

La Casa de Correos,  
un edificio  
en la ciudad.



Comunidad de  
Madrid

Consejería de Política Territorial

Ayuntamiento de Madrid



Ayuntamiento de Madrid



Avenida Comercio de Montevideo

Ayuntamiento de Madrid

MA/4359

# La Casa de Correos, un edificio en la ciudad.

Virginia Tovar Martín  
María José Arnaiz  
Paloma Barreiro Pereira  
Fuensanta Muro-García Villalba  
Pilar Rivas Quinzaños

coordinador:  
Carlos Sambricio

12/93.622



Comunidad de Madrid  
Consejería de Política Territorial

Ayuntamiento de Madrid

P384/AM

La Casa de Correos  
un edificio  
en la ciudad.

Virginia Tovar Martín  
María José Arnaiz  
Paloma Barreiro Perera  
Fuensanta Navarro-García Villalba  
Pilar Rivas Quiroga

Colectores  
Carlos Sampiro

14 / ps. CSS



©  
Diseño: Investigación Gráfica/Alberto Corazón

Depósito legal: M.43.219-1988  
I.S.B.N. (Obra completa): 84-451-0037-8  
I.S.B.N. (Tomo I): 84-451-0074-2  
Imprenta de la Comunidad de Madrid



Ayuntamiento de Madrid

# Un edificio - una ciudad

octubre 1988



Al menos tres razones han apoyado la decisión de encargar la redacción y publicación de este libro.

La recuperación de la Casa de Correos, en la Puerta del Sol, para Sede de la Presidencia del Gobierno Autónomo, más allá de la simple reutilización de un edificio histórico para una nueva función administrativa, supone la clara voluntad política de asentar, en este edificio y su entorno, una nueva institución democrática, la Comunidad de Madrid, que renueve los ecos de históricas jornadas, y borre temores y fantasmas ligados a este lugar, en los últimos decenios.

En la tarea de restaurar un edificio como el de la antigua Casa de Correos, parece ineludible un conocimiento, lo más profundo posible, de su lógica compositiva y constructiva, de sus transformaciones y malformaciones, para reinventarlo sin negarlo, y en este intento el presente libro encuentra una de sus razones para ver la luz.

Una segunda razón, ha sido la voluntad de entender nuestros grandes edificios, nuestros monumentos, como referencia, paradigmas o hitos, que esclarezcan la formación de toda una ciudad. Entender como se

implanta un nuevo edificio en la trama urbana existente, la modifica, y orienta una nueva traza, es un ejercicio enriquecedor, que vá más allá de la simple catalogación estilista de nuestro patrimonio histórico, para transformarse en un método de análisis urbano. En nuestro caso, la Casa de Correos, que manda hacer Fernando VI, es especialmente significativa para la configuración de la Puerta del Sol, y quedará como referente firme en todas las propuestas de construcción sobre este lugar madrileño, incluso en la inculca polémica suscitada en torno a la colocación de unas farolas en la última reforma efectuada.

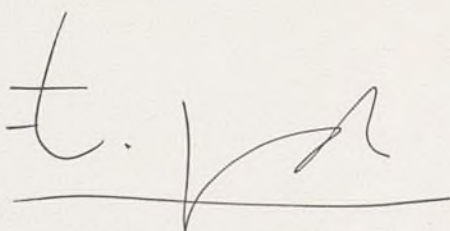
El bicentenario de la muerte de Carlos III, ofrecía la tercera razón, constituyendo la publicación de este libro una muestra más, en el conjunto de celebraciones que con tal motivo han sido y están siendo en Madrid.

Queremos agradecer a Carlos Sambricio, y al equipo que con él han colaborado, su trabajo y el entendimiento del significado que al mismo queríamos pedir.

Ofrecemos este libro, a curiosos y estudiosos, como una aportación más para mejor entender esta ciudad y para mejor orientar su futuro.

Para el Gobierno de la Comunidad de Madrid, la publicación de este libro es una muestra más del compromiso con una forma de gobernar, que apoya su legitimidad en entender nuestra realidad para transformarla con la fuerza de la razón.

octubre 1988

A handwritten signature in black ink, consisting of a stylized 'E' followed by a series of loops and a long horizontal stroke at the bottom.

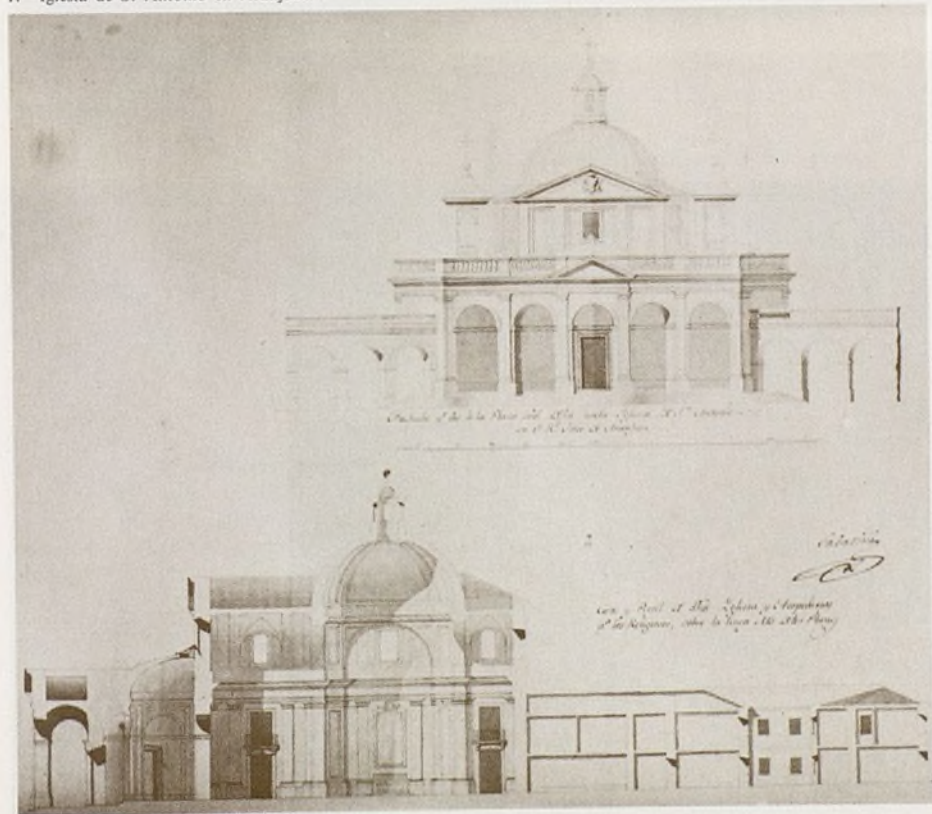
Eduardo Mangada  
Consejero de Política Territorial

Capítulo 1

# En la segunda mitad del s. XVIII

Carlos Sambricio

1.—Iglesia de S. Antonio en Aranjuez.



Parece claro que uno de los cambios más importantes que se producen en la mentalidad ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII, frente a la antigua valoración barroca, es el que se define en la imagen de ciudad: sabemos que distintos modelos, encierran un programa diferente y que éste, entonces, reflejará de manera nítidas las tensiones existentes. En este sentido, a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII los supuestos urbanos que definen la transformación de la ciudad responden a un ideal que intenta fomentar y desarrollar la «riqueza de las naciones», habida cuenta, sobre todo, que en estos momentos España experimenta un importante crecimiento demográfico y que, paralelamente, los primeros supuestos de industrialización (así como el comercio con América) potenciaron un notable desarrollo de las ciudades costeras, tanto mediterráneas como cantábricas.

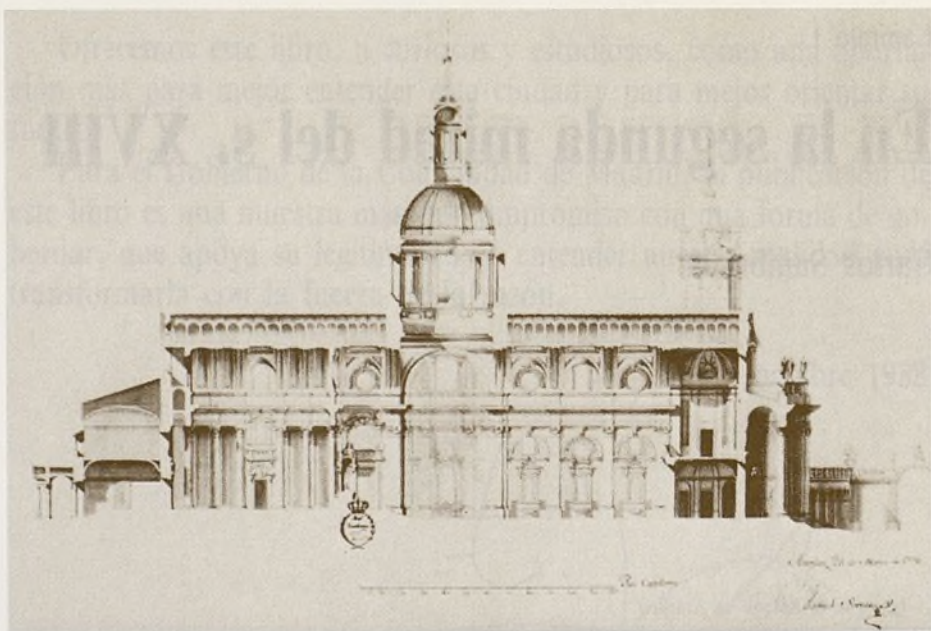
La voluntad de incrementar esta «riqueza de las naciones» tuvo clara influencia en la transformación de muchos de los núcleos existentes: sabemos cómo en Barcelona, Tarragona, Alicante, Málaga, Cádiz, Vigo, Coruña, Santander o Bilbao, los proyectos propuestos sobre la ciudad lo fueron de ensanche que no se concibieron con la intención de dar alojamiento a nuevos habitantes sino desde la voluntad de definir nuevos espacios (almacenes, atarazanas, depósitos, lonjas de comercio...) que fomentasen el desarrollo de la actividad comercial. Parece pues claro que si Asturias duplicó su población en los primeros años de la segunda mitad del siglo, Galicia casi la triplicó y el País Vasco pasó de 175.000 a 340.000 habitantes, todo ello influyó no sólo en el desarrollo de las ciudades sino, y sobre todo, en el cambio de su imagen.

Conocemos las cifras de Cataluña: a lo largo del siglo, pasó de tener 500.000 habitantes a 900.000; en Valencia la población, igualmente, se triplicó, evolucionando de 300.000 personas a 915.000 y lo mismo podríamos comentar de Murcia y Andalucía. La excepción sin embargo aparece en Castilla y Extremadura donde se planteó un proceso contrario, al manifestarse un retroceso en el crecimiento de población: así en esta última región, frente a los casi 400.000 individuos que se podían contabilizar a finales del siglo XVII, en 1797 había tan sólo 25.000 habitantes más. El abandono de estas regiones debido, fundamentalmente, a la inexistencia de un proceso industrial, tuvo como consecuencia la necesidad de plantear y definir en el interior del país una política de colonización.

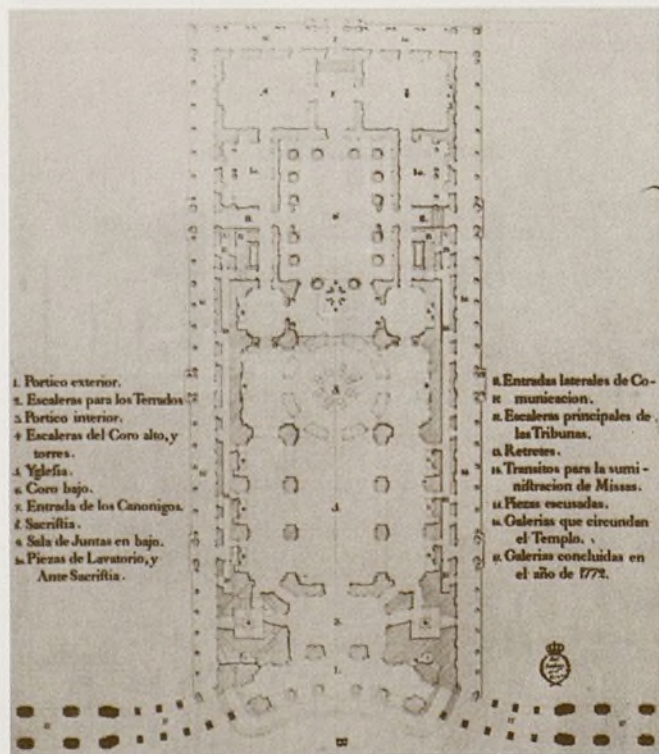
6

La política económica definida en estos momentos se basó pues, fundamentalmente, en intentar desarrollar dos factores: en primer lugar, potenciar el tráfico de mercancías, para lo cual se estableció una importante política de canales y de caminos que tenía como objetivo plantear, en realidad, una ordenación del territorio; en segundo lugar, y con vistas a favorecer ese incremento de la «riqueza de las naciones» que antes señalábamos, la segunda operación consistió en aumentar el número de mercados (a fin de cuentas, el número de poblaciones existentes) con la intención de potenciar así el tráfico de moneda y, de esta forma, se inició una operación de colonización de zonas abandonadas, lo cual tuvo como consecuencia la ordenación del territorio en Sierra Morena, en aquella otra intendencia llamada Nueva Andalucía y en los despoblados salmantinos.

En cualquier caso, bien la actuación se centrase en una operación de ensanche en las poblaciones de costa o consistiese en el proyecto de ordenación del territorio (a través de canales, caminos, o con la colonización de zonas abandonadas) parece obvio que existe una voluntad por modificar la antigua estructura y ello lleva —como consecuencia— a alterar el programa de un urbanismo barroco basado en la representación y en la escenografía. Ahora, la ideología de la propuesta ilustrada subyacente en cada caso coincide con la voluntad de fomentar la riqueza de las naciones supeditando así el proyecto —el estudio formal— a un análisis sobre las actividades reales. En este sentido aparece la primera gran diferencia frente al momento anterior: el análisis de las necesidades reales supuso cuestionar un urbanismo entendido como diseño formal, y de este modo se abandonaron las pautas propuestas por el barroco, dejándose de lado imágenes trazadas de forma caprichosa y repetitiva; se sustituyeron los viejos tridentes de barroco y, en su lugar, tomó cuerpo el estudio de un programa espacial que propugnaba no un único modelo urbano tomado como referencia sino, por el contrario, a señalar la necesidad de un urbanismo que en cada caso concreto fuese capaz de generar una imagen ajustada a las necesidades. Sin embargo en este sentido



2.—Manuel Serrano. Sección de la Iglesia de S. Antonio en Aranjuez. Obra de Sabatini 1744. ASF.



- 1. Portico exterior.
- 2. Escaleras para los Terreros.
- 3. Portico interior.
- 4. Escaleras del Coro alto, y torres.
- 5. Iglesia.
- 6. Coro bajo.
- 7. Entrada de los Canonigos.
- 8. Sacristia.
- 9. Sala de Juntas en bajo.
- 10. Piezas de Lavatorio, y Ante Sacristia.

- a. Entradas laterales de Co-  
munion.
- b. Escaleras principales de  
las Tribunas.
- c. Retretes.
- d. Transitos para la sumi-  
nistracion de Misas.
- e. Piezas escusadas.
- f. Galerias que circunden  
el Templo.
- g. Galerias concluidas en  
el año de 1772.

3.—Manuel Serrano. Planta de la Colegiata de S. Antonio en Aranjuez. Obra de Sabatini. 1774. ASF.



4.—Domingo de Aguirre. Las calles de la Reina, Príncipe e Infantas en el Real Sitio de Aranjuez.

El Jardín Botánico con su entrada de Carlos III. 1764.

5.—Luis Paret. Fiesta en el Jardín Botánico.

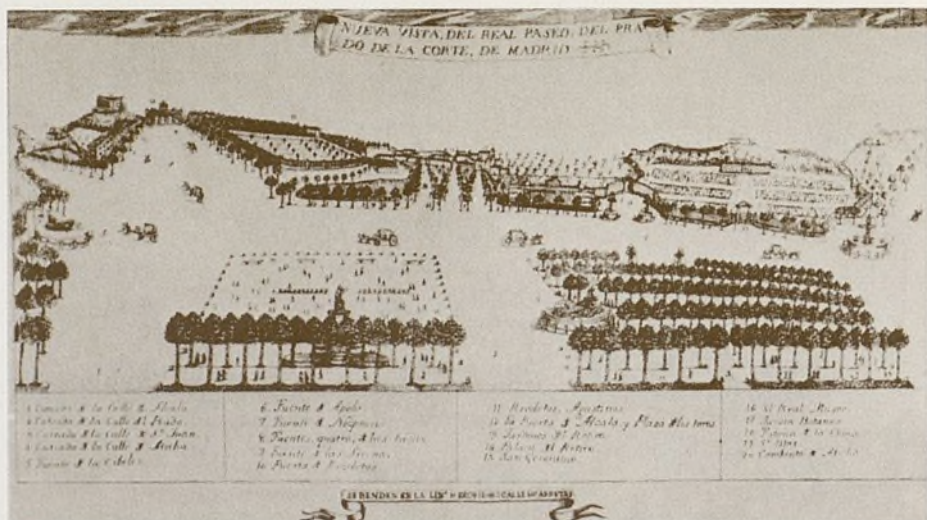


aparece una contradicción importante que hasta el momento no hemos destacado: si existe un programa espacial diferenciado, y hubo propuestas ensanches en las poblaciones del litoral y se proyectaron nuevas poblaciones en el interior del país, atendiendo a la función tanto de los canales como a los caminos como a la política de colonización ¿cuál fue la imagen de ciudad en los núcleos urbanos existentes, que debían transformarse no desde supuestos económicos sino desde su condición de Centros de Poder?; o dicho de otra forma, ¿cómo se explica la intervención que en esos momentos se llevó a cabo en una ciudad como Madrid, ciudad improductiva y en la cual se plasmaron, por otra parte, la mayor parte de las intervenciones urbanísticas del momento?

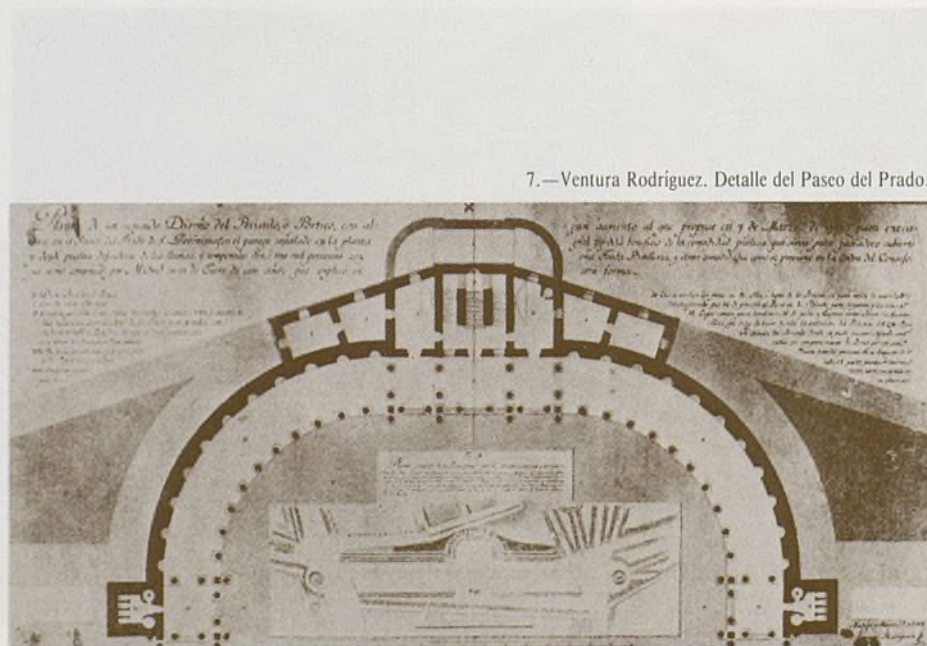
Es sabido que el estudio del urbanismo ilustrado tradicionalmente se ha identificado con los cambios que sufrió Madrid en los momentos de Carlos III: se ha analizado el sentido que cobra el Salón del Prado como exponente de una nueva imagen de ciudad; se han comentado las intervenciones de Sabatini (sus «Instrucciones» sobre alcantarillado, empedrado o iluminación); se destaca igualmente como surge una arquitectura clasicista que contrasta con lo que Chueca definió como barroco mudéjar, planteando así los inicios de un lenguaje clasicista esbozado por los arquitectos italianos... y, dentro de esta opción de posibilidades y transformaciones, al mismo tiempo se numeran los proyectos del Gabinete de Ciencias Naturales, Observatorio Astronómico, casa de Correos, casa de Postas, Salón del Prado, Palacio de Buenavista... que aparentemente se integran dentro de esta operación. Y sin embargo, sigue existiendo una duda importante: ¿hubo, realmente, en aquellos años una imagen total de ciudad en aquellos momentos, que cuestionarse la propuesta barroca sobre de Madrid, y se llegó a definir, como consecuencia, una política de intervención? y, en caso afirmativo ¿cuál fue esta política y cuál aquella imagen de ciudad? El estudio de dos edificios concebidos entre 1750 y 1790, la Casa de Correos y la Casa de Postas, puede servirnos de pretexto para comprender estos problemas: la Casa de Correos, como sabemos, es un edificio que rompe la trama existente, que corta la antigua calle de la Paz y se concibe exento, con cuatro fachadas, en una intervención nueva hasta el momento consistente en replantear la alineación de aceras de la Puerta del Sol; en un entorno que, no se corresponde con la arquitectura que se concibe en estos momentos, su presencia urbana tendrá un alcance superior al que tradicionalmente se le ha asignado. La Casa de Postas, proyectada en torno a 1795 —casi 50 años más tarde— plantea por el contrario problemas de naturaleza bien distintas: se supedita a la trama, asume su papel de edificio secundario frente al edificio principal que es la Casa de Correos y, en este sentido, se ajusta perfectamente a la manzana existente, potenciando sólo la solución dada a la esquina como elemento a destacar dentro del edificio. Son pues dos operaciones de naturaleza distinta que responden a dos imágenes de ciudad; en este caso concreto

ambos proyectos, lejos de ser meros ejercicios de lenguaje asumirán su carácter de propuestas urbanas, y lo importante es ver si existe una evolución en la valoración del espacio urbano o si, por el contrario, ambos se entienden desde un idéntico planteamiento. Propongamos entonces el tema a estudiar: analizar la evolución que se produce a lo largo de casi 40 años sobre la forma de proyectar la ciudad, destacando como los esquemas a partir de los cuales se concibió la casa de Correos en 1756 no coinciden, en absoluto, con los supuestos de la Casa de Postas de 1795. Así, la idea formulada por Ventura Rodríguez en torno a 1756 para la Casa de Correos, encaja dentro de las preocupaciones existentes en el reinado de Fernando VI, y para comprender su alcance y su intención sería conveniente dar «marcha atrás» efectuando una rápida valoración del urbanismo concebido en los últimos años de aquel reinado; por el contrario el proyecto de Arnal, concebido en los momentos de Carlos IV, señala una preocupación por la ciudad que poco tienen que ver con la definida en la Casa de Correos.

Por las descripciones que ofrece el Marqués de Villa San Andrés en 1745, al comentar sus impresiones de Madrid, conocemos un dato importante sobre la capital: su caótica situación como ciudad hace que algunos la definan «... como lugarón destartado y sucio» de forma que entre dicha fecha y la llegada de Carlos III de Nápoles en 1759, los calificativos que recibe son siempre despectivos y reflejan no sólo su pobreza en monumentos sino también su suciedad, su abandono y su poca relevancia como capital europea. Quizás extrañe esta consideración teniendo en cuenta que todavía Madrid ha sido, hasta hace bien poco, capital de un importante Imperio: sin embargo tanto la política de **regalía de aposentos** dictada por el Rey cuando hace venir la Corte a Madrid, como el posterior recurso de los habitantes al construir sus **casas a la malicia** determinan ese pobre aspecto de ciudad que, como sabemos, apenas si tiene grandes monumentos civiles, no posee en absoluto Palacios de la Aristocracia y presenta, además, viviendas pobres y destartadas que contrastan, en este sentido, con la tratadística barroca generada en Francia, Italia o Inglaterra por personajes como Le Muet. Para conocer el Madrid de aquellos años debemos optar de una doble manera: bien estudiando las descripciones de las vías de forasteros que señala D. Miguel Molina Campuzano en su trabajo sobre la planimetría madrileña, o estudiando los propios libros de viajeros; en cualquier caso las opiniones serán coincidentes: ciudad sin palacios, sin edificios públicos importantes, ni siquiera sus iglesias son comparables a las de Londres «... y éstas son más de pueblo que de Corte». La ciudad, es sabido, se encuentra sucia y así a la llegada de



6.—Vista del Paseo del Prado. Madrid.



7.—Ventura Rodríguez. Detalle del Paseo del Prado.



8.—Arco de Santa María frente al Consejo «2» Arco de Triunfo levantado con motivo de la entrada de Carlos III. 1760.

Carlos III algunos la describen como «... lugarón destartado y sucio» de forma que el propio Rey la define señalando como es «... un villorrio ascendido a Corte sin llegar a ciudad». Prueba que tampoco a la Reina Amalia la ciudad le gustó es el comentario que dirige a su Ministro Tanucchi al señalar «... hay aquí mucho que hacer para estar, no digo de Rey, sino de Caballero» señalando como, por su parte, al Rey ese Madrid le parecía «... que tiene tanta semejanza con un burgata del interior de Africa que, evidentemente, no le hacía feliz».

A través de estas descripciones podemos cuestionarnos cual es la imagen de la ciudad: sabemos que, poco antes, en 1719 se habían aprobado las ordenanzas de Ardemans, entendidas «... como extensión de las ordenanzas que escribió Juan de Torija». La sorpresa es evidente cuando comprendemos que unas ordenanzas de ciudad concebidas a mediados del siglo XVII siguen siendo válidas casi 70 años más tarde: por otra parte, la propuesta de Ardemans —que no llegó nunca a ser sancionada legalmente como norma de ciudad— pretendía servir como muestra de la normativa mediante la cual el Ayuntamiento debía controlar las construcciones privadas en lo que se refiere a la posible imagen del espacio urbano. Ardemans utilizó las ordenanzas de Torija como base para concebir las suyas, y aunque parecer que en cuanto a fama y utilización generalizada no superaron a las anteriores, es de destacar como se siguieron publicando a lo largo de todo el siglo, convirtiéndose en pauta de cualquier discusión.

9

Sus ordenanzas trataban sobre tres aspectos específicos: «de las particularidades de las que debe de ser adornado el arquitecto», «sobre lo que declaran las provisiones en cuanto a dependencia de alarifes» y «advertencias comunes para la seguridad de la buena habitación». Así, se señalaban aspectos tan concretos como la altura máxima de la edificación (estableciéndose en 3 el número de plantas más desvanes); se delimitaban, del mismo modo, los vuelos admisibles de rejas y balcones en función de la anchura de las calles y se extendía la voluntad por definir un modelo urbano que perduró hasta los momentos en que Ventura Rodríguez —en 1764— fue nombrado Maestro Mayor de Obras del Ayuntamiento.

Aparentemente las ordenanzas de Ardemans debían servir para definir una imagen de ciudad: se entendían las normas como voluntad de uniformar fachadas, reorganizar calles, de dar una imagen unitaria a lo que era la capital en esos momentos; sin embargo existe un problema estudiado en su día —como he señalado— por D. Miguel Molina Campuzano, quién analizó la ciudad de Madrid en los siglos XVII y XVIII calle por calle, deteniéndose en la ubicación y número de plazuelas existentes, en el curso de las aguas y la situación de las fuentes, en los sitios de huertas, parroquias, conventos de religiosos, hospitales,

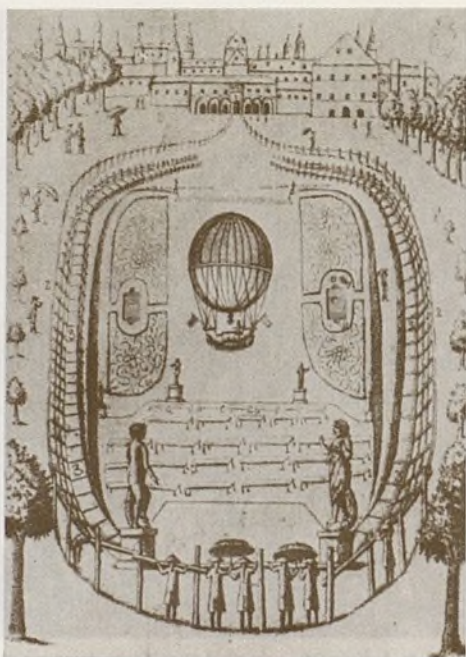


dependencias reales, edificios y establecimientos públicos... Para Molina Campuzano aparecía así una evidencia: Madrid era una ciudad construida sin orden y, en este sentido, la existencia en 1749 de una noticia referencia a la voluntad de establecer un catastro urbano se explica desde la necesidad «... de dar cuenta y razón puntual de todas las casas que había en Madrid, así como el reconocimiento de sitios y eriales».

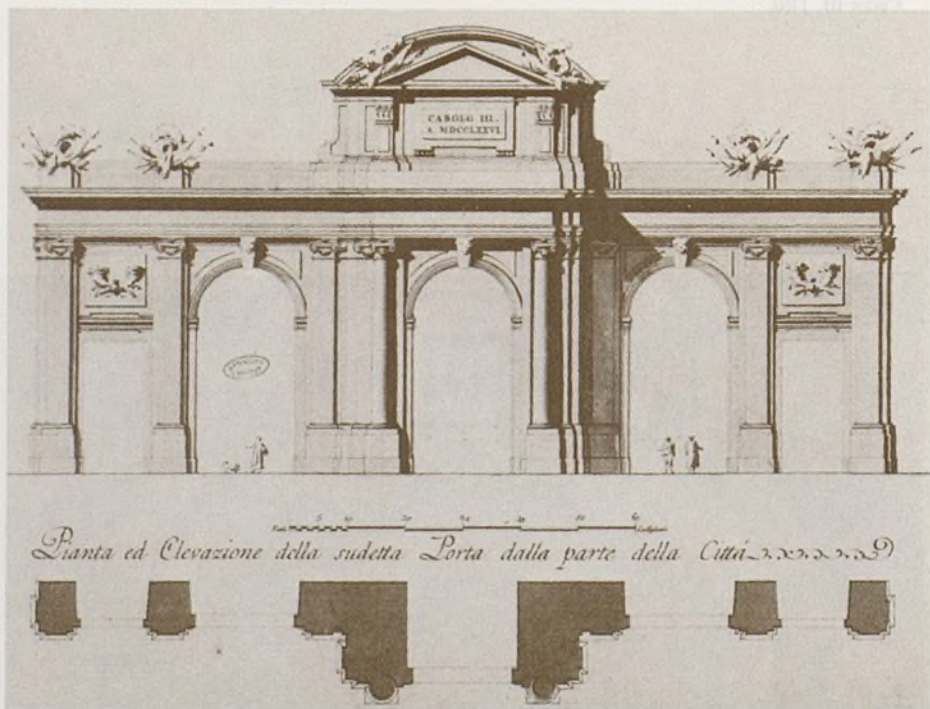
La intención del catastro era distinta a la establecida en las ordenanzas: frente a una valoración formal de fachadas y alturas, ahora se pretendía conocer la realidad de la ciudad con vistas sin duda a una posible intervención y, en este sentido, la intención que desarrolla Nicolás de Churriega, su autor, es paralela a aquella otra que años más tarde, realice Tomás López como geógrafo real (siguiendo las indicaciones formuladas por Cassini sobre la triangulación, al plantear su intención de levantar un plano fidedigno del país) y realizar entonces un estudio sobre la situación real española. La voluntad de Tomás López, como he comentado en otro momento, era clara: para fomentar y desarrollar la riqueza de las naciones era necesario conocer, en primer lugar la realidad del País. Ante la inexistencia de una cartografía conveniente —los únicos planos existentes eran planos de costas, en los cuales la Marina defendía el territorio únicamente hasta donde podían llegar sus bombas y sus posibilidades militares— López plantea la posibilidad de recurrir al clero español, un pequeño plano, en el cual reflejara las riquezas existentes en su territorio. Su intención era reunir estos dibujos, ordenándolos, y poder así obtener un plano fidedigno de la totalidad del país en el cual no sólo se destacarían los accidentes geográficos sino también los puntos en los cuales existía una riqueza económica que, convenientemente estudiada, se pudiera desarrollar. La pretensión era pues conocer la realidad y señalando como ésta iba a permitir intervenir en la naturaleza, haciendo al hombre «... amo de la naturaleza en la práctica». Ahora, en el caso de Nicolás de Churriega, lo que se pretende es analizar la situación de cada una de las manzanas existentes en Madrid (describiendo el número real de viviendas), detallando la composición y estructura de cada una de estas y viendo de que forma se podría proceder a una hipotética operación de ordenación, distinta a la que Ardemans había planteado años antes en sus Ordenanzas. La pretensión de conocer la realidad determinaría un levantamiento de manzana por manzana que facilitaría el conocimiento exacto de la ciudad.

¿Por qué y para qué el catastro, sobre todo teniendo presente que en estos momentos existe ya una notable cartografía sobre la ciudad, que ofrece una imagen perfecta sobre el trazado de la misma? La respuesta, en mi opinión, es terminante: porque los problemas de diseño urbano, el trazado, importan menos ahora, cuando comienza a difundirse la voluntad por comprender la estructu-

9.—Jardín del Buen Retiro.



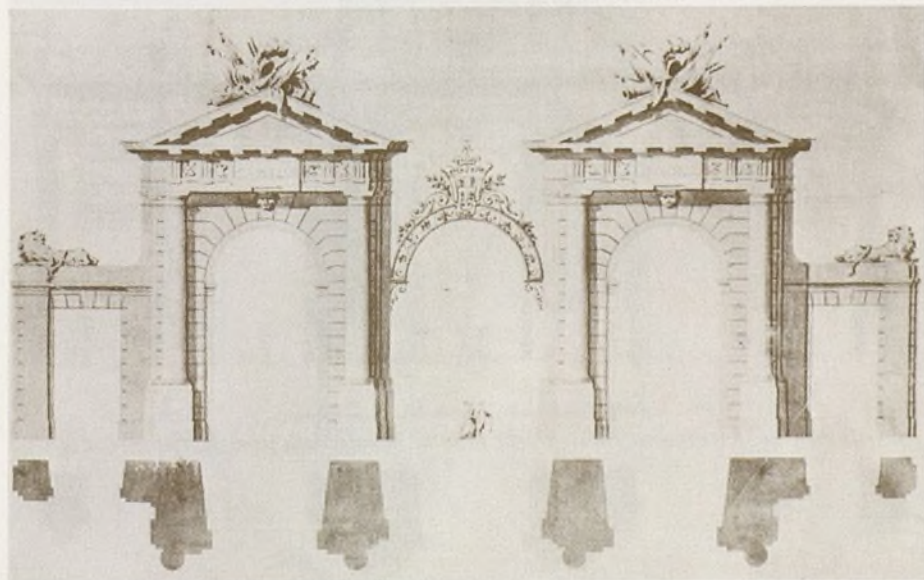
10.—Puerta de Alcalá. Fachada interior. (Archives nationales de Paris.)





11.—Francisco Sabatini. Primer proyecto de la Puerta de Alcalá. 1769.

12.—Francisco Sabatini. Segundo proyecto de Puerta de Alcalá. 1769.



ra de la ciudad y viendo, sobre todo, como la cartografía (entendida como guía de recorrido que el extranjero puede efectuar —itinerario posible que el visitante interesado en conocer los monumentos debe seguir— abarcando la colección de piezas necesarias a destacar, señalando donde se encuentran y, estableciendo en la cartela una serie de explicaciones y anécdotas) no se corresponden con la realidad de la ciudad que en esos momentos existe. La cartografía hasta ahora describía donde se encontraban las iglesias, paseos, palacios, fondas, posadas, cuarteles, fuentes, teatros... y tanto da entonces que se utilice una «*guía para forasteros*» como que se estudie cualquiera de esos planos: parece evidente en la ciudad y en este sentido, el levantamiento de un catastro supone la voluntad por llevar a cabo la transformación específica que había señalado, en momentos anteriores, el propio Ardemans.

Paralelamente al estudio del catastro existe una segunda operación, igualmente importante, que se desarrolla en estos últimos años del reinado de Fernando VI y que consiste en la aplicación al caso de Madrid de los supuestos urbanos esbozados por Blondel y Bullet en París, dentro de lo que se ha llamado una política de embellecimiento. Conviene destacar un hecho preciso: si las influencias italianas comienzan a reflejarse en España a partir de la llegada de Carlos III —Rey de Nápoles y concomitante de arquitectos como Fuga y Vanvitelli— por el contrario, en los momentos de Fernando VI la arquitectura española gira en torno a la Corte francesa y no podemos olvidar, en este orden, las fiestas que en 1738 se realizaron en el Buen Retiro de Madrid, donde apareció una escenografía dibujada por el propio Blondel y que sin duda presentó importantes diferencias con respecto a la tradicional arquitectura efímera concebida en la Corte de los Austrias a lo largo del reinado de Felipe IV y Carlos II. Un tema importante, estudiado en los últimos tiempos, es el de la arquitectura efímera: convendría en este sentido establecer una referencia entre los pensamientos concebidos por Ferdinando Galli Bibiena para el Archiduque Carlos de Austria y aquellos otros que concibe Blondel, en 1738, dentro de la política de fiestas de los Borbones: sin embargo queda claro —al margen que en su día analicemos este tema— que el clasicismo de Blondel está presente en los supuestos de embellecimiento de esos años y por ello parece casi obligado plantear una referencia a la política definida en París en los momentos de Luis XIV y Luis XV.

Las actuaciones de Blondel en París habían consistido, fundamentalmente en definir nuevos recintos, en establecer nuevas puertas, en organizar las salidas de ciudad con arbolado y preparar decoraciones urbanas: la idea esbozada en estos momentos tiene ya poco en común con las fiestas y ornatos que tradicionalmente se habían venido celebrando en Madrid con motivo de las conmemoraciones reales, cuando la idea de embellecimiento sólo se valora desde lo efíme-

ro, entendiendo por tal una arquitectura que apenas si se mantenía por escaso tiempo puesto que se construía con telas pintadas, tapices colgando en ciudad o, en todo caso, fachadas falsas que se superponían a las verdaderas. La intención de Blondel, por el contrario, es establecer una nueva ordenación de aquellas partes de ciudad que se encuentren en las proximidades del espacio real y que sirvan para enfatizar la presencia —y jerarquía— de la realeza sobre el núcleo urbano. Lo que no existe ni se cuestiona es una intervención en el tejido urbano, en la trama, y lo notable de las propuestas de Bullet o Blondel es que sólo se conciben con la intención de enfatizar las construcciones o edificios destinados al Rey: se conciben nuevas puertas en ciudad que lleven dedicatorias al Monarca; en segundo lugar se potencia un sistema de ejes o paseos que una la Residencia Real y que determinen los caminos que deban tomar los Embajadores para ir hacia el Palacio y; en tercer lugar, se proponen operaciones de embellecimiento en las proximidades del entorno real, y no se duda en establecer una intervención radical en la parte de la ciudad que se encuentre próxima a la zona que se valora como sagrada.

12

Es preciso destacar como los esquemas esbozados en el París de Luis XV serán rápidamente conocidos en España a través de varios medios: los propios viajeros (los españoles que viajan a la Corte francesa o los propios franceses que llegan a España) y, sobre todo —y lo cual en estos años es especialmente importante— gracias a una prensa tanto francesa como española que va a difundir estas innovaciones como resultado de la evolución ideológica existente: «*L'esprit cartésien puis l'esprit experimental, l'esprit de critique historique et même d'exégèse rationnelle*». Fuera el **Mercurio histórico y político**, el **Diario de los Literatos** o la **Gaceta de Madrid**, el hecho es que en estos momentos la imagen de ciudad planteada en Francia llega a España y, lo que es más importante, se evidencia en los proyectos urbanos que se conciben para el Madrid de los últimos años del reinado de Fernando VI, y que se pueden resumir en tres fundamentales: en como se potencian los alrededores del nuevo Palacio (recordemos que el antiguo Alcázar se había incendiado la Nochebuena de 1734); en definir una zona nueva de ciudad en las márgenes del Manzanares y, por último, en la voluntad de manifestar la imagen de estado moderno —de un estado basado en una nueva organización de ciudad, pero ocupado por fomentar la riqueza— que se contraponen al viejo orden burocrático, al viejo esquema en arquitectura, de un barroco mudéjar todavía existente en Madrid.

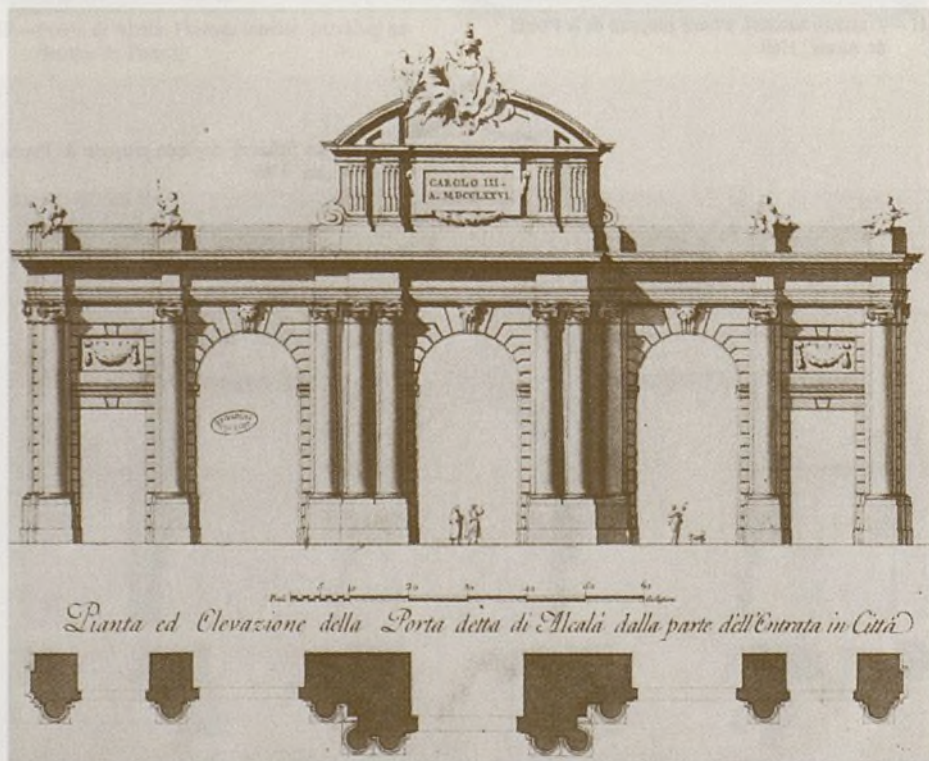
Respecto al primer tema —potenciar los alrededores del nuevo Palacio— conocemos cuales fueron las dos actuaciones fundamentales que se llevaron a cabo: si recordamos el incendio de 1734 y tenemos presente que la Corte



*Veduta in prospettiva della suddetta Porta della parte dell' Entrata*

13.—Puerta de Alcalá perspectiva (Archives Nationales de Paris).

14.—Francisco Sabatini. Puerta de Alcalá de Madrid. Fachada principal. 1769. (Archives Nationales de Paris.)

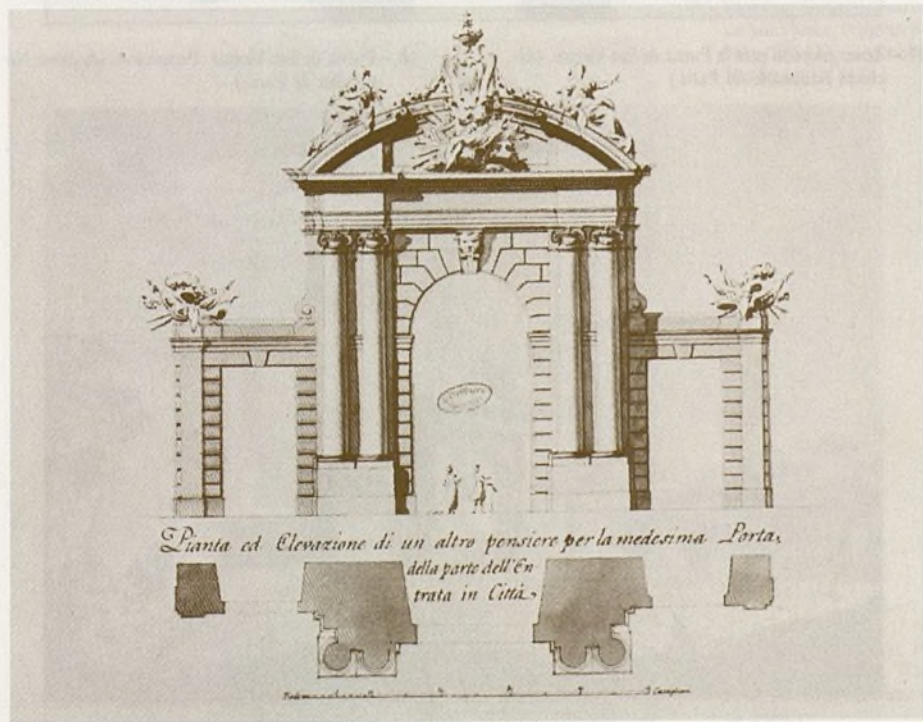


*Planta ed Elevazione della Porta detta di Alcalá dalla parte dell'Entrata in Città*



15.—Francisco Sabatini. Segundo Proyecto para la Puerta de S. Vicente. (Archives Nationales de Paris.)

16.—Francisco Sabatini. Segundo Proyecto para la Puerta de S. Vicente. (Archives Nationales de Paris.)



tuvo por tanto que desplazarse al Palacio del Buen Retiro, comprenderemos que las inmediaciones del Palacio a embellecer lo constituye el frente Este de la ciudad, la zona tradicionalmente ocupada por conventos de religiosos, por monasterios e iglesias. La primera operación singular que se lleva a cabo es la urbanización del entorno de lo que poco más adelante será el Monasterio de las Salesas Reales, fundación de la Reina Bárbara, a partir de los planos de Carlier. El tema es importante porque —como se ha estudiado— supone ordenar todo el frente Este de la ciudad, planteándose como junto a aquellos conventos se procede a una operación de embellecimiento al establecerse los palacios de una aristocracia cortesana que —por disposiciones de Felipe III y Felipe IV— hasta el momento no tenían grandes casas señoriales: para ello se inicia una compra sistemática de amplias parcelas (operación que modifica toda la propiedad del suelo en el frente Este de la ciudad, desde Recoletos hasta Atocha), abriéndose nuevas calles (entre ellas, la de Barquillo) lo cual conduce a valorar esta zona de ciudad situada frente al Palacio como una zona noble y, a partir de este momento, surge la idea de potenciar el paseo existente dando pie a un trazado que, en la actualidad, llamamos Paseo del Prado.

La operación de las Salesas tuvo pues como consecuencia incitar a los grandes títulos españoles a trasladar sus viviendas hacia el Palacio del Buen Retiro: paralelamente a ello, y antes que ningún aristócrata iniciara la operación, el propio Rey planteó un segundo proyecto consistente en definir el Salón del Prado, llevando a la realidad de Madrid la idea francesa del embellecimiento. El primer diseño que conocemos del Salón del Prado no corresponde por tanto a los momentos de Carlos III, como tantas veces se ha señalado, sino que se concibe en 1746 y toda la documentación de este proyecto figura en el Archivo General de Simancas. Los dibujos, propuestos por Manuel López Corona y Juan Manuel Guiz, ordenaban el Paseo desde la Puerta de Recoletos hasta el convento de Atocha, demostrando conocer perfectamente —y asumir— las propuestas urbanas esbozadas en aquellos años en París: la influencia así de Blondel en Madrid se resume dentro de una primera operación de embellecimiento que consiste en potenciar el entorno real, la figura del soberano y formula una política que llevaría igualmente a precisar en qué puntos se sitúan las estatuas ecuestres del Rey, así como todo un conjunto de operaciones que resaltan y valoran en la ciudad el poder —las construcciones— de la Corona.

Más allá de la propuesta del Prado, aparece en segunda operación de gran escala: el Paseo, que en un principio se concebía entre la Puerta de Recoletos y la de Atocha rompe, sin embargo, el límite de Atocha y plantea la necesidad de organizar y urbanizar los ejes que conducen la salida del Rey en dirección a Aranjuez, dando a éstos una prestancia y un sentido que concuerdan con lo

esbozado, poco antes, en el Salón del Prado. Poco importa que la operación anterior consistiera en embellecer una parte «viva» de la ciudad y que ahora, por el contrario, se pretenda ordenar la naturaleza, organizando una parte próxima a Madrid donde no existen viviendas o habitantes: lo que se dignifica es el sistema de paseos que unen dos residencias Reales —el Palacio de Madrid con el Real Sitio de Aranjuez— y es de destacar cómo en esta relación lo que interesa no es tanto definir una dicotomía entre embellecimiento y ciudad (no se intenta que el primero se extienda sobre el segundo) sino que se pretende que ésta sea la que penetre dentro del embellecimiento. Blondel había sustituido la cerca por paseos con arbolado y la operación que se lleva a cabo en Madrid coincide con la política francesa: en la parte sur de la ciudad se elimina la cerca concebida en los momentos de Felipe IV y, en su lugar, se organiza un entorno verde que difiere de las preocupaciones consistentes en definir un tridente sobre la trama urbana. Lo importante es señalar cómo la intervención se plantea en la parte Sur y no en la parte Norte debido a que en ésta no existe necesidad ni intención de definir una operación de embellecimiento puesto que, en ningún momento, el Rey accede a esta parte de ciudad.

14

Es cierto que en la zona Sur aparece un doble tridente, entendido tanto desde la Puerta de Toledo como desde la salida de Atocha: sin embargo, existe una diferencia clara entre esta ordenación y la que se concebía en los momentos del barroco; en el pasado, el tridente se proponía como ordenación viaria que rompía la trama urbana y sobre él se acoplaban, paulatinamente, los programas estudiados de Lavedan, sin que en ningún momento se cuestionara la intención de ocupar otra parte de ciudad; ahora, por el contrario, la operación que se genera es de naturaleza distinta, puesto que no se organiza a partir del tridente un posible ensanche, sino que éstos sólo responden a una política de definición de arbolados y de organización de la naturaleza, con vistas al embellecimiento: las nuevas avenidas no marcan una dirección de crecimiento, no señalan cuáles son las parcelas a ocupar. Voluntariamente se rompe con el sentido que tuvo la zona del Manzanares, puesto que no se valora desde una propuesta de ordenación, tal y como había ocurrido en la historia de la ciudad, cuando aquel «Puente Segoviano» del siglo XI se entendió como célula germinativa, de forma que al llegar a tener importancia propia —con el desarrollo cristiano— tuvo que complementarse tanto con una comunicación hacia la población más importante que entonces era Toledo, como determinando un acceso a la ciudad en la calle de Segovia.

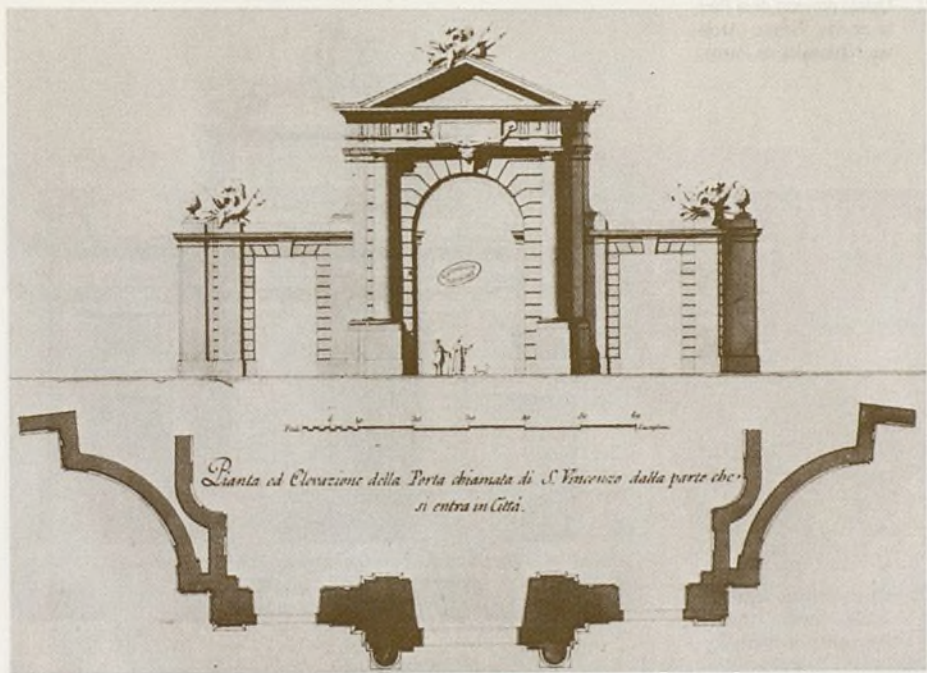
Desde 1750 se inicia el estudio de la zona Sur de Madrid y se valoran los proyectos concebidos, poco antes, por el Marqués de Vadillo: se entiende que



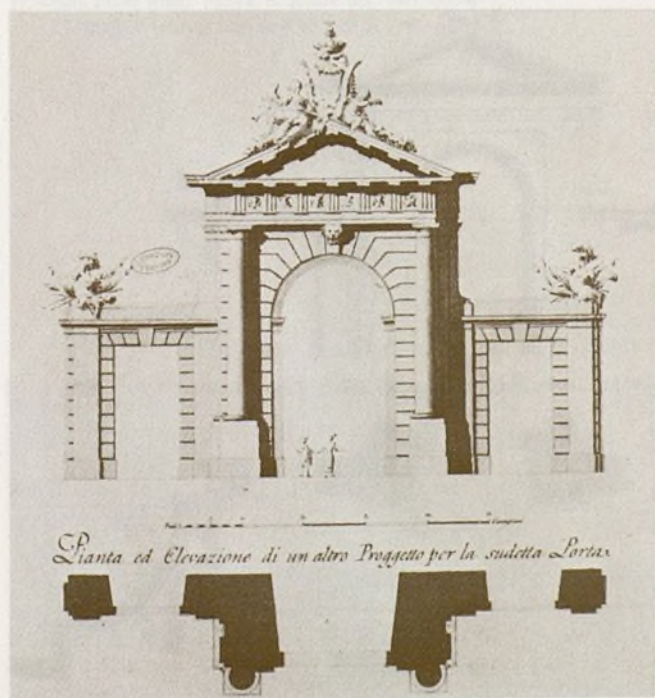
17.—Tercer proyecto para la Puerta de San Vicente. (Archives Nationales de Paris.)

18.—Puerta de San Vicente. Perspectiva. (Archives Nationales de Paris.)





19.—Francisco Sabatini. Puerta de San Vicente. Proyecto final. 1770-1775. (Archives Nationales de Paris.)



20.—Cuarto Proyecto para la Puerta de Alcalá de Madrid. (Archives Nationales de Paris.)

el inicial dibujo de Puente de Segovia y de calle de Segovia eran ambiciosos, puesto que consistían en una gran calle recta —de algo más de 1 km. de longitud y nivel considerable— que buscaba la mejor pendiente posible desde el Manzanares conduciendo hasta Puerta Cerrada; en este sentido pudieron apreciar cómo el paso de los Austrias a Borbones supuso poner en cuestión zonas próximas al río conocidas como **de la Tela**, o los parajes costaneros al pie de las Vistillas, de manera que muchos terrenos, impropio por su índole para la construcción de viviendas, se hallaban en situación de abandono. Por ello, cuando el Marqués de Vadillo planteó la construcción del Puente de Toledo, del Paseo de la Virgen del Puerto y de otras zonas adjuntas, lo que había intentado era una primera operación para ornamentar la zona con plazas y monumentos, esbozando así una política consistente en dar solución al antiguo puente y creando una alternativa al ya existente, de forma que todo el proyecto se entendiera en los años siguientes como el intento por ubicar artesanos en aquellas zonas (recordemos la pretensión de las ordenanzas de Ardemans) dando al mismo tiempo un conjunto de puentes que si bien algunos de ellos se valoran desde el tráfico de Madrid, otros, por el contrario, debían servir únicamente para el servicio particular de la Familia Real, quedando dentro de la zona acotada al Pardo como sucedía, por ejemplo, con el Puente de San Fernando.

15

La propuesta que se crea en los momentos de Fernando VI consiste en aprovechar las operaciones que antes tenían como punto de referencia la ordenación de los puentes y que ahora, trastocando este sentido, valoran el eje como elemento de comunicación entre Palacio y Palacio; al variar la situación de la Casa Real (pasando del antiguo Alcázar al nuevo Palacio del Retiro) el arquitecto se vio obligado a entender toda la zona Sur como un único proyecto y por ello, tanto el Puente de San Fernando, como la ordenación del Puente de las Delicias, responden a la voluntad por potenciar las salidas en dirección a Aranjuez. Así, en el plano de Chalmandrier (1761) aparece esta preocupación por embellecer los alrededores de la ciudad, definiendo bien el Paseo de los ocho Hilos (el que arranca de la Puerta de Toledo en dirección a lo que sería Puente de Toledo), el Camino de Melancólicos —que aparece de manera más formalizada a como había surgido en el plano de Texeira— o se define el tridente de Delicias, Santa M.<sup>a</sup> de la Cabeza o Ronda de Atocha.

Pronto la operación de embellecimiento organizada en el reinado de Fernando VI tuvo una importante repercusión en Madrid: así Domínguez Ortiz —comentando la visión de la ciudad que da el Marqués Villa San Andrés— señala como en los días de fiesta «...concurrían al Paseo unos 250 coches, además de muchos pobres y rameras... Al otro paseo, que es el Prado Nuevo, con unos

*álamos pigmeos y unas encinas pobres que siguen el curso, algo apartado, al Manzanares, sólo se ve en verano. Y aunque uno y otro se riegan por las tardes, a pocas vueltas de las mulas y mucha porfía de las ruedas, vuelve a ser un celaje de polvo y enfadoso mar de viento».* El proyecto de Paseos resume la intención existente en los momentos de Fernando VI que se prolonga casi hasta los años 70, dentro del reinado de Carlos III: el principal paseo de la ciudad —el Salón del Prado— terminaba, como se puede apreciar en el plano de Chalmardrier, en la plaza de Atocha y de ella salían tres paseos formando el tridente antes comentado: los dos de Delicias y el de Atocha. Los dos primeros llegaban hasta la orilla del Manzanares y si bien uno de ellos era para peatones, el segundo se concebía para coches. Ambos se componían de una calle central y dos líneas de olmos a cada lado, que se plantaron —como señala Ponz— en 1759. Juntos el Prado y las Delicias formaban ambos un paseo de más de una legua. El de Atocha tenía la misma disposición que los anteriores, es decir, una calle central para carruajes y dos laterales para gente de a pie, con dos filas de árboles. Según Ezquerria del Bayo, este paseo (a diferencia del paseo nuevo) estaba considerado como de invierno por los madrileños.

16

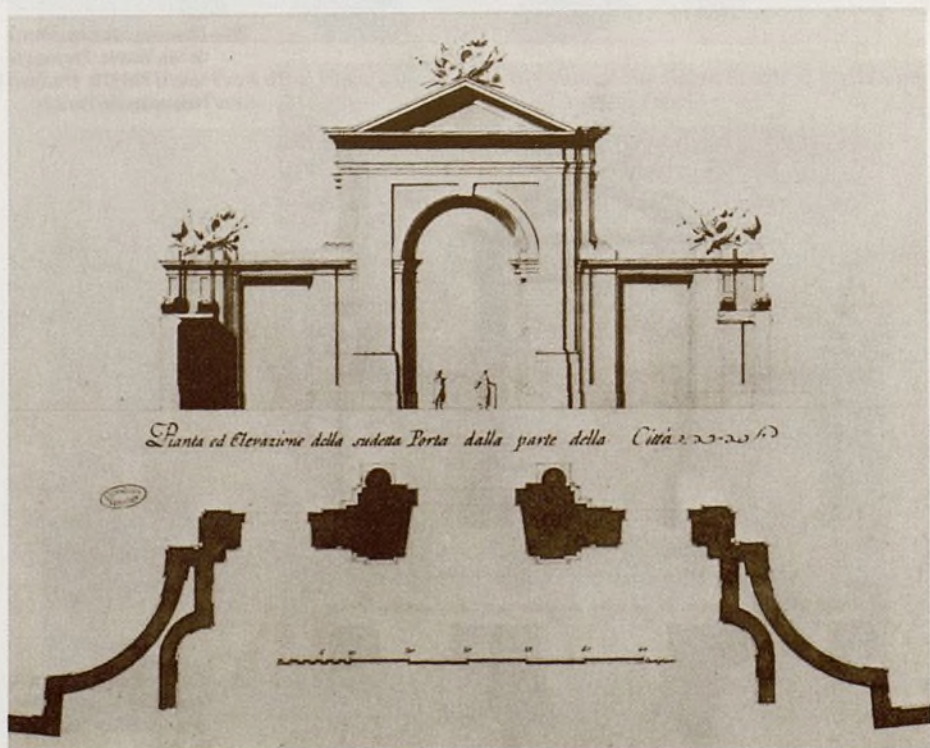
Parece claro que existe una política de embellecimiento en la Corte que se diferencia de aquella otra que, en esos mismos años, se define en el Real Sitio de Aranjuez; proyectado este por Santiago Bonavía, es importante comprender cómo tras el incendio de Palacio ocurrido en Aranjuez en junio de 1748, el Rey tuvo prisa no sólo en plantear la restauración del mismo, sino también en urbanizar la población: así, en 1750 Bonavía recordaba haber recibido órdenes del Rey de dibujar «... un nuevo trazado en ciudad» y los dibujos de fuentes (del Rey, de las Cadenas, de la Libertad, de Diana, fuente de la Mariblanca, o fuente de la Plaza Principal) encajan dentro del gran proyecto que estudia tanto Bonavía como Marquet para los parterres, el Palacio y sus galerías, la casa de Oficios o la casa de Caballeros, que surgen como respuesta a esa nueva necesidad. Importa comprender cómo aquí la política de embellecimiento se lleva a cabo en toda la ciudad, puesto que toda ella es Sitio Real: a diferencia de Madrid (donde planteábamos la dicotomía entre embellecimiento de los caminos reales y mantenimiento de la trama urbana) en Aranjuez cada una de las construcciones se entiende dentro de la política de conservación de la figura real, mientras que en Madrid el ornato aparecía sólo en las proximidades de la figura del Monarca, valorándose en puntos específicos y no definiéndose una política general de intervención en la ciudad.

Pero no es esta operación urbanística, dirigida en los momentos de Fernando VI, la única importante: como he señalado, en los últimos años de su reinado se introduce una componente pre-ilustrada que se refleja en la intención

21.—Quinto proyecto de la Puerta de San Vicente (Archives Nationales de Paris).



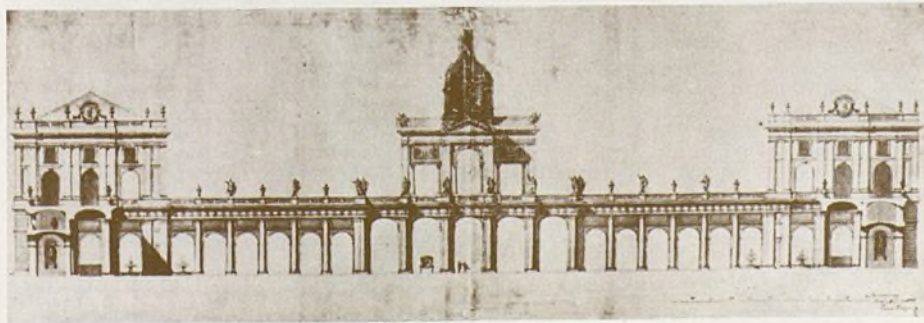
22.—Puerta de San Vicente fachada interior. (Archives Nationales de Paris.)





23.—Juan Pedro Arnal. Palacio de Buenavista. 1977.  
Fotografía del mismo antes de la reforma de 1949.

24.—Ventura Rodríguez. Proyecto de cierre de la Plaza de Armas del Palacio.



de potenciar, no ya la figura del Rey, sino precisamente la imagen de un estado moderno. Los proyectos que desarrolla el Marqués de la Ensenada permiten comprender el alcance de esta intención pre-ilustrada que, en Madrid, se refleja en tres intervenciones precisas: el desarrollo del proyecto para el Palacio Real que, sucesivamente concibieron Juvara y, posteriormente Sacheti; el primer diseño que propone José de Hermosilla para el Hospital General de Madrid y, por último, el proyecto de un edificio real, en pleno centro de ciudad, que tiene como función representar tanto la nueva burocracia como el nuevo orden económico: y este es el edificio de la casa de Correos en la Puerta del Sol.

Como estudió en su día Cejudo —y publicó en los **Anales del Instituto de Estudios Madrileños** de 1976— sabemos que Ventura Rodríguez inició, en torno a 1756, los trabajos para la construcción de la nueva Casa de Correos en la Puerta del Sol. Participa en el proyecto hasta casi 1760, efectuando tasaciones, levantando planos, proponiendo —en 1759— un informe sobre *«los medios que deben practicar para dar principio a la construcción de la nueva casa de Correos en la Puerta del Sol de esta Corte»* y, en 1760 formula finalmente un proyecto de edificio ajustándose a los modelos propuestos en 1756; conocemos tres de los dibujos que entre 1756 y 1760 propone Rodríguez: el primero consiste en el diseño alternativo de dos revoluciones urbanas para la casa de Correos, con dos disposiciones distintas de plantas. El primer proyecto se define como un edificio de planta rectangular que ocuparía tanto las manzanas 205 como la 206 (exento, con cuatro fachadas, y cortando la antigua calle de la Paz mediante la creación de una nueva vía paralela a la Puerta del Sol —un callejón llamado de San Bernardino— sitúa al edificio en el solar rectangular existente). En este sentido organiza un gran patio porticado, con una gran entrada con cuatro columnas a la Puerta del Sol y, lo que es más importante, reorganiza la alineación de las manzanas 205 y 206, ajustándolas a la existencia en la calle Correos de las gradas del San Felipe; al mismo tiempo, replantea la alineación de las dos manzanas y propone una actuación en la calle Carretas. El segundo proyecto que formula Ventura Rodríguez —y sospecho que lo hacía llevando las contradicciones al límite— es de una naturaleza totalmente distinta y encaja más con la antigua tradición barroca: propone una ocupación total de la manzana 206, acepta la pervivencia de la calle de la Paz hasta su encuentro con la Puerta del Sol y, lo que es más importante, en absoluto plantea —como había hecho en el proyecto anterior— la posibilidad de reorganizar las aceras de la plaza.

Ventura Rodríguez no recibe el encargo de llevar a cabo la primera idea, y es Marquet, en torno a 1760, quien desarrolla el proyecto manteniendo la voluntad por trastocar la política de embellecimiento consistente en consagrar los edificios ligados al Monarca. Para ello, acepta la idea que se encontraba en

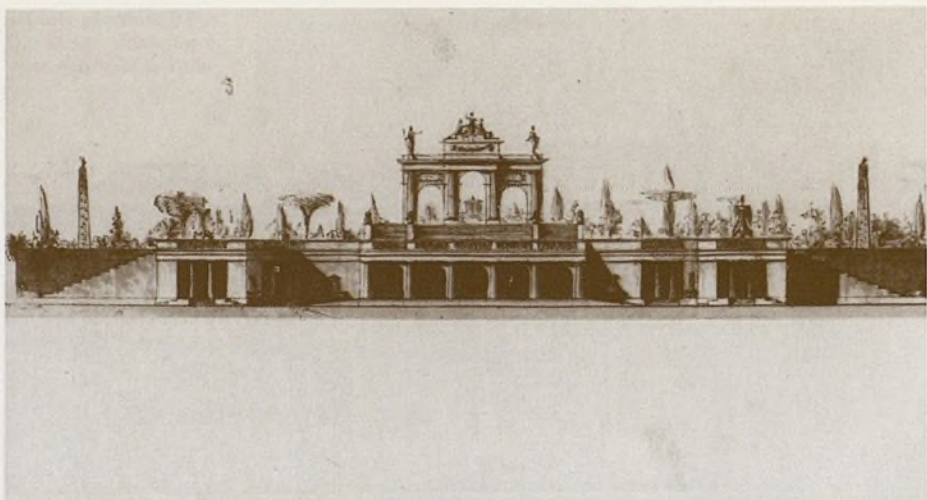


el proyecto de Ventura Rodríguez sobre cómo fomentar la dimensión que debe de tener la presencia de la monarquía en ciudad; la operación arquitectónica de la casa de Correos sustituye el valor y símbolo de las iglesias que existían en la Puerta del Sol, potenciando la imagen de estado moderno precisamente frente al «mentidero» existente en las gradas de San Felipe. Fue Ventura Rodríguez quien inició la reflexión sobre el proyecto y, poco importa ahora saber si la idea de Rodríguez fue tomada o no literalmente por Marquet: Rodríguez entiende cómo la intención de modificar dos manzanas tiene entonces un alcance superior al mero diseño arquitectónico y, en este sentido, comenta cómo ocupar parte de la antigua manzana 206 podría hacerse llevando allí el solar desde la calle de Carretas hasta la casa de D. Francisco Barranco, mientras que si por el contrario se mantuviese la calle de la Paz (y únicamente se utilizara el solar existente entre Paz, Sol y Correos) por las irregularidades del terreno, éste presentaría una forma distinta y, lo que es más importante, no podría procederse a una definición de los límites del edificio, manteniéndose entonces la Puerta del Sol con su extraña forma trapezoidal.

18

Queda claro que lo importante en el proyecto de Ventura Rodríguez no es tanto la ordenación en planta del edificio como la voluntad por organizar la Puerta del Sol como espacio urbano, respondiendo a unos nuevos supuestos: entiende que la construcción de la casa de Correos le sirve de pretexto para cuestionar una forma residual (en cuanto que hasta el momento no había existido un trazado de la Puerta del Sol) y organizando el espacio desde los supuestos de un nuevo edificio, lo que aparece es la voluntad de Blondel por definir una propuesta urbana, en un sentido muy distinto al que algunos estudiosos formales han intentado identificar dentro de una opción del clasicismo francés, que ellos contrastaban con el barroco clasicista que, años más tarde, potenciaría Francisco Sabatini en Madrid.

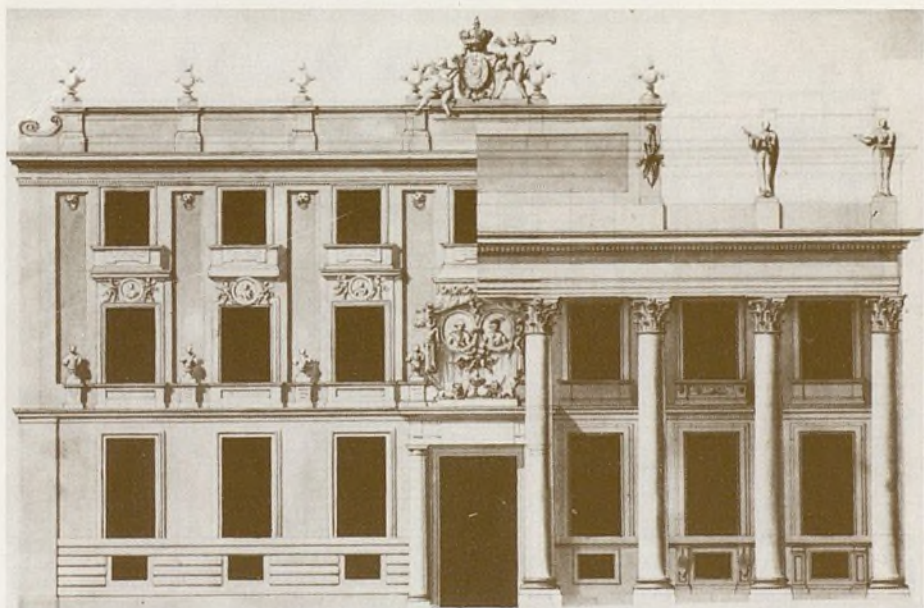
¿Qué sentido tiene la llegada de Carlos III, en 1759? En primer lugar supone, centrándonos en el estudio concreto de la casa de Correos, un hecho aparentemente anecdótico: cambiar el encargo de Ventura Rodríguez hacia Jaime Marquet, dejando así de lado una importante propuesta concebida por Ventura Rodríguez. Pero paralelamente, y ello es, en mi opinión, lo más notable radica en que Carlos III potencia —por su rechazo de la ciudad entendida como capital sin monumentos, sucia, mal iluminada y sin empedrar— una modificación de los supuestos de embellecimiento planteados en los momentos de Fernando VI que se reflejará en una política de intervención en el interior de la ciudad, y que podemos identificar con las **Instrucciones** que redacta Sabatini, por encargo del Rey, al poco de llegar a Madrid. Si recordamos que estas **Instrucciones** se dan a co-



25.—Silvestre Pérez. Dibujo para el cierre de un jardín.  
Bibl. Nacional.

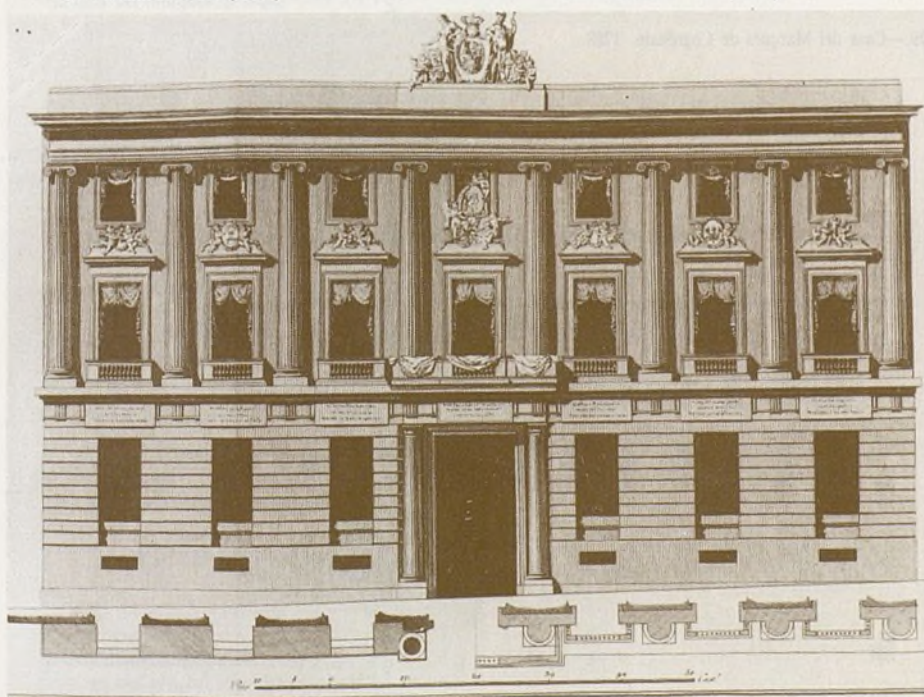
26.—Iglesia de San Maryín por el Monte de Piedad.





27.—Juan Pedro Arnal. Ornato para la Academia de San Fernando. 1789. (ASF.)

28.—Juan Pedro Arnal. Diseño para la Academia de San Fernando. 1789. (ASF.)



*Ornato de la Real Casa de la Academia de las tres nobles Artes. Año de 1789.*

nocer en 1761, el detalle es importante si tenemos en cuenta que Carlos III había llegado a la ciudad en diciembre de 1759: la primera actividad de Sabatini, sin duda por presión Real, se centró pues en establecer esta política de transformación del centro, de forma que al poco, todas las descripciones antes comentadas sobre el estado de suciedad y abandono en que se encontraba la ciudad se trastocaron radicalmente, iniciándose a partir de ese momento una exaltación de la figura de Carlos III como el Monarca capaz de haber limpiado Madrid, haciendo de esta Corte una de las ciudades más bellas de Europa.

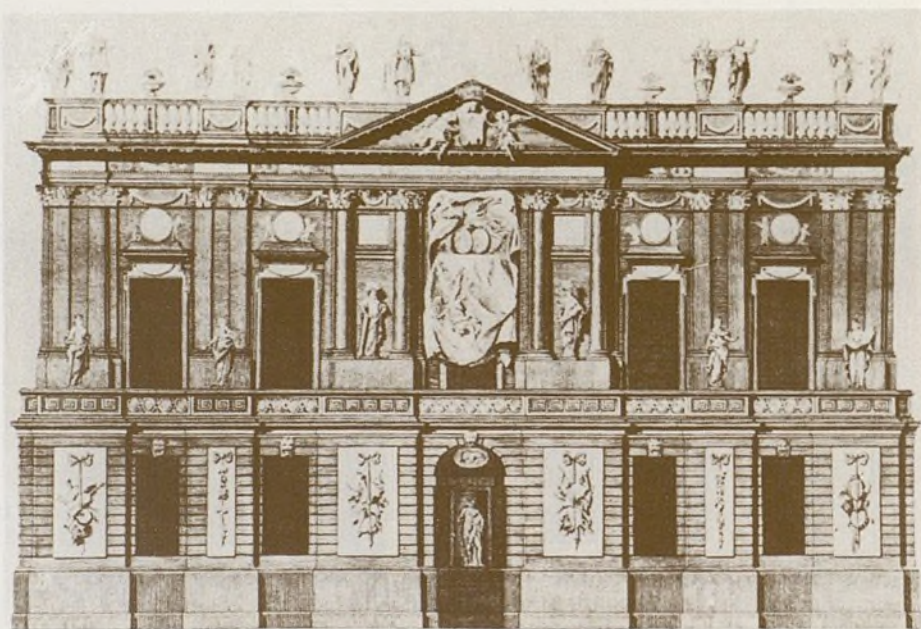
Existe pues un paso entre la política de «máscara» definida en los momentos del embellecimiento barroco y aquella otra que responde a la política desarrollada según las pautas de Blondel y Bullet; en la primera, y como comentó en su día Damish, la operación consistía en modificar y alterar únicamente la entrada de los edificios, concibiendo entonces una gran portada que contenía todos los elementos característicos del llamado «barroco mudéjar». En este sentido, tanto la portada del Hospicio de Madrid como la que propone Churriguera para el Palacio de Goyeneche, se diferencian notablemente de la operación de embellecimiento en ciudad que plantean los arquitectos franceses; pero los temas que ahora se proponen —entorno a 1760— son de naturaleza distinta a ambos y se refieren más al estudio sobre la nueva traída de aguas, al empedrado de las calles, al establecimiento de aceras y regulación de las iluminaciones, que a los temas de decoración formal: lo que es más, surge ahora el estudio de las ordenanzas, no desde la búsqueda de una imagen de ciudad —tal y como había definido Ardemans— sino que se aplican los supuestos higienistas que esbozan los estudiosos de la medicina y, de ese modo, aparecen reflexiones críticas sobre la excesiva altura que presentan los edificios, con respecto al ancho de las calles (puesto que estas impedían que el sol llegara directamente a las aceras, dificultando, al mismo tiempo, las corrientes de aire que se entendían como purificadoras); se condenan la instalación de equipamientos y servicios en el interior de ciudad (hospitales, cárceles, mataderos, prisiones, fábricas...) y se propone llevar éstos fuera de la cerca...

19

La reacción en Madrid es idéntica a la que en esos momentos se ha producido en Francia: se evoluciona desde los supuestos de Blondel hacia unos conceptos nuevos, definidos por Patte, quien los sintetiza en su texto **Monuments erigés a la gloire de Luis XV** publicado en 1765 y donde se señala cómo cualquier intervención en la ciudad tiene que tender fundamentalmente hacia un objetivo: glorificar la figura del monarca, haciendo extensible ésta «... a todo aquello capaz de hacer pasar a la posteridad el recuerdo de su reinado». La idea que asumen los arquitectos españoles —y Arnal, formado en la Academia francesa, difunde estos conceptos, del mismo modo que lo hará la prensa ilustrada— es potenciar «el recuerdo del reinado» y la voluntad que la imagen de Carlos III

perviva como la del mejor gobernante de la ciudad —mejor Alcalde— tiene ya poco en común con aquel sueño de uniformidad en fachadas definido por Torija, cuando establecía cuál debía de ser el diseño de la vivienda madrileña. Para Torija, las Ordenanzas suponían el bagaje cultural que el arquitecto debía utilizar para solucionar un problema específico de ciudad; ahora las ordenanzas no afectarán tanto al estudio de las viviendas como a la propia organización de ciudad. No existe todavía la intención de proponer una tipología definida de viviendas, de señalar cuál debe de ser la iniciativa del arquitecto en el terreno de la construcción de viviendas en ciudad: por ello, y frente a disposiciones que regulaban dónde y cómo debía estar la puerta en una vivienda, frente a las normas que señalaban la necesidad de una línea de imposta que determinara la altura de las viviendas, o ante la conveniencia de establecer un zócalo de cantería de casi 50 cm. de altura que separara las edificaciones del suelo. Las nuevas instrucciones van a estudiar las limitaciones de vuelos en fachadas, el ancho de las calles de forma que no se entorpezca el tránsito diario, fábricas, hospitales... No se cuestiona, en estos años, una imagen de vivienda, ni se interfiere tampoco dentro de los problemas del lenguaje o se discute el uso de ciertos materiales: lo que se pretende es potenciar la calle, potenciar la ciudad, dar a la trama urbana —en la cual, como se ha señalado en ocasiones, no se interviene— una prestancia y una relevancia que suponga y refleje la imagen del Rey, presente ahora en cualquier punto de la ciudad.

El urbanismo de Carlos III ha sido reiteradamente estudiado: se ha analizado el Paseo del Prado, la construcción de los Palacios en el límite del paseo, se ha valorado al mismo tiempo la intervención existente en la zona sur, destacándose cómo la gran propuesta por integrar la naturaleza en ciudad llevó —como comenta en cierto momento Ponz— a plantar casi dos millones de pequeños árboles en las proximidades del Manzanares, intentando así establecer una estricta y rígida normativa en los alrededores... Todo ello, no es sino continuación del urbanismo esbozado en el reinado de Fernando VI y la realidad es que dicha actividad se prolongó a lo largo de toda la década de los 60, planteándose sólo a partir de los 70 un supuesto distinto que modificaba radicalmente las valoraciones anteriores. Para algunos historiadores, como por ejemplo para don Fernando Chueca, el urbanismo de Carlos III se entiende dentro de una opción que es la del llamado «urbanismo periférico». Para Chueca todo el proyecto de la zona Sur de Madrid (incluido, por otra parte, la realización del canal del Manzanares y la construcción del Embarcadero Real), los ornatos concebidos a lo largo del Salón del Prado, las puertas proyectadas (desde Recoletos hasta San Vicente) o la construcción de un importante número de obras oficiales representa, de algún modo, esa pretensión de «*recuerdo del reinado*» que Patte había formulado

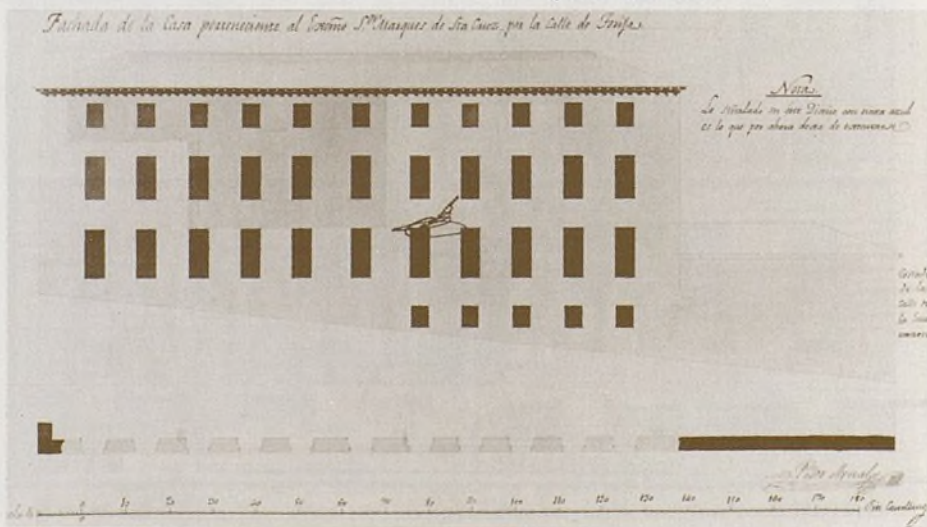


*Ornato de la Casa del Excmo Señor Marqués de Cogolludo. Año de 1729.*

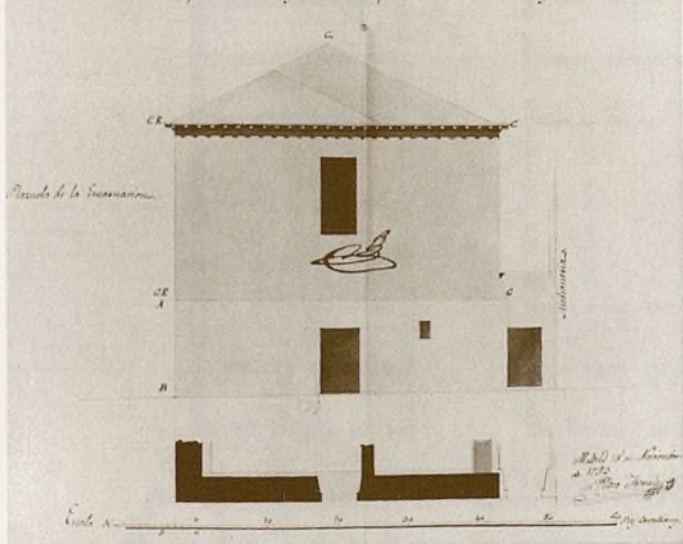
29.—Casa del Marqués de Cogolludo. 1789.

30.—Juan Pedro Arnal. Fachada de la casa del Marqués de Santa Cruz.

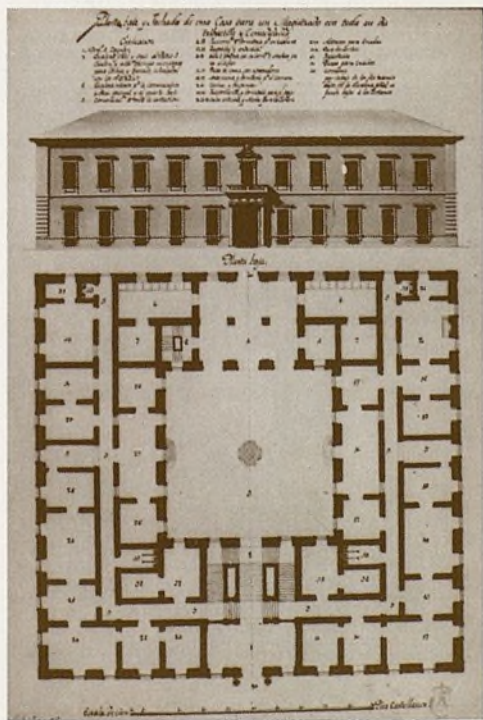
*Fachada de la Casa perteneciente al Excmo. Sr. Marqués de Sta Cruz, por la Calle de S. Felipe.*



Se eleva en la Plaza de S. Juan una casa que se eleva a la altura AB que se eleva la que se ha  
de pabiar la altura con la línea CE y CE.  
Se eleva con el otro nivel y línea CC, para que la obra que se debe construir sea una pábada.



31.—Juan Pedro Arnal. Proyecto para la reforma de la casa del Marqués de Santa Cruz. (A.V.)



en los comienzos del reinado de Luis XV y que se repetirían a lo largo del momento madrileño de Carlos III. Sin embargo, existe un hecho en mi opinión que se ha minimizado excesivamente y es el estudio sobre las reformas interiores o de los cambios en la trama, que se plantean en la infraestructura de Madrid durante el reinado de Carlos III. Es cierto que Sabatini pertenece a un grupo de arquitectos tardo-barrocos que desarrollan los supuestos esbozados en Roma y Nápoles por Vanvitelli o Fuga: sin embargo, no es posible identificar los problemas del lenguaje que éste plantea en sus proyectos madrileños con la necesidad de limitar la altura de las viviendas o, en síntesis, sobre el significado y alcance de llevar el ornato no a zonas específicas de la ciudad, sino a la totalidad de la misma; en este sentido, su proyecto para la Aduana de Madrid debe necesariamente contrastarse con la intención definida en la casa de Correos o con la que posteriormente establece Arnal en la Casa de Postas.

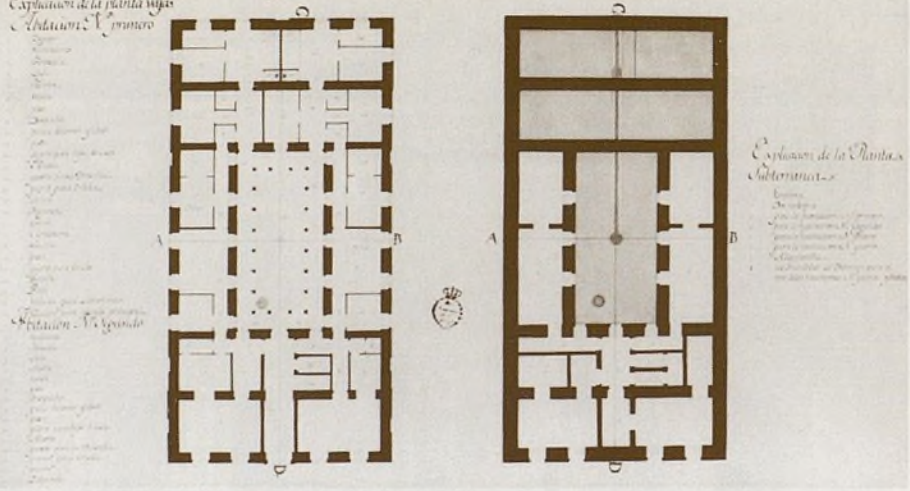
La Aduana de Madrid se construye por Sabatini en un momento importante, cuando la valoración de Ventura Rodríguez sobre el papel urbano que debe de jugar el edificio frente a la Puerta del Sol ha perdido paulatinamente su sentido. No se trata ya, en 1765, de definir una opción alternativa de un edificio del poder frente a los restantes edificios existentes en la calle: consiste pues, en que la Casa de Correos (en este caso, la nueva Aduana) sobresalga a la calle, definiendo así su papel jerárquico frente al resto de los edificios, sino que, por el contrario, la intención es distinta; según Ponz «... *la Aduana se construyó con la mira de que sirviese al mismo tiempo como Estanco de Tabaco y para otras muchas oficinas pertenecientes a la Real Hacienda, como son la Dirección de Rentas Generales y Provinciales, los ramos de sal, naipes, loterías, etc... habiéndose logrado gran comodidad y desahogo para el depósito de mercancías, conveniencia para los empleados y un bello adorno para la calle de Alcalá, mediante la grandiosidad de esta obra y su buena arquitectura*». Sabatini interviene en lo que en Madrid se llamaban las antiguas **Caballerizas de la Reina** obteniendo un solar de casi 100 pies de fachada en la calle de Alcalá. Su pretensión es distinta de la esbozada por Rodríguez: supedita la fachada al trazado de la calle, y toda su operación consiste en destacar la grandiosidad de ésta. Dicho de otra forma, Sabatini opta por potenciar un lenguaje formal clasicista frente a la singularidad de la intervención urbana de la Casa de Correos y el por qué es sencillo: entiende que el problema consiste en organizar una planta regular en un solar con forma irregular; en este sentido, va a definir el cuerpo bajo del edificio como un gigantesco contenedor, como un elemento de tránsito de mercancías (donde sitúa precisamente los almacenes, y organiza una sucesión de patios con una clara visión funcional) lo cual le lleva a plantear los grandes pasos de carruajes en fachada que dan al edificio esa doble calidad de contenedor en la parte

baja y edificio noble, gran Palacio de la Administración en la parte superior. Sabatini define el edificio a partir de las necesidades de éste, y el resultado es un proyecto totalmente distinto al planteado en la Casa de Correos. Como posteriormente veremos, en el ejemplo de Rodríguez-Marquet, el problema radicaba en definir el gran patio y, al mismo tiempo, en situar y disponer las grandes escaleras; ahora, en la Aduana, Sabatini introduce una novedad importante, puesto que organiza todo el piso bajo como gran cuerpo de almacén y plantea una escalera que conduce a la planta noble, lugar donde dispone la existencia de oficinas de los distintos negociados de Hacienda o de la Renta de Trabajo.

22 La operación de Sabatini no sólo define una nueva tipología, sino que además marca —y en este sentido la anécdota puede ser expresiva— una voluntad de potenciar el desarrollo de la ciudad desde la Puerta del Sol hacia el Salón del Prado. Podríamos hoy entender, dada la proximidad que existe entre la Aduana y la Plaza Mayor, que toda la calle de Alcalá era, en aquéllos momentos de la segunda mitad del siglo XVIII, centro de ciudad: sin embargo, no era así. Una anécdota curiosa confirma este dato: cuando la Academia de San Francisco, tras unos primeros años de estar situada en la casa de la Panadería, decide cambiar de local y estudia la posibilidad de trasladar su residencia desde la Plaza Mayor hasta el Palacio de Goyeneche (hoy sede de la actual Academia de San Fernando) numerosos profesores se indignan y señalan como trasladarse desde la Plaza Mayor hasta su actual ubicación significa alejarse del centro de Madrid y adentrarse casi en los arrabales. Desde esa óptica —y teniendo además presente que la Aduana es medianera con la Academia— podemos comprender el interés de la propuesta de Sabatini por organizar un desarrollo de la ciudad en el sentido este, potenciando de esta forma la prolongación de la calle de Alcalá y, lo que es lo mismo, haciendo que exista un punto de contacto urbano entre los Palacios existentes en el Salón del Prado y el centro comercial, que significa la Puerta del Sol.

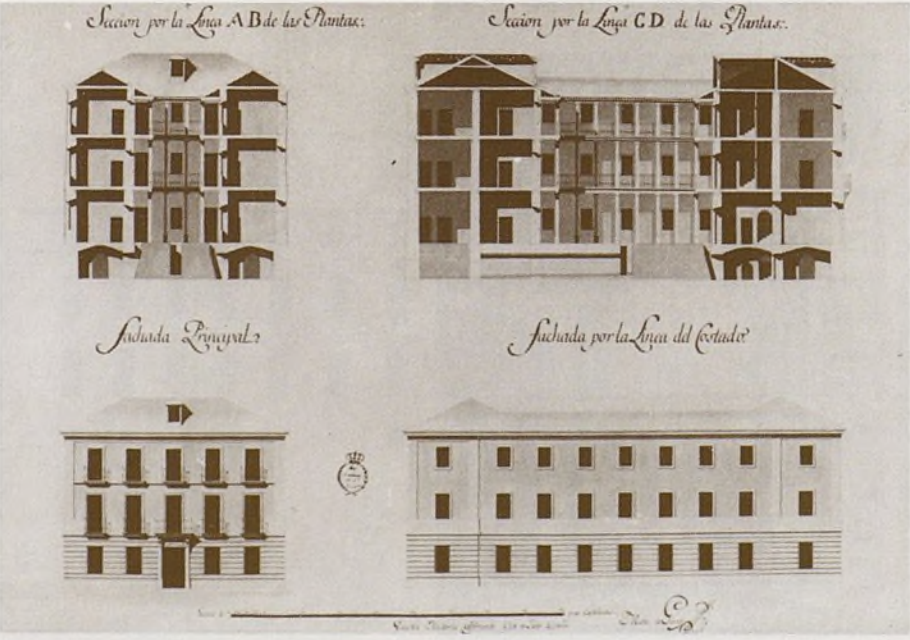
En el proyecto de Sabatini conviene pues destacar, no solamente su propuesta urbana, sino también el valor que cobra ahora el lenguaje arquitectónico: si estudiamos la obra producida por Sabatini en sus primeros años en Madrid, y vemos al mismo tiempo las intervenciones de obra pública que propone Ventura Rodríguez o los arquitectos de la Academia, veremos cómo existe una dicotomía entre los encargos de la Corona y aquellos otros realizados por particulares: las ordenanzas van a entenderse no como voluntad por adecuar u ordenar la ciudad, sino por ajustar la ciudad a la nueva imagen de urbe que se define desde el poder real. Es decir, las ordenanzas pasarán a ser las normas que establezcan las pautas hasta llegar a la imagen nueva —alternativa— haciendo que

Plano que demuestra la Distribucion y forma de una Casa de Arrendamiento de las Señoras Con Dofina para Madrid con Contorno de 100 pies de Longitud y Ciento y veinte de Anchura de dos Puertos por los Principales y dos Espaldas á cada uno.



3.—Mateo Garay. Planta de casa para Arrendatario en Madrid. 1800. (ASF.)

34.—Mateo Garay. Fachada y sección de casa en ciudad. 1800. (ASF.)

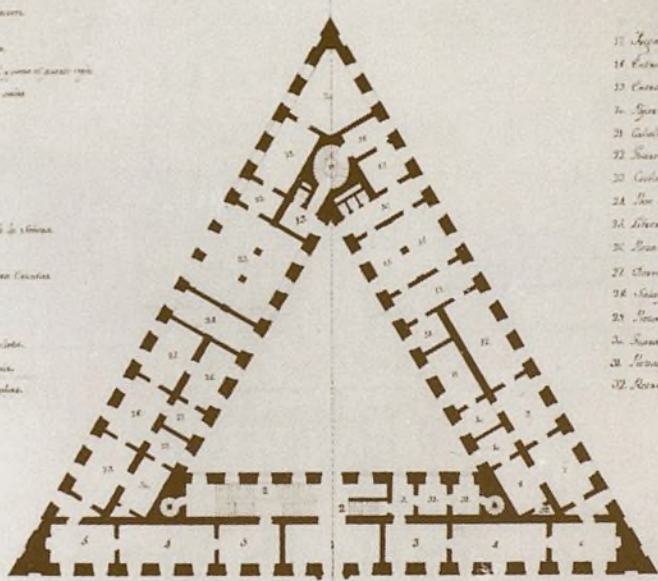


Planta del Cuartel regio de San Carlos para un batallón de voluntarios dispuesto en la forma de un triángulo equilatero con las demas que se han señalado y se describen en la siguiente

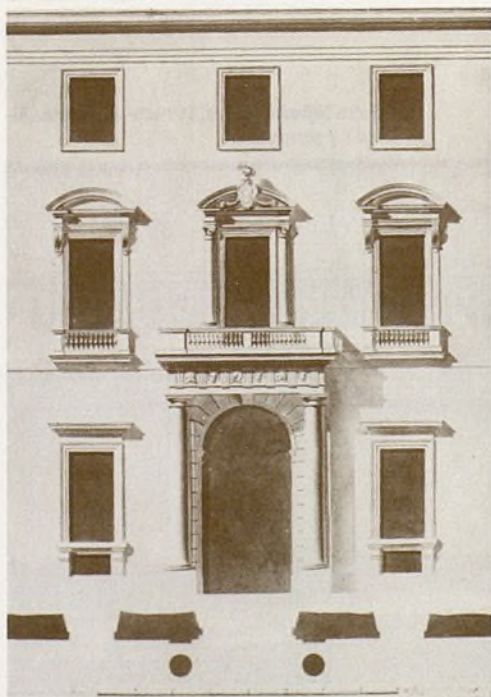
Contenido

1. Cuartel de Infanteria
2. Cuartel de Caballeria y como el anterior
2. Inclinacion y para otros
4. Sala
4. Comedor
4. Cocina
4. Lavadero
3. Sala de labranza de la cocina
1. Comedor
1. Sala de labranza para Cocinas
12. Sala de Comedor
13. Comedor
14. Sala para la cocina
15. Cocina y Repostaria
16. Pasa de aparcerias

17. Lavadero
18. Comedor
19. Cuartel y Cocina para comedia de Infanteria
20. Sala
21. Comedor
22. Cocina
23. Comedor
24. Sala de Comedor para los Cuartel
25. Comedor
26. Sala de Comedor
27. Comedor
28. Sala para el Comedor
29. Sala de Comedor
30. Sala de Comedor
31. Comedor



Cuartel de San Carlos



35.—Anónimo. Planta de casa para particular en Madrid.

36.—Anónimo. Vivienda para un caballero en ciudad. 1786. (ASF.)

lleguen así las ideas ilustradas allí donde la imposibilidad de un patrimonio particular lo había impedido hasta el momento.

Las **Instrucciones** redactadas por Sabatini no son únicas en el panorama español, sino que a partir de su formulación comienzan a repetirse en otras ciudades como son, por ejemplo, Barcelona o Cádiz. En la primera, es el Conde de Riela —Gobernador Militar de la ciudad— quien pretende desarrollar, en torno a 1765, los supuestos de higienismo, al establecer la conveniencia de calles con ventilación, así como ordenar el retranqueo de altillos, puesto que «... *el sol remedia las enfermedades*»; señala la necesidad de abrir amplias vías para tráfico de carros, limita la altura de las casas... Tanto las ordenanzas de Barcelona como las de Cádiz, hace que nos encontremos ante una visión de la ciudad que poco tiene que ver con la propuesta en los momentos de Fernando VI. En Madrid existen dos casos distintos: el que sigue potenciando la intervención en el sur (el Madrid que en estos momentos asume la voluntad de integrar el canal del Manzanares en Madrid, para lo cual se crea el embarcadero que proyecta Manuel Serrano, o se realizan las grandes vías con arbolado en la zona sur de la capital) y, lo que es más importante, una actuación paralela en el centro de ciudad que poco tiene que ver con la política de ornato y embellecimiento hasta ahora definida.

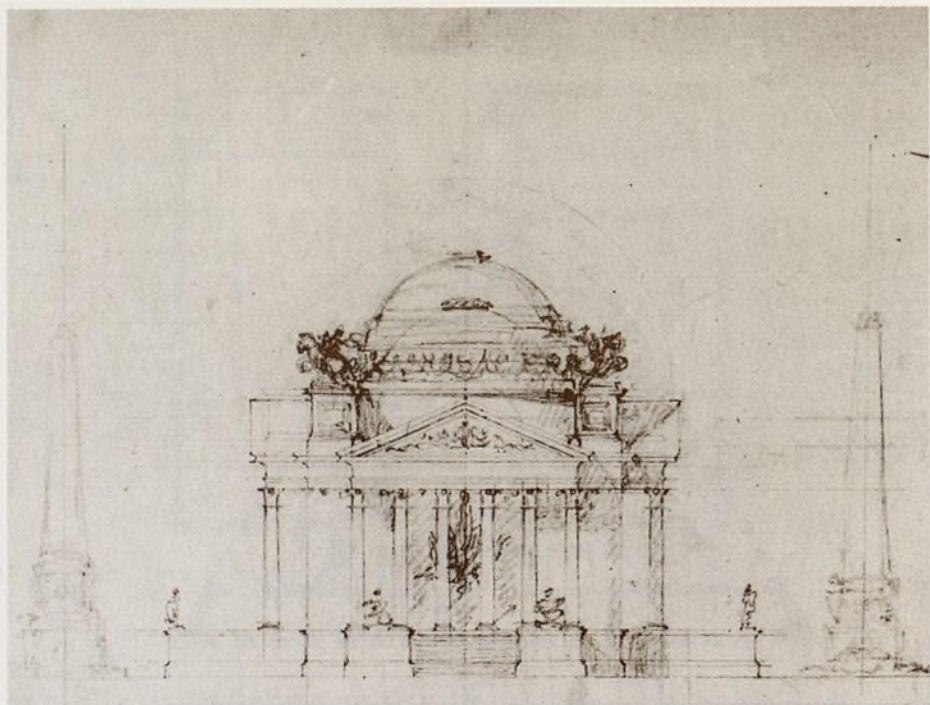
23

Cuando el primero de diciembre de 1764 el Rey Carlos III se instala definitivamente en el Palacio nuevo, comprendemos por qué las obras se siguen realizando en el Salón del Prado y no existe un trasbase de intenciones hacia la residencia del nuevo monarca: ya no existe el problema que planteara Fernando VI, de embellecer y potenciar las proximidades del Palacio Real, sino que ahora se intenta por el contrario actuar en cualquiera de los puntos de la capital. En este sentido, podemos comprender el alcance que tienen las medidas, por las cuales se organiza el Gobierno de la ciudad dividiéndola en 8 cuarteles, cada uno de los cuales, a su vez, comprende 8 barrios; al cargo de cada uno de estos barrios figura un alcalde, dependiente, a su vez, del Alcalde de Corte, que era quien presidía el cuartel. Ello supone la necesidad de desarrollar las ordenanzas y establecer un Gobierno de ciudad que, hasta el momento, era difícilmente imaginable. Podríamos retomar así los pasajes de POUZ «... *no habrá paraje alrededor de la Corte, según lo que vemos, que carezca de conveniencias en el lugar del mal aspecto que antes tenía en casi todo*», e igualmente, podríamos insistir, sobre los proyectos que realizan ingenieros militares (José Salcedo con el trazado del Paseo de los Ocho Hilos; Hermosilla con el proyecto de Hospital General...) en un intento por mejorar no sólo los caminos de salida hacia Valencia, Aranjuez, Leganés o Carabanchel, sino también por ubicar de forma nueva, las fábricas en Madrid.

He señalado, pues, dos opciones distintas: las obras reales y las obras privadas; retomando un tema esbozado en París en 1783 cuando Luis XVI crea una Comisión de Examen de Planes y Proyectos de **utilidad, salubridad y embellecimiento de la ciudad** se va a gestar, en el interior de la Academia de San Fernando, **Comisión de Arquitectura** que surge a partir de 1786 y su pretensión es cubrir el tercer flanco que queda; es decir, frente a la iniciativa real y a la iniciativa privada, pretenderá establecer y marcar pautas que regulen la construcción en las obras públicas. Por ello, es ahora cuando se empieza a valorar, fundamentalmente, el espacio colectivo y se analiza, al mismo tiempo, como pueden tratarse toda una serie de elementos pertenecientes al equipamiento urbano, comenzando así a definirse un proyecto de ciudad desconocido hasta el momento.

