a su vez sirven de imposta a los mástiles de la bandera española, a los que acompañan escudos de Madrid y cabezas de león. Parte de la columna aparece estriada, mientras que la zona intermedia presenta una franja entre molduras con decoración de estrellas y varios escudos, que sin duda simbolizan aspectos concretos de la gesta militar. El capitel se decora con una figura alada que evoca la Victoria, entrelazada a una guirnalda. En la parte superior y como remate aparece la figura de un león. El

monumento presenta una cierta carga retórica, haciendo uso de elementos iconográficos patrióticos, a partir de la utilización de un lenguaje clasicista totalmente desvirtuado en sus proporciones y cánones. No conocemos datos que justifiquen su realización.

C.L.A.

333

DE LA GANDARA, G.**Proyecto de Arco de triunfo en honor del ejército de África**

Siglo XIX

Dibujo a lápiz, sobre papel verjurado, con aguadas ocre, lila, roja, amarilla, azul, sepia y marrón.

655 x 465 mm.

Fdo.: "G. de la Gándara" (Rubricado)

Notas manuscritas: "EL E. AYUNTAMIENTO DE MADRID // AL EGERCITO DE AFRICA // SERRALLO // GUAD-EL-JELU // TETUAN // CASTILLEJOS // M. NEGRON // ECHAGUE // PRIM // O'DONELL // ROS // ZABALA // 6 metros // 14 DICIEMBRE // 21 DICIEMBRE // 23 Y 24 // 25 DE DICIEMBRE // 28-30 // 1 DE ENERO // 3. 4. 5. // 8 DE ENERO // 10 Y 11 // 14 DE ENERO // 16 Y 17 // 23 DE ENERO // 1 DE FEBRERO // 4 DE FEBRERO // 11 DE MARZO // 23 DE MARZO // LAS NAVAS // MADRID // BORBON // YSABEL II // ASTURIAS // PRINCIPE // PRINCESA // LEON // OVIEDO // TALAVERA // REINA // REY // CATALUÑA // BARBASTRO //

*CHICLANA // TERCIOS CATAL. // TERCIOS VASCONG // G. de la Gándara (Rubricado)".
AV. ASA. 0,59-31-63.*

El Ayuntamiento de Madrid nombró una comisión para preparar los festejos en honor del ejército de África. Entre las medidas que dispuso el 24 de Febrero de 1860 para cuando volviese victorioso a la Corte se encontraba un arco de lienzo pintado para la puerta por la que se produjese su entrada triunfal en la ciudad. Cuando se supo en Madrid que se había firmado una paz que, por no satisfacer a todos, se llamó "la paz chica de la guerra grande", el concejo, reunido en sesión el 12 de abril de ese mismo año, inició un debate sobre los actos que deberían hacerse a su retomo, conocidas ya todas las circunstancias de los hechos de armas y la paz. Al no concluirse en esa sesión, continuó en la del día 19 de Abril, fecha en la que se decidió que no se hiciera el arco de lienzo proyectado antes y se efectuara exclusivamente uno de ramaje que también estaba previsto (Silva Maroto, 1992).

De la Gándara realizó su proyecto dividiéndolo en cinco partes: un arco triunfal de un solo vano, obligado para el paso del ejército, dos columnas conmemorativas y dos estandartes con las armas de Madrid. Se distingue, por tanto, su diseño del de Sánchez Pescador (cat. 331) formado por un arco con galerías a ambos lados. El que sean tan distintos está justificado por el hecho de que la puerta de Atocha, que era por donde probablemente tenía que producirse la entrada (como así se hizo el 11 de Mayo), había sido demolida en 1850 (Silva, 1992 p.), por lo que la obra efímera no tenía que ajustarse a una forma preestablecida, como sucedía antes de su desaparición.

El arco tiene en el centro un vano rematado en arco de medio punto de seis metros de altura. Los festones que cuelgan de su rosca y las banderas dispuestas junto a las jambas, en unión de otros elementos del ornato, no dejan lugar a dudas del carácter marcial del triunfo que justifica su ejecución. Tanto su estructura como la decoración ponen de manifiesto el eclecticismo de su autor, cuya fuente principal es el renacimiento hispano, aunque tampoco faltan motivos como el de la celosía dispuesta sobre el arco central (que posiblemente aluda a la victoria sobre el ejército marroquí), que son ajenos a ese estilo.

El autor divide el arco horizontalmente en dos partes a la altura de la línea de imposta. La inferior, a modo de gran basamento



333

almohadillado, tiene a cada lado una figura alegórica y trofeos bajo festones alusivos al triunfo. La superior muestra en el tramo central, correspondiente al arco, dos victorias en las enjutas y arriba un campo con medallones, separados por pilastras de capitel pseudocompuesto, en los que están inscritos los nombres de las hazañas realizadas por las armas españolas en esa guerra de África, acompañados abajo —en el tablero tangente a la clave del arco—, por los de los jefes que los llevaron al triunfo. En los dos extremos, un panel con inscripciones de los cuerpos del ejército que intervinieron en la guerra entre dos pilastras pseudocompuestas completa la lista de los hechos que se celebran y de sus protagonistas, algo que, de forma mucho más gráfica, se lee en la inscripción situada en el friso bajo el frontón triangular del remate: “el Ayuntamiento de Madrid al Ejército de

África”. En el tímpano del frontón, entre trofeos, el anagrama de Isabel II atestigua que el triunfo tuvo lugar en su reinado. Y tampoco faltan trofeos en el remate, en los extremos, mientras que en el centro, sobre la cima del frontón, se disponen los símbolos del triunfo y de quien lo obtuvo, España, representada por el león de la izquierda.

P.S.M.

334

DE LA GÁNDARA, G.

Columna conmemorativa a los héroes de Tetuán

Siglo XIX

Dibujo a lápiz, sobre papel verjurado con aguadas ocre, lila, roja, amarilla, azul, sepia y marrón.

600 x 224 mm.

Fdo.: “G. de la Gándara” (Rubricado).

Notas manuscritas: “TETUAN // AL ILUSTRE DUQUE // ¡EL PUEBLO DE // MADRID! // GLORIA // A LOS HEROES! // Hasta el capitel inclusive 17 metros // G. de la Gándara (Rubricado)”.

AV. ASA. 0,59-31-63.



334

La columna poligonal se alza sobre un basamento con inscripciones en su frente que permiten identificar al protagonista del triunfo, el duque de Tetuán, título que obtiene el general O'Donnell a raíz de la toma de esta ciudad africana, gesta heroica, de la que se tiene noticia en Madrid el 7 de febrero de 1860, recibiendo con gran júbilo.

Las coronas de palma y laurel representadas en el basamento son alusivas al triunfo individual del duque, lo que las distingue de la columna de GUALDRAS, como también lo hace su mayor tamaño (17 metros la de TETUÁN y 13 la de GUALDRAS).

De la Gándara sitúa en el frente de la columna entre dos frisos un medallón colgado en el que está escrito el nombre de la plaza conquistada. A ambos lados de él se colocan banderas y en su parte inferior un festón. Sobre el capitel, encima de una basa en la que se apoya el globo del mundo, está la Victoria, alada y con la palma y el laurel en la mano como habitualmente se la representa.

P.S.M.



335
DE LA GÁNDARA, G.

Columna conmemorativa a los héroes de GUALDRAS

Siglo XIX

Dibujo a lápiz, sobre papel verjurado, con aguadas ocre, lila, roja, amarilla, azul, sepia y marrón.

450 x 205 mm.

Fdo.: "G. de la Gándara" (Rubricado).

Notas manuscritas: "GUALDRAS // AL EJERCITO DE AFRICA // LA VILLA // DE // MADRID // 13 metros hasta el capitel inclusive // G. de la Gándara (Rubricado)".

AV. ASA. 0,59-31-63.

Similar a la de Tetuán (cat. 334), se distingue por su menor altura, y por el carácter colectivo de sus protagonistas, el ejército de África en su conjunto. Por esta razón, las palmas y las coronas, alusivas al triunfo personal, no aparecen aquí y sólo nos encontramos festones. Su presencia bajo la inscripción grabada en el basamento, debajo del medallón con el nombre de GUALDRAS en el frente de la columna, asimismo poligonal y bajo el capitel, no deja duda alguna del carácter triunfal del hecho que se celebra, al igual que lo hace la Victoria sobre el mundo que la corona.

P.S.M.



336
DE LA GÁNDARA, G.

"Proyecto de Estandarte (I)"

Siglo XIX

Dibujo a lápiz, sobre papel verjurado, con aguadas ocre, lila, roja, amarilla, azul, sepia y marrón.

460 x 230 mm.

Fdo.: "Gándara" (Rubricado).

Notas manuscritas: "15 metros / Gandara (Rubricado)".

AV. ASA. 0,59-31-63.



337
DE LA GÁNDARA, G.

"Proyecto de Estandarte (II)"

Siglo XIX

Dibujo a lápiz, sobre papel verjurado, con aguadas ocre, lila, roja, amarilla, azul, sepia y marrón.

450 x 230 mm.

Fdo.: "Gándara" (Rubricado).

Notas manuscritas: "Gándara" (Rubricado).

AV. ASA. 0,59-31-63.

Sobre un pedestal se alza un mástil de 15 metros con el escudo de Madrid y la bandera enarbolada. Tanto éste como el siguiente (cat. 337) forman parte del proyecto diseñado por de la Gándara en 1860 para la entrada triunfal del ejército de África compuesto por cinco partes (cat. 333-337) de las que dos estandartes debían constituir los extremos.

P.S.M.



338

ENRÍQUEZ FERRER, Francisco

Proyecto de monumento conmemorativo en honor de Isabel II

21 de Octubre de 1850

*Dibujo en tinta negra sobre papel verjurado.
Escala: 12 pies castellanos.
620 x 450 mm.*

Fdo.: "Fran Enriquez Ferrer".

*Notas manuscritas: "A. S. M. // LA REINA // D^{na} YSABEL II // AÑO DE // Escala de 12 pies castellanos // Pensamiento del Monumento // En torno del pedestal de la estatua de S. M. la Reina Doña Ysabel 2^{da} diferentes genios entrelazan con guirnal // das de frutos y flores los escudos de armas de España y de la Villa de Madrid, emblema de la abundancia y felicidad // que debe la Nación a su liberal y glorioso reinado // Aprobado por la Real Academia de Nobles artes de San Fernando en junta general celebrada el día 8 del actual // Madrid 19 de Diciembre de 1850 = El Secretario General = Marcial Antonio Lopez. Es copia // Enriquez (Rubricado) // Arqto-Acad^a de me^{to}".
AV. ASA. 0.59-20-3.*

Bibl.: Marín-Medina, J.: La escultura española contemporánea (1800-1978). Historia y evaluación crítica. Madrid, 1978.

Sanz, J. M.: "Esculturas", en Enciclopedia de Madrid I. Madrid, 1988.

Herrero, M.: "El retorno de la estatua de Isabel II al Congreso de los Diputados: historias de tres estatuas de una reina", en

Revista de las Cortes Generales. 3^{er} trimestre 1988 pp. 341-361.

Salvador Prieto, S.: "Nuevos datos para el monumento a Isabel II", en AEA. (En prensa), 1992.

Durante el reinado de Isabel II, la confusión que se vivió en la política contribuyó a que ésta se trasladara también al mundo de las artes; en arquitectura por ejemplo, la indefinición de un estilo propio fue patente, conllevando una falta de unidad en las realizaciones y proyectos. En cuanto a la escultura, se continuará con las tipologías recibidas del siglo anterior, con pocos cambios dignos de mención.

La escultura de Isabel II, que corona el monumento, se mantiene dentro de las normas marcadas por el romanticismo en cuanto a la minuciosa ejecución, sobre todo basada en el detallismo de sus partes.

La reina encargó un modelado a José Piquer y Duart, en el cual se la representaba de cuerpo entero, con traje de corte, manto e insignias de la Orden de Carlos III; esta escultura se realizó en mármol, aunque con posterioridad, se fundió también en bronce. Las vicisitudes por las que pasó esta escultura fueron numerosas, con continuos traslados que incluso acabaron con la fundición de la figura, realizándose de nuevo bajo el modelo que aún permanecía realizado en mármol.

Tras el estudio del proyecto no hemos podido determinar si la escultura que representa Francisco Enríquez fue la realizada por José Piquer o bien se trata de un nuevo modelo; en caso de aceptarse esta última solución, hay que considerar que las similitudes con la obra de este último son evidentes.

El diseño de Enríquez pasó por la comisión de la Real Academia de San Fernando, donde fue aprobado en 1850. El monumento se estructura en varios cuerpos, estando el bajo reservado para la colocación de pequeños genios que sustentan los escudos de armas de España y el de la Villa de Madrid, todo ello acompañado por guiraldas decorativas, y que como suele ser habitual en este tipo de obras, encierran una significación emblemática como son en este caso, la abundancia y felicidad del reinado de Isabel II.

Sobre este grupo escultórico se alza un amplio pedestal en el cual queda inmersa la cartela conmemorativa y sobre él se erige la escultura, fundamento del proyecto.

F.D.M.

339

ANÓNIMO

Monumento conmemorativo del nacimiento del Príncipe de Asturias

Segunda mitad S. XIX

Dibujo en tinta negra, sobre papel verjurado con aguadas gris y negra.

Escala: 25 pies // 8 metros.

555 x 386 mm.

*Notas manuscritas: "ALFONSUS XII. DEI GRAT. HISPAN REI. // AL NACIMIENTO DEL AUGUSTO PRINCIPE DE ASTURIAS... // Escala de metros // Escala de pies".
AV. ASA. 0.59-6-8.*

Bibl.: Navascués Palacio, P.: Arquitectura y arquitectos madrileños del S. XIX. Madrid, 1973.

Proyecto de fuente conmemorativa con motivo del nacimiento del nuevo príncipe de Asturias, el futuro rey Alfonso XII. En España se hizo común conmemorar el acontecimiento que suponía el nacimiento de algún miembro de la familia real, sirviéndose de la erección de algún tipo de monumento, ejemplo de ello fue la construcción de la fuente de los Galápagos con motivo del nacimiento de Isabel II.

El autor propone una fuente de planta mixtilínea. En cada uno de los lados del pilón se disponen pendones y escudos relativos a la Casa Real. En el centro se eleva un sobrepedestal donde tiene lugar el gran desarrollo escultórico, que contiene el programa simbólico, con el cual se pretende celebrar y agasajar el nacimiento del príncipe heredero.

En el gran pilar central, con cartela e inscripción relativa al motivo de la construcción de este monumento, se disponen figuras femeninas, imágenes alegóricas, en cada uno de los lados, que parecen responder a la personificación de las artes; la figura que aparece acompañada de un martillo, un busto y un caballete, simbolizaría la protección de la pintura, arquitectura y escultura. Las otras dos figuras serían, la Fortuna, y la que aparece con coraza y espada, representaría el "valor" más que la guerra.

Sobre el enorme pedestal aparecen representadas tres figuras de distinta raza que evocarían las distintas partes del mundo. Estas figuras

339



sostienen el globo terráqueo coronado por una imagen alada victoriosa que sugeriría la fama. Esta figura aparece con trompeta, de la que pende una bandera con el escudo real y un medallón con la efigie del príncipe Alfonso XII. Con el desarrollo de este programa se pretende conmemorar la sucesión del reino español a partir de la figura de Alfonso XII, augurando un buen gobierno durante el reinado del nuevo monarca, bajo la protección de las artes, la fortuna, la fama y el valor. Se trata por tanto, de un monumento de exaltación del poder del nuevo heredero de la corona española.

C.L.A.

340

ANÓNIMO

Alzado del Monumento a Alfonso XII

Siglo XIX

Dibujo en tinta, con aguadas.
1280 x 1450 mm.
A.G.P. Nº 5951.

Bibl.: Grases Riera, J.: *Memoria del monumento que se erige en Madrid a la Patria Española personificada en el Rey Alfonso XII, El Pacificador*. Madrid, 1902.

Ariza, C.: "El monumento al Rey Alfonso XII en el Parque del Retiro de Madrid: el polémico concurso para su construcción. Los proyectos presentados y sus influencias", en *Villa de Madrid* año XXVII, 1989-IV nº 102, pág. 47-71.

Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. nº 5951.



340

El siglo XIX, en su vario e inquieto proceso artístico se adueña con fiebre romántica de la resurrecta antigüedad, de un realismo que deriva al tema costumbrista, de la conmemoración de los hombres y los sucesos nacionales así como de la resurrección e invasión de las alegorías de España, el valor, el triunfo y la felicidad, o la mitología griega o romana. Cabría pensar en una adaptación a concepciones importadas y en una operante asimilación del hecho "histórico", próximo o lejano, con el que se proclama la perentoria necesidad de expresar la vena patriótica española.

En la línea de fidelidad a los cánones románticos, con empaque de soberanía, con amplitud en las líneas y el movimiento un tanto aparatoso, este proyecto de monumento al monarca Alfonso XII infunde todo el aliento artístico de una estatua imperecedera que en su levedad y pulcra ejecución ilustra el neobarroquizante equilibrio de una escultura altamente representativa de los años finales del siglo XIX.

Con intuitivo acierto el artista ha buscado la autoridad de la estatua en la fuerza de la

plástica, en la pleitesía a la fama y a la heroicidad, en la ostentación figurativa, ligada siempre al culto a la persona real. El autor persigue una imagen heroica, un cánón ejemplar de fuerza y dignidad sirviéndose de un aparatoso formalismo que puede sugerir el amaneramiento con el que a veces se expresa el estilo neobarroco.

Este proyecto escultórico produce la impresión de ser un monumento a través del cual se proclama la restaurada monarquía borbónica en la persona de Alfonso XII, o tal vez fue hecho en función del manifiesto impulsado por Cánovas y el partido alfonsino en favor del hijo de Isabel II. Para Cánovas del Castillo fue Agustín Querol, el escultor favorito sobre el cual recayeron numerosos encargos oficiales. Tal vez la ejemplar estatua que se diseña con aire de libertad impetuosa y rigor de ejecución pudiera estar inspirada en la obra del citado autor sabida la gran influencia que ejerce en la capital en la época de la Restauración. Hay en ella un desdén al realismo proverbial de la etapa, a excepción del rostro, y una celosa preocupación por una búsqueda de apariencia temporal como reacción apasionada frente a la

470

frialdad del último neoclasicismo. Pero a pesar del positivo acierto del diseño, no se hizo posible que la obra se ejecutara.

El proyecto podría relacionarse con la convocatoria de un concurso público para hacer un monumento a Alfonso XII que fue publicado en la *Gazeta de Madrid* en 1900, exigiéndose "una estatua en bronce en honra y buena memoria del Rey Alfonso XII para contribución al arte patrio contemporáneo" (Ariza, V. M. 1989 página 52) en el que intervinieron Arturo Mérida, Jerónimo Suñón, Aniceto Marinas, Mariano Benlliure, Agustín Querol y José Grases y Riera entre otros. El trabajo de Querol fue el más amplio, ya que presentó cuatro modelos semejantes todos ellos rodeados de una columnata semicircular. En el centro dispuso un alto pedestal en el cual se ubicaron las cuatro variantes, cada una con una letra. Todos ellos se conservan en un álbum de 23 fotos hechas en diciembre de 1900 que el escultor regaló a Alfonso XIII (Biblioteca Real sig. Foto 637). El estilo no gustó a Enrique María Repullés y Vargas, al que no agradó la composición general por su estilo heroico y apoteósico. El proyecto se aproxima al modelo "A" que se compone de un alto basamento en cuya base se ve un grupo representando al ejército que aclama al Rey montado en un caballo en posición de corbeta. Se complementa con figuras alegóricas, y sobre el basamento escalonado aparece un león junto a una bandera. Los proyectos se expusieron al público en el Palacio de Bellas Artes en 1901. El concurso falló en favor de José Grases y Riera (J. R. Alonso Pereira V. M. 1978 pág. 27).

V.T.M.

341

RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, José

Proyecto de farola monumental con comercios en su pedestal. Planta y Alzado

Siglo XIX

Dibujo en tinta negra, encarnada y lápiz sobre papel verjurado.

712 x 588 mm.

Fdo.: José Rodríguez Martínez (Rubricado).

Notas manuscritas: "FAROLA MONUMENTAL // ESTIMULO AL TRABAJO // PLANTAS Y FLORES // REFRESCOS INGLESES // José Rodríguez. Martínez". AV. ASA. 0,59-23-1.



341

Este proyecto de farola monumental se concibe dentro de una organización claramente funcional, al unir su cometido específico a una estructura mercantil. Por el tipo de comercios que se albergan bajo el organismo, su localización, podría situarse en un parque de recreo o bien junto a algún paseo de tránsito, configurándose así como parte integrante del mobiliario urbano. Esta construcción se estructura en dos partes diferenciadas, por un lado, se dibuja un amplio pedestal de forma cuadrada en donde se refleja la distribución de una zona comercial, y por otra un coronamiento que se define por una farola de proporciones gigantes realizada en un lenguaje neorrenacentista de formas abalaustradas y decoración vegetal, que aparentemente sugiere estar realizadas en hierro fundido, material este, que no sólo, incidió en la construcción sino que fue ampliamente utilizado en la concepción de fuentes, verjas, bancos, etc. El pedestal se compartimenta con tres columnas entre las que se disponen dos puertas, rematándose el conjunto con una balaustrada en tramos separados por plintos, destacando los de los ángulos en donde se insertan dos pequeñas farolas de cinco brazos. Según las notas manuscritas que acompañan al dibujo este organismo estaría dedicado al "Estímulo al Trabajo"; esta matización simbólica, tendría que tenerse en cuenta para enjuiciar la utilización que se pretendería hacer de este singular elemento arquitectónico funcional. Como tantas otras propuestas con cierto valor pintoresco pensadas para los espacios públicos de Madrid, no nos consta que se llevase a cabo.

F.D.M.

471

342

VILLANUEVA, Juan de (1739-1811)

Puerta de Recoletos. Planta y alzado

Siglo XVIII

Dibujo sobre papel a pluma y aguadas a tinta china.

578 x 423 mm.

Escala: 25 Pies Cas^o, en el ángulo inferior derecho "módulos".

Fdo.: "Ju. Villanueva".

Notas manuscritas: En el ángulo superior derecho: "Puerta de Recoletos en Madrid". MUSEO MUNICIPAL I.N. 2050.

Bibl.: Boix, Félix: "Los recintos y puertas de Madrid", en *Arte Español*, 4^o trimestre 1927, Año XVI, t^o VIII, n^o 8, pp. 272-283.

Chueca, F.-De Miguel, C.: *La vida y obras del arquitecto Juan de Villanueva*, Madrid, 1949, p. 161, fig. 56.

Sainz de Robles, F.C.: "La Primitiva Plaza de Colón", (1977), n^o 55-56, Año XV, p. 50.

Tovar Martín, V.: *El Real Pósito de la Villa de Madrid. Historia de su construcción durante los siglos XVII-XVIII*. Madrid, 1992.

Moleón Gavilanes, P., *La arquitectura de Juan de Villanueva. El proceso del proyecto*. Madrid, 1988. P. 32, fig. 3.

AAVV. *Las Puertas de Madrid*. Madrid, 1991.

Exp.: Tovar Martín, V.: "Dibujos de arquitectura del siglo XVIII", en *Madrid. Testimonios de su historia hasta 1875*.

Exposición-Catálogo. Madrid, 1979, p. 299. Cat. n^o 678.

Domenico Scarlatti en España.

Exposición-Catálogo. Madrid, 1986, p. 274. Cat. n^o 210.

La naturaleza de las Puertas de Madrid, su doble fundamento, fiscal y representativo, ha sido señalado en reciente monografía (Las Puertas de Madrid, 1991). Además de plantearse como defensa y protección de la ciudad, reflejaron también propósitos emblemáticos que sirvieron a hechos históricos coyunturales en relación con las celebraciones más destacadas de una larga trayectoria, tanto en su matiz laico como religioso.



342

La antigua Puerta de Recoletos, cuyo origen hay que centrarlo en el siglo XVII, no era más que un elemento de gran sencillez, de ladrillo visto y piedra, con un carácter más funcional que artístico.

En el siglo XVIII se renovaron la mayor parte de las entradas principales, y Recoletos en este tiempo forma parte de uno de los núcleos más revitalizados del urbanismo madrileño, por ser el punto terminal del Paseo del Prado en el tramo de los Agustinos-Recoletos. El importante ascenso urbanístico que iba adquiriendo este eje, justifica la serie de propuestas renovadoras para las puertas que limitaban el trazado. Tanto para la de Atocha, como Alcalá y Recoletos, que se habían convertido en los tres elementos que cerraban este espacio.

Hacia 1740-50, Francisco Antonio Carlier, propone el primer plan de sustitución para la antigua Puerta de Recoletos. Un hecho de singular importancia iba a influir de manera decisiva en toda esta serie de planteamientos. J. Bort realizaba en esta época las entradas monumentales para el Pósito de Madrid (Tovar, 1982), construcción límite con la Puerta de Recoletos. La grandiosidad de las portadas debió causar un contraste considerable con respecto al entorno, de ahí que se buscara conseguir la mayor armonía y linealidad entre la alhóndiga y las construcciones limítrofes, entre las que se encontraba la Puerta de Recoletos.

El proyecto que nos ocupa se refiere a una de las alternativas creadas por Juan de Villanueva.

El diseño se caracteriza por su grandiosidad y magnificencia. La obra ha perdido su carácter funcional para convertirse en un monumento emblemático y representativo dentro del trazado urbano. El riguroso tratamiento del orden dórico de gran purismo, que imprime al diseño solidez, resulta chocante respecto al uso de los elementos decorativos, que se convierten en parte muy importante del planteamiento, disparidad que se acentúa en la conjugación de elementos arquitectónicos propiamente dichos con los enverjados, que a la vez marcan ese carácter funcional-representativo que encierra la Puerta en sí misma.

El diseño está en la línea de algunas de las propuestas de Ventura Rodríguez y Sabatini para la puerta de Alcalá, cuya fuente de inspiración más directa para Villanueva fue el retomar tanto las figuras recostadas como el escudo, símbolo del poder real, que aparecen sobre el frontón.

C.L.A.

343

RODRÍGUEZ, Ventura (1717-1785)

Proyecto para la Puerta de Alcalá. 1ª Idea. Planta y Alzado

16 de Mayo de 1769

*Dibujo sobre papel a tinta china y aguada gris.
Escala: "50 pies // Castell(a)^{nos}".*

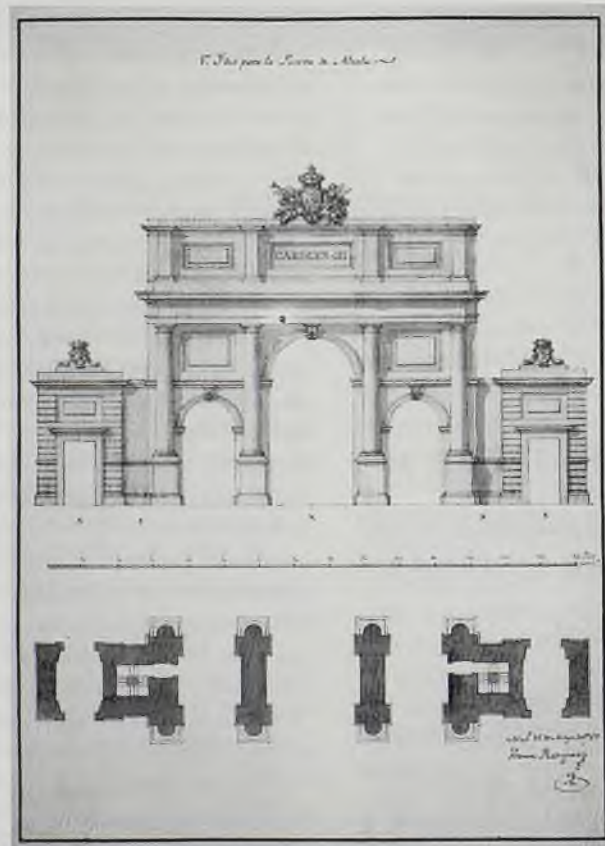
510 x 365 mm.

Fdo.: "... Mad(ri)d 16 de Mayo de 1769 // Ventura Rodriguez". Firmado y Rubricado.

Notas manuscritas: Mss. "1ª Ydea para la Puerta de Alcalá".

Museo Municipal. I.N. 3103.

Bibl.: Íñiguez Almech, F.: "A.D. Ventura Rodríguez en el 150 aniversario de su muerte", en Arquitectura, 1935. 1ª Idea, p. 100, fig. 29.



343

472

Reese, Thomas F.: *The Architecture of Ventura Rodríguez*, VI. New York-London, 1976. Idea 1ª, fig. 249.

Sainz de Robles, F.: "Lo que ve, lo que vio y lo verá la Puerta de Alcalá", en *Bicentenario de la Puerta de Alcalá*. Madrid, 1978. Pág. 27-37.

Chueca Goitia, F.: "Francisco Sabatini y la Puerta de Alcalá", en *Villa de Madrid*, 1978, Año XVI, nº 60, pp. 30-31.

Sambricio, C.: "El urbanismo de la Ilustración. 1750-1814", en *Vivienda y Urbanismo en España*, Madrid, 1982, p. 154.

Exp.: Tovar Martín, V.: "Dibujos de arquitectura del siglo XVIII", en *Madrid. Testimonios de su historia hasta 1875*, Exposición-Catálogo, Madrid, 1979, pp. 304-305. 1ª Idea, Cat. 654.

El arquitecto D. Ventura Rodríguez, 1717-1785, Exposición-Catálogo, Madrid, 1983. 1ª Idea, nº 44, p. 151.

Humanes, A.: "Ornatos y arquitecturas efímeras", en *Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida*, Exposición-Catálogo, Madrid, 1986. Idea nº 1, p. 55.

Carlos III y la Ilustración, tº I, Exposición-Catálogo, Noviembre 1988-Enero 1989, p. 329.

Carlos III y la Ilustración, tº II, Exposición-Catálogo, Noviembre 1988-Enero 1989. 1ª Idea, p. 622, Cat. 416.

344

RODRÍGUEZ, Ventura (1717-1785)

Proyecto para la Puerta de Alcalá. 2ª Idea. Planta y Alzado

16 de Mayo de 1769

Dibujo sobre papel a tinta china y aguada gris.
Escala: "150 pies".

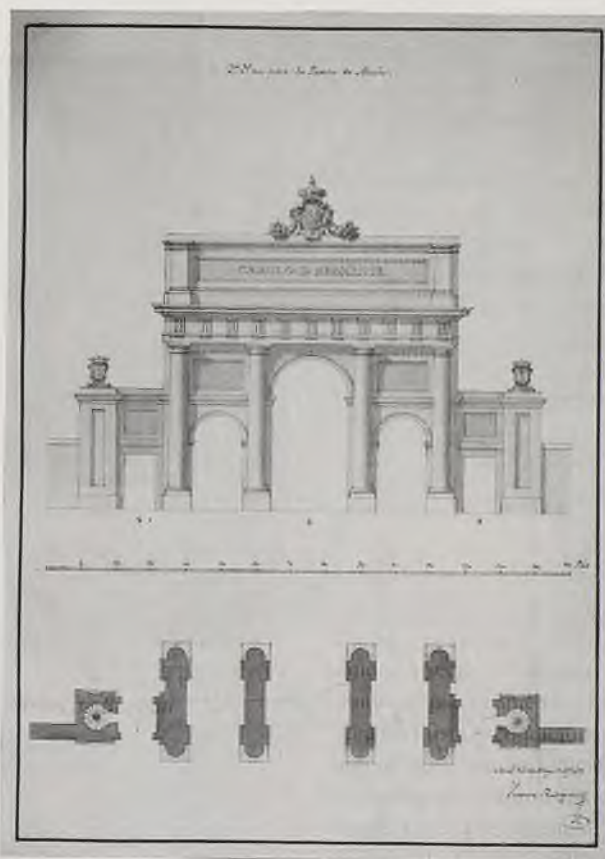
510 x 365 mm.

Fdo.: "... Mad(ri)d 16 de Mayo de 1769 // Ventura Rodríguez". Firmado y Rubricado.

Notas manuscritas: "2ª Ydea para la Puerta de Alcalá".

Museo Municipal. I.N. 3104.

Bibl.: Íñiguez Almech, F.: "A D. Ventura Rodríguez en el 150 aniversario de su muerte", en *Arquitectura*, 1935. 2ª Idea, p. 101, fig. 30.
Reese, Thomas F.: *The Architecture of Ventura Rodríguez*, VI. New York-London, 1976. Idea



344

2ª, fig. 250.

Chueca Goitia, F.: "Francisco Sabatini y la Puerta de Alcalá", en *Villa de Madrid*, 1978, Año XVI, nº 60, pp. 30-31.

Sambricio, C.: "El urbanismo de la Ilustración. 1750-1814", en *Vivienda y Urbanismo en España*, Madrid, 1982, p. 154.

Exp.: Tovar Martín, V.: "Dibujos de arquitectura del siglo XVIII", en *Madrid. Testimonios de su historia hasta 1875*, Exposición-Catálogo, Madrid, 1979, pp. 304-305. 2ª Idea, Cat. 655.

El arquitecto D. Ventura Rodríguez, 1717-1785, Exposición-Catálogo, Madrid, 1983. 2ª Idea, nº 44, p. 152.

Humanes, A.: "Ornatos y arquitecturas efímeras", en *Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida*, Exposición-Catálogo, Madrid, 1986.

Carlos III y la Ilustración, tº I, Exposición-Catálogo, Noviembre 1988-Enero 1989, p. 329.

Carlos III y la Ilustración, tº II, Exposición-Catálogo, Noviembre 1988-Enero 1989. 2ª Idea, p. 622,

345

RODRÍGUEZ, Ventura (1717-1785)

Proyecto para la Puerta de Alcalá. 3ª Idea. Planta y Alzado

16 de Mayo de 1769

Dibujo sobre papel a tinta china y aguada gris.
Escala: "150 pies".

510 x 365 mm.

Fdo.: "... Mad(ri)d 16 de Mayo de 1769 // Ventura Rodríguez". Firmado y Rubricado.

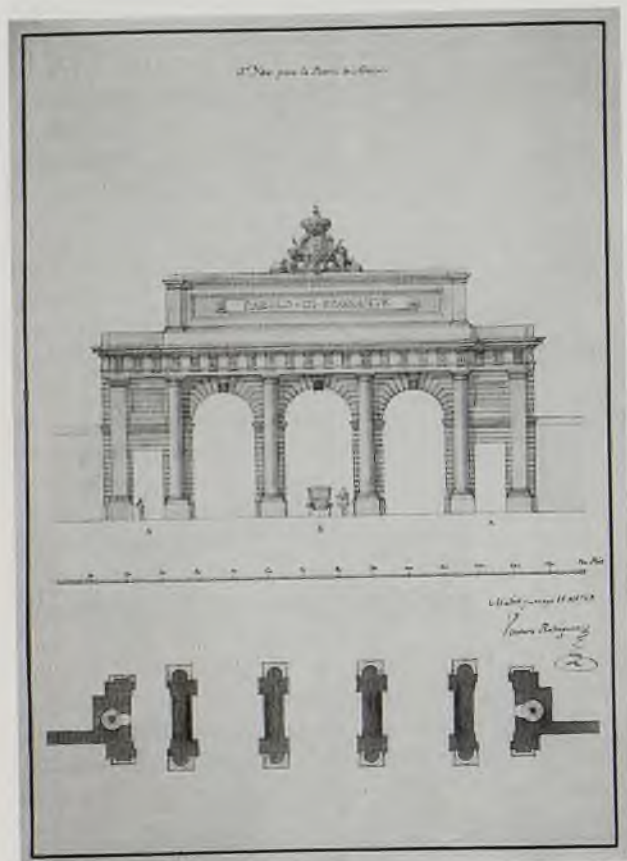
Notas manuscritas: "3ª Ydea para la Puerta de Alcalá".

Museo Municipal. I.N. 3105.

Bibl.: Íñiguez Almech, F.: "A D. Ventura Rodríguez en el 150 aniversario de su muerte", en *Arquitectura*, 1935. 3ª Idea, p. 102, fig. 31.

Reese, Thomas F.: *The Architecture of Ventura Rodríguez*, VI. New York-London, 1976. Idea 3ª, fig. 252.

473



345

Chueca Goitia, F.: "Francisco Sabatini y la Puerta de Alcalá", en *Villa de Madrid*, 1978, Año XVI, nº 60, pp. 30-31.
 Sambricio, C.: "El urbanismo de la Ilustración. 1750-1814", en *Vivienda y Urbanismo en España*, Madrid, 1982, p. 154.

Exp.: Tovar Martín, V.: "Dibujos de arquitectura del siglo XVIII", en *Madrid. Testimonios de su historia hasta 1875*, Exposición-Catálogo, Madrid, 1979, pp. 304-305. 3ª Idea, Cat. 656.
El arquitecto D. Ventura Rodríguez, 1717-1785. Exposición-Catálogo, Madrid, 1983. 3ª Idea, nº 44, p. 152.
 Humanes, A.: "Ornatos y arquitecturas efímeras", en *Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida*. Exposición-Catálogo, Madrid, 1986.
Carlos III y la Ilustración, tº I. Exposición-Catálogo, Noviembre 1988-Enero 1989, p. 329.
Carlos III y la Ilustración, tº II. Exposición-Catálogo, Noviembre 1988-Enero 1989. 3ª Idea, p. 622.



346

346
RODRÍGUEZ, Ventura
(1717-1785)

Proyecto para la Puerta de Alcalá.
4ª Idea. Planta y Alzado

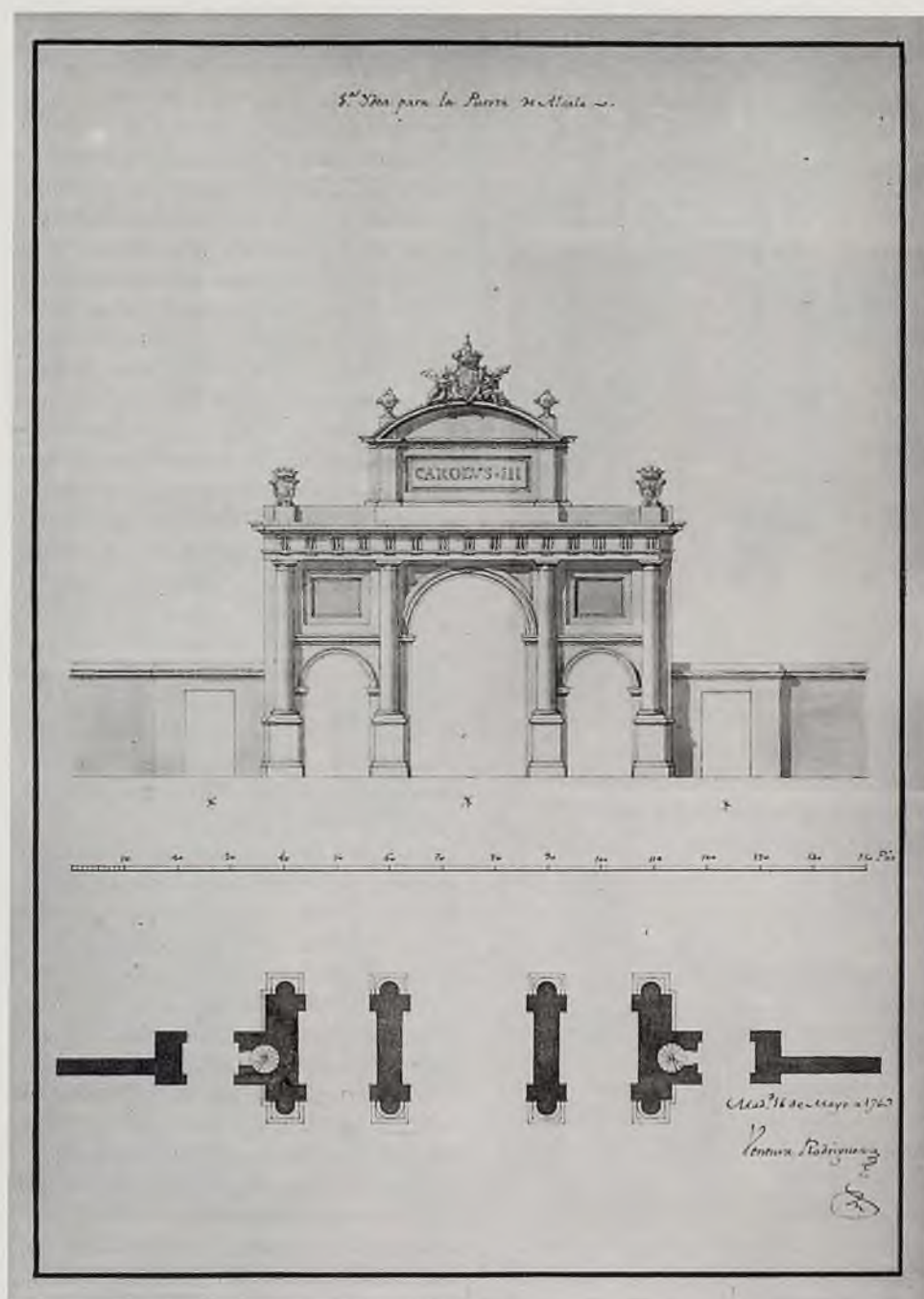
16 de Mayo de 1769

Dibujo sobre papel a tinta china y aguada gris.
 Escala: "150 pies".
 510 x 365 mm.
 Fdo.: "... Mad(ri)d 16 de Mayo de 1769 // Ventura Rodriguez". Firmado y Rubricado.
 Notas manuscritas: "4ª Ydea para la Puerta de Alcalá".
 Museo Municipal. I.N. 3106.

Bibl.: Íñiguez Almech, F.: "A D. Ventura Rodríguez en el 150 aniversario de su muerte", en *Arquitectura*, 1935. 4ª Idea, p. 103, fig. 32.
 Reese, Thomas F.: *The Architecture of Ventura Rodriguez*, VI. New York-London, 1976. Idea 4ª, fig. 253.

Chueca Goitia, F.: "Francisco Sabatini y la Puerta de Alcalá", en *Villa de Madrid*, 1978, Año XVI, nº 60, pp. 30-31.
 Sambricio, C.: "El urbanismo de la Ilustración. 1750-1814", en *Vivienda y Urbanismo en España*, Madrid, 1982, p. 154.

Exp.: Tovar Martín, V.: "Dibujos de arquitectura del siglo XVIII", en *Madrid. Testimonios de su historia hasta 1875*. Exposición-Catálogo, Madrid, 1979, pp. 304-305. 4ª Idea, Cat. 657.
El arquitecto D. Ventura Rodríguez, 1717-1785. Exposición-Catálogo, Madrid, 1983. 4ª Idea, nº 44, p. 153.
 Humanes, A.: "Ornatos y arquitecturas efímeras", en *Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida*, Exposición-Catálogo, Madrid, 1986.
Carlos III y la Ilustración, tº I. Exposición-Catálogo, Noviembre 1988-Enero 1989, p. 329.
Carlos III y la Ilustración, tº II. Exposición-Catálogo, Noviembre 1988-Enero 1989. 4ª Idea, p. 622.



347

RODRÍGUEZ, Ventura
(1717-1785)

Proyecto para la Puerta de Alcalá.
5ª Idea. Planta y Alzado

16 de Mayo de 1769

Dibujo sobre papel a tinta china y aguada gris.

Escala: "150 pies".

510 x 365 mm.

Fdo.: "... Mad(ri) 16 de Mayo de 1769 //

Ventura Rodríguez". Firmado y Rubricado.

Notas manuscritas: "5ª Ydea para la Puerta de Alcalá".

Museo Municipal. I.N. 17887.

Bibl.: Íñiguez Almech, F.: "Ventura Rodríguez", en *Arquitectura, número dedicado a Dn. Ventura Rodríguez en el 150 aniversario de su fallecimiento*, 1935.

Reese, Thomas F.: *The Architecture of Ventura Rodríguez*, VI. New York-London, 1976. Idea

5ª, fig. 254.

Chueca Goitia, F.: "Francisco Sabatini y la Puerta de Alcalá", en *Villa de Madrid*, 1978, Año XVI, nº 60, pp. 30-31.

Sambricio, C.: "El urbanismo de la Ilustración. 1750-1814", en *Vivienda y Urbanismo en España*, Madrid, 1982, p. 154.

Exp.: Tovar Martín, V.: "Dibujos de arquitectura del siglo XVIII", en *Madrid. Testimonios de su historia hasta 1875*, Exposición-Catálogo, Madrid, 1979, pp. 304-305. 5ª Idea, Cat. 658.

El arquitecto D. Ventura Rodríguez, 1717-1785. Exposición-Catálogo, Madrid, 1983. 5ª Idea, nº 44, p. 153.

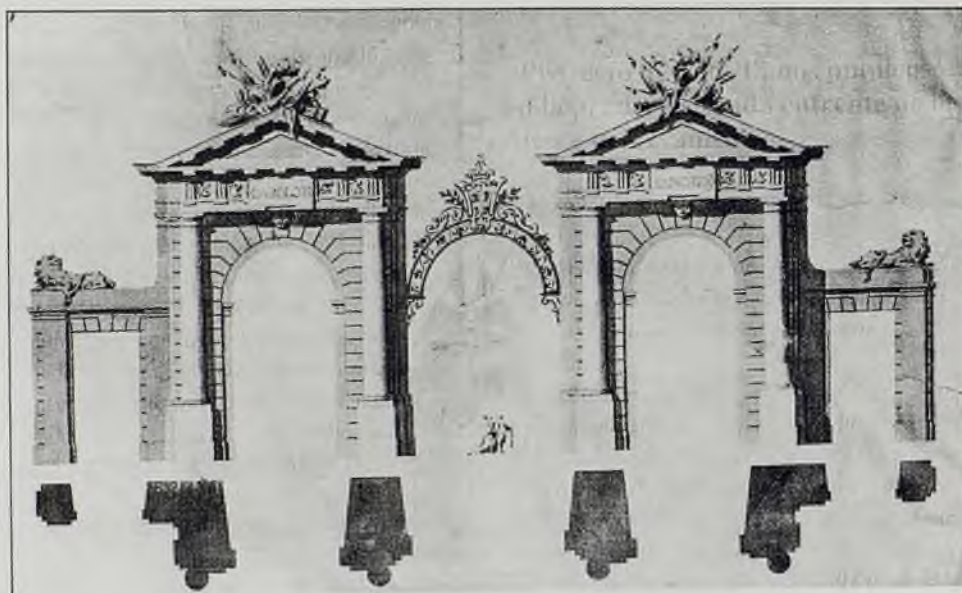
La Puerta de Alcalá desde el siglo XVI se ha considerado uno de los estímulos de carácter monumental más característicos de la ciudad. A lo largo de la Edad Moderna cambió en lo que se refiere a su tipología, a su potencia y distribución, en un paisaje natural entre masas arboladas por su vinculación al Paseo del Prado de San Jerónimo, con el que establece una unidad urbana por su relación de vecindad. En el reinado de Carlos III se tiende a valorizar al máximo los accesos a la capital contemplándose con cierta "distinción" la Puerta de Alcalá sobre la que se inicia un proceso de gran proyectiva al que concurren dos arquitectos destacados de aquella etapa, Ventura Rodríguez y Francisco Sabatini. Causas de diversa consideración dieron al arquitecto italiano el privilegio de convertirse en el autor de la nueva construcción de tan memorable Puerta en el año 1769, mientras que la solución ofertada por Ventura Rodríguez, pese a su mérito quedaría relegada sin llegar a alcanzar el éxito de la ejecución deseado. Uno y otro arquitecto expresaron su visión particular del monumento, con preferencias formales que se resuelven en ambos casos dentro de los problemas arquitectónicos al uso. En ambos la Puerta tiene un valor general de "símbolo" o "signo" de la ciudad, trascendiendo lo individual y caracterizando las formas arquitectónicas más significativas de aquella época. Corporalmente definida en sus límites y contornos, la dibuja Sabatini tras un proceso complejo deliberativo, en evidente vinculación a formas típicamente romanas, como objeto representativo escultórico y espacial, dentro de los límites precisos del Barroco clásico italiano (Archivos de París)

(Íñiguez col. part. Oviedo).

Ventura Rodríguez basándose en el análisis objetivo de la estructura del monumento, se estimula hacia un estudio perceptual de la Puerta, sensibilizándose excesivamente en la "forma netamente arquitectónica" ofreciendo en cinco esquemas un análisis reflexivo con el que trata de objetivar el contenido fundamental de lo "formal". En el proceso creador del arquitecto, el juicio nace de una síntesis formalística con la que unifica las cinco propuestas, en todos los casos entendidas en una ordenación analógica, y analítica en problemas de espacio, plástica y escala. Postula por un análisis en el que se consideran diversos aspectos del mismo tipo resultando una experiencia quintuple en la que se conectan entre sí elementos homogéneos. Ventura Rodríguez establece las diversas opciones para señalar la relación entre arquitectura y "observador" a través de las diferentes escalas de la propuesta valiéndose de la variación de sus dimensiones aún cuando el tratamiento plástico no varíe en su esencia. La "repetición" del esquema le respalda una elección doctrinaria preconcebida, pero en el examen no se suprimen elementos de carácter escultórico e incluso pictórico, y prevalece en cada "idea" el valor del volumen, de la línea y la superficie, que movidas libremente por el arquitecto, materializan diferentes calidades en la textura, valorizando en diferente grado cada uno de los cinco planteamientos.

Ventura Rodríguez no duda en plegarse al diafragma del Arco del Triunfo clásico en un exceso de abstracción geométrica que vitaliza con el almohadillado sutil y esporádico toque escultórico. El material y la luz del vano desempeñan un papel destacado en las variantes del diseño. En esta ocasión Ventura Rodríguez proyecta de manera concisa pero otorgando una mayor sensibilidad al valor de la materia como medio de expresión. Evidencia la necesidad de tener en cuenta la escala y la compleja compenetración de masas y planos en relación con el paisaje natural o cultural que rodea el monumento por su condición innata urbana. Ventura Rodríguez, "arrinconado por un encumbrado favorito de dudosos méritos, por un extranjero advenedizo" (Chueca Goitia, 1978, pág. 32) vio relegado su proyecto aunque su obra fuese correcta y atractiva. Pero ello no excluye el gran acierto en esta obra de Francisco Sabatini.

V.T.M.



347 bis

SABATINI, Francisco
(1721-1797)

**Álbum de dibujos de los edificios
realizados en Madrid**

Siglo XVIII

Dibujos en tinta china y aguada.

566 x 435 mm.

Archives Nationales de Paris.

Bibl.: Sambricio, C.: "Francisco Sabatini arquitecto madrileño", en *Arquitectura*, Enero-Febrero, 1979, repr. p. 55.

Exp.: Rodríguez, D.: "Los lenguajes de la magnificencia: La arquitectura madrileña durante el reinado de Carlos III", en *Carlos III Alcalde de Madrid (1788-1988)*, Exposición-Catálogo, Madrid, 1988, repr. p. 275.

Sambricio, C.: "En la segunda mitad del siglo XVIII", en *La Casa de Correos un edificio en la ciudad*. Madrid, 1988, repr. fig. 15 y 16, p. 13, y fig. 17 y 18, p. 14 y 15.

El embajador de Austria envía este álbum en 1777 al príncipe Kaunitz-Rietberg con trazas de edificios que Sabatini hizo para Carlos III, entre los cuales se encuentran algunos referentes a la Puerta de

Alcalá, como son dos diseños iniciales no realizados que muestran las diferentes posibilidades que el arquitecto barajó antes de dibujar el que sería finalmente construido (Sancho, J. L. Catálogo-Exposición, Carlos III Alcalde de Madrid, 1988, p. 651).

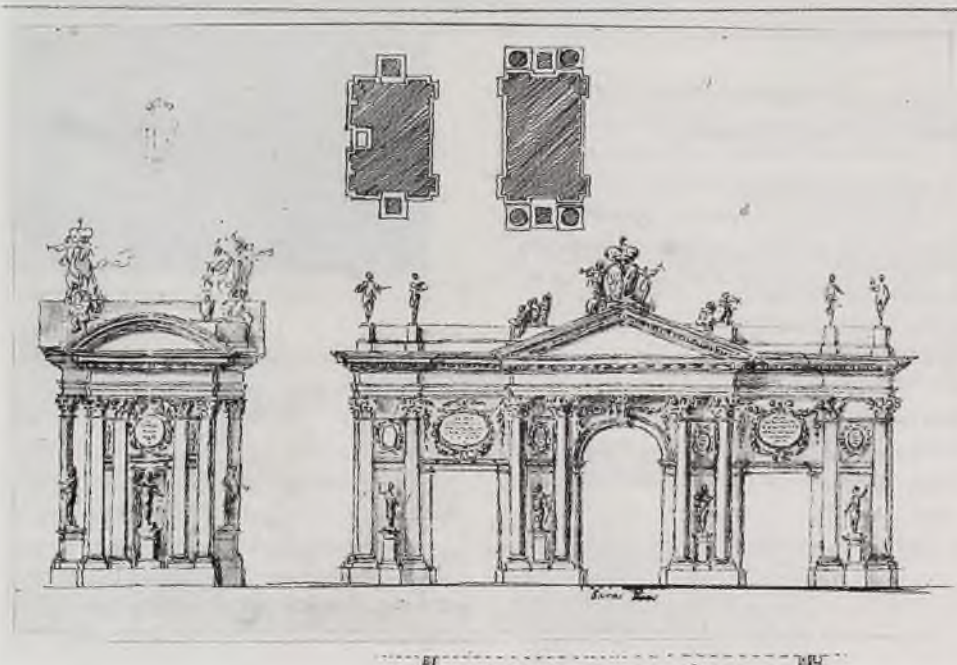
Con esta obra Sabatini consigue una entrada monumental para Madrid, que salva con acierto la dificultad de la propuesta y se distancia de otras edificaciones equivalentes desarrolladas en el momento, superándolas.

A todo esto se añade el mérito de no contar con precedentes inmediatos, teniendo que remontarse a los arcos triunfales romanos para encontrarlos, ya que el tipo de puerta al uso de la época suponía una pervivencia de la asociación entrada-muralla, procedente del medievo, a enorme distancia del esquema del arco conmemorativo, planteado aquí por Sabatini (Chueca Goitia, F. 1979, p. 29). En estos dos pasos previos a la solución definitiva, apreciamos un ensayo hecho por el autor a base de una serie de elementos arquitectónicos, como son los órdenes clásicos monumentales, los arcos de medio punto con dovelas a montacaballo -que tanto utilizará a lo largo de su obra-, junto con el piso monumental almohadillado y los frontones, cuya procedencia nos remite al barroco clasicista romano, en el que se formaría el discípulo de Vanvitelli.

El principal problema se le plantea en las posibles soluciones para la articulación de esos cinco vanos, claramente definidos en lo finalmente realizado, que forman la estructura

que confiere especial monumentalidad a la puerta y que tienen un eminente antecesor en el perdido arco de Augusto, fundamental entre los de su género. También la posibilidad de disponer un cuerpo superior, como ático, definió los pasos previos, quedando suprimido finalmente, con la excepción de esa parte central, perfectamente resaltada gracias a ello, a la que subordina el conjunto. Estos dos dibujos son en definitiva una muestra de los tanteos de Sabatini en los que las mejoras conseguidas a cada paso le llevan hacia el magnífico proyecto final, compartiendo con él una sobria monumentalidad que bebe de las fuentes clásicas y que dará a Madrid una de sus construcciones más carismáticas, verdadero símbolo de una época.

A.A.



348

GONZÁLEZ VELÁZQUEZ, Isidro (1765-1840)

Proyecto de Arco Triunfal

Siglo XIX

Dibujo sobre papel a tinta negra y sepia.

Aguada gris.

Escala: "Varas pies".

175 x 180 mm.

Madrid. B.N. (Barcia nº 1228).

Bibl.: Barcia, Ángel María de: *Catálogo de la Colección de Dibujos Originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1906. Cat. nº 1228.

Este diseño, sin duda, se encuentra entre las obras de carácter efímero realizadas por Isidro González Velázquez. Por su estructura no parece coincidir con ninguna de las puertas en las que se inicia la "Carrera triunfal" en el S. XIX, ya que, al menos, desde la llegada de Fernando VII en 1814 casi todas comienzan en la Puerta de Atocha, que, como ésta, tiene tres vanos de acceso, todos ellos en forma de arco. Teniendo en cuenta las características del dibujo y la presencia de la Corona y las Armas Reales colocadas en la cumbre del frontón, es indudable

de la derecha del vano central que muestra una figura sosteniendo a un niño pequeño, tal como suele reproducirse a la "Caridad".

Sobre las puertas laterales y sobre las estatuas incluye cartuchos con inscripciones rodeados de festones, que también se disponen colgados sobre las tres puertas.

El vano central y las cuatro columnas que enmarcan las dos estatuas centrales están rematadas por un frontón triangular. En la cima, el Escudo Real es sostenido por dos Famas. En los extremos se disponen acróteras que sirven de base a genios sosteniendo objetos, probablemente trofeos. Sobre las columnas de los extremos se colocan cuatro estatuas sobre pedestales.

Este dibujo va acompañado del alzado lateral. Por él podemos comprobar como en la otra fachada del arco debían ir representados el Escudo de Madrid con las Famas. El autor dispone aquí de una estatua sobre un elevado basamento, coronada por un cartucho igual que en la fachada, en este caso entre columnas pareadas y rematadas por un edículo semicircular.

M.J.G.S.

que su destino es conmemorar alguno de los acontecimientos que tuvieron como protagonista la Familia Real, nada extraño, dada su condición de Arquitecto Mayor del Rey.

Para este arco, Isidro González Velázquez optó por el orden corintio, más adecuado por su mayor ornato, para las obras de carácter efímero. En éste, dispone los tres vanos diferentes, el central, semicircular y los dos laterales rectangulares. Sobre elevadas basas, sitúa cuatro estatuas entre los soportes; pese al ligero esbozo con que se ejecuta, es posible que representen las Virtudes, a juzgar por la parte

**GONZÁLEZ VELÁZQUEZ,
Isidro (1765-1840)**

Proyecto de Arco Triunfal

*Dibujo sobre papel a tinta negra y sepia.
Aguada gris.
702 x 150 mm.
Madrid, B.N. (Barcia, nº 1229).*

Bibl.: Barcia, Ángel María de: *Catálogo de la Colección de Dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1906. Cat. nº 1229.

Como en el caso del anterior (B-1228) este dibujo de Isidro G. Velázquez está destinado a una obra de carácter efímero cuyo emplazamiento tampoco conocemos. La presencia de nuevo de la Corona Real y las Armas sostenidas por Famas le conecta así mismo con la Familia Real. En esta ocasión el ornato se reduce y las esculturas se sitúan sólo en la parte superior, tal vez por la ubicación de este arco de la Carrera Triunfal.

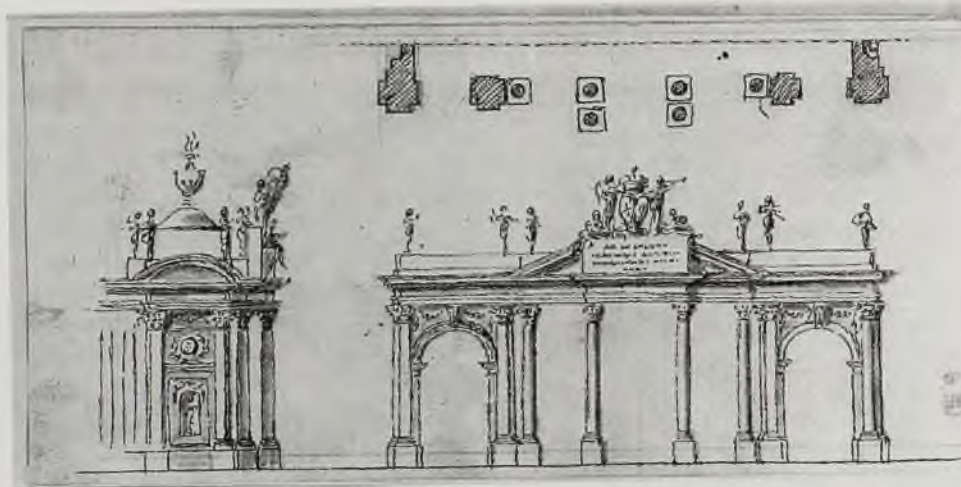
El autor se decanta otra vez por el orden corintio, el más empleado en la arquitectura efímera. En el centro se disponen tres vanos alquitribados separados por columnas que retienen el entablamiento y dos vanos semicirculares en los laterales, a la inversa de lo que hizo en el (B-1228), único espacio disponible en este diseño para los festones simbólicos.

En el centro, sobre los vanos alquitribados sitúa un tablero con inscripción en medio de un frontón triangular, en cuya cumbre están dispuestos el Escudo y las Famas, y figuras en los extremos del tablero.

El alzado lateral presenta en el centro una horancina con una estatua sobre la que está dibujado un festón, encima dispone un cartucho con inscripción.

Como el ejemplo anterior, (B-1228) también aquí, González Velázquez remata el lateral en forma de edículo semicircular. Es característico en éste diseño la diferencia existente entre el remate exterior e interior de la Puerta, ya que las figuras de la fachada posterior no parecen sostener en esta ocasión, las Armas de la Villa. Singular parece la presencia del jarrón situado en el remate que parece representar un flamero.

M.J.G.S.



349

350

AYEGUI, Juan Pedro

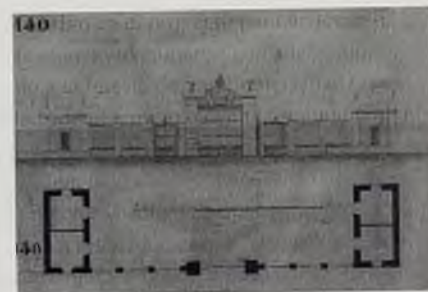
**Proyecto de "Barrera" para la
Puerta de Santo Domingo**

30 de Septiembre de 1845

*Dibujo en tinta negra, sobre papel verjurado,
con aguada gris y negra.
Escala: 50 pies castellanos.
300 x 445 mm.*

*Fdo.: "Juan Pedro Ayegui" (Rubricado).
Notas manuscritas: "Proyecto de // Barrera
para la Puert... // Escala de p [ies] Castellanos
// 20 de Septiembre de 1845 // Juan Pedro de
Ayegui..."
AV. ASA. 0.39-1-3.*

El proyecto ofrece la planta y el alzado de un sistema de "barrera" de diferente consideración a las que habitualmente se trazan en los Paseos públicos madrileños a lo largo del siglo XVIII y XIX. Dos garitones cuadrados de doble espacio, encuadran la Puerta central de pilares con almohadillados y detalle ornamental en forma de jarrones. La verja se remata con Escudo y Corona y copete de forja de decoración menuda y ostentosa. El espacio se complementa en su cierre con dos verjas colaterales entre pedestales y rematadas también por airosos floreros.



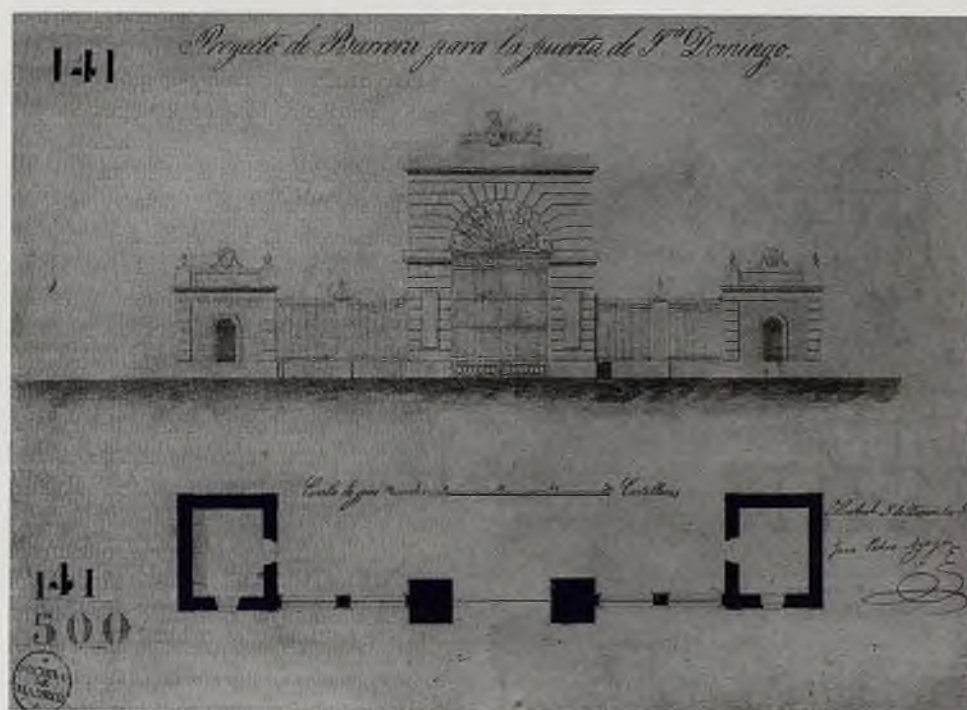
350

Las puertas laterales son de diseño más sencillo otorgando clara preeminencia a la principal. Es un ejercicio en el que se vierte el cambio profundo experimentado sobre el concepto de puertas de los límites o recintos de la capital, sobre el pasado de los siglos XVII y XVIII, en los que se traslada a la Puerta el ladrillo y piedra combinados, y el remate de frontón clásico.

La puerta en el siglo XIX es de formato menos complejo y tiende a la ligereza al sustituir el muro compacto por el hierro, en el que la labor ornamental también contribuye a una apariencia de mayor transparencia.

El trazado de Ayegui no llegó a realizarse por circunstancias diversas.

V.T.



351

AYEGUI, Juan Pedro

Proyecto de "Barrera-" para la Puerta de Santo Domingo

5 de Diciembre de 1840

Dibujo en tinta negra y lápiz, sobre papel verjurado con aguas ocreas y negra.

Escala: 30 pies castellanos.

308 x 420 mm.

Fdo.: "Juan Pedro Ayegui" (Rubricado).

Notas manuscritas: "Proyecto de Barrera para la puerta de S. Domingo // Escala de pies castellanos // Madrid 5 de Diciembre de 184... // Juan Pedro Ayegui..."

AV. ASA. 0,39-6-16.

El diseño repite el planteamiento de manera casi literal dibujándose una Puerta Central a modo de Arco de Triunfo de estructura almohadillada, siguiendo esquemas de la tratadística clásica. El vano de gran amplitud se cierra por verja en formato de arco de medio punto. Se encuadra por garitones reforzados por cadenas almohadilladas a los que se sobrepone un panel para inscripción, floreros y escudo con guirnalda. En el diseño los cuerpos laterales se reflejan

con un espacio de planta cuadrada.

El eje central de la Puerta se corona por trofeos.

El autor plantea un modelo de puerta con evocaciones clásicas, utilizando elementos muy simplificados y austeridad en el adorno. La propuesta no debió ser aceptada ya que no se ha localizado la licencia de construcción.

V.T.



352

LÓPEZ DE AGUADO, Martín

Proyecto de una Fuente con depósito en la calle de la Escalinata

Siglo XIX

Dibujo a tinta negra, sobre papel verjurado, con aguadas grises, azul y rosa.

Escala: 50 pies castellanos.

495 x 448 mm.

Fdo.: "Martin Lopez de aguado" (Rubricado).

Notas manuscritas: "Proyecto de una Fuente con depósito // destinada al servicio público que debe construirse en la calle de la Escalinata // Martin Lopez de Aguado // Escala de // Pies Ca"

AV. ASA. 0,59-12-6.

Se trata de un organismo que utiliza recursos neorenacentistas como el balaustre que en forma de soporte sostiene una farola monumental. En la parte inferior y a modo de basamento se aloja un pequeño recinto dividido en dos espacios por medio de tres columnas sobre pedestales. En la parte superior de cada uno se indica el destino de cada espacio, uno dedicado a "Plantas y Flores" y otro a "Refrescos ingleses". Parece estar destinada esta obra a un parque o espacio público con el doble destino de ser conmemorativo pues se indica que el monumento está dedicado al "Estímulo al trabajo" y a su vez emplea una función de servicio público. La obra es sencilla en su estructura y la presencia de elementos clásicos le otorgan un carácter híbrido que restan armonía y coherencia estilística al diseño. En esta época la farola recobra en muchos casos valor monumental y se invoca desde alternativas estilísticas muy variadas.

V.T.



353

AGUADO, Antonio (1764-1846)

Proyecto para una fuente. Planta

4 de Octubre de 1814

Dibujo en tinta negra, sobre papel verjurado, con augadas grises, azul y rosa.

Escala: 30 pies castellanos.

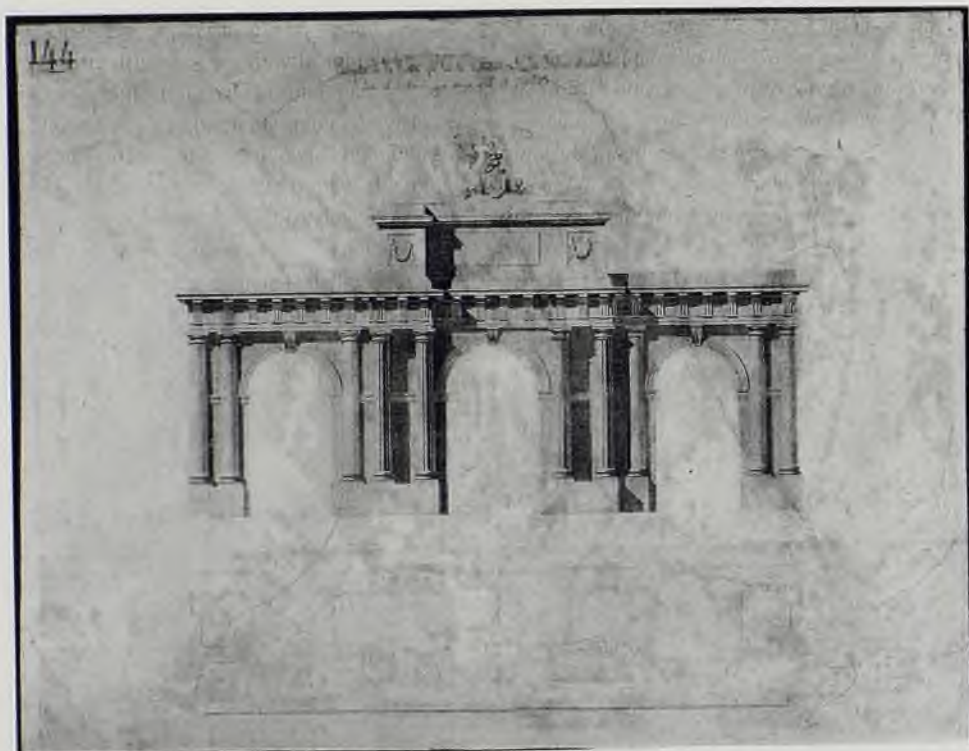
474 x 330 mm.

Fdo.: "Antº Aguado" (Rubricado).

Notas manuscritas: "Planta // Escala de // pies castellº. // Madº 4 de Octubre en 1814 // Antº Aguado (Rubricado)".

AV. ASA 0,59-11-5.

Planta de una fuente de 8 lados con 16 columnas exentas, 2 por ángulo. El diseño tiene un gran interés por ofrecer una visión introspectiva de una fuente en lo referente a los diferentes niveles de capacidad interna. La planta poligonal de ocho lados sugiere la configuración de un modelo central rodeado de columnas exentas que otorgan al organismo una apariencia neoclásica. La tridimensionalidad del espacio se sugiere con los diferentes planos de color, que el tracista estudia con detenimiento dando extrema armonía a la composición en el aspecto dibujo-color.



354

El trazado está realizado de manera sumaria invocándose a través de la aguada, la tridimensionalidad del organismo. El diseño tiene una gran validez como manifestación del valor funcional de este tipo de obras.

V.T.

354

SÁNCHEZ PESCADOR

Proyecto para la Puerta de Atocha. Planta y Alzado

Madrid 18 de Mayo de 1844

Dibujo a lápiz, tinta gris y aguada gris sobre cartulina.

Escala: "100 pies Castellanos".

405 x 525 mm.

Fdo.: "José Sanchez Pescador".

Notas manuscritas: "Proyecto de la Puerta que ha sustituir a la Atocha situada // a la linea de la Ronda que dirige a la de Toledo". Museo Municipal I. Nº 22033.

El capítulo de las Puertas

ha cobrado, por su importancia, eminente autonomía dentro de la Historia del Arte madrileño. A pesar de la materialización de ejemplos enormemente significativos, tales como la Puerta de Toledo, Alcalá, etc, que se convirtieron en hitos emblemáticos y de fundamental referencia en la configuración del espacio, hubo otros ejemplos que desaparecieron, como fue la Puerta de Atocha, que se alzaba al finalizar la Calle del mismo nombre, antes de entrar en el camino de Vallecas, cumpliendo la función de registro de entrada a la Villa y Corte por esta dirección. Esta construcción, que pereció finalmente en la segunda mitad del siglo XIX, fue objeto de un constante deseo de sustitución, con el fin de conseguir una alternativa más brillante para la Puerta existente, considerada por los contemporáneos como mezquina y falta de buen gusto. Hubo diferentes propuestas a lo largo del siglo XIX, de gran interés, aunque nunca se llevaron a cabo por diferentes motivos, entre otros económicos que imposibilitaron la materialización de uno de los proyectos más interesantes, nos referimos al diseño que en 1819 realizó Antonio Aguado (Cat. nº 330). Sánchez Pescador, que fue uno de los más importantes ideólogos de las reformas que se

pensaron durante el siglo XIX para el Prado, que en su mayoría quedaron en proyectos, plantea una nueva alternativa para la Puerta de Atocha.

Retomando el lenguaje clásico, estructura la puerta de forma similar a un arco romano de tres vanos. El diseño se caracteriza por su ponderación y riguroso planteamiento. La horizontalidad queda rota simplemente por un ático que se dispone sobre el arco central, con un importante sentido de volumen que posibilita la creación de un significativo juego de luces y sombras dentro del romanticismo arquitectónico de la época.

Los arcos se enmarcan a partir de sólidas columnas de orden dórico que se elevan sobre altos plintos. Se concede gran importancia al friso decorado con triglifos y metopas dentro de un preciso purismo en su uso. Sánchez Pescador concibe una obra de gran austeridad para un momento en que se seguía valorando la grandilocuencia de las construcciones, tanto a partir de lenguajes enormemente retóricos, como a partir del desarrollo de ideas de gran sencillez.

C.L.A.

PASEO DEL PRADO

El denominado Prado Viejo constituía el límite oriental de Madrid, comprendía una serie de paseos en los espacios que actualmente se extienden desde Colón hasta Atocha.

Este enorme eje norte-sur estaba asentado sobre un arroyo, que descubierto, recorría este paraje. El Prado Viejo se dividió desde muy antiguo, en tres partes claramente diferenciadas. El Prado de Atocha que según las crónicas fue siempre el tramo de paseo menos brillante del Prado Viejo durante el siglo XVII (M. Romanos, 1861, pág. 221), mientras que en la centuria siguiente, se convertiría en el espacio científico-ilustrado de mayor significación dentro de la Capital, complemento del magnífico Salón del Prado.

El Prado de Agustinos-Recoletos, que si bien, comenzó a ser remodelado parcialmente bajo la dirección de Gómez de Mora en el siglo XVII (Gómez de Mora, 1986, pág. 9), habría de esperar al siglo XIX, momento en que se produjo su gran transformación. Por último, el Prado de S. Jerónimo, que fue siempre el gran protagonista de este eje, convertido desde el siglo XVII en el lugar favorito de los madrileños como sitio de recreo, a pesar de ser en este momento un terreno desigual y quebrado e incluso incómodo como sitio de paseo, fue elegido por los grandes urbanistas del siglo XVIII para llevar a cabo su gran obra, convirtiéndole en el Salón del Prado (Chueca, 1987, pág. 226). Sin duda, por su carácter de espacio abierto se prestaba perfectamente a tal fin.

Esta zona fue objeto de un constante deseo de remodelación, que alcanzando su punto culminante en el siglo XVIII, no se interrumpió en el siglo XIX e incluso posteriormente, hasta alcanzar su fisonomía definitiva.

Remontándonos en el tiempo, la primera urbanización importante de este sector hay que localizarla en el siglo XVI con motivo de la entrada de Ana de Austria en la Villa, para lo cual se engalana y ennoblece el Prado, al convertirse en escenario de esta entrada triunfal. Se acometen trabajos de allanamiento de los terrenos y se embellece la zona con fuentes, cuya importancia como elementos ornamentales y espaciales iría en aumento (López de Hoyos, 1572, pág. 7).

En el primer tercio del siglo XVII, de nuevo se realizan reformas urbanísticas, que si bien, iban dando un carácter más agradable a esta zona,

potenciaban de forma cada vez más firme su carácter de paseo, que se iba a mantener a lo largo del tiempo como nota esencial de este trazado, que había pasado de ser un límite de la villa a convertirse en un espacio privilegiado, desplazando incluso, lugares enormemente significativos del casco antiguo, además de posibilitar el crecimiento de la ciudad por esta zona.

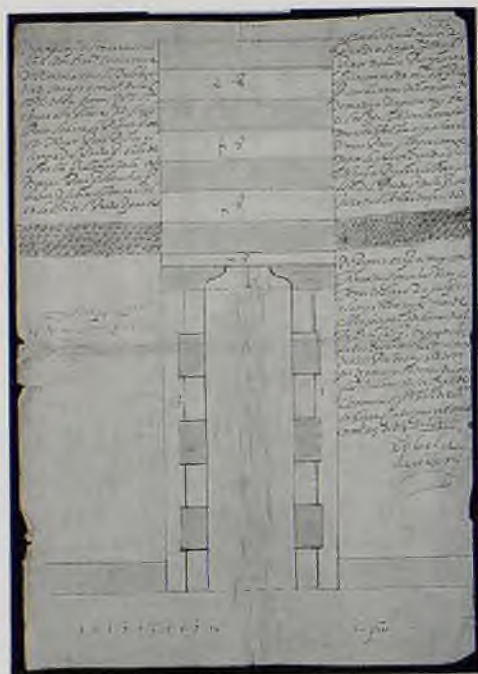
El siglo XVIII iba a ser el momento que aseguró el total protagonismo de este eje periférico, convirtiéndole en un lugar de gran significación dentro de la consideración general de la ciudad.

El cambio de dinastía provocó toda una serie de reformas urbanas en la Capital, producto de la puesta en marcha de la nueva política borbónica, y este sector fue el gran privilegiado. Desde los primeros años del siglo XVIII hay constancia documental de gran cantidad de proyectos dirigidos a conseguir el embellecimiento de esta zona.

Las propuestas urbanísticas del siglo XVIII para el Prado hay que entenderlas en sentido enciclopedista-ilustrado. Se produce un enorme interés por potenciar la relación hombre-ciudad-naturaleza, que se materializó a partir de la creación de paseos arbolados, si bien el Prado permitía la puesta en práctica de todos estos planteamientos (Sambricio, 1991, pág. 122-7). Los proyectos propuestos fueron muchos, aunque no todos se llevasen a término. Existen muestras documentales de toda una serie de posibilidades de reformas pensadas para este eje que le hubiesen convertido en un espacio grandioso, de nivel superior a lo que finalmente se materializó. Las propuestas concebidas para el Prado que arrancan desde el siglo XVII, no se supeditaron al siglo XVIII, sino que continuaron sin interrupción durante el XIX como reflejan algunos de los diseños que a continuación analizamos.

Esta serie de planteamientos ilustran claramente la política urbana emprendida en esta zona a lo largo de los siglos, diseños magníficos, de gran envergadura que a pesar de ser testimonios que no lograron llevarse a la práctica, descubren y evidencian las continuas propuestas y voluntad de transformación de una zona enormemente significativa dentro de la configuración definitiva de la ciudad.

C.L.A.



355

AGUILERA, Cristobal de

Proyecto para un Puente sobre el arroyo del Prado

5 de Diciembre de 1631

Dibujo en tinta sepia, sobre papel verjurado, con aguadas grises, verde, sepia y ocre.

Escala: 20 pies.

240 x 340 mm.

Fdo.: "Cristobal de Aguilera" (Rubricado).

Notas manuscritas: "En cumplim^{to} del mandato de el // Señor, don. Fran^{co}. de Sardeneta // y Mendoza. caval^l. de la hor // den de Santiago comiss^o de las // obras de las fuentes de V. S^a // e hecho esta Planta y desinio // Para labrar la Puente q^e e // a de Hacer para Passar el // arroyo del Prado q^e baja de // el valle q^e llaman de las a // norias. Para que los coches q^e // bajan y suben a tomar el sol // en lo alto del Prado Y para // gozar de la calle nueva Y // Para ir a Sanger^{mo} y otras p^{tes} // q^e por no aver Puente sepa // sa incommodamen^{te} por^{te} Las // q^e avido antes de aora ansido // de madera Y se pudre muy fa // cilme^{te} y el Hacerla confor // me esta Traza es gastar el // dinero. Para siempre comose // vepor la puente de piedra q^e es // ta hecha pegado a la Torre^{ci} // lla del Prado q^e desde q^e se // hizo no a tenido neçessidad // de Reparar aunq^e es muy con // tinuada con coches viene a // tener de Largo 20 pies q^e es // el ancho dedos coches tiene de // claro seis pies a de llevar de al // to otros

seis q^e son quatro hi // ladas de canteria con sus losas // deados Pies de ancho. Y de un pie de guresso. Lo demas de los // pies sillares ade ser froga de Canteria si se Ubiere de ex^{tr}. // se haran condiciones en forma // en m^d a 5 de Diz^e de 1631 // Cristobal de Aguilera.

(Rubricado) // Traza p^a Las puentes del // prado de sangemo //.

Reverso: "Auto En la villa de madrid a quinze dias del mes de Julio de mil // y seiscientos y treynta y dos años el sr. don fran^{co} de tejada y mendoza // del consejo y Cam^{ra} de mag^a aviendo visto esta traça = mando // que la puente en ella contenida se Haga luego y lo Haga mar // tin de Egusquiça maestro de Canteria y lo señalo Cristobal de Aguilera (Rubricado)".

AV. ASA. 1-456-2 N.3.

Bibl.: López de Hoyos, J.: *Real Aparato... con que Madrid... recibió a la reyna Doña Ana de Austria...* Madrid, 1572.

Chueca Goitia, F.: *Resumen Histórico del Urbanismo en España.* Madrid, 1987.

Sambricio, C.: *Territorio y ciudad en la España de la Ilustración.* Madrid, 1991.

Exp.: Juan Gómez de Mora (1586-1648).

Arquitecto y Trazador del Rey y Maestro Mayor de Obras de la Villa de Madrid.

Exposición-Catálogo. Madrid, 1986.

El diseño que nos ocupa presenta un enorme interés, a pesar de la simplicidad de la propuesta. Se trata de un proyecto para la construcción de un puente sobre el arroyo del Prado.

Este planteamiento, de aparente sencillez, hay que valorarlo como una de las ideas que contribuyeron a la puesta en práctica de las reformas y transformaciones urbanas emprendidas en la villa desde los primeros años del siglo XVII.

Nos encontramos ante una iniciativa de gran significación, en primer lugar, por demandar una intervención en época relativamente temprana, que vendría a justificar el interés que había alcanzado esta zona en el siglo XVII.

El dibujo se presenta como una prueba documental de enorme importancia ya que, sustenta la realización de la obra, en función de conseguir la mayor comodidad de esta zona, para aquellos que llegaban a pasear por este lugar, cuya incomodidad se planteaba en parte por la ausencia de puentes y por lo tanto la

incapacidad de salvar el barranco que recorría este eje de norte a sur.

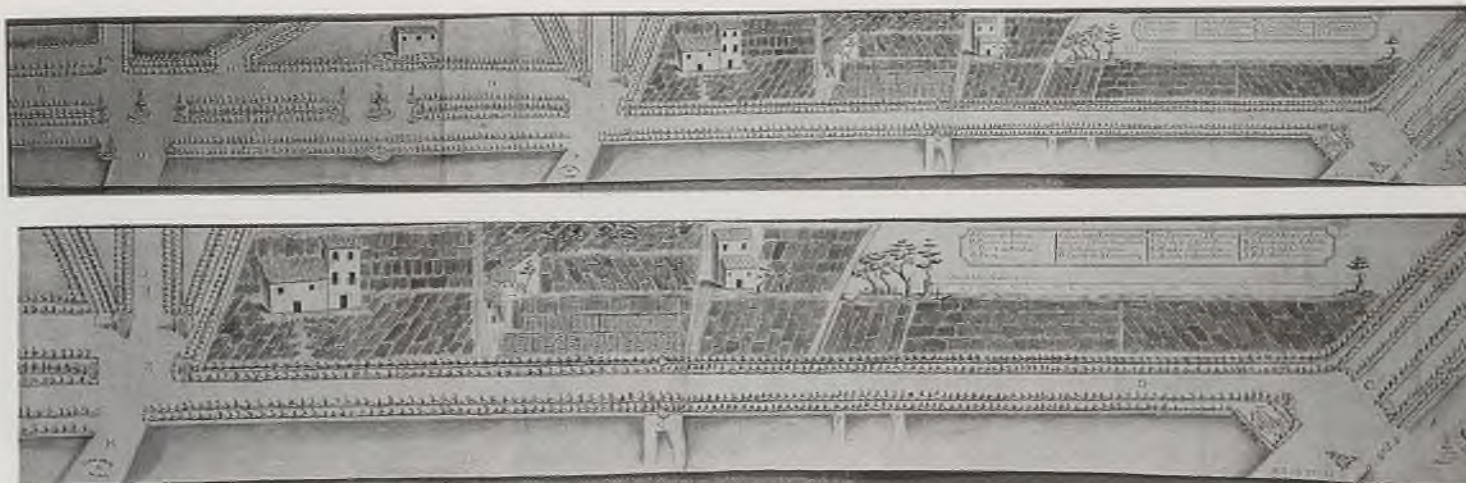
De tal forma que el proyecto en sí justifica de manera firme el carácter de recreo, de lugar de paseo y ocio que había alcanzado este confín de la Villa, por estas fechas.

Se demanda la utilización de piedra como material de construcción, para conseguir la mayor durabilidad de la obra, ya que otras realizaciones en madera, por la propia inconsistencia del material, no habían resultado demasiado óptimas. La propuesta, sin embargo, no supone una novedad, ya que las propias notas manuscritas evidencian que existía al menos un puente de características similares al que se propone, cerca de la Torre^{ci}lla del Prado. Por tanto el planteamiento vendría a solicitar intervenciones duraderas y en cierto modo definitivas para esta zona.

Los problemas que conllevó la disposición del arroyo en este eje, para la consecución de las continuas reformas urbanas propuestas, así como para la propia realización de las construcciones, se solventaron en parte, un siglo después, momento en que se cubrió, a partir de la construcción de la gran alcantarilla que definitivamente ocultó esta arteria que recorría el Prado.

Aunque hay constancia de que desde el primer tercio del siglo XVII se están realizando reformas en este sector, no conocemos datos que aseguren que la propuesta fuese materializada.

C.L.A.



356

LÓPEZ CORONA, M. y GUIZ, J.M.

Plano de las obras de un Paseo que va desde Recoletos al Convento de Atocha

1744

Dibujo a tinta negra sobre papel verjurado entelado con aguadas en verde, marrones, amarillas.

Escala: 250 Varas Castellanas. 186 x 1634 mm.

Notas manuscritas: Explicación de este Plan // A. Camino de Ballecas // B. Puerta de Atocha // D. Paseo // E. Calle del Go // vernador // F. Calle de la Alameda // G. Calle de las Huertas // H. Carrera de S. Gerónimo // J. Subida á el Buen Retiro // Y. Fuentes // K. Paseo á S. Gerónimo // L. Subida á el Buen Retiro // M. P^o, p la C, d Alcala á el Retiro // N. Passo á la puerta de Alcala // O. C. de Alcala // P. Cocheras // Q.R.S. Huertas // fecit me // Corona 1744 // Scala de varas Castellanas // Camino de Aranjuez. A.G.S., M.P y D. XXI-73. Gracia y Justicia, Leg. 1014.

Bibl.: Añón, C.: Real Jardín Botánico de Madrid. Sus orígenes: 1755-1781. Madrid, 1987. Repr. p. 38. Planimetría General de Madrid, 1749. Repr. p. 36. Reese, T. F.: "Hipódromos, carros, fuentes, paseantes y la diversión pública en la España del S. XVIII: Un programa agrario y de la antigüedad clásica para el Salón del Prado", en El Arte en Tiempos de Carlos III, IV Jornadas de

Arte. CSIC Madrid, 1989. Repr. p. 5 fig. 4. Sambricio, C.: Territorio y ciudad en la España de la Ilustración. Madrid, 1991. Repr. pp. 216-217.

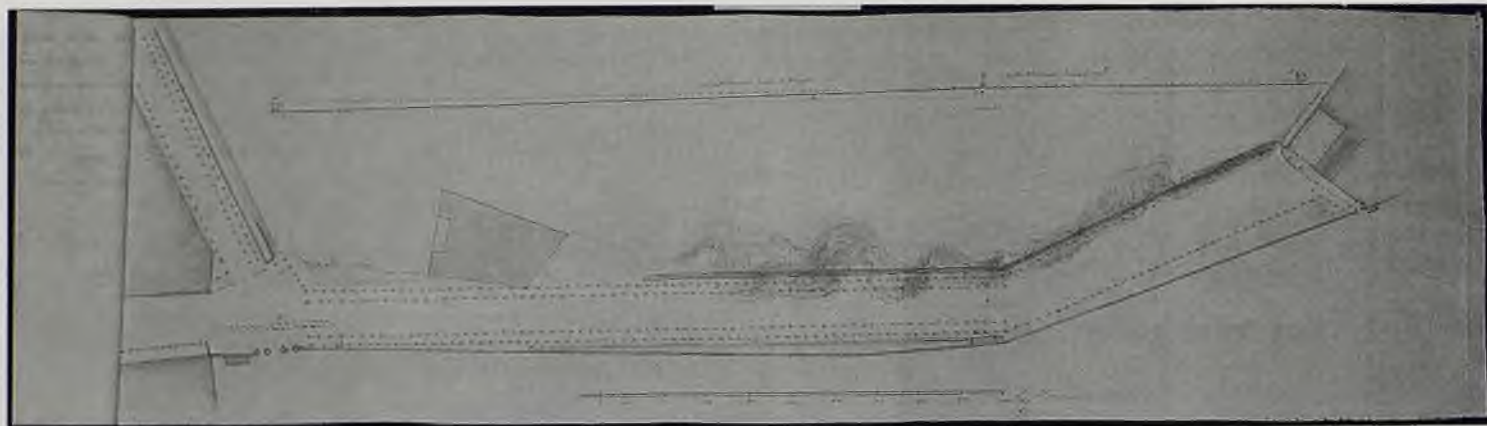
Exp.: Añón, C.: "Armonía y ornato de la Naturaleza en el Madrid de Carlos III", en Carlos III Alcalde de Madrid 1788-1988. Exposición-Catálogo. Madrid 1988. Repr. pp. 164-165.

En 1744 Marcos Corona, arquitecto real, y Manuel Guiz, arquitecto de la Villa, proponen un interesante plan de intervención que comprendía exactamente desde la Puerta de Recoletos hasta el Convento de Atocha.

El proyecto plantea una actuación muy concreta; realizar paredones y alcantarillas en el Prado Viejo, con el fin de cubrir el barranco que, descubierto, recorría este eje. Se trataría por tanto de crear una alcantarilla que iría de la Puerta de Recoletos hasta la calle de Alcalá y desde ésta hasta la Puerta de Atocha. El motivo principal que hacía necesaria la puesta en marcha de la obra, era evitar que se siguiesen produciendo daños en esta zona, motivados por las "avenidas" del arroyo "que se han experimentado en los referidos parages". Los artífices del diseño justifican la intervención demostrando el beneficio que esta obra tendría por su proximidad, para el Buen Retiro y las casas principales de esta zona, ya que gozarían y disfrutarían del hermoso "Paseo" que de realizarse el plan, se extendería hasta el Santuario de Atocha. Por otra parte, la intervención se hacía necesaria por un motivo de singular

importancia: el Santuario de Atocha, que se encontraba dentro de las cercas de Madrid, era un lugar frecuentado por Reyes y Príncipes, que aprovechaban a su vez estos parajes como lugar de paseo, en las largas tardes de estío, por lo que convenía hermosear este sector. Corona y Guiz plantean reducir subterráneamente las aguas inmundas, que conformaban el cauce del arroyo, aprovechando las avenidas del mismo, que por ser aguas limpias podían canalizarse superficialmente, con el fin de servir para el riego de los árboles que embellecerían el Paseo propuesto.

El coste de la obra ascendería a 20000 doblones. El presupuesto cubría la realización de las vigas empotradas con pedernal, las bóvedas para la alcantarilla de fábrica de ladrillo, y toda la labor de cantería que se haría de piedra berroqueña. La falta de recursos económicos para emprender la obra debió ser una realidad, por lo que se propone entre otras soluciones, para costear la tarea, contar con el beneficio de dos corridas de toros que habrían de celebrarse "fuera de la Puerta de Alcalá". Del mismo modo los maestros plantean una serie de providencias para satisfacer el importe de la intervención tales como: aplicar como caudal para la obra los derechos que se satisfacían por los materiales que entraban para las obras de Madrid, como cal, ladrillo, etc. Cuatro años sería el tiempo que Corona y Guiz marcaban para poder completar las obras. Este proyecto resulta enormemente significativo, ya que evidencia que desde la llegada del primer rey Borbón se pensaron intervenciones concretas y de gran envergadura para esta zona, a pesar de que las mayores transformaciones, que contribuyeron a cambiar la fisonomía de este sector, se produjeron a



357

partir de la puesta en práctica de la política de Carlos III.

El planteamiento vendría a ser por tanto, el antecedente al plan de José de Hermosilla y más correctamente de Ventura Rodríguez, que fue quien definitivamente creó la gran alcantarilla que cubrió el arroyo, mientras que Hermosilla sólo realizó su canalización sin ocultarlo.

El diseño presenta, aunque quizás idealmente, lo que fue este trazado norte-sur antes de la gran intervención de la 2ª mitad del siglo XVIII que cambió considerablemente su semblante. Hay una falta de adecuación a la realidad en el proyecto, ya que el Prado de S. Jerónimo y el Prado de Atocha aparecen alineados, mientras que, precisamente la adecuación del Prado al arroyo es lo que confirió a este eje el carácter sinuoso de su trazado.

En este plan se refleja claramente como el Prado de S. Jerónimo, fue siempre el tramo del Prado Viejo más importante, marcándose su carácter de Paseo, donde la vegetación y las fuentes como elementos ornamentales serían fundamentales.

Por otra parte, muestra como el margen oriental del Prado de Atocha, en este momento, no era más que un lugar de huertas y plantíos, mientras que a partir de 1780 con la decisión de situar en este tramo los equipamientos culturales se produjo una transformación radical en su aspecto.

Ahora bien, la configuración de este eje hasta conseguir su semblante definitivo, fue de fracaso en fracaso.

C.L.A.

357

HERMOSILLA, José de

Plan del nuevo Camino de Atocha

Siglo XVIII

Dibujo en tinta negra y sepia, sobre papel verjurado, con aguadas rosa, verde y gris.

Escala: 1000 pies.

215 x 710 mm.

Fdo.: "Hermosilla" (Rubricado).

Notas manuscritas: "Caída del terreno hacia la puerta // caída del terreno hacia el camino // caída del // Pies // Hermosilla (Rubrica)".

AV. ASA. 1-115-13.

Bibl.: Reese, T. F.: "Hipódromos, carros, fuentes, paseantes y la diversión pública en la España del S. XVIII: Un programa agrario y de la antigüedad clásica para el Salón del Prado", en El Arte en Tiempos de Carlos III, IV Jornadas de Arte. CSIC Madrid, 1989.

Repr. p. 5 fig. 4.

Sambricio, C.: Territorio y ciudad en la España de la Ilustración. Madrid, 1991. Repr. pp. 216-217.

Exp.: Añón, C.: "Armonía y ornato de la Naturaleza en el Madrid de Carlos III", en Carlos III Alcalde de Madrid 1788-1988. Exposición-Catálogo. Madrid 1988. Repr. pp. 164-165.

El plan que propone José de Hermosilla se refiere al desmonte y obras para el Camino de Atocha. Este proyecto se encuentra unido a una documentación que informa tanto de la obra que se propone como

del coste que supondría llevarla a cabo. No hay constancia, sin embargo, de que la propuesta se llevase a fin según lo diseñado por el arquitecto. En carta del 23 de abril de 1763 José de Hermosilla informa de la necesidad de los presidiarios como mano de obra, para realizar el desmonte del cerro de Atocha y abrir el camino que conduciría al convento, por lo que es obvio que desde muy pronto se proponen intervenciones en esta zona.

Se informa del coste referido a los trabajos de quitar y allanar, que ascendería a 160.000 reales, la alcantarilla de la puerta de Atocha ascendería a 40.000 reales y el plantío de árboles 2000 reales.

En día 1 de Junio de 1773 José de Hermosilla especifica que el costo total de la obra se elevaría a 500.000 reales. El 22 de Junio del mismo año Hermosilla adjunta el proyecto del desmonte y allanamiento del Paseo, acceso al convento de Atocha según dictaminó el Conde de Aranda siguiendo la evaluación de 500.000 reales.

Se corrobora en la documentación que la obra se ejecutará por iniciativa del Conde de Aranda. En Septiembre de 1773 aún faltan por resolverse obras en el Prado, aunque parece referirse al tramo de S. Jerónimo, y se especifica que se tiene que intentar dejar resuelto el camino de Atocha, antes de que comiencen las lluvias, achacándose el atraso a los motivos económicos.

Se realizan negociaciones para conseguir una posible financiación. Existe una nueva tasación de la obra en 573.497 reales y 3 maravedies.

En 13 de Octubre de 1773 la Junta de Propios acordó la concesión del dinero y el 22 de Diciembre los Gremios mayores deciden voluntariamente participar económicamente en la obra.

El plan refleja uno de los aspectos de la política urbana llevada a cabo por Carlos III, la

intervención directa en las zonas periféricas de la capital, para conseguir una importante transformación en la fisonomía de la Villa. Proyecto promovido por el Conde de Aranda, figura fundamental en la creación del Salón del Prado, que si bien supuso la mayor intervención de la política carolina en la ciudad, está relacionado estrechamente con el diseño que intentamos analizar.

Aparte de promover una política de embellecimiento de la periferia, materializada a partir de la creación de Paseos arbolados, Carlos III inició una importante intervención en el borde Este de la ciudad, actuando de manera significativa en el espacio comprendido desde la Puerta de Alcalá hasta la Puerta de Atocha.

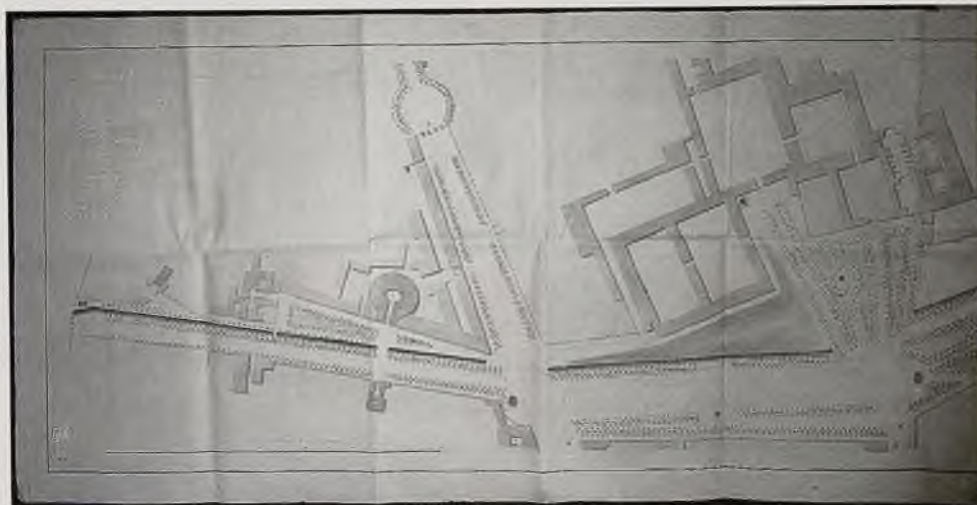
Además de las intervenciones que podríamos calificar de "urbanas" hay un interés por intervenir en los caminos de acceso a la capital, que marcaban el límite de la ciudad potenciando los trabajos en aquellos que conducían a los Sitios Reales.

José de Hermosilla fue el arquitecto elegido para las primeras intervenciones en el término oriental de la ciudad, aunque su más significativa presencia en este eje comienza en 1767 fecha en que se acepta su proyecto para transformar el Prado de S. Jerónimo en un Salón europeo, convirtiéndose en el magnífico Salón del Prado.

En 1763 propone el diseño para el camino de Atocha, reflejo de la importancia de las intervenciones en los caminos, en teoría de menor importancia.

Algo digno de ser una vez más señalado, y citándonos exclusivamente al plan que plantea Hermosilla para el Camino de Atocha, es que esta reformas de caminos no sólo se pensaron para conseguir unos accesos dignos y cómodos, sino que el ornato y embellecimiento de los mismos va a ser tan importante como las propias obras de infraestructura. De ahí que aparte de los trabajos de adoquinado, terraplenado etc., se contemple la plantación de árboles en sus laterales, tratando de convertir estas sendas en paseos. Esto es producto del pensamiento del momento, de intentar poner en relación la ciudad y la naturaleza, postulados esenciales de la Ilustración, filosofía de la que estaban embebidos tanto el monarca como sus funcionarios. Con estas intervenciones, consiguieron la transformación de espacios que habían permanecido olvidados, y ahora se les destaca y se les hace dignos de una ciudad concebida a partir de este momento, a "la moderna".

C.L.A.



358

ANÓNIMO (Atribuido a Ventura Rodríguez) (1717-1785)

"Planta del nuevo Paseo del Prado y sus inmediaciones"

Madrid, Julio de 1775

Dibujo a tinta negra sobre papel verjurado con aguadas en colores.

Escala: Escala de mil y quinientos pies castellanos.

490 x 1460 mm.

Rubricado.

Notas manuscritas: "Planta del nuevo Paseo del Prado, y sus inmediaciones // A. Puerta // B. Convento // de Recoletos // C. Posito // D. Puerta de Alcalá // E. Glorieta // F. Puerta nueva // G. Puerta de la Pelota // H. Yd del Angel // I. Yd de S. Jeronimo // del retiro // J. Puerta // K. Calle de Atocha // L. Calle del Gobernador // M. Yd de las Huertas // N. Carrera de S^a Geronimo // O. Calle de Alcalá // P. Calle del Almirante // Q. Yd de S^a Josef // "Respecto de que esta plaza, R, se halla en lo vajo del Paseo // donde se puede aprovechar el remanente del agua que corre // en las Fuentes de arriba, será conveniente aumentar en los lados, d, e, f, g, quatro Fuentes que la hermosearan//."

"En esta parte es necesario cortar de las tahonas el // triangulo a, b, c, para dejar calle rustica a un lado del // Paseo para tragineros, que entrando por la Puerta de // Atocha para la Aduana vayan por la calle del Turcol//".
A.H.N Consejos. Plano n^o 964. Leg. 6962.

Bibl.: Reese, T. F.: "Hipódromos, carros, fuentes, paseantes y la diversión pública en la

España del S. XVIII: Un programa agrario y de la antigüedad clásica para el Salón del Prado", en El Arte en Tiempos de Carlos III, IV Jornadas de Arte. CSIC Madrid, 1989. Repr. p. 5 fig. 4.

Sambricio, C.: Territorio y ciudad en la España de la Ilustración. Madrid, 1991. Repr. pp. 216-217.

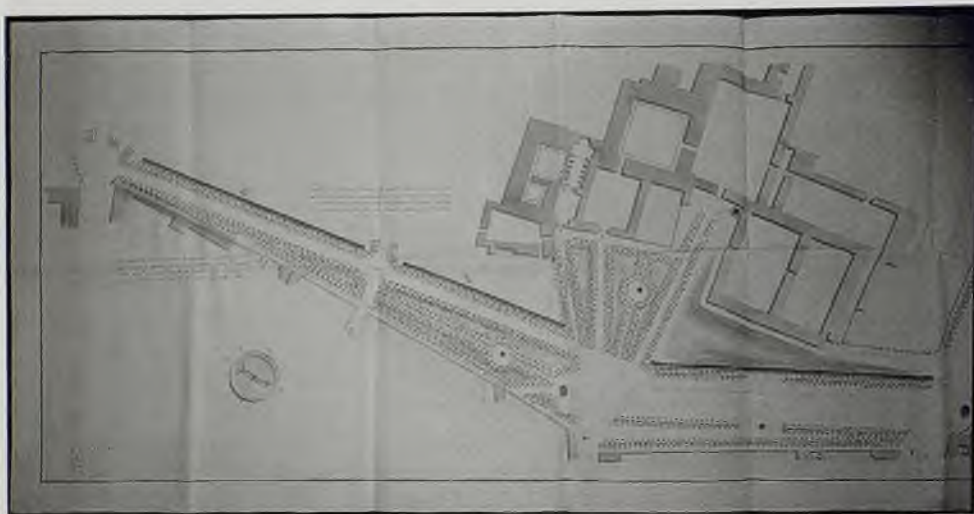
Este diseño supone una propuesta de embellecimiento del Prado de primera magnitud, ya que, no sólo comprende la zona privilegiada de este eje, el Salón del Prado que en este momento contaba con la intervención de Ventura Rodríguez para su remodelación urbanística, sino que contempla la reforma de la totalidad de este sector oriental de la Capital.

Comprende desde la Puerta de Recoletos hasta la Puerta de Atocha. La importancia de este proyecto, estriba en que la calle de Alcalá, hasta la puerta del mismo nombre con la plaza que configura a partir de su emplazamiento, se incluye como prolongación del Prado, tomando carácter de gran avenida complementaria e integrada en este enorme eje.

Del mismo modo, se plantea la unión del Buen Retiro con el Prado, a partir de avenidas arboladas, que partiendo del Paseo culminarían en el Real Sitio. En esencia, se muestra la configuración del Salón del Prado, presentando su forma circoagonal y sus fuentes como elementos básicos en la elaboración del programa.

Se trata de un proyecto de gran envergadura que, en fecha relativamente temprana, propone una solución realmente bella, en el lugar elegido por los ilustrados para llevar a cabo sus grandes propuestas urbanísticas.

El diseño es fiel reflejo de la voluntad, que en este momento destaca, de transformar los

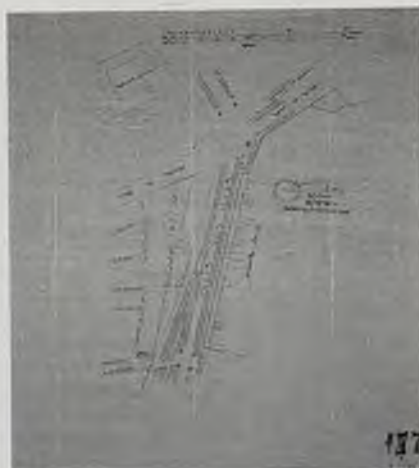


trazados existentes. Del mismo modo pone de relieve el concepto ilustrado de "embellecimiento", consistente en la creación de paseos, poniendo en práctica los términos difundidos, por la Enciclopedia. Con este magno proyecto se ponía en marcha la idea de integrar la naturaleza en la ciudad, no sólo en los paseos, sino en los espacios circundantes. Todos los ejes propuestos mantienen las alineaciones de árboles, como el elemento que realmente configura los trazados, sin los cuales, no tendrían razón de ser como puesta en práctica de unos ideales, sino que únicamente habría que tratarlo como simples, aunque importantes, alineamientos.

Este vasto proyecto ilustra perfectamente, la política urbana emprendida por Carlos III, mostrando en sí mismo, la idea de embellecimiento que imperó en la ciudad en la segunda mitad del siglo XVIII.

Aunque el plano no está firmado, nos inclinamos a pensar que se trata de un proyecto ideado por Ventura Rodríguez.

C.L.A.



359

ANÓNIMO

Proyecto para el Paseo del Prado

28 de Marzo de 1863

Dibujo en tinta negra y roja, sobre tela tratada.

Escala: 1000 pies // 300 metros.

680 x 730 mm.

Fdo.: "Espinosa" (Como secretario).

Notas manuscritas: "C^e de la Huertas // C^e de S. Juan // Plateria de Martínez // Calle de la Alameda // C^e de la Verónica // C^e del Gobernador // 1^a de Fucar // Calle de la Leche // C^e de S. Blas // Calle de Cenicero // Paseo del Prado // Jardín Botánico // Calle de Atocha // Solares // Jardín // solares // Hospital

486

General // Paseo de Atocha // Carretera de Valencia // Escalas // Pies // metros".
AV. ASA. O,49-1-46.

Bibl.: Sambricio, C.: *Territorio y ciudad en la España de la Ilustración*. Madrid, 1991.

Exp.: *Carlos III Alcalde de Madrid, 1788-1988*. Exposición-Catálogo. Madrid, 1988.

P

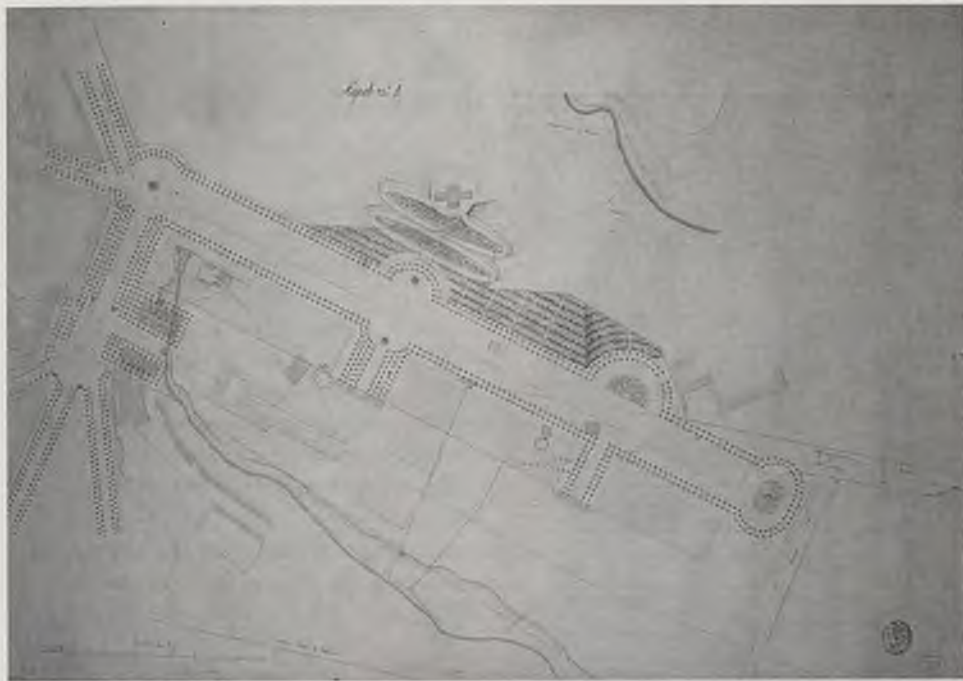
lanificación del Paseo del Prado en su confluencia con el Paseo de Atocha.

Se advierte la incorporación de una plazoleta adornada con cuatro fuentes en el eje medio del paseo, en la confluencia del Botánico y del Gabinete de Ciencias Naturales a la altura de la Platería Martínez.

Se pretende una ordenación del trazado abierto del paseo, con una importante adecuación al propio espacio ya que la disposición de árboles en los márgenes disminuye hacia un vértice. Ubicación de una fuente de gran tamaño en la intersección del Paseo del Prado y el Paseo de Atocha, retranqueada, pero en situación frontal y formando un perfecto eje con la puerta de Atocha, consiguiendo un importante juego de visuales.

Este proyecto es de época muy avanzada, ya que estamos en la segunda mitad del S.XIX, y sin embargo se persiste en las nuevas alineaciones que se proponen, continuando los diseños pensados para este eje en el siglo XVIII. Es un claro reflejo de como este espacio sigue siendo punto de mira de profundas transformaciones iniciadas desde antaño y que alcanzaron su máximo esplendor en el siglo XVIII.

C.L.A.



360

MIRANDA, P.

Proyecto de remodelación del Paseo del Prado-Atocha

Siglo XIX

Dibujo en tinta negra, roja y verde sobre papel verjurado con aguadas gris, azul, verde y rosa.

Escala: 900 pies.

655 x 960 mm.

Fdo.: "P. Miranda" (Rubricado).

Notas manuscritas: "Papel n 1 // Paseo del Prado // Calle de Atocha // Barrera // Camino Nuevo de Valencia // Escala de pies // Camino Nuevo de Valencia // Deposito de carros // y // Herramientas // P. Miranda (Firmado y rubricado) // Camino Nuevo de Valencia".

AV. ASA. 0,69-25-3.

Bibl.: Sambricio, C.: Territorio y ciudad en la España de la Ilustración. Madrid, 1991.

Exp.: Carlos III Alcalde de Madrid, 1788-1988. Exposición-Catálogo. Madrid, 1988.

El espacio se configura en su tendido lineal entre dos exedras que se subrayan y enlazan por dobles y en algunos casos triples filas de árboles, que se circunscriben al plano lineal y a los hemiciclos

que se proyectan a lo largo del recorrido. Figura en el centro de este eje un espacio enormemente resaltado configurándose una plazoleta semicircular, realzando cada uno de los espacios del hemiciclo con una fuente a cada lado.

Una de las exedras determina un espacio cuadrangular desde el cual y a partir de una doble escalera se accede a una construcción, presumiblemente la Estación de Atocha. Sin romper el eje, y en la parte opuesta, otra exedra determina el acceso escalonado a una serie de aterrazamientos ajardinados que conducen al promontorio donde se asienta el Observatorio Astronómico; se trata por tanto del acceso al cerrillo de S. Blas en las inmediaciones del Buen Retiro.

El ajardinamiento de la zona de la colina se prolonga hacia la derecha adaptándose perfectamente a la pendiente del terreno y a la segunda plaza semicircular, con un importante desarrollo del jardín, que no se corresponde con otra exedra en el lado opuesto como complemento, sino con una avenida de gran amplitud que desemboca, como la anterior, en unas escalinatas que posibilitan el acceso a la zona de la estación.

En la confluencia del Paseo del Prado y la calle Atocha se dibuja una plazoleta centralizada a partir de una fuente, desde la cual y en dirección a Delicias se tiende un paseo rectilíneo con cuatro filas de árboles a cada lado, sugiriendo por esta zona una espectacular estructura de entrada monumental.

Este tendido rectilíneo en su confluencia a la

Estación de Atocha por esta parte, propone un acceso a ella a partir de una avenida enmarcada lateralmente por dos zonas ajardinadas con un gran desarrollo arbóreo, que engloban a su vez un parterre rectangular de bordado en cada uno de los lados.

Este espacio que, por el ensanchamiento que experimenta en esta zona, toma una forma de plazoleta, tiene por límite la barrera de Madrid por su parte sur.

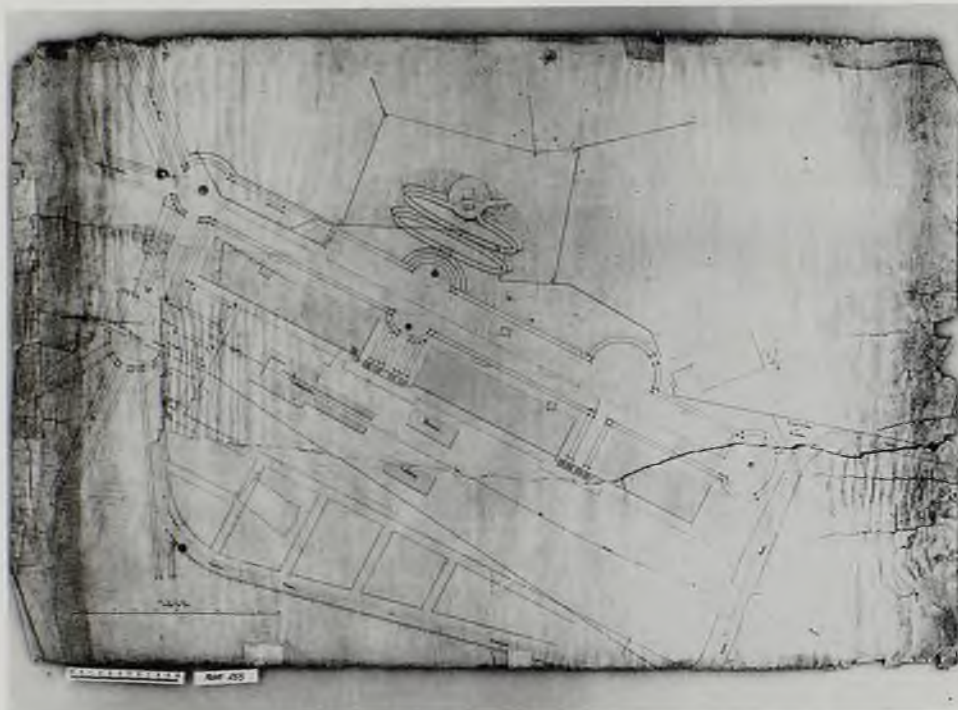
Tras pasada la cerca, se configura una plaza de nuevo en hemiciclo de la que parten radialmente tres avenidas con dobles filas de árboles, en forma de tridente, realzando esta disposición a partir de las dos fuentes que se disponen en la confluencia de las calles.

Se trata de un ambicioso proyecto de embellecimiento, de una zona que se convertiría en la prolongación del Paseo del Prado, transformando este eje de Atocha en un hermoso "salón" prolongado por una parte hasta el camino nuevo de Valencia y por otra, hasta la zona de Delicias.

La gran reforma urbanística propuesta tendría su mejor complemento en la ornamentación de este sector a partir de la integración de la naturaleza, ya que, en algunos espacios se proyectan hasta siete filas de árboles.

Se presta gran interés a las zonas ajardinadas siguiendo los modelos tradicionales del siglo XVIII, como consecuencia del ornato buscado y mantenido en el Paseo del Prado Viejo. Este singular proyecto permitiría la creación de nuevos ejes que contribuirían al embellecimiento no sólo de los espacios tratados, sino al conjunto de la ciudad. Estaría dentro de la política de reforma y ennoblecimiento de los espacios limítrofes de la ciudad, que sin embargo, eran los que permitían llevar a cabo proyectos de tal envergadura, aunque pocas veces se llevaron a fin.

C.L.A.



361

361

ANÓNIMO

“Reforma Observatorio
Astronómico”

Siglo XVIII

*Dibujo a tinta roja, verde, negra y azul sobre
papel verjurado con aguadas rosas, azules,
verdes y ocras.*

*Escala: 90 pies.
670 x 996 mm.*

*Archivo General de la Administración. Sección
Educación. Plano nº 253.*

El proyecto que nos ocupa, plantea un vasto plan de remodelación y embellecimiento para las zonas de Atocha y Delicias, concebidas como prolongación del Paseo del Prado.

Por las características que presenta, así como por la similitud exagerada con el proyecto de P. Miranda (cat. nº 360) nos inclinamos a pensar que este diseño de autoría anónima, se refiere a una primera idea, por su carácter menos acabado, del proyecto anteriormente citado. Por ello la reflexión que implica el planteamiento estaría en la misma dirección.

C.L.A.

