

MA
6733



WINDMILL



Ayuntamiento de Madrid

MA

6733

MUSEO MUNICIPAL

Febrero - Marzo 1982

COMITE DE ORGANIZACION

ENRIQUE TIerno GALVAN

Alcalde de Madrid

ENRIQUE MORAL SANDOVAL

Consejal responsable de asuntos culturales
del Ayuntamiento de Madrid

JUAN DE VILLANUEVA

ARQUITECTO (1739 - 1811)

DIRECCION Y COORDINACION GENERAL

SENATOR AGUILO Y CIBO

Director de los Museos Municipales



502.301/A

AYUNTAMIENTO DE MADRID - DELEGACION DE CULTURA

Ayuntamiento de Madrid

Museo Municipal
Delegación de Cultura
del Ayuntamiento de Madrid
Depósito legal: M. 4.282 - 1982
Impreso en España por Imprenta Arca
Cerro del Vico, s/n.
Torrejón de Ardoz (Madrid)

MA
8733

MUSEO MUNICIPAL

Madrid - España 1982

JUAN DE VILLANUEVA

ARQUITECTO (1738 - 1811)

© Museo Municipal
Delegación de Cultura
del Ayuntamiento de Madrid
Depósito legal: M. 4.595 - 1982
Impreso en España por Musigraf Arabí
Cerro del Viso, s/n.
Torrejón de Ardoz (Madrid)

AYUNTAMIENTO DE MADRID - DELEGACIÓN DE CULTURA

Ayuntamiento de Madrid



R/106.502

COMITE DE ORGANIZACION

ENRIQUE TIERNO GALVAN

Alcalde de Madrid

ENRIQUE MORAL SANDOVAL

Concejal responsable de asuntos culturales
del Ayuntamiento de Madrid

RAMON HERRERO MARIN

Delegado de Cultura

DIRECCION Y COORDINACION GENERAL

MERCEDES AGULLO Y COBO

Directora de los Museos Municipales

FICHA TECNICA: 30 311003

GESTION Y RECEPCION DE LA OBRA: **FERNANDO DELGADO CEBRIAN**
Secretario del Museo Municipal

DOCUMENTACION DEL CATALOGO: **SECCION BIBLIOGRAFICA DEL MUSEO MUNICIPAL:**
CARMEN HERRERO VALVERDE
MARI CRUZ SESEÑA

CON LA COLABORACION DE:

FERNANDA ANDURA VARELA
ROSA MARIA ARIZA CHICHARRO
MARIA DOLORES LLORENS GONZALEZ
MARIA JOSEFA PASTOR CEREZO
NATALIA POVEDANO MOLINA
MARIA DEL CARMEN QUIROGA VAZQUEZ
MERCEDES SOLANO SANZ

MONTAJE, DISEÑOS DE CARTEL Y CATALOGO: **LUIS CARUNCHO**
Jefe de Exposiciones del Museo Municipal

COORDINACION: **ALICIA NAVARRO GRANELL**

CATALOGO: ESTRUCTURACION: **ANDRES PELAEZ**
MAQUETA: **JUAN FRANCISCO RUIZ**

AUDIOVISUAL: **RAFAEL ZARZA**

FOTOGRAFIA: **JAVIER CAMPANO, ARCHIVO MAS, CARLOS SAMBRICIO**
y **PEDRO NAVASCUES**

ASISTENCIA TECNICA: **ESTHER BACHILLER, JUANITA SANZ**
y **MARIA JESUS ZUBILLAGA**

Museo Municipal
Dirección de Cultura
del Ayuntamiento de Madrid
Deposito legal: M. 4.286-1982
Impreso en España por Murguía Arrol
Calle del Vago, 47B
Teléfono de Arrol: 010000

EL MUSEO MUNICIPAL AGRADECE SU COLABORACION A LAS SIGUIENTES
PERSONAS Y ENTIDADES:

ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO
ARCHIVO HISTORICO DE PROTOCOLOS
ARCHIVO DE VILLA
BIBLIOTECA NACIONAL
COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID
ESCUELA TECNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA
HEBE CHAS DE MIGUEL
LUIS DIEZ DEL CORRAL
MUSEO DE PONTEVEDRA
MUSEO DEL PRADO
MUSEO ROMANTICO
OBSERVATORIO ASTRONOMICO
PATRIMONIO NACIONAL. PALACIO REAL
SERVICIO GEOGRAFICO DEL EJERCITO
y
JOAQUIN ROLDAN, Arquitecto Jefe de la Sección del Patrimonio
Histórico-Artístico Municipal

EL MUNDO MUNICIPAL AGRADECE SU COLABORACION A LAS ENTIDADES
PERSONAS Y ENTIDADES

ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

ARCHIVO HISTORICO DE FOTOGRAFIA
SERVICIO DE INVESTIGACION Y DOCUMENTACION

BIBLIOTECA NACIONAL

COMISIÓN ORGANIZADORA DE EXPOSICIONES DE MADRID

ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES Y DOCUMENTACION

MUSEO DE FORTALEZA

MUSEO DEL PRADO

MUSEO HISTORICO NACIONAL

OFICINA DE INVESTIGACION Y DOCUMENTACION

REAL ACADEMIA DE CIENCIAS Y LETRAS

SERVICIO GEOGRAFICO DEL EJERCITO

SERVICIO HISTORICO NACIONAL

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

INSTITUTO DE INVESTIGACION Y DOCUMENTACION

MONTAJE, DISEÑO DE CARTEL Y CATALOGO: LUIS CARUCHO

Jefe de Exposiciones del Museo Municipal

COORDINACION: ALICIA NAVARRO GRANELL

CATALOGO: ESTRUCTURACION: ANDRES PELAEZ

MAQUETA: JUAN FRANCISCO RUIZ

INDIVIDUAL: RAFAEL ZARZA

FOTOGRAFIA: JAVIER CAMPANO, ARCHIVO MAS, CARLOS SANBRICIO

y PEDRO NAVARRO

ASISTENCIA TÉCNICA: ESTHER BACHILLER, JUANITA SANZ

y MARIA JESUS BUSTILLO

PRESENTACION

En estas fechas se cumple el segundo aniversario de la reapertura de nuestro Museo Municipal. Pese al breve lapso de tiempo transcurrido, su andadura no ha podido ser más fructífera y profunda. Desde la exposición permanente sobre nuestra ciudad, hasta las temporales dedicadas a la pintura clásica y contemporánea, la cerámica, la estampación, la literatura, las restauraciones y los jardines clásicos, Madrid ha visto glosar y rejuvenecer en estas salas algunas de sus facetas sustanciales.

Faltaba una parte esencial de las bellas artes; la Arquitectura y, dentro de ella, pareció pertinente organizar una exposición en memoria del que fue Arquitecto de la Villa de Madrid, don Juan de Villanueva.

Muchas son las razones de esta selección, bástenos señalar sus trabajos como arquitecto de El Escorial dirigiendo la construcción de las Casas de Oficios y las Casitas de Arriba y Abajo. También en el Real Sitio de El Pardo queda constancia de su obra con la Casita del Príncipe. Con estos hitos alcanzó el cargo de Arquitecto Mayor de Obras Reales. Es en las dos últimas décadas del siglo XVIII cuando lleva a cabo la mayor parte de sus proyectos en nuestra Villa, donde Carlos III le encomienda las obras de lo que debía ser el Museo de Ciencias Naturales de Madrid dotado de Observatorio, Jardín Botánico y Museo. Los dos primeros cumplieron su objetivo, el tercero derivó a Museo de Pintura, hoy de fama universal.

También acogieron su elegancia de trazado tres monumentos representativos de nuestra Capital, la Plaza Mayor, el hoy Teatro Español y la Casa de la Villa. En todos ellos su labor fue de reforma, de reconstrucción o conclusión, pero en cualquier caso su respeto al conjunto monumental y la delicadeza de su proyecto, nos legaron unos edificios de trazo noble de los que se enorgullece Madrid.

En 1811 falleció este madrileño ilustre en la calle de Hernán Cortés, muy cerca de este Museo. La Corporación democrática no ha querido dejar transcurrir más tiempo sin honrar su memoria y, al tiempo que le dedica una lápida en la citada calle, abre al vecindario de la Villa y Corte las Salas de su Museo para divulgar la obra imperecedera de nuestro Juan de Villanueva.

Enrique MORAL SANDOVAL
Concejal de Cultura

PRESENTACION

En estas fechas se cumple el segundo aniversario de la apertura de nuestro Museo Municipal. Para el breve lapso de tiempo transcurrido, su andadura no ha podido ser más fructífera y profunda. Desde la exposición permanente sobre nuestra ciudad, hasta las temporales dedicadas a la pintura clásica y contemporánea, la cerámica, la estampa, la literatura, las restauraciones y los jardines clásicos, Madrid ha visto florecer y rejuvenecer en estas salas algunas de sus lagunas sustanciales.

Faltaba una parte esencial de las bellas artes: la Arquitectura y, dentro de ella, pareció pertinente organizar una exposición en memoria del gran arquitecto de la Villa de Madrid, don Juan de Villanueva.

Alcances son las razones de esta selección, bastantes para señalar sus trabajos como arquitecto de El Escorial dirigiendo la construcción de las Casas de Oficio y las Casas de Arriba y Abajo. También en el Real Sitio de El Pardo guarda constancia de su obra con la Capilla del Príncipe. Con estos hitos alcanzó el cargo de Arquitecto Mayor de Obras Reales. Es en las dos últimas décadas del siglo XVII cuando lleva a cabo la mayor parte de sus proyectos en nuestra Villa, dando origen a obras de gran importancia que daban ser el Museo de Ciencias Naturales de Madrid dotado de Observatorio, Jardín Botánico y Museo. Los dos primeros cumplieron su objetivo, el tercero derivó a Museo de Pintura, hoy de fama universal.

También acogieron su elegancia de tratado tres monumentales restauraciones de nuestra Capital, la Plaza Mayor, el hoy Teatro Español y la Casa de la Villa. En todas ellas se hizo un trabajo de reconstrucción y de conclusión, pero en cualquier caso su respeto al conjunto monumental y la delicadeza de su proyecto nos legaron unos edificios de trascendencia que se enorgullece Madrid.

En 1811 falleció este modesto ilustre en la calle de Hernán Cortés, muy cerca de este Museo. La Corporación democrática no ha querido dejar transcurrir más tiempo sin honrar su memoria y, al tiempo que le dedica una plaza en la citada calle, abre al vecindario de la Villa y Corte las Salas de su Museo para divulgar la obra imperecedera de nuestro Juan de Villanueva.

Enrique Moral Zamora
Consejal de Cultura

INTRODUCCION

Muy diversas causas han ido retrasando hasta hoy el homenaje que el Ayuntamiento de Madrid quiere rendir a Juan de Villanueva con esta Exposición a él y a sus obras dedicada, que se inaugura en el Museo Municipal. Pero también, probablemente, debemos a este tiempo de espera y a esta voluntad de superar las dificultades que se oponían a su logro un mayor conocimiento del tema y un más atento estudio de las posibilidades que ofrecer al gran público las realizaciones de nuestro arquitecto presentaba. En ninguna otra ocasión como en ésta se ha trabajado con espíritu de auténtico equipo y nunca la dedicación ha sido tan completa y —¿por qué no decirlo?— gozosa. Nada de lo que hoy ofrecemos hubiera sido posible sin la ayuda y la generosidad de los autores de los textos del Catálogo. A Fernando Chueca, Antonio Fernández-Alba, Carlos Sambricio y Pedro Navascués, nuestro agradecimiento más sincero. Agradecimiento que habremos de hacer extensivo a todo el grupo que, dirigido por la Jefe de la Sección bibliográfica del Museo, Carmen Herrero, ha literalmente mimado la elaboración de las fichas; y a todo el resto del personal que ha trabajado en la preparación de esta Muestra: desde aquellos que se ocuparon en reunir la dispersa obra villanovina, a los que han procedido a su montaje y maquetado su prolijo Catálogo, hasta los que han prestado su asistencia técnica a la elaboración del mismo.

Es ésta la primera Exposición dedicada al gran arquitecto madrileño, y el Museo ha querido ofrecer el máximo posible de sus obras. Creemos que no ha podido hacerse más. Falta —salvo alguna pieza de muy difícil localización— sólo el importante bloque de los dibujos de Villanueva que no ha podido prestar la Academia de Bellas Artes por las obras que actualmente está realizando en su sede y que hace que se encuentren recogidos. A cuantas instituciones y particulares han accedido al préstamo de sus obras, queremos quede constancia aquí de nuestras gracias.

Con motivo de esta Exposición ha querido también la Delegación de Cultura rendir homenaje público a Juan de Villanueva con la colocación de una lápida que recuerde al pueblo de Madrid el lugar donde murió, en 1811. Y no debe faltar aquí la referencia a quien con tanto buen quehacer la ha diseñado, Joaquín Roldán, Arquitecto-jefe del Patrimonio histórico-artístico municipal.

INTRODUCCION

Muy diversas causas han ido retrasando hasta hoy el homenaje que el Ayuntamiento de Madrid quiere tributar a Juan de Villanueva con esta Exposición a él y a sus obras dedicadas, que se inauguró en el Museo Municipal. Pero también, probablemente, debemos a este tiempo de espera y a esta voluntad de superar las dificultades que se oponían a su logro un mayor conocimiento del tema y un más detenido estudio de las posibilidades que ofrece al gran público las realizaciones de nuestro arquitecto sevillano. En ninguna otra ocasión como en ésta se ha trabajado con espíritu de colaboración equipo y nunca la dedicación ha sido tan completa y — ¡por qué no decirlo! — gozosa. Nada de lo que hoy ofrecemos hubiera sido posible sin la ayuda y la generosidad de los señores de los textos del Catálogo. A Fernando Chusca, Antonio Fernández-Alba, Carlos Sambricio y Pedro Navarrete, nuestro agradecimiento más sincero. Agradecimiento que ha llevado a hacer extensivo a todo el grupo que, dirigido por la Jefe de la Sección bibliográfica del Museo, Carmen Herrero, ha largamente mirado la elaboración de las fichas; y a todo el resto del personal que ha trabajado en la preparación de esta muestra: desde aquellas que se ocuparon en reunir la dispersa obra villanoviana, a los que han procedido a su montaje y marcado su propio Catálogo, hasta los que han prestado su asistencia técnica a la elaboración del mismo.

Es ésta la primera Exposición dedicada al gran arquitecto sevillano, y el Museo ha querido ofrecer el máximo posible de sus obras. Creemos que no ha podido hacerse más. Falta — salvo algunas piezas de muy difícil localización — sólo el importante bloque de los dibujos de Villanueva que no ha podido prestar la Academia de Bellas Artes por las obras que actualmente está realizando en su sede y que hace que se concentren recogidas. A estas las instituciones y particulares han accedido al préstamo de sus obras, que tanto puede constarles aquí de nuestras gracias.

Con motivo de esta Exposición ha querido también la Delegación de Cultura rendir homenaje público a Juan de Villanueva con la colocación de una lápida que recuerda al pueblo de Madrid el lugar donde murió, en 1811. Y no debe faltar aquí la referencia a quien con tanto buen gusto ha conducido la obra, Juan José de Hita, Arquitecto Jefe del Patrimonio histórico-artístico municipal.

A tantas satisfacciones como la preparación de esta Exposición me ha deparado, debo añadir la de haber ayudado a que el recuerdo de nuestro arquitecto no se pierda y colaborado con algún pequeño dato a fijar su biografía, tan escasa en ellos aún para sus contemporáneos, como el propio Alvarez y Baena que lamenta la «culpable negligencia» y el «pequeño fuego de su amor patriótico» de su hermano Diego, del que solicitó información y no la obtuvo. Estos datos serán objeto de un estudio cuya amplitud supera la brevedad de estas palabras de introducción.

No es menos de destacar la importancia y la belleza de los dibujos de algunos de sus discípulos, especialmente los de Isidro González Velázquez y Antonio López Aguado, tan bien representado en esta Exposición, y que, a través de ellos, adquieren una dimensión realmente insospechada para aquellos no especialistas en el tema.

Y, por último, queremos que la Exposición sirva para que el madrileño sepa cuánto de la belleza que la ciudad ofrece se debe al hombre al que hoy rendimos homenaje: el Museo del Prado, el Observatorio Astronómico, el Jardín Botánico son otras tantas muestras de lo que Villanueva creó para aumentar el patrimonio artístico de nuestra ciudad. El esfuerzo que todos hemos hecho para que este recuerdo sea más vivo entre nosotros queda justificado plenamente.

MERCEDES AGULLÓ Y COBO
Directora de los Museos Municipales

I N D I C E

	<i>Págs.</i>
PRESENTACION	VII
Enrique Moral	
INTRODUCCION	IX
Mercedes Agulló y Cobo	
LA ARQUITECTURA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII Y LOS IDEALES DE LA RAZON	1
Carlos Sambricio	
JUAN DE VILLANUEVA: SU SIGNIFICACION EN LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA	33
Fernando Chueca Goitia	
JUAN DE VILLANUEVA, MAS ALLA DE LA NORMA Y EL ESTILO.	49
Antonio Fernández-Alba	
LOS DISCIPULOS DE VILLANUEVA	67
Pedro Navascués Palacio	
 C A T A L O G O	
DIEGO DE VILLANUEVA	101
JUAN DE VILLANUEVA	109
LA OBRA DE JUAN DE VILLANUEVA VISTA POR OTROS ARTIS- TAS	133
LOS DISCIPULOS DE VILLANUEVA	157
LIBROS Y DOCUMENTOS	215

A tanta calificación como la que se le atribuye en esta Exposición me ha
deparado, debo añadir la de haber ayudado a que el recuerdo de nuestro
arquitecto no se pierda y colaborado con algún trabajo más a fijar su bio-
grafía, tan escasa en este día para sus contemporáneos, como el propio
Alvarez y Reina que fueron la máxima autoridad en el arte y el espíritu
de su época. Este trabajo me ha permitido dar a conocer a los que se
ocupan de su arte y de su vida. Este libro es un objeto de un interés muy amplio
que supera la utilidad de un libro de historia.

INDICE

de España en el mundo y la influencia de los siglos de
tragedia. Este libro es un objeto de un interés muy amplio
que supera la utilidad de un libro de historia.

Este libro es un objeto de un interés muy amplio
que supera la utilidad de un libro de historia.

Este libro es un objeto de un interés muy amplio
que supera la utilidad de un libro de historia.

Este libro es un objeto de un interés muy amplio
que supera la utilidad de un libro de historia.

Este libro es un objeto de un interés muy amplio
que supera la utilidad de un libro de historia.

Este libro es un objeto de un interés muy amplio
que supera la utilidad de un libro de historia.

Este libro es un objeto de un interés muy amplio
que supera la utilidad de un libro de historia.

Este libro es un objeto de un interés muy amplio
que supera la utilidad de un libro de historia.

Págs.

VII

IX

X

XI

XII

XIII

XIV

XV

XVI

XVII

XVIII

XIX

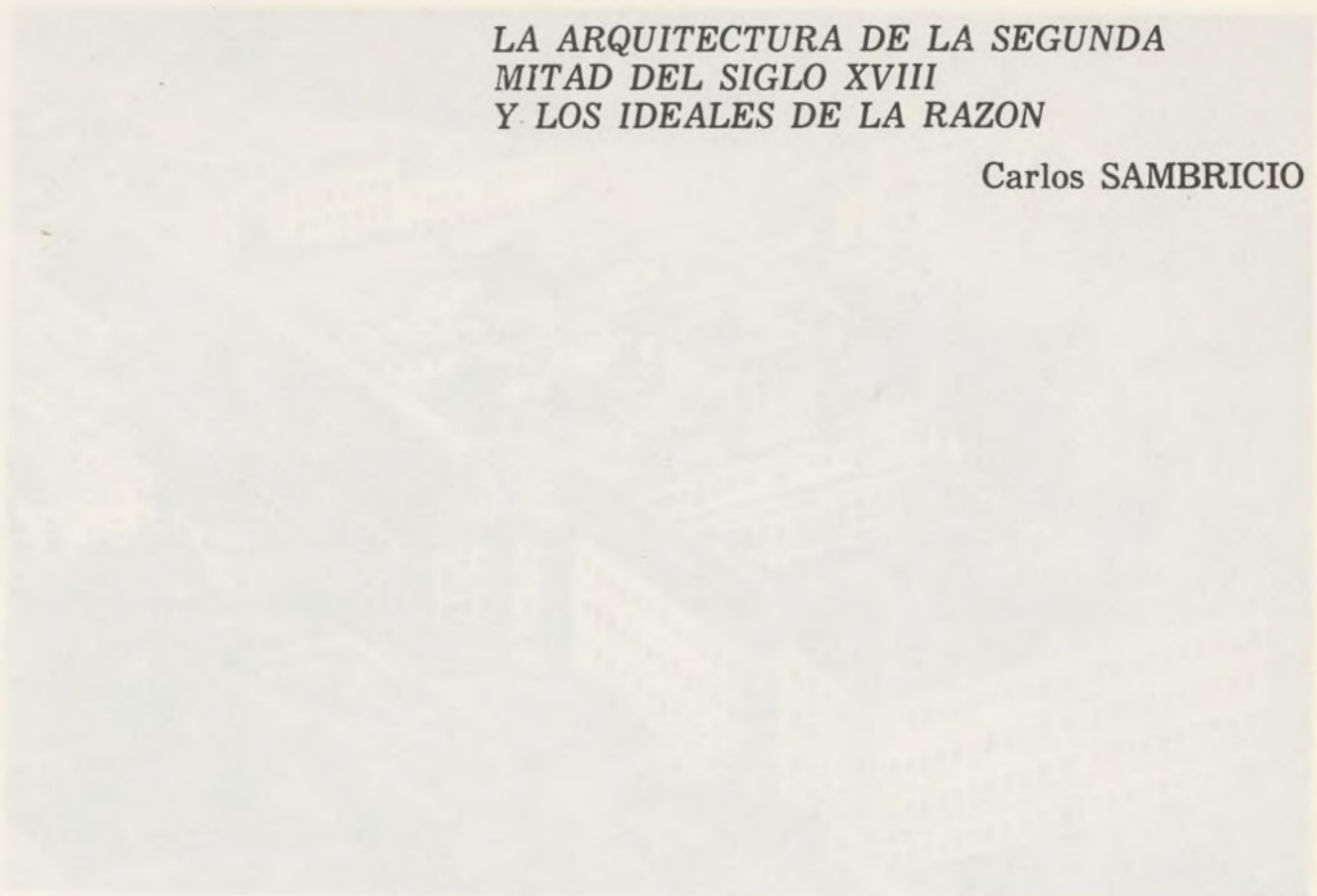
En 1763, el entonces Director General de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando de Madrid, Juan de Villaverde, presenta a la Academia un proyecto para el edificio del Hospital General de Madrid, que se proyecta y se construye en el solar de la plaza de San Juan de los Rios. El arquitecto Villaverde, que es el autor de la fachada principal del edificio, se inspira en la fachada del Hospital General de Valencia, obra de Juan de Ballester, que él mismo había estudiado en su viaje a Valencia en 1761. El edificio del Hospital General de Madrid, que se construye entre 1763 y 1768, es una obra de gran importancia, ya que es el primer edificio de este tipo construido en Madrid. La fachada principal del edificio, que es la que se ve en la fotografía superior, es una obra de gran belleza y es una muestra de la arquitectura neoclásica de la segunda mitad del siglo XVIII. La fachada principal del edificio, que es la que se ve en la fotografía superior, es una obra de gran belleza y es una muestra de la arquitectura neoclásica de la segunda mitad del siglo XVIII.

Desde esta primera obra, se evidencia en la arquitectura española una de las más importantes evolutivas y modernas tendencias, como es el interés creciente en cuanto que ciertos edificios van a resolverse durante un largo periodo de tiempo. Para el estado más avanzado de la arquitectura es lo que puede ser la arquitectura del Antiguo Egipto y así la misma evolución italiana, en el sentido de este

10. Anales Españoles de Arte, 1941, pp. 113-114.

LA ARQUITECTURA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII Y LOS IDEALES DE LA RAZON

Carlos SAMBRICIO



Fachada principal. Segundo del Hospital General de Madrid.



Fachada principal. Segundo del Hospital General de Madrid.

LA ARQUITECTURA DE LA SEGUNDA
MITAD DEL SIGLO XVIII
Y LOS IDEALES DE LA RAZON

Carlos SARRIENGO

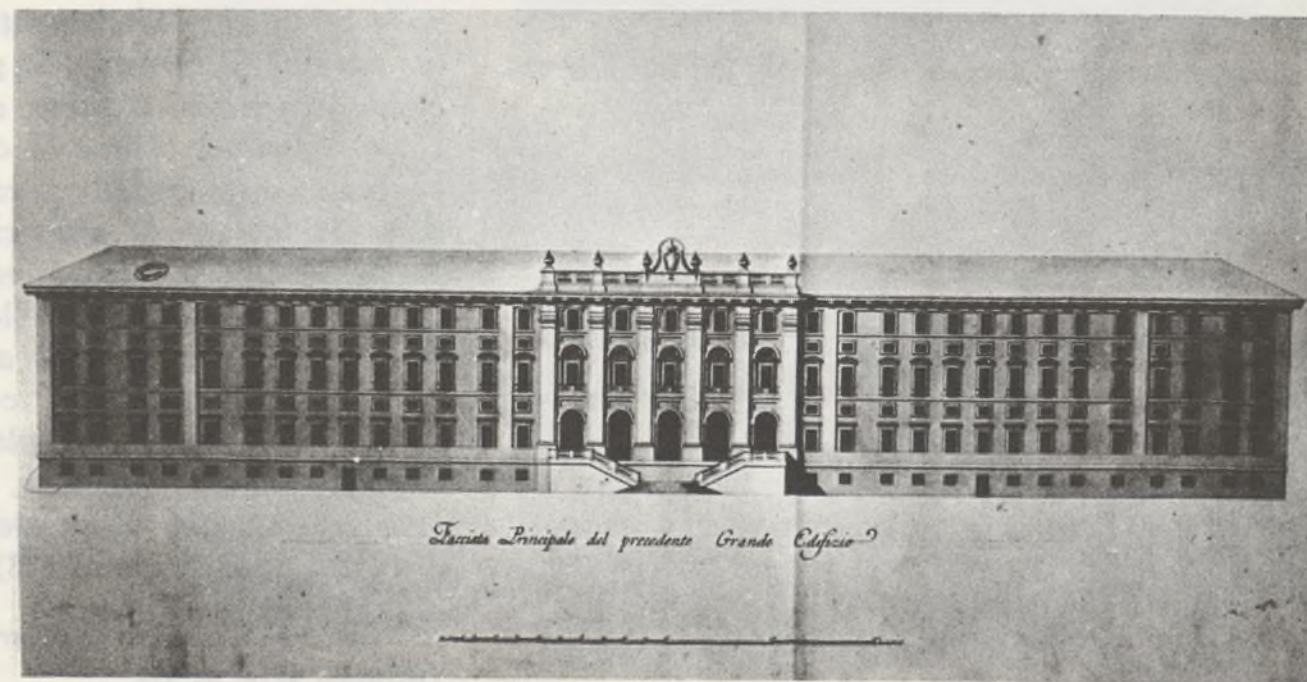
En 1760, el entonces Teniente Director de Arquitectura de la Academia de San Fernando de Madrid, Diego de Villanueva, presenta a la misma, para su aprobación, una edición del texto de Vignola, que él mismo ha preparado, y en la que, por vez primera, introduce los nuevos ideales clasicistas. La sorprendente respuesta que recibe de la Junta Particular es que ésta prohíbe que en el frontispicio figure cualquier referencia a la Academia de Madrid, porque, comentan en las Actas de la misma, «...Diego de Villanueva se ha dedicado más a ser escritor que traductor», al tiempo que se extraña de que se haya atrevido a traducir el texto del latín cuando es público que Villanueva desconoce dicha lengua. Por otra parte, casi cincuenta años más tarde, cuando José Napoleón manda publicar en el *Diario de Madrid* las listas de contribuyentes, en las que se detallan las aportaciones que los ciudadanos de reconocido prestigio deben prestar a los gastos de Guerra, vemos cómo dentro del primer grupo de arquitectos —es decir, dentro del grupo de los de mayor prestigio y mayor número de obras— figuran Silvestre Pérez, Juan de Villanueva, Ignacio Haan o Guillermo Casanova, entre otros (1), precisamente constituyendo el grupo de arquitectos formados en un ambiente europeo coincidente con aquel que proponía Diego de Villanueva en su texto del Vignola.

Durante esos cincuenta años, se manifiesta en la arquitectura española una de las más importantes evoluciones y cambios habidos, sobre todo si tenemos además en cuenta que ciertos valores van a coexistir durante un lapso de tiempo. Pero si existe una identificación de pensamiento con lo que puede ser la arquitectura del Antiguo Régimen y con la nueva corriente ilustrada, en mi opinión lo más

(1) *Archivo Español de Arte*. 1944, pp. 118-119.



Francisco Sabatini: *Maqueta del Hospital General de Madrid.*



Francisco Sabatini: *Fachada del Hospital General de Madrid.*



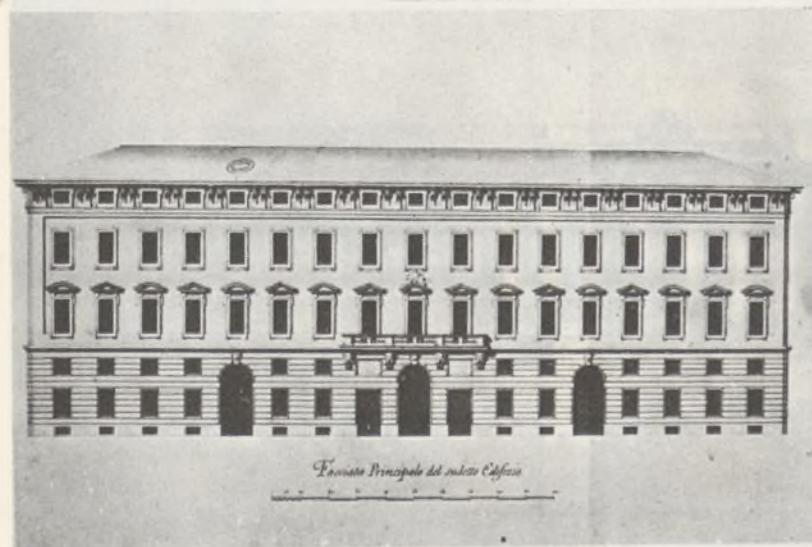
Fachada Principale del precedente Grande Edificio

Francisco Sabatini: *Fachada del Hospital General de Madrid. (Detalle.)*



Sección transversal del Hospital General de Madrid

Francisco Sabatini: *Sección transversal del Hospital General de Madrid.*



Fachada Principale del nuevo Edificio

Francisco Sabatini: *Fachada de la Aduana de Madrid.*

destacable del momento, de la llamada arquitectura de la Ilustración, es la aparición de lo que podríamos considerar como la teoría arquitectónica. De esta manera, en los dos ejemplos —en las dos anécdotas anteriores— se resume el cambio de pensamiento existente en la España de la segunda mitad del siglo XVIII.

Desde los primeros años del siglo, el tratado arquitectónico se preocupó por exponer las normas a seguir. Dirigido a maestros de obras y a los discípulos de los grandes arquitectos, el tratado se entendía como el estudio de algo ya elaborado y constituía el conjunto de lo que se entiende como la base de la arquitectura. Dependiendo ésta de las reglas y copia de los viejos modelos, llegó el momento en que el conocimiento arquitectónico se identificó casi con la tradición oral. Durante un largo período, en la arquitectura española la formación del alumno se centró de forma sistemática en la repetición de un conjunto de láminas, mejor o peor diseñadas, y, en este sentido, la arquitectura se identificó con un conocimiento de la oportunidad, con un saber incluir en el momento preciso cada solución. *«El buen arquitecto es el que sabe componer los elementos dados a partir de las normas, y, por ello, la práctica arquitectónica olvida o margina el texto, con una consecuencia clara, como es el que la crítica que se centra en esta arquitectura consista en plantear un simple ejercicio literario»* (2). De esta manera, Collins, en su estudio sobre la arquitectura de la época, señalaba cómo *«... mientras que antes de 1750 el ejercicio de la crítica consistía simplemente en hacer referencia a reglas objetivas, universalmente aceptadas, después de 1750 ésta se convirtió en un ejercicio subjetivo de naturaleza literaria»* (3).

(2) DIEGO DE VILLANUEVA: *Diferentes papeles críticos*. Valencia, 1761, p. 18.

(3) COLLINS: *Los ideales de la arquitectura moderna*. Barcelona, 1970, p. 54.

Sin embargo, algunos en España ya habían ofrecido una solución inicial a la crisis que manifestaba la arquitectura barroca. A través de individuos de distinta formación —arquitectos, economistas, políticos o polígrafos, como Feijóo—, desde los años veinte plantearon un esquema de cambio que era un rechazo a una arquitectura basada en el uso. Identificar por ello el pensamiento arquitectónico de la España de la primera mitad del siglo XVIII con los esquemas de Ardemán y Torija, con las posiciones de Fray Lorenzo de San Nicolás y del propio Caramuel o con las realizaciones de un Churriguera o Ribera, sin sugerir, dentro del panorama general, la existencia de un primer pensamiento crítico racionalista (aunque exiguo o minoritario, no por ello inexistente), es, en mi opinión, equivocado. Hubo, repito, en España un pensamiento crítico opuesto al barroco, y, aunque sin formar cuerpo, las críticas surgieron de todos los campos: arquitectos, tratadistas, eruditos y políticos...

A partir de los años veinte, uno de los que de manera más clara sientan las bases de un nuevo criterio en la arquitectura es Fray Pedro Martínez, Maestro Mayor de la Catedral de Burgos, que en el año 1714 rehusó la Maestría de Salamanca. Tiene Fray Pedro Martínez especial interés por una serie de escritos, citados por Llaguno, en los que hace referencia a un diálogo *«... que compuso entre dos interlocutores, siendo Vitrubio uno de ellos»*. *«... Reprende en él —Vitrubio— a los arquitectos modernos: vitupera sus columnas salomónicas, sus estípites, sus adornos ridículos y llora la pérdida de la arquitectura greco-romana»* (4). A través de estos textos, que, según Llaguno, se encontraban manuscritos en los monasterios

(4) LLAGUNO: *Noticias de arquitectos...* Madrid, 1828, T. IV, p. 118.

de Ocaña y Cardeña, se puede analizar parte de las preocupaciones o temas que Fray Pedro («*El culto arquitecto*», cuenta García Bellido que así era conocido) (5) refleja en sus escritos. El concepto de clasicismo, representado por Vitrubio, contrarresta con una arquitectura en la que el adorno y la rocalla han llegado a constituir —según él— la propia esencia de la construcción. Por ello, es necesario tender de nuevo a la ciencia de construir comenzando a diferenciarla del arte. La arquitectura es una ciencia que es necesario aprender no en talleres de canteros o marmolistas (o de plateros, recordemos a Cochin) (6), sino en el estudio de la geometría y la matemática.

No será el único arquitecto que mantenga semejantes supuestos. Tosca, el tratadista y arquitecto valenciano que publica en 1727 el «*Compendio Matemático*», dedica un volumen al estudio de la arquitectura planteando problemas semejantes. Refiriéndose a los estudios necesarios para construir y componer, critica a los modernos que no quieren atenerse a los principios de la geometría:

«... quisiera ver esta novedad más en la planta o vestigios de las obras que en los cuerpos de elevación y sus perfiles» (7).

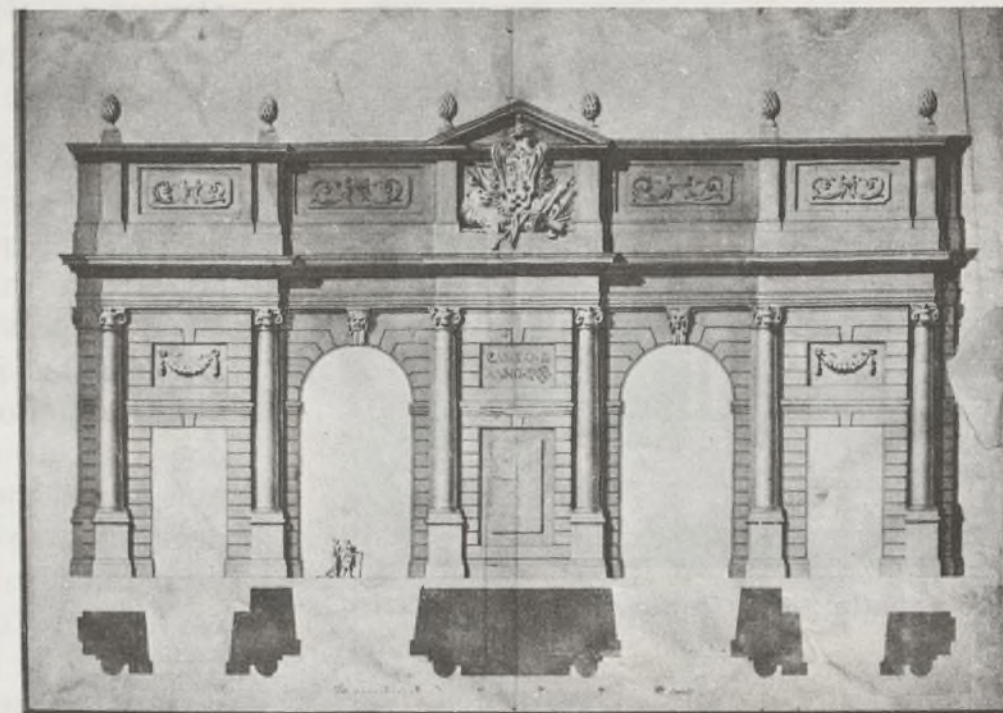
Tosca demuestra en su trabajo estar en contacto con las ideas y planteamientos de Perrault, además de tener un perfecto conocimiento de los clásicos arquitectónicos, como Palladio, Vitrubio o Serlio (8). Y es igualmente interesante cuando, al analizar los problemas

(5) GARCÍA BELLIDO: *Estudios sobre el barroco español*, *Archivo Español de Arte*, año VI, p. 145.

(6) Según comenta FERNANDO CHUECA en su *Juan de Villanueva* (Madrid, 1949), Cochin es el autor de la *Carta a los plateros, cinceladores y adornistas*, que posteriormente traduce DIEGO DE VILLANUEVA incluyéndola en sus *Papeles Críticos*.

(7) Tosca: *Compendio matemático*. El tomo V corresponde a la arquitectura militar y civil. Valencia, 1727.

(8) *Ibid.*, p. 23.



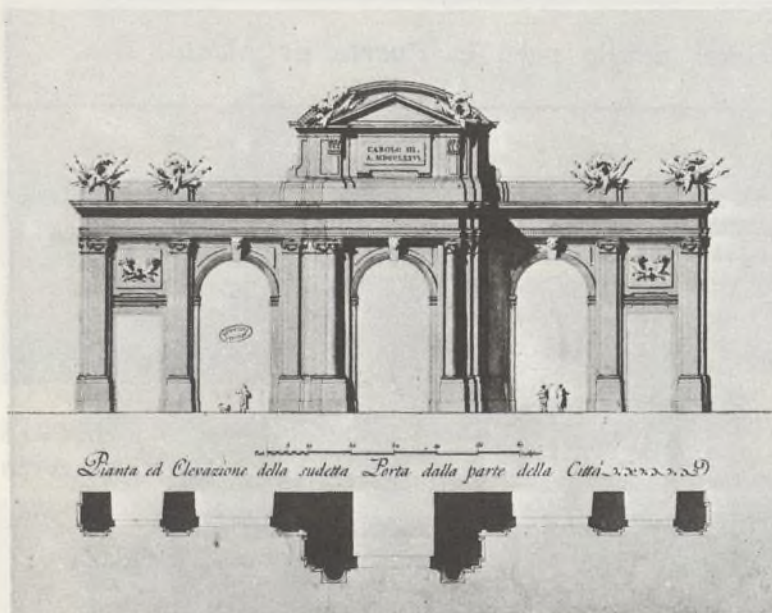
Francisco Sabatini: *Primer dibujo para la Puerta de Alcalá*. 1769.



Francisco Sabatini: *Planta y alzado de la Puerta de Alcalá*. 1776.



Francisco Sabatini: *Puerta de Alcalá. Perspectiva exterior.*



Francisco Sabatini: *Fachada interior de la Puerta de Alcalá.*

que surgen en la construcción de las fábricas, plantea no sólo problemas de simetría y composición volumétricas, sino igualmente problemas de economía de construcción.

Los aspectos económicos en la construcción de fábricas quedan implícitos en toda la crítica política del momento. No podemos olvidar la reciente guerra civil (Guerra de Sucesión), la posterior situación de la España borbónica frente a las ideas de los Austrias ni los planteamientos políticos del partido de don Juan de Austria. Durante todo el siglo, aun en los momentos más aparentemente prósperos, existen críticas a la situación económica, no siendo, por tanto, las famosas cartas del Conde de Lerena, en absoluto, únicas en su modo. Pero del conjunto de las críticas existentes en la primera mitad del siglo queremos destacar las que hace un exiliado político en la Corte de Viena: el Conde Amor de Soria, consejero por la Majestad de la Reina de Hungría y Bohemia en el Consejo Superior de Italia, el cual escribe un largo memorial en el que, desde perspectivas económicas, efectúa una crítica a la arquitectura barroca de su momento, «... [Deben los gobernantes] ... moderarse en las fábricas de suntuosos palacios, y que a ninguno sea lícito fabricar si no es con la previa delineación de las plantas o diseños aprobados por el Ayuntamiento; deberá cuidar la comodidad interna de las casas, en separaciones y oficinas, y en la exterior simetría armoniosa, e igual de ellas en la perspectiva que se observa en Flandes» (9).

Estudiado por Maravall, Amor de Soria no sólo apunta de manera clara los problemas de la arquitectura, sino que además nos da una

(9) AMOR DE SORIA: *Enfermedad crónica y religiosa de los reinos de España y de Indias. Sus causas naturales y sus remedios.* Archivo de la Academia de la Historia. Mss. 9.28.5/5614, folio 148.

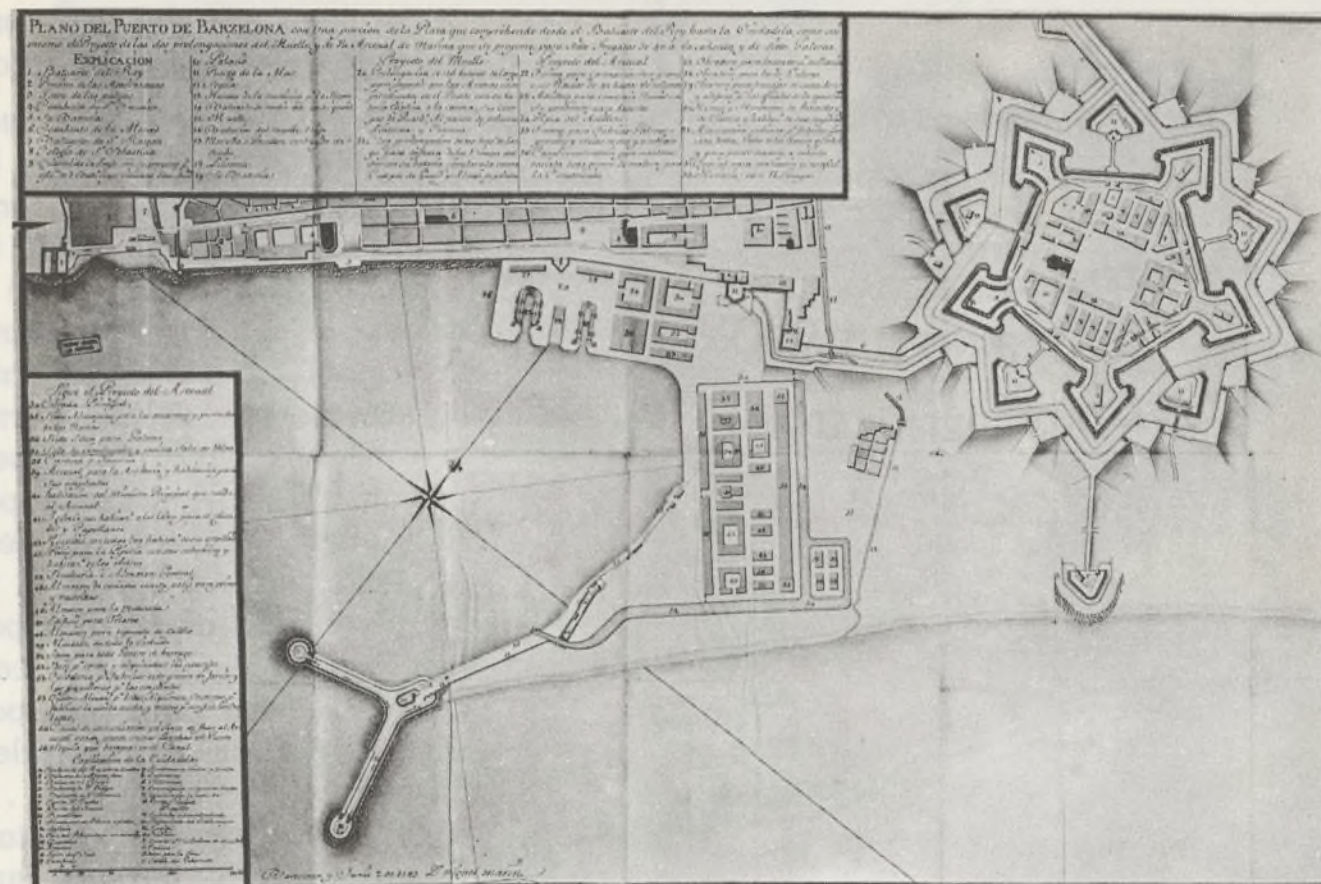
posible solución a partir de un modelo: Flandes. No es el único, en el panorama de las artes, que pretende seguir el ejemplo de Flandes. Meléndez, en un largo memorial que dirige al Rey para la creación de una Academia de las Artes en Madrid —«Representación al Rey... poniendo en noticia... los beneficios de erigir una Academia de Bellas Artes»—, manifiesta no sólo la necesidad de constituir un centro de estudios para los artistas españoles, sino que hace referencia a los que se realizan en Francia, Italia o Flandes (10).

Por último, debido únicamente a que su gran obra acabó de publicarse en 1739, el Padre Feijóo, en su *Teatro Crítico*, ofrece dos escritos o discursos concretamente dedicados a las artes. Recogidos y estudiados por Sánchez Cantón en sus *Opúsculos Gallegos*, queremos destacar cómo no se trata, como a menudo se ha dicho, de un personaje aislado, sino, por el contrario, claramente relacionado con el ambiente del país. De cualquier forma, el panorama general, compuesto por los artistas y arquitectos todavía barrocos, es contrapuesto a estas ideas. No sólo son los que desarrollan la arquitectura los que se oponen, sino también los que se consideran teóricos, como Losada, quien, en 1740, publica sus *Nuevas reglas y fáciles para planificar palacios y templos*, o el mismo Padre Sarmiento, quien debido, sin duda, a la influencia que pierde en los últimos años de la primera mitad del siglo, se enfrentará con fuerza a los nuevos arquitectos de Palacio.

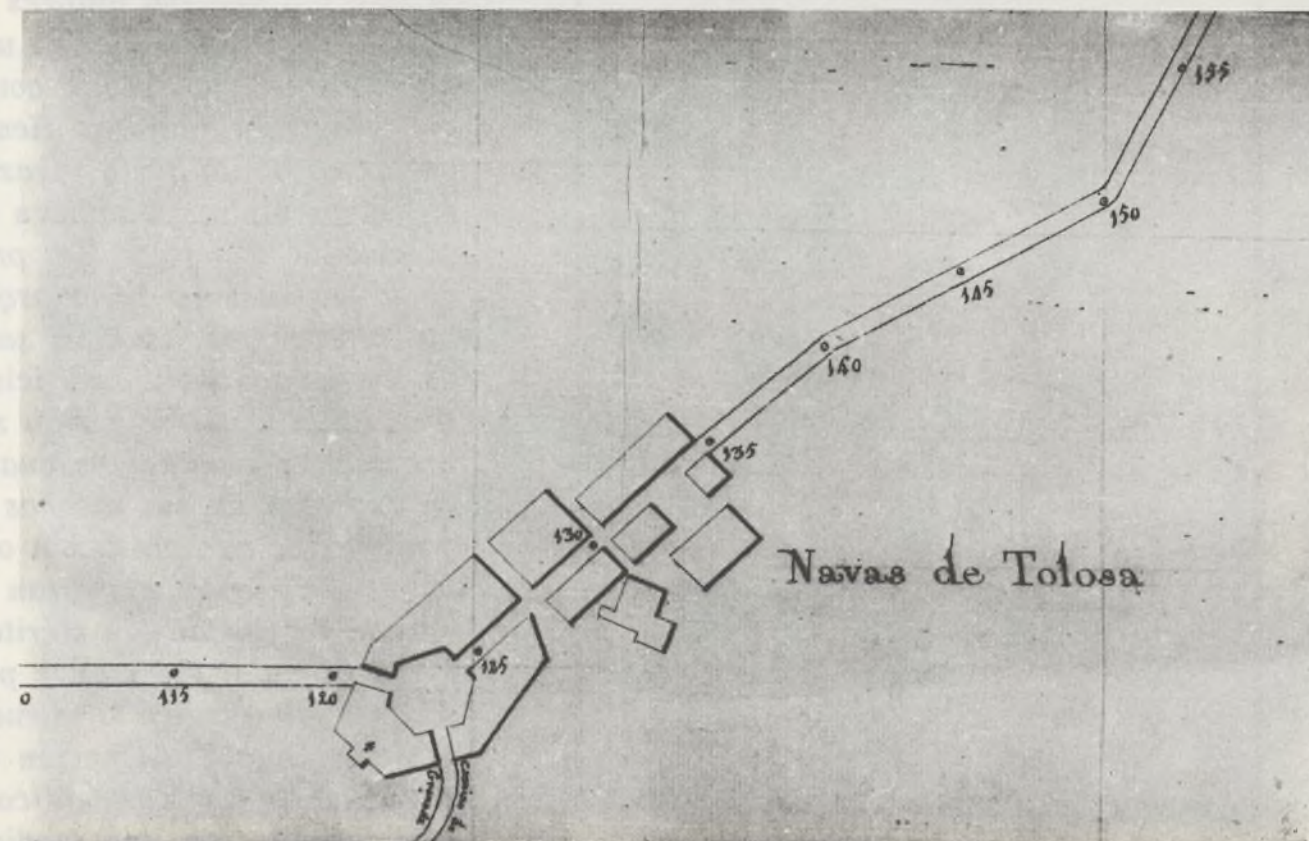
(10) MENÉNDEZ: *Representación del Reino a Nuestro Señor. En noticias a S. M. sobre los beneficios que se siguen de erigir una Academia de las Artes del diseño, pintura, escritura y arquitectura a ejemplo de las que se celebran en Roma, París, Florencia y otras grandes ciudades de Italia, Francia y Flandes.* Madrid, 1726.

Pero, ¿qué idea o concepto plantean los partidarios del nuevo clasicismo? «Sólo por el conocimiento un edificio consigue su entera perfección», señala Diego de Villanueva en los primeros momentos de la Razón en España, y añade poco después: «... un ejemplo o paralelo sería el medio más eficaz para expresar a Vmd. mis pensamientos y cuatro o cinco descripciones de algunos edificios expresarían más que muchos volúmenes; pero ¿dónde están éstos? Yo, la verdad, no hallo alguno que proponer por modelo de una verdadera arquitectura, y en el que generalmente se hayan guardado las leyes de la convivencia; lo que sí veo y observo principalmente en los exteriores de los edificios particulares me obliga a decir a Vmd. que son muy pocos los profesores que comprenden esta voz según su verdadero significado» (11). Expresada esta idea en 1761, interesa destacar en ella dos de los problemas que caracterizaron a la arquitectura del momento: trata, por una parte, de la existencia de un nuevo concepto de arquitectura, concepto claramente ligado al tema de la Razón, y señala, al mismo tiempo, la necesidad de modificar la formación del arquitecto, enfrentándose por ello a los supuestos que enuncian la larga serie de constructores franceses e italianos residentes en España. Reclamando la Razón como necesario punto de partida para el desarrollo del ideal arquitectónico, la situación de Diego de Villanueva se define al enfrentarse a los arquitectos que —casi treinta años después

(11) DIEGO DE VILLANUEVA: *Colección de diferentes papeles críticos sobre todas las partes de la arquitectura*. Valencia, 1766, p. 8. Reproducido por F. J. SÁNCHEZ CANTÓN en sus *Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español*. Madrid, 1941, T. V, pp. 129-157. Igualmente por C. SAMBRICIO: *Diego de Villanueva y los papeles críticos de arquitectura*. Madrid, 1973. *Revista de Ideas Estéticas*, n.º 122, pp. 67-82. También recientemente por J. BERCHEs: *Noticias en torno a Diego de Villanueva en la Academia de San Carlos de Valencia*, revista *Academia*, n.º 50, 1980.



Miguel Marín: Proyecto para el barrio de la Barceloneta. 1743.



Carlos Lemaur: Planta de la Nueva Población de las Navas de Tolosa. 1764.



Juan Pedro Arnal: Dibujo de un jarrón antiguo. 1766.

de la muerte de Juvara— pretenden sustituir la imagen del barroco clasicista poco conocido.

Consciente del problema que supone identificar un cambio —el paso de un barroco a otro, manteniendo una misma forma de hacer— con el cambio —el paso de un saber heredado a un conocimiento fruto de la Razón—, la polémica que inicia Villanueva se centra en torno a la situación que existe entre los teóricos de la Academia de San Fernando, donde la confusión parece haberse generalizado, debido, sin duda, a las propuestas de Ventura Rodríguez. Criticando el desconocimiento existente del hecho teórico y señalando cómo las propuestas planteadas por los nuevos barrocos no son sino una constante repetición de los modelos generados pocos años antes, su actuación va a ser paralela a la de Laugier, cuando éste indicaba: «... los libros de arquitectura exponen y detallan las proporciones usadas. No dan de ellas razón alguna capaz de satisfacer un espíritu sensato. El uso es la sola ley que sus autores han seguido y nos han transmitido. El uso tiene un dominio innegable de las cosas convencionales y de fantasía; pero no tiene ninguna fuerza en las cosas de gusto y razonamiento»; en este sentido, Villanueva continúa su discurso precisando cómo «... el principio primordial de la instrucción de la arquitectura no son los ornamentos, sino la sabia distribución de las partes de un edificio según su destino y calidad, y así no puedo sufrir a algunos pretendidos arquitectos cuando los veo ocupados en expresar en sus diseños una multitud de ornamentos que no tienen otro fin que seducir la vista de los que ignoran los principios en que se fundan los méritos de una obra. Por lo regular, la mayor parte de nuestros jóvenes dibujantes no tienen más principio que una ligera instrucción en la Geometría sin otras de las Matemáticas, que están unidas a su estudio con una mediana práctica en el dibujo de la figura: con lo cual, y copiar

a Vignola u otro autor de los conocidos, con cuatro composiciones que copie del maestro ya se llama arquitecto, queriendo ser tenido por tal: regularmente es ésta toda la instrucción que se les da. Los libros para esta gente son inútiles; lo uno, por no entenderlos por la ignorancia de los idiomas, y lo otro, porque muy pocas veces han oído hablar de ellos a sus maestros: y así no hay otras guías que las estampas, de las que copian los que hallan a propósito sin crítica ni elección; por lo que no son buenos sino para delinear ideas ajenas. Los maestros de arquitectura debieran instruir a sus discípulos, enseñándoles que no es sólo arquitectura saber los nombres de una cornisa, un zócalo, una columna, etc., y que estas figuras son sólo auxiliares de una parte de las tres que componen el estudio de la arquitectura, apartándose de la preocupación recibida, de la que sólo el diseño pueda graduarlo arquitecto» (12).

Uno de los temas que presenta mayor interés, dentro del proceso arquitectónico que caracteriza a la segunda mitad del Setecientos, es, precisamente, el que hace referencia a las causas del cambio. Plantear, por tanto, las polémicas contra la arquitectura francesa o italiana dentro de la situación española de estos años significa remitirnos, de manera casi obligada, al estudio del llamado fenómeno de la Ilustración. Centrado el problema de una evolución de momentos a través de los cuales una estructura ideológica ajena —extranjera— se desarrolla en una sociedad, es preciso destacar cómo ésta, de forma apresurada, intenta modificar no sólo sus esquemas económicos, sino también, y como reflejo, pretende determinar una nueva forma de cultura, dando así a la influencia francesa o italiana un especial interés. No por ser punto de origen de las nuevas corrientes, sino por ser causa directa de un panorama

(12) *Ibid.*, Carta II, p. 9.

confuso, ninguno de los arquitectos extranjeros que llegaron a España en la segunda mitad del siglo XVIII tuvo unos conocimientos teóricos paralelos a los que las minorías ilustradas concebían en sus países de origen.

Generando entonces esquemas, la mayor parte de las veces mal entendidos, este hecho fue consecuencia fundamental de que las Luces se planteasen como una nueva moda dentro de la sociedad española del Setecientos.

A menudo, en la España de la Ilustración, aquellos individuos que intentaron seguir los esquemas teóricos lanzados por Francia al adoptar los supuestos de la infraestructura económica de manera casi inmediata, asumieron en un gran número de casos la nueva cultura de forma mecánica, sin cuestionarse sobre su sentido o su evolución. Identificando con el nuevo conocimiento toda una serie de trabajos referidos no sólo al tema de la teoría arquitectónica, sino también ligados a aspectos paralelos del pensamiento ilustrado, van a influir éstos de forma clara en la determinación de un nuevo concepto, a pesar de las críticas que, poco antes, esbozó Montesquieu al tratar de la formación de los intelectuales españoles en los primeros momentos de los años cincuenta: *«Vous pourrez trouver de l'esprit et du bon sens chez les espagnols; mais n'en cherchez point dans leurs livres. Voyez une de leurs bibliothèques: les romans d'un côté et les scolastiques de l'autre. Vous diriez que les parties en ont été faites et le tout rassemblée par quelque ennemi secret de la raison humaine»* (13). El punto de partida del problema expuesto tiene su origen en los cincuenta primeros años del siglo. Sin haberse desarrollado aquellos

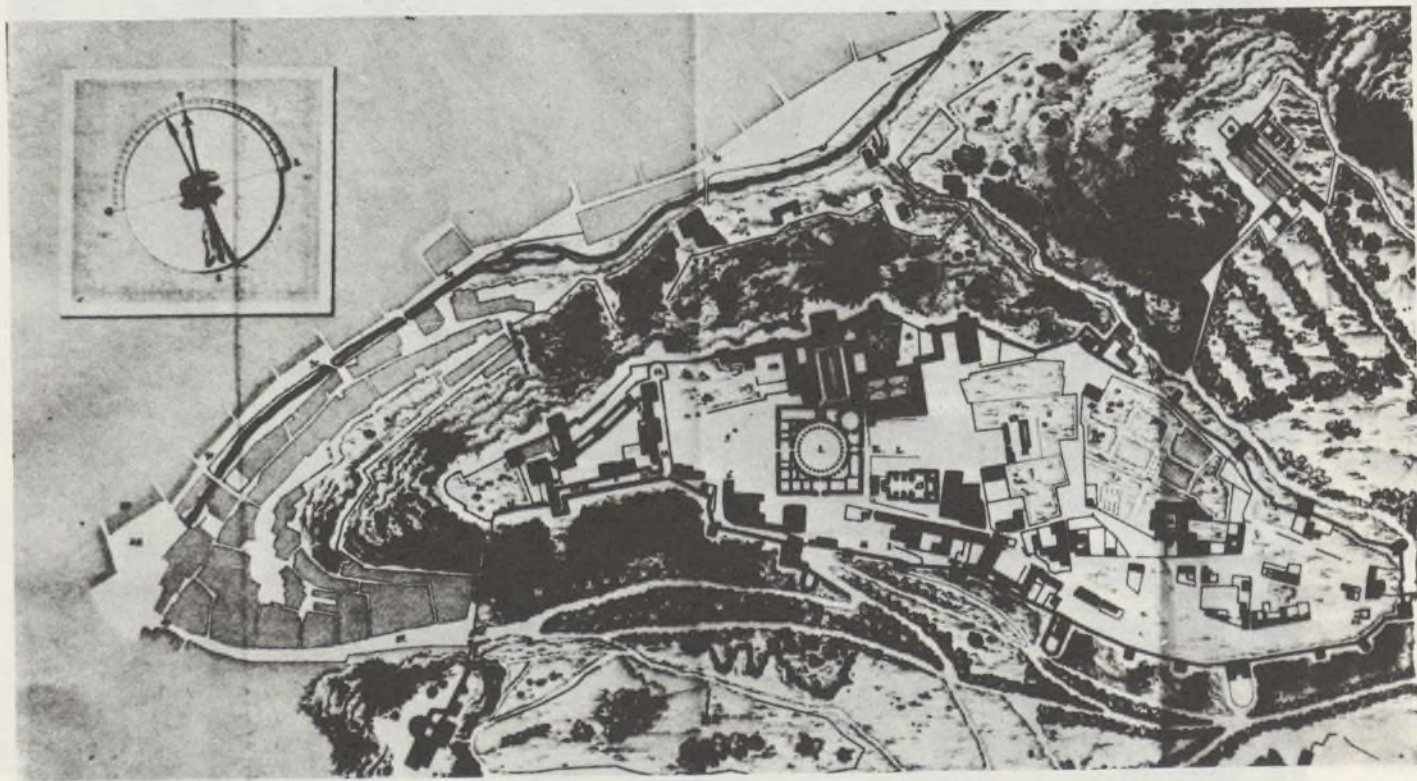
(13) L. Díez del Corral, en su estudio sobre *La Monarquía de España en Montesquieu*. Madrid, 1973 señala la importancia de éste en el pensamiento español de estos años. Las *Lettres persanes*, en la carta LXXVIII comenta la cultura española (Pléiade, I, p. 250).



José de Castañeda: *Frontispicio para la edición de Perrault*. 1761.



Diego de Villanueva: *Dibujo*. 1754.



José de Hermosilla: *Plano de la Alhambra. Granada*. 1763.

estudios que caracterizaron a la cultura europea, apenas pudo esbozarse en España un inicial pensamiento racionalista.

Apenas difundidos los textos que trataban sobre las ruinas o el historicismo en los primeros momentos del siglo, al haberse marginado de forma oficial aquellos supuestos clasicistas que Bibiena había esbozado durante el tiempo de estancia del Archiduque Carlos (14), a partir de los años cincuenta, cualquier tema que se enfrente al tradicional concepto barroco determina, de forma casi obligada, una respuesta arquitectónica. Poco importa que sean estudios sobre cirugía o que planteen la necesidad de un nuevo ornato: paulatinamente la nueva idea comienza a reflejarse en una alternativa que quedará definida tanto en los supuestos teóricos como en los distintos proyectos. Durante casi cincuenta años, el esquema del barroco clasicista de Bibiena o de Fischer von Erlach había quedado casi desconocido, debido a la vinculación política que éstos habían mantenido con la derrotada Casa de Austria, y sólo con la llegada de Juvara se retoma el ideal clásico. Centrada la arquitectura española en torno a una idea y desconociendo los criterios clasicistas que paralelamente se esbozan en el resto de Europa, es interesante destacar cómo la llegada de los conceptos racionalistas franceses coinciden con los primeros contactos que realizan los españoles que viajan a Roma, logrando así una nueva integración de la arquitectura española con los problemas que en ese momento caracterizan a la cultura italo-francesa.

(14) P. VOLTES: *Barcelona durante el gobierno del Archiduque Carlos de Austria*, señala en su tomo I, páginas 98-100, la actividad de Ferdinando Bibbiena, en Barcelona. Barcelona, 1963.

Sobre los contactos existentes entre la Corte de Viena y los políticos catalanes son de interés los estudios publicados por Maravall.

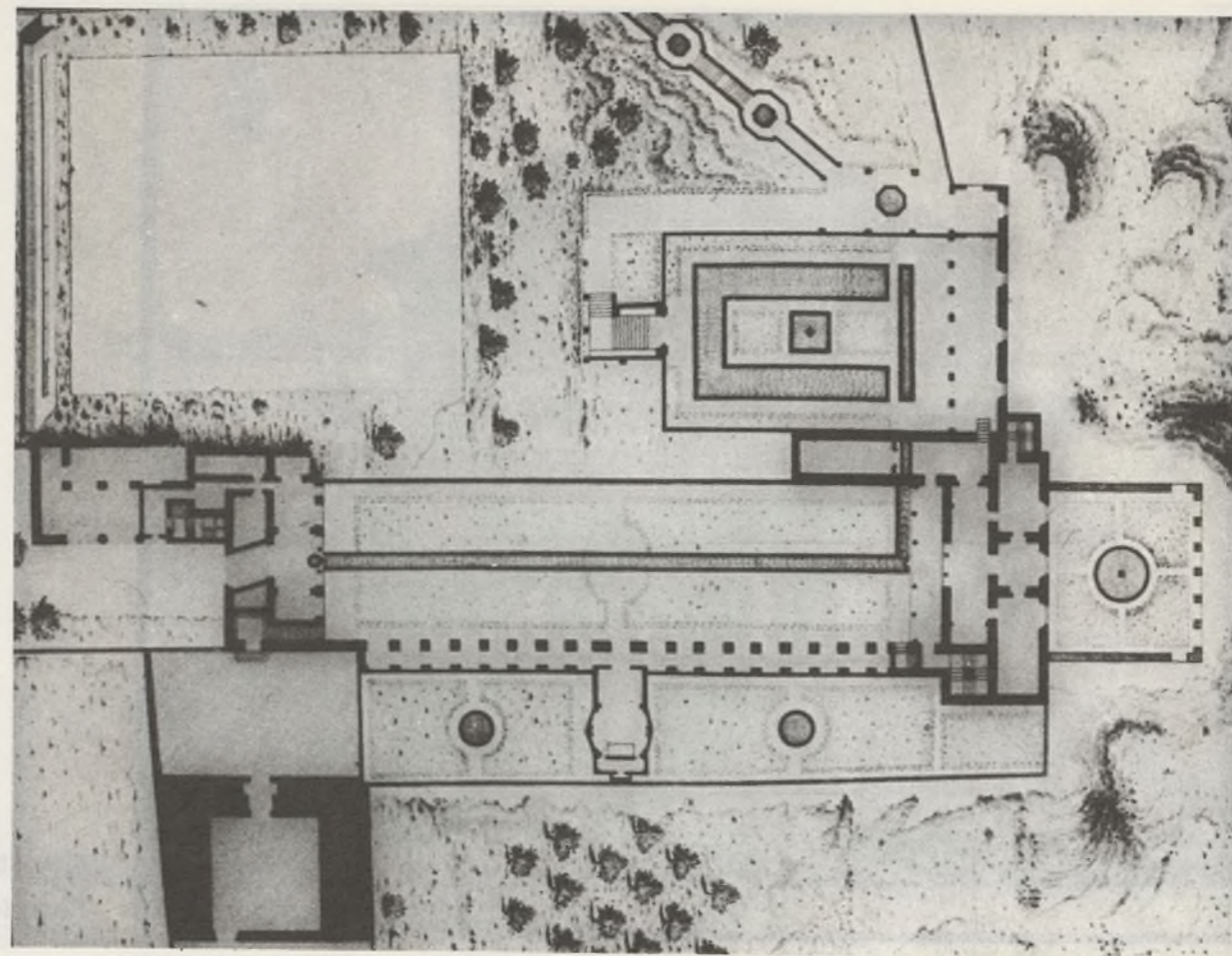
Había existido como antecedente de una crisis formal arquitectónica, la actuación de aquellos italianos que, a lo largo de toda la primera mitad del siglo, desarrollaron en diferentes fiestas una arquitectura efímera diferenciada de los modelos que presentaba la edilicia ciudadana. Desligados de las propuestas académicas, los temas en los que se hace referencia a lo exótico, a lo oriental, manifiestan la presencia de un gusto que, paralelo al de la máscara churrigueresca, denota la propia contradicción existente en el poder. A causa, sin duda, de la importancia que adquieren en España las «*Cartas Persas*», de Montesquieu —prohibidas sólo en 1797—, el gusto por lo oriental empieza a difundirse y, de esa manera, las imágenes de los templetos chinos lanzadas por Walpole o las cartas que escribe en 1749 el jesuita Attiret (15) facilitan que, desde 1748, se conciban toda una serie de fiestas en el Teatro del Buen Retiro, donde se manifiesta la evolución existente dentro del gusto.

Tomando el ejemplo de las obras representadas en el teatro de los Caños del Peral, podemos ver cómo en 1738 se representa «*Alejandro en las Indias*»; en 1744, «*Alejandro en Asia*»; en 1751, «*Siroe, rey de Persia*»; en 1751, igualmente, unas «*Fiestas Chinas*»; en 1753, «*Semiramis*», para acabar en 1763 representando «*Caton en Utice*». Así, las fiestas de Pietro Antonio Trapassi Gallastri, conocido por Metastasio (16), se

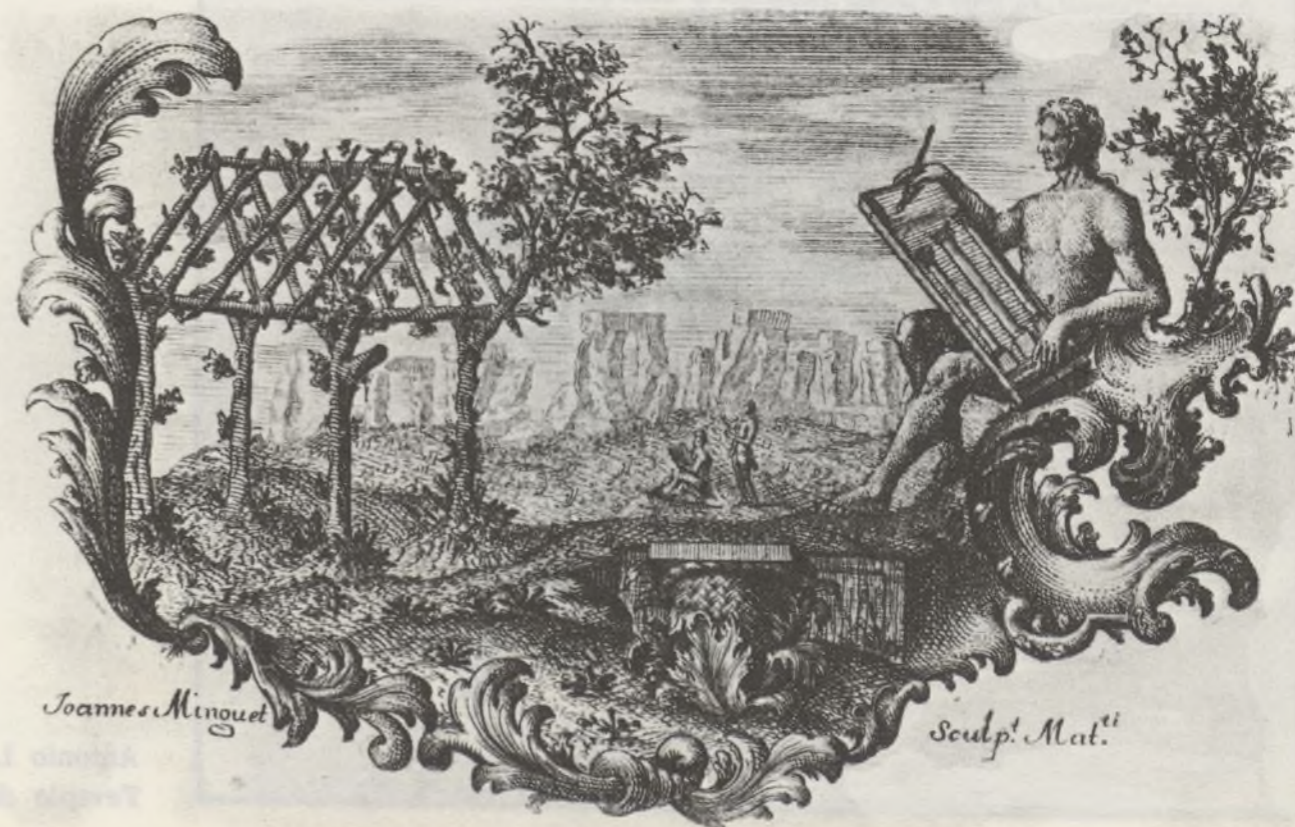
(15) BATLLORI: *La Cultura Hispano-Italiana de los jesuitas expulsos*. Madrid, 1967.

R. OLAECHEA: *Las relaciones hispano-romanas en la segunda mitad del XVIII*. Zaragoza, 1965.

(16) PIETRO ANTONIO TRAPASSI GALLASTRI, llamado METASTASIO: *El Demetrio*. Madrid, 1738; *El Demofonte*. Madrid, 1738; *Alexandro en las Indias*. Madrid, 1738; *El Siroe*. Madrid, 1739; *La Clemencia de Tito*. Madrid, 1739; *Endimion y Diana*. Madrid, 1747; *Archille in Seiro*, 1744; *Angélica y Medoro*. Madrid, 1747; *El Artaxerxes*. Madrid, 1748; *Festa Chinesa*, 1751;

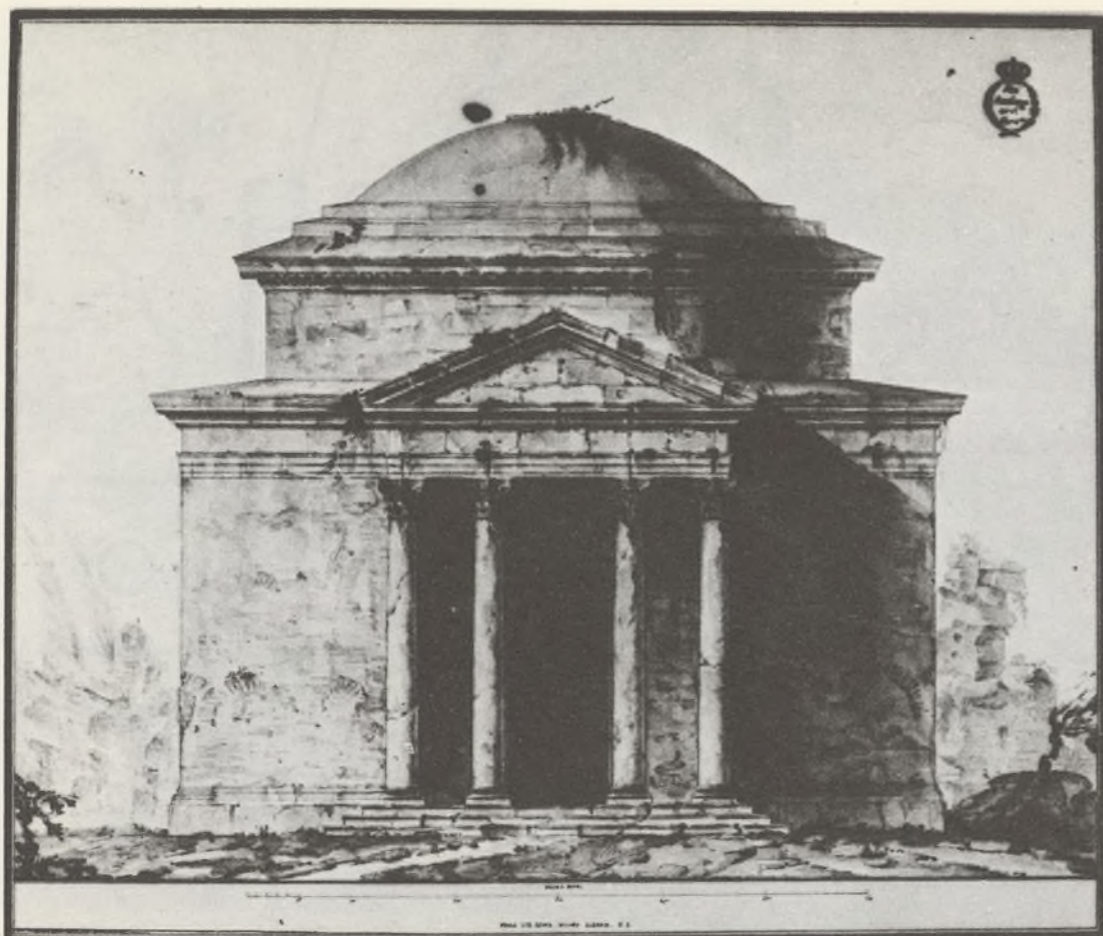


José de Hermosilla: *Planta de los Palacios Arabes de la Alhambra*. 1763.

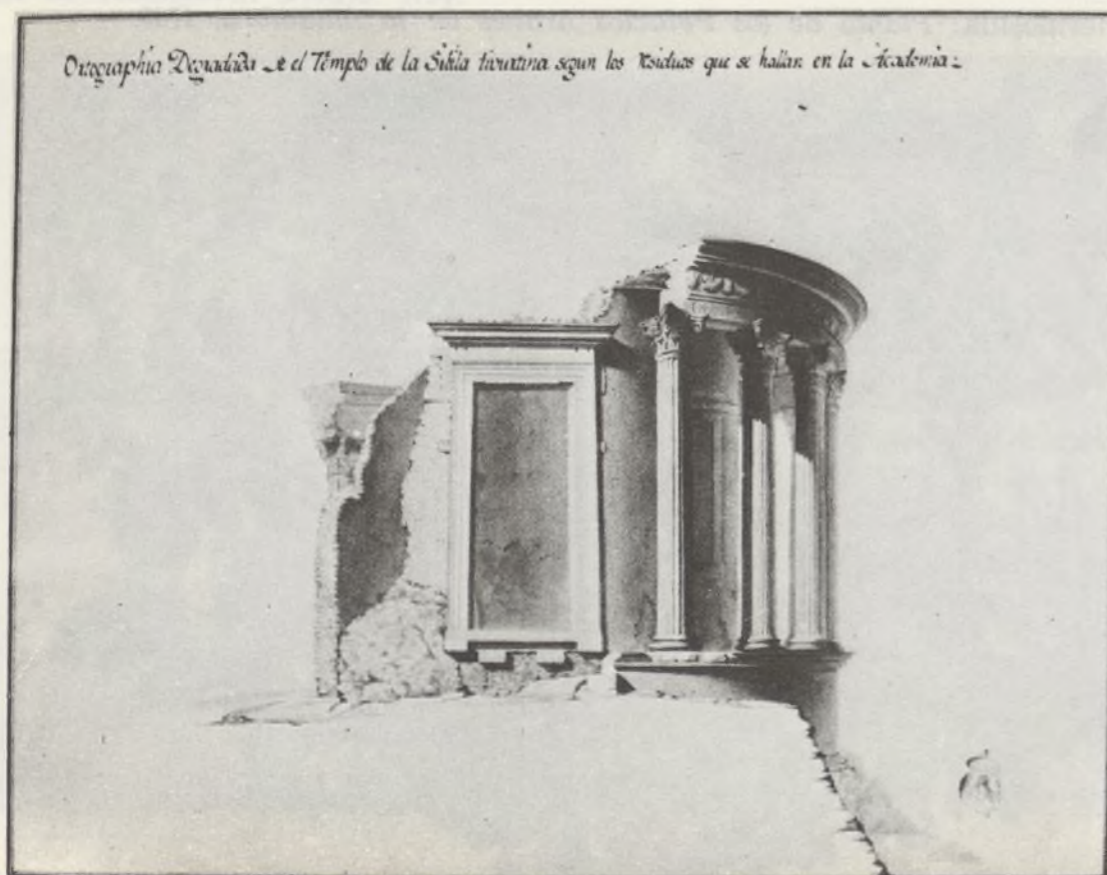


Joannes Minouet

Sculp. Mat.



Silvestre Pérez:
Templo de la Vía Appia. 1792.



Antonio López Aguado:
Templo de la Sibila. 1782.

conciben como los auténticos «*Bijoux indiscrets*», que señala Diderot, pequeñas muestras que comentan sobre la personalidad de sus poseedores. Planteando una vuelta tanto a los esquemas teatrales generados durante la regencia en Barcelona del Archiduque Carlos de Austria, como a las fiestas teatrales organizadas en la Corte de Nápoles por el Rey Carlos, y de las que tenemos noticias por la correspondencia de Vanvitelli, interesa destacar cómo se produce —dentro del propio historicismo— una evolución dentro del gusto que se desarrolla desde los iniciales supuestos orientalistas hasta la total aceptación de los conceptos clásicos. Los comentarios que, sin duda, realiza Voltaire en su «*Destierro de los jesuitas desde China*» tienen que afectar al gusto historicista, esbozándose de forma patente un interés por la nueva arquitectura, que pretende no ya modificar los aspectos externos de la decoración, sino, por el contrario, plantear las bases de un nuevo concepto. Y es entonces cuando se realiza el contacto con las corrientes surgidas en Europa durante la primera mitad del siglo —de manera sin duda imperfecta— a través de los estudios que hiciera el jesuita P. Rieger (17).

Dido abandonada. Madrid, 1756; *Semiramis*. Madrid, 1753; *El sueño de Escipión*. Madrid, 1753; *El eroe de la China*. Madrid, 1754; *Erio*. Barcelona, 1754; *Temistocles*. Barcelona, 1756; *Niteti*. Madrid, 1756; *Adriano en Siria*. Madrid 1757; *El Rey Pastor*. Madrid, 1758; *La Cenoria*. Madrid, 1762; *Catón en Utice*. Barcelona, 1763; *La isla desabitada*. Barcelona, 1763; *Antígona*. Cádiz, 1764; *Alcides*. Madrid, 1765; *Ecio triunfante en Roma*. Barcelona, 1767; *Ciro reconocido*. Cádiz 1763.

Es igualmente importante consultar ALENDA Y MIRA: *Relaciones de Solemnidades y fiestas públicas en España*. Madrid, 1903, pp. 455-527 y T. II, pp. 1-99.

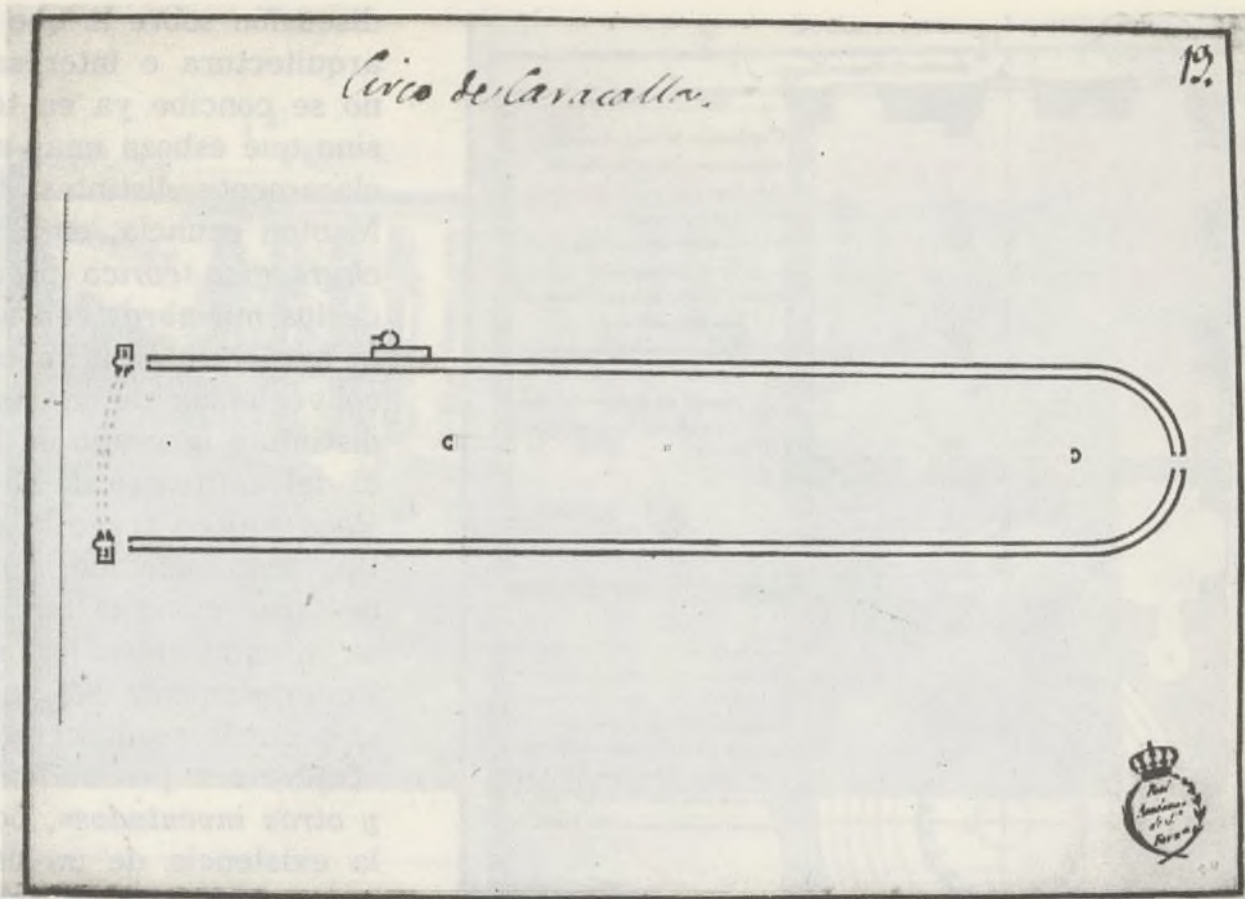
J. SULIRANA, en su *Historia del Teatro Real*, da noticia de alguna de estas obras.

(17) RIEGER: *Elementos de toda Architectura civil con las más singulares observaciones de los modernos*, Impresos en Latín por el P. Christiano Rieger de la Compañía de Jesús, al presente Cosmographo

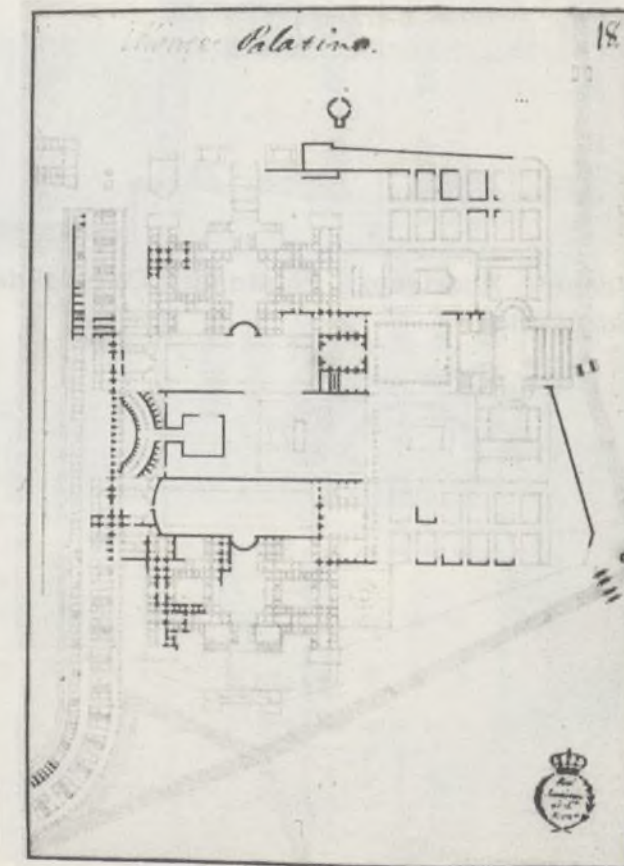
Autor de unos «*Elementos de arquitectura civil*», traducidos en 1763 por el P. Benavente, su interés dentro del panorama español es grande por cuanto que los grabados de la edición castellana no son sino repetición de las importantes series de dibujos de Fischer von Erlach, difundidos, entre otros, por Dose. Pero uno de los puntos de mayor interés dentro de los dibujos del P. Rieger es la relación que plantea de su arquitectura con el tema de la cabaña, enunciado anteriormente por Laugier.

Momento en que la vuelta a un posible ideal clásico refleja una primera búsqueda inconsciente de la felicidad a través de la arquitectura, la continuidad entonces con Fischer von Erlach o con Bibiena rompe la imagen de esta arquitectura oficial estudiada por Damisch, y la presencia de un nuevo tipo de diseño que se sitúa claramente entre Vittone o Juvara es contraria a la hipótesis de un clasicismo sólo desarrollado por aquellos italianos cercanos a la Corte (18). Surge la

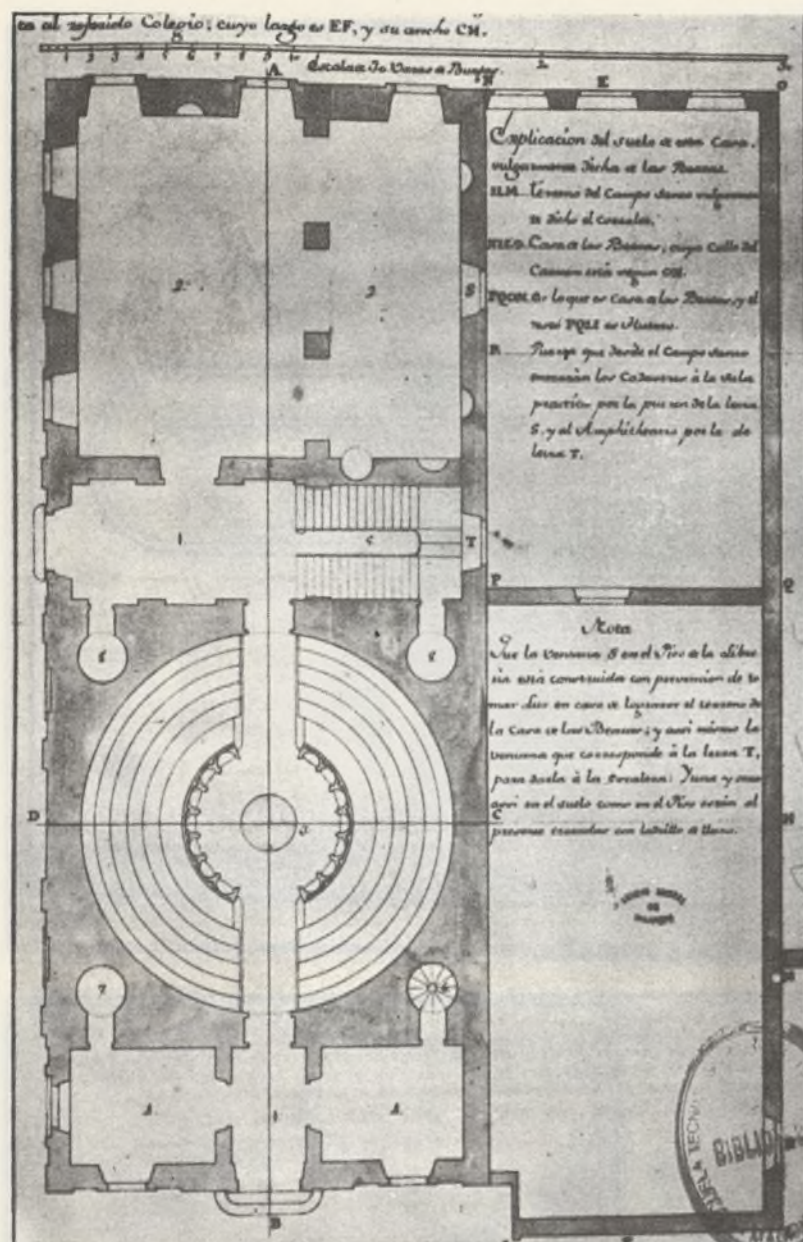
Mayor de S. M. y de su Consejo,
 en el Real y Supremo de Indias,
 Maestro de Mathematicas del Colegio Imperial,
 Los quales aumentados por él mismo da traducidos
 al castellano el P. Miguel Benavente,
 Maestro de Mathematicas en el mismo Colegio.
 Madrid. Por Joachin Ibarra.
 (18) T. REESE: *The architecture of Ventura Rodriguez Tizon in the development of Eighteenth Century Style in Spain*. Michigan, 1973; *Il Settecento a Roma*, *Catalogo della Mostra*. Roma, 1959; F. CHUECA: *Ventura Rodriguez y la escuela Barroca Romana*, en *Archivo Español de Arte*, n.º 52, 1942, p. 185. W. OECHSLIN: *Bildungsgut und Antikenrezeption des fruhen Settecento in Rom*. Zurich, 1972; *Il Soggiorno Romano di Bernardo Antonio Vittone*. Turín, 1970, *Actas del Congreso Vittone. La disputa fra classicismo e barocco nel settecento*. C. SAMBRICIO: *La formación teórica de Ventura Rodríguez*, en revista *Academia*. José de Hermosilla y el ideal clasicista en la segunda mitad del siglo XVIII, *Goya*, n.º 159; Benito Bails et *l'architecture espagnole de la seconde moitié du XVIII*, en *Gazette de Beaux-Arts*. Noviembre, 1979; Pedro Arnal y la Teoría Arquitectónica en la España de la Razón, *Goya*, n.º 151; Francisco



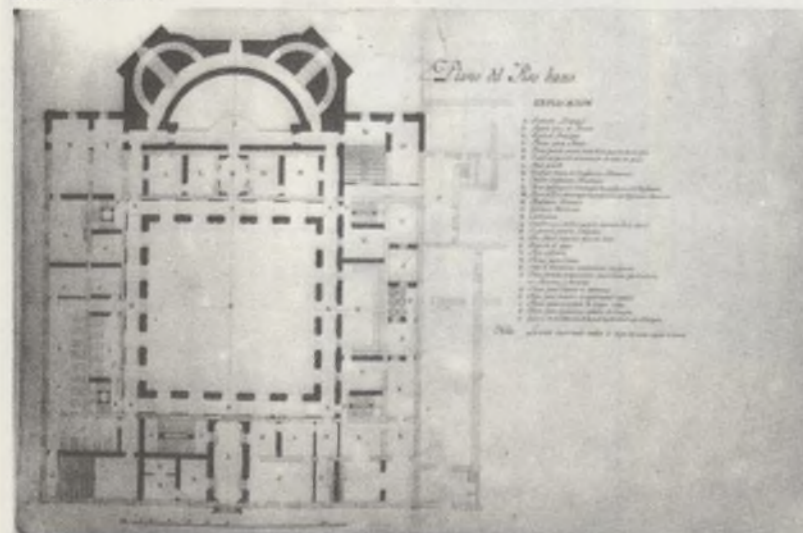
Silvestre Pérez: *Planta del Circo de Caracalla.*



Silvestre Pérez:
Planta del Monte Palatino.



Ventura Rodríguez: *Planta del Colegio de Cirugía de Barcelona.*



Francisco Sabatini: *Planta del Colegio de Cirugía de Madrid.*

discusión sobre lo que debe ser la nueva arquitectura e interesa destacar cómo ésta no se concibe ya en términos de decoración, sino que esboza unas necesidades claramente distintas. Cuando Francisco Miguel Montón enuncia, en 1757, su «*Disertación chyrurgica-teórico práctica sobre la amputación de los miembros con una nueva máquina*» (19), lo que se insinúa ya es la conveniencia de un espacio arquitectónico distinto e ignorado en España, que corresponde al del anfiteatro de Cirugía.

Poco a poco surge la necesidad de un nuevo tipo arquitectónico; pero también es de destacar cómo el tema de la antigüedad se difunde entre los arquitectos españoles. Reiteradamente señalada la influencia que tiene el pequeño manuscrito de Diego de Villanueva «*Diferentes pensamientos unos delineados y otros inventados*», pocas veces se cita la existencia de un estudio de las ruinas que refleja una alternativa historicista diferente, como es el texto de Domingo Lois de Monteagudo: «*Libro de varios adornos sacados de las mejores fábricas de Roma, así antiguas como modernas . . . delineadas en su tiempo de residencia en Roma*» (20), en el que se refleja un problema, a menudo insinuado pero generalmente poco planteado, como es el de la formación clásica, tanto de Ventura Rodríguez como de sus propios alumnos. Si Rodríguez juega en la España de Fernando VI un papel fundamental, y si valoramos la naturaleza erudita y arqueológica

Sabatini, Arquitecto de Carlos III, en *Actas del Congreso: Carlo di Borbone e il regno di Napoli*. Nápoles, 1980.

(19) MONTÓN: *Disertación Chirurgical teórica Práctica sobre la amputación de los miembros con una nueva máquina*. Madrid, 1757. LÓPEZ RODRÍGUEZ:

El Real Colegio de Cirugía de Cádiz y su época.

Cádiz, 1969-70; C. SAMBRICIO: *En torno a Sabatini*.

(20) *Libro de varios adornos sacados de las mejores fábricas de Roma así antiguas como modernas . . . , delineadas en su tiempo de residencia en Roma*.

Madrid, 1757.

con que uno de sus discípulos trata el tema de las ruinas y de las antigüedades, comprendemos el alcance de la polémica existente entre aquellos que intentan diferenciar el pensamiento teórico que analiza el arte de construir de los griegos —buscando entonces un cuerpo capaz de ser proyectado— y los que propugnan un conjunto de láminas, bien medidas y acotadas, que sólo servirán para constituirse en nuevas guías, tal y como denunciaba Diego de Villanueva. Poco importa entonces que se sigan publicando ediciones de Arce, porque ahora la antigüedad se concibe para los arquitectos de las Luces con un criterio nuevo distinto radicalmente al que el erudito Antonio Agustín esbozara en su estudio «*Antiquitatum Romanorum Hispanorum que in nummis veterum dialogi*».

La publicación en 1763 de los «*Elementos de Arquitectura civil*» marca, sin duda, uno de los más interesantes, más polémicos y al mismo tiempo uno de los menos estudiados temas de la arquitectura española de esta época: la difusión del nuevo ideal clasicista por parte de su traductor, el P. Benavente, conocido miembro de la Academia. Señala, sin duda, el contraste entre los arquitectos todavía aferrados al viejo esquema del barroco clasicista y los que opinan que la nueva alternativa debe de basarse obligadamente en el estudio de la ruina, que, para ellos, significa llevar su estudio al origen mismo de la arquitectura. En un ambiente en el que un importante número de arquitectos franceses e italianos intentan difundir lo que ellos consideran los ideales clasicistas de Juvara, no sorprende que se pretenda abandonar rápidamente lo que puede parecer una batalla perdida de antemano estudiando directamente en las fuentes italianas o francesas. Y planteando el hecho arquitectónico no ya como un arte de construir, sino como un conjunto de ideas ligadas a la razón, Crouzas publica en 1765

su «Curso de Arquitectura civil» (21) y poco después Diego de Villanueva saca a la luz en Valencia su importante «Colección de papeles críticos». Por vez primera se define cuál puede ser la actitud de la Razón en el campo de la arquitectura y una larga serie de comentarios sirven no sólo para establecer nuevos postulados del racionalismo, sino igualmente para combatir falsas interpretaciones sobre el tema clásico.

Desde la traducción que Castañeda había efectuado del libro de Perrault o en la de Pablo Minguet sobre la «Demostración de la cuadrícula, cámara oscura, cinco órdenes de arquitectura y otras figuras para saber dibujar» (22), el tema del clasicismo había sustituido de manera fácil a los criterios barroquizantes de la España de la primera mitad del siglo. Por ello, importa destacar cómo la crítica de Villanueva se dirige no sólo a los que se han formado en una práctica estéril sino que se centra, sobre todo, en aquellos que se atreven a utilizar los órdenes clásicos de la misma manera que si fuesen elementos de rocalla. Acusándoles entonces de no comprender el cambio que experimenta toda la sociedad, su ataque va contra los que sólo ven en la arquitectura un problema de forma o de moda. Queda todavía por estudiar cuál es la auténtica influencia de Diego de Villanueva sobre la arquitectura española en su momento pero lo que parece evidente es la fuerza y repercusión que tuvieron sus polémicas en la Academia de San Fernando

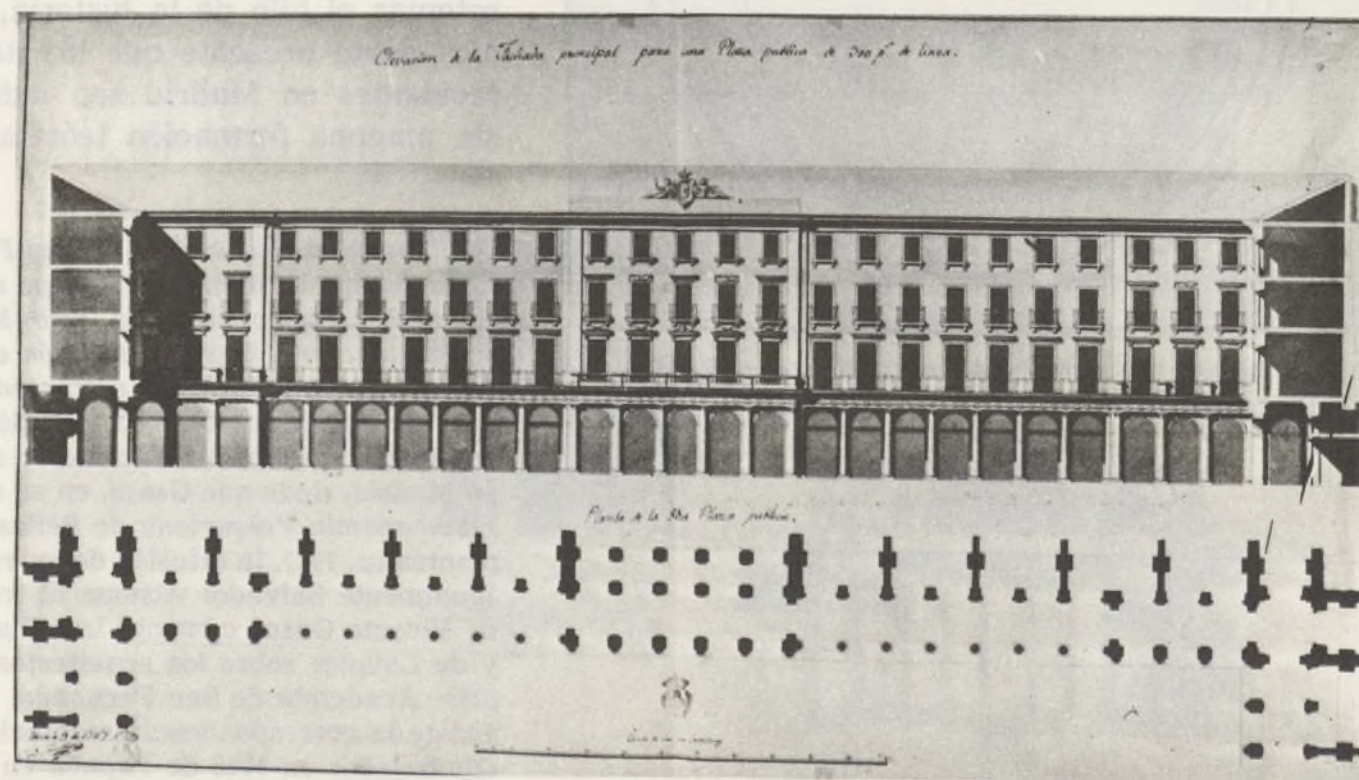
(21) CROUZAS: *Curso de arquitectura civil para la instrucción de los discípulos de la Real Academia de San Fernando. Tratado de Aritmética*. Madrid, 1765. *Tratado de Geometría Teórica y Práctica*. Madrid, 1765.

(22) MINGUET E IRAL: *Demostración de la cuadrícula cámara oscura como orden de arquitectura y otras figuras para saber dibujar o copiar con facilidad*. Madrid, 1761. CASTAÑEDA: *Compendio de los diez libros de arquitectura de Vitrubio, por Claudio Perrault traducida al castellano del Francés*. Madrid, 1761.

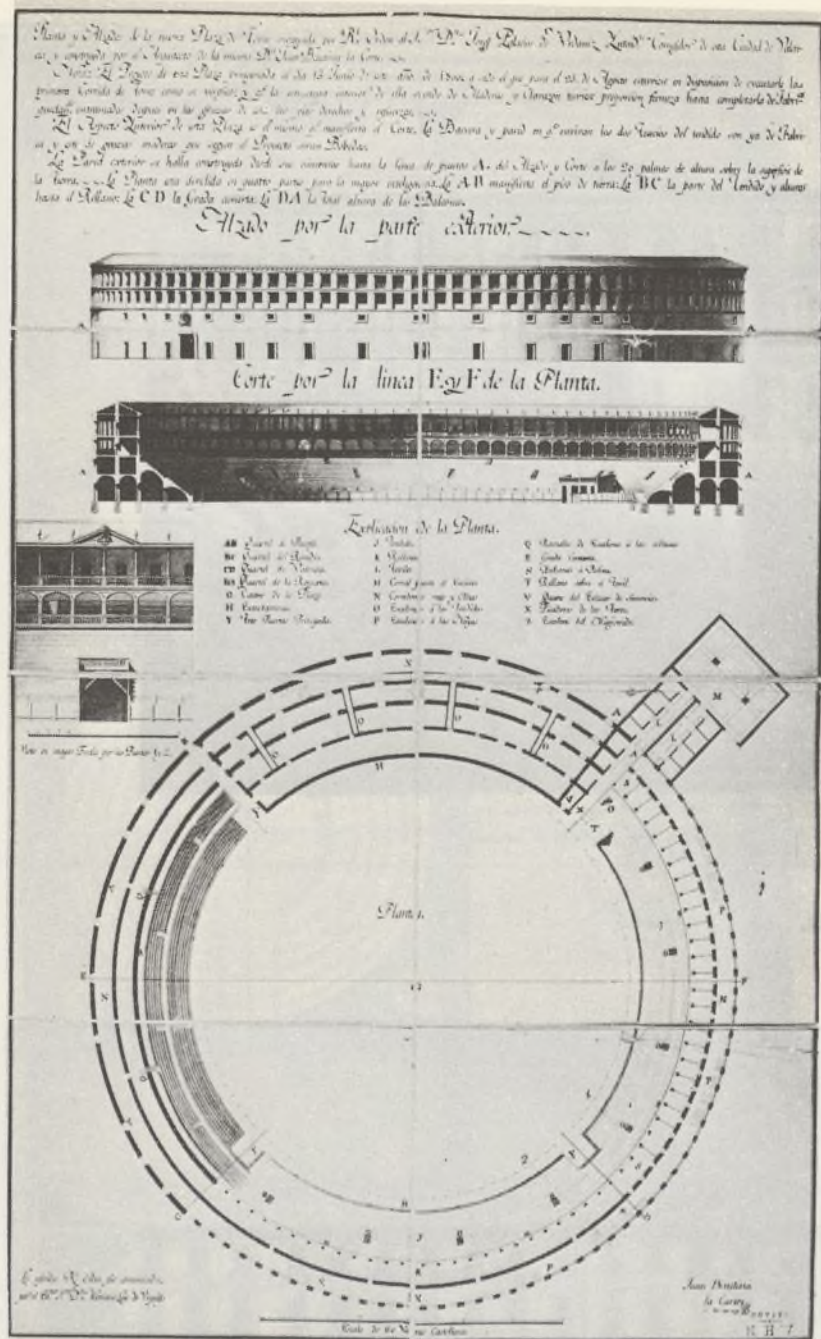


LÁMINA XLVI

Pedro Arnal: *Palacio de Buenavista*.



Blas Cesáreo Martín: *Planta y Sección de una plaza pública*. 1787.



Juan Bautista La Corte: Alzado, Planta y Sección de una Plaza de Toros para Valencia. 1800.

de Madrid, posibilitando la difusión de unos esquemas nuevos, como son los supuestos del racionalismo de Cordemoy o Laugier (23).

Interesa, sin embargo, conducir el discurso hacia los contactos que pueden mantener una pequeña minoría de arquitectos, cercanos a los supuestos antes comentados, con los esquemas que en esos mismos años se difunden en Roma. Por los distintos estudios de Boyer, Pietrangelli o Pirotta sabemos cuál fue la participación de los españoles en la Academia de San Luca de Roma y de sus contactos paralelos con los alumnos de la Academia de Francia. Llegados a Roma en 1748, y colaborando —gracias a intervenciones políticas— en las obras romanas de Ferdinando Fuga (24), los jóvenes pensionados se introducen en un ambiente radicalmente distinto al que existía en Madrid. Estudiando el sentido de un barroco clasicista, que no es sino el desarrollo coherente de los supuestos de Juvara, para estos pensionados la figura de Fuga o de Vittone supone retomar el hilo de la historia, teniendo por otra parte presente que los italianos o franceses residentes en Madrid son individuos sin ninguna formación teórica. Conducidos

(23) DIEGO DE VILLANUEVA, en sus *Papeles Críticos*, recomienda el estudio del *Ensayo de la Arquitectura*, por el P. Laugier, en París, 1745. *Memorias críticas de arquitectura*. París. Colección de algunos papeles concernientes a las artes extractados de los *Mercurios de Francia*. París, 1747. La difusión de los esquemas que los racionalistas franceses no se plantea sólo en Madrid, dado que GARIN, en su estudio sobre *La Academia Valenciana de Bellas Artes*. Valencia, 1945, plantea (p. 171), la difusión de los racionalistas franceses. Igualmente Salvador Alsama al tratar sobre la figura de Vicente Gasco comenta la influencia de Cordemoy y de Laugier sobre los arquitectos españoles.
 (24) Academia de San Fernando. Armario 1, legajo 3. Existe la correspondencia mantenida entre Roda (Embajador en 1748 de España en Roma) y la Academia de Madrid donde se dan noticias de los distintos contactos habidos con Ferdinando Fuga.

quizá por Preciado de la Vega y por los Arcades, el primer cambio que estos arquitectos aprecian es el que se refiere a la evolución en la decoración teatral, y es entonces cuando el estudio de Francisco Sachetti se ve desarrollado por los distintos ejemplos desarrollados por Juvara y posteriormente Vanvitelli, llegando al estudio de Piranesi a través de las composiciones de perspectivas planteadas en la «*Prima Parte di architettura*».

Ligado Piranesi a un aspecto del viejo barroco, la duda que se me plantea radica en comprender qué pudieron entender los españoles de su idea. Sin duda, lo que para ellos es una presencia confusa, que oculta en gran sentido el espíritu de la nueva idea, sólo se refleja en la nueva utilización del elemento ruina, sin comprender que la «...recuperación puramente ideal de la antigua majestad, enunciado de la imposibilidad objetiva y subjetiva de realización» que señala —insiste Tafuri— no sólo el posible sentido de su utopía negativa, sino que evidencia además un importante salto ideológico al plantear el cambio de la vieja visión arqueológica a un estudio vivo del mismo, hecho en términos arquitectónicos.

Enunciando el cambio a efectuar en las ruinas, su visión del nuevo mundo se esboza en términos casi idénticos a los de Bougainville al estudiar una posible sociedad distinta.

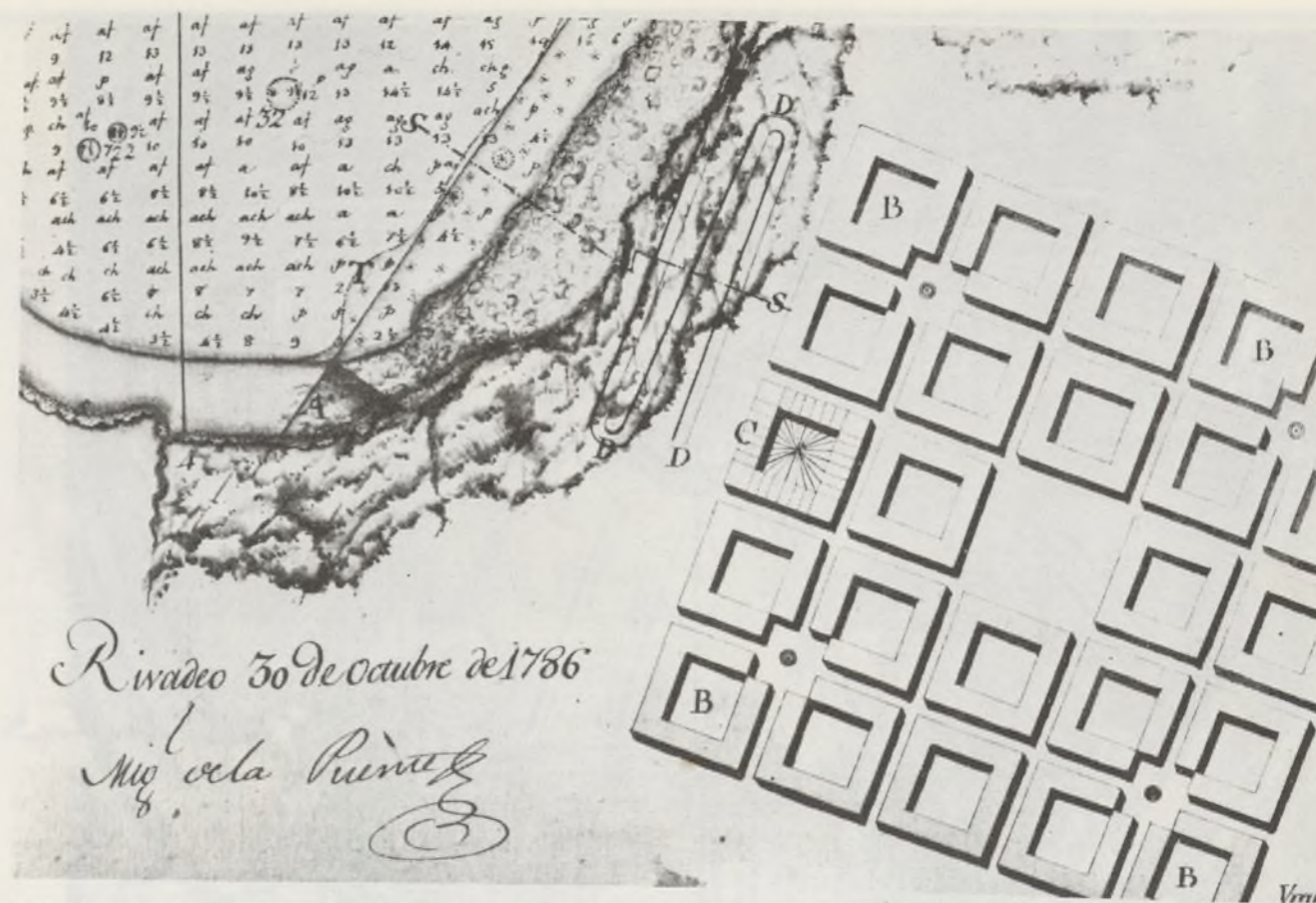
Centrada la idea de una nueva definición de «*le topique*», del nuevo concepto de la ruina y de la intención de definir el punto de una nueva comunidad, para los españoles aquellos dibujos tuvieron que suponer un extraño punto de ruptura, debido, sobre todo, a una formación arquitectónica distinta a la que ellos traen de España. Identificando en mayor o menor medida los dos primeros con la idea de ornato que, posteriormente, el mismo Piranesi va a definir tanto en la «*Magnificenza ed Architettura*

dei Romani», la idea de la nueva comunidad debe de ser la que plantee a los arquitectos españoles una mayor sorpresa. Conociendo ellos los distintos ejemplos de arsenales, cuarteles y nuevas poblaciones en general e ignorando las propuestas de Fischer von Erlach, de Dosi... tampoco parece probable que estuvieran en contacto con los estudios de Morelly sobre el «Code de la Nature» ni con la idea de la «Jerusalén celeste», de De Prades, sobre todo cuando los dibujos de Adricomio pasaban de ser característicos de los libros de viajes a tener un carácter arquitectónico (25).

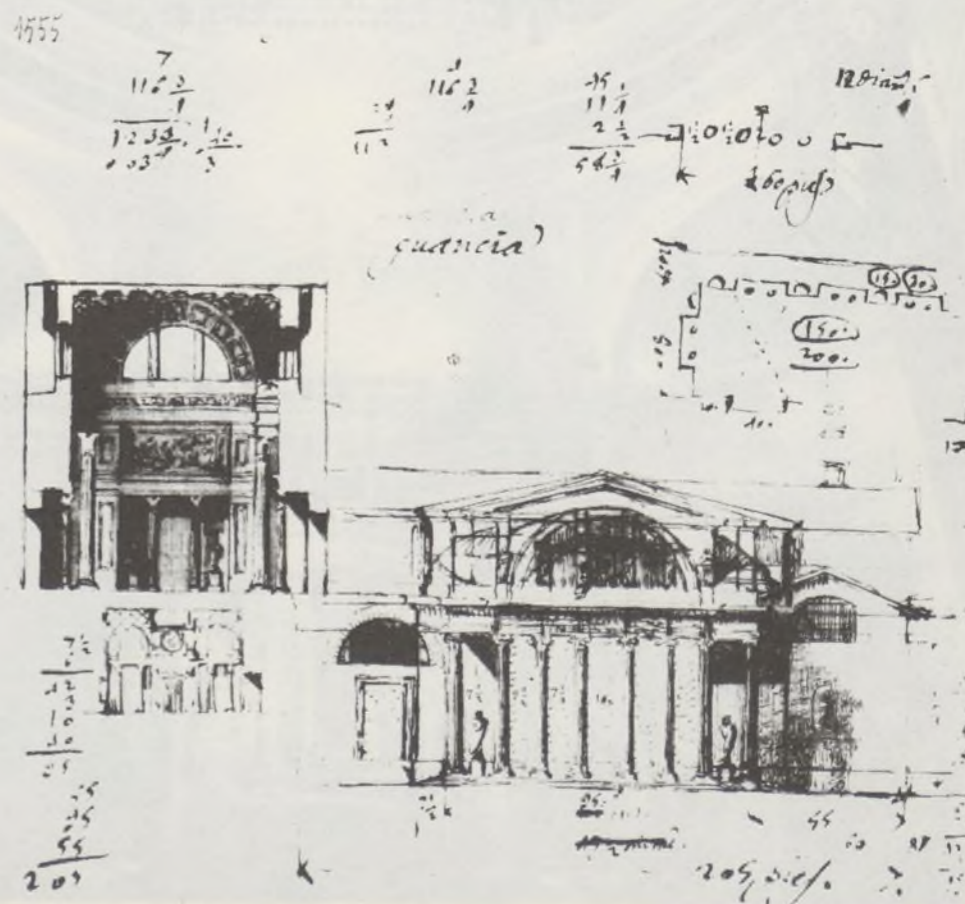
Pero para los españoles, para los pensionados que desde puntos de vista cercanos a los del caballero Fuga intentan comprender la situación de la arquitectura romana, los conceptos enunciados por Piranesi deben extrañarles, no logrando comprender, la mayor parte de las veces, sino contados detalles formales. Ni siquiera para José de Hermosilla, el arquitecto que trabaja en la romana iglesia de San Antonio de los Portugueses y que colabora con Fuga, la erudición de Piranesi es comprendida y sólo percibe de éste —en un primer momento— el hecho de una nueva moda consistente en una reutilización de los elementos clásicos, tema que implica negar los estudios vittonianos que Ventura Rodríguez realiza en el momento.

A partir de este momento, la valoración de las ruinas y del mundo antiguo experimenta una importante evolución. Ocupados los estudiosos españoles, sólo pocos años antes, en demostrar la existencia de antigüedades

(25) MORELLY: *Code de la Nature*. París, 1953;
DE PRADES: *Jerusalén Caelesti*. París, 1951;
BARROWS DUNHAM: *The Ordeal of the Abbé de Prades*, en la revista *Mainstream*, vol. 12, n.º 5;
F. VENTURI: *La Jeunesse de Diderot*. París, s. f., p. 200;
ADRICOMIO: *Breve descripción de la ciudad de Jerusalem y lugares circunvecinos*.



Miguel de la Puente: *Proyecto de Nueva Población en Rivadeo*. 1786.





José Benjumea: Santa Cueva. Cádiz. 1781.

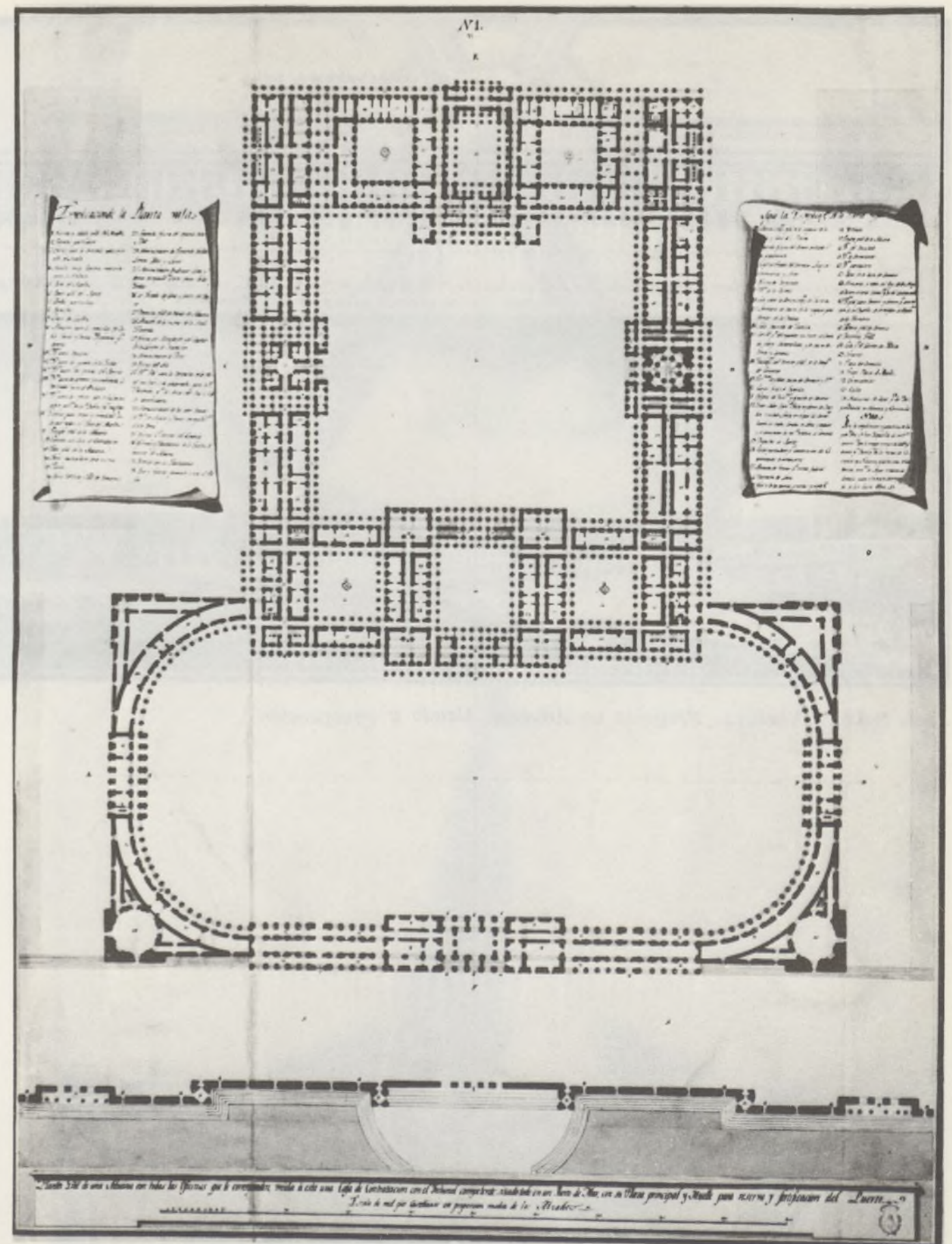
Ayuntamiento de Madrid

clásicas en España y planteándose su afán coleccionista en términos casi idénticos al insinuado por Caylus, hasta 1761 la moda de lo antiguo tiene como única consecuencia la elaboración de grandes catálogos sobre el desarrollo del historicismo clásico. En 1752, F. Cortez había redactado su «Comunicación al Marqués de la Ensenada, dando cuenta de las Antigüedades de Cartagena» (26), levantando planos de estas ruinas, y, en 1758, se compra, por parte de la Academia, el estudio sobre las «Ruinas de Palmira». En 1747, se han traído de Roma, como señala Aróstegui en un expediente que figura en el Archivo General de Simancas, los libros que componen la Biblioteca de la Academia de Madrid y que constituyen, en su mayor parte, el primer fondo de la Biblioteca. Felipe de Castro, también trae en 1748 una importante partida de vaciados de obras clásicas destinados a la enseñanza de la escultura en la Academia y, de esta forma, la difusión del historicismo se desarrolla en España de manera si no importante, sí, por lo menos, a destacar. En otro momento, al tratar de Hermosilla como teórico, hacíamos referencia al conjunto de planos que envía durante su estancia en Roma y que son, en realidad, levantamientos del Campidoglio. Centrado, sin duda por influencia de Fuga, en el estudio del clasicismo renacentista romano, los planos que manda en 1748 a la Academia de Madrid sirven para poner de manifiesto una de las más interesantes polémicas entre el nuevo concepto de arquitectura y la ignorancia manifiesta de los artistas italianos Saquetti y Carlier, que habían denunciado en la Academia los planos de

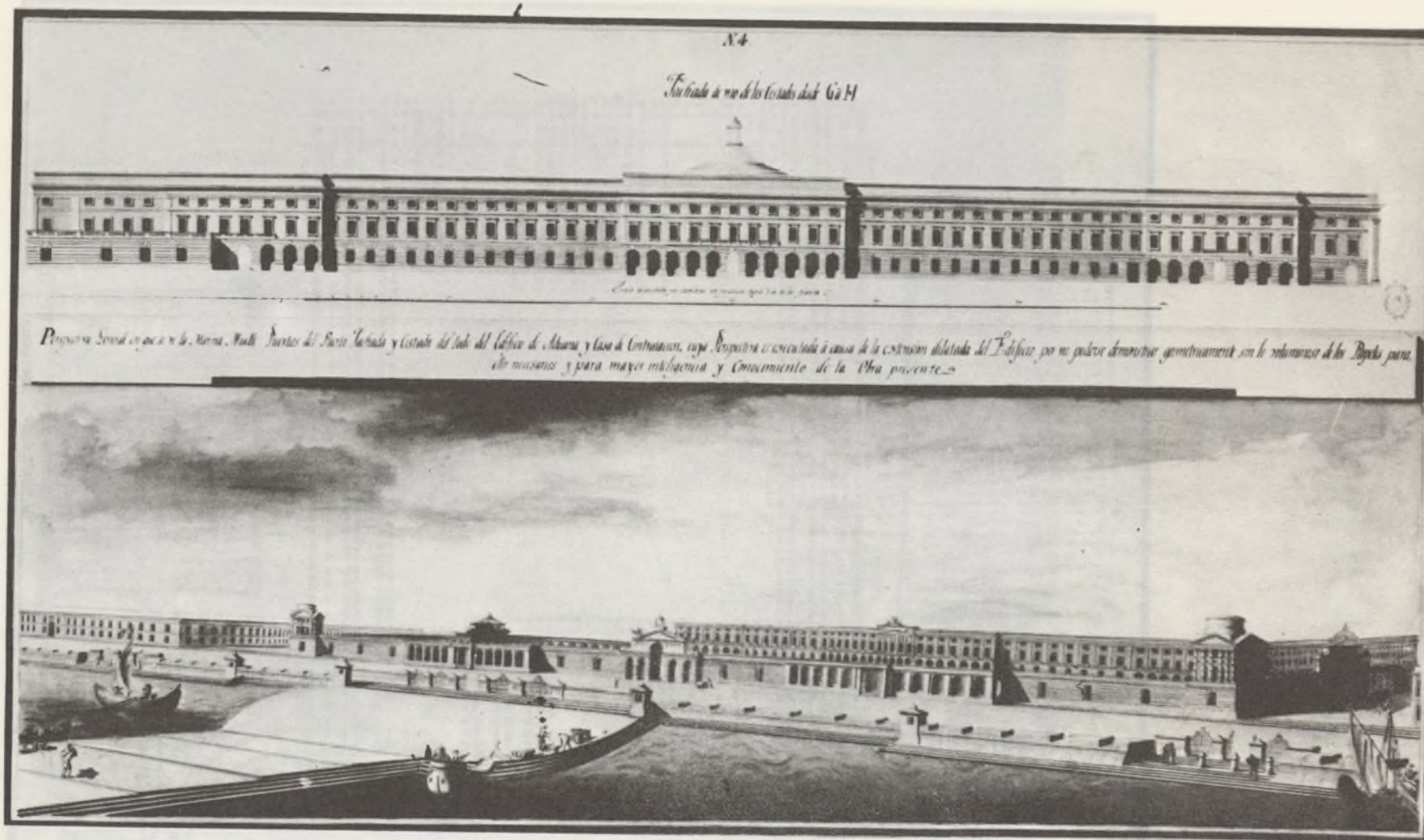
(26) F. CORTEZ: *Comunicación al Marqués de la Ensenada dando cuenta de las Antigüedades de Cartagena*. Cartagena, 1752. C. Bedat en su estudio sobre la Biblioteca de la Academia de San Fernando destaca no sólo esta compra, sino la casi totalidad de las efectuadas en estos años por la Academia.

Hermosilla como imperfectos, lo que da pie a que ésta responda violentamente, señalando de qué forma el estudio de los clásicos debe de basarse en el análisis y medición de estos edificios, enfrentándose así a la postura de los que sólo los conocen por estampas o libros de viaje. Pero, dejando de lado la anécdota erudita, importa destacar cómo Hermosilla, el español que durante más largo tiempo ha trabajado con Fuga, entiende el hecho histórico a partir de este momento, desarrollando dos ejemplos: por una parte, al recibir a su vuelta a Madrid el encargo de levantar los planos de El Escorial, y por otra, al realizar, pocos años más tarde, un estudio arquitectónico sobre las antigüedades árabes de Córdoba y Granada.

En el primer caso, en el estudio de El Escorial, Hermosilla plantea la necesidad de suprimir toda una serie de tópicos clásicos que se repiten en la historia de la arquitectura y que, si bien señalan a Juan de Herrera como uno de los grandes arquitectos europeos, no entran en ningún momento en el estudio o análisis arquitectónico de sus obras. Considerado como un clásico, la visión del Escorial quedaba más identificada con una imagen de ruina viviente que con un ejemplo de arquitectura. En este sentido, Hermosilla plantea el edificio no como lámina de libro de viaje, donde lo pintoresco prima sobre la arquitectura, sino que enuncia en él —como treinta años más tarde lo volverá a hacer también, a su regreso de Roma, Silvestre Pérez— la urgencia de unos valores del pasado capaces de mantener unos conceptos necesarios de analizar. De esta manera, cuando poco más tarde Castañeda traduce el texto de Perrault e incluye como nuevo frontispicio de la obra la visión de un Escorial que sirve de pauta al espíritu de la nueva arquitectura, lo que queda aceptada es la posibilidad de entender la historia como cuerpo capaz de generar unos supuestos criterios importantes. Pero es en el



Juan Nolasco Ventura: Proyecto de Aduana. Planta baja.



Juan Nolasco Ventura: *Proyecto de Aduana. Alzado y Prospección.*

segundo ejemplo que antes señalábamos, el del levantamiento que realiza en 1763 de las antigüedades árabes de Córdoba y Granada, donde Hermosilla demuestra cómo entiende el sentido historicista romano al asumir el cambio existente en la evolución de la arqueología a la arquitectura.

Poco antes, en 1761, el pintor Diego de Saravia había recibido por parte de la Academia el encargo de llevar a cabo un estudio sobre los restos de los Palacios árabes de Granada; manteniendo entonces un concepto erudito había realizado dibujos y acuarelas de las decoraciones, de las vistas, de los jardines, desarrollando más un ideal pintoresco que una visión arquitectónica. El encargo que dos años más tarde recibe Hermosilla se va a desarrollar desde un punto de vista diferente. Siguiendo un planteamiento historicista, que evoluciona desde la idea avanzada por Bernardo de Aldrete a los viajes que Luis González Velázquez había llevado a cabo en 1750 a través de España con el encargo de conocer y localizar antigüedades, existe toda una serie de estudios y tratados cuya simple referencia constituiría un tema de singular interés. Lo importante, o lo común, en todos aquéllos es que plantean, de forma sistemática, el estudio del monumento histórico desde un punto de vista de antigüedad, situándose siempre más en el entorno o en el espíritu de Caylus que en el sentido que adquieren Pompeya o Herculano. Se minimizan los elementos clásicos como integrantes de una arquitectura y el cambio se identifica sobre todo en un intento de desechar el criterio acumulativo o pintoresco adoptando un nuevo modo de hacer o concebir.

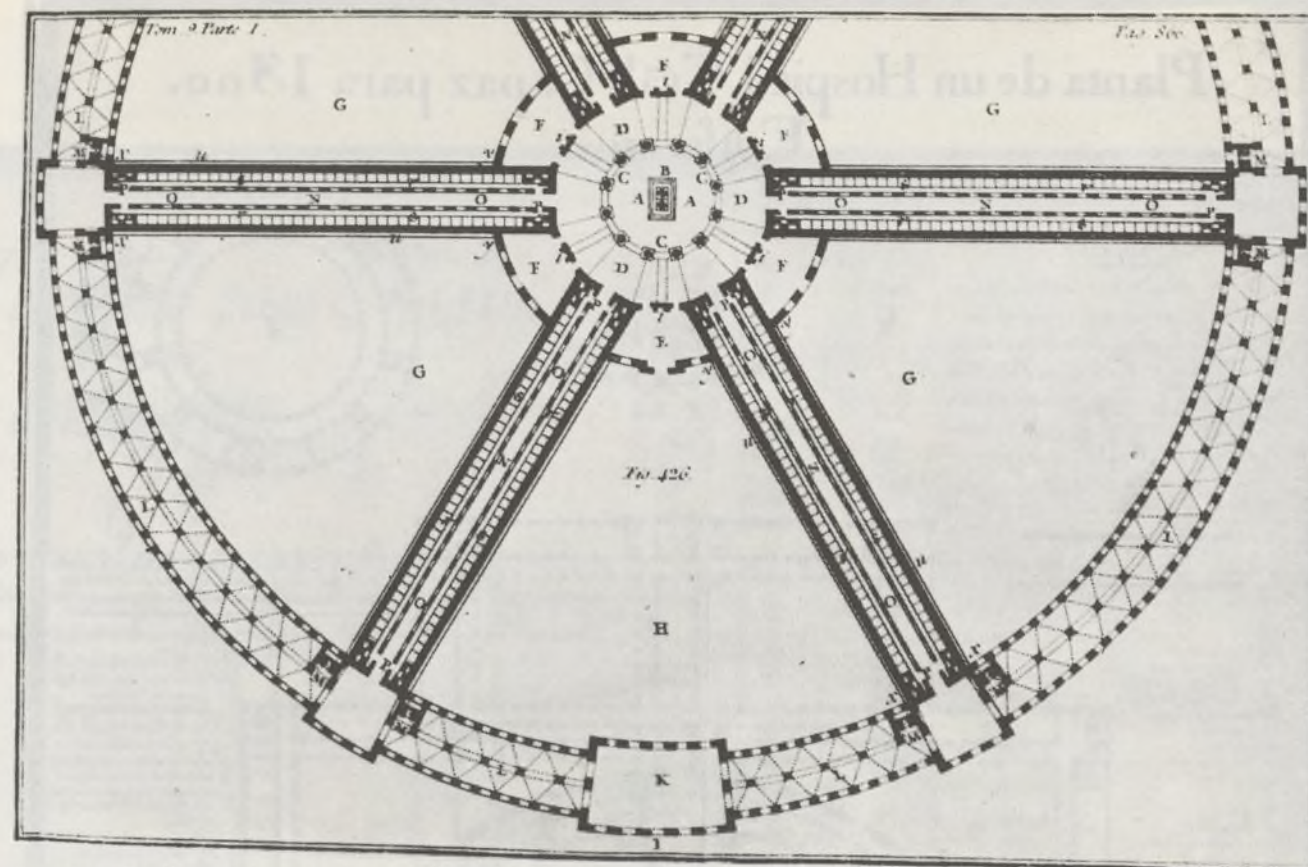
En el proyecto que realiza Hermosilla, los esquemas se definen acordes con los de Lerroy o con lo que el propio Piranesi insinúa en su «*Magnificencia*» y la visión que esbozaba de una civilización perdida concuerda con la del

mundo de la Ilustración. Él, que, como ya hemos señalado, abandona en 1756 la Academia, volviendo al Ejército como ingeniero militar, no puede olvidar la visión italiana y, de la misma manera que en el «Parere», de Piranesi, se plantea el alcance del gusto clasicista, del ideal renacentista o el sentido del gusto árabe. Enfrentándose al criterio de Luis González Velázquez o al de Julián Sánchez Bort, quienes, desde 1750, estudian las ruinas españolas, la opinión de José de Hermosilla difiere claramente de las de éstos:

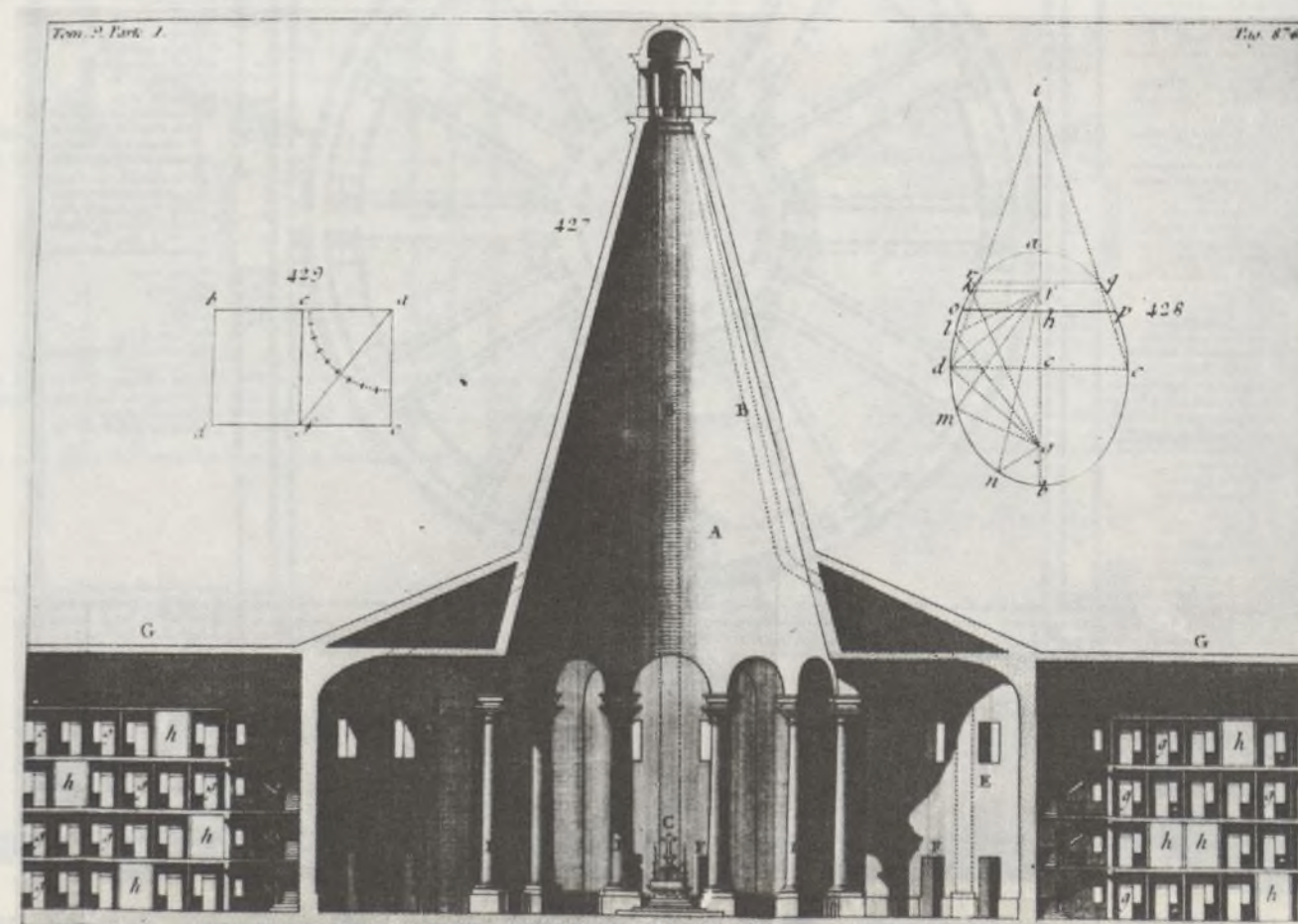
«... Mi misión —en el estudio de las ruinas— es muy distinta de lo que piensan.» Y en lugar de realizar el estudio de los restos, plantea un estudio arquitectónico de lo que tuvo que haber sido el conjunto de los palacios, estudiando los sótanos, las distribuciones, planteando hasta qué punto existe una diferencia entre el mundo de Caylus y la nueva imagen del clasicismo.

En este sentido, la diferencia que existe entre el estudio de Hermosilla en Granada y los dibujos que Diego de Villanueva intentó difundir en 1754, divulgando ruinas egipcias o romanas, concibiendo paralelamente la pirámide, la rotonda o el obelisco, queda clara. Para Villanueva estos elementos constituyen el punto de partida de un nuevo repertorio arquitectónico que debe sustituir las guirnaldas, las conchas o los grutescos. Pero mientras para Hermosilla el mundo de las ruinas significa una lección arquitectónica, posible punto de referencia, para Villanueva la idea que plantea es la de esbozar sólo los elementos de un nuevo lenguaje.