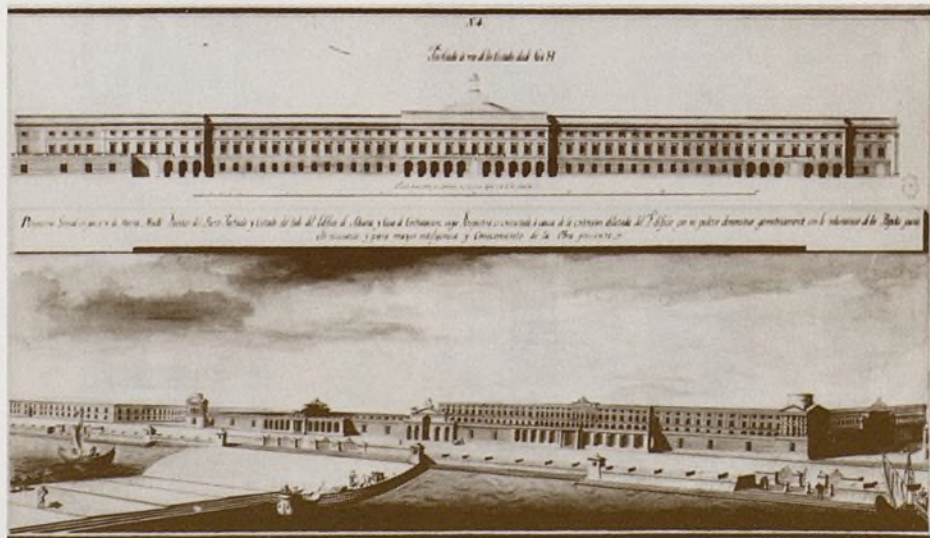
Se hace evidente que, en torno a 1780, Madrid tenía que presentar una imagen de ciudad muy distinta a la que había encontrado Carlos III a su llegada a Madrid, prueba de ello es que desde dicha fecha, el Rey apenas si sale de la Corte, permaneciendo en ella la mayor parte del tiempo. Al mismo tiempo, la política de embellecimiento ha ido derivando hacia un intento por transformar la ciudad y es, en torno a 1785, cuando se plantean los proyectos culturales que se conciben en los últimos años de su reinado: Juan de Villanueva proyecta en torno a 1785, el Gabinete de Ciencias Naturales, la casa del Nuevo Rezado se construye en 1788, y el mismo arquitecto inicia el proyecto, en 1790, del Oratorio de Caballero de Gracia y del Observatorio Astronómico. Arnal, en esas fechas, había finalizado el Palacio de Buenavista, López Aguado había también acabado el Palacio de Villahermosa, Silvestre Pérez el Hospital de la Pasión, de manera que a la política de embellecimiento del poder real aparece una alternativa consistente en dotar a la capital de piezas de un equipamiento cultural, inexistentes hasta el momento.

Si analizamos los planos de Madrid de Espinosa o de Chalmandrier, de comienzos de 1760, vemos con sorpresa cómo los grandes edificios existentes en ciudad corresponden al Palacio Real, al cuartel del Conde Duque o al Hospital General: apenas si existen equipamientos urbanos y todo el desarrollo cultural que surge en estos momentos se debe, fundamentalmente, a la política de Carlos III en los últimos años de su reinado. Durante mucho tiempo, se nos ha dicho también que la actuación en Madrid durante los años de Carlos IV, fue caótica, no solamente porque la situación económica había ido degradando paulatinamente —haciéndose incluso dramática en los últimos años— sino también, porque las transformaciones en la ciudad habían dejado de producirse: disminuyeron los ingresos de Hacienda, hubo que hacer emisiones de deuda para pagar el déficit, aumentar los gastos de guerra y las continuas actuaciones de los barcos ingleses, impidieron un normal desarrollo del comercio. En 1790, al año de haber sido



37.—Silvestre Pérez. Estudio para un templo conmemorativo. SF. BN.

38.—Pedro Nolasco Ventura. Proyecto de Aduana. Alzado y perspectiva.

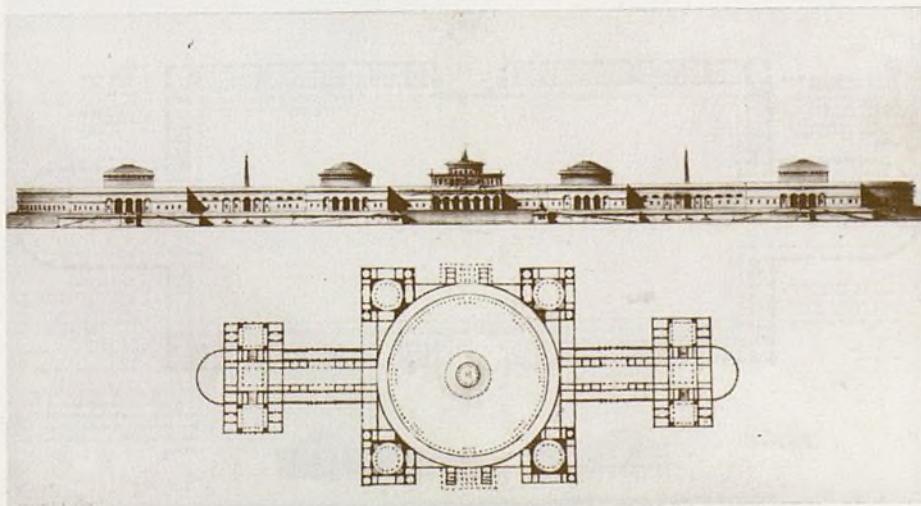




Vista de la Lonja, del Palacio del Cap<sup>o</sup> General de la Armada y de la puerta de mar de BARCELONA.

39.—Vista de la Lonja de Barcelona.

40.—Silvestre Pérez. Estudio para una biblioteca Pública. BN.



coronado Carlos IV como sucesor de su padre, Carlos III, ocurre en Madrid un hecho importante: el incendio de la Plaza Mayor y de sus alrededores, lo cual plantea una posible transformación del centro de la ciudad y, al mismo tiempo, repercute directamente en una labor de reconstrucción en las viviendas de aquella zona: «... En agosto de 1790 ocurrió en la Plaza Mayor el terrible incendio que destruyó todo el lado oriente de ella, y parte del arco de la calle Toledo. Empezó el 16, a las 11 de la noche, en el portal de Paños y fue corriéndose, pasando por el dicho portal por su subterráneo, y todo el lienzo, hasta el arco de la calle Toledo, subiendo hasta las buhardillas y se extendió por las inmediaciones de la Parroquia de San Miguel, con gran voracidad; por fin, se detuvo en la casa de encima del Arco de la calle Toledo. Este incendio destruyó tres partes de la acera del portal de Paños, con parte de las accesorias del portal de Guadalajara y por detrás de las iglesias de San Miguel, aislándolo con el corte de casas por la dirección de ... Juan de Villanueva, evitando así que se corriese por un lado a la casa de Panadería y por otro a la de Carnicería, y atajándolo por fin, cerca de la casa del Conde de Miranda, después de haber seguido por la calle de Toledo y la de Cuchilleros. Quedaron destruidas por este incendio, además del nombrado portal de Paños, la calle Nueva, parroquia, Cava e iglesia de San Miguel, casa del Conde de Barajas, portal de Sedas y casa del Marqués de Tolosa.

25

*Al Conde del Carpio se le quemó una casa y se le destruyó otra para cortar el fuego. Se hizo una cerca en la plaza. Quedando encerradas en ella las ruinas de los edificios incendiados. Las casas que se quemaron o arruinaron fueron 52 y entre ellas las del Conde de Miranda y Barajas, así como la del Marqués de Estepa. La Villa de Madrid gastó en el incendio 280.988 reales y 33 maravedises de Vellón, sacados de una cuestación general. Con el fin de habilitar la plaza para el uso público se hizo con cajones otra más pequeña, un poco a la derecha del callejón del infierno, y el pilar del arco de la calle de Toledo hacia las carnicerías.*

Las consecuencias que tuvo el incendio de la Plaza Mayor fueron importantes para la ciudad: por una parte el incendio destruyó un importante número de viviendas y, en segundo lugar, que en esos momentos existe una decidida voluntad por parte de los madrileños por ocupar la zona este de la ciudad, aproximadamente paulatinamente a los Palacios de la aristocracia, situados en las proximidades del Salón del Prado, colmatando así los vacíos existentes.

Pero no es sólo en la zona del Centro, la que entonces realizan un mayor número de edificaciones: en la zona de los Prados ocurre un proceso parecido y es, igualmente, la otra zona importante de ciudad. Esta actividad demues-

tra de qué forma se interviene en la ciudad: señala cómo la política de embellecimiento da al traste con la creación de nuevos monumentos y es entonces, cuando la construcción de una aparente edificación oficial jerarquizada frente a otra principal (la casa de Postas frente a la Casa de Correos) señala un proyecto de intervención urbana que poco tiene que ver con el que había propuesto Ventura Rodríguez en 1756, o con el que concibiera Sabatini para la Aduana de Madrid: me refiero al ejercicio de Arnal para edificar la casa de Postas en el lugar llamado «caserón» de Correos.

El proyecto de Arnal es sencillo: consiste en un edificio que alivie la falta de espacio existentes en la Casa de Correos y, para ello, se trata de un edificio que voluntariamente rehúse tener presencia urbana; sin embargo, la operación de Arnal es destacable en un sentido: interviene en la totalidad de la antigua manzana 205 (una vieja manzana triangular, resultado de la propuesta de Ventura Rodríguez sobre la casa de Correos, al ocupar con ésta parcialmente tanto la 205 como la 206) y establece una solución de fachada donde voluntariamente abandona la grandilocuencia del lenguaje, propuesto por Sabatini y, donde únicamente procede a reflejar un único punto como punto digno en el edificio: precisamente, en la pequeña esquina o ángulo que permite su visión desde la Puerta del Sol, entendiendo entonces que el acceso al edificio debe de plantearse en ese chaflán, elemento que determinará pues, toda la ordenación del edificio.

26

El proyecto de Arnal es un proyecto que se entiende desde una valoración nueva del espacio urbano: plantea el tema de la perspectiva, de la visión general, de una valoración de un espacio a una distancia considerable. Correos y Postas son testimonio del cambio existente en la imagen de ciudad: desde ellos se puede comprender la evolución existente en la propuesta urbana y cómo las ordenanzas, los embellecimientos, la creación de nuevos edificios.... tiene, fundamentalmente, como intención un objetivo: definir en cada momento, cuál es la imagen de ciudad. Desde este supuesto y comprendiendo entonces el cambio que existe a lo largo de ese período, indefinido, llamado la España de la Razón, podremos apreciar los matices y valorar las posturas.





43.—Joaquín Sanmartín. Proyecto para un colegio de nobles. Vista general. 1804. (ASF.)



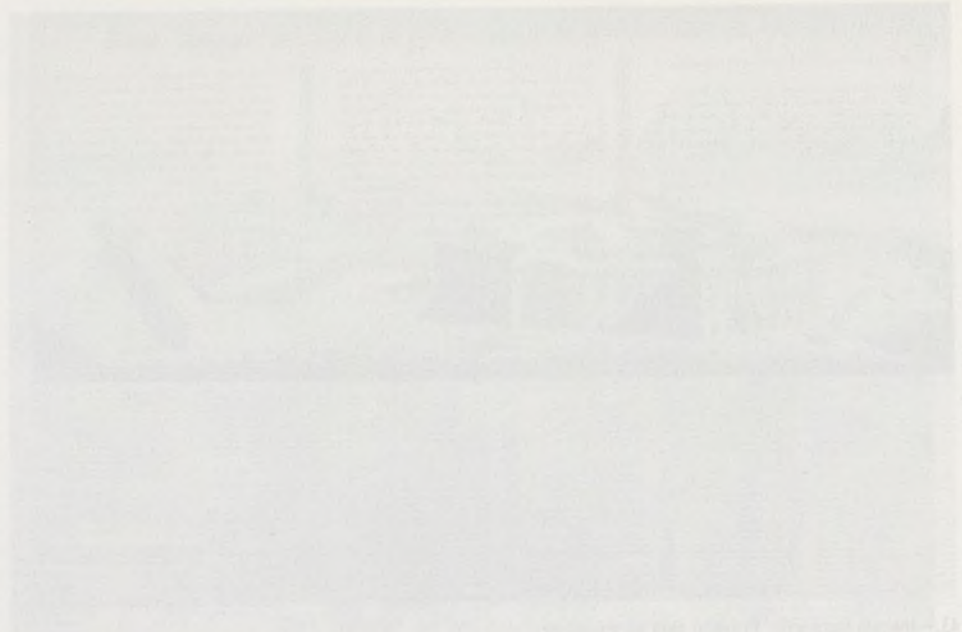
Entre 1750 y 1814 todo un conjunto de proyectos, tanto arquitectónicos como intervenciones urbanas, modifican radicalmente la imagen de ciudad: una parte, las propuestas urbanísticas daban al traste con la antigua-cercada truida por órdenes de Felipe IV y por otra —y esto quizás sea un tema aparte— aparece un conjunto de grandes proyectos urbanos, con dimensiones fuera de lo habitual, que definen una nueva idea de arquitectura. De este tipo, en su día comenté la importancia que tuvieron las realizaciones del Palacio de San Juan, del cuartel del Conde Duque y del Hospital General de Madrid: las tres en pocas dimensiones fuera de la escala habitual. Sin embargo, junto a ellos bien se realizó un notable número de proyectos y se estudiaron, por ejemplo, la planta de Ull del Palacio construida en 1831, un dato que sorprende es la relación que existe —en lenguaje arquitectónico— entre las edificaciones próximas al Salón del Prado y el Gabinete de Ciencias Naturales de Juan de Villanueva hecho en 1785. Junto al Paseo del Prado se encuentran edificios tan importantes como el Palacio de Alba, las fuentes que Ventura Rodríguez proyecta para el Paseo del Prado, la propia Adrana, la Casa de los Cinco Hermanos... Todos ellos definen un pensamiento arquitectónico generado y desarrollado en torno a los años 70 y, en ese sentido, imponen señalar la diferencia que existe entre el Museo del Prado y cualquiera de los restantes edificios: todos ellos se conciben en torno al reinado de Carlos III —entre 1770 y 1779—, mientras que la obra de Juan de Villanueva se va a realizar, fundamentalmente, a partir de 1785 y, lo que es importante, desarrollando un nuevo aspecto del clasicismo. Existe de este modo dos épocas bien distintas de edificios innovador: por una parte el que define el reinado de Carlos III como el Palacio de Buenavista como la Adrana de Salamanca, la Casa de los



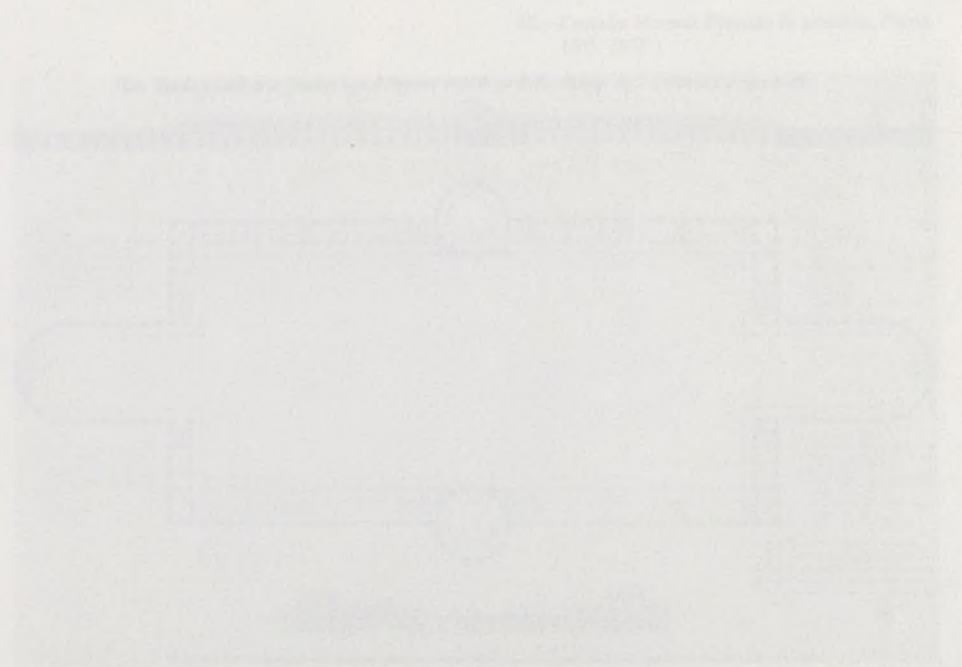
ta de que forma se interviene en la ciudad: señala cómo la política de embellecimiento da al traste con la creación de nuevos monumentos y es entonces, cuando la construcción de una apariencia edificatoria ordenada frente a otra principal (la casa de Potosí, frente a la Casa de Correos) señala un proyecto de intervención urbana que sólo tiene que ver con el que había propuesto Ventura Rodríguez en 1766, o con el que concibió Sabatini para la Adama de Madrid: un edificio al servicio de Arrial para edificar la casa de Potosí en el lugar llamado «callejón de Correos».

El proyecto de Arrial es sencillo: consiste en un edificio que alivie la falta de espacio existente en la Casa de Correos y, para ello, se trata de un edificio que voluntariamente debiera tener presencia urbana; sin embargo, la operación de Arrial es destacable en un sentido: interviene en la realidad de la antigua manzana 205 (una vieja manzana triangular, resultado de la propuesta de Ventura Rodríguez sobre la casa de Correos, al ocupar con ésta parcialmente tanto la 705 como la 206) y establece una solución de fachada donde voluntariamente se modifica la ordenación del lenguaje, propuesto por Sabatini y, donde evidentemente propiamente refleja un único punto como punto digno en el edificio: precisamente, una pequeña esquina o ángulo que permite su visión desde la Puerta del Sol, entendiendo entonces que el acceso al edificio debe de plantearse en un chálam, elemento que determinará pues, toda la ordenación del edificio.

El proyecto de Arrial es un proyecto que se entiende desde una valoración nueva del espacio urbano: plantea al trazo de la perspectiva, de la visión general, de una valoración de un espacio a una dimensión considerable. Correo y Potosí sin embargo del cambio existente en la imagen de ciudad desde el momento en que se puede comprender la evolución existente en la propuesta urbana y cómo las ordenanzas, los embellecimientos, la creación de nuevos edificios... (ese, fundamentalmente, como respuesta en momentos de crisis en cada momento, es la imagen de ciudad. Desde sus aspectos y complementado siempre el cambio que existe a lo largo de ese periodo, además de, basando la España de la época, por ejemplo, ejemplar los modelos y valores de gobierno.



El Proyecto Arrial, Proyecto para la casa de Potosí (1766) (1766) (1766) (1766) (1766)



El Proyecto Arrial, Proyecto para la casa de Potosí (1766) (1766) (1766) (1766) (1766)

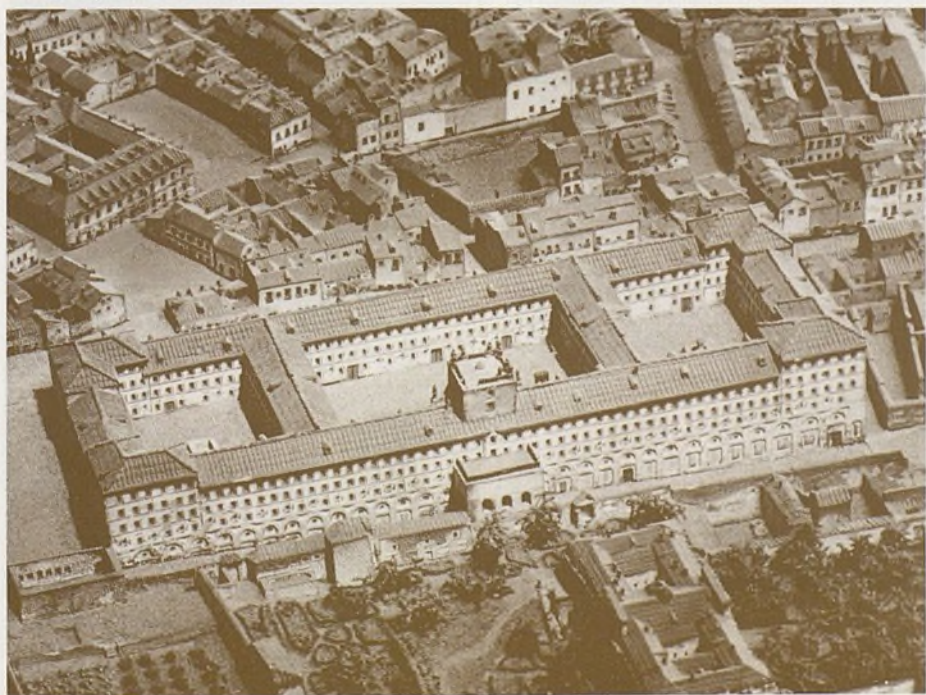


Capítulo 2

# La Escuela de Palacio

Carlos Sambricio

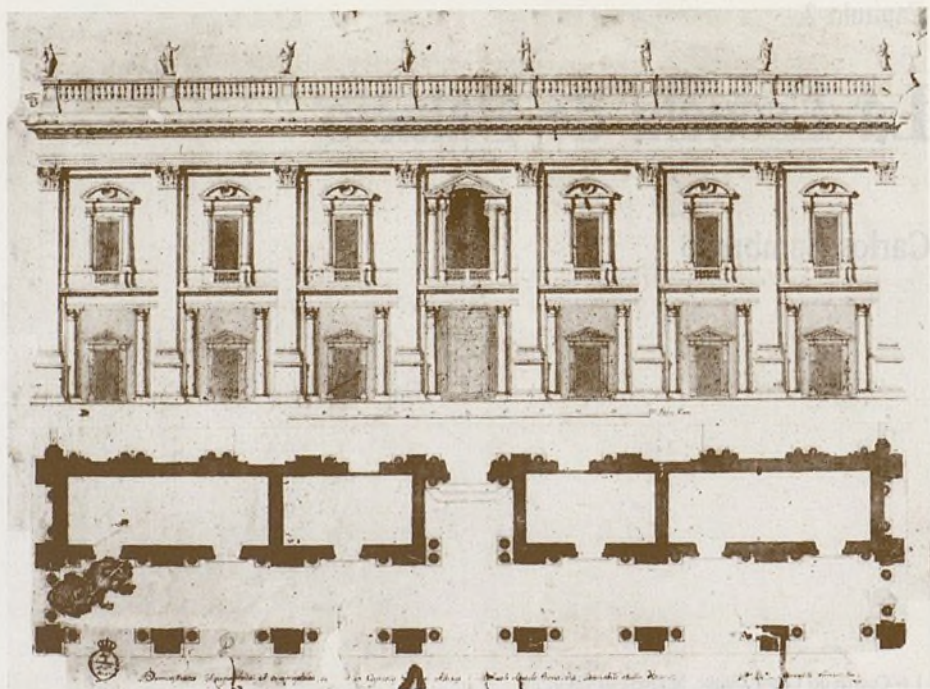
1.—Cuartel del Conde Duque. Maqueta de Gil de Palacio. (Museo Municipal.)



Entre 1750 y 1814 todo un conjunto de proyectos, tanto arquitectónicos como intervenciones urbanas, modifican radicalmente la imagen de ciudad: por una parte, las propuestas urbanísticas darán al traste con la antigua cerca construida por órdenes de Felipe IV y por otra —y esto quizás sea un tema importante— aparece un conjunto de grandes proyectos urbanos, con dimensiones fuera de lo habitual, que definen una nueva idea de arquitectura. De este modo, en su día comenté la importancia que tuvieron las realizaciones del Palacio Real, del cuartel del Conde Duque y del Hospital General de Madrid: las tres piezas poseen dimensiones fuera de la escala habitual. Sin embargo, junto a ellos también se realizó un notable número de proyectos y si estudiamos, por ejemplo, la maqueta de Gil del Palacio construida en 1831, un dato que sorprende es la diferencia que existe —en lenguaje arquitectónico— entre las edificaciones próximas al Salón del Prado y el Gabinete de Ciencias Naturales de Juan de Villanueva concibe en 1785. Junto al Paseo del Prado se encuentran edificios tan importantes como el Palacio de Alba, las fuentes que Ventura Rodríguez proyecta para el Salón del Prado, la propia Aduana, la Casa de los Cinco Gremios... Todos ellos resumen, un pensamiento arquitectónico generado y desarrollado en torno a los años 70 y, en este sentido, importa señalar la diferencia que existe entre el Museo del Prado y cualquiera de los restantes edificios: todos ellos se conciben en torno al reinado de Carlos III —entre 1770 y 1780— mientras que la obra de Juan de Villanueva se va a realizar, fundamentalmente, a partir de 1785 y, lo que es más importante, desarrollando un nuevo aspecto del clasicismo. Existe de este modo dos tipos bien distintos de edificios ilustrados: por una parte el que definiría tanto el Palacio de Buenavista como la Aduana de Sabatini, la Casa de los

Cinco Gremios o el gran número de fuentes que se proyecten en esos momentos en el Paseo del Prado y, frente a ellos, edificios como el Gabinete de Ciencias Naturales. De todos ellos podemos entresacar dos por el excepcional papel que juegan en el Madrid ilustrado, resumiendo no sólo la idea de ser edificios burocráticos que representan un concepto —que en esos momentos se defiende— como es el de modernización del país, sino también porque resumen y sintetizan una importante intervención urbana: me refiero a los edificios de casa de Correos y casa de Postas.

Recordemos, al estudiar la historia económica española de la segunda mitad del siglo XVIII, el valor y el sentido que cobran en estos años los caminos y canales como elementos de tráfico: no solamente el Padre Sarmiento sino también toda la tratadística sobre canales incide en que éstos representaban una voluntad de ordenar el territorio; Cabestany nos señala la relevancia que tienen los caminos en el reinado de Carlos III hasta el punto que, intentando facilitar las comunicaciones entre Madrid y Barcelona, en tan solo de 6 jornadas, una diligencia unía, en verano, una ciudad con otra no pudiéndose preveer cuanto tiempo duraba semejante recorrido en los días de invierno. Junto a la economía formulaba en los años de Carlos III, un conjunto de reformadores van a concebir textos en los cuáles apuntan la necesidad de incrementar el transporte por carretera, organizando las posadas a lo largo del camino. Su intención no solamente será potenciar éstos (lo cual significa aumentar el tráfico de mercancías), sino plantear la necesidad de organizar, a través de las posadas, elementos de riqueza en zonas que hasta el momento están despobladas: además, al plantearse mejorar las posadas existentes en los caminos españoles —constantemente criticadas y censuradas por los viajeros extranjeros— se intenta dar a esa *«imagen del reinado»* que anteriormente comentábamos al destacar los cambios introducidos en los momentos de Carlos III. Tanto da entonces que nos refiramos al largo Memorial redactado por el Conde de Aranda sobre la necesidad de mejorar las postas en los caminos de España o que comentemos la propuesta del Padre Sarmiento sobre cómo incrementar las riquezas de las naciones, para lo cual proponía establecer a lo largo de los caminos un abundante número de posadas, de forma que éstas paulatinamente se ampliaran a herrerías, sirviendo las herrerías como elemento de creación de un pequeño núcleo industrial y, así los caminos se convierten en elementos ordenales de riqueza, potenciando la realidad económica. Los caminos juegan pues, un papel especialmente importante en estos momentos de cambio ilustrado: por ello, la casa de Correos en Madrid y las de Postas van a tener una excepcional relevancia como elementos representativos de ciudad y tanto el proyecto que concibe en primer lugar Ventura Rodríguez y que luego continúa Marquet como el que desarrolla Juan Pedro Arnal en 1795, encajan de



2. —José de Hermosilla. Estudio de Campidoglio romano: 1750. «?» (ASF.)



3. —Antonio Fernández. Estudio para un templo. Fa-  
chada. 1750. «?» (ASF.)

forma nítida dentro de las preocupaciones. Analicemos entonces cada uno de los edificios y veamos cual es su realización con la cultura del momento.

Sabemos que tras el incendio del madrileño Alcázar de los Austrias, en 1734, habían comenzado a llegar a la Corte de los Borbones un crecido número de arquitectos italianos y franceses, que modificaron el panorama cultural español de principios del siglo XVIII, al introducir una nueva valoración como es la del arte de Corte. Aquellos artistas —muchos de aquellos arquitectos— llegaron con una experiencia constructiva si bien de otros, por desgracia, desconocemos cuales fueron sus obras antes de salir de Italia: en este sentido existe una reflexión a plantear y es contrastar y establecer diferencias entre la obra de Juvara, Sachetti o Ruta frente a otros como pudieron ser Bonavía, Rabaglio o Bernasconi... Parece evidente que los segundos fueron los encargados por desarrollar lo que en los momentos del reinado de Fernando VI se entiende como Arte de Corte, mientras que los primeros, por el contrario, fueron quienes difundieron en España los supuestos, ampliamente conocidos en Italia, como son los del barroco clasicista, jornadas en la España de 1740, donde todavía se mantienen y desarrollan las propuestas que formula Churriguera, Rivera, Tomé...

31

Desde esta opción, y con vistas a clarificar y explicar el panorama arquitectónico español, sería importante señalar la existencia de tres líneas distintas: en primer lugar, la de aquellos arquitectos italianos y franceses —cultos— que defienden un barroco clasicista; en segundo lugar, un grupo de arquitectos que, frente al barroco clasicista propuesto en Italia, propugnan las opciones de un Arte de Corte entendido en términos franceses, desarrollando en los Sitios Reales una arquitectura barroca que poco tiene que ver con los conceptos que mantenían Bibiena o Juvara; en tercer lugar, la creación de un grupo de españoles jóvenes que desempeña un excepcional papel al ser la generación del cambio frente a los esquemas del barroco: y en este sentido importa comprender cómo el incendio de 1734 tuvo consecuencias claves para el posterior desarrollo de toda la arquitectura ilustrada, puesto que en la obra no solamente participaron los grandes maestros italianos —avalando así la opción del barroco clasicista—, sino que también se creó en el interior de la fábrica una llamada **Escuela de Palacio** en torno a la cual se agruparon los jóvenes españoles que, posteriormente, seguirán los supuestos de sus maestros italianos. Ello va a ser importante porque, por vez primera, existe entre los arquitectos madrileños un grupo de jóvenes no formados en la vieja práctica del barroco —no formados en la repetición de los modelos del maestro— sino, por el contrario, en el conocimiento y en la discusión en torno a las referencias clasicistas. Estudiemos pues esta opción como la pauta que desarrollara, en los 60 años siguientes, la llamada Arquitectura de la Razón.

La **Escuela de Palacio** engloba fundamentalmente a tres figuras: José de Hermosilla, Ventura Rodríguez y Diego de Villanueva. Los tres ingresan en la obra del Palacio Real como aprendices en la década de los 40, y en los años siguientes van a desarrollar cada uno de ellos una opción distinta: Hermosilla marcha pronto a Roma, gozando así de la recién instituida «Pensión de Roma» y sabemos —por lo estudiado en otros momentos— como en Roma se dedicó a la copia de los modelos de lo antiguo, dibujando y analizando a los maestros del clasicismo entre los que él destaca Miguel Angel en el proyecto del Campidoglio, y al mismo tiempo define una reflexión sobre la arquitectura clasicista francesa —la pauta a Soufflot es clara—, imagen que poco tiene que ver con la que algunos otros mantienen sobre los supuestos del barroco clasicista. Ventura Rodríguez, por el contrario, intentará mantener los supuestos aprendidos de los italianos sobre el barroco clasicista y, al jugar esta carta —como estudió en su momento Kubler—, retoma ciertas opciones establecidas por Vittone sin comprender que las propuestas que aquel formulaba habían sido concebidas en 1720 y que poco tienen que ver con la arquitectura que se defiende en Europa en torno a la década de 1750. Diego de Villanueva, por último, representa la tercera opción dentro de la arquitectura española: el individuo preocupado por la teoría, por el conocimiento, el arquitecto que comienza a leer los textos de Laugier, Algarotti o Cochin y que se plantea una importante duda sobre cual es el sentido y cual debe de ser el alcance de la arquitectura. Para Villanueva, la preocupación consiste en difundir y dar a conocer estas inquietudes, y así, en un pequeño texto titulado **Papeles Críticos de Arquitectura** y concebido en forma de once cartas, expone al lector su duda: rechaza los viejos modelos del barroco —no por ser correctos o incorrectos, sino porque se adoptan formalmente, sin discusión— y señala como la Razón debe de prevalecer sobre el uso, sobre las costumbres, proponiendo al arquitecto una formación teórica muy distinta, a la que poco antes —en 1719— señalara Ardemans en sus «Ordenanzas» que debía tener el arquitecto. Para Villanueva, hermanastro de Juan, es necesario que el arquitecto conozca las referencias a la antigüedad, que reflexione sobre qué significa el pasado, que establezca una capacidad de abstracción y que nunca, hasta el momento, había desarrollado.

Estos tres arquitectos definen pues una línea propia dentro del pensamiento arquitectónico, paralela y contraria al mismo tiempo a la opción de aquellos viejos barrocos **mudéjares** que había definido Chueca. Para ellos, la discusión sobre la arquitectura representa no sólo la defensa de un modelo frente a otro, sino, y sobre todo, la investigación sobre un saber hacer frente a un uso convertido en norma. Pero si Hermosilla y Diego de Villanueva pretenden integrar las reflexiones españolas dentro de un contexto ilustrado francés o italiano, Ventura Rodríguez entiende la propuesta de forma parcial, y por ello en él apare-



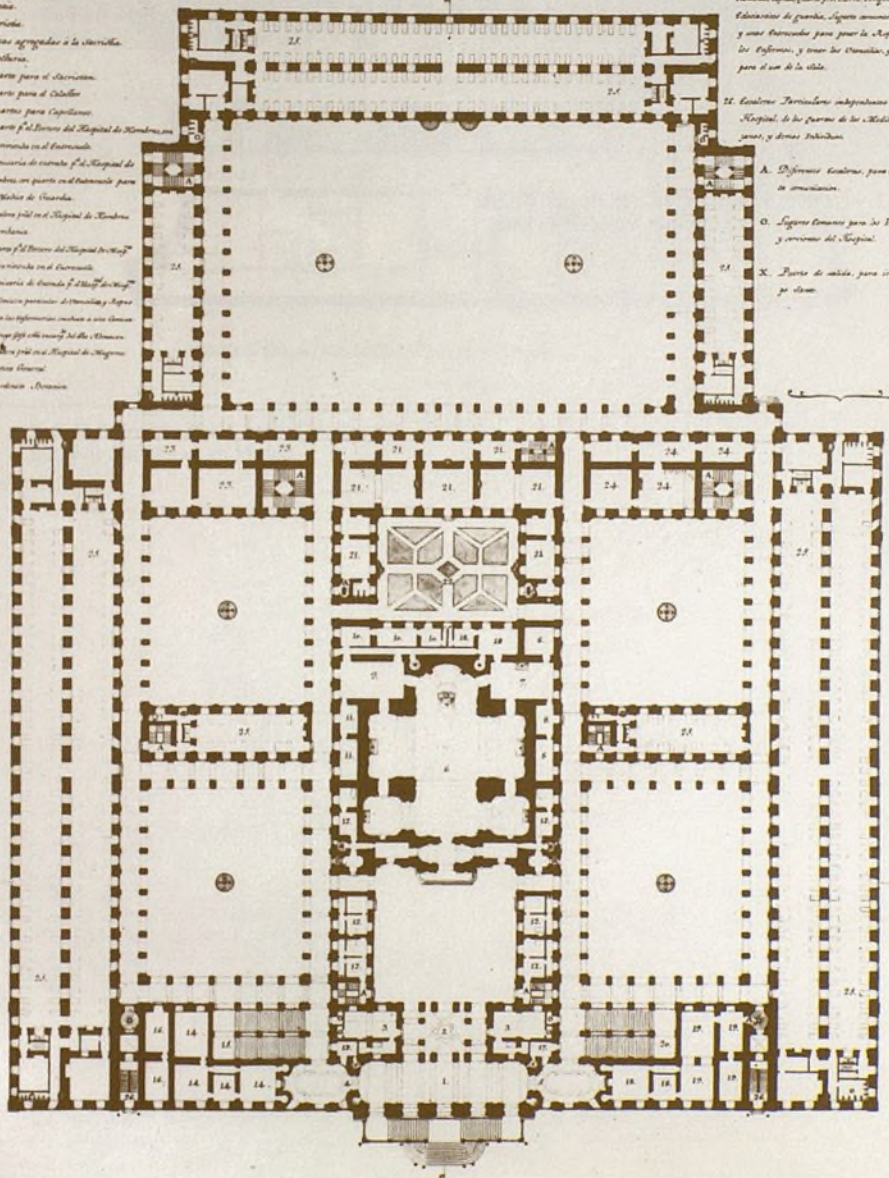
4.—Francisco Sabatini y José de Hermosilla. Hospital General. Maqueta Gil de Palacio. (Museo Municipal.)

# Plan del Piso bajo del Hospital General.

## EXPLICACION

1. Altos Puercos.
2. Puercos y manera de Nido de la Iglesia.
3. Cuerpo de Guardia.
4. Entrada al Hospital de Hambra.
5. Entrada al Hospital de Mayores.
6. Iglesia.
7. Servicio.
8. Puercos agregados a la servidumbre.
9. Calabozos.
10. Cuartos para el Curatorio.
11. Cuartos para el Caballo.
12. Cuartos para Capitanes.
13. Cuartos para el Hospital de Hambra, en un terreno en el extramuro.
14. Comisaria de entrada al Hospital de Hambra, en un cuarto en el extramuro para el Hospital de Guardia.
15. Cuartos para el Hospital de Hambra.
16. Capitanes.
17. Cuartos para el Hospital de Mayores, en un terreno en el extramuro.
18. Comisaria de entrada al Hospital de Mayores, en un terreno en el extramuro.
19. Almacenes para el Hospital de Mayores y para las diligencias de Hambra y para las diligencias de Mayores a una distancia de un quarto de legua del Hospital de Mayores.
20. Puercos para el Hospital de Mayores.
21. Puercos de Guardia.
22. Puercos de Guardia.

23. Puercos de Guardia para el Hospital de Mayores, y Puercos de Guardia para el Hospital de Hambra, y Puercos de Guardia para el Hospital de Guardia.
24. Puercos de Guardia, para el Hospital de Mayores.
25. Almacenes para el Hospital de Mayores, y para el Hospital de Hambra, y para el Hospital de Guardia.
26. Almacenes de Guardia, para el Hospital de Mayores, y para el Hospital de Hambra, y para el Hospital de Guardia.
27. Almacenes de Guardia, para el Hospital de Mayores, y para el Hospital de Hambra, y para el Hospital de Guardia.
28. Almacenes de Guardia, para el Hospital de Mayores, y para el Hospital de Hambra, y para el Hospital de Guardia.
29. Almacenes de Guardia, para el Hospital de Mayores, y para el Hospital de Hambra, y para el Hospital de Guardia.
30. Almacenes de Guardia, para el Hospital de Mayores, y para el Hospital de Hambra, y para el Hospital de Guardia.
31. Almacenes de Guardia, para el Hospital de Mayores, y para el Hospital de Hambra, y para el Hospital de Guardia.
32. Almacenes de Guardia, para el Hospital de Mayores, y para el Hospital de Hambra, y para el Hospital de Guardia.



5.—Francisco Sabatini. Hospital General. Planta del piso bajo. (ASF.) 1769.

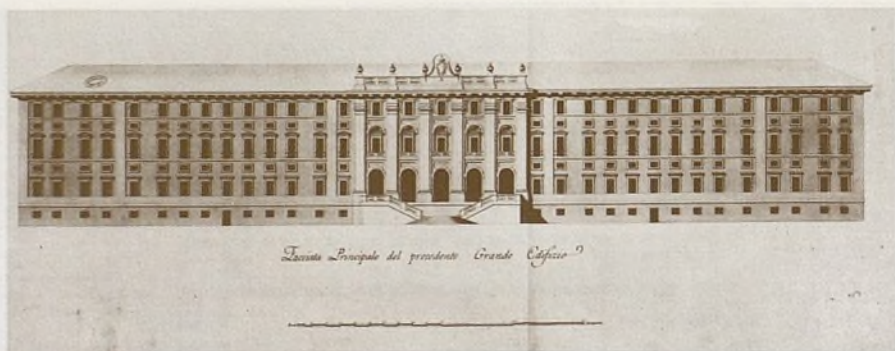
cen ciertas contradicciones como es mantener esquemas barrocos en la planta de la iglesia, mientras que, en fachada, repite y mantiene una opción clasicista, sustituyendo la vieja máscara definida por Churriguera y utilizando ahora pilastras, paramentos lisos, que sustituyen a la vieja decoración barroca: Chueca estudió el ejemplo concreto de la pequeña iglesia de San Marcos en Madrid, y en este sentido señalaba cómo los esquemas barrocos en planta correspondían a los definidos en la turinesa de San Felipe de Neri. Sin embargo, estas tensiones no solamente coexisten, sino que además plantean un importante número de polémicas (en ocasiones acaloradas) en el interior de la recién creada Academia de San Fernando; y será la Academia el punto fundamental de la reflexión sobre la arquitectura, el lugar donde estas preocupaciones se debatan y se enfrenten.

La Academia de San Fernando había sido creada como Academia Preparatoria en 1744. En un principio, fueron los artistas barrocos los defensores del Arte de Corte, propugnado y aceptado por los partidarios de Fernando VI, quienes coparon los cargos de la Academia: a menudo los extranjeros recibían directamente los máximos honores —eran nombrados Directores Generales—, y se producían situaciones un tanto ridículas cuando sabemos, por ejemplo, como ni Carlier, ni Marquet o Sachetti hablaban castellano, teniendo que tener a su disposición el grupo de jóvenes arquitectos de la Escuela de Palacio, quienes traducían sus clases y les posibilitaban ser comprendidos por los alumnos de la Academia. Lo que ocurre, en los primeros años de vida académica, es que la Corporación se entiende como un elemento capaz de generar, mantener y perpetuar los modelos del barroco clasicista. Entendida como contraria a la arquitectura de Riviera y Churriguera, la referencia a Marquet, Sachetti, Juvara... va a cobrar una singular importancia. Sin embargo, pronto entrará en la Academia un factor desconocido hasta el momento y que tiene gran importancia: aparece una aristocracia ilustrada, consciente y conocedora de los supuestos teóricos que en esos mismos años se esbozan y difunden en los países europeos, y lo pone entonces la sustitución del viejo modelo barroco por los estudios de la antigüedad, y por una reflexión sobre aquellas referencias que, en esos momentos, se definen en Francia e Italia. En este sentido, la polémica que enfrenta, por ejemplo, a Mengs con la Junta de la Academia es ilustrativa: Mengs —que, en teoría, llega traído por la aristocracia española ilustrada, y es defensor de los estudios de la antigüedad— no comprende que el artista sufra cortapisas en su labor por parte de una Comisión o Junta en la Academia, compuesta no por iguales suyos sino por los nobles aristócratas; Mengs no se percibe, en este momento, que su deseada comisión de artistas en realidad le hubiese puesto una línea de actuación bien distinta, intentando hacer perdurar los esquemas y modelos aparecidos en los años anteriores mientras que, por el contrario, la Junta Ordinaria intenta desarrollar el estudio de la antigüedad, defendiendo y estableciendo el concepto tantas veces

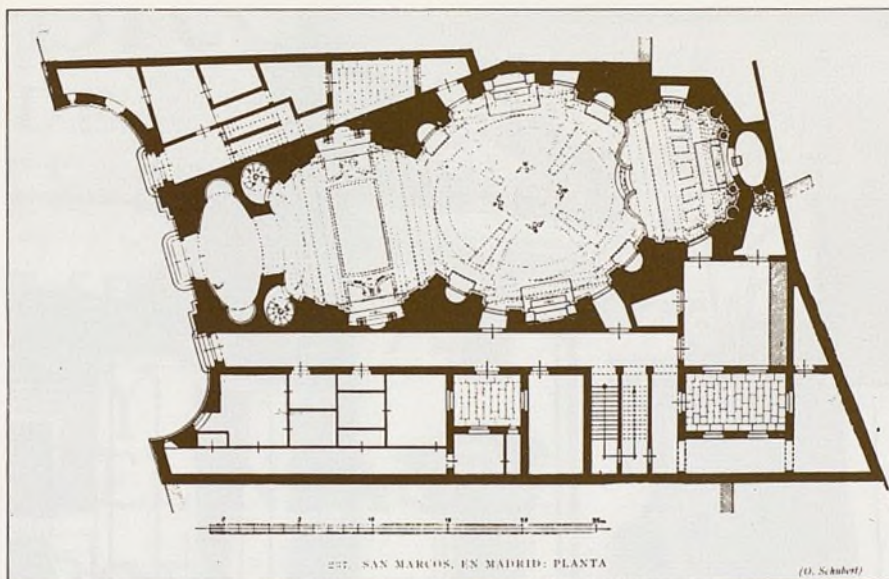
citado **despotismo ilustrado**. Las tensiones entre la aristocracia ilustrada y viejos artistas barrocos va a dar al traste con el proyecto de Academia tal y como se piensa inicialmente, saliendo vencedores de esta disputa los jóvenes ilustrados. Al poco, casi a los 15 años de haberse constituido la Academia de San Fernando, los supuestos esbozados por Olivieri o Felipe de Castro, por arquitectos como Ventura Rodríguez o pintores como Conrado Guiaquiento, caen completamente en desuso y en la propia Academia comienza a generarse un ambiente de discusión y de investigación sobre la historia que poco tiene que ver con lo esbozado en los momentos fundacionales. En este sentido, una anécdota (aparentemente sin importancia, pero en realidad —como he señalado en otras ocasiones— con una alta significación conceptual) refleja los cambios habidos en la Academia: Felipe de Castro y Ventura Rodríguez deben, en torno a 1760, abandonar la Academia al haber sido desterrados por el Rey, debiendo Rodríguez residir en Valladolid hasta que no pida perdón por un suceso ocurrido en la propia Academia y consistente en haber encerrado en el calabozo de la misma a un visitante. Aparentemente el hecho no tiene mayor trascendencia: un simple abuso de poder quizás reflejara un temperamento vivo por parte del artista; la realidad, sin embargo, es otra bien distinta. Ventura Rodríguez lleva al calabozo de la Academia al Director del periódico ilustrado más importante de estos momentos: **El Mercurio**, que está difundiendo, con su publicación, la necesidad de ajustar y adaptar la arquitectura a los supuestos ilustrados que en esos momentos se defienden y difunden desde Francia. Gráez es un publicista, un ilustrado que pretende, sobre todo, sustituir viejos modelos y plantear una necesidad nueva: intenta que el hombre siga a la Razón, que se sustituyan las viejas formas barrocas por una discusión nueva en la cual tendrán cabida, precisamente, los recursos de la historia. En algún sentido su postura es similar a la que Diego de Villanueva ha planteado pocos momentos antes, cuando en sus **Papeles Críticos** avanzaba esta idea: «... cualquier alumno, con copiar los dibujos de su maestro, se cree ya arquitecto. El uso se ha convertido en ley».

Señalar que el uso se convierte en ley significa poner en cuestión el proceso de proyectación que ellos consideran vacío de intenciones, puesto que no existe reflexión sobre la utilización de los elementos del lenguaje ni tampoco sobre cómo componer éstos: a cambio, su propuesta es empezar a analizar la historia, a valorar los monumentos pertenecientes al pasado y en plantear la modificación de los supuestos urbanos.

Ventura Rodríguez es entonces, en estos primeros años de la década de 1760, el arquitecto que va intentar ajustarse a las nuevas propuestas, sin rechazar al mismo tiempo los viejos supuestos; en él se refleja claramente la contradicción, y, en este sentido, el ejemplo que ya he comentado de la iglesia madrileña



6.—Francisco Sabatini. Fachada del Hospital General de Madrid. 1769 (Archives Nationales de Paris).



7.—Ventura Rodríguez. Planta, según Chueca, de la Iglesia de San Marcos en Madrid.

8.—Diego de Velázquez. Pintura del interior de la Iglesia de San Marcos, pintada para el conde de Aranda y donada al conde. 1754.

de San Marcos, refleja una situación existente años antes: en la iglesia de Madrid, define una planta y un alzado claramente contradictorios; puesto que cada uno de ellos se ajusta a un supuesto distinto; la planta, se entiende, como reflejo de un saber barroco, y el alzado, por el contrario, adopta ahora las nuevas soluciones formales propuestas por el clasicismo. Pero si en San Marcos el proyecto era síntesis de la contradicción, en el proyecto que él concibe entre 1756 y 1760 para la casa de Correos, demuestra haber asimilado, ahora perfectamente, las pautas de un saber hacer distinto, al reflejar en la propuesta una lección sobre el clasicismo francés que no había sido, hasta el momento, ensayado en España. Por encima de un ejercicio sobre el lenguaje clásico, Rodríguez demuestra en la casa de Correos su saber hacer como gran arquitecto; señala claramente cual es la vocación del edificio y plantea —y resume— de qué modo es necesario pues reorganizar la plaza, entendiéndose ahora un simple ejercicio arquitectónico (la definición de un edificio representativo de la nueva burocracia) como propuesta de transformación radical del entorno urbano, sustituyendo además el poder representativo de las iglesias existentes en la plaza y llevándolo hacia el nuevo símbolo del poder que es la Administración.

El proyecto para la casa de Correos es, en mi opinión, uno de los grandes ejemplos del conocimiento arquitectónico de Ventura Rodríguez, pero en él existe un error estratégico importante que, a partir de ese momento, el arquitecto intenta modificar: su referencia a la arquitectura francesa y su sustitución por modelos pertenecientes a la órbita italiana. Ya en el proyecto para el Hospital General de Madrid, Ventura Rodríguez había señalado la necesidad de repetir los dibujos de Mansart en los Inválidos, señalando como aquel era, en realidad, el modelo de arquitectura. A partir de 1760, por el contrario, señala cómo es preciso dirigir la atención hacia los maestros italianos, conocer cuáles son las tensiones y discusiones existentes en aquella otra cultura y, lo que es más importante, participar en el estudio de la antigüedad.

Ventura Rodríguez nunca marchará a Italia, si bien sabemos que siempre se arrepentirá de esta carencia cultural. En un cierto momento es nombrado Arquitecto de Honor de la romana Academia de San Lucca, y por ello, cuando él se encargue de la formación de su sobrino —Manuel Martín Rodríguez—, siempre insistirá en la conveniencia de que aquel se forme en la teoría, que conozca las discusiones desarrolladas por los arquitectos italianos y, lo que es más importante, que acepte en algún sentido las indicaciones teóricas que en su día había marcado Diego de Villanueva. Pero si Rodríguez no va nunca a Italia, quien sí viaja es un grupo de jóvenes arquitectos, algunos de los cuales comprenden perfectamente las nuevas intenciones del clasicismo, mientras que otros, por el contrario, únicamente pretenderán buscar en aquel país los maestros italianos de sus maes-

tros españoles, sin comprender que aquellos llevan ya un importante retraso frente a las nuevas preocupaciones que en estos momentos se desarrollan.

José de Hermosilla es sin duda el arquitecto español que viaja a Roma en la década de los años 40 y que conecta, de forma más imponente, con las primeras preocupaciones teóricas. Ingeniero Militar, autor y partícipe en importantes proyectos de Ingeniería Militar, Hermosilla desarrollará, al mismo tiempo que Juan de Villanueva, una importante reflexión sobre lo que significa en estos años el conocimiento de la antigüedad; él, sin embargo, no se centra tanto en un análisis de un viejo pasado pretérito, sino que busca sus referencias entre los arquitectos del Renacimiento romano: dibuja los modelos de Miguel Angel en el Campidoglio, analiza de qué forma soluciona los temas de órdenes clásicos, investiga sobre soluciones tipológicas... Es cierto que también, y al mismo tiempo, Diego de Villanueva desarrolla su análisis sobre la antigüedad, pero entiende ésta desde pautas distintas: para Villanueva, la antigüedad es ahora el pasado pretérito y en el pequeño manuscrito que concibe en su «Colección de diferentes pensamientos, unos inventados y otros delineados» dibujado en 1774 (y propiedad de D. Luis Moya) refleja cómo, para él, el estudio del pasado consiste en analizar tanto las pirámides egipcias como la Rotonda romana, los obeliscos, las ruinas griegas... Para él, y esto es importante, toda la historia es, al mismo tiempo, punto de referencia fundamental, y tanto da pues que estudie la arquitectura de un continente o de otro: entiende que en cualquiera de aquellas opciones existe un modelo de arquitectura, y es la búsqueda e investigación de este modelo lo que va a generar su razonamiento.

36

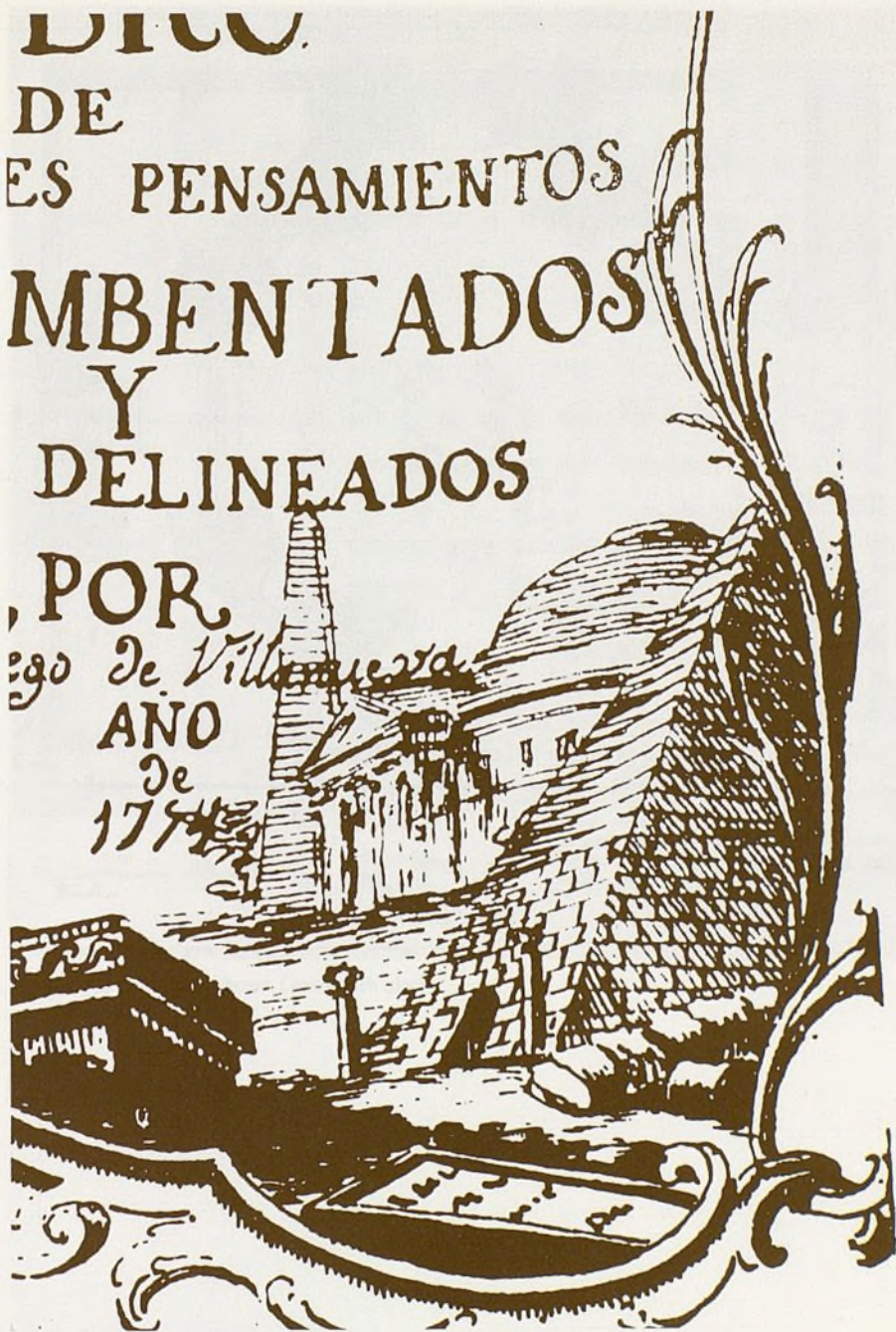
La opción de Hermosilla era distinta a la de Villanueva: para él, la historia no es una opción alternativa, comprende que tomar como referencia los edificios del pasado no supone realizar un cambio radical y absoluto sino que, por el contrario, significa volver a las fuentes; no a las fuentes que Miguel Hernández establece cuando copia a los maestros Sachetti o Juvara, sino precisamente a los arquitectos del Renacimiento que establecieron las pautas sobre un nuevo clasicismo. Por ello, cuando desde la Academia de Madrid Sachetti critique los envíos que éste realiza sobre sus estudios de los monumentos romanos, su propuesta es terminante: frente a la crítica del Campidoglio y del Palacio de los Senadores, señala como Sachetti, a pesar de su fama y de su importante papel en Madrid, ignora lo que significa y supone la arquitectura de Miguel Angel, no ha visto nunca (o por lo menos, medido) los ejemplos que él da, y en este sentido censura que no valore lo que supone el estudio del clasicismo, extrañándose que un arquitecto pueda mantener los supuestos del barroco clasicista sin haber analizado, paralelamente, la necesidad de una reflexión sobre el clasicismo. Prueba



8.—Ventura Rodríguez. San Marcos. Fachada. Madrid.

LIBRO  
DE  
ES PENSAMIENTOS  
INVENTADOS  
Y  
DELINEADOS

por  
*Diego de Villanueva*  
AÑO  
de  
1774



9.—Diego de Villanueva. Frontispicio del manuscrito  
«Libro de Diferentes pensamientos unos inventados y otros delineados». 1754.

de ello es que a su vuelta a España, Hermosilla recibe —en torno a 1760— uno de los más importantes encargos de la Academia como es marchar a Córdoba y Granada y efectuar allí un levantamiento de las ruinas árabes.

José de Hermosilla marcha a Andalucía, acompañado por dos jóvenes alumnos de la Academia como son Juan Pedro Arnal —autor, dos años más tarde, de la casa de Postas— y de Juan de Villanueva, sin duda el más brillante arquitecto español del siglo XVIII. El viaje va a tener importantes consecuencias porque, en primer lugar, Hermosilla plantea una reflexión paralela a la que en esos momentos desarrollan los ingleses y franceses en Roma: estudia las ruinas árabes, levanta planos de las mismas, mide los restos y, lo que es más importante, entiende que la antigüedad refleja una forma de valorar lo pintoresco sino que encierra, a su vez, una importante lección de arquitectura; comprende que es necesario obtener esa lección de arquitectura, y para ello los planos que remite a la Academia —y que por desgracia sólo son publicados muchas décadas más tarde— en lugar de ofrecer vistas pintorescas o prerrománticas de las ruinas son, por el contrario, importantes documentos arquitectónicos: establece plantas generales, dibujos alzados, secciones, plantas de sótanos cubiertas... Hermosilla —y con él los dos jóvenes que le acompañan— da a entender un tema importante como es la vuelta al estudio sobre la historia, destacando la conveniencia de estudiar los testimonios del pasado y estableciendo cómo no existen diferencias entre el estudio de la arquitectura griega, el análisis de la arquitectura romana o de la árabe o china: todas ellas fueron propuestas formuladas por el hombre en el pasado. y en ellas se encierran importantes conocimientos de arquitectura que, en los momentos de crisis frente al origen del barroco, se pueden analizar y tienen un importante alcance y valor.

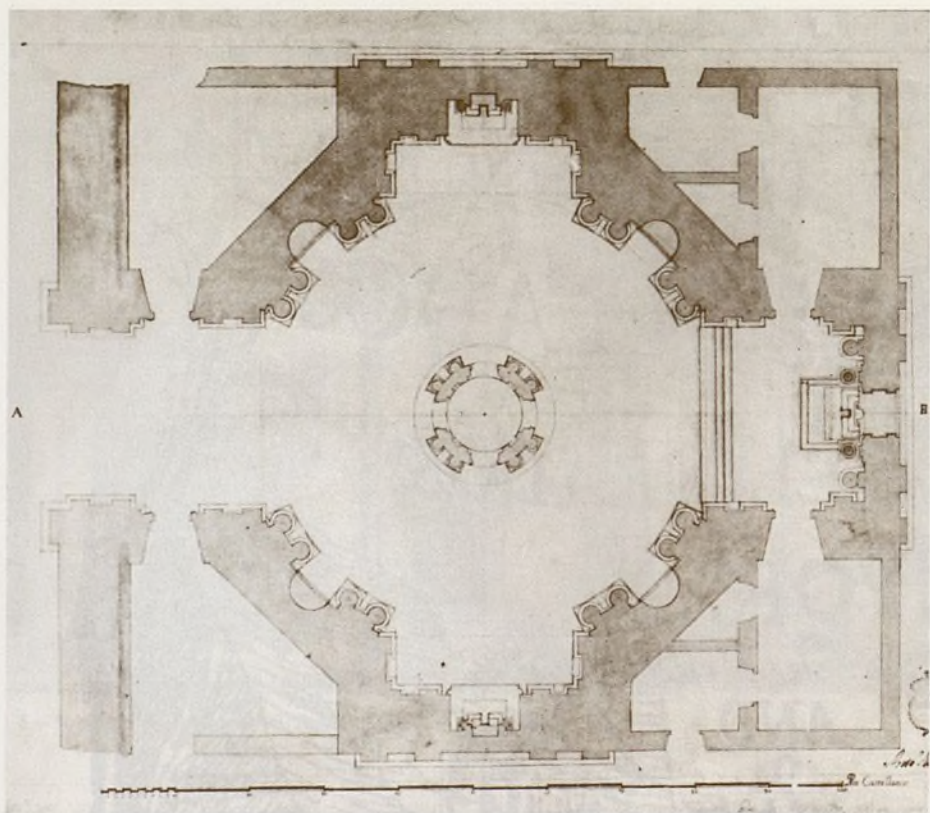
37

Hermosilla ha sido punto clave en la reflexión sobre la historia, y por ello se va a enfrentar a Ventura Rodríguez, ofreciendo tanto un conocimiento directo como un análisis sobre el estudio de los restos romanos: pero frente a ellos (frente a estos dos personajes, con dos opciones distintas) existe un tercer individuo más teórico y posiblemente menos arquitecto que es Diego de Villanueva. Sabemos, por sus publicaciones, como tradujo a Vitruvio, como dio además a conocer una colección de pequeños textos de arquitectos europeos de esos años (Algarotti, Lagier, Cochin...) sobre el sentido de la ornamentación y la significación de la nueva composición, al tiempo que dibuja una colección de propuestas en las cuales refleja su preocupación por el ideal clásico. En Villanueva aparece, del mismo modo que también había aparecido en Ventura Rodríguez, una contradicción destacable: cuando en un cierto momento reforma el proyecto concebido por Churriguera para el Palacio de Goyeneche —lugar donde se va a instalar, en la calle de Alcalá, la Academia de San Fernando—, lo único que hace es susti-

tuir los viejos grutescos y rocallas por un nuevo orden clásico, dórico, eliminando la decoración existente en los balcones y planteando una búsqueda de modelo formal clasicista que nada tiene que ver con las preocupaciones que él está defendiendo. En la contradicción se sintetiza el cambio de máscara: no comprende que —frente a todo lo que él está escribiendo y propugnando— la alternativa arquitectónica no consiste en sustituir una referencia por otra, ni en eliminar los grutescos introduciendo en su lugar órdenes clásicos. De hecho ésta es una de las censuras que formula, de forma más violenta, contra la operación que Miguel Fernández lleva a cabo en la iglesia de San Antonio de los portugueses. Pero no es esta la única contradicción que aparece en su obra teórica: en su cuaderno de dibujos de los **diversos pensamientos** mezcla, paralelamente, los estudios historicistas de obeliscos, rotondas y pirámides con referencias a ejemplos de una arquitectura barroca francesa que pueden recordarnos también el proyecto de los Inválidos en París. La contradicción está presente pues en estos primeros momentos de la arquitectura ilustrada, y esta contradicción se refleja también en el interior de la Academia, donde Villanueva juega un importante papel —Teniente Director de Arquitectura—, donde Ventura Rodríguez sigue contando con importantes apoyos y ayudas y donde, al mismo tiempo, la búsqueda de racionalidad existente en Hermosilla trasciende a los proyectos de Arnal y Juan de Villanueva.

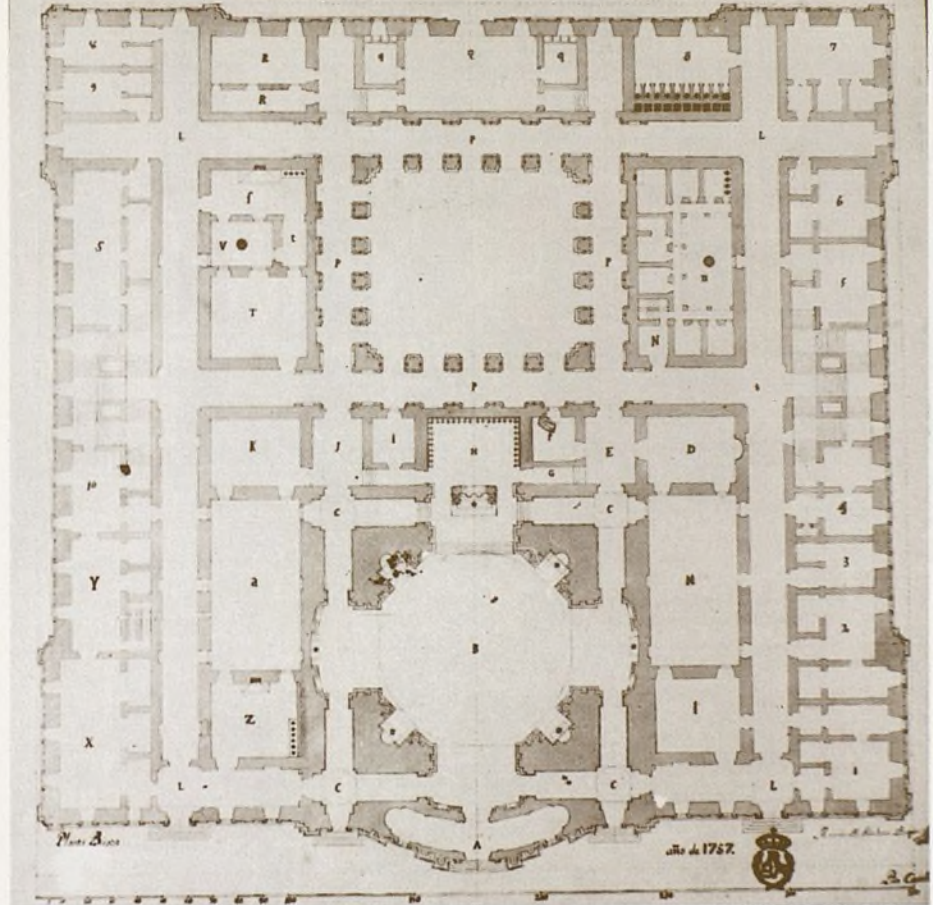
38

Poco antes he comentado, tomando como pretexto el asunto Gráez la importancia que tienen las publicaciones en estos años: pretendiendo difundir los modelos franceses y, lo que es más importante, las discusiones y polémicas mantenidas en la Academia de París, el «Mercurio» ofrece no sólo una notable colección de textos teóricos sobre la arquitectura y sobre su nuevo sentido sino que, y como veremos años más tarde, un estudioso como es Benito Bails simultanea su trabajo como Teniente Director de Matemáticas en la Academia de San Fernando con el cargo del Redactor del Mercurio, dando también a conocer desde esa publicación noticias sobre la necesidad de instalar fábricas, de potenciar adelantos industriales, de fomentar la riqueza de las naciones y, lo que es más importante, destacando y señalando la conveniencia y necesidad de potenciar la capacidad de razón en el hombre. Pero si en estas tres tensiones, estos tres arquitectos reflejan opciones paralelas distintas, no podemos olvidar un hecho que se produce en torno a la década de los sesenta: la sustitución del viejo núcleo de arquitectos del barroco clasicista —de aquellos franceses e italianos que en un cierto momento, en la Corte de Fernando VI, potenciaron y fomentaron las soluciones del llamado arte de Corte— por un grupo de arquitectos que acompañan a Carlos III a su llegada a España, y que van a establecer unos nuevos supuestos, distintos entonces a los desarrollados por Juvara, Sachetti o por Bonavía o Rabaglio.



10.—Antonio Machuca. Planta de una iglesia octogonal. 1763. ASF.

Arquitecto. En un Quadrado de treceenta y cinco pies de linea, dispone un Convento con su Iglesia, y Oficinas correspondientes para treinta Religiosos: demostrandolo todo en dos planos, baxo y principal, y dos abstracciones geometricas, una de la fachada, y otra de un corte interior.



11.—Antonio de Machuca y Bargar. Convento con iglesia y oficina. 1757. ASF.

El D. D. Titular de la Real Academia de San Fernando, Excmo. Sr. D. Juan de Velasco, Marqués de San Vicente, etc.

He comentado, al tratar de la transformación urbana de Madrid en los momentos de Fernando VI y Carlos III, cuál es la opinión que le merece al Rey aquel poblachón que parecía una burgata africana: acostumbrado a su Palacio de Caserta, teniendo como arquitectos a Vanvitelli, Fuga y Piranesi, parece claro que Carlos de Borbón, al llegar a Madrid y convertirse en Carlos III, encuentra en esta ciudad unos problemas de naturaleza distinta a los que había conocido en Nápoles: y no cabe duda que su llegada tuvo que ser un importante choque, cuando menos cultural. No conviene olvidar, que el arquitecto que había concebido el Palacio de Caserta es Vanvitelli; a través de la correspondencia que mantiene con su hermano, sabemos que quiso seguir a Carlos de Borbón a su nuevo reino, y ante la imposibilidad de realizarlo —el Rey deseaba que se finalizaran las obras del Palacio napolitano— Vanvitelli envía a su discípulo Francisco Sabatini para que prepare, de alguna forma, su futura llegada a Madrid: Sabatini traiciona el deseo del maestro, impedirá por todos los medios su llegada y se convierte entonces en el hombre de confianza de la Corte de Carlos III. La influencia de Sabatini en España tuvo que ser destacable: es difícil explicar cómo y de qué forma logró desplazar a todos los arquitectos españoles que venían trabajando en Madrid y cómo, por ejemplo, logra minimizar las pretensiones de Ventura Rodríguez que, a partir de ese momento, tiene que refugiarse en los organismos de la vieja burocracia española, los Consejos, para desarrollar desde allí su actividad, puesto que ha quedado también marginado —por causas teóricas y no políticas— de la Academia de San Fernando. De ese modo Sabatini, sin rival posible en el mundo de la arquitectura, se convertirá durante casi veinte años en el portavoz de las obras reales y los proyectos de mayor envergadura. Desde sus primeros años, desde 1759, inicia una notable labor como arquitecto real, y de su actividad como arquitecto de la Corona una anécdota puede servir de referencia: cuando en 1766 estalla el motín de Squilache, cuando el pueblo de Madrid —alentado por los partidarios del Conde de Aranda, del Partido Aragonés— decide quemar la casa del Primer Ministro del Rey y, al no encontrarlo, continuarán su marcha en dirección a una segunda residencia, apedreando entonces la casa del arquitecto del Rey, es decir, de Francisco Sabatini.

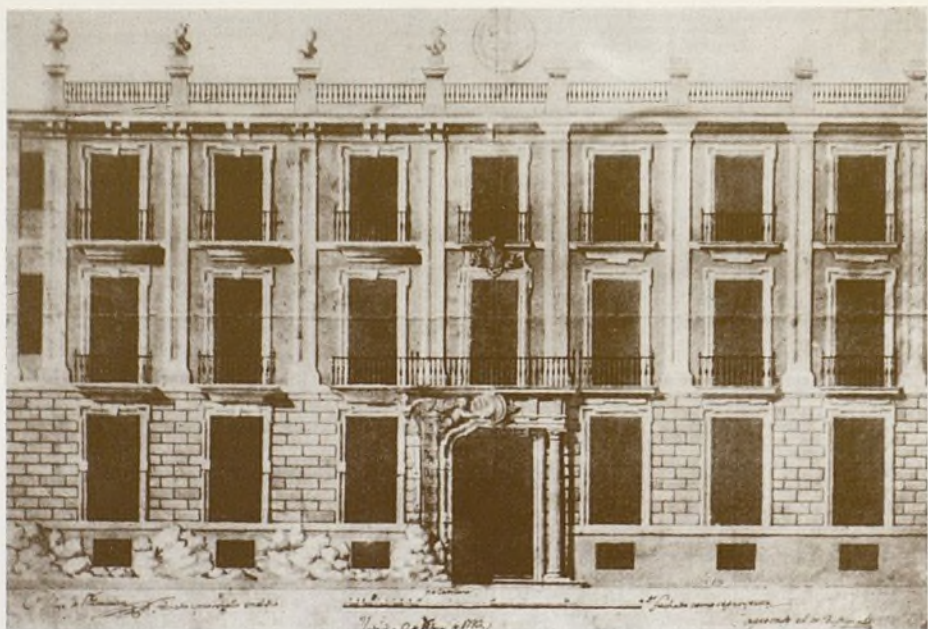
Sabatini organiza, desde los primeros años de la década de los sesenta, una notable colección de proyectos, algunos de los cuales he comentado anteriormente: diseña el edificio de la Aduana, da dibujos para la Puerta de Alcalá —para lo cual deberá concursar contra Hermosilla y Rodríguez, dando tres proyectos que publiqué en otra ocasión— define, a la muerte de Hermosilla, el cambio que debe introducirse en la planta del Hospital General de Madrid y, lo que es más notable, introduce las pautas del clasicismo, que poco tienen ya que ver ni con las opciones esbozadas por Marquet —al proponer los supuestos del barroco francés—, ni tampoco con las intenciones de Ventura Rodríguez, Villanue-

va o Hermosilla. Sabatini continúa en Madrid una línea arquitectónica esbozada por Fuga en torno a 1740, planteando la reconversión hacia un nuevo uso del lenguaje clásico y señalando —y ésta es sin duda su innovación más importante— una reflexión basada en la práctica de saberlo hacer a mano que contrasta con la del resto de los arquitectos de su momento. He señalado, al destacar el proyecto de Ventura Rodríguez para la casa de Correos, su excepcional propuesta al jugar con la plaza y potenciar la imagen de un edificio exento: pero Sabatini, al concebir el proyecto de la Aduana, responde de una forma claramente distinta porque para él lo principal es la calle, la gran fachada del edificio, y en este sentido su proyecto de Aduana coincide con el que desarrolle años más tarde, para reorganizar el Hospital General, proponiendo dar vuelta a la opción de Hermosilla y definiendo una gran fachada que corriera paralela a la calle de Atocha, presentando entonces el proyecto madrileño una evidente similitud con el napolitano Albergo de los Pobres de Ferdinando Fuga.

40

De todo este conjunto queda clara cuál es la lógica y en qué línea se inscribe el proyecto de casa de Correos: la novedad radica en la voluntad de establecer un edificio exento, en plantear una intervención de la trama urbana (cortando y limitando la antigua calle de la Paz y estableciendo una nueva calle, paralela a la plaza, de forma que el edificio pudiera tener una cuarta fachada). Al mismo tiempo reorganiza la plaza, señala lo que significa la adopción de un lenguaje próximo al clasicismo francés. Debido a ello, Marquet será criticado por los ilustrados de su momento, quienes censurarán que la casa sea proyectada —dirán— por un empedrador, rechazando la propuesta de Ventura Rodríguez: **«al arquitecto la piedra, la casa al empedrador»**. ¿Por qué durante tantos años se repite el tópico? La explicación creo que debemos buscarla en las fuertes tensiones políticas que se están gestando, en esos años, entre los partidarios de una deseada intervención española en el control político del país, dando así de lado al importante papel que mantienen tanto franceses como italianos. Indudablemente, las críticas en este caso no son justas, puesto que demuestran, además, un alto grado de desconocimiento frente a la arquitectura que define, en esos momentos, el clasicismo de Luis XV; al criticar a Marquet se cree defender a Ventura Rodríguez, sin comprender que éste, en realidad, está siguiendo los modelos franceses de aquellos años. Por ello es evidente que el análisis de la casa de Correos debe de efectuarse desde el sentido que cobra en estos años la adopción de un modelo francés frente a las propuestas italianas; y en este sentido, tanto arquitectónica como urbanísticamente, el edificio de la casa de Correos debe de estudiarse desde los parámetros y las referencias de la cultura francesa de esos años.

El edificio de la casa de Postas de Madrid, obra de Juan Pedro Arnal, se proyecta y construye en 1795, fecha por tanto muy diferente a la de 1756



12.—D. Villanueva. Fachada del Palacio de Goyeneche, luego Academia de San Fernando: propuesta de reforma de la fachada concebida por Churriguera. 1777. (MMM.)



13.—D. Villanueva. Fachada de San Fernando. Estado actual. Tachar. Madrid. 1924.

en que Ventura Rodríguez había desarrollado sus primeras ideas para la casa de Correos. Casi cuarenta años separan ambos proyectos y, lo que es más importante, entre ambos queda el reinado de Carlos III: concebida la primera en los últimos años de Fernando VI, la casa de Correos se corresponde a los momentos de Carlos IV y encaja así dentro de una problemática distinta a la esbozada en los años anteriores. Antes, como he destacado, se estaba desarrollando un inicial debate teórico que, treinta años más tarde, no solamente ha evolucionado, sino que incluso ha cambiado en su naturaleza; por una parte los autores de la discusión han desaparecido: Rodríguez ha muerto en 1784, José de Hermosilla ha desaparecido mucho antes, lo mismo que Diego de Villanueva, y con él toda una línea de supuestos teóricos, esbozados en la década de los años sesenta. Ya nada queda, sino el recuerdo, de los libros publicados por el Padre Benavente (**Elementos de toda la Arquitectura Civil**) o por Castañeda (**Los Diez Libros de Arquitectura de Vitruvio, de Perrault**), en los que se proponían importantes innovaciones teóricas: si Benavente retoma el texto de Rieger publicado poco antes en Viena e introducía aportaciones en la valoración de la cabaña como primera vivienda del hombre, Castañeda había incluso ido más allá, señalando como supuesto de una nueva arquitectura clasicista la propuesta del Escorial: sustituía así el frontispicio de Perrault, donde se apreciaba el frente que éste había concebido para el Louvre, y, en su lugar, la musa de la arquitectura señalaba como propuesta paradigmática el Monasterio del Escorial. Es cierto que durante tiempo el edificio se convirtió en referencia: conocemos los dibujos que el propio Hermosilla trazó, los posteriores análisis de Silvestre Pérez, los dibujos que Turrillo realiza en 1787 o las propuestas de Diego de Villanueva; todo ello, sin embargo, en 1795 ha quedado superado por el tiempo, y lo que se busca en estos años no es tanto una referencia teórica sobre la arquitectura como una reflexión sobre qué debe de ser la ciudad, sobre cuál es su entorno y el espacio urbano, sobre cómo se concibe la función en el edificio y cuál es el papel que debe verificar el monumento en la misma. Hace años que Sabatini ha muerto y, por lo mismo, a nadie se le ocurre ya citar una posible influencia del barroco italiano. Los primeros proyectos de Sabatini —aquellos claramente polémicos que se habían enfrentado tanto a las opciones de Rodríguez como a las de Villanueva o Hermosilla—, en los últimos años de la vida del italiano, aparecen, por el contrario, descolgados de una realidad arquitectónica. Existen, y es obvio, pensamientos concebidos desde su cargo como ingeniero militar, las propuestas urbanas de San Carlos en Cádiz o los dibujos que genera para la reconstrucción de Guatemala, tras el terremoto, así lo demuestra. Pero en ellos no existe una evolución sobre la forma de valorar el espacio ni se realiza tampoco una reflexión sobre el cambio del sentido en el lenguaje clásico. Las propuestas se ajustan pues a viejos esquemas que Sabatini perpetúa, perdiendo sus pensamientos todo interés entre el núcleo de arquitectos jóvenes y quedando entonces totalmente marginado de la polémica que

existe ahora en la arquitectura.

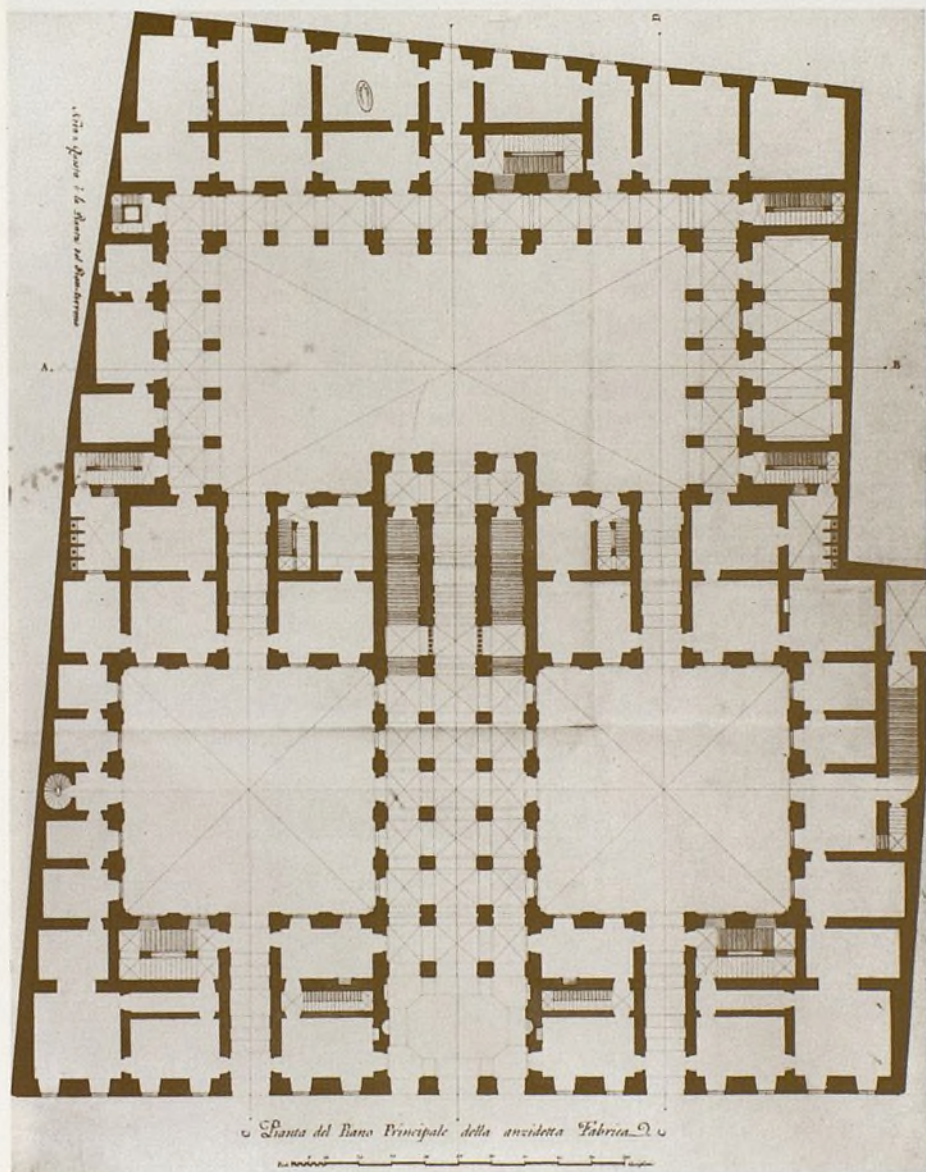
La propia Academia, a su vez, experimenta un importante cambio: las propuestas de Premios ya no tienen nada que ver con aquellos otros temas propuestos en torno a los años sesenta; entonces se entendía que la arquitectura debía de ser alternativa a la opción del barroco, generándose así propuestas donde la discusión del lenguaje primaba sobre cualquier otra; ahora, por el contrario, los temas propuestos en los «premios» señalan un cambio tipológico, definen un nuevo cuadro de necesidades y potencian —y esto es sin duda lo más importante— un tipo de edificios inexistentes hasta el momento y que resumen y definen la preocupación del hombre por asentar las bases de la nueva sociedad. Quedan así lejos los estudios sobre un posible «orden español» que propugnara Lorenzana, y del mismo modo quedan también lejos todas las reflexiones sobre el tema del arqueologismo tal y como lo esbozara Diego de Villanueva.

42

En este cambio tuvo gran influencia un hecho aparentemente erudito: en los últimos años del siglo, los jóvenes pensionados de la Academia francesa descubren que los levantamientos que años antes había realizado Desgodezt sobre las ruinas romanas —y que habían servido como modelo para la formación de varias generaciones de alumnos de Academias— están equivocados: las cotas no se corresponden con la realidad y, en este sentido, ello les induce a plantear la siguiente reflexión; si el levantamiento de los edificios de la antigüedad es equivocado, y a pesar de ello había sido considerado como perfecto por numerosos profesores y arquitectos, ello significa que las medidas en sí no son importantes; lo notable, el tema a estudiar y a reflexionar es fundamentalmente la idea de arquitectura, la «vocación» de las propuestas y, por ello, la reflexión que se empieza a generar en torno a los años noventa es bien distinta a la anterior; algunos de los viejos arquitectos, sorprendidos por el sesgo que cobra la discusión, criticarán y censurarán como arquitectura «fantástica» o «revolucionaria», porque comienza a introducir un cambio radical en el gusto, abriéndose puertas a una valoración sobre monumentos que nunca han existido y que se conciben desde la pretensión de desarrollar los supuestos de un clasicismo, en su opinión, totalmente ajeno a la historia y a la realidad. En este sentido aparece un tema destacable: las traducciones que Arnal realiza en torno a la década de 1780 para la Academia no se corresponden ya con los ejercicios que había desarrollado, junto con José de Hermosilla o Diego de Villanueva, en Granada. Ahora, por el contrario, potencia esas imágenes de una posible «arquitectura fantástica» y prueba de ello es la traducción que realiza del texto de Peyre; en él aparecen edificios concebidos con una escala hasta ahora desconocida, monumentos que nunca pertenecieron al pasado, a pesar, de asumir pautas de un lenguaje clásico.



14.—Vista de la Academia de Francia en Roma, en torno a 1765.



15.—Francisco Sabatini. Aduana de Madrid.  
 Planta piso principal. Archives Nationales.

La crítica a estos dibujos surge desde distintos flancos: por una parte se censura su propia imagen, alegándose que nunca existieron en el pasado; en segundo lugar, se critica, también, su escala monumental, señalándose como en realidad pretenden organizarse como opción alternativa a la ciudad, pretendiendo generar un espacio urbano; por último, se señala cómo sus plantas son indefinidas, siendo así edificios sin función específica. Las tres críticas, y muchas más que se realizan en estos años, son ciertas: en primer lugar, parece evidente que nunca existieron aquellos edificios por más que resulten de componerse en base a elementos de un repertorio clásico; en segundo lugar, es evidente que ponen en cuestión la estructura de ciudad, puesto que a menudo se proyectan y se difunden sus propuestas sin realizarse un estudio de situación, sin plantearse cuál es su ubicación: es entonces más importante el edificio así que su repercusión urbana. Pero, en este sentido, aparece al mismo tiempo una importante novedad: frente al monumento se va a intentar generar siempre un espacio colectivo, un espacio urbano, que sirve de alternativa a la trama existente en el resto del núcleo; por ello cualquiera de los proyectos que se conciban tanto en la Academia de París como en la Academia de San Fernando tienen ya poco que ver con aquel ejercicio que propugnara Ventura Rodríguez sobre la casa de Correos; entonces la propuesta era organizar —como he comentado hasta la saciedad— un edificio exento, con cuatro fachadas, que ordenara, geométricamente, la plaza. La propuesta que, por el contrario, define Silvestre Pérez en su ejercicio de Gran Biblioteca, es totalmente diferente: el monumento se convierte en ciudad, genera frente a ella un espacio urbano que voluntariamente se transforma en ágora y, lo que se busca es la imagen que los filósofos proponen y que será rápidamente aceptada por todos: retomar el mito de la «nueva Roma», que nada tiene ya que ver con el arqueologismo erudito, con la voluntad de estudiar la naturaleza en ciudad, que había propuesto, años antes, Diego de Villanueva en sus «**Diversos pensamientos, unos inventados y otros delineados**».

43

Paralelamente a la reflexión sobre la antigüedad y a la nueva valoración que existe del mito de la **nueva Roma** surge a finales del siglo, se plantea otro tema que es necesario reflejar, cuando menos mínimamente: el enfrentamiento que surge en el tratamiento de ciertos edificios destinados a la colectividad frente a aquella otra imagen que se da, en estos años, a los monumentos destinados al Hombre, y que se entienden todos ellos como **Templos** dedicados a la Razón. En este sentido, podemos contrastar los análisis de plantas existentes en hospitales, mataderos, cárceles, fábricas, arsenales... con aquellos otros que ahora se establecen para las bibliotecas, bolsas de comercio, museos, bolsas de contratación... que adoptan siempre una imagen distinta. Si en el primer caso las plantas se supeditan a las funciones, y existe una importante investigación sobre la racio-



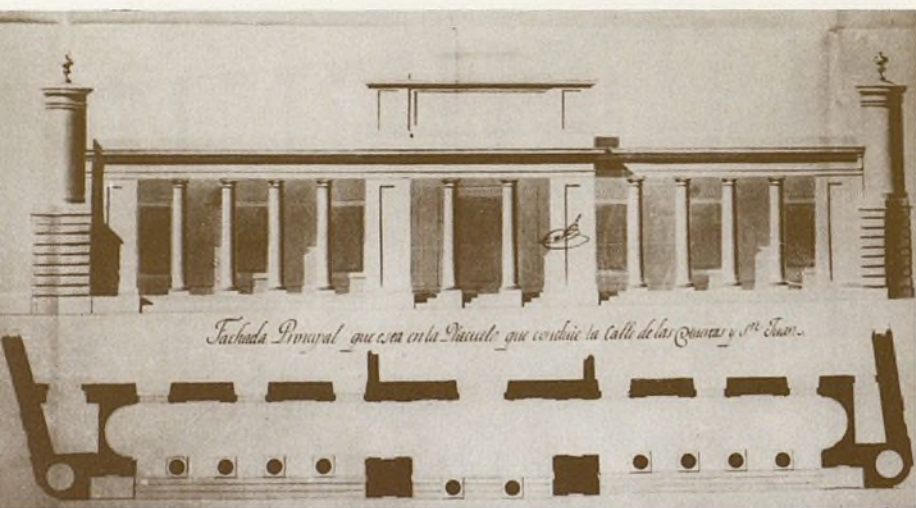
nalidad del espacio, en el segundo caso, por el contrario, todas ellas adoptan una imagen idéntica, entendiéndose como un edificio de grandes proporciones, destinado a definir un espacio compartimentado en el cual siempre existe un elemento central que se entiende como lugar de reunión, dando entonces igual que sea el aula de cirugía de una Facultad de Medicina, el lugar de una convención política o el núcleo de una bolsa de contratación.

Los dos ideales, definidos en los momentos finales del siglo, aparecen pues en estos dos tipos de proyectos: por una parte, la búsqueda de una funcionalidad y la definición de un análisis en planta que sustituya a las viejas polémicas sobre el lenguaje arquitectónico; en segundo lugar, por el contrario, la voluntad de consagrar al hombre —a la Razón—, y por ello podemos así explicar el porqué de tantas referencias a la figura de Newton «... espíritu sublime... **quien nos enseñó a razonar a partir de una comparación**». Queda claro que es ahora cuando aparece una nueva categoría de edificios, entendidos como contenedores con la función de sacrilizar la figura del hombre; tanto da pues que nos refiramos a la arquitectura francesa, a la italiana o a la española, porque en todas ellas encontraremos idénticas propuestas, y sí podemos afirmar cómo en el seno de la Academia de San Fernando no solamente se conocen los proyectos que se generan en el resto de los países, sino que se participa —al día— en el debate teórico, estableciéndose nuevas propuestas e integrando a la arquitectura española dentro de una corriente general que pugna por potenciar la reflexión sobre el hombre, sobre su entorno y, sobre todo, en su relación con la sociedad.

44

Podríamos destacar numerosos proyectos que se conciben en la Academia de San Fernando, al tiempo que entresacar algunas de las reflexiones teóricas que realizan los arquitectos: sin embargo, la realidad de estos es bien distinta, puesto que la crisis económica existente en el reinado de Carlos IV repercute en el mundo de la arquitectura y la operación más importante que se concibe en estos años es ajustar la realidad arquitectónica y edilicia a los nuevos supuestos. Y en esta línea aparece entonces la llamada Comisión de Arquitectura de la Academia de San Fernando, que tiene como función establecer, regir y controlar cualquier proyecto de utilidad pública que se concibe en el país.

Concebida la Comisión de arquitectura de forma análoga a como se había planteado en París —en 1783, bajo el reinado de Luis XVI— la llamada **Comisión de Ornato** la Academia de Madrid pretende en este sentido controlar cualquier edificación que se desarrolla en España, intentando de este modo no solamente evitar los gastos superfluos que puedan aparecer en la construcción sino —y sobre todo— llevar la discusión teórica existente en el interior de la Academia a todos y cada uno de los puntos de la geografía.



6.—Carlos Vargas Machuca. Plateria de Martínez. Fachada Principal. (ASA.)



17.—Carlos Vargas Machuca. Fachada, en torno a 1905,  
de la Platería de Martínez en Madrid.

18.—J. Villanueva. Plaza del Sol, en Madrid.  
Fachada principal.

¿Hubo entonces una dicotomía entre los supuestos mantenidos en la Academia, entre los dibujos concebidos por los alumnos y la realidad del País? Sin duda podemos contestar de forma afirmativa: los dibujos de la Academia responden a unas preocupaciones que, por lo general, poco tienen que ver con las que se desarrollaron en las capitales de provincias alejadas de la Academia de Madrid, o en aquellos núcleos donde no existía un debate teórico; sin embargo, es evidente, al mismo tiempo, que la Comisión de Arquitectura se esforzará por llevar este mismo debate a cualquier punto, estableciendo para ello un procedimiento de indudable importancia: señala como, en el caso de que un proyecto presentado a la Comisión no satisficiera plenamente a ésta, la Academia tenía la facultad de cambiar al autor del pensamiento, asignando ahora el encargo a un individuo de su confianza. Podemos comprender, fácilmente, no sólo cuál fue el alcance de aquella medida, sino también qué significa el concepto de **despotismo ilustrado**.

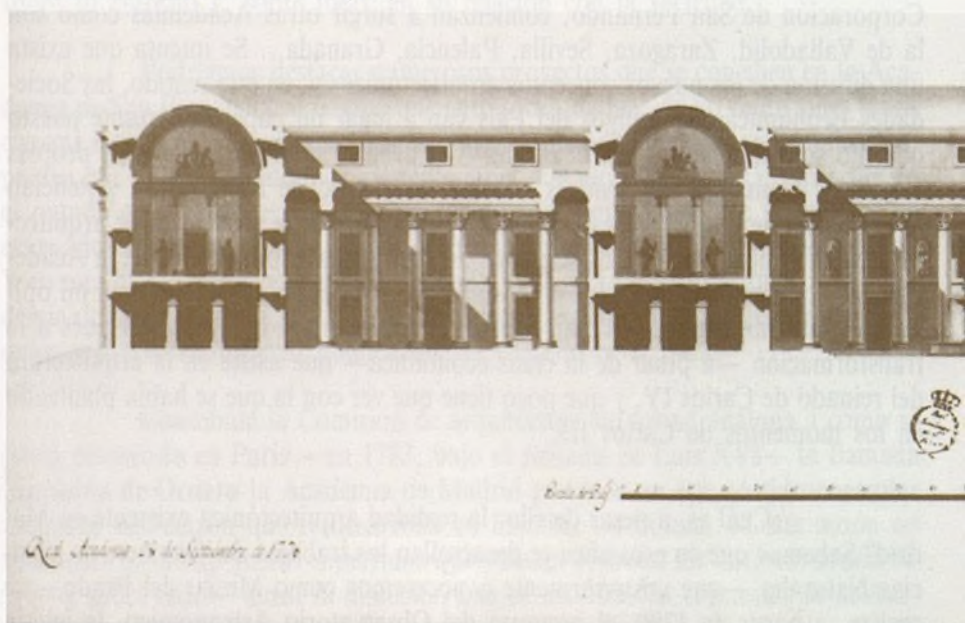
La reacción que adoptan los arquitectos alejados de Madrid es clara: ante el «**poder**» que tiene la Academia de San Fernando, pretenderán ellos también, a su vez, agruparse en Academias de Bellas Artes locales, intentando por todos los medios convertirse en «**hombres de confianza**» de Madrid, porque de este modo, no sólo conseguirán un mayor prestigio —lo cual implica, claramente, un mayor número de obras—, sino que al mismo tiempo tendrán grandes contactos y facilidades para la aprobación de sus obras públicas. Paralelamente a la Corporación de San Fernando, comienzan a surgir otras Academias como son la de Valladolid, Zaragoza, Sevilla, Palencia, Granada... Se intenta que exista una difusión de los nuevos conceptos arquitectónicos y, en este sentido, las Sociedades Económicas de Amigos del País van a jugar un papel importante puesto que, no sólo fomentan —en ocasiones— el debate, sino que incluso las propias Juntas de Comercio son quienes —como en el caso de Barcelona— potencian la existencia de una Escuela de Dibujo, responsable de la enseñanza de arquitectura en el Principado. El país responde de esta forma a los intentos de la Academia, no solamente asumiendo sus postulados, sino incluso —y lo que en mi opinión es más importante— desarrollando el debate interior, ayudando pues a la transformación —a pesar de la crisis económica— que existe en la arquitectura del reinado de Carlos IV, y que poco tiene que ver con la que se había planteado en los momentos de Carlos III.

¿Cuál es, a pesar de ello, la realidad arquitectónica existente en Madrid? Sabemos que en esos años se desarrollan los trabajos del Gabinete de Ciencias Naturales —que posteriormente conoceremos como Museo del Prado— se realiza, a partir de 1790, el proyecto del Observatorio Astronómico, la iglesia

de Caballero de Gracia, se proyecta y concibe la llamada Platería de Martínez... al tiempo que se da una notable actividad edilicia en la zona centro de la ciudad, y en aquella otra correspondiente a las proximidades del Paseo del Prado. El porque de ésta última, como he comentado anteriormente, es claro: al haberse incendiado la Plaza Mayor en 1791, existe la voluntad por reconstruir la mayor parte de las viviendas que, próximas a la Plaza y, al mismo tiempo, aquella lejanía que en su momento comentaba la Academia —cuando se negó a abandonar el caserón de la Panadería en la Plaza Mayor con vistas a trasladarse al Palacio de Goyeneche— ahora ha desaparecido, al integrarse toda la zona próxima a Sol dentro de los proyectos urbanos del Paseo del Prado. Por ello, la Platería de Martínez, lejos de ser una fábrica como podían entenderse aquellas otras situadas en el sur de la ciudad —y que estudió en su día Aurora Rabanal—, por el contrario, se entiende como monumento urbano y arquitectónicamente debe de responder a la propuesta de monumento que se espera en un edificio situado en las proximidades del Salón del Prado; si el proyecto de Diego de Villanueva para el Museo del Prado —como he comentado en otra ocasión— refleja la voluntad de integrar el gran pórtico dentro de la propuesta del paseo, jugando con el tema de la sala hipóstila, de doble altura —que a fin de cuentas sería el templo— y perpendicular a él otro proyecto (en este caso, paralelo al paseo) que resume la intención primera de Villanueva por integrar el monumento en ciudad, en la pro-

46

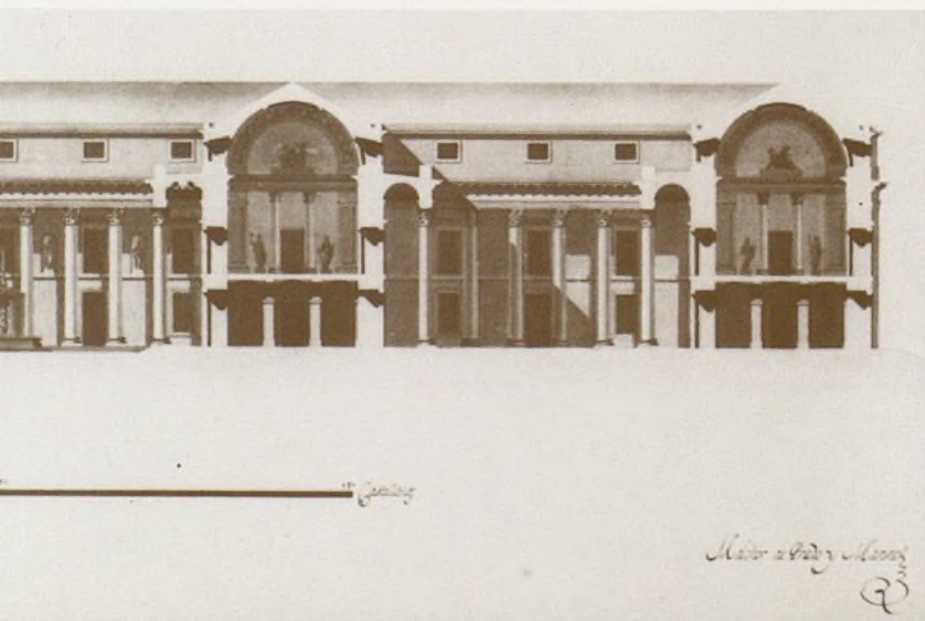
18.—Melchor del Prado Maariño. Proyecto para una biblioteca. Sección transversal. 1976. (ASF.)



puesta de Platería de Martínez, el edificio se entiende de forma parecida, destacándose cómo éste no se orienta hacia el Paseo —como hubiera parecido lógico—, sino hacia la placita formada por la unión de las calles Huertas y San Juan.

Debido al pequeño tamaño del edificio, su fachada estaba compuesta por un pórtico dórico de diez columnas, enmarcado por dos cuerpos cilíndricos sobre alto basamento almohadillado y rematados por florones. A su vez, el pórtico constaba de tres cuerpos, con cuatro columnas laterales y dos en el central, ligeramente saliente. Sobre este iba un ático con inscripciones y, encima, un grupo escultórico con Minerva protegiendo a las artes. El proyecto de la Platería de Martínez se concibe por Carlos Vargas Machuca —ayudante de Juan Pedro Arnal en la traducción de los cuatro libros de Palladio—, que organizaba los muros laterales con la misma sencillez que las viviendas en ciudad: ventanas sin rejas, enmarcadas por una simple moldura a las cuales se añadían tercerillos en una de las fachadas. Todo el edificio se situaba en lo alto de un basamento, al cual se accedía a través de una escalinata.

Evidentemente el proyecto de Platería de Martínez responde a la preocupación intelectual generada en estos momentos, y no es casual que su autor —Carlos Vargas Machuca— colaborara con Juan Pedro Arnal en la traducción de los libros de Palladio. Pero no es sólo el proyecto de Platería de Martínez el úni-





19.—J. Villanueva. Puerta del Jardín Botánico de Madrid. Fachada interior.

co que destaca en estos años en Madrid y que señala, al mismo tiempo, la voluntad por modificar el aspecto de una fábrica o de edificio destinado a una actividad industrial, refiriéndose a su entorno urbano: del mismo modo que comentamos la voluntad de organizar la Platería en términos de Templo, con una clara intención urbana, podríamos comentar también otros dos edificios concebidos en esos años —obras ambas de Diego de Villanueva— como son el Observatorio Astronómico existente en el cerrillo de San Blas y, en el segundo, la pequeña iglesia de Caballero de Gracia.

El observatorio Astronómico de Diego de Villanueva sin duda es una de las reflexiones teóricas más importantes concebidas en la España de finales del siglo XVIII: tanto por su composición volumétrica como por la existencia de elementos (la configuración del Tholos) va a plantear un conjunto de reflexiones inhabituales, hasta el momento, en la arquitectura española y que nos permiten establecer referencias a una problemática generada en otros ámbitos distintos al de la arquitectura, me refiero a la posible referencia que se puede establecer, en este punto, a una arquitectura masónica, destacando entonces no sólo el papel que cobra el Tholos —el pequeño templete circular, sin bóveda, puesto que queda cubierto por la gran bóveda del universo concebida por el Sumo Hacedor (o gran arquitecto) nos permite retomar una vieja polémica, planteando la posible filiación de Diego de Villanueva al rito escocés y destacando la similitud existente entre su proyecto y aquellos otros que conciben arquitectos masones franceses o italianos, como pueden ser, por ejemplo, Charles de Wailly autor del Teatro del Odeón en París.

47

El estudio de la bóveda celeste inmediatamente trae a nuestra memoria los proyectos de Schinkel, y sus decorados para la **Flauta Mágica**, los Observatorios de De Wailly o tantos otros concebidos por los arquitectos de su momento. En Villanueva aparece pues un tema que sería interesante analizar y consistente en las posibles relaciones que hubo entre los arquitectos españoles y los núcleos franceses, teniendo en cuenta que en aquellos momentos existen en París dos logias masónicas que aglutinan y centran el trabajo de los artistas, como fueron **las Nueve Hermanas** y la otra **la Estrella Fugaz**. Estudiadas por la profesora Monique Mosser sería interesante contrastar los estudios efectuados por Ferrer Benimeli sobre la masonería española del siglo XVIII, y ver, al mismo tiempo, el alcance de las propuestas francesas e italianas dentro del gran Oriente, teniendo presente que en ocasiones (como ocurre por ejemplo en 1790, cuando el pueblo romano se levanta contra el instigador francés Hugo de la Bastide, enviado por la Revolución francesa a Roma) los pensionados de la Academia de Francia deben de refugiarse en el interior de la española (donde, entre otros, se encuentra Silvestre Pérez), viendo entonces si hubo una correspondencia entre los modelos

generados fuera de sus fronteras y los propuestos por Diego de Villanueva.

Un planteamiento similar podríamos efectuarlo con otro proyecto comentado de Diego de Villanueva: el pequeño Oratorio de Caballero de Gracia, la pequeña iglesia que tiene su fachada en dicha calle y que, tras la intervención de López Salaberry en 1910, al trazar la Gran Vía, queda hoy puesta en cuestión al aparecer parte de su ábside a la Gran Vía y hacer necesaria la solución de Carlos Luque con vistas a definir su situación en el trazado madrileño. En el interior de Caballero de Gracia (sin duda lo más importante, puesto que la portada es posterior —según dibujo de Custodio Moreno— y el testero del ábside es, como he señalado, obra de Carlos Luque) es el interior de la iglesia. Consiste ésta en una gran sala hipóstila, donde las columnas impiden realmente una circulación lateral y en algún sentido podríamos insinuar cómo el proyecto no es sino una gigantesca maqueta, a escala 1:1 de aquella otra propuesta definida por Villanueva en el Gabinete de Ciencias Naturales al concebir su gran sala hipóstila, con el testero exástilo hacia el Salón del Prado: en aquel caso, la gran sala se organizaba con doble altura y su misión simbólica era sacralizar los trabajos de investigación sobre la naturaleza que se realizaban en el edificio.

48

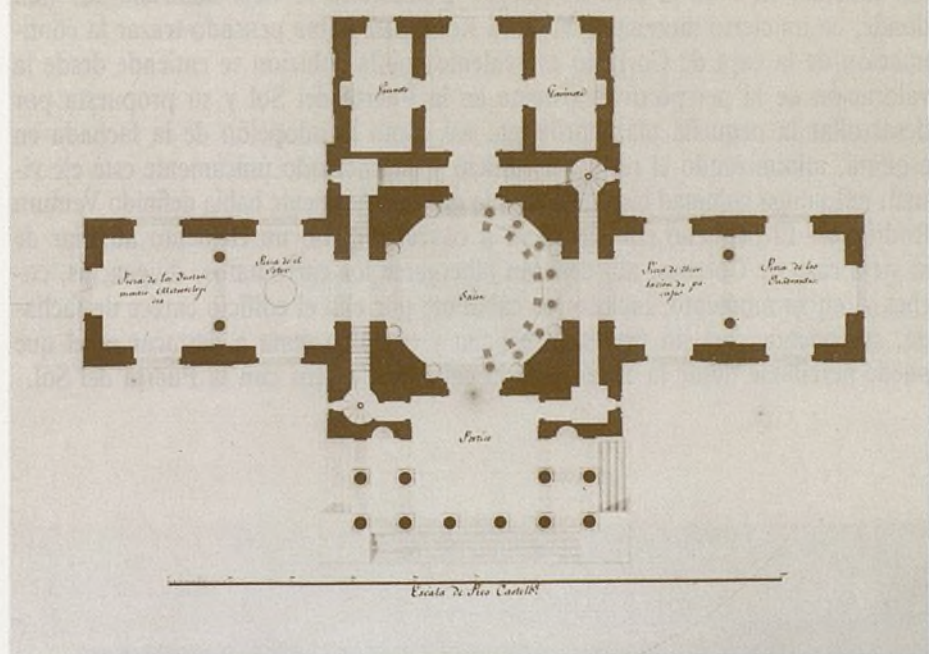
La propuesta de Villanueva y Caballero de Gracia es radicalmente distinta de aquella otra que esbozara Silvestre Pérez en la pequeña iglesia de Mortrico, intentando —como comenté hace años— componer una Acrópolis y un Agora, donde la iglesia se distanciara de la plaza (concebida como Agora) y a través de la «astucia» arquitectónica de llevar atrás el campanario —de forma que éste no fuera visible por los vecinos— potenciara la gran fachada clásica como respuesta al Templo que es, en estos años, una iglesia católica; Caballero de Gracia, por el contrario, pretende ser igualmente una propuesta no urbana a un problema: apenas si se enfatiza la fachada y es en el interior donde se resumen todas las intenciones, las tensiones e inquietudes existentes en el proyecto, señalando así una investigación sobre lo que puede ser el espacio sagrado que hasta el momento no habíamos visto en España dentro de la arquitectura religiosa, en estos años.

