

REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XXX. N.º 117 (3.º TRIMESTRE 1993). PRECIO: 800 PESETAS (IVA INCLUIDO)



DESCUBRA LA PERFECCION



Ruiz Nicoli

GINEBRA TANQUERAY

SUMARIO

- 2 EDITORIAL.
- 3 EL HOSPITAL GENERAL DE MADRID Y EL ALBERGO DEI POVERI EN NAPOLES,
por Paola Pisapia.
Análisis comparativo del Hospital General de Madrid y del Albergo dei Poveri, con numerosas analogías, que adquieren especial interés si consideramos que se trata de construcciones llevadas a cabo en países muy diferentes y por arquitectos distintos.
- 11 LA PLATERIA CORTESANA BAJO LA MIRADA DE SABATINI,
por Fernando A. Martín.
Dentro de las Colecciones Reales existe un número considerable de piezas religiosas en plata que permiten ver la relación existente entre los adornistas italianos, a las órdenes de Sabatini, y los artífices madrileños, a la hora de plasmar sus diseños, de acuerdo con las realizaciones de la platería europea de la época.
- 17 FRANCISCO SABATINI Y EL CONDE GAZZOLA: ROCOCO Y MOTIVOS CHINESCOS EN LOS PALACIOS REALES,
por José Luis Sancho.
Sabatini es un caso típico de arquitecto que planifica el conjunto del edificio al mismo tiempo que dirige su decoración interior. Bajo la influencia de su protector, el conde Gazzola, consejero de Carlos III, participa, en cierta medida, en las tendencias europeas del momento.
- 27 SABATINI Y LA ARQUITECTURA RELIGIOSA,
por Juan A. Calatrava.
Sabatini nunca actuó por encargo directo de comunidades religiosas o autoridades eclesiásticas, sino siempre como instrumento de la voluntad regia. El autor de este trabajo explica cómo el arquitecto enfocó toda su actividad, incluidas las intervenciones en ámbitos sacros, desde los parámetros del servicio al Estado y al Rey.
- 37 FRANCISCO SABATINI Y MADRID,
por África Martínez Medina.
La presencia de Sabatini en Madrid está vinculada al monarca Carlos III, de quien fue no sólo un excelente colaborador, sino también un elemento imprescindible en la transformación de la capital de España. Ambos pusieron en marcha un programa que tuvo como premisa primordial el embellecimiento de la ciudad, entendida desde criterios que superaron lo arquitectónico para transformarse en conceptos puramente urbanísticos.
- 45 LA CAPILLA REAL DEL PALACIO DE ARANJUEZ: LA "DISTINCION" DE UN ESPACIO "OCULTO AL EXTERIOR",
por Virginia Tovar Martín.
Cuando Sabatini trazó la Capilla Real quiso ofrecer la "sorpresa" de un lugar cuya imagen barroca, que invade el espacio en todas las direcciones, no se percibiera desde el exterior, donde el visitante tan sólo pudiera captar la monotonía de unas sobrias fachadas clásicas, cuyos componentes apuntan hacia la austera arquitectura de Juan Bautista de Toledo.
- 55 SABATINI: SU INFLUJO EN LA ESCULTURA Y LOS ESCULTORES DE CORTE,
por M.ª Luisa Tárraga.
El nombramiento de Sabatini como intendente y arquitecto mayor en el Palacio Real de Madrid tuvo una honda repercusión. Existen varios aspectos que nos descubren las conflictivas relaciones que suscitó su actuación entre los escultores de la Corte, y de forma particular entre los entonces directores del taller real, Olivieri y Castro.
- 63 CRONICA CULTURAL.
- 66 ENTREVISTA.
- 74 SECCION BIBLIOGRAFICA.



Tela de «pekin». Almacén de telas. Palacio Real de Madrid.

REALES SITIOS Revista del Patrimonio Nacional

Presidente:
Manuel Gómez de Pablos

Consejero-Gerente:
Julio de la Guardia García

Vocales:
José María Álvarez del Manzano y López del Hierro, Juan Fageda Aubert, J. Julio Feo Zarandieta, Javier García Fernández, Dionisio Hernández Gil, María del Carmen Iglesias Cano, Enrique Moral Sandoval, Luis Reverter Gelabert, Juan Antonio Vázquez de Parga y Pardo y José Villegas Ortega

Secretario:
Fernando Díez Moreno

Director:
Víctor Nieto Alcaide

Comité de Redacción:
Javier Bas Pascual, Alicia Cámara Muñoz, Javier García Fernández, Juan Hernández Ferrero, Román Ledesma Rodríguez y Delfín Rodríguez Ruiz

Redacción: Begoña Mardones

Secretaría de Redacción:
Julia López de la Torre

Diseño: Nicolás Ortega

Fotografías: Laboratorio Fotográfico del Patrimonio Nacional: Francisco Rodríguez y Antonio Ubeda Sánchez, Félix Lorrio y Archivo Fotográfico Oronoz.

REALES SITIOS, PATRIMONIO NACIONAL (Palacio Real. Bailén, s/n. Teléf. 559 74 04. 28071 Madrid). Año XXX. Núm. 117. Tercer trimestre 1993. Precio: España, 800 pesetas; extranjero, 1.600 pesetas. Suscripción: España, 2.500 pesetas; extranjero, 5.000 pesetas (IVA incluido).

Imprime: Raycar, S. A. Impresores Matilde Hernández, 27. Teléf. 471 91 00 28019 Madrid

NIPO: 006-93-001-1
Depósito legal: M. 11.160.—64

Prohibida la reproducción total o parcial de todos los artículos que se publican en esta Revista.



EDITORIAL

Francisco Sabatini (Palermo, 1721-Madrid, 1797), arquitecto e ingeniero militar al servicio de Carlos III y de Carlos IV, no había merecido, hasta tiempos recientes, una atención historiográfica que correspondiese al menos a la enorme actividad desarrollada durante treinta y siete años. Nacido en Italia y formado en Roma y Nápoles durante los años centrales del siglo XVIII, tuvo la ocasión de colaborar con arquitectos como Ferdinando Fuga y Luigi Vanvitelli. Una vez en España, a partir de 1760, desempeñó un papel fundamental en la construcción de la imagen arquitectónica de la Monarquía, expresando, con el rigor de la técnica y de la funcionalidad, las necesidades y exigencias de las reformas ilustradas promovidas por Carlos III y Carlos IV.

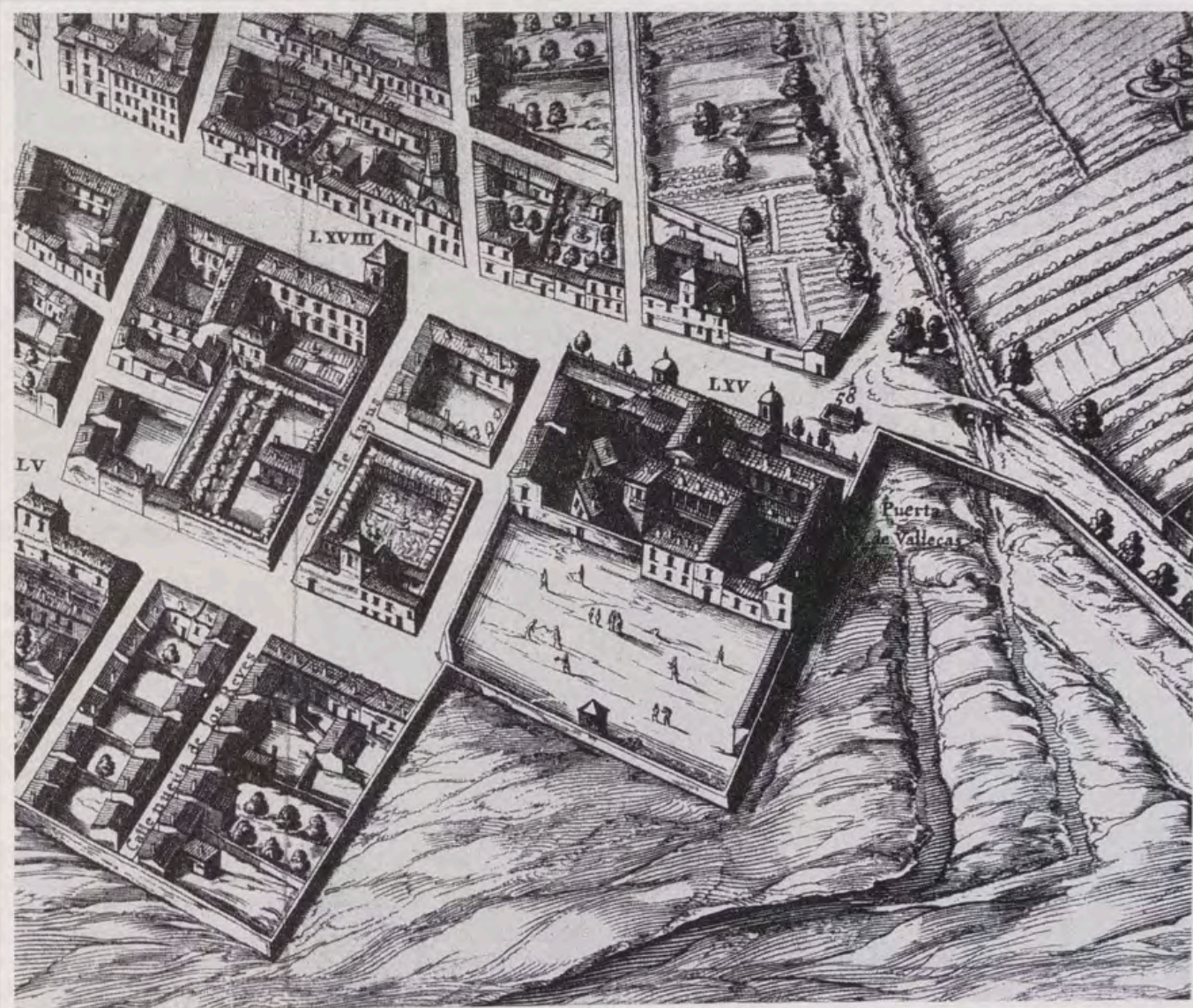
Su fulgurante carrera como arquitecto y como ingeniero militar le ocasionó numerosas críticas, que coincidían en hacer de su obra una arquitectura *coral* y de su figura la de un *antigenio*, la de un antihéroe extranjero. Sin embargo, su reforma urbana de Madrid, su intervención en los Sitios Reales, cuidando desde la arquitectura y ampliación de los palacios a los más mínimos detalles de la decoración mobiliaria, unidas a sus proyectos para conventos, cuarteles, iglesias, hospitales, jardines, nuevas poblaciones, puertas de ciudad (entre ellas, las de Alcalá, y la desaparecida de San Vicente, ambas en Madrid), caminos, etc., hacían imprescindible y necesaria una meditación rigurosa y crítica de su actividad y de su influencia en el panorama de la arquitectura española de la Ilustración.

En este sentido, la Comunidad de Madrid ha realizado un enorme esfuerzo por llevar a cabo una gran exposición sobre su obra. Exposición en la que el Patrimonio Nacional ha colaborado generosamente, reconociendo la importancia de la iniciativa. Algo que, por otra parte, le afectaba de forma muy directa, ya que Sabatini está casi omnipresente en los Sitios Reales, ya sea por medio de sus edificios y reformas, como por los programas decorativos y ornamentales de esos palacios de la Monarquía.

Por estos motivos, la revista REALES SITIOS ha querido sumarse al proyecto realizando el número monográfico que ahora presentamos, con el ánimo de contribuir a la difusión y conocimiento de la obra de un arquitecto que tuvo un protagonismo tan destacado en los palacios reales, en las iglesias y conventos de patronato regio y en la misma capital de la Monarquía.

EL HOSPITAL GENERAL DE MADRID Y EL ALBERGO DEI POVERI EN NAPOLIS

Por Paola PISAPIA



El Hospital General de Madrid, como afirma Alfonso Muñoz Cosme¹, ofrece una síntesis de las principales polémicas y contradicciones de la cultura arquitectónica del siglo XVIII, y resume una época de transición de la arquitectura española y de las diferentes tendencias presentes en ella. Nos encontramos ante la oposición entre la ar-

quitectura civil de la *Academia de San Fernando* y la militar del Cuerpo de Ingenieros, ante el conflicto entre los arquitectos italianos y los españoles, y en definitiva ante la evolución de las tipologías constructivas, puesto que, por ejemplo, los hospitales no se conciben ya como grandes bloques, sino como estructuras proyectadas a base de pabellones autónomos.

Plano de Teixeira.

En Europa, hasta la primera mitad del siglo XVIII, los hospitales y hospicios estaban situados en un mismo edificio, y de hecho no existía diferencia alguna entre los espacios para los enfermos y para los vagabundos y mendigos, con las nefastas consecuencias higiénico-sanitarias que, como es lógico, cabe suponer².

En la Edad Media, los hospitales seguían el esque-

ma tipológico conventual, pues de hecho quedaban integrados en un complejo de este tipo, o bien se acomodaban a la característica planta en torno a un claustro³. Durante los siglos XIV y XV la evolución de ésta da como resultado la planta cruciforme, tipología a la que pertenece, en el siglo XV, el proyecto de Filarete para el *Ospedale Maggiore* de Milán, y cuyos orígenes se encuentran, según Pevsner⁴, en Santa María Nuova en Florencia, que a su vez presenta rasgos derivados de los hospitales islámicos. El edificio milanés constituye un punto de referencia obligado para las posteriores realizaciones de este tipo; dentro de ese esquema, las salas están tratadas a modo de «contenedores genéricos». La iglesia queda en el centro de la cruz y se accede a ella con facilidad desde cualquier parte, de tal modo que las salas pueden utilizarse en función de los usos que en un momento dado fueran precisos, con una flexibili-

dad sumamente práctica⁵. En España encontramos durante el siglo XVI varios hospitales que se ajustan a esta nueva tipología —los de Santiago, Toledo o Granada, debidos a Enrique Egas— que se reproduce hasta fines del siglo XVIII, como demuestran los casos del Real Hospital Militar de Barcelona (1776) o el Hospital de Dementes del Nuncio, en Toledo (1790)⁶.

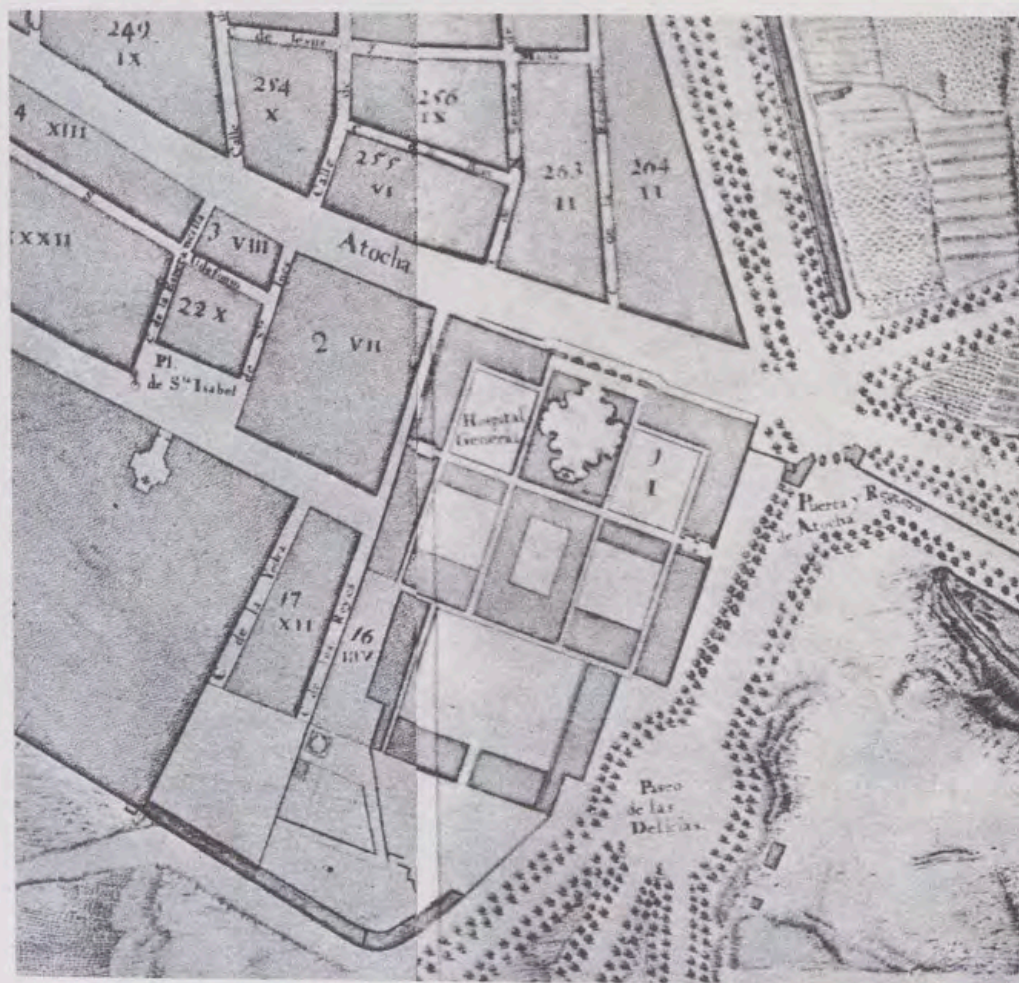
Los continuos avances de la medicina requerían una distribución de los espacios hospitalarios diferente y específica, proponiéndose nuevos esquemas tipológicos, como el radiocéntrico⁷, o el cruciforme, basado ahora en la repetición de más módulos, de modo similar a la planta de El Escorial; tanto Los Inválidos de París, por Bruant y Mansart, como el *Albergo dei Poveri* en Nápoles, de Fernando Fuga, son buenos ejemplos. Los criterios que fundamentan ahora los proyectos son la ventilación, la separación y el aislamiento de las diferentes

salas y, por último, la situación del edificio fuera del centro urbano, de acuerdo con las teorías de Alberti, de forma que los hospitales quedaban diferenciados de las casas de convalecencia, enfermerías y hospicios, que permanecían vinculados a las fundaciones eclesiásticas del centro de la ciudad⁸. Muestras de esta tipología son los hospitales de Saint Bartolomew en Londres (1730), Stonehouse en Plymouth (1764) o el proyecto de Viel Le Roy para el *Hôtel-Dieu* en París (1773). Es precisamente en este punto de transición donde se encuentra la construcción del nuevo Hospital General de Madrid.

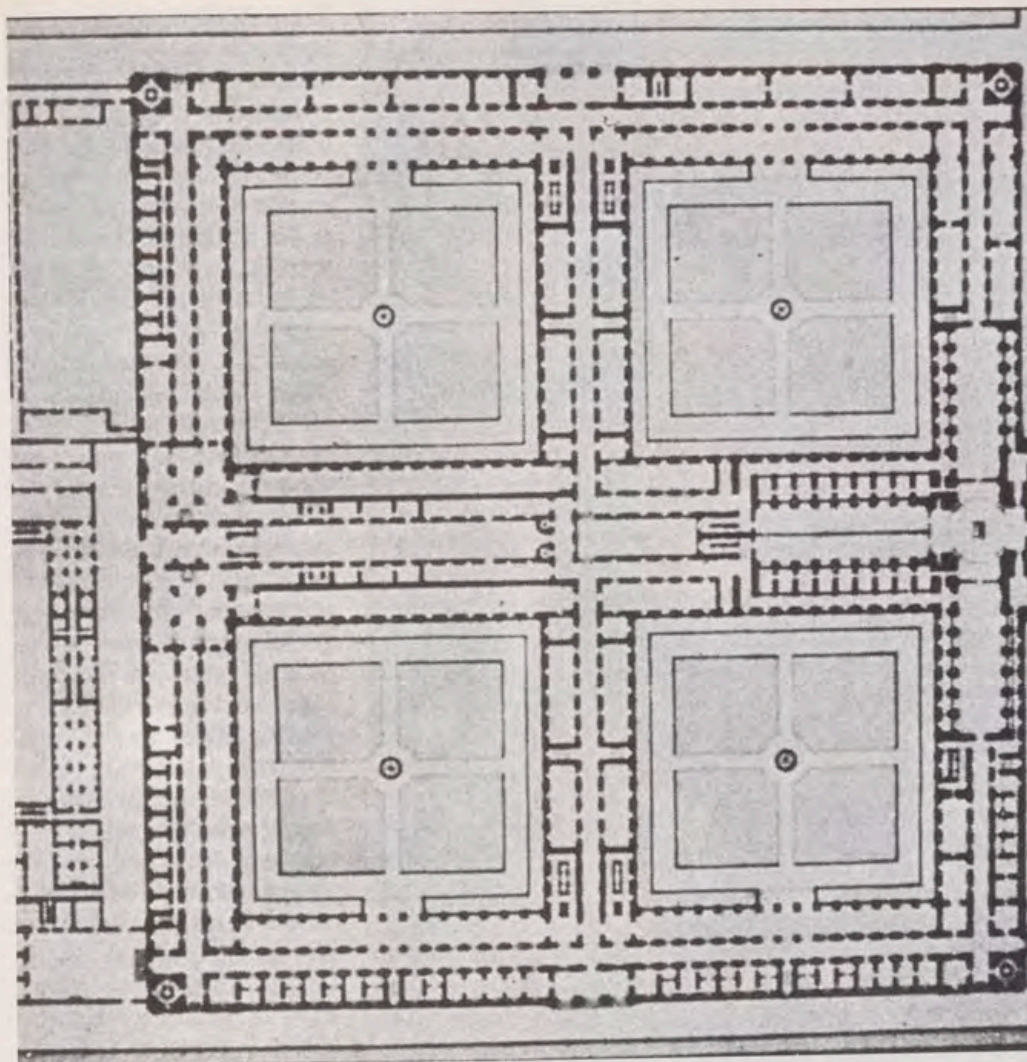
Esta fundación, parte esencial de la historia madrileña durante cinco siglos, se remonta a 1566, cuando Felipe II decidió concentrar en un único organismo los hospitales ya existentes y dispersos por la Villa. Situado al principio en la calle del Prado, quedó por último ubicado en el extremo oriental

de la calle de Atocha, como muestra el plano de Texeira, de 1656. No seguiremos aquí la historia constructiva del edificio, pero valga señalar que Fernando VI decidió ampliarlo, construir un nuevo edificio cercano al viejo, en una zona yerma, y que en virtud de esta voluntad regia se constituyó en 1754 la Real Congregación de Hospitales, con el fin de llevar adelante la construcción que había de sustituir a la que ya tenía siglo y medio de existencia.

La Junta confió el proyecto a Ventura Rodríguez, pero de sus ideas no ha llegado hasta nosotros ningún documento gráfico, aunque sí muchos escritos, conservados en la Biblioteca Nacional⁹, que permiten comprender algunos elementos de su planteamiento: «... la fachada principal quedaría irregular por la razón del declive en la calle de Atocha, y en figura de cuña, esto es baja o angosta en el extremo de la esquina de la Galera, y alta, o ancha, en la esquina



Plano de Espinosa. 1768.



Planta del primer proyecto de Fernando Fuga.

opuesta hacia el paseo, cuya desproporción y fealdad se salva en mi dibujo con la lonja que en él se demuestra, sirviendo como de asa al todo del edificio, y de suerte que pueden llegar los coches hasta la puerta y entrar en el hospital»¹⁰.

El proyecto no satisfizo a la Comisión que, al juzgarlo, advirtió sus presupuestos barrocos. Era muy evidente su inspiración en el modelo parisino de Bruant, como no deja de hacer explícito el propio Rodríguez: «... procuró unir todas estas partes al modo que la Gran Casa de inválidos de París, en la que resplandece este bello orden»¹¹. La Comisión esperaba, por el contrario, un proyecto más funcional y sin tantas pretensiones monumentales, y confió por consiguiente el encargo a José de Hermosilla, ingeniero militar y arquitecto, experto conocedor de los hospitales militares y, a la vez, de la arquitectura romana, pues

había estudiado en la Ciudad papal con Fernando Fuga.

De su maestro Fuga —que por entonces, en 1750, había sido el encargado de construir el *Albergo dei Poveri* en Nápoles— Hermosilla tomó conciencia de que era necesario situar las infraestructuras sanitarias fuera de la ciudad, no en el centro, y en consecuencia ideó un edificio cuya estructura correspondía a su destino como hospital, y no como asilo y hospicio, según lo había planteado Rodríguez: la propuesta de éste quedaba así refutada partiendo de la nueva premisa fundamental del proyecto, que es la de la función, y por tanto Hermosilla no orientó el Hospital hacia la fachada a la calle de Atocha, como había ideado Rodríguez y volvería a plantear Sabatini.

Carecemos de datos directos sobre el proyecto de Hermosilla; tan sólo sabemos, por Llaguno, que

«... Hermosilla inició y dirigió las obras, hizo los cimientos y elevó el edificio en algunas partes hasta el techo principal»¹². El manuscrito de Francisco Sabatini que describe el proyecto del Hospital nos ofrece otras referencias¹³.

Sambricio afirma que Hermosilla había previsto tres pabellones independientes que, junto con el edificio situado en la calle de Santa Isabel, habrían definido un patio rectangular¹⁴. El proyecto de Hermosilla adquiere por tanto una gran relevancia como expresión de los nuevos criterios de racionalidad y funcionalidad de la Ilustración, que podemos encontrar asimismo en los hospitales militares que, de hecho, constituían un modelo para los centros asistenciales españoles que aún estaban caracterizados por planteamientos básicamente barrocos¹⁵.

Las obras comenzaron en 1758, pero avanzaron con

lentitud. Al morir el arquitecto siguió con ellas Francisco Sabatini¹⁶, que había llegado a Madrid desde Nápoles en 1760, poco después que Carlos III. La construcción del Hospital forma parte del programa de embellecimiento de la capital por Carlos III, en el que Sabatini es uno de los agentes fundamentales.

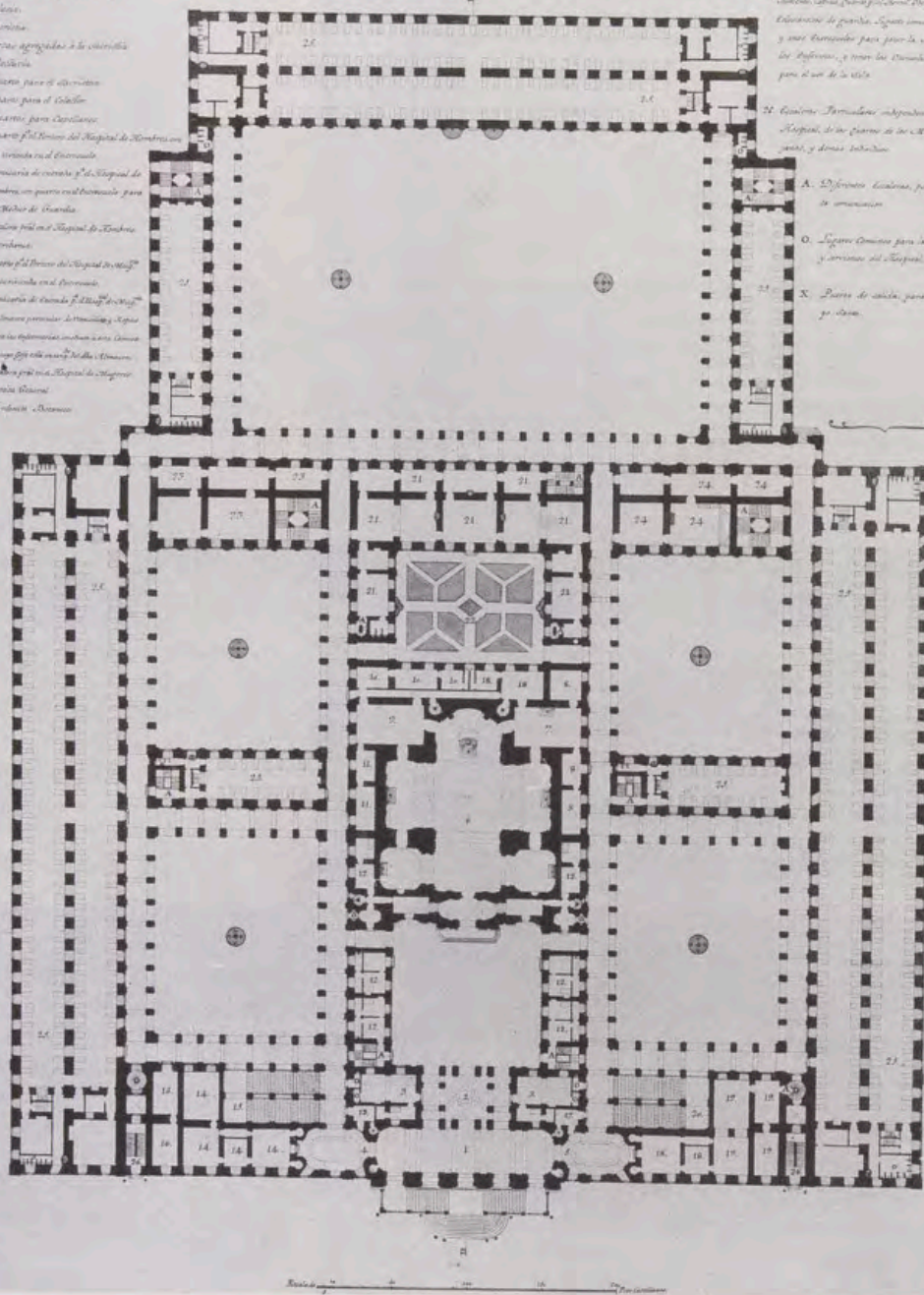
Carlos III llegó a Madrid en 1759, e inmediatamente descubrió el desastroso estado higiénico-sanitario de la ciudad, carente de red alguna de alcantarillado y de sistema de iluminación, y desprovista, por otro lado, de edificios monumentales que resaltaran su prestigio, salvo el Palacio Real Nuevo, que estaba casi a punto de terminarse¹⁷. Su padre y hermanastro habían construido edificios destinados a su propio uso; por el contrario, Carlos III encaminó sus proyectos a la realización de obras públicas. Mandó construir edificios para la utili-

Plan del Piso bajo del Hospital General.

EXPLICACION.