A partir de este momento, el problema que se desarrolla en la España de la Ilustración no se centra tanto en intentar manipular un concepto a la moda, sino en ser consecuentes con la frase de Diego de Villanueva:



Benito Bails: *Planta de un hospital.*



Benito Bails: *Sección de un hospital.*

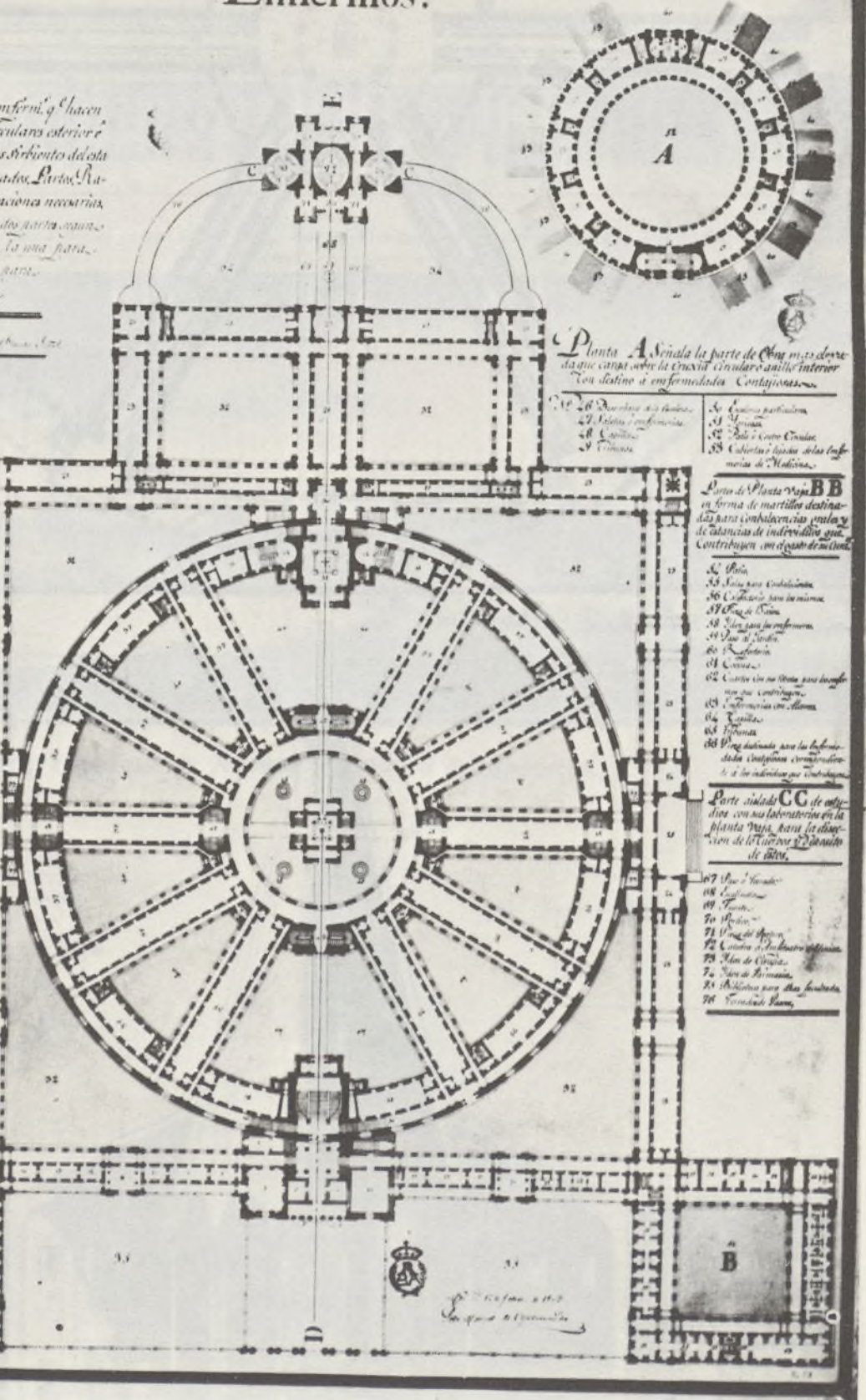
Planta de un Hospital Gral, Capaz para 1300. Emfermos.

Nota

Deujo de las Salas ó enfermi. q' hacen de Nalire y las Cruzjas Circulares exterior e interior hallan las piezas de los edificios de esta Nalire. q' enfermi. q' los p'ncipales. P'ncipales. Nalire. d' enfermi. y otras separaciones necesarias. Este Proyecto se divide en dos partes. Sigue la línea del Corte DE. La otra para Nombra y la otra para Nombra.

Explicación de algunas piezas de esta Planta.

1. Capilla de la Realidad Principal
2. Sala de Nalire
3. Embudo de la Cruzja Circular
4. Cuarto de Nalire
5. Sala para el Médico
6. Cuarto de Oficial de Nalire
7. Sala de Nalire
8. Comedor de Nalire
9. Sala de Nalire
10. Sala de Nalire
11. Sala de Nalire
12. Sala de Nalire
13. Sala de Nalire
14. Sala de Nalire
15. Sala de Nalire
16. Sala de Nalire
17. Sala de Nalire
18. Sala de Nalire
19. Sala de Nalire
20. Sala de Nalire
21. Sala de Nalire
22. Sala de Nalire
23. Sala de Nalire
24. Sala de Nalire
25. Sala de Nalire
26. Sala de Nalire
27. Sala de Nalire
28. Sala de Nalire
29. Sala de Nalire
30. Sala de Nalire
31. Sala de Nalire
32. Sala de Nalire
33. Sala de Nalire
34. Sala de Nalire
35. Sala de Nalire
36. Sala de Nalire
37. Sala de Nalire
38. Sala de Nalire
39. Sala de Nalire
40. Sala de Nalire
41. Sala de Nalire
42. Sala de Nalire
43. Sala de Nalire
44. Sala de Nalire
45. Sala de Nalire
46. Sala de Nalire
47. Sala de Nalire
48. Sala de Nalire
49. Sala de Nalire
50. Sala de Nalire
51. Sala de Nalire
52. Sala de Nalire
53. Sala de Nalire
54. Sala de Nalire
55. Sala de Nalire
56. Sala de Nalire
57. Sala de Nalire
58. Sala de Nalire
59. Sala de Nalire
60. Sala de Nalire
61. Sala de Nalire
62. Sala de Nalire
63. Sala de Nalire
64. Sala de Nalire
65. Sala de Nalire
66. Sala de Nalire
67. Sala de Nalire
68. Sala de Nalire
69. Sala de Nalire
70. Sala de Nalire
71. Sala de Nalire
72. Sala de Nalire
73. Sala de Nalire
74. Sala de Nalire
75. Sala de Nalire
76. Sala de Nalire
77. Sala de Nalire
78. Sala de Nalire
79. Sala de Nalire
80. Sala de Nalire
81. Sala de Nalire
82. Sala de Nalire
83. Sala de Nalire
84. Sala de Nalire
85. Sala de Nalire
86. Sala de Nalire
87. Sala de Nalire
88. Sala de Nalire
89. Sala de Nalire
90. Sala de Nalire
91. Sala de Nalire
92. Sala de Nalire
93. Sala de Nalire
94. Sala de Nalire
95. Sala de Nalire
96. Sala de Nalire
97. Sala de Nalire
98. Sala de Nalire
99. Sala de Nalire
100. Sala de Nalire



Planta A Señala la parte de Obra que debe de ser para el Hospital de Nalire. q' el destino a enfermedades Contagiosas.

1. Sala de Nalire
2. Sala de Nalire
3. Sala de Nalire
4. Sala de Nalire
5. Sala de Nalire
6. Sala de Nalire
7. Sala de Nalire
8. Sala de Nalire
9. Sala de Nalire
10. Sala de Nalire
11. Sala de Nalire
12. Sala de Nalire
13. Sala de Nalire
14. Sala de Nalire
15. Sala de Nalire
16. Sala de Nalire
17. Sala de Nalire
18. Sala de Nalire
19. Sala de Nalire
20. Sala de Nalire
21. Sala de Nalire
22. Sala de Nalire
23. Sala de Nalire
24. Sala de Nalire
25. Sala de Nalire
26. Sala de Nalire
27. Sala de Nalire
28. Sala de Nalire
29. Sala de Nalire
30. Sala de Nalire
31. Sala de Nalire
32. Sala de Nalire
33. Sala de Nalire
34. Sala de Nalire
35. Sala de Nalire
36. Sala de Nalire
37. Sala de Nalire
38. Sala de Nalire
39. Sala de Nalire
40. Sala de Nalire
41. Sala de Nalire
42. Sala de Nalire
43. Sala de Nalire
44. Sala de Nalire
45. Sala de Nalire
46. Sala de Nalire
47. Sala de Nalire
48. Sala de Nalire
49. Sala de Nalire
50. Sala de Nalire
51. Sala de Nalire
52. Sala de Nalire
53. Sala de Nalire
54. Sala de Nalire
55. Sala de Nalire
56. Sala de Nalire
57. Sala de Nalire
58. Sala de Nalire
59. Sala de Nalire
60. Sala de Nalire
61. Sala de Nalire
62. Sala de Nalire
63. Sala de Nalire
64. Sala de Nalire
65. Sala de Nalire
66. Sala de Nalire
67. Sala de Nalire
68. Sala de Nalire
69. Sala de Nalire
70. Sala de Nalire
71. Sala de Nalire
72. Sala de Nalire
73. Sala de Nalire
74. Sala de Nalire
75. Sala de Nalire
76. Sala de Nalire
77. Sala de Nalire
78. Sala de Nalire
79. Sala de Nalire
80. Sala de Nalire
81. Sala de Nalire
82. Sala de Nalire
83. Sala de Nalire
84. Sala de Nalire
85. Sala de Nalire
86. Sala de Nalire
87. Sala de Nalire
88. Sala de Nalire
89. Sala de Nalire
90. Sala de Nalire
91. Sala de Nalire
92. Sala de Nalire
93. Sala de Nalire
94. Sala de Nalire
95. Sala de Nalire
96. Sala de Nalire
97. Sala de Nalire
98. Sala de Nalire
99. Sala de Nalire
100. Sala de Nalire

Planta BB Señala la parte de Obra que debe de ser para el Hospital de Nalire. q' el destino a enfermedades Contagiosas.

1. Sala de Nalire
2. Sala de Nalire
3. Sala de Nalire
4. Sala de Nalire
5. Sala de Nalire
6. Sala de Nalire
7. Sala de Nalire
8. Sala de Nalire
9. Sala de Nalire
10. Sala de Nalire
11. Sala de Nalire
12. Sala de Nalire
13. Sala de Nalire
14. Sala de Nalire
15. Sala de Nalire
16. Sala de Nalire
17. Sala de Nalire
18. Sala de Nalire
19. Sala de Nalire
20. Sala de Nalire
21. Sala de Nalire
22. Sala de Nalire
23. Sala de Nalire
24. Sala de Nalire
25. Sala de Nalire
26. Sala de Nalire
27. Sala de Nalire
28. Sala de Nalire
29. Sala de Nalire
30. Sala de Nalire
31. Sala de Nalire
32. Sala de Nalire
33. Sala de Nalire
34. Sala de Nalire
35. Sala de Nalire
36. Sala de Nalire
37. Sala de Nalire
38. Sala de Nalire
39. Sala de Nalire
40. Sala de Nalire
41. Sala de Nalire
42. Sala de Nalire
43. Sala de Nalire
44. Sala de Nalire
45. Sala de Nalire
46. Sala de Nalire
47. Sala de Nalire
48. Sala de Nalire
49. Sala de Nalire
50. Sala de Nalire
51. Sala de Nalire
52. Sala de Nalire
53. Sala de Nalire
54. Sala de Nalire
55. Sala de Nalire
56. Sala de Nalire
57. Sala de Nalire
58. Sala de Nalire
59. Sala de Nalire
60. Sala de Nalire
61. Sala de Nalire
62. Sala de Nalire
63. Sala de Nalire
64. Sala de Nalire
65. Sala de Nalire
66. Sala de Nalire
67. Sala de Nalire
68. Sala de Nalire
69. Sala de Nalire
70. Sala de Nalire
71. Sala de Nalire
72. Sala de Nalire
73. Sala de Nalire
74. Sala de Nalire
75. Sala de Nalire
76. Sala de Nalire
77. Sala de Nalire
78. Sala de Nalire
79. Sala de Nalire
80. Sala de Nalire
81. Sala de Nalire
82. Sala de Nalire
83. Sala de Nalire
84. Sala de Nalire
85. Sala de Nalire
86. Sala de Nalire
87. Sala de Nalire
88. Sala de Nalire
89. Sala de Nalire
90. Sala de Nalire
91. Sala de Nalire
92. Sala de Nalire
93. Sala de Nalire
94. Sala de Nalire
95. Sala de Nalire
96. Sala de Nalire
97. Sala de Nalire
98. Sala de Nalire
99. Sala de Nalire
100. Sala de Nalire

Parte señalada CC de edificios con sus laboratorios en la planta BB para la habitación de los enfermos.

1. Sala de Nalire
2. Sala de Nalire
3. Sala de Nalire
4. Sala de Nalire
5. Sala de Nalire
6. Sala de Nalire
7. Sala de Nalire
8. Sala de Nalire
9. Sala de Nalire
10. Sala de Nalire
11. Sala de Nalire
12. Sala de Nalire
13. Sala de Nalire
14. Sala de Nalire
15. Sala de Nalire
16. Sala de Nalire
17. Sala de Nalire
18. Sala de Nalire
19. Sala de Nalire
20. Sala de Nalire
21. Sala de Nalire
22. Sala de Nalire
23. Sala de Nalire
24. Sala de Nalire
25. Sala de Nalire
26. Sala de Nalire
27. Sala de Nalire
28. Sala de Nalire
29. Sala de Nalire
30. Sala de Nalire
31. Sala de Nalire
32. Sala de Nalire
33. Sala de Nalire
34. Sala de Nalire
35. Sala de Nalire
36. Sala de Nalire
37. Sala de Nalire
38. Sala de Nalire
39. Sala de Nalire
40. Sala de Nalire
41. Sala de Nalire
42. Sala de Nalire
43. Sala de Nalire
44. Sala de Nalire
45. Sala de Nalire
46. Sala de Nalire
47. Sala de Nalire
48. Sala de Nalire
49. Sala de Nalire
50. Sala de Nalire
51. Sala de Nalire
52. Sala de Nalire
53. Sala de Nalire
54. Sala de Nalire
55. Sala de Nalire
56. Sala de Nalire
57. Sala de Nalire
58. Sala de Nalire
59. Sala de Nalire
60. Sala de Nalire
61. Sala de Nalire
62. Sala de Nalire
63. Sala de Nalire
64. Sala de Nalire
65. Sala de Nalire
66. Sala de Nalire
67. Sala de Nalire
68. Sala de Nalire
69. Sala de Nalire
70. Sala de Nalire
71. Sala de Nalire
72. Sala de Nalire
73. Sala de Nalire
74. Sala de Nalire
75. Sala de Nalire
76. Sala de Nalire
77. Sala de Nalire
78. Sala de Nalire
79. Sala de Nalire
80. Sala de Nalire
81. Sala de Nalire
82. Sala de Nalire
83. Sala de Nalire
84. Sala de Nalire
85. Sala de Nalire
86. Sala de Nalire
87. Sala de Nalire
88. Sala de Nalire
89. Sala de Nalire
90. Sala de Nalire
91. Sala de Nalire
92. Sala de Nalire
93. Sala de Nalire
94. Sala de Nalire
95. Sala de Nalire
96. Sala de Nalire
97. Sala de Nalire
98. Sala de Nalire
99. Sala de Nalire
100. Sala de Nalire

«... sólo por el conocimiento de un edificio consigue su entera perfección.» Sin comprender la primera generación de arquitectos españoles el Campo Marzio de Piranesi, y planteándolo sólo como ejemplo de una posible vuelta a la antigüedad (en términos no antagónicos a los ejemplos de Agricomio o a los dibujos que Rieger difunde), el tema de una concepción de la ciudad ligada a una representación del ornato va a tener como consecuencia un hecho identificable con los textos de Peyre, traducidos en estos mismos años al castellano bajo la dirección de Arnal. Al intentar desarrollar la nueva imagen de la ciudad de forma acorde a como lo plantea la Encyclopedía al tratar el artículo «ville» se pretende dar a la ciudad un nuevo significado que Aymonio define al señalar cómo «Non si trata di immaginare soltanto edifici rappresentativi; si trata anzi di dare forma a tutta la gamma di attività già in atto o divenute possibili nella nuova società; differenziandole per sistemarne la casistica e arricchirne i contenuti nuovi, rendendole tipiche proprio attraverso gli edifici che le representano. Le nuove architetture sono la società nuova, como la sua presa di coscienza la sostituzione di un immagine concreta a una idea astratta, la percezione reale di un mondo diverso. Se i macelli, le officine, le case per l'educazione e quelle per il piacer rimarranno per i contemporanei degli illuministe spesso solo dei progetti, il riferimento a questi formerà la sostanza di tutte le trasformazioni effectuate nelle grandi città del secolo XIX» (27), y entonces la nueva Naturaleza la que se interesa igualmente por la teoría del conocimiento y en la que se buscan las claves para aquellos problemas cuya solución había prometido la metafísica, solución que en realidad no pudo nunca ofrecer.

(27) C. AYMONIO: *Il significato delle città* Roma, 1976, p. 74.

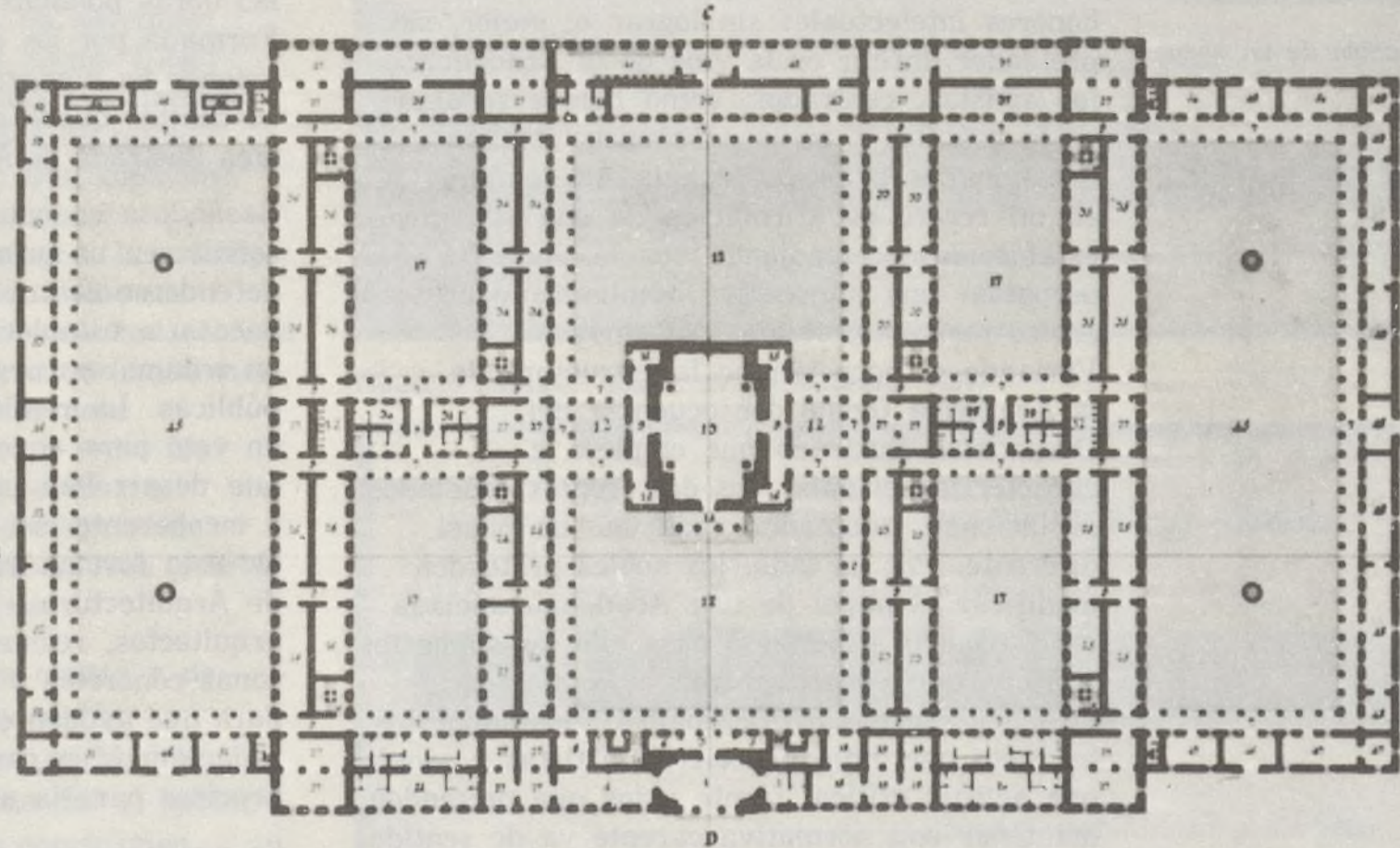
Pedro Manuel de Ugartemendía: Plaza de un hospital para 1.300 enfermos. Madrid. 1803.

Núm. 1.

Planta baja de un Hospicio Real destinado para Madrid, con las Fabricas correspondientes.

Explicacion

1. Puerta
2. Cuerpo de Sancho
3. Cuerpo principal
4. Depósito de granos
5. Puerta del Sur
6. Puerta del Norte
7. Salones
8. Sala de paso al Depósito de granos
9. Calle
10. Capilla principal
11. Capilla que cubre hacia las ventanas
12. Sala principal
13. Capilla
14. Puerta de la Capilla
15. Ventana
16. Puerta para las ventanas de la Capilla
17. Sala principal
18. Comedor
19. Vestibulo y Pasadizo
20. Puerta del Comedor
21. Puerta del Almacén
22. Almacén
23. Sala de paños finos
24. Sala de paños gruesos
25. Sala de paños finos
26. Sala de paños gruesos
27. Almacén de lana y de hilo



Cada 10 varas = 100 pies

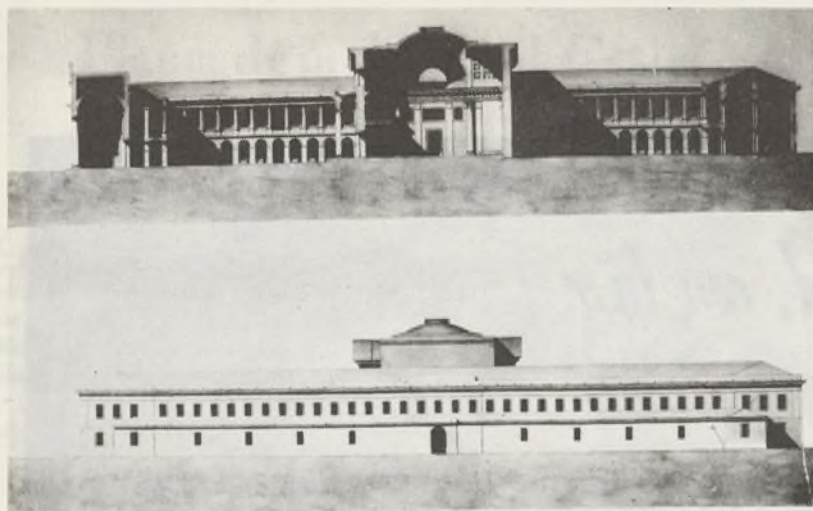
28. Habitación del Pater
29. Habitación del Padre
30. Habitación del Capellan
31. Habitación del Sacristan
32. Comuna
33. Sala de Comodidad finas
34. Sala de Comodidad gruesas
35. Sala de Paragona
36. Sala de Simplicidad
37. Sala de Comodidad
38. Sala de Anuncios
39. Refectorio
40. Cocina
41. Frigorio y Aparador
42. Deposito
43. Destileria
44. Comedoras provisionales
45. Sala de Comodidad
46. Comedoras a la hora de comer
47. Puerta para las Puercas
48. Puerta para las Puercas
49. Almacén Provisionales a las Puercas
50. Almacén de Carbon
51. Puercas para comestibles de Lino
52. Puercas para comestibles de Lino
53. Almacén de Lino
54. Saladero de ropa blanca



Madrid 2 de Julio de 1804.

Manuel Martínez Zoido

Manuel Martínez Zoido: Planta de un hospicio para Madrid. 1804.



Manuel Martínez Zoido: *Alzado y Sección de un hospicio. 1804.*

Enfrentándose con este esquema, la Academia de Bellas Artes de Madrid se había definido como un centro artístico donde coexistían de forma nueva —respecto al resto de las Academias europeas— dos niveles distintos: por una parte, una aristocracia cortesana y, paralelamente, unos núcleos de artistas teóricamente sólo centrados en la práctica y en la enseñanza. Encargada la nobleza de vigilar, guiar y proteger el desarrollo de las artes, en los primeros momentos sólo estuvieron preocupados por acaparar honores intelectuales sin lograr o, mejor, sin pretender, influir en la vida de la Academia; los artistas, centrados, como hemos señalado, en la práctica y en la enseñanza, estaban encaminados a convertir a la Academia en un centro de afirmación de una situación establecida, pretendiendo con la docencia perpetuar una alternativa ampliamente criticada en los momentos finales del barroco. Variando al poco tiempo la estructura de la Academia (como consecuencia del Despotismo Ilustrado que empieza a caracterizar el país), los dos frentes señalados evolucionan, adoptando cada uno un papel diferente. Por un lado, los nobles pretenden modificar el papel de una Academia anclada en el pasado, esbozando para ello los supuestos teóricos que caracterizaron a la sociedad ilustrada: se tratará de combatir los supuestos barrocos que defienden ciertos artistas y adoptar una actitud crítica, frente a los que pretenden mantener una normativa carente ya de sentido, lo que caracterizará a la Academia de Madrid a partir de los años sesenta. Llevando el peso teórico de la Academia una aristocracia intelectual preocupada por los problemas que se están gestando en Europa, sólo cuando los artistas formados en Roma o París consigan alcanzar el poder en las Academias es cuando las antiguas polémicas existentes entre artistas y nobles, encuadrados los primeros en las llamadas Juntas Ordinarias

de la Academia y los segundos detentando las conocidas Juntas Particulares —auténtico motor de la Corporación— se minimizarán de forma evidente.

Cuando Pedro Arnal toma en su mano la dirección de la Academia, el sentido que pretende dar al concepto de Razón queda reflejado en la llamada Comisión de Arquitectura. Establecida en 1786 y presidida por él, la Comisión de Arquitectura tiene como misión vigilar y censurar la totalidad de las obras públicas que se realizan en España. Formada por los arquitectos de su confianza, a quienes ha nombrado Tenientes Directores, su sentido queda directamente ligado a la idea ilustrada de Arnal.

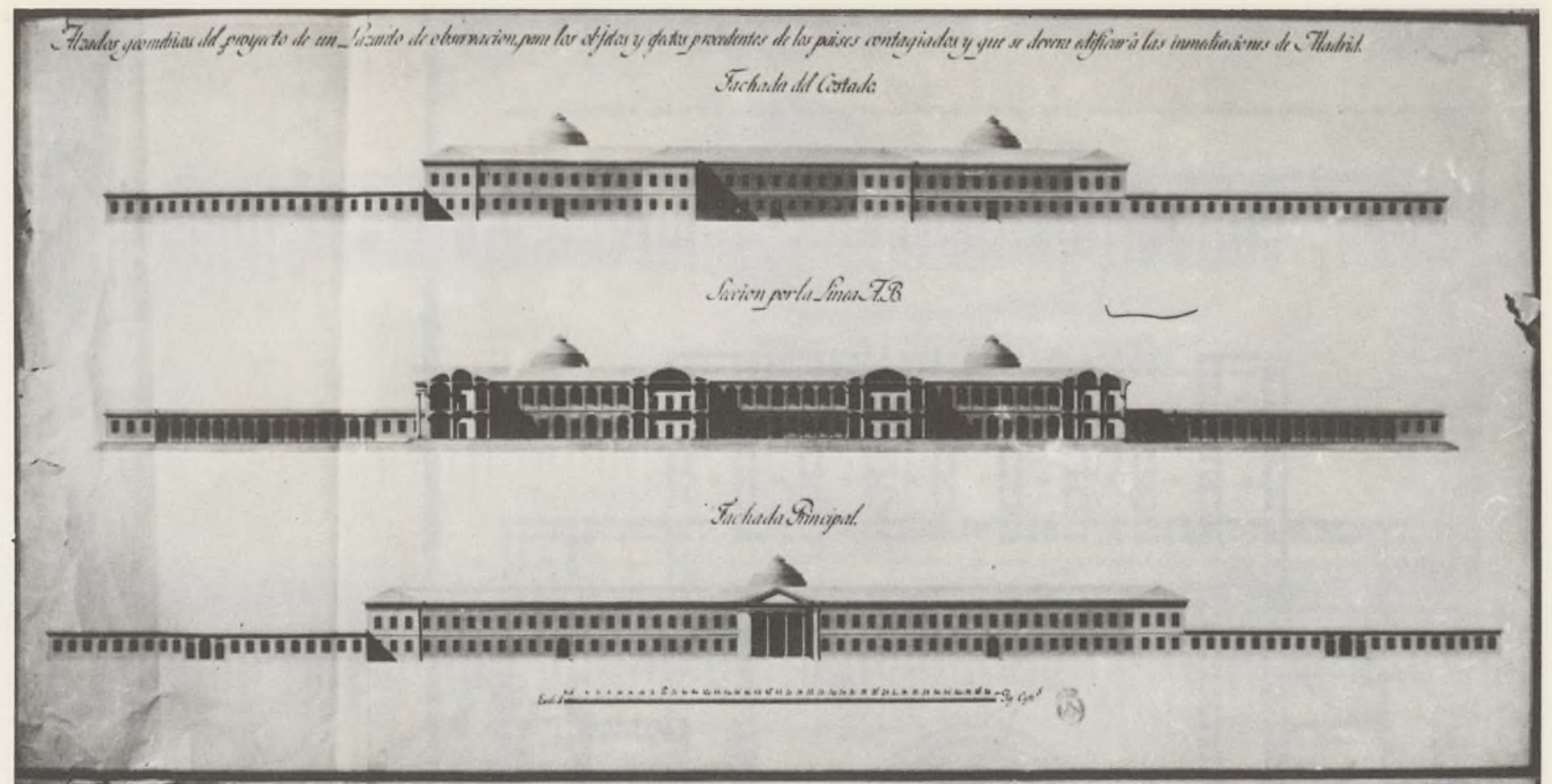
Basándose en una cuestión de compatibilidades señala, en un primer momento, cómo para defenderse contra el intrusismo de algunos es necesario establecer en la propia Academia un tribunal encargado de estudiar las obras públicas. La realidad es que pretende ser un veto para aquellos arquitectos, aún barrocos, que desarrollan una arquitectura dubitativa e incoherente con respecto al momento. De esta forma Arnal —es decir, la Comisión de Arquitectura— nombra un conjunto de arquitectos, residentes algunos de ellos en zonas concretas y otros con carácter itinerante, para que ayuden en los casos de conflicto redactando, en caso necesario, los planos precisos para la nueva obra.

Se constituye así un extraño cuerpo, inmediato superior al de los arquitectos, formado por los individuos de confianza del Presidente de la Comisión y, en diferentes zonas del país, dos o tres de estos individuos van a quedar encargados de defender los intereses —artísticos— de la Academia, informando sobre las diferentes obras y redactando, posteriormente, los proyectos que mejor convengan. Existe, además de este grupo, otro distinto y constituido por miembros de confianza,

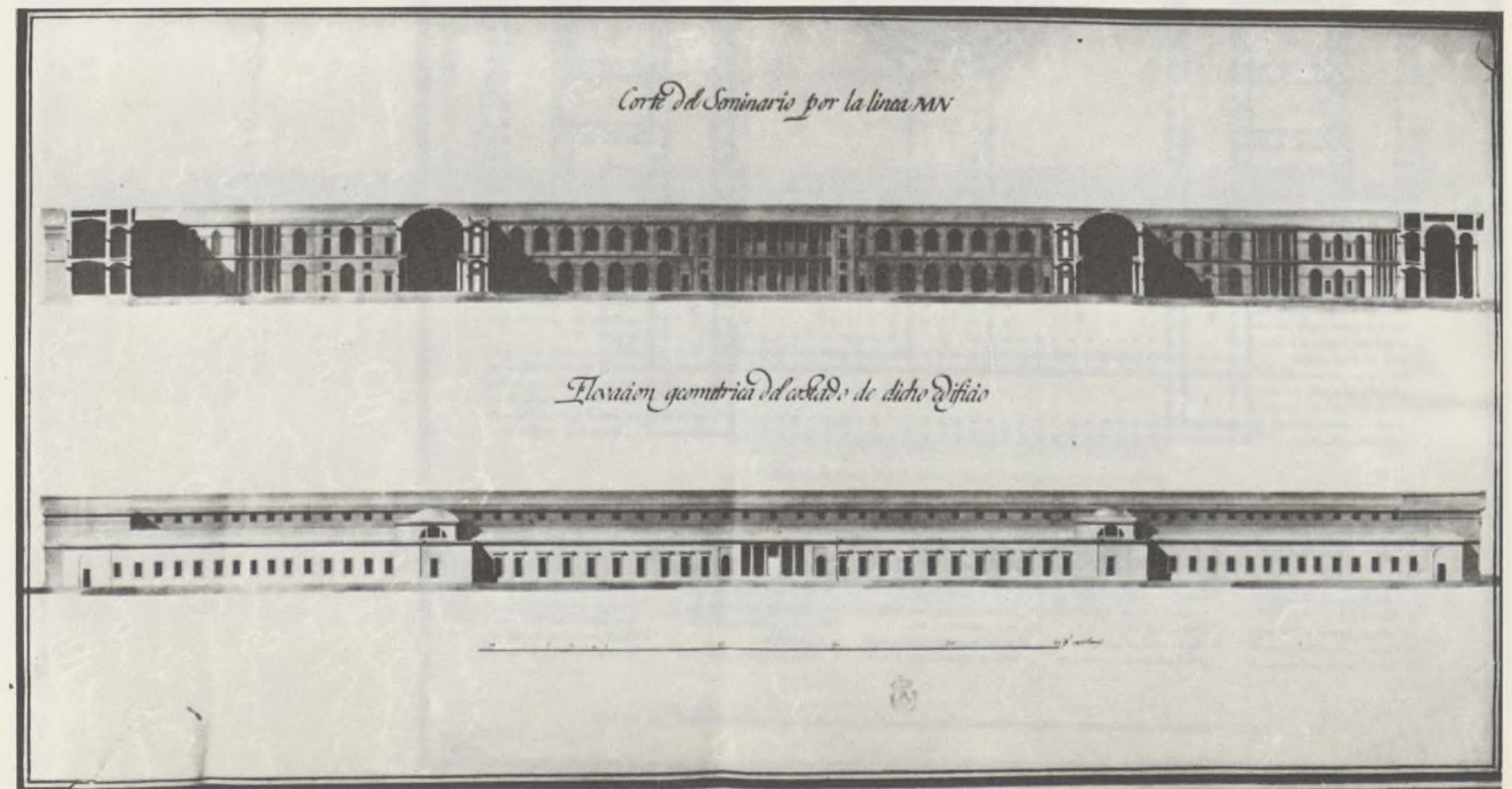
que, en lugar de residir en distintas poblaciones, tienen como ocupación viajar por la geografía española difundiendo el nuevo concepto de arquitectura y realizando estudios completos y determinados. De esta manera, mientras que en el primer caso podríamos señalar la presencia de Sanz en Aragón, de Alexo de Miranda y Humaran en el País Vasco, de Prado de Mariños y Ferro Caveiro en Galicia, de Domingo Tomás e Ignacio Tomás en Granada, de Albisu y Olivares en Cádiz... o de tantos y tantos arquitectos que se convierten en asesores de la Academia, de la misma forma Diego de Ochoa, Toraya, Turillo, Cuervo, Casanova, Machuca... son los encargados de viajar y de desarrollar una crítica y una constante censura a las distintas realizaciones.

Son ellos los encargados de llevar a la práctica aquello que Ponz había definido como el ideal del mundo enciclopedista cuando señalaba como «... de la misma manera que hablamos del Despotismo Ilustrado, éste se debe llevar en el campo de las artes a todos los puntos aún a los más lejanos de nuestra geografía de forma que se logre desterrar de manera definitiva el adorno barroco y se le sustituya por el ornato clasicista».

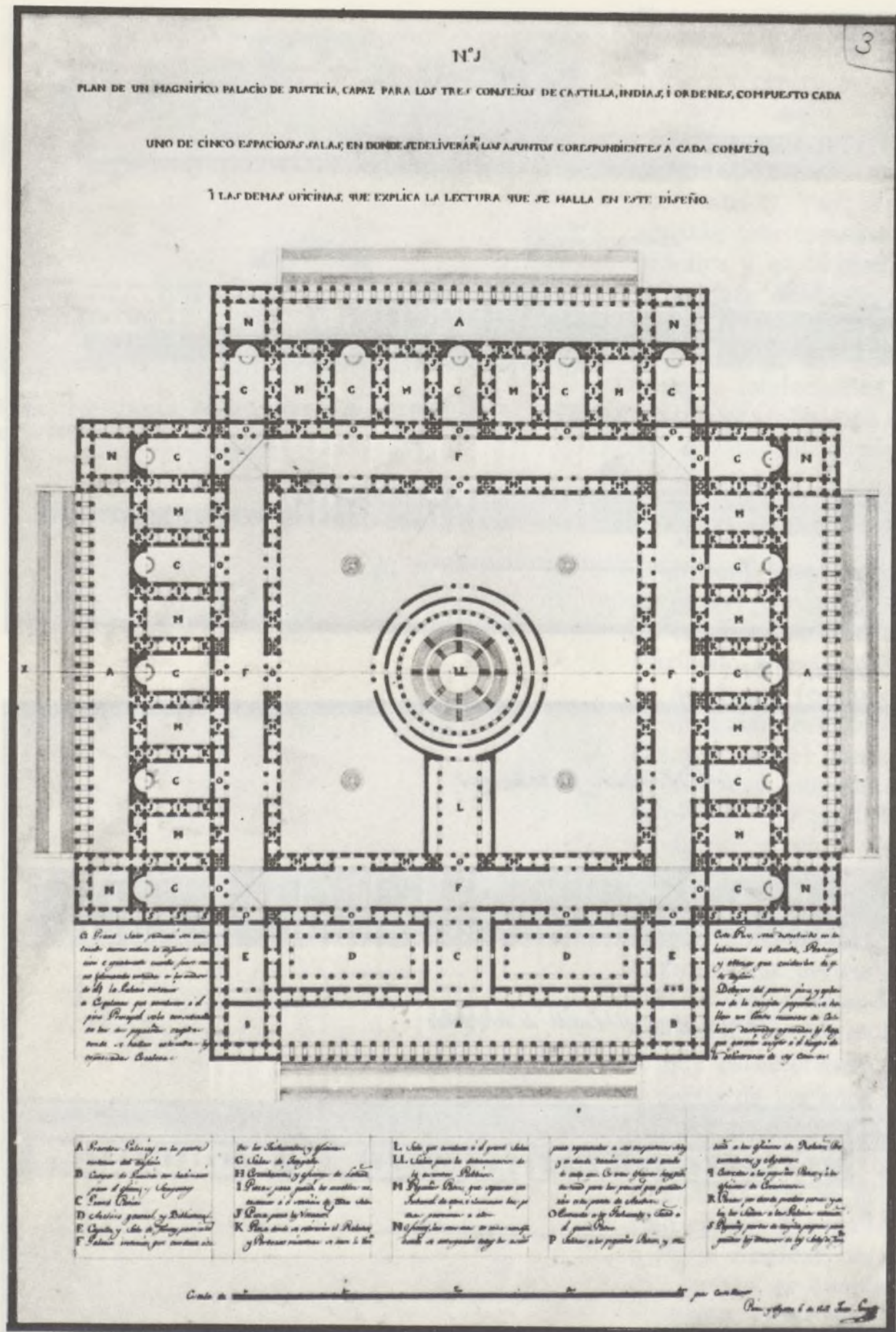
Pretendiendo aunar la idea de ornato y de nueva educación de ciudad, la misión de la Comisión de Arquitectura de Madrid es idéntica a la que señala Sthendal al hablar de Milán: «... Il y a ici une commission de ornato (de l'ornament); quatre o cinq citoyens connus par leur amour pour les beaux-arts et deux architectes composent cette commission, qui exerce ses fonctions gratuitement. Toutes les fois qu'un propriétaire touche le mur de face de sa maison, il est tenu de communiquer son plan à la municipalité, qui le transmet à la commission di ornato. Elle donne son avis. Si le propriétaire veut faire éxecuter quelque chose de par trop



Tiburcio Cuervo: Alzado de un lazareto. 1804.



Juan de Blas Molinero: Alzado y Sección de un Seminario. 1803.



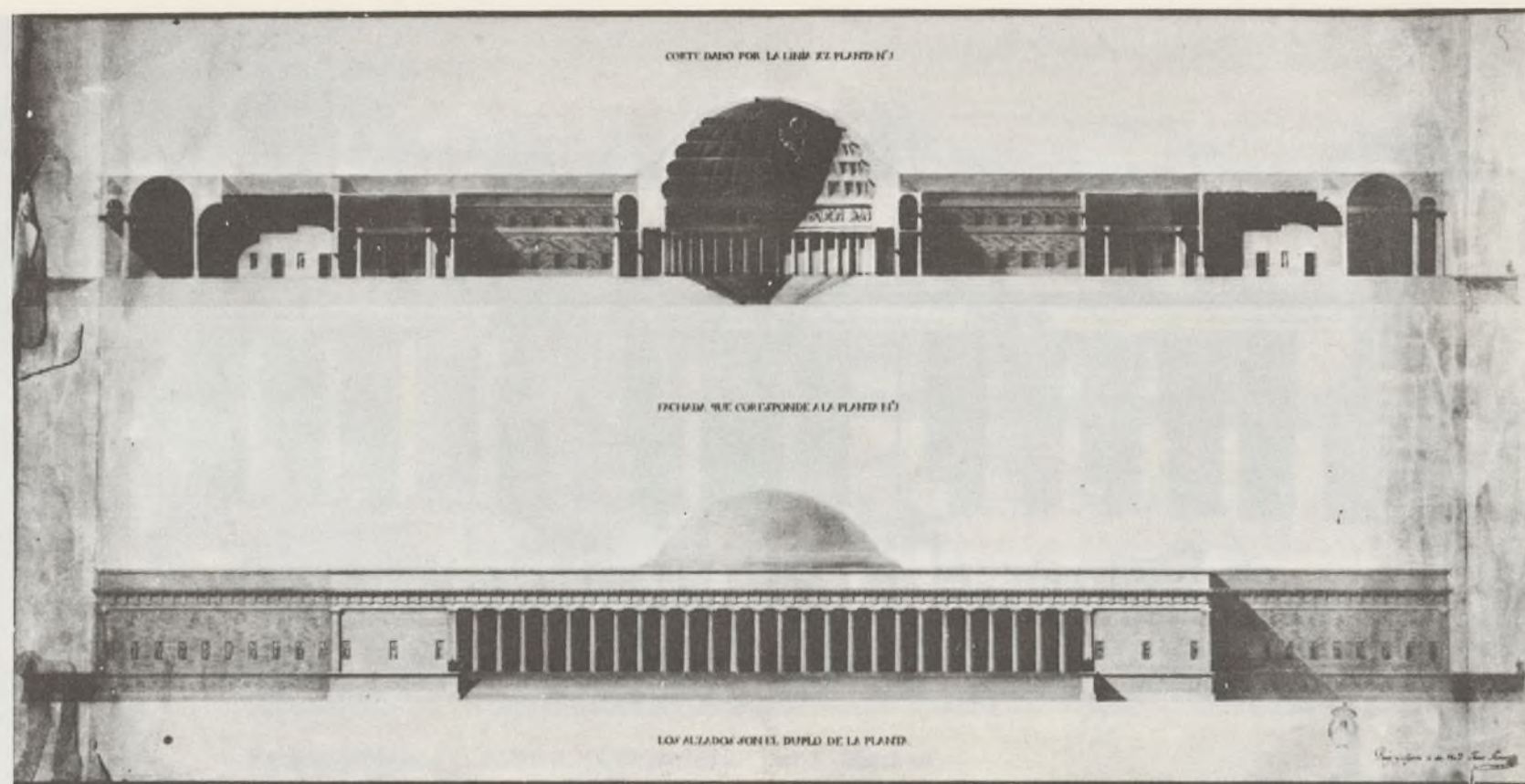
Juan Gómez: *Planta de un Palacio de Justicia*. 1802.

laid, les membres de la commission di ornato, gens considerables, se moquent de lui dans les conversations . . . Faire bâtir une belle maison confère à Milan la veritable noblesse» (28).

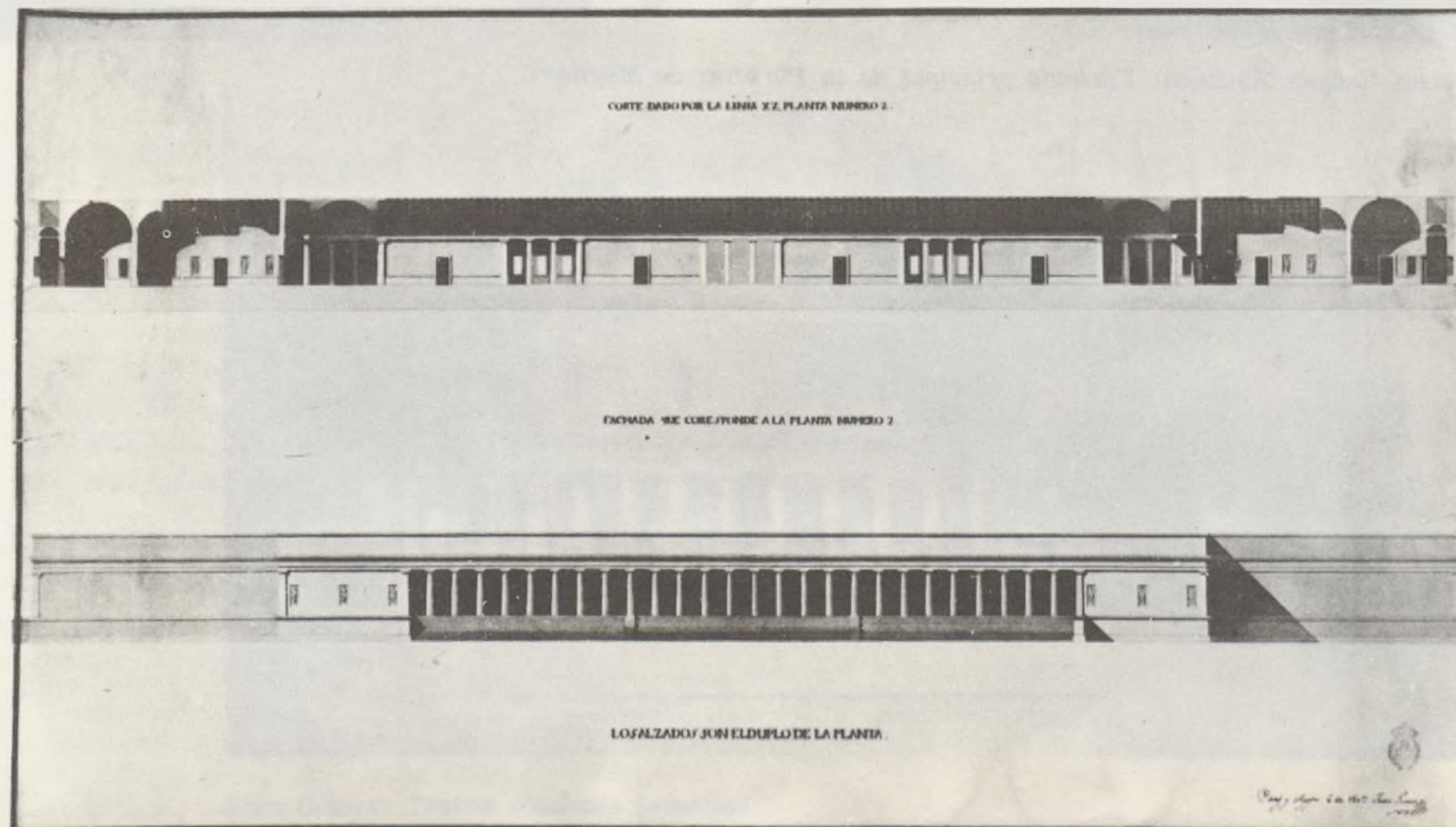
A partir de este momento, el nuevo historicismo pretenderá acercarse de forma consciente a la propuesta enunciada por Piranesi y los estudios que se llevan a cabo sobre el tema de la ciudad clásica (como, por ejemplo, los que realiza Silvestre Pérez desarrollando el caso del Monte Palatino) reflejan cómo se produce el cambio en el concepto de antigüedad, así como la intención de desarrollar no tanto la utopía como de concebir nueva ciudad. Es sólo sobre esta imagen, sobre la idea de conseguir lo posible, como estos arquitectos, conscientes del nuevo sentido que tiene la historia, pretenden, con la utilización de la nueva ciudad, dar a la historia un carácter nuevo. De esta manera, la estancia en Roma de los que fueron pensionados a aquella ciudad, cobra una indudable importancia, puesto que serán ellos quienes más claramente comprendan —y por lo tanto difundan luego en España— el sentido que debe ligar la nueva teoría arquitectónica con el mundo clásico. Si recordamos la colaboración que mantiene Azara con la Academia de Francia en los sucesos que motivan la toma de la Academia por el pueblo romano en 1792, veremos cómo los contactos mantenidos entre las dos Academias habían desarrollado una evolución en los últimos años del siglo que nada tenían en realidad que ver con la existente en los años de Preciado de la Vega. La Academia de Francia, o mejor sus pensionados, habían comenzado a manifestar toda una serie de actitudes de claro enfrentamiento con respecto a los viejos académicos. Desde 1780 el descubrimiento de una evidencia había

(28) STENDHAL: *Rome, Naples et Florence*. París, 1919, T. I, pp. 40-41.

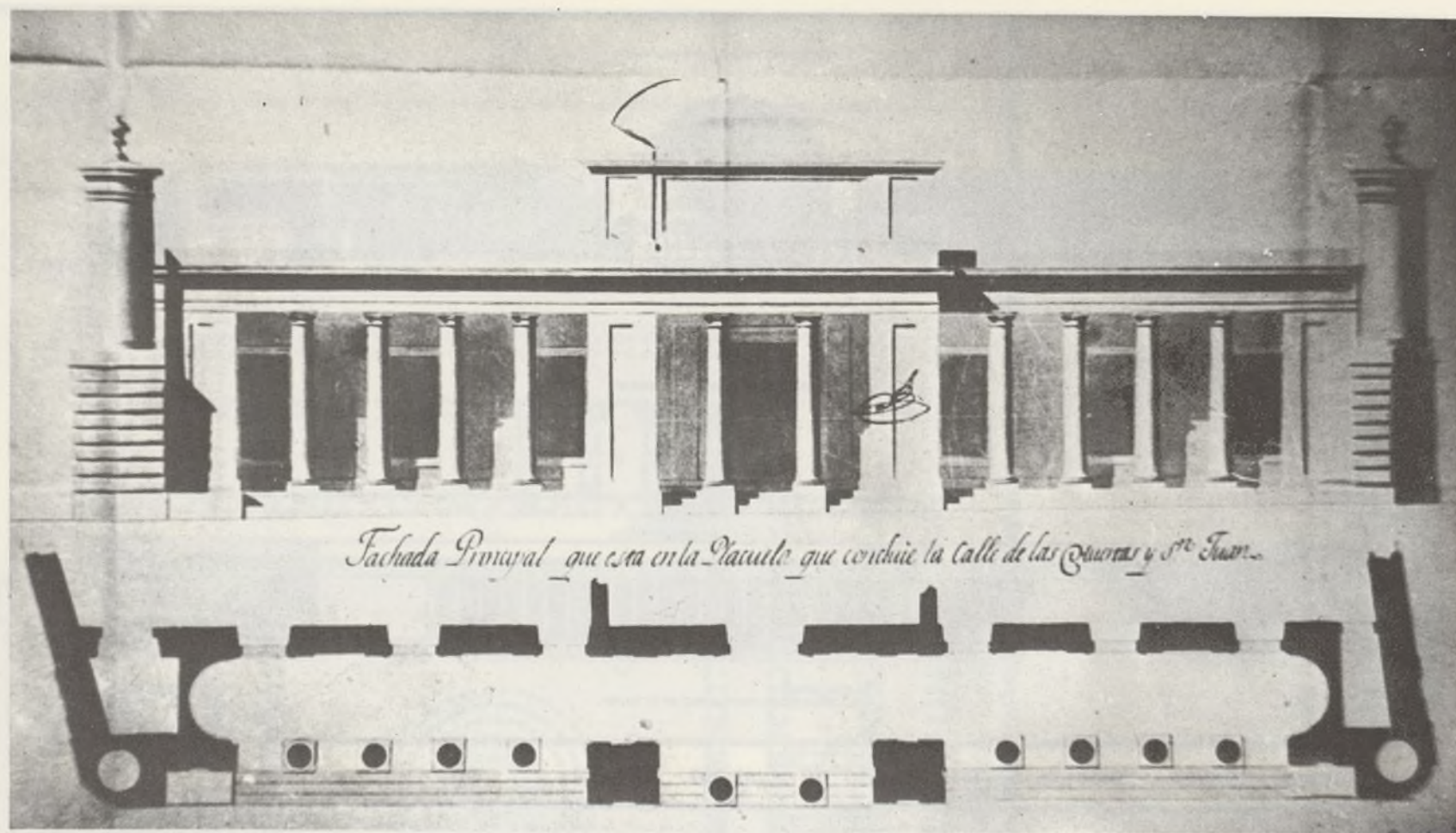
modificado claramente las relaciones entre los maestros y los discípulos al plantearse que los dibujos —casi sagrados— de Desgodezt estaban equivocados en sus cotas y proporciones. Ello, sin duda, tuvo que provocar una importante reacción entre aquellos alumnos a quienes, de manera constante, se les había indicado que este modelo era el punto fundamental a seguir dentro del estudio de la antigüedad. Plantearse que todos los intentos de búsqueda realizados por los arquitectos durante treinta años habían sido —podríamos decir— nulos, condujo a una crisis sobre la valoración de la ruina. Quizá debido a ello es precisamente por lo que en estos años se desarrolla una crítica frente a la ruina, a la historia centrada en el levantamiento de los edificios antiguos insinuándose el punto de partida de la nueva valoración y la comprensión de la ciudad antigua. Es entonces cuando se prescinde ya de la lectura de Piranesi y empieza a replantearse como tema de estudio la función de aquellos edificios concebidos por los arquitectos del pasado. Se estudia su lógica y la composición llevando el estudio historicista de la valoración de la ruina desde el punto de vista arquitectónico a querer ahora casi continuar aquellos proyectos y valorar aquellos espacios. Se pretende comprender la lógica de la composición, las formas y volúmenes, entender el juego que plantean en su relación con la ciudad y, de esta manera, un simple trazo le bastará al pensionado en Roma Silvestre Pérez para definir, en 1792, el tema del teatro Marcello de la misma manera que el levantamiento que ahora realiza del circo de Caracalla no es sino un intento de encontrar la síntesis de una nueva forma arquitectónica, en su opinión, perdida. Se trata de definir no sólo un nuevo lenguaje arquitectónico sino también unos nuevos volúmenes y, de esta manera, las críticas que se plantean tanto en Francia como en la propia Academia



Juan Gómez: *Alzado y Sección de un Palacio de Justicia. 1802.*



Juan Gómez: *Fachada y Sección del Palacio de Justicia.*



Carlos Vargas Machuca: *Fachada principal de la Platería de Martínez.*

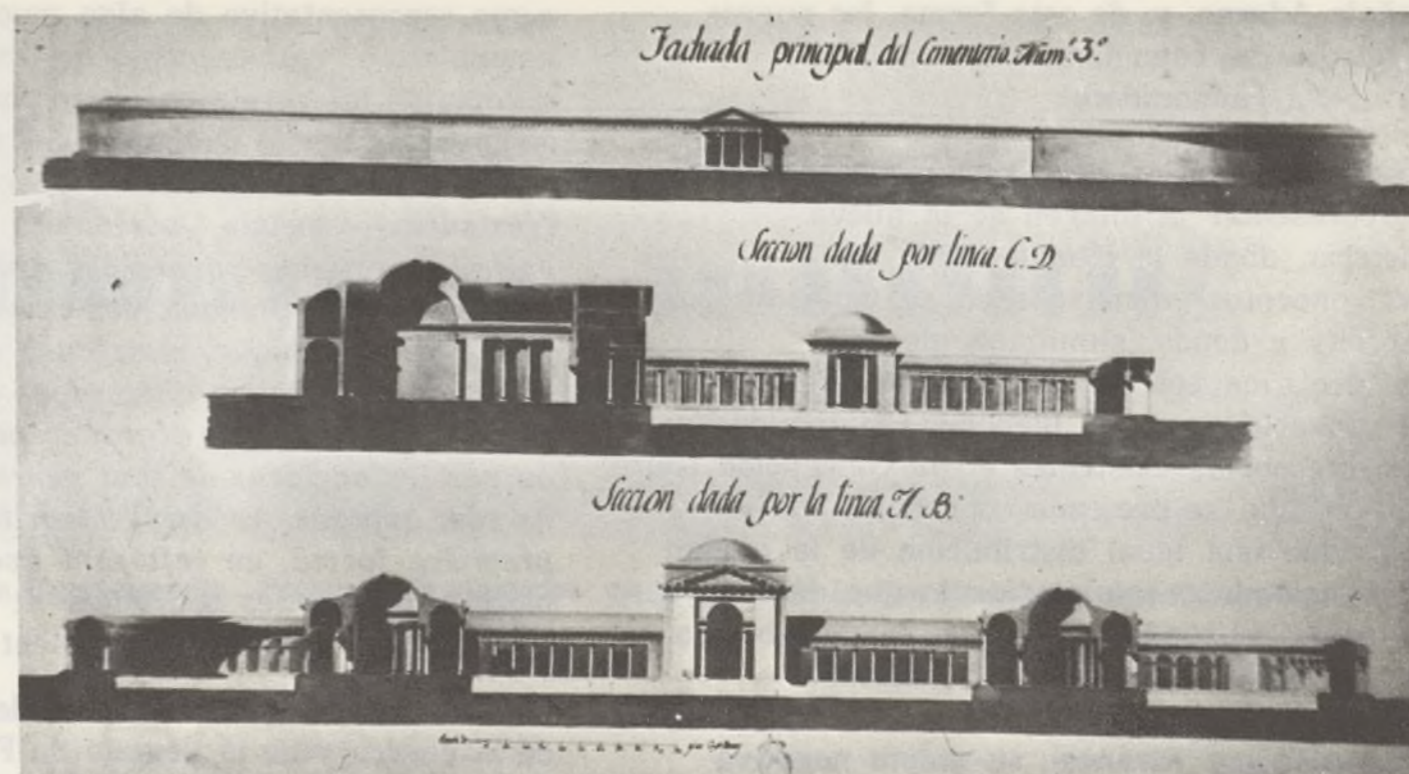
de San Fernando contra los jóvenes arquitectos, implican un reproche o un desdén manifiesto con respecto a aquellos jóvenes que no han sabido mantener o desarrollar la visión tradicional de la antigüedad.

En el momento en que el segundo historicismo empieza a surgir, la idea de la nueva Roma se define dentro de los esquemas arquitectónicos como la gran referencia. En cierta medida, se dejan de hacer levantamientos (por lo menos con el sentido que éstos tenían antes) y se trazan ahora, de forma sistemática, las líneas maestras de la ciudad añorada. Nada tiene que ver, sin embargo, este nuevo concepto de ciudad con el trazado de la Lisboa de Pombal, porque ésta se aproxima más al modelo barroco que a la idea que plantea Silvestre Pérez para el Puerto de la Paz. Y mientras que el primero no es sino una visión clasicista de un mundo todavía claramente barroco, la nueva Roma o el mito de la ciudad ideal supone claramente una actitud política de indudable importancia en los momentos de la Revolución Francesa. Y si el fenómeno de la Revolución tiene en España una clara influencia, como estudió en su día Gonzalo Anes, a través de su arquitectura y a través de Italia se plantea, igualmente, uno de los más interesantes supuestos del cambio.

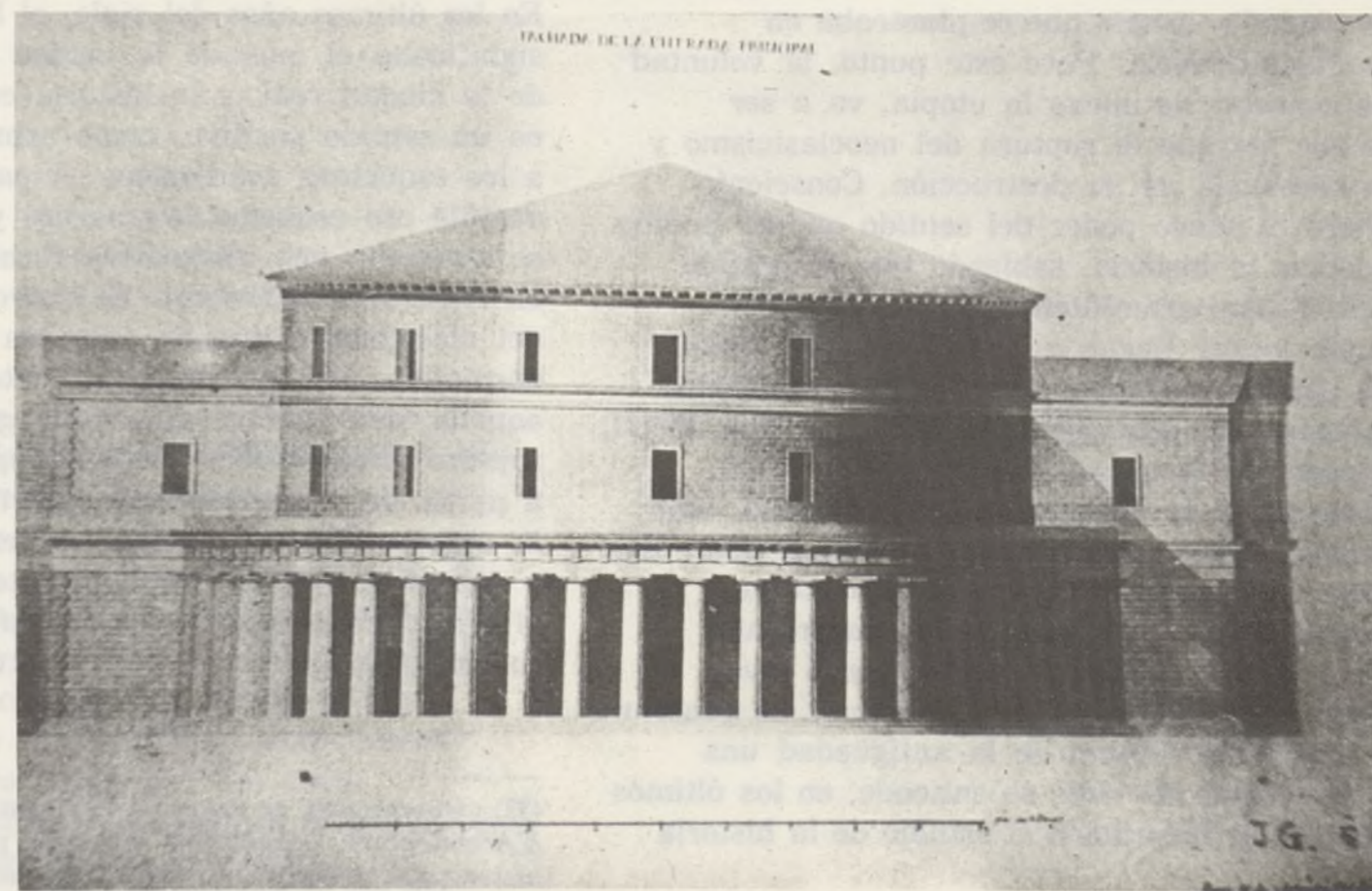
En otro momento, al tratar de las fiestas, comentábamos cuál fue la actitud adoptada por los arquitectos barceloneses en 1802 con motivo de la llegada a Barcelona de los monarcas. Veíamos cómo se manifestaban por vez primera en España los modelos franceses planteados a lo largo de la fiesta revolucionaria, y atribuíamos esta influencia a los pensionados españoles que desde Roma o desde París difunden los temas esbozados por la Revolución y que han conocido bien en las calles o bien en las logias masónicas. Lanzando

entonces toda una serie de ideas sobre la nueva comunidad y definiendo en estos momentos cuáles deben ser los ejemplos a desarrollar, lo que más sorprende al analizar el Monte Palatino es de qué forma se intenta no sólo reconstruir los monumentos sino cómo éstos se integran ahora dentro de la ciudad, estudiándose los ejemplos de viviendas como resultado de un cambio de la valoración de éstas. En efecto, la vivienda, la vieja cabaña que Laugier define como destinada al hombre, aquella vieja cabaña exenta y perdida en el campo, cobra ahora, al ser analizada como vivienda, un valor nuevo que es precisamente el que se caracterizará a las ciudades de nueva traza, y los ejemplos de Detroit, del Puerto de la Paz en Bilbao o la reconstrucción de San Sebastián en 1813 chocan precisamente por ser un desarrollo coherente de la utopía marcada por Piranesi. Planteándose un cambio total en la valoración de la ciudad, la idea de sagrado, de conjunto destinado al Poder, que aparecía reflejada en los distintos templos y monumentos de la ciudad monumental, se mantiene en el ejemplo de San Sebastián, teniendo en cuenta que, en esos cincuenta años que existen entre uno y otro, lo único que ha variado es una apreciación del concepto sagrado y profano. Desarrollada la primera categoría para aquellos edificios que caracterizan el poder, la única diferencia estriba en que el poder ha evolucionado, representándose ahora por el canto al individuo. De la sublimación de la Naturaleza y del mundo clásico, de la magnificencia de lo romano, se ha pasado a un concepto distinto. *«El Iluminismo devora finalmente no sólo los símbolos, sino también a sus sucesores, los conceptos universales, y de la metafísica no han dejado más que el miedo a lo colectivo del cual ésta ha nacido»* (30),

(30) MAX HORKHEIMER y T. W. ADORNO: *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires, 1971, p. 33.



Pedro Nolasco Ventura: *Cementerio para Madrid*.



Juan Gómez: *Teatro. Fachada principal*.

señala Adorno, y, de esta forma, los nuevos conceptos se enuncian en términos de la nueva Humanidad.

El trazado de San Sebastián viene entonces a representar la imagen de la nueva historia, donde la ciudad reúne todos los conceptos enunciados en su momento por Morelly y donde, simultáneamente, se identifica con un tratamiento diferente al concebido para el hombre. Planteando las diferencias existentes en la concepción sobre la vivienda, se pretende conceder a cada individuo una igual distribución de la ciudad y, definiendo paralelamente lo que debe de ser el centro, el tema principal es la distribución de las nuevas funciones del individuo.

Desarrollo correcto de cada uno de los principios expuestos por Piranesi, su utopía negativa aparece ahora con una nueva apariencia, que es consecuencia de analizar los supuestos de ciudad y ornato que se planteaba en la Magnificencia. Pero este punto, la voluntad de concebir de nuevo la utopía, va a ser el que marque la ruptura del neoclasicismo y la necesidad de su destrucción. Consciente ahora el nuevo poder del sentido que ha podido adoptar la historia, sabiendo que es posible desarrollar coherentemente los supuestos hasta lograr llegar a aquel prohibido punto de partida marcado en un primer momento, la imagen de esta «filosofía, que en el siglo XVIII, a pesar de la quema de libros y hombres, inspiraba a la infamia un terror mortal, bajo Napoleón había pasado ya al partido de ésta» (31), pasa igualmente al campo de la historia, produciéndose una sustitución importante. De entender la historia como cuerpo vivo capaz de producir un pensamiento y de generar a partir del estudio de la antigüedad una nueva forma de vida, se entiende, en los últimos años de la Ilustración el estudio de la historia

(31) *Ibid.*, p. 9.

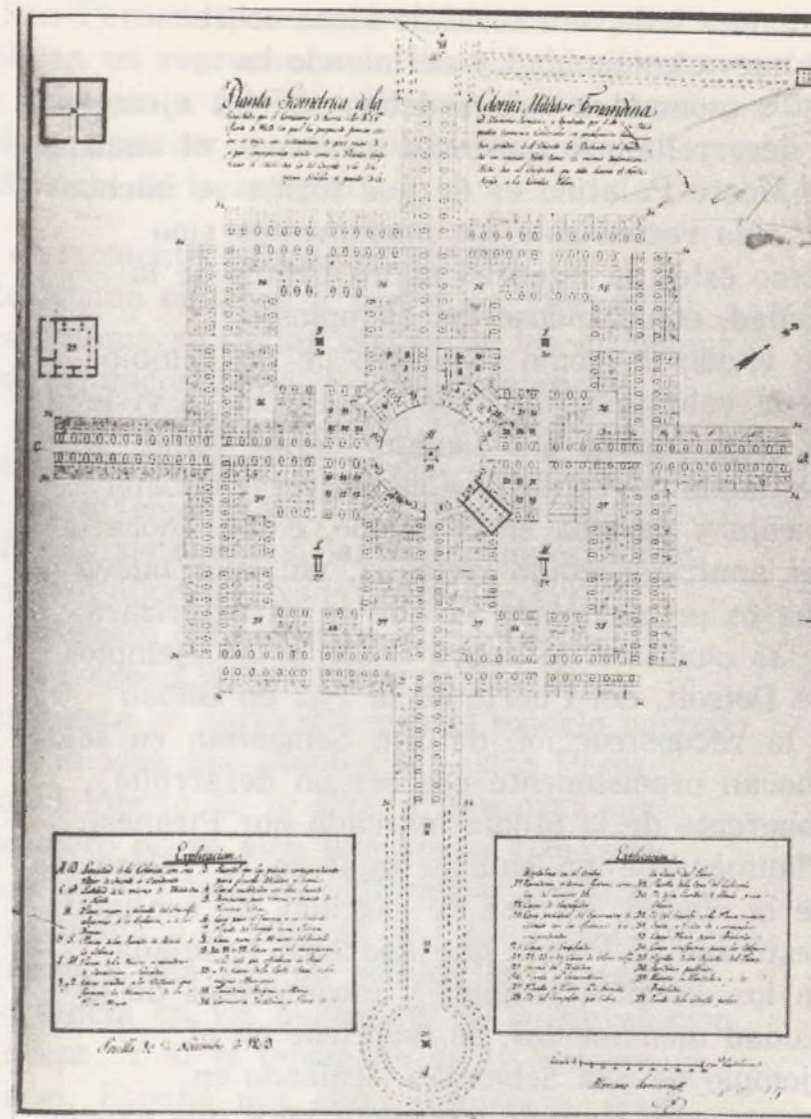
como representativo de algo muerto, acumulativo, y el concepto de historicismo tal y como se interpreta en los momentos del XVIII se sustituye por la nueva imagen de restauración «On use plus fréquemment de ce mot (*restaurer*) —señala Quatremere de Quincy— en fait de sculpture qu'à l'égard de l'architecture du moins en la prenant, non dans le sens purement mécanique, mais dans son rapport avec la réintégration d'ouvrages et de monuments antiques, dégradés par le temps ou par les accidens de tout genre auxquels ils sont exposés; rendre l'intégrité de leur première forme, en refaisant avec la même matière les parties dégradées et les membres qui leur manquoient . . . » (32).

Sin embargo, a partir de 1814, del final de la guerra y de la llegada de Fernando VII, el esquema historicista que se mantiene adopta, un sentido claramente distinto.

En los últimos años del siglo, el historicismo significaba el mito de la ciudad comunitaria, de la ciudad real, y la historia era manipulada en un sentido positivo, como arma frente a los esquemas académicos. A partir de 1814 ese esquema desaparece y únicamente se mantiene una alternativa formal, basada en elementos clasicistas. El nuevo uso del clasicismo responde entonces a otra normativa casi tan rígida en síntesis como aquella otra barroca que había generado la ruptura con el rococó. Pero lo importante es que a partir de este momento, a partir de 1814, la arquitectura deja de ser un ente dinámico y deberá ser en un momento determinado el propio Poder quien, una vez afianzada su ideología, lance un nuevo tipo de arquitectura

* * *

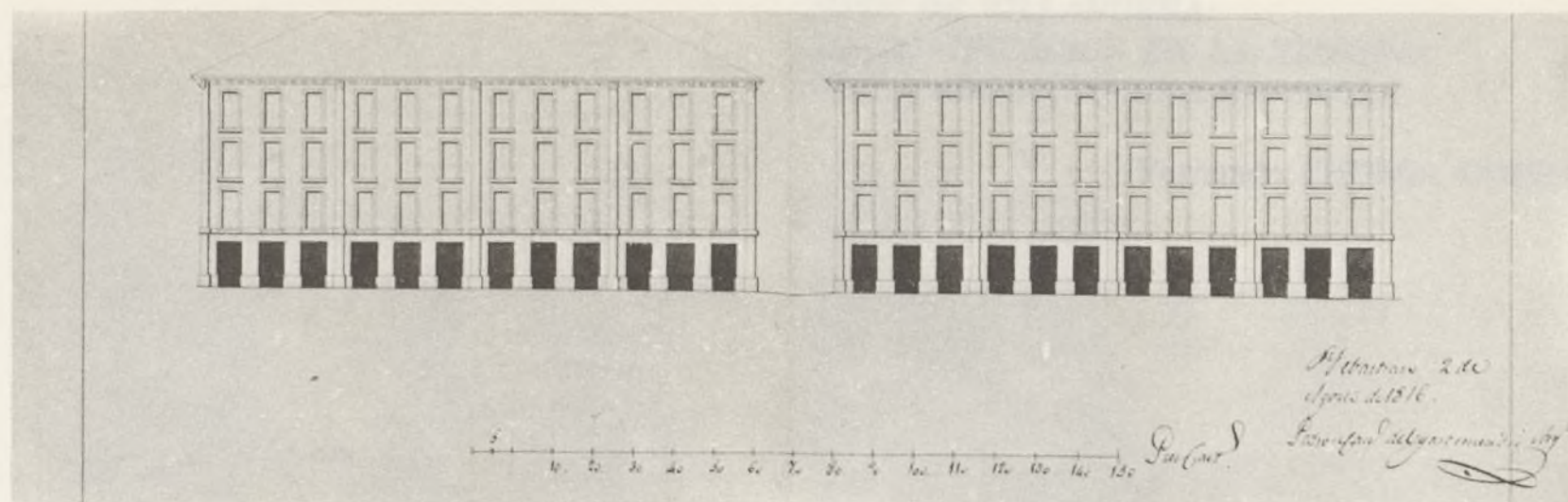
(32) QUATREMERÉ DE QUINCY: *Dictionnaire historique d'Architecture, comprenant dans son plan notions historiques, descriptives, archeologiques, biographiques, didactiques et pratiques de ce art.* Paris, 1832, voz *Restaurer*, p. 375.



Mariano Tamariz: *Planta geométrica de una nueva población próxima a Sevilla, 1803.*

Surgida la crisis arquitectónica en el momento en que se reivindica a la Razón como único medio de cambio, la idea enunciada de que «... el mundo posee desde hace mucho tiempo el sueño de que basta tener conciencia de una cosa para poseerla realmente», se verifica igualmente en la España de las Luces. Conscientes unos arquitectos de la necesidad existente de modificar una arquitectura basada en el uso, el descubrimiento para ellos de los supuestos esbozados por Piranesi sobre valoración de las ruinas va a tener una doble consecuencia: de una parte, se intentará asimilar el cambio de la arqueología a la arquitectura, y es entonces cuando el estudio de hechos arquitectónicos se plantea desde supuestos claramente distintos a los tradicionales. Paralelamente, el concepto de belleza que enuncian los barrocos clasicistas al tratar del ornato hace que pronto se abandone el criterio esteticista marcado por la Enciclopedia y, frente al esquema de una duplicidad de ciudades (por una parte, los nuevos paseos creados por la Enciclopedia, y por otra, la pretensión de intervenir por vez primera en la ciudad), surge el nuevo ideal de la ciudad de nueva traza.

Identificando en algún sentido la utopía del barroco (donde la ciudad se plantea como un símbolo y donde la vivienda se ha visto sustituida por el monumento, edificio destinado al Poder) con las realizaciones de los últimos momentos del siglo, lo que queda claro es la intención de servirse, en alguna medida, del concepto histórico en un intento de plasmar el sueño. En ambos casos, y de forma paralela, las argumentaciones de uno y otro se van a ver cortadas al dar al concepto histórico un carácter diferente en cada momento. Para los primeros, su ideal clasicista se ve cortado con la nueva utilización del ornato; para los utópicos de los últimos momentos, su esquema se verá combatido al



Pedro Manuel de Ugartemendía: *Proyecto de viviendas en la plaza de la Constitución en San Sebastián. 1813.*

transformarse la historia en Restauración al aniquilar el concepto de conciencia. «La reforma de la conciencia consiste simplemente en interiorizar la conciencia del mundo, en despertarle el sueño que sueña sobre sí mismo, en explicarle sus propias acciones.» Y es entonces cuando «las metamorfosis de la crítica en aprobación no dejan inmune ni siquiera el contenido teórico, cuya verdad se volatiliza». Planteando entonces cómo el arte debe aún probar su utilidad, las referencias al mundo clásico van a servir precisamente como elemento de la utopía.

Faint, illegible text at the top of the page, possibly a header or title.

Faint, illegible text in the middle section of the page.

Faint, illegible text in the bottom section of the page.

JUAN DE VILLANUEVA:
SU SIGNIFICACION EN LA HISTORIA
DE LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA

Fernando CHUECA GOITIA



...de Villanueva, de un Robert Robert y hasta
de un Ponce. Las columnas de los templos,
desaparecidas del contexto arquitectónico,
se levantaban en parajes de un paisaje
desolado, donde vagaba la incertidumbre del alma
de los cementerios románticos. Los Foros
de los cementerios de un Estado que demandó
el espacio; las columnas son sus antepasados.



...de Villanueva, de un Robert Robert y hasta
de un Ponce. Las columnas de los templos,
desaparecidas del contexto arquitectónico,
se levantaban en parajes de un paisaje
desolado, donde vagaba la incertidumbre del alma
de los cementerios románticos. Los Foros
de los cementerios de un Estado que demandó
el espacio; las columnas son sus antepasados.

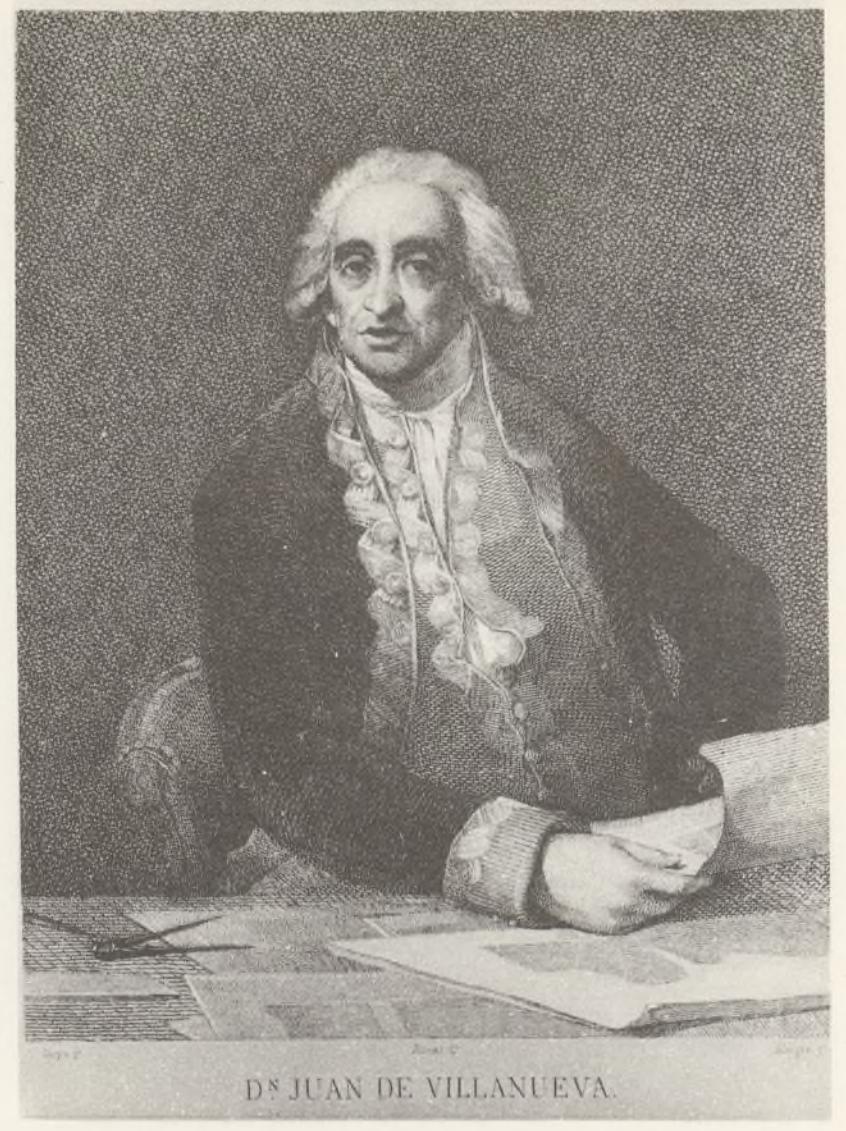


...de Villanueva, de un Robert Robert y hasta
de un Ponce. Las columnas de los templos,
desaparecidas del contexto arquitectónico,
se levantaban en parajes de un paisaje
desolado, donde vagaba la incertidumbre del alma
de los cementerios románticos. Los Foros
de los cementerios de un Estado que demandó
el espacio; las columnas son sus antepasados.

JUAN DE VILLANUEVA
SU PARTICIPACION EN LA HISTORIA
DE LA AGRICULTURA ESPAÑOLA

Francisco Goya

ACADEMIA DE NOBLES ARTES DE S. FERNANDO



D^o JUAN DE VILLANUEVA.

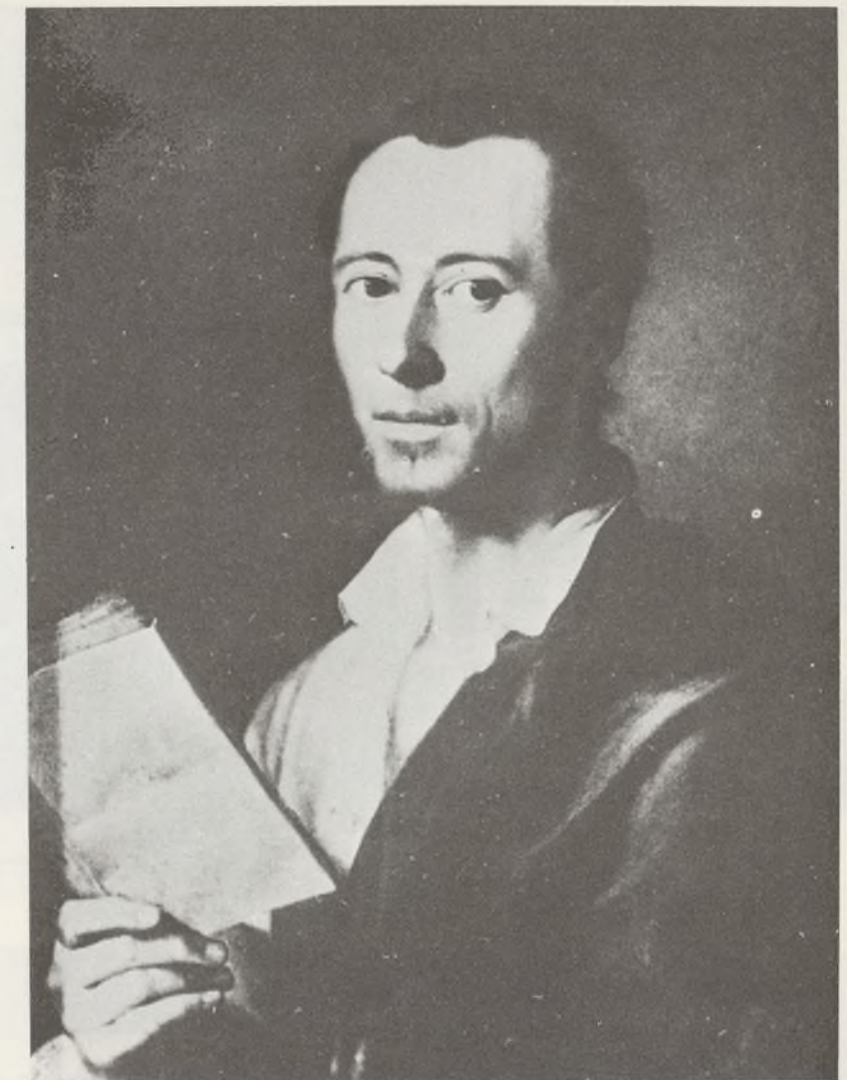
*Primeros pasos y estancias en Roma.
Obras en El Escorial*

Juan de Villanueva fue un favorito de la fortuna desde su cuna; nació en el año 1739 y llegó a percibir el ambiente artístico hacia el año 1754, cuando empezaban a cristalizar nuevas ideas y cuando él tenía quince años y recibió su primer premio como alumno de la Academia. Luego los fue obteniendo todos con una regularidad asombrosa. Reinaba Fernando VI, del que dijo don Juan de Iriarte:

*«Reyna, Fernando; que las artes fieles
Vitrubios te darán, Fidias y Apeles.»*

No tuvo Fernando un Vitrubio, pero tuvo un Villanueva, cosa que no está mal del todo.

En 1758 se convocan las pensiones de Roma. Villanueva llega a Roma en 1759 (un año más tarde entrará Carlos III en Madrid), y reside en la Ciudad Eterna hasta 1764. Son cinco años decisivos y cinco años que se pueden considerar fundamentales en el proceso histórico del neoclasicismo. Roma es un centro vivo donde se agita una verdadera tormenta de ideas. Es la Roma de Piranesi, Winckelmann, Mengs, Robert Adam, íntimo amigo de Piranesi, de Dance, de Clérisseau, de De Wailly, etc. A quién conoció, con quién trabajó amistad el joven español es muy difícil saberlo. A Villanueva no se le comprendería sin su estancia en Roma que le convirtió en un romántico sin saberlo. ¡Ay! La lección de las ruinas vistas con los ojos románticos de un Piranesi, de un Hubert Robert y hasta de un Panini. Las columnas de los templos, desgajadas del contexto arquitectónico, se convierten en personajes de un paisaje extraño, donde vagan fantasmas del ayer como en los cementerios románticos. Los Foros son los cementerios de un Estado que dominó el mundo; las columnas son sus emblemas,



Mengs: *Retrato de Johann Joachim Winckelmann.*



Hubert Robert: *Proyecto de un Museo. 1786.*



Juan de Villanueva: *Capilla Palafox. Catedral de Burgo de Osma.*



Juan de Villanueva: *Apunte del incendio de la Plaza Mayor de Madrid de 1790.*

*Una carrera de triunfos
y unas obras capitales*

Villanueva asciende en su carrera a grandes pasos. Terminadas las «casitas», es nombrado arquitecto de Sus Altezas; hace varios proyectos en los Sitios Reales; termina en Burgo de Osma la Capilla Palafox; comienza la Casita del Pardo y traza los primeros planos del Gabinete de Historia Natural, el año 1785, en que muere Ventura Rodríguez, al que sucede como maestro mayor del Ayuntamiento de Madrid. El año 1788, en que muere Carlos III en El Escorial, comienza a construir el Nuevo Rezado; poco después, el Oratorio del Caballero de Gracia. El año 1790 se incendia un costado de la Plaza Mayor de Madrid, lo que da pie a la gran reforma de Villanueva; en 1792 es nombrado Director General de la Real Academia de San Fernando. A la muerte de Sabatini (1798) sube al más alto lugar en el escalafón del Real Servicio. Isidro González Velázquez, su discípulo predilecto, es nombrado Académico de Mérito en 1799 y Villanueva, Intendente Honorario de Provincia en 1802. Empieza a cerrarse el horizonte por negros nubarrones que entenebrecerán sus últimos años. En 1808 otorga su primer testamento y, en armonía con los años tristes que corren, así es su última obra: el Cementerio de Fuencarral o General del Norte. El 22 de agosto de 1811 muere en su casa de Madrid, a los setenta y dos años.

Todas las obras que hemos citado son obras capitales en su producción, pero entre ellas vamos a comentar la Casita del Príncipe del Pardo, el Museo del Prado, el Oratorio del Caballero de Gracia y el Observatorio Astronómico

Después del éxito de las Casitas del Escorial, parecía difícil volver sobre el tema, pero la del Pardo no desmerece de aquéllas, aunque su arquitectura sea algo más dura y más cortante, propia de una sazón estilística más radical en sus propuestas. Parece ensayar en este juguete arquitectónico la sistemática que utilizará en el Museo del Prado.

La composición a base de cinco cuerpos: tres de mayor proyección unidos por dos de enlace. Se va despertando en él la necesidad de contrastar los volúmenes arquitectónicos acusando autonomía e individualidad más que jerarquía y graduación. La sobria sencillez de esta «casita» se dulcifica por el suave y sinuoso perfil de las cubiertas, que tienen un cierto aspecto germánico más bien difícil de explicar y que no falta tampoco en los casinos escurialenses. Algunas veces las cubiertas significan algo así como una involución hacia temas rococó.

El Museo del Prado, la obra magna del arquitecto neoclásico, es una de las construcciones cuya historia nos es peor conocida teniendo en cuenta además que se trata de una obra de nuestro próximo pasado y cuya importancia no podía pasar desapercibida. Todo esto no tiene más que una explicación: la invasión francesa, que arrasó este edificio apenas terminado y que instaló en él un Cuartel de Caballería. Toda la documentación referente a la fundación, a las obras, a la contabilidad y administración de las mismas, debía conservarse en el propio edificio antes de que pasara a otros archivos del Estado. Los soldados debieron dar cuenta de todos estos papeles, buen combustible para encender los braseros universales.

Sabemos que Carlós III, por decreto del año 1785, ordenó la construcción del edificio para Gabinete de Historia Natural, y Floridablanca tuvo empeño en que compitieran en el mismo la grandiosidad con la solidez

y la utilidad con la elegancia y hermosura. El programa expresado en una retórica típicamente dieciochesca. Hoy conocemos, gracias a un interesante librito de Antonio Ruméu de Armas, que la idea de Carlos III era más ambiciosa que la de un simple Gabinete de Historia Natural, por muy importante que sea la ciencia de Linneo y Cabanilles.

Parece ser que se trataba de una gran Academia o reunión de Academias, algo que habíamos intuido desde el momento que el todo lo presidía una especie de templo cívico que sólo podía ser un paraninfo o gran salón para fastos académicos.

En el año 1952 publiqué un librito titulado «El Museo del Prado» (Guiones de Arquitectura), donde hacía un análisis programático, compositivo, de proporciones, sintáctico y filológico del edificio. Se trataba de una lectura múltiple desde muchos ángulos. A este librito me remito, con el que sigo estando conforme, puesto que en él se condensan muchos aspectos del mensaje que nos dejó Juan de Villanueva.

La composición es a base de cinco cuerpos formando la cadena A-B-C-B-A. A su vez, medidos en la fachada longitudinal que da al Paseo del Prado, los cuerpos extremos miden 2 módulos; los de enlace, otros 2, y el del centro, 1, de modo que la cadena se organiza así: 2-2-1-2-2. Parece que (véase el susodicho análisis) ha presidido la idea de componer por cubos como gustaba hacerlo el arquitecto y tratadista inglés Robert Morris. Recuérdese la Casa de Morris, formada por la yuxtaposición de tres cubos. La composición del Prado es simple y muy efectiva, porque además no contraviene la independencia y autonomía de los diversos cuerpos sin una clara dominancia. Una cúpula detrás del pórtico dórico central, por ejemplo, hubiera creado una imagen barroca, como vemos en muchos edificios del barroco en Italia,



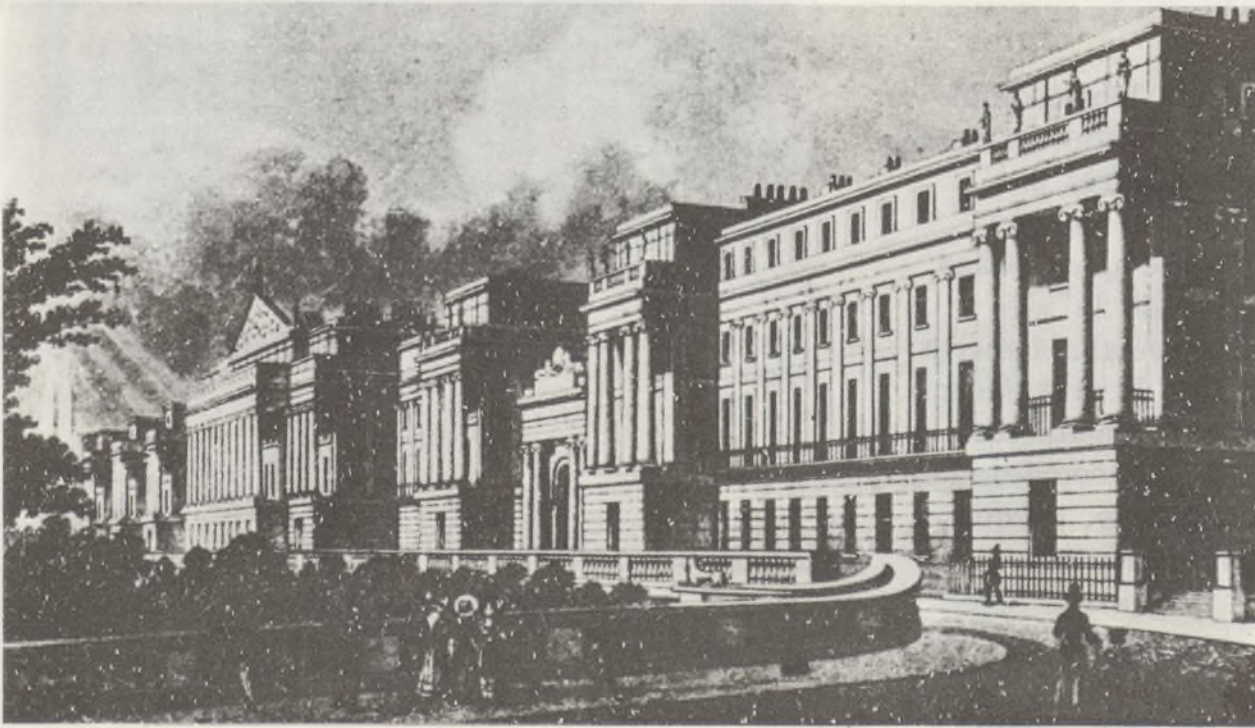
Juan de Villanueva: *Vista del Museo del Prado.*



Juan de Villanueva: *Fachada principal del Museo del Prado.*



Sir William Chambers: *Somerset House*. 1780.



John Nash: *Cumberland Terrace*.

Francia o Inglaterra. Por ejemplo, los proyectos de Wren para Greenwich, Somerset House de Chambers, l'Ecole Militaire de París, de Gabriel, etc. En un apunte hecho en Roma se ve un edificio al fondo de una gran escalinata que tiene un pórtico central con cúpula incorporada. Villanueva todavía tenía atavismos barrocos. Pero en el Prado, madura ya su filosofía.

Para aumentar la independencia mutua de los cuerpos, los extremos son macizos y sólidos, el central es simplemente columnario, pues se trata de un pronaos de templo, los cuerpos de enlace son corredores abiertos como cuando Palladio enlaza el cuerpo central, el «corp de logis», como dicen los franceses, con los pabellones de servicio por medio de galerías o pórticos. Ningún cuerpo tiene que ver con el otro ni responde a otro.

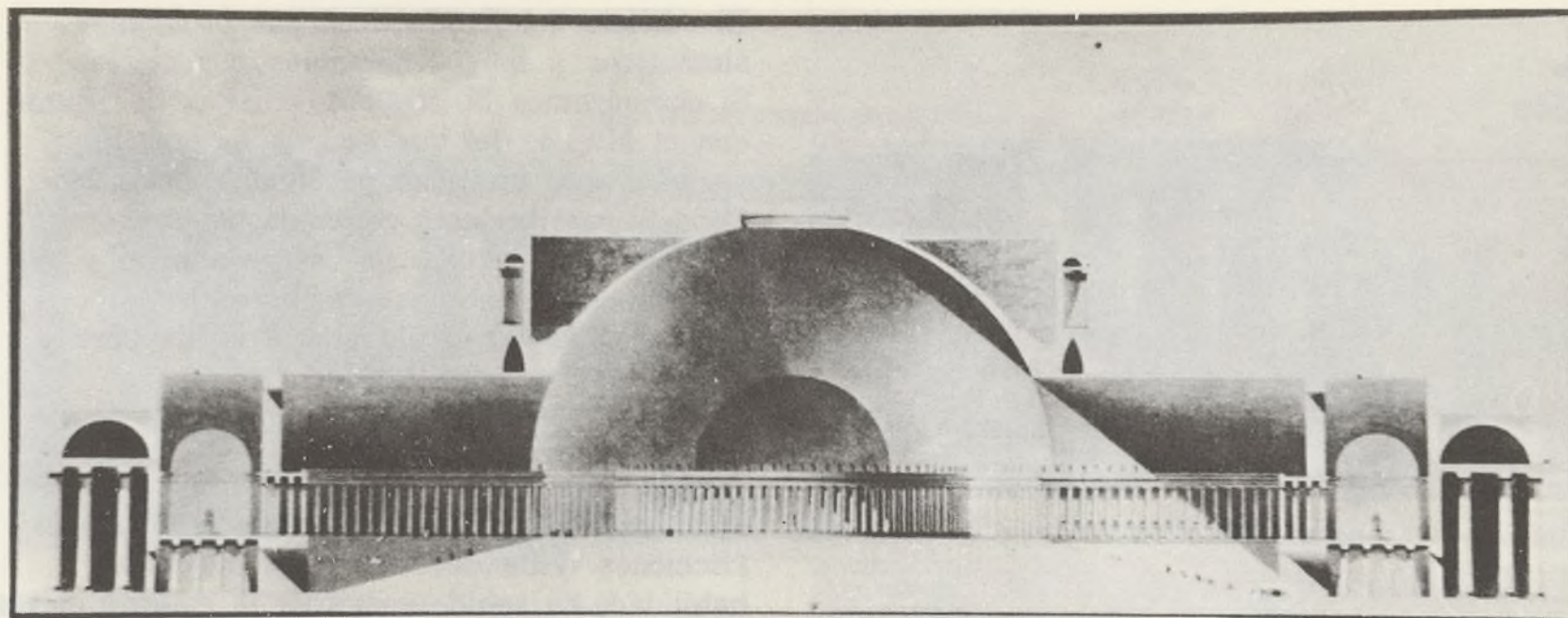
Nada de diálogo, nada de pregunta y respuesta. Para exagerar más la indiferencia de unos cuerpos con relación a los otros, Villanueva se permite la osadía de que los cuerpos extremos vuelvan la espalda al central, rompiéndose la tradicional forma de componer en la que todos los cuerpos miran al mismo sitio, como personajes en una mesa presidencial o miembros de un tribunal. En la obra de Villanueva, los cuerpos extremos no tienen sus fachadas al frente principal sino a los costados, ni siquiera ha utilizado la fórmula transitoria de dos fachadas. Nash, con ser un cumplido neoclásico que tiene muchas composiciones de cinco ejes con «corps» y «avant corps», nunca se permite esta licencia. Es mucho más avanzado Villanueva en el último cuarto del siglo XVIII que Nash bien entrado el XIX. El Museo del Prado es uno de los edificios más innovadores que se pueden encontrar en Europa para la fecha de su construcción.

La valentía de las agrupaciones de los cuerpos geométricos permite a Villanueva acusar el claro oscuro de su obra.

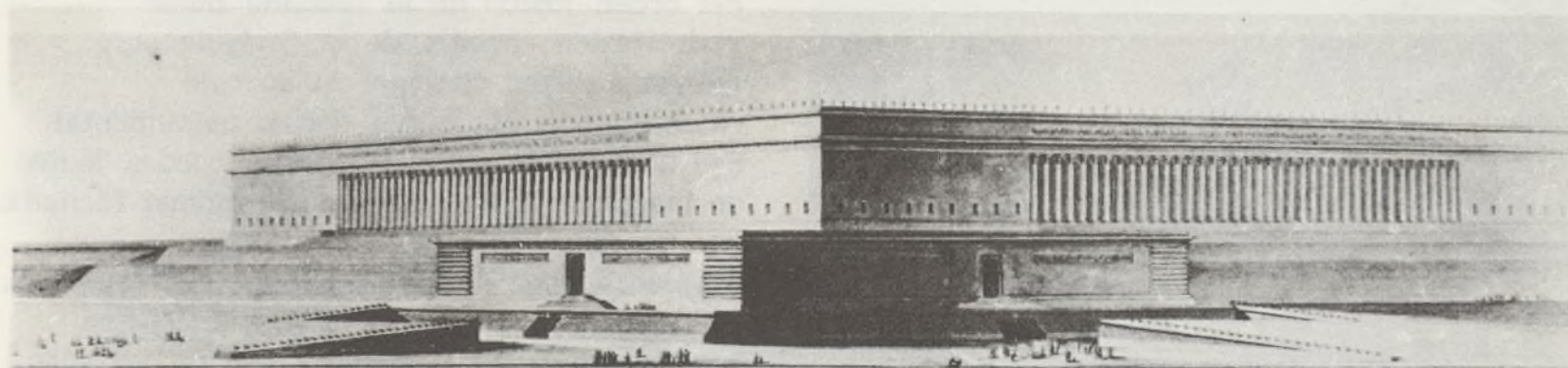
La arquitectura tiene que fundirse con la naturaleza según el pensamiento de Boullée y la manera de hacerlo es recibir la luz según las horas, los días del año, las estaciones y la cambiante naturaleza. La luz, que sólo es luz cuando la sombra se le contrapone, y entre luz y sombra definen la corporeidad de una manera plástica, como el escultor lo desea. Boullée intentó llevar a cabo una teoría de los cuerpos que se quedó a medio camino. En estas especulaciones descubre Boullée la importancia de las sombras, y vanidosamente se consagra como el inventor de lo que él llama la arquitectura de las sombras. Boullée y Villanueva debieron ser totalmente ajenos el uno al otro, perfectos desconocidos, pero ambas, cada uno por su lado, habían inventado la arquitectura de las sombras.

Esta arquitectura patética y atormentada, en la que unos cuerpos arrojan sobre otros sombras profundas, es la verdadera arquitectura romántica y no la que se viste de un falso e ingenuo estilo gótico o se recrea caprichosamente en imitar a los orientales, levantar pintorescas pagodas, cúpulas indostánicas o quiméricos serrallos musulmanes. El edificio más romántico de Villanueva es el Museo del Prado, con sus cavernosas profundidades donde no entra la luz, y uno de los más románticos de todo el neoclasicismo.

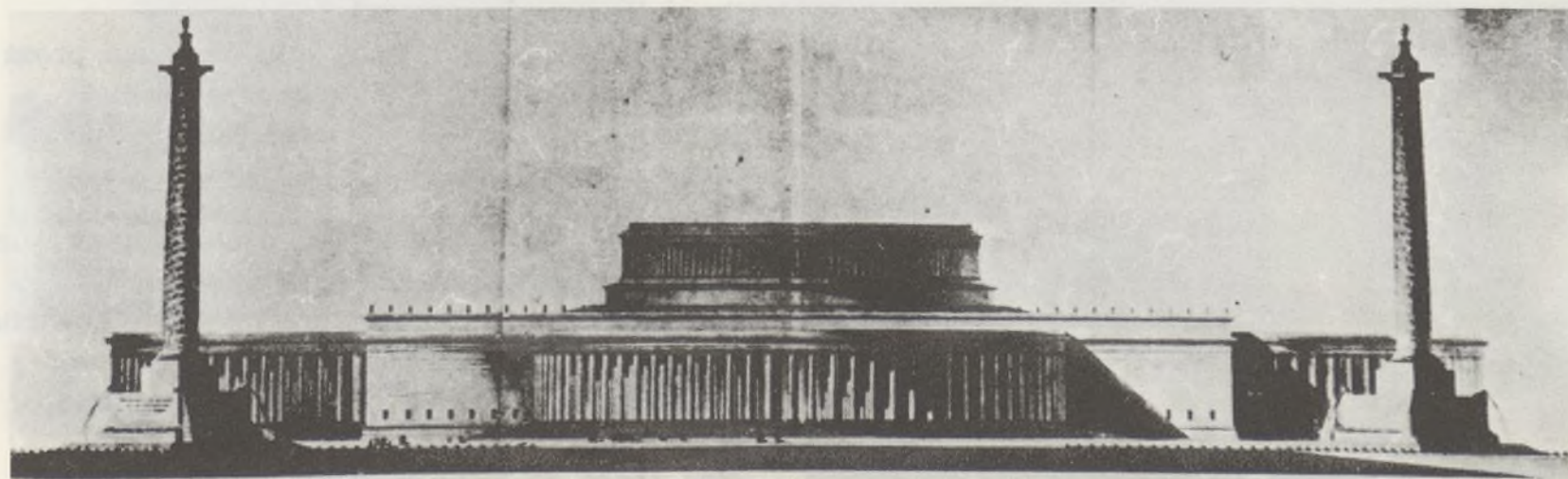
En cuanto a las proporciones, hemos hecho un análisis, positivo unas veces y negativo otras, del sistema empleado. La pauta de ellas la da, naturalmente, la proporción de los órdenes que establecen las generales de los cuerpos, pero a veces se producen problemas de proporciones, como el de proporcionar el orden jónico de las galerías con los arcos inferiores.



E. L. Boullée: *Proyecto para juzgados.*



E. L. Boullée: *Proyecto para un Museo. 1738.*



E. L. Boullée: *Proyecto para un Museo. 1738.*



Juan de Villanueva: *Casita del Príncipe en El Pardo.*



Juan de Villanueva: *Fachada norte del Museo del Prado.*



Juan de Villanueva: *Fachada sur del Museo del Prado.*

El edificio del Prado tiene sus problemas sintácticos y muy respetables por cierto. Si comparamos la pequeña «casita» del Pardo con el Museo, del que aquélla es embrión, veremos que no tiene problemas sintácticos. Toda la «casita» está coronada por un entablamento seguido que corre a nivel y que es el entablamento que corresponden al orden jónico del distilo que sirve de pórtico. El discurso es sencillísimo.

Sin embargo, en el Prado el discurso es complejísimo, pues ninguna cornisa corre por igual y constantemente se están produciendo fricciones. Villanueva, con una pasmosa habilidad, ha sabido convertir la enorme cornisa de mütulos y consolar que corre por los cuerpos macizos del edificio en los entablamentos del orden jónico de la fachada norte y del orden corintio de la fachada sur. Era más difícil conjugar el enorme entablamento del orden dórico monumental con el pequeño entablamento del orden jónico de las galerías que están en la misma fachada. Eso se logra por pasos intermedios a base de platabandas simples y planos neutralizados. Villanueva en estos menesteres de cocina arquitectónica se presenta como un virtuoso. Nos encontramos como ante esos casos en que una prosa difícil y compleja se desarrolla en un discurso perfecto sin ningún defecto de sintaxis o de concordancia. Villanueva, manejando en este caso una prosa difícil por los problemas que a sí mismo se pone, sale airoso como un escritor sin tacha o un músico que no roza una nota.

Es muy difícil encontrar un caso en que de suelo a cornisa coincidan un orden único y monumental y una estructura mixta de columna sobre arquería basamental. El orden mayor arranca del suelo, pues un basamento propio hubiera hecho que el de la arquería del otro orden se elevara todavía más. Nunca he visto una columnata que arranque del mismo

suelo, siempre existe un podium, unas gradas o un simple estilobato. Lo más próximo que he visto es el pórtico de Stratton Park de George Dance, unos años posterior. Cuando se trata de pilastras, la cosa es diferente, pero el respeto a las columnas parece exigir el estilobato. Sin embargo, Villanueva tuvo el valor de prescindir totalmente de él. Al ver las columnas surgir de los Foros de Roma a ras de suelo, pudo esta imagen impresionar su retina.

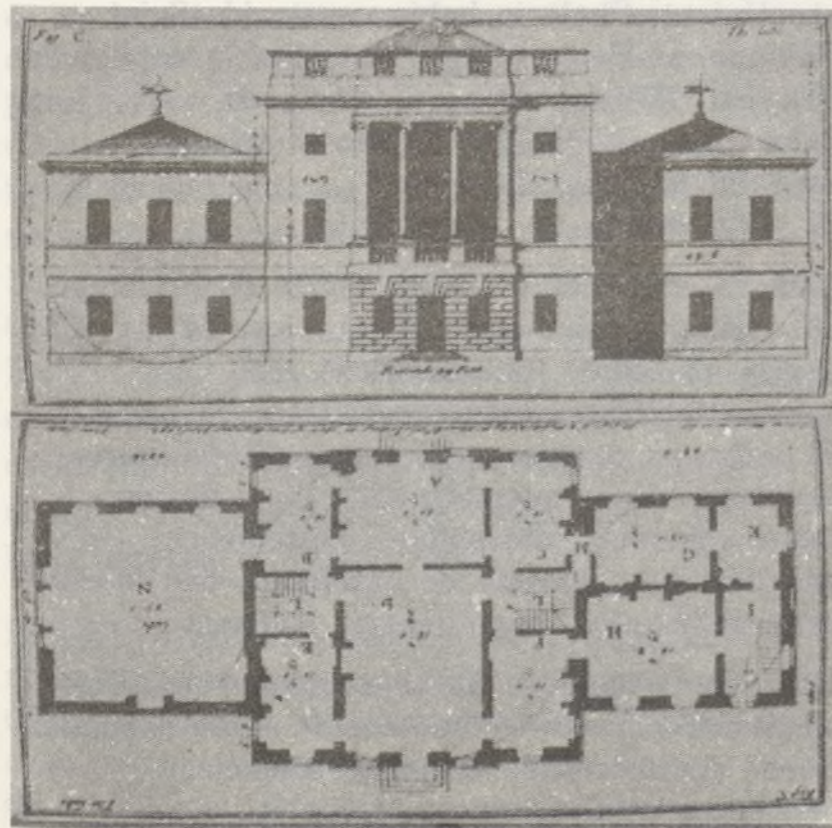
No debemos olvidar que el edificio del Museo del Prado perdió mucho con los estragos de la francesada, sobre todo por lo que se refiere a la arquitectura. Quedaron los abovedamientos de la planta baja intactos y, gracias a Dios, la rotonda jónica que sirve de vestíbulo a la entrada norte. La rotonda de ocho columnas jónicas del Prado es una de las creaciones más felices de Villanueva y, desde luego, una de las mejores piezas del neoclasicismo español. Rotondas de éstas se prodigaron a lo largo del neoclasicismo en obras de Robert Adam (Syon House), Percier y Fontaine, Schinkel (Altes Museum), etc., pero ninguna de estas rotondas alcanza la perfección de la de Villanueva.

Otro rasgo muy típico de la arquitectura de Villanueva, y en especial del Museo del Prado, es el uso de los áticos por encima de la cornisa principal. Este rasgo aparece ya en la Casita del Príncipe del Escorial, se insinúa en la del Infante Don Gabriel y aparece en otras obras suyas, como el proyecto para el Archivo de Simancas. Pero donde adquiere más fuerza este motivo es en el Prado. Proviene, sin duda, de Palladio, que lo usó en la Loggia del Capitano, Palacio Valmarana, etc.

La manera de combinar los materiales en el Prado es otro sujeto digno de meditación.

En la «casita» del Pardo inicia el uso del ladrillo combinado con la piedra, utilizando ésta para los elementos activos y el ladrillo para los paños de relleno. Pero en el Prado la fórmula es más sofisticada y compleja. A las líneas activas de las impostas las acompaña por arriba y por abajo de planos pétreos, bajando más los paños de ladrillo. Otras veces, como en el Pórtico de Poniente, el ladrillo rodea tarjetones de piedra. El ladrillo en las fachadas queda muy supeditado a la piedra, pero en el Patio de Ariadna sólo utiliza el ladrillo con gran maestría.

Mucho más podríamos seguir hablando del Museo del Prado, pero con lo dicho, y con remitir al curioso lector a otros libros donde desarrollo más el tema, ponemos punto final.



Robert Morris: *Casa compuesta de tres cubos.*



K. F. Schinkel: *Altes Museum. Berlin. 1830.*



Juan de Villanueva: *Fachada principal del Museo del Prado.*

Ayuntamiento de Madrid



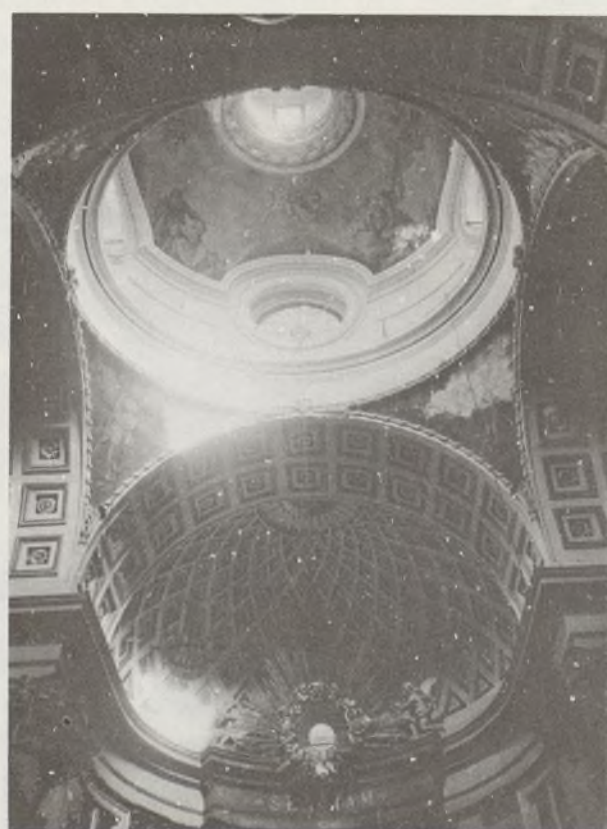
Juan de Villanueva: *Retablo de la Encarnación. Catedral de Málaga. 1785.*



Juan de Villanueva: *Capilla Palafox. Catedral de Burgo de Osma.*



Juan de Villanueva: *Interior de la Iglesia del Oratorio de Caballero de Gracia. Madrid.*



Juan de Villanueva: *Cúpula y bóveda de la Iglesia del Oratorio de Caballero de Gracia. Madrid.*

El Oratorio del Caballero de Gracia es la única obra importante de arquitectura religiosa que pudo hacer Villanueva. Ciertamente que nos dejó la Capilla Palafox de Burgo de Osma y la sacristía de la Catedral y el retablo de la Capilla de la Encarnación de la Catedral de Málaga; un proyecto no identificado de iglesia basilical; un proyecto para la reforma del convento de San Fernando en Madrid y diversos dibujos de fachadas religiosas y de altares, la mayoría de los cuales conserva Francisco Iñiguez.

De todas maneras, aunque sólo tengamos un ejemplo de arquitectura religiosa, éste, por su calidad y su belleza, nos compensa de otras carencias. El plano de fachada del Oratorio formado por Villanueva lleva la fecha de 1789. Esta fachada fue ligeramente alterada al llevarla a efecto Custodio Teodoro Moreno. El interior es de una elegancia y belleza impresionantes. Responde al tipo basilical que habían relanzado los arquitectos neoclásicos. Chalgrin había construido Saint Philippe du Roule (1774); Girardin, la capilla de Beaujon (1778); Potain, la iglesia de Saint Germain (1776); Poyet, la iglesia de Saint Sauver (1783), etc. El tema estaba en el ambiente.

Dada la estrechez del lugar donde se construyó, no existen ciertamente naves laterales (no es, por tanto, una basílica), sino una columnata ligeramente separada de la pared. El orden es corintio y se suman 14 columnas exentas y dos semiempotradas en el ábside. Estas columnas, impecables, sosteniendo una grandiosa bóveda de casetones, dan a este pequeño interior magnificencia romana.

Introdujo Villanueva en la estructura basilical un pequeño crucero y una cúpula sobre pechinas. Puede ser discutible esta interferencia, pero está admirablemente resuelta. La cúpula es oval, lo que ahorra espacio y produce el mismo efecto perspectivo.

Los detalles son primorosos y de una delicadeza extrema. El entablamento del orden no tiene el peso de los entablamentos situados al exterior. Esto lo cuidaba mucho Villanueva, como se demuestra en la rotonda del Prado.

Por último, el Observatorio, situado en lo alto de un cerro, corona la carrera de Villanueva. En su tiempo se vería al final de la perspectiva del Paseo del Prado, y sería un regalo para los ojos. Hoy no se ve desde ninguna parte, rodeado, como está, de bloques de casas. Se le ha enviado al trastero de la ciudad.

El Observatorio es una construcción formada por un cuerpo cúbico cantonado por cuatro torrecillas de escalera rematado en cúpula y con un pórtico exastilo al centro. A este cuerpo cúbico se añaden dos alas, necesarias para el programa técnico del Observatorio, que dan al edificio un aspecto cruciforme. La cúpula no lo es en realidad; es un templete aéreo en forma de tholos que corona el conjunto y que lo caracteriza, pues parece el fanal de un faro mirando a los cielos. El tholos lo utilizó Villanueva como templete de jardín en el del Príncipe de Aranjuez, en el llamado estanque de los peces. Es un templete más acrostylo que el del Observatorio, con una cubierta casi barroca. En el ornato para el Palacio del Duque de Alba, en la calle de Alcalá, utilizó un templete completamente abierto y sin cubierta, que está situado como elemento de coronación, igual que en el Observatorio.

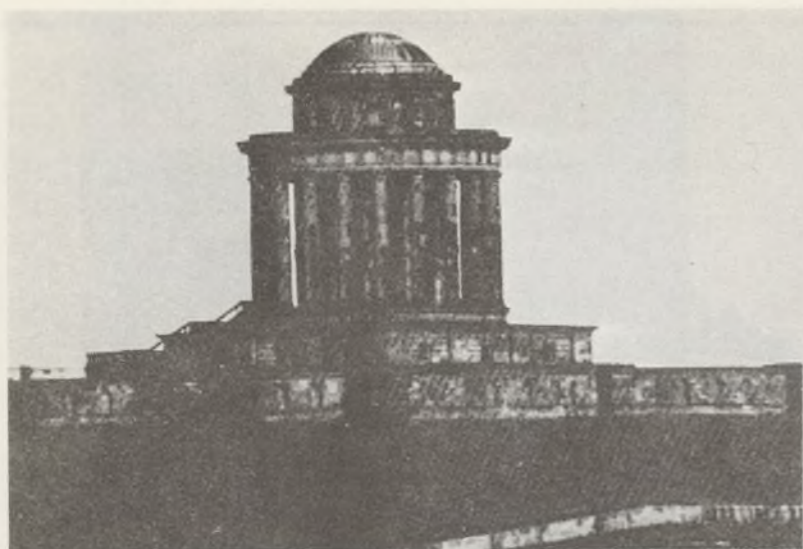
El pórtico exastylo corintio es un ejemplo magnífico del orden con toda la delicadeza de sus miembros. No lleva frontón, que en este caso hubiera enmascarado la parte baja de la linterna. De todas maneras huía de los frontones, sólo justificados en los edificios religiosos.



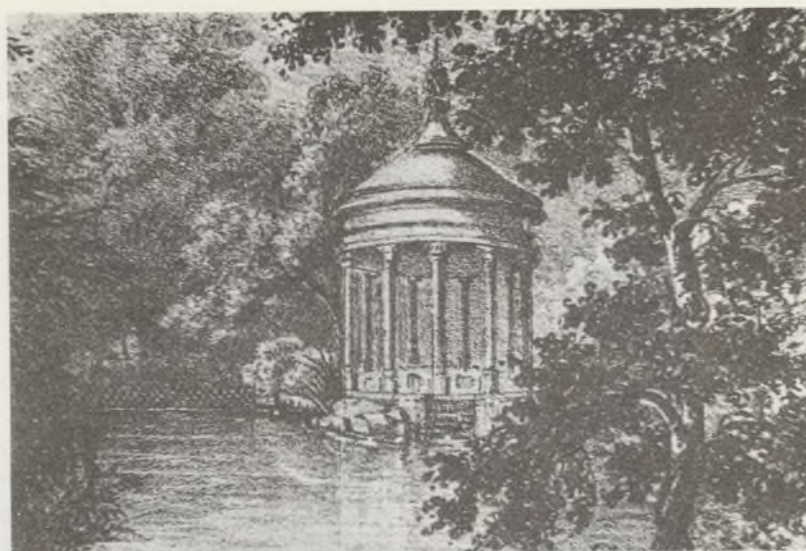
Juan de Villanueva: *Observatorio Astronómico.*



Juan de Villanueva: *Rotonda del Museo del Prado.*



N. Hawksmoor: *Mausoleo de Castle Howard. 1729.*



Detalle del estanque chinesco del Jardín de Aranjuez.



Juan de Villanueva: *Detalle del ornato del Palacio del Duque de Alba.*



Juan de Villanueva: *Detalle de la cúpula del Observatorio Astronómico.*

El Observatorio Astronómico, que formaba parte del programa de construcciones culturales emprendidos por Carlos III, se empieza a construir el año 1790, reinando Carlos IV. La obra se lleva con dificultades y retrasos y no se termina hasta 1847 por Narciso Pascual y Colomer.

Un proyecto de Juan Pedro Arnal de 1763 presenta un templo formado por un cuerpo cúbico con torrecillas en los cantones y pórtico exastylo, que es el mismo tema del Observatorio, por muy distinta que sea su arquitectura. Pedro Arnal (1735-1805), cuatro años mayor que Villanueva, es el único contemporáneo estricto que pudo competir con él y que le acompañó en la expedición a Granada. Había estudiado en la Academia de Bellas Artes de Toulouse y su formación era muy francesa. Fue Académico de mérito a la vez que Villanueva, y también profesor en la Academia. Sus obras más importantes o han desaparecido o se han desfigurado.

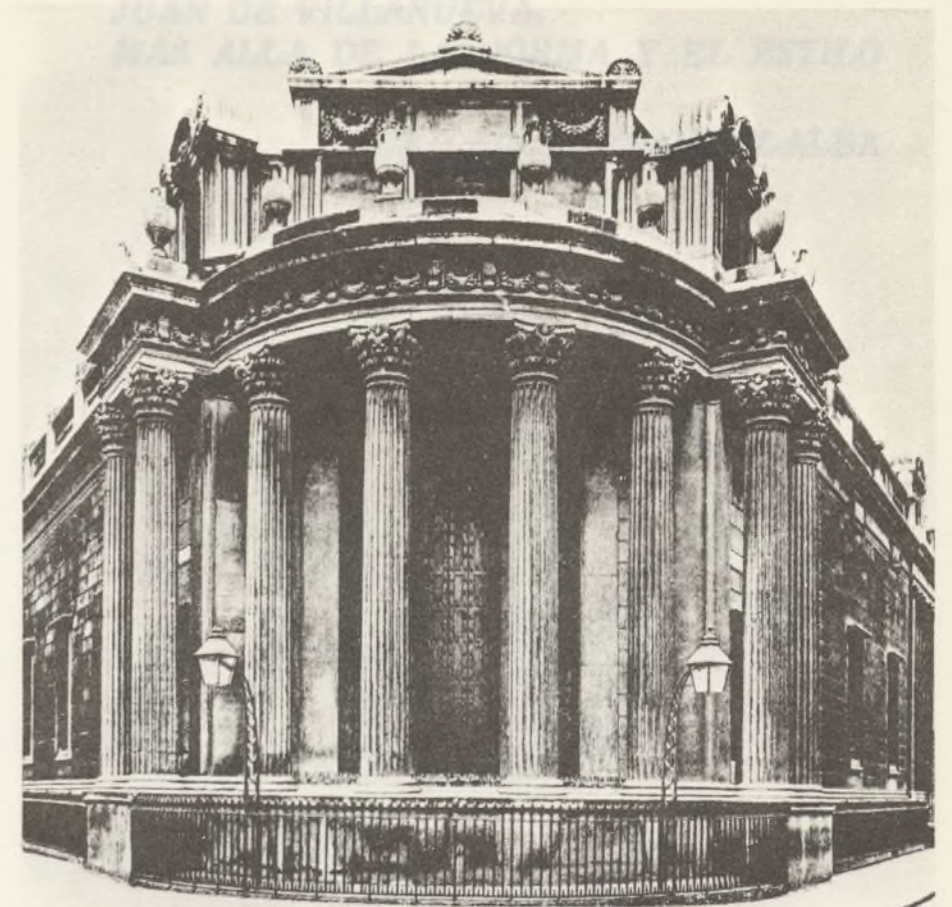
El Palacio de Buena Vista (1777), muy modificado; la Imprenta Real (1783), desaparecida, y la Casa de Postas (1795-1800), casi imposible de reconocer. De todas maneras, esta última es la que se podría recuperar, derribando el piso añadido, mejorando los revocos, limpiando la noble puerta principal de orden jónico.

De todas maneras, muy lejos quedó la ingente obra de Villanueva, como quedaron todos los de su generación y generaciones posteriores. Juan de Villanueva es el último arquitecto histórico con gran obra en nuestro país. Luego llegaron los sombríos años de la invasión francesa, de la Guerra de la Independencia, de las luchas políticas entre constitucionalistas y absolutistas, entre carlistas y liberales, y apenas pudo reconstruirse materialmente la nación. Los tiempos no estaban para realizaciones ni grandes ni pequeñas. La hora de los arquitectos

había dejado de sonar. Por eso, salvo la gigantesca figura de Villanueva, los españoles no tenemos arquitectura neoclásica; tenemos que conformarnos con obras modestísimas, con iglesias de aldea, con fruslerías, con algún que otro monumental, mientras las ciudades de Europa estaban en pleno auge. Cuando Londres se transformaba de la mano voluntariosa de John Nash, cuando París consolidaba los monumentos napoleónicos y seguía levantando otros grandiosos; cuando Munich pasaba por los reinados de Luis I y de Guillermo, convirtiéndose en una de las más bellas ciudades neoclásicas al igual que Karlsruhe; cuando Schinkel levantaba sus mejores monumentos en Berlín y cuando Petersburgo hizo realidad el más ambicioso sueño de los arquitectos clasicistas. En cambio, pobre Madrid, pobre España, un tiempo borrado para ella en los anales de la arquitectura.



Robert y James Adam: *Pared de la Biblioteca de una quinta rural en Kenwood.*



John Soane: *El Banco de Inglaterra. Londres.*



Charles Percier y Pierre-François Fontaine: *Arco del Triunfo en la Plaza del Carrousel. París.*

Ayuntamiento de Madrid



Plano del Ayuntamiento de Madrid, obra de Juan de Herrera.

El Ayuntamiento de Madrid, obra de Juan de Herrera, es un ejemplo de la arquitectura renacentista española. Fue construido en el siglo XVI y es uno de los edificios más importantes de la ciudad. Su fachada principal, diseñada por Juan de Herrera, es una obra maestra del Renacimiento español. El edificio está situado en la Plaza del Ayuntamiento, en el centro de Madrid. Su estructura es un ejemplo de la arquitectura racionalista de la época, con líneas rectas y formas geométricas simples. El edificio ha sido declarado Monumento Nacional y es uno de los edificios más visitados de Madrid.

El Ayuntamiento de Madrid, obra de Juan de Herrera, es un ejemplo de la arquitectura renacentista española. Fue construido en el siglo XVI y es uno de los edificios más importantes de la ciudad. Su fachada principal, diseñada por Juan de Herrera, es una obra maestra del Renacimiento español. El edificio está situado en la Plaza del Ayuntamiento, en el centro de Madrid. Su estructura es un ejemplo de la arquitectura racionalista de la época, con líneas rectas y formas geométricas simples. El edificio ha sido declarado Monumento Nacional y es uno de los edificios más visitados de Madrid.



Plano del Ayuntamiento de Madrid, obra de Juan de Herrera.

Ayuntamiento de Madrid

JUAN DE VILLANUEVA
SAS ALA DE LA NORMA Y EL ESTILO

ALBA FERNANDEZ ALBA

Advertencia previa.

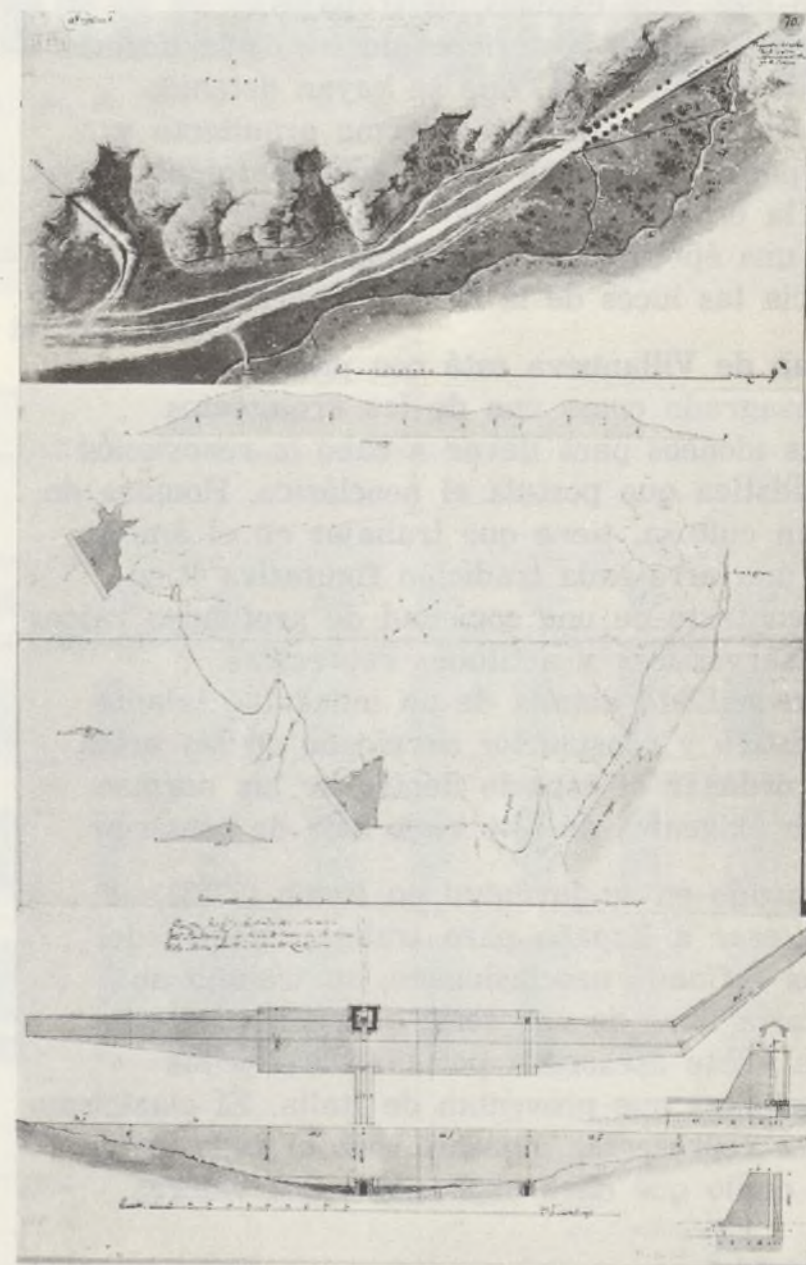
Un texto escrito para el catálogo de una exposición es un apoyo narrativo a la obra expuesta, y sería un error por mi parte convertirlo en otra cosa. Agradezco a la Directora del Museo Municipal de Madrid, Mercedes Agulló, la invitación cordial a ilustrar esta exposición con unas líneas, acompañado de un historiador tan consagrado como mi compañero Fernando Chueca, junto a jóvenes profesores de la Historia de la Arquitectura, como Pedro Navascués y Carlos Sambricio, cuyos trabajos comienzan a iluminar periodos olvidados de nuestra arquitectura.

Debo a Fernando Chueca, en años ya lejanos, la oportunidad de descubrir a un arquitecto tan singular como don Juan de Villanueva, hoy, al parecer, en periodo de recuperación, junto a su descubrimiento, las enseñanzas verdaderamente aleccionadoras que su obra me ha proporcionado. Pero mi aportación narrativa no debe ni puede mezclarse con oportunistas incursiones historiográficas, alejadas tanto de mi conocimiento específico de lo histórico como de mi quehacer profesional.

He tenido la satisfacción de estudiar algunos de los edificios construidos por este singular arquitecto español y lo que tal vez resulte más gratificante, consolidar algunas de sus fábricas. En el transcurso de estos trabajos pude comprobar, en algunas de sus obras, ideas sugerentes sobre la espacialidad arquitectónica, diferentes problemas, inteligentes soluciones, respuestas arquitectónicas que compartían una indudable honradez y sabiduría, gestos ambos que me parecen muy válidos a destacar en una época como la presente, donde tanto oportunismo historicista y tan mediocre arquitectura, nos quieren dar palabrería por pensamiento arquitectónico, simulacro por práctica de la arquitectura.

Desearía que manifestaciones como la presente exposición tiendan a sensibilizar al ciudadano de la importancia de la arquitectura. A propiciar una política cultural con mayor aprecio para el espacio público y privado en nuestras ciudades. A potenciar a las inteligencias más jóvenes y a reflexionar, en definitiva, sobre el lugar que la arquitectura debe ocupar en las nuevas colectividades de nuestra época.

* * *



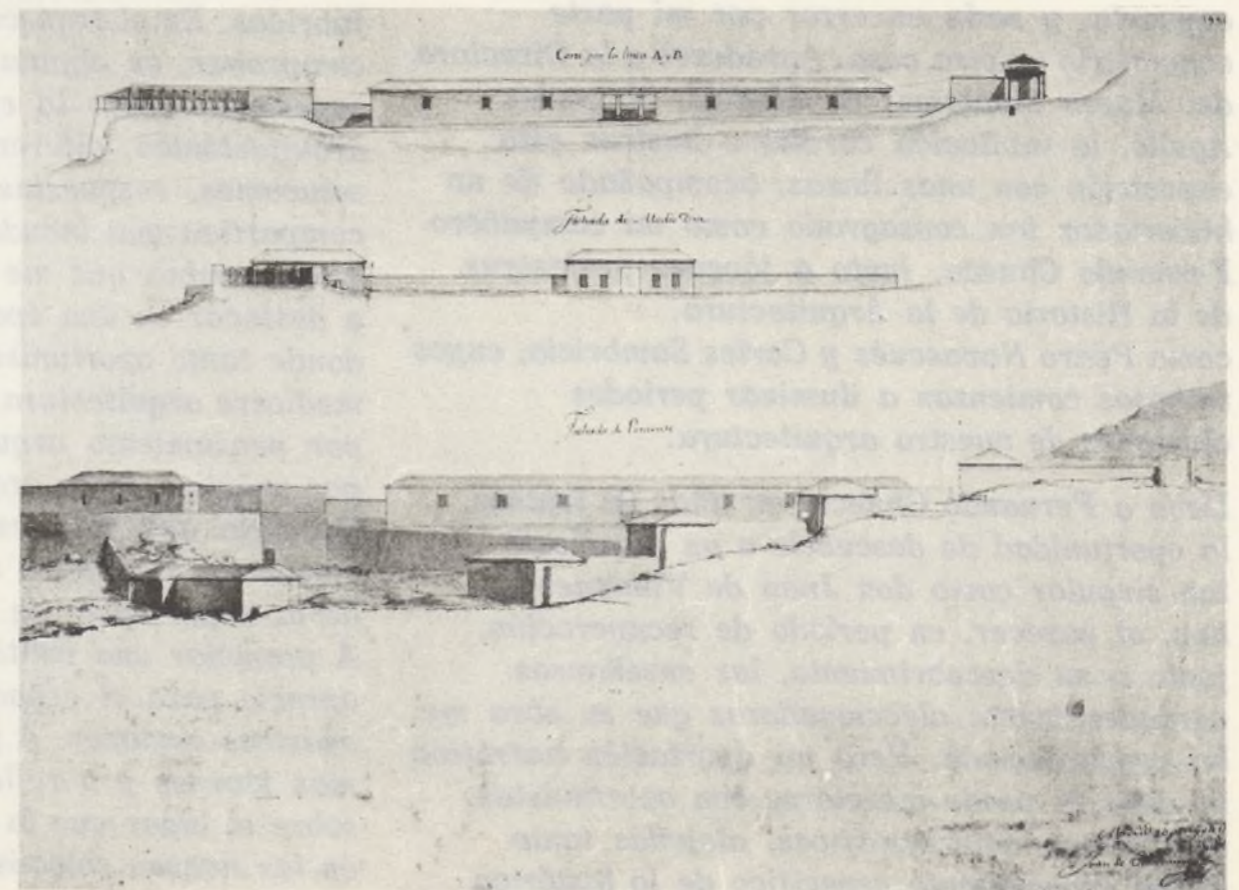
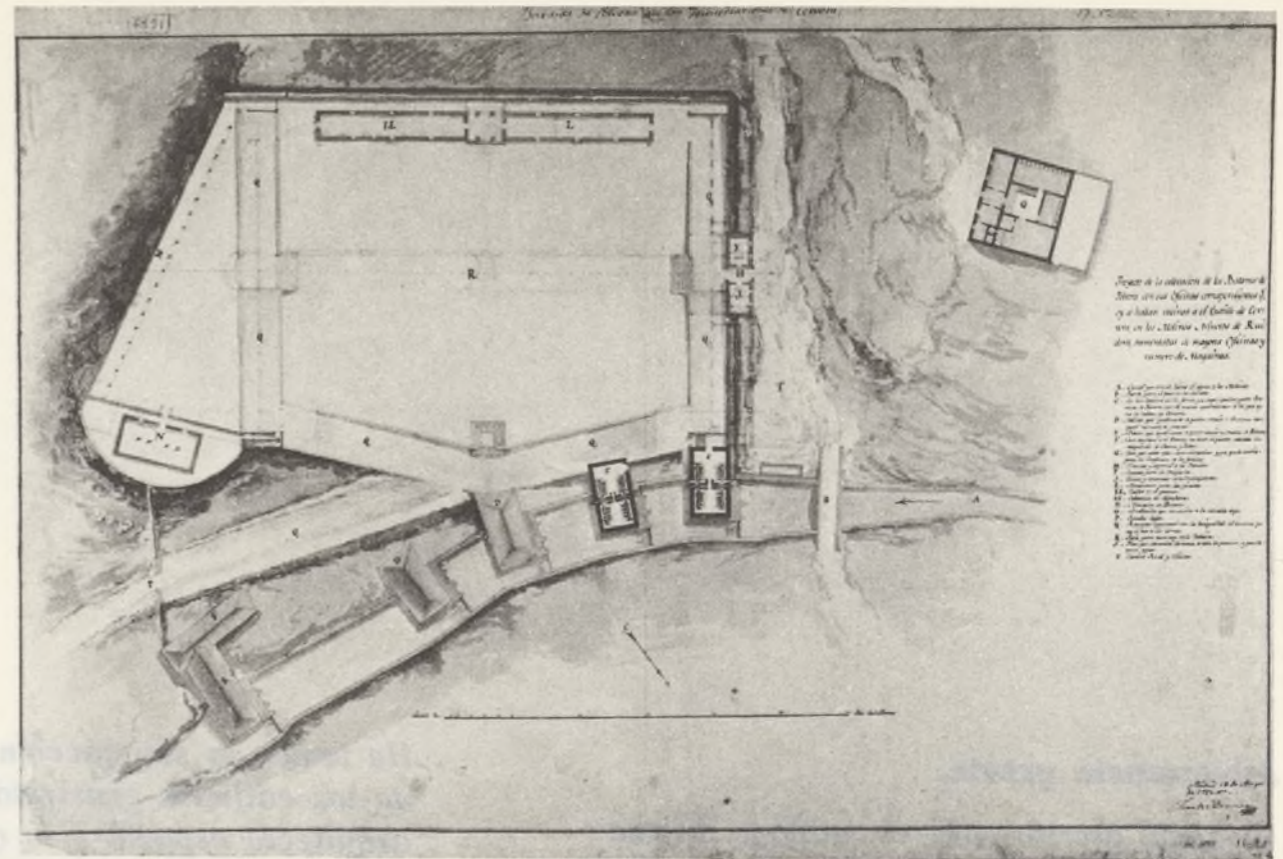
Juan de Villanueva: Proyecto de pantano en los Cerros de la Mina.

Juan de Villanueva (1739-1811) ha estado marginado de modo incomprensible de una valoración histórica adecuada a su indiscutible puesto de ser uno de los grandes arquitectos con los que España ha contado en toda la historia de la arquitectura y figura significativa en el contexto europeo de la Ilustración. Salvo los estudios biográficos realizados en la década de los cuarenta y las referencias historiográficas referentes al período neoclásico, donde se realiza su obra, han sido muy escasos los trabajos y aportaciones posteriores dentro de la historia de la arquitectura, que se hayan detenido en valorar su dimensión como arquitecto y el papel que ocupa en la configuración de la escena urbana de la capital de España, en una época en la que el país se abría hacia las luces de la razón europea (1).

Juan de Villanueva está con pleno derecho consagrado como uno de los arquitectos más idóneos para llevar a cabo la renovación estilística que postula el neoclásico. Hombre de gran cultura, tiene que trabajar en el ámbito de una arraigada tradición figurativa y en el contexto de una sociedad de profundas raíces conservadoras y actitudes represivas. Personalidad dotada de un indudable talante artístico y constructor arraigado en las artes de ordenar el espacio dentro de las normas más exigentes de este viejo arte de construir.

Educado en su juventud en Roma (1759), al regresar a España para trabajar dentro del más refinado neoclasicismo, su trabajo no estaría libre de una serie de vicisitudes en una Corte asesorada por las ideas y las corrientes que provenían de Italia. El clasicismo va a representar, durante todo el siglo XVIII, un estilo que dará expresión a los valores

(1) FERNANDO CHUECA GOITIA Y CARLOS DE MIGUEL: *La vida y Obras del Arquitecto Juan de Villanueva* D/G/A, ediciones INCHAUSTI, 1949.



Juan de Villanueva: *Batanes de pólvora*.

cortesanos y aristocráticos, en los que se desenvuelven las ideas preconizadas por la burguesía progresista. Arquitecto que pronto captará la demanda simbólica que reclama la Monarquía absoluta, según la cual se hace necesario acortar las grandes distancias entre el espacio del poder y el espacio público.

La tesis barroca, desarrollada con la grandilocuencia formal, conceptual y simbólica que caracterizó a este período, ha de ser rebasada por la temática naturalista en la ordenación de la nueva ciudad. El Palacio se abrirá a la Plaza, y la fachada, en su composición formal, tendrá que recurrir a un discurso geométrico y constructivo que manifieste la lógica y la coherencia estática de todo su acontecer espacial.