Ha evolucionado pues el sentido de la antigüedad y la forma de valorar las ruinas: de tomarlas como modelo —en el sentido que proponía Hermosilla al dibujar el Campidoglio— a encontrarnos con referencias a la Nueva Roma. Así una anécdota podría reflejar el paso de una mentalidad a otra: dentro de la colonización de Sierra Morena, las primeras ciudades habían recibido nombres que consagraban la figura del monarca: habían aparecido la Carolina, la Luisiana, la Carlota... ahora, por el contrario, nos encontramos con que —en torno a 1790— las nuevas poblaciones que se conciben tienen nombres bien distintos:



20.—Ch. de Wailly. Estudio para un Templo. BN. Paris.

*Planta.*  
*De el Observatorio Astronómico, que se hade establecer en los altos d S<sup>ta</sup> Blas, de Madrid.*



21.—J. Villanueva. Observatorio Astronómico de Madrid. Planta. (ASA.)

¿Qué hacen los jóvenes arquitectos y cuál es su actitud en esta polémica? Parece claro que Arnal ha jugado un papel especialmente importante: habiendo llegado a España en torno a 1763, uno de sus primeros trabajos consistió en acompañar a Hermosilla en el viaje a Córdoba y Granada. Treinta años más tarde, Arnal, director ahora de la Academia, se ve claramente superado por los jóvenes, a pesar de haber sido él mismo el gran responsable del cambio teórico, y haber tenido como ocupación fundamental difundir y dar a conocer los supuestos teóricos italianos y franceses sobre la nueva visión de la antigüedad. Sin embargo, y tras su vuelta de Roma, Silvestre Pérez trae noticias a Madrid que contradicen las aportaciones formuladas por Arnal: comenta las discusiones existentes en Roma, entre los jóvenes pensionados franceses, sobre el tema de las medidas de la antigüedad o difunde las propuestas que otros —como Valadier— desarrollan sobre el espacio urbano. Como consecuencia de ello, al poco sucede en la Academia de Madrid que los estudios tipológicos propuestos por Arnal caen en el vacío, no son retomados por ningún estudiante o arquitecto y este dato va a permitirnos comprender la naturaleza de las tensiones que ahora surgen: la Comisión de Arquitectura —órgano a fin de cuentas de la todopoderosa realidad arquitectónica española— en estos momentos evoluciona, y los miembros que ahora la componen no son ya los viejos académicos que todavía dudan sobre el alcance de la antigüedad, sino que son ahora jóvenes arquitectos (formados, irónicamente, directamente por Arnal) que han sabido, a pesar de las normas de su maestro, desarrollar coherentemente un pensamiento y adoptar otras aptitudes. Ellos van a censurar entonces algunos de los proyectos presentados por Arnal, rogándole en ocasiones que modifique el diseño: Arnal juega pues, en estos años en torno a 1795, un papel similar al que desempeñan los viejos académicos franceses ante el empuje de sus alumnos: hablará en algún momento de arquitectura revolucionaria, pero no porque ponga en cuestión el orden establecido —la referencia al proceso francés de 1789 sería demasiado sencilla— sino porque, y sobre todo, pone en cuestión el gusto existente, las referencias a las Bellas Artes que hasta ahora se mantenían y, de esta forma, su «Revolución» se basa y dirige precisamente a las normas formales establecidas por la Academia.

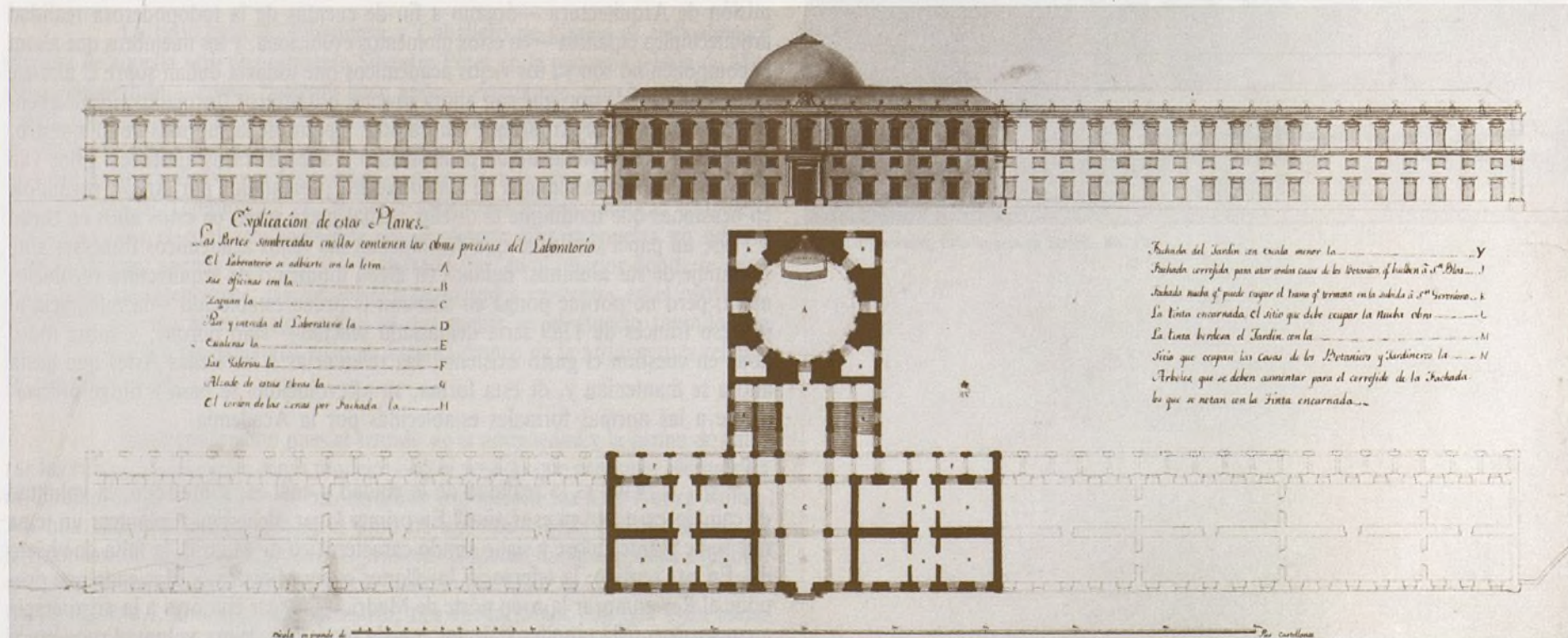
¿Cuál es la realidad de la ciudad y cuál es, sobre todo, la voluntad de cambio existente en esos años? En primer lugar, deberíamos plantear un tema que sigue planteándose y sigue siendo característico de Madrid: la falta de vivienda. En este sentido, la referencia Jovellanos como Ministro de Hacienda que propone al Rey comprar la zona norte de Madrid y obligar entonces a la aristocracia a construir en ella grandes Palacios, puede ser reflejo de esa voluntad económica

de cambio, puesto que ahora se señala y apunta un deseo como es generar riqueza desde la capital; lo que Jovellanos no comprenderá es la respuesta que se da desde la Academia, porque ésta considera el diseño urbano como una referencia formal y propone establecer todo un conjunto de monumentos arquitectónicos que, una vez construidos, sean capaces de generar, en su entorno, ciudad.

El monumento no es entonces, en torno a 1795, la vieja referencia que Blondel había establecido y que Bullet había aceptado, sino que ahora se concibe como un elemento no de embellecimiento y sí como pieza capaz de generar ciudad, al definir en su entorno toda una trama urbana. Podríamos continuar el estudio sobre en qué punto se encuentra la vieja política de embellecimiento y un ejemplo, el viaje real que realiza Carlos IV en 1802 a Barcelona, puede hacernos reflexionar sobre el sentido que el embellecimiento cobra ahora: antes, con motivo de una entrada real, se proyectaban arcos, se trazaban entradas, se adornaban fachadas, organizándose así falsas arquitecturas; ahora, por el contrario, se transforma radicalmente la ciudad, se diseñan plazas, se conciben elementos

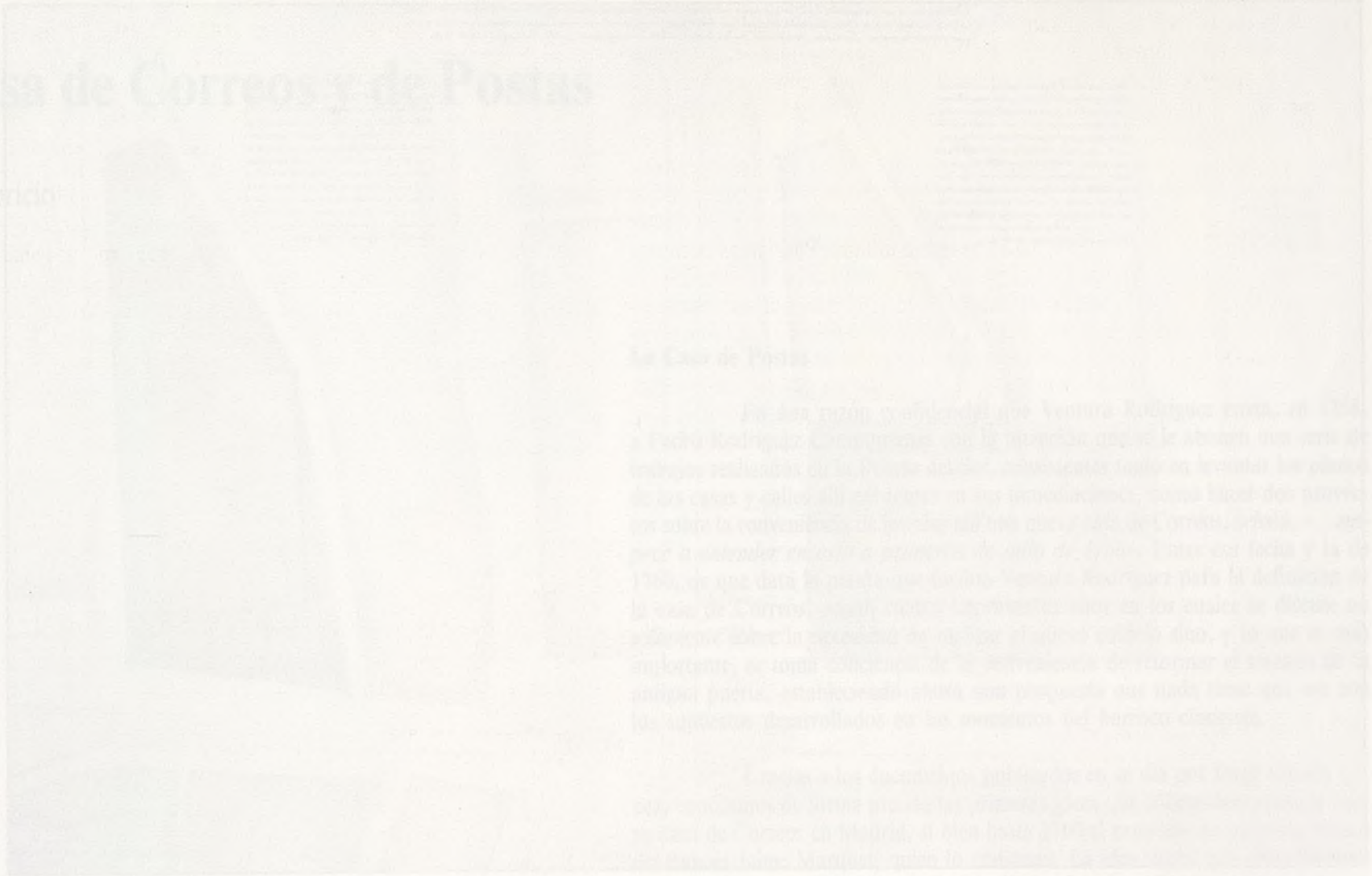
urbanos como obeliscos, paseos, fuentes... que tienen como función cuestionar la vieja trama y, por ello, el ornato cambia en estos momentos, abandonando la idea de ornato urbano. En esta situación, entre estas discusiones, cuando Arnal concibe, en 1795 la casa de Postas. Ubicada en la vieja manzana 205 (allí donde, en un cierto momento, Ventura Rodríguez había pensado trazar la continuación de la casa de Correos) es evidente que la solución se entiende desde la valoración de la perspectiva existente en la Puerta del Sol y su propuesta por desarrollar la pequeña plaza próxima, así como la adopción de la fachada en esquina, minimizando el resto del edificio y potenciando únicamente este eje visual, refleja una voluntad bien distinta a la que anteriormente había definido Ventura Rodríguez. El pequeño edificio se va a concebir como un elemento auxiliar de la vieja casa de Correos: allí deberán albergarse los carromatos, diligencias, coches y, en su momento, incluso los caballos; por ello el edificio carece de fachada, se entiende casi sin presencia urbana y el único tema a destacar es el que puede percibirse desde la esquina de la calle de Correos con la Puerta del Sol.

22.—J. Villanueva. Proyecto de un laboratorio en el jardín botánico. (ASA.)



# La Casa de Correos y de Postas

Carlos Sanabria

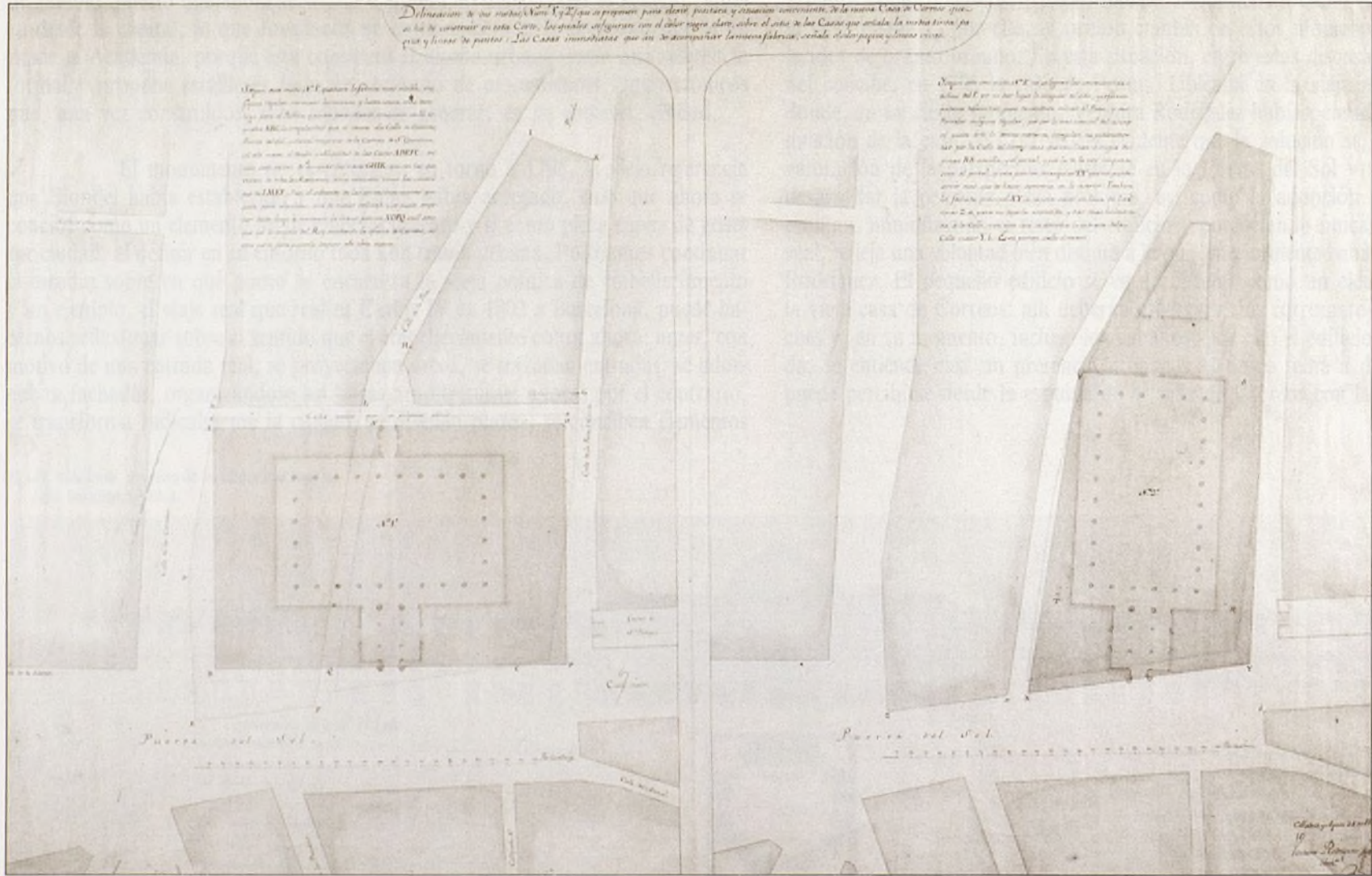


## La Casa de Postas

Por una razón muy sencilla que Ventura Rodríguez trata, en 1745, a Pedro Rodríguez Campesón con la intención de que le abra un curso de trabajos residuales de la Puerta del Sol, comprendidos todos los límites de las casas y calles allí existentes en sus inmediaciones, como fueran del número por entre la conveniencia de haberse allí una casa de Correos, oficina, para poder atender a las comunicaciones de correo de España. En esta era fecha y la de 1746, de una data la parte que se trata, según se refiere para la definición de la casa de Correos, según se refiere en el momento en que se dice en el momento de haber la necesidad de haber el curso de correo, y de que se dice, ante todo, se toma conciencia de la necesidad de organizar el servicio de la oficina postal, estableciendo una casa de correo que haga todo lo que se dice en la actualidad, desarrollada en los momentos del barrio de la Puerta del Sol.

En esta a los Cuadrantes, por lo que se dice en el momento en que se dice en el momento de haber la necesidad de haber el curso de correo, y de que se dice, ante todo, se toma conciencia de la necesidad de organizar el servicio de la oficina postal, estableciendo una casa de correo que haga todo lo que se dice en la actualidad, desarrollada en los momentos del barrio de la Puerta del Sol.





1.—Proyectos de Ventura Rodriguez para la Puerta del Sol.



Capítulo 3

# La Casa de Correos y de Postas

Carlos Sambricio

AYUNTAMIENTO DE MADRID  
CALLE DE MADRID, 100

## La Casa de Postas

En una razón confidencial que Ventura Rodríguez envía, en 1758, a Pedro Rodríguez Campomanes con la intención que se le abonen una serie de trabajos realizados en la Puerta del Sol, consistentes tanto en levantar los planos de las casas y calles allí existentes en sus inmediaciones, como hacer dos proyectos sobre la conveniencia de instalar allí una nueva casa de Correos, señala, «...*empecé a entender en esto a primeros de julio de 1766*». Entre esa fecha y la de 1760, de que data la planta que facilita Ventura Rodríguez para la definición de la casa de Correos, pasan cuatro importantes años en los cuales se discute no solamente sobre la necesidad de realizar el nuevo edificio sino, y lo que es más importante, se toma conciencia de la conveniencia de reformar el trazado de la antigua puerta, estableciendo ahora una propuesta que nada tiene que ver con los supuestos desarrollados en los momentos del barroco clasicista.

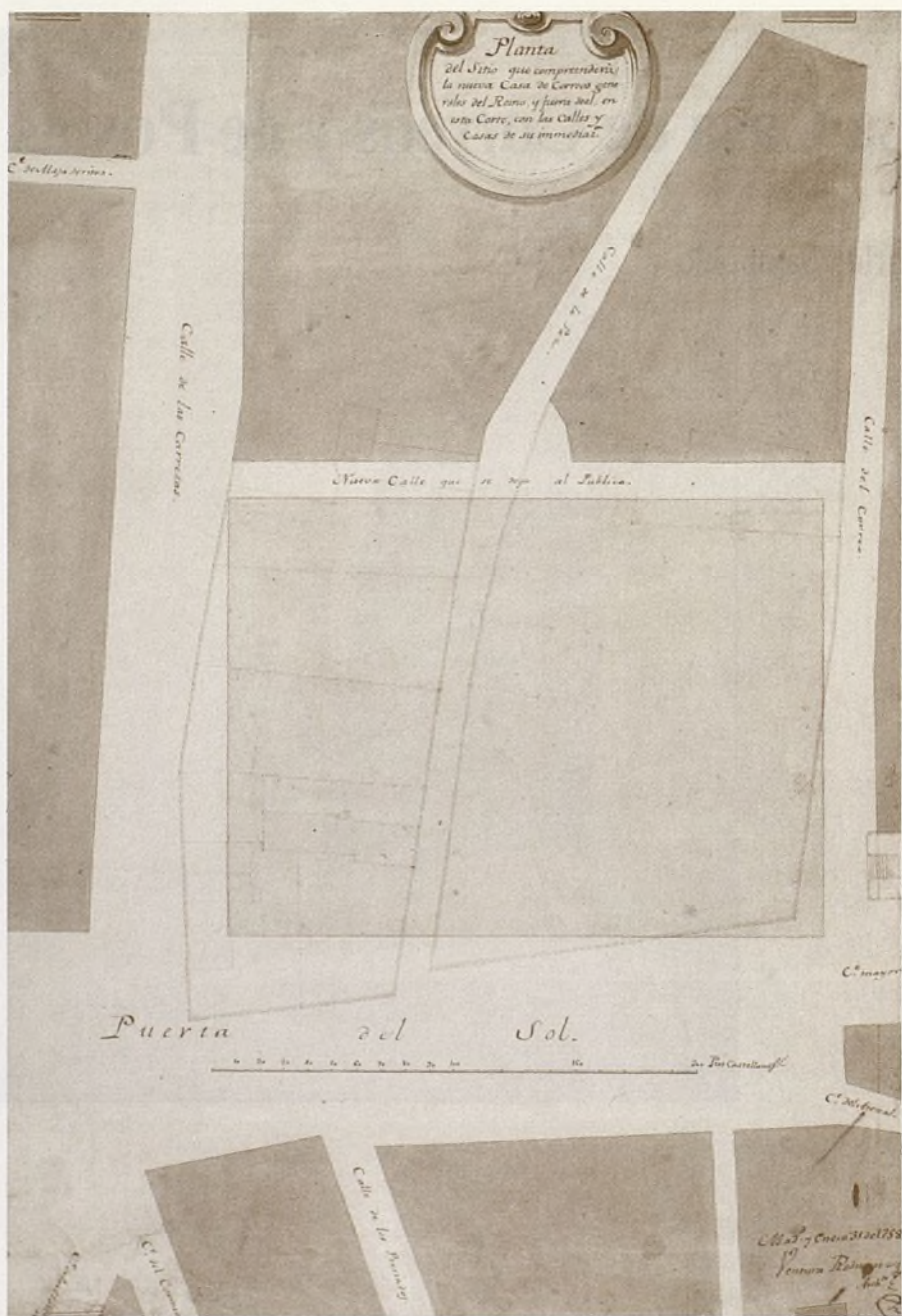
Gracias a los documentos publicados en su día por Jorge Cejudo López, conocemos de forma precisa las primeras ideas que se conciben sobre la nueva casa de Correos en Madrid, si bien hasta 1760 el proyecto no pasará a manos del francés Jaime Marquet, quien lo realizaría. La idea inicial que propone Ventura Rodríguez, en 1758 es la siguiente: allí donde existen las dos antiguas manzanas 205 y 206 de la Puerta del Sol, comprendidas entre la calle de Atocha, Carretas, Correos y Puerta del Sol, realiza un estudio previo con vistas a instalar una gran casa de Correos que sea representativa del ideal burocrático que en estos momentos defiende Fernando VI. La propuesta que esboza Ventura Rodríguez es sencilla: en primer lugar establece la necesidad de que la Corona compre todo un conjunto de viviendas existentes en la zona y, en este sentido, llega a dibujar dos propuestas de naturaleza distinta con la intención que se elija una de ellas: en la primera, el nuevo edificio ocupa un solar rectangular: tiene cuatro fachadas

independientes y para ello corta la antigua calle de la Paz estableciendo un callejón nuevo (que llamará de San Ricardo). La segunda propuesta integra todo el conjunto en la manzana 205 (esto es, en aquella manzana triangular que arrancando de la calle de Correos bajaría por la antigua calle de la Paz hasta el límite de la Puerta del Sol y la parte correspondiente de la Puerta del Sol entre ésta y la calle Correos).

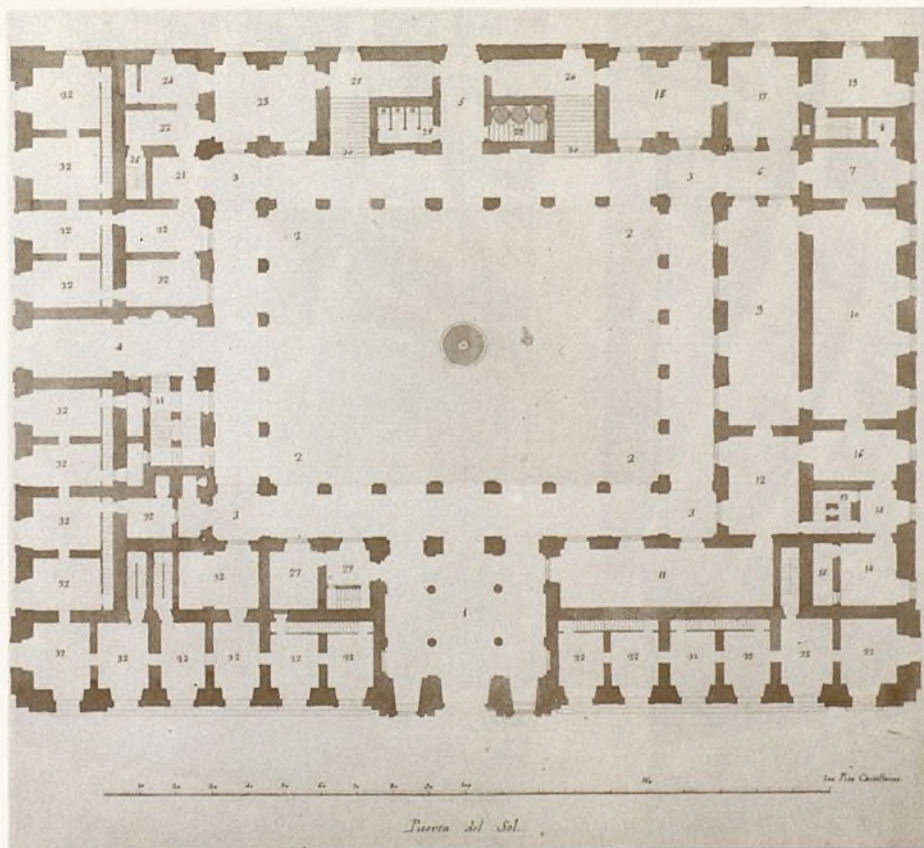
54

Cuando Rodríguez propone su actuación en la Puerta del Sol se encuentra con que en dicha Plaza existe un importante conjunto de edificios religiosos que tienen indudable trascendencia en la ciudad: en primer lugar, se encuentra la iglesia del Buen Suceso, en la esquina de las calles de Alcalá y Carrera de San Jerónimo; también aparece la iglesia de la Victoria situada también en la Carrera de San Jerónimo y, por último, el convento de San Felipe el Real, que apenas asomaba a la Plaza y quedaba al lado derecho de la calle de Correos: sin embargo, este convento de San Felipe el Real presenta una de las mayores singularidades de la Plaza puesto que frente a él se encuentran las denominadas «gradas» de la iglesia, lugar que tradicionalmente se ha identificado en Madrid con el «mentidero» que tan importante papel ha jugado en la historia de la ciudad, reflejándose su trascendencia tanto en la literatura como en las tradiciones orales. Además, también existía en la Puerta del Sol la fuente de la Mariblanca, obra de Pedro de Rivera, que se situaba en el lugar que en otro tiempo había ocupado la Puerta que daba nombre a la Plaza. La intención de Ventura Rodríguez al plantear una puesta en cuestión de este programa religioso es clara: podemos calibrar la importancia y, sobre todo, el apoyo oficial que tuvo Ventura Rodríguez al iniciar el proyecto para la casa de Correos, viendo como se atreve a plantear una intervención urbana tan importante como es modificar el aspecto de la Plaza Mayor: su propuesta consiste en definir el edificio en una plaza rectangular, y en este sentido desarrolla un importante número de reformas en su entorno: en primer lugar señala como la calle de Carretas deberá ser ensanchada —lo cual al realizarse, potencia la imagen de ésta de forma que, a los pocos años, se construye allí la Imprenta Real—; en segundo lugar, define un nuevo callejón —el de San Ricardo— que toma este nombre por ser el santo patrón del Hospital de Tísicos situado en la vecina calle de la Paz y, por último, y en cuarto lugar, reduce la longitud de la calle de la Paz al surgir el callejón de San Ricardo, convirtiendo ésta en paseo peatonal.

La idea de construir un edificio destinado a Correos se ha planteado durante el reinado de Fernando VI, y podemos ver cómo por Real Orden del 29 de septiembre de 1750 se señalaba «...para que la Oficina de Correos de esta Corte esté con la comodidad y decencia correspondiente, y el público servido, sin las desconveniencias que hoy sufre al recoger las cartas, ha resuelto el Rey



2.—Ventura Rodríguez. Estudio de reubicación de la Casa de Correos. 1756. (MMM.)



3.—Ventura Rodríguez. Casa de Correos de Madrid.  
Planta. 1756. (MMM.)

*que se haga en el mismo sitio en el que al presente está un edificio de la hermosura, amplitud y circunstancias proporcionadas a los fines expresados: para que tenga efecto esta resolución sin perjuicio del tercero, quiere Su Magestad que se compren y se paguen las doce casas que ocupan aquella manzana, satisfaciendo a los dueños su justo precio, rebajadas las cargas y censos a que estuvieren afectadas para que la renta de Correos los pague, entre tanto no se redigian sus capitales, y habiéndome autorizado Su Magestad con todas las facultades necesarias para el entero cumplimiento de su soberana determinación, entiendo a este efecto y con las mismas circunstancias las que me tiene concedidas, como a Superintendente General de las Postas y Correos de dentro y fuera de España las subdelego en vuestra Merced para que llamando a los dueños y poseedores de dichas casas, ajuste sus precios, haga que le exhiban los títulos de pertenencia y que otorguen las escrituras de venta y demás instrumentos que sean convenientes a favor de la renta de Correos, satisfaciendo el precio de contado a los que tuviesen corrientes y en debida forma todos los títulos de pertenencia y haciendo depósito y consignación judicial del que corresponde a los poseedores que no la justifiquen enteramente de modo que declarándose haber cumplido por su parte la renta de Correos, no puedan percibirlo hasta tanto que hayan exhibido y entregado los títulos y documentos que se echen de menos para la legítima justificación de su pertenencia; y en la misma conformidad otorgaré a vuestra Merced los reconocimientos de los censos que estén impuestos sobre las doce casas citadas para que la renta de Correos quede obligada a la paga y satisfacción de sus réditos, mientras que no se reciban los capitales en los mismos términos que los actuales poseedores. Dios guarde a Vuestra Merced muchos años como deseo. Buen Retiro, 29 de septiembre de 1750. D. José de Carvajal y Lancaster: Sr. D. Pedro Simón».*

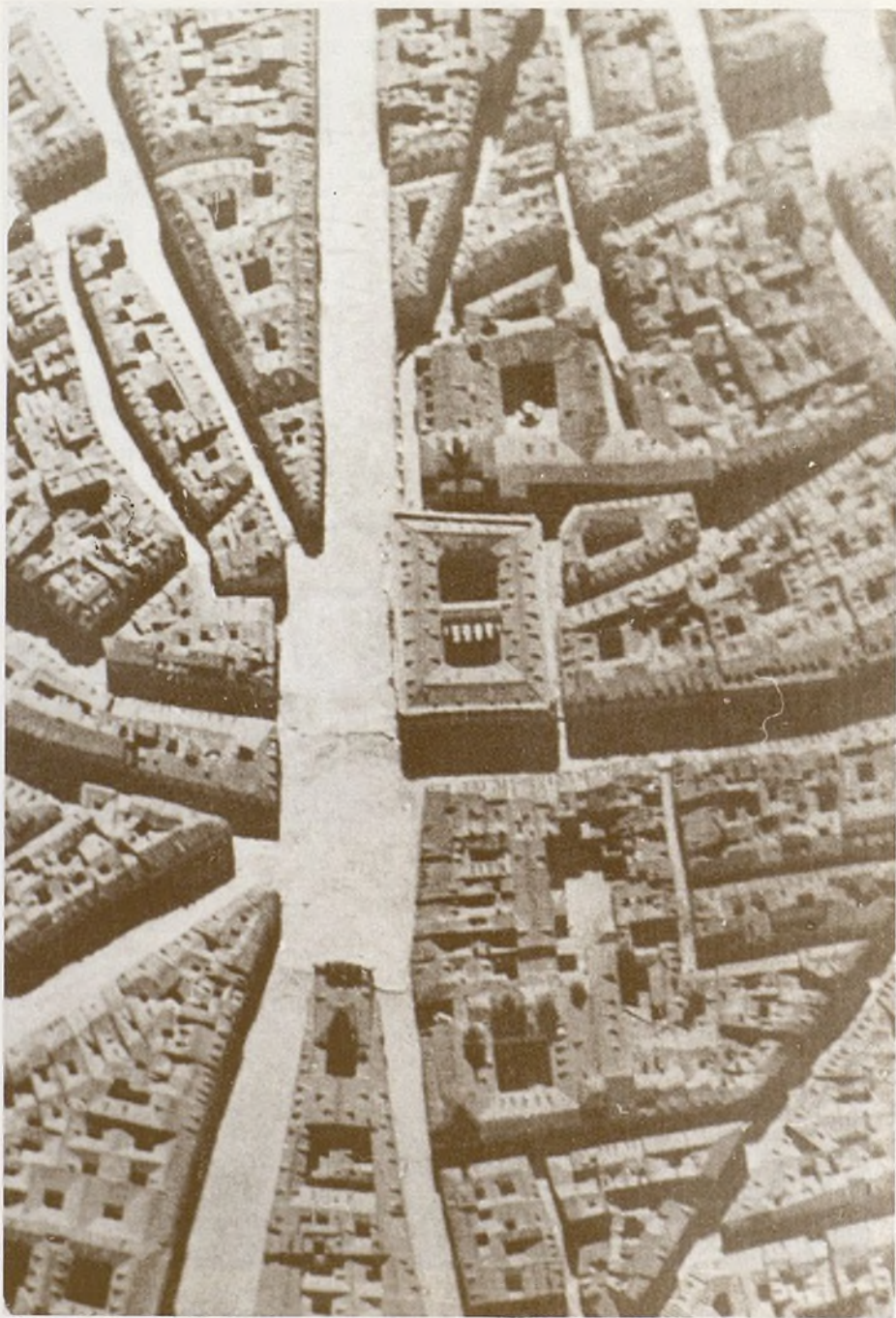
La compra de estas casas y, sobre todo, la tasación de las mismas así como las operaciones consistentes en el levantamiento de planos de la plaza fueron encargados a Ventura Rodríguez a partir del 1 de julio de 1756, señalándose entonces, en Real Orden del 13 de mayo de ese año, «...que se hiciera saber a los dueños de las seis casas que se pretendían comprar, que debían actuar como ya habíamos descrito en el caso anterior —entregando la escritura de venta— eligiendo maestro de obras para que las tasasen», además de señalarse como «...y para los dueños de dichas casas que se hallaban fuera de la Corte, se libren los despachos necesarios con emplazamiento y señalamiento de entradas». Rodríguez acepta el encargo de tasador y medidor de las casas porque piensa obtener, sin duda, el proyecto: en este sentido, como después comentaré, dos años más tarde, inicia el levantamiento de los planos de toda la plaza y, lo que es más notable, en el Memorial que dirige en 1758 a D. Ricardo Wall apunta como «...por la obligación que tengo como profesor, que de sujetar el referido

*edificio a un sitio tan irregular, como el de dicha manzana, no se lograrían los expresados fines con el lucimiento y ventajas que girando de otro modo».*

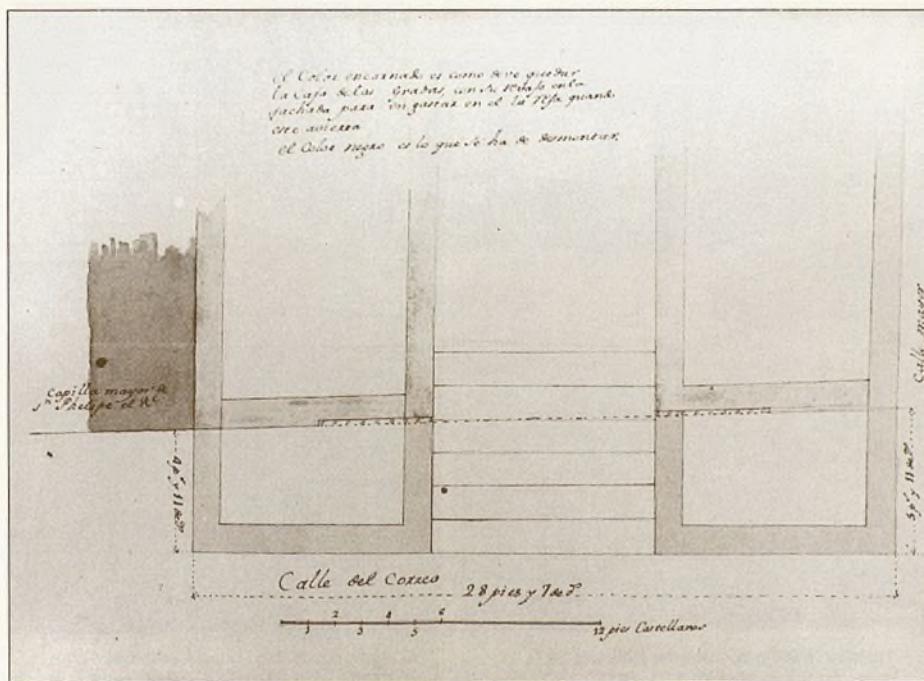
Evidentemente la frase anterior es reveladora de las preocupaciones de Rodríguez y no sólo porque reclame su condición de profesor sino porque ésta supone e implica un conocimiento importante de los supuestos franceses desarrollados en estos momentos y, sobre todo, un estar al día sobre las ideas de embellecimiento esbozadas por Blondel en los años del reinado de Luis XV: entiendo como una de las primeras condiciones que debe tener el edificio es (como, por otra parte, había señalado la propia Real Orden de 1750) «...su hermosura, amplitud y circunstancias proporcionadas a los fines expresados». Podríamos establecer en este punto una referencia a aquel otro proyecto que Ventura Rodríguez ha concebido en estos mismos años, cuando se le propone dibujar las primeras ideas sobre el Hospital General que se piensa organizar en la calle de Santa Isabel: entonces —y lo podemos ver en el manuscrito que sobre el tema se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid— plantea una referencia a los arquitectos franceses que han construido los Inválidos y ésta cita sobre la cultura francesa podría abrir puertas a un tema poco estudiado como es analizar cuál fue la influencia y el alcance del arte francés dentro de los núcleos españoles o, mejor, cuál fue la referencia que en el mundo de la arquitectura ejerciendo Mansart, Gabriel, soufflot, Neufforge... diferenciándola del arte de Corte existente en la de los Borbones.

56

Cejudo publicó, en su día, el conjunto de documentos existentes en el Archivo Campomanes y todas las notas referentes a estos proyectos: lo que importa es saber que el 24 de agosto de 1756 Ventura Rodríguez da un primer proyecto de la *«delineación de la nueva casa de Correos que se ha de construir en esta Corte»*, planos que hoy se encuentran en el Museo Municipal, apareciendo en el catálogo de la exposición sobre **Ventura Rodríguez**, que organizó aquel Museo y figurando como donación de D. Enrique Tierno Galván al Ayuntamiento de Madrid (**Adquisiciones 1979-83**, clasificadas con los números 59, 60 y 61). El plano que ofrece Ventura Rodríguez —y que hemos comentado al iniciar este capítulo— es importante y en la parte superior del mismo aparece la siguiente cartela: *«Delineación de dos modos (número 1 y 2) que se proponen para elegir positura y situación conveniente de la nueva casa de Correos que se ha de construir en esta Corte, los cuales se figuran con el color negro claro, sobre el sitio de las casas que señala la media tinta aguiza y puntos de línea: las casas inmediatas que han de acompañar la nueva fábrica, señala el color aguizo y líneas vivas»*. El plano tiene entonces, en la parte inferior, otras dos cartelas diferentes: la primera de ellas corresponde a la solución que él entiende como óptima, y en ella consta la siguiente nota: *«Según este modo número 1 quedará la fábrica*



4.—Maqueta de L. Gil de Palacios (Museo Municipal). 1830. La Puerta del Sol.



5.—Proyecto de Ventura Rodríguez para la Casa de Corres. J. Marquet: dibujo para la rectificación de las gradas y capilla mayor de San Felipe el Real para el asiento del edificio de la Casa de Correos. (ASA.)

*más visible, en figura regular, con maior lucimiento y hermosura, más desahogada para el público y ornato para Madrid reduciendo con la escuadra ABC la irregularidad que se causa a la calle de Carretas, Puerta del Sol y visual recíproca de la calle de San Gerónimo, y a la calle maior el resalto y obliquidad de las casas A D E F C en quio caso, en vez de comprar las casas G H I M que son las que resultan de toda la manzana sería necesario tomar las contenidas D L M E F y así el sobrante de las avitaciones nuevas que queden para alquileres será de maior utilidad, y se puede empezar desde luego a construir la maior proporción N E P F R en el sitio que ya es propio del Rey, mudando la oficina de Correos a otra parte para pasarla después a la obra nueva».*

El segundo proyecto que propone, en el mismo plano, Ventura Rodríguez, queda claro que es una propuesta negativa, que no debe seguirse y la nota que aparece junto a él es la siguiente: *«Según este modo número 2 se logran las conveniencias dichas del número 1, por no dar lugar lo irregular del sitio y es forzoso padezcan deformidad, pues desviándose colocar el patio y sus portales en figura regular (por ser lo más esencial de la asumpto) queda todo lo demás bastante irregular, no pudiéndose dar por la calle del Correo más que una línea o cruja de piezas R S, sencilla, y el portal y una porción triangular de T V que no puede servir más que de hacer simetría en lo anterior. También la fachada principal X Y se debiera sacar en línea de las casas Z A, para no dejarla escondida, y dar maior hermosura a la calle, y en este caso se estrecha la entrada de la calle maior Y B. Es mi parecer, salvo el mexor».* El primero de los dibujos encaja dentro de la valoración del posible clasicismo: organiza el edificio en una planta rectangular, para lo cual define la existencia de un gran patio con soportales y deambulatorio; propone en éste, en su centro, una fuente como elemento decorativo y señala dos entradas al edificio que desembocaran siempre al patio: una, la entrada principal, se plantea desde la Puerta del Sol y tras acceder a un vestíbulo sustentado por cuatro columnas, se entra directamente al espacio central; una segunda puerta, situada en línea recta con la principal, se orienta en el pequeño callejón de San Ricardo. Poco más podemos deducir tras el estudio de los dibujos que presenta, en 1756.

57

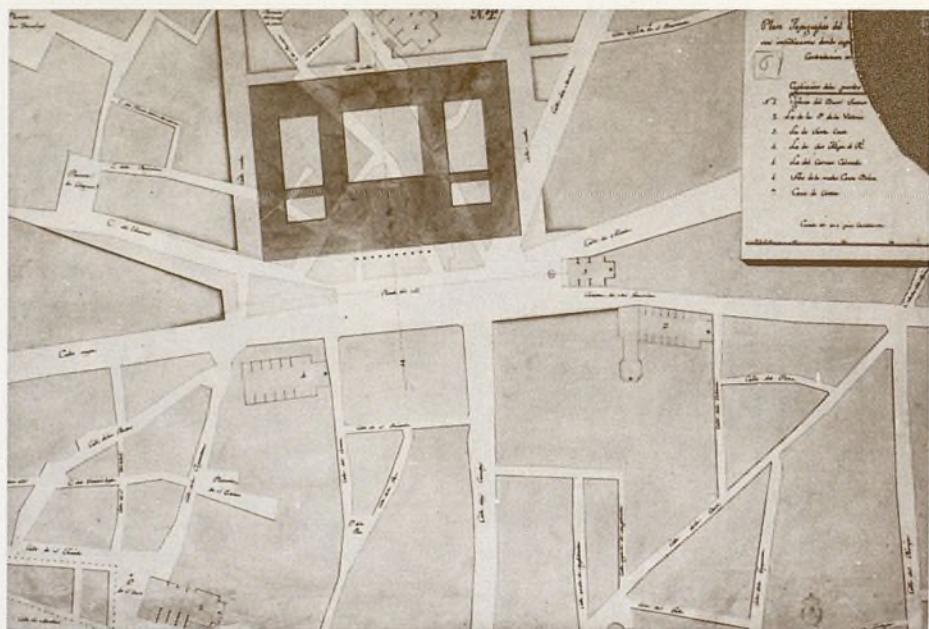
El problema principal para la definición de proyecto, tal y como él lo entendía, radicaba en la compra de las casas que quedaban al lado derecho del dibujo, y en cuyo solar ya se podía empezar a edificar. Por otra parte, el resto de las casas a comprar deberían de ser las que quedaban al lado izquierdo de las citadas y no por encima de éstas, dada la diferencia de cotas existente entre el terreno que más tarde ocuparía la casa de Postas y la parte próxima a la Puerta del Sol. El argumento de Ventura Rodríguez se plantea también no sólo desde

supuestos urbanos sino desde la voluntad de facilitar la construcción de la vivienda, dando a todo el edificio una idéntica altura (aunque no conociéramos alzados o secciones) y se esfuerza, así, en llegar hasta el punto máximo donde pueda plantearse esta imagen. Su indicación sobre la compra de las casas sin duda surtió efecto, puesto que en una Real Orden de septiembre de 1756 se decide suspender la compra de casas que quedaban por encima de las ya adquiridas, dada la irregularidad del terreno, para comprar en su lugar aquellas otras situadas en la calle Carretas «...desde la casa que llamaban de las Rejas y que oy es de D. Francisco Barranco Exclusibe, hasta dar la buelta por la misma calle, Puerta del Sol y callejuela de la Paz, hasta encontrar con la misma casa de Barranco».

Entre 1756 y 1757 —según estudió Cejudo— se lleva a cabo el reconocimiento de estas casas, se realiza un informe por parte del arquitecto (en el que se detallan las medidas y ubicaciones de aquéllas, así como la división de las mismas y los materiales con los cuales fueron realizadas) y sabemos que en 1758 Ventura Rodríguez sigue con el desarrollo de la idea del edificio de Correos, puesto que en enero de ese año presenta para su aprobación una planta definitiva del sitio donde debía situarse. La planta del año 58 coincide plenamente con el proyecto definido en el año 56: se sitúa en el mismo lugar la pequeña plazuela que corresponde al encuentro entre la nueva calle de San Ricardo y la antigua de la calle de la Paz, se establece la misma ocupación de las manzanas 205 y 206 y, lo que es más interesante, se modifican ligeramente las proporciones del edificio, entendiéndose éste ahora como algo más ancho, sin que se especifique sin embargo sus accesos, ni sin que defina la forma del patio.

58

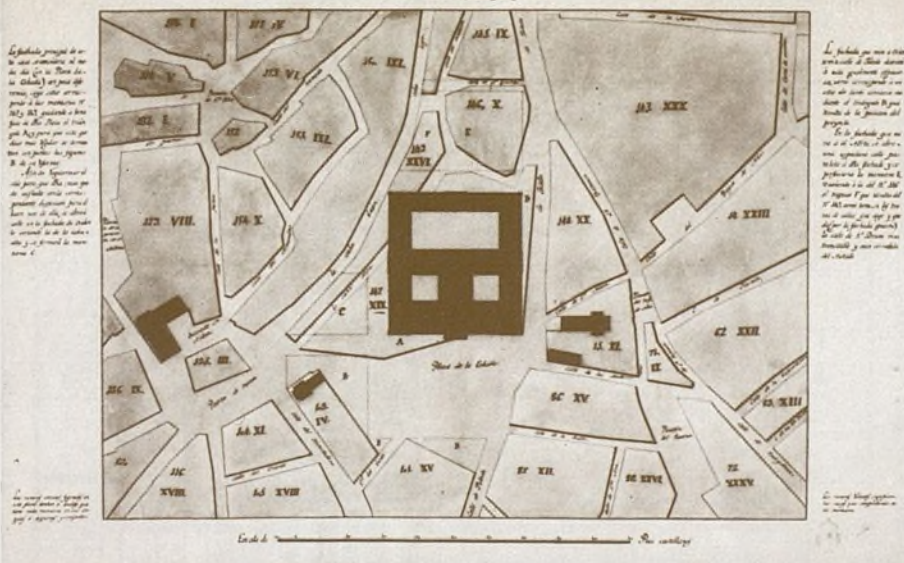
En el plano de 1758 se advierte perfectamente cuál era la parcelación existente en la antigua manzana 205 así como cuál era la situación de las casas existentes en la 206. En este sentido, un detalle, la configuración de la calle del Correo, no puede escapar a nuestro estudio puesto que señala en qué forma Ventura Rodríguez traza el nuevo edificio la casa de Correos (y cuanto menos, la fachada de la calle del Correo) desde la opción de las gradas de San Felipe. Lógicamente, Rodríguez debería haber llevado la esquina del callejón de San Ricardo con la calle Correos hasta el encuentro con la antigua alineación. Ello supondría entonces que la calle de Correos tendría, en su parte próxima a Sol, el antiguo ancho existente en las proximidades de la plaza de la Paz pero, al mismo tiempo, ello implicaría que frente por frente a las gradas de San Felipe aparecería un estrechamiento de la calle, lo cual supondría sin duda un grave problema de aglomeración de gentes en esa esquina. Para evitar ésto Ventura Rodríguez decide retranquear, con respecto a la eliminación de la esquina antes citada, el edificio. Así, lo que consigue es dar a la calle del Correo, en la parte baja, una mayor amplitud y, lo que es más importante, potencia de esa forma una esquina que,



6.—Anónimo. Estudio de una gran biblioteca en la Puerta del Sol de Madrid. 1785. (ASF.)

4.—Miguel de E. del Palacio (Miguel Ángel)  
1800. 1801. La Puerta del Sol.

*Plan Topographico en el qual se demuestran las situacion de una Bolsa ó Casa de Contratacion en esta Corte, señalada con letras negras y el color de  
Vio las numeras por los calles.*



7.—Custodio Moreno. Alzado y planta de un templo con hospital para Madrid en el terreno en que está el Buen Suceso. ASF. 1803.  
Anónimo. Proyecto de una casa de Contratación en la Plaza de la Cebada. 1787. (ASF.)

posteriormente, tendrá relevancia al estudiar la casa de Postas, puesto que en el solar que queda de la manzana 206 (allí donde más tarde irá la casa de Postal) la esquina cobra una situación privilegiada puesto que permite ser vista (al crearse un ensanchamiento de la calle en las proximidades con el callejón de San Ricardo, desarrollándose así, en el proyecto de Arnal —como luego veremos— el tema de la fachada en ángulo.

El 8 de abril de 1760 Ventura Rodríguez remite un plano para la planta baja del edificio de la calle de Correos, en el cual acepta tanto la Ordenación General propuesta en 1766 como el esbozo de proyecto concebido en el año 58. Frente a la propuesta formulada cuatro años antes, sólo establece pequeños matices, además de proceder ahora a un análisis detallado del edificio. Mantiene las proporciones definidas en 1756 e introduce dos novedades: en primer lugar, abre una nueva puerta en la calle de Carretas que conduciría directamente al patio; por otra parte modifica el ancho de la doble crujía lateral, lo cual tiene como consecuencia replantear el número de columnas existentes en las pandas del claustro. Sin embargo, el dato más importante en el proyecto del año 60 es que especifica en la distribución del edificio cómo la doble crujía correspondiente a la calle de Correos no se ajusta —en su organización— a su simétrica de la calle de Carretas; al mismo tiempo, establece dónde tiene que plantearse la gran escalera de doble tramo que sitúa al final del eje de acceso, dando al callejón de San Ricardo, y a la cual se llegaría tras atravesar el patio del edificio.

59

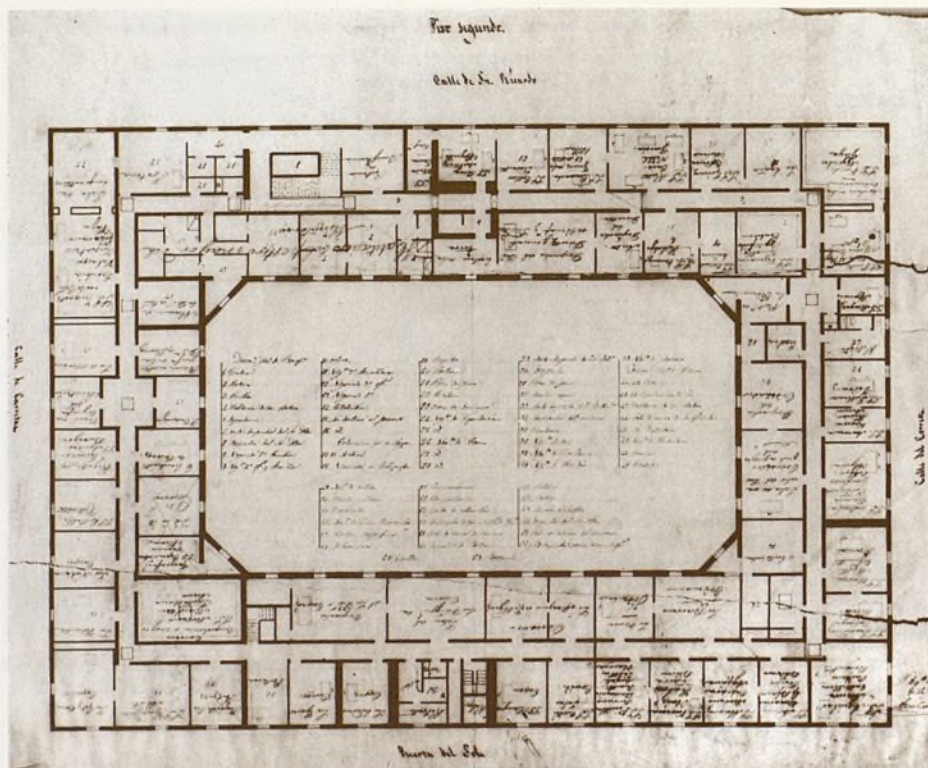
A partir de esta fecha sabemos que Ventura Rodríguez cae en desgracia ante Carlos III, sin duda, debido al escándalo Graef y es desterrado a Valladolid, interrumpiendo así su participación en el proyecto de la casa de Correos. Sabemos que a partir de este momento el edificio va a ser realizado por el francés Jaime Marquet, quien ha sido estudiado de forma brillante por la profesora Virginia Tobar. Desde esta fecha —y como figura en el expediente existente en el Archivo de Villa sobre el convento de San Felipe el Real (ASA 1-45-61)— la primera operación que propone Jaime Marquet se refiere a una ordenación urbana, eliminando las escaleras de la Lonja del convento de San Felipe, que invadían la calle de Correos, y corrigiendo así alguna irregularidad. Como ha señalado anteriormente, tanto en el plano del 1756, como en el de 1758 de Ventura Rodríguez no se había atrevido a llevar a cabo tal propuesta y por ello retranqueaba el edificio frente a su alineación natural en la esquina de la nueva calle de San Ricardo con la calle del Correo. Tras la lectura del expediente queda claro que las modificaciones sufridas en las escaleras que sobresalían hasta la calle ancha de la Paz, debían de ser acortadas hasta alinearlas con la capilla mayor de la iglesia del convento. Por otra parte, las puertas se replantarían estableciendo

su apertura hacia dentro de la misma iglesia, pero no ocupar más espacio a la calle. Esta obra, se dice, se debía efectuar en conocimiento del Rey, quien dio su aprobación mediante Real Orden de 25 de octubre de 1760. De todo ello podemos deducir un hecho importante: es entre abril y octubre de 1760 cuando Rodríguez pierde el favor real y Jaime Marquet recibe el encargo, pasando a la historia —desde este momento— como el autor del proyecto y realización de la casa de Correos. Sin embargo, existen una serie de datos que sí creo conviene apuntar, esbozando alguna hipótesis —quizás equivocada— sobre la realidad de la obra.

60

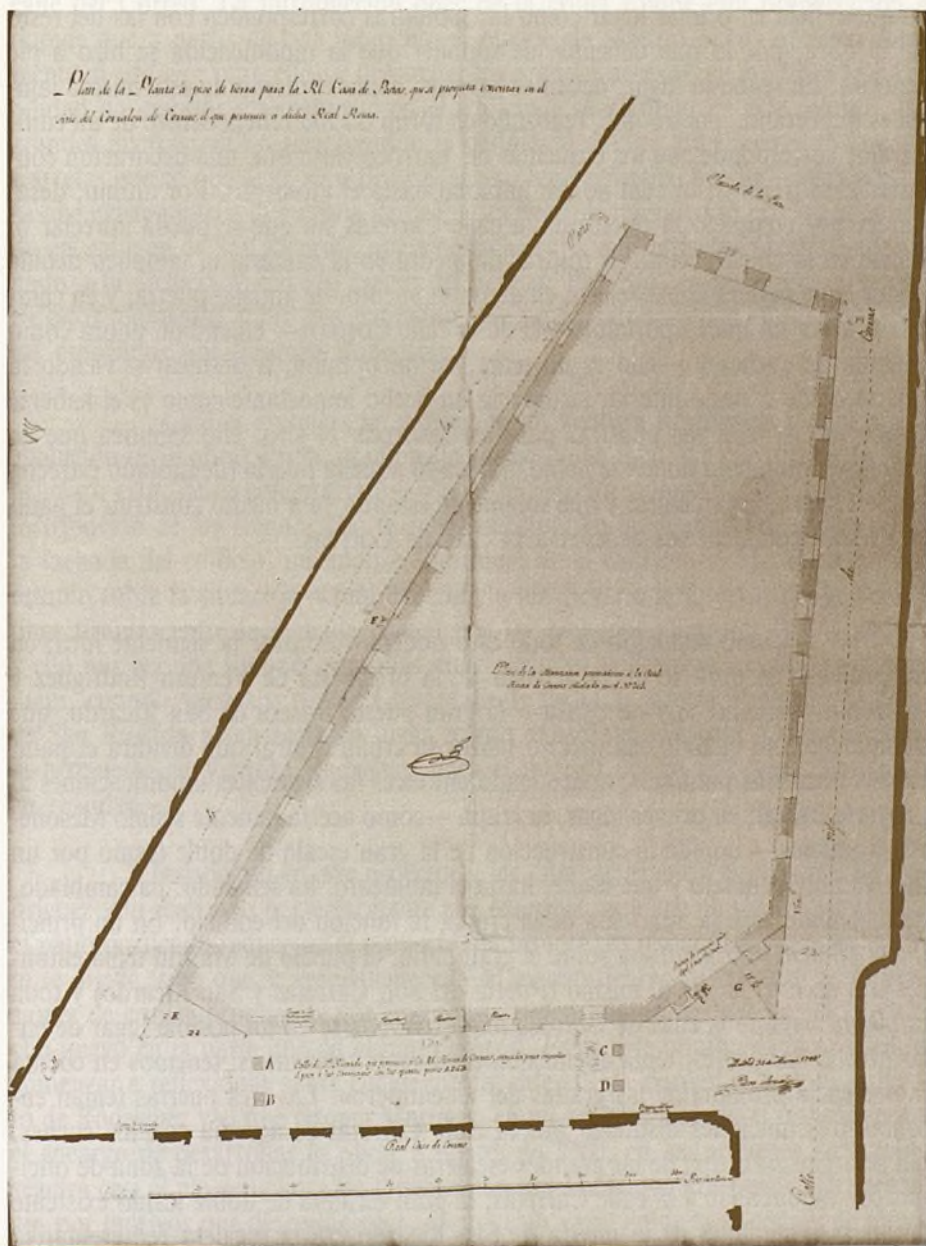
Quien contraste la planta dibujada por Ventura Rodríguez y la construida años después por Marquet verá con sorpresa las coincidencias sorprendentes entre ambas: se hace difícil comprender cuál pudo ser, realmente, el papel desempeñado por Marquet, habida cuenta por tanto la distribución general del edificio, la solución dada a las dobles crujeas, la organización del patio e incluso los huecos de fachada apuntados en el proyecto de Ventura Rodríguez se corresponden, con los del edificio atribuido a Marquet. El estudioso americano T. Reese ha apuntado una hipótesis interesante que justifica en base a la documentación encontrada: Rodríguez había perdido ya entre 1758 y 1759 el favor de Fernando VI y es en esta fecha cuando Marquet recibe el encargo de continuar la propuesta. En este sentido —y siguiendo nosotros la hipótesis de Reese— podría comentarse cómo el Plano de Ventura Rodríguez de 1760 no es una propuesta de edificio concebido por él sino que se trata únicamente del levantamiento de una obra ya iniciada, atribuyéndose entonces Ventura Rodríguez la paternidad de un edificio que otro está esbozando. Sin duda, la aparición en fachada de un lenguaje próximo al clasicismo francés ha llevado, ha forzado —en mi opinión— tanto a Reese como a Bottinau a señalar la total autoría de Marquet en el proyecto de la casa de Correos. Sin embargo, tal hipótesis choca, con una evidencia: la similitud existente entre el proyecto del francés y los croquis definidos por Ventura Rodríguez en 1756 es excesiva y denota una dependencia del proyecto del francés sobre el español. Por ello, frente a la opinión de Reese y Bottinau me atrevo sino a formular una hipótesis sí, por lo menos, a plantear alguna duda razonada sobre su atribución.

Del proyecto de Ventura Rodríguez para la casa de Correos, de los dibujos definidos en 1760, solamente nos queda una planta —la correspondiente al cuerpo bajo— sin que exista por otra parte ni expediente, ni tampoco explicación de cada una de las dependencias. De haber existido algún alzado pudiese habernos podido explicar un tema, que intuyo importante, como es la posible relación de Ventura Rodríguez —en torno a esas fechas— no tanto con la arquitectura italiana como con la arquitectura francesa; en este sentido sus constantes



8.—Proyecto para la Casa de Correo.

*Plano de la Planta y pose de tierra para la R. Casa de P. para que se ponga a construir en el  
 sitio del Cavalerio de C. en el que pertenece a dicha Real Casa.*



9.—Pedro Arnal. Proyecto para la Casa de Correo.  
 1795. (ASA.)

referencias a los Inválidos, sus propuestas por desarrollar algo que él entenderá como «Arte de Corte» hacen que posea una visión y unos planteamientos, sin duda, bien distintos a los del resto de compañeros de Academia, más proclives al estudio de las antigüedades romanas. Para analizar así el sentido del proyecto de Ventura Rodríguez y conocer cual pudo ser la aportación de Marquet, bastará —en mi opinión, con vistas a esbozar una posible hipótesis alternativa— tener presente solamente dos datos: en primer lugar, la planta tantas veces citada de 1760 y, en segundo lugar, conocer las descripciones que ofrecen Mesoneros Romanos y Fernández de los Ríos sobre los sucesos de 1766 y la norma dictada por el Conde de Aranda por la cual se estableció un cuerpo de guardia en el interior del edificio. La Casa proyectada por Ventura Rodríguez tiene, como he señalado en repetidas ocasiones, tres accesos bien diferenciados; al mismo tiempo consta de cuatro escaleras en planta baja que tienen una importancia distinta, siendo la principal la que se encuentra junto a la pequeña puerta que da al callejón de San Ricardo (y concibiéndose como gran escalera de doble tramo. Por el contrario, las otras tres escaleras se encuentran situadas una junto al acceso de la calle de Carretas y por la importancia que cobra el vestíbulo comprendemos que tuvo que desempeñar un importante papel dentro del proyecto concebido por Ventura Rodríguez); la segunda escalera se ubica, a su vez, próxima al gran vestíbulo de cuatro columnas que da a la Puerta del Sol y la tercera, muy al contrario, se sitúa en la crujía correspondiente a la fachada que da a la calle de Correos.

61

A la vista de donde están situados los accesos, de cómo se ubican las cajas de escaleras y, sobre todo, de diferencia de distribución que existe entre la doble crujía que da a Carretas y aquella otra que da a Correos, podemos entender un hecho: el uso del edificio tuvo que gravitar en la zona correspondiente a la calle Carretas, puesto que no sólo existe un tratamiento del espacio más complejo sino que al mismo tiempo se potencia la entrada a la calle Carretas, se organiza una gran escalera frente al vestíbulo y éste, a su vez, se trata de forma singular, diseñándose cinco ornacinas, de las cuales una de ellas (la situada en el frente opuesto a la escalera) se concibe de manera un tanto excepcional, destinándose, sin duda, para albergar una estatua que ennobleciera y potenciara el eje de la escalera.

Ignoramos cuál fue la evolución de la obra: apenas sí quedan testimonios, que luego comentaremos, y solamente nos alcanzan los argumentos que da Mesoneros Romanos al señalar cómo el Conde de Aranda —Capitán General y Gobernador del Consejo— ante el temor por aquel tiempo que volvieran a producirse disturbios como el reciente motín de Squilache, instaló en el segundo piso del edificio un cuerpo de guardia principal o de prevención. Según Mesoneros Romanos, el Conde de Aranda era contrario a los planos del arquitecto, desti-



nando al cuerpo de guardia la planta derecha «...precisamente en donde aquel colocaba la caja de la escalera que quedó, de este modo, oculta, pequeña y poco conveniente al resto del edificio». Sobre este aspecto, aceptado normalmente por los historiadores, cabe destacar una reflexión paralela: si hoy, gracias a los estudios de Olaechea, sabemos en parte que el motín de Squilache se produce a instancias del llamado Partido Aragonés que encabeza el propio Conde de Aranda, y sabemos —gracias a los trabajos de investigación realizados por la profesora Virginia Tovar— que el edificio se encuentra avanzado en 1766, ¿cómo es posible que la transformación del mismo se llevara a cabo cuando ésta estaba casi ultimada? En este sentido cabría establecer una segunda idea: la propuesta del doble patio es anterior al motín de Squilache (anterior pues a 1766) y debe de plantearse dentro de una operación funcional, concebida por Marquet, quien pretendía de esta forma potenciar la idea de una crujía central que él establecía similar a ciertos modelos de la arquitectura francesa de esos años.

62

Sin embargo, observando detenidamente la obra existente, encontramos alguna contradicción importante: no aparece en el callejón de San Ricardo, la puerta central que debía conducir en eje al acceso de la Puerta del Sol y, tampoco queda rastro de la puerta que daba a la calle de Carretas y, por último, aparecen por el contrario dos puertas nuevas: una en el callejón de San Ricardo, desplazada hacia la calle Carretas, ocupando entonces un lugar no excesivamente claro puesto que era imposible acceder desde este portón al gran patio central. La otra, concebida como entrada de coches, comunica con la calle Correo. Comentemos entonces detenidamente qué es lo que, tras la observación directa, podemos apreciar en el edificio: en primer lugar, de la antigua puerta central que daba a San Ricardo, aparece en el gran zócalo que recorre el edificio el testimonio de una posible huella; me refiero a uno de los tragaluces que iluminan los sótanos de lo que fue la Dirección General de Seguridad, que presenta testimonios de tener una cantería bien distinta a la del resto de los tragaluces. La puerta del callejón de San Ricardo se inició, se construyó y sería necesario en este punto picar el revoco existente para comprobar si debajo del enfoscado se aprecia o no la huella del ladrillo que comunicaría con lo que hasta hace bien poco era la Inspección de Guardia de la Dirección General de Seguridad. Sin embargo, la contradicción más importante aparece en ese mismo callejón, cuando vemos de qué modo la puerta se ha desplazado, se ha corrido hacia la calle de Carretas, siendo un dato a destacar cómo, por una parte, existen una serie de irregularidades en la cantería del zócalo (consecuencia, sin duda, de haber tenido que romper los bloques de piedra de Colmenar, para introducir el nuevo hueco de la piedra) y al mismo tiempo detallar cómo las jambas de esta puerta coinciden precisamente con las existentes en cualquiera de las otras ventanas: el tema es importante pues-

to que refleja en primer lugar cómo las molduras corresponden con las del resto de la obra, por lo que debemos de suponer que la modificación se hizo a pie de obra. En segundo lugar, debemos señalar, cómo el diseño de esta misma jamba es importante, puesto que, realizado en torno a 1700 refleja dentro de un edificio que corresponde con los esquemas del barroco clasicista, una decoración consistente en triglifos, lo cual no era habitual hasta el momento. Por último, desaparece por completo la puerta de la calle Carretas sin que se pueda apreciar ni huella en la construcción, ni roturas de piedra en la cantería ni tampoco detalle alguno que sugiera la existencia, en algún momento, de aquella puerta, y en cambio aparece un nuevo portalón —el de la calle Correos— entendido ahora como entrada de coches y —ello es un tema, en mi opinión, a destacar— viendo la puerta desde el patio interior se aprecia un hecho importante como es el haberse tenido que rebajar las pilastras para así favorecer el giro: ello significa que en un primer momento nunca se había planteado aquella puerta (demasiado estrecha para el paseo de carruajes) y que solamente estando ya a medio construir el patio se decide replantear los accesos a la casa de Correos.

Como resultado de todo esto podemos esbozar la siguiente idea: en un principio la obra se inicia a partir de la propuesta de Ventura Rodríguez y se acepta —aunque hoy no exista— la gran puerta trasera de San Ricardo, que desaparece sólo cuando sea preciso lanzar la crujía central que dividirá el patio en dos pequeños patinajos, apareciendo entonces las siguientes modificaciones al proyecto inicial: en primer lugar, la crujía —como acertadamente señaló Mesoneros Romanos— impide la construcción de la gran escala de doble tramo por un motivo muy concreto y que nadie, hasta el momento, ha señalado: ha cambiado, radicalmente, con la aparición de la crujía, la función del edificio. En un principio el edificio se organizaba sobre el gran patio: el pueblo de Madrid tenía entonces tres accesos fáciles al mismo (Puerta del Sol, Carretas y San Ricardo) y toda la planta baja de la casa de Correos iba a convertirse en un posible lugar de encuentro de las gentes, tema además especialmente relevante si tenemos en cuenta la presencia próxima de las gradas del «mentidero». Las tres puertas tenían entonces tres funciones distintas: por la calle Carretas se accedía con los coches, allí se organizaba una de las grandes escaleras de distribución de la zona de oficinas correspondiente a la calle Carretas, la gran escalera de doble tramo existente en las proximidades de la puerta de San Ricardo era la escalera representativa del edificio y a ella se llegaba tan sólo después de haber atravesado el patio (sin duda, con coches de caballos) sirviendo entonces de punto de contacto a las dos zonas distintas del edificio. La tercera escalera, como he señalado, tendría una función puramente funcional y para ello se sitúa en uno de los chaflanes existentes en lo que yo entiendo crujía de servicios, correspondiente a la fachada de la

calle del Correo. La introducción pues de la crujía rompe esta organización e impide que a partir de este momento el pueblo de Madrid pueda acceder libremente al edificio: para ello se sustituyen los grandes accesos, se modifica la posibilidad de ingresar directamente en el edificio y se regulan, en este sentido, las grandes puertas: ya no tiene sentido la definición de una gran puerta en la calle Carretas puesto que se va a sustituir el acceso representativo por una única escalera que existe junto a la entrada de la Puerta del Sol; tampoco se precisa la entrada del callejón de San Ricardo, puesto que la crujía central ocupa el espacio destinado a la escalera y ciega el punto del acceso. Por ello, el edificio se organiza en estos momentos sobre dos patinejos, que no se corresponden en absoluto por los esbozados por Ventura Rodríguez.

¿Cuál es entonces la aportación de Ventura Rodríguez, y cuál fue la evolución de la obra? En mi opinión, lo primero que tuvo que construirse (a parte, claro está, de la cimentación —y en este sentido es importante contrastar la distribución de los sótanos con la existente, hoy, en las plantas superiores—) es la fachada del edificio, iniciándose, sin duda, en el callejón de San Ricardo. Un estudio sobre la situación actual del edificio nos llevaría a observar cómo existen unas tirantas entre la fachada principal y las fachadas interiores de los patios, y ello nos permite suponer cómo las intervenciones se llevaron a cabo, en primer lugar, cuando apenas sí se había levantado la fachada correspondiente a la zona de San Ricardo y, en segundo lugar, cómo existe una evidente diferencia entre la propuesta de Ventura Rodríguez para el interior del edificio y lo construido en realidad.

Insistiendo en este aspecto, y las diferencias entre el proyecto de Rodríguez y lo realizado posteriormente por Marquet, aparece un tema importante: el patio porticado reduce en el proyecto del francés sus dimensiones (no solamente se divide, sino que se empequeñece, y al mismo tiempo se reducen las dimensiones de crujías propuestas por Rodríguez, potenciándose en este sentido un ancho nuevo en la parte que da al patio central. Es en este punto cuando podemos comenzar a reflexionar sobre cuáles son las diferencias existentes entre el proyecto de Rodríguez y el que retoma Marquet: en mi opinión, cuando el francés recibe el encargo de desarrollar la obra, a finales de 1760, en los primeros momentos seguirá casi al pie de la letra las indicaciones marcadas por Rodríguez: sin embargo, por motivos que desconocemos, el proyecto varía desde la intención de impedir e incomunicar a los madrileños que pretendan acceder a las listas de Correos, el que puedan circular tranquilamente por la parte baja del mismo. Marquet entonces continúa el ritmo de fachada propuesto por Ventura Rodríguez y, este detalle es importante porque —insisto— significa atribuir al arquitecto de Ciempuelos la investigación sobre los recursos del lenguaje clásico existente en fachada,

y negar ésta al arquitecto francés; de hecho, si apreciamos el plano de 1776 veremos cómo uno de los escasos detalles de lenguaje que pueden apreciarse (la solución dada a las esquinas) es la que aparece, a pesar de todo, en el proyecto realizado. Lo que Marquet hace entonces es poner en cuestión de forma radical toda la distribución propuesta por Rodríguez; acorta los patios, sustituye las entradas y, como consecuencia de esto, deben reorganizarse las escaleras, entendiendo ahora el edificio como gigantesco contenedor de funciones confusas. Es evidente que hoy en la casa de Correos aparece una contradicción y es la no correspondencia entre un esquema general en la composición en planta y el tratamiento formal que existe en el edificio. Podría justificarse —y quien lo haya visto en los años 60 ó 70 recordará aquellos pasillos oscuros, consecuencia de estar divididos o aquellos pequeños despachos en entreplanta, que daban a los altillos de la calle de San Ricardo— cómo ello se debe a las constantes modificaciones e intervenciones que ha sufrido el edificio desde que el conde de Aranda lo destinaba a albergar un retén de tropas de intervención. Sin embargo, es evidente que a lo largo de los dos últimos siglos el edificio ha sufrido todo tipo de dejaciones y, ante la falta de los planos concebidos por Marquet, no podemos comprender las diferencias de criterios que aquél estableció con el arquitecto de Ciempozuelos ni menos todavía, en estos momentos, intentar realizar un estudio completo del edificio.

63

En 1761 se efectúa, por indicación de Marquet, una indemnización al convento de San Francisco como compensación por la cesión de sus terrenos y, con fecha del 20 de mayo del mismo año, se ordena proceder al corte de la escalera y parte de la Lonja, con vistas a ensanchar la calle de la Paz, según el dibujo que planteó Marquet el 31 de octubre de 1760 al cual adjuntó una declaración sobre cómo terraplenar la bóveda de la primera cobacha que quedaba por debajo de la calle de la Paz, para dar así seguridad a los cimientos de la obra de Correos, que por entonces se había empezado a construir. Marquet demuestra con este pequeño detalle un tema importante: una cierta personalidad, al atreverse a proponer algo que en modo alguno Ventura Rodríguez había insinuado como es intervenir en la escalera de la Lonja, dando así un dibujo de intervención.

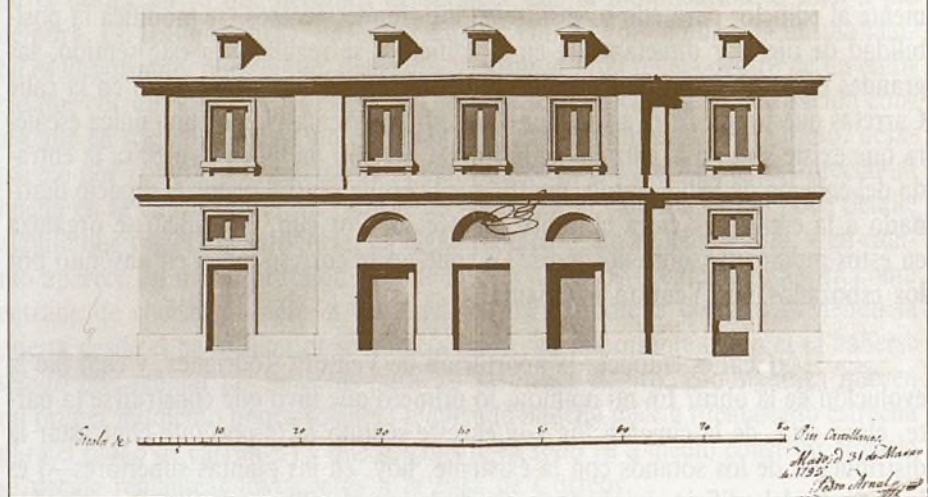
## Estudio de la Casa de Postas

La casa de Postas, concebida por Juan Pedro Arnal, en torno a 1795, se situaba en el espacio que quedaba, en la manzana 205, tras haber sido parcialmente ocupada por el edificio de la calle de Correos, quedando separada del mismo por el callejón de San Ricardo. Desde los primeros momentos el edificio se concibe como dependiente de la casa de Correos y, en este sentido, existe una clara jerarquía entre el tratamiento dado a uno y otro. La planta del edificio hubo entonces que adaptarla al polígono regular sobradamente, tras el derribo de varias viviendas que habían sido compradas por el Rey para levantar un local destinado a casa de Correos.

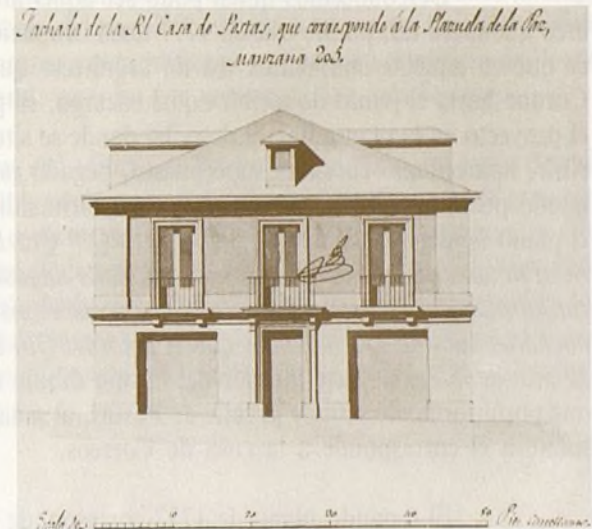
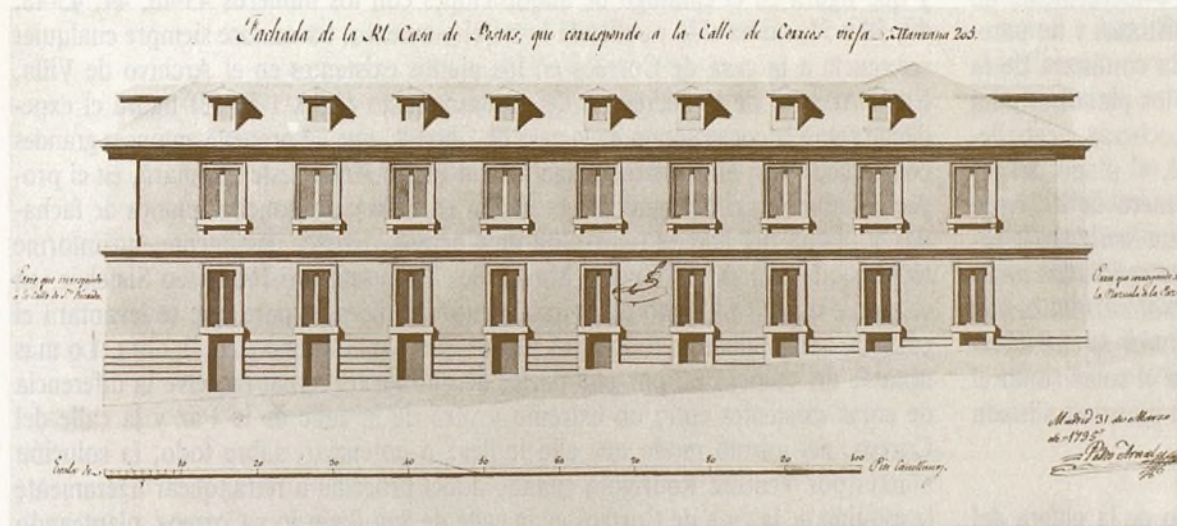
64      Proyectado con cuatro fachadas (bastante irregulares) que dan a la calle y plaza de la Paz, calle del Correo y callejón de San Ricardo. Sin duda, lo más destacable del edificio es la solución dada a la esquina de estas dos últimas calles que, como recordaremos, se puede apreciar en el dibujo que ofrece Ventura Rodríguez en 1758 al retranquear en parte la esquina del edificio de Correos, con la intención de no originar un estrechamiento en la calle del Correo, frente por frente a las gradas de San Felipe. De esta forma se potencia algo importante como es la posible perspectiva del edificio desde la Puerta del Sol, y Arnal comprende perfectamente la ocasión brindada por Rodríguez, organizando entonces en el chaflán una portada clásica.

Si bien el proyecto originario es de 1795, sabemos que desde mucho antes existía la idea de organizar en ese mismo emplazamiento un edificio que diera solución a la falta de espacio existente en la casa de Correos, destinándose fundamentalmente para albergar los servicios postales, además de guarnecer carruajes... En este sentido conocemos como en el Museo Municipal de Madrid existen dos planos anónimos de la planta de los edificios bajos y principal del mismo que fueron —sorprendentemente— realizados con anterioridad a 1777, fecha en que consta que fueron aprobados. Estos dos planos, nunca estudiados, aparecen, sin embargo, en el catálogo de adquisiciones de 1779-83 del Museo Municipal de Madrid, con los números 39 y 50 e interesa analizarlos puesto que ofrecen los planos que posteriormente concebirá Arnal, en 1794 y 1795 una característica: la ocupación total de la manzana, el establecimiento de un patio central y, lo que es más importante, la voluntad de ordenar el edificio atendiendo al proyecto de gran contenedor de servicios que es —ya desde estos momentos— el edificio de casa de Postas.

Fachada de la Al. Casa de Postas que corresponde á la Calle de S.<sup>to</sup> Ricardo y hace frente á la Al. de Correos. Manusc. 223

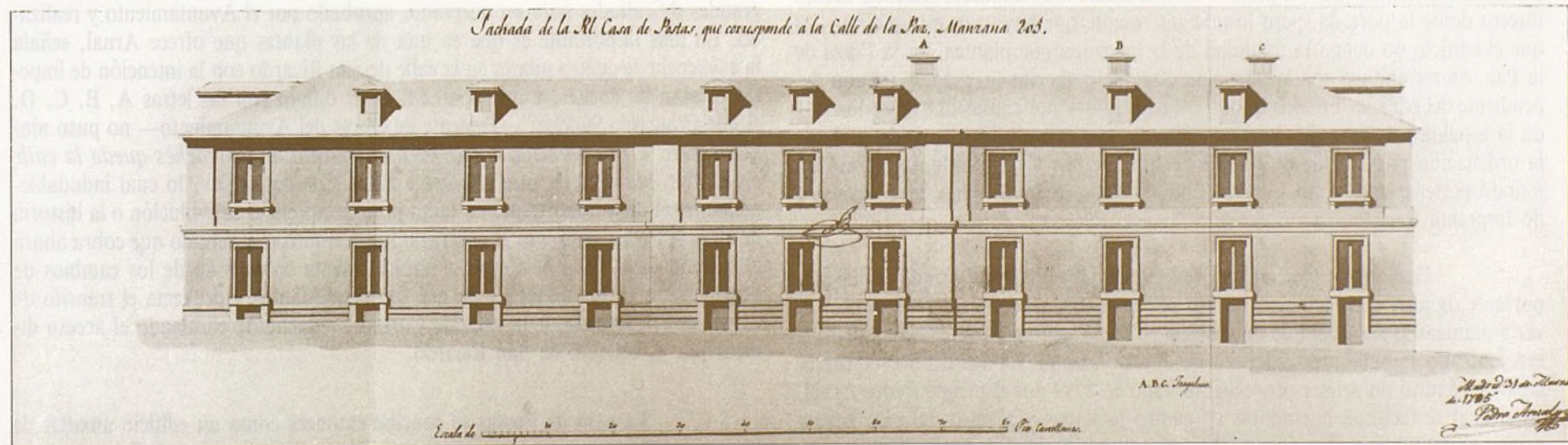


10.—Pedro Arnal. Casa de Postas. Fachada lateral.  
1795. (ASA.)



11.—  
12.—Pedro Arnal. Proyecto para la Casa de Postas.  
Fachada de la Calle de la Paz. 1795.

13.—  
14.—Pedro Arnal. Casa de Postas. 1795.



Desconocemos quién pudo ser aquel arquitecto, y evidentemente no creo que fuera tal, puesto que en 1777 tenía ocupaciones bien distintas y no parece que en aquellos momentos sea un arquitecto que goce de la confianza de la Corona hasta el punto de recibir aquel encargo. El primero de los planos estudia el proyecto en la planta baja y describe donde se situarían las cocheras y caballerizas, apareciendo entonces superpuesto, pegado por el lateral, el plano del segundo piso. Aprobado, sin embargo, por Grimaldi en 26 de enero de 1777, en el plano aparece la siguiente inscripción «*Q.<sup>a</sup> Qto Baxo/la pieza señalada a será/al mismo piso de las piezas sobre/la calle angosta/las piezas señaladas peseran/al piso del Quarto Baxo/de las cocheras/el piso del entresol/enzima de las cocheras será/de 3½ más alto que el piso/del Qto Baxo enzima/de la caballeriza grande*». En la parte inferior del mismo dibujo se identifica el solar como el que posteriormente será de la calle de Postas, al señalarse que la manzana situada frente a él corresponde a la casa de Correos.

66 El segundo plano de 1777 corresponde a un dibujo de la planta del piso principal: tampoco aparece escala y en él existe la siguiente nota manuscrita «*...Qto principal*» y en, la zona inferior, se da igualmente la fecha de su aprobación por Grimaldi, siendo ésta la de 1777. La diferencia más importante que existe entre el proyecto anónimo existente en el Museo Municipal y el proyecto que más tarde realiza Arnal radica, sin duda, en la solución dada al acceso, que ahora aparece relegado a una esquina entre la calle de la Paz y San Ricardo, mientras que por el contrario, en el proyecto de Arnal, figura la gran portada en la esquina entre la calle de Correos y San Ricardo. Por otra parte, en el plano aprobado por Grimaldi vemos cómo el patio es de una escala muy limitada, teniendo acceso directo desde la portada, pero lo más interesante que hay —en mi opinión— es que el edificio no ocupa la totalidad de la manzana que plantea, en la Plaza de la Paz, un retranqueo con la intención clara de potenciar un espacio urbano dependiente del edificio. En este sentido del edificio —y por causas que desconozco— da la espalda a la casa de Correos e intenta, por el contrario, entenderse desde la ordenación por la calle de Atocha, enlazando, en algún sentido con todo un mundo perteneciente tanto a la casa de los cinco gremios como en el proyecto de Imprenta Real.

Desconozco por qué el proyecto se llevó a cabo y, lo que es más importante, ignoro igualmente el proceso por el cual se tardan casi 17 años en volver a plantear la necesidad de un caserón en el espacio que ocupe la casa de Postas, teniendo entonces que esperar a encontrar entre los fondos del Museo Municipal de Madrid un primer proyecto, fechado en 1794 por el propio Pedro Arnal, en el cual se facilitan borradores de cuatro fachadas y plantas del piso bajo y principal del edificio. La documentación —también inédita hasta el momento,

y que figura en el catálogo de adquisiciones con los números 43-46, 44, 45-48, 49, 50 y 51, no ha sido publicada hasta el momento, basándose siempre cualquier referencia a la casa de Correos en los planos existentes en el Archivo de Villa. En el Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento (ASA 1-54-13) figura el expediente sobre la construcción de la casa de Correos, que no presenta entonces grandes contradicciones: propuesto el tema a Juan Pedro Arnal, éste retomará, en el proyecto definitivo, el pensamiento realizado en 1794 y propone los planos de fachadas y planta del llamado **corralón de Correos**. Existe, igualmente, un informe técnico que realiza el Teniente Mayor del Ayuntamiento Francisco Sánchez, en el que se especifica cómo el Ayuntamiento dio licencia para que se levantara el edificio, ajustándose en todo a los planos que Arnal diseñó para la obra. Lo más notable del edificio es, por una parte, de qué forma Arnal resuelve la diferencia de cotas existentes entre un extremo y otro de la calle de la Paz y la calle del Correo, del mismo modo que ello le lleva a potenciar, sobre todo, la solución abierta por Ventura Rodríguez cuando aquél procedía a retranquear ligeramente la esquina de la casa de Correos en la calle de San Ricardo y Correos, planteando que de ese modo no existiera un estrangulamiento en las proximidades de la grada de San Felipe. Al eliminarse por Jaime Marquet las gradas de la iglesia de San Felipe, resultaba entonces que no existía ya el problema de la posible aglomeración y, por tanto, era factible el observar con cierto desahogo la esquina del edificio de Correos desde la Puerta del Sol.

Sabemos, a través de la documentación de la Academia —insisto— los diferentes abatares por los que pasa el proyecto, si bien tampoco éste tuvo grandes dificultades para ser aceptado, aprobado por el Ayuntamiento y realizado. Lo más importante es que en una de las plantas que ofrece Arnal, señala la existencia de cuatro pilares en la calle de San Ricardo con la intención de impedir el paso de coches, y que aparecen en el dibujo con las letras A, B, C, D. A ello Francisco Sánchez —Teniente de Obras del Ayuntamiento— no puso ningún reparo «...*en atención a que para el tránsito de los coches queda la calle de la Paz, plazuela de este nombre y la de Correos vieja*», lo cual indudablemente es un dato importante, no tanto para comprender la evolución o la historia de casa de Postas sino, por el contrario, para enfatizar el sentido que cobra ahora el caserón de la calle de Correos, habida cuenta sobre todo de los cambios de organización en los accesos y de qué forma se plantea y proyecta el tránsito de carros por la entrada de la calle de Correos, habiéndose eliminado el acceso directo por el callejón de San Ricardo.

La casa de Postas se concibe entonces como un edificio auxiliar de la casa de Correos, y se pretende llevar allí aquellos espacios y oficinas que en

Capítulo 4

# El arquitecto Jaime Marquet

Virginia Tovar Martín

un principio debían de estar en el edificio inicial pero que, al construirse la crujía central e impedirse así el acceso del pueblo de Madrid a la parte baja del edificio de Correos, tuvo que desplazarse a otra edificación. También el edificio de Postas se organizó como lugar donde guardar los carruajes, las caballerizas...

La realidad, hoy, del edificio de Postas es, sin duda, un tanto dramática: habilitado en 1747 para servicio de la **Guardia del Principal**, desde esos momentos el edificio cobra un carácter militar y ello conlleva a una sistemática destrucción del proyecto de Juan Pedro Arnal. Al edificio se le ha añadido una planta superior, por otra parte, igualmente, se ha ocupado casi en su totalidad el patio y en el momento actual un estudio de la planta haría irreconocible la vieja valoración planteada, en su día, por el arquitecto que concibió el monumento.

En la arquitectura española de la segunda mitad del siglo XVIII, Jaime Marquet, francés de nacimiento y de formación, aparece mencionado esporádicamente, y si hubo acción alguna pronunciadamente sobre su contemporánea obra, lo fue, rechazando o ensalzando el nivel formal definido en la planta Real Casa de Correos de la capital de España. Concretamente, el edificio de Correos fue trazado por Marquet con «convicciones estilísticas propias», con un nuevo concepto francés de la composición, reveladas en él los objetivos de su personal sistema arquitectónico, ofrecido en aquella época, como una alternativa a otros ideales de configuración. Hoy, sin embargo, desde una reflexión más demandada del paso de Marquet por la Corte de España, de una revisión de su práctica arquitectónica más exhaustiva, y desde un esbozo objetivo de sus responsabilidades como miembro académico y arquitecto de los Reyes, Fernando VI y Carlos III, queremos formular algunas reflexiones sobre la figura y el legado de Jaime Marquet, que a nuestro juicio merece especial atención ya que se obra tratando sobre la calidad formal y conceptual de un singular edificio.

El nacimiento de Jaime Marquet en París en 1710, justifica en gran parte el proceso monumental de su obra, ya que ha crecido que la define, proceden de una resurrección francesa, activa a partir de 1700 que actúa con plena conciencia de los cambios profundos experimentados en el lenguaje arquitectónico entre 1680 y 1740, y consciente también de los esfuerzos que había que realizar para la introducción de nuevos modelos (1).

Su formación se llevó a cabo en París. Su padre, Don Pedro Marquet, procedente del lugar de Fontaine, provincia de Limousin, y su madre, D.<sup>a</sup> Genevieve Coligny, había nacido en Neuilly Saint-Florent, provincia de Picardía. El

alguno al momento de ser proyectada, pero para el momento de su ejecución se debió considerar no sólo la necesidad de un espacio para el tránsito de los coches, sino también la necesidad de un espacio para el tránsito de los peatones, y la necesidad de un espacio para el tránsito de los coches y caballos. En el momento de ser proyectada, el espacio para el tránsito de los coches y caballos era el espacio para el tránsito de los peatones, y la necesidad de un espacio para el tránsito de los coches y caballos era la necesidad de un espacio para el tránsito de los peatones. En el momento de ser proyectada, el espacio para el tránsito de los coches y caballos era el espacio para el tránsito de los peatones, y la necesidad de un espacio para el tránsito de los coches y caballos era la necesidad de un espacio para el tránsito de los peatones.

El plano de 1777 corresponde a un alzado de la plaza del pío principal. Como aparece en la y es el resto la siguiente nota manuscrita: «...*Ojo principal*...» y en la zona inferior, se da igualmente la fecha de su aprobación por Giraldo, siendo esta la de 1777. La diferencia más importante que existe entre el proyecto abrumado existente en el Museo Municipal y el proyecto que más tarde realiza Arnal radica, sin duda, en la solución dada al acceso, que ahora aparece relegado a una esquina entre la calle de la Paz y San Ricardo, mientras que por el contrario, en el proyecto de Arnal, figura la gran portada en la esquina entre la calle de Correos y San Ricardo. Por otra parte, en el plano aprobado por Giraldo vemos como el patio es de una escala muy limitada, teniendo acceso directo desde la portada, pero lo más interesante que hay —en mi opinión— es que el edificio no ocupa la totalidad de la manzana que debería, en la Plaza de la Paz, un transepto con la intención clara de potenciar un espacio urbano de pendiente del edificio. En este sentido del alzado —y por tanto que desconozco— de la manzana a la casa de Correos e incluso, por el contrario, entenderse desde la organización por la calle de Atocha, —del resto, en algún sentido con toda un mundo perteneciente tanto a la casa de los cinco, —pero es el proyecto de Imprenta Real.

Desconozco por qué el proyecto se dejó a caldero, lo que es más importante, ignoro igualmente el proceso por el cual se tardó casi 17 años en volver a plantear la necesidad de un caserón en el espacio que ocupa la casa de Portas, momento en el que se cogieron a cazarlos entre los fondos del Museo Municipal de Madrid un primer proyecto, fechado en 1794 por el propio Pedro Arnal, en el cual se justifican los alardes de varias fachadas y plantas del pío bajo y principal del edificio. La documentación —mediante medios hasta el momento,

y que figura en el catálogo de adquisiciones con los números 43-46, 44, 45-43, 45, 50 y 51, no ha sido publicada hasta el momento, basándose siempre cualquier referencia a la casa de Correos en los planos existentes en el Archivo de Villa. En el Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento (ASA 1-34-13) figura el expediente sobre la construcción de la casa de Correos, que no presenta entonces grandes contradicciones: propuso el tema a Juan Pedro Arnal, este retomará, en el proyecto definitivo, el pensamiento realizado en 1794 y propone los planos de fachadas y planta del llamado corralón de Correos. Existe, igualmente, un informe técnico que realiza el Teniente Mayor del Ayuntamiento Francisco Sánchez, en el que se especifica cómo el Ayuntamiento dio licencia para que se levantara el edificio, ajustándose en todo a los planos que Arnal diseñó para la obra. Lo más notable del edificio es, por una parte, de que forma Arnal resuelve la diferencia de cotas existentes entre un extremo y otro de la calle de la Paz y la calle del Correo, del mismo modo que ello le lleva a potenciar, sobre todo, la solución abierta por Ventura Rodríguez cuando aquel precedía a retranquear ligeramente la espina de la casa de Correos en la calle de San Ricardo y Correas, planteando que de ese modo no existiera un estrangulamiento en las proximidades de la grada de San Felipe. Al eliminarse por Jaime Marquer las gradas de la iglesia de San Felipe, resultaba entonces que no existía ya el problema de la posible aglomeración v. por tanto, era factible el observar con cierto desahogo la esquina del edificio de Correos desde la Puerta del Sol.

Sabemos, a través de la documentación de la Academia —insisto— los diferentes abatares por los que pasa el proyecto, si bien tampoco éste tuvo grandes dificultades para ser aceptado, aprobado por el Ayuntamiento y realizado. Lo más importante es que en una de las plantas que ofrece Arnal, señala la existencia de cuatro pilares en la calle de San Ricardo con la intención de impedir el paso de coches, y que aparecen en el dibujo con las letras A, B, C, D. A ello Francisco Sánchez —Teniente de Obras del Ayuntamiento— no puso ningún reparo: «...en atención a que para el tránsito de los coches queda la calle de la Paz, plaza de este nombre y la de Correos viejas, lo cual indudablemente es un dato importante, no tanto para comprender la evolución o la historia de casa de Portas sino, por el contrario, para enfatizar el sentido que cobra ahora el caserón de la calle de Correos, habida cuenta sobre todo de los cambios de organización en los accesos y de que forma se plantea y proyecta el tránsito de carros por la entrada de la calle de Correos, habiéndose eliminado el acceso directo por el callejón de San Ricardo».

La casa de Portas se concibe entonces como un edificio auxiliar de la casa de Correos, y se pretende llevar allí aquellos espacios y oficinas que en

# El arquitecto Jaime Marquet

Virginia Tovar Martín

En la arquitectura española de la segunda mitad del siglo XVIII, Jaime Marquet, francés de nacimiento y de formación, aparece mencionado esporádicamente, y si hubo acaso algún pronunciamiento sobre su «aparente» escasa obra, lo fue, rechazando o ensalzando el ideal formal definido en la célebre **Real Casa de Correos** de la capital de España. Corporalmente, el edificio de Correos fue tratado por Marquet con «convicciones estilísticas propias», con un nuevo concepto francés de la composición, revelándose en él los objetivos de su personal sistema arquitectónico, ofrecido en aquella época, como una alternativa a otros ideales de configuración. Hoy sin embargo, desde una reflexión más detenida del paso de Marquet por la Corte de España, de una revisión de su práctica arquitectónica más exhaustiva, y desde un enjuiciamiento objetivo de sus responsabilidades como miembro académico y arquitecto de los Reyes, Fernando VI y Carlos III, queremos formular algunas sugerencias sobre la figura y el legado de Jaime Marquet, que a nuestro juicio merece especial atención ya que su obra trasciende sobre la validez formal o conceptual del mencionado edificio.

El nacimiento de Jaime Marquet en París en 1710, justifica en gran parte el proceso reorientativo de su obra, ya que los rasgos que la definen, proceden de una regeneración francesa, activa a partir de 1730 que actúa con plena conciencia de los cambios profundos experimentados en el lenguaje arquitectónico entre 1680 y 1740, y consciente también de los esfuerzos que había que realizar para la introducción de nuevos esquemas (1).

Su formación se llevó a cabo en París. Su padre, Don Pedro Marquet, procedía del lugar de Ponnier, provincia de Limosin, y su madre, D.<sup>a</sup> Genoveva Galopin, había nacido en Neullil Saint Front, provincia de Picardia. El

matrimonio debió instalarse en París recién celebrado el enlace, ya que allí nace Jaime Marquet residiendo en esta ciudad hasta su venida a España (2). Es obvio, que durante su estancia en la capital de Francia, Marquet tuvo que recibir las enseñanzas, que desde caminos diferentes, ofrecían Gilles-Marie Oppenord o Germain Boffrand, maestro del rococó, con su concepto frágil, fragmentario y desequilibrado de la arquitectura, y Jacques François Blondel con sus **Discursos**, inconsistentes en la proporción, la armonía o la relación numérica, sin abandono de las composiciones tradicionales. Divergencias de opinión que se hicieron sumamente complejas con los matices de la producción de Ch. E. Brisseux, J. A. Gabriel o J. G. Souflot, eclécticos, cuyas sobrias maneras, conservaron también cierta reticencia hacia el diseño clásico del Barroco. Todos ellos quedan sobre el fondo de la formación francesa de Marquet, un arquitecto que entre 1735 y 1750 debió incorporarse paulatinamente a las filas de la moderna arquitectura de Francia. Si aquellos eran los enseñantes, M. J. Peyre, Boulée, Neufforge, Ledoux, etc. formaron un grupo audaz, revolucionario y de gran personalidad, que comienza a describir nuevos medios de expresión, a la par que Marquet comenzaba a desarrollar sus primeras obras documentadas. Los medios utilizados para alcanzar sus objetivos, si presentan problemas de influencia y de dependencia, nos parece que están más cerca de la producción francesa del barroco clásico, que de aquella que ansiaban establecer los «reformistas». La formación de Marquet tiene sus raíces en las últimas obras de J. Hardouin Mansard, que proclaman la serenidad clásica, la simetría y graduación; de Bullet, de Le Vau, de Cailleteau, de Blondel, que optaron por soluciones de compromiso entre el presente y el futuro clásico, en actitud que se puede considerar prerrevolucionaria. Una postura, que como ha demostrado Hautecoeur define la dignidad y el valor de la arquitectura de Francia. Una opción que codificó con extraordinario rigor Blondel en *L'Architecture française* de 1752-1756, y que M. A. Laugier en su «*Essai sur L'Architecture*», dado a conocer en París en 1753, ratificaba como gran teórico vitruviano recomendando tal clasicismo como modelo a seguir.

Marquet durante sus años de formación y de posible actividad en Francia, había visto levantar el Hotel Souvis, el Pavillon Français del Parque del Trianon, o el de Butard, cerca de Versailles. Conocía la fachada occidental de Saint Soulpice, de G. N. Servandoni, obras de gran contraste, en las que se aboga por la desintegración del espacio, o se persigue la clara armonía composicional y la relación escueta entre las partes. La arquitectura francesa de esos años, está llena de rasgos discordantes, y Marquet tuvo que plantearse el seguir una tendencia de manera firme y resuelta, aunque en algunos momentos iniciales de su trayectoria adoptara cierta vacilación. Marquet, a los cuarenta años más o menos, debió centralizarse en el análisis del clasicismo barroco francés, tras un largo periodo

de preparación, estableciendo con claridad su ideal de reconciliación entre el tradicionalismo y el grave y complejo problema de la forma pura.

Al comenzar la década de 1750, Jaime Marquet había logrado convertirse en un arquitecto con reconocimiento en alguno de los círculos aristocráticos de París. En estos medios llegó a conocerlo el Duque de Alba, Embajador entonces en el Reino de Francia, el cual, al regreso de su Embajada a Madrid trajo a Marquet, con el que había pactado su incorporación a la Corte de Fernando VI. Su salida de París se documenta en el mes de mayo de 1752, y es dato importante, ya que en él se corrobora que Marquet vino contratado directamente para el servicio de la Casa Real, y no para adscribirse a la Casa de Alba o para realizar tareas del Ayuntamiento de Madrid como en alguna ocasión se ha escrito (3) *«En virtud de Orden del Rey ha entregado Don Francisco Ventura de Llovera al Arquitecto Don Jayme Marquet, 2300 libras torneras, a saber, 800 de ayuda de costa para el viaje desde Paris a esta Corte y los 1500 restantes por tres mesadas adelantadas a cuenta del sueldo que ha de gozar mientras se mantuviese empleado en un encargo del real servicio de que esta encargado a razon de 500 libras al mes empezando desde el dia 6 del corriente. Lo que prevengo para el abono correspondiente. 30 de julio de 1752. (El Marques de la Ensenada a Don Nicolas de Francia)»*.

Esta noticia se complementa con otra información dada en el Buen Retiro por el propio Marqués de la Ensenada el 10 de enero de 1753, dirigida a Don Manuel Antonio de Horcasitas en la que se hace constar: *«Con fecha 30 de julio del año pasado previne de orden del Rey a Don Nicolas de Francia que al arquitecto Don Jayme Marquet habia concedido Su Magestad 1500 libras moneda de Francia de sueldo al mes, que debia gozar desde el dia 6 del mismo mes de julio, y habiendo resuelto Su Magestad que se le considere el goze desde el dia 25 de mayo del mismo año, que salio de Paris, lo prevengo a V.S. de su Real Orden para su cumplimiento»* (4).

Marquet vino por deseo del propio Rey, a quien tal vez informó de sus cualidades el Duque de Alba. El hecho de costear la Casa Real el viaje desde París, y el fijarle un sueldo desde su llegada, el 6 de julio de 1752, prueban su incorporación a la plantilla real, en la cual va a permanecer con un tratamiento especial, sobre todo en materia de sueldo, lo que hace pensar que Marquet fue llamado a España cuando ya gozaba en París de cierto prestigio. El Rey le asignó 24.000 reales de vellón anuales, sueldo muy elevado considerando los 25.000 asignados a Sachetti, o los 12.000 pagados a Ventura Rodríguez (5). En el documento de asignación de sueldo, figura Marquet como **Arquitecto de la Real Casa**, y por Orden Real de 24 de octubre de 1755, el Rey Fernando VI, dispuso que los 24.000

reales que Marquet disfrutaba por la Tesorería Mayor, en adelante se le pagasen por su Real Casa (6).