1. Sala Principal.
2. Sala y vestíbulo de Sala de la Iglesia.
3. Sala de la Iglesia.
4. Sala de la Iglesia de San Antonio.
5. Sala de la Iglesia de San Antonio.
6. Sala de la Iglesia.
7. Sala de la Iglesia.
8. Sala de la Iglesia de San Antonio.
9. Sala de la Iglesia de San Antonio.
10. Sala de la Iglesia de San Antonio.
11. Sala de la Iglesia de San Antonio.
12. Sala de la Iglesia de San Antonio.
13. Sala de la Iglesia de San Antonio.
14. Sala de la Iglesia de San Antonio.
15. Sala de la Iglesia de San Antonio.
16. Sala de la Iglesia de San Antonio.
17. Sala de la Iglesia de San Antonio.
18. Sala de la Iglesia de San Antonio.
19. Sala de la Iglesia de San Antonio.
20. Sala de la Iglesia de San Antonio.
21. Sala de la Iglesia de San Antonio.
22. Sala de la Iglesia de San Antonio.

23. Sala de la Iglesia de San Antonio.
24. Sala de la Iglesia de San Antonio.
25. Sala de la Iglesia de San Antonio.
26. Sala de la Iglesia de San Antonio.
27. Sala de la Iglesia de San Antonio.
28. Sala de la Iglesia de San Antonio.
29. Sala de la Iglesia de San Antonio.
30. Sala de la Iglesia de San Antonio.
31. Sala de la Iglesia de San Antonio.
32. Sala de la Iglesia de San Antonio.
33. Sala de la Iglesia de San Antonio.
34. Sala de la Iglesia de San Antonio.
35. Sala de la Iglesia de San Antonio.
36. Sala de la Iglesia de San Antonio.
37. Sala de la Iglesia de San Antonio.
38. Sala de la Iglesia de San Antonio.
39. Sala de la Iglesia de San Antonio.
40. Sala de la Iglesia de San Antonio.
41. Sala de la Iglesia de San Antonio.
42. Sala de la Iglesia de San Antonio.
43. Sala de la Iglesia de San Antonio.
44. Sala de la Iglesia de San Antonio.
45. Sala de la Iglesia de San Antonio.
46. Sala de la Iglesia de San Antonio.
47. Sala de la Iglesia de San Antonio.
48. Sala de la Iglesia de San Antonio.
49. Sala de la Iglesia de San Antonio.
50. Sala de la Iglesia de San Antonio.
51. Sala de la Iglesia de San Antonio.
52. Sala de la Iglesia de San Antonio.
53. Sala de la Iglesia de San Antonio.
54. Sala de la Iglesia de San Antonio.
55. Sala de la Iglesia de San Antonio.
56. Sala de la Iglesia de San Antonio.
57. Sala de la Iglesia de San Antonio.
58. Sala de la Iglesia de San Antonio.
59. Sala de la Iglesia de San Antonio.
60. Sala de la Iglesia de San Antonio.
61. Sala de la Iglesia de San Antonio.
62. Sala de la Iglesia de San Antonio.
63. Sala de la Iglesia de San Antonio.
64. Sala de la Iglesia de San Antonio.
65. Sala de la Iglesia de San Antonio.
66. Sala de la Iglesia de San Antonio.
67. Sala de la Iglesia de San Antonio.
68. Sala de la Iglesia de San Antonio.
69. Sala de la Iglesia de San Antonio.
70. Sala de la Iglesia de San Antonio.
71. Sala de la Iglesia de San Antonio.
72. Sala de la Iglesia de San Antonio.
73. Sala de la Iglesia de San Antonio.
74. Sala de la Iglesia de San Antonio.
75. Sala de la Iglesia de San Antonio.
76. Sala de la Iglesia de San Antonio.
77. Sala de la Iglesia de San Antonio.
78. Sala de la Iglesia de San Antonio.
79. Sala de la Iglesia de San Antonio.
80. Sala de la Iglesia de San Antonio.
81. Sala de la Iglesia de San Antonio.
82. Sala de la Iglesia de San Antonio.
83. Sala de la Iglesia de San Antonio.
84. Sala de la Iglesia de San Antonio.
85. Sala de la Iglesia de San Antonio.
86. Sala de la Iglesia de San Antonio.
87. Sala de la Iglesia de San Antonio.
88. Sala de la Iglesia de San Antonio.
89. Sala de la Iglesia de San Antonio.
90. Sala de la Iglesia de San Antonio.
91. Sala de la Iglesia de San Antonio.
92. Sala de la Iglesia de San Antonio.
93. Sala de la Iglesia de San Antonio.
94. Sala de la Iglesia de San Antonio.
95. Sala de la Iglesia de San Antonio.
96. Sala de la Iglesia de San Antonio.
97. Sala de la Iglesia de San Antonio.
98. Sala de la Iglesia de San Antonio.
99. Sala de la Iglesia de San Antonio.
100. Sala de la Iglesia de San Antonio.



Planta del Hospital General de Madrid. Francisco Sabatini.

dad del ciudadano, consciente de la influencia que poseía sobre las masas la monumentalidad arquitectónica.

El nuevo Soberano empezó muy pronto a reorganizar la Administración para que Madrid adquiriese el nivel de modernidad política al que parecía obligarle su papel de capital, y llevó a cabo tanto reformas urbanas como fundaciones para el progreso de las Artes y las Ciencias: el Observatorio, el Jardín Botánico, el Museo del Prado, hospitales y asilos. Casi todas estas obras

fueron encargadas a Francisco Sabatini, arquitecto de confianza del Rey¹⁸.

Parte de la documentación relativa al Hospital General de Madrid se encuentra en París, puesto que el rey de Francia pidió que se le mandase el proyecto cuando se estaba pensando en edificar un nuevo Hospital en París, donde fueron enviados nueve diseños: cuatro plantas, los alzados, detalles constructivos y, además, un informe ilustrativo, fechado todo ello el 10 de mayo de 1787¹⁹. En el Archivo del

Palacio Real de Madrid existen otros nueve diseños, si bien éstos carecen de firma y fecha²⁰.

Las premisas de las que parte Sabatini para elaborar su proyecto son muy diferentes de las de Hermosilla, como se manifiesta, sobre todo, en el obvio paralelo con la idea inicial de Ventura Rodríguez, es decir, que se trata de un «palacio» cuya fachada se extiende sobre la calle de Atocha, y en el que se sustituye además el concepto de Hospital, formado por pabellones independientes, para volver a la idea del gran contenedor²¹. La intención de Sabatini, según Chueca, es la de hacer del Hospital el más monumental e imponente edificio de Madrid, por encima del propio Palacio Real: «... el edificio constaría de cinco monumentales patios más uno que serviría de atrio a la iglesia y otro a la trasera de la misma, en total siete patios, de los cuales sólo quedó terminado uno. La monumental iglesia de cruz griega anterior presidiría el cuadrángulo anterior cuya dilatada y monumental fachada se extendería por la calle de Atocha en una extensión de 165 metros»²². El edificio, por tanto, aunque característico del barroco tardío italiano, recordaría en su planteamiento general, según Chueca, al Monasterio de El Escorial.

Carlos Sambricio advierte en Sabatini la incapacidad de comprender la necesidad de innovar, de cambiar las tipologías, sentida por los arquitectos de la Ilustración²³. El arquitecto italiano, con manifiesta despreocupación acerca del uso del edificio, sigue una concepción del espacio típica del barroco tardío, y propone el mismo esquema de planta tanto para un edificio destinado a contener oficinas como para otro destinado a enfermos, como resulta de la comparación entre las distribuciones respectivas de la Aduana y del Hospital General. En ambos, Sabatini plantea un elemento central

de acceso a partir del cual se dispersan las circulaciones en diversos sentidos, bien sea una gran escalera, como en la Aduana, bien, como en el Hospital, una iglesia; y basa el sentido del funcionamiento interno, en los dos casos, en los patios.

Si volvemos al proyecto del Hospital General de Madrid podemos llegar a la conclusión de que, frente al proyecto básicamente funcional de Hermosilla, Sabatini concibe el Hospital como un «palacio», cuya importancia deriva de su papel en la estructura urbana. De hecho diseña una fachada grande e imponente que tendrá como base la *simmetria* y no la función: su monumentalidad queda reforzada por la gran escalinata en el centro. En suma, las diferencias entre el proyecto de Hermosilla y el de Sabatini han de ser analizadas no tanto en su diverso empleo de la articulación, sino en cuanto al modo de entender el espacio²⁴. El plano de Antonio

yores y trece en los menores. Las proporciones no pueden ser más bellas ni más elegantes. Cuatro escaleras de ojo central, de monumentales pilastras graníticas y sólidas cerrajería, facilitan las comunicaciones verticales de un organismo cuidadosamente pensado en su funcionamiento. Toda la construcción es de una solidez y grandeza impresionantes (...), en el centro de este enorme patio un bien trazado jardín se ordena en torno a dos monumentales fuentes que podrían ser gala y ornato de cualquier plaza pública. En uno de los frentes de estas fuentes campean las armas de la corona castellana, en el otro una sencilla inscripción que dice: reinando Carlos III se acabó esta parte de la obra. Año de MDCCLXXXI»²⁵. La construcción se interrumpió en 1788 con la muerte de Carlos III.

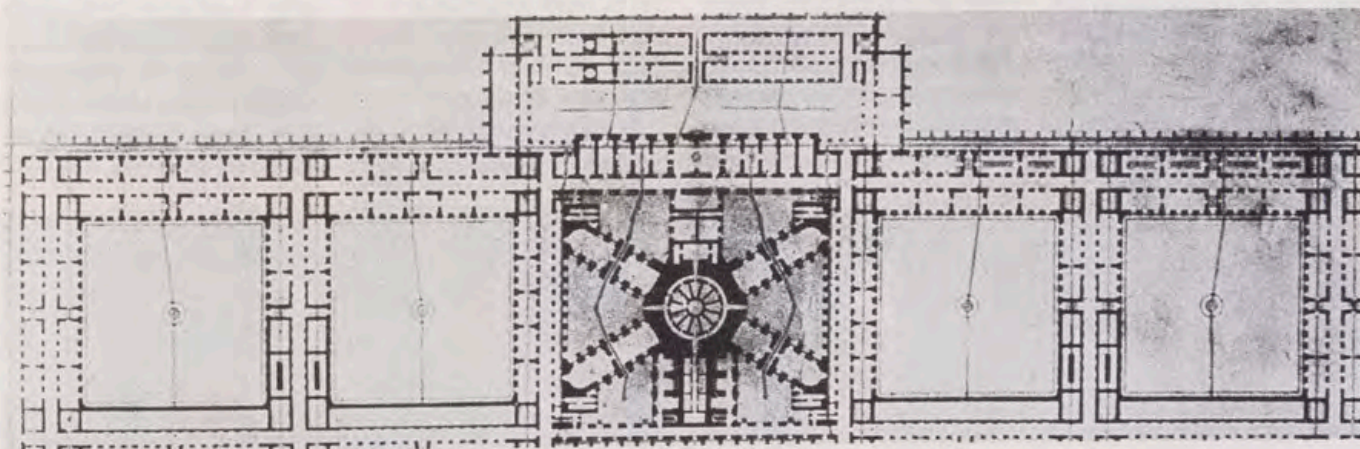
Fernando Chueca²⁶ y Carlos Sambricio²⁷ han señalado en el Hospital Gene-

mueve la realización de obras que pongan de manifiesto la «magnificencia» real. A partir de tales premisas ha de entenderse el significado y el carácter de la gigantesca construcción del *Albergo dei Poveri*, que constituye la realización pública más grande de esta época. Los trabajos, dirigidos por Fernando Fuga a partir de 1751, continuaron incluso tras la muerte del arquitecto, y se interrumpieron definitivamente en 1819.

El «Hospicio», que en principio era llamado «Reclusorio», tendría que haber sido un edificio capaz de albergar a «todos los pobres del reino». Milizia escribe que «estaba destinado para 8.000 pobres, que habrían de repartirse en cuatro clases, es decir hombres, mujeres, muchachos y muchachas, sin comunicación alguna entre ellos. Junto a este Hospicio diseñó una gran iglesia pública, a la que podía asistir desde cada una de las cuatro divisiones mencio-

nadas. Los espacios para talleres, refectorios, patios, pórticos, dependencias y habitaciones para los empleados y sirvientes. Quién sabe cuando quedará acabado, y ya hace casi treinta años que se trabaja en ello. Con menos gasto y en menos tiempo se habría erradicado para siempre toda pobreza del abundantísimo reino de Nápoles; la experiencia demuestra en todos los casos que estos Hospicios no hacen que deje de haber pobres, pero esto no es asunto del arquitecto, sino del buen gobierno»²⁹.

El primer proyecto de Fuga que Sabatini tuvo en cuenta a la hora de sentar las premisas tipológicas de su Hospital madrileño planteaba un edificio con cuatro patios cuadrados, inspirándose tal vez en el hospicio proyectado en Génova en 1654 por Stefano Scagnolia³⁰. El desarrollo de la planta a partir de un núcleo central favorecía una distribución de los servicios y de



Planta del segundo proyecto de Fernando Fuga.

Espinosa de los Monteros (1769) constituye una panorámica de todas las obras previstas en época de Carlos III, algunas de las cuales, como el Paseo del Prado, la ampliación del Palacio Real y sus jardines, y el Hospital, no se llegaron a acabar jamás. Como resume Chueca, «se terminó el gran patio monumental —el más vasto de todos— al extremo sur del edificio. Este patio es de una dignidad y una nobleza imponderables. Veintiuna monumentales arcadas en tres pisos lucen en sus lados ma-

ral de Madrid evidentes contactos con el *Albergo dei Poveri* de Nápoles, proyectado por Fernando Fuga por orden de Carlos de Borbón, cuyo reinado de Nápoles coincidió con una época compleja. Desde el punto de vista urbanístico nos hallamos ante una «construcción heterogénea y fragmentaria», pues la ciudad, desprovista de un programa orgánico de desarrollo urbano, crece mediante «episodios singulares» de gran calidad arquitectónica en algunos casos²⁸. El Rey pro-

las funciones más práctica, como señala Roberto Pane³¹. Se trataba de una estructura «única», tanto por el número de ocupantes como por la variedad de los servicios, de modo que el esquema central parecía el más apto para satisfacer las exigencias del programa; el mismo principio había sido adoptado por Vanvitelli en la construcción del Palacio Real de Caserta. La iglesia, según el proyecto de Fuga, debía estar situada no en el medio de la cruz, sino en el centro de la fachada prin-

cial, otorgándole así un mayor decoro arquitectónico, si bien esa ubicación era poco ventajosa para los que se albergaban en el lado opuesto.

Este primer proyecto fue concebido a espaldas del barrio de Loreto, y no se sabe por qué no se llevó a cabo allí. Roberto Pane opina que probablemente se consideró peligroso construir tan cerca del mar y en una zona de notable importancia militar, tanto por la cercanía del puerto como por la del castillo del Carmen³². Cesare De Seta afirma, por otra parte, que la situación de semejante bloque en una zona deshabitada habría podido suponer la formación de un suburbio de población marginal³³.

Por tanto, para la majestuosa construcción se escogió un nuevo solar: el arranque de la vía del Campo, que era la comunicación más importante entre la ciudad y el interior. La entrada de esa calle y la prolongación de la de vía Foria determinaron la alineación del nuevo edificio. Vía Foria había sido ensanchada y reformada en 1766, adquiriendo «la función de ingreso de ho-

nor en la ciudad»³⁴. El visitante, por tanto, que no había hecho más que llegar a la ciudad, podía admirar la gigantesca mole del *Albergo dei Poveri*. En Madrid encontramos la misma situación, pues el Hospital General se encuentra junto a una de las entradas a la ciudad desde el Sur, la Puerta de Atocha.

En su nueva ubicación, el *Albergo dei Poveri* tenía a sus espaldas la colina de Capodimonte, cuya falda llegaba casi hasta la actual plaza de Carlos III; si esto, por un lado, impedía la posibilidad de que se llevase a cabo el proyecto inicial³⁵, por otro constituía un terreno definido casi por la naturaleza misma, como ha observado De Seta. Así, «el Reclusorio quedaba integrado orgánicamente, aunque de modo forzado, en la estructura natural de la zona»³⁶. Sin embargo, las dimensiones del nuevo solar no permitían contener el gran proyecto cuadrado, por lo que Fuga hubo de reelaborarlo siguiendo un esquema longitudinal. Tal distribución, aunque en apariencia podría parecer perjudicial para las circulaciones internas, no plantea-

ba en realidad tales problemas, por cuanto se trataba en realidad de dos hospicios completamente separados y destinados respectivamente a mujeres y a hombres³⁷.

La planta rectangular ofrece el inconveniente de la excesiva longitud de la fachada, que habría impedido la posibilidad de «abarcarlo todo en una sola imagen»³⁸. Actualmente la fachada mide 350 metros y debería haber tenido 600, «convirtiéndose en un muro demasiado largo y uniforme para que la mirada pudiese conseguir asumir el complejo dentro de una visión perspectiva definida»³⁹.

Las proporciones de la fachada y, por tanto, el significado urbano de esta obra constituyen un importante punto de referencia para el proyecto del Hospital madrileño de Sabatini. Como sostiene Carlos Sambricio, el Hospital General de Madrid es una síntesis de los dos proyectos napolitanos⁴⁰. Hay evidentes semejanzas entre la obra madrileña y la napolitana, incluso en los detalles, como el diseño de la escalinata de acceso⁴¹.

Por lo que se refiere a los dibujos para el primer pro-

yecto, que pueden verse en el Fondo Nazionale, han sido ya publicados más de una vez⁴². Los del segundo, sin embargo, perecieron durante la última guerra, pero habían sido publicados anteriormente por Chierici⁴³. El plano del Duque de Noja (1775) muestra el *Albergo dei Poveri* con las dimensiones del proyecto original, pero en realidad lo entonces construido no superaba una quinta parte⁴⁴. «La parte terminada del hospicio tiene un carácter de imponente grandeza, tanto por sus dimensiones funcionales como por la sobriedad de su articulación»⁴⁵. Los huecos abiertos en un muro continuo e ininterrumpido —salvo los tres arcos en el centro— se contraponen al ritmo de las pilastras, más intenso en la parte central, coronada por un tímpano, ante la cual se desarrolla uno de los elementos más interesantes, la escalinata de doble rampa realizada en mármol y travertino⁴⁶. La prioridad conferida a la función urbana de la construcción determina, según Alisio, «la extremada simplificación de las fachadas», hasta el punto de poderse advertir en el efecto

una especie de clasicismo *ante litteram*⁴⁷.

También el Hospital de Madrid, con su imponente fachada, asumió un carácter ante todo urbano; sin embargo, el lenguaje arquitectónico de Sabatini se diferencia del de Fuga por cuanto elabora una síntesis de algunos elementos clasicistas con otros derivados de la tradición barroca española.

Los problemas económicos impidieron llevar a cabo el programa decorativo original. La «unidad» y la «modernidad» del proyecto de Fuga estriban en haber logrado dar carácter a una construcción tan grande con tan pocos pero tan decisivos elementos⁴⁸.

Como afirma Cesare De Seta, el *Albergo dei Poveri* es «una de esas obras que asumen una relevancia y un peso decisivos en el panorama urbano»⁴⁹, y debe ser considerado no como una obra aislada de arquitectura, sino como una parte de la ciudad proyectada y estudiada en sus aspectos funcionales y de distribución, arquitectónicos y compositivos. El edificio no debe entenderse en relación con su

entorno inmediato, puesto que, de ese modo, quedaría fuera de escala, cuando por otro lado el marcado contraste entre el edificio y sus alrededores hace que el Hospicio «constituya una especie de monumento al soberano». Es exactamente este carácter de monumentalidad y magnificencia del *Albergo dei Poveri* lo que Sabatini quiere proponer en la construcción del Hospital General de Madrid.

La «desproporción» y «grandiosidad» de la obra napolitana le permiten «medirse» con la ciudad entera, o, mejor dicho, con los elementos de ella que representan sus referencias simbólicas, como Castel Nuovo, Castel S. Elmo, el Palacio Real de Capodimonte y el Centro antiguo⁵⁰.

Los numerosos elementos de analogía puestos de manifiesto en el análisis comparativo entre estas dos obras adquieren especial interés si consideramos que se trata de construcciones llevadas a cabo en dos países bien diferentes, y por arquitectos distintos. Ambas, integradas en el programa de gobierno de Carlos III, que entendía la arquitectura co-

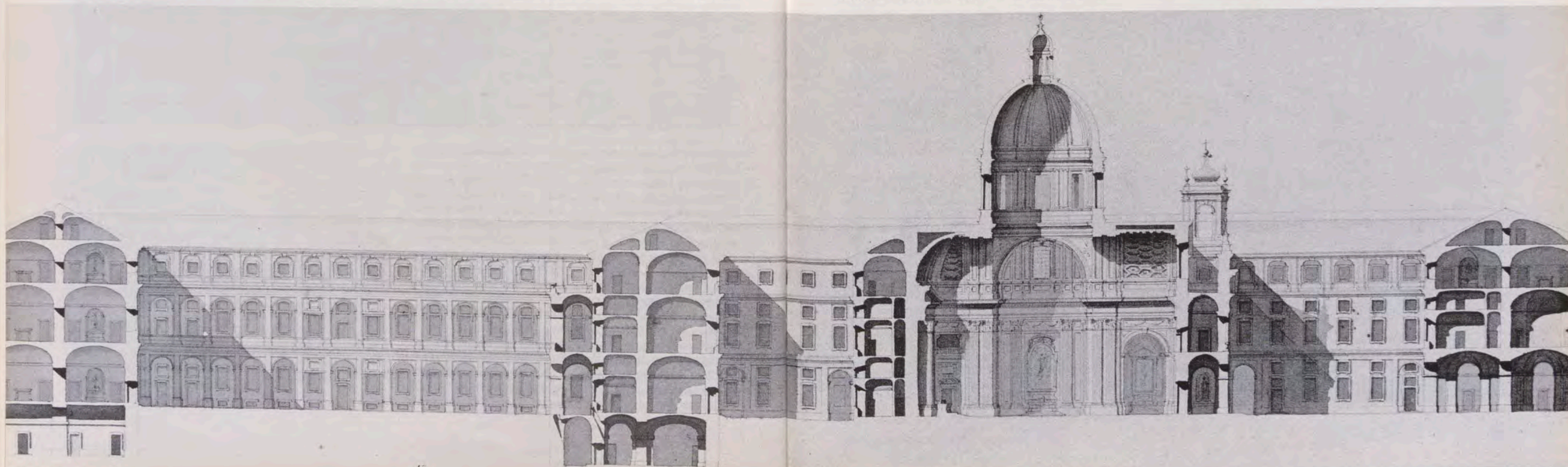
NOTAS

¹ A. MUÑOZ COSME, «La historia de las fábricas», en ANTONIO FERNÁNDEZ ALBA, *Centro de Arte Reina Sofía (Memoria de una restauración)*, Dragados y Construcciones, Madrid, 1987, pág. 59.

² V. SOTO CABA, «La búsqueda de una tipología», en AA.VV., *La recuperación del Hospital de San Carlos*, Madrid, 1991, pág. 41.

³ Según A. MUÑOZ COSME —opus cit., nota 3, remitiéndose al estudio de NIKOLAUS PEVSNER, *Historia de las tipologías arquitectónicas*, Barcelona, 1979—, un ejemplo es el del Hospital de Kues.

Sección del Hospital General de Madrid. Francisco Sabatini.



⁴ NIKOLAUS PEVSNER, *Historia de las tipologías arquitectónicas*, Barcelona, 1979.

⁵ A. MUÑOZ COSME, *opus. cit.*, págs. 59-60.

⁶ Lo relativo al Real Hospital Militar de Barcelona puede encontrarse en J. RIERA, *Planos de hospitales españoles del siglo XVIII*. Acta Histórico-Médica Vallisoleana. Monografías, V. Valladolid, 1975.

El Hospital de Dementes en Toledo ha sido estudiado por C. CABEZA ARNAIZ y JOSÉ MARÍA GENTIL BALDRICH en «La filiación tipológica del Hospital de Haan», en el libro titulado *Rehabilitación del edificio del Nuncio de Toledo*, Dragados y Construcciones, Madrid, 1985. Ver asimismo A. MUÑOZ COSME, *opus. cit.*, nota 5.

das por el Coronel Francisco Sabatini (...) a las que se deben arreglar el asentista (...) para continuar la fabrica del Real General Hospital de esta Villa. Manuscrito, Biblioteca de la C. de Madrid, Mad. 219. Reproducida en F. ALBA, *opus. cit.*, págs. 36-49.

¹⁴ C. SAMBRICIO, «El Hospital General de Madrid: un gran edificio en busca de autor», en CARLOS SAMBRICIO, *Arquitectura Española de la Ilustración*, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, Madrid, 1986, pág. 213; o bien en *Arquitectura*, n.º 239, noviembre-diciembre 1982, págs. 44-52.

¹⁵ J. RIERA, *Planos de hospitales españoles del siglo XVIII*. Acta Histórico-Médica Vallisoleana. Monografías, V. Valladolid, 1975, pág. 13.

Plano del Duque de Noja. Nápoles.



⁷ Un ejemplo al respecto lo constituye un proyecto de hospital de François Poyet, publicado en V. SOTO CABA, *opus. cit.*, pág. 56.

⁸ V. SOTO CABA, *opus. cit.*, pág. 56.

⁹ V. RODRÍGUEZ (manuscrito), *Los Planos del Hospital de Madrid*. Madrid, 1756. Biblioteca Nacional. Sección Manuscritos. Ms. 9927. Reproducido en F. ALBA, *opus. cit.*, págs. 22-23.

¹⁰ V. RODRÍGUEZ (manuscrito), *opus. cit.*, pág. 9.

¹¹ V. RODRÍGUEZ (manuscrito), *opus. cit.*, págs. 1-2.

¹² LLAGUNO, volumen IV, pág. 267.

¹³ F. SABATINI, *Condiciones forma-*

¹⁶ Francisco Sabatini nació en Palermo en 1722. Estudió Arquitectura en Roma y, tras haber alcanzado el Premio de la Academia de San Luca, tuvo la oportunidad de trabajar con Luigi Vanvitelli. Pasó por tanto a Nápoles para trabajar con el maestro en la construcción de Caserta; cuando Carlos III partió hacia Madrid llevó consigo al arquitecto siciliano.

¹⁷ C. SAMBRICIO, «L'opera di Francesco Sabatini a Madrid nei primi anni del regno di Carlo III», en C. DE SETA, *Arti e Civiltà del Settecento a Napoli*, Editori Laterza, Bari, 1982, pág. 253.

¹⁸ Como afirma Llaguno: «a tener cargo grandes y utiles comisiones».

¹⁹ Archivo Nacional de París. Sección Manuscritos, serie NN23.

Algunos de estos diseños han sido publicados por F. CHUECA GOITIA, «El hospital General de Madrid», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, vol. CLXIV, cuaderno II. Imprenta y Editorial Maestre, Madrid, 1969, pág. 7; y por C. SAMBRICIO, «El Hospital General de...», *Arquitectura*, n.º 216, pág. 57.

²⁰ Archivo del Palacio Real de Madrid, n.º 343-351.

²¹ C. SAMBRICIO, «El Hospital General de...», *opus. cit.*, pág. 215.

²² F. CHUECA GOITIA, «El Hospital General de Madrid», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, vol. CLXIV, cuaderno II. Imprenta y Editorial Maestre, Madrid, 1969, págs. 2-5.

²³ C. SAMBRICIO, «Francesco Sabatini: arquitecto madrileño», *Arquitectura*, n.º 216, págs. 55-57.

²⁴ C. SAMBRICIO, «El Hospital General de...», *opus. cit.*, pág. 215.

²⁵ F. CHUECA GOITIA, «El Hospital General...», *opus. cit.*, págs. 5-6.

²⁶ F. CHUECA GOITIA, «El Hospital General...», *opus. cit.*, págs. 1-7.

²⁷ C. SAMBRICIO, «L'opera di Francesco Sabatini...», *opus. cit.*, págs. 266-267.

²⁸ CESARE DE SETA, «La metropoli dell'età dei lumi in Cesare de Setta», *Storia della città di Napoli dalle origini al Settecento*, ed. Laterza, Roma, octubre 1973, pág. 177. Del mismo autor, véase también «Nápoles: arquitectura y renovación urbana en la época de Carlos de Borbón», en AA.VV., *Carlos III, alcalde de Madrid*, Ayuntamiento, Madrid, 1988, pág. 63.

²⁹ FRANCESCO MILIZIA, *Opere Complete. Memorie degli architetti, etc.*, Bologna, 1827, pág. 436.

³⁰ G. CHIERICI, «L'Albergo dei poveri a Napoli», en *Bollettino d'Arte*, XXV, 1932, pág. 442. Véase también R. PANE, *Ferdinando Fuga*, E.S.I., Nápoles, 1956, pág. 132.

³¹ R. PANE, *Ferdinando Fuga*, *opus. cit.*, págs. 132-136.

³² R. PANE, *opus. cit.*, pág. 138.

³³ C. DE SETA, *opus. cit.*, pág. 177. Del mismo autor, véase también «Nápoles: arquitectura y...», *opus. cit.*, pág. 63.

³⁴ G. RUSSO, *Napoli come città*, E.S.I., Nápoles, 1966, pág. 222.

³⁵ R. PANE, *opus. cit.*, pág. 140.

³⁶ C. DE SETA, *opus. cit.*, pág. 178. Del mismo autor, véase también «Nápoles: arquitectura y...», *opus. cit.*, pág. 64.

³⁷ R. PANE, *opus. cit.*, pág. 136.

³⁸ R. PANE, *opus. cit.*, y *loc. ult.*

³⁹ R. PANE, *opus. cit.*, pág. 132.

⁴⁰ C. SAMBRICIO, «L'opera di Francesco Sabatini a Madrid nei...», *opus. cit.*, pág. 266.

⁴¹ Este modelo forma parte de la serie de diseños que se encuentran en el Archivo del Palacio Real de Madrid.

⁴² *Disegni di Ferdinando Fuga e di altri architetti del Settecento*, catálogo a cargo de L. BIANCHI, Roma, 1955.

⁴³ G. CHIERICI, «L'Albergo dei Poveri a Napoli», en *Bollettino d'Arte*, 1932, fasc. XXV, págs. 439-445.

⁴⁴ R. PANE, *opus. cit.*, pág. 131.

⁴⁵ R. PANE, *opus. cit.*, pág. 140.

⁴⁶ RENATO DE FUSCO, «L'architettura della seconda metà del Settecento», en *Storia di Napoli*, volumen VIII, Società editrice storia di Napoli, Nápoles, 1971, pág. 422.

⁴⁷ G. C. ALISO, *Urbanistica napoletana del Settecento*, Dedalo libri, Bari, 1979, pág. 26.

⁴⁸ C. DE SETA, *opus. cit.*, pág. 178.

⁴⁹ C. DE SETA, *opus. cit.*, pág. 179.