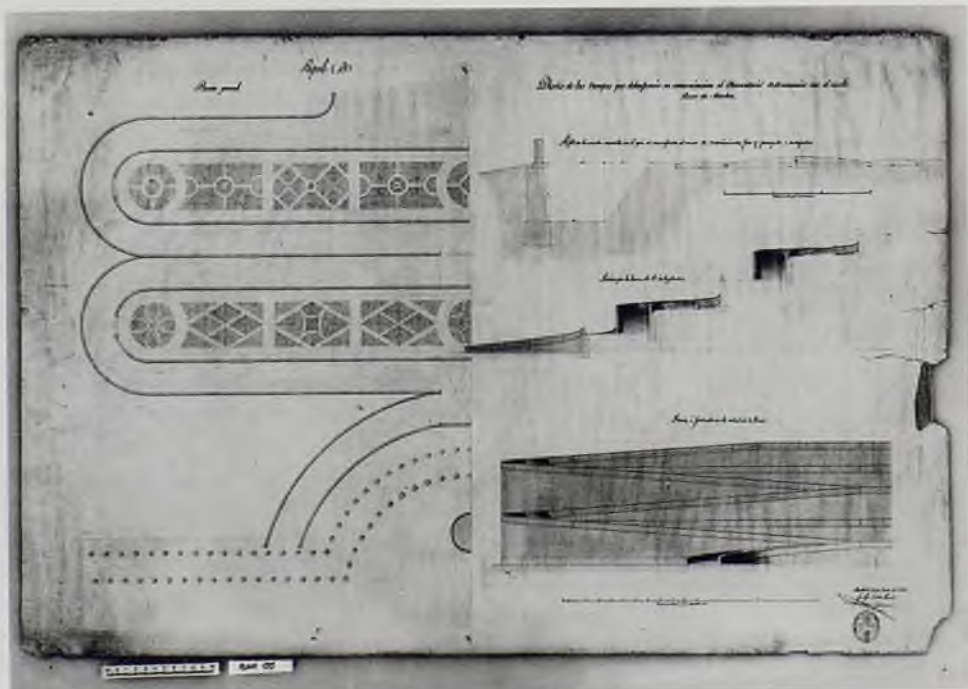
362

SÁNCHEZ PESCADOR, Juan
José

Rampas de Atocha. Comunicación
con el Observatorio Astronómico

30 de Junio de 1890

*Dibujo a tinta negra y lápiz sobre papel
verjurado con aguadas verdes, rosas,
marrones y ocras.*



362

*Escala: 200 pies castellanos.
656 x 985 mm.*

*Fdo.: Juan José Sánchez Pescador
(Rubricado).*

*Notas manuscritas: Papel (B) // Planta General
// Diseño de las rampas que deben poner en
comunicación el Observatorio Astronómico con
el nuevo // Paseo de Atocha // Perfil de la nueva
muralla en el que se manifiesta el muro de
sostenimiento, foso y parapeto ó antepecho //
escala de 20 pies castellanos // Sección por la
línea A.B. de la planta // frente ó fachada en la
mitad de la línea //*

*Escala de pies castellanos // Madrid 30 de
Junio de 1890 // Juan José Sánchez Pescador //
Archivo General de la Administración. Sección
Educación Plano nº 120.*

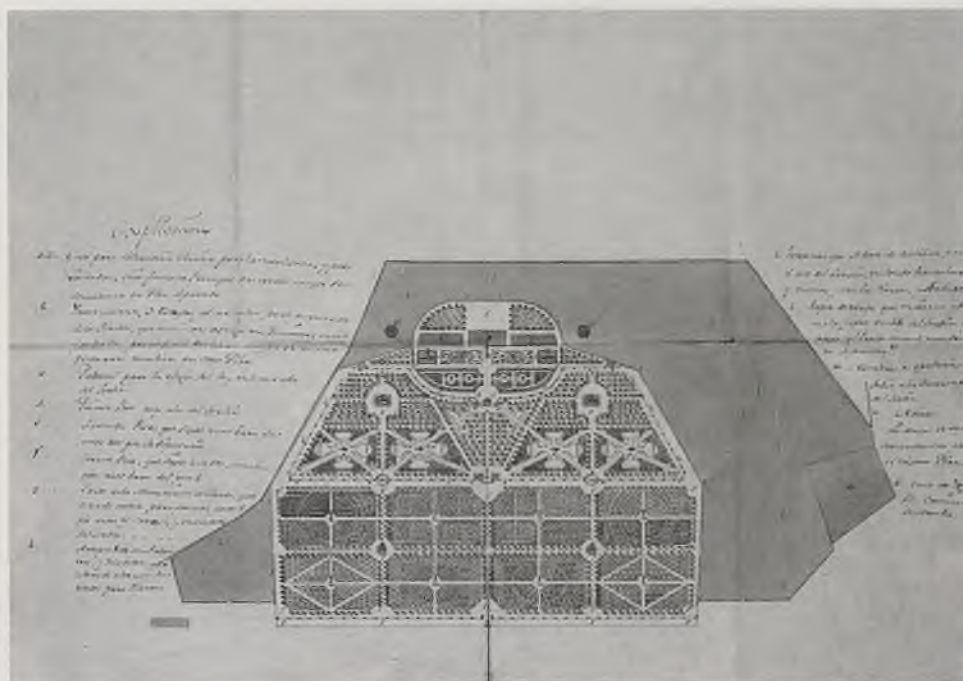
El Observatorio

Astronómico, ubicado sobre el promontorio que configuraba el denominado Cerrillo de S. Blas, resaltaba enormemente en el entorno por su propia disposición, de tal forma que se mostraba desde su total dimensionalidad. Desde el momento en que finalizó su construcción, se convirtió en el elemento principal de toda una serie de propuestas encaminadas a conseguir su unión con la zona de Atocha, ya que si bien la unión visual era perfecta con el entorno del Prado y la prolongación de éste por Atocha, físicamente quedaba relegado incluso por la dificultosa accesibilidad del terreno donde se alzaba. Sánchez Pescador, propone un sistema de unión del Observatorio Astronómico con el nuevo Paseo de Atocha, a partir del desarrollo de una serie de rampas de gran interés. Sin

duda, el Cerro de S. Blas por su organización en declive se prestaba perfectamente al despliegue de esta estructura.

La ordenación de estas rampas se concibe a partir de una gran originalidad. La articulación de las pendientes no se orienta sólo a conseguir la funcionalidad, a partir de la regulación del espacio, sino que se tiene en cuenta su carácter estético; para ello en la disposición de estas vías de ascenso y descenso se destina la parte central de las mismas al desarrollo de jardines, organizados a partir de la disposición de parterres sucesivos de gran belleza y diversidad. Con estos elementos se conseguía una perfecta armonía y concierto entre este espacio transitorio y el Nuevo Paseo de Atocha donde la articulación del espacio por medio de jardines y arbolados suponía la nota esencial.

C.L.A.



363

363

ANÓNIMO (Atribuido a Francisco Sabatini) (1721-1797))

Plano General del proyecto del "Nuevo Jardín Botánico" que se ha de hacer en Madrid

1778

Dibujo, sobre papel verjurado, en tinta negra y aguadas verdes y grises.

414 x 586 mm.

Observ.: (Procede de Carlos III, Leg. 3875).

Notas manuscritas: Parte inferior izquierda: "Explicacion // d: á=Casa para Laboratorio químico, para la enseñanza, y para // viviendas, cuiá fachada Principal en escala mayor se // demostrara en Plan separado / b...Ynvernaderos, ó Estufas al mediodia para resguardo // de las plantas, que necesitan abrigo en Ynvierno: cuias // fachadas principales en escala mayor se mani // festaran tambien en otro Plan // c...Pedestal para la efigie del Rey en lo mas alto // del Jardín. // d...Primer Piso mas alto del Jardín. // é...Segundo Piso, que sigue mas baxo de // unos tres pies de diferencia. // f...Tercer Piso, que sigue a los dos, unos tres // pies mas bajo del piso e. // g...Parte de la Alcantarilla del Prado, que // seha de cubrir para formar paseo

á // pie entre el camaje y enverjado del jardin. // h...Antepechos con balaus // tres, y pilastrillas, que // sehan de adornar de // tiestos para plantar.//"

Parte inferior derecha: "i...Terrenos que se han de cultivar para // el uso del jardín, en donde havra huertas // y viveros para las plantas, y Arbustos. // l...Tapia de verde que encierra y for // mala figura visible del jardin al // paseo del Prado como se manifiesta // ra separadamente. // m...escaleras o graderias pa. // subir a los diversos pisos // del Jardín. // n...Norias // Lo demas se deja // comprender por // el mismo Plan // ò...Casa de Yori // (ininteligible) Camino // de Atocha". A.G.P. Nº 2579.

Bibl.: Añón, C.: *Real Jardín Botánico de Madrid. Sus orígenes: 1755-1781*. Madrid, 1987. Repr. p. 50.

Añón, C.: "Símbolos de la jardinería española. Jardines históricos del Patrimonio Nacional", en *Reales Sitios*. Nº extraordinario 1989. Repr. p. 135.

Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del archivo de palacio* (Inédito).

Exp.: Añón, C.: "Armonía y ornato de la Naturaleza en el Madrid de Carlos III", en *Carlos III Alcalde de Madrid, 1788-1988*. Exposición-Catálogo. Madrid, 1988. Repr. pp. 146-147.

Por Real Resolución del 15

de Julio de 1774, Carlos III decide el traslado del antiguo Jardín Botánico, creado por iniciativa de Fernando VI en el Camino del Pardo, en el denominado Soto de Migas Calientes, al sitio del Prado.

El Nuevo Jardín Botánico se iba a ubicar junto al flamante Salón del Prado, en uno de los puntos de mayor repercusión urbana de la ciudad, convertido en el S. XVIII en el enclave más importante y monumental de la Villa. Según el proyecto que nos ocupa y toda la documentación encontrada sobre los orígenes del Real Jardín Botánico, Francisco Sabatini jugó un papel importante en los primeros años de la formación del Jardín (Añón, C. 1987, pág. 47).

El arquitecto italiano, se convierte en la primera persona que se hace cargo de todos los trabajos relacionados con la creación de este nuevo lugar, del mismo modo, el propio rey Carlos III intervino directamente en el plan durante los primeros años de gestación de la obra (Añón, 1987, pág. 49). El Jardín Botánico, tal como lo concibe Sabatini, tendría entrada por el Paseo de Atocha, por lo que pasaría a convertirse en uno de los edificios emblemáticos de este espacio madrileño. Resulta significativo destacar que Sabatini desde el primer momento, piensa la obra para ser cerrada en su perímetro, sirviéndose de enverjados, de ahí la importancia que habría de tener el cerramiento de la zona del Paseo de

Atocha, para conseguir el mayor ornato y embellecimiento del propio paseo. El proyecto que Sabatini propone, se refiere a un plan posible para el Nuevo Jardín Botánico. Estructura el espacio en tres niveles. El primer piso, que se corresponde en el plano con la figura elíptica, supone la parte más funcional y científica del recinto. Alberga, el edificio destinado a laboratorio químico y lugar donde se impartiría la enseñanza. En él se dispondrían además, las estufas o invernaderos y dominando todo el conjunto, el pedestal que albergaría la efigie del rey. En el segundo y tercer nivel del recinto, se desarrolla el jardín propiamente dicho. Organiza los espacios a partir de parterres similares a los dispuestos en palacios u otras construcciones, siguiendo los planteamientos del arte de la jardinería de tanta vigencia en este momento, entendiéndose que incluso para un Jardín Botánico podían resultar los más adecuados.

Se ha dicho que los espacios presentan una articulación fragmentada como síntoma de un barroco decadente (Año, 1987, pág. 57).

En este primer proyecto, se resuelve también el problema que suponía la alcantarilla del Prado por esta zona.

Aunque este planteamiento del arquitecto italiano, no se llevó a cabo a excepción del cerramiento y la nivelación del terreno, en esencia Sabatini contribuyó con sus ideas a resolver lo que finalmente iba a ser el Jardín Botánico.

La elipse final se suprime en el diseño definitivo, ahora bien, Sabatini planteó el lugar destinado a enseñanza, los invernáculos, los tres niveles de jardín, el cerramiento y la estatua del rey; espacios y funciones necesarios, que aunque resueltos de modo diferente, sus ideas para el proyecto definitivo, no dejaron de ser influyentes.

C.L.A. 30 de Junio de 1850

364

SÁNCHEZ PESCADOR, Juan José

Proyecto de Fuente para las inmediaciones de la "Barrera" de Atocha

30 de Junio de 1850



Dibujo en tinta negra, sobre papel verjurado, con aguadas gris, ocre, azul y rosa.

Escala: 20 pies castellanos.

531 x 419 mm.

Fdo.: "Juan José Sanchez Pescador" (Rubricado).

Notas manuscritas: "Papel (G) // DISEÑO DE UNA DE LAS FUENTES QUE DEBEN CONSTRUIRSE A LA INMEDIACION / DE LA BARRERA DE ATOCHA // Escala de 20 pies castellanos // Madrid 30 de Junio de 1850 // Juan Jose Sanchez Pescador".

AV. ASA. 0,59-10-6.

365

SÁNCHEZ PESCADOR, Juan José

Proyecto de Fuente para la primera plazuela del Nuevo Paseo de Atocha

30 de Junio de 1850

Dibujo a tinta negra, sobre papel verjurado, con aguadas gris, azul y rosa.

Escala: 30 pies castellanos.

528 x 418 mm.

Fdo.: "Juan Jose Sanchez Pescador" (Rubricado).

Notas manuscritas: "Papel (H) // DISEÑO DE UNA DE LAS DOS FUENTES QUE DEBEN CONSTRUIRSE EN LA PRIMERA // PLAZUELA DEL NUEBO PASEO DE ATOCHA // Escala de 30 pies castellanos // Madrid 30 de Junio de 1850 // Juan Jose Sanchez Pescador".

AV. ASA. 0,59-10-6.



Juan José Sánchez Pescador

realizó a mitad del siglo XIX una interesante serie de propuestas para el Paseo del Prado y concretamente para la zona del Prado de Atocha.

Los proyectos que ahora nos ocupan se refieren a diseños de fuentes artísticas, que como elementos ornamentales habrían de ubicarse en los alrededores de Atocha.

Sánchez Pescador propone dos fuentes sencillas aunque de gran elegancia y belleza refinada.

La fuente que Pescador plantea para las inmediaciones de la Barrera de Atocha (cat. nº 364), presenta un diseño que responde al siguiente esquema: un cuerpo principal a manera de pilastra con decoración vegetal, coronada por un jarrón de fino diseño. En cuanto a los juegos de agua que propone son de gran simplicidad, tratándose únicamente de dos chorros que manan de dos puntos laterales del cuerpo central, por lo que evidentemente no se trata de un desarrollo de grandes escenografías acuáticas.

El segundo diseño de fuente (cat. nº 365), de mayor complejidad, introduce como base de la copa, unos tritones de tradición clásica, cuyo eco puede estar en la fuente del Tritón que realizó Bernini en el siglo XVII y que supuso una primera novedad en la configuración de la fuente barroca.

Sobre la copa dispone la pequeña escultura de un ave, a partir del cual se desarrollan los juegos de agua.

Existen en el Archivo de Villa otros dos diseños de fuentes (ASA 0,69-52-10), anónimas, pensadas también para el Paseo del Prado que guardan relación con esta obra. Si se comparan con las de Sánchez Pescador son diseños más ricos, aunque sin alcanzar un espectáculo extraordinario. Hay una mayor

utilización de los elementos esculturales, así como la introducción de roca natural traspasada por surtidores de agua a través de las aberturas que presentan, mostrando a partir del agua ese sentido dinámico tan acorde con el Paseo.

Se trata pues, de unas propuestas más monumentales que las de Pescador.

El primer diseño plantea un gran pilón en el que se organiza el cuerpo central predominante, compuesto por la roca natural que sirve de base, sobre la que descansan dos leones que a su vez sostienen un obelisco. A ambos lados, dos figuras de las que mana el agua.

El segundo proyecto propone una fuente más monumental, a partir del desarrollo de uno de los pasajes de la mitología, en este caso la lucha de Hércules con el león que se elevan sobre la roca de la que brota el agua. Dos figuras de animales se sitúan en los extremos, proponiendo a partir de estas imágenes unos chorros de agua cruzados que acentúan tanto el movimiento, como el sentido escenográfico de la fuente propiamente dicha.

Estas dos propuestas anónimas, salvando todas las distancias, están más en relación con algunas de las fuentes del barroco romano.

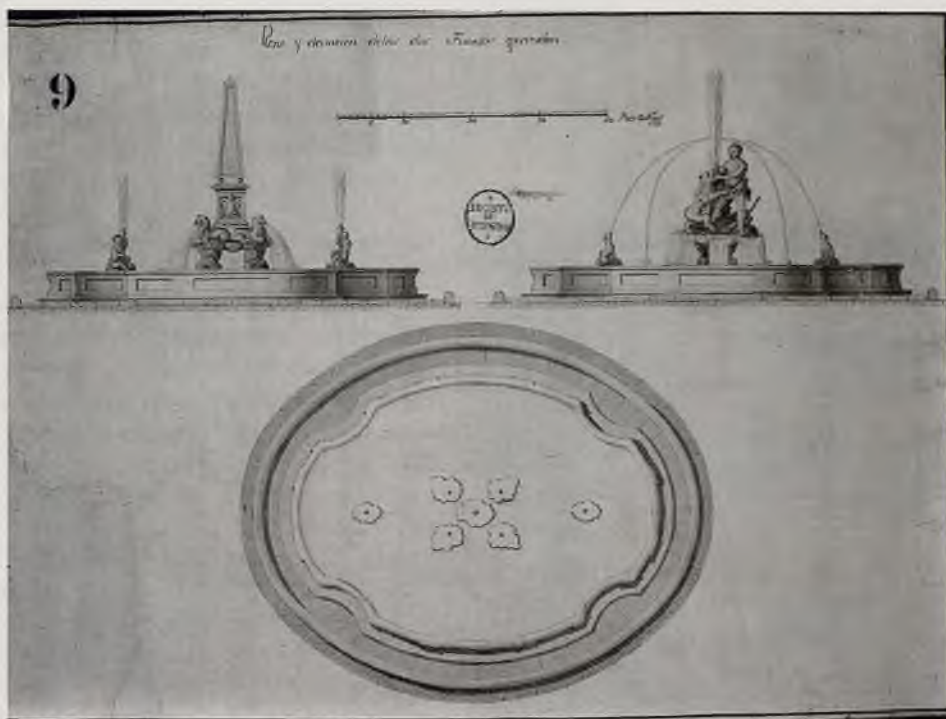
Las fuentes habían tenido una presencia muy importante en el Paseo del Prado, con anterioridad a las grandes transformaciones de este lugar durante el siglo XVIII. Las fuentes del Prado de S. Jerónimo parece que constituían uno de sus mayores atractivos. El siglo XVI marca el antecedente más importante en cuanto a la agrupación de fuentes en el Prado; el motivo fue la entrada de Ana de Austria en 1572, para la cual se ennoblece este espacio.

Posteriormente, en 1599 y a causa de la entrada de Margarita de Austria, Patricio Cajés realizó una maravillosa fuente, con un grandioso carácter escenográfico, para embellecer de nuevo este Paseo.

Una de las fuentes más significativas del Prado fue la del Caño Dorado, ubicada donde actualmente está la de Neptuno; su fama fue tal que Cervantes la inmortalizó en uno de los pasajes del Quijote.

Así pues, estos ejemplos nos permiten ver como la tradición de ornar el Prado a partir de fuentes se mantuvo en el tiempo y actualmente suponen uno de los elementos más emblemáticos y representativos de este eje.

C.L.A.



366

366

ANÓNIMO

Proyecto para la construcción de dos fuentes en el Paseo del Prado

Siglo XIX

Dibujo a tinta negra, sobre papel verjurado montado sobre cartulina, con aguada gris.

Escala: 40 pies castellanos.

366 x 492 mm.

Fdo.: Le... (Rúbrica).

Notas manuscritas: "Plano y elevación de las dos Fuentes grandes // Pies cast. os". Reverso: "Prado".

AV. ASA. 0,69-52-10.

Bibl.: Díaz, M. S.: "Noticias sobre algunas fuentes monumentales del Madrid del Siglo XVIII", en *Villa de Madrid*. Año XV Nº 54, 1977-I. Repr. p. 58, foto nº 20.

Añon, C.: *Real Jardín Botánico de Madrid. Sus orígenes: 1755-1781*. Madrid, 1987. Repr. p. 44.

Reese, T. F.: "Hipódromos, carros, fuentes, paseantes y la diversión pública en la España del siglo XVIII: un programa agrario y de la antigüedad clásica para el Salón del Prado", en *El Arte en tiempos de Carlos III*, IV Jornadas de Arte. CSIC, Madrid, 1989. Repr. p. 38, fig. 32.

Exp.: Corral, José del.: "Viajes y viajeros en el Madrid de Carlos III", en *Carlos III Alcalde de Madrid, 1788-1988*. Exposición-Catálogo. Madrid, 1988. Repr. p. 191.



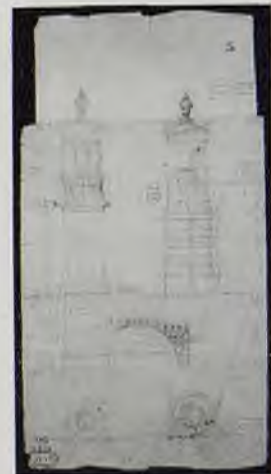
367

ANÓNIMO

Boceto de calles para la instalación de fuentes

Siglo XVIII

Dibujo a lápiz sobre papel verjurado.
416 x 300 mm.
AV. ASA. 0,69-52-10.



368

ANÓNIMO

Proyecto de Arcas Cambijas en el Prado

Siglo XVIII

Dibujo a lápiz y tinta negra sobre papel verjurado.
896 x 482 mm.
Observ.: (Aparece una rúbrica).

Notas manuscritas: "Para este jarron, y el de la otra / arca senecesitan dos piezas redondas de 4 p^s y 3/4 p^s. 2 y 3/8 de diame / tro de Reduña // Nivel del Sola / do de la Fuen / te de Apolo // Nivel del Agua // Nivel del / solado del pilon de Neptuno // Suelo de la / Calle en la / esq. de Ore / jon // Nivel del agua / en el pilon de // Neptuno // Alero / de las / taonas // Faja // Nivel / del piso / de la / Calle / en la / Arca / de la esquina / de Orejon // Suelo de los 2 pilones / de las 2 fuentes de la p^{te} / de arriva en la plaz^{ta} / de la C^e de las huertas".

Piso de la Calle / en la 2 Arca / contigua a las / taonas // Haciendose de manpos / teria el cim ABC de la Cañe / ria senecesitan 3800 a 400 carg / de pedernal // Y haciendose solan. CDE se nece / sitaran 2160 cargos. // planta de la Cañeria / enrase de la mamp // Angulo de la boca calle / de S Juan y de las Huertas / p salir al Prado donde va / la Cambija". 0 Reverso: "Escala Graf. 10 // Arcas Cambijas del Prado // Son Nezesarios 20 Re / cantones q^e de uno a otro / habra de luz 5 p^s y 3/4 // 23 p^s a la grada // Bivo del antepecho 22 p // Agua del viage / viejo q viene de / las 4 fuentes dela / Plaza de la C delas / Huertas // Medio dela mina // Medio // Medio dela Puerta de Atocha y dela Fuente de Madrid // hacia estaparte se pondra el sobrador enel / Pilon para que vaya al Arca (de la Cerca) y de / esta al estanque p el Riego del Paseo de las delicias // Y hacia esta parte se pondra el soltador para que vaya / al sumidero que esta inmediato al Arca (de la Cerca) // de la Puerta de Atocha y de las Delicias // Son Necesarios 32. Antepechos y 64 losas de Gradas // Nota: / El Agua q viene aesta fuente de las / quatro de la Plazuela de la C de las Huertas / suvira por el Arbol en caños unidos / al pral q viaja de la fuente de Neptuno." Rúbrica.
Numeración moderna: 96-519.
AV. ASA. 0,69-52-10.

Bibl.: Reese, T. F.: "Hipódromos, carros, fuentes, paseantes y la diversión pública en la España del siglo XVIII: un programa agrario y de la antigüedad clásica para el Salón del Prado", en *El Arte en tiempos de Carlos III*, IV Jornadas de Arte. CSIC, Madrid, 1989. Repr. pp. 1-47.

Exp.: *El arquitecto D. Ventura Rodríguez. (1717-1785)*. Exposición-Catálogo. Madrid, 1983.
Corral, J. del.: "Viajes y viajeros en el Madrid de Carlos III", en *Carlos III Alcalde de Madrid, 1788-1988*. Exposición-Catálogo. Madrid, 1988. Repr. p. 195.



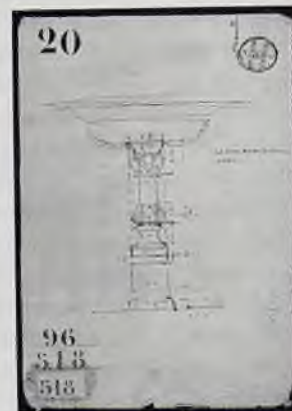
369

ANÓNIMO

Proyecto de Fuente para la Puerta de Atocha

Siglo XVIII

Dibujo a lápiz y tinta negra sobre papel verjurado.
263 x 436 mm.
Notas manuscritas: "Cimiento de la Fuente de / la Puerta de Atocha".
En el reverso otros dibujos.
Numeración moderna: 96-517.
AV. ASA. 0,69-52-10.



370

ANÓNIMO

Proyecto de una Fuente

Siglo XVIII

Dibujo a tinta negra sobre papel verjurado.
300 x 270 mm.
Notas manuscritas: "14 dedos de alto la cabeza // del Oso".
Numeración moderna: n. 20/96-518.
AV. ASA. 0,69-52-10.

Bibl.: Reese, T. F.: "Hipódromos, carros, fuentes, paseantes y la diversión pública en la España del siglo XVIII: un programa agrario y de la antigüedad clásica para el Salón del Prado", en *El Arte en tiempos de Carlos III*, IV Jornadas de Arte. CSIC, Madrid, 1989. Repr. pp. 1-47.

Exp.: *El arquitecto D. Ventura Rodríguez. (1717-1785)*. Exposición-Catálogo. Madrid, 1983.

Corral, J. del.: "Viajes y viajeros en el Madrid de Carlos III", en *Carlos III Alcalde de Madrid, 1788-1988*. Exposición-Catálogo. Madrid, 1988. Repr. p. 194.



371

ANÓNIMO

Proyecto para la fuente de Apolo

Siglo XVIII

Dibujo en tinta negra sobre papel verjurado.
300 x 412 mm.

Notas manuscritas: "apolo // Apolo // Apolo".
Numeración moderna: 96-514.
AV. ASA. 0,69-52-10.

Bibl.: Reese, T. F.: "Hipódromos, carros, fuentes, paseantes y la diversión pública en la España del siglo XVIII: un programa agrario y de la antigüedad clásica para el Salón del Prado", en *El Arte en tiempos de Carlos III*, IV Jornadas de Arte. CSIC, Madrid, 1989. Repr. pp. 1-47.

Exp.: *El arquitecto D. Ventura Rodríguez. (1717-1785)*. Exposición-Catálogo. Madrid, 1983.

Corral, J. del.: "Viajes y viajeros en el Madrid de Carlos III", en *Carlos III Alcalde de Madrid, 1788-1988*. Exposición-Catálogo. Madrid, 1988. Repr. p. 193.

Bibl.: Reese, T. F.: "Hipódromos, carros, fuentes, paseantes y la diversión pública en la España del siglo XVIII: un programa agrario y de la antigüedad clásica para el Salón del Prado", en *El Arte en tiempos de Carlos III*, IV Jornadas de Arte. CSIC, Madrid, 1989. Repr. pp. 1-47.

Exp.: *El arquitecto D. Ventura Rodríguez. (1717-1785)*. Exposición-Catálogo. Madrid, 1983.

Corral, J. del.: "Viajes y viajeros en el Madrid de Carlos III", en *Carlos III Alcalde de Madrid, 1788-1988*. Exposición-Catálogo. Madrid, 1988. Repr. p. 199.



372

ANÓNIMO

Situación de la fuente de Atocha

Siglo XVIII

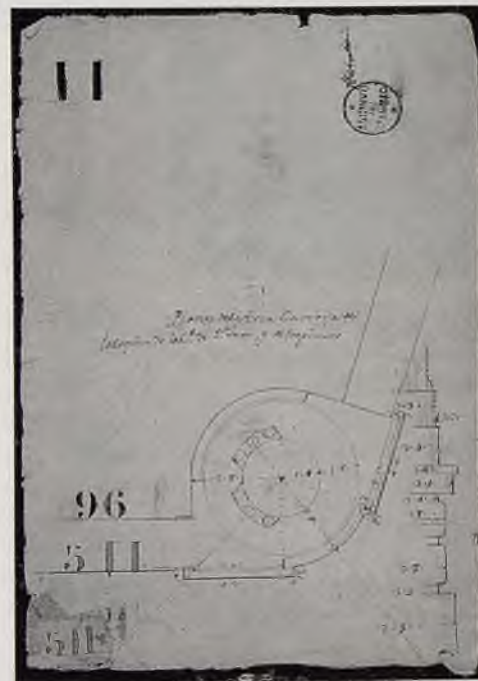
Dibujo a lápiz sobre papel verjurado.

Escala: 200 pies

Notas manuscritas: "Medio de la calle de Sta. María de la Cabeza // en el Paseo de las Delicias".

Observ.: Numeración antigua 96-522.

AV. ASA. 0,69-52-10.



373

ANÓNIMO

Planta del Arca cambija entre las Calles de San Juan y Traginerero.

Siglo XVIII

Dibujo a lápiz y tinta negra sobre papel verjurado.

315 x 221 mm.

Notas manuscritas: "Planta del Arca Cambija de // la esquina de la C de S. Juan y de traginereros // Reverso: "Para el Zocalo, y principio de las // Arcas cambijas de la Calle de Tragi // neros. // 2 hiladas de a pie y medio: alto del Zocalo // 5. dedos".

Numeración moderna: 96-511.

AV. ASA. 0,69-52-10.



373 bis

ANÓNIMO

Proyecto de fuentes para el Prado

Siglo XVIII

Dibujo a tinta negra, roja y lápiz, sobre papel verjurado.

Escala: 200 pies.

Notas manuscritas: "C^e de las Huertas"

Reverso: "Prado". Observ. Numeración antigua: 96-509.

AV. ASA. 0,69-52-10.

Esta serie de bocetos para las fuentes del Paseo del Prado, aunque de autoría anónima, se intuye que son ideas iniciales de Ventura Rodríguez, para una serie de fuentes que posteriormente, sólo en algún caso, se realizaron. Los dibujos presentan un enorme interés, ya que, se trata de esbozos, de ideas y elucubraciones del maestro, con ese carácter espontáneo que presentan los primeros tanteos.

Aunque algunos diseños se refieren a propuestas de interés estético, en general, son más estudios de fontanería, de comprobación de desniveles, de llegadas de agua, etc.

Ventura Rodríguez fue el gran ideólogo del monumental programa de fuentes que adornaron y dieron significado al Salón del Prado, realizando entre otras, las célebres de Apolo, Cibeles, Neptuno y la de la Alcachofa para la glorieta de Atocha, todas ellas altamente significativas.

Las fuentes como elementos ornamentales, constituyeron desde antiguo hitos espaciales de

gran significación. Acarreaban enormes problemas constructivos no sólo por la elección de la fuente apropiada para cada lugar, sino que conllevaban importantes problemas técnicos, pues se tenían que tener en cuenta, pendientes y presión de agua, para lo que se hacía necesario el empleo de bombas hidráulicas, arcas, etc.

Se trataba de buscar por lo tanto, la disposición más racional y funcional posible de las fuentes en relación con la red de conducción de agua. Quizás, los estudios de Ventura Rodríguez estén en esta dirección, la de solventar todos los problemas previsibles en la problemática de la instalación.

El nº 96-514 presenta un croquis de situación; V. Rodríguez duda sobre la posible ubicación en la fuente de Apolo. Cuando concibe el Salón del Prado, el maestro, tiene muy claro donde ubicar dicha fuente, por ello nos inclinamos a pensar que la indecisión estaría en relación con el agua que podría llegarles ya que, el arquitecto, en el proyecto definitivo tuvo que renunciar, por la incapacidad de la fontanería, al alcance y dimensión de los juegos acuáticos que había propuesto.

En estas primera ideas, V. Rodríguez proyecta tanto las fuentes como los sistemas de cimentación de las mismas. Atención prestada a las arcas cambijas o arcas de agua que deberían abastecer a los organismos. Los depósitos posiblemente estuvieron en la calle de las Huertas, que por su disposición en pendiente, se prestaba perfectamente para tal fin.

Cabe destacar el diseño 96-509, que se refiere a la Plazuela de las cuatro fuentes en la confluencia de la calle de las Huertas; en este proyecto no sólo se atiende a la disposición de las fuentes, sino que insiste en los elementos vegetales, para ornamentar este espacio con los

mismos, idea muy acorde con el lugar y con la búsqueda de integrar la naturaleza en la ciudad. Ventura Rodríguez en este boceto proyecta seis fuentes, aunque sólo propone la conducción de agua a cuatro de ellas; puede que la supresión de las otras dos se debiese a un cambio de idea o a un problema técnico, por la imposibilidad de conducir agua a las seis fuentes por la carencia de la misma.

Aparece en el mismo proyecto el alzado de otra fuente, en esa búsqueda de modelos para el lugar. Se trata de un modelo sencillo, sobre el gran pilón se superponen dos copas. En general, los alzados que propone se caracterizan por una ausencia de elementos escultóricos y sin embargo importantes juegos de agua.

El diseño 96-522 tiene mayor significación; se refiere al proyecto de ubicación de la fuente de Atocha. Se piensa ubicarla en eje con la Puerta, la cual aparece retranqueada con respecto al paseo, ciñéndose a la propia topografía del terreno, buscando como principal objetivo la adaptación al mismo. Ahora bien, con esta disposición de la fuente, Ventura Rodríguez conseguía una importante armonía entre esta obra y la de Cibeles, pues también aparecía retranqueada en este tiempo con respecto al Paseo, aunque en el lado opuesto.

C.L.A.

El paseo del Prado fue, desde antaño, objeto de un permanente deseo de remodelación, tanto de las barreras que marcaban sus límites, como en sus adornos, ajardinamientos etc.

Este eje por su amplia longitud se prestaba perfectamente a la serie de propuestas que se vertieron sobre él, sin interrupción en el siglo XIX.

El siglo XIX, por otra parte, fue una época de grandes transformaciones en el Prado, otorgándole un nuevo significado, a partir de los cambios producidos en su fisonomía. El gran conjunto de propuestas referidas a cambiar de una u otra manera este espacio, en su mayoría no realizadas, evidencian sin embargo, la gran polémica proyectiva creada en torno a este enclave madrileño que tardaría tiempo en tomar su configuración definitiva.

C.L.A.

374

SÁNCHEZ PESCADOR, Juan José

Diseño de verja para el cerramiento del Jardín Botánico

30 de Junio de 1850

Dibujo en tinta negra, sobre papel verjurado, con aguadas gris, azul y rosa.

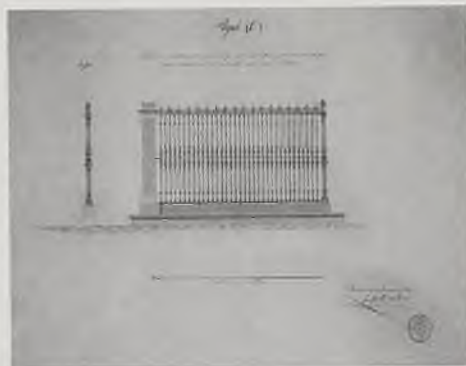
Escala: 20 pies castellanos.

418 x 535 mm.

Fdo.: "Juan Jose Sanchez Pescador" (Rubricado).

Notas manuscritas: "Papel (C) // Perfil // Diseño de un trozo de berja de la que se ha de construir para cerramiento del // Jardin Botánico, en la linea del nuevo paseo de Atocha // Escala de pies castellanos // Madrid 30 de Junio de 1850 // Juan Jose Sanchez Pescador (Rubricado)".

AV. ASA. 0,59-10-6.



El diseño que nos ocupa se refiere a un enverjado que habría de servir de cerramiento a uno de los edificios más significativos de este lugar, el Jardín Botánico. Este edificio se crea por iniciativa del Marqués de Grimaldi, secretario de Estado de Carlos III, sabedor de la afición del Rey por la ciencia Botánica. Con la creación de este edificio se suprime el anterior Jardín Botánico creado por Fernando VI en el Soto de Migas Calientes. El Nuevo Jardín Botánico se ubica junto al flamante Salón del Prado, inmediato al Gabinete de Ciencia Naturales, convirtiéndose en el edificio más significativo del antiguo Prado de Atocha, continuación del Prado de San Jerónimo.

Sánchez Pescador realiza un diseño de verja para servir de cerramiento al Botánico. A partir de este sistema de enverjado se intentaba integrar la naturaleza en el paseo.

No sólo serviría para embellecer el propio edificio del Jardín Botánico, sino que se buscaba también omar el propio enclave periférico.

A su vez, la verja serviría de mirador desde el paseo, de tal forma que el espectador pudiese contemplar desde el exterior toda la naturaleza que concentraba el interior del edificio, volcándola de esta forma, a la mirada desde el Paseo.

La estructura, en general, es simple pero de gran decoro. Por las propuestas consecutivas que se conocen nos cabe la duda de que el diseño que consideramos se llevara a cabo.

C.L.A.



375

SÁNCHEZ PESCADOR, Juan José

Proyecto de barrera para separar el Salón del Prado del Paseo de Coches

27 de Agosto de 1843

Dibujo en tintas negra y sepia, sobre papel verjurado, con aguadas gris, rosa y azul.

Escala: 40 pies castellanos.

477 x 965 mm.

Fdo.: "Juan Jose Sánchez Pescador" (Rubricado).

Notas manuscritas: "Diseño que manifiesta un trozo de berja ó barrera proyectada para separar el Salon del Prado del paseo de los coches, espresando en el mismo el de los canapies ó asientos // de piedras, situación de los candelabros para el alumbrado y tiesto ó vasos para las rejillas // . Planta // Perfil por la linea A.B. de la planta // Escala de pies castellanos // Madrid 27 de Agosto de 1843. // Juan Jos Sanchez Pescador (Rubricado)".

AV. ASA. 0,59-10-8.

El proyecto de Sánchez Pescador plantea una función concreta, separar la zona del Salón del Prado dedicada exclusivamente a paseo, de la zona destinada a la circulación de carruajes.

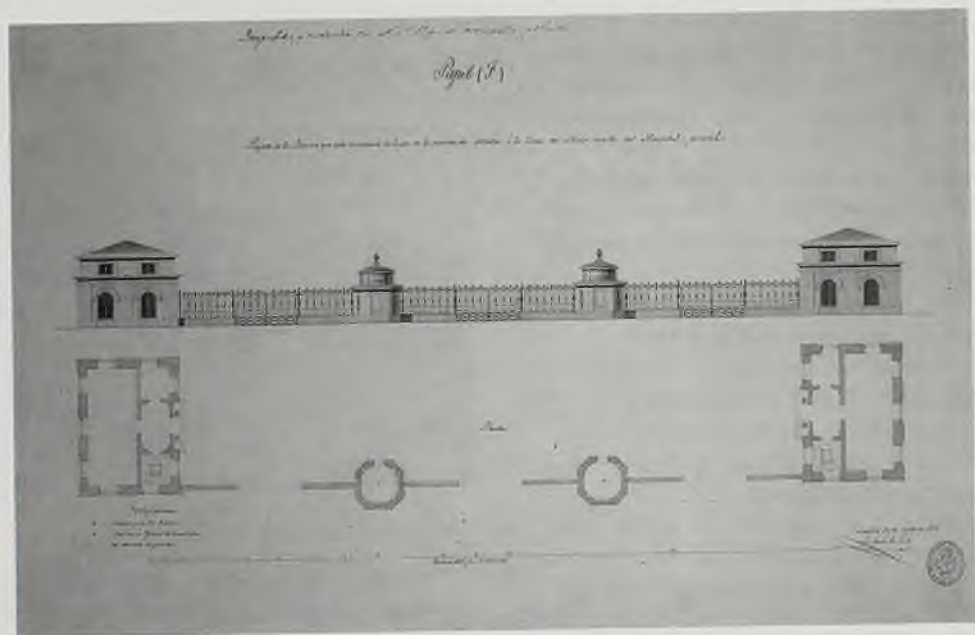
El enverjado de sencillo diseño resulta significativo por integrar tanto la verja de separación de ambos espacios, como elementos decorativos de infraestructura y de carácter funcional.

El diseño se embellece con los floreros de piedra que se colocan en los pedestales que separan cada uno de los tramos de la verja; así mismo se tiene en cuenta lo relativo al alumbrado, por lo que se contemplan farolas que proporcionarían la luz necesaria a un lugar intensamente frecuentado; finalmente habría que destacar los asientos de piedra que se adosan a la verja, a

partir de los cuales se corrobora que el Salón del Prado sigue siendo en este momento, un lugar de paseo, de esparcimiento para la población de la Villa.

Aunque el proyecto es de gran simplicidad hay que tener en cuenta, como incluso, en estos pequeños diseños, sin demasiada incidencia para la transformación de este espacio se tiene en cuenta, que sean lo más decorosos posible, sirviendo no sólo para realizar una función concreta sino para embellecer y ennoblecer la totalidad del Paseo.

C.L.A.



376

El problema de los cerramientos a partir de la creación de barreras, dió lugar a numerosas alternativas, a lo largo de los siglos XVII-XIX, planteadas en el Prado de San Jerónimo y Prado de Atocha, para acotar los últimos espacios que comprendía este eje.

La zona de Atocha, constituía desde antaño la frontera de la Villa antes de tomar el Camino de Vallecas, lugar de gran significación, ya que, fue desde muy antiguo sitio de peregrinación hacia la Basílica de Atocha. Estos proyectos de barreras dejaron de tener significación cuando y a consecuencia del plan de ensanche para Madrid, se empezaron a urbanizar y construir los alrededores de la nueva ciudad.

C.L.A.

376

SÁNCHEZ PESCADOR, Juan José

Proyecto de "Barrera" para la Puerta de Atocha

30 de Junio de 1850

Dibujo en tintas negra y sepia, sobre papel verjurado, con aguadas gris, ocre y sepia. 465 x 725 mm.

Fdo.: "Juan Jose Sanchez Pescador" (Rubricado).

Notas manuscritas: "Desaprobado, y sustituido en el nº 1º que se acompaña adjunto // Papel (F) // Proyecto de la Barrera que debe construirse en el lugar de la puerta de Atocha á la linea del ultimo resalto del Hospital general // Planta // Explicacion. // a Casinos para los Guardas. // b Registro ú Oficinas de recaudación // de derechos de puertas // Escala de 300 pies castellanos // Madrid 30 de Junio de 1850. // Juan Jose Sanchez Pescador (Rubricado)".

AV. ASA. 0,59-10-6.

El diseño propone una barrera que habría de construirse en el lugar de la puerta de Atocha, especificándose que debería ubicarse en la línea del último resalte del Hospital General.

Lo más destacado del proyecto se refiere a los pabellones que acompañan al enverjado propiamente dicho, que si bien, presentan un carácter funcional, ya que, los pabellones centrales serían los casinos para guardas, y los de los extremos "Registros de oficinas de recaudación de derechos de puertas", otorgan magnificencia al plan.

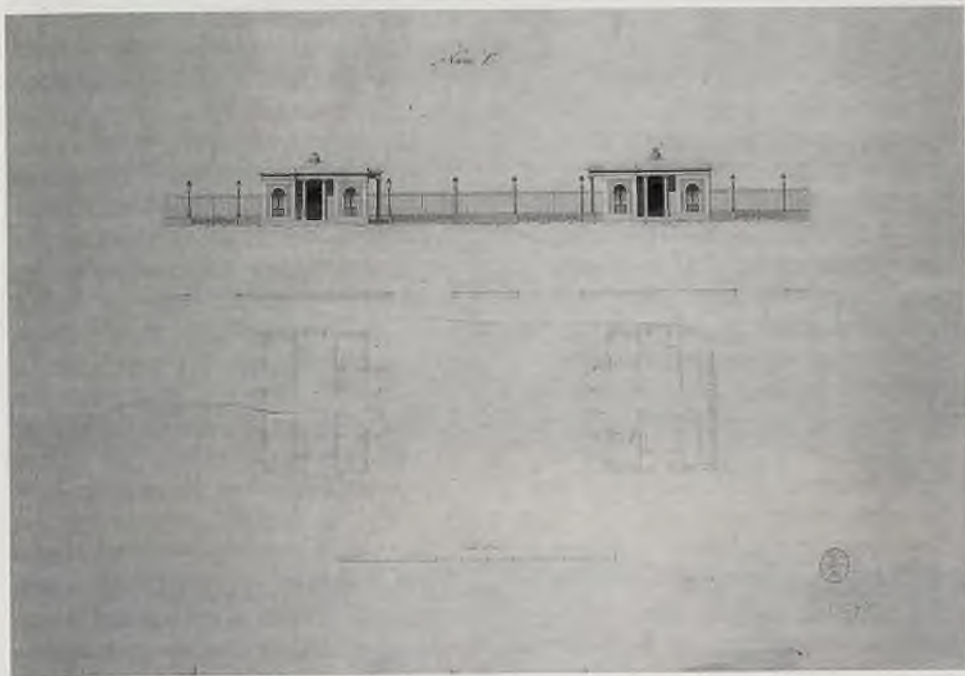
Las construcciones son de gran simplicidad, con una marcada muralidad revalorizándose en esta dirección el sentido de lo "austero".

En cuanto a los materiales empleados en la obra, se sigue la línea de las construcciones neoclásicas, combinando la piedra y el ladrillo, contrastando con el hierro de la verja, que sirve tanto de barrera, como de nexo de unión de los distintos pabellones.

Aunque no se llevase a fin esta empresa, el diseño refleja que hubo al menos dos propuestas, y que finalmente se aceptó la que se señala con el Nº 1. Este proyecto muestra una de las muchas ideas que en este momento está planteando Sánchez Pescador, destinadas a cambiar la fisonomía del Prado.

C.L.A.

496



377

MIRANDA, P.

Proyecto de Barrera para la Puerta de Atocha

Siglo XVIII

Dibujo a tinta negra, sobre papel verjurado, con aguadas gris, rosa, ocre, marrón y verde.

Escala: 100 pies.

646 x 936 mm.

Fdo.: "P. Miranda".

Notas manuscritas: "Nº 1º // Escala de Pies // P. Miranda".

Observ.: Marcas de agua J. Whatman 1850.

AV. ASA. 0,59-10-6.

El diseño de P. Miranda se refiere a una de las propuestas de barrera de cerramiento dentro de la proyectiva del siglo XIX para esta zona.

Los proyectos de barrera que se proponen a lo largo de la centuria resultan significativos porque plantean los "cerramientos" de la capital, no desde el carácter simple de las cercas, sino que a partir de una estructura más compleja; combinan tanto elementos arquitectónicos con un carácter, por lo general funcional, con elementos de alumbrado público, enverjados en su mayoría de hierro,

todo integrado a partir de una perfecta armonía, sin acopio de excesos, más bien dentro de formas simples y puras, reflejo quizás del momento en que se conciben.

C.L.A.

378

RODRÍGUEZ, Ventura (1717-1785)

Proyecto del Pórtico del Paseo del Prado. Planta

29 de Marzo de 1783

Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas en grises y verdes.

Escala: 150 pies castellanos y 700 pies castellanos.

634 x 1257 mm.

Fdo.: "Madrid y Marzo 29 del 1783 // Ventura Rodriguez" (Rubricado).

Notas manuscritas: "Planta de un segundo Diseño de Peristilo, o Portico, con al- // gun aumento al que propuse en 7 de Marzo de 1776: para execu- // tarse en el Paseo del Prado de S. Geronimo (en el parage señalado en la planta // gral fig A) a beneficio de la comodidad publica, que sirva para paseadero cubierto // y donde puedan defenderse de las lluvias y temporales dos, o tres mil personas con // una Fonda, Botilleria, y otras comodidades; como se previene en la Orden del Consejo, // que se me comunico por Madrid en 22 de Enero de este año; que explico en // esta forma".

"B Dicho Peristilo, ó Portico // C Entrada a las Oficinas // D Escalera que sube a seis Salas destinadas a comer, y beber, y encima de // ellas habitacion para el Amo de la Fonda, y su familia, con- // salida al terrado, ó Paseadero descubierta, donde pueden colo- // carse Coros de Música en dias festivos // EFG Tres piezas para trabajar, y tener los gene- // ros de Botilleria, con Fuente // HIJ Otras tres piezas // para los // de Cocina, tambien con fuente -- K Silla, o lugar de la Persona, en quien resida la autoridad del Magistrado que ha de Presidir el Paseo -- L Boveda para despensa, y Carbonera // M Lugar comun para hombres -- N [idem] para Mugeres: ambos vierten a la Alcanta- // rilla, que se ha de hacer de toda la extension del Pórtico -- OPQR Pla- // za delante del Peristilo donde se puede plantar, dejando sus // calles, un compartimento donde se puede plantar, dejando sus // calles, un compartimento de Boxes, por ser esta // Planta de verdor perpetuo: En los Bosquetes de los // lados ST pueden plantarse laureles qe // daran hermosura a la vis- // ta, y buen olor".
En otro plano que se encuentra dentro de éste, en la parte inferior: "Figa. A // planta general

de la Plaza grande, con sus abenidas, y Edificios contiguos".

"Numº. 1.2.3. Plaza del centro del Paseo, y en sus extremos las Fuentes de Cybeles, y Neptuno -- 6, 7 Paso de la Calle // de Alcalá -- 8, 9, Carrera de S. Geronimo -- 10, 11, Venida de la Puerta de Atocha -- 12, 13, [idem] de la de Recoletos -- 14, 15 // Calle nueva de Tragineros -- 16, 17, 18, subidas al Retiro -- 19 Posito -- 20 Jardin de la Primavera -- 21 Caballerizas // del Retiro -- 22 Casas de Dn Nicolas de Francia -- 23 Casa del Duque de Bejar -- 24 Ygla. de Sn Fermin -- 25 Ca- // sa del Duque de Villahermosa -- 26 Casa del Duque de Medina celi -- 27 Plaza del Portico -- 28 Fuente de Apolo -- // 29 [idem] de Hercules".

A.S.F. A-3545.

Bibl.: Sambricio, C.: "En la segunda mitad del siglo XVIII", en *La Casa de Correos un edificio de la ciudad*. Madrid, 1988. Repr. fig. 7, p. 8.

Reese, T. F.: "Hipódromos, carros, fuentes, paseantes y la diversión pública en la España del siglo XVIII: Un programa agrario y de la Antigüedad clásica para el Salón del Prado", en *El Arte en tiempo de Carlos III*. IV Jornadas de Arte. Madrid, 1989. Repr. fig. 26, p. 35. fig. 27.

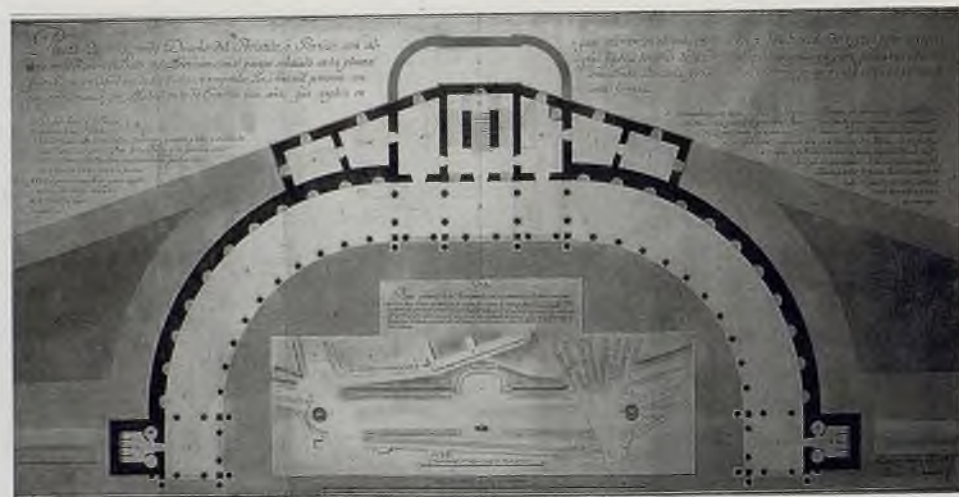
Arbaiza, S. y Heras, C.: *Inventario de los diseños de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX* (En prensa).

Exp.: *Madrid Testimonios de su Historia hasta 1875*. Exposición-Catálogo. Madrid, 1979.

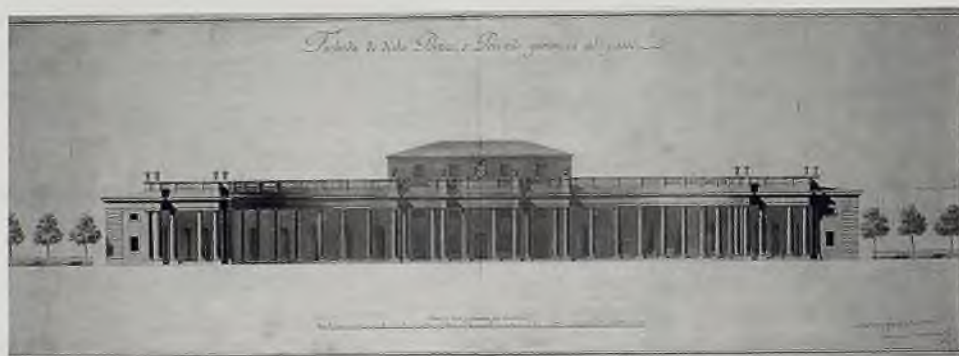
Repr. Cat. Nº 668.

El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785). Exposición-Catálogo. Madrid, 1983. Repr. Cat. Nº 52, p. 160.

Navascués Palacio, P.: "Proyecto de D. Ventura Rodríguez para el Paseos del Prado", en *Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida*. Exposición-Catálogo. Madrid, 1986. Repr. fig. 32, p. 59.



378



379

379

RODRÍGUEZ, Ventura (1717-1785)

Proyecto del Pórtico del Paseo del Prado. Fachada que mira al Paseo

29 de Marzo de 1783

Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas grises.

Escala: 150 pies castellanos.

449 x 1253 mm.

Fdo.: "Madrid y Marzo de 1783 // Ventura Rodríguez" (Rubricado).

Notas manuscritas: "Fachada de dicho Portico, o Peristilo que mira al paseo".

A.S.F. A-3546.

Bibl.: Sambricio, C.: "En la segunda mitad del

siglo XVIII", en *La Casa de Correos un edificio en la ciudad*. Madrid, 1988. Repr. fig. 7, p. 8.

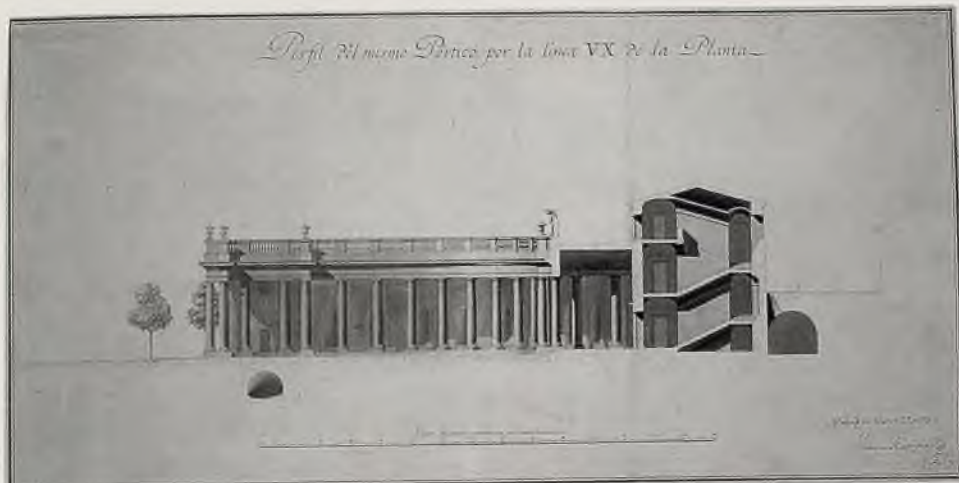
Arbaiza, S. y Heras, C.: *Inventario de los diseños de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando, correspondiente a los S. XVIII y XIX* (En prensa).

Exp.: *Madrid Testimonios de su Historia hasta 1875*. Exposición-Catálogo. Madrid, 1979.

Repr. Cat. Nº 668.

El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785). Exposición-Catálogo. Madrid, 1983. Repr. Cat. Nº 52, p. 160.

Navascués Palacio, P.: "Proyecto de D. Ventura Rodríguez para el Paseos del Prado", en *Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida*. Exposición-Catálogo. Madrid, 1986. Repr. fig. 32, p. 59.



380

380

**RODRÍGUEZ, Ventura
(1717-1785)**

Proyecto del Pórtico del Paseo del Prado. Perfil

29 de Marzo de 1783

Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas en grises.

Escala: 150 pies castellanos.

461 x 903 mm.

Fdo.: "Madrid y Marzo 29 de 1783 // Ventura Rodríguez" (Rubricado).

Notas manuscritas: "Perfil del mismo Pórtico por la línea VX de la Planta".

A.S.F. A-3547.

Bibl.: Sambricio, C.: "En la segunda mitad del siglo XVIII", en La Casa de Correos un edificio en la ciudad. Madrid, 1988. Repr. fig. 7, p. 8. Arbaiza, S. y Heras, C.: Inventario de los diseños de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando, correspondiente a los S. XVIII y XIX (En prensa).

Exp.: Madrid Testimonios de su Historia hasta 1875. Exposición-Catálogo. Madrid, 1979. Repr. Cat. Nº 668.

El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785). Exposición-Catálogo. Madrid, 1983. Repr. Cat. Nº 52, p. 160.

El proyecto, que Ventura Rodríguez propone, se refiere a uno de los planes para la configuración del Salón del Prado, la realización de un pórtico que habría de situarse en el tramo medio del Paseo frente a la fuente de Apolo, según muestra el plano general del Salón, donde aparece la ubicación concreta de este pórtico semicircular.

La urbanización del Prado de S. Jerónimo, puede considerarse la reforma más impresionante que Carlos III realizó en la Capital. Este paseo, concebido a partir de los postulados ilustrados, refleja como la política urbana del nuevo monarca se centró en el fenómeno de las periferias, como hecho más importante que motivó el desarrollo de la capital.

Proyectado por José de Hermosilla, que concibió el paseo a partir de un esquema circoagonal, este arquitecto al ser relegado de su cargo hacia 1775, da la ocasión a Ventura Rodríguez para tomar la dirección de las obras. El nuevo arquitecto respetó el trazado de Hermosilla, que si bien le había dado la forma, Ventura Rodríguez se esforzó por dotarle de significado. Adornó el Paseo con las fuentes de Neptuno, Cibeles y Apolo que hoy podemos contemplar aunque totalmente descontextualizadas, y proyectó un hermoso pórtico que de haberse construido hubiese imprimido un carácter monumental al que fue considerado uno de los mejores "salones europeos". Ventura Rodríguez propone un

pórtico semicircular de carácter funcional, ya que, debería servir para el resguardo de los paseantes, contando además con Fonda, Botillería, etc. De nuevo nos encontramos ante una de las grandiosas arquitecturas que fueron pensadas por el maestro español, y que no se llevaron a la práctica, a juzgar por las dimensiones que habría de tener el peristilo, que propone Ventura Rodríguez, con cabida para 2000 o 3000 personas.

Este pórtico cubierto se estructuraba en altura, con el peristilo propiamente dicho y los pisos superiores que se destinarían a fonda, habitaciones del encargado del negocio etc. Hay que destacar el carácter de "mirador" de esta obra, ya que el piso superior se concibe como una terraza descubierta, destinada a servir de plataforma a los coros de música los días festivos, claro reflejo del carácter sociológico y lúdico del Prado, importante núcleo de recreación y área de evasión de los habitantes.

La construcción de este pórtico no sólo se prestaba a la comodidad del público sino que embellecía el lugar para donde se proyectaba, al ocultar las caballerizas del Buen Retiro, delante de las cuales se proyecta la obra. Del mismo modo, con esta construcción, Ventura Rodríguez conseguía que no se disgregase el programa del conjunto que había planeado, al no trazar muros sólidos arquitectónicos en este lateral; así el pórtico daba consistencia y monumentalidad al Salón. El desarrollo semicircular del peristilo, permitía además configurar una plaza entre la construcción y el Salón propiamente dicho, espacio que se destinaría a jardín. De nuevo aparece la idea de potenciar la naturaleza, que suponía la idea básica del Paseo.

La fachada principal presenta un peristilo de gran severidad coronado con una balaustrada decorada con jarrones. El dominio absoluto de la horizontalidad y los ángulos almohadillados, en general, muestran las características de la última etapa del arquitecto, dentro de unos postulados más ponderados.

Parece que los motivos económicos imposibilitaron la materialización del proyecto, a juzgar por los 150.000 reales de presupuesto que presentó Ventura Rodríguez.

De cualquier forma, lo más significativo del planteamiento se refiere, a que no se trata simplemente de un diseño arquitectónico, sino de un diseño arquitectónico-urbanístico, mostrando uno de los aspectos de la gran reforma proyectada para esta periferia de la Capital.

C.L.A.

ANÓNIMO

Proyecto de un laboratorio que habría de construirse al lado del Jardín Botánico de Madrid

Siglo XVIII

Dibujo sobre papel verjurado a tinta negra y sepia. Aguada gris, verde y sepia.

Escala: "Escala en chico de 500 Pies Castellanos" // "Escala en grande de 500 pies castellanos".

620 x 990 mm.

Notas manuscritas: En la parte derecha: Explicación de estos planos / Las partes sombreadas en ellas contienen las obras precisas del laboratorio / El laboratorio se advierte en la letra A / sus oficinas en la B / Zaguan C / Paso y entrada al laboratorio la D / Escaleras la E / Las Galerías la F / Alzado de estas obras la G / El cordon las cercas por Fachada H".

En la parte izquierda: "Fachada del jardín con escala menor la Y / Fachada corregida para atar con los casos de los Botánicos que Buelben a S. Blas. J / Fachada nueva q puede ocupar el tramo q termina en la subida a S. Jeronimo K / la tinta encarnada, el sitio que debe ocupar la Nueva obra L / la tinta berdosa el jardín, con la M / Sitio que ocupan las casas de los Botánicos y jardines la N / Arboles que se deben aumentar para el corregido de la Fachada / los que se notan con la tinta encarnada".

Madrid. B. N. (Barcia N° 2209).

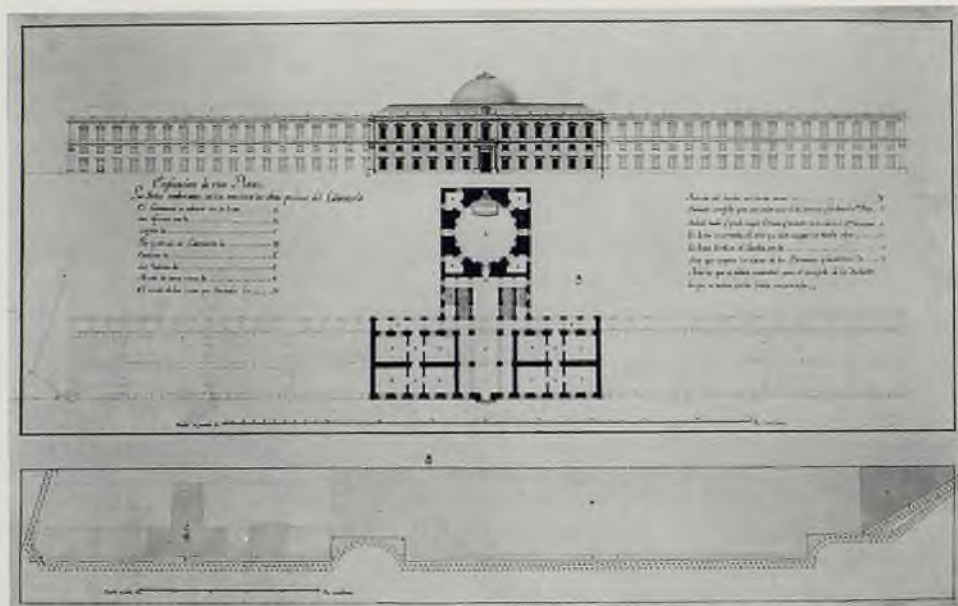
Bibl.: Barcia, Angel María de: *Catálogo de la Colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid 1906. Cat. N° 2209.

Añón, C.: *Real Jardín Botánico de Madrid. Sus orígenes: 1755-1781*. Madrid, 1987. Repr. p. 60.

Moleón, P.: *La arquitectura de Juan de Villanueva. El proceso de un proyecto*. Madrid, 1988. Repr. fig. 110, p. 224.

Sambrić, C.: "La Escuela de Palacio", en *La Casa de Correos un edificio en la ciudad*. Madrid, 1988. Repr. fig. 22, p. 50.

Exp.: Moleón, P.: "La obra perdida de D. Juan de Villanueva", en *Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida*. Exposición-Catálogo. Madrid, 1986. Repr. p. 65.

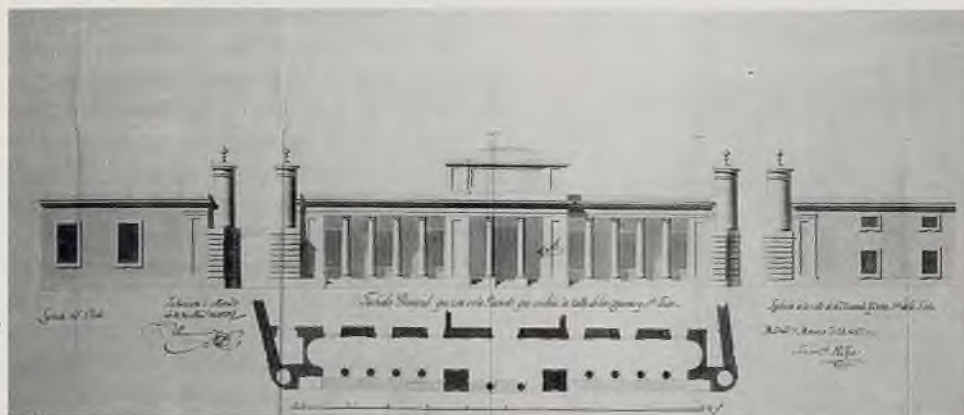


381

El proyecto viene atribuyéndose a Juan de Villanueva, sin embargo, por falta de datos y a través del examen estilístico, se ha puesto en duda tal adscripción (P. Moleón, 1988, pág. 224). En 1783 se aprueban unas ordenanzas provisionales firmadas por Floridablanca tituladas "Reglamento que en calidad de Ordenanzas manda Su Majestad guardar en el Real Jardín Botánico por ahora y entretanto que se forma la Correspondencia a este y demas establecimientos que deben estar unidos". En la misma fecha, D. José Moñino comunica al Duque de Losada la construcción de un Laboratorio químico con el cual se relaciona este proyecto en investigación reciente (P. Moleón, 1988, 223-226) que se considera realizado entre 1781 y 1783. Fue destinado al lugar que en 1786 ocuparía el Gabinete de Historia Natural (actual Museo del Prado). Parece ser que el proyecto estaba acompañado de otra lámina, hoy perdida, que recogía el diseño del Jardín Botánico y cuya leyenda explicativa se incluye en el plano del edificio. En el plano del Jardín se señalaba la ubicación del Laboratorio químico. Por todo lo expuesto se deduce que el proyecto de la Biblioteca Nacional formó parte de una planificación de conjunto, en la que posiblemente se reorganizaban y se precisaban

otras fórmulas del Real Botánico. El diseño del edificio se afilia a la corriente del barroco clásico señalándose la relación estilística que presenta con la proyectiva de Francisco Sabatini (P. Moleón, 1988, 224), lo cual es convincente teniendo en cuenta la relación del italiano con la obra del Jardín Botánico (Archivo de Palacio Reinado de Carlos III, Leg. 3875) y la precisiones documentales se han ofrecido respecto al trazado del propio núcleo ajardinado (C. Añón, Madrid, 1985). Con la caída de Grimaldi la presencia en el Real Jardín Botánico de Sabatini se aminora, aunque su influencia permanecerá directamente y a través de su discípulo, Antonio Berete. El diseño además de expresar la monumentalidad que se otorga a los edificios públicos tan privativa del reinado de Carlos III, define la denominada constancia cromática y rítmica mural demostrando resistencia a cualquier modulación contrastante. Se establece una secuencia jerárquica a través del elemento cupular incorporando un grado de tensión vertical de forma moderada pero que sirve de contraste a la linealidad y horizontalidad del planteamiento, que asume el valor de lo urbano del Paseo en su excesivo tendido hacia el suelo.

V.T.M.



382

382

RIVAS, Francisco

Proyecto para la Platería Martínez

24 de Marzo de 1792

Escala: 100 pies.
425 x 960 mm.

Fdo.: "Franco. Ribas" (Rubricado) //
"Villanueva" (Rubricado).

Notas manuscritas: "Fachada del Prado //
Informado a Madrid // en 11 de Abril de 1792
// Villanueva // Fachada Principal que esta en
la Placuela que concluye la calle de las
Guertas y S^o Juan // Fachada de la Calle de la
Alameda y Ntra S^o de la Leche // Madrid y
Marzo a 24 de 1792 // Franco. Ribas //
Escala".

AV. ASA. 1-52-97.

Bibl.: Sambricio, C.: "La Escuela de Palacio",
en *La Casa de Correos un edificio en la
ciudad*. Madrid, 1988. Repr. fig. 16, p. 44.

El dibujo refleja la planta y alzado del atrio de entrada a la Fábrica de Platería Martínez situada en el Paseo del Prado, ejecutada por el arquitecto Francisco Ribas. Acompaña al dibujo un informe de Juan de Villanueva, en el cual se señalan una serie de rectificaciones al proyecto que sugieren, sobre todo por las medidas nuevas que se establecen, que la obra tuvo que ser revisada y sometida a otro esquema.

La traza tiene gran interés por ser exponente de

la influencia que ejerce la arquitectura de Juan de Villanueva, pues en el caso del Gabinete de Ciencias Naturales situado en lugar fronterero a la Platería, la remitenca porticada del proyecto es evidente; Ribas no obstante, resuelve la obra en un tono más convencional y frío, aunque el trazado se plantea con dibujo impecable. Este proyecto inspira fielmente la obra definitiva, sin embargo la imagen real del edificio se realizó con algunos matices distintivos y contrapuestos al proyecto que Villanueva ordena rectificar en marzo de 1782.

V.T.M.

383

VILLANUEVA, Juan de (1739-1811)

Observatorio Astronómico de Madrid. Planta

Hacia 1790

Dibujo a tinta negra y aguada gris.
Escala: "Escala de Pies Castell".
460 x 610 mm.

Fdo.: "Villanueva". Firmado y rubricado.

Notas manuscritas: "Planta // De el
Observatorio Astronomico, que se hace
Establece en los altos de S^o Blas, de Madrid //.
Gabinete, Gabinete // Pieza de los instrumentos
metereológicos // Pieza de el Setor // Sala //
Pieza de Observación de parajes // Piezas de
los cuadrantes // portico" //

AV. ASA. 0,59-30-8 (En depósito en el Museo Municipal).

Bibl.: Gil de Zárate, A.: *Anuario del Real Observatorio de Madrid*. Madrid, 1859.

Lampérez, V.: *Arquitectura civil española*. Madrid, 1922.

Chueca F. y De Miguel, C.: *La vida y las obras del arquitecto Juan de Villanueva*. Madrid, 1949.

Tinoco, J.: *Apuntes para la historia del Observatorio de Madrid*. Madrid, 1951.

Kubler, G.: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, 1957.

Simón Palmer, M. C.: "La ermita y el cerrillo de San Blas", en *AIEM*. Madrid, 1973. pp. 117-126.

Fernández Alba, A.: *El Observatorio Astronómico de Madrid. Juan de Villanueva arquitecto*. Madrid, 1979.

Sambricio, C.: *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986.

Moleón, P.: *La arquitectura de Juan de Villanueva. El proceso del proyecto*. Madrid, 1988. Repr. fig. 157, p. 278.

Sambricio, C.: "La escuela de Palacio" en *La Casa de Correos, un edificio en la ciudad*. Madrid 1988. Repr. fig. 21, p. 49.

Higuera Rodríguez, M. D.: "Enseñanzas náuticas e Instituciones científicas en la Armada española", en *España y el mar en el siglo de Carlos III*. Madrid, 1989. Pp. 133-151.

Exp.: *Madrid testimonios de su historia hasta 1875*. Exposición-Catálogo. Madrid, 1979. Cat. nº 680.

Juan de Villanueva arquitecto (1739-1811). Exposición-Catálogo. Madrid, 1982. Repr. cat. nº 35, p. 124.1

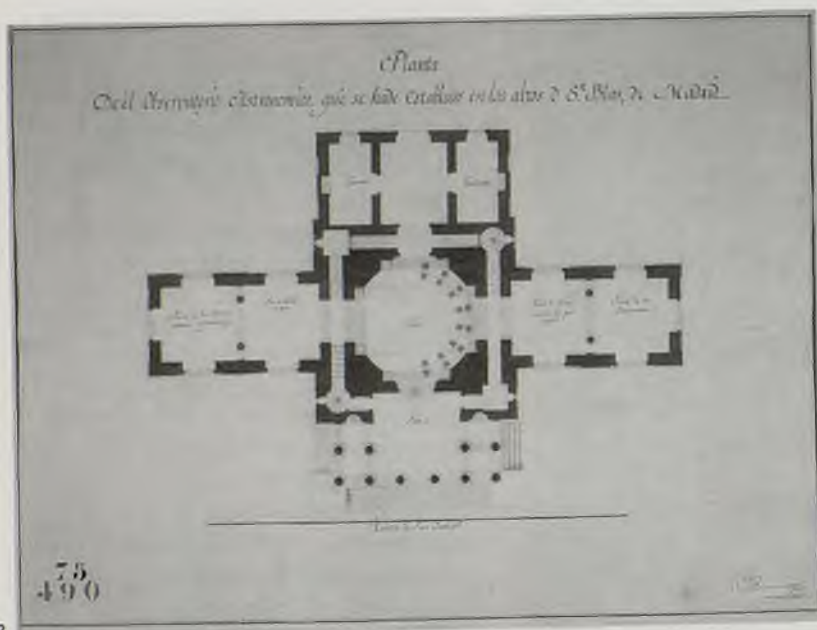
Moleón, P.: "La obra perdida de don Juan de Villanueva", en *Madrid no construido. Imágenes de la ciudad prometida*.

Exposición-Catálogo. Madrid, 1986.

Tovar, V.: "Carlos III y la cultura artística de su tiempo", en *Carlos III Alcalde de Madrid (1788-1988)*. Madrid, 1988.

Moleón, P.: "La arquitectura de las luces en tiempos de Carlos III", en *Carlos III Alcalde de Madrid (1788-1988)*. Madrid, 1988.

501



383

384

**VILLANUEVA, Juan de
(1739-1811)**

**Proyecto para el Observatorio, en
los Altos San Blas. Fachada
principal**

Hacia 1790

*Dibujo en tinta negra sobre papel verjurado
con aguada gris.*

Escala: 100 pies castellanos.

460 x 606 mm.

Fdo.: "Villanueva" (Rubricado).

*Notas manuscritas: "Fachada // De el
Observatorio Astronómico que se hade
Establecer, en los altos de S Blas // de Madrid
// Escala en pies castellanos // Villanueva
(Rubricado).*

AV. ASA. 0.59-11-8.

*Bibl.: Gil de Zárate, A.: Anuario del Real
Observatorio de Madrid. Madrid, 1859.*

*Lampérez, V.: Arquitectura civil española.
Madrid, 1922.*

*Chueca F. y De Miguel, C.: La vida y las obras
del arquitecto Juan de Villanueva. Madrid,
1949.*

*Tinoco, J.: Apuntes para la historia del
Observatorio de Madrid. Madrid, 1951.*

*Kubler, G.: Arquitectura de los siglos XVII y
XVIII. Madrid, 1957.*

*Simón Palmer, M. C.: "La ermita y el cerrillo
de San Blas", en AIEM. Madrid, 1973. pp.
117-126.*



384

*Fernández Alba, A.: El Observatorio
Astronómico de Madrid. Juan de Villanueva
arquitecto. Madrid, 1979.*

*Sambricio, C.: La Arquitectura española de la
Ilustración. Madrid, 1986.*

*Moleón, P.: La arquitectura de Juan de
Villanueva. El proceso del proyecto. Madrid,
1988. Repr. fig. 158, p. 279, fig. 160 p. 282.*

Sambricio, C.: "La escuela de Palacio", en La

*Casa de Correos, un edificio en La ciudad.
Madrid 1988. Repr. fig. 21, p. 49.*

*Higueras Rodríguez, M. D.: "Enseñanzas
náuticas e Instituciones científicas en la
Armada española", en España y el mar en el
siglo de Carlos III. Madrid, 1989. Pp. 133-151.*

*Exp.: Madrid testimonios de su historia hasta
1875. Exposición-Catálogo. Madrid, 1979. Cat.
nº 680.*

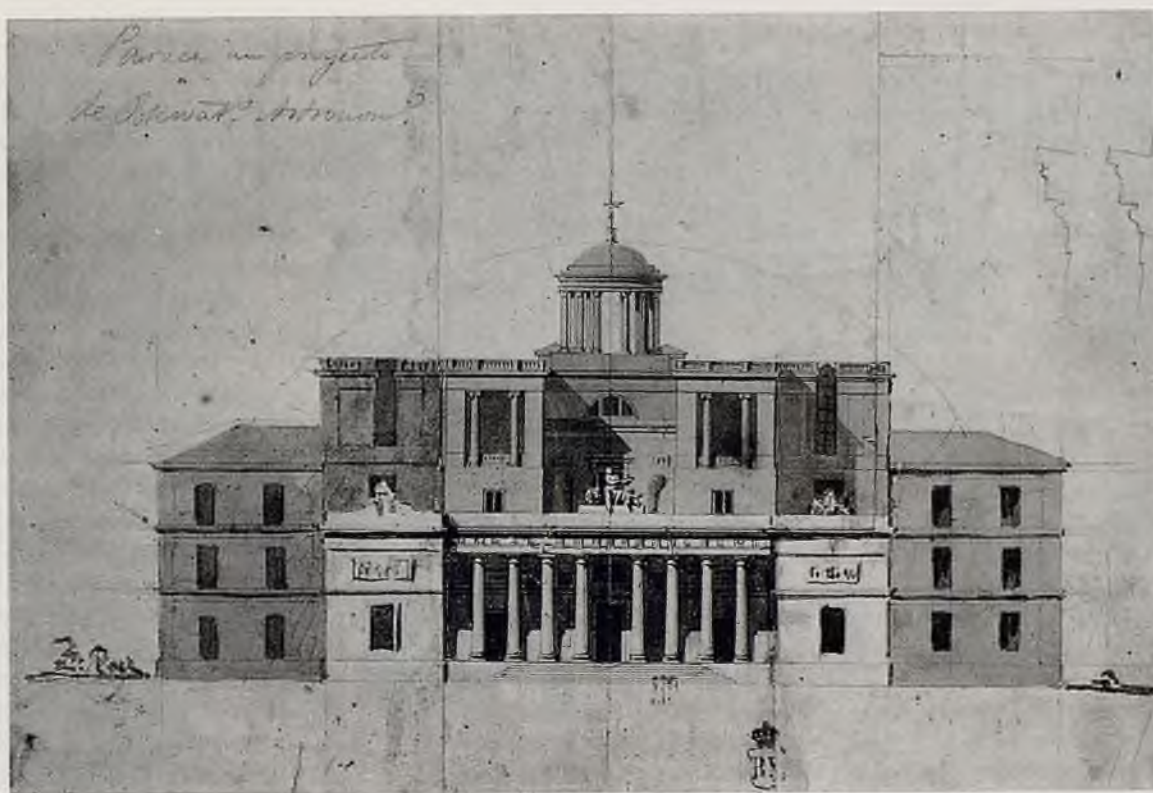
*Juan de Villanueva arquitecto (1739-1811).
Exposición-Catálogo. Madrid, 1982. Repr. cat.
nº 35, p. 124.1*

*Moleón, P.: "La obra perdida de don Juan de
Villanueva", en Madrid no construido.
Imágenes de la ciudad prometida.*

Exposición-Catálogo. Madrid, 1986.

*Tovar, V.: "Carlos III y la cultura artística de
su tiempo", en Carlos III Alcalde de Madrid
(1788-1988). Madrid, 1988.*

*Moleón, P.: "La arquitectura de las luces en
tiempos de Carlos III", en Carlos III Alcalde
de Madrid (1788-1988). Madrid, 1988. Repr. p.
354.*



385

ANÓNIMO (Atribuido a Juan de Villanueva) (1739-1811)

Proyecto de Observatorio astronómico

Siglo XVIII

Dibujo en tinta negra sobre papel verjurado con aguadas grises.
165 x 230 mm.

Notas manuscritas: (A l'apiz) "Parece un proyecto // de Observat^o Astronom^o".
Madrid, B.N. (Barcía N^o 1226).

Bibl.: Gil de Zárate, A.: *Anuario del Real Observatorio de Madrid*. Madrid, 1859.

Lampérez, V.: *Arquitectura civil española*. Madrid, 1922.

Chueca F. y De Miguel, C.: *La vida y las obras del arquitecto Juan de Villanueva*. Madrid, 1949. Repr. p. 325.

Tinoco, J.: *Apuntes para la historia del Observatorio de Madrid*. Madrid, 1951.

Kubler, G.: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, 1957.

Moya Blanco, L.: *Ideas en la arquitectura madrileña de la época de Napoleón*, en *Aula de Cultura* N^o 14. Madrid, 1971. Repr. en lám.

Simón Palmer, M. C.: "La ermita y el cerrillo de San Blas", en *AIEM*. Madrid, 1973. pp. 117-126.

Fernández Alba, A.: *El Observatorio Astronómico de Madrid*. Juan de Villanueva arquitecto. Madrid, 1979. Repr. p. 22.

Sambrić, C.: *La Arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986.

Moleón, P.: *La arquitectura de Juan de Villanueva. El proceso del proyecto*. Madrid, 1988. Repr. fig. 164, p. 288.

Higuera Rodríguez, M. D.: "Enseñanzas náuticas e Instituciones científicas en la Armada española", en *España y el mar en el siglo de Carlos III*. Madrid, 1989. Pp. 133-151.

Exp.: *Juan de Villanueva arquitecto (1739-1811)*. Exposición-Catálogo. Madrid, 1982. Repr. cat. n^o 36, p. 124.

Moleón, P.: "La obra perdida de don Juan de Villanueva", en *Madrid no construido. Imágenes de la ciudad prometida*.

Exposición-Catálogo. Madrid, 1986.

Tovar, V.: "Carlos III y la cultura artística de su tiempo", en *Carlos III Alcalde de Madrid (1788-1988)*. Madrid, 1988.

Moleón, P.: "La arquitectura de las luces en tiempos de Carlos III", en *Carlos III Alcalde de Madrid (1788-1988)*. Madrid, 1988.

El Observatorio Astronómico de Madrid significó, en la obra de Villanueva, el culmen a su dilatada carrera como arquitecto. El planteamiento y posterior construcción de este edificio fue fruto de la política ilustrada de Carlos III y sus

colaboradores, quienes no sólo pretendieron ornar la Corte, sino que igualmente aspiraron a dotar la ciudad con elementos cultos derivados de la atención que hacia la cultura demostraron. Entre 1758-1790 Villanueva será el encargado de llevar a la práctica los programas ilustrados por medio de tres edificios que, con el tiempo, se convertirían en símbolo e identidad de Madrid: el Museo de Ciencias Naturales, Jardín Botánico y Observatorio Astronómico. Estas construcciones quedaban íntimamente ligadas a otra intervención, en este caso urbanística, como fue el Salón del Prado, en el cual Villanueva insertó sus edificios con un marcado sentido urbano y no como elementos aislados del resto de las nuevas orientaciones que en cuanto a la planificación de la ciudad se producían.

Según todas las descripciones, comentarios y noticias, la idea de establecer un observatorio en Madrid fue una propuesta de D. Jorge Juan (Gil de Zárate, 1859, p. III); no es de extrañar esta atribución ya que este marino, fue el impulsor de una renovación científica que si bien se dirigió, en mayor medida, al campo de la náutica, su desarrollo posterior se extendió a otros campos. En 1717 se creaba en Cádiz la Academia de Guardiamarinas en la cual tuvo un papel primordial. De igual forma en diciembre de 1749 y a propuesta de Jorge Juan se creará el Real Observatorio Astronómico de Cádiz (Higuera Rodríguez, Madrid, 1989, p. 147); que pudo ser el antecedente del madrileño. No hay que olvidar que en la Corte

también existió posiblemente otro precedente; Pedro Megniè logró establecer con ayuda real una Escuela de Matemáticas, Física y Óptica en la casa de cristales de la calle del Turco, "Donde construyó también un observatorio astronómico, obra de Barrillero" (Tovar Martín, V. 1988, p. 51). Durante la construcción del observatorio de Villanueva, que se iniciaría en 1790, surgieron otros proyectos de instalación de este tipo de construcciones, pero de forma provisional, mientras se construía el definitivo. Uno de estos proyectos se ubicaría en el llamado "altillo de San Pablo" realizándose con materiales ligeros como madera y yeso (Gil de Zárate, 1860, p. VII-VIII). Otro ejemplo se desprende del documento que Joseph Chaix, director del Cuerpo de Ingenieros Cosmógrafos del Estado, instruye en 1799 para pedir un local, en el cual formar un observatorio y un alojamiento donde poder seguir sus prácticas. En cuanto al edificio para el estudio cosmográfico, se nos ofrece una interesante noticia sobre dónde vivía Villanueva, y además la posible ubicación en el Buen Retiro del rezado de los padres del Escorial. La casa que se ofrece a Chaix, conocida como "del rezo de los pp del Escorial", se acomodaba a la función requerida por disponer de una torre, pero existían otros problemas como eran: "pero la havitan dos sobreestantes del museo y el Arquitecto dn Juan de Villanueva a los que si se les desaloja les será forzoso se bayan a vivir a Madrid por no tener aquí ni una guardilla donde colocarlos" (AGP. Buen Retiro. Caja 11764/42). Para solucionar el problema del alojamiento se optará por acomodarle en una de las piezas del futuro Real Observatorio siempre y cuando Villanueva lo considerase oportuno. Otro proyecto se sucedió durante los últimos años del gobierno de José Bonaparte, quien encargó los planos a Silvestre Pérez bajo la supervisión del instrumentista Megniè, pero éste nunca se llevó a efecto (Gil de Zárate, 1859, p. XI). La construcción por parte de Villanueva del Real Observatorio Astronómico no estuvo exenta de problemas y continuos retrasos desde su comienzo en 1790; la obra no estaría terminada hasta 1808 con lo que el proyecto original sufrió continuos cambios y añadidos, que si bien no cambiaron su estructura general sí contribuyeron a variar fisonomía del conjunto. El Observatorio Astronómico de Madrid, como ya reflejábamos anteriormente, fue una idea que surgió y se desarrolló en el reinado de Carlos III, pero el inicio de la obra, tardaría aún

en producirse, comenzando ya en el reinado de su hijo, hacia 1790. En la construcción además de Villanueva, intervinieron como aparejador Santiago Gutiérrez y como pagador Juan Ramón de las Heras (AGP. Buen Retiro, Caja 11762/2). La integración en este catálogo de los dos dibujos que se conservan en el Archivo de Villa sobre este proyecto, se justifica en primer lugar, porque a pesar de que su desarrollo constructivo interior, no varió en gran medida con respecto al edificio que se realizó, los cambios y transformaciones que sobre el proyecto original se ejecutaron, conllevaron una variación sustancial en su aspecto externo. En segundo lugar su inclusión responde a criterios de estudio comparativo para poder comprobar la evolución del proyecto desde sus inicios. La ubicación del observatorio en el Buen Retiro, conllevó el buscar un lugar despejado y en altura que permitiera las pretendidas demandas científicas que este edificio necesitaba. El lugar elegido, fue el cerrillo conocido como de San Blas, nombre recibido, por encontrarse allí una ermita bajo la advocación de este santo desde 1588. Tenemos noticias, de que incluso Villanueva había formado un plan de sus inmediaciones, en el cual quedaba registrada la "urbanización" del terreno y el emplazamiento de sus diferentes edificios; este proyecto se encuentra en la actualidad desaparecido (Simón Palmer, C., 1973, p. 122). El proyecto del observatorio está compuesto por dos dibujos, una planta y un alzado de la fachada (A. Villa), en donde Villanueva demostrará la síntesis de todos sus logros arquitectónicos en cuanto al estudio de espacios y elementos constructivos. La planta cruciforme se configura a partir de un espacio central circular inscrito en un cuadrado del que parten dos brazos en el eje este-oeste; al norte una estructura que se corresponde en anchura con el cuerpo central, y en la parte sur un pórtico hexástilo. Destaca el continuo dominio de la geometría en la composición, con formas circulares y cuadrangulares que se superponen y concatanen racionalizando el espacio. Incluso el arquitecto propone conjuntar todo el edificio en una gran circunferencia, en la cual también se reflejan los accesos al altillo por medio de escaleras. La distribución de espacios dentro del edificio fue una de las pocas cuestiones que se le plantearon como crítica al proyecto, ya que en general durante su construcción, así como en la historiografía posterior, casi siempre se alabó el

edificio. La sala central, rotunda, a la que se accede desde el pórtico, actúa de elemento distribuidor de las distintas estancias, tanto del gabinete como de las dedicadas a los instrumentos de observación, algunos de los cuales aún hoy se conservan. En la planta también se distinguen las escaleras de acceso al piso superior, que en Villanueva casi siempre aparecen ocultas; la de la parte norte es la que se desemboca en el templete y su entrada se realiza desde el interior, mientras que la escalera de la parte meridional tiene su acceso tanto desde el interior como desde el pórtico. En cuanto a la fachada, ésta se desarrolla a base de una agregación de cuerpos y una superposición de elementos escalonados que permiten una visión clara del conjunto. Destaca un elemento fundamental en la composición, como es el templete de coronamiento del cuerpo central, este singular recurso que carecía de precedentes en la arquitectura española, abría un nuevo camino en la concepción del edificio e incluso una nueva época en la arquitectura. La idea para este remate podría estar en conexión con ejemplos ingleses (Moleón, P. La arquitectura de... 1988); aunque anteriormente Villanueva ya había experimentado estas formas en el Jardín del Príncipe de Aranjuez y en el ornato del palacio del duque de Alba de la calle Alcalá (Chueca, F., 1982, p. 45). El templete en forma de tholos, está compuesto por columnas de orden jónico; éste no actúa como linterna del Salón central, sino que se desarrolla como una estancia para la observación. Este elemento será un anticipo del "Neohelenismo" posterior (Chueca, F. y de Miguel, C., 1949, p. 327). Su visión es clara, sin elementos que la entorpezcan, cosa que no ocurre en la actualidad, ya que tras las reformas de Pascual y Colomer en el XIX, se colocaron dos torrecillas delante a imitación de las de la parte norte, interrumpiendo la línea visual ascendente que Villanueva pretendía. En la fachada también sobresale la composición del pórtico de entrada, formado por columnas de orden corintio, que sustentan un entablamento, sobre el que se desarrolla un grupo escultórico, detrás del cual se abre una ventana en semicírculo, que actúa como punto de iluminación del salón rotundo. Es curioso observar como Villanueva no utiliza el frontón, ya que este elemento enmascararía la visión completa del templete aéreo que se eleva sobre todo el conjunto. La delicadeza, armonía y estudio de las proporciones hacen de esta obra un manifiesto

de la arquitectura neoclásica, sin la cual sería difícil entender el aprendizaje, evolución y síntesis de su autor.

Conservamos igualmente, otro proyecto atribuido a Villanueva (Chueca, F. y De Miguel, C. 1949, p. 325), en el cual se continúa con los elementos configuradores de la idea de 1790, aunque de mayores proporciones y complejidad; que aún ahondando dentro de sus mismos parámetros resulta una obra más pesada y menos armoniosa que la anterior. Existe una problemática por determinar cual pudo ser el diseño-origen para su construcción. En 1922 Lampérez publicó dos planos que consideraba de Villanueva para este edificio, igualmente daba por sentado que esta era la primera idea y que tras un proceso de reducción se convertiría en la idea de 1790 (Lampérez, V., 1922, p. 185). Posteriormente Chueca y De Miguel encontraron el dibujo que hoy conserva la B.N., núm. 1226, poniéndolo en relación con los de la planta y alzado que reproducía Lampérez en su libro. Por tanto estos tres autores consideraban alguno de estos dibujos como idea primera para la construcción del observatorio, a partir del cual Villanueva acortaría sus partes, hasta convertirlo en lo que hoy encontramos. Sin embargo existe otra hipótesis que señala todo lo contrario, considerándose estos dibujos como pasos sucesivos a partir de la planta y alzado de los planos conservados en el Archivo de Villa (Moleón, P., 1988, p. 291). En el reverso del plano atribuido a Villanueva se encuentran esbozos de plantas, alzados e incluso un alzado de un pabellón lateral.

F.D.M.

386

VELÁZQUEZ, Isidro (1765-1840)

Real Observatorio de Madrid. (Visto desde la parte del Paseo de Atocha)

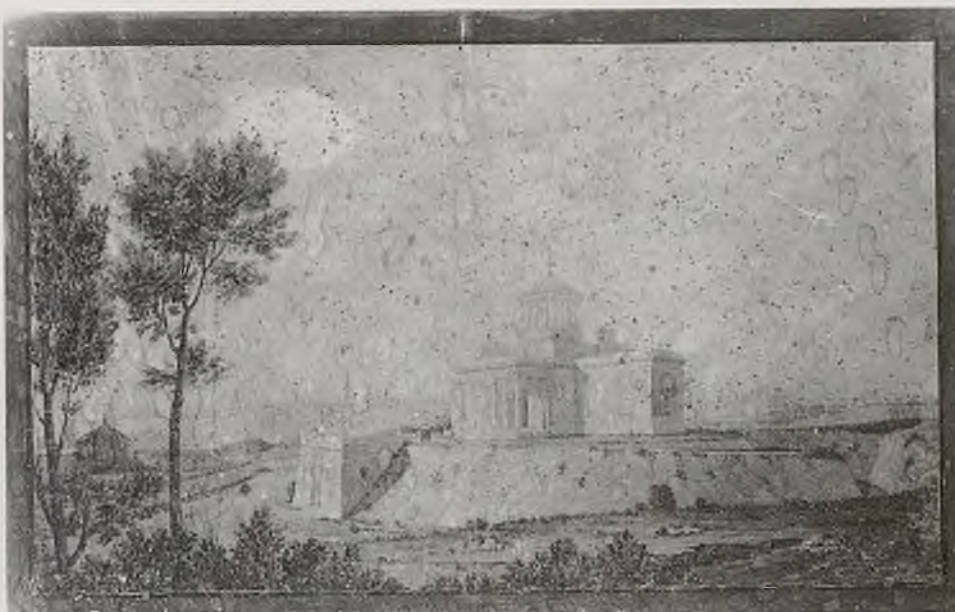
Siglo XVIII

Dibujo sobre papel verjurado y aguadas azul,
verde y gris.

300 x 475 mm.

Notas manuscritas: (A lápiz) "D. Ysidro
González Velazquez".

Madrid B.N. (Barcía Nº 1221).



368

Bibl.: Gil de Zárate, A.: *Anuario del Real Observatorio de Madrid*. Madrid, 1859.

Lampérez, V.: *Arquitectura civil española*. Madrid, 1922.

Chueca F. y De Miguel, C.: *La vida y las obras del arquitecto Juan de Villanueva*. Madrid, 1949. Repr. p. 319.

Tinoco, J.: *Apuntes para la historia del Observatorio de Madrid*. Madrid, 1951.

Kubler, G.: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, 1957.

Simón Palmer, M. C.: "La ermita y el cerrillo de San Blas", en *AIEM*. Madrid, 1973. pp. 117-126.

Fernández Alba, A.: *El Observatorio Astronómico de Madrid. Juan de Villanueva arquitecto*. Madrid, 1979. Repr. p. 28.

Sambrić, C.: *La Arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986.

Moleón, P.: *La arquitectura de Juan de Villanueva. El proceso del proyecto*. Madrid, 1988. Repr. fig. 169, p. 299.

Higueras Rodríguez, M. D.: "Enseñanzas náuticas e Instituciones científicas en la Armada española", en *España y el mar en el siglo de Carlos III*. Madrid, 1989. Pp. 133-151.

Exp.: *Juan de Villanueva arquitecto (1739-1811)*. Exposición-Catálogo. Madrid, 1982.

Moleón, P.: "La obra perdida de don Juan de Villanueva", en *Madrid no construido. Imágenes de la ciudad prometida*.

Exposición-Catálogo. Madrid, 1986.

Tovar, V.: "Carlos III y la cultura artística de su tiempo", en *Carlos III Alcalde de Madrid (1788-1988)*. Madrid, 1988.

Moleón, P.: "La arquitectura de las luces en tiempos de Carlos III", en *Carlos III Alcalde de Madrid (1788-1988)*. Madrid, 1988. Repr. p. 351.

En el dibujo de Isidro González Velázquez, podemos observar claramente algunos de los cambios que se pretendieron realizar cuando el observatorio aún se hallaba en fase de construcción. Estas transformaciones se hacen efectivas, si comprobamos este diseño con el alzado de fachada que guarda el A. de la Villa (cat. n. 384). Los planteamientos sobre los que incide Velázquez, si bien son ligeros, permiten asegurar que durante el proceso de edificación, la intuición creadora de Villanueva actuó, incorporando o reduciendo elementos al proyecto inicial.

La datación de este dibujo es imprecisa, no pudiendo asegurarse ninguna fecha concreta, aunque su realización debió girar en torno a 1795, tras su vuelta de Italia (Moleón, P., 1988, p. 279). La vista, que presenta este discípulo de Villanueva, muestra el edificio desde el ángulo sureste y en ella podemos reparar sobre ciertos aspectos interesantes. Uno de ellos, es sin duda la ubicación del observatorio sobre un talud de arena que tiende a la circunferencia; para

acceder a él, se logra por medio de una estructura en piedra embutida en la arena, en cuyo interior albergaba una escalera. También resulta interesante observar la posición de la ermita de San Blas, sobre cuya ubicación con respecto al edificio astronómico, se suscitó gran polémica por parte de Villanueva, quien no estaba dispuesto a que su localización tapara en parte la visión de la construcción.

En cuanto a los cambios del alzado, estos van desde las ventanas laterales del frente sur, que pasan de ser de medio punto a alargarse hasta romper la cornisa, hasta la permutación de la misma que de ser lisa en el proyecto de Villanueva, presenta ahora modillones. El otro elemento significativo que ahora se simplifica es la linterna de remate del templete.

Todos estos cambios se pueden comprobar por grabados del momento, que reflejan como algunos cambios en la concepción del edificio se tuvieron que producir sobre la marcha.

F.D.M.



387

387

CARNICERO, Alejandro

Observatorio Astronómico. Alzado.

Siglo XIX

Dibujo sobre papel verjurado a tinta negra y aguadas grises.

78 x 127 mm.

Notas manuscritas: "Madrid 1879" (Nota perteneciente a la referencia de la colección Castellanos).

Madrid. B.N. (Barcia nº 926).

Bibl.: Gil de Zárate, A.: *Anuario del Real Observatorio de Madrid*. Madrid, 1859.

Lampérez, V.: *Arquitectura civil española*. Madrid, 1922.

Chueca F. y De Miguel, C.: *La vida y las obras del arquitecto Juan de Villanueva*. Madrid, 1949.

Tinoco, J.: *Apuntes para la historia del Observatorio de Madrid*. Madrid, 1951.

Kubler, G.: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, 1957.

Simón Palmer, M. C.: "La ermita y el cerrillo de San Blas", en AIEM. Madrid, 1973. pp. 117-126.

Fernández Alba, A.: *El Observatorio Astronómico de Madrid. Juan de Villanueva arquitecto*. Madrid, 1979.

Sambrićo, C.: *La Arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986.

Moleón, P.: *La arquitectura de Juan de Villanueva. El proceso del proyecto*. Madrid, 1988.

Higueras Rodríguez, M. D.: "Enseñanzas náuticas e Instituciones científicas en la Armada española", en *España y el mar en el siglo de Carlos III*. Madrid, 1989. Pp. 133-151.

Exp.: *Juan de Villanueva arquitecto (1739-1811)*. Exposición-Catálogo. Madrid, 1982. Repr. cat. nº 35, p. 124.1

Moleón, P.: "La obra perdida de don Juan de Villanueva", en *Madrid no construido. Imágenes de la ciudad prometida*. Exposición-Catálogo. Madrid, 1986.

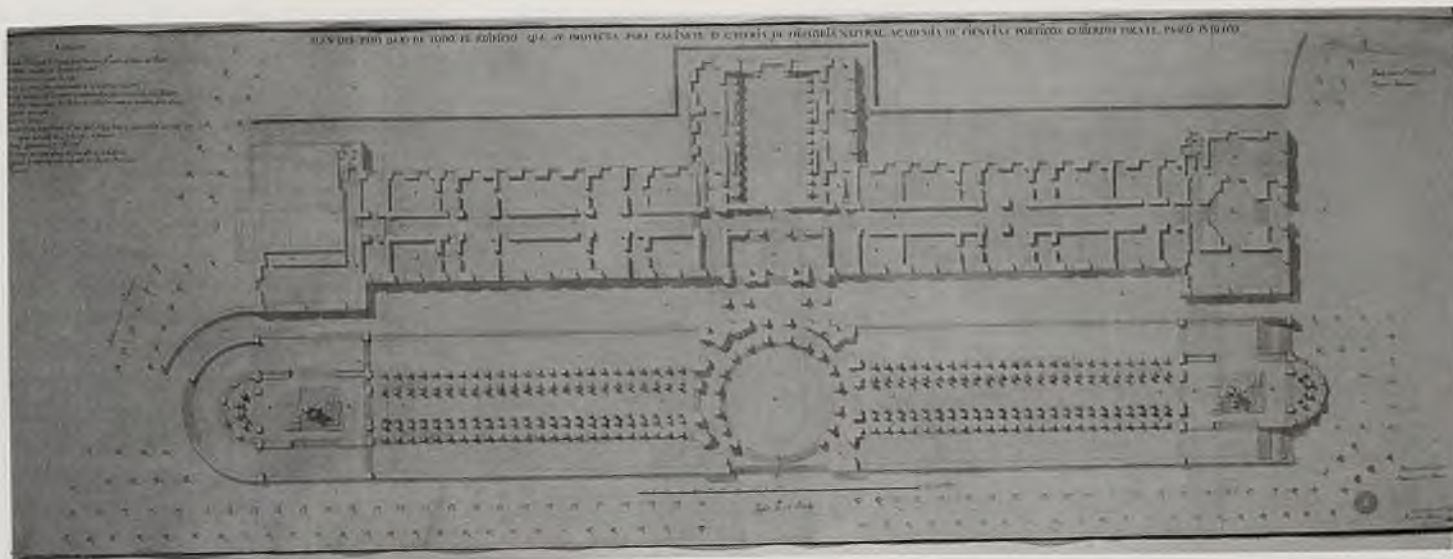
Tovar, V.: "Carlos III y la cultura artística de su tiempo", en *Carlos III Alcalde de Madrid (1788-1988)*. Madrid, 1988.

Moleón, P.: "La arquitectura de las luces en tiempos de Carlos III", en *Carlos III Alcalde de Madrid (1788-1988)*. Madrid, 1988.

El diseño que realiza Carnicero, se mueve dentro de los parámetros que sobre la obra primera de Villanueva se había venido realizando. La visión del observatorio se realiza desde el ángulo sureste, al igual que ocurría en la obra de Isidro Velázquez; con respecto a este y al proyecto de fachada de Villanueva (cat. n. 384), comprobamos de nuevo las modificaciones. Por un lado la cornisa que en el primer proyecto de Villanueva era lisa, aquí se constituye con modillones siguiendo la línea de Velázquez. Las ventanas de medio punto quedan ahora convertidas en elementos adintelados; la linterna que coronaba el templete, ha desaparecido, al igual que el grupo escultórico que coronaba el entablamento del pórtico. En este dibujo sin embargo no se recogen elementos de referencia en cuanto a sus alrededores, como sí ocurría en la aguada de Isidro Velázquez.

F.D.M.

506



388

388

**VILLANUEVA, Juan de
(1739-1811)**

**Proyecto para el Gabinete de
Historia Natural. Planta baja y
pórtico del paseo público**

30 de Mayo de 1789

*Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con
aguadas en grises y rosas.*

Escala: 200 pies castellanos.

590 x 1662 mm.

*Fdo.: "Madrid 30 de Mayo de 1789 // Juan de
Villanueva" (Rubricado).*

*Notas manuscritas: "PLAN DEL PISO BAJO
DE TODO EL EDIFICIO QUE SE
PROYECTA PARA GAVINETE O GALERIA
DE HISTORIA NATURAL, ACADEMIA DE
CIENCIAS PORTICOS CUBIERTOS PARA EL
PASEO PUBLICO".*

*"Explicacion // A Entrada Principal en el
medio de la Fachada que mira al Paseo del
Prado // B Vestibulo Circular con Porticos al
reedor (sic) // C Porticos cuviertos para el
Paseo // D Plazas con gradas para la
colocación de las estatuas equestres // E
Porticos circulares que rematan los extremos,
y ofrecen entrada a los Porticos // F Calle que
media entre los Porticos, y el edificio para la
entrada de los Coches // G Zaguan principal //
H Salon de Juntas // Y Corredores que
proporcionan el uso facil de las Aulas y
Laboratorios en lo bajo con // las dos entradas*

*de Norte, y Mediodia // J Aulas, Laboratorios y
Oficinas // K Escaleras que dan ascenso al
piso alto de la Galeria // L Zaguan de entrada
acia la parte del Jardin Botanico // LL
Comunes".*

*Ángulo superior derecho: "Plaza entre el
edificio y el // Jardín Botanico".*

*Ángulo inferior derecho: "Plaza de las quatro
// Fuentes del Prado".*

A.S.F. A-24.

*Bibl.: Kubler, G.: Arquitectura de los siglos
XVII y XVIII. Ars Hispaniae. Tomo XIV.*

Madrid 1957 Fig. 355, p. 273.

*Moya Blanco, L.: Ideas en la arquitectura
madrileña de la época de Napoleón. Aula de
Cultura. Ayuntamiento de Madrid. Ciclo sobre
Monumentos Madrileños. Nº 14. Madrid, 1971
(Repr.).*

*Guerra de la Vega, R.: Guía de arquitectura
1700-1900 (Del Palacio Real al Museo del
Prado). Madrid, 1976. Repr. p. 80.*

*Sambricio, C.: La Arquitectura española de la
Ilustración. Madrid, 1986. Repr. p. 248.*

*Moleón, P.: La arquitectura de Juan de
Villanueva. El Proceso del Proyecto. Madrid,
1988. Repr. fig. 111, p. 227.*

*Arbaiza, S. y Heras, C.: Inventario de los
diseños arquitectónicos de la Real Academia
de Bellas Artes de San Fernando,
correspondiente a los S. XVIII y XIX (En
prensa).*

*Exp.: Madrid Testimonios de su Historia hasta
1875. Exposición-Catálogo. Madrid, 1979.
Repr. cat. nº 681.*

389

**VILLANUEVA, Juan de
(1739-1811)**

**Proyecto para el Gabinete de
Historia Natural. Plan del piso alto**

30 de Mayo de 1789

*Dibujo a tinta, sobre papel verjurado, con
aguadas en grises y rosas.*

Escala: 200 pies castellanos.

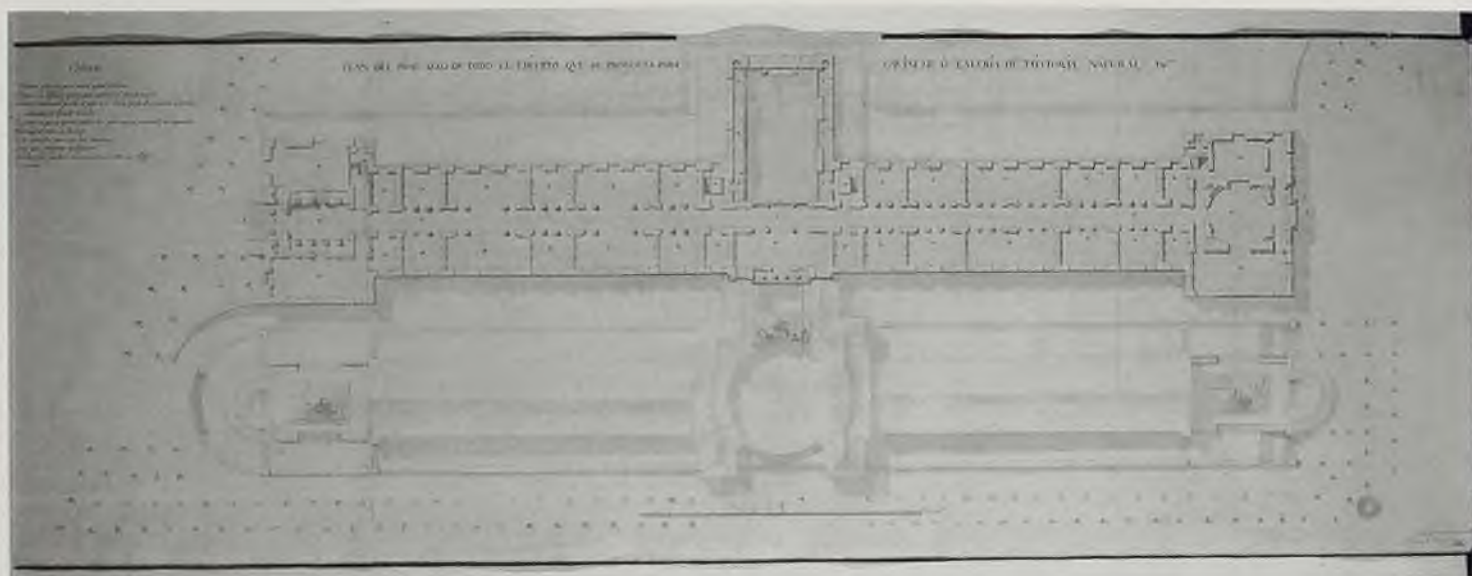
591 x 1657 mm.

*Fdo.: "Madrid 30 de Mayo de 1789 // Juan de
Villanueva" (Rubricado).*

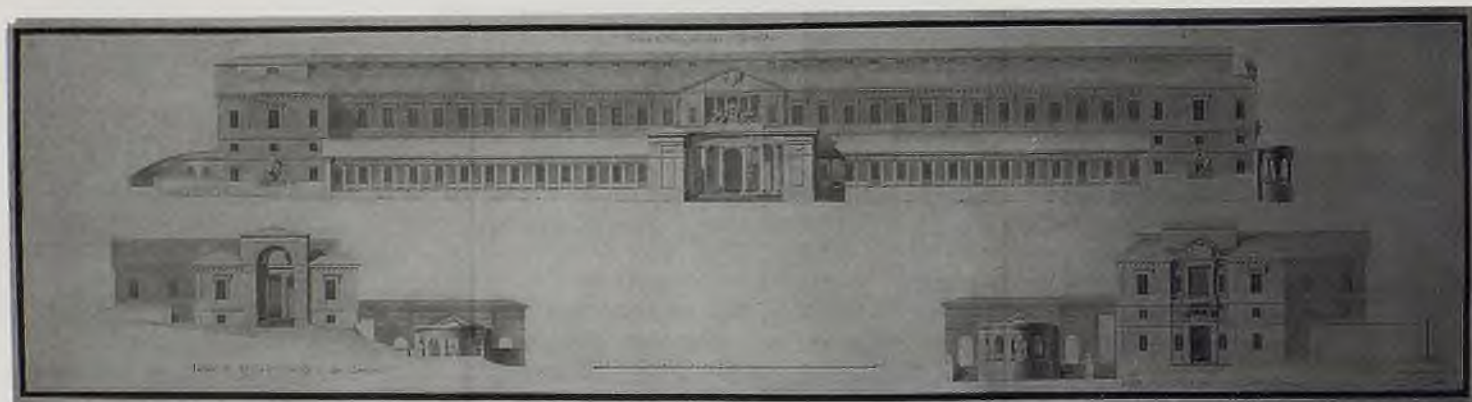
*Notas manuscritas: "Explicacion // A Entrada y
Portico por la suvida a San Geronimo // B
Zaguan con algunas gradas para ascender al
piso Principal // C Galeria continuada por todo
el largo del edificio que facilite entrada a
varios // Gavinetes de distintos tamaños // D
Gavinetes en que se pueden colocar las
producciones naturales con separacion // E
Tribunas al Salon de Juntas // F Sala circular
destinada ala Chimica // G Salas para
Artefactos y Libreria // H Escaleras que
facilitan comunicacion con todos los Pisos // Y
Comunes".*

A.S.F. A-25.

*Bibl.: Moya Blanco, L.: Ideas en la
arquitectura madrileña de la época de
Napoleón. . Aula de Cultura. Ayuntamiento de
Madrid. Ciclo sobre Monumentos Madrileños.
Nº 14. Madrid, 1971 (Repr.).*



389



390

Sambricio, C.: *La Arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986. Repr. p. 246.

Moleón, P.: *La arquitectura de Juan de Villanueva. El Proceso del Proyecto*. Madrid, 1988. Repr. fig. 111, p. 227.

Arbaiza, S. y Heras, C.: *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondiente a los S. XVIII y XIX* (En prensa).

Exp.: *Madrid Testimonios de su Historia hasta 1875*. Exposición-Catálogo. Madrid, 1979. Repr. cat. nº 681.

Rodríguez Ruíz, D.: "Los lenguajes de la magnificencia: La arquitectura madrileña durante el reinado de Carlos III", en *Carlos III Alcalde de Madrid 1788-1988*.

Exposición-Catálogo. Madrid, 1988. Repr. p. 267.

390

VILLANUEVA, Juan de (1739-1811)

Proyecto para el Gabinete de Historia Natural. Alzado y fachadas principales y laterales: Norte y Mediodía

30 de Mayo de 1789

Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas en grises.

Escala: 200 pies castellanos. 456 x 1664 mm.

Fdo.: "Madrid 30 de Mayo de 1789 // Juan de Villanueva" (Rubricado).

Notas manuscritas: "Fachada de Poniente que mira a el Paseo del Prado". "Fachada de

Norte acia la suvida de San Geronimo". "Fachada de Mediodía que mira al Jardín Botanico". A.S.F. A-26.

Bibl.: Chueca, F. De Miguel, C.: *La vida y las obras de Juan de Villanueva*. Madrid, 1949. Repr. figs. 104-5-6. Pp. 288-9.

Moya Blanco, L.: "Ideas en la arquitectura madrileña de la época de Napoleón". Aula de Cultura. Ayuntamiento de Madrid. Ciclo sobre Monumentos Madrileños. Nº 14. Madrid, 1971 (Repr.).

Sambricio, C.: *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986. Repr. p. 248.

Moleón, P.: *La arquitectura de Juan de Villanueva. El Proceso del Proyecto*. Madrid, 1988. Repr. fig. 111, p. 227.

Arbaiza, S. y Heras, C.: *Inventario de los*

diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondiente a los S. XVIII y XIX (En prensa).

Exp.: *Madrid Testimonios de su Historia hasta 1875*. Exposición-Catálogo. Madrid, 1979. Repr. cat. nº 682.

Tovar Martín, V.: "Dibujos de arquitectura del siglo XVIII", en *Madrid Testimonios de su Historia hasta 1875*. Exposición-Catálogo. Madrid, 1979. Repr. cat. nº 681, p. 202.

391

VILLANUEVA, Juan de (1739-1811)

Proyecto para el Gabinete de Historia Natural. Secciones sobre la línea 1-2, 3-4.

30 de Mayo de 1789

Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas en grises.

Escala: 200 pies castellanos.

Fdo.: "Madrid 30 de Mayo de 1789 // Juan de Villanueva" (Rubricado).

Notas manuscritas: "Corte por largo sobre la longitud de la Línea 1 y 2". "Corte por ancho sobre la longitud de la Línea 3 y 4".

A.S.F. A-27.

Bibl.: Moya Blanco, L.: *Ideas en la arquitectura madrileña de la época de Napoleón*. Aula de Cultura. Ayuntamiento de Madrid. Ciclo sobre Monumentos Madrileños. Nº 14. Madrid, 1971 (Repr.).

Sambricio, C.: *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986. Repr. p. 248.

Moleón, P.: *La arquitectura de Juan de Villanueva. El Proceso del Proyecto*. Madrid, 1988. Repr. fig. 111, p. 227.

Arbaiza, S. y Heras, C.: *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondiente a los S. XVIII y XIX* (En prensa).

Exp.: *Madrid Testimonios de su Historia hasta 1875*. Exposición-Catálogo. Madrid, 1979. Repr. cat. nº 683.



391

El encargo que recibió Juan de Villanueva de construir un Gabinete de Ciencias Naturales, en el espacio entre Neptuno y el Jardín Botánico, fue tal vez, la empresa de mayor envergadura, tanto a nivel urbano-arquitectónico como a nivel científico que se proyectó durante el reinado de Carlos III. A partir de la política cultural de Floridablanca, que afianza la idea de formar una Academia General de Ciencias, ya que era necesaria igual que la tenían todas las naciones cultas (Moleón, 1988, pág. 226) para potenciar el conocimiento de ciencia, con ese sentido pedagógico, al servicio de la sociedad, reflejo del propio pensamiento del momento, en 1785 Juan de Villanueva recibe órdenes para realizar los proyectos.

El edificio proyectado debería ser Gabinete de Historia Natural, Academia de Ciencias, Laboratorio Químico y Sede de la Academia de S. Fernando según intención de Floridablanca (Moleón, 1988, p. 226).

El 30 de Mayo de 1785, Juan de Villanueva presenta el primer proyecto, cuyo rasgo más significativo era el de retomar el tema del pórtico cubierto que Ventura Rodríguez había proyectado unos años antes para este eje del Prado.

Adecuándose perfectamente al espacio, Villanueva desarrolla una construcción paralela al Prado. Antecediendo al edificio y con las mismas dimensiones desarrolla un monumental pórtico "proyectando" con su desarrollo, la "arquitectura" en el Paseo. El peristilo estructuralmente responde al siguiente esquema: un gran espacio central rodeado de columnas y en eje con la entrada principal del Museo y con el espacio más significativo del mismo, y dos alas laterales de columnas que recorren lateralmente el espacio y que se rematan en forma de hemiciclo. Con este planteamiento, Villanueva convierte el pórtico en protagonista del diseño, al yuxtaponer este elemento al edificio, al que en cierto modo oculta.

Los diferentes autores opinan que Villanueva plantea la fábrica desde una opción urbana, en el afán de actuar sobre la ciudad, de servir de ornato en el Paseo. Chueca Goitia sostiene que Villanueva plantea la construcción, no tanto para llenar una exigencia práctica, como para engalanar el lugar, creando a partir del pórtico un gran telón arquitectónico escenográfico como fondo del Paseo (Chueca Goitia 1949, pág 285-6).

En cuanto al edificio destinado a Museo propiamente dicho, proyecta un volumen en dos alturas, una gran sala central y dos alas laterales paralelas al paseo en las que dispone una serie de dependencias con diferentes usos; este edificio presenta ya la gestación del proyecto definitivo: tres cuerpos unidos por alas longitudinales. Es una construcción de mayor sencillez que el que finalmente se construye.

En la planta baja se disponen espacios destinados a Academia de Ciencias. La planta segunda se destina a laboratorio químico, biblioteca y Salón de juntas. Esta independencia de funciones no sólo se consigue a partir de la distribución de espacios a distintos niveles, sino que se mantienen al exterior al concebir entradas independientes para cada institución.

En alzado lo más sobresaliente de la fachada se refiere al pórtico de entrada; en sí no hay nada excesivamente destacable, con su distribución de pisos en altura en un tratamiento de gran austeridad; probablemente la falta de interés de esta fachada, en cuanto a su sencillez, se justifica por el pórtico que la ocultaba. Después de este proyecto, Villanueva eliminó el gran pórtico y centró su interés en el propio edificio. Según Chueca, probablemente fue Villanueva quien quiso eliminar el pórtico para desarrollar y verter en él las ideas espaciales que hicieron del actual museo del Prado el baluarte de la arquitectura neoclásica española.

C.L.A.

ARQUITECTURA HOSPITALARIA

392

**SABATINI, Francisco
(1721-1797)**

“Plan de los Sótanos del Hospital General”

Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con lavadas en gris y verde.

Escala: 200 pies castellanos.

860 x 580 mm.

Notas manuscritas: “Explicacion / 1. Puerta de Carros, y entrada al Patio de / los Sotanos / 2. Escalera Principal / 3. Elaboratorio grande de la Botica / 4. Piezas para Almacenes de dicha Botica / 5. Piezas para Almacenes de la Despensa General / 6. Almacen General de las Ropas, Lanas, Vidriado y demas / utensilios y quartos para Colchonerost sastres y Guarda Almacen. / 7. Carbonera y leñera / 8. Cocina principal del Hospital de Hombres / 9. Piezas para el uso de la dicha Cocina / 10. Refectorio para los Practicantes / 11. Refectorio para los Eclesiasticos / 12. Dormitorio del Noviciado de los Hermanos Obregones / 13. Cocina y despensa de dicho Noviciado / 14. Refectorio del mismo / 15. Piezas para el uso del mismo / 16. Quartos para Individuos del Hospital / 17. Depósitos de Agua / A. Diferentes Escaleras / B: Puertas de entrada por la parte de el / Campo Santo / O. Lugares comunes”.
A.G.P. n.º 348.

Bibl.: Granjel, L. *La medicina española en el siglo XVIII*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979.

Sambricio, C. “Francisco Sabatini: Arquitecto madrileño”, en *Arquitectura*, N.º 216, Madrid, Enero-Febrero, 1979.

Sambricio, C. “El Hospital General de Atocha, un gran edificio en busca de autor. Las intervenciones de Ventura Rodríguez, José de Hermosilla y Sabatini”, en *Revista de Arquitectura*, noviembre-diciembre, 1982, repr. pág. 46.

Chueca Goitia, F. “Informe sobre el edificio del Hospital General de Madrid”, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Madrid, n.º 62, 1986.

Sambricio, C. *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986, repr. pág. 208.

Cabañas Bravo, M. “Del Hospital General al Centro de arte Reina Sofía. Recorrido por los problemas de un edificio inacabado de la

Ilustración”, en *El arte en tiempo de Carlos III*. IV Jornada de arte, C.S.I.C., Madrid, 1989, págs. 81-95.

Soto Caba, V. “La búsqueda de una tipología”, en *La recuperación del Hospital de San Carlos*. Madrid, 1991, repr. Fig. 11, pág. 54.

Luis de la Vega, C. *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. n.º 348.