El 25 de noviembre de 1755, se hace constar «no habersele cargado *media annata*» pero una vez traspasado su sueldo a la Casa del Rey, Don Pedro Díaz de Mendoza, en un informe interior de cuentas, comunica que dicha *media annata* se le había de descontar desde el mes de enero de 1756 (7). A partir de entonces y hasta su fallecimiento en el año 1782, constan en acta sus goces y sueldos por valor de los 24.000 reales de vellón, pagados durante algún tiempo cada dos meses en su parte proporcional, y después cada cuatro, año tras año con la correspondiente constatación de fechas y cantidades, documento que viene a demostrar que Jaime Marquet permaneció en la Corte al servicio del Soberano hasta su muerte, a excepción de algún corto viaje a París que realizó pidiendo las debidas autorizaciones (8).

Marquet llegó a España trayendo consigo a su familia. Su mujer, D.<sup>a</sup> Ana Renée Thomas, natural también de París, y dos hijos habidos del matrimonio, D.<sup>a</sup> Antonia Renée y D. Jaime Pedro Marquet Thomas. Estas noticias nos llegan a través de un Poder para testar del arquitecto, realizado en fecha muy temprana, el 18 de diciembre de 1755 (9). En esta disposición testamentaria declara que su mujer es hija de Dema Henrich Thomas y de D.<sup>a</sup> Renée Josse, difuntos y vecinos que fueron de París. Se declara fervoroso cristiano, deja por herederos a su mujer y a sus dos hijos, revocando cualquier disposición anterior y nombrando por testigos a Joseph Flipart, Pedro Detchegaray, Juan Bautista Royer y Joseph Endara.

Establecido en la Corte, vivió en la calle de Alcalá con su familia, centralizando su vida en la capital desde la que se desplazará a las diferentes ocupaciones de su cargo. A pesar de su actividad constante en los Sitios Reales para cuyos desplazamientos tuvo un carruaje real, Marquet prefirió mantener una vida agitada por los constantes viajes, que el traslado de su familia a los respectivos lugares donde se fue desarrollando su labor arquitectónica. En su primera etapa en la Corte, conocemos que en 1757 pidió permiso al Rey para ausentarse veinte días, hecho que se relaciona con alguna esporádica visita a la capital de Francia (10).

Entre los años 1752 y 1759, Marquet se ocupó de obras de remodelación y conservación del Buen Retiro. Dirigió el desmonte y allanamiento de un terreno enfrente de la Leonera «*mirando a las tapias de la calle de Alcalá*» demarcando el área que debería ser urbanizada. En 1754 realiza en el Palacio la fábrica de una Escalera «*por donde baja Su Magestad al Cuarto bajo*» (11). El

8 de octubre del mismo año en carta dirigida a Don Ignacio Hernández de la Villa, se comunica «*que el Rey quiere que se haga en el Cuarto bajo que sirve de dormitorio de verano a Su Magestad, la obra de bóvedas, foso y demás que demuestran los Planes formados por el arquitecto Don Jaime Marquet*» (12). El 3 de mayo de 1756, se proveen los caudales y se aprueban los diseños de la Escalera del Jardín del Caballo y Casa de madera «*llamada de San Pablo*», proyectos firmados por Marquet y cuya ejecución corrió a cargo del aparejador Juan Esteban (13). Estas intervenciones en el Buen Retiro se alternan con otras labores en San Ildefonso, donde se dice que «*esta sirviendo a la Reina Isabel de Farnesio*» (14).

Estos años primeros de Marquet en España, estuvieron caracterizados por una actividad variable y en dependencia de un plan arquitectónico preexistente. Conocemos por una carta escrita al Marqués de la Gamoneda el encargo de «*Un Jardin y la menuiserie du Grand Salon*», así como su intervención en la barandilla del Palacio de Riofrío (15). Desde 1752 a 1759, el arquitecto acude a los Sitios Reales realizando obras de desigual alcance. El 16 de julio de 1758, lo encontramos en Aranjuez acompañando a Santiago Bonavia, Director de las Obras Reales de este Real Sitio, con el que cambió impresiones sobre «*el estanque último del Jardin de la Isleta... que para darle mayor hermosura podria trasladarse a él la Fuente de los Tritones*» (16). Dos meses antes, Marquet había visitado Aranjuez dando razón de las maderas que podían gastar en las obras (17). En esta primera etapa su actividad no cesa, pero no podríamos precisar las cualidades personales del arquitecto.

Los contactos con Aranjuez, y la enfermedad de Santiago Bonavia, dieron a Marquet su primera oportunidad. En el mes de enero de 1760 es nombrado Director de las Obras de Aranjuez sustituyendo a Bonavia. En carta de Don Manuel Francisco Pinel a Don Ricardo Wall, se dice que dicho cargo ha de ejercerlo un artista «*inteligente y practico*» aconsejando que lo ejerza Jaime Marquet «*para la direccion de las obras nuevas*», «*pero sin particular encargo para las ordinarias de la conservación del Sitio, que necesita continua asistencia y residencia para atender qualquier ruina de los edificios*». Este nombramiento dio a Marquet la posibilidad de ensayo y experimentación que no tuvo hasta entonces (18). Aranjuez le dará la oportunidad de expresar algunas de sus ideas, acordes con una ciudad que se abría a un nuevo esquema arquitectónico. Marquet desarrollará un programa muy apretado y de gran alcance en obras de urbanismo, planteamientos rurales, obras monumentales y remodelaciones en Palacio y jardines.

A partir de entonces, y durante una década, viajará a Aranjuez cons-

tantemente. Tiene ya 50 años pero su figura ha logrado consolidarse a pesar de que Sachetti, Ventura Rodríguez o Sabatini acaparen las obras más importantes. Marquet tendrá ocasión de poder expresar su versión de la arquitectura en obras de tanto contraste como son la Real Casa de Correos, el Palacio de Piedrahita, la variopinta plataforma estructural de Aranjuez, que va desde una Casa de Mulas y un Gallinero a una compleja arquitectura de servicios reales, funcional y monumental que revelan su preocupación por una visión de conjunto.

En Aranjuez gozó de respeto y ejerció su autoridad con rigor. En Madrid la Academia de Bellas Artes de San Fernando le otorga el nombramiento de Director Honorario (19) y Carlos III le confía uno de los principales edificios de su reinado, la Casa de Correos. También el Duque de Alba, con el que no debió perder su relación, le encarga en estas mismas fechas su Palacio de verano de Piedrahita (Avila), incorporando al diseño esquemas compositivos traídos de Francia, que no llegaron a popularizarse, pero que se contemplan como una especial alternativa a la arquitectura palacial de la Corte, por lo general de tendencia italianizante.

72

Marquet agotó su etapa de Aranjuez tras un apretado programa constructivo que consideraremos. A partir de 1770, se ausentó del lugar para trasladarse al Real Sitio del Pardo y El Escorial. Pero antes de abandonar Aranjuez había dado principio a uno de sus temas arquitectónicos más destacados, el teatral. Aranjuez, el Pardo y El Escorial fueron lugares de asiento de nuevos Teatros, que darían lugar al ejercicio de una arquitectura autónoma para el espectáculo, nueva y consolidada. En El Escorial, a la par que levantaba el Teatro de Corte dirigió otras obras de menor alcance, como la Casa de Postas del mismo lugar y de Galapagar y algunos puentes.

Terminadas estas obras, en torno a 1778, con 68 años, Marquet debió sentirse cansado. Durante los cuatro años siguientes, apenas tenemos noticias del arquitecto. Murió en Madrid el 28 de noviembre de 1782 (20). Murió «*no mas a causa de nuevo accidente*» en su casa de la calle de Alcalá. El día doce del mismo mes y año redactó su última voluntad, en la que declara que es Arquitecto de Su Magestad y vecino de la Villa de Madrid (21). Pide que su cadáver «*sea adornado con el hábito de San Francisco y sepultado en la Iglesia parroquial de San Sebastián desta Corte, de donde al presente soy parroquiano... y que mi entierro sea con la mayor moderación decencia, sin gastos ni aparatos*». Declara que su hija María Renata Marquet, contrajo matrimonio con D. Antonio Romero de la Torre, Corregidor que fue de la Villa de Arévalo, y que

al enviudar se trasladó a vivir en su compañía. Su hijo Pedro Marquet, dice que alcanzó el cargo de Teniente del Regimiento de Infantería de Bruselas. También hace saber que ha percibido diferentes cantidades para las «*obras de caminos y demas*» que estaban a su cargo, cuyos recibos constan en la Tesorería de Correos. Como testamentarios nombra a su mujer, a sus hijos y a D. Joaquín Rodríguez. Su hijo Pedro Jaime Marquet casó con Tousine Sergent, naciendo en París del matrimonio una hija, Julia Marquet, que casó con D. Pedro Hardenet, falleciendo en Madrid en 1842 de una inflamación de cerebro. Esta noticia hace probable que el hijo del arquitecto siguió viviendo en Madrid realizando esporádicos viajes a París, tal y como lo hizo su padre a lo largo de los treinta años que permaneció en la Corte de España (22).

Ha llegado a ser habitual, el encuadrar la obra de Jaime Marquet dentro de patrones neoclásicos, criterio casi petrificado en el tiempo, coincidiendo con el olvido y marginación de este arquitecto. La Real Casa de Correos, trazada en 1760, afirmaba el diseño aislado, criterios de simetría y movimiento en la horizontal, el carácter de bloque y el eje rematado por frontón y relieve clásico. El deseo casi fanático de descubrir un neoclasicismo temprano en España, llevó a considerar a Ventura Rodríguez como un neoclásico puro, y a cualquier manifestación barroca que opta por serenar sus formas se consideró como un prolegómeno sustancial del estilo. Hoy día tales problemas han sido rigurosamente revisados por los que han estudiado a fondo el neoclasicismo como fenómeno del último tercio del siglo XVIII y primeras décadas del XIX.

La generación de arquitectos franceses a la que Marquet pertenece, en ningún caso corresponde al neoclasicismo estricto. En España, lo mismo que en Francia, se produce una reacción en el siglo XVIII por parte de un sector arquitectónico contra el preciosismo y decorativismo del Rococó, afirmándose una tendencia hacia una arquitectura «esencial» que se esfuerza en la creación de un nuevo formulismo, que define clara y sencillamente los volúmenes, con dominio de los principios de la arquitectura clásica y que reduce o elimina la decoración complementaria. Francia desarrolló esta actividad desde Lemercier a Soufflot, vigilada por la Academia, por una rigurosa tratadística e incluso por los célebres cursos **D'Architecture** de Blondel, publicados antes de finalizar el siglo XVII.

En España, Proccaccini, Juvara, Subisati, Pavia, Ravaglio, Sachetti o Ventura Rodríguez y un amplio discipulado, habían desarrollado una cultura clásica, una vieja doctrina con la que se serenaba la rítmica vivaz y arbitraria del Barroco, sus formas audazmente flexibles y caprichosamente modeladas. Tales ideas se pusieron de manifiesto en una generación de arquitectos que realizó sus obras en pleno reinado de Luis XIV cuando Perrault trazó su columnata del

Louvre armonizando todas sus partes con aquella espectacular calma. Surgió entonces, en el propio seno del Barroco una escuela que prestó especial atención a las reglas de Vitrubio, al diseño arquitectónico en su equilibrio, a la cualidad artística de contrastar y armonizar formas elementales sin recurrir a la discordancia. El **barroco clásico** alcanzó esquemas de interpretación muy afortunados, sin olvido de la posibilidad de una respuesta múltiple, la ordenación de elementos irrelacionados o la interacción proporcional entre las partes como características básicas del estilo.

Jaime Marquet nos parece un representante de estos nuevos principios compositivos. En su obra se hace un uso frecuente de **patrones clásicos**, utilizados de manera heterodoxa, pero con cierta traducción estricta y literal, que suenan en ocasiones a corrección academicista sin darle a este término su amplia y apropiada definición. Pero Marquet integra su arquitectura en el entorno, suaviza sus ángulos, no excusa el ornamento, divide y subdivide sus muros, persiste en el almohadillado como factor pictórico, estima los contrastes cromáticos postergando la monocromía y busca que los elementos se encardinen a un eje dominante. Muchas de las características de su arte se apoyan en una investigación rigurosa del patrón clásico de la generación francesa que le precedió, sin embargo su obra no se limita al simple uso de tales características; conserva un acento plástico en las superficies, un especial énfasis en la conjugación de formas geométricas elementales, una tendencia significativa al rudo almohadillado y al uso del hierro como vivo elemento decorativo, a la visión integral de la estructura, en ocasiones para significarla en su aislamiento. Su arquitectura es una variante del clasicismo barroco francés, con sus nobles proporciones y su pureza de diseño, con su reposo, su sobriedad, sus cambios de textura del muro, sus vanos levemente oblongos, su eje dominante y su predilección por el sutil y delicado ornamento. En pleno apogeo del Rococó en Francia, en Europa, Jaime Marquet representa un eslabón en el deseo de superar este estilo, sin subestimar los términos sustantivos del Barroco. Ni Gabriel, ni Soufflot dejaron nunca de conectar su obra con los rasgos del Barroco clásico. Marquet, aceptando estos principios, aceptó también el reto de experimentar los valores del barroco tardío moderado. Su normativa clásica fue aplicada a la mayor parte de los temas que desarrolló, incluidos los de carácter rústico y laboral dignificando aquellos tipos que Morris en su **Rural Architecture** de 1750 trató con tan insuperado decoro. Proporción, armonía y simetría fueron especialmente aplicadas en su obra. Esta simetría que A. Tzonis, Lefaivre y Bilodeau definen como «*un schéma normatif qui permet de maintenir une certaine cohérence au sein de l'édifice classique ainsi que d'entretenir la compétence génératrice de la pensée architecturale*» y que Summerson no ha dudado en considerar prerrogativa del arte Barroco, solo que tratada con fuerza y dinamismo para persuadirnos de lo que el edificio quiere decirnos. Al

analizar Summerson la columnata del Louvre calificándola como uno de los grandes hitos de la historia de la arquitectura, no duda en afirmar que el resultado espectacular se debe *«al tratamiento del orden como un todo, a su integración en el edificio, a su control... a que los adornos labrados tienen una fragilidad y una delicadeza francesas, y a esto se debe la extraordinaria vitalidad de este edificio»*. Le Vau y Perrault se hallan en la esencia del barroco clásico puro.

Los valores de una experiencia arquitectónica inmonumental

La Arquitectura rústica como un hecho experimental

El examen de un conjunto de obras realizadas por Jaime Marquet, con destino al cinturón agrario del Palacio de Aranjuez nos lleva al conocimiento de una nueva dimensión del arquitecto, aquella en la que practicando con formas geométricas elementales, pone de manifiesto su interés por el Sitio Real de Aranjuez como una obra de conjunto, no manifestando ningún desdén por los diseños de las humildes estructuras rurales, sino considerándolas como parte integrada, utilizando en ellas medios convencionales pero no por ello menos decorosos. Marquet «experimenta» con esta posibilidad arquitectónica que se cruza en su camino, y señala las características de una arquitectónica inmonumental introduciendo cautamente una modelística de estructura rural simple que atrae por sus módulos diversos, su estricto formalismo y su claro carácter rústico.

73

Las noticias en torno a esta actividad son muy numerosas. A partir del mes de enero de 1760, Jaime Marquet mantiene una correspondencia constante con Don Ricardo Wal, que asume en esa época la responsabilidad de gobierno del Real Sitio de Aranjuez, haciendo de intermediario entre el Rey y la amplia gestión implicada en la administración del lugar. Marquet lleva a cabo simultáneamente todas las obras que se proyectan o se remodelan o conservan, y escribe casi a diario, dándole cuenta a Wall del estado de todas ellas. A veces se queja del comportamiento de algún aparejador, que no interpreta debidamente sus órdenes (23). En carta de 15 de septiembre de 1762 ya informa de las obras que realiza en Sotomayor y en Villamayor, así como de los Planes que ha formado para los Molinos y la Venta de Aceca. Para el reconocimiento del terreno de este lugar, y ver las posibilidades de su obra, Marquet había viajado a Aceca el día 8 de julio anterior (24). En carta de 18 de septiembre de 1762 especificaba que

*«en el Plan que remito de los Molinos de Aceca he señalado con encarnado la disposición que se puede hacer de dichos molinos; sobre las caballerizas va dispuesta la vivienda para el molinero y sobre la que esta destinada para taller diseñare un Granero para trigo».* En el Plan de la Venta de Aceca va señalada la disposición de las viviendas de dicha Posada. Formula el modo de despejar, y al mismo tiempo aproximar la vivienda del mesonero, aumento de la caballeriza y un cuarto de barracas *a fin de que se fabriquen en linea y de igual altura y medida»* (25).

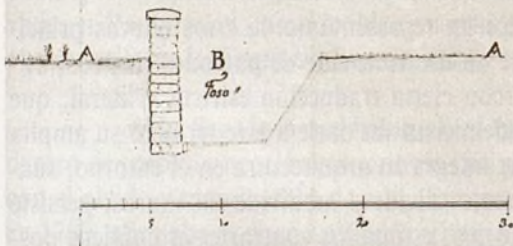
Hacia 1763 realizó los proyectos de la Casa de Vacas, junto al Sotillo. El 8 de julio declara, que a pesar de las dificultades de la obra *«se da por contento con comenzarla»* aceptando las mesadas destinadas a la fábrica (26). En el mes de agosto informa a Wall de la distribución del presupuesto aprobado con destino a su proyecto de la Casa de Mulas, Casa de Vacas, Mirador del Caz, Arca de Agua y empedrado y cerca de la Huerta de Picotajo (27). También le pide su aprobación para las Pesebreras de Sotomayor, ya que su deseo es que se hagan de piedra. El día 26 del mismo mes escribe a Wall, que ha enseñado al Jefe de la Lechería su Plan de la Casa de Vacas, contraponiendo su idea a otras *«por ser muy distinta de la que yo he visto practicar en muchas partes».*

74

En diversas ocasiones Marquet se queja del aparejador Marcos Turrillo. Advierte a Retortillo que Turrillo *«no se mezcle en disponer nada en las obras de este Sitio sin expresa orden suya», «que se ha tomado y toma tales facultades, que se a echo peor que lo que era, y quiere hazer mas que lo que le corresponde, dirigiendo cosas sin que se me comuniquen nada hablando mil desatinos contra mi... teniendo atrevimientos para mandar hazer las cosas de otra manera que la que yo dispongo».* Lo califica de insolvente y de que realiza muchos desatinos.

La construcción de la Casa de Vacas, fue compleja. Marquet delimitó una Huerta de secano, urbanizó las praderas, cultivadas después por Esteban Vecchi, y el 29 de junio de 1764 el Rey le aprobaba el proyecto de unas Caballerizas junto a la Casa. El 18 de diciembre de 1765, en la Casa de Vacas disponía la traza de un *«Cuarto para su Magestad»* mostrando el diseño al Rey del adorno que debía llevar *«y le ha parecido bien»* (29). En estas mismas fechas procedía a levantar el vano de la puerta principal de la citada Casa de Vacas y Lechería, para que pudiera entrar por ella un coche grande. La construcción, aunque rústica sería, muy asiduamente visitada por la familia real, incluso en ella dispuso Marquet un pequeño teatro provisional utilizando en cada Jornada para funciones de diversión para los Infantes (30). Completando la construcción, en 1768 Marquet agregaba una cerca para resguardo de las praderas *«desde la Texerilla*

*Alteza en el sitio Inmediata Alla casa de las Vacas ó sea mil horizontes. Sección y de su de  
 Línea enredada de sus componentes*



A Superficie de la tierra

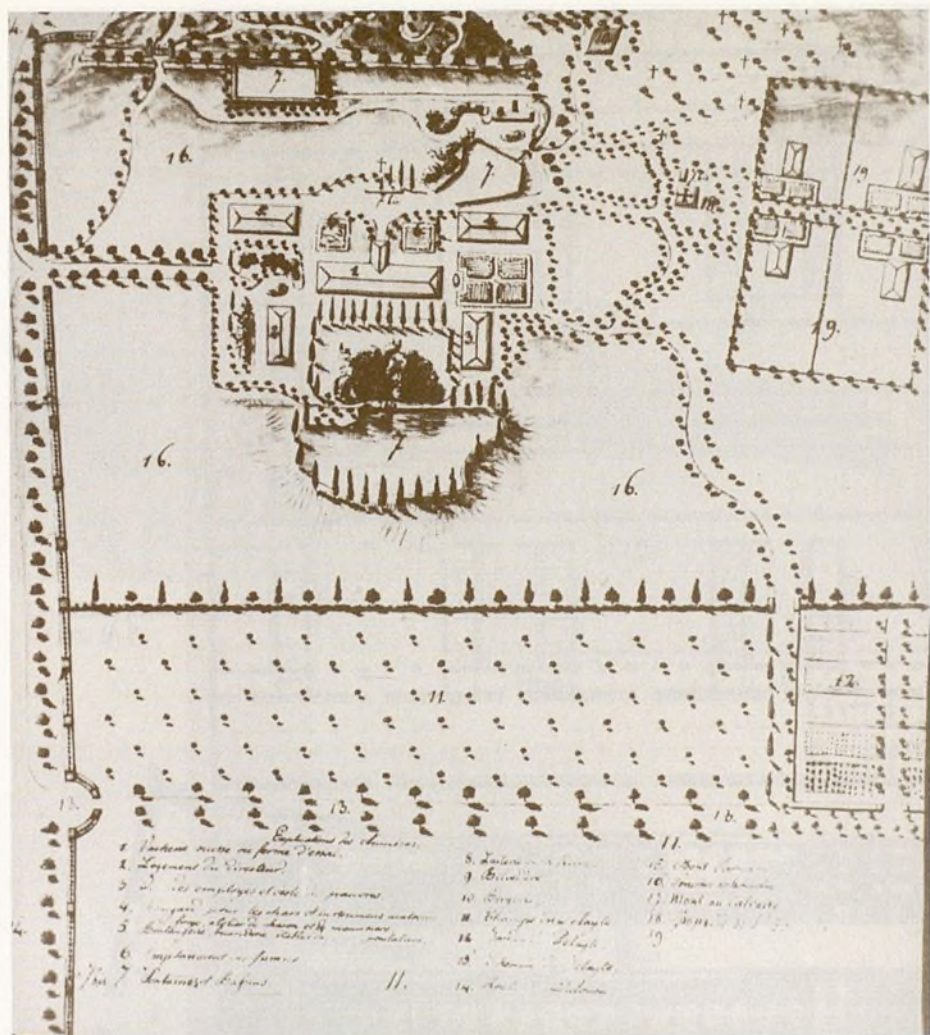
B Perfil de como era la cerca de la guerra de veint...

C Cerca de Embosca de Matan. Machos de ladrillo  
 de otra base de Manzanera de los pies de  
 grueso y fue de Alca con adorno de barro es  
 y qual de Huandilla de conuena

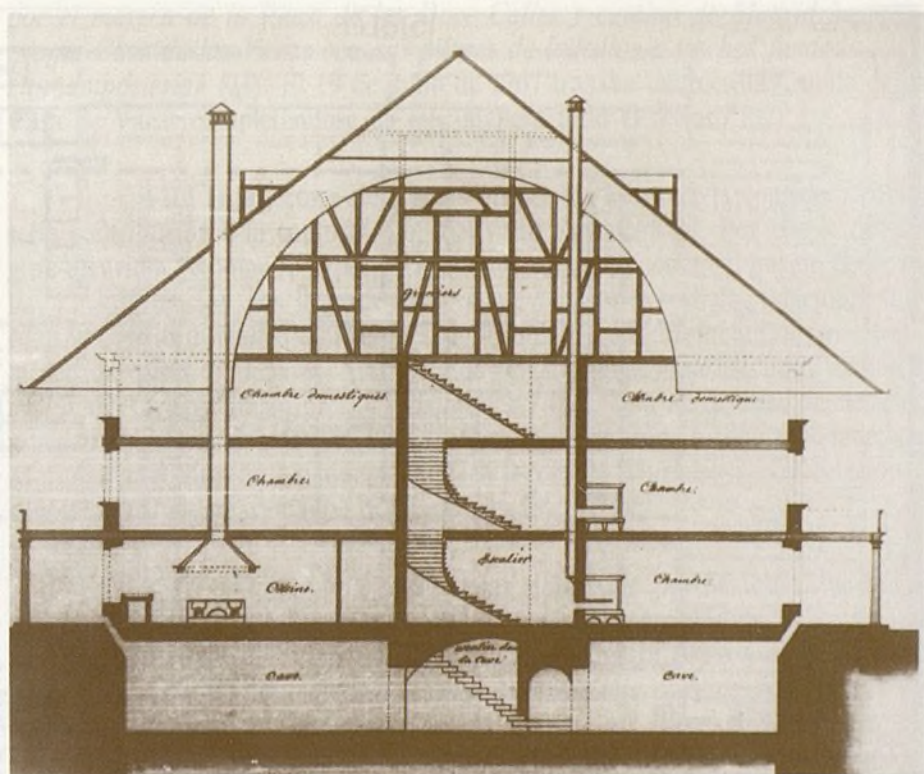
Pis corollanari

*M. Serrano*

1.—Cerca en el Sitio de la Casa de Vacas. Línea en su circunferencia. Traza de J. Marquet. Construcción de Manuel Serrano (A.G.P.).

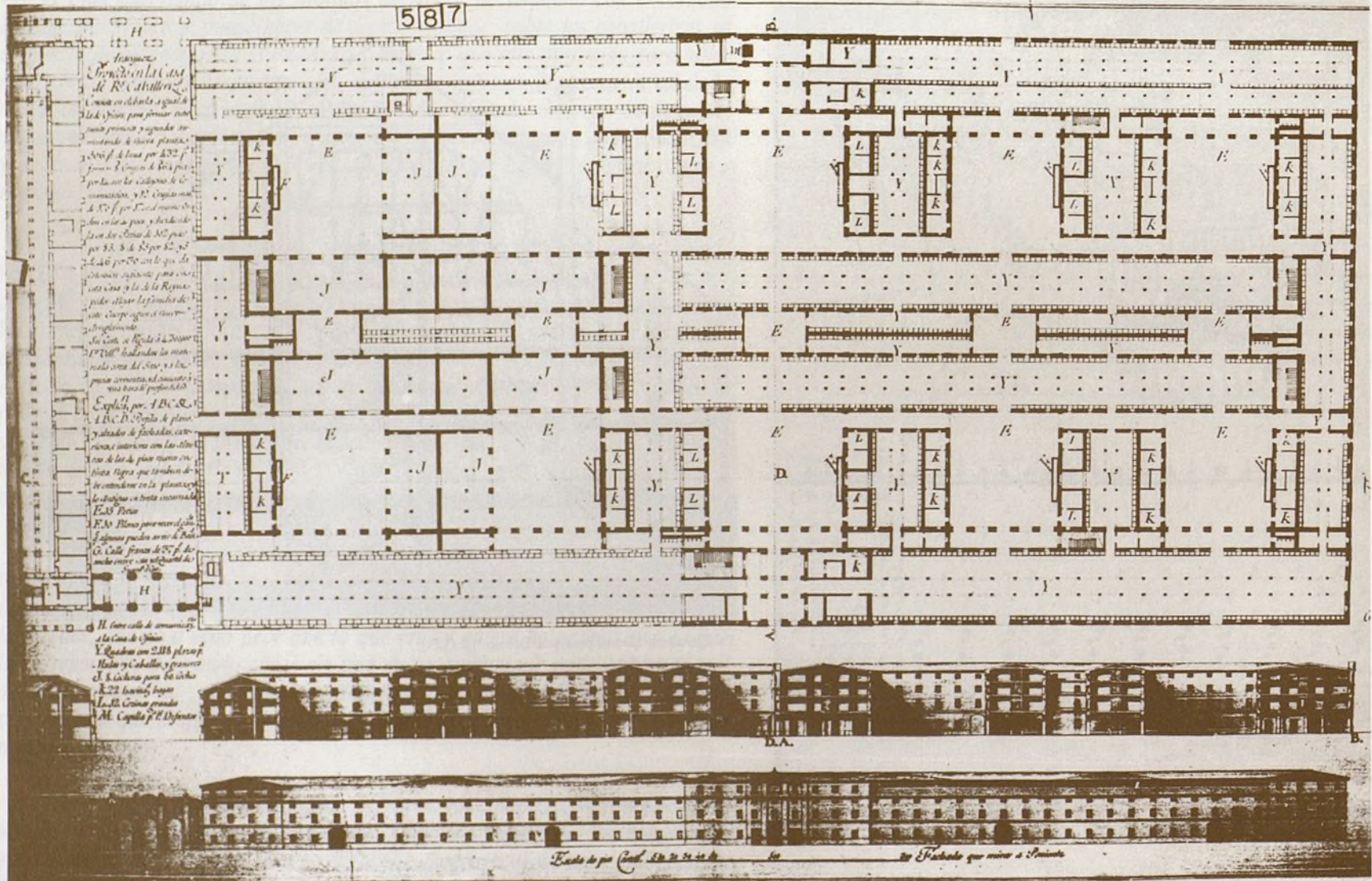


2.—Diseño para Granja agrícola. (A.G.P.)

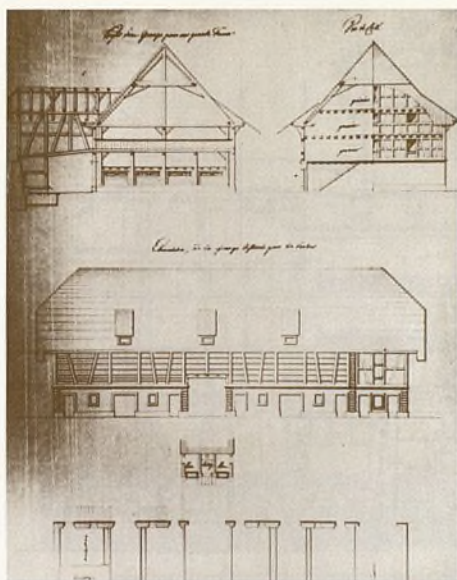


3.—Estructura laboral para una Dehesa. (A.G.P.)

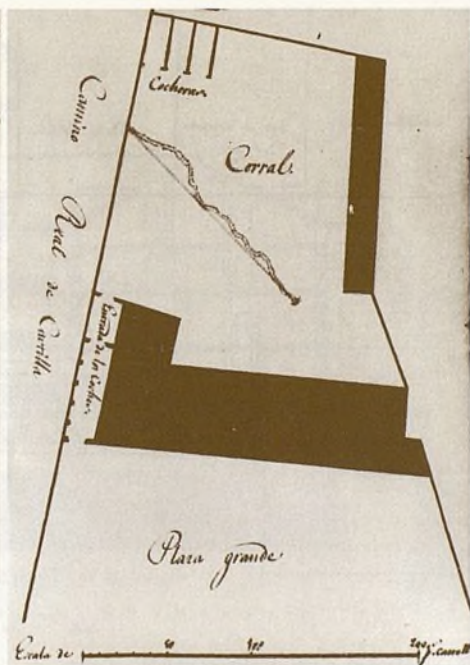




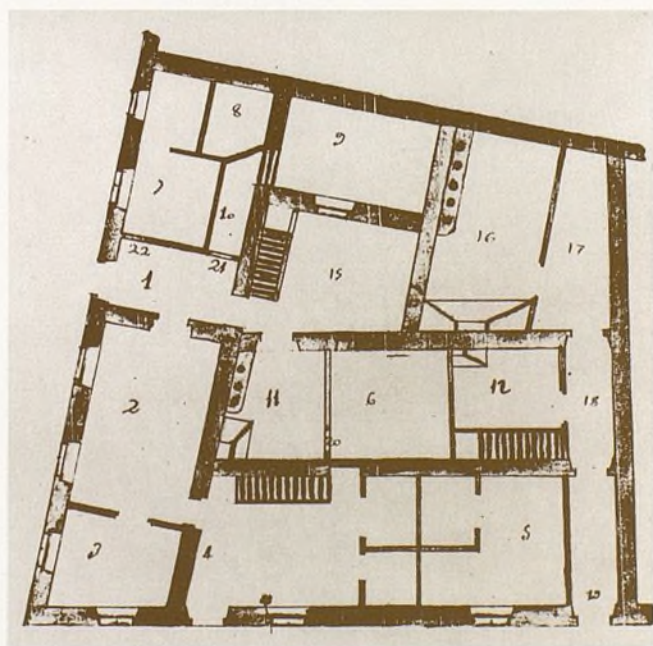
4.—Plan para aumentar las Caballerizas de Aranjuez y Casa de Oficios. (A.G.P.)



5.—Alzado y planta para un complejo agrícola de Aranjuez. (A.P.)



6.—Corrales y casa de guardas. (A.P.)



7.—Proyecto para la nueva Contaduría. (A.P.)

por el margen de la Plaza de las Doce Calles y camino de Madrid hasta la propia Casa de las Vacas con sus pilares de ladrillos a trechos fundado todo en mampostería» (31). El 19 de junio de 1767 trazaba también la Capilla de la Casa de Vacas completándose de esta manera todo el recinto (32).

Esta arquitectura de formas primarias, Marquet la consideró como sería contribución a la conformación del vasto Recinto Real. Por ello le dedicó gran atención, retomando experiencias de otros lugares, como él mismo declaraba. La información nos llega de manera muy exhaustiva en las relaciones que Marquet envía a Wall o al Marqués de Grimaldi periódicamente durante toda la década de su estancia en Aranjuez. Se trata de unos informes muy extensos en los que se especifican precios, materiales y todo tipo de detalles de carácter estructural. Ellas son un claro exponente de las complejas responsabilidades de Marquet en el Sitio de Aranjuez. También incorpora Marquet a estas relaciones todos los cargos ocasionados por las Jornadas del Rey.

Otro de los complejos agrícolas elaborados por Marquet, fue Sotomayor y Villamejor. En Sotomayor realizó las Caballerizas destinadas «a los caballos Napolitanos». Formó un Plan del terreno, entre el río y el caz «frente de la casa de la monta, en donde dispuso plantar una calle de árboles que no logró poderla sacar en línea recta con la calle de las Aves, hasta alcanzar la Plaza (33). Estas obras las lleva a cabo en noviembre de 1765, a la par que el puente frente a las mismas Caballerizas, previniendo que fuese de ladrillo con tajamares y petril de piedra labrada. Fue un puente que hubo que reforzar en 1772, teniendo que abandonar Marquet El Escorial para su reconocimiento (34).

En Villamejor también se realizaron varias obras de gran interés, entre ellas el Oratorio y Casa de Guardas, cuyo plan fue continuado por Manuel Serrano, nombrado aparejador, sustituyendo a Turrillo, Casa del capellán y Bujaleros en el Cuartel. En el plan rural del conjunto, su intervención se refleja también en los puentes «sobre el caz detrás de la Capilla de San Antonio» que tomó la decisión de hacerlos de piedra (35), la fábrica de las cercas de las Huertas de Picotajo, un puente en la calle de la Reina, los organismos de Aceca, molinos, mesón y casa de la Barca (36), otro plan para el cercado del terreno «que esta a la espalda de la Estufa» de mampostería cubierto con albardilla (37), un Cementerio inmediato a la iglesia de Ontigona (38) y un nuevo Cenador en el propio mar de Ontigona (39). También compuso Marquet cuartos para grano (40) y un Gallinero cuyo Plan y diseño fue revisado y aprobado y costeadado por el Infante (41).

Todas estas obras en manos de Marquet, constituyeron un enlace en-

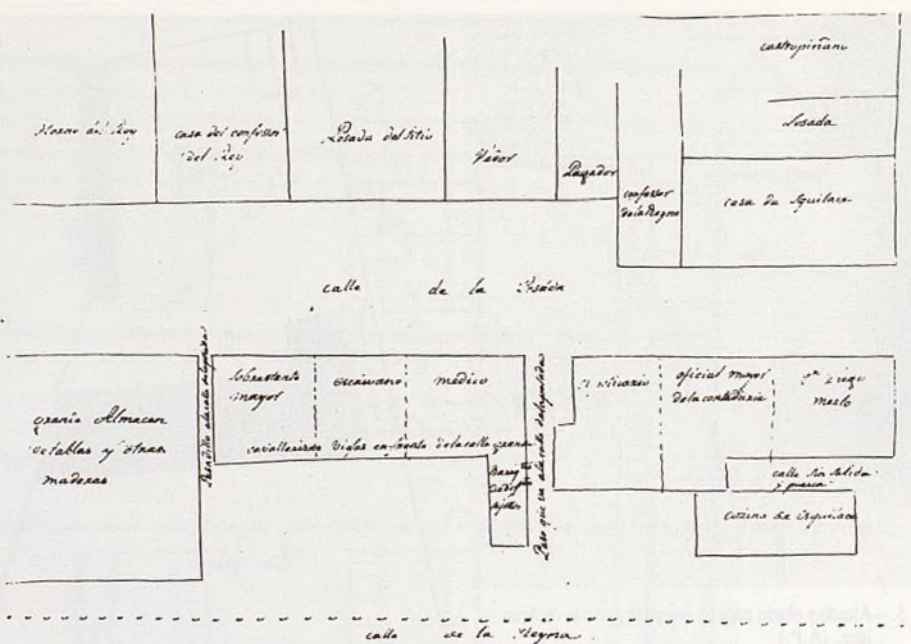
tre el organismo urbano de la ciudad y el campo, que en Aranjuez no se puede entender minimizado en su valor, sino todo lo contrario. La imagen absoluta del Soberano, estuvo en el Palacio y su entorno; la imagen del «*reformista y hombre ilustrado*» estuvo en el nuevo planteamiento de las dehesas y tierras de labor de los alrededores. Carlos III, «*deseoso de fomentar en el reino de la Agricultura por todos los medios posibles, conociendo ser fundamento y casa de la Monarquía, aprecio a los labradores, los distinguió como se merecen, dio órdenes para facilitar su labor, pensó en nuevas leyes agrarias y creó sociedades que las promoviesen. Quiso proponer su real exemplo en este Sitio para que le sirviese de superior estímulo*». Hizo el encargo al Marqués de Grimaldi y al Conde de Floridablanca (42).

La Casa de las Vacas se situó en la dehesa de las Puebas, y al ganado se le señaló para pasto el Sotillo de Don Gonzalo, que por ello se le llamó el Sotillo de la Mantequera. Una vez establecido el complejo, se trajeron embarcadas una porción de vacas de Suiza «*mansas, negras y de asta muy pequeña*». Alvarez de Quindos dice que el Oratorio se bendijo con licencia del Nuncio el 4 de julio de 1767 (43). Las vacas suizas y las del país, llamadas «*pintas*», dieron abundancia de leche y sus derivados, de manteca, requesones estranquines y mascarpines, quesos con nata y a la parmesana, pues para ello Esteban Vecchio, lombardo, trajo a Aranjuez todos los secretos de su fábrica.

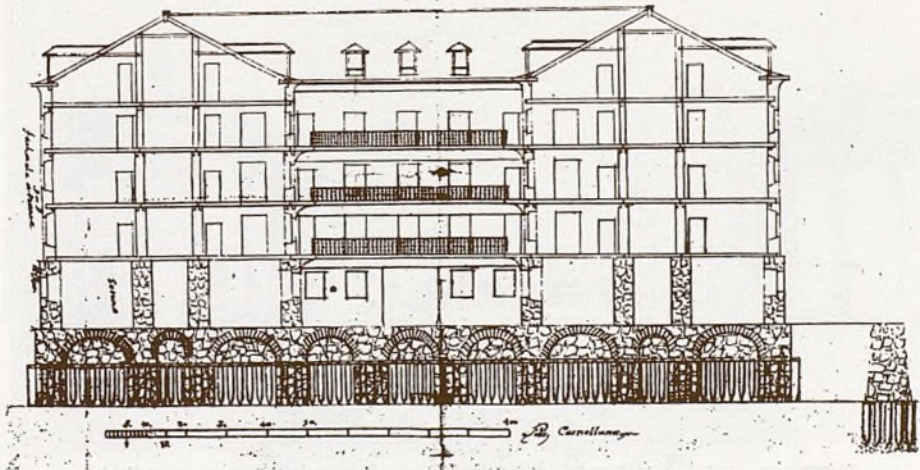
78

En Villamejor quedó establecida otra lechería de búfalas, haciendo venir de Italia otro maestro especializado, de ahí que Carlos III convirtiese la Dehesa de Villamejor, en una construcción moderna, en la que también estableció Marquet un cuarto real. Todo ello justifica que Marquet a partir del año 1760, contribuyera a la nueva delineación de los terrenos, formando nuevos caminos y praderas artificiales. Las nuevas calles se adornaron con filas de fresnos, álamos negros, chopos, nogueras y robles. La utilidad del campo de Aranjuez, justifica el gran presupuesto económico que destinó Carlos III a modernizar todas las casas de labor y organismos complementarios.

Han llegado a nuestros días algunos dibujos de aquella arquitectura de signo popular que como hecho experimental, Marquet desarrolló en la periferia de la Villa de Aranjuez. Se nos muestra la configuración de las cercas (Fig. 1), según el diseño de Marquet, con indicaciones del aparejador de las obras. Se puede muy bien observar la impecable disposición de los machos de ladrillo, la albardilla de cantería y las verjas de madera (44). Tiene gran interés la visión de una granja agrícola, cuyas explicaciones están en francés y que relacionamos con la obra del arquitecto, tenida tal vez como imagen modélica. Sin duda el dibujo corresponde a Aranjuez ya que se determina el camino de Andalucía, pero



8.—J. Marquet: planta de algunos edificios de Aranjuez según propuesta de remodelación y aumento (A.P.)



9.—Sección de la Casa de Infantes. (A.G.P.)

es muy curioso el sentido artístico que se da al conjunto con esa alternativa de estancias de taller, de empleados, lechería, praderas artificiales, junto al jardín del deleite y el monte Parnaso (45) (Fig. 2). Se pueden observar también los volúmenes geométricos, los planos de correspondencia, el Oratorio (Capilla de San Fernando), praderas y caminos bien delineados y jardines acotados, señales de que los reyes utilizaron estos lugares para recreo y descanso. En los alzados se demuestra la impecable distribución y análisis de las estructuras, la coherente distribución de las estancias y la rítmica de cada planta cuya organicidad es siempre muy precisa y estricta (Fig. 3 y 4). De la Dehesa de Legamarejo, la Casa de Perros también es indicativa de la sencillez y pulcritud de estos organismos (46) (Fig. 5) y asimismo podemos ver el tratamiento perimetral de un corral (47) (Fig. 6), el puente del camino de la Reina, trazado por Marquet y terminado por Serrano (48) (Fig. 7) y el apunte de otro puente y presa con acotaciones de medida y proporción (49) (Fig. 8). Aunque la planta corresponde a una reestructuración de principios de siglo, vemos también una de las zonas de la Vaquería, con sus patios, pajares, cobertizos, estancias, etc... ordenadas en el más absoluto sistema regular (50) (Fig. 9). Las imágenes son aún más abundantes y proporcionarán un estudio en profundidad sobre el tema, dibujos que habría que cotejar con los que conserva la Catedral de Toledo del siglo XVIII entorno a la misma arquitectura de carácter agrícola caracterizada por la regularidad y el espinazo arquitectónico como vínculo de los espacios abiertos de los alrededores. Se trata de una empresa urbano-arquitectónica demostrativa de programas futuristas, esquemática y standard pero que utiliza criterios básicos de unificación e integración y que conserva en sí misma un valor cualificador. El planteamiento rural de Marquet tuvo una repercusión inmediata en la pequeña ciudad laboral creada por Francisco Sabatini en la Casa de Campo madrileña.

## Arquitectura de Servicios

### Razones de utilidad y de estética

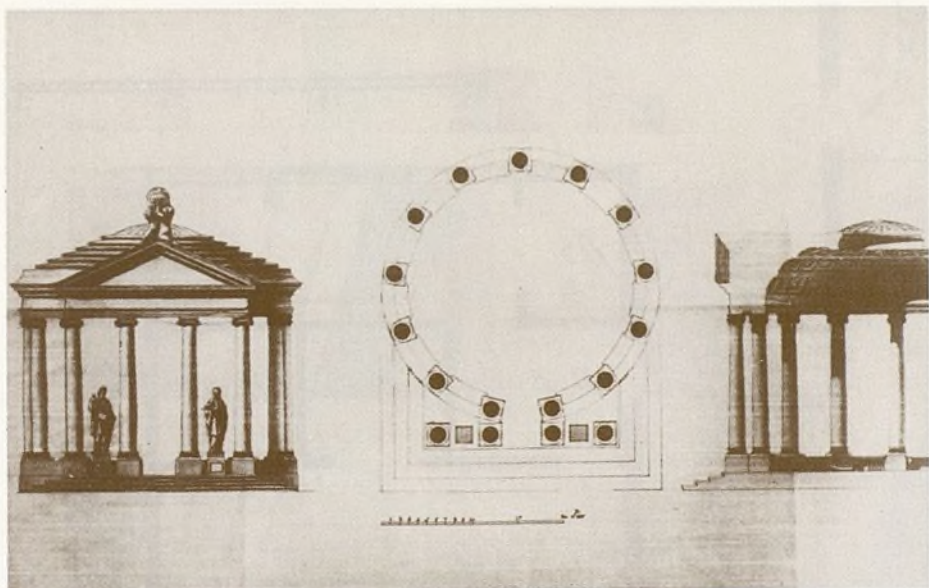
Razones también de utilidad y de estética llevaron a Marquet a la confrontación de otros temas vinculados al núcleo urbano de Aranjuez. En la traza de nuevos edificios con cierto aire monumental, parece querer revivir los juicios de su tiempo sobre la racionalidad, *«arte de conciliar la solidez, la comodidad, el orden sin que se destruya ninguna de sus partes»* (51). Las exigencias de racionalización de las Caballerizas, Casa de Infantes, Cuartel, Cárcel, Cuarto

de Caballeros, etc... viene en cierto modo sugerida por una orientación herreriana. Marquet sabe empalmar la villa nueva, con el antiguo núcleo palacial y sus casas de oficios. El carácter de este conjunto de edificios, está ligado al compromiso áulico del lugar, ya que se trata en general del aumento y mayor comodidad de los servicios reales públicos y privados. Sus propuestas se caracterizan por una ordenación de módulos casi cartesiana, por la mensurabilidad, por un sistema artístico que ha de contemplarse desde las coordenadas topográficas, el libre tratamiento de los modelos tradicionales y el esfuerzo por incorporar los efectos de plasticidad y de solidez de barroco clásico.

El 19 de diciembre de 1760 llegó a Aranjuez el Veedor de las Caballerizas del Rey para tratar de diferentes establecimientos de Caballeriza y Ballestería (52). El 15 de mayo de 1759 ya se proyectan las Cocheras, Caballerizas y Habitaciones de los Criados de la Reina Isabel de Farnesio, por haberse separado toda su servidumbre de la Casa Real encomendando toda la obra a Jaime Marquet (53) quedando al cuidado de las obras el Duque de Medinasidonia. Marquet tuvo especial atención a estas obras, quizá por su envergadura, y así lo manifiesta en varias ocasiones (54). En ellas determina hacer un lugar común cuyo plano lo somete a la consulta del Rey, sobre todo por su alto presupuesto (55). Creemos que las Caballerizas de Regalada corrieron a su cargo. Los dibujos conservados son una buena muestra de los sistemas de planta utilizados. Marquet emprendió al mismo tiempo que las Caballerizas, Cocheras y agregados de la Reina, la Ballestería y remodelación de las Caballerizas del Rey (56). En las Caballerizas en ángulo de la derecha del Patio de la Fuente, ordena poner columnas y vallas conforme a las divisiones de las pesebreras, proyectos que el Rey aprueba (57). Interviene en la construcción de la Casa de la Regalada (58) y el 10 de agosto de 1760 emprende los planes del edificio Matadero, Carnicería, Tocinería, Bodegón Taberna, Pescadería y Aceitería, con lo que ordena abatir el murallón en donde se encuentran las tres puertas principales del jardín o parterre alto, frente a Palacio (59). Fueron obras contiguas a la Plaza de Abastos algunas. Otras como el Matadero, saladero de tocino y remojo de pescado, se ubicaron junto al caz, por razones higiénicas.

Dentro de la población Marquet diseñó la Fuente de la Plaza de Abastos (60). Para su ejecución realizó dos ideas enviadas a Wall para que se eligiera la conveniente. Desmontó gran parte de las Caballerizas del Rey para hacer las divisiones conforme a una nueva ubicación de columnas (61). La segunda parte de la Caballeriza la destinó a Caballos de personas. En 1761 trabajaba asiduamente en obras del interior de la población y periferia, sin embargo también había planificado «*el paraje en que ha proyectado el edificio para Horno de la servidumbre de la Reina Madre*» (62), el terreno para colocar la Cárcel según su diseño





11.—Templete jónico de J. Marquet para Hontigona.  
(A.G.P.)

(63) y la reforma y ampliación del Cuarto de Caballeros, Patios de Oficios, Corral cuadrado y Casa de Alpajes (64). Renueva el Arsenal «*donde se guardan las embarcaciones*» (65), el Cuartel de Guardias de Corps, una cueva complementaria a las cocinas del Rey (66) y numerosos retejos, reparos y remodelaciones en jardines, fuentes, palacio, etc... sobre todo en los meses que precedían a la Jornada del Rey (67). Entre tantas obras, destaca la ampliación de la Casa de Caballeros, a la que Marquet añade un Cuarto principal hacia la fachada de oriente (68). Esta obra fue rematada en su labor de cantería en Vicente Chornet, acreditado maestro que intervino en numerosas obras reales (69). También construyó la Casa de Correos en el año 1767, «*únese a la Casa de Postas la inmediata a ella que sirvió de Tahona y Panadería de la Reina y se ha aprobado el Plan formado por Jaime Marquet*» (70).

Emprende la reedificación de la Hospedería de Religiosos franciscanos, inmediata a la Capilla de San Antonio tras ser aprobado su diseño en 1768 (71). También se ha de considerar el nuevo Cuartel para alojamiento de Guardias Españolas y Cuartel de la Tropa de este Regimiento «*paralelo y en todo igual al que ocupa el Coronel de Guardias Walonas, cuyo Plan he encargado a Don Jaime Marquet*». También Serrano y V. Chornet se encargarían de la ejecución de esta obra (72).

81

Jaime Marquet, en esta contribución notable, al engrandecimiento monumental del conjunto real, realizó el Cuarto principal de la Casa de Caballeros «*al ángulo de la Galería de San Antonio para igualar la Casa y haga simetría con la de Infantes*» (73). Dentro del concepto de armonía y conjugación de los edificios que encuadran la Plaza de San Antonio, Plaza principal de Aranjuez, Marquet realizó en el plano de lo monumental, una contribución excepcional, el derribo de los Arcos de la Capilla de San Antonio, para construirlos de nuevo de acuerdo con una ordenación ondulada, fusionando la Casa de Infantes, Oratorio y Casa de Caballeros (74). La obra se demoró, pero al fin llegó a realizarse, cuando todavía Marquet ejercía en Aranjuez el cargo de Director de las obras reales (75). El 11 de diciembre de 1770 realizaba el presupuesto para los faldones y canalones de los Arcos de San Antonio, una obra que contribuyó a la perfecta conformación del hemiciclo de la Plaza dándole el carácter escenográfico barroco que le caracteriza. Todavía en 1775 se llamaba a Marquet para terminar de rematar «*los arcos que conducen desde la Casa de Oficios al Teatro*» noticia que plantea claramente, que el pórtico de Marquet, además de embellecer el Oratorio con un encuadre típico berniniano, actuó de elemento activo, como paso, que vinculó la ciudad (donde se halla el Teatro) con el complejo aulico.

Pero Marquet no se desentendió de la obra del Palacio y Jardines.

Ejecutó algunas reformas «en el Cuarto Bajo del Palacio que cae al Parterre alto» (76). Modificó algunos lienzos del cuarto de Infantas y del Príncipe (77). Al Cuarto de servidumbre de las Infantas le dio comunicación con una escalera, habilitó la pieza de Teatro para cuarto de los Infantes y piezas adjuntas. Marquet declaraba el 3 de julio de 1762 en carta a Wall: «que habiendo reconocido las dos medias naranjas de aquel Real Palacio y la armadura que cubre el Salon grande del Coliseo, se hace preciso echar una contraarmadura de tirantes encima del arco toral de la media naranja nueva para obra de la gran gotera que ha manifestado en el techo del salon y hazer de nuevo en la linterna que esta sobre la capilla todo el sotabanco, argotantes y la moldura de su guarnición» (78). Marquet mudo el Jardín de los negros (79) derribó el murallón del Jardín frente a Palacio, realizó algunos puentes, reforzó el de Barcas «por hallar sus pies derechos y solera podridos (81), fabricó el cenador y la cerca de las Huertas de Picotajo, etc., etc... (80).

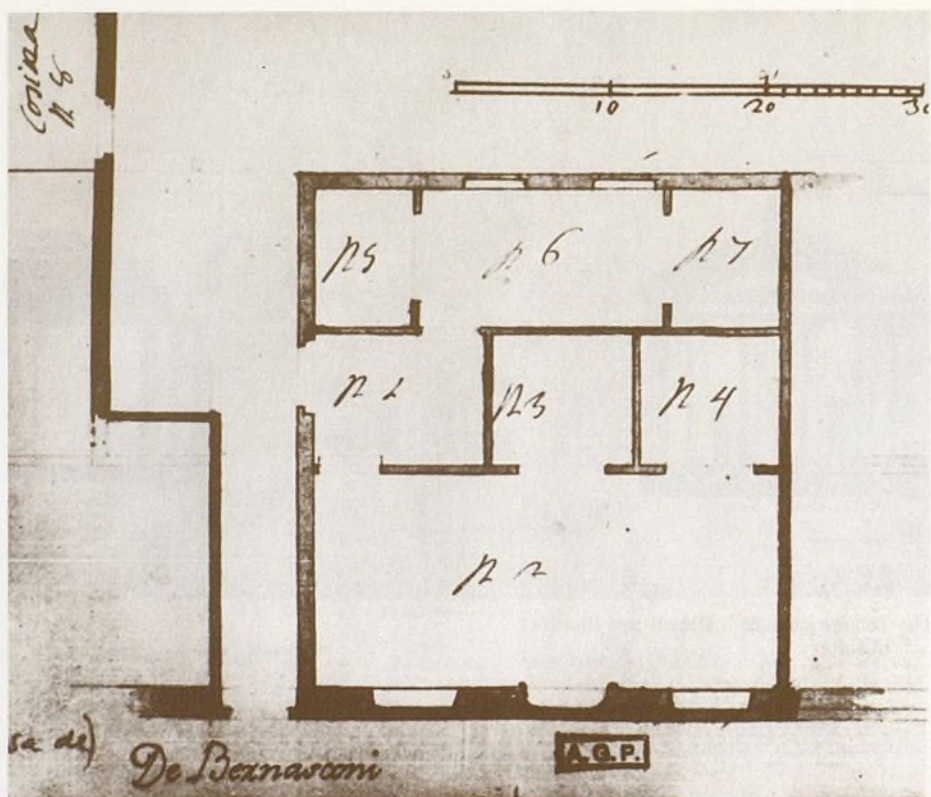
82

Todas estas obras tuvieron un valor espacial, decisivo, para completar aquella ciudad que Santiago Bonavia habría casi prefigurado anteriormente. Marquet coronó su labor con ellas y con otras aportaciones de carácter doméstico (82), urbano y teatral que analizaremos. La década de Aranjuez fue decisiva en la vida artística de Marquet. Configuró gran parte del cinturón que limita el organismo ciudadano, delimitó parcelas con fachadas uniformes, proyectó edificios públicos teniendo en cuenta la jerarquía del Palacio, reforzó la densidad arquitectónica de Aranjuez agregando a la estructura clásica la unidad visual entre los organismos, bajo los principios de integración del barroco moderado.

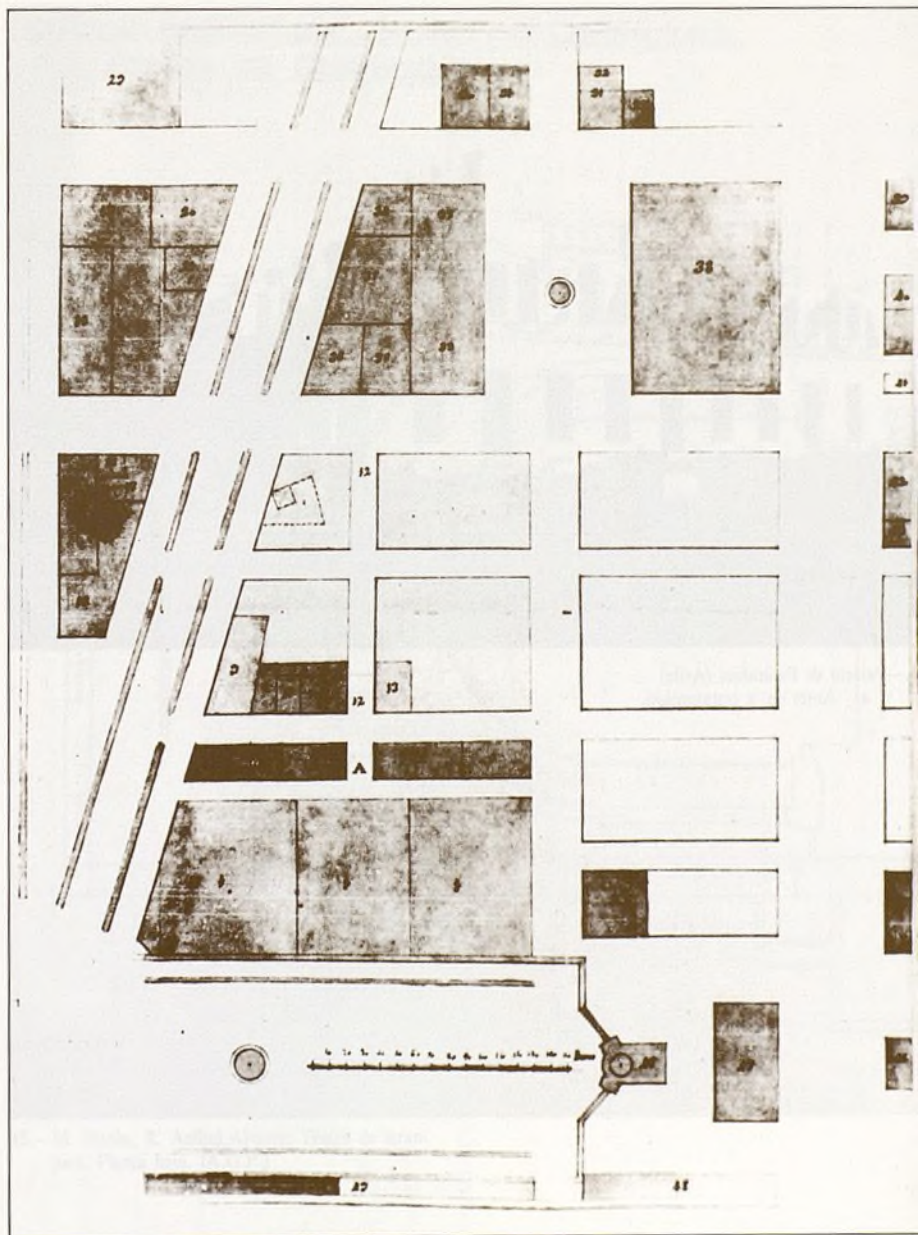
## Criterios de Composición Urbana

### Contribución al trazado de Aranjuez

En Aranjuez puso en práctica Marquet una experiencia de carácter urbano que se ha de destacar. Hubo un factor interesante en su labor que le originó muchos disgustos. El derribo de algunas casas, el desmonte de algunos sectores, ocasionó roces y tensiones que el arquitecto tuvo que afrontar para conseguir sus propósitos. Una de las obras de mayor envergadura fue el desmonte y alineación de las calles del Príncipe e Infantas, arterias de gran trascendencia en el urbanismo del entorno del Palacio real. Marquet dirige estas obras desde el 28 de julio de 1761 (82) a ellas debe corresponder el diseño que realiza en el que se



12.—Plantas de casas de Aranjuez entre las que se incluye la que ocupó Bernasconi. (A.G.P.)



13.—Alineación del centro de Aranjuez según el Plan de J. Marquet. (A.P.)

configuran las tres calles principales que confluyen en la Plaza de San Antonio y límite oriental del Palacio. Este proyecto tiene sumo interés pues determina con gran precisión el estado de las manzanas, la primitiva configuración de la Plaza, el destino de algunas viviendas y sobre todo los criterios de organicidad que ya presentaba el conjunto antes de que Domingo de Aguirre, en 1774, levantara el plano de Aranjuez (Fig. 11) (83). De 29 de junio de 1764 es el Reglamento de policía y limpieza emitido por Don Ricardo Wall, el cual es muy determinante para conocer el control urbano, sobre todo de las calles principales. Los planes urbanos de Aranjuez, muy rigurosos en sus planteamientos globales, se deben en gran medida a Santiago Bonavia, sin embargo no nos parece que disminuya en importancia la aportación de Marquet, ya que durante los años que fue Director de aquellas obras, no hubo levantamiento de edificio, sobre todo de carácter doméstico y privado, en el que no estudiase con detenimiento la proyección sobre los factores primarios de composición de la ciudad. Por ello no dudó en derribar los pórticos antiguos de la Plaza de Abastos para delimitar con pureza su cuadrado (84) de revisar los levantamientos de numerosas viviendas, como la de Don Carlos Dongo junto a San Antonio (85), la Casa del Rey y del Gallego para alojar al oficial sargento y 27 fusileros (86), el derribo de la Casa de la Gobernación para delimitar, más clarificadamente, la calle de la Reina (87), del freno a la «añadidura que pretende en su casa Don Tomas Calderon» (88). La Villa de Aranjuez, asiento de la nobleza, que sigue a las jornadas del Rey, lugar de gran atracción, como es lógico tuvo grandes problemas de alojamiento, que hubo de resolver sin que la ciudad perdiese su barroco diseño.

83

## Un proyecto palacial para el Duque de Alba

### Piedrahita

En Piedrahita (Avila), Jaime Marquet realizó una ordenación palacial arquitectónica, en un encuadre paisajista privilegiado, dentro de la práctica de los primeros decenios del setecientos. La autoría de esta obra ha quedado plenamente confirmada en carta de Jaime Marquet al Marqués de Grimaldi el 8 de marzo de 1764 (89) «*Haviendome encargado el Exm Duque de Alba, la direccion de la obra de la casa que se estaba haziendo para su havitacion en Piedrahita, la que me avisa, no puede continuar sin que pase a dar las providencias para su conclusion por cuya causa esta parada pues ha mas de un año y medio que no he estado a verla, V. Ex. se sirva permitirme licencia para quinze dias a fin de pasar a obra y determinar lo que falta para que no se atrase*» (89).

Gómez Moreno refiere que el señorío de Piedrahita y el de las cercanas villas de Mirón y el Barco con sus aldeas, las dio Alfonso el Sabio a su hermano Don Felipe, continuando en poder de los Infantes hasta que Enrique II lo transfirió a García Álvarez de Toledo, ascendiente de los Duques de Alba que lo conservaron hasta la abolición del régimen señorial (90). En el siglo XVIII hubo varios intentos de construir en el lugar una gran residencia nobiliaria por parte del Duque de Alba. Fue a su regreso de París, después de haber cumplido sus funciones de embajador del rey de España en aquella capital, cuando decidió la construcción de este edificio palacial de verano, del que se han dado versiones muy confusas y a veces contradictorias.

El edificio fue trazado y construido bajo la dirección de Jaime Marquet en el año 1762. Se levantó al mismo tiempo que la Casa de Correos de Madrid, edificio con porte también palacial, sin embargo ambas obras son una bella muestra del diferente uso de las formas clásicas y de las formas estilísticas que toman en Marquet una normativa variable.

84

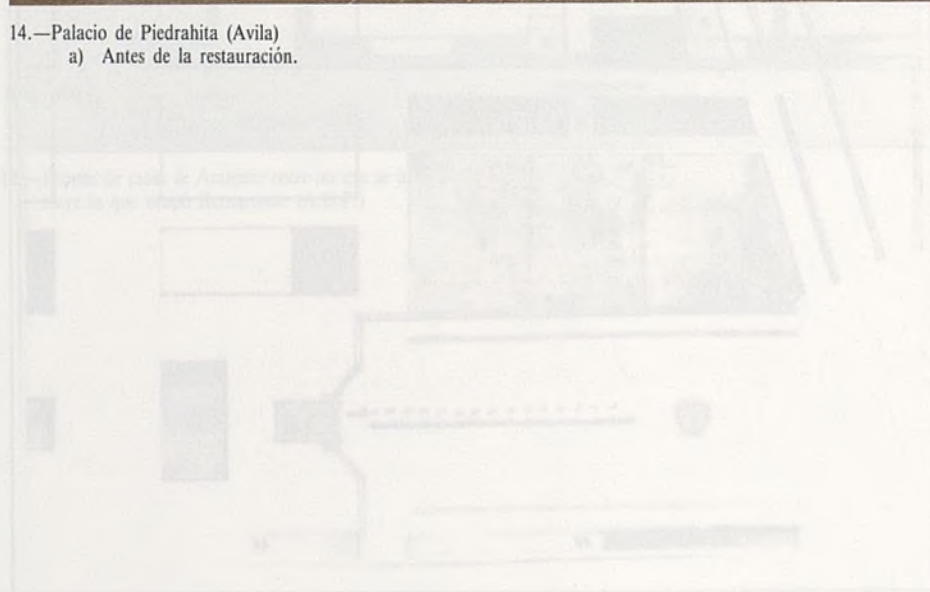
El palacio de Piedrahita parece ser que fue incendiado en la guerra de la Independencia *«por tildar de afrancesados a sus dueños»*. Fue restaurado en el año 1932 modificándose su interior y suprimiéndose alguno de sus elementos exteriores. Afortunadamente alguna antigua fotografía nos revela su antiguo aspecto (91).

El palacio de Piedrahita está pensado a escala paisajística. Se desarrolla en tres bloques cuadrangulares, dos de los cuales están proyectados hacia el área de los jardines, conformando el recorrido perspectivo del parque. Está construido en pequeño altozano, precedido de una amplia plaza con accesos laterales, una torre, y en la delantera un hemiciclo con pequeños pabellones para la servidumbre. Esta construido en granito en alternancia con paños de ladrillo, excepto la fachada posterior que da al Jardín, que está elaborada en su totalidad en piedra.

Nos parece en primer lugar una adaptación inteligente a las características topográficas del lugar, donde el organismo arquitectónico, con sugestiva serenidad compositiva, descargado por los numerosos huecos de sus ventanas, refinado y austero, se integra en el paisaje irregular, abrupto e inconmensurable, con su esquema espacial ordenado, basado en las experiencias de la moderna arquitectura francesa. Se trata de un organismo palacial simétrico, cuyo lenguaje emerge claramente, que conjuga su cualidad totalizante con la polifonía del paisaje vital y rústico de los alrededores.

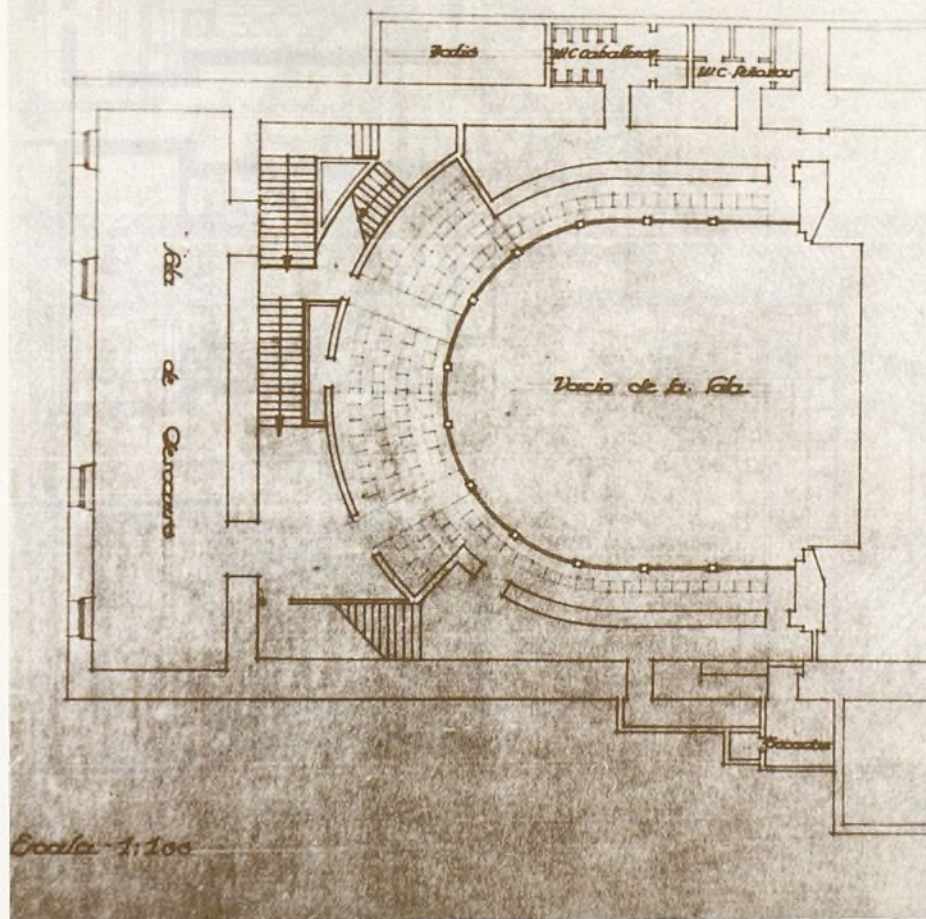


14.—Palacio de Piedrahita (Avila)  
a) Antes de la restauración.



avila y el resto de la provincia de Avila—El  
C. S. A. de Madrid. T. 1. 10

Estado actual del teatro de Aranjuez.  
Planta de Anfiteatro.



15.—M. Durán, R. Anibal Alvarez: Teatro de Aranjuez. Planta baja. (A.G.P.)

Marquet, en su disposición, sigue la tradición francesa de **double appartement** con mirada a la plaza y al jardín posterior. La forma de tratar masas y superficies, con insistencia en la horizontal, el tejado en mansarda que acentúa el volumen unitario, las ventanas con marco rectangular y dintel en breve arco escarzano en la parte superior, la ausencia de órdenes clásicos, la adición de un patio abierto exterior, los altos tejados y chimeneas, las ventanas uniformes y formuladas en protagonistas de la construcción, todo ello posiblemente en contrapunto a los vestíbulos, salones y escalera. Algunos elementos parece que han sido tomados de Pierre Bullet, del Chateau de Champs-sur-Marne, que fue una de las primeras arquitecturas francesas austeras del siglo XVIII. Otros elementos parecen estar inspirados también en el Hotel de Roquelaure, obra de Lassurance, de 1672, y que fue terminado por Leroux en 1736. La fachada posterior y el arco escarzano de las ventanas parecen tener cierta relación con la fachada del patio de Roquelaure. En Marquet hay un deseo de presentar el edificio a modo de simple envoltura unitaria, y de dar especial protagonismo a la ventana escarzada, que fue tan difundida y perfeccionada por Courtoine. El palacio es estructuralmente claro y de fácil percepción. Está pensado bajo el enfoque francés de pabellón rojo, tendido en la horizontal, cuyas alas adelantadas sirven para identificar su volumen. El elemento Jardín formó parte del mundo privado del Duque de Alba, bajo el enfoque diocechesco de espacio arquitecturizado.

85

Es evidente que Marquet, apenas evocó las formas italianas, de las que aquí se desvincula, a pesar de la fervorosa ola palacial berniniana, que se arraiga en la Corte tras la venida de Juvara. Este edificio es expresión de las características de la arquitectura civil francesa de mediados del siglo XVIII, en la línea de un barroco tardío muy moderado, que busca la invención unitaria y la expresión arquitectural incardinada al paisaje agreste, poniendo de relieve un juego de valores de gran contraste.

### **El «Edificio de Teatro», la recuperación de una imagen clásica**

En el examen de la arquitectura de Marquet hemos de resaltar una de las características más peculiares de su legado, su contribución a la definición de una arquitectura teatral cortesana que tuvo en él uno de los más destacados representantes. Alberoni, Felipe V, el Marqués de Scotti, Fernando VI, dieron un giro profundo al espectáculo teatral en España. Scarlatti y sobre todo Farinelli

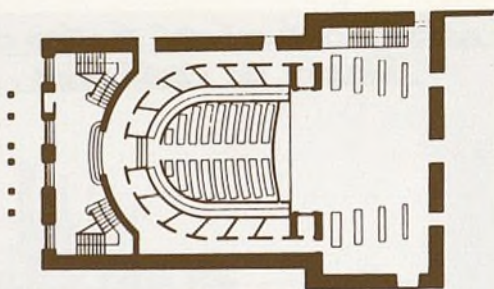
contribuyeron también decisivamente a que en la primera mitad del siglo XVIII se renovase sustancialmente la representación teatral inclinada hacia la modelística, técnica y argumentación italiana. Cualquiera de las celebraciones del siglo XVIII llevadas a cabo con intención panegírica o laudatoria para ensalzar la figura del Soberano, además de haber sido reflejadas a través del rico y fastuoso lenguaje de lo efímero, tuvieron como colofón el espectáculo teatral, en el que la ópera italiana, el melodrama, la serenata, el teatro como símbolo cultural, se convierte en una de las aportaciones más sobresalientes de la nueva etapa borbónica de gobierno.

Jovellanos puso de relieve (censurando sobre todo a los teólogos que combatían la escena, los que querían borrarla de la memoria o sumergirla en el mayor abandono), que, «*el teatro es el mas recomendado de todos los espectáculos y el que ofrece una diversion mas racional y provechosa*». *Afirmo que el Teatro «es el domicilio de todas las Artes y en él, todo debe ser bello, noble, decoroso y magnífico»* (92).

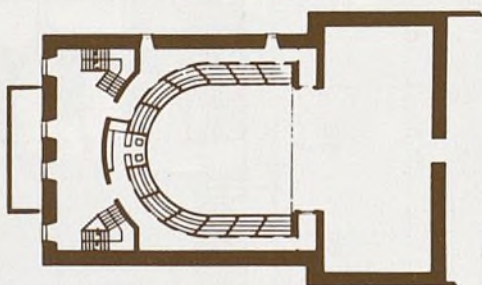
86

Al comenzar el siglo XVIII, Lope y Calderón todavía conservaban cierta vitalidad sobre todo porque sus herederos, como tantas veces se ha dicho «*fueron incapaces de revitalizar, ni formal ni ideológicamente el instrumento dramático recibido*». El teatro del Siglo de Oro se fue desintegrando, naciendo un teatro clásico diverso, basado en concepciones distintas y apoyado en una sensibilidad diferente (93).

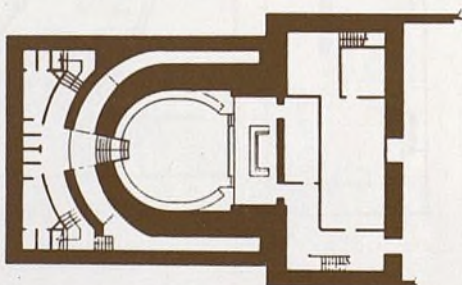
Durante el siglo XVIII, la Corte de España, no conoció los términos de teatros permanentes, de organismos arquitectónicos bajo las premisas del modelo italiano-vitrubiano. Fueron teatros portátiles, si exceptuamos el levantino de Olivera o el que se consideró el más avanzado de todos, el Coliseo del Buen Retiro, en el que Lotti, Bianco. Antonozzi, Mantuano, etc... desarrollaron algunas de las técnicas escenográficas de Bolonia, Florencia y Roma. A pesar de su mejor acondicionamiento, el Retiro fue tablado improvisado ya que las representaciones tuvieron lugar en los jardines, en los estanques y también en el provisional teatro cubierto situado junto al salón de baile, cuya ambigüedad de programa arquitectónico ha sido puesta de relieve en repetidas ocasiones. El teatro se desarrolló en el tablado, improvisado en cualquier lugar de la ciudad, en el trasfondo de una casa particular, en el traspatio o terreno baldío reservando a los animales domésticos (94). La experiencia teatral italiana fue bastante ignorada y es Cervantes quien mejor lo manifiesta cuando dice que el adorno del teatro de Rueda «era una manta tirada por dos cordeles de una parte a otra». Pese a que Lope de Vega había admirado las máquinas, los decorados y la Música de los Teatros



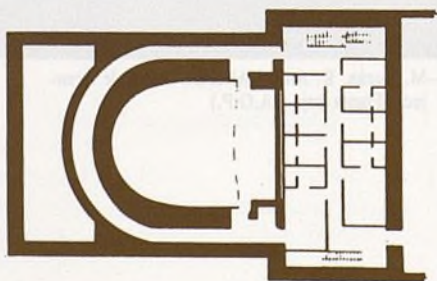
PLANTA BAJA. Acceso.



PLANTA PRIMERA. Palco Real.

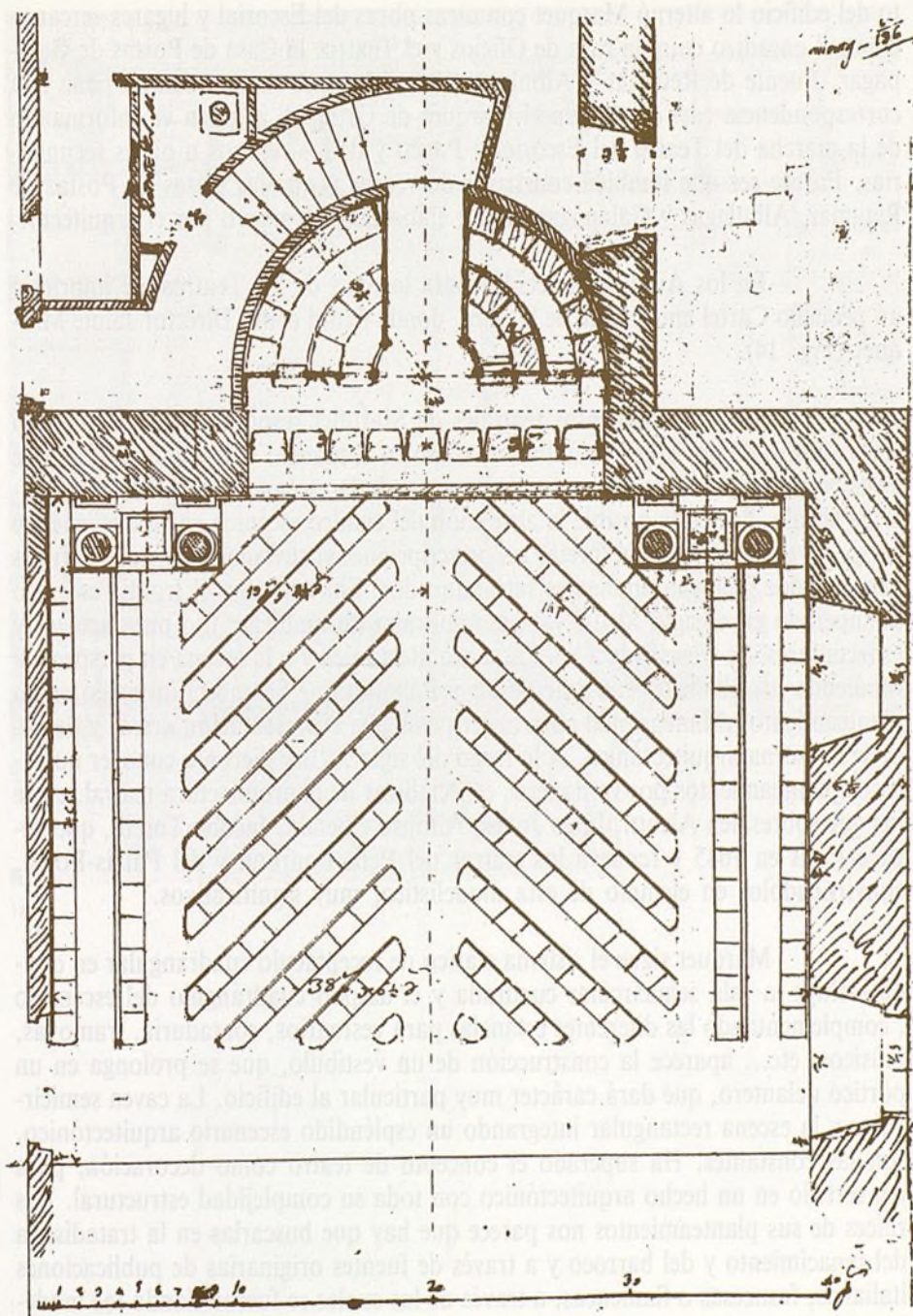


PLANTA SOTANO. Café.



ENTREPLANTA. Camerinos

16.—Plantas del Teatro del Escorial: Plantas (según Bayon).



17.—Teatro del Pardo. Planta. Isidro Velázquez.  
(A.G.P.)

de Italia y «llevo a la Comedia aquel punto de artificio y gala» como argumenta Jovellanos.

Felipe V ya en los primeros años de su reinado manifestó su predilección por la escenografía italiana. Transformó en 1708 el corral de los Caños del Peral, que regentó una compañía italiana. En 1737 lo convirtió en el Gran Teatro de los Caños del Peral sometiendo el edificio a una profunda remodelación en manos del arquitecto italiano V. Ravaglio (95). Galuzzi, Bonavia, Juvara y Sacchetti contribuían decisivamente a las remodelaciones de los Corrales de la Cruz y del Príncipe, realizaban nuevos proyectos al modo italiano y se transformaba el Coliseo del Buen Retiro, sobre todo por indicación de Farinelli, a quien Felipe V había nombrado director de espectáculos en la Corte española (96). Hasta el final del siglo, las representaciones corrieron a cargo de las compañías italianas recomendadas por Farinelli y fueron arquitectos italianos, pintores italianos como Amiconi, Giaquinto o Joli y Pavia, o tramoyistas como Santiago Bonavera, quienes dieron un impulso italianizante a la escenografía española. La escena arquitectónica surgió con el carácter del drama a representar. El favor hacia la ópera italiana impulsado muy directamente por el Marqués de Scotti «*protector, director y juez de los comicos*» desde 1722, fue secundado por Farinelli, al que se considera personaje clave para los espectáculos que festejaron los acontecimientos de la vida española. El poeta napolitano Pietro Metastasio que estrenaba sus primeras obras en 1721, fue el gran poeta de nuestro teatro con su notoria celebridad en la corte real de Viena. **Alejandro en las Indias, Dido Abandonada, Artajerjes, Adriano, Olimpiada**, etc... (97) dieron al teatro español el tono que le caracteriza en el siglo XVIII. Manuel M.<sup>a</sup> de la Torre Guexeda así lo definía: *Espectaculo Real de otras escenas/ a influxos del Poder mas obxequiente/ volvera su Teatro a ser Palestra/ en el cual con ardidés mas extraños/ la Fabula Española mas incierta/ tan al vivo dara sus invenciones/ que dudara el oido su evidencia*» (98). Es evidente que fue entonces cuando la escenografía barroca tuvo su verdadera entrada en España y como afirmó Farinelli «*En Europa no hay Teatro que iguale al de la Corte de España, por su riqueza, abundancia del escenario y servicio del mismo Teatro*».

87

Fue en el siglo XVIII por todas estas circunstancias, cuando se pone en vigor el organismo arquitectónico teatral con toda su preceptiva, cuando el decorado se corresponderá con la acción, cuando partiendo de Vitrubio pero superando, incluso sus máquinas triangulares giratorias, o los escenarios fijos de plataforma inclinada de Serlio, sobre los que se levantaban los «telari» sobre bastidores, se busca el horizonte visual del escenario sobre patrones de perspectiva. Cuando se ensaya e incluso se supera la conjugación Serlio-Palladio llevada a cabo por Scamozzi, cuando se pone en práctica la *valvae mediae* vitruviana abierta

en el centro de la muralla escénica, separando los dos ambientes a través del marco del *telon de boca*. Había contribuido a su configuración Nicola Sabbatini con su teatro de Pesaro y su «*Practica di fabricar scene e machine ne'teatri*» de 1637 y otros teorizantes todos bajo las premisas del Sabionetta, el Olímpico, el Farnesio de Aleotti, el San Giovanni e Paolo veneciano o el Palais Royal de París.

La idea de que Carlos III «*manifestara repuznancia a toda especie de espectáculo teatral*» es evidente documentalmente (99). Sin embargo su inclinación a la diversión de la caza no hizo paralizar el impulso dado al Teatro por sus antecesores. En su reinado se encuentra el programa arquitectónico teatral más coherente, que precisamente no fue confiado a Sachetti ni a Ventura Rodríguez, sino a Jaime Marquet, encomendándole los nuevos Teatros de los Sitios Reales, que por primera vez se han de construir como entidades autónomas con todos los requisitos de la preceptiva. Jaime Marquet en 1767 construye el Teatro de Aranjuez y desde allí es enviado al Escorial y al Pardo para realizar los «*edificios de Teatro*» con todas sus especiales características, entre los años 1770 y 1778.

88

El 6 de junio de 1767 se da a conocer la orden real sobre la construcción del Teatro de Aranjuez (100) «*El Rey ha resuelto se construya en este sitio un Teatro para la representación de operas y comedias y habiendo encargado a Jayme Marquet hiciese las trazas de la obra, las ha presentado y S.M. se ha servido aprobarlas*». El 4 de febrero se cubrían las cubiertas de los palcos y se rebasaban las paredes del Foro procediendo a la construcción de la armadura (101). Marquet dirigió personalmente la construcción dando muestras de la preocupación por la puesta en vigor de la normativa clásica demostrando un conocimiento perfecto de este tipo de estructuras (Fig. 15). El 20 de mayo de 1770 viaja al Pardo para entregar las condiciones y trazas del nuevo Coliseo (102). En este caso la conservación de los documentos permite ver el rigor del arquitecto en el planteamiento de la obra y sus principales características técnicas. En carta de Marquet a Don Julián José de Rivera, da cuenta del viaje que hizo en 1769 para hacer un reconocimiento de los terrenos y otras diligencias con los asentistas (103). La documentación es muy rica sobre el proceso constructivo y en ella se hace constar la dedicación a la obra de Marquet y su relación con los operarios, especialmente con Pablo Tamis, uno de los principales asentistas y Manuel Alvarez encargado de la carpintería. Incluso Marquet firma algunas cuentas con destino a los tramoyistas y mutaciones.

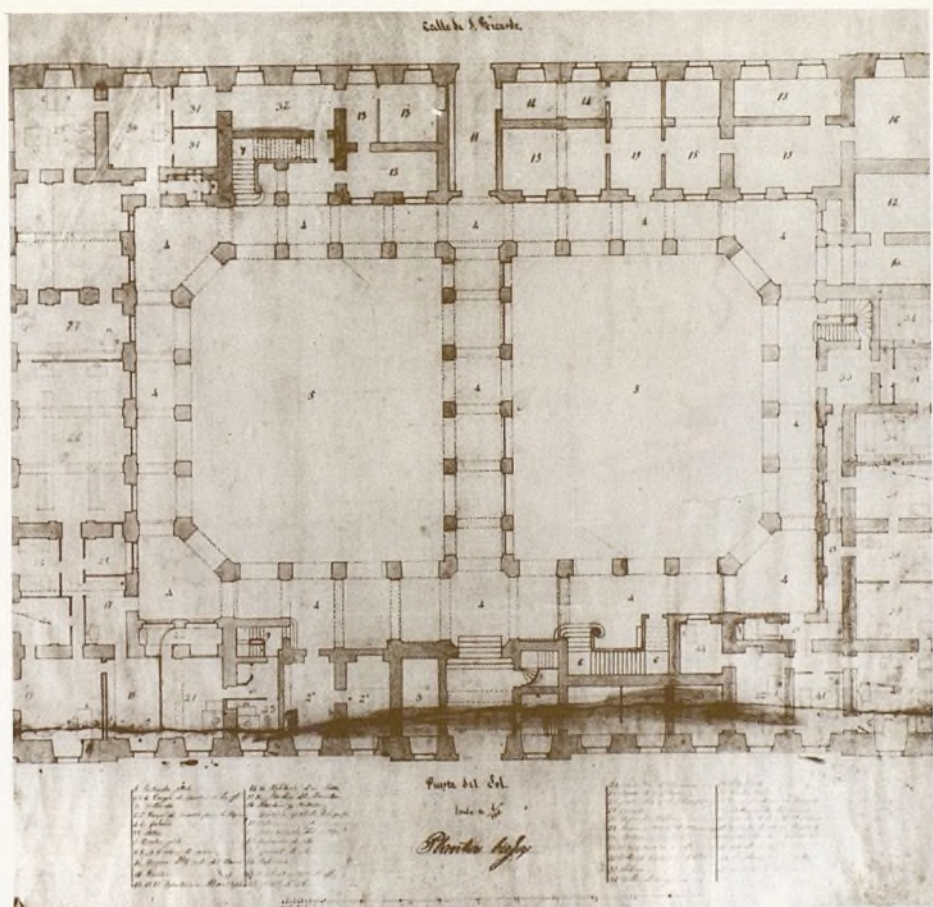
Simultáneamente trazó el Coliseo del Escorial. Bayón dio numerosas noticias. La documentación existente en los legajos de San Lorenzo (7 y 8), es muy abundante, pudiéndose seguir todo el transcurso de la obra. El levantamien-

to del edificio lo alternó Marquet con otras obras del Escorial y lugares cercanos como el pasadizo entre la casa de Oficios y el Teatro, la Casa de Postas de Galapagar, Puente de Retamar y Albulaga (105). Marquet en este tiempo tiene una correspondencia casi diaria con el marqués de Grimaldi a quien va informando de la marcha del Teatro del Escorial y Pardo y de los reparos u obras secundarias. Parece ser que también construyó dos casas y que las Casas de Postas de Retamar, Albulagas y Galapagar fueron elaboradas de nuevo por el arquitecto.

En los Autos establecidos para la obra de los Teatros, se imprimió un pequeño Cartel anunciante de la obra, donde figura como Director Jaime Marquet (Fig. 14).

Los planteamientos teatrales de Marquet responden a la convicción clásica utilizada por el teatro italiano basado en el modelo vitruviano. El montaje destaca dos espacios, sala y escenario, separando la escena ilusoria del receptáculo de la sala, haciendo posible la absorción del cuadro escénico en su conveniente perspectiva. Se quieren interpretar las prescripciones vitruvianas entorno a la **frons Scaenae** que incluyen ambientes retranqueados. Sin embargo el frontis escénico es superado en el siglo XVIII, ya que implicaba un ambiente fijo para actores y espectadores. Se trasciende a la escena arquitectónica y a la escena en perspectiva fundiendo los planteamientos de Serlio y Palladio que Scamosci investigó en su planteamiento tridimensional para hacer posible la representación detrás y delante de la escena arquitectónica. A lo largo del siglo XVII se dieron a conocer numerosos planteamientos por verdaderos especialistas de la arquitectura teatral, entre los que sobresalen Aleotti, Iñigo Jones, Alfonso Chenda, Jacobo Torelli, que llega a París en 1645 y renueva los teatros del Petit Bourbon y del Palais-Royal, convirtiéndolos en ejemplo de esta modelística, muy significativos.

Marquet sigue el sistema clásico de receptáculo cuadrangular en donde incluye la sala semicircular cuadrada y el amplio cuadrángulo del escenario, complementando las diferentes estancias para vestuarios, contaduría, tramoyas, músicos, etc... aparece la construcción de un vestíbulo, que se prolonga en un pórtico delantero, que dará carácter muy particular al edificio. La cavea semicircular y la escena rectangular integrando un espléndido escenario arquitectónico, son las constantes. Ha superado el concepto de teatro como decoración, para convertirlo en un hecho arquitectónico con toda su complejidad estructural. Las raíces de sus planteamientos nos parece que hay que buscarlas en la tratadística del renacimiento y del barroco y a través de fuentes originarias de publicaciones italianas, francesas o flamencas, a través de las cuales se fueron dando los modelos ejemplares. Las tres obras teatrales fundamentales de Marquet han sido restauradas y remodeladas, aunque conservan gran parte de sus elementos origina-



les. Isidro González Velázquez transformó el del Pardo y con este motivo levantó unos planos y alzados en donde se significa la línea de la construcción antigua (106). En ellos se singulariza la importancia del Palco de Sus Magestades.

Quisieramos resaltar una característica que nos parece de suma importancia para entender los criterios compositivos de Marquet. Su arquitectura teatral, con su tendencia a la invocación del teatro estructural clásico, en el exterior toma otro sentido. Sus edificios responden a las exigencias de una tradición arquitectónica hispánica que determina el Real Sitio, por ello la consideramos una arquitectura **agregada**, con el que desarrolla unos nuevos planteamientos **participativos** respondiendo plenamente a la tipología edilicia original y perdurable de los escenarios aúlicos. Con ello demuestra también, la asimilación del criterio francés de conseguir que el edificio teatral se integre en la ciudad como módulo arquitectónico diferenciado.

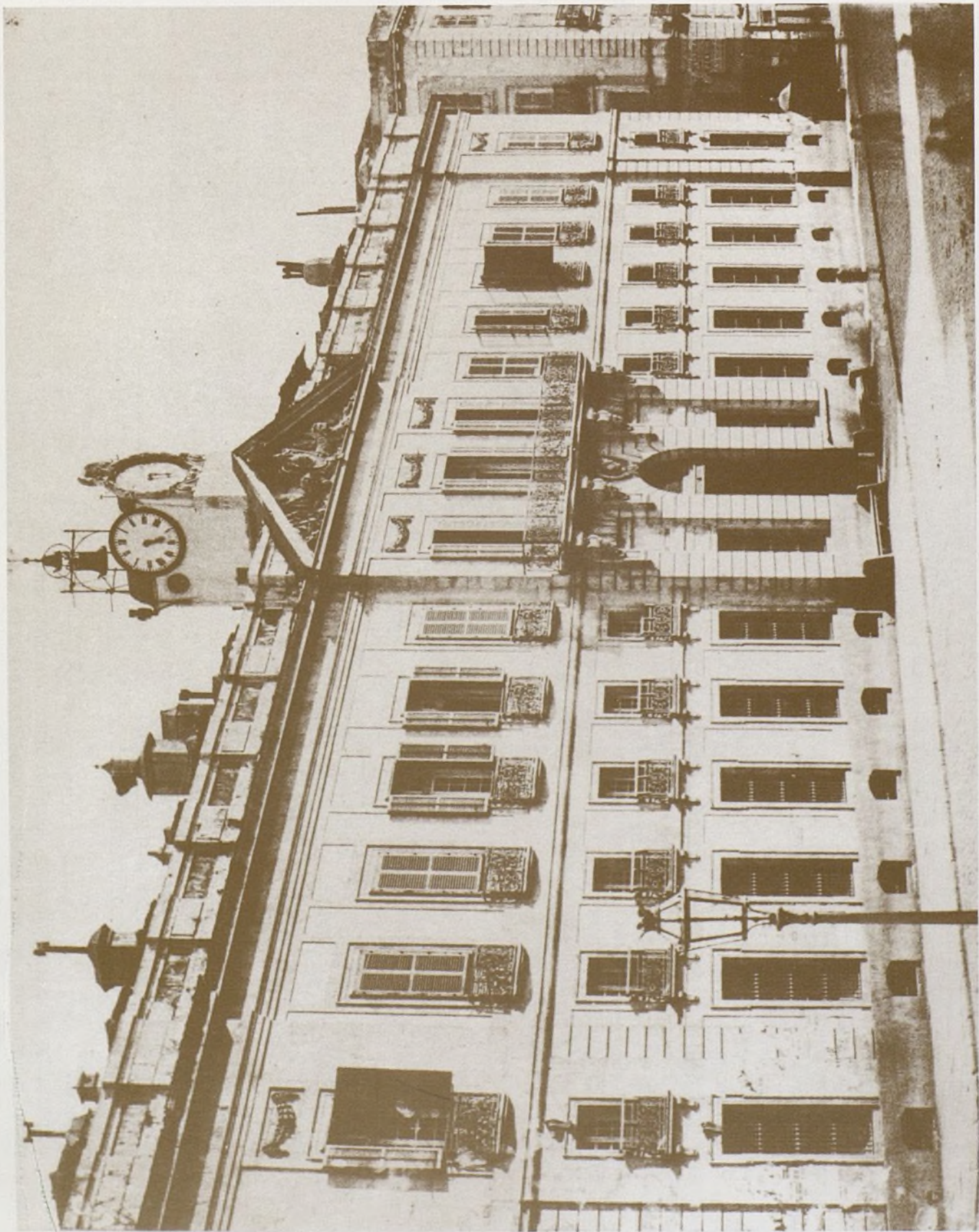
## El Edificio de la Casa de Correos

### Su configuración esencial

89

La casa de Correos se ha rechazado por muchos por regresiva, como edificio incompleto, como modelo ambiguo de un movimiento arquitectónico de difícil clasificación, entre el barroco y el neoclasicismo. Navascues llamó la atención sobre su decoro y dignidad (107) y analizó su estructura desde el clima revitalizador del momento en que el edificio se erige. Otras consideraciones hacia el edificio bajo el punto de vista arquitectónico han rayado lo superficial manifestando incluso cierto malestar porque el emblemático y significativo edificio de la Puerta del Sol, hubiese sido realizado por el estímulo creativo de un extranjero.

En muy pocos casos ha sido aceptado que el edificio de Correos, en el umbral de la planificación de la era de la Ilustración, fuese dotado de unos caracteres refinados y racionales, de un experimentalismo tipológico ausente hasta entonces en los medios cortesanos, por el renovado horizonte cultural al que pertenece. Cuanto concierne al mundo de la arquitectura y de la ciudad en aquella época, pertenecía sustancialmente al «modo» italiano, que a través de los artistas importados, facilitaron la sistematización de las particulares connotaciones de orden morfológico y estilístico, desarrolladas en torno al movimiento que se ha definido como «barroco clásico». El caso de los edificios públicos y privados que se levantan con arreglo a las diversas exigencias representativas y funcionales,



19.-



en su mayoría están en relación con la práctica arquitectónica puesta en vigor por Bernini y que supieron mantener y desarrollar brillantemente, desde Fontana a Luigi Vanvitelli y Sabatini.

La Casa de Correos es fruto de una reflexión artística, técnicamente autónoma, que se sobrepone a los modos de pensar y de hacer habituales de aquella época. Pertenece a un clima cultural adoptado por Francia, definido en su complejo esquema por una proyección conjuntada de modelos figurativos y urbanos, de singular alcance.

El arquitecto Jaime Marquet llega a España en 1752. Francia comenzaba entonces a consolidar un movimiento activo arquitectónico de doble alcance convirtiéndose en poco tiempo en dirigente de la vanguardia europea. Marquet pertenece a la generación de los discípulos y seguidores de Blondel, cuyo estilo marcó una línea imperante en el país a todo lo largo del siglo XVIII, contrapuesta al estilo Rococó y caracterizada por un ideal de configuración, afin a la regularidad y serenidad clásicas.

Estas cualidades aparecen en la mayor parte de los arquitectos de su generación que abogan por la perfección formal, la proporción, la armonía y la correspondencia entre las partes, sin apartarse de los temas estructurales del barroco moderado. J. A. Gabriel es representante singular de esta expresión de la arquitectura francesa. También J. G. Soufflot fue reticente en los esquemas del barroco clásico. Cuando Marquet abandona París para integrarse en la Corte de España, las tendencias animistas del barroco moderado eran muy persistentes todavía en Francia.

91

La Real Casa de Correos fue proyectada en el reinado de Fernando VI como establecimiento para el Correo General. Fue por lo tanto una fábrica que antecede a la Aduana, y por este motivo empresa monumental de carácter público, con la que se inicia una era, en la que las estructuras utilitarias, adquieren posiciones tan prominentes como los edificios, civiles o eclesiásticos de carácter representativo. Se mostraba con un edificio de este signo, el interés suscitado entorno a la arquitectura, que nace con el cumplimiento de una responsabilidad social, de una edilicia que sirve, no sólo como goce estético e intelectual, sino también como sustento vivo y positivo del obrar colectivo del hombre.

El primer arquitecto vinculado a la nueva construcción de la Casa de Correos fue Ventura Rodríguez (108). Se conocen tres proyectos, dos de delimitación de los terrenos y un tercero de la planta baja del edificio. El primer tan-

teo se realiza en torno a la «*postura y situación*» del organismo, que ya figura en una posición centralizada del recinto de la Puerta del Sol entre la calle de Carretas y Correo. Fue un proyecto firmado por Ventura Rodríguez en Madrid el 24 de agosto de 1756, en el que ya se define su situación de privilegio en el enclave de aquella plazuela de perímetro irregular y escasamente despejado. El propósito sustancial de Don Ventura consistía en la integración de un edificio cuadrangular estricto, venciendo las irregularidades, entradas y salidas del terreno. El 31 de enero de 1758, continuaba todavía trabajando en la definitiva configuración del solar y para ello ofreció nuevo proyecto emplazando la fábrica entre la calle Carretas y Correo rectificando los pequeños quiebros que ofrecían las viviendas adquiridas, dando lugar a que el trazado de ambas calles resultase recto y continuo. En esta fase, Rodríguez procedía a la tasación de las diferentes casas que ocupaban las manzanas 205 y 206 que habían de integrarse en el solar. Fue un largo proceso de cuatro años en los cuales se puede muy bien afirmar que la delimitación, situación y proporción del nuevo organismo, habían quedado resueltos y a punto de la construcción.

92

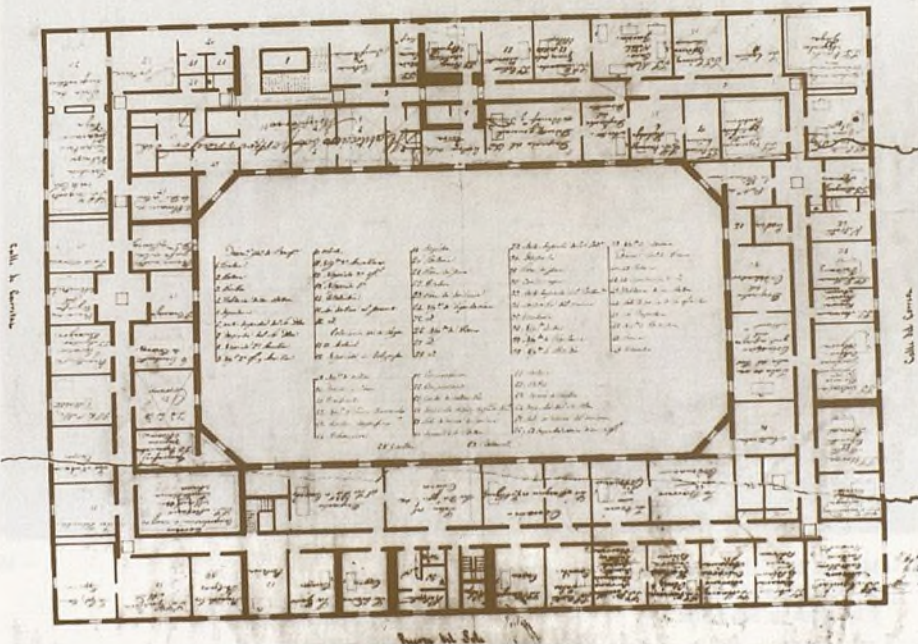
Ventura Rodríguez, sin desvincularse de la obra, procedió a la traza del edificio. Su planteamiento está firmado el 8 de abril de 1760 y en él queda muy patente su concepción. El edificio lo entiende Don Ventura en el seno del lenguaje clásico de la arquitectura barroca, aplicando principios de axialidad y un patio central en cuyos ejes mayores ubica vestíbulo y escalera en subordinación. En torno a dicho patio central se distribuyen las dependencias, cuya forma y tamaño se adapta a la función específica, sin que se establezca espacialmente ningún tipo de concordancia en las crujeas orientadas a dicho patio central. No conocemos la solución del alzado. En la planta se refleja una entrada, dotada de gran empaque monumental y entradas menores en los restantes lienzos, de las que se singulariza la que se orienta a la calle de Carretas, que posiblemente se abrió para entrada de coches.

El plano de Ventura Rodríguez realizado en el mes de abril de 1760 no fue aceptado. El rey Fernando VI había muerto y Carlos III relegó a Ventura Rodríguez a un segundo plano. El arquitecto francés Jaime Marquet se ocupaba ya de las obras reales por esos años y en esa precisa fecha, 1760, se documenta que la Casa de Correos está a cargo y bajo la dirección de Marquet. Estos datos provienen de la rectificación que se hace sobre las gradas del Convento de San Felipe el Real para que no excedan en el límite de la calle de la Paz «sino que queden en los términos que Don Jaime Marquet alega preciso a la mejor situación» del edificio de Correos (109). El convento dio su consentimiento en el corte de la lonja y escalera «arregladamente a la planta hecha por el arquitecto Mar-



For figure.

Call. N. S. 11111



quet terraplenándose para seguridad de los cimientos de la nueva obra de las oficinas de Correos». Marquet se hizo cargo de la construcción del edificio pero parece ser que aceptó la superficie del solar y su alineación, ya elaborada por Ventura Rodríguez. Su atención principal se centró en el organismo, al que dedicó una atención permanente y, motivo por el cual no quiso trasladar su residencia a Aranjuez a pesar de haber contraído allí tantas responsabilidades.

Las noticias sobre el proceso constructivo son muy escasas. Hemos hallado unos datos que se refieren al empedrado de la calle de Carretas fechados en 13 de febrero de 1764 y 24 de junio de 1765, en los que aparece Marquet realizando la tasación por orden del Marqués de Grimaldi del desmonte de dicha arteria para proceder a su empedrado, que debería hacerse de «*piramides y adoquines de pedernal*». Se dice que se realizaría toda la superficie de las aceras «*excluyendo las de la fachada de la obra Real de Correos que ya estan sentadas a medio real cada pie*» (110).

Otras noticias entorno a la obra del edificio se refieren a la provisión de maderas que había que cortar y conducir Don Vicente Fornells con destino a la obra de la Casa de Correos de Madrid. Sobre este particular existe una amplia correspondencia entre Don Antonio de la Cuadra, el Marqués de Grimaldi y Jaime Marquet determinándose que tales maderas habían de ser de los Pinares de Cuenca «*por su buena calidad*» y que los precios fuesen equivalentes de las maderas a seleccionar utilizadas en el Real Sitio de Aranjuez, que también acostumbro a seleccionar Marquet como Director de aquel Real Sitio. Se conserva una memoria del arquitecto firmada el 23 de enero de 1766 de la madera que se necesita para la Real Casa de Correos donde se establecen las cantidades de tercias de 40, 33, 31, 30, 28, 25, 24, 23 y 21 pies, las sesmas de 38, 31, 25, 24, 19, 18, 16, 15, 14, 13 y 22 pies y las medias varas de 26,24 pies, maderas de a cuatro de 44 pies y maderas de a ocho (111).