⁵⁰ C. DE SETA, *opus. cit.* y *loc. ult. cit.*

LA PLATERIA CORTESANA BAJO LA MIRADA DE SABATINI

Por Fernando A. MARTIN



*Copón.
Plata sobredorada.
Blas Correa.
Madrid, 1765.*

La platería cortesana, durante el período en que Francisco Sabatini ocupó el cargo de director o supervisor de las Obras Reales, se caracteriza por el desarrollo de una actividad insólita, en parte justificada por las necesidades creadas en el nuevo habitáculo palatino, y no sólo en función de la vida cortesana, sino en función de las necesidades particulares de las personas reales.

Este período comprende los reinados de Carlos III y parte del de Carlos IV, hasta el año 1797, en que fallece, por lo que él será un activo testigo de los cambios estilísticos que se llevaron a cabo durante el último tercio del siglo XVIII. Su espíritu organizativo, y en gran parte burocrático, le hizo ocuparse directamente de todas las obras, tanto arquitectónicas como decorativas, que se llevaron a cabo en todos los Reales Sitios. Su minuciosidad



*Custodia.
Manuel Timoteo
Vargas Machuca.
Madrid, 1780.
Y diseño
de candelero.
Album
de Dibujos
de Fernando VII.
N.º 149.*

llegó hasta el extremo de examinar todas y cada una de las cuentas de los oficiales de manos, anotando en ellas, la mayoría de las veces, las rebajas de los precios que él consideraba necesarias.

Desde el punto de vista del arte del metal en general, y de la platería y el bronce en particular, contó con dos excelentes ayudantes que trabajaron no sólo como diseñadores de piezas, sino como artífices y tasadores de muchas de ellas. Se trata concretamente de sus compatriotas italianos Juan Bautista Ferroni y José Giardoni. Por este motivo, las obras realizadas en el campo de la platería real de este período tienen una influencia claramente italiana.

El número de plateros nombrados para el Real Servicio, a la llegada del rey Carlos III, era muy elevado, pues aún vivían gran número de los numerarios y supernumerarios nombrados en los reinados anteriores, sobre todo los de la Real Casa, como Velasco, Farquet, Marteaux, Alarcón, Manuel González, etc. La mayoría de ellos se mantuvieron en sus cargos hasta muy avanzado el reinado de Carlos III.



Tras la muerte de la Reina se produce en la organización de las plantillas palatinas un reajuste, con motivo de eliminarse la Real Casa que la atendía, quedando una sola. Esto, unido al hecho de que en la década de los setenta van falleciendo los plateros más antiguos, hace que la nómina de éstos tienda a reducirse, de tal modo que cuando sube al trono Carlos IV sólo estén como plateros de la Real Casa: Isabel Escudero, que sucede en el cargo a su marido Fernando Velasco, fallecido el 20 de agosto de 1787. Ella se casa con el platero Fermín Olivares, que se pondrá al frente del obrador de la misma, y marcará con su apellido todas las obras encargadas a Isabel Escudero, y obtendrá el nombramiento de platero de la Real Casa, una vez fallecida su mujer en el año 1799. Le sigue Pedro Elvira, que sucede en el cargo a su tío José de Alarcón, y obtiene su nombramiento en el mismo año que Isabel Escudero; y por último, Joaquín García de Sena, que sucede a Juan Farquet, en cuyo obrador estaba trabajando, al menos desde el fallecimiento de éste, el 1 de enero de 1774. Sena siguió con los trabajos encomendados



Sacra central.
Altar
de la Anunciación.
Pedro Elvira.
Madrid, 1788.

por la Casa Real y fue nombrado para dicho cargo el 4 de mayo de 1777².

A estos hay que añadir a Ferroni y Giardoni. Pese a tener otros nombramientos, como adornistas de la Real Casa, sólo el segundo llegaría a ser nombrado Platero-broncista de la Real Casa en el año 1791, después de varios años de trabajos para ella. Tanto uno como otro, a pesar de realizar diseños para todo tipo de piezas en distintas artes, elaboraron piezas de plata y bronce para la Real Servidumbre.

Como ya hemos puesto de manifiesto, durante este período se lleva a cabo la mayor parte de la decoración de las habitaciones y cuartos de las reales personas, y en esta febril actividad los plateros y broncistas ocupan un lugar destacado, aunque son olvidados en la mayoría de las investigaciones. Esto en parte está motivado por el hecho de que no ha llegado hasta nosotros ninguna pieza de tipo civil de este período, que son las que más difusión alcanzan, pero, al menos, las que conservamos de tipo religioso, bien en bronce o en plata, nos permiten conocer la calidad de los artífices

madrileños y de los diseños de las mismas, que estaban en plena consonancia con las realizaciones de la platería europea del momento.

Como es sabido, las piezas de tipo civil se fundieron casi en su totalidad, durante el Gobierno de José Bonaparte, y el resto se fueron en los equipajes de Carlos IV y Fernando VII, durante su exilio, y jamás volvieron. Pero tenemos documentadas algunas de las que se realizaron en este período. En 1760 Farquet realizó 14 cubiertos completos de oro para el servicio de la Reina a su llegada a Madrid. Velasco labró diversas piezas para la mesa del Rey, entre las que destaca la copa de un huevero cincelada de conchas. En el año 1765 ambos realizaron una vajilla completa para la princesa de Asturias, María Luisa de Parma, que alcanzó la cifra de 82.435 reales de vellón y 21 maravedís. García de Sena ejecutó en el año 1786 tres cubiertos completos para el infante don Fernando, varias piezas para la Cocina de Boca, diez candeleros para la mesa de Estado General, 200 platos trincheros y 100 cubiertos.

El célebre platero Antonio Martínez, pese a no



*Incensario.
García Sena.
Madrid, 1790.*

contar con nombramiento oficial, sí realizó algunas obras para el Real Servicio, como: un velador de plata y varios bronce para una mesa de maderas finas del Gabinete de la Reina en el año 1792; una escribanía para el príncipe don Fernando, que importó 7.080 reales; y un portaviandas de plata para el Rey, con un peso de 450 onzas y 6 ochavas, cuya cuenta ascendió a 15.043 reales y 26 maravedís, en el año 1798³.

Por último, hay que añadir que el galante príncipe de la Paz, Manuel Godoy, disfrutó de dos vajillas para sus mesas de Estado, una grande, que pasó a servir en el Ramillete de Palacio y de la que se dispuso a la hora de preparar el alojamiento de Napoleón en Madrid; y la otra, más reducida, realizada en la Fábrica de Martínez, que acabó fundiéndose para hacer moneda por Orden expresa de Fernando VII en 1802.

Por el contrario, dentro de las Colecciones Reales contamos con un número bastante aceptable de piezas religiosas de este período, que nos permiten ver la relación existente entre los gustos y diseños de los adornistas italianos a las órdenes de Sabatini, y la maestría de los artífices madrileños a la hora de plasmar en el preciado metal esos diseños, que estilísticamente evolucionan desde un recargado neoclasicismo hasta un purismo exacerbado de superficies lisas, volúmenes contenidos y resaltados por leves molduras troqueladas de perlas o palmetas.

Para arrancar correctamente desde el punto de vista cronológico, debemos ver en primer lugar un dinámico juego de copones de clara ascendencia rococó, que llevan la marca personal del platero Blas Correa, que no fue nunca Platero Real, pero

no es el primer caso en que el Platero Real recibe el encargo, y éste, por la sobrecarga de trabajo que tiene o por otros motivos desconocidos, se lo traspassa a un platero de la Villa, aunque la cuenta la presenta el Platero Real y más tarde llegan a un acuerdo entre ellos. En los encargos que recibe Giardoni hemos visto repetido este caso muchas veces.

De cualquier forma son un claro ejemplo de las realizaciones rococó madrileñas, contrastadas en el año 1776, cuyo diseño entra de lleno en la platería castiza del momento, y que destacan fuertemente a la hora de compararlas con la custodia de Manuel Timoteo Vargas Machuca, posiblemente un encargo directo entre los Jefes de la Real Casa y el platero, para cumplir con alguna donación real o necesidad de otras Capillas Reales fuera de Madrid. Esta es una pieza que sigue de cerca la tipología de las custodias de sol, pero la concepción del astil y del pie, con cuerpos geométricos moldurados, realzando su volumen con los adornos sobrepuestos, e incluso la bicromía de la plata en su color con la sobredorada, nos ponen de manifiesto que esta pieza fue posiblemente concebida o diseñada por alguno de los artífices italianos, es más, existe una paralelismo muy cercano con el diseño de candelero N.º 149 del Tomo II de los Dibujos de Fernando VII⁴, claramente atribuible a Ferroni. Su cronología, 1780, refuerza aún más esta teoría, ya que por estas fechas la producción de objetos de plata y bronce está en pleno auge.

Otro ejemplo de la relación entre los artífices italianos y los plateros españoles lo encontramos en los incensarios de la Real Capilla, encargados al platero real Joaquín García Sena. Curiosamente uno de ellos lleva la marca personal de Farquet en su segunda variante. Recordemos que Sena se ocupó de su obrador incluso después de su muerte. En el encargo se especifica claramente que los debe realizar según el diseño que le entregará don Juan Ferroni, tomando a cuenta los otros dos viejos.

A diferencia de los modelos cilíndricos rematados en cupulillas, éstos presentan una forma de doble estructura piramidal, la casca invertida, con una combinación de elementos decorativos muy equilibrada, que apenas desdibujan su estructura geométrica, resaltada por el bello y efectista calado del cuerpo de humos.

Este equilibrio entre la estructura del objeto y sus elementos decorativos será ya una constante en la producción de la platería real, que está supervisada por Sabatini a la hora de presentar no sólo los diseños, sino también en los presupuestos y en el ajuste y tasación de las cuentas finales de las obras. Así lo vemos en las obras que se realizan para la decoración y el alhajamiento de la Real Capilla del Palacio de Madrid entre 1780 y 1792.

La interrelación de artífices, diseños y realización de piezas, la podemos encontrar en la creación del magnífico juego de cruz y candeleros que se realizó para las grandes solemnidades. En primer lugar, el 22 de junio de 1789 se hace el encargo a la platera de la Real Casa, Isabel Escudero, y en su nombre a Fermín Olivares, de seis candeleros de plata, según el modelo que le entregó Ferroni. De su belleza y de la excelente factura en que fueron

acabados nos da fe el tasador y platero de oro Antonio Lara, e incluso el propio Ferroni, que así lo manifiesta en la tasación y revisión de la cuenta de los mismos, presentada por Olivares el 9 de enero de 1791, aunque las piezas ya estaban terminadas el 3 de diciembre del año anterior, según consta en la certificación de los contrastes de Villa y Corte. En ella se especifica que llegaron a pesar 202 marcos, una onza y tres ochavas.

En dicha tasación Ferroni rebaja el precio de la cuenta de Olivares en dos reales por onza, que hacen un total de 3.234 reales, por haber sido él quien le dio los diseños de los candeleros. En la tasación también tuvieron que intervenir los plateros Elvira y Giardoni, y se llegó al acuerdo final de valorar la ejecución de dichas piezas en un total de 84.018 reales de vellón⁵.

Estos candeleros fueron muy elogiados, incluso por el propio Monarca, quien ordenó la construcción del juego completo de altar. Así, el 29 de diciembre de 1791 se manda hacer la cruz correspondiente al platero José Giardoni, y un candelero más a Olivares. Es curioso el dato que Giardoni nos manifiesta en su cuenta, ya que el diseño de la cruz corresponde a Olivares, que lo efectúa a partir de los candeleros ya fabricados, es más, Olivares también realiza el diseño de tres niños, una cabeza de serafín y dos garras de león y paños, debido a que los originales se habían perdido. Sabatini, al supervisar las cuentas de éstos, aprueba lo que se le paga a este platero por estos diseños, por lo que acepta la ejecución de los mismos por el platero madrileño.

Tal y como hoy vemos este juego, no responde del todo a la idea original, pues en el informe del Receptor de la Real Capilla, don Melchor Borrel, fechado en el año 1792, se describen ambas piezas, candeleros y cruz, y de la comparación deducimos la falta en el pie de ambas de «unos chicotes corpóreos con los símbolos de la Pasión», que serían tres en los candeleros y cuatro en la cruz. Estos han sido sustituidos por unas hojas de acanto de gran relieve, troqueladas y cinceladas, de clara tendencia clasicista que, a pesar de no desentonar en el conjunto de la pieza, le hacen disminuir su carácter decorativo. Este cambio fue llevado a cabo por el platero Víctor Pérez en el año 1876, según la interpretación de las marcas localizadas en los candeleros.

Todo el conjunto es sin duda el ejemplo más significativo de la alta calidad que llegó a alcanzar en aquel momento la platería cortesana, que nada tiene que envidiar a las obras de platería del extranjero. Es perfectamente comparable a las realizaciones parisinas, y tiene ciertos paralelismos con las piezas que conocemos del platero Boucheron, lo que nos hace ver a Ferroni como uno de los mejores diseñadores y bronceistas del momento.

La contribución de este equipo de artífices no sólo se limitó a las obras del Palacio Nuevo. Tenemos documentada su intervención en otros lugares, como en las nuevas parroquias de la Casa de Campo, en cuyas piezas interviene directamente Giardoni, del que se conserva una concha de bautizar en el Museo Municipal de Madrid. Giardoni encargó el resto de las piezas de plata a un platero de la Villa, Manuel Rodríguez, debido a que él



estaba muy ocupado en la realización de todos los bronceos, juegos de candeleros y cruces, adornos de altar, lámpara, etc. En los demás Sitios Reales como El Pardo, Escorial, Aranjuez y San Ildefonso, están documentados innumerables adornos para las nuevas estancias de la Familia Real, aplicaciones para muebles, escribanías, oratorios, etcétera, en los que aparece un nuevo artífice en el ramo de los bronceos, pero que también está reconocido como platero. Se trata de Domingo Urquiza, que figura como bronceista de la Real Casa desde el año 1773, pero por debajo de Giardoni y Ferroni, y a sus órdenes, realizando todos aquellos trabajos que éstos le encomiendan, como adornos de bronce para muebles. Fue nombrado tasador de las obras de plata tras la muerte de Antonio Lara en el año 1794, y sucede a Ferroni en el cargo de Adornista y Platero-bronceista cuando éste desaparece en el año 1804.

Ambos artífices realizan las piezas para la nueva Ermita de San Antonio de la Florida, la de Fontana, por lo que se deben fechar entre 1796 y 1798. Hasta ahora sólo hemos identificado dos de las piezas que pertenecieron a dicha Ermita, las cuales ingresaron en la Real Capilla en 1836. La Ermita fue cedida, por parte del Patrimonio de la Corona, al Obispado de Madrid, en 1881, para que funcionara como parroquia.

Se trata de una custodia y de un portapaz. La primera realizada por Ferroni y la segunda por Urquiza. El estilo de ambas es muy dispar. La custodia responde plenamente a la tendencia decorativa del propio Ferroni, en la que predominan las figuras, florones, colgaduras y molduras de variado diseño, a las que se unen los motivos

*Cruz de altar.
José Giardoni.
Madrid, 1792.
Y candelero.
Fermín Olivares.
Madrid, 1791.*



Custodia.
 Juan Bautista
 Ferroni.
 Madrid,
 1796-1798.
 Y portapaz.
 Domingo Urquiza.
 Madrid,
 1796-1798.

simbólicos de la Eucaristía, espigas de trigo y racimos de uvas. La tipología es claramente de las de sol, pero la estructura del pie, muy bien resuelta con las figuras de los ángeles, arrodillados sobre unas peanas de gran solidez, contrasta con la finura del astil, formado por haces de espigas y cabezas de ángeles, en las que apoya un nudo geométrico liso, que no encaja en el resto de la obra, por lo que sospechamos que tuvo alguna reparación posterior.

A pesar de esto, la pieza encaja perfectamente en la tendencia estilística del período que analizamos, por la riqueza de elementos y la incorporación de volúmenes arquitectónicos. Esta podría ser la última obra conocida de Ferroni hasta la fecha.

Por el contrario, el portapaz de Urquiza responde claramente a una tendencia neoclásica, no sólo por el hecho de que tipológicamente sea una pieza que por regla general se ajusta a este tipo de diseños, sino por el hecho de que la estructura arquitectónica está en consonancia con las obras de este momento, en el que tanto Sabatini como Villanueva o Fontana serán los más preclaros exponentes.

Es posible que el diseño corresponda a Ferroni, sobre todo por la inclusión, algo forzada, de las figuras de San Isidro y Santa María de la Cabeza, o las típicas guirnalda del remate, muy propias de su estilo, pero la ejecución de Urquiza nos



demuestra la maestría de un gran artífice en una pieza tan simple, de una excelente factura y calidad.

La placa central, donde se desarrolla la escena de la Aparición del Niño Jesús a San Antonio, es de una cuidada proporción y esmero. En ella se observa la influencia relamida de los pintores del círculo de Mengs. Algo más toscas parecen las figuras de los santos madrileños, sobre todo en sus cuerpos y ropajes, pues sus cabezas son de gran expresividad y naturalismo.

Esta pieza tan clásica nos da paso a las influencias de estilos y tendencias más depuradas, que irán en consonancia con el tradicional espíritu purista castellano y que será la base de la tendencia clasicista que va a dominar los primeros treinta años del siglo XIX.

NOTAS

¹ Véase el artículo titulado «La platería real con Carlos III». Fernando A. Martín. REALES SITIOS, n.º 99, págs. 61 a 68. PÉREZ GRANDE, MARGARITA: *La platería en el siglo XVIII*, Bial de Anticuarios de Madrid, 1992.

² Véase la documentación que aparece en el Catálogo de la Plata del Patrimonio Nacional, Madrid, 1987.

³ A.G.P. Leg. 4.447.

⁴ DÍAZ GALLEGOS, C.: «Los álbumes de dibujos de Fernando VII, en la Biblioteca de Palacio». Tesis Doctoral. Madrid, 1990. Inédita.

⁵ MARTÍN, F. A.: «Restauración de un juego de Cruz y Candeleros...», REALES SITIOS, n.º 85, Madrid, 1985, págs. 37-44.

FRANCISCO SABATINI Y EL CONDE GAZZOLA: ROCOCO Y MOTIVOS CHINESCOS EN LOS PALACIOS REALES

Por José Luis SANCHO



Vista general del Salón del Trono.
Palacio Real de Madrid.

«**N**o me detengo en hablar de los adornos de estuco, que acompañan a las bóvedas pintadas, y a otras sin pintar, en que se han ocupado diferentes profesores, ejecutando en las más los pensamientos e ideas del Señor Sabatini. Los espejos, mesas, marcos, arañas de cristal, ornatos de chimenea, etc., todo es rico y suntuoso, y no se debe pasar en silencio la belleza de las piedras de pulimento, todas de España...». Así elogiaba un ilustrado contemporáneo la obra de nuestro arquitecto como director de la decoración interior del Nuevo Real Palacio de Madrid. A continuación analizaremos la relación de Sabatini con lo que él no hace, pero que es tan importante en los palacios de Carlos III: la *chinoiserie* y la *rocaille*,

muy relacionadas no obstante con el cometido del arquitecto, pero sobre todo con el de su protector, el conde Gazzola¹.

«Es la arquitectura una ciencia que debe ir acompañada de otros muchos conocimientos y estudios, merced a los cuales juzga de las obras de todas las artes que con ella se relacionan». Con estas palabras empieza Vitruvio el primero de sus libros, y en ellas hallaron los teóricos clasicistas la justificación para que el arquitecto se convirtiese en un rector de las demás artes —y por supuesto las aplicadas— que habían de coordinarse para lograr la comodidad y la belleza en el interior de los edificios; lo que se refiere al exterior lo doy por supuesto, porque con harta frecuencia consideramos los «monumentos» civiles cual bloques macizos,



Techo con estuco,
según diseño
de Sabatini.
Palacio Real
de Madrid.



Detalle de la
Sala de Porcelana.
Palacio Real
de Aranjuez.

como si se tratase de obras escultóricas no concebidas para ser habitadas y vividas de otro modo que como escenografías urbanas.

Francisco Sabatini es un caso paradigmático de ese tipo de «arquitecto», de «artífice general», que planifica el conjunto del edificio a la vez que dirige su decoración interior, atendiendo a sus aspectos más menudos. Su primera faceta, digamos la que convencionalmente se entiende como de «arquitecto», ha sido bastante estudiada; no así la de director de la decoración interior, pese a resultar no menos notoria: pues es obvio que nos estamos refiriendo a la arquitectura civil, doméstica, y dentro de ella a los palacios reales, virtualmente las únicas residencias en que intervino Sabatini, siempre al servicio del Rey, y muy raramente al de los particulares. Doméstica y no solamente áulica, porque la majestad debe tener espacios de representación, pero también de descanso, y a todos debía atender el arquitecto.

Pero esta unidad de las artes y de la dirección estética no supone que los interiores hubieran de someterse monótonamente a la regla de los cinco órdenes canónicos, pues uno de los principios básicos en la arquitectura clasicista del siglo XVIII, tanto en la italiana como especialmente en la francesa, es que la contención, la sobriedad y el respeto a la norma en el exterior no están reñidos con la juguetona libertad del interior, donde pueden desplegarse todas las imaginaciones y caprichos de otros mundos lejanos, interpretados de tal modo que resulten tan irreales como si fuesen del todo soñados o inventados. China, en concreto, fue a lo largo de todo el siglo lo culturalmente «otro», el único espacio extranjero cultural al que nos evadíamos los europeos antes de empezar a tener en cuenta otros lugares e incluso, dentro de Europa, otros tiempos.

Como hombre de su siglo, Sabatini participa de esta dualidad entre el rigor clásico al que ha de ajustarse la apariencia externa, y el libertinaje rococó, ajeno a la norma, en el interior: todo un símbolo de la actitud del cortesano, lo que sin duda era nuestro arquitecto, aparte de que, si hacemos caso a su maestro Vanvitelli, fuese *falso come il Alcorano*.

Pero Sabatini, muy fiel a las formas europeas, cultiva sólo en determinado contexto la *rocaille*, y nada la *chinoiserie*. Precisamente lo que queremos resaltar aquí es lo que no hace, lo que solamente roza, o tolera, o coordina, realizándolo otros «especialistas»: el mundo íntimo de los *gabinets*

tes chinoscos para los diferentes miembros de la Familia Real, y la imagen general del mundo, no menos fantástica, pero pública, que constituye el *Salón del Trono*, en el Palacio Real de Madrid.

Sabatini se mueve siempre en el repertorio occidental, y lo seguirá haciendo durante los años setenta, cuando dirija los tapices de Castillo, llenos de motivos clasicistas, para el dormitorio del Rey en Madrid y para el Tocador de la Princesa en El Pardo; durante los ochenta, cuando dé amplia entrada en su inspiración a las *loggias* de Rafael, y durante los noventa, cuando proyecte el Tocador y los Salones de Besamanos de la Reina y del Rey, planteando de este modo toda una alternativa clasicista a la decoración *rocaille*.

Los gabinetes chinos

La *chinoiserie* en los palacios de Carlos III está aún hoy bien representada por dos obras capitales del género: la Sala de Porcelana en el de Aranjuez y la Cámara del Rey en el Palacio de Madrid, llamada de Gasparini en recuerdo del diseñador de su decoración. La importantísima actividad de este pintor y ornamentista abarcó además, dentro del cuarto del Rey, las adjuntas habitaciones íntimas, es decir, los gabinetes del despacho, o «de maderas de indias». Ahora bien, es preciso subrayar que no sólo el Rey, sino cada persona real gozaba de un gabinete *à la chinoise*, como veremos, y que tampoco hay que entender esa especialidad como algo privativo de Gasparini. En los mismos años en que se realizaba la decoración de mármoles y estucos de la Cámara (1760-1765), Gricci diseñó y dirigió la realización de la Sala de Porcelana de Aranjuez, cuya similitud con el gabinete de Portici, obra de Giambattista Natali, ha sido repetidamente destacada. Por otra parte Hugh Honour, con mucha agudeza, ha puesto a Gian Domenico Tiepolo en conexión con el diseño de Aranjuez.

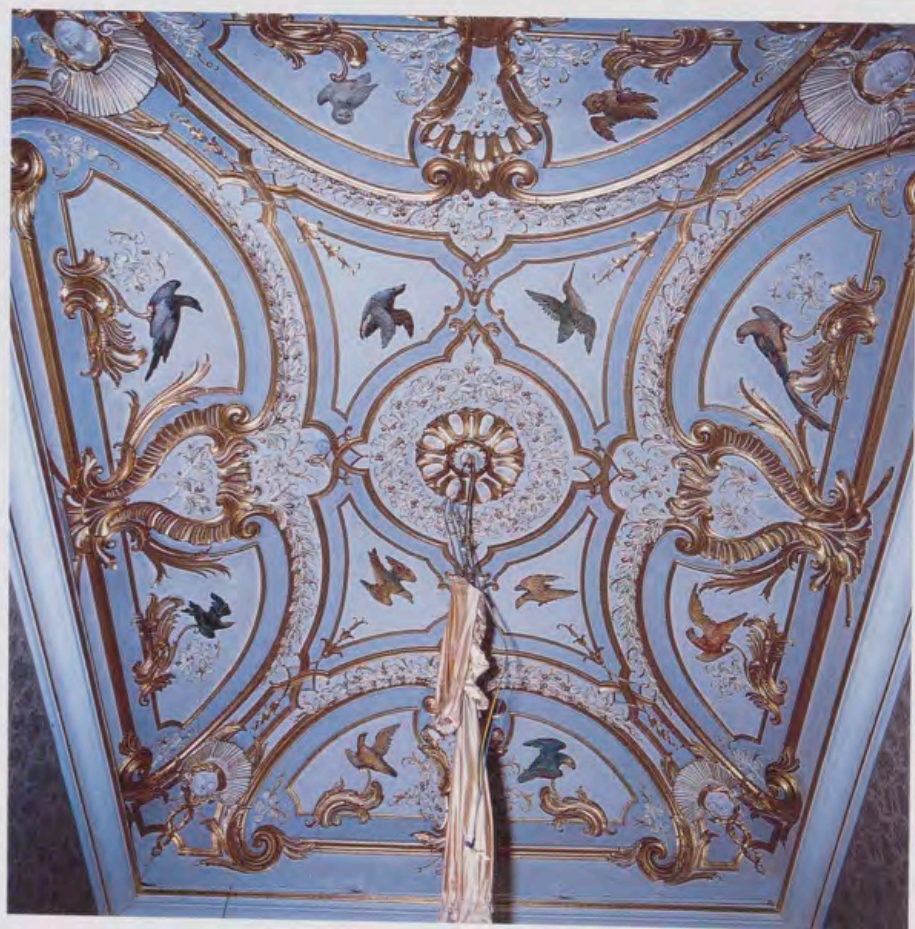
Los Tiepolo deben su presencia en la Corte de Madrid al mismo mecenas que hizo un encargo importante para Palacio a Natali y que protegía a Sabatini: el conde Gazzola, por cuyo «intermedio» habían comenzado las gestiones para traer al gran veneciano. Si Gricci, en Aranjuez, aprovechó diseños de Natali traídos de Nápoles, o se limitó a seguir su estilo, o si efectivamente se encargaron diseños *ex profeso* a Natali o a Tiepolo, es una cuestión que aquí no cabe profundizar.



Techo de la Cámara de Gasparini: detalle con grupo «chinosco». Palacio Real de Madrid.



Tela de «pekín». Almacén de telas. Palacio Real de Madrid.



Techo con decoración vegetal y pájaros,
y techo con pájaros de estuco.
Palacio Real de Madrid.

Dejemos ahora la pintura y el diseño para abordar un aspecto esencial en la definición de un *cabinet chinois*, y que era una de las aficiones principales de Gazzola: la elección de las telas para ornamentar un interior. Personalidad curiosa la de aquel sensible hombre, soltero impenitente, aficionado a las bellas artes, coleccionista y entendido, en fin, en qué moarés, damascos y rasos debían vestir los muros de las habitaciones reales. Patrocina la investigación de las antigüedades de Paestum, protege a Sabatini y a Natali, y es el hombre de confianza de Carlos III en cuestiones de gusto... y en las más crueles de la guerra. Tras haber luchado junto al Rey en Velletri, alcanza el grado de Teniente General en España, es el primer director de la Academia de Infantería de Segovia, y en el Motín de Esquilache, frente a la actitud moderada de los demás consejeros, se pronuncia por tirar contra la plebe, más o menos como hará Murat cuarenta años después. Si el inventario de su casa hubiese incluido la existencia de una *sala de les nines* y las obras de Sade tendríamos que considerar tal documento por apócrifo, de tan perfecto. La importancia de Gazzola en el círculo cortesano de Carlos III ha pasado desapercibida hasta el momento —salvo en el perfil general de su personalidad trazado por Pérez Villanueva— pese a testimonios contemporáneos como el del inglés Clarke². En carta de 30 de abril de 1764 Gazzola mencionaba, junto al resto de las telas para Palacio, cuya elección y fabricación supervisaba en Francia, Italia y Valencia, cinco gabinetes chinoscos que debían ser pintados por un artista que había designado Squilace, probablemente Mattia Gasparini, y cuyos muros iban a cubrirse con «pekín de Lucca», sobre el cual no hay más noticias. Pero en cambio sí las hay sobre otras compras de telas chinoscas, traídas directamente por la Compañía de Suecia o adquiridas a comerciantes madrileños, que tuvieron un gran peso en la decoración de los aposentos privados de Carlos III y sus hijos, en especial como colgaduras de verano, y acerca de las cuales se habían tomado decisiones en fecha muy temprana.