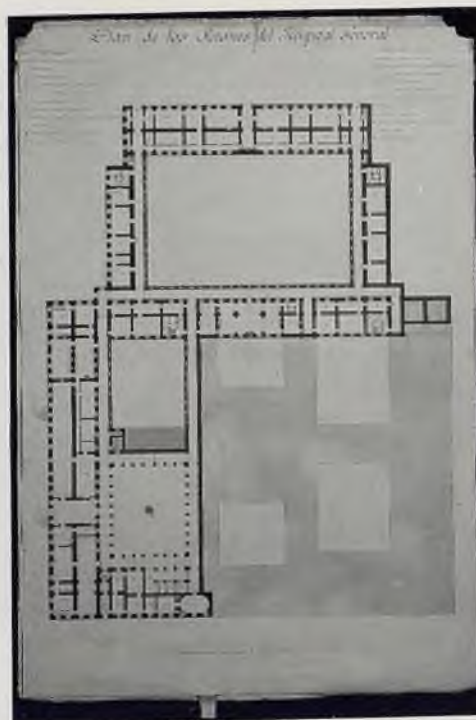
Exp.: Sambricio, C. “Francisco Sabatini arquitecto madrileño. El Hospital General de Atocha”, en *Madrid no construido*. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida. Exposición Catálogo. Madrid, 1986.

Este bloque recoge unos cuantos ejemplos de proyectos de arquitectura hospitalaria desde la segunda mitad del XVIII hasta mediados del siglo XIX. En él quedan recogidas algunas interesantes propuestas que nos muestran la evolución de las tipologías, en función de las necesidades de los distintos momentos así como de las diferentes orientaciones estéticas.

El primero de los edificios sitúa el punto de partida en el Barroco, con las obras de Sabatini, en las cuales, todavía en la segunda mitad del siglo XVIII, se percibe la permanencia de unos repertorios tipológicos y decorativos procedentes de una estilística ya agotada en Europa y que había florecido en las obras de los grandes arquitectos del clasicismo romano del siglo XVII. Las necesidades representativas de los edificios se imponen sobre la funcionalidad, siendo un punto de contraste muy interesante para entender la importancia de los cambios ocurridos posteriormente.

El siguiente bloque está constituido por algunas obras de los alumnos de la Academia de San Fernando, ya en la primera década del siglo XIX, planteadas desde supuestos completamente distintos, inmersos en la discusión que se da en toda Europa acerca de esta tipología, intentando aportar soluciones que favorezcan el desarrollo del país. La cultura y el pensamiento ilustrados, así como la estética neoclásica, importada en este momento sobre todo de Francia, y la política reformista borbónica, conforman el marco en el que se desarrolla su actividad.

Los proyectos recogidos son ejemplos de los distintos modelos, sometidos en aquel momento a un importante debate, que España recoge fundamentalmente de Francia, pero que



también se da en Inglaterra. En los dos lazaretos escogidos se pueden apreciar las diferencias entre la arquitectura de pabellones, con su característica dispersión, y la que propone la concentración, mediante edificios centralizados. En el hospital de Ugartemendía aparece un tipo de planta radial de tradición francesa, del que la obra presentada es un espectacular ejemplo. El hospicio de Zoido recoge una institución distinta, más cerca de la beneficencia que de la medicina, siendo un indicativo interesante del proceso de especialización y separación de funciones que se produce en aquellos años.

Entre las características que definen el nuevo rumbo conviene señalar algunas especialmente significativas, que todos estos edificios tienen en común.

En primer lugar, su respuesta a las necesidades de la medicina del momento es clara, en un intento de aminorar los perjuicios causados por las epidemias más temidas, así como de conseguir para los pacientes un trato más humano y, desde luego, más provechoso para su salud. También es importante la imagen del hospital como “Máquina para cuidar enfermos”, que conlleva el predominio de las necesidades de la funcionalidad, a la que se subordinan otras consideraciones.

Además hay que destacar la definitiva toma de partido por la tendencia a separar estos recintos del entramado urbano, llevándolos a la periferia de las ciudades para evitar el entorpecimiento de las actividades tanto de los unos como de las otras.

Por último, la especialización de los centros según sus funciones es otro dato novedoso, que anticipa lo que ocurrirá en el siguiente siglo, en el que se desecha totalmente la concentración de actividades dispares que se producía en estos edificios en épocas anteriores.

Cerrando este bloque temático, el proyecto para un Manicomio Modelo en Madrid, marca, ya en los inicios de la segunda mitad del siglo XIX, los resultados de las discusiones producidas por la Ilustración, aportando, además, la imagen de un tipo de centro de atención distinto, el orientado a los dementes. Este ejemplo concreto se decanta hacia la arquitectura de pabellones, siguiendo una línea ya citada, definida por la necesidad de aislamiento.

Estos edificios señalan, en fin, las orientaciones que en los dos siglos la arquitectura aporta a una serie de problemas concretos, ya mencionados, demostrando su sensibilidad hacia las demandas del contexto social e histórico en el que se mueve, y apuntando hacia lo que serán las soluciones posteriores.

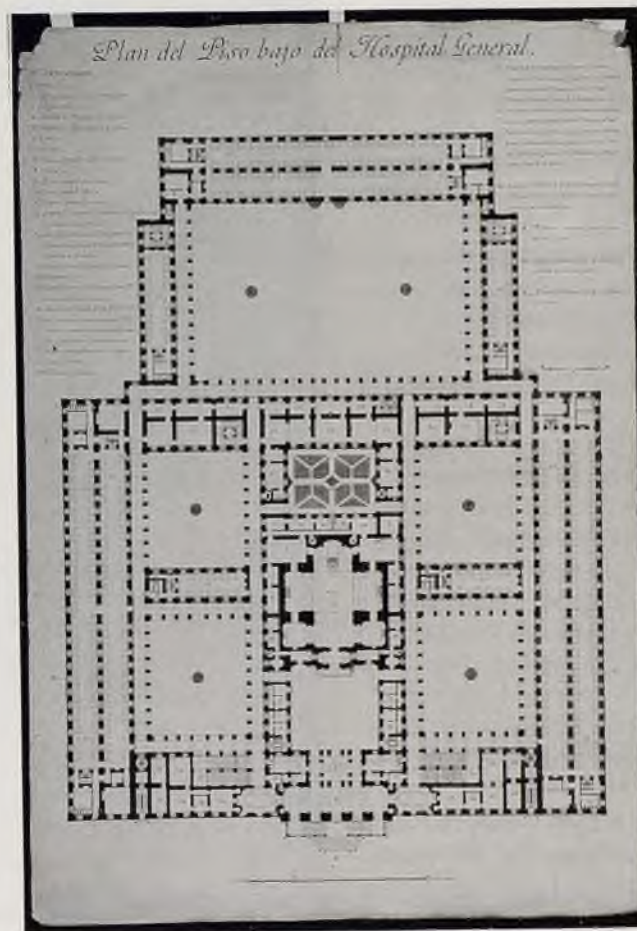
393

SABATINI, Francisco
(1721-1797)

Plan del Piso bajo del Hospital General

Dibujo en tinta negra y gris, sobre papel verjurado, con aguadas en grises y verdes. Escala: 200 pies castellanos. 850 x 580 mm.

Notas manuscritas: "Explicacion / 1. Atrio Principal / 2. Portico y entrada al Patio de la Iglesia / 3. Cuerpos de Guardia / 4. Entrada al Hospital de Hombres / 5. Entrada al Hospital de Mugeres / 6. Iglesia / 7. Sacristia / 8. Piezas agregadas a la Sacristia / 9. Colecturia / 10. Quarto para el Sacristan / 11. Quarto para el Colector / 12. Quartos para Capellanes / 13. Quarto pa. el Portero del Hospital de Hombres, con / su vivienda en el entresuelo / 14. Comisaria de entrada p.^o el Hospital de / hombres, con quarto en el entresuelo para / el Medico de Guardia / 15. Escalera pral. en el Hospital de Hombres / 16. Escribania / 17. Quarto p.^o el Portero del Hospital de Mugres / con su vivienda en el Entresuelo / 18. Comisaria de entrada p.^o el Hospital. de Mugres. / 19. Almacen particular de utensilios



393

y Ropas / para las enfermerias, inmediato a esta Comisa- / ria, cuyo Gefe está encargdo. del dho Almacen / 20. Escalera pral. en el Hospital de Mugeres / 21. Botica General / 22. Jardinito Botanico".
"23. Despensa General para el Hospital de Hombres y / Despacho de Raciones, cuya Oficina tiene muchas otras / piezas en los Sotanos p.^o Almacenes de los generos / 24. Despensa Particular, y cocina p.^o el Hospital de Mugeres / 25. Salas para Enfermerias. Cada una tiene en los testeros / Chimeneas, Capilla, Quarto p.^o el Hermo. Obregon, p.^o los / Eclesiasticos de guardia. Lugares comunes, Fuente, / y unos Entresuelos para poner la Ropa de / los Enfermos, y tener los Utensilios, y Ropas / para el uso de la Sala / 26. Escaleras Particulares inependientes de el / Hospital, de los Quartos de los Medicos, Ciru- / janos, y demas Individuos / A. Diferentes Escaleras, para la pron- / ta comunicacion / O. Lugares comunes para los Individuos, / y sirvientes del Hospital / X. Puerta de salida, para ir al Cam / po Santo".
A.G.P. n.^o 349.

Bibl.: Granjel, L. *La medicina española en el siglo XVIII*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979.
Sambrićo, C. "Francisco Sabatini: Arquitecto madrileño", en *Arquitectura*, N.^o 216, Madrid, Enero-Febrero, 1979, repr. pág.
Sambrićo, C. "El Hospital General de Atocha, un gran edificio en busca de autor. Las intervenciones de Ventura Rodríguez, José de Hermosilla y Sabatini", en *Revista de Arquitectura*, noviembre-diciembre, 1982, repr. pág. 46.
Guerra de la Vega, R. *Madrid. Guía de arquitectura del Palacio Real al Museo del Prado*. Madrid, 1984, repr. pág. 65.
Muro García-Villalba, F. y Rivas, P. "Proyecto y realidad en la construcción del Madrid borbónico", en A.A.V.V. Madrid y los borbones en el siglo XVIII. La construcción de una ciudad y su entorno. Madrid, 1984, repr. pág. 104.
Chueca Goitia, F. "Informe sobre el edificio del Hospital General de Madrid", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Madrid, núm. 62, 1986.

511

Sambricio, C. *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986, repr. pág. 208.
 Cabañas Bravo, M. "Del Hospital General al Centro de arte Reina Sofía. Recorrido por los problemas de un edificio inacabado de la Ilustración", en *El arte en tiempo de Carlos III*. IV Jornadas de arte, C.S.I.C., Madrid, 1989, págs. 81-95.
 Soto Caba, V. "La búsqueda de una tipología", en *La recuperación del Hospital de San Carlos*. Madrid, 1991, repr. Fig. 12, pág. 54.
 Luis de la Vega, C. *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. n.º 349.

Exp.: Sambricio, C. "Francisco Sabatini arquitecto madrileño. El Hospital General de Atocha", en *Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida*. Exposición Catálogo. Madrid, 1986, repr. pág. 61.

394

**SABATINI, Francisco
(1721-1797)**

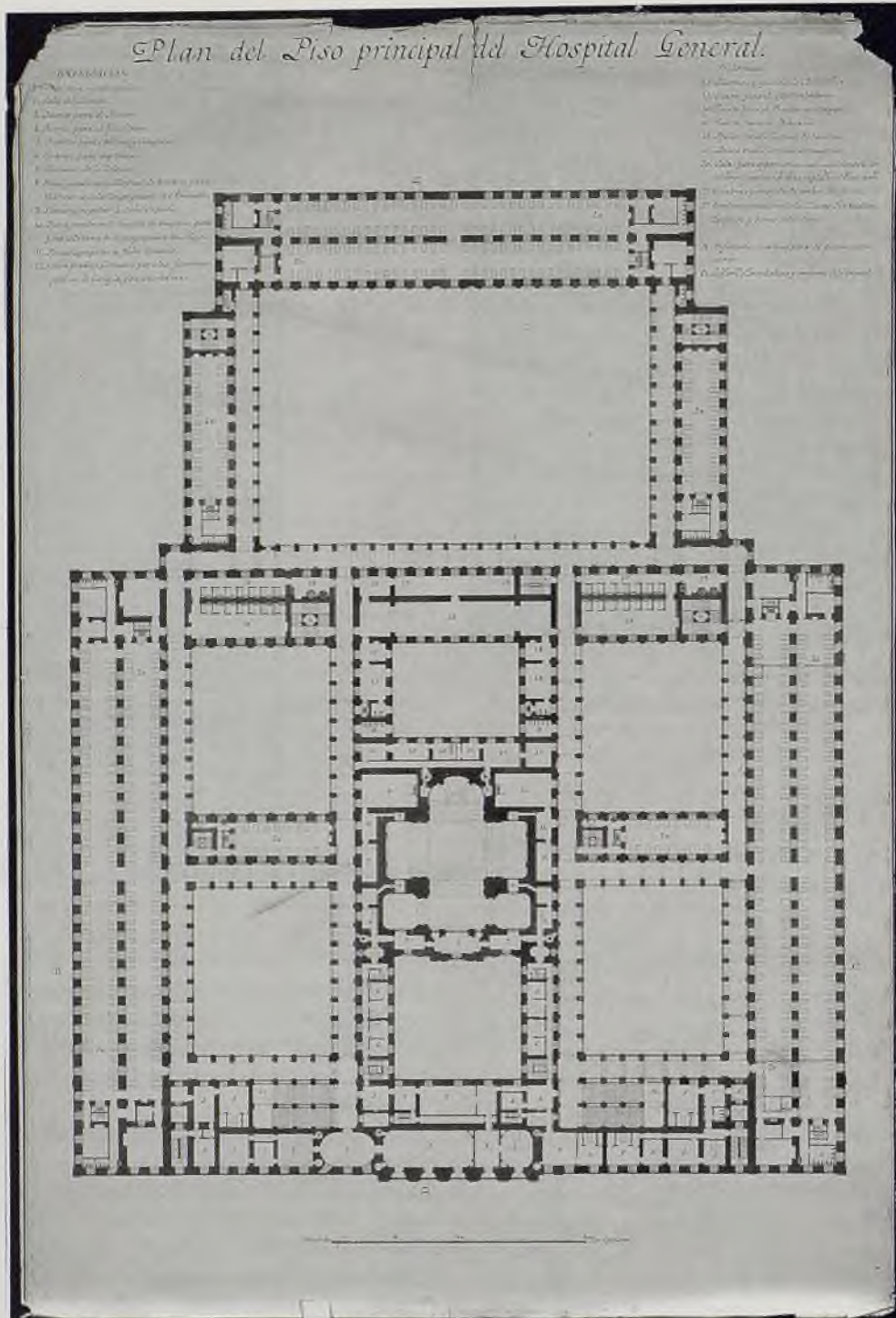
Plan del Piso principal del Hospital General

Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas en gris y verde.

Escala: 200 pies castellanos

860 x 579 mm.

Notas manuscritas: "1. Contaduría y Secretaria / 2. Sala de Juntas / 3. Quarto para el Rector / 4. Quarto para el Vice Rector / 5. Quartos para Médicos y Cirujanos / 6. Quartos para Capellanes / 7. Tribunas de la Iglesia / 8. Pieza grande en el Hospital de hombres, para / el Oratorio de la Congregación de Animas / 9. Piezas agregadas a dicho Oratorio / 10. Pieza grande en el Hospital de mugeres, para / para el Oratorio de la Congregación del Hoyo / 11. Piezas agregadas a dicho Oratorio / 12. Salon grande, o Gimnasio para las funciones / publicas de Cirugia, y su enseñanza". "13. Bibliotheca / 14. Quartos agregados a la Bibliotheca / 15. Quarto para el Bibliothecario / 16. Quarto para el Practicante Mayor / 17. Quarto para el Boticario / 18. Baños en el Hospital de hombres / 19. Baños en el Hospital de mugeres / 20. Salas para enfermerias. Cada una tiene en los / testeros lo mismo qe. se ha explicado, en el Plan antete. / 21. Escaleras principales de ambos Hospitales / 22. Escaleras particulares de los Quartos de



Médicos, / Cirujanos, y demas individuos / A. Diferentes Escaleras para la pronta comu- / nicacion / O. Lugares. Comnes. pa. los individuos y sirvientes del Hospital". A.G.P. n.º 350.

Bibl.: Granjel, L. *La medicina española en el siglo XVIII*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979.

Sambricio, C. "Francisco Sabatini: Arquitecto madrileño", en *Arquitectura*, N.º 216, Madrid, Enero-Febrero, 1979.

Sambricio, C. "El Hospital General de Atocha, un gran edificio en busca de autor. Las intervenciones de Ventura Rodríguez, José de Hermosilla y Sabatini", en *Revista de Arquitectura*, noviembre-diciembre, 1982, repr. pág. 47.

Chueca Goitia, F. "Informe sobre el edificio del Hospital General de Madrid", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Madrid, núm. 62, 1986.

Sambricio, C. *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986, repr. pág. 209.

Cabañas Bravo, M. "Del Hospital General al Centro de arte Reina Sofía. Recorrido por los problemas de un edificio inacabado de la Ilustración", en *El arte en tiempo de Carlos III. IV Jornadas de arte, C.S.I.C., Madrid, 1989*, págs. 81-95.

Soto Caba, V. "La búsqueda de una tipología", en *La recuperación del Hospital de San Carlos. Madrid, 1991*.

Luis de la Vega, C. *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. n.º 350.

Exp.: Sambricio, C. "Francisco Sabatini arquitecto madrileño. El Hospital General de Atocha", en *Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida. Exposición Catálogo. Madrid, 1986*.

395

SABATINI, Francisco (1721-1797)

Plan de Piso segundo del Hospital General

Dibujo en tinta, con aguadas en gris y verde.
Escala: 200 pies castellanos.
850 x 580 mm.

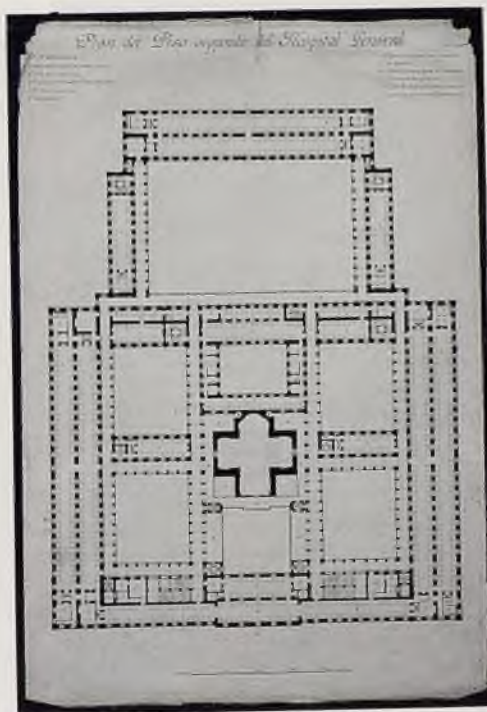
Notas manuscritas: "1. Escaleras principales de ambos Hospitales / 2. Salas para Enfermerías / 3. Piezas de servidumbre p.º dichas Enfermerías / 4. Terrazas descubiertas / 5. Campanarios / 6. Diferentes Escaleras que suben hasta / los desvanes / O. Lugares comunes para los Individuos, / y sirvientes del Hospital / NOTA. El Plan del Piso de los Desvanes, es / igual a este, y puede ser útil pa. Enfermerías".
A.G.P. n.º 351.

Bibl.: Granjel, L. *La medicina española en el siglo XVIII*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979.

Sambricio, C. "Francisco Sabatini: Arquitecto madrileño", en *Arquitectura*, N.º 216, Madrid, Enero-Febrero, 1979.

Sambricio, C. "Francisco Sabatini: Arquitecto madrileño", en *Arquitectura*, N.º 216, Madrid, Enero-Febrero, 1979.

Sambricio, C. "El Hospital General de Atocha, un gran edificio en busca de autor. Las intervenciones de Ventura Rodríguez, José de



395

Hermosilla y Sabatini", en *Revista de Arquitectura*, noviembre-diciembre 1982.
Chueca Goitia, F. "Informe sobre el edificio del Hospital General de Madrid", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Madrid, núm. 62, 1986.

Sambricio, C. *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986.

Cabañas Bravo, M. "Del Hospital General al Centro de arte Reina Sofía. Recorrido por los problemas de un edificio inacabado de la Ilustración", en *El arte en tiempos de Carlos III. IV Jornadas de arte, C.S.I.C., Madrid, 1989*, págs. 81-95.

Soto Caba, V. "La búsqueda de una tipología", en *La recuperación del Hospital de San Carlos. Madrid, 1991*.

Luis de la Vega, C. *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. n.º 351.

Exp.: Sambricio, C. "Francisco Sabatini arquitecto madrileño. El Hospital General de Atocha", en *Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida. Exposición Catálogo. Madrid, 1986*.

396

SABATINI, Francisco (1721-1797)

Perfil del Hospital General sobre la línea BC

Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas en grises y ocre.

Escala: 200 pies castellanos.

480 x 657 mm.

A.G.P. N.º 343.

Bibl.: Granjel, L. *La medicina española en el siglo XVIII*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979.

Sambricio, C. "Francisco Sabatini Arquitecto madrileño", en *Arquitectura*, N.º 216, Madrid, Enero-Febrero, 1979, repr. pág. 57.

Sambricio, C. "El Hospital General de Atocha, un gran edificio en busca de autor. Las intervenciones de Ventura Rodríguez, José de Hermosilla y Sabatini", en *Revista de Arquitectura*, noviembre-diciembre, 1982, repr. pág. 51.

Guerra de la Vega, R. *Madrid. Guía de arquitectura del Palacio Real al Museo del Prado*. Madrid, 1984.

Muro García-Villalba, F. y Rivas, P. "Proyecto y realidad en la construcción del Madrid borbónico", en *A.A.V.V. Madrid y los borbones en el siglo XVIII. La construcción de una ciudad y su entorno*. Madrid, 1984.

Chueca Goitia, F. "Informe sobre el edificio del Hospital General de Madrid", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Madrid, núm. 62, 1986.

Sambricio, C. *La Arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986, repr. pág. 216.

Cabañas Bravo, M. "Del Hospital General al Centro de arte Reina Sofía. Recorrido por los problemas de un edificio inacabado de la Ilustración", en *El arte en tiempo de Carlos III. IV Jornadas de arte, C.S.I.C., Madrid, 1989*, págs. 81-95.

Soto Caba, V. "La búsqueda de una tipología", en *La recuperación del Hospital de San Carlos. Madrid, 1991*.

Luis de la Vega, C. *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. n.º 343.

Exp.: Sambricio, C. "Francisco Sabatini arquitecto madrileño. El Hospital General de Atocha", en *Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida. Exposición Catálogo. Madrid, 1986*.

513



Fachada Principal de el Hospital General

problemas de un edificio inacabado de la Ilustración", en *El arte en tiempo de Carlos III. IV Jornadas de arte, C.S.I.C., Madrid, 1989*, págs. 81-95.

Soto Caba, V. "La búsqueda de una tipología", en *La recuperación del Hospital de San Carlos. Madrid, 1991*, fig. 13, pág. 55.

Luis de la Vega, C. *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. n.º 344.

Exp.: Sambricio, C. "Francisco Sabatini arquitecto madrileño. El Hospital General de Atocha", en *Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida*.

Exposición Catálogo. Madrid, 1986, repr. pág. 61.

397

SABATINI, Francisco
(1721-1797)

Fachada Principal del Hospital General

Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas en grises.

Escala: 200 pies castellanos.

474 x 657 mm.

A.G.P. N.º 344.

Bibl.: Granjel, L. *La medicina española en el siglo XVIII*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979.

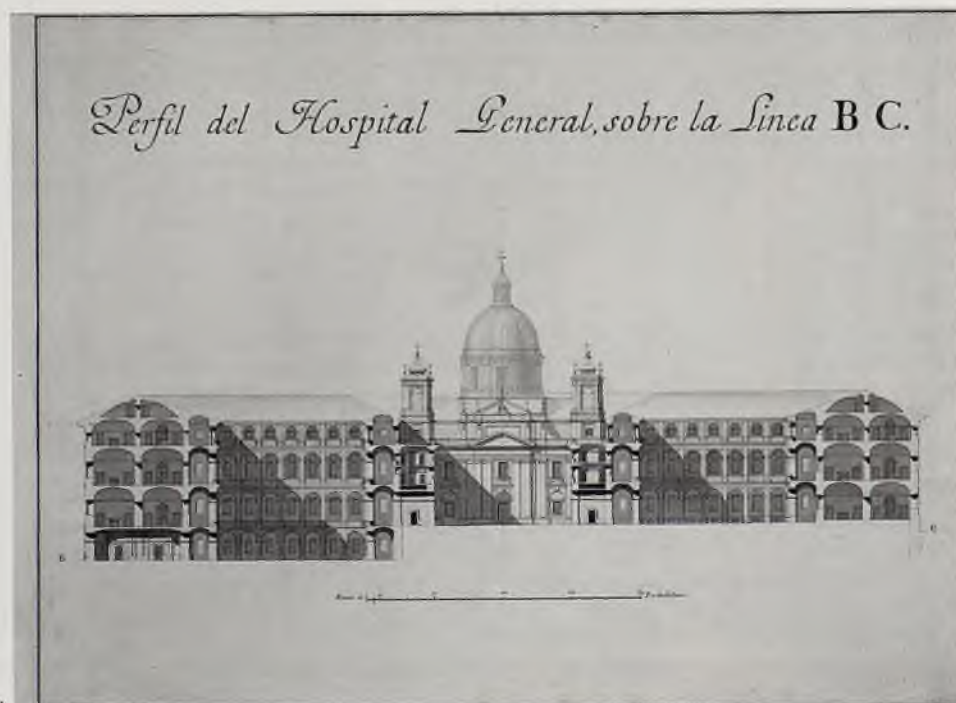
Sambricio, C. "Francisco Sabatini. Arquitecto madrileño", en *Arquitectura*, N.º 216, Madrid, Enero-Febrero, 1979.

Sambricio, C. "El Hospital General de Atocha, un gran edificio en busca de autor. Las intervenciones de Ventura Rodríguez, José de Hermosilla y Sabatini", en *Revista de Arquitectura*, noviembre-diciembre, 1982, repr. pág. 49.

Guerra de la Vega, R. *Madrid. Guía de arquitectura del Palacio Real al Museo del Prado*. Madrid, 1984.

Muro García-Villalba, F. y Rivas, P. "Proyecto y realidad en la construcción del Madrid borbónico", en *A.A.V.V. Madrid y los borbones en el siglo XVIII. La construcción de una ciudad y su entorno*. Madrid, 1984, repr. pág. 106.

Chueca Goitia, F. "Informe sobre el edificio



Perfil del Hospital General, sobre la Línea B C.

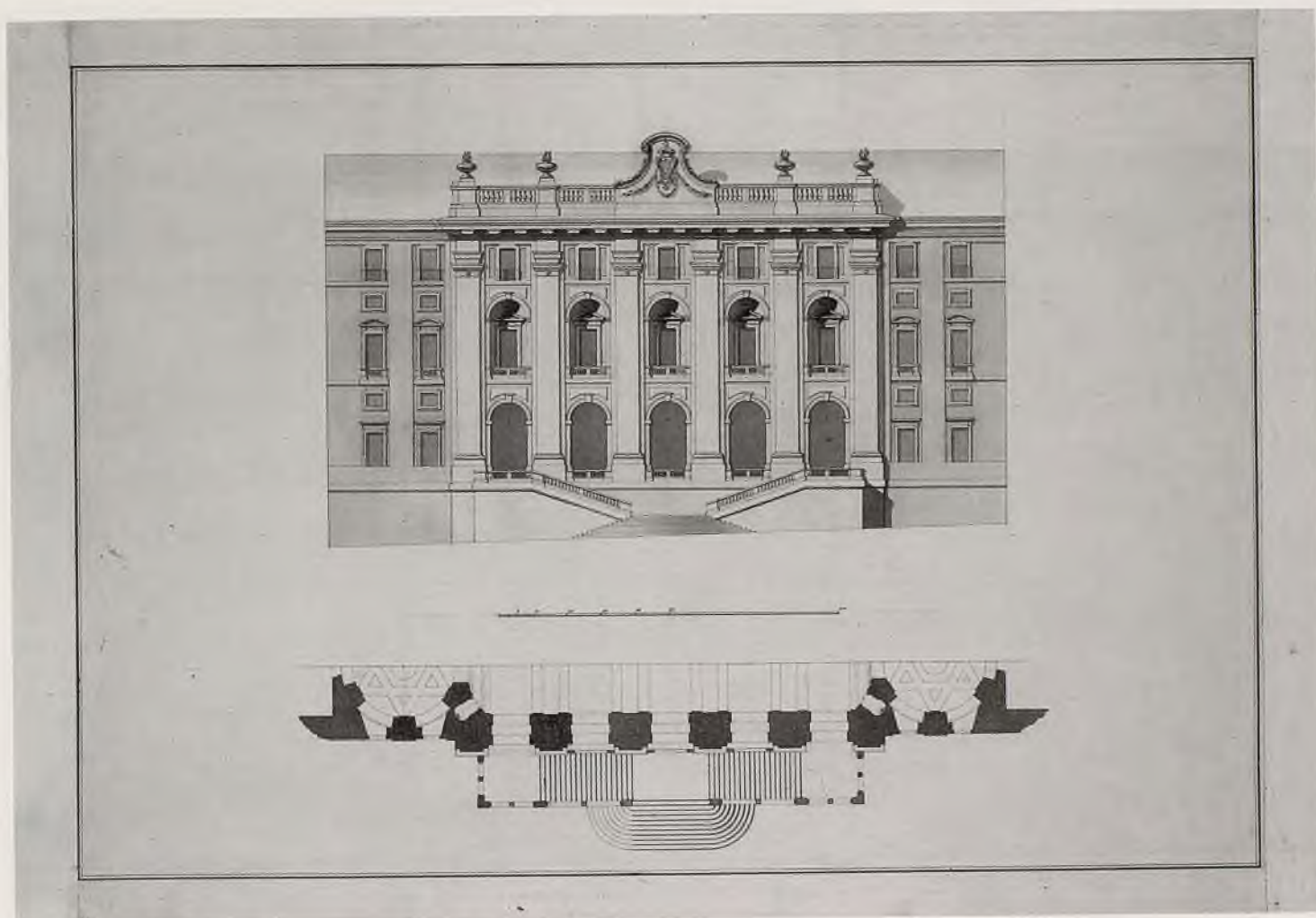
397

del Hospital General de Madrid", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Madrid, núm. 62, 1986.

Sambricio, C. *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986, repr. pág. 212.

Sambricio, C. "La Escuela de Palacio", en *La Casa de Correos un edificio en la ciudad*. Madrid, 1988, repr. Fig. 6, pág. 34.

Cabañas Bravo, M. "Del Hospital General al Centro de arte Reina Sofía. Recorrido por los



398

398

**SABATINI, Francisco
(1721-1797)**

**Alzado de la entrada principal y
planta de la escalera del Hospital
General**

*Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con
aguadas en grises.*

Escala: 100 pies castellanos.

470 x 674 mm.

A.G.P. N.º 345.

*Bibl.: Granjel, L. La medicina española en el
siglo XVIII. Salamanca, Universidad de
Salamanca, 1979.*

Sambricio, C. "Francisco Sabatini. Arquitecto

*madrileño", en Arquitectura, N.º 216, Madrid,
Enero-Febrero, 1979.*

*Sambricio, C. "El Hospital General de Atocha,
un gran edificio en busca de autor. Las
intervenciones de Ventura Rodríguez, José de
Hermosilla y Sabatini", en Revista de
Arquitectura, noviembre-diciembre, 1982, repr.
pág. 49.*

*Guerra de la Vega, R. Madrid. Guía de
arquitectura del Palacio Real al Museo del
Prado. Madrid, 1984.*

*Muro García-Villalba, F. y Rivas, P. "Proyecto
y realidad en la construcción del Madrid
borbónico", en A.A.V.V. Madrid y los
borbones en el siglo XVIII. La construcción de
una ciudad y su entorno. Madrid, 1984.*

*Chueca Goitia, F. "Informe sobre el edificio
del Hospital General de Madrid", en Boletín
de la Real Academia de la Historia. Madrid,
núm. 62, 1986.*

*Sambricio, C. La Arquitectura española de la
Ilustración. Madrid, 1986, repr. pág. 212.*

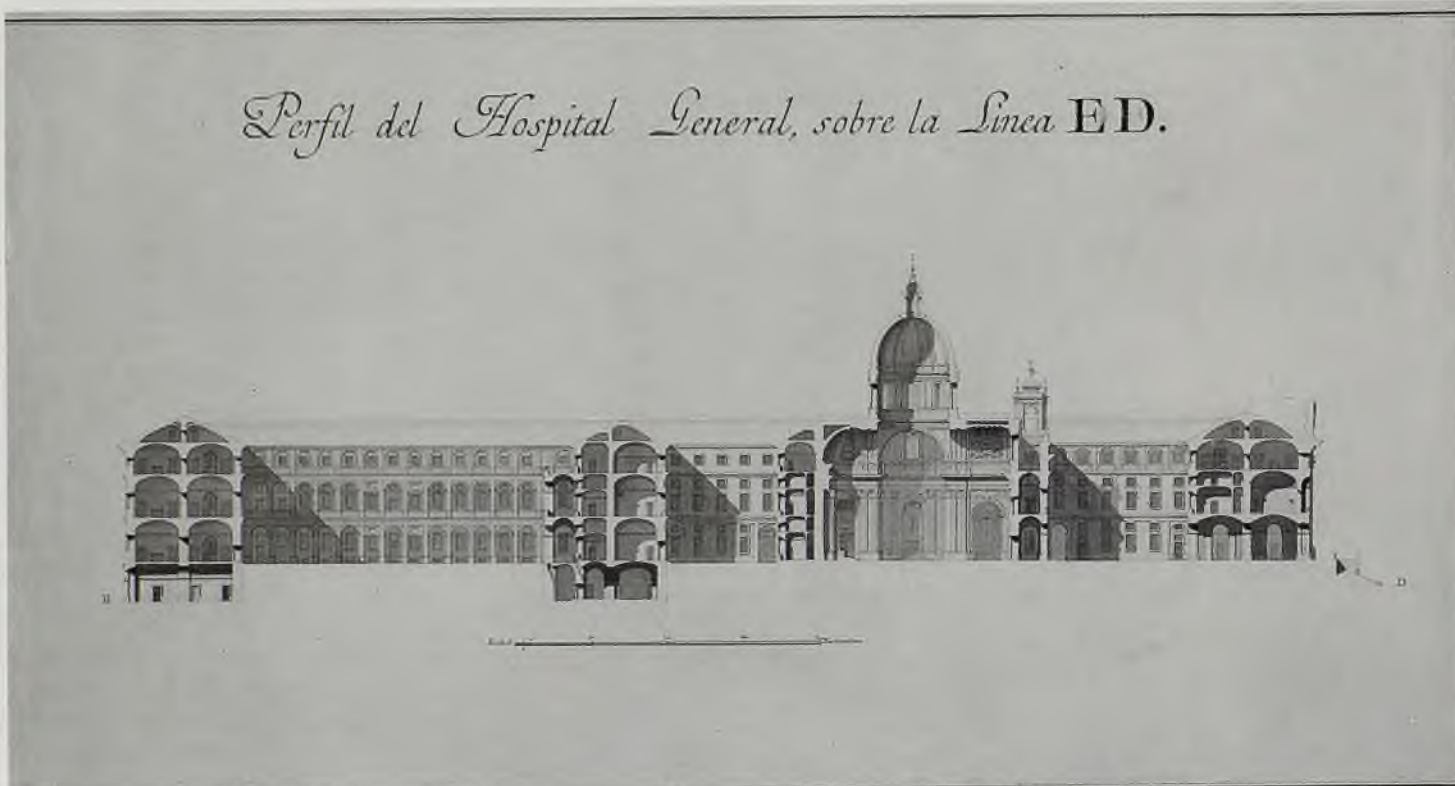
*Cabañas Bravo, M. "Del Hospital General al
Centro de arte Reina Sofía. Recorrido por los
problemas de un edificio inacabado de la
Ilustración", en El arte en tiempo de Carlos III.
IV Jornadas de arte, C.S.I.C., Madrid, 1989,
págs. 81-95.*

*Soto Caba, V. "La búsqueda de una
tipología", en La recuperación del Hospital de
San Carlos. Madrid, 1991.*

*Luis de la Vega, C. Catálogo de mapas, planos
y dibujos del Archivo de Palacio (inédito). Cat.
n.º 345.*

*Exp.: Sambricio, C. "Francisco Sabatini
arquitecto madrileño. El Hospital General de
Atocha", en Madrid no construido. Imágenes
arquitectónicas de la ciudad prometida.
Exposición Catálogo. Madrid, 1986.*

Perfil del Hospital General, sobre la Línea ED.



399

399

SABATINI, Francisco
(1721-1797)

**Perfil del Hospital General sobre la
línea ED**

*Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con
aguadas en grises.*

Escala: 200 pies castellanos.

472 x 810 mm.

A.G.P. N.º 346.

Bibl.: Granjel, L. *La medicina española en el
siglo XVIII*. Salamanca, Universidad de
Salamanca, 1979.

Sambricio, C. "Francisco Sabatini. Arquitecto
madrileño", en *Arquitectura*, N.º 216, Madrid,

Enero-Febrero, 1979.

Sambricio, C. "El Hospital General de Atocha,
en gran edificio en busca de autor. Las
intervenciones de Ventura Rodríguez, José de
Hermosilla y Sabatini", en *Revista de
Arquitectura*, noviembre-diciembre, 1982, repr.
pág. 51.

Guerra de la Vega, R. *Madrid. Guía de
arquitectura del Palacio Real al Museo del
Prado*. Madrid, 1984, repr. pág. 65.

Muro García-Villalba, F. y Rivas, P. "Proyecto
y realidad en la construcción del Madrid
borbónico", en A.A.V.V. Madrid y los
borbones en el siglo XVIII. La construcción de
una ciudad y su entorno. Madrid, 1984.

Chueca Goitia, F. "Informe sobre el edificio
del Hospital General de Madrid", en *Boletín
de la Real Academia de la Historia*, Madrid,
núm. 62, 1986.

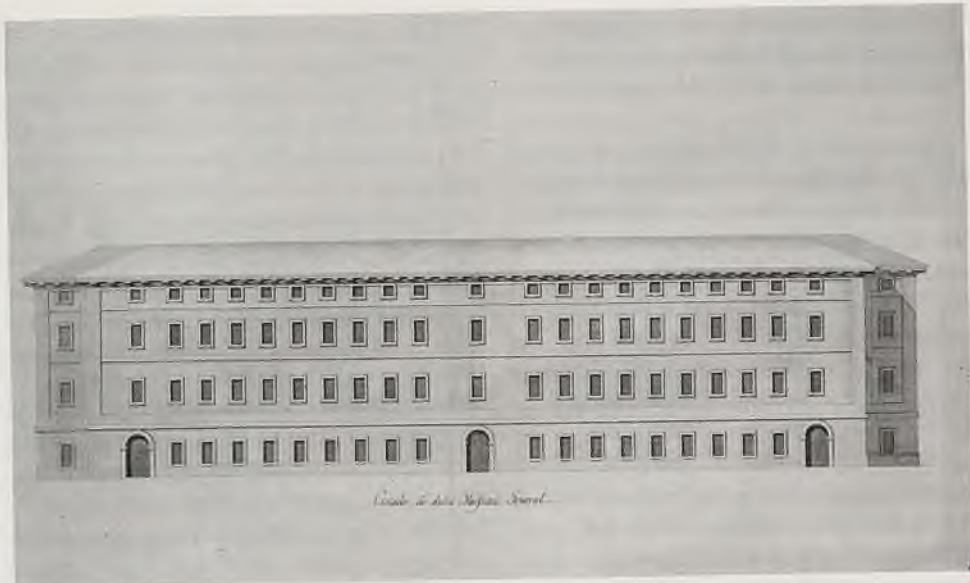
Sambricio, C. *La Arquitectura española de la
Ilustración*. Madrid, 1986.

Cabañas Bravo, M. "Del Hospital General al
Centro de arte Reina Sofía. Recorrido por los
problemas de un edificio inacabado de la
Ilustración", en *El arte en tiempo de Carlos III*.
IV Jornadas de arte, C.S.I.C., Madrid, 1989,
págs. 81-95.

Soto Caba, V. "La búsqueda de una
tipología", en *La recuperación del Hospital de
San Carlos*. Madrid, 1991.

Luis de la Vega, C. *Catálogo de mapas, planos
y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat.
n.º 346.

Exp.: Sambricio, C. "Francisco Sabatini
arquitecto madrileño. El Hospital General de
Atocha", en *Madrid no construido. Imágenes
arquitectónicas de la ciudad prometida*.
Exposición Catálogo. Madrid, 1986.



400

400

**SABATINI, Francisco.
(1721-1797)**

Alzado lateral del Hospital General

Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas en grises.

Sin escala.

477 x 810 mm.

A.G.P. N.º 347.

Bibl.: Granjel, L. *La medicina española en el siglo XVIII*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979.

Sambricio, C. "Francisco Sabatini. Arquitecto madrileño", en *Arquitectura*, N.º 216, Madrid, Enero-Febrero, 1979.

Sambricio, C. "El Hospital General de Atocha, un gran edificio en busca de autor. Las intervenciones de Ventura Rodríguez, José de Hermosilla y Sabatini", en *Revista de Arquitectura*, noviembre-diciembre, 1982, repr. pág. 51.

Guerra de la Vega, R. *Madrid. Guía de arquitectura del Palacio Real al Museo del Prado*. Madrid, 1984.

Muro García-Villalba, F. y Rivas, P. "Proyecto y realidad en la construcción del Madrid borbónico", en A.A.V.V. *Madrid y los borbones en el siglo XVIII. La construcción de una ciudad y su entorno*. Madrid, 1984.

Chueca Goitia, F. "Informe sobre el edificio del Hospital General de Madrid", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*. Madrid, núm. 62, 1986.

Sambricio, C. *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986, repr. pág. 215.
Cabañas Bravo, M. "Del Hospital General al Centro de arte Reina Sofía. Recorrido por los problemas de un edificio inacabado de la Ilustración", en *El arte en tiempo de Carlos III. IV Jornadas de arte, C.S.I.C.*, Madrid, 1989, págs. 81-95.

Soto Caba, V. "La búsqueda de una tipología", en *La recuperación del Hospital de San Carlos*. Madrid, 1991, fig. 14. pág. 55.

Luis de la Vega, C. *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. n.º 347.

Exp.: Sambricio, C. "Francisco Sabatini arquitecto madrileño. El Hospital General de Atocha", en *Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida*. Exposición Catálogo. Madrid, 1986.

Con la llegada de Carlos III a Madrid se produce un cambio fundamental en la visión de lo que debería ser la capital de la monarquía española, tanto en cuanto a la magnitud y ordenación de sus edificios, como a los servicios públicos y a su organización.

Desde el principio de su mandato el nuevo rey orienta su política constructiva a la creación de una serie de edificios que iniciarán, en muchos casos, la reordenación de algunas zonas de la ciudad, resolviendo al mismo tiempo importantes carencias administrativas o sanitarias, e integrándose tanto en las nuevas

orientaciones de los Borbones, como en las de la Ilustración, la cuales iban encaminadas a normalizar y racionalizar todos los aspectos de la vida del país, intentando con ello sacarlo del atraso en que se encontraba.

Para encuadrar debidamente una obra de la magnitud y las dimensiones del Hospital General hay que tener en cuenta la experiencia del monarca en Nápoles, donde planificó la creación de dos edificios fundamentales, el Palacio de Caserta y el Albergue de los Pobres, anticipando con ellos lo que luego haría en Madrid. Su aspiración en el proyecto napolitano era la de construir, además de un nuevo palacio, un edificio de similares proporciones orientado a satisfacer las demandas de los más necesitados de su reino, intentando con ello mejorar la vida de sus súbditos. (Chueca, F. 1969, pág. 308).

En España perseguirá la misma idea, y éste será el origen del proyecto de un gran hospital que rivalice, en dimensiones y en importancia, con el propio Palacio Real, dando así al pueblo un edificio de la categoría del que se concedía a sí mismo el propio Rey.

Por otro lado, en la segunda mitad del XVIII se está produciendo en nuestro país una auténtica revolución en el ámbito de la medicina, fruto de las preocupaciones de la corriente ilustrada y siguiendo un movimiento que ya había dado importantes resultados en el resto de Europa. En 1739 la Real Provisión de Felipe V comienza a encaminar una reestructuración de los centros hospitalarios, que en 1754 es apoyada por un Real Decreto según el cual estas entidades son obligadas a pasar a la tutela del estado, dejando de pertenecer a patronatos privados, en un intento de sanear el déficit crónico que las aquejaba y convertirlas en centros de verdadera utilidad. Otra serie de decretos apoyarán esta orientación, pretendiendo mejorar las condiciones de estos establecimientos. (Granjel, L. 1979. págs. 128-129).

También es importante la necesidad, planteada en este momento, de definir correctamente los centros asistenciales según su función, separándolos para evitar los problemas que causaba su coincidencia y dotando a los distintos edificios de la infraestructura necesaria para cada caso. De esta forma, el hospital será un lugar en el que se trata a los enfermos, bien distinto del hospicio, del correccional o de los centros de atención a los dementes. (Sambricio, C. 1986. pág. 208). Dentro de este contexto que rodea al proyecto, se crea en 1754 la Real Congregación de Hospitales, institución que tramitará la

construcción del edificio. Se le hará el encargo a Ventura Rodríguez, que verá su idea rechazada, quedando de ella sólo las explicaciones que adjuntó su autor. El asunto pasa a manos de José de Hermosilla; su plan será aprobado y se construirán los cimientos, llegándose en algunos puntos hasta el nivel del piso principal. (Sambricio, C. 1980).

A la muerte de Hermosilla la responsabilidad de la obra pasa a Francisco Sabatini, dejando Ponz constancia de que en 1776 está ya dirigiéndola.

Su proyecto se estructura según premisas procedentes de la arquitectura barroca italiana, en la que se había formado y que conducen muy lejos de la visión pragmática de Hermosilla, para quien las necesidades de la institución debían condicionar totalmente el diseño, orientado al bienestar de los enfermos, en consonancia con las preocupaciones de la ciencia médica del momento. Sabatini cambia completamente la orientación, preocupándose mucho más por las posibilidades de proyección urbana y por los aspectos estético-representativos, ya que uno de sus motores es la contribución del Hospital a los planes de embellecimiento que llevaban a cabo los borbones, para los cuales eran imprescindibles una serie de edificios que gracias a su tamaño, colocación e importancia en la vida del país, demostraran el poder de la monarquía a través de sus realizaciones. De esta forma, el italiano se desentiende, en cierto modo y con su particular orden de prioridades, de las nuevas inquietudes en que se movía la medicina, no apareciendo en su diseño los elementos que en este momento se manejaban en los proyectos más avanzados de la arquitectura hospitalaria.

Prueba del tono de sus intereses es el énfasis puesto por Sabatini en la fachada, que se dispone sobre la calle de Atocha, volviéndose a los planes de Ventura Rodríguez, aunque con unas dimensiones y una monumentalidad que rebasan todo lo anterior. Con ello se aprecia claramente la importancia de su integración en la ciudad, a la que aporta una fachada casi palaciega, de enorme desarrollo.

En cuanto a la planta, propone un sistema de patios, muy utilizado en este momento en todo tipo de construcciones, aunque en vez de extenderlos longitudinalmente, como en el último proyecto del Albergue de los Pobres, los concentra como en el Palacio de Caserta o como en el primer proyecto del edificio ya citado de Fuga. La prolongación del testero, que genera el más grande de los patios, rompe el equilibrio establecido por la relación

simétrica de los otros cuatro, más pequeños, que hacen de marco a la iglesia central, punto de referencia del que parten las relaciones entre los elementos.

Otro aspecto que se conecta con lo anteriormente dicho es la especial importancia dada a espacios como la capilla, la biblioteca, el jardín botánico o la entrada monumental, con su gran escalera, que nos vuelven a recordar la idea de arquitectura palacial, asociada al barroco, que contrasta con la funcionalidad y la sencillez de los proyectos de la órbita del Neoclásico que estaban siendo propuestos en aquellos momentos.

Los distintos dibujos que componen el proyecto serán los encargados de desarrollar en la práctica las orientaciones de Sabatini, siendo el primero que comentamos la planta de los sótanos (A.G.P. N.º 348), destinados a aquellos usos que estorbarían el normal funcionamiento del Hospital. Aquí, alrededor del gran patio, se han dispuesto las despensas, almacenes, leñeras y carboneras. La gran crujía que funciona de nexo entre este cuerpo y el de los cuatro patios se utiliza para situar una gran botica, con sus respectivos almacenes, que se cierran al extremo con los depósitos de agua, en un lado, y con las dependencias de las cocinas, en el otro. Éstas abren la zona de comedores y de habitaciones para el personal del hospital hasta llegar a la calle de Atocha. El desnivel del terreno no permite que el sótano discorra por toda la planta, siendo proyectada solamente la que correspondería hoy a la Ronda de Atocha, calle a la que da la entrada del edificio para este piso. Dicho acceso está pensado para el paso de carros hacia el interior, por lo cual la puerta se abre a una gran estancia que comunica con el patio.

Es en la planta del piso bajo (A.G.P. N.º 349) donde se aprecia la verdadera dimensión del edificio, estructurado a partir de cinco patios mayores y dos menores, estando estos últimos subordinados a la iglesia. A los lados de la gran entrada monumental, que se sitúa en la calle Atocha, aparecen los dos vestíbulos de acceso a los hospitales de hombres y mujeres, cuyas dependencias ya a partir de aquí se desarrollarán separadas por el gran eje longitudinal formado por la entrada y la capilla. Ésta representa un capítulo fundamental del edificio, tanto por sus dimensiones como por su papel de elemento central de la composición. Sabatini la diseña con una planta de cruz griega cupulada y rematada en ábside. Su área de influencia es sorprendentemente grande, tratándose de un hospital. Es la parte del edificio que define el

eje de proyección de la planta. Su pórtico monumental destaca en la trayectoria visual, desde la entrada del edificio a través del patio, que hace las veces de atrio. Este ámbito se ve enriquecido en planta por las dependencias que rodean al templo, imprescindibles para cubrir las necesidades tanto de su administración como de los oficios religiosos.

Siguiendo este eje, y en su trayectoria hacia el testero, se encuentra un pequeño jardín botánico, seguido de la botica general, la cual se corresponde con el laboratorio del sótano, con el que se comunica cómodamente mediante una escalera pensada exclusivamente para esto. Los almacenes de los dos hospitales flanquean el conjunto, correspondiéndose también con estructuras similares en el sótano. En el piso principal (A.G.P. N.º 350) la distribución sigue las pautas anteriores. En la zona que corre en línea paralela a la fachada se localizan tanto las estancias relacionadas con cuestiones administrativas como las habitaciones del personal médico y directivo. La residencia de los eclesiásticos se sitúa en el área que funciona como atrio de la iglesia, convirtiéndose los alrededores de ésta en tribunas y oratorios.

Inmediatamente después, en lo que anteriormente correspondía a la botica, aparecen el gimnasio y la biblioteca, con habitaciones para el personal que se ocupa de las actividades relacionadas con ellos, completándose la crujía en ambos lados, con las dos grandes estancias para baños de los hospitales de hombres y mujeres.

En el piso segundo, y último, (A.G.P. N.º 351) la práctica totalidad del espacio se utiliza para enfermerías. Éstas, que en las plantas de los otros pisos ocupaban las crujías perimetrales de la fábrica, se disponen aquí por todos los lugares útiles, siendo la excepción algunas pequeñas áreas destinadas al personal de atención a los enfermos, que generalmente se localizan en los ángulos de la planta.

En cuanto a la articulación del paramento, Sabatini vuelve a decantarse por la planitud mural, que sólo alcanzará mayor relieve en los puntos más representativos del edificio. La pilastra es utilizada como elemento enfático, consiguiendo gracias a ella evitar rupturas con el resto de la composición. Pese el tono austero, desde el punto de vista decorativo, el diseño recuerda a las realizaciones del Barroco final, y entre ellas, particularmente, al Albergue dei Poveri, claro antecedente del proyecto. El piso principal es destacado en alzado por medio de balcones rematados por frontón curvo, que dan mayor amplitud e importancia

al vano. El ritmo de la fachada es marcadamente horizontal, fundamentalmente por su extensión. El cornisamento de la separación de pisos colabora al efecto. Otro aspecto interesante es la utilización de fajas lisas verticales para marcar la presencia de los patios en el interior del edificio, adivinándose desde fuera su estructura interna. El siguiente plano, muestra el detalle del alzado del cuerpo central de la fachada, que va acompañado de una planta de la escalera monumental de acceso (A.G.P. N.º 345). En él la articulación mediante un orden colosal de pilastras nos remite una vez más al estilo de Sabatini, siendo un recurso que le permite resaltar la entrada de la calle de Atocha sin romper la armonía del conjunto. El piso principal también es enfatizado aquí, aunque esta vez los balcones, coronados por frontón recto, se insertan en hornacinas cubiertas por bóveda de cuarto de esfera, produciéndose un derrame que posibilita el enriquecimiento de los juegos de luces y sombras. El remate superior en balaustrada nos recuerda al Palacio Real, volviendo al tono cortesano del que ya se ha hablado.

La escalera, abierta en dos ramales, hacia la galería de acceso, conduce a la del "Albergue" de Fuga, apoyando la grandiosidad del conjunto del edificio.

En la denominada "fachada lateral" (A.G.P. N.º 347), que realmente correspondería a la trasera del testero, llama la atención la sencillez compositiva, desapareciendo la suntuosidad de la principal. El juego entre los vanos y el muro desnudo es el único protagonista, subrayándose además la horizontalidad por medio de un cornisamento ininterrumpido.

En el plano del perfil sobre la línea BC (A.G.P. N.º 343) hay dos aspectos interesantes. El primero es la presencia de la fachada de la iglesia, planeada con tres cuerpos y flanqueada por dos torres. Presidida por una cúpula de tambor muy pronunciado, recuerda a los modelos de los grandes maestros del barroco romano. Una vez más la planitud de la articulación del muro nos conduce al estilo sobrio y monumental de Sabatini, inmerso en una órbita estética ya para estas fechas en vías de extinción.

El segundo aspecto lo da el desarrollo de los dos patios mayores, en los cuales el sistema de pilastras y arquerías da idea tanto de la amplitud de las galerías como de su función de comunicación con las distintas estancias, las cuales se abren a ellas por medio de grandes vanos. Resulta también llamativo, en el sector correspondiente al sótano, el uso de un

almohadillado muy similar a l que se utilizó para el proyecto de ampliación del Palacio Real, del mismo autor, y que hoy se puede ver construido.

La otra sección, llamada "Perfil del Hospital General sobre la línea ED" (A.G.P. N.º 346), presenta un corte longitudinal de la iglesia, en el que destacan la importancia de la cúpula, tanto en planta como en alzado, y una vez más el uso del orden colosal de pilastras, que aparece a lo largo de toda la obra. También es interesante la diferencia en el diseño de los patios menores, tanto el que precede como el que sigue a la iglesia, con el de los patios mayores, ya que en los primeros han desaparecido los arcos y las galerías para dar paso a unos vanos muy simples sobre un muro sin decorar, que dan todo el protagonismo a la fachada de la iglesia, que resalta así un poco más gracias a la austeridad de lo que la rodea. El resultado de este descomunal proyecto, fué la construcción del conjunto del testero, con su gran patio, quedándose lo demás en el papel a causa, entre otras cosas, de la muerte del monarca, que no pudo ver terminado su magnífico hospital, que, de haberse concluido, hubiera llegado a ser uno de los edificios hospitalarios más importantes de Europa.

A.A.

401

ANÓNIMO (Atribuido a Francisco Sabatini) (1721-1797)

Proyecto de planta para el Hospital General

Dibujo a lápiz y tinta, sobre papel verjurado, con aguadas grises.

Sin escala.

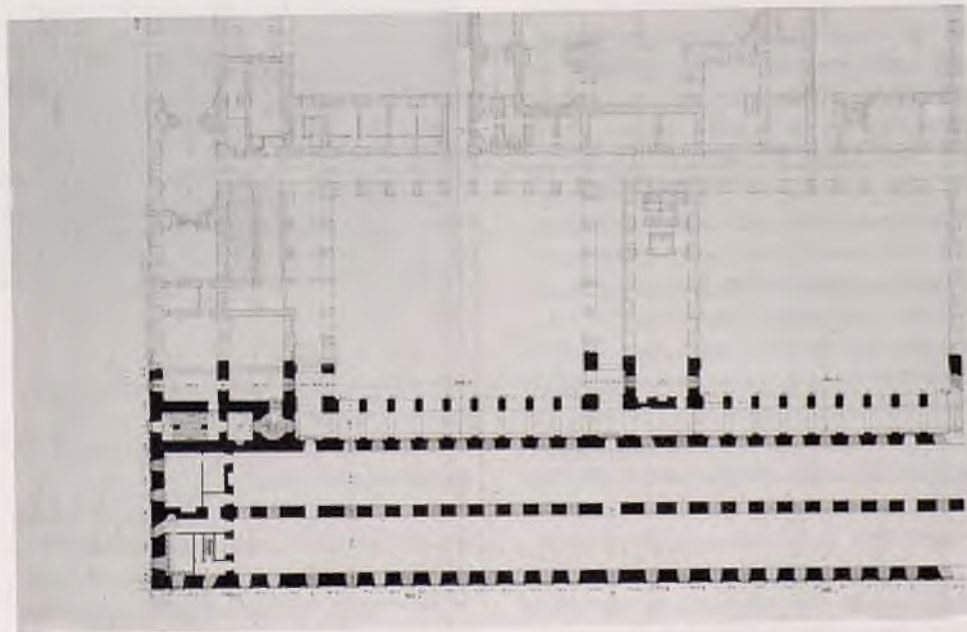
855 x 545 mm.

A.G.P. N.º 328.

Bibl.: Sambricio, C. "El Hospital General de Atocha, un gran edificio en busca de autor. Las intervenciones de Ventura Rodríguez, José de Hermosilla y Sabatini", en Revista de Arquitectura, noviembre-diciembre, 1982.

Sambricio, C. *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986.

Luis de la Vega, C. *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. n.º 328.



401

402

**ANÓNIMO (Atribuido a
Francisco Sabatini) (1721-1797)**

**Diseños y proyectos del Hospital
General**

*Dibujo en tinta y lápiz, sobre papel verjurado,
con aguadas en grises.*

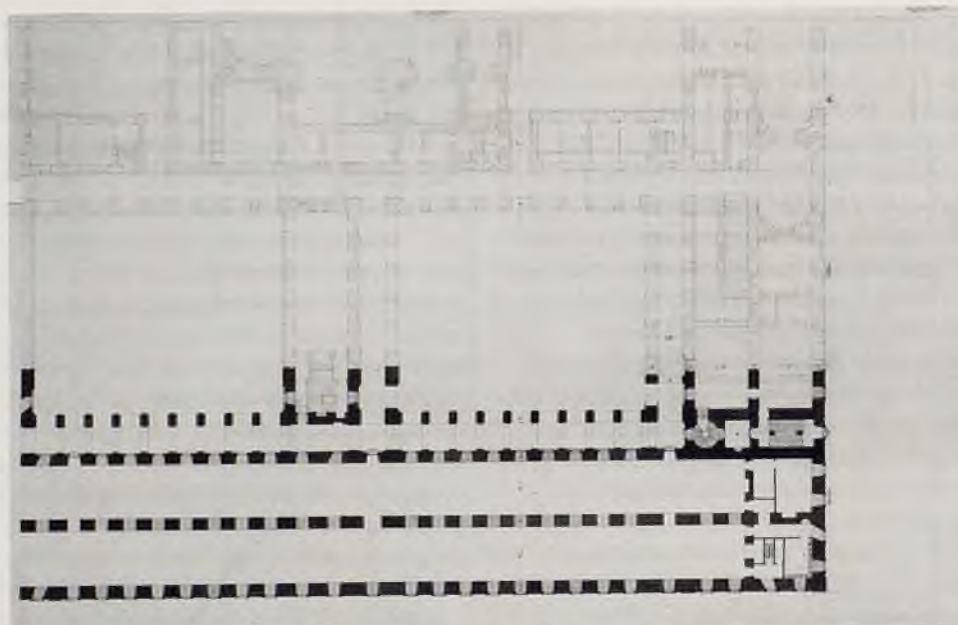
Sin escala.

855 x 558 mm.

A.G.P. N.º 329.

Bibl: Sambricio, C. "El Hospital General de Atocha, un gran edificio en busca de autor. Las intervenciones de Ventura Rodríguez, José de Hermosilla y Sabatini", en Revista de Arquitectura, noviembre-diciembre, 1982.
Sambricio, C. *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986.

Luis de la Vega, C. *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. n.º 329.



402

403

**ANÓNIMO (Atribuido a
Francisco Sabatini) (1721-1797)**

**Diseño y proyecto de Planta del
Hospital General**

*Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con
aguadas en grises.*

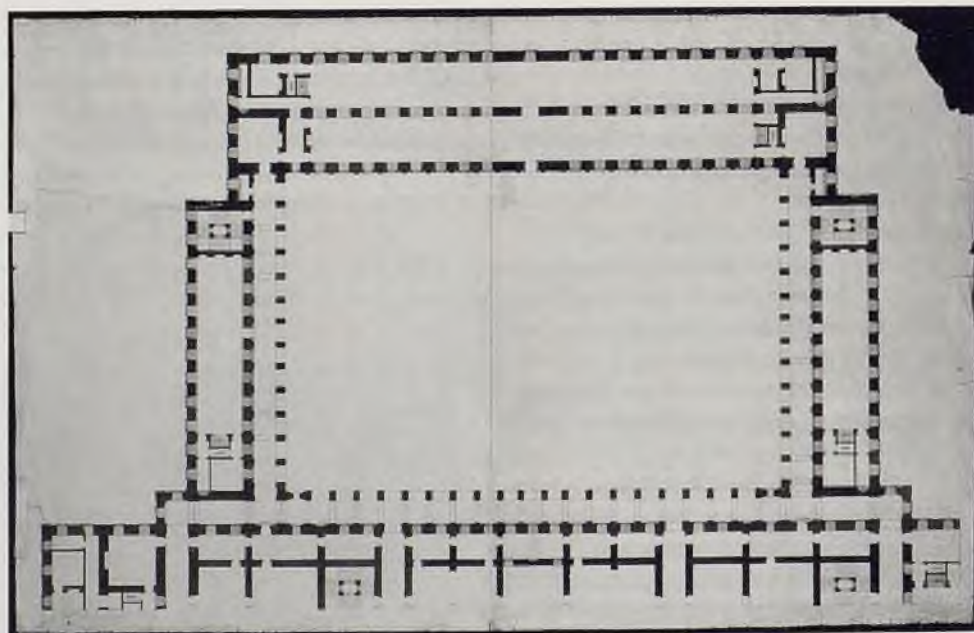
Sin escala.

630 x 990 mm.

A.G.P. N.º 330.

Bibl.: Sambricio, C. "El Hospital General de Atocha, un gran edificio en busca de autor. Las intervenciones de Ventura Rodríguez, José de Hermosilla y Sabatini", en Revista de Arquitectura, noviembre-diciembre, 1982.
Sambricio, C. *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, 1986.

Luis de la Vega, C. *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. n.º 330.



403

Este diseño se compone de cuatro planos para un edificio de carácter hospitalario (A.G.P. N.º 328, 329, 330, 331) que aparece fichado en el Archivo General de Palacio como un "Hospital de Mujeres".

Entendemos que hay suficientes razones para suponer que esta definición no es correcta, tratándose de una prueba hecha por Sabatini para el Hospital General.

En estos cuatro dibujos se componen dos plantas que se corresponden exactamente con las anteriormente comentadas, N.ºs 348-351, tanto en tamaño como en distribución de los espacios. La estructura viene definida por los cinco patios mayores y los dos menores, que encuadran la iglesia en el centro de la composición. La extensión de la fachada, la

planta de la capilla, el número de camas, la localización de las escaleras, los vestíbulos, las estancias y los accesos, así como los restantes elementos resultan, al ser comparados, iguales en las dos series. Este es el primer rasgo que nos lleva a sostener la idea de que se trata del mismo proyecto.

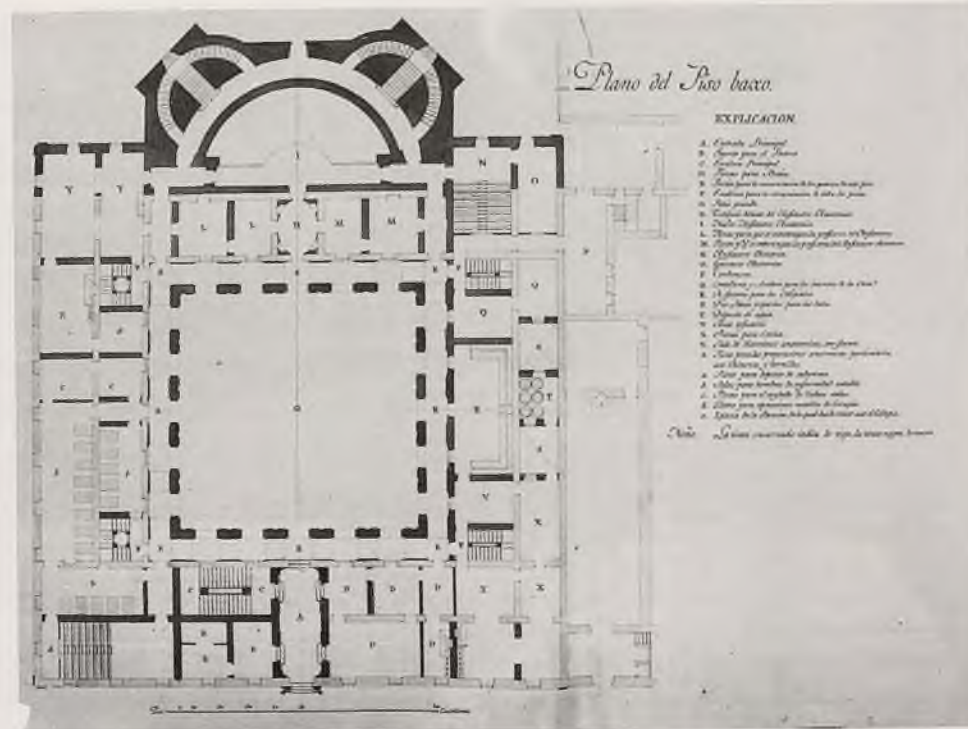
Por otro lado, se aprecian en él, sobre todo en el número 331, el aspecto abocetado e incluso dubitativo en el diseño de algunos elementos, que, sin embargo, se corresponderán luego con el trazado final. Esto, junto con el hecho de que

algunos sectores de los dibujos no se hayan pasado a tinta, puede indicar la posibilidad de que se trate de un ensayo previo de Sabatini antes de trazar el edificio definitivo.

Esta suposición queda también apoyada por las diferencias que se establecen entre las dos series de dibujos, que se traducen fundamentalmente en la falta de concreción de ciertos detalles específicos, como pueden ser algunos pequeños tabiques de separación dentro de las habitaciones, ya sea para la colocación de pequeñas capillitas, o para situar el lavabo de los encargados de la atención a los enfermos, o bien el trazado en planta de la fachada de la capilla, que aparece un poco más plano que en el proyecto final. Así pues existe la posibilidad de que la serie en cuestión fuera un borrador previo en el que, por otro lado, aparecen todos los elementos ya claramente configurados.

A la vista de los dibujos, lo primero que llama la atención es el enorme tamaño del proyecto, lo cual elimina la posibilidad de que fuera una remodelación del Hospital de la Pasión, que en aquel momento se utilizaba para mujeres, y donde luego se decidirá colocar el Colegio de Cirugía, para el que el propio Sabatini hará un diseño. Por este motivo, en el caso de que se dedicara a la atención de enfermas, tendría que ser necesariamente un edificio de nueva planta, lo cual es difícilmente sostenible, teniendo en cuenta que se estaba pensando en hacer un gran hospital "General", siguiendo la tendencia a la concentración de estos recintos, propia del siglo XVIII. Al mismo tiempo es impensable la existencia de dos gigantes de este tamaño juntos. Todas estas razones nos llevan a sostener la opinión que venimos enunciado, con argumentos de suficiente peso a nuestro entender, como para desechar la idea de que se trate de un proyecto de hospital de mujeres. En cuanto a la explicación de las partes que lo componen y de sus funciones, creemos innecesarios repetir lo que ya se ha dicho, ya que probablemente se corresponderían casi exactamente con lo comentado sobre los planos del A.G.P. n.ºs 343-351, del mismo autor, ya citados en este catálogo.

A.A.



404.1

404

N.º 1

Album. S.G.E. Departamento de Archivo y Estudios Geográficos n.º 80

Parte interior cubierta "En la calle de Atocha"

Planos y Alzados / del colegio de cirugía / proyectado / en el Hospital de la Pasión / en Madrid / aprovechando esta casa cuando se / transfieran las enfermas al / nuevo Hospital General / por el Mariscal del Campo / D. Francisco Sabatini / Madrid 1.º de Enero 1786. / Papel verjurado. Tinta negra. / 605 x 475 mm.

404.1

N.º 2

SABATINI, Francisco (1721-1797)

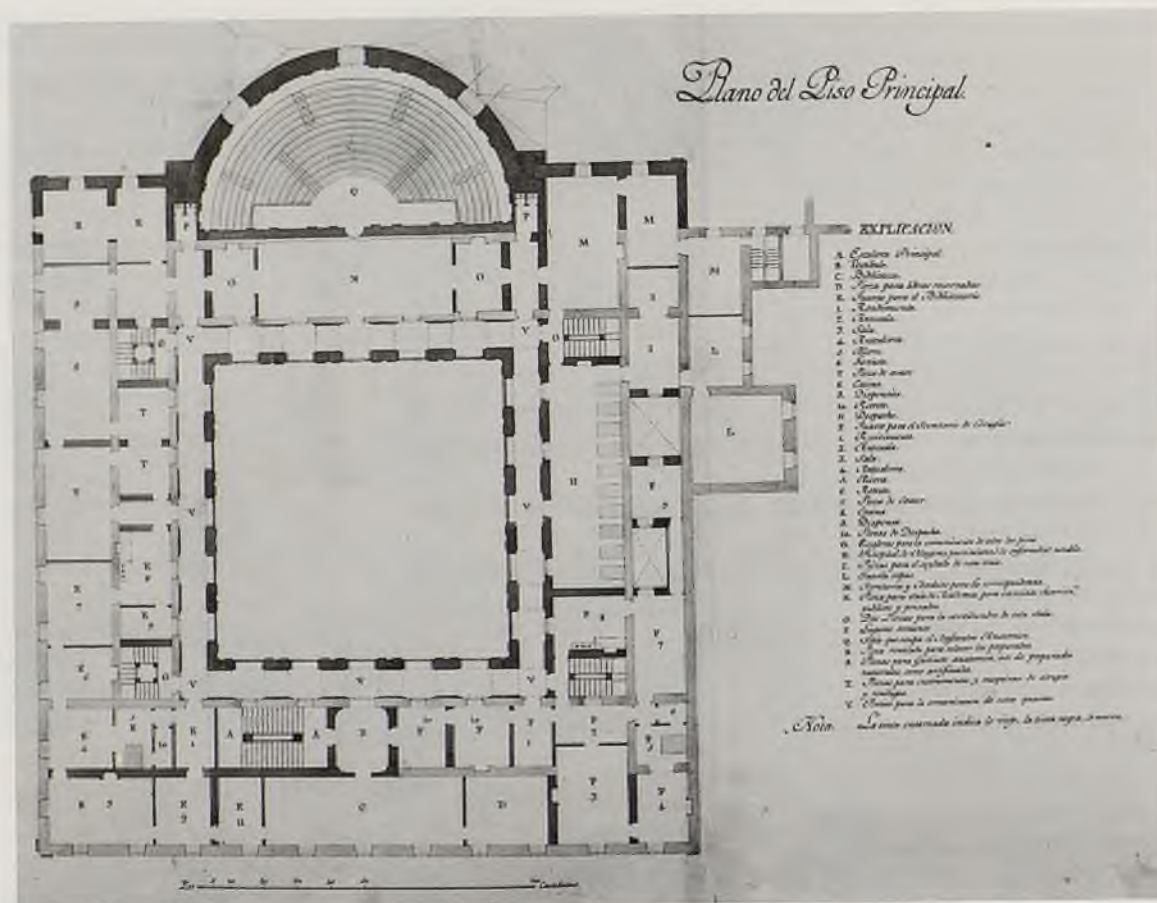
"Planos del Piso bajo"

Dibujo a tinta negra con aguadas azules, rosadas y grises, sobre papel verjurado. Escala: 100 pies castellanos.

605 x 945 mm.

Notas manuscritas: Plano del Piso bajo / EXPLICACION / A Entrada Principal / B Quarto para el Portero / C Escalera Principal / D Piezas para Botica / E Portico para la comunicacion de los quartos de este piso / F Escaleras para la comunicacion de todos los pisos / G Patio grande / H Vestibulo delante del Anfiteatro Anatomico / I Nuevo Anfiteatro Anatomico / L Piezas para que se entretengan los profesores del Anfiteatro obstetrico / N Anfiteatro Obstetrico / O Gavinete Obstetrico / P Carbonera / Q Contaduría y Archivo para los intereses de la Casa / R Refectorio para los Colegiales / S Dos patios pequeños para las luces / T Deposito de agua / V Ante refectorio / X Piezas para cocina / Y Sala de disecciones anatomicas, con fuente / Z Pieza para las preparaciones anatomicas particulares / con Chimeneas y hornillos / a Pieza para deposito de cadaveres / b Salas para hombres de enfermedad notable / c Piezas para el cuydado de dichas salas / d Teatro para operaciones notables de Cirugia / i Iglesia de la Passion, de la qual ha de tener uso el Colegio / Nota. La tinta encarnada indica lo viejo, la tinta negra, lo nuevo / Pies Castellanos.

Servicio Geográfico del Ejército Departamento de Archivo y Estudios Geográficos.



Bibl.: Kaufmann, E. *La Arquitectura de la Ilustración*. Ed. G. Gili, Barcelona, 1974.
 Sambricio, C. "En torno a Sabatini", en Goya, Madrid, 1974, N.º 121, repr. pág. 16.
 Pevsner, N. *Historia de las tipologías arquitectónicas*. Ed. G. Gili, Barcelona, 1979.
 Sambricio, C. *La Arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986, repr. pág. 165.
 Aznar, S. "Origen y fundación del Colegio de Cirugía", en La recuperación del Hospital de San Carlos. Madrid, 1991, págs. 75-89.
 Lavesa, C. "El Hospital de San Carlos", en La recuperación del Hospital de San Carlos. Madrid, 1991, repr. Fig. 57, pág. 107.

404.2
 N.º 3

SABATINI, Francisco
 (1721-1797)

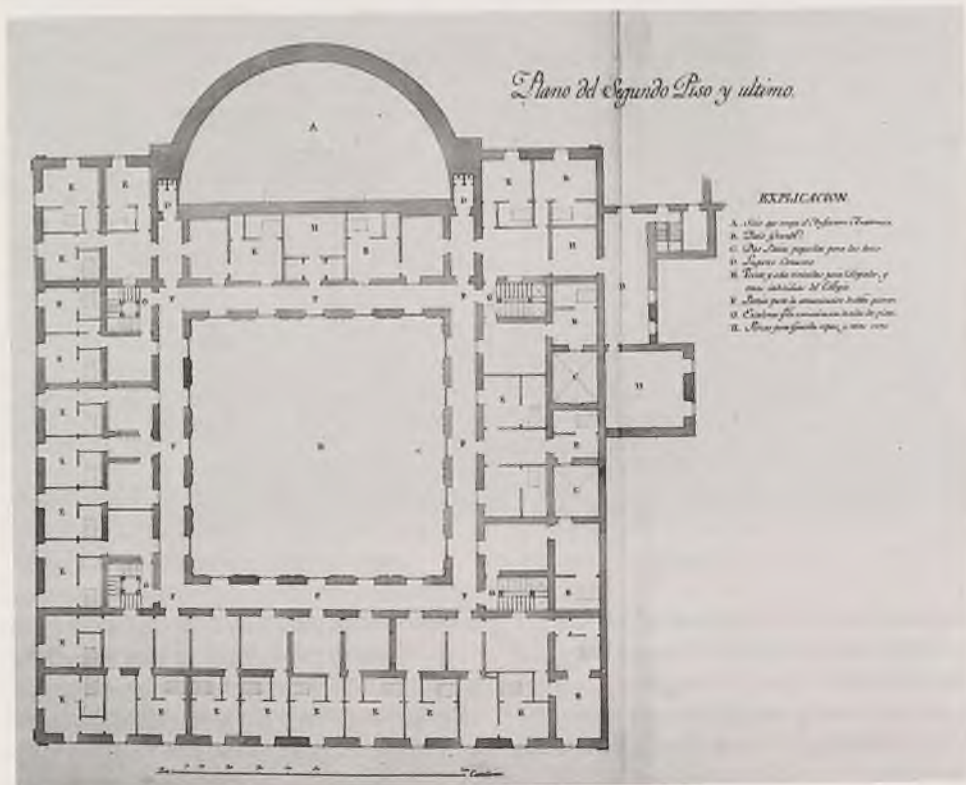
"Plano del Piso Principal"

Dibujo a tinta negra con aguadas rosas y grises sobre papel verjurado.
 Escala: 100 pies castellanos.
 605 x 945 mm.

Notas manuscritas: Plano del Piso Principal / EXPLICACION / A Escalera Principal. / B Vestibulo. / C Biblioteca. / D Pieza para libros reservados. / E Quarto para el Bibliotecario. / I Recibimiento. / 2 Antesala / 3 Sala / 4 Antealcova / 5 Alcova / 6 Gavinete / 7 Pieza de comer / 8 Cocina / 9 Dispensita / 10 Retrete / 11 Despacho / F Quarto para el Secretario de Cirugía / 1 Recivimiento. / 2 Antesala / 3 Sala / 4 Antealcova / 5 Alcova / 6 Retrete / 7 Pieza de Comer / 8 Cocina / 9 Dispensa / 10 Piezas de Despacho / G Escaleras para la comunicacion de todos los pisos / H Hospital de Mugerres particulares, ó de enfermedad notable / I Piezas para el cuidado de esta Sala / L Guarda-ropas / M Secretaría y Archivo para la correspondencia / N Pieza para Sala de Academia, para ejercicios theoricos, / publicos y privados. / O Dos Piezas para la servidumbre de esta Sala. / P Lugares comunes / Q Sitio que ocupa el Anfiteatro anatomico / R

Pieza ventilada para colocar los preparados. / S Piezas para Gavinete anatomico, asi de preparados / naturales, como artificiales. / T Piezas para instrumentos y maquinas de cirugia / y vendages. / V Portico para la comunicacion de estos quartos. / Nota. La tinta encarnada indica lo viejo, la tinta negra lo nuevo / Pies castellanos.

Bibl.: Kaufmann, E. *La Arquitectura de la Ilustración*. G. Gili, Barcelona, 1974.
 Sambricio, C. "En torno a Sabatini", en Goya, Madrid, 1974, N.º 121.
 Pevsner, N. *Historia de las tipologías arquitectónicas*. Ed. G. Gili, Barcelona, 1979.
 Sambricio, C. *La Arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986, repr. pág. 165.
 Aznar, S. "Origen y fundación del Colegio de Cirugía", en La recuperación del Hospital de San Carlos. Madrid, 1991, págs. 75-89.
 Lavesa, C. "El Hospital de San Carlos", en La recuperación del Hospital de San Carlos. Madrid, 1991, repr. Fig. 59, pág. 108.



404.4

N.º 5

SABATINI, Francisco
(1721-1797)

“Corte por lo largo del Colegio,
sobre la línea A. B.” “Fachada
principal del Nuevo Colegio del
Cirugía”

Dibujo a tinta negra con aguadas en grises,
azul y rosadas, sobre papel verjurado.

Escala: 100 pies castellanos.

605 x 945 mm.

Notas manuscritas: Corte por lo largo del
Colegio, sobre la línea A.B. / Fachada principal
del Nuevo Colegio de Cirugía / pies castellanos.

Bibl.: Kaufmann, E. *La Arquitectura de la
Ilustración*. Ed. G. Gili, Barcelona, 1974.
Sambrić, C. “En torno a Sabatini”, en Goya,
Madrid, 1974, N.º 121, repr. pág. 17.
Pevsner, N. *Historia de las tipologías
arquitectónicas*. Ed. G. Gili, Barcelona, 1979.

404.3

N.º 4

SABATINI, Francisco
(1721-1797)

“Plano del Segundo Piso y último”

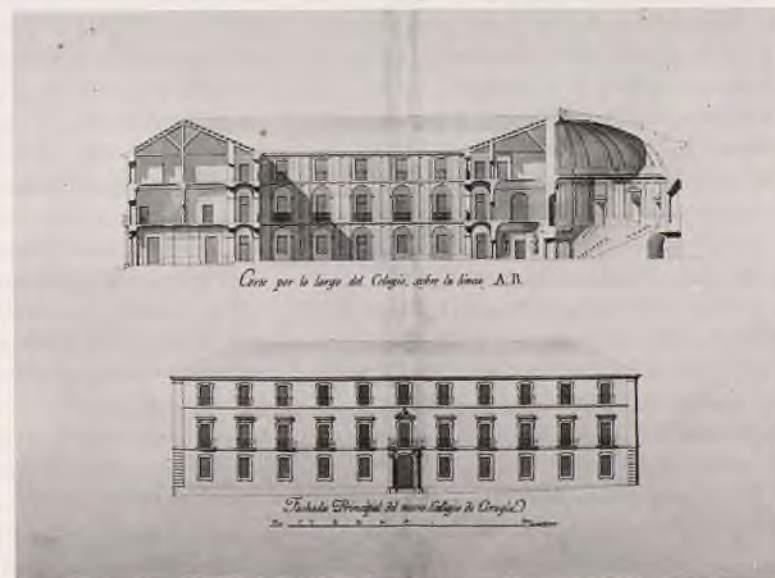
Dibujo a tinta negra con aguadas en grises y
rosas sobre papel verjurado.

Escala: 100 pies castellanos.

605 x 945 mm.

Notas manuscritas: “Plano del Segundo Piso y
último / EXPLICACION / A Sitio que ocupa el
Anfiteatro Anatómico / B Patio Grande / C Dos
Pacios pequeños para luces / D Lugares
comunes. / E veinte y ocho viviendas para
Colegiales, y / otros individuos del Colegio / F
Porticos para la comunicacio de estos quartos
/ G Escaleras p.^a la comunicacion de todos los
pisos / H Piezas para Guardaropas, y otros
usos / Pies castellanos /.

Bibl.: Kaufmann, E. *La Arquitectura de la
Ilustración*. Ed. G. Gili, Barcelona, 1974.
Sambrić, C. “En torno a Sabatini”, en Goya,
Madrid, 1974, N.º 121.
Pevsner, N. *Historia de las tipologías
arquitectónicas*. Ed. G. Gili, Barcelona, 1979.



404.4

Sambrić, C. *La Arquitectura española de la
Ilustración*. Madrid, 1986.
Aznar, S. “Origen y fundación del Colegio de
Cirugía”, en *La recuperación del Hospital de
San Carlos*. Madrid, 1991, págs. 75-89.
Lavesa, C. “El Hospital de San Carlos”, en *La
recuperación del Hospital de San Carlos*.
Madrid, 1991, repr. Fig. 60., pág. 108.

Sambrić, C. *La Arquitectura española de la
Ilustración*. Madrid, 1986, repr. pág. 169.
Aznar, S. “Origen y fundación del Colegio de
Cirugía”, en *La recuperación del Hospital de
San Carlos*. Madrid, 1991, pág. 75-89.
Lavesa, C. “El Hospital de San Carlos”, en *La
recuperación del Hospital de San Carlos*.
Madrid, 1991, repr. Fig. 51, pág. 104.

523

**SABATINI, Francisco
(1721-1797)**

“Corte del Anfiteatro por el lineo semidiametro de medio” “Corte por lo ancho del Colegio, sobre la línea C. D” “Elevacion de la parte recta del Anfiteatro” “Plano del Anfiteatro Anatomico, en escala mayor”

Dibujo a tinta negra con aguadas en gris, azul y rosa, sobre papel verjurado.

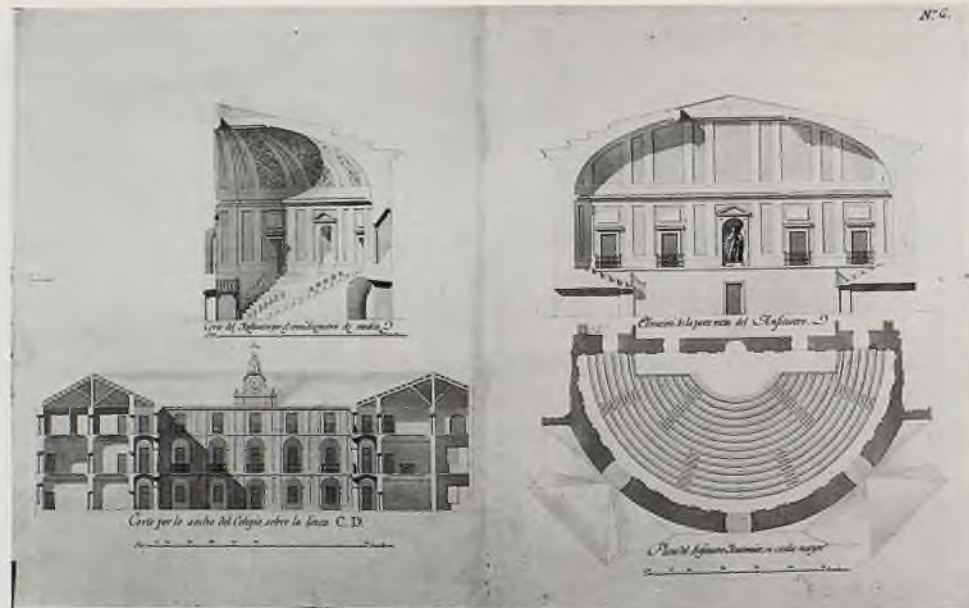
Escala: 50 pies castellanos. “Corte del Anfiteatro por el lineo semidiametro de medio”. 100 pies castellanos. “Corte por lo ancho del Colegio, sobre la línea C.D.”. 50 pies castellanos.

“Plano del Anfiteatro Anatomico, en escala mayor”. 605 x 945 mm.

Notas manuscritas: Corte del Anfiteatro por el lineo semidiametro de medio / Corte por lo ancho del Colegio, sobre la línea C.D. / Elevacion de la parte recta del Anfiteatro / Plano del Anfiteatro Anatomico, en escala mayor / Pies castellanos.

Bibl.: Kaufmann, E. La Arquitectura de la Ilustración. Ed. G. Gili, Barcelona, 1974. Sambricio, C. “En torno a Sabatini”, en Goya, Madrid, 1974, N.º 121, repr. págs. 19, 20. Pevsner, N. Historia de las tipologías arquitectónicas. Ed. G. Gili, Barcelona, 1979. Sambricio, C. La Arquitectura española de la Ilustración. Madrid, 1986, repr. pág. 169. Aznar, S. “Origen y fundación del Colegio de Cirugía”, en La recuperación del Hospital de San Carlos. Madrid, 1991, págs. 75-89. Lavesa, C. “El Hospital de San Carlos”, en La recuperación del Hospital de San Carlos. Madrid, 1991, repr. Fig. 52-53, pág. 104.

Esta serie de dibujos configura el proyecto para el Colegio de Cirugía de Madrid, del año 1786, pensado para ser ubicado en el lugar en el que estaba el Hospital de la Pasión, que sería desalojado para llevar a cabo la empresa (Lavesa, C. 1991, pág. 102). Las imágenes muestran las evoluciones de un Sabatini ya casi al final de su vida, —morirá en 1793— que ha desarrollado una



404.5

cierta sensibilidad hacia los problemas planteados en la arquitectura de su tiempo, orientada hacia el neoclasicismo, en consonancia con el resto de Europa, aunque con un algún retraso en su definición y puesta en práctica.

En el edificio que nos ocupa surge ese punto de fricción que aparece al intentar conjugar un tipo de espacios y un sentido de la funcionalidad próximos al nuevo clasicismo, con una articulación de elementos y unos repertorios decorativos procedentes del gran barroco romano, que, aunque también mirando a la antigüedad, se sitúa muy lejos del neoclásico en cuanto a orientación y resultados, sobre todo si éste es el desarrollado en este caso, ya que la inspiración del proyecto procede posiblemente de Gondoin. (Sambricio, c. 1974, págs. 18, 19).

Jacques Gondoin, realiza entre 1769 y 1776 la École de Médecine et de Chirurgie, con la que alcanza una fama considerable. El proyecto fue grabado y circuló por algunas academias europeas, influyendo tras su paso a un nutrido grupo de arquitectos (Kaufmann, E. 1955, págs. 201, 202). Su anfiteatro anatómico marcará la obra de Sabatini, apareciendo también conexiones con otras construcciones del momento, entre las que se encuentran tribunales, cámaras de representantes, etc. (Pevsner, N. 1979, pág. 42).

El éxito de la estructura del anfiteatro consiste en la combinación del medio cilindro, con el cuarto de esfera. El resultado es un hemicírculo con un óculo abierto en el techo, que recuerda

al Panteón. Se manejan citas griegas y romanas en un intento de conferir un carácter sacro, —en un sentido más pagano que cristiano— a un edificio destinado a la formación y progreso de los individuos, dentro de los ideales ilustrados, que sitúan también a esta escuela como un punto de encuentro e intercambio de conocimiento, lo cual queda perfectamente reflejado en planta por medio de un patio pensado como lugar de reunión y verdadero motor de la articulación de las partes restantes del conjunto.

La orientación de Sabatini, a pesar del aparente parecido, es muy distinta, tanto conceptual como formalmente. El primer punto importante, común a ambos proyectos, es el patio. En él, el francés configura un espacio, que centra la vida del edificio, como lugar de reunión abierto a todas las estancias y a la entrada, en la línea de la cual se marca claramente la dirección hacia el acceso al anfiteatro, de aspecto especialmente monumental, apreciándose en alzado lo que podría ser el diseño de un templo griego. Aquí desarrolla el concepto de santuario del saber a la manera clásica (Sambricio, C. 1986, pág. 171), mostrándose inmediatamente después, sin ningún elemento que la obstaculice, la magnífica estructura semicircular. Sabatini plantea el patio como elemento de paso y comunicación, como ya había hecho en otras obras suyas, entre las cuales podemos tomar como ejemplo el Hospital General, rompiendo así la idea de lugar de encuentro y convirtiéndolo en mero elemento estructural, a consecuencia de lo cual desaparece el

contenido ideológico que le diera al suyo Gondoin. En alzado apreciamos la supresión de cualquier elemento enfático para la entrada al aula de cirugía, lo cual corrobora lo anteriormente dicho en cuanto a las diferencias de tratamiento de la temática de fondo. Otro aspecto interesante es la introducción, en el colegio español, de una hilera de estancias, entre el patio y el anfiteatro. La conexión entre estos es un vestíbulo oval que recuerda a los modelos barrocos de arquitectura palaciega, lo que contrasta claramente con la falsa apariencia neoclásica que le pueda dar su parecido con el diseño del francés.

No se han utilizado órdenes monumentales, prefiriendo Sabatini la sobriedad mural que podríamos encontrar en otras obras de su mano. La visión de la fachada apoya esta idea, ya que su composición es afín a los modelos de palacios nobiliarios del Madrid del momento. Al mismo tiempo hay que tener en cuenta también el deseo del arquitecto por respetar un esquema del que sería continuación el proyectado para el Hospital, con el que enlazaba siguiendo la línea de la calle. Aquí intuimos ya la peculiar problemática de la obra del italiano, que se manifiesta en esa pugna entre la orientación funcional de un edificio de utilidad pública y ese constante retorno a una fijación por el ambiente cortesano, casi palaciego, que nos conduce a la estética del barroco romano.

Así, esta monumentalidad de templo griego que preside el contenido y el aspecto del edificio de Gondoin, dentro del neoclásico historicista francés del momento, que encaja perfectamente con las preocupaciones y los objetivos de la potente corriente ilustrada de su país, se ha convertido en la obra de Sabatini, en la austera monumentalidad de un edificio civil, desprovisto del contenido literario del de su antecesor, consiguiendo proporcionar la necesaria apariencia discreta a la sede de una institución que en la España del momento era severamente criticada por los sectores reaccionarios en un panorama cultural —de tono muy distinto al del territorio galo— en el que pesaban con enorme fuerza los escrúpulos de la Iglesia y los de una Universidad retardataria y conservadora, en la que las necesidades de la ciencia médica, que en su momento estuvo a la vanguardia de la reivindicación del desarrollo de la nueva orientación experimental, no se veían contempladas.

De esta forma, el edificio de Sabatini consigue encajar en su difícil entorno, aunque para ello tenga que romper con la riqueza de contenido del que toma como modelo.

Otra diferencia notable es la que plantea el diseño decorativo del anfiteatro anatómico, en el que a la absoluta desnudez mural de Gondoin, en concordancia con la orientación neoclásica, el italiano opone una articulación de la pared y unos repertorios decorativos, a base de hornacinas para estatuas, frontones y balcones, que nos llevan hacia las realizaciones del barroco madrileño. (Sambricio C. 1986, pág. 172).

Hay que destacar también que Sabatini cuenta en este edificio con una serie de condicionantes, como la necesidad de la utilización de un edificio precedente, las estrecheces propias del área preestablecida, el respeto a las fábricas colindantes o las limitaciones de los presupuestos, que le llevan también hacia unos planes más modestos que los del francés, pero que demuestran su sentido práctico y su capacidad para superar las limitaciones del entorno (Lavesa, C. 1991, pág. 103).

Por último hay que decir que la distribución de los espacios según sus funciones se hace de forma correcta, atendiendo a las necesidades de la institución y reutilizando en lo posible el edificio precedente, de lo cual queda constancia en las notas manuscritas de los planos.

A.A.

405

VENTURA, Pedro Nolasco

Lazareto para las inmediaciones de Madrid

16 de Marzo de 1802

Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas en ocre, grises y verdes.

Escala: 400 pies castellanos.

789 x 1128 mm.

Fdo. "Pedro Nolasco Ventura" (Rubricado).

Notas manuscritas: "Explicacion de un Lazareto proyectado para las inmediaciones de Madrid, segun Asunto ddo por la Rl. Academia de San Fernando en 2 de Noviembre de 1800, para la recepcion de Maestro Arquitecto".

"1. Puerta de entrada / 2. Secretaria / 3. Cuerpo de Guardia / 4. Plazas abiertas con Jardines para recreacion de los quarentenos / 5. Banquetas que sirven para dar mayor elevacion al Edificio / 6. Escaleras para subir a dhas Banqtas. / 7. Fuentes de agua potable / 8. Portico de la Iglesia / 9. Atrio de la Iglesia / 10. Iglesia / 11. Ante-Sacristia / 12. Sacristia / 13. Pieza de Aguamil / 14. Plaza con Lavaderos / 15. Lavaderos con Tinglados y piezas para guardar la ropa / 16. Patios del cuerpo pral. del Edificio / 17. Zaguanes para subir al piso pral. / 18. Escaleras para dicho piso / 19. Habitaciones para ocho Capellanes para el servicio de la Iglesia y Hospitales / 20. Habitaciones para un Sacristan mayor / 21. Habitacion para dos Id. menores / 22. Fondas / 23. Habitaciones de los Fondistas / 24. Idem para toda clase de personas / 25. Patios de los grupos de entrada / 26. Entradas a dichos grupos para carros / caballerizas [etc] / 27. Zaguanes para las habitaciones de estas crujijs con entradas por la galeria de los patios / 28. Habitaciones de dicha crujijs para quarentenos / 29. Escaleras de los cuerpos de entrada / 30. Habitacion del Conserge / 31. Habitaciones para dos Escribanos / 32. Idem para dos Almaceneros / 33. Habitaciones para quatro Cirujanos / 34. Idem para quatro Medicos / 35. Idem para el Secretario / 36. Cocheras con rambla para subir a ellas desde los patios / 37. Idem. para Carros, con las mismas circunstancias que las anteriores / 38. Almacenes para los generos y traslitos que traigan los quarentenos, como tambien los generos que vengan de los parages contagiados / 39. Quadras / 40. Pajares / 41. Piezas para la

cebada / 42. Guardarneses / 43. Hospital en donde se colocaron los enfermos epidemicos / 44. Idem. en donde se colocaran los enfermos / periodicos / 45. Patios abiertos / 46. Galerias / 47. Atrio / 48. Escaleras principales / 49. Idem particulares / 50. Patios interiores / 51. Entradas a las Cocinas / 52. Cocinas / 53. Reposterias / 54. Refectorios / 55. Pieza para la distribucion de raciones / 56. Salas para hombres / 57. Idem para mugeres / 58. Entradas a los Cementerios / 59. Lugares Comunes / 60. Boticas particulares para cada Sala / 61. Cementerios para hombres / 62. Galerias para colocar los Cadaves / res de personas distinguidas / 63. Habitaciones de los Medicos y / Cirujanos que estan de guardia / 64. Capillas de los Cementerios / 65. Almacenes de generos de primera / necesidad / IX. Piezas para calentar el agua / X. piezas de Baños / En la Rl. Academia de Sn. / Fernando a 16 de Marzo de / 1802".
R.A.B.A.S.F. N.º A-2624.

Bibl.: Pevsner, N. *Historia de las tipologias arquitectónicas*. Barcelona, 1980, Ed. G. Gili.
Sambricio, C.: *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986, repr. pág. 276.
Sambricio, C. *Territorio y ciudad en la España de la Ilustración*. Madrid, 1991.
Arbaiza, S. y Heras, C. *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondiente a los S. XVIII y XIX* (En prensa) Cat. n.º A-2624.

406

VENTURA, Pedro Nolasco

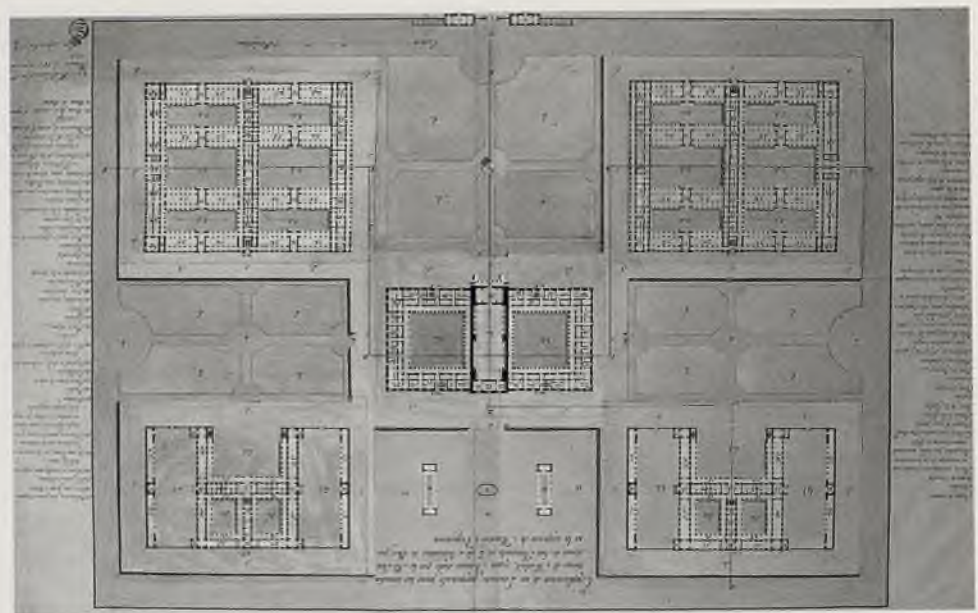
Lazareto en las inmediaciones de Madrid. Planta del piso principal

16 de Marzo de 1802

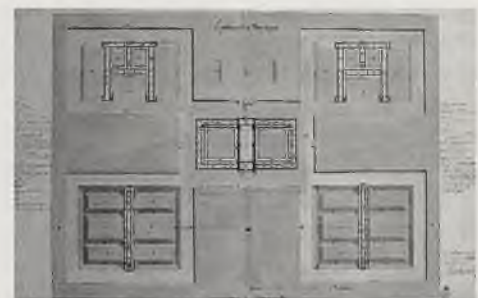
Dibujo en tinta, sobre papel verjuado, con aguadas en grises, ocre y verdes.
Escala: 400 pies castellanos.
792 x 1202 mm.

Fdo.: "Pedro Nolasco Ventura" (Rubricado).
Notas manuscritas: "Explicacion de la Planta Principal".

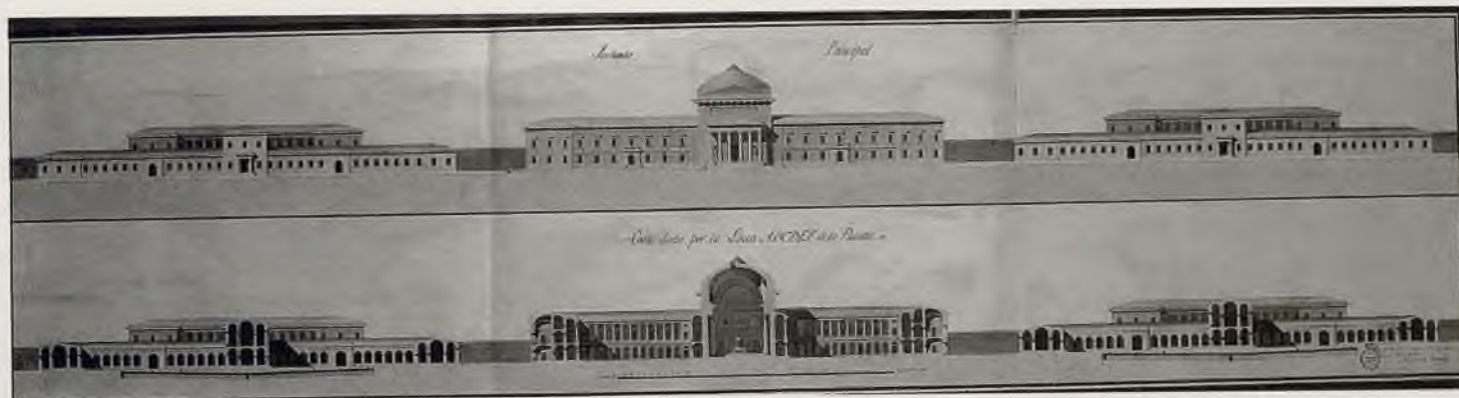
"1. Grupo principal / 2. Capilla / 3. Atrio de la Iglesia / 4. Pieza para trastos de la Iglesia / 5. Habitaciones para quarentenos / 6. Escaleras para subir a los entresuelos / 7. Patios de los Grupos de derecha e / izquierda, y del pral. / 8.



Entradas para estas crujiás, cu- / yas entradas estan por el lado de / las Galeria, las que han de ha- / bitar quarentenos / 9. Tejados de los Almacenes y Qua- / dras / 10. Hospital donde se pondran los en- / ferros periodicos / 11. Hospital don de se pondran los en- / ferros epidemicos / 12. Patios abiertos / 13. Galerias / 14. Dormitorios de los Practicantes / 15. Patios anteriores / 16. Botica / 17. Laboratorio para dicha Botica / 18. Habitaciones para los Boticarios / 19. Salas para hombres / 20. Salas para mugeres / 21. Boticas particulares pa. cada Sala / 22. Comunes / 23. Tejados de las Galerias de los Cemen- / terios / 24. Cementerios / 25. Habitaciones para los Mancebos / de la Botica / 26. Habitaciones para los Curas que / esten de guarida / 27. Tejados del Cuerpo de Guardia y / de la Secretaria / 28. Tejados de los Lavaderos / Nota. / En los Entresuelos del cuerpo pral. / en salones largos que debe haber, se colo- / caran los soldados y gentes pobres, / que vengan de los parages contagia- / dos; y habra tambien habitaciones / pequeñas para dicha gente pobre / que tenga familia, y demas cria- / dos de este oficio".
"En la Rl. Academia de / San Fernando de 16 de / Marzo de 1802".
R.A.B.A.S.F. N.º A-2625



Bibl.: Sambricio, C. *La Arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986.
Arbaiza, S. y Heras, C. *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX*. (En prensa). Cat. N.º A-2625.



407

407

VENTURA, Pedro Nolasco

Lazareto en las inmediaciones de Madrid. Alzado de la fachada principal y sección

23 de Marzo de 1802

Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas en grises, rosas y ocre.
Escala: 400 pies castellanos.
476 x 1734 mm.

Fdo.: "La Real Academia de San Fernando / 23 de Marzo de 1802 / Pedro Nolasco Ventura". (Rubricado).

Notas manuscritas: "Fachada principal". "Corte dado por la línea ABCDEF de la Planta".

R.A.B.A.S.F. N.º A-2626.

Bibl.: Pevsner, N. Historia de las tipologías arquitectónicas. Barcelona, 1980, Ed. G. Gili. Sambricio, C. La Arquitectura española de la Ilustración. Madrid, 1986, repr. pág. 276. Arbaiza, S. y Heras, C. Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX. (En prensa), Cat. N.º A-2626.

408

VENTURA, Pedro Nolasco

Lazareto en las inmediaciones de Madrid. Alzado de la Entrada

23 de Marzo de 1802



408

Dibujo en tinta sobre papel verjurado, con aguadas en gris y ocre.

Escala: 150 pies castellanos.
342 x 578 mm.

Fdo.: "En la RI Academia de Sn. Fernando a 23 de Marzo de 1802 / Pedro Nolasco Ventura". (Rubricado).

Notas manuscritas: "Puerta de Entrada / a el Lazareto".

R.A.B.A.S.F. N.º 2627.

Bibl.: Sambricio, C. La Arquitectura española de la Ilustración. Madrid, 1986.

Arbaiza, S. y Heras, C. Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX. (En prensa), Cat. N.º A-2627.

409

VENTURA, Pedro Nolasco

Lazareto en las inmediaciones de Madrid

23 de Marzo de 1802

Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas en verdes, grises, ocre y rosas.

Escala: 400 pies castellanos.
348 x 1213 mm.

Fdo.: "En la RI. Academia de Sn. Fernando / en 23 de Marzo de 1802 / Pedro Nolasco Ventura". (Rubricado).

R.A.B.A.S.F. A-2628.

Bibl.: Sambricio, C.: La Arquitectura española de la Ilustración. Madrid, 1986, repr. pág. 276.



409

Arbaiza, S. y Heras, C. *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando correspondientes a los S. XVIII y XIX*. (En prensa), Cat. N.º 2628.

Los planos N.º A-2624 al A-2628 forman el proyecto de Pedro Nolasco Ventura para un Lazareto en las inmediaciones de Madrid. En él nos propone un sistema de pabellones, entre los cuales se alternan jardines, que separan los distintos módulos despejando considerablemente el conjunto, que gracias a ellos se dispersa, evitando la concentración excesiva.

En planta apreciamos nueve sectores, cinco edificios y cuatro ajardinados, en cuyo centro se sitúa uno, presidido por la capilla, que establece el eje de simetría del conjunto. En este caso el arquitecto propone la división del establecimiento sanitario en varios edificios menores, en vez de concentrarlo todo en uno de mayor tamaño, como hará Ugartemendía (N.º 410 de catálogo) en su proyecto de Hospital. Esta fragmentación en pabellones representa una de las tendencias que se manejan en la arquitectura hospitalaria de la época, desarrollada a partir de los debates originados tras el incendio del Hôtel-Dieu en 1772, acontecimiento que motiva la aparición de distintos tipos de publicaciones que proponen nuevas orientaciones para la arquitectura hospitalaria (Pevsner, N. 1980, pág. 179). El iniciador de esta corriente en Francia será Jean-Baptiste Le Roy, científico que con la

colaboración de Charles-François Viel diseña una planta en la que el elemento más interesante es la estructura en unidades diferentes, inspirándose muy probablemente en algunos experimentos ingleses en este campo, que ya habían demostrado su eficacia, como puede ser el caso del hospital de Stonehouse, de Rowehead (Pevsner, N. 1980, pág. 179). El éxito de esta tipología será enorme, encontrando evidente continuidad en el siglo XIX, de lo cual se verá un ejemplo en este catálogo (N.º 423 de catálogo). Las posibilidades que ofrece en cuanto a la separación de los distintos tipos de enfermos y al aislamiento necesario en el tratamiento de las enfermedades contagiosas lo colocarán en muchas ocasiones por delante de las construcciones centralizadas que tienden a la concentración.

Es interesante señalar también el importantísimo precedente que constituye el proyecto para el lazareto de Mahón de 1786, dentro de la misma tipología (Sambricio, C. 1991, pág. 420).

El primero de los planos (R.A.B.A.S.F. N.º A-2624) se refiere a la planta baja. En ella, en los dos pabellones de la parte superior encontramos la zona destinada a cementerio, en la que se ha previsto incluso la existencia de galerías para enterramiento de personajes ilustres, además del lugar para el resto de los individuos. En la misma construcción, separadas por galerías, tenemos las cocinas, acompañadas de todo lo necesario para su funcionamiento, así como de los refectorios. Entre los dos bloques se coloca una plaza con lavaderos laterales y fuentes de agua potable.

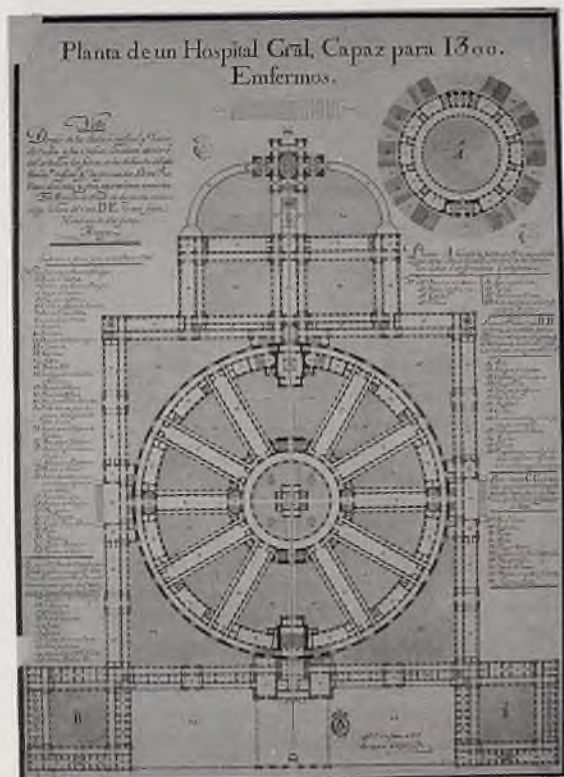
El núcleo central encuadra la iglesia y las habitaciones para capellanes y sacristanes. Es, además, el lugar destinado a fonda o alojamiento de personas sanas.

En la parte inferior los dos edificios cuadrangulares estructurados mediante seis patios y separados por el jardín, son destinados al alojamiento de aquellos que pasan la cuarentena, junto con el personal de atención y vigilancia. También contienen las cuadras, cocheras y almacenes de mercancías para la carga procedente de lugares infectados o sospechosa de infección. Será además en estos edificios en los que se sitúen las enfermerías destinadas a las víctimas de las epidemias.

En la planta del piso principal (R.A.B.A.S.F. N.º A-2625), en los bloques de la parte superior hay enfermerías, boticas, y habitaciones de practicantes, mientras que los tres edificios restantes se dedican fundamentalmente al alojamiento de aquellos que pasan la cuarentena. En los alzados (R.A.B.A.S.F. N.º A-2626, 2627 y 2628) la austeridad decorativa es la nota dominante junto con la monumentalidad de una articulación, que, como en los otros hospitales y lazaretos procedentes de la Academia en esta época, entra dentro de la tendencia neoclásica reinante.

Vuelven a manifestarse elementos como el pórtico con columnas jónicas, que sustituye en esta ocasión al motivo del "templo", también muy extendido. En general, es la desnudez mural, que concede todo el protagonismo compositivo al juego entre muro y vano, el elemento más significativo.

A.A.



410

UGARTEMENDIA, Pedro Manuel de

Planta de un Hospital General con capacidad para 1300 enfermos

12 de Febrero de 1803

Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas en grises.

Escala: 200 pies castellanos.

883 x 628 mm.

Fdo.: "Madrid 12 de Febrero de 1803 / Pedro Manuel de Ugartemendia".

Notas manuscritas: "Planta de un Hospital Gral. Capaz para 1300 / Enfermos".

"Nota / Devajo de las Salas o enferms. qe. hacen / de radios y las Crujias Circulares exteriores e / intr. se hallan las piezas de los

sirbientes de esta- / blecimiento. enferms. pa. los procesados, Partos, Ra- / biosos, dementes, y otras separaciones necesarias, / Este Proyecto se divide en dos partes segun / sigue la linea del Corte DE la una para / Hombres y la otra para / Mugeres".

"Explicacion de algunas partes de esta Planta Gral. / N.º 1. Portico de la Fachada Principal / 2. Pronao o Vestibulo / 3. Embarco de la Escalera Principal / 4. Cuerpo de Guardia / 5. Pieza para el Portero / 6. Cuarto del Oficial de Guardia / 7. Sala de Juntas Grales. / 8. Comisaria de Entradas / 9. Secretaria / 10. Escribania / 11. Despacho del Ermano mayor / 12. Contaduria / 13. Tesoreria / 14. Archivo / 15. Botica Gral. / 16. Escalera para los laboratorios de Quimica / 17. Despacho de Recetas / 18. Pieza para Refrescos / 19. Ydem para Ornillo o Cocinilla / 20. Saleta destinada para las / primeras Curas que no ad- / miten delacion / 21. Cuarto para el Cirujano de / Guardia / 22. Ydem para el Medico / 23. Salas o Enfermerias de /

Cirujia / 24. Saletas para Capellanes / 25. Balcon o Terrado / 26. Saleta destinada para am- / putaciones y la Operacion / de la Talla / 27. Sala de Consultas / 28. Gavinetes de Cirujia / 29. Roperia / 30. Ante Capilla / 31. Capilla con sus Tribunas / 32. Patios / 33. Ygriegas / 34. Jardin Botanico / 35. Jardines de Recreo / La parte de Planta Circular con / sus diez radios, corresponde a otro / Horizonte mas elevado qe. la recti- / linea circumscrip- / ta antr. desti- / nada pa. las enfermedades de Media. / 36. Desembarco de la escalera pral. / 37. Enfermerias / 38. Pieza de baños / 39. Sala de Consultas / 40. Patios / 41. Ygriegas / 42. Escalera pa. el servicio interior / 43. Otras particulares / 44. Cocina correspondte. de dhs. Salas / 45. Fuentes, Jardines, [etc]".

"Planta A Señala la parte de Obra mas eleva- / da que carga sobre la cruzia circular o anillo interior / con destino a enfermedades Contajiosas / N.º 46. Desembarco de la Escalera / 47. Saletas o enfermerias / 48. Capilla / 49. Tribunas / 50. Escaleras particulares / 51. Ygriegas / 52. Patio o Centro Circular / 53. Cubiertas o tejados de las Emfer- / merias de Medicina / Partes de Planta vaja BB / en forma de martillos destina- / dos para Combalecencias grales. y / de estancias de individuos que / contribuyen con el gasto de su Cura / 54. Patio / 55. Salas para Combalecientes / 56. Calefactorio para los mismos / 57. Pieza de Baños / 58. Ydem para los enfermeros / 59. Paso al Jardin / 60. Refectorio / 61. Cocina / 62. Cuartos con sus retretes para los enfer- / mos que Contribuyen / 63. Enfermerias con Alcovas / 64. Capilla / 65. Tribunas / 66. Pieza destinada para las enferme- / dades contajiosas correspondien- / te a los individuos que contribuyen / Parte aislada CC de estu- / dios con sus laboratorios en la / planta vaja, para la desec- / cion de lo Cuerpos y deposito / de estos / 67. Paso o Terrado / 68. Escalinata / 69. Fuente / 70. Portico / 71. Pieza del Portero / 72. Catedra o Anfiteatro de Clinica / 73. Yden de Cirujia / 74. Yden de Farmasia / 75. Biblioteca para dhas facultades / 76. Terrados de Paseos".

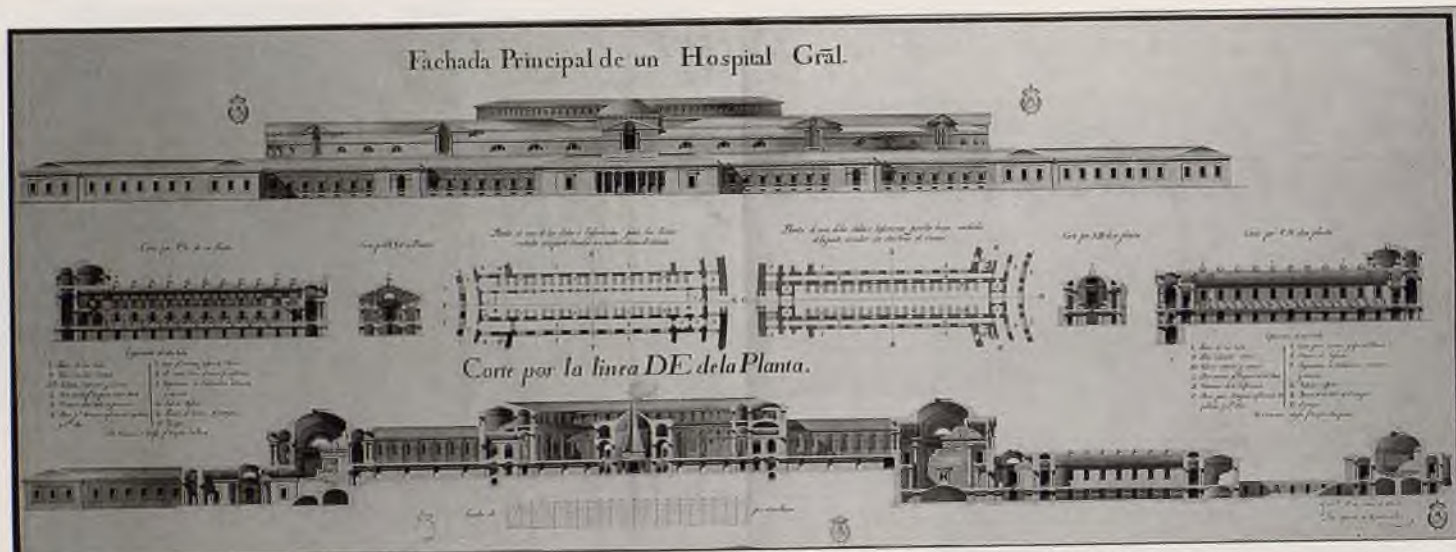
R.A.B.A.S.F. N.º 2443.

Bibl.: Sambricio, C.: *Silvestre Pérez. Arquitecto de la Ilustración*. San Sebastián, 1975, repr. pág. 29.

Pevsner, N. *Historia de las tipologías arquitectónicas*. Barcelona, Ed. G. Gili, 1980.

Sambricio, C. *La Arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986, repr. pág. 139.

Hernando, J. *Arquitectura en España 1770-1900*. Ed. Cátedra, Madrid, 1989, repr. pág. 112.



Soto Caba, V. "La búsqueda de una tipología", en La recuperación del Hospital de San Carlos. Madrid, 1991, repr. Fig. 18, pág. 57.
 Arbaiza Blanco Soler, S. y Heras Casas, C. *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX* (En prensa). Cat. N.º A-2443.

Exp.: Casares, A. "Hospitales", en Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida. Exposición Catálogo, Madrid, 1986, repr. pág. 71.

411

UGARTEMENDIA, Pedro Manuel de

Fachada principal y corte por la línea DE, de un Hospital Gral

12 de Febrero de 1803

Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas en grises, ocre, rosas y azules.
 Escala: 200 pies castellanos.
 602 x 1621 mm.

Fdo.: "Madrid 12 de Febrero de 1803 / Pedro Manuel de Ugartemendia".

Notas manuscritas: "Corte po FG de su Planta".

"Corte por H, Y, de su Planta".

"Planta de una de las Salas o Enfermerías para los brazos / radiales de la parte circular con cuatro series de camas".

"Planta de una de las Salas o Enfermerías para los Brazos radiales / de la parte circular

con dos Series de Camas".

"Corte por AB de su planta".

"Corte por CD de su planta".

"Explicación de esta Sala / 1. Patios de sus lados / 2. Patio Circular Central / 3,3.

Galerías interior y exterior / 4. Paso exterior pa. limpieza de los vasos / 5. Ventanas de la Sala enfermería / 6. Piezas pa. Botiquin, enfermos, Capellanes / y Sto. Oleo / 7. Coros pa. entonar golpes de Música / 8. Las cuatro series de Camas pa. enfermos / 9.

Respiradores o ventiladors interiores / y exteriores / 10. Galeria Ynferior / 11. Porcion de la sala de contagios / 12. Ygriegas / 13. Chimeneas o Estufas pa. templar las Piezas".