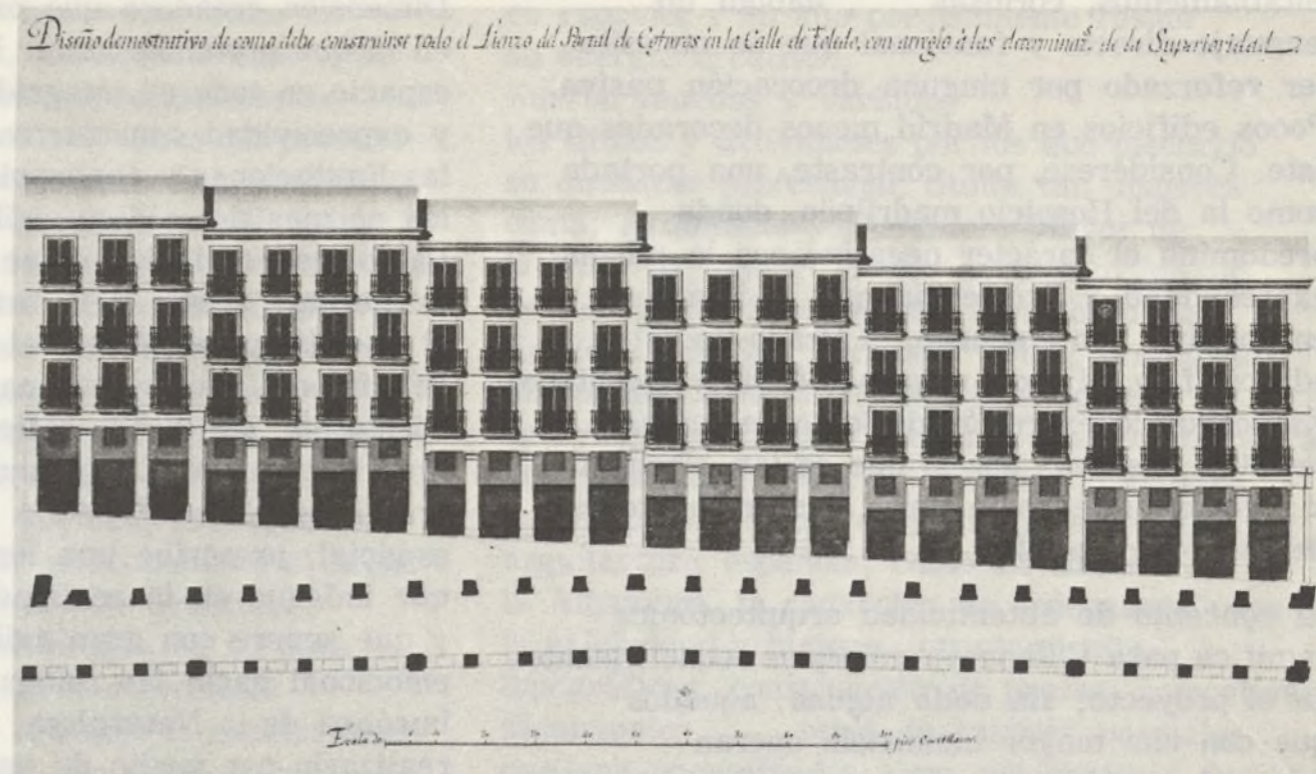
Integridad espacial y autenticidad constructiva se ofrecen de modo inequívoco en las primeras trazas vilanovinas.

Se trata, en definitiva, de incorporar una actitud perdida en los finales del barroco, recuperar la ética constructiva, pues Villanueva entiende que el arquitecto tiene la obligación de representar y levantar el espacio con las leyes estrictas de su construcción, de modo que la integridad formal que recogen las trazas del proyecto, dentro de este modo de entender el arte de construir, significa *totalidad espacial*.

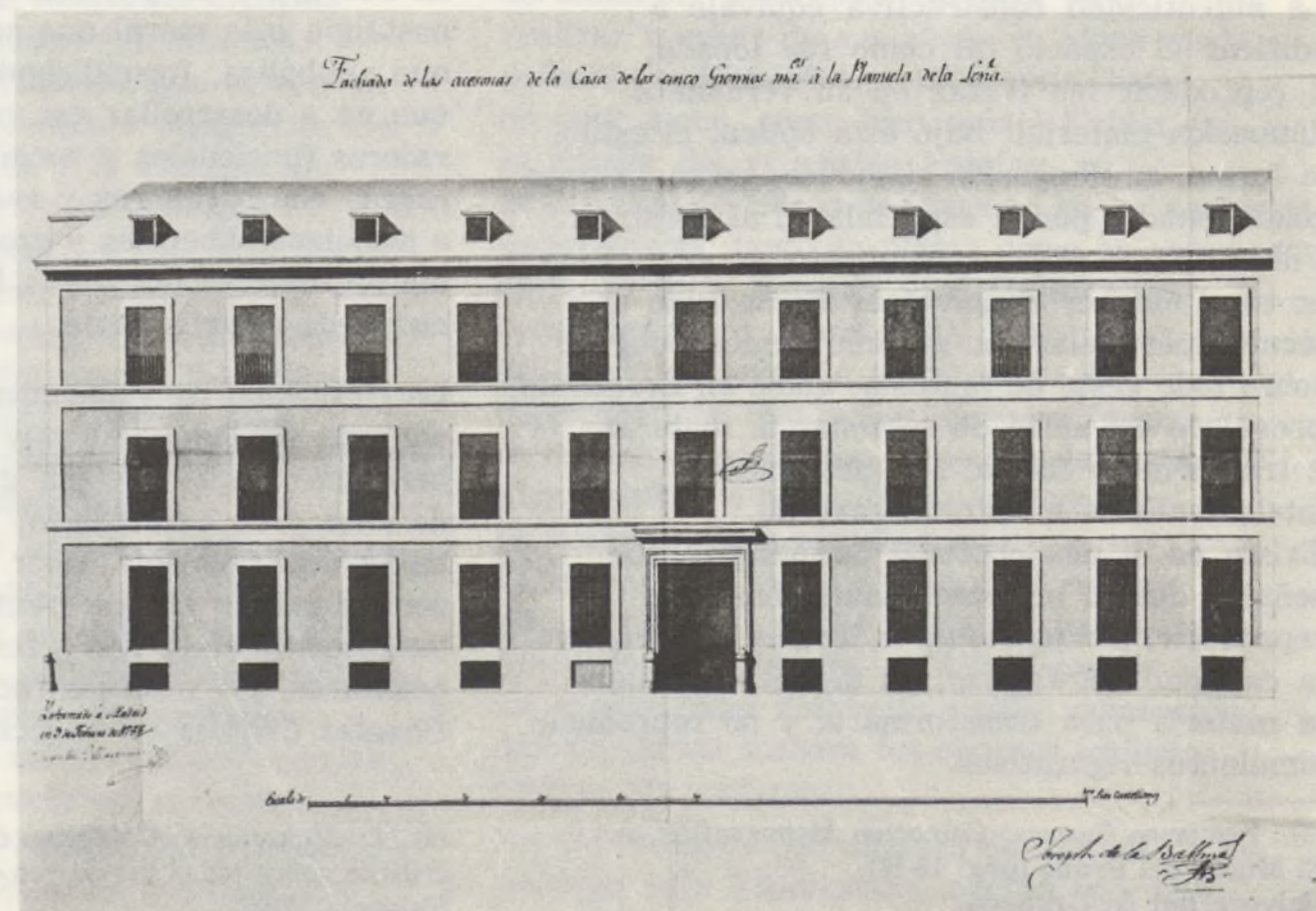
Totalidad en todos los elementos que constituyen la idea del espacio: su localización, asentamiento sobre el lugar, la composición de sus alzados, la trama de las secuencias espaciales, coronación y cubiertas que encierran el interior, vanos y elementos resistentes, el discurso de secuencias ambientales formaliza un *contexto de totalidad*.

Pocos arquitectos, señala Chueca al analizar una de sus obras, «más carente de aditamentos negativos que la del Museo del Prado.

Todos los elementos, columnas, ménsulas,



Juan de Villanueva: Lienzo de la calle de Toledo.



José de la Ballina: Casa de los Cinco Gremios Mayores.

entablamentos, cornisas . . . , hablan un lenguaje directo y funcional que no necesita ser reforzado por ninguna decoración pasiva. Pocos edificios en Madrid menos decorados que éste. Considérese, por contraste, una portada como la del Hospicio madrileño, donde predomina el carácter negativo con la misma expresividad y excelencia que el Prado en positivo; sin embargo, el Prado no es un edificio frío, ni seco, ni menos árido y monótono. Es porque la expresión de los caracteres resultan positivos por lo que es tan elocuente y vigorosa que basta para excitar la emoción del espectador» (2).

El concepto de autenticidad arquitectónica significa para Villanueva múltiples requerimientos en el proyecto; sin duda alguna, aquellos que con una mayor incidencia operan sobre el neoclásico, o, para señalarlo en términos más concretos, sobre la técnica constructiva. La autenticidad constructiva equivale a edificar el espacio tal como fue ideado, a reproducir las trazas en su verdadera dimensión material; bajo esta óptica, el estilo, la forma, su dimensión simbólica, están siempre condicionados por la espacialidad al construir. Villanueva es el puro arquitecto, su pretensión no es el obtener el universal *diseño*, sino una técnica particular; su pericia técnica subyace sobre todo gesto de fantasía; como en Borromini, prevalece «el ansia de sublimar la materia a través de la forma, sin mediaciones intelectualistas o naturalistas» (3). Existe en él una obsesión permanente por señalar que el arquitecto auténtico debe reproducir, por medio de la técnica constructiva, la *calidad del espacio*; en definitiva, asumir la materia para transformarla y no reproducir simulacros figurativos.

(2) FERNANDO CHUECA: Colección Monografías, n.º 5. El Museo del Prado (pág. 15-16), Universidad de Granada.

(3) GIULO C. ARGAN: *Borromini*, edición en castellano, Xarait ediciones, 1980.

Dimensión creadora que presenta en su obra, en la que pretende captar la cualidad del espacio en toda su integridad funcional y expresividad constructiva, más allá de las limitaciones y convenciones que imponen las normas del código estilístico.

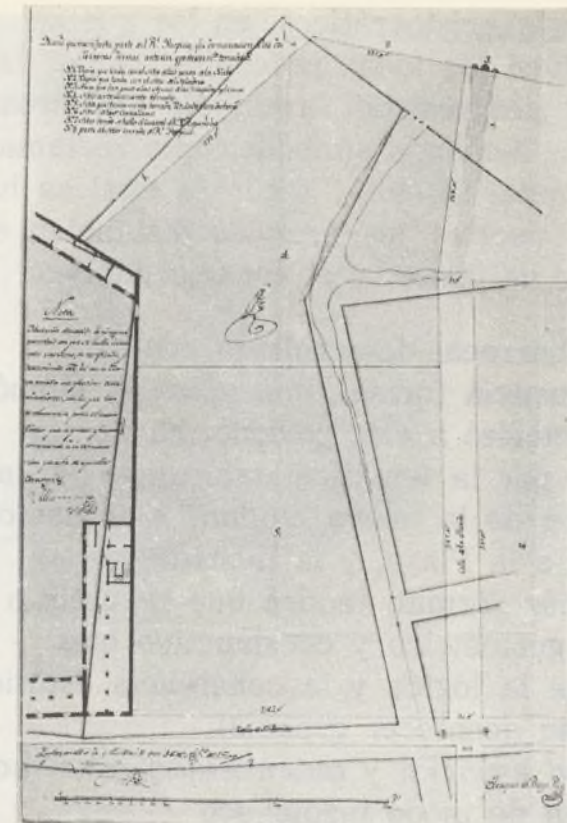
La forma neoclásica surge como una actitud beligerante frente a la fantasía adicional, al sucedáneo alegórico, al despilfarro fanático del símbolo, requiriendo para ello una ética normativa, que ha de reflejarse en una arquitectura dotada de una gran dosis *práctico-realista*. Frente a la metáfora espacial, prescribe una lógica y sentido común que indague en la realidad más inmediata y que supere con gran agilidad el culto emocional hacia las ruinas, o la interpretación bucólica de la Naturaleza, y esto desea realizarlo por medio de una racionalización de la intuición y de los sentimientos.

El neoclásico adopta una actitud hacia la nostalgia más moral que estética, más práctica que simbólica, formalizando una arquitectura que va a desarrollar esa escala insólita de valores funcionales y sociales con una mezcla de rasgos conservadores y reaccionarios, junto a posiciones liberales y progresistas. Ambigüedad del sentimiento burgués a la que el espacio no puede estar ausente.

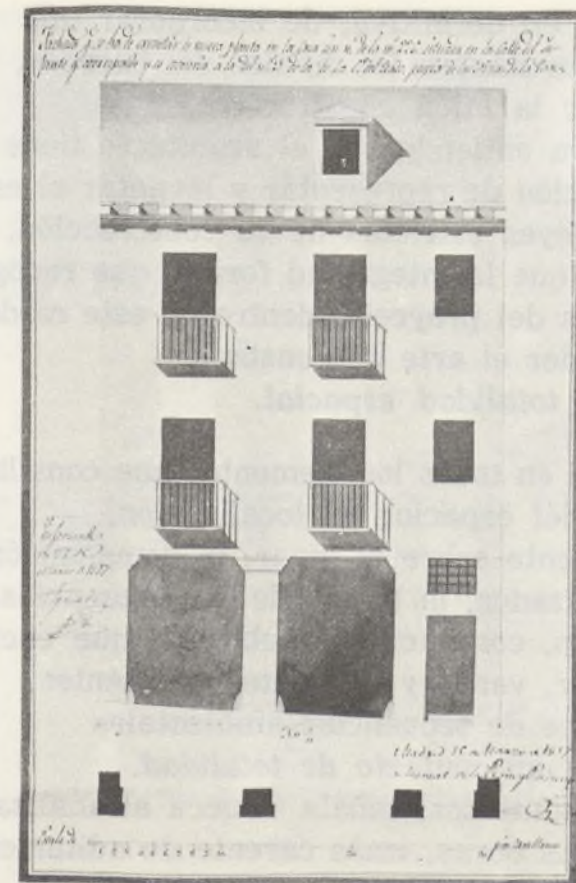
La formación de Villanueva venía inducida por una personalidad muy acusada, la de su hermano Diego, con una gran diferencia de años y de experiencia. Diego de Villanueva había realizado una labor de divulgación decididamente crítica frente a las posturas barrocas, y entre sus diferentes cometidos polémicos, los trabajos recogidos en sus *Papeles Críticos* (4) ofrecían un indiscutible

(4) D. VILLANUEVA: Colección de diferentes papeles críticos sobre todas las partes de Arquitectura, Valencia, 1766.

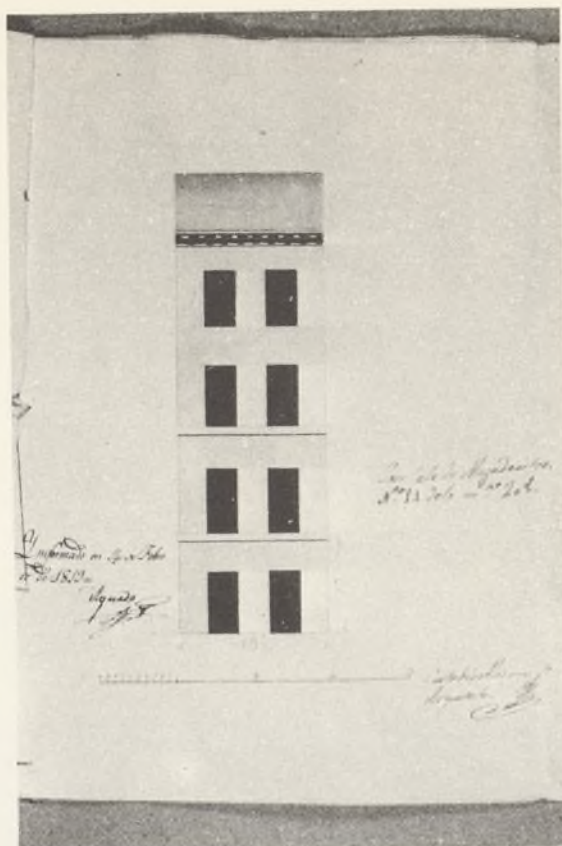
C. SAMBRICIO: «Diego de Villanueva y los Papeles críticos de Arquitectura.» Revista *Ideas Estéticas*, n.º 122, 1973.



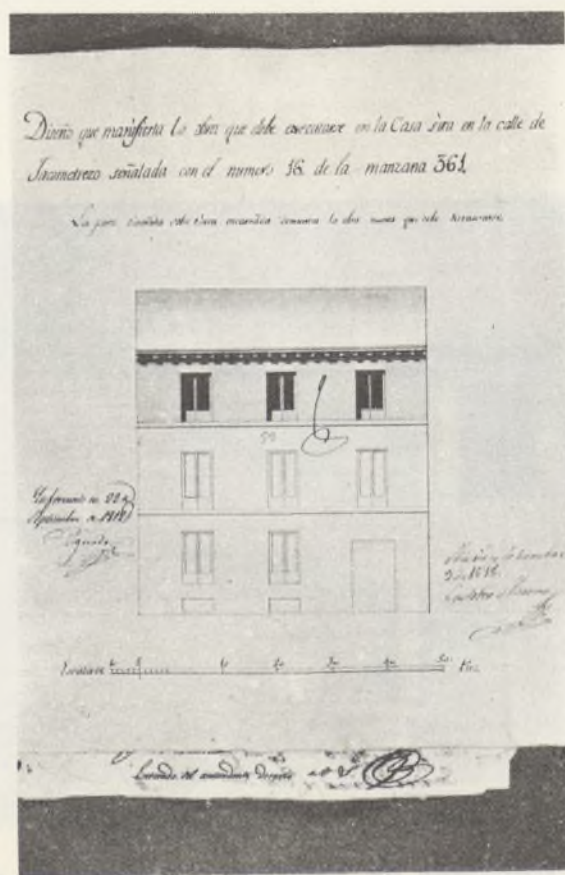
Joaquín del Riego: Plano de situación del Real Hospicio de San Fernando.



Manuel de la Peña y Padura: Casa de la calle del Infante.



Teodoro Custodio Moreno: Casa de la calle de Majaderitos.



Teodoro Custodio Moreno: Casa de la calle Jacometrezo.

repertorio de doctrinas que acentuaban un marcado funcionalismo, atendiendo más a la naturaleza de la materia que a interpretar el espacio de la arquitectura como un proceso de imitación de la Naturaleza. Los postulados más bien radicales de Lódoli y Laugier, o la difusión de los textos de Frezier y Blondel, que su hermano Diego realiza, no fueron ajenos a la formación de Juan de Villanueva. La forma neoclásica para él ha de tener un marco técnico, método constructivo, cualquier elemento que constituye el discurso espacial no puede ser diseñado sin esta preocupación primaria, a la que unirá evidentemente el hecho de que debe ser *construcción artística*. La creación artística se integra en su obra como ordenación de elementos formales codificados que han de producir la espacialidad arquitectónica construida. No debe extrañar, por tanto, que edificios destinados a albergar usos científicos, como el Museo de Ciencias Naturales o el Observatorio Astronómico, se conciban bajo esa dualidad que ofrece su obra, al pretender la constante integración del libre manejo de la norma y la escrupulosa referencia a la técnica constructiva, circunstancia que le lleva a seguir más allá de sus dibujos el discurrir de la obra, incorporando en su proceso las variaciones que la ejecución material de sus proyectos le suscita. La relación entre *traza* y *obra*, entre proyecto y ejecución, es la cuestión central de la estética de la arquitectura. Villanueva ha superado la concepción platónica de concebir el espacio como pura *idea*, sugerencia tan próxima a la crisis manierista, y abunda en acercar e integrar lo más posible materia y forma, no como dos dualidades antagónicas, sino como única realidad espacial, conseguir la forma a través de la materia. De aquí que cuando se contemplan sus edificios se entiende que sus diseños no son algo que preceden a la obra, sino pautas indicadoras de una materia a transferir y transformar

en espacio, y en ello precisamente reside su energía creativa. Fueron muchos y variados los títulos y actividades por los que discurrió su quehacer profesional, títulos tan dispares como: Arquitecto y Fontanero Mayor de la Villa de Madrid (1786), Arquitecto Mayor de los Reales Sitios (1789), Director de la Academia de San Fernando (1792), Arquitecto Mayor de Carlos IV (1798), Intendente de Provincia (1802), o que su dedicación estuviera atareada en el oficio de la traza, el estudio de conjuntos singulares y distantes en la arquitectura española, como El Escorial y la Alhambra, la redacción de ordenanzas para la salubridad e higiene, levantamientos topográficos, construcción de presas, normativas municipales . . . , serie de saberes parciales que van encaminados a un conocimiento de la realidad objetiva del espacio con un sentido de totalidad. Juan de Villanueva va a realizar muchas de sus obras en plena moda palladiana (1715-1750), a la que sin duda no será ajeno, como bien señaló Kubler, en la capilla del venerable Palafox, en la Catedral de Burgo de Osma; o en las analogías compositivas, tanto en planta como en volumen entre la Villa Rotonda y el Observatorio Astronómico de Madrid (5). Pero no ha de ser la adscripción a una moda la determinación que en su discurso formal le llevará a establecer un código de elementos arquitectónicos a manipular en toda su trayectoria como arquitecto. Consciente de la pluralidad de discursos que caracterizó a todo el siglo XVIII (rococós, ilustrados, neoclásicos . . .), Villanueva no acepta como patrón la rigidez compositiva que de alguna manera los cánones estilistas pretendían configurar. No hay duda de que además de muchos de los trabajos más importantes, resulta oportuno

(5) ANTONIO FERNÁNDEZ ALBA: *El Observatorio Astronómico de Madrid*. Xarait de ediciones, 1979.

señalar aquí la serie de pequeñas actuaciones en viviendas urbanas que tuvo que realizar como arquitecto al servicio de la Villa de Madrid, que representan un intento de autonomía estilística, autonomía que le llevará a interpretar, en ocasiones, el espacio de la arquitectura al margen de las corrientes de la época, que veían en el neoclásico la plasmación más singular e inédita de los ideales revolucionarios, tanto en el arte como en la arquitectura, versión curiosamente actualizada por alguna de las tendencias postmodernas, en su afán reformista de los cánones promulgados por el racionalismo de los «veinte».

Villanueva adopta una postura más flexible, su actividad se centra en la búsqueda de formas primigenias dentro del diversificado y polivalente espíritu de la época, formas con las que construir una *espacialidad nueva* y obtener una mayor *autenticidad artística*, cometido evidente no sólo del arte, sino objetivo de todo principio arquitectónico. De aquí que resulte tan difícil de catalogar y clasificar sus trabajos dentro de los márgenes referidos a una «estética de las luces», o con mayor precisión a las diversas estéticas ligadas a este período. En este sentido, y dentro de las múltiples interpretaciones que la historiografía contemporánea ha ofrecido sobre el movimiento neoclásico, la obra de Villanueva, a nuestro juicio, podría tener una interpretación más objetiva o al menos ampliaría su habitual encuadre histórico, en aquel punto de inflexión que señala Gideon, en su trabajo publicado en 1922 (6), según el cual los postulados del clasicismo que se desarrollan en la arquitectura del siglo XVIII, no estarían exentos de una tentación barroca y una expectativa romántica. Pese a lo esquemático

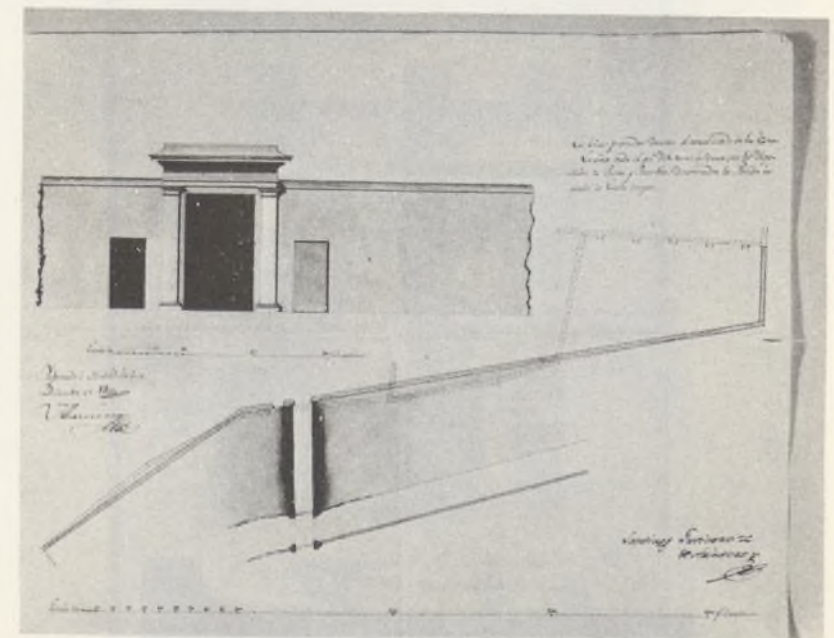
de la tesis del historiador suizo, el término *clasicismo-romántico* frente al *tardo-barroco*, encajaría mejor para poder entender el talante y las motivaciones culturales de la obra de Juan Villanueva, independiente de las puntualizaciones semánticas que en el campo específico de la historia pueda significar el término *romántico* y el matiz evidentemente tautológico que al concepto *clásico* se le ha asignado (7).

Resultaría difícil el poder excluir la componente romántica que lleva implícita la obra de Villanueva, marginando esa bipolarización simbólica a la que se ve sometida la formación de los primeros años, después de su estancia en Roma. Por un lado, la atracción «naturalista-romántica» del conjunto granadino de la Alhambra, en la otra vertiente el código racionalista o mejor aún el sistema de trazar el espacio que percibe y asume de la obra escurialense, en este cruce de percepciones en esta interpretación imaginativa y activa y en su síntesis posterior, radica el plano de originalidad y especificidad que presenta la serie de propuestas vilanovinas dentro del panorama neoclásico europeo, su diferencia y su cualidad.

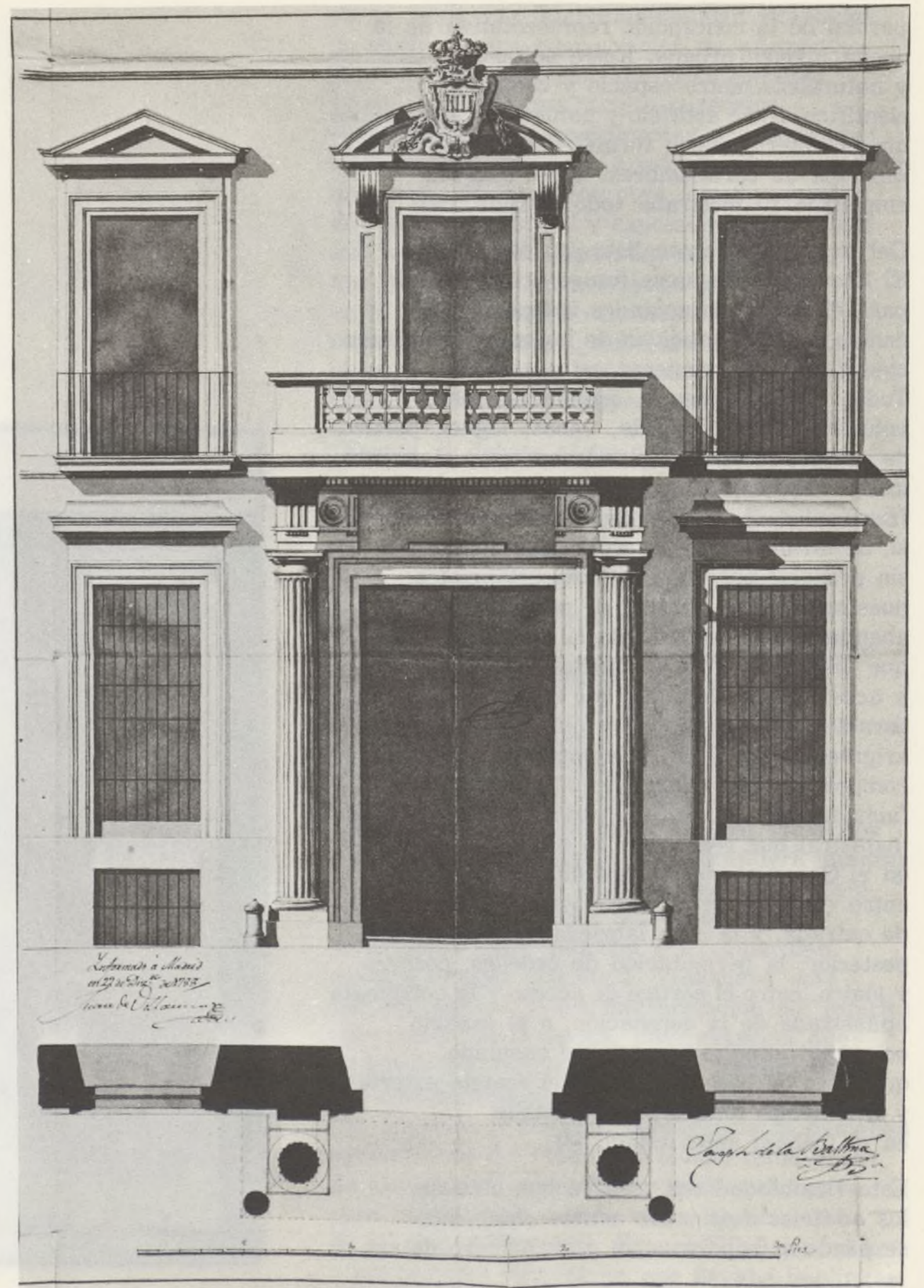
De la visión naturalista Villanueva no excluirá la naturaleza. Pero como un espacio prolongado donde poder asentar sus edificios, la naturaleza cobra una dimensión esencial en relación con el edificio. El Museo del Prado, Jardín Botánico, Observatorio Astronómico, reducido ejemplo urbano en el que puede operar con un cierto grado de libertad compositiva, reproduce de modo evidente esta preocupación naturalista, integrando en la unidad del diseño el *dentro* y el *fuera* como un proceso unitario, como fragmento

(6) S. GIDEON: *Spätbarocker und Romantischer Klassizismus*. F. Bruckman, Munich, 1922 (versión italiana del Instituto de urbanismo y Arquitectura de Venecia).

(7) G. TEYSSOT: Introducción al libro *Tre Architetti Rivoluzionari*, de E. Kaufmann. F. Angeli edit. Milano, 1976.



Santiago Gutiérrez de Arintero: Proyecto de puerta y cerca de la Real Escuela de Veterinaria.



José de la Ballina: Fachada de la Casa de los Cinco Gremios Mayores.

Ayuntamiento de Madrid

parcial de la concepción representativa de la nueva imagen urbana. Entre edificio y naturaleza, entre espacio y contenido científico, entre artificio y naturaleza, no necesita ningún intermediario formal que aclare el «sistema de certidumbres» en el que tan empeñado se mostraba todo el siglo XVIII.

Del manifiesto racionalista que le ofrece El Escorial, Villanueva intuye la capacidad para el diseño de unidades independientes dentro de la complejidad de los usos y funciones científicas que requieren estos espacios. Todos los componentes arquitectónicos, volumen, masa, fachada, vanos, logías, pórticos de acceso, cubiertas, se ordenan como elementos independientes, como arquitecturas autónomas, fragmentos de arquitecturas coherentes entre sí, de tal modo que su orden podría alterarse sin producir por ello cambios sustanciales, pues su modo o sistema de proyectar ha abandonado decididamente la vieja tradición, que distinguía entre elementos *esenciales* y *accesorios*, valoración que fijaban las características estáticas y plásticas del conjunto arquitectónico. Sirva de ejemplo el análisis compositivo que Chueca estudia para las fachadas del Museo del Prado, o la integración magistral que realiza en su obra póstuma en el Observatorio Astronómico de Madrid, entre el templete de coronación, el pórtico de entrada, y la casa labriega del cuerpo posterior, la permutación de órdenes, corintio y jónico, entre el pórtico de acceso y la columnata apilastrada de la coronación, o el espacio octogonal interior con remate cupulado, que sirve de basamento para el remate exterior, y que hemos analizado con detalle en el trabajo antes citado (8).

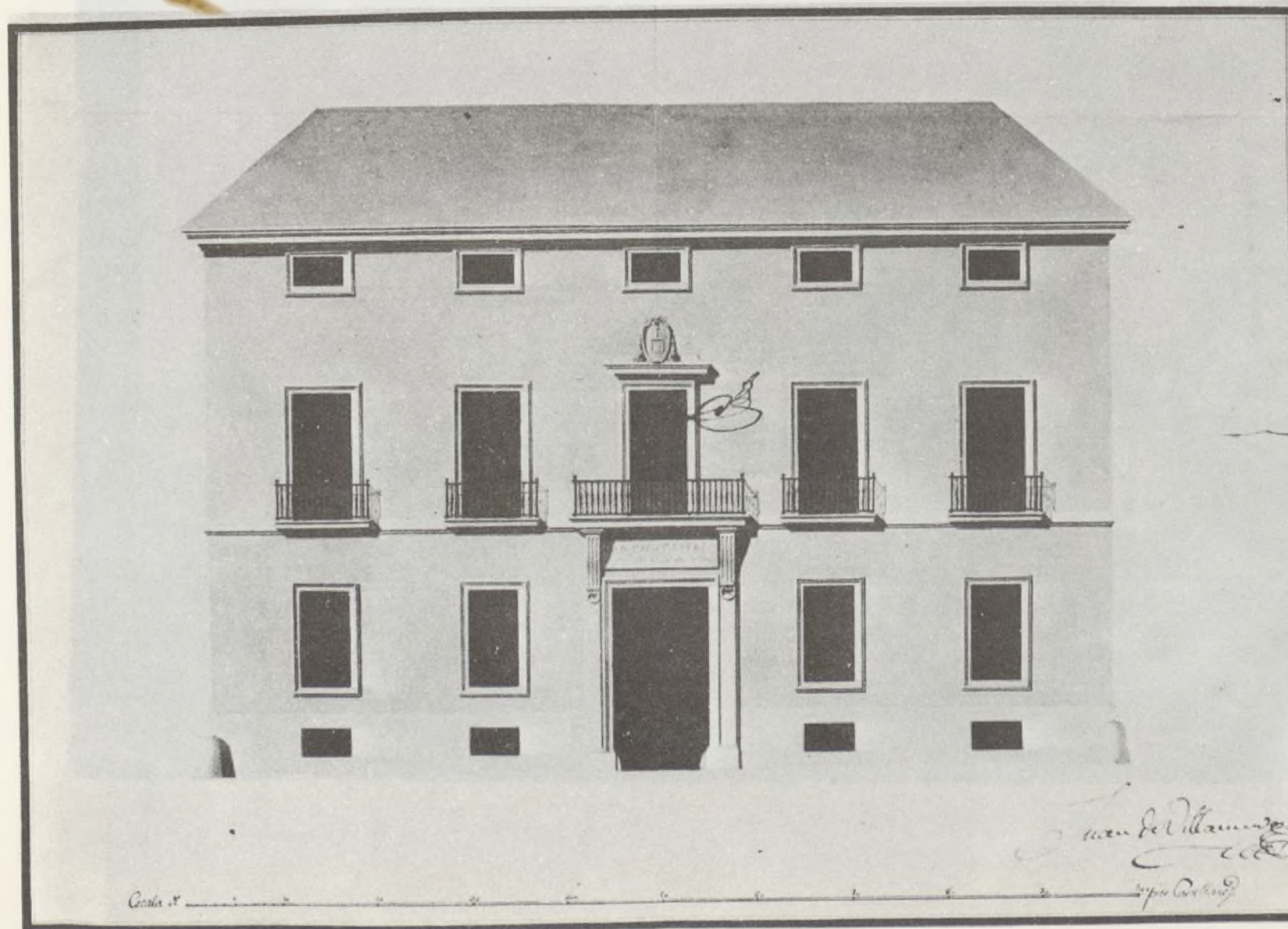
Esta flexibilidad compositiva que ofrecen los edificios destinados a usos científicos se puede extrapolar a un gran número de sus



(8) A. F. ALBA: *ob. cit.*, pp. 97-104.

obras, pues esta intercambiabilidad vilanovina no surge de una transposición de «elementos funcionales» en «elementos ornamentales», no son licencias que facilite la técnica compositiva para experimentar una necesidad estética, sino principio y método para proseguir un camino de invención pura, como necesidad de renovación formal y expresión constructiva que le ofrecen la disparidad de sintaxis que la racionalidad neoclásica hizo surgir en la lucha contra el ornamento barroco durante todo el siglo, como identificación con un pensamiento a la vez empirista y racionalista que en Villanueva siempre fue patente.

¿Frente al debate *historicismo-antihistoricismo* o la dialéctica *construcción-destrucción*, que caracterizó el período ilustrado, qué actitud adopta una figura aislada como la de Juan de Villanueva? Para un arquitecto como él, que entendía el edificio como un organismo que surge en el espacio y se nutre de su entorno ambiental, respuestas tan aleatorias como las que se esforzaron en proponer las utopías revolucionarias, con una cobertura laico-funcionalista sobre plantas rígidamente conservadoras, o las invocaciones que suscitaban algunos proyectos a reinventar un lenguaje, que permitiera integrar la arqueología y las «innovaciones ilustradas», o bien las enrevesadas disquisiciones académicas entre simetría e irregularidad, moda y herejía estilística. Villanueva opta por una actitud y una interpretación del espíritu subyacente de la época, interpretación que no resultaba muy patente para muchos de sus contemporáneos, y la de intentar asumir con intuición y exquisita inteligencia la demanda generalizada del verdadero *cliente* de la época (la burguesía), y del *lugar* donde esta nueva clase desea construir la nueva espacialidad de la ciudad ilustrada. Espacialidad que, pese a los factores funcionales que llevaba implícitas las conquistas de la razón (innovación científica),



Juan de Villanueva: *El Nuevo Rezado*.

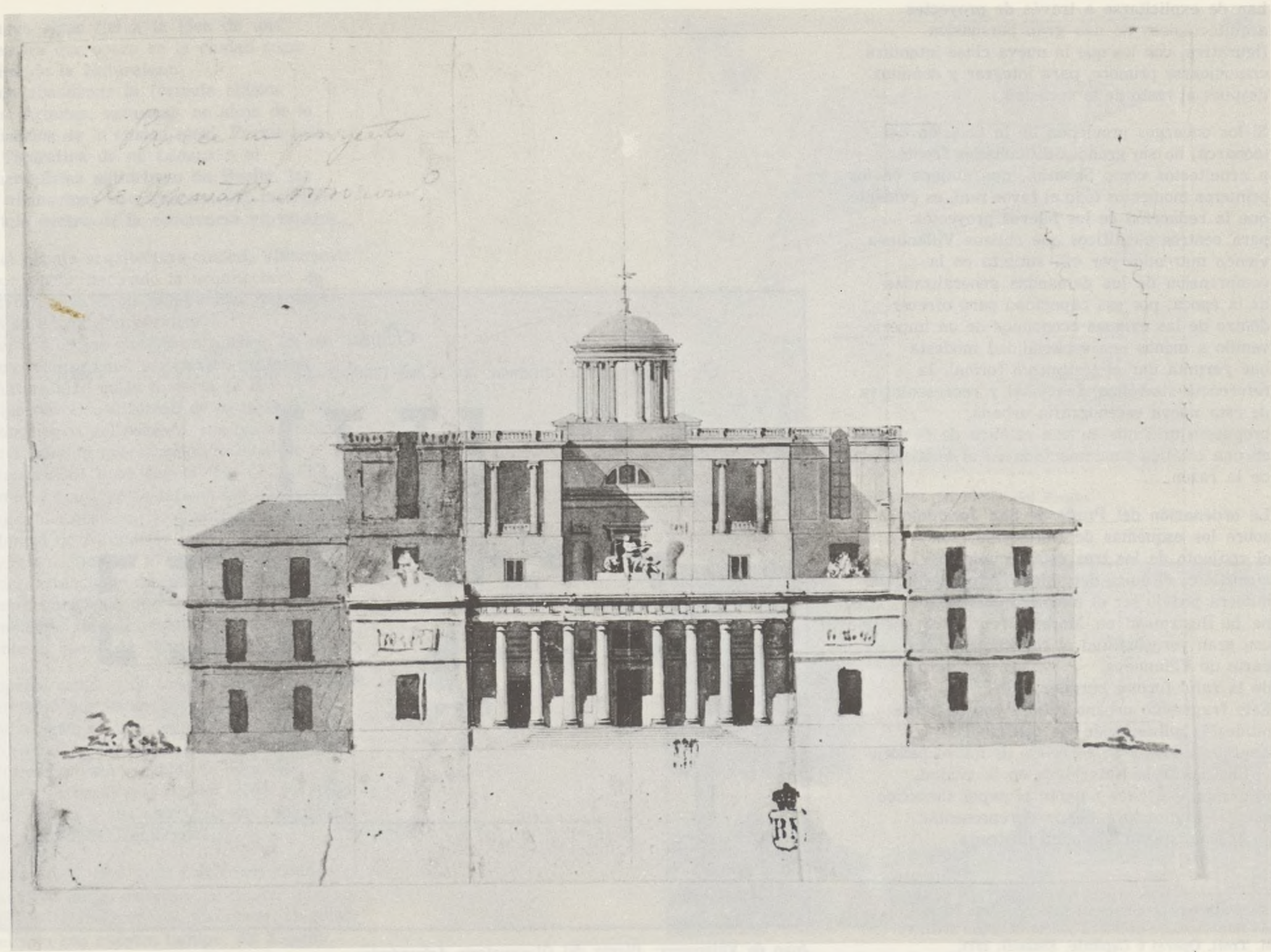
Ayuntamiento de Madrid



Mar. 1881 18-5 no 27

J. V. de Guara y Velasco.

Ayuntamiento de Madrid



*Plano en perspectiva
de la casa de Ayuntamiento*

Juan de Villanueva: *El Observatorio Astronómico.*

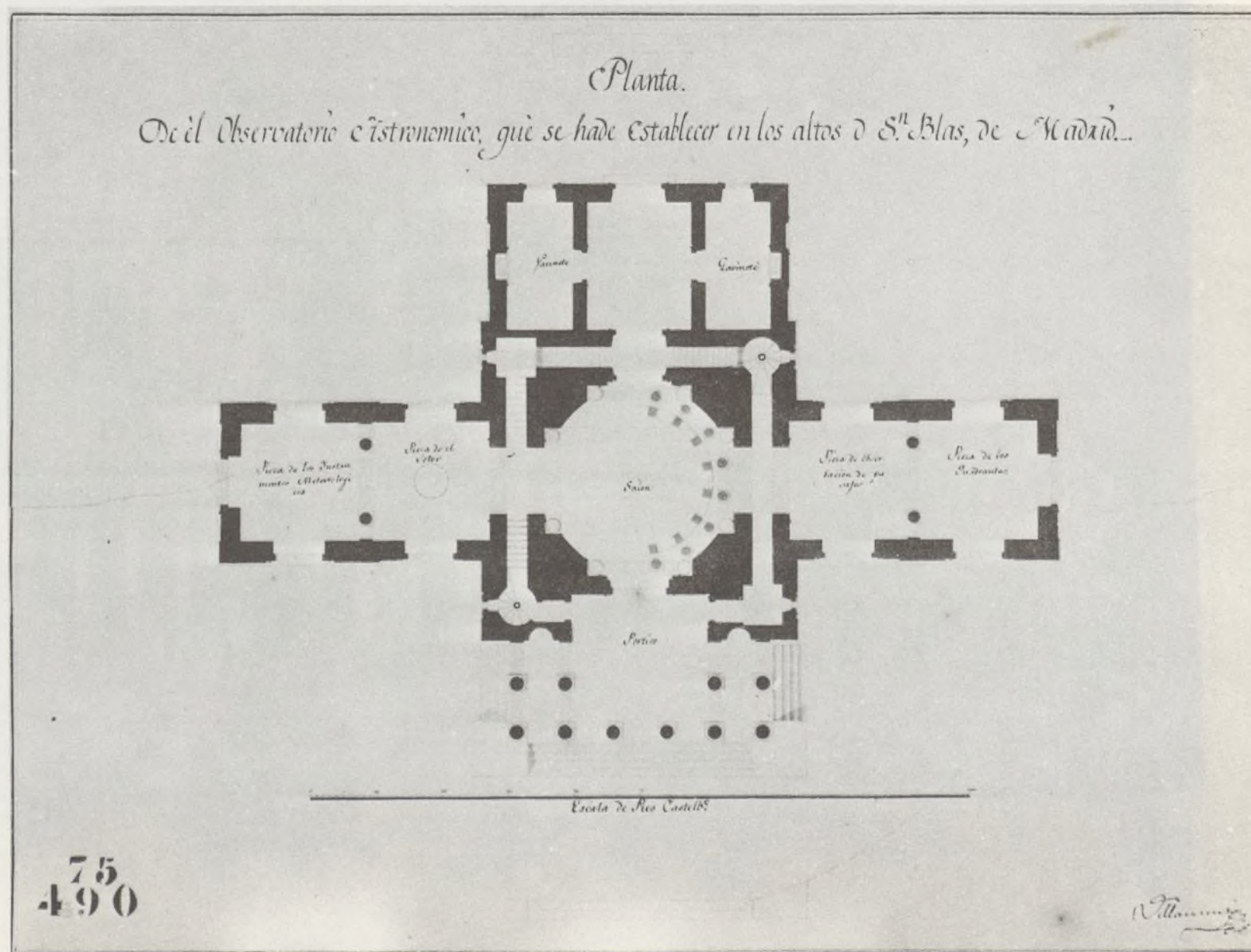
Ayuntamiento de Madrid

han de explicitarse a través de proyectos arquitectónicos de una gran persuasión figurativa, con los que la nueva clase intentará comunicarse primero, para integrar y dominar después al resto de la sociedad.

Si los encargos provienen de la decisión del monarca, no sin grandes dificultades frente a arquitectos como Sabatini, que obtiene en los primeros momentos todo el favor real, es evidente que la redacción de los nuevos proyectos para centros científicos que obtiene Villanueva vienen marcados por esa sutileza en la comprensión de las demandas generalizadas de la época, por esa capacidad para ofrecer dentro de las exiguas economías de un imperio venido a menos una espacialidad modesta que permita dar el testimonio formal, la referencia simbólica, funcional y representativa de esta nueva escenografía urbana, propuesta más que en una estética de la utopía, en una estética fundamentada en el análisis de la razón.

La ordenación del Prado de San Jerónimo sobre los esquemas de Hermosilla, con el conjunto de los tres establecimientos científicos, el único dato significativo de lo que hubiera podido ser el incipiente urbanismo de la Ilustración en Madrid, reproduce con gran verosimilitud el conocimiento por parte de Villanueva de la *ratio* formal burguesa (9). Este fragmento urbano refiere con bastante nitidez la adhesión de los procesos arquitectónicos y su correlato de nuevo paisaje al incorporar la Naturaleza en la ciudad, al tiempo que hace patente el papel simbólico que la arquitectura tiende a representar en el contexto de la ciudad ilustrada.

(9) Para un entendimiento más detallado entre las relaciones de Sociedad y arte del siglo XVIII, ver M. Troiti. *Operai e Capitale*, Einaudi, 1971.



Juan de Villanueva: *Planta del Observatorio Astronómico.*

Ayuntamiento de Madrid

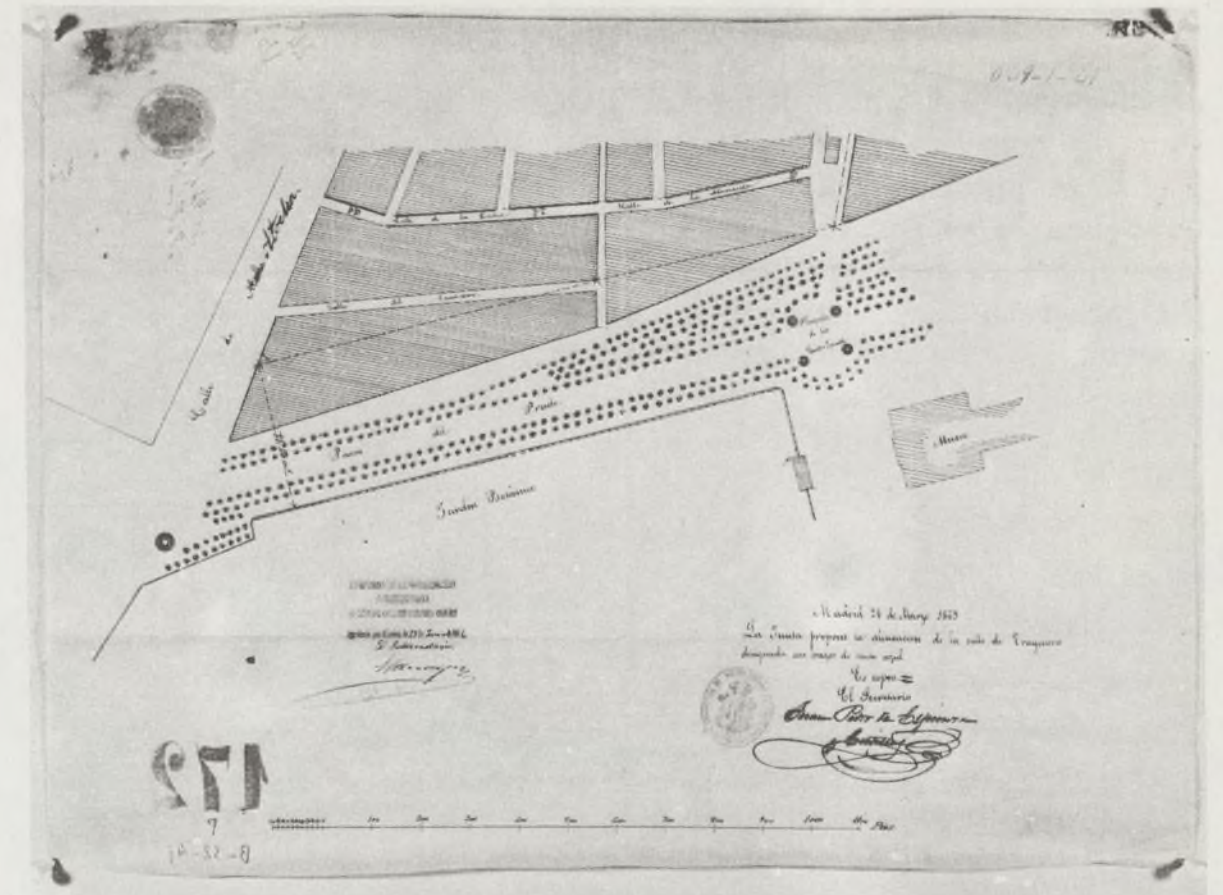
Villanueva sigue fiel a la idea de una arquitectura que opera en la ciudad como arquetipo de la Naturaleza.

Pero sin abandonar la fórmula clásica (utilitas, firmitas, vetustas), se aleja de la formalización de la ciudad ideal. Frente a la utopía figurativa de un Ledoux o el monumentalismo antiurbano de Boullée, las trazas villanovinas se esfuerzan por inscribir el edificio dentro de la coherencia vitrubiana.

Entre el debate arquitectura-ciudad, Villanueva opta por seguir haciendo la arquitectura de la ciudad. Frente a las adherencias barrocas que en su época aún perviven, como el uso de los materiales nobles; en sus edificios recupera los materiales modestos. Si la naturalidad de la materia es la condición de la naturalidad de la imagen en las postrimerías del barroco, sus trazas inciden en hacer patente que la «materialidad de la construcción» debe ser la que determine la forma, y sus leyes estáticas las que definan la imagen del espacio. Su obstinado pragmatismo le distanció de formalizar proyectos que no estuvieran destinados a ser construidos, esta circunstancia le marginó sin duda de las corrientes europeas, que trataban de resolver los problemas de la naciente teoría urbana mediante el uso de la forma.

Su empeño, como el de toda su obra, se manifestó por hacer patente que las contradicciones en una sociedad se resuelven transformando a los hombres, y para que esa transformación sea posible, se requiere modificar las cosas que actúan sobre su vida, probando si las cosas alteradas son coherentes con las finalidades requeridas.

No obstante, le tocó vivir una época donde el panorama de la arquitectura estaba supeditado al «consumo de ilusiones», singular paralelismo con nuestro tiempo. En España, por aquellos tiempos, la «razón» luchaba



Anónimo: *Proyecto de ampliación del Paseo del Prado.*



Vista del Paseo del Prado desde Cibele.

por inscribirse en las cotas europeas. Su modo de hacer arquitectura parece el reflejo fiel del discurso preliminar de la Enciclopedia, lo concebía como un *instrumento*, donde la «técnica y el arte» puedan formalizar el espacio, como una *experiencia* que enriquece sus observaciones, como un *lugar* donde el trabajo y el progreso de los hombres puedan convivir sin rupturas ni agresiones.



Anónimo: *El Paseo del Prado.*

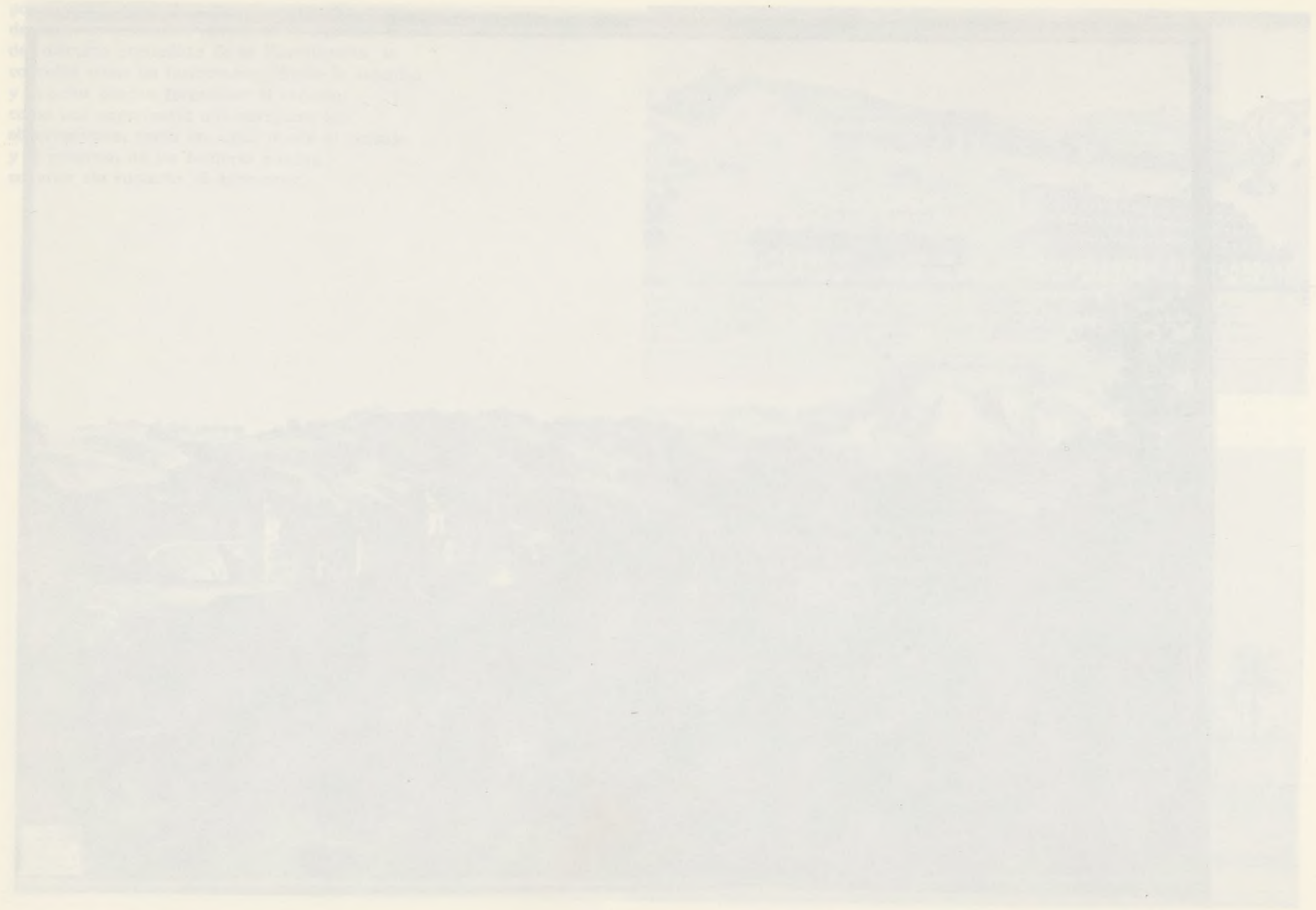


Juan de Villanueva: *Puerta del Museo del Prado que mira hacia el Jardín Botánico.*



Vista de El Pardo.

Ayuntamiento de Madrid



Plano de Villavieja, Parroquia del Señor del Prado, año 1875. D. J. M. S. D. S. D.

Ayuntamiento de Madrid

Hace ya algunos años, el profesor Chueca descubrió la existencia real de una herencia villanueva, no sólo a través de los proyectos que en la actualidad se ejecutaban, sino en la propia ciudad en sus más directos discípulos, como lo fueron Isidro Velázquez y Antonio López Aguado. Estos, en algún modo, se repartieron no sólo la herencia espiritual, sino también la profesional, puesto que Velázquez sería nombrado Arquitecto de las Reales Sitios, al tiempo que López Aguado iba a ocupar el cada despreciable destino de Arquitecto Mayor de Madrid, separándose de este modo dos actividades que Villanueva unió en su persona. Ambos arquitectos, Velázquez y Aguado, pertenecieron a la generación de 1785, positivamente la última de formación neoclásica y la primera en conocer el quiebro producido por el movimiento romántico. Sus arquitecturas llegaron incluso a perder el rigor purista del neoclásico, en lo que no hay que ver que sólo el simple paso del tiempo que arrostra consigo las ideas, así como las ideas, sino también la circunstancia política en la que hubo de desarrollarse nuestra arquitectura durante el primer tercio del siglo XIX, incluido y más por la guerra de 1808. Con todo, a la muerte de Fernando VII, en 1834, Velázquez y Aguado se vieron comprometidos en la nueva producción que se debatió entre el absolutismo y el régimen constitucional, y que tuvo su analogía sorprendente en la pugna existente entre el absolutismo como estilo único, absoluto, reconocido oficialmente desde la Academia, y el primer eclecticismo romántico de clara inspiración liberal.



Isidro González Velázquez. Dibujo del Ayuntamiento de Madrid.

LOS DISCIPULOS DE VILLANUEVA

Palacio NAVASCUES PALACIO



Isidro González Velázquez: Dibujo del Observatorio Astronómico de Madrid.

Ayuntamiento de Madrid

Hace ya algunos años, el profesor Chueca detectó la existencia real de una herencia vilanovina, no sólo a través de los proyectos que en la Academia se ejecutaban, sino en la huella dejada en sus más directos discípulos, como lo fueron Isidro Velázquez y Antonio López Aguado. Estos, de algún modo, se repartieron no sólo la herencia espiritual, sino también la profesional, puesto que Velázquez sería nombrado Arquitecto de los Reales Sitios, al tiempo que López Aguado iba a ocupar el nada despreciable destino de Arquitecto Mayor de Madrid, separándose de este modo dos actividades que Villanueva aunó en su persona. Ambos arquitectos, Velázquez y Aguado, pertenecieron a la generación de 1765, posiblemente la última de formación neoclásica y la primera en conocer el quiebro producido por el movimiento romántico. Sus arquitecturas llegaron incluso a perder el rigor purista del maestro, en lo que no hay que ver tan sólo el simple paso del tiempo que arrastra consigo los ideales estéticos más firmes, sino también la circunstancia política en la que hubo de desenvolverse nuestro neoclasicismo madrileño del primer tercio del siglo XIX, limitado y roto por la guerra de 1808. Con todo, a la vuelta de Fernando VII, en 1814, Velázquez y Aguado supieron caracterizar la nueva arquitectura que se debatió entre el absolutismo y el régimen constitucional, y que tuvo su analogía arquitectónica en la pugna establecida entre el neoclasicismo como estilo único, absoluto, sostenido oficialmente desde la Academia, y el primer eclecticismo romántico de clara inspiración liberal.



ISIDRO VELAZQUEZ

La familia de los González Velázquez desempeñó un papel fundamental en la formación del arte cortesano madrileño en la segunda mitad del siglo XVIII y buena parte del XIX. Su vinculación al arte oficial, como pintor de Cámara que fue alguno de sus miembros y la familiaridad y trato dentro de aquel medio palatino, fueron, sin duda, decisivos en la biografía de Isidro Velázquez, si bien éste, lejos de vivir en la inercia de su circunstancia familiar, supo responder con talento y esfuerzo propios a las facilidades que el destino le deparó. Tanto pesó el apellido familiar, que la historiografía forzó su verdadero nombre hasta conocerle hoy como Isidro González Velázquez, cuando en realidad él firmaba siempre sus proyectos y escritos como Isidro Velázquez, llevando en todo caso como segundo apellido el de su madre, Manuela Tolosa (1).

Había nacido Isidro en Madrid, el 15 de mayo de 1765, siendo el segundo hijo de don Antonio Velázquez y la citada Manuela Tolosa. Tuvo como hermanos a dos excelentes fresquistas, Castor y Zacarías, a quienes tantos techos y bóvedas deben buen número de salones e iglesias madrileños. «Desde la edad de ocho años le puso a dibujar su padre Don Antonio Velázquez, pintor de Cámara que fue de S. M., con la idea de que siguiese su profesión de la pintura» (2). En efecto, el mayor peso del arte de la pintura en el seno familiar hizo que su padre, pintor que fue de Cámara de Carlos III y Director de Pintura



Antonio González Velázquez: *Vista del Paseo del Prado.*

(1) Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Prot. 24941, fols. 80-84. Escribano Zacarías Delgado.
 (2) «Estudios, méritos y servicios hechos desde sus primeros días por el actual arquitecto mayordomo de S. M. D. Isidro Velázquez (impreso).
 Archivo del Palacio Real de Madrid.
 Expedientes Personales, sign. c^a 1319/3.

en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pensara que Isidro continuaría la tradición familiar, como efectivamente ocurrió, aunque no como «profesor». Isidro Velázquez sería, efectivamente, desde muy temprano no sólo un excelente dibujante, sino un magnífico acuarelista. Lo cierto es que a raíz de su entrada como alumno en la Academia de San Fernando, y en tempranísimo contacto con Juan de Villanueva, empezó a inclinarse por la arquitectura. En la Academia ganó varios premios mensuales y algunos generales, coincidiendo en aquellos años de formación con algún familiar, como lo era su primo José Antonio González Velázquez, mayor que Isidro, que viajaría después a Méjico, donde murió en 1810 después de proyectar la desaparecida Plaza Mayor de Méjico, que presidía el retrato ecuestre de Carlos IV, hecho por Tolsá (3).

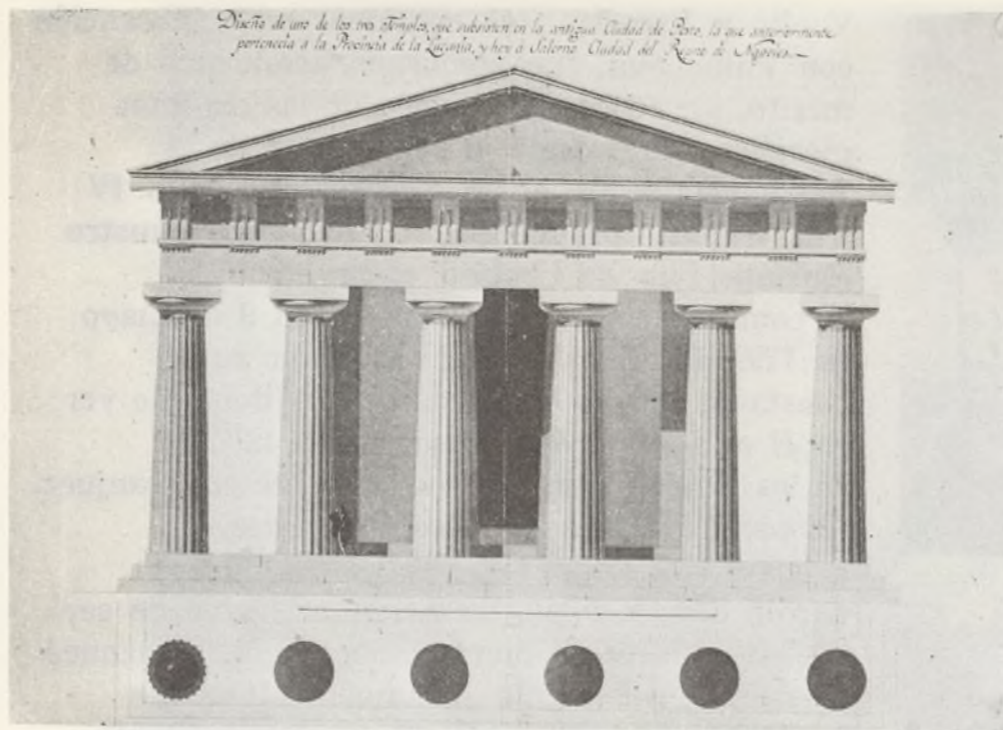
El propio Carlos IV, y muy posiblemente por mediación tanto de Antonio Velázquez como del propio Villanueva, dispensó favores poco comunes a Isidro, tales como simplificar su nombramiento de arquitecto (1790), reduciendo el ejercicio a desarrollar sobre el tema de una catedral a la llamada prueba de repente (4). Para entonces, Isidro Velázquez no sólo había terminado sus estudios en la Academia, sino que se cumplían once años al servicio de Villanueva como su «principal delineante», de quien era ya también ayudante en las Reales Obras. Carlos IV le concedió en aquella fecha (1790) una pensión para ir a Italia, permaneciendo en Roma durante cinco años, donde coincidió con otros arquitectos pensionados, tales como Silvestre Pérez y Evaristo del

(3) D. ANGULO IÑIGUEZ: *La Arquitectura Neoclásica en Méjico*; Madrid, 1952, p. 26.

Castillo. Durante aquel tiempo, y por propia declaración de Velázquez, no sólo se dedicó «a perfeccionarse en su arte . . . , sino también en los de pintura y escultura, física y otros ramos conexos; como asimismo en dicho tiempo midió, diseñó e hizo varias formas para el vaciado de modelos de yeso de todos los mejores fragmentos de los magníficos edificios antiguos, griegos y romanos» (5).

En efecto, de su estancia en Roma se conservan en nuestra Biblioteca Nacional de Madrid bellísimos dibujos, en los que se recogen las ruinas del Anfiteatro Castrense o el sepulcro de Cecilia Metella, en Roma, que denotan cierta influencia de Piranesi. Más suelta llega a ser la vista de Tívoli, presidida por el conocido templo de Vesta, donde también estudió el patio de la Casa de Mecenas. Como es lógico, viajó al sur de Italia, pasando por Pompeya, en busca de aquella imagen inicial, casi sagrada para un artista neoclásico, como era el conjunto de los templos de Pestum. Allí midió y dibujó unos alzados (1794) verdaderamente extraordinarios, a través de los cuales pudo llegar a sentir todo el atractivo de la arquitectura griega, y fue aquel «orden de Pestum», como se decía entre nosotros, el que haría girar el neoclasicismo tardío de matiz romano hacia una expresión neogriega. No obstante, aquel orden de Pestum, por su sobriedad y recias proporciones, apenas si tendría eco entre nosotros más allá de la arquitectura y monumentos funerarios. En efecto, es en nuestros cementerios —como el desaparecido General del Norte, en Madrid, del mismo Villanueva— y en los catafalcos o cenotafios, como el que Isidro Velázquez levantaría a la muerte de la Reina María Josefa Amalia de Sajonia, donde aparecería el lenguaje sobrio de aquella arquitectura vista y estudiada en la Magna Grecia.

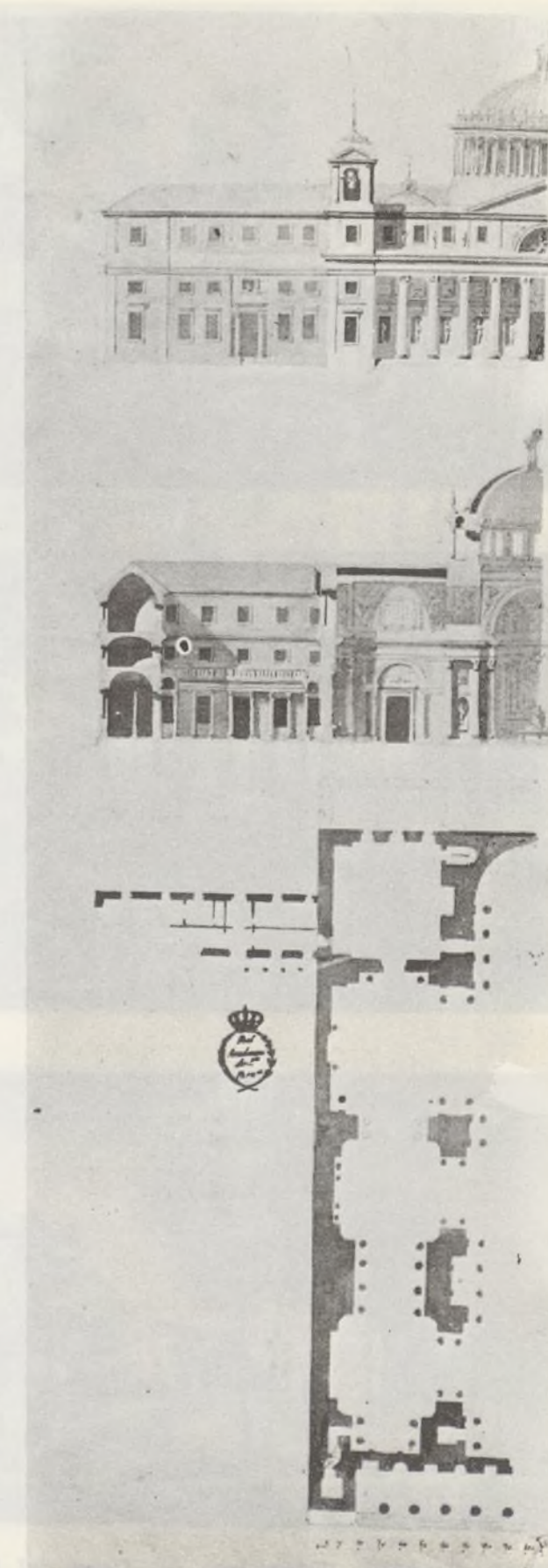
(5) Vid. nota 2.



Isidro González Velázquez: *El templo de Paestum.*



Isidro González Velázquez: *Vista del templo de Venus en Tivoli.*



Isidro González Velázquez: *Croquis para una gran Catedral.*

Ayuntamiento de Madrid



Isidro González Velázquez: *La Casa del Labrador de Aranjuez.*

Vuelto a España, tras continuar su colaboración con Villanueva, fue nombrado académico de mérito, sin tener que pasar por los distintos ejercicios que exigía el reglamento de la Academia, según se lo hizo saber Carlos IV a la Ilustre Corporación, a través del ministro Mariano Luis de Urquijo, quien envió la comunicación desde Aranjuez el 9 de mayo de 1799 (6). Ello viene a reafirmar aquel constante apoyo del Monarca, que debía de ver en él al sucesor de Villanueva en la obra de los Reales Sitios y especialmente en Aranjuez. La participación de Isidro Velázquez en la Casa del Labrador, dentro del llamado Jardín del Príncipe, en Aranjuez, debió de ser decisiva antes del nombramiento que Velázquez recibiera de Teniente Arquitecto Mayor de los Reales Palacios y Casas de Campo (1804), al tiempo que recibía los honores de Comisario de Guerra de los Reales Sitios.

Aquel ascenso ganado a pulso debe ponerse en relación con el proyecto que un año antes (1803) ejecutara para la mencionada Casa del Labrador, aprovechando una sencilla construcción rústica y convirtiéndola en una delicadísima obra de arquitectura, lejos de toda tirantez rígidamente neoclásica. El propio Velázquez pintó dos acuarelas con el aspecto que tenía la Casa en 1789, que son un testimonio de excepción para medir el talento de nuestro arquitecto, conviniendo aquí con Caveda cuando decía de Velázquez que era «diestro en vencer las dificultades, ejercitado trazador, no de escasa inventiva» (7). Se conserva igualmente el diseño de la fachada, firmado por Velázquez, donde se hace constar

que fue «inventado» por él mismo (8). Dicha fachada, o mejor el «Restauro para la Decoración de la Fachada principal», ostenta una jugosidad y riqueza de matices verdaderamente excepcional que indica la distancia producida, en el orden estético, entre Villanueva y su discípulo predilecto, Isidro Velázquez. Este intervino igualmente en el interior, corriendo a su cargo alguna de sus piezas más notables (9). Más adelante, Velázquez trataría de nuevo el tema de una «Casa de recreo, e igualmente para uso de un Labrador», en la que utiliza una expresión mucho más sobria y cortante, con evidentes estímulos palladianos (10).

Los acontecimientos políticos de 1808 vinieron a interrumpir esta brillante carrera, y Velázquez, que hacía poco había contraído matrimonio con María Antonia Rovira, pariente próxima de Mariano Maella, hubo de abandonar la Corte como partidario que era de la causa real. Circunstancias familiares, concretamente el nacimiento de su hija Manuela, retrasó su salida de la Corte, lo cual le produciría problemas ante las peticiones hechas al Consejo de Regencia en Cádiz, el cual le exigía acreditar «su patriotismo» pidiendo explicaciones de su retraso en abandonar Madrid. Esto no se produciría hasta finales de 1810, en que, desde Alicante, y con la pretensión siempre de pasar a Cádiz, embarcó para Mallorca. Desde allí siguió enviando memoriales al Consejo de Regencia con el deseo de que se le diese un destino en la propia ciudad de Palma de Mallorca o en «cualquiera de

(6) Actas de la Academia de San Fernando. Junta Ordinaria de 2 de junio de 1799.

(7) J. CAVEDA: *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1867, 2.º vol., p. 17.

(8) E. LAFUENTE FERRARI: «Sobre la Casa del Labrador y el arquitecto don Isidro González Velázquez», *Archivo Español de Arte y Arqueología*; 1933, número 25, pp. 68-71.

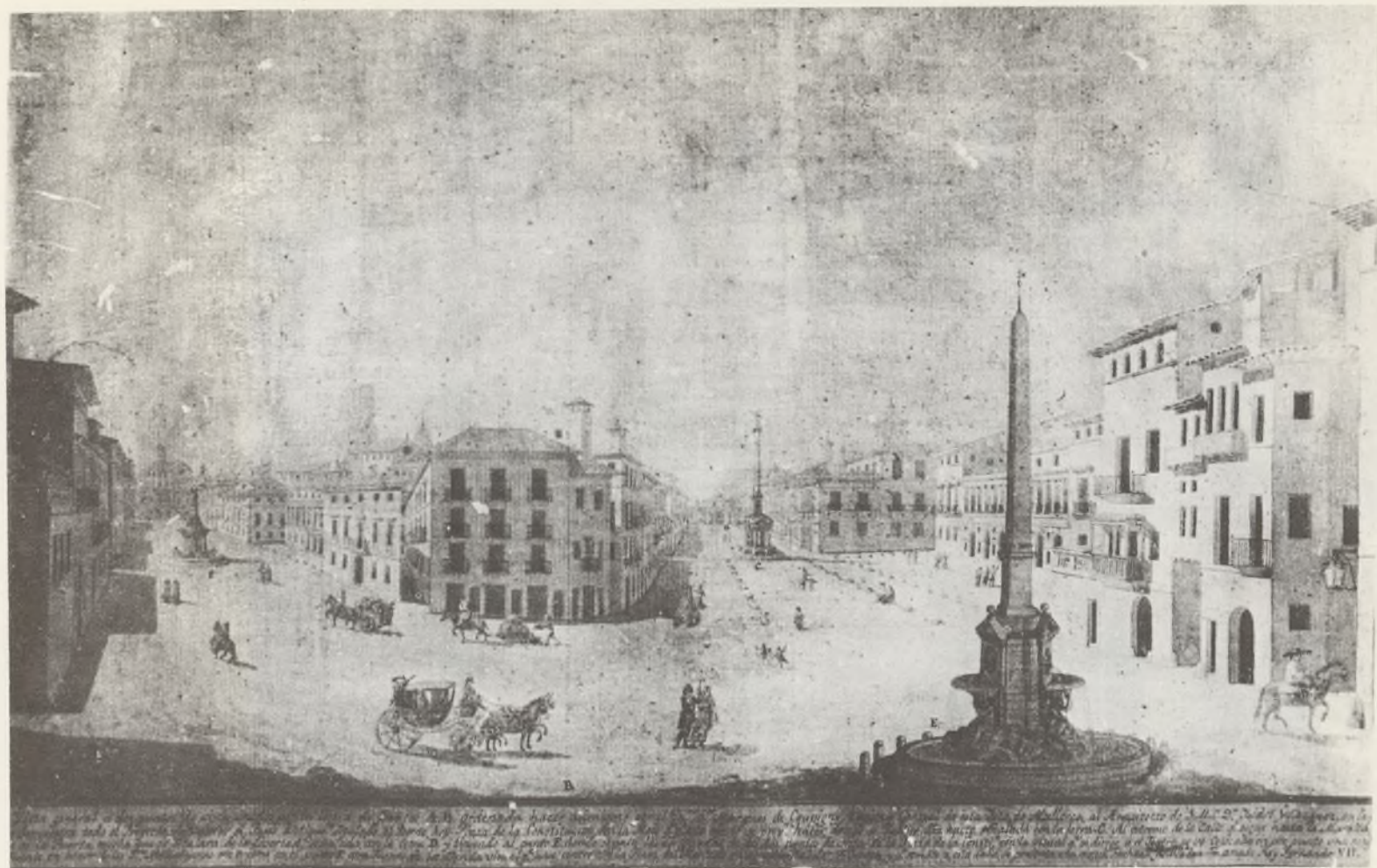
(9) J. J. JUNQUERA: *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*, Madrid, 1979, pp. 129-130.

(10) P. NAVASCUÉS: *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, 1973, p. 30, nota 33, lám. VII-A.

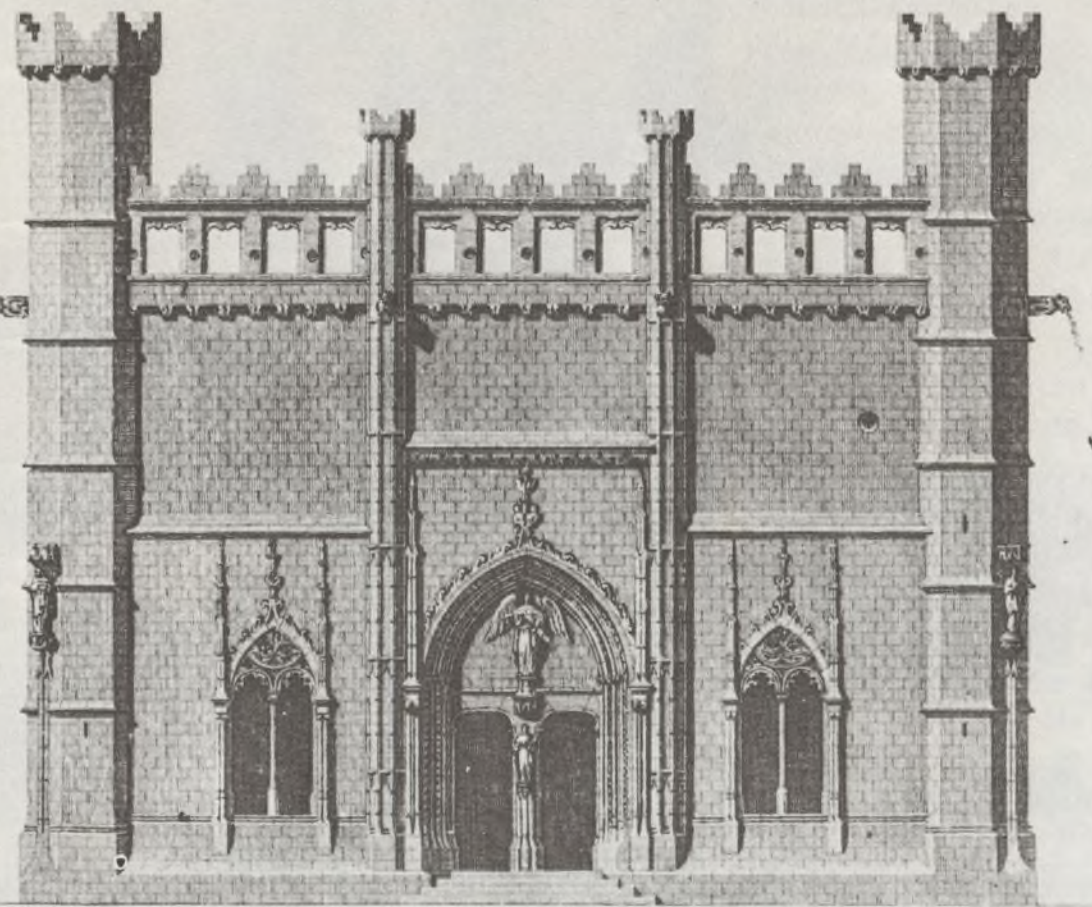
las Provincias Libres, donde por su profesión se proporcione a ser útil a la Patria». No obstante, el Consejo no le permite llegar a Cádiz, y Velázquez se resigna a quedarse en Palma, donde, por otra parte, fue muy bien acogido, hasta tal punto que la Junta Superior Provincial de aquella ciudad escribe al ministro de Estado, residente en Cádiz, recomendando la solicitud de Velázquez para ser nombrado arquitecto de Palma. En el escrito de la Junta (23-VIII-1811) se reconocían «las ventajas y utilidad que resultaría a esta Isla de su establecimiento en ella del consabido arquitecto, que sólo las presentes circunstancias desgraciadas de la guerra podrían proporcionárselo» (11). El nombramiento efectivo de Arquitecto Mayor de Palma no tendría lugar hasta mayo de 1813, pero durante este tiempo Velázquez desplegó una gran actividad, llegando incluso a impartir enseñanzas de arquitectura en la Sociedad Económica de Mallorca, de la que era miembro. De entre sus proyectos en la ciudad de Palma conviene recordar, por su vinculación madrileña y por el reflejo del arte de su maestro Villanueva, cuya muerte se había producido precisamente durante su exilio, el plan de urbanización del Borne, donde, partiendo de imágenes urbanas vistas en Roma, en las que los ejes viales se apoyan en fuentes y obeliscos, se introducen al mismo tiempo dilatadas fachadas que han salido literalmente de la principal del Museo del Prado. A su vez, el proyecto del Jardín de la Lonja enlaza en alguna medida con ideas de Villanueva para el Jardín Botánico de Madrid. Interesante resulta igualmente la nueva fachada del Consulado del Mar, cuyo diseño recoge algunos elementos utilizados en la Casa del Labrador de Aranjuez. Para otros lugares de la isla haría Velázquez proyectos parciales, algunos de cierta envergadura, como el de la parroquial de Lluchmayor (12).

(11) Vid. nota 2.

(12) S. SEBASTIÁN Y A. ALONSO: *Arquitectura mallorquina*

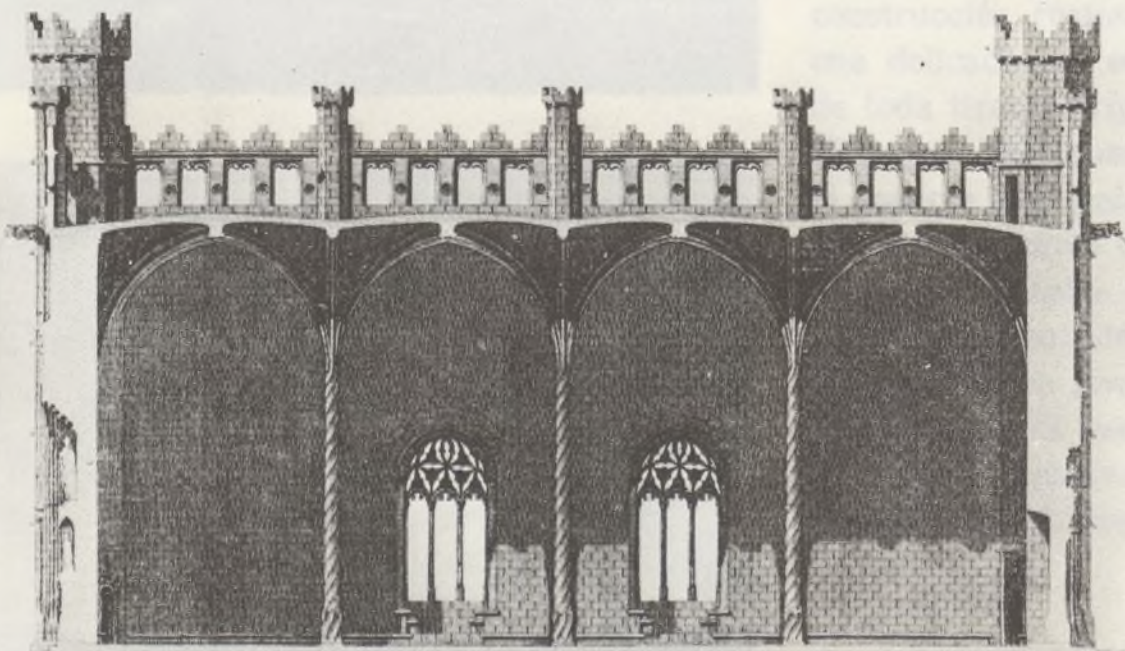


Isidro González Velázquez: *Reforma del Borne. (Palma de Mallorca).*



Fachada de la Lonja por el Arquitecto Velázquez

Grabado por J. Cotner en Madrid año 1833



Interior de la Lonja por el Arquitecto Velázquez

Grabado por J. Cotner en Madrid año 1833

Isidro González Velázquez: *Fachada e interior de la Lonja de Palma de Mallorca.*

Toda aquella actividad desplegada en Palma tiene además el interés de romper por un breve período de tiempo la secular conexión de la arquitectura de la isla con lo catalán y levantino, viniendo por esta vez a entroncar con la arquitectura de la Corte. Pero no es esto todo. Por otro lado, la estancia de Velázquez en Mallorca puso en contacto al arquitecto con monumentos medievales tan singulares como la Catedral o la Lonja, que produjeron en él un fuerte impacto. Si la Academia e Italia le habían abierto los ojos de la razón a la arquitectura clásica, Mallorca le sensibilizó hacia el arte medieval; esto es, Velázquez se debate allí entre el neoclasicismo y el romanticismo, como atestigua una preciosa carta que más tarde escribiría recordando estos años: «Mandándome igualmente hacer dicho señor (José Cotner) unas exactas copias en Diseños del edificio magnífico que hay contiguo al referido Consulado, titulado la Lonja de Palma; obra de un gusto gótico oriental el más delicado, y de construcción la más caprichosa y elegante que en su clase se puede ver; tanto que, lleno de gozo al observarle, lo medí y diseñé con la mayor exactitud y escrupulosidad posible, figurándome estar copiando y observando lo más bello y selecto de los magníficos edificios de la Grecia y Roma» (13).

Velázquez permaneció en Mallorca «hasta que, noticioso del regreso de nuestro amado Rey y Señor don Fernando VII a su legítimo trono, solicitó su licencia para volver a Madrid y ponerse a los R. P. de S. M., como lo hizo dignándose admitirlo con su benignidad, y honrarle a los pocos días con el nombramiento de su arquitecto mayor» (14). En un interesante memorial dirigido al Rey, Velázquez relata

moderna y contemporánea,
Palma de Mallorca, 1973, pp. 141-149.

(13) Archivo de la Academia de San Fernando, Leg. 1-43. Reproducido en mi libro *Arquitectura y arquitectos madrileños . . .*, p. 31.

(14) Vid. nota 2.

su historia reciente, incluyendo pruebas de patriotismo al referir cómo José Bonaparte había querido comprometerle varias veces con su causa, y termina pidiendo la plaza de arquitecto mayor de las obras reales «en los mismo términos que la obtuvo muchos años su jefe y maestro el arquitecto mayor de V. M. don Juan de Villanueva». Fernando VII ya le había prometido anteriormente a Velázquez este nombramiento en cuanto ocupara la Corona, lo cual cumplió el 27 de julio de 1814. Al año siguiente se le concedían a Velázquez los honores de Intendente de Provincia, y desde entonces hasta su jubilación, en 1835, la vida de Velázquez está salpicada de premios y honores académicos, que hacen justicia a una importante labor como arquitecto y que en otra coyuntura económica hubiera dado mejores frutos.

La vuelta de Fernando VII abría una nueva etapa, la más importante en el quehacer de Velázquez, quien, por otra parte, es el mejor exponente de lo que ha venido en llamarse arquitectura fernandina. La primera arquitectura de postguerra se preocupó de conmemorar los acontecimientos más señalados de los años de la guerra, y uno de los primeros empeños de las Cortes de 1814 fue levantar un monumento a los caídos en Madrid el Dos de Mayo de 1808. El decreto decía en su artículo 2.º: «Que el terreno donde actualmente yacen las víctimas del Dos de Mayo, contiguo al Salón del Prado, se cierre con verjas y árboles y en su centro se levante una sencilla pirámide que transmita a la posteridad la memoria de los leales y tomará el nombre de Campo de Lealtad.» Como otras muchas empresas del país, ésta se retrasó hasta que de nuevo vinieron los constitucionales en 1820, y fue el Ayuntamiento Constitucional el que, reunido el 28 de mayo de 1821, publicó en la «Gaceta» del 31 de mayo de aquel año las bases del concurso (15).

(15) Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento, sig. 7-326-1: «Pirámide del Dos de Mayo».



Isidro González Velázquez: *Obelisco a las víctimas del Dos de Mayo.*



Isidro González Velázquez: *Cenotafio para las exequias de la Reina M.^a Isabel de Braganza.*

En el programa se hacía saber que el monumento sería erigido por suscripción nacional, así como la total libertad, que «es lo primero con que deben contar los profesores para llegar a producciones felices», para elegir el tipo de monumento. El fallo lo habría de dar la Academia de San Fernando, y el Ayuntamiento premiaría con una medalla de oro de seis onzas de peso al autor del proyecto elegido, y un segundo premio, de la mitad de peso, para el que quedara en segundo lugar. Los aspirantes podían presentar un diseño o un modelo, así como «una explicación filosófica del proyecto». El plazo de presentación se cerraba el 9 de julio de aquel mismo año, si bien luego se prorrogó algunos más. En esta prórroga fue cuando Velázquez presentó sus proyectos.

Al concurso del monumento al Dos de Mayo acudieron varios arquitectos y pintores, entre los que se encontraba posiblemente el propio Goya, del que conocemos un interesante proyecto de Pirámide, conservado en el Museo del Prado. En otro lugar ya tuve ocasión de estudiar el proceso del concurso y el carácter de los proyectos presentados (16), por lo que tan sólo recordaré aquí lo concerniente al proyecto de Velázquez, que, finalmente, obtuvo el primer premio (1822). Velázquez había presentado dos proyectos sobre el mismo tema, pero desconocemos su paradero (17), si bien, en cambio, contamos con el modelo de pino y escayola que hizo, una vez ganado el concurso, para que pudieran entenderlo mejor sus «subalternos». Los materiales a emplear serían piedra común azulada de las canteras de Alpedrete «berroqueño color teja, que imita al granito

(16) P. NAVASCUÉS: *Arquitectura y arquitectos madrileños . . .*, pp. 34 y ss.

(17) Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento, signatura antigua 493-494: «Dos de Mayo. Proyecto de Velázquez que se ejecutó» (en bastidor). Falta.

oriental» de Hoyo de Manzanares y piedra blanca de Colmenar. Asimismo, Velázquez había previsto una serie de esculturas y relieves, si bien inicialmente se pensó en destinar al obelisco el grupo de Daoíz y Velarde que Solá haría en Italia por encargo de Fernando VII. Desechada esta idea, se volvió al proyecto de Velázquez, cuyo obelisco iría acompañado de cuatro estatuas alegóricas, un león, dos medallas con Daoíz y Velarde y el escudo de armas de la Villa, que ejecutarían los escultores José Tomás, Francisco Pérez Valle, Sabino Medina y Elías Vallejo, sobre modelos de Esteban de Agreda (18).

La obra tardó mucho tiempo en ejecutarse, ya que hasta 1840 no se pudo inaugurar. Inicialmente se pensó en colocar unos versos de Lope que decían: «A los que vinieren dándonos ejemplo no es sepulcro el sepulcro, sino templo», pero tras muchos tanteos se fijó en uno de sus costados la siguiente inscripción: «A los mártires / de la independenciam española / la nación agradecida / concluido por por la Villa de Madrid / en el año de 1840» (19).

La inspiración romántica del conjunto, obelisco y jardín circundante, es absoluta, y Velázquez quiso hacer rimar los cipreses que en su día se plantaron formando un jardín funerario, con la aguja apuntada del obelisco, tal y como lo recogen algunos grabados de época, e incluso la litografía en color que el mismo Velázquez hizo. La asimilación del obelisco-pirámide con la muerte estaba, por otra parte, dentro de aquel componente egipcio que se entrevera con lo neoclásico desde Piranesi, y según nuestra Academia de San Fernando a la pirámide y el obelisco «la costumbre inveterada de todos los siglos las ha destinado

(18) E. PARDO CANALÍS: *Escultura neoclásica española*, Madrid, 1958, pp. 28 y ss.

(19) J. NICASIO GALLEGU: «Inscripciones del Monumento del Dos de Mayo», *Revista de Madrid*, Madrid, 1839, 2.^a serie, T. I, pp. 341-354.

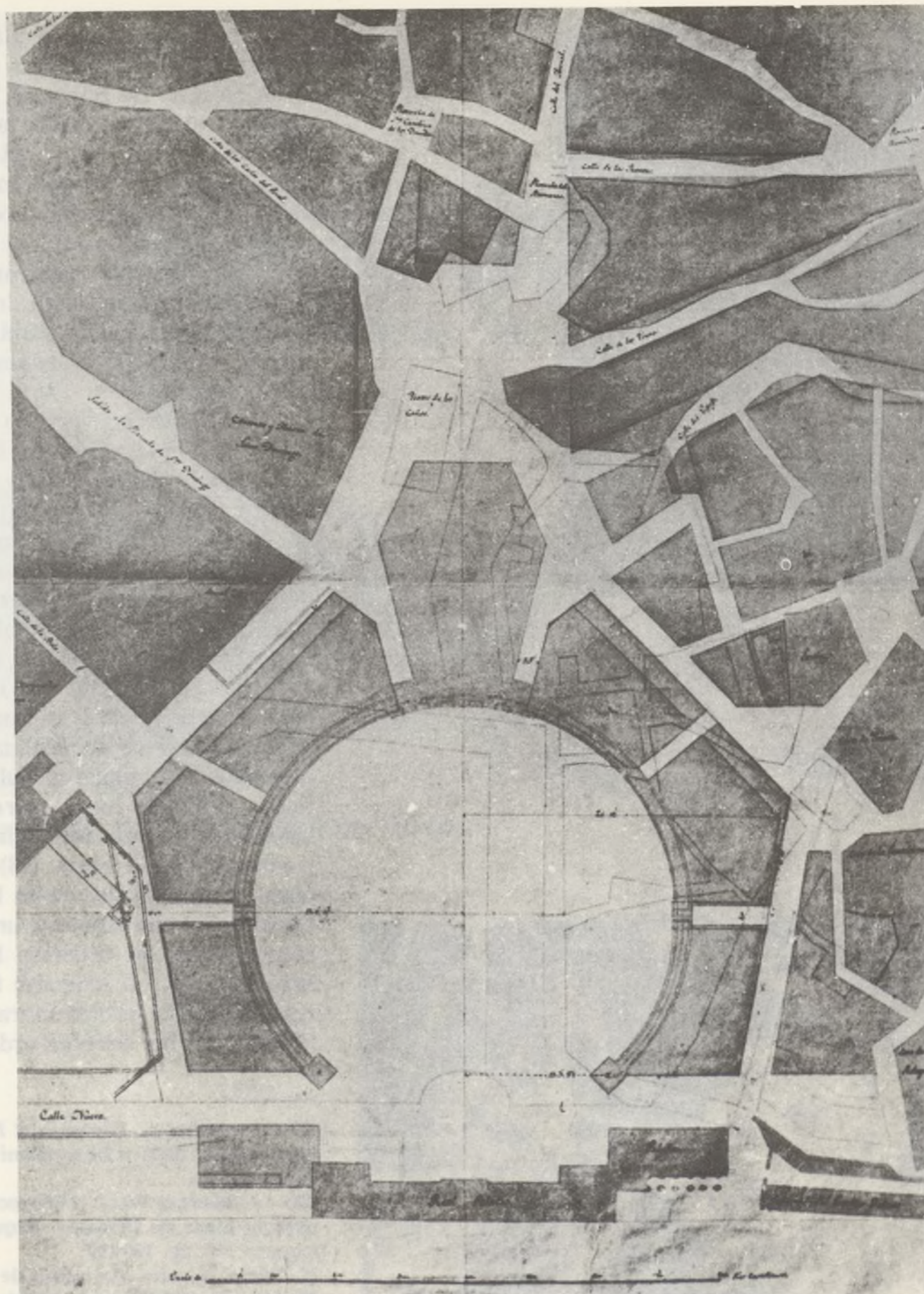
como con fuerza de ley para sepulcros o panteones» (20).

Así resulta más fácil explicar algunos cenotafios como el erigido por Velázquez en la iglesia de San Francisco el Grande, a la muerte de la Reina María Isabel de Braganza, en 1819 (21), cuyo planteamiento formal sobre la base del obelisco es prácticamente igual al programa llevado a cabo en el Monumento al Dos de Mayo.

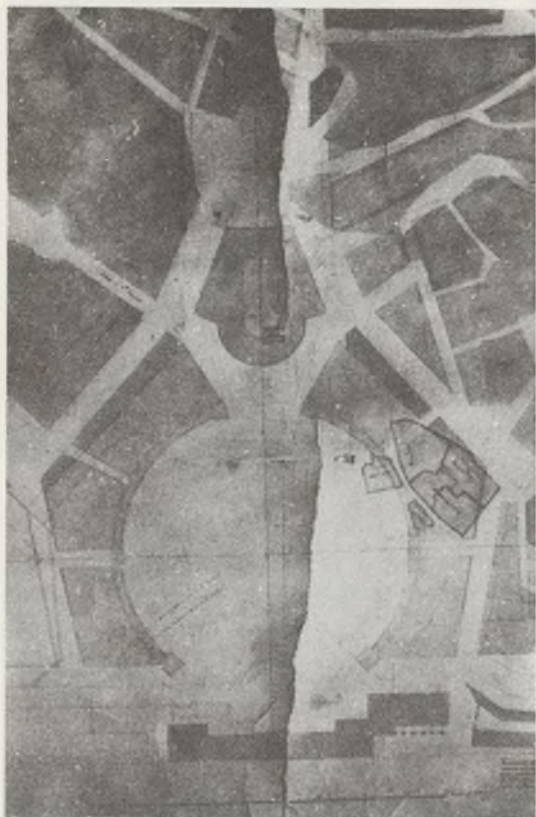
De toda la obra proyectada por Velázquez, la más ambiciosa fue, sin duda, la plaza que surgiría sobre derribos llevados a cabo por José Bonaparte junto al Palacio Real, y que muy pronto se conocería como Plaza de Oriente. De haberse realizado la plaza ideada por Velázquez, ésta le habría proporcionado un lugar preminente entre los arquitectos neoclásicos de Europa, pero las circunstancias económicas, las intrigas políticas y la torpeza que rodeó en tantas ocasiones a Fernando VII hicieron que una vez realizadas en una parte muy importante las obras, éstas se derribaran incomprensiblemente. Velázquez, ya en edad avanzada, se duele de estas circunstancias cuando en una carta dirigida a su discípulo Aníbal Alvarez lamenta que «la única obra que me hubiera originado esta gloria sería la Plaza de Oriente, y ésta se paró para siempre...». Los primeros proyectos se debieron preparar en 1816, en los que Velázquez concibió una plaza que rompía con la tipología tradicional

(20) Archivo de la Academia de San Fernando, Armario 2, leg. 28.

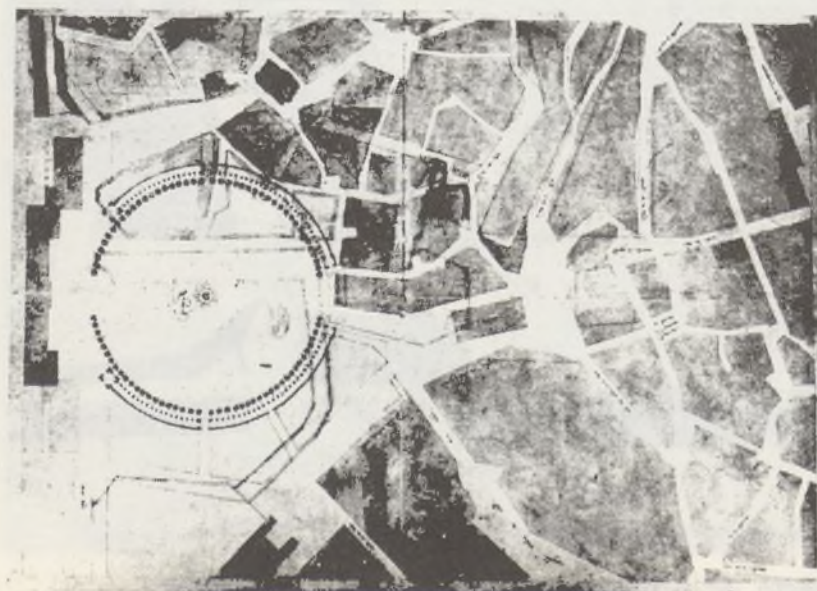
(21) *Descripción del Cenotafio erigido para las reales exequias de la Reina Nuestra Señora Doña María Isabel de Braganza . . . , inventado y dirigido de orden de S. M. Católica del Sr. D. Fernando VII, por su arquitecto Mayor D. Isidro Velázquez*, Madrid, 1819. Su larga descripción transcrita por Pardo Canalís («Cinco cenotafios reales de 1819 a 1843», en *Arte Español*, 1949, primero y segundo cuatrimestre, páginas 161-164), da idea del complejo programa iconográfico exigido en este tipo de monumentos.



Isidro González Velázquez: *Proyecto de ordenación de la Plaza de Oriente.*



de la plaza española de planta rectangular, en beneficio de esquemas más puristas, como lo es el círculo. No obstante, la plaza debía respetar el eje que unía la fachada llamada del Príncipe del Palacio Real con el futuro Teatro Real, por lo que no llegó a ser una plaza cerrada, sino delimitada por dos arcos de círculo. Con este matiz, el único antecedente probable que pudo inspirar a Isidro Velázquez su plaza era el proyecto de Antolín para el Foro Bonaparte de Milán (1801), obra que recogió y difundió la estampa en 1802 y 1806 (22). Indudablemente, la Plaza de Oriente tenía la ambición de convertirse en un foro fernandino que reflejara la culminación de una nueva política urbana y arquitectónica de timbre monumental, en la línea de la Puerta de Toledo y del Museo Fernandino, ambas obras de Aguado. Este arquitecto era el responsable de llevar adelante el proyecto del Teatro Real, que inicialmente se concibió como realidad independiente de la plaza, pero pesó más el sentido común que las diferencias entre ambos arquitectos, y se llegó a un acuerdo inicial que cristalizó en la adecuación del Teatro al anillo de la plaza circular, primero de una forma tímida y luego claramente definida, uniendo el cuerpo del Coliseo con las galerías porticadas de la plaza (23). Las fachadas de la plaza constaban de planta baja, con un pórtico columnado, entresuelo y una planta noble, respondiendo los órdenes, huecos, muros, soportes, etc., al lenguaje formal de la más representativa arquitectura fernandina, lejos ya de las severas ordenaciones de



(22) G. ANTOLINI: *Disegni del Foro Bonaparte in 24 gran tavole*, 1802; y *Descrizioni del Foro Bonaparte*, Parma, 1806.

(23) J. MORENO VILLA: «Proyecto de I. Velázquez para la plaza de Oriente», *Arquitectura*, 1932, número 156, pp. 100-109;

M. PÉREZ MARTÍN: «La plaza de Oriente madrileña», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 1955, n.º LXX, pp. 381-405.

Villanueva, en beneficio de unas proporciones más delicadas y frágiles, y de una también mayor riqueza decorativa. La envergadura del proyecto incidió posiblemente en su nombramiento como miembro de la Academia de San Lucas de Roma (1819).

Al año siguiente, en 1820, al abrirse el Trienio Constitucional, Velázquez se vio urgido para condicionar en la iglesia del Colegio de Doña María de Aragón, el Salón de Sesiones, para el «Congreso de Cortes». Es ésta una de las más bellas obras neoclásicas con que cuenta Madrid y que se ha conservado pese a tantas reformas operadas en el edificio que hoy sirve de asiento al Senado.

El cotejo de los proyectos con la obra realizada, como muy bien indica el profesor Chueca, no deja lugar a dudas sobre la paternidad de la obra (24). Velázquez, pese a la premura con que debió de trabajar y los exiguos medios con los que pudo contar, supo transformar el antiguo ámbito religioso en un nuevo espacio cívico de corte aristocrático, al que contribuye decisivamente la inclusión de columnas parejas de orden jónico.

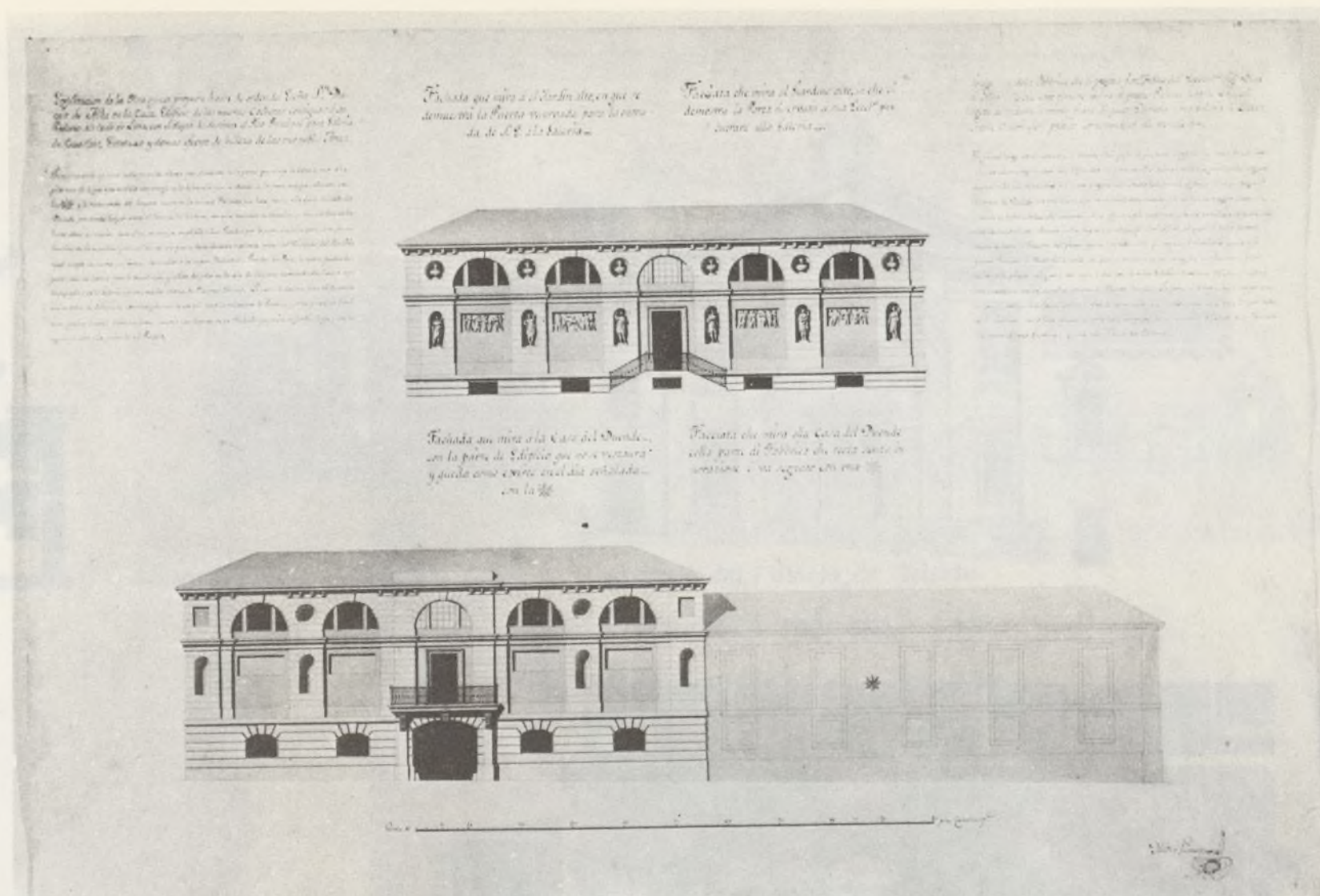
Coincidiendo aproximadamente con el nombramiento de Velázquez como miembro de la Real Academia de San Carlos de Valencia (1825), el duque de Alba, Carlos Miguel, le hizo un encargo para levantar sobre las cocheras de su palacio de Liria una «Galería de Cuadros, estatuas y demás efectos de belleza de las tres nobles artes».

Se trataba, una vez más, de una reforma, pero proyectada con mucho tiento. Velázquez dio mayor altura a las estancias que ahora iba a ocupar, en torno a un patio para poder tomar las luces de la parte alta y cegar los muros con objeto de colgar la colección de pintura. El llagueado del cuerpo bajo, las hornacinas

(24) F. CHUECA: «El Palacio del Senado», *El Palacio del Senado*, Madrid, 1980, pp. 1-29.

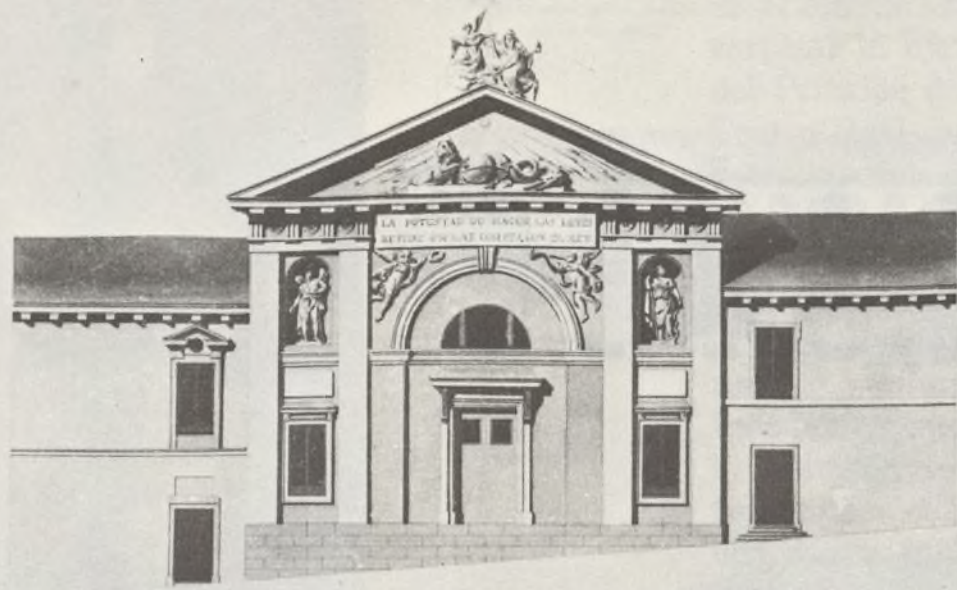
con esculturas, medios puntos de la fachada, y otros detalles componen el lenguaje usual de Velázquez; el acceso principal daría a la plazuela de palacio y jardín bajo, donde una escalera y dos columnas remetidas al modo de Villanueva acentúan el eje de la fachada. El interior de la «Galería» estaba «decorada con un orden de columnas exentas, que además de ser útil para la colocación de estatuas y otras piezas de escultura, precisa hacerse para que forme simetría con el centro de la fachada que mira al jardín bajo». Curiosamente, el texto descriptivo que acompaña a los dibujos, hoy conservados en el Museo Municipal, se hallan redactados por igual en castellano y en italiano.

En los cuatro años que van de 1826 a 1830, Velázquez trabajó muchísimo en proyectos reales para Madrid y los Reales Sitios. Ocupa un lugar importante el del cerramiento de la Plaza de la Armería, ante la fachada del mediodía del Palacio Real, sobre la base de unir el ala de Carlos III con el edificio de la Armería propiamente dicha. Se trataba de continuar el pórtico, ya iniciado bajo Carlos III, pero aprovechando su interior para instalar en él a la Guardia Walona. Asimismo, Velázquez quería dotar de simetría al edificio de la Armería, fingiendo un arco que equilibrara en el otro extremo el auténtico que existía de entrada a la plaza. Para ello salía una vez más el pintor que Velázquez llevaba dentro de sí y proponía «pintar al fresco en lugar de revoco una vista en Perspectiva de casas y horizonte de Campo, que mirado desde el centro de la plaza hará un grande efecto, engañando la vista de los espectadores». En el eje del gran espacio regular de la plaza, Velázquez propuso asimismo colocar la estatua ecuestre de Felipe IV, que hoy se halla en la Plaza de Oriente, así como la llamada «mole», que no era sino un sencillo monumento alegórico con pedestal, las

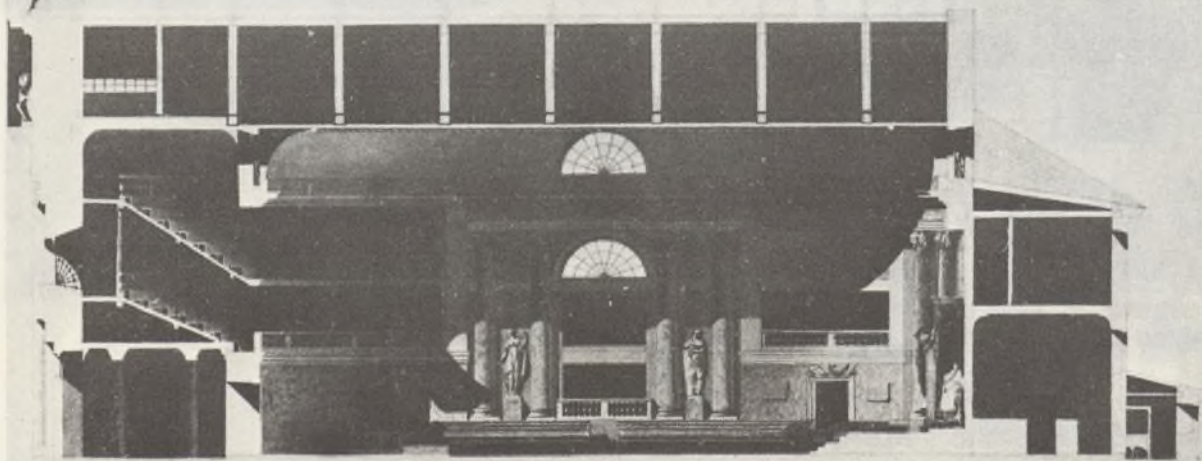


Isidro González Velázquez: Reforma del Palacio del Duque de Alba.

Estado principal del Salón por el tiempo el cual se proyecta en la Plaza de San Martín de Madrid.



Este es el Salón proyectado por la línea A-B, situada en las plantas M y N.



Este es el Salón proyectado por la línea C-D, situada en las plantas M y N.

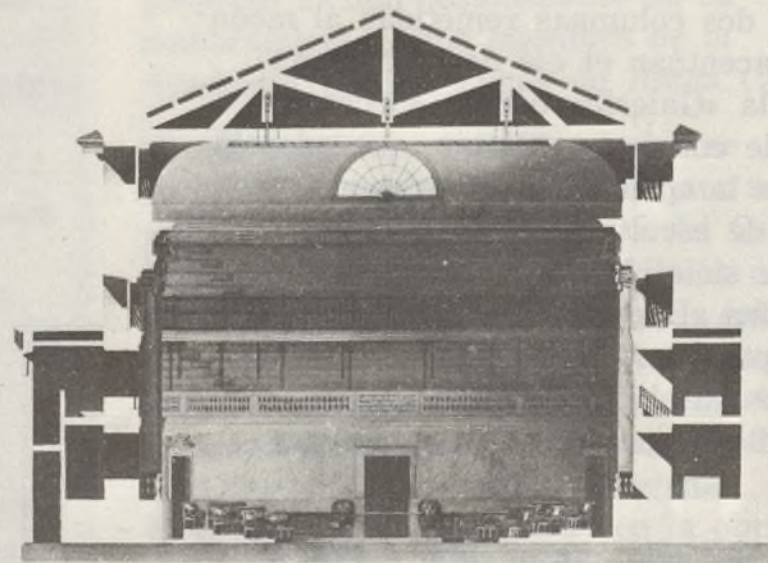
Explicación de la Sección exterior e interior del Salón

Este es el Salón proyectado por la línea A-B, situada en las plantas M y N. El Salón tiene una gran capacidad para recibir a un gran número de personas. La planta superior es una gran sala con un techo abovedado. La planta inferior es una gran sala con un techo plano. El Salón tiene una gran capacidad para recibir a un gran número de personas. La planta superior es una gran sala con un techo abovedado. La planta inferior es una gran sala con un techo plano.

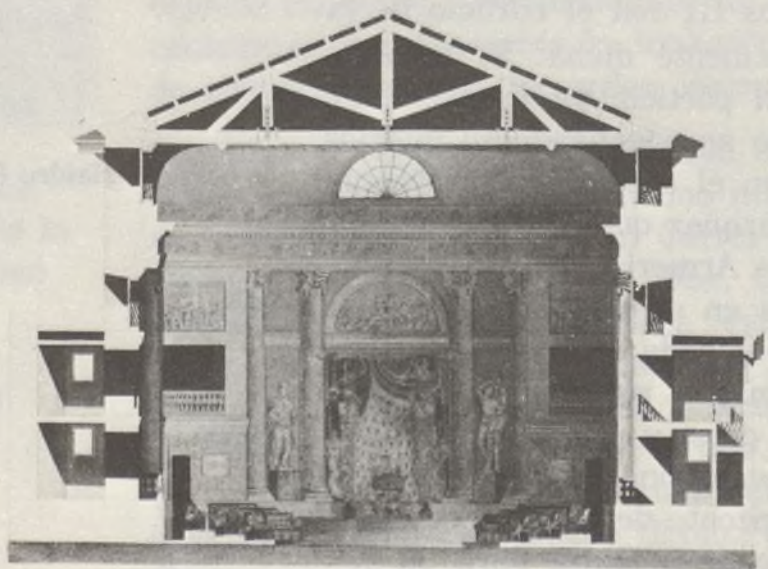
Este es el Salón proyectado por la línea C-D, situada en las plantas M y N. El Salón tiene una gran capacidad para recibir a un gran número de personas. La planta superior es una gran sala con un techo abovedado. La planta inferior es una gran sala con un techo plano. El Salón tiene una gran capacidad para recibir a un gran número de personas. La planta superior es una gran sala con un techo abovedado. La planta inferior es una gran sala con un techo plano.

Isidro González Velázquez: Proyecto del Salón de Cortés.

Este es el Salón proyectado por la línea A-B, situada en las plantas M y N.



Este es el Salón proyectado por la línea C-D, situada en las plantas M y N.



Este es el Salón proyectado por la línea A-B, situada en las plantas M y N.

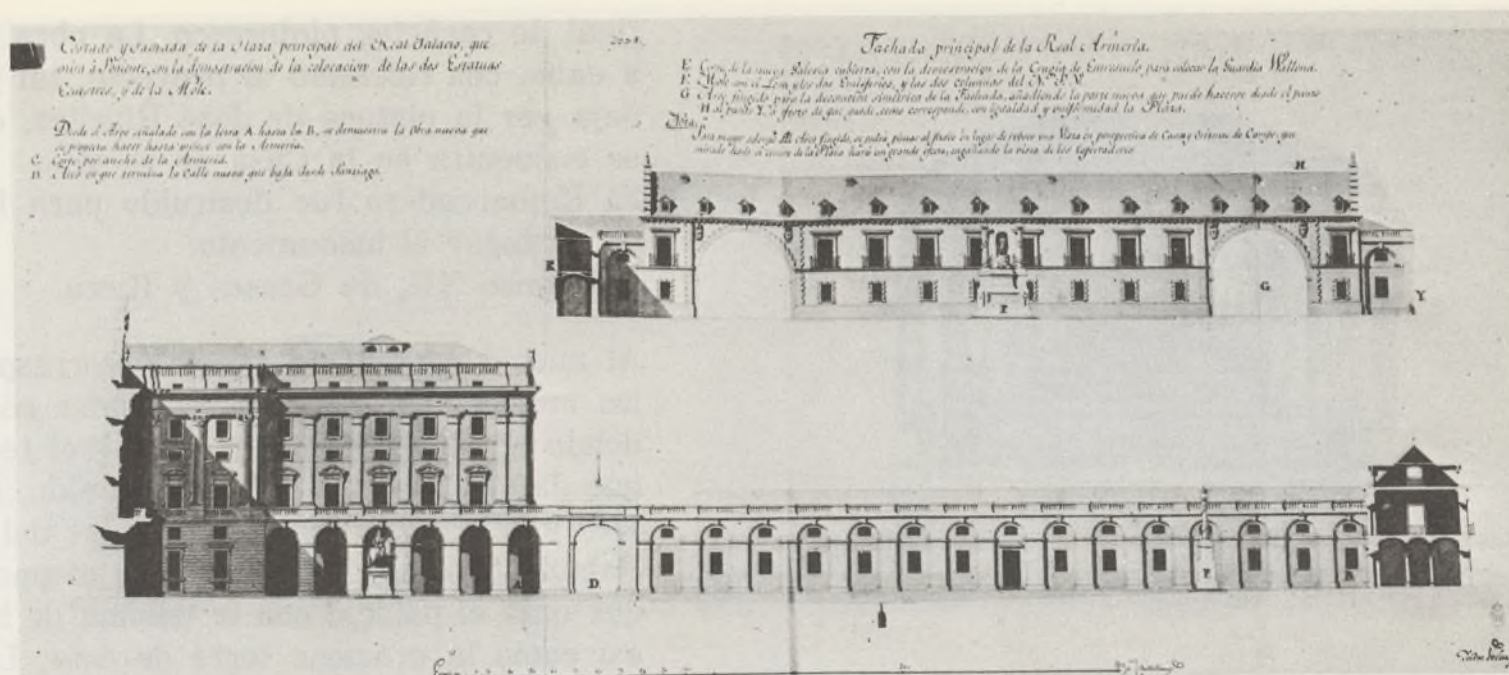
columnas de Hércules y un león con dos hemisferios, esculpido por Felipe Castro para un remate nunca ejecutado del propio Palacio. (25).

La citada «mole», que no sabemos si llegó a colocarse allí, pasó a formar parte de otro magnífico proyecto debido a la decisión real y en el que también intervino Isidro Velázquez. Me refiero al Canal Real, alimentado por el río Manzanares, en cuya cabecera, cerca del puente de Toledo, vino a instalarse la referida «mole». El proyecto de conjunto es de un interés extraordinario, y a Velázquez tocó el diseñar el embarcadero, almacenes y cerramiento general de la cabecera, con una bella portada rematada por el escudo Real (26). Aguas arriba del mismo río Manzanares, Velázquez proyectó y dirigió, por encargo regio, el que se llamó Puente del Rey, para facilitar el paso a la Casa de Campo. Dicho puente, que aún subsiste, aunque dañado por las obras y pasos ejecutados recientemente con motivo del trazado de la M-30, es de sencilla arquitectura, pero denota, sin embargo, la mano delicada de su autor, que incorporó unos discos muy característicos sobre las enjutas de los arcos, así como un gracioso juego de escaleras en el lado que mira contra corriente.

Aunque sin fecha, puede corresponder a estos años —o quizá es algo anterior— el Embarcadero Real, en el estanque del Buen Retiro, de una arquitectura sencillísima, de movidas cubiertas sobre cada uno de los cuerpos que componen el conjunto. Posiblemente se trate de una de las obras más románticas y caprichosas de Velázquez, que trató el Embarcadero con la libertad de una arquitectura de jardín, en la que se dan cita elementos muy dispares en beneficio de un resultado

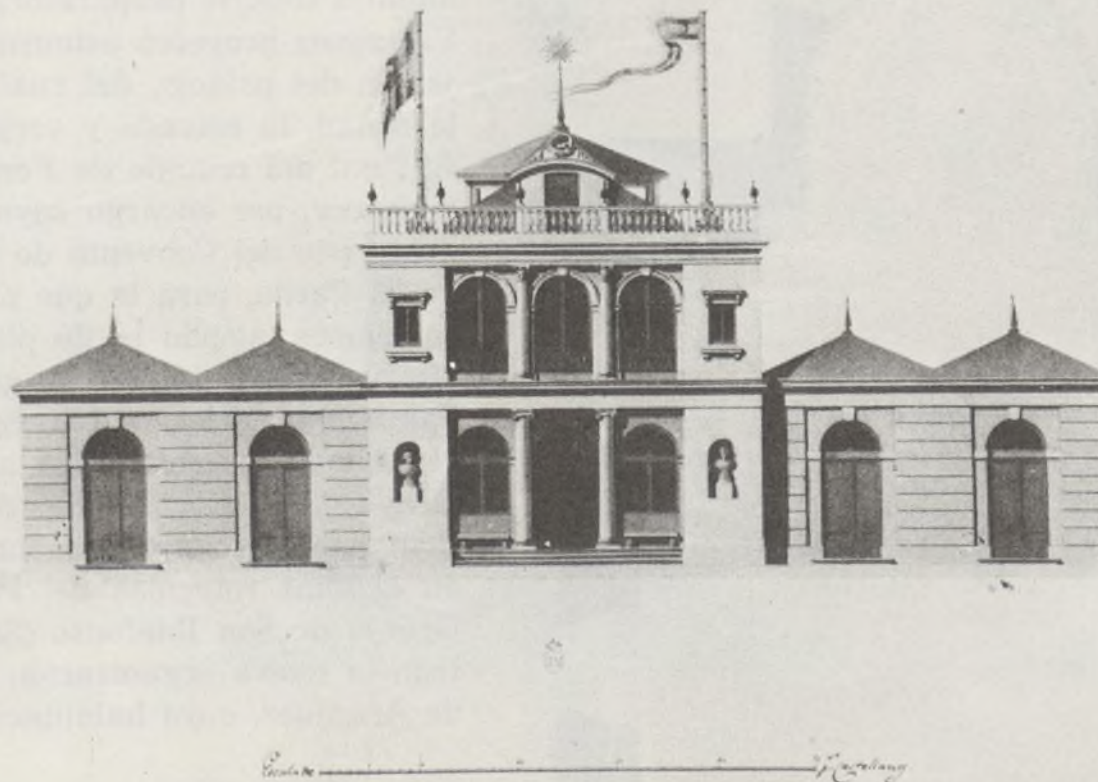
(25) F. J. DE LA PLAZA: *El Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid, 1974, pp. 290-291.

(26) L. AZURMENDI: «Río Manzanares», en la obra *Madrid*, ed. Espasa-Calpe, vol. II, 1979, pp. 585-588.

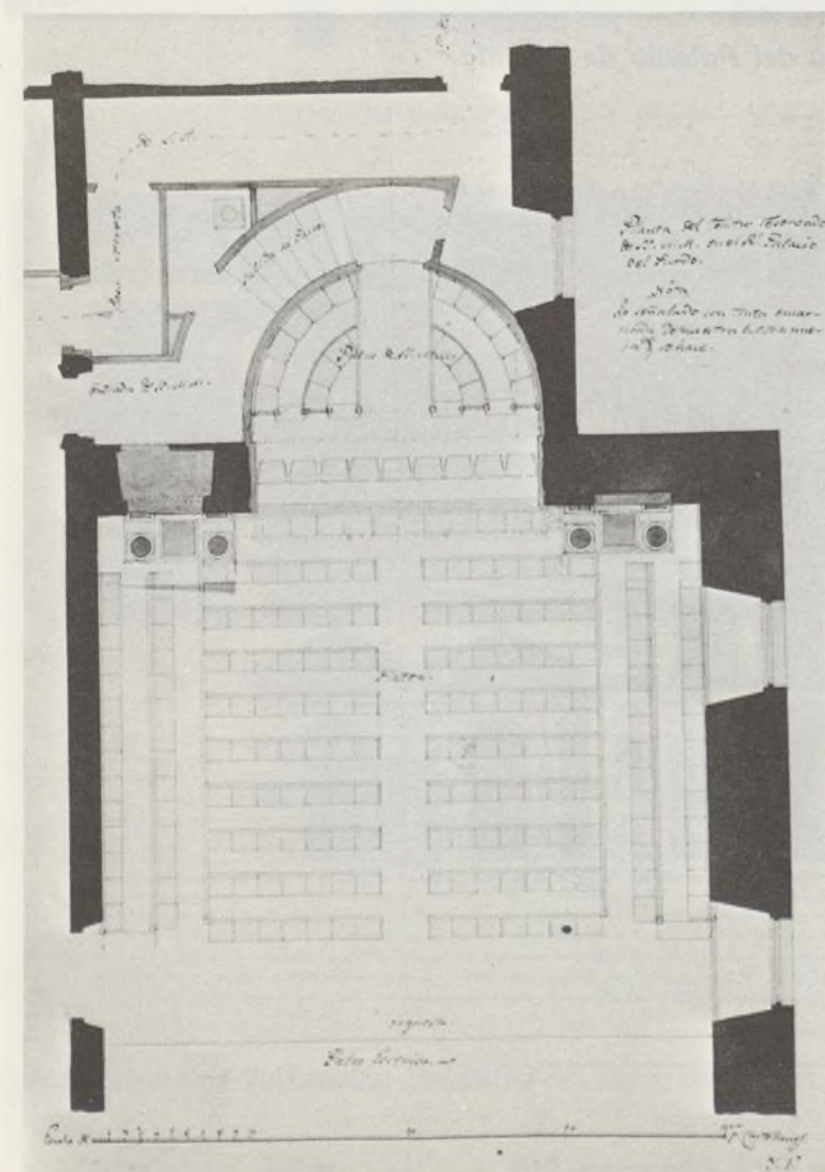
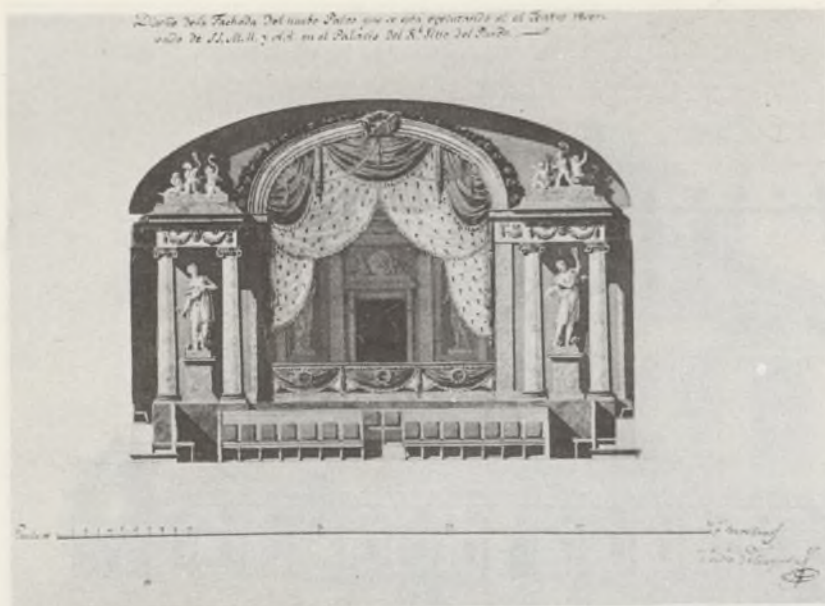


Isidro González Velázquez: Plaza de la Armería del Palacio de Oriente.

Fachada opuesta á la portada que mira á los Jardines y al Caballo de bronce.



Isidro González Velázquez: Embarcadero del Retiro.



Isidro González Velázquez: Palco y planta del teatro Real de El Pardo.

final de carácter pintoresco. La obra se llevó a cabo, con fidelidad al proyecto, tal y como deja ver la pintura de José Ribelles, que se encuentra en la Casa de la Villa. El Embarcadero fue destruido para levantar en su lugar el monumento a Alfonso XII, de Grases y Riera.

Al mismo período de 1826-1830 corresponden los importantes trabajos realizados en El Pardo, donde amplió y reformó —1826— el teatro que Jaime Marquet había construido, entre 1769 y 1772, como teatro particular del Palacio (27). En 1827 terminaba el paso elevado que unía el palacio con la tribuna de la iglesia, así como la graciosa torre de ésta. La reconstrucción de la iglesia toda, después del incendio de 1806, se había encargado a Villanueva, pero muerto éste en 1811, quedó la obra sin concluir. Velázquez, aquí como en Aranjuez, continuó la obra de su maestro, si bien con diseños propios, de los que conocemos algunos dibujos preparatorios. A partir de 1829 Velázquez proyectó asimismo para el nuevo jardín del palacio, del cual sólo se ejecutó la mitad, la entrada y verja de cerramiento. Al final del reinado de Fernando VII, aún hubo de hacer, por encargo suyo, la conocida capilla del Cristo del Convento de Capuchinos de El Pardo, para la que presentó varias soluciones, siendo la de planta octogonal con pilastras en su interior la que se llevó a efecto. También se debe, al parecer, a este arquitecto el baldaquino central que alberga al Cristo yacente, de Gregorio Fernández. Contemporánea a esta labor es su participación en algunas reformas del Palacio de la Granja de San Ildefonso (Segovia), y sobre todo la nueva organización de las fuentes de Aranjuez, cuya habilitación e incluso algunos

(27) J. MORENO VILLA: «Proyectos y obras de don Isidro Velázquez. Sus trabajos en El Pardo», *Arquitectura*, 1932, n.º 155, pp. 69-76.

diseños se deben a Isidro Velázquez. Más tarde (1837), una vez jubilado y contando con setenta y tres años de edad, hizo los dibujos magníficos de las fuentes, en las que intervino, en un alarde de dominio de las manos. Entre aquéllos se encuentran en el Jardín del Príncipe las fuentes de Ceres, de Narciso y de Apolo. En esta última se debe a Velázquez la arquitectura que sirve de fondo al grupo escultórico (1831). Asimismo rediseñó la de Venus o de las Cadenas, en la plaza de San Antonio y del Jardín de la Isla, dibujó y habilitó la de Hércules y Anteo. Para este mismo Jardín levantó Velázquez un puente colgante y otro de madera, ambos hoy desaparecidos. Su intervención en la Plaza de Toros de Aranjuez y otras reformas en edificios secundarios completan su labor en el Real Sitio.

El propio Fernando VII recibió de nuevo sus servicios en 1826 para levantar la iglesia parroquial del Real Sitio de La Isabela (Guadalajara), población cuyo diseño urbano había encargado a Antonio López Aguado. La iglesia sería de planta central, con gran cúpula, mostrando al exterior el característico volumen neoclásico (28).

Con los encargos reales se relacionan igualmente los cenotafios o monumentos para exequias que hizo para las reinas doña María Isabel de Braganza, ya citado, y doña María Josefa Amalia de Sajonia, ambas para la iglesia de San Francisco el Grande. El segundo citado, de 1829, constaba de un templete sobre zócalo llevando dos columnas del «orden dórico verdaderamente griego, tomando su gusto del mejor que se halla en la magna antigua Posidoma» (29). La

(28) J. MORENO VILLA: «Planos inéditos de don Isidro Velázquez para una iglesia en La Isabela», *Arquitectura*, 1932, n.º 154, pp. 35-40.

(29) *Descripción del cenotafio erigido para las reales exequias de la Reina Nuestra Señora Doña María Josefa Amalia de Sajonia . . . , inventado y dirigido por orden de S. M. Católica el Señor Don Fernando VII*

columna, los obeliscos de flanqueo, esculturas e inscripciones alcanzan un climax auténticamente funerario, de fuerte carácter romántico, cuya idea produjo algunas tensiones entre el arquitecto y la Sumillería del Corps (30).

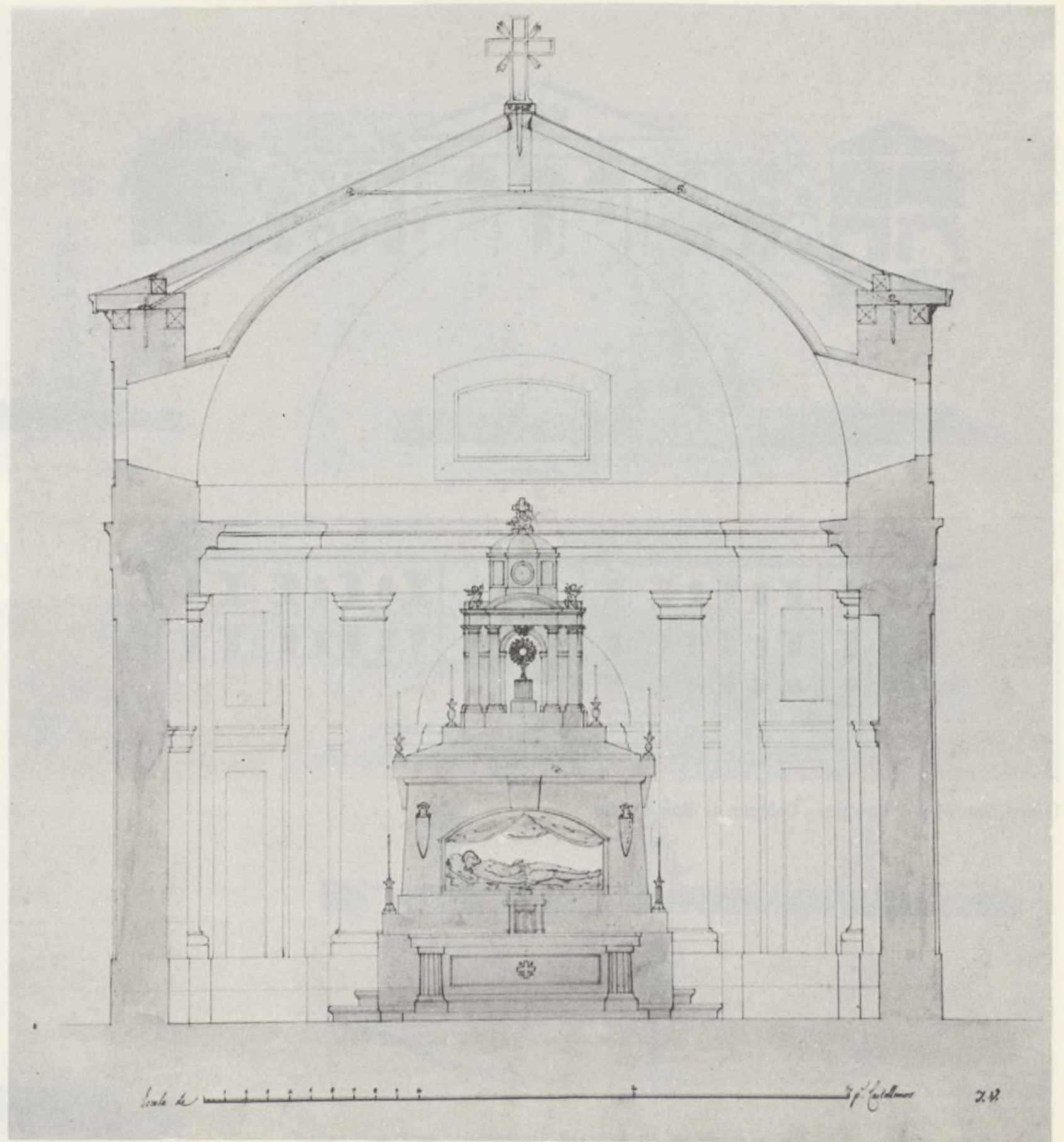
La última gran obra que Velázquez proyectó y dirigió en sus comienzos fue el Colegio de Medicina y Cirugía de San Carlos, en la calle de Atocha, cuyos diseños presentó a la Junta de Médicos de Cámara con anterioridad al 1 de junio de 1831. Por entonces, Velázquez se hallaba algo cansado y desbordado de trabajo, por lo que propuso al Rey que se nombrara a Manuel Alvarez de Sorribas, discípulo de Velázquez, como ayudante en aquella obra. Sin embargo, ésta se dilató mucho y no sería sino Tiburcio Pérez Cuervo, que ya fue ayudante de Velázquez en la Plaza de Oriente, quien diera remate al edificio, alterando ligeramente los alzados de Velázquez. La planta, en cambio, parece responder al programa que Velázquez y la Junta de Médicos fueron preparando durante el primer semestre de 1831.

Finalmente, diremos que Velázquez fue toda su vida un gran dibujante y grabador, según atestiguan además de sus proyectos otras obras más libres y personales, que van desde los apuntes juveniles de las habilidades de los caballos del circo ecuestre de Guerri y Colman, en la plaza de toros de Madrid (1785), hasta las vistas a la italiana del Salón del Prado, cuyos dibujos preparatorios, planchas y grabados se conservan en la Calcografía Nacional (31), sin olvidar obras como su vista del Observatorio Astronómico, de Villanueva,

por su arquitecto mayor don Isidro Velázquez, Madrid, Imp. de León Amarita, 1829.

(30) E. PARDO CANALIS: «Aportación documental en torno a un cenotafio (1829)», *Arte Español*, 1946, páginas 87-93.

(31) A. GALLEGU: *Historia del grabado en España*, Madrid, 1979, p. 345.



Isidro González Velázquez: Interior de la Capilla del Santo Cristo del Convento de los Capuchinos de El Pardo.



Fachada principal del Edificio visto por la calle de Arco.