A principios de 1762 ya se había decidido que los dormitorios del Rey y de la Reina y sus gabinetes respectivos, así como «la cama a la imperial» del Rey serían de «pekín». Gazzola, como siempre, estuvo encargado de disponerlo, y a principios de marzo de 1762 envió a Squilace las medidas correspondientes, facilitadas por el tapicero del Rey, Edmond le Goujeux, ad-

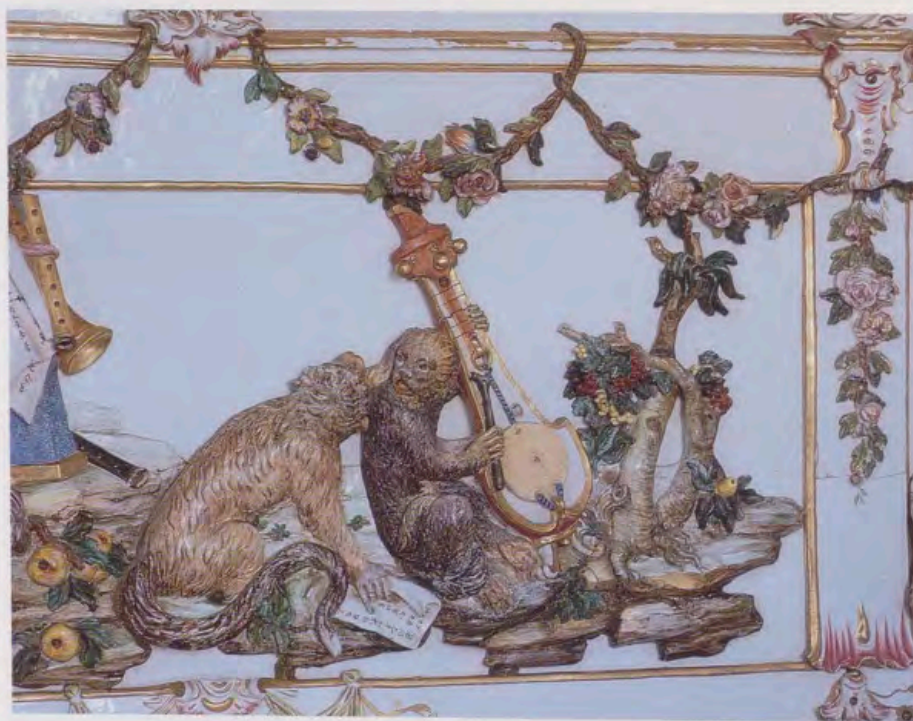
virtiéndolo que cada cama debía ser, respectivamente, del mismo color que las habitaciones a las que estaban destinadas. La Real Compañía de Suecia recibió el encargo de traer estas telas, que no llegaron hasta marzo de 1765.

A la vez, Gazzola y Sabatini adquirían otras piezas de «pekín» para los tres gabinetes restantes. El conde andaba disponiendo uno de ellos en mayo de 1764, y deja claro que para esto tomaba siempre consejo del arquitecto, y que ambos se atenían a la práctica francesa en decoraciones de esta especie. Al año siguiente Sabatini compraba al comerciante madrileño Alfonso Ximénez quinientas varas de colgadura «de lo más especial chinesco que se haya visto... muy necesarias por la falta que tenemos en Palacio de colgaduras de verano». Un mes después, siempre de acuerdo con Gazzola en lo que a decoración textil se refiere, proponía una compra de tejidos chinescos en Madrid por ser insuficientes los que tenían. El Rey había decidido que no se colgasen donde estaba previsto las que habían venido de China, salvo una. «El señor conde de Gazzola antes de salir de Madrid me entregó unas veinte y tres piezas de telas chinescas, cada una de diverso color, y labor, que son como muestras, pues cada una de ellas tiene otras doce a lo menos del mismo color, y labor, para aplicar algunas de ellas en colgaduras de verano en el Nuevo Real Palacio...». Precisaba luego «que exceptuando, según la orden de S.M., las que últimamente vinieron de Cádiz, tengo ya desde su principio —como era razón— aplicadas las que existían anteriormente, y las que compré por mi mano; tengo también empleados todos los mueres de aguas y damascos que anteriormente vinieron de Valencia, y fortuna que la reina madre no quiere colgaduras de verano en su cuarto, pues siendo el palacio bastante grande, bastantes telas eran de menester, y lo que teníamos no era una gran porción; por lo que he pasado a examinar la cantidad precisa de dichas telas de china que se necesita para colgaduras, supuesto que el rey no quiere se pongan sino pinturas en sus gabinetes —según me avisa el Sr. Mayordomo Mayor— se reduce a poner de estas telas, por la variedad, un gabinete al Sr. Infante D. Luis, otro a los Sres. Infantes, otro a la Princesa, y el dormitorio con colgadura y cama a la Sra. infanta D.^a M.^a Josefa; para lo cual, en lugar de las seis muestras que propuse a V.E. ha escogido tres... que bastan para el mencionado fin...».

Gazzola, *amateur* de la ornamenta-



Detalles de techos: con pájaros de estuco y el del «Gabinete de los pájaros», pintado por Gian Domenico y Lorenzo Tiepolo. Palacio Real de Madrid.



Detalle del techo del «Gabinete de los pájaros»,
por los hermanos Tiépolo.
Palacio Real de Madrid.
Y del zócalo de la «Sala de Porcelana»
del Palacio Real de Aranjuez.

ción y «superintendente» de ella en Palacio, se consideraba en cierto modo responsable del conjunto; en Nápoles, según Vanvitelli, que no le quería, se las daba de autor de las obras —«de mal gusto», según el mismo censor implacable— que coordinaba y en las que trabajaban los artistas a los que protegía. Por tanto es difícil creer que en Madrid se limitase a disponer las telas de esos gabinetes, y no cabe duda de que intervino en el resto de sus elementos decorativos, tanto de estuco y de talla como de pintura. Estos, conforme al «gusto chinesco», habían de estar poblados por monos, loros, cotorras —emblemas de la *imitación* que entonces está de moda y que Iriarte critica en su deliciosa fábula «Los dos loros y la cotorra»—, y con otros pájaros, animales y caprichos. Así están decorados los techos de un gabinete en el cuarto de doña M.^a Josefa, y otros dos gabinetes que correspondían al cuarto del infante don Luis. Uno de ellos con estucos cuyo diseño, más que a Gasparini, parece que puede atribuirse, con más razón, a los autores del importante techo pintado en el otro gabinete: los hermanos Gian Domenico y Lorenzo Tiépolo. Este fresco, que Quilliet, no sin perspicacia, atribuyó «al estilo de Mariano Nani», destacando lo agradable e ingenioso de la composición, es una delicia, y conviene ponerlo en relación con la obra de Gian Domenico en la Villa Valmarana dei Nani, en Vicenza. La referencia documental que conservamos se refiere con claridad a Lorenzo, sin duda también activo en este gabinete, que no fue el único pintado por los hermanos Tiépolo en Palacio, pues hay que contar además dos, desaparecidos, uno en el cuarto de la Reina y otro en el del Príncipe, colgados también de «pekín», y cuyos techos debían estar poblados con imágenes extraídas, como los frescos de la Valmarana, de las fuentes que ha estudiado Ericani, dentro del contexto veneciano, en *I linguaggi del Sogno* (Florencia, 1984).

Más puros e inequívocos dentro del género chinesco son los gabinetes, contiguos, que debieron realizarse para la infanta María Josefa entre 1760 y 1766. En el primero de ellos —donde la pintura de la bóveda, de calidad mediana, sigue el modelo decorativo de las telas—, el zócalo tallado ha conservado los brillantes efectos de su policromía —similares a los del Salón de Porcelana de Aranjuez— en los recuadros, pero no en el marco del *lambris*, donde, bajo la aburrida capa de pintura crema, pueden distinguirse los bultos de monos que reunían aquí la *sin-*

gerie a la *chinoiserie*. En cuanto a las paredes, sólo nuestra imaginación puede revestirlas con el «pekín». El segundo gabinete ha perdido el zócalo, pero se conserva en todo su esplendor la pintura del techo, en cuyos problemas de atribución no entraremos aquí. Al igual que en las obras romanas algo anteriores de los hermanos Pozzi, principalmente el gabinete de los espejos del palazzo Sciarra —bajo la supervisión, conviene destacarlo, de Vanvittelli— y en la *Stanza della Aurora* de Palazzo Colonna, resulta evidente la inspiración en el repertorio decorativo grabado, desarrollado desde Bérain, pasando por Audran, y en el que resulta clave la obra de Pillement (baste recordar las obras de Huet, Boucher o Watteau), aparte del papel que ejercieron los grabados alemanes y los tejidos europeos en general para la difusión del gusto chino en la decoración de las residencias reales, principescas y nobiliarias en todo nuestro continente. El Palacio Nuevo de Madrid responde a esta tendencia tanto como cabría esperar, más, sin duda, de lo que se sospechaba hasta ahora.

El Salón del Trono

La sala de representación más importante de Palacio Nuevo, el Salón del Trono —de embajadores, de audiencias o de besamanos del cuarto del Rey—, escapó al control del «primer arquitecto» y recayó totalmente bajo la responsabilidad de su protector, el conde Gazzola. No puede ser una casualidad que precisamente el encargado de pintar el techo fuese Gian Battista Tiepolo, pero no me voy a extender aquí sobre una obra maestra tan conocida. La decoración «provisional» del Salón del Trono, que sí fue dirigida por Sabatini, constaba de diez mesas y sus respectivos adornos de espejos, todo tallado en Madrid. Los marcos de espejos quizá se debieran a Jorge Balce, quien ya en 1766 hubo de repararlos, sin duda a consecuencia del maltrato ocasionado por la mudanza de las colgaduras de invierno y verano. Las diez mesas fueron realizadas por el mismo Balce, en compañía de Chiani, y debieron terminarse a finales de 1766, cuando presentaron la factura. Según consta en la correspondencia entre el mayordomo mayor y el arquitecto, al año siguiente quedaron colocadas y ornadas de sus marcos las diez lunas, con sus copetes, de las más grandes que entonces hubieron de fabricarse en San Ildefonso, y que siguen en su lugar, pues lo que varió luego



Detalles del zócalo del Gabinete que debió realizarse para la Infanta María Josefa. Palacio Real de Madrid.



Detalle del zócalo del mismo Gabinete, donde se aprecia la figura de un sátiro. Palacio Real de Madrid.



Vista general y detalle del techo
con escenas chinas.
Palacio Real de Madrid.

fue su ornato y su número. A finales de 1771 se encargaron otras dos más, que no estuvieron disponibles hasta septiembre de 1772, cuando ya se trataba de colocar el mobiliario llegado de Italia.

Durante los años 1764 y 1765 Gazzola gestionó la fabricación en Italia de un conjunto decorativo para esta Sala. Dicho conjunto comprendía la colgadura de terciopelo de Génova —pensada para el invierno, que era la estación durante la cual la Corte pasaba más tiempo en Madrid— y los bufetes y espejos, aquélla bordada y éstos tallados, en su totalidad, en Nápoles. Este caso es bien representativo del carácter predominantemente «mueble» de la decoración palatina bajo el reinado de Carlos III, y de su adhesión a las fórmulas napolitanas.

El contacto de Gazzola en Génova era Giacomo M.^o Gentile «mi amigo, y caballero de muy buen gusto», a quien encargó el terciopelo en abril de 1764; Gentile propuso tejerlo *ex profeso*, logrando así una calidad excepcional. Luego se enviaron, para ser recamados, a Nápoles. A su vez se ordenó hacer «los espejos y consolas correspondientes a la misma sala», cuyo diseño y supervisión aconsejaba Gazzola dejar en manos de un pintor paisano suyo, muy hábil (*un pittore mio paesano che ne è molto capace*), cuyo nombre no se menciona, y a quien el año anterior se le habían encargado otros muebles de este género. Ahora bien, la relación de los gastos de Gazzola da el título de arquitecto al autor de los diseños de estas mesas, sin mencionar jamás su nombre, sin duda por ese afán de protagonismo que le reprochaba Vanvitelli. Pero, por si los indicios no bastasen, las copias de los contratos del bordador, Andrea Cotardi, y del tallista, Gennaro di Fiore, explicitan que tanto el recamado como la talla estaban hechos *secondo gli disegni del Architetto D. Gio. Batt.^a Natale...*, quien había recibido la comisión en julio de 1764, cuando Gazzola indica que sería conveniente hacer tasar por peritos un marco y una consola en cuanto se hicieran «y que no se cargue al rey sino lo que se creyera justo»; y que igualmente era preciso enviarle un anticipo al «que corre con la dirección de la obra». El conde estimaba que el gasto total podía ascender a unos cuatro mil ducados napolitanos, pero quería dejar siempre bien claro que él era fundamentalmente una persona de «buen gusto», de quien no debía esperarse habilidad ni participación en el aspecto económico de estos encargos: «se necesitará para eso minis-

tros de cuenta y razón, y así me parece no ser de la justificación de V.E. emplearme en semejantes dependencias que no son de mi inspección... Espero de (*sic*) que tratándose de un afar por mí de tanta entidad pues concierne a interés en cuyo manejo yo tiemblo, disimularé V.E. que le hable con claridad, y atribuya a mi delicadez que no aguanta ni la sombra de falta si me niego a semejantes comisiones».

La labor que debía hacerse en Nápoles sobre los terciopelos consistía en recamar de oro la colgadura, baldaquino y caídas del dosel y portieres de dicha sala, para lo cual Gazzola vaciló entre varios diseños, de los cuales algunos se hicieron en España y otros, como el de Natale, finalmente aprobado, en el propio Nápoles. Sabemos con certeza que Gazzola contó con algunos precedentes de París, mediante encargo del ministro Grimaldi, pero que no llegaron a satisfacerle. Para la ejecución, cuyo precio le preocupaba por la cantidad de trabajo, había «puesto los ojos en el Gottard, D. Petruccio, que fue en Nápoles bordador del rey N.S. ...».

El conjunto decorativo diseñado por Natale puede ser interpretado con estos datos en su justo contexto, el de una obra clave en la fantasía rococó que florecía en Italia, desde luego no sólo en Nápoles, sino en la patria chica del arquitecto y por supuesto en la Venecia del fresquista Tiepólo. A diferencia del tono íntimo que exigía el uso de las piezas pintadas en Palacio por sus hijos, el gran maestro despliega en la bóveda un exotismo general y magnífico, vagamente alusivo a la amplitud de la Monarquía española. Aparecen trajes fantásticos inspirados en la difundida obra de Vecellio —reimpresa por entonces en Madrid— y que concuerda perfectamente con los temas característicos del barroco tardío que Natale ha dispuesto en la *rocaille* de los doce espejos y mesas formando juego: las cuatro partes del Mundo, las cuatro estaciones del año —o las cuatro épocas de la vida— y cuatro virtudes; el todo forma así un amable elogio retórico del poder que tiene allí su sede. La reciente restauración ha devuelto el *sfarzoso* brillo originario al hilo metálico de los bordados y a la talla dorada.

Entre el verano de 1765 y noviembre del año siguiente fueron quedando terminados todos los elementos decorativos para el Salón de Besamanos, pero no hay seguridad completa de que ocuparan el lugar para el que habían sido concebidos sino en 1772. No obstante, uno de los argumentos utilizados por



Detalles del techo con escenas chinas. Palacio Real de Madrid.



Consolas y espejos del Salón del Trono. Palacio Real de Madrid.





Detalle del bordado al hilo metálico, y de la talla del marco de un espejo. Salón del Trono. Palacio Real de Madrid.

los artesanos españoles —en especial por el tallista Mateo Medina, tan importante en la historia del Palacio— contra la «tiranía de los extranjeros» en abril de 1766, en el fervor del Motín de Esquilache, es que se hacía dilapidar dinero al Rey, encargando mobiliario tallado mucho más caro y de menos calidad que el que sus súbditos podían hacer en Madrid. Esto revela la notoria publicidad que habían alcanzado los objetos encargados por Gazzola. Sabatini, responsable de contestar a semejantes memoriales, adujo «que la primera noticia que había tenido de tales muebles había sido la de su arribo», lo cual es por una parte falso, y por otra revelador del distanciamiento con que el primer arquitecto contemplaba el ornato de la sala prin-

cipal de un palacio donde, sin embargo, la totalidad de la decoración interior —salvo lo encomendado a Gasparini— había sido dirigida por él. La *competencia*, en este caso, había sido su propio protector, y por tanto el arquitecto se abstuvo de defender su terreno como había hecho contra Giacquinto, cuando éste pretendió diseñar estucos. Años después, en 1780, Sabatini haría una aportación al ornato de este Salón: las arañas de cristal de roca, que fueron compradas al embajador de Venecia, Francisco Pésaro, por recomendación entusiasta del arquitecto. No deja de ser paradójico que tales muebles, tan retardatarios para esa fecha, vinieran a completar este conjunto rococó cuando su estilo estaba ya pasado de moda, y sólo diez años antes

de que Sabatini empezase a proyectar para esta Sala, por Orden de Carlos IV y con la colaboración de J. D. Dugourc, una nueva decoración radicalmente arquitectónica, con gran despliegue de mármol y bronce, sometidos a un rico orden de pilastras corintias. Pero ese es ya otro Sabatini, el que hace también por aquellos años los Salones de Tocador y de Besamanos de la Reina, y que, al ritmo de los tiempos, había ganado la partida a la *chinoiserie*. La nueva decoración del dormitorio de Carlos III, que desplaza a la inicial de Gasparini, los gabinetes de la Princesa en el palacio de El Pardo y, por último, el ornato de las habitaciones del *Aumento* y las del infante don Gabriel, son los hitos con los cuales, a lo largo de los años setenta y ochenta, concediendo al gusto de sus patronos tal cual veleidad rococó o chinesca, como las de los cartones de Nani, Sabatini va introduciendo, de la mano de las *logge* de Rafael, las formas cada vez más precisas de un nuevo sueño evasivo: el de la Antigüedad.

NOTAS

¹ PONZ, *Viaje de España*, VI, p. 59. Renuncio aquí a todo aparato crítico y a las referencias, puesto que podrán encontrarse en otros lugares donde tratamos de esta actividad de Sabatini. Por lo que se refiere a una visión general del personaje, el artículo en las *Jornadas de Arte: Clasicismo y Clasicismos en el Arte Español*, C.S.I.C., Madrid, 1992, y en el catálogo de la exposición que ahora se celebra *Francisco Sabatini, arquitecto*. En cuanto a sus obras principales, me remito a mi monografía *El Palacio Real de Madrid*, en curso de publicación.

² CLARKE, Edward: *Letters concerning the spanish nation, written at Madrid during the years 1760 and 1761*. London, 1763. Incluye en «a list of modern spanish literati» (pág. 79) a nuestro personaje: «The count Gazola, a very learned and skilful judge of architecture, painting, and the elegant arts. He intends publishing the ruins of the antient *Poestum* in ITALY, so famous for its roses. He is a lieutenant-general, chief engineer, and intendant of his majesty's fabrics and buildings». Más adelante, al narrar sus gestiones para que el Dr. Kennicott pudiese consultar los manuscritos hebreos existentes en España (pág. 295), describe su encuentro con Gazzola. «While I was there (El Escorial), I had the good fortune to meet with the count Gazola, one of his Catholic Majesty's great favourites, a Lieutenant-general, and his principal engineer...». Este le promete (en francés) su recomendación al Rey. «This I looked upon as a most favourable incident; and accordingly, when I returned to Madrid, I drew up the inclosed Latin epistle to Count Gazola. Es bien expresivo el párrafo final de esta carta (pág. 298): «Sin autem patronum aliquem invenero, qualem te comes Excellentissime, sub cuius umbra proteger; et ut verum dicam praestantiorum poteremve nec velim, nec poterim: *Quippe tu, qui architecturae et pingendi artes praecipuo quodam amore semper fovisti; ita coeteras scientias, et litteras humaniores publicis studiis, publicam benevolentiam adeo prosecutus sis, ut parum sciam ad cuius Patrocinium vel Musae vel Graetiae potius confugerent...*».

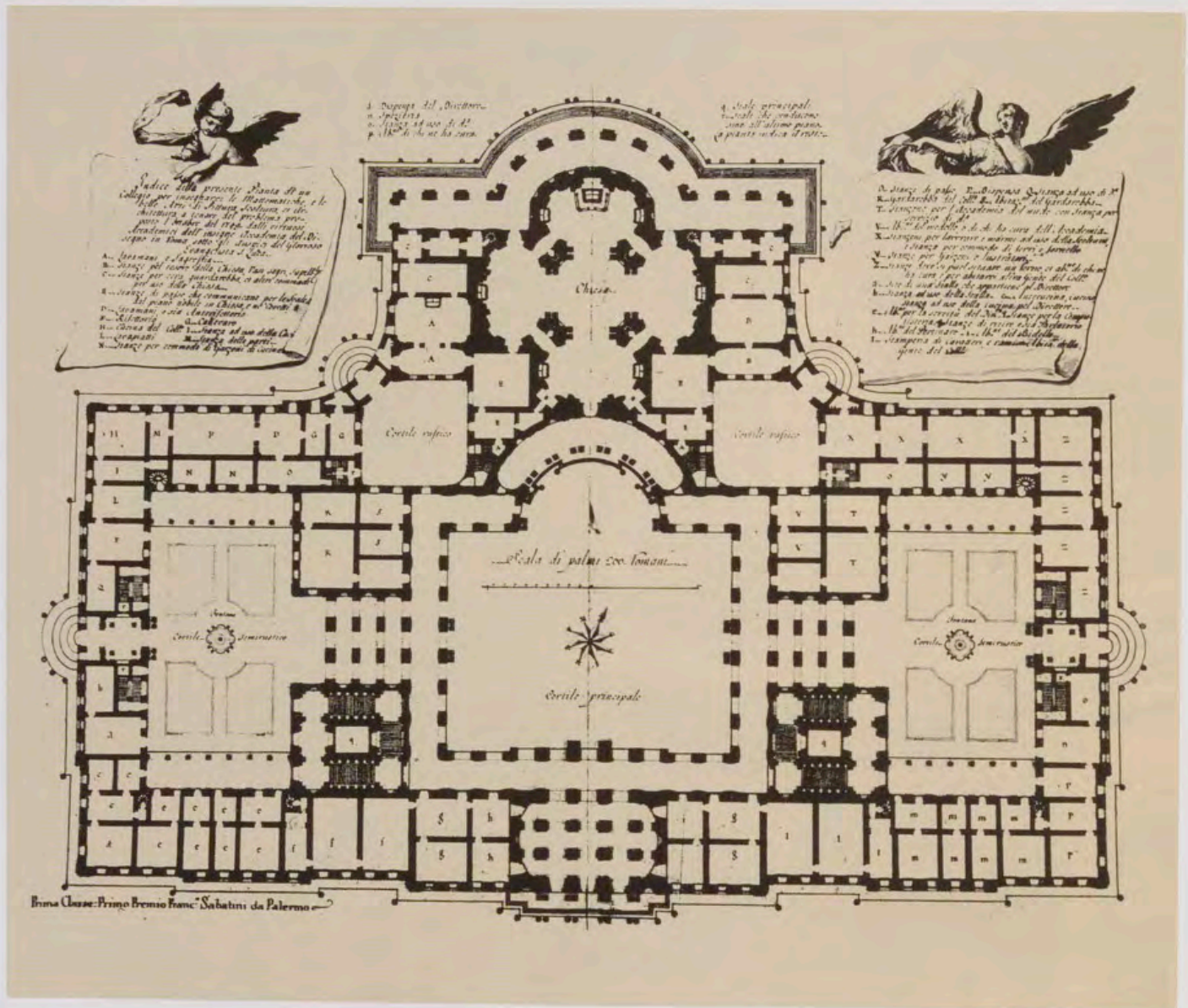


SABATINI Y LA ARQUITECTURA RELIGIOSA

Por Juan A. CALATRAVA

*Interior de la Capilla
del Venerable Palafox.
Catedral de Burgo de Osma.*

Tratar de la relación de Francesco Sabatini con la arquitectura religiosa de su tiempo equivale a evocar una actividad multiforme, variada y de muy distintos grados de envergadura cuantitativa y cualitativa. Si en la figura del palermitano puede verse, ante todo, el modelo arquetípico de funcionario estatal cualificado, capaz de sintetizar diversas corrientes de ciencia y de pensamiento, y de buscar en la síntesis resultante el mejor modo de servir a las necesidades (ya fueran materiales, de infraestructura, o representativas y monumentales) de la nueva monarquía ilustrada, tal imagen no se circunscribe a la arquitectura civil, sino que marca de pleno su actividad en el ámbito religioso. Es imposible, en este sentido, separar las preocupaciones del ingeniero militar, las del arquitecto civil, creador de grandes espacios públicos colectivos, y las de quien intenta, en perfecta sintonía con las consignas estéticas de la Corte (y a cuya elaboración él mismo contribuyó) introducir en la edificación sacra hispánica puntos de ruptura con la tradición de lo que Chueca calificó como «barroco castizo» y, por el contrario, puntos de enlace con la gran tradición clasicista italiana, y más concretamente romana.



Planta del proyecto de Academia, con el que Sabatini gana el Primer Premio de Arquitectura en el Concurso Clementino de la Academia di S. Luca de Roma (1750).

Para comprender este aspecto, hay que tener en cuenta un dato fundamental en la proyectiva religiosa de Sabatini: nunca actuará por encargo directo de comunidades religiosas o autoridades eclesiásticas, sino siempre como instrumento de la voluntad regia. Prácticamente todas sus intervenciones en este campo vienen como resultado de un encargo real, en casos en los que la obra que se iba a ejecutar (ya fuese nueva planta o simple reforma) dependía directamente del patrocinio regio, y quedaba descartada cualquier objeción a la imposición de los nuevos parámetros del clasicismo ecléctico y la austeridad formal y constructiva. No hay un «Sabatini arquitecto religioso» que complete sus actividades oficiales con una clientela de obispos u órdenes, sino un arquitecto que enfoca la totalidad de su trabajo, incluidas las intervenciones en ámbitos sacros, desde los parámetros del servicio al Estado y al Rey.

Plantado esto, se explica quizás mejor la variedad de los contactos de Sabatini con la arquitectura religiosa, que incluyen simples reformas de consolidación de numerosos templos barrocos madrileños (sobre todo en la década de 1780), intervenciones consultivas aún no suficientemente aclaradas (catedral de Lérida), informes como el realizado sobre la estabilidad del Sagrario de Sevilla, participación en edificios sucesivamente abor-

dados por distintos arquitectos (el complejo caso de San Francisco el Grande), proyectación de pequeñas iglesias de servicio, integradas en espacios colectivos de gran amplitud (Proyecto Clementino de 1750, iglesia para el Hospital General, capilla del Cuartel de Guardiamarinas de El Ferrol) o concebidas como piezas aisladas en el marco de proyectos de carácter territorial (iglesia de las Salinas de la Mata), transformación de espacios sacros históricos (Capilla Palafox en la Catedral de Burgo de Osma, Retablo Mayor de la Catedral de Segovia) o, por último, ideación completa de conjuntos conventuales, como los de Santa Ana de Valladolid, las Comendadoras de Santiago de Granada o el proyecto para el convento de San Pedro de Alcántara (posteriormente transformado en cuartel).

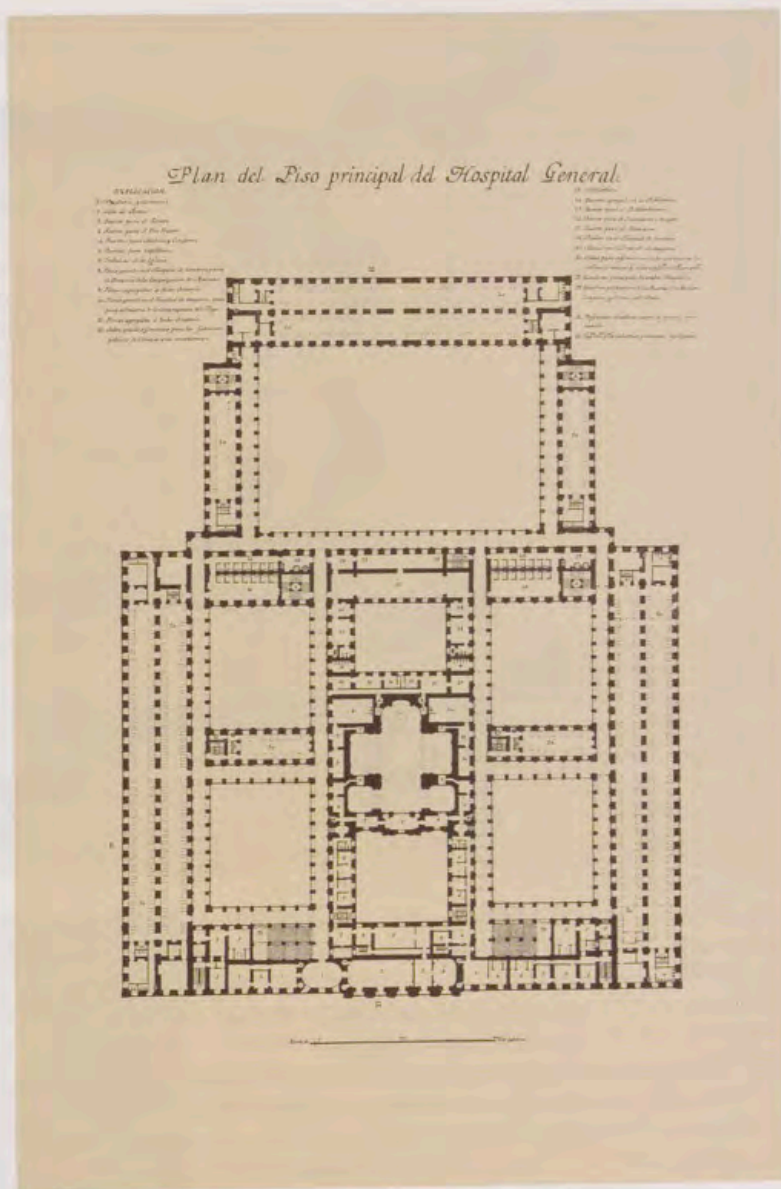
Por otro lado, los problemas que plantea el estudio de las intervenciones de Sabatini en este campo no son menores de los que dificultan nuestro conocimiento de otros ramos de su actividad. Las carencias documentales son notables. Las escasas fuentes a las que podemos acudir son a menudo confusas y con frecuencia plantean más interrogantes de los que resuelven. Y existe, sobre todo, lo mismo que para el Sabatini «civil» o «militar», una lamentable falta de testimonios gráficos, planos originales, dibujos, etc. Ello nos obliga

a movernos con más frecuencia de la deseable en el terreno de las hipótesis establecidas a partir de indicios más o menos fundados. De ahí que el catálogo de la obra religiosa de Sabatini esté (y sin duda lo estará por mucho tiempo) sujeto a revisión a medida que nuevos hallazgos documentales o nuevos criterios de interpretación de los ya conocidos vayan modificando datos que durante largo tiempo se consideraban como plenamente adquiridos.

Valga como ejemplo el caso de la iglesia de San Pascual de Aranjuez, considerada hasta hace muy poco como obra de Sabatini, y hoy día adscrita a Marcello Fonton, también discípulo de Luigi Vanvitelli. Lo mismo podemos decir de la Colegiata de Lebanza (o Alabanza, como se denomina en la documentación), en Palencia: tradicionalmente considerada como un diseño propio de Sabatini, con ejecución de obra dirigida por Francisco Valzania (en una colaboración similar a la establecida para la iglesia de Santa Ana de Valladolid) y, sin embargo, recientemente caracterizada por J. L. Sancho Gaspar como obra plena de Valzania, incluyendo el diseño.