Jaime Marquet proyectó la Casa Real de Correos conservando el esquema anteriormente propuesto, rectangular. Sin embargo, en el espacio interior, dibujo dos patios porticados, divididos por una crujía central en correspondencia con el eje medio de la fachada. La fachada presenta un zócalo de piedra, sobre el que se levantan tres pisos. El cuerpo de la planta baja y el entresuelo forman una unidad, separados por una imposta de la planta noble o principal. Este ritmo se mantiene en las tres fachadas, principal y laterales. El lienzo posterior adopta una composición más simplificada. En el eje medio se abre la puerta de ingreso principal, que en arco de medio punto se encuadra almohadillado con despiece a montacaballo. Sobre la clave aparece Hércules con la piel de león. A los lados dos vanos con rica decoración. La puerta de entrada se corona por un cuerpo

superior en el que aparece un balcón corrido con herrajes de fina ejecución, decoración en hierro que se repite en el resto de los vanos. El voladizo se sostiene por cuatro cabezas de león con pesadas argollas sostenidas por la boca. Ambos cuerpos se coronan por frontón triangular en cuyo tímpano aparecen el Escudo Real, leones y trofeos. Los ángulos se contemplan como elementos de encuadre tomando un perfil redondeado y adornándose con almohadillados y cadenas de piedra. La piedra de Colmenar se emplea para la embocadura de los vanos y queda muy contrastada sobre los paños intermedios elaborados en ladrillo.

El edificio, de gran desarrollo horizontal halla su contrapunto en los ejes verticales de gran acento. Se corona por un antepecho de ladrillo y piedra que subraya sin ostentación el tendido horizontal del organismo. El interior conserva los patios con sus frentes de gruesos pilares. Por causas que se desconocen Marquet no llegó a configurar la escalera que se supone tuvo que ser trazada con la magnificencia que caracteriza la construcción en su conjunto.

Marquet ha creado un organismo de servicio público, valiéndose de elementos formales tomados de la arquitectura palacial francesa. La estructura en su identidad exterior, tiene cierta pretensión oficialista con la aplicación del frontón en el eje medio. La fachada presenta un cuerpo realzado central y dos pabellones levemente articulados en las esquinas; entre ambos, dos entrepaños que se distinguen por el tratamiento bicrómico del muro y el tratamiento refinado de las ventanas. La solución del cuerpo intermedio pertenece a la tradición francesa. El triple hueco, el almohadillado, el arco de medio punto con el mascarón sobre la clave, lo hallamos en obras tan destacadas como la fachada del jardín de Champs-sur Marne o el Hotel de Matignon. También las mensulas para sostener el balcón, la tracería de la balaustrada y en antepecho se encuentran en los ejemplos citados. Marquet persiste en la idea de la «nobleza» de la arquitectura y su generación tan sólo ha aportado alguna variante sobre el clasicismo elaborado en la época de Luis XIV. El volumen se expresa con fuerza y estabilidad, se mantiene la delicadeza de la molduración, se recurre el artificio de las largas impostas horizontales para imprimir una igualdad, y los arcos se adornan con mascarones en las claves. Se tiende hacia la amplitud de los vanos, que hallaron su obra maestra en la Orangerie, se prodigarán el refinado aparejo de la piedra, la elección sutil de las proporciones, la medida rigurosa en el relieve, almohadillados sin profundidad, finas molduras y elementos ligados por delicados resaltes, brevísimos cuerpos avanzados en los ángulos y eje central, las cubiertas cortadas rectilíneas por una línea limpia, son entre otros muchos elementos cuanto caracteriza formalmente a ese clasicismo en formación y en desarrollo de la época de Luis XIV, Luis XV y Luis XVI. Robert de Cotte, que prolonga su actividad hasta 1735 contribuyó a la difusión del clasicismo arquitectónico francés por toda Europa.



23.—Maqueta de L. Gil de Palacio. 1831. En el lado sur de la Plaza se destacan el edificio de Correos y la Iglesia de San Felipe.



24.—

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

Jacques Gabriel lo fue también en sus mansiones de París y Burdeos, transmitiendo sus ideas a Jacques-Ange Gabriel en cuya obra se percibe la misma sensibilidad, la misma dosificación de elementos y proporciones, de aquellos maestros como el propio Le Vau que llegaron en el desarrollo del barroco clásico a abstracciones comparables a las de los maestros del alto Renacimiento. Quizá fue Marquet quien hizo remitir al Rey de España la traza del Palacio francés de cuyo dibujo se conserva en el Archivo de Palacio y en el que se muestran caracteres estilísticos semejantes a la Casa de Correos de Madrid.

La generación a la que pertenece Marquet en el núcleo cortesano parisino, con insistencia en las formas estrictamente clásicas, ha dado a la piedra una mayor viveza y flexibilidad y su tendencia antiquizante no se caracteriza por evasiones de «ensueño» que han de canalizarse en Boule, en Peyre o en Ledoux. El clasicismo de la generación de Marquet fue una especie de ritmo alterno o juego compensador, entre la proposición clásica, con su orden mental y su disciplina estricta, y las posibilidades e impulsos de un barroco moderno; por ello no se prescinde de un movimiento animado de líneas y superficies, sobrepuesto a los conceptos sencillos y claros de la geometría clásica. La esencia de este arte había llegado a España a través de los proyectos de De Cotte para el Buen Retiro pero no tuvo directas consecuencias. La validez de esta alternativa arquitectónica quedó neutralizada por presencia y consistencia de la corriente barroca italiana. Quizá por ello es muy significativa la Casa de Correos de Jaime Marquet, que impone su originalidad artística de espíritu netamente francés, cuando arquitectónicamente a Francia todavía casi se la desconoce, ya que las obras de los dos Carlier, siendo significativa ha sido una producción muy escasa y de concepto muy ambivalente entre el barroco y rococó. La Casa Real de Correos es una muestra de la evolución del clasicismo francés desarrollado entre el reino de Luis XIII y Luis XVI. Presenta afinidades y correspondencias de obras notables de artistas que pertenecen a la misma generación de Marquet en Francia. Su diseño esta aureolado por una «manera» a la francesa, que halla en el equilibrio sutil de espacios y superficies el símbolo de la arquitectura, en su dualidad clásica-barroca.

### **La Reflexión de Marquet sobre la Fábrica de Brihuega**

La construcción de la fábrica de paños de Brihuega (Guadalajara), tuvo lugar en el reinado de Felipe V y de Fernando VI, entre los años 1740 y 1750, dentro del programa industrial desarrollado por estos monarcas. El edificio es parte integrante de la belleza del lugar, ya que La Redonda, el módulo circular que determina sustancialmente la construcción, se muestra en el altozano categórico y bien diferenciado.

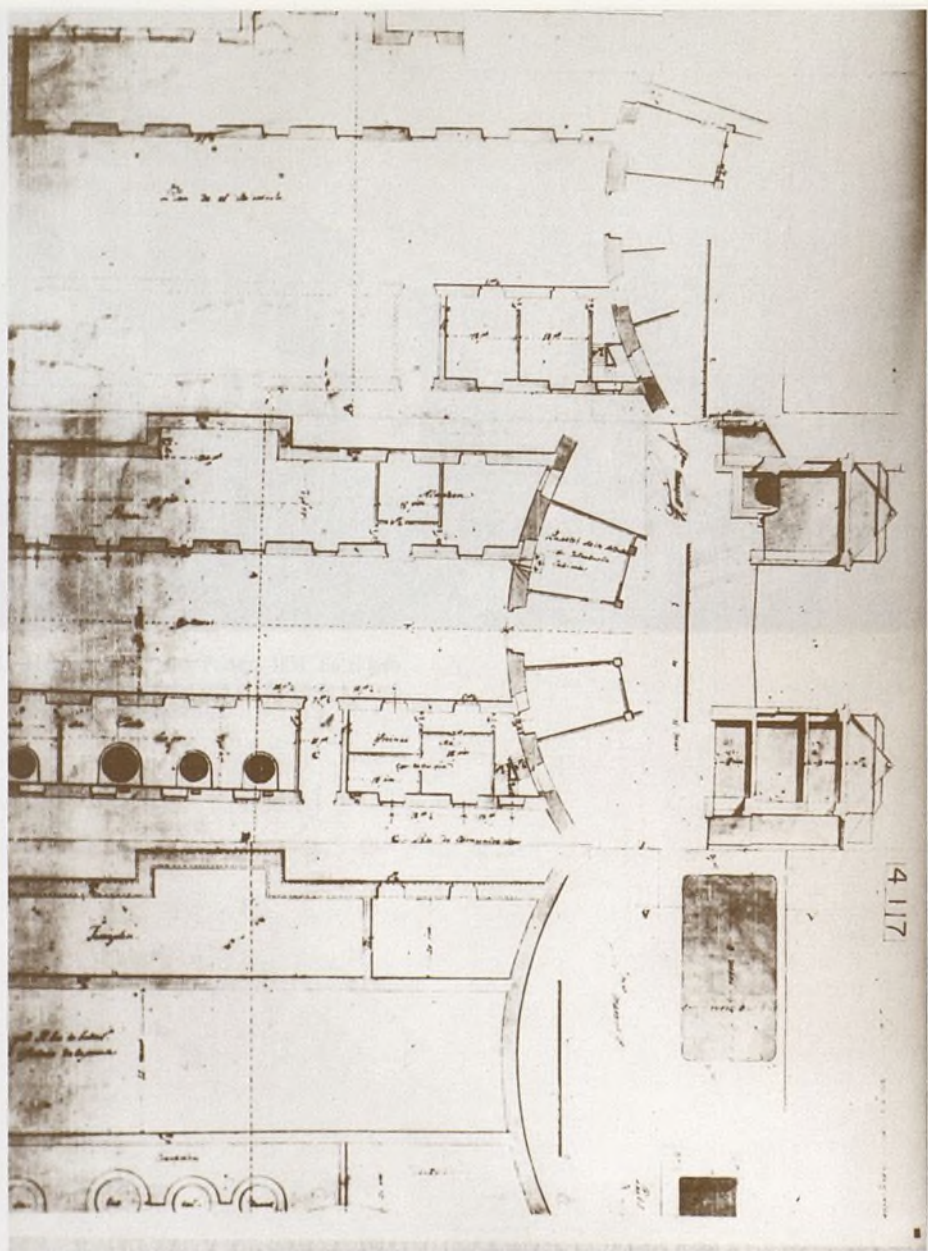
Las trazas del edificio fueron confiadas a los arquitectos Manuel de Villegas y Ventura Padierno. Fue construcción que pasó por un proceso conflictivo, venció todos los obstáculos llegando a la función específica a la que se subordinó sin duda su diseño (112).

La idea fundamental fue del arquitecto Manuel de Villegas, maestro vinculado a las obras de San Fernando de Henares. Sus diseños no fueron aceptados sin embargo Ventura Padierno, autor del edificio, se inspiró en la idea circular de Villegas, la cual fue sustancial en la dinámica estructural del conjunto.

En 1757, la fábrica pasó a manos del Gremio de Paños de Madrid y fue entonces cuando pensó en una ampliación del edificio para la cual se solicitó la presencia de Jaime Marquet. Su aportación nos parece muy destacada ya que en la ampliación Marquet determinó que no se planificara de manera concéntrica al núcleo contruido sino en sentido divergente. Para ello presentó un complejo diseño en el que se advierten tres naves paralelas separadas por ancho pasadizo que se extienden hasta topar con el núcleo de la rotonda. Fue una estructura complementaria que hoy corresponde a los grupos de viviendas alineados en la entrada principal de la fábrica. Las tres naves presentan una compleja distribución para alojar las diferentes funciones. El arquitecto también fue el encargado de realizar el pasadizo cubierto que une rotonda y dependencias. Su participación en esta fase segunda del edificio plantea si se deben a él los criterios de revestimiento superficial de todo el conjunto, muy cercanos al lenguaje reductivo y simplificado que le caracteriza. Arcos de medio punto, almohadillado, frontones triangulares, se insertan en los prolongados y desornamentados muros. Su acondicionamiento fabril, orientado bajo una planificación muy moderna, no olvida el poner en práctica una articulación contrastada y un tono monumental como variante del monumentalismo aúlico.

96

Al margen de su actividad arquitectónica, J. Marquet realizó algunas obras de carácter ornamental como la adaptación de algunas esculturas y pinturas a nuevos emplazamientos o la traza de la Urna para el cuerpo de Santa Teresa en Alba de Tormes (113).



25.—Jaime Marquet: Dibujo para la ampliación de la Fábrica de Paños de Brihuega. (A.G.P.)

## Notas

(1) La fecha de nacimiento se precisa por la partida de defunción en la que se declara que Marquet tenía 72 años al morir en 1782. (Parroquia de San Sebastián de Madrid. Libro de Difuntos de 1782, f.º 402.)

(2) Arch. de Prot. de Madrid, p.º 21037, f.º 344.

(3) A.P., C.ª 622/33.

(4) A.P., C.ª 622/33. La noticia de que su venida a España tenía por misión el empedrado de las calles de Madrid, no hemos podido confirmarla.

(5) Arch. de Palacio, C.ª 622/33.

(6) Arch. de Palacio, C.ª 622/32, enero de 1756.

(7) Arch. de Palacio, C.ª 622/33.

(8) Debo esta noticia a M. L. Tarraga a quien expreso mi agradecimiento.

(9) A.P.M., p.º 18135, f.º 842.

(10) Esta noticia me ha sido proporcionada por M. L. Tarraga y extraída de su profunda investigación sobre el arte cortesano de la época.

(11) A.P. Retiro, C/ 11750/19.

(12) A.P. Retiro, C/ 11750/75.

(13) A.P. Retiro, C/ 11752/19.

(14) Este dato procede de la correspondencia que se establece entre Marquet y el superintendente de la Granja (A.P. San Ildefonso, Leg. 6).

(15) Archivo Histórico Nacional, Sec. Estado, Leg. 4824, n.º 11.

Marquet todavía no habla el idioma español y se expresa siempre en francés o mezclando algunas palabras de los dos idiomas.

BOTTINEAU, I.: *L'Art de Cour dans L'Espagne des Lumières*. París, 1986, pág. 271.

(16) A.P. Aranjuez, C/ 12209, 16 de julio de 1758.

(17) A.P. Aranjuez, C/ 12209, 16 de mayo de 1758.

(18) A.P. Aranjuez, C/ 14225. BOTTINEAU, I.: *L'Art de Cour dans L'Espagne des Lumières, 1746-1808*. París, 1986, pág. 319.

(19) LLAGUNO, E.: *Noticias de arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*. Madrid, 1829, pág. 277.

(20) Parroquia de San Sebastián de Madrid. Libro de difuntos de 1782, f.º 402.

«Don Jaime Marquet de edad de 72 años, casado con D.ª Ana Rene de Thomas, vivía en la calle de Alcalá. Recibió los Santos Sacramentos de Penitencia y Sagrado Viático y no más a causa de nuevo accidente del que murió en 23 de noviembre de 1782. Gestó con la referida su mujer en 22 del mismo mes y año ante Alejandro Magano Escribano del Rey. Solicitó 60 misas rezadas con limosna de 4 reales. Nombró por testamentarios a su mujer y a don Joaquín Rodríguez que vive en la calle Infantas n.º 10.»

(21) A.P.M., p.º 2137, f.º 344. Declara haber prestado una importante suma a D.ª Isabel de Borbón.

(22) Parroquia de San Sebastián de Madrid, Libro de difuntos 1842, f.º 118.

(24) A.P. C/ 14229, 8 de julio de 1762.

(25) A.P. Aranjuez, C/ 14219.

(26) A.P. Aranjuez, C/ 14220.

(27) A.P. Aranjuez, C/ 14220, 9 de agosto de 1762.

(28) A.P. Aranjuez, C/ 14222. Esteban Vecchio es natural de Pavia y fue llamado por Carlos III para la administración de las praderas, ganado y casas «para poner el método de aquellos países, estableciendo una fábrica de quesos».

(29) A.P. Aranjuez, C/ 14224, 18 de diciembre 19765.

(30) A.P. Aranjuez, C/ 14240.

(31) A.P. Aranjuez, C. 14227.

(32) A.P. Aranjuez, C/ 14226, 19 de junio de 1767.

(33) A.P. Aranjuez, C/ 14224.

(34) A.P. Aranjuez, C/ 14230, 5 de mayo de 1772.

(35) A.P. Aranjuez, C/ 14219, 19 de septiembre de 1762.

(36) A.P. Aranjuez, C/ 14222, 17 de noviembre de 1763.

(37) A.P. Aranjuez, C/ 14225, 5 de julio de 1766.

(38) A.P. Aranjuez, C/ 14224.

(39) A.P. Aranjuez, C/ 14228, 22 de noviembre de 1770.

«Quiere su Magestad que subsista el Cenador del Mar de Ontigona y si no se puede componerse fabri-  
que de nuevo. Luego que don Jaime Marquet venga a este sitio hará el reconocimiento en compañía de  
Vicente Chornet y de plan y alzado de la obra.»

Planos 1009. Mide el dibujo 371 × 603 mm.

(40) A.P. Aranjuez, C/ 14227, 29 de junio de 1768.

(41) A.P. Aranjuez, C/ 14228, 22 de febrero de 1770.

(42) ALVAREZ DE QUINDOS, J. A. y BAENA: Descripción histórica del Real Bosque y Casa de  
Aranjuez. Madrid, 1804, pág. 319.

(43) ALVAREZ DE QUINDOS: ob. cit., pág. 226.

(44) A.P. Aranjuez, C/ 14226. Plano 4273. Fue realizado en 1767.

(45) A.P. Aranjuez. Planos 574 a 578. Son cinco planos en tinta a la acuarela que miden 248 × 378;  
409 × 303; 441 × 558; 414 × 495; 715 × 496 mm.

(46) A.P. Aranjuez. Plano 2562.

(47) A.P. Plano 1023.

(48) A.P. Plano 1064.

(49) A.P. Plano 1885.

(50) A.P. Plano 2487.

(51) No hemos hallado declaraciones de Marquet que puedan acercarse a un nivel teórico. Sin embargo,  
su cultura artística se manifiesta en su correspondencia.

(52) A.P. Aranjuez, C/ 14216.

(53) ALVAREZ DE QUINDOS: ob. cit., pág. 241.

(54) A.P. Aranjuez, C/ 14221, 6 de mayo de 1763.

(55) A.P. Aranjuez, C/ 14222, 13 de febrero de 1764.

(56) A.P. Aranjuez, C/ 14216, 19 de diciembre de 1760.

(57) A.P. Aranjuez, C/ 14217.

(58) A.P. Aranjuez, C/ 14217, 21 de febrero de 1760.

(59) A.P. Aranjuez, C/ 14217, 10 de agosto de 1760.

(60) A.P. Aranjuez, C/ 14215, 8 de diciembre de 1760. Véase el artículo de M. L. TARRAGA: La fuente  
de los Delfines de la antigua Plaza de Abastos de Aranjuez, A.E.A., 1987.

(61) A.P. Aranjuez, C/ 14215, 22 de diciembre de 1760.

(62) A.P. Aranjuez, C/ 14217, 11 de octubre de 1760.

(63) A.P. Aranjuez, C/ 14218, 2 de diciembre de 1761.

(64) A.P. Aranjuez, C/ 14218, 21 de diciembre de 1761.

(65) A.P. Aranjuez, C/ 14218, 27 de febrero de 1761.

(66) A.P. Aranjuez, C/ 14221, 22 de julio de 1764.

(67) A.P. Aranjuez, C/ 14224, 4 de marzo de 1765.

(68) A.P. Aranjuez, C/ 14224, 20 de octubre de 1765.

(69) A.P. Aranjuez, C/ 14226, 11 de octubre de 1767.

(70) A.P. Aranjuez, C/ 14228, 16 de febrero de 1770.

(71) A.P. Aranjuez, C/ 14227, 23 de junio de 1768.

(72) A.P. Aranjuez, C/ 14228, 14 de junio de 1770.

(73) A.P. Aranjuez, C/ 14231, 17 de noviembre de 1773.

(74) A.P. Aranjuez, C/ 14219, 5 de octubre de 1762.

(75) A.P. Aranjuez, C/ 14226, 3 de junio de 1767.

(76) A.P. Aranjuez, C/ 14216, 11 de enero de 1760.

(77) A.P. Aranjuez, C/ 14217; 14218, 18 de junio de 1761; 14219, 3 julio de 1762; 14222, 14 de junio  
de 1764.

(78) A.P. Aranjuez, C/ 14219, 3 de julio de 1762.

(79) A.P. Aranjuez, C/ 14215.

(80) A.P. Aranjuez, C/ 14218 y 14228. El Dibujo del Cenador mide 371 × 603 mm. Corresponde al  
Plano 1009.

(81) A.P. Aranjuez, C/ 14220, 20 de mayo de 1763 y 6 de junio de 1764.

- (82) A.P. Aranjuez, C/ 14218.
- (83) A.P. Plano 1078, 1765, Cinta en siena, verde y carmín, mide 387 × 365 mm.
- (84) A.P. Aranjuez, C/ 14218, 23 de septiembre de 1761.
- (85) A.P. Aranjuez, C/ 14218, 13 de marzo de 1761.
- (86) A.P. Aranjuez, C/ 14220, 18 de marzo de 1762.
- (87) A.P. Aranjuez, C/ 14219, 26 de julio de 1762.
- (88) A.P. Aranjuez, C/ 14222, 14 de enero de 1764.
- (89) A.P. C.<sup>a</sup> 622/33 «en cuyo tiempo no se seguirá retardo alguno en las obras de Su Magestad que están a mi cargo para lo que dejo tomadas las providencias».
- I. Bottineau, ob. cit., p. 389.
- (90) M. GÓMEZ MORENO: Catálogo Monumental de Avila. Avila, 1983, p. 328.
- (91) E. TORMO: Excursión colectiva a Arenas de San Pedro, Candeleda, Trujillo, Plasencia, Barco de Avila y Piedrahita. Bol. de la So. Ex. de Ex., 1928; T. 36, p. 145.
- (92) M. G. DE JOVELLANOS: Espectáculos y diversiones públicas. (Ed. Catedra), Madrid, 1983, pp. 111 y ss.
- (93) Othon ARRONIZ: Teatros y escenarios del Siglo de Oro. Madrid, 1977. GARCÍA DE LA HUERTA: El Teatro en el siglo XVIII. Antología (Biblioteca Nacional, R. 44055).
- (94) ARRONIZ, ob. cit., p. 55.
- (95) SAMBRICIO, C.: V. Ravaglio, arquitecto de los Caños del Peral, A.E.A., n.º 181, p. 277. BONET CORREA C.: Utopía y realidad (Catálogo exposición: Scarlati en España), Madrid, 1984.
- FERNANDES, L.: Proyecto de Filippo Juvara para un Teatro en Madrid, Villa de Madrid, n.º 83, 1985-I, p. 4.
- (96) BROSCHI FARINELLI, C.: Descripción del estado actual del Real Teatro del Buen Retiro, Año 1758.
- (97) MORALES, C.: Fiestas reales en el reinado de Fernando VI, Madrid, 1972. BROSCHI FARINELLI, C.: Dido abandonada (representada en el Buen Retiro), Madrid, 1758, Biblioteca Nacional, R/ 24293.
- (98) Combite general que hace la ama del Mundo para estas reales Fiestas, Madrid, 1765, Biblioteca Nacional, R/ 23518.
- (99) A.P. Aranjuez, C/ 14234, José BRUN solicita a la Condesa de Benavente de poder traer a Aranjuez su Máquina de sombras. Esta contesta que no puede darle licencia porque el Rey ha manifestado «*repuznan- cia a toda especie de espectáculo teatral*».
- MARTINEZ RÍO, M. y HERNÁNDEZ HERRERO, J.: Evolución arquitectónica y últimas obras del Teatro de Aranjuez. Reales Sitios; n.º 42, 1974, p. 65.
- (100) A.P. Aranjuez, C/ 14226, 6 de junio de 1767.
- (101) A.P. Aranjuez, C/ 14227, 4 de febrero de 1768, Planos.
- (102) A.P. Pardo, C/ 9489, n.º 10.
- (103) A.P. Pardo, C/ 9489.
- (104) BAYÓN, M. y MARTÍN GÓMEZ J. L.: Restauración del Real Coliseo de Carlos III en San Lorenzo de El Escorial... Inst. E. Torroja CSIC, Informes de la Construcción, V. 38, n.º 380, mayo 1986, p. 19.
- (105) A.P. Escorial, Legajo 8, 4 de marzo de 1774; 11 de marzo de 1775, 25 de agosto de 1775. Se documenta también un Plan formado por Marquet para la Casa de Postas en el camino de las Rozas (A.P. Pardo, C.<sup>a</sup> 9488/10), 1770.
- (106) A.P. Plano, 636 a 639.
- (107) NAVASCUES, P.: Jaime Marquet y la antigua Casa de Correos de Madrid, Villa de Madrid, n.º 24, 1968, pp. 67-70. CEJUDO, J.: Don Ventura Rodríguez y la Casa de Correos de Madrid. Anales del inst. de est. madr., 1976, t. XII, pp. 133-142.
- (108) Exposición: El Arquitecto D. Ventura Rodríguez, Catálogo n.º 252, Madrid, 1983.
- (109) Exposición: El Arquitecto D. Ventura Rodríguez, ob. cit., Cat. n.º 53.
- (110) Archivo de Palacio Obras Legajo 372.
- (111) A.P. Aranjuez, C/ 14241.
- (112) TOVAR, V.: La antigua fábrica de paños de Brihuega, C. Pres, n.º 33, 1980, p. 51.
- (113) A.P. Aranjuez, C/ 14215, Procede a bajar la estatua de la Fuente de San Antonio para trasladarla a las Salesas. BOTTINEAU, I.: ob. cit., pp. 345 y 321. TARRAGA, M. L.: Dos nuevos bustos del escultor Felipe de Castro desconocidos. Bol. del Sem. de A. y A. de Valladolid, 1980, T. XLVI, p. 475.
- En el Convento de Carmelitas Descalzas de Alba de Torme, en la Urna de mármol negro que encierra

el cuerpo de Santa Teresa, y que se adorna con dos angelillos de mármol blanco agrupados encima y una medalla de bronce que representa su muerte, se lee la siguiente inscripción: «*J. Marquet deleneavit anno 1759 et invenit*». Posiblemente la traza de la Urna y sus detalles ornamentales de bronce con follajes y otros adornos, fue realizada por Jaime Marquet, tal vez por iniciativa del Duque de Alba. (GÓMEZ MORENO, M.: Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca, Valencia, 1967, p. 381).

# Juan Pedro Arnal

Virginia Tovar Martín

1.—Juan Pedro Arnal: Elevación de un templo. 1763.  
(ASF.)



Un personaje clave en la práctica neoclásica española, es sin duda Juan Pedro Arnal. Contribuyó a la recuperación del léxico y estilo de la expresión clásica, a través de una racionalización sistemática, vertida en los elementos diversos de su lenguaje, opuesto a los usos y abusos del Barroco. La claridad compositiva, la abstracta disposición de superficies planas, los mecanismos de integración de elementos no homogéneos, la ausencia de ornamentos, son algunas de las características formales de Arnal, un arquitecto que se apoya en una cultura arquitectónica muy peculiar, que no tolera la indecisión ni la incoherencia, y que se define como un moderado racionalista francés.

La investigación realizada en torno a su figura y a la trascendencia de su obra, ha sido decisiva en los últimos tiempos. Poco se puede decir de Arnal que no se haya dicho o sugerido. Se ha esbozado plenamente su propuesta teórica, su nivel crítico, y se han examinado las concordancias de su arte con los artistas de la generación a la que pertenece, dentro y fuera de nuestras fronteras (1). Pero a pesar de los estudios pormenorizados del arquitecto, de los estrictos análisis conceptuales y formales, Arnal no está integrado en los últimos anales de nuestra historia de la arquitectura en el puesto que merece. Se han valorado otros artistas de menor trascendencia, tanto en el plano teórico como práctico. La condición cualitativa de su obra es indudable, y está muy cerca de la propuesta de pensadores, de filósofos, que hicieron hincapié en la creación de un nuevo modo de sentir y de interpretar el hecho arquitectónico. Arnal contribuyó con decisión al presupuesto ideológico del último tercio del siglo XVIII, apoyándose en sus inmutables principios ideológicos. Por todo ello hoy se centra nuestro interés en ratificar el fruto de una paciente investigación ya realizada, referendando su personalidad

y la trascendencia de su mensaje.

Los datos biográficos de Juan Pedro Arnal, ya quedaron esbozados por Llaguno, quien prestó especial atención a su vida y a su obra, definiéndolo como *uno de los arquitectos más eruditos de su tiempo* (2). Nació en Madrid el 19 de noviembre de 1735, siendo bautizado en la desaparecida iglesia de San Luis, situada en la Calle de la Montera, donde vivieron sus padres, Juan Enrique Arnal, natural de Fusac, en el Reino de Perpiñan, y de Margarita Ardi, natural de la villa de Castelnaudary, en el Reino de Francia, en el Partido de Languedoc. Estos datos quedan corroborados en un poder para testar de D.<sup>a</sup> Luisa Robles, su primera mujer, entregado al arquitecto el día 14 de abril de 1802 (3).

100      Contrajo matrimonio con D.<sup>a</sup> Luisa Robles, natural de la villa de Urda, en la provincia de la Mancha, partido de San Juan, hija de José Robles y de Luisa Ruiz Peinado y Castañares, naturales de la ciudad de Segorbe, en el Obispado de Valencia, y de Villarrubia de los Ojos del Guadiana, respectivamente. Por el testamento de D.<sup>a</sup> Luisa Robles sabemos que Arnal fue hermano de la Orden de Religiosos Cartujos, y su mujer, miembro de la Orden de Nuestra Señora del Carmen, instituciones a las que dejaron algunos bienes a la hora de su muerte y las acostumbradas mandas y súplicas. Sin embargo, al menos hasta el año 1778, Arnal no se encuentra en la Relación de Congregantes de Nuestra Señora de Belén y Huida a Egipto, sita en la Parroquia de San Sebastián, compuesta por profesores de Arte de la arquitectura, y a la cual pertenecían Ventura Rodríguez, Moradillo, Durán, Sabatini, Barcenilla, Batilla, Berete, Bradi, Burgueno, Plo, Juan de Villanueva y el que fue su secretario entonces, Blas Mariategui (4).

Juan Enrique Arnal, fue un prestigioso Platero de la Corte de Felipe V y Fernando VI, tal y como reconoce Llaguno. Su actividad fue muy considerable como ha sido probado en reciente publicación (5). Fue elegido Mayordomo y Hermano Mayor de la Congregación de Plateros de San Eloy, de Madrid y sus obras merecieron gran aprecio, habiéndose localizado algunas, marcadas en 1733-1741. Alguna Escribanía se halla dentro de la tipología «ochavada». Su profesión desarrollada preferentemente en el círculo de la Corte, condicionó en gran parte la formación de su hijo Juan Pedro Arnal, en sus primeros años, apegado a la creatividad de un gran orfebre.

Juan Enrique Arnal fue posiblemente pariente de Margarita Arnal, la cual solicita en carta al Embajador de la República francesa en España, el año 1797, una herencia en la Isla de Trinidad (6). Marie Margarita Arnal estuvo casa-

da con Monsieur François Besaucele, natural de la villa de Toulouse, provincia de Languedoc.

Se ha documentado con precisión que la primera formación de Juan Pedro Arnal, tuvo lugar en Toulouse, conducido allí por sus padres, ya que D.<sup>a</sup> Margarita Ardi había nacido en aquella región. La formación artística de su padre, posiblemente condicionó la decisión de enviarlo al extranjero, queriendo exceder el estricto impulso italianizante del mundo artístico cortesano entre 1745 y 1760, años cruciales en la formación del arquitecto (7). En torno a los 20 años, Arnal, entregado de lleno a las enseñanzas de la Academia de Bellas Artes de Toulouse, se distinguió muy pronto como excelente estudiante, obteniendo siete premios de arquitectura, diseño y perspectiva, prueba evidente de su línea vocacional arquitectónica, en la que va a prevalecer sin vacilación hasta el final de su vida. Mesuret, en su trabajo sobre la Academia de Toulouse, da a conocer algunos de los dibujos realizados en aquella etapa, y por los que posiblemente obtuvo alguno de sus premios (8). Su «Arco de triunfo» y la «Iglesia de cruz griega», son proyectos de gran interés en esa edad temprana, en torno a 1758, ya que los temas parecen respuestas a las preguntas sobre el clasicismo, que comienza formularse en firme desde otros sectores culturales. Otros dibujos de los que quedaron en Toulouse de mano de Arnal, tienen muy directa relación con los que custodia la Biblioteca Nacional de Madrid, que representan, un «Escudo de Armas», una «hoja de acanto» en «voluta», unas «flores», un fragmento de moldura decorada, y una serie de objetos integrados en una superficie triangular, muestras todas ellas de ensayo académico, dibujadas con exigencias y virtuosismo (9).

Sin duda la Academia de Toulouse, que gozaba de gran celebridad, y que mantenía una relación frecuente y respetuosa con la Academia de Bellas Artes de San Fernando, proporcionó a Arnal las bases elementales para su postura ortodoxa y su independencia conceptual. Sus planteamientos ideológicos debieron fundamentarse allí con gran solidez. Allí debió conocer también las discrepancias, en ocasiones ásperas, con la tradición, que ofrecían sus contemporáneos Delafosse, Boulée, Peyre o Ledoux. Fue allí quizá también, tempranamente, cuando Arnal destacó de manera rotunda el formalismo barroco, y buscó una concepción alternativa. El profesor de arquitectura, Juan Baptiste Francois Hyacinthe Labat de Savignac, pudo también dar al arquitecto algunas de las normas que caracterizan su dibujo, sin embargo, hacia 1760, finalizada su etapa en Francia, Arnal expresa su voluntad de autonomía, y vuelve a España pese a las presiones y consistencia de un barroco tardío, que actúa también en la Corte de España como principal mecanismo del movimiento arquitectónico carolino.



2.—Pedro Arnal: Voluta. Detalle ornamental para un friso. (BN.)

No es extraño, que la primera vinculación de Arnal con el mundo arquitectónico hispánico, se hiciera a través de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. A su regreso de Toulouse, le acompaña una buena credencial, una correspondencia entre aquella Academia y la de Madrid que entrega al Vice-protector de San Fernando (10). Ingresa en dicha Academia, y como tal alumno comienza a abrirse camino, presentándose a los diferentes premios que desde 1760 se convocan cada tres años. Como arquitecto, opta a la Primera Clase, compitiendo con Claudio Belisart, teniendo que afrontar en la **prueba de pensado** el tema de un «Palacio Arzobispal» con audiencia y habitaciones para doce canónigos (11). Le apoyaron con sus votos, Felipe de Castro, Ventura Rodríguez, Velázquez y Triegén, mientras que Belisart cuenta con los de Villanueva, Hermosilla, Castañeda, Jenz y Benavente. Otras pruebas se realizan en torno al tema «Mausoleo a don Luis de Velasco», logrando Arnal que inclinase hacia él la balanza, Diego de Villanueva, Ventura Rodríguez, Hermosilla, Castañeda, Velázquez, Castro y Fernández, obteniendo un gran triunfo. Se le otorga el Premio de la Primera Clase de Arquitectura de la Academia.

Era el año 1763, y el arquitecto comenzaba su andadura en la Corte con pie firme. Paradójicamente, el Premio no pudo hacerse efectivo por haber firmado la oposición fuera de plazo. Se le otorgó el segundo en concepto de consolación, pero esta circunstancia no ensombreció su triunfo. Arnal conseguía una importante distinción profesional y el reconocimiento de la validez de sus principios.

101

Entre 1763 y 1767, Juan Pedro Arnal, como ha sido indicado, debió esforzarse por conocer a fondo la problemática de la arquitectura española de la época, de calar en las directrices diferentes marcadas por Ventura Rodríguez, Villanueva, Sabatini y otros arquitectos. Debió seguir muy vinculado a la Academia, por donde se filtraban de una manera u otra, los diferentes criterios compositivos, los encargos, las polémicas. Arnal, desde su regreso de Toulouse, estableció este vínculo académico que le valió en el año 1767, el ser integrado como miembro principal en la Expedición a Córdoba y Granada para el estudio de las Antigüedades árabes, encabezada por Juan de Villanueva y José de Hermosilla (12). Un año antes había participado también en una **prueba de pensado** sobre «Casa magnífica de Consejos», proyecto de alta envergadura a propósito de la restauración de la vieja Casa de Consejos de la capital (antiguo Palacio de Uceda) o la sustitución de este edificio por una nueva Casa de Consejos. Este proyecto acapara un gran interés en la vida artística de la Corte. Su problemática se puede hoy desentrañar, gracias a la copiosa documentación que guarda el Archivo del Palacio Real de Madrid (13).

La Expedición a Andalucía en la que participó Arnal, fue sin duda una experiencia positiva arquitectónica, y su actuación es muy posible que influyera en su nombramiento de Académico de Mérito de San Fernando. A partir de 1770, presta los primeros servicios a la Academia como Profesor, y comienzan a surgir algunos de los primeros encargos particulares. Con fecha 28 de abril de 1768 Arnal redacta un Memorial que dirige a la Junta de la Congregación de Plateros de San Eloy de Madrid haciendo constar que como Arquitecto en esta Corte y en atención a sus méritos, se le conceda el cargo de las obras y reparos de dicha institución. La Congregación contesta que se le tendrá en cuenta, sin embargo, a pesar del prestigio de su padre en la profesión, Arnal no llegó a desempeñar este cargo (15).

102

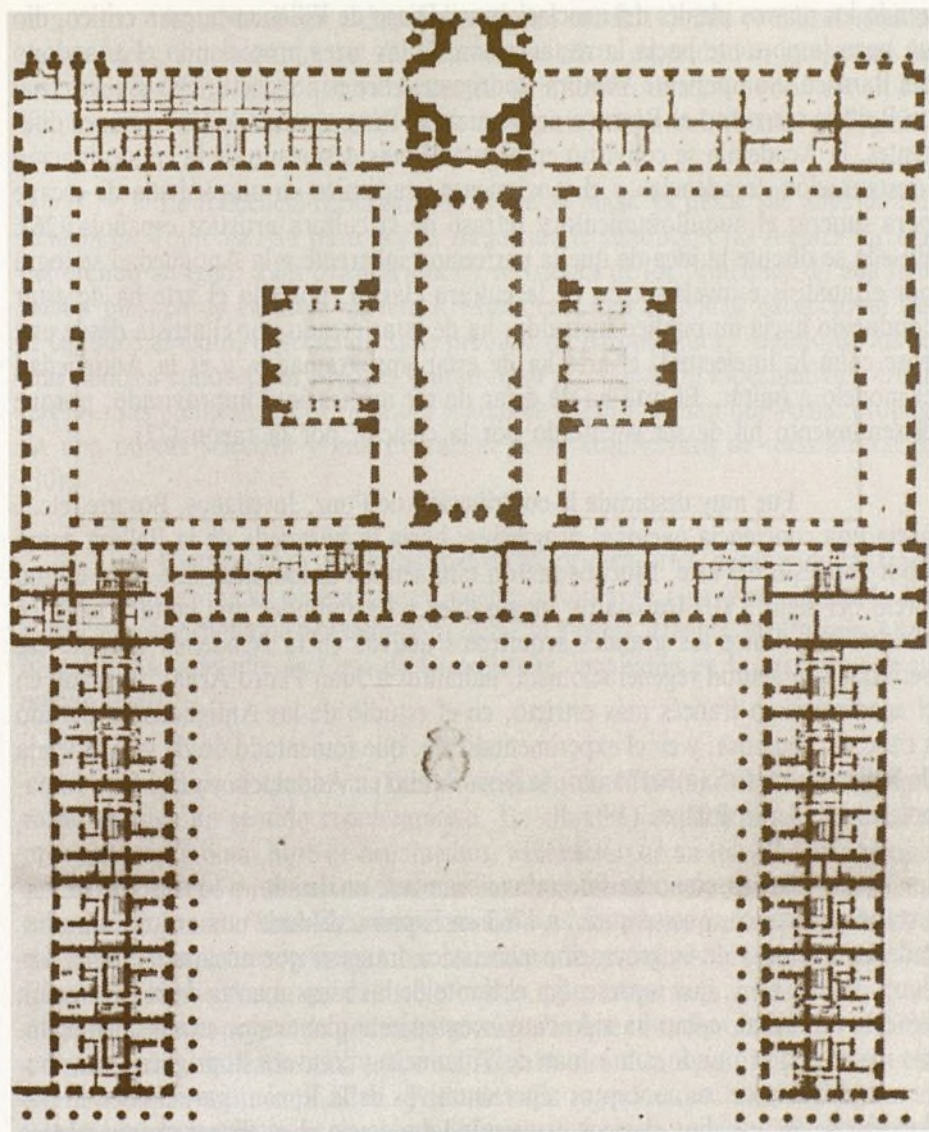
Proyectada su actividad esencialmente hacia la Academia, solicita el cargo de Teniente de Perspectiva y de Director de Estudios de Geometría que había quedado vacante por fallecimiento de Alejandro Velázquez. En esta nueva tentativa, Arnal no conseguirá su propósito, al solicitar dicha vacante Diego de Villanueva y Vázquez. Sin embargo, a la muerte de Diego de Villanueva en 1774, solicita el cargo de Director de Arquitectura de la Academia, pero en este caso la competencia era demasiado fuerte, ya que también optaron al mismo puesto Miguel Fernández y Juan de Villanueva. El cargo fue otorgado a Fernández pero en este concurso, Arnal no obtuvo ningún voto. Su obstinación por ocupar alguno de los cargos importantes de la Academia no cesó a pesar de todo, logrando al fin el título de Teniente Director por vacante de Subiras, el año 1774. Juan Pedro Arnal quedaba al fin vinculado firmemente a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la que en aquellos momentos era su Director, Ventura Rodríguez, quedando como Tenientes, Juan de Villanueva y Arnal, ya que Miguel Fernández también cumplía su cargo de Director. En el año 1778, el cuadro directivo era el mismo; como Teniente también se había incorporado José Moreno (16).

A partir de ahora, Juan Pedro Arnal, comienza un ciclo de gran actividad y alcance constructivo. Sus proyectos van a llegar a numerosas provincias, convirtiéndose en el gran divulgador de un nuevo sistema arquitectónico. Como arquitecto se ha consolidado. Aspira al puesto de Teniente Mayor del Ayuntamiento, puesto que no consigue debido a la sólida experiencia municipal de Mateo Guill, pero le vale el que Ventura Rodríguez informe que Arnal es «*uno de los mejores arquitectos que hay en la Corte*» (17). También intenta en 1781 el cargo de Teniente Director de la Academia por muerte de Juan Durán. Otra vez fracasa, pero su tesón es tan fuerte que no cesará hasta ser nombrado Director de Arquitectura de la Academia tras el fallecimiento de Ventura Rodríguez en el año 1785. Un paso adelante en su ya consolidado prestigio fue su investigación

en el paso romano de Rielves (Toledo) cuyo fruto fue vertido en su *Descubrimiento de los pavimentos (en mosayco) de la Villa de Rielves* que se dio a conocer en Madrid en 1788 y 1789, en un hermoso volumen en gran folio con estampas iluminadas. Fiel a sus principios y en virtud de la autoridad que le confiere su cargo de académico, forma la Comisión de Arquitectura, cuya actuación será sumamente relevante, ya que Arnal la convierte en un canal donde se articula en toda regla la lucha contra los últimos reductos del arte Barroco, que en su aceptación local, vino a representar la lucha contra los dos puntales que han encarnado el barroco de «mayor audacia y desatino», Pedro de Ribera y José Benito Churriguera, considerando que aquel arte atenta contra la Belleza. Esta vigilancia y freno sobre la construcción hispánica de las últimas décadas del siglo XVIII tendrá «buenas y malas» consecuencias, y en ellas está directamente implicado Arnal, ya que al mismo tiempo que se predica la depuración de la forma, se atenta contra el arte preexistente, ocasionando la ruina de gran número de edificios que fueron construidos en el siglo XVII y XVIII, sobre todo en la capital de España (18).

En los últimos años de su vida, Juan Pedro Arnal, consiguió todos los títulos a los que puede aspirar un gran arquitecto. Fue Académico de Honor de la Academia de Bellas Artes de Valencia, Arquitecto del Rey, de la Casa de Correos y de Postas, Arquitecto Oficial de algunos nobles, y como colofón de su carrera, a su dedicación académica y a sus méritos, en 1801 fue nombrado Director de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, absorbiendo la máxima autoridad en la misma (19).

También, en estos últimos años de su vida tuvo algunos contratiempos. Su mujer, D.<sup>a</sup> Luisa Robles, tras redactar sus testamento en enero de 1802, murió el 26 de marzo del mismo año, dándose a conocer su poder para testar en favor de Arnal, el día 14 de abril ante el escribano Juan Felipe Pérez de Cubas (20) D.<sup>a</sup> Luisa tenía 56 años y vivía el matrimonio en la calle de las Huertas n.º 11, lugar en el que posiblemente vivió Arnal desde su regreso a España. Fue enterrada en la Iglesia del Convento de Carmelitas descalzos. En el citado Poder para testar declara el arquitecto: «... *encargo muy de veras a mis testamentarios, cuiden el que todos mis libros, Estampas de Arquitectura, y demás cosas correspondientes a este Arte de que soy profesor se venda todo e lo con separación a diferentes profesores de dicha arte que lo quisieren y con la estimación correspondiente, y no a ningún chalan ni revendero, assi los libros, como todas las demas cosas alzadamente y es mi voluntad que no se cause perjuicio alguno a el Facultativo que hubiese necesidad de comprarlo y que le encuentren el precio justo que mereciere*».



3.—Pedro Arnao: Palacio Episcopal. Planta. 1763.  
(ASF.)

Estas declaraciones son una prueba importante del valor que dio Arnal a los instrumentos que le sirvieron a lo largo de su vida para sentar y hacer firmes sus conceptos de la arquitectura (21).

Tales declaraciones las volvió a repetir en su testamento otorgado el día 19 de septiembre de 1804 (22). Pero dos años después, Arnal había contraído un segundo matrimonio (el 20 de junio de 1802), con D.<sup>a</sup> Francisca Ortiz y Carrión. No tuvo hijos de su primera mujer, sin embargo, a la hora de redactar su testamento, declara que su segunda esposa, se halla en cinta.

Tenía 70 años al morir en Madrid en 14 de marzo de 1805, en su casa de la calle de Huertas n.<sup>o</sup> 11 (23). En su partida de defunción se le titula, Arquitecto de Su Magestad y Director General de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Su segunda esposa, Francisca Ortiz y Carrión procedía de la villa de Campo de Criptana, en la Mancha, y fue declarada como su legítima heredera.

El cuerpo de Juan Pedro Arnal fue cubierto con el hábito de los religiosos cartujos, de cuya Orden era Hermano, y enterrado junto a su primera mujer en el Convento de Carmelitas Descalzos. En su testamento había señalado, que en sufragio de su alma se celebrasen 100 misas rezadas con limosna de cinco reales.

En todos los documentos el arquitecto se firma «Pero Arnal». Su nombre de pila no lo utilizó habitualmente y no hemos averiguado las razones que tuvo para suprimir el nombre de su padre.

103

## LA CONFIGURACION DE UN IDEAL

### Propuesta académica

En el desarrollo temporal de las grandes tendencias artísticas, el neoclasicismo ha sido objeto de grandes polémicas y controversias. En los últimos años, una rigurosa investigación con aportaciones muy positivas sobre el arte que se circunscribe a la segunda mitad del siglo XVIII ha situado con una mayor equidad la noción tradicional y rígida del neoclasicismo desentrañándose cuestiones tan conflictivas, como la idea de progreso, historicismo, arqueologismo, clasicis-

mo absoluto o clasicismo como instrumento de racionalización, renacentismo, antigüedad y academia, de los códigos tradicionales. En esa época, España, sin duda no vive la misma situación que Inglaterra, Alemania, Italia o Francia, lugares en los que las manifestaciones neoclásicas, aunque dispersas, parecen ya muy significativas a partir del segundo tercio del siglo XVIII. Normatividad y pragmatismo, posturas superadoras y críticas de los excesos del barroco y rococó, la alternativa de un ideal reintegrador de las exigencias teóricas de la Razón, aparecen ya circunscritas a la generación artística europea de 1730 aunque algunos de los más destacados representantes no llegasen a evitar la vacilación y la ambivalencia estilística en algunas de sus obras.

104 Cronológicamente, en ningún país se fija un punto de partida. Se contempla como un fenómeno de pausada integración, que se conforma al compás de los acontecimientos que definen, desde diversos campos, la cultura de la época. La investigación arqueológica, los viajes, la transmisión libresca de una modelística *antigua* basada en gran parte en repertorios de documentos, las excavaciones en 1738 y 1748 de Herculano y Pompeya impulsadas por el futuro rey de España Carlos III, los trabajos de Stuart y Revett, Wood, Cambers, Adm etc... propiciaron cuanto un neostilo pudiera tener en sus bases de verdadero... Su desarrollo en ocasiones se desvió hacia etiquetas nacionales, o hacia una mirada de la Antigüedad sin diferenciaciones. Sin embargo, pronto surge una rigurosa teoría desde los escritos de Piranesi con su mentalidad preromántica, a Le Roy, Caylus, Laugier, Winckelmann, Lodoli, Algarotti, estableciéndose un proceso de contrastación de ideas entre Londres, París y Roma (25).

En España, el cambio de dinastía en 1700, abrió una era fecunda con consecuencias intelectuales de gran alcance. En el campo artístico la renovación se encaminó hacia las corrientes francesas e italianas, abandonándose paulatinamente el provincianismo. Lo italiano se canalizó a través de Alberoni, Scotti y la reina Isabel de Farnesio. Lo francés de Felipe V y la corta pero eficaz gestión de la Princesa de los Ursinos. Se asocian fórmulas distintas, siendo un fenómeno creativo y renovador, *el barroco clásico*, con los rasgos diferenciales de la doble corriente franco-italiana. Desde esta noción de las normas y de la pureza de un estilo, Felipe V impulsó el desarrollo de las Academias al estilo de las de Francia y de Roma. Nacidas en el seno del Barroco tardío, se convirtieron en la plataforma del arte oficial de los monarcas del Despotismo Ilustrado, donde se había de reflejar el estado de avance de cualquier doctrina.

El magisterio de la Academia estuvo en un principio conducido por hombres de Europa procedentes del Barroco tardío. Mengs, desde su llegada en 1761 a la Corte, contribuyó a esbozar la oposición al clasicismo barroco, canali-

zando los nuevos ideales del neoclasicismo. Diego de Villanueva, gran crítico, dio un paso importante hacia la restauración de las artes propiciando el abandono del Barroco. Su oponente Ventura Rodríguez, Olivieri, Sachetti, Pavía y Francisco Ruiz se aferraron al Barroco academicista. Pero a pesar de las opciones diferentes, la Academia se convirtió en el puntal más destacado de la concepción «restauración-decadencia» y el movimiento académico en una válvula de escape para superar el anquilosamiento y retraso de la cultura artística española (26). En ella se discute la idea de que la perfección inherente a la Antigüedad se logra por el análisis e investigación de la cultura clásica, por ello el arte ha de estar conducido hacia un público instruido, ha de estar creado por el artista desde una base culta la intelectual, el arte ha de estar «programado» y es la Antigüedad el modelo a imitar. El arte ha de dejar de ser arbitrario e improvisado, porque el sentimiento ha de ser sustituido por la ciencia, por la razón (27).

Fue muy destacada la contribución de Ponz, Jovellanos, Bosarte, etc... hacia una conciencia nacional progresiva, hacia la búsqueda de la Belleza como valor supuesto del arte. Muchos fueron también los académicos que en el último tercio del siglo XVIII trabajaron incansables para imponer una cultura artística racionalista. Entre los grandes arquitectos activos en la Academia durante ese período, con actitud regeneracionista, hallamos a Juan Pedro Arnal, formado en el academicismo francés más estricto, en el estudio de las Antigüedades llevado a cabo en Toulouse, y en el experimentalismo, que fomentado desde la Academia de Bellas Artes de San Fernando, se lleva a cabo en Andalucía y en el foco romano, toledano, de Rielves (28).

Arnal, como ha sido minuciosamente analizado, a lo largo de su magisterio académico, que se inicia en 1763 en España, difunde una arquitectura basada en las ideas de la generación neoclásica francesa que encarnan Boule, Ledoux, Paine, etc... que representan el límite de las ideas nuevas de la generación neoclásica. Arnal, como ha sido convincentemente planteado, establece un cambio ideológico profundo sobre Juan de Villanueva y Ventura Rodríguez, contribuye a la difusión de los conceptos representativos de la Razón, participa en la traducción de los estudios clásicos proyectándolos hacia el quehacer arquitectónico concreto, difundiendo las nuevas ideas por provincias desde la Comisión de Arquitectura por él impulsada y dirigida. Logró crear en provincias una serie de escuelas y academias conducidas por gentes por él formadas. En su magisterio apasionado, tropezó a veces con incomprensiones ideológicas, con arquitectos que incluso le ofrecen un campo de choque a sus ideas. Pero fue persistente en su postura, convirtiéndose en un personaje clave de la crítica artística y de los imperativos categóricos que desarrollarían los arquitectos neoclásicos radicales de la generación inmediata a la suya.

Arnal no llegó a desarrollar textos escritos donde canalizar algunas de sus ideas, sin embargo, su obra dotada de cierta especulación intelectual fue una manifestación en la que se encuentra la reflexión estética de sus conceptos. Su obra se señala como expresión límite del «inicio» del neoclasicismo en España.

La tendencia neoclásica de Arnal se inicia ya desde sus años de formación en Toulouse. Su paso por la Academia le conduce a las fuentes directas del mundo antiguo, a las orientaciones y revisiones de los principios de una figuración plástica de carácter universal. Manifiesta una actividad excepcional que le conduce al éxito, obteniendo siete premios de Arquitectura. Alguno de los temas dados a conocer por Mesuret muestran su preocupación especulativa y erudita (29). Sus planteamientos centrales y arco de triunfo revelan que Arnal propugna una pureza selectiva y una liberación de la arquitectura de toda afectación (30).

Cuando llega a la Academia de Madrid en 1763, desafiando las tradiciones arquitectónicas generalizadas, vuelve a poner de relieve su elaborada lingüística en la **prueba de pensamiento** para optar al Primer Premio. Su **Palacio Arzobispal** y más adelante su **Casa de Consejos** se convierten en la expresión de un nuevo ideal.

El proyecto de un **Templo** fechado en 1766 (31) tiene con los anteriores diseños un sentido representativo. En ellos la «arquitectura» como tal se proclama autónoma, libre de ornamentos. «Elevación de un templo» en una obra severa. El cuerpo principal se fusiona con una estructura porticada inmediata, a modo de brazos, simbólicamente extendidos. Su planta central, su pórtico y elevadas columnas se expresan monumentalmente, próximos al Panteón romano. El cuerpo de la rotonda queda medio oculto, para mostrar la imponente fachada expresando un concepto de poderío y gloria, a la que contribuyen las dos simbólicas columnas, dedicadas una a Carlos III y la otra a la Reina Madre, todo ello expresado con gran simplicidad. Todo se halla ingeniosamente calculado. La cúpula no presenta rupturas, muestra la masa compacta y rígida. La columna se utiliza con el sentido triunfal de los modelos de la Antiquidad. Pocos años antes, desde el barroco clasicista, Fischer von Erlach las había utilizado en San Carlos de Viena como evocación de las columnas de Trajano (32). Los elementos que integra Arnal en el proyecto, no son arbitrarios. Responden a un claro historicismo. En Fischer, el esquema de evocación romana se contrastaba con los cuerpos de la fachada de la iglesia, de perfil agitado, complementados con profusa decoración. El Templo de Arnal tiene mayor simbolismo político que religioso, con su evocación imperial, como recuerdo de las columnas de Hércules, como refe-

rencia al templo salomónico. Evocación de la Antigüedad imperial, de la Roma eterna. La columna exenta como un signo de Poder.

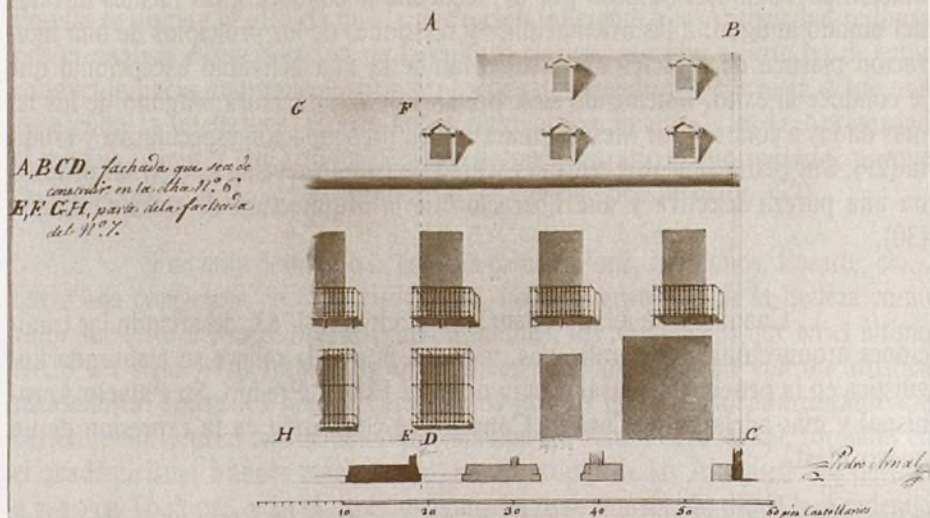
Los proyectos del «palacio episcopal» conservan una magestuosidad romana. La planta está basada en la rígida disposición de las termas, construcciones de un poderoso impulso vital. Es producto de una idea de simetría que se desarrolla a un lado y a otro del eje medio. Se aplica un principio de axialidad y un eje transversal, esquema normativo y genérico de la Antigüedad, que mantuvieron tanto el Renacimiento como el Barroco. Francia desarrolló con gran frecuencia el sistema de bloque rectangular con dos alas formando una verdadera «cour d'honneur» profunda, en experiencias de Le Vau y H. Mansart. Fue un proceso basado en modelos clásicos de unificación formal, en el que se emplearon los órdenes como medio de expresión reiterativa. En el caso de Arnal se incluye también un elemento central que sobresale del perímetro del edificio en un lugar en el que se articuló el «caldarium» romano y que los franceses en el siglo XVII ubicaron sobre una gran rotonda para sala principal. Philiberte de L'Orme en su «Architecture» desarrolló numerosas ideas con la misma acentuación del eje longitudinal y estancia central adentrada convexamente. Fueron esquemas prodigados también por Jacques Androuet duerceau que mantuvieron su hijo Baptiste y De Brosse. Las termas de Roma, como organismo profundamente sugestivo, inspiraron algunos dibujos de Piranesi. Confluyeron en su estructura valores técnicos y espaciales de primer orden. En ellas se creó un instrumento de perfección no superada. Los romanos sustituyeron la arquitectura libre por la ordenación estrictamente axial y simétrica. Esta subordinación a un eje de signo racional, la aplicación como uno de los primeros artísticos más radicales, en ciudades, foros, palacios, termas, templos, etc... Luigi Vanvitelli, en 1749 reorientó el eje principal de las Termas de Diocleciano en Roma transformando la exedra del caldarium en entrada hacia la Plaza de la República queriendo recobrar el eje axial, desvirtuado tras la adaptación del frigidarium por Miguel Angel en su iglesia de Santa María de los Angeles, lugar en que se conservaba una muestra de la riqueza estructural de aquel edificio de la Antigüedad (33). La intervención de Vanvitelli no fue acertada y solo el boceto de Piranesi nos devuelve parte de la realidad de aquel planteamiento. En Roma la estructural axial y los ejes perpendiculares, fueron la base de la interdependencia de las partes. Este principio romano de ordenación lo supo recobrar, tanto el Renacimiento como el Barroco como espacio interior, con variantes propias de cada estilo. Arnal, al evocar el sistema, como ha sido apuntado, no se plantea un problema de enlace o subordinación. De acuerdo con los principios racionalistas intenta plantear una diferenciación de espacios, marcando la individualización de cada uno de los componentes (34). El hecho de colocar un templo en el centro del patio a la memoria del Rey, manifiesta la nueva expresión que se quiere otorgar al espacio vacío, dando-

le un cierto matiz sacralizado.

En esta modelística de Arnal, elaborada dentro del perfeccionismo compositivo de los Certámenes de la Academia, existe una base de desarrollo que se apoya en la Roma tardía. La columnata sin arco, con su reticente sistema de arquitebrazado de evocación helénica se desarrolló a partir de Adriano y los Flavios sobre todo como sistema eficaz de reforzamiento horizontal. Fueron sistemas horizontales, adintelados, pero compuestos por piezas cuneiformes que conferían al organismo fuerza y a la vez elasticidad. Arnal aplicó al palacio arzobispal un peristilo de columnas con techumbres adinteladas de gran pureza para dar valor y transparencia a un espacio rigurosamente conformado al modo de la Antigüedad. También puso un gran virtuosismo en los detalles. En el alzado de la estancia-capilla se pueden observar el artesonado, nichos, guirnaldas y estatuas, formando una secuencia plástica que también se ajusta a la ordenada perfección ornamental de las salas principales de aquellos edificios antiguos.

Arnal se ha basado en un repertorio convencional de los edificios más significativos de la antigua Roma. En su obra hay una creciente conciencia de las formas espaciales del Imperio romano en términos de magnitud y de relación, en un homenaje al poder secular que se manifiesta en el templo dedicado al Rey sobre el centro palacial eclesiástico. Con ello también se demuestra una indiferencia por el clima religioso que había precedido la arquitectura barroca y el respeto de las reglas y de la autoridad de unas ideas declaradas en la Antigüedad y en el Clasicismo del Renacimiento. Varios fueron los arquitectos de esta generación de Arnal que basaron sus diseños en estructuras romanas del Imperio, presentes en París, en Copenhague o San Petersburgo. La especulación sobre fórmulas antitéticas, individualismo e independencia, formas seudoclásicas, funcionalismo puro, perfección formal, etc. etc... vertidos en nuevos esquemas espaciales y superficiales basados en la geometría elemental, corresponderá a las últimas décadas del siglo XVIII con los esfuerzos de numerosos arquitectos, sobre todo desde la atmósfera de lucha y desasosiego y de agitación general por la que atravesó Francia. Fueron los arquitectos que no se contentaron con los rasgos de lo neoclásico. Fueron los progresistas, cuyos planteamientos modélicos también tuvieron repercusiones en España, siendo Juan Pedro Arnal, por su formación y por su inquietud intelectual quien mejor los defendiera y aceptara.

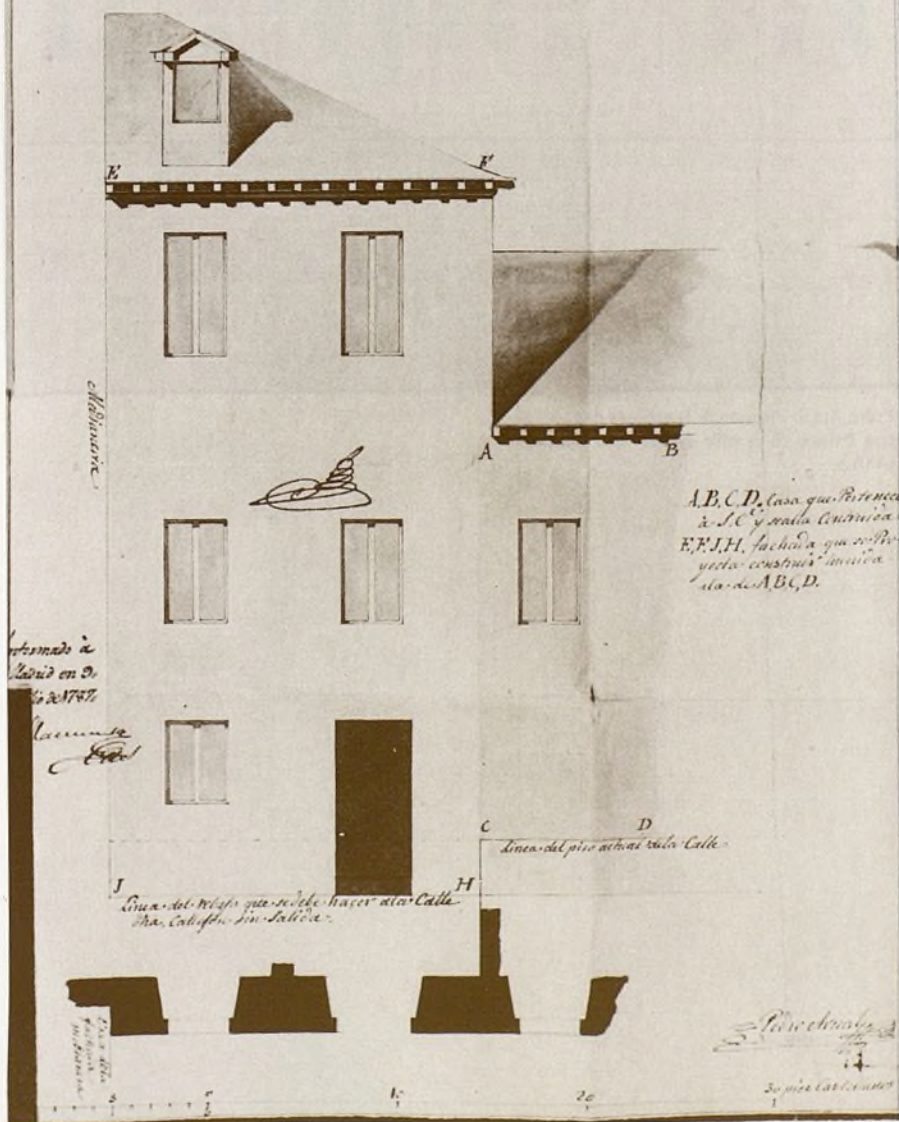
*Quisición de la fachada de la Calle de S.<sup>to</sup> Jorge frente al Hotel de las Niñas que va a construirse  
en la modificación de la casa N.<sup>o</sup> 5 en y para el N.<sup>o</sup> 7 Manzanera 29.*



*A, B, C, D. fachada que sea de  
construir en la casa N.<sup>o</sup> 6.  
E, F, G, H. parte de la fachada  
del N.<sup>o</sup> 7.*

4.—Pedro Arnal: Proyecto de una casa del Colegio de Niñas de Leganés en la calle de San Jorge (Madrid) (ASA.)

Fachada que se proyecta de edificar en el Callejón sin salida, casa sita en esta Corte, Parroquia de S.<sup>ta</sup> Juan, señalada con el N.<sup>o</sup> de la Manzana 435, cuya casa pertenece al Excmo S.<sup>o</sup> Duque de Alba



5.—Pedro Arnal: Alzados de tres fachadas de la casa del Duque de Alba en la plaza de San Gil de Madrid. (ASA.)

## Arquitectura Doméstica:

### La respuesta a la realidad

Una serie de obras de carácter civil contribuyen a definir también la línea experimental de Arnal. Conciernen al mundo de la arquitectura de la capital en al que se intenta sistematizar el desmantelamiento de ciertos valores de la tradición constructiva barroca sustituyéndolos por un nuevo léxico arquitectónico, resultado de la investigación cultural renovada desde la lógica clasificatoria académica.

Arnal lleva a cabo en esta serie de obras un análisis del intrínseco significado de ciertos **tipos**, que resultan paradigmáticos desde la visión del papel simbólico de los elementos geométricos y desde las características del orden funcional. Consciente de las mudables y reticentes condiciones de la producción doméstica, desarrolla un nuevo método de enfoque constructivo, en el que se ha de tener en cuenta, no sólo la modificación lexicológica de los factores secundarios, ornamentales, sino de una planificación técnica basada en una metodología racional espacial de mayor alcance.

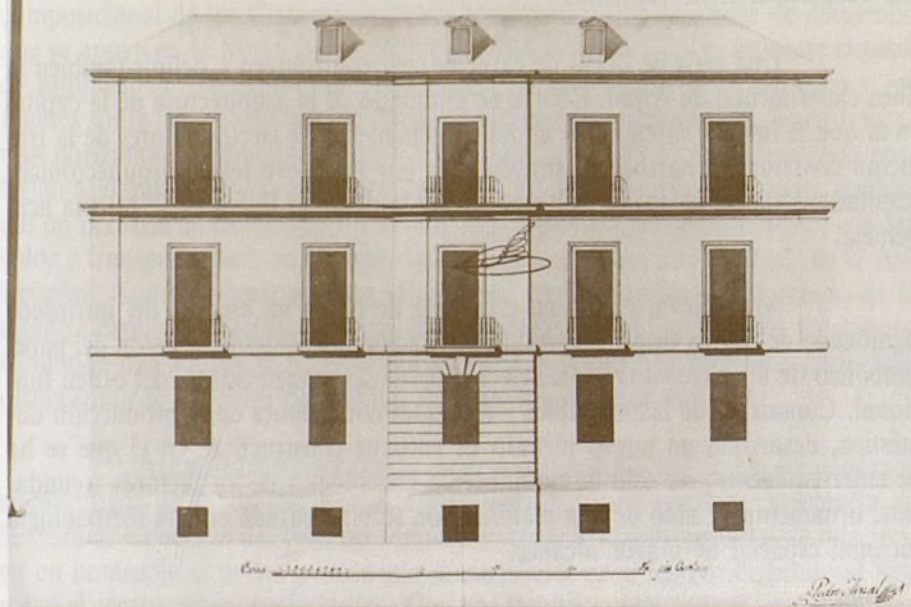
Su diseño está basado en los volúmenes elementales, con un ideal formal que se apoya en una sorprendente desnudez, con una decoración inexistente o muy escasa, que se disfraza en alguna ocasión de alguna forma seudoclásica. La aportación de Arnal es reflejo de una concepción arquitectónica diametralmente opuesta al clasicismo barroco, ni siquiera en sus versiones clásicas más radicales. Sus proyectos están sometidos al riesgo de un elementalismo premonitorio de un nuevo elemento, ajeno por completo a los principios de la tradición barroca.

En esta dimensión de su obra, sin duda Arnal, no ejercita la peculiar alusión a la historia, a los **revivals**, desarrollados en algunas de sus más monumentales propuestas. Arnal se manifiesta con estructuras muy afines, con una ordenación de los elementos constituyentes con cierta individualización entre las partes. Siempre sostiene la misma normativa en cuanto a la composición suprimiendo el énfasis del eje medio, y los órdenes clásicos, subrayando los conceptos de cubo como componente celular, ahondando en el diseño superficial con ausencia de elementos de enlace de cada una de las partes, alcanzando la consolidación del edificio en base del muro liso, el vano sin enmarcar, la superficie plana y continua, el nítido perfil de los elementos y la impresión de masa compacta.

Eel 4 de junio de 1769, consolidado en la Academia, acepta el emcar-



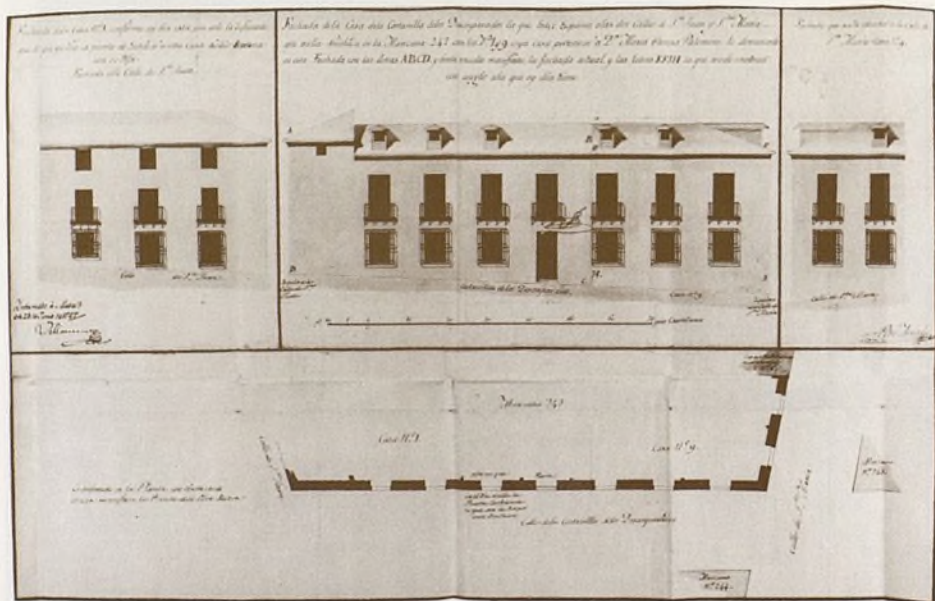
Fachada que se proyecta construir en la Casa del Conde S<sup>to</sup>. de Sástago por la Calle de Silva



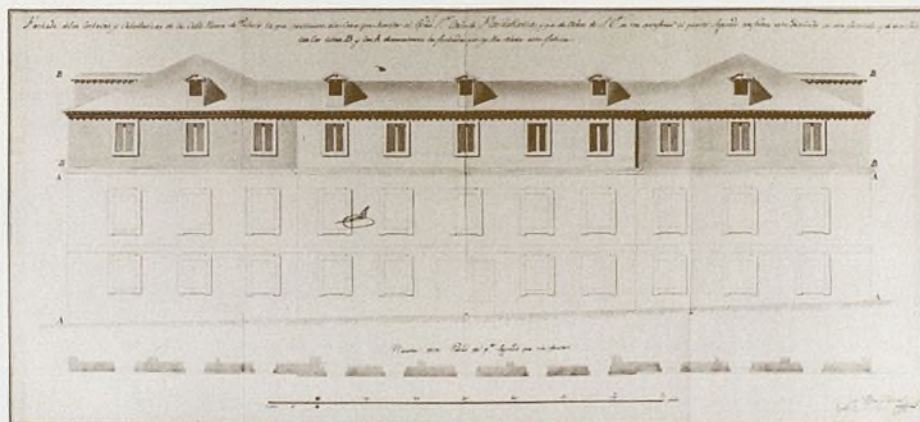
108

6.—Pedro Arnal: Proyecto para la fachada de la Casa del Conde de Sástago entre las calles de Silva y Luna de Madrid. (ASA.)





7.—Pedro Arnal: Proyecto de la vivienda de D.<sup>a</sup> Teresa Palomo en la calle de San Juan. Madrid. (ASA.)

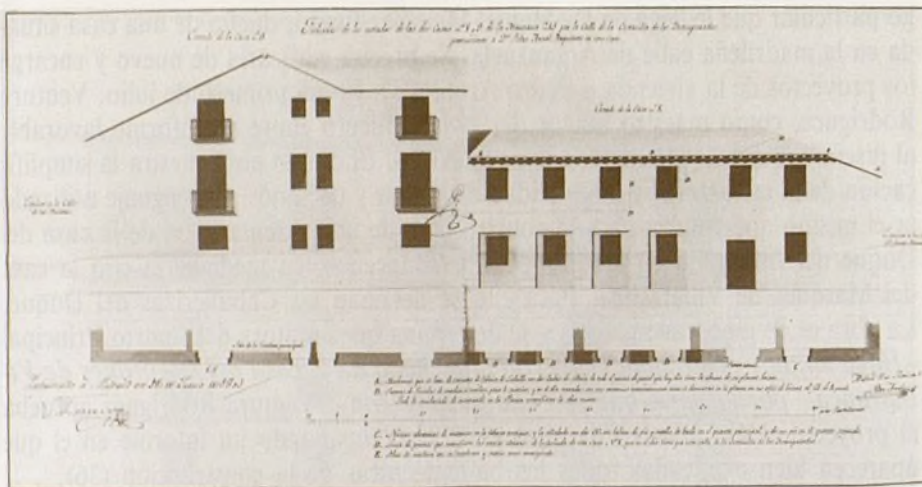


8.—Pedro Arnal: Proyecto de la fachada de las Caballerizas y Cocheras del Conde de Floriblanca en la calle Nueva. (A.V.)

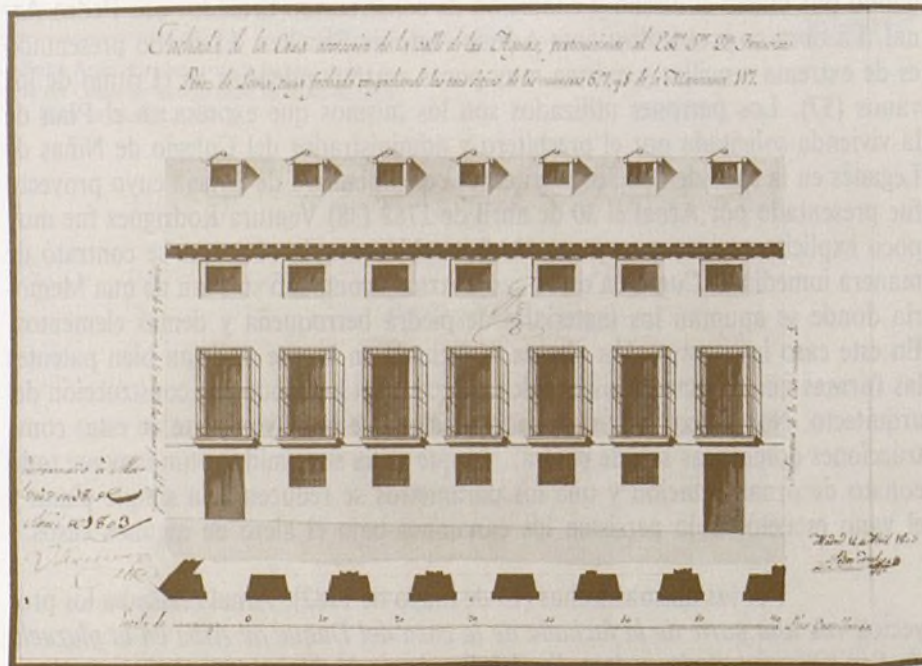
go particular que le llega de D. Miguel Martínez Bravo, dueño de una casa situada en la madrileña calle de Arganzuela. Se precisa edificarla de nuevo y encarga los proyectos de la vivienda a Pedro Arnal (35). El día primero de julio, Ventura Rodríguez, como maestro mayor del Ayuntamiento emite un informe favorable al diseño y condiciones constructivas de Arnal. El dibujo nos muestra la simplificación de la estructura, y la severidad de muros y de vanos. El lenguaje utilizado es el mismo que emplea para la construcción de una extensa zona de la casa del Duque del Infantado en la calle de Dos Mancebos, en medianería con la casa del Marqués de Villafranca. Para ello se derriban las Caballerizas del Duque. La obra es de gran envergadura y se determina que la altura del Cuarto Principal «Haga unión y correspondencia con la fachada de la casa del "Marqués de Villafranca" por la parte que con ella hace rincón». Ventura Rodríguez aprueba el proyecto el día primero de abril e 1779 acompañando un informe en el que aparecen bien explicadas todas las bases técnicas de la construcción (36).

Arnal en el año 1782, presentó en el Ayuntamiento unos diseños para una casa de los Clérigos Menores, con linde a la calle de Alcalá y Caballero de Gracia. El 9 de agosto respondía Ventura Rodríguez a su petición de licencia dando por bueno el diseño y condición de construcción firmados por Pedro Arnal. La obra se protocoliza ante Adrián Antonio Sánchez. El diseño presentado es de extrema sencillez y existen muy pocas correspondencias en el ritmo de los vanos (37). Los patrones utilizados son los mismos que expresa en el Plan de la vivienda solicitada por el presbítero y administrador del Colegio de Niñas de Leganés en la calle de San Jorge en cruce con Caballero de Gracia cuyo proyecto fue presentado por Arnal el 30 de abril de 1782 (38) Ventura Rodríguez fue muy poco explícito en este caso juzgando favorablemente la obra que se contrató de manera inmediata. Como en otros casos Arnal acompañó su Plan de una Memoria donde se apuntan los materiales de piedra berroqueña y demás elementos. En este caso la construcción abarca la fachada en la que se dejan bien patentes las formas que de manera sistemática caracterizan los modos de construcción del arquitecto. Nos parece muy destacado señalar que la mayor parte de estas construcciones domésticas son de piedra, que se ha suprimido rotundamente todo conato de ornamentación y que los parámetros se reducen a la simple plana y el vano escueto. Sólo persisten los canalones bajo el alero en algunos casos.

Por las mismas fechas (13 de mayo de 1782), Arnal realizaba los proyectos «de una parte de la fachada de la casa del Duque de Alba en la plazuela de San Gil, con vuelta a la calle del Conde de Noblejas, señalada con el n.º 4, manzana 436 cuya redificación se hace vajo los Planes y dirección del Arquitecto de su Excelencia Don Pedro Arnal» (39). Parece ser que el arquitecto remodeló lo antiguo con arreglo al nuevo diseño dando lugar a que los dos lienzos

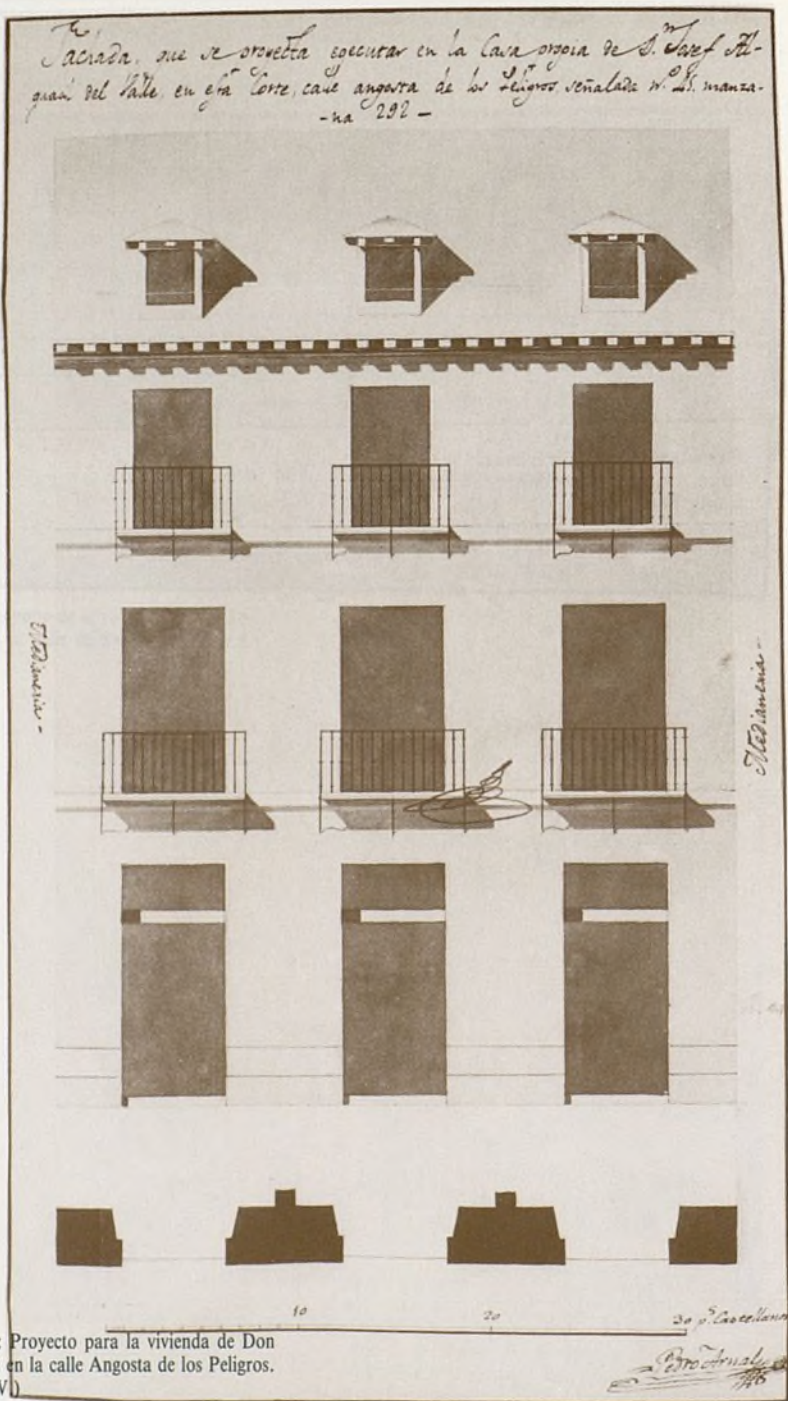


9.—Pedro Arnal: Proyectos para sus casas de la calle de la Huerta. (A.V.)

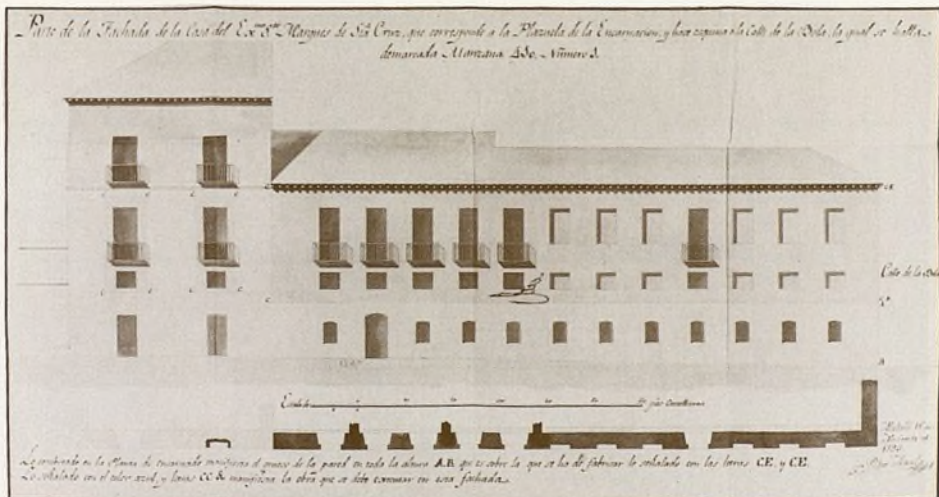


10.—Pedro Arnal: Proyecto de vivienda para Don Francisco Pérez de Lema, en la calle de Las Aguas de Madrid. (A.V.)

La  
 sacada, que se proyecta ejecutar en la Casa propia de S. Josef Al-  
 guacil del Valle, en esta Calle, calle angosta de los Peligros señalada n.º 21, manza-  
 -na 202 -



11.—Pedro Arnal: Proyecto para la vivienda de Don José Alguacil en la calle Angosta de los Peligros. Madrid. (A.V.)



- 12.—Pedro Arnal: Proyectos para la casa del Marqués de Santa Cruz junto a la plaza de la Encarnación. Madrid. (ASA.)
- Fachada a la calle de Torija.
  - Fachada a la plaza de la Encarnación.
  - Fachada esquina Torija.

manifestaran una superficie en correspondencia. Poco tiempo después, Arnal presentaba al Duque de Alba los diseños de las cocheras de la misma vivienda. Ventura Rodríguez que supervisó ambas obras declaró su conformidad dando al mismo tiempo numerosas precisiones sobre la fachada vieja que se había de demoler, sobre su reedificación y sobre la intervención de Arnal en las cocheras (40). Arnal es muy explícito en el control de las medidas, en el alineamiento de la planta y en el criterio rigurosamente austero de los alzados.

Dos años después, en octubre de 1784, por mediación de don Juan Antonio Brun, Pedro Arnal analizaba uno de sus proyectos de arquitectura doméstica mejor considerados, el ensanche de la casa que ocupaba el Banco Nacional de San Carlos, que habría de unirse a otra casa continua de la calle de Silva, propias del Conde de Sástago (41). La dirección de la obra también corrió a cargo de Arnal. Se trataba de unir la vivienda de la calle de la Luna con la que estaba situada en la calle de Silva, declarando «*que ha de guardar perfecta correspondencia en todas las partes de su aspecto*». La casa de Sástago conservaba una torre antigua que parece ser que fue respetada por Arnal, sin embargo, la fuerza motriz de esta organización fueron también la forma elemental aunque el arquitecto en este caso se siente más atraído por la grandeza y perfección formal que por el puro utilitarismo utilizado en los anteriores ejemplos.

111

En esta década Arnal hizo también la casa de D.<sup>a</sup> María Teresa Palomino en la calle de San Juan (42), vivienda en la que a pesar de su extensión incide en los mismos elementos organizativos. Alguna variante aunque muy tenue aparece en el diseño de las Cocheras y Caballerizas del Conde de la Floridablanca (43). El proyecto, bajo el punto de vista constructivo es de gran alcance. Imposta y molduras juegan un papel significativo aunque no alteran la pureza formal de las superficies. En realidad Arnal, en este ciclo constructivo repite los motivos sin alterar apenas tamaños y formas. Prescinde de toda decoración adicional y estudia la configuración superficial rayando siempre en lo monótono. No existe ninguna forma en solitario. Son fórmulas repetitivas, de clara delineación. Son formas en general que proceden de tendencias subyacentes, que se encuentran en su equilibrio consistente en obras de Juan de Villanueva y otros arquitectos de la misma generación de Arnal. Sin embargo, Juan Pedro Arnal es más explícito en sus planteamientos introduciendo ciertas variantes por el distanciamiento o agrupamiento de los vacíos, que juegan un papel muy significativo.

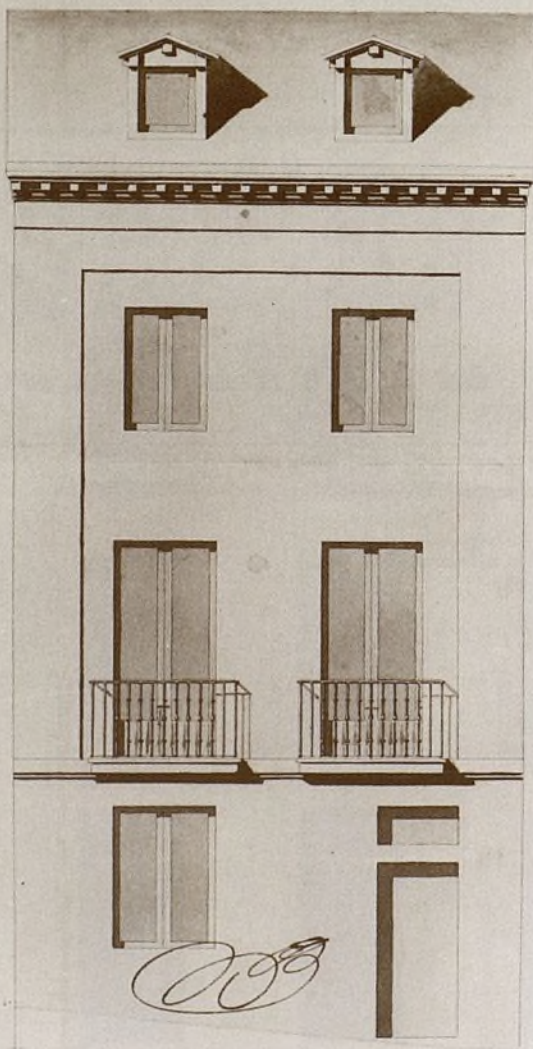
En alternancia con sus funciones en la Academia y con obras de otro signo, Arnal intervino el 18 de junio de 1791 en la tasación de las casas de don Francisco de Guereta y Llano, ocupación no frecuente en su trayectoria (44). Se

trataba de una gran vivienda que forma parte de la herencia de la familia y cuyo valor tenía que ajustarse por partición de bienes. Es muy probable que el autor de esta construcción sea también Arnal por los detalles expuestos en el reconocimiento. Pero fue en este año 1791 cuando emprende una importante obra en la casa del Duque del Infantado Pastrana y Lerma en las Vistillas de San Francisco, las casas propias del mayorazgo que fundó doña Leonor Guzman y Sotomayor Princesa de Melito y que actualmente pertenecían al Duque (45). El proyecto de la obra firmado por Arnal es muy importante en materia de urbanismo, pero lo es también en el aspecto arquitectónico, ya que las delimitaciones nuevas del entorno obligarán a realizar destacadas rectificaciones de la propia vivienda, una casa palacial de gran tradición, inalterable en el tiempo, pues había conservado hasta la fecha su tratamiento barroco ya definido en el siglo XVII (46). La ruptura con el pasado es muy imperiosa en esta década aun tratándose de edificios privados. Desde la Academia la arquitectura de este signo se la define como «pobre y poco elegante» y se tiende a un lavado permanente de las superficies para romper así los viejos sistemas.

En la construcción de la casa del Infantado interviene en los informes Juan de Villanueva, quien declara que agrega un «diseñillo» al expediente de Arnal para demostrar una pequeña rectificación que consideraba oportuno hacer sobre la alineación propuesta. El diseño de Arnal del terreno es de gran complejidad, pero a él volveremos por la importancia que refleja, como exponente de un nuevo urbanismo que por estas fechas se establece con cierta sistemática sobre el casco del Madrid antiguo, en alternativa al diseño del medievo, apenas alterado en este sector a lo largo del siglo XVI y XVII.

En el mismo tema de la vivienda particular, Arnal en el mes de junio del año 1792 realizó un nuevo diseño para don José Aguacil, dueño de una casa en la calle de los Peligros, n.º 45, manzana 902 (47). Se trata en este caso de añadir un piso tercero a la vivienda, como consecuencia «*de las ordenes de su Magestad publicadas varias veces en que encarga y permite a todos los dueños de casas, que puedan aumentar los pisos de ellas por falta que hay de havitaciones...*». Villanueva procede también a dar su informe favorable, que fue expedido el día 22 de junio de 1792. El proyecto de Arnal vuelve a ser convencional aunque destacan los vanos de la planta primera y segunda de gran amplitud y ordenados en vertical en los ejes de puerta y mansarda, posiblemente impuestos por la construcción anterior.

El 20 de noviembre de 1793, Arnal, Director de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando, es mencionado como arquitecto del Excmo. Señor Marqués de Santa Cruz. Como tal hace presente al Ayuntamiento que la



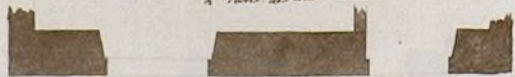
Casa Num. 14.

Hecho en la Villa  
el 1750.

Por Juan Rodríguez

(3)

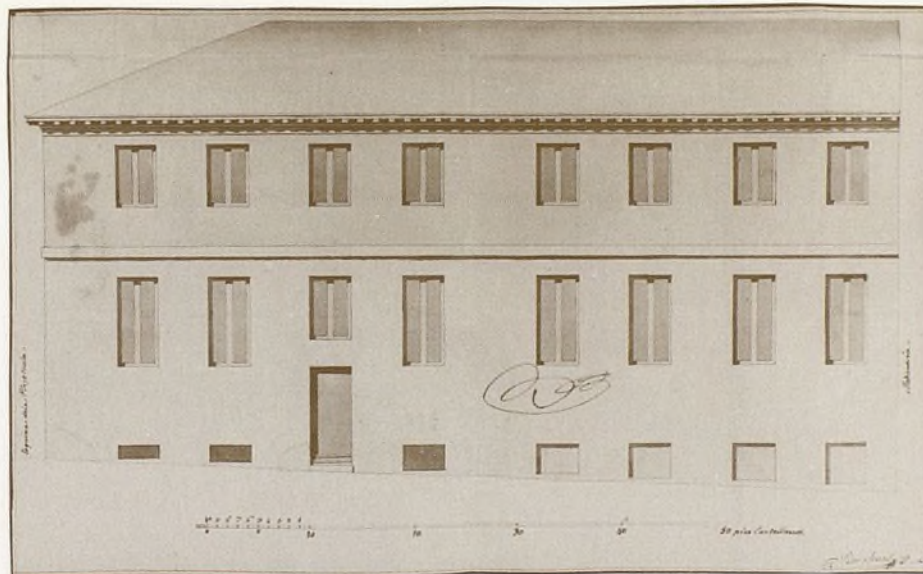
Plan de la Fachada



Escala de los pies Castellanos

Por Juan Rodríguez  
Madrid 23 Julio 62

13.—Pedro Arnal: Proyecto de vivienda para Don Miguel Martínez en la calle de Arganzuela. Madrid. (ASA.)



14.—Pedro Arnal: Proyecto para la fachada de las Caballerizas del Duque del Infantado en la Calle de Dos Mancebos. Madrid. (ASA.)

vivienda de dicho Marqués, sita en el barrio de D.<sup>a</sup> María de Aragón «*que hace fachada a las calles de la Encarnación, Torija y Bola, queriendo S.E. hacer en sus fachadas distintas variaciones, según se demuestra en los diseños con explicación que demuestra*»; solo cita la licencia correspondiente (48). En este caso el informe y autorización fueron firmados por Francisco Sánchez en ausencia del Maestro Mayor de la Villa, Juan de Villanueva. La fachada correspondiente a la Plaza de la Encarnación presenta unas características muy peculiares. Se alternan huecos adintelados y huecos con leve arco escarabajo en la parte superior. El trazado es un ejemplo típico de configuraciones geométricas simples e independientes, con cierto compromiso entre la forma y la función, ya que los tres episodios en los que se divide el parámetro se subordinan a la configuración interior. En el esquema se le confiere una importancia sustancial al ventanaje basado en contraste de forma y de tamaños. Es el ritmo de los vanos el que parece dividir la fachada en tres porciones aunque se manifieste también que pertenece a un conjunto. Bajo los balcones sitúa la clásica ventana colgante en esa situación ambivalente entre el piso superior y el inferior. Son huecos cuadrados que delimitan espacios idénticos. En la fachada que corresponde a la calle de la Encarnación, esquina a Torija, Arnal contrapone dos volúmenes, centrando las tres puertas de Cocheras a las que se sobreponen estrechos balcones en situación disimétrica. También existe una oposición de tamaños llegando a una configuración de la superficie desembarazada de las composiciones estandarizadas del pasado. La solución del tercer diseño, el correspondiente a la calle de la Bola demuestra el decisivo papel que desempeña la superficie del plano y el hueco de perfil neto y severo.

113

Un cuarto proyecto corresponde a la calle de Torija que se concibe con una estructura de acuerdo con la pendiente. Por el informe que le acompaña sabemos que Arnal utilizó dos hilandas de sillares y demás «*de buena fábrica de ladrillo dando los gruesos necesarios que este Profesor no ignora, así en la parte de los terrenos como en lo demás de la fachada colocando buena piedra berroqueña*». Este reconocimiento que se le hace de «*Profesor*» evidencia que esta dimensión de la vida de Arnal tenía un reconocimiento público.

Arnal no abandonó la práctica de esta arquitectura doméstica, aunque se le considere sólo adicional a su obra monumental más representativa. Esta competencia incluso la ejerció cuando se trata de su propia vivienda, para la que levanta un proyecto con motivo de transformar la línea de su fachada. Era la casa de la que era dueño en la calle de las Huertas, cuyo expediente indica que estaba unida a otra de su propiedad, también situada haciendo esquina a la costanilla de los Desamparados, señaladas con el n.º 8 y 9, manzana 245 (49). También se implican en la nueva obra el hacer en la planta baja unas tiendas y abrir

nuevas ventanas con sus balcones en la casa n.º 9 «con media bara en el piso principal y un pie en el segundo cuerpo». Juan de Villanueva en el reconocimiento del expediente de Arnal dice *«que no haya de hacerse innovacion por ser bien intruido el Dueño solicitante de aquella posesion como Arquitecto de su Magestad y Director de la Real Academia de San Fernando de cuanto conviene al mejor decoro y solidez»*. Esta licencia se emitía el 18 de junio de 1801. El diseño contiene una serie de notas explicativas sobre la reforma y el trazado característico de las tiendas. Pero también Arnal aquí juega con la sobria geometría diversificada, equilibrando los lienzos débilmente vinculados intentando lograr una disposición meramente funcional.

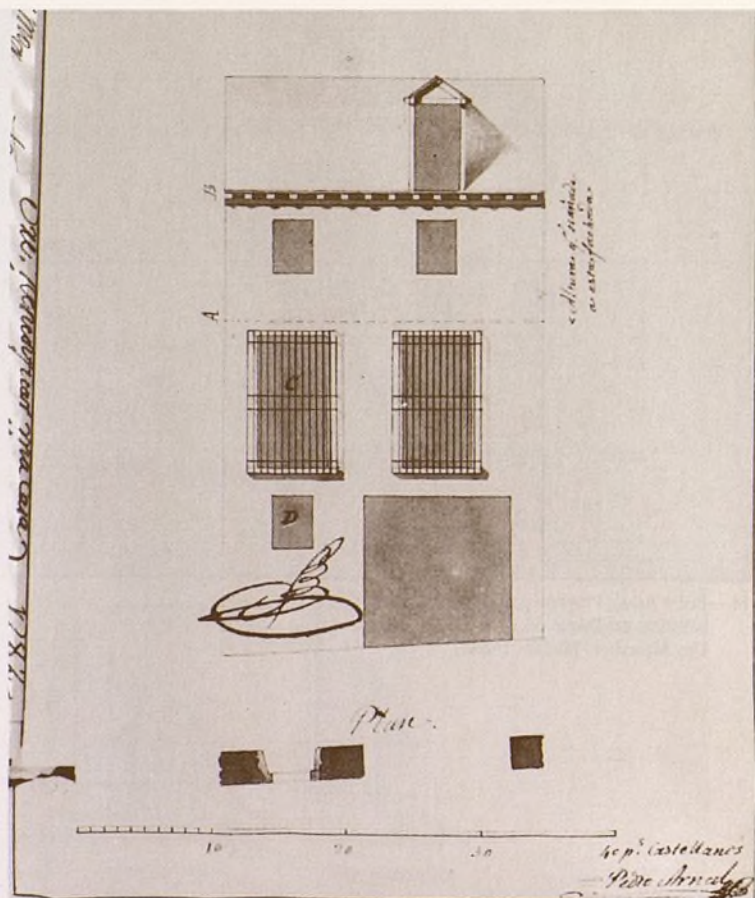
114

En el proceso de su actividad última, todavía persiste en esta labor de remodelación y reforma. El 15 de abril de 1803 presenta un diseño en el Ayuntamiento para construir una accesoria unida a la casa del Excmo. Sr. don Francisco Pérez de Lema, en la calle de Las Aguas, números 6, 7 y 8 de la manzana 117 (50). El diseño de la fachada, presenta el tipo de ventana colgante bajo el alero, brevemente retranqueado su perfil sobre el muro plano. Los modillones bajo cornisa continúan siendo el único aderezo. Arnal perseveró en la petición y en la antítesis formal, procurando resaltar un acusado carácter estático o una estructura definida por su autoestabilidad. Es evidente a través de los proyectos que acabamos de presentar, que Arnal quiso alcanzar el establecimiento de una manera nueva, al formular las partes contribuyentes y detalles del tema doméstico. Desde 1769 a 1805 los modelos utilizados han sido rotundamente liberados de las formas barrocas, incluso de las más serenas y equilibradas, buscando la línea pura y el funcionalismo estricto, en la práctica que se contraponen abruptamente, no ya al desahogado decorativismo de Pedro de Rivera, sino también a la viveza y expresividad de la modelística de Ventura Rodríguez, Sachetti o Sabatini.

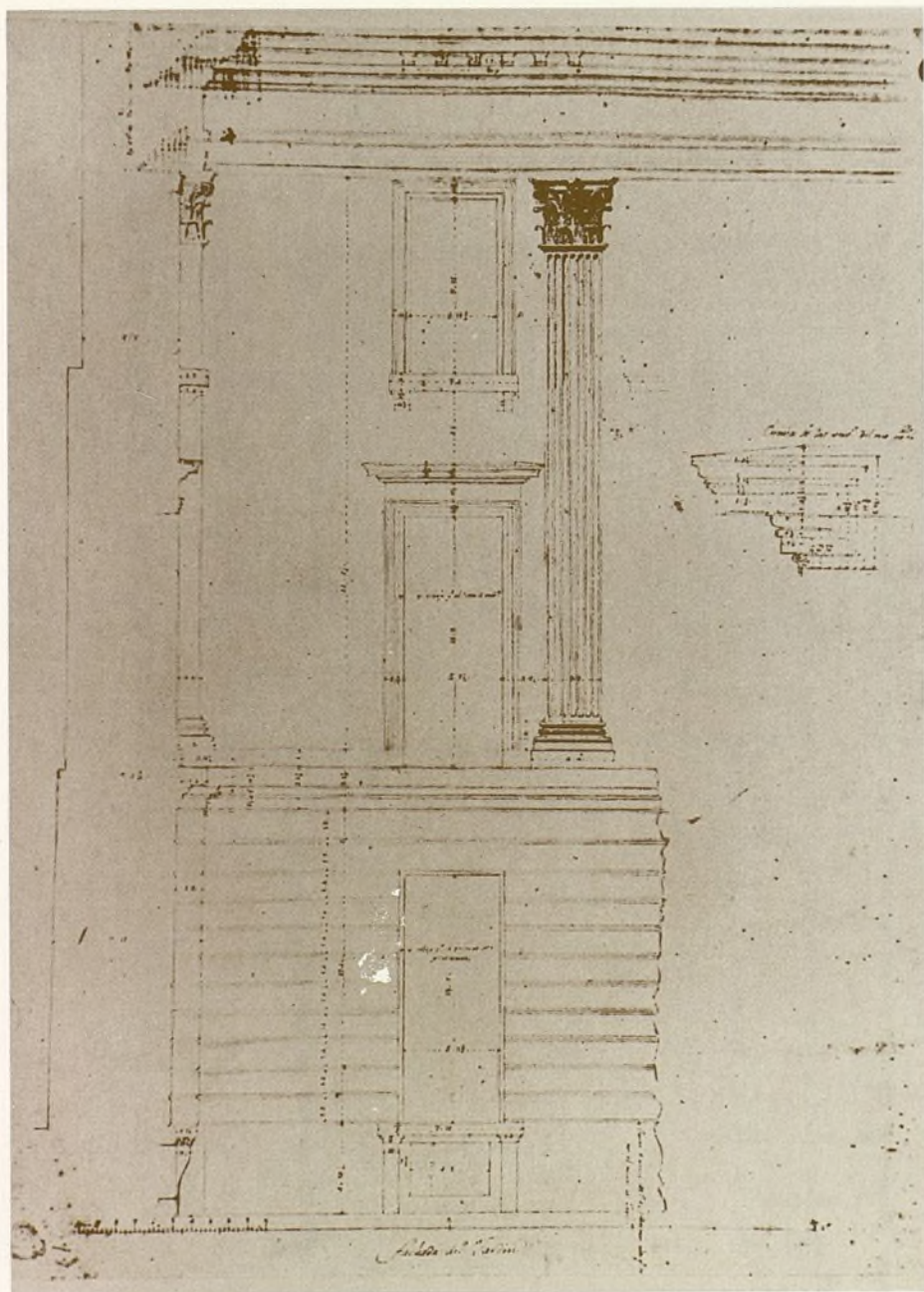
### **El Edificio Palacial:**

#### **Una fórmula convencional y consolidada**

Arnal también nos reveló sus facultades arquitectónicas en el tema palacial, concepción que ha tenido en el tiempo diversas tipificaciones y que desde 1430, en pleno renacimiento italiano, volvió a recuperar su monumentalidad.



15.—Pedro Arnal: Proyecto de viviendas para los Clérigos Menores del Espíritu Santo en la calle Caballero de Gracia/Alcalá. Madrid. (ASA.)



16.—Pedro Arnal: Alzado de la fachada de Buenavista. (Arch. de la Casa de Alba.)

Como ya se ha constatado, Arnal tuvo varias intervenciones en casas de la nobleza, sin embargo en ninguna de ellas se puede afirmar que hiciese un planteamiento global y mucho menos que se plantease una construcción de nueva configuración proyectada a priori. Intervino en remodelaciones y ajustes, en ampliaciones, en algunos casos muy decisivas, ya que la construcción preexistente se vio sometida, al menos superficialmente, a sus criterios formales renovadores.