"Explicación de esta sala / 1. Patios de sus lados / 2. Patio Circular Central / 3,3. Galeria interior y exterior / 4. Pasos exteriores pa. limpieza de los Vasos / 5. Ventanas de la Enfermería / 6. Piezas para Botiquin, enfermos, Ca- / pellanés y Sto. Oleo / 7. Coros para entonar golpes de Musica / 8. Camas de enfermos / 9. Respiradores o ventiladores interiores / y exteriores / 10. Galeria inferior / 11. Porcion de la Sala de Contagios / 12.

Ygriegas / 13. Chimeneas estufas pa. templar las piezas".

R.A.B.A.S.F. N.º A-2444.

Bibl.: Pevsner, N. *Historia de las tipologías arquitectónicas*. Barcelona, Ed. G. Gili, 1980.
 Sambricio, C. *La Arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986, repr. pág. 139.
 Hernando, J. *Arquitectura en España 1770-1900*. Ed. Cátedra, Madrid, 1989.
 Soto Caba, V. "La búsqueda de una tipología", en La recuperación del Hospital de San Carlos. Madrid, 1991.

Arbaiza Blanco Soler, S. y Heras Casas, C. *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX*. (En prensa), Cat. N.º A-2444.

En 1803 Pedro Manuel de Ugartemendía diseña este Hospital con capacidad para 1300 enfermos (R.A.B.A.S.F. A-2443, A-2444), en el que se aprecia el resultado de las preocupaciones que en el aspecto sanitario provocaron importantes discusiones en el siglo XVIII. El modelo que propone es el circular, con pabellones radiales, que en este caso se ve inscrito en un cuadrado. Sin duda recoge la herencia de la obra de Benito Bails, quien a su vez la toma de la arquitectura francesa, en una línea que partiendo de Desgodetz, pasa por Petit y Poyet, entre otros (Sambricio, C. 1986, pág. 133). Los planes de estos arquitectos serán conocidos y estudiados en la Academia de San Fernando, dando lugar a proyectos como el que nos ocupa.

En esta propuesta la definición de Hospital está perfectamente clara, siendo un lugar, preparado para atender enfermedades, totalmente distinto a los centros asistenciales de otros tipos. En la planta (A.S.F. N.º A-2443) el primer aspecto destacable es el aislamiento de los distintos ámbitos, según sus funciones y el tipo de enfermedades tratadas en ellos, con salas y enfermerías especialmente diseñadas para cada función. En la crujía recta que forma el límite exterior, correspondiente a la fachada, se sitúan las funciones administrativas, los servicios de primera atención y los de cirugía, ocupando

estos últimos el resto de la zona cuadrangular del plano. En la prolongación de uno de sus extremos, totalmente alejado del núcleo central, se dispone una zona para la enseñanza y el estudio de algunas disciplinas médicas, contando con anfiteatros y biblioteca para el uso de los estudiantes, separada del resto del edificio por un área de paseos y por el jardín botánico. En cuanto a la parte radial del proyecto distribuye el espacio en dos recintos aislados, la circunferencia exterior, con los brazos que parten del centro, destinados a las enfermerías, así como a las dependencias necesarias para su atención, y el círculo central, especialmente diseñado para el cuidado de las enfermedades contagiosas, elevado un piso con respecto a lo anterior.

Quedan finalmente los dos pequeños cuadrados de los ángulos opuestos a la zona de enseñanza, en los que se disponen habitaciones individuales y separadas para enfermos que paguen su estancia, en las que cada paciente dispone de cierta privacidad, con todos los servicios necesarios para su asistencia. Este pabellón queda perfectamente aislado de los otros, disponiendo incluso de su propio patio y jardines. La totalidad del edificio es dividida por un eje que va de la entrada a la capilla, separando dos mitades que se dedican, una a los hombres, y otra a las mujeres.

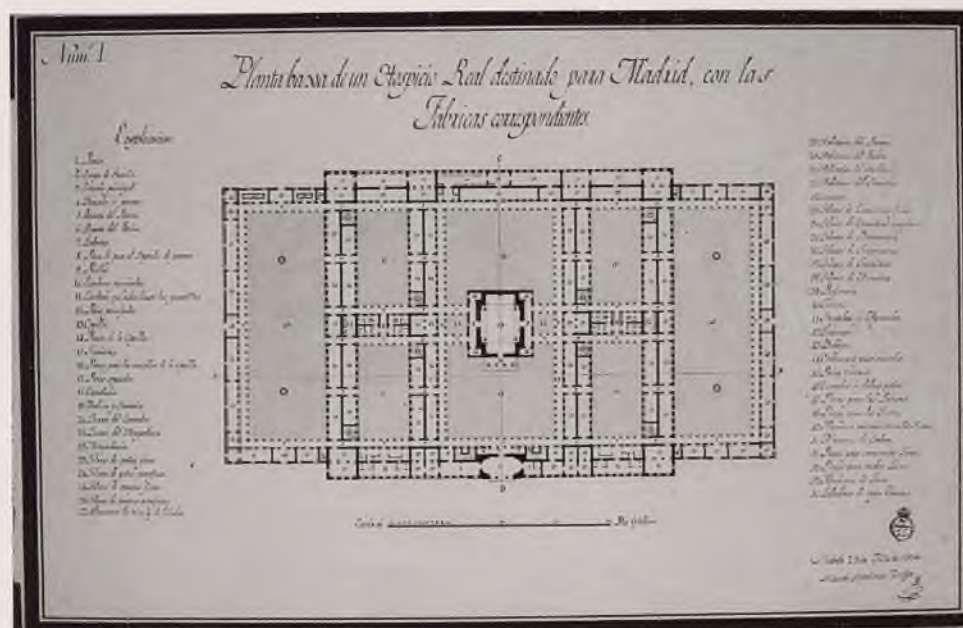
Es interesante destacar también la pérdida de protagonismo que sufre la capilla, en comparación con las instalaciones sanitarias, viéndose con ello el cambio que se ha producido en el orden de prioridades que los arquitectos establecen para este tipo de edificios, muy distinto del visto en obras del siglo anterior, de las cuales podemos tomar como ejemplo el Hospital General, cuya tipología se mantiene apegada a la tradición barroca.

En el plano aparecen también algunos detalles curiosos, siendo un ejemplo el pequeño sector que en las enfermerías que ocupan los brazos radiales se destina a la posible presencia de un coro que entonara, como dice textualmente la explicación del plano, "golpes de música". En el alzado (R.A.B.A.S.F. N.º A-2444) tomamos conciencia de las enormes dimensiones del edificio, en el que las tres zonas diferenciadas en planta responden a otros tantos niveles distintos, siendo la destinada a enfermos contagiosos la más elevada y protegida, seguida por la circunferencia exterior con los brazos radiales, que configura el piso intermedio, para terminar en el piso bajo, que corresponde a la parte cuadrangular. Tanto la articulación del exterior como la orientación estética responden a un marcado

carácter neoclásico, en el que predomina una absoluta austeridad decorativa, como corresponde a un edificio en el que todo se subordina a la función que desempeña, dejándose al margen otro tipo de preocupaciones. Pese a esto se detectan algunas citas arqueológicas, como la columnata de la entrada, los frontones que rematan los radios al exterior, o la gran rotonda interior, perfectamente visible en alzado, que corona el edificio. Es por todo ello, tanto en el aspecto funcional como en el monumental, un magnífico edificio, que nos permite conocer una de las tendencias más importantes del momento dentro de la arquitectura hospitalaria.

A.A.

/ Fabricas correspondientes".
 "Explicacion / 1. Portico / 2. Cuerpo de Guardia / 3. Entrada principal / 4. Despacho de generos / 5. Quarto del portero / 6. Quarto del Veedor / 7. Galerias / 8. Pieza de paso al Despacho de generos / 9. Pasillos / 10. Escaleras principales / 11. Escaleras que suben hasta las guardillas / 12. Patios principales / 13. Capilla / 14. Portico de la Capilla / 15. Sacristia / 16. Piezas para los utensilios de la Capilla / 17. Patios segundos / 18. Contaduria / 19. Archivo y Tesoreria / 20. Quarto del Contador / 21. Quarto del Mayordomo / 22. Mayordomia / 23. Telares de paños finos / 24. Telares de paños entrefinos / 25. Telares de vetas finas / 26. Telares de vayetras entrefinas / 27. Almacenes de telas y de hilados / 28. Habitacion del Portero / 29. Habitacion del Veedor / 30. Habitacion del



412

MARTÍNEZ ZOIDO, Manuel

Proyecto de un hospicio para Madrid. Planta

28 de Julio de 1804.

Dibujo en tinta, sobre papel avitelado, con aguadas en ocre.

Escala: 400 pies castellanos.

582 x 900 mm.

Fdo.: "Madrid 28 de Julio de 1804 / Manuel Martínez Zoido" (Rubricado).

Notas manuscritas: "Planta baja de un Hospicio Real destinado para Madrid, con las

Capellan / 31. Habitacion del Sacristan / 32. Comunes / 33. Telares de Estameñas finas / 34. Telares de Estameñas entrefinas / 35. Telares de Barraganes / 36. Telares de Sempiternas / 37. Telares de Casimiro / 38. Telares de Anascotes / 39. Refectorio / 40. Cocina / 41. Fregadero y Aparador / 42. Despensa / 43. Bodega / 44. Carboneras provisionales / 45. Patios terceros / 46. Entradas a dichos patios / 47. Piezas para las Prensas / 48. Piezas para los Tintes / 49. Almacenes concernientes a los Tintes / 50. Almacenes de Carbon / 51. Piezas para escarmenar Lana / 52. Piezas para cardar Lana / 53. Almacenes de Lana / 54. Labaderos de ropa blanca".

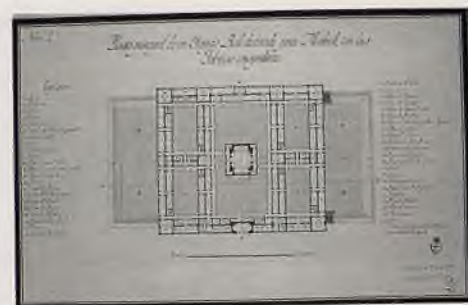
R.A.B.A.S.F. N.º A-2679.

Bibl.: Sambricio, C. *La Arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986, repr. pág. 24.
Arbaiza Blanco Soler, S. y Heras Casas, C. *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX*. (En prensa), Cat. N.º A-2579.

Exp.: Casares, A. "Hospitales", en Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida. Exposición catálogo, Madrid, 1986, repr. pág. 73.

letra A".
R.A.B.A.S.F. N.º A-2680.

Bibl.: Sambricio, C. *La Arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, 1986.
Arbaiza Blanco Soler, S. y Heras Casas, C. *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX*. (En prensa), Cat. N.º A-2680.



413

413

MARTÍNEZ ZOIDO, Manuel

Proyecto de un hospicio para Madrid. Planta principal

28 de Julio de 1804

Dibujo en tinta, sobre papel avitelado, con aguadas en ocre.

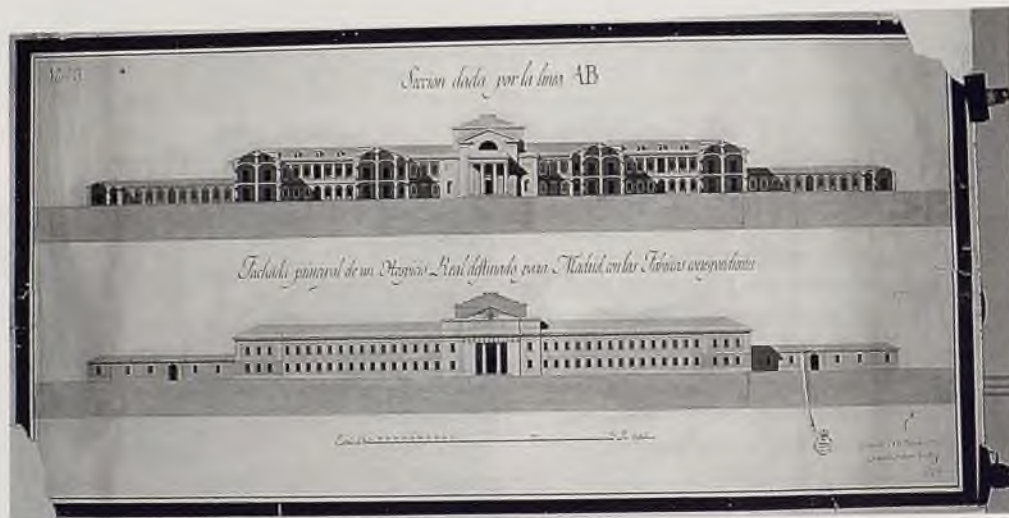
Escala: 400 pies castellanos.

582 x 910 mm.

Fdo.: "Madrid 28 de Julio de 1804 / Manuel Martínez Zoydo".

Notas manuscritas: "Planta principal de un Hospicio Real destinado para Madrid, con las / Fabricas correspondientes".

"Explicacion / 1. Portico / 2. Recibimiento / 3. Galerias / 4. Pasillos / 5. Escaleras principales / 6. Escaleras que suben a las guardillas / 7. Patios principales / 8. Capilla / 9. Coro de la Capilla / 10. Tribunas / 11. Piezas de paso al Coro / 12. Piezas de utensilios para la Capilla / 13. Portico de la Capilla / 14. Patios segundos / 15. Quarto del Rector / 16. Quarto del Administrador / 17. Quarto del Fiscal / 18. Quarto del Regente / 19. Telares de Terciopelos / 20. Telares de Paños de seda / 21. Almacenes / 22. Habitación del Capellan / 23. Habitación del veedor / 24. Comunes / 25. Telares de Tafetanes / 26. Telares de Damascos / 27. Telares de Sargas de Seda / 28. Telares de Raso-liso / 29. Telares de Medias y Calzones de punto / 30. Telares de Cintas / 31. Telares de Lienzos / 32. Habitación de la Rectora / 33. Habitación de la Maestra / 34. Piezas para hilar seda / 35. Piezas para hilar lana y lino / 36. Cocina / 37. Despensa / 38. Carbonera provisional / 39. Pieza de paso al Refectorio / 40. Refectorio / 41. Pieza de Bordados / 42. Pieza de costura / 43. Patios terceros / 44. Tejados / Nota. Las Oficinas de las Mugeres / van señaladas con la



414

414

MARTÍNEZ ZOIDO, Manuel

Proyecto de un hospicio para Madrid. Fachada principal y seccion por la linea A-B

28 de Julio de 1804

Dibujo en tinta, sobre papel avitelado, con aguadas en grises, ocre y rosa.

Escala: 300 pies castellanos.

621 x 1217 mm.

Fdo.: "Madrid 28 de Julio de 1804 / Manuel Martínez Zoido". (Rubricado).

Notas manuscritas: "Sección dada por la línea AB / Fachada principal de un Hospicio Real destinado para Madrid con las Fabricas correspondientes".

R.A.B.A.S.F. N.º A-2681.

Bibl.: Sambricio, C. *La Arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, 1986.

Arbaiza Blanco Soler, S. y Heras Casas, C. *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX*. (En prensa), Cat. N.º A-2681.

Exp.: Casares, A. "Hospitales", en Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida. Exposición catálogo, Madrid, 1986, repr. pág. 73.

532



415

415

MARTÍNEZ ZOIDO, Manuel

Proyecto de un hospicio para Madrid. Fachada y seccion por la linea C-D

28 de Julio de 1804

Dibujo en tinta, sobre papel avitelado, con aguadas en grises, ocre y rosas.

Escala: 300 pies castellanos.

630 x 964 mm.

Fdo.: "Madrid 28 de Julio de 1804 / Manuel Martínez Zoydo". (Rubricado).

Notas manuscritas: "Seccion dada por la linea CD".

"Fachada del costado de un Hospicio Real, destinado para Madrid, con las Fabricas correspondientes".

R.A.B.A.S.F. N.º A-2682.

Bibl.: Sambricio, C. *La Arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, 1986, repr. pág. 24. Arbaiza Blanco Soler, S. y Heras Casas, C. *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX*. (En prensa), Cat. N.º A-2682.

Los cuatro planos presentados (R.A.B.A.S.F. A-2629, 2680, 2681 y 2682) configuran al proyecto de Manuel Martínez Zoido para un Hospicio en Madrid. Este arquitecto, formado en la Academia, sostiene con su diseño la necesidad de separar los distintos establecimientos hospitalarios según sus funciones, para evitar los perjuicios que en el pasado generó su asociación. El desarrollo del edificio sigue la concepción que la Ilustración había formado durante el siglo anterior, entendiendo estos albergues-fábrica para pobres como lugares para acoger y educar, enseñando un oficio, a aquellos que, por sufrir las consecuencias de la miseria, estaban condenados a la mendicidad o a la delincuencia, siendo muy perjudiciales para el desarrollo del Estado así como para la convivencia de los ciudadanos y desde luego completamente improductivos. Para este sector de la sociedad dichas instituciones, a caballo entre el correccional, la fábrica, la escuela y el refugio de beneficencia, eran en muchas ocasiones la última posibilidad de integración en la vida del país de forma honorable y productiva. Esta idea de "la remisión mediante el trabajo" es un fruto de la corriente ilustrada y de sus preocupaciones por el bienestar social, para el cual el trabajo es un elemento esencial, puesto

que produce riqueza y dignifica al hombre. Hombres como José del Campillo o Geronymo de Uztáriz (Sambricio, C. 1986, págs. 207-208) abogaron en sus obras por este tipo de centros, orientándolos según las premisas anteriormente citadas con la intención de sanearlos y convertirlos en útiles.

En cuanto al proyecto es evidente la dedicación del edificio a los trabajos relacionados con la industria textil, actividad necesaria y provechosa en este momento. En la planta baja (R.A.B.A.S.F. A-2679) se han situado los telares para tejidos realizados a partir de la lana, de distintos tipos, aunque predominan los destinados al consumo popular, más baratos y bastos, o bien los utilizados para hábitos o abrigos, apareciendo también las dependencias necesarias para el tratamiento previo de la lana antes de entrar en el telar, o la zona dedicada al despacho de géneros.

El piso principal (R.A.B.A.S.F. A-2680) se destina a las telas derivadas de la seda y el lino, o bien a las de lana más finas que las anteriores. Las estancias para hilar, bordar y coser apuntan al predominio de la presencia femenina en este piso, localizada en la mitad izquierda de la planta. En el alzado de la fachada principal (R.A.B.A.S.F. N.º A-2681) se percibe al carácter neoclásico de la entrada, articulada mediante un orden toscano, con entablamento dórico, que coronado por frontón, sugiere la temática del templo clásico, muy utilizada en este tipo de edificios a principios de siglo, proporcionando así la cita arqueológico-historicista del estilo de la Academia en esta fase de su andadura. La fachada de la iglesia sigue la misma orientación, aunque el orden utilizado sea el jónico, más apropiado para la introducción del espacio religioso.

El último plano de la serie (R.A.B.A.S.F. N.º A-2682) presenta una fachada de costado, en la que el aspecto más llamativo es la desnudez decorativa, estableciéndose la composición en función del ritmo creado por la alternancia vano-muro.

A.A.

MARICHALAR, Miguel Antonio

“Plan geográfico de las inmediaciones de Madrid, con demostracion de los sitios donde se deveran colocar los tres Lazaretos”

30 de Junio de 1805

Dibujo en tinta negra, roja y verde, sobre papel avitelado, con aguadas en rosas, verdes, grises y ocre.

Escala: 1300 Varas castellanas.

844 x 605 mm.

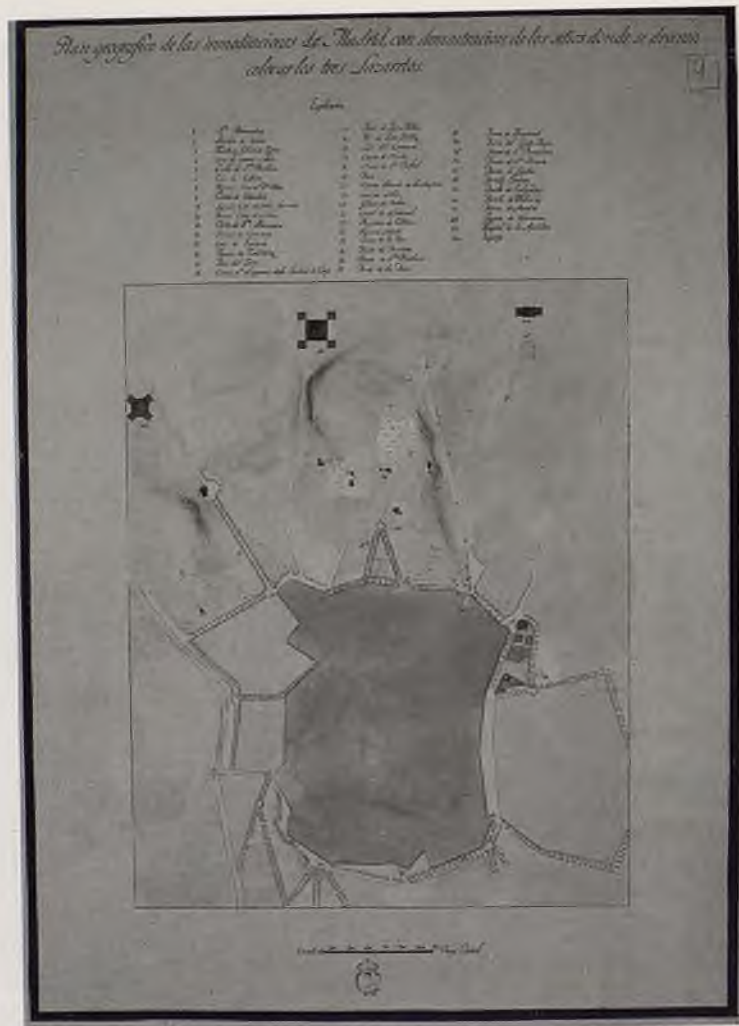
Fdo.: “Madrid 30 de Junio de 1805 / Miguel Antonio de Marichalar”. (Rubricado).

Notas manuscritas: “Explicacion / 1. Sn. Bernardino / 2. Saladero de Tocino / 3. Huerta y fabrica de Tapices / 4. Casa de primera Noria / 5. Calle de Sta. Barbara / 6. Casa de Cabrero / 7. Huerta y Casa de Dn. Blas / 8. Camino de Chamberi / 9. Segunda Casa de Noria Quemada / 10. Tercera Casa de Noria / 11. Camino de Sn. Bernardino / 12. Fabrica de Campanas / 13. Casa de Estuardo / 14. Fexares de Juan Muñoz / 15. Fexar deel Zerro / 16. Campo pa. el egercicio delos Guardias de Corps. / 17. Fexar de Juan Muñoz / 18. (ininteligible) de Juan Muñoz / 19. Casas del Campanero / 20. Camino de Maudes / 21. Meson de Sn. Rafael / 22. Fexar / 23. Camino llamado de los Aceyteros / 24. Casa de Noria / 25. Fabrica de Salitre / 26. Corral de de Estiercol / 27. Registros de cañerías / 28. Puerta de Alcala / 29. Plaza de los toros / 30. Puerta de Recoletos / 31. Puerta de Sta. Barbara / 32. Puerta de los Pozos / 33. Puerta de Fuencarral / 34. Puerta del Conde Duque / 35. Puerta de Sn. Bernardino / 36. Puerta de Sn. Bicente / 37. Puerta de Segobia / 38. Portillo Gerimon. (sic) / 39. Portillo de Embajadores / 40. Portillo de Valencia / 41. Puerta de Atocha / 42. Lazareto de Observacion / 43. Hospital de los Apestados / 44. Expurgo”. R.A.B.A.S.F. A-2636.

Bibl.: Sambricio, C. *La Arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986.

Soto Caba, V. “La búsqueda de una tipología”, en *La recuperación del Hospital de San Carlos*. Madrid, 1991.

Arbaiza Blanco Soler, S. y Heras Casas, C. *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX*. (En prensa), Cat. N.º A-2636.



Exp.: Rodríguez, D. “Imágenes de lo posible: los proyectos de arquitectura premiados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando 1753-1831”, en *Hacia una nueva idea de la arquitectura*. Exposición Catálogo, Madrid, 1992, repr. pág. 21.

417

MARICHALAR, Miguel Antonio de

Lazareto de observación. Plantas del piso principal y del piso bajo

30 de Junio de 1805

Dibujo en tinta, sobre papel avitelado, con aguadas en grises y ocre.

Escala: 290 pies castellanos.

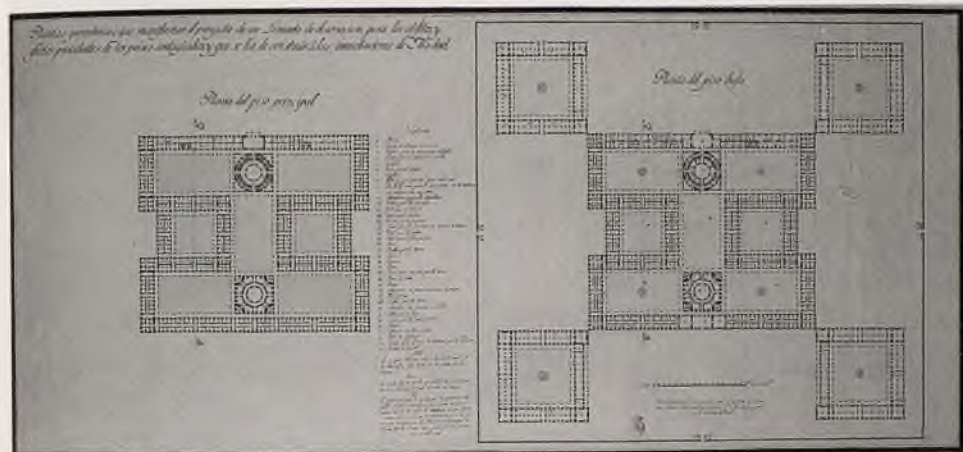
618 x 1308 mm.

Fdo.: “Madrid 30 de Junio de 1805. / Miguel Antonio de Marichalar”. (Rubricado).

Notas manuscritas: “Plantas geometricas que manifiestan el proyecto de un Lazareto de observacion, para los objetos, y / efectos procedentes de los paises contagiados, y que se ha de construir a las inmediaciones de Madrid”. “Planta del piso principal”.

“Planta del piso bajo”

“Explicacion / 1. Porticos / 2. Quarto del Medico de entrada / 3. Galerias para la comunicacion del Edificio / 4. Quarto para el Oficial de guardia / 5. Escaleras / 6. Pasos para la Capilla / 7. Capilla / 8. Tribunales con separacion para ambos sexos / 9. Pasillo q sirve para la comunicacion de las Tribunales / sin rozarse unos con otros / 10. Abitaciones para los Capellanes / 11. Ydem para los Medicos / 12. Ydem para el Conserje / 13. Ydem para el Cirujano / 14. Quartos para los guardianes / 15. Quartos para la Quaerentena con quarto y Alcova / 16. Ydem para los pobres / 17. Ydem para la gente pudiente / 18. Patios / 19. Pasillos para la Cocina / 20. Cocina / 21. Espensa / 22. Leñera / 23. Pieza para utensilios para la Cocina. / 24. Piezas de Baños / 25. Fuentes / 26. Almacenes de



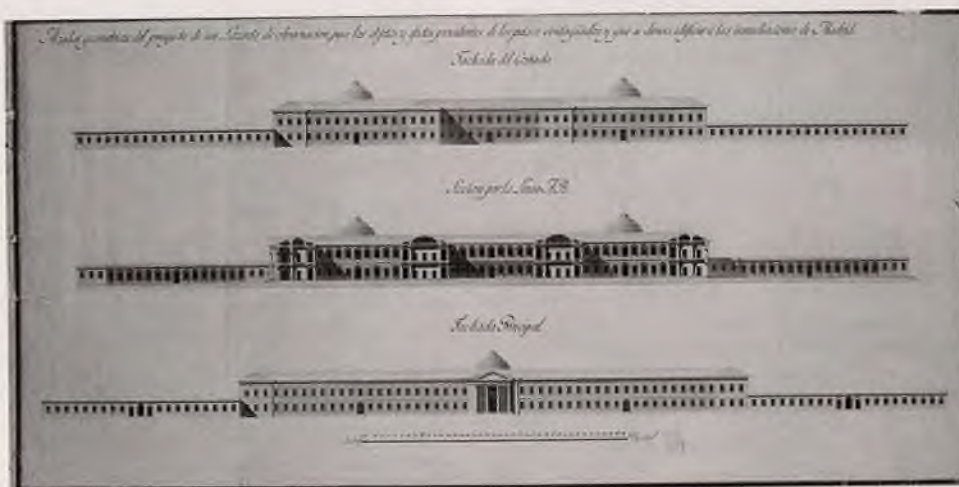
417

generos con entera separacion / 27.
 Fumigatorios / 28. Crujias para los Carros /
 29. Almacenes de generos de mucho valor / 30.
 Almacenes de Trigo / 31. Crujia para los
 Cochets y Calesas / 32. Quadras / 33.
 Almacenes de Paja y Cebada / 34. Ydem de
 Algarrova / 35. Grandes piezas qe. sirven de
 Refectorio para los Guardianes / 36. Escaleras
 de Caracol / Nota / La descripcion de la otra
 mitad es la misma a excepcion de / los criados
 qe. en lugar de estos son las criadas para la
 ser- / vidumbre / Otra / la planta baja he
 destinado para los qe. han salido quinze / dias
 antes de haberse declarado el estado de
 contagio / Otra / La planta principal he
 destinado para los procedentes delos / pueblos
 situados a diez Leguas en contorno con entera
 se- / paracion de los dos sexos; La distribucion
 de esta planta / es identica ala primera con la
 diferencia que en esta los qua- / tro grupos
 destinados para los Almacenes en la principal
 son / Zerrados para qe. en ciertas horas
 puedan salir los quarente- / nistas de ambos
 sexos. / Por la equibocacion qe. se ha padecido
 al poner la explicacion se presentan / estas
 plantas alrebes por lo que se advierte, qe. la
 fachada principal / es la del lado del Titulo. /
 R.A.B.A.S.F. A-2637.

Bibl.: Sambricio, C. *La Arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986.
 Soto Caba, V. "La búsqueda de una tipología", en *La recuperación del Hospital de San Carlos*. Madrid, 1991.
 Arbaiza Blanco Soler, S. y Heras Casas, C. *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX*. (En prensa), Cat. N.º A-2637.

inmediaciones de Madrid. / Fachada de Costado. / Seccion por la linea A.B. / Fachada Principal".
 R.A.B.A.S.F. A-2638.

Bibl.: Sambricio, C. *La Arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986.
 Soto Caba, V. "La búsqueda de una tipología", en *La recuperación del Hospital de San Carlos*. Madrid, 1991.
 Arbaiza Blanco Soler, S. y Heras Casas, C. *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX*. (En prensa), Cat. N.º A-2638.



418

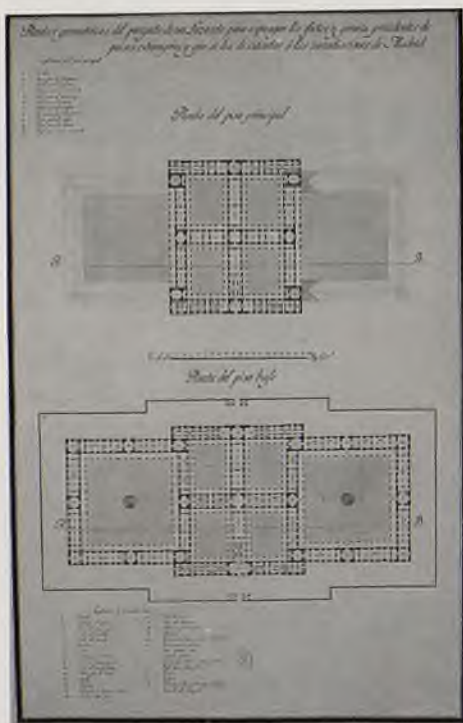
418
MARICHALAR, Miguel
Antonio de

Lazareto de observación. Alzados

30 de Junio de 1805

Dibujo en tinta, sobre papel avitelado, con aguadas en grises, ocres y rosas.
 Escala: 400 pies castellanos.
 593 x 1184 mm.
 Fdo.: "Madrid 30 de Junio de 1805 / Miguel Antonio de Marichalar". (Rubricado).
 Notas manuscritas: "Alzados geometricos, del proyecto de un Lazareto de observacion, para los objetos, y efectos, procedentes de los paises contagiados, y que se devera edificar a las

535



419

MARICHALAR, Miguel Antonio de

Lazareto para las inmediaciones de Madrid. Segundo proyecto

30 de Junio de 1805

Dibujo en tinta, sobre papel avitelado, con aguadas en grises y ocre.

Escala: 390 pies castellanos.

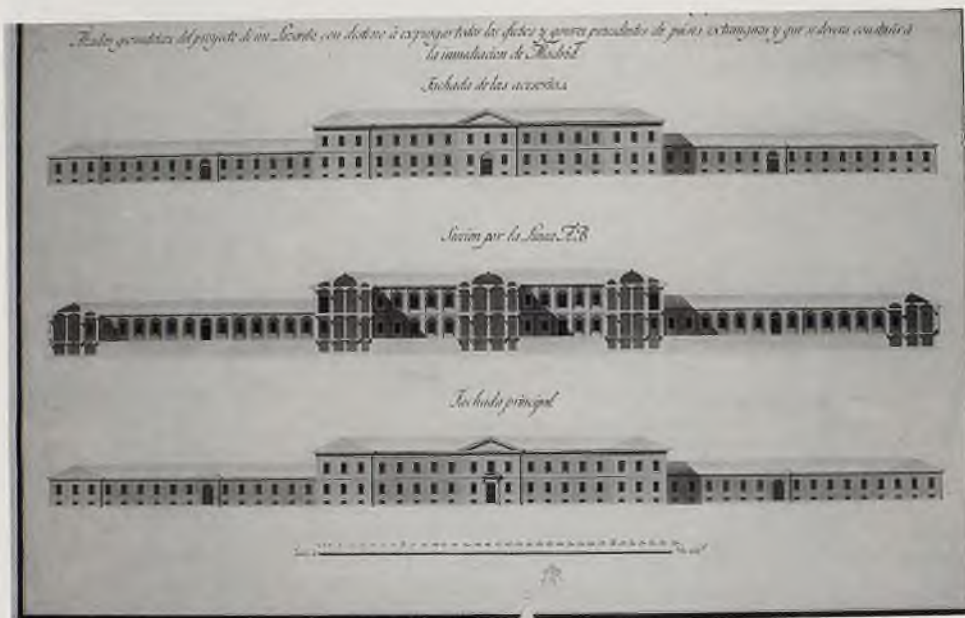
964 x 612 mm.

Fdo.: "Madrid 30 de Junio de 1805 Migl. Antonio de Marichalar". (Rubricado).

Notas manuscritas: "Plantas geometricas, del proyecto de un Lazareto para expurgar los efectos, y generos, procedentes de l paises extrangeros, y que se ha de executar a las inmediaciones de Madrid".

"Planta del piso principal"

"Explicacion del piso principal / 1. Escalera / 2. Piezas para los fumigatorios / 3. Quartos para los guardas / 4. Abitacion para el contraventor / 5. Ydem para el Viceconserge / 6. Ydem para el Medico / 7. Ydem para el Cirujano / 8. Almacenes para los generos / 9. Quarto para los mozos / 10. Piezas para los hornos / 11. Piezas para generos expurgados". "Planta del piso bajo"



420

420

MARICHALAR, Miguel Antonio de

Lazareto para las inmediaciones de Madrid. Segundo proyecto. Alzados

30 de Junio de 1805

Dibujo en tinta, sobre papel avitelado, con aguadas en ocre y grises.

Escala: 340 pies castellanos.

619 x 965 mm.

Fdo.: "Madrid 30 de Junio de 1809 / Miguel Antonio de Marichalar". (Rubricado).

Notas manuscritas: "Alzados geometricos del proyecto de un Lazareto con destino a expurgar todos los efectos, y generos, procedentes de paises extrangeros y que se devera construir a l la inmediacion de Madrid".

"Fachada de las acesorias".

"Seccion por la linea A.B".

"Fachada principal".

R.A.B.A.S.F. A-2640

"Explicacion de la planta baja / 1. Vestibulo / 2. Abitacion del portero / 3. Ydem del quimico segundo / 4. Ydem del capellan / 5. Ydem del conserje / 6. Escalera / 7. Patios / 8. Abitacion del director / 9. Ydem del quimico primero / 10. Ydem del guarda mayor / 11. Piezas para los hornos / 12. Capilla / 13. Sachristia / 14. Labaderos de Aguas calientes / 15. Ydem de Aguas frias / 16. Piezas de paso / 17. Pieza para saumerios / 18. Almacenes para los generos / 19. Porticos / 20. Piezas para saumar generos de mucho balor / 21. Quartos para los guardas / 22. Ydem para los mozos / 23. Cuerpos de guardia / 24. Quartos para baños de Aguas calientes / 25. Ydem para Aguas frias / 26. Fuentes / 27. Galerias / 28. El muro que circunda todo el edificio / tiene de alto doze pies".

R.A.B.A.S.F. N.º A-2639.

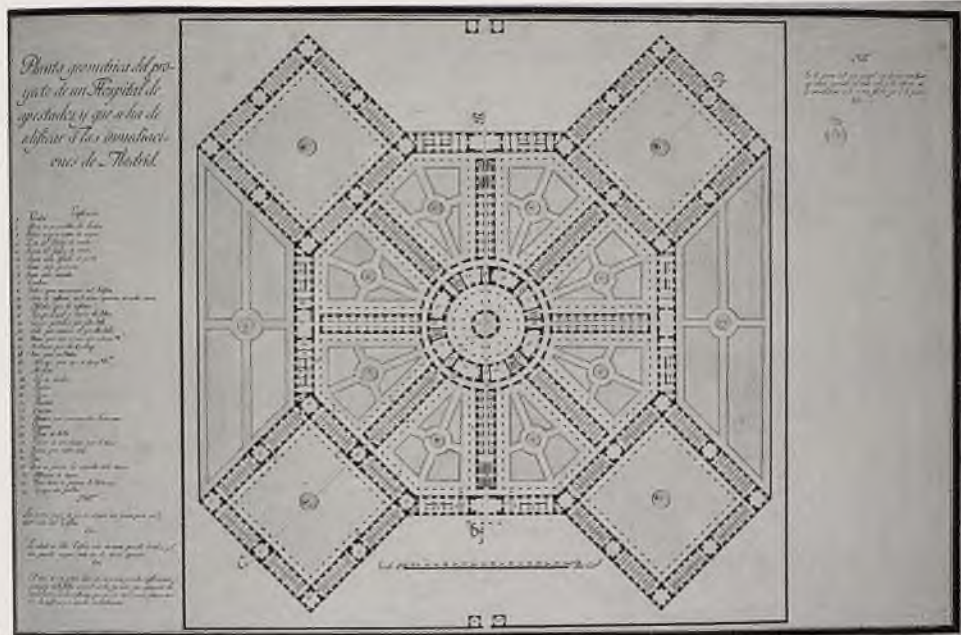
Bibl.: Sambricio, C. *La Arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986.

Soto Caba, V. "La búsqueda de una tipología", en *La recuperación del Hospital de San Carlos*. Madrid, 1991.

Arbaiza Blanco Soler, S. y Heras Casas, C. *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX*. (En prensa). Cat. N.º A-2639.

Bibl.: Sambricio, C. *La Arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986.

Soto Caba, V. "La búsqueda de una tipología", en *La recuperación del Hospital de San Carlos*. Madrid, 1991.



421

Arbaiza Blanco Soler, S. y Heras Casas, C. *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX.* (En prensa), Cat. N.º A-2640.

421

MARICHALAR, Miguel Antonio de

Proyecto de un Hospital de apestados para las inmediaciones de Madrid. Planta

30 de Junio de 1805

Dibujo en tinta, sobre papel avitelado, con aguadas en verdes, ocre y azules.

Escala: 350 pies castellanos.

621 x 937 mm.

Fdo.: "Madrid 30 de Junio de 1805 / Miguel Antonio de Marichalar". (Rubricado).

Notas manuscritas: "Planta geometrica del proyecto de un Hospital de / apestados, y que se ha de / edificar a las inmediaciones de Madrid".

Explicacion / 1. Vestibulo / 2. Oficina en que se reciben los hombres / 3. Oficina en que se reciben las mugeres / 4. Quarto del Medico de entrada / 5. Quarto del Cirujano de entrada / 6. Quarto de los oficiales de guardia / 7. Quarto de los practicantes / 8. Quarto de los mancebos / 9. Escalera / 10. Galerias para comunicacion del Edificio / 11. Salas de enfermos con la misma separacion de ambos sexos / 12. Alcobas para los enfermos / 13.

Paso por el qual se sacaran los Sillicos / 14. Comunes particulares para cada sala / 15. Sala para enrarecer el ayre alas Salas / 16. Pieza para tener a mano las medicinas, etc. / 17. Habitación para los Capellanes / 18. Ydem para un Medico / 19. Almacen para ropa de Camas etc. / 20. Archivos / 21. Sala de Consultas / 22. Jardines / 23. Patios / 24. Fuentes / 25. Cocina / 26. Oratorio para suministrar los Sacramentos / 27. Despensa / 28. Pieza de baños / 29. Galerias de comunicacion para la Cocina / 30. Boticas para ambos sexos / 31. Pasos / 32. Pieza de guardar los utensilios de la Cocina / 33. Almacen de drogas / 34. Pieza donde se preparan las Medicinas / 35. Cuerpos de guardia / Nota / Las mismas piezas de que se compone esta quarta parte son las / de el resto del Edificio / Otra / La mitad de dho Edificio esta destinado para los hombres, y la / otra para las mugeres, todo con la devida separacion / Otra / El total de esta planta baja esta destinado para las enfermedades / epidemicas de la fiebre amarilla, en las que estan con separacion los / conbalecientes, de los enfermos, pues en una de las quatro partes es- / tan los enfermos y en otras los conbalecientes / Nota / En la planta del piso principal hay la misma distribucion / con entera separacion de ambos sexos, y los enfermos de / los conbalecientes en la misma forma que en la planta / baja".
R.A.B.A.S.F. A-2641

Bibl.: Sambricio, C. *La Arquitectura española de la Ilustración.* Madrid, 1986, repr. pág. 140. Soto Caba, V. "La búsqueda de una tipología", en *La recuperación del Hospital de*

San Carlos. Madrid, 1991, repr. pág. 57. Sambricio, C. *Territorio y ciudad en la España de la Ilustración.* Madrid, 1991. Arbaiza Blanco Soler, S. y Heras Casas, C. *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX.* (En prensa), Cat. N.º A-2641.

Exp.: Casares, A. "Hospitales", en *Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida.* Exposición catálogo, Madrid, 1986, repr. pág. 71.

422

MARICHALAR, Miguel Antonio de

Proyecto de un Hospital de apestados para las inmediaciones de Madrid. Alzado de la fachada principal y secciones por las líneas A.B. y C.D.

30 de Junio de 1805

Dibujo en tinta, sobre papel avitelado, con aguadas en grises, ocre, rosas y azules.

Escala: 300 pies castellanos.

589 x 1353 mm.

Fdo.: "Madrid 30 de Junio del 1805 / Miguel Antonio de Marichalar". (Rubricado).

Notas manuscritas: "Alzados geometricos, del proyecto de un Lazareto, para Hospital de los apestados, y que se de vera executar en las inmediaciones de Madrid".

"Seccion por la linea A.B".

"Seccion por la linea C.D".

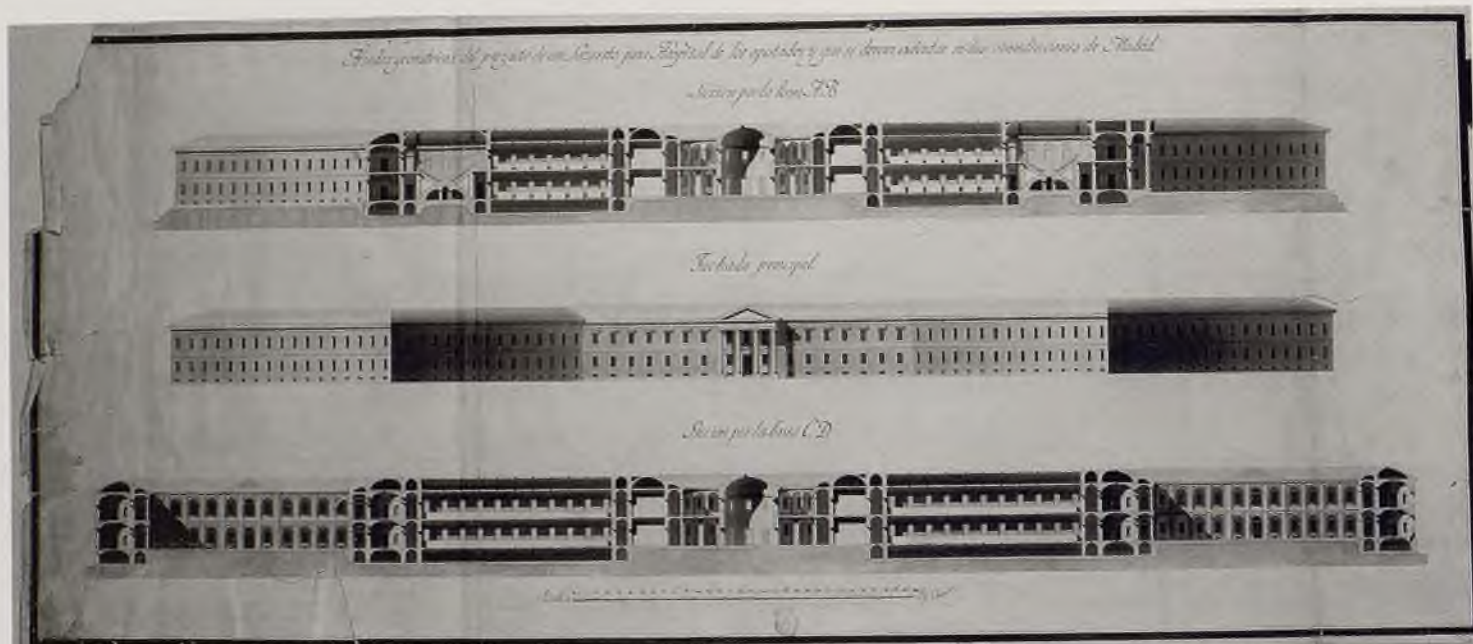
R.A.B.A.S.F. A-2642

Bibl.: Sambricio, C. *La Arquitectura española de la Ilustración.* Madrid, 1986.

Soto Caba, V. "La búsqueda de una tipología", en *La recuperación del Hospital de San Carlos.* Madrid, 1991.

Arbaiza Blanco Soler, S. y Heras Casas, C. *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondientes a los S. XVIII y XIX.* (En prensa), Cat. N.º A-2642.

Esta serie de dibujos (R.A.B.A.S.F. N.º 2636 al A-2642) configura el diseño de Miguel Antonio de Marichalar



422

para tres lazaretos en las inmediaciones de Madrid.

Este alumno de la Academia plantea en su proyecto la división del conjunto en tres edificios aislados y separados entre sí por una distancia considerable, destinando el primero a Lazareto de observación, el segundo a almacén de géneros procedentes de lugares contaminados, y el tercero a Hospital para apestados. De esta forma se produce una división de funciones encaminada a evitar los problemas que ocasionaría la colocación en un mismo ámbito de los enfermos, los que pasan la cuarentena y las mercancías, utilizando la distancia como aislante, en apoyo del muro y la vigilancia, más comúnmente utilizados. Esta separación en tres edificios claramente diferenciados en el diseño de la planta y en la distribución es lo que hace especialmente interesante la obra comentada, muy distinta de otras para funciones equivalentes que plantean una arquitectura de pabellones, entre las cuales podemos encontrar el proyecto de Pedro Nolasco Ventura (N.º 405 de catálogo), o bien el del Lazareto de Mahón (Sambricio, C. 1991, pág. 411), que casi propone la creación de una pequeña ciudad fortaleza.

Otro aspecto interesante es que su situación se haya fijado en las cercanías de Madrid, en una zona norte sin urbanizar, jalonando tres caminos de acceso a la capital, y planteando una alternativa a la tendencia que intentaba separar estos establecimientos de las grandes ciudades, para evitar contagios, colocándolos

en islas o en lugares apartados, que sirvieran casi de "aduanas médicas", sobre todo para personas y mercancías relacionadas con el comercio naval, principal vehículo para este tipo de enfermedades.

Sobre el papel adivinamos una propuesta para la creación de una barrera sanitaria para el norte de la ciudad, en la línea de lo que se dispuso, a principios de este mismo siglo, para Córdoba ante la amenaza de la fiebre amarilla, con la intención de instalar un punto de control que cortara el paso de la enfermedad entre Cádiz y Madrid (Sambricio, C. 1991, pág. 414). El primer dibujo de la serie (R.A.B.A.S.F. N.º A-2636) es un plano topográfico muy esquemático de Madrid y sus alrededores, en el que aparece la situación de los tres edificios, en la zona norte, así como las vías de acceso a la ciudad. En él los tres lazaretos controlan las posibles entradas de mercancías y personas procedentes de la parte septentrional del país en un intento de preservar a la población de agentes contaminantes, siendo por este mismo motivo separados del centro urbano por una considerable distancia.

La planta del Lazareto de Observación (R.A.B.A.S.F. N.º A-2637) sigue un diseño cuadrangular, con cuatro pabellones también cuadrados situados en los vértices, destinados a almacenes de géneros, cuadras y cocheras, con su correspondiente cuerpo de guardia. En el sector central, inmersos en una estructura de patios, se disponen los alojamientos para los pacientes en observación, así como para el

personal encargado del establecimiento y del control médico. Se hace una distinción clara entre dos tipos de habitaciones, en función de las posibilidades económicas de sus ocupantes. A la vista de la distribución, el plano nos sugiere la idea de albergue, antes que la de hospital, ya que los individuos aquí recogidos, no serían, en principio, enfermos, sino gente procedente de lugares infectados, obligada a pasar la cuarentena correspondiente, aunque no estuviera contagiada.

En cuanto al alzado (R.A.B.A.S.F. N.º A-2638) la desnudez decorativa del edificio nos recuerda que la máxima preocupación es la funcionalidad, siendo la decoración algo secundario. Pese a ello el uso del motivo del templo en la entrada, alineado con las cúpulas, supone una pequeña concesión que nos introduce en la estética neoclásica.

La planta del segundo proyecto (R.A.B.A.S.F. N.º A-2639) define un edificio destinado a almacén de mercancías procedentes de lugares sospechosos de contagio. Su estructura cuadrangular se articula mediante seis patios, en torno a los cuales se disponen los almacenes y las habitaciones del personal destinado a su custodia. El número de médicos ha descendido, apareciendo sin embargo la figura del químico, así como los mozos dedicados al movimiento de la carga. El aislamiento se produce gracias a un muro de considerables dimensiones, custodiado por guardias.

El alzado (R.A.B.A.S.F. N.º 2640) es paralelo estilísticamente al descrito en el edificio

anterior, aunque la austeridad decorativa se ha acentuado más, si cabe.

El último de los proyectos (R.A.B.A.S.F. N.º A-2641) es, de los tres, el único que encaja en la idea de hospital, ya que se dedica al cuidado de los apestados. En él volvemos a encontrar el sistema de planta radial inscrita en el polígono, que nos remite a la tradición francesa inaugurada por Desgodetz en Francia y continuada y difundida por Petit y Poyet (Sambricio, C. 1986, pág. 133). Los ocho brazos radiales alternan los destinados a enfermerías con los ocupados por las habitaciones del personal sanitario, que ha crecido de forma considerable en relación a los otros dos lazaretos que completan el proyecto. En los cuatro pabellones cuadrados, que se adosan al cuerpo central en los extremos, también se disponen zonas de atención a los enfermos, apareciendo en ellos, en el centro de cada una de sus crujías, una serie de piezas destinadas a "enrarecer el ayre", con el propósito de purificarlo, siguiendo la teoría sostenida en la época, según la cual el aire viciado era el principal vehículo de contagio de las enfermedades, motivando un tipo de diseño de los edificios orientado a la consecución de la libre circulación de tal elemento, garantía de salud según lo dicho.

La zona central se ha destinado a los servicios, que van desde la cocina a la despensa, pasando por la capilla, baños o botica, y que de esta forma no obstaculizan el normal funcionamiento del Lazareto ni alteran el reposo de los enfermos, quedando estas funciones recogidas en un punto que facilita su difusión.

La presencia de los jardines, en la zona radial, no sólo favorece el aislamiento de los pabellones, sino que sirve de lugar de paseo y da al edificio una apertura que favorece la salubridad.

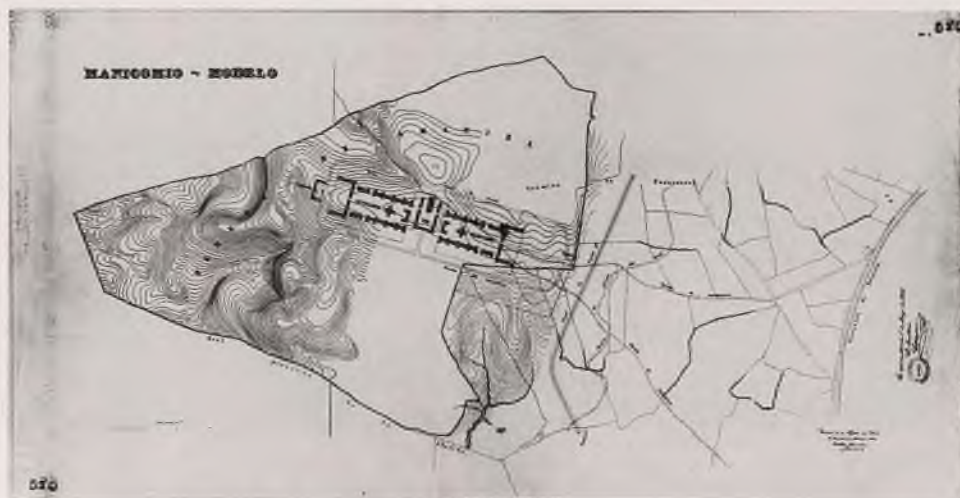
Como en todas las construcciones de este tipo, la separación entre hombres y mujeres es rigurosa, con enfermerías, salas de consulta, baños, y otras dependencias, separadas y en igual número para ambos sexos, ocupando cada uno una mitad completa.

El alzado (R.A.B.A.S.F. N.º A-2642) es el más cuidado de los tres, repitiéndose el motivo del templo en la entrada, lo cual conduce una vez más a la órbita del neoclásico, en la que la totalidad del conjunto está inmersa.

Es, en definitiva, un proyecto muy ambicioso, que demuestra la conexión de la arquitectura con la problemática del mundo en que vive, para el que produce propuestas, en las que predomina la reflexión sobre problemas

concretos, que convierten a sus obras en participantes activos en el proceso de superación de las dificultades planteadas y en el progreso del país, objetivo de la monarquía y también de la Academia, que contribuye a ello con constantes sugerencias dentro de las disciplinas que abarca.

A.A.



423

423

LECUMBERRI, Cristobal

Manicomio-Modelo. Plano Topográfico

Madrid 20 de Agosto de 1862

Dibujo a tinta negra y marrón sobre tela tratada, con aguadas en rojo, marrón y azul.
Escala: 0,0005 por 1^m
740 x 1440 mm.

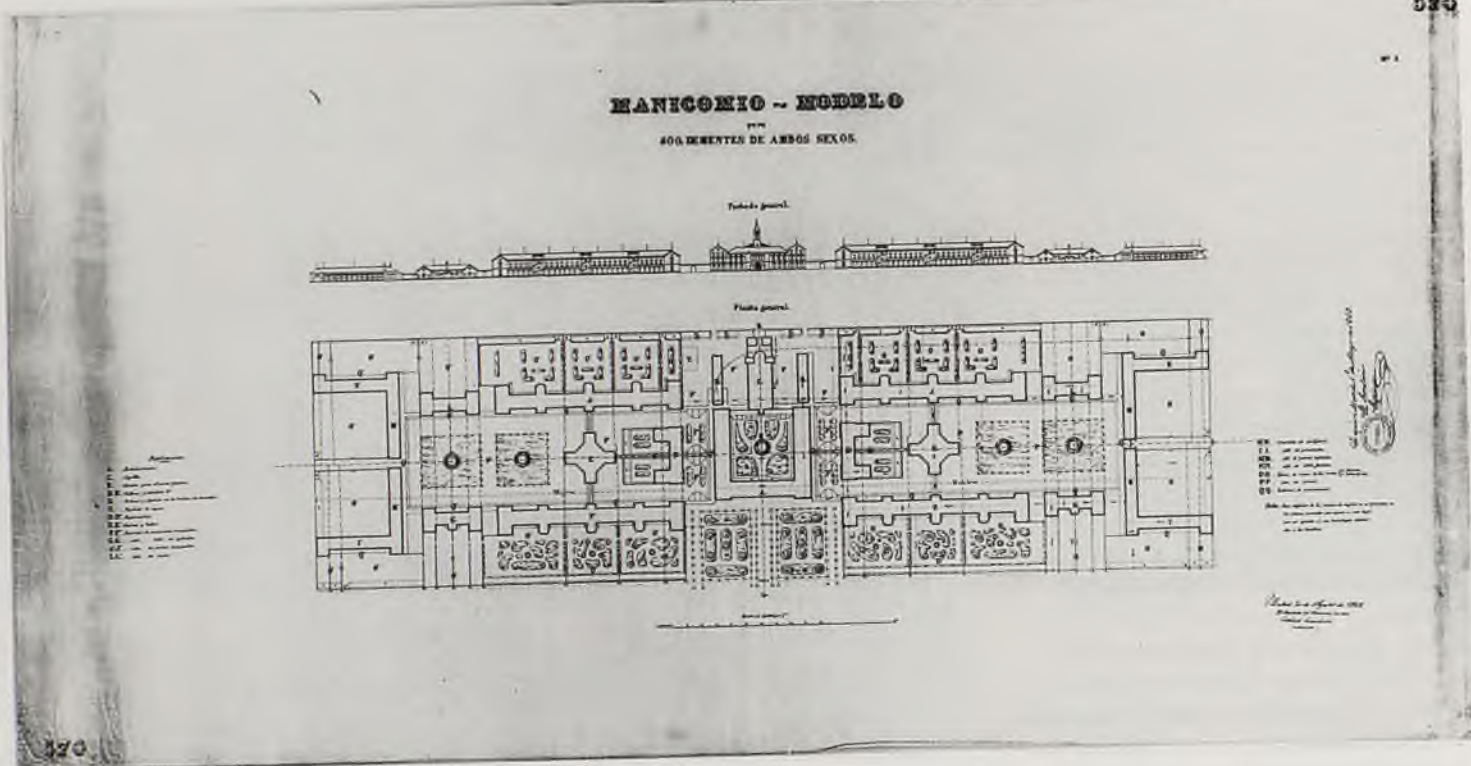
Notas manuscritas: "Manicomio-Modelo / Dehesa de Amaniell / Pabellones del Manicomio / Alqueria / Porteria / Nevera / Camino de Servicio / Termino de Fuencarral / Camino del Manicomio / Real Posesion de la Florida / Canal de Isabel II / Camino de servicio del Canal / Vereda de Carabineros / Vereda de leñadores / Carretera de Francia" / "Madrid 20 de Agosto de 1862 / El arquitecto del Manicomio-modelo / Cristobal Lecumberri / (Rubricado) / Es copia. / Madrid 1.º de Mayo de 1863 El secretario Espinosa" /
Reverso: Manicomio-modelo / Proyecto del Sr. Lecumberri.
Archivo General de la Administración. Sección Educación. Plano n.º 31.

Bibl.: Guislain, J. *Lecciones orales sobre las Frenopatías*. Trad. española, Madrid, 1882.

Oyuelo y Pérez, R. *Legislación de Medicina*. Madrid, 1895.

Espinosa Iborra, R. *La Asistencia psiquiátrica en la España del S. XIX*. Tesis doctoral, Valencia, 1965.

Delgado Criado, M. *Los veinte primeros años del manicomio modelo de Leganés (1852-1871)*. Memoria académica, Dpto. de H.º de la Medicina, Universidad Complutense de Madrid y C.S.I.C. 1985.



424

424

LECUMBERRI, Cristobal

Manicomio-Modelo para 500 Dementes de ambos sexos. Fachada y planta general

Madrid 20 de Agosto de 1862

Dibujo a tinta negra, roja y azul sobre tela tratada.

Escala: 0,0015 por 1. m

757 x 1460 mm.

Cristobal Lecumberri. (Rubricado).

Notas manuscritas: Manicomio-Modelo / para / 500 Dementes de ambos sexos / Fachada general / Planta general / Mujeres / hombres / eje /

Explicacion / A. Administracion / C. Capilla / R. Camino para el carro funebre / BB'.

Talleres, y labadero B'. S. Leñeras y deposito de la bomba de incendios / T. Depósito de agua / DD' Enfermerias / EE' Cocinas y baños / FF' Cuarteles de pensionistas tranquilos GG' ... idm, idm de agitados / JJ' idm de pobres tranquilos / LL' ... idm de sucios / HH' Cuarteles de epilépticos / II' idm de procesados / MM' ... idm de idm furiosos / OO' Patios de recreo de los orales, a. Letrinas, b.

Salto de lobo / PP' ... idm de servicios / QQ' Galerias de comunicacion /

Nota. Los edificios de la sección de mujeres no se representan en / los planos parciales que siguen á esta hoja / por ser iguales á sus homólogos destinados á los hombres / Es copia. Madrid 1.º de Mayo de 1863 / El Secretario / Espinosa (Rubricado) / Madrid 20 de Agosto de 1862 / El Arquitecto del Manicomio modelo / Cristobal Lecumberri / (rubricado) / Escala de / Archivo General de la Administración. Sección Educación. Plano n.º 339.

Bibl.: Guislain, J. *Lecciones orales sobre las Frenopatías*. Trad. española. Madrid 1882.

Oyuelo y Pérez, R. *Legislación de Medicina*. Madrid, 1895.

Espinosa Iborra, J. *La Asistencia psiquiátrica en la España del S. XIX*. Tesis doctoral, Valencia, 1965.

Delgado Criado, M. *Los veinte primeros años del manicomio modelo de Leganés (1852-1871)*. Memoria académica. Dpta. de H.º de la Medicina, Universidad complutense de Madrid y C.S.I.C. 1985.

540

425

ANÓNIMO

Proyecto de un Manicomio-modelo para la Provincia de Madrid. Fachadas y cortes. Planta del Matadero y la Tahona

Último Tercio del S. XIX

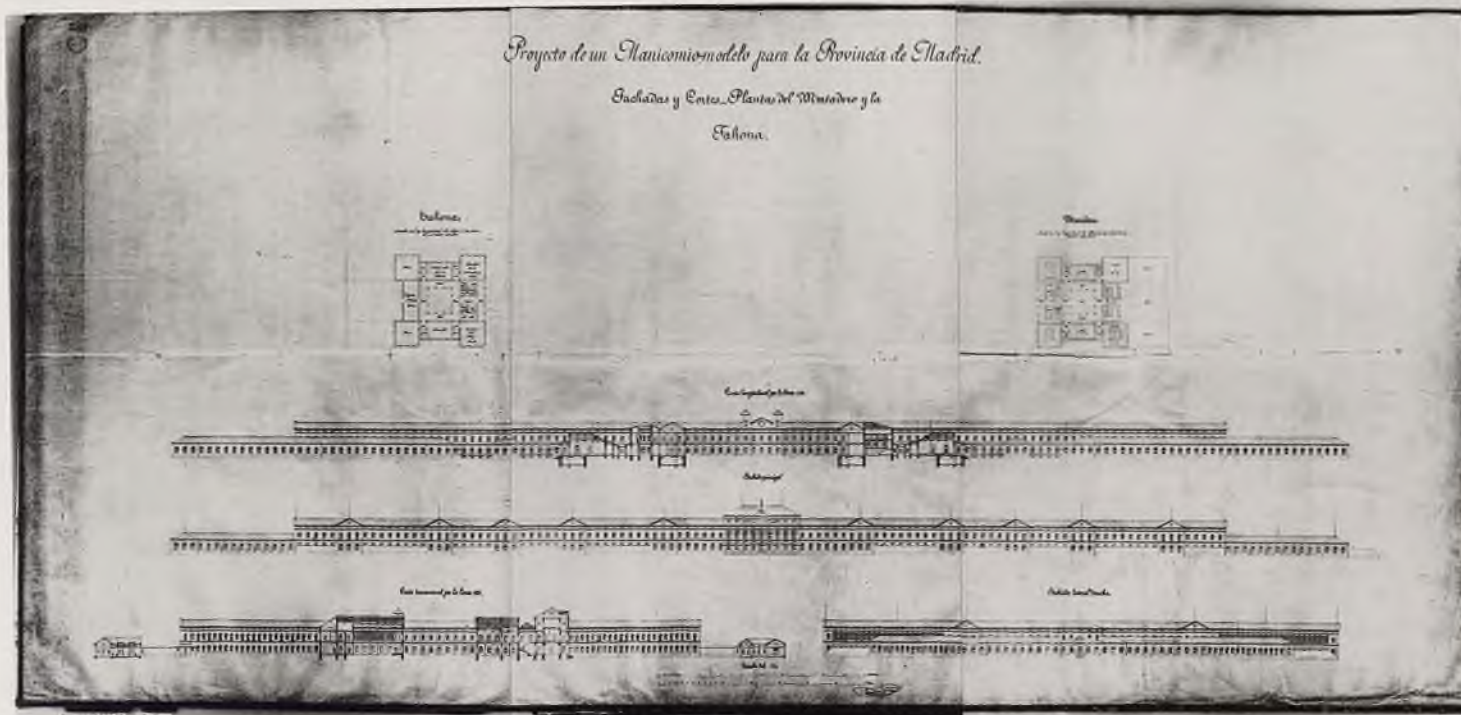
Dibujo a tinta negra y roja sobre papel verjurado con aguadas rojas, azules y marrones.

Escala: 1/250 100 metros 350 Pies.

1350 x 2850 mm.

Rubricado.

Notas manuscritas: Proyecto de un Manicomio para la Provincia de Madrid / Fachadas y cortes. Plantas del Matadero y la Tahona / Tahona / situada en el eje longitudinal del edificio a 100 metros / de su testero derecho / Tahona / mozo / paso / Forrage y cuadra / para tres / caballerias / Operario / Paso / Panaderia / de los / Pensionistas y / bascula / Portico / Deposito de trigo y harina / Cuarto / para el / hornero / Alcoba / Distribu / cion del / pan / zaguan / Recibimien / to del gefe de la tahona / despa / cho / Sala alcoba / Horno /



425

Paso / operario / Amasadero / paso / Operario / Panadería / de los / Pobres y bascula // Matadero / situado en el eje longitudinal del edificio a 100 metros de su / testero izquierdo / Limpia / de / intestinos etc / Cuarto / del / vaquero / Paso / Establo / de 17 vacas / Cuarto / para un mozo / paso / Almacén / de Forrage / portico / alcoba / Cuarto / del / carnicero / Reparto de carne / a las / dos secciones / zaguan / Despacho / Recibimiento del ge / fe del / Matadero / alcoba / Sala / Paso / Portico / Patio / Corral de 38 corderos, 57 ovejas / t. 57 carneros / Redil / Redil / Redil / Matadero / Paso / Cuarto del boyero / Establo / de 17 bueyes / Paso / Comun / corral / de 34 corderos / 51 ovejas, y / 57 carneros. / Corte longitudinal por la línea A.B. / Fachada principal / Corte transversal por la línea C.D. / Fachada lateral derecha / Escala del / metros / pies / Archivo General de la Administración. Sección Educación. Plano n.º 74.

Bibl.: Guislain, J. *Lecciones orales sobre las Frenopatías*. Trad. española, Madrid, 1882. Oyuelo y Pérez, R. *Legislación de Medicina*. Madrid, 1895. Espinosa Iborra, J. *La Asistencia psiquiátrica en la España del S. XIX*. Tesis doctoral, Valencia, 1965. Delgado Criado, M. *Los veinte primeros años*

del manicomio modelo de Leganés (1852-1871). Memoria académica, Dpto. de H.^o de la Medicina, Universidad complutense de Madrid y C.S.I.C. 1985.

426
ANÓNIMO

Proyecto de Manicomio. Planta Piso Alto

Último Tercio del S. XIX

Dibujo a tinta negra, azul y roja, sobre papel verjurado.

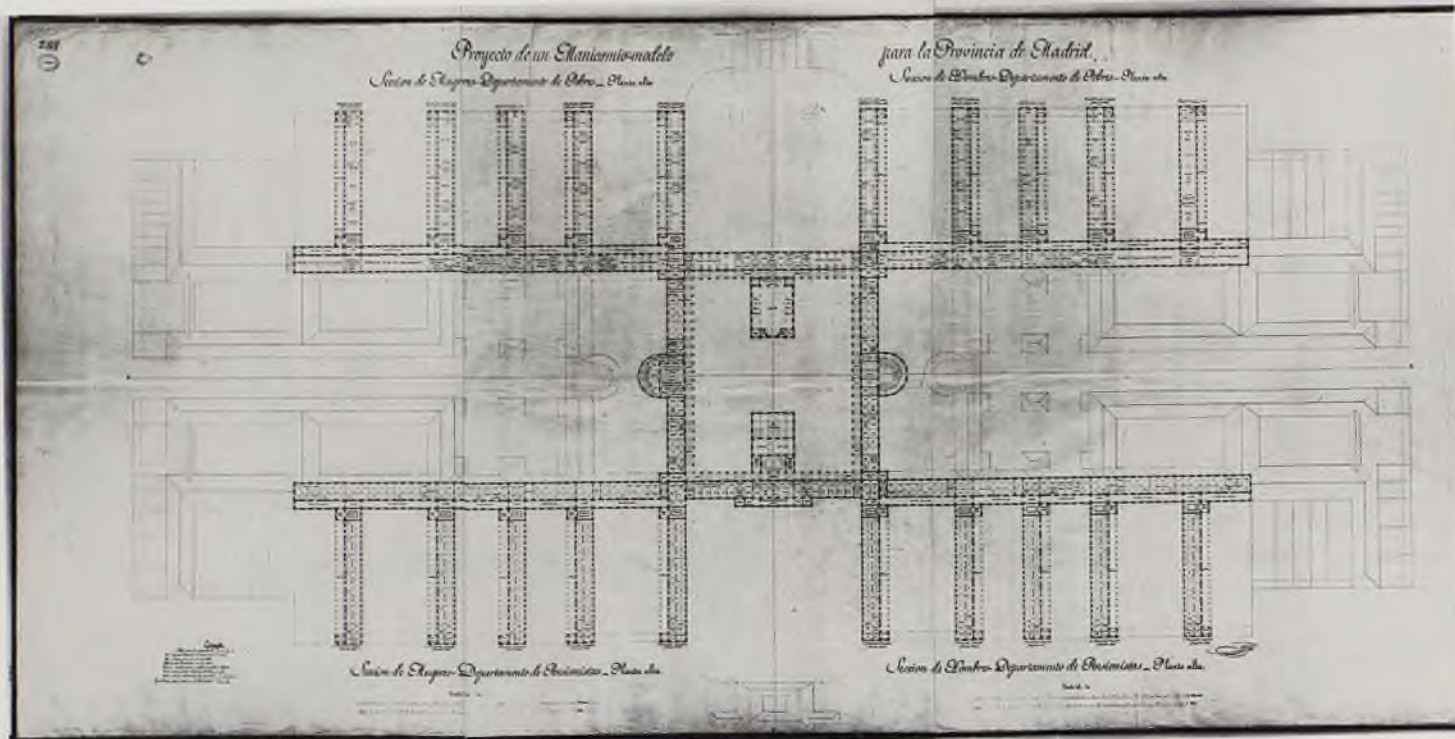
Escala: 1/250 100 metros 350 pies. 1335 x 2087 mm.

Notas manuscritas: Proyecto de un Manicomio-modelo para la provincia de Madrid / Sección de Mujeres-Departamento de Pobres- Planta alta / Sección de Hombres-Departamento de Pobres-Planta Alta / Sección de Mujeres-Departamento de Pensionistas-Planta alta / Sección de Hombres-Departamento de Pensionistas-Planta alta /

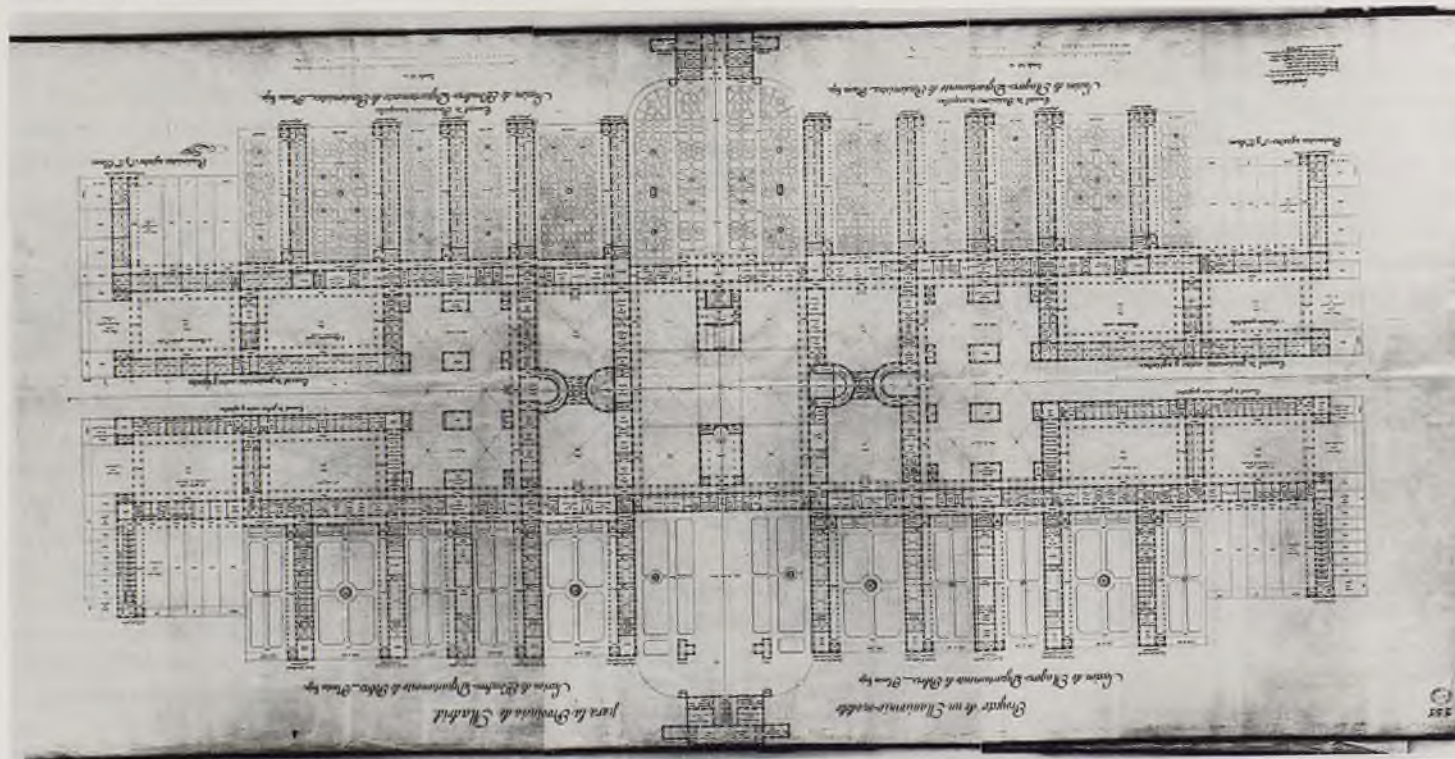
Epígrafe / Toda casa de enagenados ha de ser á la vez: / I. Un hospital destinado al tratamiento de los locos, / II. Un refugio para enfermos incurables; / III. Una casa de educación moral y física; / IV. Una escuela

primaria, artística, científica, religiosa; / V. Un establecimiento industrial, hortícola, agrícola; / VI. Un sitio de aislamiento, de seguridad y de preservación / Guislain, leçons orales sur les Phrénopaties, lección 35 / Escala del / Metros / Pies / Archivo General de la Administración. Sección Educación. Plano n.º 76.

Bibl.: Guislain, J. *Lecciones orales sobre las Frenopatías*. Trad. española, Madrid, 1882. Oyuelo y Pérez, R. *Legislación de Medicina*. Madrid, 1895. Espinosa Iborra, J. *La Asistencia psiquiátrica en la España del S. XIX*. Tesis doctoral, Valencia, 1965. Delgado Criado, M. *Los veinte primeros años del manicomio modelo de Leganés (1852-1871)*. Memoria académica, Dpto. de H.^o de la Medicina, Universidad complutense de Madrid y C.S.I.C. 1985.



426



426/Bis

ANÓNIMO

“Proyecto de un Manicomio-modelo
para la Provincia de Madrid”.
Planta baja

Último Tercio del S. XIX

Dibujo a tinta negra, azul y verde sobre papel
verjurado con aguadas azules.

Escala gráfica: Escala del 1/250 100 metros
350 Pies.

1350 x 2826 mm.

Rúbrica.

Notas manuscritas: Proyecto de un
Manicomio-modelo para la Provincia de

Madrid / Sección de Mujeres-Departamento
de Pobres-Planta baja / Sección de
Hombres-Departamento de Pobres-Planta
baja / Cuartel de pobres sucias agitadas /
Cuartel de pobres sucios y agitados. /
Cuartel de pensionistas sucias y agitadas /
Cuartel de pensionistas sucios y agitados. /
Pensionistas agitadas-1.ª y 2.ª Clases /

542

Pensionistas agitados 1.ª y 2.ª Clases / Cuartel de Pensionistas tranquilas / Sección de Mujeres-Departamento de Pensionistas-Planta baja / Cuartel de Pensionistas tranquilos / Sección de Hombres-Departamento de Pensionistas-Planta baja / Epigrafe del proyecto / Toda casa de enagenados ha de ser á la vez: / I. Un Hospital destinado al tratamiento de los locos; / II. Un refugio para enfermos incurables; / III. Una casa de educación moral y física; / IV. Una escuela primaria, artística, científica, religiosa; / V. Un establecimiento industrial, hortícola, agrícola; / VI. Un sitio de aislamiento, de seguridad y de preservación / Guislain, lecons orales sur es Phrénopaties, leccion 35 / Escala del / Metros / Pies / Escala del / metros / Pies. / Archivo General de la Administración. Sección Educación. Plano n.º 75.

Bibl.: Guislain, J. *Lecciones orales sobre las Frenopatías*. Trad. española, Madrid, 1882.
 Oyuelo y Pérez, R. *Legislación de Medicina*. Madrid, 1895.
 Espinosa Iborra, J. *La Asistencia psiquiátrica en la España del S. XIX*. Tesis doctoral, Valencia, 1965.
 Delgado Criado, M. *Los veinte primeros años del manicomio modelo de Leganés (1852-1871)*. Memoria académica, Dpto. de H.³ de la Medicina, Universidad Complutense de Madrid y C.S.I.C. 1985.

A principios del siglo XIX se replantea seriamente la situación de los manicomios y, con ello, la de la ciencia psiquiátrica, produciéndose un cambio fundamental: la entrada del médico en estas instituciones (Espinosa Iborra, J. pág. 229). Esta novedad hace que estos establecimientos empiecen a integrarse en el ámbito hospitalario, saliendo de la beneficencia, que en siglos anteriores era la encargada de ocuparse de ellos. Cuestiones como la posibilidad de curación de la locura, su tratamiento como enfermedad o la

necesidad de terapias y establecimientos adecuados, serán los puntos centrales de la discusión médica.

En el ámbito puramente administrativo la polémica tendrá un cariz distinto, intentando definirse claramente de quién dependen estos centros, dentro de una problemática muy similar a la existente en los inicios del siglo XVIII, que los primeros borbones resolvieron apostando por la concentración y la tutela estatal, frente a la dispersión de los patronatos privados, nota dominante en los siglos anteriores.

Otro aspecto importante es el vacío legal referente a este tipo de asistencia, que intenta ser remediado con una importante ley de beneficencia en 1822. En ella se apuesta por una planificación gubernamental, que sacará a los dementes de los hospitales para llevarlos a instituciones adecuadas a su patología, en las que se prohíba el trato inhumano, se les separe según sexo y enfermedades, y se apoyen las nuevas terapias sugeridas por los médicos, entre las que tiene un especial interés la del trabajo, como elemento de distracción y de formación, ideal, según los especialistas de la época, para el tratamiento de determinados tipos de dolencia (Delgado Criado, M. 1985, pág. 51).

Esta ley, que hubiera colocado a España en una situación muy avanzada con respecto a Europa, no prosperará y habrá que esperar hasta 1849 para encontrar una nueva disposición, mucho menos precisa en cuanto al tratamiento de la demencia. Esta última se orienta a la beneficencia en general y su resultado inmediato es la creación del manicomio de Leganés (Delgado Criado, M. 1985, pág. 53), para el que se rehabilita un antiguo palacio señorial, que no resolverá las carencias de la capital en este campo, demostrando con su insuficiencia las verdaderas dimensiones del problema.

Madrid no disponía en este momento de un centro especializado para dementes, y éstos estaban recogidos en el Hospital General. La

necesidad de crear un psiquiátrico lo suficientemente amplio como para cubrir las necesidades de la ciudad es evidente y a ello se encamina la ley del 1.º de abril de 1859, por la cual se destinan treinta millones de reales a la beneficencia, dejándose diez para manicomios. Por Real Decreto de 28 de Julio de 1859 se realiza un concurso al que se presentan ocho proyectos, de los cuales se elegirá el de Cristobal Lecumberri, utilizándose parte del dinero para la compra de la Dehesa de Amanuel, propiedad del Ayuntamiento, en la que se pensaba erigir el nuevo centro. El proyecto (N.º 31 y 339 del Archivo General de la Administración) no será realizado por falta de medios (Espinosa Iborra, J. 1965 pág. 107). "Manicomio modelo" hay que remontarse a la figura de Pedro Marín Rubio, médico de cámara de Isabel II, que después de un examen de los existentes propone uno, dependiente del Estado, al que pudieran tomar como referencia otros menores, tanto privados como públicos. De esta forma no sólo sugiere la creación de un centro funcional y útil, sino también la posibilidad de que los patronatos privados y las diputaciones o ayuntamientos participen en la tutela de estas instituciones (Delgado Criado, M. 1985, págs. 73-74).

El Plan de Lecumberri recoge esta propuesta de 1846, que en su momento no prosperó, para elaborar, con ella de fondo, su plan. El plano topográfico N.º 31 muestra la situación del edificio en el terreno designado, mientras que el N.º 339 se ocupa estrictamente de la estructura arquitectónica. El proyecto señala dos aspectos importantes. El primero es la utilización del trabajo como terapia para los dementes, con la presencia de talleres para distintas actividades. El segundo es el aislamiento, requisito indispensable de cualquier manicomio que en la época se basara en los progresos de la ciencia médica, por el cual se separaba tanto a los distintos tipos de enfermedades como a las distintas clases sociales, o los diferentes sexos.

Para conseguir todo ello se recurre a una arquitectura de pabellones, que facilita la consecución de los objetivos propuestos. Entre los sectores ocupados por edificios se colocan jardines, que además de separarlos actúan como lugar de esparcimiento para los enfermos, consiguiendo así descongestionar el conjunto.

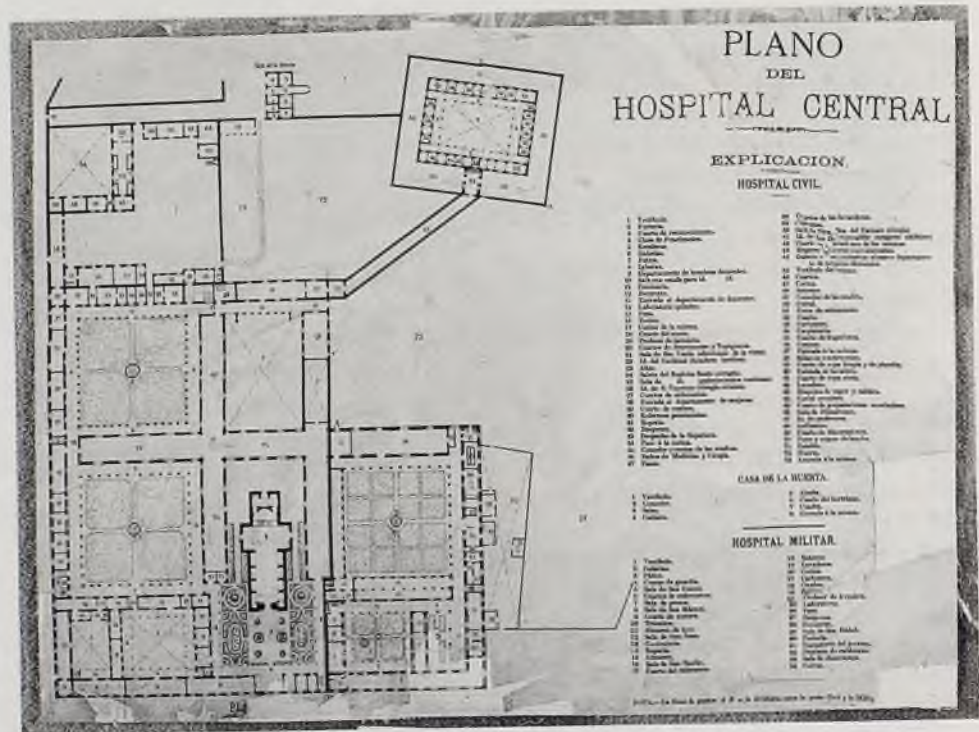
El siguiente proyecto (Archivo General de la Administración, n.ºs 74, 75 y 76) aparece sin fecha ni autor aunque según sus características estructurales se puede situar en el último tercio del siglo XIX. Probablemente procede de uno

de los concursos propuestos para esta obra, pudiendo estar incluso entre aquellos presentados a la vez que el de Lecumberri, o bien en alguno de los que se propusieron posteriormente.

La arquitectura de pabellones vuelve a ser la norma aunque esta vez están conectados con el resto del edificio, recordando a los modelos franceses e ingleses del siglo anterior. Los patios y los jardines separan los distintos ámbitos de la construcción. El edificio presenta una marcada tendencia a la horizontalidad, no creciendo en altura, lo cual da al proyecto una extensión enorme.

En él continuamos con la separación, a la que ya hemos aludido anteriormente, de los distintos tipos de demencia, así como de los enfermos según su posición económica. Por otro lado, siguiendo la cita de Guislain que recoge, aparecen los lugares destinados a tahona y matadero en los cuales trabajarían los internos, volviéndose a las teorías sobre la terapia del trabajo, de la cual en España había un importante precedente en el manicomio de Zaragoza.

La cita de Guislain, extraída de sus "Lecciones orales sobre las frenopatías", tiene un interés especial ya que demuestra cómo los avances de la psiquiatría del momento condicionaron algunos proyectos arquitectónicos, lo cual venía ocurriendo ya desde el siglo anterior, siendo las obras de la Academia de San Fernando, anteriormente comentadas, buenos ejemplos de ello.



427

ANÓNIMO

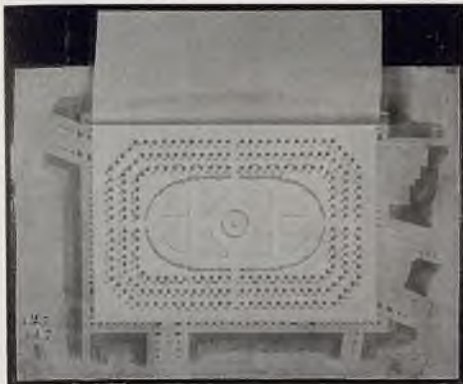
“Plano del Hospital Central”

Dibujo impreso

A.A.

305 x 405 mm.

Notas manuscritas: Plano del Hospital Central // Explicación // Hospital Civil // Casa de la Huerta // Hospital Militar // Nota. La línea de puntos AB es la divisoria entre la Parte Civil y Militar // Servicio Geográfico del Ejército. Departamento de Archivo y estudios Geográficos. Plano n.º 86.



428.1

URBANISMO

428

SÁNCHEZ PESCADOR, Juan José

Proyecto de jardín y enlosado para la Plaza de la Constitución

22 de Febrero de 1843

Dibujo en tinta negra, sobre papel verjurado, con aguadas gris y verde.

Escala: 200 pies castellanos.

510 x 723 mm.

Fdo.: "Juan José Sánchez Pescador". (Rubricado).

Notas manuscritas: "Proyecto del jardín y enlosado que se piensa ejecutar en la Plaza de la Constitución de Madrid // Calle del 7 de Julio // Arco del Triunfo // Calle de la Milicia Nacional // Calle de Ciudad Rodrigo // Calle de la Sal // Calle de Zaragoza // Calle de Vidrieros // Escalerilla de piedra // Calle de Toledo // Calle de Botoneras // Madrid 22 de Febrero de 1843 // Juan José Sánchez Pescador (Rubricado) // Escala de Pies Castellanos. AV. ASA. 0,59-9-2"

Se trata de una de las alternativas para la transformación del espacio interior de la Plaza en la línea de incorporar la naturaleza y convertir el recinto en parque urbano para uso de la población.

En el diseño se reserva una porción de espacio para ser enlosada, colocando en el centro una fuente o una estatua.

Tal vez el proyecto esté vinculado a la idea de crear un marco verde a la estatua de Felipe III



428.2

que será trasladada definitivamente desde su original emplazamiento en la Casa de Campo a la Plaza Mayor.

El pavimento previsto de material granítico se diseña con un trazado geométrico en forma de exedra restando frialdad y monotonía al enlosado.

La obra no se llevó a cabo. En periodo posterior, la plaza fue acondicionada en sus ángulos para el plantío de unos árboles carentes de la ordenación que se imprimió al proyecto de 1843.

V.T.



429

VEGA, Joaquín María

Planta de la Plaza de la Constitución para poner una verja

Diciembre de 1863

Dibujo en tinta negra sobre papel verjurado con aguadas azul, gris, rosa y ocre.

Escala: 20 pies castellanos / 110 metros. 733 x 955 mm.

*Fdo.: "Joaquín María Vega" (Rubricado).
Notas manuscritas: "N.º 3 // Planta de la Plaza de la Constitución de Madrid con designación de la parte destinada a Jardín y del ante-cuerpo o verja que la ha de circundar // Calle del 7 de Julio // Arco del Triunfo // Calle de Boteros // Calle de la Sal // Calle de Ciudad-Rodrigo // Calle de Zaragoza // Calle de Gerona // Escalerilla de piedra // Calle de Toledo // Calle de Botoneras // Escala de 1 Pies Castellanos // Escala de 1 metros // Madrid 18 Agº. 1864 // P el Srío. / Eduardo García Agüero (firmado y frubricado) // Madrid Diciembre de 1863 // Joaquín María Vega (firmado y rubricado)".
AV. ASA. 0,89-10-2 N.º 3*

Alternativa de la idea de dar al recinto de la Plaza Mayor una utilidad de jardín público. El espacio interior se dibuja en óvalo creándose en esta zona, posiblemente un espacio pavimentado al que se accede a través de un pórtico de pilares sobreelevados en una breve plataforma constituyendo un andito de circunvalación en torno a una fuente o elemento monumental de formato cruciforme y acceso a través de cuatro escalinatas. Se dibuja al fondo un cuadrángulo que se destina a casa del jardinero; la zona de jardín es envolvente al óvalo y en ella se observa un trazado irregular no en exceso coherente ya que en él se determina prioritariamente el camino hacia las confluencias prioritarias de la plaza. Queda sin especificación si la zona ajardinada es la que va incluida entre el recinto central y los pilares que pudieron ser sosten de la verja, siendo en este caso los caminos adyacentes zonas sin otro fundamento que el de acceso al recinto.

V.T.



430

VEGA, Joaquín María

Proyecto de verja para la Plaza de la Constitución

Diciembre de 1863

Dibujo en tinta negra sobre papel verjurado con aguadas en azul, rosa y gris.

Escala: 1 Metro / 9 Pies.

678 x 628 mm.

Fdo.: "Joaquín María Vega" (Rubricado).

Notas manuscritas: "N.º 4 // Detalle del antecuerpo ó verja que ha de circundar el jardín que se proyecta / ejecutar en la Plaza de la Constitución de Madrid // Madrid 18 Agº. de 1864 P. el Srio. / Eduardo García Agüero // Escala de / Metros // Escala de / Pies // Madrid Diciembre de 1863 / Joaquín María Vega (firmado y rubricado)."

AV. ASA. 0,89-10-2 N.º 4

430/Bis

VEGA, Joaquín María

Proyecto de verja para el Jardín de la Plaza de la Constitución

26 de Mayo de 1865

Dibujo en tinta negra sobre papel verjurado con aguadas azules, rosa y marrón.

Escala: 5 pies / 10 decímetros.

534 x 763 mm.

Fdo.: "Joaquín María Vega" (Rubricado).

Notas manuscritas: "N.º 4 // Detalle del antecuerpo o verja que ha de circundar el jardín de la Plaza de la Constitución de

Madrid N.º 4 // Madrid 26 de Mayo de 1865 / El Arquitecto de la 2 Sección / Joaquín María Vega (firmado y rubricado)".
AV. ASA. 0,59-5-2 N.º 4. bis.

Proyecto en el que se refleja el modelo de verja proyectada para convertir la plaza Mayor de Madrid en un jardín cuyo formato en óvalo estaría protegido por un elemento de aislamiento; cada tramo de verja rectangular fue encuadrado por columnillas sobre plinto y basa con remate de capitel y elemento decorativo en forma de piña; la verja está configurada por un friso en el que se inscriben óvalos y segmentos decorativos enroscados y un cuerpo superior en el que se repiten estos elementos complementados con un trenzado de formas ornamentales tangentes en contracurva; los balaustres intermedios de gran simplificación están rematados en aguja. En planta los soportes aparecen doblados. El autor ofrece una versión más simplificada que la que ha sido delineada en el dibujo n.º 4. Los elementos ornamentales son los mismo pero han sido utilizados con una rítmica diferente sobre una estructura de verja muy comprimida. El formato es una opción híbrida en la que se conjugan algunos elementos de la escuela madrileña de gran prestigio en el siglo XVII y XVIII y elementos ornamentales que pertenecen al eclecticismo.

V.T.

431

VEGA, Joaquín María

Proyecto de Casa de Guarda para el Jardín de la Plaza de la Constitución

Diciembre de 1863



431

Dibujo en tinta negra sobre papel verjurado con aguadas verde, azul, ocre, gris, marrón y negra.

Escala: 20 pies / 8 metros.

680 x 616 mm.

Fdo.: "Joaquín María Vega" (Rubricado)

Notas manuscritas: "N.º 5 // Proyecto de casa para el guarda del jardín que se intenta plantar en la Plaza de la Constitución de Madrid // Escala de / pies // Escala de / metros // Madrid 18 Agº. 1864 / P el Srio. / Eduardo García Agüero (firmado y rubricado) // Madrid Diciembre de 1863 / Joaquín María Vega (firmado y rubricado)".

AV. ASA. 0,89-10-2 N.º 5

La planta es de estructura rectangular con cuatro compartimentos de amplio acceso entre sí y escaleras de subida a un piso ático que se refleja en el alzado. En planta se advierte la presencia de un pórtico adelantado. La fachada principal está encuadrada por cadenas de sillar sobre zócalo de cantería; presenta dos cuerpos; el inferior incluye el pórtico de cuatro columnas de planta poligonal de estructura esbelta, puerta de acceso y dos ventanas rectangulares bien enmarcadas por molduras de piedra. En el piso superior una balaustrada sirve de protección de una terraza tras la cual y a modo de buhardilla la vivienda aloja un compartimento cubierto con tejado a dos aguas bien iluminado a través de dos óculos circulares y una ventana de arco apuntado encuadrada por columnillas y coronada por un pináculo. La obra está proyectada dentro del eclecticismo de la época con elementos neogóticos y estructuras clásicas.

V.T.



432

432

VEGA, Joaquín María

“Proyecto de reboque general de la Plaza de la Constitución de Madrid”

Diciembre de 1863

Dibujo en tinta negra y roja, sobre papel verjurado, con aguadas azul, gris, ocre y marrón.

Escala: 5 metros.

1270 x 695 mm.

Fdo.: “Joaquín María Vega” (Rubricado).

Notas manuscritas: “Proyecto de reboque general de la Plaza de la Constitución de Madrid / Detalle en escala de metros 1/20 Madrid 18 Ag.^{to} 1864 / Peltria / Eduardo García Agüero (Rubricado) / Madrid Diciembre de 1863 / Joaquín María Vega (Rubricado)”.

AV. ASA. 0,89-14-1 N.º 1



433

433

VEGA, Joaquín María

“Proyecto de reboque general de la Plaza de la Constitución de Madrid”

Diciembre de 1863

Dibujo en tinta negra, sobre papel verjurado, con aguadas azul, gris, ocre y marrón.

Escala: 5 metros.

1270 x 695 mm.

Fdo.: “Joaquín María Vega” (Rubricado)

Notas manuscritas: “Proyecto de reboque general de la Plaza de la Constitución de Madrid / Detalle en escala de metros 1/20 Madrid 18 Ag.^{to} 1864 / Peltria / Eduardo García Agüero (Rubricado) / Madrid Diciembre de 1863 / Joaquín María Vega (Rubricado)”.

AV. ASA. 0,89-14-1 N.º 2



434

434

VEGA, Joaquín María

“Proyecto de reboque general de la Plaza de la Constitución de Madrid”

26 de Mayo de 1865

Dibujo en tinta negra, sobre papel verjurado, con aguadas azul, gris, ocre y marrones.

Escala: 5 metros.

1270 x 695 mm.

Fdo.: “Joaquín María Vega” (Rubricado).

Notas manuscritas: “Proyecto de reboque general de la Plaza de la Constitución de Madrid / Detalle en escala de metros 1/20 / Madrid 26 de Mayo de 1865 / El Arquitecto de la 2ª Sección / Joaquín María Vega (Rubricado)”.

AV. ASA. 0,89-14-1 N.º 3

La serie la componen tres proyectos en los que se proponen tres alternativas que reflejan las oposiciones de una modelística característica del eclecticismo del último tercio del siglo XIX. El diseño señalado

con el número 1, expresa el modelo de un revestimiento inspirado en un sistema de muro almohadillado al modo manierista, retomado posiblemente del repertorio de la tratadística con incidencia en las evocaciones serlianas. En el n.º 2 se incide en un sistema de ornamentación neorenacentista con uso de panel laminado y el copete de fino remate decorativo como marco de un repertorio figurativo clásico.

En el n.º 3, el proyecto del arquitecto se inclina por un tratamiento superficial de paramento fingido pétreo, en una opción muy difundida en la época. La transformación mural de la Plaza Mayor parece estar sugerida por la renovación sustancial experimentada a raíz de la intervención en la Casa de la Panadería del pintor Gonzalez Velázquez, el cual ejecutó los medallones neoclásicos encuadrados entre las ventanas del piso principal.

La Plaza Mayor se mantuvo estucada en las superficies murales en un tono homogéneo, el cual ha mantenido en el tiempo, incluso en la última y más reciente restauración. Los tres diseños reflejan de manera muy sintética los elementos estructurales de soportes, vanos y cornisa, dentro del esquema de transformación que le diera Juan de Villanueva tras el incendio de 1791.

V.T.

435

VILLAREAL, José de (+1662)

Plaza de la Cebada. Planta

1649

Dibujo en tinta marrón, sobre papel verjurado, con aguadas en gris, sepia y rosa.

Escala: 400 = 268 mm.

420 x 584 mm.

Notas manuscritas: "Calle de toledo // Calle de Santaro // Calle de la Ruda // Calle de la pasion // La pasion // Calle de Toledo // Calle de Toledo // ospital de La Latina // concepcion fran.^{ca} // puerta de moros // umilladero // calle del umilladero // calle de San fran.^{co} // Casas de S.^r D. Juan de morales // Calle de oriente //

calle de las aguas".

En papel adosado sobre la planta, donde se da muestra de las modificaciones que se podrian hacer para ganar terreno edificable a la plaza:

"A // Plaçuela de la cebada // umilladero // Plaçetilla que queda // delante de La puerta principal del umilladero".

AV. ASA 1-5-19 (En depósito en el Museo Municipal)

Bibl.: Tovar, V.: *Arquitectura madrileña del siglo XVII. Datos para su estudio*. Madrid Instituto de Estudios Madrileños. 1983. (repro), pág. 845, fig. 172.

Exp.: *Juan Gómez de Mora. (1586-1648)*. Exposición Catálogo. Madrid, 1986. Repr. Fig. 101. pág. 264.

El matrimonio de Felipe IV con su segunda mujer Mariana de Austria llegó en muy mal momento, no sólo para la economía de la Casa Real, sino también para las extenuadas arcas de la Villa. El recibimiento de una nueva reina era una de las ocasiones más solemnes que obligaban a la ciudad como residencia de la corte y Madrid debía de acudir a ese servicio con el fasto y aparato que la tradición imponía. Pero semejante acontecimiento implicaba onerosos gastos, cuyo carácter extraordinario cogía siempre desprevenida a la frágil hacienda municipal. Esta vez las cosas llegaron a tal extremo que el concejo madrileño consideró la posibilidad de obtener fondos adicionales parcelando y vendiendo parte de los terrenos que componían la plaza de la Cebada. El 15 de Diciembre de 1648 se juntó el ayuntamiento de la Villa para ver las trazas encargadas a José de Villareal, tomando el acuerdo de que se ejecutara solamente "la planta de la parte del umilladero" y pidiendo al rey concediera, a los solares resultantes, libertad perpetua de carga de aposento "para que los dichos sitios tengan más valor".

El carácter especulativo de la operación se pone bien de manifiesto en las trazas de Villareal. La principal preocupación del arquitecto es conseguir el mayor número posible de parcelas regulares, que tuvieran fácil salida cuando se pusieran a la venta, sin que parezca interesante lo más mínimo por el espacio público de la plaza, tratado claramente como suelo residual. Dicho de otra forma, se podía haber aprovechado la operación para ordenar la plaza, trasladando a los nuevos solares las irregularidades del trazado,



434

pero aquí, evidentemente, se opta por lo contrario. De haber prosperado semejante iniciativa, Madrid hubiera sacado a la venta entre 70.000 y 71.000 pies de suelo, con un valor que se estimaba próximo al medio millón de reales. Al final, como queda dicho, la Villa tuvo el buen acuerdo de no autorizar más que la enajenación de la manzana frente al Humilladero —la que luego compondría la número 103 en la Planimetría General— y de todo este asunto lo único que hoy queda es la certeza de poder asegurar que en 1648 el pie de suelo edificable en la plaza de la Cebada se valoraba a 7 rs. y que entonces se consideraba un buen solar, aquel de proporción rectangular con una superficie en torno a los 6.000 pies cuadrados.

J.M.B.



435

548



436

436

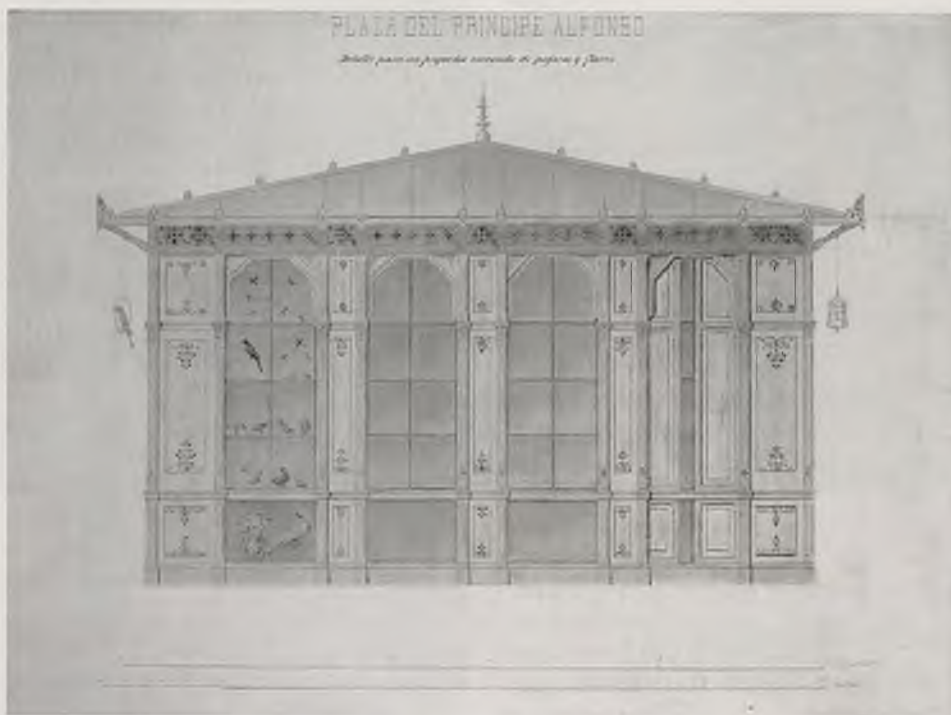
ANÓNIMO

Proyecto de mercado de pájaros y flores en la Plaza del Príncipe Alfonso. Planta general

Dibujo en tinta negra, sobre papel verjurado, con aguadas verde, azul, gris, ocre y marrón. Escala: 200 pies castellanos. 574 x 420 mm.

Notas manuscritas: "PLAZA DEL PRÍNCIPE ALFONSO // Proyecto de un pequeño mercado de pájaros y flores // Plaza del Angel // Calle de la Gorguera // Calle del Prado // Calle del Príncipe // Calle de la Visitación // Pies Castellanos".

AV. ASA. 0,59-12-12



437

437

ANÓNIMO

Proyecto de mercado de pájaros y flores en la plaza del Príncipe Alfonso. Alzado

Siglo XIX

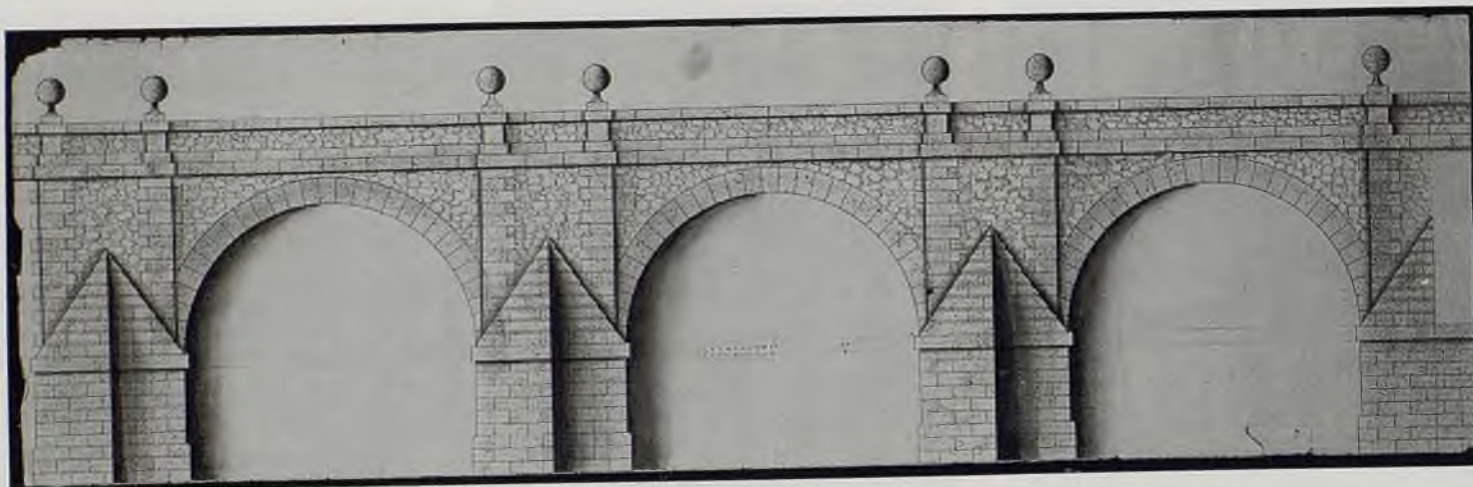
Dibujo en tinta negra y roja, sobre papel verjurado con aguadas gris, verde, ocre y roja. Escala: 20 pies castellanos // 5 metros. 428 x 573 mm.

Notas manuscritas: "PLAZA DEL PRÍNCIPE ALFONSO // Detalle para un pequeño mercado de pájaros y flores // Pies Castellanos // Metros".

AV. ASA. 0,59-12-12

El proyecto no se condensa en el espacio de la plaza sino en la configuración de un organismo específico con destino a un pequeño mercado para venta específica de pájaros y flores. Se ubica junto a la plaza de Angel-Santa Ana, lugar que en el s. XIX había sido ampliamente remodelado con ocasión del derribo del viejo monasterio de Sta. Ana. El diseño, aunque de trazado muy somero refleja una alternativa de la aplicación de los nuevos materiales a estructuras de servicio público. El autor se detiene en los detalles dibujando una gama variada de pájaros, incidiendo incluso en la colocación de una jaula y un loro en el exterior a modo de reclamo propagandístico. El proyecto se enriquece por las tintas y aguadas de variado color. La propuesta no tiene más valor por el planteamiento estructural sumamente simple, que por lo pintoresco del planteamiento hacía una interpretación exótica del sencillo modelo.

V.T.



438

**ANÓNIMO (Atribuido a
Rodrigo Carrasco y Miguel
Martínez)**

**Proyecto para el Puente de Toledo.
Alzado**

Siglo XVII

*Dibujo en tinta negra y lápiz, sobre papel
verjurado, con aguadas en gris azulado.*

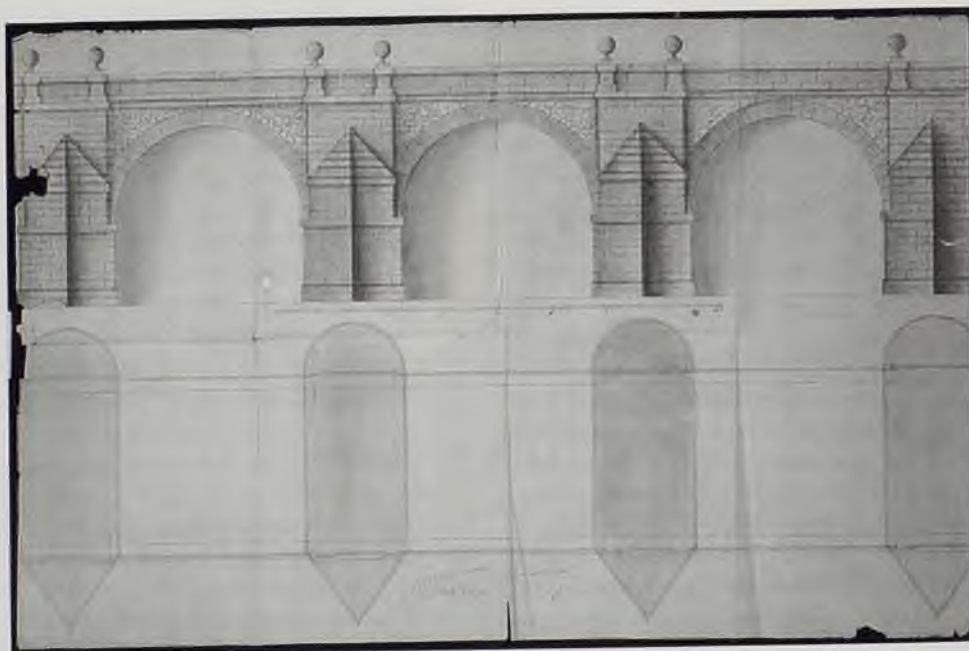
Escala: 22

220 x 720 mm.

AV. ASA. 1-456-2 N.º 1

*Bibl.: Navascués Palacio, P. "Trazas de Gómez
de Mora, Olmo, Ardemans, Ribera y otros
arquitectos, para el Puente de Toledo de
Madrid", en Villa de Madrid. VII. 1970, 26
págs. 52-67. Repr. pág. 57.*

*Tovar Martín, V.: Arquitectura Madrileña del
S. XVII. Datos para su estudio. Madrid,
Instituto de Estudios Madrileños, 1983.*



439

**CARRASCO, Rodrigo y
MARTÍNEZ, Miguel**

**Proyecto para el Puente de Toledo.
Planta y Alzado**

Siglo XVII

*Dibujo en tinta sepia, sobre papel verjurado,
con aguadas grises azuladas.*

Escala: 70 pies.

470 x 720 mm.

*Fdo.: "Rodrigo Carrasco Salcedo y Miguel
Martínez". (Rubricado).*

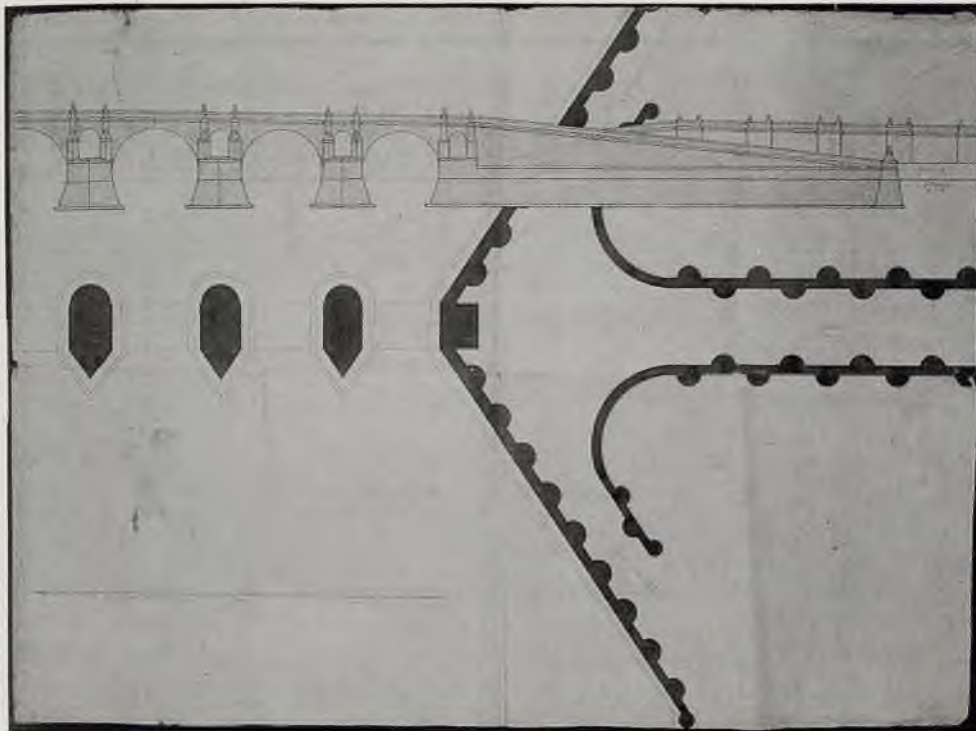
*Notas manuscritas: Reverso. Miguel Martínez
// Rodrigo Carrasco.*

AV. ASA. 1-456-2 N.º 2

*Bibl.: Navascués Palacio, P. "Trazas de Gómez
de Mora, Olmo, Ardemans, Ribera y otros
arquitectos, para el Puente de Toledo de
Madrid", en Villa de Madrid. VII. 1970, 26
pág. 52-67.*

*Tovar Martín, V.: Arquitectura Madrileña del
S. XVII. Datos para su estudio. Madrid,
Instituto de Estudios Madrileños. 1983.*

550



440

440

**ANÓNIMO (Atribuido a
Gutierrez de Bargas)**

**Proyecto para el Puente de Toledo.
Planta y Alzado**

Siglo XVII

*Dibujo en tinta sepia y lápiz sobre papel
verjurado, con aguada verde.*

Escala: 300 pies.

520 x 695 mm.

*Notas manuscritas: "A Toledo y Sanmartin //
ribera // superficie // alprado desan Isidro // a
Leganes //*

AV. ASA. 1-456-2 N.º 4.

Bibl.: Navascués Palacio, P. "Trazas de Gómez
de Mora, Olmo, Ardemans, Ribera y otros
arquitectos, para el Puente de Toledo de
Madrid", en Villa de Madrid. VII. 1970, 26
págs. 52-67.

Tovar Martín, V.: *Arquitectura Madrileña del
S. XVII. Datos para su estudio.* Madrid,
Instituto de Estudios Madrileños, 1983.

441

**GUTIERREZ DE BARGAS,
Lucas**

**Proyecto para el Puente de Toledo.
Planta y Alzado**

Siglo XVII

*Dibujo en tinta sepia y lápiz sobre papel
verjurado, con aguadas verde y roja.*

Escala: 700 pies castellanos.

523 x 1380 mm.

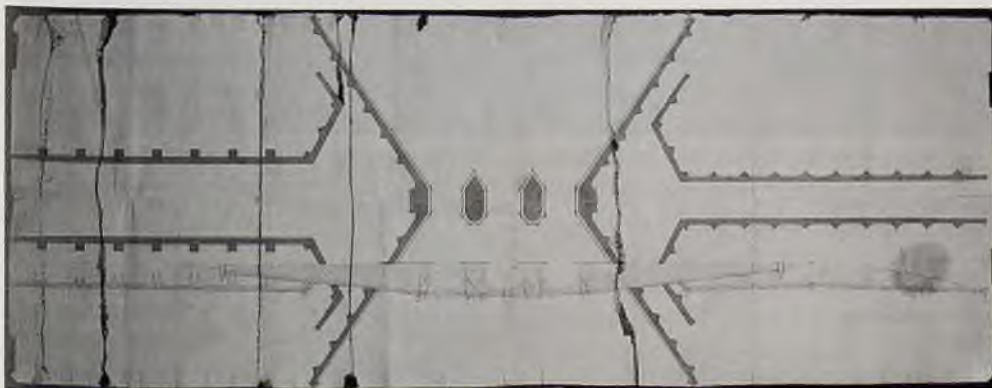
Fdo.: "Lucas Gutierrez de Bargas" (rubricado)

*Notas manuscritas: "Cepa // Terraplen //
ribera //*

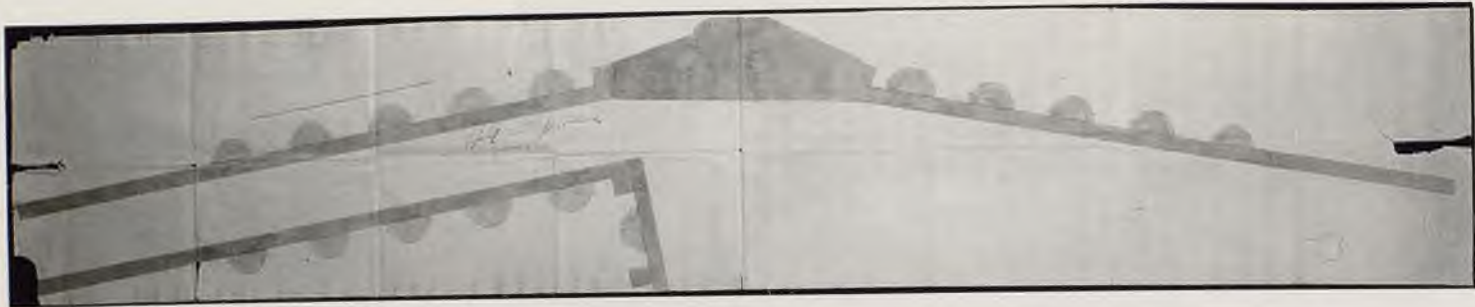
AV. ASA. 1-456-2 N.º 5.

Bibl.: Navascués Palacio, P. "Trazas de Gómez
de Mora, Olmo, Ardemans, Ribera y otros
arquitectos, para el Puente de Toledo de
Madrid", en Villa de Madrid. VII. 1970, 26
págs. 52-67. Repr. pág. 57.

Tovar Martín, V.: *Arquitectura Madrileña del
S. XVII. Datos para su estudio.* Madrid,
Instituto de Estudios Madrileños, 1983.



441



442

OLMO, José del. OLMO, Manuel del. DE LOBERA, Juan. ASPUR, Francisco

Proyecto para el Puente de Toledo. Planta

Siglo XVII

Dibujo en tinta sepia, sobre papel verjurado, con aguadas gris azulada, verde y roja.

Escala: 100 pies

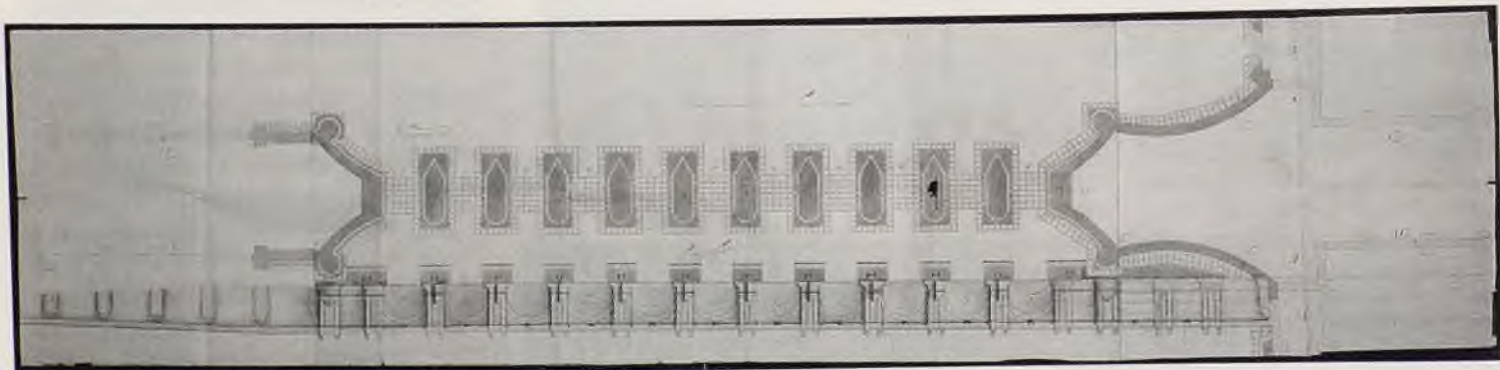
418 x 2235 mm.