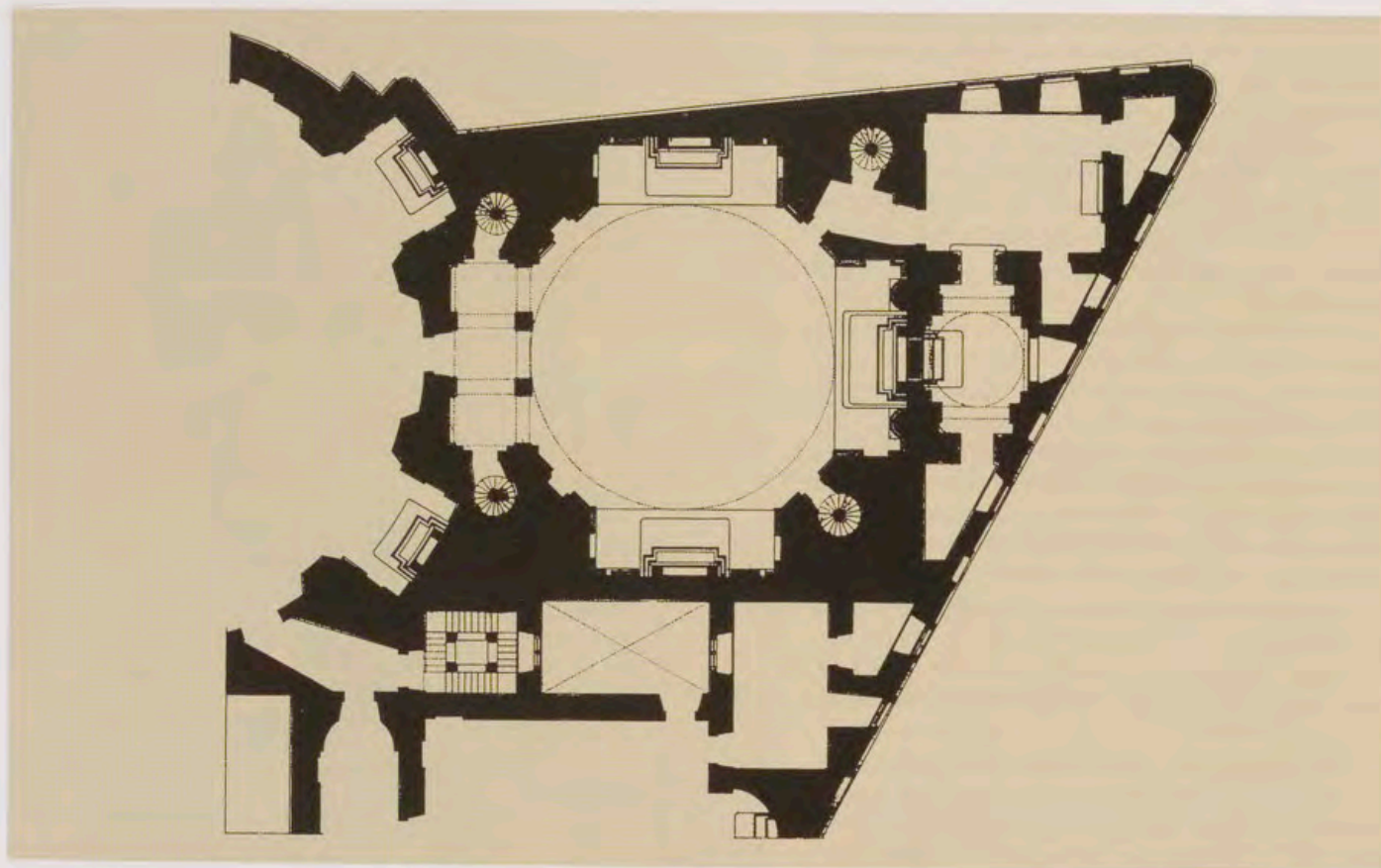
Del mismo modo, permanece abierta, a la espera de un estudio monográfico que tenga en cuenta las más recientes aportaciones documentales, una cuestión de tanta trascendencia como la de la historia proyectiva y constructiva de la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid, en la que, cuando se planteó en 1769 la necesidad de reformar el proyecto de fray Francisco de las Cabezas, intervinieron algunos de los más significativos arquitectos del momento, como Diego de Villanueva y Ventura Rodríguez, protagonistas de un incidente sobradamente conocido, pero que demuestra, por encima de la anécdota, la polémica entre dos concepciones contrapuestas de la arquitectura; así como también aparece José de Hermosilla; una fuente contemporánea nos informa de que el proyecto de Cabezas no era sino una copia de la iglesia prevista por Hermosilla para el Hospital General; además del propio Sabatini. De hecho, Sabatini y Hermosilla se vieron confrontados en más de una ocasión: la Puerta de Alcalá, San Francisco, el Hospital General de Atocha. Según Chueca, la iglesia de Santa Ana de Valladolid, de la que trataremos más adelante, representaría *in nuce* lo que hubiera sido el San Francisco de Sabatini. Si su propuesta de alterar la planta del edificio, convirtiéndolo en una cruz griega (modelo obsesivo para Sabatini desde los tiempos del Concurso Clementino de 1750) no fue aceptada, nuestro arquitecto sí tuvo un papel fundamental en la definición de la fachada curvada del templo, canónicamente resuelta a base de una superposición de órdenes.

Desde el punto de vista cronológico, el primer proyecto religioso de Sabatini es la capilla que incluye en el proyecto presentado en 1750 al Concurso Clementino en Roma. La convocatoria pedía una Academia en la que se pudieran enseñar separadamente las Matemáticas y las Bellas Artes, y Sabatini (que ganó el primer premio) lo resolvió con un organismo en el que, como más tarde plantearía en el Hospital de Madrid, un eje central entrada-patio porticado-iglesia dejaba a los lados



Planta del Hospital General de Madrid.

sendas áreas organizadas en torno a patios menores. Por lo que respecta a la iglesia, que es lo que ahora nos interesa, se encontraba bien diferenciada en el extremo del eje central, remitiéndose al ilustre precedente del Colegio de la Sapienza de Roma, con la borrominiana iglesia de Sant'Ivo, haciendo de telón de fondo al edificio porticado de Giacomo della Porta. Su planta de la iglesia (para la cual se ha señalado como posible precedente el proyecto de Guarini para Sainte-Anne-la-Royale de París) constituye la primera de las varias ocasiones en que Sabatini se hará eco de la meditación del barroco romano en torno al tema de la planta centralizada y sus posibles variantes. Es un organismo cuya base es una cruz griega que se complica con la adición en sus cuatro extremos de otros tantos óvalos muy articulados y abiertos en diversos puntos. El espacio central de la iglesia queda perfectamente delimitado mediante cuatro grandes machones que, situados en sentido diagonal, sostienen la cúpula y dejan entre ellos y el muro estrechos pasos de comunicación perimetral. La capilla aparecía igualmente encuadrada por una doble exedra: en el punto de contacto de su fachada con el patio principal, que en ese momento se abre en un semicírculo, planteado como pórtico con columnas pareadas, en el que se ha querido ver el eco de Rainaldi, y en el ábside de la iglesia,



Planta
de la Capilla
del Venerable
Palafox.
Catedral
de Burgo
de Osma.

que se ve envuelto en una segunda exedra exterior que acentúa el carácter urbano representativo de esa fachada posterior del edificio, de un modo que recuerda las ideas de Bernini para el ábside de Santa María Maggiore.

Esta idea del pequeño templo que funciona como parte de un conjunto reaparecerá en otros dos proyectos no realizados, en un arco cronológico amplísimo: la capilla para el Hospital General de Atocha, trazada a partir de 1769, y la destinada al Cuartel de Guardiamarinas de El Ferrol (1791). En el Hospital de Atocha, la iglesia de Sabatini se planteaba también como pieza básica de un eje central entrada monumental-patio-templo, aunque en este caso no constituía el final de la secuencia. Sabatini le otorgó un carácter mucho más monumental que otros proyectos precedentes, en los que aparecía pegada sin respiro a la fachada del edificio. Ahora se le antepone un patio con verdadera función de atrio, que hubiese potenciado el carácter monumental del Hospital, no limitándose la iglesia a ser simple capilla de servicio del Hospital (como sí lo era, por ejemplo, la del Albergo dei Poveri de Fuga, en Nápoles, con su dispositivo auténticamente panóptico y su nula proyección fuera del edificio). La iglesia prevista representa una más de las reelaboraciones sabatinianas de la planta centralizada, a partir de las experiencias de las versiones más clasicistas del barroco romano. Es una planta de cruz griega, con dos torres campanarios de poca altura en la fachada, cúpula con tambor elevado y terminación absidial. La fachada, tal como se aprecia en el plano de Sabatini, titulado «perfil sobre la línea BC», es de claro eco italiano, con pilastras gigantes, que son pareadas en el centro, donde sostienen un frontón triangular. Este tratamiento, a base de pilastras gigantes bastante planas, se repite en el interior del templo. Este se

encuentra rodeado, además, de toda una serie de espacios eclesiásticos de servicio.

De fecha mucho más tardía (1791) es el Cuartel de El Ferrol, bien estudiado por Alfredo Vigo, y, curiosamente, es en esta última etapa cuando Sabatini vuelve a sus orígenes, pues la posición de la iglesia en este organismo cuadrado, que se articula en torno a un gran patio, vuelve a encontrarse al final del eje central: entrada-escalera principal-patio-iglesia. La estructura de la pequeña capilla es, por lo demás, muy simple: una planta de cruz latina muy alargada y con un escasísimo resalte de los brazos menores. Sólo el crucero (que se cubre con cúpula) y el ábside sobresalen del edificio, quedando la nave principal integrada en el ala del mismo.

Dentro de este esquema de pequeña iglesia incluida en un conjunto de mayores dimensiones, ocupa un lugar específico la del Palacio Real de Aranjuez, tanto por el propio carácter del edificio como por su situación en el mismo. En efecto, cuando, a partir de 1771, Sabatini recibe el encargo de ampliar el Palacio de Aranjuez, rompe el equilibrio compacto del primitivo edificio, añadiéndole dos prolongadas alas paralelas que dejan en su interior una verdadera *cour d'honneur*, y la capilla se sitúa en una posición excéntrica en el extremo de una de estas alas, con nula proyección exterior. La planta es tendencialmente una cruz griega en la que, al lado del altar, se le da terminación semicircular absidial. Además, si por una parte la centralidad del espacio se acentúa al cortarse los ángulos de contacto de los cuatro brazos, por otra las exigencias representativas determinan que el brazo de entrada se prolongue en un largo pasillo, sobre el cual se sitúa la tribuna real. No se desvía sin embargo Sabatini en el tratamiento interior de su habitual articulación a base de simples pilastras

toscanas, articulación a la que se superpondrá una brillante decoración escultórica y pictórica, debida a Michel y Bayeu.

También encierra gran interés, en términos de confrontación entre dos concepciones de la nueva arquitectura, la intervención de Sabatini en la construcción de una capilla dedicada al Venerable Palafox en la Catedral de Burgo de Osma, proyecto en el que el término de comparación, decididamente superior en modernidad, será la nueva estrella ascendente de nuestra arquitectura de las Luces: Juan de Villanueva. En el marco de su política intervencionista en materia religiosa, Carlos III quiso rodear de prestigio el culto de este prelado, que había protagonizado un fuerte enfrentamiento con los jesuitas en el siglo XVII y en cuya canonización se había empeñado personalmente el Monarca. La construcción de la capilla dentro del viejo recinto de la Catedral asocia, pues, una vez más, a Sabatini con un proyecto de arquitectura religiosa interesadamente patrocinado por el Rey.

Hasta hace muy poco, se conocía solamente la intervención de Sabatini posterior a 1778 y dirigida a terminar la capilla comenzada a construir por Villanueva con un diseño que no era del gusto de Sabatini. Los recientes estudios de Carlos Montes e Inmaculada Jiménez nos han permitido conocer

que hubo un proyecto de Sabatini previo a la intervención de Villanueva y que es el que aparece en el álbum de dibujos de los Archivos Nacionales de París, comentado en diversas ocasiones por Carlos Sambricio. Es lógico, por otro lado, que Carlos III encomendara este proyecto al que ya por entonces era su arquitecto de confianza, y seguramente la llamada a Villanueva debe verse en el contexto de la enorme responsabilidad asumida por Sabatini al hacerse cargo en 1769 de la obra del Hospital General. Al contrario de la elegantísima y novedosa rotunda columnada, con prolongación por el lado del altar, que diseñará a partir de 1770 Juan de Villanueva, introduciendo una clara referencia al clasicismo palladiano, el proyecto no realizado de Sabatini (del que se incluyen dos variantes en el álbum de París) es, coherentemente con la línea de búsqueda iniciada en 1750, a partir de la tradición clasicista romana, una meditación sobre los espacios centralizados. En las dos variantes del proyecto se trata de una planta tendencialmente octogonal, aunque los lados que coinciden con los ejes principales están abiertos, y los lados de los ejes diagonales no son rectos, sino quebrados. Como señalan Montes y Jiménez, las dos variantes representan, alternativamente, la idea del espacio central como núcleo al que se adicionan piezas menores, manteniendo la diferenciación espacial, y la de una fusión entre ambos términos. La centralización aparece mucho más acusada en la segunda variante, pero en ambos casos se muestra una rica articulación del alzado interno mediante pilastras adosadas al muro, el recurso habitual con el que Sabatini mantendrá siempre su vínculo con la tradición romana. Posteriormente, a partir de 1778, desatendida por Villanueva la obra que habría llegado ya hasta el cornisamento, Sabatini tuvo que encargarse de terminarla, añadiéndole una cúpula muy poco acorde con el que hubiera sido el diseño de Villanueva.

Su nuevo encargo del Hospital General no impidió a Sabatini, sin embargo, dirigir la realización de otra obra emblemática recalificadora de un espacio sacro tradicional: el retablo mayor de la Catedral de Segovia, diseñado por Sabatini y ejecutado por diversos artífices entre 1767 y 1776. Como es habitual con Sabatini, se trata, en la práctica, de un encargo regio, ya que, solicitado en tal sentido por el cabildo de la Catedral, el Rey asume el patrocinio económico de la obra, imponiendo a su arquitecto de confianza y considerando ésta como verdadera ejemplificación de las nuevas tendencias en materia de ornato interior de los templos y que perseguían el relegamiento del diseño tardobarroco y su sustitución por una estética de la relativa austeridad ornamental, la nobleza del material y la claridad compositiva. En este contexto, hay que recordar la dura polémica contra el empleo de la madera en los retablos, aduciendo razones de prevención de incendios, de economía (en cuanto que el recurso a materiales pétreos evitaría las costosísimas operaciones de dorado y policromía), pero también de carácter estético: el uso propuesto de mármoles y jaspes posibilitaba una contención en el diseño, lejos de las criticadas hojarascas «churrigueristas». En este sentido, el

Retablo Mayor de la Catedral de Segovia.





Convento de las Comendadoras de Santiago en Granada.

retablo sabatiniano puede considerarse como anticipación ejemplarizadora de lo que dispondrían los célebres decretos de 23 y 25 de noviembre de 1777 que proscribieron el uso de la madera como material básico y establecieron el control de los diseños por parte de la Academia de San Fernando.

Las instrucciones que, desde 1766, recibe Sabatini son un buen ejemplo de esa inestable mezcla de modernidad y entronque con la tradición que caracteriza a la política religiosa de Carlos III, pues, si desde el principio parece decidido el abandono del retablo tradicional y la realización en jaspe y bronce, también se ordena que se disponga en él acomodo adecuado para la venerada imagen de Nuestra Señora de la Paz. En 1767 Sabatini recibe el encargo de preparar tres diseños de altar con sus correspondientes presupuestos de gastos. Una vez elegido por el Rey el que habría de convertirse en diseño definitivo, se decide ulteriormente, a propuesta de Sabatini y no por imposición regia, como en algún momento se ha dicho, sustituir las pilastras inicialmente previstas por columnas.

La forma del retablo se adecúa a la configuración ochavada de la Capilla Mayor de la Catedral y consta de tres cuerpos. Por encima del zócalo, el cuerpo principal combina el jaspe de las columnas con los adornos de bronce, piedras de otras tonalidades y las estatuas de mármol de San Frutos y San Geroteo. En su centro, un nicho, enmarcado por figuras de ángeles de clara ascendencia romana, guarda en su interior la citada imagen de Nuestra

Señora de la Paz. Dos pares de grandiosas columnas corintias de jaspe sostienen el entablamento y el friso dorado que unifica todo el conjunto, y dotan al retablo de una poderosa impronta clásica. La gran cornisa que marca el término del piso principal recorre la obra en toda su longitud, unificándola, y dando paso al piso superior, un cuerpo brillantemente ornado y de anchura más reducida, que conduce hasta el remate triunfal con el nombre de María.

Pero si la configuración del retablo es significativa, más aún lo es el hecho de que el proyecto de Sabatini fuese más allá de la mera colocación de la gran pieza del altar: preveía una transformación completa de la luminosidad y del ambiente interno de la Capilla Mayor. Esta sería revestida de estuco y resplandecería gracias a la blancura del propio estuco y a la incidencia sobre él de la luz exterior. En este sentido, Sabatini procedió a eliminar las vidrieras coloreadas de la Capilla Mayor y a sustituirlas por piezas de vidrio blanco fino de la fábrica de La Granja. El fomento de la industria regia y la «modernización» de un espacio interno tardogótico iban así de la mano en un proyecto que, pese a la confianza de Sabatini, no obtuvo el favor real. Carlos III, en efecto, por razones que sin duda iban más allá de lo puramente estético, y entraban ya en el terreno de la política religiosa, se mostró más cauto que su servidor a la hora de proceder a una transformación tan radical de un espacio sacro de la importancia del segoviano. La obra quedaría terminada en los primeros meses de 1776.

Dos de las realizaciones religiosas más significativas de Sabatini coinciden, a continuación, en la fecha de su inicio: la reedificación prácticamente completa del convento de las Comendadoras de Santiago en Granada, y la iglesia y convento de Santa Ana de Valladolid. Ambas son intervenciones sobre instituciones religiosas de patronato real, costeadas por el Monarca, y por tanto con pleno control de éste en cuanto a diseño y elección del arquitecto. En este sentido, ambas representarán por igual, de manera significativa, propuestas modélicas de una nueva arquitectura religiosa, alzadas precisamente en medio de ciudades tan llenas de espíritu contrarreformista como Granada y Valladolid. En ambos casos, además, Sabatini se limitará a proporcionar los diseños y planos del edificio y a proponer arquitectos ejecutores, ejerciendo, desde la Corte, un férreo control sobre la realización del proyecto, y proponiendo así nuevos modos de intervención centralizada acordes con la mecánica del Estado borbónico.

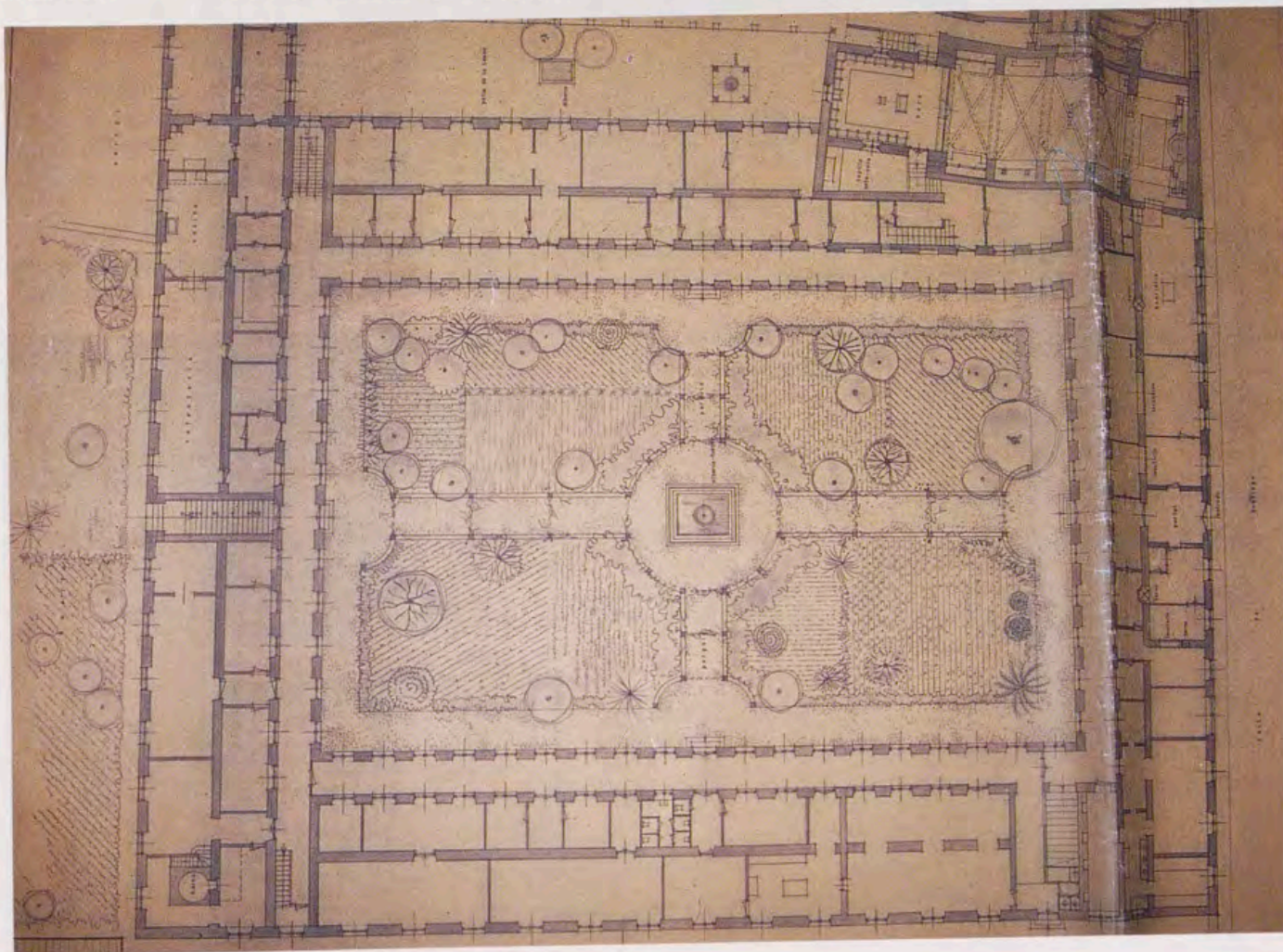
En el caso del convento de Granada, construido entre 1777 y 1782, la primitiva obra era un conjunto inorgánico de casas diversas procedentes de la época de la conquista y con una iglesia de cajón cuya estructura conservará Sabatini. La ruina de esta fábrica motivó el recurso a la autoridad real y el encargo inmediato a Sabatini, en 1772, de estudiar «si convendría más hacer de nuevo el mencionado convento que gastar en remiendos de poca duración». Dado su dictamen en favor de la primera alternativa, se le encargó el proyecto para una reedificación completa, proyecto del que no

queda testimonio gráfico alguno: tenemos que servirnos del análisis del estado actual del convento, sustancialmente reformado por una restauración reciente.

Para la realización ejecutiva de la obra, Sabatini contó con el arquitecto Francisco Aguado, afincado en Granada, y con la labor de su ayudante José de la Ballina, que hacía frecuentes visitas de inspección a la obra, dando cuenta a Sabatini de sus impresiones. En julio de 1775 Sabatini trazaba un presupuesto de 1.463.806 reales, que se ajustaría sorprendentemente a la realidad, al verse superado sólo en unos 50.000 reales. Las obras comenzaron finalmente en 1777 y, con una serie de problemas sobre los que aquí no podemos detenernos, quedó concluido el edificio en los primeros meses de 1782. Resulta sintomática del carácter ejemplarizante del edificio la Orden Real, comunicada el 8 de mayo de ese año, por el ministro Múzquiz a Sabatini, ante la proximidad del traslado de las monjas al convento, de la prohibición de hacer en el nuevo edificio obra alguna sin permiso regio y la Orden de que tal prohibición quede taxativamente inscrita en los libros de la comunidad, para que no se pueda alegar ignorancia de la misma. El traslado definitivo tiene lugar el 26 de mayo de 1782.

La planta del conjunto es un ejemplo de reelaboración sobre el tradicional modelo conventual a partir de los nuevos parámetros de austeridad arquitectónica. Se trata de un cuadrilátero (un rectángulo con escasa diferencia de longitud entre los lados mayores y los menores) en el que se disponen las alas de las diferentes estancias y que

Planta del Convento de las Comendadoras de Santiago en Granada.



deja en su interior un patio ajardinado con fuente en el centro. Los cuatro lados del rectángulo presentan una disposición de dobles crujías que se abren al patio a través de largos pasillos. Las dos alas más cortas incluyen la mayor parte de los espacios de servicio, mientras que las dos más largas y el piso superior estaban ocupadas básicamente por las celdas de las religiosas.

Sobre este esquema, sin embargo, Sabatini impuso las nuevas exigencias de racionalidad constructiva y economía en la edificación sacra. El aspecto más llamativo en este sentido es la supresión del esquema claustral: no existen galerías en torno al patio, que aparece simplemente delimitado por los muros que cierran las crujías de las alas. El alzado de dichos muros está determinado por la simplicidad formal y la austeridad constructiva: se superponen dos pisos de diseño similar y de marcada separación a base de una gruesa línea de imposta. En cada uno de estos pisos se abren ventanas rectangulares, cuyas proporciones, mucho más altas que anchas, vienen a marcar un elemento de verticalidad que atenúa la horizontalidad provocada por la imposta y por la repetición invariable del mismo modelo de hueco en los cuatro lados del rectángulo. Las ventanas, además, son meros huecos recortados en el muro, sin frontón, guardapolvo o cualquier otro elemento ornamental, y enmarcadas simplemente por un recuadro de fajas lisas rectangulares que envuelven el hueco sin apenas sobresalir del muro.

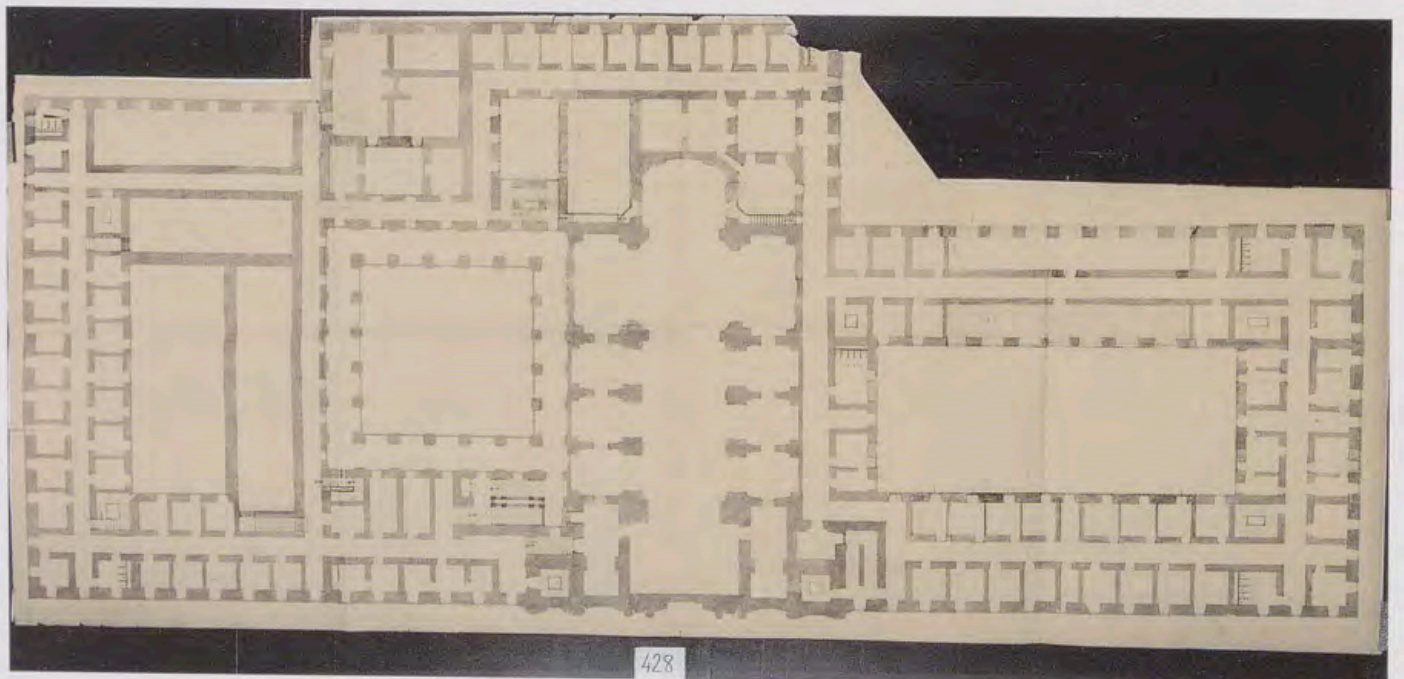
La posición de la iglesia en el conjunto es, evidentemente, un pie forzado que prueba la reutilización por Sabatini de la estructura del templo anterior. Ocupa, en el rectángulo, la esquina inferior derecha, de la que sobresale y a la que corta oblicuamente, ya que no se alinea con el conjunto de la planta, sino que aparece girada hacia la derecha. El alineamiento de lo que hoy es testero de la iglesia con la calle Santiago provoca que el último tramo del templo aparezca igualmente cortado, adquiriendo una extraña forma trapezoidal. Todo hace indicar que Sabatini invirtió la orientación del templo original, suprimiendo la que

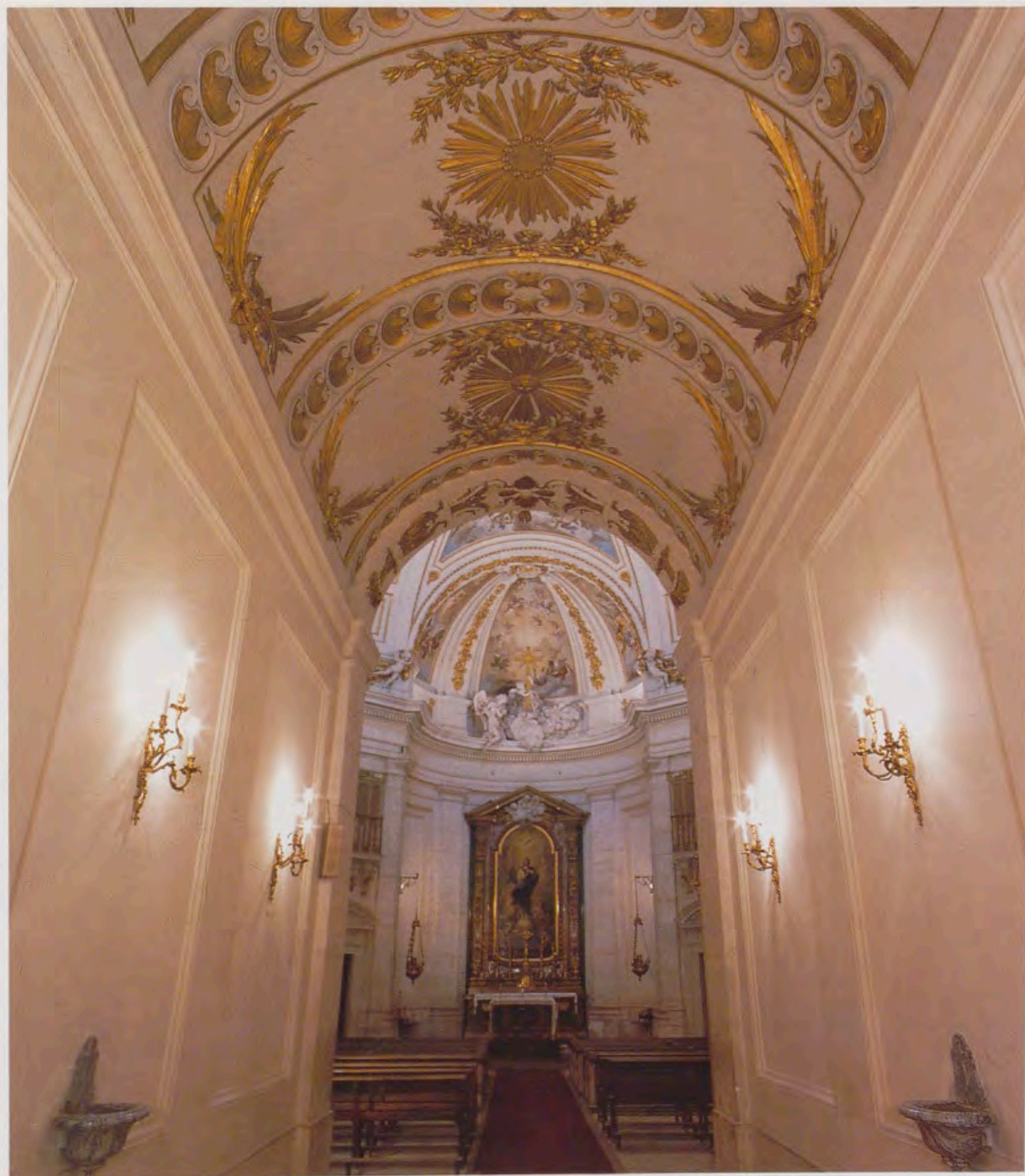
podría ser primitiva entrada por el lado de la calle Santiago y situando en esa zona el altar (que probablemente se encontraría situado en el punto opuesto, en la zona que hoy ocupa el coro, que correspondería a la cabecera original). Ello obligaría entonces a disponer una nueva entrada al templo, que se abre actualmente en un lateral, en el tramo central, a través de una portada, a la que se llega por un pequeño patio o compás, no abriéndose directamente a la calle. Todo ello permite confirmar la opinión expresada en 1892 por Manuel Gómez-Moreno de que «aunque subsiste la primitiva iglesia, padeció tales reformas en el mismo siglo que es casi imposible reconocerla». Es, desde luego, irreconocible en el tratamiento del alzado interior, donde los contrafuertes que soportan las bóvedas reciben un tratamiento aplastrado, pero no así en la planta del conjunto, donde destaca como una pieza chocante.