Sin embargo, Arnal fue el autor de uno de los palacios más destacados de la capital, el palacio de Buenavista, situado en la calle de Barquillo y Alcalá, una residencia nobiliaria de gran tradición desde la época de Felipe II cuando vivió en ella María de Austria y su hija Margarita. El 2 de agosto de 1609, por Cédula Real se transmitió la propiedad a don Diego de Silva y Mendoza, en 20.000 ducados, libres de huesped y regalía de aposento. En 1741 la propiedad fue a parar a la Congregación de San Ignacio de Loyola y por escritura de 29 de diciembre de 1753 pasó el palacio a la propiedad del Marqués de la Ensenada. El 3 de octubre de 1759, Ventura Rodríguez procedía a la tasación de Buenavista pasando el palacio a manos de la Reina Madre Isabel de Farnesio por escritura de 2 de noviembre de 1759 (51). En esta posesión vivió la madre de Carlos III hasta su muerte el 10 de julio de 1766.

El 7 de noviembre de 1769 adquiere el palacio de Buenavista el duodécimo Duque de Alba, primogénito de D.<sup>a</sup> María Teresa Alvarez de Toledo, D.<sup>o</sup> Fernando de Silva y Alvarez de Toledo, Beaumont y Navarra, casado con D.<sup>a</sup> Bernarda de Toledo y Portugal, hija de los Condes de Oropesa. Su hijo, Francisco de Paula, Duque de Huéscar, casó con María Pilar Ana de Silva y Sarmiento, hija del octavo Marqués de Santa Cruz. De este matrimonio nació D.<sup>a</sup> María del Pilar Teresa Cayetana Manuela Silva casada con el Marqués de Villafranca. Esta fue la célebre Duquesa de Alba «que eclipsaba con su lujo a los primeros personajes de la Corte de Carlos III y Carlos IV rivalizando con la reina M.<sup>a</sup> Luisa» (52). Fue quien se propuso la reconstrucción del palacio queriéndolo convertir en una de las moradas más deslumbrantes de la Corte.

El 3 de enero de 1770, en el Ayuntamiento de Madrid se vio el Expediente causado a instancia del Duque de Alba «*sobre agregación de diferentes sitios de público a sus casas de Buenavista*» (53). Lo emprende don Pedro Fernández de Vilches, Abogado de los Reales Consejos y de la Cámara del Excmo. Sr. Duque de Alba: De él extractamos la siguiente información: «... *que con motivo de haver comprado la Casa Buenavista que pertenecía a la Testamentaria de la Reyna Madre le ha sido precio a s.e. para proveerla de oficinas comprar tambien las casas que componen con sus cosechas la manzana 286 entre las callejuelas Buenavista y Emperatriz, de tan mala disposición ambas. La calle-*

*juela de Buenavista improporciona al Exm. Sr. Duque el disponer y colocar las habitaciones de sus casas, sus oficinas y servidumbres de conformidad que sirvan de un aspecto agradable y hermosura y ornato publico y en que se conde-  
ne la callejuela no hay perjuicio alguno. La callejuela Emperatriz es rebajarla 9 pies para nivelarla con la calle Barquillo desde la plazuela de los Reyes a la del Almirante y lo que responde la calle del Sauco. Con ello quedaría la callejuela con comodidad para el comercio del barrio y el incluir la otra calle-  
juela en sus casas se dispondra de mejores habitaciones con hermosura» (54).*

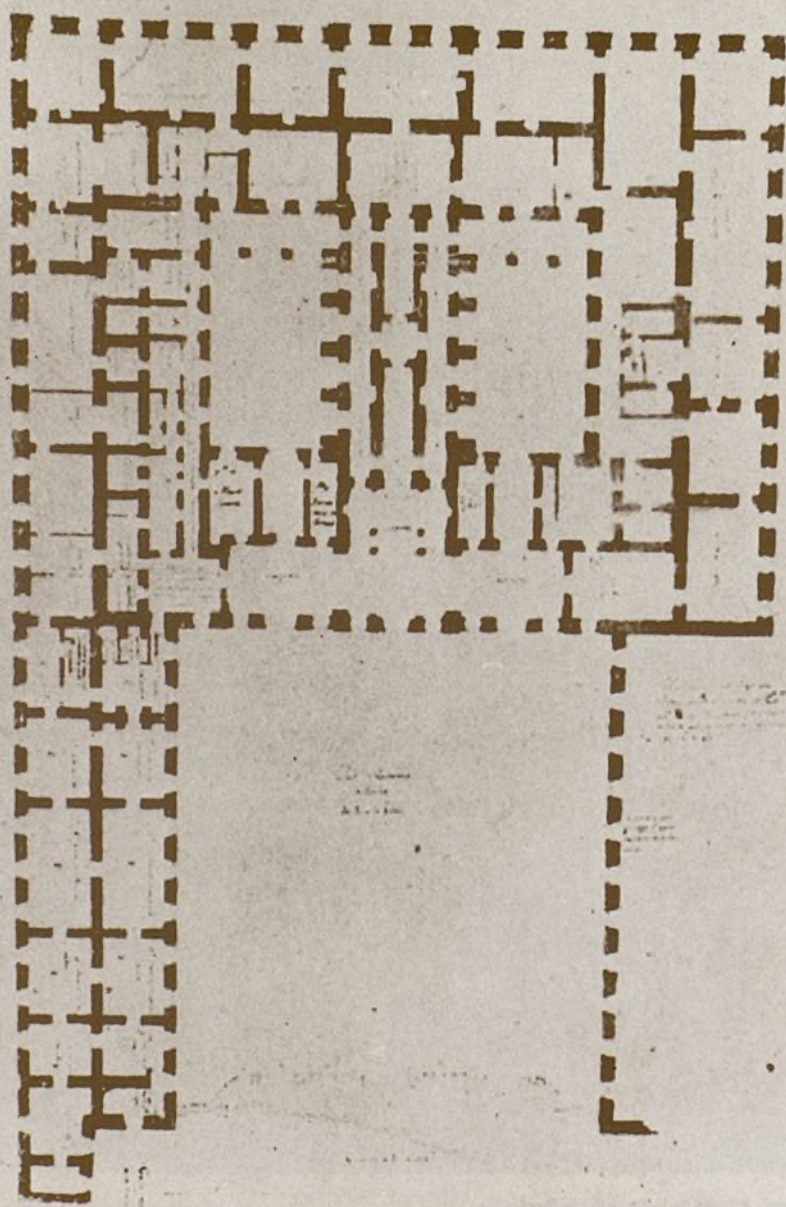
Esta petición fue contestada por Ventura Rodríguez a través de un largo informe, aprobando una ampliación de 14.688 pies. En el expediente también se informa que las obras correrán bajo la dirección de José de la Ballina. Se incluyen dos Planos reflejándose en ellos la configuración de toda la propiedad y las nivelaciones que se habían de hacer en los terrenos. La obra se protocoliza ante el escribano Adrián Sánchez Carreño.

116

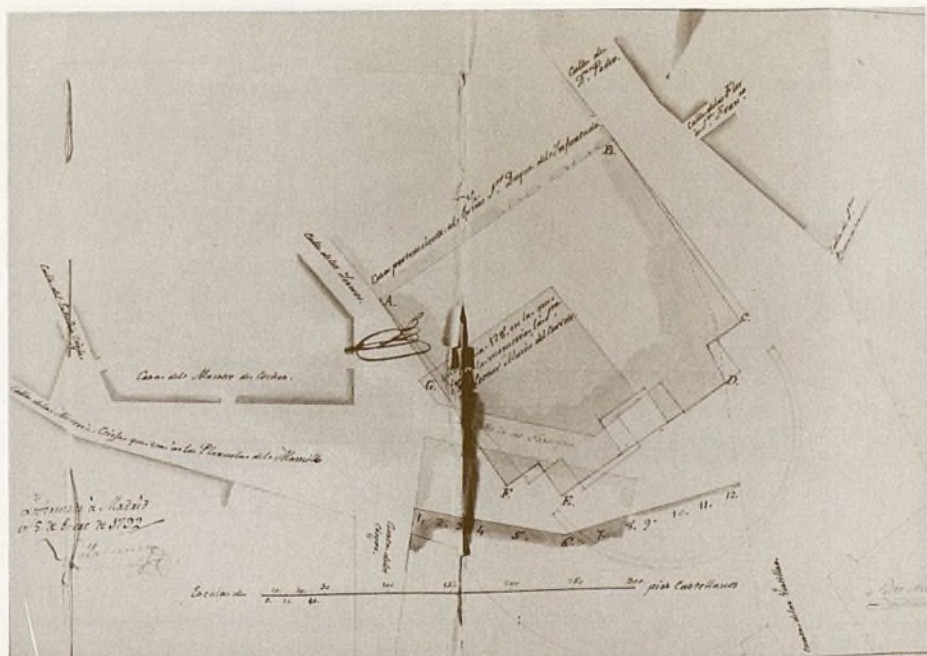
El Duque de Alba no se conformó con la ampliación del entorno del Palacio de Buenavista. Preparado el terreno, pensó en la demolición del viejo edificio para sustituirlo por uno nuevo. En esta coyuntura fue cuando el Duque solicitó del arquitecto Juan Pedro Arnal los Planos para una nueva construcción. Los proyectos de Arnal eran aprobados por el Duque de Alba en el año 1777 (55). Era la fecha también del comienzo de la construcción. Una piedra con inscripción, conservada en un pequeño patio del edificio, así lo recuerda.

Juan Pedro Arnal hizo el planteamiento de la nueva residencia del Duque de Alba con una orientación diferente a la que tenía el viejo palacio. Ubicó la entrada principal en la calle Emperatriz. En ella hizo construir un ingreso con verja de hierro, del que partía una avenida que conducía a través del parque a la entrada principal de la vivienda, situada en el lado Norte. Al Sur, que se orienta a la calle de Alcalá, situó la fachada del jardín. En el centro de la gran posesión situó el palacio, cuyo cuerpo principal estuvo formado por un rectángulo, con dos patios divididos por un eje longitudinal donde se ubican vestíbulo y escalera principal. Desde los ángulos del rectángulo se adelantan dos alas que encuadran un **Cour d'honneur** al modo francés. La configuración de la obra de Arnal la conocemos por los planos que conserva el archivo de la Casa Ducal de Alba. En uno de ellos se muestra la planta delineada en uno de los lados de manera incompleta, y en el otro un fragmento de su alzado. La planta del Palacio es muy orientativa para conocer el criterio compositivo de Arnal. En ella se muestra la preocupación del arquitecto por su simetría, la presencia constante de los órdenes, incluido el interior de patios y vestíbulos, la regularización de

Plan del quarto 1.º de el Palacio de Buena Vista perteneciente al Sr. D. Juan de Alba.



17.—Pedro Arnal: Planta del Palacio de Buenavista.  
Arch. de la Casa de Alba.



18.—Pedro Arnal: Plan de la nueva alineación de las Visitas de San Francisco en terrenos del Duque de Infantado. Madrid. (ASA.)

las estancias y la proyección del palacio integrado en el parque a través de la extensión de sus alas laterales. El alzado presenta un alto zócalo almohadillado en el que se abren las ventanas de la planta baja en el mismo eje de la saetera del piso de sótanos. Sobre el basamento se alza imponente el cuerpo principal, agrupando dos pisos, un orden gigante de columnas corintias y el doble ventanaje. La ventana inferior se enmarca por moldura de corte sencillo y geométrico, coronada por cornisa adintelada en la parte superior. Sobre ella, la ventana del tercer piso aparece colgada bajo la cornisa, y se remarca con una moldura de mayor simplificación. El edificio parece rematar en un entablamento de gran severidad, donde sólo se dibujan tímidamente los mütulos clásicos bajo el alero.

Juan Pedro Arnal debió permanecer al frente de la obra varios años. Dirigía los trabajos en el año 1782, época en la que se ocupaba también de dar conformación nueva al parque que rodeaba el edificio, en el que se colocaron estatuas y fuentes, una de ellas muy célebre, por haber sido elaborada en pórfido. Sin embargo, el palacio cuya fachada principal, escalera y núcleo representativo estaban casi acabados en 1795, se vio en la más absoluta ruina con motivo de un terrible incendio que aconteció el 12 de septiembre de 1795. Cuando todavía no se había tomado conciencia de la total destrucción de lo construido, otro segundo incendio, en el mes de septiembre de 1796, llevó la catástrofe hasta las últimas consecuencias de la ruina. La duquesa murió en los primeros años del siglo XIX sin haber vivido en el palacio de Buenavista. En 1805, fecha de la muerte de Juan Pedro Arnal, los herederos de la Duquesa de Alba lo vendieron a la Villa de Madrid para regalarlo al Almirante Príncipe de la Paz, que tampoco le llegó a ocupar, al ser secuestrados sus bienes en 1808 (56).

117

El palacio fue construido, trasladando su fachada principal al Sur, lugar en el que Arnal había situado la fachada del jardín. El proyecto de Antonio López Aguado, responde a una concepción diferente, con el fin de instalar en él el Museo Fernandino. Fue una empresa impulsada por el Duque de San Carlos el año 1814 (57).

El palacio de Buenavista creado por Juan Pedro Arnal, por lo que reflejan los originales, escasamente se relaciona con la obra definitivamente construida. Arnal en este proyecto no forzó excesivamente su ingenio. Se adaptó más bien a la modelística clásica francesa, de bloque centrado en torno a un eje longitudinal, con una delimitación uniforme, con una galería delantera como elemento transicional entre el mundo cerrado y el parque. El bloque aparece bien proporcionado y todas las estancias se desarrollan de manera continua, perpendiculares y paralelas a la logia. Es indudable, que la planificación responde al concepto de villa suburbana de gran desarrollo en el Renacimiento. El eje longitudinal es

la médula organizativa de la planta, junto con el «cour d'honneur» que se abre al espacio urbano exterior, configurando el prototipo tan opuesto a la *ínsula* italiana. Los patios interiores concentran una vida retirada y privada. Francia, desde el Renacimiento tendió a la geometrización palacial muy pronunciada, prodigándose la planta en forma de U, con el **corps de logis**, abierto a un jardín mediante la apertura central. En el siglo XVII, se respetó por rigurosa necesidad el lenguaje formal renacentista combinado con nueva riqueza de modelado y detalles ornamentales, subrayándose el eje principal con gran énfasis. Le Vau, en el Chateau du Raincy, para el superintendente de Finanzas Bordier, agregó al volumen unitario, dos grandes alas sobresaliendo al jardín. Lo hizo sirviéndose de volúmenes elementales bien definidos y la utilización del orden gigante.

118

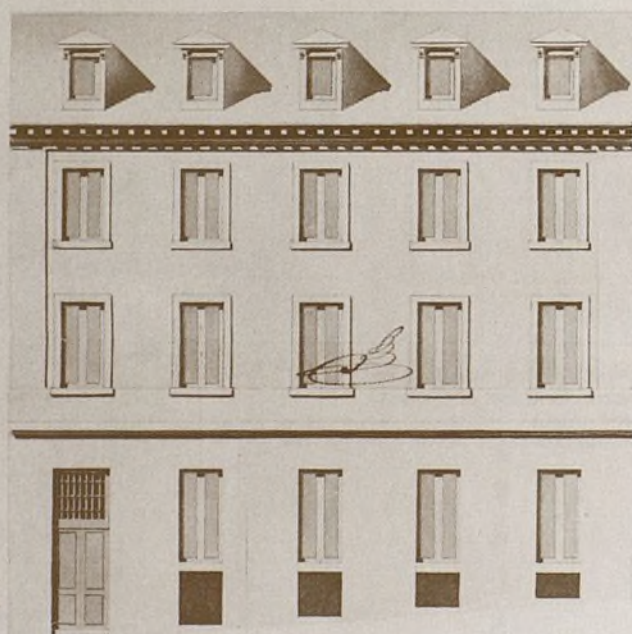
El palacio de Arnal estuvo situado sobre un amplio espacio ajardinado con ladera aterrazada, en la cima de un pequeño altozano, convirtiéndose en centro regulador de la extensión que se cernía en sus alrededores; su situación prominente, su imagen dominante, aún disminuyendo su retórica estructural, y reduciéndose a formas geométricas simplificadas, sus volúmenes no dejan de ser una expresión de poder que combina también con ciertas formas de la Roma antigua. Pero no podemos asegurar que Arnal no instrumentara un entorno natural, un tanto alejado de los sistemas artificiales paisajísticos del Barroco. Pocos testimonios documentales aclaran hasta el momento la actuación en Buenavista de Arnal. Tanto en el proyecto inacabado de la planta, como en el alzado de una de las superficies, la solución que se revela testimonia la relación monumental con el clasicismo francés, su consistencia estructural, sus almohadillados, el orden clásico y su vigorosa sencillez, todo ello expresado bajo el enfoque tardodieciescico. Arnal demostró su capacidad para dar formas convincentes a una estructura de planteamiento suburbano, de gran complejidad. A través de sus dibujos demuestra una vez más que su idea de la arquitectura se reduce a lo esencial, y que su arquitectura viene a ser una síntesis de muchas tradiciones.

### Contribución a la Arquitectura Pública:

#### Tradición y experimentación

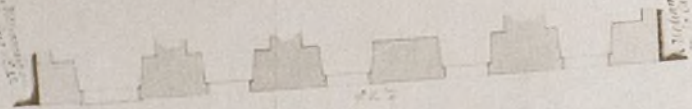
El legado arquitectónico de Juan Pedro Arnal, dista mucho de ser circunscrito a un programa monotemático. Arnal se manifiesta libremente, y su

*Fachada de la Imprenta - R<sup>1</sup> que corresponde a la Plazuela de la Paz.*



*Aplicado a la  
Paz en los de 1773  
en las de 1773*

*Villanueva*



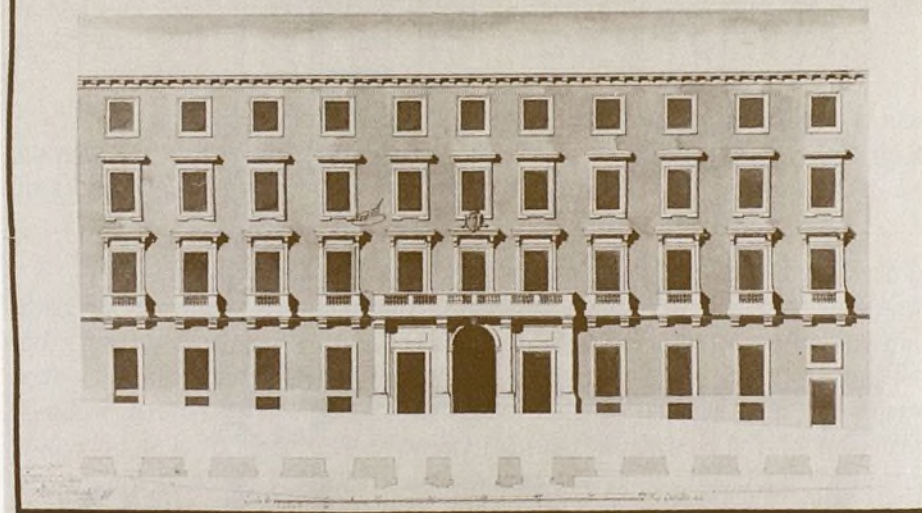
*Escala de* 0 10 20 30 40 50 *pies*

*Pedro Arnal*

19.—Pedro Arnal: Proyecto para la fachada de la Imprenta Real a la Plazuela de la Paz. Madrid. (ASA.)

*Plantilla principal de la Casa de la Real Imprenta de la Giza.*

*Leite de Paulo Motta e Silva por Antonio de Moraes Cabral, enviado para a Real Academia de Bellas Artes de San Fernando em 1791, e o projeto de Turrillo para a fachada principal da Imprensa Real de Madrid, em 1791.*



20.—Manuel Rodríguez Turrillo: Proyecto para la fachada principal de la Imprenta Real. Madrid. (ASA.) (Copia de Pedro Arnal.)

obra más bien puede considerarse como copiosa y múltiple. Su arquitectura, dotada siempre de un espíritu regeneracionista, con el sentido pragmático de su misión, se desarrolló dentro y fuera de la corte aceptando los riesgos de temas incluso contradictorios. En el conjunto de su obra toma un valor especial aquella que responde al desarrollo, que la vida pública y las exigencias sociales, iban generando. Son numerosas las obras llevadas a cabo bajo este planteamiento, aunque es lástima que falten documentos para poder valorar el alcance que tuvo cada una.

Algunas de estas obras plantean en Arnal el problema de la relación recíproca que hubo en él, entre arquitectura e ingeniería, algo que viene directamente sugerido desde la evidente participación en el puente de Navalcarnero, el puente para Tirateafuera, sobre el río de la Vega, el puente de Andoaín, el puente de la villa de Villafranca, o la presa de Povedal del Marrón (58). En este tipo de edificaciones permanecieron por lo general los cánones clásicos, aunque se persiguiese una síntesis de los elementos más racionales y el descubrimiento de inexplorados campos de expresión en el uso del material y en el propio cálculo.

Arnal construyó un Posito en el valle de Azgadir, una escuela en Mazcuerras (Santander), un ayuntamiento y una cárcel en Soto de Cameros (Logroño), un colegio para las monjas Capuchinas en Murcia, un caserío en Jaizquível (Guipúzcoa) y un insólito proyecto de ciudad, en San Carlos, en el valle de Santa Elena, planteamientos que derivan en general del deseo gubernamental de impulsar las condiciones de vida del país, en un período de relativo renacimiento económico. San Carlos y Jaizquível han de contemplarse como una destacada contribución al urbanismo borbónico de nueva creación, del que recientemente se han esbozado sus líneas estéticas y su compleja problemática (59), pero de la que tanto Jovellanos como Ponz dieron abstractamente algunas directrices.

Arnal realizó la Puerta de Andújar, con su espontánea identidad de métodos, dotántola de su humanístico espíritu, fruto de un meticuloso análisis de la tipología renacentista (60). En esta misma línea se han de considerar sus diseños para las fuentes de Sigüenza en la calle de San Antonio y de Villafranca de Córdoba, organismos adherentes a un contorno geométrico, aportaciones artísticamente significativas, que se insetan perfectamente en el plano urbano y en las que el refinamiento y la solidez sirven para dar autoridad al enclave en el que se asientan.

La especulación sobre el tema de la arquitectura pública tiene en Arnal un momento de plenitud con las obras de la capital, con destino a la Imprenta

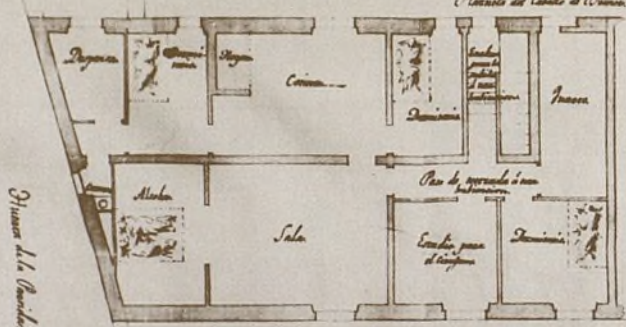
Real y a la Casa de Postas. Su participación en estas obras no se puede desligar de los principios básicos que regulan el plan áulico de la capital, organismos que no se entienden como edificios aislados, sino como edificios utilitarios, pero a la vez representativos de un espacio urbano, bajo el punto de vista político y social de gran alcance. Desde el espacio vacío de la Puerta del Sol, se recogen las vistas axiales y enfiladas de los dos edificios de Arnal, cuya regularidad de los solares hará posible la uniformidad de ambos organismos e incluso el diseño original de sus fachadas.

El edificio de la **Imprenta Real**, crea cierta problemática en cuanto a la colaboración que tuvo en la obra el arquitecto Don Manuel Turrillo. Basándonos en los documentos, no se puede negar dicha colaboración, sin embargo, también los datos prueban la presencia en el proyecto de Arnal y a ellos nos remitimos. El 24 de noviembre de 1791 Don José María Enríquez y Don Santiago de Barrofalds, emiten un memorial en estos términos: «*Don Pedro Arnal, Arquitecto de Su Majestad, nombrado por el Excmo. Señor Conde de Floridablanca para la redificación y construcción de esta Real Imprenta, nos pasa el oficio del tenor siguiente: Muy señores míos y de mi mayor estimación. Remito a V. M. el Diseño de la Fachada de la Real Imprenta que corresponde a la plazuela de la calle de la Paz, aprobado por su Excelencia para que se ejecute conforme a dicho diseño. Sólo paso a V. M. para que se sirva remitirlo de oficio al señor Regidor del Cuartel de dicha plazuela para que lo presente al Ilustrísimo Ayuntamiento como es costumbre. Con este motivo me repito a las órdenes de V. M. y quedo rogando a Dios les guarde muchos años. Su más afecto seguro servidor, PEDRO ARNAL*». Enríquez y Borrofalsds terminan diciendo que entregan el diseño de Arnal aprobado esperando la contestación correspondiente.

El día 10 de diciembre de 1791, Juan de Villanueva manifestaba: «*He visto y reconocido la alineación que debe observarse para la elevación de la fachada que de nueva planta se va a construir en la posesión que en esta instancia se expresa, con arreglo a lo demostrado en el adjunto diseño, que para el efecto se presenta firmado del arquitecto Don Pedro Arnal, quien ha de dirigir la obra y encuentro de verse ejecutar sobre una perfecta línea recta, con los dos puntos de las medianerías a las casas n.º 43 y 45 en los sesenta y dos pies y cuarto de longitud, no presentándoseme reparo en que V.S. conceda la licencia que solicita para ello, bajo los expresados términos y precisa prevenciones de que su construcción sea hecha sobre el correspondiente cimiento de mampostería y zócalo de cantería de dos hiladas descubiertas por lo menos, con buena fábrica de albañería y arcos de lo mismo en todos los huecos, sin umbrales ni enramados, algunos de maderas, que sería muy conveniente practicar en las medianerías guardando los gruesos y decoración que determina y demuestra*

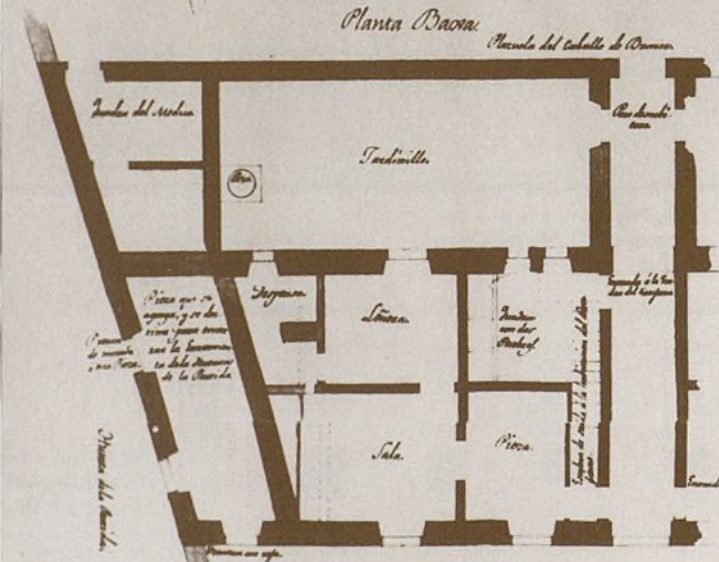
Plan del Quarto principal que se proyecta executar.

Plano del Caballo de Boma



Planta Boma.

Plano del caballo de Boma



Nota. Se remediado de una sala en esta planta hacia una vivienda la obra que ha de hacer para la construcción del quarto principal.

Pedro Arnal

Escala de 1:100

En la casa de campo

21.—Pedro Arnal: Planta del Cuarto del Cirujano del Rey en la Casa de Campo. Madrid. (A.G.P.)

*el citado diseño, igualmente que dejarla coronada con el alero que se figura compuesto de modillones, solera, tocadura y corona, puestos en los canalones de oja de lata, que reciban y viertan las aguas descubierto y en la acera al piso de la calle, losas de piedra berroqueña sólida y de buen grano, de tres pies de ancho...»(62).*

La licencia es dada por el Ayuntamiento el 21 de diciembre del mismo año 1791 por el Conde de la Vega del Pozo, iniciándose el comienzo de la obra bajo el Diseño y la dirección de Pedro Arnal.

Pasados cuatro años, el 28 de agosto de 1795, Juan Pedro Arnal se dirige nuevamente al Ayuntamiento: *Don Pedro Arnal, Arquitecto de Su Majestad, Director de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando y Arquitecto de la Real Imprenta, con la atención debida, hace presente a V.I. que habiéndose servido vuestra señoría conceder todas las licencias necesarias para el derribo de la fachada de la Imprenta Real por la parte de la calle de Carretas, se ha ejecutado; y que se le ha remitido por el Sr. Juez Conservador de la referida Imprenta Real, el Diseño de su fachada hecha por el arquitecto Don Manuel Turrillo, para que de ella sacase copia puntual y se la enviase a V.S. para el correspondiente oficio de la tirada de cuerdas para pasar a la ejecución de dicho edificio. PEDRO ARNAL»(65).* El informe de Francisco Sánchez, en nombre del Maestro Mayor, también nos ofrece una información muy sustantiva sobre la estructura y el proceso técnico de la obra (64).

Ambos informes parecen dejar claro que Arnal y Rodríguez Turrillo participaron en la obra. Sin embargo, la fachada principal, a juzgar también por el proyecto que se conserva en el Archivo de la Villa (65), debió trazarla Manuel Rodríguez Turrillo, ya que, como bien se manifiesta en el propio dibujo, Arnal sólo realizó una copia del original y así lo hizo constar. Sin embargo, este argumento creemos que no es suficiente para determinar la autoría en favor de Rodríguez Turrillo, ya que Arnal es de hecho, el arquitecto de la Imprenta como quedó escrito y, desde el año 1791 tenía aprobada su propuesta. En el tiempo que media (1791-1795), quizá se planteó la construcción con otro enfoque de la fachada principal respecto al espacio de la calle, que como bien indica el informe de Francisco Ruiz, se tendía a que fuese más despejado. Ello quizá obligó a una consulta con un arquitecto ajeno a la obra, que fue sin duda Turrillo, el cual, hizo un proyecto con arreglo a las nuevas dimensiones, que debió de ser del agrado de la Junta. Sin embargo, el que Arnal no manifieste ningún reparo y el que siga manteniéndose como arquitecto de la construcción de la Imprenta, son razones más que suficientes para poder afirmar que el planteamiento técnico inicial dado por Ar-

nal, se siguió manteniendo y que la nueva fachada de la calle Carretas esté condicionada a él.

Nos encontramos ante una obra de signo monumental, en la que interesan sobre todo, los criterios utilizados en su configuración superficial. Se ajusta, con la debida distancia, a los caracteres monumentales de la zona de la que se obliga a formar parte. Arnal en este caso ha confrontado la valía de los maestros del barroco clásico y ha reivindicado un repertorio de formas que obedecen a los modelos innovadores de la escuela romana. Se diría, que en el paisaje urbano colindante, la Aduana de Sabatini, como resultado final del mencionado clasicismo, le ha inspirado el conformismo de los ventanales, el parco sistema decorativo de cada vano, y su gradación desde el piso principal hasta la cima, la regularidad externa que parece ser una secuencia del espacio interior, el desarrollo del eje medio, la visión frontal, el antecuerpo central rematado por el balcón corrido y Escudo, todo ello regido por una patente lógica gráfica. Se desarrolló un aparato de elementos constructivos y decorativos no distanciados de aquel común ideal de organización y de integración del barroco clásico, con su clara insistencia jerárquica, en la que todos los elementos se relacionan con el eje medio, valorándolos en un todo mediante sistemas de graduación o subordinación. Para Arnal, sin perder el contacto con el edificio vecino de la Aduana, ofrece una nueva característica, fruto de su mentalidad académica y de su conocimiento de los edificios del renacimiento. Hace hincapié en un ejercicio geométrico exacerbado y valora la caracterización **diferente** dada a cada uno de los frisos de ventanales. Mantiene claramente distanciados los vanos y los macizos y se recalca la convencional separación entre las plantas, la cornisa sostenida por ménsula y balaustres que emergen sobre la plenitud del conjunto. La adición del sistema tetrástilo determinando el arco entre dintel es un elemento decisivo en la composición de la obra, en su evocación renacentista aunque se la priva de toda decoración supérflua, sometida a la austeridad y sencillez del esquema. Arnal en este caso no prescinde de formas tradicionales, de tal manera que la obra se puede medir y valorar por los rasgos renacentistas y del barroco clásico que se asumen en ella. Sin embargo, Arnal, que ha cargado mucho el acento en la horizontal, ha circunscrito el esquema a una máxima austeridad, distanciándose de Sabatini y también de las configuraciones del barroco tardío. En Francia, Neufforge en ocasiones había hecho lo mismo, preocupándose sobre todo de una nueva integración de los componentes clásicos.

121

En la fachada de la calle de la Paz llega a una simplificación de elementos de mayor independencia y línea propia.

En el edificio de la **Casa de Postas**, Juan Pedro Arnal se enfrentó

con otro tipo de problema, aunque la arquitectura ceñida a la periferia también tuvo que condicionar su organización.

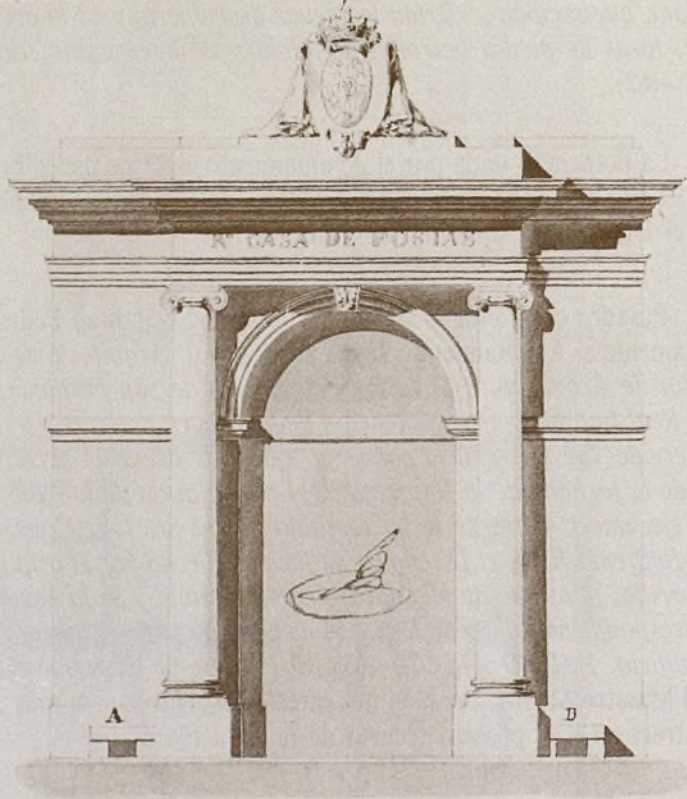
En este caso, estudia los elementos clásicos, configurando una tipología y casuística de construcción civil, basada en un espacio en perspectiva, por la eventualidad urbana, de una juntura en ángulo de los dos lienzos de un polígono irregular, que sirve de base a su planta. El edificio queda programado por el plano complejo de la calle y edificios que le circundan. Con su ascendencia y función dispar, Arnal quiere conferir al edificio una relación con el templo lateral, con la proposición columnaria de su umbral, en el que dispone un himafrente ensalzado, que expresa figurativamente la esquematicidad retablística mostrada con mayor o menor severidad a lo largo del renacimiento y siglo XVII en sus comienzos, tanto en edificios religiosos como civiles. Con ella consigue modelar el tema urbano, la recuperación de un eje autónomo como necesidad del problema específico de urbanización, que por sus características retranqueadas respecto al ángulo de visión desde la plaza, se hacía muy difícil desarrollar con miras a una íntima conexión.

122

Arnal se esfuerza en proveer una imagen de recuerdo clásico, que enlace con la tradición, sin olvido de la esquematicidad sintética que sirve a sus principios. Su experiencia se coloca en un compromiso, en el que se intenta acomodar la corrección formal del arco de triunfo, bajo la huella de los recientes estudios de la tratadística renacentista y el análisis tipológico de la lingüística desarrollada en el **nuevo sistema** morfológico. La Casa de Postas asume un planteamiento, en el que se precisa cierta conexión con la tradición iconográfica, y un gran fermento cultural centrado en la búsqueda de formas y de configuraciones nuevas. En ella se estiman las formas elementales que definen sus lienzos. En ella aparecen las esbeltas columnas flanqueando la puerta, que a modo de pantalla sirven para ennoblecer y enlazar los lienzos. El énfasis de los muros ininterrumpidos, los huecos austeros, la masa cúbica, encuentran en la fachada principal su contrapunto, con un efecto basado en la magnitud de las estructuras, en la solidez del orden jónico rematado en el Escudo. Conforman un elevado y prismático esquema en el que parece adivinarse el deseo de monumentalización de las formas clásicas, en contraste con las superficies planas del muro con el atractivo método de contrastar pequeños y grandes huecos adintelados y arqueados, perfilados con suma nitidez e independencia de acuerdo con los cánones del nuevo formalismo.

Se ha conservado la serie completa de los proyectos realizados por Juan Pedro Arnal para la Casa de Postas madrileña (66). La documentación también es abundante y de ella extractamos algunos datos sustanciales. En primer lugar,

*Fachada de la Puerta Principal de entrada a esta Al. Casa de Postas:*



Escala de 0 10 20 30 pies Castellanos

*Madrid el 21 de  
Marzo de 1798  
Pedro Arnal*

*A. B. de la Cruz  
tambien para el plano.*

22.—Pedro Arnal: Proyectos de la Casa de Postas. Madrid. (ASA.)

la carta del arquitecto que señala el principio de la construcción y que fue escrita el 22 de abril de 1795 con motivo de la solicitud de licencia de obra. «*Don Pedro Arnal, Arquitecto de Su Majestad, Director de arquitectura de la Real Academia de San Fernando y Arquitecto de la Real Casa de Correos, como tal, hace presente a V.S. que en cumplimiento del oficio dirigido a V.S. por los Sres. Directores de Correos con fecha de 4 de febrero próximo pasado para todas las licencias necesarias para la nueva obra de la Casa de Postas, que de orden de Su Majestad se debe construir en el sitio llamado de Corralón de Correos, que comprende toda la manzana n.º 205, que ofrecieron el que se pasarían a V.S. los Diseños de todas las fachadas que corresponden a esta manzana, lo ejecuto para la correspondiente tira de cuerdas que V.S. se servirá disponer el que se haga cuanto antes; como también el que si la superficie de pies cuadrados que arrojan los tres ángulos de los sitios señalados en el Plan de dicha manzana con las letras E. F. y G. se podrán remunerar con igual cantidad a la que se tenga a bien, en la parte de la plazuela de la Paz... Suplico se sirva resolver el que se ejecute cuanto antes la relacionada tira de cuerdas... PEDRO ARNAL*».

El 7 de mayo de 1795, en ausencia de Juan de Villanueva, Francisco Ruiz enviaba a Arnal la correspondiente licencia en un memorial del que destacan algunas informaciones útiles para el conocimiento de la organización del edificio: «... doy autorización para que se ejecute la obra conforme demuestran los Diseños...» (67).

El 19 de mayo siguiente se corrobora el expediente de obra con arreglo al informe de Francisco Sánchez, Teniente del Arquitecto Mayor y *el pago de 15.418 maravedises de vellón, valor de los 770 pies, once dedos y cinco octavos cuadrados superficiales del Sitio que ha de quedar a beneficio del público*». La construcción se protocoliza ante el Escribano Antonio Martínez de Ariza, documento en el que se especifican los límites del edificio a las calles de San Ricardo, De la Paz, Plazuela de este nombre y Calle Vieja de los Correos, en el Cuartel de Santa Cruz. En la comisión de la obra figuran Don Angel Barreiro, Regidor del Ayuntamiento; Juan García de Lama, Visitador General de Policía y Don Manuel de Ceballos, su Teniente; Francisco Sánchez, como Arquitecto del Ayuntamiento; Rafael Fernández, Celador de Policía y Juan Pedro Arnal «*por quien aparecen firmados los Diseños de la nueva obra que se intenta hacer en dicha posesión y cuya dirección ha de correr a su cuenta*».

Los Diseños de Arnal corresponden a la fachada principal, fachada de la plazuela de la Paz, de la calle de San Ricardo, de la calle Correos, calle de la Paz y Planta general de edificio en la que se determinan las medidas de

proporción y la alineación perimetral del nuevo organismo que ocupó la manzana 205. En el perfil de la planta se señalan puertas y ventanas, incluida la entrada principal con su característica columnaria. Todos los planos están firmados por Pedro Arnal y fechados en el 31 de marzo de 1795 (68).

Los Planes de Arnal se caracterizan por los contrastes en forma y dimensión de las cinco fachadas, de las que se compone el edificio sometido a las exigencias topográficas del solar. Guardan relación en algunas de sus componentes cuatro de ellas, la quinta, con destino a la entrada principal, fue individualizada con el orden clásico y el adorno del Real Escudo.

La obra se inscribe en términos de composición muy precisos. Los alzados de la calle de la Paz y de Correos están trazadas con continuidad y coherencia, mientras las dos menores (calle de San Ricardo y plazuela de la Paz) constan de elementos heterogéneos y apenas relacionados. Sólo una banda, tendida en la horizontal, separando los dos pisos principales, avanza por el perímetro de la construcción, extendiéndose a lo largo del mismo hasta su interrupción en la fachada principal. El edificio está entendido como una suma de elementos distintos que mantienen un vínculo entre sí a través de algún componente aislado. Arnal diseña dos frentes tripartitos, pero la división de compartimentos triple tiene un mayor acento en la calle de San Ricardo por el realce del muro y la alternancia de huecos circulares y rectangulares.

123

Teniendo en cuenta el sentido representativo y oficialista del edificio, establece cambios de textura utilizando la moldura realzada que dé carácter y temperamento a los vanos, recalcando el contraste entre el muro desnudo y la maciza cuadratura de los vanos, basada como siempre en formas elementales.

La Casa de Postas manifiesta gran parte de la dinámica constructiva de Arnal, las características convencionales de su arte, sus motivos de corte clásico, la búsqueda de improvisaciones que minan la unidad de la estructura, los parcos accesorios, la ininterrumpida lisura de los muros, su montaje heterogéneo pero bien proporcionado. La Casa de Postas permite una visión profunda de una obra en la que se patentiza el nuevo ideal compositivo de los últimos años del siglo XVIII.

## Arquitectura Religiosa

### Configuración de una nueva estética

Juan Pedro Arnal también accedió a configuraciones de carácter religioso. La arquitectura de este signo experimentó una variación muy sensible en la segunda mitad del siglo XVIII, en gran parte gracias a los meditados diseños de Juan de Villanueva, de Manuel Bradi, de José de la Ballina, Ramón Durán, etc. quienes llevaron a cabo en el sector cortesano un movimiento de reedificación de los edificios barrocos existentes y un proceso creativo al que se incorporan formas y conceptos de la Antigüedad.

Los documentos siguen siendo muy escasos en torno a esta actividad de Arnal. En algunos casos, ni siquiera sabemos el alcance de su participación en determinadas obras. Obras parciales parece ser que realizó en las iglesias de San Felipe el Real y San Ginés de Madrid, iglesia de Navalcarnero (rectificando proyectos de Haan), iglesia de Urda (configuración de la torre) y claustro de la catedral de Almería (69). Aunque los datos son muy concisos, de acuerdo con las noticias aportadas, Arnal debió realizar un planteamiento estructural más meditado y a fondo en la iglesia de Santa María de Calatañazor, iglesia de Berriatua, iglesia de Berreitegui, templo de Nuestra Señora de Guadalupe de México y catedral de Cuenca en Quito (70).

124

Realizó diversos proyectos para retablos de altar entre los que figuran el de la Capilla de los Guardias de la madrileña parroquia de San Sebastián, el retablo de la parroquia de la villa de Sesma, otro para las salas particulares de la catedral de Burgos, otros para la iglesia de la antigua ciudad de Orduña «*modificando un plan anterior de M. de la Peña Paduña*», otro retablo para Madrideojos en el Priorato de San Juan que se sitúa su traza en 1793, otro más para el retablo de la iglesia de San Nicolás de Madrid y un «*altarcito*» por encargo de la Marquesa de Estepa, en Zaragoza (71). También para el Duque de Alba ejecutó el de la villa de Combados (72).

Dentro de la misma línea de lo eclesiástico, también trazó algunos modelos de Tabernáculo, pieza de gran desarrollo a lo largo de toda la era barroca y que aún en esta época se contemplaba como pieza sustancial para la magnificencia de la capilla y altar mayor de cualquier templo. Arnal trazó el Tabernáculo de la iglesia de Nuestra Señora de la Almudena de Madrid, el de la catedral de Jaén, modificó los dibujos realizados por Silvestre Pérez y Evaristo del Castillo

para el Tabernáculo de la catedral de Málaga, y proyectó también el de la catedral de Córdoba en Tucuman (73). También se documenta su intervención en una Urna para la Beata Mariana en el convento madrileño de don Juan de Alarcón, y la traza de un Sepulcro para el niño José de Silva Salm-Salm, calificada como una bella obra (74). A juzgar por las numerosas intervenciones, el arquitecto, sin duda, se planteó una línea de actuación de tendencia racional de acuerdo con sus principios. En el archivo de la villa de Madrid se conservan numerosos dibujos de arquitectos de la generación de Arnal, que atañen a la nueva visión de la arquitectura religiosa, a la que pensamos algún día prestar atención por su singularidad y por lo que representa como factor decisivo en la ruptura del arte barroco preexistente. Estos maestros, discípulos de la Academia y compañeros de Arnal, condenaron tácitamente las portadas y retablos del barroco, su estructura quebrada y el acento de sus ornamentos, a pesar de estar implicados en las obras costosos materiales. El culto clásico condujo en el último tercio del siglo XVIII hacia formas limpias y de rigurosa preceptiva, desaparece el ornato y los esquemas generales comienzan a delinearse austeros, sólidos y estables.

El carácter de plenitud total, tectónica-ornamental, patentizada en los más pequeños detalles de la arquitectura barroca local, los temas favoritos de su fantasía, su capacidad sensual de conmover al espectador, fueron desapareciendo poco a poco, porque como escribió Ponz y otros críticos de la época, envejecían el arte y había que derribarlas por insostenibles. El arte, como facultad de saber ordenar y decorar con gusto, impuso su fría ruptura con el pasado, proclamando un programa de construcción radical y distinto. Las ideas formales de la nueva teoría, cuya misión fue la de «ennoblecera» todos los tipos de construcciones, se aplicó de igual manera a la arquitectura religiosa.

Como muestra de su retablística, el retablo de Cambados, con un solo cuerpo de columnas corintias pareadas y ático, corrobora la nueva organización arquitectónica de aquella época. La traza está muy próxima a los diseños de 1793 creados por Manuel Martín Rodríguez para la catedral de Jaén de los cuales se conservan al menos dos originales. En el retablo vuelve a dominar lo arquitectónico, prevalece la subordinación a la calle central, desapareciendo la relación en el adorno, apenas existente y la estructura vuelve a ser factor de visión indivisa. Se subraya la verticalidad a través del eje medio, donde se encuentra la imagen, y se recobra una estricta morfología clásica, incluso a través de la apariencia de los materiales que se fingen de mármoles o jaspes, aunque el retablo por lo general continúa utilizando la madera. Se presta una gran atención a esquemas del último tercio del siglo XVI, buscando fórmulas en las que se recobra la preceptiva arquitectónica y la visión unitaria.

Arnal busca lo armónico y lo equilibrado a través del mundo renacentista y romano. Sus obras buscan una exigencia arquitectónica, con olvido total del ornamento concentrado. No obstante, el retablo en el último tercio del siglo XVIII no llegó nunca a desembarazarse de la tradición hispánica. Su retabística, bajo el punto de vista formal, tiene una gran relación con la obra de los inmediatos seguidores de Juan de Herrera en lo que se refiere a la organización estructural, que canaliza la visión de un tema central evitando la dispersión visual, o lo anecdótico. Los tratadistas fueron, entonces y ahora, evocados con gran rigor.

El tema del Tabernáculo fue orientado hacia las mismas directrices. Arnal, en la capilla mayor de la catedral de Jaen recurre a la idea clásica de templete circular sostenido por columnas corintias, con una atención especial al entablamento y bóveda semiesférica. Se trata de una obra de mármol de gran belleza, austera de diseño y sutilmente labrada. También la tipología del Tabernáculo mantiene relación con la tradición española, ya que fue extraordinariamente impulsado hasta llegar a convertirse en altar exento sustituyendo en la capilla mayor el tradicional retablo. En la catedral de Jaén, el Tabernáculo de Arnal se halla en situación exenta, convirtiéndose en una de las piezas de mayor interés del presbiterio. Su lenguaje academicista, la elegancia de los elementos y su rigor en las proporciones, le convierten en un bello ejemplo de la nueva orientación dada a la retabística hispánica.

### **Planteamiento Urbano. Contribución a la Arquitectura Suburbana**

En el siglo XVIII se llevaron a cabo innovaciones de gran importancia en el campo del urbanismo. Quizá sea uno de los aspectos en el que se puede ver el fruto de unas manifestaciones que comienzan a desarrollarse en el Renacimiento, que tienen cierta incidencia válida en el siglo XVII y que hallan su colofón en los siglos XVIII y XIX. No se puede olvidar, sin embargo, que el concepto fue desarrollado como un ejercicio de control, como un arte *«conscientemente manipulado»* como ha definido Chueca, como una estructura del Poder, de *«un nuevo marco político, el de una oligarquía o un despotismo centralizado»* que como demuestra Munford pasaron a ser en aquella época imperativos universales.

Las normas establecidas por los ingenieros-arquitectos, muchos de origen francés e italiano, basadas en su mayoría en una abundante tratadística, rigieron las líneas de construcción urbana en España, enfrentándose con las viejas ciudades del medievo surgidas como un fenómeno natural. La capital como plataforma política se vio impulsada a un desarrollo urbano de gran alcance tomando como norma la uniformidad y la monumentalidad. En torno a ella se crea un vasto sistema de organización territorial a donde irradia la vida principesca y cortesana en su aspecto más representativo, los Sitios Reales, lugares residenciales donde se aprecian los hitos más refinados y complejos del urbanismo del siglo XVIII, sobre antiguos centros residenciales de los monarcas de la Casa de Austria.

El proceso urbanista en su conjunto, tanto el que opera sobre esquemas preexistentes como el que se desarrolla en ciudades de nueva creación, estuvo basado en gran parte en el recrudescimiento de una teórica renacentista que se reconocía en el siglo XVIII como principio rector, favorecida por las profundas transformaciones políticas, económicas y culturales. En su conjunto está basada en la pura geometría, en un aspecto matemático y método abstracto, en un plan geométrico complejo basado en la simetría, la repetición formalista, el orden, la uniformidad y los numerosos artificios creados para confirmar la posición jerárquica del poder en el marco de una unidad estética ciudadana.

125

Queremos destacar, que Juan Pedro Arnal, no permaneció ajeno a las exigencias del urbanismo de su época. Aunque la documentación es muy parca en la información de su proyecto de la ciudad de San Carlos, en el valle de Santa Elena (75), sin duda, esta obra se ha de considerar dentro de los planes de la nueva colonización, que iniciaba sustantivamente por Carlos III tuvieron todavía vida y movimiento en las etapas siguientes a su reinado. Las colonizaciones, con su implicación urbano-social fueron una hermosa empresa del reformismo borbónico y de los hombres de la Ilustración. Arnal en el mencionado proyecto, sin duda, siguió el compás y los razonamientos utilizados en las nuevas poblaciones, con estudios muy estrictos de perspectiva, en torno a fórmulas en retícula, con trazados continuos, ejes axiales, con el predominio de un centro cívico monumental como eje regularizador del conjunto. En el caserío guipuzcuano de Jaizquível, el medio rural no evitaría tampoco la homogeneidad de la estructura urbano-arquitectónica con su pulcro conformismo, aunque los centros rurales orientados hacia la producción, en su trazado uniforme tuvieron características muy peculiares.

Arnal intervino en la composición urbana del Real Sitio de la Casa de Campo como ya ha sido apuntado (76). Carlos III había dado un nuevo senti-

do a este lugar de recreo, haciéndolo especialmente productivo. Desde el año 1770 Francisco Sabatini intervino en obras muy destacadas de parcelación y en planteamientos arquitectónicos de signo laboral de gran alcance (77). Arnal a continuación realizó toda la demarcación del sitio de Valsequillo donde realizó una plaza en forma de círculo «para las paradas» (78). Configuró en el sector nuevas puertas, alineó la calle Nueva formando los correspondientes diseños que acompañaron el plan de conjunto de la obra. Dio reglamentos sobre las nuevas cercas y realizó también los correspondientes presupuestos. El 4 de marzo de 1790 realizó un largo informe sobre la nueva planificación del Jardín del Caballo de Bronce, siendo este memorial muy importante debido a la descripción minuciosa que hace de todos aquellos límites y de las características de aquellas tierras. Informa sobre algunas modificaciones hidráulicas en las que se demuestra su competencia ingenieril, al menos en el terreno de los conocimientos técnicos principales (79). En el mismo año, Arnal proyecta también la obra nueva del cuarto principal y reparos de la planta baja de la casa del cirujano del Rey en la propia Casa de Campo (80). Pero tendría otra feliz intervención en el trazado de una Presa en relación con el recogimiento de las aguas del arroyo de Meaques, al mismo tiempo la construcción de puentes y puentecillos, exponiendo sus criterios sobre tales proyectos en materia de alineación, medidas, materiales y problemas de seguridad y resistencia (81).

El arquitecto tuvo una feliz intervención en la nueva configuración de las Vistillas de San Francisco, centrandó su obra en el entorno de la casa palacio del Duque del Infantado y Lerma (82). El lugar conservó a lo largo del siglo XVII su estructura tortuosa, irregular y angosta. Arnal tomando como centro la vivienda del duque, desarrolló un sistema de ordenación de gran regularidad, terraplenando parte del sector, allanando la zona de jardines y rodeando la casa de un cinturón itinerante, recto y continuo, a la par que se crearon rutas de gran amplitud uniendo este apartado sector con la calle de Yeseros y la parte meridional de Puerta de Moros. Fue un planteamiento que en alternativa a la villa medieval, contribuyó a una configuración viaria de mayor comodidad y lógica urbana.

Debe también ser considerado en su aportación al diseño urbano, su Obelisco en San Lúcas de Barrameda cuya importancia como elemento integrador y ordenador de la ciudad ha sido analizado en sus principales caracteres por C. Sambricio, desde la visión de los nuevos ideales.



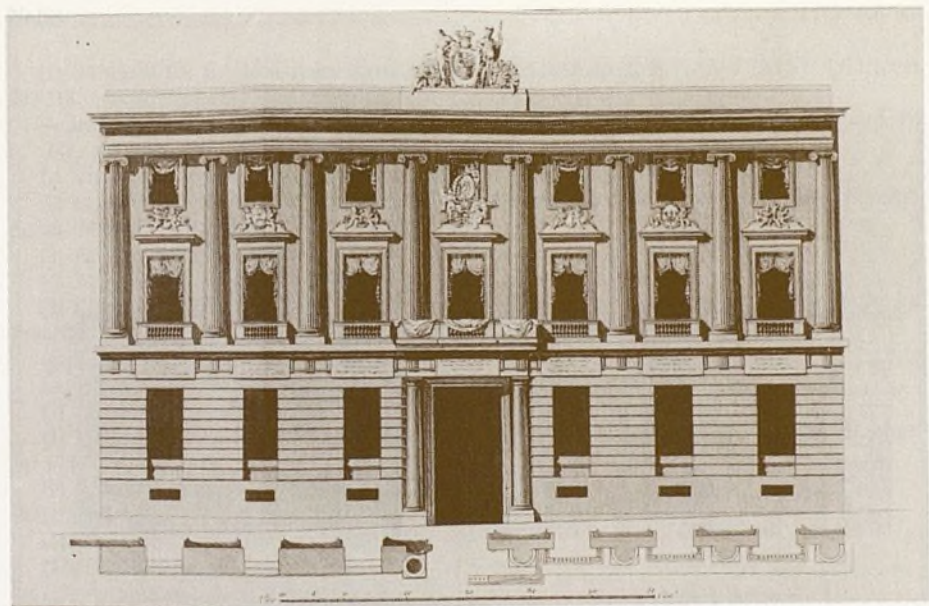
## La Decoración Provisional:

### Contribución al montaje escénico

Juan Pedro Arnal no estuvo ajeno a los aspectos variados que presenta la fiesta pública del siglo XVIII. Los rasgos esenciales de teatralidad, de ostentación y fasto que caracterizaron la fiesta barroca, fueron instrumentos doblegados a la jerarquía gubernamental en todo el siglo XVIII y fórmula indispensable de un desarrollo emblemático —simbólico en favor del Soberano—. Con sus valores laudatorios y panegíricos, los arcos triunfales, altares, mogigangas, fuegos artificiales y representaciones teatrales, la fiesta dio lugar a una nueva manifestación de las artes. Obras efímeras u obras más estables, como el propio edificio de teatro, con su escenografía o la compleja estructura de sensaciones visuales y sonoras, se convirtieron en una manifestación artística en la que participaron los principales maestros de la escultura, pintura y arquitectura de todas las tendencias del siglo XVIII. Fue una fórmula cultivada por el antiguo régimen como manifiesto público de su eficiencia y estabilidad, fórmula de etiqueta cortesana, vestida con las peculiaridades referenciales de aquel proceso artístico, con sus notas castizas y locales, o aquellas que proceden del clasicismo en sus diferenciadas categorías.

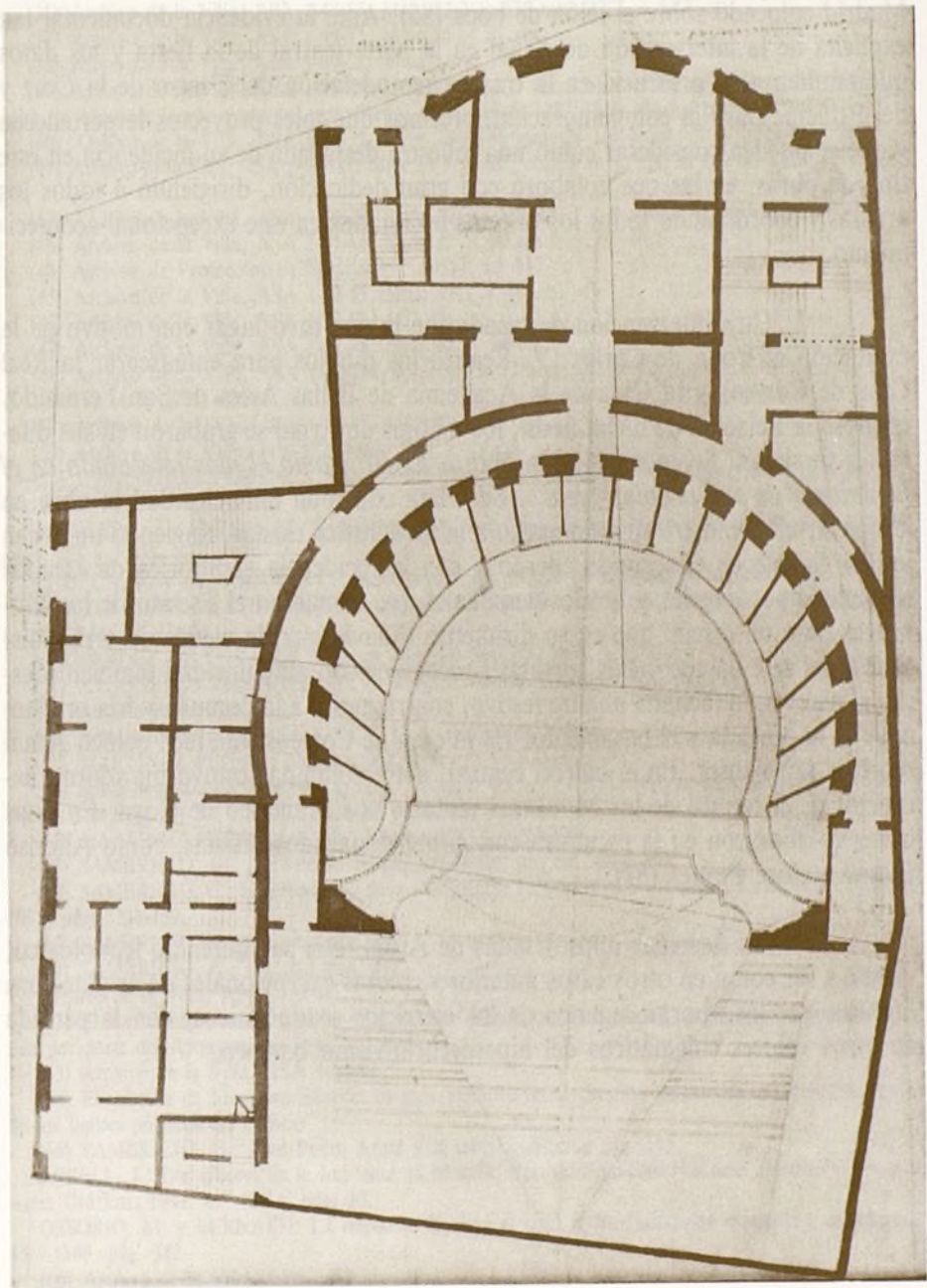
Algunos de los dibujos de Arnal conservados en la Biblioteca Nacional, puede que se destinaran a los ensayos preparatorios de tales espectáculos públicos (84). Sin embargo, conocemos dos intervenciones de Arnal muy destacadas en este campo de las celebraciones cortesanas. Una de ellas tiene lugar con motivo de las fiestas organizadas por el nacimiento de los Infantes Carlos y Felipe, y la Paz definitiva con Inglaterra. Arnal fue designado para dirigir la decoración de los Teatros del Príncipe y de la Cruz en unión de Ventura Rodríguez supervisando también las obras de pintura de Carnicero y del escultor Amich (60). Se conserva una abundante documentación de aquella jornada y en ella se deja constancia del papel tan decisivo de Arnal, tanto en la transformación de los dos Coliseos públicos, como en la dirección de todo el conjunto artístico en el que se acredita el poder del príncipe y la autoridad del Soberano.

En relación con esta obra no dudamos que pueden estar los cuatro bellos dibujos del Teatro de la Cruz, que se sitúan en 1784, fecha de la celebración. Se trata de cuatro diseños cuyas características de estilo se hallan en relación con la grafía y la modelística de Arnal. Incluso los escenarios que se representan en uno de los dibujos está en relación con los fondos que se describen en los informes de las obras representadas como asimismo también hay noticia en los documentos de las dos figuras que encuadran la escena y el Escudo de



23.—Proyecto para la remodelación del Teatro de la Cruz, Madrid. (ASA.)

- (18) Archivo de Polanco, Obra 372.
- (19) SAMBRICIO, C. in: *ib.*, pag. 276.
- (20) Archivo de Proyectos de Madrid, p.º 2190, 1.º 331.
- (21) Archivo de Proyectos de Madrid, p.º 2190, 1.º 331.
- (22) Archivo de Proyectos de Madrid, p.º 2190, 1.º 331.
- (23) Percepción de San Sebastián, Casa de Diferencia, C.º 273.
- (24) KALPMANN, E.: La arquitectura de la Ilustración, Barcelona, 1916.
- (25) CHURCA GORTA, F.: Una remodelación, Madrid, 1975.
- Las ambiciones neoclásicas y neorománticas, Rev. Hisp. Indiv. 1949, págs. 13-40.
- SAMBRICIO, C.: La arquitectura de la Ilustración, Madrid, 1967.
- Teatro y música en la primera mitad del siglo XVIII, tesis del XXII Congreso Internacional de Historia del Arte de Ginebra, 1973.
- Teatro, música y la vida, Rev. Hisp. Indiv. 1.º 124, pag. 67.
- (26) BEDI, G.: L'Académie de Rouen, in: Madrid, 1764-1766, Zaragoza, 1974.
- (27) QUINTANA, R.: La arquitectura y los edificios de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1744-1774, Madrid, 1963.
- (28) SAMBRICIO, C.: Juan Pablo Arraiz, arquitecto del neoclasicismo, A.B.A., 1.º 1.º pag. 294-311.
- Juan Pablo Arraiz y la escuela neoclásica en el Real Academia de San Fernando, Rev. Hisp. Indiv. 1.º 141, pag. 147-150.
- (29) MISURBI, C.: Decretos e informes del Fiscal Arcaiz, Obra 194.
- SAMBRICIO, C.: Juan Pablo Arraiz, arquitecto del neoclasicismo, A.B.A., 1.º 1.º pag. 294-311.
- (30) C. Medallas expedidas al arquitecto don Juan Pablo Arraiz, 1771 y 1776, Tordes, 1972.
- (31) SAMBRICIO, C.: Juan Pablo Arraiz, in: *ib.*, pag. 182-186.
- (32) HEDLMAYER, C.: España e Italia, Barcelona, F. B., Madrid, 1961, págs. 175.
- (33) WILDMAN, G.: La arquitectura neoclásica de España, Barcelona, 1974, pag. 79-80.
- (34) SAMBRICIO, C. in: *ib.*, pag. 276.
- (35) Archivo de la Villa, 1844, Obra 372, p.º 273.



127

24.—Pedro Arnal: Dibujo del ornato de revestimiento de la fachada de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. 1789.

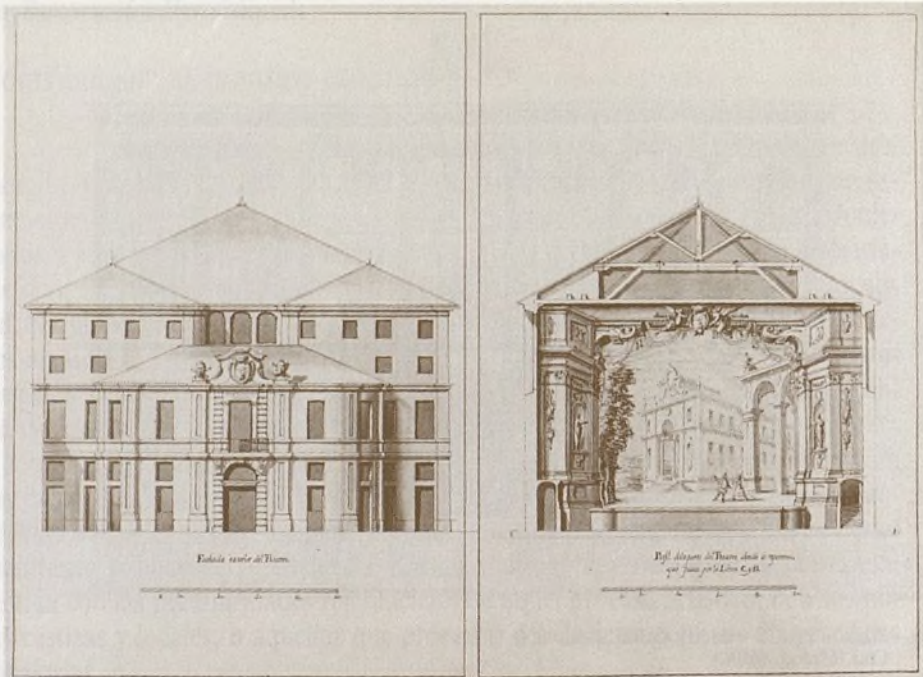


Madrid colocado sobre el telón de boca (85). Ante la evidencia documental tan explícita de la intervención de Arnal en la parte teatral de la fiesta y los datos que remiten a su presencia en la traza y remodelación del Teatro de la Cruz y del Príncipe para la conmemoración, creemos que tales proyectos le pertenecer y que se pueden considerar como una muestra destacada de su incidencia en este tipo de obras, en las que colaboró con gran dedicación, dirigiendo a todos los artistas y coordinando todos los ornatos levantados en este excepcional acontecimiento.

Otra intervención destacada fue la que tuvo lugar con motivo de la exaltación al trono de Carlos IV. Realizó los dibujos para enmascarar la Real Casa de Correos y la Casa de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Impresa la Relación de dicha fiesta, los dibujos de Arnal se grabaron en sus diferentes versiones. Se encomendó la obra a Arnal «*como el más interesado en el lucimiento de sus propias ideas*». Se relata con toda minuciosidad la obra en la que Arnal demostró su gran apego a la modelística clásica, fingiendo un orden jónico gigante en el segundo cuerpo y con la incidencia escultórica de escudos sostenidos por angeles sobre los ventanales que enmarcan el Escudo de los Monarcas bajo un diseño que en su disimetría todavía guarda algún eco y reminiscencia del arte barroco. Los cortinajes recogidos con ampulosidad también prestan al telón de la fachada un aire festivo, contrapuesto a la desnuda y fría ordenación de la portada y el basamento. En la casa de Correos, también colocó Arnal motivos semejantes. En el balcón central, entre columnas estuvo un adorno excepcional, el retrato de los Monarcas pintado por Francisco de Goya. En estas obras colaboraron en la escultura con Arnal destacados artistas, como Alfonso Bergaz y José Piquer (87).

Las fachadas improvisadas de Arnal, con su contenido iconológico, vienen a ser como en otros casos anteriores, piezas excepcionales de arquitectura literaria que incorporan algunos de los ejercicios seudoclásicos, con la pérdida de otros valores enigmáticos del hiperdecorativismo barroco.





25.—Teatro de la Cruz.

a) Alzado de la fachada principal.

b) Escenario.

(ASA.)

## Notas

- (1) SAMBRICIO, C.: Juan Pedro Arnal, arquitecto del siglo XVIII. A.E.A., T. XLVI, 1973, págs. 299-318.  
— Juan Pedro Arnal y la teoría arquitectónica en la Academia de San Fernando de Madrid. En Goya n.º 147, nov.-dic., 1978, págs. 147-157.  
La arquitectura española de la Ilustración. Madrid, 1986, págs. 93-108.
- (2) LLAGUNO y AMIROLA, E.: Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración. Madrid, 1829, pág. 308.
- (3) Archivo de Protocolos de Madrid, p.º 21561, f.º 125.
- (4) Archivo de la Villa, ASA 1-47-108.
- (5) CRUZ VALDOVINOS, J. M.: Primera Generación de Plateros Franceses en la Corte Borbónica. Primeras Jornadas del Instituto «Diego Velázquez», C.S.I.C., 1983, págs. 84-101.
- (6) A.H.N. Sec. Estado Leg. 3917, Exp. 20.  
La heredad parece corresponder a Juan Arnal la cual fue reclamada después de su muerte.
- (7) SAMBRICIO, C.: Juan Pedro Arnal, pág. 301.
- (8) MESURET, R.: Les Expositions de l'Academie Royale de Toulouse, 1751-1791. Toulouse 19, Números 674, 675, 802, 805 y 806.
- (9) BARCIA: Catálogo de Dibujos de la Biblioteca Nacional, n.º 790 a 794.
- (10) SAMBRICIO, C.: ob. cit., pág. 301.
- (11) SAMBRICIO, C.: ob. cit., pág. 303.
- (12) SAMBRICIO, C.: ob. cit., pág. 304.
- (13) Archivo de Palacio. Obras Leg. 372.
- (14) Archivo de la Villa, ASA 1-46-69.
- (15) Debo esta noticia a J. M. Cruz Valdovinos a quien expreso mi agradecimiento.
- (16) Archivo de la Villa, ASA 1-47-108.
- (17) SAMBRICIO, C.: ob. cit., pág. 308.
- (18) Archivo de Palacio, Obras 372.
- (19) SAMBRICIO, C.: ob. cit., pág. 309.
- (20) Archivo de Protocolos de Madrid, p.º 21563, f.º 125.
- (21) Archivo de Protocolos de Madrid, p.º 21561, f.º 131.
- (22) Archivo de Protocolos de Madrid, p.º 21563, f.º 304.
- (23) Parroquia de San Sebastián, Libro de Difuntos, f.º 175.
- (24) KAUFMANN, E.: La arquitectura de la Ilustración. Barcelona, 1974.
- (25) CHUECA GOITIA, F.: Varia Neoclásica. Madrid, 1973.  
Los arquitectos neoclásicos y sus ideas estéticas. Rev. Ideas Estéticas, 1943 págs. 19-49.
- SAMBRICIO, C.: La arquitectura de la Ilustración. Madrid, 1986.  
— Teoría y crítica en la primera mitad del siglo XVIII. Acta del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte de Granada, 1973.  
— Sobre Algoroti y su sueño. Rev. Ideas Estéticas, n.º 124, pág. 6.
- (26) BEDAT, C.: L'Academie de Beaux-Arts de Madrid, 1744-1808. Toulouse, 1974.
- (27) QUINTANA, A.: La arquitectura y los arquitectos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1744-1774. Madrid, 1983.
- (28) SAMBRICIO, C.: Juan Pedro Arnal, arquitecto del siglo XVIII. A.E.A., n.º págs. 299-318.  
— Juan Pedro Arnal y la teoría arquitectónica en la Academia de San Fernando. Rev. Goya n.º 147, nov.-dic., 1978, págs. 147-159.
- (29) MESURET, C.: Document et reference sur Pierre Arnal. Caravelle, abril 1968.  
SAMBRICIO, C.: Juan Pedro Arnal arquitecto, ob. cit., pág. 301.
- (30) C. Mesuret's expositions de l'Academie Royale de Toulouse de 1751 a 1791. Toulouse, 1972.
- (31) SAMBRICIO, C.: Juan Pedro Arnal y la teoría, pág. 148.
- (32) SEDLMAYER, C.: Epocas y Obras Artísticas, T. II. Madrid, 1965, págs. 170.
- (33) GIEDION, S.: La arquitectura, fenómeno de transición. Barcelona, 1974, pág. 306-307.
- (34) SAMBRICIO, C.: ob. cit., pág. 149.
- (35) Archivo de la Villa, ASA 1-46-69. Mide 49'5 × 32'5 cm.

- (36) Archivo de la Villa, ASA 1-48-85. Mide 32'2 × 525 mm; 32'2 × 52'5 cm.
- (37) Archivo de la Villa, ASA 1-49-71. Mide 35 × 21 cm.
- (38) Archivo de la Villa, ASA 1-49-58. Mide 31 × 375 cm.
- (39) Archivo de la Villa, ASA 1-49-78. Mide 35'5 × 35 cm. Los adornos de la Casa del Duque de Alba en Aranjuez fueron realizados por diseños de Arnal en 1787 (A.P. Carlos III, Leg. 306).
- (40) Archivo de la Villa, ASA 1-50-31. Mide 28 × 46 mm; 28 × 40 cm.
- (41) Archivo de la Villa, ASA 1-49-111. Mide 33'5 × 45'5 cm; 36 × 47 cm; 36'5 × 47'5 cm; 52 × 65'2 cm.
- (42) Archivo de la Villa, ASA 1-50-63. Mide 50 × 77'5 cm.
- (43) Archivo de la Villa, ASA 1-51-16. Mide 42 × 90 cm.
- (44) Archivo de Protocolos de Madrid, p.º 19514, f.º 317.
- (45) Archivo de la Villa, ASA 1-53-65. Mide 33'5 × 48 cm.
- (46) Archivo de la Villa, ASA 1-53-67, 1-53-65.
- (47) Archivo de la Villa, ASA 1-52-78. Mide 42 × 24 cm.
- (48) Archivo de la Villa, ASA 1-52-114. Mide 42 × 77'5 cm; 42 × 40 cm; 31 × 82'5 cm. 1-54-59. Mide 29 × 46 cm.
- (49) Archivo de la Villa, ASA 1-56-47. Mide 38 × 71 cm.
- (50) Archivo de la Villa, 1-56-122. Mide 34'7 × 48 cm.
- (51) J. MARTINEZ FRIERA, J.: Historia del Palacio de Buenavista, hoy Ministerio del Ejército. Madrid, 1943.
- AGUILERA, A.: El Palacio de Buenavista. Rev. de la Bibl. Arch. y Museos del Ayuntamiento, 1934, págs. 355 y 1.935, pág. 437.
- CHUECA, F. y DE MIGUEL, C.: Modelo para un palacio en Buenavista. Madrid, 1935.
- MARTIN YERRO, L.: Historia y descripción de la posesión titulada de Buenavista o Ministerio de la Guerra. Madrid, 1884.
- FERNANDEZ DE LOS RIOS: Guía de Madrid. Madrid, 1973, pág. 278.
- (52) MESONEROS ROMANOS, R.: El antiguo Madrid. Madrid, 1861, pág. 245.
- (53) Archivo de la Villa, ASA 1-46-73.
- (54) Archivo de la Villa, ASA 1-46-73, 12 de febrero de 1770.
- (55) MARTINEZ FRIERA: ob. cit., pág. 279.
- (56) Sobre la cesión del Palacio a lo largo del siglo XIX ver en el Archivo de la Villa (ASA) los Expedientes 1-217-28; 4-4-21; 2-353-22; 1-38-80; 4-24-10 y 9-167-26.
- (57) MARTINEZ FRIERA: ob. cit., Lamina XXIX y XXXIV.
- (58) SAMBRICIO, C.: Juan Pedro Arnal, arquitecto, ob. cit., pág. 309.
- (59) SAMBRICIO, C.: El Urbanismo de la Ilustración, 1750-1814. En Vivienda y Urbanismo. Madrid, 1982, págs. 139-157.
- (60) SAMBRICIO, C.: ob. cit., pág. 309.
- (61) SAMBRICIO, C.: ob. cit., pág. 311.
- Archivo de la Villa, ASA 1-52-46.
- (62) El documento es muy explícito en el informe del proceso de la obra y las condiciones que se imponen por parte del Ayuntamiento. (ASA 1-52-46.)
- (63) Archivo de la Villa, ASA 1-54-18.
- (64) El informe de Francisco Sánchez es muy explícito en la cuestión de medidas y situación dentro de los límites públicos del edificio.
- (65) SAMBRICIO, C.: Juan Pedro Arnal y la teoría, ob. cit., pág. 155.
- ROSELL, J.: Los albores de la Imprenta en Madrid. Bol. del Sindicato Nacional del Papel Prensa y Artes Gráficas, 1943, n.º 10-11, pág. 30.
- OSSORIO, M. y BERNARD: La Imprenta Real en el siglo XVIII. Ilustración española y americana, 15-6-1888, pág. 382.
- (66) Archivo de la Villa, ASA 1-54-13.
- (67) Se conservan las condiciones de la obra del edificio en el mismo expediente que tienen un gran interés bajo el punto de vista técnico.
- (68) Los dibujos miden.
- (69) SAMBRICIO, C.: Juan Pedro Arnal, arquitecto, ob. cit., pág. 309 ss.

- (70) SAMBRICIO, C.: ob. cit., pág. 309 ss.  
 (71) SAMBRICIO, C.: ob. cit., pág. 309 ss.  
 (72) PITA ANDRADE, J. M.: La Casa de Alba costea el retablo mayor de Santa María de Cambados. Cuadernos de Estudios Gallegos, IX, fasc. XXVII, 1959, págs. 144-150.  
 (73) SAMBRICIO, C.: ob. cit., págs. 309-318.  
 (74) SAMBRICIO, C.: ob. cit., pág. 310.  
 (75) SAMBRICIO, C.: ob. cit., pág. 309 ss.  
 (76) SAMBRICIO, C.: ob. cit., pág. 301.  
 (77) Archivo del Palacio Real, Casa de Campo, Leg. 10.  
 (78) Archivo del Palacio Real, Casa de Campo, Leg. 12.  
 (79) Archivo del Palacio Real, Casa de Campo, Leg. 13.  
 (80) Archivo del Palacio Real, Casa de Campo, Leg. 108.  
 (81) Archivo del Palacio Real, Casa de Campo, Leg. 12.  
 (82) Archivo de la Villa, ASA 1-53-65.  
 (83) SAMBRICIO, C.: Juan Pedro Arnal y la arquitectura, pág. 157.  
 (84) Biblioteca Nacional Bellas Artes (Catálogo de Barcia n.º 790 a 794).  
 (85) Archivo de la Villa, ASA 2-77-6. Se viene atribuyendo a Martín Rodríguez.  
 SAMBRICIO, C.: Juan Pedro Arnal, arquitecto, ob. cit., pág. 308.  
 BOTTINEAU, I.: L'Art de Cour dans L'Espagne des Lumières, 1746-1808. Paris, 1986, pág. 281. Archivo de la Villa, ASA 2-77-6.  
 (87) SAMBRICIO, C.: Juan Pedro Arnal y la arquitectura, págs. 151, 152, 153.  
 — Archivo de la Villa, ASA 2-80-14.

(11) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(12) SAMBRICIO, C.: ob. cit., pag. 146

(13) GIBON, Z.: La tipografía, fechos de tipografía barcelonesa, 1974, pag. 26-28

(14) SEIDMAYER, C.: Letras y tipos antiguos, T. II, Madrid, 1969, pag. 136

(15) SAMBRICIO, C.: Juan Pedro Arenal y la tipografía de San Fernando, Rev. Goya 6, 7, 1971

(16) SAMBRICIO, C.: Juan Pedro Arenal, tipografía del siglo XVII, A.E.A., 1971, pag. 20-22

(17) GUBIATKAI, A.: La tipografía y sus relaciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, C.: Facultades de Bellas Artes de Madrid, 1961-1962, Tomos I, 1961

(18) BIEBAT, C.: Facultades de Bellas Artes de Madrid, 1961-1962, Tomos I, 1961

(19) JORGE ALONSO y sus colaboradores, Rev. Goya, 1961, pag. 11

(20) TORDA y otros en la primera sesión del siglo XVII, Anales de la XXIII Comisión Internacional de Historia de la Lengua, 1971

(21) SAMBRICIO, C.: La tipografía de la Imprenta de San Fernando, Madrid, 1968

(22) SAMBRICIO, C.: La tipografía de San Fernando, Rev. Goya, 1961, pag. 10-12

(23) CHURCA-GOTIA, F.: Una tipografía, Madrid, 1974

(24) KAUFMANN, E.: La tipografía de la Imprenta de San Fernando, 1974

(25) PANOPOLIS de San Fernando, Libro de Ordenanzas, 1717

(26) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(27) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(28) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(29) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(30) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(31) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(32) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(33) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(34) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(35) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(36) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(37) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(38) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(39) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(40) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(41) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(42) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(43) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(44) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(45) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(46) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(47) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(48) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(49) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(50) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(51) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(52) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(53) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(54) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(55) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(56) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(57) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(58) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(59) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(60) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(61) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(62) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(63) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(64) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(65) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(66) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(67) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(68) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(69) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(70) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(71) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(72) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(73) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(74) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(75) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(76) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(77) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(78) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(79) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(80) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(81) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(82) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(83) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(84) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(85) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(86) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(87) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(88) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(89) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(90) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(91) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(92) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(93) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(94) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(95) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(96) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(97) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(98) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(99) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

(100) ANTONIO DE LA VEGA, ASA 1-46-W, 2635 W'2 x 22' m

# La Puerta del Sol en el Siglo XIX

Maria José Ferrer



## 1. Antecedentes de la plaza

La plaza del Sol, en su origen, era un espacio de construcción irregular, resultado de la evolución de un modesto caserío, en un espacio que se había ido formando por la configuración de las viviendas y sus relaciones a la vez que se iban creando los espacios públicos bien como que, junto a otros edificios, se producía a lo largo de los siglos una transformación de plaza urbana.

A pesar de la concordancia estética entre sus edificaciones importantes (iglesias y conventos) y el caserío circundante, la plaza comienza a ser insuficiente y a plantear problemas de carácter funcional desde los primeros años del ochocientos. El cambio de siglo produce un cambio en la manera de abordar las cuestiones de la ciudad que hallarán su debolición en las medidas higienísticas de los ingenieros de la década de los cincuenta.

El edificio de Correos. La vitalidad que despertó en la plaza, con la gran plaza de San Felipe, el centro de reunión (alrededor de la plaza del Buen Suceso y el sietecientos de la Casa de Correos) y el auge del comercio (mercado de intercambio y establecimiento de tiendas en sus bajos y alrededores) dan a la Puerta del Sol un movimiento interno propio que se suma al que como engranaje de la ciudad se hace. Los acontecimientos especiales (Exposición, proclama-



1.—La Puerta del Sol antes de la reforma. Detalle de la alineación de la calle del Arenal desde la Puerta del Sol a la Plaza de Isabel II. 1853. Isidoro Llanos. A.S.A. 10-204-11.



# La Puerta del Sol en el Siglo XIX

María José Arnaiz

## 1. Antecedentes de la reforma

### 1.1. La Puerta del Sol en 1800

La Puerta del Sol en 1800 mantenía el perímetro inicial, si bien la construcción del edificio de Correos había supuesto un primer retoque regulador. Conservaba sus edificios religiosos (Buen Suceso, San Felipe y la Victoria) y su modesto caserío, en un espacio que se planteaba como un ensanchamiento obligado por la confluencia de calles. Este centralismo riguroso (plaza nudo de comunicaciones a la vez que centro topográfico de la villa) planteará los principales problemas que, junto a otros intereses y cuestiones (1) motivarán la reforma que se producirá a mediados de siglo y dará a la encrucijada su carácter definitivo de plaza urbana y cosmopolita (2).

A pesar de la concordancia estética entre sus edificaciones importantes (iglesias y conventos) y el caserío circundante, la plaza comienza a ser insuficiente y a plantear problemas de carácter funcional desde los primeros años del ochocientos. El cambio de siglo produce un cambio en la manera de abordar las cuestiones de la ciudad que hallarán su definición en las medidas higienísticas de los ingenieros de la década de los cincuenta.

La Casa de Correos (3) supuso una primera alineación de la Puerta del Sol con la reestructuración de parte de su tejido urbano. Dignifica una de sus aceras introduciendo un nuevo uso de carácter institucional y civil que equilibrará simbólicamente la vieja plaza. Esta arquitectura no sólo será el centro en torno al cual girarán futuras propuestas. Será también el motor de la transformación que acabará interviniendo en la totalidad de la plaza.

El edificio de Marquet formuló, anticipadamente, lo que tardará casi un siglo en completar la Reforma de la Puerta del Sol: reestructurar parte del tejido urbano y plantear la alineación en este espacio formado por el numeroso cruce de calles. Con esta alineación del edificio de Correos se proponía además de dignificar una de sus aceras, el establecimiento de un espacio estancial, de plaza más que de paso.

Al comenzar el siglo la Puerta del Sol como encrucijada de calles que de forma más o menos radial ponía en comunicación los distintos barrios de la ciudad con el centro y éste con los accesos, presentaba una cierta concordancia estética entre sus edificaciones importantes y el caserío, a excepción del ya mencionado edificio de Correos. La vitalidad que generaban estas edificaciones (las gradas de San Felipe, el centro de reunión social de la Victoria, la fuente del Buen Suceso y el ajetreo de la Casa de Correos) y el auge comercial de la plaza (mercado de intercambio y establecimiento de tiendas en sus bajos y covachuelas) dan a la Puerta del Sol un movimiento interno propio que se suma al que como engranaje de la ciudad ya tiene. Los acontecimientos especiales (fiestas, procesio-

nes y algaradas) completan y complican este panorama dinámico de la Puerta del Sol.

El final de siglo XVIII traerá importantes replanteamientos para un Régimen de crisis, aportando cambios y hábitos urbanos distintos a las formas de hacer ciudad por los monarcas ilustrados. En el siglo XIX ya no se «urbaniza» el territorio para luego actuar con el ornato o el embellecimiento interior urbano. El clima son los preámbulos de una revolución que actuará insistentemente en los regímenes de propiedad y en los factores económicos de un suelo que se reclamará de algunos de los poderes del Antiguo Régimen, las Ordenes Religiosas y la misma Casa Real.

## 1.2. José Bonaparte

134

El gobierno de José Bonaparte iniciará entre 1809 y 1812, mediante una serie de decretos, la transformación urbanística de Madrid. Se derribarán diversos conventos que liberarán zonas congestionadas de la capital. La Puerta del Sol se vio afectada por estas actuaciones de forma tangencial, al quedar vacíos en sus proximidades importantes espacios, como fue el de la plaza del Carmen que atraerá la actividad mercantil liberando a la Puerta del Sol del comercio ambulante en aras de un comercio más especializado y estable.

Tampoco faltarán propuestas de nuevos elementos de dignificación y equipamiento. Sol, situado en uno de los ejes principales en la conexión del Palacio Real con la ciudad, es objeto de un proyecto de reforma que incluirá un gran teatro en el solar de la iglesia del Buen Suceso, remate de la avenida trazada desde Palacio por la calle del Arenal (4).

Ya avanzado el siglo, hacia el año 1829, se mantienen los festejos y entronizaciones del Régimen anterior. Y es en Sol donde se recibe a la Regente María Cristina con un sofisticado ornato en la tradición de aquéllos con los que se festejó la entrada de Carlos III en 1760 y más tarde lo seguirá haciendo siempre que se presenten acontecimientos de primer orden (5). Esta actitud refleja la continuidad de una intención urbana que embellece al mismo tiempo que oculta el caserío cotidiano.

### 1.3. La desamortización

En 1836, con la supresión de Ordenes Religiosas se procede a la desamortización y con ella a la venta o derribo de conventos entre los que se encuentran dos importantes para la Puerta del Sol: San Felipe y La Victoria.

Aprovechando la *«Junta creada por S.M. para el destino de los conventos suprimidos»* (9 de julio de 1836) presenta el Marqués de Pontejos un proyecto *«formado para dar más amplitud a la Puerta del Sol»*, en el que se propone el derribo de la iglesia del Buen Suceso. A esta inventación responde el Patronato del citado organismo con una negativa rotunda y una reflexión importante sobre lo que el espacio de la plaza significa como ámbito urbano, su carácter excesivamente alargado y como la ampliación de este lugar con el derribo del citado conjunto (iglesia y hospital del Buen Suceso) potenciaría la debilitación del espacio diluyendo aún más la plaza y creando definitivamente una calle. El Marqués de Pontejos proponía el canje del solar en la Puerta del Sol por el traslado a la iglesia de San Jerónimo aduciendo la conveniencia de alejar del centro las dependencias hospitalarias: El Patronato arguye que su hospital no es incómodo a la población ni debe ser expulsado del núcleo habitado, ya que en él se recibe al personal de la Casa Real para tratamiento de enfermedades comunes, nunca infecciosas. En última instancia, en la defensa se argumenta que el asunto está pendiente del Ayuntamiento y, de momento, se detiene la demolición de la iglesia del Buen Suceso. También se contempla en la réplica del Patronato el papel desempeñado por el reloj de la iglesia que rige las salidas de correos y diligencias, además de señalar la hora para los servicios más importantes y urgentes de la Corte.

A la objeción estética de que la fachada del Buen Suceso era poco digna de ocupar tan principal lugar, el Patronato responde que está de acuerdo y que la deficiencia era fácilmente subsanable sustituyendo la fachada por otra que *«correspondiese a los adelantos de la Corte y al sitio céntrico en que estaba colocada»* (6).

De todo este litigio nos interesa destacar que ya en 1836 se acepta sin discusión la necesidad de una Reforma de la Puerta del Sol, así como también la asunción del criterio de nueva imagen y carácter que deberá adquirir la plaza, en el que la fachada de la iglesia del Buen Suceso ha dejado de ser correcta aunque siga aportando al escenario civil la función horaria muy importante dada la actividad principal del lugar.

Esta subrogación horaria, en la que la iglesia pasa a ser uno de los

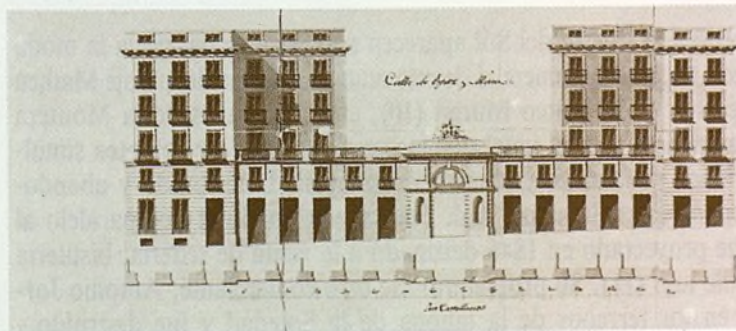
# Madrid Artístico.

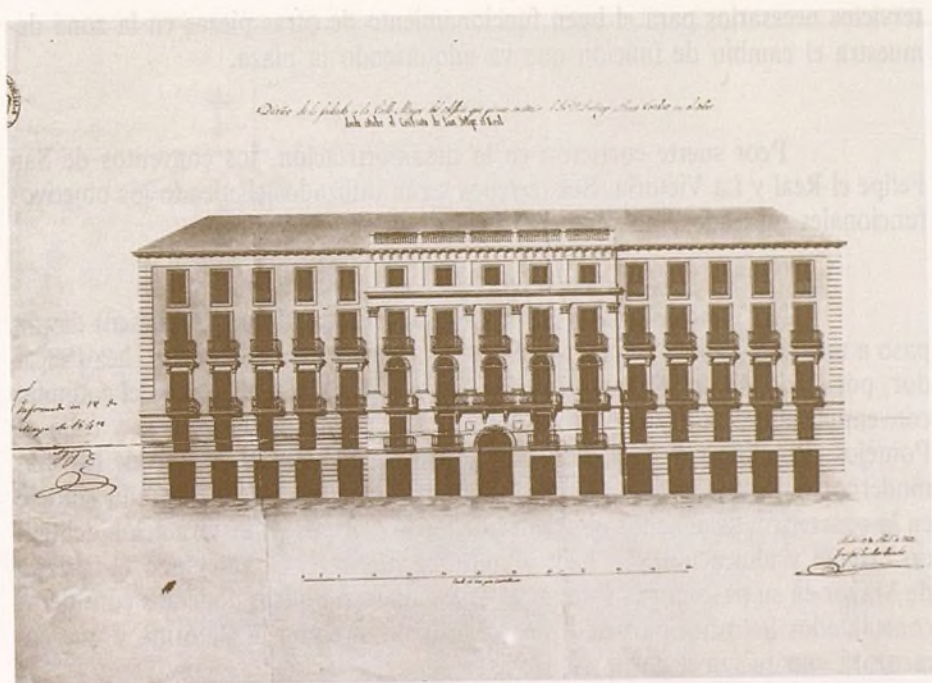


## Galería cubierta y Bazar de la Villa de Madrid.

2.—Inauguración del Pasaje Matheu. «Semanario Pintoresco Español» 1840, Madrid. Madrid artístico. Galería cubierta y bazar de la Villa de Madrid. Págs. 81-82.

3.—Fachada principal de las «Casas del Cordero». Ocupa la manzana comprendida entre las calles Mayor (a la altura del n.º 11), Conde de Plasencia, Plaza de Pontejos y calle del Correo. Juan José Sánchez Pescador. 1842. A.S.A. 4-46-4.





4.—Alzado del proyecto del Pasaje Matheu. Calle de Esposo y Mina 3 y 5, c/v a Victoria 4 y 6, ocupando parte de los terrenos del antiguo convento de la Victoria. Antonio Herrera de la Calle. 1843. A.S.A. 4-7-75.

servicios necesarios para el buen funcionamiento de otras piezas en la zona demuestra el cambio de función que va adquiriendo la plaza.

Peor suerte corrieron en la desamortización, los conventos de San Felipe el Real y La Victoria. Sus terrenos serán utilizados siguiendo los objetivos funcionales marcados, liberándose zonas y abriéndose calles.

Las famosas gradas de San Felipe (el *mentidero* quevedesco) dieron paso a una interesante operación urbana del arquitecto Juan José Sánchez Pescador, por iniciativa de Santiago Cordero (7). Además, la demolición del conjunto conventual liberó un terreno que sirvió para la mejora de la plazuela y calle de Pontejos. El edificio de viviendas (1842-1850) se convertiría en uno de los más modernos de la época desde el punto de vista funcional. Es el segundo edificio en la concreción de aquellos objetivos que inició Correos (transformación del tejido urbano y alineación). Se hace a continuación de él completando el trazado de Mayor en su paso por la Puerta del Sol. Con este edificio podemos considerar consolidados los principios de ordenación que marcaron la Reforma y que comenzará con fuerza a partir de 1857.

136

Las *Casas de Cordero* serán el primer gran bloque de viviendas de Madrid. Es también pionero en introducir elementos de lenguajes hasta ahora reservados a arquitectura palacial o institucional (arquitecturas significantes), a la vez que supone una renovación en el modo de intervenir, con un control total, en la manzana. Aunque se trate de viviendas independientes, con su organización en patios, el tratamiento dado es unitario frente a la imagen urbana. Introduce en planta baja y entresuelo, el comercio —como ocurrirá también la operación de Murga: pasaje comercial y vivienda de vecindad— y los cafés, mientras que el edificio residencial se estratifica en altura (piso principal, segundo y tercero), con la eliminación de las buhardillas. Esta operación de Santiago Cordero es pues novedosa en la reunión de vivienda y actividad comercial, a la vez de ser una intervención ordenadora del tejido urbano.

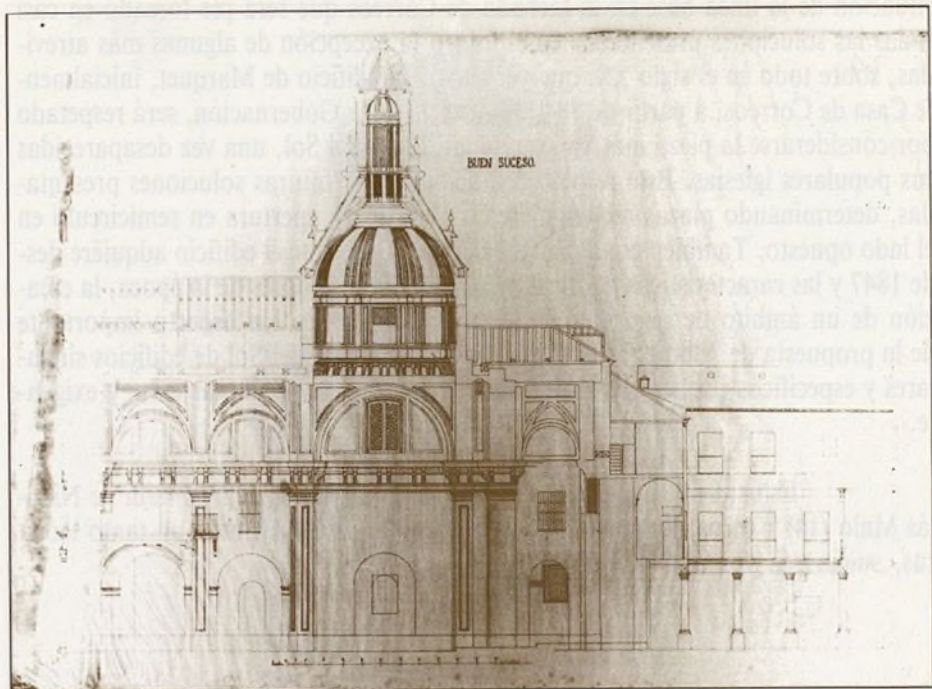
En los años centrales del XIX en un momento de auge financiero y comercial, aparecen en Madrid los Pasajes Comerciales, según esquemas propuestos desde París en la década de los 30. Se trata de una nueva manera de concebir y tratar el espacio que se dedica específicamente al comercio, agrupando los negocios en centros liberados del tráfico rodado favoreciendo la comunicación a través de las calles protegidas, entre dos vías importantes. Aparecen así estas «*calles*

*interiores unificadoras de las zonas comerciales importantes de las ciudades, que permiten el paseo o estancia en ellos agradablemente, puesto que al estar cubiertos y resguardados de las inclemencias del clima se convertían en lugares apropiados para la reunión y el descanso, beneficiando al mismo tiempo a los negocios que se instalasen al ser grande su concurrencia» (8).*

La demolición del convento de La Victoria dará lugar a la construcción del Pasaje Mateu (1843-1847) del Arquitecto Antonio Herrero de la Calle (9) (galería comercial cubierta por armadura de hierro), liberando también espacio para la apertura de la calle de Espoz y Mina y facilitando el ensanche en la calle de la Victoria. Su propietario era un empresario financiero, Manuel Mateu, y, aunque el nombre del Pasaje era «Bazar de la Villa de Madrid», será más conocido por el nombre de su promotor. Muy festejado en su tiempo (¡se dijo que igualaba a los de París y Londres!) y elogiado por su decoración, en la actualidad se encuentra totalmente transformado. Inicialmente se organizaba en torno a una gran calle central, iluminada cenitalmente, a la que se abrían las dos plantas que constituían los dos cuerpos laterales que la flanqueaban, donde se instalaba la actividad comercial. Todo ello con diafanidad y cuidada decoración en la que no faltaban las alegorías al comercio y a la industria.

La construcción de pasajes se recomendaba en los planes de reforma de Madrid y en concreto en la propuesta de Mesonero Romanos (1846), que estudió un núcleo comercial en torno a la Puerta del Sol, que ya se estaba produciendo. Mesonero propone un único espacio comunicado por una serie de pasajes que, desde la calle Mayor irían a la calle de Postas convertida en gran centro comercial. La calle de Carretas conectaría con la de la Cruz, a través de Cádiz y del Pozo, previamente convertidas en pasaje. Otra galería conectaría la Carrera de San Jerónimo con Alcalá para continuar con Montera y desembocar en la Plaza del Carmen, donde se estaba fraguando un gran centro comercial activado por el mercado. No llegó a realizarse este ambicioso proyecto que en propuestas parciales se encuentra reflejado.

En torno a la Puerta del Sol aparecen una serie de pasajes a la moda de París potenciando el carácter comercial de este centro. Además del pasaje Mateu se realizan y proponen el de Mateo Murga (10), entre las calles de la Montera y Tres Cruces, experiencia que, al igual que las casas de Cordero, plantea simultáneamente la vivienda residencial y el centro comercial. Deteriorado y abandonado todavía se conserva en la actualidad. Peor suerte corrió el que paralelo al Pasaje Mateu, fue proyectado en 1846 destinado a la venta de sedería, bisutería y demás artículos de lujo (11). Su propietario fue otro comerciante, Antonio Jordá. Se levantaba en los terrenos de la tahona de la Soledad y fue destruido.



5.—Fachada de la iglesia del Buen Suceso. Anónimo.  
 Levantamiento de mediados de siglo (h. 1854).  
 A.C.M.E. 9090-1, plano 126.



6.—Sección de la iglesia del Buen Suceso. Anónimo.  
h. 1854. A.C.M.E. 9090-1, plano 127.

El 23 de septiembre de 1847 se abría un nuevo pasaje entre la Carrera de San Jerónimo y la calle de Alcalá, de la Compañía General del Iris. Esta interesante propuesta no se conserva y el documento que conocemos (12) no podemos asegurar que corresponda a la citada galería.

De este modo, aparecen en torno a Sol las arquitecturas novedosas que su tiempo propone. En el XVIII fue la Casa de Correos, edificio singular provisto de elementos compositivos y urbanos que darán lugar a reformas más avanzadas. Ahora lo es un nuevo planteamiento inmobiliario y residencial (las casas de Cordero) y la introducción de nuevos materiales (hierro y cristal) de la mano de nuevos usos (la galería comercial, el pasaje cubierto). Este carácter de aportación novedosa, de experimentación en torno a la Puerta del Sol, será desde ahora una constante en la Plaza y se repetirá en todos los estratos de intervención, desde el tema más general y ordenador del urbanismo, hasta el detalle puntual de las decisiones en el mobiliario. Esta escala de actuación intermedia que supera la actitud edilicia de prestigio o representación, para hacer y plantearse la ciudad, tiene un claro exponente en la Puerta del Sol, por lo que más adelante veremos y en el futuro se repetirá en otras importantes intervenciones madrileñas (Gran Vía, Paseo del Prado y Castellana, Paseo de Rosales, San Francisco el Grande...).

138

Por otra parte supera la intención que el propio edificio de Correos fiel a la época de su construcción, tenía dentro de una serie de actuaciones de prestigio con edificios singulares o cívicos, para trascender al ámbito de la ciudad repercutiendo en ella, hasta las más mínimas actuaciones de diseño.

#### 1.4. La necesidad de la intervención: las primeras propuestas

Ya hemos visto la temprana intención del Marqués de Pontejos (en 1836) de dar una mayor amplitud a la plaza, presagiando un clima favorable a la necesidad de cambio. En esa línea hacia 1846, Mariano de Albo (Ingeniero militar y Arquitecto de la Real Academia de San Fernando), emigrado liberal retornado en 1834, expuso sus opiniones en la prensa para una posible y disparatada reforma (13). Albo planteaba una plaza amplia y rectangular a ejecutar en veinte años en la que se ubicaría una gigantesca iglesia catedral en sustitución del Buen Suceso, un edificio específico para la Bolsa y un teatro. Mantiene la

situación de la línea base en la fachada de Correos que será pie forzado en casi todas las soluciones presentadas en el futuro (a excepción de algunas más atrevidas, sobre todo en el siglo XX, que veremos). El edificio de Marquet, inicialmente Casa de Correos, a partir de 1847 Ministerio de la Gobernación, será respetado por considerarse la pieza más valiosa de la Puerta del Sol, una vez desaparecidas sus populares iglesias. Este respeto condicionará las futuras soluciones presentadas, determinando plazas rectangulares o el juego de apertura en semicírculo en el lado opuesto. También condicionará debido al uso que el edificio adquiere desde 1847 y las características políticas y sociales tan peculiares de la época, la creación de un ámbito de seguridad delante del Ministerio. Un aspecto importante de la propuesta de Albo es la introducción en la Puerta del Sol de edificios singulares y específicos (Bolsa y teatro) productos de una sociedad más culta y exigente.