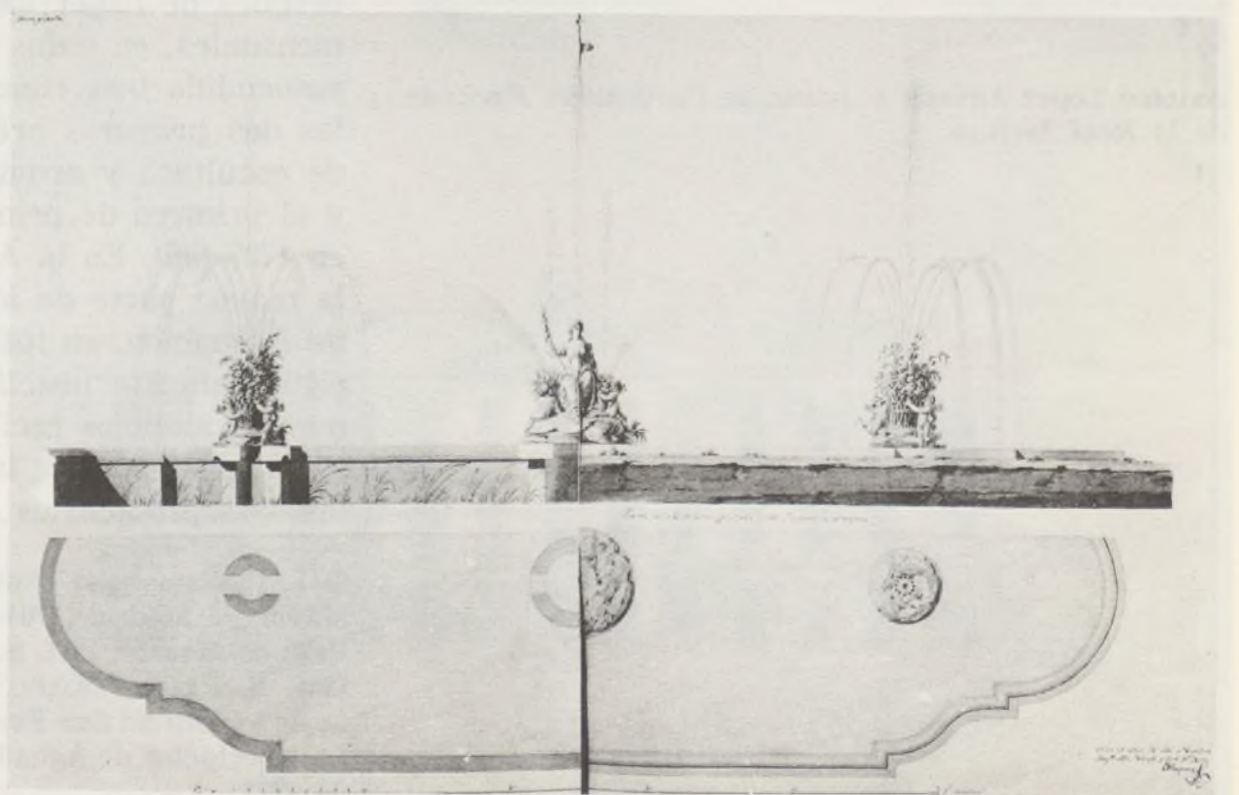
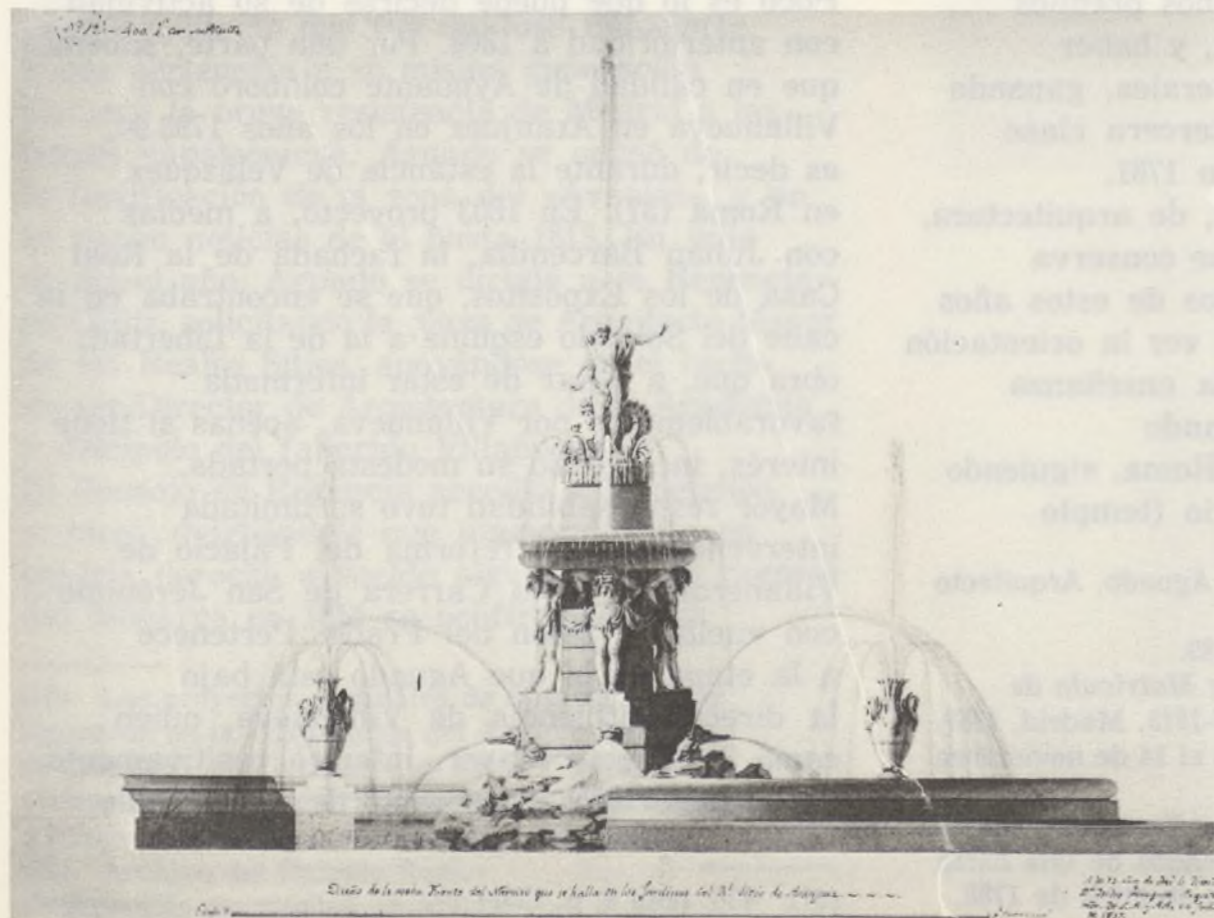
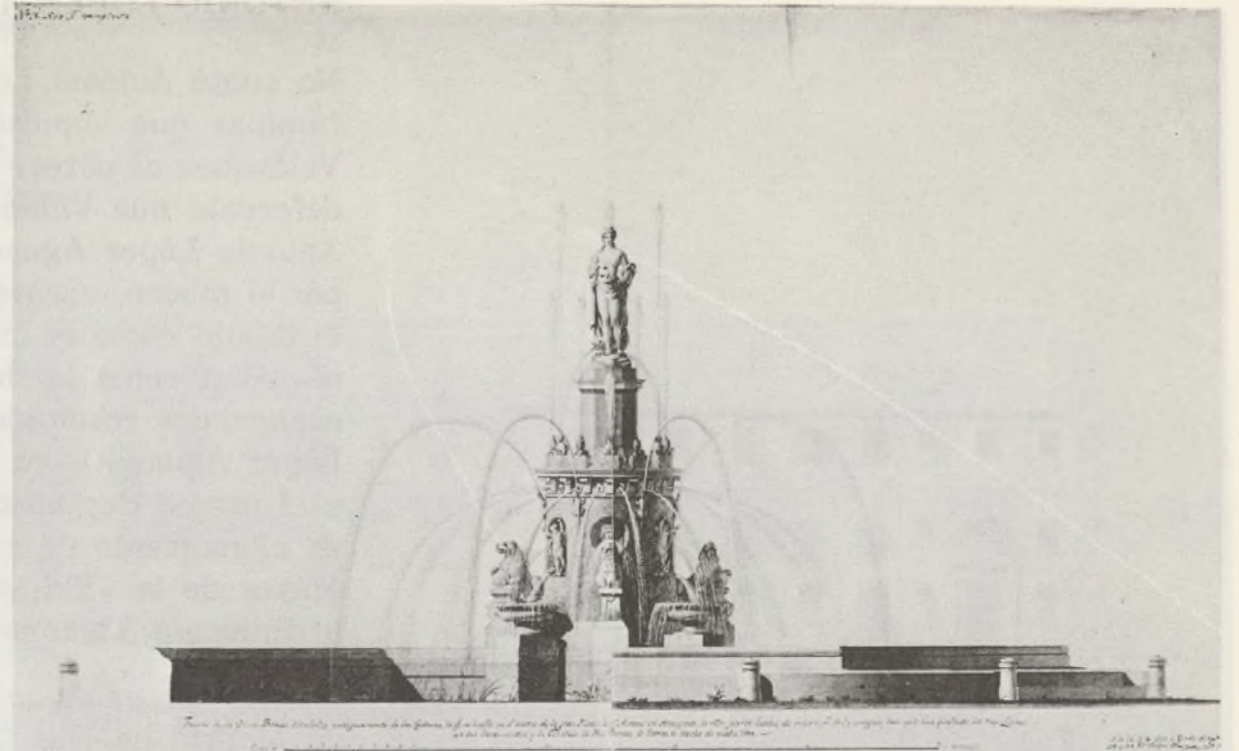
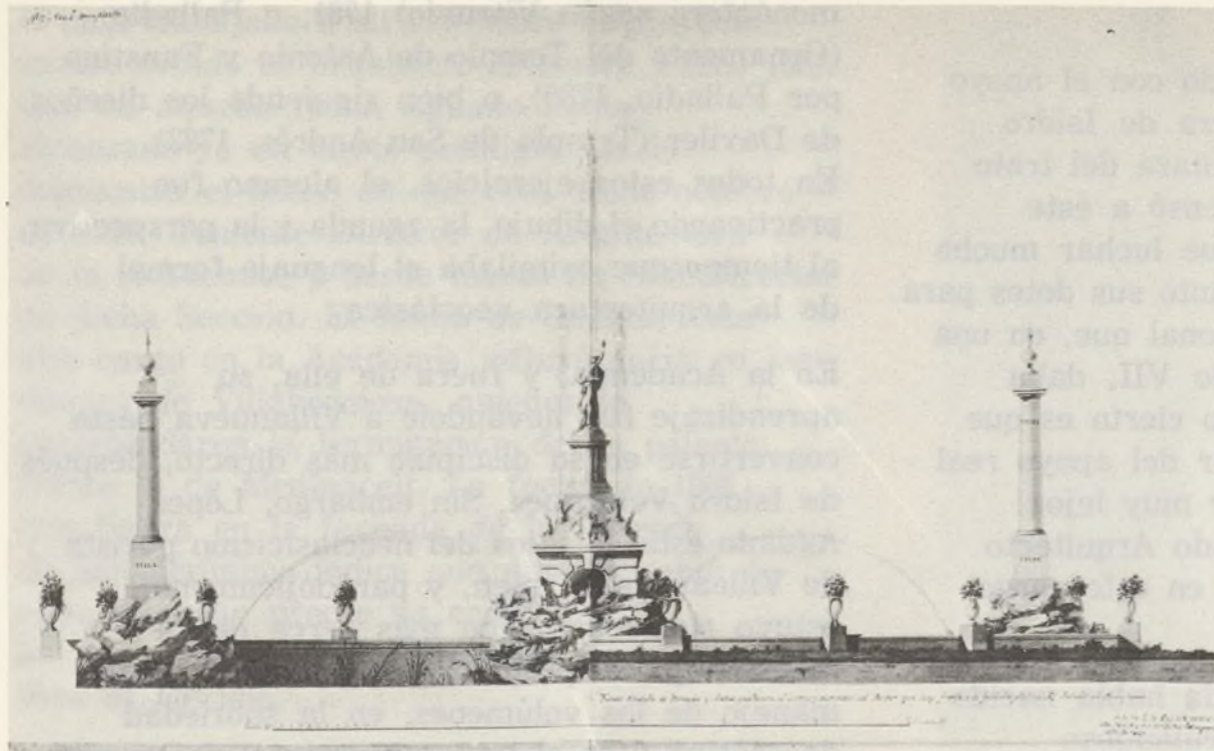
Isidro González Velázquez: *Colegio de San Carlos.*

en la que se adivina el afecto y respeto por el maestro.

Con Velázquez se cerró toda una etapa de nuestra historia de la arquitectura, al ser el último superviviente que fue discípulo directo de Juan de Villanueva. En 1834 hizo testamento en favor de su segunda mujer, María Teresa Díaz Jiménez, y de los hijos de sus hermanos Zacarías y Castor, por no tener él descendientes directos. El 7 de diciembre de 1840 fallecía en Madrid, dejando tras de sí una larga carrera (32). Poseía la Cruz de la Orden de Isabel la Católica y era Caballero de la Orden de Carlos III, cuyas insignias lleva en el retrato que le hiciera Vicente López, en el que Velázquez sujeta en las manos «I Quattro Libri», de Andrea Palladio (33).

(32) M. LÓPEZ OTERO: «Don Isidro González Velázquez (1765-1840)», *Revista Nacional de Arquitectura*, 1949, páginas 43-47.

(33) Poco antes de morir, Federico de Madrazo grabó un retrato suyo que se publicó en *El Artista* (1835-1836), T. III, pp. 2-5, en la sección de «Galería de ingenios contemporáneos», de cuyo artículo proceden las noticias más repetidas sobre Velázquez en la bibliografía tradicional.



Isidro González Velázquez: Fuentes de Hércules y Anteo, Narciso, Venus y Ceres en los jardines de Aranjuez.

ANTONIO LOPEZ AGUADO

No contó Antonio López Aguado con el apoyo familiar que impulsó la carrera de Isidro Velázquez ni parece que disfrutara del trato deferente que Villanueva dispensó a éste. Antonio López Aguado tuvo que luchar mucho por sí mismo, aprovechando tanto sus dotes para el dibujo como la intriga personal que, en una sociedad como la de Fernando VII, daba espléndidos resultados. Pues lo cierto es que López Aguado llegó a disfrutar del apoyo real y el propio Rey no debía estar muy lejos en el momento de ser nombrado Arquitecto Mayor de la Villa, sucediendo en este cargo al fallecido Villanueva.

Antonio López Aguado y García había nacido en Madrid en 1764 (34), matriculándose a los catorce años en la Academia de San Fernando (35). Conocemos gran parte de los estudios que hizo hasta que fue nombrado Académico de mérito el 1 de junio de 1788, después de haber ganado muchos premios mensuales, en todas las clases, y haber suspendido tres concursos generales, ganando los dos primeros premios de tercera clase de escultura y arquitectura, en 1781, y el primero de primera clase, de arquitectura, en 1787 (36). En la Academia se conserva la mayor parte de los proyectos de estos años de formación, en los que cabe ver la orientación rigurosamente neoclásica de la enseñanza que los alumnos recibían, copiando los monumentos de la antigua Roma, siguiendo las interpretaciones de Vitruvio (templo

(34) P. NAVASCUÉS: «Antonio López Aguado, Arquitecto Mayor de Madrid (1764-1831), *Villa de Madrid*, 1971, n.º 33, pp. 84-89.

(35) E. PARDO CANALÍS: *Registro de Matricula de la Academia de San Fernando, 1725-1815*, Madrid, 1967. La inscripción de Aguado se realizó el 14 de noviembre de 1778.

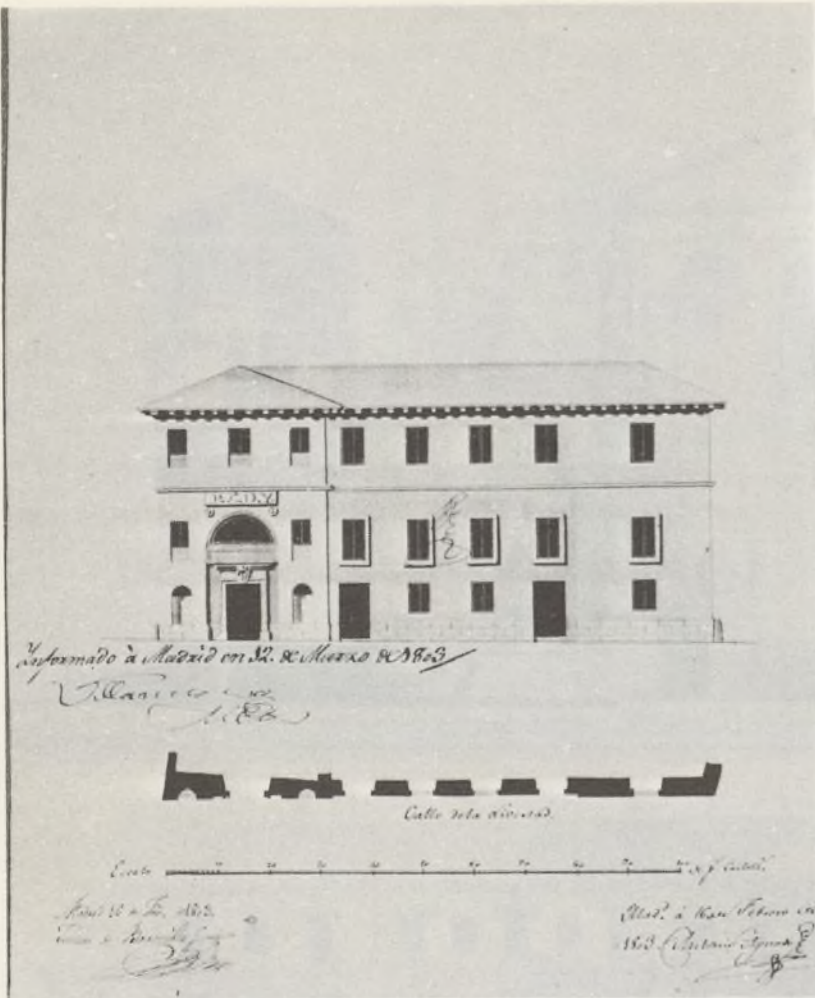
(36) Archivo de la Academia de San Fernando, leg. 1-43 (expedientes personales). Datos tomados de una carta autógrafa de Aguado, fechada el 10 de abril de 1788.

monóptero según Vitruvio) 1781, o Palladio (Ornamento del Templo de Antonio y Faustina por Palladio, 1780), o bien siguiendo los diseños de Daviler (Templo de San Andrés, 1782). En todos estos ejercicios, el alumno fue practicando el dibujo, la aguada y la perspectiva, al tiempo que asimilaba el lenguaje formal de la arquitectura neoclásica.

En la Academia, y fuera de ella, su aprendizaje fue llevándole a Villanueva hasta convertirse en su discípulo más directo, después de Isidro Velázquez. Sin embargo, López Aguado está ya lejos del neoclasicismo purista de Villanueva, si bien, y paradójicamente, estuvo siempre mucho más cerca de su maestro que el propio Velázquez en el sabio manejo de los volúmenes, en la sobriedad decorativa y en el tono monumental de su obra. Son estas tres características los elementos comunes a las obras más significativas de López Aguado.

Poco es lo que puede decirse de su actividad con anterioridad a 1808. Por una parte, sabemos que en calidad de Ayudante colaboró con Villanueva en Aranjuez en los años 1793-94, es decir, durante la estancia de Velázquez en Roma (37). En 1803 proyectó, a medias con Julián Barcenilla, la fachada de la Real Casa de los Expósitos, que se encontraba en la calle del Soldado esquina a la de la Libertad, obra que, a pesar de estar informada favorablemente por Villanueva, apenas si tiene interés, incluyendo su modesta portada. Mayor responsabilidad tuvo su limitada intervención en la reforma del Palacio de Villahermosa, en la Carrera de San Jerónimo con vuelta al Salón del Prado. Pertenece a la etapa en la que Aguado está bajo la directa influencia de Villanueva, quien como Arquitecto Mayor, informó positivamente, en abril de 1805, el proyecto de su discípulo,

(37) Vid. nota 9, p. 125.



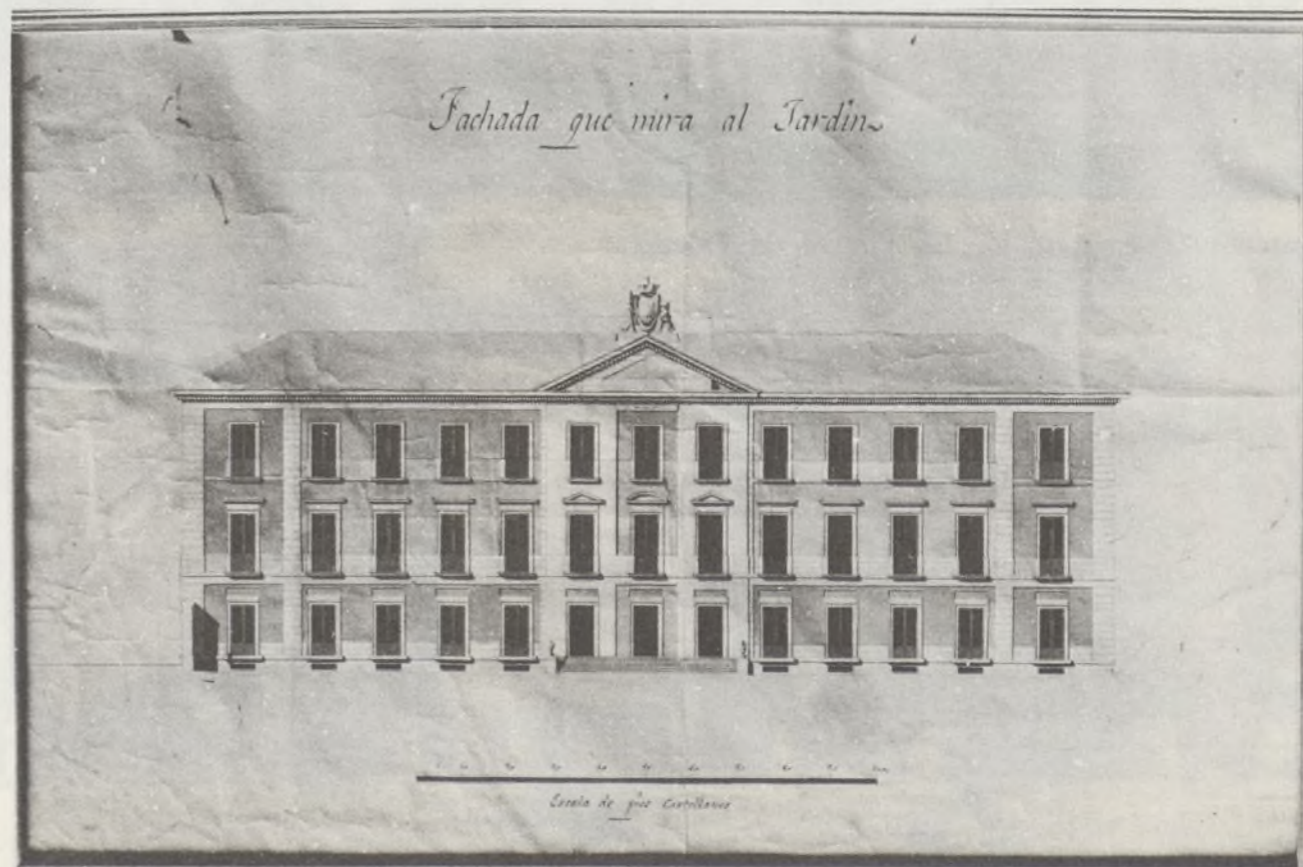
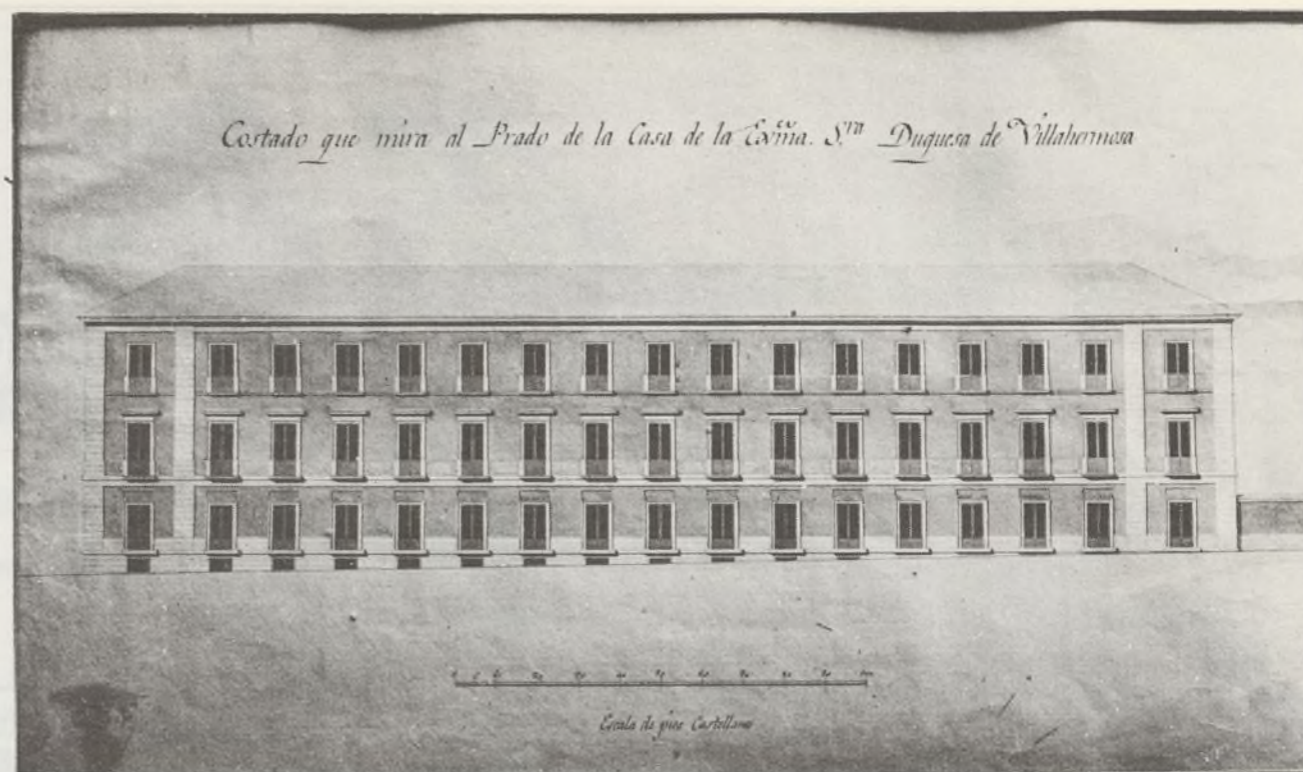
Antonio Lopez Aguado y Julián de Barcenilla: *Fachada de la Real Inclusa*.

el cual trabajaba a su vez sobre el proyecto inicial debido al arquitecto Silvestre Pérez (38). Que en aquella fecha Aguado había alcanzado ya un cierto prestigio nos lo demuestra el hecho de que era, desde octubre de 1799, Teniente Director de Arquitectura de la Academia, y desde marzo de 1805 Director de dicha Sección. El hecho de ostentar este alto cargo en la Academia influyó quizá en los duques de Villahermosa, quienes le encomendaron la terminación de su palacio, frente al de Medinaceli. La fecha de 1806 que figura en la fachada de la Carrera de San Jerónimo indica que Aguado debió de terminar muy pronto su cometido, ya que se trataba de añadir un piso más al edificio.

Nada importante conocemos de Aguado en los años siguientes, en los que la guerra alteró la vida del país, y en particular la de nuestro arquitecto, que se vio desplazado por Silvestre Pérez al frente de las obras de Madrid, como arquitecto que fue de José Bonaparte, y que pertenecía a su misma generación. Durante la breve resistencia de Madrid a las tropas napoleónicas, Aguado se ocupó de la fortificación de la zona del «Avapiés», y no se tienen noticias de él hasta 1813. En julio de aquel año, Aguado se dirigió a la Regencia, en Cádiz, solicitando la plaza de Arquitecto Mayor de los Reales Sitios, apoyándose en el hecho de ser Director de Arquitectura de la Academia y discípulo del fallecido Villanueva. El Consejo de Regencia accedió a la petición si bien advirtiéndole que temporalmente no tendría derecho a sueldo alguno (39). Al regreso del Monarca en 1814 se confirmaron por

(38) Los proyectos originales de Silvestre Pérez figuraron en la «Exposición del Antiguo Madrid», de 1926 (Vid. el «Catálogo», p. 320, n.º 1.056, y lám. XXXIX), mientras que los añadidos de López Aguado se conservan en el Archivo Municipal.

(39) Archivo del Palacio Real. Expedientes personales, c.º 559/19.



Antonio López Aguado: *El Palacio de Villahermosa.*



Antonio López Aguado: *La Puerta de Toledo*.

Real Decreto «todos los destinos dados por la Regencia del Reino» (4-V-1814), por lo cual Aguado se sintió seguro en su preciado destino, si bien el propio Fernando VII, al propio tiempo, y a pesar de su Real Decreto, nombraba a Velázquez Arquitecto Mayor de los Reales Sitios, apoyando entonces a Aguado en su pretensión de ocupar la plaza de Arquitecto Mayor de Madrid.

En aquel año de 1813, en que Aguado reunió fugazmente en su persona los títulos de Arquitecto Real y Teniente de Arquitecto Mayor de Madrid —que ya lo era en vida de Villanueva—, presentó un proyecto de arco triunfal para recibir al «Soberano Congreso Nacional», que, procedente de Cádiz, haría su entrada en Madrid por la calle de Toledo. Tal fue el origen de la actual Puerta de Toledo, debida a la iniciativa del Ayuntamiento Constitucional. Como la llegada de las Cortes era inminente y no había tiempo para hacerla de fábrica, se dispondría un zócalo de piedra y sobre él un «armazón de madera y lienzos en bosquejo de pintura», que «fuese el modelo de la que debe realizarse» (40).

Así, la Puerta tuvo en su origen un marcado carácter de exaltación constitucional, si bien luego el Monarca se apropió de la dedicación, obligando al Ayuntamiento a variar la inscripción en bronce sobre el ático, una vez terminada la obra. En este sentido, contamos con un testimonio, hasta ahora inédito, de gran interés, como es el oficio que López Aguado traslada al Corregidor de Madrid, en junio de 1827, donde se lee lo siguiente: *«Con fecha 25 del corriente me dice el Sr. Dn. Juan Miguel de Grijalba lo que sigue: El Rey Nuestro Venerado Amo y Señor me manda entregue a V. S. la adjunta inscripción, que quiere S. M. se ponga en la*

(40) Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento, signatura 1-201-6: «Sobre nueva planta de la Puerta de Toledo; inclusión de varios monumentos en los cimientos de ella.»

Puerta de Toledo. La latina en la parte exterior que mira al campo, y la traducción castellana en la que mira a la población. La ortografía será la que va indicada; ios caracteres según elija el encargado . . . » (41).

Las inscripciones propuestas, que difieren ligeramente de las que hoy podemos leer sobre la Puerta de Toledo, son las siguientes:

- a) Ferdinando 7.º, P.-P.-Optatissimo - reduci
Tirannide gallorum excussa
Ordo - matritensium
Fides - Victoriae - Laetitia monumentum - P -
ANN. de 1827.
- b) A Fernando 7.º el deseado Padre de la Patria,
Restituído a sus pueblos
Esterminada la usurpación francesa
El Ayuntamiento de Madrid
Consagró este monumento
De fidelidad, de Triunfo, de Alegría
Año de 1827.

La provisión de fondos para la obra retrasó el comienzo de ésta, cuya primera piedra no se puso hasta octubre de 1817, y dos años más tarde llegaba hasta el arranque del arco central, habiéndose encargado ya entonces al escultor José Ginés los modelos para las esculturas. Las obras se terminaron definitivamente durante el Trienio Constitucional, reivindicando de nuevo los constitucionales para sí la dedicación de la Puerta, por lo que Aguado, que bajo la construcción había colocado inicialmente monedas e inscripciones relativas a la Constitución, sacándolas luego por una mina para colocar otras de Fernando VII, ahora de nuevo, entre 1820 y 1823, se vio obligado a poner testimonios de los constitucionales, pero esta vez en la clave del arco. Mas no pararía aquí este afán por capitalizar el triunfalismo del arco, y en 1824 Fernando VII hizo extraer aquellas

(41) Archivo del Corregimiento, sign. 1-199-3: «Puertas, cercas y murallas».





Puerta de Atocha.

monedas y papeles para colocar otras del Monarca absolutista.

Pese a las duras críticas de que ha sido objeto, la Puerta de Toledo, hay que mantener sin vacilaciones que se trata de una obra monumental de primer orden y propia de un buen discípulo de Villanueva. Su robustez y la fuerza del ático central vienen exigidas por su emplazamiento, que desde lo alto domina la caída hacia el río, constituyendo un soporte urbano fundamental para el tridente formado por los paseos de Pontones, Ocho Hilos (hoy calle ancha de Toledo) y de los Olmos, que convergen ante la propia puerta. En el diseño, Aguado tuvo presentes algunos aspectos que proceden tanto de la desaparecida Puerta de San Vicente como de la de Alcalá, si bien introduciéndolos en un contexto propio que dan a la obra una fuerte personalidad.

Dentro de esta arquitectura conmemorativa, hay que aludir a otras obras menores de Águado, proyectadas en 1814, para festejar la vuelta de Fernando VII y recordar a las víctimas del Dos de Mayo. Para celebrar el regreso del Monarca diseñó un arco triunfal sobre la desaparecida calle de la Almudena, muy cerca ya del Palacio Real. Su traza era muy sencilla, poniendo sobre todo énfasis en la alegoría que corona el arco (Fama-Abundancia-Paz), sin omitir la inevitable inscripción: «La cabeza del pueblo que fue osado / a insultar al tirano en su victoria / hoi rinde a su Monarca recobrado / homenaje de amor y eterna gloria.» Con el mismo motivo, Aguado revistió la desaparecida Puerta de Atocha con una arquitectura muy elemental, sobre la que colocó famas, glorias, triunfos, trofeos militares y demás elementos simbólicos al uso para este tipo de solemnidades. De mayor interés resulta en este año 14 el proyecto y ejecución del cenotafio en honor a los héroes del Dos de Mayo, que se llegó a levantar en el Prado. Se trataba

de un templete dístico, del consabido orden de Pestum, esto es, de un orden dórico griego arcaizante, cuya gravedad encajaba muy bien con el destino fúnebre del monumento. Sobre el frontón y metopas menudean los emblemas relativos a la muerte, todo ello en un diseño de gran pureza formal y simplicidad neoclásica, sin concesión alguna al sentimiento romántico, del que Aguado siempre se mantuvo distante. Así como Isidro Velázquez se dejó llevar por un cierto impulso romántico en las ocasiones que propiciaban la aventura del sentimiento, y muy particularmente en toda la arquitectura relacionada con la muerte, Aguado no supo o no quiso intentarlo. Sirva de ejemplo el catafalco que Aguado diseñó en 1817, con motivo de la muerte de la marquesa de Camarasa, y que se levantó en la iglesia del Noviciado de Jesuitas, donde la simple superposición de volúmenes decrecientes negaba toda la ecléctica verbosidad desplegada por Velázquez en modelos análogos (42).

Al entusiasmo inicial creado en torno a la vuelta de Fernando VII se debe la iniciativa de la Academia de San Fernando de convertir el palacio de Buenavista en un museo destinado a «Preciosidades artísticas», que llevaría el nombre de Museo Fernandino. El Rey acogió muy favorablemente esta idea; se encargó, en el mismo año de 1814, el proyecto a López Aguado. En realidad, se trataba de formar un museo donde colgar parte de las colecciones reales, colección de pinturas de la propia Academia, así como los cuadros que, procedentes de las incautaciones que se produjeron durante o después de la guerra, se habían ido almacenando en distintos puntos de Madrid. Igualmente se expondría allí una estimable colección de estatuas, sin olvidar tampoco las secciones de

(42) S. SEBASTIÁN: «Arquitectura provisional neoclásica en Madrid», *Archivo Español de Arte*, 1972, n.º 178, páginas 167-171.

arquitectura y grabado. Muchos fueron los problemas que hubo que vencer, pero fueron sobre todo las dificultades legales, sobre la propiedad del edificio, y los económicos, por falta de liquidez de las arcas reales, las que impidieron dar fin al proyecto ya iniciado por Aguado (43).

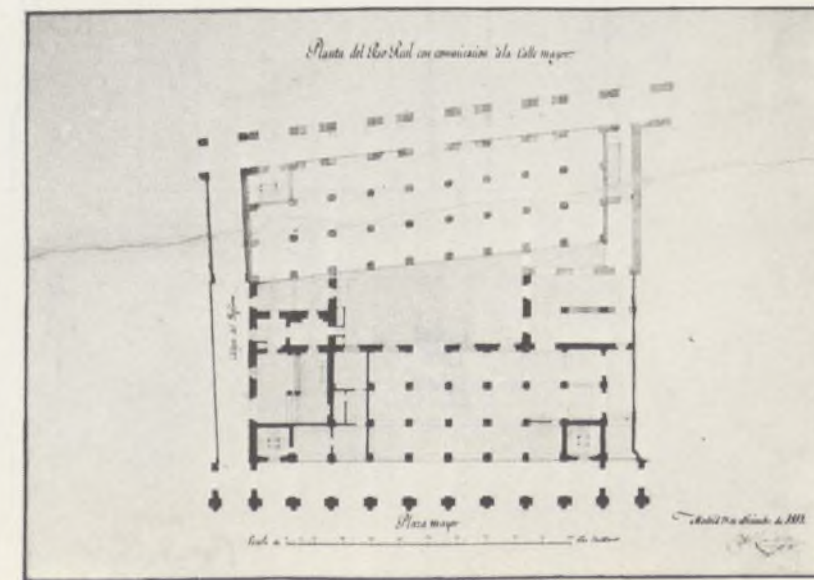
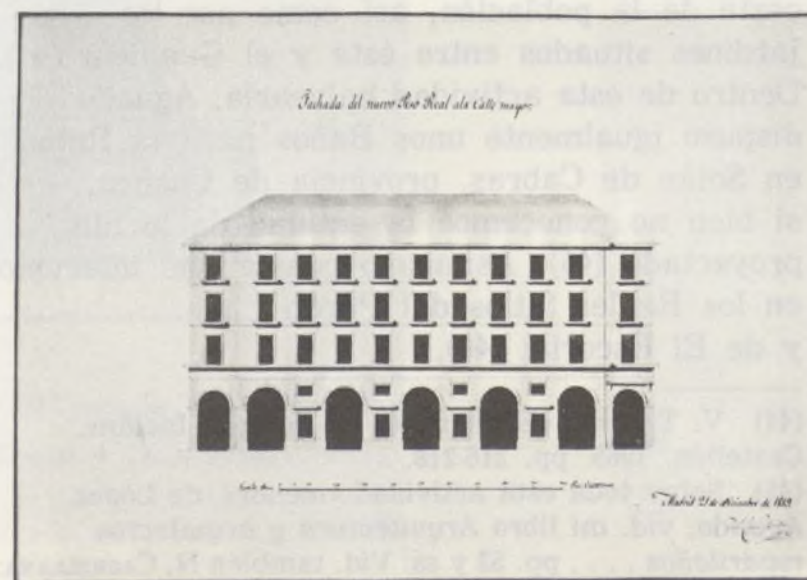
Sus dibujos muestran a un auténtico discípulo de Villanueva, siendo destacable, por encima del acondicionamiento interior, la solución dada a la difícil topografía del lugar, salvando los desniveles del terreno con rampas, jardines, muros de contención, en los que se abren nichos y fuentes, bóvedas, escaleras, cerramiento, etc., que demuestran ingenio y talento por parte de Aguado.

En la larga serie de proyectos que Aguado preparó y nunca se llevaron a efecto se encuentra uno de reciente localización y de gran importancia para Madrid, como lo sería el nuevo edificio para el Peso Real (1819), en la calle Mayor, a la espalda de la Casa de la Panadería y comunicada con ésta. La planta baja era diáfana, a modo de lonja, utilizando el viejo sistema de finos pilares tomado de la propia Casa de la Panadería. La fachada a la calle Mayor introducía un nuevo tema en los alrededores de la Plaza Mayor, al suprimir los pórticos adintelados y colocar en su lugar arcos separados por gruesos macizos en los que se abren huecos adintelados, que en algo podrían recordar la planta baja del palacio Civena Trissino de Palladio, en Vicenza. Por el contrario, las tres plantas superiores tienen un marcado carácter madrileño, con profusión de balcones, que encaja muy bien con la arquitectura doméstica de su entorno.

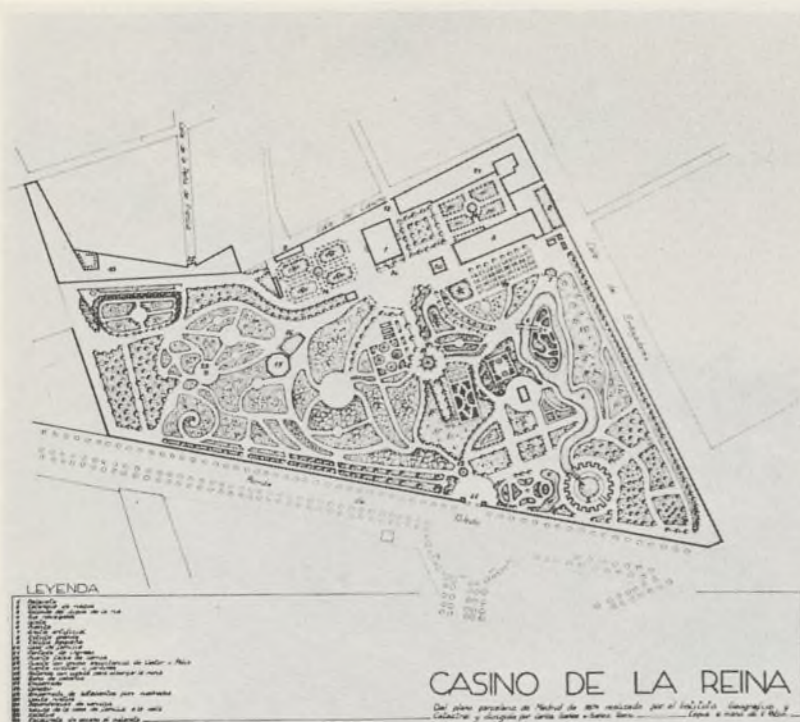
(43) V. DE SAMBRICIO: «El museo fernandino», *Archivo Español de Arte*, 1942, pp. 132-146, 262-283 y 320-335.



Pedro Arnal: *El Palacio de Buenavista*.



Antonio López Aguado: *Planta y alzado del Peso Real*.



Si bien López Aguado fue Arquitecto Mayor de Madrid, no por ello dejó de beneficiarse de un constante mecenazgo real, ya que al Museo Fernandino sucedieron otros encargos, algunos de ellos para fuera de la Corte, aunque vinculados a ella, como fueron los Baños Reales en Sacedón (Guadalajara), de 1817, o, lo que fue más importante, el diseño urbano de la nueva población de «La Isabela», a orillas del río Guadiela, cerca también de Sacedón, cuyo nombre recordaba el de su virtual fundadora doña Isabel de Braganza. Se trata de una ciudad-balneario con una distribución urbana muy tradicional, sobre la base de una red octogonal con su correspondiente plaza mayor, palacio real, casas de oficios, iglesia (la ya mencionada que diseñó Velázquez), cuarteles, baños y casas para los colonos. Las obras comenzaron en 1817, llevándose a cabo la planta general de la población y el edificio del palacio en un tiempo relativamente breve, ya que en 1826, por una Real Orden, «La Isabela» entraba a formar parte de los Reales Sitios. Su arquitectura, tanto la de los edificios singulares como la del caserío en general, respondía a una traza muy sencilla, animada por las plantaciones de arbolado en el costado oeste de la población, así como por los jardines situados entre ésta y el Guadiela (44). Dentro de esta actividad balnearia, Aguado dispuso igualmente unos Baños para la Reina en Solán de Cabras, provincia de Cuenca, si bien no conocemos la entidad de lo allí proyectado (45). Asimismo consta que intervino en los Reales Sitios del Pardo y de El Escorial (46).

(44) V. TRAVER: «El marqués de la Vega-Inclán», Castellón, 1965, pp. 216-218.

(45) Sobre toda esta actividad «menor», de López Aguado, vid. mi libro *Arquitectura y arquitectos madrileños . . .*, pp. 52 y ss. Vid. también N. CABRILLANA: «El autor y la fecha de un grabado del antiguo Madrid», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1968, volumen III, pp. 248-251.

Para la Reina doña Isabel de Braganza, segunda esposa de Fernando VII, aún habría de trabajar de nuevo Aguado cuando, por encargo del Ayuntamiento, convirtió la antigua Huerta del clérigo Bayo en aquel bello capricho, hoy también desaparecido, que se llamó Casino de la Reina, al final de Embajadores, frente a la Fábrica de Tabacos. Allí, entre 1817 y 1818, hizo Aguado delicadas arquitecturas de jardín, siendo especialmente notable la monumental puerta de ingreso a la posesión y que aún podemos ver hoy como entrada principal de los Jardines del Retiro, en la Plaza de la Independencia, frente a la Puerta de Alcalá. En ella volvemos a encontrarnos al discípulo de Villanueva (47), con cuya arquitectura hubo de tener un continuo y obligado trato en aquellos años posteriores a la guerra, ya que fue López Aguado, y no Isidro Velázquez, quien tuvo a su cargo la consolidación, restauración y terminación parcial de obras como el Museo de Ciencias y el Observatorio Astronómico (48).

(46) Archivo del Palacio Real.

Expedientes personales, c^a 559/19:

«S. A. se ha dignado conceder a el arquitecto Dn. Antonio López Aguado, ocho reales de vellón diarios por correr con las obras, y demás que ocurran en las casas que le pertenecen en los Rs. Sitios del Pardo, y Sn. Lorenzo; y sesenta y un reales quatro maravedises más al mes, por las que se ofrezcan en las de Aranjuez, en los mismo términos que obtuvo dichos encargos Dn. Juan de Villanueva su antecesor . . . » (12-I-1816).

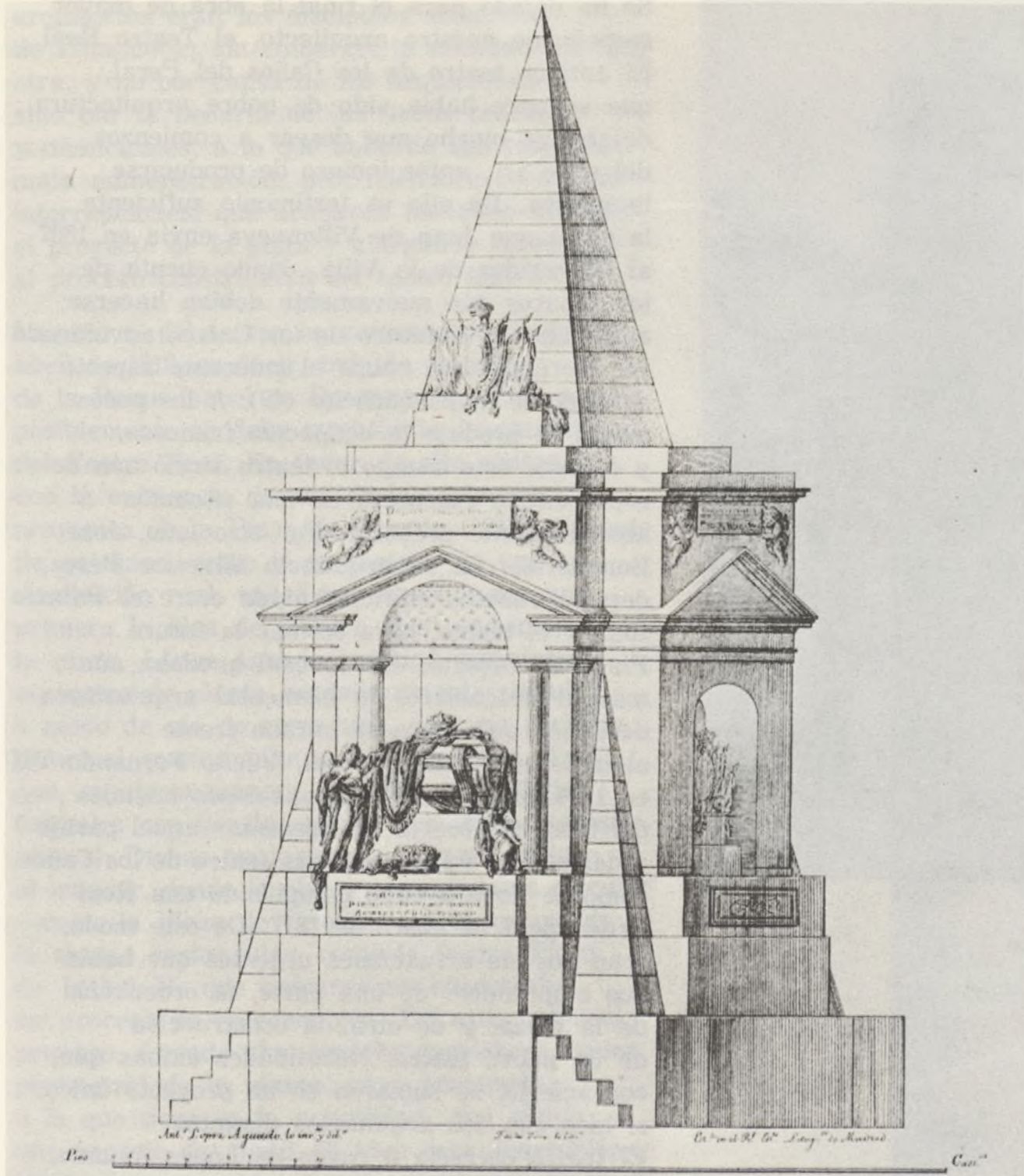
(47) P. NAVASCUÉS: «Casas y jardines nobles de Madrid», *Jardines clásicos madrileños*, Madrid, Museo Municipal, 1981, pp. 122-124.

(48) Archivo del Palacio Real.

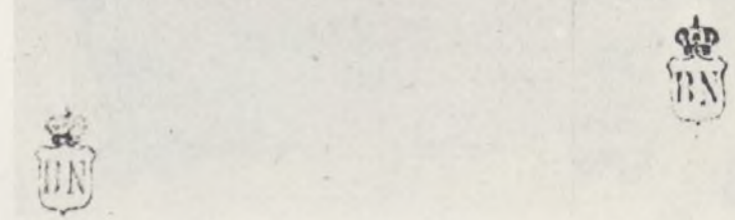
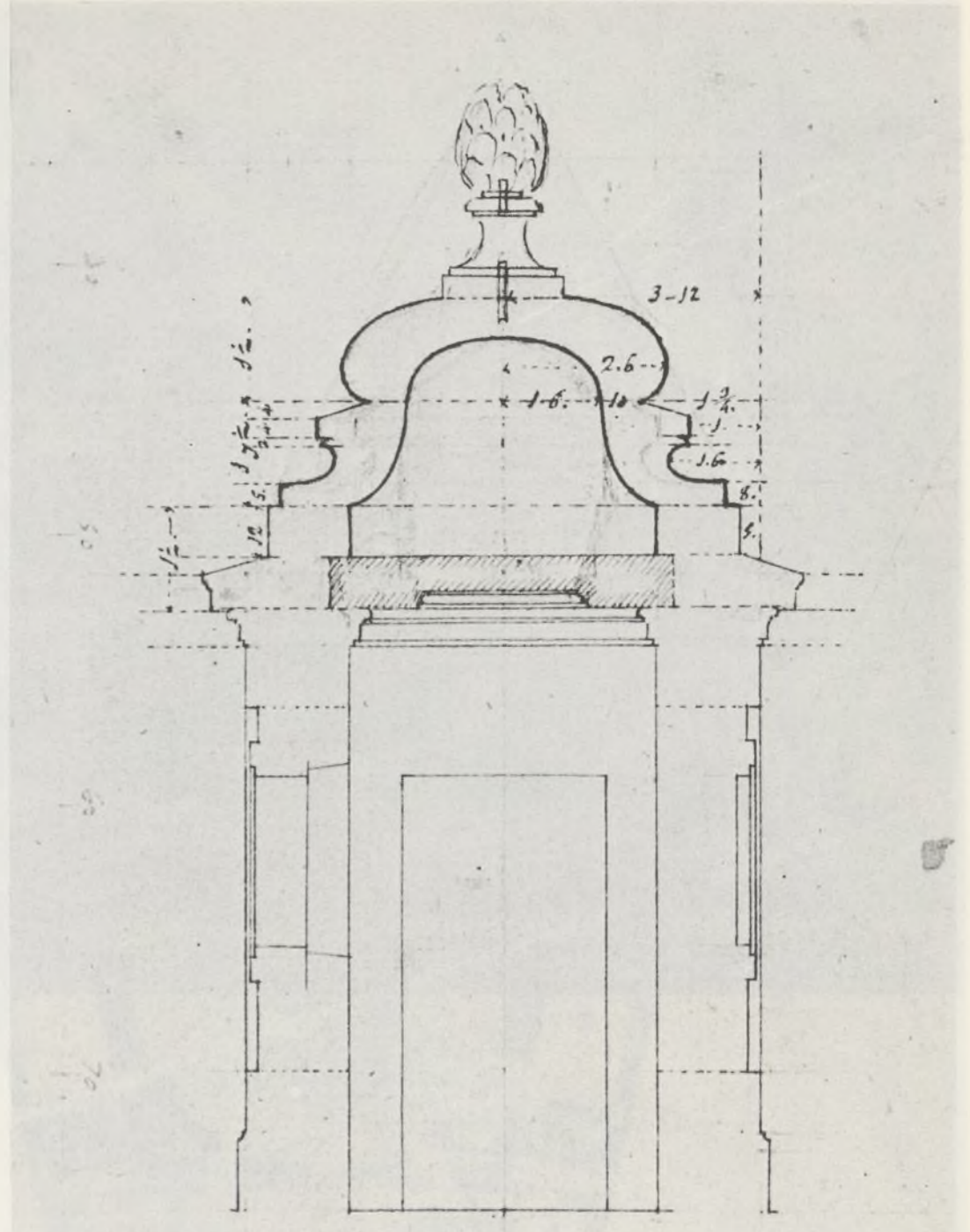
Expedientes personales, c^a 559/19.

En una carta de Aguado al rey, con fecha de 22 de noviembre de 1823, se lee:

«En atención a estar desempeñando las comisiones que V. M. puso a su cuidado, de las Reales Obras del Museo, Observatorio Astronómico, Coliseo de la plaza de Oriente, nueva población de la Isabela, Baños de Sacedón y Casino de la Reina . . . »



Diseño del Catafalco mandado erigir por S.M. el S.D. FERNANDO VII. para las R.^{as} Exequias del
 Sener. Rey de las dos Sicilias D. FRANCISCO I. celebradas en la R.^a Iglesia de S.^{ta} Andrea de esta Corte, en 4
 de Febrero de 1804.



Anónimo: Garita del Jardín Botánico.



Madrid. - Plaza de Oriente. 1883.

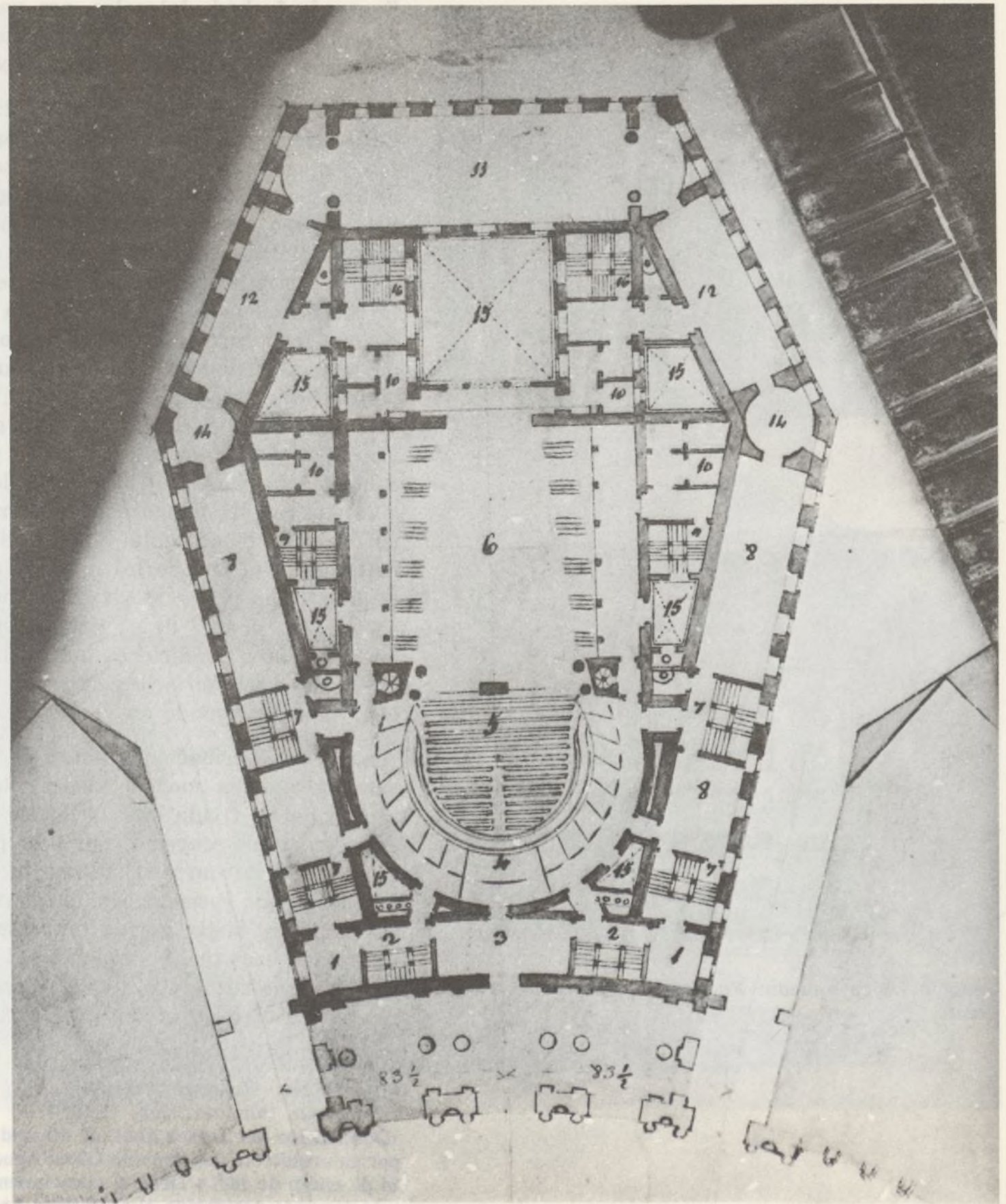
Se ha dejado para el final la obra de mayor empeño de nuestro arquitecto, el Teatro Real. El antiguo teatro de los Caños del Peral, que siempre había sido de pobre arquitectura, dejaba ya mucho que desear a comienzos del siglo XIX, antes incluso de producirse la guerra. De ello es testimonio suficiente la carta que Juan de Villanueva envía en 1807 al Corregidor de la Villa, dando cuenta de los reparos que nuevamente debían hacerse aquel año en el teatro de los Caños, advirtiendo «el escrúpulo que causa el indecente aspecto exterior de aquel edificio» (49). A los pocos meses se produjo la ocupación francesa, y durante este tiempo el teatro sirvió aún de espermático escenario en una situación absolutamente precaria. Por otro lado, José Bonaparte, con su arquitecto Silvestre Pérez, derribó cuantos edificios había entre el Palacio Real y el teatro, para formar la futura Plaza de Oriente, con lo cual quedaba aún más al descubierto la elemental arquitectura de aquél, que ahora se miraba frente al imponente Palacio Real. Vuelto Fernando VII en 1814, una de las preocupaciones iniciales del Monarca fue la de adecentar aquel paraje y demoler el ya casi ruinoso teatro de los Caños, como se llevó a cabo cumpliendo una Real Orden de 7 de enero de 1817. De este modo, eran dos las actuaciones urgentes que había que emprender: de una parte, la ordenación de la plaza, y de otra, la construcción de un nuevo teatro. Necesidades ambas que, con acierto, se sumaron en un proyecto único, si bien con dos arquitectos distintos. El teatro correría a cargo de López Aguado, mientras que la obra de la plaza, con sus edificios correspondientes, recaería, según ya se ha visto, sobre Isidro Velázquez. El proyecto de conjunto tenía grandes posibilidades de éxito, máxime cuando los dos

(49) Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento, signatura 3-107-16: «Carta de Villanueva al Corregidor de Madrid» (25-X-1807).

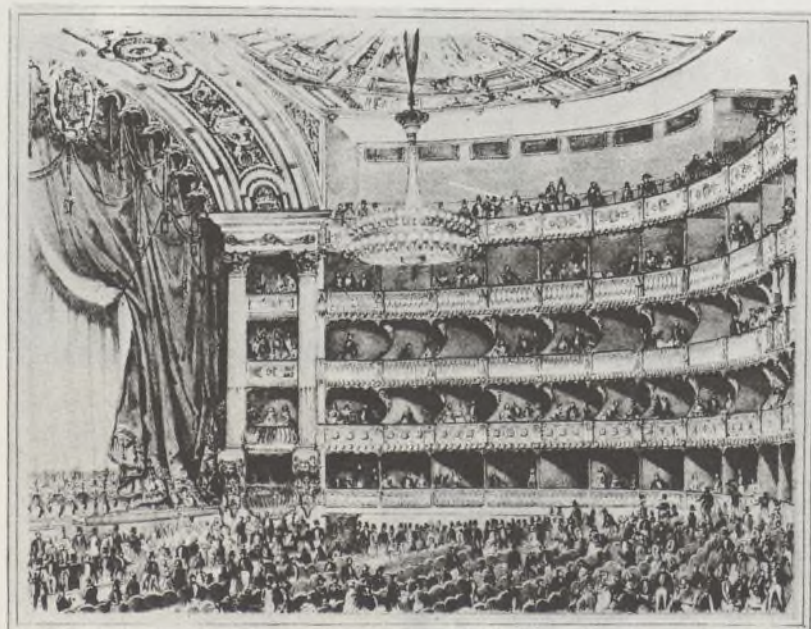
arquitectos eran los discípulos señalados de Villanueva; sin embargo, la realidad fue muy otra, y no por causa de los arquitectos, sino por la penuria de las arcas reales y municipales, a lo que hubo de sumarse una mala administración, produciéndose constantes interrupciones, que acabaron haciendo inviable el proyecto de la plaza y alargando en exceso el proceso constructivo del teatro (50).

Las obras del teatro no comenzaron hasta abril de 1818, es decir, todavía en vida de la Reina Isabel de Braganza, a quien muy posiblemente se debe también la iniciativa del Teatro Real. En favor de ello contamos con la existencia de uno de los primeros proyectos de la Plaza de Oriente (1817), firmado de su mano, como si se tratara de una aprobación real, en el que aparece por vez primera la idea del Teatro Real presidiendo la plaza. López Aguado imaginó inicialmente un teatro de planta verdaderamente singular a modo de ojo de cerradura, con una fachada principal semicircular y otra posterior plana, que, en cierta manera, guardaban analogías formales con las dos plazas que ambas tenían ante sí. Dichas analogías se llevaron incluso al interior, donde la platea era de planta circular —como la Plaza de Oriente—, y el cuerpo de la escena rectangular, como la futura Plaza de Isabel II, que entonces se encontraba en proceso de reordenación. De este proyecto primero, Aguado abandonó la caprichosa forma perimetral de la planta, para adecuarla a la que tiene en la actualidad, que dibuja una especie de ataúd. Si bien esta disposición puede juzgarse extravagante, tiene una razón de índole urbana nada despreciable al hacer del centro de las dos plazas contiguas, el punto de coincidencia de la prolongación de las

(50) Para la posterior historia del teatro hasta su inauguración, vid. M. J. DIANA: *Memoria histórico-artística del Teatro Real de Madrid*, Madrid, 1849.



Antonio López Aguado: *Planta del Teatro Real*.



Antonio López Aguado: *Fachada e interior del Teatro Real.*

líneas de fachada laterales, con una geometría de gran sencillez, que al propio tiempo permitía asegurar la circulación en su alrededor.

Aguado siguió trabajando en la distribución del edificio que se pretendía «compitese con los mejores de Europa y fuese el mayor de los que existen» (51). Sin embargo, la ambición del empeño estaba en contradicción con la situación económica y general del país, que no permitió un ritmo de mantenimiento en la consecución de las obras, hasta el punto de que transcurrieron varios decenios antes de poderse inaugurar el teatro, cuando hacía ya mucho tiempo que sus mentores, Fernando VII y la Reina Isabel de Braganza, y el arquitecto López Aguado habían muerto. No obstante, así como la Plaza de Oriente no llegó nunca a cristalizar, el teatro consiguió mantener su carácter monumental y excepcional que hicieron de él uno de los mejores coliseos de la Europa del siglo XIX, figurando entre las salas más capaces de su tiempo, sin omitir las excelentes condiciones acústicas «sin las cuales es ilusoria la perfección de un teatro», como apunta Aguado en su Memoria de 1827.

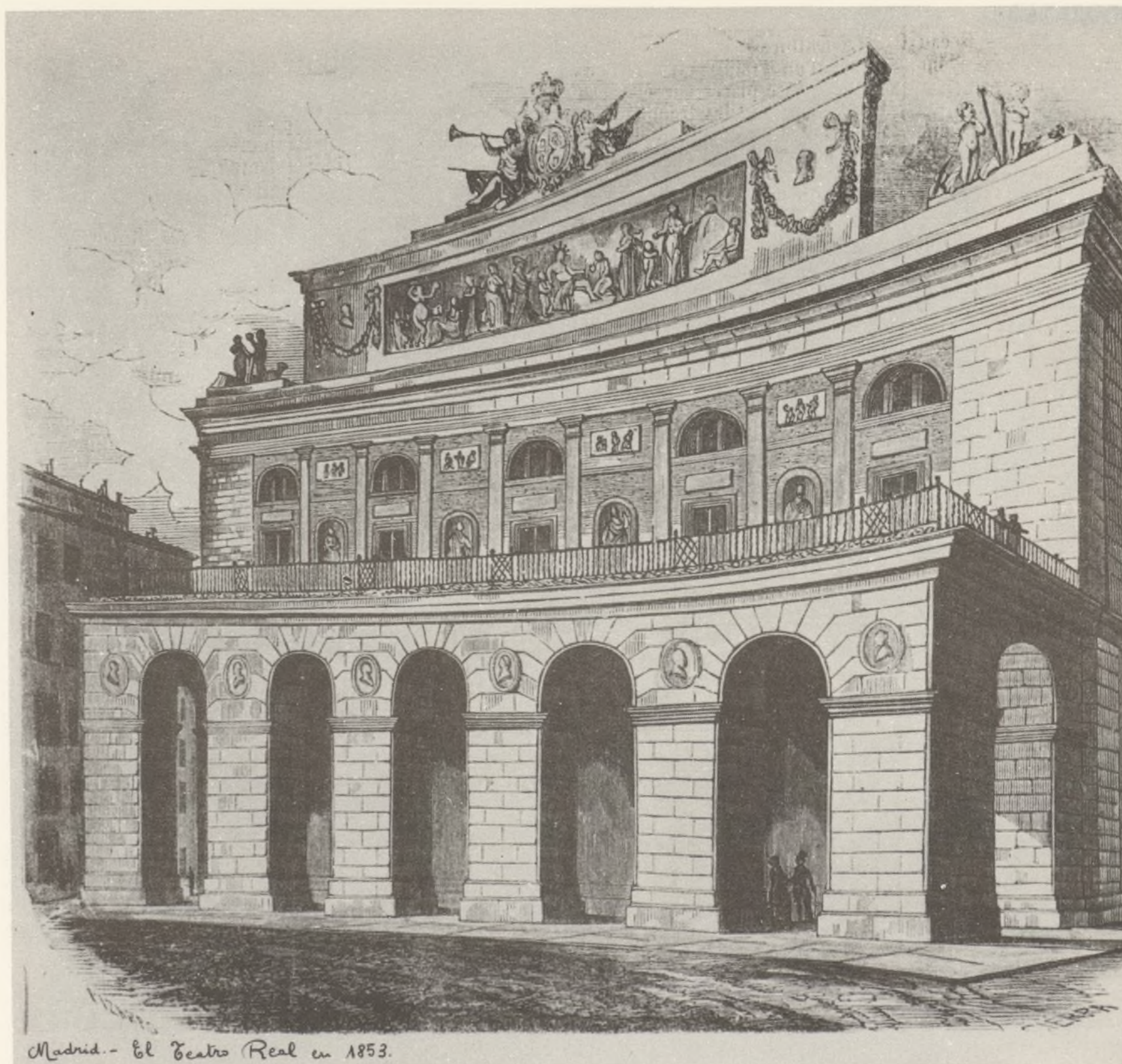
Aunque la distribución general de la planta sufriría algunas modificaciones, desde muy pronto quedó fijada en sus líneas generales. Conocemos un proyecto, quizá el primero, en que se analizan detalladamente las divisiones interiores que responden al programa ideado por Aguado, distinguiendo muy bien los diferentes usos que cada parte del teatro iba a tener. Las razones principales eran la reservada al Rey, la del espectáculo y la

(51) Archivo Histórico Nacional, Diversiones Públicas, sign. 11.378/4: «Descripción del Teatro Real, de Madrid, por su arquitecto don Antonio López Aguado, 24 de enero de 1827.» Debo el conocimiento de este precioso documento al arquitecto Angel Luis Fernández, quien prepara su tesis doctoral sobre teatros madrileños del siglo XVIII.

destinada a la acción teatral, además de una zona con ingreso propio que incluía un magnífico salón circoagonal destinado a bailes y conciertos de cámara. La que podría denominarse zona real, ligada de forma inmediata a la Plaza de Oriente, comprendía el acceso por la fachada principal y dos escaleras gemelas flanqueando el vestíbulo. A través de ellas se accedía a la zona reservada de la planta noble, destinada a las piezas de descanso de la familia real. Aquéllas, a su vez, se abrían a la Plaza de Oriente a través de la gran logia columnada del proyecto original, reducida luego a una sencilla terraza descubierta. El público tenía también su entrada por esta fachada principal, especialmente el que ocupaba la platea y la primera serie de palcos o aposentos, ya que el acceso a los tres pisos altos, también de palcos, y a la tertulia o paraíso, se producía por dos juegos de escaleras que arrancan de sendas puertas abiertas a las calles laterales. La platea dibujaba en planta una forma elíptica, en el primer proyecto, y después de tener una forma circular en un segundo diseño, terminó reflejando una disposición característica en herradura. En este proceso de transformación fue ganando superficie la platea, con el consiguiente aumento de localidades, lo cual hacía más rentable la explotación del teatro. Dicho incremento se hizo en gran medida a costa de la escena, la cual, en un primer momento, doblaba en profundidad a la platea, mientras que en la ejecución final llegaron a tener valores iguales. Intimamente ligado a la escena se halla el gran patio posterior, que permitía prolongar y multiplicar los efectos de perspectiva, con fondos de luz natural en los «grandes espectáculos» (Aguado). La idea de este patio pudiera derivar de uno de los grabados de Milizia de su «Trattato completo, formale e materiale del Teatro» (Venecia, 1794).

De gran interés es asimismo el cuerpo del teatro que preside la actual Plaza de Isabel II, que tenía un funcionamiento autónomo con una magnífica fachada de recio dibujo neoclásico en su cuerpo bajo, de algún modo inspirado en el cuerpo toscano del Coliseo de Roma.

Aguado murió en 1831 sin poder ver terminado el teatro, haciéndose cargo de esta obra el arquitecto Custodio Teodoro Moreno (1780-1854), a quien se debe el magnífico modelo en madera del teatro, fiel al proyecto de Aguado, y el extraordinario modelo, también a escala, de la gran armadura que habría de salvar el gran vano del patio de butacas. Si bien Moreno no llegó a ser discípulo directo de Villanueva, estuvo, en cambio, en estrecho contacto con sus discípulos preferidos e incluso le tocó en suerte intervenir decisivamente en alguna obra del maestro, como sucedió en el Oratorio de Caballero de Gracia, donde Moreno diseñó la fachada que hoy podemos ver (52). El nombre de López Aguado aún tardaría algún tiempo en extinguirse, ya que su hijo Martín (53) seguiría la profesión del padre, prolongando un tardío clasicismo de carácter romántico hasta casi el final del reinado de Isabel II (54).



(52) P. NAVASCUÉS: *Arquitectura y arquitectos madrileños*. . . , pp. 59-63.

(53) Antonio López Aguado había casado dos veces y su hijo Martín (1796-1866), fue fruto de su primer matrimonio. Vid. Archivo de la Academia de San Fernando, sign. 1-44.

(54) P. NAVASCUÉS: «El Capricho», *Jardines clásicos madrileños*, Madrid, Museo Municipal, 1981, pp. 133-150.



El Ayuntamiento de Madrid
por su secretario don Juan José Aguirre,
en el año de 1821 a 10 de mayo de dicho año
en la ciudad de Madrid a 10 de mayo de dicho año
Firmado, quien suscribe en todo el presente
secretario del Ayuntamiento.

Ayuntamiento de Madrid

De gran interés es el estudio de la historia de Madrid, y para ello es necesario recurrir a los documentos que se conservan en el Archivo de la Villa. En este sentido, el Ayuntamiento de Madrid ha publicado una serie de libros que recogen los datos más importantes de su historia. Estos libros son: "Historia del Ayuntamiento de Madrid", "Historia de la Villa de Madrid", "Historia de la Ciudad de Madrid", "Historia de la Corona de Castilla", "Historia de España", "Historia de Europa", "Historia de América", "Historia de Asia", "Historia de África", "Historia de Oceanía".

VILLANUEVA, Diego de (1718-1778)
 Fachada de la Real Academia de Bellas
 Artes de San Fernando.
 Fotografía antigua. 20 x 20 cm.
 Notas: En el borde inferior: «Diego de Villanueva
 (Diseño y ejecución) Iglesia de Santa de la
 Cruz. Sevilla de 1755 con Camarero, Madrid
 a 12 de Febrero de 1778» «Fachada como
 se proyecta». Aprobado el 14 de Septiembre
 (inscrito).
 Forma parte de una serie sobre sus obras.
 Museo Nacional II, N. 001.



Nota: Proyecto para la Iglesia de la Real Academia
 de Bellas Artes de San Fernando.
 Fotografía antigua. 20 x 20 cm.
 Notas: «14 a 16 de Mayo de 1778» «Aprobado»
 «Diseño y ejecución» «Diego de Villanueva»
 «Iglesia y retablos».
 Datos de «El Pico Castaño»
 Forma parte de una serie de planos sobre sus obras.
 Museo Nacional II, N. 001.

DIEGO DE VILLANUEVA

1

VILLANUEVA, Diego de (1715-1774)

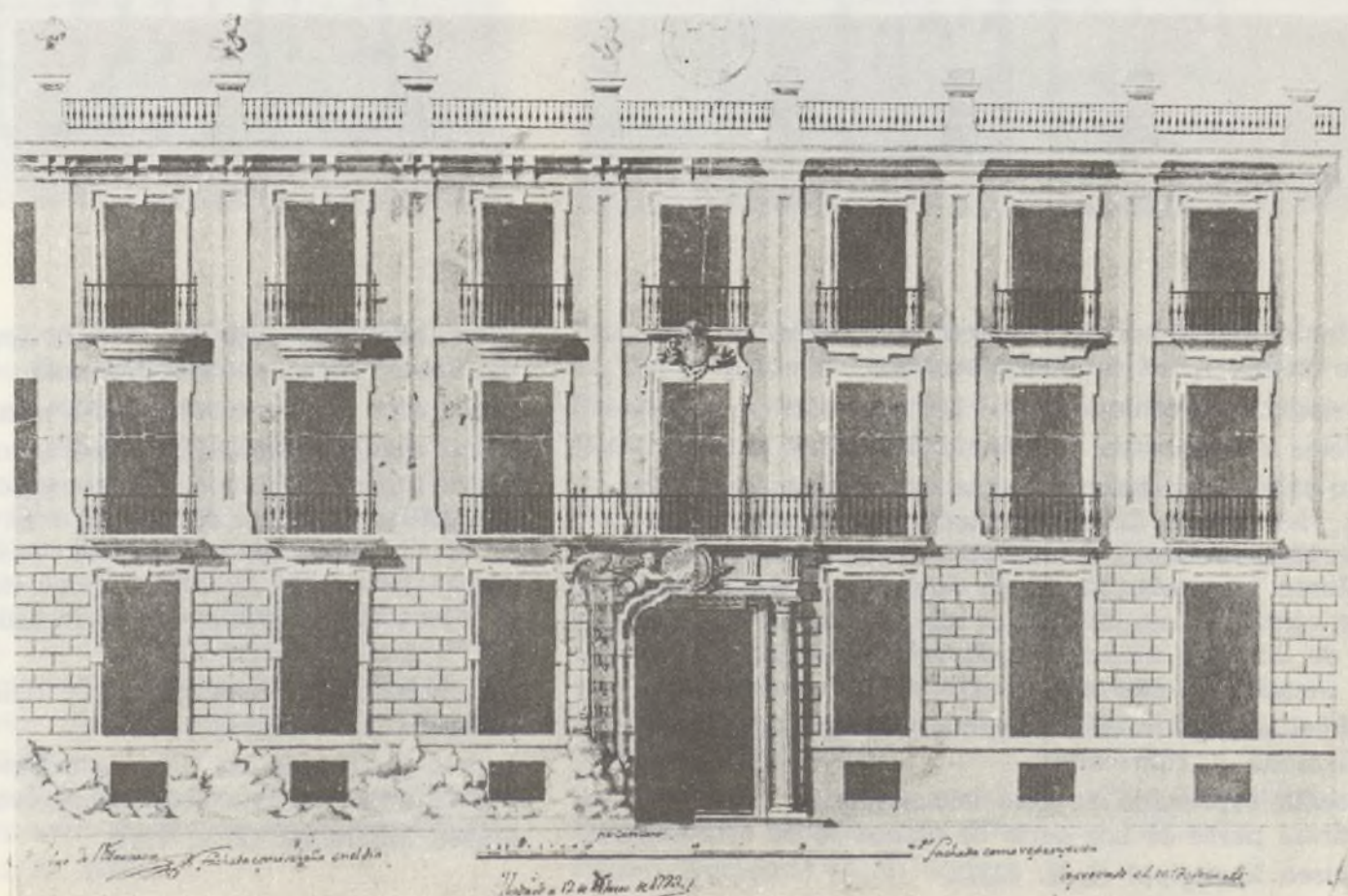
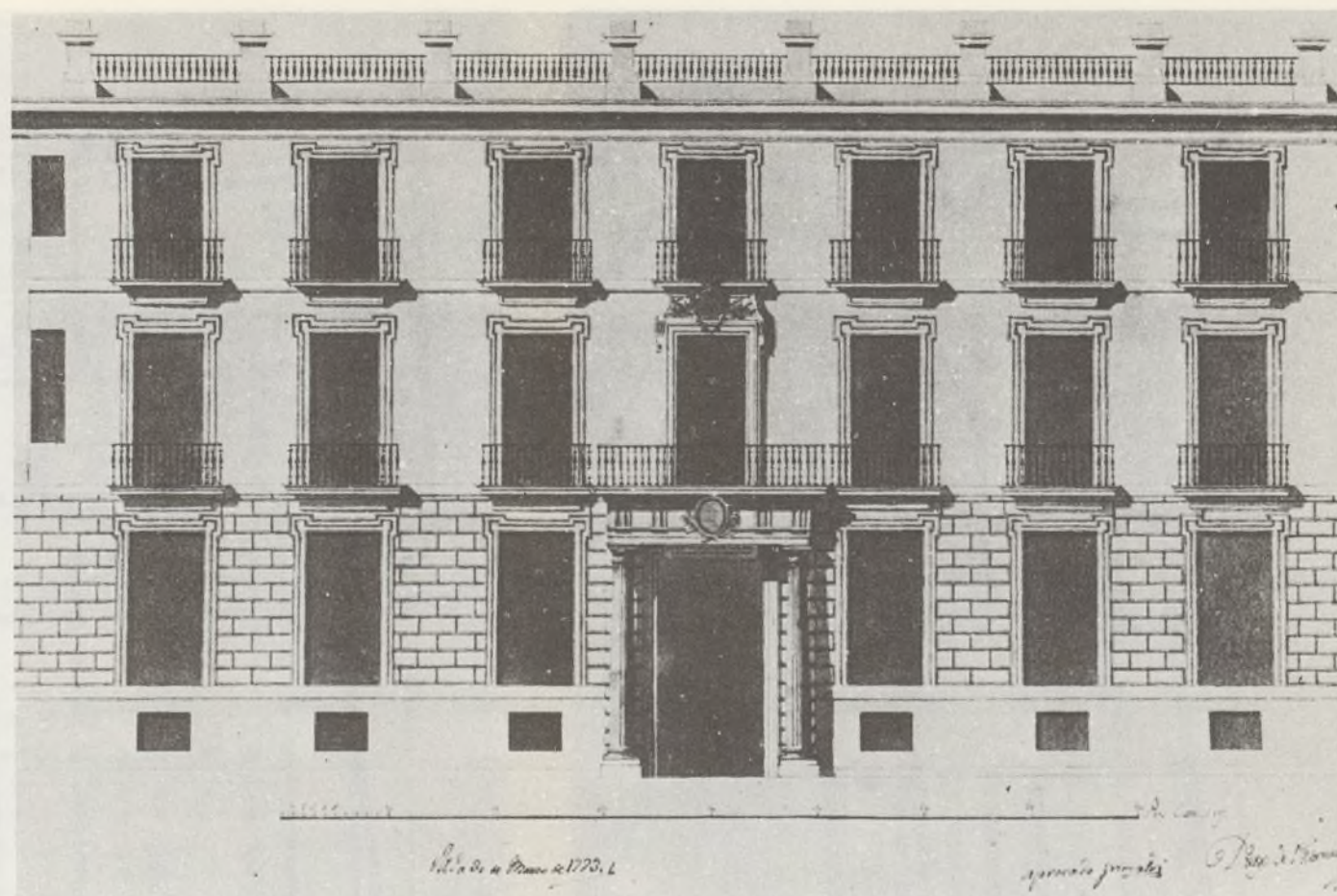
Fachada de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Fotografía anónima. 300 x 400 mm.

Notas: En el borde inferior: «Diego de Villanueva (firmado y rubricado) fachada como se halla en el día». Escala de «40 pies Castellanos». «Madrid a 12 de Febrero de 1773». «Fachada como se proyectta». «Aprovado el Ms. de Grimaldi» (rubricado).

Forma parte de una serie sobre este edificio.

Museo Municipal (I. N. 4242).



2

Nuevo proyecto para la fachada de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

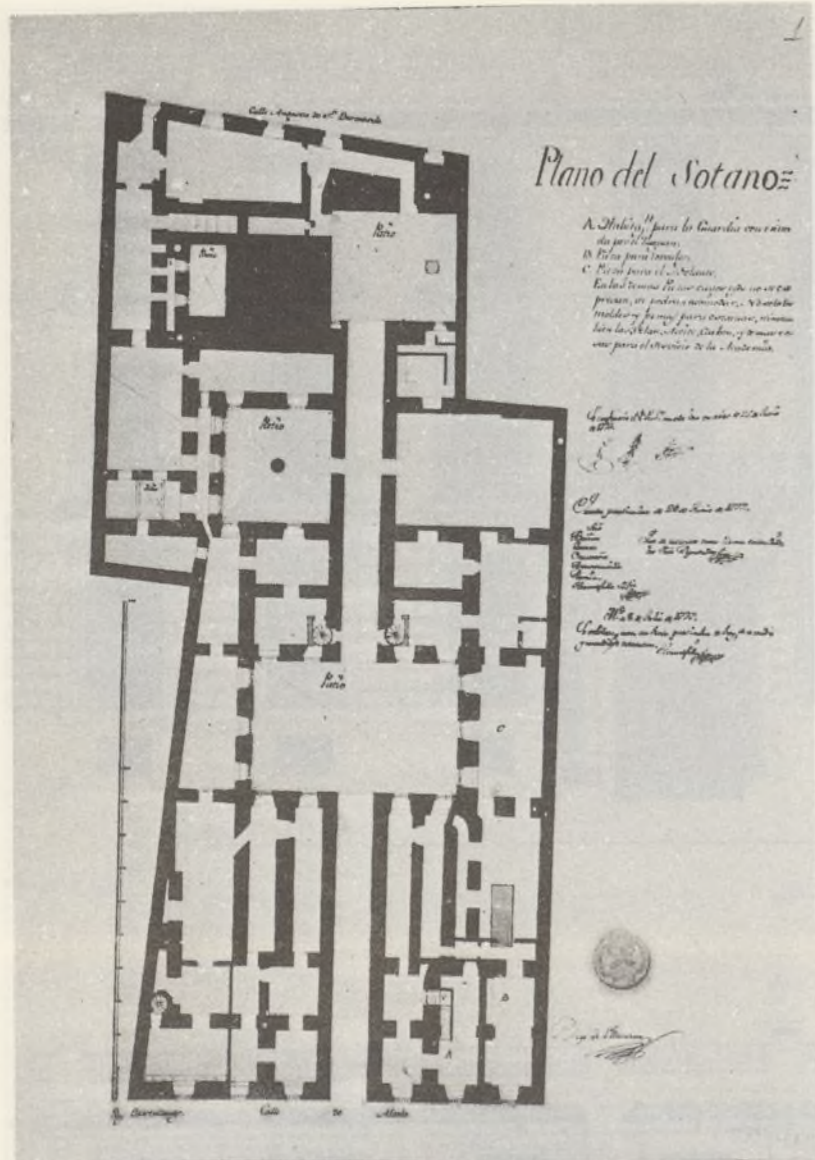
Fotografía anónima. 300 x 400 mm.

Notas: «M^d a 30 de Marzo de 1773». «Aprovado Grimaldi» (rubricado). «Diego de Villanueva» (firmado y rubricado).

Escala de «80 Pies Castellanos».

Forma parte de una serie de planos sobre este edificio.

Museo Municipal (I. N. 4243).



3

Planta del Sótano de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Fotografía anónima. 400 x 300 mm.

Notas manuscritas: «Plano del Sótano».

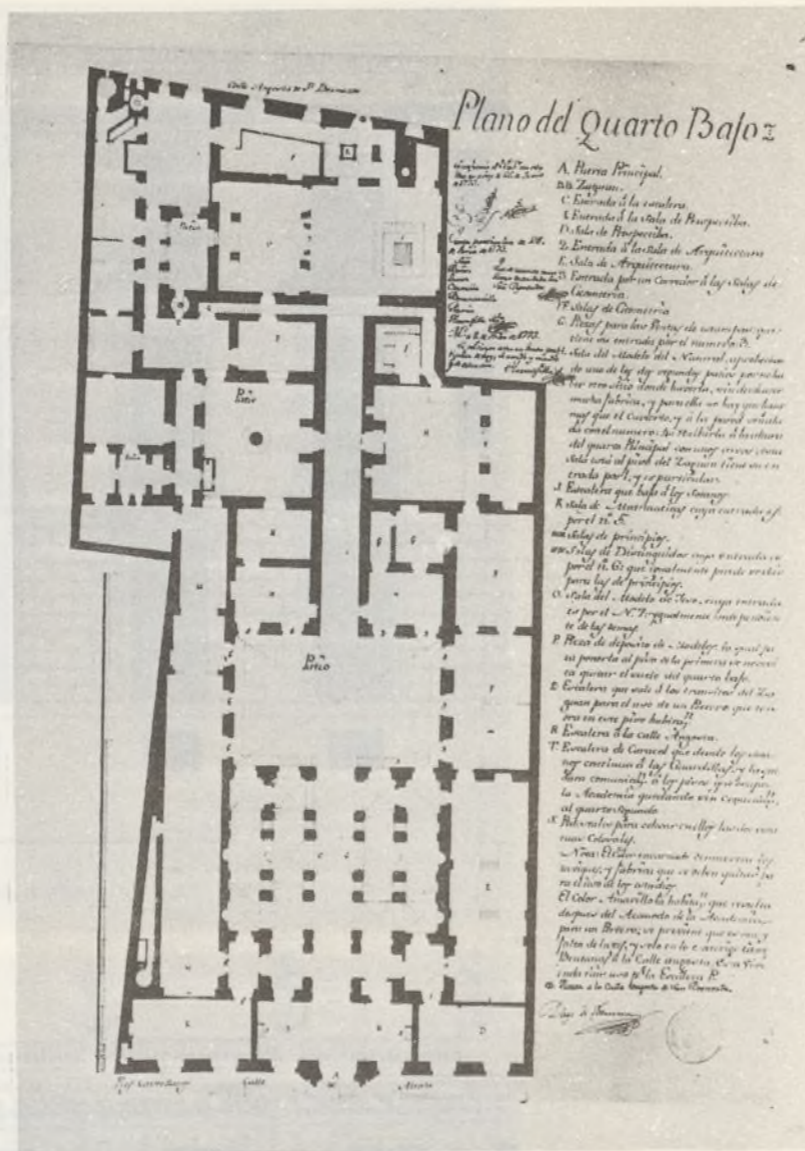
En el margen derecho, notas explicativas del plano, el visto bueno del Sr. Protector a «25 de Junio de 1773», relación de las personas asistentes a la «Junta particular de 28 de Junio de 1773», y orden de ejecución con la rúbrica de «Hermosilla» / «M^d a 8 de Julio de 1773 / se volvieron a ver... y mandan sé executen. Hermosilla» (rubricado).

En el ángulo inferior derecho: «Diego de Villanueva» (firmado y rubricado).

Escala expresada en pies castellanos.

Forma parte de una serie de planos sobre este edificio.

Museo Municipal (I. N. 4237).



4

Planta del piso bajo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Fotografía anónima. 400 x 300 mm.

Notas manuscritas: «Plano del Quarto Bajo».

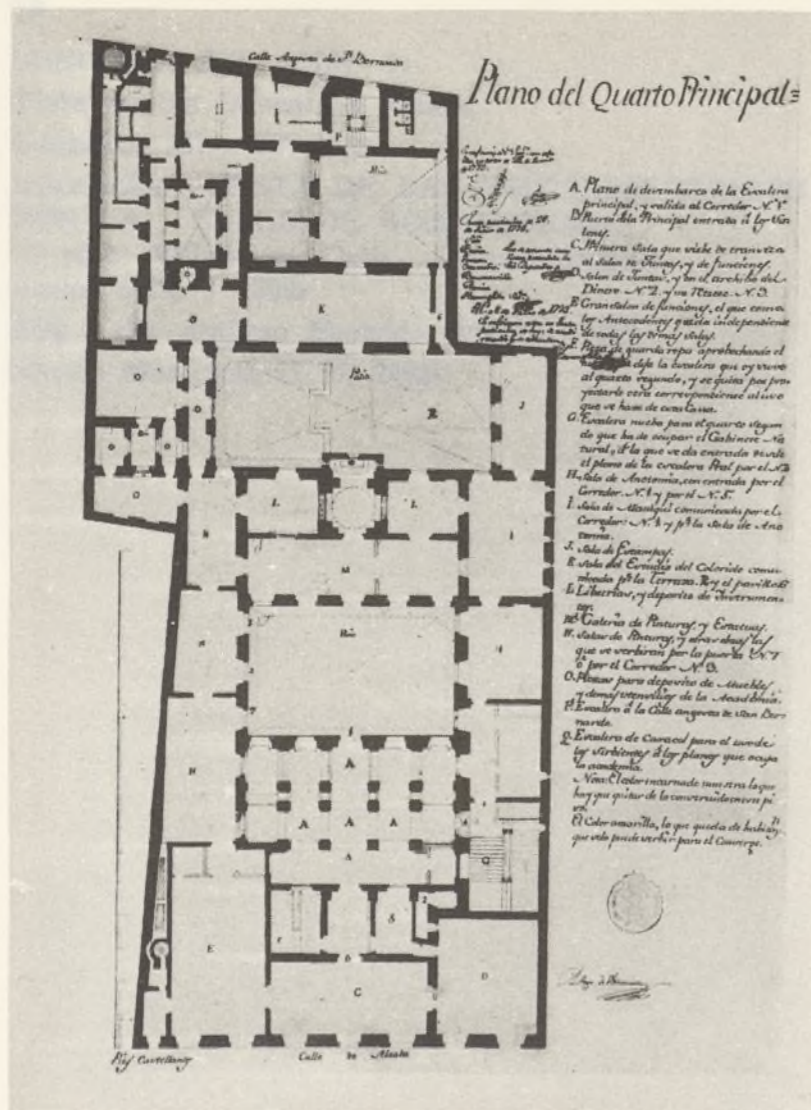
En el margen derecho, notas explicativas del plano. «Se conformó el Sr. Prot^{or} con esta / idea en aviso de 25 de Junio/ de 1773». Hay tres rúbricas. Debajo: «Junta particular de 28/ de Junio de 1773». Orden de ejecución y rúbrica de Hermosilla. «M^d a 8 de Julio de 1773».

En el ángulo inferior derecho: «Diego de Villanueva» (firmado y rubricado).

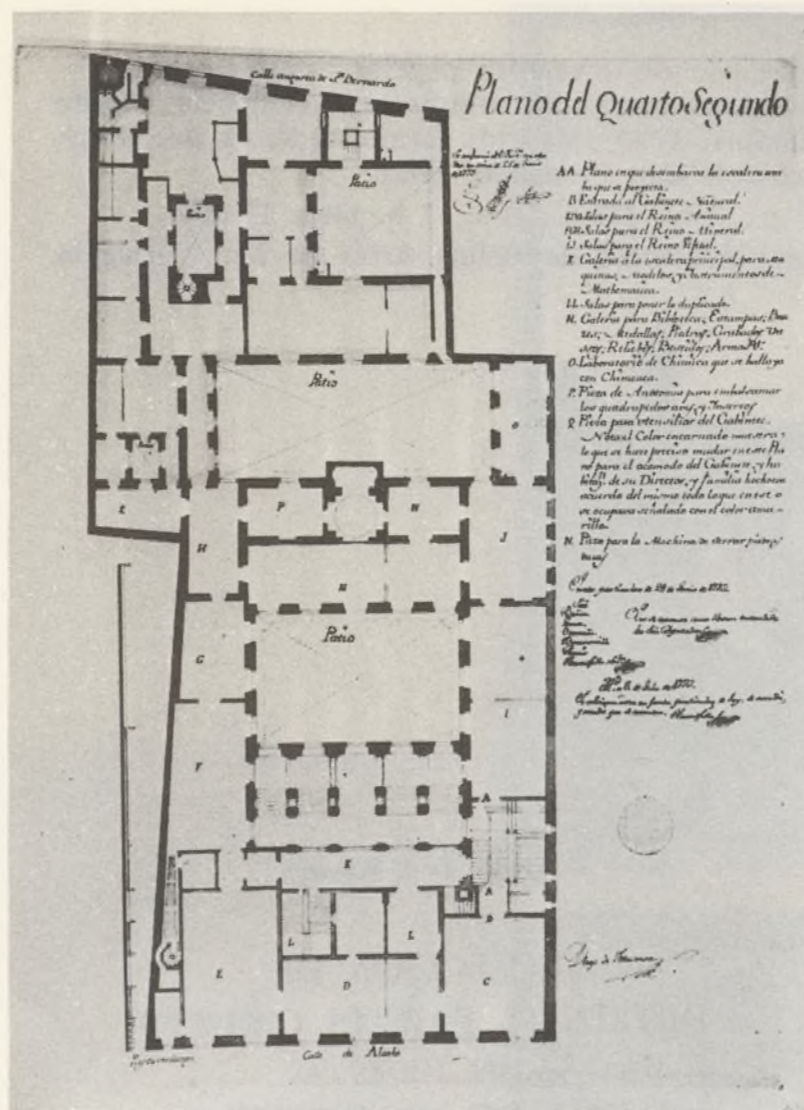
Escala expresada en pies castellanos.

Forma parte de una serie sobre este edificio.

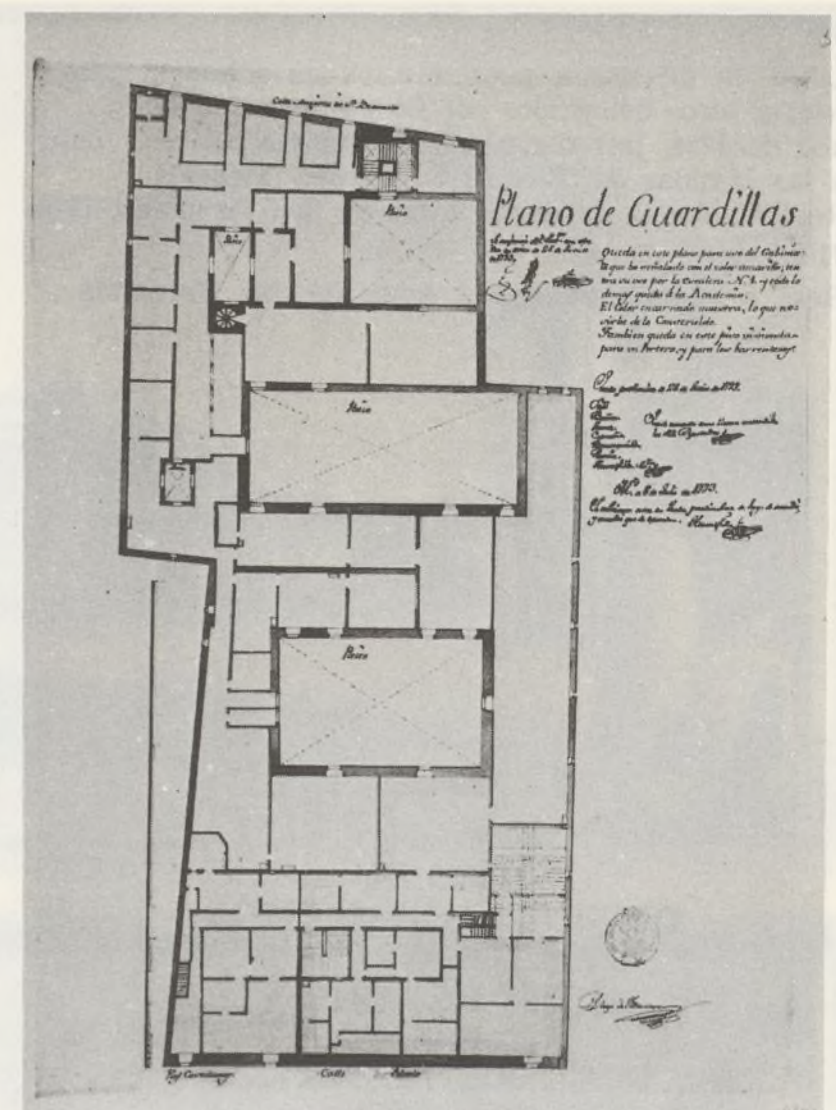
Museo Municipal (I. N. 4238).



5
 Planta del piso principal de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
 Fotografía anónima. 400 x 300 mm.
 Notas manuscritas: «Plano del Quarto Principal». En el margen derecho notas explicativas del plano, el visto bueno del Sr. Protector a «25 de Junio de 1773», relación de asistentes a la «Junta Particular de 28 de Junio de 1778» con la orden de ejecución y rúbrica de «Hermosilla Sec^{rio}» / «M^d a 8 de Julio de 1773/ Se volvieron a ver... y mandó que se executen/Hermosilla» (rubricado). En el ángulo inferior derecho: «Diego de Villanueva» (firmado y rubricado). En el margen izquierdo, escala de «Pies Castellanos». Forma parte de una serie de planos sobre este edificio. Museo Municipal (I. N. 4239).



6
 Planta del piso segundo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
 Fotografía anónima. 400 x 300 mm.
 Notas manuscritas: «Plano del Quarto Segundo». En el margen derecho notas explicativas del plano, y el visto bueno del Sr. Protector de «25 de Junio de 1773». Debajo: Relación de asistentes a la «Junta particular de 28 de junio de 1773» con la orden de ejecución y rúbrica de «Hermosilla Sec^{rio}» / «M^d a 8 de Julio de 1773/ Se volvieron a ver... y mandó que se executen. Hermosilla» (rubricado). En el ángulo inferior derecho: «Diego de Villanueva» (firmado y rubricado). En el margen izquierdo, escala de «Pies Castellanos». Forma parte de una serie de planos sobre este edificio. Museo Municipal (I. N. 4240).



7
 Plano de buhardillas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
 Fotografía anónima. 400 x 300 mm.
 Notas: «Plano de Guardillas». En el margen derecho notas explicativas del plano y el visto bueno del Sr. Protector a «25 de Junio de 1773». Debajo: «Junta particular de 28 de Junio de 1773». Sigue la relación de los asistentes, la orden de ejecución y rúbrica de «Hermosilla, Sec^{rio}» / «M^d a 8 de Julio de 1773/ Se volvieron a ver... y mandó que se executen. Hermosilla» (rubricado). En el ángulo inferior derecho: «Diego de Villanueva» (firmado y rubricado). En el margen izquierdo, escala de «Pies Castellanos». Forma parte de una serie sobre este edificio. Museo Municipal (I. N. 4241).

Libro de diferentes pensamientos unos imbentados (sic) y otros delineados por Diego de Villanueva, año de 1754. Introducción, resumen biográfico y notas a las láminas de Thomas F. Reese. [Madrid] Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1979. 71 p., 2 h., 43 lám., 1 h. 17 cm. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

**LIBRO DE
DIFERENTES PENSAMIENTOS
UNOS IMBENTADOS Y
OTROS DELINEADOS
POR
DIEGO DE VILLANUEVA,
AÑO DE 1754**

Introducción, resumen biográfico y notas a las láminas de THOMAS F. REESE



Publicaciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando 1979

Colección de diferentes papeles críticos sobre todas las partes de arquitectura (Valencia, Benito Monfort, 1766) [Madrid] Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1979. 39 p., 7 h., 173 p., 1 h., 1 h. pleg. 17 cm. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Diego de Villanueva
**COLECCIÓN DE
DIFERENTES PAPELES CRÍTICOS
SOBRE TODAS LAS
PARTES DE ARQUITECTURA**

(Valencia, Benito Monfort, 1766)



Publicaciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando 1979



Planta del piso principal de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Fotografía en color, 400 x 300 mm. Notas manuscritas: «Plano del Cuarto Principal». En el margen derecho notas explicativas del plano, el visto bueno del Sr. Protutor a «25 de Junio de 1775» refiriéndose a la «Junta Particular de 28 de Junio de 1775» con la orden de ejecución y rubrica de «Juan de Sotomayor» y «Juan de 1775» se volvieron a ver... y mandó que se ejecutaran (rubricado). En el ángulo inferior derecho: «Diego de Villanueva» (rubricado). En el margen izquierdo, escrito de «Pío Catalán».

10

MINGUET, Juan (1737 - ?)

Vista de las Descalzas Reales.

Grabado. 381 × 787 mm.

Inscripción: «VISTA DE LAS DESCALZAS REALES
POR LA / CALLE DE BORDADORES».

Al pie: «Villanueva Deli». «Ioanes Minguet /
sculp. anno / 1758».

Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 127.

Museo Municipal (I. N. 2002).



11

Vista de la iglesia de San Martín.

Grabado. 385 × 485 mm.

Inscripción: «VISTA DE LA YGLEIA
DE S. MARTIN POR EL MONTE / DE PIEDAD».

Al pie: «Villanueva Deli». «Joanes Minguet
sculp. / anno 1758».

Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 128.

«Madrid, testimonios de su historia». 1980, n.º 981.

Museo Municipal (I. N. 2003).





... de las ...
... de las ...
... de las ...

SECCION DE
PAPAS CRUCES
ARQUITECTURA

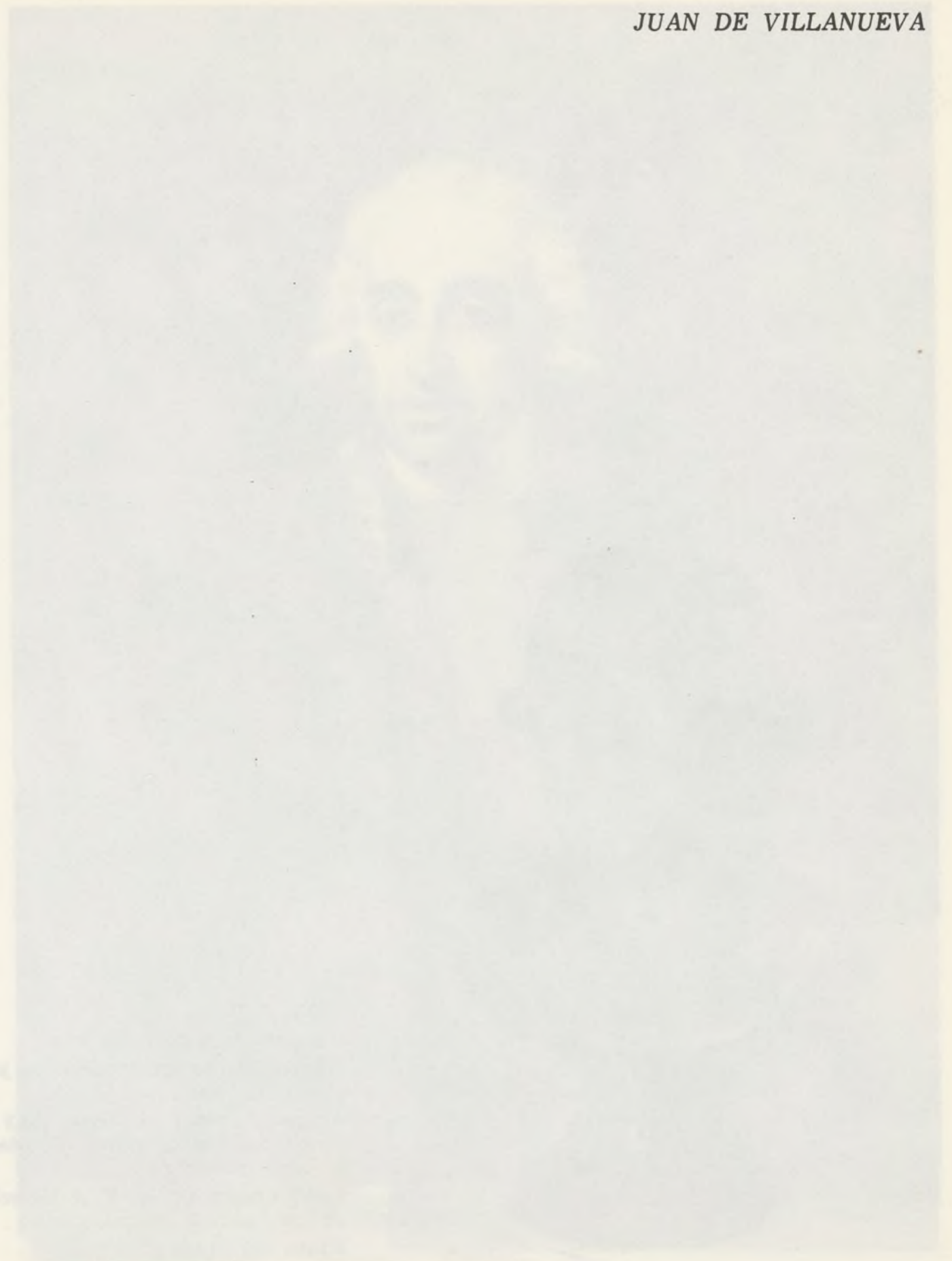


... de las ...
... de las ...

MINGUET, Juan (1871 - 1917)
Vista de las Descalzas Reales
Grabado, 28 x 18 cm.
Inscripción: VISTA DE LAS DESCALZAS REALES
POR LA CALLE DE BORDADORES.
Al pie: Ayuntamiento de las Descalzas Reales
solo y año 1884.
Esp.: El Archivo Histórico, 102 n.º 17.
Museo Municipal (I. N.º 1087).

Vista de la iglesia de San Martín
Grabado, 28 x 18 cm.
Inscripción: VISTA DE LA IGLESIA
DE S. MARTIN POR EL MONTE DE FRIADA.
Al pie: Ayuntamiento de las Descalzas Reales
solo y año 1884.
Esp.: El Archivo Histórico, 102 n.º 18.
Museo Municipal (I. N.º 1088).

GOYA Y LICHTENSTEIN, Francisco de (1781-1832)
 Retrato de Juan de Villanueva.
 Óleo sobre lienzo, 0,30 x 0,27 m.
 Firmado: «Villanueva» por Goya.
 Sin fecha fechada hacia 1802-1805.
 Exp. / «Madrid, testimonios de su historia», 1950, n.º 118.
 Inst.: Inst. de la pág. 121 - Villanueva, pág. 261 -
 Inst. de la pág. 262 - Beruete, I, pág. 124 - Mayer,
 pág. 265 - Despermet Firgural II, pág. 181, n.º 678 -
 Chaves Genta, F. y Miguel, C. de. de. de. de.
 pág. 269 (reproducción) - Guedes-Wilson, n.º 181 -
 Guedes, n.º 226.
 Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.





12

DIAZ, 'S. P.

Busto de Juan de Villanueva.

Mármol blanco sobre peana de jaspe naranja
pálido con vetas.

Altura total: 45,7 cm. Busto: 33,2 cm. Peana: 12,5 cm.

Firmado: «Año de 1791/S. P. Díaz» (En
la parte posterior).

Bibl.: Chueca Goitia, F. y Miguel, C. de:
ob. cit., pág. 88 (reproducido).

Museo del Prado.

GOYA Y LUCIENTES, Francisco de (1746-1828)

Retrato de Juan de Villanueva.

Oleo sobre tabla. 0,90 × 0,67 m.

Firmado: «Villanueva/ por Goya».

Se suele fechar hacia 1803-1805.

Esp.: «Madrid, testimonios de su historia». 1980, n.º 1154.

Bibl.: Iriarte, pág. 132.—Viñaza, pág. 243.—

Araujo, pág. 202.—Beruete, I., pág. 124.—Mayer,

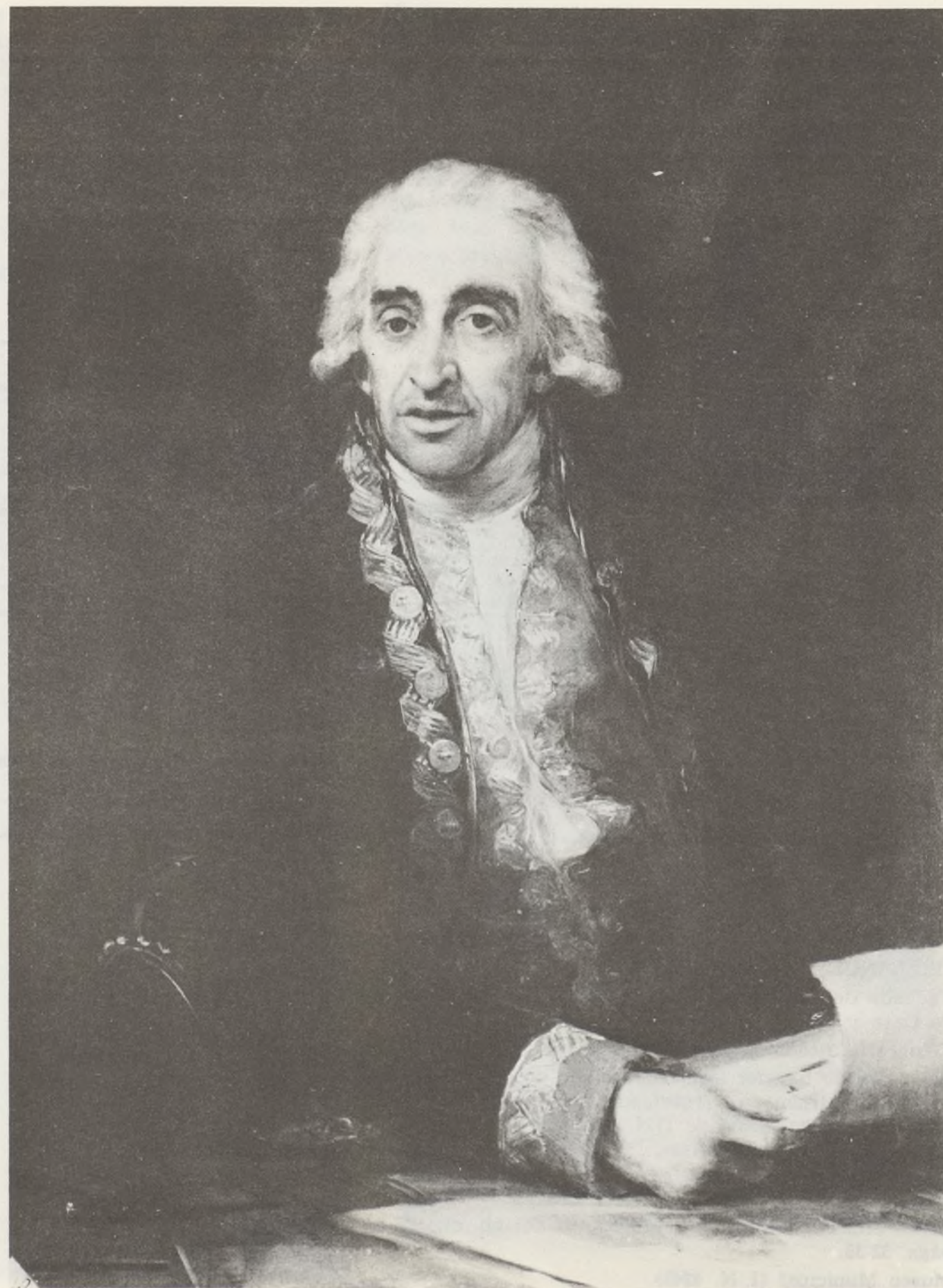
pág. 446.—Desparmet Firtgeral II, pág. 161, n.º 448.—

Chueca Goitia, F. y Miguel, C. de: ob. cit.,

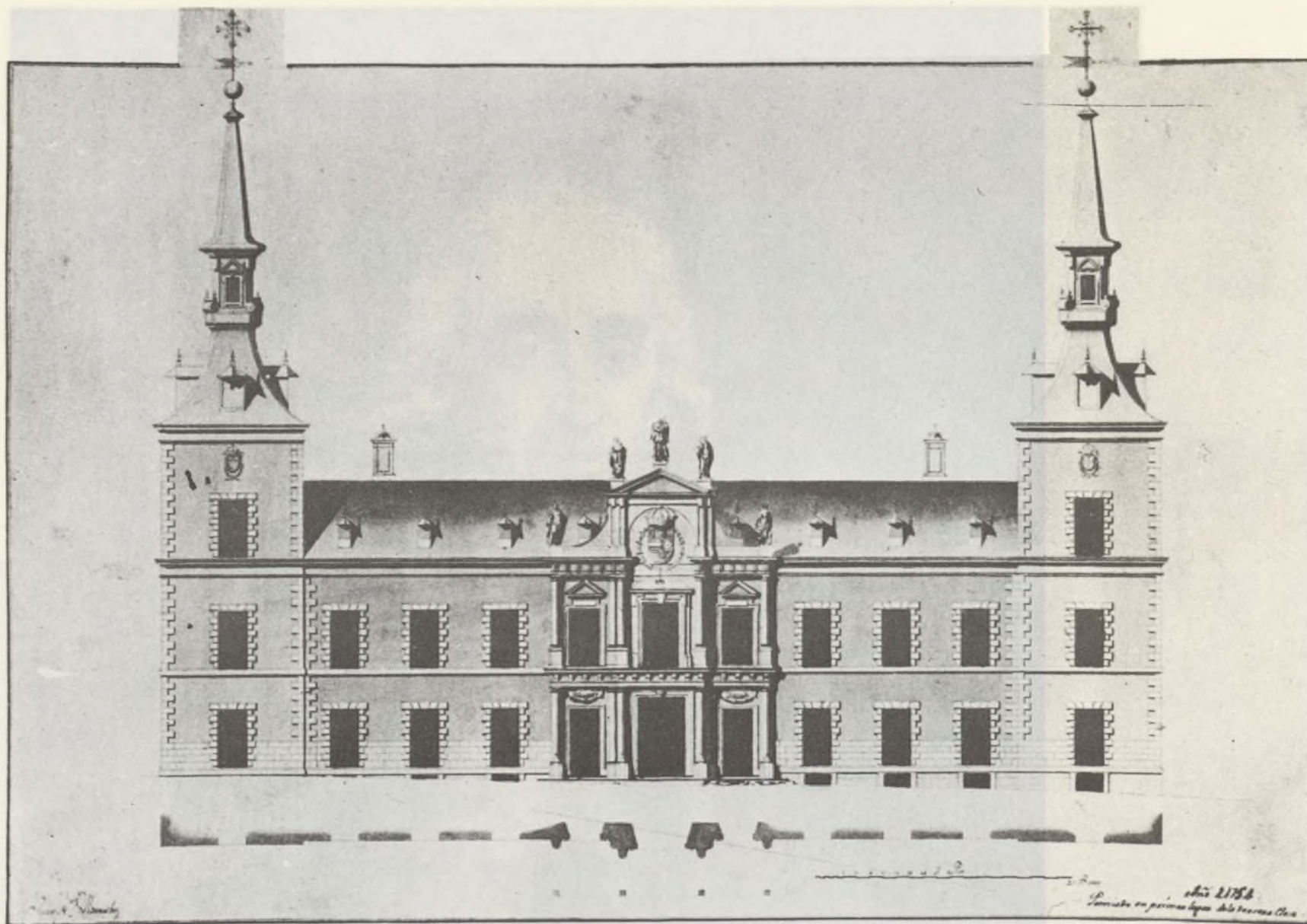
pág. 209 (reproducido).—Gassier-Wilson, n.º 448.—

Gudiol, n.º 229.

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Ayuntamiento de Madrid



14

[VILLANUEVA, Juan de (1739-1811)]

Fachada del edificio de la antigua Sala de Alcaldes de Casa y Corte.

Fotografía anónima. 288 x 384 mm.

En el ángulo inferior izquierdo: «Juan de Villanueva» (firmado y rubricado). En el ángulo inferior derecho: «Año de 1754/Premiado en primer lugar de la Tercera Clase».

Forma parte de una serie de dibujos sobre este edificio, actual Ministerio de Asuntos Exteriores.

Bibl.: Chueca Goitia, F., y Miguel, C. de: ob. cit., págs. 32-35.

Museo Municipal (I. N. 4245).

15

Puerta principal del edificio de la antigua Sala de Alcaldes de Casa y Corte.

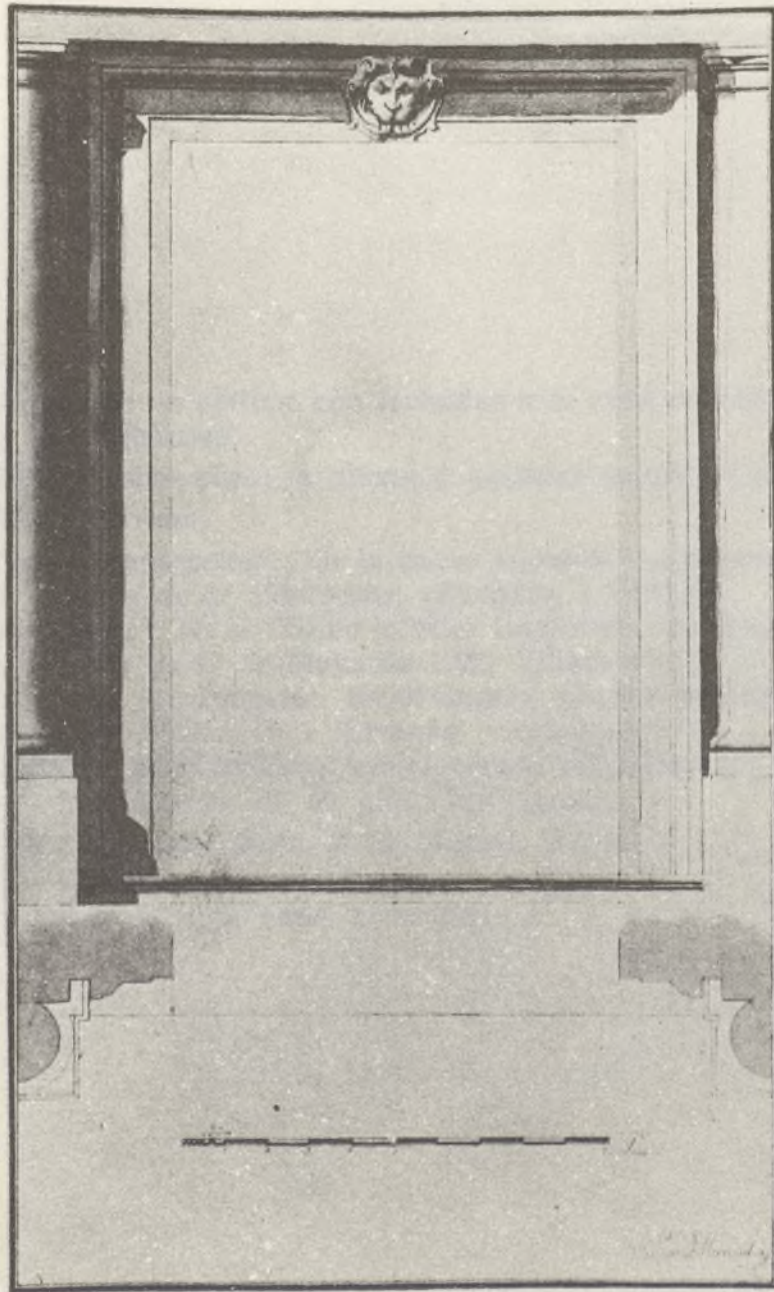
Fotografía anónima. 398 x 298 mm.

En el ángulo inferior derecho: «Ju. de Villanueva» (firmado y rubricado).

Forma parte de una serie de dibujos sobre este edificio, actual Ministerio de Asuntos Exteriores.

Bibl.: Chueca Goitia, F., y Miguel, C. de: ob. cit., págs. 32-35.

Museo Municipal (I. N. 4246).



16

Balcón central del edificio de la antigua Sala de Alcaldes de Casa y Corte.

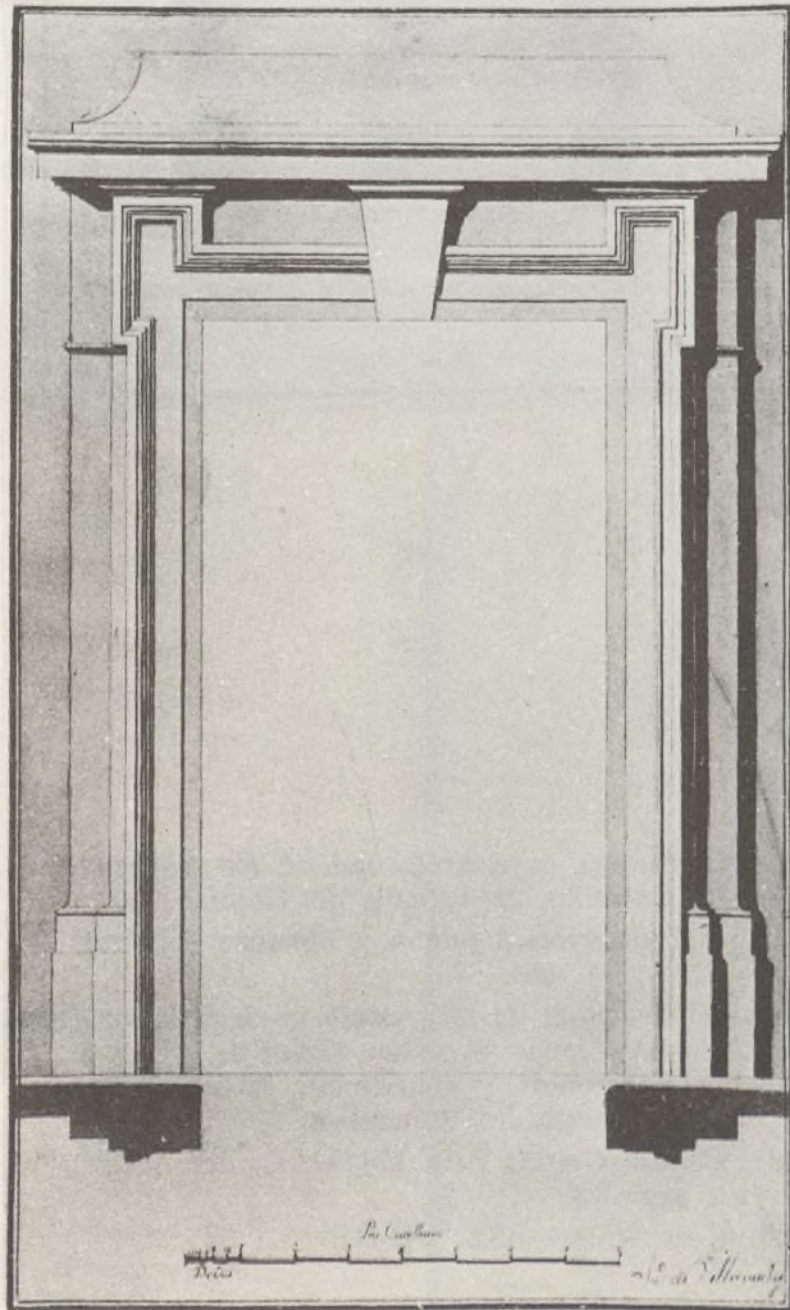
Fotografía anónima. 398 x 298 mm.

En el ángulo inferior derecho: «Ju. de Villanueva» (firmado y rubricado).

Forma parte de una serie de dibujos sobre este edificio, actual Ministerio de Asuntos Exteriores.

Bibl.: Chueca Goitia, F., y Miguel, C. de: ob. cit., págs. 32-35.

Museo Municipal (I. N. 4247).



17

Una de las puertas laterales del edificio de la antigua Sala de Alcaldes de Casa y Corte.

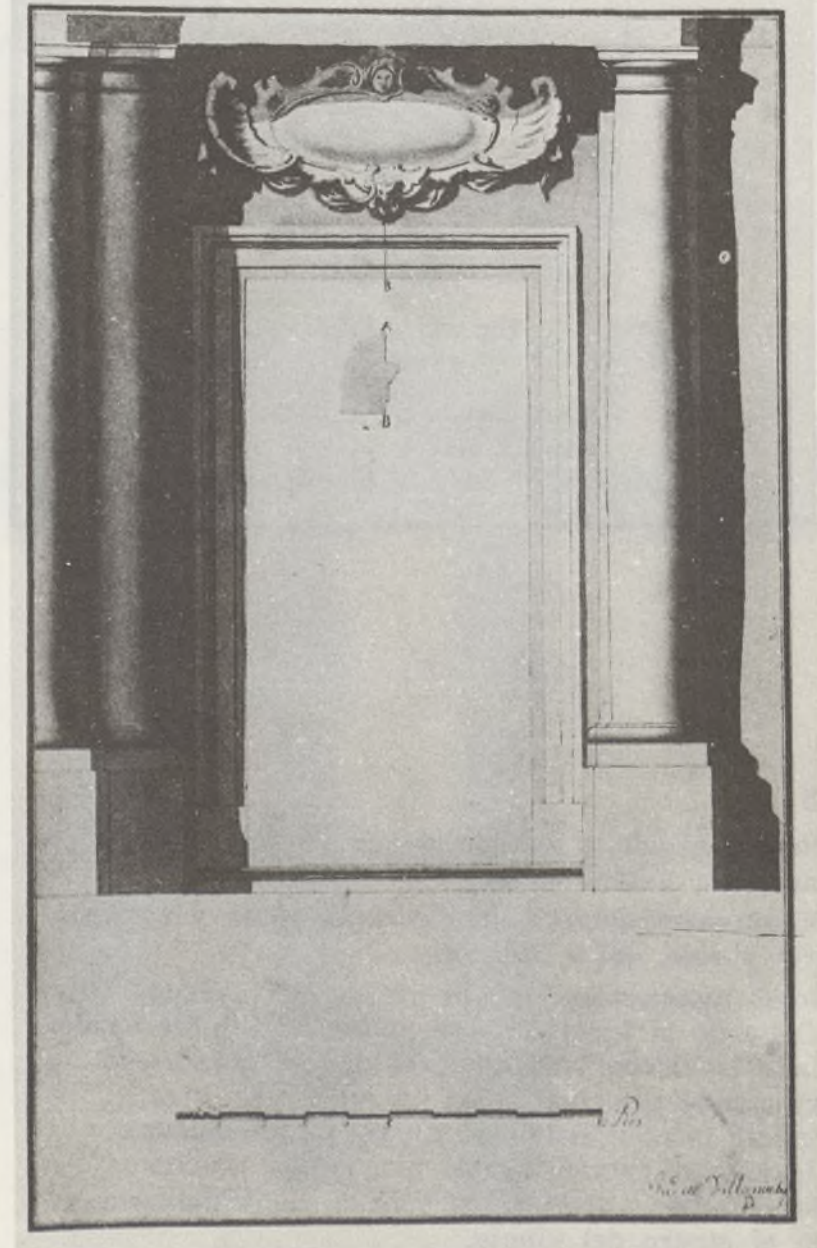
Fotografía anónima. 398 x 298 mm.

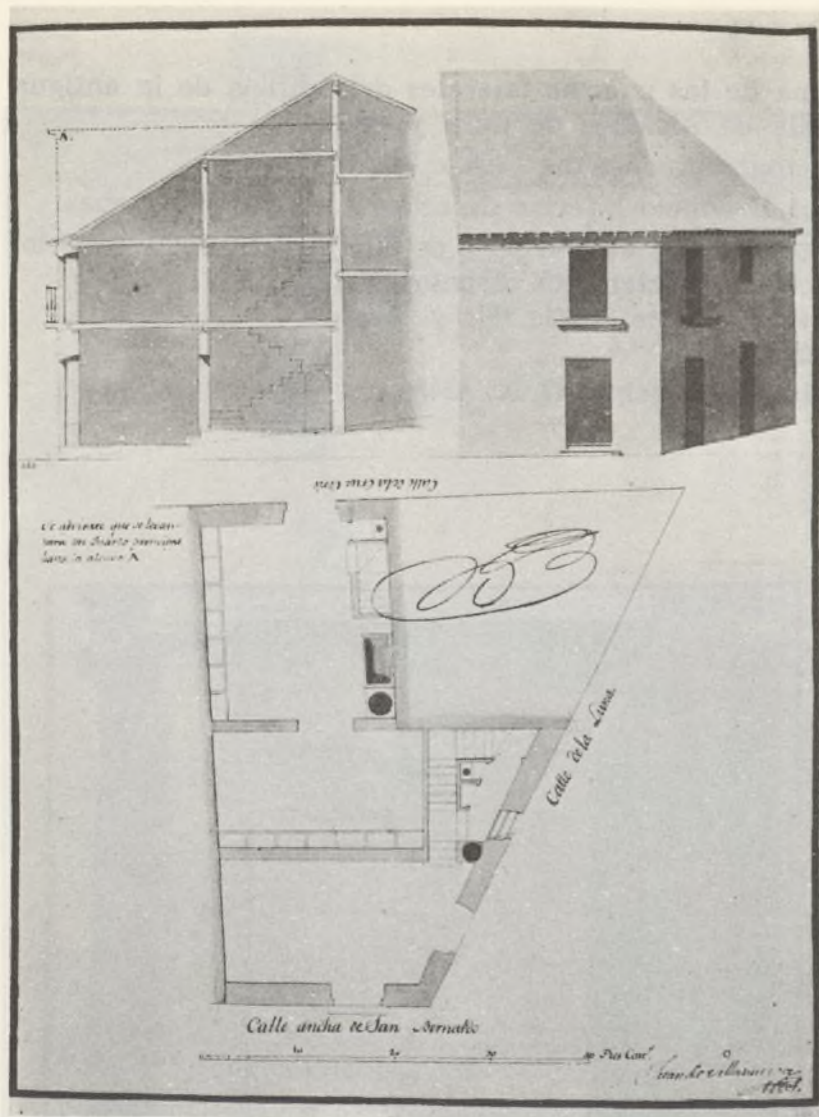
En el ángulo inferior derecho: «Ju. de Villanueva».

Forma parte de una serie de dibujos sobre este edificio, actual Ministerio de Asuntos Exteriores.

Bibl.: Chueca Goitia, F., y Miguel, C. de: ob. cit., págs. 32-35.

Museo Municipal (I. N. 4248).





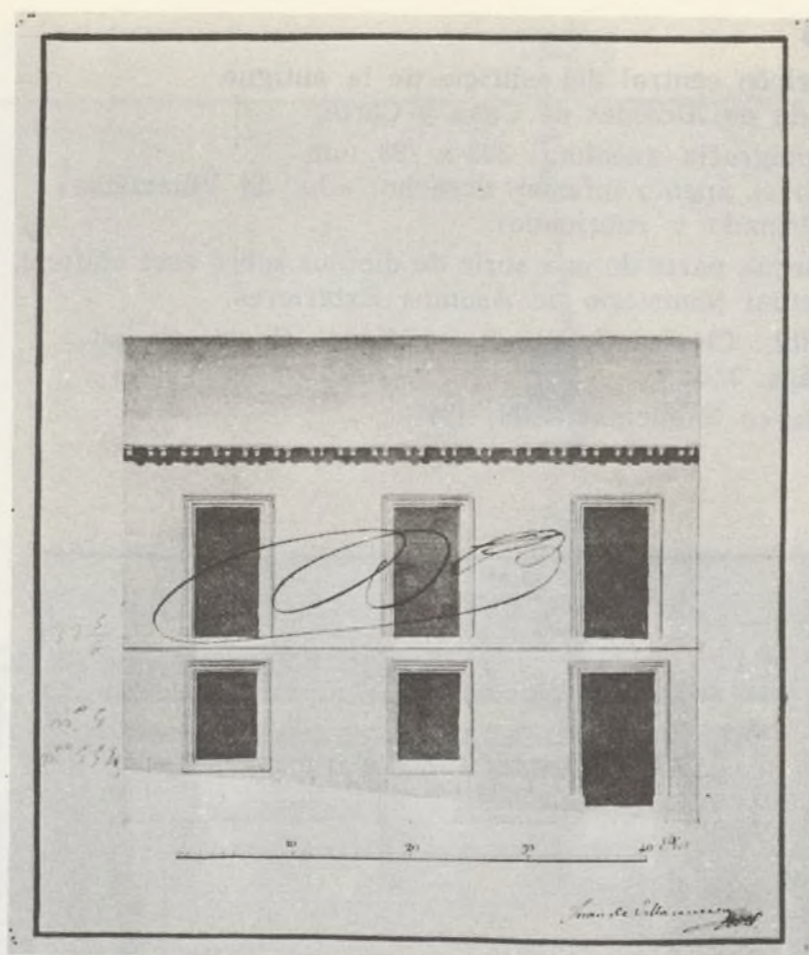
18

Planta, alzado y sección de un edificio con vista a tres calles.

Dibujo sobre papel a pluma, tinta china y aguada gris y roja. 405 x 310 mm.

Notas manuscritas: «Calle de la Cruz Verde». «Calle de la Luna». «Calle ancha de San Bernado». Lado izquierdo: «Se advierte que se levanta un cuarto principal/hasta la altura A». Angulo inferior derecho: «Juan de Villanueva» (firmado y rubricado). Al pie, escala gráfica de «40 Pies Cast^s». Otra rúbrica de Villanueva en el centro del dibujo.

Archivo de Villa (1 - 49 - 7).



19

Fachada de una casa propiedad de los Padres Agustinos Calzados, en la calle del Reloj n.º 8.

Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de tinta china. 320 x 274 mm.

Notas manuscritas: Al pie, escala gráfica de «40 pies». En el ángulo inferior derecho: «Juan de Villanueva» (firmado y rubricado). En el centro del diseño: rúbrica de Villanueva.

Bibl.: Chueca Goitia, F. y Miguel, C. de: ob. cit., pág. 189.

Archivo de Villa, (ASA 1-49-11).

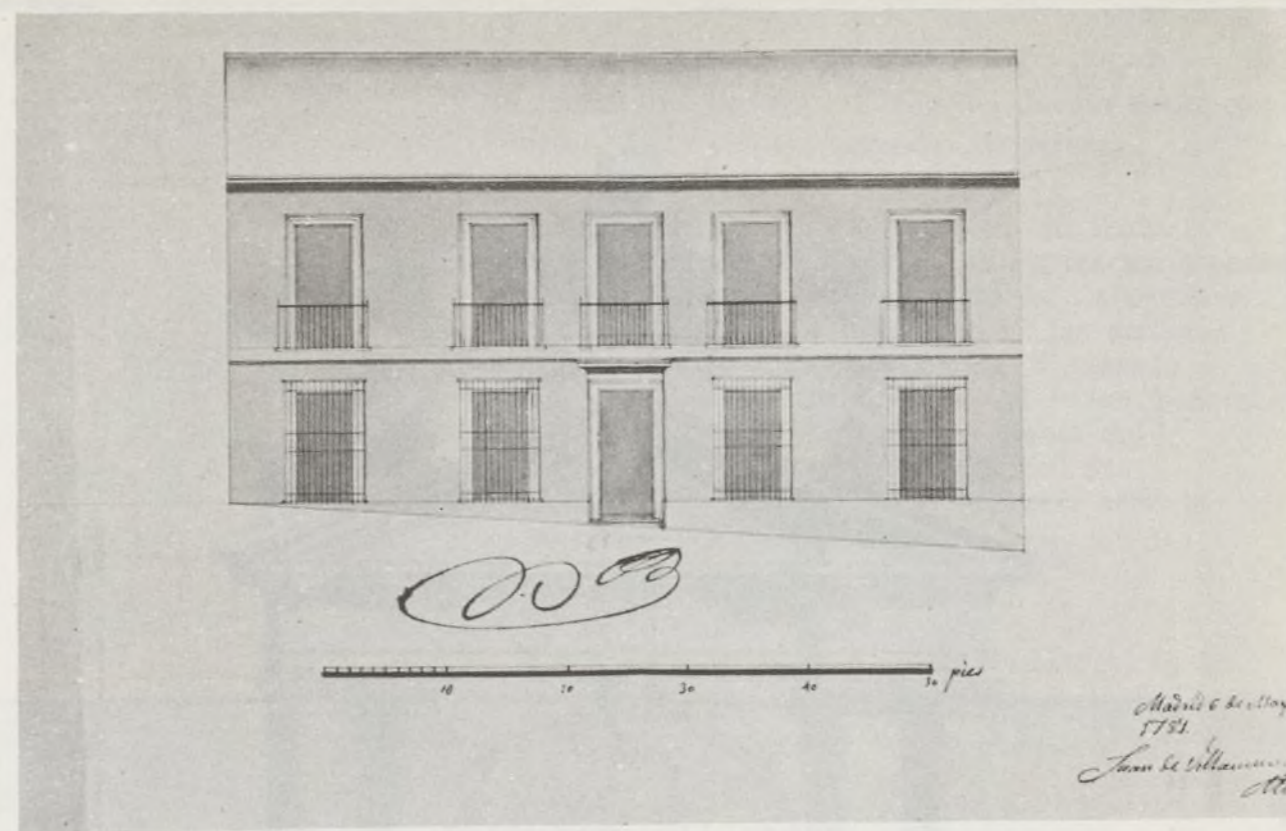
Fachada de una casa propiedad de los Padres Agustinos Calzados, en la calle del Reloj.

Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de tinta china. 271 x 410 mm.

Notas manuscritas: En el ángulo inferior derecho: «Madrid, 6 de Mayo de 1781/Juan de Villanueva» (firmado y rubricado). Al pie: Rúbrica y escala de «50 pies».

Bibl.: Chueca Goitia, F. y Miguel, C. de: ob. cit., pág. 189.

Archivo de Villa (ASA 1 - 49 - 34).



Alzado de un edificio con fachadas a la calle de Atocha y San Ildefonso.

Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de tinta china. 360 x 470 mm.

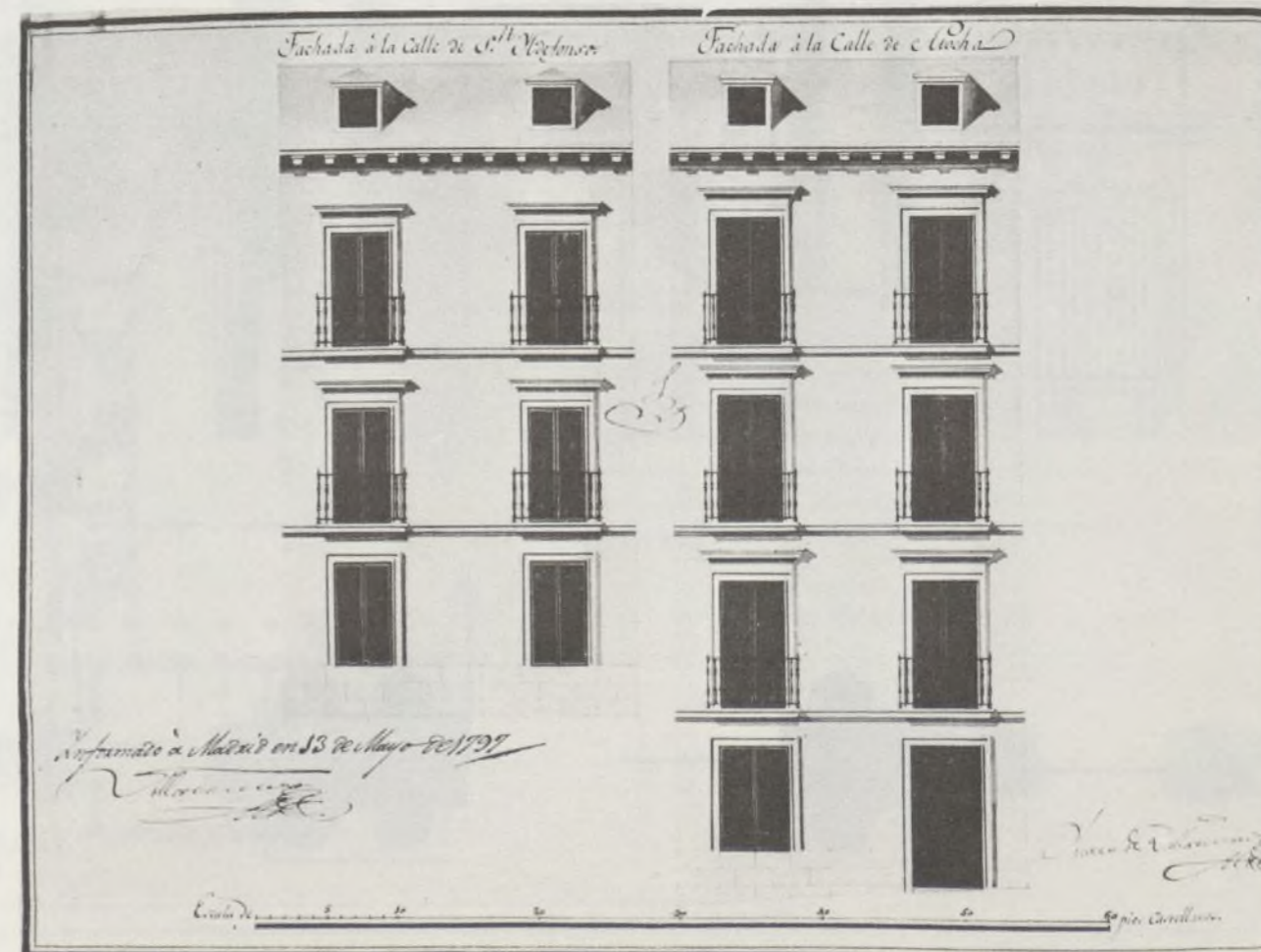
Notas manuscritas: En la parte superior: «Fachada a la calle de Sⁿ Ildefonso». «Fachada a la Calle de Atocha». En el ángulo inferior izquierdo: «Informado á Madrid en 13 de Mayo de 1797/ Villanueva» (firmado y rubricado). En el ángulo inferior derecho: «Juan de Villanueva» (firmado y rubricado).