Fdo.: "José del Olmo, Manuel del Olmo, Juan de Lobera y Francisco Aspur".

AV. ASA. 1-456-2 N.º 7.

Bibl.: Navascués Palacio, P. "Trazas de Gómez de Mora, Olmo, Ardemans, Ribera y otros arquitectos, para el Puente de Toledo de Madrid", en Villa de Madrid. VII. 1970, 26 págs. 52-67.

Tovar Martín, V.: *Arquitectura Madrileña del S. XVII. Datos para su estudio*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños. 1983.



443

OLMO, José del

Proyecto para el Puente de Toledo. Planta y Alzado

Siglo XVII

Dibujo en tinta sepia, sobre papel verjurado, con aguadas verdes, azul y ocre.

Escala: 200 pies castellanos.

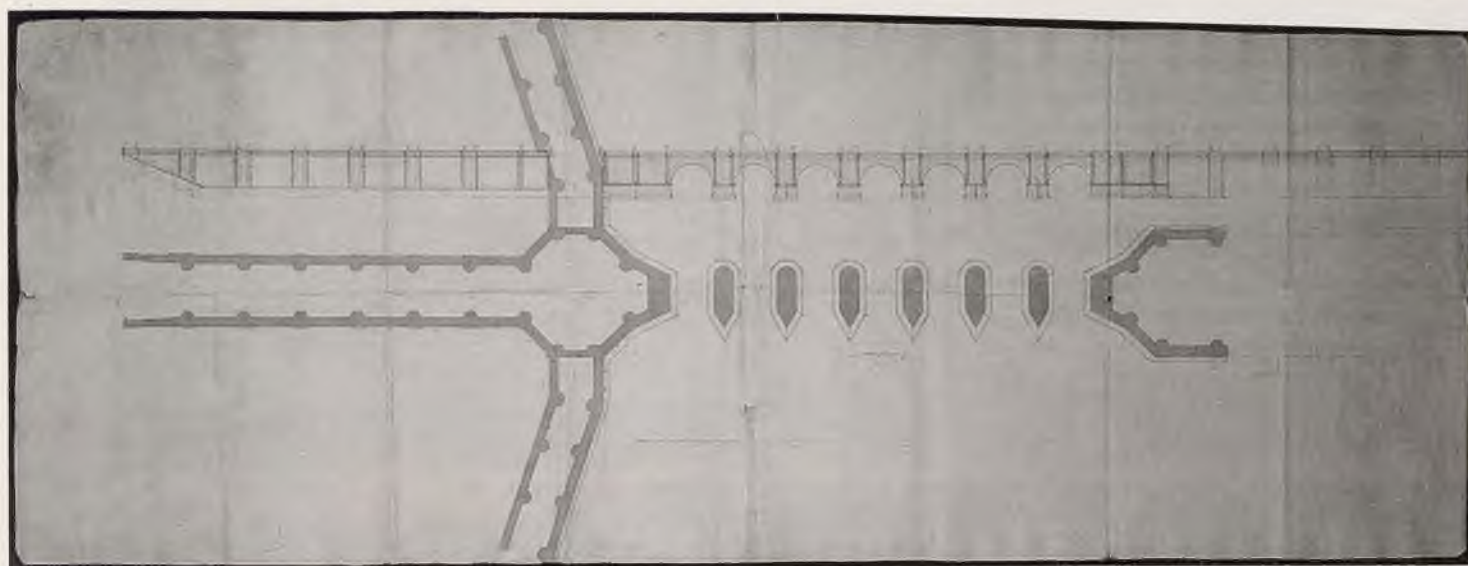
380 x 1660 mm.

Fdo.: "Joseph del Olmo" (Rubricado). "D. Martín Verdugo".

AV. ASA. 1-456-2 N.º 8.

Bibl.: Navascués Palacio, P. "Trazas de Gómez de Mora, Olmo, Ardemans, Ribera y otros arquitectos, para el Puente de Toledo de Madrid", en Villa de Madrid. VII. 1970, 26 págs. 52-67. Repr. pág. 60.

Tovar Martín, V.: *Arquitectura Madrileña del S. XVII. Datos para su estudio*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1983.



444

**GUTIÉRREZ DE BARGAS,
Lucas**

**Proyecto para el Puente de Toledo.
Planta y Alzado**

Siglo XVII

*Dibujo en lápiz y tinta sepia, sobre papel
verjurado, con aguada verde.*

Escala: 400 pies castellanos.

520 x 1400 mm.

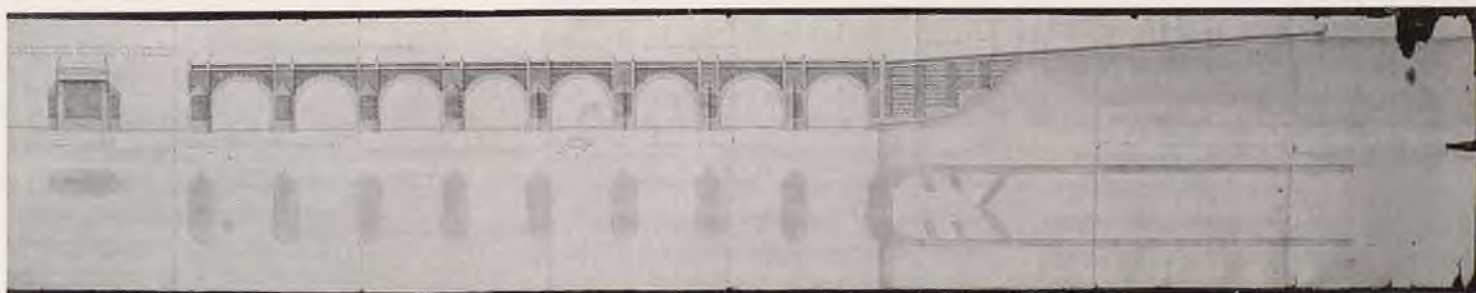
Fdo.: Lucas Gutiérrez de Bargas. (Rubricado).

Notas manuscritas: "Calçada bieja".

AV. ASA. 1-456-2 N.º 9

*Bibl.: Navascués Palacio, P. "Trazas de Gómez
de Mora, Olmo, Ardemans, Ribera y otros
arquitectos, para el Puente de Toledo de
Madrid", en Villa de Madrid. VII. 1970, 26
págs 52-67.*

*Tovar Martín, V.: Arquitectura Madrileña del
S. XVII. Datos para su estudio. Madrid,
Instituto de Estudios Madrileños. 1983.*



445

**ZOMBIGO Y SALCEDO,
Bartolomé**

**Proyecto para el Puente de Toledo.
Planta, Alzado y Corte de un Arco**

Siglo XVII

*Dibujo en tinta sepia, sobre papel verjurado,
con aguadas roja, azul, gris, verde y amarillo.
Escala: 100 pies castellanos.
420 x 2260 mm.*

*Fdo.: "Bartolome Zombigo Salcedo".
(Rubricado).*

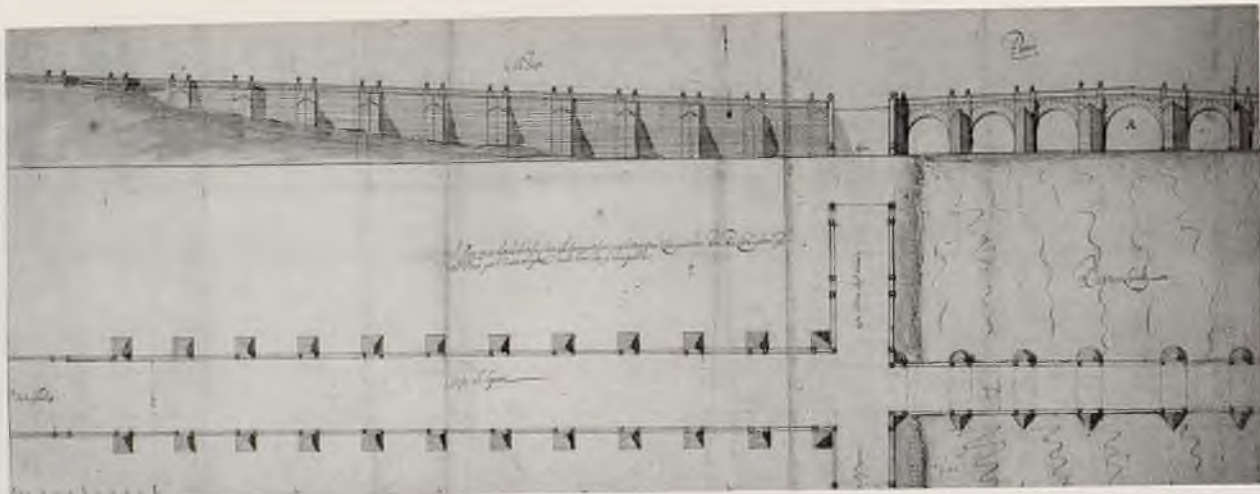
*Notas manuscritas: "Lamitad que falta a esta
planta con la calçada delaparte de toledo
adeguardar el tamaño y forma delapanta
primera / que tengo echa y enquanto al
adorno de canteria la forma que se determinare
en las dos propuestas desta planta // corte de
un arco // Uno delos arcos cortado por el
medio para mejor / entender la canteria con los
tiçones quea de llebar / y la forma de lo
anterior todo lo qual lodemuestra // planta del
corte // / Estos quatro arcos muestran laforma*

*dela obra por el Rio abajo // estos quatro
arcos muestran laforma dela obra por el Rio
arriba // Calçada dela ribera delaparte de
Madrid //.*

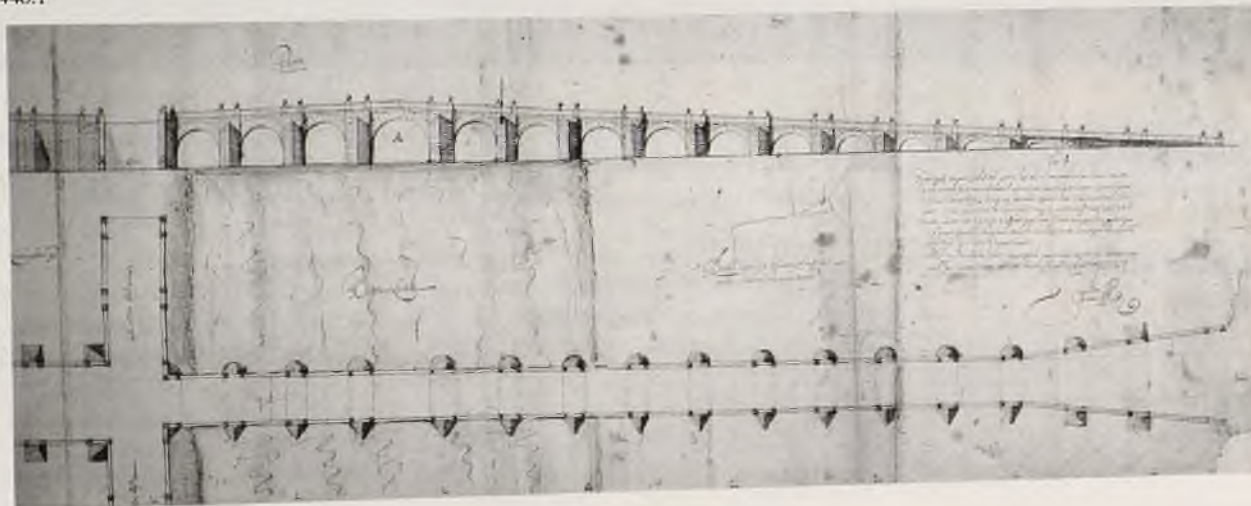
AV. ASA. 1-456-2 N.º 10.

*Bibl.: Navascués Palacio, P. "Trazas de Gómez
de Mora, Olmo, Ardemans, Ribera y otros
arquitectos, para el Puente de Toledo de
Madrid", en Villa de Madrid. VII. 1970, 26
págs. 52-67. Repr. pág. 61.*

*Tovar Martín, V.: Arquitectura Madrileña del
S. XVII. Datos para su estudio. Madrid,
Instituto de Estudios Madrileños. 1983.*



446.1



446.2

446

GÓMEZ DE MORA, Juan

**“Proyecto para el Puente de Toledo.
Planta y Alzado”**

5 de Septiembre de 1629

Dibujo a tinta sepia y roja, lápiz, sobre papel verjurado, con aguada sepia.

Escala: 1.300

460 x 1865 mm.

Fdo.: “... a 5 de sept. de 1629 / Joan Gomez / demora” (Rubricado).

Notas Manuscritas: “[Perfil] Calzada // bajada // Puente // [Planta] El sitio que ay desde el alto de la Cuesta asta el principio del rio que todo ello a de ser calzada con sus estrivos Para Rezivir la altura q. / a de tener para el Camino de la puente hacerle llano Como oy esta en questa // Rio manzanares //

Arenal entre el rio y los caminos de Jetafe y villaverde / que suele bañar el Rio con las avenidas // Entrada a la p^{te} desde Mad // Calçada asta la puente // Calzada a la p^{te} segoviana // Calzada Al sotillo A la p^{te} de lebante // Camino real de Toledo”.

“Planta y perfil de la puente que esta v^a de m^d pretende haçer en el rio manzanares en el paso y camino real de to / ledo mas a la mano drecha como se sale de madrid conforme el sitio escogido dejando ala mano yzquierda la puente /

Bieja que llaman de toledo en la planta se demuestra lo que a de ser Puente y lo que a de ser calçada con los ta / jamares y estrivos que uno y otro a de tener el pretil de la puente es mirado de la p^{te} de Sant Ysidro y se be la / vaxada que a de açer desde el principio de la puente para thomar el camino que ay entre el rio y madrid para / hir a la puente segoviana y en la planta se demuestra otra Bajada que a de

ahaver enfrente Para ir a nra / señora de atocha y al sotillo a la parte de Levante. / Pareze que Para obra tan Grande se haga un modelo para su execucion Como se hiço Para la de segovia / para lo qual a su tiempo se daran las medidas Precissas fha en m^d a 5 de sept^e. de 1629 // Joan Gomez / demora”. AV. ASA. 1-456-2 N.º 11 (Depósito en el Museo Municipal).

Bibl.: Navascués Palacio, P. “Trazas de Gómez de Mora, Olmo, Ardemans, Ribera y otros arquitectos, para el Puente de Toledo de Madrid”, en Villa de Madrid. VII. 1970. 26 págs. 52-67. Repr. pág. 54.

Tovar Martín, V.: Arquitectura Madrileña del S. XVII. Datos para su estudio. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños. 1983.

Exp.: Juan Gómez de Mora (1586-1648). Exposición Catálogo. Madrid, 1986. repr. págs. 272-273.



447

447

LUZON, Melchor

**Proyecto para el Puente de Toledo.
Planta y Alzado**

Siglo XVII

*Dibujo en tinta sepia, negra y lápiz, sobre
papel verjurado.*

Escala: 150

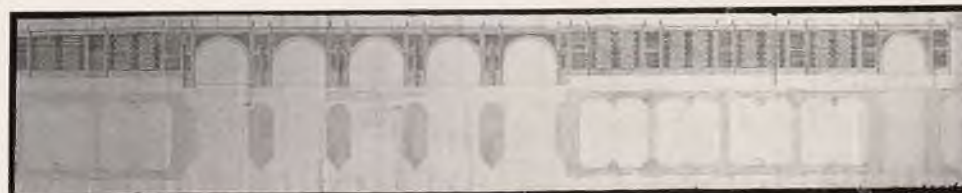
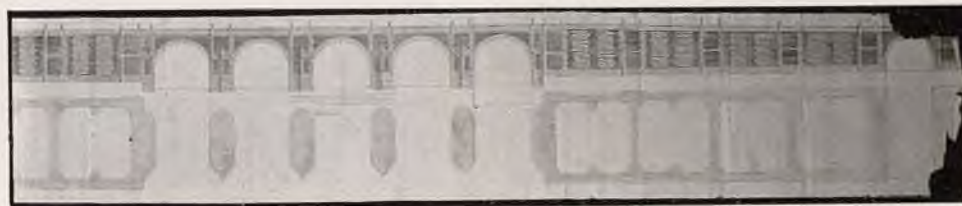
420 x 2100 mm.

Fdo.: "Melchor Luzon" (Rubricado).

*Notas manuscritas: "Estos Blancos pueden ser
de manposteria que deladrillo no parecera bien i
siempre sondeparecer seande Canteria proq.^e
sobre ser los Arcos obra R. ^e no se a desegir la
calcada de menos Obra que la delos arcos // La
linea C delos Antepechos corre endisminucion a
Buscar lasuperficie dela / Ribera desdeel estrivo
D. endistancia de 550 p. ^e conque hace lasubida
y en trada de / lapuentesuabe por la parte de
toledo / Desde la D. Hasta la A. corre esta linea
Anibel ensumayor altura comuipoca pendiente //
Aqui sepuede açer / parabaxar por ser / casi
alamitad dos / baxadas = como / enel puentede
Seg. ^a // Terraplano // A. B. Demuefran Las
Cepas a / donde, seandeformar los cinco Arcos,
comolo / de muefran sus alzados, con hinca de
maderos / puestos y clavados con Ingenio de
Maza Y [los] / maderos, alambrados sinesta
fortificacion [no que...] da Segura la puente //
AV. ASA, 1-456-2 N.º 12.*

*Bibl.: Navascués Palacio, P. "Trazas de Gómez
de Mora, Olmo, Ardemans, Ribera y otros
arquitectos, para el Puente de Toledo de
Madrid", en Villa de Madrid. VII, 1970, 26
págs. 52-67.*

*Tovar Martín, V.: Arquitectura Madrileña del
S. XVII. Datos para su estudio. Madrid,
Instituto de Estudios Madrileños. 1983.*



448

448

PEÑA, Gaspar de la

**Proyecto para el Puente de Toledo.
Planta y Alzado**

17 de Agosto de 1672

*Dibujo en tinta sepia y lápiz, sobre papel
verjurado, con aguada gris.*

Escala: 100 pies.

405 x 2200 mm.

Fdo.: "Gaspar de la Peña"

*Notas manuscritas: "Este es el diseño,
delaplanta y alzado, queseaecho para la
execucion delapunte que llaman de Toledo en*

*el Rio mançana / res desta corte yesta con la
disposicion que por un informe Represente
alconsexo conveniase executase estaobra y en
esa / conform. ^d fue servido demamdar se
trazase = en Madrid a 17 de Agosto de 1672 =
/ Gaspar de la Peña".*

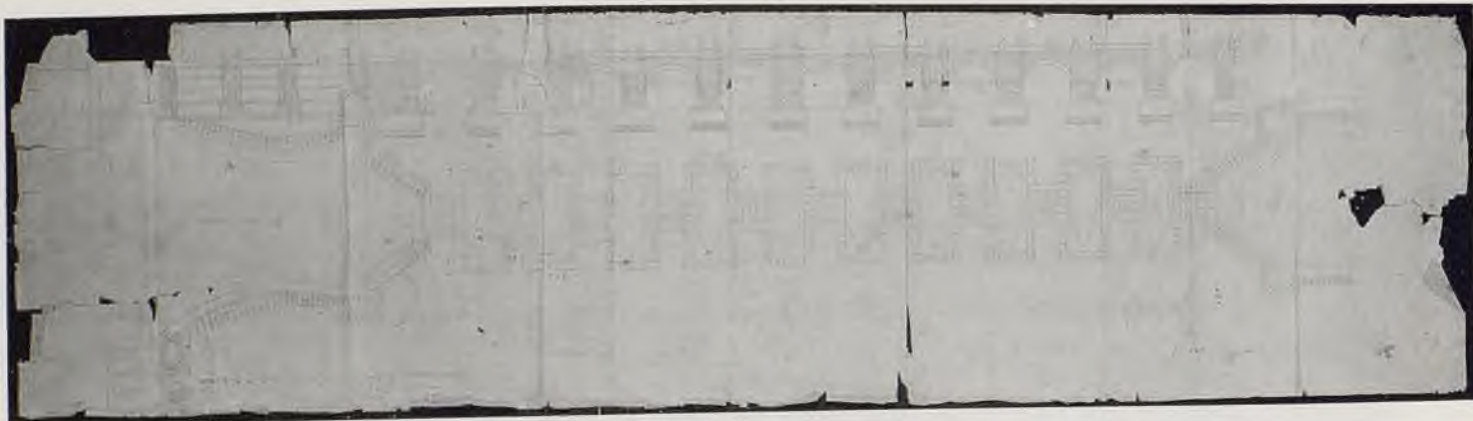
Reverso: "Escala 100 pies".

AV. ASA. 1-456-2 N.º 13

*Bibl.: Navascués Palacio, P. "Trazas de Gómez
de Mora, Olmo, Ardemans, Ribera y otros
arquitectos, para el Puente de Toledo de
Madrid", en Villa de Madrid. VII. 1970, 26
págs. 52-67. Repr. pág. 61.*

*Tovar Martín, V.: Arquitectura Madrileña del
S. XVII. Datos para su estudio. Madrid.
Instituto de Estudios Madrileños. 1983.*

555



449

449

BENTURA DE MAÑAS Y MAZO

**Proyecto para el Puente de Toledo.
Planta y Alzado**

Dibujo en tinta sepia, sobre papel verjurado.

Escala: 200 pies.

380 x 1380 mm.

*Fdo.: "Bentura Mañas Marias y Mazo?"
(Rubricado).*

*Notas manuscritas: "Asta estribo de la pilastra
200 pies // maciço pies 24 // asta el
mobimiento? 12 = 0 // asta el antepecho 41
pies // el antepecho = 5 pies".*

AV. ASA. 1-456-2 N.º 14.

*Bibl.: Navascués Palacio, P. "Trazas de Gómez
de Mora, Olmo, Ardemans, Ribera y otros
arquitectos, para el Puente de Toledo de
Madrid", en Villa de Madrid. VII. 1970, 26
págs. 52-67.*

*Tovar Martín, V.: Arquitectura Madrileña del
S. XVII. Datos para su estudio. Madrid,
Instituto de Estudios Madrileños. 1983.*

450

ARROYO, José de

**Proyecto para el Puente de Toledo.
Planta y Alzado de un tajamar**

Siglo XVII

*Dibujo en tinta sepia, sobre papel verjurado,
con aguadas azul y siena.*

Escala: 40 pies castellanos.

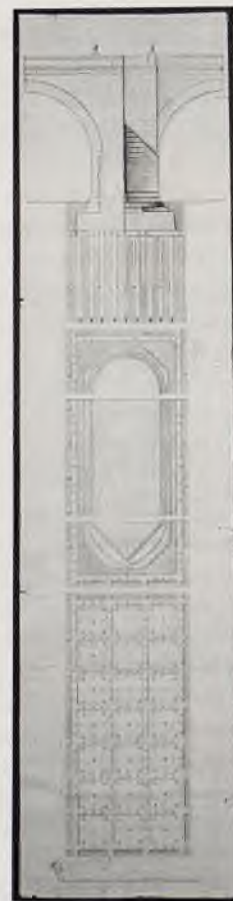
345 x 1410 mm.

*Fdo.: "Joseph de Arroyo" (Rubricado).
"Martín Verdugo".*

AV. ASA. 1-456-2 N.º 15

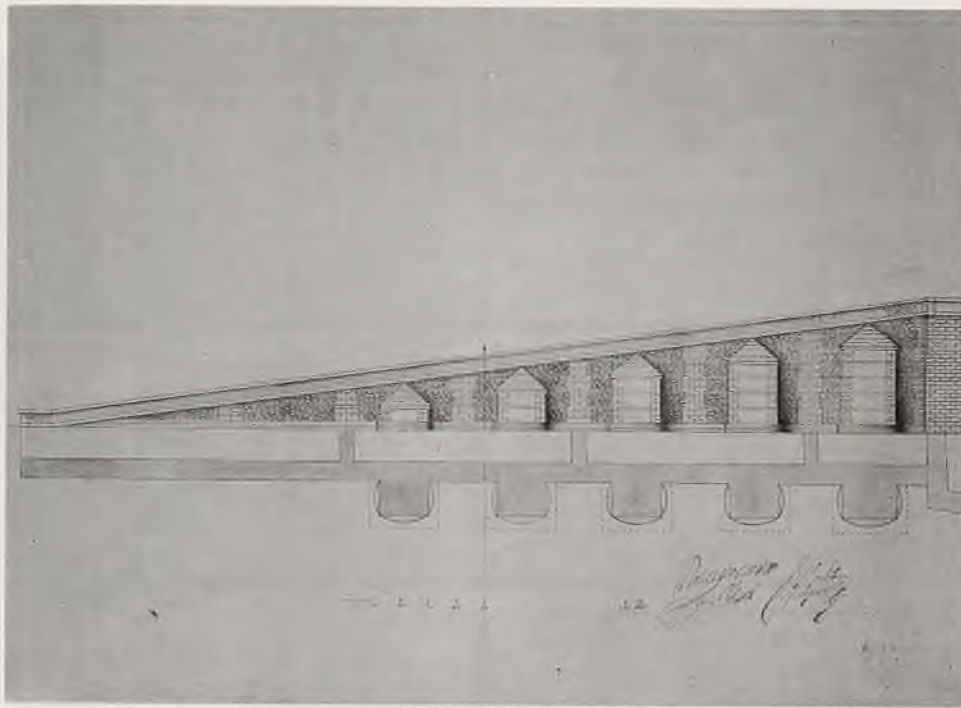
*Bibl.: Navascués Palacio, P. "Trazas de Gómez
de Mora, Olmo, Ardemans, Ribera y otros
arquitectos, para el Puente de Toledo de
Madrid", en Villa de Madrid. VII. 1970, 26
págs. 52-67.*

*Tovar Martín, V.: Arquitectura Madrileña del
S. XVII. Datos para su estudio. Madrid,
Instituto de Estudios Madrileños. 1983.*



450

556



451

451

CARRASCO, Rodrigo.
ZUMBIGO, Bartolomé

Proyecto para el Puente de Toledo.
Planta y Alzado del estribo de
arranque

Siglo XVII

Dibujo en tinta sepia y lápiz, sobre papel
verjurado, con aguada gris

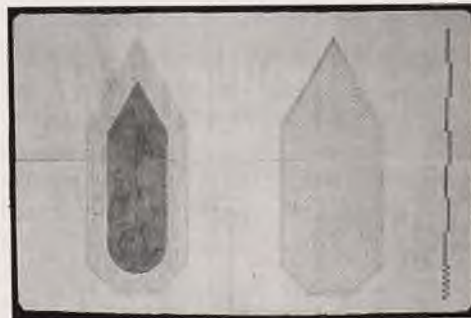
Escala: 100 pies
420 x 565 mm.

Fdo.: "Rodrigo Carrasco y Pisallego? y Bme.
Zombigo y Salcedo".

AV. ASA. 1-456-2 N.º 16

Bibl.: Navascués Palacio, P. "Trazas de Gómez de Mora, Olmo, Ardemans, Ribera y otros arquitectos, para el Puente de Toledo de Madrid", en Villa de Madrid. VII. 1970, 26 págs. 52-67.

Tovar Martín, V.: *Arquitectura Madrileña del S. XVII. Datos para su estudio.* Madrid, Instituto de Estudios Madrileños. 1983.



452

GUTIÉRREZ DE BARGAS,
Lucas

Proyecto para el Puente de Toledo.
Tajamares

Siglo XVII

Dibujo en lápiz y tinta sepia, sobre papel
verjurado, con aguadas verde y rosadas.

Escala: 80
440 x 670 mm.

Fdo.: "Lucas Gutierrez de Bargas".
(Rubricado).

Observaciones: En el reverso hay otro diseño
para el puente a tinta sepia.

AV. ASA. 1-456-2 N.º 17.

Bibl.: Navascués Palacio, P. "Trazas de Gómez de Mora, Olmo, Ardemans, Ribera y otros arquitectos, para el Puente de Toledo de Madrid", en Villa de Madrid. VII. 1970, 26 págs. 52-67.

Tovar Martín, V.: *Arquitectura Madrileña del S. XVII. Datos para su estudio.* Madrid, Instituto de Estudios Madrileños 1963.

453

ANÓNIMO Atribuido a Juan
Gómez de Mora 1586-1648

Proyecto para el Puente de Toledo.
Planta y Alzado

Siglo XVII

Dibujo en tinta sepia y roja, sobre papel
verjurado, con aguadas ocre, amarilla, azul y
rosada. Restos de marcas de lápiz.

Escala: 1000 pies castellanos.
505 x 1730 mm.

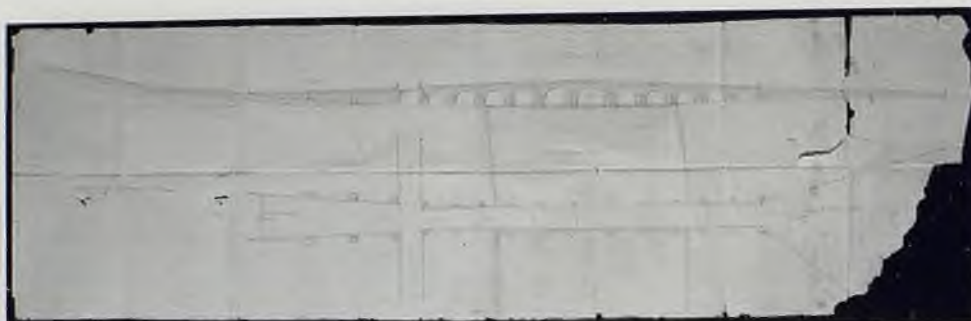
Notas manuscritas: "Calcada // Puente de
Toledo // Rio Manzanares // Arenal // Camino
quesale de M^d alapuente y la que esta asta
ella // pedaço decalcada desde la g.^{ta}
alapuente // Calcada // Puente // Calçada
desdelapuente alcamino de toledo y Aranjuez //
bajada al camino delapuente Segoviana //
bajada Al Sotillo".

AV. ASA. 1-456-2 N.º 18.

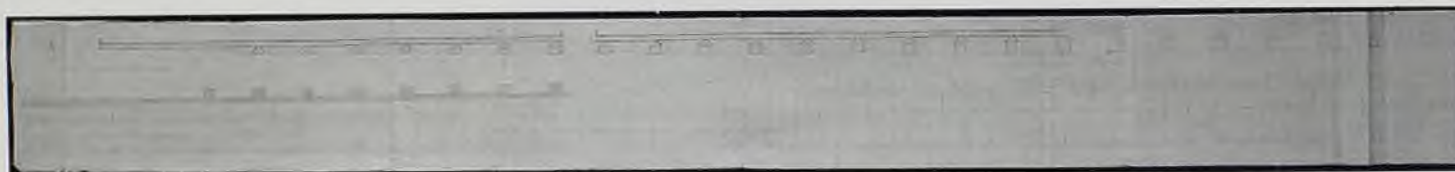
557

Bibl.: Navascués Palacio, P. "Trazas de Gómez de Mora, Olmo, Ardemans, Ribera y otros arquitectos, para el Puente de Toledo de Madrid", en Villa de Madrid. VII, 1970, 26 págs. 52-67. Repr. p. 54.

Tovar Martín, V.: *Arquitectura Madrileña del S. XVII. Datos para su estudio*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños. 1963.



453



454

454

ROMÁN, Tomás

Proyecto de Puente. Planta y Alzado

Siglo XVII

Dibujo en tinta sepia y negra, sobre papel verjurado, con aguada azul y gris.

Escala: 100 pies

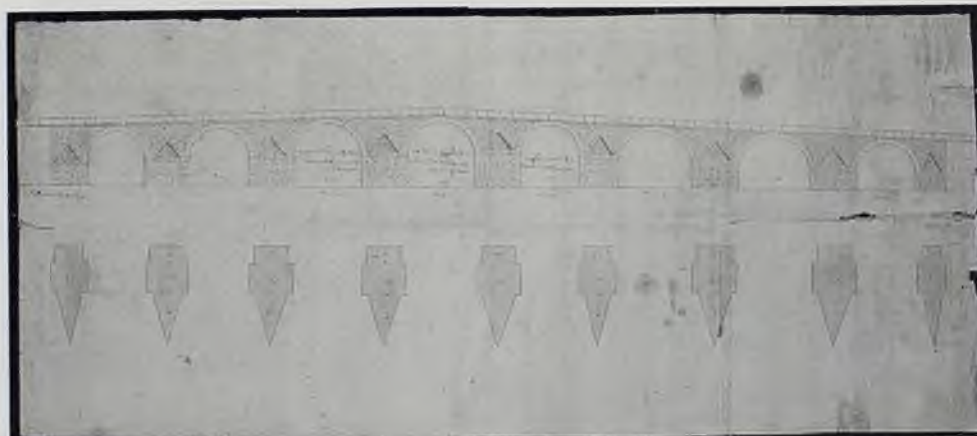
220 x 3280 mm.

Fdo.: "Thomas Roman". (Rubricado).

AV. ASA. I-456-2 N.º 19.

Bibl.: Navascués Palacio, P. "Trazas de Gómez de Mora, Olmo, Ardemans, Ribera y otros arquitectos, para el Puente de Toledo de Madrid", en Villa de Madrid. VII. 1970, 26 págs. 52-67.

Tovar Martín, V.: *Arquitectura Madrileña del S. XVII. Datos para su estudio*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños. 1983.



455

455

ANÓNIMO

**Proyecto para el Puente de Toledo.
Planta y Alzado**

Siglo XVII

Dibujo en tinta sepia, sobre papel verjurado, con aguada sepia.

Escala: 300 pies

420 x 940 mm.

Notas manuscritas: "La parte dealcala // Añadido // sentido // este arco seque / da

quezaraçonable? // se queda // asta aqui sellebo el / rio lo demas esta bue / noalparecer // llebado // Tambien selleboeste / arco y se ha çen cinco nuevos // llebado // La parte de Madrid".

AV. ASA. I-456-2 N.º 20.

Bibl.: Navascués Palacio, P. "Trazas de Gómez de Mora, Olmo, Ardemans, Ribera y otros arquitectos, para el Puente de Toledo de Madrid", en Villa de Madrid. VII. 1970, 26 págs. 52-67.

Tovar Martín, V.: *Arquitectura Madrileña del S. XVII. Datos para su estudio*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños. 1983.

558



456

Proyecto para el Puente de Toledo. Planta y Alzado. Tajamar

Siglo XVII

*Dibujo a tinta sepia, sobre papel verjurado,
con aguada sepia.*

Escala: 100 pies.

435 x 580 mm.

Obs.: (Ilegible, la firma)

*Notas manuscritas: "plano denzima dela
puente / Tiene 33 pies".*

AV. ASA. 1-456-2 N.º 21.

Bibl.: Navascués Palacio, P. "Trazas de Gómez de Mora, Olmo, Ardemans, Ribera y otros arquitectos, para el Puente de Toledo de Madrid", en Villa de Madrid. VII. 1970, 26 págs. 52-67.

Tovar Martín, V.: Arquitectura Madrileña del S. XVII. Datos para su estudio. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños. 1983.

Cuando en 1574 Felipe II decidió construir "la nueva puente segoviana", la idea era que viniera a sustituir los dos antiguos e inseguros puentes que permitían cruzar el Manzanares en los caminos de Segovia y de Toledo. El nuevo puente se terminó, pero el ambicioso plan del monarca de construir una vía a través de la Villa para canalizar hacia él todo tráfico de las salidas Sudoccidentales, quedó inconcluso. De manera que el viejo puente de Toledo seguiría utilizándose con una frecuencia e intensidad que no podemos establecer, pero que no debió ser mucha dado su precario estado. Las mismas circunstancias de como se fue dilatando el proceso de su sustitución por una fábrica más firme y segura, hacen pensar que su existencia tampoco era tan

imprescindible para la vida de la Villa.

A lo largo de casi cien años se van a suceder opiniones, pareceres y proyectos muy dispares, cuyo análisis deja hoy ver claro cuáles eran las cuestiones básicas de diseño a las que había que hacer frente. El problema fundamental consistía en que, en ese lugar, una topografía muy llana hacía que el río tuviera un cauce con unas riberas muy poco estables. A partir de ahí era preciso decidir la dimensión óptima para el nuevo puente, de manera que asegurara el paso durante las crecidas, con la menor inversión por parte de la Villa. Las dudas llegaban a tal extremo, que en un momento dado se barajaron opciones tan dispares, como los tres ojos que proponía Lucas Gutierrez de Bargas y los 21 de Tomás Román, o el hermano Bautista y fray Lorenzo de San Nicolás. Otras cuestiones a debatir, y en las que los sucesivos proyectos van apostando por diferentes soluciones, eran la altura de los tajamares y la de los arcos que formaban los ojos. En este lugar, dado lo abierto del cauce terminará pareciendo lo más razonable la construcción de unos tajamares relativamente bajos, pero hubo propuestas para todos los gustos; llegándose a proyectar en algunos casos (véase el dibujo A, de los de Gómez de Mora) con la altura del claro de los arcos. Este era otro tema de discusión, pues dada la nula navegabilidad del río, parecía que podían ser sus vanos de muy reducida altura. Pero el Manzanares, llamado antiguamente Guadarrama, era, como su homónimo, un río que con la creciente acostumbraba bajar grandes cantidades de arena, y en el mismo puente de Segovia se habían dado ya problemas, llegándose a cegar los arcos extremos.

Un último aspecto concerniente al diseño tenía que ver con la pendiente de la calzada. Una solución como la del puente de Segovia, de pendiente uniforme, exigía la construcción de unos paredones que mantuvieran el nivel a lo largo de la vega, y resultaba, lógicamente, muy dispendiosa. En el otro extremo pueden situarse propuestas como las de Gómez de Mora, de disponer en el eje del puente un cambio de rasante y bajar desde allí las pendientes buscando las riberas.

Estos son los temas que, interpretados de una u otra forma pueden verse en los distintos planteamientos, cuyo lugar, en el proceso constructivo ha sido pormenorizadamente estudiado por Navascués. (P. Navascués, 1970). No queda pues, sino resumir muy brevemente la historia de los principales dibujos conservados.

Una historia que comienza por los dos proyectos de Gómez de Mora, uno firmado y fechado el 5 de Septiembre de 1629 y el otro sin firma, pero que razonablemente se le puede atribuir, y posiblemente contemporáneo. Sigue un largo vacío hasta el año 1670 en que nuevamente la Villa vuelve a sacar el tema de la construcción del puente, aprobando el 30 de enero de 1671 un ambicioso proyecto, presentado por Tomás Román para la construcción de un puente de 21 ojos. Se desata entonces la polémica sobre la necesidad de un puente de tamañas dimensiones, y de entre las propuestas contrarias conservamos los dibujos presentados por Lucas Gutiérrez de Bargas para resolver el paso del río con tan solo tres ojos.

Habida cuenta de la confusión que produjeron pareceres tan contrarios se dedicó tomar por árbitro al maestro mayor Gaspar de la Peña, quien presentó en Agosto de 1672 el proyecto de un puente de siete arcos. Este proyecto parecía zanjar la polémica. Pero la rivalidad entre Peña y otro maestro de prestigio en la corte, Bartolomé de Zumbigo el Mozo, llevó a este último a elaborar una propuesta alternativa firmada en Diciembre de 1672, para un puente de dieciseis vanos.

A todo esto la obra iba avanzando con lo que la Villa trataba de que sus cambios de opinión no afectaran a lo ya construido, que de otra parte condicionaba, cada vez más, las alternativas presentadas. Llegó así a quedar, prácticamente terminado un puente de siete vanos, al parecer siguiendo en lo fundamental el proyecto de Gaspar de la Peña, cuando una crecida, en Septiembre de 1680, se lo llevó por delante. De manera que vuelta a empezar. Algunos de los maestros que habían visto sus ideas descartadas, como Gutierrez de Bargas volvieron a la carga, pero la Villa decidió de nuevo confiar en el maestro mayor, ahora José del Olmo quien presentó el 13 de Junio de 1682 el proyecto de un puente de once ojos, que una vez aprobado por la Villa, comenzó de inmediato a construirse. Pero a pesar del ímpetu inicial de las obras, luego la construcción fue languideciendo pasando sucesivamente por las manos de Ardemans y Ribera, hasta que recibiera un impulso definitivo en los años 1718, 1719 cuya recompensa sería el paso, el 4 de Octubre de 1721 del coche del corregidor, marqués de Vadillo, sobre el puente recién terminado.

J.M.B.

457

ANÓNIMO

Proyecto de molinos de agua

Siglo XVII

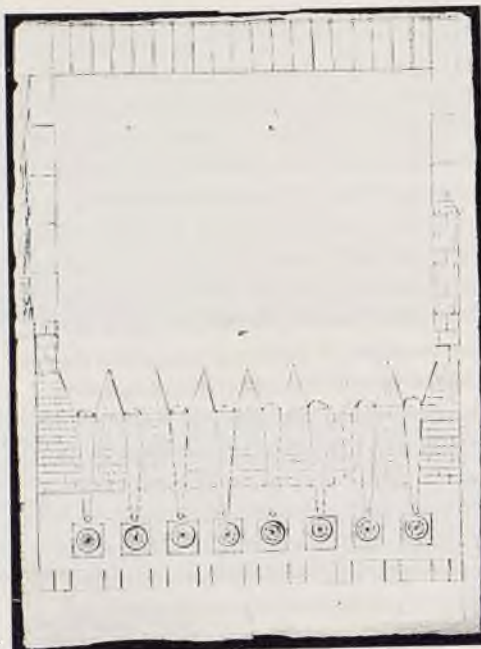
Dibujo a lápiz y tinta sepia, sobre papel verjurado.

430 x 585 mm.

AV. ASA. I-456-2 N.º 22.

Bibl.: Tovar Martín, V. *Arquitectura Madrileña del S. XVII. Datos para su estudio.* Madrid, Instituto de Estudios Madrileños. 1983.

Exp.: Juan Gómez de Mora (1568-1648).
Exposición-Catálogo. Madrid 1986.



457

458

ANÓNIMO

Proyecto de molinos de agua

Siglo XVII

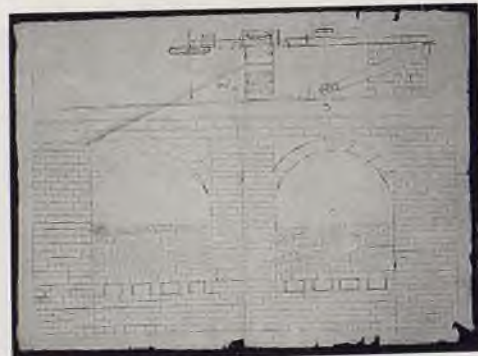
Dibujo a lápiz y tinta sepia, sobre papel verjurado.

425 x 575 mm.

AV. ASA. I-456-2 N.º 23.

Bibl.: Tovar Martín, V. *Arquitectura Madrileña del S. XVII. Datos para su estudio.* Madrid, Instituto de Estudios Madrileños. 1983.

Exp.: Juan Gómez de Mora (1586-1648).
Exposición-Catálogo. Madrid 1986.



458

Notas manuscritas: "La explicación de estos molinos hago en Memorial con l fha de 15 de henero 1674 = l Alonso de Ayala (Rubrica) // Derrame de piedras paradas // derrame de crecientes // Charca de san ysidro // hasta aqui llegan los barcos // Puente de San Ysidro".
Reverso: "Plantas de Puentes y otras".
AV. ASA. I-456-2 N.º 24.

Bibl.: Tovar Martín, V. *Arquitectura Madrileña del S. XVII. Datos para su estudio.* Madrid, Instituto de Estudios Madrileños. 1983.

Exp.: Juan Gómez de Mora (1568-1648).
Exposición-Catálogo. Madrid 1986.

459

AYALA, Alonso de

Proyecto de Molinos de agua

15 de Enero de 1674

Dibujo en tinta sepia y lápiz, sobre papel verjurado.

Escala: 33 pies.

1375 x 580 mm.

Fdo.: "Alonso de Ayala" (Rubricado).



459

mecanismos, que necesitaban para su funcionamiento la ayuda de la fuerza motriz de los elementos considerados.

Aunque de los tres proyectos tan sólo uno se encuentra firmado, creemos que todos ellos deben pertenecer al mismo maestro, debido, tanto al tipo de dibujo, como a los contenidos de los mismos, que parecen representar una serie explicativa de un sólo proyecto. La única referencia a su ubicación, los centra cercanos a la "charca de San Isidro", junto al puente del mismo nombre. Para su realización era necesario, en primer lugar, la construcción de una presa que retuviera grandes cantidades de agua; en su muro de contención se practicaban varios orificios por donde se introducían tubos en diagonal, para que su pendiente aumentara la fuerza de caída del agua; elemento este que desemboca junto a unas hélices, que al girar ponían en funcionamiento el molino con sus diferentes mecanismos, entre los cuales destacan la rueda, tolva, muela, etc.

Este tipo de construcciones fueron muy abundantes durante el siglo XVII, como así lo demuestran los muchos pleitos que ante su mal uso o por motivos de competencias, tuvieron que afrontar los alarifes de la ciudad. De igual forma, hay que constatar que muchos de los problemas en cuanto a su uso quedaron regulados y recogidos en las ordenanzas municipales de varias ciudades españolas. A estos dibujos les acompañaba un memorial que no hemos podido localizar; igualmente no hemos hallado ningún documento que manifieste que su construcción se llevara a efecto.

F.D.M.

Estos proyectos

considerados "menores" por su función, debían unir la pericia constructiva, a la habilidad tecnológica para la cual estaban destinados. Uno de tales ejemplos, lo forman los molinos de agua; máquinas compuestas de distintos



460



460 BIS

460

RIBERA, Pedro de (1683-1742)

Proyecto para el Puente de Toledo

1719

Dibujo en tinta sepia y negra sobre papel verjurado con aguadas grises y ocreas.

*Escala: 60 [pies castellanos]
180 x 2010 mm.*

Fdo.: "Pedro de Rivera" (Rubricado).

Notas manuscritas: "estribo viejo // No pongo en este Borrador las linias de la Manguardia / pues en cuanto a su latitud me remito a la del Maestro / Mayor q estoda una = Por no tener tiempo lo q are / siempre q se me mande // Borrador por donde // se a trabajado en la / fabrica del Puente de / Toledo aprobada / por Berbon y delimita / do el campeado de la / manguardia por el / demostrado en el / alzado y dados loa [...] a la manguardia / y botarreles correspondientes / a dicho terraplen, con el cual / se consiguen dos efectos mui utiles / como es desanchar el passo de las / guertas y masisar el terraplen del estribo / con un mismo corte // maçico // Bano // ancho // Camino de San damaso // Pedro de Rivera (rubricado)". AV. ASA. I-158-49 N.º 3.

*Bibl.: Navascués, P.: "Trazas de Gómez de Mora, Olmo, Ardemans, Ribera y otros arquitectos, para el Puente de Toledo de Madrid", en Villa de Madrid. Año VII. núm. 26 Madrid 1970. Repr. pág. 59.
Verdú, M.: La obra municipal de Pedro de Ribera, Madrid 1988. Repr. pág. 61.*

460/Bis

RIBERA, Pedro de (1683-1742)

Proyecto para el Puente de Toledo

Hacia 1719-1720

Dibujo en tinta sepia sobre papel verjurado con aguadas marrones y rosadas.

*Escala: 100 pies castellanos.
191 x 1988 mm.*

Fdo.: "Pedro de Rivera" (Rubricado)

Notas manuscritas: "Calzada que viene de la Puerta de Toledo a la Puente // Grueso del / estribo biexo / que a de servir / p compañero / dela Manguar / dia que se esta / executando // Plan de las dos baxadas que se han de Macizar // Grueso de len / gueta // Grueso de / Paredes de / Manguardia // Alzado de la Planta que se esta executando, Por Pedro de Rivera, con / Los Cubos, Que ban, de Mostrados, para el desaogo de dho Puente // Pies // Calzada Que mira a san Damaso que esta en ser de lo Antigo // Pedro de Rivera (rubricado)". AV. ASA. I-158-49 N.º 4.

*Bibl.: Navascués, P.: "Trazas de Gómez de Mora, Olmo, Ardemans, Ribera y otros arquitectos, para el Puente de Toledo de Madrid", en Villa de Madrid. Año VII. núm. 26. Madrid 1970. Repr. pág. 59.
Verdú, M.: La obra municipal de Pedro de Ribera. Madrid 1988. Repr. pág. 61.*

Exp.: Domenico Scarlatti en España. Exposición-Catálogo. Madrid 1986. Cat. N.º 169. repr. pág. 270.

En octubre de 1715, era nombrado corregidor de Madrid don Antonio Salcedo, marqués de Vadillo; con él se impulsó de forma definitiva la última reconstrucción

que de "la puente Toledana" se realizaría, después de múltiples intentos fallidos. Presentamos en este catálogo el proyecto de Pedro de Ribera siendo conscientes de que la resolución definitiva de esta obra poco varió con respecto a sus trazas finales; pero, aunque la similitud es clara, el proyecto aún carece de algunos elementos decorativos y estructurales que a la postre lo configurarían dándole señas de identidad propia.

No entraremos aquí pues, en analizar el proceso constructivo del puente, sino que apuntaremos sucintamente cuales fueron los recursos que Ribera utilizó para la finalización de su obra. Aunque no queden recogidos en estos diseños, debían estar en la creativa mente de este arquitecto, cuyo lenguaje decorativo supo transmitir a las formas constructivas realizando su propia funcionalidad.

Entre los elementos que aún no se representan en el puente, destaca en primer lugar el original remate sobre el arco central, de dos templetes que cobijarían las esculturas de San Isidro y Santa María de la Cabeza; tampoco aparecen las cuatro pequeñas fuentes que posteriormente se asentarían sobre las manguardias, al igual que las dos torres de entrada en la parte que se desarrolla hacia Carabanchel. En cambio hay otras nociones que sí aparecen en la traza, pero que al final se sustituyeron, aumentando la sensación de que se trabajaba sobre la marcha en algunos aspectos; este ejemplo también lo podemos comprobar en el cambio de las bolas de remate de los antepechos sustituidas por jarrones. El puente en cuanto al desarrollo de sus derrames, tampoco aparece configurado en su definitiva extensión y características, ya que tras su trazado definitivo marcará la importancia de este enclave urbanístico dentro de la zona, convirtiéndose en eje de entrada a la Villa desde el sur.

F.D.M

**SACHETTI, Juan Bautista
(1690-1764)**

**Proyecto para el Puente de Viveros
sobre el rio Jarama**

25 de Febrero de 1755

Dibujo en tintas sepia y negra con lápiz, sobre
papel verjurado, con aguadas grises,
encarnada y amarilla verdosa.

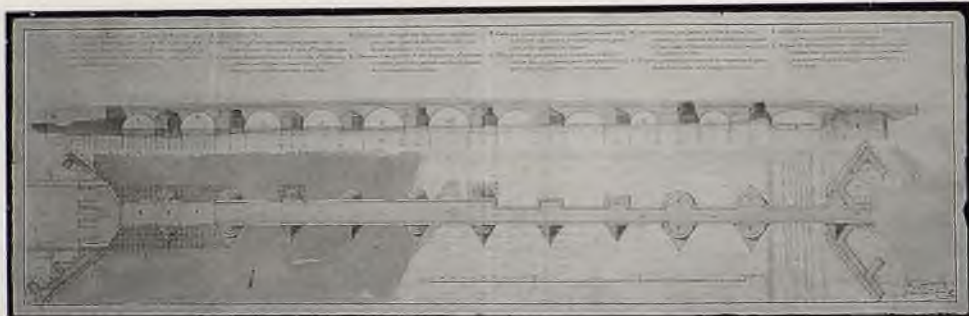
Escala: 300 pies castellanos.

270 x 870 mm.

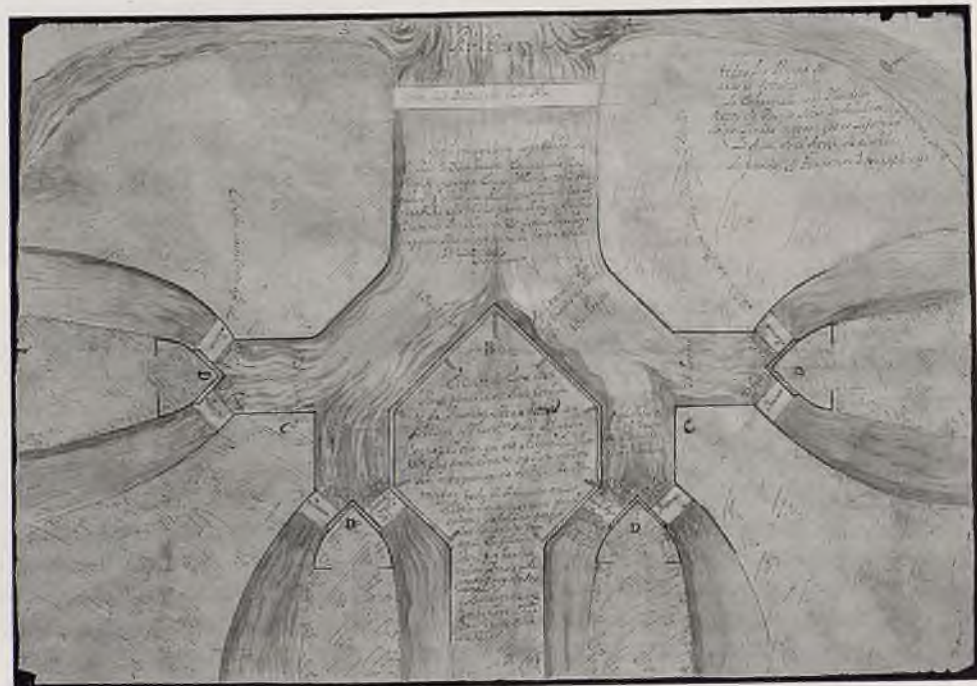
Fdo.: "Juan Bap.^{ta} Saqueti" (Rubricado).

Notas manuscritas: "Planta y alzado del
Puente de Viveros en / el Rio Jarama, camino
de Alcala, cuyas / ruinas se demuestran con
tinta amarilla, y / con la encarnada la
reparación, que para / su permanencia se
proiecta // A. Corriente del Rio // B. Canal, o
Ria q.^e está empezada para mudar dicha cor /
riente interin se execute la obra q.^{do} vajan las
aguas // C. Ojos que se deven acodalar, los
tres de ellos, p.^a cimbrados, / y rehacer sus
bovedas a causa de las quiebras q.^e / tiene, y
se señalan con tinta amarilla. // D. Ojo
pequeño, el primero de la vanguardia acia
Madrid, / que se deve cerrar de fabrica
reciviendo el pie / de sus machones si lo
necesitaren // E. Paredones a las espaldas de
dha vanguardia p.^a asegurar / el empuje, y el
Pilar, que ademas de ser pequeño / está
maltratado en su fábrica // F. Cubos que se
aumentan con su antepecho superior a los /
tajamares, que existen, para fortificación, y
ganar / sitio p.^a la capacidad del Puente. // G.
Pilar quadrado, que falta, y se deve elevar
sobre el ci / miento, que ya ay sacado, para
fortificar el macho / que es pequeño, y ganar
sitio en lo superio // H. Dos medios cubos, que
faltan, y se han de criar con / zampeo, y su
cimiento de manposteria, y canteria / p.^{or} todo
su alto p.^a fortificacion de sus machos, y
crecer la superficie de otros. // I. Zampeo y
estacada con cimientto de manposteria que se /
ha de hacer nuevo en el parage dela ruina // K.
Macho de canteria, que se ha de hacer con sus
dos arcos / nuevos, y su manposteria, y
antepecho // L. Vanguardia del testero opuesto
acia torrejon con sus pa / redones a las
espaldas, que se ha de hacer de canteria y
manposteria con zampeo, estribos, terraplen y
empedrado // Mad.^d y Febrero 25 de 1755 /
Juan Bap.^{ta} Saqueti (Rubricado)".

AV. ASA. I-192-24.



461



462

CHURRIGUERA, Nicolás

Traza para el Puente de Viveros

2 de Abril de 1755

Dibujo en tinta sepia, sobre papel verjurado,
con aguadas azules y rosa.

375 x 540 mm.

Fdo.: "Churriguera, Inbentor" (Rubricado).

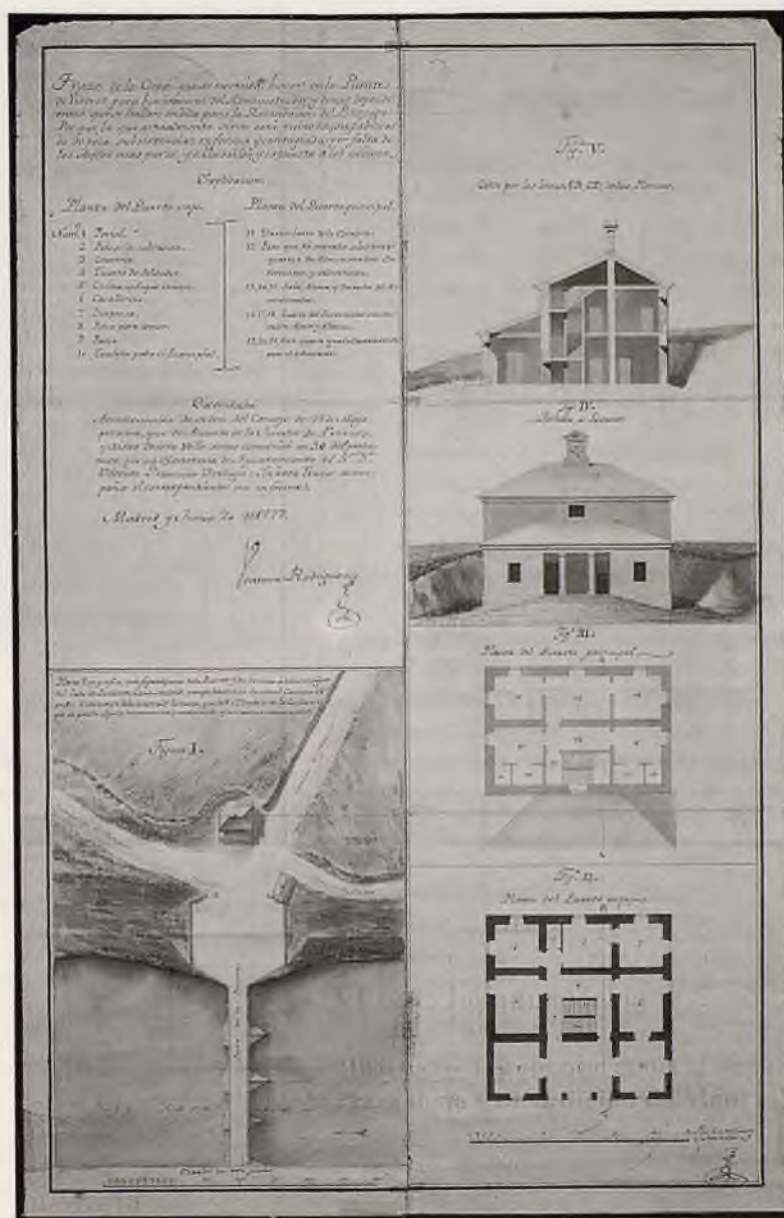
Notas manuscritas: "Rio Xarama // Corte dela
Distancia de el Rio // todas las lines Ne / gras
es fabrica / Lo encarnado es el Piso delos /
Arcos de Puente sobre los Mazizos / delas
linias negras que es la fabrica / Lo Azul es el
Agua de el Rio / Lo pardo es terrenos o
terraplenes // Entrada desde Madrid a el //
Aqui queda sujeta lapotencia de / el Rio a 300
= Grados Esguazando la / mayor que tenga en
sus abumentos o Abe / nidas por las dos Rias

que señalan las letras AA: subibles para
Riegos, Molinos / Batones, Martinetes, y se
buelben ayn / corporr mas abajo antes de
llegar asan / Fernando // 300 grados // 150
grados // Aqui tiene el rio 150 grados de
potencia // Salida de la Puente desde Madrid a
Alcala // B // El Coste de esta obra / Para
ponerla el Paso Corrien / te, de Puente, Sera
Asttas un millon y tresz.^{tos} mil R, con / lo que
produzca de Riegos. Molinos / se pagara el
corte a pocos años sin azerquenta de el Pago
de Puen / tazgo todo el arte esta en las
Nivelaciones ygruesos, parti / culares de
fábrica, porque / los generales ban / aqui
esplica / dos, por gradua / çion. Y todo arte /
sestabica sin ma / dera // Aquin tiene el / Rio
75 Grados / de potencia 75 Grados 37 Grados
y // 2. 37 Grados / y // 2. Puente // Aqui tiene el
rio / 37 gra / dos de Potencia / 37 // 2. Grados
// Madrid 2 de Abril 1755 // Churriguera.
Inbentor (Rubricado)".

AV. ASA. I-192-24.

El diseño se encuentra unido a un expediente en el que se refleja el debate mantenido en torno a la reconstrucción del Puente de Viveros, entre el Maestro Mayor del Rey Fernando VI, Juan Bautista Saquetti y el arquitecto-ingeniero Nicolás de Churriguera. La polémica arrastra un enfrentamiento entre los dos artistas, tachándose a Saquetti de mal arquitecto por su propuesta de construcción alternativa; el viejo se repara y Churriguera propone una obra nueva que Sachetti rechaza. El fallo se hará a favor de Saquetti pero bajo las condiciones redactadas por Agustín López, otro artífice implicado en la obra. No se determina si el fallo en favor del italiano se hizo efectivo. En 1777 intervenía en el lugar Ventura Rodríguez con un proyecto de Casa para la Administración que parece reflejar que el frente se había construido de nuevo a juzgar por el análisis topográfico realizado del río y de los caminos adyacentes. El proyecto de Sachetti es muy minucioso en los detalles estructurales, siendo una obra insólita en este tipo de ejercicios pues la actividad real es la que absorbe la tarea arquitectónica del italiano. El diseño de Nicolás de Churriguera muestra un interés de carácter exclusivamente topográfico. El puente a que nos referimos que aparece en el dibujo de Ventura Rodríguez más bien puede entenderse como procedimiento de dar coherencia al edificio del administrador en cuanto a su emplazamiento. Hay noticias de que la remodelación se realiza a fines de siglo.

V.T.



463

463
RODRÍGUEZ, Ventura
(1717-1785)

Proyecto para una Casa en el
Puente de Viveros

20 de Junio de 1777

Dibujo en tinta negra y gris, sobre papel verjurado, con aguadas verde, rosa, marrón y gris.

Escala: 400 pies.

644 x 415 mm.

Fdo.: "Ventura Rodriguez" (Rubricado).

Notas manuscritas: "Traza de la Casa que se necesita hacer en la Puente de Viveros para

la habitacion del Administrador y demas dependi / entes que se hallen en ella para la Recaudacion del Pontazgo: / Por que, la que actualmente sirve está ruinosa; su fabrica / és de poca subsistencia; enferma y contagiada; por falta de los Ayres mas puros, y saludables; y expuesta a los nocivos. / Explicacion / Planta del Quarto vajo / Num.º 1.º Portal. / 2. Pieza de cobranza. / 3. Oratorio. / 4. Quarto de Soldados. / 5. Cocina, y Lugar comun. / 6. Cavalleriza. / 7. Despensa. / 8. Pieza para comer. / 9. Pasos. / 10. Escalera para el Quarto pral. // Planta del Quarto principal. / 11. Desembarco de la Escalera. / 12. Paso que da entrada a los tres / quartos de Administrador, In / terventor, y sobrestante. / 16, 17, 18. Quarto del Interventor con su / salita, Alcova y Alazena. / 19, 20, 21, Otro

563

cuarto igual al antecedente / para el sobrestante. //.

Executada / A consecuencia de orden del Consejo de 27 de Mayo / proximo, que de Acuerdo de la Junta de Propios, / y Sisas de esta Villa se me comunicó en 30 del propio / mes, por su Secretario, de Ayuntamiento el S.º D.º / Vicente Francisco Verdugo: Ya esta traza acom / paña el correspondiente mi informe. / Madrid, y Junio 20 de 1777. / Ventura Rodríguez (Rubricado) // Plano topografico, que figura parte de la Puente, y del terreno á ella contiguo / del lado de Poniente, hacia Madrid: parage donde está la actual Casa que es / en E: El en que se debe construir la nueva, que es F: Y donde está la Casilla en / que se guarda alguna herramienta, y madera, G: y los caminos concurrentes / Figura I. / Camino de Madrid / Camino de S. Fernando / Camino de Rexas / Planta de la Puente / Rio Xarama / Escala de este plano // Fig.ª II. / Planta del Quarto vajo / Pies castellanos y 50 unidades // Fig.ª III / Planta del Quarto principal // Fig.ª IV. / Fachada, a Levante // Fig.ª V. / Corte por las líneas A. B. C. D. de las Plantas".
AV. ASA. 0,59-18-5.

Exp.: El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785). Exposición-Catálogo. Madrid, 1983.
Carlos III Alcalde de Madrid (1788-1988) Exposición-Catálogo. Madrid, 1988. Cat. N.º 305. Repr. pág. 664.

El diseño muestra la participación del arquitecto Ventura Rodríguez en el problemático Puente de Viveros, el cual fue objeto de fuerte polémica entre J. B. Saquetti y N. de Churriguera por mostrar el primero el criterio de restauración del antiguo, y la idea de construirlo de nuevo por el segundo. El debate en términos agresivos, dio lugar a que el viejo puente se arruinara. En 1777 el problema vuelve a emerger aunque tampoco se aportaron soluciones efectivas. El diseño de Ventura Rodríguez no es más que la contribución de la traza para nueva casa del administrador, idea que quedaría relagada hasta una nueva revisión de la problemática del puente a fines de siglo. El proyecto muestra una concepción de viviendas de extrema simplificación que ennoblece con un vestíbulo precedido de un pórtico "in antis". La distribución se especifica ampliamente en las

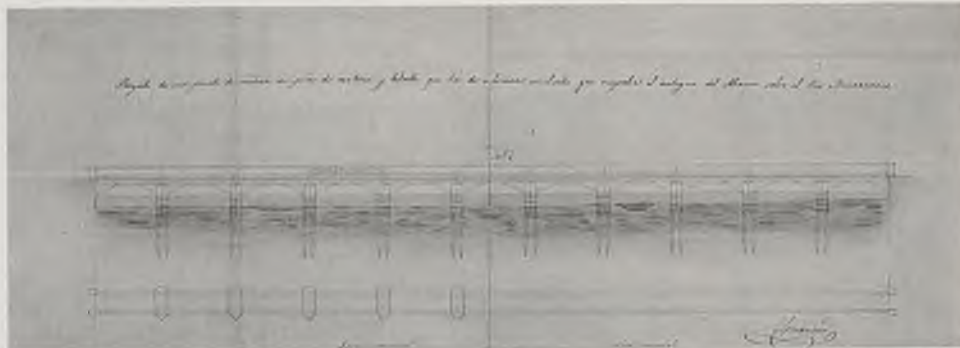
notas adicionales al dibujo; tiene interés el plano topográfico que recoge el espacio del puente y los derrames hacia los tres caminos circundantes, con la precisión del espacio destinado a la vivienda.

V.T.

Escala: 100 pies castellanos.
190 x 540 mm.

Fdo.: "Juan Pedro Ayegui" (Rubricado).
"Clemencin" (Rubricado).

Notas manuscritas: "N.º 1 / N.º 2 / Escala de pies cast.º / Madrid 9 de Septiembre de 1841 / Clemencin / Juan Pedro Ayegui (Rubricado)".
AV. ASA. 0,59-13-4.



464

464

AYEGUI, Juan Pedro (1859)

"Proyecto de un puente de madera y ladrillo, sobre el Manzanares, conocido como del Abanico"

9 de Septiembre de 1841

Dibujo en tinta negra, sobre papel verjurado, con aguadas azul, verde y ocre.

Escala: 100 pies castellanos.
190 x 540 mm.

Fdo.: "Juan Pedro Ayegui" (Rubricado)
Notas manuscritas: "Proyecto de un puente de madera con pilas de cantería y ladrillo que ha de colocarse en el sitio que ocupaba el antiguo del Abanico sobre el rio Manzanares / N.º 1 // Seccion transversal // Seccion Transversal / Madrid 9 de Septiembre de 1841 / Juan Pedro Ayegui (Rubricado)".
AV. ASA. 0,59-13-4.

465

AYEGUI, Juan Pedro (1859)

Proyecto de un puente de madera sobre el Manzanares, conocido como del Abanico

9 de Septiembre de 1841

Dibujo en tinta negra, sobre cartulina, con aguadas azul, verde y ocre.



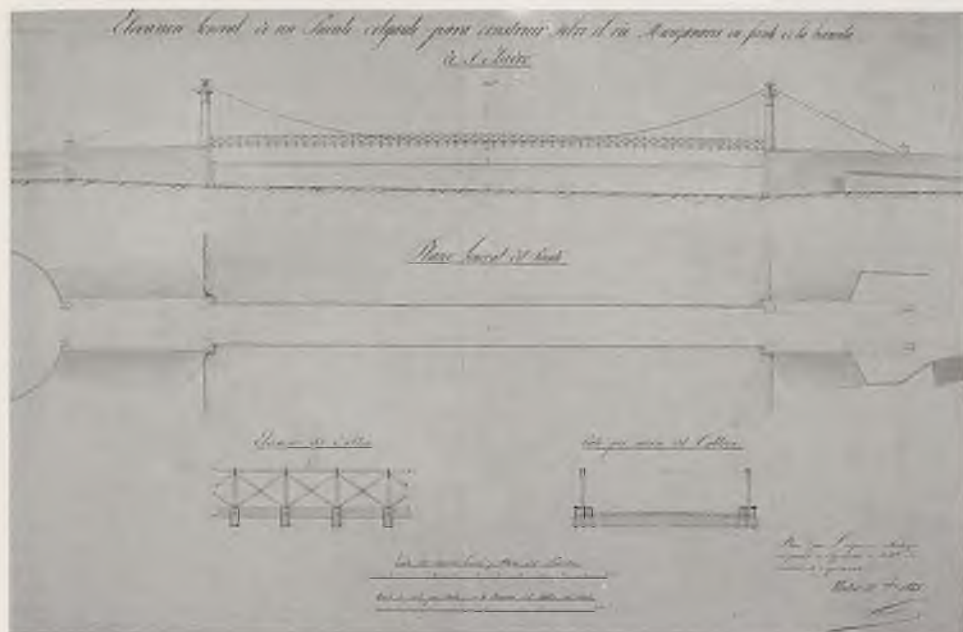
465

Se reflejan dos alternativas del mismo Puente que había de sustituir a uno más antiguo situado en la explanada donde estuvo asentada la Fuente del Abanico en el Paseo del Prado Nuevo, Camino del Real Sitio de el Pardo.

La obra en madera se programa sobre una estructura muy ligera, de pies derechos y balaustrada sencilla. Los estudios se resuelven con simples tirantes encajados angularmente entre los tramos. Ambos diseños son análogos en cuanto al método de construcción y a la simplicidad de la estructura arquitectónica. En el lugar se realizó poco tiempo después un sencillo puente construido en piedra, pero ambas opciones tienen interés por reflejar uno de los procedimientos más frecuentes en la utilización para puentes de escasa carga, que cumplieron más bien funciones de peaje ciudadano.

El Puente no obstante en su base estructural de madera, se proyecta asistido con refuerzo de cantería y ladrillo. Los dibujos reflejan el tendido horizontal y transversal.

V.T.



466

466

SONSSIGNE

Proyecto para un puente colgante sobre el río Manzanares frente a la ermita de San Isidro. Planta y Alzado

22 de Octubre de 1845

Dibujo en tinta negra, sobre papel verjurado, con aguadas gris, rosa, azul y ocre.

Escala: 100 pies.

415 x 630 mm.

Notas manuscritas: "Elevación de un puente colgante para construir sobre el río Manzanares en frente de la hermita de San Isidro // Plano general del Puente // Elevación del tablero // Escala de elevación General y Plano del Puente // Escala de corte por Medio y de la elevación del tablero del Puente // Dressé par l'ingénieur Sonssigne // et presente a la approbation de MM. les membres de l'ayuntamiento // Madrid 22 de ...bre de 1845". AV. ASA. 0,59-19-6.

El proyecto ofrece la novedad de una estructura colgante, en una modelística absolutamente inédita para la época en que se traza. La estructura del tendido de los cables, pese al funcionalismo estricto del puente, no prescinde

de la columna clásica, que exenta y pareada se imposta en los entrantes del "camino" del organismo.

Es una opción enviada desde Francia que sometida a la aprobación del Ayuntamiento, no llegó a realizarse.

Refleja el diseño, la planta y el alzado en el que destaca su modernidad.

V.T.

467

PARDO Y VELASCO, Dionisio

Proyecto de puente junto a la ermita de San Isidro

16 de Septiembre de 1841

Dibujo en tinta negra, sobre papel verjurado, con aguadas gris, azul, negra y rosa.

Escala: 300 pies castellanos.

558 x 848 mm.

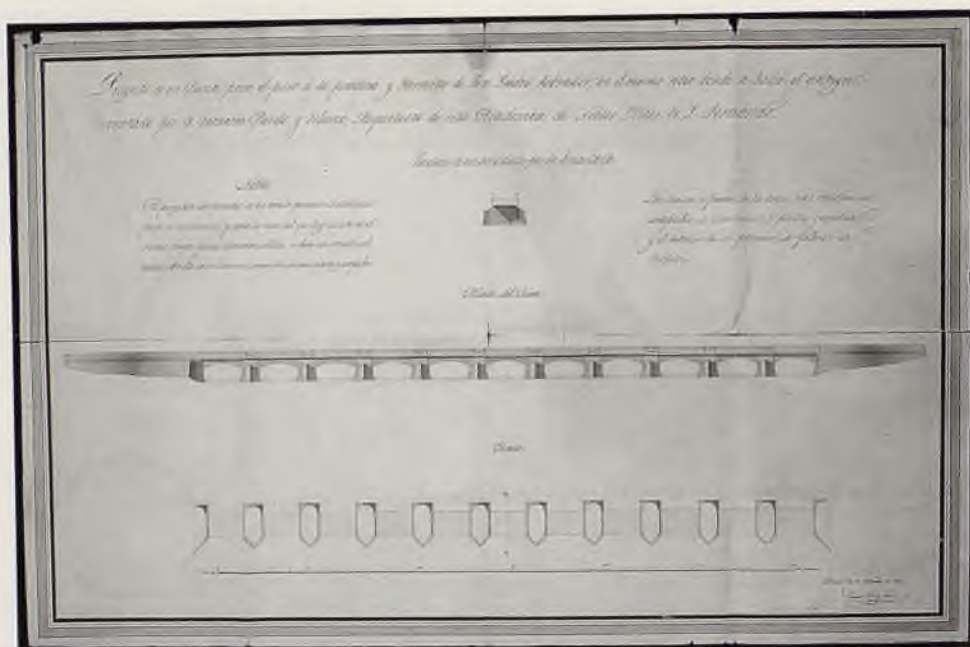
Fdo.: "Dionisio Pardo y Velasco" (Rubricado).
 Notas manuscritas: "Proyecto de un Puente para el paso a la pradera y Hermita de San Ysidro labrador en el mismo sitio donde se halla el antiguo / inventado por D. Dionisio Pardo y Velasco, Arquitecto de esta Academia de Nobles Artes de S. Fernando // Nota. // Al proyecto este puente se ha tenido presente la economía / para su construcción: y como las cepas del que hoy ecsite en el / mismo punto, ofrecen bastante solidez, se han conservado, vol / teando sobre elloas arcos escarzanos, coronandolos con una imposta y antepechos // Seccion de un arco dada por la linea A.B. // Las bandas o frentes de los arcos, como tambien sus / antepechos, se consideran de piedra granítica / y el interior de los primeros de fabrica de ladrillo // Alzado del Puente // Planta // Escala de / pies castellanos // Madrid 16 de Setiembre de 1841 // Dionisio Pardo y Velasco (Rubricado)".
 AV. ASA. 10-202-26

Este proyecto de puente se pretendía realizar sobre otro ya existente en el lugar comprendido entre la ermita y pradera de San Isidro. Para salvar el lecho del río se propone su construcción con once ojos formados por arcos escarzanos con dovelaje radial y clave marcada. El arquitecto de este proyecto aboga por la economía en la construcción del puente llegando a plantear la reutilización de las cepas de la fábrica del antiguo para el levantamiento de la nueva obra. El material utilizado sería el ladrillo, revestido por placas de piedra granítica. Los tajamares se presentan rectos por un lado, y en forma de cuchillo en el lugar de recepción de la corriente. Los accesos al puente quedan trazados en forma circular a modo de pequeñas plazas para la entrada y salida. El puente se remata con una

565

imposta y antepecho en piedra con molduras recortada, muy en la línea academicista imperante en estos momentos, perdiendo los motivos ornamentales de signo barroco y tendiendo a un funcionalismo con una estructuración de sus partes delineada de forma simple,

F.D.M.



467

468

ANÓNIMO (Atribuido a Juan de Villanueva) (1739-1811)

Plano de la salida del Puente de Segovia, plaza arbolada en que desemboca y pared y recinto de la Casa de Campo para indicar el lugar donde instalar una Puerta de Hierro

Julio de 1810

Dibujo en tinta gris sobre papel verjurado, con aguadas en gris y azul.

Escala: 500 pies castellanos.

380 x 240 mm.

A.G.P. N.º 1031

Bibl.: Moleón, P. *La arquitectura de Juan de Villanueva. El proceso del proyecto.* Madrid 1988. Repr. pág. 320, fig. 178.

Chueca, F. y De Miguel C. *La vida y las obras del arquitecto Juan de Villanueva.* Madrid 1949.

Luis de la Vega, C. *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. n.º 1031.

Exp.: Juan de Villanueva. *Arquitecto (1739-1811).* Madrid 1982.

La obra de Juan de Villanueva, como arquitecto mayor de José I, spondrá su última contribución en el campo



de la arquitectura. En 1809 se mantiene la actividad que durante años había desarrollado de forma ininterrumpida. Sus intervenciones entre los años 1809-1811 girarán en torno a proyectos relacionados con el Palacio Real y la Casa de Campo, algunos de ellos incluso tendrán como escenario la pretendida unión entre estos dos espacios regios.

Las propuestas que Villanueva expone en estos momentos con respecto a la Real Casa de Campo quedan inmersas dentro de los planteamientos de mejora y organización del

entorno de la casa-palacio situada junto a la Puerta del Rey. El proyecto que ahora nos ocupa se inserta en la idea promovida por José I de cercar este entorno con rejas y árboles, al igual que el cerramiento de toda la posesión con sus correspondientes puertas.

En este plano Villanueva diseña una de las entradas al Real Sitio, desde el puente de Segovia, organizando y acondicionando la irregularidad del terreno para el inicio de una amplia avenida arbolada. Destaca en el trazado una gran plaza casi circular a modo de "antesala" desde la cual parte la avenida que desembocaría en la casa-palacio. Esta solución de concatenar los espacios recuerda las realizaciones barrocas de épocas anteriores. Hay otro dato que también queda reflejado en el proyecto y es la situación que debería ocupar una puerta de hierro, acorde con las ideas que para este lugar había definido el rey. Tales propuestas no se llevaron a la práctica.

F.D.M.

Puerta que se propone executar en la tapia de la casa del Campo frente del Camino nuevo de San Bernardino para abreviar el paso.

ARCHIVO GENERAL
DE
SIMANCAS



469

NANGLE, Francisco

Puerta para la Casa de Campo

1750

Dibujo a tinta sobre papel verjurado con aguadas.

Escala: 24 pies castellanos.

200 x 114 mm.

Fdo.: "D.º fran.º Nangle" (Rubricado).

Notas manuscritas: "Puerta que se propone executar en la tapia de la Casa de Campo

frente del Camino nuevo de San Bernardino para abreviar el paso // Escala de 24 Pies Castellanos // D.º fran.º Nangle (rubricado)". A.G.S.M.P. y D. XXXIX-47,6 M. Leg. 3527

Bibl.: Alvarez Terán, M.º C. *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo General de Simancas (Años 1503-1805)*. Valladolid, 1980 pág. 641.

Exp.: Corral, José del: *"Viajes y viajeros en el Madrid de Carlos III"*, en *Carlos III Alcalde de Madrid (1788-1988)*. Exposición-catálogo. Madrid 1988. cat. n.º 235, Repr. pág. 180.

Francisco Nangle hacia 1750 emprende una serie de proyectos para paseos y caminos en la zona norte de la ciudad, desarrollándose desde la puerta de San Bernardo hasta la de Recoletos. La idea está tomada de intervenciones francesas al respecto e incluso ya se había planteado por parte de Uztariz en 1746, proponiendo estas intervenciones urbanísticas para la Villa en su "Discurso sobre el gobierno de Madrid". Pedro de Ribera dio un gran paso en estos planteamientos (Verdú, 1988). La puerta que ahora se propone para la Casa de Campo incide en uno de los nuevos paseos que se pretenden ejecutar, promoviendo el acceso desde la puerta de San Bernardino por la bajada de San Vicente hacia dicha Real posesión convirtiéndose esta puerta en entrada principal por esta zona.

La evolución de las puertas a lo largo de los siglos fue eminente, pasando a primar desde el Renacimiento lo decorativo en contraposición al papel defensivo y de fortaleza que se desarrolló durante la Edad Media. En el Barroco el carácter ornamental y emblemático de estas estructuras continuó con los referentes anteriormente expresados, aunándose a su funcionalidad el soporte de una ornamentación que conllevaba los ideales reales de representatividad.

Este diseño de Puerta que se pretendía utilizar como punto de entrada a la Casa de Campo quedaba enmarcada por la tapia que cerraba el recinto. Su configuración es sencilla, abandonándose la estructura de arco de triunfo utilizada frecuentemente para este tipo de entradas; de igual forma tampoco se diseña su cerramiento con rejas, sino con grandes puertas de cuarterones. La utilización de la piedra para su estructura es significativa, ya que relega en cierta manera la tradición constructiva de la ciudad que se basaba en el empleo de la piedra y el ladrillo, combinados, ampliamente utilizado durante el siglo XVII.

La configuración de sus enmarcamientos se realiza con dos pilares de sillares almohadillados sobre plinto liso, contrarestados por dos pilastras a modo de contrafuerte. Destaca en la composición del conjunto el escudo real como elemento emblemático y ornamental. La obra no se realizó, manteniéndose esta entrada durante años dentro del esquema sencillo que se le había dado en el siglo XVII.

F.D.M.

470

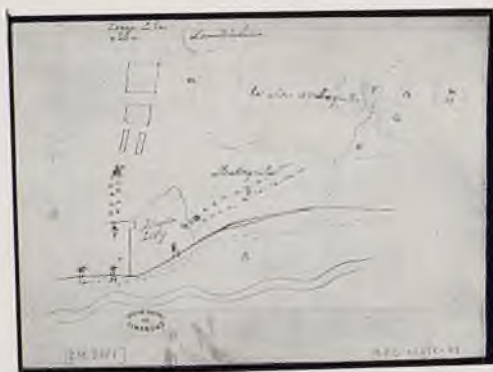
ANÓNIMO

Dibujo de Parte del Real Sitio de la Casa de Campo de Madrid, en donde se demuestra el lugar donde se puede abrir una puerta para abreviar el camino

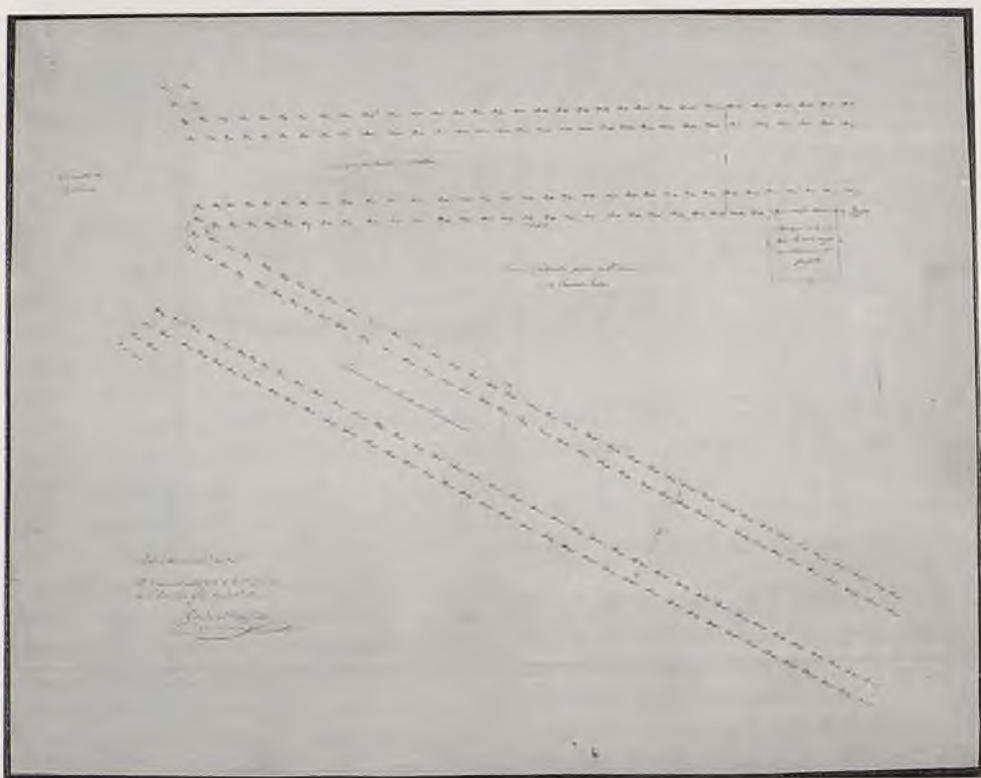
Siglo XVIII

Dibujo a tinta marrón sobre papel verjurado. 208 x 298 mm.

Notas manuscritas: Zerros de los olivos // Lamedialuna // Los altos Nalsequillos // Huerta del Rey // Balsequillos // A.G.S., M.P. y D. XXXIX-48. Secretaría de Guerra, leg. 3527.



470



471

Dibujo en tinta sepia, sobre papel verjurado. 434 x 552 mm.

Fdo.: "Carlos M. de Castro".

Notas manuscritas: "Plazuela de la Noria // Camino de la Puerta de Bilbao // Sitio que debe ocupar par la casa cuya construccion se proyecta // Terreno labrantio propio de D. Maria I de las Candelas Gallego // Camino de la Puerta de Fuencarral // Madrid 2 de Nov.º de 1852 // El Ingeniero encargado de la 1.ª Division I de la Carretera gral. de Mad.ª a Irun I Carlos M.º de Castro (Rubricado)".

AV. ASA. 0,59-12-10.

471

CASTRO, Carlos María de

Proyecto de nuevas alineaciones

2 de Noviembre de 1842

Con motivo de la construcción de una vivienda de 46 x 46 pies de lado y determinándose el sitio que debía ocupar, se levanta este proyecto que tiene interés por determinarse con una gran precisión las extensiones nuevas de la capital, sirviéndose del camino recto (en este caso confluyente desde la puerta de Bilbao y puerta de Fuencarral) subrayado por dobles filas de árboles. Es indicativo del extensionismo buscado por los urbanistas de la época pero que en este y otros casos no se llevó a cabo, con los criterios pretendidos.

V.T.M.

568



472

472

ANÓNIMO

Proyecto de los caminos o paseos que desde las Puertas de Fuencarral y de los Pozos deben ir a juntarse a una Plazuela en Chamberí

Siglo XIX

Dibujo sobre papel. Tinta negra con aguadas gris y rosa.

Escala: de 1000 varas castellanas

565 x 400 mm.

Notas manuscritas: "Proyecto de los caminos o paseos que desde las Puertas de Fuencarral y de los Pozos deben ir a juntarse en una plazuela común con el paseo de Chamberí desde donde prosigue la Carretera de Madrid a

Burgos, por Fuencarral, Valverde, Tres Cantos, Puentes de Viñuelas y Valdelaguna. S.º Agustín. MUSEO MUNICIPAL. I. N.º 24073.

Bibl.: Inventario del Museo Municipal (inédito) IN 24073.

473

ANÓNIMO

Puente Pelayo en el Camino de Madrid-Alcalá. Proyecto

Dibujo a tinta gris sepia sobre papel verjurado. Aguadas gris, sepia, amarilla y verde.

Escala: 120.

385 x 860 mm.

Notas manuscritas: (En la parte superior "Explicaz.ºm de este Plano para el Puente que es necesario levantar Etr. el Arroyo, llamado Ardoz; Sita en el Camino Real de la Villa de Torrejón de Ardoz; saliendo de Madrid para la Ciudad de Alcalá de Henares y Carretera de Ca l taluña, viniendo su corriente entre Norte, y Oeste, yendo adesebocar al Rio llamado Henares por la parte del medio dia y Soto de Aldovea propio a la Mitra Arzobispal de Toledo en el que han sucedido, y subceden tantas desgra- l cias; pues viene en sus ascendidas avenidas tanrecientes ensanchado, y fuera de madre sus aguas, que sale a qauttrocientos, y mas pies este año; el cual su explicación () es la siguiente: l Las letras A B C de color encarnado; es el Puente para otro Arroyo de Ardoz, tomadas sus dimensiones por lo mas alto del Camino para su Mayor existencia y Seguridad, con sus calzadas a su entrada, y l salida de otro Puente, como lo manifiesta su diseño; y las letras D y F de color amarillo es el Zampeado, con sus buenos estados para fundamentar, y levantar su alzado con toda l seguridad; y mayor permanencia; y la explicación del Puentecillo de Pelayo en como avajo se explican, y su Diseño lo manifiesta". (En la parte inferior derecha, en una cartela):

569



474

VIERNA, Marcos de

Proyecto practicado para la elección del nuevo camino que se pretende ejecutar de Madrid a Valencia

Siglo XVIII

Dibujo sobre papel verjurado a tinta gris y negra, aguada gris, roja, amarilla y sepia. Escala.: "Escala de 10 leguas vulgares de Castilla, reducidas a que en marcha regular se l ande a legua por hora. // Nota que esta escala no sirve para la latitud del l Camino, porque este por hacerla mas demostable, tiene l cuerpo Mayor".

*540 x 760 mm.
Fdo.: Marcos de Vierna
Notas manuscritas: "Operaciones que yo Don Marcos de Vierna he practicado para la elección del nuevo camino que se pretende executar desde la villa y Corte de Madrid hasta la ciudad de Valencia, dirigidas a hallar por las terrazas la vereda mas recta, cerrada y de menores costos, cuyas diligencias demostrativas constan en el plano preferente que para este efecto he levantado en obediencia de orden comunicada por el Exm.º Señor D.º Ricardo Wal Primer Secretario de Estado. (El plano contiene una detalladísima explicación de todos los pormenores del viaje y*

estudio que Marcos de Vierna hizo del terreno para la posible realización del proyecto que se tuvo que rechazar por el elevado costo que era necesario para su ejecución, 7 millones de reales de vellon y los puentes a parte). MUSEO MUNICIPAL IN.º 24085

Bibl.: Inventario del Museo Municipal (inédito) IN.º 24085.



475

475

ANÓNIMO

Proyecto desde el Puente de Toledo a la Villa de Leganés

Siglo XIX

Dibujo sobre papel verjurado en tinta negra, aguada sepia, verdes y rojo. Escala. "4000 varas".

*740 x 325 mm.
Notas manuscritas: "Puente de Toledo / Camino de Leganés / Camino de Carabanchel de abajo / Carabanchel de arriba / Arroyo de Burarque. MUSEO MUNICIPAL. IN.º 24072.*

Bibl.: Inventario del Museo Municipal (inédito) IN.º 24072.



476

476

LÓPEZ PARRA, José

Plano de la Carretera principal de Extremadura. Madrid-Badajoz con los pueblos de su tránsito y parte de las provincias que atraviesa

1795

Dibujo sobre papel. Tinta china y aguadas grises, verde, roja y amarilla.

Escala: "Escala de 4 leguas de 83 varas castellanas cada una".

280 x 1140 mm.

Fdo.: "... por el Facultativo D. José I López Parra, quien I lo delineó.

Notas manuscritas: "Plano de la Carretera principal de Extremadura con I los pueblos de su tránsito desde Madrid a Badajoz I los inmediatos a ella y parte de las provincias que atraviesa II.

Delineado I al Exm.º D. Juan Fernando Cavallero, del Consejo de S.M. Fiscal I de la Real Hacienda de Caminos, postas y Correos I y de la Real Imprenta I por el Facultativo D. José I López Parra, quien lo delineó año de 1795".

MUSEO MUNICIPAL: IN.º 24082.

Bibl.: Inventario del Museo Municipal (inédito) IN.º 24082.



477

477

VELA, Francisco

Mapa geográfico y demostración de la principal carretera de Extremadura y sus obras, desde la Corte de Madrid, a la Ciudad de Badajoz

Siglo XIX

Dibujo a tinta negra sobre papel verjurado, colores a la aguada en verde, ocre y rojo.

Escala: "8 leguas Castellanas".

Fdo.: Fran.º Vela. Rubricado.

Notas manuscritas: "Mapa geográfico y demostración de la principal carretera de Extremadura y sus obras, desde la Corte de Madrid, a la Ciudad de Badajoz"

(Explicación detalladísima de todos los números correspondientes a pueblos, puentes accidentes del terreno, obras públicas, y pequeña historia de algunos de ellos).

MUSEO MUNICIPAL IN.º 24084.

Bibl.: Inventario del Museo Municipal (inédito) IN.º 24084.

Dentro de las variantes que presenta la búsqueda de un extensionismo de la capital y de su enlace con otros núcleos provinciales, nos ofrece cierta claridad una serie de proyectos que custodia el Museo Municipal, y que vienen a ser un repertorio, continuable de otros planteamientos que corrieron mejor suerte, puesto que al fin se hicieron verificables y efectivos aunque en etapas muy posteriores.

Todos ellos y cada uno en particular resultan interesantes por descubrir la capacidad expresiva subyacente desde el siglo XVIII por expandir los límites de la capital "urbanizando" caminos rurales, procediendo a la ampliabilidad de los modelos ya experimentados en otras zonas de la ciudad,

572

especialmente en lugares periféricos como los Prados Nuevo y Viejo de San Jerónimo. Destacamos en primer lugar el proyecto de tendido de un nuevo Paseo comprendido entre Puerta de Fuencarral-Pozos de la Nieve-Plaza de Chamberí, en la dirección de Colmenar Viejo o Carretera de Burgos con incidencia en Viñuelas, Tres Cantos, Valverde, Valdelaguna y San Agustín. Madrid, ya en el siglo XVIII apunta ideas, plantea cuestiones de nuevo urbanismo, aborda su problemática territorial aunque los planteamientos tengan mucho de fragmentario y de utopía. Pero se plantean ya entonces definiciones respetables, de visión menos simplista del fenómeno urbano, abandonándose el sentido de galvanizar la vida ciudadana en los enclaves cerrados y comprimidos del pasado. Se fijan unas periferias cada vez más lejanas del núcleo histórico, y se comienza por materializar en estructuras físicas, puentes, caminos, paseos... que darán nacimiento a pequeños edificios colindantes, que serán estímulo a su vez de desarrollo de nuevos núcleos edificatorios más aglutinados y en firme.

El proyecto que toma como punto de partida la Puerta de Fuencarral-Chamberí, establece el tipo fundamental que se practica en la ciudad desde comienzos del siglo XVIII con Pedro de Ribera y el Marqués de Vadillo. Fuera de los límites de la Puerta, el campo rural era tan solo asiento de refugio para gentes y ganados del campo circunvecino. De sobra se conoce la expansión de interés agrícola de Madrid por ese constado. Es indudable, que matizado según las complejas circunstancias, el crecimiento de la ciudad, natural y orgánico, tuvo que partir de estas elementales pero firmes iniciativas de adecuación nueva de los caminos limítrofes, con sus plazas regulares circulares y sus alineamientos rectilíneos entre un espeso tendido de arboledas. Los datos documentales no han dado la oportunidad de clarificar que tal proyecto se construyera. Las referencias topográficas que se han consultado no esclarecen que tal proyecto se llevara a cabo. Es el criterio que nos guía al incluirlo entre los proyectos no realizados y que por ello quedo en una interesante idea sobre el papel. La cuestión se reanuda igualmente en el trazado de la fábrica de dos Puentes, el de Ardoz y Pelayo, entre Madrid y Alcalá de Henares, que se dibujan sin espolear la imaginación, al hilo de las constantes y características que fueron puestas en vigor desde el siglo XVI. En el siglo XVIII Nangle, Rodolphe, Lamaur, Vierna, etc..., entre otros ingenieros de gran crédito, otorgaron gran

importancia a los puentes del entorno de Madrid, facilitando ejes principales de comunicación con la capital. En el proyecto citado existe una idea de reparación de una de las propuestas, que se cumple, y una idea "ex novo" que fracasa. Pero incluso el puente de cinco ojos es una creación sin ninguna originalidad, más bien puede considerarse consecuencia directa del herrerianismo heredado tanto en su desarrollo lineal como ornamental.

Deriva de los mismos propósitos de establecer nexos de unión a través de caminos bien urbanizados con provincias limítrofes, el diseño de nuevos caminos entre el Puente de Toledo y Leganés-Carabanchel de Abajo. El trazado no se circunscribe al parámetro que ha de ocupar la "carretera" que ha de unir ambos puntos en el trazado de 1890. La propuesta que aparece en el proyecto debió ser rechazada o al menos paralizada durante largo tiempo, pero presenta un gran interés por ser respuesta a una ordenación en la que se impone una estructura lineal alejada, funcional y formalmente, de aquella dicotomía ciudad-campo del entorno natural de Madrid dibujada como un laberinto de senderos imposible en tantas ocasiones de descifrar. El proyecto consideramos que pudo ser planteado a comienzos del siglo XIX. De características similares es el trazado que plantea Marcos de Vierna, cuya cronología bien se puede situar en torno a 1750 ya que es la época en la que el célebre ingeniero de Fernando VI desarrolla una gran actividad en obras de su oficio, aunque se dió la circunstancia, de que gran parte de su magno proyecto ingenieril en pocos casos se llegó a hacer efectivo por la magnitud de su presupuesto. Si Marcos de Vierna trata de establecer la unión de Madrid con Valencia, Francisco de Vega y José López Parra pretenden establecer un nuevo sistema de comunicación de "carreteras" entre Madrid y Badajoz, planteamientos estos últimos de época posterior. Todos ellos especifican ampliamente su plan a través de detalladas explicaciones complementarias, así como la regulación del costo de las obras. Su mentalidad de urbanistas rinde culto, con seco pragmatismo, al vertiginoso progreso y demuestran ampliamente el dominio en la parcela de su especialidad. Madrid en estos proyectos de extensión y de comunicación con lugares cercanos o más lejanos, mira hacia el futuro. La ciudad que en el siglo XVIII ha cumplido una misión de ensanche a través de sus circunscritas periferias, le compete continuar en la ineludible

necesidad de ampliar su cuerpo y de establecer un programa urbanístico para la comunicación con otras entidades provinciales superando la precariedad de sus viejos senderos o caminos. Será un proceso complejísimo y multiseccular. Pero cada día se dan a conocer más pruebas documentales de aquél propósito.

V.T.M.



478

**GONZÁLEZ VELÁZQUEZ,
Isidro (1765-1840)**

Proyecto para la Plaza de Oriente

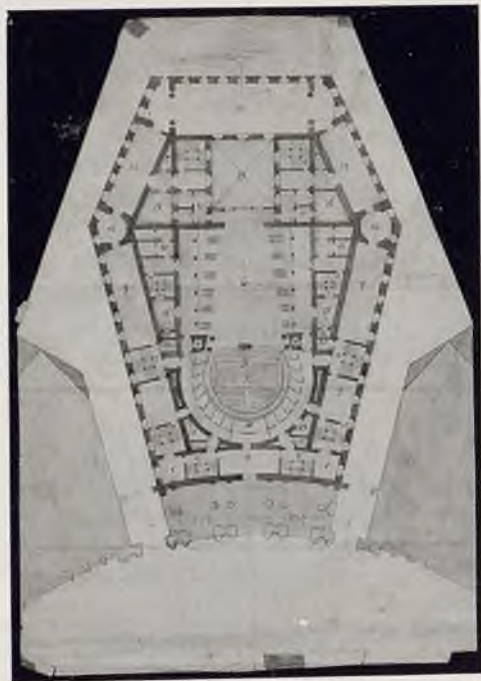
Madrid 7 de Septiembre de 1832

*Dibujo a tinta negra sobre papel verjurado con
aguadas gris y rosa.*

*Escala: 800 pies castellanos.
980 x 662 mm.*

Fdo.: "Isidro Velazquez" (Rubricado).

*Notas manuscritas: "Calle de la Bodega //
Calle del Arenal // Calle de las Fuentes //
Legarda // Superf. l de terreno // Calle de S.*



*Bartolome // Tahona de boca de S. M. //
Subida a Sto. Domingo // Santiago // Casa de
Yriarte // C N 6 Man 433 // Casa n.º 4 // Casa
n.º 1, 2 y 3 // Manzana 431 // C N 8 M 433 //
Calle de la Parra // Calle del Buey // 335 pies
62 dedos Medio de la Galeria // 342 p 14 linea
de la pared maestra // He reconocido este
Plano, en el cual esta copiado exatam //
conforme al original que conserbo en mi
poder; fir l mando por S. M. la difunta Reyna
D. Maria I Ysabel de Braganza. Y para que
conste donde com l benga la firma en Madrid 7
de Setre de 1832 // Ysidro Velazquez (firmado y
rubricado)".*

AV. ASA. 0,69-16-3.

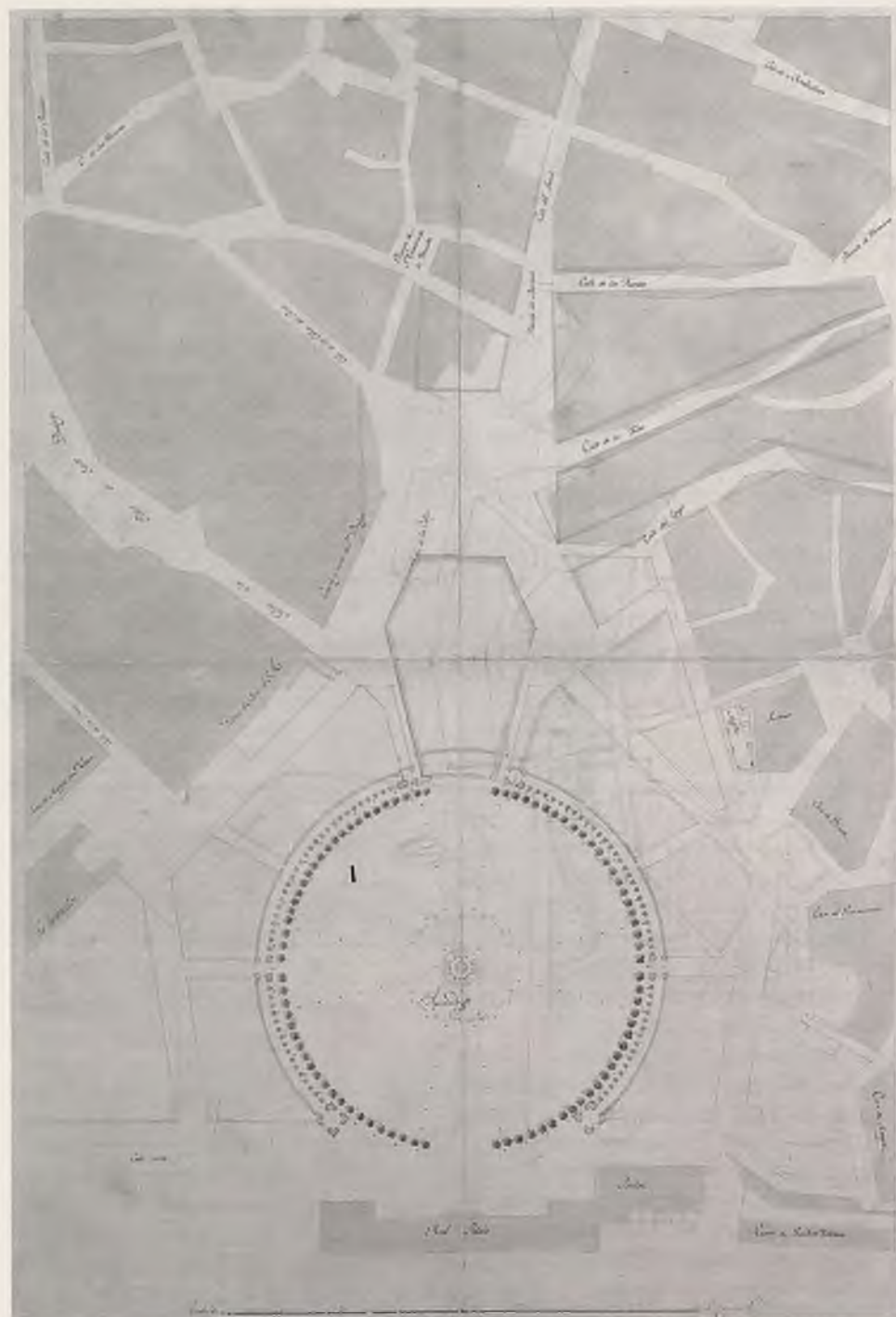
*Bibl.: Moreno Villa: "Plaza de Oriente" , en
Arquitectura 1932 pág. 100.*

*López Oriente, Modesto. "D. Isidro González
Velazquez 1765-1840" , en Arquitectura. Año
IX n.º 85. Madrid. Enero 1949. págs. 44-45.*

*Pérez, M. "La Plaza de Oriente madrileña".
RBAMAM. N.º LXX. 1955. Repr. Láms. D, E.
Navascués Palacio, P. Arquitectos y
arquitectura madrileña del siglo XIX. Madrid
1973. Lám. VI, pág. 32.*

*Plaza, F. J. de la. Investigaciones sobre el
Palacio Real nuevo de Madrid. Valladolid 1975.*

*Ruiz Palomeque, E. Ordenación y
transformaciones urbanas del casco antiguo
madrileño durante los siglos XIX y XX. Madrid
1976, pág. 71. Láminas 20, 21, 22, 23, 24, 25.*



479

ANÓNIMO (Atribuido a Velázquez) (1765-1840)

Proyecto de plaza circular para la de Oriente con demarcación de las manzanas y calles que constituían lo que actualmente son la Plaza de Isabel II y calles adyacentes

1818-1823

Dibujo en tinta negra y roja, sobre papel avitelado, con aguadas en amarillo, rosa, gris, verde y azul. (Entelado).

Escala: 800 pies castellanos.

965 x 700 mm.

A.G.P. N.º 27.

Bibl.: Moreno Villa, J. "Proyecto de Isidro Velázquez para la Plaza de Oriente". Arquitectura. año 14 n.º 156. Madrid. Abril 1932. págs. 100-108.

López Oriente, Modesto. "D. Isidro González Velázquez 1765-1840", en *Arquitectura*. Año. IX n.º 85. Madrid. Enero 1949. págs. 44-45.

Navascués, P. *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*. Madrid. 1973. Repr. Lám. VI.

Plaza, F.J. de la. *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid, 1975. Repr. Lám. LXXX n.º 2.

Historia del Palacio Real de Madrid, Madrid. 1975, pág. 73.

Sambrić, Carlos. "Notas sobre la evolución del espacio urbano y la Ilustración", en *Arquitectura*, n.º 203. IV. año 1977, pág. 75.

Luis de la Vega, C. *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. n.º 27.

Exp.: *Exposición de proyectos no realizados relativos al Palacio de Oriente y sus jardines (Estudio preliminar y catálogo, Durán Salgado, M.)*. Madrid 1935. Repr. Cat. n.º 21, pág. 40.

Juan de Villanueva, *Arquitecto (1739-1811)*. Exposición Catálogo. Madrid 1982. Págs. 77-78.

480

ANÓNIMO

Teatro Real. Diseños, borradores y proyectos de Planos del Teatro Real

Dibujo en lápiz y tinta con lavadas en carmín.

Escala: 300 pies castellanos.

1090 x 637 mm.

A.G.P. N.º 388.

Bibl.: Moreno Villa: "Plaza de Oriente", en *Arquitectura* 1932, pág. 100.
 López Oriente, Modesto: "D. Isidro González Velázquez 1765-1840", en *Arquitectura*. Año IX. n.º 85. Madrid. Enero 1949, págs. 44-45.
 Pérez, M.: "La Plaza de Oriente madrileña" RBAMAM. N.º LXX. 1955. Repr. Láms. D, E.
 Navascués Palacio, P.: *Arquitectos y arquitectura madrileña del siglo XIX*. Madrid 1973. Lám. VI, pág. 32.
 Plaza, F. J. de la.: *Investigaciones sobre el Palacio Real nuevo de Madrid*. Valladolid 1975.
 Ruiz Palomeque, E.: *Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo madrileño durante los siglos XIX y XX*. Madrid 1976, pág. 71. Láminas. 20, 21, 22, 23, 24, 25.
 Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. n.º 388.

481

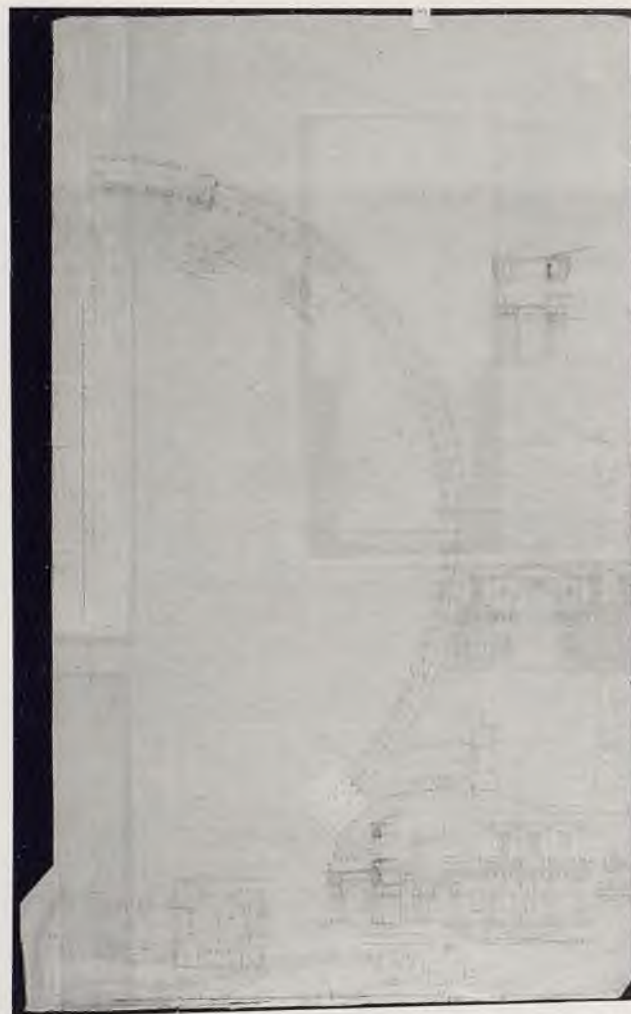
ANÓNIMO

Diseños, borradores y proyectos de Planos del Teatro Real. Planta de los entresuelos

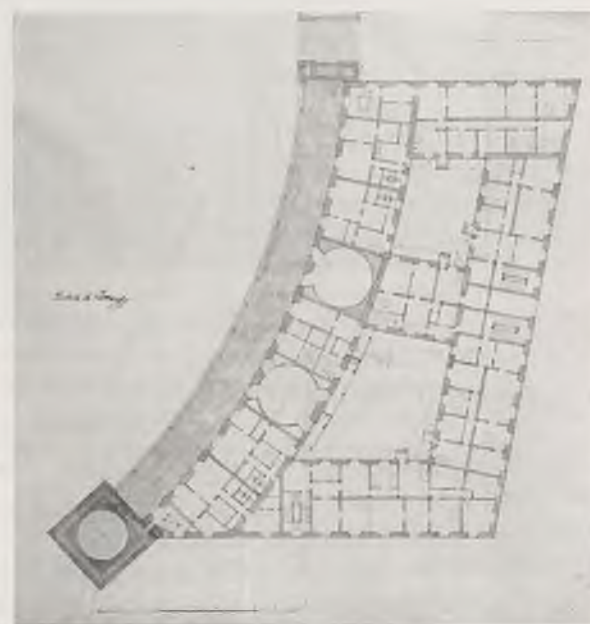
Siglo XIX

Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas en gris y en rosa.
Escala: 100 pies castellanos.
 740 x 706 mm.
 A.G.P. N.º 389

Bibl.: Moreno Villa: "Plaza de Oriente", en *Arquitectura* 1932, pág. 100.
 López Oriente, Modesto: "D. Isidro González Velázquez 1765-1840", en *Arquitectura*. Año IX, n.º 85. Madrid. Enero 1949, págs. 44-45.
 Pérez, M.: "La Plaza de Oriente madrileña". RBAMAM. N.º LXX. 1955. Repr. Láms. D, E.
 Navascués Palacio, P.: *Arquitectos y arquitectura madrileña del siglo XIX*. Madrid, 1973. Lám. VI, pág. 32.
 Plaza F.J. de la. *Investigaciones sobre el Palacio Real nuevo de Madrid*. Valladolid 1975.
 Ruiz Palomeque, E.: *Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo madrileño durante los siglos XIX y XX*. Madrid 1976, pág. 71. Láminas, 20, 21, 22, 23, 24, 25.
 Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. n.º 389.



480



481

576



482



483

482

ANÓNIMO

Diseños, borradores y proyectos de plano del Teatro Real. Planta del piso principal

Siglo XIX

Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas en gris y en rosa.

Escala: 100 pies castellanos.

710 x 697 mm.

A.G.P. N.º 390

Bibl.: Moreno Villa: "Plaza de Oriente", en *Arquitectura*, 1932, pág. 100.

López Oriente, Modesto: "D. Isidro González Velázquez 1765-1840", en *Arquitectura*. Año IX, n.º 85. Madrid. Enero 1949, págs. 44-45.

Pérez, M.: "La Plaza de Oriente madrileña".

RBAMAM. N.º LXX. 1955. Repr. Láms. D, E. Navascués Palacio, P.: *Arquitectos y arquitectura madrileña del siglo XIX*. Madrid 1973. Lám. VI, pág. 32.

Plaza, F. J. de la.: *Investigaciones sobre el Palacio Real nuevo de Madrid*. Valladolid 1975.

Ruiz Palomeque, E.: *Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo madrileño durante los siglos XIX y XX*. Madrid 1976, pág. 71. Láminas 20, 21, 22, 23, 24, 25.

Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. n.º 390.

483

ANÓNIMO

Diseños, borradores y proyectos de Planos del Teatro Real. Planta baja

Siglo XIX

Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas en carmín.

Escala: 300 pies castellanos.

840 x 750 mm.

Notas manuscritas: "Planta baja de la primer manzana / de Casas que mira a el Rl. Palacio, y a la Ce. / de Santiago".

A.G.P. N.º 391.

Bibl.: Moreno Villa: "Plaza de Oriente", en *Arquitectura* 1932, pág. 100.
 López Oriente, Modesto: "D. Isidro González Velázquez 1765-1840", en *Arquitectura*. Año IX. n.º 85. Madrid. Enero 1949, págs. 44-45.
 Pérez, M.: "La Plaza de Oriente madrileña". RBAMAM. N.º LXX. 1955.
 Navascués Palacio, P.: *Arquitectos y arquitectura madrileña del siglo XIX*. Madrid 1973, pág. 32.
 Plaza, F.J. de la.: *Investigaciones sobre el Palacio Real nuevo de Madrid*. Valladolid 1975.
 Ruiz Palomeque, E.: *Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo madrileño durante los siglos XIX y XX*. Madrid 1976, pág. 71. Láminas 20, 21, 22, 23, 24, 25.
 Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. n.º 391.

484

ANÓNIMO (Atribuido a Isidro González Velázquez) (1765-1840)

Tres croquis del proyecto de la galería circular de la Plaza de Oriente: -a. Despiece del entablamento jónico del pórtico que conduce al teatro. Sección del pórtico del teatro. Alzado de la fachada que hace frente a Palacio. -b. Perfil de la galería general de toda la Plaza con las alturas de las tiendas, del entresuelo y del principal perfil del pórtico del Teatro que hace frente a la Puerta del Príncipe en el Real Palacio. -c. Alzado de la fachada que mira al Palacio

1817 o 1831?

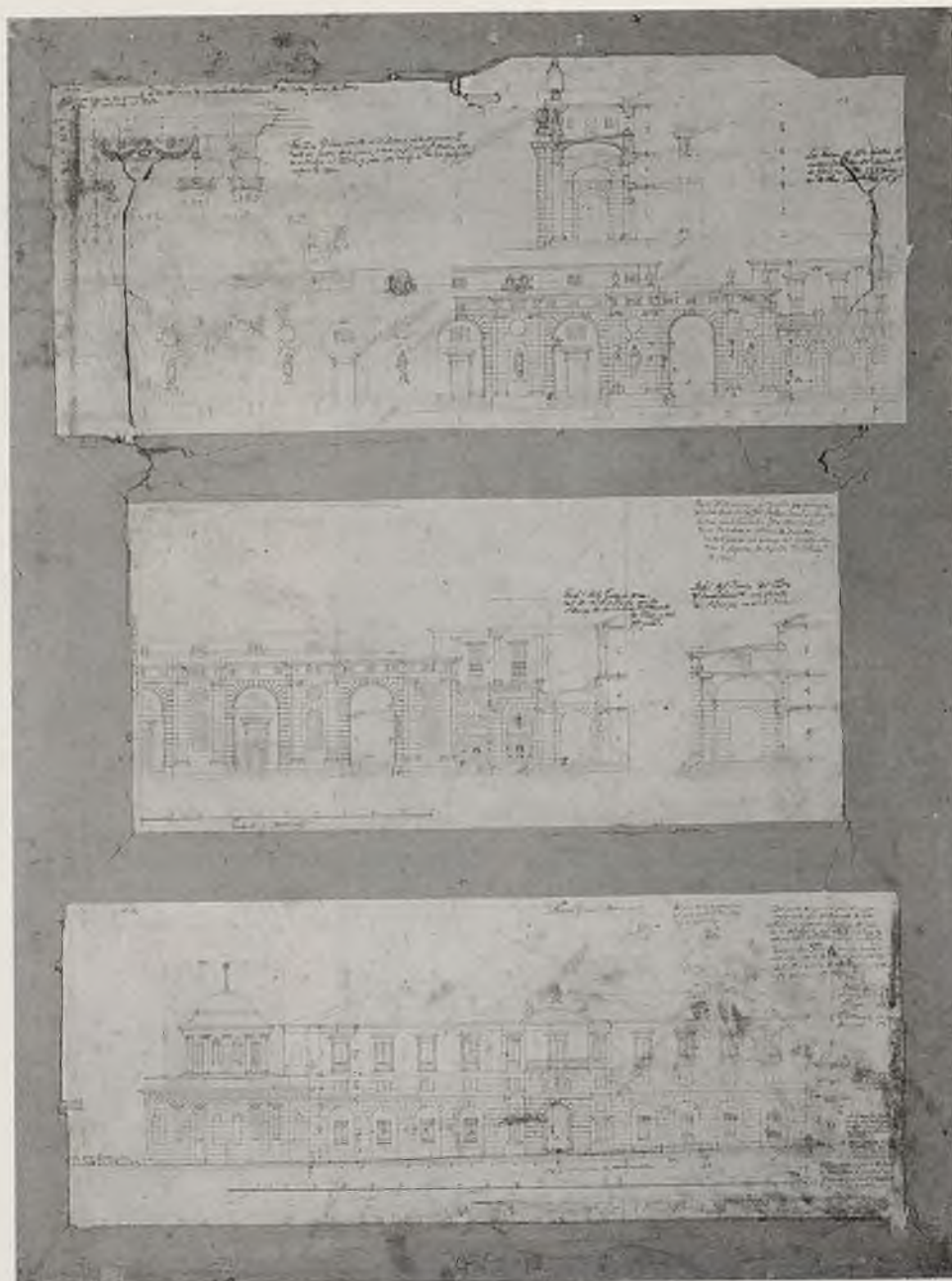
Dibujo en tinta, sobre papel verjurado, con aguadas en rosa.

Escala: -a. 100 pies castellanos. -b. 200 pies castellanos.

1055 x 790 mm.

Notas manuscritas: -a. Ángulo superior izquierdo: "Demostración en grande de los tropezos de cantería del cornisamento del Orden Jónico del Portico / principal que conduce al teatro".

Parte central: "Fachada que hace frente al R. Palacio, vista geométricamente / desde el



centro de la gran plaza, y por consiguiente portico principal / de entrada al teatro, y paso con arcos a las dos calles laterales a otro teatro".

Ángulo superior derecho: "Las (palabra ininteligible) de toda la obra re / sultan (ilegible) las del zocalo (ilegible) / las Glorietas de 2 1/3 dedos, y / las de otras glorietas 1 1/2 pies".

-b. Parte central: "Perfil de la Galeria general de toda la plaza con las / Alturas de las tiendas entresuelos / de dicha y del / gto. pral."