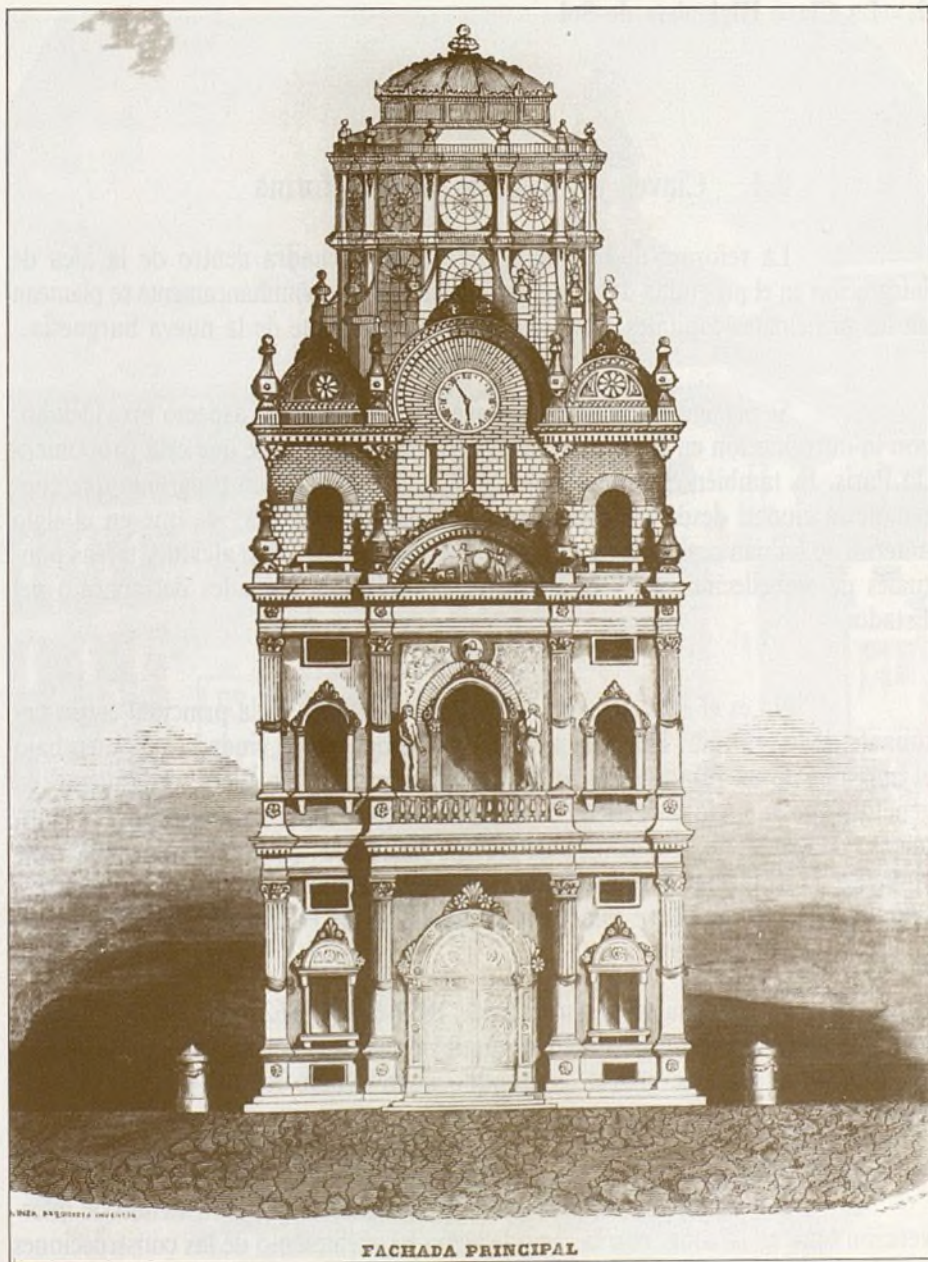
Estos primeros intentos a los que sumaríamos la propuesta de Nicolás Malo (14) y otros, no pasan de ser ejercicios o elucubraciones un tanto teóricas, sueños en voz alta de una sociedad que despierta.

### 1.5. La situación real

Mientras la situación se sigue complicando en la Puerta del Sol se inician las leves actuaciones de parcheo que intentan paliar el mal, como es la eliminación de la fuente de la Mariblanca que estorbaba al tráfico trasladada en 1848, el mismo año en que se arregla la pavimentación de la plaza, se realiza el alcantarillado, se ensanchan las aceras y se coloca una gran farola de gas en el centro de la plaza (sistema que se estrenó aquí en 1830). Todo ello «*siendo Corregidor de Madrid el excelentísimo señor Conde de Vistahermosa*» (15).

La situación deficiente de la plaza continúa y se agrava. La mayoría de las calles circundantes eran incapaces de absorber el tránsito peatonal y de vehículos. El callejón del Cofre ofrecía un deplorable aspecto mientras que la calle de Preciados era a todas luces insuficiente y las de la Montera, Alcalá, Carrera de San Jerónimo y Carretas, igualmente estrechas y tortuosas, soportaban un flujo circulatorio de gran densidad que las desbordaba.

La Puerta del Sol era punto de paso obligado (16). Los productos de consumo y abastecimiento (que en la plaza encontraban un remando de mercado), el tráfico oficial y administrativo creciente, el mercantil y de banca tam-



FACHADA PRINCIPAL

7.—Fachada principal del edificio de la Bolsa, en la propuesta de Hamal y Manby. «La ilustración Periódico Universal».



8.—Perspectiva del proyecto para la Puerta del Sol de Hamal y Mamby, realizada por Pedro Tomé. Publicado en «La Ilustración Periódico Universal», 1856.

bién en auge, y el de recreo, se tropezaban en una mal definida plaza de 5.069 metros cuadrados a la que afluían once calles de distinto régimen y encontrada dirección. Se mezclan el problema funcional y el estético. Y a Madrid le ha llegado la hora del cambio de imagen de aldea a capital.

Pero a pesar de su desorden, la Puerta del Sol sigue atrayendo. Para entonces cuenta ya con algunos de sus famosos cafés (en las tertulias liberales y en las conspiraciones políticas al uso), como el de la Victoria del famoso Lorenzini, y más tarde el de Levante. Los hospedajes también se acercan a este histórico lugar: hacia 1840 lo hace la Fonda de «La Victoria»; también «*Las Diligencias Peninsulares*» y un primer «*París*».

Este panorama refleja ese cambio revolucionario que se intuía con los comienzos de siglo. La actitud academicista y de prestigio quedará obsoleta en aras de una intención más populista en la se da entrada a una economía de medios ciudadanos: la burguesía liberal (17).

Con respecto a las demandas urbanas, estos cambios se orientan hacia la higienización, los nuevos materiales y alardes técnicos, las máquinas y, en definitiva, el advenimiento de una revolución industrial.

## 2. La Clave Higienista de Sol

### 2.1. Claves y trasfondo de la reforma

La reforma de la Puerta del Sol se encuadra dentro de la idea de integración en el programa de respuestas a la ciudad que simultáneamente se plantean en las principales capitales europeas, deseo y exponente de la nueva burguesía.

Se persigue modificar la imagen de la ciudad, su aspecto provinciano, con la introducción en el corazón de Madrid de la gran calle que está proponiendo París. Es también el momento de dotar a la capital de un programa que contemple la ciudad desde los presupuestos higienistas del XIX, ya que en el siglo anterior se habían realizado intervenciones exquisitas de **buen alcalde**, tareas puntuales de embellecimiento y respuesta a las nuevas necesidades del aparato del Estado.

No es el afán de cambio de imagen la única ni la principal causa detonante de la reforma. Hay una serie de problemas que la ciudad se plantea bajo el apremio de un rápido aumento de su demografía y un fuerte crecimiento en general, que sumado a razones de carácter político (que van desde el mantenimiento de niveles de ocupación y de trabajo hasta el asegurar el rápido desenvolvimiento de tropas en el supuesto de la revuelta callejera) hacen urgente la intervención en el punto clave que para la ciudad es la Puerta del Sol (18).

La reforma va a durar desde 1853 hasta 1862, nueve años. El ambiente se prepara con anterioridad y, como ya hemos visto, hay propuestas desde los años 30 además de proyectos grandilocuentes como los del período de José Bonaparte.

El proyecto que inicialmente era de alineación acaba siendo de intervención total en la zona, con la remodelación y saneamiento de las construcciones que la configuran. Esta voluntad de hacer ciudad rebasa incluso los límites de la plaza en un intento de continuidad, como ocurre con la calle de Preciados.

El problema arquitectónico y urbanístico se complica con sucesos po-



9.—Aspecto de la Puerta del Sol con los derribos ya iniciados. M.M. 3031, h. 1857.



10.—De izquierda a derecha, el callejón de Preciados y las calles del Carmen y Montera, tras los derribos de 1854. M.M.

11.—Aspecto del lado Sur de la Plaza, en la desembocadura de la calle de Alcalá. H. 1857, M.M. 4011. Reproducción de Kaulak, de una fotografía de Laurent.



líticos y económicos que retrasan la operación en Sol y confieren al lugar el aspecto desolador que recogen las viejas fotografías de hacia 1857. Son numerosos los proyectos presentados, aprobados, subastados, contestados... y que se quedaron en el papel. De ellos ofrecemos una nueva revisión a raíz de la documentación aparecida en el Archivo Central de Alcalá de Henares en la labor investigadora de esta publicación. Seguramente otros archivos aún sin explotar, contengan una nueva e igualmente interesante documentación que en un futuro ayude a completar este puzzle solamente equiparable al que se producía en la política del momento. Antes de centrarnos en el estudio de los múltiples y diversos proyectos, conviene comentar la coincidencia de las soluciones presentadas, al respetar como línea base el lado sur de la plaza, organizado por el edificio de Correos, Ministerio de la Gobernación desde 1847. El carácter que este edificio infundirá a la Plaza estará presente en las propuestas decimonónicas, salvo escasas excepciones. Este respeto condicionará los nuevos proyectos determinando plazas rectangulares que varían el frente norte o el juego de apertura en simicírculo. También obliga a la creación de un ámbito de seguridad su función (Ministerio de la Gobernación) y las características levantiscas de la época.

142

El sentido de la reforma en la Puerta del Sol es participativo de las operaciones clásicas del ochocientos. Así, mientras que en el siglo XVIII los proyectos se plantean como ornato de la Corte, la reforma de la Puerta del Sol surge como una operación necesaria y de utilidad pública a la que hay que sacrificar intereses particulares.

El regalo regio al pueblo de Madrid que de esta manera es partícipe de un saber de los iniciados, se convierte en la operación de la Puerta del Sol en el apremio de una necesidad que la sociedad reclama y por la que se exigen responsabilidades con la caída de algún que otro político.

Los autores de las intervenciones del siglo XVIII en temas de arquitectura, eran artistas, hombres vinculados a la Academia y en perfecta armonía con ella. La Puerta del Sol supondrá la postergación de la Academia cuyos dictámenes serán escasamente considerados y sus proyectos omitidos, quedando la responsabilidad de la reforma en manos de los ingenieros, hombres calculadores y prácticos, modernos, y en el caso de los proyectos presentados por arquitectos éstos han tenido que renunciar previamente a su «entusiasmo de artista» (19).

La reforma se realiza en dos tiempos con arquitecturas diferentes. Los preparativos también se pueden agrupar en dos momentos: el primero, hasta el paso del expediente al Ministerio de Fomento (en julio de 1857), y el segundo hasta su terminación en 1862.

La primera etapa constructiva se hace con arreglo al plan de Juan Bautista Peyronnet (aprobado por Real Orden de 28 de mayo de 1856) lo que ha inducido a diversos autores a citar a este arquitecto como el responsable de la reforma de la Puerta del Sol. Continúan las obras en las casas de la Puerta del Sol números 5, 7, 9 y 11, según el Proyecto firmado por los arquitectos Juan Pedro Ayegui, José París y Juan Bautista Peyronnet en 6 de junio de 1857, adelantándose unos días al paso del expediente al Ministerio de Fomento y a la aprobación de la ordenación definitiva. Estas primeras construcciones se sitúan en el lado Sur, el previamente consolidado desde la construcción de Marquet, y que ha establecido ya una ordenación indiscutible.

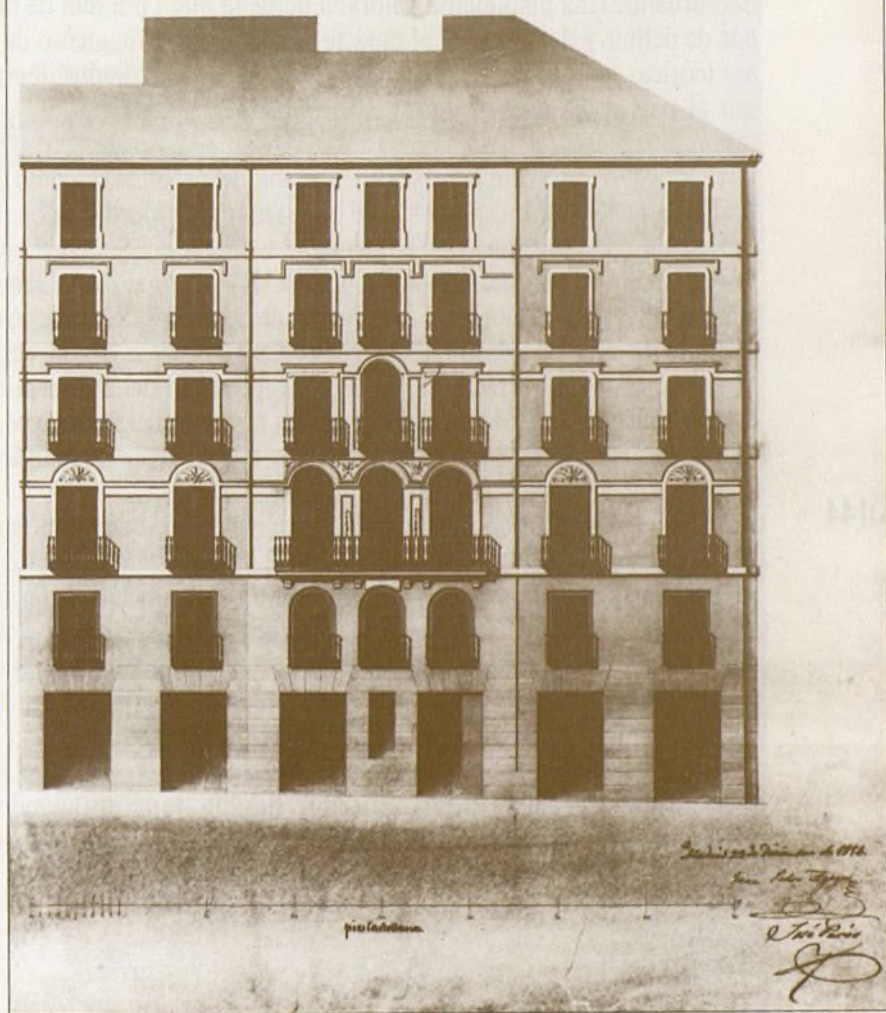
La diferencia fundamental entre estas primeras edificaciones y las que acabarán por definir la Plaza se encuentra en el modo de intervenir en el solar. Al mantenerse el loteo primitivo, la nueva subdivisión tendrá unos elementos de mucho fondo en relación a la línea de fachada. Por ejemplo, la número 4 actual, entre medianeras tiene treinta y cinco metros de profundidad y trece de fachada. En las construcciones anteriores al proyecto definitivo se mantiene el loteo irregular y diminuto frente a una intervención totalitaria de la segunda etapa que incluirá los avances en materiales y principios higienistas. Esta primera fase responde a una concepción de la manzana tradicional, frente al avance que supondrá la intervención del Valle. Al parecer se trata del único caso en que los iniciales propietarios recuperan sus solares.

## 2.2. Primera etapa: hasta julio de 1857

Los primeros Concursos se convocaron bajo la dirección del Ministerio de la Gobernación, con intervención de la Academia, Municipalidad, y la Junta Consultiva de Policía Urbana. Con ellos se inician expropiaciones, sorteos y derribos para la adjudicación de las obras, según se van aprobando los proyectos. Un derecho preferencial de tanteo beneficia a los primitivos propietarios, pero éstos no acuden al igual que otros licitadores, por lo que en reiteradas ocasiones se suspenden, antes de iniciarse, las obras. La situación se repite hasta que el expediente pasa al Ministerio de Fomento bajo pretexto de tratarse del Km. 0. La «nueva» Puerta del Sol se realizará según el proyecto de Lucio del Valle, modificación llevada a cabo por el equipo compuesto por el propio del Valle, Juan Rivera y José Morer, ingenieros que han coincidido en la obra del Canal de Isabel II.



*Fachada correspondiente a las casas numeras 9 y 11 de la Puerta del Sol.*



13.—Alzados de las casas 9 y 11 de la Puerta de Sol.  
A.C.M.E. 9086-5 plano 73.23.XII.1856. Juan Pedro Ayegui, J. Paris.

Una de las características de esta primera etapa (antes de la llegada de los ingenieros) es que las propuestas plantean la definición de la plaza apoyándose en las construcciones de carácter monumental que proponen. Se plantean edificios singulares (iglesias, catedrales, Bolsa, teatro...), estableciéndose tensiones y equilibrios entre las distintas piezas capaces de generar la cohesión del ámbito urbano. Una planimetría valorada desde la pieza puntual de arquitectura capaz de definir y dar carácter al espacio. Es también el momento de las aportaciones teóricas y utópicas, muchas veces de la mano de exiliados liberales que regresan al país en la década de los 30.

A este primer período, además de propuestas como las de Albo y Malo, ya mencionados, pertenece la alineación de Isidoro Llanos, una tímida intervención regularizadora que contempla la Puerta del Sol en el eje Sol-Plaza de Isabel II, Sol-Puerta de Alcalá. La Puerta del Sol final de un recorrido. La primera propuesta —Puerta del Sol-Puerta de Alcalá— de abril, insinúa una leve apertura en arco, descentrado del eje de Correos en la confluencia de las calles Montera, Carmen y Preciados. El segundo proyecto del 2 de septiembre de 1835 (21) se limita a ganar algunos metros en las fachadas del lado norte, con un ligero retranqueo en la línea de fachada, para la consecución de un espacio más regular.

144

También de 1853 es el proyecto anónimo que va dirigido «Al Conde de San Luis», Ministro de la Gobernación (22) aquel año. De este proyecto interesa destacar la colocación en el centro de un monumento dedicado a Isabel II, así como la introducción en planta baja de una galería de hierro y cristal unificando esta planta con el entresuelo y dando una continuidad a la Plaza interrumpida por el ritmo y afluencia de sus calles a la vez que refuerza su carácter comercial.

Esta perspectiva explica la Puerta del Sol «*tal cual será*» y, claro está, no fue. En planta el proyecto abre su lado norte insinuando la curva que en la propuesta definitiva se realizará. La Casa de Correos (así se la cita en el plano) está desplazada del eje que, en este caso, se reserva para el momento isabelino.

El 24 de febrero de 1854 comienzan las obras de demolición de la iglesia del Buen Suceso. Estos derribos afectan a la cuarta parte de los solares propiedad del Patronato del Buen Suceso, que incluyen además de la iglesia, el hospital y varias residencias. A pesar de que en algunos proyectos ya presentados para la reforma de la Puerta del Sol se dispone de este lugar para ubicar teatro y Bolsa o magnífica iglesia, los ex-dueños hacen sus planes para edificar en el resto que les queda su nueva iglesia del Buen Suceso (23), idea que mantendrán

hasta la expropiación definitiva el 18 de junio de 1861. El 11 de enero de 1855 la reina había nombrado una comisión para que estudiase el asunto del Buen Suceso conciliando ideas piadosas y benéficas con lo que «*reclame el ornato público y la opinión, que está en expectativa de lo que se proyecta y trata de llevar a ejecución en el sitio más importante de esta Corte*» (24). Esta Comisión dictamina el 14 de julio de 1855 la conveniencia de que se desistiese de reconstruir el Buen Suceso en un espacio tan reducido como el que quedaba, proponiendo la construcción de un edificio que en su interior contuviera una capilla y habitaciones para los empleados. Una Real Orden (de 27 de octubre de 1855) dispone que el arquitecto Mayor del Palacio levante el plano, y una vez hecho y aprobado dieron comienzo las obras, según la tira de cuerdas realizada por el arquitecto Juan Baustista Peyronnet, encargado de la ejecución del plano de las obras de la Puerta del Sol (Aprobado por R.O. de 23 de marzo de 1856), y que realiza en mayo de 1856 con la ayuda del también arquitecto Juan Pedro Ayegui. A finales de año se suspenden los trabajos, por variación en los planes de la Puerta del Sol. Este parón afecta a la construcción de la iglesia hasta que en 1858 se encarga a Anibal Alvarez la redacción de un nuevo proyecto reducido que tendría fachada a la Puerta del Sol, calles de Alcalá y Carrera de San Jerónimo, incluyéndose en el terreno el hospital con sus dependencias. Este proyecto, del que se conserva un esquema en los archivos de Palacio (25) no prosperó y se encargó un tercer proyecto con el mismo programa al arquitecto de Palacio José Segundo de Lema. Este último trabajo fue remitido para su estudio al Ministerio de Fomento y de ahí a la Real Academia, que entre un informe en el que tras aceptar una serie de planteamientos, en su globalidad se desecha, quedando definitivamente la Puerta del Sol sin iglesia del Buen Suceso.

De octubre de 1853 es la propuesta que presentó Pedro Gómez por la Junta Consultiva de Policía Urbana. Planteaba una gran apertura en arco lo que suponía una tremenda expropiación. El eje menor se organizaba en la fachada del edificio de Marquet, y, por supuesto, desaparecía el Buen Suceso. Tampoco prosperó este proyecto aunque fue informado favorablemente y aprobado por decreto de 15 de febrero de 1854 (26). Tras un plazo de reclamaciones, y discusión, se fue demorando hasta el parón de la revolución de julio, y con ella su olvido definitivo.

En principio las obras de la Puerta del Sol eran un «Proyecto de Ensanche, alineación y ornato» (R.O. de 22 de abril de 1854). Las protestas de los dueños de casas y comercios de la zona quienes se sentían amparados frente a la expropiación forzosa por una ley anterior de la Regencia de María Cristina, habían detenido en una primera ocasión los derribos (27). Pero no por mucho



14.—Durante tanto las obras (primeros derribos en 1854, últimas construcciones, 1862), que en este estado de deterioro, con las medianerías utilizadas como soporte publicitario, se consolida. M.M.

tiempo, ya que enterado del obstáculo procede el gobierno a la declaración solemne de Utilidad Pública y Necesidad Urgente y dan comienzo los derribos (28).

Después de la Vicalvarada el aspecto de la Puerta del Sol (29) alcanza su momento más desolador. Las Cortes Constituyentes ratifican nuevamente la Ley (el 21 de julio de 1855) de Necesidad de las obras en la Puerta del Sol.

Estos momentos dudosos en la política no interrumpen la presentación de soluciones para la Puerta del Sol (30). Fernando Hamal y Eduardo Oliver Manby presentan una propuesta de plaza rectangular sobre la base de la fachada de Correos, colocando en el solar del Buen Suceso un edificio para la Bolsa, con una réplica en el extremo opuesto. Se incluye, además de la Bolsa, el Tribunal y la Junta de Comercio. Como ornato y regalo a la plaza colocan dos fuentes en el centro. Plantas y alzados pertenecen a Juan de Madrazo y Aureliano Varona (este último arquitecto del Ministerio de la Gobernación). Otros alzados corresponden a Domingo Inza. Hamal y Manby proponen *«sea suprimida la curva que en aquél se daba a la parte Norte de la plaza. La empresa respetaría esa curva si pudiera darle la misma dirección a la parte Sur, formando así un óvalo perfecto, pero no pudiendo hacer esto, por hallarse enfrente el hermoso y sólido edificio del Ministerio de Gobernación debe renunciarse al proyecto primitivo de la parte Norte que además de no producir buena armonía ni gusto, acarrearía mayores gastos por las muchas expropiaciones a que daría lugar»*. Nuevamente el edificio de Correos condiciona un trazado para la Plaza.

Este proyecto redactado el 19 de junio de 1855 pasa el 20 de agosto a la Comisión de Ornato de la Academia quien dictamina que *«presenten un carácter más grave y que el sistema adoptado para su ornamentación estuviere más en armonía con el país y con los de su época»*. Sigue preocupando la estética de la época.

También patrocinado por Hamal y Manby se presentó el proyecto de Pedro Tomé que llegó a ser elegido arquitecto-director de las obras auxiliado por Juan de Madrazo, Aureliano Varona, Domingo Inza y Federico Incenga (31).

Cuando al parecer todo está dispuesto para acometer las obras, se sacaron a subasta el 30 de octubre y no se celebró por falta de licitadores. Se abre un nuevo período de reflexión y se presentan otra serie de proyectos que vuelven a retrasar la reforma. Así encontramos nuevas propuestas que siguieron la misma suerte que las anteriores. En noviembre de 1855 se abre un nuevo concurso y otros ellos se presentan: José Antonio Font, con un proyecto firmado

por el arquitecto José de Acebo que, aunque inicialmente fue recomendado por las comisiones de policía, se deja al final a la resolución por su más pronta ejecución. Tampoco triunfa la propuesta de Juan Sala y Sivilla, excluida por carecer de la firma de un arquitecto, como en el caso del proyecto que presenta el Marqués de Asserato, que iba firmado por el ingeniero civil Arnaldo de Morichón o el que también presenta, sin arquitecto, Eugenio Pascual Hidalgo y compañía (32).

El de Carlos Bosch y Romaña será eliminado por resultar superficial y poco elaborado.

En este caso, la Academia dictamina sobre el futuro de las propuestas si bien rechaza el ocuparse de las condiciones económicas de cada proyecto, así como exigir la firma del arquitecto en la propuesta.

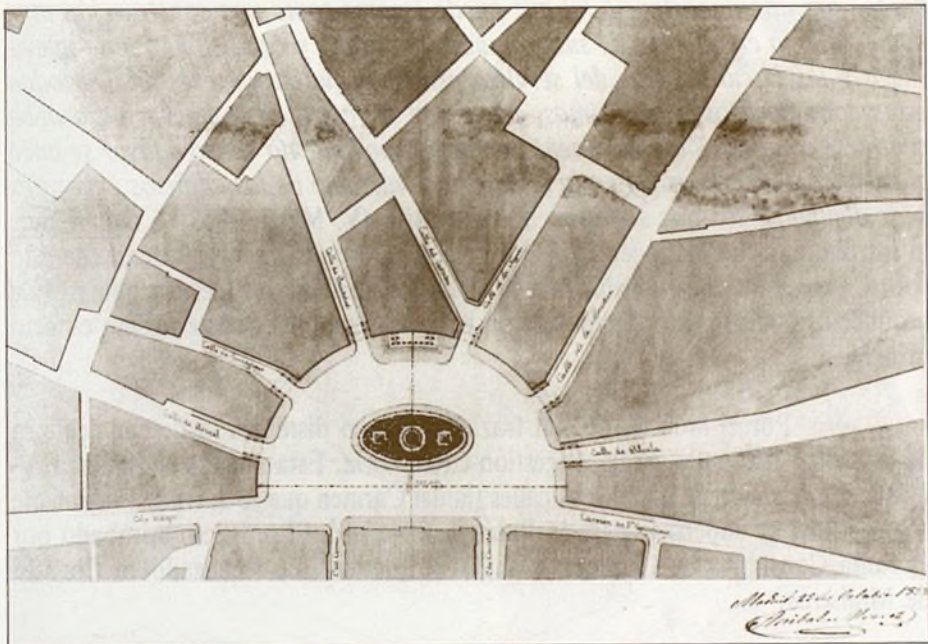
Aunque inicialmente se aprueba el proyecto de Font, quien prolongaba la reforma a las calles afluentes hasta la plaza de la Cebada, el 30 de octubre salen a subasta las obras que, como en anteriores ocasiones, no se celebra por falta de licitadores.

Firmado el 20 de octubre de 1855, por Juan Pedro Ayegui, arquitecto Municipal, hay un «*Plano General de la Puerta del Sol con las alineaciones de plazas y calles que la rodean, según los acuerdos del Excmo. Ayuntamiento y las observaciones del Excmo. Sr. D. Julián Huelves, Ministro de la Gobernación y de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*». Se trata de un proyecto de plaza rectangular que, para centrar el Ministerio de la Gobernación a la calle de Preciados, potenciando un eje menor, retranquea hasta casi eliminar la manzana 386, entre las calles Arenal y Mayor, mientras que propone ex-novo una manzana cuadrangular y exenta entre las calles de Alcalá y San Jerónimo. Una vez más, tampoco prospera este proyecto.

En enero del año siguiente se constituye una nueva Comisión dentro del Ministerio de la Gobernación a la que se remite todo el expediente. De esta Comisión surge un nuevo proyecto de plaza rectangular que resulta insuficiente, ya que el aumento de la superficie para el Plaza es mínimo (resultaría ésta de 6.030 m<sup>2</sup>).

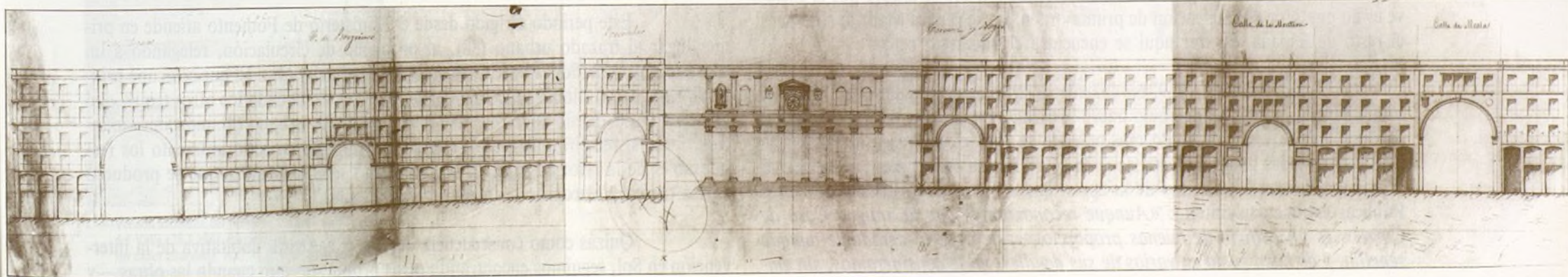
En este estado de complicación y desorden, se encarga directamente (sin concurso ni objeciones) un nuevo proyecto a Juan Bautista Peyronet, en la pretensión de ser ya el definitivo y así hubiera ocurrido de no ser por la interferencia de hechos políticos de gravedad. El encargo a Peyronnet se realiza en enero de 1856 y para marzo el arquitecto lo tiene ya ultimado (33). El 23 de ese





15.—Proyecto firmado por el arquitecto Anibal Alvarez el 25 de octubre de 1858. A.C.M.E. plano n.º 328.

16.—Alzado anónimo (se corresponde con el proyecto de A. Alvarez de 25.X.1858). A.C.M.E. plano n.º 357.



mismo mes se aprueba y el 28 de mayo se manda ejecutar... y se hacen conforme a esta ordenación los edificios que completan la alineación del lado Sur, esta vez hacia la Carrera de San Jerónimo, según los planos de Ayegui, París y el propio Peyronnet.

Peyronnet proponía una Plaza rectangular regular, con el edificio de Gobernación en el centro de eje menor, para lo cual se prolongaba hacia la Plaza la manzana situada entre la calle Alcalá (que en sus planos se denomina «*del Duque de la Victoria*») y la Carrera de San Jerónimo. Se retranquea la manzana opuesta (la n.º 386, entre Arenal y Mayor) manteniéndose el callejón de la Duda. En el lado Norte, se abren tres grandes calles, potenciándose la central, Preciados, frente a Gobernación y forzándose el trazado de Peregrinos y Carmen, para que desemboque de modo recto en la Plaza, produciendo una fuerte intervención en el tejido urbano con estos grandes ejes. Por el lado Sur, se ordena la acera que es prolongación de la del Ministerio, en la manzana 207, con unas nuevas construcciones, que si se realizan de acuerdo a este Plan (34).

Estas nuevas casas, las n.º 5, 7, 9 y 11 modernos de la Puerta del Sol, están proyectadas en diciembre de ese año por Juan Pedro Ayegui y José París. Plantean una fachada ordenada y una estratificación en altura.

148

### 2.3. La Intervención de los Ingenieros

En la etapa moderada del Ministerio de Narváez, se considera la reforma como asunto competente a Obras Públicas, y el complicado expediente de la Puerta del Sol abandona los despachos del Ministerio de la Gobernación para instalarse en los del Ministerio de Fomento (35). Para ello se arguye que el enclave es un punto de comunicación de primer orden, no sólo para Madrid, sino para el resto de España, ya que aquí se encuentra el kilómetro cero.

Entre 1857 y 1859, los ingenieros del Canal de Isabel II, Lucio del Valle, Rivera y Morer redactan un nuevo proyecto. En él se abandona la centralidad de Correos y, de un modo más práctico se lleva el centro de la Plaza a la confluencia de las líneas más densas de circulación. En este sentido, se encuentra la opinión de otros ingenieros de la época que a través de la Revista de Obras Públicas exponen su criterio: «*Aunque reconozcamos que la antigua Casa de Correos es un edificio de buenas proporciones, de aspecto agradable aunque sencillo, y de buen gusto en varios de sus detalles, no le consideramos, sin em-*

*bargo, con una importancia tal que pueda tenerse como una construcción monumental a la cual hayan de subordinarse el trazado y condiciones de la nueva Plaza y las circunstancias del servicio principal que ha de prestar. De todas estas consideraciones deducimos, pues, que la figura de la nueva plaza debe centrarse con relación a las líneas del mayor movimiento en cuyo favor se hace el ensanche, no con arreglo a la situación de ninguno de los edificios existentes o de alguno de los que se hayan de construir»* (V. Martí, 1859). Como vemos la introducción de los ingenieros aporta a la intervención en la ciudad, de esta época, una visión más normativa a la que se subordinan las piezas singulares de arquitectura que en otro tiempo fueron hito ordenadores de este mismo espacio urbano.

Por el lado Norte, un trazado en arco distancia la desembocadura de las calles, aliviando así la congestión circulatoria. Esta medida se refuerza suprimiendo la salida de una de sus calles (la del Carmen que se desvía). Finalmente se propone una superficie para la Plaza de 9846 m<sup>2</sup>. El proyecto aprobado por la Junta Consultiva de Caminos, Canales y Puertos, fue rechazado en Consejo de Ministros.

A la vista de la falta de operatividad de anteriores actuaciones (36), el 28 de junio de 1857, se crea un Consejo para la gestión de la reforma de la Puerta del Sol, nombrando director a Lucio del Valle y ayudante 1.º al arquitecto Antonio Ruiz de Salces. Desde este momento y hasta el final, la reforma va a estar controlada por este ingeniero que había trabajado en la construcción del Canal de Isabel II.

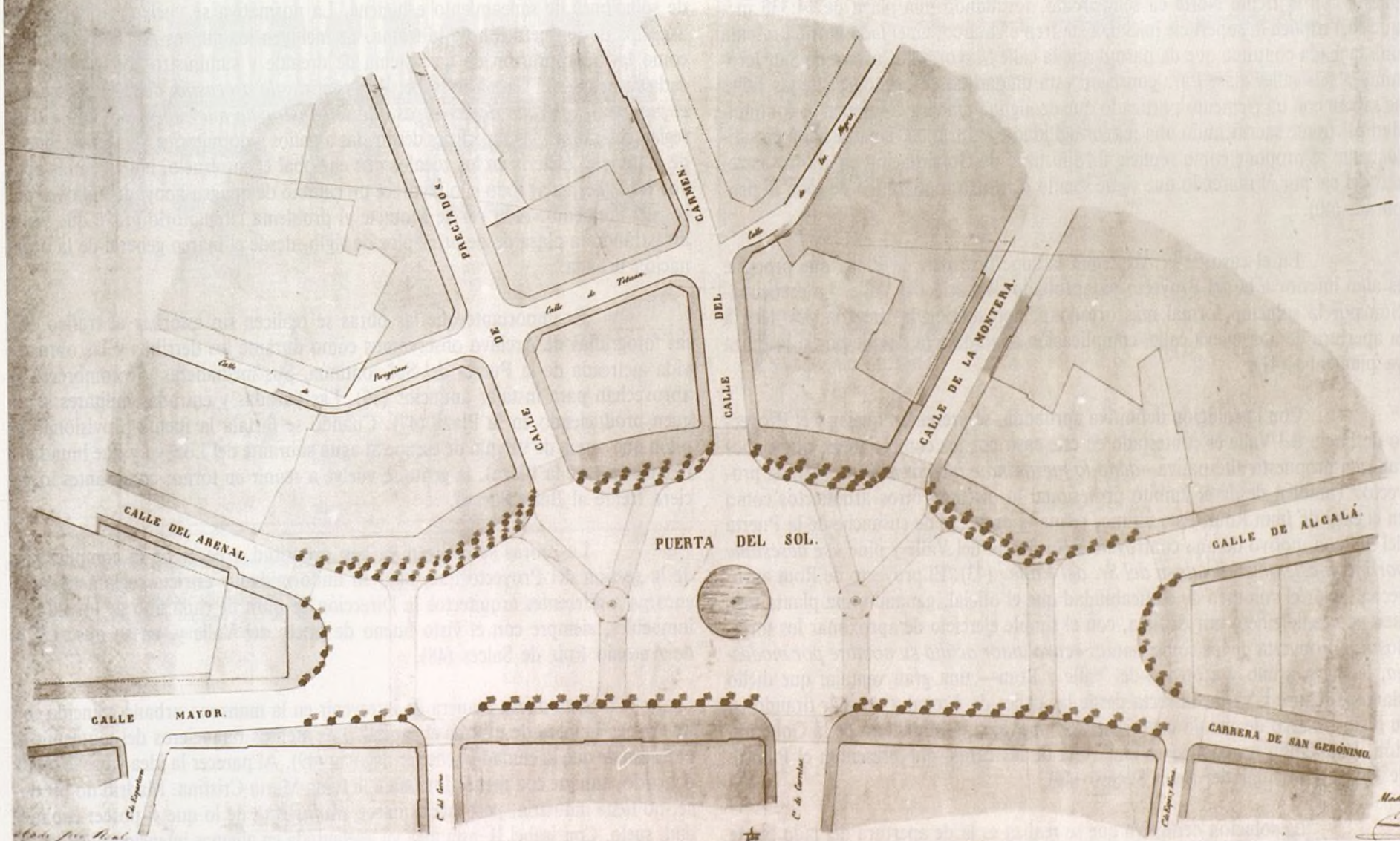
Mientras se define y retoca el que será proyecto definitivo que adoptará finalmente la solución del frente norte en arco, se concluyen los derribos (en agosto de 1858) y se colocan aceras y faroles (37).

Este período dirigido desde el Ministerio de Fomento atiende en primer lugar al trazado urbano (38), al problema de circulación, relegando a un segundo lugar cuestiones estéticas formales e institucionales. El que se ocupe principalmente de cuestiones prácticas, no supone que desatienda los otros temas. Así por ejemplo, el diseño de los elementos de mobiliario urbano (iluminación, anuncios, fuentes) recibirán un trato preferencial, estando en todo momento los responsables de la reforma al tanto de las ofertas más avanzadas que se producen en las capitales europeas de mayor tradición (39).

Quizás como consecuencia de esta trayectoria dubitativa de la intervención en Sol, seguimos encontrando otras propuestas aun cuando las obras —y

# OBRAS DE LA PUERTA DEL SOL.

*Pavimento de la Plaza y de sus calles afluentes.*



17.—Versión arbolada del proyecto definitivo de Lucio del Valle. 28.I.1861 (pavimento de la plaza y de sus calles afluentes). A.C.M.E. 9091-4, plano 153. Aprobado por R.O. de 3.IV.1861.

esta vez sí, definitivas— ya han comenzado. En el caso del proyecto de Juan Reus, del segundo que presenta la Junta Consultiva de Policía Urbana o del que presenta la Academia.

Anibal Alvarez, por la Junta consultiva presenta una exagerada propuesta con la frente Norte en semicírculo, resultando una plaza de 14.338 m<sup>2</sup>, que casi triplica la superficie inicial. Este frente en arco, en el lado Norte presenta una fachada continua que da paso desde la calle Mayor a la Carrera de San Jerónimo a seis calles más. Para conseguir esta unidad las embocaduras de las calles se salvan con un elemento porticado que de alguna manera consiguen la continuidad del frente sacrificando una mayor agilidad en el tráfico. Una fachada grandilocuente se propone como réplica al Ministerio de Gobernación en el otro extremo del eje por él marcado que sigue siendo el centro topográfico de toda la propuesta (40).

En el caso de la Academia la superficie para la Plaza que propone es algo inferior a la del Proyecto ya aprobado de Lucio del Valle. La preocupación por la solución formal más ortodoxa, apoyada en la simetría, les lleva a la apertura de una nueva calle, complicación añadida a la de que por sí la Plaza ya planteaba (41).

150

Con la solución definitiva aprobada, se presentan quejas y el Proyecto de Lucio del Valle es contestado en este caso por los comerciantes, que elaboran una propuesta alternativa «*dado lo mezquino e inconveniente*» (42) del proyecto. También desde el ámbito profesional lo discuten otros arquitectos como en el caso de Juan Rom. Este último, refuta el proyecto de ensanche de la Puerta del Sol con motivo de una controversia con Lucio del Valle y pide «*se desestime por incompetente el dictamen del Sr. del Valle*» (43). El proyecto de Rom aprovecha mejor el volumen de edificabilidad que el oficial, ganando una planta más (seis en vez de cinco) por edificio, con el simple ejercicio de aproximar los forjados. La propuesta de los comerciantes «*cuyo autor oculta su nombre por modestia*, les lleva a uno y a otro —del Valle y Rom— una gran ventaja: que dicho plano se reduce a variar la recta desde las calles de Arenal y Alcalá, tirando en su lugar un arco de círculo cuyo centro se apoya en el Ministerio de la Gobernación, levantando un edificio en cada una de las caras, que presentan el Palacio de Oñate y el solar del Buen Suceso (44).

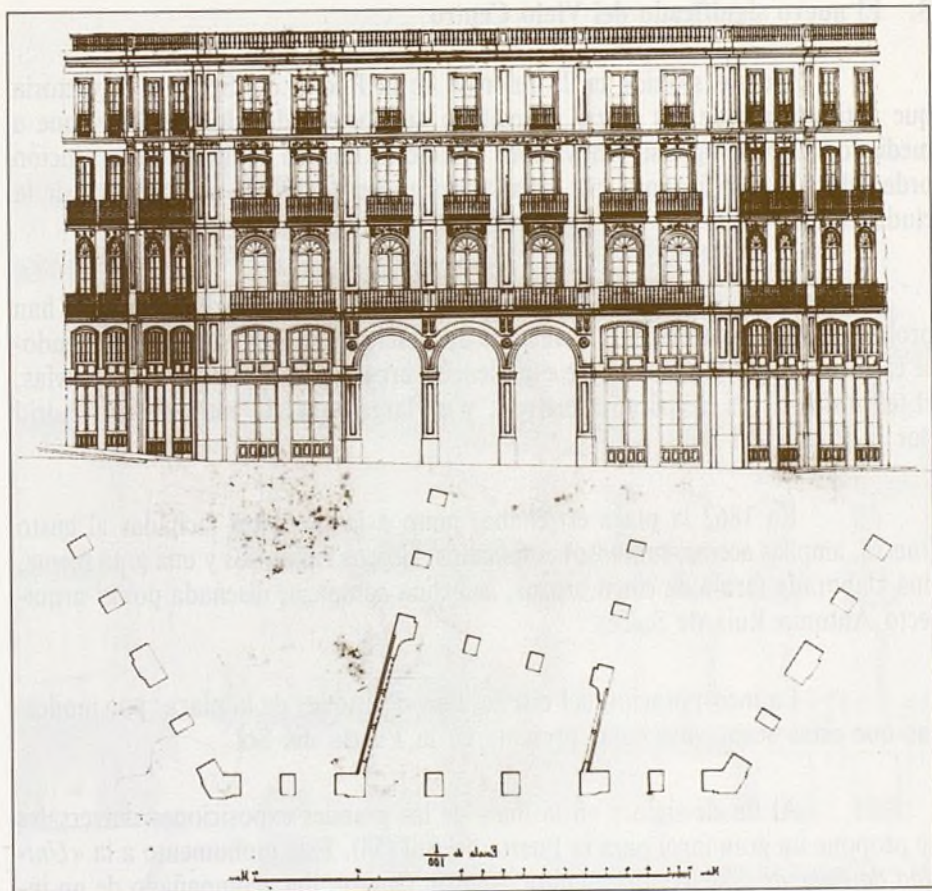
La solución definitiva que se realiza es la de apertura del lado Norte en arco tendido suave. Desaparecen las calles de la Duda, Zarza, y el callejón de Cofreros. Se incluyen elementos diseñados para reforzar el carácter estancial que se le quiere dar a la plaza, incluso se llega a estudiar la posibilidad de incor-

porar arbolado. Las nuevas construcciones, no se limitan a formar un telón de soporte para el espacio de la Plaza, sino que suponen una profunda intervención en el tejido urbano y residencial con la incorporación de las más avanzadas medidas —higienistas— del momento. Las nuevas construcciones variaran el aspecto del caserío junto con la mejora de la calidad de los materiales y la integración de soluciones de saneamiento e higiene. La normativa se vuelve estricta en los aspectos de regeneración de la trama. Se incluyen los nuevos adelantos técnicos como la incorporación de un sistema de drenaje y suministro con depósito en cada casa, pues el Canal de Isabel II permitirá «*la ascensión de las aguas hasta el punto más elevado de las casas que se construyan nuevamente*». Salubridad, reglamentación en las superficies destinadas a patios y dormitorios, escaleras, control de materiales (sillería en los zócalos que engloba el entresuelo, hierro en los apoyos verticales, etc.) todo ello favorece un cambio de imagen apoyado en los avances del momento. A la vez se acomete el problema circulatorio grave que venía arrastrando la plaza desde principios de siglo, desde el marco general de la ordenación urbana.

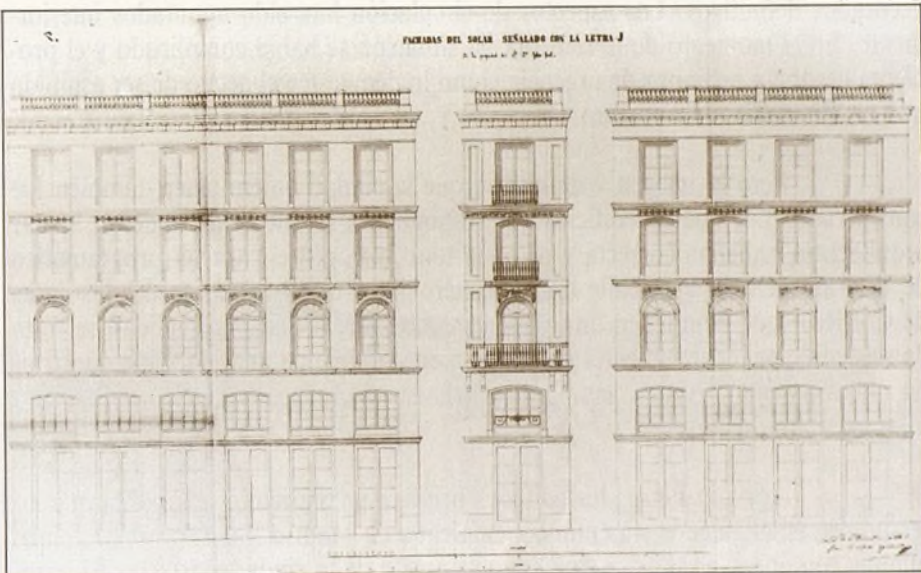
Es importante que las obras se realicen sin estorbar al tráfico. En las fotografías de Archivo observamos cómo durante los derribos y las obras la vida ajetreada de la Puerta del Sol continúa. Sus medianeras y escombreras se aprovechan para instalar anuncios (46). Las paradas y entradas militares se siguen produciendo en la Plaza (47). Cuando se instala la fuente provisional (el pilón que servía de válvula de escape al agua sobrante del Lozoya y que inundaba frecuentemente la Plaza), la gente se vuelve a reunir en torno, como antes lo hiciera frente al Buen Suceso.

Las obras se realizan ya con prontitud a pesar de la complicación de la gestión del Proyecto que, bajo su uniformidad y estricta reglamentación, encarga a diferentes arquitectos la Dirección de obra de cada uno de los nuevos inmuebles, siempre con el visto bueno de Lucio del Valle y, en su ausencia el de Antonio Ruiz de Salces (48).

Esta nueva manera de intervenir en la manzana urbana coincide con una nueva manera de utilizar el capital. Los atentos financieros del momento se percatan de que la ciudad puede ser negocio (49). Al parecer la idea ya se le había ocurrido, aunque con menor fortuna a la reina María Cristina. Madrid no produce, no tiene industria, pero puede hacer «*industria*» de lo que sí posee: capitalidad, suelo. Con Isabel II, esta idea ya adelantada en algunas intenciones del XVIII, se pone en marcha. La nueva Puerta del Sol, responde tanto a las necesidades del tráfico y de circulación que plantea la ciudad del momento como a la nueva imagen que está reclamando la burguesía e incluso la propia reina deseosa de



18.—Propuesta de fachada para el lado Norte de la plaza, de 15.IV.1858, para el proyecto rectangular de Lucio del Valle. El lenguaje utilizado en los alzados es el mismo que se empleará en la solución definitiva, con el lado curvo. A.C.M.E. plano n.º 315.



19.—Alzado para las nuevas construcciones en las calles Carmen c/v Tetuán. Juan Bautista Peironnet. La uniformidad de la reforma se extiende al resto de la ciudad. A.C.M.E. 9091-1.

decorados definitivos. Los aspectos de circulación han sido apuntados interiormente. En el momento de la reforma, la situación se había complicado y el problema llegaba a extremos de urgencia como lo demuestra el hecho de ser asumido por el Ministerio de Fomento.

Pero la imagen y definición que la ciudad quiere tener, también fue considerado. Los nuevos edificios que responden a lo que se ha dado en llamar arquitectura isabelina correcta y de buen tono, recogen el carácter programático de la gran fachada a la calle (50). Primero fue Correos. Más tarde, las casas de Cordero (que mantienen una unidad al exterior, cuando en realidad se trata de seis edificios independientes en perfecto ensamblaje de una manzana construida unitariamente). Ahora, las nuevas fachadas de Lucio del Valle, confiadas a diferentes arquitectos.

Hacia la Plaza, los edificios brindan un aspecto cosmopolita que interrumpen el lenguaje hasta entonces empleado en Madrid. Su disposición, cinco plantas con ático, acepta y se adapta a la escala de la ciudad existente. El basamento unifica planta baja y entresuelo con un lenguaje tomado del programa comercial. Las ventanas están alineadas en ritmos verticales pero el resultado final de una organización horizontal en fachada. La utilización de esta fachada «*por metros*», que proporciona un aspecto dilatado y continuo, se distancia de lo edificado hasta el momento en la ciudad, donde se potenciaba lo singular y la calle surgía por adición de los distintos elementos o accidentes. Existe ya una ordenación planificadora, una pauta, a la que se someten las grandes piezas y los pequeños elementos singulares.

Con la reforma de Sol, se pone de manifiesto una operación puntual de apertura de espacios en el tejido edilicio existente en perfecta armonía a la escala de la ciudad, con la recuperación de un barrio desde los presupuestos modernos e higienistas. No son muy frecuentes las intervenciones realizadas en España de este tipo. Se prefiere la solución del ensanche, con la creación de la ciudad ex-novo. Y eso mismo ocurre en Madrid, casi coincidiendo cronológicamente con la reforma de Sol, de la mano de otro arquitecto también ingeniero, Carlos María de Castro (52).

### 3. El nuevo significado del Viejo Centro

Hemos seguido en la reforma de la Puerta del Sol una trayectoria que anticipa una de sus piezas (el edificio de Correos del siglo XVIII) y que a mediados del XIX logra su renovación, cambio de imagen definitiva, intervención ordenadora y dignificadora que intenta trascender a ámbitos más amplios de la ciudad (53).

Desde entonces la Puerta del Sol ha sido la avanzadilla donde se han propuesto las más atrevidas y novedosas aportaciones de la técnica, convirtiéndose en un auténtico laboratorio de experiencias urbanas: la luz de gas, los tranvías, el telégrafo, la luz eléctrica, el metro... y un largo etcétera, entraron en Madrid por la Puerta del Sol.

En 1862 la plaza estrenaba, junto a las potentes fachadas al gusto francés, amplias aceras, suntuosos entoldados, kioscos luminosos y una gran fuente, una elaborada farola de cinco brazos, isabelina compleja, diseñada por el arquitecto Antonio Ruiz de Salces.

La incorporación del diseño a las decisiones de la plaza, por modestas que estas sean, va a estar presente en la Puerta del Sol.

Al fin de siglo y en la línea de las grandes exposiciones universales se propone un gran farol para la Puerta del Sol (54). Este monumento a la «*Unidad de Fuerzas Físicas*» del escultor Agustín Querol, iba acompañado de un ingenio mecánico, el sistema de candelabro hidroeléctrico del ingeniero belga Dulait y se presenta en el concurso para sustituir la fuente... pero al final no se realizó.

En 1905 se proponen dos farolas monumentales de veintidós metros de altura (55) y al año siguiente una farola evacuadora de nueve brazos que incorpora una marquesina helicoidal, integrando en una sola forma un uso pluri-funcional (56). La propuesta de los arquitectos Mauricio Jalvo y Joaquín Plá supone un gran esfuerzo en la representación para un tema de menos importancia, demostrando así que para proyectar en arquitectura, aunque se trate de una pequeña pieza, hay que tener en cuenta el conjunto espacial sobre el que se actúa.

En otro orden de cosas y volviendo a las propuestas generales de reforma urbana de la Puerta del Sol, podemos destacar el proyecto presentado por Luis Pérez (57), de «*reforma de la Puerta del Sol*» que se remite al Ayuntamiento en 1862, cuando las obras del proyecto de Lucio del Valle ya han finalizado.



20.—La Puerta del Sol en 1862. Aspecto de la plaza recién terminadas las obras. Foto de Laurent.



Se trata de una opinión «*particular*» sin otro cometido que el de ilustrar a todo aquél que le pudiese interesar. Este proyecto está lleno de referencias a experiencias urbanas de otras ciudades europeas, todas ellas modélicas, con algún detalle que conecta con la Puerta del sol. Roma, París, Bologna, Mulhouse... son las referencias que este proyecto propone para una hipotética reforma de la Puerta del Sol, con grandes ejes, pasajes, ruptura de la trama, etc.

La propuesta de Pérez acentúa el carácter radial de la Puerta del Sol con la definición de un entramado de calles. El tratamiento de gran manzana, susceptible de ser trasladado al resto de la ciudad en un intento de racionalización de ésta; los problemas higienistas y los circuitos de circulaciones, la introducción de mercados y calles comerciales dan un carácter singular a esta propuesta ensoñadora, a caballo entre la tradición grandilocuente y barroca y la definición más pragmática que la ciudad moderna del XIX requiere.

Según avanza el siglo, la Puerta del Sol sigue siendo escenario preferido para acontecimientos políticos, lúdicos o representativos. Sublevaciones, festejos populares o de contiendas militares, la Primera República... alternan con el tranvía y su polémica con el ripper, los comentarios halagüeños de Edmundo d'Amicis, los cafés, el alumbrado eléctrico, el primer anuncio-reclamo, bodas reales, el teléfono, el automóvil, el paso del tranvía de mulas al eléctrico, el primer asfalto... en una plaza que se ha definido a mediados del siglo, marcándole un carácter que aún permanece. Y el siglo XX entrará en la Puerta del Sol ofreciendo sus propuestas que en otros lugares de la ciudad también planteará, quizás con mayor fortuna.

154

Relación de Archivos consultados:

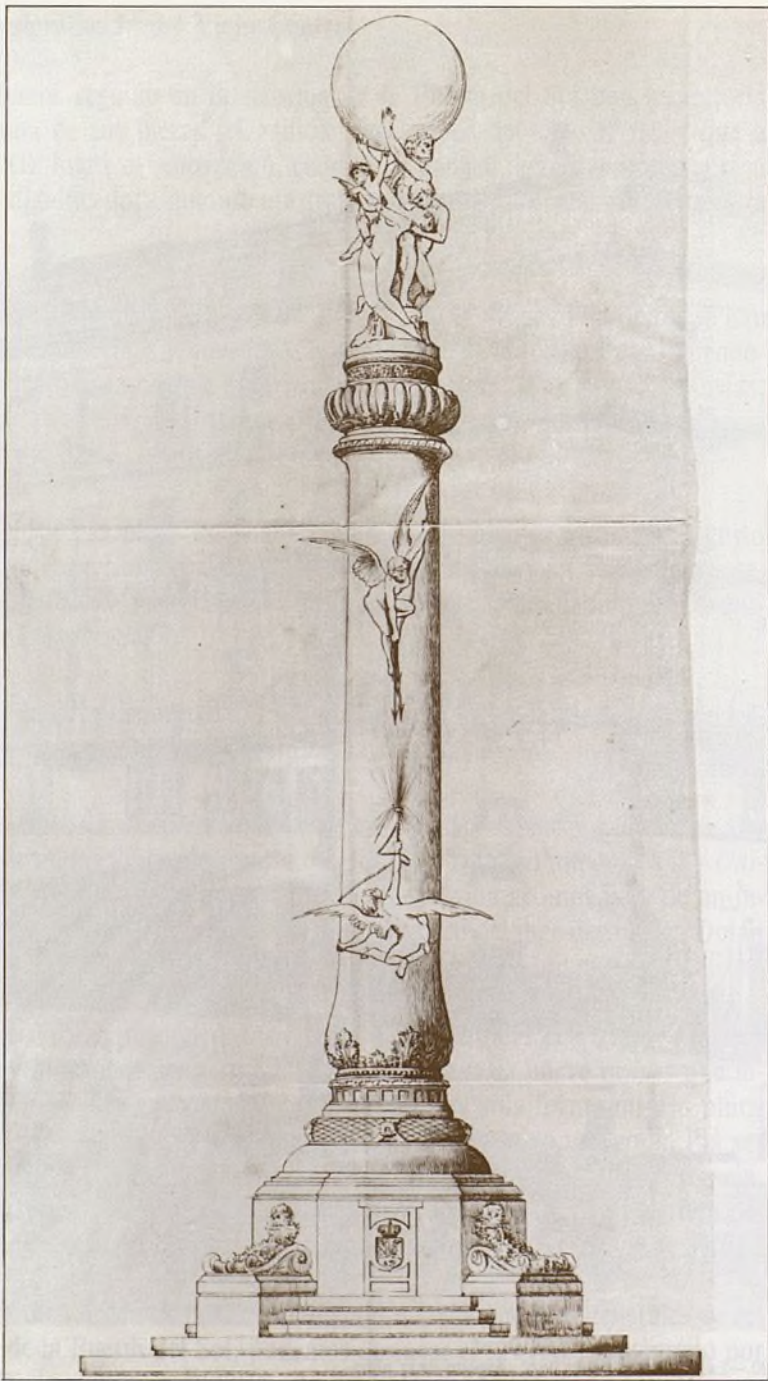
— A.S.A.—Archivo Secretaría Ayuntamiento.

— A.G.A./E.y.C.—Archivo General de la Administración, Sección de Educación y Ciencia.

— A.G.P.—Archivo General del Palacio Real.

— M.M.—Museo Municipal de Madrid.

En el presente trabajo hemos aportado parte de la documentación inédita que se encontraba en el Archivo de la Administración de Alcalá de Henares, gracias a la labor de investigación realizada por Fuensanta Muro y Pilar Rivas que, en el presente trabajo, se han ocupado del estudio de la Puerta del Sol en el siglo XX.



21.—Proyecto de Farola monumental para la Puerta del Sol. Agustín Querol. 1894. A.S.A. 13-98-13.

# PROYECTO DE DOS FAROLAS MONUMENTALES

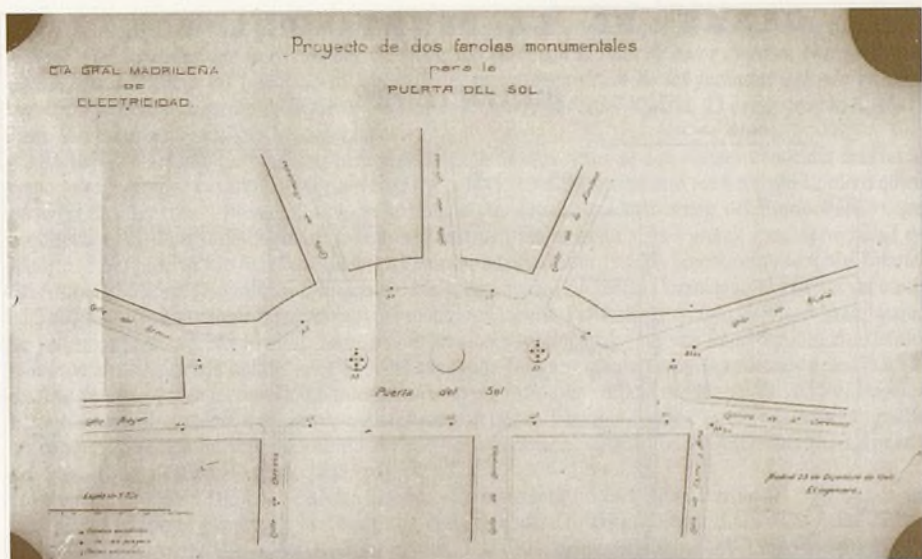
para la

## PUERTA DEL SOL



8 Arcos de llama de 20 amp<sup>2</sup> y 4.500bt = 36.000bt  
Altura de las farolas, 22,00 mts.  
" hasta los arcos 18,00 "





22.—Plano de situación de las dos farolas de 22 mts.  
A.S.A. 0'59-21-3. 23.XII.1905.

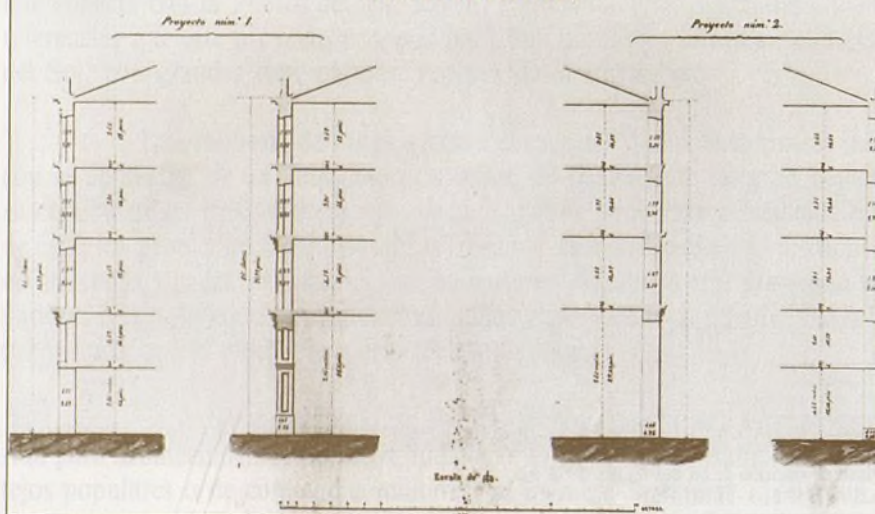


23.—Proyecto de dos farolas monumentales para la Puer-  
ta del Sol. 1905. A.S.A. 0'39-2-8.

24.—Mecanismo (de J. Dulait) para iluminar la farola  
de Querol. A.S.A. 13.98.13.

# OBRAS DE LA PUERTA DEL SOL.

## ALTURAS DE LOS PISOS.

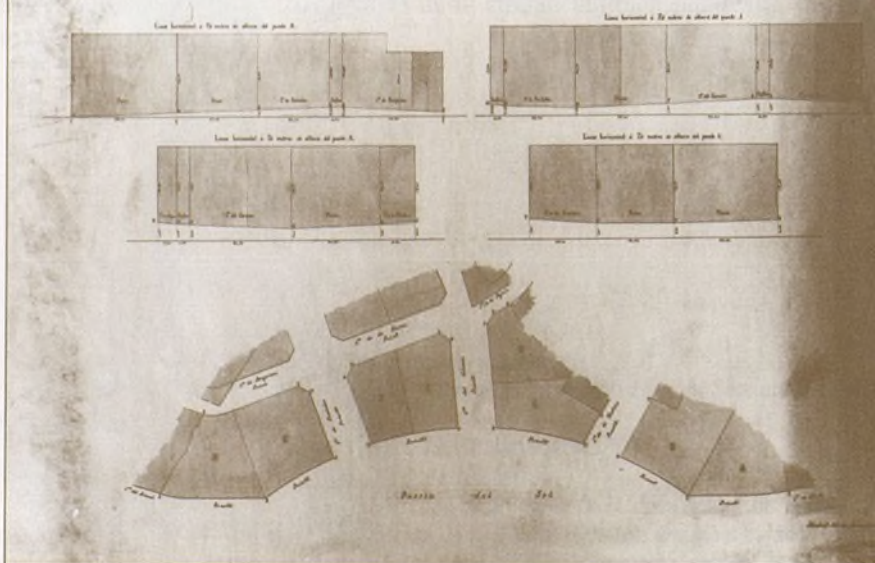


25.—Alturas de pisos. A.C.M.E. plano 346.

156

# OBRAS DE LA PUERTA DEL SOL.

PLANO QUE MANIFIESTA LAS ALTURAS GENERALES DE LAS FACHADAS DE LAS CASAS QUE SE VAN DE CONSTRUIR EN LOS SOLARES ARCEHEN.

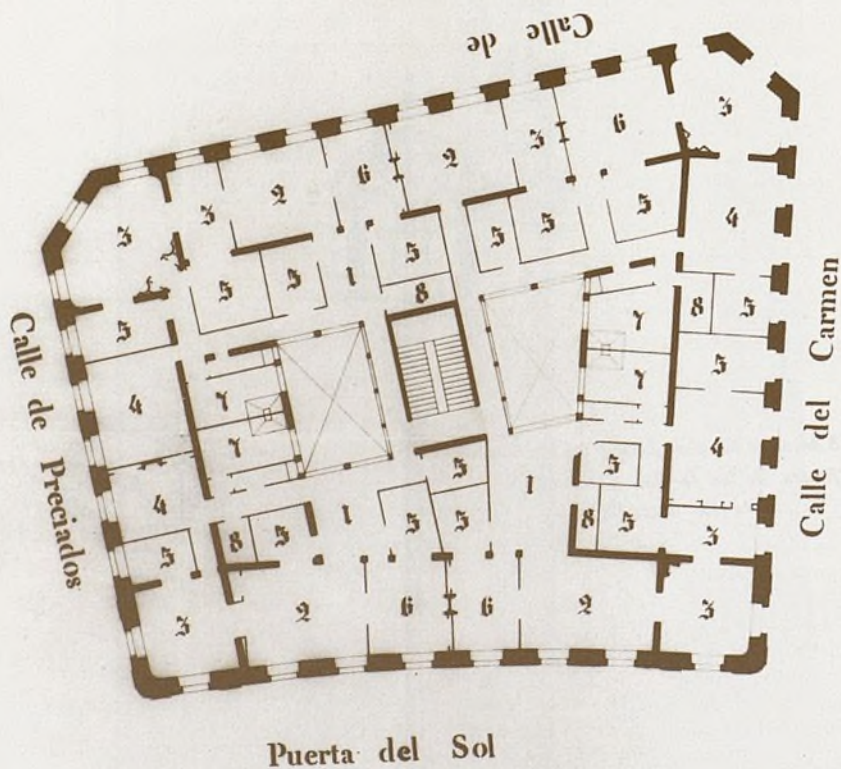


26.—Alturas de pisos. A.C.M.E. plano 346.



# OBRAS DE LA PUERTA DEL SOL

## Solares. FyE.



- 1. antesala
- 2. sala
- 3. gabinete
- 4. comedor

- 5. dormitorio
- 6. despacho
- 7. cocina
- 8. despensa

27.—Solares F y E afectados por la reforma.

## Notas

(1) Razones de prestigio, alta política y orden público, en definitiva razones de estado y razones económicas.

«La reforma habría de producir por tanto la total renovación del contenido social del barrio y la configuración de un centro urbano creado deliberadamente cuya funcionalidad se ha mantenido.» QUIROS LINARES, Francisco: «Política y especulación en la reforma de la Puerta del Sol (1853-1862)» en *URBANISMO E HISTORIA URBANA EN EL MUNDO HISPANO*, segundo Simposio, 1982, Madrid, 1985.

(2) Son numerosos los estudios publicados sobre la Puerta del Sol. En ellos se analiza la Plaza desde presupuestos arquitectónicos, urbanísticos, sociológicos, costumbristas, etc...

(3) Estudio del emplazamiento y primeros tanteos del solar a cargo de Ventura Rodríguez, en 1786. La obra estaba concluida en 1768 según la trazada por Jaime Marquet.

(4) Diversos autores citan este eje de conexión Palacio-Puerta del Sol, por la calle de Arenal, dignificada. En concreto RUIZ PALOMEQUE, Eulalia: «Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo de Madrid durante los siglos XIX y XX», pág. 23: «Otra gran avenida ampliaría la calle del Arenal como paseo que enlazaría el Palacio por medio de la Plaza que luego se llamaría de Oriente, con la Puerta del Sol, donde, una vez reformada, se construiría un gran teatro en el solar del Hospital del Buen Suceso. Hay que tener en cuenta que el primitivo proyecto de ordenación de la Plaza de Oriente no incluía la edificación de ningún teatro, sino que este fue un pensamiento posterior».

Esta referencia no está apoyada por documentación original. Hasta la fecha no hemos encontrado ni en los Archivos municipales, ni en el Archivo del Palacio Real referencia alguna que lo pudiera corroborar. Lo que sí nos interesa es la coincidencia con algunos proyectos posteriores en la introducción del teatro en la Puerta del Sol, y su ubicación en el solar del Buen Suceso.

Fernández de los Ríos en «El futuro Madrid», publicado en 1868, califica estas propuestas como «El primer Plan serio de reformas trazado a Madrid, las primeras medidas tomadas, para que fuera digna capital de España se deben a José I» (pág. 61)... «Lo que a la dinastía austriaca no se le había ocurrido, lo que a la de Borbón, no se le pasó por las mientes a pesar de que su fundador vino de la espléndida Corte de Francia a la miserable de Madrid, saltó a la vista de José Napoleón tan pronto como entró en sus muros y le movió a emprender, no obstante su precaria situación, la penuria y las peripecias de una terrible guerra, la reforma que este pueblo estaba reclamando. Y no sólo es que reconociera la necesidad de que la capital de España cambiase el aspecto que ofrecía por el egoísmo y la inercia de los reyes de la Casa de Austria y Borbón; en el Plan que concibió, hay que admirar el perfecto conocimiento de los males que sobre la población pesaban y de los remedios que estaba reclamando».

(5) Mientras tanto la Puerta del Sol sigue con sus compromisos sociales y como aún no se han adecentado sus fachadas se recurre al disfraz como en 1846 con motivo de la Boda real de Isabel II con Francisco de Asís. Para este acontecimiento, se estudia una fachada postiza para la iglesia del Buen Suceso. En septiembre de 1842 se publica la subasta de la obra en el diario de Madrid. Este proyecto se estudia en «Arquitectura y Arquitectos madrileños del siglo XIX» de Pedro NAVASCUES PALACIO.

(6) Archivo General de Palacio (A.R.) Caja 2405. Expte. 8 c. «Derribo de la iglesia y del hospital. Proyectos para levantar ambos edificios.» El administrador del Buen Suceso, D. Marcos Aniano González, se opuso tenazmente al proyecto del Marqués de Pontejos manifestando en su informe de 30 de septiembre de 1836, que se trataba de asunto pendiente entre el Ayuntamiento y la Real Casa y el Gobierno no podía intervenir en él. La Academia sanciona el Proyecto de nuevo edificio destinado a hospital que se pensaba edificar en el resto del solar apreciando que «Se ha sacado mucho partido del terreno» pero «considerando la parte artística con relación a la fundación primitiva del hospital por los Reyes Católicos y engrandecimiento que tuvo en la época del Emperador Carlos V, la Academia comprende que el autor ha querido ser original en su obra, combinando tipos de arquitectura de distinta índole; pero los que ha elegido no recuerdan ni las construcciones que levantara la primera Isabel, ni las de su nieto el Emperador... El combinar un género nuevo con elementos de arte antiguos está en uso en la actualidad y se ha practicado en todos tiempos con más o menos acierto... La Academia, sin desaprobar este Proyecto, que encuentra muy bien estudiado, hubiera deseado mayor unidad en los tipos arquitectónicos que le constituyen y hace las observaciones que preceden para que su ilustrado autor puede tenerlas presentes oportunamente». Madrid 21 de febrero de 1861. Fdo. CORVERA. Se trata del Proyecto de José Segundo de Lema que presentó y definitivamente fue rechazado por esta y otras causas para conservar oratorio y hospital en el antiguo solar de la iglesia del Buen Suceso.

(7) ASA 4.46.4 «Plano geométrico del solar que ocupa el edificio que fue Convento de San Felipe el Real y de las calles que lo circundan; manifestando en él con la tinta de color de rosa, el terreno que queda para edificar y las líneas de su perímetro la nueva disposición de las fachadas dejando el local necesario para la colocación de la fuente pública de la puerta del Sol». Madrid, 23 de septiembre de 1841. Juan José Sánchez Pescador, Isidoro Llanos.

En 1841, comenzaron los trámites para la edificación de «las casas de San Felipe» conocidas más tarde como «de Cordero». Las obras se concluyeron hacia 1845, 1846. El propietario fue Santiago Cordero quien adquirió el solar con el Premio Gordo de la Lotería (en realidad fue una cesión del Erario Público que no disponía del efectivo del Premio). Lo que se construyó fue la mejor y más grande casa de vecindad de Madrid. Su arquitecto fue Juan José Sánchez Pescador auxiliado por Isidoro Llanos, arquitecto del Cuartel del Norte. El edificio resultante (un conjunto de seis, con unidad en fachada simulando al exterior un único edificio) supuso una notable novedad entre el monótono caserío fernandino, siendo el primer gran bloque de viviendas levantado en Madrid. Siete patios interiores señalaban lo que era imperceptible al exterior: la independencia de cada unidad integrante del conjunto. También es interesante la ordenación de la fachada. Por primera vez se incorpora un orden clásico de pilastras a un edificio residencial de vecinos, lenguaje hasta entonces reservado a edificios de carácter representativo. Para J. Carrete Parrondo, este hecho puede ser considerado como símbolo del ascenso al Poder de la burguesía. CARRETE PARRONDO, J. «La puerta del Sol», Espasa Calpe, Madrid, 1979, pág. 1.212.

También GOMEZ DE LA SERNA, Ramón: «La verdadera historia de la Puerta del Sol» dedica un amplio comentario al bloque y a la descripción de la fachada. DE GREGORIO, E.G.: «Las casas de San Felipe», en Semanario Pintoresco Español n.º 49, 7-12-1846, págs. 385-387. NAVASCUES PALACIO, Pedro: «Arquitectura y Arquitectos madrileños del siglo XIX» Madrid, 1973: «Las pilastras con su correspondiente entablamento forman un todo colgado independiente que señalan las viviendas de mayor lujo».

«Las seis casas mancomunadas en luces y aguas disponen de siete patios para poder alumbrar bien sus habitaciones que eran amplias y espaciosas. En una de las casas (el n.º 1 de la calle Mayor), se encontraban unos baños públicos, debió asombrar a los hombres de su tiempo este edificio que ocupa toda una manzana, con 296 ventanas y cien vecinos. El edificio intenta contribuir al ornato de la población y a la riqueza pública, cediendo espacio a las calles contiguas para su desahogo y ampliación. Sobre la casa de Cordero se instaló la primera centralita telefónica que tuvo Madrid, en esta torre que aún conserva y que Gómez de la Serna llamó «el palomar de la Puerta del Sol».

(8) GIMENO PASCUAL, Ana María: «Los pasajes comerciales» en «Establecimientos tradicionales madrileños», cuaderno IV: «A ambos lados de la Gran Vía». Cámara de Comercio e Industria de Madrid, 1984.

(9) Con motivo de su inauguración, fue publicado en el «Semanario pintoresco español», 1847: «Madrid artístico. Galería cubierta y bazar de la Villa de Madrid», págs. 81-82.

GIMENO PASCUAL, Ana M.ª, op. cit., pág. 125-126.

(10) ASA 4.47.18.

(11) ASA 4.48.75.

(12) ASA 4.48.20.

(13) ALBO, Mariano D.: «Observaciones sobre mejoras de Madrid y Proyecto de ensanche de la Puerta del Sol», Madrid, 1857.

Esta publicación es una recopilación de sus propuestas publicadas con anterioridad en la prensa.

(14) MALO, Nicolás: «Indicaciones sobre la reforma de la Puerta del Sol y otros puntos de Madrid», Madrid, 12-3-1854. Nicolás Malo propone una serie de mejoras ya que «las reformas transcendentales no se habían emprendido, ni la Corte comenzado aún a reformarse». Hace un estudio del proyecto vigente, dedicado al Conde de San Luis, a partir del cual propone sus modificaciones como la mejor alineación del lado Este de la Plaza a la altura de la calle Espoz y Mina que él prolongaría hasta la Plaza del Angel (como se hizo años después). Se declara contrario a la curvatura que se indica frente a la calle de Carretas: «Esto que según se cree daría mayor magnificencia al punto reformado en nuestra humilde opinión afearía y no poco, haciendo el proyecto de formación mixtilínea y formando una especie de recodo precisamente en el punto más importante de Madrid... a nosotros nos parece en todo caso defectuosa y una irregularidad, y creemos más sorprendente que la unidad de la reforma se presente de una vez a la mirada del observador o del transeunte. Cuando observamos la realidad de la Plaza Mayor que sin embargo se ha aislado y hecho poco menos que estéril para la circulación interior y la comparamos con la enorme y

*pesada construcción de Oriente y la que quiere darse a la Puerta del Sol, parécenos que el arte ha retrogradado».*

(15) Así lo certifica la placa que se situó en el centro de la Plaza.

(16) Estudios de tráfico: Castro, V.; Martí, C.; Orduña...

Parcelario de Madrid de 1849.

Curcunstancias que tenía la antigua Puerta del Sol respecto a su situación, capacidad, número y disposición de calles que a ella confluyen, naturaleza y direcciones del movimiento.

(17) QUIROS LINARES, Francisco, op. cit., págs. 957-968.

(18) MARTI, V.: «Reforma de la Puerta del Sol» en Revista de Obras Públicas, año VII, n.º 5, 1859. Este ingeniero analiza la centralidad dentro de un sistema radical de calles, «*lo vicioso*» de su trazado, las condiciones topográficas, el movimiento y la circulación para concluir en la urgencia de esta reforma por ser la Puerta del Sol punto de paso obligado.

Un estudio más reciente, el de Francisco Quirós insiste en que «*no es una mera operación ornamamental, sino, por el contrario, conectada con las que por la misma época tienen lugar en otras capitales europeas, entre las que París será el antecedente y el paradigma, a raíz de los acontecimientos revolucionarios de febrero de 1858. La conmoción que los mismos produjeron en las clases dominantes de toda Europa provocó el desarrollo de reformas urbanas de intención contrarrevolucionaria, y la conversión del urbanismo en un instrumento del Poder*», op. cit., pág. 958.

(19) Pedro Tomé, uno de los arquitectos encargados en algún momento de la reforma, renuncia a su entusiasmo de artista en aras de una más eficaz ordenación de la Plaza. El proyecto de P. Tomé, fue en su momento bien recibido: «*Congratulamos sinceramente al arquitecto Pedro Tomé al acierto y buen tino con que ha sabido trazar su plan, no el mejor, sino el único bueno que a nuestro entender ha visto la luz pública hasta el día. Tan cierto es todo que el único defecto que le pone la empresa, el de no ocupar más espacio, es para nosotros una preciosa ventaja, pues creemos que la belleza no debe ir más allá de lo que exija la comodidad del tránsito*», comentario al ensanche de la Puerta del Sol en «Revista de Obras Públicas», año 1855, pág. 210.

(20) ASA 4.226.21: «Proyecto de ensanche de la Puerta del Sol y calles afluentes. Nueva alineación que deberá seguirse en la manzana 207». «Obra de la casa de la Puerta del Sol n.º 5, 7, 9. Entresuelo para tiendas. Aprobadas por R.O. de 6 de junio de 1857. Arquitecto: Juan Bautista Peyronnet.»

«Planta de la casa n.º 11 de la Puerta del Sol y n.º 1 por la calle de Carretas, propia de los señores Alonso y Maltrana. Madrid 4 de mayo de 1857. Arquitectos: José París y Juan Pedro Ayegui. Aprobada por R.O. de 6 de junio de 1857.»

ASA 4.102.114: «Diseño de la fachada para la casa que se ha de construir en la Puerta del Sol (antes Carrera de San Jerónimo) n.º 4. Madrid 14 de marzo de 1855. Arquitecto: Wenceslao Gabiña.»

(21) Proyectos de alineación de Isidoro Llanos.

ASA 0,69.11.5: «Madrid 12 de abril de 1853», alineación de la calle de Alcalá desde la Puerta del Sol hasta la Puerta de Alcalá. En la Puerta del Sol se propone una apertura en círculo, para aliviar el encuentro de las calles Montera-Carmen-Preciados, frente a la calle Carretas. El resto de la Plaza se plantea como una ampliación hasta conseguir con el mínimo retranqueo una figura rectangular. Frente a la calle de Correos, se alinea la confluencia de otras dos calles (Cofreros y Zarza) reunidas previamente formando un pequeño bivio.

ASA 10.204.11: «Madrid 2 de septiembre de 1853», desarrollo de la calle del Arenal desde la Puerta del Sol hasta la Plaza de Isabel II. Aquí la propuesta de Llanos es más tímida en su intervención en Sol. No modifica ninguna calle, limitándose a retranquear la línea Norte (manzanas 381-380-379), ganando unos pocos metros para rectangularizar la Plaza.

(22) M.M. IN. 2471: «Perspectiva de la Plaza». Las nuevas construcciones incorporan la función comercial en un basamento estructurado en entresuelo y planta baja. El resto de las plantas siguen un esquema tradicional. M.M. IN. 2479: «Plano de la propuesta», anónimo. Dirigido al Conde de S. Luis. El centro de la Plaza lo ocupa el monumento a la soberana. Se mantiene el Buen Suceso, retranqueado (derribada la antigua iglesia, y en el resto de la propiedad del Patronato, un nuevo edificio). La Casa de Correos está descentrada del eje menor y señala el comienzo de la Plaza —su lateral a la calle de Carretas— ya que la manzana 386 se prolonga incorporando su edificabilidad al ámbito, caso extraño. Se trata de un recurso para llevar la centralidad al punto de confluencia de las calles Preciados, Carmen y Montera, del lado Norte que mediante tramos rectos se abre en semicírculo quebrado.

M.M. IN. 18808: «Madrid, proyecto de la Puerta del Sol, 1853». Esta reproducción de Casariego reproduce un estudio en la línea del anterior. Es un plano a mano alzada con la misma propuesta del dedicado al Conde de San Luis.

(23) AGP, planos n.º 961.

(24) La Comisión estaba compuesta por el Duque de Zaragoza, D. Mauricio Carlos Onís, D. Pedro Miranda, D. Luis Piernas y D. José María Monreal.

(25) Es interesante el informe de la Real Academia por el tratamiento que se le da a la intervención con una arquitectura de nueva planta en compromiso con un lenguaje historicista.

AGP caja 2405. El informe lo informa en Madrid a 21 de febrero de 1861, Corvera (ver nota 6).

(26) El 19 de octubre de 1853, la Junta consultiva de Policía Urbana, reclama la mencionada reforma de la Puerta del Sol por *«la imprescindible necesidad de hacer una radical reforma que a un tiempo dé por resultado proporcionar en el centro de Madrid, que ha de ser siempre por tal razón y costumbre ya arraigada al punto de más tránsito en tantas ocasiones, y el de mayor concurrencia extraordinaria en ciertos días, una gran plaza de forma regular, con fácil, seguro y cómodo desahogo, y el embellecimiento de esta importante parte del pueblo con esta construcción de buenos edificios digna y uniformemente decorados... es y debe considerarse de utilidad pública»*.

AGA EYC. plano 228: «Plano de la Puerta del Sol en septiembre de 1853 y proyecto de su alineación». Madrid 14 de octubre de 1853. Presentado a la Junta consultiva de Policía Urbana por su sección primera. Arquitectos: Aníbal Álvarez, Eugenio de la Cámara y Pedro Miranda. Aprobado en sesión de este día, 14 de noviembre de 1856, el Presidente: Pedro Gómez de la Serna».

(27) Los afectados por la reforma se ampararon por la Ley sancionada por la Regente María Cristina, sobre Expropiaciones Forzosas, para lo cual era absolutamente necesario la declaración solemne de *«necesidad y utilidad pública»*, además del pago de la conveniente indemnización. Hasta ese momento el Gobierno había considerado la obra como *«Proyecto de ensanche, alineación y ornato»*.

(28) Los afectados creyeron creer librarse del trance, pero el Gobierno tras la declaración solemne de utilidad pública (R.O. 22 de abril de 1854) procedía a los derribos de los 29 inmuebles afectados por la mejora propuesta por la Junta consultiva de Policía Urbana.

(29) Revolución de julio de 1854, que supone una interrupción en la reforma de la Puerta del Sol. La caída del ministro Sartorius, según algunos autores fue precipitada por la impopularidad que alcanzó desde la aprobación del proyecto de la Junta Consultiva y de proceder a los derribos. Tras la algarada política, varios de los propietarios afectados pidieron que quedara sin efecto la R.O. de 22 de abril de 1854. El asunto pasó al Ayuntamiento de Madrid que se ratifica en su postura el 12 de abril de 1855, considerando el proyecto como «Obras de ornato y comodidad». Esta falta de unidad de criterio, ralentiza la reforma y, nuevamente, el expediente en curso queda paralizado. Entre tanto la Academia encarga un estudio de nivelación «para servir de examen al proyecto de ensanche y regularización de la Puerta del Sol» el 15 de febrero de 1855 a los arquitectos Juan Pedro Ayegui, Juan José Sánchez Pescador e Isidoro Llanos.

ASA 0,69.4.1.

(30) El 3 de julio de 1855, fue presentado el proyecto de los constructores Hamal y Manby, redactado por los arquitectos Juan de Madrazo y Aureliano Varona.

ASA 4.256.5: «Los señores Conde de Hamal y Manby, haciendo proposiciones para la ejecución del proyecto de ensanche y alineación de la Puerta del Sol», 1855.

M.M. IN. 2477, el mismo proyecto, anónimo.

AGP, planos n.º 243, idem.

En esta propuesta en el solar del Buen Suceso se coloca un edificio para la Bolsa y detrás un teatro. Enfrente una fonda con fachada similar a la Bolsa. El Ministerio de la Gobernación preside el eje menor de la Plaza. El resto de las edificaciones alternan tiendas, cafés y habitaciones.

Este proyecto fue muy debatido en su momento *«Tampoco creemos muy puesto en razón que se obligue a los dueños a adoptar diseños determinados de fachadas, en el caso en que se les dejara el goce de su finca como es justo; pero sobre lo que llamaremos más la atención es la fachada de Bolsa que se proyecta para la casa del frente occidental de la plaza. Esto hará aparecer que hay dos bolsas o dos casas, y es bien sabido que en Arquitectura no debe nada parecer ni más ni menos de lo que es. Igual razón habría para edificar frente a Correos una casa con fachada de este edificio, lo cual nadie reputará aceptable»*, Revista de obras públicas, 1855, pág. 202.

(31) ASA 0,69.33.4: «Proyecto de la decoración para las nuevas fachadas de la Puerta del Sol». Anóni-

mo. Se trata de una propuesta de estos años posiblemente de Madrazo para alguno de los proyectos que presentaron Hamal y Manby. Es un estudio del alzado del lado Norte. El trazado previsto para las calles no altera la situación existente, limitándose a ser una operación de aggiornamiento, remodelación y modernización del caserío que integraba la plaza, respeta la salida de la calle de la Zarza, el callejón de Preciados se mantiene en su angostura, e introduce dos fuentes y un tremendo monumento frente a la desembocadura de la calle del Carmen.

(32) AGA EYC. plano 151 (leg. 9091-2): «Proyecto de ensanche de la Puerta del Sol. Obras declaradas de utilidad públicas por las Cortes constituyentes de 1855» formado de Orden del Excmo. Sr. Marqués de Asserto por el ingeniero civil Armando de Morichioni el 10 de septiembre de 1855. Plaza rectangular, en el centro, el Ministerio de la Gobernación. La Bolsa en el solar del Buen Suceso. Tiendas y habitaciones en el resto de los frentes de la Plaza.

(33) AGP planos 242: «Plano de las obras de ensanche y de las alineaciones de la plaza de la Puerta del Sol y calles afluentes. Formado por el Arquitecto de la Academia de BBAA D.J.B. Peyronnet. De Orden del Excmo. Sr. Ministro de la Gobernación. Aprobado en 23 de marzo último. Y mandado ejecutar por S.M. en Real Decreto de 28 de mayo de 1856.

(34) ASA 4.226.21.

(35) «Confirmada una vez más la incapacidad de nuestro municipio para emprender y llevara feliz término las obras que requieren algún cuidado administrativo y suficiente actitud técnica para proyectarlos y dirigirlos, se dispuso que el expediente pasara al Ministerio de Fomento con el carácter de reforma del centro de las travesías de las carreteras generales puesto que en el centro del frente de la antigua Casa de Correos, hoy Ministerio de la Gobernación, está el origen de las líneas de comunicaciones de primer orden de Madrid». ORDUÑA, Carlos: «La reforma de la Puerta del Sol (1853-1860)», en *Revista de Obras públicas, tomo I, p. 15, año 1926.*

(36) El Gobierno presentó a las Cortes un proyecto de Ley para arbitrar los medios que exigía la realización de la reforma y, finalmente se promulgó la Ley de 28 de junio de 1857 presentando el proyecto de los ingenieros con modificaciones:

- Vuelta a la forma rectangular.
- Recuperación de la salidad de la c/ del Carmen.
- Supresión del núcleo de edificaciones proyectadas en el bivio Mayor-Arenal, volviendo a quedar más centrado el M.º de la Gobernación.

(37) Continuaron los derribos en 1857, coincidiendo con la formación de la Unión Liberal. En agosto de 1858, ya habían concluido.

(38) También aquí «*La orden llegó antes que el caserío*» como el ensanche de Castro que analiza Javier Frechilla: «Madrid entre dos planos», en «Madrid no construido», COAM, 1986, p. 94.

En la reforma interior de la Puerta del Sol y en el ensanche, triunfan «La ortodoxia higienista de la Junta» Consultiva de Caminos.

(39) «*Queriendo introducir los adelantos hechos en el extranjero acerca del alumbrado público, hizo traer de París dos faroles modelos de los últimamente establecidos en dicha capital y recogió al mismo tiempo los datos y observaciones que habían guiado a los ingenieros de aquella municipalidad*». AGA EYC. leg. 9095, 1861. Aquí se hacen propuestas para:

- el alumbrado de gas, arbolado (acacias y plátanos con sus alcorques y enrejados del andén), fuente central, sumideros, faroles («dos grandes candelabros de a cinco farolas cada uno de los fabricantes Sanford y Nallard»).

AGA EYC. leg. 9026, 1860. Columnas inodoras y kioscos luminosos. Despacho de periódicos. «*Eduard Petit, empresario de kioscos luminosos, se compromete a construir por su cuenta veinte columnas inodoras*».

AGA EYC. leg. 9024-4. «*Obras de la Puerta del Sol. Candelabros, palomillas y faroles para el alumbrado de la Plaza y calles afluentes, 1862*».

(40) AGA EYC, plano 328, «Proyecto de Anibal Alvarez. Madrid, 25 de octubre de 1858».

AGA EYC, plano 357, alzado en croquis anónimo. Al parecer se trata del proyecto de Anibal Alvarez. La ordenación del lado Norte, curvo, presenta una fachada continua que se va interrumpiendo por grandes arcos de apertura a las calles Arenal, Peregrinos, Preciados, Carmen y Negros, Montera y Alcalá. En el centro del eje menor que se plantea desde Correos, se destaca un edificio singular con órdenes clásicos adosados a la fachada. En el centro de la plaza un jardín.

(41) AGA EYC, plano n.º 288: «Puerta del Sol. Croquis de las alteraciones que pueden introducirse en la traza actual de la misma, formado por una Comisión de la Sección de Arquitectura de la Real Academia de Arquitectura, al tenor de la R.O. de 3 de junio de 1859. Firmado: el Duque de Rivas, Presidente de la Real Academia».

Superficie de la plaza actual: 136.000 pies. Superficie de este proyecto: 132.000 pies. La superficie disminuye en 4.000 pies en la parte enajenable. Propone una apertura del lado Norte, con una línea quebrada que sigue el trazado de un arco rebajado. Mantiene la afluencia de las calles Mayor-Arenal-Peregrinos-Preciados-Carmen y Negros reunidas Montera-Alcalá-San Jerónimo. También plantea un gran jardín central con un elemento de ornato (fuente o monumento) flanqueado por cuatro ejes de escaleras. El centro de la Plaza —eje menor— lo sigue presidiendo el Ministerio de la Gobernación.

(42) AGA EYC, (Leg. 9007-1). «Plano de la Puerta del Sol presentado por los propietarios y comerciantes de la calle de los Negros y Peregrinos. 23-XII-1858».

«Reclamación para que no se lleve a efecto el plano aprobado para la Reforma de la Puerta del Sol por ser este mezquino...».

(43) AGA EYC, (Leg. 9007-1). «Proyecto de Reforma del Arquitecto Rom», Instancia del 29-XI-1858.

(44) AGA EYC, plano 354. «Perfiles transversales de la plaza y plano de la Reforma, Lucio del Valle, 15 de junio de 1858».

Este proyecto de Lucio del Valle debía ser la solución de plaza rectangular aprobada en junio de 1858 que luego se modificará por la solución en arco.

(45) «El insigne D. Lucio examinó este segundo proyecto y, para satisfacer a los que pedían mayor capacidad, cuya opinión parecía implícitamente admitida por el gobierno, rechazó desde luego el de la Academia y presentó un nuevo proyecto que no es otro que el que presentaron los ingenieros del Canal en 1857, con leves modificaciones». Carlos de Orduña, Op. cit., p. 15.

(46) Colección fotográfica en el Museo Municipal. En ella se puede hacer un seguimiento de las obras a través de los reportajes de Clifford, Laurent, Kaulak, etc.

(47) BONET CORREA, Antonio: «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, 1980.

(48) El sistema utilizado en la tasación y valoración de los primitivos edificios de la Puerta del Sol fue el del doble peritaje a cargo de un arquitecto por parte de la propiedad y otro perito en nombre de la Administración, en este caso Antonio Ruiz de Salces. La supervisión estuvo siempre a cargo de Lucio del Valle y los trabajos se realizaron entre los años 1857 a 1859. Entre los arquitectos que desfilaron por parte de los propietarios podemos citar a José París, Wenceslao Gaviña, Bartolomé Tejeda Diez, Antonio Cachavera y Lángara (arquitecto de la beneficencia, encargado de las tasaciones de la inclusa), Simón Abalos, Juan Bautista Peyronnet, Carlos de Herrera, Severiano Sáinz de la Lastra, Juan de Madrazo, José María Mella-do, José María Guallart y Sánchez, Francisco de Cubas, Antonio carniceiro y cardiel, José Segundo de Le-ma, etc.

Algunos de ellos serán los encargados de levantar el nuevo «edificio» de la Puerta del Sol. En 1860, Cirilo Ulibarri, Francisco de Cubas y Antonio Ruiz de Salces, se encargan de un proyecto de «decoración» para la galería de las azoteas. Cirilo Ulibarri, será el arquitecto de D. Antonio Maltrana. Francisco de Cu-bas, trabajará para Antolín Udetá, como Juan Morán Lavandera para Fernando Fernández Casariego, etc. Simón Abalos, José María Lluch, J. B. Peyronnet, J. M. Guallart, el propio A. Ruiz de Salces, todos bajo la supervisión de Lucio del Valle, han sido corresponsales del resultado arquitectónico de la reforma de la Puerta del Sol.

(49) QUIROS LINARES, Francisco, op. cit.

(50) NAVASCUES PALACIO, Pedro: «Proyectos del siglo XIX para la reforma urbana de la Puerta del Sol» en revista Villa de Madrid, n.º 25, Madrid, 1968.

(51) Reforma interior. Regeneración de un tejido, recuperación y ordenación de un trazado viario.

(52) FRECHILLA CAMOIRAS, Javier: «El ensanche de Madrid. Del Marqués de Salamanca a la operación galaxia». Revista Boden, n.º 21, Madrid, 1980.

(53) Así ocurre con la alineación de la calle Preciados. ASA 16.47.35.

(54) ASA 13.98.13.

(55) ASA 0,59.21-3. Planta señalando su emplazamiento.

ASA 0,39.2.8.

(56) ASA 0,59.17.2. Proyecto de evacuatorio de subsuelo.

(57) ASA 0,59.10.2. Consideraciones acerca de las obras de la Puerta del Sol, Luis Pérez, 1860.



1.—Antonio Palacios Ramilo. Tempete del Metro en la Puerta del Sol. 1924.



Ayuntamiento de Madrid

# La Puerta del Sol en el siglo XX

Paloma Barreiro Pereira  
Fuensanta Muro García-Villalba  
Pilar Rivas Quinzaños

La puerta del Sol «*termómetro constante de los avatares de la capital*» (1) al comenzar el siglo XX seguía siendo un punto importante del movimiento comercial, económico y financiero, el nudo fundamental de las comunicaciones y un lugar de reunión habitual para muchos madrileños. No había sufrido ninguna modificación desde su última configuración como plaza en 1862, a pesar de ser el centro neurálgico de una población de 528.984 habitantes en 1900 (2) y, sin embargo, el nuevo siglo trajo varias innovaciones en la fisonomía de la Puerta del Sol, la renovación del mobiliario urbano y, sobre todo, la implantación del ferrocarril subterráneo. Asimismo, fue asunto importante en las reflexiones —Antonio Palacios y José Muñoz Monasterio— y, para otros, la posibilidad de buscar soluciones para descongestionar el punto de tráfico más conflictivo de Madrid; pero sobre todo, la Puerta del Sol fue un laboratorio de nuevas experiencias durante los tres primeros lustros del siglo XX.

La concentración de todo tipo de negocios en la plaza y sus inmediaciones nos hacen meditar sobre su valor como centro urbano de primer orden en el primer tercio del siglo XX y analizar cómo las distintas reformas urbanas en las zonas inmediatas y una marcada intención política llevaron a un progresivo

desplazamiento de muchas de esas funciones hasta convertirlas, casi exclusivamente, en el núcleo principal de todas las comunicaciones de la capital.

*«Centrada por un alto farolón eléctrico, había cambiado su tranquila circulación de años antes, por la nerviosa y dinámica con que se anunciaba el siglo; tranvías eléctricos (3) velocipista, coches sin caballos...»* (4); sus seis hoteles: París, Comercio, Iberia, Madrid, Paz y Universal y los múltiples negocios le dieron fama. Pero quizás lo que le dio mayor relevancia fueron sus cafés, sitios de encuentro y tertulia de políticos, intelectuales, artistas, bohemios y gentes desocupadas. El Café Colonial recibía a la bohemia española, el Café de la Montaña, situado en los bajos del Hotel París, fue centro de reunión de los componentes de la Generación del Noventa y Ocho; el Café de Levante que había quedado sólo para jugadores de cartas y el Café Puerto Rico para *«damas de medio pelo»* (5); también estaban el Lisboa, el Madrid, el Universal y el Oriental, todos ellos desaparecidos.

El hecho de que la plaza estuviera presidida por el Ministerio de la Gobernación —antigua Casa de Correos— (6) le dio un determinado ambiente

político, sobre todo en una época especialmente conflictiva tanto nacional como internacional: el período entreguerras. Por ello, se convirtió en lugar habitual de manifestaciones, protestas, represiones y hechos violentos, teatro de festejos y escenarios de mítines políticos y proclamaciones (7).

Después de la reforma definitiva en la etapa isabelina, se realizaron una serie de intervenciones puntuales en las zonas periféricas a ella (8), que en un principio sólo tuvieron el propósito de disminuir su tráfico y facilitar las comunicaciones entre los sectores norte y sur de la población, pero que, a la larga, influyeron poderosamente en su posterior evolución.

Los dos casos más concretos fueron el ensanche de la calle Sevilla con la reforma de las Cuatro Calles que abrieron vías hacia el este, permitiendo, que, a partir de ese momento, se instalaran numerosas sedes bancarias. Pero el hecho más trascendental fue la apertura de la Gran Vía, operación única de cirugía urbana en la capital, que abrió las mayores expectativas a muchos sectores, forzando el desplazamiento de grupos económicos y sociales hacia ella (9), aunque a pesar de ello la Puerta del Sol no perdió su carácter.

162

Laboratorio de nuevas experiencias desde el mismo momento en que se aprobó la reforma de Lucio del Valle (10) que fue la primera de gran envergadura llevada a cabo en Madrid (11), sus edificios, construidos por distintos arquitectos que tuvieron que adoptar soluciones planimétricas diferentes, siguieron los diseños de fachada marcados por Lucio del Valle y Antonio Ruiz de Salces, creando así un conjunto de gran homogeneidad donde destaca la singularidad del Ministerio de Gobernación (12).

Ejemplos de plazas de nueva creación con fachadas uniformes aparecen a lo largo de toda la historia de la arquitectura, pero en Madrid sólo existían dos ejemplos anteriores, la Plaza Mayor y la Plaza de Oriente. Ambas tienen en común con la Puerta del Sol el hecho de adaptar su diseño a un edificio preexistente, pero en ambos casos el tratamiento fue distinto ya que las necesidades y la situación urbana eran diferentes. Así, las fachadas cóncavas de la Puerta del Sol se diseñaron con gran sencillez, y pequeños detalles ornamentales para no distraer la atención que debía estar centrada en el Ministerio de la Gobernación.

En esta misma línea experimental se hicieron las primeras pruebas de tranvía eléctrico, ya en el siglo XX, y Sol se convirtió en cabeza de línea y encrucijada en donde convergían todas las líneas de tranvías, de manera que en los años treinta, época de mayor desarrollo de este transporte, llegaron a pasar por ella dieciséis líneas (13).

El caos que supone la circulación de tranvías, automóviles, carros, trolebuses y peatones fue motivo desde los primeros años del siglo XX de varios proyectos de reforma para canalizar el tráfico hacia otras zonas, al tiempo que se proponían una serie de obras de mejora y embellecimiento.

Después de una larga tramitación, apoyada por el Ministro de Obras Públicas Antonio Valencia, en 1916 fue aprobado el proyecto formado por los Ingenieros Carlos Mendoza, Antonio González Echarte y Miguel Otamendi (14) para la concesión del ferrocarril Central Metropolitano Alfonso XIII, aunque la idea de instalar un ferrocarril subterráneo había sido expuesta por primera vez en 1894, sin ningún éxito (15). Carlos Mendoza (16) planteó a sus compañeros la posibilidad de emplear el sistema de metro de París, que él conocía a fondo (17) para solucionar los problemas de comunicación entre los distintos barrios de la capital.

El proyecto de red metropolitana comprendía cuatro líneas (18) y la estación se situaría en la Puerta del Sol, con una extensión de catorce km., fácilmente ampliables. Eligieron la tipología de galerías subterráneas de doble vía en hormigón en masa para formar la red arterial, usando el modelo parisino (19).

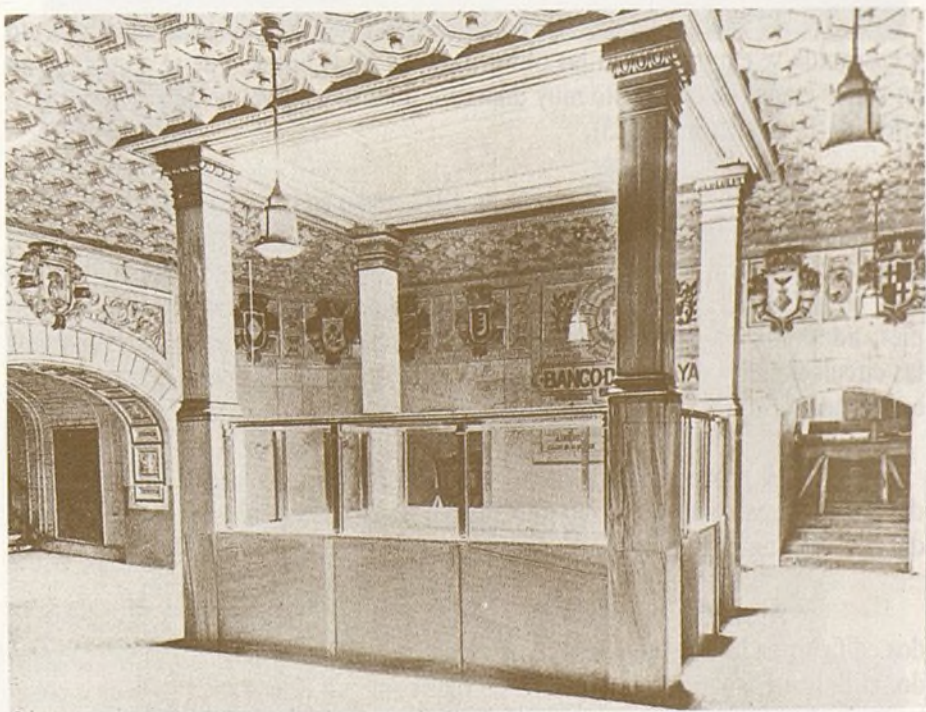
Las obras se iniciaron en julio de 1917, abriendo un gran pozo, que dejó inhabilitado el centro de la plaza durante dos años. La existencia de una capa de agua a diez metros obligó a profundizar y superar una serie de problemas técnicos no previstos. Se empezó construyendo una sola línea, la de Cuatro Caminos a Sol para «irlo progresivamente extendiendo a las demás líneas cuando la práctica explotación demuestre la bondad del negocio...» (20). Las obras, que en principio tuvieron gran oposición del sector bancario, fueron financiadas por el Banco de Vizcaya y recibieron el apoyo «*entusiasta de Alfonso XIII que aportó un millón de pesetas*» (21).

La Puerta de Sol el día de la inauguración —el 17 de octubre de 1919— apareció con una nueva imagen: se había modificado el trazado de las aceras (22), se habían abierto tres bocas de metro —una frente el Ministerio de la Gobernación, otra en la convergencia de la Carrera de San Jerónimo y Alcalá y la tercera entre Montera y la calles del Carmen (23)—; todo el conjunto estaba presidido por el famoso templete del Metro construido por Antonio Palacios.

Este templete, situado en el centro de la plaza, fue una pequeña construcción de planta rectangular con una amplísima marquesina, toda en hierro y cristal que servía de acceso al magnífico vestíbulo del Metropolitano, también obra de Palacios, aunque muy poco conocido. Desde el templete se bajaba al vestíbulo



- 2.—Carlos Mendoza, Antonio González Echarte y Miguel Otamendi. Planta de la Estación Central del Metropolitano de Alfonso XII con las tres primeras líneas.



163

- 4.—Antonio Palacios Ramilo. Perspectiva del vestíbulo central del Metro de la Puerta del Sol. 1924.

por medio de un sistema mixto de escalera y ascensores, muy parecido al utilizado por él mismo en el templete de la Red de San Luis. El vestíbulo de planta rectangular con los ángulos redondeados, fue totalmente diseñado por Palacios. Tenía las paredes revestidas con mármol gris y blanco y en la parte alta un friso cerámico en altorrelieve con los escudos de los regiones españolas y grandes arcos carpaneles con dovelas realzadas y el escudo de la Villa de Madrid sobre la clave. Estos arcos comunicaban con los pasillos hasta los andenes por medios de un juego de escaleras que conducían a los distintos niveles de las galerías. En el centro del vestíbulo colocó un templete de mármol con cuatro pilares para el despacho de billetes y en el techo una enorme claraboya de loseta prismática de cristal para dar iluminación cenital (24).

Es importante destacar la dualidad y doble tratamiento empleado por Palacios en la Estación Central. Por un lado, el templete exterior con características casi industriales, totalmente aséptico sin ninguna referencia, donde el hierro y el cristal son los únicos protagonistas y, por otro, el vestíbulo rico, ampuloso y lleno de referencias históricas dentro de la corriente regionalista, bastante «*sui generis*» dado el propio individualismo de su autor.

164

El Metropolitano fue un éxito financiero desde el primer momento y enseguida se emprendieron las obras para las otras líneas, que se construyeron en varias etapas de desarrollo muy dilatado, pues hasta 1944 no se cubrió el recorrido de la cuarta línea (25).