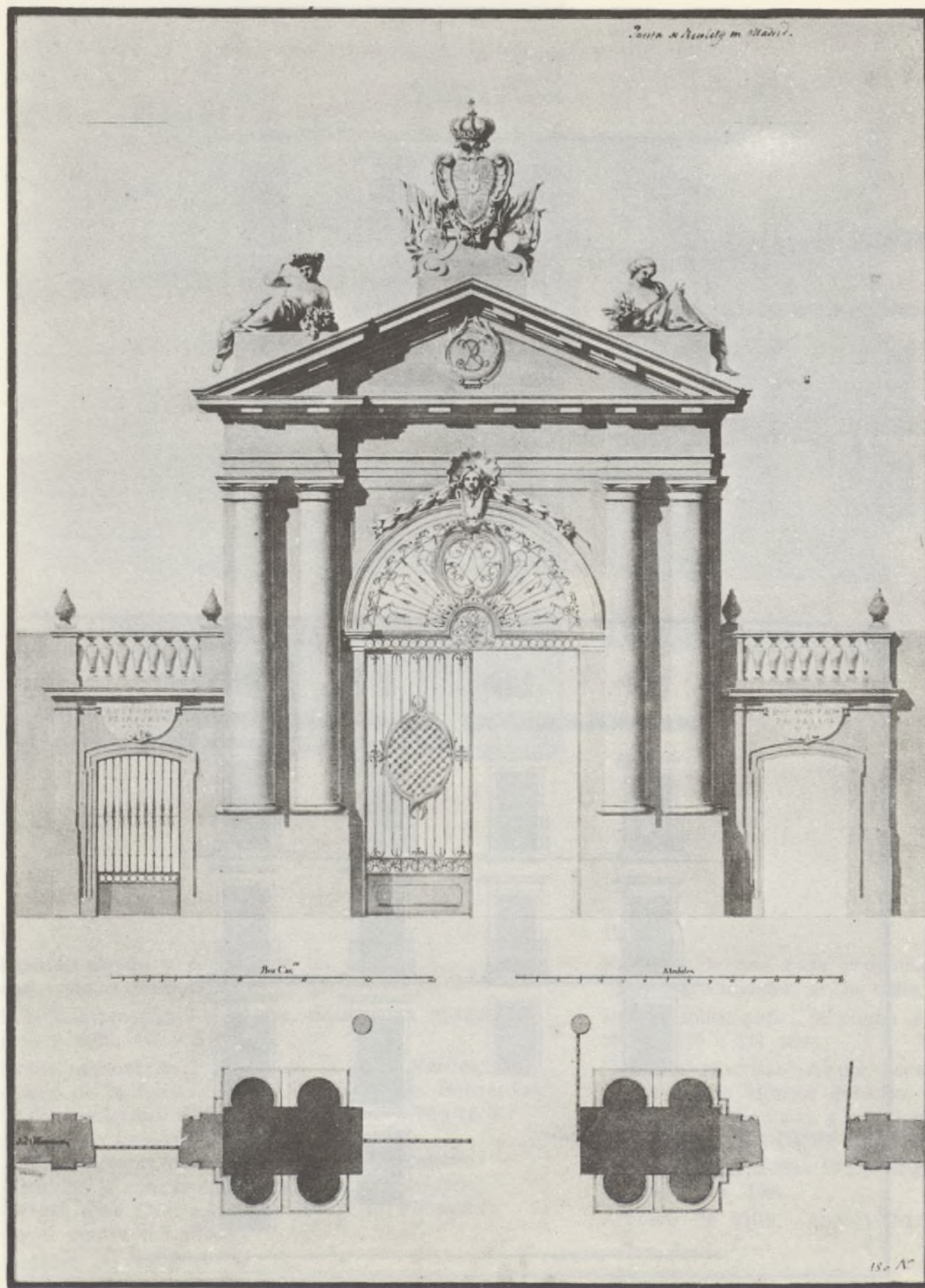
Rúbrica de Villanueva en el centro del dibujo.

Al pie: «Escala de 60 pies Castellanos».

Bibl.: Chueca Goitia, F. y Miguel, C. de: ob. cit., pág. 189.

Archivo de Villa (ASA 1 - 55 - 20).





22

Puerta de Recoletos.

Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de tinta china.
578 x 423 mm.

Notas: En el ángulo superior derecho: «Puerta de Recoletos en Madrid». Dos escalas, la de la izquierda de: «25 Pies Cas^{os}», y la de la derecha: «Modulos». A la izquierda: «Ju. Villanueva». En el ángulo inferior derecho: «180 R^s».

Exp.: «El Antigo Madrid». 1926, n.º 189.—«Madrid, testimonios de su historia». 1980, n.º 678.

Bibl.: Chueca Goitia, F. y Miguel, C. de: ob. cit., pág. 161 (reproducido).—Sainz de Robles, F.: La primitiva plaza de Colón. «Villa de Madrid». 1977, II y III, pág. 49 (reproducido).

Museo Municipal (I. N. 2050).

23

Puerta del Jardín Botánico.

Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de tinta china.
300 x 197 mm.

Notas manuscritas: «PRINCIPAL FACHADA DE LA PUERTA DEL JARDIN BOTANICO».

Escala de «20 P. Cs».

Proc.: Depósito de la Biblioteca Nacional.

Exp.: «El Antigo Madrid». 1926, n.º 204.—«El Madrid de Carlos III». 1960, n.º 18.—«Madrid, testimonios de su historia». 1980, n.º 679.

Bibl.: Barcia, n.º 1988.—Chueca Goitia, F. y Miguel, C. de: ob. cit., págs. 162 y 249 (reproducido).

Museo Municipal (I. N. 2891).



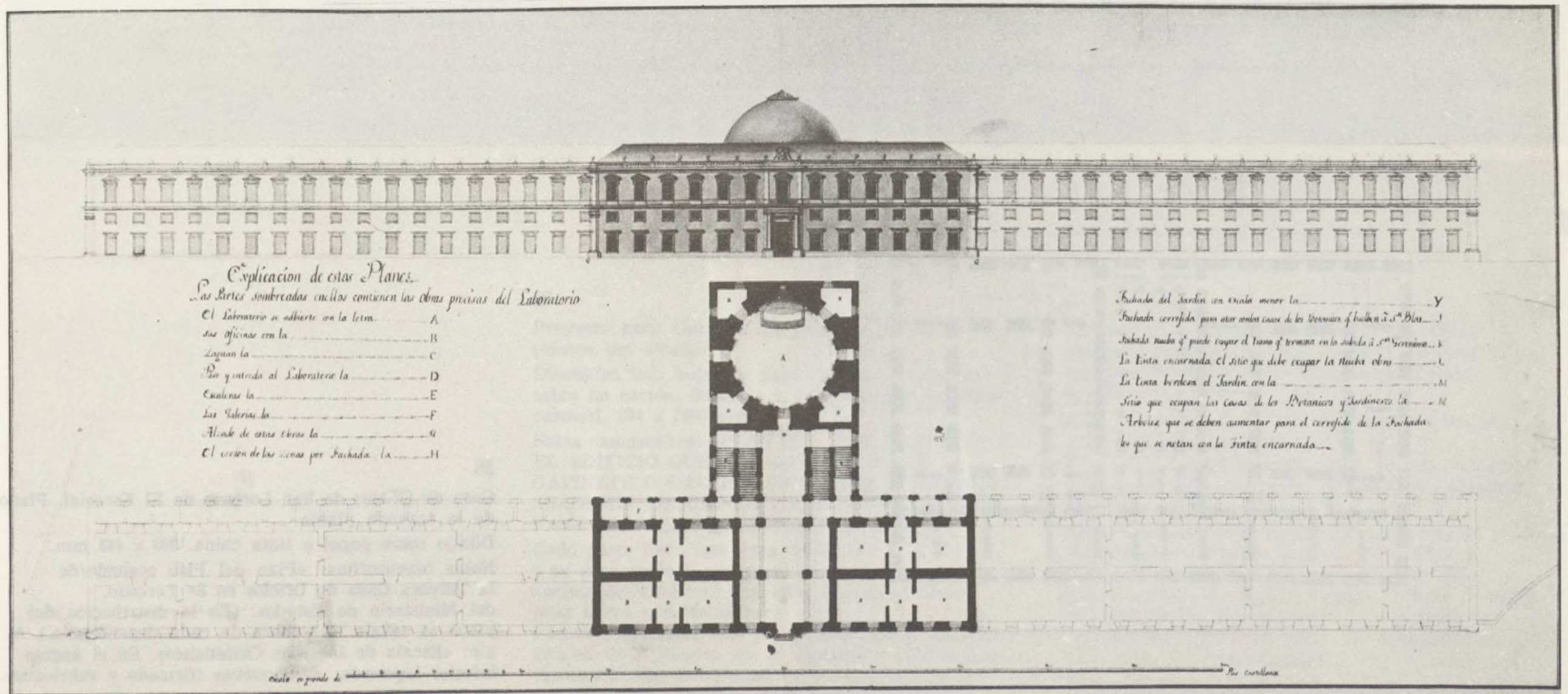
Alzado y planta del Laboratorio que había de construirse incluido al lado del Jardín Botánico. Dibujo a tinta china y aguadas de colores.

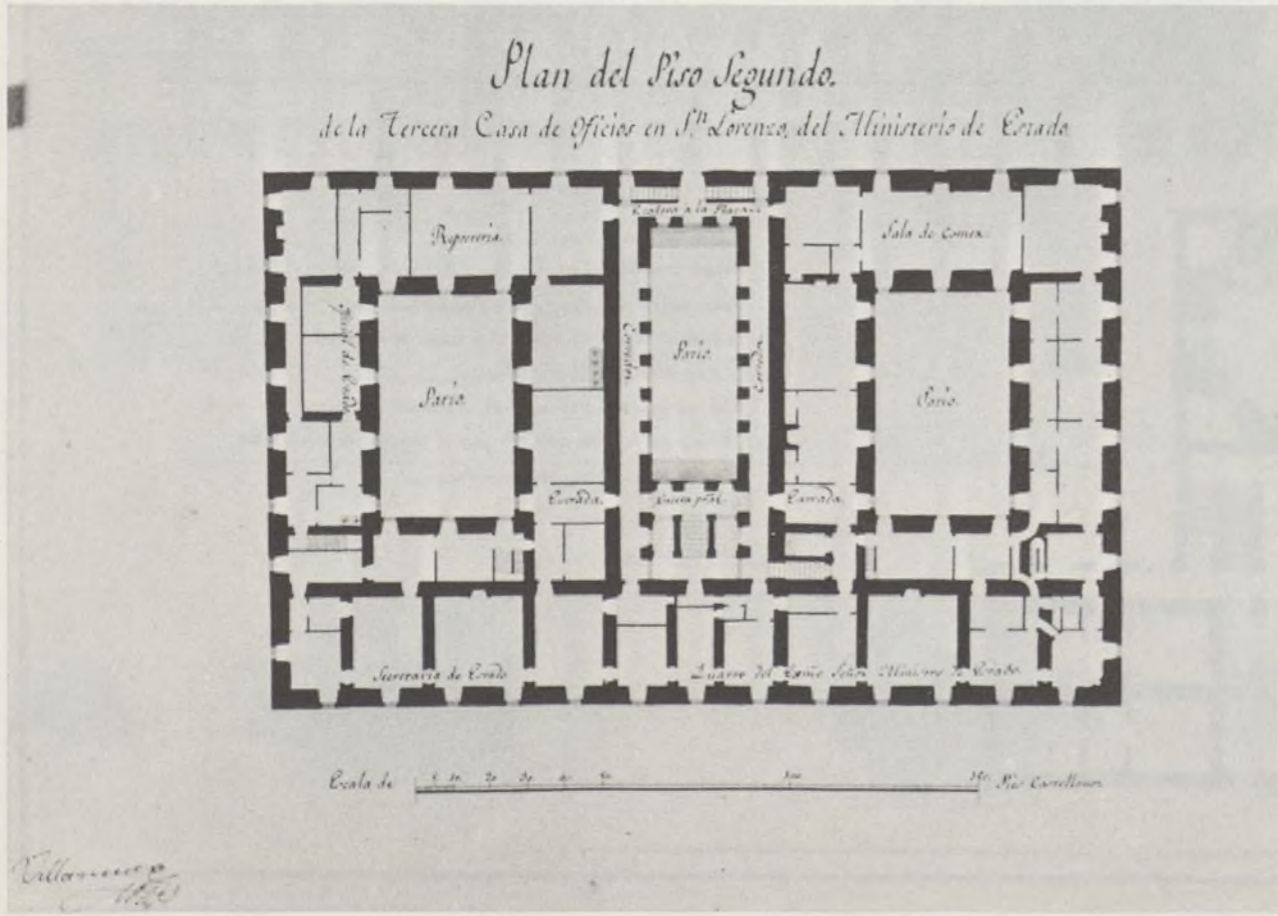
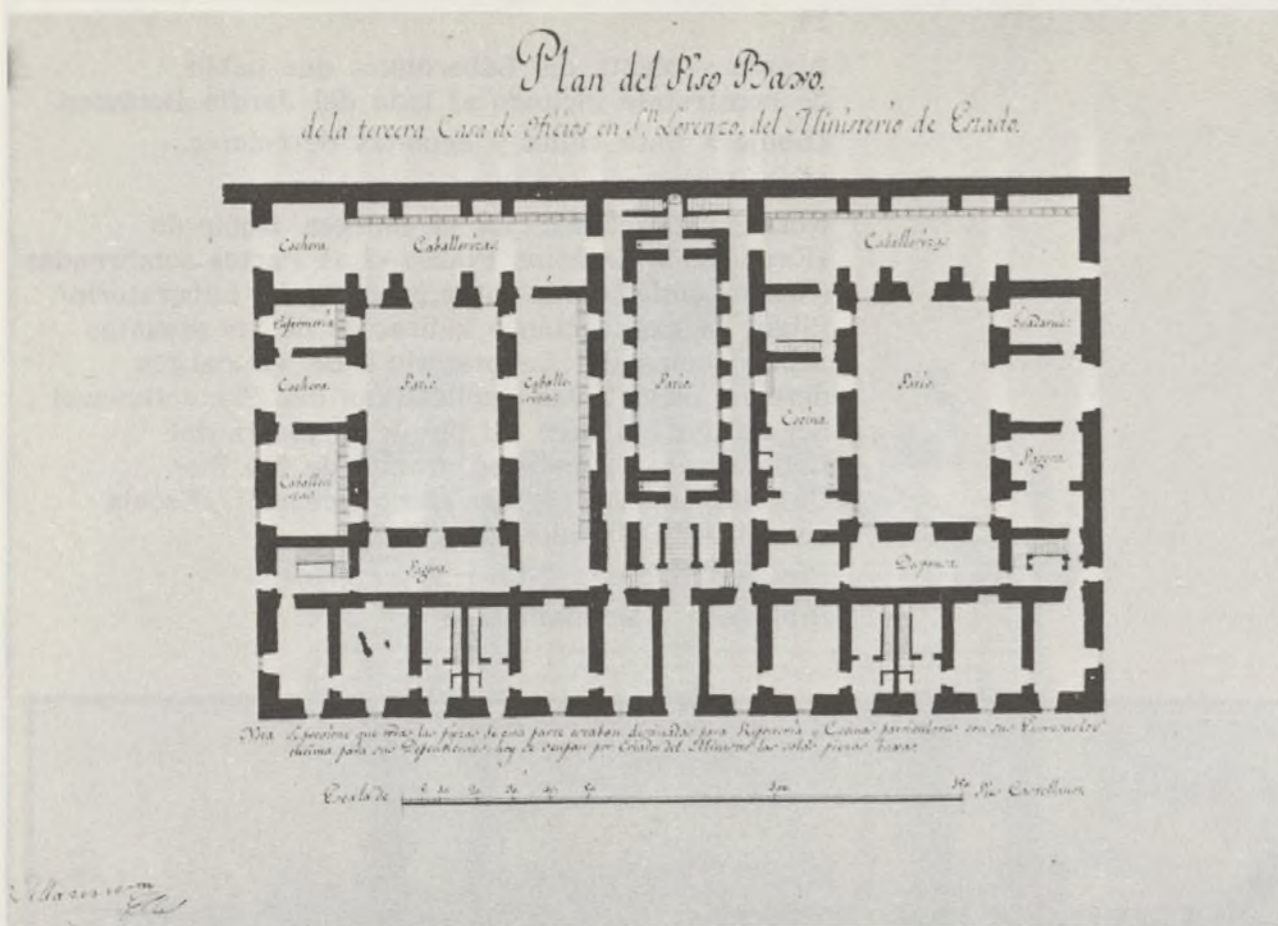
640 × 1050 mm.

Notas manuscritas: En el margen izquierdo: «Explicación de estos Planes/ Las Partes sombreadas enellos contienen las obras precisas del Laboratorio/. . . (Sigue la explicación e indicación de las distintas dependencias del Laboratorio.) En el margen derecho otras notas explicativas del Plano General del Jardín Botánico. Al pie de la planta del Laboratorio: «Escala en grande de 500 Pies Castellanos». Al pie del plano general: «Escala en chico de 500 pies castellanos».

Bibl.: Barcia, n.º 2209.

Biblioteca Nacional (15-86 n.º 31).





Casa de Oficios de San Lorenzo de El Escorial. Plano de la planta baja.

Dibujo sobre papel, a tinta china. 303 x 463 mm.

Notas manuscritas: «Plan del Piso Baxo/de la tercera Casa de Oficios en Sⁿ Lorenzo, del Ministerio de Estado». (En la distribución del plano se señala el nombre de cada dependencia.) En la parte baja: «Nota. Se previene que todas las piezas de esta parte . . . (sigue explicación). Al pie: «Escala de 150 Pies Castellanos». En el ángulo inferior izquierdo: «Villanueva» (firmado y rubricado).

Patrimonio Nacional. Palacio Real (N.º 735).

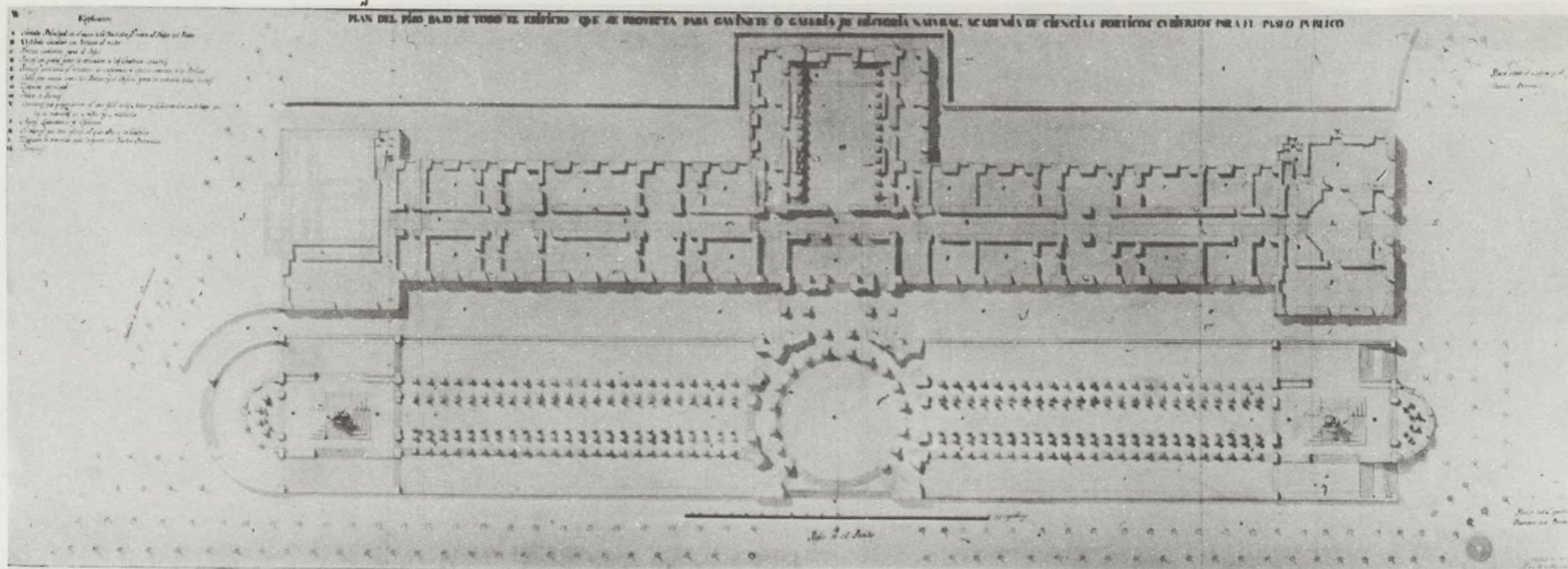
II y III, pág. 48 (reproducción).
Museo Municipal (I. N. 2000)

Casa de Oficios de San Lorenzo de El Escorial. Plano de la segunda planta.

Dibujo sobre papel a tinta china. 303 x 463 mm.

Notas manuscritas: «Plan del Piso segundo/de la Tercera Casa de Oficios en Sⁿ Lorenzo, del Ministerio de Estado». (En la distribución del plano se señala el nombre de cada dependencia.) Al pie: «Escala de 150 Pies Castellanos». En el ángulo inferior izquierdo: «Villanueva» (firmado y rubricado).

Patrimonio Nacional. Palacio Real (N.º 734).



27

Proyecto para Gabinete de Historia Natural (Museo del Prado).

Diseño en tres hojas de papel, unidas y pegadas sobre un cartón, dibujado a tinta china y aguadas carmesí. 594 × 1670 mm.

Notas manuscritas: «PLAN DEL PISO BAJO DE TODO EL EDIFICIO QUE SE PROYECTA PARA GAVINETE O GALERIA DE HISTORIA NATVRAL, ACADEMIA DE CIENCIAS PORTICOS CVBIERTOS PARA EL PASEO PVBLICO».

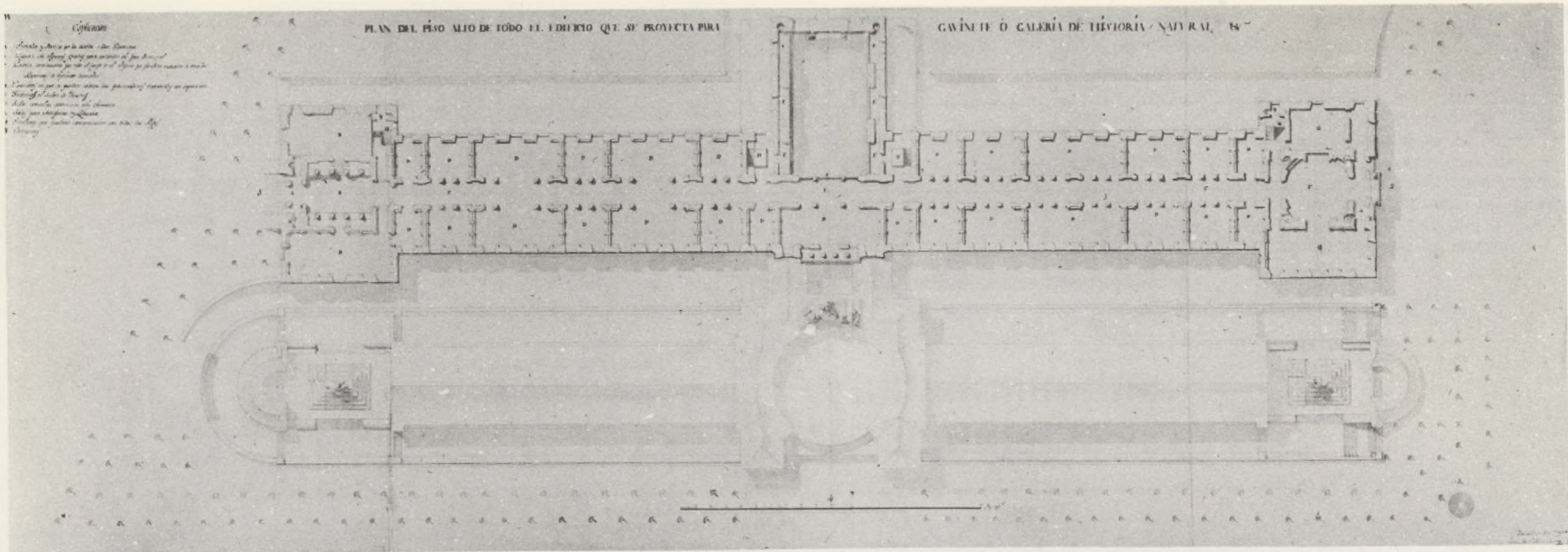
Cada parte lleva una letra de la «A» a la «LL» y su explicación figura en el ángulo superior izquierdo, encima del cual hay una «W». Cruzan el plano unas líneas perpendiculares: «1-2» y «3-4». Al pie: Escala gráfica de «200 Pies Castellanos». Debajo: «Paseo de el Prado». En el centro del lado izquierdo: «Suvida á San Geronimo». En el ángulo superior derecho: «Plaza entre el edificio y el Jardín Botánico».

En el ángulo inferior derecho: «Plaza delas quatro/Fuentes del Prado». Debajo: «Madrid 30 de mayo de 178(5)/ Juan de Villanueva» (firmado y rubricado).

Proc.: Depósito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 155.—«Madrid, testimonios de su historia». 1980, n.º 681.—«Madrid, 1561-1875». Lisboa, 1980, n.º 77.

Bibl.: Pérez Sánchez, A. E.: Pasado, presente y futuro del Museo del Prado. Madrid, 1977.—Chueca Goitia, F. y Miguel, C. de: ob. cit., pág. 285 (reproducido).—L. B. S.: Plantas, alzados y perfil del edificio del Museo inventado y dirigido por D. Juan de Villanueva. «Rev. de Arquitectura», 1926, pág. 411 (reproducido). Museo Municipal (I. N. 3086).



28

Proyecto para Gabinete de Historia Natural
(Museo del Prado).

Diseño en tres hojas de papel unidas y pegadas sobre
un cartón, dibujado a tinta china y aguadas carmesí.
595 x 1670 mm.

Notas manuscritas: «PLAN DEL PISO ALTO
DE TODO EL EDIFICIO QUE SE PROYECTA PARA
GAVINETE O GALERÍA DE HISTORIA NATURAL».

Cada una de las partes del dibujo lleva una letra
de la «A» a la «Y» y su explicación en el ángulo
superior izquierdo, encima del cual hay una «W».
Cruzan el plano unas líneas perpendiculares:

«1-2» y «3-4». Al pie: Escala gráfica de «200 Pies Cast».
En el ángulo inferior derecho: «Madrid, 30 de Mayo
de 1785/Juan de Villanueva» (firmado y rubricado).

Proc.: Depósito de la Real Academia de Bellas
Artes de San Fernando.

Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 156.—«Madrid,
testimonios de su historia». 1980, n.º 684.

Bibl.: Pérez Sánchez, A. E.: ob. cit.—Chueca Goitia, F.
y Miguel, C. de: ob. cit., pág. 285 (reproducido).—
L. B. S.: ob. cit., «Rev. de Arquitectura»,
1926, pág. 411 (reproducido).

Museo Municipal (I. N. 3087).

Proyecto para Gabinete de Historia Natural
(Museo del Prado).

Diseño de tres hojas de papel unidas y pegadas
sobre un cartón. Dibujado a tinta y aguada.
460 × 1665 mm.

Notas manuscritas: En la parte superior: «Fachada
de Poniente que mira a el Paseo del Prado».

Debajo a la izquierda: «Fachada de Norte acia la
suvida de San Gerónimo». Debajo, a la derecha:

«Fachada de Mediodía que mira al Jardín Botánico»

En medio de estos dos dibujos: Escala gráfica de
«200 Pies Castellanos». En el ángulo superior
izquierdo: «W». En el ángulo inferior derecho:

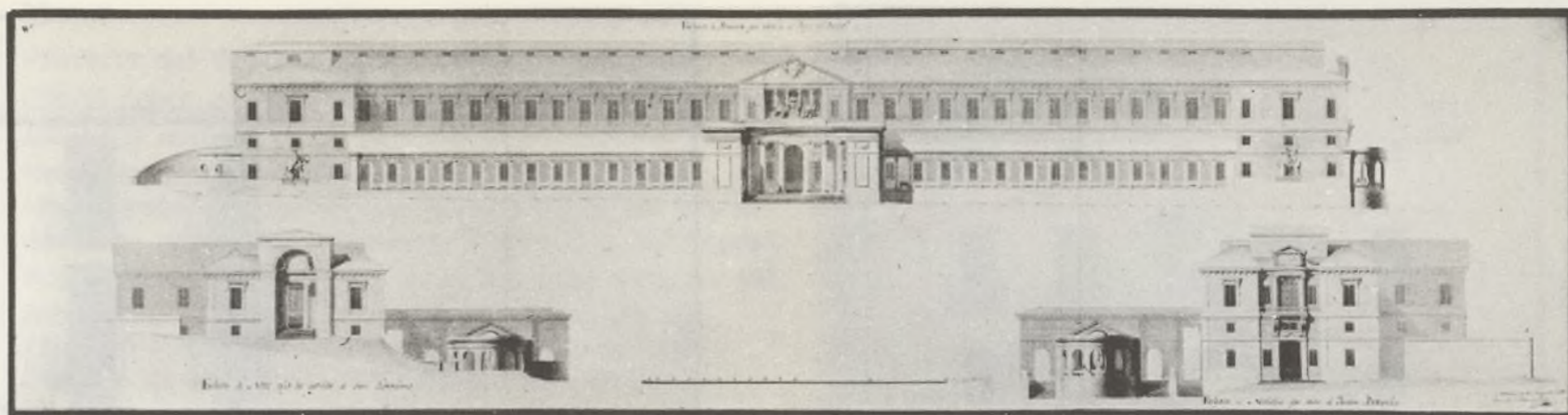
«Madrid 30 de Mayo de 1785/Juan de Villanueva»
(firmado y rubricado).

Proc.: Depósito de la Real Academia de Bellas
Artes de San Fernando.

Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 157.—«Madrid,
testimonios de su historia». 1980, n.º 682.

Bibl.: J. B. S.: ob. cit., «Rev. de Arqueología», 1926,
pág. 411 (reproducido).—Chueca Goitia, F. y
Miguel, C. de: ob. cit., pág. 285 (reproducido).—
Pérez Sánchez, A. E.: ob. cit.

Museo Municipal (I. N. 3088).



Proyecto para Gabinete de Historia Natural
(Museo del Prado).

Diseño en tres hojas de papel unidas y pegadas
sobre un cartón, dibujado a tinta china y aguadas.
460 × 1600 mm.

Notas manuscritas: En la parte superior: «Corte por
largo sobre la longitud de la Línea 1 y 2». Debajo:

«Corte por ancho sobre la longitud de la Línea 3 y 4».

Al pie: Escala gráfica de «200 Pies castellanos».

En el ángulo inferior derecho: «Madrid 30 de Mayo
de 1785/Juan de Villanueva» (firmado y rubricado).

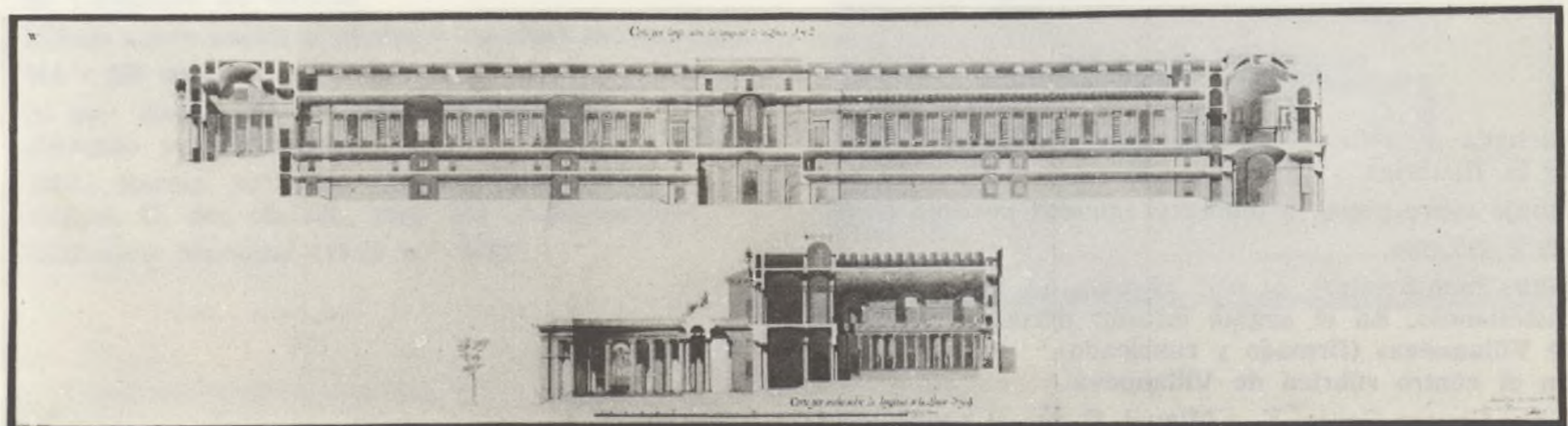
En el ángulo superior izquierdo: «W».

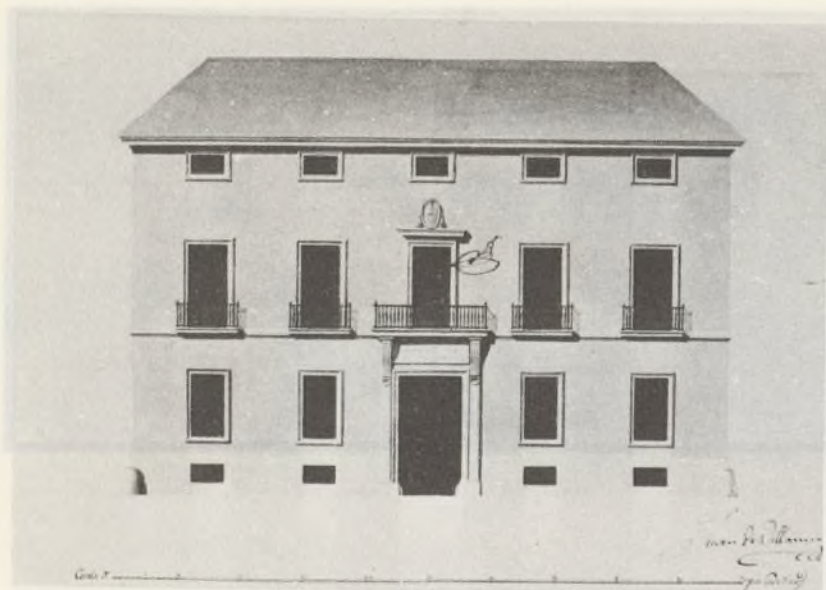
Proc.: Depósito de la Real Academia de Bellas
Artes de San Fernando.

Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 158.—«Madrid,
testimonios de su historia». 1980, n.º 683.

Bibl.: Pérez Sánchez, A. E.: ob. cit.—Chueca Goitia, F.
y Miguel, C. de: ob. cit., pág. 285 (reproducido).—
J. B. S.: ob. cit., «Rev. de Arquitectura», 1926,
pág. 411 (reproducido).

Museo Municipal (I. N. 3089).





31

Fachada de «Nuevo Rezado» (hoy Academia de la Historia).

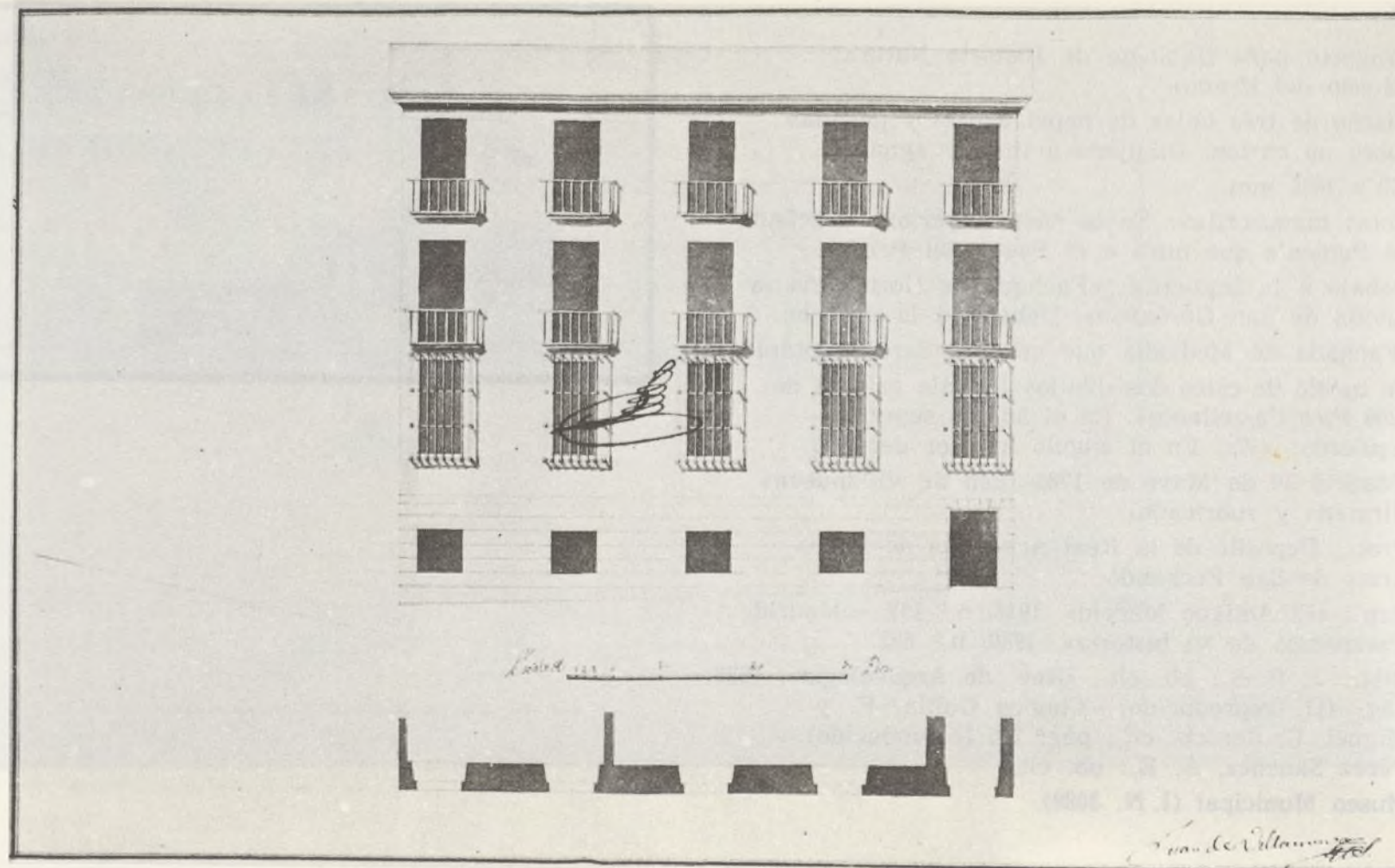
Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de tinta china.
360 x 490 mm.

Notas manuscritas: Al pie: «Escala de 100 pies castellanos». En el ángulo inferior derecho: «Juan de Villanueva» (firmado y rubricado).

En el centro rúbrica de Villanueva.

Bibl.: Chueca Goitia, F. y Miguel, C. de: «La vida y las obras del arquitecto Juan de Villanueva». Madrid, 1949, pág. 187 (reproducido).

Archivo de Villa (ASA 1 - 51 - 21).



32

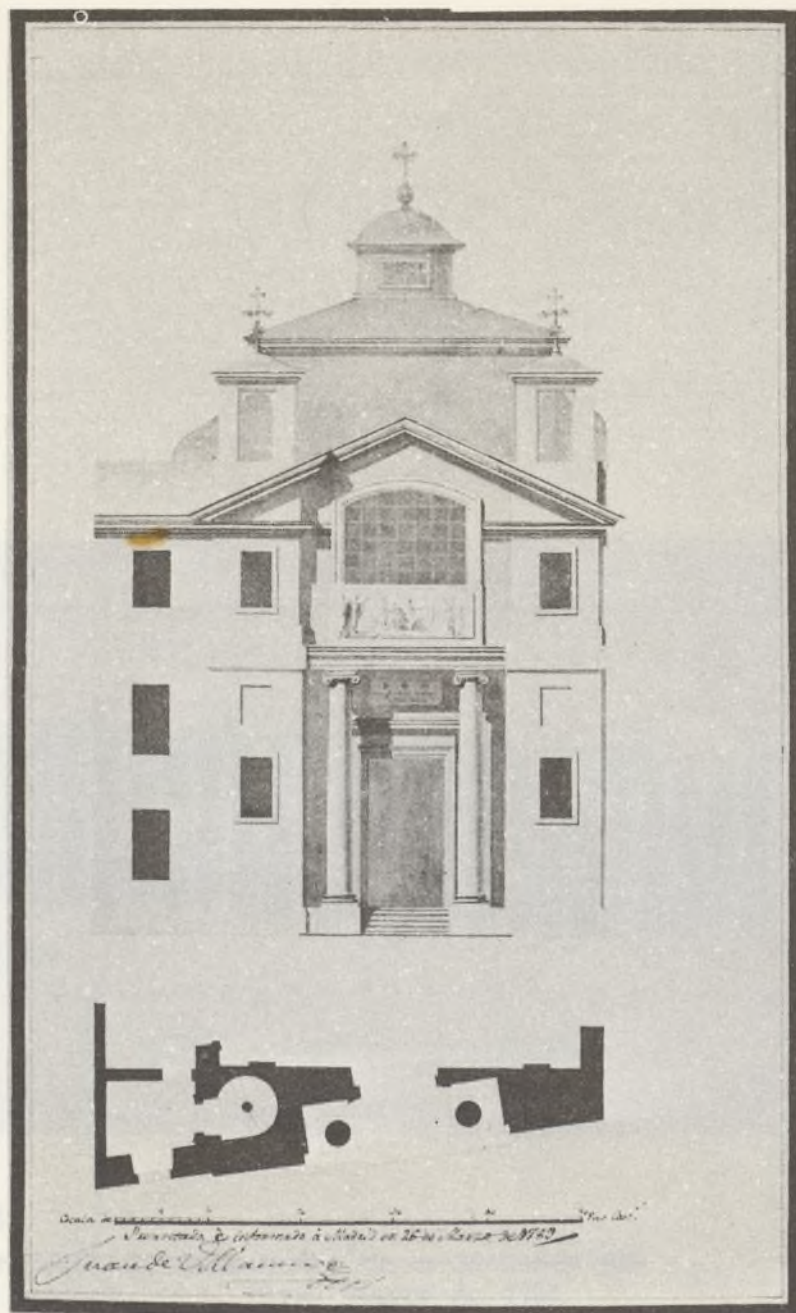
Proyecto del Oratorio de Caballero de Gracia.
Alzado de la fachada a la calle de San Miguel (hoy Caballero de Gracia).

Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de tinta china.
320 x 500 mm.

Notas manuscritas: En el ángulo inferior derecho: «Juan de Villanueva» (firmado y rubricado).

Entre el alzado y el perfil de muro: «Escala de 30 Pies». En el centro del dibujo, rúbrica de Ventura Rodríguez.

Archivo de Villa (1 - 49 - 63).



33

Proyecto del Oratorio de Caballero de Gracia.
Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de tinta china.
492 x 314 mm.

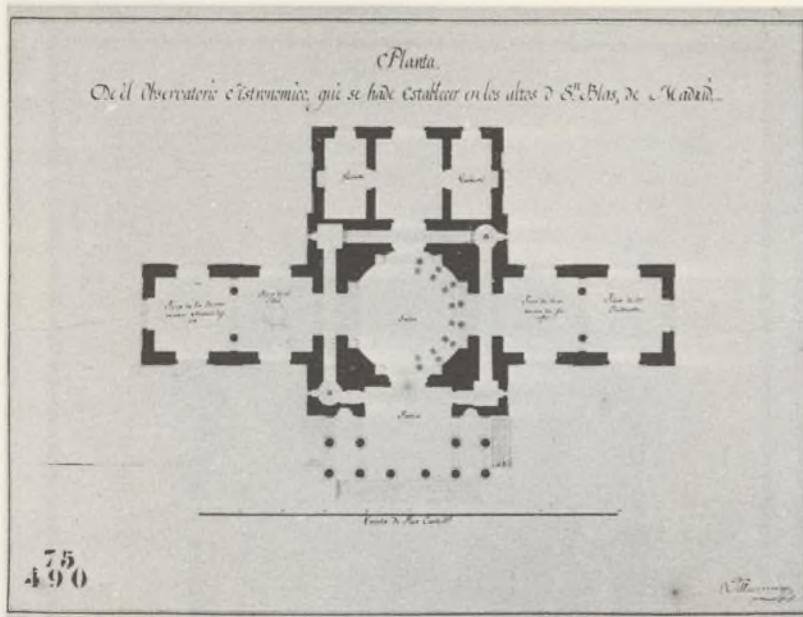
Notas manuscritas: «Escala de 50 pies cast^{as}».
«Presentado, e informado a Madrid en 26 de Marzo
de 1789». «Juan de Villanueva» (firmado y rubricado).
Exp.: «Madrid, testimonios de su historia». 1980, n.º 685.
Bibl.: Chueca Goitia, F. y Miguel, C. de: ob. cit.,
pág. 329 (reproducido).—López Meneses, A.: «El
Oratorio de Caballero de Gracia».
«B. S. E. Ex.», 1931, pág. 299.
Archivo de Villa (ASA 1 - 51 - 44).

34

Proyecto de altar para el Oratorio
de Caballero de Gracia.
Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de tinta china.
454 x 268 mm.

Al pie: Escala de «10 pies». «Villanueva»
(firmado y rubricado).
Bibl.: Barcia, n.º 1989.—Chueca Goitia, F. y
Miguel, C. de: ob. cit., pág. 342 (reproducido).
Biblioteca Nacional (14-25 n.º 1989).





35

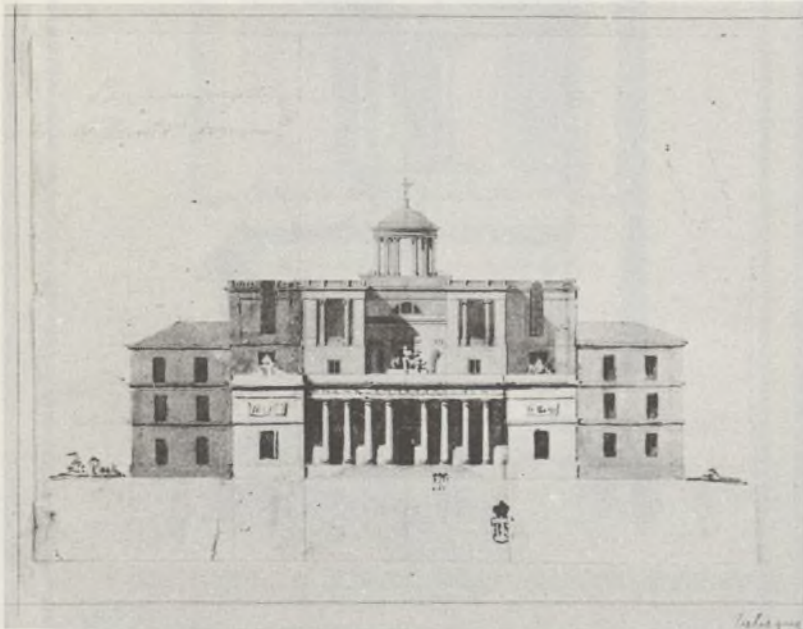
Proyecto para el Observatorio Astronómico de Madrid.
Dibujo sobre papel, a pluma y aguada de tinta china.
460 × 610 mm.

Notas manuscritas: «Planta/De él Observatorio Astronómico, que se hade establecer en los altos d(e) Sⁿ Blas de Madrid». En el interior de cada estancia: «gabinete». «Pieza de los instrumentos metereológicos». «Pieza de el Setor». «Salón». «Pieza de Obserbación de pasajes». «Pieza de los quadrantes». «Pórtico». «Escala de pies castell^s». «Villanueva» (firmado y rubricado).

Exp.: «Madrid, testimonios de su historia». 1980, n.º 680.

Bibl.: Chueca, F. y Miguel, C. de: ob. cit., pág. 319.—Lampérez, F.: Arquitectura civil española. Madrid, 1922, pág. 186.

Archivo de Villa (ASA 0,59 - 30 - 8).



36

Proyecto del Observatorio Astronómico.

Dibujo sobre tres hojas pegadas de papel, a pluma y aguadas de tinta china. 167 × 231 mm.

En el ángulo superior derecho manuscrito a lápiz: «Parece un proyecto/de Observat^o Astronóm^o». Al dorso: Sección del mismo edificio (a la pluma), ala lateral (aguada de tinta china) y borradores de planta (a lápiz). Nota manuscrita: «Madrid, 1879».

Bibl.: Barcia, n.º 1226 (lo atribuye a Isidro González Velázquez).—Chueca Goitia, F. y Miguel, C. de: ob. cit., pág. 325 (reproducido).—Navascués Palacio, P.: ob. cit., pág. 41.

Biblioteca Nacional (15-8 n.º 5).



37

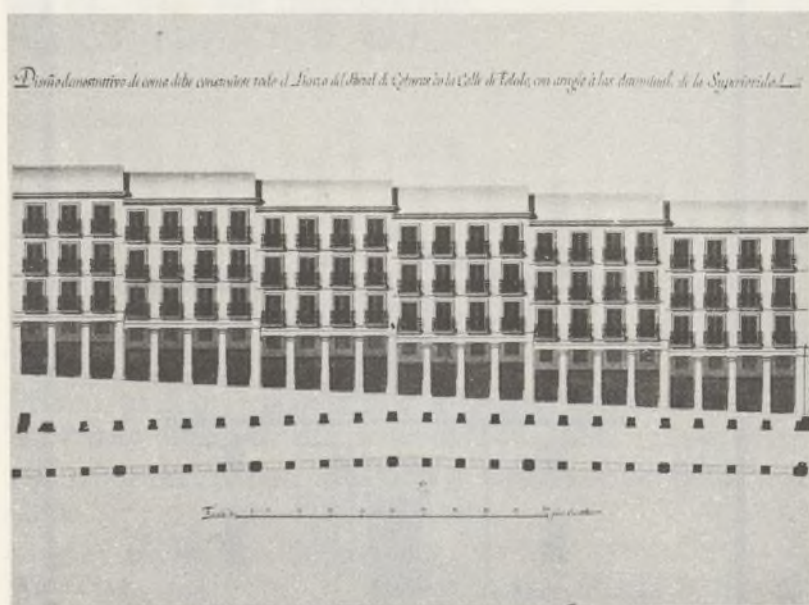
Incendio en la Plaza Mayor.

Dibujo sobre papel, a la aguada gris y sepia.
120 × 202 mm.

Apunte muy ligero, hecho del natural.
En el ángulo inferior derecho, a lápiz: «del célebre Villanueva».

Bibl.: Barcia, n.º 1991.

Biblioteca Nacional (16-37 n.º 15).

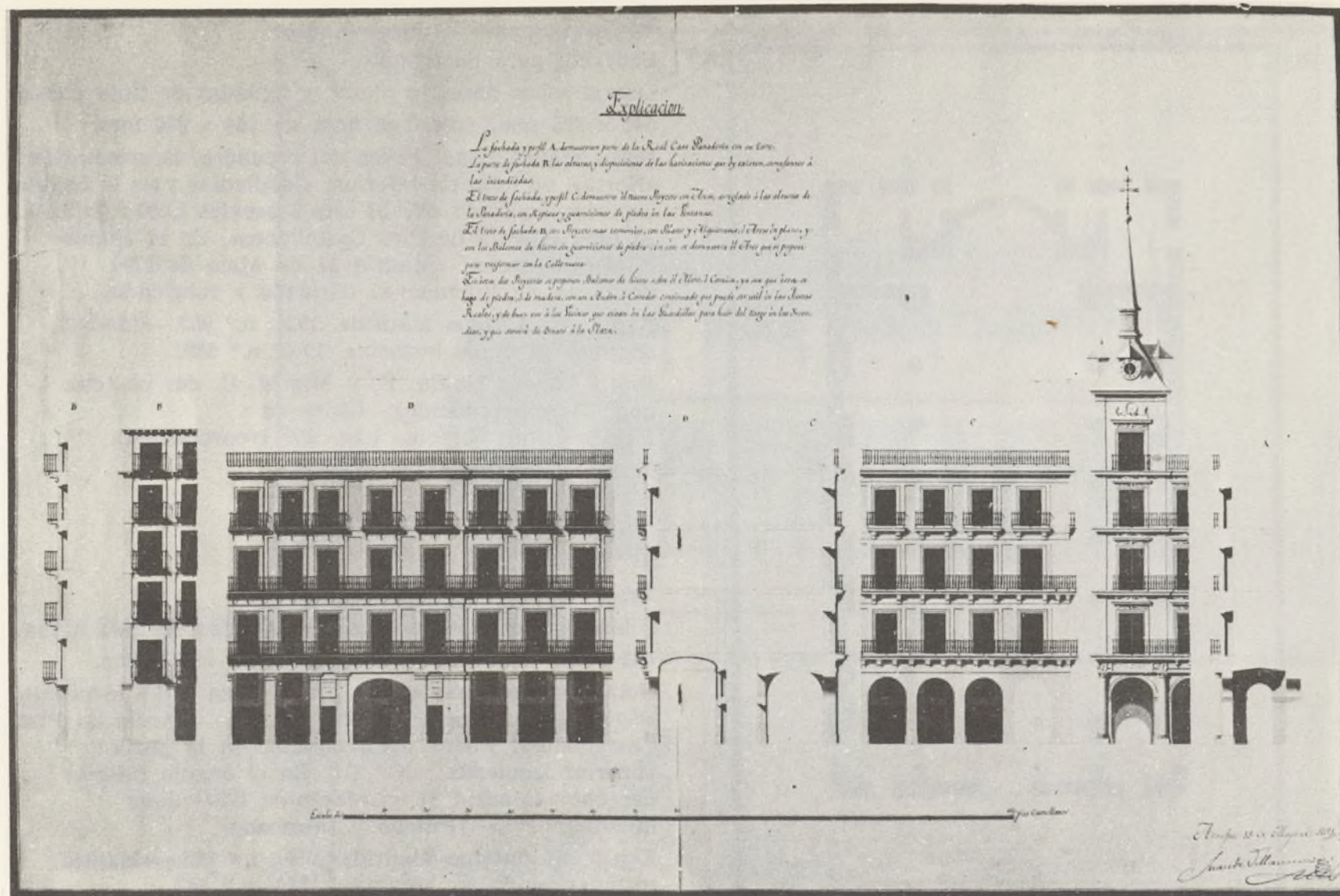


38

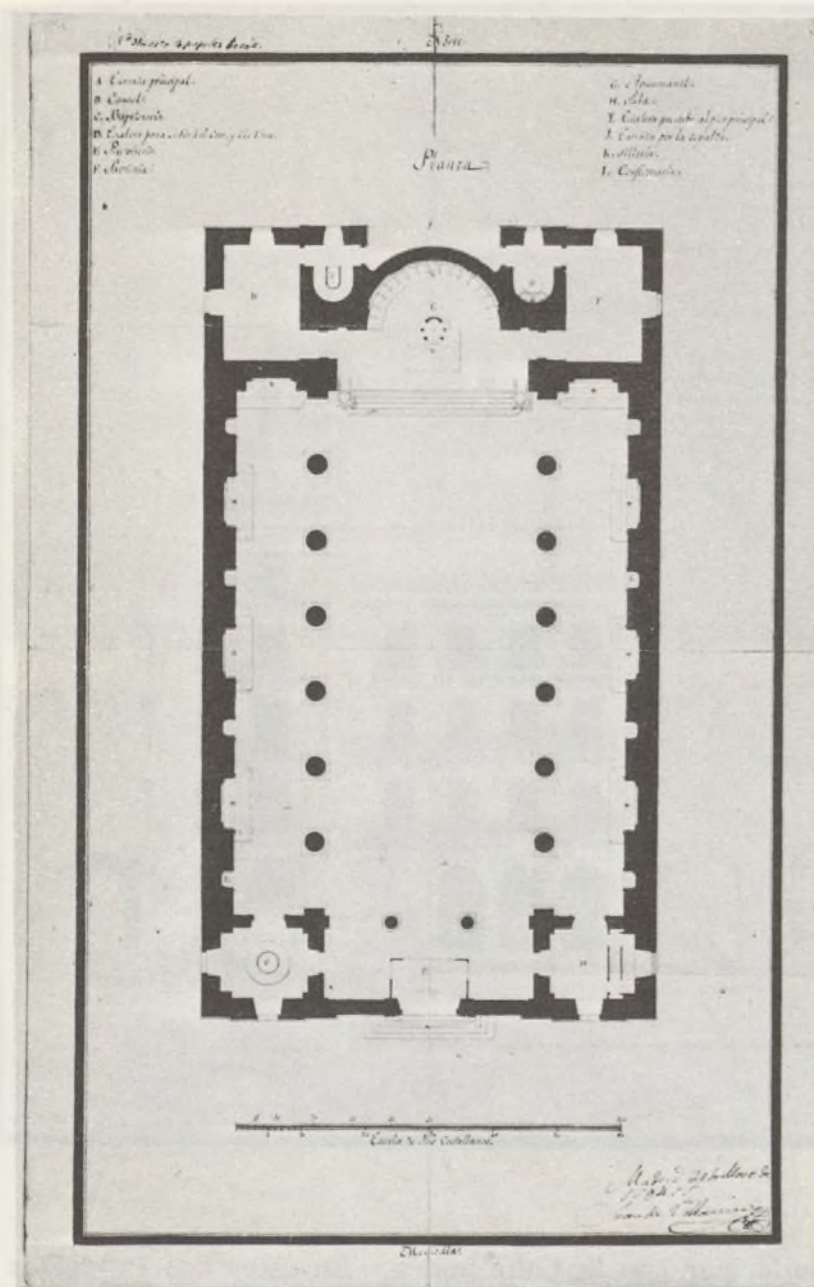
Proyecto de restauración de lo destruido por el incendio de la Plaza Mayor de 1790.
 Diseño sobre papel, a pluma y aguadas de tinta china.
 467 x 635 mm.
 Notas manuscritas: En la parte superior: «Diseño demostrativo de como debe construirse todo el lienzo del Portal de Cofreros en la Calle de Toledo, con arreglo a las determinaz^os de la Superioridad». En la parte inferior: «Escala de 100 pies Castellanos». Proc.: Depósito de la Biblioteca Nacional.
 Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 1285.—«Madrid, testimonios de su historia». 1980, n.º 686 bis.
 Bibl.: Barcia, n.º 1987.—Chueca Goitia, F. y Miguel, C. de: ob. cit., pág. 271 (reproducido). Museo Municipal (I. N. 2890).

39

Proyecto de restauración de un lienzo en la calle de Toledo destruido por el incendio de la Plaza Mayor de 1790.
 Diseño a pluma y aguadas de tinta china.
 625 x 930 mm.
 Notas manuscritas: «Explicación / la fachada y perfil A. demuestran parte de la Real Casa Panadería con su torre. / la parte de fachada B. las alturas y disposiciones de las havitaciones que óy existen, semejantes a las incendiadas. / El trozo de fachada, y perfil C. demuestra él nuevo Proyecto con Arcos, arreglado á las alturas de la Panadería, con repisas y guarniciones de piedra en las ventanas. / El trozo de fachada D. otro Proyecto más económico, con Pilares y Alquitraves, ó Arcos en plano, y / con los Balcones de hierro sin guarniciones de piedra: én este se demuestra él Arco que se propone/para



uniformar con la Calle nueva. / En éstos dos Proyectos se proponen Balcones de hierro sobre él Alero, ó cornisa, ya sea que éste se/haga de piedra, ó de madera, con un Andén o Corredor continuado que puede ser útil en las Fiestas/Reales, y de buen uso á los Vecinos que vivan en las Guardillas para huir del riesgo én los Yncen-/dios, y que servirá de Ornato á la Plaza». Al pie: «Escala de 160 pies Castellanos». En el ángulo inferior derecho: «Aranjuez 15 de Mayo de 1791/Juan de Villanueva» (rubricado). Proc.: Depósito de la Biblioteca Nacional.
 Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 1286.—«Madrid, testimonios de su historia». 1980, n.º 686.
 Bibl.: Barcia, n.º 1985.—Chueca Goitia, F. y Miguel, C. de: ob. cit., pág. 270 (reproducido). Museo Municipal (I. N. 2889).



40

Proyecto para un templo.

Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de tinta china. 547 x 325 mm. (rec.) en hoja de 586 x 370 mm.

Notas manuscritas: Fuera del recuadro, la orientación: «Norte», en la parte inferior: «Mediodía» y en el ángulo superior izquierdo «N.º 31 esto 3 papeles 1.000 r.(eales)». Al pie: «Escala de Pies Castellanos». En el ángulo inferior derecho: «Madrid 31 de Maio de/1794 de/ Juan de Villanueva» (firmado y rubricado).

Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 983.—«Madrid, testimonios de su historia». 1980, n.º 689.

Bibl.: Chueca Goitia, F. y Miguel, C. de: ob. cit., pág. 334 (reproducido).—López de Meneses, A.: ob. cit., pág. 299 (reproducido). Museo Municipal (I. N. 4086).

41

Proyecto para un templo.

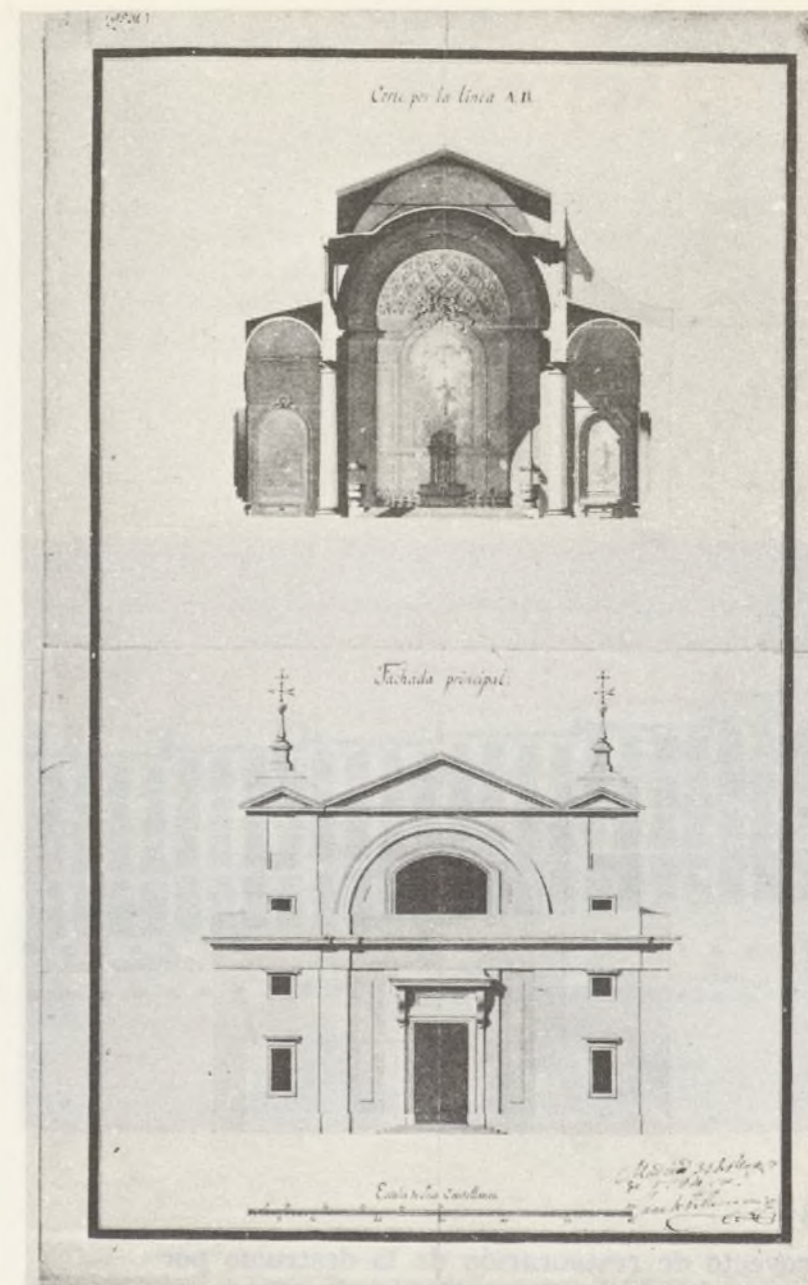
Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de tinta china. 546 x 325 mm. (rec.) en hoja de 585 x 371 mm.

Notas manuscritas: «Corte por la línea A.B.» (Sección). «Fachada principal» (Alzado). Al pie: «Escala de Pies Castellanos». Fuera del recuadro, en la parte superior izquierda: «N.º 31». En el ángulo inferior derecho: «Madrid 31 de Marzo/de 1794/ Juan de Villanueva» (firmado y rubricado).

Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 985.—«Madrid, testimonios de su historia». 1980, n.º 687.

Bibl.: Chueca Goitia, F. y Miguel, C. de: ob. cit., pág. 335.—López Meneses, A.: ob. cit., pág. 299 (reproducido).

Museo Municipal (I. N. 4088).



Proyecto para un templo.

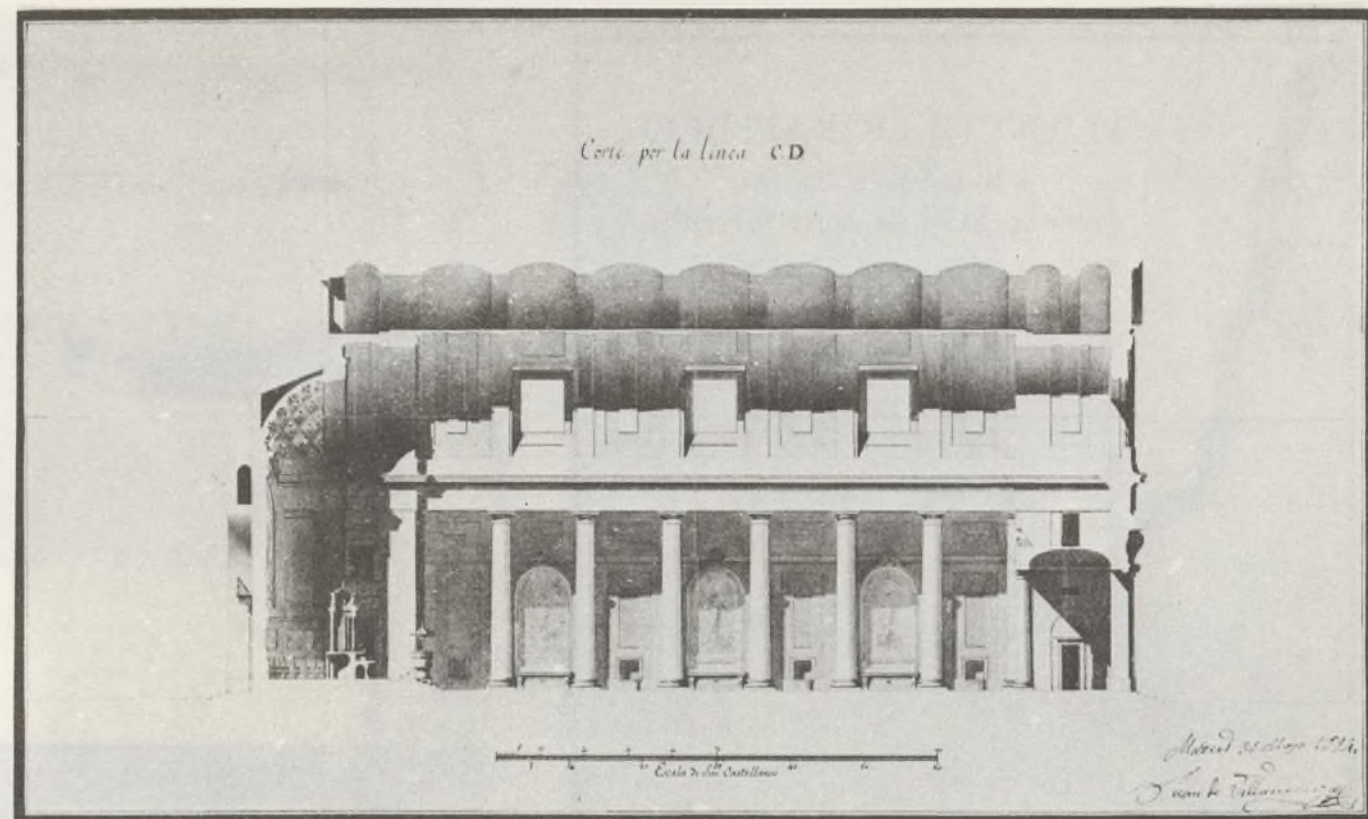
Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de tinta china. 325 × 546 mm. (rec.) en hoja de 371 × 585 mm.

Notas manuscritas: «Corte por la línea C.D.» Fuera del recuadro, en el ángulo superior izquierdo: «N.º 31». Al pie: «Escala de Pies Castellanos». En el ángulo inferior derecho: «Madrid 31 Mayo 1794/ Juan de Villanueva» (firmado y rubricado).

Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 984.—«Madrid, testimonios de su historia». 1980, n.º 688.

Bibl.: Chueca Goitia, F. y Miguel, C. de: ob. cit., pág. 334 (reproducido).—López Meneses, A.: ob. cit., pág. 299 (reproducido).

Museo Municipal (I. N. 4087).



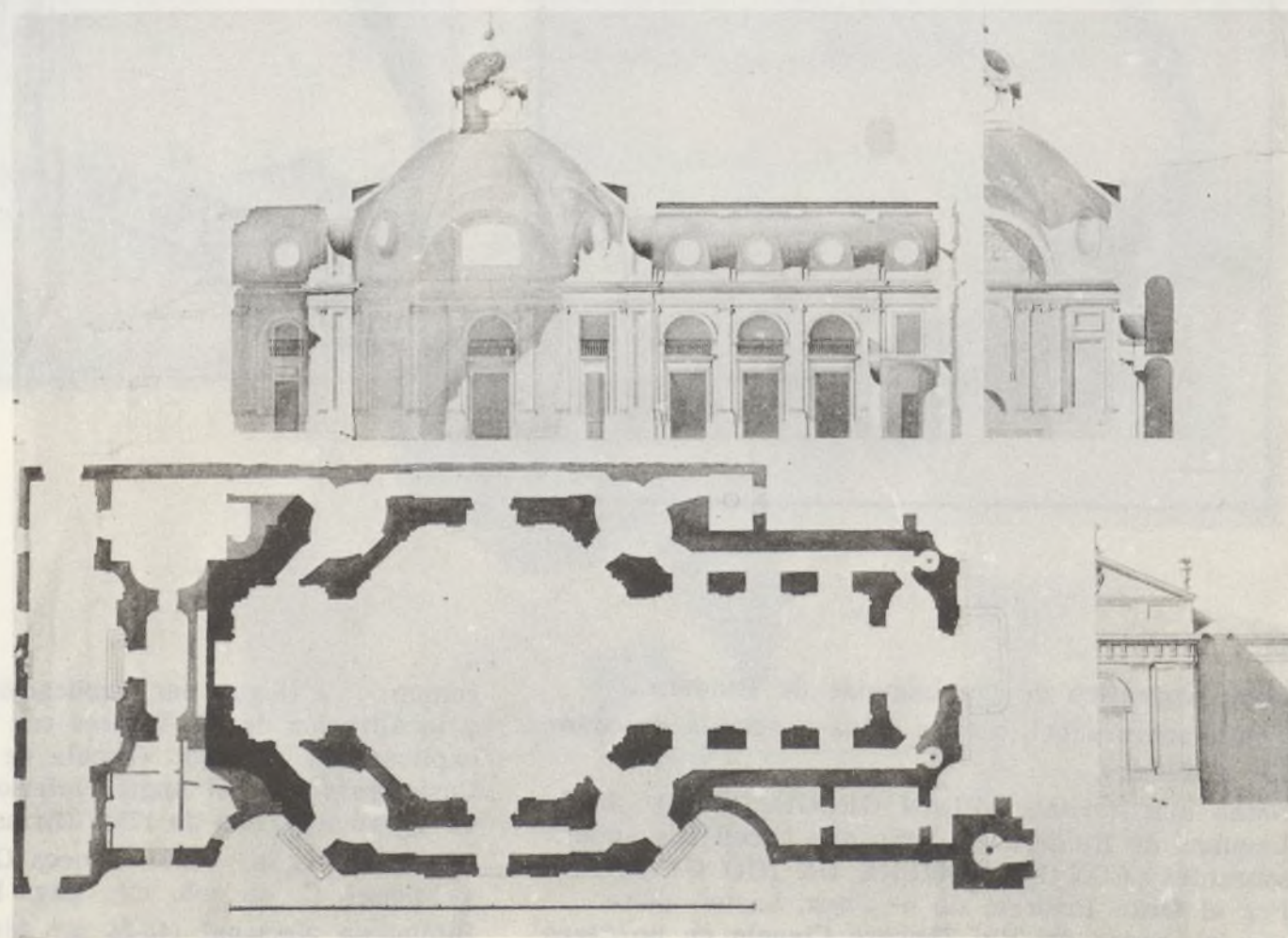
Planos para la reconstrucción de la Iglesia de El Pardo después del incendio de 1806.

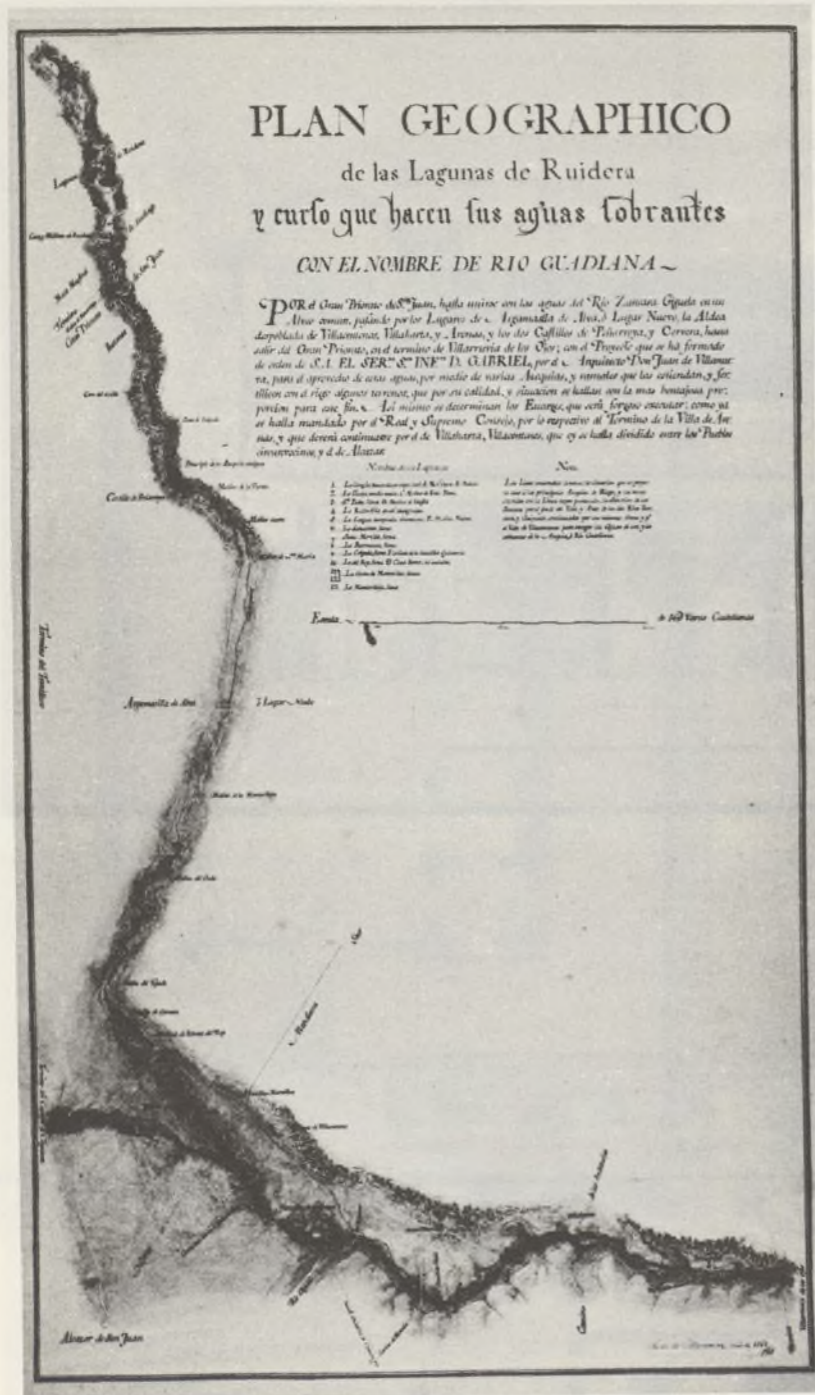
Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de tinta china gris y rosa. 550 × 750 mm.

Al pie: escala sin determinar.

Bibl.: Moreno Villa, J.: ob. cit., «Arquitectura», n.º 155, págs. 69-76 (reproducido). Lo atribuye a Villanueva.—Navascués Palacio, en su introducción, menciona diseños de González Velázquez para esta iglesia.

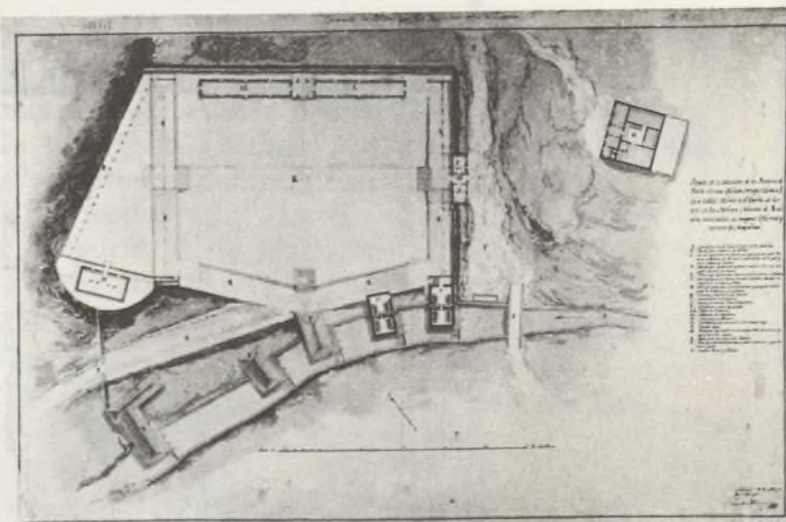
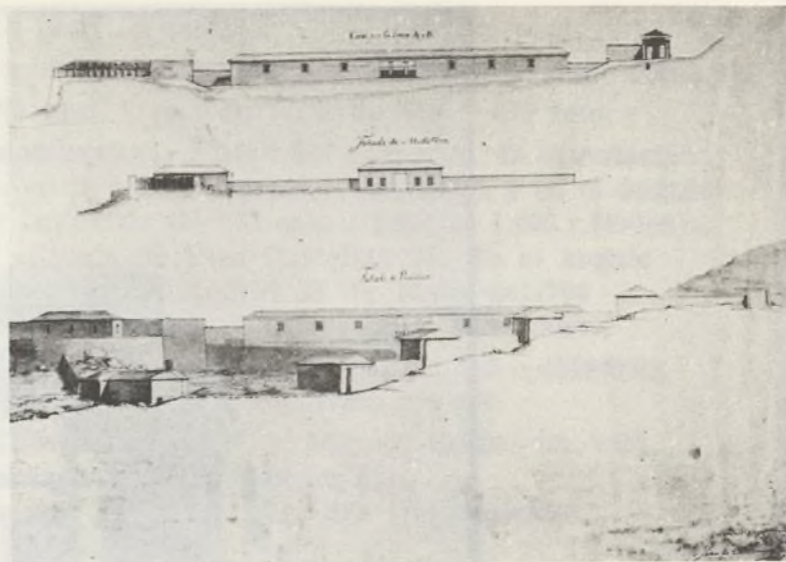
Patrimonio Nacional. Palacio Real (N.º 631).





44

Plan geográfico de las Lagunas de Ruidera. Dibujo sobre papel, a tinta china y aguada de colores. 980 x 597 mm. Notas manuscritas: «PLAN GEOGRAPHICO/ de las Lagunas de Ruidera/ y curso que hacen sus aguas sobrantes/ CON EL NOMBRE DE RIO GUADIANA. Por el Gran Priorato de Sⁿ Juan, hasta unirse con las aguas del Río Zancara Ciguela en un/Alveo



común . . . » (Sigue una explicación del proyecto y localización de los lugares con números explicativos). Debajo: «Escala de 160 Varas Castellanas». En el ángulo inferior derecho: «Juan de Villanueva, año de 1781» (firmado y rubricado). *Bibl.*: Barcia, n.º 6890.—Chueca Goitia, F. y Miguel, C. de: ob. cit., pág. 185. Biblioteca Nacional (15-86 n.º 26).

Ayuntamiento de Madrid

45

Batanes de pólvora, vecinos al castillo de Cervera. Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de tinta china. 420 x 584 mm.

Notas manuscritas: «Corte por la línea A y B». «Fachada de Medio Día». «Fachada de Poniente». En el ángulo inferior derecho: «Madrid 20 Mayo de 1782/ Juan de Villanueva» (firmado y rubricado).

Bibl.: Barcia, n.º 1990.—Chueca Goitia, F. y Miguel, C. de: ob. cit., pág. 185. Biblioteca Nacional (14-25 n.º 18).

46

Batanes de pólvora en las inmediaciones de Cervera. Dibujo sobre papel, a tinta china y aguadas de colores. 640 x 970 mm.

Notas manuscritas: En el margen derecho: «Proyecto de la colocación de los Batanes de Polvora con sus Oficinas correspondientes q^e/oy se hallan vecinos a el Castillo de Cervera, en los Molinos Arineros de Ruidera, aumentados de mayores Oficinas, y/número de Máquinas/ . . . (Sigue la leyenda explicativa del dibujo). Al pie: «escala de 300 Pies Castellanos». En el ángulo inferior derecho: «Madrid 20 de Mayo de 1782/Juan de Villanueva» (firmado y rubricado).

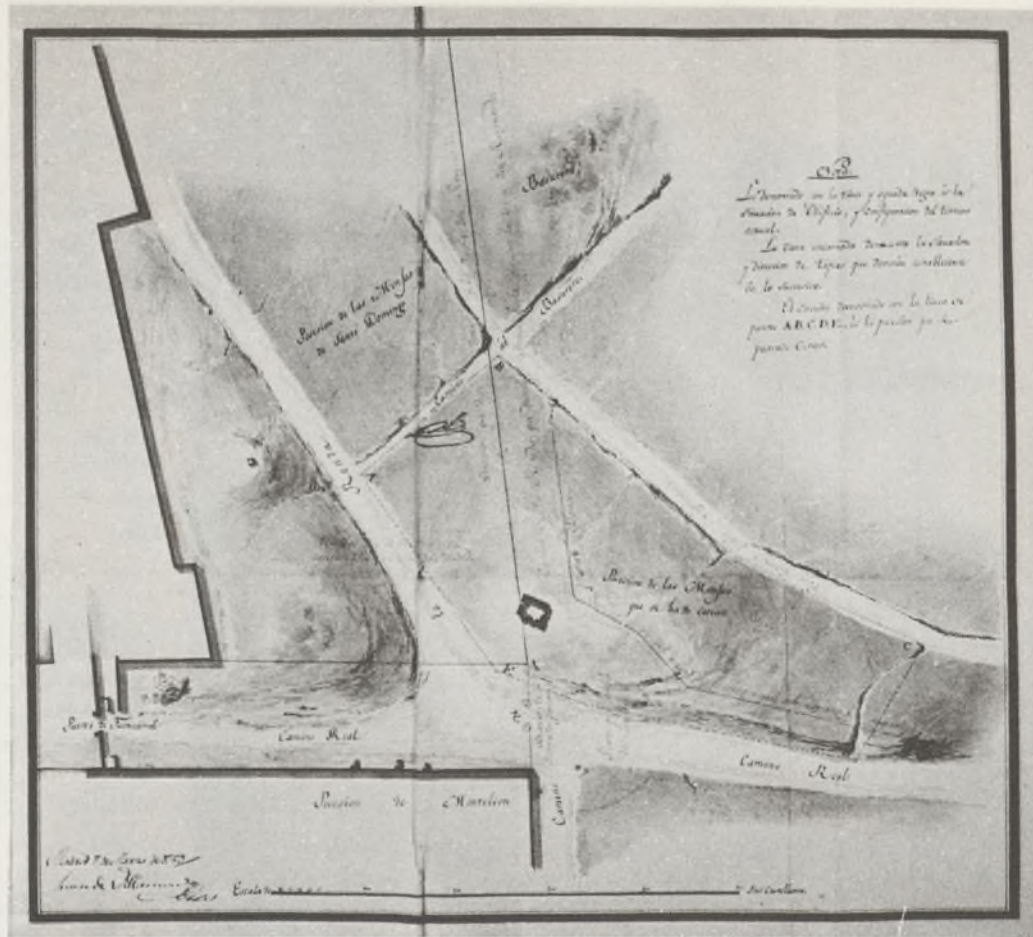
Bibl.: Barcia, n.º 6891.—Chueca Goitia, F. y Miguel, C. de: ob. cit., pág. 185. Biblioteca Nacional (15-86 n.º 23).

Proyecto de cerca fuera de la puerta de Sto. Domingo delimitando un espacio destinado a depósito de grano para abastecimiento de las Reales Caballerizas y cuartel de Guardias de Corps, y que modifica el primitivo del arquitecto Ramón Durán. Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de tinta china. 501 x 551 mm.

Notas manuscritas: «Nota /Lo demostrado con la tinta y aguada negra és la /situación de Edificio, y configuración del terreno/ actual/. La tinta encarnada demuestra la situación/ y dirección de tapiar que deberán establecerse/en lo sucesivo/. El circuito demostrado con la línea de/ puntos A.B.C.D.E. es la posesión que se/pretende cercar».

Notas explicativas en el dibujo: Al pie: «Escala de 500 Pies Castellanos». En el ángulo inferior izquierdo: «Madrid, 7 de Marzo de 1789 / Juan de Villanueva» (firmado y rubricado).

Archivo de Villa (ASA 1 - 51 - 4).



Dibujo topográfico de la isla Soto Yolado.

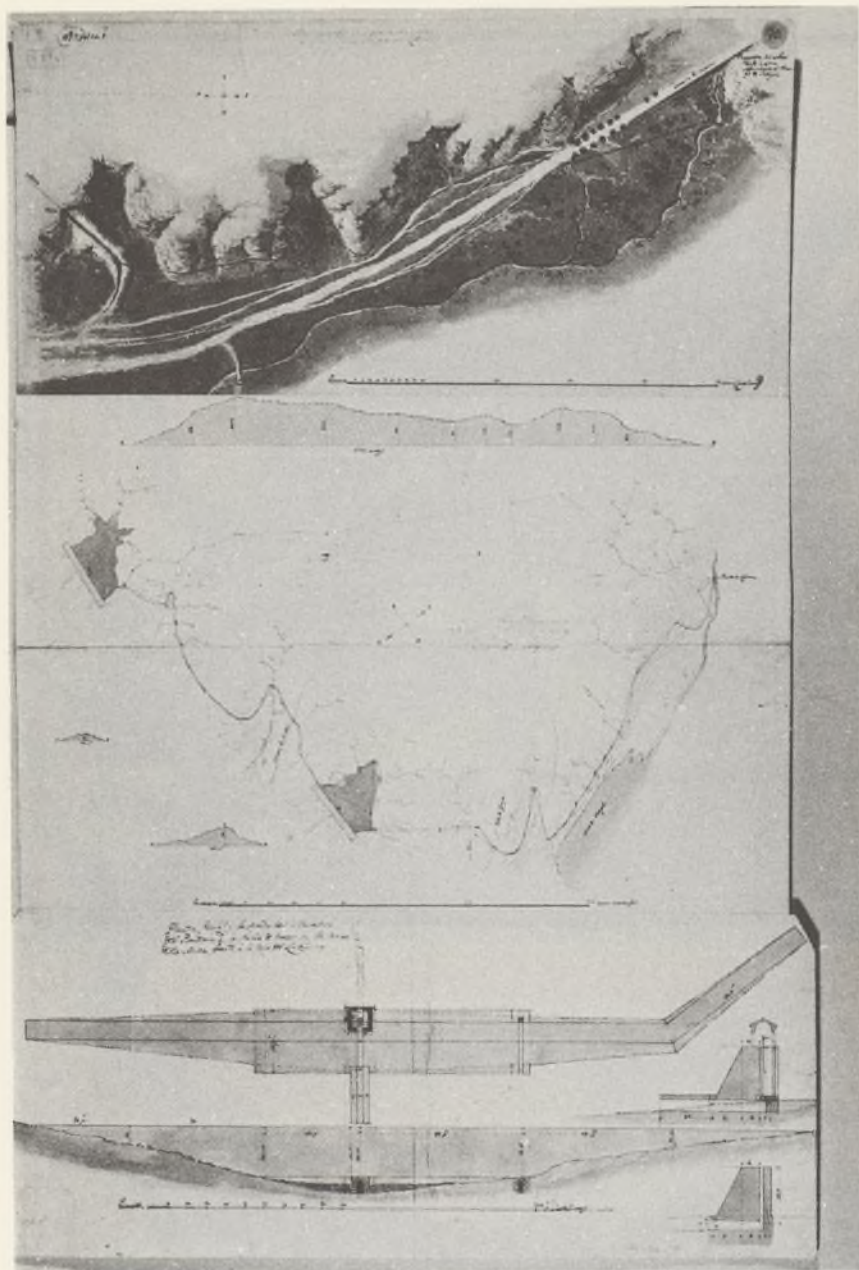
Dibujo sobre papel, a la aguada, en colores verdosos, azulados y sepias. 608 x 739 mm. (Trozos de papel añadidos en los márgenes izquierdo y superior.)

A los dos lados del dibujo hay notas manuscritas explicativas del mismo, borrador al parecer autógrafo de Villanueva. En el ángulo inferior izquierdo en un trozo de papel añadido y con letra también del siglo XVIII: «Diseñado del gran Villanueva». En la parte alta: «N.º 72, Vale 300 rs.»

Bibl.: Barcia, n.º 6892.

Biblioteca Nacional (15-86 n.º 11).





49

Proyecto de Pantano en los Cerros de la Mina, frente a la Casa del Labrador de Aranjuez.

Tres dibujos sobre papel, a la aguada en colores, en tres hojas unidas. 911 x 606 mm.

Notas manuscritas: En la cabecera del primer dibujo: «Plano geográfico p^a la conducción de aguas/ à la Mina q^e va a la Casa del Labrador». Al pie: «Escala de 500 Varas Castellanas». En el centro del segundo dibujo: «Plano geográfico p^a la conducción/ de la Mina que va à el Cerro frente/ à la Casa

del Labrador en el/ R¹ Sitio de Aranjuez». Al pie: «Escala de 1500 Varas Castellanas». En el tercer dibujo: «Planta, Perfil y fachada del Murallon/ del Pantano q^e se havia de hacer en los Cerros/ de la Mina frente a la Casa del Labrador». «Escala de 200 p^s Castellanos». En el ángulo superior derecho: «N.º 73-200 r^s».

Bibl.: Barcia, n.ºs 6893-6895.—Chueca Goitia, F. y Miguel, C. de: ob. cit., pág. 259. Biblioteca Nacional (15-86 n.º 25).



50

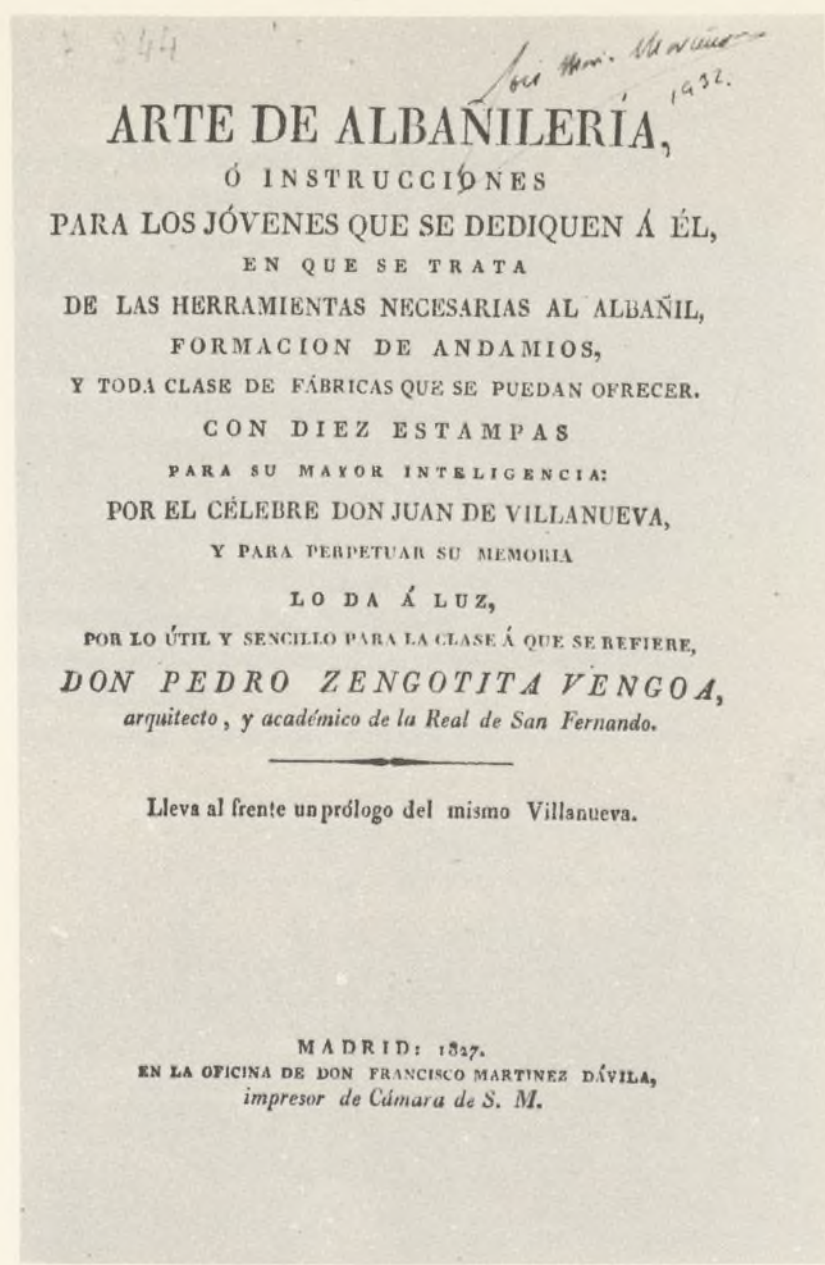
Dibujo topográfico de parte de una presa.

Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de colores. 338 x 485 mm.

Notas manuscritas: En el ángulo inferior derecho: «De Villanueva».

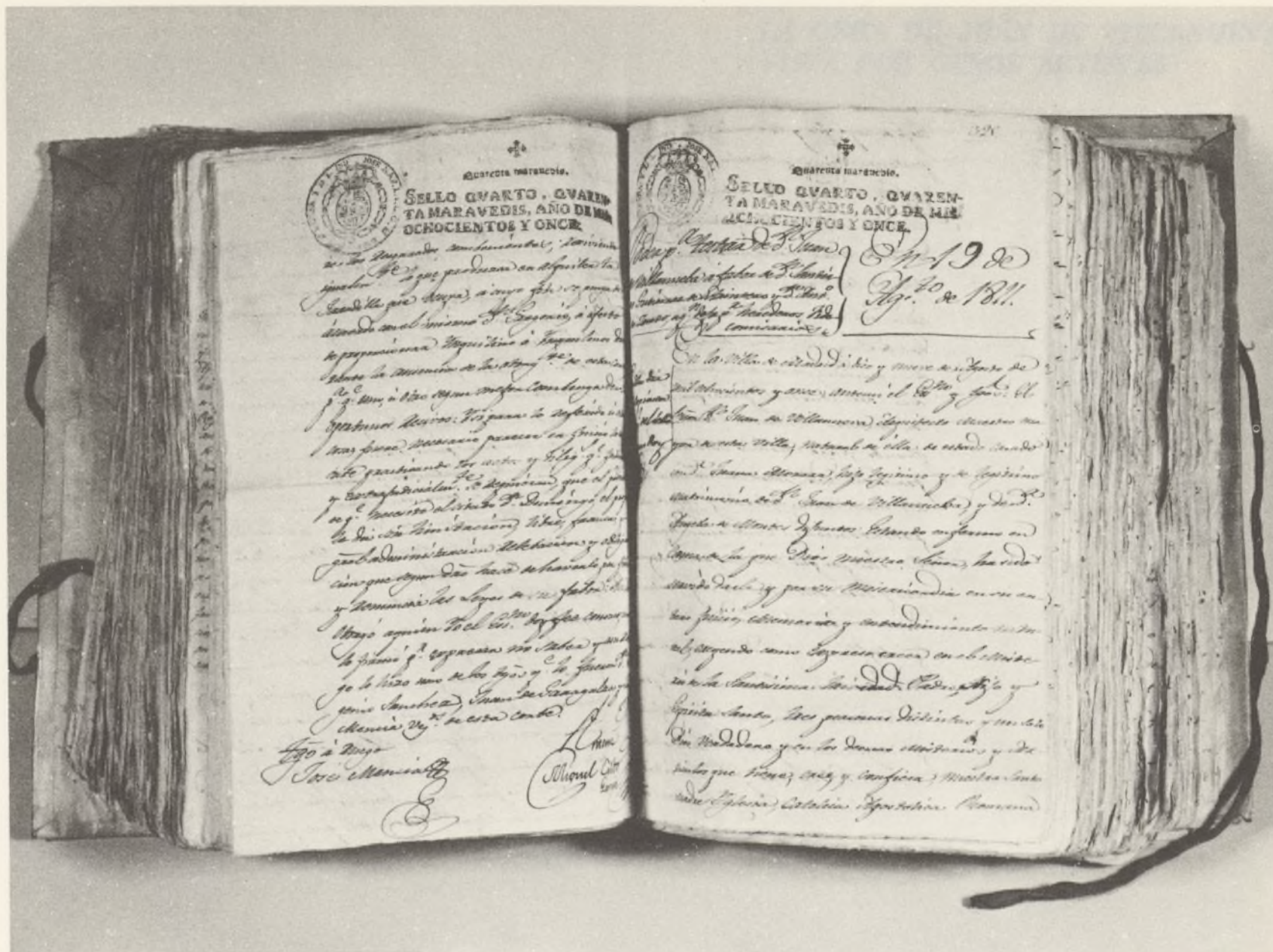
Bibl.: Barcia, n.º 6896.

Biblioteca Nacional (15-86 n.º 24).



51

«Arte de Albañilería, ó ilustraciones para los jóvenes que se dediquen a él, en que se trata de las herramientas necesarias al albañil, formación de andamios, y toda clase de fábricas que se puedan ofrecer con diez estampas para su mayor inteligencia: por el célebre D. Juan de Villanueva, y para perpetuar su memoria la da á luz... Pedro Zengotita Vengoa... Lleva al frente un prólogo del mismo Villanueva. Madrid, Francisco Martínez Dávila, 1827. 88 p., 1 h., X lám. 21 cm. Ex-libris de José María Marañón. Biblioteca del Colegio de Arquitectos (XIX - 68).



52

PODER PARA TESTAR
 «Poder para testar de don Juan de Villanueva a favor de don Santiago Gutiérrez de Arintero y don Antonio de Zuazo, a quien deja por herederos fidecomisarios. En 19 de agosto de 1811.»
 Al final: «En este día y hora de las nueve y media de su mañana se me expresó acababa de fallecer don Juan de Villanueva por lo que di el correspondiente testimonio para la Parroquia. Madrid veinte y dos de agosto de mil ochocientos y once. Calbo.»
 Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (Protocolo 22784 fols. 325-329).

TESTAMENTO
 «Testamento del señor don Juan de Villanueva, otorgado por sus apoderados, testamentarios y herederos fidecomisarios don Santiago Gutiérrez de Arintero y don Antonio de Zuazo. En 18 de septiembre de 1811.»
 Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (Protocolo 22784 fols. 378-388).
 Se adjunta copia del poder para testar de Villanueva. Fols. 389-396.

MUNDO, H. de

Plano topográfico de San Lorenzo de El Escorial.

Dibujo sobre papel, a tinta china y acuarela
de colores. 1881 o 1882.

Delas manuscritos «Plan Topográfico del Real
Sito de S.^a Lorenzo». En el legajo referido se encuentra
en una cartela «Explicación de una cartela
que muestra el Real y las Casas propias de S. M.
la matriz en planta el Convento y el Real;
la casa de los Infantes; y la Vista general
de las particiones, y las casas de las Casas de
S. M. de las Plazas y Hospitales de San
de San Pío Castoreo... Fuente de 1882
existente». En el plano se ven señaladas
las nombres de las diversas calles, casas
y dependencias del Real sito.

Fuente de la cartela, en el margen izquierdo
del dibujo.

Instrumento Nacional. Palacio Real N.^o 700.



LA OBRA DE JUAN DE VILLANUEVA
VISTA POR OTROS ARTISTAS

MERLO, H. de

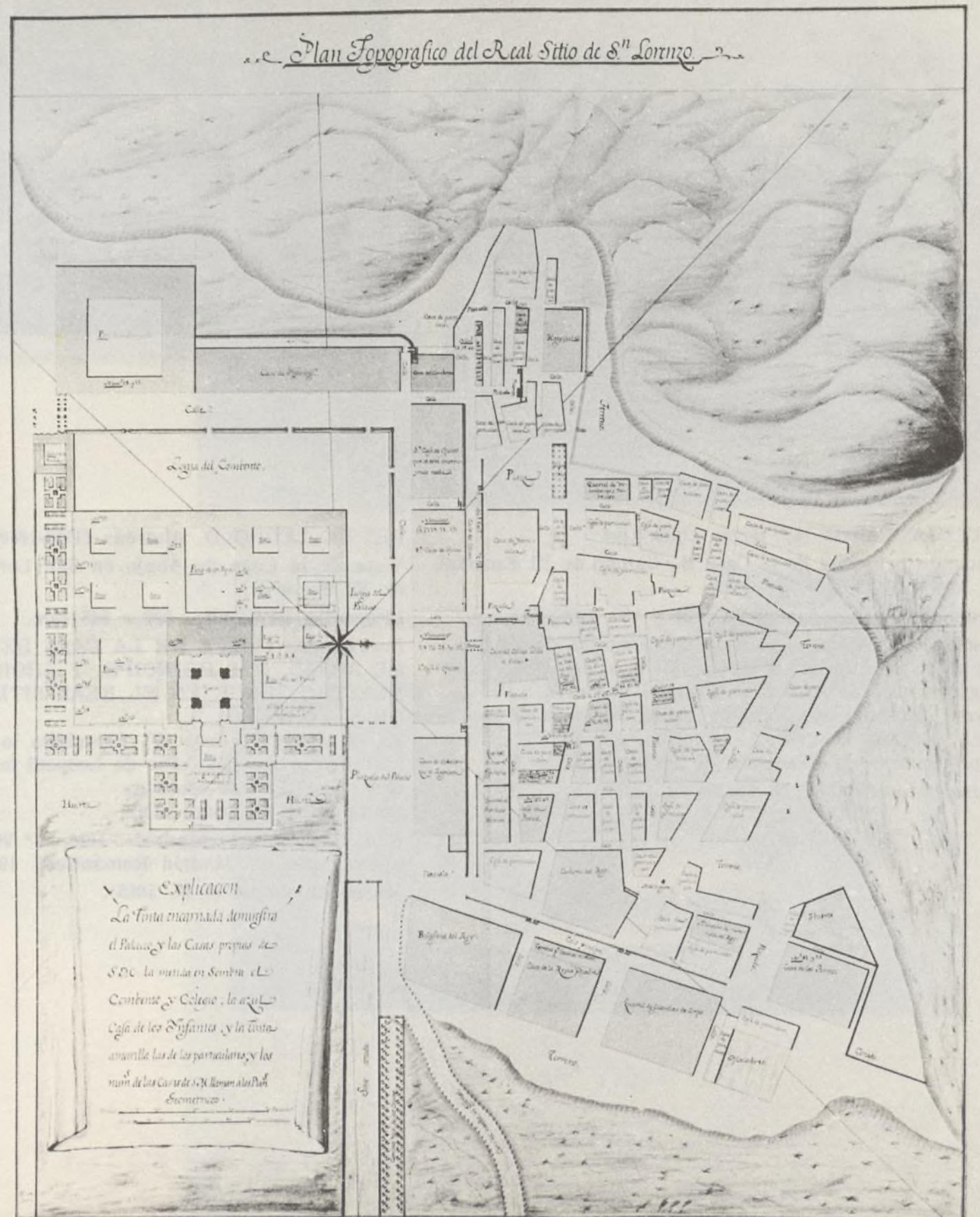
Plano topográfico de San Lorenzo de El Escorial.

Dibujo sobre papel, a tinta china y aguadas de colores. 1091 x 970 mm.

Notas manuscritas: «Plan Topográfico del Real Sitio de S^a Lorenzo». En el ángulo inferior izquierdo, en una cartela: «Explicación/La tinta encarnada demuestra/el Palacio y las Casas propias de S. M.; la metida en sòmbra el/ Combento y colegio; la azul/ Casa de los infantes; y la Tinta/amarilla las de los particulares, y los/ núms. de las Casas de S. M. llaman á los Plan^s/ Geométricos». Escala de «400 Pies Castell^s». / «Escala de: 100 Varas castellanas». En el plano aparecen señalados los nombres de las distintas calles, casas y dependencias del Real Sitio.

Fuera de la cartela, en el margen izquierdo: «H. de/Merlo».

Patrimonio Nacional. Palacio Real (N.º 783).





Casa de campo del Escorial de Abajo

54

ORTEGA, Calixto (2.º tercio siglo XIX)

Fachada principal de la Casa de Campo de El Escorial de Abajo.

Grabado sobre fondo siena. 121 × 185 mm.

Inscripción: «Casa de campo del Escorial de Abajo».

En el borde inferior, a lápiz: «Mellº 5ª ed. 495».

Según dibujo de José María Avrial y Flores, forma parte de una serie de 16 ilustraciones de la obra «España geográfica, histórica, estadística y pintoresca» de Francisco de Paula Mellado.

Museo Municipal (I. N. 13827).



VISTA DE LA CASA DE CAMPO DE ABAJO, COMO ESTABA ANTERIORMENTE EN EL REAL SITIO DE S. LORENZO.

55

PIC DE LEOPOLD, Andreas (1789-1860, aprox.)

Vista de la Casa de Abajo en San Lorenzo de El Escorial.

Litografía iluminada. 392 × 545 mm.

Inscripción: «VISTA DE LA CASA DE CAMPO, DE ABAJO, DEL PRINCIPE, Y AHORA DEL REY NUESTRO SEÑOR EN EL REAL SITIO DE S. LORENZO».

En el borde inferior: «F. Brambilla lo pintó». «J. de Madrazo lo dirigió». «Pic de Leopold lo litº». «Estº en el Rº Estº Litº de Madrid».

En la parte superior: «IX».

Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 90-10.—«Libros y Estampas del Madrid Romántico». 1961-62, n.º 455.

Museo Municipal (I. N. 5065).



VISTA DE LA CASA DE CAMPO DE ARRIBA, COMO ESTABA ANTERIORMENTE EN S. LORENZO DEL ESCORIAL.

56

ASSELINEAU, Léon Auguste (1808-1889)

Vista de la casa de arriba en San Lorenzo de El Escorial.

Litografía iluminada. 394 × 543 mm.

Inscripción: «VISTA DE LA CASA DE CAMPO DE ARRIBA, COMO ESTABA ANTERIORMENTE EN S. LORENZO DEL ESCORIAL».

En el borde inferior: «F. Brambilla lo pintó». «J. de Madrazo lo dirigió». «Asselineau lo litº». «Estº en el Rº Estº Litº de Madrid».

En la parte superior: «VIII».

Museo Municipal (I. N. 5064).

Vista del jardín del Príncipe en Aranjuez.

Litografía iluminada. 390 x 542 mm.

Inscripción: «VISTA DE LA PUERTA DEL JARDIN DEL PRINCIPE QUE CONDUCE A LA CASA DEL LABRADOR/ En el R¹ Sitio de Aranjuez».

En el borde inferior: «F. Brambilla lo pintó». «J. de Madrazo lo dirigió». «Asselineau lo litg^o». «Est^{do} en R¹ Est^o Lit^o de Madrid».

Museo Municipal (I. N. 5080).



VISTA DE LA PUERTA DEL JARDIN DEL PRINCIPE QUE CONDUCE A LA CASA DEL LABRADOR

PIC DE LEOPOLD, Andréas (1789-1860, aprox.)

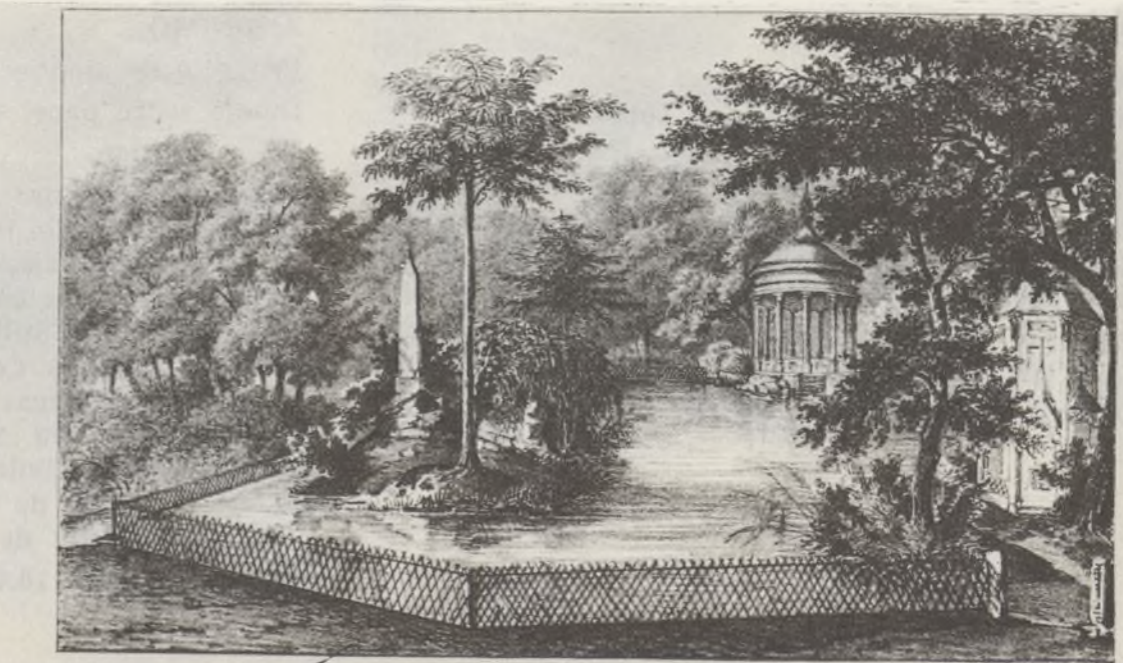
Estanque chinesco en el Real Sitio de Aranjuez.

Litografía sobre fondo siena. 272 x 365 mm.

Inscripción: «Estanque chinesco . . . » (sigue un largo texto descriptivo).

En el borde inferior: «E. Rico dib^o». «Lit^a Bachiller. Preciados 16». «Pic de Leopold lit^o».

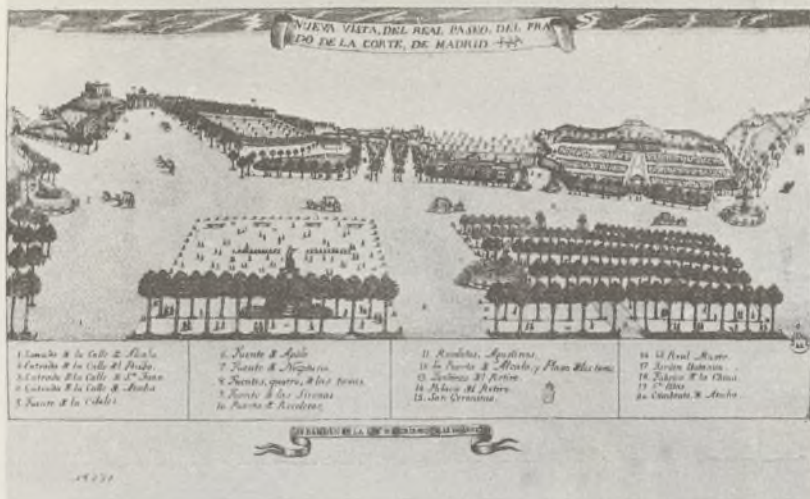
Museo Municipal (I. N. 5107).



E. Rico dib^o Lit^a Bachiller Preciados 16 Pic de Leopold lit^o

ESTANQUE CHINESCO

Desde que llego a la hermosa fuente de . . . (sigue un largo texto descriptivo)



59

ANONIMO SIGLO XVIII

Paseo del Prado.

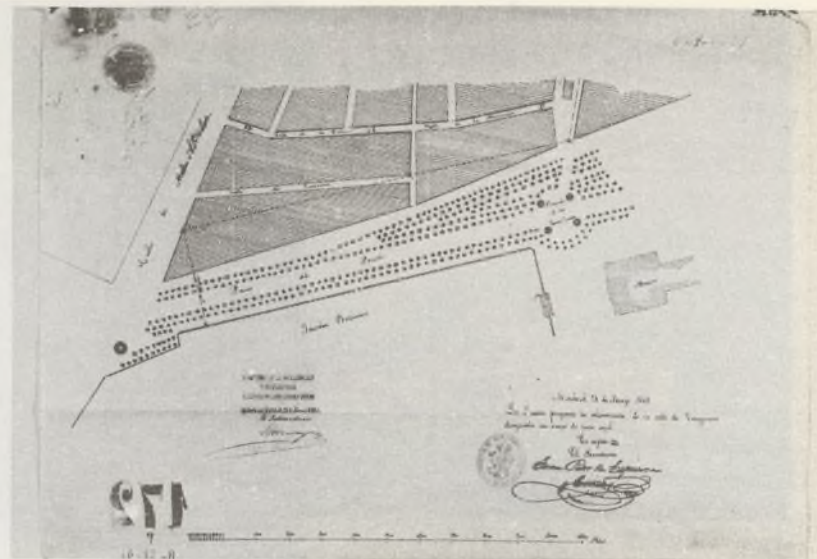
Grabado. 387 x 568 mm. pegado sobre papel.

Inscripción: «NUEVA VISTA, DEL REAL PASEO, DEL PRA/DO DE LA CORTE, DE MADRID».

Vista panorámica desde la Puerta de Recoletos hasta el convento de Atocha. Números explicativos de situación de fuentes, calles, monumentos, etc.

Al pie: «Se BENDEN EN LA LIB^A DE EXCRIBANO CALLE DE CARRETAS».

Biblioteca Nacional (Est. 19371).



60

ANONIMO

Proyecto de ampliación del Paseo del Prado.

Dibujo sobre papel vegetal a tinta china de colores.

383 x 520 mm.

Notas manuscritas: Angulo inferior derecho: «Madrid 28 de Marzo 1863/ La Junta propone la alineación de la calle de Tragineros/ designada con trazos de tinta azul/ Es copia/ El Secretario/ Juan Pedro de Espinosa/ y Cutillos» (firmado y rubricado).

Sello de la Junta Consultiva de Policía Urbana y Edificios Públicos. Sello del Ministerio de la Gobernación. Subsecretaría. Sección de Construcciones Civiles, con fecha de aprobación de «23 de Junio de 1864» y firma del Subsecretario (ilegible). Escala de «1100 pies».

Archivo de Villa (0,49 - 1 - 41).



61

LEROUGE, Nicolas-Edouard (2.ª mitad siglo XIX)

La Cibeles y el Paseo del Prado.

Aguafuerte. 381 x 491 mm.

En el borde inferior: «Lerouge aqua forte». «Portier».

Prueba de estado antes de la letra.

Pertenece a la obra de Laborde.

Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 1150.

«Libros y Estampas del Madrid Romántico».

1961-62, n.º 442.

Museo Municipal (I. N. 2447).



62

POURVOYEUR, Jean François (1.º tercio siglo XIX)
 Vista del Paseo del Prado.
 Grabado. 82 x 135 mm.
 Inscripción: «LE PRADO A MADRID».
 En el borde inferior: «Pourvoyeur Sculpsit».
 Museo Municipal (I. N. 8549).



63

DEQUEVAUVILLER, François Jacques (1783-1848)
 Vista de la Fuente de Neptuno y el Paseo del Prado.
 Grabado. 207 x 290 mm.
 Prueba de estado, sin letra, que en la lámina terminada es trilingüe. Dibujada por Liger y grabada por Dequevauviller, fue publicada en el «Voyage... d'Espagne» de A. Laborde, en París, 1820, vol. IV.
 Proc.: Depósito de la Biblioteca Nacional.
 Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 1141.
 Museo Municipal (I. N. 3000).



64

BOIX, Esteban (1774 - ?)
 Vista de las Cuatro Fuentes en el Paseo del Prado.
 Grabado. 132 x 235 mm.
 Inscripción: «Vista de las quatro fuentes en el paseo inmediato al Jardín Botánico en el Prado de Mad^d.» (la misma leyenda en francés).
 En el borde inferior: «J. Gomez del^t.» «E. Boix sc^t.»
 Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 81-d.
 «Exposition retrospective Goya». 1961.
 «Semana de Madrid en Nueva York». 1969, n.º 61.
 Museo Municipal (I. N. 1896).



65

GONZALEZ VELAZQUEZ, Antonio (1729-1793)

El Prado y el paseo de Recoletos.

Dibujo sobre papel, a tinta y aguadas de colores.
Papel amarillo verjurado. 186 x 432 mm.

Notas manuscritas: En el ángulo inferior derecho:
«De D^o Antonio Velázquez».

Proc.: Depósito de la Biblioteca Nacional.

Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 1137.—«En torno a Moratín». 1961.—«Madrid, testimonios de su historia». 1980, n.º 568.—«Jardines clásicos madrileños». 1981, n.º 9.

Bibl.: Barcia, n.º 1128.

Museo Municipal (I. N. 2838).



66

DOMINGO MARQUES, Francisco ? (1842-1920)

Vista del Paseo del Prado y Puerta del Jardín Botánico de Madrid.

Oleo sobre lienzo. 0,272 x 0,418 m.

Museo Municipal (I. N. 3205).

67

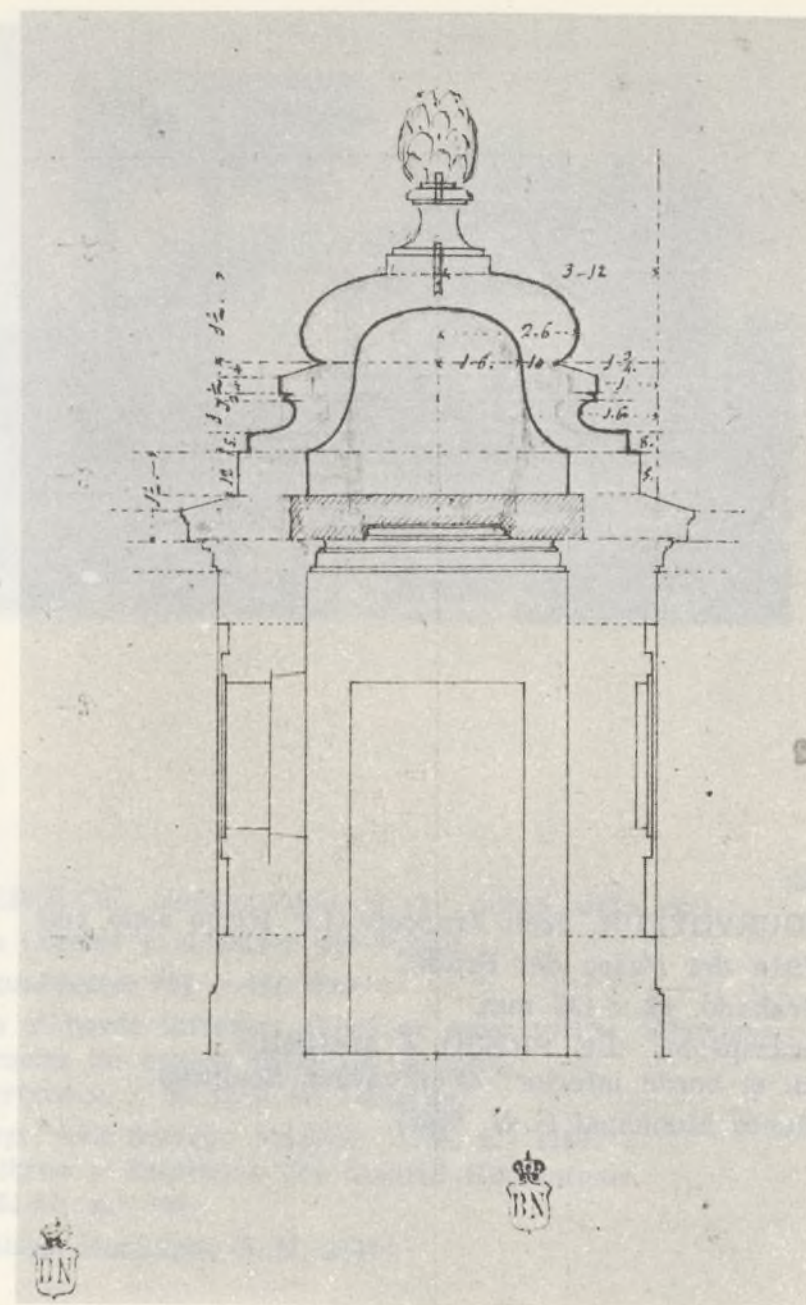
ANONIMO SIGLO XVIII

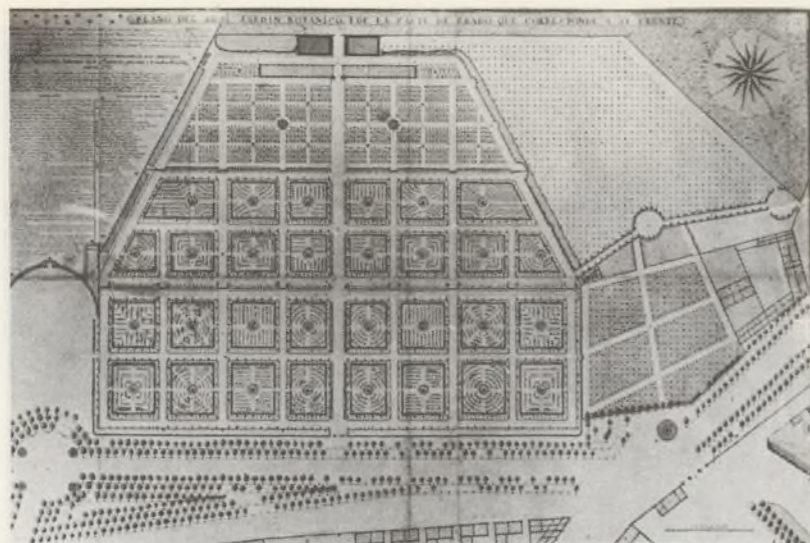
Sección de una garita del Jardín Botánico (?).

Dibujo sobre papel, a tinta china. 215 x 135 mm.

Bibl.: Barcia, n.º 2171.

Biblioteca Nacional (14-25 p. 17).





68

GUTIERREZ DE SALAMANCA, Manuel
Plano del Real Jardín Botánico.

Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de colores.
955 x 1475 mm.

Notas manuscritas: «PLANO DEL REAL JARDIN BOTANICO I DE LA PARTE DE PRADO QUE CORRESPONDE A SU FRENTE». En el ángulo superior izquierdo, tras la exposición de motivos de la creación del Jardín: «Levantado, y dibuxado por Dⁿ Manuel Gutierrez de Salamanca, Capitán de Dragones de la Reyna, el que le/tributa a el piadoso zelo del Exc^{mo} S^{or} Conde de Florida Blanca: En Madrid 25 de Diciembre de mil setecientos ochenta y seis» (siguen anotaciones explicativas). Al pie: «Escala de 200 pies de Castilla».

Proc.: Depósito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Exp.: «Jardines clásicos madrileños». 1981, n.º 64.—
Reinauguración del Jardín Botánico. 1981-82.

Museo Municipal (I. N. 3090).



69

ASSELINEAU, Léon Auguste (1808-1889)

Vista de la fachada principal del Museo del Prado.

Litografía iluminada. 383 x 538 mm.

Inscripción: «VISTA DEL R^l MUSEO DE PINTURA DE MADRID».

En el borde inferior: «F. Brambilla lo pintó». «J. de Madrazo lo dir^o». «Asselineau lo lit^o». «Est^{da} en el R^l Est^o Lit^o de Madrid».

En la parte superior: «V».

Museo Municipal (I. N. 5806).



70

AVRIAL Y FLORES, José María (1807-1891)

Vista de la fachada principal del Museo del Prado.

Litografía. 251 x 350 mm.

Inscripción: «FACHADA PRINCIPAL DEL REAL MUSEO DE PINTURA».

En el borde inferior: «J. Avrial lo pintó y lit^o». «Lit^a de Palmaroli en Madrid».

En la parte superior: «MADRID».

Museo Municipal (I. N. 6578).



FACHADA PRINCIPAL DEL REAL MUSEO DE PINTURA.

71

Vista de la fachada principal del Museo del Prado.
Litografía. 193 x 240 mm.

Inscripción: «FACHADA PRINCIPAL
DEL REAL MUSEO DE PINTURA».

En el borde inferior: «J. Avrial lo pintó y lit^o.
«Lit^a de Palmaroli en Madrid».

En la parte superior: «MADRID».

Forma parte de una serie de vistas dibujadas
por Avrial hacia 1835.

Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 97 - d.
«Libros y Estampas del Madrid Romántico».
1961-62, n.º 480.

Museo Municipal (I. N. 1942).



72

CARDERERA Y SOLANO, Valentín (1796-1880)

Vista del Museo del Prado e Iglesia de los Jerónimos.
Acuarela sobre papel. 142 x 220 mm.

Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 152.

Museo Municipal (I. N. 2013).



VISTA DEL MUSEO.

73

DEROY, Isidore-Laurent (1797-1886)

Vista del Museo del Prado.

Litografía. 179 x 255 mm.

Inscripción: «VISTA DEL MUSEO».

En el borde inferior: «Litograf. par Derooy».

«Becquet impresor». «E. Dardoize éditor,
12 rue de l'Eperon, Paris».

En la parte superior: «MADRID».

Es el n.º 6 de la serie.

Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 112 - d.

Museo Municipal (I. N. 1992).



74

PARCERISA Y BOADA, Francisco Javier (1803-1875)

Fachada principal del Museo del Prado.

Litografía. 208 x 300 mm.

Inscripción: «VISTA DEL MUSEO DESDE UNA DE LAS CUATRO FUENTES (Madrid)».

En el borde inferior: «Tomado del nat^l y lit^o por F. J. Parcerisa». «Lit. de J. Donon. Madrid».

Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 166 - 10.

Museo Municipal (I. N. 2025).



75

ASSELINEAU, Léon Auguste (1808-1889)

Vista del Museo del Prado.

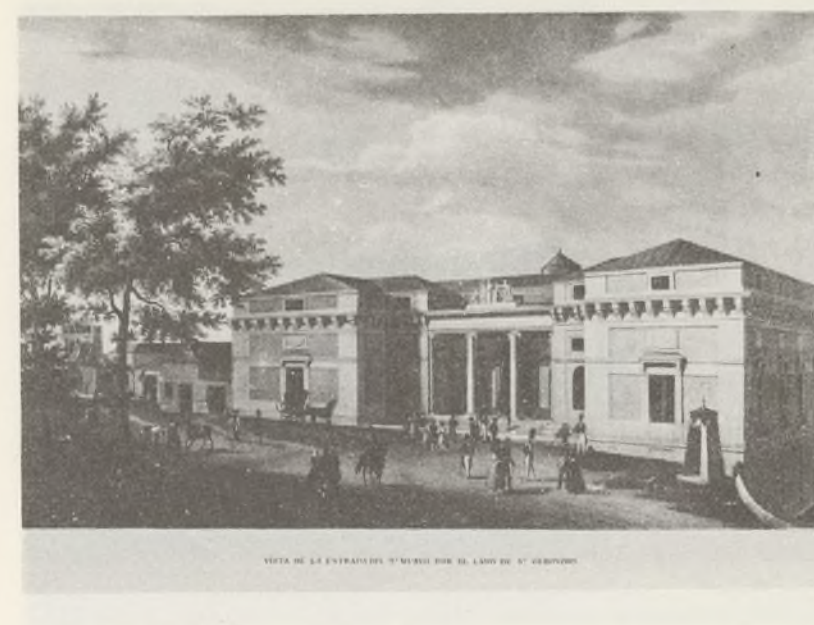
Litografía. 431 x 599 mm.

Inscripción: «VISTA DE LA FACHADA DEL COSTADO DEL R^l MUSEO A LA SUBIDA DE Sⁿ GERONIMO».

En el borde inferior: «Carlos de Vargas lo dibujó».

«Asselineau lo litog^o». «Est^{do} en el R^l Est^o Lit^o de Madrid».

Museo Municipal (I. N. 7424).



76

Vista de la entrada del Museo del Prado por el lado de San Jerónimo.

Litografía iluminada. 395 x 544 mm.

Inscripción: «VISTA DE LA ENTRADA DEL R^l MUSEO POR EL LADO DE Sⁿ GERONIMO».

En el borde inferior: «F. Brambilla lo pintó».

«J. de Madrazo lo dirig^o».

Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 90 - b.

«Libros y Estampas del Madrid Romántico».

1961-62, n.º 453.

Museo Municipal (I. N. 1933).



REAL MUSEO DE PINTURA VISTO POR EL LADO DEL NORTE

77

AVRIAL Y FLORES, José María (1807-1891)

Vista de la fachada norte del Museo del Prado.

Litografía. 251 x 358 mm.

Inscripción: «REAL MUSEO DE PINTURA VISTO POR EL LADO DEL NORTE».

En el borde inferior: «J. Avrial lo dibujó y lit^o».

«Est^{da} en la Lit^a de Palmaroli en Madrid».

En la parte superior: «MADRID».

Museo Municipal (I. N. 6579).



REAL MUSEO DE PINTURA VISTO POR EL LADO DEL NORTE

78

Vista de la fachada norte del Museo del Prado.

Litografía. 199 x 244 mm.

Inscripción: «REAL MUSEO DE PINTURA VISTO POR EL LADO DEL NORTE».

En el borde inferior: «J. Avrial lo dibujó y lit^o».

«Est^{da} en la Lit^a de Palmaroli en Madrid».

En la parte superior: «MADRID».

Forma parte de una serie de vistas dibujadas por Avrial hacia 1835.

Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 97 - b.

«Libros y Estampas del Madrid Romántico».

1961-62, n.º 478.

Museo Municipal (I. N. 1940).



REAL MUSEO DE PINTURA VISTO POR EL LADO DEL NORTE

79

Vista de la fachada norte del Museo del Prado.

Litografía. 172 x 218 mm.

Inscripción: «REAL MUSEO DE PINTURA VISTO POR EL LADO NORTE».

En el borde inferior: «J. Avrial lo dibujó y lit^o».

«Est^{da} en la Lit^a de Palmaroli en Madrid».

Museo Municipal (I. N. 15437).





VISTA DEL REAL MUSEO SITUADO EN EL PASEO DEL PRADO

80

CAMARON, Vicente (? - 1864)

Vista del Museo del Prado.

Litografía. 342 x 501 mm.

Inscripción: «VISTA DEL REAL MUSEO SITUADO EN EL PASEO DEL PRADO».

En el borde inferior: «El Coronel, D. Carlos de Vargas lo dibujó, año 1824». «V. Camarón lo Litog^o».

«Imp^o en el R¹ Est^o Lit^o de Madrid».

Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 150.

Museo Municipal (I. N. 2011).



REAL MUSEO DE PINTURA Y ESCULTURA.

81

CEBRIAN, José (2.ª mitad siglo XIX)

Vista del Museo del Prado.

Litografía iluminada. 260 x 369 mm.

Inscripción: «REAL MUSEO DE PINTURA Y ESCULTURA».

En el borde inferior: «J. Cebrián, lit^o Sacado de Fotog^a».

«Lit. de J. DONON. Madrid».

En la parte superior: «HISTORIA DE LA VILLA Y CORTE DE MADRID».

Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 167-16.

Museo Municipal (I. N. 2044).



VISTA DEL COSTADO DEL REAL MUSEO QUE MIRA AL JARDIN BOTANICO

82

ASSELINEAU, Léon Auguste (1808-1889)

Vista del Museo del Prado.

Litografía. 431 x 598 mm.

Inscripción: «VISTA DEL COSTADO DEL REAL MUSEO, QUE MIRA AL JARDIN BOTANICO».

En el borde inferior: «Carlos de Vargas lo dibujó».

«Asselineau lo litog^o».

«Est^o en el R¹ Est^o Lit^o de Madrid».

Museo Municipal (I. N. 7425).



83

Vista del Museo del Prado por la parte del Botánico.
Litografía iluminada. 397 x 544 mm.

Inscripción: «VISTA DEL R^l MUSEO
POR LA PARTE DEL BOTANICO».

En el borde inferior: «F. Brambilla lo pintó».

«J. de Madrazo lo dirigió». «Asselineau lo litog^o».

«Estamp^{da} en el R^l Est^o Lit^o de Madrid».

Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 90 - 11.

«Libros y Estampas del Madrid Romántico».

1961-62, n.º 456.

Museo Municipal (I. N. 1936)



84

AVRIAL Y FLORES, José María ? (1807-1891)

Vista de la fachada sur del Museo del Prado,
desde el interior del Jardín Botánico.

Oleo sobre lienzo. 0,42 x 0,56 m.

Museo del Prado.



85

Vista de la fachada norte del Museo del Prado.
Litografía. 199 x 243 mm.

Inscripción: «REAL MUSEO DE PINTURA
VISTO POR EL LADO DEL SUR».

En el borde inferior: «J. Avrial lo lit^o».

«Lit. de Palmaroli en Madrid».

En la parte superior: «MADRID».

Forma parte de una serie de vistas dibujadas
por Avrial hacia 1835.

Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 97 - c.

«Libros y Estampas del Madrid Romántico».

1961-62, n.º 479.

Museo Municipal (I. N. 1941).



86

LANGLUME

Vista del lado Sur del Museo del Prado.

Litografía. 245 x 328 mm.

Inscripción: «MADRID/Musée du Prado, du Coté du Sud».

En el borde inferior: «Salneuve del», «Lith. de Langlumé».

En el borde superior derecho: «Pl. 25».

Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 116 - a.

«Madrid vu par les artistes français». 1961, n.º 26.

Museo Municipal (I. N. 1997).



87

DEROY, Isidore-Laurent (1797-1886)

Vista de Madrid.

Litografía. 177 x 254 mm.

Inscripción: «VISTA GENERAL TOMADA DEL OBSERVATORIO».

En el borde inferior: «Litograf. par Derooy», «Becquet impresor», «E. Dardoize éditor, 12 rue de l'Eperon, Paris».

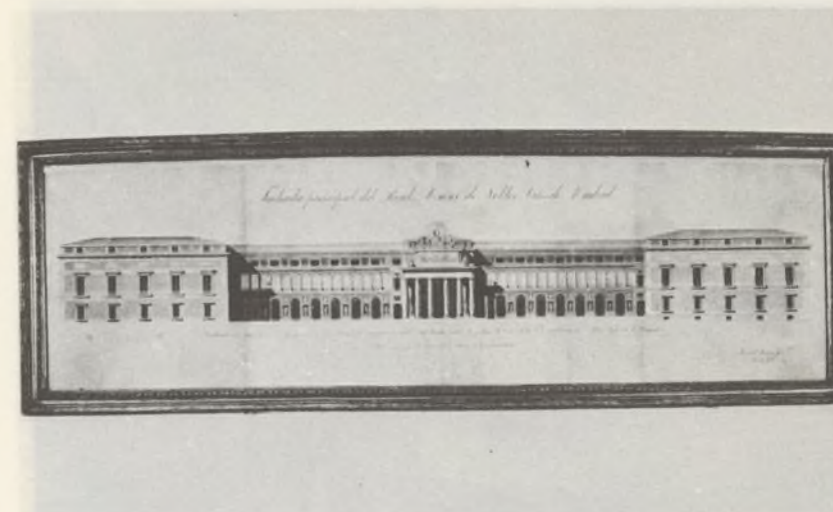
En la parte superior: «MADRID».

Es el n.º 1 de la serie.

Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 112 - b.

«Madrid, vu par les artistes français». 1961, n.º 50.

Museo Municipal (I. N. 1990).



88

HERMOSO, Manuel

Fachada principal del Museo del Prado.

Dibujo sobre papel, a tinta china y aguada gris y azul. 720 x 2490 mm.

Notas manuscritas: «Fachada principal del Real Museo de Nobles Artes de Madrid». Al pie: «Dedicado al Excmo. Sor. Dⁿ Manuel Fernández Varela, Comisario General de la Santa Cruzada y Vice Protector de la R^l Academia de Nobles Artes de Sⁿ Fernando». «Escala de 100 pies Castellanos». En el ángulo inferior derecho: «Manuel Hermoso fecit Año de 1831».

Museo del Prado.



89

ASSELINEAU, Léon Auguste (1808-1889)

Interior del Museo del Prado.

Litografía iluminada. 547 x 393 mm.

Inscripción: «ROTUNDA DEL R¹ MUSEO CON PARTE DEL GRAN SALON».

En el borde inferior: «Pedro Kuntz lo pintó». «J. de Madrazo lo dirigió». «Asselineau lo litogr.º».

«Estampº en el R¹ Estº Litº de Madrid».

En la parte superior: «XIII».

Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 90 - 13.

«Libros y Estampas del Madrid Romántico». 1961-62, n.º 458.

Museo Municipal (I. N. 1938).



90

PIC DE LEOPOLD, Andreas (1789-1860, aprox.)

Vista de la Rotonda del Museo del Prado.

Litografía iluminada. 397 x 547 mm.

Inscripción: «VISTA DE LA ROTUNDA DEL R¹ MUSEO».

En el borde inferior: «F. Brambilla lo pintó».

«J. de Madrazo lo dirigió». «Pic de Leopold lo litogº».

«Estampda en el R¹ Estº Litº de Madrid».

Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 90 - 10.

«Libros y Estampas del Madrid Romántico».

1961-62, n.º 455.

Museo Municipal (I. N. 1935).



91

JIMENEZ ARANDA, José (1837-1903)

Vista del Museo del Prado desde el Observatorio.

Oleo sobre lienzo. 0,74 x 1,26 m.

Firmado: «J. Aranda/ 1867».

Colección particular.



92

ANONIMO, FINALES SIGLO XVIII

Ornato para el Palacio del Duque de Alba.

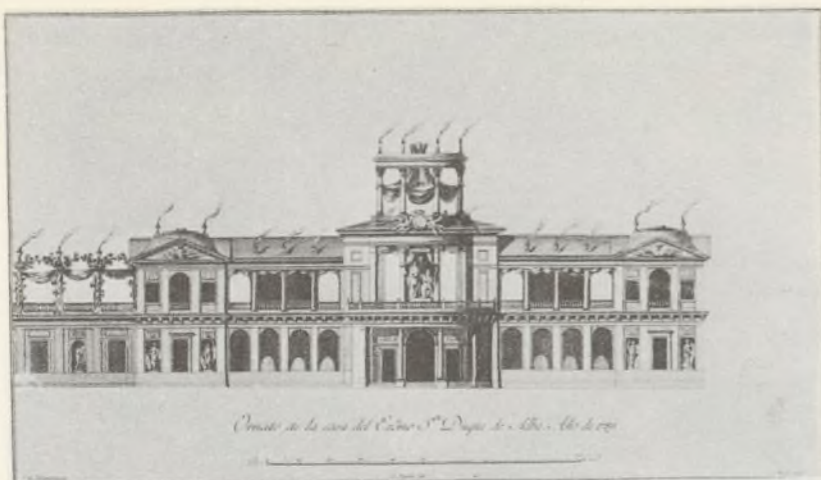
Dibujo sobre papel, a la aguada en colores.

295 x 557 mm.

Exp.: «En torno a Moratín». Madrid, Biblioteca Nacional, 1961.—«Madrid, testimonios de su historia». 1980, n.º 693.

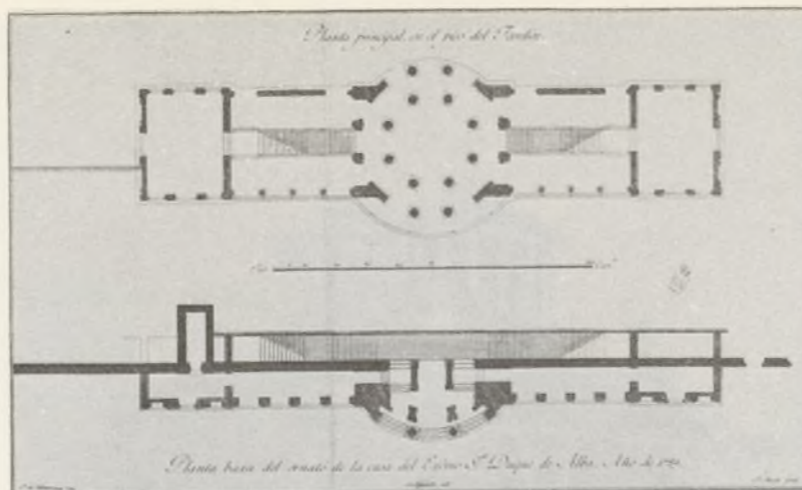
Bibl.: Chueca Goitia, F. y Miguel, C. de: ob. cit., pág. 245 (reproducido).

Museo Municipal (I. N. 2117).



93

MARTI, Francisco de Paula (1762-1827)
 Ornato para la casa del duque de Alba. 1789.
 Grabado. 210 × 365 mm.
 Inscripción: «Ornato de la casa del Excmo. Sr Duque de Alba. Año de 1789».
 En el borde inferior: «J. de Villanueva inv.» «A. Aguado dib.» «F. Martí grab.» Escala de «100 Pies Cast^s».
 Proc.: Depósito de la Biblioteca Nacional.
 Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 373 - b.
 Bibl.: Chueca Goitia, F. y Miguel, C. de: ob. cit., pág. 241 (reproducido).
 Museo Municipal (I. N. 2938).



94

Ornato para el Palacio de los Duques de Alba. 1789.
 Grabado. 217 × 351 mm.
 Inscripción: «Planta principal, en el piso del Jardín». «Planta baja del ornato de la casa del Excmo. S^{or} Duque de Alba. Año 1789». Escala de «100 Pies Cast^s». Al pie: «J. de Villanueva inv.» «A. Aguado dib.» «F. Martí grab.»
 Proc.: Depósito de la Biblioteca Nacional.
 Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 373 - a.
 Museo Municipal (I. N. 2937).