Ángulo superior derecho: "Papel q se entrego a Aguado por Velazquez / de orden de S.M. para que dicho Profeso atase?? su obra del / teatro con la fachada que el referido Velazquez / deve de hacer, en la Plaza de Oriente / Con

este papel me entrego Dn. Custodio Mo / reno 9 papeles, de Aguado, Dia 4 de Septiembre de 1831".

A.G.P. N.º 33.

Bibl.: López Oriente, Modesto: "D. Isidro González Velázquez 1765-1840", en *Arquitectura*. Año IX, n.º 85. Madrid. Enero 1949. págs. 44-45.

Plaza, F.J. de la.: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid 1975. Repr. Láms. L. n.º 1, 2, 3.

Historia del Palacio Real de Madrid, Madrid 1975, pág. 73.

Sambricio, Carlos: "Notas sobre la evolución del espacio urbano y la Ilustración", en *Arquitectura*. N.º 203. IV. Año 1977, pág. 75.

Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. n.º 33.

Exp.: *Exposición de proyectos no realizados relativos al Palacio de Oriente y sus jardines (Estudio preliminar y catálogo. Durán Salgado, M.)*. Madrid 1935. Repr. cat. n.º 24, pág. 41, n.º 25, pág. 42, n.º 26, pág. 42.



485

485

MERLO, GUTIÉRREZ Y RIVERA

Plano general para embellecer la Plaza de Oriente

1842

Dibujo en tinta, con aguadas. Entelado.

Escala: 500 pies castellanos.

605 x 940 mm.

Fdo.: Merlo, Gutiérrez y Rivera.

A.G.P. N.º 2255

Bibl.: Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. n.º 2255.

486

MORENO, Custodio (1780-1836)

“Proyecto de una nueva Plaza que puede construirse entre el Real Palacio y el Coliseo de la Plaza de Oriente, con demostración de las manzanas que de él deven resultar y división de ellas en sitios proporcionados para su pronta enagenación a particulares y por cuyo medio podría lograrse en poco tiempo la conclusión y de consiguiente la regularización de las avenidas del Real Palacio, el mayor ornato de la Población, y el aumento de intereses para la Tesorería de S.M.”

Hacia 1833

Dibujo en tinta, sobre papel avitelado, con aguadas en ocre y gris.

Escala: 700 pies castellanos.

695 x 520 mm.

Fdo.: Custodio Moreno (Rubricado).

A.G.P. N.º 20.

Bibl.: Luis de la Vega, C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio* (inédito). Cat. n.º 20.

En la configuración de la Plaza de Oriente los arquitectos que preceden en la remodelación a I. Velázquez fueron más bien prudentes.

En el plano de 9 de marzo de 1737, J. B. Sacchetti se muestra muy tímido, ya que aún contempla la remodelación de una parte del Jardín de la Piora prolongándolo hasta enlazar con los Jardines del Norte y del Oeste, dibujándose una plazoleta elíptica con fuente y un fondo en exedra. Una nueva idea se refleja en el plano de Sacchetti del 28 de febrero de 1738. Enfilada a la puerta central del lienzo oriental del Palacio, se extiende una plaza que serviría de enlace entre el Palacio y la ciudad. El plano de la Plaza es original; toma forma de paralelogramo cuyos lados mayores se interrumpen para cerrarse en dos puntas opuestas (Plaza, 1975, pág. 316) diseño impuesto por el murallón del Alcazar preexistente; varias escaleras sirven de comunicación con los jardines del norte. La construcción se complementará con pequeños locales, patios, configurándose el conjunto en un perfil cuadrado.

En el extremo oriental Sacchetti alzó el Coliseo de los Caños del Peral. Una nueva concepción ha sido referenciada por el calco realizado por Jürgens (Cat. n.º 67) de 31 de diciembre de 1738. Sacchetti nuevamente expuso el deseo de rodear el Palacio con jardines y plazas. Tomó como eje la fachada Oriental del Palacio y establece una relación con la Plaza de Armas a través de los edificios de servicios. Sitúa en el centro de la Plaza Oriental un edificio en forma de H el cual da lugar a una doble Plaza, una orientada al Palacio y otra a la Villa, cerrado el eje con la construcción de una galería que daría acceso al Teatro. En sentido transversal sitúa una serie de plazas simétricas comunicadas por pórticos. El conjunto ha sido puesto en relación con el trazado colateral de Galerías del área Palatina de Turín (Plaza, 1975 pág. 318) pero a pesar de que la idea había sido ampliamente elaborada, tampoco se llevó a cabo. Ni las

intervenciones siguientes de Sacchetti ni las aportaciones al planteo del entorno de Ventura Rodríguez o F. Sabatini, contemplarán el sector oriental con el interés antecedente. El espacio de gran capacidad continuó largos años en su estado irregular e inhóspito. Pero no hemos querido omitir tales tanteos, pues tal vez puedan entenderse como prolegómenos de la intervención de I. González Velázquez. Para el conocimiento del proyecto circular fue sustancial la aportación documental de Moreno Villa (Arquitectura n.º 156, 1932, pág. 101), y de M. Pérez Martín, historiadores que darán a conocer los diseños originales en sus diferentes alternativas. En el estudio de Pérez Martín (R.B.A.M.A., 1955), se aporta el dibujo de una planta circular posiblemente una idea inicial, en la cual el Teatro, situado en el eje medio del círculo, aparece bajo la disposición de ojo de cerradura, contraria a la de ataud, que sería defendida más adelante por López Aguado. Isidro Velázquez, centró la obra de la Plaza del Sector oriental en la forma circular porticada, empresa interrumpida y modificada por el esquema en hemicírculo perfilado en años sucesivos, mediante grandes dudas y vacilaciones y colaboraciones diversas, como la de D. Javier de Mariategui, Custodio Moreno, Merlo, Gutiérrez, Ribera y Narciso Pascual y Colomer, que persistiera en el cierre en curvatura del eje del teatro y calles adyacentes. Con Merlo-Gutiérrez y Ribera, la plaza había tomado también una forma rectangular, con el lado oriental en arco rebajado para seguir la línea de la fachada del Teatro, con una anchura en relación con el cuadro longitudinal del lienzo oriental del Palacio. En el plano también se contemplan algunas modificaciones en torno a la Huerta de la Encarnación y terrenos de Dña. María de Aragón. Se dibujan jardines en forma oval con dobles filas de árboles. El "alzado" de esta propuesta no ha sido localizado aunque ya fue en varias ocasiones reproducido. El proyecto circular para la Plaza de Oriente fue uno de los planteamientos más originales de la actividad constructiva del reinado de Fernando VII. En carta de Isidro Velázquez a Aníbal Álvarez se recoge "pues la única obra que me hubiera originado una gloria sería la Plaza de Oriente y esta se paró para siempre". (Navascues, 1975, pág. 32). Se conocen la serie de proyectos de remodelación del sector oriental del Palacio nuevo en el reinado de Fernando VI y de Carlos III (Plaza, 1975, pág. 275) planteamientos que por causas diversas había fracasado, aunque Sacchetti desarrollará en algunos de los diseños una estructura



486

urbana que en parte puede ser antecedente de lo que habría de desarrollar más tarde. I. Velázquez. Los derribos del Gobierno intruso alcanzaron, en torno a 1810, desde Palacio a la Plaza de Isabel II y desde la Encarnación hasta las accesorias de la parroquia de Santiago. Afectaban por lo tanto a la Biblioteca Real, Juego de la Pelota, teatro de los Caños del Peral, Jardín de la Priora y diez casas de vecindad y calles como Tesoro, Santa Catalina, Recodo, Espejo, Santa Clara y otras mas (Ruiz Palomeque, 1976, pág. 71). Los derribos de todos estos enclaves y edificios de la capital, a pesar de su importancia y rica historia desaparecían siendo el derribo del Teatro de los Caños (manzana 411) autorizado el 7 de enero de 1817 (ASA. 1-36-56). Proyectada la ordenación de la Plaza de Oriente por Silvestre Pérez en 1810, así como la avenida que siguiendo la dirección de la calle de Arenal enlazaría el Palacio Real con la Puerta del Sol, la zona, por las continuas demoliciones quedó algún tiempo inhabitada por los escombros. Y fue en el año 1815

cuando nuevamente se promueven las obras de ornato de lo que será la Plaza de Oriente, en este caso bajo los diseños de Isidro Velázquez arquitecto mayor de Fernando VII aunque de momento no se incluyera el derribo del Teatro de los Caños. El 16 de junio se firman las condiciones para llevar a cabo el desmonte (A.G.P. Inmuebles Lag. 733 a 738) declarándose que "no pudiendo hacer una Plaza cuadrada me ha sido preciso sujetarme a formar el círculo que es la forma a que mas se acerca su irregularidad" (A.G.P. Obras Leg. 2904). En el escrito se informa que "la plaza de forma circular será compuesta de edificios regulares, todos de un orden de arquitectura sencillo y majestuoso, no estando ligados por ningún punto con palacio; todos ellos serán con soportales en el fondo de los cuales podrá haber viviendas a propósito para tiendas, cafes etc.. estos edificios no tendrán más que piso principal para no quitar la vista a Palacio. Detrás de ellos todavía un espacio grande para que quede una calle ancha y paralela a los edificios sin que los coches tengan necesidad

de atravesar la plaza...". (Ruiz Palomeque, 1976, pág. 73).

El solar, intransitable, se convertía de esta manera por traza de I. Velázquez en una de las plazas más atrayentes de la capital superando las propuestas de Sachetti (S. Blasco, 1988, pág.). La plaza trazada por este arquitecto se basa en una planta ultrasemicircular (Moreno Villa, "Arquitectura" 1932, pág. 100), abierta con amplitud a la fachada oriental del Palacio Real. Derribado el Teatro de los Caños del Peral, surgía en él nuevo Teatro, emplazado frente a la fachada de la residencia real, en este caso retomando una idea de Sachetti. Como analiza Navascués, en el proyecto se integraba también la ordenación de las calles y plazuelas adyacentes que venían a desembocar en la Plaza, la cual con su pórtico abierto, planta baja, entresuelo y piso noble y sus elementos estructurales y de ornato, órdenes, muros, huecos, soportes, etc... se convertía en una obra representativa del lenguaje arquitectónico fernandino, en el que subyace todavía el eco vilanovino, interpretado en este caso por uno de sus más fervientes discípulos. En los extremos de la plaza se proyectaron dos glorietas monumentales con cúpula sobre tambor que se calculan con una altura de dieciséis metros.

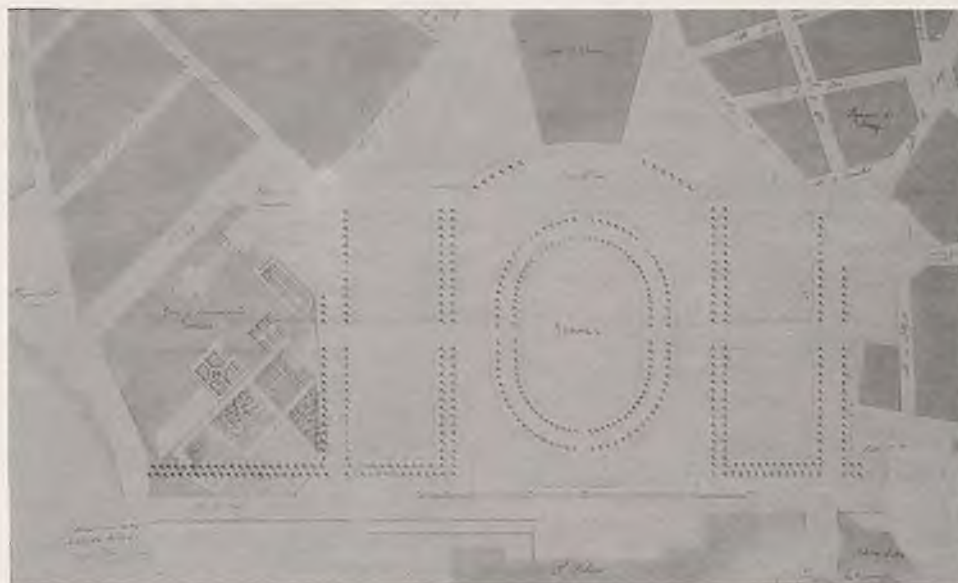
Se conserva una parte de la serie de dibujos preparatorios para la Plaza de Isidro Velázquez. A través de ellos se aprecia la cuidada y compleja composición en planta y alzado, constatándose a través de medidas y anotaciones su rigor métrico y el examen metódico de sus proposiciones, presentando un gran interés el desarrollo de los alzados de las fachadas a espaldas del propio recinto porticado que hubiesen monumentalizado el trazado de las nuevas calles en confluencia con la nueva plaza.

Pero las obras se interrumpieron a pesar de las previsiones establecidas en el gobierno de las obras. Figuraba como Director de las mismas el Conde de Moctezuma auxiliado por una Junta compuesta por el Tesorero General de la Real Casa, un Regidor y los arquitectos mayores del Rey (I. Velázquez) y del Ayuntamiento (A. López Aguado).

El proyecto circular tiene precedentes europeos como el plan de Mansard de 1685 de ordenación circular para la Place de las Victoires de París pero con diferencias muy notables en cuanto a su dinámica, en aquél caso la "recta secante" definida (E. Guidoni, 1982, pág. 489) proporciona el flujo de tráfico que a la de Madrid se le niega. Coinciden en la centralidad del espacio, como ocurre con otros

espacios europeos del siglo XVIII como la propuesta de la "colonnade" de Versalles o la plaza Real de Digione. Esferas, semiesferas y elipses se convierten en un fundamento ideológico urbano destacado con ejemplos tan significativos como la Königsplatz o la ordenación del Prado della Valle en el proyecto de A. Memme. También se ha tomado como un antecedente referencial el Foro proyectado por G. Antolini en 1801 dedicado a Bonaparte en los terrenos del Castillo de los Sforza de Milan, proponiendo como epicentro del mismo el propio "castello" manteniéndolo como monumento emblemático del proyecto urbano. Antolini prevee una plaza circular de grandes dimensiones delimitada por un anillo de edificios con destino a equipamientos civiles de carácter cultural. Tal vez la nueva plaza circular de I. Velázquez preveía también en el núcleo edificatorio que la bordea funciones de carácter semejante. Como ha sido señalado, tal vez el proyecto del boloñés como el del arquitecto español puedan entenderse como un eco de los originales planteamientos de Ledoux.

V.T.M.



487

MERLO, Juan y GUTIÉRREZ, Fernando

Proyecto de regulación de la zona del Palacio Real

10 de Junio de 1842

Dibujo en tinta negra y roja, sobre papel verjurado, con aguadas gris, rosa, verde y azul. Escala: 500 pies castellanos. 470 x 780 mm.

Fdo.: "Juan Merlo" / "Fern. Gutierrez" (Rubricado).

Notas manuscritas: "Calle de Torija // Calle de las Rejas // Calle de la Bola // Calle de la Encarnacion // Plazuela de los Ministerios // Plazuela de la Encarnacion // Yglesia y Convento de la Encarnacion // Calle de Baylen // Subida de Sto. Domingo // Calle de la Biblioteca // Teatro de Oriente // Plaza del Teatro // Parterre // Calle de la Union // Calle de Sta. Clara // Calle de la Amnistia // Calle de Vergara // Calle de Ramales // Parroquia de Santiago // Calle de Santiago // C. de Lemus // Calle de San Nicolas // Calle de Noblejas // Preti... // Informado en 16 de / Setiembre de 1842 / Juan Pedro Ayegui (Rubricado) // Escala de pies castellanos // Madrid 10 de Juni[o] // Juan Merlo (Rubricado) Fern.^{do} Gutierrez (Rubricado) // R^l. Palacio". AV. ASA. 0,59-11-10

Bibl.: Plaza, F.J. de la. *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid, 1975. Repr. Lám. LI, n.º 2.

Siguiendo una línea de investigación experimental en otros lugares de la capital por Ayequi, se plantea el modo de dar

un tratamiento naturalista a la Plaza de Oriente en el momento en que las obras del Teatro Real se superaban dando lugar a que el edificio se convirtiera en el eje jerárquico de un destacado núcleo urbano de la capital. Se dibuja la plaza en forma de un jardín arbolado en forma de óvalo en el que se sustenta un parterre central entre una doble fila de árboles. Las filas arboladas se prolongan a la delantera que se alinea a la calle Bailén en un juego de unidades sencillas o dobles que encuentran también su acomodo delante del propio teatro y en los cuatro paños cuadrangulares colaterales. Las filas arboladas del sector occidental incluso hubieran irrumpido en la puerta de la Encarnación mermando terreno a sus espacios. Se trata de un ambicioso plan de envoltura arbolada del entorno del sector oriental del Palacio Real a falta de las sucesivas propuestas de jardinería trazadas por sucesivos arquitectos a partir de 1750. Vuelve a ser testimonio del plan general municipal de introducir sistemas arbolados en los enclaves más significativos de la ciudad.

V.T.



488

PUERTA DEL SOL

488

CROOKE, E.

Proyecto de la Avenida de la Paz

Enero de 1916

Dibujo en tinta negra y roja, sobre papel verjurado, con aguadas en verde y ocre.
Escala: 1:2500.

735 x 900 mm.

Fdo.: "E. Crooke". (Rubricado).

Notas manuscritas: "Ante proyecto de Avenida de la Puerta del Sol a Palacio".

"Estado actual / Solucion primordial / Solucion definitiva".

A.G.P. Nº 5902.

Bibl.: Merlo, J.: "Plano de Madrid. Copia del que formaron los ingenieros D. Juan Merlo, D. Fernando Gutiérrez y D. Juan de Ribera, publicado por D. Francisco Coella y Pascual Madoz". Madrid 1849.

Malo, N.: "Indicaciones sobre la reforma de la Puerta del Sol y otros puntos de Madrid". Madrid 1854.

Anónimo. *Memoria sobre las obras de la Puerta del Sol*. Madrid 1855.

Anónimo. "El ensanche de la Puerta del Sol", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1855.

Escosura, P.: "Colección de documentos oficiales sobre el proyecto de reforma y ejecución de las obras de la Puerta del Sol y alineaciones de las calles afluentes". Madrid 1856.

Albo: "Observaciones sobre mejoras de Madrid y proyecto de ensanche de la Puerta del Sol", Madrid 1854-1857.

Martí, V.: "Reforma de la Puerta del Sol", en *Revista de Obras Públicas*, números 5, 7, 8, 11, 14, 16, 18 y 20. Madrid 1859.

Vranken: "Proyecto de la disposición de vias para la Puerta del Sol", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1898.

Orduña, C.: "La reforma de la Puerta del Sol (1853-1860)", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1926.

Tomé, P.: "Obras de la Puerta del Sol (1853-1860)", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1926.

Navascués Palacio, P.: "Proyectos del S. XIX para la reforma Urbana de la Puerta del Sol", en *Villa de Madrid*. nº 25. Madrid 1968.

Ruiz Palomeque E.: "Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo madrileño durante los siglos XIX y XX". Madrid 1976.

Bonet Correa, A.: "La Puerta del Sol: un espacio de sociabilidad en el centro urbano". *Jornadas de Estudios sobre la Provincia de Madrid*. Diputación Provincial de Madrid. Madrid 1979.

Carrete Parrondo: "Puerta del Sol", en *Madrid* 61. Madrid 1979.

Exp.: Conde de Casal: "La Puerta del Sol" en *Catálogo de la Exposición del Antiguo Madrid*, p. 161 a 164. Madrid 1926.

Arnaiz Gorroño, M.J.: "La Puerta del Sol que... ¿Pudo ser?", en *Madrid no construido*. Exposición-Catálogo. Madrid 1986.

Una propuesta que no se realizó, de dotar a la Puerta de Sol (de la que sólo quedaría el nombre) de un aparato escénico y teatral, dotado de un complejo tinglado circulatorio.

Arcos de ingreso a las calles de Preciados, Montera y Carmen, dedicados a la España Romana, Felipe II o Arco Real y la España Musulmana.

Fuentes dedicadas a las Ciencias y las Artes. Arco de Carlos V o Imperial...todo ello dentro de un programa que alteraba profundamente el urbanismo de la zona...

M.J.A.

582

HAMAL Y MANBY

Proyecto para la reforma de la Puerta del Sol

1856

Fotografía iluminada por Casariego
485 x 588 mm.
MUSEO MUNICIPAL. I.N. 13.382

Bibl.: Merlo, J.: "Plano de Madrid. Copia del que formaron los ingenieros D. Juan Merlo, D. Fernando Gutiérrez y D. Juan de Ribera, publicado por D. Francisco Coella y Pascual Madoz". Madrid 1849.

Malo, N.: "Indicaciones sobre la reforma de la Puerta del Sol y otros puntos de Madrid". Madrid 1854.

Anónimo. Memoria sobre las obras de la Puerta del Sol. Madrid 1855.

Anónimo. "El ensanche de la Puerta del Sol", en Revista de Obras Públicas. Madrid 1855.

Escosura, P.: "Colección de documentos oficiales sobre el proyecto de reforma y ejecución de las obras de la Puerta del Sol y alineaciones de las calles afluentes". Madrid 1856.

Albo: "Observaciones sobre mejoras de Madrid y proyecto de ensanche de la Puerta del Sol", Madrid 1854-1857.

Marti, V.: "Reforma de la Puerta del Sol", en Revista de Obras Públicas, números 5, 7, 8, 11, 14, 16, 18 y 20. Madrid 1859.

Vranken: "Proyecto de la disposición de vías para la Puerta del Sol", en Revista de Obras Públicas. Madrid 1898.

Orduña, C.: "La reforma de la Puerta del Sol (1853-1860)", en Revista de Obras Públicas. Madrid 1926.

Tomé, P.: "Obras de la Puerta del Sol (1853-1860)", en Revista de Obras Públicas. Madrid 1926.

Navascués Palacio, P.: "Proyectos del S. XIX para la reforma Urbana de la Puerta del Sol", en Villa de Madrid. nº 25. Madrid 1968.

Ruiz Palomeque E.: "Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo madrileño durante los siglos XIX y XX. Madrid 1976.

Bonet Correa, A.: "La Puerta del Sol: un espacio de sociabilidad en el centro urbano".

Jornadas de Estudios sobre la Provincia de Madrid. Diputación Provincial de Madrid. Madrid 1979.

Carrete Parrondo: "Puerta del Sol", en Madrid 61. Madrid 1979.



Exp.: Conde de Casal: "La Puerta del Sol" en Catálogo de la Exposición del Antiguo Madrid, p. 161 a 164. Madrid 1926.

Amaiz Gorroño, M.J.: "La Puerta del Sol que... ¿Pudo ser?", en Madrid no construido. Exposición-Catálogo. Madrid 1986.

Bibl.: Merlo, J.: "Plano de Madrid. Copia del que formaron los ingenieros D. Juan Merlo, D. Fernando Gutiérrez y D. Juan de Ribera, publicado por D. Francisco Coella y Pascual Madoz". Madrid 1849.

Malo, N.: "Indicaciones sobre la reforma de la Puerta del Sol y otros puntos de Madrid". Madrid 1854.

Anónimo. Memoria sobre las obras de la Puerta del Sol. Madrid 1855.

Anónimo. "El ensanche de la Puerta del Sol", en Revista de Obras Públicas. Madrid 1855.

Escosura, P.: "Colección de documentos oficiales sobre el proyecto de reforma y ejecución de las obras de la Puerta del Sol y alineaciones de las calles afluentes". Madrid 1856.

Albo: "Observaciones sobre mejoras de Madrid y proyecto de ensanche de la Puerta del Sol", Madrid 1854-1857.

Marti, V.: "Reforma de la Puerta del Sol", en Revista de Obras Públicas, números 5, 7, 8, 11, 14, 16, 18 y 20. Madrid 1859.

Vranken: "Proyecto de la disposición de vías para la Puerta del Sol", en Revista de Obras Públicas. Madrid 1898.

Orduña, C.: "La reforma de la Puerta del Sol (1853-1860)", en Revista de Obras Públicas. Madrid 1926.

Tomé, P.: "Obras de la Puerta del Sol (1853-1860)", en Revista de Obras Públicas. Madrid 1926.

Navascués Palacio, P.: "Proyectos del S. XIX para la reforma Urbana de la Puerta del Sol", en Villa de Madrid. nº 25. Madrid 1968.

Propuesta de Hamal y Manby para la Puerta del Sol.

Las nuevas construcciones, de 6 plantas, tienen bajo y entresuelo muy permeable para el comercio. Sustituyendo a la iglesia del Buen Suceso, un edificio para la Bolsa.

M.J.A.

490

ANÓNIMO

Proyecto de decoración para las nuevas fachadas de la Puerta del Sol

Dibujo a tinta negra sobre papel continuo, con aguadas azules, grises y marrones.

Escala: 190 pies castellanos / 50 metros.
650 x 2830 mm.

Notas manuscritas: "PROYECTO DE DECORACION PARA LAS NUEVAS FACHADAS DE LA PUERTA DEL SOL // CALLE DE LA ZARZA // CALLE DE PRECIADOS // CALLE DEL CARMEN // CALLE DE LA MONTERA".

AV. ASA. 0,69-33-4

Ruiz Palomeque E.: *"Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo madrileño durante los siglos XIX y XX"*. Madrid 1976.

Bonet Correa, A.: *"La Puerta del Sol: un espacio de sociabilidad en el centro urbano"*. Jornadas de Estudios sobre la Provincia de Madrid. Diputación Provincial de Madrid. Madrid 1979.

Carrete Parrondo: *"Puerta del Sol"*, en Madrid 61. Madrid 1979.

Exp.: Conde de Casal: *"La Puerta del Sol"* en Catálogo de la Exposición del Antiguo Madrid, p. 161 a 164. Madrid 1926.

Arnaiz Gorroño, M.J.: *"La Puerta del Sol que... ¿Pudo ser?"*, en *Madrid no construido*. Exposición-Catálogo. Madrid 1986.



490.1

Monumentos

medievalistas, dentro de la estética romántica del periodo isabelino que se integran en la composición de alzado de la Puerta del Sol.

M.J.A.



490.2



490.3



490.4

491

PLA, Joaquín y JALVO, Mauricio

Proyecto de evacuatorio para la Puerta del Sol

1906

Dibujo a tinta negra y lápiz, sobre papel verjurado con aguadas azules, grises, rojas, ocre...

682 x 966 mm.

Fdo. "Joaquín Pla y Mauricio Jalvo"

Notas manuscritas: "PROYECTO DE EVACUACION DEL SUBSUELO // PARA // LA // PUERTA DEL SOL // 1906 // ARQUITECTO-JOAQUIN PLA // EL ARQUITECTO-DIRECTOR=MAURICIO JALVO // FONTANERIA-ALCANTARILLAS". AV. ASA. 0,89-17-2

Bibl.: Merlo, J.: "Plano de Madrid. Copia del que formaron los ingenieros D. Juan Merlo, D. Fernando Gutiérrez y D. Juan de Ribera, publicado por D. Francisco Coella y Pascual Madoz". Madrid 1849.

Malo, N.: "Indicaciones sobre la reforma de la Puerta del Sol y otros puntos de Madrid". Madrid 1854.

Anónimo. *Memoria sobre las obras de la Puerta del Sol*. Madrid 1855.

Anónimo. "El ensanche de la Puerta del Sol", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1855.

Escosura, P.: "Colección de documentos oficiales sobre el proyecto de reforma y ejecución de las obras de la Puerta del Sol y alineaciones de las calles afluentes". Madrid 1856.

Albo: "Observaciones sobre mejoras de Madrid y proyecto de ensanche de la Puerta del Sol", Madrid 1854-1857.

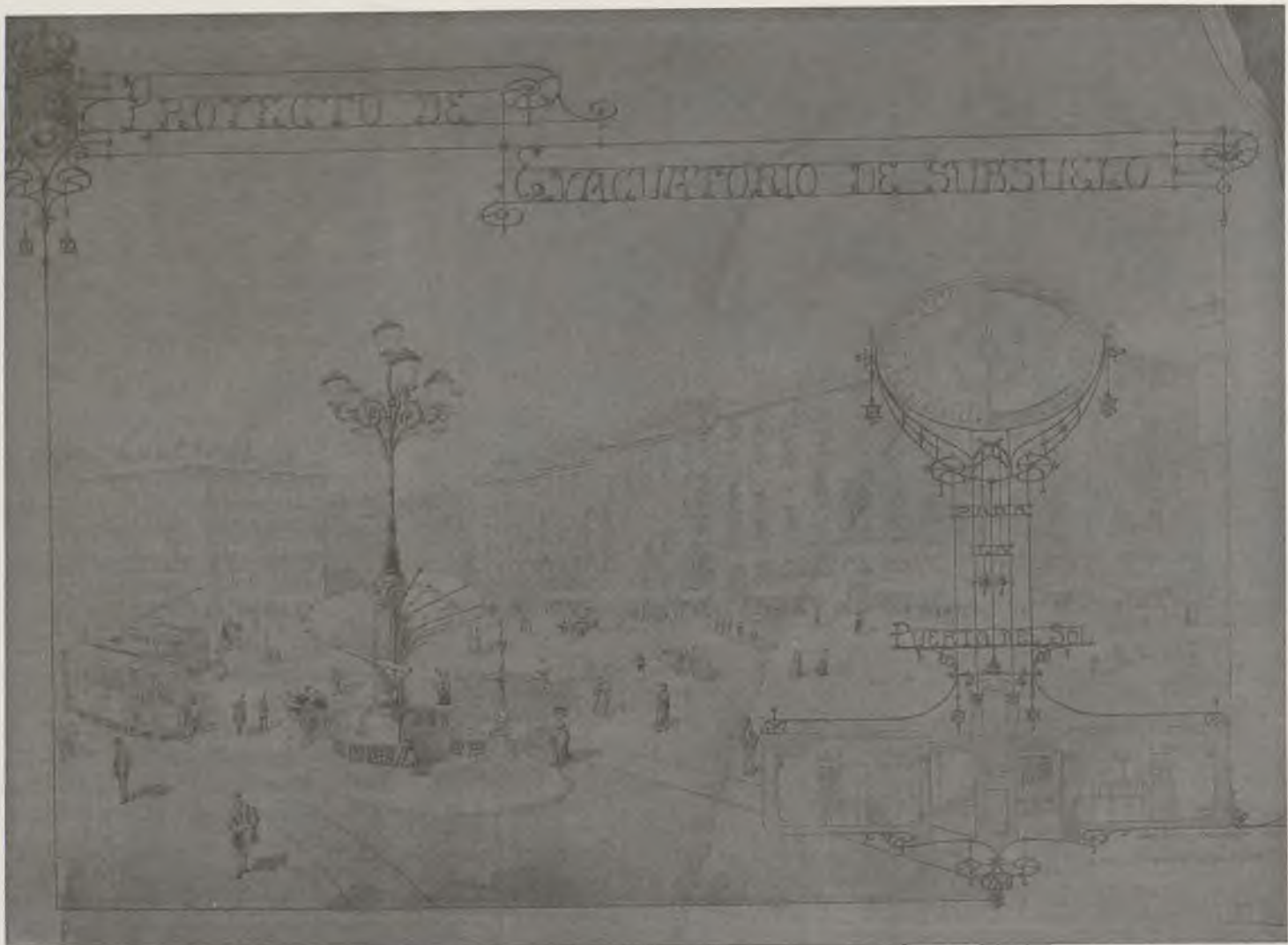
Martí, V.: "Reforma de la Puerta del Sol", en *Revista de Obras Públicas*, números 5, 7, 8, 11, 14, 16, 18 y 20. Madrid 1859.

Vranken: "Proyecto de la disposición de vías para la Puerta del Sol", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1898.

Orduña, C.: "La reforma de la Puerta del Sol (1853-1860)", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1926.

Tomé, P.: "Obras de la Puerta del Sol (1853-1860)", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1926.

Navascués Palacio, P.: "Proyectos del S. XIX para la reforma Urbana de la Puerta del Sol", en *Villa de Madrid*. nº 25. Madrid 1968.



491

Ruiz Palomeque E.: "Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo madrileño durante los siglos XIX y XX. Madrid 1976.

Bonet Correa, A.: "La Puerta del Sol: un espacio de sociabilidad en el centro urbano". Jornadas de Estudios sobre la Provincia de Madrid. Diputación Provincial de Madrid. Madrid 1979.

Carrete Parrondo: "Puerta del Sol", en Madrid 61. Madrid 1979.

Exp.: Conde de Casal: "La Puerta del Sol" en Catálogo de la Exposición del Antiguo Madrid, p. 161 a 164. Madrid 1926.

Arnaiz Gorroño, M.J.: "La Puerta del Sol que... ¿Pudo ser?", en Madrid no construido. Exposición-Catálogo. Madrid 1986.

Proyecto modernista, de un elemento farola-marquesina de acceso a un subterráneo en la Puerta del Sol. El dibujo hace una composición (planta-alzado y perspectiva) en relación con la estética de su momento. El elemento propuesto, una gran farola de hierro, que tiene movimiento, como un elemento vegetal.

492

ANÓNIMO

Proyecto de dos farolas para la Puerta del Sol

M.J.A. 23 de Diciembre de 1905

586



492

Dibujo a tinta negra, azul y roja sobre cartulina.

Escala gráfica: 1:50
655 x 380 mm.

Firmado: Ingeniero...

Notas manuscritas: "C. GENERAL MADRILEÑA DE ELECTRICIDAD / PROYECTO DE DOS FAROLAS MONUMENTALES / para la / PUERTA DEL SOL // 8 Arcos de llama de 20 amp. y 4.500 b = 36.000 b // Altura de las farolas, 22,00 mts. / "hasta los arcos 18,00 // Madrid 23 de Diciembre de 1905 / El Ingeniero / Firma".
AV. ASA 0,39-2-8

Bibl.: Merlo, J.: "Plano de Madrid. Copia del que formaron los ingenieros D. Juan Merlo, D. Fernando Gutiérrez y D. Juan de Ribera, publicado por D. Francisco Coella y Pascual Madoz". Madrid 1849.

Malo, N.: "Indicaciones sobre la reforma de la Puerta del Sol y otros puntos de Madrid". Madrid 1854.

Anónimo. *Memoria sobre las obras de la Puerta del Sol*. Madrid 1855.

Anónimo. "El ensanche de la Puerta del Sol", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1855.

Escosura, P.: "Colección de documentos oficiales sobre el proyecto de reforma y ejecución de las obras de la Puerta del Sol y alineaciones de las calles afluentes". Madrid 1856.

Albo: "Observaciones sobre mejoras de Madrid y proyecto de ensanche de la Puerta del Sol", Madrid 1854-1857.

Marti, V.: "Reforma de la Puerta del Sol", en *Revista de Obras Públicas*, números 5, 7, 8, 11, 14, 16, 18 y 20. Madrid 1859.

Vranken: "Proyecto de la disposición de vias para la Puerta del Sol", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1898.

Orduña, C.: "La reforma de la Puerta del Sol (1853-1860)", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1926.

Tomé, P.: "Obras de la Puerta del Sol (1853-1860)", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1926.

Navascués Palacio, P.: "Proyectos del S. XIX para la reforma Urbana de la Puerta del Sol", en *Villa de Madrid*. nº 25. Madrid 1968.

Ruiz Palomeque E.: "Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo madrileño durante los siglos XIX y XX". Madrid 1976.

Bonet Correa, A.: "La Puerta del Sol: un espacio de sociabilidad en el centro urbano". *Jornadas de Estudios sobre la Provincia de Madrid*. Diputación Provincial de Madrid. Madrid 1979.

Carrete Parrondo: "Puerta del Sol", en Madrid 61. Madrid 1979.

Exp.: Conde de Casal: "La Puerta del Sol" en *Catálogo de la Exposición del Antiguo Madrid*, p. 161 a 164. Madrid 1926.

Arnaiz Gorroño, M.J.: "La Puerta del Sol que... ¿Pudo ser?", en *Madrid no construido*. Exposición-Catálogo. Madrid 1986.

La Puerta del Sol se contempló desde la escala más general del plano director, al elemento concreto de diseño de mobiliario, como en este caso de sus farolas.

M.J.A.

493

QUEROL, Agustín

Proyecto de farola monumental para la Puerta del Sol

1894

Dibujo en tinta negra sobre papel tela tratada
Escala: 5 centímetros por metro.

780 x 380 mm.

Fdo: A. Querol (rubricado).

AV. ASA. 13-98-13

Bibl.: Merlo, J.: "Plano de Madrid. Copia del que formaron los ingenieros D. Juan Merlo, D. Fernando Gutiérrez y D. Juan de Ribera, publicado por D. Francisco Coella y Pascual Madoz". Madrid 1849.

Malo, N.: "Indicaciones sobre la reforma de la Puerta del Sol y otros puntos de Madrid". Madrid 1854.

Anónimo. *Memoria sobre las obras de la Puerta del Sol*. Madrid 1855.

Anónimo. "El ensanche de la Puerta del Sol", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1855.

Escosura, P.: "Colección de documentos oficiales sobre el proyecto de reforma y ejecución de las obras de la Puerta del Sol y alineaciones de las calles afluentes". Madrid 1856.

Albo: "Observaciones sobre mejoras de Madrid y proyecto de ensanche de la Puerta del Sol", Madrid 1854-1857.

Marti, V.: "Reforma de la Puerta del Sol", en *Revista de Obras Públicas*, números 5, 7, 8, 11, 14, 16, 18 y 20. Madrid 1859.

Vranken: "Proyecto de la disposición de vias para la Puerta del Sol", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1898.

Orduña, C.: "La reforma de la Puerta del Sol (1853-1860)", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1926.

Tomé, P.: "Obras de la Puerta del Sol (1853-1860)", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1926.

Navascués Palacio, P.: "Proyectos del S. XIX para la reforma Urbana de la Puerta del Sol", en *Villa de Madrid*. nº 25. Madrid 1968.

Ruiz Palomeque E.: "Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo madrileño durante los siglos XIX y XX". Madrid 1976.

Bonet Correa, A.: "La Puerta del Sol: un espacio de sociabilidad en el centro urbano". *Jornadas de Estudios sobre la Provincia de Madrid*. Diputación Provincial de Madrid. Madrid 1979.

Carrete Parrondo: "Puerta del Sol", en Madrid 61. Madrid 1979.

Exp.: Conde de Casal: "La Puerta del Sol" en Catálogo de la Exposición del Antiguo Madrid, p. 161 a 164. Madrid 1926.

Arnaiz Gorroño, M.J.: "La Puerta del Sol que... ¿Pudo ser?", en *Madrid no construido*. Exposición-Catálogo. Madrid 1986.

Con destino a la Puerta del Sol, esta obra que no llegó a realizarse muestra una más de las alternativas con la que se quiso monumentalizar la plaza que todavía en este tiempo asumía el ser núcleo sustancial de la dinámica urbana de la capital. El escultor Agustín Querol de quien dice el expediente que acompaña el proyecto que "fue autor de muchas obras de escultura", diseña la obra como un monumento conmemorativo dedicado según su propuesta a la "Unidad de fuerzas físicas". El proyecto fue rechazado por haber sido suscrito otro en forma de candelabro "con motores hidroeléctricos de sistema Dulait" y también por los inconvenientes que presenta el de Querol en lo tocante al tendido eléctrico y gastos de exceso en la fábrica.

El escultor fijó el coste de su obra en 67.800 pesetas.

El diseño está dotado de gran solidez y gracia otorgando a la farola el valor de una estatua por la solidez y la decoración otorgada al recio pedestal.

V.T.M.



493

494

ANTONIO RUIZ DE SALCES

Proyecto de surtidores para la Puerta del Sol. Planta (a)

1862

Dibujo a tinta y aguadas roja y azul

Escala 1:50

680 x 475 mm.

Fdo.: Antonio Ruiz de Salces

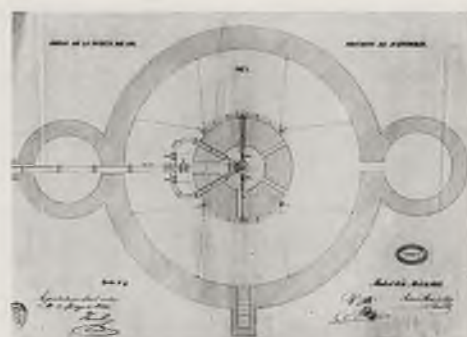
AGA. E y C. Plano 206 / 9093-15

Bibl.: Merlo, J.: "Plano de Madrid. Copia del que formaron los ingenieros D. Juan Merlo, D. Fernando Gutiérrez y D. Juan de Ribera, publicado por D. Francisco Coella y Pascual Madoz". Madrid 1849.

Malo, N.: "Indicaciones sobre la reforma de la Puerta del Sol y otros puntos de Madrid". Madrid 1854.

Anónimo. *Memoria sobre las obras de la Puerta del Sol*. Madrid 1855.

Anónimo. "El ensanche de la Puerta del Sol", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1855.



494.a

Escosura, P.: "Colección de documentos oficiales sobre el proyecto de reforma y ejecución de las obras de la Puerta del Sol y alineaciones de las calles afluentes". Madrid 1856.

Albo: "Observaciones sobre mejoras de Madrid y proyecto de ensanche de la Puerta del Sol", Madrid 1854-1857.

Marti, V.: "Reforma de la Puerta del Sol", en *Revista de Obras Públicas*, números 5, 7, 8, 11, 14, 16, 18 y 20. Madrid 1859.

Vranken: "Proyecto de la disposición de vías para la Puerta del Sol", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1898.

Orduña, C.: "La reforma de la Puerta del Sol (1853-1860)", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1926.

Tomé, P.: "Obras de la Puerta del Sol (1853-1860)", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1926.

Navascués Palacio, P.: "Proyectos del S. XIX para la reforma Urbana de la Puerta del Sol", en *Villa de Madrid*. nº 25. Madrid 1968.

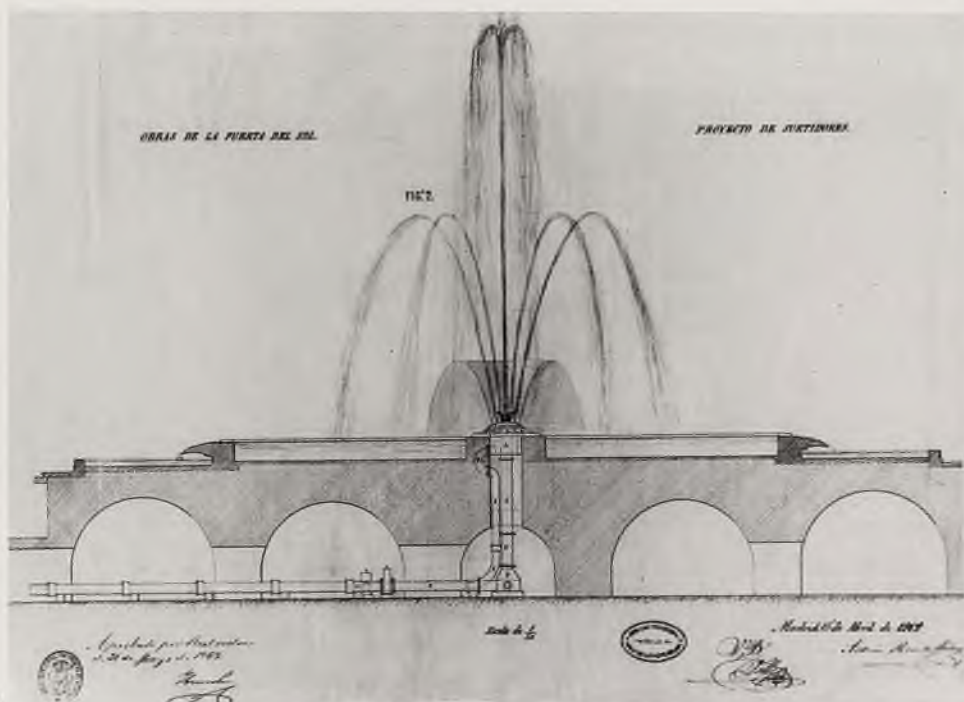
Ruiz Palomeque E.: "Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo madrileño durante los siglos XIX y XX". Madrid 1976.

Bonet Correa, A.: "La Puerta del Sol: un espacio de sociabilidad en el centro urbano". *Jornadas de Estudios sobre la Provincia de Madrid*. Diputación Provincial de Madrid. Madrid 1979.

Carrete Parrondo: "Puerta del Sol", en Madrid 61. Madrid 1979.

Exp.: Conde de Casal: "La Puerta del Sol" en Catálogo de la Exposición del Antiguo Madrid, p. 161 a 164. Madrid 1926.

Arnaiz Gorroño, M.J.: "La Puerta del Sol que... ¿Pudo ser?", en *Madrid no construido*. Exposición-Catálogo. Madrid 1986.



494.B

494

ANTONIO RUIZ DE SALCES

Proyecto de surtidores para la Puerta del Sol. Alzado (b)

1862

Dibujo a tinta y aguadas roja y azul

Escala 1:50

675 x 455 mm.

Fdo.: Antonio Ruiz de Salces

AGA. E. y C. Plano 207 9093-15

Bibl.: Merlo, J.: "Plano de Madrid. Copia del que formaron los ingenieros D. Juan Merlo, D. Fernando Gutiérrez y D. Juan de Ribera, publicado por D. Francisco Coella y Pascual Madoz". Madrid 1849.

Malo, N.: "Indicaciones sobre la reforma de la Puerta del Sol y otros puntos de Madrid". Madrid 1854.

Anónimo. *Memoria sobre las obras de la Puerta del Sol*. Madrid 1855.

Anónimo. "El ensanche de la Puerta del Sol", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1855.

Escosura, P.: "Colección de documentos oficiales sobre el proyecto de reforma y ejecución de las obras de la Puerta del Sol y alineaciones de las calles afluentes". Madrid 1856.

Albo: "Observaciones sobre mejoras de Madrid y proyecto de ensanche de la Puerta

del Sol", Madrid 1854-1857.

Martí, V.: "Reforma de la Puerta del Sol", en *Revista de Obras Públicas*, números 5, 7, 8, 11, 14, 16, 18 y 20. Madrid 1859.

Vranken: "Proyecto de la disposición de vias para la Puerta del Sol", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1898.

Orduña, C.: "La reforma de la Puerta del Sol (1853-1860)", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1926.

Tomé, P.: "Obras de la Puerta del Sol (1853-1860)", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1926.

Navascués Palacio, P.: "Proyectos del S. XIX para la reforma Urbana de la Puerta del Sol", en *Villa de Madrid*. nº 25. Madrid 1968.

Ruiz Palomeque E.: "Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo madrileño durante los siglos XIX y XX". Madrid 1976.

Bonet Correa, A.: "La Puerta del Sol: un espacio de sociabilidad en el centro urbano". *Jornadas de Estudios sobre la Provincia de Madrid*. Diputación Provincial de Madrid. Madrid 1979.

Carrete Parrondo: "Puerta del Sol", en *Madrid* 61. Madrid 1979.

Exp.: Conde de Casal: "La Puerta del Sol" en *Catálogo de la Exposición del Antiguo Madrid*, p. 161 a 164. Madrid 1926.

Arnaiz Gorroño, M.J.: "La Puerta del Sol que... ¿Pudo ser?", en *Madrid no construido*. Exposición-Catálogo. Madrid 1986.

495

LUCIO DEL VALLE

Pavimentación de la Puerta del Sol y sus calles afluentes.

1871

Cartulina con colores

950 x 630 mm.

AGA. E y C. Plano 153

Bibl.: Merlo, J.: "Plano de Madrid. Copia del que formaron los ingenieros D. Juan Merlo, D. Fernando Gutiérrez y D. Juan de Ribera, publicado por D. Francisco Coella y Pascual Madoz". Madrid 1849.

Malo, N.: "Indicaciones sobre la reforma de la Puerta del Sol y otros puntos de Madrid". Madrid 1854.

Anónimo. *Memoria sobre las obras de la Puerta del Sol*. Madrid 1855.

Anónimo. "El ensanche de la Puerta del Sol", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1855.

Escosura, P.: "Colección de documentos oficiales sobre el proyecto de reforma y ejecución de las obras de la Puerta del Sol y alineaciones de las calles afluentes". Madrid 1856.

Albo: "Observaciones sobre mejoras de Madrid y proyecto de ensanche de la Puerta del Sol", Madrid 1854-1857.

Martí, V.: "Reforma de la Puerta del Sol", en *Revista de Obras Públicas*, números 5, 7, 8, 11, 14, 16, 18 y 20. Madrid 1859.

Vranken: "Proyecto de la disposición de vias para la Puerta del Sol", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1898.

Orduña, C.: "La reforma de la Puerta del Sol (1853-1860)", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1926.

Tomé, P.: "Obras de la Puerta del Sol (1853-1860)", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1926.

Navascués Palacio, P.: "Proyectos del S. XIX para la reforma Urbana de la Puerta del Sol", en *Villa de Madrid*. nº 25. Madrid 1968.

Ruiz Palomeque E.: "Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo madrileño durante los siglos XIX y XX". Madrid 1976.

Bonet Correa, A.: "La Puerta del Sol: un espacio de sociabilidad en el centro urbano". *Jornadas de Estudios sobre la Provincia de Madrid*. Diputación Provincial de Madrid. Madrid 1979.

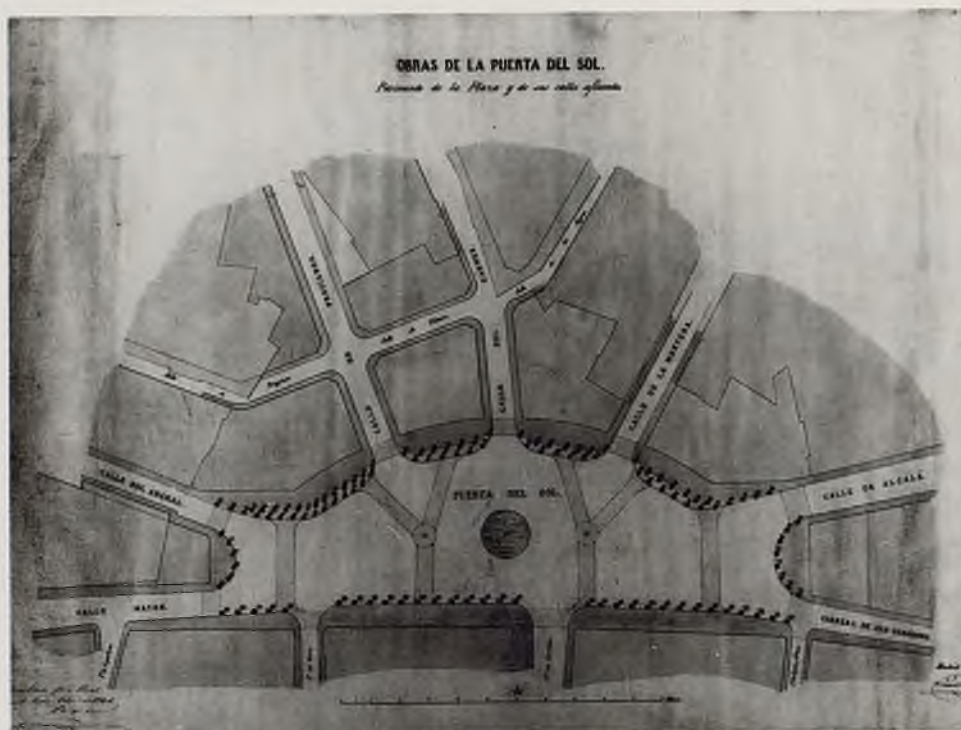
Carrete Parrondo: "Puerta del Sol", en Madrid 61. Madrid 1979.

Exp.: Conde de Casal: "La Puerta del Sol" en Catálogo de la Exposición del Antiguo Madrid, p. 161 a 164. Madrid 1926.

Amaiz Gorroño, M.J.: "La Puerta del Sol que... ¿Pudo ser?", en Madrid no construido. Exposición-Catálogo. Madrid 1986.

Se trata del proyecto definitivo de Lucio del Valle, en una solución que no se realizó: la Puerta del Sol rodeada, no por una galería de cristal, sino por una galería vegetal, es decir, con árboles.

M.J.A.



495

496

ÁLVAREZ ANÍBAL

Reforma de la Puerta del Sol

Madrid 25 de Octubre de 1858

Dibujo a tinta gris sobre papel verjurado con aguadas en ocre y verde.

334 x 485 mm.

Fdo.: Anibal Alvarez

Notas Manuscritas: Madrid 25 de Octubre de 1858 / Anibal Alvarez.

Archivo General de la Administración. Sección Educación. Plano nº 328.

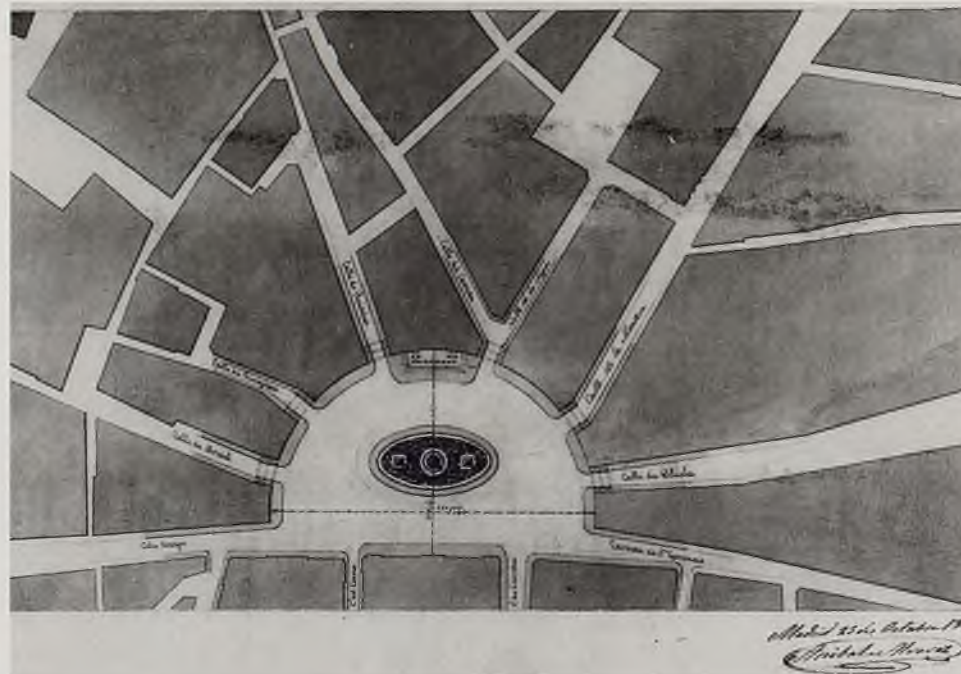
Bibl.: Merlo, J.: "Plano de Madrid. Copia del que formaron los ingenieros D. Juan Merlo, D. Fernando Gutiérrez y D. Juan de Ribera, publicado por D. Francisco Coella y Pascual Madoz". Madrid 1849.

Malo, N.: "Indicaciones sobre la reforma de la Puerta del Sol y otros puntos de Madrid". Madrid 1854.

Anónimo. Memoria sobre las obras de la Puerta del Sol. Madrid 1855.

Anónimo. "El ensanche de la Puerta del Sol", en Revista de Obras Públicas. Madrid 1855.

Escosura, P.: "Colección de documentos oficiales sobre el proyecto de reforma y ejecución de las obras de la Puerta del Sol y alineaciones de las calles afluentes". Madrid 1856.



496.1

Albo: "Observaciones sobre mejoras de Madrid y proyecto de ensanche de la Puerta del Sol", Madrid 1854-1857.

Martí, V.: "Reforma de la Puerta del Sol", en Revista de Obras Públicas, números 5, 7, 8, 11, 14, 16, 18 y 20. Madrid 1859.

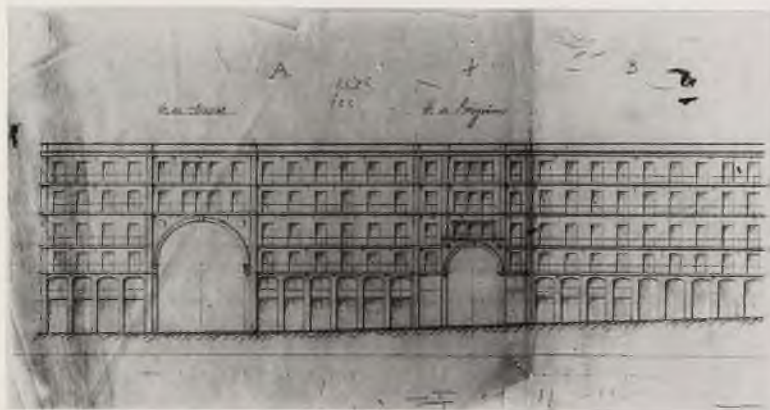
Vranken: "Proyecto de la disposición de vías para la Puerta del Sol", en Revista de Obras Públicas. Madrid 1898.

Orduña, C.: "La reforma de la Puerta del Sol (1853-1860)", en Revista de Obras Públicas. Madrid 1926.

Tomé, P.: "Obras de la Puerta del Sol (1853-1860)", en Revista de Obras Públicas. Madrid 1926.

Navascués Palacio, P.: "Proyectos del S. XIX para la reforma Urbana de la Puerta del Sol", en Villa de Madrid. nº 25. Madrid 1968.

590



496

Ruiz Palomeque E.: "Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo madrileño durante los siglos XIX y XX. Madrid 1976.

Bonet Correa, A.: "La Puerta del Sol: un espacio de sociabilidad en el centro urbano". Jornadas de Estudios sobre la Provincia de Madrid. Diputación Provincial de Madrid. Madrid 1979.

Carrete Parrondo: "Puerta del Sol", en Madrid 61. Madrid 1979.

Exp.: Conde de Casal: "La Puerta del Sol" en Catálogo de la Exposición del Antiguo Madrid, p. 161 a 164. Madrid 1926.

Armaiz Gorroño, M.J.: "La Puerta del Sol que... ¿Pudo ser?", en *Madrid no construido*. Exposición-Catálogo. Madrid 1986.

Propuesta con un lado semicircular exagerado, y unos jardines centrales. Arcos cerrando la entrada a la plaza desde las calles adyacentes. La plaza aparece como un gran escenario al que se abren, como tribunas las calles, bajo arco de triunfo. En el centro, jardines con elementos esculturales.

M.J.A.



497

J. B. PEYRONET

Plano de las obras de ensanche de la Puerta del Sol

28 de Mayo de 1856

Litografía
440 x 600 mm.

Notas manuscritas: "PLANO DE LAS OBRAS DE ENSANCHE Y DE LAS ALINEACIONES DE LA PLAZA DE LA PUERTA DEL SOL Y CALLES AFLUENTES..."

AV. ASA. 0,59-16-5

Bibl.: Merlo, J.: "Plano de Madrid. Copia del que formaron los ingenieros D. Juan Merlo, D. Fernando Gutiérrez y D. Juan de Ribera, publicado por D. Francisco Coella y Pascual Madoz". Madrid 1849.

Malo, N.: "Indicaciones sobre la reforma de la Puerta del Sol y otros puntos de Madrid". Madrid 1854.

Anónimo. *Memoria sobre las obras de la Puerta del Sol*. Madrid 1855.

Anónimo. "El ensanche de la Puerta del Sol", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1855.

Escosura, P.: "Colección de documentos oficiales sobre el proyecto de reforma y ejecución de las obras de la Puerta del Sol y alineaciones de las calles afluentes". Madrid 1856.

Albo: "Observaciones sobre mejoras de Madrid y proyecto de ensanche de la Puerta del Sol", Madrid 1854-1857.

Marti, V.: "Reforma de la Puerta del Sol", en *Revista de Obras Públicas*, números 5, 7, 8, 11, 14, 16, 18 y 20. Madrid 1859.

Vranken: "Proyecto de la disposición de vias para la Puerta del Sol", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1898.

Orduña, C.: "La reforma de la Puerta del Sol (1853-1860)", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1926.

Tomé, P.: "Obras de la Puerta del Sol (1853-1860)", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1926.

Navascués Palacio, P.: "Proyectos del S. XIX para la reforma Urbana de la Puerta del Sol", en *Villa de Madrid*. nº 25. Madrid 1968.

Ruiz Palomeque E.: "Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo madrileño durante los siglos XIX y XX. Madrid 1976.

Bonet Correa, A.: "La Puerta del Sol: un espacio de sociabilidad en el centro urbano". Jornadas de Estudios sobre la Provincia de Madrid. Diputación Provincial de Madrid. Madrid 1979.

Carrete Parrondo: "Puerta del Sol", en Madrid 61. Madrid 1979.

Exp.: Conde de Casal: "La Puerta del Sol" en Catálogo de la Exposición del Antiguo Madrid, p. 161 a 164. Madrid 1926.

Armaiz Gorroño, M.J.: "La Puerta del Sol que... ¿Pudo ser?", en *Madrid no construido*. Exposición-Catálogo. Madrid 1986.

Los primeros proyectos presentados y aprobados, que no se realizaron por diversas cuestiones, planteaban una plaza regular, más amplia y ordenada, mediante la cuadratura de lo existente y, como en este caso, la alineación del callejero.

M.J.A

591



Anónimo. *Memoria sobre las obras de la Puerta del Sol*. Madrid 1855.

Anónimo. "El ensanche de la Puerta del Sol", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1855.

Escosura, P.: "Colección de documentos oficiales sobre el proyecto de reforma y ejecución de las obras de la Puerta del Sol y alineaciones de las calles afluentes". Madrid 1856.

Albo: "Observaciones sobre mejoras de Madrid y proyecto de ensanche de la Puerta del Sol", Madrid 1854-1857.

Marti, V.: "Reforma de la Puerta del Sol", en *Revista de Obras Públicas*, números 5, 7, 8, 11, 14, 16, 18 y 20. Madrid 1859.

Vranken: "Proyecto de la disposición de vías para la Puerta del Sol", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1898.

Orduña, C.: "La reforma de la Puerta del Sol (1853-1860)", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1926.

Tomé, P.: "Obras de la Puerta del Sol (1853-1860)", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1926.

Navascués Palacio, P.: "Proyectos del S. XIX para la reforma Urbana de la Puerta del Sol", en *Villa de Madrid*. nº 25. Madrid 1968.

Ruiz Palomeque E.: "Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo madrileño durante los siglos XIX y XX". Madrid 1976.

Bonet Correa, A.: "La Puerta del Sol: un espacio de sociabilidad en el centro urbano". *Jornadas de Estudios sobre la Provincia de Madrid*. Diputación Provincial de Madrid. Madrid 1979.

Carrete Parrondo: "Puerta del Sol", en *Madrid* 61. Madrid 1979.

Exp.: Conde de Casal: "La Puerta del Sol" en *Catálogo de la Exposición del Antiguo Madrid*, p. 161 a 164. Madrid 1926.

Arnaiz Gorroño, M.J.: "La Puerta del Sol que... ¿Pudo ser?", en *Madrid no construido*. Exposición-Catálogo. Madrid 1986.

498.2

ANÓNIMO

Perspectiva de la Puerta del Sol, tal cual será. Proyecto no ejecutado.

S. XIX

Litografía.

246 x 397 mm.

Notas manuscritas: "Perspectiva de la Puerta del Sol, tal cual será. Proyecto no ejecutado". MUSEO MUNICIPAL. I.N. 2471

Bibl.: Merlo, J.: "Plano de Madrid. Copia del que formaron los ingenieros D. Juan Merlo, D. Fernando Gutiérrez y D. Juan de Ribera, publicado por D. Francisco Coella y Pascual Madoz". Madrid 1849.

Malo, N.: "Indicaciones sobre la reforma de la Puerta del Sol y otros puntos de Madrid". Madrid 1854.

Anónimo. *Memoria sobre las obras de la Puerta del Sol*. Madrid 1855.

Anónimo. "El ensanche de la Puerta del Sol", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1855.

Escosura, P.: "Colección de documentos oficiales sobre el proyecto de reforma y ejecución de las obras de la Puerta del Sol y alineaciones de las calles afluentes". Madrid 1856.

Albo: "Observaciones sobre mejoras de Madrid y proyecto de ensanche de la Puerta del Sol", Madrid 1854-1857.

Marti, V.: "Reforma de la Puerta del Sol", en *Revista de Obras Públicas*, números 5, 7, 8, 11, 14, 16, 18 y 20. Madrid 1859.

Vranken: "Proyecto de la disposición de vías para la Puerta del Sol", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1898.

Orduña, C.: "La reforma de la Puerta del Sol (1853-1860)", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1926.

Tomé, P.: "Obras de la Puerta del Sol (1853-1860)", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1926.

Navascués Palacio, P.: "Proyectos del S. XIX para la reforma Urbana de la Puerta del Sol", en *Villa de Madrid*. nº 25. Madrid 1968.

Ruiz Palomeque E.: "Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo madrileño durante los siglos XIX y XX". Madrid 1976.

Bonet Correa, A.: "La Puerta del Sol: un espacio de sociabilidad en el centro urbano". *Jornadas de Estudios sobre la Provincia de Madrid*. Diputación Provincial de Madrid. Madrid 1979.

Carrete Parrondo: "Puerta del Sol", en *Madrid* 61. Madrid 1979.

Exp.: Conde de Casal: "La Puerta del Sol" en *Catálogo de la Exposición del Antiguo Madrid*, p. 161 a 164. Madrid 1926.

Arnaiz Gorroño, M.J.: "La Puerta del Sol que... ¿Pudo ser?", en *Madrid no construido*. Exposición-Catálogo. Madrid 1986.

Propuesta de ordenación de la Puerta del Sol, ampliando el lado Norte con un gran arco (semejante a la solución definitiva).

que al uniformar el espacio le confiere regularidad y orden que por su situación de cruce de calles, no tiene.

Seis plantas (las dos primeras englobadas en un zócalo galería, de carácter comercial que avanza sobre la calle), en una construcción que a excepción de las plantas del zócalo, reproduce los esquemas al uso en Madrid (balcones estrechos y alargados, remate con tejadillo, etc.)

Un proyecto, presentado al Conde de San Luis, con una escultura sobre columna de Isabel II, que no se realizó.

M.J.A.



498.2

498.3

ANÓNIMO

Plano de las obras de la Puerta del Sol

1855

Dibujo sobre papel a tinta y aguadas.

Escala "1/1000".

300 x 480 mm.

Notas manuscritas: "Plano de las obras de la Puerta del Sol".

Declaradas de utilidad Pública / por / la Asamblea Nacional del 21 de Julio de 1855".

Arriba en la parte izquierda: "la Plaza tendrá 157 pies de ancho es/ decir 15 pies menos que el proyecto pri- / mitivo, y 510 pies de largo, resaltando un paralelogramo de 80.000 pies cua- / drados.

Las casas que se han de expropiar son / para una superficie de 250.000 pies, de los / cuales 30.000 quedan a beneficio de la Plaza / y 20.000 para el ensanche de las calles ad / yacentes".

a. Ministerio de Gobernación / b. Bolsa. / Casa con fachada igual a la de la bolsa. / d. Teatro. / e. Fonda con 100 habitaciones. / f. Tiendas, Cafe y habitaciones" / /

MUSEO MUNICIPAL I.N. 2477

Bibl.: Merlo, J.: "Plano de Madrid. Copia del que formaron los ingenieros D. Juan Merlo, D. Fernando Gutiérrez y D. Juan de Ribera, publicado por D. Francisco Coella y Pascual Madoz". Madrid 1849.

Malo, N.: "Indicaciones sobre la reforma de la Puerta del Sol y otros puntos de Madrid". Madrid 1854.

Anónimo. Memoria sobre las obras de la Puerta del Sol. Madrid 1855.

Anónimo. "El ensanche de la Puerta del Sol", en Revista de Obras Públicas. Madrid 1855.

Escosura, P.: "Colección de documentos oficiales sobre el proyecto de reforma y ejecución de las obras de la Puerta del Sol y alineaciones de las calles afluentes". Madrid 1856.

Albo: "Observaciones sobre mejoras de Madrid y proyecto de ensanche de la Puerta del Sol", Madrid 1854-1857.

Marti, V.: "Reforma de la Puerta del Sol", en Revista de Obras Públicas, números 5, 7, 8, 11, 14, 16, 18 y 20. Madrid 1859.

Vranken: "Proyecto de la disposición de vias para la Puerta del Sol", en Revista de Obras Públicas. Madrid 1898.

Orduña, C.: "La reforma de la Puerta del Sol (1853-1860)", en Revista de Obras Públicas. Madrid 1926.

Tomé, P.: "Obras de la Puerta del Sol (1853-1860)", en Revista de Obras Públicas. Madrid 1926.

Navascués Palacio, P.: "Proyectos del S. XIX para la reforma Urbana de la Puerta del Sol", en Villa de Madrid. nº 25. Madrid 1968.

Ruiz Palomeque E.: "Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo madrileño durante los siglos XIX y XX. Madrid 1976.

Bonet Correa, A.: "La Puerta del Sol: un espacio de sociabilidad en el centro urbano". Jornadas de Estudios sobre la Provincia de Madrid. Diputación Provincial de Madrid. Madrid 1979.

Carrete Parrondo: "Puerta del Sol", en Madrid 61. Madrid 1979.

Exp.: Conde de Casal: "La Puerta del Sol" en Catálogo de la Exposición del Antiguo Madrid, p. 161 a 164. Madrid 1926.

Arnaiz Gorroño, M.J.: "La Puerta del Sol que... ¿Pudo ser?", en Madrid no construido. Exposición-Catálogo. Madrid 1986.

Una de las muchas propuestas que no se realizaron, en las que se instalaban en torno a la nueva plaza los edificios de vanguardia del momento: la Bolsa, un Teatro, una Fonda con 100 habitaciones, tiendas y Cafés... en un espacio ordenado y simétrico (la manzana frente a la Bolsa —que ocupa el lugar de la antigua iglesia del Buen Suceso— repite su misma fachada, reforzándose así la idea de regularidad y orden). La Plaza se amplía, proponiendo un gran espacio rectangular. Como ya sabemos, no se realizó.

M.J.A.

498.4

PÉREZ, Luis

Proyecto de Reforma de la Puerta del Sol

1860

Litografía

Escala: 200 pies

580 x 792 mm.

Fdo. "Luis Perez" (Rubricado)

AV. ASA. 0,59-10-2



498

Bibl.: Merlo, J.: "Plano de Madrid. Copia del que formaron los ingenieros D. Juan Merlo, D. Fernando Gutiérrez y D. Juan de Ribera, publicado por D. Francisco Coella y Pascual Madoz". Madrid 1849.

Malo, N.: "Indicaciones sobre la reforma de la Puerta del Sol y otros puntos de Madrid". Madrid 1854.

Anónimo. Memoria sobre las obras de la Puerta del Sol. Madrid 1855.

Anónimo. "El ensanche de la Puerta del Sol", en Revista de Obras Públicas. Madrid 1855.

Escosura, P.: "Colección de documentos oficiales sobre el proyecto de reforma y ejecución de las obras de la Puerta del Sol y alineaciones de las calles afluentes". Madrid 1856.

Albo: "Observaciones sobre mejoras de Madrid y proyecto de ensanche de la Puerta del Sol", Madrid 1854-1857.

Marti, V.: "Reforma de la Puerta del Sol", en Revista de Obras Públicas, números 5, 7, 8, 11, 14, 16, 18 y 20. Madrid 1859.

Vranken: "Proyecto de la disposición de vías para la Puerta del Sol", en Revista de Obras Públicas. Madrid 1898.

Orduña, C.: "La reforma de la Puerta del Sol (1853-1860)", en Revista de Obras Públicas. Madrid 1926.

Tomé, P.: "Obras de la Puerta del Sol (1853-1860)", en Revista de Obras Públicas. Madrid 1926.

Navascués Palacio, P.: "Proyectos del S. XIX para la reforma Urbana de la Puerta del Sol", en Villa de Madrid. nº 25. Madrid 1968.

Ruiz Palomeque E.: "Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo madrileño durante los siglos XIX y XX. Madrid 1976.

Bonet Correa, A.: "La Puerta del Sol: un espacio de sociabilidad en el centro urbano". Jornadas de Estudios sobre la Provincia de Madrid. Diputación Provincial de Madrid. Madrid 1979.

Carrete Parrondo: "Puerta del Sol", en Madrid 61. Madrid 1979.

Exp.: Conde de Casal: "La Puerta del Sol" en Catálogo de la Exposición del Antiguo Madrid, p. 161 a 164. Madrid 1926.

Arnaiz Gorroño, M.J.: "La Puerta del Sol que... ¿Pudo ser?", en Madrid no construido. Exposición-Catálogo. Madrid 1986.

Curioso e interesante proyecto para la Puerta del Sol, presentado tarde (las obras definitivas ya estaban en marcha) y fuera de escala (es difícil que en la situación del momento se hubiera podido realizar esta propuesta). Grandes ejes, con sus galerías comerciales, pasajes cubiertos, rotondas y plazas subsidiarias, se encontrarían en la nueva Puerta del Sol.

En el lugar del Buen Suceso, una nueva iglesia de planta centralizada, homotecia de San Pedro de Roma...

El Mercado del Carmen, todo un prototipo de arquitectura funcional de hierro y cristal. Los ejes interiores, escalinatas y pasajes, de una modernidad rabiosa.

Luis Pérez reflexiona así sobre la Puerta del Sol, con la experiencia europea: Roma, París, Bolonia o Mulhouse.

Una propuesta grandilocuente para la Puerta del Sol, que podemos equiparar a la que años después presentará Antonio Palacios Ramilo. Nos perdimos, una vez más, una utopía.. (seguramente, para bien).

M.J.A.

498.5

PÉREZ, Luis

Proyecto de Reforma de la Puerta del Sol

1860

Litografía

Escala: 200 pies

576 x 752 mm.

Fdo.: "Luis Perez" (Rubricado)

AV. ASA. 0,59-10-3

Bibl.: Merlo, J.: "Plano de Madrid. Copia del que formaron los ingenieros D. Juan Merlo, D. Fernando Gutiérrez y D. Juan de Ribera, publicado por D. Francisco Coella y Pascual Madoz". Madrid 1849.

Malo, N.: "Indicaciones sobre la reforma de la Puerta del Sol y otros puntos de Madrid". Madrid 1854.

Anónimo. *Memoria sobre las obras de la Puerta del Sol*. Madrid 1855.

Anónimo. "El ensanche de la Puerta del Sol", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1855.

Escosura, P.: "Colección de documentos oficiales sobre el proyecto de reforma y ejecución de las obras de la Puerta del Sol y alineaciones de las calles afluentes". Madrid 1856.

Albo: "Observaciones sobre mejoras de Madrid y proyecto de ensanche de la Puerta del Sol", Madrid 1854-1857.

Marti, V.: "Reforma de la Puerta del Sol", en *Revista de Obras Públicas*, números 5, 7, 8, 11, 14, 16, 18 y 20. Madrid 1859.

Vranken: "Proyecto de la disposición de vías para la Puerta del Sol", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1898.

Orduña, C.: "La reforma de la Puerta del Sol (1853-1860)", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1926.

Tomé, P.: "Obras de la Puerta del Sol (1853-1860)", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1926.

498.5



Navascués Palacio, P.: "Proyectos del S. XIX para la reforma Urbana de la Puerta del Sol", en *Villa de Madrid*. nº 25. Madrid 1968.

Ruiz Palomeque E.: "Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo madrileño durante los siglos XIX y XX". Madrid 1976.

Bonet Correa, A.: "La Puerta del Sol: un espacio de sociabilidad en el centro urbano". *Jornadas de Estudios sobre la Provincia de Madrid*. Diputación Provincial de Madrid. Madrid 1979.

Carrete Parrondo: "Puerta del Sol", en *Madrid* 61. Madrid 1979.

Exp.: Conde de Casal: "La Puerta del Sol" en *Catálogo de la Exposición del Antiguo Madrid*, p. 161 a 164. Madrid 1926.

Arnaiz Gorroño, M.J.: "La Puerta del Sol que... ¿Pudo ser?", en *Madrid no construido*. *Exposición-Catálogo*. Madrid 1986.

498.6

OLARTE GOCHEA, A.

Proyectos para la reforma de la Puerta del Sol

Siglo XIX

Litografía

Escala: 1 x 1500 metros

635 x 900 mm.

Notas manuscritas: "PROYECTOS PARA LA REFORMA DE LA PUERTA DEL SOL // Proyecto del Arquitecto D. Juan Bautista Peironet // Proyecto de los Ingenieros D. Lucio del Valle. D. Juan Rivera y D. José Morer // Proyecto de la ley de 28 de Junio de 1857 // Proyecto segundo de la junta consultiva de

Policia Urbana // Proyecto de la Dirección facultativa de las obras de la Puerta del Sol / aprobado definitivamente por el Gobierno AV. ASA. 0,69-12-1

Bibl.: Merlo, J.: "Plano de Madrid. Copia del que formaron los ingenieros D. Juan Merlo, D. Fernando Gutiérrez y D. Juan de Ribera, publicado por D. Francisco Coella y Pascual Madoz". Madrid 1849.

Malo, N.: "Indicaciones sobre la reforma de la Puerta del Sol y otros puntos de Madrid". Madrid 1854.

Anónimo. *Memoria sobre las obras de la Puerta del Sol*. Madrid 1855.

Anónimo. "El ensanche de la Puerta del Sol", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1855.

Escosura, P.: "Colección de documentos oficiales sobre el proyecto de reforma y ejecución de las obras de la Puerta del Sol y alineaciones de las calles afluentes". Madrid 1856.

Albo: "Observaciones sobre mejoras de Madrid y proyecto de ensanche de la Puerta del Sol", Madrid 1854-1857.

Marti, V.: "Reforma de la Puerta del Sol", en *Revista de Obras Públicas*, números 5, 7, 8, 11, 14, 16, 18 y 20. Madrid 1859.

Vranken: "Proyecto de la disposición de vías para la Puerta del Sol", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1898.

Orduña, C.: "La reforma de la Puerta del Sol (1853-1860)", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1926.

Tomé, P.: "Obras de la Puerta del Sol (1853-1860)", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1926.

Navascués Palacio, P.: "Proyectos del S. XIX para la reforma Urbana de la Puerta del Sol", en *Villa de Madrid*. nº 25. Madrid 1968.

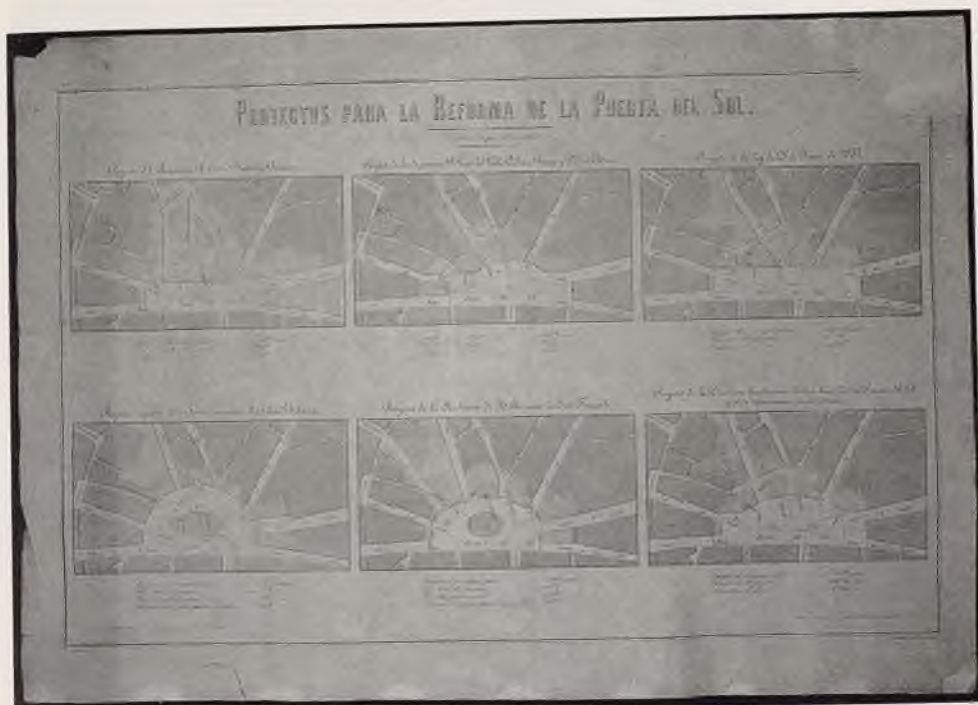
Ruiz Palomeque E.: "Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo madrileño durante los siglos XIX y XX". Madrid 1976.

Bonet Correa, A.: "La Puerta del Sol: un espacio de sociabilidad en el centro urbano". *Jornadas de Estudios sobre la Provincia de Madrid*. Diputación Provincial de Madrid. Madrid 1979.

Carrete Parrondo: "Puerta del Sol", en *Madrid* 61. Madrid 1979.

Exp.: Conde de Casal: "La Puerta del Sol" en *Catálogo de la Exposición del Antiguo Madrid*, p. 161 a 164. Madrid 1926.

Arnaiz Gorroño, M.J.: "La Puerta del Sol que... ¿Pudo ser?", en *Madrid no construido*. *Exposición-Catálogo*. Madrid 1986.



498.6-7

498.7

OLARTE GOECHEA, A.

Proyectos para la reforma de la Puerta del Sol

Siglo XIX

Litografía

Escala: 1 x 1500 metros

780 x 1033 mm.

Notas manuscritas: "PROYECTOS PARA LA REFORMA DE LA PUERTA DEL SOL // Proyecto del Arquitecto D. Juan Bautista Peironet // Proyecto de los Ingenieros D. Lucio del Valle, D. Juan Rivera y D. José Morer // Proyecto de Ley de 28 de Junio de 1857 // Proyecto segundo de la junta consultiva de Policía Urbana // Proyecto de la Academia de Nobles artes de San Fernando // Proyecto de la Dirección facultativa de las obras de la Puerta del Sol // aprobado definitivamente por el Gobierno"
AV. ASA. 9-427-45

Bibl.: Merlo, J.: "Plano de Madrid. Copia del que formaron los ingenieros D. Juan Merlo, D. Fernando Gutiérrez y D. Juan de Ribera, publicado por D. Francisco Coella y Pascual Madoz". Madrid 1849.

Malo, N.: "Indicaciones sobre la reforma de la Puerta del Sol y otros puntos de Madrid". Madrid 1854.

Anónimo. *Memoria sobre las obras de la Puerta del Sol*. Madrid 1855.

Anónimo. "El ensanche de la Puerta del Sol", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1855.

Escosura, P.: "Colección de documentos oficiales sobre el proyecto de reforma y ejecución de las obras de la Puerta del Sol y alineaciones de las calles afluentes". Madrid 1856.

Albo: "Observaciones sobre mejoras de Madrid y proyecto de ensanche de la Puerta del Sol", Madrid 1854-1857.

Marti, V.: "Reforma de la Puerta del Sol", en *Revista de Obras Públicas*, números 5, 7, 8, 11, 14, 16, 18 y 20. Madrid 1859.

Vranken: "Proyecto de la disposición de vías para la Puerta del Sol", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1898.

Orduña, C.: "La reforma de la Puerta del Sol (1853-1860)", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1926.

Tomé, P.: "Obras de la Puerta del Sol (1853-1860)", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1926.

Navascués Palacio, P.: "Proyectos del S. XIX para la reforma Urbana de la Puerta del Sol", en *Villa de Madrid*. nº 25. Madrid 1968.

Ruiz Palomeque E.: "Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo madrileño durante los siglos XIX y XX". Madrid 1976.

Bonet Correa, A.: "La Puerta del Sol: un espacio de sociabilidad en el centro urbano".

Jornadas de Estudios sobre la Provincia de Madrid. Diputación Provincial de Madrid. Madrid 1979.

Carrete Parrondo: "Puerta del Sol", en Madrid 61. Madrid 1979.

Exp.: Conde de Casal: "La Puerta del Sol" en Catálogo de la Exposición del Antiguo Madrid, p. 161 a 164. Madrid 1926.

Arnaiz Gorroño, M.J.: "La Puerta del Sol que... ¿Pudo ser?", en *Madrid no construido*. Exposición-Catálogo. Madrid 1986.

Se reúnen aquí seis de los proyectos presentados para la Puerta del Sol. El último, con alguna modificación, es el que se realizó.

1. Proyecto del arquitecto Juan Bautista Peironet.
2. Proyecto de los ingenieros Lucio del Valle, Juan Rivera y José Morer.
3. Proyecto de la Ley de 28 de Junio de 1857.
4. Proyecto Segundo de la Junta Consultiva de Policía Urbana.
5. Proyecto de la Academia de Nobles Artes de San Fernando.
6. Proyecto de la Dirección Facultativa de las obras de la Puerta del Sol aprobado definitivamente por el Gobierno. M.J.A.

M. DE M. y C.

“Proyecto de Galería acristalada que se llamaría del Principe de Asturias D. Alfonso en la Puerta del Sol”

1858

Dibujo en tinta negra sobre cartulina

Escala: Escala en metros.

535 x 755 mm.

Firmado: M. de M. y C.

Notas manuscritas: “Galería del Principe de Asturias D. Alfonso. / Proyecto / de una galería de cristales que podrá construirse sobre las aceras de / los cuatro frentes de la Puerta del Sol // Escala en metros // M. de M. y C.”

AV. ASA. 0,59-8-4

Bibl.: Merlo, J.: “Plano de Madrid. Copia del que formaron los ingenieros D. Juan Merlo, D. Fernando Gutiérrez y D. Juan de Ribera, publicado por D. Francisco Coella y Pascual Madoz”. Madrid 1849.

Malo, N.: “Indicaciones sobre la reforma de la Puerta del Sol y otros puntos de Madrid”. Madrid 1854.

Anónimo. *Memoria sobre las obras de la Puerta del Sol*. Madrid 1855.

Anónimo. “El ensanche de la Puerta del Sol”, en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1855.

Escosura, P.: “Colección de documentos oficiales sobre el proyecto de reforma y ejecución de las obras de la Puerta del Sol y alineaciones de las calles afluentes”. Madrid 1856.

Albo: “Observaciones sobre mejoras de Madrid y proyecto de ensanche de la Puerta del Sol”, Madrid 1854-1857.

n *Revista de Obras Públicas*, números 5, 7, 8, 11, 14, 16, 18 y 20. Madrid 1859.

Vranken: “Proyecto de la disposición de vías para la Puerta del Sol”, en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1898.

Orduña, C.: “La reforma de la Puerta del Sol (1853-1860)”, en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1926.

Tomé, P.: “Obras de la Puerta del Sol (1853-1860)”, en *Revista de Obras Públicas*. Madrid 1926.

Navascués Palacio, P.: “Proyectos del S. XIX para la reforma Urbana de la Puerta del Sol”, en *Villa de Madrid*. nº 25. Madrid 1968.

Ruiz Palomeque E.: “Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo



498.8

madrileño durante los siglos XIX y XX. Madrid 1976.

Bonet Correa, A.: “La Puerta del Sol: un espacio de sociabilidad en el centro urbano”. *Jornadas de Estudios sobre la Provincia de Madrid*. Diputación Provincial de Madrid. Madrid 1979.

Carrete Parrondo: “Puerta del Sol”, en Madrid 61. Madrid 1979.

Exp.: Conde de Casal: “La Puerta del Sol” en *Catálogo de la Exposición del Antiguo Madrid*, p. 161 a 164. Madrid 1926.

Arnaiz Gorroño, M.J.: “La Puerta del Sol que... ¿Pudo ser?”, en *Madrid no construido*. *Exposición-Catálogo*. Madrid 1986.

El proyecto ofrece una original manera de cerrar de forma porticada el espacio de la Puerta del Sol con una galería de cristales que no hubiese restado transparencia a las fachadas de sus edificios.

El diseño se acompaña de un expediente en el que se manifiesta la intención de embellecimiento del lugar en el momento en que “ha empezado a ponerse en ejecución”. Resalta el ser el centro “donde concurren como radios las principales calles” y que para hacer el paso menos molesto y favorecer el resguardo de la lluvia y el sol, la galería “única hasta ahora en su clase” contribuiría a la belleza de la plaza y a su mejor circulación.

El proyecto se prevee con “cortinas corredizas” que no ocultan las portadas de las tiendas ni los objetos expuestos.

Se indica que estaría compuesta de 150 arcos, repartidos: 50 desde Postas a la C/ Espoz y Mina y 15 por cada lado menor.

Es un diseño de interés, realizado con cuidadosa grafía, posiblemente aplicado a materiales de hierro y de vidrio. Las iniciales de las que el autor se sirve al firmar el proyecto no se han identificado. La fecha, 1858 coincide con la etapa inicial de transformación de este enclave madrileño.

V.T. M.

Terreno de los diseños de los Pozos / de la Nieve en el q / ay diferentes estanques // Terreno y cercas de Particulares // CDE todo lo sombreado / de Amarillo alrededor de / estas letras, es lo q deve ocupar el / Cuartel Projectado y detallado en grande / F. Estanque p.^a coger hielo // GH Sitio en que se pueden construir los Pavello- / nes para oficiales // Madrid a 6 de Enero de 1771 // D.^o Jorque de Sicre // Servicio Geográfico del Ejército. Departamento de Archivo y Estudios Geográficos. Plano n.º 79.

Este cuartel proyectado en 1771 debería ocupar un lugar importante desde el punto de vista estratégico, pues se levantaría junto a la Puerta de los Pozos—actual Glorieta de Bilbao—, y adosado a la cerca que rodeaba la ciudad. Y es que allí, en el exterior de esa zona de la cerca, el terreno era ciertamente problemático para la defensa de Madrid, como se verificará más tarde, cuando la francesada y las guerras carlistas.

Por otra parte el edificio se diseñó con un esquema normal a los acuartelamientos de la época, aunque en cierta medida adaptado muy sagazmente al terreno de planta trapezoidal que había de ocupar. Así las dependencias más importantes estarían situadas en torno a un gran patio rectangular con soportales en la planta baja, quedando los servicios, como las cocinas o los comunes, en un segundo patio de planta triangular, que así seguía el trazado del terreno y permitía una estructura regular en el patio principal.

Resulta también especialmente significativa la intención por parte del autor del proyecto de buscar un alojamiento cómodo para la tropa, al tiempo que una perfecta adaptación del cuartel al esquema organizativo de la unidad militar que había de alojar, quedando así instalado el primer Batallón con su Compañía de Granaderos y las ocho de Fusileros en la planta baja del edificio, y el segundo Batallón en la planta principal. Los dormitorios serían amplias naves, capaces para alojar a toda la Compañía, y estarían divididos longitudinalmente por un murete bajo que permitía una mejor distribución de las camas en el local, teniendo el acceso los de la planta baja a través de los soportales y los de la principal de una galería cerrada, que así se convertían en las vías de comunicación interior.

Otros aspectos interesantes previstos por D. Jorge de Sicre en aras a una mayor comodidad para los componentes de la Unidad, eran el de reservar unas habitaciones para soldados casados, y sobre todo la posibilidad de construir pabellones para los Oficiales, con lo que trataba de resolver uno de los principales problemas con los que se enfrentaban los mandos militares; además disponía estas viviendas frente al cuartel, con lo que quedaban íntimamente ligadas a él, pero manteniendo al mismo tiempo una cierta independencia.

J.C.M.



500

PLO, Antonio

Cuartel de los Inválidos de San Ginés. Plano del piso bajo y sótanos

Madrid, 31 de Julio de 1776

Dibujo a tinta negra y roja con aguadas en gris sobre papel verjurado.

Escala: "Pies 80 Castilla."

Fdo.: Antonio Pló (Rubricado).

Medidas: 481 x 344 mm.

Notas manuscritas: "Planos de el Quarto bajo, y sotno de las Casas que pertenecen a las Fabricas de / la Yglesia de S.^a Jines de esta Corte, sitas en el Pasadizo de la referida Yglesia, que bá á la Calle del Arenal / las

quales se hallan contiguas a la del Arco, propias de la mencionada Fabrica en la manzana 387, y entre las Casas / marcadas con los Num.^{os} 16 y 19 que no tienen Marca, ni Num.^o alguno, y para manifestar el Estad en q.^e al presente se hallan, se / han formado estos Planos, por el Arquitecto D.^o Antonio Pló, á instancia del S.^{or} d.^o Fran.^{co} Ortiz de Alba, Presv.^{ro} y Adm.^{or} de dhas Fabricas / en este Año de 1776".

"Grande Alcoba // Dormitorio // Pieza de labor o dor / mitorio // Pieza de comer / con su escalera q. / baja a un sotano // Dormitorio / de Criadas // Despensa // Cocina // Dormitorio / de Criados // Despensa // Recibimiento // Ante sala // Pieza de paso q.^e / sirve de Dormi / torio // Esta pieza puede ser / vir de gavinete // Sala q.^e toma sus / luces del Patio // Las lineas de pun / tos encarnados son / ofizios de sotanos // Patio con su corredor; cubi- / erto al rededor. // Sala q.^e corresponde a la Calle / Las lineas de puntos encarnados, demues / tran las Caballerizas, q.^e se hallan en / los sotanos // Pesebres // Cochera // Basu / rero // Portal // escalera prâl // Recibim.^{to}".

"Fachada á la calle del Pasadizo de S.^a

Gines, con su Puerta prâl; Dos alas cocher y dos ventanas á la sala".

"Pies / Castilla.^s // Madrid 31 de julio de 1776 // Antonio Pló".

Signatura: A.G.S., M.P. y D. - L. 71. D.G.T.º 1 - 40, Leg. 80.

501

PLÓ, Antonio

Cuartel de los Inválidos de San Ginés. Plano del piso principal y segundo

Madrid, 31 de Julio de 1776

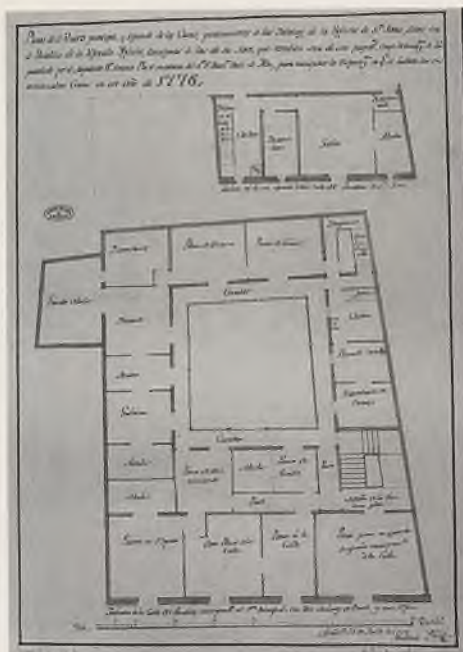
Dibujo a tinta negra con aguadas en gris sobre papel verjurado

Escala: "80 pies castella."^o

Fdo.: Antonio Pló (Rubricado).

Medidas: 481 x 344 mm.

Notas manuscritas: "Plano de el Quarto principal y segundo de las Casas pertenecientes a las Fabricas de la Yglesia de S.^a Jines, sitas en / el Pasadizo de la referida



501

Yglesia, contiguas á las de su Arco, que tambien son de su propiedad, cuya delimitación se há practicado por el Arquitecto d.º Antonio Plo á instancia del S.º d.º Fran.º co Ortiz de Alba, para manifestar la disposición en que se hallan las mencionadas casas en este año de 1776.

Primer croquis: "Despen / sa de / bajo / de la / Escalera // Cocina // Dormitorio // Sala // Recivimi / ento // Alcoba // Fachada del Quarto segundo á oha calle del Pasadizo de S.º Jines".

Segundo croquis: "Grande Alcoba // Dormitorio // Pieza de Reserva // Pieza de Comer // Despensa // Escalera // Escudera // Corredor // Destrado // Cocina // Pieza de criadas // tocador // Gabinete // Dormitorio de criadas // Corredor // Alcoba // Alcoba // Pieza de Recivimiento // Alcoba // Quarto de Estudio // Paso // Paso // verilla de la Escalera // Quarto de Respeto // Otra pieza a las / calles // Pieza á la / calle // Pieza para un grande / Despacho // correspond.º á la Calle". "Fachada á la Calle del Pasadizo, Correspond.º al Q.º Principal con tres Balcones de Buelo y unas rejas". "Pies / Castilla.º // Madrid 31 de julio de 1776 // Antonio Pló".

Signatura: A.G.S., M.P. y D. - L. 72. D.G.T.º I - 40, Leg. 80.

Estos planos fueron realizados para dejar constancia del estado en el que se hallaba el edificio contiguo a San Ginés, y que estaba habilitado como cuartel de

inválidos, pensando posiblemente en una futura reforma de su estructura.

Como tantas otras veces ha ocurrido, también en este caso se utilizó un edificio preexistente para destinarlo a cuartel, aunque aquí tenía unos condicionantes algo distintos por el tipo de personas que debía acoger. En él aparecen claramente todos los inconvenientes derivados de la adaptación de un edificio no pensado para cuartel a esta finalidad, por los problemas que suscita el alojamiento de un contingente más o menos numeroso de individuos en un edificio no diseñado en principio para ello.

J.C.M.

502

ANÓNIMO

Cuarteles de la calle Amor de Dios.
Plano de sótanos

Siglo XVIII

Dibujo a tinta negra con aguadas en gris y rojo sobre papel verjurado

Escala: "100 pies castellanos".

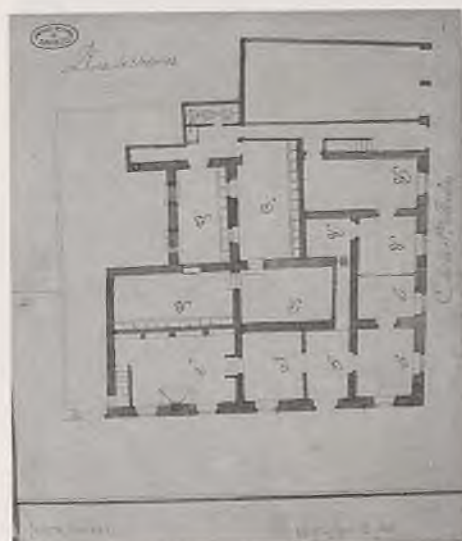
Sin firma

Medidas: 240 x 209 mm.

Notas manuscritas: "Plano de sotanos" //

"Calle de S.ª Maria".

Signatura: A.G.S., M.P. y D. - L. 60. D.G.T.º I - 40, Leg. 80.



502

503

ANÓNIMO

Cuarteles de la calle Amor de Dios.
Plano de la planta baja

Siglo XVIII

Dibujo a tinta negra con aguadas en gris y rojo sobre papel verjurado

Escala: "100 pies castellanos".

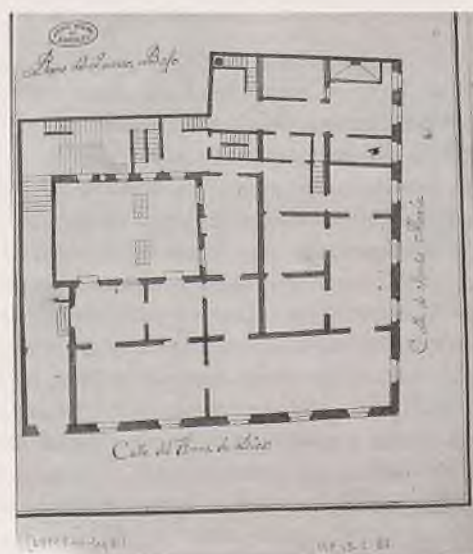
Sin firma

Medidas: 240 x 205 mm.

Notas manuscritas: "Plano de Quarto Bajo" //

"Calle del Amor de Dios" // "Calle de Santa Maria".

Signatura: A.G.S., M.P. y D. - L. 61. D.G.T.º I - 40, Leg. 80.



503

601

504

ANÓNIMO

Cuarteles de la calle Amor de Dios. Plano del piso principal

Siglo XVIII

Dibujo a tinta negra con aguadas en gris y rojo sobre papel verjurado.

Escala: "100 pies castellanos".

Sin firma

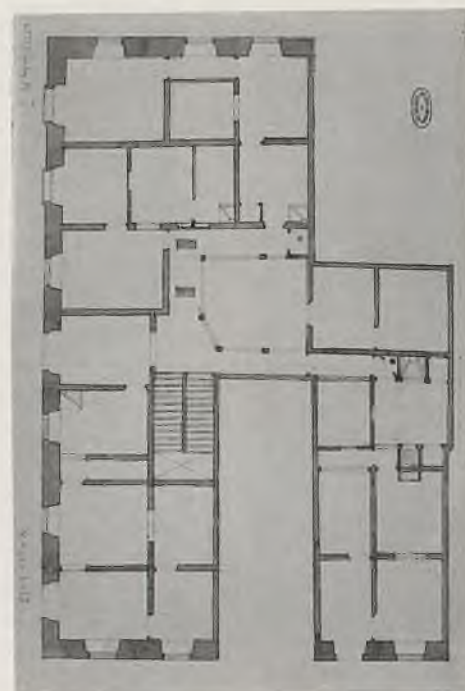
Medidas: 230 x 330 mm.

Notas manuscritas: "Plano del Quar.^{to} Principal" // "Calle del Amor de Dios" // "Calle de Santa María".

Signatura: A.G.S., M.P. y D. - L. 62. D.G.T.º I - 40, Leg. 80.



504



506

505

ANÓNIMO

Cuarteles de la calle Amor de Dios. Plano del piso segundo

Siglo XVIII

Dibujo a tinta negra con aguadas en gris y rojo sobre papel verjurado

Escala: "100 pies castellanos".

Sin firma

Medida: 236 x 205 mm.

Notas manuscritas: "Plano del Quarto Segundo" // "Calle del Amor de Dios" // "Calle de Santa María".

Signatura: A.G.S., M.P. y D. - L. 63. D.G.T.º I - 40, Leg. 80.



505

Al no aparecer notas manuscritas en los planos que indiquen el destino de las diferentes piezas, cabe pensar que las salas más grandes fueran los dormitorios de los soldados, lo que de ser así supondría una mala distribución del interior del edificio en general, pues esas habitaciones destinadas a un amplio contingente humano quedaban contiguas a otras más pequeñas, y además estaban alejadas de las escaleras, con lo que se impedía un rápido movimiento de la tropa.

Igualmente la entrada al edificio no resultaba idónea, pues quedaba situada en un costado y el acceso había de hacerse a través de un largo pasillo.

J.C.M.

506

ANÓNIMO

Cuarteles de la calle Amor de Dios. Plano del piso primero bajo

Siglo XVIII

Dibujo a tinta negra con aguadas en gris y marrón sobre papel verjurado.

Sin escala.

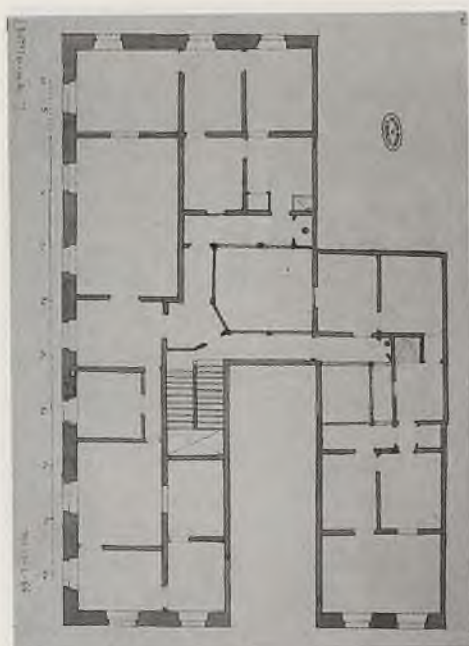
Sin firma

Medidas: 256 x 385 mm.

Notas manuscritas: "1.º", "Bajo".

Signatura: A.G.S., M.P. y D. - L. 65. D.G.T.º I - 40, Leg. 80.

Este cuartel situado en el edificio que formaba la esquina entre las calles del Amor de Dios y de Santa María, carecería de las condiciones necesarias para acuartelamiento, dada su ubicación y el aprovechamiento de un edificio preexistente.



507

ANÓNIMO

**Cuarteles de la calle Amor de Dios.
Plano del piso principal**

Siglo XVIII

Dibujo a tinta negra con aguadas en gris y marrón sobre papel verjurado.

Escala: "80".

Sin firma

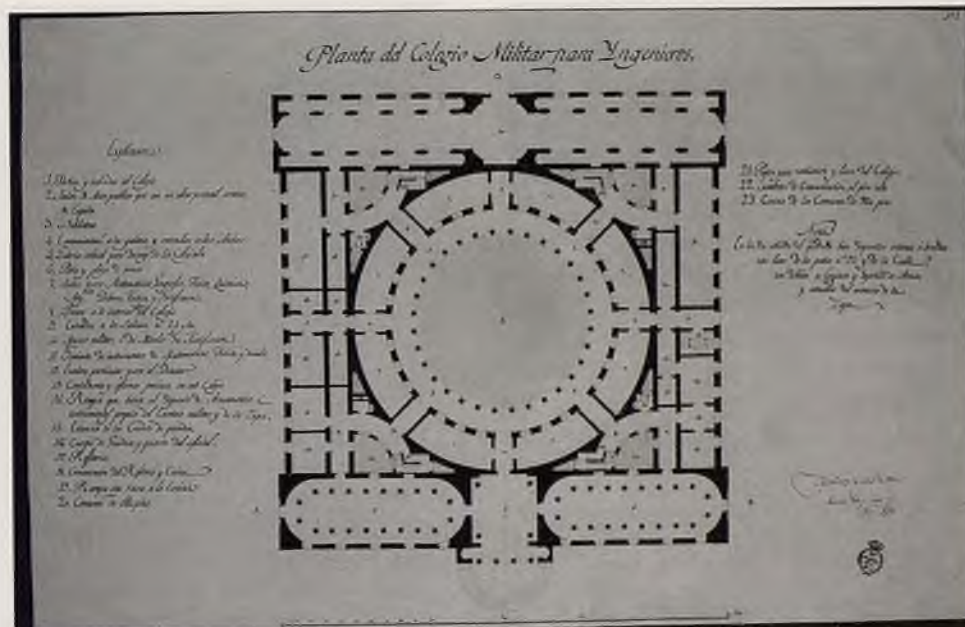
Medidas: 269 x 375 mm.

Notas manuscritas: "Prl".

Signatura: A.G.S., M.P. y D. - L. 66. D.G.T.º I - 40, Leg. 80.

Este cuartel, diferente al anterior, pero situado también en la calle del Amor de Dios, responde en general a la misma problemática que los diseños anteriores, que por otra parte era la más común en los acuartelamientos de Madrid, debido a que casi todos ellos aprovechan edificios ya construidos para alojar a la tropa, lo que originaba serios problemas al no estar ni concebidos ni capacitados para esa función. También aquí carecemos de notas manuscritas que puedan dar una orientación exacta del destino de las distintas piezas en que estaba dividido, aunque sin embargo sí aparece claro por el estudio de los planos que se planteaban graves problemas de distribución interior y de comunicaciones.

J.C.M.



508

508

PÉREZ CUERVO, Tiburcio

**Colegio militar para ingenieros.
Planta**

25 de Abril de 1814

Dibujo en tinta, sobre papel avitelado, con aguadas en ocre.

Escala: 300 pies castellanos.

678 x 994 mm.

Firma: "Madrid 25 de Abril de 1814 / Tiburcio Perez y Cuervo".

Notas manuscritas: "Planta del Colegio Militar para Yngenieros".

"Explicación / 1. Portico y entradas al Colegio / 2. Salon de Actos publicos que con un altar portatil servira / de Capilla / 3. Biblioteca / 4. Comunicacios. a la galeria y entradas a las Aulas / 5. Galeria colosal para desago de los Colegiales / 6. Patio y Plaza de armas / 7. Aulas para Matematicas, Geografia, Fisica, Quimica / Arqtura. Dibuxo, Tactica, y Fortificacion / 8. Pasos a lo interior del Colegio / 9. Entradas a los Salones ns. 2, 3 y 10 / 10. Museo militar, o de Modelos de Fortificacion / 11. Gavinete de instrumentos de Matematicas Fisicas, y demas / 12. Escalera particular para el Director / 13. Contaduria y oficinas precisas en este Colegio / 14. Rampa

que baja al deposito de Armamentos e / instrumentos propios del Exercicio militar, y de la zapa / 15. Estancia de los Criados de guardia / 16. Cuerpo de Guardia y quarto del oficial / 17. Refetorio / 18. Comunicacion del Refetorio y Cocina / 19. Rampa que baja a la Cocina / 20. Comunes en este piso / 21. Patios para ventilacion y luces del Colegio / 22. Escaleras de Comunicacion al piso alto / 23. Caxas de los Comunes del dho piso / Nota / En los dos costados del quadrado ban dispuestos sotanos o bovedas / con luces de los patios N.º 21 y de la Calle / con destino a Cozinas y deposito de Armas / y utensilios del exercicio de la / Zapa".
A.S.F. A-405.

509

PÉREZ CUERVO, Tiburcio

**Colegio militar para ingenieros.
Planta alta**

25 de Abril de 1814

504

ANÓNIMO

Cuarteles de la calle Amor de Dios. Plano del piso principal

Siglo XVIII

Dibujo a tinta negra con aguadas en gris y rojo sobre papel verjurado.

Escala: "100 pies castellanos".

Sin firma

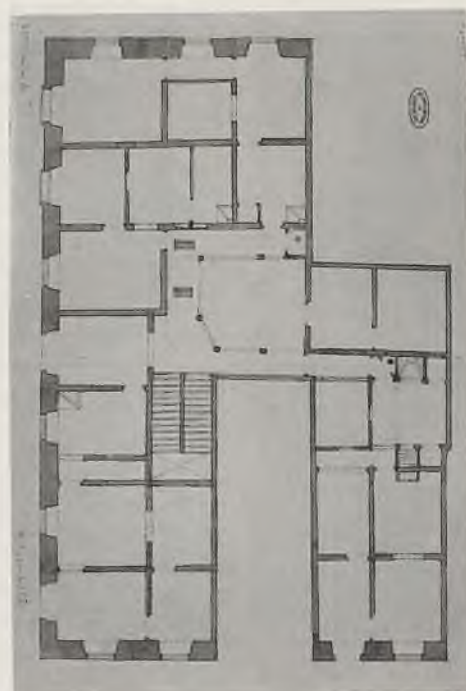
Medidas: 230 x 330 mm.

Notas manuscritas: "Plano del Quar.^{to} Principal" // "Calle del Amor de Dios" // "Calle de Santa Maria".

Signatura: A.G.S., M.P. y D. - L. 62. D.G.T.º I - 40, Leg. 80.



504



506

505

ANÓNIMO

Cuarteles de la calle Amor de Dios. Plano del piso segundo

Siglo XVIII

Dibujo a tinta negra con aguadas en gris y rojo sobre papel verjurado.

Escala: "100 pies castellanos".

Sin firma

Medida: 236 x 205 mm.

Notas manuscritas: "Plano del Quarto Segundo" // "Calle del Amor de Dios" // "Calle de Santa Maria".

Signatura: A.G.S., M.P. y D. - L. 63. D.G.T.º I - 40, Leg. 80.



505

Al no aparecer notas manuscritas en los planos que indiquen el destino de las diferentes piezas, cabe pensar que las salas más grandes fueran los dormitorios de los soldados, lo que de ser así supondría una mala distribución del interior del edificio en general, pues esas habitaciones destinadas a un amplio contingente humano quedaban contiguas a otras más pequeñas, y además estaban alejadas de las escaleras, con lo que se impedía un rápido movimiento de la tropa.

Igualmente la entrada al edificio no resultaba idónea, pues quedaba situada en un costado y el acceso había de hacerse a través de un largo pasillo.

J.C.M.

506

ANÓNIMO

Cuarteles de la calle Amor de Dios. Plano del piso primero bajo

Siglo XVIII

Dibujo a tinta negra con aguadas en gris y marrón sobre papel verjurado.

Sin escala.

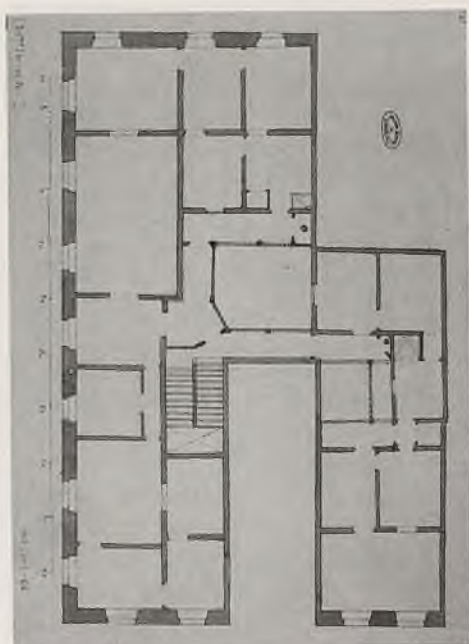
Sin firma

Medidas: 256 x 385 mm.

Notas manuscritas: "1.º", "Bajo".

Signatura: A.G.S., M.P. y D. - L. 65. D.G.T.º I - 40, Leg. 80.

Este cuartel situado en el edificio que formaba la esquina entre las calles del Amor de Dios y de Santa María, carecería de las condiciones necesarias para acuartelamiento, dada su ubicación y el aprovechamiento de un edificio preexistente.



507

ANÓNIMO

**Cuarteles de la calle Amor de Dios.
Plano del piso principal**

Siglo XVIII

Dibujo a tinta negra con aguadas en gris y marrón sobre papel verjurado.

Escala: "80".

Sin firma

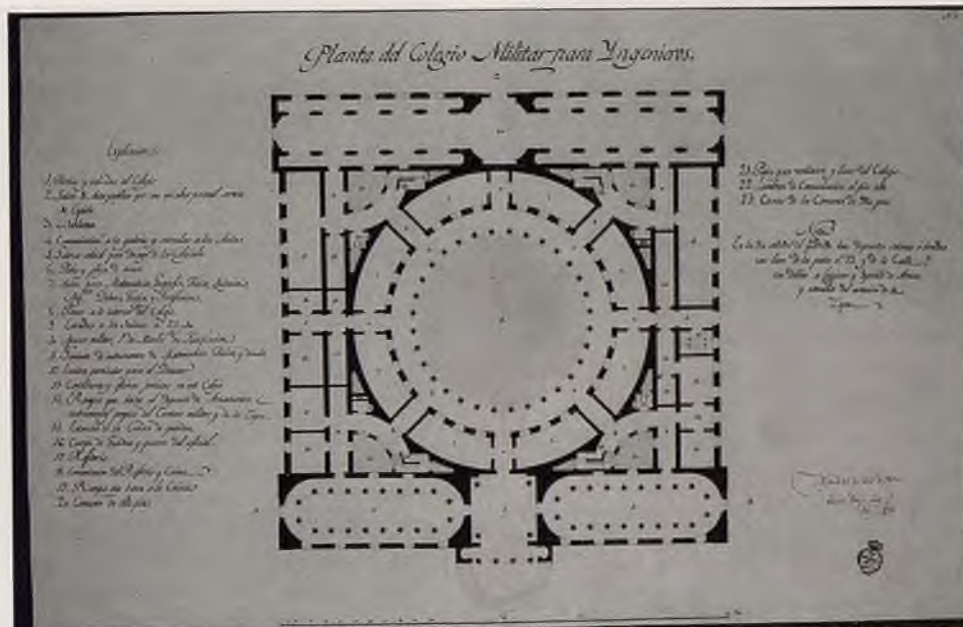
Medidas: 269 x 375 mm.

Notas manuscritas: "Pr1".

Signatura: A.G.S., M.P. y D. - L. 66. D.G.T.º I - 40, Leg. 80.

Este cuartel, diferente al anterior, pero situado también en la calle del Amor de Dios, responde en general a la misma problemática que los diseños anteriores, que por otra parte era la más común en los acuartelamientos de Madrid, debido a que casi todos ellos aprovechan edificios ya construidos para alojar a la tropa, lo que originaba serios problemas al no estar ni concebidos ni capacitados para esa función. También aquí carecemos de notas manuscritas que puedan dar una orientación exacta del destino de las distintas piezas en que estaba dividido, aunque sin embargo sí aparece claro por el estudio de los planos que se planteaban graves problemas de distribución interior y de comunicaciones.

J.C.M.



508

508
PÉREZ CUERVO, Tiburcio

**Colegio militar para ingenieros.
Planta**

25 de Abril de 1814

Dibujo en tinta, sobre papel avitelado, con aguadas en ocre.

Escala: 300 pies castellanos.

678 x 994 mm.

Firma: "Madrid 25 de Abril de 1814 / Tiburcio Perez y Cuervo".

Notas manuscritas: "Planta del Colegio Militar para Yngenieros".

"Explicación / 1. Portico y entradas al Colegio / 2. Salon de Actos publicos que con un altar portatil servira / de Capilla / 3. Biblioteca / 4. Cominiciios. a la galeria y entradas a las Aulas / 5. Galeria colosal para desago de los Colegiales / 6. Patio y Plaza de armas / 7. Aulas para Matematicas, Geografia, Fisica, Quimica / Arqtura. Dibuxo, Tactica, y Fortificacion / 8. Pasos a lo interior del Colegio / 9. Entradas a los Salones ns. 2, 3 y 10 / 10. Museo militar, o de Modelos de Fortificacion / 11. Gavinete de instrumentos de Matematicas Fisicas, y demas / 12. Escalera particular para el Director / 13. Contaduria y oficinas precisas en este Colegio / 14. Rampa

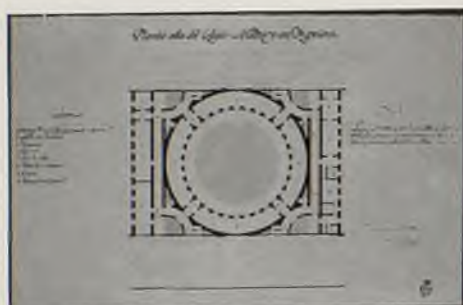
que baja al deposito de Armamentos e / instrumentos propios del Exercicio militar, y de la zapa / 15. Estancia de los Criados de guardia / 16. Cuerpo de Guardia y quarto del oficial / 17. Refetorio / 18. Comunicacion del Refetorio y Cocina / 19. Rampa que baja a la Cocina / 20. Comunes en este piso / 21. Patios para ventilacion y luces del Colegio / 22. Escaleras de Comunicacion al piso alto / 23. Caxas de los Comunes del dho piso / Nota / En los dos costados del quadrado ban dispuestos sotanos o hovedas / con luces de los patios N.º 21 y de la Calle / con destino a Cozinas y deposito de Armas / y utensilios del exercicio de la / Zapa".
A.S.F. A-405.

509

PÉREZ CUERVO, Tiburcio

**Colegio militar para ingenieros.
Planta alta**

25 de Abril de 1814



509

Dibujo en tinta, sobre papel avitelado, con aguadas en ocre.
Escala: 300 pies castellanos.
678 x 989 mm.
Fdo.: "Madrid 25 de Abril de 1814 / Tiburcio Perez y Cuervo".
Notas manuscritas: "Planta alta del Colegio Militar para Yngenieros".
"Explicación / Desembarque de las Escaleras que comunican a este piso / 2. Entrada a los Dormitorios / 3. Dormitorios / 4. Enfermerias / 5. Salon de estudios / 6. Galerias de comunicacion / 7. Comunes / 8. Habitación del Director / Nota / La parte solo delineada manifiesta la que, teniendo la altura / colossal, queda espresada en la anterior planta: y en esta se / indica con puntos la construccion de sus bovedas".
A.S.F. A-406.

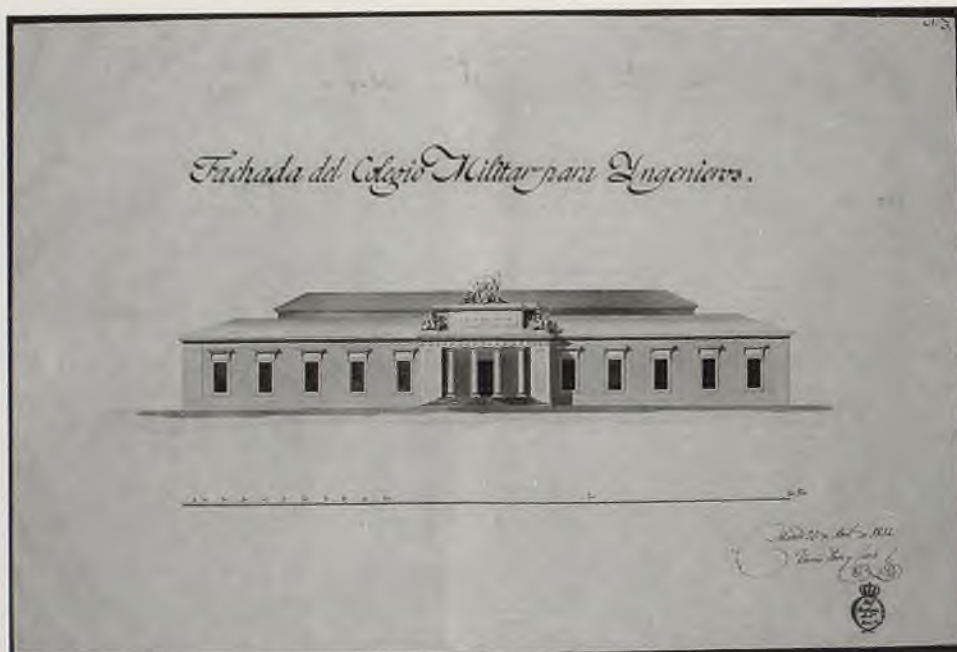
510

PÉREZ CUERVO, Tiburcio

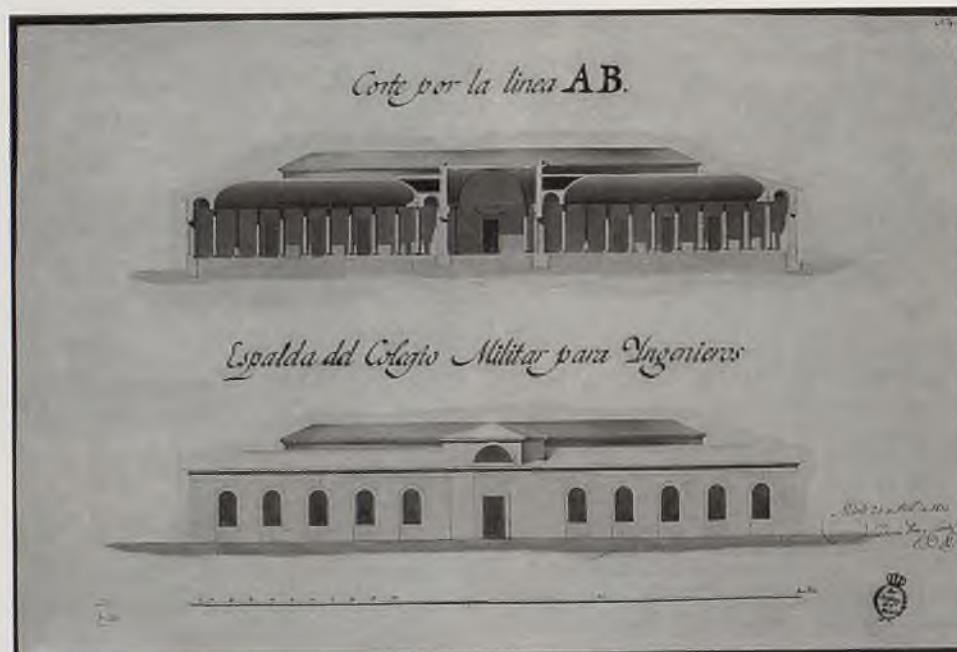
Colegio militar para ingenieros. Alzado de la fachada

25 de Abril de 1814

Dibujo en tinta, sobre papel avitelado, con aguadas en grises y ocre.
Escala: 300 pies castellanos.
510 x 725 mm.
Fdo.: "Madrid 25 de Abril de 1814 / Tiburcio Perez y Cuervo".
A.S.F. A-407.