La línea tercera, iniciada en 1932, puso en comunicación la zona Sur y no fue inaugurada hasta la Guerra Civil. Al hacerla respetaron los accesos a la Estación Central para abrir nuevas comunicaciones, y el nuevo túnel cruzó debajo de la Línea 1, en el trozo comprendido entre las calles San Ricardo y Lavapiés, adosando un nuevo vestíbulo a los existentes para hacer converger todas las circulaciones y distribuirlas después a ambos andenes de cada una de las tres estaciones (26).

El proyecto más grandioso y radical que se ha hecho para la Puerta del Sol es el realizado por Antonio Palacios entre 1919 y 1938, que formó parte de uno más amplio de reforma interior.

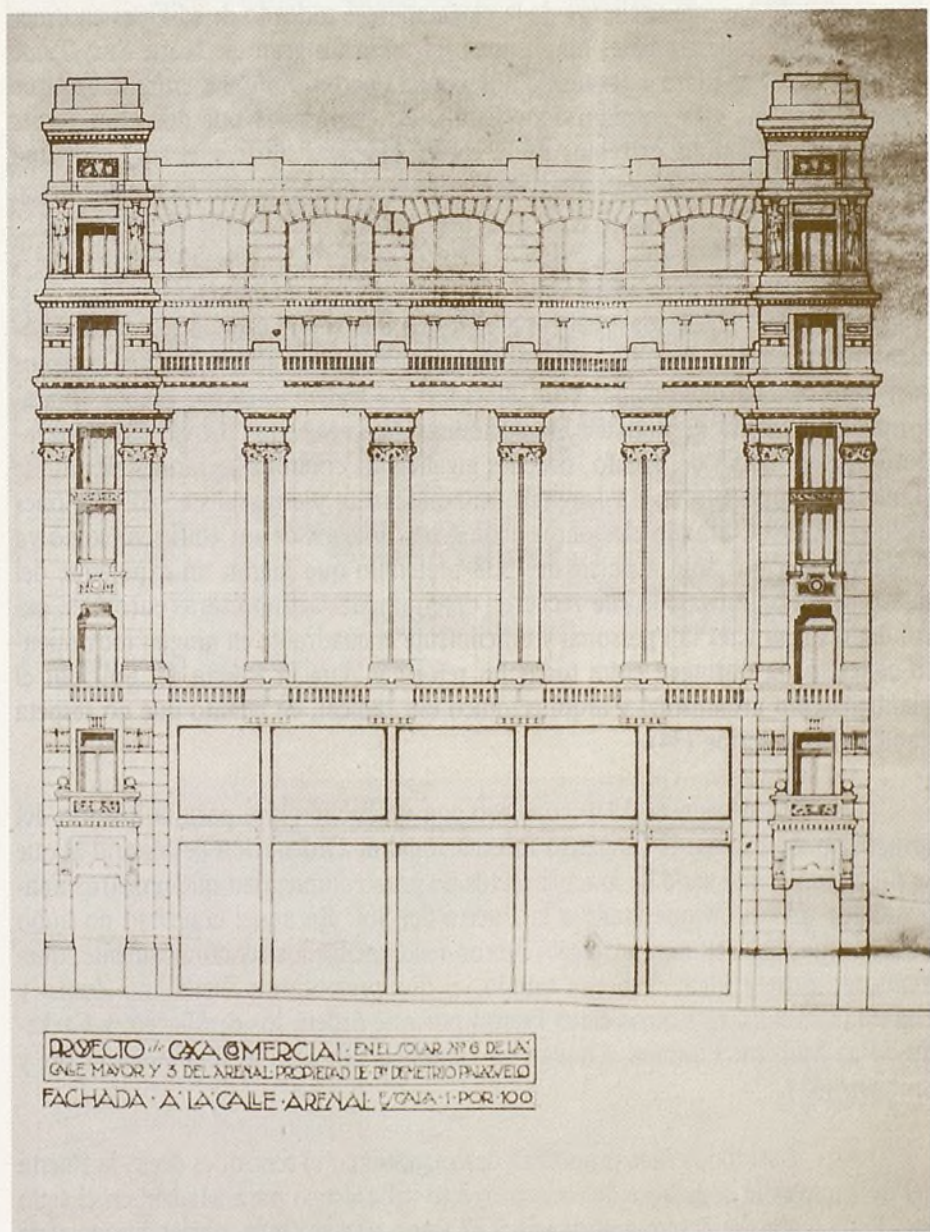
Al mismo tiempo, y en relación con esa reforma, Palacios proyectó dos edificios en la calle Mayor con fachada a Arenal, uno en Mayor 4, y el segundo, el Banco Hispano Argentino, en el solar contiguo, que nunca se llegó a construir. Ambos tuvieron planteamientos similares como parte de un conjunto arquitectónico monumental para que en el futuro los restantes edificios que él ideó

para la Puerta del Sol «*armonizasen en estilo, alturas, etc., con lo que ahora se edifica, a fin de que en lugar tan preferente no se produzca un minúsculo fraccionamiento del conjunto; con el inquietante quebranto de las líneas que tanto perjudican al aspecto monumental de los grandes grupos de construcciones*» (27).

En sus plantas distintas pero complementarias, define una tipología de inmuebles comerciales y de oficinas que ya había iniciado en el Banco de Vizcaya —hoy General del Comercio y de la Industria— en Cedaceros, 6 (28), pero que aquí se muestran en toda su plenitud. En Mayor 4, moduló toda la distribución en torno al vestíbulo mixtilíneo que ordena las comunicaciones verticales y horizontales. La distribución modular de oficinas tiene su correspondencia en las grandes superficies acristaladas de los miradores sobresalientes entre las columnas de las fachadas (29).

En el Banco Hispano Argentino el diseño de planta fue distinto, ya que el programa de usos fue más amplio, pues debía albergar un teatro, un restaurante, varios locales comerciales, un banco, oficinas y viviendas, en un solar de mayor irregularidad con triple fachada. En él también el gran espacio mixtilíneo, situado en el centro del solar, fue el elemento ordenador de las distintas plantas y de las comunicaciones, con tres escaleras, una imperial de desarrollo curvo en el fondo del hall, que, al igual que Mayor 4, comunicaba con las plantas altas y dos secundarias también curvas para los sótanos. En la planta baja este gran hall, abierto con galería alrededor en todas las alturas, tenía un doble acceso: el principal a través de un pasaje comercial, también de forma mixtilínea que unía las calles Arenal y Mayor y el secundario, en la Travesía de Arenal, con una triple puerta separada por dobles columnas dando paso al vestíbulo semioval del cine, con dos escaleras laterales de bajada a la sala. Este vestíbulo del cine comunicaba con el hall central por un amplio pasillo. En esta planta, más que en ninguna otra obra de Palacios, se refleja como articuló unos espacios casi barrocos, donde la curva y la contracurva, el espacio estrecho y el espacio dilatado no están muy alejados de la forma de componer de Borromini o Guarino Guarini.

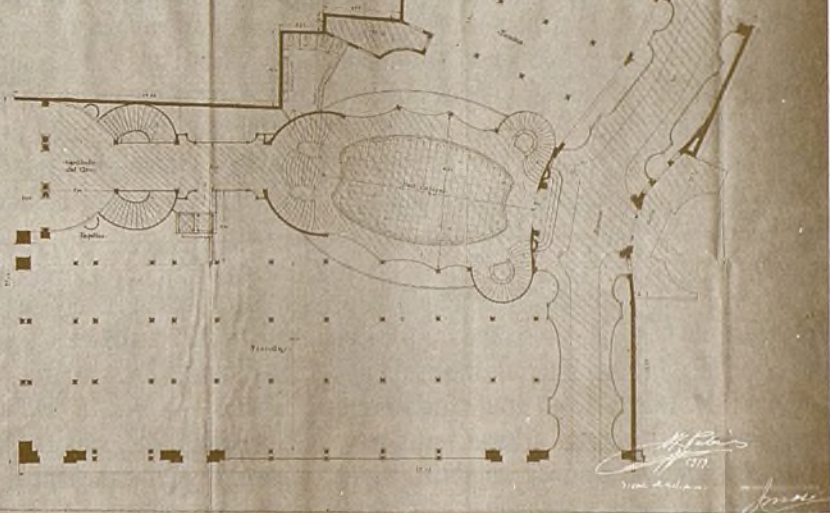
Las dos fachadas, del banco y del edificio comercial, como ya hemos dicho, formaban parte de esa nueva Puerta del Sol y en ellas se encuentran todos aquellos elementos que más tarde desarrollaría en su propuesta de 1938: el orden gigante, los arcos de triunfo, los remates con cuerpos escalonados, las formas escultóricas, la gran plasticidad y monumentalidad y los grandes espacios generadores de composiciones. En la fachada del banco, que por su situación urbana, en la esquina de Mayor y Travesía de Arenal, podía tener mayor altura y empa-



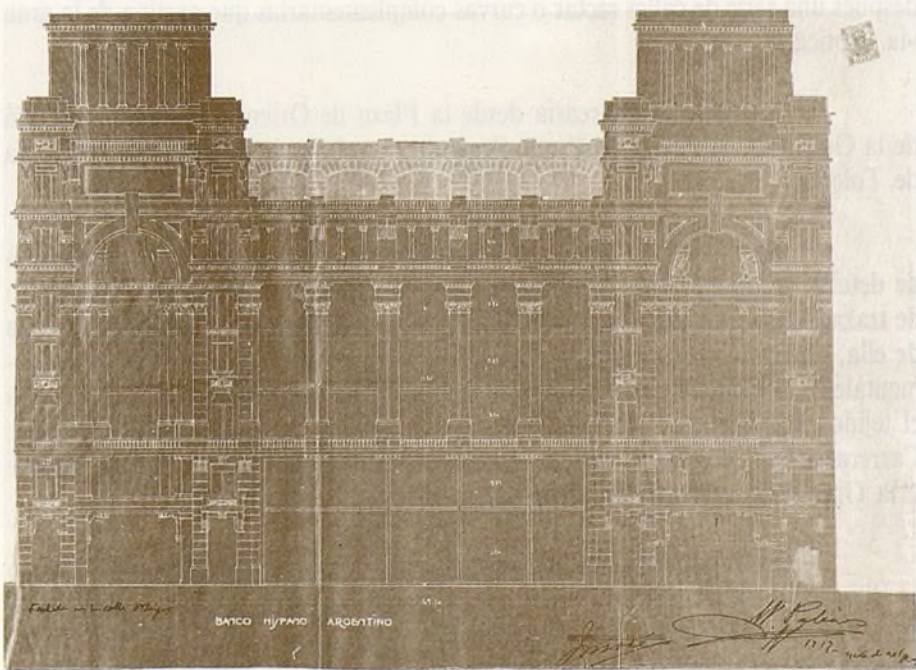
5.—Antonio Palacios Ramilo. Edificio comercial de Mayor 4. 1919. A.S.A. 24-280-35.

6.—Antonio Palacios y Pedro Muguruza. Planta del proyecto para el Banco Americano. 1919. A.S.A. 23-280-75.

DANTA BAJA



165



7.—Antonio Palacios. Sección del Banco Hispano Argentino. 1919. A.S.A. 23-179-31.

que, adopta para el centro de la composición la misma solución que en Mayor 4, es decir, forma siete calles verticales y en las dos de los extremos, más estrechas y opacas, coloca las puertas de ingreso y las remata con templetes. En las cinco calles restantes utiliza para la separación dobles columnas corintias de orden gigante y, entre ellas, zonas translúcidas con miradores acristalados. Esta zona central de la composición tiene a su vez cuatro rupturas horizontales que responden a los distintos usos del edificio, coronando con balaustrada. Para completar la composición de toda la fachada del banco, repite el tema completo de las calles laterales en ambos extremos y en el espacio intermedio introduce un gran arco de triunfo sobre un conjunto de pilastras y columnas de gran plasticidad, rematando con un templete hexástilo. Consiguió crear con ello mayor monumentalidad y unidad compositiva en todo el conjunto (30).

Este conjunto habría sido el primer paso para una reforma urbana del centro de Madrid, presentada por primera vez por Palacios en 1919, con la que pretendía dar una nueva disposición a la Puerta del Sol y gran parte del casco antiguo (31). Partía de un gran espacio central elíptico —la Puerta del Sol— que generaba toda la trama urbana restante y de ella salían diez vías radiales que enlazaban con una gran vía, también, elíptica y paralela para canalizar el tráfico, formando una calle entre ambas con pasajes peatonales cubiertos (32). Trazaba después una serie de calles rectas o curvas complementarias que partían de la gran vía elíptica.

La reforma abarcaría desde la Plaza de Oriente, pasando más allá de la Gran Vía, al Paseo del Prado llegando por el Sur hasta cerca de la Puerta de Toledo.

Analizando el plano de la Reforma de 1938, ya con mayor precisión de detalle, se aprecia que Palacios, a partir de la definición y desarrollo lógico de trazado en torno a la Puerta del Sol y vuelve más impreciso conforme se aleja de ella, abriendo calles y plazas caprichosamente para crear perspectivas monumentales con espacios concatenados o simples, pero que nada tienen que ver con el tejido preexistente. Sólo respeta las cuatro calles principales de Sol: Alcalá, Carrera de San Jerónimo, Mayor y Arenal y la Plaza Mayor, la Plaza de Oriente y la Gran Vía, entonces en plena construcción.

En la propuesta de 1938 le da una concreción arquitectónica que plasmó en dibujos, y en un texto de fuerte carga ideológica. Así *«la nueva Puerta del Sol y aun todo el dispositivo urbanístico del centro de la capital, será una arquitectural sinfonía heroica, por su presencia clásica y su significación escultórica y aún por la nomenclatura de las calles y plazas»* (33).

El enorme «coliseo» de la plaza aparece rodeado de edificios enormes separados por calles radiales amplísimas, creando un gran eje Norte-Sur. Tiene su salida desde la plaza a través de dos grandes arcos triunfales enfrentados que contrarrestan las vías entrecruzadas Este-Oeste, separadas por dos altas torres escalonadas en ambos extremos de la elipse. Hacia el norte y el sur, abre una sucesión de plazas de formas cóncavas y convexas que terminan en un gigantesco edificio cóncavo en el Sur.

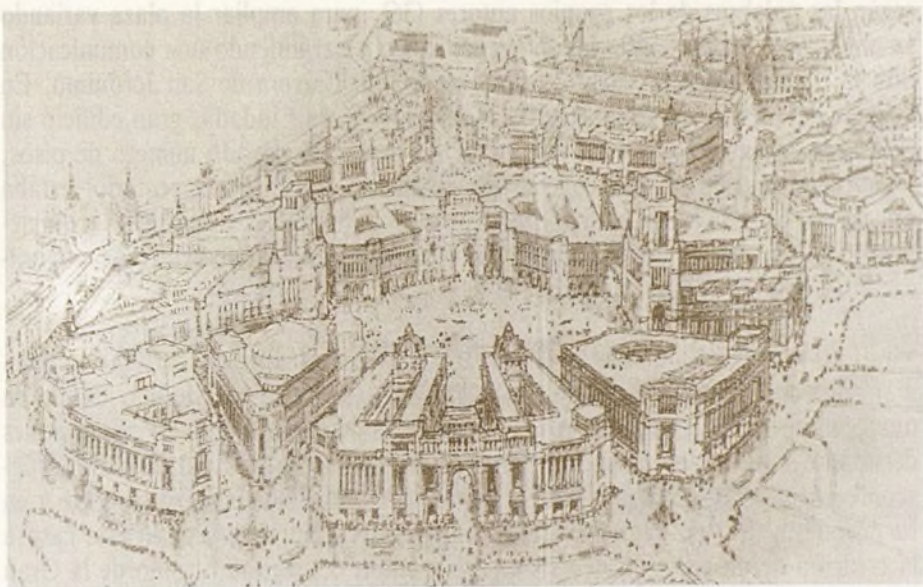
Planteó la reforma como un macro-negocio en donde las nuevas construcciones por él inventadas, debían ajustarse a una severa ordenación arquitectónica prefijada de antemano. La arquitectura articularía y generaría unos espacios casi barrocos, entremezclados con soluciones de tráfico «aéreo», grandes plataformas, superficies acristaladas, marquesinas gigantes, altas torres, pasos elevados, enormes arcos de triunfo, órdenes gigantes de columnas, grandes esculturas simbólicas, todo ello en un lenguaje grandilocuente y triunfalista, en ocasiones incluso futurista, usando elementos análogos a muchos de sus edificios, como ya se ha visto, y que sólo a partir de 1938 pretendió que fueran un exponente del nuevo orden político. Con ello recuerda determinadas arquitecturas europeas, pero, dado su carácter tan personal y difícilmente encuadrable en ningún movimiento concreto, la distingue entre todas las reformas para la Puerta del Sol, por el planteamiento urbanístico y arquitectónico tan radical, en cuanto que no respeta nada de lo anterior (34).

La década de 1930 comenzó con un hecho clave para la historia del urbanismo madrileño: el Concurso Internacional de Ordenación de Madrid al que se presentaron una serie de anteproyectos de gran complejidad que nosotros analizaremos sólo en lo que atañe a la Puerta del Sol. En aquel concurso no hubo ganador, aunque seis anteproyectos fueron recompensados económicamente, quedando en primer lugar como es sabido, el que presentaron Secundino Zuazo y Hermann Jansen. Los otros cinco fueron por este orden, los de Ulargui y Czekeilius; Paz Maroto; Fonseca, Chávarri y Cárdenas; Escario y, finalmente, Cort y Stubben (35).

Casi todos ellos proponían descongestionar el centro, es decir, la Puerta del Sol, que es la constante de todo proyecto urbanístico para Madrid en el siglo XX. Pero ¿cómo se descongestionaría Sol? Pues, una vez más, abriendo una serie de vías en su alrededor de manera que quedase aislado como centro de un cinturón ideal que evitase el paso del tráfico por este punto.

Sólo el anteproyecto Zuazo-Jansen, propuso una auténtica actuación radical, derribando el entonces Ministerio de la Gobernación «*viejo e inservible*»





10.—Antonio Palacios. Perspectiva del proyecto de Reforma de la Puerta del Sol. 1938.

9.—Antonio Palacios. Detalle del proyecto de Reforma interior de Madrid. 1938.

según las palabras de los propios autores (36), para ampliar la plaza variando su alineación, ensanchando las zonas de tráfico y permitiendo una comunicación directa e independiente entre la calle Mayor y la Carrera de San Jerónimo. En el solar del Ministerio se construiría el «Palacio de la Ciudad», gran edificio sin definición arquitectónica concreta, pero, sin duda, de elevado número de pisos, según es norma en el anteproyecto Zuazo-Jansen. En la parte posterior estaba previsto situar una plaza para aparcamiento de automóviles y autobuses y un elemento de gran interés aunque poco definido en la memoria: un centro de comunicaciones para el futuro Madrid.

Esta idea de atacar la Puerta del Sol en la zona de Carretas contaba a su vez, con la reforma completa de la Plaza de Tirso de Molina, donde en una gran operación de cirugía urbana, se proyectaba un conjunto de edificaciones destinadas a mercados. Estos dos puntos del estudio (Sol y Tirso de Molina) desaparecieron en la revisión que el propio Secundino Zuazo realizó en 1931 y en su propuesta de 1932 para la reforma interior de Madrid, sujeta en este caso a la creación de un cinturón de vías que, partiendo del segundo tramo de la Gran Vía, bajase por la Plaza de Oriente, volviese por la de Tirso de Molina y, desde Antón Martín, subiese de nuevo a la Gran Vía, rompiendo el tejido urbano (37). La Puerta del Sol quedaba ya intacta, pero rodeada de líneas rectas, aquellas que José Fonseca Llamado, quien se preguntaba si la reforma interior era en verdad necesaria, consideraba que era peligrosísima por lo fácilmente que prendía el entusiasmo público «o, si viene a cuento, el municipal» (38).

168

Los otros proyectos del concurso eran mucho más respetuosos con Sol. Sólo en el de Ulargui y Czekelius se acometía una pequeña reforma ampliando la calle de Alcalá y la Carrera de San Jerónimo, mediante el estrechamiento del ángulo de la manzana que separa, para que se pudiese establecer en ellas una doble dirección de tráfico (39). Había que derribar esa manzana y construir en su lugar un edificio de gran altura cuya planta baja se destinaría a comercios y galerías cubiertas, recogiendo la tradición de los pasajes decimonómicos de aquella zona. Obsérvese cómo el tema del pasaje es una de las constantes en los alrededores de la Puerta del Sol hasta tiempos muy recientes, como veremos al hablar de la apertura del Pasaje de la Caja de Ahorros. En este sentido, y de una forma ciertamente figurada, podríamos hablar también de la calle de Preciados como un pasaje comercial que se ha ido produciendo de forma casi espontánea.

A raíz del concurso internacional sobre ordenación de Madrid, se organizaron en Acción Municipal Madrileña, unas conferencias sobre el tema que dieron lugar a interesantes discusiones urbanísticas y a la formación de algunos proyectos concretos de reformas parciales, en los que la idea de descongestionar

Sol se manifestaba de forma continua, como es el caso del proyecto de Luis Sainz de los Terreros y Luis Díaz Tolosana, quienes incidían nuevamente en la creación de una vía circular como anillo comercial alternativo, sin modificar la Puerta del Sol ni su estructura viaria (40). Sin embargo, no es que se considerase en aquellos años a la Puerta del Sol como un elemento arquitectónico digno de conservarse, pues testimonios de lo contrario aparecen continuamente en los textos que hablan del tema, pero se pensaba que la solución consistía en aquellas vías de circunvalación que atrajesen al nuevo comercio y aislasen cada vez más el centro neurálgico, que tantos problemas ocasionaba.

En la misma línea que el anteproyecto Zuazo-Jansen podemos encuadrar la idea que plasmó Manuel Muñoz Monasterio en su «Proyecto de reforma urbana de la Puerta del Sol» presentado a la Sección de Arquitectura de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1934 (41), que le valió una tercera medalla (la primera quedó desierta). Muñoz Monasterio en su proyecto, que podríamos calificar de sueño racionalista, planteaba de nuevo el derribo del Ministerio de la Gobernación y de toda la edificación situada entre las calles de Espoz y Mina, Correo y Bolsa, creando en su lugar una gran vía de enorme anchura, flanqueada por edificios de corte racionalista, que culminaba en el espacio que ocupa la plaza de Jacinto Benavente con la presencia de dos altas torres a modo de hitos urbanos. Presentaba asimismo un cuidado estudio de circulaciones viarias en la Puerta del Sol, enlazándola hacia el sur con la plaza de Tirso de Molina, a través de la plaza de Benavente (42).

La idea de la apertura de esta plaza la encontramos ya en 1901 durante la alcaldía de Alberto Aguilera en el proyecto de derribo de la que entonces era Lonja del Almidón y creación de un espacio abierto entre las calles de Carretas, Atocha y Bolsa. Sin embargo, hasta 1928 no se aprobaron las partidas presupuestarias para las expropiaciones, que se hicieron efectivas en 1930 (43), es decir, al tiempo que el Concurso Internacional del que hemos hablado y poco antes del proyecto de Muñoz Monasterio. Este consistía en retirar bastantes metros la alineación de la acera del Ministerio de la Gobernación, de manera que casi se duplicase la superficie de la Puerta del Sol, ampliándola por el lado sur, para que diese lugar a un gran eje axial que se curvaba levemente al llegar al encuentro con la plaza de Benavente. La actuación arquitectónica que llevaba implícita se movía, como dijimos, dentro de la corriente racionalista imperante, sin respetar en absoluto el contexto urbano, aunque bien es verdad que algo así no se consideraba muy grave en los ambientes arquitectónicos y urbanos contemporáneos (44). Queda como ejemplo más evidente esa tercera medalla que le fue concedida.



11.—Secundino Zuazo y Hermann Jansen. Plano de la Reforma interior en el anteproyecto del Trazado Viario y Urbanización de Madrid. 1930.

# PUERTA DEL SOL

SITUACIÓN POSIBLE

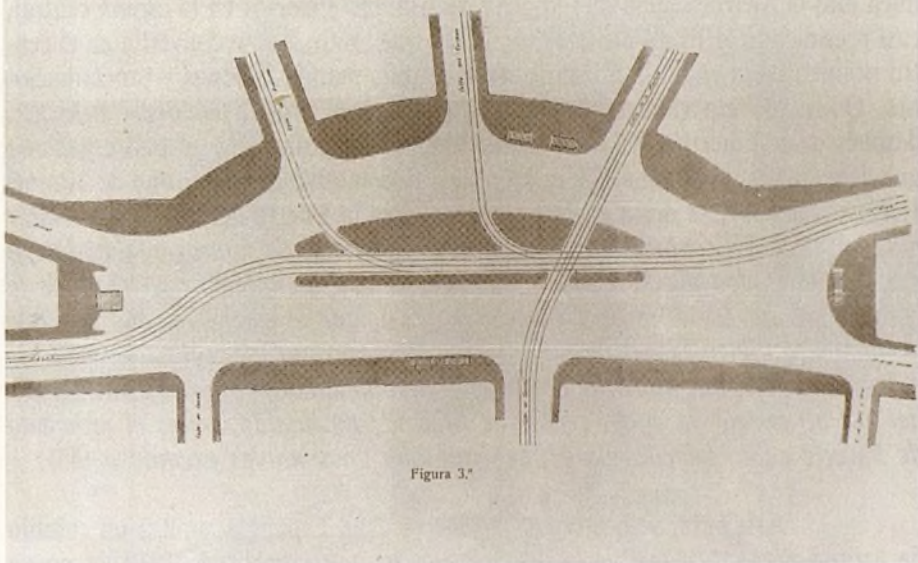


Figura 3.ª

12.—José María Cano Rodríguez. Propuesta de reforma de la distribución de las líneas de tranvías. 1944.

Hasta ahora, hemos estado hablando de proyectos no realizados, pero ¿qué había ocurrido realmente en la Puerta del Sol desde 1919? Seguía el caos circulatorio, seguían los problemas con los tranvías, se habían ampliado en una línea más el Metro, seguía el Templete de Antonio Palacios en la espina central, casi presidiendo la Plaza hasta 1934 y, mientras tanto, Sol se convertía en el centro político de la capital, escenario de revueltas, manifestaciones y proclamaciones. Quizá por esa vida política que adquirió en el primer tercio del siglo XX, después de la Guerra Civil se la quiso sepultar, dejarla como el pobre anciano que debe olvidarse de vanalidades juveniles. Con motivo de la reforma de Manuel Herrero Palacios, se decía en Gran Madrid que la Puerta del Sol *«va a contar más en el orden sentimental y anecdótico que en el de futuras realidades ya que /.../ la ciudad queda ahora organizada en la gran columna vertebral de la Avenida Norte Sur /.../ En esta organización, que es un hecho que hay que aceptar ineludiblemente porque ha venido impuesto por las realidades urbanas a despecho de lo que hubieran pretendido la voluntad de los hombres, la Puerta del Sol no cuenta ya como centro de Madrid. Es llegado, pues, el momento de hacerle como tal corazón urbano que fue, unas nobles exequias»* (45).

Así, pues, vemos cómo la Guerra Civil Española supuso un cambio de actitud respecto a la Puerta del Sol, por lo que a partir de 1939 ya no va a ser objeto de grandes proyectos «monumentales» ni de reformas viarias, importantes hasta la de 1950. Esto viene motivado en parte por los nuevos planteamientos urbanísticos, más respetuosos con la ciudad existente, que se pretende conservar. Va a haber, eso sí, una serie de actuaciones puntuales en edificios concretos, motivadas por derrumbamientos producidos por los bombardeos en algunas zonas. En junio de 1939 se creó la Junta de Reconstrucción de Madrid, al frente de la cual se encontraban Pedro Muguruza y Pedro Bidagor, que elaboró un Plan de Ordenación, publicado en 1942, cuyo punto 5.º trataba del casco histórico haciendo hincapié en su conservación frente a la labor reformadora y destructiva anterior. Se volvía a estudiar el tema de la ordenación del tráfico y sus distintos componentes, con el fin de evitar la superposición de diferentes medios (tranvías, metro y coches) en puntos concretos, como ocurría en la Puerta del Sol. Continuaba, por tanto el interés por la circulación y se volvía a proponer la creación de unas zonas comerciales alternativas, para evitar la concentración en Sol y alrededores. Este proyecto contrasta con la realidad actual, pues la Puerta del Sol sigue siendo un importantísimo núcleo comercial motivado por la presencia de grandes almacenes en la calle de Preciados.

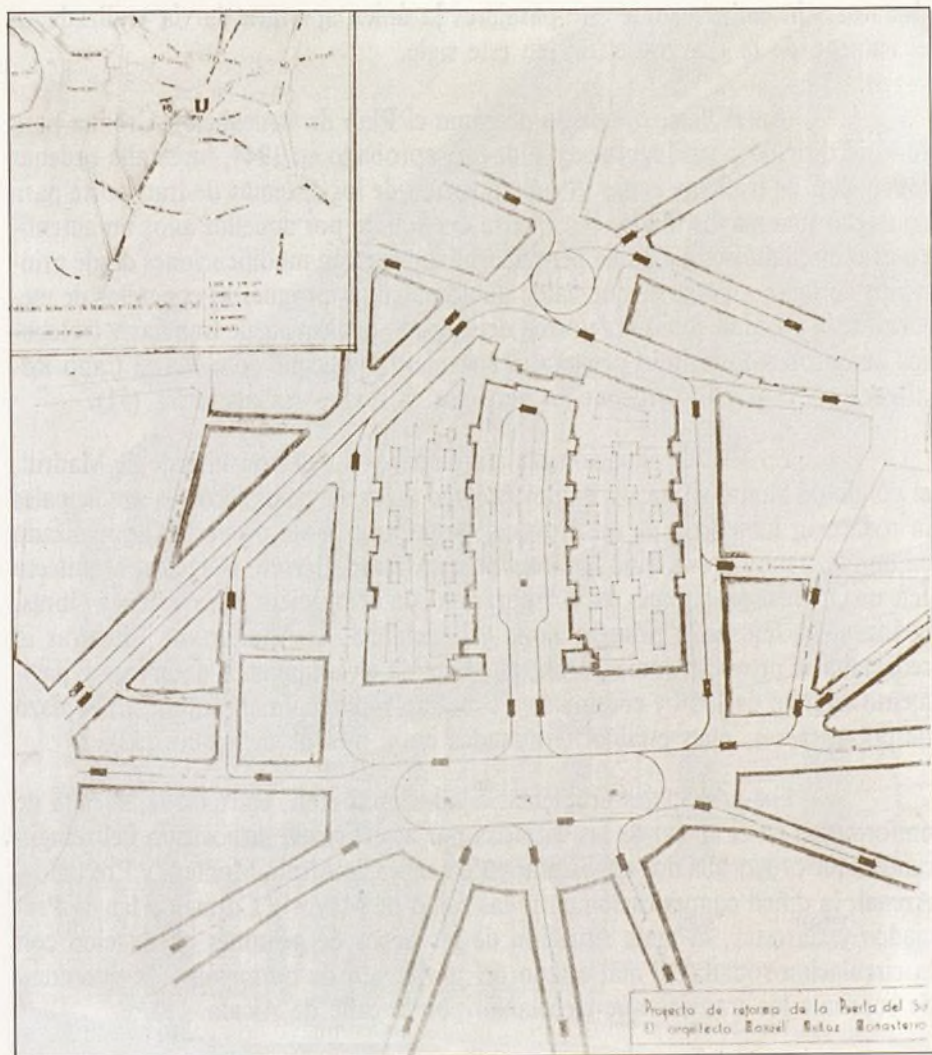
En relación con el tema del comercio, ya en 1901 el arquitecto José Grases Riera había propuesto la construcción de una galería comercial que uniera las calles de Alcalá y Montera. Esta galería habría comenzado en el solar en el

que hoy se encuentra el Casino de Madrid y, continuando en curva, hubiera atravesado la manzana entre las calles de Aduana y Montera (46). Se trataba, por tanto, de un ambicioso proyecto de corte europeo que recogía viejas ideas sobre pasajes comerciales en torno a Sol y cuya ejecución arquitectónica se mantenía dentro de las líneas clásicas de la obra de Grases, uno de cuyos mejores ejemplos, el antiguo edificio de la Equitativa, hoy Banco Español de Crédito, se encuentra enfrente, en la esquina de la calle de Alcalá con la de Sevilla.

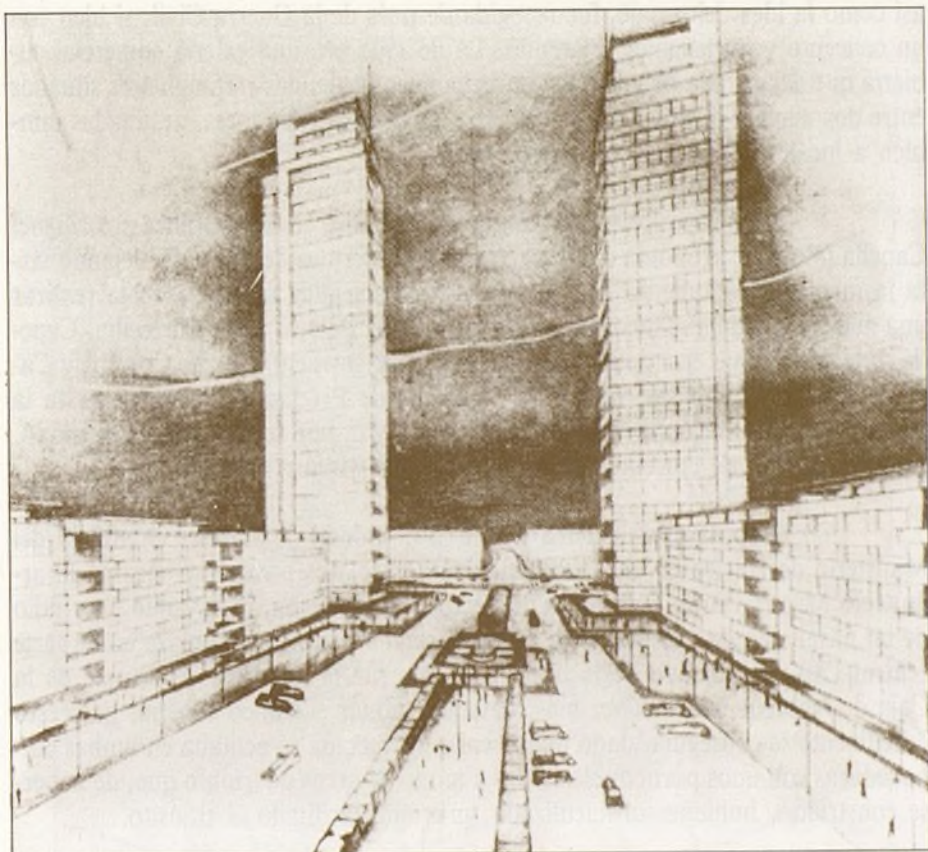
El solar del proyecto de Grases Riera se encontraba un tanto alejado del núcleo de la plaza y no está directamente relacionado con el pasaje que se construyó después de la Guerra, pero sí lo está otro proyecto de Fernando García Mercadal, redactado en 1938 en el seno del Comité de Reforma, Reconstrucción y Saneamiento de Madrid (47). Este Comité, creado en abril de 1937 pretendía encauzar y organizar las soluciones a los problemas creados por los bombardeos y preparar al tiempo proyectos concretos para zonas que habían sido afectadas por los mismos, de manera que, un vez acabada la Guerra se pusieran en ejecución casi inmediatamente, pues se preveía que la ciudad experimentaría un importante desarrollo urbano cuando llegase la paz.

Entre las construcciones más afectadas se encontraba las que lindaban con el Ministerio de Hacienda, antigua Casa de Aduanas, entre las calles de Alcalá y la Puerta del Sol, incluido el palacio del marqués de la Torrecilla con su magnífica portada barroca. En 1937 el Capitán Jefe de la Compañía de Servicios Especiales, señor Grippa, propuso al Comité la apertura de una calle en ese lugar, comunicando Alcalá y Montera para que por ella se pudiesen desviar algunas líneas de tranvías que pasaban por esas calles hasta la plaza del Carmen, en donde debían dar la vuelta sin pasar por Sol. En la plaza del Carmen se construiría un mercado subterráneo, quedando la parte superior como jardín público. El Comité estudió esta propuesta, pero no la consideró viable porque no llegaba a aliviar la Puerta del Sol y originaba un nuevo cruce en la calle Alcalá. La alternativa que se dio entonces a este proyecto fue estudiada por Fernando García Mercadal, como responsable municipal del área de Urbanismo y consistió en la construcción de un edificio comercial y de oficinas con un pasaje cubierto en la planta baja, cuyo valor mercantil hiciese posible la reforma. Esta reforma afectaba también a los alrededores incluyendo la Plaza del Carmen y la iglesia de San Luis, casi destruida por las bombas.

El proyecto de García Mercadal modificaba la alineación de la calle de Alcalá en la acera de los impares eliminando el pequeño quiebro, simétrico al que se produce en la calle del Arenal, dado que provocaba un estrechamiento en forma de embudo justo en el inicio de la calle. Esta reforma de alineación,



13.—Manuel Muñoz Monasterio. Planta del proyecto de Reforma de la Puerta del Sol. 1933. Tercera medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1934.



14.—Manuel Muñoz Monasterio. Perspectiva del proyecto de Reforma de la Puerta del Sol. 1933.

así como la idea del pasaje, fue recogida después de la Guerra Civil, si bien con un concepto y un lenguaje diferentes. La de 1938 era una galería comercial cubierta que dejaba a la derecha una estrecha línea de tiendas rectangulares situadas entre dos núcleos de escaleras de subida a las plantas superiores, destinadas también a locales comerciales y oficinas (48).

Este proyecto fue comentado en la prensa contemporánea por Miguel Capella (49), que proponía como alternativa la apertura de una calle dejando vista la medianería izquierda del Ministerio de Hacienda, donde se debía realizar una nueva fachada que incorporase la portada del Palacio de la Torrecilla. Capella opinaba además que debían derribarse los antiguos edificios de Correos y Casa de Postas y todas las casas entre las calles de Preciados y Carmen hasta la Plaza del Callao, dejando una gran avenida abierta que repetía, en cierto modo, pero en el lado de enfrente, la idea de Manuel Muñoz Monasterio.

Después de la Guerra y ante la necesidad de ampliar el edificio del Ministerio de Hacienda, el Estado adquirió los solares precisos y encargó al arquitecto Miguel Durán Salgado el proyecto de ampliación, incluyendo el estudio de un pasaje, en este caso abierto, y que formaba una pequeña plaza en la parte central (50). El objetivo de lo que finalmente fue la apertura del Pasaje de la Caja de Ahorros, era una vez más, descongestionar el tráfico urbano, pero esto difícilmente se conseguía, dado que la calle proyectada se acotaba en ambas embocaduras con unos pórticos clasicistas a modo de arcos de triunfo que, de haberse construido, hubieran obstaculizado, más que facilitado el tránsito.

También en este caso quedaba prevista la reforma de la alineación de la calle de Alcalá, que finalmente se llevó a cabo retranqueando el edificio de la esquina con Sol, cuyas dos primeras crujías fueron derribadas por José Luis Fernández-Quintanilla, aunque volvió a levantar la fachada respetando el esquema original. También al construirse el edificio contiguo, la sede de la Caja de Ahorros, según proyecto de Manuel Cabanyes, se retrasó la línea de la calle para que quedase paralela a la acera de enfrente. Así, Alcalá perdió la forma de embudo que tenía en el inicio, modificando el trazado primitivo de Lucio del Valle, aunque esto apenas se perciba a simple vista.

El pasaje quedó a medio hacer, pues se abrió la calle, pero no se llegó a completar nunca la plaza central, para lo que hubieran sido necesarios algunos derribos en las zonas traseras de los edificios que dan a la calle de la Montera. Tampoco se realizaron las embocaduras monumentales y, como resultado de todo ello, el pasaje ha quedado como vía semiparticular, casi exclusivamente peatonal, sin acceso de vehículos hacia la calle de la Aduana. Hay que

destacar, sin embargo que este pasaje es la única apertura de vía realizada en el entorno de la Puerta del Sol en este siglo.

Antes hemos hablado de cómo el Plan de Ordenación Urbana para Madrid dirigido por Muguruza y Bidagor, aprobado en 1944, intentaba ordenar los medios de tráfico y evitar la superposición de los sistemas de transporte para conseguir una mayor fluidez. La Puerta del Sol era por aquellos años un auténtico caos circulatorio que había permanecido apenas sin modificaciones desde principios de siglo, a pesar de que había habido algunas propuestas concretas de mejoras de la vialidad como la reforma del trazado de las vías de tranvías y trolebuses que propugnó a título personal el ingeniero municipal José María Cano Rodríguez en 1944 para ordenar los servicios existentes sin alterarlos (51).

En 1950 la situación era alarmante y el entonces alcalde de Madrid, el conde de Santa Marta de Babío, encargó a los servicios técnicos municipales la redacción inmediata de un proyecto de reforma. Este proyecto fue realizado en un plazo muy breve, bajo la dirección de Manuel Herrero Palacios, arquitecto Jefe de Ordenación Urbana, en colaboración con el ingeniero Jefe de Vías y Obras, el Ingeniero Jefe de la primera Zona y la Jefatura de Alumbrado. Mientras se redactaba el proyecto comenzaron las obras de levantamiento de aceras y pavimento en julio de 1950 y continuaron con gran rapidez, finalizándose en el plazo de pocos meses, pues estaban terminadas en el mes de diciembre (52).

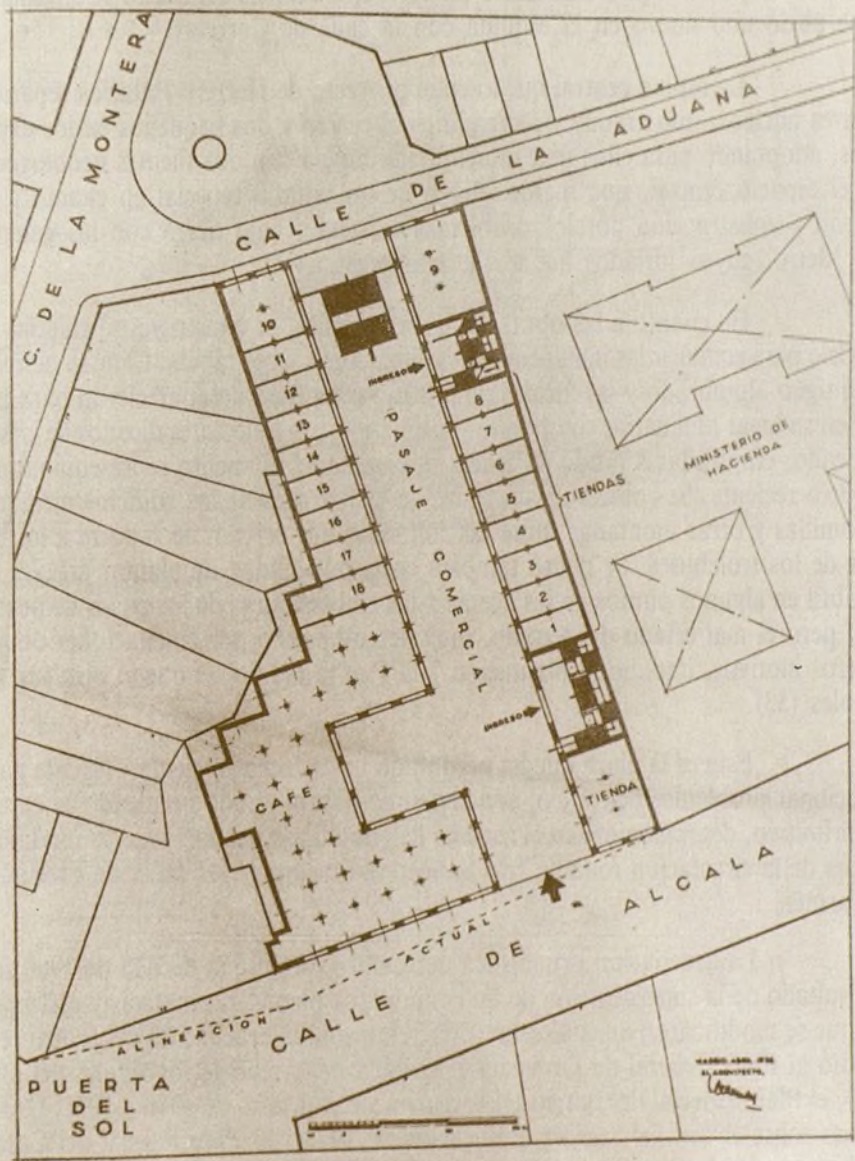
Los principales problemas a solucionar eran, entre otros, la falta de uniformidad en el ancho de las calzadas por la deficiente disposición del refugio central que provocaba dos angosturas en las calles de Alcalá-Montera y Preciados-Arenal, la difícil comunicación entre las calles de Mayor y Carmen y las de Preciados y Carretas, la mala situación de los pasos de peatones en relación con la circulación rodada, el mal estado del pavimento de hormigón y la necesidad de suprimir los tranvías que circulaban por la calle de Alcalá.

La planta preexistente no respondía a un programa conjunto previo, sino que era el resultado de una serie de adiciones y eliminaciones sucesivas (la fuente primitiva, el templete del Metro, las farolas, los tranvías, etc.) por motivos coyunturales, de manera que no existía correspondencia entre la forma y situación de los elementos y la función real de los mismos.

Con objeto de resolver el problema circulatorio se modificó la isleta central para dar paso a las calles de Carretas y Carrera de San Jerónimo sin necesidad de rodear el andén y para que los vehículos que llegaban por Mayor, accedieran a la calle del Carmen sin rodear el extremo opuesto. Desapareció el estrangulamiento producido por los evacuorios en el paso de Montera a Carretas y



15.—Fernando García Mercadal. Alzado del proyecto de Pasaje Comercial entre las calles de Alcalá y Aduana. 1938.



173

16.—Fernando García Mercadal. Alzado del proyecto de Pasaje Comercial entre las calles de Alcalá y Aduana. Comité de Reforma, Reconstrucción y Saneamiento de Madrid. 1938.



se reconstruyeron éstos a una altura inferior. Los accesos del Metro se ampliaron y se abrió uno nuevo en la esquina con la calle de Carretas.

La espina central quedó en el proyecto de Herrero Palacios separada en tres núcleos, uno grande y alargado en el centro y dos pequeños en los extremos, adoptando para ellos una solución ajardinada con dos fuentes neobarrocas en el espacio central, que fueron objeto de un estudio especial en cuanto a su diseño y construcción por los problemas existentes bajo tierra con las galerías del Metro, cuyos forjados había que mantener.

En cuanto a las obras de infraestructura, se construyeron galerías de servicio para conducir las innumerables canalizaciones subterráneas. Cambió también el antiguo alumbrado y las farolas de principios de siglo desaparecieron para poner en su lugar luminarias consistentes en linternas con reflectores directos de cristal plateado, empleadas a modo de focos, que en aquel momento representaban un modelo reciente. Se colocaron apoyadas en las paredes de los edificios mediante palomillas y otras montadas sobre las columnas que servían de soporte a los cables de los trolebuses. Se pensó también en la posibilidad de plantar árboles de sombra en algunos puntos de las aceras y las embocaduras de los pasos de peatones, pero el mal estado del terreno, muy descompuesto por emanaciones de gas y otros motivos, impidió la plantación y la Puerta del Sol se quedó otra vez sin árboles (53).

174

Esta es la plaza que ha perdurado hasta fechas recientes. Nacida para solucionar problemas de tráfico, con el tiempo habría venido perdiendo su carácter primitivo, degradándose en el aspecto del mobiliario urbano y en las modificaciones de la circulación rodada, tras la peatonalización de las calles de Preciados y Carmen.

La ordenación urbanística del Centro durante la década de 1960 fue el resultado de la superposición de un conjunto de planes, normativas y ordenanzas que se modificaron unas a otras. Concretamente la ordenación del centro respondió al Plan General de Ordenación Urbana del Area Metropolitana del año 1963, el Plan Especial del Barrio Histórico en sus dos fases de 1970 y 1971, Ordenanzas sobre el uso del Suelo y Edificación de 1972 y el Plan Parcial del Casco Antiguo de 1973 (54). Sin embargo fue el Plan de Reforma Interior del Casco Antiguo del año 1973 quien reafirmó el carácter terciario para toda la zona de la Puerta del Sol, yendo más allá de lo que preveía el Plan General del año 1963. El Centro, que se caracterizaba por sus funciones eminentemente residenciales, fue reemplazado por otras de edificios de oficinas, grandes comercios, etc., dando primacía por otra parte, al vehículo privado. Esta supeditación aparece más clara a la hora de plantear como solución la aparición de aparcamientos en la ciudad.

Los grupos políticos que ostentaban el poder, pretendían dejar el centro al libre funcionamiento del mercado privado en mayor medida que en otras partes de la ciudad (55). El espacio central madrileño comenzó a sentir el impacto de las cada vez más numerosas sedes de las grandes empresas nacionales y extranjeras que se fueron asentando en la Gran Vía, calle Alcalá, etc.

En veinte años, de 1950 a 1970, la población del distrito del Centro se redujo a la mitad, el precio del suelo adquirió cada vez niveles más altos y concretamente la Puerta del Sol, que había sido el centro del comercio tradicional, se fue transformando paulatinamente hacia un comercio tecnificado y especializado. La tecnificación vino de manos de los grandes establecimientos comerciales mixtos que se encuentran próximos a ella: El Corte Inglés y Galerías Preciados, éste último próximo a la Plaza del Callao.

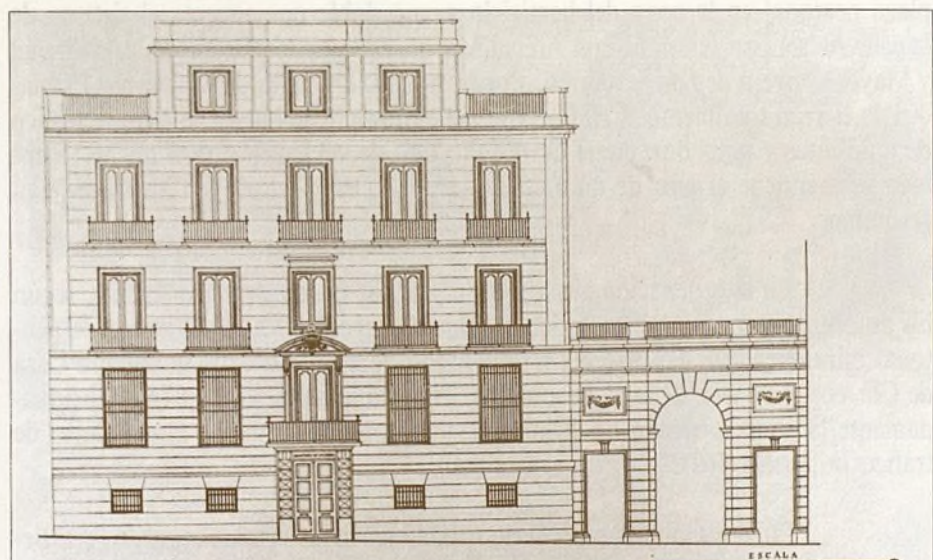
Las primitivas Galerías Preciados (1940-1944) situadas en un edificio entre las calles del Carmen, Rompelanzas y Preciados, se construyó en dos fases diferentes: el primer edificio fue realizado por el arquitecto Luis Gutiérrez Soto y la ampliación, situada entre las calles del Carmen, Plaza del Callao, Mesonero Romanos y Abada fue realizada entre los años 1964-68, por los arquitectos Antonio Perpiñá Sebría, Luis Iglesias Martí y Javier Feduchi. Frente al edificio de Gutiérrez Soto, la ampliación se planteó con una fachada totalmente ciega, estética que se había impuesto en este tipo de construcciones (56).

Por su parte, el edificio de «El Corte Inglés» sufrió varias modificaciones y ampliaciones (57). En los años cincuenta se modificaron las plantas buscando una diaphanidad en el interior, al mismo tiempo que se remodelaba la fachada que perdió el aspecto de los primitivos edificios de Sol. En el año 1967 se amplió y al igual que Galerías Preciados se cegó la fachada.

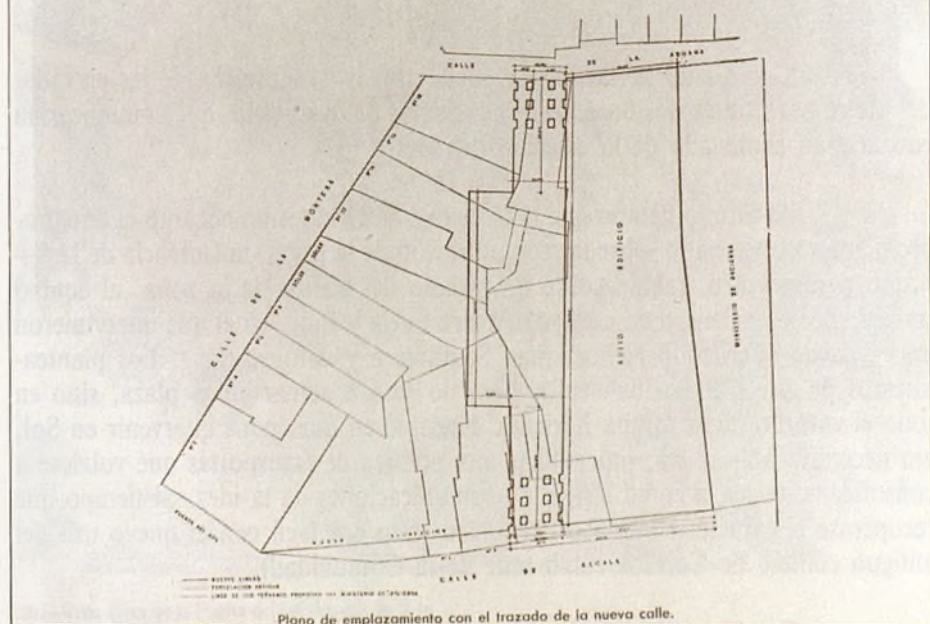
La consolidación de estos edificios como centros comerciales de primera categoría fue causa entre otras de la gran afluencia de gentes que llegaban a Sol en vehículo privado, colectivo y del Metro. Por ello la Compañía Metropolitana, en el año 1962, se planteó la ampliación de andenes —de 60 a 90 metros— en sus tres estaciones de la Puerta del Sol.

Por otro lado, el caos circulatorio y peatonal de la zona aumentó a finales de los sesenta y por ello el Ayuntamiento de Madrid, tras la experiencia de peatonalización de las calles Preciados en las Navidades del año 1967-68 (58) se planteó de una manera definitiva la peatonalización de la calle Preciados, Tetuán y Carmen a comienzos de los años setenta.

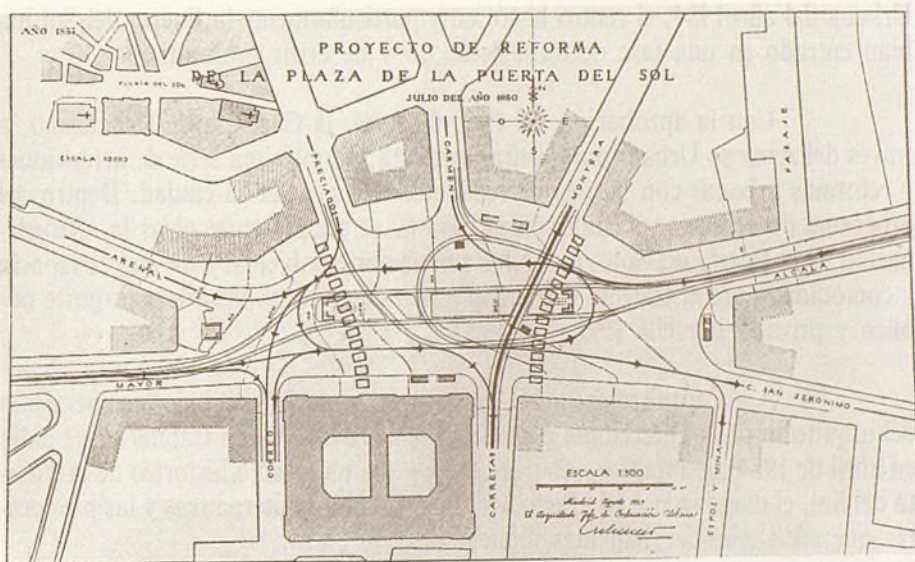
No obstante, hasta la aprobación del Plan General de Ordenación



Fachada a la calle de la Aduana y embocadura de la calle en proyecto.

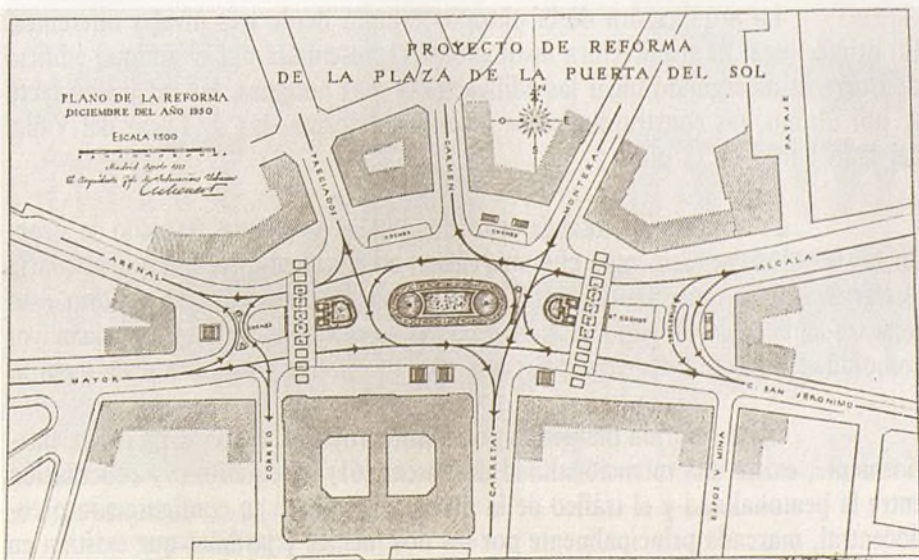


17.—Miguel Durán Salgado. Planta y Alzado del proyecto de ampliación del edificio del Ministerio de Hacienda y proyecto del pasaje comercial entre las calles de Alcalá y Aduana. 1944.



18.—Manuel Herrero Palacios. Estado de la Puerta del Sol antes del proyecto de reforma. 1950.

175



19.—Manuel Herrero Palacios. Estado de la plaza tras el proyecto de reforma de la Puerta del Sol. 1950.



Urbana del año 1984, el centro histórico y particularmente la Puerta del Sol habían entrado en una fase de total deterioro y de crisis profunda.

Con la aprobación del Plan General, la Gerencia de Urbanismo, a través del Área de Urbanismo e Infraestructura, adoptó una serie de actuaciones y reformas urbanas con la idea de recuperar el centro de la ciudad. Dentro del programa de actuaciones cuatrienales 1983-87 se adoptó entre otras la «Reordenación de la Puerta del Sol», buscando una mejora ambiental y un mayor espacio y comodidad para el tránsito de peatones, sin desechar el paso de transporte público y privado por ella (59).

A los arquitectos Javier Ortega y Antonio Riviere bajo la supervisión del arquitecto de la Dirección General de Bellas Artes, Antón Capitel se les pidió en abril de 1984 un anteproyecto que comprendía un estudio histórico de la Puerta del Sol, el diagnóstico del estado actual, diferentes y alternativas y las propuestas que ellos consideraban más idóneas para la plaza.

Además de la memoria histórica, el diagnóstico que se realizó contaba con el estudio de una ordenación general para el lugar, señalando que hasta ahora la gran afluencia de tráfico era debida al propio diseño de la plaza que había absorbido al máximo el espacio de la misma. La arquitectura, la naturaleza del suelo y el mobiliario también fueron tratados en dicho proyecto (60).

La arquitectura de la plaza se estudió desde tres niveles diferentes. En primer lugar la arquitectura institucional representada por el antiguo edificio de Correos; en segundo lugar las edificaciones más antiguas, las del tramo recto y, por último, las construcciones de la última reforma, las de Lucio del Valle, del lado curvo de la plaza.

Presentaron un total de ocho alternativas o variantes tratando de afrontar las cuestiones y elementos que intervienen en ella, demostrando que la cuarta alternativa era la más idónea para los autores en donde se buscaba mejorar «sus aspectos ambientales y funcionales, favorecer el uso peatonal y establecer una mayor comodidad en el tránsito rodado y una mejora estética y ambiental del lugar».

En la reforma planteada por el anteproyecto, como se ha dicho anteriormente, existe una intencionalidad de buscar (61) un equilibrio y conciliación entre la peatonalidad y el tráfico de la plaza, eliminando su configuración pseudocentral, marcada principalmente por las dos fuentes y jardines que existían en el centro antes de la reforma y planteando una plaza peatonal lateral con una espina central. Se aborda, pues, la solución de la plaza-calle, realizando una gran



plaza peatonal en la zona del hemiciclo y una doble que conecta el sistema de la calle Alcalá-San Jerónimo con Arenal-Mayor, adecuando el tráfico Alcalá-Arenal y Mayor-Carrera de San Jerónimo. Por otro lado, las calles del Carmen y Preciados se cierran totalmente al tráfico y la calle Montera se mantiene para el tráfico de autobuses y taxis durante el día y todo tipo de vehículos por la noche. También se mantiene el giro de automóviles entre la calle Alcalá y Carrera de San Jerónimo.

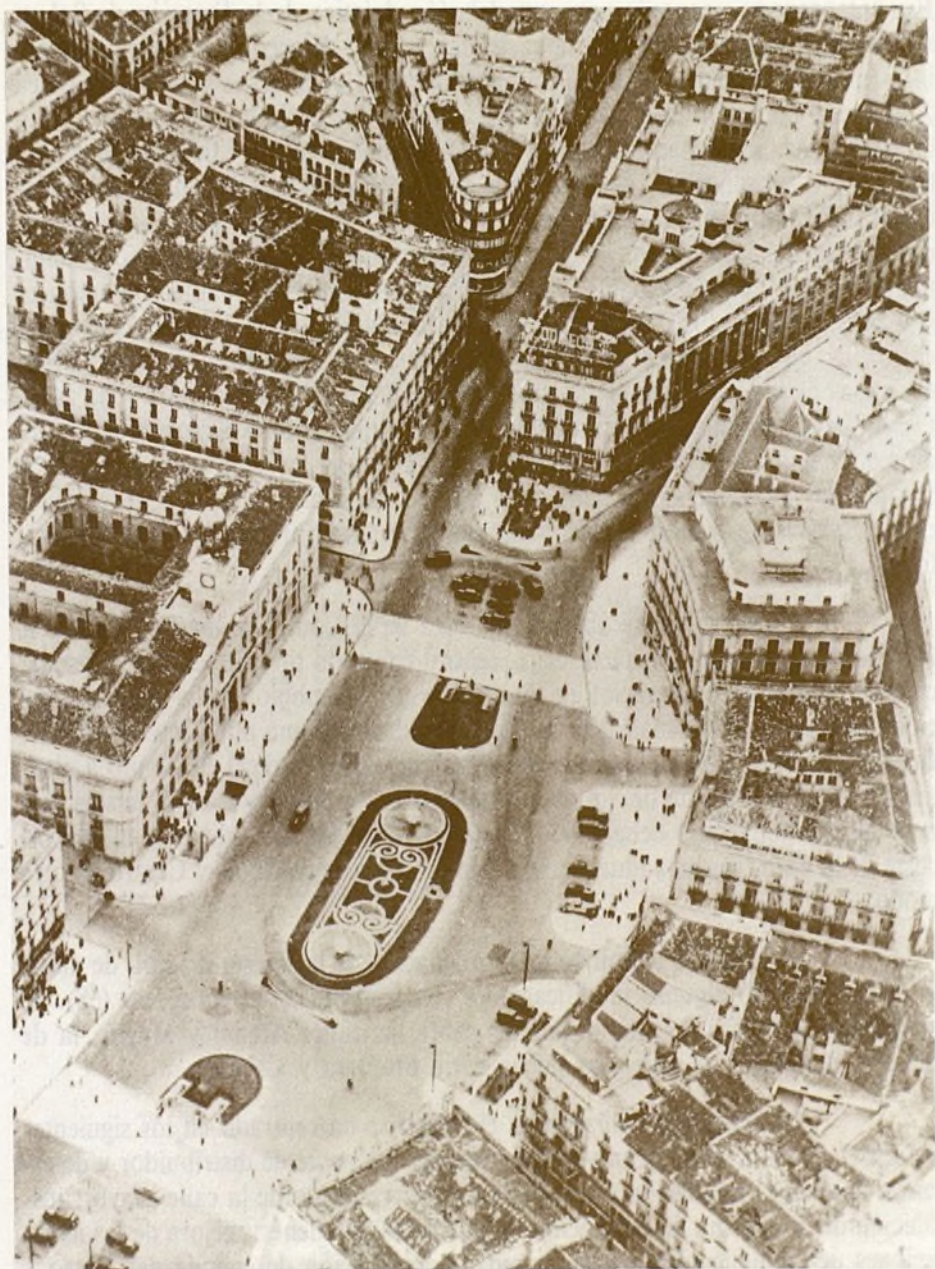
En la ordenación general de la plaza se buscó conscientemente, según los autores, el aspecto escenográfico a modo de cavea de teatro; el hemiciclo peatonal mirando hacia «el poder», representado por el edificio de la antigua Casa de Correos, hoy sede de la Comunidad de Madrid. También se busca intencionalmente la contraposición de el hemiciclo peatonal tranquilo y el eje viario de tráfico de coches (62).

En el diseño del mobiliario urbano están las farolas centrales que tienen un carácter ordenador y monumental, concebidas a raíz de las farolas pequeñas situadas a lo largo de los dos ejes viarios y las farolas de brazos colocadas en las fachadas de los edificios y que marcan y refuerzan el perímetro de la plaza. También se diseñan los quioscos, papeleras, barandillas, cabinas de teléfonos, entrada a los urinarios, etc.

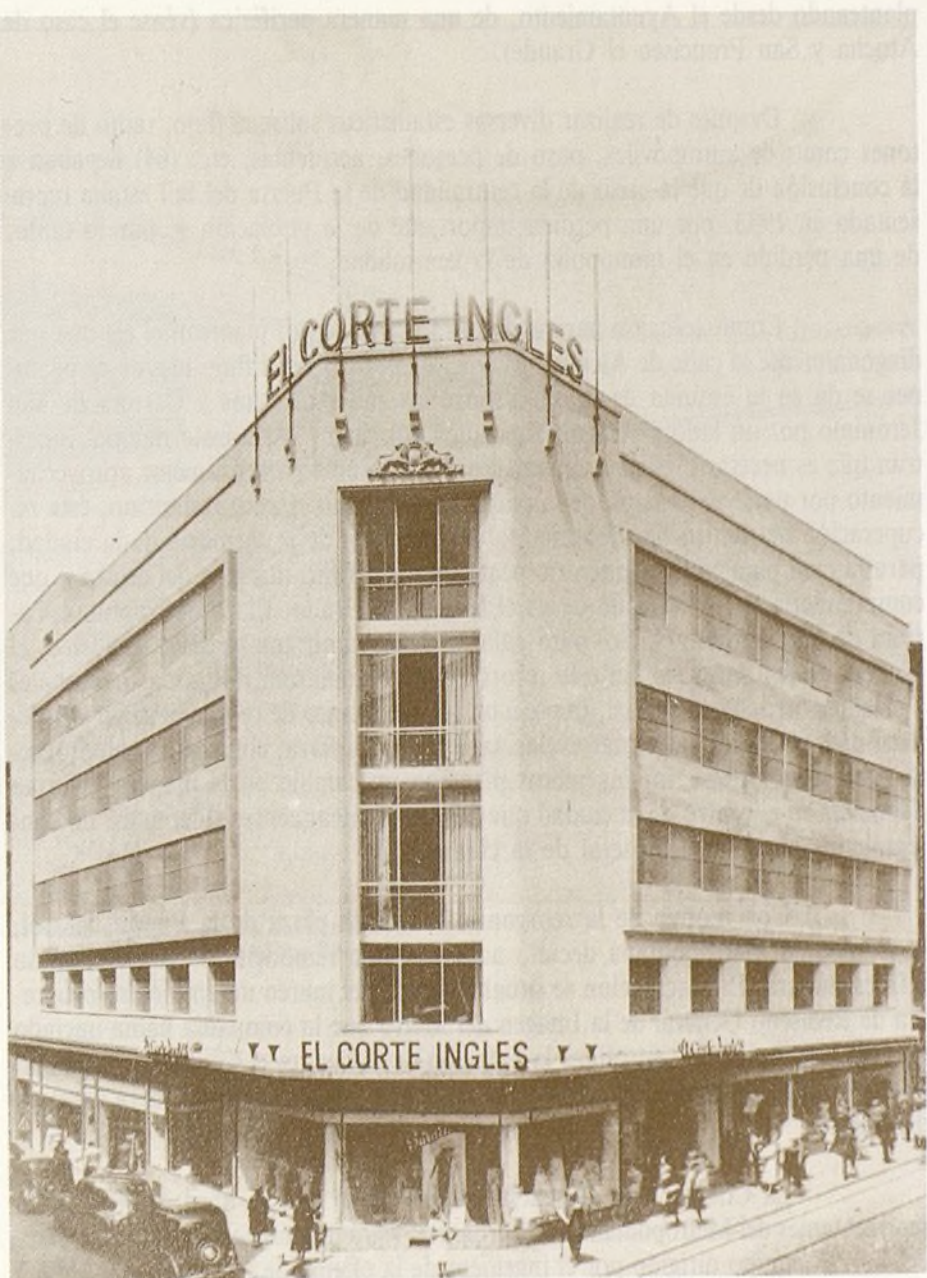
Como dato destacable se puede anotar la supresión de las entradas del Metro para situar dos bocas en los extremos del hemiciclo, que comunicarían con la gran explanada de la estación del Metro (63).

Al mismo tiempo que la Gerencia de Urbanismo encargó el anteproyecto antes mencionado sobre la reorganización de la plaza, la Gerencia de Urbanismo encargó otro trabajo sobre un estudio del tráfico de la zona, al equipo dirigido por el ingeniero de caminos Arturo Soria y Puig, en el que intervinieron los ingenieros Fernando Nebot, Juan Santamera y Alfonso Sanz. Los planteamientos de este trabajo iban enfocados, no sólo a actuar en la plaza, sino en todo el entorno de la misma haciendo hincapié en que, para intervenir en Sol, era necesario aplicar en primer lugar una política de transportes que volviese a consolidar esta plaza como centro de comunicaciones de la idea, al tiempo que recuperase el carácter simbólico del centro (esto era fácil con el nuevo uso del antiguo edificio de Correos como sede de la Comunidad).

Era necesario, y así consta en la memoria, que la recuperación y la consolidación del casco histórico de la ciudad se pudiese conseguir de una manera más inmediata y eficaz, actuando en el centro y no, como hasta ahora se estaba



20.—Vista aérea de la Puerta del Sol después de la re-  
forma de 1950.



177

21.—Luis Blanco Soler. Fachada reformada del edificio del Corte Inglés. 1950.

planteando desde el Ayuntamiento, de una manera periférica (véase el caso de Atocha y San Francisco el Grande).

Después de realizar diversas estadísticas sobre el flujo, tanto de peatones como de automóviles, paso de peatones, accidentes, etc. (64) llegaban a la conclusión de que la crisis de la centralidad de la Puerta del Sol estaba representada en 1983, por una pérdida importante de la población y, por lo tanto, de una pérdida en el monopolio de la centralidad.

Como solución para el trazado viario de Sol plantean el eje que une diagonalmente la calle de Alcalá y Mayor, debido a que el flujo mayor de peatones se da en la esquina de la plaza entre las calles Carretas y Carrera de San Jerónimo por un lado y Arenal, Preciados por otro... Al mismo tiempo, muestran que es necesario el ensanchamiento de las aceras para un mejor aprovechamiento por parte del peatón de la plaza durante todo el año. Asimismo, esta recuperación del centro lleva consigo la recuperación de la memoria de la ciudad, para lo cual plantean un itinerario peatonal «Itinerario turístico del centro», que comprendería el eje marcado desde el Museo del Prado, Plaza de Neptuno, Carrera de San Jerónimo y Sol para enlazar desde aquí, con el casco histórico, el Madrid de los Austrias. En este recorrido se combinarían, las zonas peatonales y el transporte colectivo. Así, frente a un planteamiento de reorganización y ordenación en el sentido de actuar exclusivamente en la plaza, como es el anteproyecto de Riviere-Ortega, los ingenieros plantean un cambio en la manera y forma de incidir en el centro de la ciudad que llevase planteamientos diferentes, no contemplados en el Plan General de la ciudad.

178

Con motivo de la reorganización de la plaza de la Puerta del Sol, la Compañía Metropolitana decidió acometer una remodelación drástica en su infraestructura. Esta actuación se situaba dentro del marco un ambicioso programa de Rediseño General de la Imagen del Metro que la compañía había iniciado en 1981. Se pretendía consolidar la Estación de Sol como el Centro intercambiador del centro de Madrid y reforzar el aspecto simbólico de la primera estación del Metro.

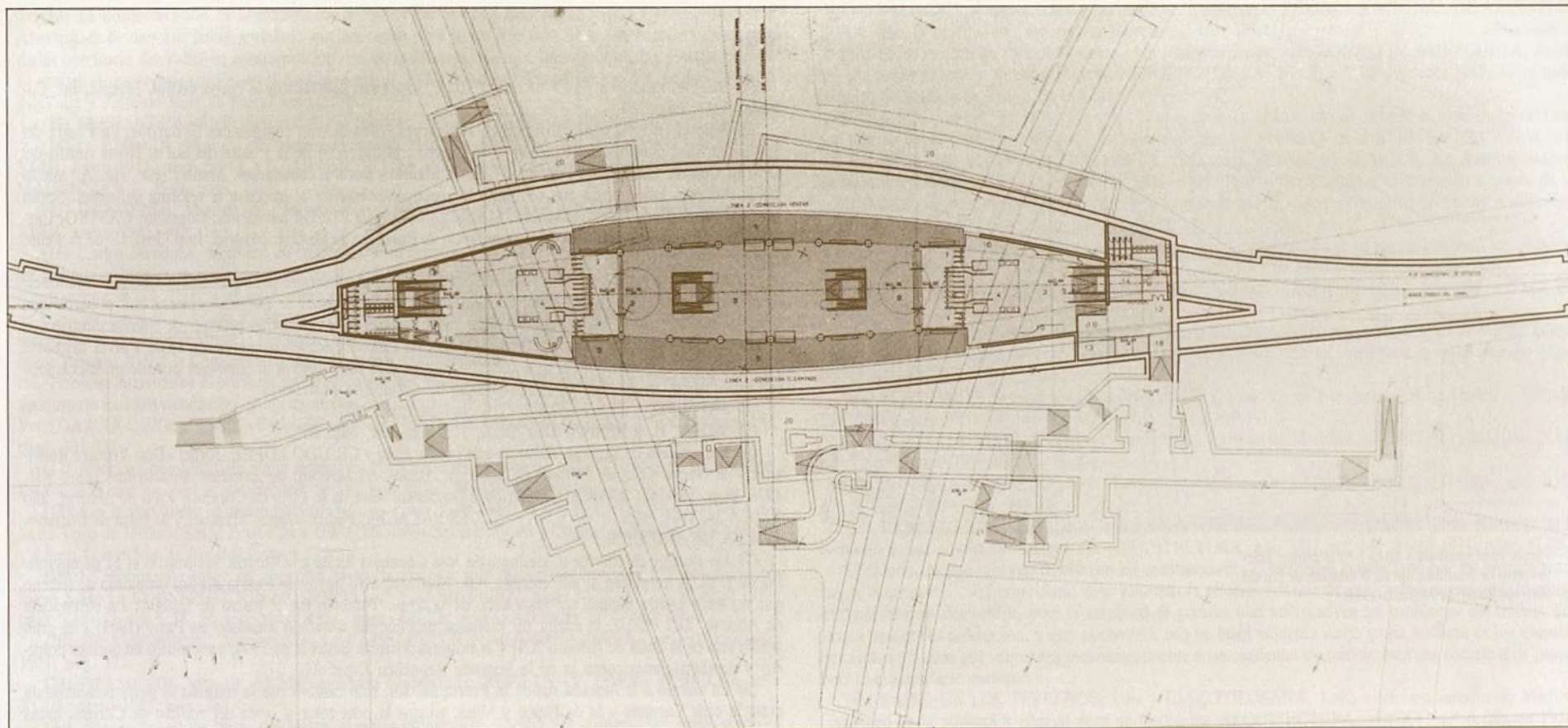
La Comisión de Gerencia incluyó en el mes de abril de 1984 a los representantes del Metropolitano en el programa para la reorganización de la Puerta del Sol. El equipo dirigido por el ingeniero de la oficina de Proyectos del Metro, Javier Bustinduy con la colaboración del arquitecto Pedro Lucero presentó un anteproyecto en octubre de 1984 (66) que fue rechazado por la Dirección General de Infraestructura del Ministerio de Transportes, por no considerarlo válido, dadas las dificultades que el proyecto entrañaba y por el coste tan elevado (67).

Ese anteproyecto proponía una remodelación drástica de la Estación de Sol en varias fases: Primero se atendería al sistema general de accesos y comunicaciones internas de la estación, así como a la remodelación de andenes y vías de la Línea 2, dejando para una fase posterior los andenes y vías de las Líneas 1 y 3. En la memoria se señalaban los puntos más deficientes y las medidas que se debían tomar para subsanarlas. Estas medidas son: gran superficie destinada a circulaciones; organización laberíntica de los recorridos; gran longitud de esos recorridos y frecuentes cambios de nivel; deficientes condiciones de conservación, iluminación escasa y multiplicidad de materiales en los acabados. Plantearon entonces los siguientes aspectos fundamentales: el desdoblamiento de la Línea 2, creando entre ellas un gran espacio de forma lenticular que sirviera de acceso a los trenes en ambas direcciones. Esa plataforma serviría de espacio central para toda la estación, cuyos vestíbulos de entrada se situaban como hemos dicho, en los extremos del hemiciclo de la plaza. El acceso a las Líneas 1 y 3 se haría a través de dos núcleos de escaleras situados en la plataforma central y las fuentes situadas en el hemiciclo de la plaza servirían a modo de lucernarios para iluminar la plataforma.

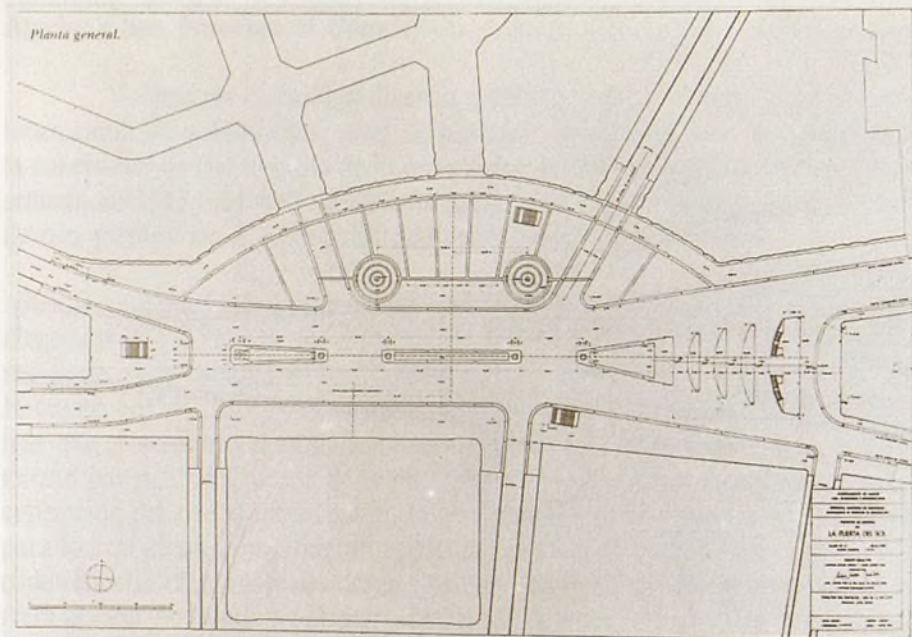
Como se puede observar, la idea de la Compañía Metropolitana de Madrid de crear una gran plataforma central con todo tipo de servicio e instalaciones y buscar la recuperación de la estación como símbolo (fue la primera estación del metropolitano madrileño) y su consolidación como nudo intercambiador en el centro de la ciudad, suponía acometer una acción radical en cuanto a planteamiento de la estación de Sol dentro de la red de transportes, de la misma manera que la duplicidad debajo de la plaza de otro espacio urbano y el enorme coste de la obra, son una muestra evidente de como se entiende el Centro de otro modo.

El proyecto definitivo de reordenación de la Puerta del Sol, de mayo de 1985, presentó algunas modificaciones con respecto al anteproyecto (68). Se mantienen las bocas de metro situadas sobre las calles Arenal y Mayor, la de la calle Carretas y se abre una nueva entre Montera y Carmen.

La actuación realizada en el Metro se ha centrado en los siguientes aspectos: creación de un gran vestíbulo central que actúe de distribuidor y de estancia colectiva; ampliación y remodelación del vestíbulo de la calle Mayor; instalación de un sistema de ventilación en vestíbulos y andenes; mejora de las instalaciones de comunicaciones y de la red de distribución de energía del Metro y construcción de los nuevos accesos a las calles de Carmen y Carretas y remodelación e impermeabilización y decoración de los vestíbulos, accesos y estaciones de las líneas 1, 2 y 3 de los pasillos existentes e instalación de escaleras mecánicas (69).



22.—Estado actual de la estación de Sol del Metropolitano de Madrid. Planta nivel línea 2. Septiembre 1984.



23.—Planta nivel vestíbulo y línea 2 en el primer anteproyecto de remodelación de la estación de Sol del Metropolitano de Madrid. 1984.

## Notas

(1) MOTA, Francisco y FERNANDEZ-RUA, José Luis: *Biografía de la Puerta del Sol*. Madrid, Ed. Colenda, 1951, pág. 260.

(2) Madrid en 1900 estaba dividido en 10 distritos, cada distrito comprendía 10 barrios. La Puerta del Sol era la línea divisoria entre el barrio de Correos, al Sur, y el de la Puerta del Sol al Norte dentro del Distrito Centro. CAÑADA, Facundo: *Guía de Madrid y pueblos colindantes*. Madrid, est. Tip. A. Marzo 1902. Por otro lado habría que comparar el censo de población al iniciarse la reforma definitiva. Según los datos de la Memoria del Ensanche. Madrid en 1857 tenía 271.254 habitantes. Consultar CASTRO, Carlos María. *Memoria descriptiva del Anteproyecto de Ensanche de Madrid*. Madrid, Imp. José C. de la Peña, 1860.

(3) En 1984 se instaló un arco voltaico sobre farolas monumentales siendo alcalde el Conde Romanones. El primer tranvía de tracción animal fue promovido por el marqués de Salamanca, para unir el barrio que lleva su nombre con la Puerta del Sol y en 1898 se hicieron las primeras pruebas de tranvía eléctrico en la Línea Serrano-Puerta del Sol. Todas las líneas de tranvía eléctrico convergieron en la Puerta del Sol a partir de 1902 y a principios del siglo hicieron su aparición los primeros automóviles que fueron los causantes, entre otros, de muchos de los problemas de circulación posteriores.

(4) MOTA, F. y FERNANDEZ-RUA: op. cit. pág. 267.

(5) MOTA, F. y FERNANDEZ-RUA, J. L.: op. cit. pág. 267.

(6) Ver artículo de Virginia Tovar en este mismo libro y CEJUDO LOPEZ, Jorge: «Don Ventura Rodríguez y la Nueva Casa de Correos de Madrid» *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo XII, 1976, págs. 133-142; ROMERO, Federico: «Doscientos años de la Casa de Correos» *Villa de Madrid*, año VI, n.º 24, 1968, págs. 61-66 y NAVASCUES PALACIO, Pedro: «Jaime Marquet y la Casa de Correos» «VILLA DE MADRID».

(7) Un ejemplo de ello fue el asesinato de José Canalejas frente a la librería San Martín el 12 de noviembre de 1912. A propósito de ello escribió Julio Martorell «No hay en la Puerta del Sol un palmo de terreno que no haya estado alguna vez manchado de sangre». También fue el teatro de festejos: La coronación de Alfonso XIII (1902), la vuelta del monarca después del frustrado atentado en París (1905) y el gran desfile real en la boda de Alfonso XIII y la princesa Victoria Eugenia en 1906, y escenario de mítines políticos y proclamaciones como la de la Segunda República Española.

(8) En cuanto a la fachada sur de la Puerta del Sol, sólo cambió con la reforma la parte comprendida entre la calle Carretas y la de Espoz y Mina, ya que la otra zona al oeste del edificio de Correos había sido remodelada después del derribo del convento de San Felipe el Real con ocasión de la construcción de las Casas del Cordero y la apertura de la Plaza de Pontejos (ASA 4-46-5) y poco después las alineaciones de la calle de la Paz y Conde de Plasencia (ASA 3-388-11).

(9) RUIZ PALOMEQUE, E.: *Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo madrileño durante los siglos XIX y XX*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1976, págs. 457-459 y 473-483.

Para el estudio desde el punto de vista arquitectónico hay numerosos artículos dedicados a los distintos edificios. Ver AA.VV. *Guía de Arquitectura y Urbanismo de Madrid*. Madrid, COAM. 1982, tomo I, págs. 59-62 y 207-220. ALONSO PEREIRA, J. R. «En torno a la Gran Vía» *VILLA DE MADRID*, año XVIII, n.º 69, 1980-IV, págs. 19-28. El número especial dedicado a la Gran Vía en la Revista *CORTIJOS Y RASCACIELOS*, n.º 75-76, 1953.

La historia de la Gran Vía desde el punto de vista arquitectónico y urbanístico está por hacer, sólo se han tocado ciertos aspectos de ella, pero falta un estudio global.

(10) Ver RUIZ PALOMEQUE, E. op. cit., págs. 236-245 y ARNAIZ GORROÑO, M.<sup>a</sup> José: *Reforma urbana de la Puerta del Sol en el siglo XIX*. Memoria de licenciatura. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 1981 (inédita) y todos los escritos de esta autora sobre el tema y el artículo en este mismo libro sobre la Puerta del Sol en el siglo XIX.

(11) La idea de crear una plaza con fachadas uniformadas respetando los edificios preexistentes había sido planteado por Narciso Pascual y Colomer en la Plaza de Oriente en 1842, dando la normativa de edificación en 1850 (ASA 4-247-13). Pero de todo ello sólo se hizo el edificio de la Plaza de Oriente 6 c/v Lepanto 1. Hay un dibujo muy bonito de Pascual y Colomer que muestra la idea de esa fachada continua (ASA 0'59-18-61).

(12) La documentación de la reforma de la Puerta del Sol está dispersa en varios archivos. M.<sup>a</sup> José Arnaiz hace tiempo que había apuntado que las reglas para la construcción de la plaza podría haber sido dadas por Lucio del Valle, en contraposición con otros historiadores que las adjudicaban a Castro y otros. El análisis de la documentación en el Archivo Central del Ministerio de Educación, aclara que fueron Lucio del Valle y Antonio Ruiz de Salces los autores.

(13) FERNANDEZ SANZ, Fernando: «El tranvía» ARQUITECTOS, n.º 42, febrero 1981, pág. 29.

(14) OTAMENDI, Miguel: «El Metropolitano de Madrid». REVISTA DE OBRAS PUBLICAS, año XCIII, enero 1945, págs. 55-62. OTAMENDI, Miguel: «El ferrocarril Metropolitano de Madrid» GRAN MADRID, n.º 6, 1949, págs. 18-23.

(15) OTAMENDI, Miguel: «El Metropolitano de Madrid». REVISTA DE OBRAS PUBLICAS, año XCIII, enero 1945, pág. 56.

(16) Carlos Mendoza, ingeniero de caminos y gran promotor formó la Sociedad Mengemor con González Echarte y Moreno e iniciaron sus trabajos del salto de Navata de la Hidráulica Santillana. También construyeron la del Algar y el salto sobre el río Ohanes (Almería). Fueron los promotores del proyecto de Canalización y Fuerzas del Guadalquivir, con varias obras de importancia; formó un gran equipos de ingenieros al que se unió Miguel Otamendi y formaron varias empresas en la capital, entre ellas El Metropolitano Alfonso XIII y la Compañía Urbanizadora Metropolitana que creó el barrio que llevó de Reina Victoria. También intervino en el proyecto de Canalización del Manzanares y urbanización de sus márgenes. Mendoza murió en 1950 siendo uno de los ingenieros más emprendedores de la capital y gran promotor de ideas. Ver.: GARCIA-DIEGO, Tomás: «Carlos Mendoza» REVISTA DE OBRAS PUBLICAS, n.º 2822, junio 1950, págs. 331-332.

(17) Mendoza había pasado algún tiempo en París estudiando a fondo todo el ferrocarril subterráneo. Esta noticia nos ha sido proporcionada por su hijo Rafael Mendoza Gimeno.

(18) Las cuatro líneas de metro iniciales fueron: Línea 1, de Norte a Sur, desde Cuatro Caminos a Sol hasta Tirso de Molina; Línea 2, de Este a Oeste, enlazaría Sol con Alcalá y Goya; Línea 3, de Sol a Serrano y Línea 4, que iría de los Bulevares a Goya.

(19) La bibliografía sobre las obras del Metro es extensa, sólo mencionaremos: «El Metropolitano Alfonso XIII» La CONSTRUCCION MODERNA, n.º 5, 15 marzo 1917, págs. 54-69; n.º 12, 30 junio 1917, págs. 148-151 y n.º 18, 30 septiembre 1917, págs. 220-224 y la mencionada en la nota 14.

(20) «El Metropolitano Alfonso XII» La CONSTRUCCION MODERNA, año XV, n.º 5, 15 marzo 1917, pág. 57.

(21) OTAMENDI, Miguel: «El Metropolitano de Madrid», REVISTA DE OBRAS PUBLICAS, año XCIII, enero 1945, pág. 58.

(22) Aprovechando las obras del Metro, también el ingeniero Rogelio Sol, reformó las aceras según el proyecto de 1918, ASA 21-120-26, en una época en que se cambió la pavimentación a casi toda la zona.

(23) La cuarta boca del Metro entre Arenal y Mayor se abrió en 1940.

(24) En el archivo de la Compañía Metropolitana conservan toda la documentación de la Estación Central de Sol, y entre los planos se encuentra los del templete y vestíbulos construidos por Antonio Palacios que gentilmente nos han proporcionado.

(25) OTAMENDI, Miguel: El Metropolitano, art. cit., pág. 58.

(26) «El Metro de Madrid, la línea proyectada de los Barrios Bajos» LA CONSTRUCCION MODERNA, año XXX, n.º 22, 30 noviembre 1932, págs. 255-261.

(27) Extraído de la memoria del proyecto. Archivo de la Villa. ASA 24-280-35 y 23-270-74 construido para D. Demetrio Palazuelo.

(28) Archivo de la Villa. ASA 20-63-32.

(29) ASA 24-280-35.

(30) La Compañía Comercial y Bancaria Hispano Argentina, pidió la construcción que nunca llegó a realizar. ASA 23-179-31; 23-280-75 y 23-280-80. Se les denegó la licencia porque incumplía la normativa. Poco tiempo después el Banco Madrid volvió a pedirla modificando el proyecto, que en principio fue aceptado, pero fue retirado sin previa explicación. En este proyecto también intervino Pedro Muguruza.

(31) El Anteproyecto de Reforma Urbana del Centro de Madrid Plan General fue publicado en la revista ARQUITECTURA Y CONSTRUCCION del año 1919, pág. 205.

(32) PALACIOS aquí retoma un tipo constante en las inmediaciones de la Puerta del Sol desde 1836, el pasaje comercial cubierto. Pascual Madoz dejó reseñados todos los existentes en la época.

(33) PALACIOS, Antonio: «Ante una moderna arquitectura» REVISTA NACIONAL DE ARQUITECTURA, año IV, n.º 47-48, noviembre-diciembre 1945, pág. 411.

(34) Sobre la obra de Antonio Palacios, hay varios artículos, ver: GONZALEZ AMEZQUETA, Adolfo: «La arquitectura de Antonio Palacios» ARQUITECTURA, año 9, n.º 106, octubre 1967, sobre todo la parte dedicada a la Visión de la Ciudad, págs. 45-47.

PALACIOS presentó su proyecto en el discurso dado en el Instituto de España el 6 de enero de 1940 con motivo del II Centenario de Juan de Villanueva que fue publicado en la REVISTA NACIONAL DE ARQUITECTURA, año IV, n.º 47-48, nov-dic. 1945, págs. 405-412 y PALACIOS, A.: *Ante una moderna arquitectura*. Madrid, ed. Magisterio Español, 1945. Este proyecto aunque es conocido a través de la publicación sobre su autor, está poco estudiado lo mismo que la relación con otros proyectos madrileños, especiales y, sobre todo, en el contexto europeo.

(35) Entre la abundante bibliografía sobre este concurso citaremos por su interés concreto los números de la revista ARQUITECTURA correspondientes a diciembre de 1930 y enero-marzo de 1931.

(36) CONCURSO «... urbanístico internacional en Madrid» ARQUITECTURA, año XII, n.º 140, diciembre 1930, pág. 391.

ZUAZO, Secundino y JANSEN, Hermann *Anteproyecto del trazado viario y urbanización de Madrid Zuazo-Jansen. 1929-1930*. Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos, 1986 (con un interesante prólogo de Lilia Maure).

ZUAZO UGALDE, Secundino, «Anteproyecto del trazado viario y urbanización de Madrid» ARQUITECTURA, año XII, n.º 141, septiembre 1970, págs. 16-17.

(37) ZUAZO UGALDE, Secundino «La reforma interior de Madrid» ARQUITECTURA, año XVI, n.º 7, septiembre 1934, págs. 175-206.

(38) FONSECA LLAMEDO, José «La reforma interior de Madrid» ARQUITECTURA, año XVI, n.º 6, agosto 1934, pág. 149.

(39) ULARGUI Y CZEKELIUS «Concurso Internacional urbanístico de Madrid. Ideas generales de la memoria de los arquitectos señores...» ARQUITECTURA, año XIII, n.º 141, enero 1931, págs. 11-28.

El criterio, mucho más respetuoso con las construcciones existentes es manifestado por los propios autores en la memoria... «El criterio que debe informar la reforma interior de una ciudad, según nuestro entender, no debe ser demoleedor, pues la amplitud de grandes vías no resuelven los problemas del tráfico, que lo que necesita es ordenación, y esto se consigue con un buen esquema viario y una anchura de los trazados en calzada y aceras que responden matemáticamente a las corrientes de tráfico, bien sea rodado o de peatones, que tienen que encauzar».

(40) SAINZ DE LOS TERRENOS, Luis y DIAZ TOLOSANA, Luis. «Reforma interior de Madrid. Necesidad de la reforma y normas para su ejecución» ARQUITECTURA, año XV, n.º 6, agosto 1934, págs. 160-174.

(41) EXPOSICION «... Nacional de Bellas Artes. Sección de Arquitectura». ARQUITECTURA, año XVI, n.º 2, febrero 1934, págs. 48-57. El proyecto de Muñoz Monasterio aparece en la pág. 56. Los premios fueron éstos: Primera medalla, desierta. Segunda medalla, Edificio Carrión (Capitol), de Luis M. Feduchi y Vicente Eced. Terceras medallas a Manuel Muñoz Monasterio por su «Estudio de reforma urbana de la Puerta del Sol de Madrid» y a Enrique Colás Hortún por su «Ornamentación del Teatro del Príncipe».

(42) Esta idea de una gran vía hacia Tirso de Molina ya fue propuesta al Ayuntamiento el 18 de marzo de 1908 por los señores Gayo, Fatás, Gascón, Grama, Cortinas, Fuentes, Serna, Encio, Casamira, López Martínez y Prast, pero no prosperó. Ver RUIZ PALOMEQUE, Eulalia. *Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo madrileño durante los siglos XIX y XX*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1976, pág. 502.

(43) RUIZ PALOMEQUE, Eulalia, op. cit., págs. 495 y 527.

(44) Otras opiniones, como la del Sr. Bonatz, que había sido miembro del jurado del concurso de 1930 apuntaban (refiriéndose en aquel caso al proyecto Zuazo-Jansen) que soluciones a base de rascacielos «a la manera de Le Corburier» que convirtieran el casco antiguo en un jardín con edificios en altura, no resolvían en absoluto el problema de Madrid.

(45) GRAN MADRID, n.º 13, enero 1951, pág. 3. Más tarde, en 1962 Luis Moya, tras hacer una pequeña reseña histórica de la plaza, termina diciendo... «Con el Ministerio, los teléfonos y los infinitos cafés que ocuparon la mayor parte de los bajos de la plaza, ya tenemos completo el escenario para la politiquería de la «España ingobernable», la España sin pulso», etc. que decían las figuras y figurones de una España

que se terminó en julio de 1936 y con ella se terminó también la función política de la Puerta del Sol. Ahora es una discreta plaza céntrica con una circulación adecuada a su medida, con jardincito y fuentes, con tiendas y oficinas y con cafés y cafeterías sucesores de los muchos cafés de antes».

(46) GRASES RIERA, José. Pasaje comercial desde la calle de Alcalá frente a la de Sevilla hasta la Red de San Luis, atravesando las de Jardines y de la Aduana. Madrid, Imp. Romero, 1901. Reproducido también en GIMENO PASCUAL, Ana María «Los Pasajes comerciales» en *Establecimientos tradicionales madrileños. Cuaderno IV*. A ambos lados de la Gran Vía. Madrid, Cámara de Comercio e Industria. 1984.

(47) MINISTERIO DE COMUNICACIONES, TRANSPORTES Y OBRAS PUBLICAS, Comité de Reforma, Reconstrucción y Saneamiento de Madrid. Memoria 1937-1938. Madrid, Diana s/f.

(48) A la izquierda de la galería y en la semiesquina con la plaza había un gran café siguiendo la vieja tradición de la zona y, a continuación, otra hilera de tiendas hasta llegar a la calle de la Aduana, salvando la diferente altura mediante una escalinata. En la esquina entre Aduana y Montera se abría una pequeña plaza triangular, de tal manera que el pasaje enlazara con esta segunda calle.

(49) CAPELLA, Miguel «Hacia el Madrid futuro. La reconstrucción de Madrid y el problema de su expansión urbana» INDUSTRIA año XVI, n.º 185-186, mayo-junio 1938, n.º 187-188, julio-agosto 1938, n.º 189-190 septiembre-octubre 1938 y n.º 191-192, noviembre-diciembre 1938. En una serie de artículos, Capella propone varias reformas para Madrid, entre las que incluye un curioso proyecto para la Puerta del Sol, derribando el Ministerio de la Gobernación y el Cuartel, antigua Casa de Postas por «viejos y anties-téticos», las Casas del Cordero, los edificios de la calle de la Paz y algunos de las calles de Tetuán y Arenal (además de la reforma que hemos mencionado de las calles de Preciados y Carmen) pretendiendo llevar hasta la «modernísima Plaza de Callao el influjo de la Puerta del Sol y sus nuevas perspectivas».

(50) DURAN SALGADO, Miguel. «Proyecto de un edificio para ampliación del Ministerio de Hacienda» REVISTA NACIONAL DE ARQUITECTURA, n.º 36, diciembre 1944, págs. 426-436.

(51) CANO RODRIGUEZ, José M.ª «Reforma de la Puerta del Sol» REVISTA DE OBRAS PUBLICAS, año XCIII, enero 1945, págs. 9-13. El autor opinaba también que la solución de los problemas hubiera sido la apertura de una calle que comunicase la Red de San Luis con Antón Martín, para que no hubiera necesidad de atravesar la Puerta del Sol.

(52) HERRERO PALACIOS, Manuel. «Reforma de la Puerta del Sol» GRAN MADRID, N.º 13, enero 1951, págs. 3-18. Es un informe muy completo de lo que supuso esta reforma.

(53) Lucio del Valle en su proyecto pensó también plantar árboles en la Puerta del Sol, pero desistió de la idea.

(54) C.O.P.L.A.C.O. «Centro Documentos para difusión y debate. Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo. 1982.

(55) URBANISMO E HISTORIA URBANA EN EL MUNDO HISPANO. «Computamientos demográfico y terciarización de los centros urbanos: el eje central madrileño» Carmen Gavira Segundo Simposio, 1982 coordinado por Antonio Bonet Correa, pág. 23.

(56) *Establecimientos tradicionales madrileños. Cuaderno IV*. «A ambos lados de la Gran Vía:

«La Evolución del Gran Almacén» por Angel Urrutia Muñoz. Madrid. Cámara de Comercio, 1984.

(57) *Idem*.

— «El Corte Inglés» por Luis Blanco Soler. REVISTA NACIONAL DE ARQUITECTURA, n.º 108, diciembre 1950, págs. 507 a 510.

— «Ampliación de El Corte Inglés». Segunda etapa. REVISTA NACIONAL DE ARQUITECTURA, n.º 36, diciembre del año 1944.

(58) Lo que vemos. «Preciados». ARQUITECTURA, año 10, n.º 109, enero 1968, págs. 59 a 62.

(59) Dentro del programa de actuaciones cuatrienales 1983-87, se adoptaron las medidas siguientes: 1.º Limitación del tráfico en el Centro, 2.º Reordenación de la Puerta del Sol, 3.º La Operación de San Francisco el Grande, 4.º La Operación de Atocha, 5.º Aparcamientos en intercambiadores, 6.º Parque Lineal del Manzanares, 7.º Acciones en la Casa de Campo, 8.º Parque de las Delicias, 9.º Centro Cívico de la Vaguada, 10.º Centro Cultural del Conde Duque, 11.º El Planetario, 12.º Rehabilitación de viviendas.

Así, la reorganización y remodelación de la Puerta del Sol fue planteada por Gerencia Municipal de Urbanismo en el mes de abril del año 1984 en los siguientes términos:

... «La ordenación de la Puerta del Sol, buscaba hacer compatible la necesidad de un mayor espacio de estancia y mayor comodidad de tránsito para los peatones con la condición de estación de nudo de

*intercambio y paso de transportes que en ella se produce, al mismo tiempo que busca alcanzar una profunda mejora estética y ambiental para el lugar.../.*

«12 Actuaciones para Madrid». Temas Urbanos Ayuntamiento de Madrid. 2. Reordenación de la Puerta del Sol, págs. 31 a 45.

(60) Con respecto al mobiliario en la memoria se dice lo siguiente:

*... «En la Puerta del Sol no puede darse mayor acumulación de este tipo de objetos a pesar de que falta mobiliario muy usual: la plaza está abarrotada de quioscos, diversas farolas, semáforos, señales de todo tipo, cabinas de teléfonos, anuncios, estatuas, fuentes, parterres arbustos, flores, estaciones de Metro, tapas de canalizaciones de todas clases y tamaños, barandillas urbanas, pavimentos diversos, marquesinas de paradas de autobús, buzones, relojes y otros artefactos que lejos de ofrecer un pintoresco resultado final, presenta un aspecto estético lamentable, incluso individualmente considerado...».* Estudio de alternativas de ordenación de la Puerta del Sol por Javier Ortega y Antonio Riviere, pág. 37.

(61) Anteproyecto de Reforma y Mejora Ambiental de la Puerta del Sol (memoria).

(62) En toda la plaza se busca un aspecto escenográfico a modo de cavea de teatro, que será el hemiciclo peatonal mirando hacia «el poder», representado por el edificio de la antigua Casa de Correos, hoy sede de la Comunidad de Madrid. Se contraponen un hemiciclo tranquilo y doble eje viario. La plaza peatonal se articula formalmente a través de dos fuentes circulares que sirven al mismo tiempo como lucernarios del gran vestíbulo de la estación del Metropolitano, situados en los extremos, limitando los encuentros con las calles de Preciados y Montera. El bulevar se ordena teniendo en cuenta los chaflanes de las calles Alcalá - Carrera de San Jerónimo y Arenal - Mayor, y se refuerza con la presencia de cuatro farolas monumentales que «enfatan» y «ordenan» el espacio, enmarcando dos de ellas la fachada del edificio de Correos, tratando de corregir la descentralidad de dicho edificio con respecto a la plaza, al mismo tiempo que plantean una referencia transversal de la vía de la calle Preciados (cerrada). Las otras dos farolas monumentales hacen también referencia transversal al tráfico, que afluye desde la calle Montera a la de Carretas.

La paradas de los autobuses se sitúan en el chaflán formando entre la calle Alcalá y Carrera de San Jerónimo, siendo al mismo tiempo utilizadas como un elemento corrector de las diferentes anchuras de los chaflanes de ambos extremos de la plaza.

(63) «La Puerta del Sol, Proyecto Municipal de Remodelación 1984-85». Gerencia Municipal de Urbanismo de Madrid. ARQUITECTURA, año LXVI, IV época, n.º 255, julio-agosto 1985.

(64) Las estadísticas daban las siguientes cifras en el año 1932: por Sol pasaban al año 700.000 peatones, mientras que en el año 1984 la cifra había disminuido a 500.000.

(65) *... «si el distrito Centro en general y la Puerta del Sol en particular una vez perdida la centralidad geográfica, mantuvieron durante decenios la centralidad de la función, fue en buena, aunque no única medida, porque conservaron la centralidad de la red de transportes colectivos».*

*«De igual modo, parece condición necesaria, aunque no suficiente, para la recuperación del centro, la definición y aplicación de una política de transportes que vuelvan a aportar al centro la vida y la muchedumbre que está perdiendo.»*

*La revitalización de la Puerta del Sol y de su entorno —y no se olvide que la Puerta del Sol nada es sin su entorno— pasa por la revitalización de los transportes colectivos del centro.../»*

«Reordenación de la Puerta del Sol» Arturo Soria y Puig, 3 tomos.

(66) En unión de tres empresas consultoras TYPESA (Técnica y Proyectos, S.A.), EYSER (Estudios y Servicios, S.A.) y AURSA (Estudios de Arquitectura, Planificación Urbana y Regional, S.A.) contando con la colaboración del Ingeniero de Caminos Javier Marferola como asesor del diseño estructural.

Parece ser que en esta primera etapa también interviene el arquitecto Francisco Fernández Longoria.

(67) Anteproyecto de la Remodelación de la Estación de Sol. Compañía Metropolitana de Madrid. División de la Programación y Proyectos, documento I: Memoria técnica y proyectos, S.A., Estudios y Servicios, S.A., Estudios de Arquitectura Planificación Urbana y Regional, S.A. Octubre 1984.

(68) «La Reforma de la Puerta del Sol», 1984-86 ARQUITECTURA, n.º 263, noviembre-diciembre 1986, págs. 11 a 18.

(69) El Ministerio de Transportes sacó a concurso en julio de 1985 las obras, que fueron adjudicadas a un grupo de empresas formado por Dragados y Construcciones, Agroman y Cubiertas M.Z.V. que son los mismos que han llevado a cabo las obras de la Plaza.

Indice

Introducción	3
En la segunda mitad del s. XVIII	5
La Escuela de Palacio	29
La Casa de Correos y de Postas	53
El arquitecto Jaime Marquet	69
Juan Pedro Arnal	99
La Puerta del Sol en el s. XIX	133
La Puerta del Sol en el s. XX	161





ayuntamiento de Madrid



Ayuntamiento de Madrid

MA

M

Ayuntamiento de Madrid