95

PEREZ VILLAAMIL, Genaro (1807-1854)
 Vista del Observatorio Astronómico.
 Acuarela. 275 × 360 mm.
 En el ángulo inferior derecho: «Vista del Observatorio Astronómico».
 Museo de Pontevedra (n.º 1292).



96

PIC DE LEOPOLD, Andrés (1789-1860, aprox.)

Vista del Observatorio Astronómico.

Litografía sobre fondo siena. 133 x 275 mm.

Inscripción: «OBSERVATORIO ASTRONOMICO».

En el borde inferior: «F. Pérez dº Pic de Leopold litº». «Litogª de Perez». En la parte superior: «MADRID ARTISTICO».

Museo Romántico (824/15).



97

CEBRIAN, José (2.ª mitad siglo XIX)

Observatorio Astronómico.

Litografía. 260 x 369 mm.

Inscripción: «OBSERVATORIO ASTRONOMICO».

En el borde inferior: «J. Cebrián dibº y litº».

«Lit. de J. Donon. Madrid».

En la parte superior: «HISTORIA DE LA VILLA Y CORTE DE MADRID».

Exp.: «El Antigo Madrid». 1926, n.º 167-8.

Museo Municipal (I. N. 2036).



Madrid - Observatorio astronómico 1842.

98

[VILLANUEVA, Juan de (1739-1811)]

Vista del Observatorio Astronómico

Fotografía iluminada a la cera de J. E. Casariego.

484 x 588 mm.

Inscripción al pie: «Madrid-Observatorio Astronómico, 1842». Fotografía de una litografía de la época.

Museo Municipal (I. N. 18766).



99

El Observatorio Astronómico.

Fotografía de J. Laurent. 250 x 341 mm.

Inscripción: «MADRID.—1029.—El Observatorio astronómico. J. Laurent y C¹a Madrid».

Vista del conjunto del Observatorio y viviendas de astrónomos con la antigua torre de madera para la ecuatorial de Merz.

Observatorio Astronómico.



100

Observatorio Astronómico. 1857.

Fotografía anónima. 357 x 466 mm. pegada en un papel de 399 x 490 mm.

Inscripción, al pie manuscrito sobre el papel: «Observatorio Astronómico de Madrid.

Arquitecto Villanueva/1857». Biblioteca Nacional (17-10-98).



101

MOSQUERA, Jaime

Plano general del Observatorio Astronómico con el actual trazado de jardines.

Dibujo a tinta china y aguadas de colores. 707 x 607 mm.

Notas manuscritas: «OBSERVATORIO ASTRONÓMICO NACIONAL/MADRID / ESCALA 1:500». En el ángulo superior izquierdo: «PRESIDENCIA DEL GOBIERNO». En el ángulo superior derecho: «DIRECCION GENERAL/DEL INSTITUTO GEOGRAFICO/Y CATASTRAL». En el ángulo inferior izquierdo: Leyenda con explicación del plano y «V^oB^o/El Director General/V. Puyal» (firmado y rubricado). En el derecho: «Madrid, 17 de Julio de 1968 / El Doctor Ingeniero Geógrafo/Jaime Mosquera» (firmado y rubricado).

Observatorio Astronómico.



102

ANONIMO. 1801

Petimetra con túnica blanca y chal.

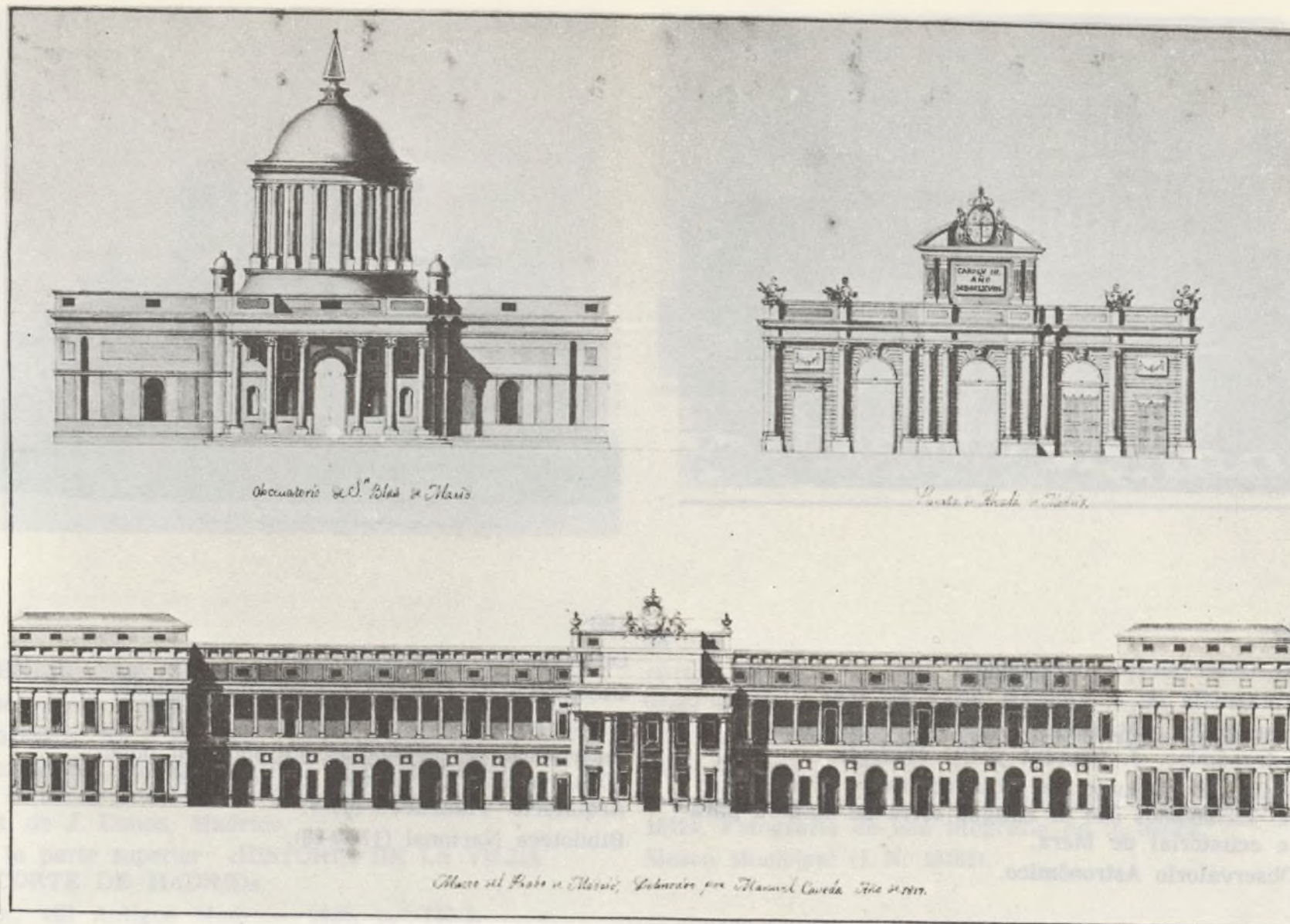
Grabado. 137 x 123 mm.

Inscripción: «? No ve V^m quien viene?/Petimetra con túnica blanca chal y gorro de terciopelo negro».

En el borde inferior: «R» «R». En el borde superior: «De Madrid» «9».

Lámina 9 de la «Colección general de los trajes que en la actualidad se usan en España, principiada en el año 1801». Ejemplar recortado.

Museo Municipal (I. N. 17934).



103

CAVEDA, Manuel (Doc. en 1817)

Vistas del Observatorio, Puerta de Alcalá y Museo del Prado.

Lavado con aguadas gris y sepia amarillenta.

Papel blanco amarillento. 247 x 356 mm.

Tres dibujos en una misma lámina con inscripciones.

En la parte superior, a la izquierda: «Observatorio de Sⁿ Blas de Madrid». A la derecha: «Puerta de Alcalá de Madrid».

Debajo: «Museo del Prado de Madrid, Delineado por Manuel Caveda. Año de 1817».

Exp.: «El Antiguo Madrid», 1926, n.º 151.

Museo Municipal (I. N. 2012).



104

ANONIMO, FINALES DEL SIGLO XVIII

Plaza Mayor de Madrid. Incendio de 1790.

Aguafuerte iluminado. 256 x 475 mm.

Inscripción: «Vista del incendio de la Plaza mayor de Madrid en la noche del 16 de Agosto de 1790, entre dos y tres con asistencia de tropas, individuos / de Justicia, Religiones, Trabajadores, & y de cuanto hubo particular».

Con números explicativos.

Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 1288.—«En torno a Moratín». Madrid, Biblioteca Nacional, 1961.—«Madrid, testimonios de su historia». 1980, n.º 1019.

Museo Municipal (I. N. 2482).



105

JIMENO CARRERA, José Antonio (1757 - d. 1807)

Plaza Mayor de Madrid. Incendio de 1790.

Aguafuerte iluminado. 248 x 403 mm.

Inscripción: «Plaza Mayor de Madrid / en la noche del día 16 de Agosto de 1790, en que empezó el incendio, y hasta donde se extendió en dicha noche».

En el ángulo inferior izquierdo: «Josef Ximeno la dib. y grabó».

Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 1290 - a.—«Técnicas de estampación». 1978, n.º 59.—«Madrid, testimonios de su historia». 1980, n.º 1018.—«Madrid 1561-1875».

Lisboa, 1980, pág. 66 (reproducido), y Moscú, 1981, pág. 92 (reproducido).

Bibl.: Durán-Sampere. 1971, lám. 219.

Museo Municipal (I. N. 2484).



106

ANONIMO (1790)

Plaza Mayor de Madrid. Incendio de 1790.

Grabado. 214 x 345 mm.

Inscripción: «VISTA DE LAS RUINAS DE LA PLAZA MAYOR DE MADRID, / causadas por el incendio de la noche 16 de Agosto de este año de 1790».

Vista de la parte occidental de la Plaza, destruida. Con números explicativos.

Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 1292.—«En torno a Moratín». Madrid, Biblioteca Nacional, 1961.—«Madrid, testimonios de su historia». 1980, n.º 1016.

Museo Municipal (I. N. 2487).



107

VILLANUEVA, Juan de ? (1739-1811)

Fachada de la Cárcel de Corte, después del incendio de 1791.

Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de tinta china. 410 x 593 mm.

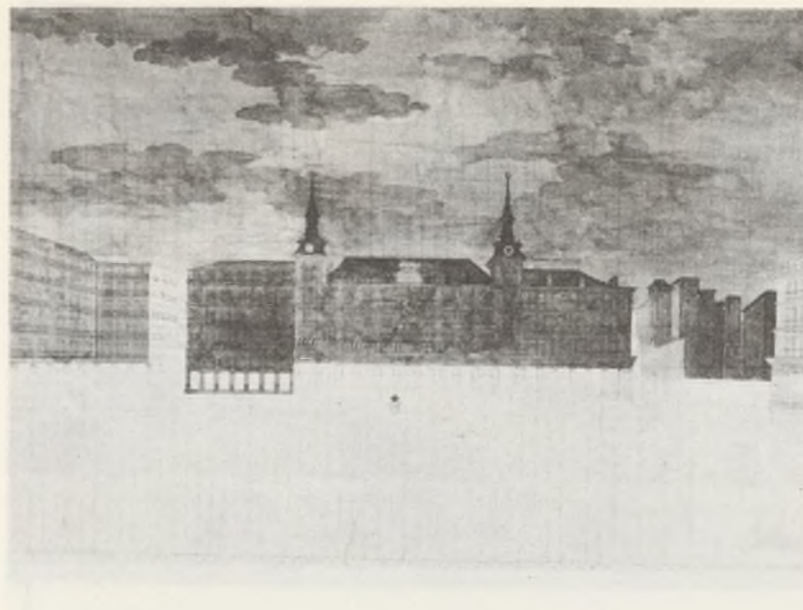
Notas manuscritas: «FACHADA DE LA CARCEL DE CORTE SEGUN QUEDO DEL INCENDIO CAUSADO EN EL/ DIA 4 DE OCTUBRE DE 1791».

A la izquierda: «Enero de 1792».

Proc.: Depósito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 148.—«Madrid, testimonios de su historia». 1980, n.º 694.

Museo Municipal (I. N. 3091).



108

ANONIMO. FINALES DEL SIGLO XVIII

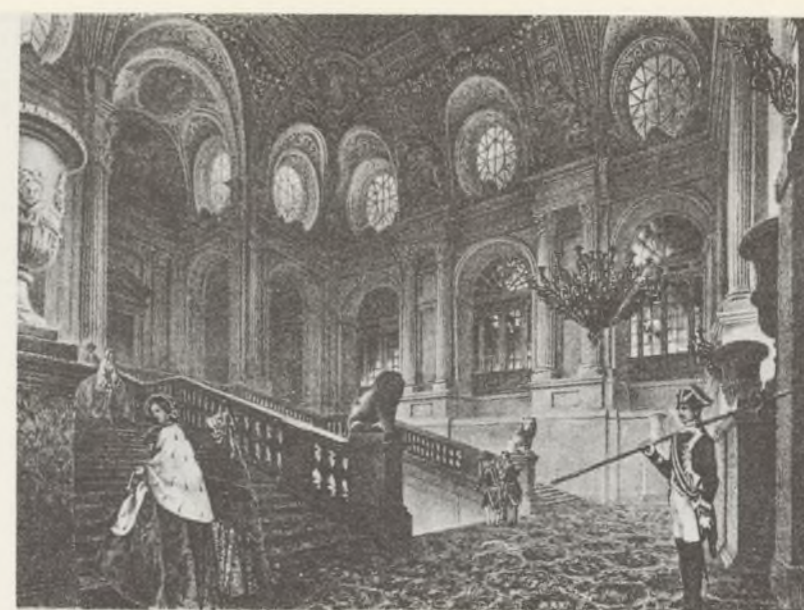
Fachada de la Casa Panadería en la Plaza Mayor y parte de los lienzos este y oeste.

Dibujo a lápiz y aguada de tinta china. Sin concluir. 404 x 602 mm.

Notas manuscritas: Al pie y margen derecho diversos números a lápiz.

Bibl.: Barcia, n.º 2146.

Biblioteca Nacional (14-47 n.º 21).



109

PARCERISA Y BOADA, Francisco Javier (1803-1875)

Vista de la escalera principal del Palacio Real.

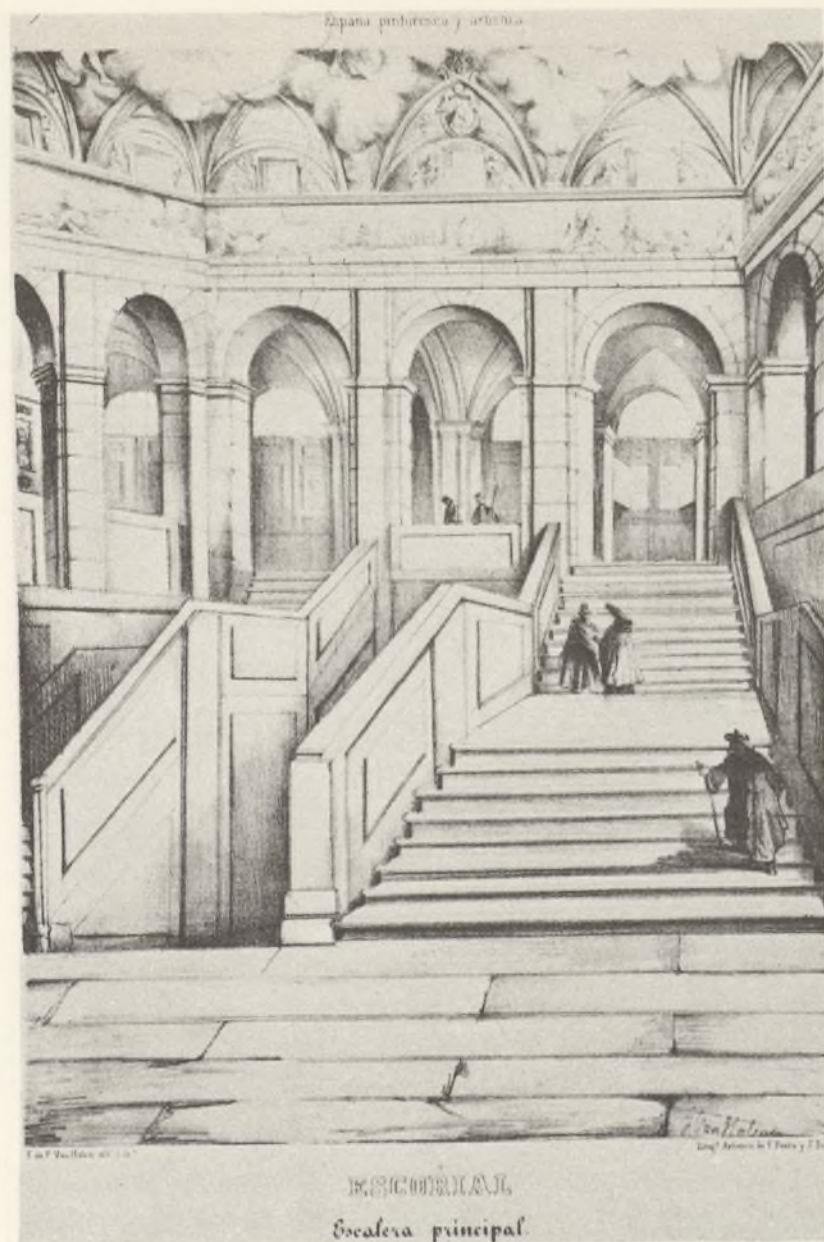
Litografía. 290 x 414 mm.

Inscripción: «ESCALERA PRINCIPAL DEL REAL PALACIO/ (Madrid)».

En el borde inferior: «Dibº del natº y litº por F. J. Parcerisa». «Lit. de J. Donon».

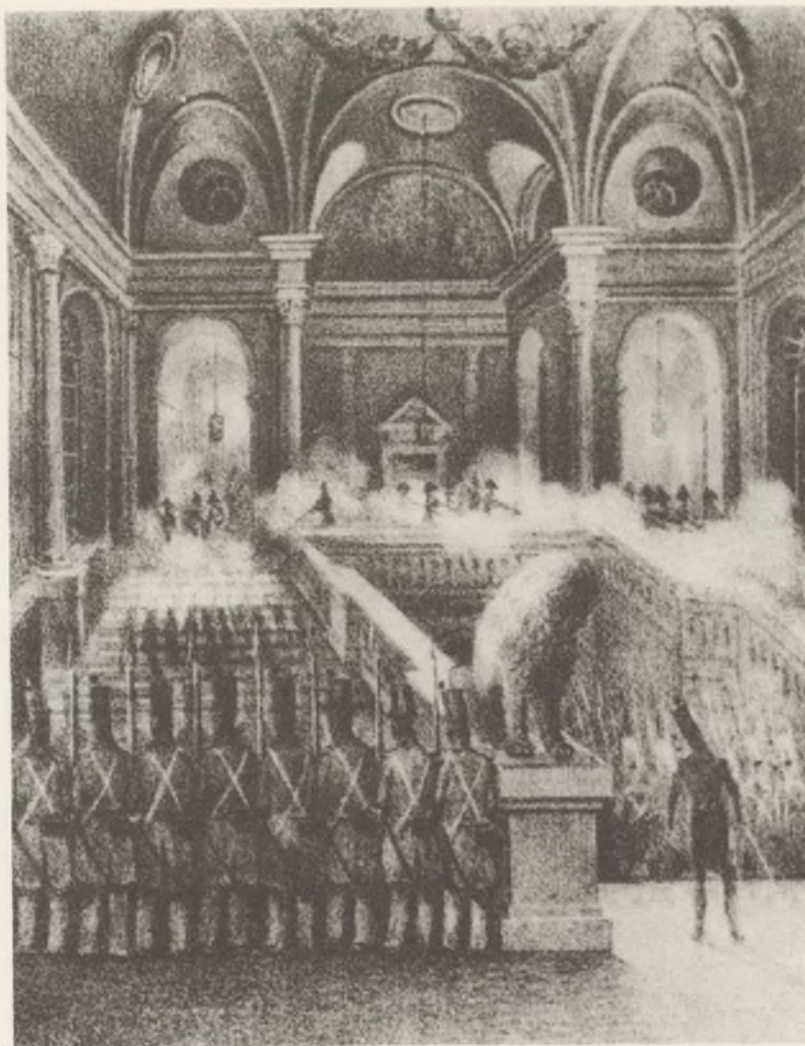
Forma parte de una serie de ilustraciones de la obra «Recuerdos y Bellezas de España».

Museo Municipal (I. N. 11564).



110

HALEN, Francisco de Paula Van (1.^a mitad siglo XIX)
 Escalera principal del Monasterio de El Escorial.
 Litografía sobre fondo siena. 355 x 249 mm.
 Inscripción: «Escorial/Escalera principal».
 En el ángulo inferior derecho: «F. Van Halen»
 (firmado y rubricado).
 En el borde inferior: «F. de P. Van Halen dib^o y lit^o».
 «Litog^a Artística de F. Pérez y J. Donon».
 En la parte superior: «España pintoresca y artística».
 Museo Municipal (I. N. 14970).



111

BACHILLER, Doroteo (muerto en 1866)
 Vista de la escalera del Palacio Real de Madrid
 y retrato del Coronel Domingo Dulce.
 Litografía. 214 x 292 mm.
 Inscripción: Al pie de cada litografía: «VISTA DE
 LA ESCALERA / del Real Palacio de Madrid en la
 noche del 7 al 8 de / Octubre de 1841».
 «Lit. de Bachiller». «EL CORONEL Dⁿ DOMINGO
 DULCE / Comandante de la Guardia de Ala / barderos
 en la noche del 7 al 8 de Oc/tubre de 1841».
 «Lit. de Bachiller».
 Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 431.
 «Libros y Estampas del Madrid Romántico».
 1961-62, n.º 425.
 Museo Municipal (I. N. 2158).



112

ASSELINEAU, Léon Auguste (1808-1889)
 Escalera principal del Monasterio de El Escorial.
 Litografía iluminada. 542 x 389 mm.
 Inscripción: «VISTA DE LA ESCALERA PRINCIPAL
 DEL REAL MONASTERIO DE SAN LORENZO».
 En el borde inferior: «F. Brambilla lo pintó». «J. de
 Madrazo lo dirigió». «Asselineau lo litog^o».
 «Estd^o en el R¹ Est^o Lit^o de Madrid».
 En la parte superior: «XIV».
 Museo Municipal (I. N. 5070).



112
MUSEO MUNICIPAL D. N. 1078
En la parte superior: «Ely»
«Ely» es el N.º 107 de Madrid
Mediano lo dirige. «Admiración lo dirige»
En el borde inferior: «F. Serrano lo dirige»
DEL REAL MONASTERIO DE SAN LUIS DE LOS REYES
DESCRIPCIÓN: VISTA DE LA ESCALERA PRINCIPAL
Largueta laminada. 214 x 282 mm.
Escalera principal del Monasterio de San Luis de los Reyes
ASSELINIAU, Léon Auguste (1861-1921)



113
MUSEO MUNICIPAL D. N. 1128
Alhaja y Estampas del Madrid Románico.
Esp.: «El Antiguo Madrid». 1928. n.º 41.
«Ely de Badajoz»
en la parte del Y al S de Octubre de 1914.
DUICK: Comendador de la Guardia de Alba y barbaresco
«Ely de Badajoz». «EL CONDE DE DOMINGO»
«Ely de Badajoz». «EL CONDE DE DOMINGO»
LA ESCALERA: del Real Palacio de Madrid en la
noche del 7 al 8 de Octubre de 1914.
DESCRIPCIÓN: Al pie de cada fotografía: «VISTA DE
Largueta. 214 x 282 mm.
Vista de la escalera del Palacio Real de Madrid
y retazo del General Domingo Dulce
BACHILLER. Domingo (muerto en 1881)



110
MUSEO MUNICIPAL D. N. 1078
En la parte superior: «Ely»
«Ely» es el N.º 107 de Madrid
Mediano lo dirige. «Admiración lo dirige»
En el borde inferior: «F. Serrano lo dirige»
DEL REAL MONASTERIO DE SAN LUIS DE LOS REYES
DESCRIPCIÓN: VISTA DE LA ESCALERA PRINCIPAL
Largueta laminada. 214 x 282 mm.
Escalera principal del Monasterio de San Luis de los Reyes
ASSELINIAU, Léon Auguste (1861-1921)



113
LOPEZ PORTAÑA, Vicente (1774-1841)
Luis Gualberto Villanueva.
Obras sobre el arte. I. 18 y 187-11.
BNC - Goya y el arte. J. A. Arte del siglo XVIII en España.
Estudios, vol. XII, pág. 118 (reproducción).
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

114
Luis Gualberto Villanueva (1774-1841)
Luis Gualberto Villanueva.
Obras sobre el arte. I. 18 y 187-11.
BNC - Goya y el arte. J. A. Arte del siglo XVIII en España.
Estudios, vol. XII, pág. 118 (reproducción).
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



113

LOPEZ PORTAÑA, Vicente (1772-1850)

Isidro González Velázquez.

Oleo sobre lienzo. 1,18 × 0,87 m.

Bibl.: Gaya Nuño, J. A.: Arte del siglo XIX. En «Ars Hispaniae», vol. XIX, pág. 108 (reproducido).

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Vista del Pantano de Alicante
p^r Velázquez de
edad de 12 a.

11. 1130

13-5 n.º 1

D. Isidro González Velázquez.

114

GONZALEZ VELAZQUEZ, Isidro (1765-1840)

Vista del pantano de Alicante.

Dibujo sobre papel a la sanguina. 233 × 212 mm.

Notas manuscritas: En el ángulo inferior derecho: «Vista del Pantano de Alicante/ p^r Velázquez de/edad de 12 a».

Bibl.: Barcia, n.º 1132.

Biblioteca Nacional (13-5 n.º 1).



115

Apuntes de las habilidades de los Caballos hechas por Guerri y Colman en la Plaza de Toros de Madrid. Año de 1785.

Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas sepia, parda y coloreados.

Serie de veintisiete dibujos realizados por Isidro González Velázquez, a los 19 años. Están recortados y pegados en tres hojas de papel, cada uno de ellos con sus propias inscripciones explicativas.

En la primera hoja, de dimensiones 385 x 490 mm., figuran los siguientes dibujos:

«Guerri».

140 x 80 mm.

«Circo q^e hacian en la Plaza con todas las Actitudes de la Comparsa general».

135 x 295 mm.

«Grupo de Guerri y su Muger».

125 x 85 mm.

«Colman con/ el equilibrio del/vaso de vino en el/Aro».

141 x 126 mm.

«Colman en el equilibrio del Galope».

137 x 120 mm.

«Guerri con el equi- libro de las tres Naranjas».

120 x 82 mm.

«La Muger de Guerri a galope tendido».

132 x 118 mm.

«Colman comiendo a la mesa con su caballo».

78 x 131 mm.



«El bufo q^e uye de su caballo q^e le persigue p^a Morderle».

72 x 177 mm.

«Equilibrio de un criado».

98 x 79 mm.

«El salto de la bara y montar a el mismo tiempo».

98 x 93 mm.

116

En la segunda hoja, de dimensiones 408 x 554 mm., figuran los siguientes dibujos:

«El Bufo Negro galopando en su jaco».

126 x 113 mm.

«Grupo de tres hombres con tres Caballos Galopando y guardando el equilibrio».

175 x 85 mm.

«A el Bufo Negro se le va a morir su jaco».

132 x 125 mm.

«Uye el Bufo Negro de su caballo q^e le persigue».

108 x 208 mm.

«Monta el Bufo negro un caballo p^a correr la posta y empieza a coces asta q^e lo tira/a el suelo».

118 x 124 mm.

117

En la tercera hoja, de dimensiones 405 x 580 mm., figuran los siguientes dibujos:

«Coge el Caballo el Pañuelo/q. está en el suelo».

125 x 105 mm.



«El Bufo quiere montar p^r la/cola».

102 x 102 mm.

«Pasa el tambor de Papeles dobles/con caballo y todo».

113 x 134 mm.

«El Bufo de es-/paldas a galope el caballo».

92 x 94 mm.

«Lo manda el amo poner las Manos/sobre la mesa».

125 x 140 mm.

«El Bufo Montado a el rebes/sobre el pesquezo de su/caballo».

82 x 104 mm.

«Hace el Muerto el caballo del/Bufo».

78 x 123 mm.

«La Hija de Guerri».

78 x 84 mm.

«Coge el Pañuelo a Galope».

78 x 76 mm.

«Ba a pasar p^r el tambor de papeles».

115 x 155 mm.

«Pasa el Hombre solo p^r el tambor y el caballo/p^r debajo de otro».

167 x 178 mm.

«Quando sale el Bufo Negro a la Plaza».

130 x 140 mm.

Proc.: Depósito de la Biblioteca Nacional.

Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 1398.—«Madrid, testimonios de su historia». 1980, n.ºs 571-598.

Bibl.: Barcia, núms. 1134 al 1160.

Museo Municipal (I. N. 2839 al 2866).



118

Cabalgata formada por el autor y cinco amigos.
Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de colores.
136 x 373 mm.

Notas manuscritas: En la parte inferior: «el savado de Pasqua de Pentecostes se hizo la presente Cabalcata compuesta de 1.º Velazquez, 2.º Castillo, 3.º Perez, 4.º Cortes, 5.º Salesa y 6.º Fini, Saliendo/ de Frascati á Lanice, pasando por Marino, Castello y al volver pasaron tambien p^r Albano à Marino donde comimos, luego salimos de este/ pasando p^r Grotta Ferrata, donde vimos las famosas Pinturas à Fresco del Dominicino».

Bibl.: Barcia, n.º 1161.

Biblioteca Nacional (13-5 n.º 3).

119

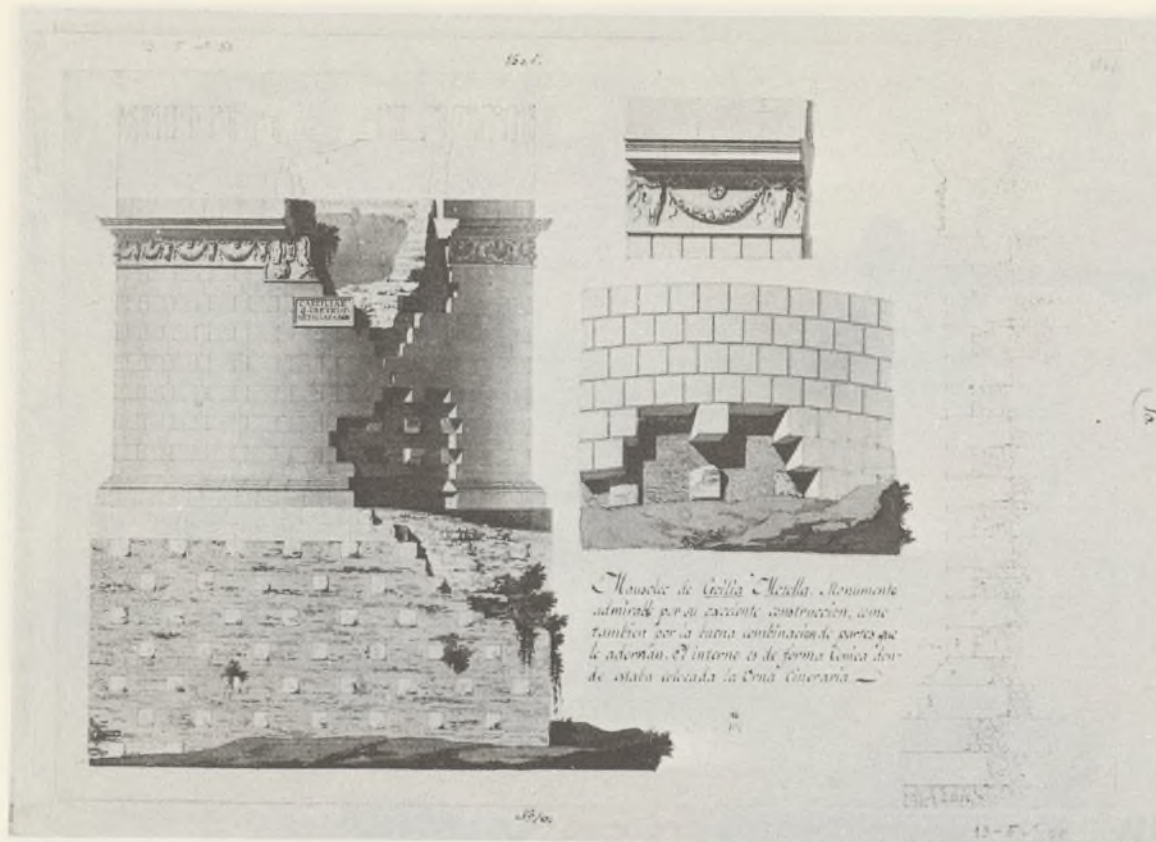
Jardines de Tívoli (cerca de Roma). La Cascada y el Templo de Vesta.

Dibujo sobre papel, a lápiz y aguada sepia, sin concluir. 517 x 385 mm.

Bibl.: Barcia, n.º 1170.—Navascués Palacio, P.: ob. cit., pág. 29.

Biblioteca Nacional (13-5 n.º 12).





120

Mausoleo de Cecilia Metella. Alzados, sección de muros y detalle de friso y cornisa.

Dibujo sobre papel, a tinta china y aguadas gris y rosa. 331 x 485 mm.

Notas manuscritas: «Mausoleo de Cecilia Metella. Monumento admirable por su excelente construcción, como/también por la buena combinación de partes que/le adornan. El interno es de forma Cónica don/de estaba colocada la Vrna Cineraria». En el borde superior: «160 r^s». En el borde inferior: «N.º 10».

En el reverso del dibujo 13-5 n.º 49.

Bibl.: Barcia, n.º 1201.

Biblioteca Nacional (13-5 n.º 50).

121

Vista, alzado y sección de las ruinas de un Anfiteatro Castrense.

Dibujo sobre papel, a tinta china y aguadas de colores. 485 x 325 mm.

Notas manuscritas: En la parte superior: «Residuo de las ruinas del Anfiteatro Castrense; el que antiguamente/ servia para egercitar a los soldados á combatir, ó à luchar con diversos/animales; como también para representar barios Juegos Militares. Dha Fab^a/ era toda de Ladrillo. Los Capiteles, Impostas y Cornisamento (como se ve demostrado)/ es hecho de Ladrillos mas grandes, de dos pies en quadro perfectamente unidos/que apenas se conoce la unión ò tendel. Tambien se



observan generalmente/ciertos zocalos ò apoyos de Travertino quales reciben el primer Orden de medias/columnas. Juntamente subsiste un residuo del segundo orden qual promete haver/sido de Pilastras».

Encuadrado por el alzado y sección aparece una vista coloreada del anfiteatro emplazándole dentro de la ciudad: «Vista de las ruinas del Anfiteatro Castrense». Al pie: Escala de «20 p^s castellanos».

Bibl.: Barcia, n.º 1203.

Biblioteca Nacional (13-5 n.º 51).

Planta, alzado y sección del patio de la casa de Mecenas en Tívoli.

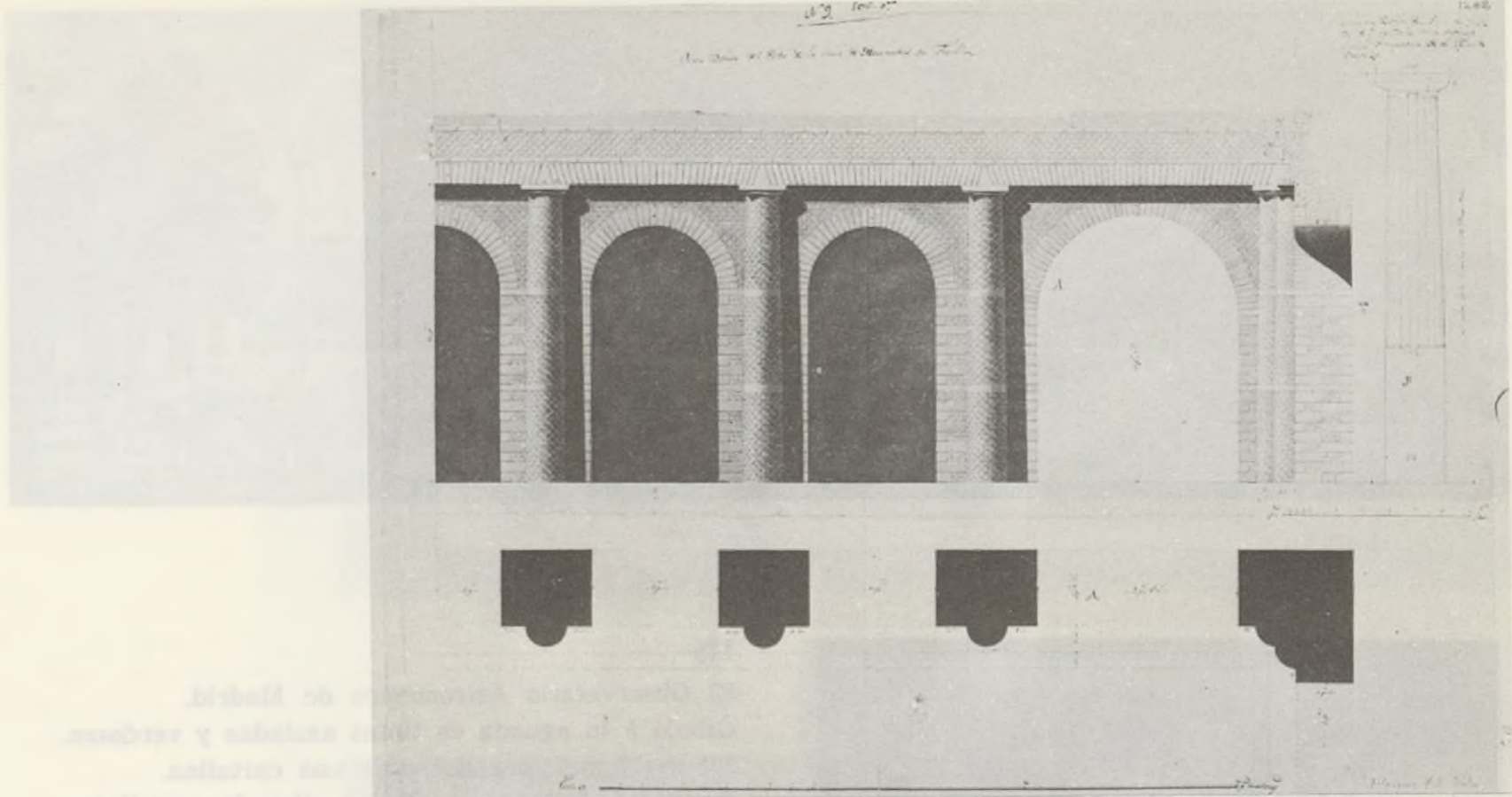
Dibujo sobre papel, a tinta china y aguadas.

361 × 504 mm.

Notas manuscritas: En la parte superior: «Orden Dorico del Patio de la Casa de Mecenas en Tivoli». «Columna Dorica del Patio del Quar/tel de Infanteria en la antigua/Ciudad Pompeana de él Reyno de/Nápoles» (siguen otras notas explicativas). Al pie: «Escala de 30 p^s castellanos». En el ángulo inferior derecho: «Velázquez (D. Isidro)».

Bibl.: Barcia, n.º 1202.

Biblioteca Nacional (13-5 n.º 49).



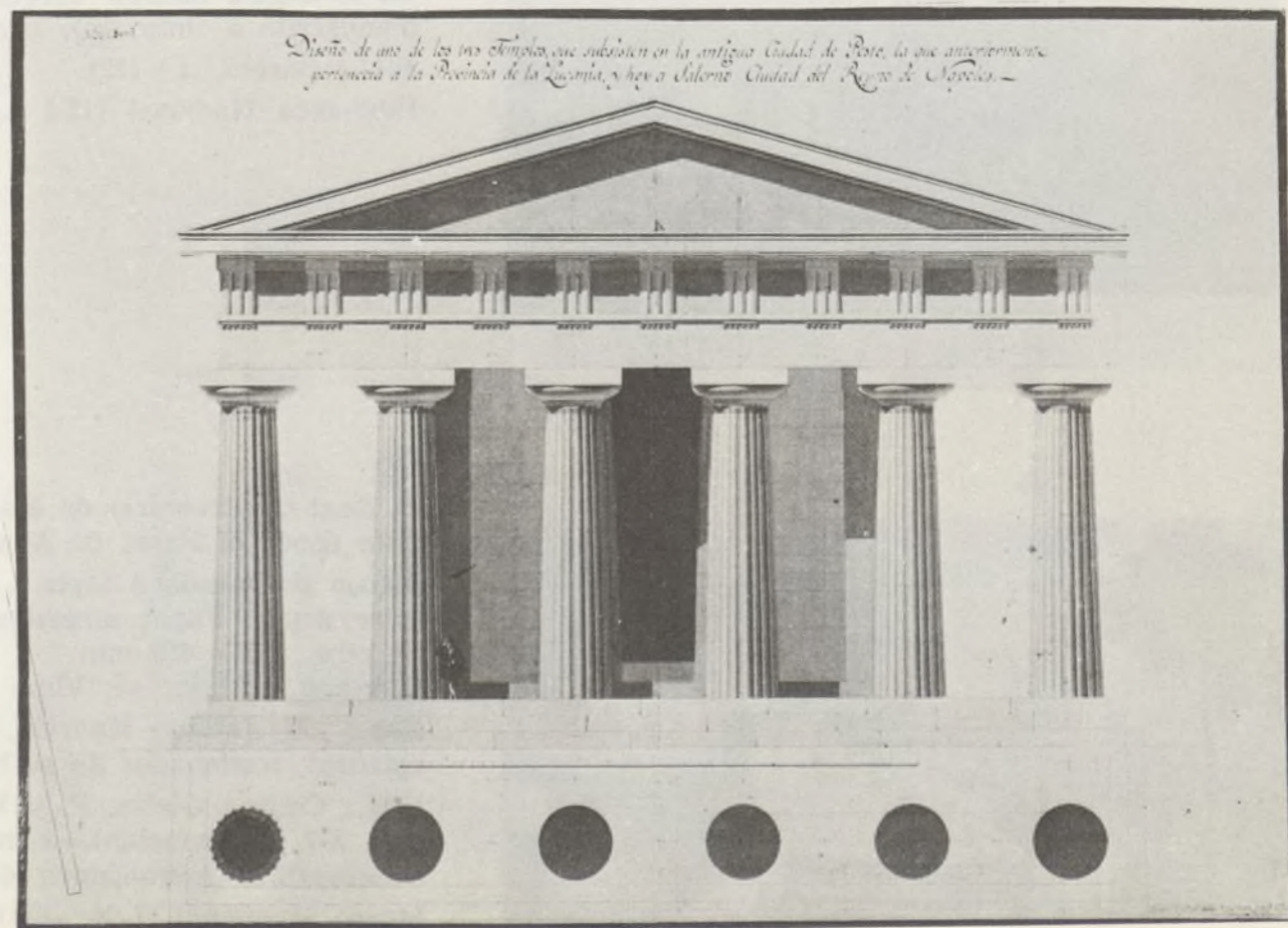
Templo de la ciudad de Paestum (Nápoles). Fachada y planta del atrio.

Dibujo sobre papel, a tinta china y aguadas gris y sepia. 526 × 732 mm.

Notas manuscritas: «Diseño de uno de los tres Templos, que subsisten en la antigua Ciudad de Pesto, la que anteriormente/pertenecía á la Provincia de la Lucania, y hoy a Salerno Ciudad del Reyno de Napoles». En el ángulo inferior derecho: «Diseñado p^r Dⁿ Isidro Velázquez año de 1794/ en el Reyno de Napoles». En el ángulo superior izquierdo: «N.º 22-800 r^s». Al pie: Escala de «50» (pies castellanos).

Bibl.: Barcia, n.º 1197.—Navascués Palacio, P.: ob. cit., pág. 30.

Biblioteca Nacional (15-86 n.º 37).





124

Vista del Paseo del Prado desde Cibeles.

Dibujo a la aguada sobre cartulina en dominantes grises, pero con notas de color apagadas para lograr una entonación conjunta de grisalla.

287 x 892 mm. en hoja de 405 x 970 mm.

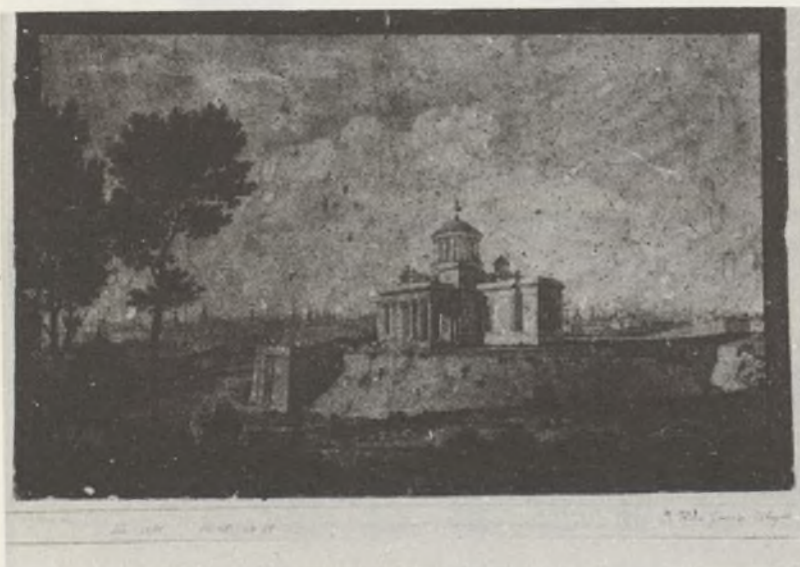
Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 164.

«El Madrid de Carlos III». 1960, n.º 14.

«Exposición histórica de la Administración en la época de Carlos III». Alcalá de Henares, 1962.

«Exposición Internacional de la Construcción y Obras Públicas». Madrid, 1967.—«Madrid, testimonios de su historia». 1980, n.º 600.

Museo Municipal (I. N. 2015).



125

El Observatorio Astronómico de Madrid.

Dibujo a la aguada en tintas azuladas y verdosas.

301 x 477 mm. pegado sobre una cartulina.

En el ángulo inferior derecho sobre la cartulina manuscrito a tinta: «D. Isidro González Velázquez».

Bibl.: Barcia, n.º 1221.

Biblioteca Nacional (13-5 n.º 27).



126

El Real Observatorio de Madrid, visto desde el Paseo de Atocha.

Dibujo preparado a lápiz, aguada de tinta china color sepia. Papel amarillento verjurado pegado en otro. 278 x 458 mm.

Firmado a lápiz: «I. Vlqz».

Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 153.

«Madrid, testimonios de su historia». 1980, n.º 599.

Bibl.: Chueca Goitia, F. y Miguel, C. de: ob. cit., pág. 319 (reproducido).—Fernández Alba, A.: El Observatorio Astronómico de Madrid. 1979.

Museo Municipal (I. N. 2014).

127

Alzado de la fachada principal de la Casa de El Labrador en Aranjuez.

Dibujo sobre papel, a tinta china y aguadas de colores. 335 x 650 mm.

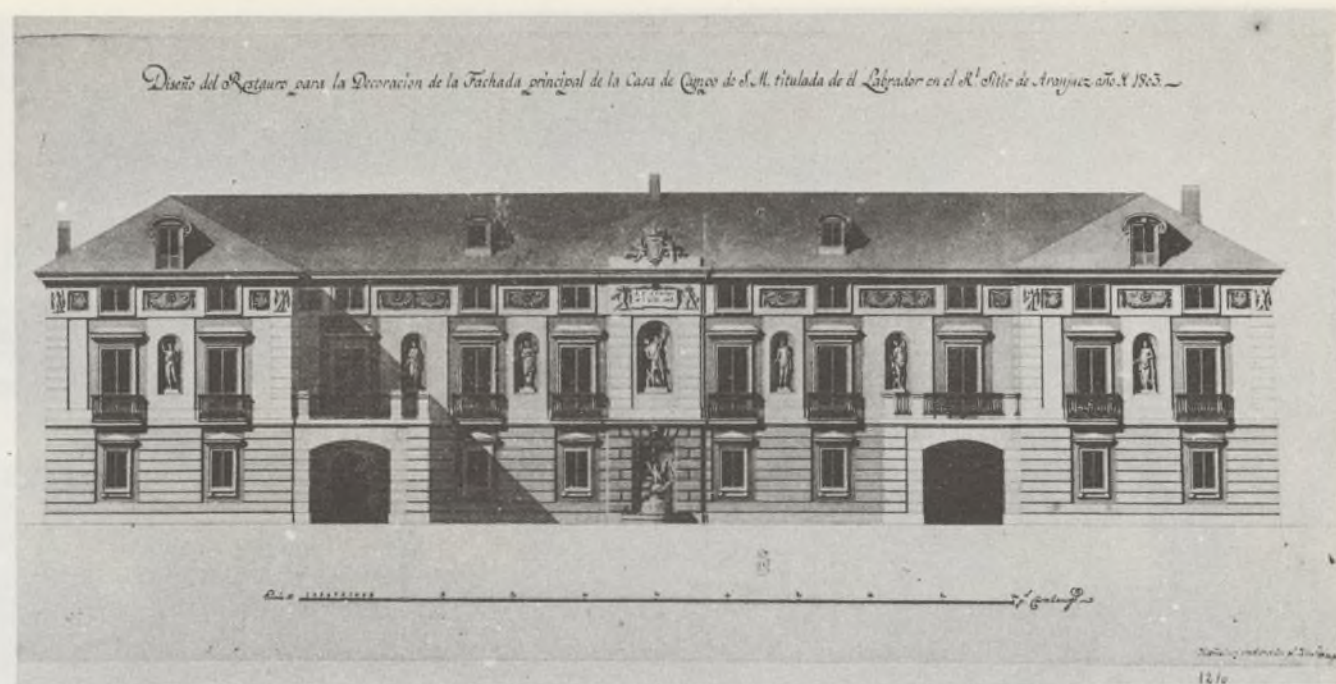
Notas manuscritas: En la parte superior: «Diseño del Restauro para la Decoración de la Fachada principal de la Casa de Campo de S.M. titulada de él Labrador en él R¹ Sitio de Aranjuez. año de 1803».

En el ángulo inferior derecho: «Diseñada y imbentada p^r Isidro Velázquez». Al pie:

«Escala de 100 p^s Castellanos».

Bibl.: Barcia, n.º 1210.—Lafuente Ferrari, E.: Sobre la Casa del Labrador y el arquitecto don Isidro González Velázquez. «Archivo Español de Arte y Arqueología», n.º 25, 1933, pág. 70.

Biblioteca Nacional (14-9 n.º 10).



128

Casa del Labrador de Aranjuez. Planta y alzados de algunas de sus partes.

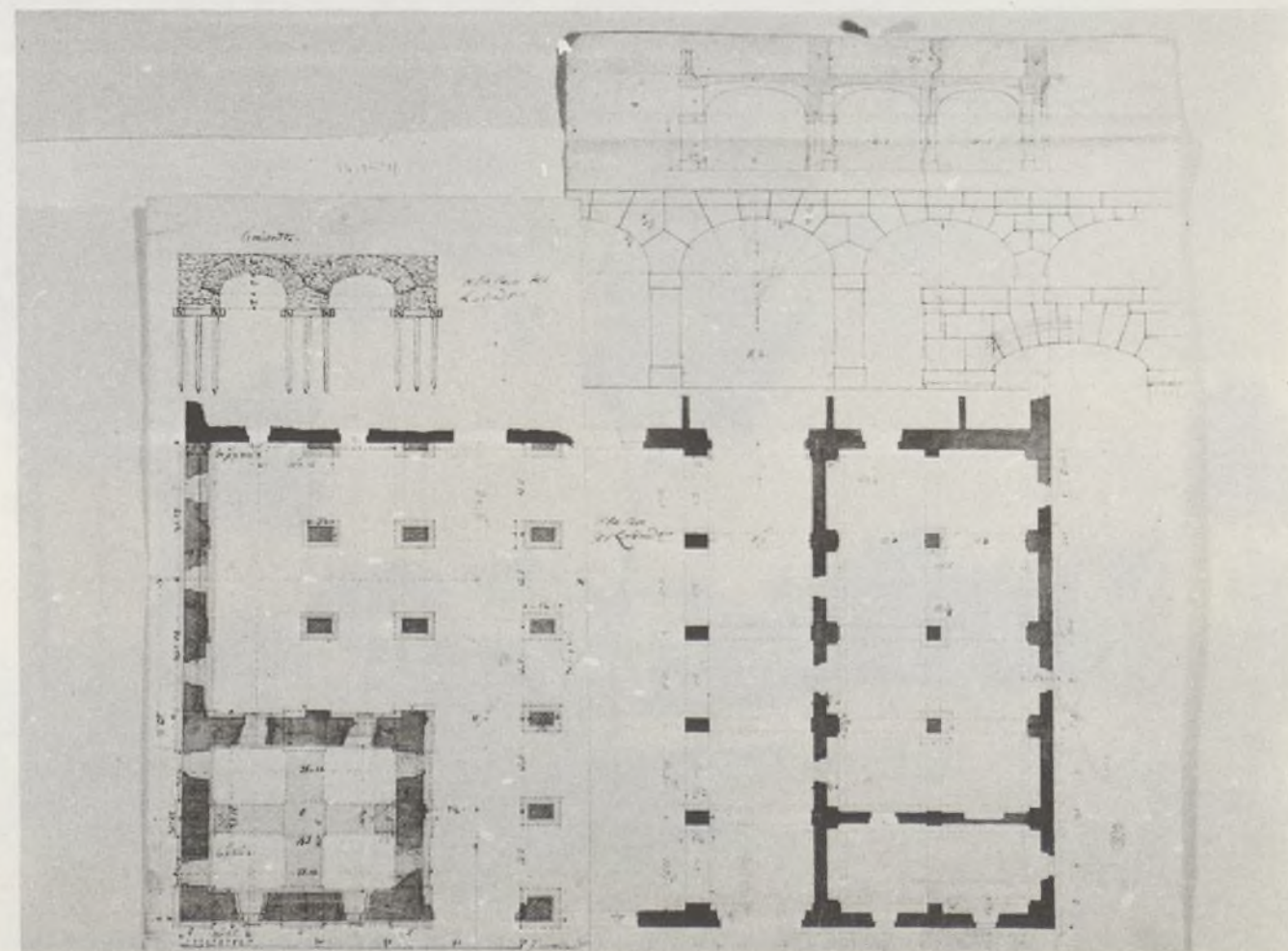
Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de tinta china gris y rosa, en dos hojas de papel de distinto tamaño. 470 x 255 mm. (Borrador con gran número de anotaciones numéricas manuscritas).

En el ángulo superior izquierdo: apunte de alzado: «Cimientos/de la Casa del/Labrador». Al pie:

Escala de «50 p^s Castellanos».

Bibl.: Barcia, n.º 1211.

Biblioteca Nacional (14-9 n.º 11).





129

Casa del Labrador en el Real Sitio de Aranjuez.

Dibujo sobre papel, a la aguada de colores.

598 x 937 mm.

Notas manuscritas: Al dorso: «Vista de la Casa de Campo titulada del/Labrador en el R¹ Sitio de Aranjuez/pintada a los Tres Colores de Aguada como se hallaba en el año de 1798. hecha/p^r el Arquitecto m^{or} de S. M. Dⁿ Ysidro Velázquez» (firmado y rubricado).

Proc.: Depósito de Doña Soledad Nogueira.

Museo Municipal (I. N. 8669).

130

Casa del Labrador en el Real Sitio de Aranjuez.

Dibujo sobre papel, a la aguada de colores.

596 x 936 mm.

Notas manuscritas: Al dorso: «Vista de la Casa de Campo titulada del Labrador en el R¹ Sitio de Aranjuez/pintada à los tres colores de aguada como se/ hallaba en el año de 1798. hecha p^r/el Arquitecto m^{or} de S. M. Dⁿ Ysidro Velazquez» (firmado y rubricado).

Proc.: Depósito de Doña Soledad Nogueira.

Museo Municipal (I. N. 8670).



131

Proyecto para la ordenación de la Plaza de Oriente y calles adyacentes.

Dibujo sobre papel, a tinta china, lápiz y aguadas de colores. 965 x 699 mm.

Al pie: «Escala de 800 p^s Castellanos».

En el plano aparecen señalados los nombres de algunas calles y principales edificios. A lápiz y punteado a tinta se indican las zonas cuya ordenación se modifica.

En el centro del dibujo: «Aprobado».

Bibl.: Navascués Palacio, P.: ob. cit., págs. 32-33 (reproducido).

Patrimonio Nacional. Palacio Real (N.º 27).

132

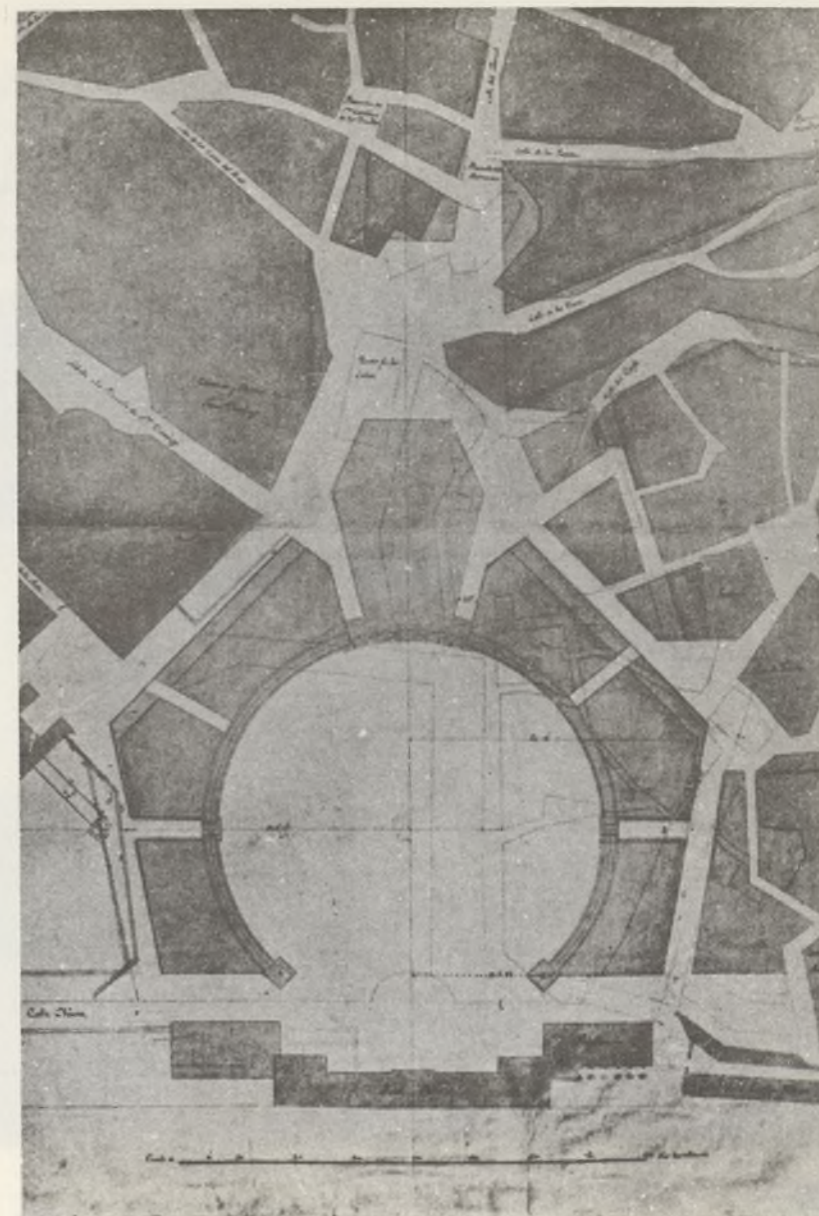
Proyecto para la ordenación de la Plaza de Oriente y calles adyacentes.

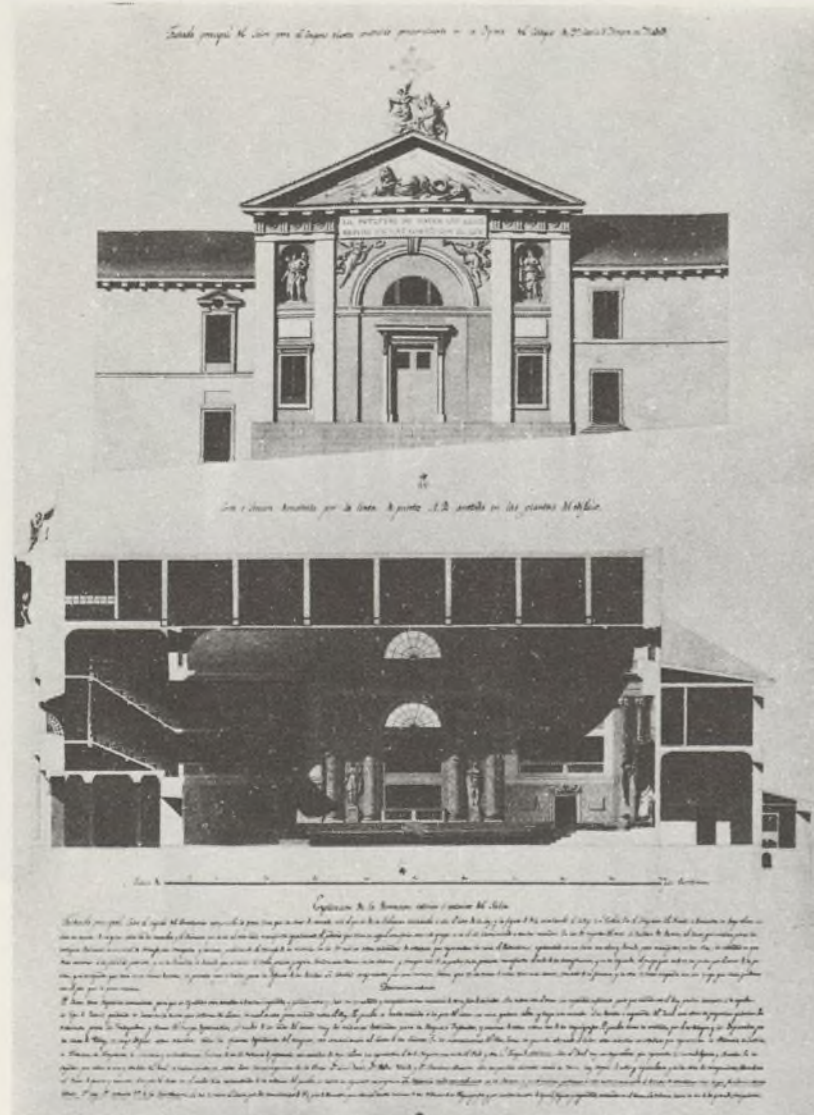
Dibujo sobre papel, a tinta china y aguadas gris y carmín. 970 x 695 mm.

Notas manuscritas: «Copia del Plan de la Plaza de Oriente del Real Palacio, Aprobado por S.S. M.M. con la demarcación de Manzanas y Calles de avenidas al R^l Palacio y a dicha Plaza». Punteado a tinta se indican las zonas afectadas por la nueva ordenación y una serie de anotaciones de medición de superficies. Al pie: «Escala de 800 Pies Castellanos».

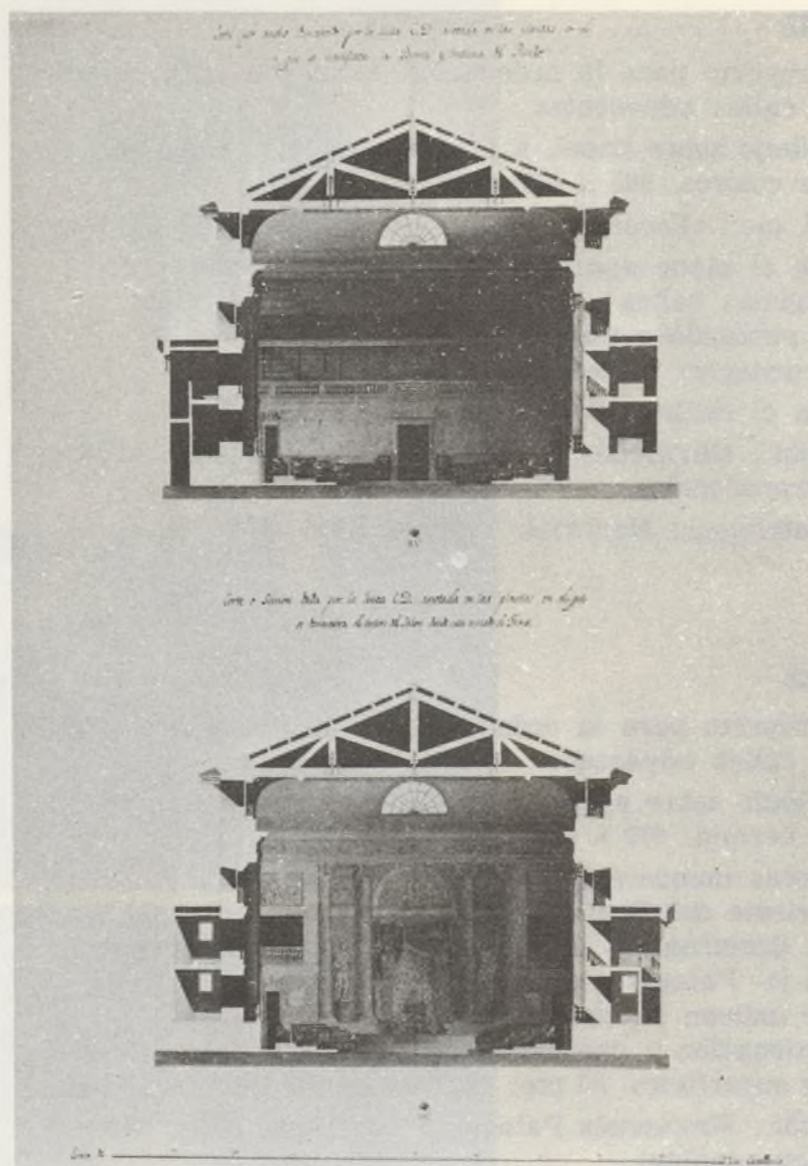
Bibl.: Navascués Palacio, P.: ob. cit., págs. 32-33 (reproducido).

Patrimonio Nacional. Palacio Real (N.º 26).

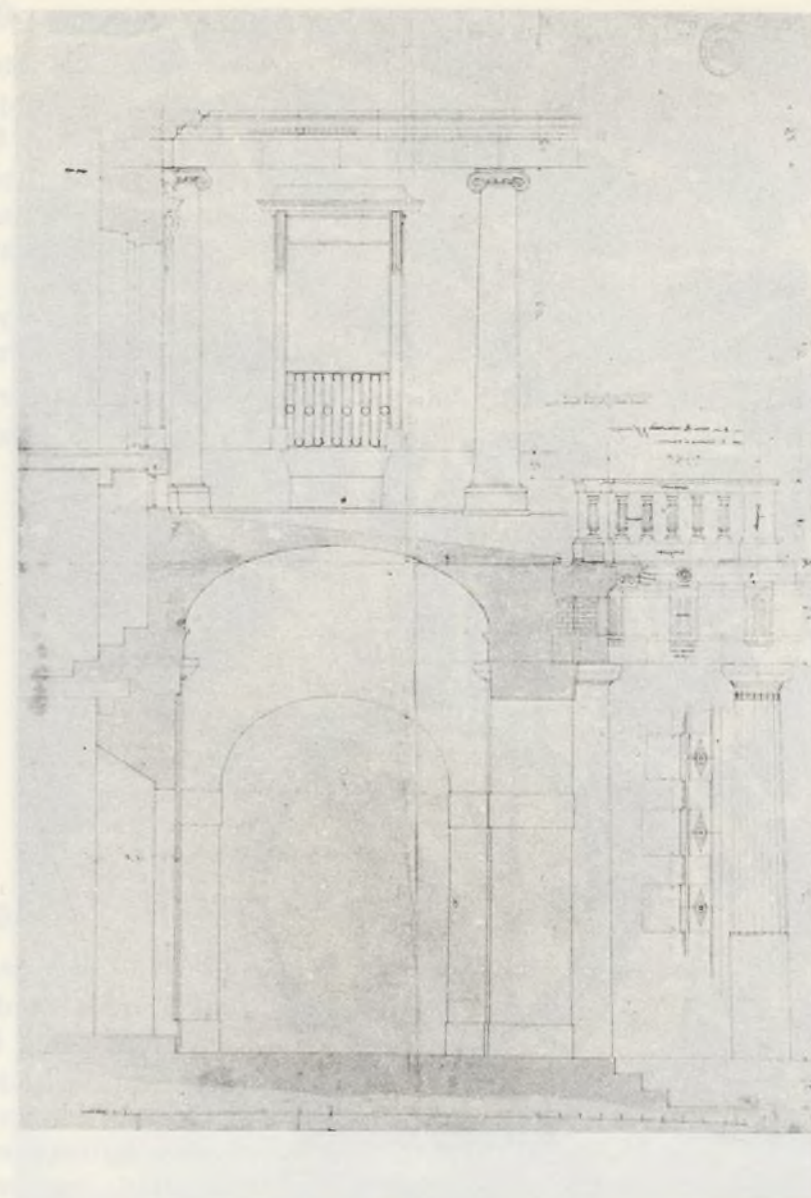




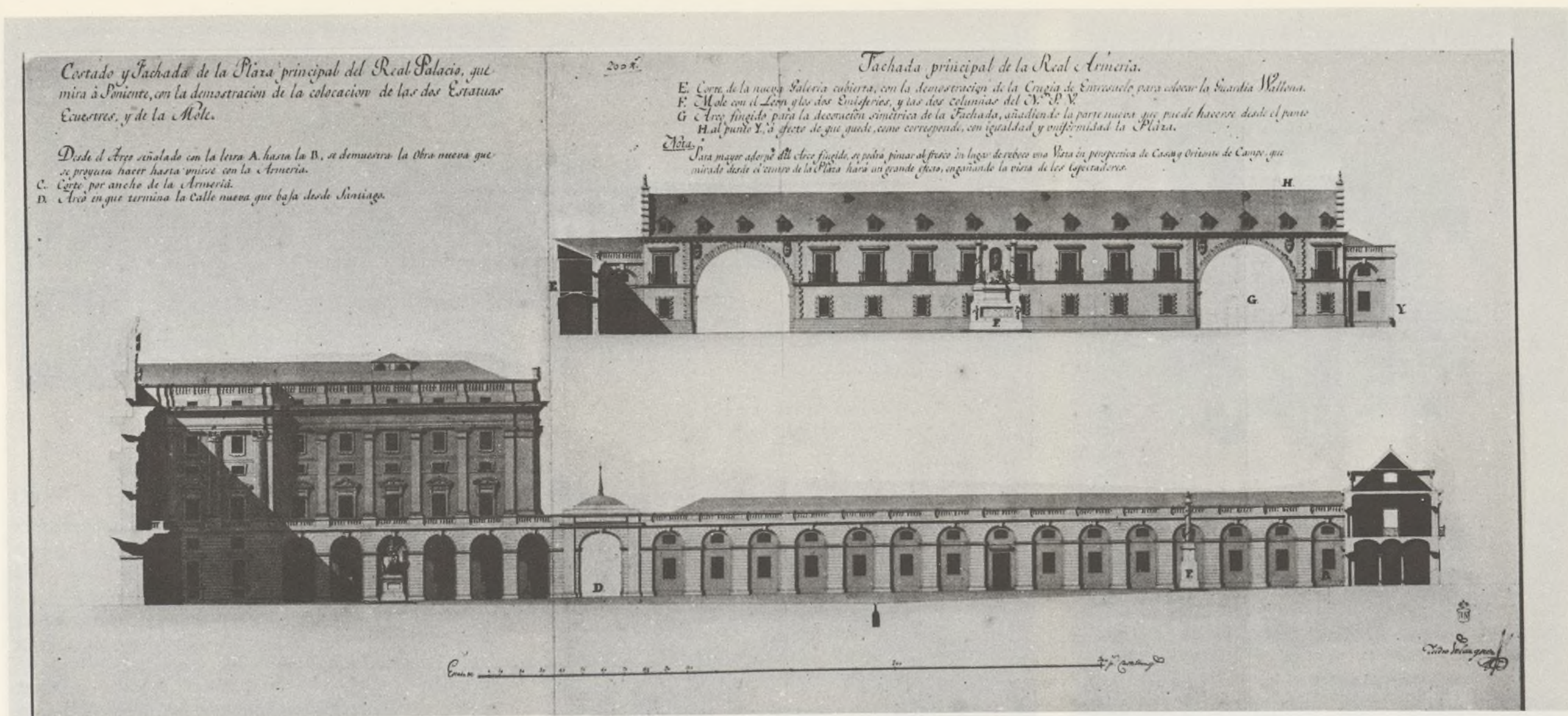
133
Salón de Cortes.
Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de colores.
720 x 515 mm.
Notas manuscritas: «Fachada principal del Salón para el Congreso de Cortes construido provisionalmente en la Yglesia del Colegio de D^a María de Aragón en Madrid». «Corte o Sección demostrada por la línea de puntos A.B. anotada en las plantas del edificio». Debajo: «Escala de 100 pies Castellanos» y «Explicación de la decoración exterior e interior del Salón» en 14 líneas.
Proc.: Depósito de la Biblioteca Nacional.
Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 140.—«Madrid, testimonios de su historia». 1980, n.º 1232.
Bibl.: Barcia, n.º 1223.—Navascués Palacio, P.: ob. cit., pág. 41.
Museo Municipal (I. N. 2870).



134
Salón de Cortes.
Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de colores.
592 x 490 mm.
Notas manuscritas: «Corte por ancho demostrado por la línea C.D. anotada en las plantas, en el / que se manifiesta la Barra y tribuna del pueblo». «Corte o Sección dada por la línea C.D. anotada en las plantas en el que / se demuestra el testaero del Salón donde está colocado el trono». Al pie: «Escala 100 pies Castellanos».
Proc.: Depósito de la Biblioteca Nacional.
Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 141.—«Madrid, testimonio de su historia». 1980, n.º 1231.
Bibl.: Barcia, n.º 1224.—Navascués Palacio, P.: ob. cit., pág. 41.
Museo Municipal (I. N. 2871).



135
Proyecto para la ordenación de la Plaza de Oriente. Sección.
Dibujo sobre papel, a tinta china y aguada carmín.
930 x 713 mm.
Notas manuscritas: En el margen izquierdo: «Mitad de un tramo de balaustrada y p^r consiguiente de columna a columna». «Escala de 4 modulos p^a el orn. de Pilastras Jonicas»... (figuran otras notas y medidas explicativas). Al pie: Escala de «30 pies Castellanos».
Bibl.: Navascués Palacio, P.: ob. cit., págs. 32-33.
Patrimonio Nacional. Palacio Real (N.º 32).



136

Palacio Real. Fachadas de Poniente y de la Real Armería.

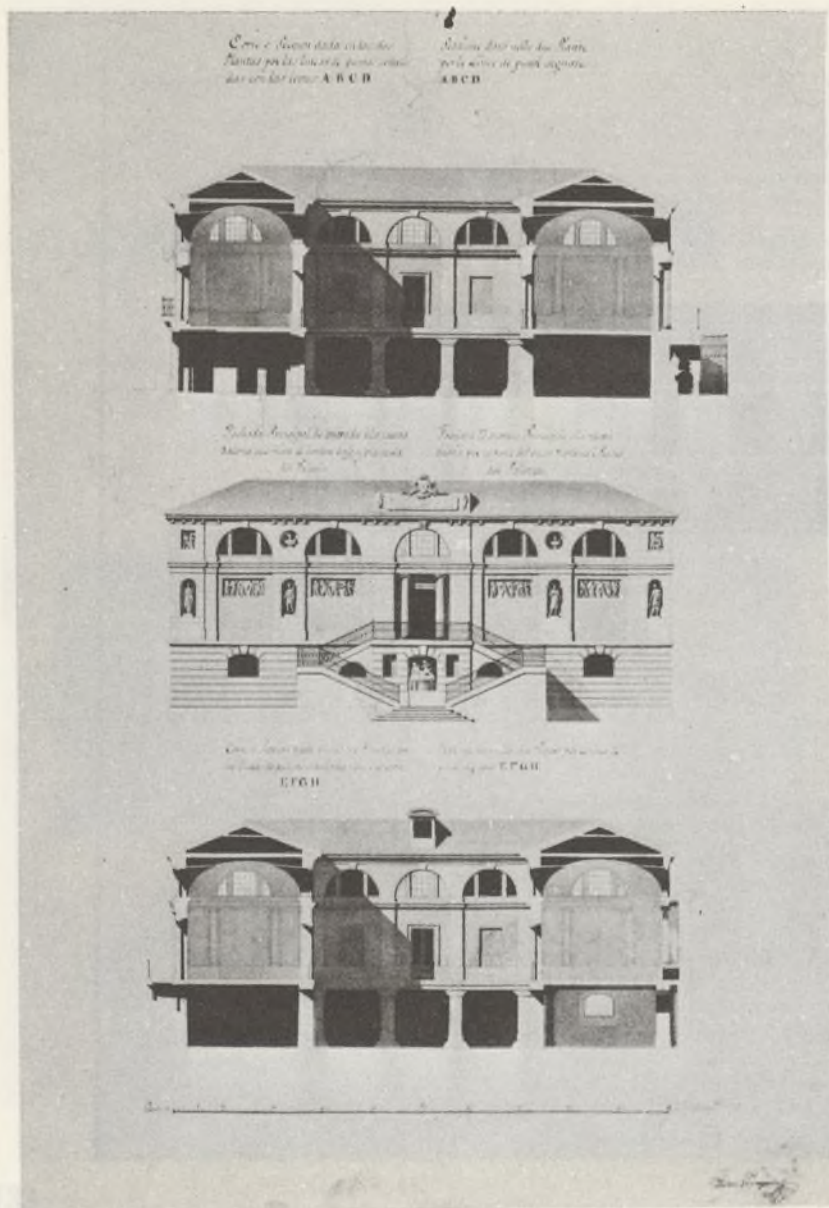
Dibujo sobre papel, a tinta china y aguadas de colores. 387 x 856 mm. (en dos hojas unidas).

Notas manuscritas: En la parte superior izquierda: «Costado y Fachada de la Planta Principal del Real Palacio, que mira a Poniente, con la demostración de la colocación de las dos Estatuas/Ecuestre, y de la Mole». En la parte superior derecha: «Fachada principal de la Real Armería» (siguen detalladas notas explicativas en ambos diseños).

En el ángulo inferior derecho: «Isidro Velázquez» (firmado y rubricado). Al pie: «Escala de 300 p^s Castellanos».

Bibl.: Barcia, n.º 1215-1216.

Biblioteca Nacional (14-9).



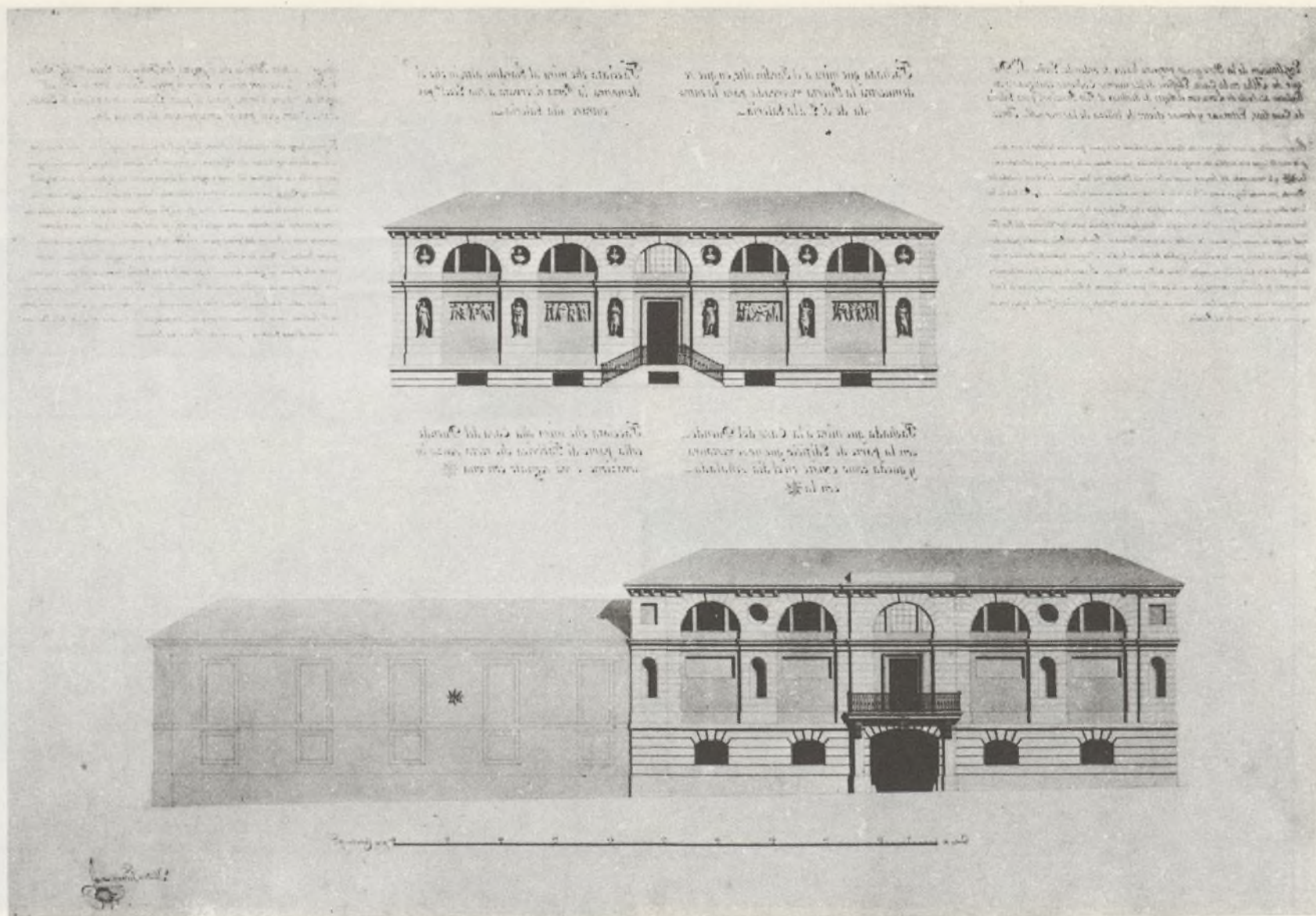
137

Proyecto de reforma del Palacio de Liria del Duque de Alba. Alzado de la fachada principal y dos secciones.

Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de tinta china. 716 x 498 mm.

Notas manuscritas: «Corte o Sección dada en las dos/Plantas por las líneas de puntos señaladas con las letras A.B.C.D.». «Fachada principal de entrada á la nueva/Galería que mira al Jardín bajo y plazuela/ del Palacio». «Corte o Sección dada en las dos Plantas por/las líneas de puntos señaladas con las letras E.F.G.H.» (Las mismas notas manuscritas en italiano). Al pie: «Escala de 100 p^{as} Castellanos». En el ángulo inferior derecho: «Isidro Velázquez» (firmado y rubricado).

Museo Municipal.



138

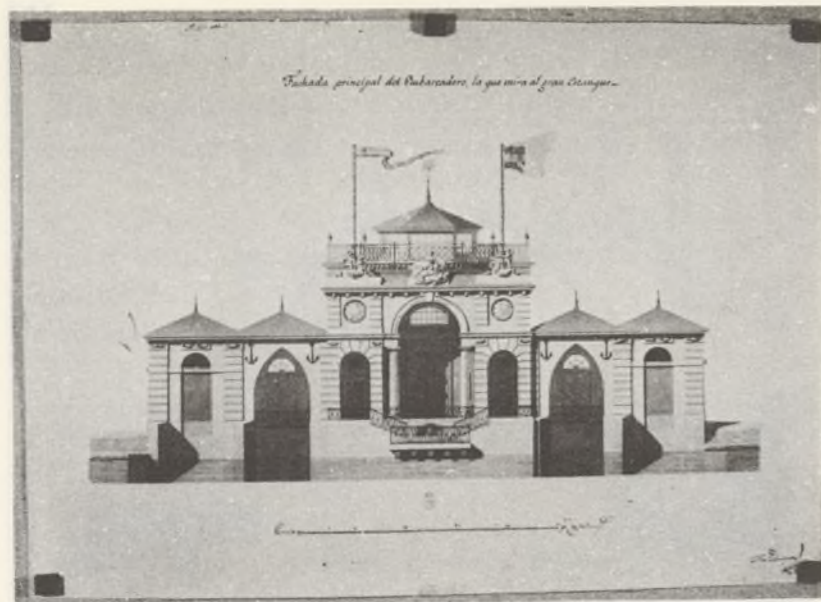
Proyecto de Galería de Bellas Artes sobre las Cocheras del Palacio de Liria. Dos alzados de fachada.

Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de tinta china. 498 x 718 mm.

Notas manuscritas: «Explicación de la Obra que se proyecta hacer de orden del Excmo. Sor. Du/que de Alba en la Casa Edificio de las nuevas Cocheras contiguas á su/Palacio titulado de Liria con el obgeto de destinar el Piso Principal para Galería/de Cuadros, Estatuas y demas efectos de belleza de las tres nobles Artes/...» Sobre el primer alzado: «Fachada que mira á el Jardín alto en que se/demuestra la Puerta reservada para la entrada de S. E. a la Galería». Sobre el segundo alzado: «Fachada que mira á la Casa del Duende/con la parte de Edificio que no se restaura/ y queda

como existe en el día señalada/con la» (signo en forma de estrella). Las mismas notas explicativas figuran también en lengua italiana. Al pie: «Escala de 100 pies Castellanos». En el borde inferior derecho: «Isidro Velázquez» (firmado y rubricado).

Museo Municipal.



139

Embarcadero del Retiro.

Dibujo sobre papel, a tinta y aguadas de colores.
400 x 597 mm.

Notas manuscritas: «Fachada principal del Embarcadero, la que mira al gran Estanque».

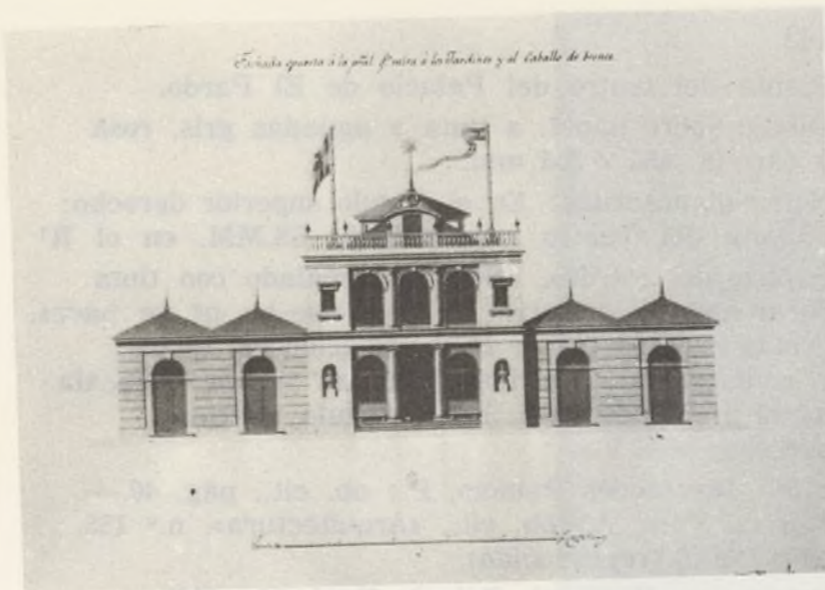
En la parte superior: «N.º 11-400 r». Al pie: «Escala de 50 p^s Castellanos». En el ángulo inferior derecho: «Ysidro Velázquez» (firmado y rubricado).

Proc.: Depósito de la Biblioteca Nacional.

Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 1215.—«Madrid, testimonios de su historia». 1980, n.º 1228.—«Madrid, 1561-1875». Lisboa, 1980, n.º 167.—«Jardines clásicos madrileños». 1981, n.º 55.

Bibl.: Barcia, n.º 1217.—Navascués Palacio, P.: ob. cit., pág. 41.

Museo Municipal (I. N. 2867).



140

El embarcadero del Retiro.

Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de colores.
410 x 605 mm.

Notas manuscritas: «Fachada opuesta a la p^{ta} q^e mira a los Jardines y al Caballo de bronce». En la parte superior: «N.º 12-400 R^s». Al pie: «Escala de 50 p^s Castellanos».

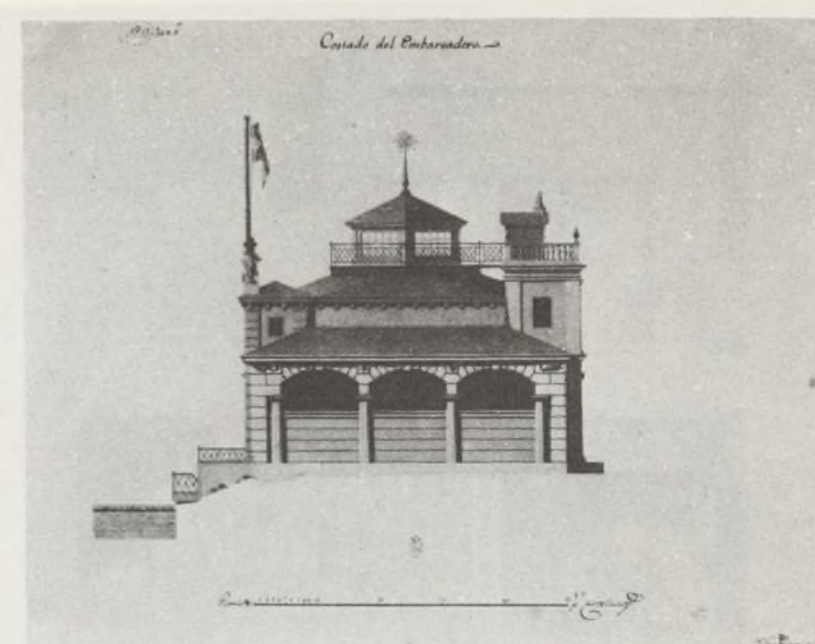
En el ángulo inferior derecho: «Isidro Velázquez» (firmado y rubricado).

Proc.: Depósito de la Biblioteca Nacional.

Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 1216.—«Madrid, testimonios de su historia». 1980, n.º 1229.—«Jardines clásicos madrileños». 1981, n.º 56.

Bibl.: Barcia, n.º 1218.—Navascués Palacio, P.: ob. cit., pág. 41.

Museo Municipal (I. N. 2868).



141

Embarcadero del Retiro.

Dibujo sobre papel, a la aguada en colores.
380 x 500 mm.

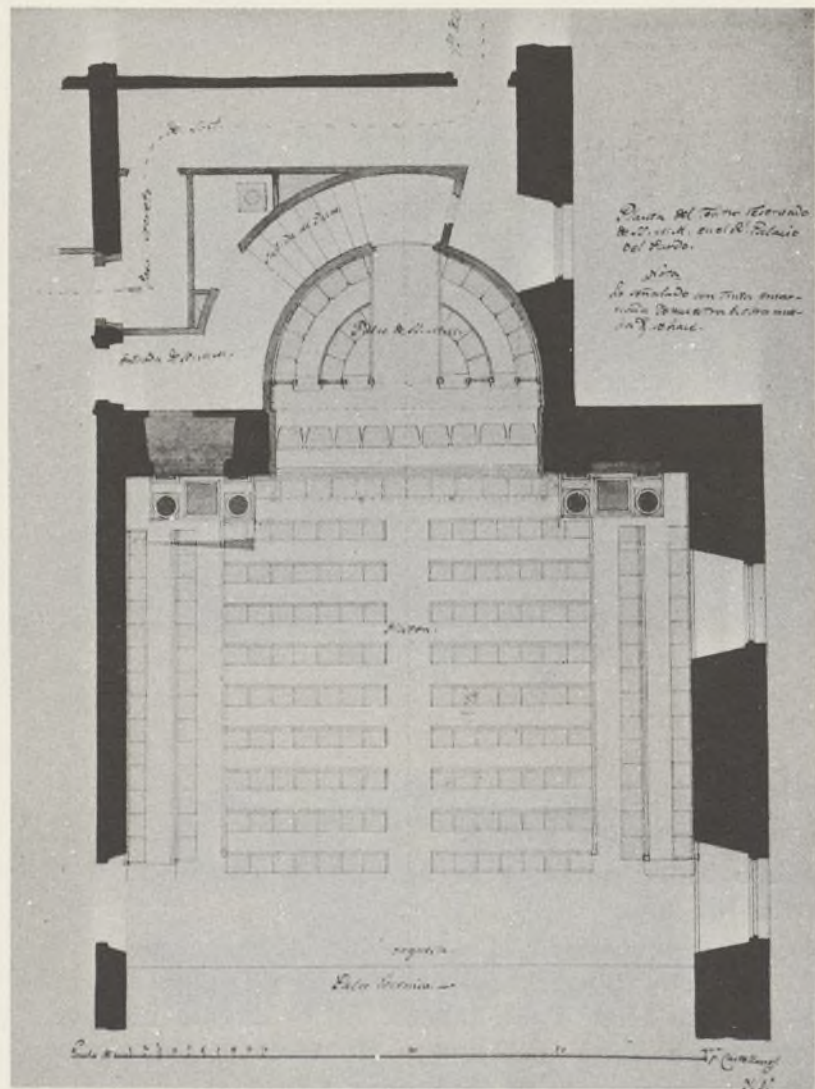
Notas manuscritas: «Costado del Embarcadero». En la parte superior: «N.º 13-300 R^s». Al pie: «Escala de 50 p^s Castellanos». En el ángulo inferior derecho: «Ysidro Velázquez» (firmado y rubricado).

Proc.: Depósito de la Biblioteca Nacional.

Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 1217.—«Madrid, testimonios de su historia». 1980, n.º 1230.—«Jardines clásicos Madrileños». 1981, n.º 57.

Bibl.: Barcia, n.º 1219.—Navascués Palacio, P.: ob. cit., pág. 41.

Museo Municipal (I. N. 2869).



142

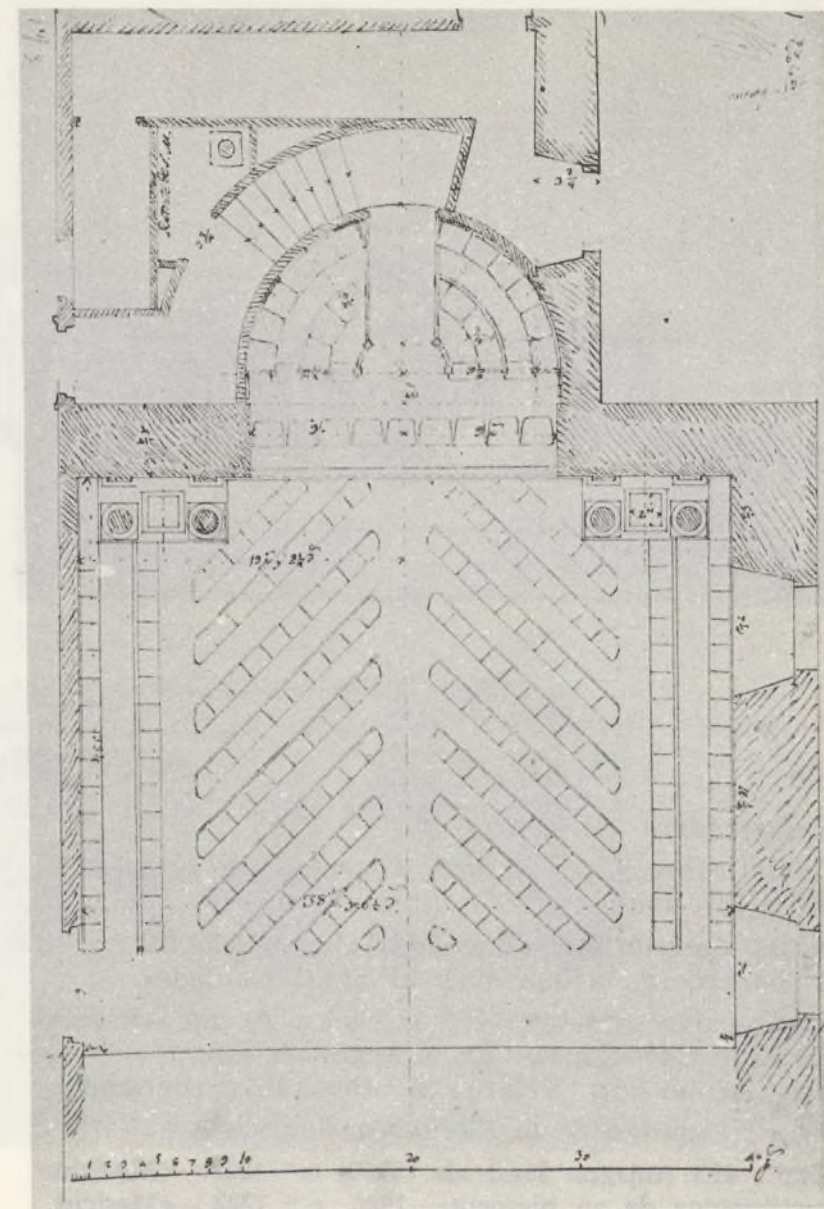
Planta del teatro del Palacio de El Pardo.

Dibujo sobre papel, a tinta y aguadas gris, rosa y carmín. 456 x 353 mm.

Notas manuscritas: En el ángulo superior derecho: «Planta del Teatro reservado/de SS.MM. en el R^o Palacio/del Pardo». «Nota/Lo señalado con tinta encarnada demuestra la obra nueva q^e se hace». (Notas explicativas de la distribución del teatro y anotaciones numéricas a lápiz). Al pie: «Escala de 40 p^{as} Castellanos». En el ángulo inferior derecho: «Y. V.».

Bibl.: Navascués Palacio, P.: ob. cit., pág. 40.—
Moreno Villa, J.: ob. cit., «Arquitectura», n.º 155, págs. 69-76 (reproducido).

Patrimonio Nacional. Palacio Real (N.º 636).



143

Planta del teatro del Palacio de El Pardo.

Dibujo sobre papel, a tinta china. 439 x 298 mm.

Anotaciones manuscritas. Al pie: Escala «40 p^{as}».

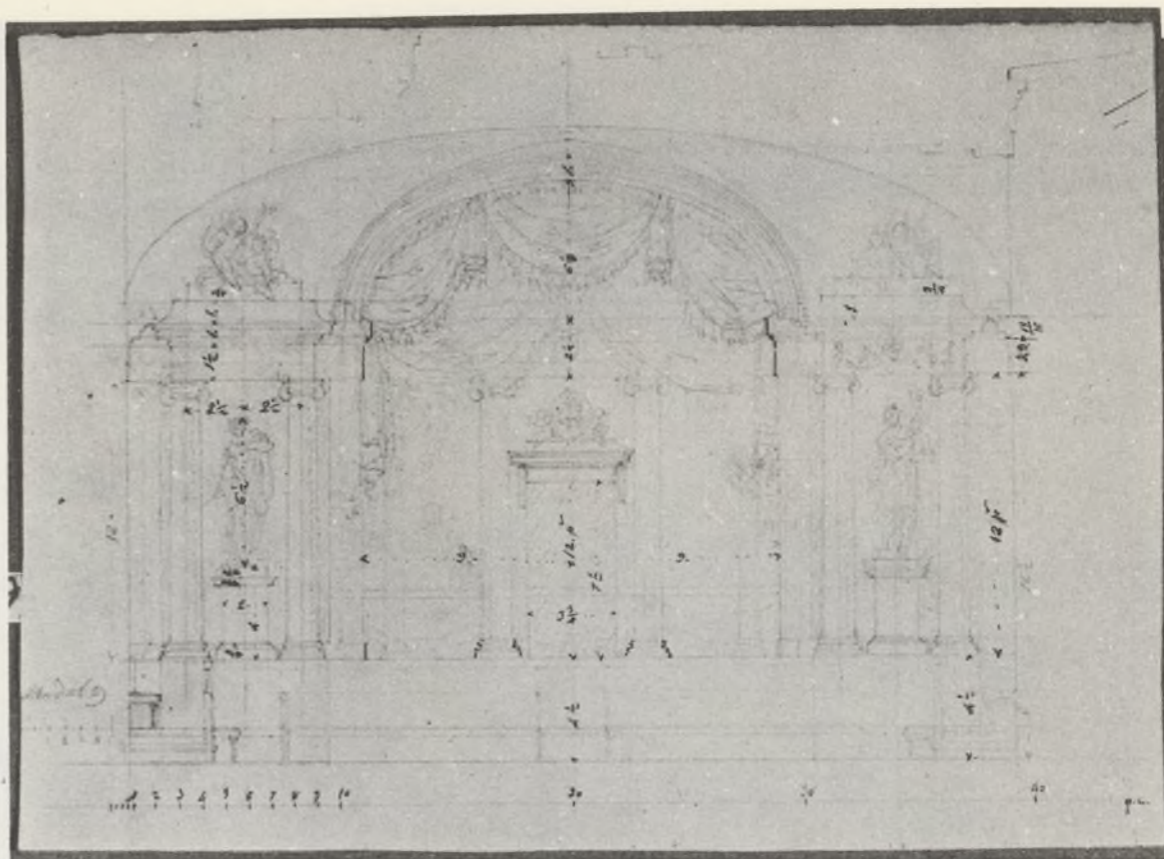
Bibl.: Navascués Palacio, P.: ob. cit., pág. 40.—
Moreno Villa, J.: ob. cit., «Arquitectura», n.º 155, págs. 69-76.

Patrimonio Nacional. Palacio Real (N.º 637).

Nuevo palco para el teatro del palacio de El Pardo.
Dibujo preparatorio sobre papel, a lápiz. 221 x 308 mm.
Numerosas anotaciones numéricas a tinta. Al pie:
Escala de «40» pies castellanos.

Bibl.: Navascués Palacio, P.: ob. cit., pág. 40.—
Moreno Villa, J.: ob. cit., «Arquitectura», n.º 155,
págs. 69-76.

Patrimonio Nacional. Palacio Real (N.º 639).

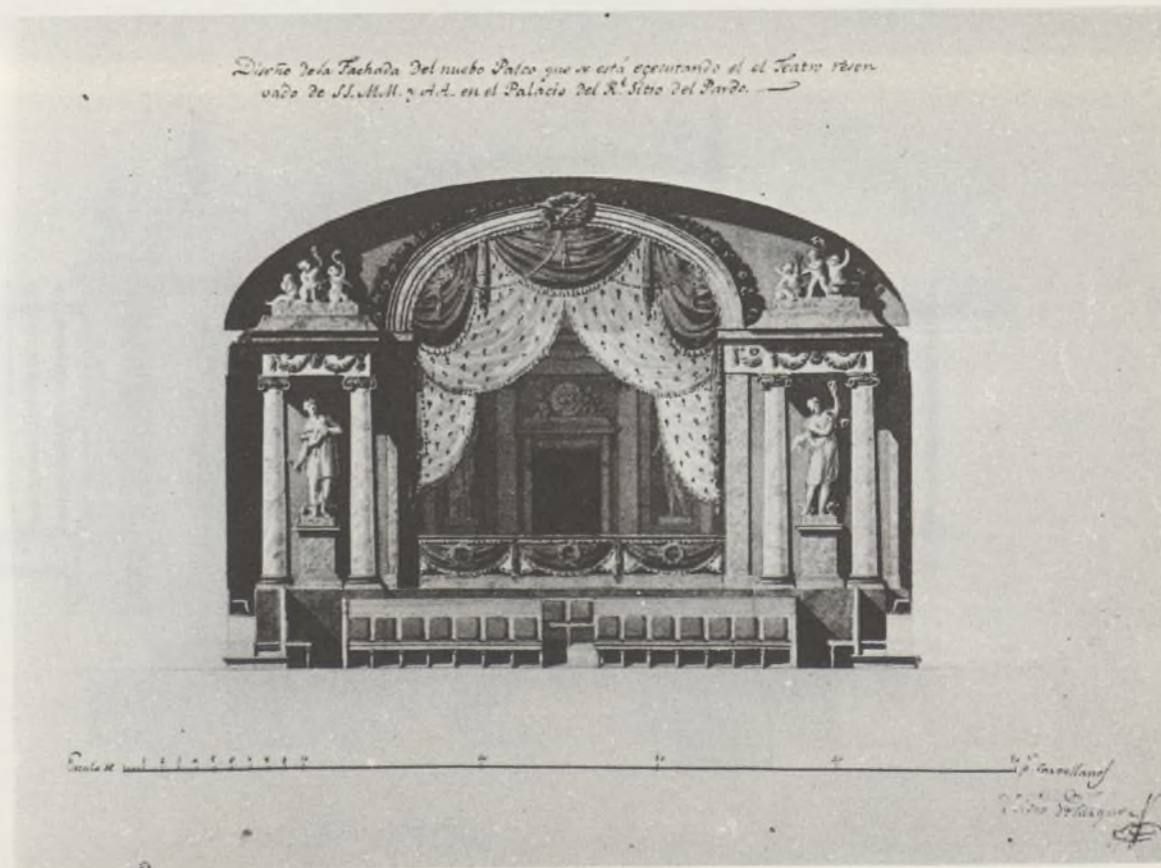


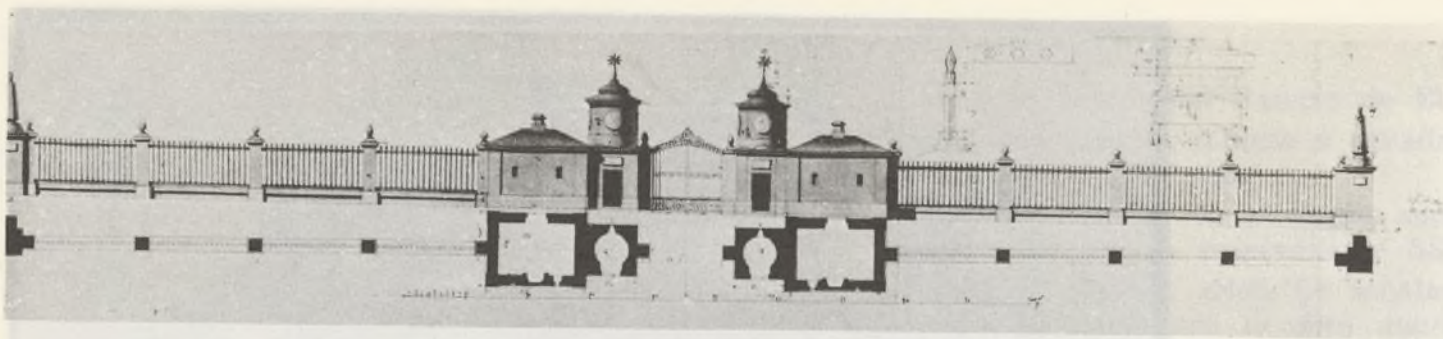
Nuevo palco para el teatro del Palacio de El Pardo.
Dibujo sobre papel, a tinta y aguadas de colores.
309 x 437 mm.

Notas manuscritas: «Diseño de la Fachada del nuevo
Palco que se está egecutando en el Teatro reser vado
de SS.MM. y AA. en el Palacio del R^l Sitio
del Pardo». Al pie: «Escala de 50 p^s Castellanos».
En el ángulo inferior derecho: «Ysidro Velázquez»
(firmado y rubricado).

Bibl.: Navascués Palacio, P.: ob. cit., págs. 40-41.—
Moreno Villa, J.: Proyectos y obras de don Isidro
Velázquez. Sus trabajos en El Pardo. «Arquitectura»,
1932, n.º 155, págs. 69-76 (reproducido).

Patrimonio Nacional. Palacio Real (N.º 638).





146

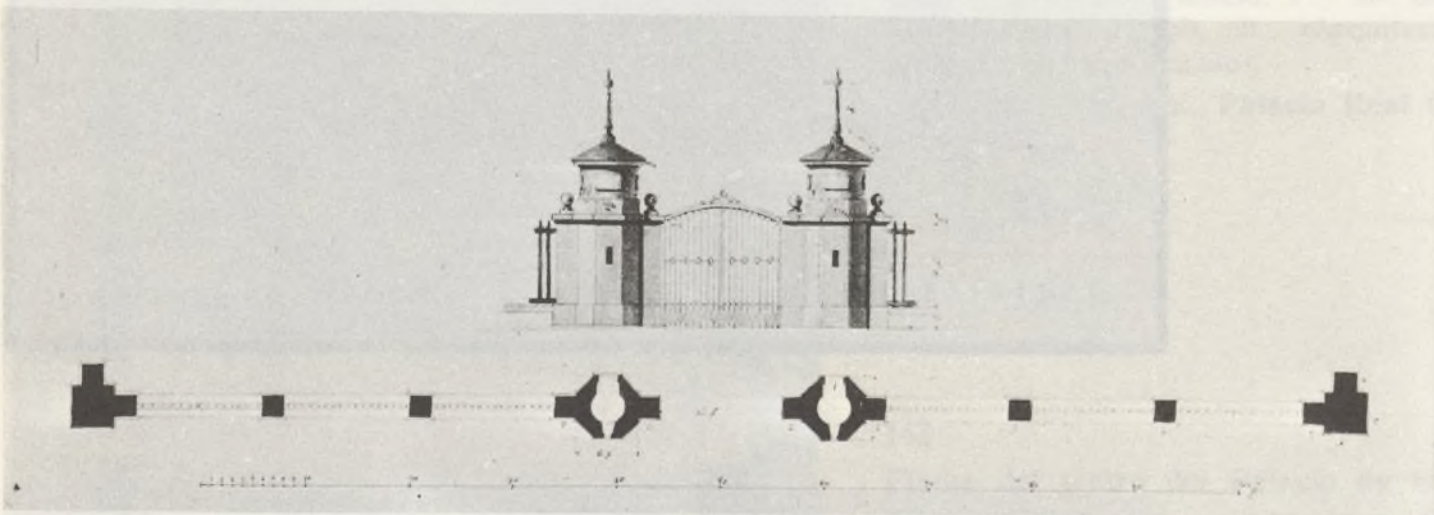
Proyecto de puerta y verja del nuevo jardín del Palacio de El Pardo. Planta y alzado.

Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de colores. 202 x 932 mm.

Notas manuscritas: En el margen derecho: «3 p^s de desnivel/de A à B». Diversas anotaciones numéricas. Al pie: Escala de «100 p^s».

Bibl.: Navascués Palacio, P.: ob. cit., pág. 41.—
Moreno Villa, J.: ob. cit., «Arquitectura», n.º 155, págs. 69-76 (reproducido).

Patrimonio Nacional. Palacio Real (N.º 648).



147

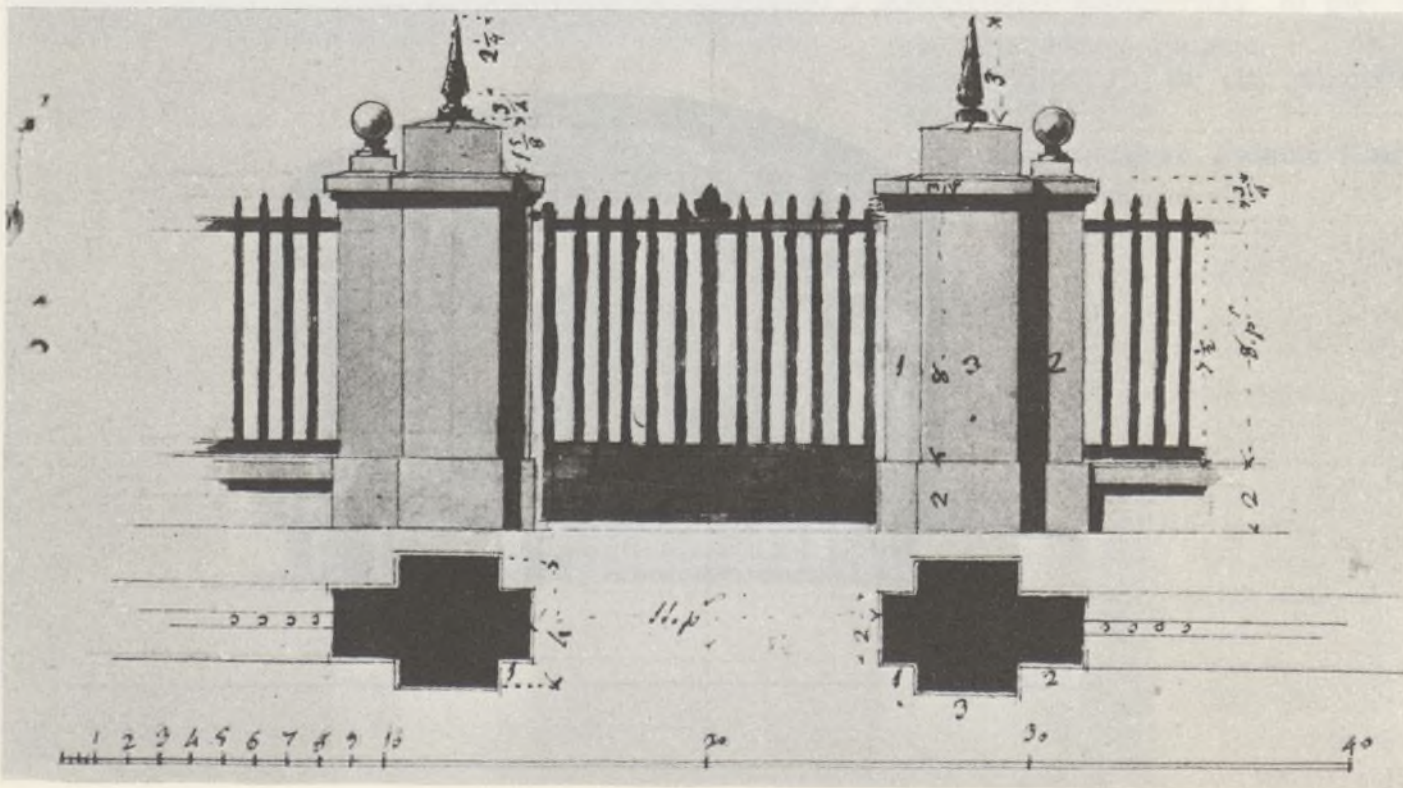
Puerta y garitas del nuevo jardín del Palacio de El Pardo. Planta y alzado.

Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de colores. 209 x 579 mm.

Sobre el dibujo, diversas anotaciones numéricas. Al pie: Escala de «100 p^s».

Bibl.: Navascués Palacio, P.: ob. cit., pág. 41.—
Moreno Villa, J.: ob. cit., «Arquitectura», n.º 155, págs. 69-76 (reproducido).

Patrimonio Nacional. Palacio Real (N.º 647).



148

Puerta del nuevo jardín del Palacio de El Pardo. Planta y alzado.

Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de colores. 186 x 192 mm.

Sobre el dibujo, diversas anotaciones numéricas. Al pie: Escala de «40» pies.

Bibl.: Navascués Palacio, P.: ob. cit., pág. 41.—
Moreno Villa, J.: ob. cit., «Arquitectura», n.º 155, págs. 69-76 (reproducido).

Patrimonio Nacional. Palacio Real (N.º 646).

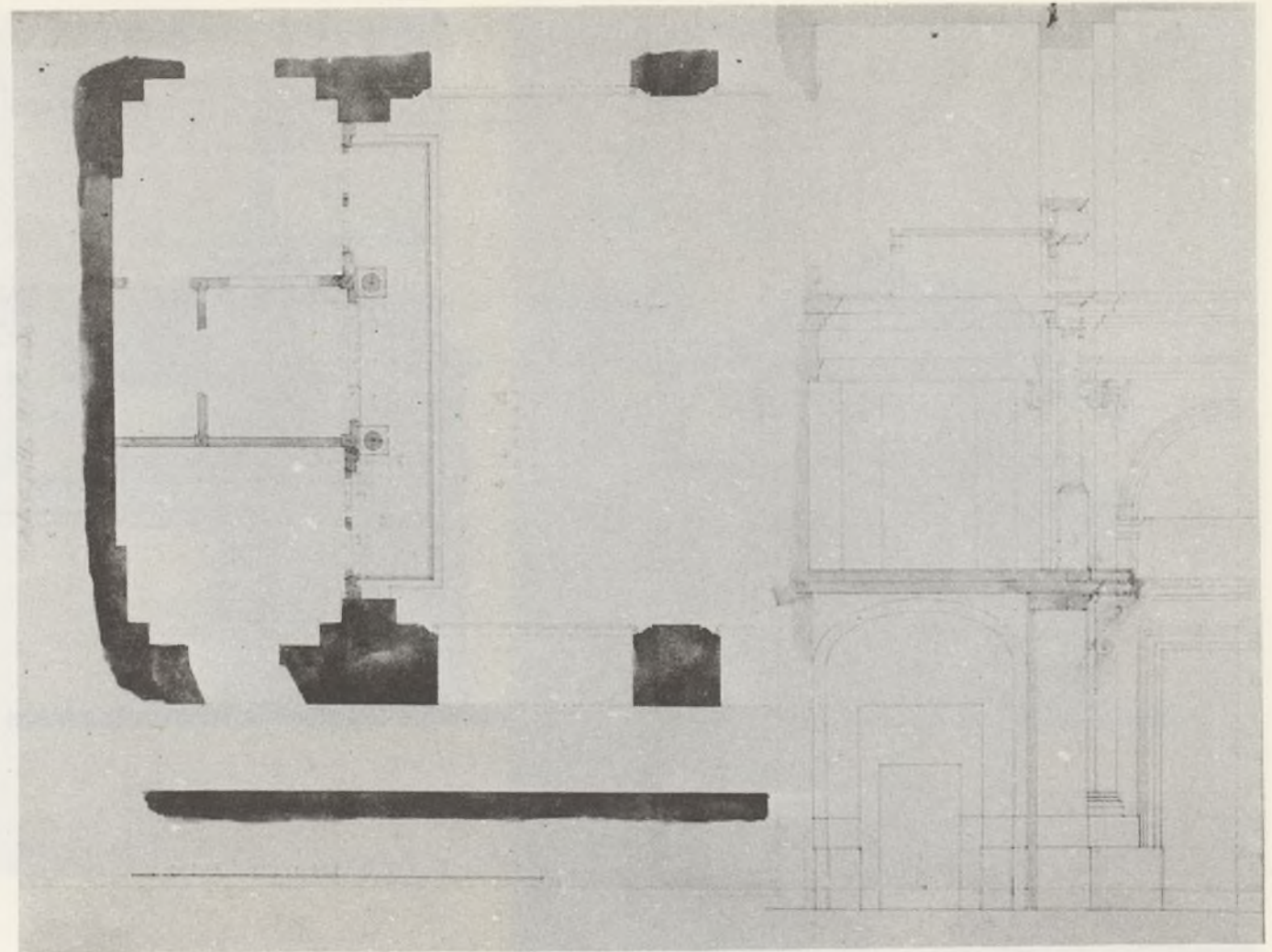
Iglesia de El Pardo. Planta y sección.

Dibujo sobre papel, a lápiz y aguadas de tinta china gris y carmín. 511 x 624 mm.

Diversas anotaciones y borrador de planta a lápiz.
Al pie: Escala de «20» (pies castellanos).

Bibl.: Navascués Palacio, P.: ob. cit., pág. 41.—
Moreno Villa, J.: ob. cit., «Arquitectura», n.º 155,
págs. 69-76.

Patrimonio Nacional. Palacio Real (N.º 630).

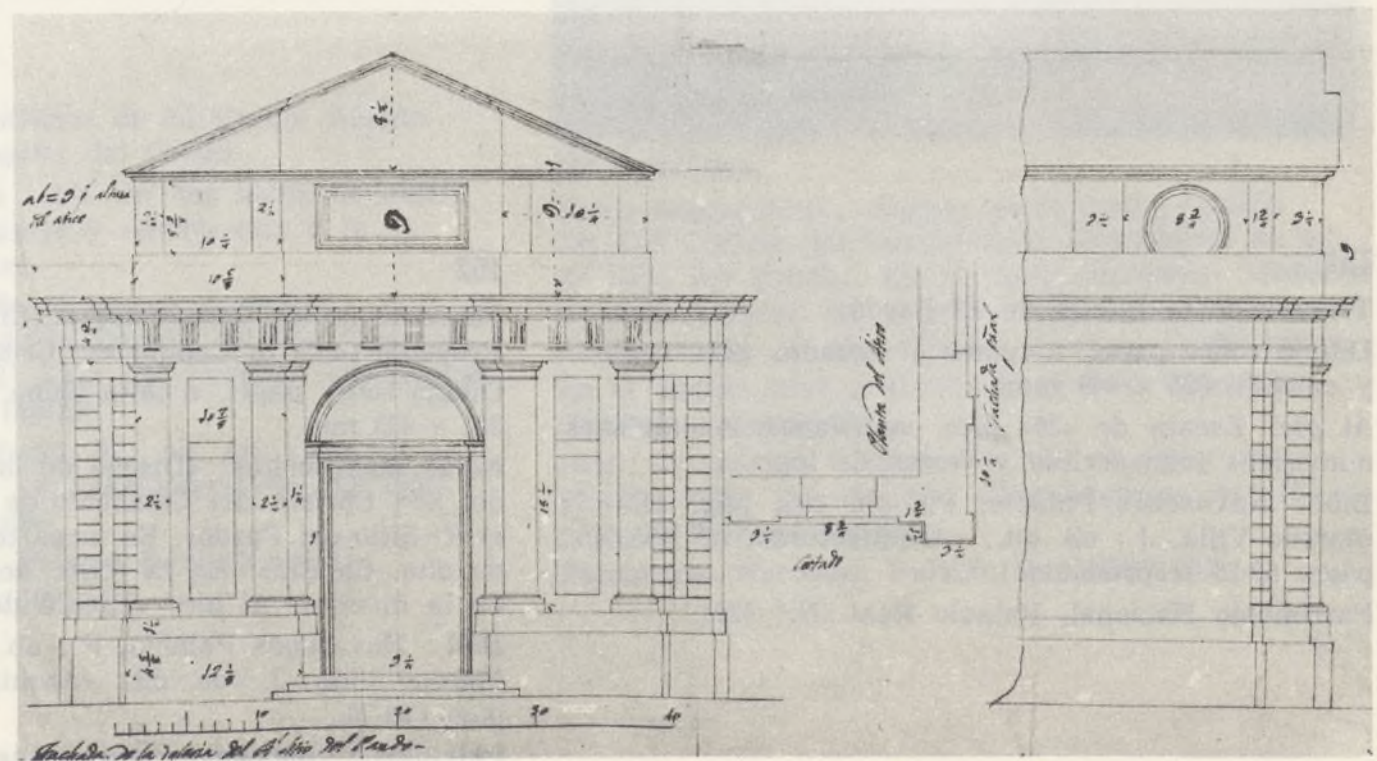


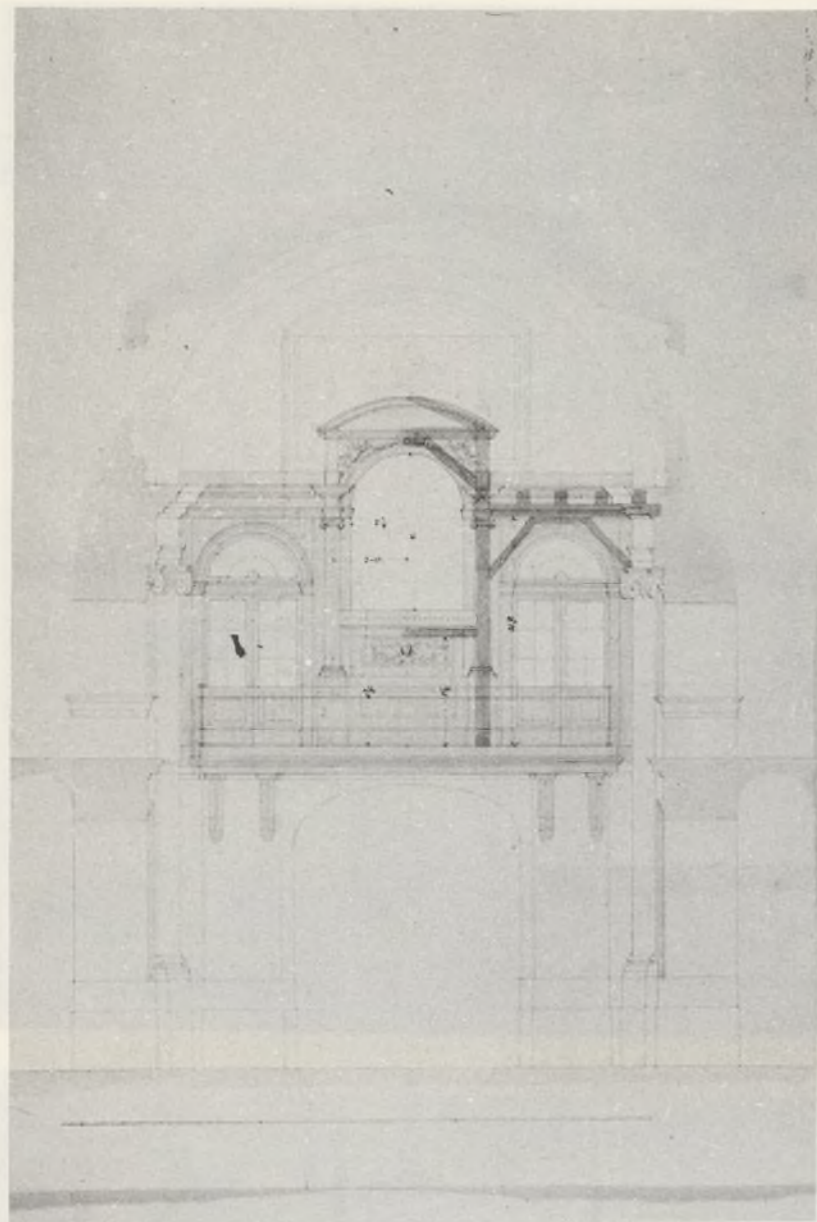
Frente y costado del cuerpo central de la Iglesia de El Pardo.

Dibujo sobre papel, a tinta china. 306 x 422 mm.
Notas manuscritas: En el borde inferior: «Fachada de la iglesia del R¹ Sitio del Pardo». Anotaciones explicativas sobre el plano. Escala de «40» pies castellanos.

Bibl.: Navascués Palacio, P.: ob. cit., pág. 41.—
Moreno Villa, J.: ob. cit., «Arquitectura», n.º 155,
págs. 69-76 (reproducido).

Patrimonio Nacional. Palacio Real (N.º 628).





151

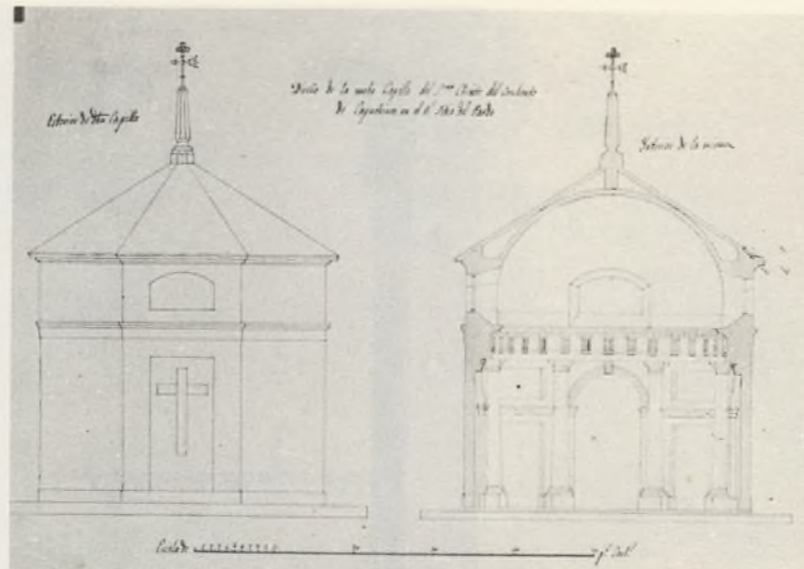
Tribuna de la Iglesia de El Pardo.

Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas gris, sepia y carmín. 625 x 449 mm.

Al pie: Escala de «30» pies castellanos. Anotaciones numéricas manuscritas y restos de lápiz.

Bibl.: Navascués Palacio, P.: ob. cit., pág. 41.—
Moreno Villa, J.: ob. cit., «Arquitectura», n.º 155,
págs. 69-76 (reproducido).

Patrimonio Nacional. Palacio Real (N.º 629).



152

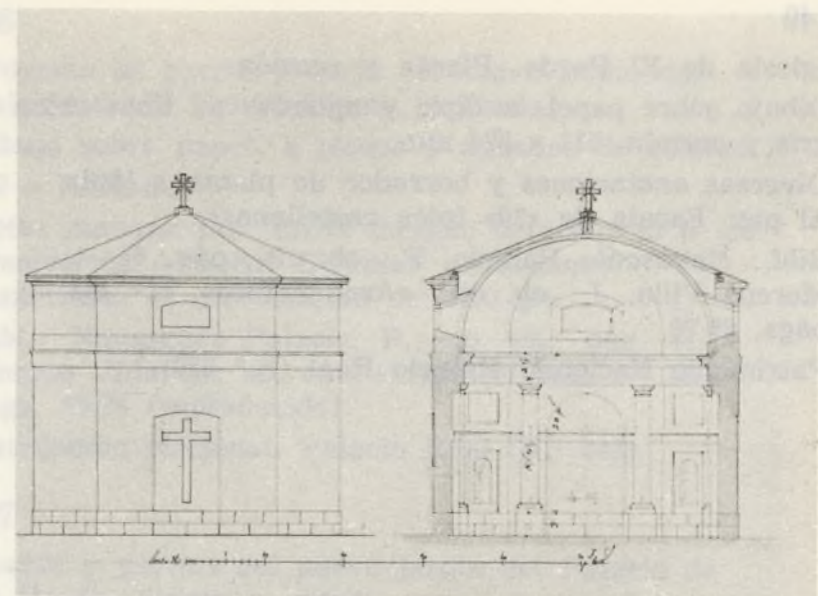
Convento de los Capuchinos de El Pardo.
Proyecto para la Capilla del Cristo.

Dibujo sobre papel, a tinta china y aguadas carmín.
302 x 433 mm.

Notas manuscritas: «Diseño de la nueva Capilla del S.^{mo} Christo del Convento de Capuchinos en el R.^o Sitio del Pardo». En la parte izquierda: «Exterior de dha. Capilla». En la parte derecha: «Interior de la misma». Al pie: «Escala de 50 p.^s castas».

Bibl.: Navascués Palacio, P.: ob. cit., pág. 41.—
Moreno Villa, J.: ob. cit., «Arquitectura», n.º 155,
págs. 69-76.

Patrimonio Nacional. Palacio Real (N.º 654).



153

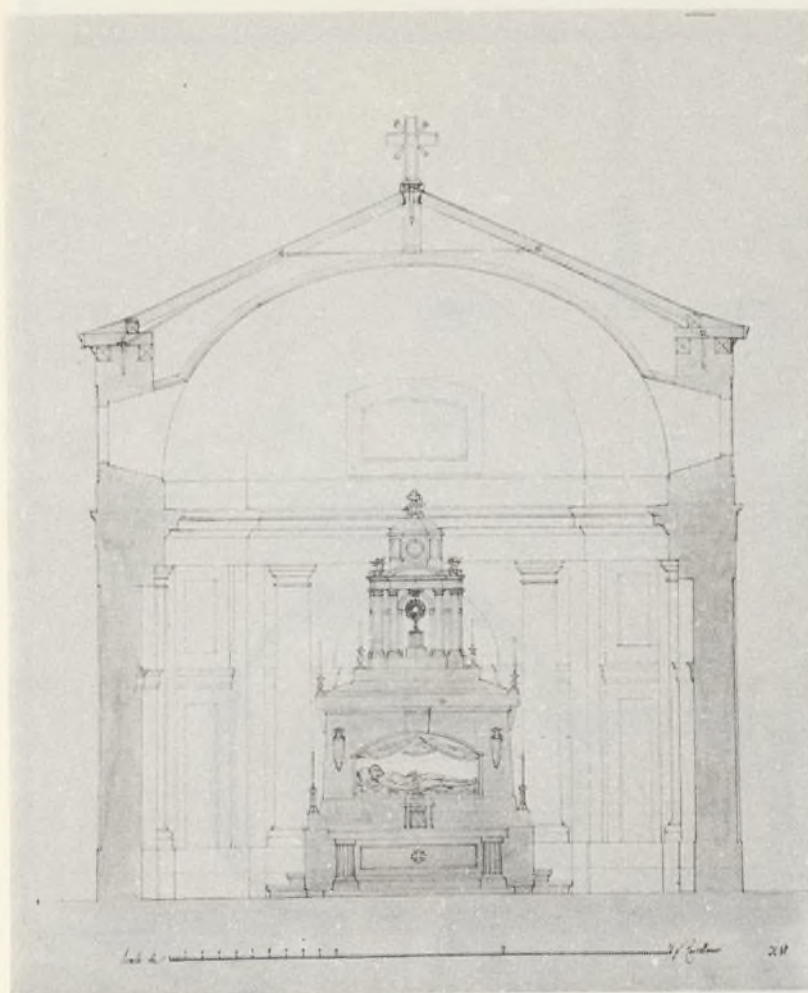
Convento de los Capuchinos de El Pardo.
Proyecto para la Capilla del Cristo.

Dibujo sobre papel, a pluma y aguada carmín.
311 x 449 mm.

Anotaciones numéricas manuscritas. Al pie: «Escala de 50 p.^s Cast.^s».

Bibl.: Navascués Palacio, P.: ob. cit., pág. 41.—
Moreno Villa, J.: ob. cit., «Arquitectura», n.º 155,
págs. 69-76 (reproducido).

Patrimonio Nacional. Palacio Real (N.º 656).



154

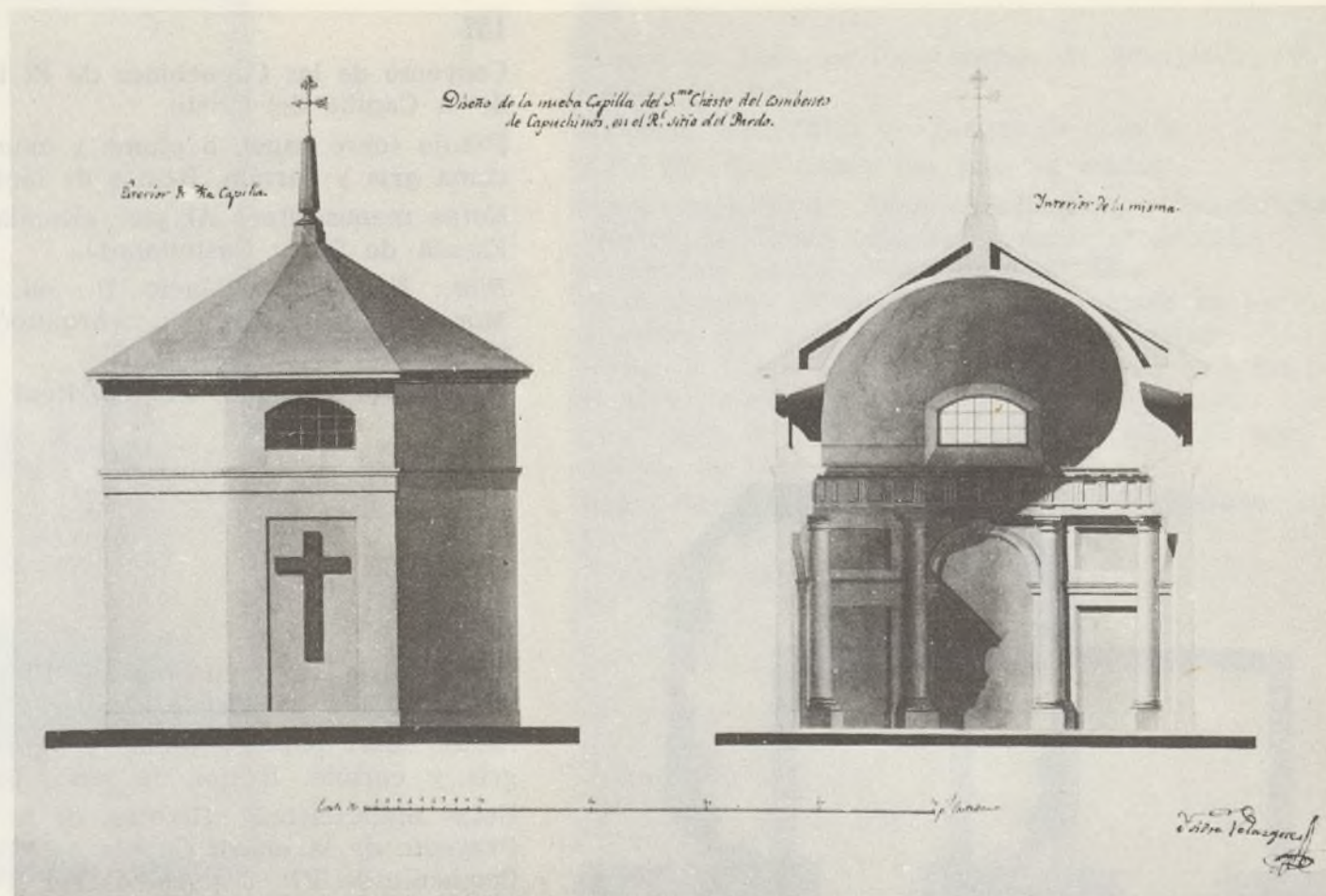
Convento de los Capuchinos de El Pardo. Sección de la Capilla del Cristo.

Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas gris y carmín. Restos de lápiz. 500 x 430 mm.

Notas manuscritas: En el ángulo inferior derecho las iniciales «Y.V.». Al pie: «Escala de 30 p^s Castellanos».

Bibl.: Navascués Palacio, P.: ob. cit., pág. 41.—Moreno Villa, J.: ob. cit., «Arquitectura», n.º 155, págs. 69-76 (reproducido).

Patrimonio Nacional. Palacio Real (N.º 659).



155

Convento de los Capuchinos de El Pardo. Alzado y sección para la Capilla del Cristo.

Dibujo preparatorio a lápiz, en dos hojas de papel, una de ellas más pequeña y sobrepuesta a la anterior. 301 x 426 mm.

Notas manuscritas: En el ángulo superior izquierdo: «Medidas de la Capilla del S^{mo} Cristo de los Capuchinos del R¹ Sitio del Pardo». Anotaciones numéricas a tinta y lápiz.

Bibl.: Navascués Palacio, P.: ob. cit., pág. 41.—Moreno Villa, J.: ob. cit., «Arquitectura», n.º 155, págs. 69-76 (reproducido).

Patrimonio Nacional. Palacio Real (N.º 653).
(Sin fotografía en Catálogo.)

156

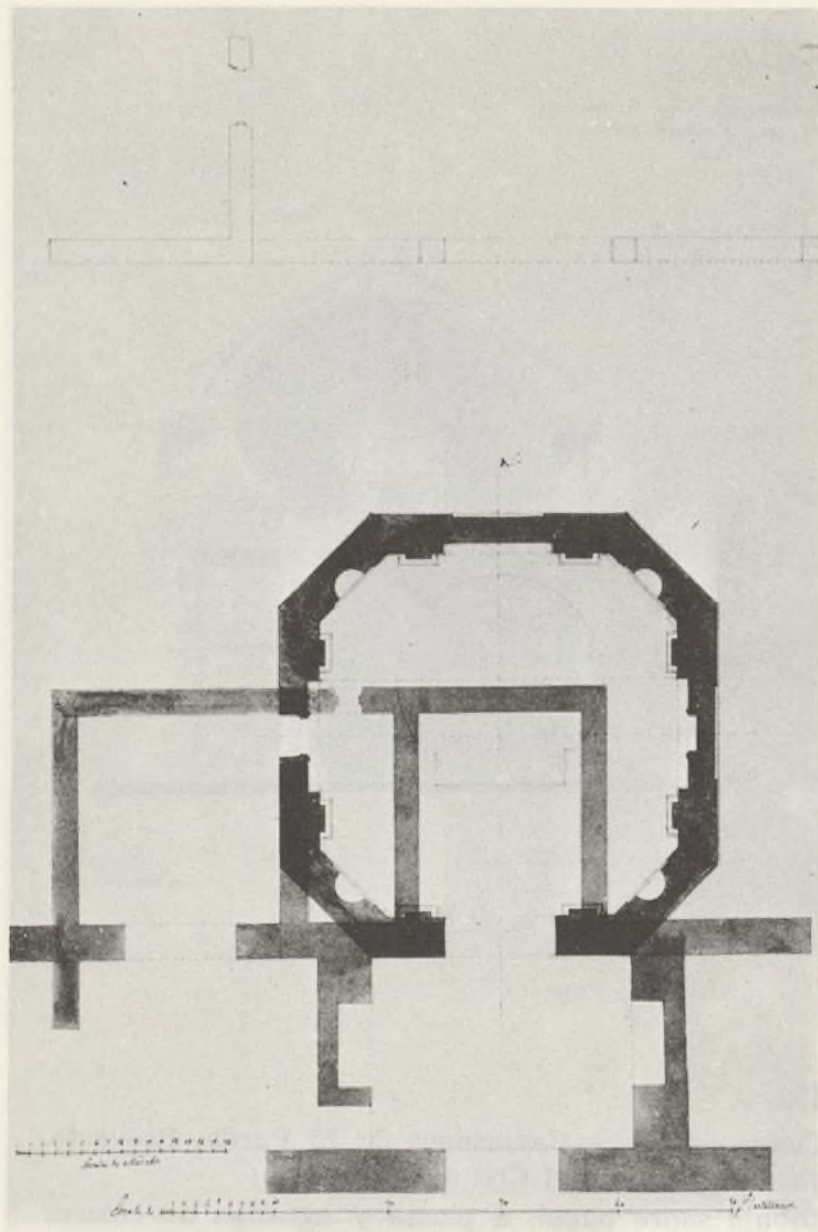
Convento de los Capuchinos de El Pardo. Proyecto para la capilla del Cristo.

Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de colores. 344 x 512 mm.

Notas manuscritas: «Diseño de la nueva Capilla del S^{mo} Christo del Convento/de Capuchinos en el R¹ Sitio del Pardo». En la parte izquierda: «Exterior de dha. Capilla». En la parte derecha: «Ynterior de la misma». Al pie: «Escala de 50 p^s Castellanos». En el ángulo inferior derecho: «Ysidro Velázquez» (firmado y rubricado).