510



511

511

PÉREZ CUERVO, Tiburcio

Colegio militar para ingenieros. Alzado y sección por la línea AB

25 de Abril de 1814

Dibujo en tinta, sobre papel avitelado, con

aguadas en grises, rosas y ocre.
Escala: 300 pies castellanos.
510 x 725 mm.
Fdo.: "Madrid 25 de Abril de 1814 / Tiburcio Perez y Cuervo".
Notas manuscritas: "Corte por la línea AB"
"Espalda del Colegio Militar para Yngenieros".
A.S.F. A-408.



512

512

PÉREZ CUERVO, Tiburcio

**Colegio militar para ingenieros.
Alzado lateral y sección por la línea
CD**

25 de Abril de 1814

*Dibujo en tinta, sobre papel avitelado, con
aguadas en grises, ocre y rosas.*

Escala: 300 pies castellanos.

510 x 726 mm.

*Fdo.: "Madrid 25 de Abril de 1814 / Tiburcio
Perez Cuervo".*

*Notas manuscritas: "Costado del Colegio
Militar para Ingenieros"
"Corte por la línea CD".*

A.S.F. A-409.

El proyecto corresponde al momento de la victoria sobre el ejército napoleónico, y por lo tanto a una época de penuria económica que se compensaba con una gran euforia nacional. En este sentido habría que entender este intento fracasado de construir un Colegio o Academia para la formación de los oficiales del Cuerpo de Ingenieros. El edificio se planteaba bajo una concepción neoclásica y sería notablemente emblemático, tanto, que posiblemente la comodidad y

funcionalidad quedarían muy mermadas. Así, todo el conjunto se disponía en torno a un patio circular con soportales, destinándose las partes anterior y posterior a grandes salones que ubicarían, en la primera un monumental pórtico, un salón de actos y una biblioteca, y en la segunda un museo. Reforzando el carácter de aparato de estas salas, se diseñaron con una gran altura, de forma que ésta era igual a la de las dos plantas de que se componía el resto del edificio.

Por otra parte, las estancias dedicadas a la actividad normal del Colegio se instalarían en los costados, de manera que la comodidad quedaba en un segundo término, como se desprende por ejemplo del hecho de que el cuerpo de guardia estuviera en una de las entradas laterales y no en la principal, o en que las aulas tuvieran una planta curva, lo mismo que ocurría con los dormitorios, que situados encima de ellas estaban constituidos como largas naves curvadas dispuestas en torno al patio.

Puede señalarse también que en esta planta principal estaba previsto reservar una buena parte del espacio para enfermería y vivienda del director del Colegio, quedando tan sólo una pequeña sala para estudio.

Sin embargo se aprovechaban muy satisfactoriamente espacios perdidos, como eran los resultantes de inscribir el círculo del patio en un cuadrado, para instalar allí piezas funcionales como las escaleras o los comunes,

abriéndose también en esos lugares unos patios de luces que servirían para iluminar las cocinas y el depósito de armas situados en un sótano. Las fachadas serían sencillas y sobrias, haciendo resaltar la entrada principal mediante un pórtico con columnas, todo ello perfectamente acorde con el gusto del momento.

J.C.M.

513

VALDÉS, Manuel de

**Proyecto de un cuartel para un
Regimiento de Caballería**

Madrid, 30 de Marzo de 1831

*Dibujo en tinta negra sobre papel avitelado
con aguadas en gris y malva*

Escala gráfica: "50 v. 5".

Medidas: 89,5 x 84,2 cms.

Fdo.: Manuel de Valdés, V.º B.º Basilio Agustín

*Notas manuscritas: Lateral izquierdo: "Planta
del piso principal de / un Cuartel p.º un
Regim.º / de Caballería / Explicacion / A.
Puertas donde salen las escaleras / B.*

*Corredor / C. Dormitorios para la tropa / D.
Cuartos p.º Sarg.º / E. Salas para almacenes
de Vestuario, Armamento, montura y demas /
F. Paso para los comunes / G. Comunes".*

*Parte inferior: "Vista y perfil cortado por la
línea 1, 2, 3, 4".*

Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca.

Sección a, grupo II, subgrupo, 1, España.

*Provincia de Madrid, antigua: 1.174, A-10-2,
moderna: M-G-1113; n.º microfilme 004 / 016.*

514

GUILLANAS, Fernando

**Proyecto de un Cuartel de
Caballería que en virtud de Real
Orden debe construirse en esta
Plaza en la posesión de Monteleón
con arreglo a las instrucciones de la
Junta Superior de Ingenieros de 15
de Abril de este año**

Madrid, 25 de Junio de 1831

Dibujo en tinta negra sobre cartulina con aguadas en gris y amarillo.

Escala gráfica: "50 varas".

Medidas: 90,2 x 95 cms.

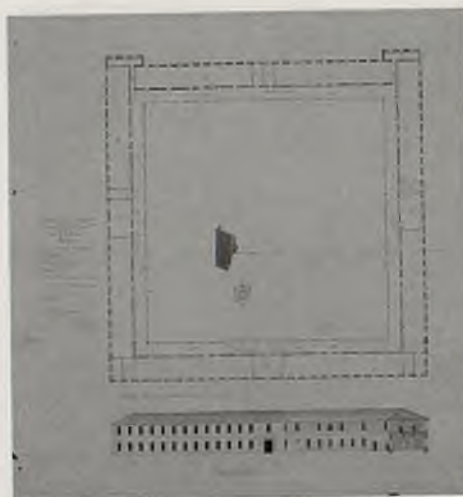
Fdo.: Fernando Guillanas; V.º B.º Basilio Agustín

Notas manuscritas: Parte superior: "Proyecto de un Cuartel de Caballería que en virtud de R.º orden debe construirse en esta Plaza en la posesión de Monte Leon con arreglo a las instrucciones de la Junta Superior de Ingen.º de 15 de Abril de este año".

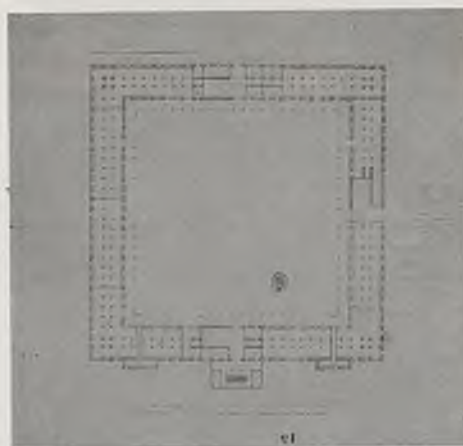
Lateral izquierdo: "Esplicacion / A. Puertas principales y vestibulo / B. Cuarto de guardia p.º el Oficial con alcoba / C. Id. de Estandartes con alcoba / D. Id para el Ayudante de semana con alcoba / E. Cuerpo de guardia p.º el Sarg.º y Tropa / F. Cuarto de correccion con alcoba p.º los Sarg.ºs / I. Cuarto para la ordenanza del Oficial de guardia / J. Escaleras / L. Caballerizas / O. Id. para Caballos enfermos / P. Id. p.º los caballos de enfermedad contagiosa / N. Oficina del Mariscal / M. Oficina del Maestro Sillero / Q. Id. del Maestro Zapatero / R. Paso para las Cocinas / S. Cocinas con los hornillos en el medio / T. Cuarto p.º preparar los ranchos / V. Paso para los comunes / X. Comunes / Z. Patio que rodea el Edificio / Z'. Entradas a las Caballerizas".

Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca, Sección a, grupo II, subgrupo 1, España.

Provincia de Madrid, antigua: 1.174, A-10-2, moderna: M-G-1111; n.º microfilme 004 / 017.



513



514

Notas manuscritas: Lateral izquierdo:

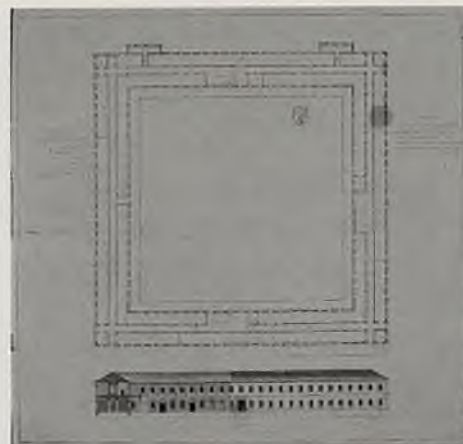
"Proyecto del piso principal de un Cuartel de Caballería que en virtud de R.º orden debe construirse en esta Plaza en la posesión de Monte Leon con arreglo a las instrucciones de la Junta Superior de Ingen.º de 15 de Abril de este año".

Lateral derecho: "Esplicacion / A. Puertas donde salen las Escaleras / B. Corredor / C. Dormitorios para la Tropa / D. Cuartos para Sargentos / E. Paso para los Comunes / F. Comunes / G. Salas para almacenes / H. Cuarto para el Maestro Sastre / I. Puertas p.º pasar a la Azotea / L. Azotea".

Parte inferior: "Vista y perfil segun la linea 1 2 3 4".

Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca, Sección a, grupo II, subgrupo 1, España.

Provincia de Madrid, antigua: 1.174, A-10-2, moderna: M-G-1112; n.º microfilme 004 / 018.



515

515

VALDÉS, Manuel de

Proyecto de un Cuartel de Caballería que en virtud de Real Orden debe construirse en esta Plaza en la posesión de Monte León con arreglo a las instrucciones de la Junta Superior de Ingenieros de 15 de Abril de este año

Madrid, 25 de Junio de 1831

Dibujo en tinta negra sobre cartulina con aguadas en gris y malva.

Escala gráfica: "50 varas"

Medidas: 81,2 x 95 cms.

Fdo.: Manuel de Valdés; V.º B.º Basilio Agustín.

Estos planos corresponden a dos proyectos, o mejor dos etapas, de un proyecto de cuartel de Caballería que debería ser construido en el solar del destruido Parque de Artillería de Monte León, una de las cunas del alzamiento del 2 de mayo de 1808 frente a la ocupación francesa.

En el aspecto general los dos proyectos son muy semejantes entre sí, y además aparecen firmados por los mismos ingenieros militares, pero también las diferencias en algunos aspectos concretos son notables. Así el segundo muestra una mejora en la concepción del cuartel y una adaptación a las normas dadas para él por la Junta Superior de Ingenieros en 15 de Abril de 1831, fecha posterior a la del primero de los dos proyectos.

En conjunto, los dos presentan un edificio que responde a los esquemas tradicionales de acuartelamientos de la época en que fueron diseñados. De esta forma están dispuestos en torno a un patio de planta cuadrada y tiene dos alturas. Las fachadas exteriores son sencillas, construidas en ladrillo con cadenas de piedra y con un zócalo del mismo material, exteriorizándose la división de plantas mediante una moldura. Los vanos de las ventanas son adintelados y semejantes en los dos pisos, con la puerta, también adintelada y enmarcada con sillares de piedra, situada en el centro de la fachada principal.

El alzado del patio muestra ya notables diferencias entre ambos, pues en el primero de los dos proyectos la planta baja carece de soportales y se estructura a base de paredes de ladrillo con zócalo de piedra y vanos adintelados con algún ojo de buey, existiendo por encima, en la planta principal, una galería adintelada sobre pies derechos a la que asoman los dormitorios de los soldados. Por el

contrario, en el segundo proyecto la planta baja tiene soportales con arcos de medio punto, quedando sobre ellos en el piso principal una terraza a la que abren los dormitorios mediante vanos adintelados.

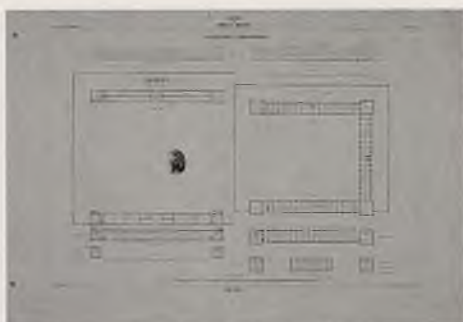
También es semejante en los dos la distribución interior de la planta baja, con el cuerpo de guardia en el zaguán de la entrada principal y con la mayor parte del espacio de las cuatro crujías ocupado por las cuadras para los caballos, cuyo techo sostenido por pilares que forman tres naves en cada una de las crujías.

Pero en la planta principal vuelven a surgir las diferencias, pues si bien en ambos los dormitorios se disponen en largas naves, en el primer diseño cada uno ocupa toda la anchura de la crujía, mientras que en el segundo éstas están divididas por un pasillo que las recorre por el centro en toda la longitud, situándose a ambos lados de él los dormitorios.

Así la circulación de la tropa sería muy diferente en uno y en otro proyecto, pues en el primer caso se realizaría por la galería abierta hacia el patio, mientras que en segundo podría hacerse por el pasillo interior o por la terraza. Las escaleras también aparecen situadas en los mismos lugares en los dos casos, y dispuestas allí donde facilitarían un rápido movimiento de la tropa. Así hay una junto a la entrada al cuartel, otra en el centro de la crujía de la izquierda y la tercera en la del fondo; pero los tipos de escalera son diferentes, pues en el primero de los proyectos se forman a base de dos rampas enfrentadas y en el segundo con una caja con rampas de ida y vuelta.

La cocina y los comunes están localizados en pabellones situados en la parte trasera del edificio; estos últimos tienen dos pisos para así permitir el acceso desde el patio y desde los dormitorios.

J.C.M.



516

516

CUERPO DE INGENIEROS

Cuarteles de Infantería

1847

Dibujo impreso en tinta negra sobre papel avitelado.

Escala gráfica: 1: 1.100 pies españoles.

Medidas: 46,5 x 67,5 cms.

Notas manuscritas: Parte superior izquierda: "CUERPO DE INGENIEROS".

Centro de la parte superior: "ESTUDIOS / DE / EDIFICIOS MILITARES" // "CUARTELES DE INFANTERIA".

Parte superior derecha: "LAMINA 1.ª".

Dibujo de la parte izquierda del plano:

"Elevación por A B" // "Piso bajo" // "Piso bajo" // "Piso principal" // "Piso principal / y / Segundo / de las 4 torres de los angulos" // "Fig.ª 1.ª / Para un Regimiento de 3 batallones - Pabellones para Oficiales - Dormitorios de á Compañía".

Dibujo de la parte derecha del plano:

"Elevación por A B" // "Fig.ª 2.ª / Para un Regimiento de 3 batallones - Pabellones para Oficiales - Dormitorios de á 25 hombres" // "Piso bajo" // "Piso bajo" // "Piso 2.ª del centro de la fachada" // "Piso principal / y / Segundo / de las 4 torres / de los angulos".

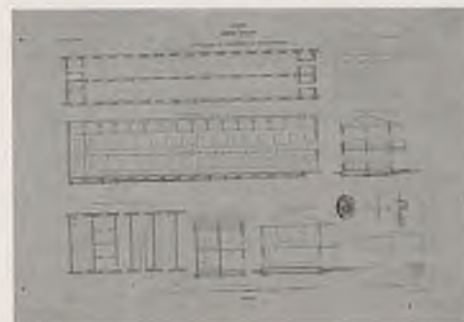
Parte inferior izquierda: "Litografía de Ingenieros"

Centro de la parte inferior: "AÑO 1847".

Parte inferior derecha: "Dibujado por P.A.B. y J.V.F."

Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca, Sección a, grupo II, subgrupo I, España.

Provincia de Madrid, antigua: 1.185, A-10-7, moderna: M-M-511; n.º microfilme 004 / 044.



517

517

CUERPO DE INGENIEROS

Detalles de cuarteles de Infantería

Fecha 1847

Dibujo impreso en tinta negra sobre papel avitelado.

Escala gráfica: 1: 200 pies españoles.

Medidas: 46,4 x 67,4 cms.

Notas manuscritas: Parte superior izquierda:

"CUERPO DE INGENIEROS". Centro de la parte superior: "ESTUDIOS / DE / EDIFICIOS MILITARES" // "DETALLES DE CUARTELES DE INFANTERIA". Parte superior derecha: "LAMINA 2.ª".

Primer dibujo: "Fig.ª 3.ª Dormitorios de á Compañía" / "Perfil de C D F de la fig.ª 3.ª" // "Elevación por K L de la fig.ª 3.ª del lado del patio interior" // "Perfil por M N de la fig.ª 3.ª".

Segundo dibujo: "Dormitorio de á 25 hombres y Cuartos de Sarg.ªs primeros" // "Fig.ª 4.ª" // "Fig.ª 5.ª" // "Perfil por C F de la fig.ª 4.ª" // "Perfil por M N en el piso / y por O P en el principal de la fig.ª 4.ª".

Tercer dibujo: "Tablas mochileras" // "Plano" // "Perfil" // "Elevación" // "Fig.ª 6.ª" // "4 pies".

Cuarto dibujo: "Fig.ª 7.ª" // "Elevación" // "Perfil" // "Escalas de las tablas mochileras".

Parte inferior izquierda: "Litografía de Ingenieros".

Centro de la parte inferior: "AÑO 1847".

Parte inferior derecha: "Dibujado por P.A.B. y J.V.F."

Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca, Sección a, grupo II, subgrupo I, España.

Provincia de Madrid, antigua: 1.174, A-10-2, moderna: M-M-512; n.º microfilme 004/077.

CUERPO DE INGENIEROS

Cuarteles de Infantería

Fecha 1847

Dibujo impreso en tinta negra sobre papel avitelado.

Escala gráfica: 1: 1.000 pies españoles.

Medidas: 46,4 x 67,3 cms.

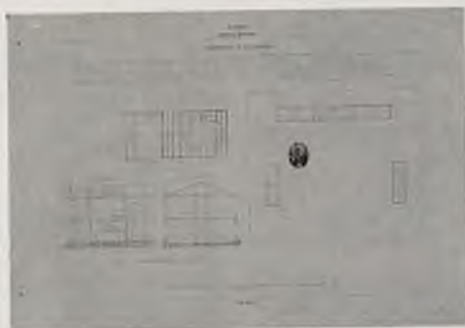
Notas manuscritas: Parte superior izquierda: "CUERPO DE INGENIEROS". Centro de la parte superior: "ESTUDIOS | DE | EDIFICIOS MILITARES" // "CUARTELES DE YNFANTERIA". Parte superior derecha: "LAMINA 3.^{ra}".

Primer dibujo: "Elevacion por A B" // "Fig.^o 8.^o Para un Regimiento de á 3 batallones - Pabellones para Oficiales - Dormitorios de á 25 hombres comunicados | entre si por el centro del Edificio segun el sistema adoptado en Francia" // "La colocacion y distribucion de los Pabellones y accesorios es la misma que la adoptada en el cuartel de la fig.^o 9.^o" // "Piso principal" // "Piso bajo".

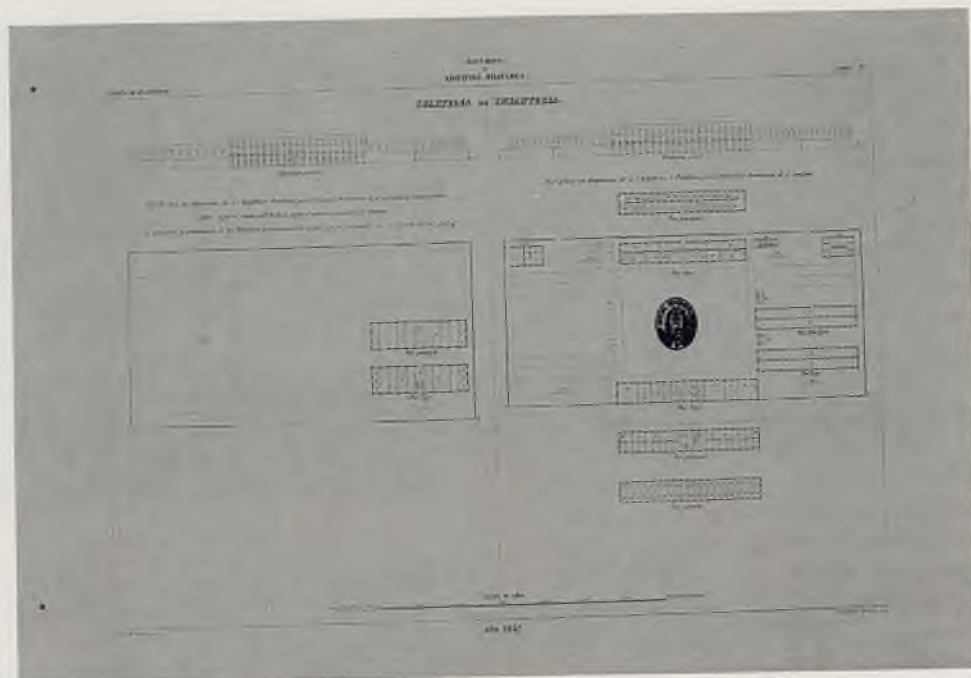
Segundo dibujo: "Elevacion por A B" // "Fig.^o 9.^o Para un Regimiento de á 3 batallones - Pabellones para Oficiales - Dormitorios de á Compañía" // "Piso principal" // "Piso bajo" // "Piso bajo" // "Piso principal" // "Piso segundo".

Parte inferior izquierda: "Litografia de Ingenieros". Centro de la parte inferior: "AÑO 1847". Parte inferior derecha: "Dibujado por P.A.B. y J.V.F."

Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca, Sección a, grupo II, subgrupo I, España. Provincia de Madrid, antigua: 1.174, A-10-2, moderna: M-M-5/3; n.º microfilme 004/046.



518



519

519

CUERPO DE INGENIEROS

Cuarteles de Infantería

Fecha 1847

Dibujo impreso en tinta negra sobre papel avitelado.

Escala gráfica: "700 pies españoles"; "60 pies españoles".

Medidas: 46,4 x 67,3 cms.

Notas manuscritas: Parte superior izquierda: "CUERPO DE INGENIEROS". Centro de la parte superior: "ESTUDIOS | DE | EDIFICIOS MILITARES" // "CUARTELES DE YNFANTERIA". Parte superior derecha: "LAMINA 4.^{ra}".

Primer dibujo: "Fig.^o 10.^o Para un Regimiento de á 3 batallones - Sin pabellones - Dormitorios de á Compañía - Cada batallon en edificio aparte" // "Elevacion por A B" // "Piso principal" // "Piso bajo".

Segundo dibujo: "Perfil por C O F de la fig.^o 11.^o" // "Perfil por M N de la fig.^o 11.^o"

Tercer dibujo: "Fig.^o 11.^o Para un Regimiento de á 3 batallones - Pabellones para Oficiales - Dormitorio de á Compañía -

Cada batallon en edificio independiente" // "Elevacion por A B" // "Piso bajo" // "Piso segundo" // "Piso principal".

Parte inferior izquierda: "Litografia de Ingenieros". Centro de la parte inferior: "AÑO 1847". Parte inferior derecha: "Dibujado por P.A.B y J.V.F."

Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca, Sección a, grupo II, subgrupo I, España. Provincia de Madrid, antigua: 1.174, A-10-2, moderna: M-M-5/4; n.º microfilme 004/045.

608



520

520

CUERPO DE INGENIEROS

Detalles de accesorios de cuarteles

Fecha 1847

Dibujo impreso en tinta negra sobre papel avitelado.

Escala gráfica: 1:200 pies españoles; 1:50 pies españoles; 1:30 pies españoles.

Medidas: 46,4 x 67,5 cms.

Notas manuscritas: Parte superior izquierda: "CUERPO DE INGENIEROS". Centro de la parte superior: "ESTUDIOS DE EDIFICIOS MILITARES" // "DETALLES DE ACCESORIOS DE CUARTELES". Parte superior derecha: "LAMINA 5."

Primer dibujo: "Elevacion por A B de la Fig.^a 12.^a" // "Fig.^a 12.^a" // "Elevacion por C D de la Fig.^a 12.^a" // "Elevacion por B C de la Fig.^a 12.^a" // "Perfil por M N de la Fig.^a 12.^a" // "Perfil por O R P de la Fig.^a 12.^a".

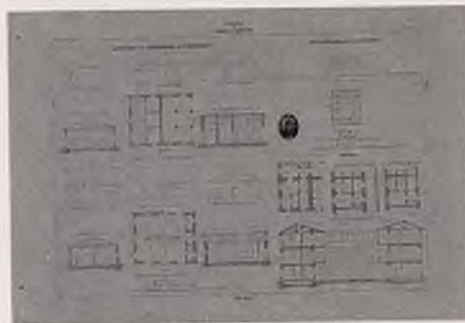
Segundo dibujo: "Perfil por C D de la Fig.^a 19.^a" // "Elevacion por A B de la Fig.^a 19.^a" // "Fig.^a 19.^a para los dormitorios" // "Armeros" // "Elevacion por A B de la Fig.^a 20.^a" // "Fig.^a 20.^a para Cuerpos de Guardia".

Tercer dibujo: "Detalles de las Letrinas" // "Perfil por C D de la Fig.^a 13.^a" // "Perfil por A B de la Fig.^a 13.^a" // "Perfil por E H de la Fig.^a 13.^a" // "Perfil por P A de la Fig.^a 13.^a" // "Fig.^a 13.^a" // "Fig.^a 14.^a".

Cuarto dibujo: "Repuestos de Polvora" // "Fig.^a 15.^a" // "para un Regim.^{to}" // "Fig.^a 16.^a" // "para un batallon ó Regim.^{to} de Caball.^{os}".

Quinto dibujo: "Tablas mochileras" // "Plano" // "Perfil" // "Elevacion" // "Fig.^a 17.^a" // "Fig.^a 18.^a" // "Fig.^a 21.^a" // "Armeros para Almacen" // "Elevacion" // "Perfiles por C D".

Parte inferior izquierda: "Litografía de Ingenieros". Centro de la parte inferior: "AÑO 1847". Parte inferior derecha: "Dibujado por P.A.B. y J.V.F.".
 Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca, Sección a, grupo II, subgrupo I, España. Provincia de Madrid, antigua: 1.174, A-10-2, moderna: M-M-515; n.º microfilme 004/056.



521

CUERPO DE INGENIEROS

Detalles de accesorios de cuarteles y pabellones para Oficiales

Fecha 1847

Dibujo impreso en tinta negra sobre papel avitelado.

Escala gráfica: 1:1.000 pies españoles; 1:200 pies españoles para los detalles.

Medidas: 46,5 x 66,8 cms.

Notas manuscritas: Parte superior izquierda: "CUERPO DE INGENIEROS". Centro de la parte superior: "ESTUDIOS DE EDIFICIOS MILITARES" // "DETALLES DE ACCESORIOS DE CUARTELES". Parte superior derecha: "LAMINA 6."

Primer dibujo: "Elevacion por A F de la Fig.^a 22.^a" // "Elevacion por A B de la Fig.^a 22.^a" // "Elevacion por B G de la Fig.^a 22.^a" // "Perfil por C D de la Fig.^a 22.^a" // "Fig.^a 22.^a Taller de Armeros y Cobertizo de Carros" // "Perfil por M N de la Fig.^a 22.^a".

Segundo dibujo: "Elevacion por A F de la Fig.^a 23.^a" // "Elevacion por A B de la Fig.^a 23.^a" // "Elevacion por B G de la Fig.^a 23.^a" // "Perfil por C D de la Fig.^a 23.^a" // "Fig.^a 23.^a Cuadras para las Mulas del regimiento I y I Caballos de Gefes" // "Perfil por L M N O de la Fig.^a 23.^a".

Tercer dibujo: "PABELLONES PARA OFICIALES" // "Elevacion por A B" // "Fig.^a 24.^a Pabellones para todos los Gefes y Oficiales de un Regim.^{to} de Ynfanteria de tres batallones en un solo edificio" // "Piso principal" // "Piso bajo del centro del frente de la fachada" // "DETALLES" // "Fig.^a 25.^a Pabellon de Gefe" // "Fig.^a 26.^a Pabellon de Capitan" // "Fig.^a 27.^a Pabellon p.^a dos Subalt.^{nos}" // "Perfil por C D F de la Fig.^a 24.^a".

Parte inferior izquierda: "Litografía de Ingenieros". Centro de la parte inferior: "AÑO 1847". Parte inferior derecha: "Dibujado por P.A.B. y J.V.F."

Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca, Sección a, grupo II, subgrupo I, España. Provincia de Madrid, antigua: 1.174, A-10-2, moderna: M-M-516; n.º microfilme 004/102.

522

CUERPO DE INGENIEROS

Cuarteles a prueba para Infantería

Fecha 1847

Dibujo impreso en tinta negra sobre papel avitelado.

Escala gráfica: 1:2.000 pies españoles para las figuras 30 y 31; 1:1.000 pies españoles para las figuras 28 y 29; 1:120 pies españoles para la figura 29 y perfiles.

Medidas: 46 x 66,3 cms.

Notas manuscritas: Parte superior izquierda: "CUERPO DE INGENIEROS". Centro de la parte superior: "ESTUDIOS DE EDIFICIOS MILITARES" // "CUARTELES A PRUEBA PARA YNFANTERIA". Parte superior derecha: "LAMINA 7."

"Elevacion por A B" // "Fig.^a 28.^a Para un Batallon de á ocho Compañias - Pabellones para Oficiales - Dormitorios de á 25 hombres" // "Piso principal" // "Piso principal" // "Piso bajo" // "Piso principal" // "Perfil por C D de la Fig.^a 28.^a" // "Perfil por M N de la Fig.^a 28.^a" // "Perfil por H K Y de la Fig.^a 28.^a" // "Elevacion por A B" // "Fig.^a 29.^a Para un Batallon de á 8 Compañias - Pabellones para Oficiales - Dormitorios de á 25 hombres" // "Piso bajo" // "Piso principal" // "Piso bajo de los extremos del edificio de la Fig.^a 29.^a" // "Fig.^a 29.^a" // "Piso principal de los extremos del edificio de la Fig.^a 29.^a" // "Elevacion por

609

P Q de la Fig.^o 29.^o // "Elevacion por C D de la Fig.^o 29.^o // "Elevacion por E F de la Fig.^o 29.^o // "Fig.^o 30.^o // "Fig.^o 31.^o.

Parte inferior izquierda: "Litografía de Ingenieros". Centro de la parte inferior:

"AÑO 1847". Parte inferior derecha:

"Dibujado por P.A.B. y J.V.F."

Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca,

Sección a, grupo II, subgrupo I, España.

Provincia de Madrid, antigua: 1.174, A-10-2,

moderna: M-M-517; n.^o microfilme 0041071.



522

523

CUERPO DE INGENIEROS

Cuartel de Infantería a prueba con cisternas

Fecha 1847

Dibujo impreso en tinta negra sobre papel avitelado.

Escala gráfica: 1:200 pies españoles.

Medidas: 46,5 x 67 cms.

Notas manuscritas: Parte superior izquierda: "CUERPO DE INGENIEROS". Centro de la parte superior: "ESTUDIOS / DE / EDIFICIOS MILITARES" // "CUARTEL DE

YNFANTERIA A PRUEBA CON CISTERNAS". Parte superior derecha:

"LAMINA 8.^o".

"Perfil y elevacion por E F de la Fig.^o 32.^o // "Nivel sup.^r de las aguas" // "Perfil y elevacion por A B de la Fig.^o 32.^o // "Nivel sup.^r de las aguas" // "Fig.^o 32.^o // "Planta baja de las cisternas" // Fig.^o 34.^o // "Terrado con un caballete gral en l direc.ⁿ de la lonj.^d del Edificio" // "Fig.^o 35.^o // "Terrado con Aristas y goteras en direccion l de la lat.^d del Edificio" // "Fig.^o 33.^o // "Piso bajo".

Parte inferior izquierda: "Litografía de Ingenieros". Centro de la parte inferior:

"AÑO 1847". Parte inferior derecha:

"Dibujado por P.A.B. y J.V.F."

Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca,

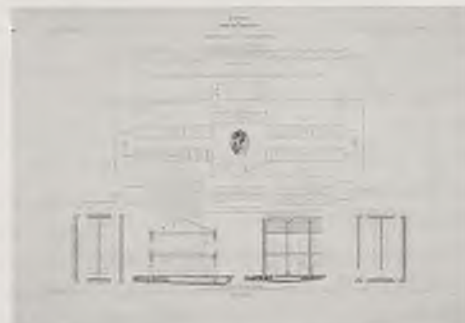
Sección a, grupo II, subgrupo I, España.

Provincia de Madrid, antigua: 1.174, A-10-2,

moderna: M-M-518; n.^o microfilme 0041042.



523



524

524

CUERPO DE INGENIEROS

Cuarteles de Caballería

Fecha: 1848

Dibujo impreso en tinta negra sobre papel avitelado.

Escala gráfica: 1:1.000 pies españoles para los planos; 1:200 pies españoles para los detalles y los perfiles.

Medidas: 46,1 x 66 cms.

Notas manuscritas: Parte superior izquierda:

"CUERPO DE INGENIEROS". Centro de la parte superior: "ESTUDIOS / DE / EDIFICIOS MILITARES" // "CUARTELES DE CABALLERIA". Parte superior derecha:

"LAMINA 9.^o".

"Elevacion por A B M N" // "Fig.^o 36.^o Cuartel de Caballería para un Regimiento de 4

Escuadrones de á 160 Caballos cada uno -

Pabellones para Oficiales - Cuadras de á 20

caballos" // "Piso bajo" // "Piso principal" //

"Piso bajo" // "Piso bajo" // "Piso principal" //

"Piso bajo" // "Edificio C" // "Piso principal" // "Piso segundo" // "Las diagonales de puntos que se observan en l

planos de los pisos destinados á pabellones l

sirven para dar á conocer la estension de ca- l

da uno de estos indicado por el numero corres- l

pondiente" // "Piso principal" // "Piso segundo" // "Edificio D" // "Perfil por la linea C D de la Fig.^o 37.^o // "Perfil por la linea E F de la Fig.^o 37.^o // "Fig.^o 38.^o Dormitorio para 24 camas".

Parte inferior izquierda: "Litografía de Ingenieros". Centro de la parte inferior:

"AÑO 1848". Parte inferior derecha:

"Dibujado por P.A.B. y J.V.F."

Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca,

Sección a, grupo II, subgrupo I, España.

Provincia de Madrid, antigua: 1.174, A-10-2,

moderna: M-M-519; n.^o microfilme 0041043.

Parte inferior izquierda: "Litografía de Ingenieros". Centro de la parte inferior:

"AÑO 1848". Parte inferior derecha:

"Dibujado por P.A.B. y J.V.F."

Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca,

Sección a, grupo II, subgrupo I, España.

Provincia de Madrid, antigua: 1.174, A-10-2,

moderna: M-M-519; n.^o microfilme 0041043.

Parte inferior izquierda: "Litografía de Ingenieros". Centro de la parte inferior:

"AÑO 1848". Parte inferior derecha:

"Dibujado por P.A.B. y J.V.F."

Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca,

Sección a, grupo II, subgrupo I, España.

Provincia de Madrid, antigua: 1.174, A-10-2,

moderna: M-M-519; n.^o microfilme 0041043.

525

CUERPO DE INGENIEROS

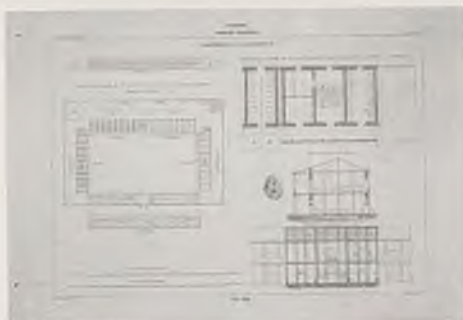
Cuarteles de Caballería

Fecha: 1848

Dibujo impreso en tinta negra sobre papel avitelado.

Escala gráfica: 1:1.000 pies españoles para la figura 39; 1:200 pies españoles para las figuras 40, 41 y los perfiles.

Medidas: 44,8 x 64,8 cms.



556

Notas manuscritas: Parte superior izquierda: "CUERPO DE INGENIEROS". Centro de la parte superior: "ESTUDIOS DE EDIFICIOS MILITARES" // "CUARTELES DE CABALLERIA". Parte superior derecha: "LAMINA 10.^ª".

"Elevacion por A B C D" // "Fig.^ª 39.^ª. Para un Regimiento de 4 Escuadrones de á 160 Caballos cada uno - Pabellones para Oficiales - Cuadras de á 80 Caballos - con sub-divisiones para 20" // "Piso principal" // "Piso bajo" // "Piso principal" // "Piso bajo" // "Fig.^ª 40.^ª. Dormitorios p.^ª 84 camas" // "Fig.^ª 41.^ª. Cuadras para 80 Caballos con sub-divisiones p.^ª 20" // "Perfil por la linea G H de las Fig.^ª 40.^ª y 41.^ª" // "Perfil por la linea M N P de las Fig.^ª 40.^ª y 41.^ª".

Parte inferior izquierda: "Litografia de Ingenieros". Centro de la parte inferior: "AÑO 1848". Parte inferior derecha:

"Dibujado por P.A.B. y J.V.F."

Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca, Sección a, grupo II, subgrupo I, España.

Provincia de Madrid, antigua: 1.174, A-10-2, moderna: M-M-5/110; n.^º microfilme 004/040.

526

CUERPO DE INGENIEROS

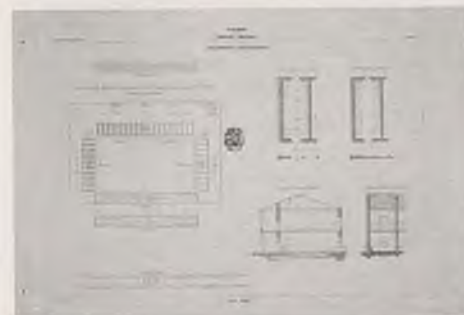
Cuarteles de Caballería

Fecha: 1848

Dibujo impreso en tinta negra sobre papel avitelado.

Escala gráfica: 1:1.000 pies españoles para la figura 42; 1:200 pies españoles para los detalles.

Medidas: 46,5 x 67,3 cms.



557

Notas manuscritas: Parte superior izquierda: "CUERPO DE INGENIEROS". Centro de la parte superior: "ESTUDIOS DE EDIFICIOS MILITARES" // "CUARTELES DE CABALLERIA". Parte superior derecha: "LAMINA 12.^ª".

"Elevacion por A B" // "Fig.^ª 46.^ª. Para un Regimiento de Caballería de 4 Escuadrones de á 160 Caballos cada uno - Cuadras de á 20 caballos - Pabellones para Oficiales" // "Piso bajo" // "Piso principal" // "Piso bajo" // "Piso principal" // "Piso bajo" // "Piso principal" // "Fig.^ª 47.^ª. Cuadras para 20 Caballos" // "Fig.^ª 48.^ª. Dormitorios p.^ª 26 Hombres" // "Perfil por la linea E F de la Fig.^ª 47.^ª" // "Perfil por la linea C D de la Fig.^ª 47.^ª".

Parte inferior izquierda: "Litografia de Ingenieros". Centro de la parte inferior:

"AÑO 1848". Parte inferior derecha:

"Dibujado por P.A.B. y J.V.F."

Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca, Sección a, grupo II, subgrupo I, España.

Provincia de Madrid, antigua: 1.174, A-10-2, moderna: M-M-5/12; n.^º microfilme 004/069.

528

CUERPO DE INGENIEROS

Cuarteles de Caballería

Fecha: 1848

Dibujo impreso en tinta negra sobre papel avitelado.

Escala gráfica: 1:1.000 pies españoles para los planos; 1:200 pies españoles para los detalles.

Medidas: 46,6 x 67,3 cms.

Notas manuscritas: Parte superior izquierda: "CUERPO DE INGENIEROS". Centro de la

Notas manuscritas: Parte superior izquierda: "CUERPO DE INGENIEROS". Centro de la parte superior: "ESTUDIOS DE EDIFICIOS MILITARES" // "CUARTELES DE CABALLERIA". Parte superior derecha: "LAMINA 11.^ª".

"Elevacion por A B" // "Fig.^ª 42.^ª. Para un Regimiento de 4 Escuadrones de á 160 Caballos cada uno - Cuadras de á 20 caballos - Pabellones para Oficiales" // "Piso bajo" // "Piso principal" // "Piso bajo" // "Piso principal" // "Piso bajo" // "Piso principal" // "Fig.^ª 43.^ª. Cuadra para 20 Caballos" // "Fig.^ª 44.^ª. Cuarto de Aseo, Cuarto del Sarg.^{to} 1.^º - Escalera - Dormitorio p.^ª 26 Homb.^{es}" // "Fig.^ª 45.^ª. Tejado" // "Perfil por la linea C D de la Fig.^ª 43.^ª" // "Perfil por la linea M N O P de la Fig.^ª 43.^ª, 44.^ª y 45.^ª".

Parte inferior izquierda: "Litografia de Ingenieros". Centro de la parte inferior:

"AÑO 1848". Parte inferior derecha:

"Dibujado por P.A.B. y J.V.F."

Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca, Sección a, grupo II, subgrupo I, España.

Provincia de Madrid, antigua: 1.174, A-10-2, moderna: M-M-5/11; n.^º microfilme 004/041.

527

CUERPO DE INGENIEROS

Cuarteles de Caballería

Fecha: 1848

Dibujo impreso en tinta negra sobre papel avitelado.

Escala gráfica: 1:1.000 pies españoles; 1:200 pies españoles.

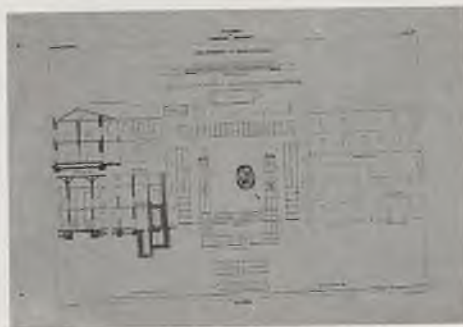
Medidas: 46,5 x 67,3 cms.

611

parte superior: "ESTUDIOS / DE / EDIFICIOS MILITARES" // "CUARTELES DE CABALLERIA". Parte superior derecha: "LAMINA 13.^o".

"Elevacion por A B" // "Fig.^o 49.^o. Cuartel para un Reg.^{to} de Caballeria de 4 Escuadrones de á 160 Caballos, sin Pabellones p.^o Oficiales" // "Piso bajo" // "Piso principal" // "Perfil y elevacion por C D" // "Perfil por E F" // "Perfil por G H" // "Fig.^o 50.^o. Cuadra doble" // "Elevacion de la Cuadra doble p.^o P Q" // "Elevacion por J K" // "Elevacion por L O" // "Elevacion por M N".

Parte inferior izquierda: "Litografia de Ingenieros". Centro de la parte inferior: "AÑO 1848". Parte inferior derecha: "Dibujado por P.A.B. y J.V.F.".
 Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca, Sección a, grupo II, subgrupo I, España. Provincia de Madrid, antigua: 1.174, A-10-2, moderna: M-M-5113; n.^o microfilme 004/068.



528



529

529

CUERPO DE INGENIEROS

Cuarteles de Caballería. Picaderos cubiertos

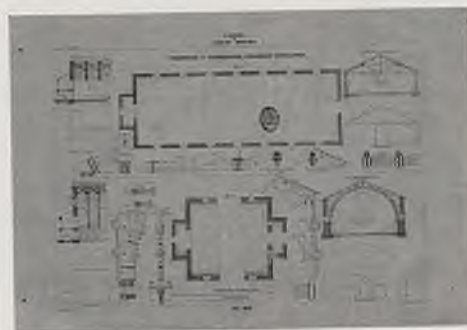
Fecha: 1848

Dibujo impreso en tinta negra sobre papel avitelado.
 Escala gráfica: 1:200 pies españoles para los planos y perfiles; 1:40 pies españoles para los detalles.

Medidas: 46,4 x 67,5 cms.

Notas manuscritas: Parte superior izquierda: "CUERPO DE INGENIEROS". Centro de la parte superior: "ESTUDIOS / DE / EDIFICIOS MILITARES" // "CUARTELES DE CABALLERIA. PICADEROS CUBIERTOS". Parte superior derecha: "LAMINA 14.^o".

Primer dibujo: "Perfil y Vista por C D de la Fig.^o 51.^o" // "Elevacion por M N O" // "Fig.^o 51.^o" // "Perfil y Vista por A B de la Fig.^o 51.^o" // "Elevacion por E F" // "Union de los / Pares con el Pendolon" // "Doble Pendolon" // "Tirante" // "Union de los Pares con el Caballete / y el Pendolon" // "Union de la Pendola, Puente y / Tornapunte con el Contra Par" // "Vista por / ambos costados de la pieza / de hierro que sujeta la do- / ble



530

pendola, la tornapunta / el puente y el contra-par" // "a. Caja p.^o el Puente / b. id. p.^o la Tornapunta / c. doble Pendola / d. Caja p.^o el Contra-Par".

Segundo dibujo: "Perfil y Vista por C D de la Fig.^o 52.^o" // "Corte y vista p.^o las lineas / P Q - R S" // "Vista por un / Costado de un pie derecho y / de la Cercha" // "Vista de frente / de la / Cercha y el Pie derecho" // "Elevacion por M N O" // "Fig.^o 52.^o" // "210 pies" // "Vista" // "Pieza de hierro / p.^o reforzar la / union del par / derecho con el / par" // "Perfil y Vista por A B de la Fig.^o 52.^o" // "Elevacion por E F G H".

Parte inferior izquierda: "Litografia de Ingenieros". Centro de la parte inferior: "AÑO 1848". Parte inferior derecha: "Dibujado por P.A.B. y J.V.F.".
 Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca, Sección a, grupo II, subgrupo I, España. Provincia de Madrid, antigua: 1.174, A-10-2, moderna: M-M-5114; n.^o microfilme 004/067.

530

CUERPO DE INGENIEROS

Detalles de cuarteles de Caballería

Fecha: 1848

Dibujo impreso en tinta negra sobre papel avitelado.

Escala gráfica: 1:20 pies españoles.

Medidas: 46,6 x 67 cms.

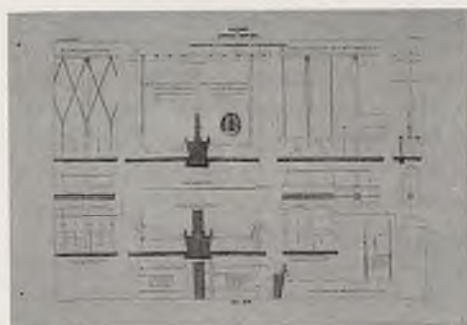
Notas manuscritas: Parte superior izquierda: "CUERPO DE INGENIEROS". Centro de la parte superior: "ESTUDIOS / DE / EDIFICIOS MILITARES" // "DETALLES DE CUARTELES DE CABALLERIA". Parte superior derecha: "LAMINA 15.^o".

Primer dibujo: "Fig.^o 52.^o. Ventanas altas de medio punto con cristales para las Cuadras de Caballos. Palomillas y Caballetes para las monturas" // "Elevacion interior" // "Perfil por A B" // "Perfil por C D".

Segundo dibujo: "Fig.^o 53.^o. Ventanas altas rectangulares con cristales para las Cuadras de Caballos" // "Elevacion interior" // "Perfil por A B".

Parte inferior izquierda: "Litografia de Ingenieros". Centro de la parte inferior: "AÑO 1848". Parte inferior derecha: "Dibujado por P.A.B. y J.V.F.".

Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca, Sección a, grupo II, subgrupo I, España. Provincia de Madrid, antigua: 1.174, A-10-2, moderna: M-M-5115; n.^o microfilme 004/066.



531

531

CUERPO DE INGENIEROS

Detalles de cuarteles de Caballería

Fecha: 1848

Dibujo impreso en tinta negra sobre papel avitelado.

Escala gráfica: 1:40 pies españoles escala general; 1:20 pies españoles detalle de "bala".

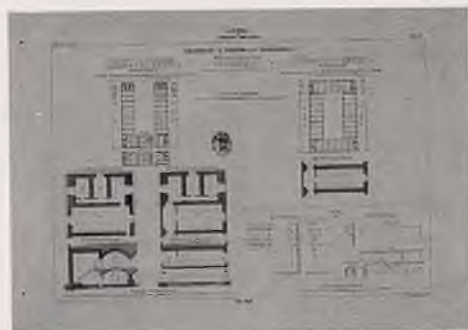
Medidas: 46,7 x 67,7 cms.

Notas manuscritas: Parte inferior izquierda: "CUERPO DE INGENIEROS". Centro de la parte superior: "ESTUDIOS DE EDIFICIOS MILITARES" // "DETALLES DE CUARTELES DE CABALLERIA". Parte superior derecha: "LAMINA 16."

"Fig.ª 54.ª. Elevacion por A B de la Fig.ª 56.ª" // "Fig.ª 56.ª. Pesebres de mamposteria con comederos de piedra - Ballas de barrote sus- / pendidas por medio de cadenas de / hierro" // "Fig.ª 57.ª. Pesebres de mamposteria con comederos de hierro - Ballas de barrote sus- / pendidas por medio de cadenas de / alambre grueso" // "Fig.ª 58.ª. Elev.ª por C D de la Fig.ª 57.ª" // "Fig.ª 61.ª. Elev.ª por E F de la Fig.ª 60.ª" // "Fig.ª 62.ª" // "Fig.ª 63.ª" // "Fig.ª 55.ª. Plano de los pesebres de la Fig.ª 56.ª" // "Elevacion por O P de la Fig.ª 65.ª" // "Perfil por M N de la Fig.ª 65.ª y 66.ª" // "Fig.ª 65.ª. Pesebres de mamposteria / con comederos de hierro / colado - Ballas de barrote / sostenidas por postes" // "Fig.ª 66.ª. Pesebres de mamposteria / con comederos de tabla / Ballas de barrote sus- / pendidas por postes" // "Fig.ª 59.ª. Plano de los pesebres de la Fig.ª 57.ª" // "Fig.ª 60.ª. Pesebres de madera" // "Fig.ª 64.ª" // "Elevacion por Q R de la Fig.ª 66.ª" // "s - Anilla movable pa- / ra sujetar el esca- / pe

p q cuando to- / ma la posicion ver- / tical" // "Fig.ª 67.ª. Detalles de la bala de la Fig.ª 57.ª".

Parte inferior izquierda: "Litografia de Ingenieros". Centro de la parte inferior: "AÑO 1848". Parte inferior derecha: "Dibujado por P.A.B. y J.V.F.". Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca, Sección a, grupo II, subgrupo I, España. Provincia de Madrid, antigua: 1.174, A-10-2, moderna: M-M-5116; n.º microfilme 0041065.



532

CUERPO DE INGENIEROS

Cuarteles a prueba para Caballería

Fecha: 1848

Dibujo impreso en tinta negra sobre papel avitelado.

Escala gráfica: 1:1.000 pies españoles para las figuras 68 y 71; 1:200 pies españoles para las figuras 69, 70 y 72; 1:40 pies españoles para las figuras 73, 74 y 76.

Medidas: 46,4 x 66,8 cms.

Notas manuscritas: Parte superior izquierda: "CUERPO DE INGENIEROS". Centro de la parte superior: "ESTUDIOS DE EDIFICIOS MILITARES" // "CUARTELES A PRUEBA PARA CABALLERIA". Parte superior derecha: "LAMINA 17."

Primer dibujo: "Elevacion por el costado C D" // "Elevacion de los Cuarteles. Fig.ª 68.ª y 71.ª p.ª la linea A B" // "Fig.ª 68.ª. Para un Escuadron de 160 Caballos. Pabellones p.ª Oficiales. Cuadras de á 10 Caballos" // "Piso principal" // "Piso bajo" // "Piso bajo" // "Piso principal" // "Fig.ª 69.ª. Piso bajo.

Cuadras p.ª 10 Caballos" // "Fig.ª 70.ª. Piso principal. Dormitorios de la tropa" // "Perfil por la linea E F de la Fig.ª 70.ª" // "Perfil por la linea J K de la Fig.ª 70.ª".

Segundo dibujo: "Elevacion por el costado C D" // "Fig.ª 71.ª. Para un Escuadron de 160 Caballos. Pabellones para Oficiales. Cuadras de á 10 Caballos" // "Fig.ª 72.ª. Dormitorio para 20 Hombres".

Tercer dibujo: "Detalles de" // "Fig.ª 73.ª. Armeros - lanceros" // "Plano de la Meseta superior" // "Plano de la Meseta inferior" // "Vista de los Armeros - lanceros" // "Costado" // "de frente" // "Fig.ª 74.ª. Tablas de Equipo" // "Corte" // "Vista de frente" // "Plano" // "Vista de costado" // "Fig.ª 75.ª. Tablas p.ª los Cascos. Perchas p.ª Capotes y Bidas" // "Vista de frente".

Parte inferior izquierda: "Litografia de Ingenieros". Centro de la parte inferior: "AÑO 1848". Parte inferior derecha: "Dibujado por P.A.B. y J.V.F.". Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca, Sección a, grupo II, subgrupo I, España. Provincia de Madrid, antigua: 1.174, A-10-2, moderna: M-M-5117; n.º microfilme 0041064.

533

CUERPO DE INGENIEROS

Cuarteles de Caballería

Fecha 1848

Dibujo impreso en tinta negra sobre papel avitelado.

Escala gráfica: 1:1.000 pies españoles para la figura 76; 1:100 pies españoles para la figura 79; 1:20 pies españoles para la figura 78.

Medidas: 46,4 x 66,8 cms.

Notas manuscritas: Parte superior izquierda: "CUERPO DE INGENIEROS". Centro de la parte superior: "ESTUDIOS DE EDIFICIOS MILITARES" // "CUARTELES DE CABALLERIA". Parte superior derecha: "LAMINA 18.ª". "Elevacion por A B" // "Elevacion por C D" // "Fig.ª 76.ª. Cuartel para una Brigada de Artilleria montada compuesta de 4 Baterias - Pabellones para Oficiales" // "Elevacion por

613

O P" // "Elevacion por R S" // "Fig.ª 78.ª, Palomillas para las sillas y atalayas" // "Piso principal" // "Piso bajo" // "Piso bajo" // "Piso principal" // "Piso segundo" // "Piso segundo" // "Perfil por M N de la Fig.ª 79.ª" // "Fig.ª 79.ª, Repuesto de municiones" // "Perfil por A B de la Fig.ª 77.ª" // "Fig.ª 77.ª, Plano de dos interejos del Tinglado p.ª los carruages" // "Elevacion por C D de la Fig.ª 77.ª".

Parte inferior izquierda: "Litografía de Ingenieros". Centro de la parte inferior: "AÑO 1848". Parte inferior derecha: "Dibujado por P.A.B. y J.V.F."

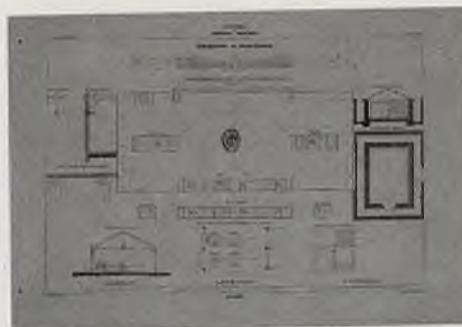
Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca, Sección a, grupo II, subgrupo I, España, Provincia de Madrid, antigua: I.174, A-10-2, moderna: M-M-5118; n.º microfilme 004/063.

Estos planos son una colección de dieciocho estudios de proyectos para cuarteles de Infantería y Caballería, más uno para una Brigada de Artillería montada considerado entre los de Caballería, y que fueron realizados, los de Infantería en el año 1847, y los de Caballería en 1848, en una época en la que el estado de los cuarteles españoles no era por lo general muy bueno, y menos aún la mayoría de los de la Plaza de Madrid, debido al largo período de penuria económica que se manifestó de una manera especialmente tangible en la situación de los acuartelamientos.

Por ello, aunque estos proyectos no tenían en realidad una población fija de ubicación, no resulta en absoluto descabellado considerar que bien podrían haberse levantado en Madrid, en la zona de la periferia de la urbe, que era el lugar considerado como ideal para estar situados los cuarteles, para así, al quedar fuera del casco urbano, facilitar la vida de los vecinos y de los mismos soldados.

Por otra parte hay que constatar que los proyectos carecen de firma, y aparecen como realizados por el Cuerpo de Ingenieros, constando eso sí, las iniciales de los dibujantes, que corresponden a las letras P.A.B. y J.V.F. Con la idea de resumir el análisis de estos estudios es posible agrupar los distintos proyectos según las Armas y señalar una serie de rasgos comunes, apuntando las diferencias que señalan las distintas alternativas que se ofrecían.

Los cuarteles de Infantería están diseñados para alojar un Regimiento de tres Batallones, según el esquema organizativo militar del momento,



533

estribando las diferencias más notables en la presencia o no de Pabellones para Oficiales, la distribución de los dormitorios en naves para alojar a los cien hombres de que se componía cada Compañía, o en camaretas de a veinticinco hombres, así como en la disposición de los tres Batallones en torno a un patio o la distribución de cada uno en edificios independientes.

Estos edificios, planificados en dos alturas, dan tres soluciones a los tipo de planta, la primera dispone las dependencias en torno a un patio según el esquema tradicional, en la segunda también aparece un patio central, pero los edificios de los dormitorios están situados transversalmente en los laterales del patio y en edificios independientes entre sí, quedando los bloques del frente y del fondo para dependencias y pabellones de Oficiales; finalmente en la tercera solución se dispone cada Batallón en un edificio aparte, con dos opciones, o bien con tres edificios de planta cuadrada formando línea, o bien los tres de planta rectangular en torno a un patio que tendría un lado abierto.

En los dormitorios hay dos formas fundamentales de disposición, o de cien hombres, o de veinticinco. Los primeros ocupan toda una larga nave con camas dispuestas en dos filas con la cabeceras situadas contra las paredes más largas, quedando un pasillo a los pies. Los otros pueden ser, o bien camaretas independientes que asoman a una galería abierta hacia el patio, o bien según el sistema francés, una amplia nave con camaretas a ambos lados ampliamente abiertas a un pasillo central común a todas ellas, teniendo cada camareta capacidad para veinticinco hombres; este último sistema unifica los otros dos, tratando de aprovechar las ventajas de ambos.

En el aspecto de la presencia de Pabellones para Oficiales se trata de dar solución al problema de alojamiento de los mandos intermedios del Ejército, que con sueldos escasos y en muchas ocasiones con obligados

traslados, tenían dificultades para poder disponer de una vivienda digna. Por ello en la mayoría de los proyectos de la época aparece la preocupación de destinar una zona del acuartelamiento a pabellones.

En estos estudios se suelen situar los pabellones en la planta principal y segunda, si la hay, de los bloques que forman la fachada principal del cuartel, y a veces también en los del fondo. Cabe significar de todos modos, cómo hay también un proyecto para un edificio independiente destinado a pabellones de Jefes y Oficiales compuesto de tres plantas en torno a un patio central, lo que supone una solución aún mejor por cuanto la oficialidad está así íntimamente unida a la vida del cuartel, pero al mismo tiempo goza de una considerable independencia.

Por otra parte, las fachadas son sencillas y acordes al carácter estrictamente funcional de los edificios destinados a cuarteles. Presentan dos plantas que con frecuencia en la fachada principal está sobreelevada con una altura más en el cuerpo central o en unas torretas en las esquinas, destinándose así la planta principal y esa segunda a pabellones para oficiales. También entre los cuarteles de Infantería se incluye un proyecto de edificio a prueba frente al gran poder devastador que había adquirido la Artillería.

Estos edificios, por su coste y porque estarían situados en lugares muy estratégicos y muy determinados, se proyectaban para unidades más pequeñas, en concreto en este estudio para un Batallón de ocho Compañías, con dormitorios de a veinticinco hombres y contando además con la presencia de pabellones para oficiales.

La construcción de un edificio de este tipo requería una atención especial por cuanto eran necesarias gruesas bóvedas, con frecuencia la superior cubierta con una amplia capa de tierra para así amortiguar mejor el poder del proyectil. Sin embargo, el peso que esto suponía, así como los problemas derivados de los difíciles cálculos del espesor que debía tener la capa de mortero para resistir el impacto, o los que se producían por la misma antigüedad del edificio a causa del asentamiento que puede hacer y por el envejecimiento del mortero, eran importantes cuestiones técnicas a las que se enfrentaban los ingenieros militares a la hora de construir uno de estos cuarteles.

Por otra parte, en el proyecto de estos estudios se proponen varios tipos de edificio a prueba, uno con planta cuadrada dispuesta en torno a un patio cerrado por sus cuatro lados, otro igual

pero con un lado abierto, un tercero como un gran único bloque rectangular, y otro más con pequeños edificios de planta rectangular formando cruz en torno a un patio.

Los edificios se proponían cubiertos con terraza y sin tejado, divididos en dos plantas. La cubierta de los pisos es a base de bóvedas de cañón sobre gruesos soportes, pues era la considerada como mejor para resistir los bombardeos. Por otra parte se puede añadir que los dormitorios de a veinticinco hombres resultaban mejores en un edificio de este tipo, porque así se lograba una mayor división de los espacios y consiguiendo una mayor resistencia frente a los proyectiles.

También resultan muy interesantes las hojas de detalles, ya que a través de ellas se aprecia cómo a la hora de proyectar cualquier edificio el Cuerpo de Ingenieros del Ejército vigilaba todos los elementos para tener previstas todas las contingencias, y procurar así una mayor comodidad para el soldado en la vida de cuartel, cuidando los planteamientos de cómo habrían de hacerse las letrinas, las tablas mochileras, los armeros del cuerpo de guardia y del almacén, el local destinado a pequeño polvorín, etc.

Por su parte los cuarteles de Caballería estaban concebidos para acoger a un Regimiento de cuatro Escuadrones de a 160 caballos cada uno. Las plantas, aunque no iguales, tampoco difieren tanto de las de los cuarteles de Infantería y así, también pueden redicirse a tres modelos. El primero está estructurado en torno a un patio, pero con las cuatro crujías independientes entre sí, el segundo dispone en torno a un patio seis edificios, de ellos hay dos situados cerrando el lado del frente y el del fondo, quedando los otros cuatro formando dos parejas, de manera que cada una se une transversalmente a cada uno de los lados laterales del patio; el tercero, más complicado, se compone de un bloque con planta en "U" encerrado por otros tres bloques, uno frente a la parte abierta, y otros paralelos a cada costado. La distribución interior respondía a las normas generales de los cuarteles de Caballería, situando las cuadras en la planta baja y los dormitorios de tropa sobre ellas. Las cuadras se diseñaron para los ciento sesenta caballos de cada Escuadrón o bien para la mitad, pero siempre distribuyendo los caballos de veinte en veinte, número fácil de controlar, pues las cuadras numerosas siempre eran problemáticas. Por su parte los dormitorios se adaptaban a la distribución de los caballos, y salvo en un proyecto en que estaban formados por naves para ochenta hombres, en los otros casos eran

para veinticuatro o veintiseis.

Por otra parte, los pabellones para Oficiales y las fachadas responden a los mismos rasgos que los cuarteles de Infantería, así como también los cuarteles a prueba, en los que cabe destacar que estaban concebidos para un Escuadrón de 160 caballos, con cuadras para diez caballos y dormitorios para doce o veinte hombres.

El cuartel para una Brigada de Artillería montada sigue el esquema de los del segundo modelo de los citados de Caballería, con la salvedad de que el bloque del fondo del patio desaparece para convertirse en un tinglado para los carruajes de las piezas, que además, para facilitar el manejo de éstas está trazado con una planta curva.

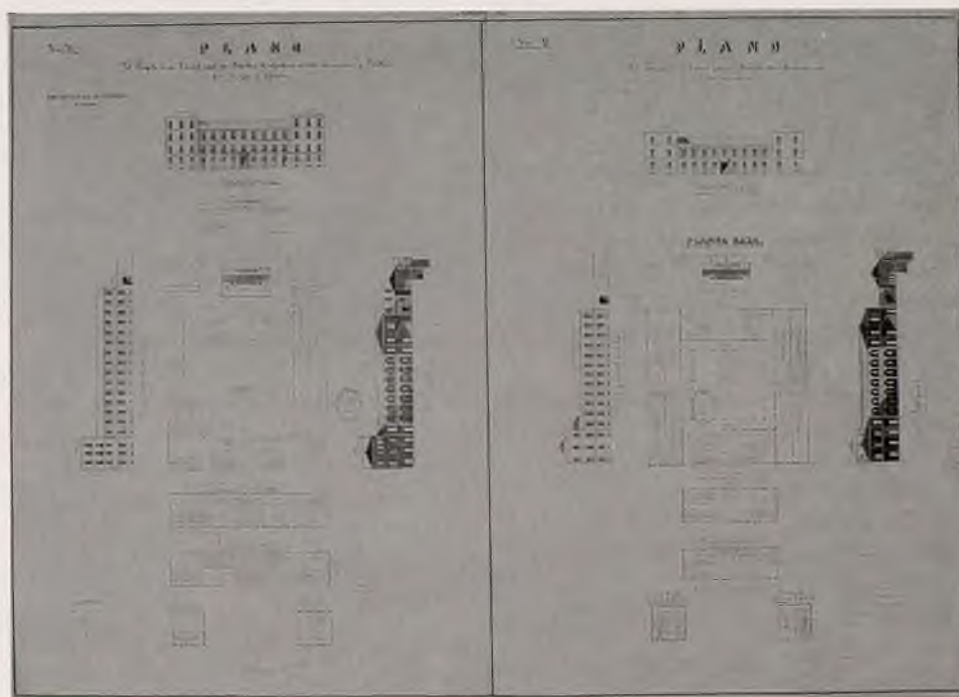
J.C.M.

Escala gráfica: 1:400 pies de Castilla.

Medidas: 74,2 x 102,6 cms.

Fdo.: Comprobado / El Brigadier Coronel del Cuerpo / Presidente de la Comision / Celestino de Piélagos; Por el Coronel Comandante del Cuerpo / Secretario de la Comision / Pedro A. Burniel.

Notas manuscritas: * Mitad izquierda del plano: Parte superior izquierda: "DIRECCION GENERAL DE INGENIEROS" / Comision / de / Edificios Militares". Parte superior: "PLANO / Del Proyecto de un Cuartel para un Batallon de infanteria con todos sus accesorios y Pabellones / para los Gefes y Oficiales". Parte superior derecha: "Num.º 1". Parte central: "Vista de la fachada principal" // "Piso Principal del cuerpo de la espalda" // "Piso Principal del cuerpo de fachada" // "Piso Segundo del cuerpo de fachada" // "Piso Tercero / del cuerpo de



534

BURNIEL, Pedro A.

Plano del Proyecto de un cuartel para un Batallón de Infantería con todos sus accesorios

Madrid, 4 de Abril de 1853

Dibujo en tinta negra sobre papel avitelado con aguadas en rojo, gris, azul, ocre y amarillo.

fachada". Lateral izquierdo: "Vista de la fachada del lateral derecho". Lateral derecho: "Perfil por A B".

Parte inferior derecha: "Este Cuartel se supone hecho con materiales elejidos, empleando Canteria en las fachadas exteriores é interiores y en las pilastras del patio: en las primeras se presupone que / suva almohadillada hasta la altura de 7 pies, en las segundas lisa, hasta la de 3, y en / las pilastras hasta la de 5. Se proyecta tambien de piedra la Cornisa general, las guarniciones y repisas de ventanas y balcones y la decoracion de la

puerta principal; por estas razones y la de construirse pabellones para todos los Jefes y Oficiales de Batallón, / suve la edificación del éspresado Cuartel á 5.500.000 reales vón como se demuestra en / los Presupuestos adjuntos”.

* Mitad derecha del plano: Parte superior derecha: “Numero 2” // “Num.º 2”. Parte superior: “PLANO / Del Proyecto de un Cuartel para un Batallón de infantería con / todos sus accesorios”. Parte central: “Vista de la fachada principal” // “PLANTA BAJA” // “Piso Principal del cuerpo de fachada” // “Piso Principal del cuerpo de la espalda” // “Piso Segundo del cuerpo de fachada”. Lateral izquierdo: “Vista de la fachada del costado derecho”. Lateral derecho: “Perfil por A B”.

Parte inferior derecha: “Este Cuartel se supone construido economicamente, es decir no empleando mas / cantería que dos hiladas en las fachadas exteriores y en las pilastras del / patio y una de losa de piedra coronando los antepechos de las ventanas. Se / hace uso en la construcción de materiales ordinarios, se suprimen los pabello- / nes y se proporcionan los locales indispensables para Oficinas, cuartos para el / jefe y oficiales de servicio y habitaciones donde en un caso dado puedan acomodo- / darse para pasar la noche todos los Oficiales del Batallón. Estas modificaciones / y las que se espresan en el dibujo, proporcionan una economía respecto al anterior / de 1.800.000 reales reduciéndose pues, el importe de su construcción á 3.700.000 rea.º / vón. segun se demuestra en los adjuntos presupuestos”.

Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca, Sección a, grupo II, subgrupo I, España. Provincia de Madrid, antigua: I.188, A-14-14, moderna: M-G-313; n.º microfilme 004/237.

Tiene este plano dos alternativas de proyecto para un cuartel de mediana capacidad al estar destinado a un Batallón, y no a un Regimiento de tres Batallones como solía hacerse con más asiduidad.

La diferencia entre los dos diseños estriba en una cuestión económica, de forma que aunque ambos siguen un esquema común, en el primero se utilizarían materiales más caros y se habilitaría una serie de dependencias, como pabellones para Oficiales, que encarecerían la construcción, reduciéndose en el segundo todos los elementos a lo estrictamente necesario.

De todas formas se puede señalar que la disposición general es común a los dos y responde a los esquemas propios de la época, disponiendo los elementos más importantes en torno a un patio con soportales, añadiéndose además un patio secundario al fondo del conjunto. Los dormitorios consistirían en naves largas situadas en las crujías laterales, quedando la delantera y posterior para dependencias, y en el primer caso además para pabellones de Oficiales. Por otra parte, las escaleras estarían situadas en el centro de la crujía del fondo, con acceso directo desde el patio.

Las fachadas responden a la misma sencillez de todo este tipo de edificios, aunque la utilización en la primera alternativa de piedra en muchos lugares le daría un aspecto más lujoso que en el otro caso. Conviene además constatar que los proyectos difieren también en la estructuración de la fachada principal, pues aunque ambos siguen una misma tipología y la presentan flanqueada por pabellones en forma de torreones, en la primera solución el cuerpo central consta de tres alturas y las torres de los extremos de cuatro, mientras que en la segunda son respectivamente dos y tres.

Respecto a la ubicación de este cuartel no hay indicación, pero sin duda podría estar destinado a la Plaza de Madrid, aunque su lugar exacto no sea factible de adivinar. Cabría en todo caso pensar que podría haberse planteado para el interior del casco urbano, en una zona próxima a alguna puerta como defensa de ésta y sus aledaños por una unidad de tipo medio, por lo que podría aprovecharse incluso el solar de algún otro cuartel en malas condiciones, como era por ejemplo el caso del de Aranda, al que por tamaño este proyecto fácilmente podía haber sustituido.

J.C.M.



535

ANÓNIMO

Cuartel y Arco Monumental para un Regimiento de Infantería

Madrid, 30 de Mayo de 1857

Dibujo en tinta negra sobre papel avitelado con aguadas en gris, azul, verde, amarillo y rosa.

Escala gráfica: “200 pies / 70 metros”.

Medidas: 73,5 x 117,8 cms.

Notas manuscritas: Parte superior derecha: “N.º 1”. Parte central: “Planta general del edificio / y su monte” // “Cuartel” // “6 m.” // “365 m.” // “84 m.” // “276 m.” // “6 m.” // “14 m.” // “20 m.” // “Polvorin”. Parte inferior: “Proyecto / de / el cuartel para un regimiento de infantería”.

Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca, Sección a, grupo II, subgrupo I, España. Provincia de Madrid, antigua: I.287, A-14-20, moderna: M-G-319; n.º microfilme 005/254.

536

ANÓNIMO

Cuartel y Arco Monumental para un Regimiento de Infantería

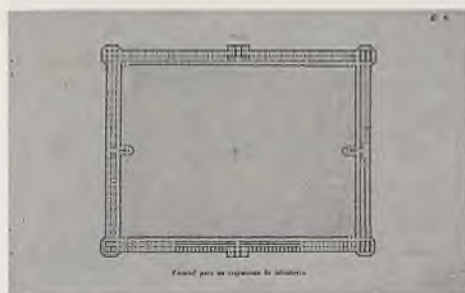
Madrid, 30 de Mayo de 1857

Dibujo en tinta negra sobre papel avitelado con aguadas en gris y rosa.

Escala gráfica: “230 pies / 140 metros”.

Medidas: 74 x 117,8 cms.

Notas manuscritas: Parte superior: “Planta baja”. Parte superior derecha: “N.º 2”. Lateral izquierdo: “1. Dormitorios p.º Escuadron / 2. Cuadra p.º 140 Caballos / 3. Cuarto de Sarg.ºs / 4. Subtenientes / 5. Tenientes / 6. Capitanes / 7. Almacenes de Compañía y Escuadron / 8. Zapateros del 1.º”



536

Batallon / 9. Sastres / 10. Armeros / 11. Zapateros del 2.º Bat.ºn / 12. Sastres de id. / 13. Armeros de id. / 14. Zapateros del 3.º Bat.ºn / 15. Sastres de id.”
 Lateral derecho: “16. Armeros del 3.º Bat.ºn / 17. Comunes / 18. Calabozos / 19. Cuartos de arresto / 20. Almacenes generales, hornos y tahona / 21. Cantina / 22. Labaderos / 23. Cocinas / 24. Academia de Cabos y Sarg.ºs de Esc.ºn / 25. Cuadra p.ª Caballos de los Gefes / 26. Dormitorio de asistentes / 27. Guadarnes / 28. Jurgones / 29. Galeria de Comunicacion / 30. Escaleras / 31. Rampas / 32. Paso subterráneo al polvorin”.
 Parte inferior: “Cuartel para un regimiento de infanteria”.
 Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca, Sección a, grupo II, subgrupo I, España.
 Provincia de Madrid, antigua: 1.287, A-14-20, moderna: M-G-3/10; n.º microfilme 005/255.

537

ANÓNIMO

Cuartel y Arco Monumental para un Regimiento de Infantería

Madrid, 30 de Mayo de 1857

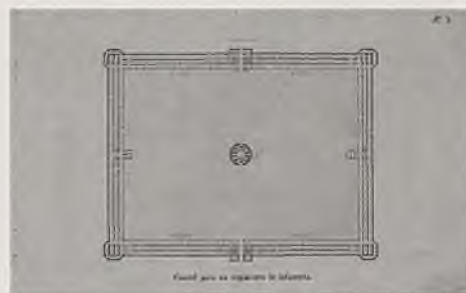
Dibujo en tinta negra sobre papel avitelado con aguadas en gris y rosa.

Escala gráfica: “230 pies / 30 metros”.

Medidas: 74,1 x 117,7 cms.

Notas manuscritas: Parte superior: “Planta del piso principal”. Parte superior derecha: “N.º 3”.

Lateral izquierdo: “1. Entrada / 2. Galeria Gen.ª de Comunicacion / 3. Comandantes de Prevencion / 4. Dormitorios de id. / 5. Cuarto de Banderas / 6. Oficiales de Preven.ºn / 7. Sarg.ºs de la guardia de prevencion / 8.



537

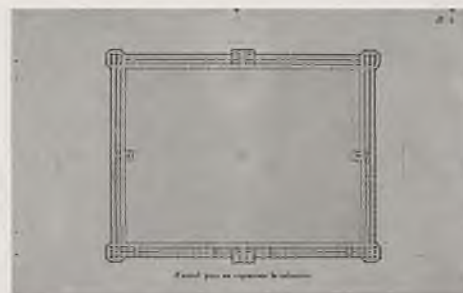
Soldados de id. / 9. 1.ª Comp.ª del 1.º Bat.ºn / 10. Cuarto de Sarg.ºs de la misma / 11. 2.ª Comp.ª de id. / 12. Cuarto de Sarg.ºs de id. / 13. 3.ª Comp.ª de id. / 14. Cuarto de Sarg.ºs de id. / 15. 4.ª Comp.ª de id. / 16. Cuarto de Sargentos de id. / 17. 5.ª Comp.ª de id. / 18. Cuarto de Sarg.ºs / 19. 6.ª Comp.ª de id. / 20. Cuarto de Sarg.ºs de id. / 21. 7.ª Comp.ª de id. / 22. Cuarto de Sarg.ºs de id. / 23. 8.ª Comp.ª de id. / 24. Cuarto de Sarg.ºs de id. / 25. Academia de Cabos y Sarg.ºs del 1.º B.ºn / 26. 1.ª del 2.º Batallon”.
 Lateral derecho: “27. Sarg.ºs de la 1.ª del 2.º / 28. 2.ª del 2.º / 29. Sarg.ºs de id. / 30. 3.ª del 2.º / 31. Sarg.ºs de id. / 32. 4.ª del 2.º / 33. Sarg.ºs de id. / 34. 5.ª del 2.º / 35. Sarg.ºs del 2.º / 36. 6.ª del Seg.ºdo / 37. Sarg.ºs del Seg.ºdo / 38. 7.ª del 2.º / 39. Sarg.ºs de id. / 40. 8.ª del 2.º / 41. Sarg.ºs de id. / 42. Acad.ª de Cabos y Sarg.ºs del 3.º Bón / 43. Botica / 44. Escuela de primeras letras / 45. Almacenes de Comp.ª / 46. Piezas de aseo / 47. Comunes / 48. Escaleras / 49. Polvorin / 50. Academia de Música / 51. Deposito de cadáveres / 52. Escaleras de comunicacion con las galerias”.
 Parte inferior: “Cuartel para un regimiento de infanteria”.
 Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca, Sección a, grupo II, subgrupo I, España.
 Provincia de Madrid, antigua: 1.287, A-14-20, moderna: M-G-3/11; n.º microfilme 005/256.

538

ANÓNIMO

Cuartel y Arco Monumental para un Regimiento de Infantería

Madrid, 30 de Mayo de 1857



538

Dibujo en tinta negra sobre papel avitelado con aguadas en gris y rosa.

Escala gráfica: “230 pies / 8 metros”.

Medidas: 73,1 x 117,1 cms.

Notas manuscritas: Parte superior: “Planta del piso segundo”. Parte superior derecha: “N.º 4”.

Lateral izquierdo: “1. 1.ª Compañia del 3.º Batallon / 2. 2.ª id. de id. / 3. 3.ª id. de id. / 4. 4.ª id. de id. / 5. 5.ª id. de id. / 6. 6.ª id. de id. / 7. 7.ª id. de id. / 8. 8.ª id. de id. / 9. Cuartos de Sarg.ºs de la 1.ª Comp.ª del 3.º / 10. id. de la 2.ª / 11. id. id. de la 3.ª / 12. id. id. de la 4.ª / 13. id. id. de la 5.ª / 14. id. id. de la 6.ª / 15. id. id. de la 7.ª / 16. id. id. de la 8.ª / 17. Entrada á la Compañias / 18. Piezas de aseo / 19. Almacenes de las Compañias / 20. Comunes / 21. Galeria General de Comunicacion”.
 Lateral derecho: “22. Academia de Sargentos / 23. Banda de Musica / 24. Escuela / 25. Enfermeria / 26. Academia de S.S. Oficiales / 27. Capilla / 28. Tribuna / 29. Salon de ensayos de musica / 30. Pabellones de Subtenientes / 31. id. de Tenientes / 32. id. de Capitanes / 33. id. de 2.ºs Comandantes / 34. id. de 1.ºs id. / 35. id. de Teniente Coronel / 36. id. de Coronel / 37. Mayoría / 38. Habitaciones p.ª Gefes Superiores / 39. Sala de Consejos / 40. Capellanes / 41. Medicos / 42. Salon.ª de Recreo, Biblioteca y sala de armas”.

Parte inferior: “Cuartel para un regimiento de infanteria”.

Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca, Sección a, grupo II, subgrupo I, España.

Provincia de Madrid, antigua: 1.287, A-14-20, moderna: M-G-3/12; n.º microfilme 005/257.

ANÓNIMO

Cuartel y Arco Monumental para un Regimiento de Infantería

Madrid, 30 de Mayo de 1857

Dibujo en tinta negra sobre papel avitelado con aguadas en rojo, gris, azul, verde, malva y amarillo.

Escala gráfica: "80 pies / 15 metros"; "55 pies / 15 metros" / "50 pies / 15 metros".

Medidas: 73,8 x 117 cms.

Notas manuscritas: Parte superior derecha: "N.º 5".

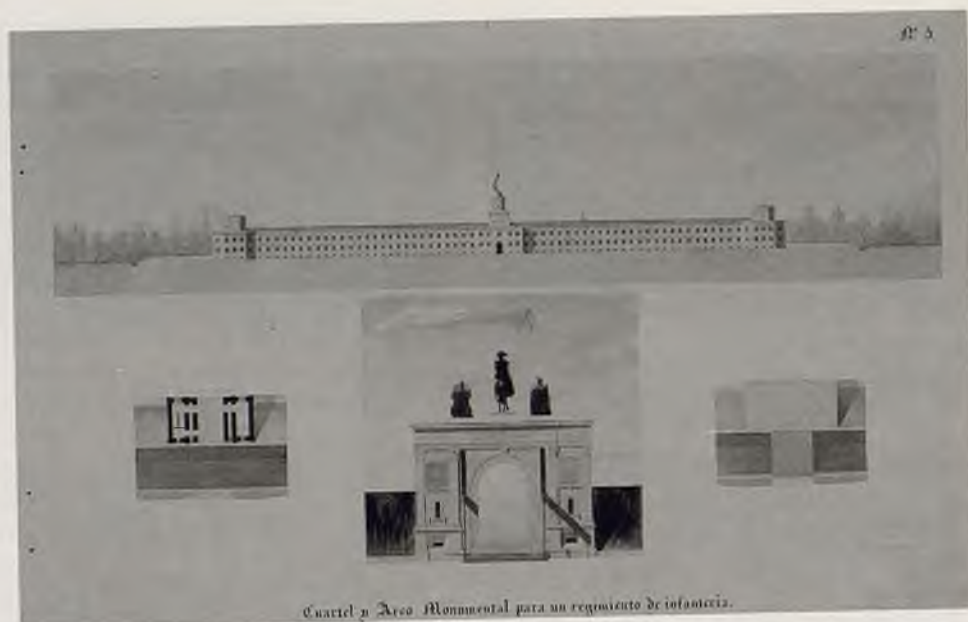
"Planta del Arco monumental". "Planta del Arco y puente / levadizo".

Parte inferior: "Cuartel y Arco Monumental para un regimiento de infantería".

En el Arco Monumental: en la parte de friso sobre el vano: "¡¡A LA REYNA DOÑA YSABEL III!! / EL EGERCITO ESPAÑOL"; cartela de la izquierda ilegible salvo el final: "MDCCCLVII"; cartela de la derecha: "LA REYNA DOÑA / YSABEL II DE BOR / BON DESEANDO / PROPORCIONAR A / SUS LEALES SOL / DADOS ALOJAMIENTO / DIGNO MANDO EDI / FICAR ESTE CUAR / TEL EN MDCCCLVII".

Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca, Sección a, grupo II, subgrupo I, España.

Provincia de Madrid, antigua: 1.287, A-14-20, moderna: M-G-3/13; n.º microfilme 005/251.



539



540

ANÓNIMO

Cuartel y Arco Monumental para un Regimiento de Infantería

Madrid, 30 de Mayo de 1857

Dibujo en tinta negra sobre papel avitelado con aguadas en rojo, gris, azul, malva y amarillo

Escala gráfica: "55 pies / 15 metros".
Medidas: 74,1 x 117,8 cms.

Notas manuscritas: Parte superior derecha: "N.º 6". En la rosca del arco de la puerta: "reinando doña Ysabel II MDCCCLVII". (en letra gótica).

Parte inferior: "Proyecto / de / cuartel para un regimiento de infantería".

Parte inferior derecha: "Este proyecto fue recibido particularmente / del Ministerio de la Guerra - Se cree que fue / hecho por un Ingeniero de Caminos" (escrito a lápiz).
Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca, Sección a, grupo II, subgrupo I, España.
Provincia de Madrid, antigua: 1.287, A-14-20, moderna: M-G-3/14; n.º microfilme 005/252.



541

ANÓNIMO

Cuartel y Arco Monumental para un Regimiento de Infantería

Madrid, 30 de Mayo de 1857

Dibujo en tinta negra sobre papel avitelado con aguadas en gris, azul, verde y amarillo.

Escala gráfica: "40 pies / 10 metros".

Medidas: 72,8 x 117,3 cms.

Notas manuscritas: Parte superior derecha:

"N.º 7". Bajo las ventanas de la planta principal: "TALAVERA" // "PAVIA" // "ARAPILES" // "LAS NAVAS" // "ROMA" // "NAPOLES" // "ORAN" // "RONCESVALLES" // "LEPANTO" // "GERONA".

Parte inferior: "Corte del edificio por un plano vertical perpendicular a su eje mayor" // "Cuartel para un regimiento de infantería".

Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca,

Sección a, grupo II, subgrupo I, España.

Provincia de Madrid, antigua: 1.287, A-14-20,

moderna: M-G-3/15; n.º microfilme 005/253.

Cuartel para un regimiento de infantería.

Es este un curioso proyecto de cuartel en el que los caracteres emblemáticos juegan un papel primordial, debiendo ser considerado más bien como un diseño ideal, que como una posibilidad real de llegar a construirlo.

Su autor es desconocido, aunque en uno de los planos (sig. M-G-3/14) hay una inscripción realizada con lapicero que apunta como posible a un "Yngeniero de Caminos". Por otra parte, en el mismo Servicio Histórico Militar de Madrid hay unas copias del proyecto realizadas por Félix Recio, Alejo de Lasarte y Cristóbal de la Casa, considerados a veces como los autores.

Está concebido el edificio como una reminiscencia de los castillos medievales, y su posible ubicación no aparece señalada, aunque sí la dedicación a Isabel II, que sería quien patrocinaría la construcción del edificio como un agradecimiento al Ejército por haberla apoyado durante las guerras carlistas.

Rodearía el cuartel un foso ocupado por un jardincillo de parterres, que con los pabellones en forma de torres de las esquinas, el talud de la parte inferior del muro y la cornisa en forma

de almenado refuerzan el aspecto de fortaleza del conjunto.

Con respecto al arco monumental, que estaría situado en el acceso al foso y dispondría de un puente levadizo, está formado por un vano en forma de arco de medio punto flanqueado por un par de pilastras a cada lado, quedando entre cada par, en la parte inferior unas aspilleras para iluminar unos habitáculos situados en el interior de los machones para el mecanismo del puente levadizo, y en la superior una cartela. Remata el conjunto una estatua ecuestre de Isabel II flanqueada por trofeos militares.

Difícil resulta ubicar este proyecto, pues su realización seguramente habría sido muy costosa para acoger a un Regimiento normal, para los que siempre se proyectaron cuarteles más sencillos y funcionales. Por ello en realidad habría que entenderlo más bien como un intento de hacer un edificio emblemático que sirviera de homenaje a la reina y al Ejército en los difíciles momentos en que todavía se combatía durante la segunda guerra carlista.

J.C.M.

Proyecto de Colegio de Infantería para 600 Caballeros Cadetes

Madrid, 20 de Agosto de 1857

Dibujo en tinta negra sobre papel avitelado.

Escala gráfica:

Medidas: 65,6 x 98,9

Fdo.: El Ten.^{te} Coronel del Cpo. de Ingen.^s / Nicolás Valdés.

Notas manuscritas: Parte superior derecha, fuera del recuadro: "Lamina 3.^a". Parte superior izquierda: "Ynodoros de fundicion". Lateral izquierda: "Este inodoro, muy á proposito p.^a / colegios, satisface perfectamente las con- / diciones de solidez, sencillez, salubri- / dad y poco entretenimiento. / Por medio del contrapeso c y la / palanca a b se abre la tapa d, luego / que el inodoro no funciona; y con el / propio movimiento y la 2.^a palanca Ce / se cierra la tapa del fondo fg, giran- / do verticalmente la cigüeña e f al- / rededor del eje f. / Cuando funciona el aparejo / sucede naturalmente el movimiento / inverso con solo la presion de los / pies sobre las huellas h h / r... Comunicacion al deposito de los orines que / pueda haber en el pavim.^{to} / s.s. pared de fund.ⁿ para impedir el contac- / (sic) de la mamposteria con el inodoro". Parte inferior izquierda: "Caloríferos de corriente de aire calentado por el agua ó el vapor".

Centro de la parte inferior: "Caloríferos de sifones de Chaussinot / Figura 1.^a. Elevación y corte de calorifero de frente / Fig.^a 2.^a... Elevacion lateral / Fig.^a 3.^a... Corte vertical segun la linea a b / Fig.^{as} 4.^a... Planos inferior y superior de este calorifero / La caldera C, dispuesta sobre el hornillo h, y el depósito / G, de madera ó fundicion, se llenan de agua, la cual permanece / en equilibrio mientras en uno y otro depósito sea igual la / temperatura. Mas luego que se caldea la caldera sube el / calórico por el tubo T, comunicando por el f al depósito G. El / agua en este adquiere así una temperatura de 90 á 100.^o / ó de / ebullicion, estableciendose desde el principio una corriente / ó mo- / vimiento circulatorio de toda la masa de uno á otro depó- / sito, por medio de los tubos f y f', al modo como lo in- / dican las flechas. Los sifones, en consecuencia, toman la / misma temperatura que el agua que los rodea, comuni- / cándose al aire que contienen, y

que circulará descendi- / do de la caja D para ascender por la D' al tubo de repar- / ticion M de donde pasa á las diferentes habitaciones que se / han de caldear aplicando el número conveniente de tubos. / Con este aparejo pude obtenerse en las habita- / ciones el efecto contrario, refrescandolas cuanto se pueda desear. / Para ello se suprime la caldera y se pone en el receptacu- / lo una mezcla refrigerante. El aire, entonces, será atraido / á la chimenea M por medio de un ventilador, repartiendose des- / de allí en las distintas habit.^s. / La figura 5 es el plano y corte de un segundo / sistema de colorífero de sifones, dipuestos circularmente al- / rededor de un gran tubo que es el 2.^o brazo comun de to- / dos ellos. Todo lo demas es igual que en las figuras ante- / riores, como asi mismo su efecto. / La figura 6 es otro tercer sistema, contrario al an- / terior: el tubo grande comprende en su centro otro de peque- / ño diámetro sostenido por barras horizontales como se ven en / el plano".

Parte superior y central derecha: "Hornillo económico de Baudon-Porchez" // "Corte segun e f" // "Corte por c d" // "Elevacion de frente" // "Elevacion por el costado dho" // "Vista por el horno de asador A" // "Corte vertical por a b" // "Plano" // "Ventilador" // "Corte horizontal á la altura de C D". Parte inferior derecha: "Hornillo económico. / Se compone este aparejo 1.^o... de siete hornos, de los cuales cuatro son de asados, uno / para pastelería y dos para la comida ordinaria. / 2.^o... de una estufa de temperatura moderada / 3.^o... de una caldera interior con agua, que produce 135 litros / (267 cuartillos) de agua hirviente por hora / 4.^o... dos calderas con valvulas que contienen la una 135 litros y la / otra 175, calentados simultánea / ó alternativamente en 30 mi- / nutos. / 5.^o... un gran baño de maría con 8 pequeñas marmitas / para cocimientos parciales / 6.^o... una mesa superior de fundicion, de 3 metros cuadra- / dos de superficie, que pueden poner en ebullicion tantas / cacerolas como se pueden contener. / Todo ello se calienta por un solo hornillo cuyas / superficies en una gran estension. La llama se dirige por me- / dio de llaves á una sola / ó las dos calderas á la vez, segun ha- / ya necesidad. Las puertas de los humos se cierran á báscula. / Esta aparejo se completa con un horno de asados / de forma hiperbólica A, situado al costado izquierdo del hornillo. / Esta forma particular permite reconcentrar en gran cantidad / el calor sobre la pieza que se debe asar, con muy esca- / so consumo de combustible. El asador se mueve



542

horizon- / talmente por medio de un volante V que funciona en el reci- / piente del humo á la entrada de la chimenea. / El consumo de carbon para unas 300 personas no / debe pasar de 15 r.^s al día. / Estos favorables resultados se deben á la buena dis- / posicion del hogar reflector y á la feliz distribucion del hor- / no y recipientes, como se ha visto por diferentes experien- / cias en diversos establecimientos, especialmente en el / gran seminario de Arras".

Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca, Sección a, grupo II, subgrupo I, España.

Provincia de Madrid, antigua: 1.314, A-12-12, moderna: M-G-10/13; n.^o microfilme 004/422.

543

VALDÉS, Nicolás

Proyecto de Colegio de Infantería para 600 Caballeros Cadetes

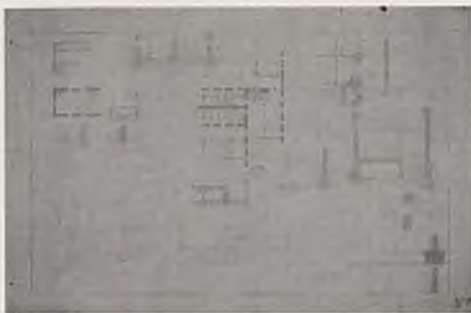
Madrid, 20 de Agosto de 1857

Dibujo en tinta negra sobre papel avitelado con aguadas en gris.

Escala gráfica: 1:200 para las figuras B; 1:100 para las figuras A; 1:20 para detalles; 1:40 para ventana semicircular y pesebre. Medidas: 65,4 x 99,2 cms.

Fdo.: El Ten.^{te} Cor.^l de Ingen.^s / Nicolás Valdés.

Notas manuscritas: Parte superior derecha, fuera del recuadro: "Lamina 2.^a". "Bodega" // "Nivel del terreno natural" // "Perfil por a b" // "Perfil por c e f" "A" // "fig.^s B" // "fig. B" // "Baños" // "Perfil por g h" // "Ventanas del frente / piso pral" // "Ventanas del frente / piso bajo y 2.^o" // "Fronton de la fachada principal" // "Algibe" // "Perfil por i j" // "Perfil por C D" //



543

"Armatura del edificio / principal" //
 "Armatura del picadero" // "Vista por C" //
 "Puerta semicircular / giratoria para las /
 caballerizas" // "Pesebre".
 Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca,
 Sección a, grupo II, subgrupo I, España.
 Provincia de Madrid, antigua: 1.314, A-12-12,
 moderna: M-G-10/12; n.º microfilme 004/423.

544

VALDÉS, Nicolás

Proyecto de Colegio de Infantería para 600 Caballeros Cadetes

Madrid, 20 de Agosto de 1857

Dibujo en tinta negra sobre papel avitelado.
 Escala gráfica: 1:1.000 para las plantas;
 1:500 para las figuras A; 1:200 para las
 figuras B.

Medidas: 65,5 x 99 cms.

Fdo.: El Ten.^{te} Coronel del Cpo / Nicolás
 Valdés.

Notas manuscritas: Parte superior izquierda:
 "CUERPO DE INGENIEROS / DEL /
 EJERCITO // PROYECTO DE COLEGIO / de
 Infantería / para 600 Caballeros Cadetes".
 Lateral izquierdo: "Piso bajo / 1. Portico / 2.
 Vestibulo / 3. Galerías de arcos / 4. Escaleras
 principales / 5. Escaleras 2.^{as} para subir á los
 dormitorios / 6. Cuarto del portero 1.^o / 7.
 Cuarto del portero 2.^o / 8. Cuerpos de gua del
 Oficial y tropa / 9. Tesoro, ó cuarto destinado
 á la caja / 10. Oficina del Oficial cajero. / 11.
 Oficina del detall / 12. Gabinete topografico /
 13. Biblioteca / 14. Archivo / 15. Oficina del
 Oficial archivero / 16. Armeria / 17. Almacen
 de vestuario y oficina del Oficial / 18. Cuarto
 de correccion p.^o Cadetes. / Para faltas leves

se les puede imponer / arresto en las clases,
 salon de estudio ó en / sus propios dormitorios
 / 19. Dormitorio para 24 Camareros / 20. Id
 p.^a 72 soldados; dispuesto para 90 / 21.
 Cuarto de Sargento 1.^o con su oficina / 22.
 Dos cuartos de Sargentos 2.^{os} / 23.
 Salas-Academias de cabos y Sargentos / 24.
 Correccion de Sargentos y Cabos / 25. Cuarto
 de arresto de tropa / 26. Calabozo de
 incomunicados / 27. Dos cuartos para 56
 mozos de aseo / 28. 24 salas para otras tantas
 clases. / los asientos estan presupuestados en /
 anfiteatro; con lo que puede ser capaz / cada
 una hta de 100 discipulos / 29. Sala de esgrima
 / 30. Salon de dibujo / 31. Gran Salon de
 estudio con asientos en gra- / deria y mesas
 con bancos y pupitres en nú.^o de 600 / 32; 33.
 Cuartos de mayordomos 1.^o y 2.^o / 34.
 Enfermeria con camas independ.^{tes} p.^a 20
 Cad.^s / 35. Id. id. con 6 para males
 contagiosos / 36. Salon con 14 baños para
 Cadetes sanos / 37. Baños correspond.^{tes} á la
 enferm.^a de los mismos / 38. Enfermeria de la
 tropa y sirvientes / 39. Id. id. p.^a males
 contagiosos / 40. Baños para los Soldados
 enfermos / 41. Sala de reconocimientos / 42.
 Botica, Oficina de farmacia y depositos de
 drogas / 43. Baños independ.^{tes} p.^a el Sor
 Director, Gefes y Ofic.^s / 44. Habitaciones del
 Gefe de cocina / 45. Id. de sus 3 Ayudantes ó
 Cocin.^s de 2.^o orden / 46. Cuadra para 17
 pinches / [falta el n.º 47] / 48. Habitación del
 Maestro armero / 49. Id. del Gefe de la
 charanga / 50. Id. de los dos enfermeros / 51.
 Id. del Sacritan / 52. Comedor general de
 todos los Cadetes / 53. Letrinas inodoras / 54.
 Cuarto albiges, capaces cada uno de 3000 m.^s
 cub.^s / 55. Capilla con sus sacristias capaz de
 1000 personas / 56. Cocinas economicas p.^a
 los Cadetes y tropa / 57. Id. id. para Gefes y
 Oficiales / 58. Id. id. p.^a el Sor Director y
 enfermeria / 59. Dos hornos de pan / 60.
 Despensas para efectos á la mano y situacion /
 de hornillos de bala roja p.^a calentar los
 baños / 61. Gran bazar y despensas / 62. 63.
 Cuatro cuartos, dos para guardar los
 instrumen- / tos del gimnasio, y dos para
 lecheria / 64. Dos bodegas con dos pisos, uno
 al nivel del / terreno par conservar
 almacenados los granos, / y otro subterráneo
 para los vinos y aceites / 65. Dos leñeras y
 carboneras / 66. Dos guarda-muebles / 67.
 Dos cuartos p.^a parques de incendios con 4
 bom.^s / 68. Repuesto de municiones / 69.
 Habitación del encargado de las luces / 70. Id.
 del Aguador / 71. Letrinas para tropa / 72. Id.
 para paisanos / 73. Gallineros / 74. Paverias,
 ganserías, etc. / 75. Palomares al descubierto,

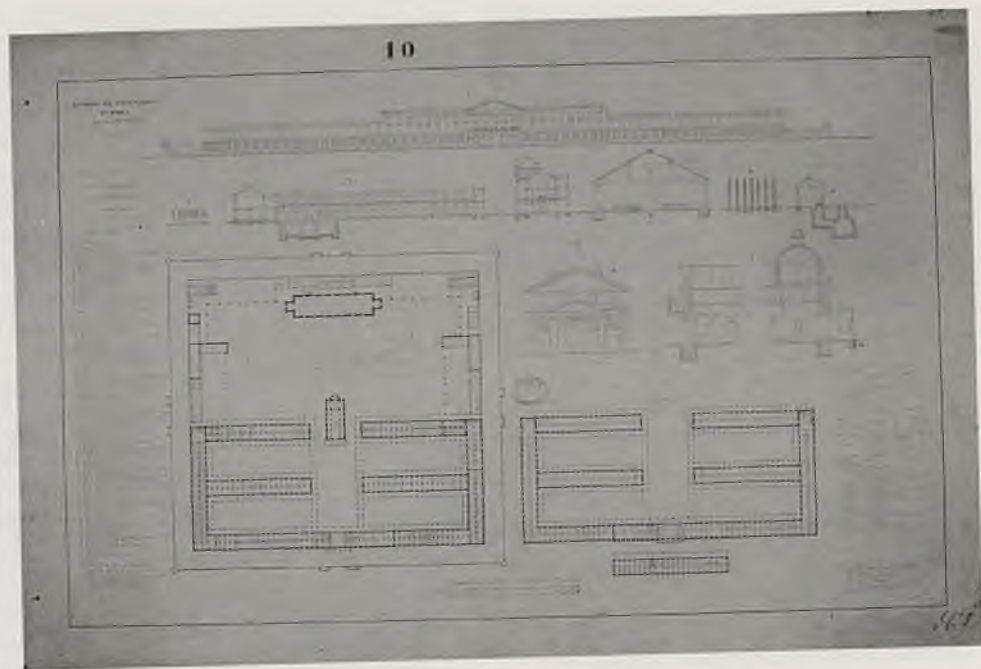
capaces de 6 á 8000 p.^s / 76. Apriscos y
 pocilgas / 77. Picadero cubierto / 78. Cuadra
 para 24 caballos y otra p.^a 6 de Gefes / 79.
 Establo para 10 vacas / 80. Cochera y cuarto
 del picador / 81. Cuarto para carros / 82. Id.
 güarnés / 83. Habitación del carrero / 84.
 Pajar / 85. Granero / 86. Depósito de heno y
 algarrobas / 87. Verja de madera sobre zócalo
 y entre / pilastras de ladrillo / 88. Dos juegos
 de pelota (terraplen asfaltado): / con este fin se
 elevan á 8.^m las / paredes posteriores de las
 leñeras / dandolas 1.^m de grueso".
 Lateral derecho: "89. Circo para carreras á
 pié y á Caballo / 90. Gimnasio / a., madero
 labrado para marchar sobre él / b., id. tosco
 para idem. / c., paralelas fijas / d., id. moviles /
 e., círculos para las carreras / f., id. id. de
 diferentes radios / g., saltador / h. h., caballos /
 i., muros de madera almohadillados para
 asaltos / j., saltador de rio / k., octógonos / l.,
 mastil de volteo y plano inclinado doble / m.,
 porticos de 1.^a y 2.^a clase / n., trapecio / 91.
 Cuatro grandes patios de 102.^m por 30.^m cada
 / uno, que pueden ser jardines / 92. Patio
 central / 93. Patio posterior, que puede
 hacerse huerta / αα. Dos fregaderos y
 lavaderos con sus pozos, cuyas / aguas pasan á
 las cajas de letrinas / CC. Dos pozos
 abrebaderos para el ganado // δδ. Cerca con
 torreones / Pisos principal y 2.^o / 1. Escaleras
 principales / 2. id. p.^a el 2.^o piso / 3. Galerías
 / 4. Letrinas inodoras / 5. Escaleras para subir
 á los dormitorios / 6. Dormitorios de á 100
 Cadetes, separadas las / alcobas con tabiques
 de panderete á mitad / de altura. Al frente
 estan los lavamanos / 7. Cuartos de los
 oficiales de vigilancia / 8.8. Habitaciones para
 Emo Sor Director Gral / del arma en los dias
 de visita y gran salon / de premios y exámenes
 generales / 9. Id. del Sor Brigadier Subdirector
 / 10. Cuerpo de guardia de Caballeros Cadetes
 / 11. Sala de juntas / 12. Habitaciones del Gefe
 de estudios / 13. Id. del Gefe del detall / 14.
 Pavellones para 8 Gefes-profesores / 15. Id.
 para los Capitanes, id. / 16. Pavellon del
 Párroco / 17. Pavellones del Gefe de sanidad
 militar / y 6 Capitanes de compañía / 18. id. de
 26 Tenientes de compañía".
 Parte central: "Vista de frente" / "Vista de la
 verja" "A" / "Corte por a b" "A" / "Corte
 por c d" "A" / "Corte por g h" "B" / "Corte
 por k l" "B" / "Corte por m n" "B" // "Frente
 de la Capilla" "B" / "Corte longitudinal de la
 Capilla" "B" // "Principal" / "2.^o".
 Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca,
 Sección a, grupo II, subgrupo I, España.
 Provincia de Madrid, antigua: 1.314, A-12-12,
 moderna: M-G-10/11; n.º microfilme 004/424.

El Colegio de Infantería se había instalado en una parte de inmenso Cuartel del Conde Duque de Madrid, hasta que por no reunir las condiciones suficientes, y al parecer con el detonante de una fuerte epidemia de fiebres tifoideas, se trasladó a Toledo, alojándose en distintos locales hasta que en 1853 se decidió rehabilitar al Alcázar para convertirlo en sede del Colegio Militar. Sin embargo este edificio toledano no era capaz para acoger todas las dependencias, y además al no estar pensado en origen para esta función planteaba algunos problemas. Por ello posiblemente surgió la idea de ubicarlo en otro sitio más a propósito, como habría sido este proyecto de 1857, en el que si bien no se indica un lugar concreto de construcción, no resultaría nada extraño su planteamiento para Madrid, donde ya había estado y para donde en fechas un poco posteriores se propondría otro monumental edificio militar de enseñanza como era la Academia del Cuerpo de Ingenieros del Ejército (Servicio Histórico Militar de Madrid, Cartoteca, Sección a, grupo II subgrupo I, España. Provincia de Madrid, Proyecto de Academia de Ingenieros, signatura 1.178, A-10-4).

El planteamiento del edificio, del que cabe la hipótesis de que se pensara levantar más allá de la Puerta de Alcalá, trata de ser un conjunto en el que a una estructura semejante a la de los cuarteles de la época se le confiere una mayor categoría y monumentalidad, como se infiere del aspecto general y del cuidado en los detalles decorativos, lo que viene determinado por su categoría de centro emblemático, ya que allí se formarían los futuros mandos del Arma de Infantería.

Y es este mismo destino el que condiciona todo el edificio, pues a los elementos normales en todo acuartelamiento como son los dormitorios, las cocinas, los calabozos o el cuerpo de guardia, se han de añadir las aulas y talleres, no descuidando Nicolás Valdés tampoco la formación física de los Cadetes, al disponer unas importantes instalaciones para gimnasia. Por otra parte son también interesantes las búsquedas de una mayor comodidad para los Cadetes y el personal del Colegio, planteando por ejemplo un sistema de calefacción que podía convertirse en refrigerante en las épocas calurosas. Por otra parte también resulta llamativa la gran capacidad para personal que había de tener el edificio, lo que seguramente señala los problemas que había con la instalación del Colegio en el Alcázar de Toledo.

J.C.M.



544

545

RUIZ DE PORRAS, Joaquín y VALLE, Francisco Javier del

Proyecto de un cuartel de Caballería para 600 plazas en las afueras de la Puerta de Alcalá de Madrid

Madrid, 26 de Mayo de 1860

Dibujo en tinta roja sobre papel avitelado entelado con aguadas en rosa y azul.

Escala gráfica: 1:200.

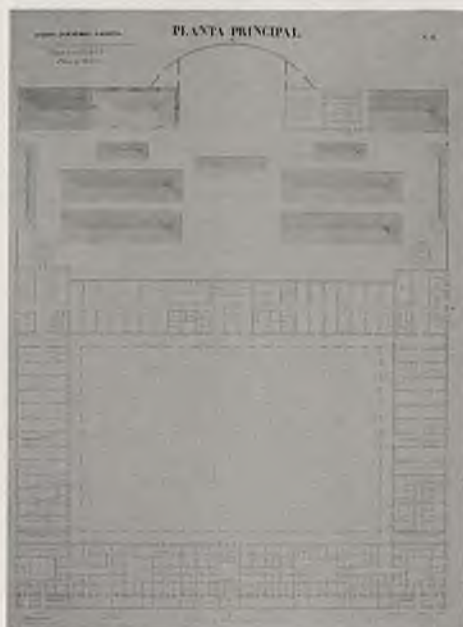
Medidas: 127 x 94 cms.

Fdo.: Joaquín Ruiz de Porras y Francisco Javier del Valle; V.º B.º El Director Subinspector / Manuel Perales; Comprobado / El Comandante / Andres Lopez de Vega. Notas manuscritas: Parte superior izquierda: "CUERPO DE INJENIEROS DEL EJERCITO / Direccion Subinspeccion de Castilla la Nueva / Comandancia de Madrid / Plaza de Madrid".



545

Centro de la parte superior: "PLANTA BAJA". Parte superior derecha: "N.º 1". Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca, Sección a, grupo II, subgrupo I, España. Provincia de Madrid, antigua: 1.246, S-M-1-8, moderna: M-ENC-6 Bis; n.º microfilme 097 / 200 / 201.



546

546
RUÍZ DE PORRAS, Joaquín y
VALLE, Francisco Javier del

Proyecto de un cuartel de
Caballería para 600 plazas en las
afueras de la Puerta de Alcalá de
Madrid

Madrid, 26 de Mayo de 1860

Dibujo en tinta roja sobre papel avitelado
entelado con aguadas en rosa, rojo y azul.

Escala gráfica: 1:200

Medidas: 125,6 x 92,3 cms.

Fdo.: Joaquín Ruíz de Porras y Francisco
Javier del Valle; V.º B.º El Director

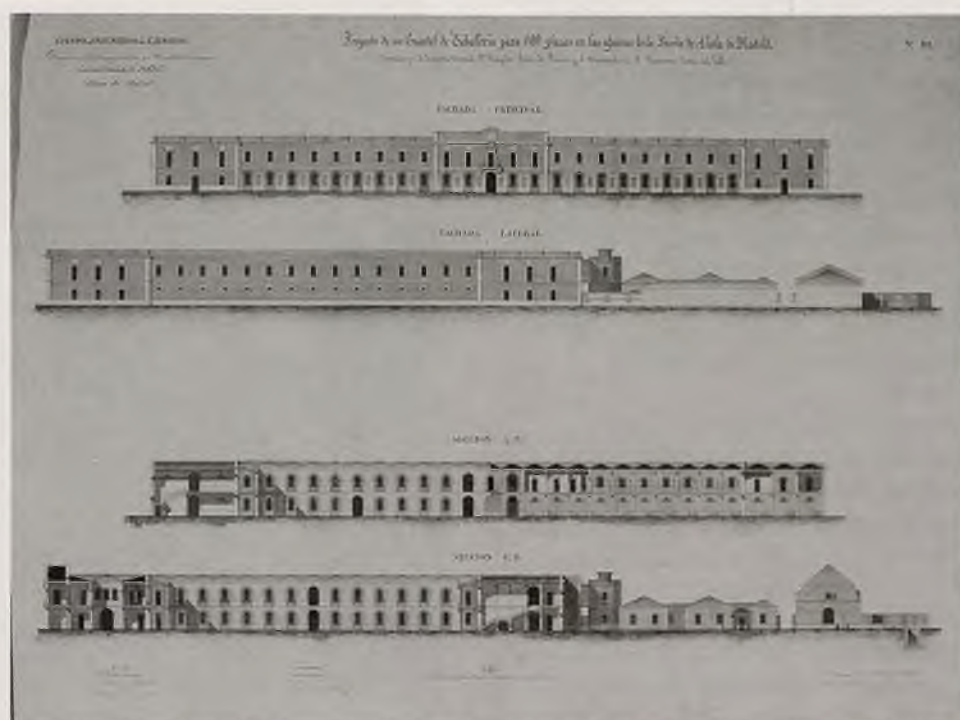
Subinspector / Manuel Perales; Comprobado /
El Comandante / Andres Lopez de Vega.

Notas manuscritas: Parte superior izquierda:
"CUERPO DE INGENIEROS DEL EJERCITO
/ Direccion Subinspeccion de Castilla la Nueva
/ Comandancia de Madrid / Plaza de Madrid".
Centro de la parte superior: "PLANTA
PRINCIPAL".

Parte superior derecha: "N.º II".

Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca,
Sección a, grupo II, subgrupo I, España.

Provincia de Madrid, antigua: 1.246, S-M-1-8,
moderna: M-ENC-6 Bis; n.º microfilme 097 /
202 / 203.



547

547
RUÍZ DE PORRAS, Joaquín y
VALLE, Francisco Javier del

Proyecto de un cuartel de
Caballería para 600 plazas en las
afueras de la Puerta de Alcalá de
Madrid

Madrid, 26 de Mayo de 1860

Dibujo en tinta negra sobre papel avitelado
entelado con aguadas en rosa, rojo y gris.

Escala gráfica: 1:200

Medidas: 92,4 x 121,1 cms.

Fdo.: Joaquín Ruíz de Porras y Francisco
Javier del Valle; V.º B.º El Director

Subinspector / Manuel Perales; Comprobado /
El Comandante / Andres Lopez de Vega.

Notas manuscritas: Parte superior izquierda:
"CUERPO DE INGENIEROS DEL EJERCITO
/ Direccion Subinspeccion de Castilla la Nueva
/ Comandancia de Madrid / Plaza de Madrid".
Centro de la parte superior: "Proyecto de un
Cuartel de Caballeria para 600 plazas en las
afueras de la Puerta de Alcala de Madrid. /

Formado por el Teniente Coronel D.º Joaquín
Ruíz de Porras y el Comandante D. Francisco
Javier del Valle".

Parte superior derecha: "N.º III".

Parte central: "FACHADA PRINCIPAL" //

"FACHADA LATERAL" //
"SECCION A.B."
// "SECCION C.D."

Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca,
Sección a, grupo II, subgrupo I, España.

Provincia de Madrid, antigua: 1.246, S-M-1-8,
moderna: M-ENC-6 Bis; n.º microfilme 097 /
204.

548

RUÍZ DE PORRAS, Joaquín y
VALLE, Francisco Javier del

Proyecto de un cuartel de
Caballería para 600 plazas en las
afueras de la Puerta de Alcalá de
Madrid

Madrid, 26 de Mayo de 1860

Dibujo en tinta negra sobre papel avitelado
entelado con aguadas en rosa, rojo, azul,
amarillo, ocre claro y ocre oscuro.

Escala gráfica: 1:100

Medidas: 94,9 x 122,2 cms.

Fdo.: Joaquín Ruíz de Porras y Francisco
Javier del Valle; V.º B.º El Director

Subinspector / Manuel Perales; Comprobado /
El Comandante / Andres Lopez de Vega.

623

Notas manuscritas: Parte superior izquierda: "CUERPO DE INJENIEROS DEL EJERCITO / Direccion Subinspeccion de Castilla la Nueva / Comandancia de Madrid / Plaza de Madrid". Centro de la parte superior: "DETALLES / del / Proyecto de un Cuartel de Caballeria para 600 plazas, en las afueras de la Puerta de Alcala de Madrid".

Parte superior derecha: "N.º IV".

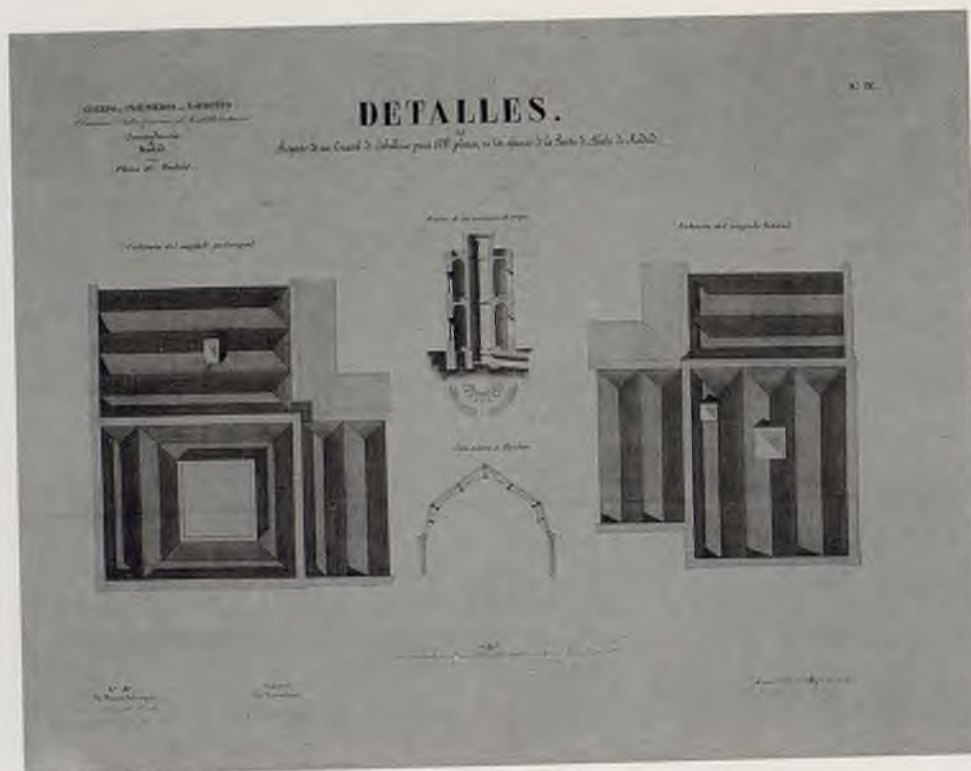
Parte central: "Cubierta del angulo principal" // "Seccion de comunes de tropa" // "Cubierta del angulo lateral" // "Armadura del picadero".

Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca,

Sección a, grupo II, subgrupo I, España.

Provincia de Madrid, antigua: 1.246,

moderna: M-ENC-6 Bis; n.º microfilme 097 / 205.



548

Este cuartel fue proyectado para construir más allá de la Puerta de Alcalá, pero sin determinarse el lugar exacto, manifestándose en él algunos rasgos que demuestran que sus autores procuraron tener presentes aspectos estéticos dentro de lo que permiten edificios puramente funcionales y con contado presupuesto como son los cuarteles. Así, en la memoria manifiestan que para evitar distintas alturas en el bloque principal se aprovecharía el que los caballos necesitan más espacio que los hombres para colocar sobre las cuadras, no sólo los dormitorios, sino también los pabellones para Oficiales y otras dependencias, con lo que solamente habría dos alturas. Por otra parte no plantean altos tejados por el excesivo gasto de madera, acrecentado en este caso por la gran anchura de las crujías, por lo que proponen tejados de muy poca pendiente, teniendo el cuidado de prever un antepecho para evitar el feo efecto que éstos pueden producir.

La construcción, adaptándose a la tradición, sería en ladrillo con cadenas de piedra. Por otra

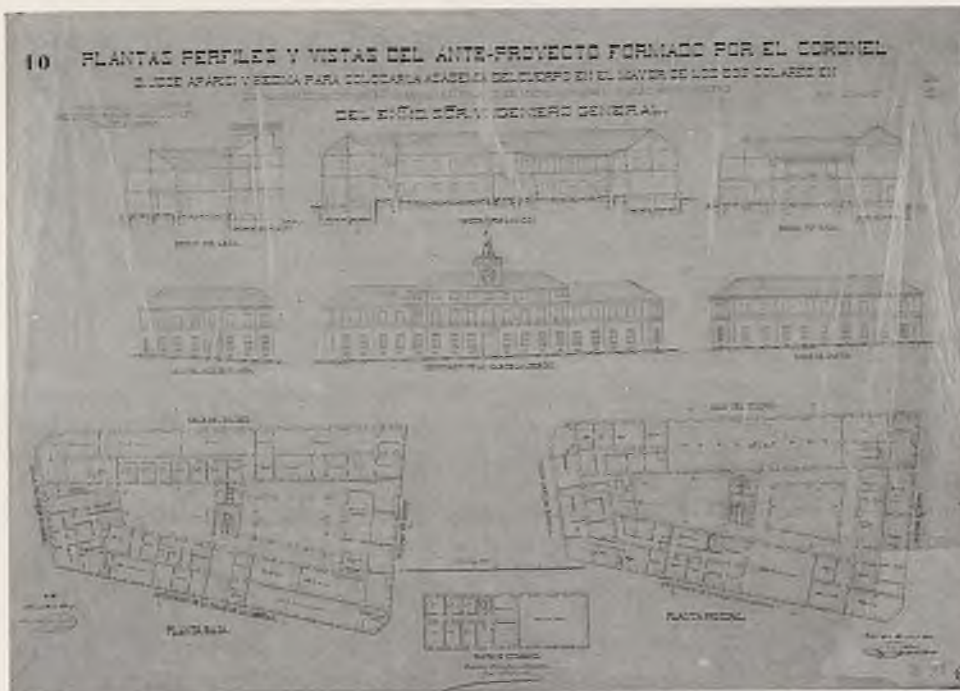
parte cabe señalar que la parte central de la fachada, en su planta baja, tendría unos soportales para abrigar a los centinelas de las inclemencias del tiempo, aunque también buscaba efectos visuales.