Como sucede con las Comendadoras de Granada, la iglesia de Santa Ana de Valladolid nos presenta el caso de una antigua institución religiosa de patronato regio que, ante la ruina de su viejo edificio, solicita del Monarca la construcción de uno nuevo, aprovechando la favorable coyuntura del interés real por remarcar los principios de intervención centralista, tanto en el terreno religioso como en el estético.

Las monjas vallisoletanas en 1777 dirigieron petición en tal sentido a Carlos III. Encontraron acogida favorable por parte del Monarca, sin que pueda sorprendernos que el designado inmediatamente para trazar los planos del nuevo edificio fuese Sabatini, que aparece así prácticamente simultaneando las obras de Valladolid y Granada a través de sus hombres de confianza. Elaborados y aceptados los planos de Sabatini, comenzaron las obras en 1780. Actuó como director de las mismas sobre el terreno el arquitecto italiano Francisco Antonio Valzania (habitual colaborador de Sabatini, que permanecería durante una década en Valladolid, desempeñando una brillante actividad académica y que, ya en Madrid, sería autor en 1792 del tratado *Instituciones de Arquitectura*).

Planta del Convento de San Pedro de Alcántara.





Capilla
del Palacio Real
de Aranjuez.

Si en el convento de Granada predomina por encima de cualquier otra consideración la austeridad constructiva, en la iglesia de Valladolid puede verse una buena muestra de la ecléctica apropiación sabatiniana de las versiones más clasicistas del barroco romano. Su exterior hace gala del ideal de austeridad siempre sostenido por Sabatini, con una fachada que, pese a estar coronada con frontón, carece de orden y muestra una compartimentación muy sencilla a base de simples placas y recuadros escasamente salientes. En ello, el eco herreriano es evidente y viene a reforzar con el poder de la historia de la arquitectura vernácula el abstracto anhelo de austeridad. La evocación de lo herreriano no es ni casual ni una simple concesión a la tradición local vallisoletana, puesto que hay que recordar cómo por estas mismas fechas todos nuestros teóricos ilustrados (y en primer lugar Ponz) se esfuerzan por tender puentes entre el venturoso reinado de Carlos de Borbón y la arquitectura de Felipe II, planteando así la idea de la reforma de la arquitectura como la continuación lógica de un proceso

histórico, sólo interrumpido por la «secta de los fatuos y delirantes», es decir, por el «barroco castizo». La evocación del clasicismo seicentista tampoco podía resultar extraña a un arquitecto formado en la Roma de 1750, igualmente impregnada de un «neo-cinquecentismo» especialmente evidente en arquitectos como Alessandro Galilei o el propio Luigi Vanvitelli, su maestro. La compartimentación a base de pilastras lisas tampoco era ajena al clasicismo berniniano y estaba presente en obras como Santa Bibiana o San Tommaso di Villanova. De hecho, también es parte esencial de la imagen exterior del templo la presencia de una cúpula con alta linterna y cupulín, pero de un perfil rebajado que no puede ocultar su deuda con ese mítico edificio romano que era el Panteón y sobre el cual, a su vez, había meditado intensamente Bernini en su templo de Santa María de la Asunción de Ariccia (al que Chueca considera el modelo de la obra de Valladolid).

Igualmente interesante es la disposición interior, con un espacio en planta elíptica, con forma de



Fachada
de San Francisco
el Grande. Madrid.

óvalo que se abre en ocho puntos (los extremos de los ejes principales y de las líneas diagonales) y que se prolonga longitudinalmente hacia una cabecera cuadrada en la que se encuentra el presbiterio y que se cubre con una segunda cúpula (prolongación en la que también puede contarse un precedente quizás berniniano: Santa Maria di Montesanto, una de las iglesias gemelas de Piazza del Popolo comenzadas por Rainaldi y continuadas por Bernini). Merece destacarse la clara articulación del espacio a base de pilastras planas con marcado cornisamento, un tipo de estructuración clasicista que, como ha señalado Garms, hace imposible aunar este óvalo «romano» de Sabatini con el resto de las plantas ovales que podemos encontrar en el último barroco hispánico. La pilastra plana será el eterno recurso de Sabatini para sintetizar la austeridad global con la inequívoca referencia al clasicismo romano más ortodoxo.

La última gran propuesta conventual de Sabatini es absolutamente sintomática por su propio des-

tino. Nos referimos al proyecto de convento de San Pedro de Alcántara, estudiado en profundidad por Virginia Tovar. Sabatini proyecta en 1786 un amplio conjunto, con la iglesia ocupando la práctica totalidad del eje central, como punto de referencia destacado, y esta vez sin el gran patio previo que hemos visto en otras ocasiones. El templo es una planta basilical de tres naves que, en realidad, surgen de complementar lateralmente una planta básica de cruz latina. A su alrededor, las dependencias conventuales se ordenan de manera bastante independiente, a falta de esa simetría que encontrábamos a ambos lados del eje central en el proyecto de 1750 o en el Hospital. Pero lo verdaderamente significativo es que un proyecto pensado para convento se convirtió a partir de 1789 en un proyecto para cuartel: el Real Cuartel de Leganitos. El hecho de que fuese el propio Sabatini el encargado de realizar la adaptación, y que la misma no fuese traumática, nos revela la verdadera dimensión del siciliano como «arquitecto religioso».

FRANCISCO SABATINI Y MADRID

Por Africa MARTINEZ MEDINA



Puerta de Alcalá.

Para que podamos entender la presencia de Francisco Sabatini en nuestra ciudad es necesario que no la desvinculemos de su monarca Carlos III, de quien era no sólo un excelente colaborador, sino un instrumento imprescindible en la transformación llevada a cabo por aquél.

Al poco tiempo de su llegada, Carlos III mandó llamar a Francisco Sabatini a la Corte y el 30 de junio de 1761 le nombra «Director de la Fábrica de Palacio»¹ en calidad de arquitecto principal, con las prerrogativas que esto conlleva de elegir y seleccionar a todo el personal que compone el mencionado taller. Este cargo hace que sus

actividades se circunscriban al círculo real, lo que le permitirá proyectar su actividad de ingeniero fuera de nuestras fronteras, en las colonias y América.

Los dos —Sabatini y Carlos III— fueron el binomio perfecto para poner en marcha un programa que tendría como premisa primordial el «embellecimiento» de la ciudad, es decir, se entendería la ciudad desde criterios bien distintos a los anteriores; frente a las actuaciones puntuales, Carlos III impulsaría actuaciones «globales», lo cual, evidentemente, dio lugar a una importante transformación. Entendiendo que la belleza de la ciudad, al margen de lo que su trazado pueda influir en ella, depende no tan sólo de



la calidad de sus edificios, sino más bien de la relación armónica entre ellos, del empedrado de las calles y del trazado de éstas, de la buena infraestructura higiénica, de su alumbrado, de sus accesos, de sus paseos, de sus monumentos, de sus edificios administrativos, etc. Por tanto se entiende la ciudad desde criterios que superan lo puramente arquitectónico para transformarse en conceptos puramente urbanísticos².

Dentro de esa política de embellecimiento a que antes nos hemos referido, la primera empresa a la que haría frente Carlos III con su colaborador Sabatini sería «limpiar la ciudad». Ciertamente Carlos III se encontró una ciudad sucia, pestilente, llena de lodo, en donde todavía se usaba el grito de «¡agua va!» para arrojar las inmundicias desde puertas y ventanas. De ninguna manera representaba la capital de una monarquía, por tanto su deseo más inmediato es convertirla en una villa limpia y aseada, con la dignidad y decoro que le correspondía, tal como, años antes, lo había hecho con Nápoles.

Madrid carecía, por tanto, de una infraestructura de higiene y saneamiento adecuada. Era uno de los grandes problemas que venía padeciendo la Corte y pese a los diversos intentos

de resolución nunca se habían adoptado medidas drásticas. Recordemos que ya en tiempos de Felipe V se plantea este mismo problema, y Teodoro Ardemans procura paliarlo. Hubo más tarde otros intentos que también fracasaron, como fue el proyecto de Arce y el de Jaime Bort; en todos ellos se basará Sabatini para elaborar su Instrucción. El hecho de que la «Instrucción para el Nuevo Empedrado y Limpieza de las calles de Madrid»³, en la que se contiene sustancialmente el proyecto de Francisco Sabatini, aprobado por Real Orden el 14 de mayo de 1761, se redactase en los dos primeros años del reinado y bajo la responsabilidad política de Esquilache, nos da a entender el carácter prioritario que el Rey concede a este tema. La «Instrucción» no sólo era norma, sino que en ella se establecía un plazo de dos años para su ejecución.

Lógicamente, la «Instrucción» estaba sustentada y apoyada en la política resolutoria del Monarca —con la que Sabatini sintonizaba perfectamente—, con la cual se dotaría a la Corte de una infraestructura sanitaria capaz de acabar con un problema que se había convertido en endémico para la ciudad. Con ella se pretendía expeler los excrementos y las aguas sucias de los inmuebles, acabando con la vieja prác-

tica de arrojarlos desde puertas y ventanas, así como convertir a la capital de la monarquía en una villa limpia y aseada, con la dignidad y decoro que le correspondía como tal, como años antes había hecho en su reino de Nápoles.

Sabatini, en la «Instrucción», abordará en primer lugar el empedrado de las aceras y calzadas, como medida esencial y complementaria a la limpieza. La superficie a lo largo de la fachada se deberá enlosar a cuenta de los particulares —menos en aquellas comunidades de mendicantes, que se nombran en el escrito— cuando se construya de nuevo o se reedifique, disposición que aparece, a partir de esta fecha de una forma sistemática, con carácter de obligación, en los informes del maestro mayor, en la licencia de obras. Establece también de una forma más generalizada el empedrado de las calzadas, con cargo a la hacienda pública. Para comprobar cuál es el empedrado que resiste más, experimenta en una calle importante de la ciudad, como la Carrera de San Jerónimo, con dos tipos de piedra: berroqueña y pedernal, para poder así decidir su coste⁴.

A partir de este momento, 1761, se pone en marcha efectivamente todo un dispositivo para empedrar y enlosar las calles más importantes de la capital;



Retrato de Carlos III. Mengs.

en 1762 las calles de El Prado y Puerta de Segovia⁵. En 1763 la calle de la Panadería⁶. En 1764 se terminó el empedrado de la calle de Caballero de Gracia⁷. A continuación se hizo la calle del Pez, Barquillo y San Vicente «al palacio nuevo», tras la decisión tomada por el Rey de habitarlo⁸; y se comenzó el empedrado de la calle de Alcalá. En 1765 se hizo un nuevo empedrado para las calles de San Bernardo, Jacometrezo, Mayor, Preciados, Santiago, Tesoro y Santo Domingo⁹, y se llevó a cabo también todo el empedrado y nivelación de la calle de la Luna. Con este sistema Sabatini no sólo está interviniendo en la ciudad desde la limpieza que supone un empedrado, sino que está modificando algunos trazados, pues dispone una anchura adecuada para aceras y calzadas, estableciendo así la circulación y uso del espacio para personas y coches.

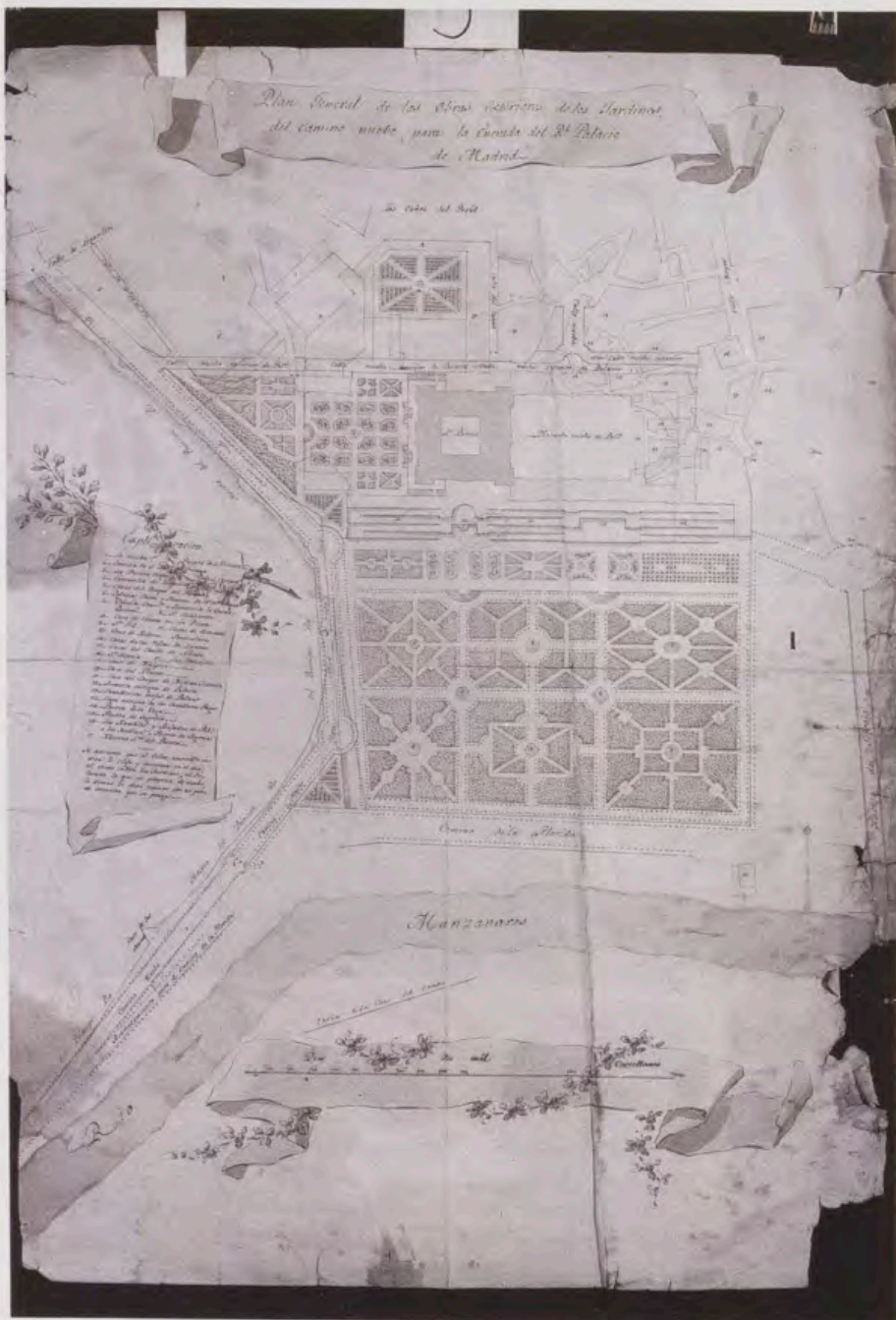
En materia propiamente higienista Sabatini propondrá la instalación de «fosas fijas y pozos negros» en el subsuelo de los inmuebles, propuestas que ya estaban incluidas en los proyectos anteriores de Ardemans, Arce y Bort¹⁰, en los que cada vecino dispondría de un vertedero, retrete o boca de vertido, acomodado a su vivienda, por donde arrojaría los residuos nocivos que serían trasladados hasta el pozo subte-

rráneo por conductos embutidos en los muros del edificio. Aconseja también la disposición más conveniente para los vertederos, y según su lugar de ubicación, se instalarán los conductos y, de acuerdo con éstos, se elegirá el lugar de los pozos. Sabatini expuso estas explicaciones en su escrito de «Reglas que deberán Observar los Arquitectos y Maestros de obras para dirigir y construir Cloacas, Conductos y Vertederos de las aguas mayores y menores»¹¹. En este sentido Sabatini no sólo propone que el número de pozos esté en relación con el número de vecinos, sino que plantea que se especifique qué tipo de cuartos existen en la vivienda, buhardillas, cuartos de criados, repostería, obradores, etc., para poder establecer la necesidad de agua. Introduce también reglas específicas que se deberían observar en las casas de la Plaza Mayor y todas aquellas que tengan soportales, porque regularmente tienen comercio en su planta baja. Insiste también en la necesidad de realizar respiraderos para evitar los malos olores, idea que toma de Arce, al que cita expresamente para mostrar su conformidad con el desarrollo posterior de minas subterráneas con corrientes de aguas.

Los problemas económicos le llevarán, muchas veces, a tomar soluciones

prudentes, como son las instalaciones de pozos negros o pozos sépticos, en vez de un sistema de alcantarillado como proponía Arce —que él conoce—, e incluso muchas veces recurrirá a la construcción de pozos negros con carácter provisional para que, en una segunda fase, coincidiendo con una economía más saneada, se sustituyan por una red de alcantarillado¹².

Mediatizado por los fracasos de los métodos anteriores, Sabatini no espera a que su «Instrucción» esté aprobada para arremeter con su defensa, sino que una vez que él recibe «verbalmente» la orden del Rey comienza a trabajar no sólo en su ejecución, sino en su defensa. A tal efecto el 10 de febrero de 1761, tres meses antes de su aprobación, elabora un memorial en el que subraya que, siendo consciente de las dificultades con las que siempre ha tropezado este tipo de proyecto, criticará todos aquellos que se interpongan en su puesta en marcha. Es consciente también de que la «prontitud» con que el Rey quiere resolver este problema no puede asumirse de otra manera que «con pozos y conductos a excepción de las calles próximas a las Minas»¹³, en las cuales se utilizará el sistema de atarjeas o alcantarillado. Y para evitar la contaminación a la que aluden muchos, es nece-



Diseño de las remodelaciones de los alrededores de Palacio.
A.G.P. 5.

sario que se empleen buenos materiales en los conductos, pozos y vertederos.

Por supuesto que hubo quejas por las dificultades técnicas de instalación y de los posibles peligros de contaminación del agua potable. Quizá la crítica más dura, porque no iba en la línea a la que hasta entonces estaba acostumbrado, es la que califica el proyecto de retrógrado. Corresponde a un tal Felipe Medrano¹⁴, cuya súplica es elevada al Rey por vía de su ministro Esquilache sobre el año 1763. Medrano, para expresar su disconformidad, dibuja un plano de Madrid con sus calles y vertientes, al que acompaña todo un memorial de explicaciones y medidas que es necesario tener en cuenta y que él sintetiza en tres puntos claves: limpieza de aguas, limpieza de escombros y empedrado. La crítica más fuerte incide sobre el sistema de limpieza, puesto que para él es más

conveniente un buen sistema de alcantarillado, proponiendo las medidas adecuadas para cada tipo de alcantarilla, e incluso hace un estudio económico de la instalación de un sistema de alcantarillado, proponiendo no sólo que sea menor en su coste de instalación, sino en su mantenimiento, ya que la limpieza de pozos es cara.

El carácter más innovador de este proyecto es, más que el sistema empleado, su obligatoriedad. Pensemos que en 1762 estarían ejecutados 2.279 pozos; en 1763 hay ya 6.165; en 1764 hay 12.811; y en 1765 hay 13.029¹⁵. En definitiva, creemos que con esta breve exposición queda subrayado el carácter pragmático del proyecto, como producto o resultado de las exigencias de unas necesidades que hasta entonces sólo habían sido capaces de dar a luz proyectos, pero nunca habían hecho posible su puesta en práctica con una obligatoriedad, y quizá la peculiaridad de este proyecto y lo realmente innovador consiste en su puesta en marcha y en su concepto «moderno» de intervención en la ciudad.

Las otras propuestas, a las que hemos aludido al comienzo de este artículo, y que se pueden considerar dentro de este amplio programa de «embellecimiento» de la ciudad, serían la realización de paseos, accesos, puertas y los grandes edificios públicos.

La creación de grandes proyectos urbanísticos, que actúan tanto en el interior del casco urbano como en el exterior, está también englobada en esa idea de «embellecimiento», a la que antes hemos aludido, y que se caracteriza por tratar y entender la ciudad en todo su conjunto. La actuación «interior» supondría la creación de una ciudad alternativa, desde los supuestos que implica la modificación de la trama existente. Por el contrario, la actuación exterior tendría como finalidad urbanizar las zonas periféricas y mejorar los accesos. Por tanto, frente a aquellas actuaciones puntuales que pretendían regular y codificar el entorno «príncipe» ahora, con esta visión de conjunto, se pretende, con un único proyecto urbano, reorganizar todos los perímetros de la ciudad, sustituyéndolos por paseos, y hacer factibles los accesos. De esta manera se conseguiría una equiparación con las ciudades europeas y, por otro lado, se intentaría «aflojar» o desdibujar esa monotonía que los arrabales madrileños presentaban.

Al frente de estas propuestas —Camino del Pardo, Paseo de la Florida, urbanización de los Caminos Sur de Madrid, Paseo de San Vicente, Puerta de Alcalá y Puerta de San Vicente—

estaba Sabatini. De esta forma se comenzó a actuar, por así decirlo, de «fuera adentro», por lo menos en el contorno inmediato de la ciudad, que iba a quedar radicalmente transformado con las mejoras de los accesos y los movimientos de terrenos, explanaciones, nivelaciones y la construcción de algunas puertas como la de San Agustín y la de Alcalá.

En la actuación del proyecto de San Vicente, Paseo de la Florida y El Pardo podemos decir que, aunque prevalece la «magnanimidad del príncipe» por su cercanía a Palacio, sin embargo su

un camino abierto que comunicaba la Plaza de San Antonio de la Florida —situada frente a la Fuente del Abanico— con San Bernardino, por el paseo denominado de «Harineros». La comunicación por esta zona —Casa de Campo y San Bernardino— corresponde a un programa anterior que se justificaba con el proyecto de Saqueti, para ampliar el parque de Palacio, con lo cual para su puesta en marcha sería necesario y preciso organizar una nueva salida desde lo alto de la ciudad hacia el río, y necesariamente ésta sería la Cuesta de Harineros, proyecto que

quedó anulado con la llegada de Carlos III, quien sigue conservando la salida del Paseo de San Vicente. Sin embargo, aquella apertura se sigue manteniendo y es lo que comunicaría esta zona con la zona norte de la ciudad, es decir, las puertas de los Pozos de la Nieve, Santa Bárbara y Recoletos, y desde esta última se llegaría a unir con la de Alcalá, como nos lo refiere en una carta —con fecha febrero de 1766— el Marqués de San Leonardo: «Ya están hechos perfectamente con sus arboledas plantadas los dos frondosos paseos que alrededor de Ma-



Hospital General de Madrid.

carácter ahora es más amplio —aunque no deje de sentirse en él este matiz de cercanía—, pues su vinculación a un proyecto global de adecuación urbana lo hace más enriquecedor. Recordemos que este Paseo de San Vicente por la zona del llamado Paseo de la Florida enlaza con la remodelación sur de la ciudad, llevada a cabo también por Sabatini, con la cual se pretendía la creación de unos paseos que fuesen desde la plaza de la Puerta de Segovia hasta la Puerta de Toledo, incorporando el río Manzanares a la ciudad. Desde este lugar enlazaría con los paseos de las Delicias y Atocha, los cuales fueron perfilados en el reinado anterior, para terminar conectando con el espléndido salón del Prado, que se lleva a cabo también bajo el reinado de Carlos III. En el extremo opuesto —por la zona llamada camino de El Pardo— existía

drid van desde la Puerta de Recoletos a la de Alcalá y desde esta a la de Atocha; ahora se va a acavar el de esta Puerta por la Ronda que llaman hasta la puerta de Segovia, a suavizar la cuesta de la Vega y como ya está hecho el camino de Madrid a el pardo, se va tambien a hazer el desde la puerta de San Vicente a la puerta de Segovia por Nuestra Señora de el Puerto; no está por olvidado el que falta desde la puerta de Recoletos a la cuesta Nueva o Puerta de San Bernardino...»¹⁶.

Una cuestión importante que plantea este proyecto —con el camino de El Pardo— es la conexión o fricción de dos conceptos primordiales para Carlos III, y por supuesto para su ingeniero, como son «territorio y ciudad», es decir, entendemos que los perímetros de Madrid fueron transformados dentro de un programa en donde los conceptos «ciudad» y «te-



*Puerta del Jardín Botánico
en el Paseo del Prado.*

*Fachada principal
del Palacio Real
de Madrid.*

ritorio» se interrelacionan, aunque tendríamos que hacer una diferenciación de matices, es decir, está claro que las obras de infraestructura de los paseos periféricos de la ciudad son obras urbanísticas, en donde el propio paseo se entiende como una parte importante de la ciudad. Pero en la medida en que este paseo ha surgido como nexo o comunicación de los Sitios Reales, el paseo se convierte en «camino», por lo tanto estas dos actuaciones estarán dentro de un mismo sistema operativo «control del territorio».

Las obras dieron comienzo en 1767 y a la muerte de Sabatini aún no estaban terminadas, puesto que el proyecto fue continuado por Villanueva en la zona llamada Camino de El Pardo. El proyecto presentaba tal obra de infraestructura que tuvo dos fases muy marcadas. En un primer momento se llevan a cabo las obras de remodelación del Paseo de la Florida, plazoleta de San Vicente con la Puerta de San Vicente, Paseo de San Vicente. La segunda fase consistiría en realizar las modificaciones precisas para convertir el Paseo de El Pardo, la Glorieta de la Florida y la Cuesta de Harineros en un paseo cómodo, agradable y que hiciera las delicias del caminante.

La primera fase determinó la apertura, desde la entrada del Puente de Segovia, de un nuevo paseo más elevado que el de la Virgen del Puerto, y

que se denominó de la Florida, el cual desembocaba en una gran glorieta «ultrasemicircular», en la cual se levantó la nueva Puerta de San Vicente, también realizada por Sabatini. La modificación más importante que se lleva a cabo es la rectificación de la orilla izquierda del Manzanares, es decir todo el terreno comprendido entre el Puente de Segovia y la Fuente del Abanico. La desaparición del viejo Puente del Parque y la vieja Puerta de San Vicente permitió trazar un camino bastante regular, facilitando una subida a Palacio mucho más cómoda, por una calle nueva que sería el llamado camino de San Vicente. Todas estas obras de remodelación se complementaron con la plantación de 416 álamos negros traídos de Aranjuez y de Alcalá de Henares¹⁷, que por supuesto siguen la idea que expone Ponz en su obra, cuando comenta lo conveniente de que esta medida se difunda por las autoridades eclesiásticas o los párrocos, con vistas a que éstos, desde los púlpitos, estimulen el plantío de árboles y organicen arboladas urbanas.

La segunda parte del proyecto consistió en remodelar la plaza delantera de la iglesia de San Antonio de la Florida para darle una mejor «apertura y subida al camino de San Bernardino», para que así quedara totalmente terminado y rematado el camino de la Florida. El comienzo de esta segunda

fase tendrá lugar en el año 1795, fecha en la que Sabatini elaborará el memorial con las condiciones a que se deberían someter los asentistas que llevaran a cabo las obras.