Bibl.: Navascués Palacio, P.: ob. cit., pág. 41.—Moreno Villa, J.: ob. cit., «Arquitectura», n.º 155, págs. 69-76 (reproducido).

Patrimonio Nacional. Palacio Real (N.º 657).



157

Convento de los Capuchinos de El Pardo. Planta de la Capilla del Cristo.

Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de tinta china gris y carmín. Restos de lápiz. 450 x 311 mm.

Notas manuscritas: Al pie: «Escala de 16 modulos Escala de 50 p^s Castellanos».

Bibl.: Navascués Palacio, P.: ob. cit., pág. 41.—
Moreno Villa, J.: ob. cit., «Arquitectura», n.º 155, págs. 69-76 (reproducido).

Patrimonio Nacional. Palacio Real (N.º 655).

158

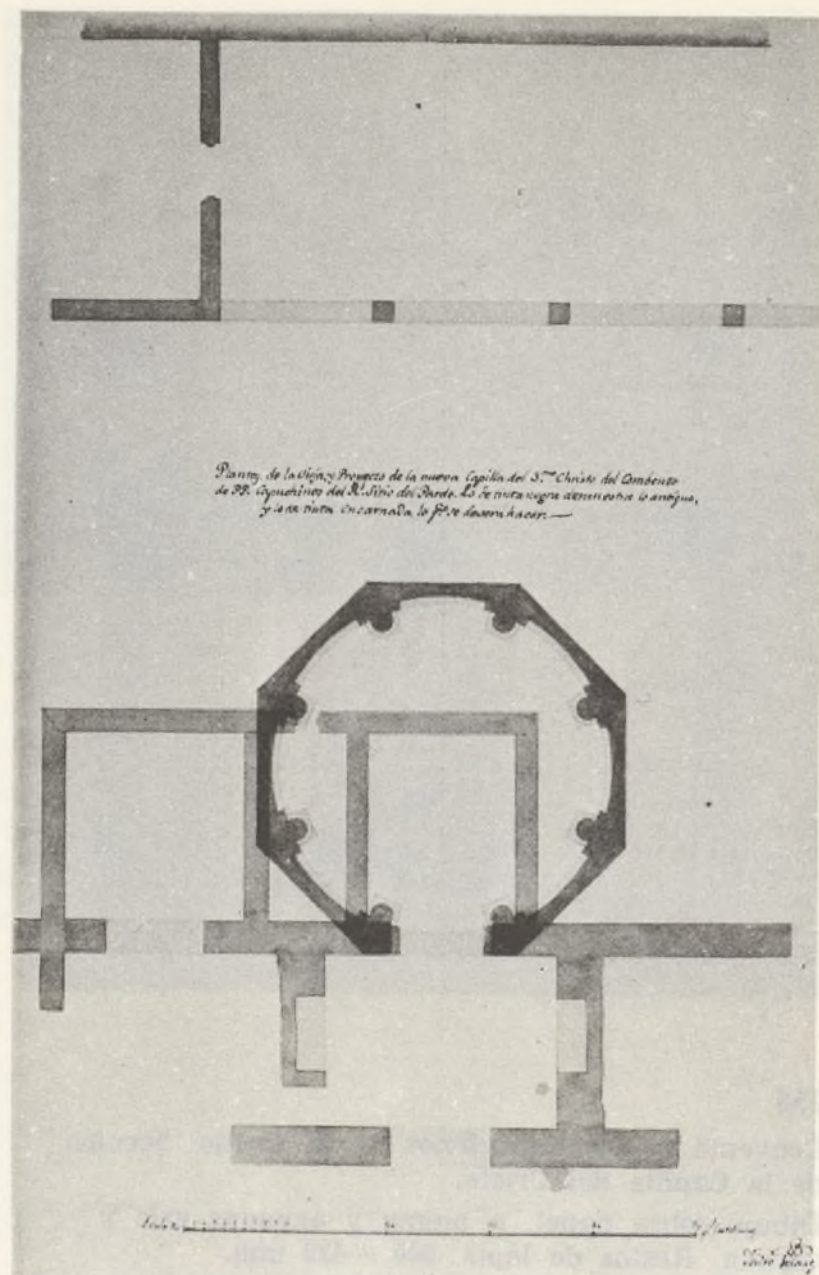
Convento de los Capuchinos de El Pardo. Planta de la Capilla del Cristo.

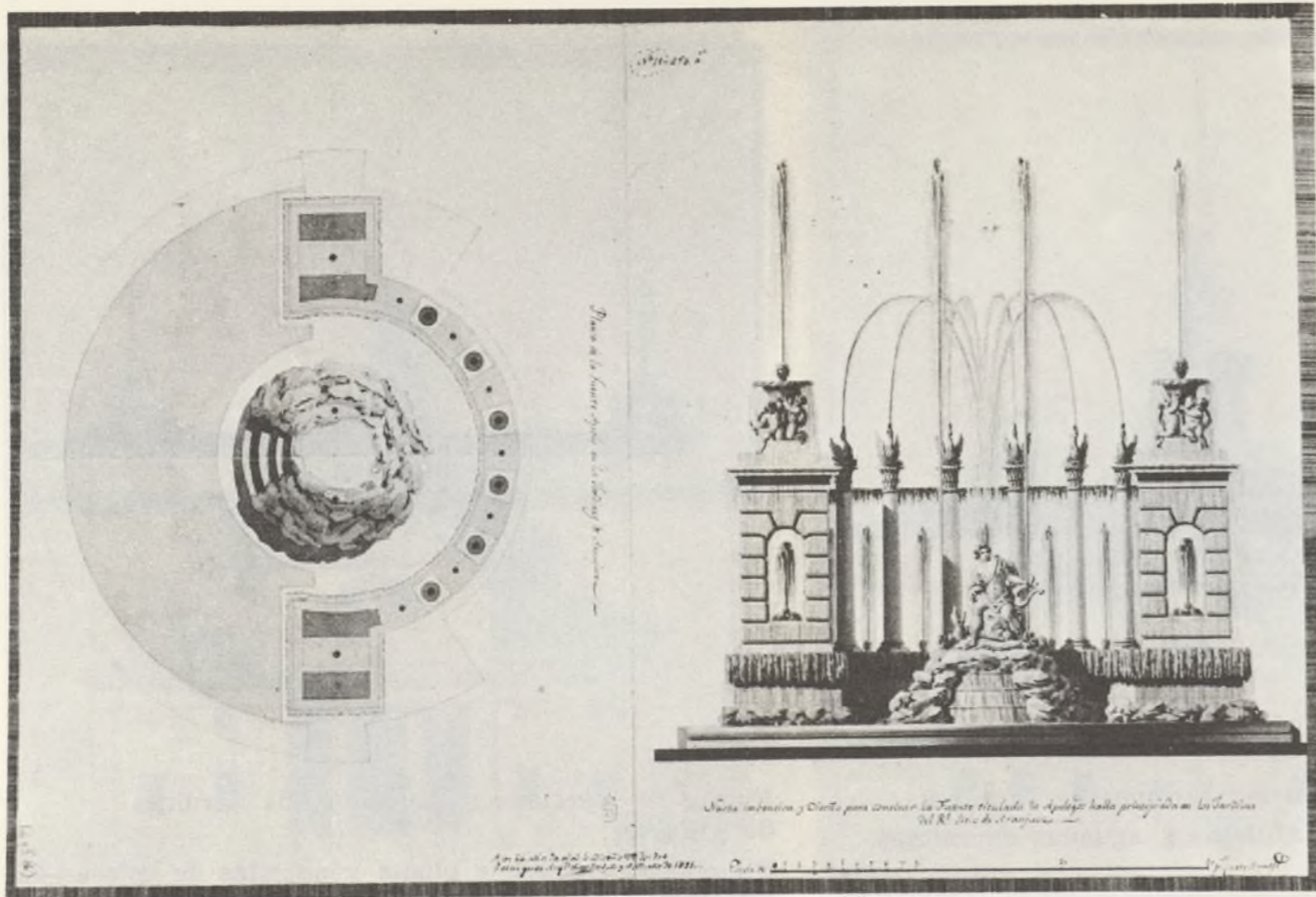
Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de tinta china gris y carmín. Restos de lápiz. 516 x 349 mm.

Notas manuscritas: «Plantas, de la Vieja, y Proyecto de la nueva Capilla del S^{mo} Christo del Combeno/de PP. Capuchinos del R¹ Sitio del Pardo. Lo de tinta negra demuestra lo antiguo/ y lo de tinta encarnada, lo q^e se de vera hacer». Al pie: «Escala de 50 p^s Castellanos». En el ángulo inferior derecho: «Ysidro Velazquez» (firmado y rubricado).

Bibl.: Navascués Palacio, P.: ob. cit., pág. 41.—
Moreno Villa, J.: ob. cit., «Arquitectura», n.º 155, págs. 69-76 (reproducido).

Patrimonio Nacional. Palacio Real (N.º 658).





159

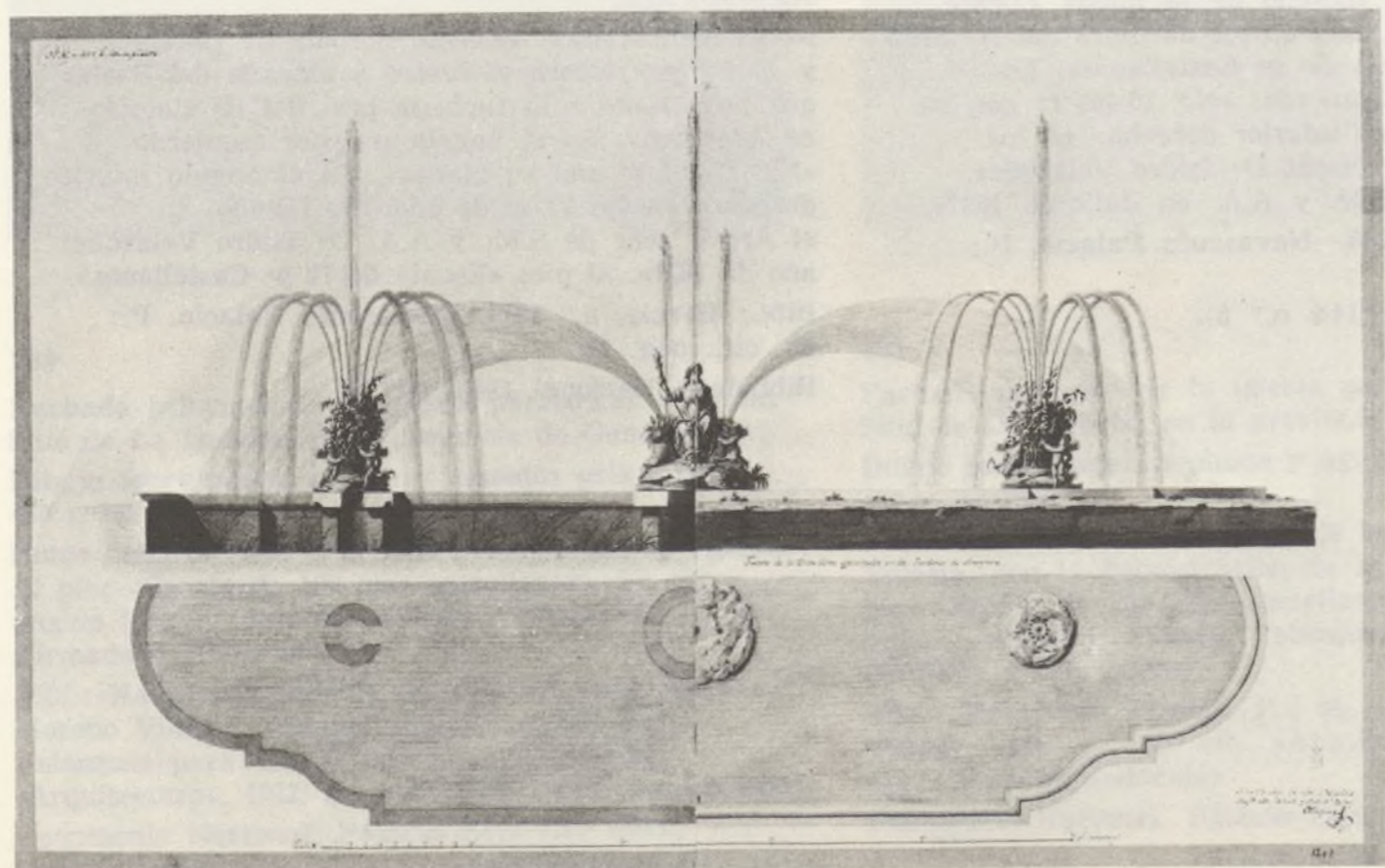
Fuente de Apolo en los Jardines de Aranjuez.
Planta y alzado.

Dibujo a tinta china y aguadas de colores.
427 x 625 mm. (sobre dos papeles unidos).

Notas manuscritas: «Nueva imbecion, y Diseño para concluir la Fuente titulada de Apolo q^e se halla principiada en los Jardines/del R¹ Sitio de Aranjuez». «Planta de la fuente Apolo en los Jardines de Aranjuez». En la parte superior: «Numero 15-250 r^s». En la parte inferior: «A los 66 años de edad lo Diseño Dⁿ Isidro/Velázquez Arq^{to} môr de S.M. y A.A. año de 1831». Al pie: «Escala de 30 p^s Castellanos».

Bibl.: Barcia, n.º 1205-1206.—Navascués Palacio, P.: ob. cit., pág. 41.

Biblioteca Nacional (14-9 n.º 6).



160

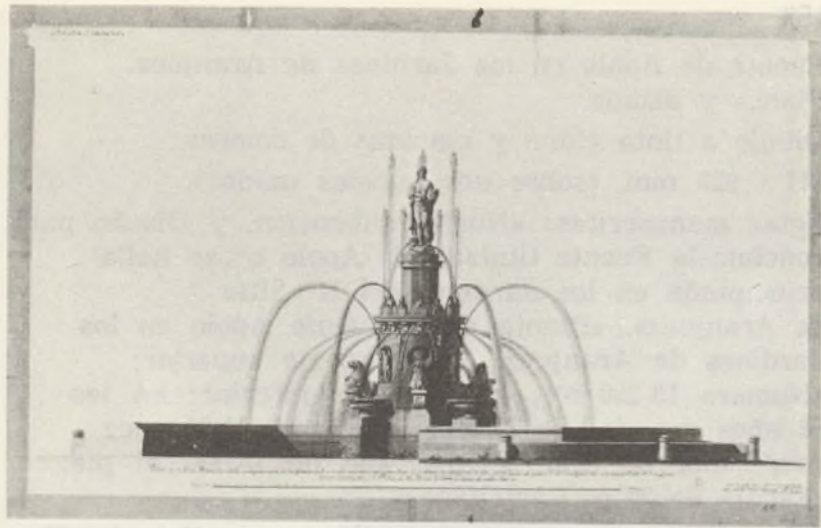
Fuente de la Diosa Ceres en los Jardines de Aranjuez.
Planta y alzado.

Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de colores.
535 x 849 mm.

Notas manuscritas: Al pie del alzado: «Fuente de la Diosa Ceres egecutada en los Jardines de Aranjuez». Al pie de la planta: «Escala de 50 p^s Castellanos». En el ángulo superior izquierdo: «N.º 16-400 r^s con su planta». En el ángulo inferior derecho: «A los 73 años de edad lo diseño el Arq^{to} m^{or} de S.M. y A.A. Dⁿ Isidro/Velázquez» (firmado y rubricado).

Bibl.: Barcia, n.º 1207.—Navascués Palacio, P.: ob. cit., pág. 41.

Biblioteca Nacional (14-9 n.º 7).



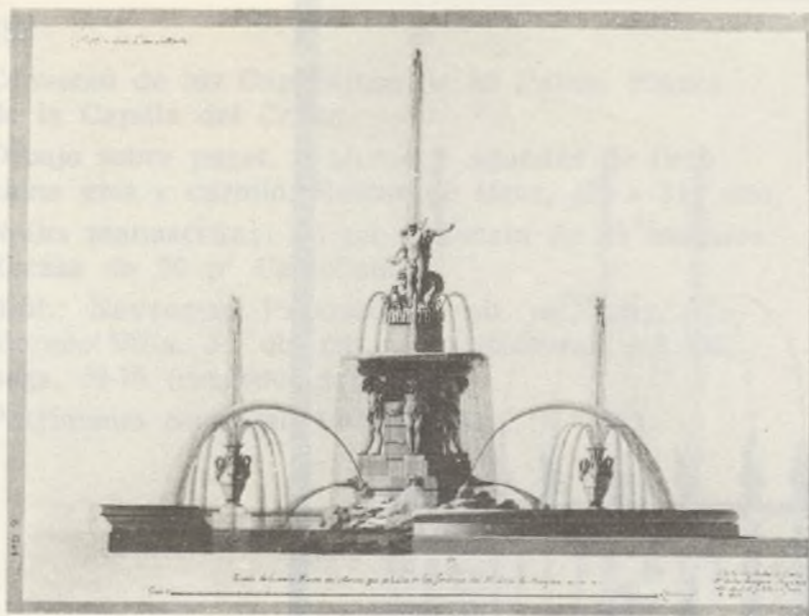
161

Fuente de la diosa Venus en los Jardines de Aranjuez. Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de colores. 533 x 845 mm.

Notas manuscritas: «Fuente de la Diosa Benus titulada antiguamente de las Cadenas, la q^e se halla en el Ccntro de la gran Plaza de Sⁿ Antonio en Aranjuez, la m^{or} parte hecha de nuevo, p^s de la antigua tan solo han quedado los tres Leones con sus basamentos, y la Estatua de dha Benus; lo demás es hecho de nueva Ydea». En el ángulo superior izquierdo: «N.º 18-500 r^s con su planta». En el ángulo inferior derecho: «A los 73 a^s de edad lo Diseño el Arq^{to} m^{or} de /S. M. y A. A. Dⁿ Ysidro (sic) Velazquez año de 1837». Al pie: «Escala de 50 p^s Castellanos».

Bibl.: Barcia, n.º 1212.—Navascués Palacio, P.: ob. cit., pág. 41.

Biblioteca Nacional (14-9 n.º 3).



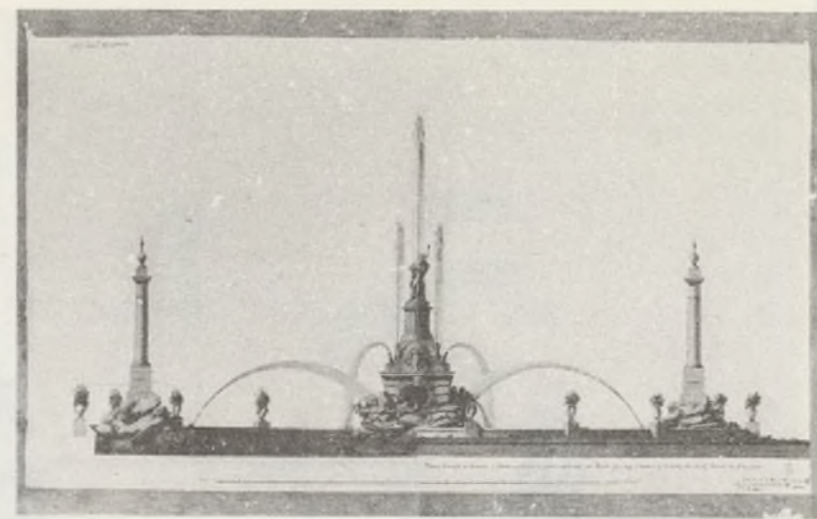
162

Fuente de Narciso en los Jardines de Aranjuez. Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de colores. 435 x 576 mm.

Notas manuscritas: «Diseño de la nueva Fuente del Narciso que se halla en los Jardines del R^l Sitio de Aranjuez». «Escala de p^s Castellanos». En el ángulo superior izquierdo: «N.º 19-400 r^s con su Planta». En el ángulo inferior derecho: «A los 73 años de edad, lo diseño/Dⁿ Isidro Velázquez, Arquitecto/m^{or} de S.M. y A.A. en Julio/de 1837».

Bibl.: Barcia, n.º 1208.—Navascués Palacio, P.: ob. cit., pág. 41.

Biblioteca Nacional (14-9 n.º 8).



163

Fuente de Hércules y Anteo en los Jardines de Aranjuez. Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de colores. 529 x 859 mm.

Notas manuscritas: «Fuente titulada de Hércules y Anteo que decora el centro y entrada del Parter que hay frente a la fachada pral del R^l Palacio de Aranjuez». En el ángulo superior izquierdo: «N.º 17-500 r^s con su planta». En el ángulo inferior derecho: «A los 73 a^s de edad, lo Diseño el Arq^{to}/ m^{or} de S.M. y A.A. Dⁿ Isidro Velazquez/ año de 1837». Al pie: «Escala de 70 p^s Castellanos».

Bibl.: Barcia, n.º 1214.—Navascués Palacio, P.: ob. cit., pág. 41.

Biblioteca Nacional (14-9 n.º 25).



164

Fachada principal de la iglesia parroquial del Real Sitio de La Isabela, en la provincia de Guadalajara. Dibujo sobre papel, a tinta y aguadas gris y azul. 459 x 302 mm.

Notas manuscritas: «Fachada principal de la Yglesia». Al pie: «Escala de 100 pies castellanos». En el ángulo inferior derecho: «Isidro Velázquez» (firmado y rubricado).

Bibl.: Navascués Palacio, P.: ob. cit., pág. 40.— Moreno Villa, J.: Planos inéditos de D. Isidro Velázquez para una iglesia en «La Isabela». «Arquitectura», 1932, n.º 154, págs. 34-40 (reproducido). Patrimonio Nacional. Palacio Real (N.º 501).



165

Fachada posterior de la iglesia parroquial del Real Sitio de La Isabela, en la provincia de Guadalajara. Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas gris y azul. 460 x 305 mm.

Notas manuscritas: «Fachada de la espalda de la Yglesia, con la demostracion de la torre». Al pie: «Escala de 100 pies Castellanos». En el ángulo inferior derecho: «Ysidro Velazquez» (firmado y rubricado).

Bibl.: Navascués Palacio, P.: ob. cit., pág. 40.— Moreno Villa, J.: ob. cit., «Arquitectura», n.º 154, págs. 34-40 (reproducido). Patrimonio Nacional. Palacio Real (N.º 499).

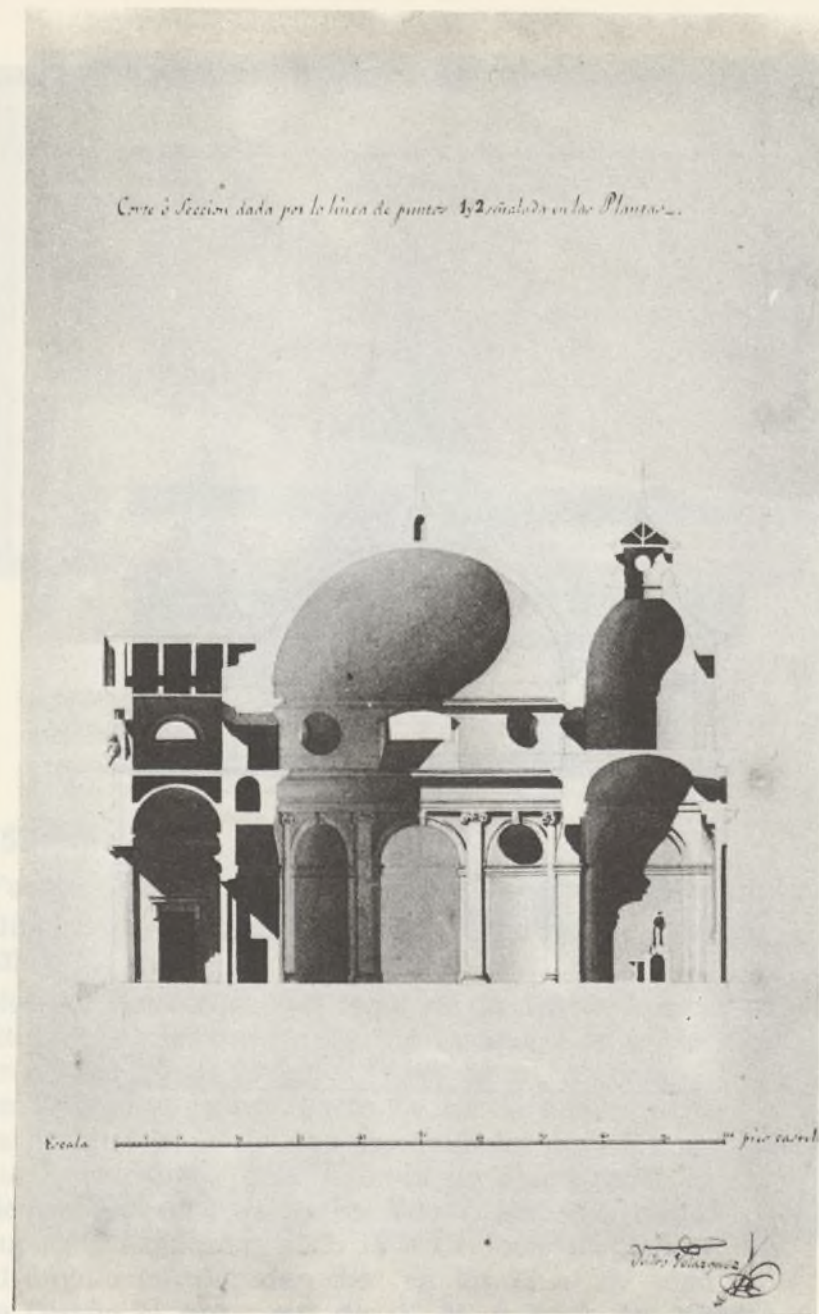


166

Fachada lateral de la iglesia parroquial del Real Sitio de La Isabela, en la provincia de Guadalajara. Dibujo sobre papel, a tinta y aguadas gris y azul. 461 x 305 mm.

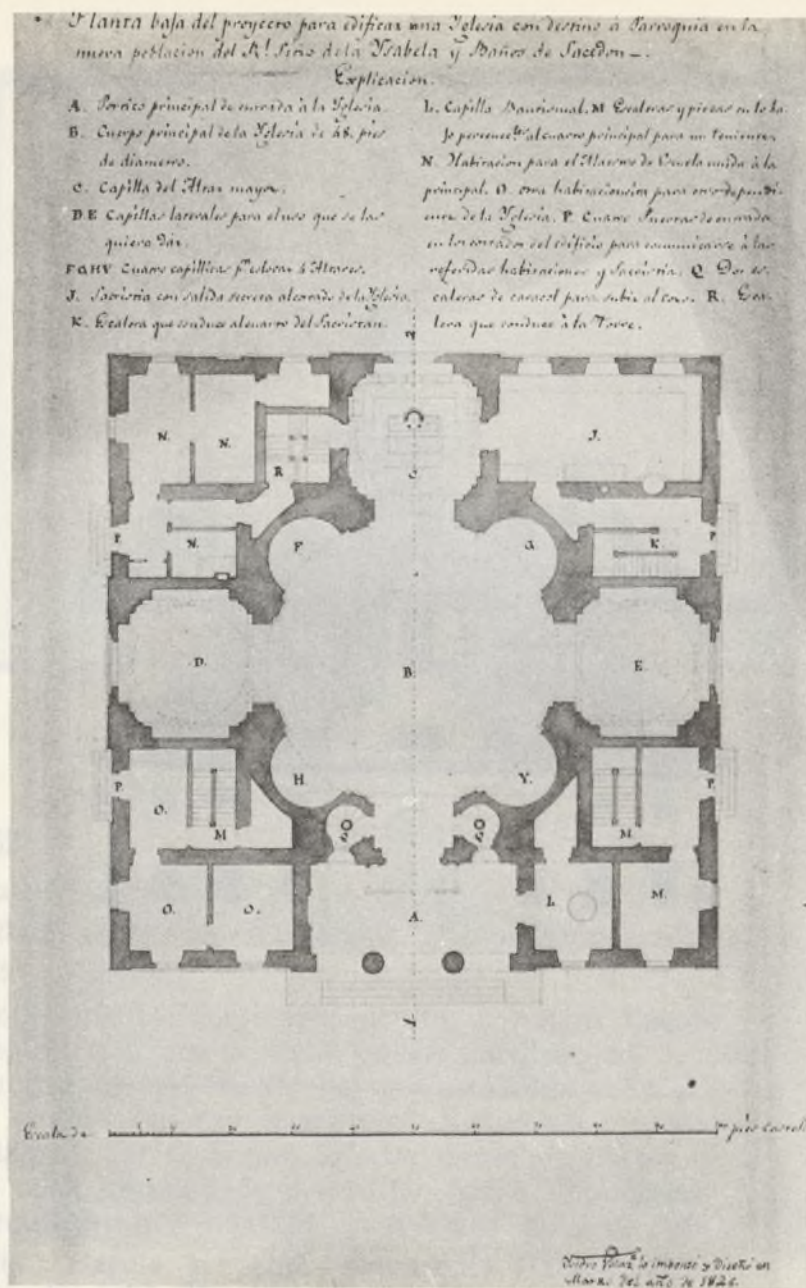
Notas manuscritas: «Fachada de uno de los dos Costados de la Yglesia y demostración de las puertas de entrada a la/Sacristía y demás habitaciones». Al pie: «Escala de 100 pies castellanos». En el ángulo inferior derecho: «Isidro Velázquez» (firmado y rubricado).

Bibl.: Navascués Palacio, P.: ob. cit., pág. 40.— Moreno Villa, J.: ob. cit., «Arquitectura», n.º 154, págs. 34-40 (reproducido). Patrimonio Nacional. Palacio Real (N.º 500).



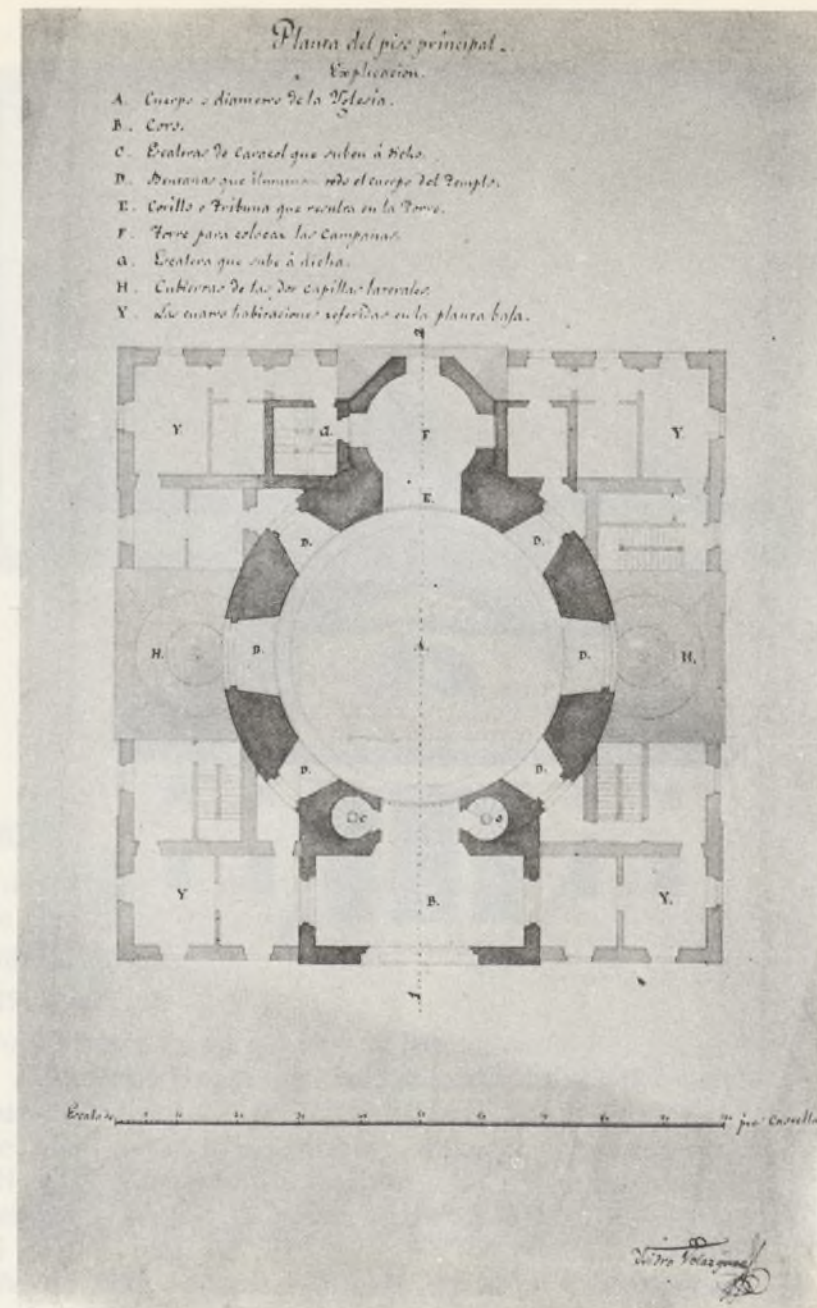
168

Sección de la iglesia parroquial del Real Sitio de La Isabela, en la provincia de Guadalajara.
 Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de tinta china. 460 x 305 mm.
 Notas manuscritas: «Corte o Sección dada por la línea de puntos 1 y 2 señalada en las Plantas». Al pie: «Escala 100 pies castellanos». En el ángulo inferior derecho: «Ysidro Velázquez» (firmado y rubricado).
 Bibl.: Navascués Palacio, P.: ob. cit., pág. 40.— Moreno Villa, J.: ob. cit., «Arquitectura», n.º 154, págs. 34-40 (reproducido).
 Patrimonio Nacional. Palacio Real (N.º 496).



169

Planta del piso bajo de la Iglesia parroquial del Real Sitio de La Isabela, en la provincia de Guadalajara.
 Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de colores. 461 x 305 mm.
 Notas manuscritas: «Planta baja del proyecto para edificar una Iglesia con destino a Parroquia en la/nueva población del R.º Sitio de la Ysabela y Baños de Sacedon». Con letras explicativas de las distintas partes de la iglesia de la «A» a la «R». Al pie: «Escala de 100 pies Castellanos». En el ángulo inferior derecho: «Ysidro Velázquez lo imentó y diseño en/Marzo del año de 1826».
 Bibl.: Navascués Palacio, P.: ob. cit., pág. 40.— Moreno Villa, J.: ob. cit., «Arquitectura», n.º 154, págs. 34-40 (reproducido).
 Patrimonio Nacional. Palacio Real (N.º 498).



170

Planta del piso principal de la iglesia parroquial del Real Sitio de La Isabela, en la provincia de Guadalajara.
 Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de colores. 460 x 304 mm.
 Notas manuscritas: «Planta del piso principal». Con letras explicativas de la «A» a la «Y». Al pie: «Escala de 100 pies Castellanos». En el ángulo inferior derecho: «Ysidro Velázquez» (firmado y rubricado).
 Bibl.: Navascués Palacio, P.: ob. cit., pág. 40.— Moreno Villa, J.: ob. cit., «Arquitectura», n.º 154, págs. 34-40 (reproducido).
 Patrimonio Nacional. Palacio Real (N.º 497).

Pilastrón de la puerta del Retiro.

Dibujo a tinta china y aguadas gris y sepia.

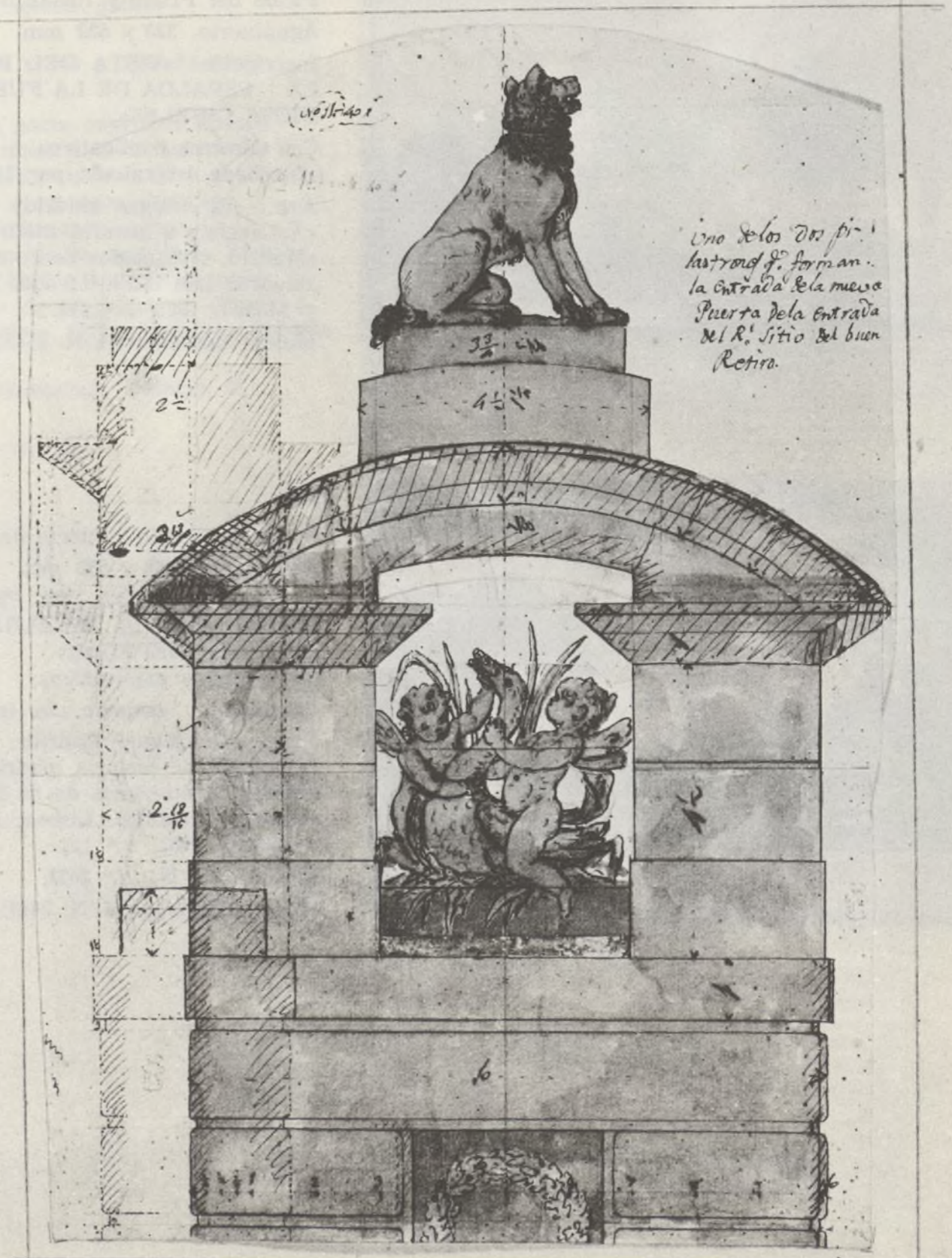
388 x 277 mm. (en dos hojas de papel unidas).

Notas manuscritas: En el ángulo superior derecho: «Uno de los dos pilastrones q^e forman la entrada de la nueva Puerta de la entrada del R^o Sitio del Buen Retiro». (Anotaciones numéricas en el dibujo.) En la parte superior: «N.º 11-40 r^o».

Exp.: «Jardines clásicos madrileños». 1981, n.º 58.

Bibl.: Barcia, n.º 1242.

Biblioteca Nacional (14-45 n.º 8).





172

Paseo del Prado y fuente de Cibeles.
Aguafuerte. 383 x 528 mm.

Inscripción: «VISTA DEL PRADO, TOMADA POR LA / ESPALDA DE LA FUENTE DE LA DIOSA CIBELES».

Con números explicativos.

«Diseñada y grabada por Isidro González Velázquez».

Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 1138.

«Antología de historia madrileña». 1963, n.º 11.

«Madrid, testimonios de su historia». 1980, n.º 994.

«Madrid 1561-1875». Lisboa, 1980, n.º 125

y Moscú, 1981, n.º 111.

Museo Municipal (I. N. 2443).



173

Paseo del Prado y fuente de Neptuno.
Aguafuerte. 383 x 588 mm.

Inscripción: «VISTA DEL PRADO DE MADRID TOMADA POR LA ESPALDA DE LA FUENTE DEL DIOS NEPTUNO».

Con números explicativos.

«Diseñada y grabada por Isidro González Velázquez».

Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 1139.

«Antología de historia madrileña». 1963, n.º 12.

«Madrid, testimonios de su historia». 1980, n.º 995.

«Madrid 1561-1875». Lisboa, 1980, n.º 126

y Moscú, 1981, n.º 112.

Bibl.: C. C. N., n.º 2023.

Museo Municipal (I. N. 2444).



174

Monumento en memoria de las víctimas
del 2 de Mayo de 1808.

Litografía iluminada. 340 x 260 mm.

Inscripción: «Monumento en memoria de las
Víctimas del 2 de Mayo de 1808».

En el ángulo inferior derecho: «Litografía hecha
por Ysidro Velazquez Arquitecto/ iluminada p^r/el mismo».
Prueba sin letra.

Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 589.—«Recuerdos
del Dos de Mayo». 1950, n.º 76.

Bibl.: Navascués Palacio, P.: ob. cit., pág. 42.

Museo Municipal (I. N. 2242).



175

Modelo del monumento en memoria de las víctimas del 2 de Mayo.

Madera de pino y escayola. 1,10 × 0,61 m.

Inscripción: «FRAGMENTOS/DE/ LAS VICTIMAS».

Notas manuscritas a tinta, sobre papel, situado bajo la urna funeraria: «Modelo del monumento erigido en Madrid a las víctimas de la guerra de la Independencia en 1808/ Escala 1/25».

Proc.: Depósito del Museo de Ingenieros del Ejército.

Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 590.—«Recuerdos del Dos de Mayo». 1950, n.º 77.—«Madrid, testimonios de su historia». 1980, n.º 1561.

Bibl.: Navascués Palacio, P.: ob. cit., pág. 37, lám. IV-B.

Museo Municipal (I. N. 3066).

176

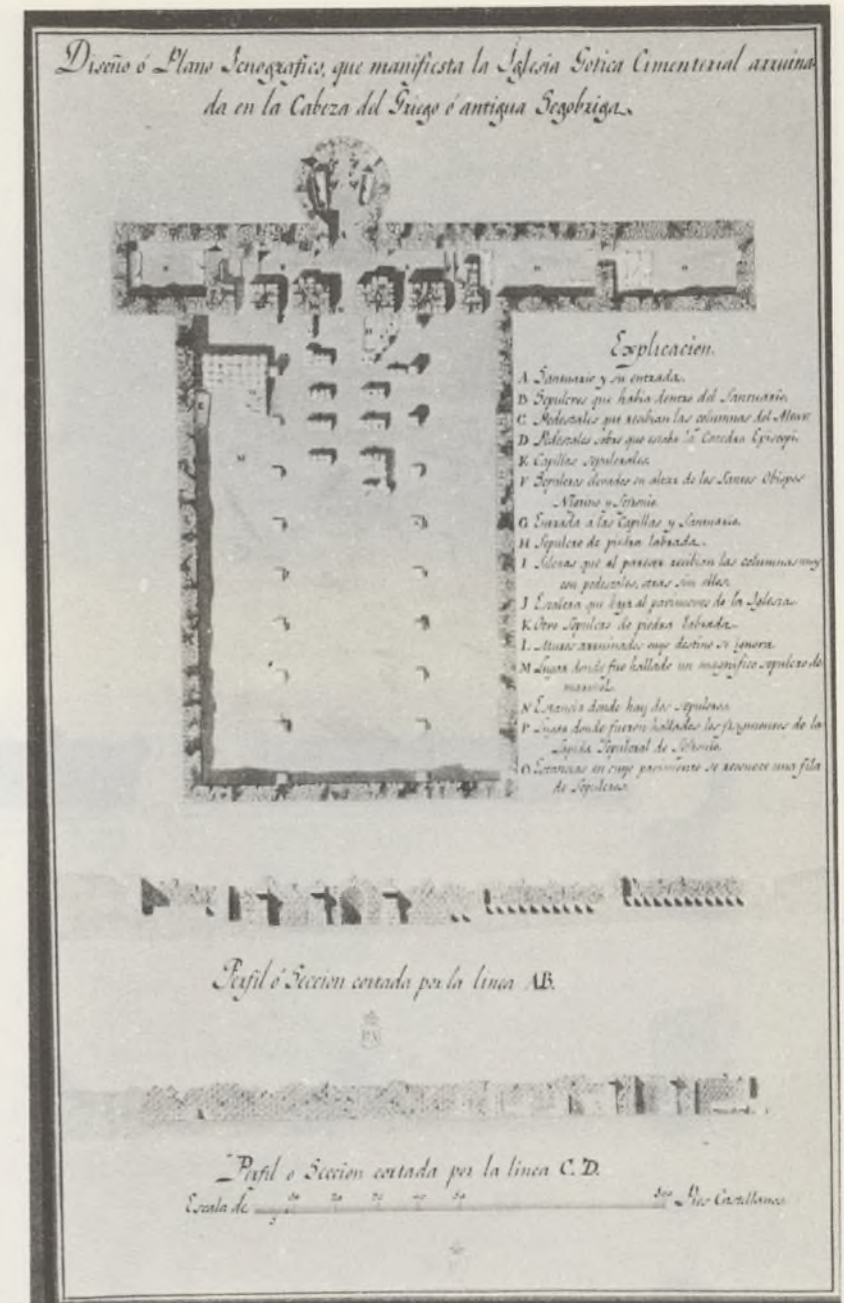
Planta y secciones de la iglesia gótica en ruinas de Segóbriga.

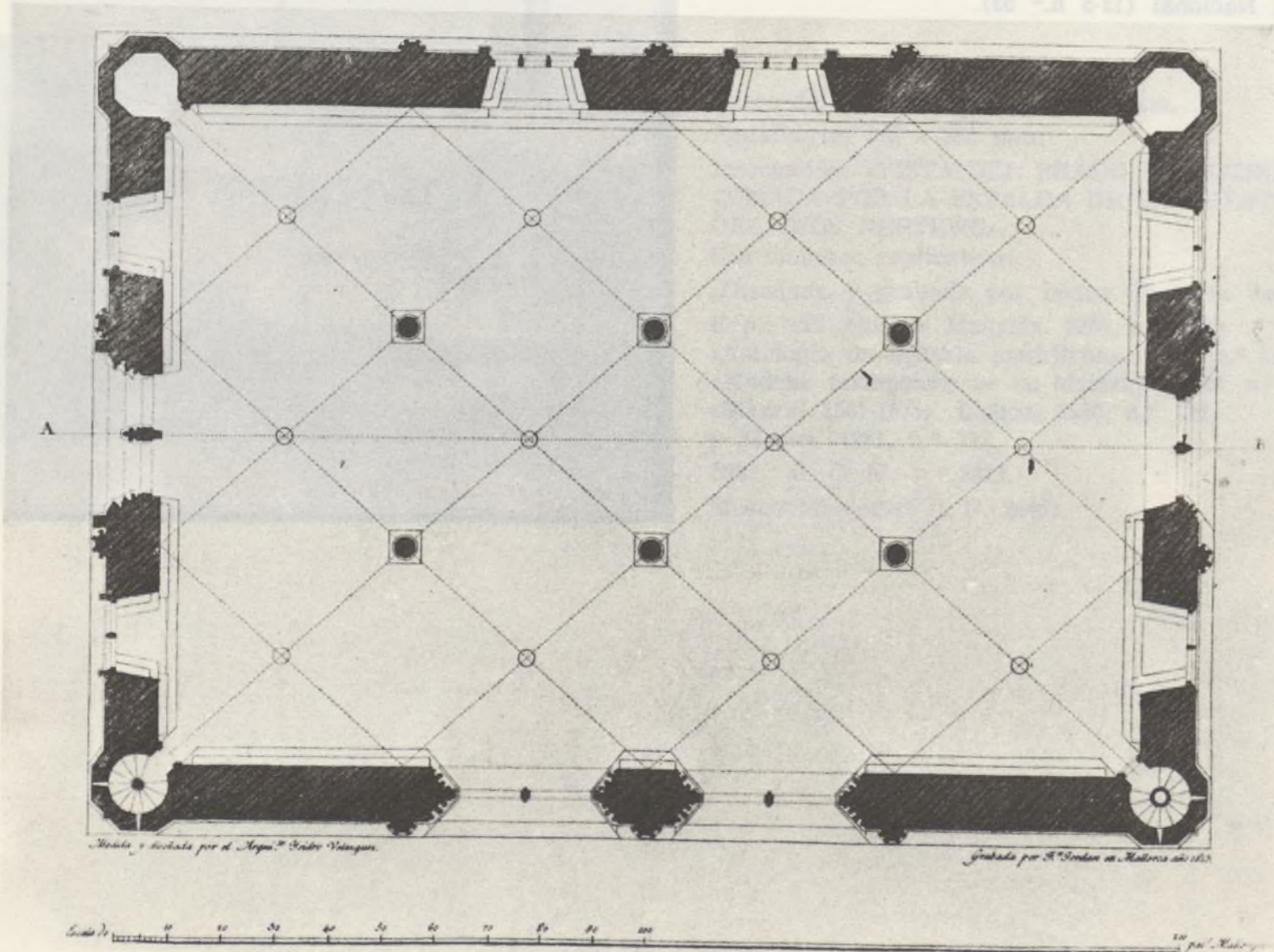
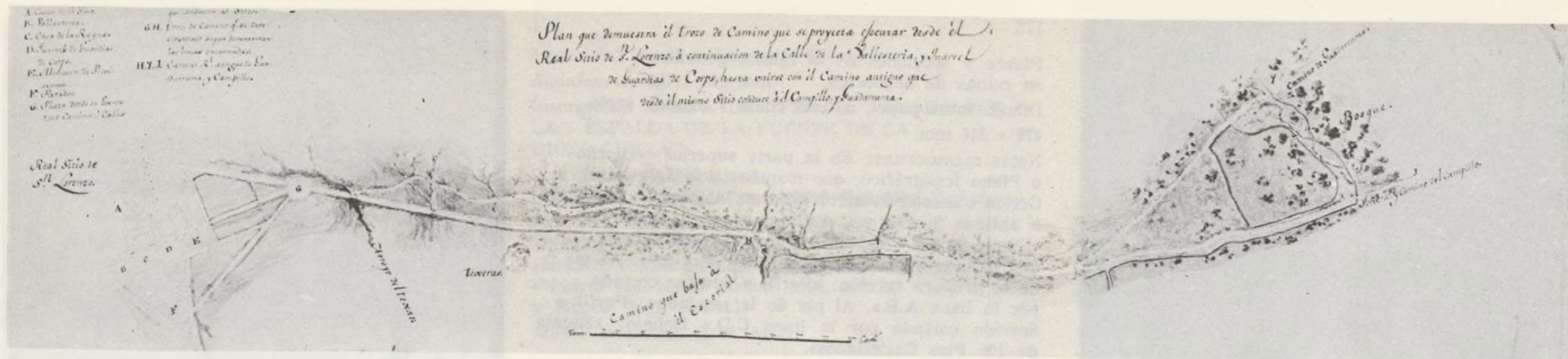
Dibujo sobre papel, a tinta china y aguada sepia. 478 × 316 mm.

Notas manuscritas: En la parte superior: «Diseño o Plano Icnográfico, que manifiesta la Iglesia Gótica Cimenterial arruina/da en la Cabeza del Griego o antigua Segóbriga». En el margen derecho: «Explicación... (notas explicativas sobre la distribución de la planta y de la sección)». Al pie de la primera sección: «Perfil o Sección cortada por la línea A.B.». Al pie de la segunda: «Perfil o Sección cortada por la línea C.D.» Debajo: «Escala de 100 Pies Castellanos».

Bibl.: Barcia, n.º 1235.—Navascués Palacio, P.: ob. cit., pág. 41.

Biblioteca Nacional (13-5 n.º 53).





177

Proyecto de nuevo camino entre El Escorial y Guadarrama.

Dibujo sobre papel, a tinta china y aguadas de colores. 182 x 807 mm.

Notas manuscritas: «Plan que demuestra el trozo de Camino que se proyecta ejecutar desde el Real Sitio de S.º Lorenzo, á continuacion de la Calle de la Vallesteria, y Quartel de Guardias de Corps, hasta vnirse con el Camino antiguo que desde el mismo Sitio conduce á él. Campillo, y Guadarrama». Con letras explicativas de la «A» a la «J» y localización topográfica de lugares sobre el dibujo. Al pie: Escala de «1000 Varas Caste». Patrimonio Nacional. Palacio Real (N.º 718).

178

JORDAN, Francisco (h. 1778-1832)

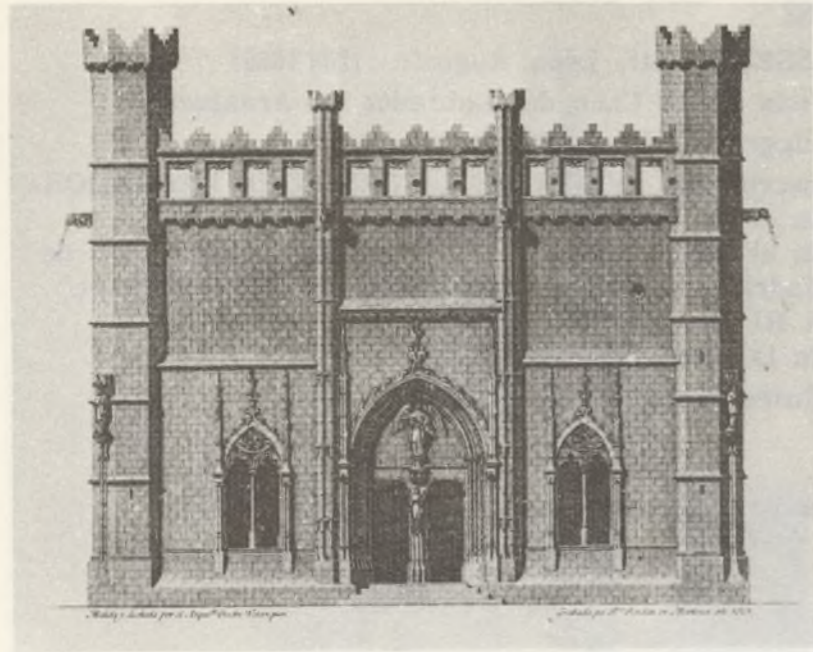
Planta de la Lonja de Palma de Mallorca.

Grabado. 184 x 245 mm.

Inscripción: «Planta dela Lonja del Comercio de Palma en Mallorca».

En el borde inferior: «Medida y diseñada por el Arquitecto Ysidro Velázquez». «Grabada por F.º Jordan en Mallorca año 1813». Al pie: «Escala de 200 pal.ºs Mallorquines».

Colección particular.



179

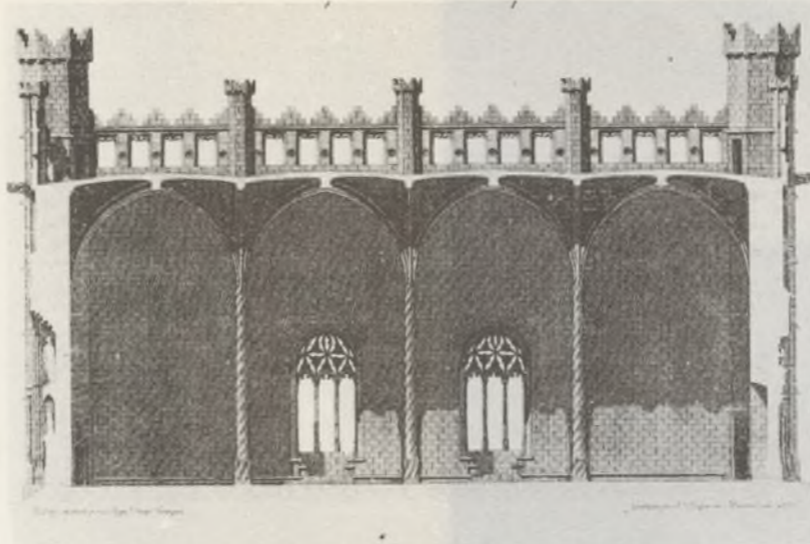
Alzado de la fachada principal de la Lonja de Palma de Mallorca.

Grabado. 185 x 246 mm.

Inscripción: «Fachada principal de la Lonja del Comercio de Palma en Mallorca, que mira a Levantes».

En el borde inferior: «Medida y diseñada por el Arquitecto Ysidro Velázquez». «Grabado por F^{co} Jordan en Mallorca año 1813». Al pie: «Escala de 200 pal^s Mallorquines».

Colección particular.



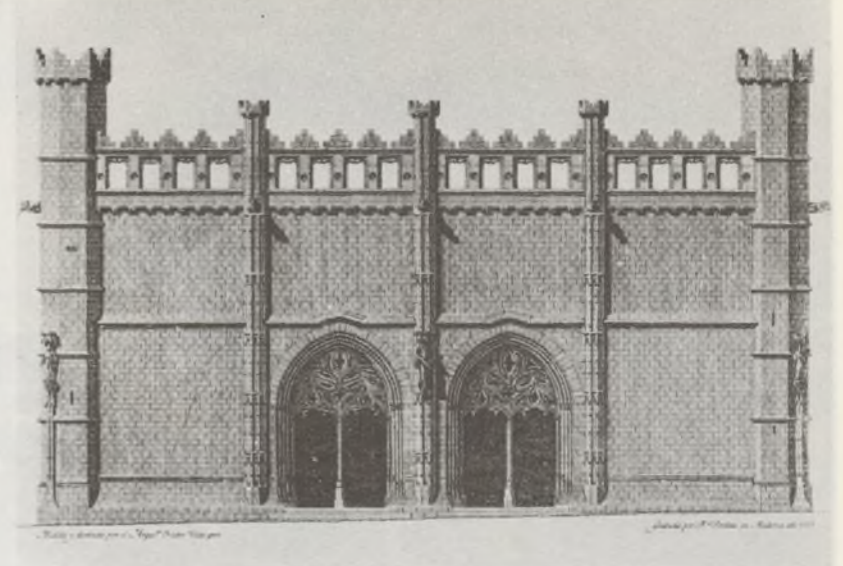
180

Alzado interior de la Lonja de Palma de Mallorca. Grabado. 185 x 241 mm.

Inscripción: «Demostración del Corte por largo del interior de la Lonja del Comercio de Palma en Mallorca vista por la línea de puntos A.B. tirada en la planta».

En el borde inferior: «Medida y diseñada por el Arquitecto Ysidro Velázquez». «Grabada por F^{co} Jordan en Mallorca año 1813». Al pie: «Escala de 200 pal^s Mallorquines».

Colección particular.



181

Alzado de la fachada norte de la Lonja de Palma de Mallorca.

Grabado. 185 x 247 mm.

Inscripción: «Fachada de la Lonja del Comercio de Palma en Mallorca, que mira al Norte».

En el borde inferior: «Medida y diseñada por el Arquitecto Ysidro Velázquez». «Grabado por F^{co} Jordan en Mallorca año 1813». Al pie: «Escala de 200 pal^s Mallorquines».

Colección particular.



182

ASSELINEAU, Léon Auguste (1808-1889)
 Vista de la Casa del Labrador de Aranjuez.
 Litografía. 490 x 635 mm.

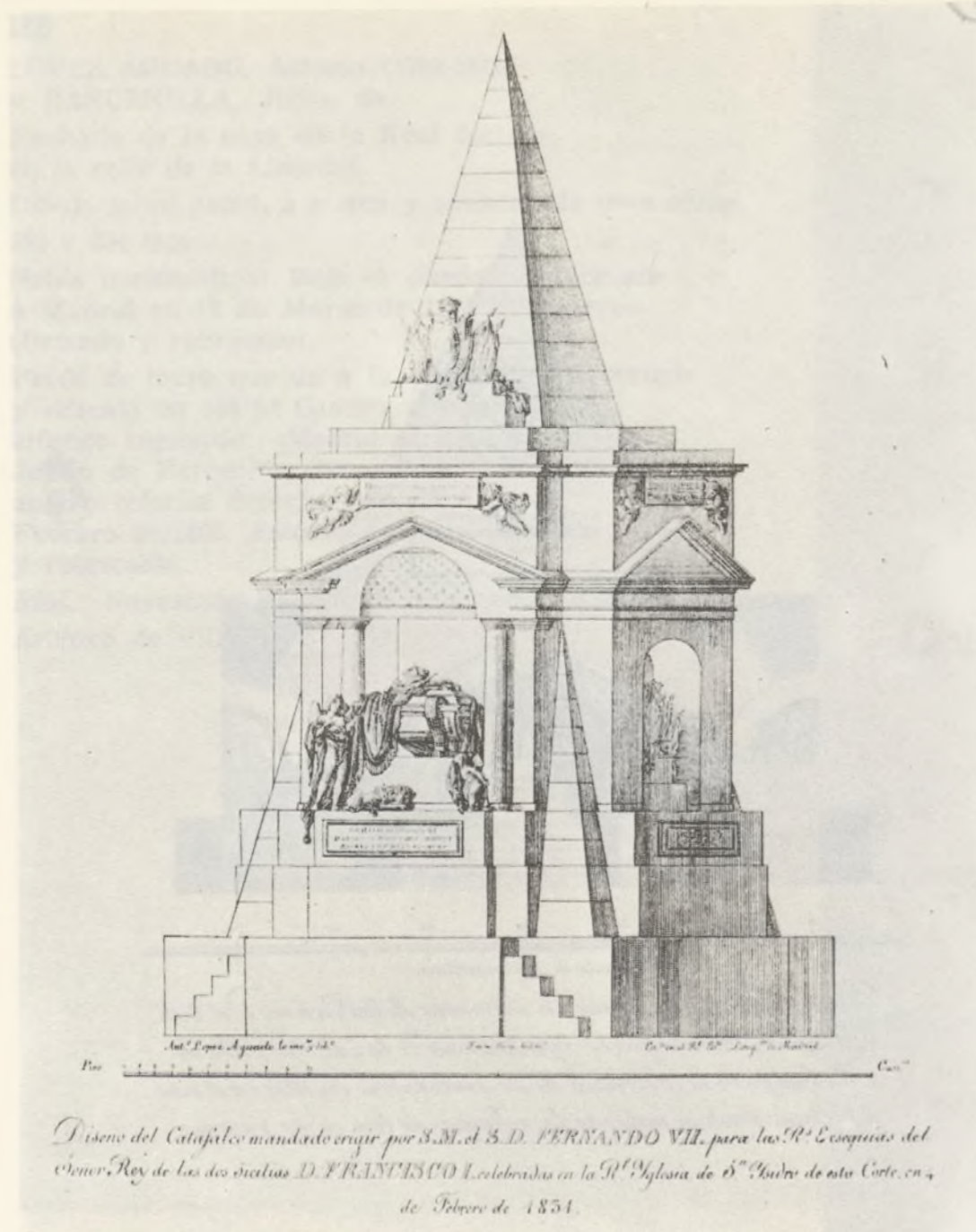
Inscripción: «VISTA DE LA CASA DEL LABRADOR/
 En el R¹ Sitio de Aranjuez».
 En el borde inferior: «F. Brambilla lo pintó». «J. de
 Madrazo lo dirigió». «Asselineau lo litó». «Est^{do} en
 el R¹ Est^o Lit^o de Madrid».
 En la parte superior: «XIX».
 Museo Municipal (I. N. 5093).



183

AVRIAL Y FLORES, José María (1807-1891)
 Vista del embarcadero del Canal de Manzanares.
 Litografía. 250 x 313 mm.

Inscripción: «VISTA DEL EMBARCADERO DEL
 REAL CANAL DE MANZANARES».
 En el borde inferior: «José Avrial lo pintó y litó».
 «Estamp. en la Lit^a de Palmaroli en Madrid».
 Museo Municipal (I. N. 6583).



184

GARCIA BERMEJO, Antonio

Oración fúnebre que en las solemnes exequias celebradas . . . en la Real Iglesia de S. Isidro de Madrid el día 4 de Febrero de 1831 por el alma del Rey de las Dos Sicilias Francisco Primero dijo . . . Madrid, Eusebio Aguado, 1831.

3 h., 45 p., 1 lám. 26 cm.

Colección particular.

185

JORDAN, Francisco (1778 ? -1832)

Cenotafio para las exequias de la Reina Doña María Isabel de Braganza.

Grabado. 800 x 560 mm.

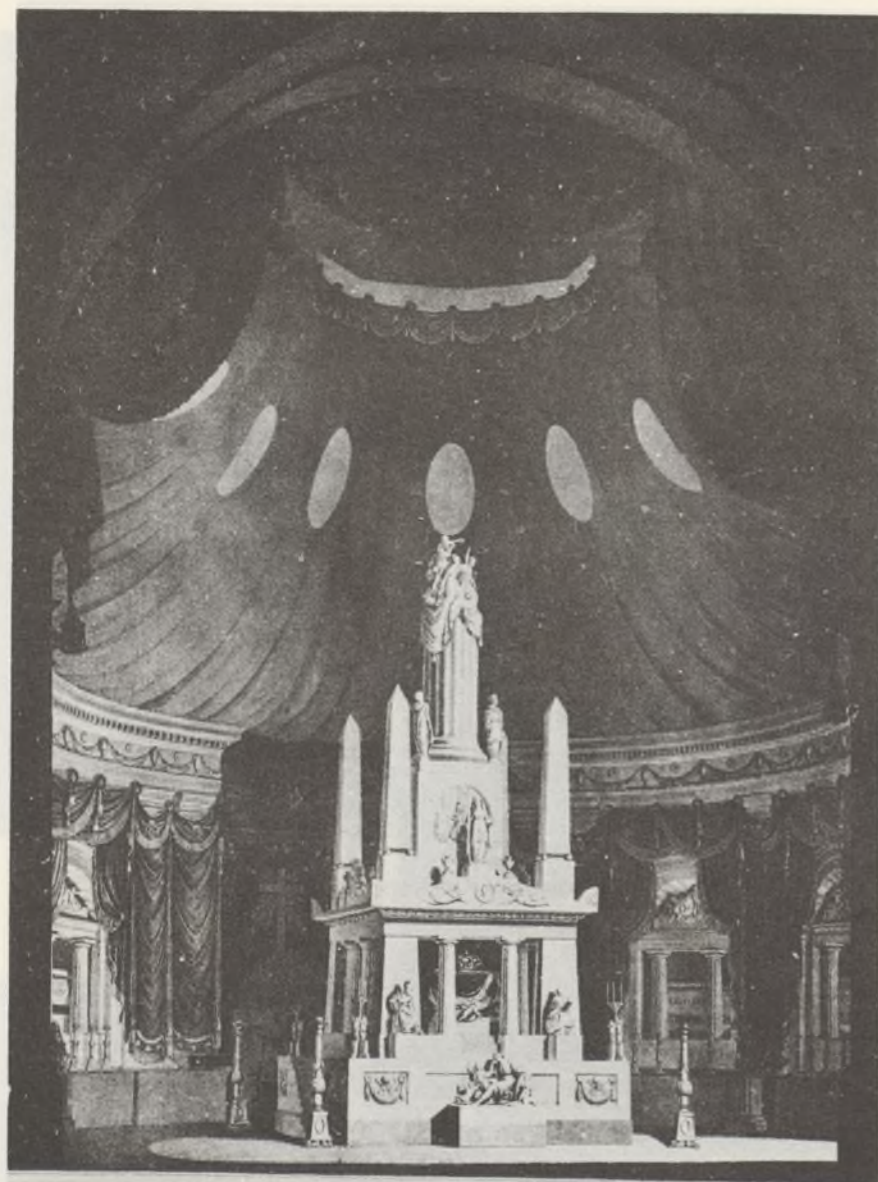
Inscripción: «CENOTAFIO ERIGIDO PARA LAS R.^{as} EXEQUIAS DE LA REINA D.^a MARIA ISABEL DE BRAGANZA, / Celebradas el día 2 de Marzo de 1819 en la iglesia del convento de S.^{to} Francisco el Grande de Madrid/ inventado



y dirigido de orden de S. M. el Sr. D.ⁿ Fernando VII, por su Arquitecto mayor D.ⁿ Isidro Velazquez . . . (sigue detallada explicación) «Isidro Velázquez inv.^o y del.^o». «Franc.^o Jordan le grabó». «Escala de 50 pies Castellanos».

Bibl.: Ossorio y Bernard, pág. 351.—Navascués, J., Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX, págs. 38 y 41.

Museo Municipal (I. N. 4264).



DISEÑO EN PERSPECTIVA DEL CENOTAFIO Y DECORACION G¹
*del interior del Templo erigido para las R.^{as} Exequias de la REINA S.^a S.^a DE MARIA JOSEFA AMALIA de Sajonia / celebradas en 28 de Julio de 1829 en la Iglesia del Real Convento de S.ⁿ Francisco el Grande de esta Corte.
 Inventado y Dirigido de orden de S. M. CATOLICA EL S.^r D.ⁿ FERNANDO VII. por su arquitecto mayor D.ⁿ Isidro Velázquez. (D.ⁿ Vicente Camaron)*

186

CAMARON, Vicente (? - 1864)

Cenotafio e interior de San Francisco el Grande, para las exequias de María Josefa Amalia de Sajonia. 1829.

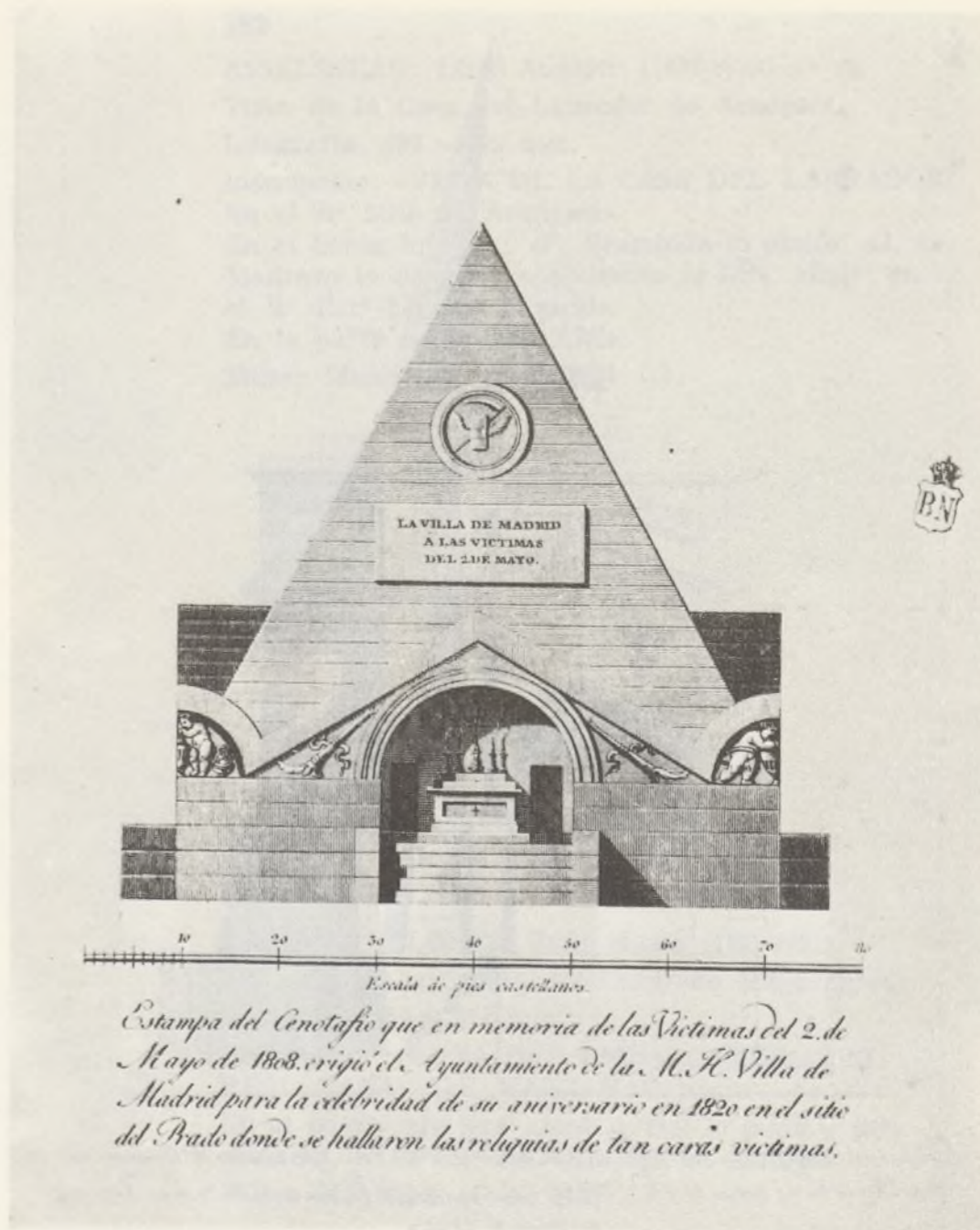
Litografía. 555 x 380 mm.

Inscripción: «DISEÑO EN PERSPECTIVA DEL CENOTAFIO Y DECORACION G¹ del interior del Templo, erigido para las R.^s Exequias de la REINA N.^a S.^{ra} D.^a MARIA JOSEFA AMALIA de Sajonia, / celebradas en 28 de Julio de 1829 en la Iglesia del Real Convento de S.ⁿ Francisco el

Grande de esta Corte. / Inventado y dirigido de orden de S. M. CATOLICA EL S.^r D.ⁿ FERNANDO VII, por su arquitecto mayor D.ⁿ Isidro Velázquez». Al pie: «I. Velázquez lo Dibujo». «Estampa^{do} en el R.¹ Estab.^{to} Litog.^o de Madrid». «V. Camaron lo Litog.^o».

Exp.: «Madrid, testimonios de su historia». 1980, n.º 1417.

Bibl.: Navascués Palacio, P.: ob. cit., págs. 41-42.— Pardo Canalís, E.: «Aportación documental en torno a un cenotafio» (1829). «Arte Español», 1947, págs. 87-93. Museo Municipal (I. N. 4774).



Estampa del Cenotafio que en memoria de las Víctimas del 2 de Mayo de 1808, erigió el Ayuntamiento de la M. H. Villa de Madrid para la celebrad de su aniversario en 1820 en el sitio del Prado donde se hallaron las reliquias de tan caras víctimas.

187

ANONIMO

Cenotafio en memoria de las Víctimas del 2 de Mayo. Aniversario de 1820.

Grabado. 322 x 226 mm.

Inscripción: «Estampa del Cenotafio que en Memoria de las Víctimas del 2 de Mayo de 1808 erigió el Ayuntamiento de la M. H. Villa de Madrid para la celebrad de su aniversario en 1820 en el sitio del Prado donde se hallaron las reliquias de tan caras víctimas». «Escala de 80 pies castellanos».

Museo Municipal (I. N. 4688).

LOPEZ AGUADO, Antonio (1764-1831)
y BARCENILLA, Julián de

Fachada de la casa de la Real Inclusa,
en la calle de la Libertad.

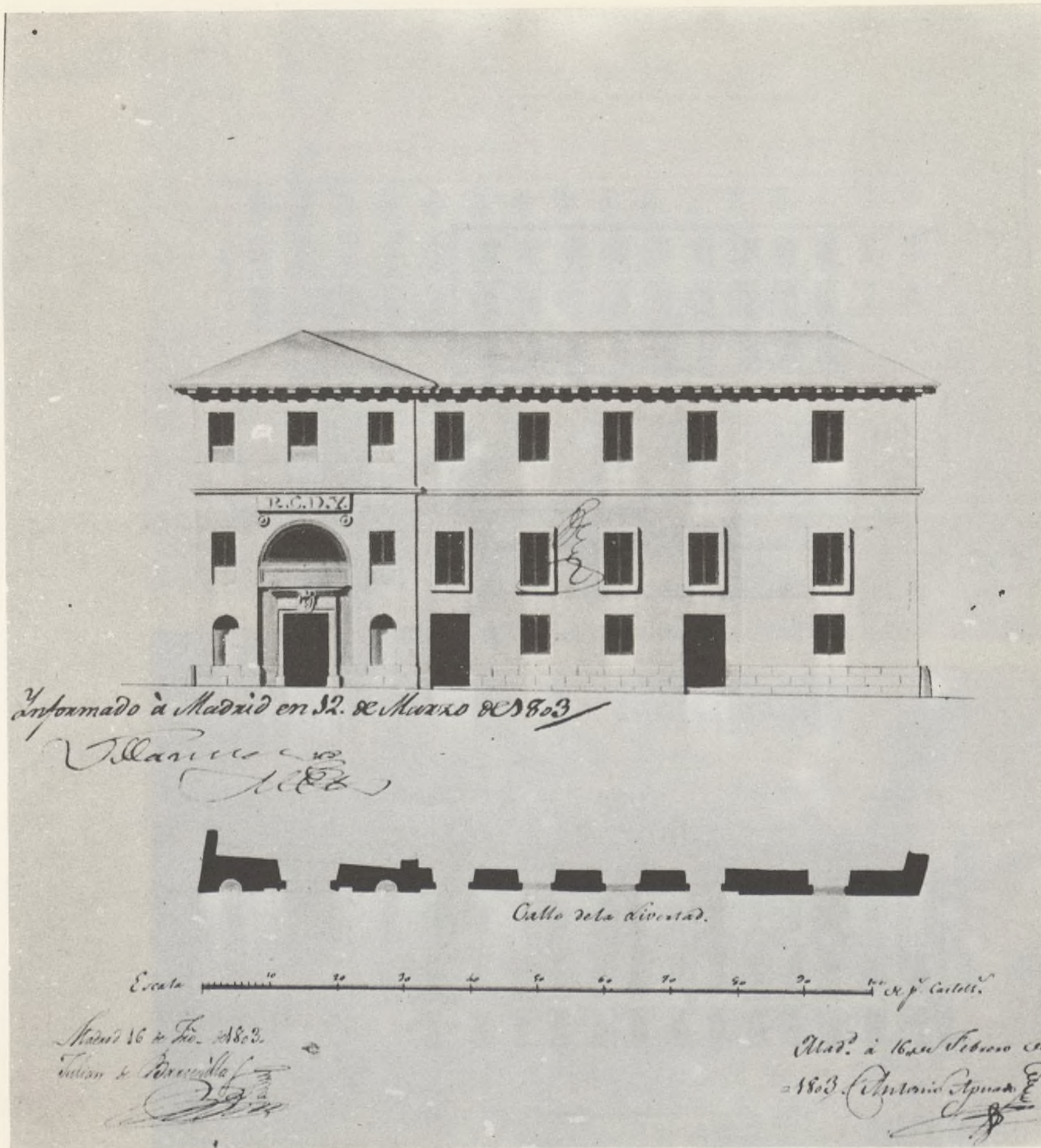
Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de tinta china.
360 x 294 mm.

Notas manuscritas: Bajo el diseño: «Informado
à Madrid en 12 de Marzo de 1803/Villanueva»
(firmado y rubricado).

Perfil de muro que da a la «Calle dela Livertad»
y «Escala de 100 p^s Castll^s». En el ángulo
inferior izquierdo: «Madrid 16 de Fro. de 1803/
Julián de Barcenilla (firmado y rubricado). En el
ángulo inferior derecho: «Mad^a à 16 de
Febrero de/1803. Antonio Aguado» (firmado
y rubricado).

Bibl.: Navascués Palacio, P.: ob. cit., pág. 44.

Archivo de Villa (1 - 57 - 21).



Ayuntamiento de Madrid

LOPEZ AGUADO, Antonio (1764-1831)
Fachada del Palacio de Villahermosa.

Dibujo sobre papel, a tinta y aguadas gris, amarilla y roja. 398 x 460 mm.

Notas manuscritas: «Fachada principal que mira à la Carrera de San Gerónimo». En el margen izquierdo: «Casa n.º 6 Manzª 273». Debajo del alzado: «La tinta encarnada es el piso segundo que se intenta construir/La tinta amarilla, son los dos pisos que tiene la Casa en él día». Sobre el perfil de muro de la fachada: «350 pº» y debajo: «Escala de pies Castellanos». En el ángulo inferior izquierdo: «Informado à Madrid en 11, de/Abril de 1805/Villanueva» (firmado y rubricado). En el ángulo inferior derecho: «Madrid 8 de abril de/1805. Antº Aguado» (firmado y rubricado).

Exp.: «Madrid, testimonios de su historia». 1980, n.º 1234.

Bibl.: Junquera, J. J.: El Palacio de Villahermosa y la arquitectura de Madrid. «Villa de Madrid», 1976, IV, pág. 27.—Navascués Palacio, P.: ob. cit., págs. 43-58.

Archivo de Villa (ASA 1 - 61 - 46).

Palacio de Villahermosa.

Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de tinta china. 318 x 480 mm.

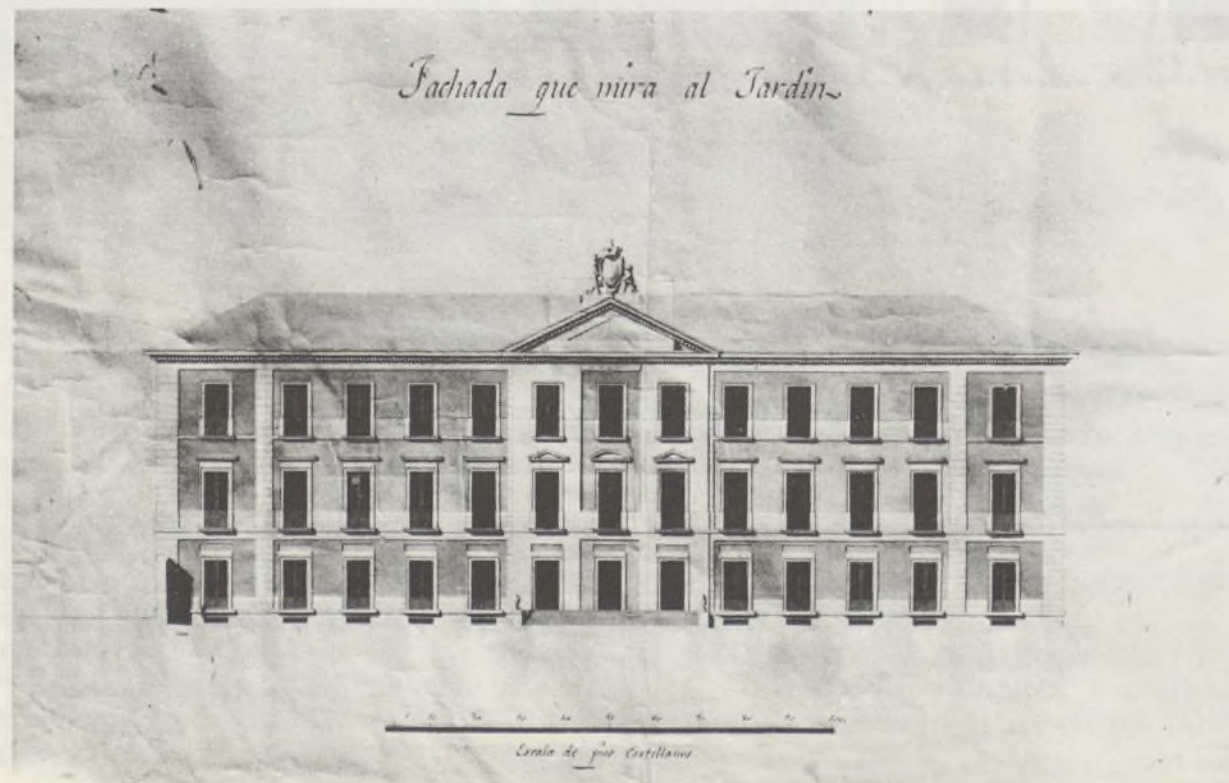
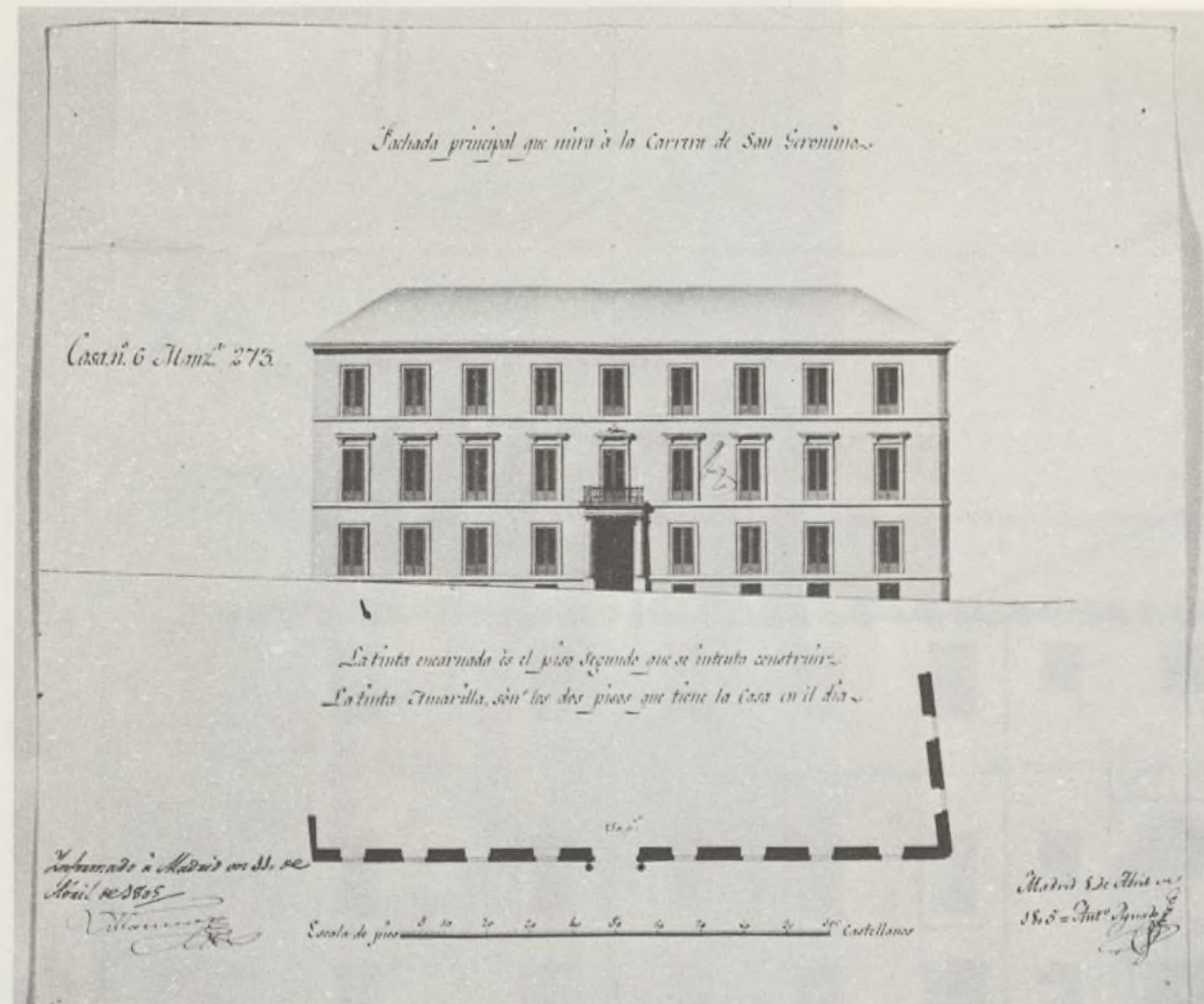
Notas manuscritas: «Fachada que mira al Jardín». Debajo: «Escala de pies castellanos».

Alzado de la fachada principal.

Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 1056 - a - 2.— «Madrid, testimonios de su historia». 1980, n.º 1235.

Bibl.: Junquera, J. J.: El Palacio de Villahermosa y la arquitectura de Madrid. «Villa de Madrid», 1976, IV, n.º 53, pág. 27.—Navascués Palacio, P.: ob. cit., págs. 43-48.

Museo Municipal (I. N. 2691).



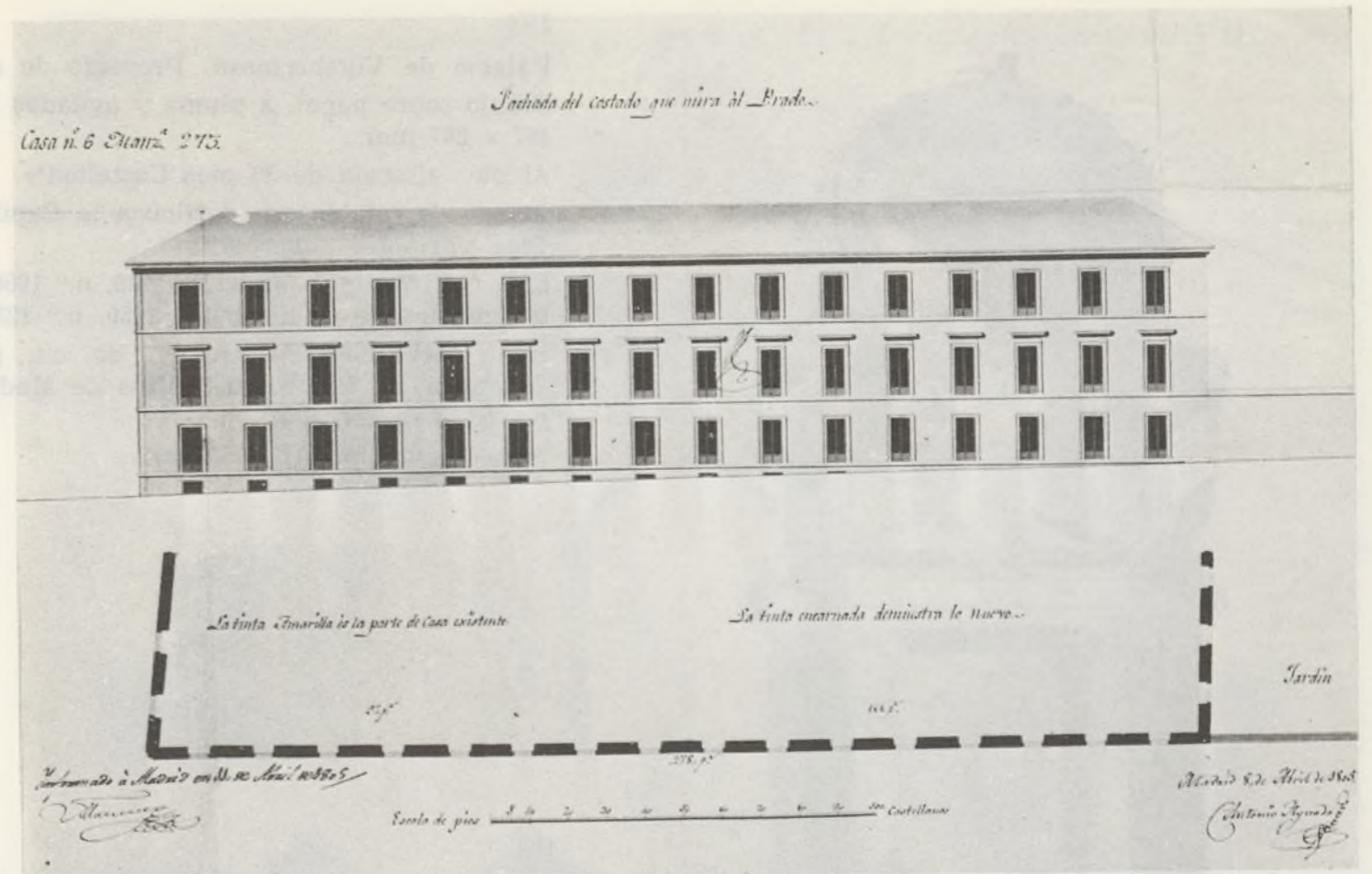
Fachada lateral del Palacio de Villahermosa.
Dibujo sobre papel, a tinta y aguada gris, roja
y amarilla. 397 x 597 mm.

Notas manuscritas: «Fachada del costado que mira al Prado». En el margen izquierdo: «Casa n.º 6 Manzª 273». Debajo del alzado: «La tinta amarilla es la parte de Casa existente». «La tinta encarnada demuestra lo nuevo». Perfil de muro medido en pies castellanos: «97 p^s», «278 p^s», «184 p^s». En el margen derecho: «Jardín». Al pie: «Informado à Madrid en 11 de Abril de 1805/ Villanueva» (firmado y rubricado). «Escala de 100 pies Castellanos». «Madrid 8, de Abril de 1805/Antonio Aguado» (firmado y rubricado).

Exp.: «Madrid, testimonios de su historia». 1980, n.º 1237.

Bibl.: Junquera, J. J.: El Palacio de Villahermosa y la arquitectura de Madrid. «Villa de Madrid», 1976, IV, pág. 27.—Navascués Palacio, P.: ob. cit., págs. 43-58.

Archivo de Villa (ASA 1 - 61 - 46).



Palacio de Villahermosa.

Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas. 328 x 550 mm.

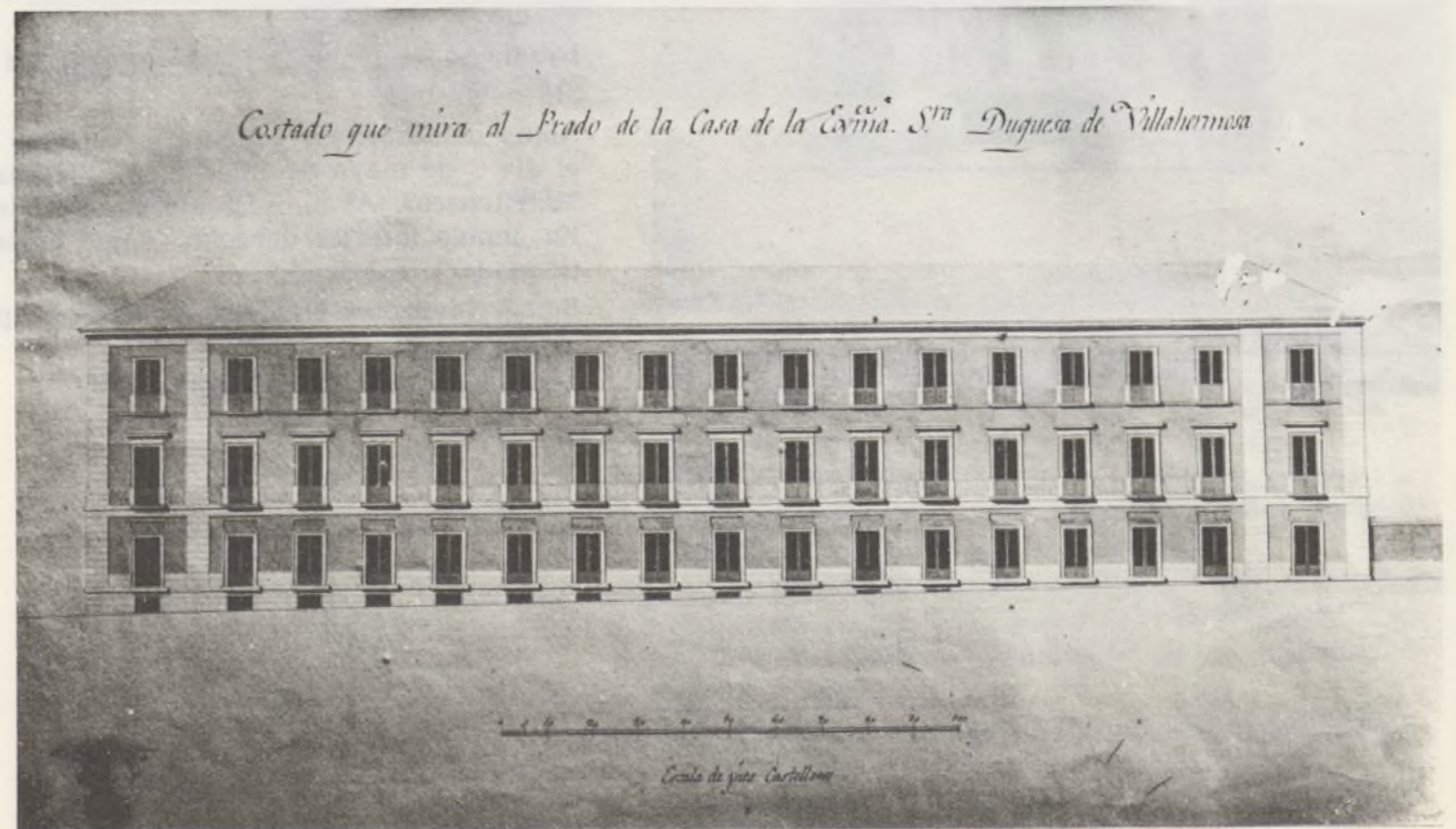
Notas manuscritas: «Costado que mira al Prado de la Casa de la Exma. Srª Duquesa de Villahermosa». Al pie: «Escala de 100 pies castellanos».

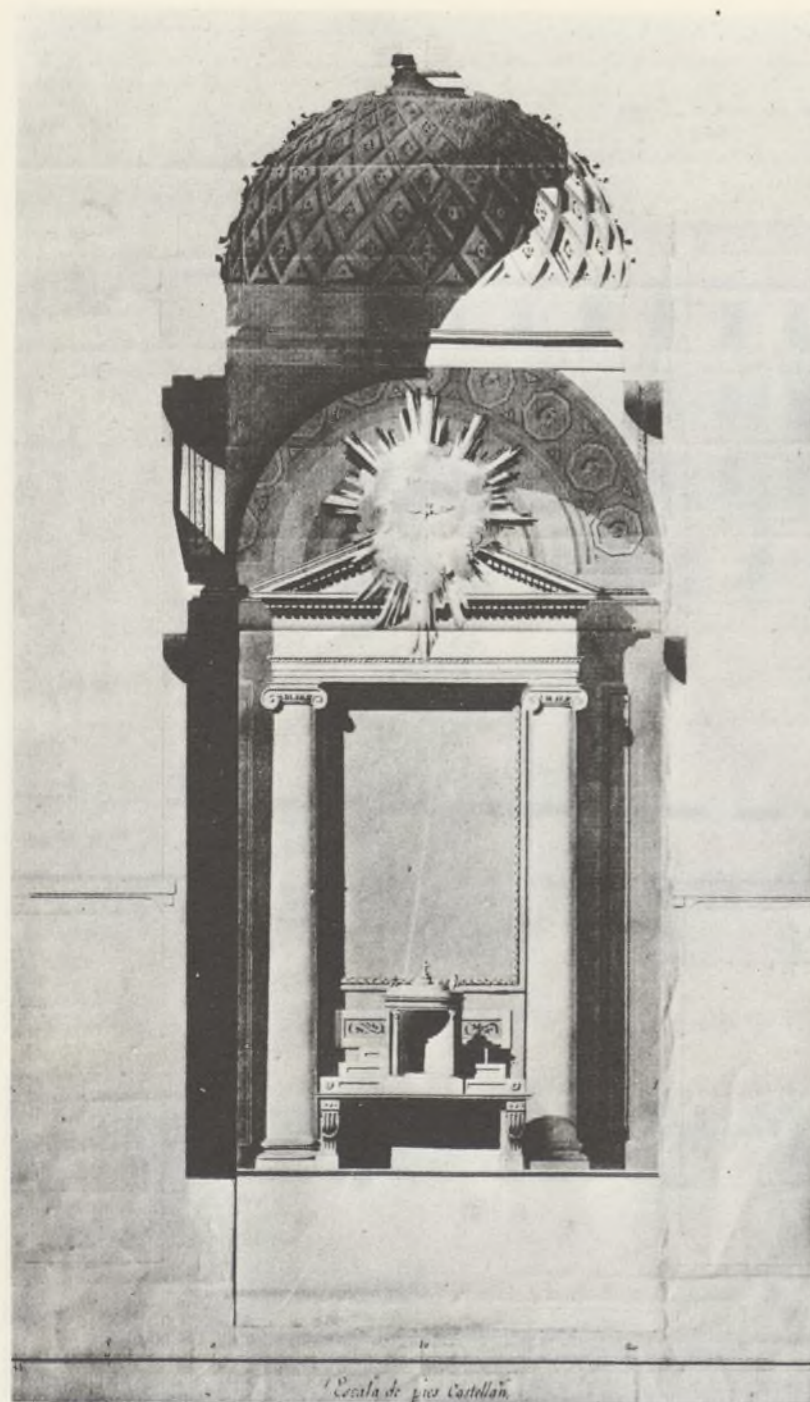
Alzado de la fachada lateral. Conforme a este diseño se hizo el edificio que ha llegado hasta nosotros.

Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 1056 - a - 1.— «Madrid, testimonios de su historia». 1980, n.º 1236.

Bibl.: Junquera, J. J.: ob. cit., «Villa de Madrid», 1976, IV, n.º 53, pág. 27.—Navascués Palacio, P.: ob. cit., págs. 43-48.

Museo Municipal (I. N. 2690).





193

Palacio de Villahermosa. Proyecto de altar.

Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de tinta china.
467 x 287 mm.

Al pie: «Escala de 30 pies Castellanos».

Alzado de retablo con destino a la Capilla del palacio.
Tres variantes superpuestas.

Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 1056 - d.—«Madrid, testimonios de su historia». 1980, n.º 1238.

Bibl.: Navascués Palacio, P.: ob. cit., págs. 43-48.—
Junquera, J. J.: ob. cit., «Villa de Madrid», 1976, IV,
n.º 53, pág. 27.

Museo Municipal (I. N. 2694).

194

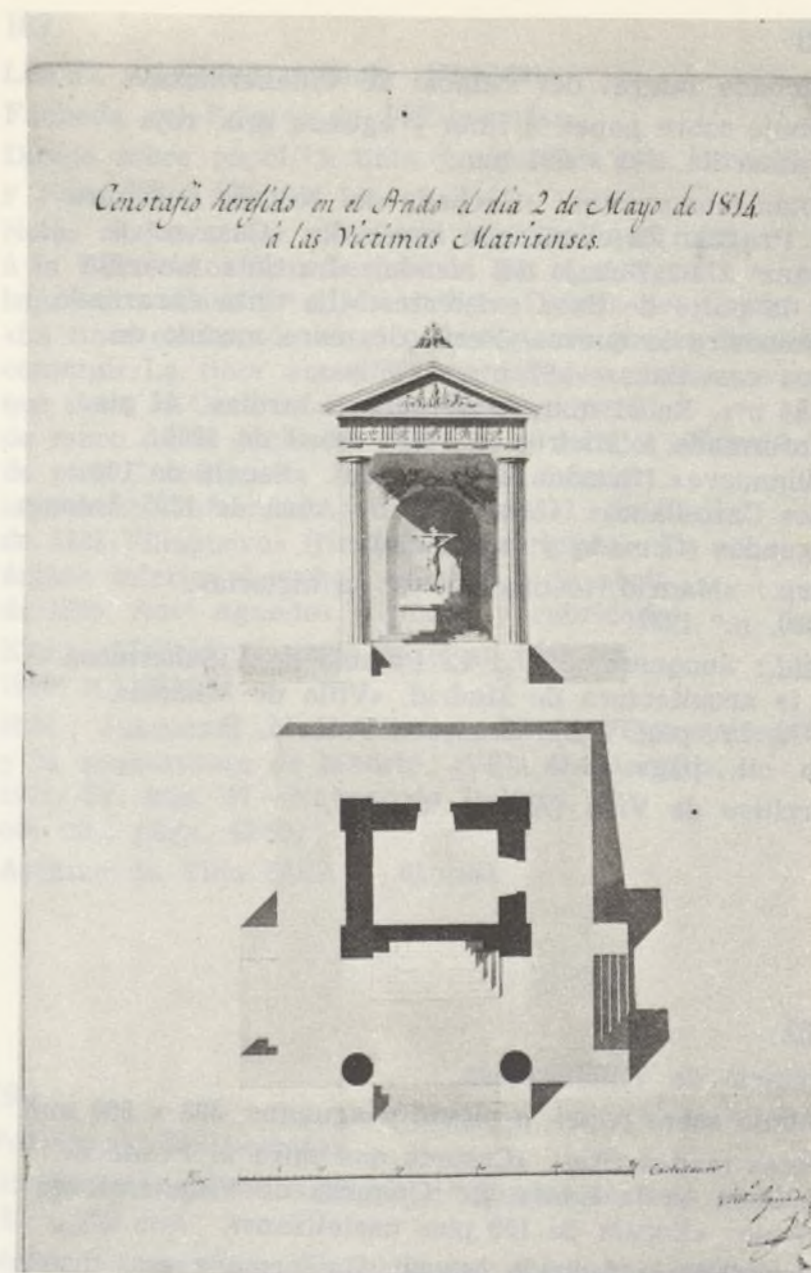
Cenotafio en honor de las víctimas del Dos de Mayo.
Planta y alzado.

Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de tinta china.
518 x 346 mm.

Notas manuscritas: «Cenotafio herejido en el Prado
el día 2 de mayo de 1814/ á las Víctimas
Matritenses». Al pie: Escala de «50 Pies Castellanos».
En ángulo inferior derecho: «Antº Aguado»
(firmado y rubricado).

Bibl.: Navascués Palacio, P.: ob. cit., págs. 50 y 51
(reproducido).

Archivo de Villa (ASA 0,39 - 2 - 3).





Arco colocado en la Calle de la Almudena para la entrada de N. C. M. al Sr. D.ⁿ Fernando VII.

195

Ornato para la entrada en Madrid de Fernando VII. Planta y alzado.

Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de tinta china. 517 x 347 mm.

Notas manuscritas: «Arco colocado en la Calle de la Almudena para/la entrada de N. C. M. el Sr D.ⁿ Fernando VII». Al pie: «Escala de 30 Pies Castellanos». En el ángulo inferior derecho: «Ant.^o Aguado» (firmado y rubricado).

Bibl.: Navascués Palacio, P.: ob. cit., págs. 49 y 50. Archivo de Villa (ASA 0,59 - 1 - 5).

Puerta de Atocha según fue adornada para la entrada de N. C. M. el Señor D.ⁿ Fernando VII.



196

Puerta de Atocha. Planta y alzado.

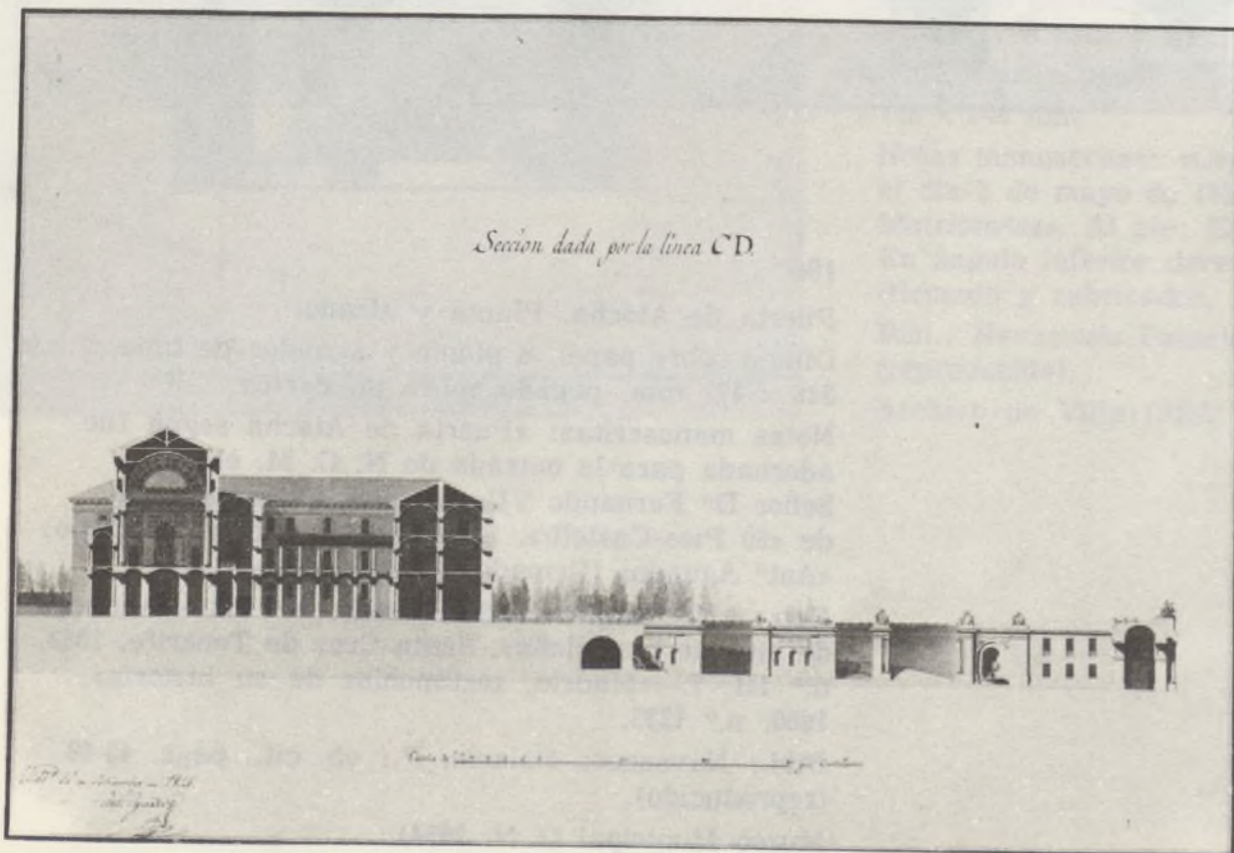
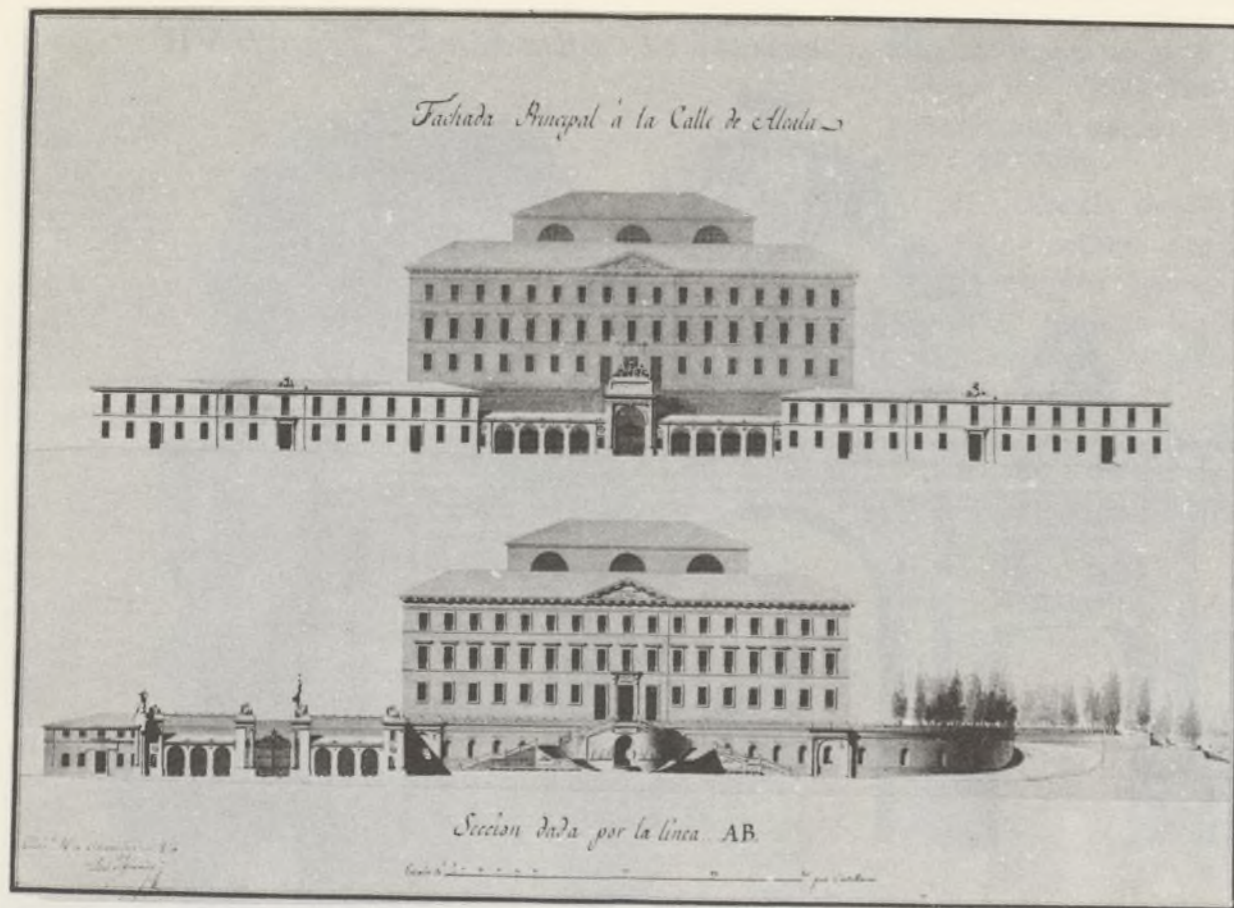
Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de tinta china. 346 x 477 mm. pegado sobre un cartón.

Notas manuscritas: «Puerta de Atocha según fue adornada para la entrada de N. C. M. el Señor D.ⁿ Fernando VII». Al pie: Escala gráfica de «50 Pies/Castell^os». En el ángulo inferior derecho: «Ant.^o Aguado» (firmado y rubricado).

Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 202.—«Antología de historia madrileña». Santa Cruz de Tenerife, 1963, n.º III - 7.—«Madrid, testimonios de su historia». 1980, n.º 1233.

Bibl.: Navascués Palacio, P.: ob. cit., págs. 43-48 (reproducido).

Museo Municipal (I. N. 2054).



Palacio de Buenavista. Alzados de la fachada a la calle de Alcalá.

Dibujo sobre papel, a tinta china y aguadas de colores. 459 x 626 mm.

Notas manuscritas: En la parte superior: «Fachada Principal á la Calle de Alcalá». En la parte inferior: «Sección dada por la línea A.B.». En el ángulo inferior izquierdo: «Mad^d 16 de Setiembre de 1814 Ant^o Aguado» (firmado y rubricado). Al pie: «Escala de 200 pies castellanos».

Biblioteca Nacional (14-45 n.º 97).

Palacio de Buenavista.

Alzado de una sección del edificio.

Dibujo sobre papel, a tinta china y aguadas de colores. 462 x 673 mm.

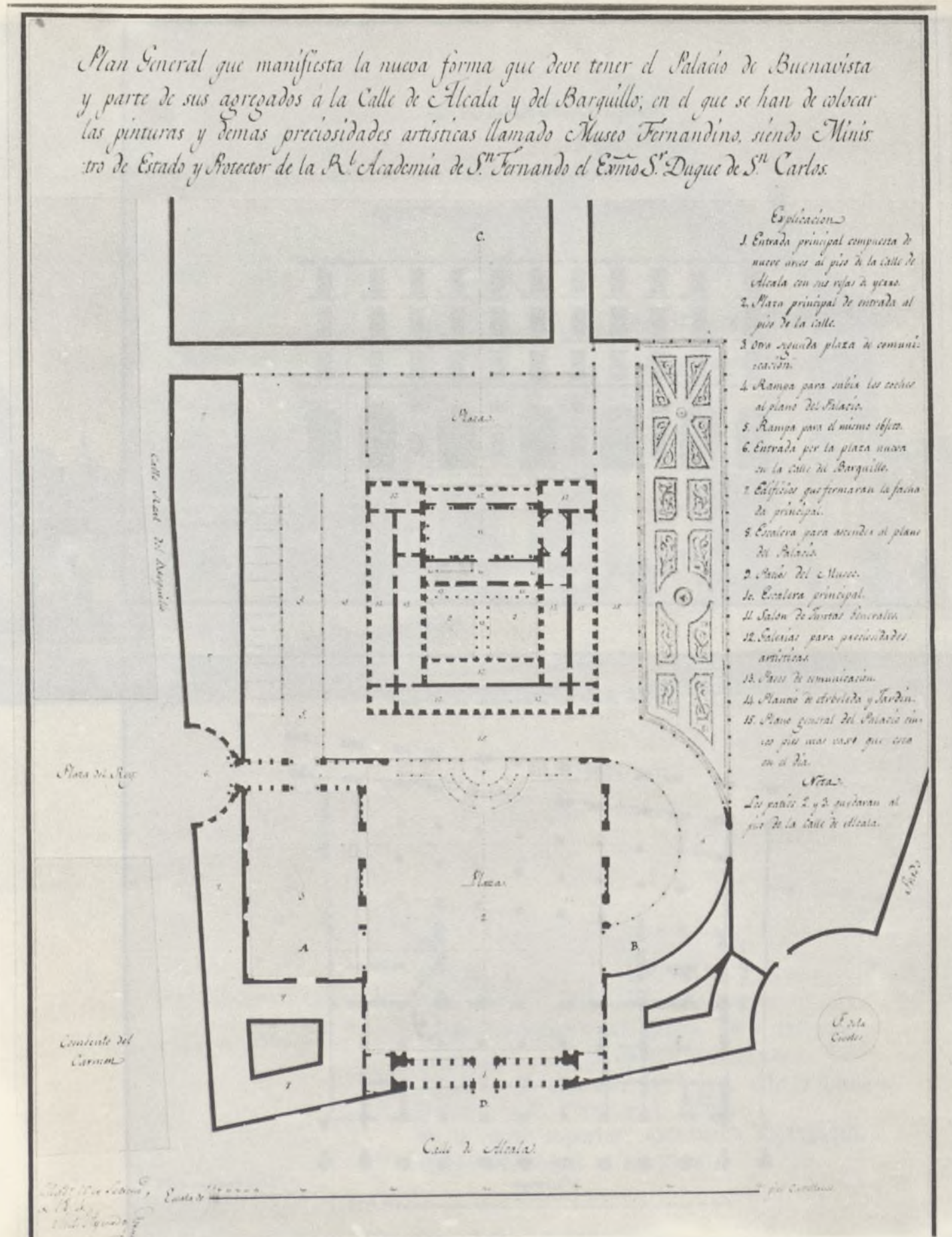
Notas manuscritas: «Sección dada por la línea C.D.». En el ángulo inferior izquierdo: «Mad^d 16 de Setiembre de 1814/Ant^o Aguado» (firmado y rubricado). Al pie: «Escala de 200 pies castellanos».

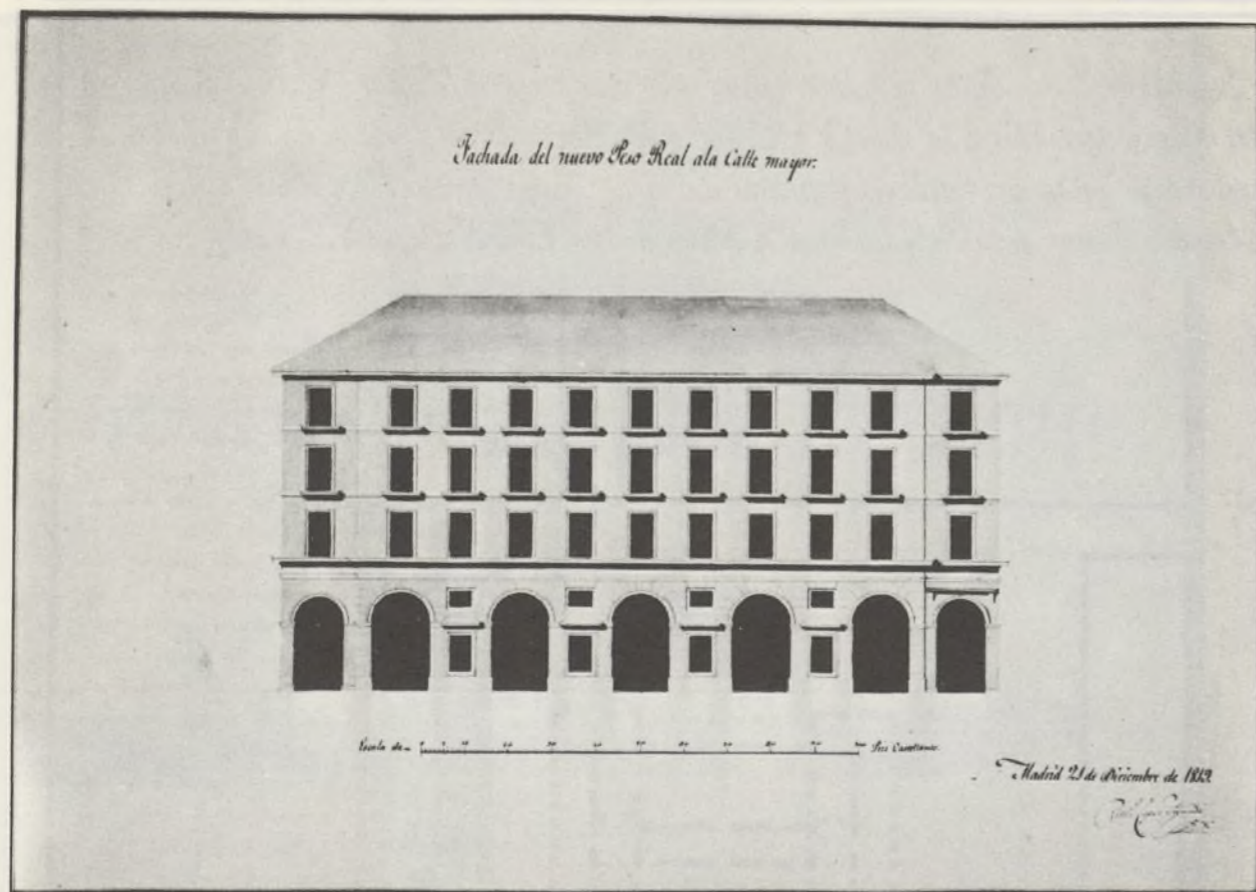
Biblioteca Nacional (14-45 n.º 98).

Plano General del Palacio de Buenavista, proyectado para Museo Fernandino. Dibujo sobre papel, a tinta china y aguadas de colores. 627 x 460 mm.

Notas manuscritas: «Plan General que manifiesta la nueva forma que deve tener el Palacio de Buenavista y parte de sus agregados à la Calle de Alcalá y del Barquillo; en el que se han de colocar las pinturas y demas preciosidades artísticas llamado Museo Fernandino, siendo Ministro de Estado y Protector de la R.^l Academia de S.^{ta} Fernando el Exmo. Sr. Duque de S.^{ta} Carlos... (sigue detallada explicacion del plano)». En el ángulo inferior izquierdo: «Mad^d 16 de Setiem^e de 1814 Ant^o Aguado» (firmado y rubricado). Al pie: «Escala de 600 pies Castellanos».

Biblioteca Nacional (14-45 n.º 96).





200

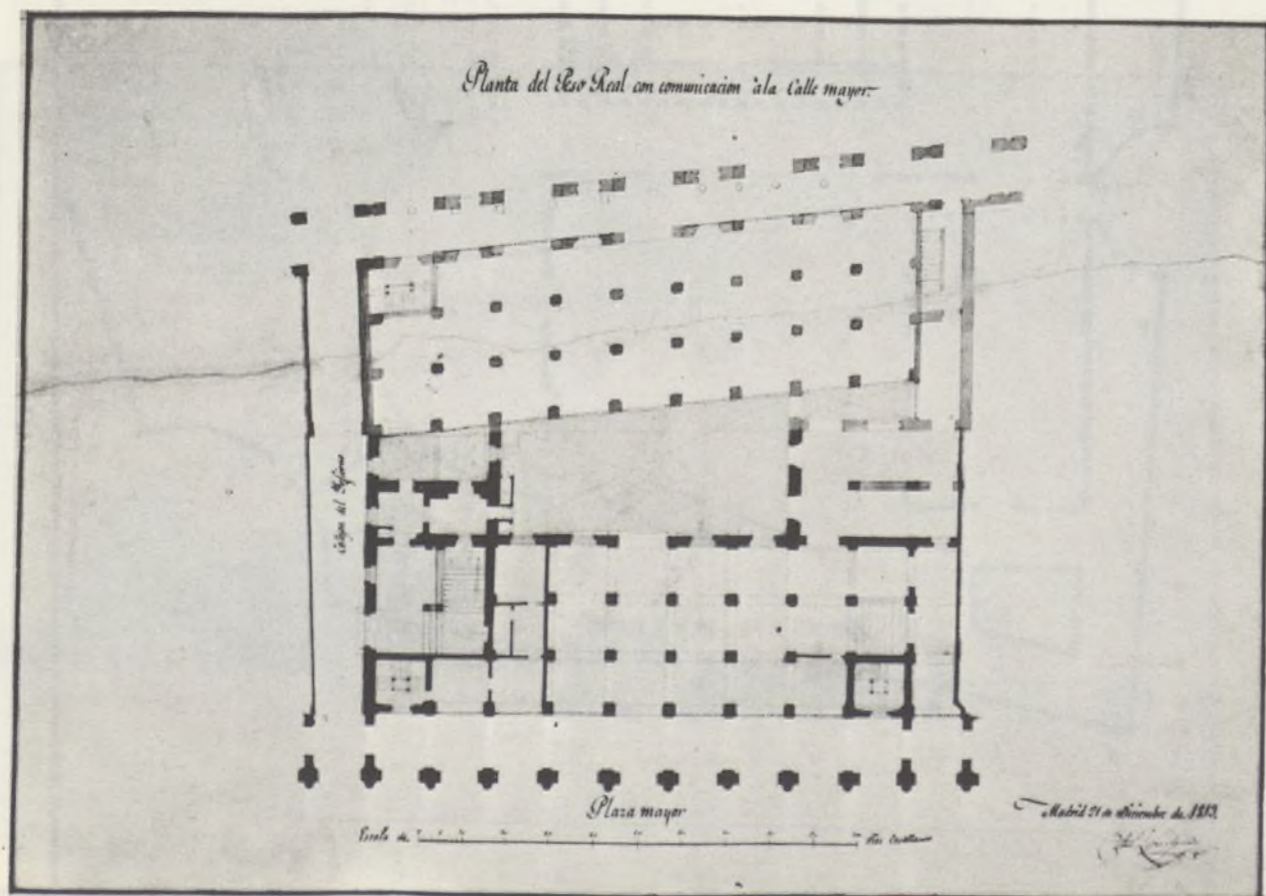
Fachada del Peso Real.

Dibujo sobre papel, a pluma y aguada de tinta china azul y sepia. 513 x 710 mm.

Notas manuscritas: Parte superior: «Fachada del nuevo Peso Real ala Calle mayor». Angulo inferior derecho: «Madrid 21 de Diciembre de 1819»/ «Antº Lopez Aguado» (firmado y rubricado).

Al pie: «Escala de 100 Pies Castellanos».

Archivo de Villa (0,59 - 31 - 51).



201

Planta del Peso Real.

Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de tinta china gris, sepia y roja. 505 x 705 mm.

Notas manuscritas: Parte superior: «Planta del Peso Real con comunicacion ala Calle mayor». Se sitúa entre: «Callejón del Ynfierno». «Plaza Mayor». En el ángulo inferior derecho: «Madrid 21 de Diciembre de 1819/ Antº López Aguado» (firmado y rubricado). «Escala de 100 Pies Castellanos».

Archivo de Villa (0,59 - 31 - 51).



PUERTA DE TOLEDO.

202

CEBRIAN, José (2.ª mitad siglo XIX)

Vista de la Puerta de Toledo.

Litografía. 369 x 259 mm.

Inscripción: «PUERTA DE TOLEDO».

En el borde inferior: «J. Cebrián, litº y dibº de fotogº».

«Lit. de J. Donon. Madrid».

En la parte superior: «HISTORIA DE LA VILLA Y CORTE DE MADRID».

Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 167 - 4.

«Semana de Madrid en Nueva York». 1969, n.º 54.

Museo Municipal (I. N. 2032).



203

PEREZ, F.

Vista de la Puerta de Toledo.

Litografía sobre fondo siena. 196 x 280 mm.

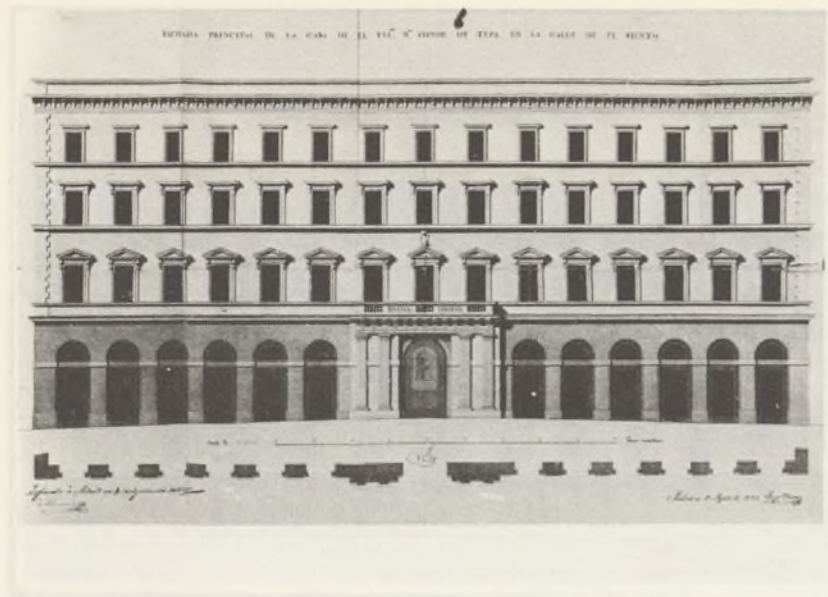
Inscripción: «PUERTA DE TOLEDO».

En el borde inferior: «F. Pérez dibº y Litogº».

«Litogª de F. Pérez y J. Donon».

En la parte superior: «MADRID ARTISTICO».

Museo Municipal (I. N. 15466).



210

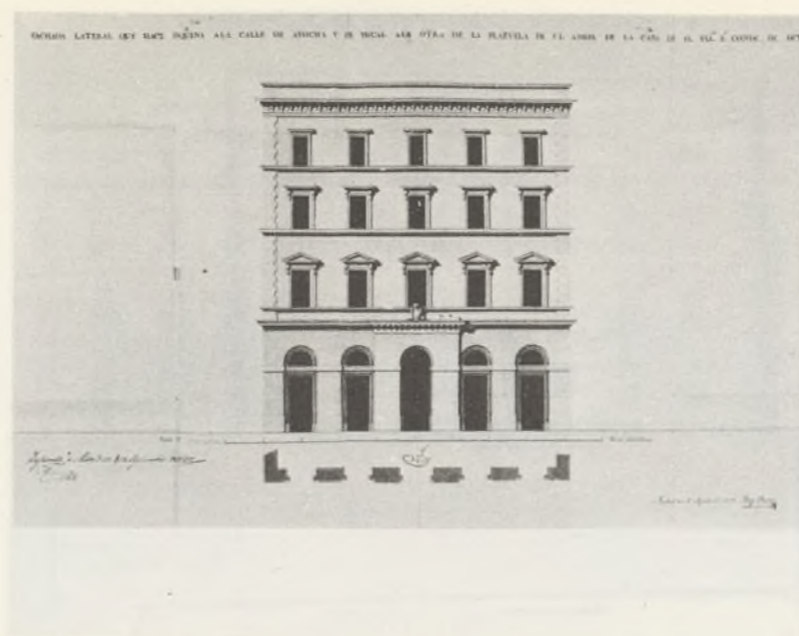
DURAN, Jorge

Casa del Conde de Tepa en la calle del Viento (actual San Sebastián). Alzado de la fachada principal y perfil de muro.

Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de colores. 654 x 990 mm.

Notas manuscritas: «FACHADA PRINCIPAL DE LA CASA DE EL YLL^{MO} S^{OR} CONDE DE TEPA EN LA CALLE DE EL VIENTO». Al pie: «Escala de 9 toesas Castellanas». En el ángulo inferior izquierdo: «Informado á Madrid en 9 de Septiembre de 1797 Villanueva» (firmado y rubricado). En el ángulo inferior derecho: «Madrid 18 de Agosto de 1797. Jorge Duran» (firmado y rubricado).

Archivo de Villa (ASA 1-54-101).



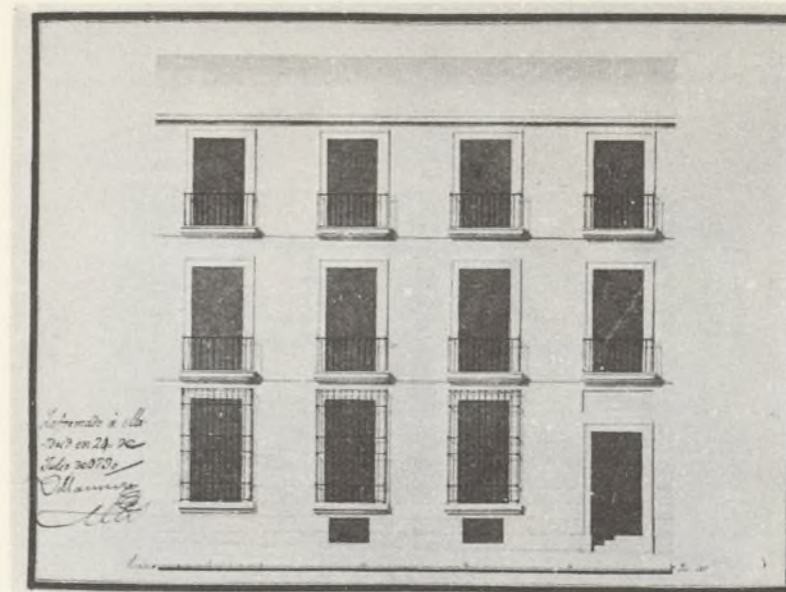
211

Casa del Conde de Tepa. Alzado y perfil de muro de la fachada a la calle de Atocha.

Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de colores. 650 x 990 mm.

Notas manuscritas: «FACHADA LATERAL QUE HACE ESQUINA A LA CALLE DE ATOCHA Y ES YGUAL ALA OTRA DE LA PLAZUELA DE EL ANGEL DE LA CASA DE EL YLL^{MO} S^{OR} CONDE DE DETEPA». Al pie: «Escala de 10 toesas Castellanas». En el ángulo inferior izquierdo: «Ynformado á Madrid en 9 de Septiembre de 1797 Villanueva» (firmado y rubricado). En el ángulo inferior derecho: «Madrid, 18 de Agosto de 1797 Jorge Duran» (firmado y rubricado).

Archivo de Villa (ASA 1-54-101).



212

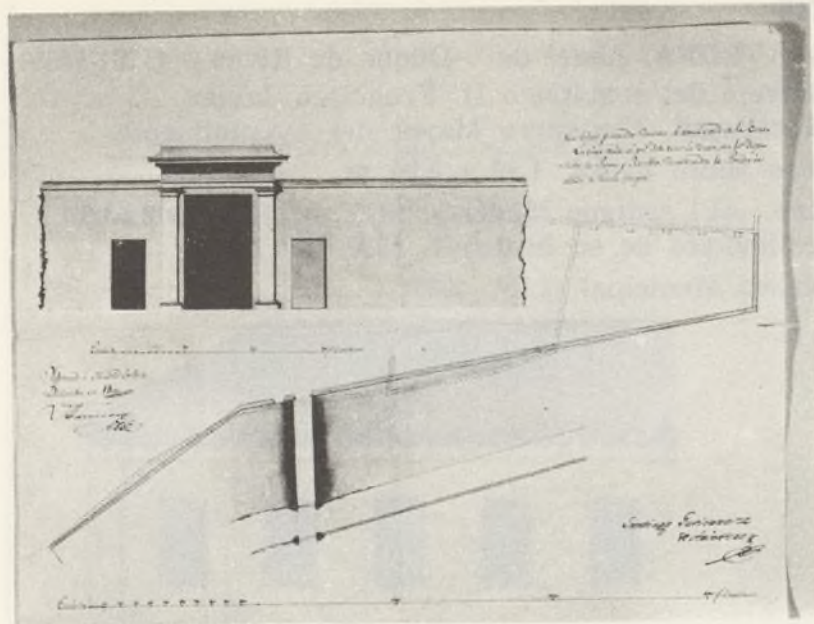
GUTIERREZ DE ARINTERO, Santiago

Fachada de la casa en la calle de San Pedro y San Pablo n.º 15, donde murió Juan de Villanueva.

Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de tinta china. 275 x 370 mm.

Notas manuscritas: «Informado á Ma/drid en 29 de/Julio de 1790/ Villanueva» (firmado y rubricado). Al pie: «Escala de 50 Pies Cast^{as}».

Archivo de Villa (ASA 1-51-89).



213

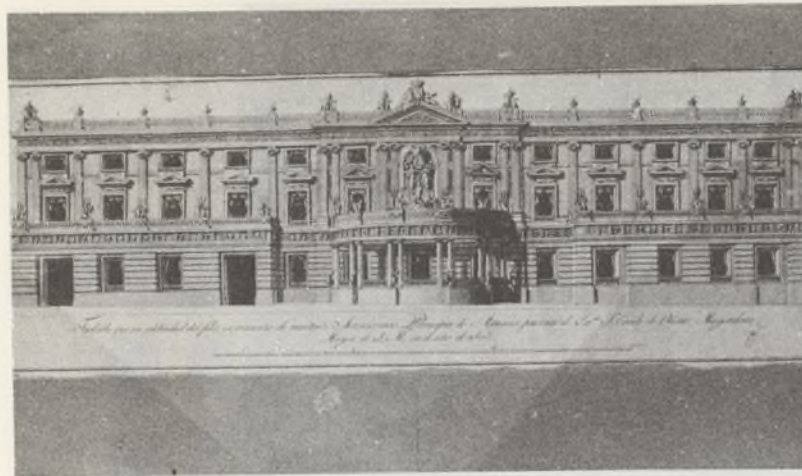
Proyecto de nueva puerta y cerca para la Real Escuela de Veterinaria, en su fachada al Paseo del Prado.

Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de tinta china gris y rosa. 424 x 555 mm.

Notas manuscritas: En la parte superior: «Las líneas punteadas denotan el actual estado de la Cerca./ La tinta rosada el que debe tener la Nueva, con la disposición de Puente y Rambla, demostrándose la Portada en/alzado de Escala Mayor». En el margen izquierdo: «Escala de 30 p^s Castellanos». «Informado á Madrid en 2 de/Diciembre de 1800./ Villanueva» (firmado y rubricado).

En el ángulo inferior derecho: «Santiago Gutiérrez/ de Arintero» (firmado y rubricado). Al pie: «Escala de 400 p^s Castellanos».

Archivo de Villa (ASA 1-56-29).



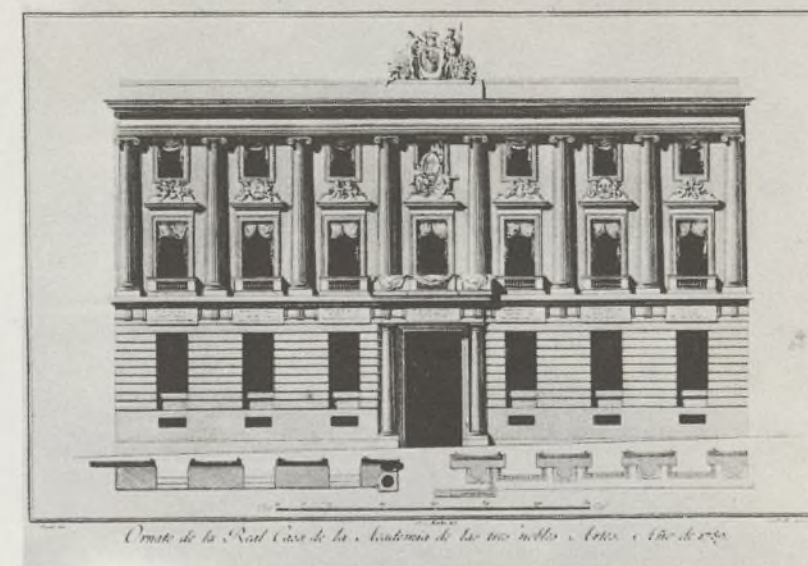
214

FONSECA, José (Primera mitad del siglo XIX)
Ornato para el Palacio de Oñate. 1803.

Grabado. 310 x 778 mm.

Inscripción: «Fachada que en celebridad del feliz casamiento de nuestros Serenísimos Príncipes de Asturias presentó el Ex^{mo} Sr. Conde de Oñate Mayordomo/Mayor de S. M. en el año de 1803». Al pie: escala de «150» (pies castellanos). En el borde inferior: «A. M. Tadei». «Fonseca».

Museo Municipal (I. N. 6565).



215

MARTI, Francisco de Paula (1762-1827)
Ornato de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 1789.

Grabado. 287 x 419 mm.

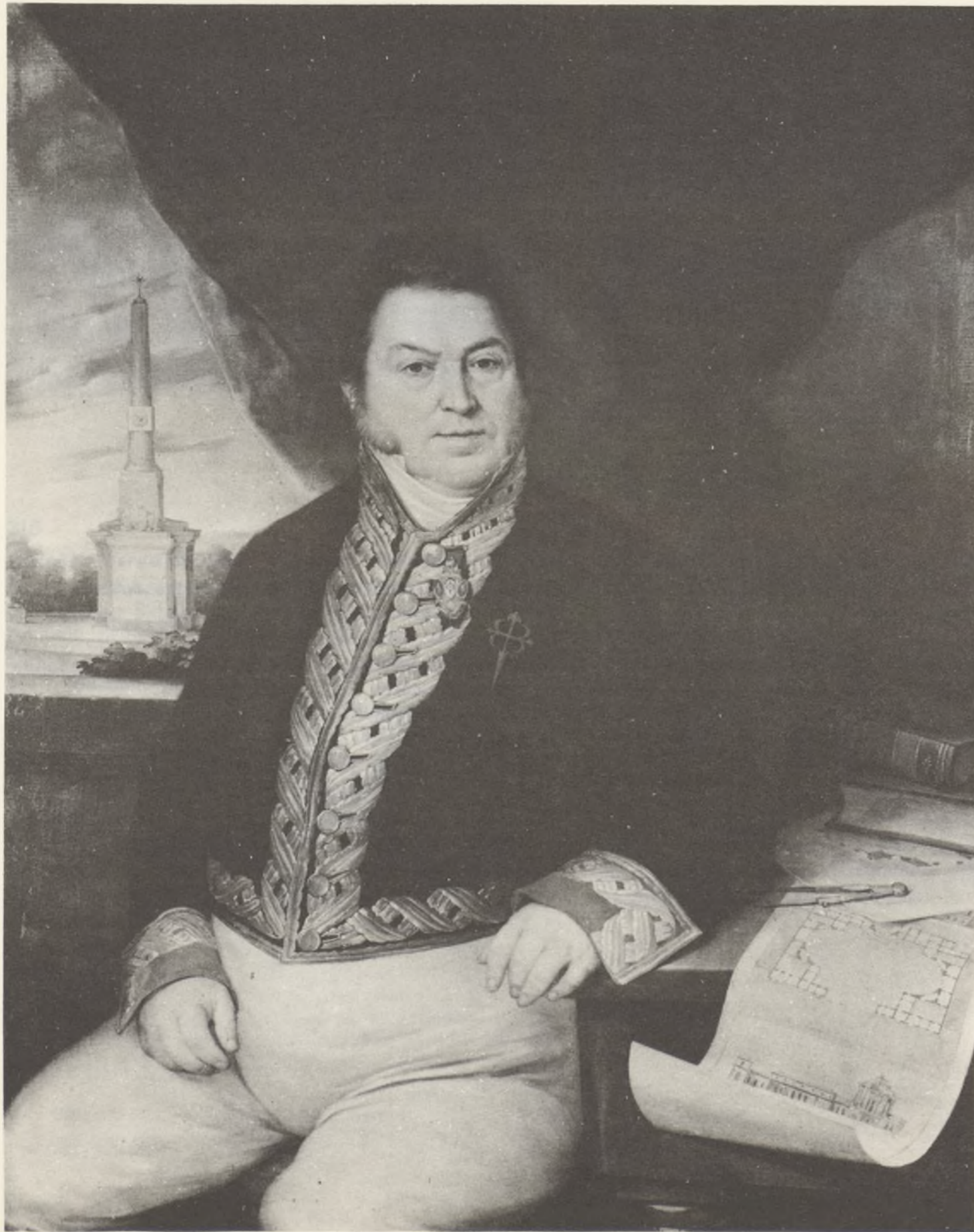
Inscripción: «Ornato de la Real Casa de la Academia de las tres nobles Artes. Año de 1789».