En planta se estructuraba el cuartel con dos patios. El primero, con soportales, tenía destinada la crujía de la fachada principal para pabellones y dependencias, sirviendo las tres restantes para cuadras y dormitorios de tropa, quedando la escalera situada en la parte central de la del fondo. Las cuadras estaban subdivididas de forma que en cada subdivisión cabían doce caballos; los dormitorios igualmente eran para doce hombres.

El segundo patio tenía cuadras para potros, los comunes y los baños para la tropa, la enfermería de caballos, el picadero, el abrevadero y el baño para los caballos.

Mención especial merece la disposición de los comunes por su original sistema y diseño, que además aprovechaba el máximo de espacio.

J.C.M.



549

APARICI, José María

Plantas, perfiles y vistas del anteproyecto formando para colocar la Academia del Cuerpo en el mayor de los dos solares en que se ha de dividir el Cuartel del Soldado de Madrid

Madrid, 11 de Diciembre de 1866

Dibujo en tinta negra y roja sobre papel tela.

Escala gráfica: 1:200 metros.

Medidas: 78,5 x 111 cms.

Fdo.: Comprobado El Coronel Comand. ^{te} de la Plaza / José M.^o Aparici // V.^o B.^o El Coronel Direct.^r Subinsp.^r / Antonio de Rivero // Dibujado por / Juan Salinas.

Notas manuscritas: Parte superior: "PLANTAS PERFILES Y VISTAS DEL ANTEPROYECTO FORMADO POR EL CORONEL / D. JOSE APARICI Y BIEDMA PARA COLOCAR LA ACADEMIA DEL CUERPO EN EL MAYOR DE LOS DOS SOLARES EN / QUE HA DE QUEDAR DIVIDIDO EL CUARTEL DEL SOLDADO EN MADRID CON ARREGLO A LAS PRESCRIPCIONES / DEL EXMO. SR. YNGENIERO GENERAL".

Parte superior izquierda: "CUERPO DE YNGENIEROS DEL EJERCITO / DIRECCION

SUBINSPECCION DE CASTILLA LA NUEVA / COMAND. ^a DE MADRID".

Parte central: "SECCION POR A.B.C.D." // "SECCION POR L.M.N.O.P.Q." // "SECCION POR E.F.G.H." // "CALLE DEL ARCO DE S. ^a MARIA" // "CONTINUACION DE LA CALLE DE LA LIBERTAD" // "CALLE DE GRAVINA" // "PLANTA BAJA" // "CALLE DEL SOLDADO" // "CALLE DEL ARCO DE S. ^a MARIA" // "CONTINUACION DE LA CALLE DE LA LIBERTAD" // "CALLE DE GRAVINA" // "PLANTA DE SOTOBANCO" // "PLANTA PRINCIPAL" // "CALLE DEL SOLDADO" // "CALLE DEL ARCO DE S. ^a MARIA" // "CONTINUACION DE LA CALLE DE LA LIBERTAD" // "CALLE DE GRAVINA".

Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca, Sección a, grupo II, subgrupo I, España. Provincia de Madrid, antigua: 1.180, A-10-6, moderna: M-G-10/1; n.^o microfilme 004 / 039.

Interesante proyecto de reforma de uno de los tradicionales cuarteles de Madrid para convertirlo en Academia del Cuerpo de Ingenieros.

El Cuartel del Soldado era un antiguo edificio regalado al Estado por un Coronel de Guardias Walonas y que estuvo destinado a acuartelamiento de Infantería. Situado entre las calles del Soldado —en la zona de la actual

Plaza de Chueca, pues la calle comprendía esta plaza y la también actual calle de Barbieri—, la de la Libertad, Arco de Santa María —actual de Augusto Figueroa— y la de Gravina, tuvo mucha importancia en algunos de los frecuentes alzamientos militares que caracterizaron la pasada centuria.

En el edificio se habían hecho a mediados del siglo XIX una serie de obras que lo habían dejado en buenas condiciones, y así resultaba ser uno de los que estaba en mejor estado en la Plaza de Madrid, por lo que tal vez se pensó en él para instalar allí la Academia del Cuerpo de Ingenieros.

El proyecto que presentaba el coronel Aparici transformaría solamente la distribución interior del edificio, dejando como estaban las fachadas exteriores y las de los patios. Se moverían los tabiques para formar las aulas para los alumnos de los tres cursos de formación, para la Biblioteca, sala de dibujo, pabellones para profesores y todas aquellas otras dependencias necesarias para la formación de los futuros ingenieros militares.

Pero realmente el edificio era pequeño para esta finalidad y además quedaba situado en el centro de la ciudad, con lo que las condiciones no eran las óptimas. Así, al año siguiente el mismo Aparici formó otro proyecto de Academia, ya de nueva planta, en la que se podrían instalar todas las dependencias necesarias. Este proyecto se conserva en el Servicio Histórico Militar de Madrid, Cartoteca, Sección a, grupo II subgrupo I, España. Provincia de Madrid, Proyecto de la Academia de Ingenieros, signatura 1.178 A-10-4.

J.C.M.



550

550

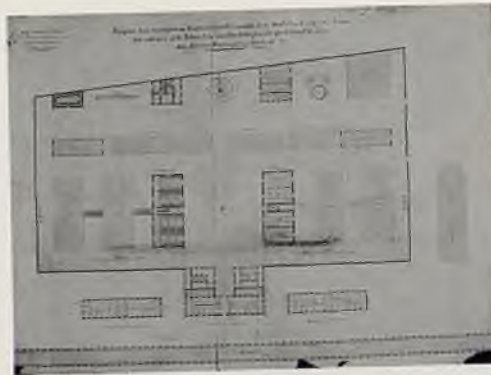
**MONTENEGRO Y GUITART,
Antonio**

1.ª Hoja de las plantas de cimientos de los diferentes cuerpos de que se compone el proyecto de un Cuartel de Artillería montado, que por Real Orden de 14 de Febrero de 1866 debe construirse en la Dehesa de los Carabancheles, formado por el Coronel del Cuerpo Don Antonio Montenegro y Guitart

Madrid, 14 de Julio de 1867

Dibujo en tinta negra sobre papel avitelado con aguadas en rojo, gris y ocre
Escala gráfica: 1:200
Medidas: 105,5 x 127 cms.

Fdo.: El Coronel del Cuerpo ya retirado / Antonio Montenegro y Guitart // Revisado / El Gen. Director Subinspector / Valdés".
Notas manuscritas: Parte superior izquierda: "Cuerpo de Ingenieros del Ejercito / Direccion Subinspeccion de Cast.ª la Nueva / Comandancia de Madrid / Plaza de Madrid".
Parte superior: "1.ª Hoja de las plantas de cimientos de los diferentes cuerpos de que se compone el proyecto de un Cuartel de Artillería montado, / que por Real Orden de 14 de Feb.º de 1866 debe construirse en la Dehesa de los Carabancheles, formado por el Coronel del Cuerpo / Don Antonio Montenegro y Guitart".
Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca, Sección a, grupo II, subgrupo I, España.
Provincia de Madrid, antigua: 1.291, A-11-24, moderna: M-G-15/1; n.º microfilme 004 / 362.



551

551

**MONTENEGRO Y GUITART,
Antonio**

Proyecto de un cuartel para un regimiento de Artillería montado, que por Real Orden de 14 de Marzo de 1866 debe construirse en la Dehesa de los Carabancheles, formado por el Coronel del Cuerpo Don Antonio Montenegro y Guitart

Madrid, 14 de Julio de 1867

Dibujo en tinta negra sobre papel avitelado con aguadas en rojo, gris, ocre, verde y amarillo.

Escala gráfica: 1:200
Medidas: 105 x 143 cms.
Fdo.: El Coronel del Cuerpo ya retirado / Antonio Montenegro y Guitart // Revisado / El Gen. Director Subinspector / Valdés".
Notas manuscritas: Parte superior izquierda: "Cuerpo de Ingenieros del Ejercito / Direccion Subinspeccion de Castilla la Nueva / Comandancia de Madrid / Plaza de Madrid".
Parte superior: "Proyecto de un Cuartel para un Regimiento de Artillería montado que por Real Orden de 14 de Marzo de 1866 / debe construirse en la Dehesa de los Carabancheles formado por el Coronel del Cuerpo / Don Antonio Montenegro y Guitart".
Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca, Sección a, grupo II, subgrupo I, España.
Provincia de Madrid, antigua: 1.291, A-11-24, moderna: M-G-15/2; n.º microfilme 004/363.

552

**MONTENEGRO Y GUITART,
Antonio**

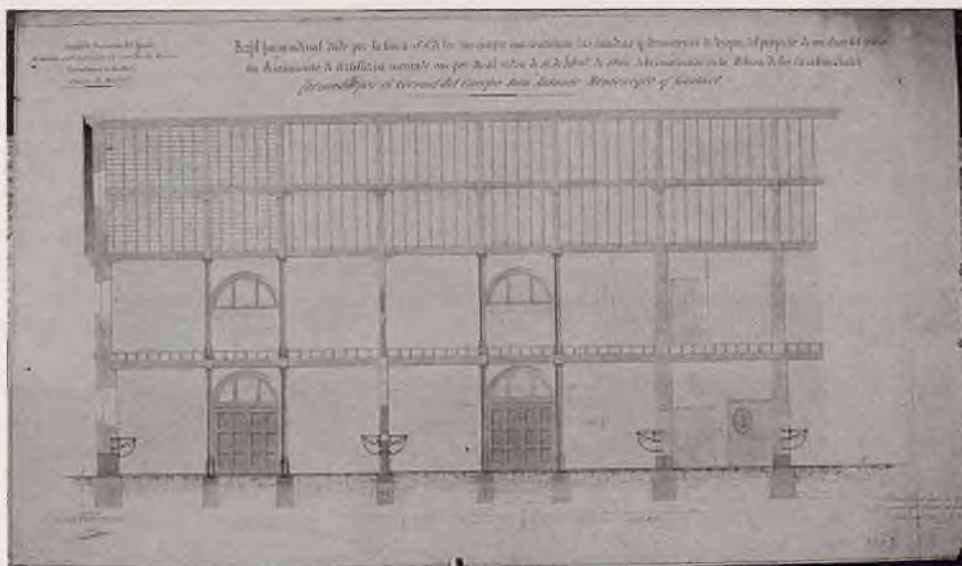
Hoja que contiene las fachadas y secciones del proyecto de un cuartel para un regimiento de Artillería montado, que por Real Orden de 14 de Marzo de 1866 debe construirse en la Dehesa de los Carabancheles, formado por el Coronel del Cuerpo Don Antonio Montenegro y Guitart

Madrid, 14 de Julio de 1867

Dibujo en tinta negra sobre papel avitelado con aguadas en rojo, gris, azul y amarillo.
Escala gráfica: 1:200
Medidas: 104 x 127,3 cms.
Fdo.: El Coronel del Cuerpo ya retirado / Antonio Montenegro y Guitart // Revisado / El Gen. Director Subinspector / Valdés".
Notas manuscritas: Parte superior izquierda: "Cuerpo de Ingenieros del Ejercito / Direccion Subinspeccion de Castilla la Nueva / Comandancia de Madrid / Plaza de Madrid".
Parte superior: "Hoja que contiene las fachadas y secciones del proyecto de un Cuartel para un regimiento de Artillería montado, que por / Real Orden de 14 de Marzo de 1866 debe construirse en la Dehesa de los Carabancheles, / formado por el Coronel del Cuerpo Don Antonio Montenegro y Guitart".
Parte central: "Fachada del Herradero / por la linea / M.N." // "Seccion del Herradero / por la linea / i.j." // "Seccion longitud.ª por las lineas / 5. 6. de las plantas" // "Seccion transversal / de los cubiertos para carros por / las lineas 3. 4." // "Vista de los cubiertos para / carros por las lineas 1. 2." // "Perfil del labadero" // "Seccion por la linea 8.9. del deposito y / Norias" // "Vista de costado del deposito y Norias" // "seccion y Fachada del deposito / de municiones por la linea K.L." // "Seccion conuinada por las lineas e.f.g.h. de las plantas" // "Detalle y perfil de la pared de cerca" // "Fachada de las cocinas de la tropa / por la linea G.H." // "Perfil / Vista de los abrevaderos" // "Seccion de los comunes por las lineas 9.9." // "Fachada de las cuadras de males contajiosos por la linea I.J." // "Fachadas vistas por las lineas conuinadas A.B.C.D.E.F. de las plantas".
Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca, Sección a, grupo II, subgrupo I, España.
Provincia de Madrid, antigua: 1.291, A-11-24, moderna: M-G-15/3; n.º microfilme 004 / 364.



552



553

553

**MONTENEGRO Y GUITART,
Antonio**

**Perfil longitudinal por la línea 5.6.
de los seis cuerpos que contienen las
cuadras y dormitorios de tropa del
proyecto de un Cuartel para un
Regimiento de Artillería montado,
que por Real Orden de 14 de
Febrero de 1866 debe construirse en
la Dehesa de los Carabancheles,
formado por el Coronel del Cuerpo
Don Antonio Montenegro y Guitart**

Madrid, 14 de Julio de 1867

*Dibujo en tinta negra sobre papel avitelado
con aguadas en azul, ocre, verde y amarillo.*

Escala gráfica: 1:25

Medidas: 74,7 x 130,9 cms.

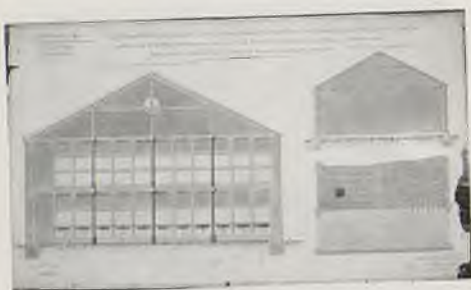
*Fdo.: El Coronel del Cuerpo ya retirado /
Antonio Montenegro y Guitart // Revisado / El
Gen. Director Subinspector / Valdes".*

*Notas manuscritas: Parte superior izquierda:
"Cuerpo de Ingenieros del Ejército / Direccion
Subinspeccion de Castilla la Nueva /
Comandancia de Madrid / Plaza de Madrid".
Parte superior: "Perfil longitudinal dado por
la línea 5.6. de los seis cuerpos que contienen
las cuadras y dormitorios de Tropa del
proyecto de un Cuartel para un Regimiento de
Artillería montado, que por Real Orden de 14
de Feb.º de 1866 debe construirse en la
Dehesa de los Carabancheles, formado por el
Coronel del Cuerpo Don Antonio Montenegro
y Guitart".*

Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca,

Sección a, grupo II, subgrupo I, España.

*Provincia de Madrid, antigua: 1.291, A-11-24,
moderna: M-G-1515; n.º microfilme 004 / 368.*



554

**MONTENEGRO Y GUITART,
Antonio**

Perfiles transversales de los seis cuerpos que contienen las cuadras y dormitorios de tropa y seis tinglados para carros del proyecto de un Cuartel para un Regimiento de Artillería montado, que por Real Orden de 14 de Febrero de 1866 debe construirse en la Dehesa de los Carabancheles, formado por el Coronel del Cuerpo Don Antonio Montenegro y Guitart

Madrid, 14 de Julio de 1867

Dibujo en tinta negra sobre papel avitelado con aguadas en gris, azul, ocre, amarillo y rosa.

Escala gráfica: 1:25

Medidas: 74,1 x 125 cms.

Fdo.: El Coronel del Cuerpo ya retirado / Antonio Montenegro y Guitart // Revisado / El Gen.^l Director Subinspector / Valdes".

Notas manuscritas: Parte superior izquierda: "Cuerpo de Ingenieros del Ejercito / Direccion Subinspeccion de Castilla la Nueva / Comandancia de Madrid / Plaza de Madrid".

Parte superior: "Perfiles transversales de los seis cuerpos que contienen las cuadras y dormitorios de Tropa, y seis tinglados para carros del proyecto de un Cuartel para / un Regimiento de Artilleria montado, que por Real Orden de 14 de Feb.^o de 1866 debe construirse en la Dehesa de los

Carabancheles, / formado por el Coronel del Cuerpo Don Antonio Montenegro y Guitart" //

"Perfil transversal por las lineas 7.8." //

"Perfil transversal por las lineas 3.4." //

Parte central: "Armadura" // "Planta".

Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca, Sección a, grupo II, subgrupo I, España.

Provincia de Madrid, antigua: 1.291, A-11-24, moderna: M-G-1516; n.º microfilme 004 / 369.

555

**MONTENEGRO Y GUITART,
Antonio**

Detalles del herradero del proyecto de un Cuartel para un Regimiento de Artillería montado, que por Real Orden de 14 de Febrero de 1866 debe construirse en la Dehesa de los Carabancheles, formado por el Coronel del Cuerpo Don Antonio Montenegro y Guitart

Madrid, 14 de Julio de 1867

Dibujo en tinta negra sobre papel avitelado con aguadas en gris, azul, ocre y rosa.

Escala gráfica: 1:25

Medidas: 72 x 128,5 cms.

Fdo.: El Coronel del Cuerpo ya retirado / Antonio Montenegro y Guitart // Revisado / El Gen.^l Director Subinspector / Valdes".

Notas manuscritas: Parte superior izquierda:

"Cuerpo de Ingenieros de Ejercito / Direccion Subinspeccion de Castilla la Nueva /

Comandancia de Madrid / Plaza de Madrid".

Parte superior: "Detalles del herradero del

proyecto de un Cuartel para un Regimiento /

de Artilleria montado, que por Real Orden de

14 de Feb.^o de 1866, debe construirse en / la

Dehesa de los Carabancheles, formado por el

Coronel del Cuerpo / Don Antonio

Montenegro y Guitart" // "Plantas de pies

derechos y de armadura a vista de pajaro" //

"Perfil por la linea i.j."

Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca,

Sección a, grupo II, subgrupo I, España.

Provincia de Madrid, antigua: 1.291, A-11-24,

moderna: M-G-1518; n.º microfilme 004 / 370.

El planteamiento del cuartel está determinado por su destino para un Regimiento de Artillería montado, por lo que tenía que disponer además de los locales para las cuadras y dormitorios de la tropa como en los cuarteles de Caballería, de otros para guardar los carros y las piezas. Por otra parte, en este caso se destinó también una zona para pabellones de Oficiales.



555

Estos últimos resultan más independientes que en otros proyectos por estar instalados en un bloque con planta en "U" que sobresale hacia el frente del cuartel, y que aunque es la entrada principal al acuartelamiento, queda separado respetuosamente de las otras dependencias. Las cuadras y dormitorios están ubicados en seis bloques de planta rectangular dispuestos verticalmente a la línea del frente del cuartel, permitiendo alojar cada uno de ellos 72 caballos en cuatro departamentos de a 18 cada uno. Por su parte los dormitorios estaban dispuestos en cuatro camaretas de a 24 hombres, quedando en la mitad del bloque el cuarto para el Sargento, un aseo y la escalera. Los edificios para los carros eran también seis, dispuestos formando línea paralela con la fachada del cuartel y ocupando prácticamente toda la anchura de éste. Se puede señalar la diferencia de esta disposición con respecto al proyecto recogido entre los estudios de cuarteles del año 1848 -signatura antigua: 1.185, A-10-7, moderna: M-M-5/18 de la Cartoteca del Servicio Histórico Militar de Madrid-, donde se disponían formando una línea curva que debía facilitar el movimiento de los carros.

Más atrás quedaban otras dependencias como el depósito de municiones, las cocinas y comedores, el herradero, las cuadras para caballos enfermos y un picadero descubierto. Las fachadas entran dentro de la sencillez de todos estos edificios militares destinados a cuarteles, estando distribuidas las alturas de los distintos edificios de la siguiente manera, el cuerpo de pabellones de la entrada con tres plantas, los de cuadras y dormitorios con dos, y los de las cocheras con una, con lo así que se produce una interesante gradación de volúmenes y alturas hacia el fondo del conjunto.

J.C.M.

ANÓNIMO

Proyecto para un Cuartel de la Guardia Civil

Siglo XIX (entre 1844 y 1901)

Dibujo a lápiz sobre papel verjurado con aguadas rosas, amarillas, marrones y grises.

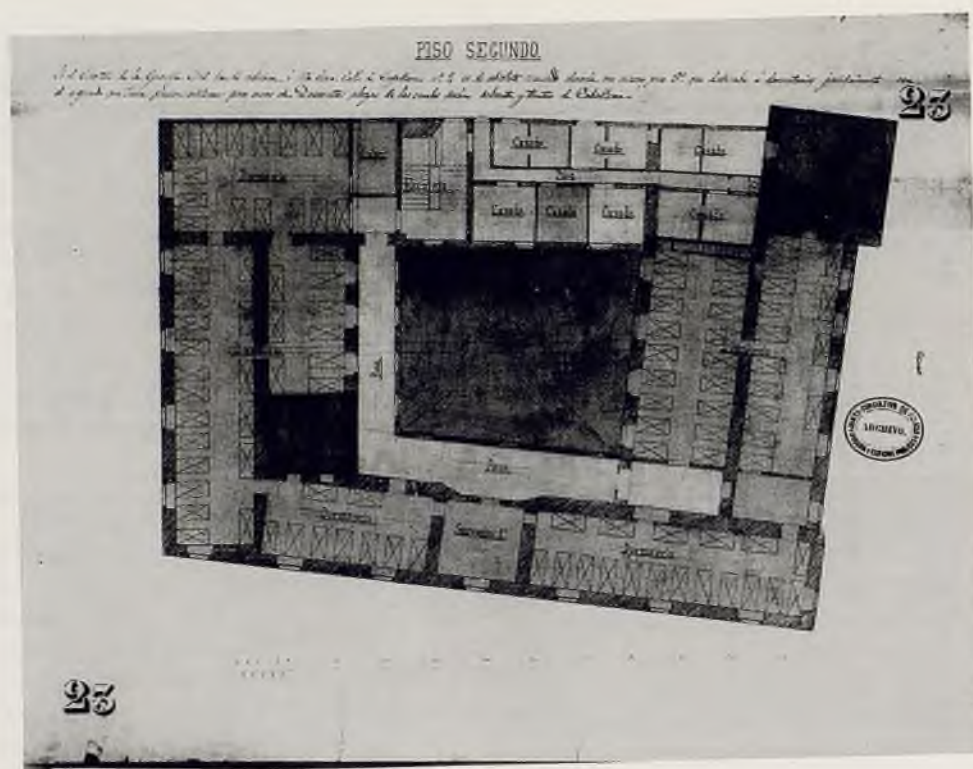
Escala: 100

377 x 489 mm.

Sin firma

Notas manuscritas: Si el Cuartel de la Guardia Civil ha de reducirse á esta casa, Calle de Capellanes n.º 9, es de absoluta necesidad elevarla un nuevo piso 3.º que destinado á dormitorios juntamente l con el segundo que tiene puedan contener poco mas de Doscientos plazas de las cuales serán ochenta y tantas de Caballería II.

Archivo General de la Administración. Sección Educación. Plano n.º 37.



558

Estos planos reflejan un intento de reforma del edificio n.º 9 de la calle de Capellanes, actual del Maestro Victoria, situado en la esquina con la calle de la Misericordia, a fin de adaptarlo a cuartel de la Guardia Civil.

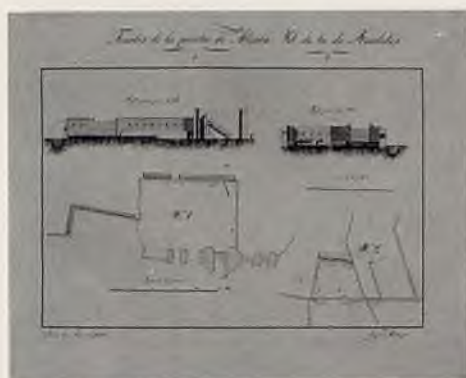
Los planos carecen de fecha, pero cabe centrarlos entre los años 1844 de la fundación del Cuerpo y de 1901, en que la calle de Capellanes, nombre con que aparece en estos dibujos, pasó a denominarse de Mariana Pineda. Este período fue ciertamente para España una época conflictiva desde los puntos de vista político y social, lo que seguramente suscitó en las autoridades la instalación de un importante contingente de la Guardia Civil en Madrid.

Este contingente sería ciertamente numeroso, pues se preveía la presencia de aproximadamente dos centenares de números, de los que algo más de ochenta pertenecerían a la caballería del Cuerpo Armado. Los miembros de la clase de tropa se alojarían en el segundo piso de este edificio, pero dado que no cabrían todos allí, se preveía la ampliación del cuartel con alguna casa contigua, o en caso de que no fuera esto factible, se señalaba la necesidad de elevar un tercer piso. Por otra parte el proyecto da la sensación de cierta precipitación en la instalación de este cuartel, ya que las condiciones del edificio, una antigua casa particular, no eran las idóneas, pues se pensaba situar un gran número de caballos en la planta baja, con algunas cuadras con escasa ventilación y un patio de reducidas dimensiones. Otro tanto puede apreciarse en los dormitorios, que situados en el segundo piso tienen que adaptar la colocación de las camas a unas habitaciones de diferentes dimensiones, a lo que obligaban los muros del

edificio.

Estas malas condiciones pueden determinarse de una manera más fehaciente por las disponibilidades de los retretes, sin ventilación directa, y en un número tan escaso como uno solo para los siete cuartos de casados y cinco para los cien miembros del Cuerpo que se alojarían en los dormitorios comunes. Finalmente cabe señalar que la planta principal se destinaba a pabellones para el Coronel, un Teniente Coronel o Comandante y cinco oficiales. Este piso tenía un acceso independiente por la calle de Capellanes, mientras que a la segunda planta se accedía por la calle de la Misericordia, que el plano aparece como "Plazuela de las Descalzas"; aquí habría un amplio zaguán al que comunicaría el cuerpo de guardia. Con ello los pabellones de los Jefes y Oficiales estaban íntimamente ligados al cuartel, pero manteniendo al mismo tiempo una cierta independencia.

J.C.M.



559

559

MONTENEGRO, Joaquín

**Tambor de la Puerta de Alcalá,
Tambor de la Puerta de Recoletos**

Madrid, 23 de Febrero de 1838

*Dibujo en tinta negra y roja sobre papel
avitelado con aguadas en gris, rosa y ocre.
Escala gráfica: Escala de los planos: 75 pies;
Escala de los perfiles: 30 pies.
Medidas: 39,9 x 50,2 cms.*

Fdo.: Joaquín Montenegro.

*Notas manuscritas: Parte superior: "1.
Tambor de la Puerta de Alcalá. 2. Id. de la de
Recoletos".*

*Parte central: "Perfil y vista por A.B." // "Perfil
y vista por C.D.E." // "N.º 1" // "N.º 2".*

*Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca,
Sección a, grupo II, subgrupo I, España.*

*Provincia de Madrid, antigua: 1.175, S-B-1-6,
moderna: At-M-22; n.º microfilme 096 / 090.*



560

560

**ARGAMASILLA Y MIRANDA,
Pedro**

**Terraza de la Puerta de Santa
Bárbara, Fuerte en el altillo de
Loinaz**

Madrid, 8 de Febrero de 1838

*Dibujo en tinta negra y roja sobre papel
avitelado con aguadas en gris, rosa y ocre.
Escala gráfica: Escala de los planos: 90 pies;
Escala de los perfiles: 50 pies.
Medidas: 41 x 52,2 cms.*

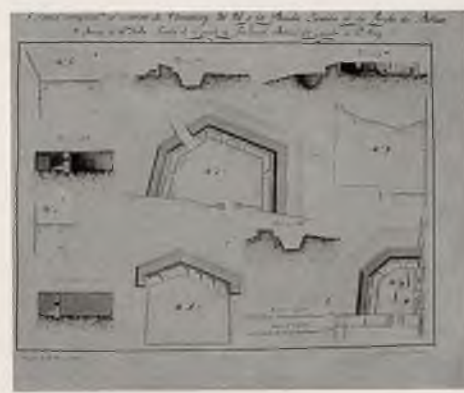
Fdo.: Pedro Argamasilla y Miranda.

*Notas manuscritas: Parte superior: "3.
Terraza de la puerta de S.ª Bárbara, 4. Fuerte
en el altillo de Loinaz".*

*Parte central: "Perfil y Vista por F.G.H." //
"Perfil y Vista por D.E." // "Perfil y Vista por
A.B.C.D." // "Perfil y Vista por A.B.C." // "N.º
3" // "N.º 4".*

*Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca,
Sección a, grupo II, subgrupo I, España.*

*Provincia de Madrid, antigua: 1.175, S-B-1-6,
moderna: At-M-22; n.º microfilme 096 / 091.*



561

561

MARTÍN BANDERA, Manuel

**Través correspondiente al camino
de Chamberí, Través
correspondiente a la Ronda, Luneta
de la Puerta de Bilbao, Bateria de la
Noria, Tambor de la Puerta de
Fuencarral, Bateria del Parador de
la Cruz**

Madrid, 16 de Febrero de 1838

*Dibujo en tinta negra y roja sobre papel
avitelado con aguadas en gris, rosa y ocre.
Escala gráfica: Escala de los planos: 100 pies;
Escala de los perfiles: 50 pies.
Medidas: 45,6 x 52 cms.*

Fdo.: Manuel Martín Bandera

*Notas manuscritas: Parte superior: "5. Través
correspond.º al camino de Chambery, 6. Id.
Id. á la Ronda, 7. Luneta de la Puerta de
Bilbao / 8. Bateria de la Noria, 9. Tambor de
la puerta de Fuencarral, 10. Bateria del
Parador de la Cruz".*

*Parte central: "N.º 5" // "Perfil por C.D." //
"Perfil por G.H." // "Perfil por A.B." // "N.º
7" // "N.º 9" // "N.º 6" // "Perfil por E.F." //
"Perfil por A.B. del n.º 6" // "N.º 8" // "N.º
10".*

*Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca,
Sección a, grupo II, subgrupo I, España.*

*Provincia de Madrid, antigua: 1.175, S-B-1-6,
moderna: At-M-22; n.º microfilme 096 / 092.*



562

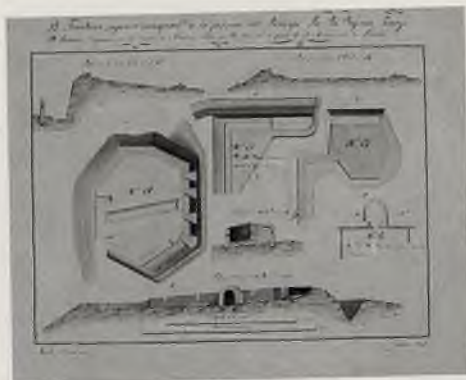
562

VILLAR Y FLOREZ, Juan José del

Tambor de la Puerta del Conde Duque, Luneta de la Puerta del Conde Duque, Tambor de la Puerta de San Bernardino, Emplazamiento de Fusilería y Artillería sobre el paseo nuevo

Madrid, 16 de Febrero de 1838

Dibujo en tinta negra y roja sobre papel avitelado con aguadas en gris, rosa y ocre.
Escala gráfica: Escala de los planos: 100 pies;
Escala de los perfiles: 50 pies.
Medidas: 41,9 x 51,5 cms.
Fdo.: J.ª Jose del Villar y Florez.
Notas manuscritas: Parte superior: "11. Tambor de la Puerta del Conde Duque, 12. Luneta de Id., 13. Tambor de la de San Bernardino / 14. Emplazamiento de Fusilería y Artillería sobre el paseo nuevo".
Parte central: "N.º 12" // "Perfil por A.B." // "N.º 13" // "N.º 14" // "Perfil y vista por C.D." // "Perfil por E.F." // "N.º 11" // "Perfil y vista por G.H."
Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca, Sección a, grupo II, subgrupo I, España.
Provincia de Madrid, antigua: 1.175, S-B-1-6, moderna: At-M-22; n.º microfilme 096 | 093.



563

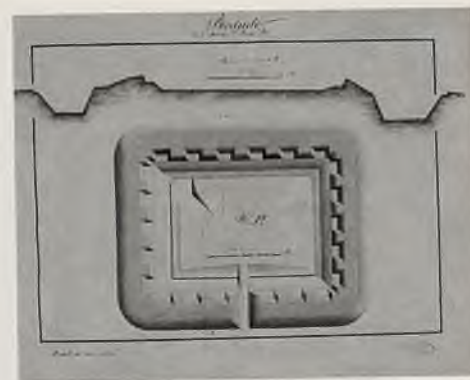
563

BRULL, Andrés

Trincheras superior correspondiente a la posesión del Príncipe Pío, Trincheras inferior, Terraza, Batería, Caponera en la cuesta de Areneros, Otra en la cuesta de Areneros, Otra en el paseo de San Antonio de la Florida

Madrid, 21 de Febrero de 1838

Dibujo en tinta negra y roja sobre papel avitelado con aguadas en gris, rosa y ocre.
Escala gráfica: Escala de los planos: 80 varas;
Escala de los perfiles: 30 varas.
Medidas: 41,2 x 52,3 cms.
Fdo.: Andres Brull
Notas manuscritas: "15. Trincheras superior correspond.ª a la posesion del Principe Pio, 16. Id. Inferior, 17. Terraza / 18. Batería, 20. Caponera en la cuesta de Areneros, 21. Otra en Id., 22. Otra en el paseo de San Antonio de la Florida".
Parte central: "Perfil por la linea C.D. d.ª n.º 15" // "Perfil por la linea E.F. d.ª n.º 17" // "N.º 18" // "N.º 15" // "N.º 16. Otra trincheras / igual a la anterior" // "N.º 17" // "Perfil por M.N. d.ª n.º 20" // "Perfil y vista por A.B. d.ª n.º 18" // "N.º 20" // "N.º 21 y 22. Otros dos tambores iguales / al anterior".
Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca, Sección a, grupo II, subgrupo I, España.
Provincia de Madrid, antigua: 1.175, S-B-1-6, moderna: At-M-22; n.º microfilme 096 | 094.



564

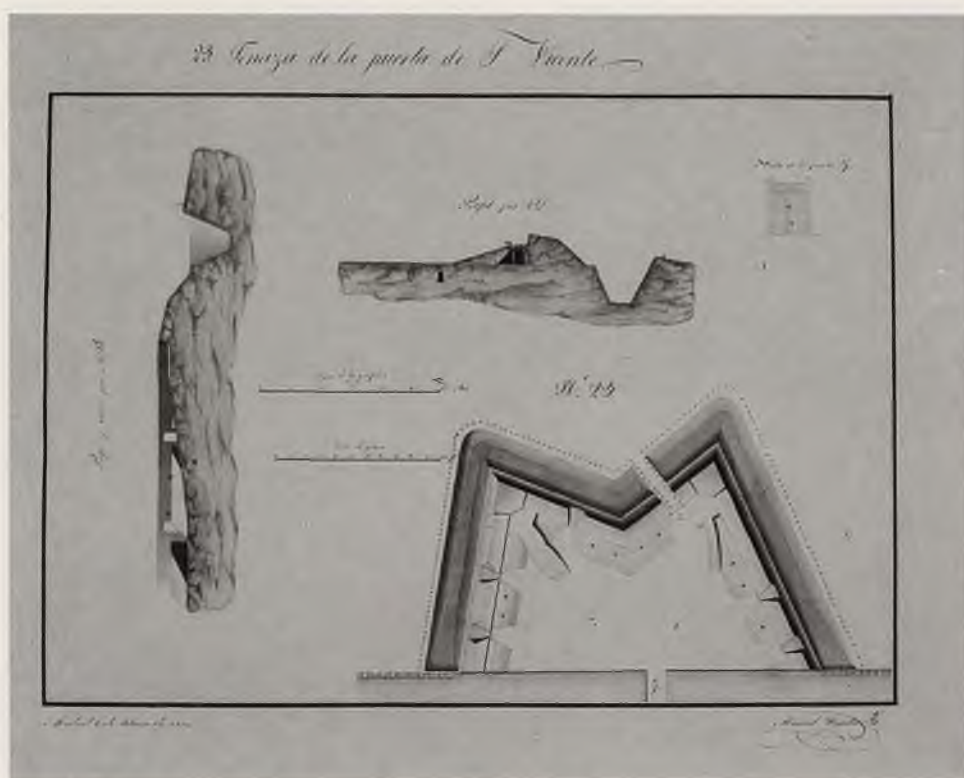
564

PIZARRO, Teodoro

Reducto de la Montaña del Príncipe Pío

Madrid, 10 de Febrero de 1838

Dibujo en tinta negra sobre papel avitelado con aguadas en gris y ocre.
Escala gráfica: Escala de los planos: 90 pies;
Escala de los perfiles: 40 pies.
Medidas: 40,8 x 52 cms.
Fdo.: Teodoro Pizarro.
Notas manuscritas: Parte superior: "19. / Reducto / de la Montaña del Principe Pio".
Parte central: "Perfil por la linea A.B." // "N.º 19".
Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca, Sección a, grupo II, subgrupo I, España.
Provincia de Madrid, antigua: 1.175, S-B-1-6, moderna: At-M-22; n.º microfilme 096 | 095.



565

565

HEREDIA, Manuel

Terraza de la Puerta de San Vicente

Madrid, 6 de Febrero de 1838

Dibujo en tinta negra y roja sobre papel avitelado con aguadas en gris, rosa y ocre.
Escala gráfica: Escala de los planos: 100 pies;
Escala de los perfiles: 50 pies.
Medidas: 40,8 x 52,7 cms.

Fdo.: Manuel Heredia

Notas manuscritas: Parte superior: "23.

Terraza de la Puerta de San Vicente".

Lateral izquierdo: "Perfil y vista por A.B." //

"Perfil por C.D." // "Vista de la puerta Z" //

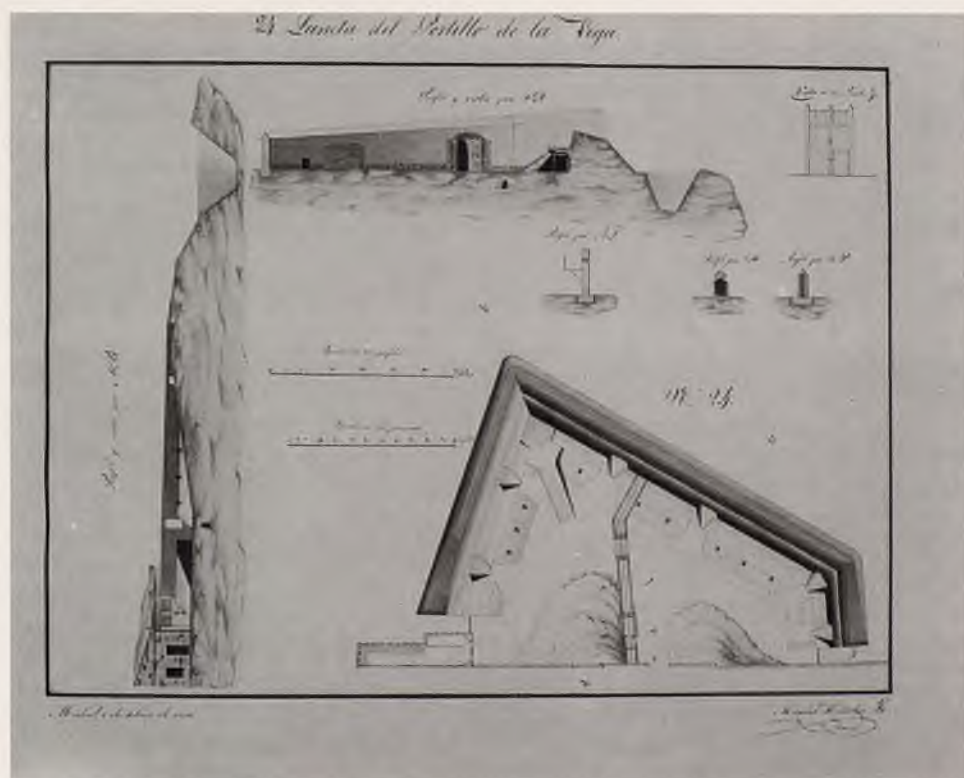
"N.º 23".

Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca,

Sección a, grupo II, subgrupo I, España.

Provincia de Madrid, antigua: 1.175, S-B-1-6,

moderna: At-M-22; n.º microfilme 096 / 096.



566

566

HEREDIA, Manuel

Luneta del Portillo de la Vega

Madrid, 6 de Febrero de 1838

Dibujo en tinta negra y roja sobre papel avitelado con aguadas en gris, rosa y ocre.
Escala gráfica: Escala de los planos: 100 pies;
Escala de los perfiles: 50 pies.
Medidas: 39,7 x 51,2 cms.

Fdo.: Manuel Heredia

Notas manuscritas: Parte superior: "24.

Luneta del Portillo de la Vega".

Lateral izquierdo: "Perfil y vista por A.B." //

"Perfil y vista por C.D." // "Vista de la Puerta

Z" // "Perfil por R.S." // "Perfil por L.M." //

"Perfil por N.P." // "N.º 24".

Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca,

Sección a, grupo II, subgrupo I, España.

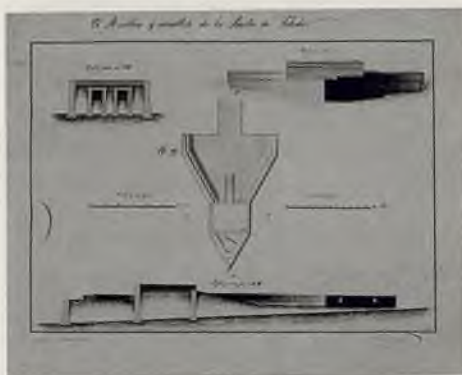
Provincia de Madrid, antigua: 1.175, S-B-1-6,

moderna: At-M-22; n.º microfilme 096 / 097.

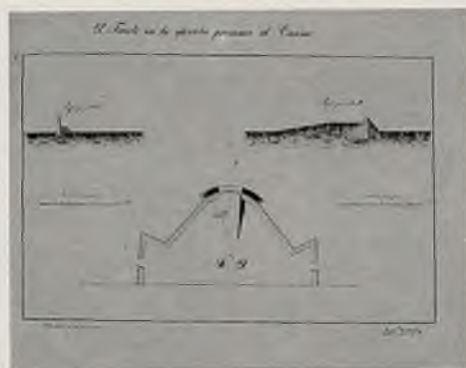
633



567



568



569

567

CASTILLO, Ignacio María de

Tambor correspondiente al Jardín del Duque del Infantado, Atrinchamiento del Portillo de Gil Imon

Madrid, 8 de Febrero de 1838

Dibujo en tinta negra y roja sobre papel avitelado con aguadas en gris, rosa y ocre.
Escala gráfica: Escala de los planos: 210 pies; Escala de los perfiles: 60 pies.
Medidas: 41 x 52,2 cms.
Fdo.: Ignacio M.^o de Castillo.
Notas manuscritas: Parte superior: "25. Tambor correspond. ^{te} el Jardín d. ^l Duque del Infantado / 26. Atrinchamiento del Portillo de Gilimon".
Parte central: "Perfil y vista por C.D." // "N.^o 26" // "Perfil y vista por A.B." // "N.^o 25".
Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca, Sección a, grupo II, subgrupo I, España.
Provincia de Madrid, antigua: 1.175, S-B-1-6, moderna: At-M-22; n.^o microfilme 096 / 098.

568

ESPINOSA, Javier

Revellín y caballete de la Puerta de Toledo

Madrid, 8 de Febrero de 1838

Dibujo en tinta negra y roja sobre papel avitelado con aguadas en gris, rosa y ocre.
Escala gráfica: Escala de los planos: 110 pies; Escala de los perfiles: 10 pies.
Medidas: 41,4 x 52,4 cms.
Fdo.: Javier Espinosa.
Notas manuscritas: Parte superior: "27. Revellin y cavallette de la Puerta de Toledo".
Parte central: "Perfil y vista por C.D." // "Vista por A." // "N.^o 27" // "Perfil y vista por A.B."
Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca, Sección a, grupo II, subgrupo I, España.
Provincia de Madrid, antigua: 1.175, S-B-1-6, moderna: At-M-22; n.^o microfilme 096 / 099.

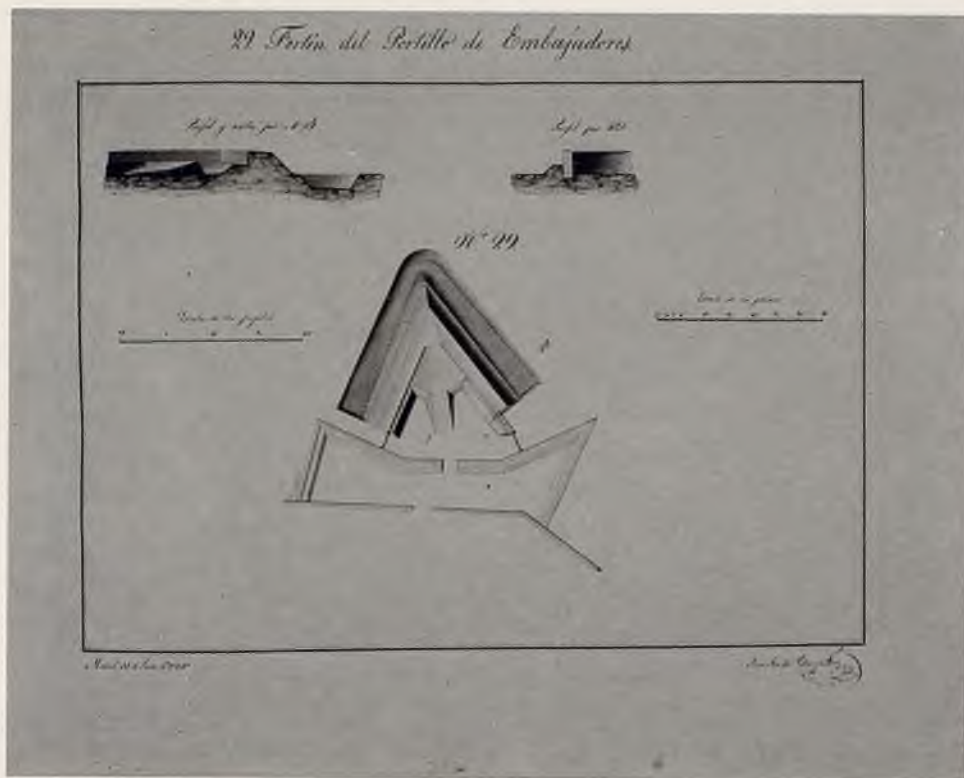
569

MONTENEGRO, Joaquín

Fuerte en la glorieta próxima al Casino

Madrid, 7 de Febrero de 1838

Dibujo en tinta negra y roja sobre papel avitelado con aguadas en gris, rosa y ocre.
Escala gráfica: Escala de los planos: 100 pies; Escala de los perfiles: 50 pies.
Medidas: 40,8 x 51,7 cms.
Fdo.: Joaquin Montenegro.
Notas manuscritas: Parte superior: "28. Fuerte en la glorieta próxima al Casino".
Parte central: "Perfil por C.D." // "Perfil por A.B." // "N.^o 28".
Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca, Sección a, grupo II, subgrupo I, España.
Provincia de Madrid, antigua: 1.175, S-B-1-6, moderna: At-M-22; n.^o microfilme 096 / 100.



570

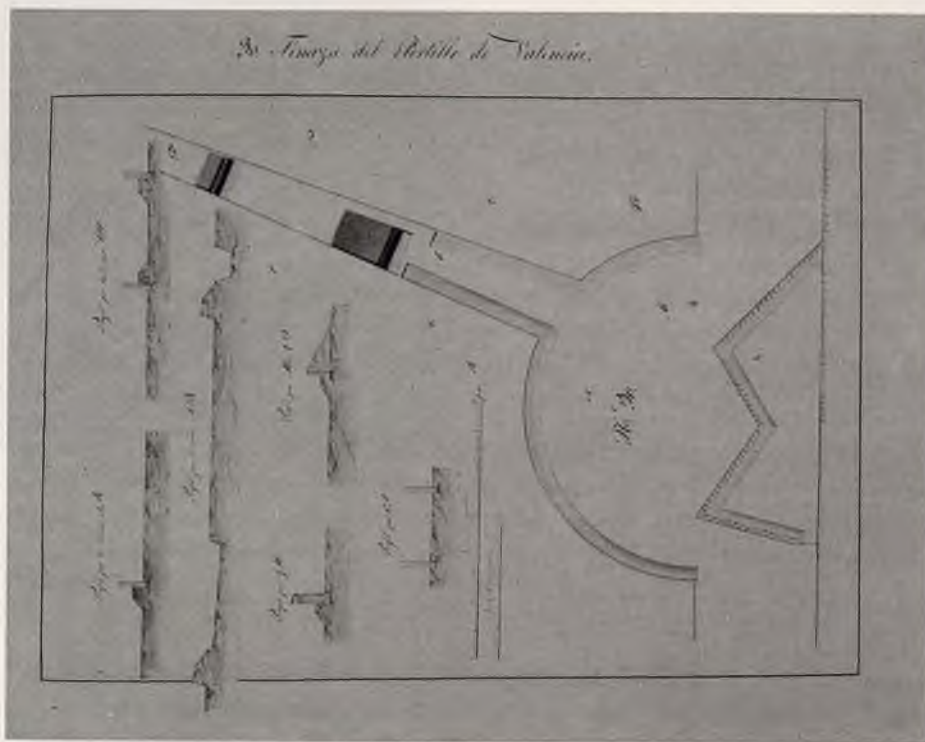
570

VILLAR Y FLOREZ, Juan José

Fortín del Portillo de Embajadores

Madrid, 31 de Enero de 1838

Dibujo en tinta negra y roja sobre papel avitelado con aguadas en gris, rosa y ocre.
Escala gráfica: Escala de los planos: 90 pies;
Escala de los perfiles: 45 pies.
Medidas: 40,8 x 51,3 cms.
Fdo.: Juan Jose del Villar y Florez.
Notas manuscritas: Parte superior: "29. Fortín del Portillo de Embajadores".
Parte central: "Perfil y vista por A.B." // "Perfil por C.D." // "N.º 29".
Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca, Sección a, grupo II, subgrupo I, España.
Provincia de Madrid, antigua: I.175, S-B-1-6, moderna: At-M-22; n.º microfilme 096 / 101.



571

571

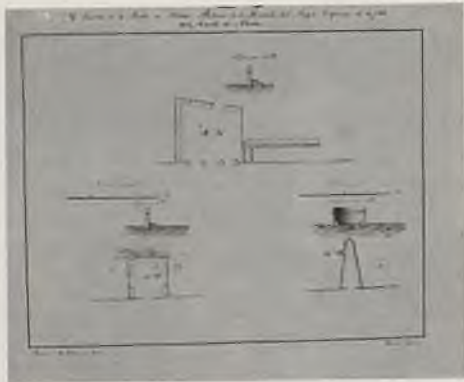
ANÓNIMO

Terraza del Portillo de Valencia

Enero-Marzo de 1838

Dibujo en tinta negra y roja sobre papel avitelado con aguadas en gris, rosa y ocre.
Escala gráfica: Escala de los planos: 80 pies;
Escala de los perfiles: 80 pies.
Medidas: 41,3 x 52,1 cms.
Notas manuscritas: Parte superior: "30. Terraza del Portillo de Valencia".
Parte central: "Perfil por la línea A.B." // "Perfil por la línea C.D." // "Perfil por la línea A.B." // "Perfil por G.H." // "Perfil por M.N.O." // "Perfil por Q.R." // "N.º 30".
Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca, Sección a, grupo II, subgrupo I, España.
Provincia de Madrid, antigua: I.175, S-B-1-6, moderna: At-M-22; n.º microfilme 096 / 102.

635



572

572

TEJEIRO, Vicente

Tambor de la Puerta de Atocha, Bateria de la Ermita del Angel, Caponera de la Puerta de Atocha

Madrid, 7 de Febrero de 1838

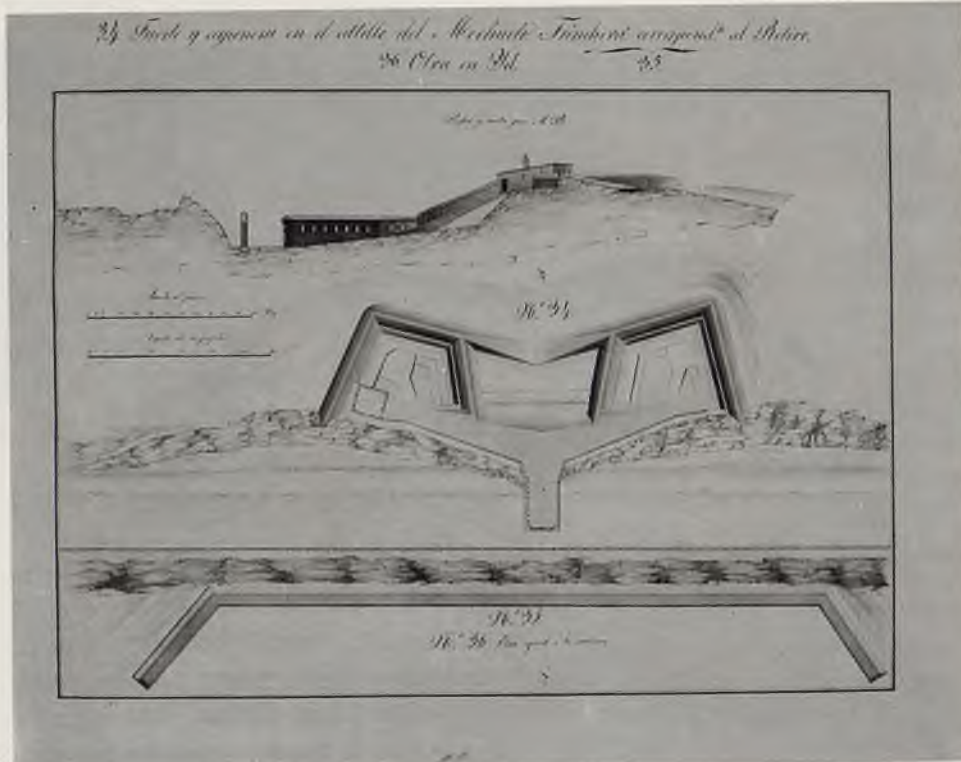
Dibujo en tinta negra y roja sobre papel avitelado con aguadas en gris, rosa y ocre.
 Escala gráfica: Escala de los planos: 120 pies;
 Escala de los perfiles: 60 pies.
 Medida: 39,7 x 48,2 cms.
 Fdo.: Vicente Tejeiro.
 Notas manuscritas: Parte superior: 31.
 Tambor de la Puerta de Atocha, 32. Bateria de la Ermita del Angel, 33. Caponera de la Puerta de Atocha".
 Parte central: "Perfil por A.B." // "N.º 31" // "Perfil por A.B." // "Perfil y vista por A.B." // "N.º 32" // "N.º 33".
 Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca, Sección a, grupo II, subgrupo I, España. Provincia de Madrid, antigua: 1.175, S-B-1-6, moderna: At-M-22; n.º microfilme 096 / 103.

573

ANÓNIMO

Fuerte y caponera en el altillo del Mochuelo, Trinchera correspondiente al Retiro, Otra en el Retiro

Enero-Marzo de 1838



573

Dibujo en tinta negra y roja sobre papel avitelado con aguadas en gris, rosa y ocre.
 Escala gráfica: Escala de los planos: 100 pies;
 Escala de los perfiles: 50 pies.
 Medidas: 41,7 x 53,2 cms.
 Notas manuscritas: Parte superior: "34. Fuerte y caponera en el altillo del Mochuelo, 35. Trinchera correspond. 1.º al Retiro / 36. Otra en Id.".
 Parte central: "Perfil y vista por A.B." // "N.º 34" // "N.º 35" // "N.º 36" // "Otra igual á la anterior".
 Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca, Sección a, grupo II, subgrupo I, España. Provincia de Madrid, antigua: 1.175, S-B-1-6, moderna: At-M-22; n.º microfilme 096 / 104.

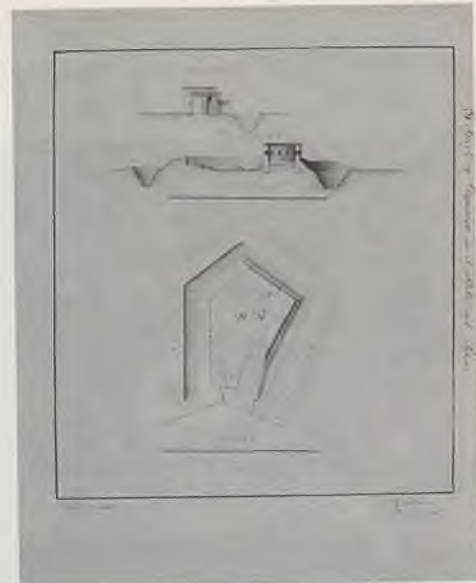
574

CASTILLO, Ignacio María de

Fuerte y caponera en el altillo del Polaco

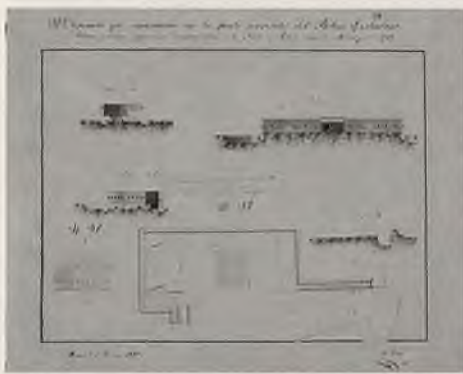
Madrid, 3 de Febrero de 1838

Dibujo en tinta negra y roja sobre papel avitelado con aguadas en gris, rosa y ocre.
 Escala gráfica: Escala de los planos: 60 varas;
 Escala de los perfiles: 30 varas.
 Medidas: 41,5 x 52,6 cms.
 Fdo.: Ignacio M.º de Castillo

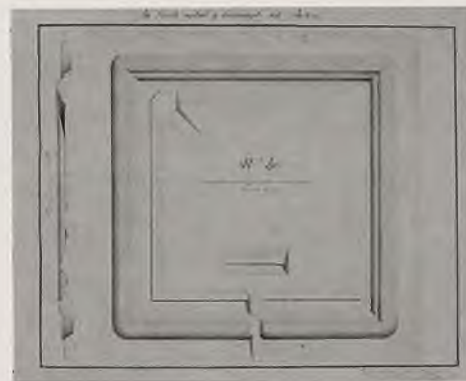


574

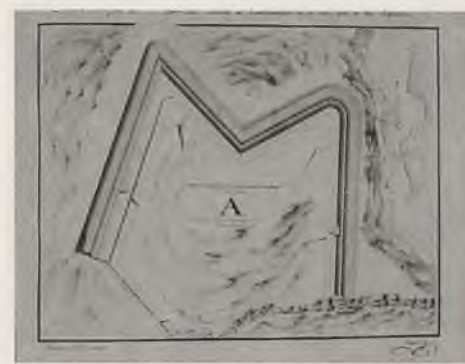
Notas manuscritas: Parte superior: "37. Fuerte y Caponera en el altillo del Polaco".
 Parte central: "Perfil y vista por C.D." // "Perfil y vista por A.B." // "N.º 37".
 Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca, Sección a, grupo II, subgrupo I, España. Provincia de Madrid, antigua: 1.175, S-B-1-6, moderna: At-M-22; n.º microfilme 096 / 105.



575



576



577

575

CORTÉS, José

Caponera que comunicará con la parte reservada del Retiro, Cortadura, Bateria y demás disposiciones correspondientes a la Noria y parador nuevo de Muñoz

Madrid, 7 de Febrero de 1838

Dibujo en tinta negra y roja sobre papel avitelado con aguadas en gris, rosa, ocre y azul.

Escala gráfica: Escala de los planos: 100 pies; Escala de los perfiles: 50 pies.

Medidas: 41,5 x 52,2 cms.

Fdo.: José Cortés

Notas manuscritas: Parte superior: "38.

Caponera que comunicara con la parte reservada del Retiro. 39. Cortadura, l Bateria y demas disposiciones correspondientes a la Noria y Parador nuevo de Muñoz".

Parte central: "Perfil por C.D." // "Perfil por L.N." // "Perfil por A.B." // "N.º 38" // N.º 39" // "Perfil por P.Q."

Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca,

Sección a, grupo II, subgrupo I, España.

Provincia de Madrid, antigua: 1.175, S-B-1-6, moderna: At-M-22; n.º microfilme 096 / 106.

576

ROJO, Onofre

Fuerte central y dominante del Retiro

Madrid, 15 de Enero de 1838

Dibujo en tinta negra sobre papel avitelado con aguadas en gris y ocre.

Escala gráfica: 40 pies.

Medidas: 41,7 x 50,7 cms.

Fdo.: Onofre Rojo.

Notas manuscritas: Parte superior: "40.

Fuerte central y dominante del Retiro".

Lateral izquierdo: "Perfil y vista por A.B." // "N.º 40".

Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca,

Sección a, grupo II, subgrupo I, España.

Provincia de Madrid, antigua: 1.175, S-B-1-6, moderna: At-M-22; n.º microfilme 096 / 107.

577

ROJO, Onofre

Fuerte avanzado delante del Portillo de Embajadores en el cerro dicho de las Peñuelas

Madrid, 12 de Febrero de 1838

Dibujo en tinta negra sobre papel avitelado con aguadas en gris y ocre.

Escala gráfica: Escala de los planos: 130 pies;

Escala de los perfiles: 50 pies.

Medidas: 41,3 x 54 cms.

Fdo.: Onofre Rojo.

Notas manuscritas: Parte superior: "A. Fuerte avanzado delante del Portillo de Embajadores en el cerro dcho de las Peñuelas".

Parte central: "A" // "Perfil por la linea A.B."

Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca,

Sección a, grupo II, subgrupo I, España.

Provincia de Madrid, antigua: 1.175, S-B-1-6, moderna: At-M-22; n.º microfilme 096 / 108.



578

578

ANÓNIMO

Fuerte exterior en las eras dichas de Atocha

Enero-Marzo de 1838

*Dibujo en tinta negra y roja sobre papel avitelado con aguadas en gris, rosa y ocre.
Escala gráfica: Escala de los planos: 300 pies;
Escala de los perfiles: 150 pies.
Medidas: 46,2 x 65,9 cms.*

*Notas manuscritas: Parte superior: "B. Fuerte exterior en las eras dchas de Atocha".
Parte central: "B" // "Perfil por la línea A.B."
Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca,
Sección a, grupo II, subgrupo I, España.
Provincia de Madrid, antigua: 1.175, S-B-1-6,
moderna: At-M-22; n.º microfilme 096 | 109.*

579

ANÓNIMO

Fuerte avanzado delante de la Casa de Fieras

Enero-Marzo de 1838

*Dibujo en tinta negra y roja sobre papel avitelado con aguadas en gris, rosa y ocre.
Escala gráfica: Escala de los planos: 80 pies;
Escala de los perfiles: 40 pies.
Medidas: 41,4 x 53,5 cms.*

*Notas manuscritas: Parte superior: "C. Fuerte avanzado delante de la casa de Fieras".
Parte central: "Perfil por la línea A.B." // "C".
Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca,
Sección a, grupo II, subgrupo I, España.
Provincia de Madrid, antigua: 1.175, S-B-1-6,
moderna: At-M-22; n.º microfilme 096 | 110.*

580

HEREDIA, Manuel

Otro fuerte próximo a la casa dicha de Retana y enfrente de lo reservado del Retiro

Madrid, 14 de Febrero de 1838

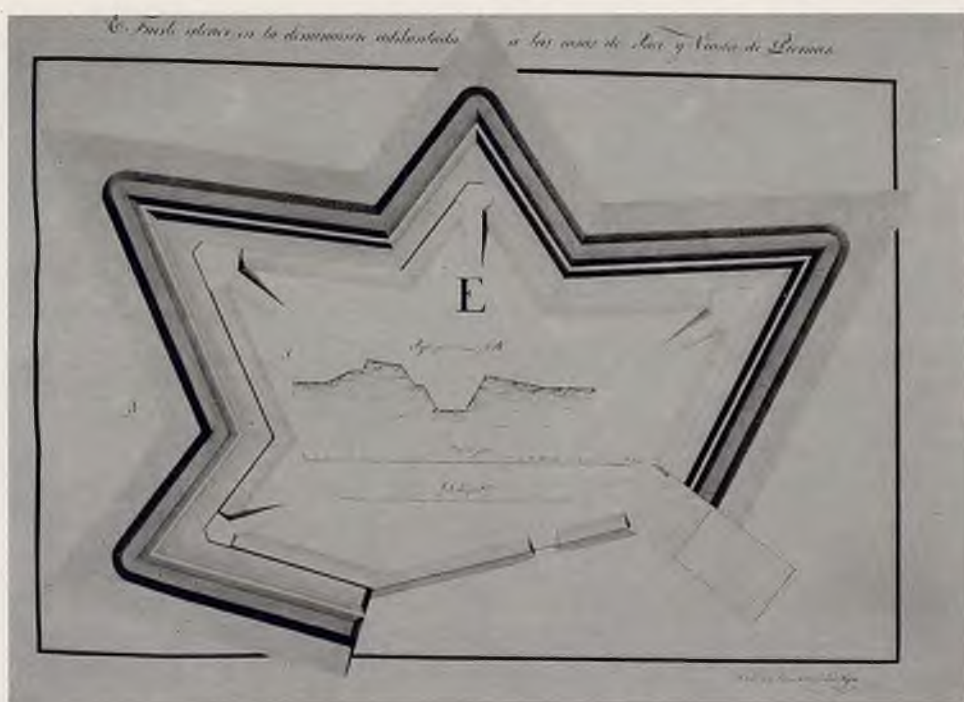
*Dibujo en tinta negra sobre papel avitelado con aguadas en gris y ocre.
Escala gráfica: Escala del plano: 300 pies.
Medidas: 45,3 x 65,2 cms.*

Fdo.: Manuel Heredia

Notas manuscritas: Parte superior: "D. Otro Id. próximo a la casa dcha. de Retana y enfrente de lo reservado del Retiro".

*Parte central: "D" // "Perfil por la línea A.B."
Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca,
Sección a, grupo II, subgrupo I, España.
Provincia de Madrid, antigua: 1.175, S-B-1-6,
moderna: At-M-22; n.º microfilme 096 | 111.*

638



581

581

NEGRÓN, Luis

Fuerte exterior en la dominación adelantada a las casas de Paco y Viuda de Piernas

Madrid, 19 de Febrero de 1838

Dibujo en tinta negra y roja sobre papel avitelado con aguadas en gris, rosa y ocre.

Escala gráfica: Escala de los planos: 260 pies;

Escala de los perfiles: 80 pies.

Medidas: 46 x 65 cms.

Fdo.: Luis Negron.

Notas manuscritas: Parte superior: "E. Fuerte exterior en la dominacion adelantada a las casas de Paco y Viuda de Piernas".

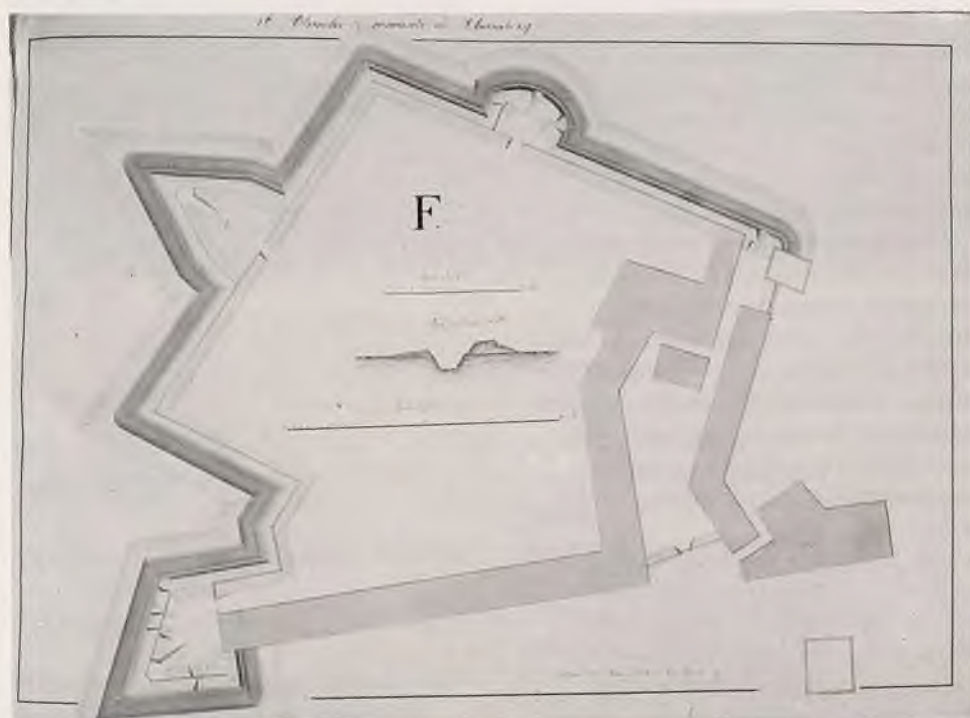
Parte central: "Perfil por la linea A.B."

Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca,

Sección a, grupo II, subgrupo I, España.

Provincia de Madrid, antigua: 1.175, S-B-1-6,

moderna: At-M-22; n.º microfilme 096 / 112.



582

582

ESPINOSA, Javier

Atrinchamiento de Chamberí

Madrid, 23 de Febrero de 1838

Dibujo en tinta negra y roja sobre papel avitelado con aguadas en gris, rosa y ocre.

Escala gráfica: Escala de los planos: 300 pies;

Escala de los perfiles: 70 pies.

Medidas: 52,8 x 73,3 cms.

Fdo.: Javier Espinosa.

Notas manuscritas: Parte superior: "F. Atrinchamiento de Chamberí".

Parte central: "F" // "Perfil por la linea A.B."

Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca,

Sección a, grupo II, subgrupo I, España.

Provincia de Madrid, antigua: 1.175, S-B-1-6,

moderna: At-M-22; n.º microfilme 096 / 113.

639

VILLAR Y FLOREZ, Juan José del

Fortificaciones en la posesión de Sesé o del Polvorín

Madrid, 7 de Febrero de 1838

Dibujo en tinta negra y roja sobre papel avitelado con aguadas en gris, rosa y ocre. Escala gráfica: Escala de los planos: 200 pies; Escala de los perfiles: 150 pies. Medidas: 46,5 x 67 cms.

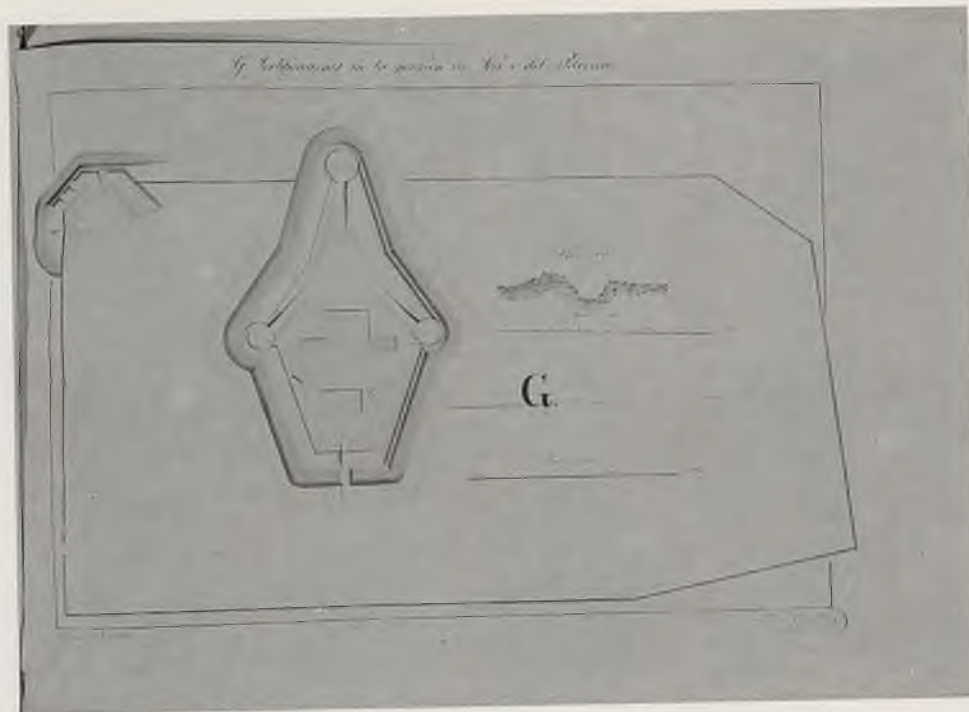
Fdo.: J.º Jose del Villar y Florez

Notas manuscritas: Parte superior: "G. Fortificaciones en la posesión de Sesé o del Polvorin".

Parte central: "Perfil por A.B." // "G".

Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca,

Sección a, grupo II, subgrupo I, España. Provincia de Madrid, antigua: 1.175, S-B-1-6, moderna: At-M-22; n.º microfilme 096 / 114.



583

Madrid es ciudad que por su carácter de capital de España y residencia de la Corte se convierte en un objetivo militar de primer orden. Sin embargo hasta el siglo XIX parecía vivir tranquila, pues situada en el centro de la Península sería sumamente difícil que llegara a verse amenazada, pues un ejército enemigo debería esforzarse en una larga conquista de mucho territorio antes de llegar a Madrid y además nunca en su historia se había visto en peligro.

Pero la tragedia acabó llegando, y propiciada por la situación política y las concesiones hechas, la ciudad fue ocupada por las tropas napoleónicas.

Pasado el conflicto parecía que nada amenazaba a Madrid, y sin embargo volvieron de nuevo los temores con el estallido de las guerras carlistas, que al ser de carácter civil ponían al enemigo dentro de casa.

Sugirió así la idea de que para evitar la ocupación como cuando la francesada, la Villa debería contar con una serie de obras de defensa en toda regla, y no solamente con la cerca, que en realidad más que ser un elemento de protección marcaba una delimitación de los

terrenos de la ciudad.

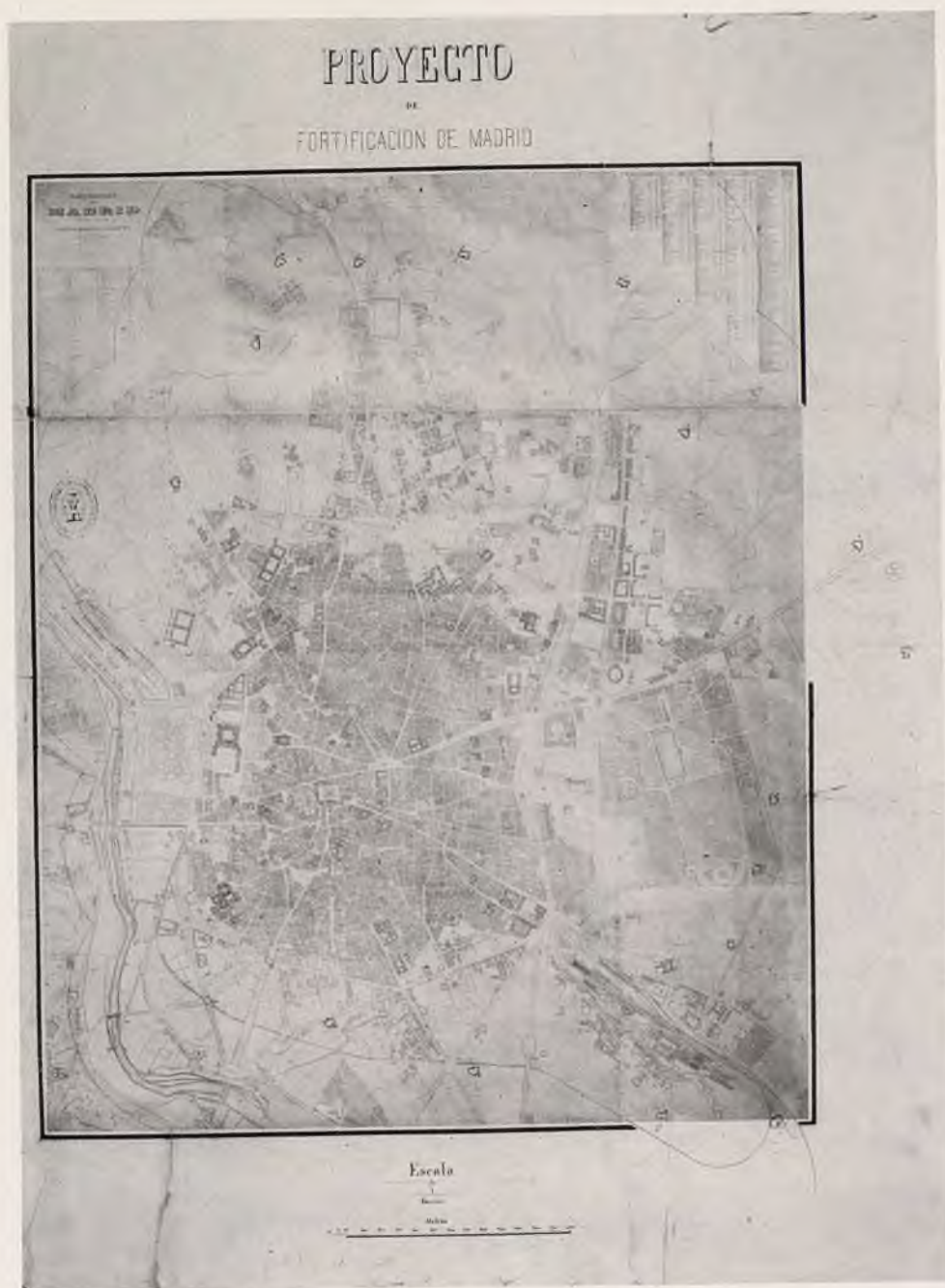
Los dibujos de esta serie corresponden al proyecto hecho por el ingeniero militar Luis Balaurat con fecha 15 de Noviembre de 1837, y que por lo tanto es posterior a la expedición de Don Carlos sobre Madrid que tuvo lugar entre el 14 de mayo y el 15 de octubre del mismo año, siendo los dibujos realizados por distintos autores entre enero y marzo de 1838.

En la serie se reflejan cuarenta y una obras defensivas. De éstas, unas ya existían como protección de algunas puertas, y otras se proponían como nuevas para defensa de otras puertas o de lugares concretos del perímetro de la ciudad. Además también aparecen en la serie las propuestas para la construcción de ocho fuertes avanzados, destinados a evitar la aproximación de un ejército enemigo hasta la cerca.

Por otra parte hay que señalar que desde el punto de vista técnico y táctico estas obras responden a las condiciones de toda construcción defensiva, como es la adecuación de los planteamientos ideales a las características específicas del terreno en que se construyen, así como a la protección de los propios combatientes, estando

también prevista una buena comunicación con la retaguardia para facilitar un posible refuerzo durante el combate o la llegada de municiones y víveres.

J.C.M.



584

584

ANÓNIMO

Proyecto de fortificación de Madrid

Posterior a 1872

Dibujo impreso en tinta negra sobre papel pegado a papel avitelado entelado, con aguadas en malva y dibujadas encima las

fortificaciones en tinta roja.

Escala gráfica: 1:1.000 metros.

Medidas: 55 x 74,7 cms.

Notas manuscritas: Parte superior izquierda: "PROYECTO DE FORTIFICACION DE MADRID" // "PLANO PARCELARIO DE MADRID FORMADO Y PUBLICADO POR EL INSTITUTO GEOGRAFICO Y ESTADISTICO BAJO LA DIRECCION DE D. CARLOS IBAÑEZ E IBAÑEZ DE IBERO /

AÑO DE 1872".

En el lateral izquierdo y en la parte superior derecha: localización de edificios en la ciudad (ilegible).

Signatura: S.H.M. de Madrid; Cartoteca, Sección a, grupo II, subgrupo I, España.

Provincia de Madrid, antigua: 1.200, A-10-14, moderna: M-M-3/8; n.º microfilme 004 / 120.

Este proyecto aprovecha un plano de la ciudad de Madrid publicado en 1872 por el Instituto Geográfico y Estadístico para plantear sobre él algunos elementos defensivos en la periferia de la urbe. Por ello, aunque no figura una fecha del proyecto, no cabe duda que está en relación con la tercera guerra carlista desarrollada entre 1873 y 1875. Si en todas las guerras la capital de la Nación es presa codiciada por los ejércitos enemigos al tener un carácter especialmente emblemático como cabeza del Estado y generalmente residir en ella la Corte, lo era mucho más en el caso de las guerras carlistas al ser un tipo de conflicto dinástico.

Por ello ya en las anteriores campañas se había planteado la construcción de una serie de obras para la defensa de la ciudad, especialmente durante la segunda guerra y sobre todo a raíz la expedición de Don Carlos -14 de mayo a 15 de octubre de 1837-, en el transcurso de la cual Madrid estuvo seriamente amenazada. Así, al estallar nuevamente la guerra rebrotó la idea de establecer una defensa de la ciudad, para lo que sobre este plano se planteó la construcción de una serie de fuertes que situados en la periferia de lo que entonces era el casco urbano realizaran una defensa efectiva, procurando impedir el que las tropas carlistas pudieran siquiera acercarse al perímetro de la ciudad. Por otra parte estas obras siguen en buena medida las ideas generales planteadas en los proyectos defensivos de Bartolomé Amat y Luis Balaurat de los años 1836 y 1837 durante esa segunda guerra carlista, siendo todos ellos adaptaciones sencillas del esquema empleado para la protección de París, considerado como un ideal de fortificación y defensa de una gran ciudad.

J.C.M.

BIBLIOGRAFÍA

AYUNTAMIENTO DE MADRID

SIGLAS Y ABREVIATURAS

ARCHIVES NATIONALES (París)
ARCHIVO GENERAL DE LA ADMINISTRACIÓN
ARCHIVO GENERAL DE PALACIO
ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS
ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL
ARCHIVO DE VILLA. (ARCHIVO DE LA SECRETARIA DEL AYUNTAMIENTO)
BIBLIOTECA NACIONAL
BIBLIOTECA NACIONAL DE PARÍS
BIBLIOTECA DEL PALACIO REAL
COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID
MUSEO MUNICIPAL
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO
REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA
SERVICIO GEOGRÁFICO DEL EJERCITO
SERVICIO HISTORICO MILITAR

ACADEMIA
AULA DE CULTURA
ARTE ESPAÑOL
ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE
ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS
ARQUITECTURA
BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA
BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES
BLANCO Y NEGRO
ESPACIO TIEMPO Y FORMA. (REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA DE LA U.N.E.D.)
FRAGMENTOS
GOYA
INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS
KOINÉ
MISCELANEA COMILLAS
REVISTA DE LAS BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y MUSEOS DEL AYUNTAMIENTO DE MADRID
REVISTA ESPAÑOLA DE ARTE
STORIA DELL'ARTE
REALES SITIOS
REVISTA DE LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
VILLA DE MADRID

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV.: *Las Puertas de Madrid*. Madrid, 1991.
- AA. VV.: *Madrid y los Borbones en el siglo XVIII. La construcción de una ciudad y su territorio*. Madrid, 1984.
- AA. VV.: *El Palacio Real de Madrid*. Madrid, 1975.
- AGULLÓ Y COBO, M.: *La Basílica Pontificia de San Miguel (antigua parroquia de los santos Justo y Pastor)*. Aula de Cultura. Madrid, 1970.
- AGULLÓ, M.: "El pintor madrileño Jerónimo Ezquerro", en *Villa de Madrid*, nº 93, 1987.
- ALBO M.: *Observaciones sobre mejoras de Madrid y proyecto de ensanche de la Puerta del Sol*. Madrid, 1854. Madrid, 1857.
- ÁLVAREZ TERÁN, M^a. C.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo General de Simancas. (Años 1503-1805)*. Valladolid, 1980.
- ANÓNIMO: "El ensanche de la Puerta del Sol", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid, 1855.
- ANÓNIMO: *Memoria sobre las obras de la Puerta del Sol*. Madrid, 1855.
- AÑÓN, C.: *Real Jardín Botánico de Madrid: sus orígenes 1755-1781*. Madrid, 1987.
- AÑÓN, C.: "Armonía y ornato de la naturaleza en el Madrid de Carlos III", en *Carlos III Alcalde de Madrid (1788-1988)*. Catálogo-Exposición. Madrid, 1988.
- AÑÓN, C.: "Los viveros municipales y el antiguo Soto de Migas Calientes", en *Villa de Madrid*, Año XXVI, nos. 97-98. Madrid, 1988.
- AÑÓN, C.: "Símbolos de la jardinería española. Jardines históricos del Patrimonio Nacional", en *Reales Sitios*. Nº Extraordinario, 1989.
- ARBAIZA, S. y HERAS, C.: *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondiente a los S. XVIII y XIX*. (En prensa).
- ARIZA MUÑOZ, C.: "Los jardines madrileños en el siglo XVIII", en *Madrid y los Borbones en el siglo XVIII. La construcción de una ciudad y su territorio*. Madrid, 1984.
- ARIZA MUÑOZ, C.: "La Casa de Campo y el Buen Retiro. Jardines madrileños que fueron del Real Patrimonio", en *Reales Sitios*. Año XXII, nº 85, 3º trimestre. Madrid, 1985.
- ARIZA MUÑOZ, C.: "Los jardines de recreo en el Buen Retiro", en *Koiné*, Junio, nº 31, Madrid, 1986.
- ARIZA MUÑOZ, C.: "Proyectos no realizados en el Retiro durante el siglo XIX", en *Villa de Madrid*. Año XXV, nº 93. 1987-III.
- ARIZA MUÑOZ, C.: *Los Jardines de Madrid en el siglo XIX*. Madrid, 1988.
- ARIZA MUÑOZ, C.: "Introducción del jardín paisajista en el Madrid del siglo XIX", en *Villa de Madrid*, núms. 97-98. Año XXVI. Madrid, 1988.
- ARIZA MUÑOZ, C.: "El monumento al Rey Alfonso XII en el Parque del Retiro de Madrid: el polémico concurso para su construcción. Los proyectos presentados y sus influencias", en *Villa de Madrid*, año XXVII, 1989-IV, nº 102.
- ARIZA MUÑOZ, C.: *Los Jardines del Buen Retiro*. Madrid, 1991.
- ARNAIZ GORROÑO, M. J.: "La Puerta del Sol que... ¿Pudo ser?", en *Madrid no construido*. Catálogo-Exposición. Madrid, 1986.
- AZNAR, S.: "Origen y fundación del Colegio de Cirugía", en *La recuperación del Hospital de San Carlos*. Madrid, 1991.
- BARCIA, A. M. de.: *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1906.

- BARRIO MOYA, J. L. y MARTÍN, F.: "Un monumento de Semana Santa para la Real Capilla de Palacio", en *Reales Sitios*. Año XVIII, nº 70, 4º trimestre, 1981.
- BLANCO SOLER, C.: "Un proyecto de Ventura Rodríguez", en *Arquitectura*. Nº 82, 1926.
- BLASCO CASTIÑEYRA, S.: "Tradicción y reforma en los alrededores del Palacio Real Nuevo. Un palacio para los Secretarios de Estado en el Madrid de Carlos III", en *Carlos III Alcalde de Madrid (1788-1988)*. Catálogo-Exposición. Madrid, 1988.
- BOIX, F.: "Los recintos y puertas de Madrid", en *Arte Español*, 4º trimestre, 1927, año XVI, Tº VIII, nº 8.
- BONET CORREA, A.: "La Puerta del Sol: un espacio de sociabilidad en el centro urbano", en *Jornadas de Estudios sobre la Provincia de Madrid*. Madrid, 1979.
- BONET CORREA, A.: *Arquitectura de las Plazas de Toros de Madrid. Las Ventas 50 años de Corridos*. Madrid, 1981.
- BONET CORREA, A.: "Utopía y realidad en la arquitectura", en *Domenico Scarlatti en España*. Catálogo-Exposición. Madrid, 1985.
- BOTTINEAU, Y.: "Felipe V y el Buen Retiro", en *Archivo Español de Arte*. T. XXXI, nº 122, 1958.
- BOTTINEAU, Y.: *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid, 1986.
- BOTTINEAU, Y.: *L'Art de cour dans L'Espagne de Philippe V. 1700-1746*. Bordeaux, 1962.
- BOZAL, V.: *Historia del Arte en España*. Madrid, 1987.
- BROWN, J. y ELLIOTT, J. H.: *Un Palacio para un Rey. El Real Sitio del Buen Retiro*. Madrid, 1980.
- BROWN, J. y ELLIOTT, J. H.: *Un palacio para el Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*. Madrid, 1985.
- BROWN, J. y ELLIOTT, J. H.: "Un nuevo palacio para el nuevo rey", en *Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida*. Catálogo-Exposición. Madrid, 1986.
- CABAÑAS BRAVO, M.: "Del Hospital General al centro de arte Reina Sofía. Recorrido por los problemas de un edificio inacabado de la Ilustración", en *El arte en tiempos de Carlos III*. IV Jornadas de arte, C. S. I. C., Madrid, 1989.
- CALABUIG REVERT, J. J.: *El Real templo basilical de S. Francisco el Grande en la Historia y en las Artes*. Valencia 1919.
- CARRETE PARRONDO, A.: "Puerta del Sol", en *Madrid 61*. Madrid, 1979.
- CASA VALDÉS, Marquesa de: "Proyecto de Caxesi para unir Palacio con la Casa de Campo", en *Reales Sitios*, XVIII, Madrid, 1981.
- CASARES, A.: "Hospitales", en *Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida*. Catálogo-Exposición, Madrid, 1986.
- CEJUDO LÓPEZ, J.: "Don Ventura Rodríguez y la nueva Casa de Correos de Madrid", en *A. I. E. M.*, T. XII, 1976.
- CONDE DE CASAL: "La Puerta del Sol", en *Catálogo de la Exposición del Antiguo Madrid*. Madrid, 1926.
- CORRAL, J. del: "Viajes y Viajeros en el Madrid de Carlos III", en *Carlos III Alcalde de Madrid (1788-1988)*. Catálogo-Exposición. Madrid, 1988.
- COSSIO Y CORRAL, F.: *Los toros, tratado teórico-histórico*. Madrid, 1987.
- CUARTERO, B.: *Historia de la primera plaza de toros construida en Madrid*. Madrid, 1957.
- CHECA CREMADES, F. y MORÁN TURINA, J. M.: *Las Casas del Rey: Casas de Campo, cazaderos y jardines. S. XVI y XVII*. Madrid, 1986.
- CHUECA GOITIA, F.: "Ventura Rodríguez y la Escuela Barroca Romana", en *A. E. A.*, 1942.
- CHUECA GOITIA, F.: "Francisco Sabatini y la Puerta de Alcalá", en *Villa de Madrid*, 1978, año XVI, Nº 60.
- CHUECA GOITIA, F.: "La Almudena", en *Madrid*, T. I, Madrid, 1980.
- CHUECA GOITIA, F.: "La arquitectura en la Corte de los Borbones", en *Reales Sitios*, año XVII, núm. 64, 2 trimestre. Madrid, 1980.
- EXPOSICIÓN CHUECA GOITIA, F.: "Ventura Rodríguez y la Escuela Barroca Romana", en *El Arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*. Catálogo-Exposición. Madrid, 1983.
- CHUECA GOITIA, F.: "Madrid y los Reales Sitios", en *El Madrid y los Borbones en el siglo XVIII*. Madrid, 1984.
- CHUECA GOITIA, F.: "Informe sobre el edificio del Hospital General de Madrid", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, nº 62, Madrid, 1986.
- CHUECA GOITIA, F.: "Proyecto de Iglesia de S. Ignacio en Madrid", en *Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida*. Catálogo-Exposición. Madrid, 1986.
- CHUECA GOITIA, F.: *Resumen Histórico del Urbanismo en España*. Madrid, 1987.
- CHUECA GOITIA, F.: "Arquitectura Neoclásica" en *Historia de la Arquitectura*. Madrid, 1988.

- CHUECA, F. y SIMÓN, J.: "Ventura Rodríguez en los Estudios Reales de Madrid. Un proyecto notable de biblioteca pública", en *Archivo Español de Arte*, T. XVII, 1944.
- CHUECA, F. y DE MIGUEL, C.: *La vida y las obras del arquitecto Juan de Villanueva*. Madrid, 1949.
- DE LA VEGA, Carlos L.: *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo de Palacio*. (inédito).
- DELGADO CRIADO, M.: *Los veinte primeros años del manicomio modelo de Leganés (1852-1871)*. Memoria académica, Dpto. de H^a de la Medicina. Universidad Complutense de Madrid y C. S. I. C., 1985.
- DÍAZ, M. S.: "Noticias sobre algunas fuentes monumentales del Madrid del Siglo XVIII", en *Villa de Madrid*. Año XV, N^o 54, 1977-I.
- DURÁN SALGADO, M.: "La construcción del Palacio Real (II)", en *Arquitectura*, año IX, núm. 96. Madrid, 1927.
- DURÁN SALGADO, M.: "Los jardines del Palacio Real de Madrid", en *Arquitectura*. Madrid 1929.
- DURÁN SALGADO, M.: "Del antiguo Madrid. Los jardines del Palacio Real", en *Arquitectura*, núm. 118, Febrero. Madrid, 1929.
- DURÁN SALGADO, M.: "Proyectos no realizados para el Palacio de Oriente", en *Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida*. Catálogo-Exposición. Madrid, 1987.
- EGUREN, J. M^o de.: *Historia del Colegio Imperial de Madrid*. Imp. de Fermín Martínez García, 1869.
- EISLER, C.: *Dessins de Maîtres du 14e au 20e siècle*. Lausanne, 1975.
- ESCOSURA, P.: *Colección de documentos oficiales sobre el proyecto de reforma y ejecución de las obras de la Puerta del Sol y alineaciones de las calles afluentes*. Madrid, 1856.
- ESPINOSA IBORRA, R.: *La asistencia psiquiátrica en la España del S. XIX*. Tesis doctoral, Valencia, 1965.
- Exposición del Antiguo Madrid. Catálogo general ilustrado*. Madrid, 1926.
- Exposición *Dibujos de antiguos maestros españoles. Siglos XVI al XX*. Madrid, 1934.
- Exposición de proyectos no realizados relativos al Palacio de Oriente y sus jardines*. (Estudio preliminar y catálogo, Durán Salgado, M.). Madrid, 1935.
- Exposición *Madrid testimonios de su historia hasta 1875*. Madrid, 1979.
- Exposición *El dibujo español de los siglos de oro*. Madrid, 1980.
- Exposición *El arte en época de Calderón*. Madrid, 1981.
- Exposición *El arquitecto D. Ventura Rodríguez. 1717-1785*. Madrid, 1983.
- Exposición *Domenico Scarlatti en España*. Madrid, 1985.
- Exposición *El Escorial en la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1985.
- Exposición *Juan Gómez de Mora (1586-1684)*. Madrid, 1986.
- Exposición *El Escorial. Fábricas y orden constructivo. La construcción*. Madrid, 1986.
- Exposición *Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida*. Madrid, 1986.
- Exposición *El arte en las cortes Europeas del siglo XVIII*. Madrid, 1987.
- Exposición *Carlos III Alcalde de Madrid. 1788-1988*. Madrid, 1988.
- Exposición *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. S. XVI y XVII*. Madrid, 1991.
- Exposición *Dessins Espagnols. Maîtres du XVI al XVII*. París, 1991.
- Exposición *Dibujos españoles de los siglos XVI y XVII*. París, 1991.
- Exposición *Hacia una nueva idea de la arquitectura. Premios Generales de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831)*. Madrid, 1992.
- FERNÁNDEZ ALBA, A.: *El Observatorio Astronómico de Madrid. Juan de Villanueva arquitecto*. Madrid, 1979.
- FERNÁNDEZ ALBA, A.: "Sombra de su opinión y su virtud", en *El Arquitecto D. Ventura Rodríguez. 1717-1785*. Catálogo-Exposición. Madrid, 1983.
- FERRANDIS, J.: "San Francisco el Grande", en *Revista de la B. A. M. A.* N^o 4, 1924.
- GÁLLEGO, J.: "Goya y el espíritu de la Ilustración", en *Villa de Madrid*, N^o 97-98, Año XXVI.
- GARMS, Frg.: "Vanvitelli und Spanien. Ein projekt für die Ehrenstiege des Madrider Knigpalastes", en *Storia dell'Arte*, núm. 2, (1971).
- GERARD, V.: *De Castillo a Palacio. El Alcázar de Madrid en el S. XVI*. Madrid, 1984.
- GIL DE ZÁRATE, A.: *Anuario del Real Observatorio de Madrid*. Madrid, 1859.
- GRANJEL, L.: *La medicina española en el siglo XVIII*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979.
- GÓMEZ IGLESIAS, A.: "La calle de Hortaleza", en *Villa de Madrid*, 1965.

- GONZÁLEZ DÍAZ, .: "El cementerio Español de los S. XVIII y XIX", en *Archivo Español de Arte*. Madrid, 1970. Año V, nº 20-21.
- GRASES RIERA, J.: *Memoria del monumento que se erige en Madrid a la Patria Española personificada en el Rey Alfonso XII, El Pacificador*. Madrid, 1902.
- GUERRA DE LA VEGA, R.: *Historia de la Arquitectura en el Madrid de los Austrias (1516-1700)*. Madrid, 1984.
- GUERRA DE LA VEGA, R.: *Jardines de Madrid*. El Retiro. Madrid, 1983.
- GUERRA DE LA VEGA, R.: *Madrid guía de arquitectura 1700-1800 (Del Palacio Real al Museo del Prado)*. Madrid, 1984.
- Guía de Arquitectura y Urbanismo de Madrid*. Madrid, 1982.
- GUISLAIN, J.: *Lecciones orales sobre las Frenopatías*. Trad. española, Madrid, 1882.
- HANSMANN, W.: *Jardines del Renacimiento y del Barroco*. Madrid, 1989.
- HERNANDO, J.: *Arquitectura en España 1770-1900*. Madrid, 1989.
- HERRERO, M.: "El retorno de la estatua de Isabel II al Congreso de los Diputados: historia de tres estatuas de una reina", en *Revista de las Cortes Generales*, 3º trimestre, 1988.
- HIGUERAS RODRÍGUEZ, M. D.: "Enseñanzas náuticas e instituciones científicas en la Armada Española", en *España y el mar en el siglo de Carlos III*. Madrid, 1989.
- HUMANES, A.: "Ornato y arquitecturas efímeras", en *Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida*. Catálogo-Exposición. Madrid, 1986.
- IBÁÑEZ, E.: *San Francisco el Grande en la Historia y en el Arte*. Madrid, 1962.
- IBÁÑEZ, E.: *San Francisco el Grande de Madrid*. Aula de Cultura. Madrid, 1971.
- Inventario del Museo Municipal*. (inédito).
- ÍNIGUEZ, F.: "Número dedicado a D. Ventura Rodríguez en el 150º Aniversario de su muerte", en *Arquitectura*, nº 3, Madrid, 1935.
- ÍNIGUEZ, F.: "La formación de D. Ventura Rodríguez", en *Archivo Español de Arte*. 1949.
- ÍNIGUEZ ALMECH, F.: "Original plans for the erection of the Royal Palace", en *Apollo*, núm. 87. (1968).
- ÍNIGUEZ ALMECH, F.: "La Plaza de Oriente del Palacio Real de Madrid", en *A. E. A.*, núm. 183. Madrid, 1973.
- J. M. V.: "Proyecto arquitectónico de Goya. ¿Para las víctimas del 2 de Mayo?", en *Arquitectura*, Año X, Nº 110, Madrid, Junio 1928.
- KAUFMANN, E.: *La Arquitectura de la Ilustración*. Ed: G. G., Barcelona, 1974.
- KUBLER, G.: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. Ars Hispaniae, Vol. XIV. Madrid, 1957.
- LAFUENTE FERRARI, E.: "Dibujos de D. Ventura Rodríguez o el sino de un gran arquitecto", en *Revista Española de Arte*. Madrid, 1933.
- LAMPÉREZ, V.: *Arquitectura civil española*. Madrid, 1922.
- LAVESA, C.: "El Hospital de San Carlos", en *La recuperación del Hospital de San Carlos*. Madrid, 1991.
- LEÓN TELLO, F. J.: "La estética en la arquitectura de Ventura Rodríguez", en *Goya*, nº 178, Enero-Febrero, Madrid, 1984.
- LÓPEZ DE HOYOS, J.: *Real Aparato... con que Madrid... recibió a la reina Doña Ana de Austria...* Madrid, 1572.
- LÓPEZ IZQUIERDO, F.: *Plazas de Toros de Madrid y otros lugares donde se corrieron*. Madrid, 1985.
- LÓPEZ MENESES, A.: "El Oratorio del Caballero de Gracia", en *BSEEX*. Tomo XXXIX. 1935.
- LÓPEZ ORIENTE, M.: "D. Isidro González Velázquez. 1765-1840", en *Arquitectura*. Año IX, nº 85. Madrid, Enero, 1949.
- MADOZ, P.: *Madrid Audiencia, Provincia, Intendencia, Vicaría, Partido y Villa*. Madrid, 1848.
- MALO, N.: *Indicaciones sobre la reforma de la Puerta del Sol y otros puntos de Madrid*. Madrid, 1854.
- MARCEL, P.: *Inventaire des papiers manuscrits du cabinet de Robert de Cotte*. nº 704, París, 1906.
- MARÍN-MEDINA, J.: *La escultura española contemporánea (1800-1978). Historia y evaluación crítica*. Madrid, 1978.
- MARTI, V.: "Reforma de la Puerta del Sol", en *Revista de Obras Públicas*, números 5, 7, 8, 11, 14, 16, 18 y 20. Madrid, 1859.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *Arquitectura barroca vallisoletana*. Valladolid, 1967.
- MARTÍNEZ, A.: "La vivienda nobiliaria en el Madrid de Carlos III", en *Fragments* nº 12-13-14, junio 1988.
- MARTÍNEZ, A.: "La vivienda cortesana madrileña en el reinado de Carlos III", en *Carlos III Alcalde de Madrid. 1788-1988*. Catálogo-Exposición. Madrid, 1988.

- MAYER, A. L.: *Handzeichnungen Spanischer Meister. 150 skizzen und Entwurfew von 16 bis 19 Jahrhunderts.* Leipzig, 1915.
- MERLO, J.: *Plano de Madrid. Copia que formaron los ingenieros D. Juan Merlo, D. Fernando Gutierrez y D. Juan de Ribera, publicado por D. Francisco Coello y Pascual Madoz.* Madrid, 1849.
- MESONERO ROMANOS, R.: *Manual de Madrid. Descripción de la corte y de la Villa.* Madrid, 1831.
- MESONERO ROMANOS, R.: "Obras del Palacio Real de Madrid y sus intermediaciones", en *La Ilustración Española e Hispanoamericana*. 16 de Abril de 1853.
- MESONERO ROMANOS, R.: *El antiguo Madrid. Paseos histórico-Anecdóticos por las Calles y Casas de esta Villa.* Madrid, 1861.
- MIGUEL ALONSO, A.: "La biblioteca de los reales estudios de Madrid", en *Villa de Madrid*, nº 92, Madrid, 1987-II, Año XXV.
- MOLEÓN, P.: *La arquitectura de Juan de Villanueva. El proceso de un proyecto.* Madrid, 1988.
- MOLINA CAMPUZANO, M.: "Contribuciones a la reconstrucción de imágenes del pasado material madrileño", en *RBAM*. Madrid, 1977.
- MORENO VILLA, J.: "Tres dibujos de Pedro de Ribera que reclaman la Iglesia de San Cayetano", en *Arquitectura*. Año X nº 111. Madrid, 1928.
- MORENO VILLA, J.: "Plaza de Oriente", en *Arquitectura*. Madrid, 1932.
- MORENO VILLA, J.: "Proyectos y obras de D. Isidro Velázquez II. Sus trabajos en el Pardo", en *Arquitectura*, 1932, T. XIV, Nº 155.
- MOYA BLANCO, L.: "Ideas en la arquitectura madrileña de la época de Napoleón", en *Aula de Cultura*, Ayuntamiento de Madrid, Ciclo sobre monumentos madrileños, Nº 14, Madrid, 1971.
- MURO GARCÍA-VILLALBA, F. y RIVAS, P.: "Proyecto y realidad en la construcción del Madrid borbónico", en *Madrid y los borbones en el siglo XVIII. La construcción de la ciudad y su entorno.* Madrid, 1984.
- MURO GARCÍA-VILLALBA, F.: "La catedral de Nuestra Señora de la Almudena. El proyecto del Marqués de Cubas", en *Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida.* Catálogo-Exposición. Madrid, 1986.
- NAVASCUÉS PALACIO, P.: "Proyectos del S. XIX para la reforma urbana de la Puerta del Sol", en *Villa de Madrid*. núm. 25.
- NAVASCUÉS, P.: "Jaime Marquet y la Antigua Casa de Correos de Madrid", en *Villa de Madrid*, Nº 24, 1968. Madrid, 1968.
- NAVASCUÉS PALACIO, P.: "Trazas de Gómez de Mora, Olmo, Ardemans, Ribera y otros arquitectos, para el Puente de Toledo de Madrid", en *Villa de Madrid*. 1970.
- NAVASCUÉS PALACIO, P.: "La obra arquitectónica del Marqués de Cubas (1826-1899)", en *Villa de Madrid*. Año IX, nº 34, 1972-I.
- NAVASCUÉS PALACIO, P.: *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX.* Madrid, 1973.
- NAVASCUÉS PALACIO, P.: "La Alameda de Osuna, una villa suburbana", en *Pro Arte*, nº 2, 1975.
- NAVASCUÉS PALACIO, P.: *Palacios madrileños del siglo XVIII.* Madrid, 1978.
- NAVASCUÉS, P.: "Isidro González Velázquez", en *Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida.* Catálogo-Exposición, Madrid, 1986.
- NAVASCUÉS, P. y HURTADO, P.: "La casa del Ayuntamiento de Madrid", en Madrid, 1985.
- OLAGUER FELIÚ, F.: "La iglesia de San Antón y el Convento de los Padres Escolapios, de la calle de Hortaleza", en *AIEM*, 1978.
- ORDUÑA, C.: "La reforma de la Puerta del Sol (1853-1860)", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid, 1926.
- OYUELO Y PÉREZ, R.: *Legislación de Medicina.* Madrid, 1985.
- PÉREZ, M.: "La Plaza de Oriente madrileña", en *RBAMAM*. Nº LXX. 1955.
- PÉREZ DE GUZMÁN Y GALLO, .: *El Dos de Mayo de 1808.* Madrid, 1908. *Planimetría General de Madrid.* 1749.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.: "The Collection of Drawings in de Prado Museum", en *Apolo*. Londres, 1970.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.: "Pintura y dibujo del siglo XVII en Madrid", en *Madrid, testimonios de su historia hasta 1875.* Catálogo-Exposición. Madrid, 1979.
- PEVSNER, N.: *Historia de las tipologías arquitectónicas.* Ed: G. G., Barcelona, 1979.
- PITA ANDRADE, J. M.: *El Palacio de Liria.* Instituto de Estudios Madrileños. Madrid, 1959.
- PLAZA SANTIAGO, F. J. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid.* Valladolid, 1975.
- POLENTINOS, Conde de.: *Las casas del Ayuntamiento y la Plaza Mayor de Madrid.* Madrid, Hauser y Menet, 1913.
- POLENTINOS, Conde de.: "El Monasterio de la Visitación (Salesas Reales)", en *BSEE*. Tomo XXIV, 1916.
- POLENTINOS, Conde de: *Investigaciones madrileñas.* Ayuntamiento de Madrid, Comisión de Cultura, 1948.

- PRADOS GARCÍA, J. M.: "Isidro González Velázquez y la arquitectura efímera", en *Cinco Siglos de arte en Madrid (XV-XX)*. C. S. I. C. Madrid, 1991.
- RABANAL YUS, A.: "Los jardines del Renacimiento y el Barroco en España", en *Jardines del Renacimiento y el Barroco*. Madrid, 1990.
- REESE, T. F.: *The Architecture of Ventura Rodríguez*. New York, 1976.
- REESE, T. F.: "Hipódromos, carros, fuentes, paseantes y la diversión pública en la España del siglo XVIII: un programa agrario y de la antigüedad clásica para el Salón del Prado", en *El Arte en tiempo de Carlos III*. IV Jornadas de Arte. Madrid, 1989.
- RINCÓN LAZCANO, .: *Historia de los monumentos de la Villa de Madrid*. Madrid, 1909.
- RIVAS, P.: "La Casa de Campo una idea fragmentada", en *Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida*. Catálogo-Exposición. Madrid, 1986.
- RIVERA, J.: *Juan Bautista de Toledo y Felipe II. La implantación del Clasicismo en España*. Valladolid, 1984.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: *El Colegio Imperial de Madrid. Historia de su construcción*. Miscelanea Comillas. LIV, Comillas, 1970.
- RODRÍGUEZ RUIZ, D.: "El secreto del laberinto: representación y proyectos arquitectónicos en España durante la primera mitad del siglo XVIII", en *Goya*, núm. 197, Marzo-Abril. Madrid, 1987.
- RODRÍGUEZ, D.: "Imágenes de lo posible: los proyectos de arquitectura premiados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando 1753-1831", en *Hacia una nueva idea de la arquitectura*. Catálogo-Exposición, Madrid, 1992.
- ROSELL y TORRES, I.: "Dibujo arquitectónico original de Alonso Cano que se conserva en la Biblioteca Nacional", en *Museo Español de Antigüedades*. Madrid, 1875.
- RUIZ PALOMEQUE, E.: *Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo madrileño durante los siglos XIX y XX*. Madrid, 1976.
- SAGUAR QUER, C.: "La aparición de una nueva tipología arquitectónica: el cementerio", en *El Arte en tiempo de Carlos III*. IV Jornadas de Arte. Madrid, 1989.
- SAINZ DE ROBLES, F. C.: "La primitiva plaza de Colón", en *Villa de Madrid (1977)*, Nº 55-56, Año XV.
- SAINZ DE ROBLES, F.: "Lo que ve, lo que vio y lo que verá la Puerta de Alcalá", en *Bicentenario de la Puerta de Alcalá*. Madrid, 1978.
- SALVADOR PRIETO, S.: "Nuevos datos para el monumento a Isabel II", en *A. E. A.*, Madrid, 1992. (En prensa).
- SAMBRICIO, C.: "En torno a Sabatini", en *Goya*, nº 121, Madrid, 1974.
- SAMBRICIO, C.: *Silvestre Pérez, Arquitecto de la Ilustración*. San Sebastián, 1975.
- SAMBRICIO, C.: "Notas sobre la evolución del espacio urbano y la Ilustración", en *Arquitectura*, nº 203, IV-Madrid, 1977.
- SAMBRICIO, C.: "Francisco Sabatini: Arquitecto madrileño", en *Arquitectura*, Nº 216, Madrid, Enero-Febrero, 1979.
- SAMBRICIO, C.: "El urbanismo de la Ilustración 1750-1814", en *Vivienda y Urbanismo en España*. Madrid, 1982.
- SAMBRICIO, C.: "El Hospital General de Atocha un gran edificio en busca de autor. Las intervenciones de Ventura Rodríguez, José de Hermosilla y Sabatini", en *Revista de Arquitectura*, Noviembre-Diciembre, Madrid, 1982.
- SAMBRICIO, C.: "Francisco Sabatini arquitecto madrileño. El Hospital General de Atocha", en *Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida*. Catálogo-Exposición. Madrid, 1986.
- SAMBRICIO, C.: "El foro napoleónico de Madrid", en *Madrid no construido. Imágenes de la ciudad prometida*. Catálogo-Exposición. Madrid, 1986.
- SAMBRICIO, C.: *La Arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986.
- SAMBRICIO, C.: "D. Ventura Rodríguez y la Casa de Correos de Madrid", en *La Casa de Correos, un edificio en la ciudad*. Madrid, 1988.
- SAMBRICIO, C.: "En la segunda mitad del siglo XVIII", en *La Casa de Correos un edificio en la ciudad*. Madrid, 1988.
- SAMBRICIO, C.: "La escuela de Palacio", en *La Casa de Correos un edificio en la ciudad*. Madrid, 1988.
- SAMBRICIO, C.: *Territorio y ciudad en la España de la Ilustración*. Madrid, 1991.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *Dibujos españoles*. Madrid, 1930. IV, nº 340-342.
- SÁNCHEZ CANTÓN, J.: *Opúsculos gallegos sobre Bellas Artes de los siglos XVII y XVIII*. Colección de Bibliófilos Gallegos III. Santiago de Compostela, 1956.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *Spanish Drawings*, Londres, 1965.
- SANCHO, J. L.: "Proyectos del siglo XVIII para el Parque del Palacio", en *A. I. E. M.*, Vol. XXV. Madrid, 1988.
- SANCHO, J. L.: "El Palacio Real de Madrid, alternativas y críticas a un proyecto", en *Reales Sitios*, Número Extraordinario. Madrid, 1989.
- SANCHO, J. L.: "La imagen alfonsina del Palacio Real de Madrid", en *Es-*

- pacio, Tiempo y Forma, Revista de la Facultad de Geografía e Historia de la U. N. E. D.*, Serie VII. Tomo III, Madrid, 1990.
- SANCHO, J. L.: "El piso principal del Palacio Real de Madrid", en *Reales Sitios*, núm. 109. Madrid, 1991.
- SANCHO, J. L.: "Las críticas en España y desde Italia al Palacio Real de Madrid: Fuga, Salvi y Vanvitelli", en *Archivo Español de Arte*, Tomo LXIV, núm. 254. Madrid, 1991.
- SANCHO, J. L.: "Saqueti y los salones del Palacio Real de Madrid", en *Reales Sitios*. Madrid, 1989.
- SANCHO, J. L.: "Ferdinando Fuga, Nicola Salvi y Luigi Vanvitelli: El Palacio Real de Madrid y sus escaleras principales", en *Storia dell'Arte*, núm. 72. (1992).
- SANCHO, J. L.: "Espacios para la Majestad en el siglo XVIII: la distribución de las habitaciones reales en el Palacio Nuevo de Madrid", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Tomo XXIX (1992) (En prensa).
- SANCHO, J. L.: "La distribución de habitaciones en el piso principal del Palacio Real de Madrid", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (En prensa).
- SIMÓN DÍAZ, J.: *Historia del Colegio Imperial. Del Estudio de la Villa al Estudio de San Isidro (1346-1955)*. Madrid, 1991.
- SIMÓN PALMER, M^a C.: "La ermita y el cerrillo de San Blas", en *AJEM*. Tomo IX, Madrid, 1973.
- SOREA y PINEDA, A.: "El Real Monasterio de la Visitación de Madrid", en *Villa de Madrid*, nº 28.
- SOTO CABA, V.: "La búsqueda de una tipología", en *La recuperación del Hospital de San Carlos*. Madrid, 1991.
- SOUTO, K. L.: "Efímero barroco madrileño: la entrada de María Luisa de Orleans y el monumento de la Plaza de la Villa", en *Reales Sitios*, num. 86, Madrid, 1985.
- SULLIVAN, J. L.: *Baroque painting in Madrid: contribution of Claudio Coello, with a catalogue raisonné of his works*. Columbia, 1986.
- TINOCO, J.: *Apuntes para la historia del Observatorio de Madrid*. Madrid, 1951.
- TOBAJAS, M.: "Los Planos de la Columna Colosal de Fernando VII", en *Reales Sitios*, año XIV, nº 52, 2º trimestre, 1977.
- TOMÉ, P.: "Obras de la Puerta del Sol (1853-1860)", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid, 1926.
- TOVAR MARTÍN, V.: "Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora en la madrileña Capilla de Nuestra Señora de Atocha", en *Revista de la Universidad Complutense de Madrid*. Nº 85, vol. XXII, 1973.
- TOVAR MARTÍN, V.: *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del Siglo XVII*. Madrid, 1975.
- TOVAR MARTÍN, V.: "Una familia madrileña de arquitectos: Los Moradillo", en *Villa de Madrid*, nº 57, Madrid, 1977.
- TOVAR MARTÍN, V.: "Francisco Sabatini. Arquitecto del Convento de S. Pedro de Alcántara de Madrid", en *RBAMAM*. 1978.
- TOVAR MARTÍN, V.: "Dibujos de arquitectura del siglo XVIII", en *Madrid testimonios de su historia hasta 1875*. Catálogo-Exposición. Madrid, 1979.
- TOVAR MARTÍN, V.: "La casa Cortesana Española", en *Reales Sitios*, Año XVIII, nº 67, primer trimestre, 1981.
- TOVAR MARTÍN, V.: *El Real Pósito de la Villa de Madrid. Historia de su construcción durante los siglos XVII-XVIII*. Madrid, 1982.
- TOVAR MARTÍN, V.: *Arquitectura madrileña del S. XVII. (Datos para su Estudio)*. A. IEM. Madrid, 1983.
- TOVAR MARTÍN, V.: *El barroco efímero y la fiesta popular, la entrada triunfal en el Madrid del siglo XVII*. Ayto., C. S. I. C., Madrid, 1985.
- TOVAR MARTÍN, V.: "Diseños para un palacio madrileño del siglo XVIII", en *AJEM*, 1985.
- TOVAR MARTÍN, V.: "Proyectos para la Iglesia de San Ignacio de Madrid", en *Villa de Madrid*. Año XXIII, nº 84, 1985.
- TOVAR MARTÍN, V.: "Diseños de Felipe Fontana para una Villa madrileña del Barroco tardío", en *Villa de Madrid*, año XXI, núm. 78 IV. Madrid, 1986.
- TOVAR MARTÍN, V.: *El Palacio del Ministerio de Justicia y sus obras de Arte*. Madrid, 1986.
- TOVAR MARTÍN, V.: "El arquitecto Jaime Marquet", en *La Casa de Correos un edificio en la ciudad*. Madrid, 1988.
- TOVAR MARTÍN, V.: *La ciudad y el territorio del Pardo en el reinado de Carlos III*. Aula de Cultura, Madrid, 1988.
- TOVAR MARTÍN, V.: "El Cuartel de Leganitos de Madrid, una obra de Francisco Sabatini", en *Academia*, 1989.
- TOVAR MARTÍN, V.: "El Real Sitio del Buen Retiro en el siglo XVIII", en *Villa de Madrid*. nº 102, 1989.
- TOVAR MARTÍN, V.: *Relaciones artísticas entre Madrid y París en el siglo XVIII*. Aula de Cultura. Madrid, 1990.
- TOVAR MARTÍN, V.: *El siglo XVIII español*. Historia 16, núm. 34. Madrid, 1992.
- TOVAR MARTÍN, V.: *Antonio Carlos de Borbón, arquitecto del Rey Carlos III*. Madrid, 1992.

VARELA HERVIAS, E.: *Casa de la Villa de Madrid*. Ayuntamiento de Madrid, Comisión de Cultura, 1948.

VERDU, M.: *La obra municipal de Pedro de Ribera*. Madrid, 1988.

VIGO TRASANCOS, A.: "En torno a unos planos del Buen Retiro y su impacto en la Reggia de Caserta", en *Archivo Español de Arte*. nº 233, 1986.

VRANKEN: "Proyecto de la disposición de via para la Puerta del Sol", en *Revista de Obras Públicas*. Madrid, 1859.

WETHEY, H. E.: "Alonso Cano's Drawing", en *The Art Bulletin*. nº XLII, New York, 1952.

WETHEY, H. E.: "Decorative Projects by Sebastian De Herrera Barnuevo", en *Burlington Magazine*, 1953.

WETHEY, H. E.: *Alonso Cano, painter, sculptor and architect*. Princeton University, 1955.

WINTHUISEN, J.: "Los jardines del Palacio de Oriente y el derribo de las Caballerizas", en *Revista Española de Arte*, Madrid, 1933.

ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, T.: *Arquitecturas efímeras y festivas en la Corte de Carlos II: las Entradas Reales*, Tesis Doctoral, U. A. M. (Inédita), 1991.

EL CONSORCIO MADRID CAPITAL EUROPEA DE LA CULTURA 1992
QUIERE EXPRESAR SU AGRADECIMIENTO A LAS SIGUIENTES ENTIDADES

FUNDACION
CAJA DE MADRID

FUNDACIÓN CAJA DE MADRID



TELÉFONICA



EL CORTE INGLES



MADRID
Capital Europea de la Cultura

CONSORCIO PARA LA ORGANIZACIÓN DE MADRID CAPITAL EUROPEA DE LA CULTURA 1992



MADRID
Capital Europea de la Cultura

CENTRO CULTURAL CONDE DUQUE

Ayuntamiento de Madrid