Sabatini se hizo cargo también de la urbanización sur de Madrid¹⁸, que comprendía el paseo que conduce desde la Puerta de Segovia hasta la Puerta de Toledo. Este proyecto tendría como objetivo primordial la incorporación del río Manzanares a la ciudad, lo cual convertiría a esta zona en un lugar de esparcimiento de los madrileños, ya que hasta entonces estos terrenos se habían considerado de difícil aprovechamiento por lo desnivelado de su suelo. Este plan formará parte, a su vez, de un gran programa remodelador de esta zona que tiene su límite o vértice a espaldas del Hospital General, es decir comienza en las inmediaciones de la Puerta de Atocha y termina en la Puerta de Toledo, desde donde comunicaría con la Puerta de Segovia, por el Paseo Imperial, que en estos momentos se perfila y se rectifica. La puesta en marcha de este proyecto (1775-1780) se debe en gran medida al Marqués de Grimaldi, Ministro de Estado.

El plan de la obra consistiría en abrir un punto de comunicación entre la Puerta de Segovia, que en estos momentos presentaba un aspecto ruinoso, y la traza de varias plazas; una en el

Paseo Imperial, en forma de semicírculo; y otra, también semicircular, situada en el Puente de Toledo —hoy glorieta de Pirámides— a la que se haría llegar una importante alineación: el Paseo de las Acacias, que es la prolongación natural de las Rondas de Atocha y de Valencia, que a su vez enlazaban con la Puerta de Toledo, a través de lo que hoy se denomina el Paseo de los Olmos. Prácticamente podríamos decir que lo único que no se previó entonces fue la prolongación de la calle de Embajadores.

Esta espléndida ordenación, que ha mantenido sus líneas hasta nuestros días, se articulaba perfectamente con el casco antiguo de la ciudad. Los hermosos caminos arbolados —para esta zona se replantaron dos millones de árboles— se convirtieron en espacios amplios a los que no estaban acostumbrados los madrileños. Desde nuestra perspectiva entendemos que hubiera sido uno de los ensanches más apreciados que hubiese tenido la villa en el caso de que no se hubiera producido el asentamiento industrial de finales del siglo XIX.

El proyecto de accesos engloba tam-

bién la construcción de grandes puertas: Puerta de San Vicente y Puerta de Alcalá. La realización de la Puerta de San Vicente, situada en la glorieta del mismo nombre, forma parte de toda aquella primera fase que componía el proyecto del Paseo de la Florida. Su situación en la Plaza no es arbitraria, sino que está situada en un lugar «estratégico» desde el punto de vista urbano. El proyecto es posterior a la Puerta de Alcalá, y en cierta medida complementario (1770-1771), ya que de esta forma resolvía dos frentes de la ciudad. Sabatini realizó dos diseños¹⁹ que se conservan hoy día en la Biblioteca Nacional y que se complementan con los que hizo para el Album que Carlos III regaló al embajador austriaco.

Lo más interesante desde nuestro punto de vista es que Sabatini ha resuelto este proyecto entendiendo la puerta como arco triunfal, es decir en ellas se denota un cierto «estilo de la magnificencia». Los dos diseños presentan puntos en común en lo esencial de su estructura, únicamente establece diferencias en el coronamiento del frontón; en uno de ellos ha colocado el

escudo real, mientras que en el segundo ha preferido un «trofeo».

La Puerta de Alcalá, situada en uno de los accesos más importantes de la ciudad, por donde hacían sus entradas los príncipes y altos dignatarios, constituiría uno de los monumentos no sólo más importantes de nuestra ciudad, sino el más emblemático. También la presencia de las distintas propuestas, Ventura Rodríguez, Hermosilla y Sabatini —los cuales coincidirían en otros proyectos— la hace más atractiva. Quizá la elección de uno de los proyectos de Sabatini fue la más acertada, como opina Delfín Rodríguez, porque ella responde al lenguaje de la magnificencia con su cita a la Roma capitolina —los capiteles jónicos se moldearon en Roma—.

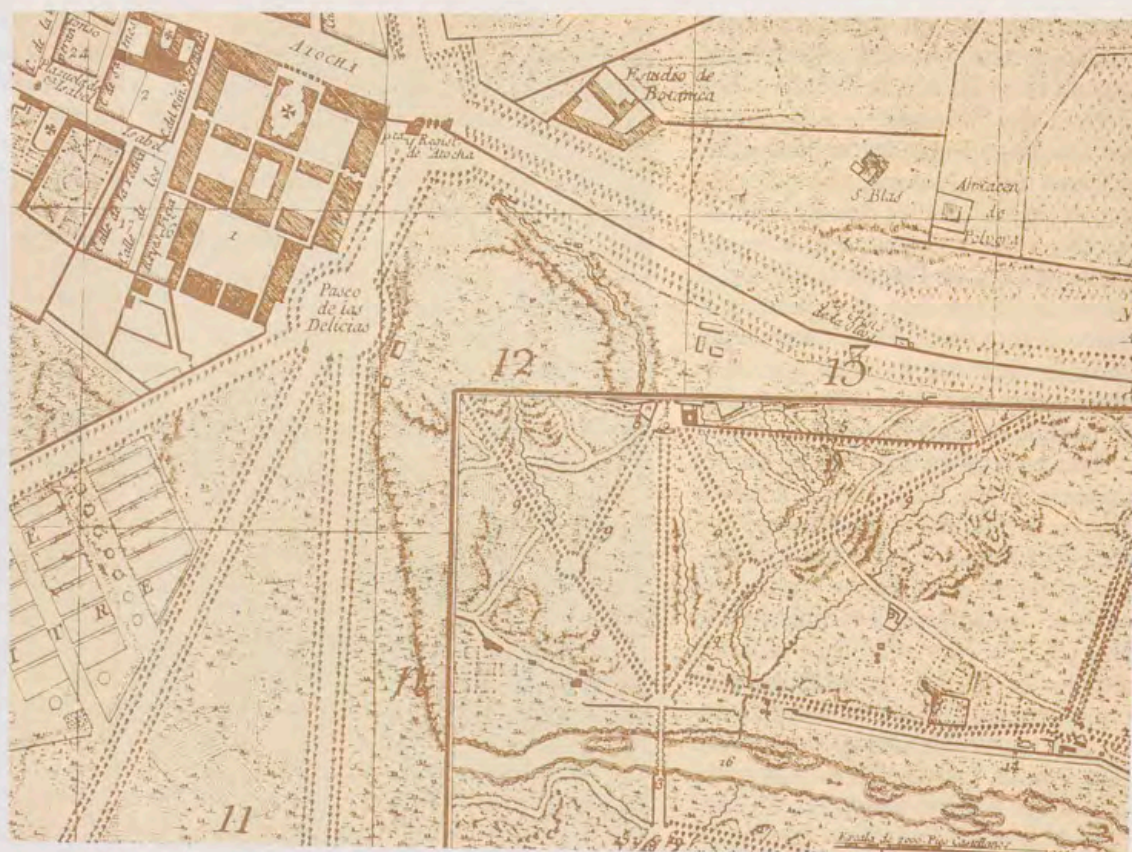
La construcción de los grandes edificios públicos que imprimieron un nuevo dinamismo a nuestra ciudad, como la Real Casa de la Aduana, el Hospital General y una gran cantidad de proyectos que quedaron en el papel, le permitieron tomar contacto con unas «tipologías» arquitectónicas que surgen por las exigencias de las nuevas necesidades que está planteando la sociedad.

Tanto la Casa de la Aduana como el Hospital General servirán para caracterizar el reinado de Carlos III y en el caso de la Aduana se convertirá en uno de los edificios representativo por excelencia. En la Aduana, Sabatini ha abordado el problema de función y espacio, dando al edificio una estructura compleja con la implantación de tres patios independientes en funciones pero comunicados y, sobre todo, ha creado una perfecta red de comunicaciones²⁰ en relación directa con la funcionalidad —de carga, descarga y almacenamiento— de cada una de sus partes. Con respecto a su exterior es evidente que Sabatini no sólo revierte a Fuga, acoplando el segundo proyecto de éste para el Palacio de la Consulta en Roma, sino que va más allá, pues la alternancia de frontones nos lleva al palacio Farnese.

También en el proyecto del Hospital General retoma el primer proyecto de Fuga para el Albergo dei Poveri, lo único que varía es el emplazamiento de la capilla, que Sabatini sitúa en el centro. En este proyecto Sabatini se basa en el proyecto que había dejado Hermosilla, sobre el cual trabaja y realiza las oportunas rectificaciones, siendo la más importante la comunicación por medio de los pasadizos o corredores de los cuatro bloques, lo que entenderíamos en conceptos funcionales.



Plano de Madrid.
Espinosa
de los Monteros.



Patio interior
de la Real Casa
de la Aduana.



La aplicación del tratamiento urbano que le imprime a estos dos edificios nos vuelve, otra vez, a recordar a Fuga; tanto en la Aduana con su proyección lateral —semejante al Palacio de la Consulta— como en el Hospital de Atocha, devolviendo, a diferencia de Hermosilla, su fachada principal a la calle de Atocha. Con ello estaría reforzando esta zona de la ciudad. Para nosotros la presencia de estos edificios es importante porque no sólo están respondiendo a una nueva cultura y una nueva forma de pensamiento, sino que su asenta-

miento, a modo de rasgar la «malla urbana», plantea la creación de nuevos puntos urbanos con los cuales se está reafirmando y enfatizando una nueva zona de la ciudad —nueva, porque la construcción de estos edificios ha permitido modificar contornos y adecuar urbanamente una zona, en un lugar del casco ya existente— e incluso la presencia de estos nuevos puntos claves de la ciudad predispone a cambios en las comitivas y cortejos regios, con lo cual se están produciendo transformaciones en el uso de la trama urbana.

NOTAS

- ¹ A.G.P. Caja n.º 18.233, Exped. n.º 19.
- ² Ver GABRIEL ALOMAR: *Teoría de la ciudad. Ideas fundamentales para un urbanismo humanista*, Madrid, 1980.
- ³ A.H.N. Secc. de Clero, Leg. 3.852.
- ⁴ *Ibidem*.
- ⁵ Archivo Villa. Libro de Acuerdos, n.º 188, folio 198.
- ⁶ Archivo Villa. Libro de Acuerdos, n.º 189, folio 125.
- ⁷ Archivo Villa. Libro de Acuerdos, n.º 190, folio 172.
- ⁸ A.S.A. 1.71.9.
- ⁹ A.G.P. Caja n.º 18.233.
- ¹⁰ Ver GLORIA SANZ SAN JOSÉ y JOSÉ PATRICIO MERINO NAVARRO: *Saneamiento y limpieza en Madrid, Siglo XVIII*, A.I.E.M., 1976. Con respecto al sistema proyectado un siglo antes por Teodoro Ardemans es interesante consultar las distintas publicaciones —entre las que se incluye su magnífica Tesis— de BEATRIZ BLASCO ESQUIVIAS sobre este tema.
- ¹¹ A.H.N. Secc. Clero, Leg. 3.582.
- ¹² En ocasiones Francisco Sabatini recurre prioritariamente al sistema de alcantarillado, porque si se instala en calles en donde hay una gran densidad el sistema resulta más económico que el de pozos, no sólo porque la limpieza de éstos es cara, sino también porque como en el sistema de alcantarillado contribuyen con un tanto por ciento los vecinos, al existir más contribuciones lógicamente es más barato; esto explica la frecuente colocación de alcantarillas en las calles más pobladas.
- ¹³ A.G.P. Caja n.º 18.233.
- ¹⁴ Archivo Militar de Segovia. Leg. S-2.
- ¹⁵ A.G.S. Gracia y Justicia, Leg. 999/1.000/1.001/1.002.
- ¹⁶ Archivo de la Casa de Alba C-195-7.
- ¹⁷ A.G.P. Caja n.º 1.354.
- ¹⁸ A.G.P. Caja n.º 18.233.
- ¹⁹ B. N. Barcia, n.º 8.619 y 8.620.
- ²⁰ LUIS CERVERA VERA: «La Arquitectura funcional de Sabatini en la Real Casa de la Aduana», *Fragmentos*, n.º 12/13614, junio 1988.

LA CAPILLA REAL DEL PALACIO DE ARANJUEZ LA "DISTINCION" DE UN ESPACIO "OCULTO" AL EXTERIOR

Por Virginia TOVAR MARTIN





*Estado actual de la Capilla nueva.
Palacio Real de Aranjuez.*

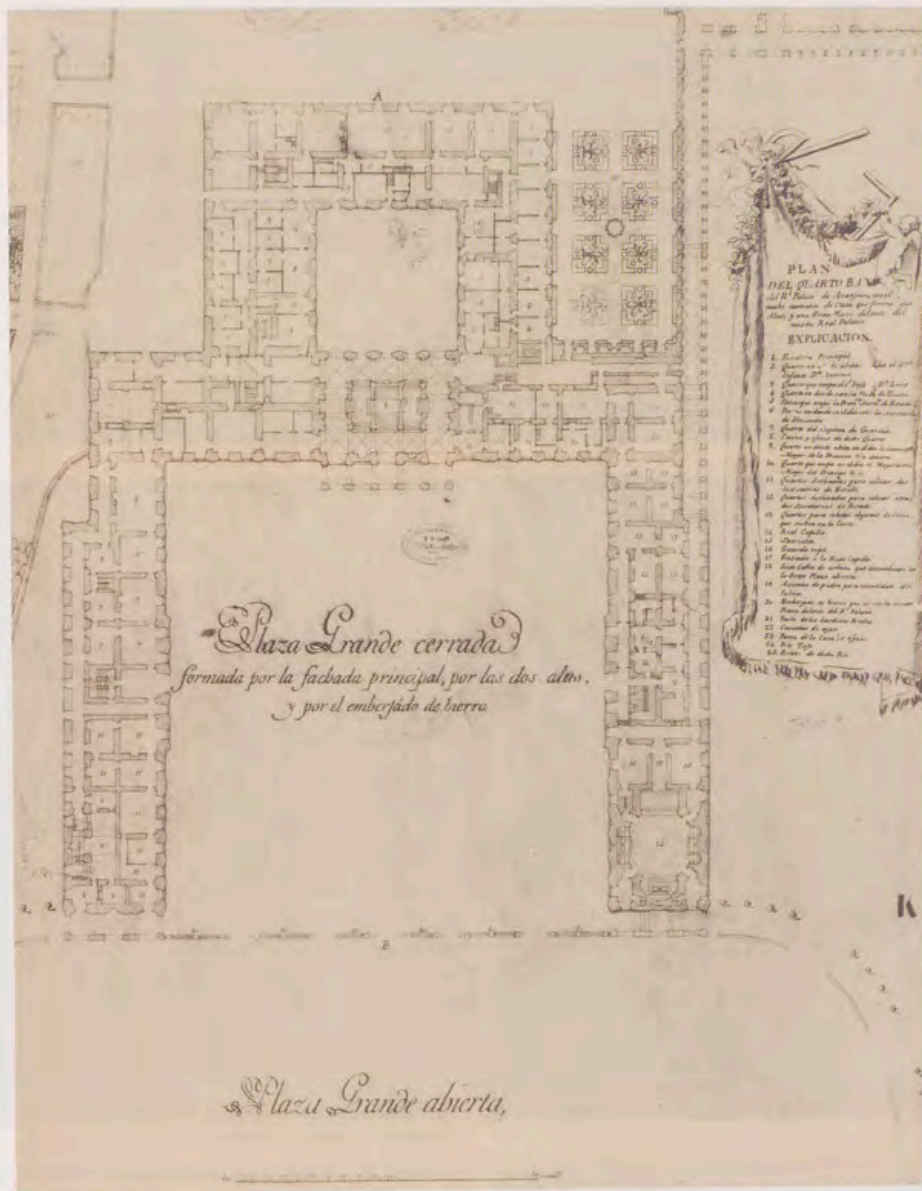
En los planteamientos arquitectónicos y en los propósitos de un artista, todas las áreas se conciben con propiedades que permiten ser percibidas como «figura», como imagen cualificada al exterior. La Capilla Real de Aranjuez, trazada por Francisco Sabatini en 1771, fue ubicada en el extremo del ala meridional del Palacio, subordinada al contexto total. El visitante se ve así obligado a realizar un esfuerzo subjetivo para adivinar que el ámbito religioso, desprovisto de su estructura tradicional, se encuentra con valores espaciales en plenitud, dentro de los muros de Palacio.

El exterior de la Capilla Real tiene la propiedad de establecer una frontera o límite entre un espacio interior eclesiástico y una superficie contraria civil y palacial, que explícitamente sirve, y se anexiona, al conjunto abierto creado por el propio Sabatini, tratando de aumentar la residencia áulica con áreas visuales simétricas y contiguas.

El espacio tridimensional de la Capilla Real fue creado deliberadamente

«oculto» al exterior, como un volumen, que cuando caminamos a su alrededor no vemos sus caras laterales, su frente o su parte posterior, contrariamente a lo que acontece con cualquier edificio religioso. El sutil y delicado espacio que la configura permanece dentro de una hermética cerrazón. Encaja entre paredes bidimensionales, y sus formas dinámicas en el interior para nada se revelan al exterior. Se tiene la sensación de que Sabatini quiso ofrecer la «sorpresa» de un espacio estimulante, cuya imagen barroca, que invade el espacio en todas direcciones, no se anticipa desde la calle, donde el visitante tan sólo percibe la continuada monotonía de las sobrias fachadas clásicas, que en sus componentes enfocan hacia la austera arquitectura de Juan Bautista de Toledo. Este podría ser uno de los casos en que el arquitecto es exhortado a reconciliar las partes con el alcance de la armonía del conjunto. En el trazado en «U» para la ampliación del Palacio de Aranjuez, Sabatini se adapta a un permanente patrón de una pretendida y requerida unidad funcional, y anula la idea de englobar edificios que puedan modificar los perfiles continuos, la simétrica corrección de las dos alas, con superficies sólo alteradas por ventanas seguidas y remate en balaustrada. La correcta anchura de los dos cuerpos que sobresalen a la fachada occidental se define como una pieza central simétrica que ningún episodio aislado podría alterar. Las dos alas fueron concebidas en relación con una plaza lineal, en la cual, los edificios de las esquinas, Teatro y Capilla Real, son cuerpos embebidos en la propia concepción estructural integrada. Teatro y Capilla son edificios de esquina, que tan sólo por dentro crean centros vectoriales propios. Sus propias fuerzas al exterior quedan ocultas, contribuyendo con ello al equilibrio arquitectónico que se busca en el exterior.

Pero en el trazado del conjunto, en el sentido de ser «aprehendido» el edificio por su costado occidental de un solo vistazo, la cúpula de Juan Bautista de Toledo, y su homóloga del siglo XVIII, también pudieron representar su papel a la hora de ocultar o de sumergir la nueva Capilla Real de Sabatini. La vieja Capilla fue una expresión simbólica del Palacio, la encarnación arquitectónica de un sabio legado cuyo patrón circular como distintivo tuvo renovada popularidad. Como enorme baldaquino ofrece al Palacio ese incremento de peso bilateral, armónico en su serenidad formal, y perfecto en su evocación bramantesca. Hubiese sido complicado relacionar de forma



Proyecto para la ampliación del Palacio Real de Aranjuez. Francisco Sabatini. (A.G.P.)

sinóptica la cúpula de Juan Bautista de Toledo y la cúpula de la Capilla Real de Sabatini, como partes presentes en la misma imagen. Hubiese resultado difícil la interacción perceptiva de los dos componentes. Sin duda esta observación también fue influyente para Sabatini, que optó por el diseño de la concha interna de la Capilla, con su mundo cerrado propio, y respetó que la cúpula de la vieja Capilla de Juan Bautista de Toledo reforzara su carácter simbólico ancestral, aunque, paradójicamente, a este antiguo edificio se le hubiesen negado ya funciones de carácter eclesiástico.

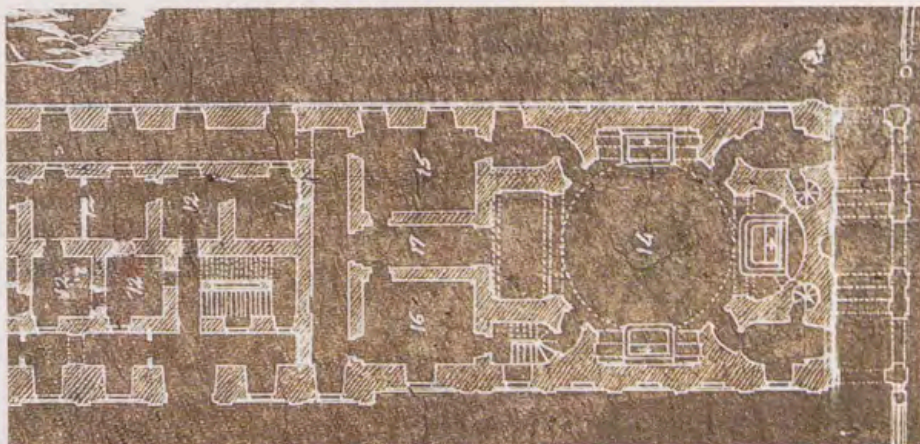
En consecuencia, la Capilla Real de Aranjuez se reduce a los límites que llenan el hueco de la habitación, y al volumen dominante. El exterior en nada se corresponde con el carácter y significado del interior, poseído de una exclusiva integridad formal eclesiástica, en la que prevalece una visión inteligente de la arquitectura barroca italiana, de análisis ciudadano. Aunque no exista correspondencia entre interior y exterior, aunque se considere la Ca-

pillas Real como un caso insólito en que la forma interna difiere de la externa, excluyéndose incluso mutuamente, aunque ilustre uno de los escasos ejemplos de arquitectura religiosa en la que le ha sido negada la estructura de «fachada» con la que se satisfacen incluso las percepciones de elementos escultóricos homólogos, vistos espontáneamente como iguales en tamaño y forma y significación simbólica, el edificio de la Capilla Real de Aranjuez, en su perspectiva egocéntrica, nos muestra un despliegue formal imprevisible y tiene un gran sentido al interpretar las características del barroco, dominada en lo estructural y en lo decorativo por un intenso italianismo de la mejor marca.

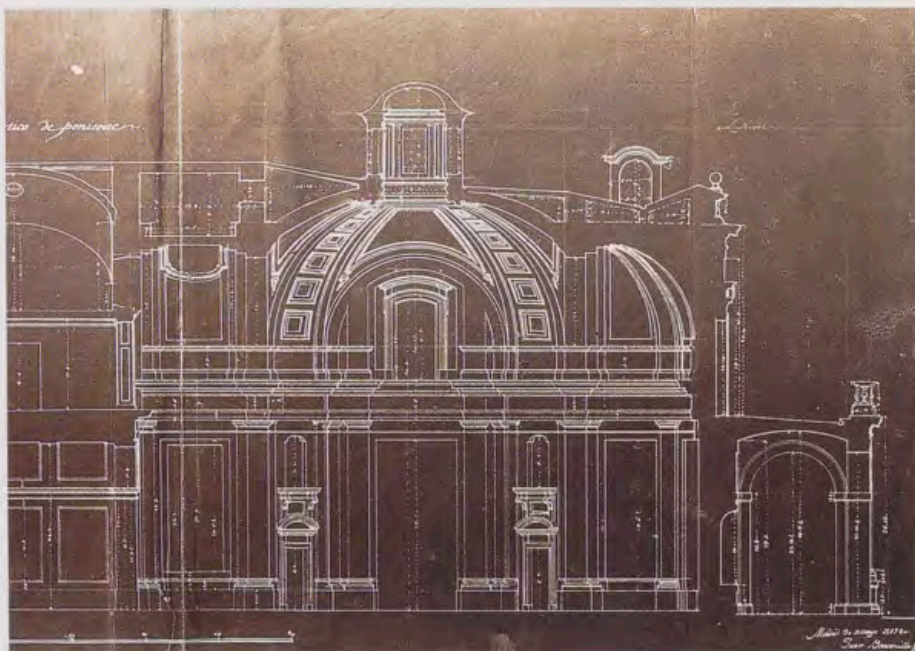
La construcción de la Capilla ha sido analizada en varias ocasiones¹. Se ha mostrado el proceso edificatorio, entre 1771 y 1780, integrado en la propia dinámica de la fase de ampliación de Sabatini en el Palacio, por lo que aparentemente la Capilla se viene considerando como un episodio arquitectónico más, dentro del conjunto de la remodelación y ampliación del Palacio². Si tenemos en cuenta este criterio, se contempla la obra de la Capilla como una tarea que se refunde con la responsabilidad del conjunto, que tiene como trazador principal a Francisco Sabatini. Los asentistas Carney y Compañía, V. Chornet, Pedro Vanvitelli, Prieto, Bernasconi, etc., teóricamente estarían implicados en el proceso de construcción, al igual que lo estuvieron en los restantes espacios integrados en las dos alas que amplían la residencia real por el sector occidental. Sin embargo, siendo el autor de la traza del conjunto Sabatini, y a quien sin duda se han de otorgar todos los méritos del diseño de la Capilla Real, señalando los criterios para el desarrollo de la construcción, formulados sustancialmente por este arquitecto italiano y aplicados en las intervenciones que le fueron recomendadas, hemos de destacar que, en esa tarea de reparto de funciones, en esa labor de equipo que Sabatini logró hacer funcionar con perfección en los Sitios Reales, en lo referente a la fábrica de la Capilla Real, tuvo una implicación especial Luigi Bernasconi, a quien hemos de mencionar como principal artífice de la obra material, y dando un impulso fuerte a su espacio en 1774³.

El 19 de diciembre Bernasconi, en carta a Sabatini, le comunicaba el estado de la obra, y le manifestaba su preocupación por la solución del cascarón de la cúpula, el altar mayor y la unión del pórtico con la obra. La parte

Planta de la Capilla
del Palacio Real de Aranjuez.
Francisco Sabatini. (A.G.P.)



Alzado de la Capilla
del Palacio Real
de Aranjuez. (A.G.P.)



de la Capilla, relativamente autónoma en el trazado del conjunto, hemos de aceptar que fue trazada en la idea del conjunto, en relación con los restantes componentes, aunque la Capilla, por sus mayores dimensiones respecto a los demás aposentos, presente una jerarquía entre las diferentes subdivisiones. En el interior, el espacio de la Capilla monopoliza el interés, porque su condición de Capilla palatina contribuye a una distribución del edificio en extensión, exigido por un gran organismo integrado en ella, la Tribuna Real, que se diseña con cierto valor sacral palladiano.

El proceso proyectivo no corresponde al año 1777, como se ha mantenido, sino a 1771, siguiendo el impulso de obra que se fue prestando a todo el conjunto. Bernasconi declara en 1774 el avance considerable realizado ya en su estructura⁴, y prueba de ello fue la tarea emprendida en este tiempo por los estuquistas, cuya labor se centró en la bóveda del presbiterio. El edificio quedó definido en sus volúmenes y en la pauta de sus diferentes movimientos en 1776, fecha en la que consideramos que termina la obra sus-

tancial arquitectónica y que, básicamente, también coincide con el levantamiento de las dos alas en sus respectivos términos.

A partir de esta fecha se comienzan a sugerir los refinamientos ornamentales, alrededor de los cuales se acumula gran parte de la preocupación de Sabatini como diseñador de todo el conjunto. Esta tarea no fue fácil de resolver, y sobre ella se han generado informaciones erróneas. Algunos datos documentales nuevos nos acercan al conocimiento del desarrollo decorativo y revelan algunas cuestiones interesantes. Una carta de Floridablanca a Francisco Sabatini, de 16 de mayo de 1778, contiene el mandato urgente de emprender de manera resuelta «el adorno de la Capilla Real incluso el soportal exterior, y que vengan los estuquistas y artifices y por lo que toca a la pintura de bóvedas quiere Su Majestad que la hagan sus pintores y que vayan formando borroncillos de lo que ha de hacer»⁵. El 31 de mayo del mismo año, Floridablanca, tomando cartas en el asunto, remitió a Sabatini el Memorial de León Lozano y su Compañía de estuquistas, «ofreciendo hazer por la

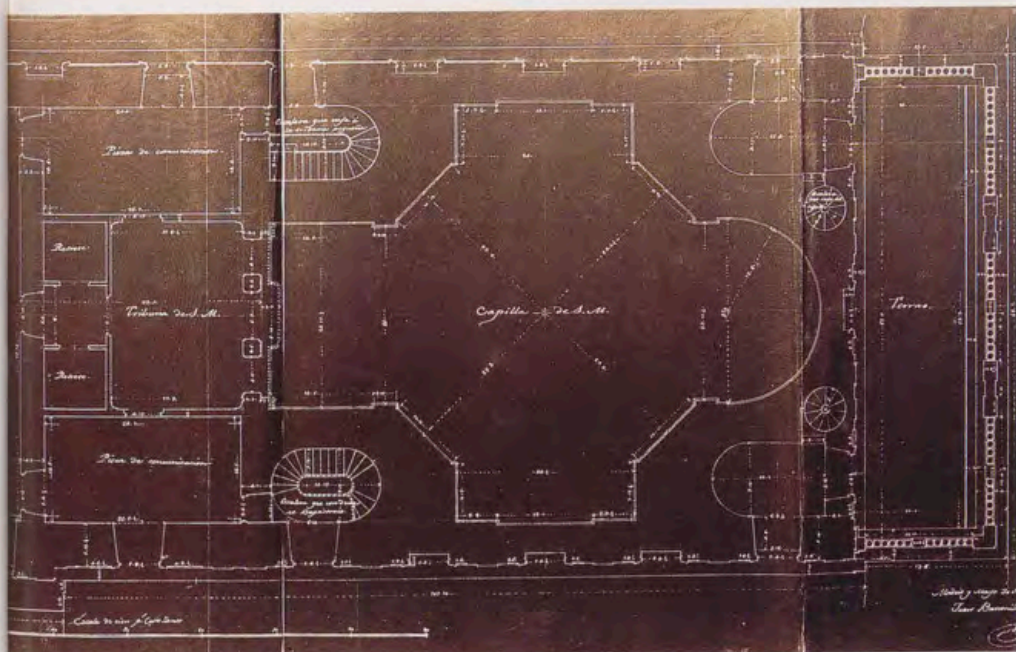
sexta parte menos que otros estuquistas los estucos de la nueva Capilla».

Floridablanca, insistiendo en el asunto, el 9 de julio siguiente, explicaba a Sabatini que «respecto que el cuadro de la Anunciacion de Ticiano que hay en el Altar Mayor de la Capilla vieja de este Palacio que se va a desacer es tan grande que no se puede colocar dispondre que se quite con cuidado, se encajone y se lleve a Madrid para la Sacristia del Real Palacio como alaja que es de mucha estimación»⁶. Al impulso de Floridablanca se sumaba el del propio Sabatini, que en carta dirigida al Cardenal Patriarca, en 25 de agosto del mismo año, le expresaba haber visto los candelabros y adornos de altares «que ha tenido asta ahora aquella real Capilla con cuio motivo he reconocido con escrupuloso examen lo que podria convenir para los tres altares, maior y colaterales de la nueva Real Capilla que desea vuestra eminenencia que este en uso para la jornada del año proximo»⁷.