En el borde inferior: «P. Arnal inv.» «B. C. Martín dib.» «F. Marti grab.»

Proc.: Depósito de la Biblioteca Nacional.

Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 375.—
«Estampas: Cinco siglos de imagen impresa». Madrid, Salas del Palacio de Bibliotecas y Museos, 1981-82, n.º 404.

Museo Municipal (I. N. 2940).



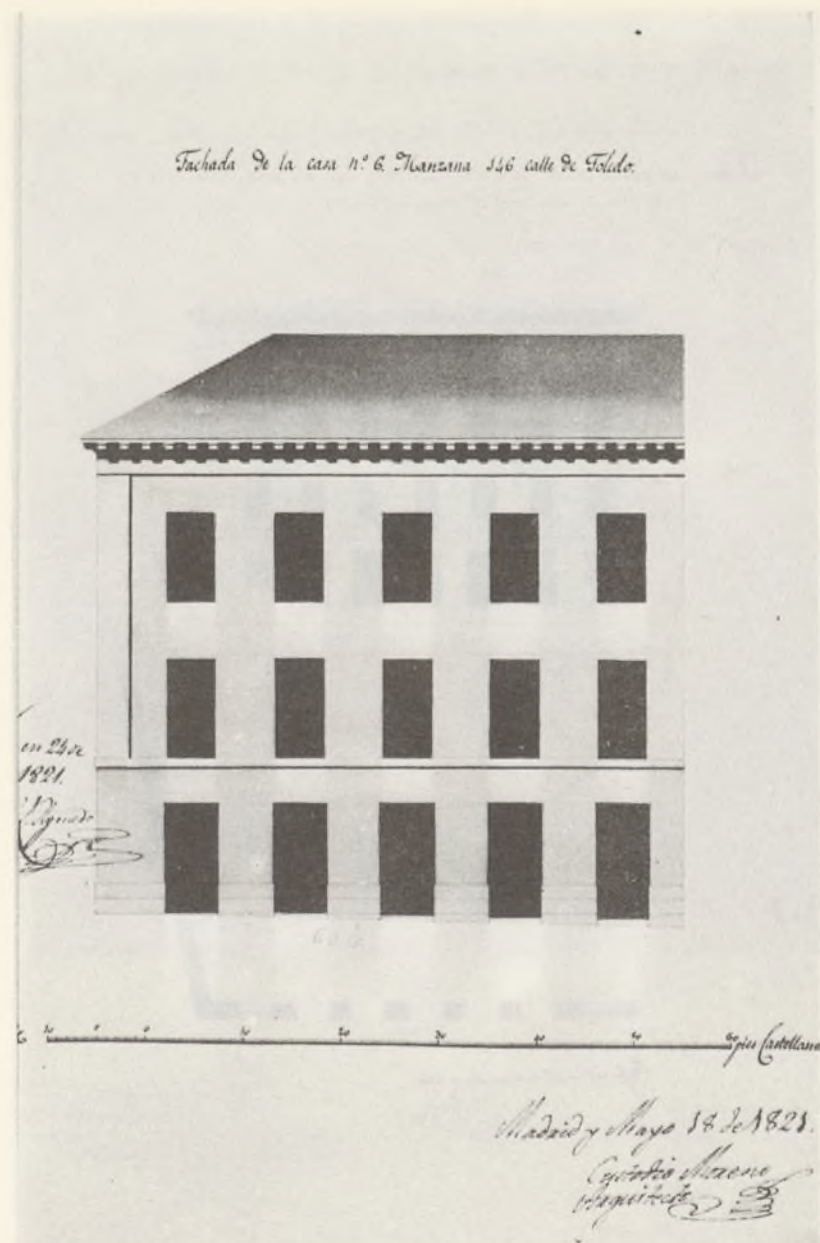
216

SAAVEDRA, Angel de —Duque de Rivas— (1791-1865)
Retrato del arquitecto D. Francisco Javier
Mariátegui, Fontanero Mayor del Ayuntamiento.

Oleo sobre lienzo. 1,10 x 0,95 m.

Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 1180.—«Madrid,
testimonios de su historia». 1980, n.º 1201.

Museo Municipal (I. N. 4089).



217

MORENO, Custodio Teodoro (1780 - h. 1836).

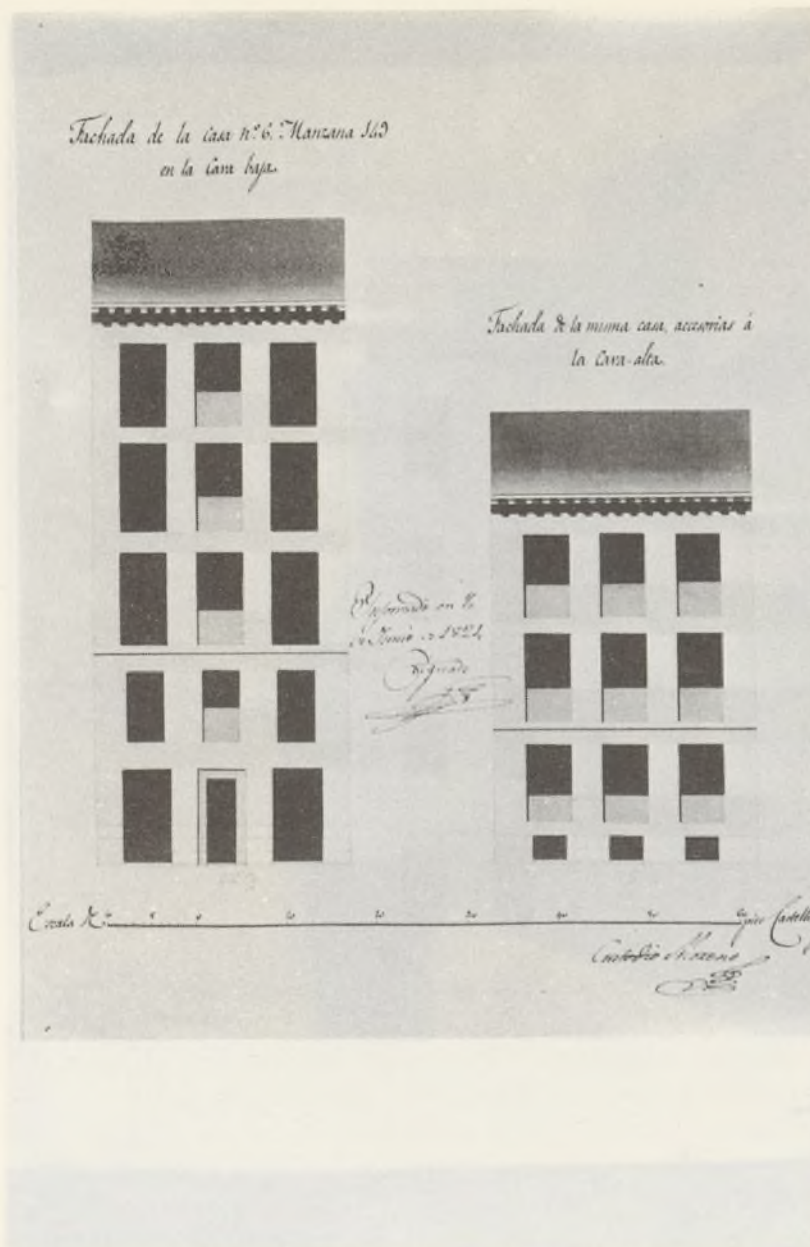
Fachada de una casa de D. Agustín Frutos en la calle de Toledo, con accesoria a la Cava Alta.

Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de tinta china. 311 x 217 mm.

Notas manuscritas: En la parte superior: «Fachada de la casa n.º 6. Manzana 146 calle de Toledo». En el ángulo inferior izquierdo: «Informado en 24 de Mayo de 1821/ Antº Aguado» (firmado y rubricado). Al pie: «Escala de 60 pies Castellanos». En el ángulo inferior derecho: «Madrid y Mayo 18 de 1821/Custodio Moreno/Arquitecto» (firmado y rubricado).

Bibl.: Navascués Palacio, P.: ob. cit., pág. 63.

Archivo de Villa (1 - 58 - 63).



218

Alzado de las dos fachadas de la casa de D. Manuel de la Braña, en la Cava Baja.

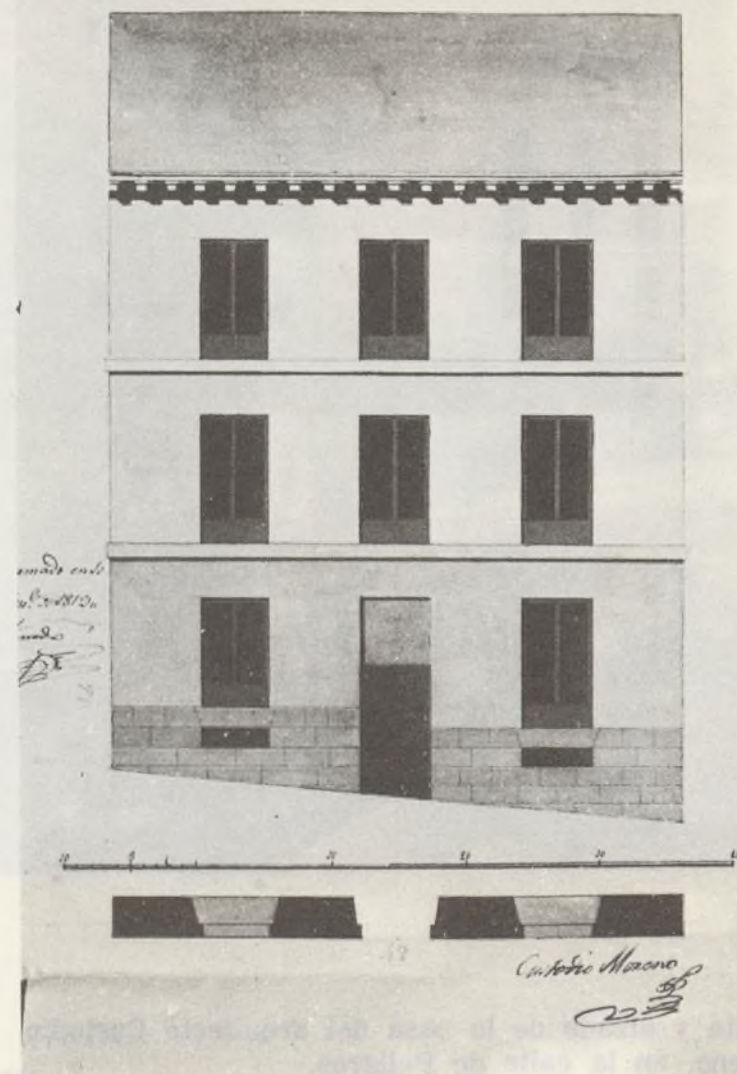
Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de tinta china. 310 x 261 mm.

Notas manuscritas: En la parte superior: «Fachada de la casa n.º 6 Manzana 149/en la Cava baja». «Fachada de la misma casa, accesorias a/ la Cava-alta». Entre los dos alzados: «Informado en 7/de Junio de 1821/ Aguado» (firmado y rubricado). En el ángulo inferior derecho: «Custodio Moreno» (firmado y rubricado). «Escala de 60 pies Castellanos».

Bibl.: Navascués Palacio, P.: ob. cit., pág. 63.

Archivo de Villa (1 - 98 - 66).

Fachada que se ha de construir en la casa que en la calle de las Yleras se distingue con el número 4 de la manzana 390.



219

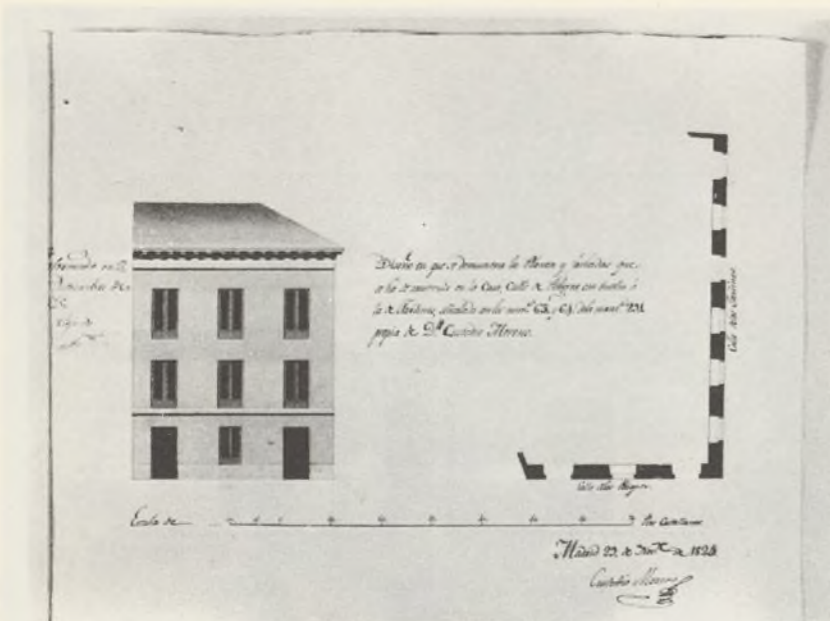
Fachada de una casa en la calle de las Yleras, con la fachada principal a la de las Fuentes.

Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de tinta china gris y rosa. 333 x 215 mm.

Notas manuscritas: En la parte superior: «Fachada que se ha de construir en la casa que en la calle de las Yleras se distingue con el número 4 de la manzana 390». En el ángulo inferior derecho: «Custodio Moreno» (firmado y rubricado). En el ángulo inferior izquierdo: «Informado en 10/ de Sepº de 1819/ Aguado» (firmado y rubricado). Escala de 40 pies.

Bibl.: Navascués Palacio, P.: ob. cit., pág. 63.

Archivo de Villa (1 - 57 - 122).



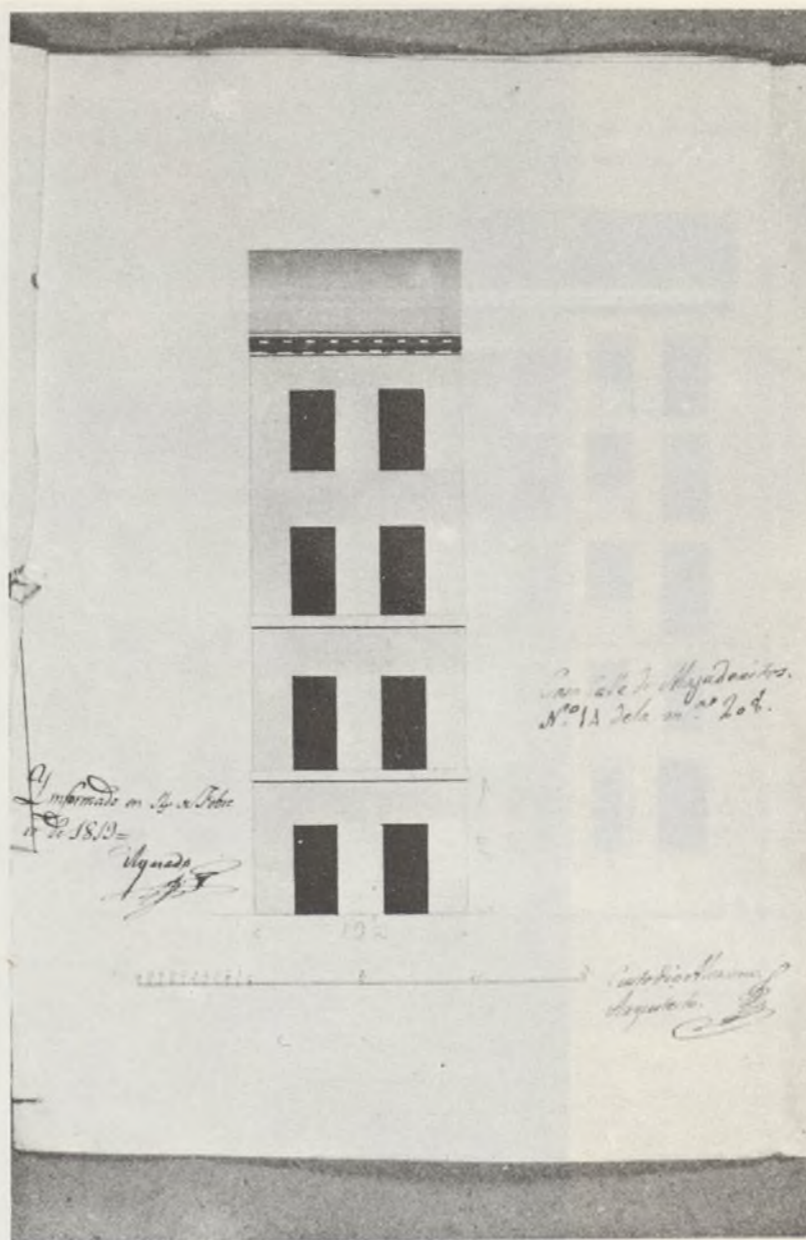
220

Planta y alzado de la casa del arquitecto Custodio Moreno, en la calle de Peligros, con vuelta a la de los Jardines.

Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de tinta china. 315 x 418 mm.

Notas manuscritas: En el centro: «Diseño en que se demuestra la Planta y fachadas que se ha de construir en la Casa, Calle de Peligros, con buelta á la de Jardines, señalada con los núms. 63 y 64 de la manzª 291/ propia de Dª Custodio Moreno». Debajo del perfil de muro: «Calle de los Jardines». «Calle de los Peligros». En el margen izquierdo: «Informado en 9/ de Diciembre de/1825. Aguado» (firmado y rubricado). Al pie: Escala de «70 Pies Castellanos». En el ángulo inferior derecho: «Madrid 29 de Novº de 1825/Custodio Moreno» (firmado y rubricado).

Bibl.: Navascués Palacio, P.: ob. cit., pág. 63. Archivo de Villa (1 - 59 - 91).



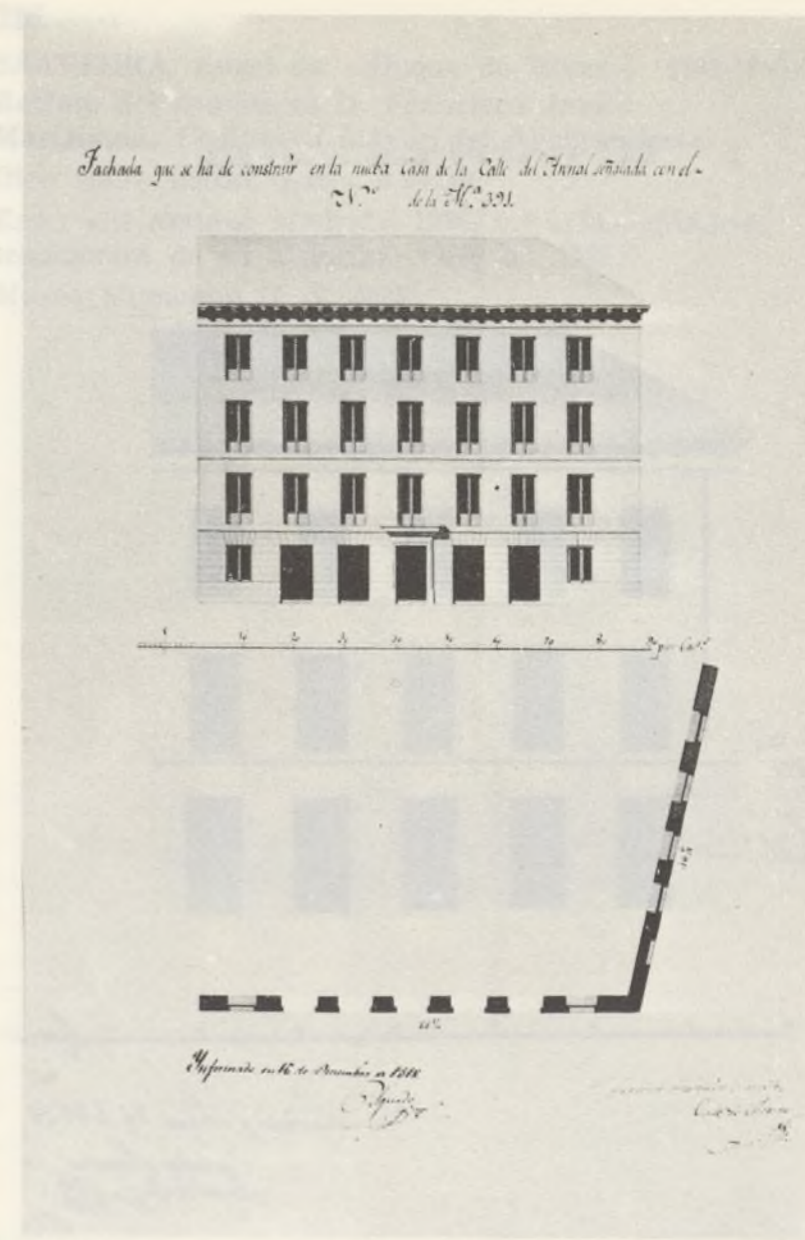
221

Fachada de una casa en la calle Majaderitos, propiedad de la Comunidad de Mínimos de San Francisco de Paula.

Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de tinta china. 306 x 230 mm.

Notas manuscritas: En el margen derecho: «Casa calle de Majaderitos/n.º 1 A de la mª 208». En el ángulo inferior derecho: «Custodio Moreno/ Arquitecto» (firmado y rubricado). En el ángulo inferior izquierdo: «Informado en 14 de Febre/ro de 1819/ Aguado» (firmado y rubricado). Escala gráfica de «30» pies.

Bibl.: Navascués Palacio, P.: ob. cit., pág. 63. Archivo de Villa (1 - 57 - 114).



222

Proyecto de fachada de una casa de D. Diego de Palacio, en la calle del Arenal.

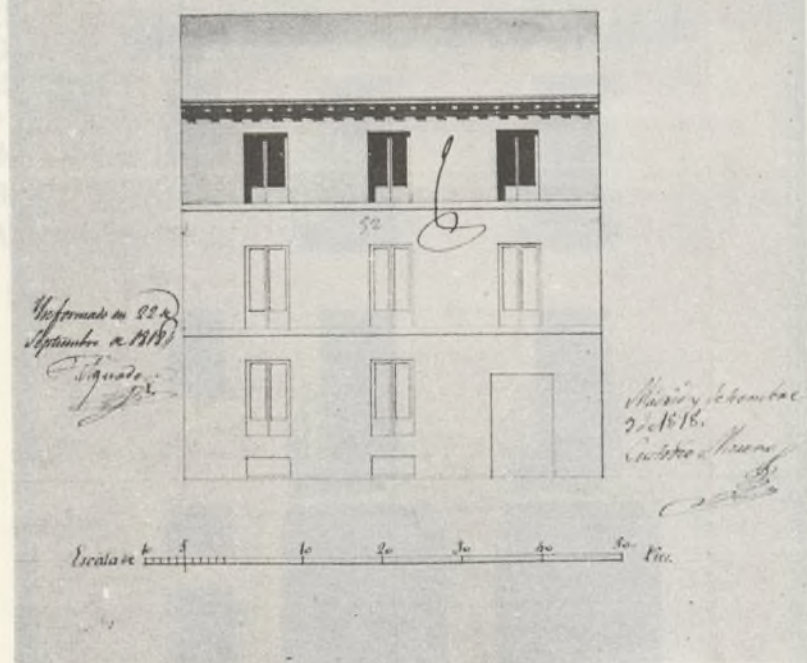
Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de tinta china. 521 x 341 mm.

Notas manuscritas: En la parte superior: «Fachada que se ha de construir en la nueva casa de la Calle del Arenal señalada con el/ N.º de la Mª 391». En la parte inferior: «Informado en 16 de Diciembre de 1818/Aguado» (firmado y rubricado). «El Arquitecto Academico de merito/ Custodio Moreno» (firmado y rubricado). Escala de «90 pies Castª».

Bibl.: Navascués Palacio, P.: ob. cit., pág. 63. Archivo de Villa (1 - 57 - 118).

Diseño que manifiesta la obra que debe ejecutarse en la Casa sita en la calle de Jacometrezo señalada con el número 16 de la manzana 361.

La parte diseñada sobre tinta encarnada demuestra la obra nueva que debe restaurarse.

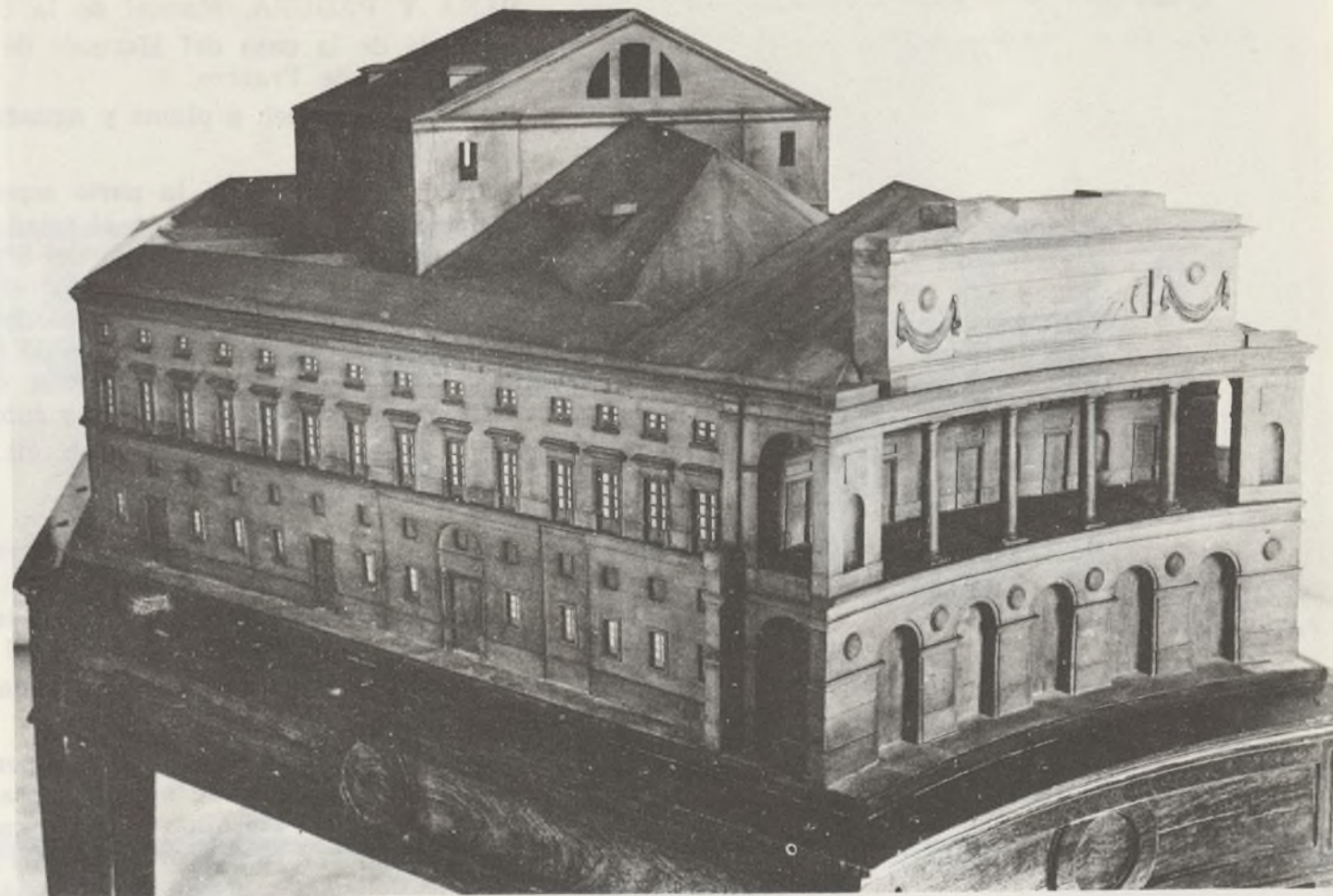


223

Alzado de una casa en la calle de Jacometrezo. Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de tinta china gris y rosa. 291 x 244 mm.

Notas manuscritas: En la parte superior: «Diseño que manifiesta la obra que debe ejecutarse en la Casa sita en la calle de Jacometrezo señalada en el número 16, de la manzana 361». «La parte diseñada sobre tinta encarnada demuestra la obra nueva que debe restaurarse». En el margen izquierdo: «Informado en 22 de/Septiembre de 1818/ Aguado» (firmado y rubricado). En el ángulo inferior derecho: «Madrid y Setiembre/ 9 de 1818/ Custodio Moreno» (firmado y rubricado). «Escala de 50 Pies».

Bibl.: Navascués Palacio, P.: ob. cit., pág. 63. Archivo de Villa (1 - 57 - 106).



224

Modelo del Teatro Real de Madrid. Madera. 0,75 x 1,75 x 1,23 m.

Etiqueta en la base: «Modelo del teatro de la Plaza de Oriente por D. Custodio Teodoro Moreno arquitecto de S. M.».

Proc.: Depósito del Museo de Ingenieros del Ejército. Exp.: «El Antiguo Madrid». 1926, n.º 1397.—«Libros y Estampas del Madrid Romántico». 1961-62, n.º 901.—«Madrid, testimonios de su historia». 1980, n.º 1563. Bibl.: Navascués Palacio, P.: ob. cit., págs. 33, 54 y 62, lám. XI.

Museo Municipal (I. N. 3069).

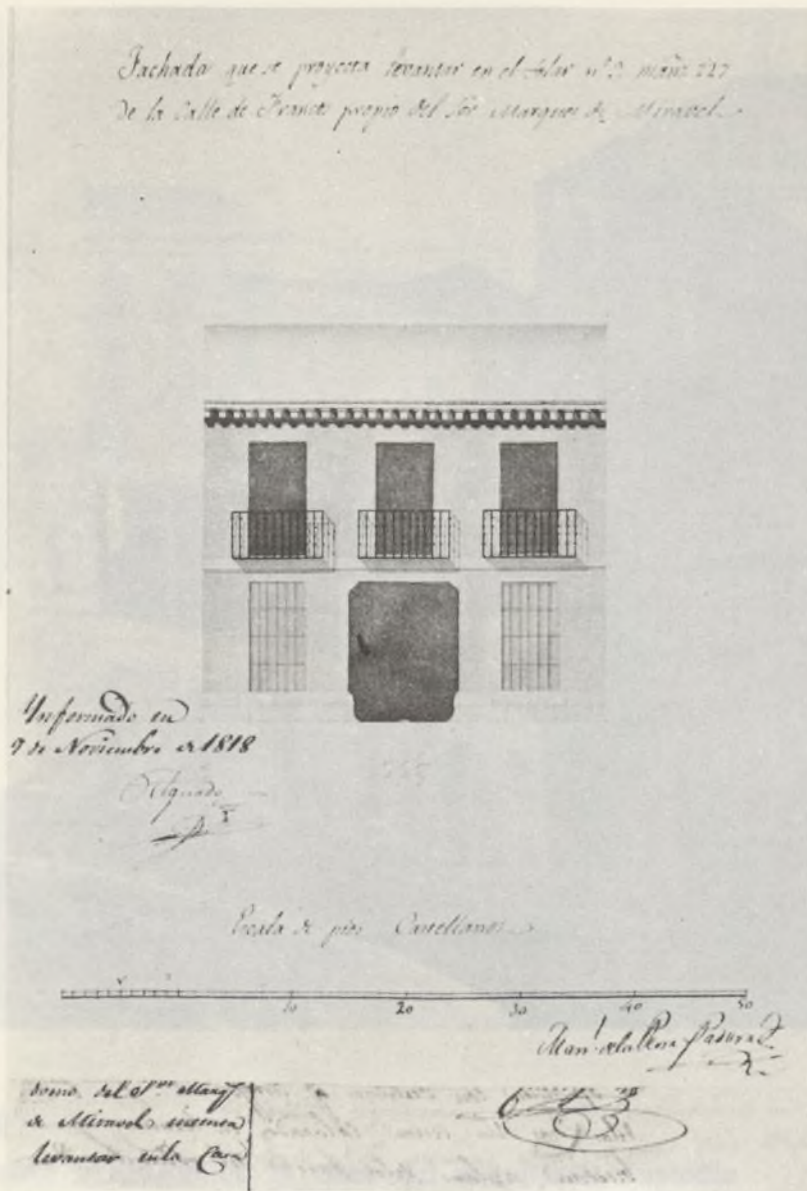
225

Modelo para la cubierta de platea del Teatro Real. Madera y metal. 0,45 x 1,665 x 1,00 m.

Armadura proyectada por Custodio Teodoro Moreno, realizada por Francisco Cabezuado.

Exp.: «Libros y Estampas del Madrid Romántico». 1961-62, n.º 902.—«Madrid, testimonios de su historia». 1980, n.º 1564.

Bibl.: Navascués Palacio, P.: ob. cit., pág. 62. Museo Municipal (I. N. 6186). (Sin fotografía en Catálogo.)



226

PEÑA Y PADURA, Manuel de la (1758-1821)

Fachada de la casa del Marqués de Miravel, en la calle de Francos.

Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de tinta china. 278 x 215 mm.

Notas manuscritas: En la parte superior: «Fachada que se proyecta levantar en el solar n.º 9. manz. 227/ de la Calle de Francos propio del S^{or} Marques de Miravel». En el margen izquierdo: «Informado en/ 9 de Noviembre de 1818/ Aguado» (firmado y rubricado). Al pie: «Escala de 50 pies Castellanos». En el ángulo inferior derecho: «Man^l de la Peña y Padura» (firmado y rubricado).

Bibl.: Navascués Palacio, P.: ob. cit., pág. 71.

Archivo de Villa (1 - 57 - 103).

227

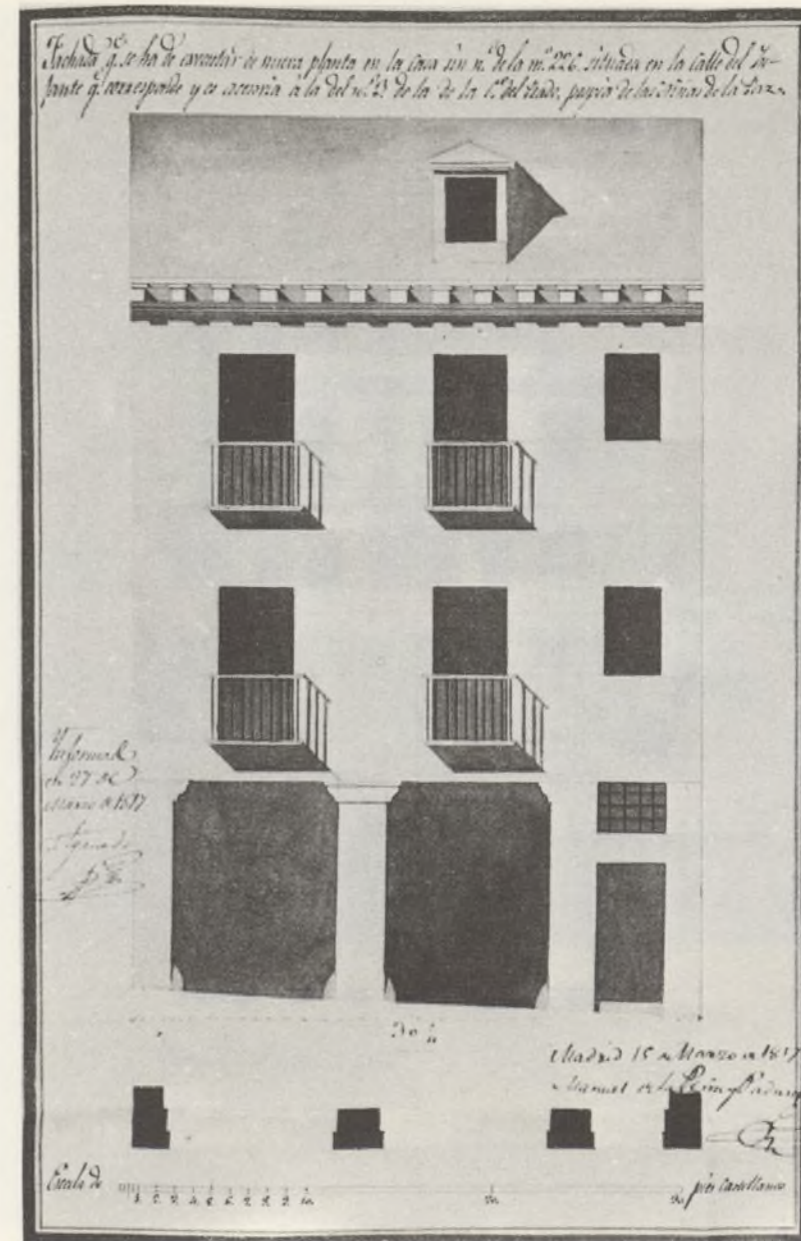
Fachada de una casa propiedad de la Inclusa y Colegio de la Paz, en la calle del Infante.

Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de tinta china. 388 x 280 mm.

Notas manuscritas: En la parte superior: «Fachada q^e se ha de executar de nueva planta en la casa sin n.º de la m^a 226 situada en la calle del In/fante q^e corresponde y es acesoria a la del n.º 3 de la de la C^e del Prado, propia de las Niñas de la Paz». En el margen izquierdo: «Informado/en 27 de /Marzo de 1817/ Aguado» (firmado y rubricado). En el ángulo inferior derecho: «Madrid, 15 de Marzo de 1817/ Manuel de la Peña y Padura» (firmado y rubricado). Al pie: «Escala de 30 pies Castellanos».

Bibl.: Navascués Palacio, P.: ob. cit., pág. 71.

Archivo de Villa (1 - 57 - 59).

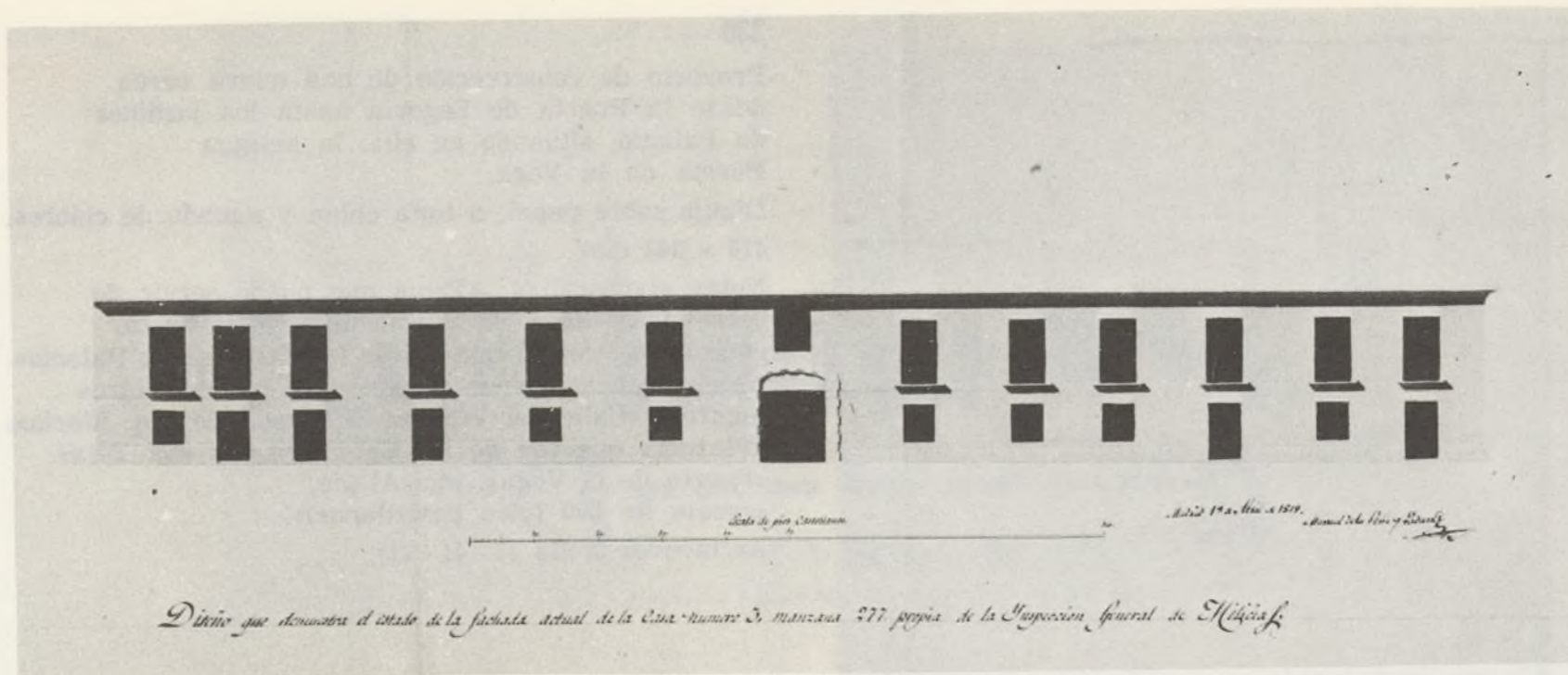


Fachada de la Inspección General de Milicias,
en la calle de Alcalá.

Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de tinta china.
274 × 734 mm.

Notas manuscritas: En la parte inferior: «Diseño
que demuestra el estado de la fachada actual de la
Casa número 3, manzana 277, propia de la Inspección
General de Milicias». En el ángulo derecho:
«Madrid 19 de Abril de 1819/Manuel de la Peña
y Padura» (firmado y rubricado). Al pie: «Escala
de 100 pies Castellanos».

Bibl.: Navascués Palacio, P.: ob. cit., págs. 71-72.
Archivo de Villa (1 - 57 - 113).

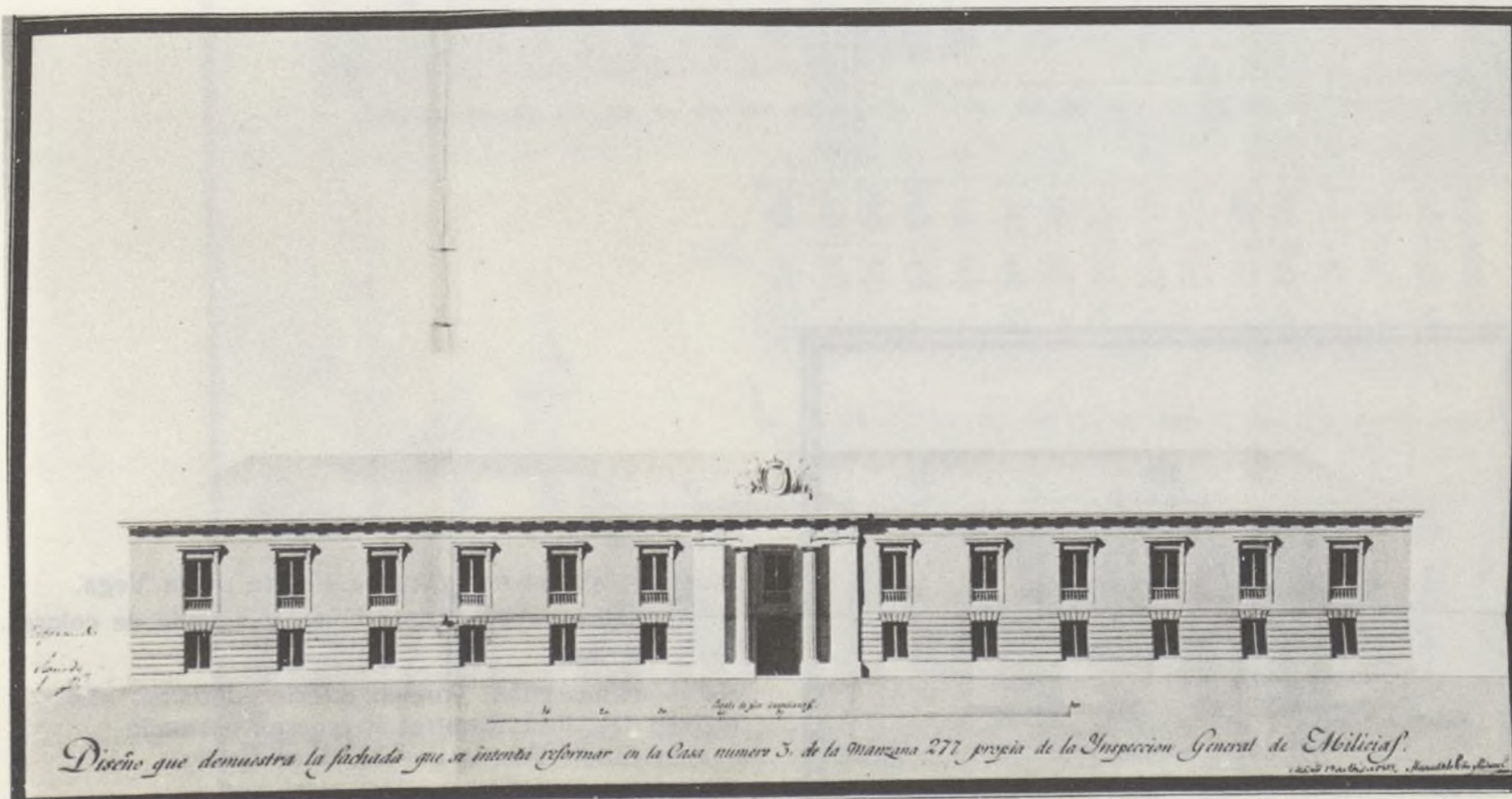


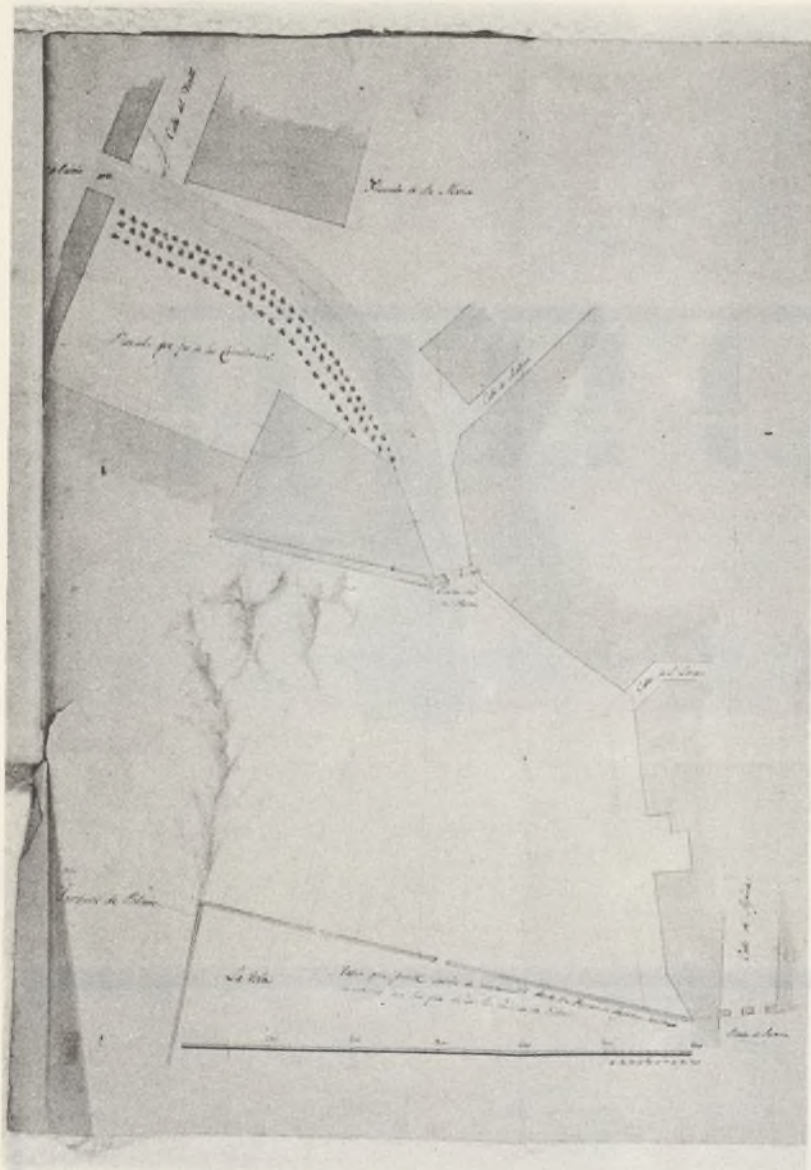
Proyecto de reforma de la fachada de la Inspección
General de Milicias, en la calle de Alcalá.

Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de tinta china.
420 × 734 mm.

Notas manuscritas: En la parte inferior: «Diseño
que demuestra la fachada que se intenta reformar
en la Casa Número 3, de la Manzana 277,
propia de la Inspección General de Milicias». En
el margen izquierdo: «Informado/Aguado» (firmado
y rubricado). En el ángulo inferior derecho: «Madrid
19 de Abril de 1819. Manuel de la Peña
y Padura» (firmado y rubricado). Al pie:
«Escala de 100 pies castellanos».

Bibl.: Navascués Palacio, P.: ob. cit., págs. 71-72.
Archivo de Villa (1 - 57 - 113).





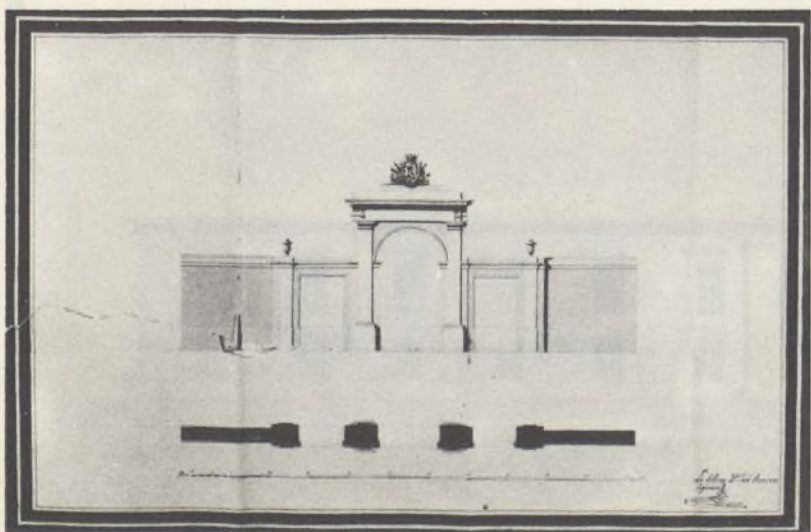
230

Proyecto de construcción de una nueva cerca desde la Puerta de Segovia hasta los jardines de Palacio, situando en ella, la antigua Puerta de la Vega.

Dibujo sobre papel, a tinta china y aguada de colores. 470 x 343 mm.

Notas manuscritas: «Tapia que puede servir de cerramiento desde la Puerta de Segovia hasta/ encontrarse con la que divide los Jardines de Palacio». Notas explicativas de situación de calles y otros lugares: «Calle del Viento». «Plazuela de Sta. Maria». «Plazuela que fue de las Caballerizas». «La Tela». «Puerta de la Vega», etc. Al pie: «escala de 600 (pies castellanos)».

Archivo de Villa (1 - 41 - 71).



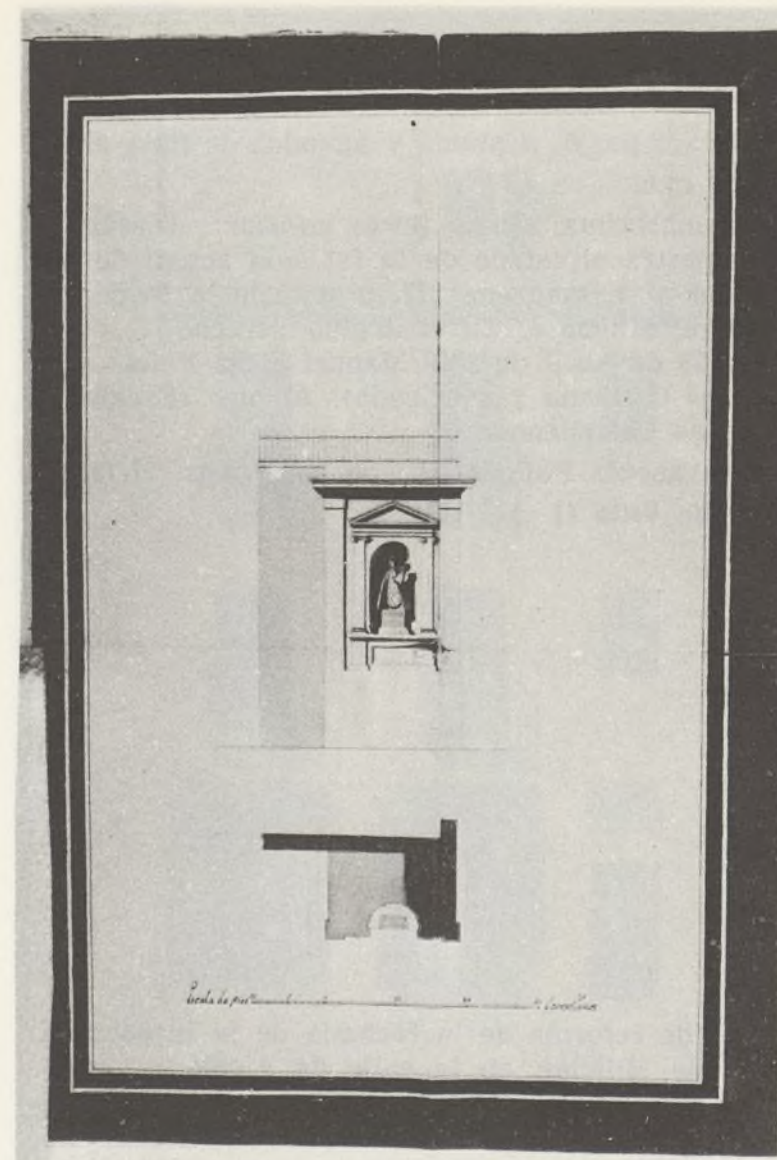
231

Planta y alzado de la nueva Puerta de la Vega.

Dibujo sobre papel, a tinta china y aguada de colores. 490 x 760 mm.

Notas manuscritas: Angulo inferior derecho: «Lo delineó Dⁿ José Ramírez/Espinosa» (firmado y rubricado). Escala de «100 Pies Cast^s».

Archivo de Villa (1 - 41 - 71).



232

Proyecto de hornacina dedicada a Nuestra Señora de la Almudena en la nueva cerca de la Cuesta de la Vega. Planta y alzado.

Dibujo a tinta china y aguada de colores. 565 x 400 mm.

Notas manuscritas: Al pie: «Escala de 30 pies Catellanos (sic)».

Archivo de Villa (1 - 41 - 71).

233

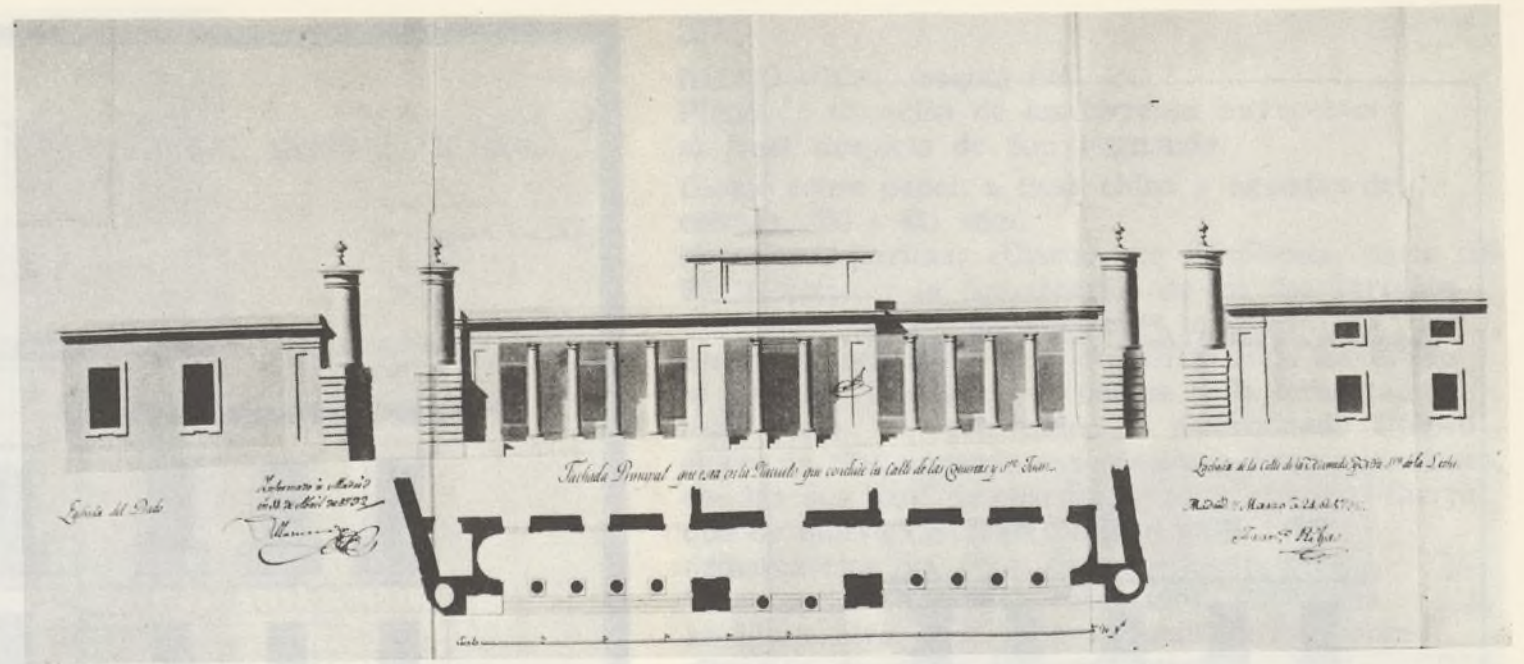
RIBAS, Francisco

Fachadas de la Platería de Martínez (hoy desaparecida) y planta del atrio de la fachada principal.

Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de tinta china. 430 x 972 mm.

Notas manuscritas: Al pie de cada fachada: «Fachada del Prado». «Fachada Principal que esta en la Placuela que concluye la Calle de las Huertas y Sⁿ Juan». «Fachada de la Calle de la Alameda, y Ntra. Sra. de la Leche». En el ángulo inferior izquierdo: «Informado a Madrid en 11 de Abril de 1792 Villanueva» (firmado y rubricado). En el ángulo inferior derecho: «Madrid, y Marzo à 24 de 1792 Fran^{co} Ribas» (firmado y rubricado). Al pie: «Escala de 100 p^{as}».

Archivo de Villa (ASA 1-52-97).



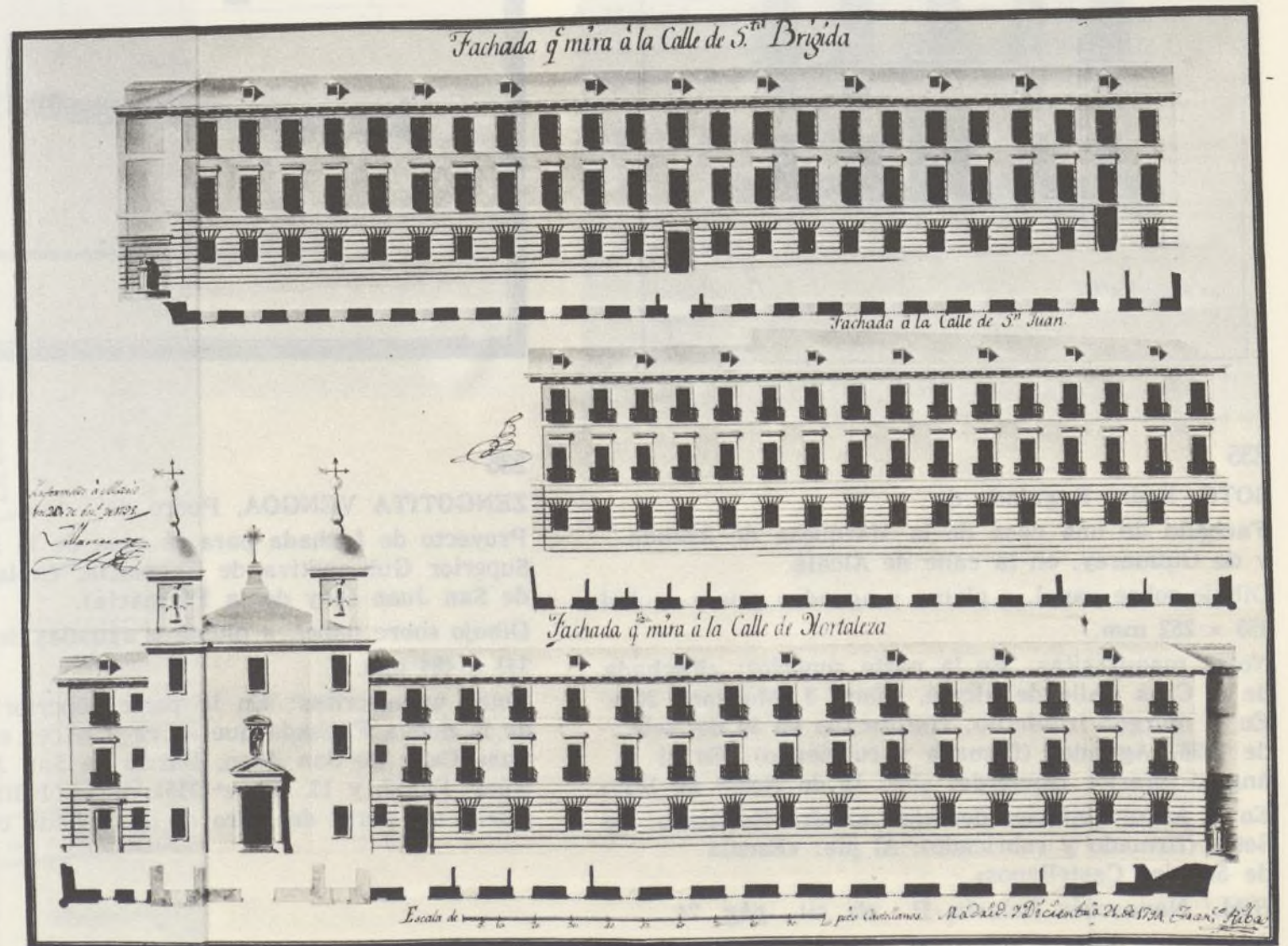
234

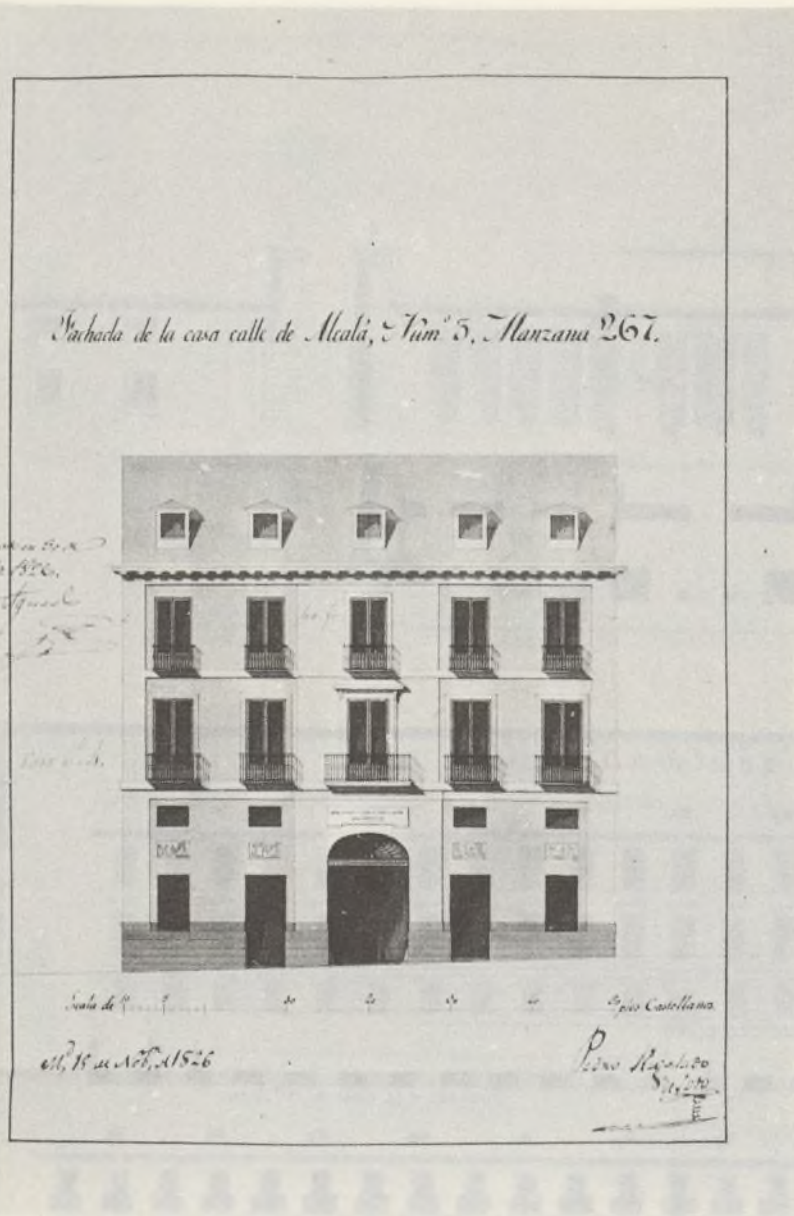
Proyecto para la remodelación de la iglesia y colegio de San Antón (obra de Pedro de Ribera).

Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de tinta china. 480 x 642 mm.

Alzado de tres fachadas con sus correspondientes plantas de muros.

Notas manuscritas: En la parte superior: «Fachada q^e mira a la calle de S^{ta} Brígida». En el centro: «Fachada a la Calle de Sⁿ Juan». «Fachada q^e mira a la Calle de Hortaleza». Al pie: «Escala de 100 pies castellanos». «Madrid y Diciembre (sic) a 21 de 1794. Fran^{co} Ribas» (firmado y rubricado). A la izquierda: «Informado a Madrid/en 29 de En^o de 1795/Villanueva» (firmado y rubricado). Archivo de Villa (ASA 1 - 55 - 44).





235

SOTO, Pedro Regalado de

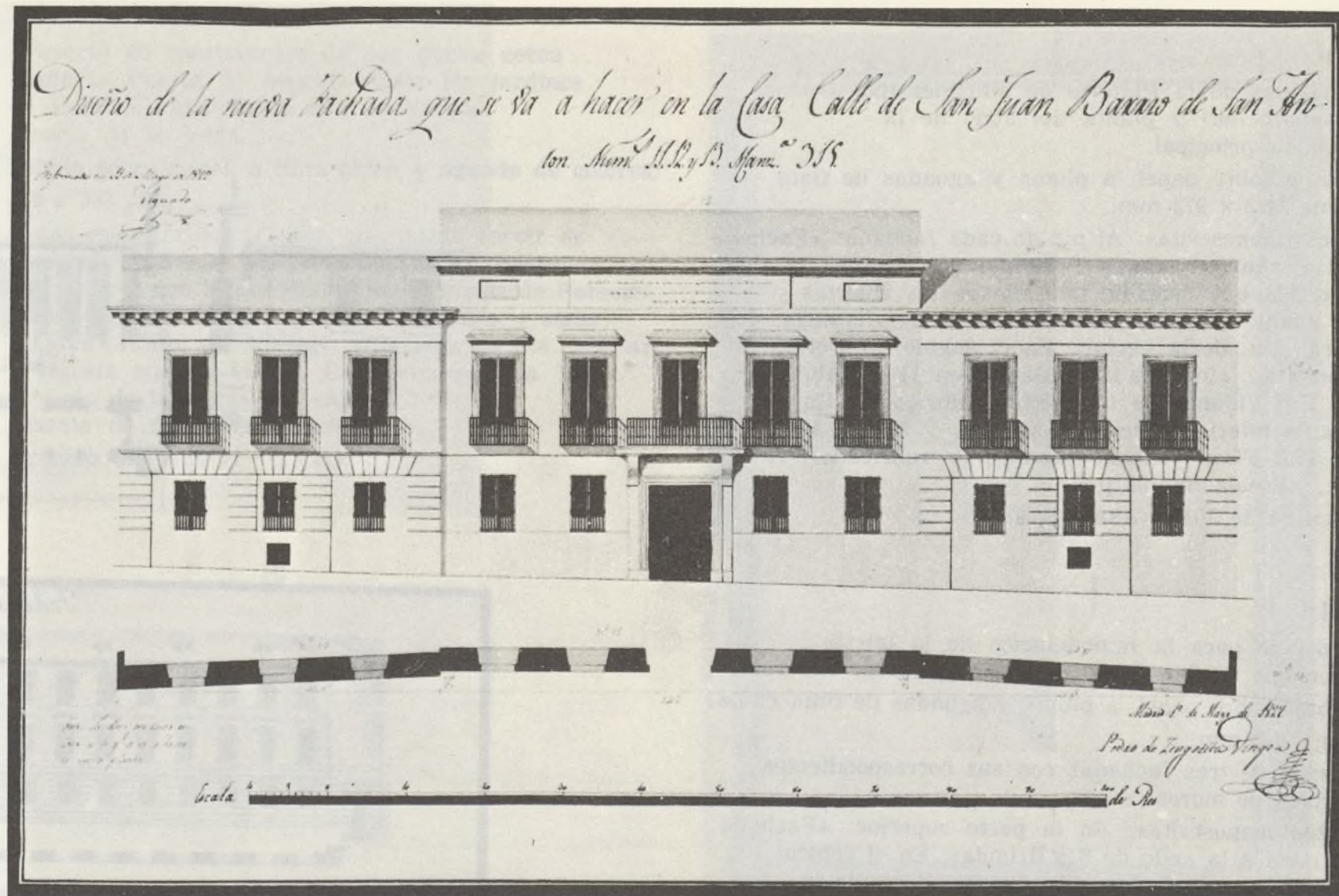
Fachada de una casa de la Marquesa de Aranda y de Guimarey, en la calle de Alcalá.

Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas gris y azulada. 353 x 252 mm.

Notas manuscritas: En la parte superior: «Fachada de la Casa Calle de Alcalá, Núm.º 3, Manzana 267». En el margen izquierdo: «Informado en 30 de Nobº de 1826/ Aguado» (firmado y rubricado). En el ángulo inferior izquierdo: «M^d, 15 de Nob^{re} de 1826». En el ángulo inferior derecho: «Pedro Regalado/ de Soto» (firmado y rubricado). Al pie: «Escala de 50 pies Castellanos».

Bibl.: Navascués Palacio, P.: ob. cit., pág. 74.

Archivo de Villa (1 - 59 - 114).



236

ZENGOTITA VENGOA, Pedro de

Proyecto de fachada para la casa de la Real Junta Superior Gubernativa de Farmacia, en la calle de San Juan (hoy de la Farmacia).

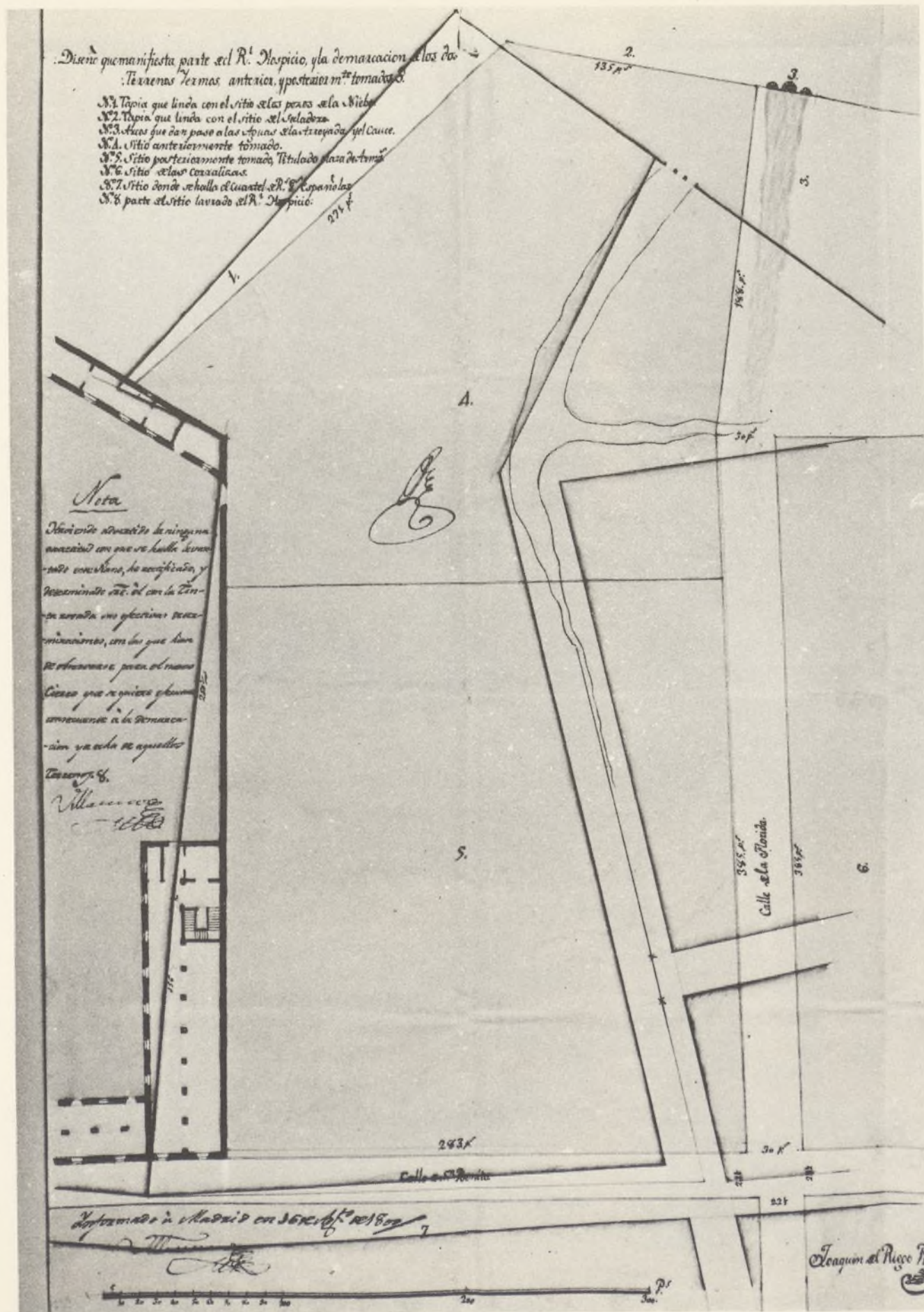
Dibujo sobre papel, a pluma y aguadas de tinta china. 343 x 484 mm.

Notas manuscritas: En la parte superior: «Diseño de la nueva Fachada que se va a hacer en la Casa Calle de San Juan, Barrio de San An-/ton. Núm^s 11. 12. y 13. Manz^a 315». Bajo el alzado, diseño del perfil de muro de la fachada con números

a lápiz. En el ángulo superior izquierdo: «Ynformado en 11 de Mayo de 1827/Aguado» (firmado y rubricado). En el ángulo inferior izquierdo: «Nota. Lo dado con tinta ro-/sada es lo q^e se va a hacer/ de nueva planta». En el ángulo inferior derecho: «Madrid, 1.º de Mayo de 1827/ Pedro de Zengotita Vengoa» (firmado y rubricado). Abajo: «Escala de 100 Pies».

Bibl.: Navascués Palacio, P.: ob. cit., pág. 74.

Archivo de Villa (1 - 60 - 35).



RIEGO PICA, Joaquín del
 Plano de situación de los terrenos adyacentes
 al Real Hospicio de San Fernando.

Dibujo sobre papel, a tinta china y aguadas de
 colores. 633 x 421 mm.

Notas manuscritas: «Diseño que manifiesta, parte del
 R.^o Hospicio, y la demarcación de los dos/Terrenos
 Yermos, anterior y posteriorm^{te} tomados . . . »

En el margen izquierdo: «Nota/Habiendo advertido
 la ninguna/ exactitud con que se halla levanta-
 do este Plano, he rectificado, y/ determinado s(ob)re
 él con la tin/ta rosada sus efectivas deter/minaciones,
 con las que han/ de observarse para el nuevo/Cierro
 que se quiere efectuar/consecuente à la
 demarca/cion ya echa de aquellos/terrenos./
 Villanueva» (firmado y rubricado). Acompaña
 al dibujo otra serie de notas explicativas sobre
 situación de calles y otros lugares.

En el ángulo inferior izquierdo: «Informado
 à Madrid en 16 de Agt^o de 1800/Villanueva»
 (firmado y rubricado). En el ángulo inferior
 derecho: «Joaquín del Riego Pica» (firmado
 y rubricado). Al pie: Escala de «300 p^s».

Archivo de Villa (ASA 1 - 56 - 40).



228

ANTIGÜEDADES

Antigüedades árabes de España. (Artigüedades árabes de Granada y Córdoba. Dibujos de Juan de Villanueva y Pedro Arce bajo la dirección de José de Hermosilla. Madrid, Academia de Bellas Artes, S. R., 1971)

1 h., XXIV lám., 5 lám. 37 cm.

Contiene además con port. propia: Paris segunda, que contiene las letras árabes que quedan en el Palacio de la Alcazar de Granada, y algunas de la ciudad de Córdoba. Publicado por la Real Academia de San Fernando e impreso y editado de acuerdo con el Dr. Pablo Lasso. Madrid, Imp. Real, 1866.

1 h., 21 f., XXIX lám., 7 h.

Reserva Técnica Superior de Arquitectura (RSR)



229

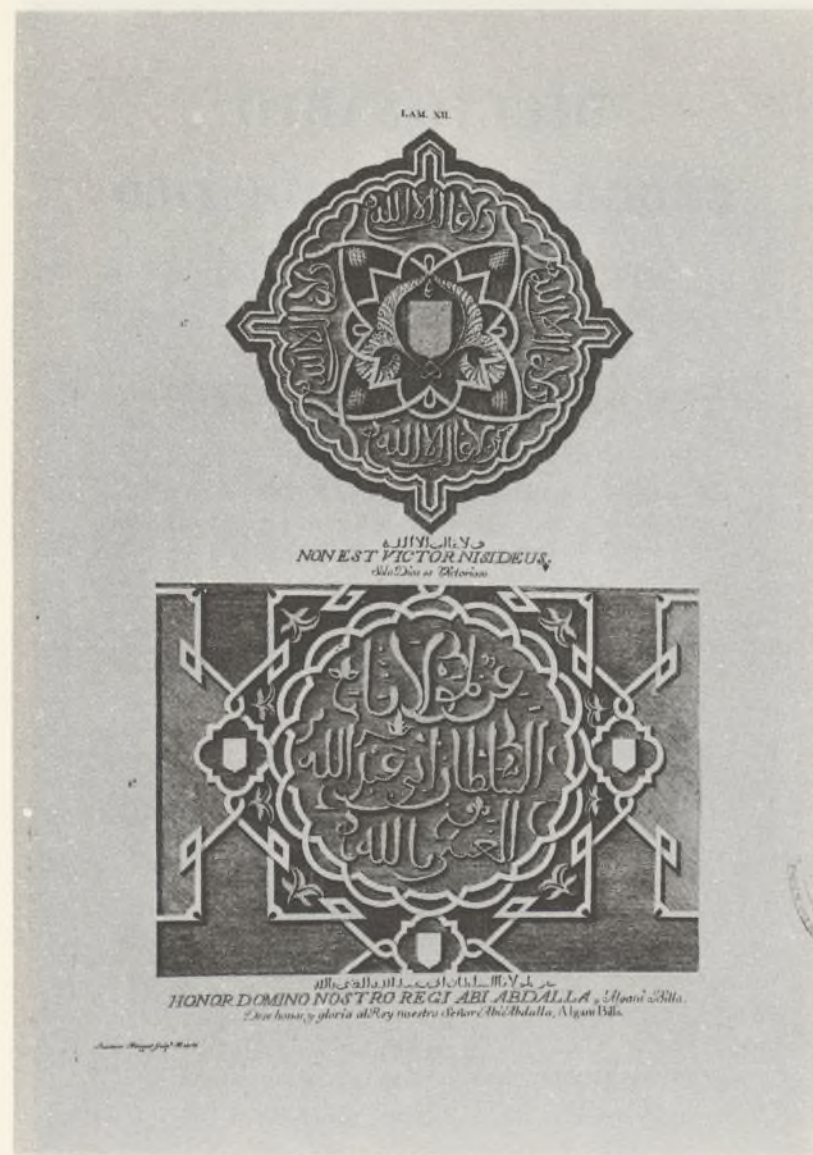
DOCUMENTO

Boletín de Madrid y estadística del Jardín Botánico de Madrid. Madrid, C. Ferrer, 1876. IV, 10 p., 1 h., 18 cm., plus plus 37 cm. Biblioteca Nacional IV/C.º 179-33.



230

Los jardines botánicos de España, organizada e impreso en los Estudios 237-238 de Madrid. Madrid, Vista y Vista de Gómez Ferrer, 1876. 6 p., 23 cm. Biblioteca Nacional IV/C.º 226-39.



238

ANTIGÜEDADES

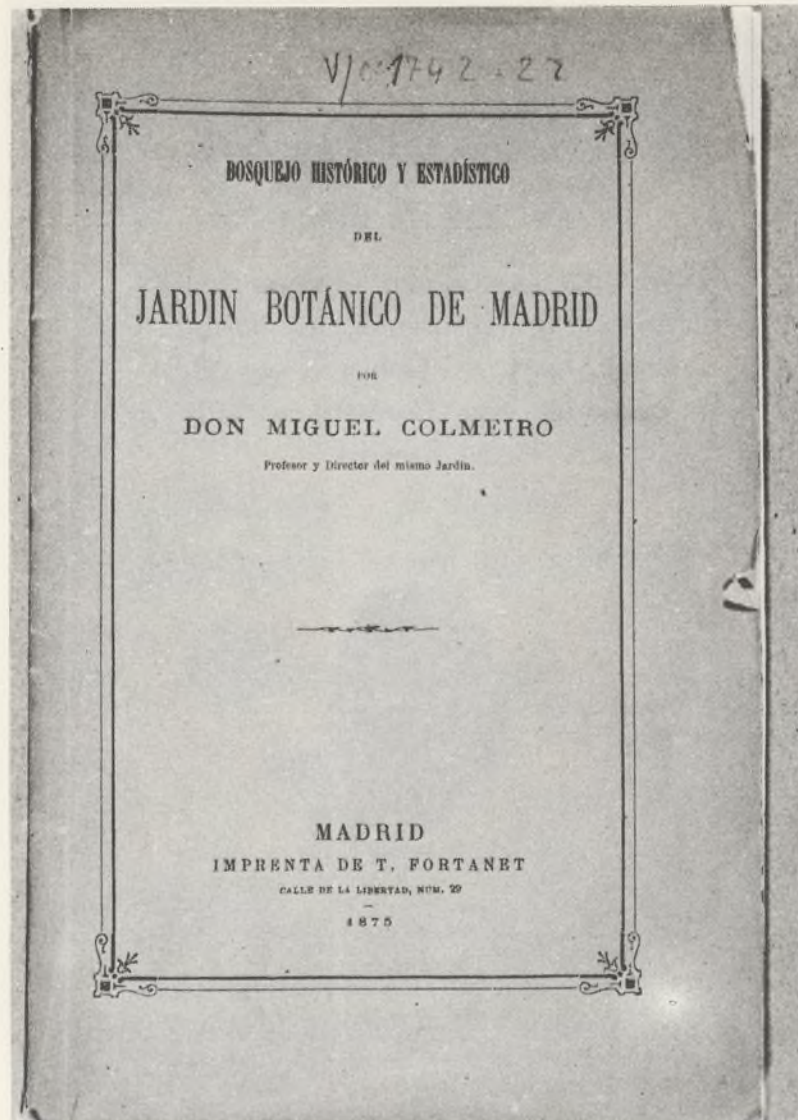
Antigüedades árabes de España. [Antigüedades árabes de Granada y Córdoba. Dibujos de Juan de Villanueva y Pedro Arnal bajo la dirección de José de Hermosilla. Madrid, Academia de Bellas Artes]. (S. a.: 1780?)

1 h., XXIV lám., 5 lám., 57 cm.

Contiene además con port. propia: Parte segunda, que contiene los letreros arábigos que quedan en el Palacio de la Alhambra de Granada, y algunos de la ciudad de Córdoba. Publicados por la Real Academia de San Fernando, e interpretados y explicados de acuerdo suyo por Don Pablo Lozano . . . Madrid, Imp. Real, 1804.

1 h., 13 f., XXIX lám., 1 h.

Escuela Técnica Superior de Arquitectura (6135).



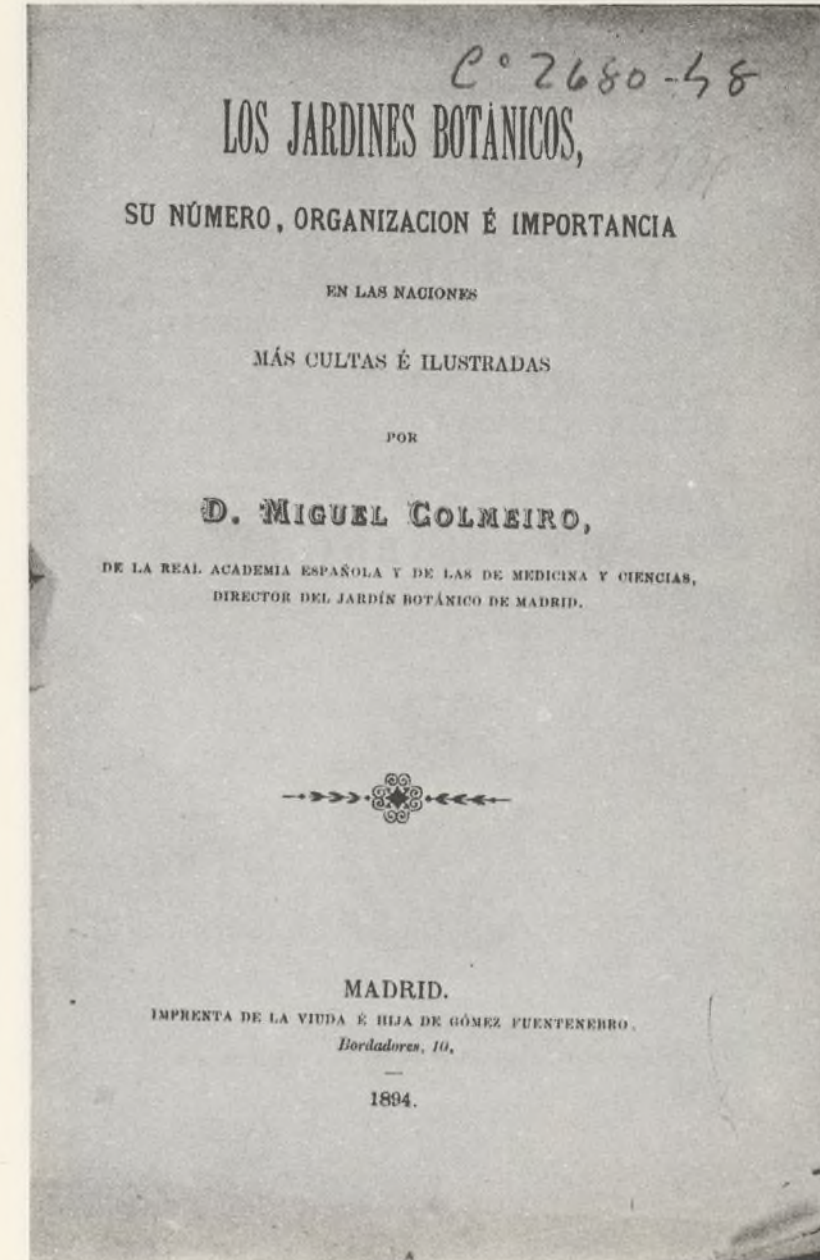
239

COLMEIRO, Miguel

Bosquejo histórico y estadístico del Jardín Botánico de Madrid . . . Madrid, T. Fortanet, 1875.

IV, 105 p., 1 h., lám., plan. pleg. 24 cm.

Biblioteca Nacional (V/C.º 1742 - 22).



240

Los jardines botánicos, su número, organización e importancia en las naciones más cultas e ilustradas . . . Madrid, Viuda e hija de Gómez Fuentenebro, 1894.

46 p. 23,5 cm.

Biblioteca Nacional (V/C.º 2680 - 48).

1-14-7 - 407 ' 53 - 1
REAL CEDULA

DE S. M.

POR LA QUE SE SIRVE APROBAR

LAS ORDENANZAS

PARA LA CONSTRUCCION Y GOBIERNO

DEL CANAL

DEL GRAN PRIORATO DE SAN JUAN,

QUE HA DE EXECUTARSE

A EXPENSAS DEL SERENISIMO SEÑOR INFANTE

DON GABRIEL

POR SU ARQUITECTO DON JUAN DE VILLANUEVA.



MADRID MDCCLXXXIII.

POR DON JOACHIN IBARRA IMPRESOR DE CÁMARA DE S. M.

V
c1794-40
REAL CEDULA

DE S. M.

Por la qual se manda observar la instruccion y reglamento, que comprehende, para el Gobierno del Real Sitio de San Lorenzo, y Villa del Escorial.



MADRID.

EN LA IMPRENTA REAL.

AÑO DE 1793.

**DICCIONARIO
GEOGRAFICO-ESTADISTICO**

DE ESPAÑA Y PORTUGAL,

DEDICADO

AL REY NUESTRO SEÑOR,

FOR

EL DOCTOR DON SEBASTIAN DE MIÑANO,
Individuo de la Real Academia de la Historia, y de la Sociedad de Geografía de Paris.

Inter crimina ingrati animi, et hoc dixerim; quod naturam ejus (terre quam colimus) ignoramus. Plin., lib. 6.

TOMO V.



CON REAL PERMISO.

MADRID:

IMPRENTA DE PIERART-PERALTA, PLAZUELA DEL CORDON, N.º
1826.

241

CEDULA

Real Cédula de S.M. por la que se sirve aprobar las Ordenanzas para la construcción y gobierno del Canal del Gran Priorato de San Juan, que ha de executarse a expensas del Serenísimo Señor Infante Don Gabriel por su arquitecto Don Juan de Villanueva. Madrid, Joachin Ibarra, 1783.

1 h., 70 p. 31 cm.

Biblioteca Nacional (c. 407 n.º 53).

242

CEDULA

Real cédula de S.M. por la qual se manda observar la instrucción y reglamento, que comprehende, para el gobierno del Real Sitio de San Lorenzo, y Villa del Escorial. Madrid, Imp. Real, 1793.

9 h. 29,5 cm.

Biblioteca Nacional (C V 1794 - 40).

243

MIÑANO Y BEDOYA, Sebastián de
Diccionario geográfico-estadístico de España y Portugal... Tomo V¹. Madrid, Pierart-Peralta, 1826.
3 h., 470 p., lám. pleg. 21,5 cm.
Biblioteca Nacional (2-45516).

¹ La obra completa consta de 11 v.

ORDENANZAS
PARA EL GOBIERNO
DEL REAL SITIO
DE ARANJUEZ.



DE ÓRDEN SUPERIOR.
MADRID EN LA IMPRENTA REAL
AÑO DE 1795.

244
ORDENANZAS
Ordenanzas para el Gobierno del Real Sitio de Aranjuez. Madrid, Imp. Real, 1795.
2 h., 275 p., 1 lám. 21 cm.
Biblioteca Nacional (2-29739).

B.100
HISTORIA
DE LAS ARTES,
Y CIENCIAS,

QUE ESCRIBIO EN FRANCES, A CONTINUACION
de su Historia de las Monarquías Antiguas, el Señor
Carlos Rollin, Rector que fue de la Universidad de
París, Catedrático de Elocuencia en el Colegio Real, y
Asociado a la Real Academia de las Inscripciones, y
Letras Humanas.

TRADUCIDA A EL ESPAÑOL

POR DON PEDRO JOSEF DE BARREDA
y Bustamante.

TOMO PRIMERO.



CON LAS LICENCIAS NECESARIAS:

En Madrid: En la Imprenta de Blas Román, Plazuela de Santa Catalina de los Donados. Año M. DCC. LXXVI.

245
ROLLIN, Charles
Historia de las Artes y Ciencias, que escribió en francés a continuación de su Historia de las Monarquías Antiguas, el Señor Carlos Rollin... Traducida al español por Don Pedro Josef de Barreda y Bustamante... Madrid, Blas Román, 1776.
3 vol., 2 lám. pleg. 19,5 cm.
Ex-libris de José María Marañón.
Biblioteca del Colegio de Arquitectos (XVIII - 63/65).

Ayuntamiento de Madrid

1.050
DESCRIPCION
DE LOS ORNATOS PÚBLICOS
CON QUE LA CORTE DE MADRID

HA SOLEMNIZADO

LA FELIZ EXÁLTACION AL TRONO

DE LOS REYES NUESTROS SEÑORES

DON CARLOS III. Y DOÑA LUISA DE BORBON,

Y LA JURA

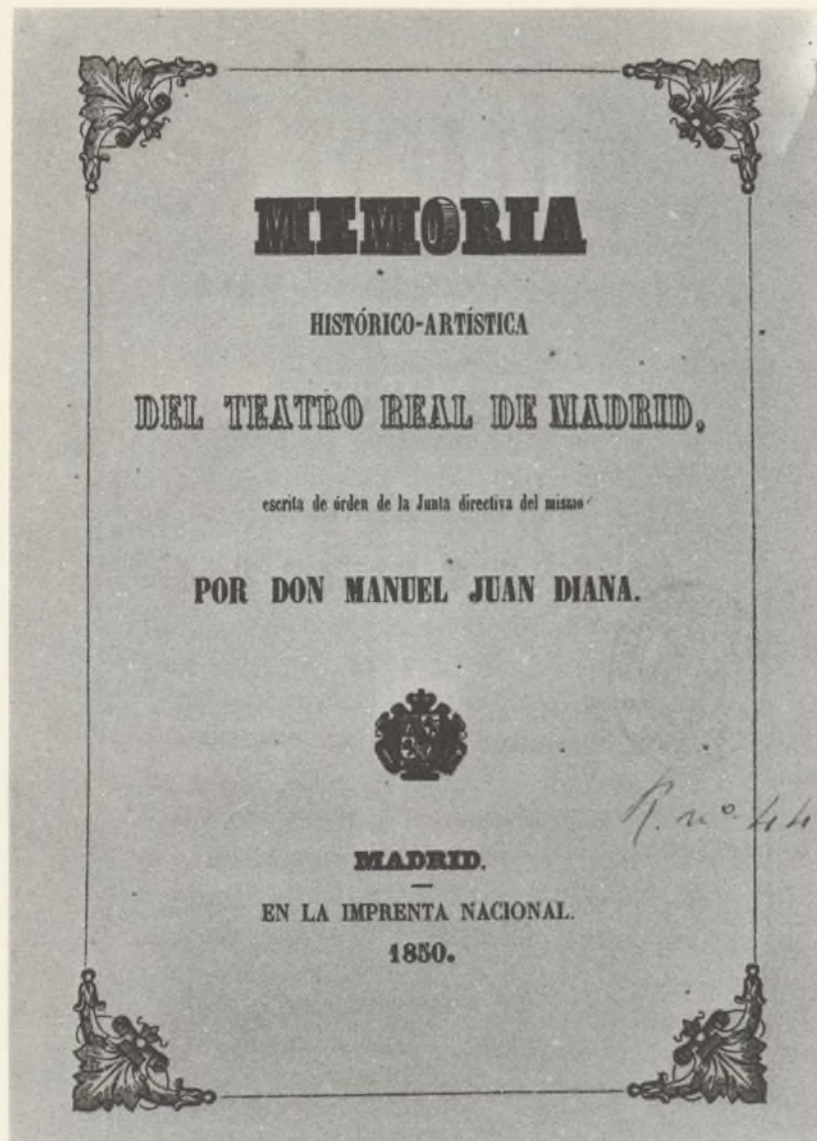
DEL SERENISIMO SEÑOR DON FERNANDO,

PRINCIPE DE ASTURIAS.

DE ORDEN SUPERIOR.

EN LA IMPRENTA REAL DE MADRID.
MDCCLXXXVIII.

246
[SEMPERE Y GUARINOS, Juan]
Descripción de los ornatos públicos con que la Corte de Madrid ha solemnizado la feliz exaltación al trono de los reyes nuestros señores Don Carlos III y Doña Luisa de Borbón, y la Jura del serenísimo señor don Fernando, Príncipe de Asturias. Madrid, Imp. Real, 1789.
5 h., 60 p., lám. 30 cm.
Biblioteca del Colegio de Arquitectos (XVIII - 151).

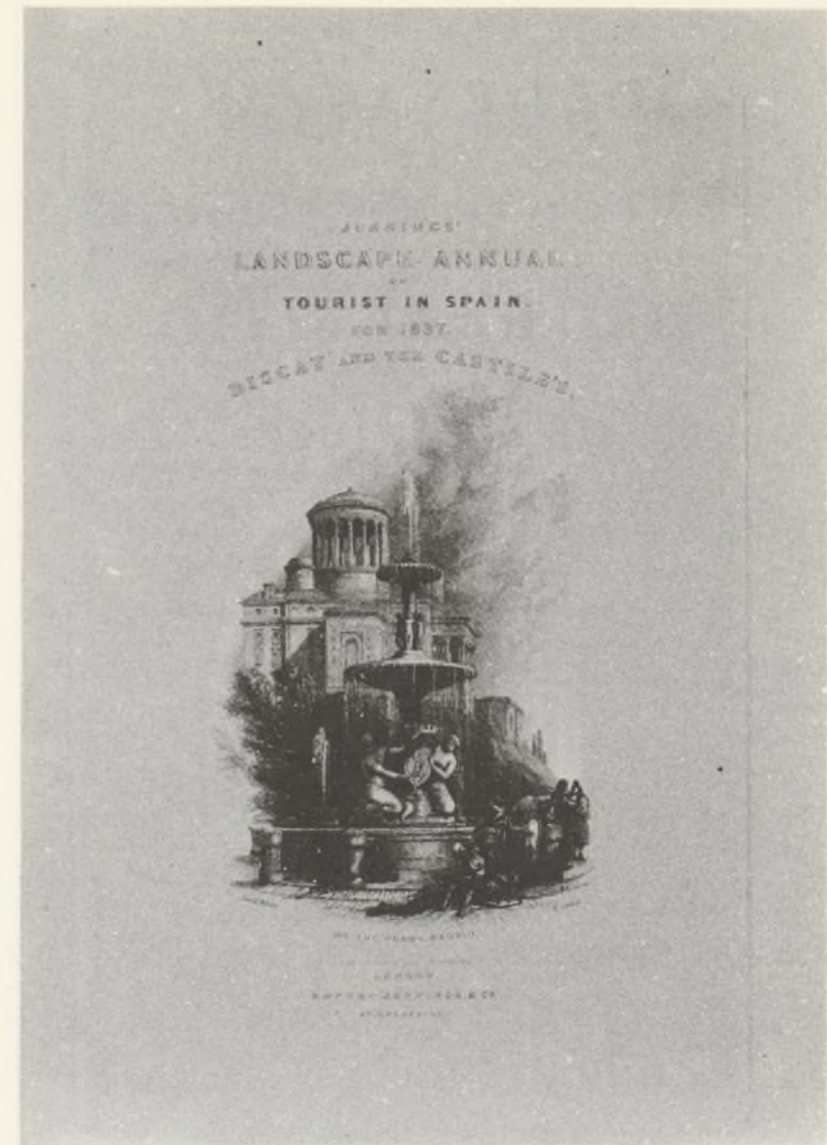


247

DIANA, Manuel Juan
 Memoria histórico-artística del Teatro Real
 de Madrid... Madrid, Imp. Nacional, 1850.
 127 p., XXII, 4 lám. 32,5 cm.
 Biblioteca Municipal (M/58).

248

JENNINGS
 Jennings' Landscape annual or Tourist in Spain
 for 1887. Biscay and the castile's. London,
 Robert Jennings and C^o (s. a.: 1837).
 31 h. con lám. 43 cm.
 Biblioteca Nacional (ER 2402).



249

COLECCION

Colección de las vistas de los Sitios Reales (1), litografiadas por orden del Rey de España El Señor D. Fernando VII de Borbón. Madrid, Real Establecimiento [Litográfico], 1832-33. 2 h., 88 lám. (2) 65 cm.

(1) Las vistas están encuadradas agrupadas por cada Sitio Real y precedidas de una portadilla: San Ildefonso (XXX lám.); San Lorenzo de El Escorial (XVIII lám.); Aranjuez (XXVII lám.), y Madrid (XIII lám.). Es una colección realizada por «suscripción», pintada por Brambila, y dirigida por Madrazo. Entre los principales grabadores figuran: Asselineau, Pic de Leopold, Blanchar, etc. (2) Este ejemplar lleva mal numeradas las láminas, consignando 86 lám. en lugar de 88.

Biblioteca Nacional (E R 3188).

250

PROVISION

«Real Provision de los Señores del Consejo, en que se manda guardar y cumplir la Real Resolución inserta, para que se edifiquen casas decentes en los solares yermos de Madrid, y se levanten las baxas ó pequeñas hasta la conveniente proporcion, con lo demás que contiene.» Madrid, Imp. de Don Pedro Marin, 1788. 4 fols. 31 cm. (Fol.). Al final, firma manuscrita de Don Pedro Escolano de Arrieta. Archivo de Villa (3 - 363 - 13).

251

[CASA CARNICERIA. 1784]

«Carniceria mayor. 1784. Espediente sobre componer la entrada y pedazo de fachada por la calle Ymperial». Archivo de Villa.

252

[BALCONADA DEL AYUNTAMIENTO. 1785]

«1785. Espediente sobre componer el Balcon principal de las Casas del Ayuntamiento, tesoreria de Sisas y secretaria del». Con otra letra: «Aquí entava (sic) el Plan que se remitió al Arquitecto Mayor y al final de este quaderno están los papeles que causaron dicha remision.» Archivo de Villa (3 - 102 - 9).

253

[SOLICITUDES DE PERMISOS DE VILLANUEVA. 1786]

«Mayo 13 1786. Partes del Arquitecto de Madrid para pasar a el Sitio.»

(Solicitudes de Villanueva al Corregidor Carmona, de 13 y 18 de mayo para pasar a Aranjuez y San Lorenzo de El Escorial.)

Archivo de Villa (1 - 60 - 26).

254

[BALCONADA DEL AYUNTAMIENTO. 1787]

«1787. Espediente sobre la obra del balcon grande de las Casas del Ayuntamiento.»

Archivo de Villa (3 - 102 - 11).

255

NOTICIA

«Noticia del establecimiento y uso del cementerio extramuros del Real Sitio de San Ildefonso.»

Madrid, Imp. Real 1787.

23 p., 1 lám. 20 cm. grab.

Archivo de Villa (1 - 146 - 38).

256

[CASA CARNICERIA. 1788]

«1788. Carniceria mayor. Espediente que se forma sobre la necesidad de arreglar y componer las puertas de la Carniceria mayor por la calle Ymperial.»

Archivo de Villa.

257

[CASAS DEL NUEVO REZADO. 1789]

«Sobre construir vnas casas en la Calle del Leon. 1789». (Construccion de las casas propiedad del Monasterio de El Escorial para la administracion del Nuevo Rezado.)

Archivo de Villa (1 - 51 - 21).

258

[INCENDIO DE LA PLAZA MAYOR. 1790]

«Sobre establecer nuevas Reglas en la construccion de edificios á fin de preserbarlos en lo posible de vn incendio semejante al acahecido la noche del dia 16 de Agosto de 1790.»

Archivo de Villa (1 - 88 - 20).

259

[PLAZA MAYOR. RECONSTRUCCION. 1791]

«1791. Sobre el modo, y termino con que se ha de edificar en el sitio que fué llamado Portal de Paños en la Plaza Maior arruinado por el yncendio acahecido la noche del dia 16 de Agosto de 1790.

Contiene además:

«Instruccion dispuesta de orden del Consejo, y aprobada por S.M. de las reglas que deben observarse para la reedificacion de las casas arruinadas en la Plaza mayor, con motivo del incendio ocurrido la noche del dia diez y seis de Agosto de mil setecientos y noventa.»

(S. l. — s. i. — s. a.: 1791). 6 h. Sign.: A6 29 cm. (Fol.).

Archivo de Villa (1 - 89 - 3).

260

[PLATERIA DE MARTINEZ. 1792]

«Sobre construir vnas casas en las calles de San Juan, Nuestra Señora de la Leche, y Prado de San Gerónimo. 1792.» (Real fábrica de Platería de Martínez.)

Archivo de Villa (1 - 52 - 97).

261

[INCENDIO DE LA PLAZA MAYOR. 1792]

«Año de 1792. El Arquitecto Maestro maior. Sobre el auxilio que presta el Gremio de Carpinteros en los fuegos.»

Archivo de Villa (1 - 185 - 3).

262

[PLAZA MAYOR. RECONSTRUCCION. 1792]

«Madrid 20 de abril de 1792. El Alcalde de Corte don Juan Antonio Pastor. Sobre el pronto reedificio de las casas incendiadas de la Plaza maior, y Arco de Toledo.»

Archivo de Villa (1 - 110 - 17).

263

[VIAJES DE AGUA. 1792]

«Madrid. 19 de diciembre de 1792. Copia de la Orden del Consejo. Sobre las obras en los Viages de aguas.»

Archivo de Villa (1 - 167 - 31).

264

[EXPEDIENTE DE CESE DE VILLANUEVA
COMO DIRECTOR DE CAMINOS. 1794-95]

«Años de 1794 y 95. Expediente en razon de que,
á representacion de la Direccion de Correos se espidió
orden por el Principe de la Paz con fecha
de 30 de Diciembre de 1794 para que don Juan
de Villanueva cesase en la direccion de los Caminos
y (tachado: Caminos) Paseos denominados
Ymperiales . . . »

Archivo de Villa (2 - 322 - 19).

265

[LAVADEROS. 1795]

«Lavaderos Reales y Plantíos inmediatos a la Hermita
de Nuestra Señora del Puerto. Año de 1795.»

Archivo de Villa (3 - 25 - 76).

266

[PASEO DEL PRADO. 1805]

«Paseo del Prado. 1805. Sobre que el Maestro
mayor forme calculo de las obras que necesita
el Paseo; construccion de paret en el Corralón que
se ha comprado en él; y sobre el modo y forma
que han de tener los faroles propuestos
por el señor don Santiago Villoria . . . »

Archivo de Villa (1 - 118 - 9).

267

[PASEO DEL PRADO. 1807-1808]

«Paseo del Prado y Fuente Castellana. 1807 a 1808.
Sobre dilatar el Paseo del Prado hasta
la Fuente Castellana.»

Archivo de Villa (2 - 325 - 8).

268

[LA FLORIDA. 1808]

«Lista de los jornales causados en la execucion
de las nuevas cercas para el cierre de la Real Florida,
y los desmontes y rehinchidos competentes a el
exito de aquellas, en cumplimiento de la Real
Orden, que fue comunicada con fecha 24 de
septiembre del año pasado al señor Corregidor de
Madrid y bajo la direccion del señor don Juan
de Villanueva, Arquitecto mayor de S.M.
y de esta Corte en la presente semana desde
24 al 30 de abril de 1808 y es como sigue.»

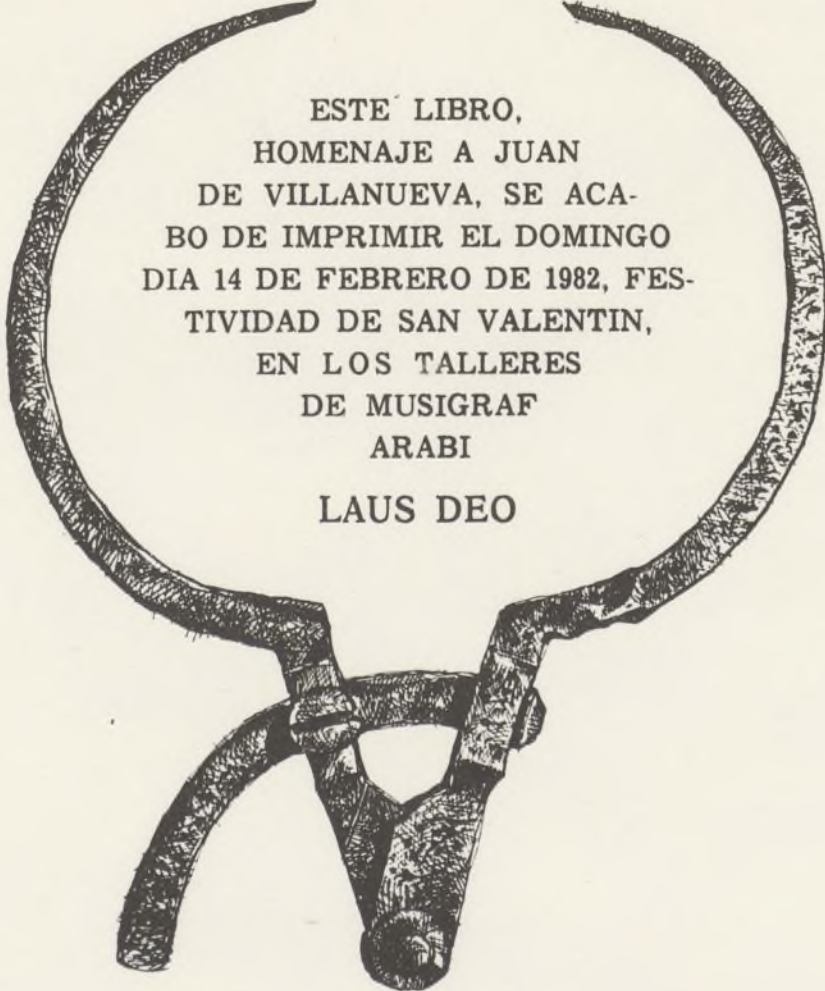
Contiene tambien la lista de jornales del 21 al 30 de
abril de 1808, el importe de las listas semanales
de 7 de mayo a 2 de junio de 1808, oficio
de don Raimundo de Alegría, encargado de su
cobranza, de 13 de junio de 1808, la petición de la lista
de trabajadores, de 18 de junio de 1808 y el oficio
de contestación de Villanueva de 23 de junio de 1808.

Archivo de Villa (1 - 252 - 58).

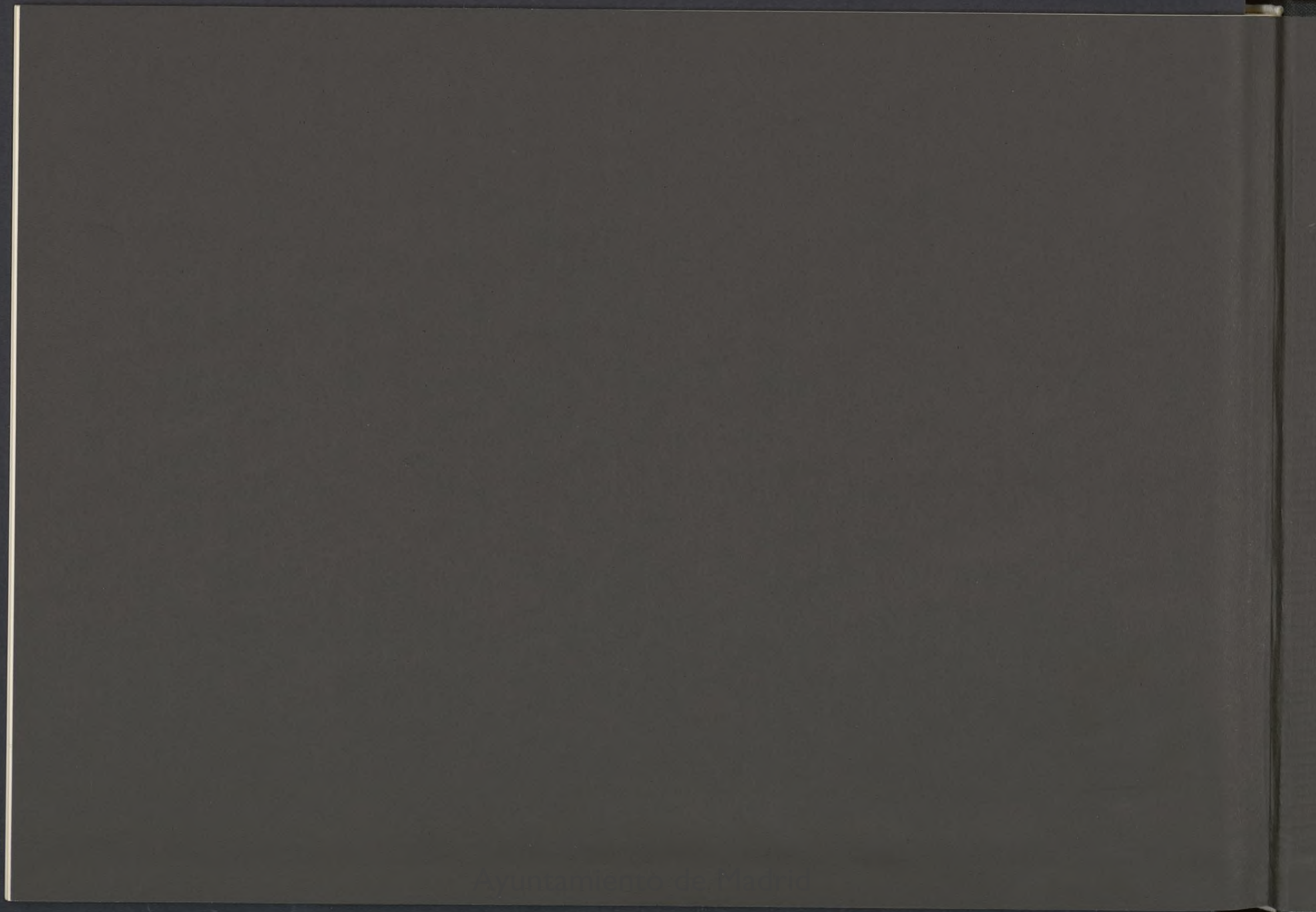
269

MAQUETA DEL MUSEO DEL PRADO

(Sin ficha ni fotografía por tener lugar su
recepción después de impreso el Catálogo.)

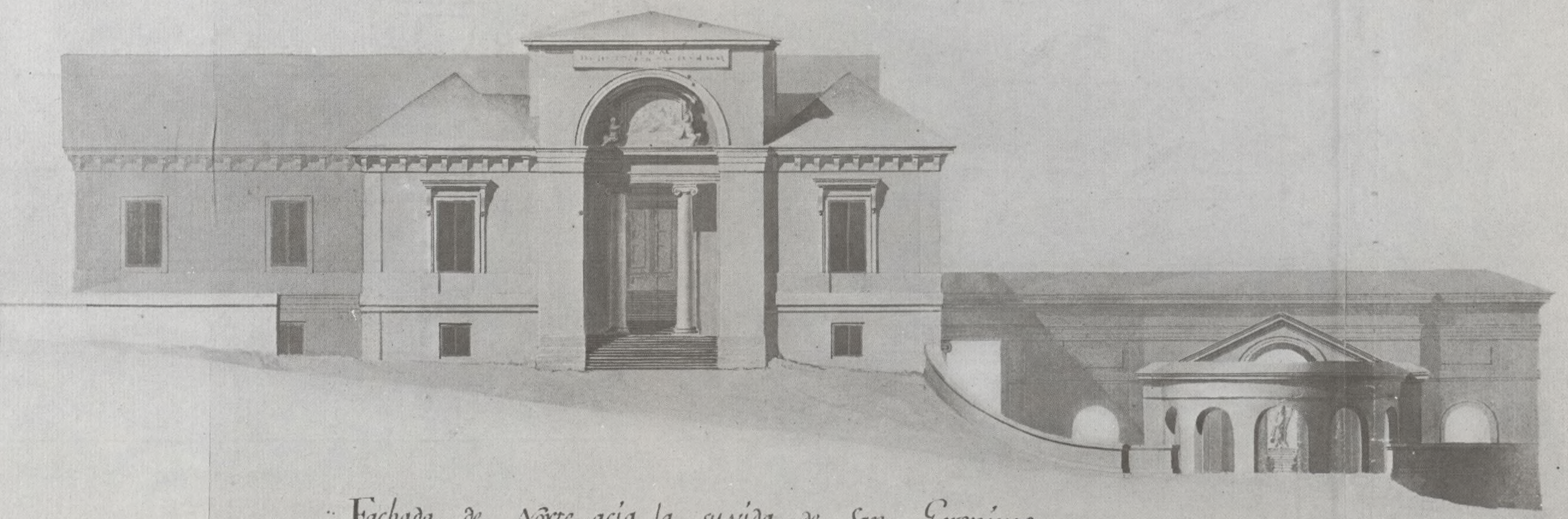
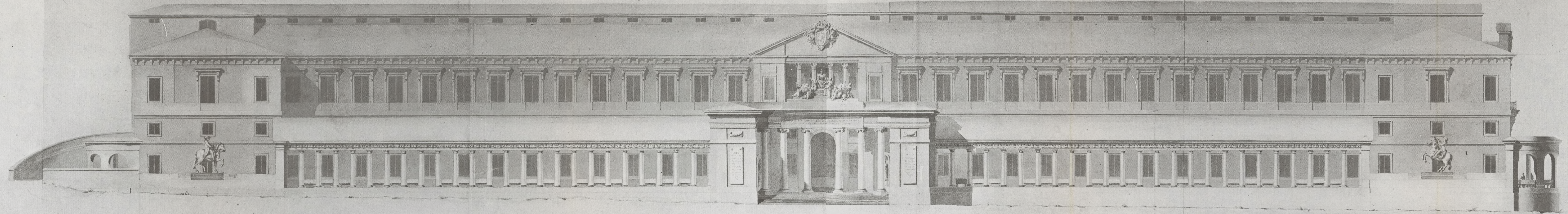


ESTE LIBRO,
HOMENAJE A JUAN
DE VILLANUEVA, SE ACA-
BO DE IMPRIMIR EL DOMINGO
DIA 14 DE FEBRERO DE 1982, FES-
TIVIDAD DE SAN VALENTIN,
EN LOS TALLERES
DE MUSIGRAF
ARABI
LAUS DEO

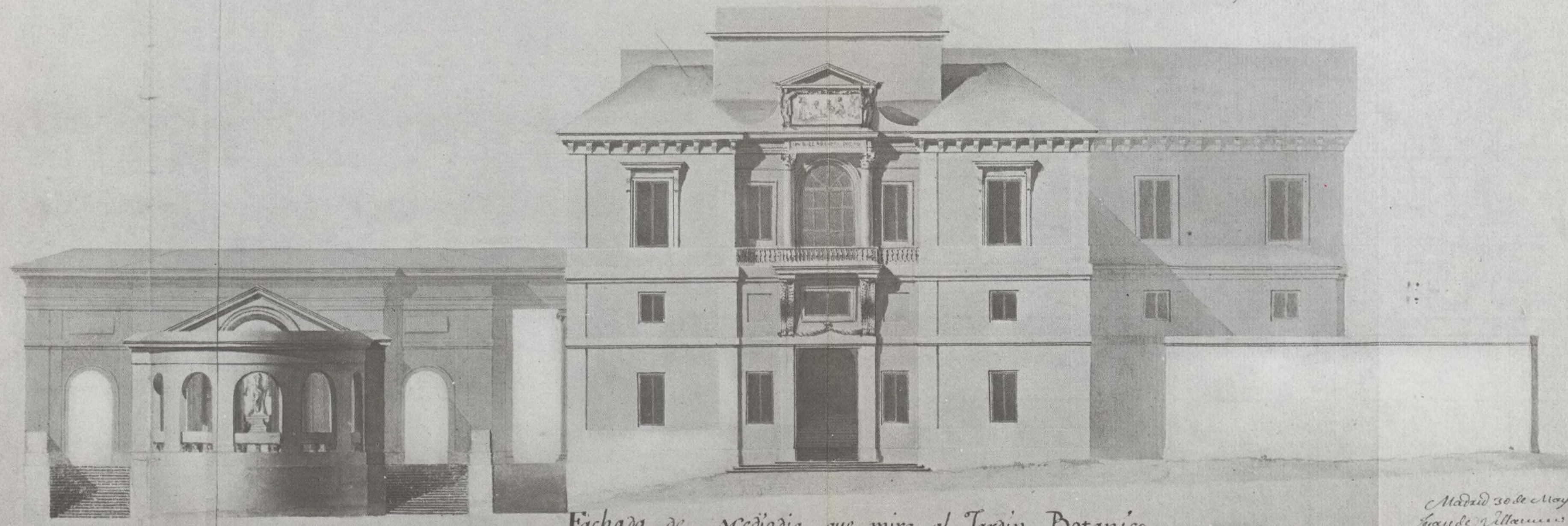
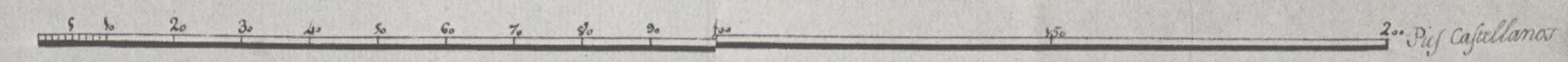


W

Fachada de Poniente que mira a el Pajico del Prado



Fachada de Norte acia la subida de San Leronimo



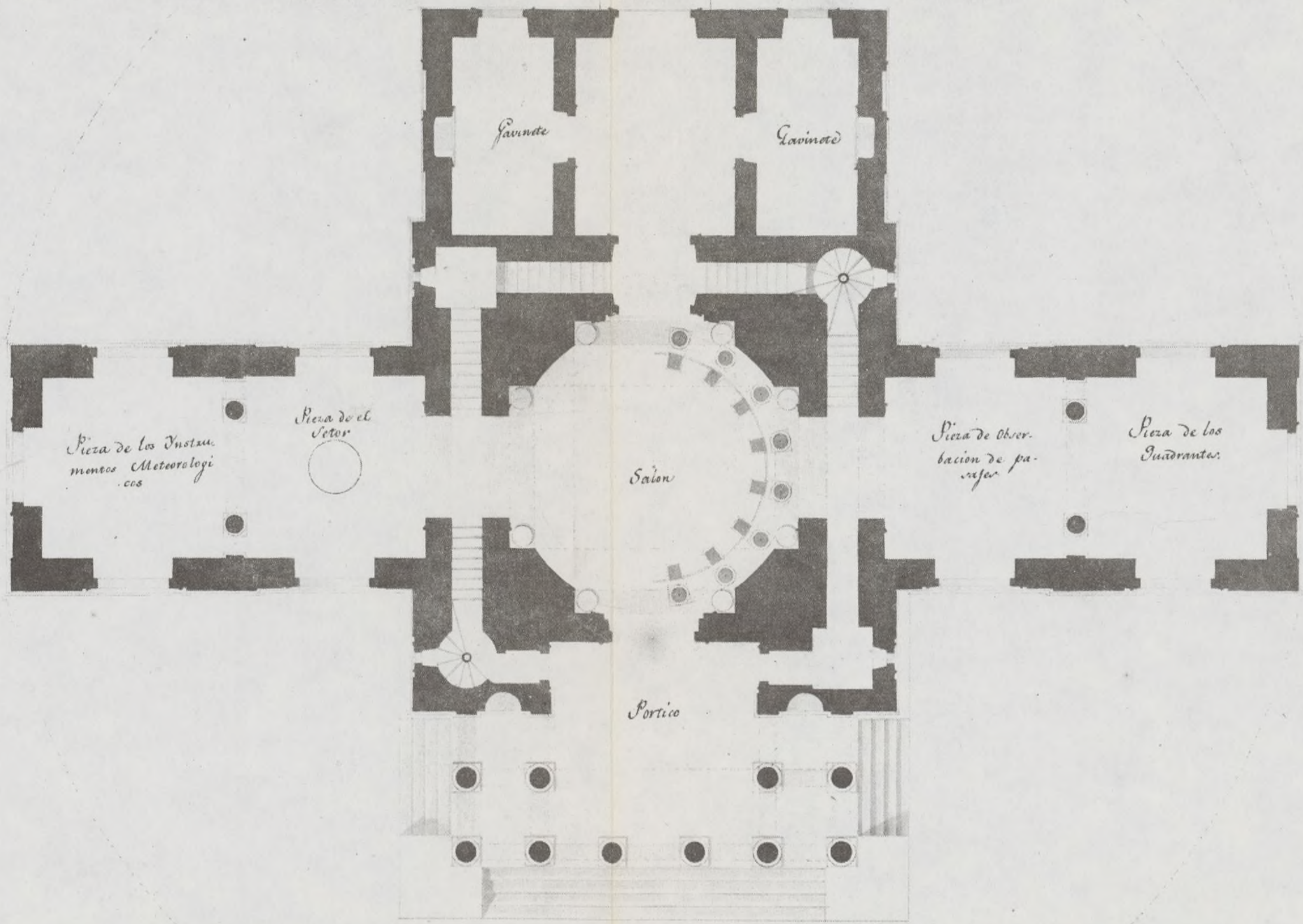
Fachada de Meridiana que mira al Jardin Botánico

Madrid 20 de Mayo de 1785. Juan de Villanueva

Ayuntamiento de Madrid

Planta.

De el Observatorio Astronómico, que se hade Establecer en los altos d S.ⁿ Blas, de Madrid.



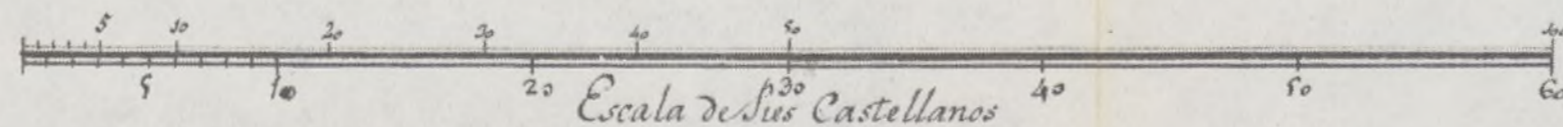
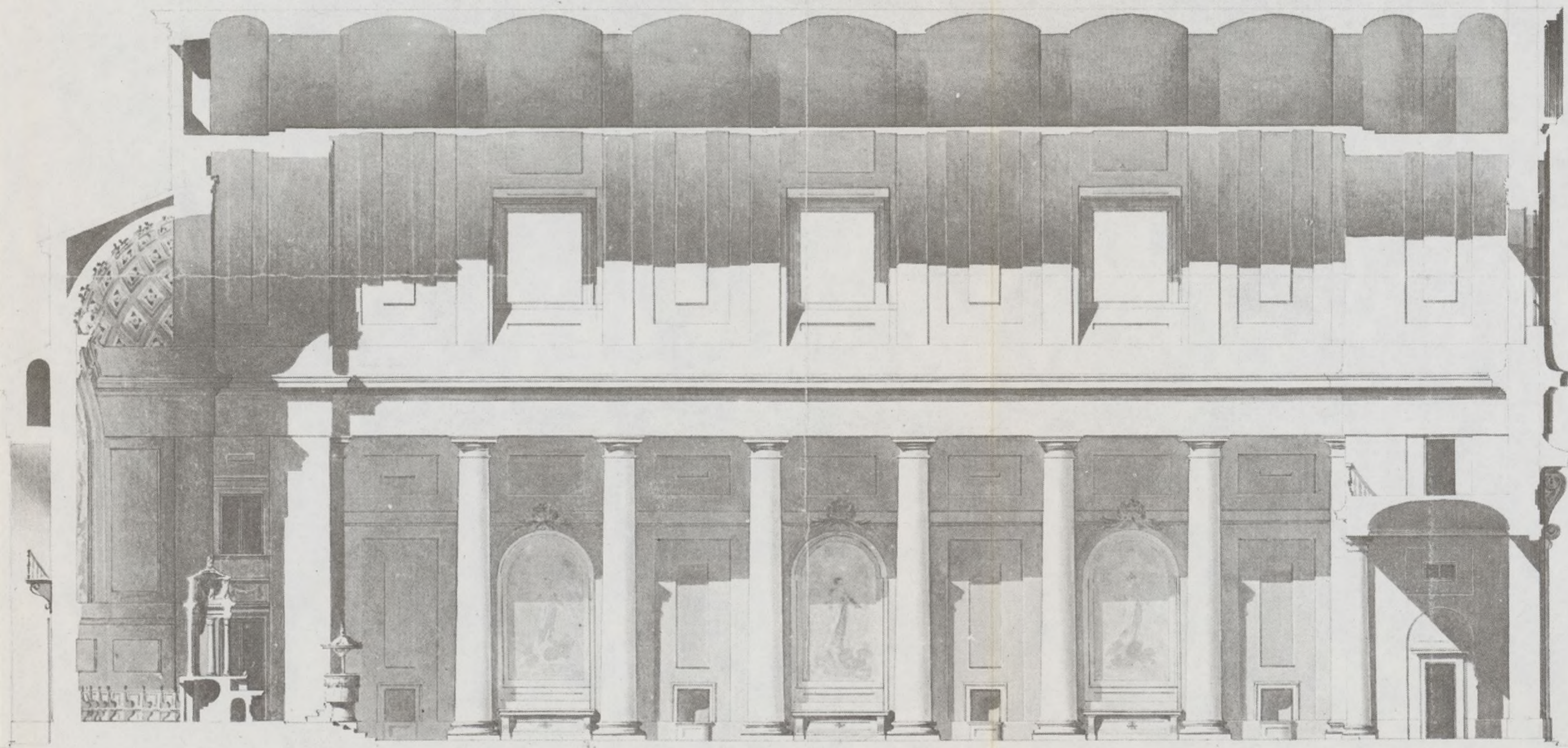
Escala de Pies Castell^{es}

75
490

Villanueva
del

MA-6733

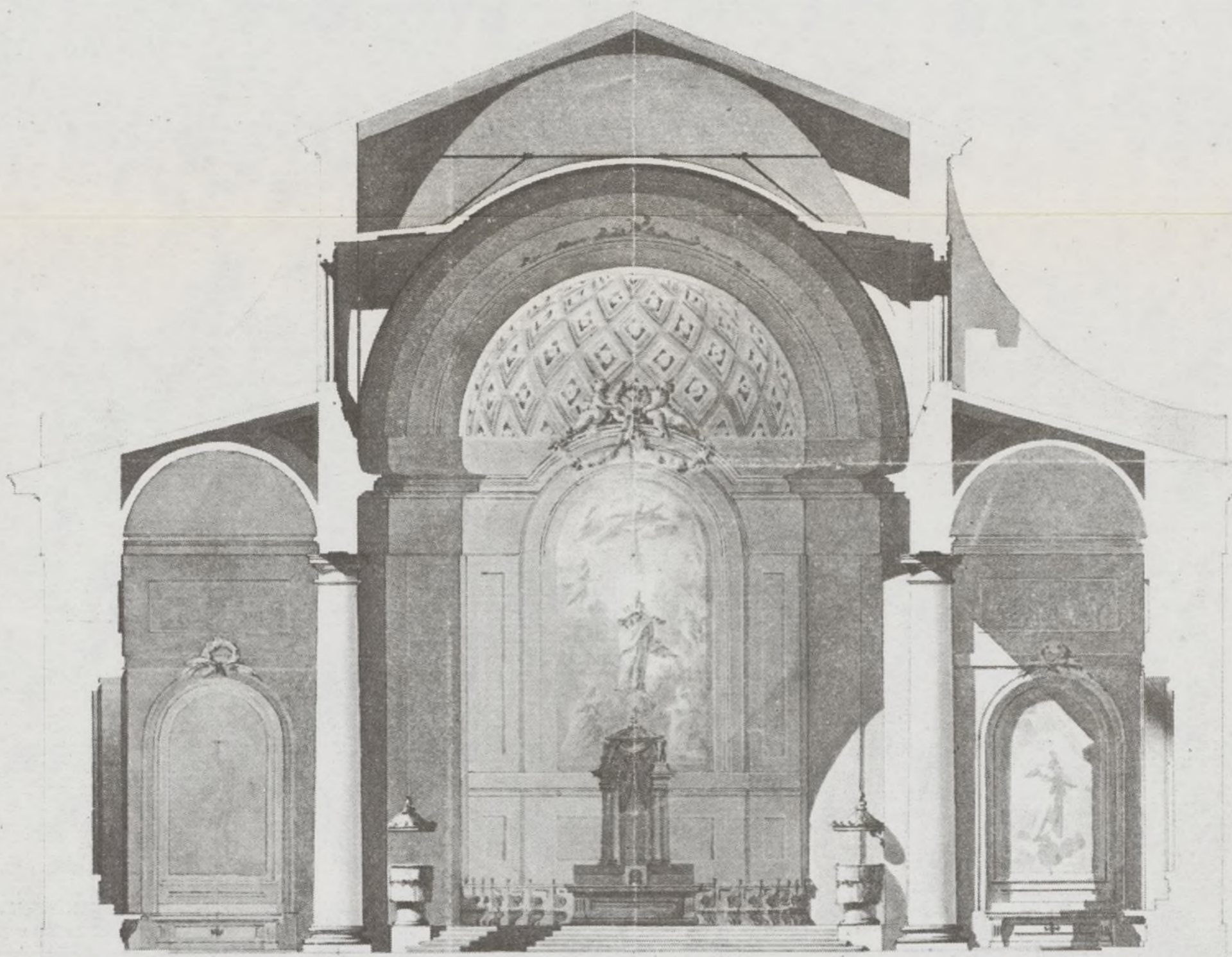
Corte por la linea C.D.



Madrid 30 Mayo 1794.
Juan de Villanueva

Ayuntamiento de Madrid

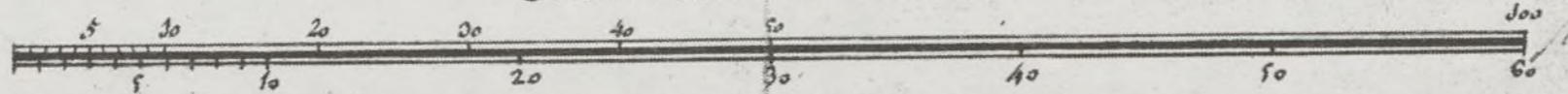
Corte per la linea A.B.



Fachada principal.



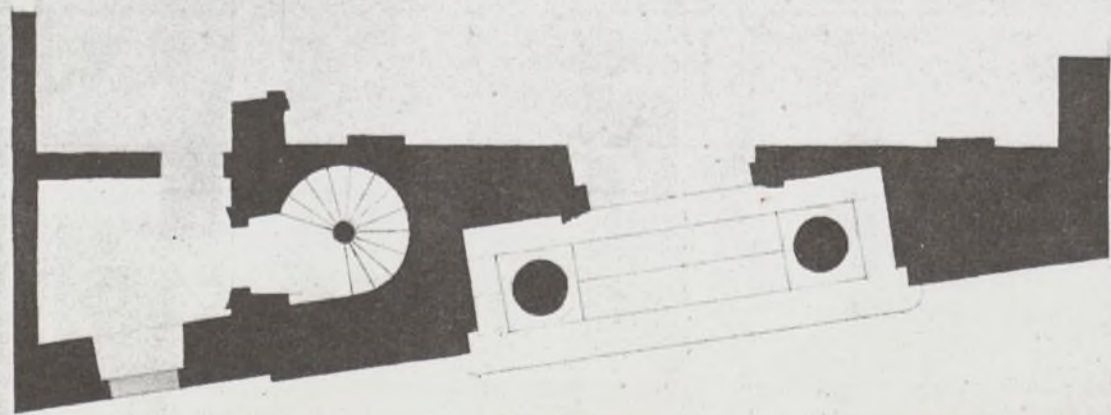
Escala de San Castellanos.



Madrid 31 de Mayo
de 1794.
Juan de Villacueva
[Signature]

MA-6733

MA-6733



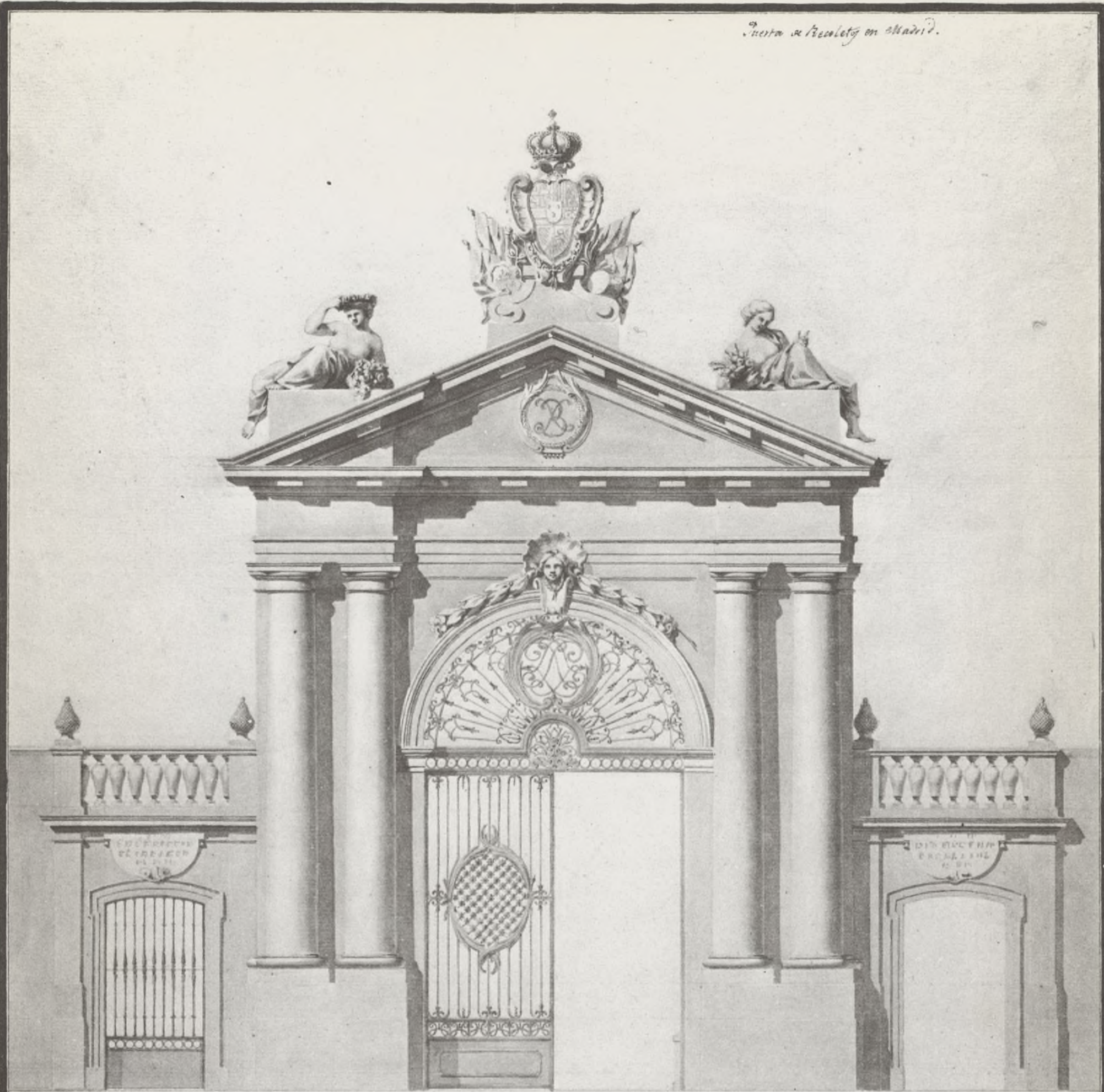
Escala de 5 10 20 30 40 50 Piec. Cast.

Presentado, e informado à Madrid en 26 de Mayo de 1769

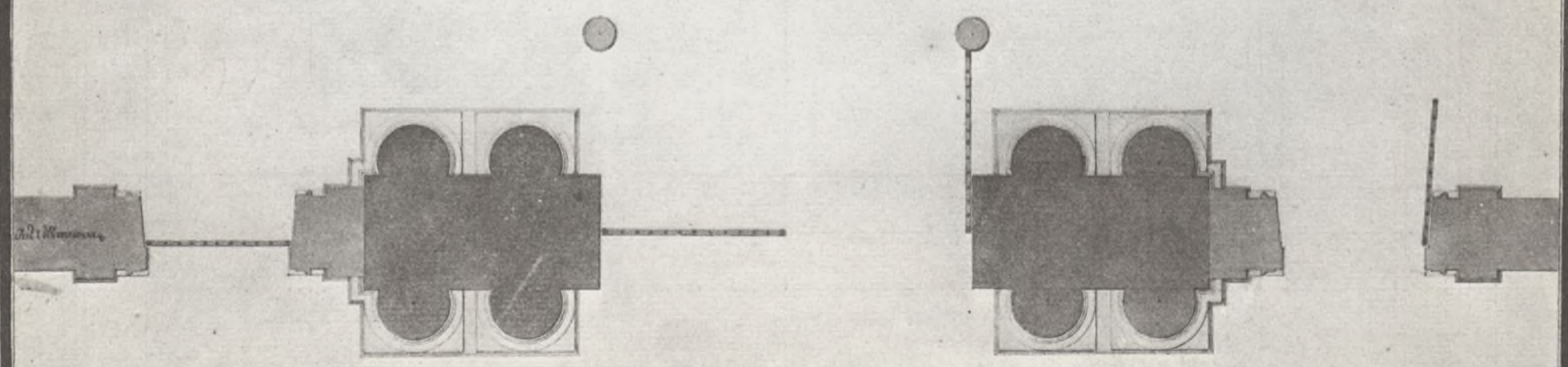
Juan de Villaverde

MA-6733

Puerta de Recoletos en Madrid.



Por Cas^{as} *Modulos*



180 N^o

Ayuntamiento de Madrid