Sabatini comenzó en 1777-1778 un verdadero control sobre los programas decorativos. A finales de 1778 Floridablanca comunicaba al arquitecto: «El Rey ha visto los diseños adjuntos que v.s. me envio para los altares mayores y los colaterales de la nueva Capilla que se han de hacer de jaspes y aunque le han parecido bien a Su Majestad deja al arbitrio de v.s. el variarlos como le parezca de modo que sean de buen gusto sin acrecentar el gasto y puede v.s. dar orden a los marmolistas»⁸. Fue sin embargo el 31 de mayo de 1779 cuando, insistiéndose en la obra, Floridablanca escribió a Sabatini en estos términos: «Paso los dos diseños de los altares de la nueva Capilla, el uno del Altar Mayor y el otro para los dos colaterales advirtiendole que deben hacerse de jaspes segun lo acordado por Grimaldi y trabajarse en los talleres de marmoles de Palacio de Madrid como el Altar de la Catedral de Segovia, San Pascual y otros»⁹. Pero la obra pictórica de los altares preocupaba también

a Floridablanca, quien informa al arquitecto: «Los tres cuadros de los tres altares deberian ejecutarse en Roma y lienzo, por el pintor de Camara Don Antonio Rafael Mengs, dando Su Majestad los Asuntos». Sin embargo, tal vez por las prisas de resolver cuanto antes la ornamentación de la Capilla, o por causas procedentes del propio Mengs, el 2 de julio de 1779 se informa del «importe de conduccion de varias herramientas y trastos para los pintores Mariano Maella y Francisco Bayeu por un importe de 3.299 reales de ve-

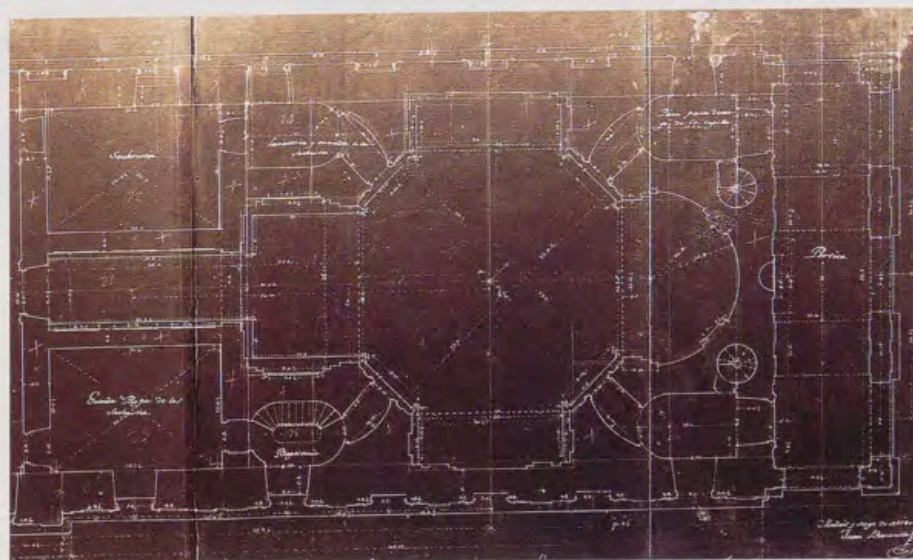
portillos, etc., librándoles la Contaduría, en el mes de agosto de 1779, 6.100 reales de vellón y 672, respectivamente. José de Ribera y Compañía intervinieron en trabajos de puertas y molduras, por las que el 2 de julio de 1779 se le abonaron 1.800 reales de vellón. Un pago a los mismos por valor de 950 reales se entregó con cargo a la labor de carpintería realizada en la Sacristía de la Capilla. El 22 de agosto de 1777 se suscribió un contrato con Pedro Machini para la ejecución «de una cruz de bronce dorado de oro mo-



Capilla del Palacio Real de Aranjuez: Plantas baja y principal. (A.G.P.)

llon»¹⁰. Sabatini, al margen de la gestión que pudo llegar a hacerse con Mengs para la obra de la Capilla, sin duda contaba con el pintor Maella, ya que el 5 de enero de 1779 autorizaba el libramiento en favor de Alejandro Citadini de 118 reales de vellón «por 17 baras y tercia de tela de San Jorge y otros generos que los compro y entrego a D. Mariano Maella con destino para las pinturas que estaba ejecutando para la Capilla Real».

La decoración de la Capilla congregaba al mismo tiempo a otros destacados artífices. De los bronceos se ocupó José Guardiola, «maestro platero y bronceista» al que en julio de 1779 se le abonaban a cuenta 24.000 reales de vellón. También para labores de talla en madera intervino José Balze, a quien se le libran en las mismas fechas 6.000 reales. Para su labor debió contar con la colaboración de Nicolás Braun, maestro ebanista, de quien se conserva una carta de pago por valor de 1.800 reales de vellón. Los maestros cerrajeros José Maguni y Agustín Herrera fueron los que se responsabilizaron del trabajo de los pasadores, cerraduras finas, picaporte, tallabas,



lido de 8 pies de alto y tres cuartos de ancho» con destino a la Capilla Real, y a Joaquín Aralí «por cuatro niños con atributo de la Pasión su altura pie y cuarto y tres cabezas de serafines en torno de nubes con una cruz que executó de madera para la Sacristía», obra por la que se pagan 1.200 reales de vellón¹¹.

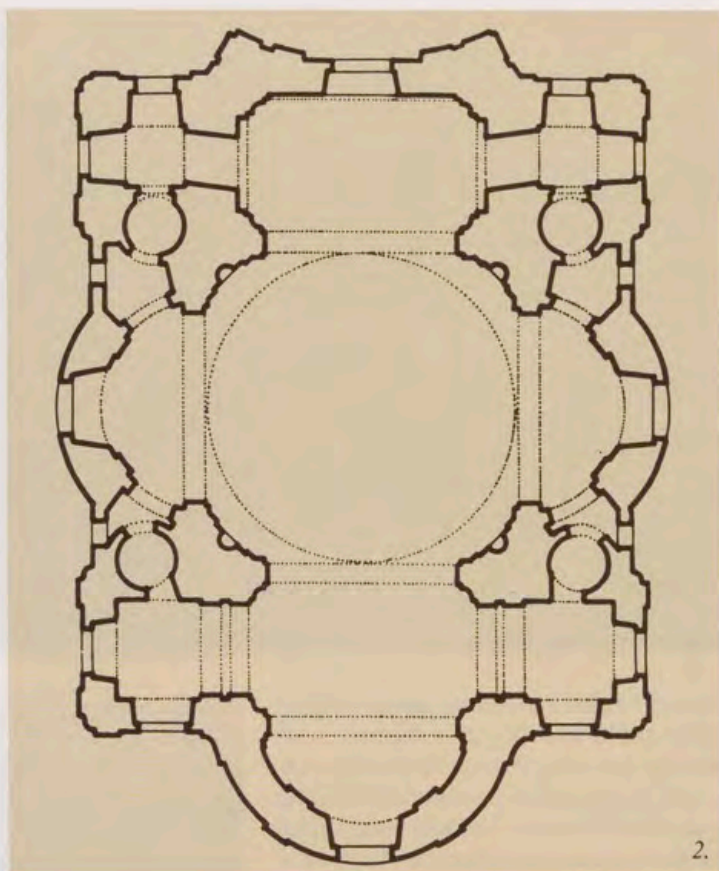
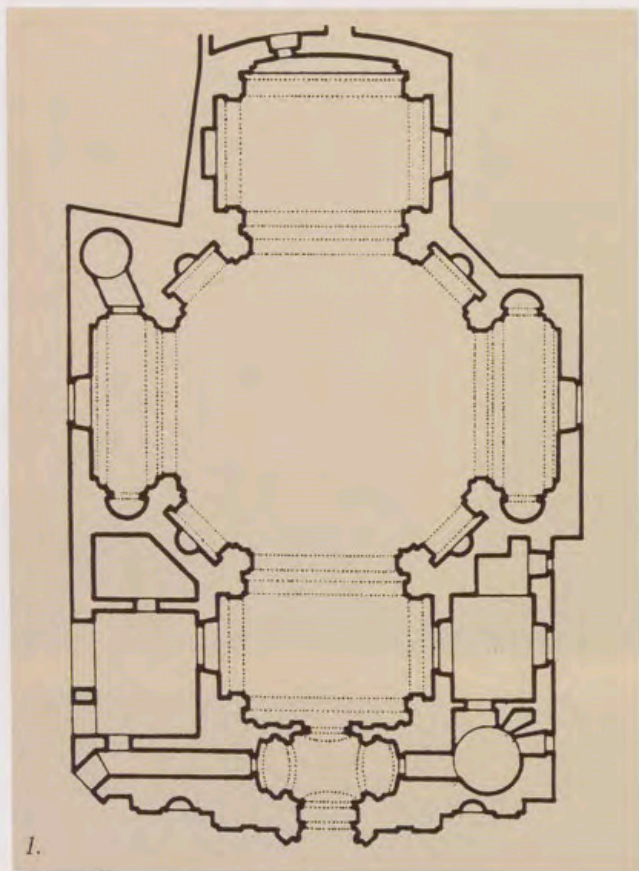
Los estucos de la Capilla Real parecen que corrieron en parte a cargo de

Domingo Brilli, a juzgar por las consecutivas cartas de pago a su favor. Pero sobre la personalidad de Brilli consideramos que hay que sobreponer la intervención en la Capilla de los hermanos Roberto y Pedro Michel, el primero Escultor Principal del Monarca; y el segundo, Académico de Mérito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando¹². Sabatini no dudó en contratar a los dos prestigiosos

artífices como responsables del fuerte incentivo ornamental que quiso dar a la Capilla Real. El 1 de marzo de 1779, en detalladas Cuentas de Obra, se dejaba constancia de las exigencias del arquitecto, el cual condiciona las aportaciones de ambos escultores franceses. En la Memoria se señala el encargo de «un grupo de marmol blanco de Carrara compuesto de tres cabezas de querubin y nubes correspondientes, todo pulimentado y haber colocado las ráfagas de bronce, las cavezas son vez y media maiores del Natural, este grupo

cima del balcon de la Tribuna del Rey, el Grupo tiene de ancho 9 pies y cinco de alto. Mas otro Grupo de dos figuras, la una representa la Fama con la trompeta en la mano asida del Escudo Real, la otra de un Genio representado por un Niño sosteniendo el referido Escudo con las alas abiertas, esta colocado debajo de Balcon del Rey, el tamaño de la Fama es de seis pies, el del Genio es de quatro y medio. Mas seis trofeos de Guerra de bajorelieve compuesto cada uno de varios despojos militares antiguos y modernos, corse-

letes, morriones, broqueles, banderas, lanzas, estandartes, alajas, sables y multitud de cosas que omito. Cada Trofeo esta sostenido por una Cabeza de Leon asiendo con la boca un paño que ata dichos trofeos. Estos estan colocados en las Pilastras que hazen las tribunas del Rey, Principe y Princesa. Mas ocho Niños de todo relieve sosteniendo unas guirnaldas de robles que circundan alrededor de la Capilla en el sotabanco encima de la cornisa, tienen de alto cinco pies. Mas un grupo compuesto de un Niño que sostiene una cruz de



esta colocado en el frontispicio del Altar Maior y por el se abonarian 4.000 reales de vellon». «Mas dos Cavezas de querubin del mismo marmol, tamaño y pulimento con las alas abiertas, colocadas la una en un colateral, la otra en el otro». Se añade «un Espiritu Santo de estuco, aislado, dos veces maior que una Paloma, con una Gloria de nubes colocado todo en el techo de la linterna de la Capilla. Mas quatro cavezas de querubin con las alas cruzadas, vez y media maiores que el Natural, colocadas debaxo del Arco del Presbiterio. Más quatro Niños de bajorrelieve asidos de unos jarrones haciendo juego con el adorno questa en los paneles debaxo la baoveda del cuerpo de la Capilla, el alto de dichos Niños es de quatro pies. Mas un grupo que se compone de un manto Real sembrado de castillos, leones y armiños, framja, almohada colocada en-

- K. I. Dientzenhofer:
 1. Planta de la Iglesia de San Juan Nepomuceno, en Praga.
 2. Planta de la Iglesia de peregrinación de Nicov.
 3. Planta de la Iglesia de S. Giuseppe de Milán de Ricchino, en Milán.
 4. Planta de la Iglesia de la Ascensión de Chiaia, en Nápoles.

bronce, un Angel adorando la Cruz, un Trono de Nubes en donde ay esparcidas quatro cabezas de querubin todo de relieve, el Niño es de 5 pies, el Mancebo de 8, las cabezas a correspondencia, el trono de nubes y figuras tienen de ancho 14 pies y 9 de alto. Esta pieza esta colocada sobre la cornisa, encima del Altar Maior. Mas dos Niños de bajorrelieve encima de la Puerta Principal de la Capilla asidos de unos colgantes de robles y rematan con el adorno. Mas quatro Cabezas de Cariatides maiores que el natural acompañadas de un paño anudado acia las orejas y cuelga pie y medio devajo de la Barba». El 18 de marzo del mismo año se suscribió la «Cuenta de obra hecha de bronce dorado de molido para la Real Capilla, por orden de Francisco Sabatini, en los dos Altares colaterales». En este documento se ofrece también una información muy específica sobre

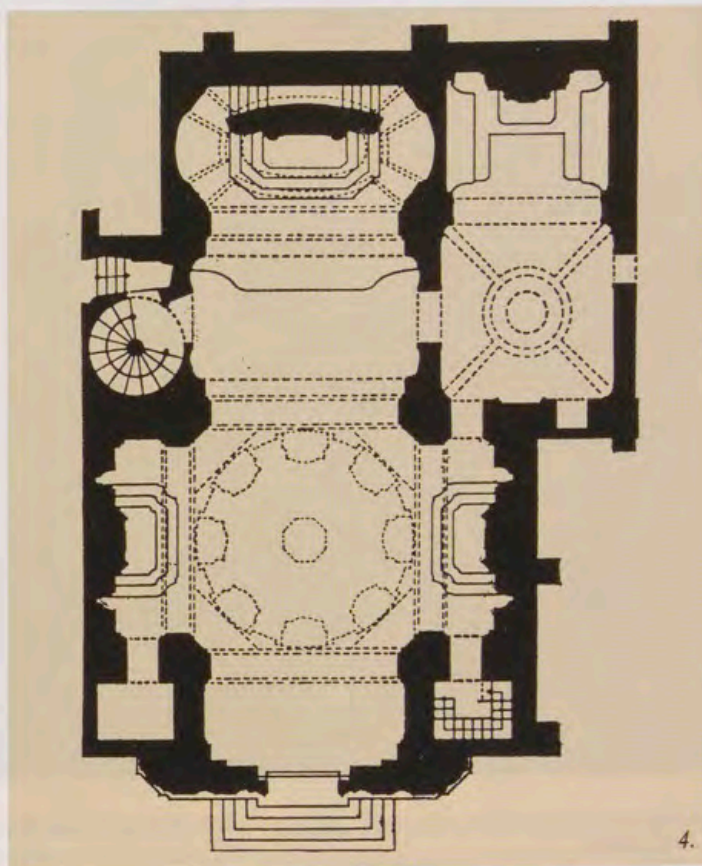
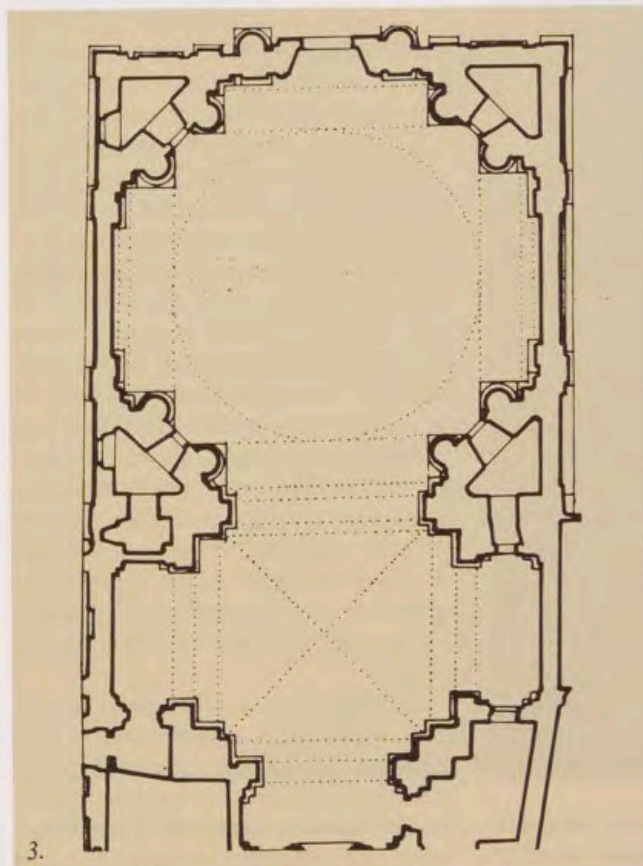
el tema ornamental¹³. Los Michel evaluaron su obra en 92.009 reales de vellón y la labor de bronce alcanzó la cifra de 90.500. También se conserva la información sobre «la razón de los materiales que se entregaron a los asentistas y a D. Roberto Michel para su obra de Escultura en la nueva Capilla»¹⁴. Y asimismo se conserva el documento en el que se recogen detalladamente los materiales entregados a don Domingo Brillí, responsable, como se ha dicho, también de obras de estuco para la Capilla Real¹⁵.

de la Capilla prácticamente se había resuelto a lo largo de 1779. El 1 de noviembre Floridablanca comunicaba a Sabatini: «Habiendo hecho presentes al Rey las cuentas de adornos de altares, bronce, estucos, ensamblajes y dorado de la Capilla del Palacio, ha resuelto se satisfagan por la Tesorería de la Renta de Correos»¹⁸. El 19 de diciembre Luigi Bernasconi daba cuenta también de la terminación de los estucos de la Capilla Real.

La dinámica arquitectónica del interior diseñada por Sabatini no está

plejo, por medio de espacios centralizados abiertos y adyacentes, dando lugar a la «planta central alargada» cuya problemática esencial consiste en hacer diferentes los brazos de una cruz griega, tema potencialmente emprendido y desarrollado en Italia por Rosato Rosati en San Carlo ai Catinari de Roma en 1612.

La centralización en rotonda se subraya con las Capillas situadas en los laterales de la dirección, pronunciadamente longitudinal, y sus aberturas hacia el eje céntrico. Sabatini organiza



Asimismo, otros elementos ornamentales fueron sugeridos y a la vez gestionados por el propio Sabatini. El 20 de abril de 1779, el arquitecto, en carta a Murquiz, le manifestaba que había recibido la Orden Real «para executar los candelabros, lamparas y demas adornos para los tres Altares de la Capilla Real, aplicandoles un costo de 218.500 reales y anunciando que estarian realizados para las fiestas del Corpus»¹⁶. Se acompaña de una disposición del propio don Miguel de Murquiz a Sabatini, comunicándole, a través del Tesorero de la Fábrica y del Tesorero General de Guerra, la entrega de «quattrocientos treinta y un mil reales de vellon con destino a los gastos de construccion de candelabros, lamparas y otros adornos para la nueva Capilla Real del Palacio de Aranjuez bajo la dirección de D. Francisco Sabatini»¹⁷. El programa ornamental

pensada como característica de espacios en reposo estático, a pesar de su innata centralidad. El espacio se despliega con la contradicción inherente a la «planta central alargada» del arte barroco. Así es invocado desde la preferencia de Sabatini por los volúmenes elementales expresados con claridad sobre la idea, ya madura, de la planta longitudinal, que busca la centralidad mediante la biaxialidad y la introducción de un centro muy pronunciado. La composición incluye tres células desarrolladas dentro de un espacio extendido y continuo, con la adición de espacios secundarios transversales poco pronunciados. Para evitar la desintegración óptica del sistema diáfano, subraya un entablamento sabiamente articulado que corre alrededor del espacio, aumentando con su movilidad el carácter dinámico del interior. Sabatini compone un organismo com-

las diferentes partes en el conjunto, presbiterio-nave-tribuna, articulando el alzado con pilastras que interrumpen las superficies desnudas, como obligado recurso para dar plasticidad a las fuerzas ascendentes. El dinámico entablamento sobre la pilastra y retro-pilastra se convierte en el consabido anillo sobre el que se apoya una cúpula poco frecuente, ya que queda totalmente embebida en el volumen del cuerpo de las alas palaciales, sobre cuyos tejados tan sólo emerge una pequeña linterna. La cúpula crea la impresión de un gran baldaquino iluminado por dos ventanas laterales y la luz de la linterna. La Capilla de Sabatini procede de contextos experimentales muy amplios. Tiene una dependencia en planta de una tipología que ilustra dignamente el protobarroco italiano, que se extiende desde Milán a Nápoles, que se remonta a su vez a



Tribuna de la Capilla Real.
Estado actual.

modelos renacentistas ligeramente modificados. Es arquitectura que se reduce a elementos esenciales libremente combinados, interpretada con gran acierto ya por maestros como Francesco Maria Ricchino en San Giuseppe de Milán, o el citado San Carlo de Rosati en Roma, ejemplos sorprendentemente maduros de un tipo que habría de ser muy importante en Europa central durante el siglo XVIII. Espacios centrales alargados tuvieron creciente interés en la obra de Johan Michael Fischer, y especialmente en la que fuese la arquitectura religiosa barroca bohemia, interpretada por Kilian Ignaz Dientzenhofer en los bellos ejemplos de San Juan Nepomuceno, o San Juan sobre la Roca en Praga, el templo de peregrinación de Nicov (Nitzan) o Kutna Hora (Kuttemberg) de 1734. Se ha llamado al esquema: hildebrandtiano, por la aplicación que de él hizo este arquitecto con formación italiana y del cual aprendió directamente K. I. Dientzenhofer¹⁹.

Pero Sabatini en la Capilla Real de Aranjuez hace referencia también a una adecuada decoración tendente a rodearnos de una armonía imperturbable entre patrones berninianos que dominan realmente la estructura visual, con una utilización de los motivos como recurso homogeneizante. El interior se transforma por medio de la decoración plástica, como en la Asunta de Ariccia o Santo Tomás de Villanueva de Castelgandolfo. La evocación a Bernini, al maestro clásico de los arquitectos de la Roma barroca, es evidente, como se sustenta también la incurvatura del presbiterio en el movimiento dialéctico de dirección contraria borrominiana. El orden dórico está basado en componentes cercanos a Fuga, y la fantasía ornamental del anillo de guirnaldas, sostenidas por figuras infantiles, vuelve a tomar relación con la estructura escultórica berniniana.

Todas las fuerzas que actúan en estas distribuciones equilibradas proporcionan una pauta general de gran impulso en la atracción perceptiva, tal vez también porque los brotes decorativos sobre la superficie mantienen entre sí una distancia respetuosa. La masa compacta y más bien austera tiene una compensación en la pieza escultórica, cuyos grupos, realizados con independencia, están soldados suavemente, coincidiendo en forma conjunta. Estructura y ornamentación forman un conjunto global.

Sabatini valora esta iglesia como marco monumental, ofreciendo el misterio conmovedor de la decoración escultórica y pictórica de carácter alegórico. Pintura y escultura encuentran fuentes de inspiración similares, simbolizando la autoridad de Cristo, y en el lado opuesto la autoridad monárquica.

Encastrada totalmente en el marco y eje principal, la Tribuna Real, situada con legítima primacía, tiene un hondo significado. El poder real está representado entre relieves decorativos de inusitadas proporciones, en una conjugación de relieve, escultura, pintura y luminosidad cromática, de original apariencia. Frente al presbiterio y a la Gloria celestial, la Tribuna Real, al mismo nivel, dispone de una gran anchura espacial y hace uso del arco entre dinteles, al servicio también de unos objetivos estéticos clásicos muy precisos.

Sabatini, en el diseño de la Capilla Real, se inspiró en creaciones muy concretas del arte italiano, cuyas fórmulas aún florecían y daban sus frutos en el siglo XVIII, en escenarios regios europeos. Diseñó con una visión vigorosa,

creadora y libre, tal vez no con el fin de asombrar, sino de mantener un poco más las cualidades genéricas de la arquitectura barroca italiana. Aparentemente reclusa por su emplazamiento, centró su atención en la variedad majestuosa de los espacios adyacentes centralizados, a los que sabiamente anima el oro resplandeciente y el mármol de Carrara. Las proporciones

*Detalle ornamental
bajo la tribuna real.
Roberto y Pedro Michel.
Capilla Real.*

miten alcanzar la imagen del conjunto y la relación que se establece entre sus componentes. Las consideraciones de aspecto proyectivo y perspectivo, que no han señalado la naturaleza italiana del edificio, también nos indican su naturaleza más bien romana. Sabatini se siente poco receptivo a la influencia napolitana en este caso. Ligado estrechamente a las reglas de la perspectiva



de la Capilla requerían una decoración con despliegue de colgaduras de oro y estuco o figuras de fina y elegante modulación, de textura aterciopelada, y pasos suaves de la oscuridad a la luz. La Capilla alcanza un original cromatismo superficial en su aspecto restringido y compacto.

Por encima de los tejados que cubren sin alteración alguna la Capilla Real, se alza la escasamente relevada linterna. Vino a ser el único elemento significativo capaz de sugerir desde el exterior la presencia de la Capilla. No fue trazada para ser vista ni para controlar alguno de los efectos de la obra. No sabemos si su modesta presencia se formuló para ser integrada en un juego perspectivo de correlación con las iglesias de Alpajes, San Pascual y San Antonio, obras que comparten características formales semejantes.

Las pruebas documentales gráficas se centran en los diseños que se vinculan a Sabatini y a su equipo y que muestran el trazado de las dos alas de

aumento, reflejándose en la meridional la planta y el alzado de la Capilla²⁰. En el planteamiento inicial de Sabatini²¹ se ilustra vivamente el esquema general que tendrá el edificio, superándose la resistencia de hacer un espacio grande, dividiéndolo en partes, aunque la concepción en la mente del arquitecto es sin duda la de una arquitectura integrada.

La simplicidad original que desprende, exigirá sin duda complicaciones ornamentales. No hay transposiciones de la Capilla Real del Palacio de Madrid, sino factores importantes que contribuyen a marcar una diferencia, tal vez la corta pero significativa distancia de la influencia barroca piemontesa y la romana.

El peso visual del edificio se concreta bien en el alzado, atribuido a Barcenilla, en el que aparece la concha arquitectónica con el impacto de un gran espacio hueco que se eleva abarcando los tres pisos de la crujía, todavía carente de ornamentos²². Los dibujos per-

central alargada, tal vez se aproxime levemente a su compatriota Domenico Antonio Vaccaro en su singular iglesia de S. Michele o a Fanzago en la «Ascensione a Chiaia», ambas napolitanas²³.

NOTAS

¹ C. LÓPEZ Y MALTA: *Historia descriptiva de Aranjuez* (edic. 1988); A. GONZÁLEZ PÉREZ: «Real Sitio de Aranjuez. Ampliación y nueva capilla del Palacio por Francisco Sabatini», *REALES SITIOS*, n.º 77, pág. 57.

² V. TOVAR: «Arquitectura y paisaje. F. Sabatini en los Sitios Reales de Aranjuez y El Pardo». Ex. Catálogo. *Sabatini*, Madrid, 1993.

³ A.G.P. C.º/14169. Le acompañan José Guindoni y Fabio Ventetti.

⁴ A.G.P. C.º/14169.

⁵ A.G.P. C.º/14169. 16 de mayo de 1778.

⁶ A.G.P. C.º/14169. 9 de julio de 1778.

⁷ A.G.P. C.º/14169. «Existen dos juegos de candelabros útiles, uno de plata y otro de metal dorado, los cuales podrían destinarse a uno de los dos altares haciendo otros dos juegos iguales para el otro colateral, las Sacras correspondientes y otros candelabros pequeños. Para el Altar

Mayor es menester otros dos juegos de diseño de maior medida e igualmente el Docel en que se ha de poner el Sacramento-Manifiesto, la Custodia nueva, la Arca para el Monumento de Semana Santa... y la Cruz de parroquia».

⁸ A.G.P. Obras. Leg. 391. «Cuaderno de lineas semanarias de jornales de canteros, pulidores y aserradores en labrar y pulir los marmoles y jaspes 68.062 reales de vellon. Cuenta de rapa en jornales y colocación de los altares 5.885 reales de vellon. Dos certificados a José y Manuel de la Ballina de la conduccion de 99 marmoles y jaspes con peso de 2.517 arrobas 4.404 reales de vellon».

⁹ A.G.P. C.º/14169. 31 de mayo de 1779.

*Gloria de ángeles
y querubines adorando la cruz.
Roberto y Pedro Michel.
Capilla Real.*

rroni por el importe de dos lamparas de metal doradas de molido con sus dos borlas de oro 43.500 reales. A D. Joseph Guiardoni... por el importe de las obras de dicha Capilla Real 70.000 reales. A D. Fabio Vendetti resto de obras en la Capilla 36.000 reales».

¹⁸ A.G.P. C.º/14169. La información documental se complementa también con un desglose muy minucioso de los materiales entregados a Domingo Brilli por obras de estuco, en el que se detalla el yeso blanco, el mármol molido, piedra, arena, quanterones, alambre, tachuelas de Valladolid, hierro de la Corona, clavos bellotes y bellistillos, chilla, etc. También la «razon de los materiales utilizados por Roberto Michel en la



¹⁰ A.G.P. Obras. Leg. 391. Parece ser que Maella fue al fin quien realizó el cuadro del Altar Mayor con el tema de la Anunciación, «copia del que existía de Ticiano en la Capilla antigua» (LÓPEZ Y MALTA: *op. cit.*, pág. 182). En los altares laterales se colocaron los cuadros de San Antonio de Padua y una Purísima Concepción que pintó también M. S. Maella. Francisco Bayeu realizó los frescos, pintando sobre el Altar Mayor la «Gloria del Cordero» con un verso de San Juan (Cap. V); a un lado la «Fe con las Tablas de la Ley»; y al otro, San Lucas, pintando a la Virgen. En el lado de la Epístola pintó al profeta Isaías, y sobre el abovedado de la Capilla Mayor, una Gloria con ángeles, vinculando el tema al grupo escultórico realizado por los Michel. En la actualidad se encuentra en el Altar Mayor una Inmaculada de Maella; y en los colaterales, San Miguel Arcángel y el Descendimiento, de Lucas Jordán y Mengs.

¹¹ A.G.P. Obras. Leg. 391. 2 de julio de 1779.

¹² A.G.P. C.º/14169. A. GONZÁLEZ: *op. cit.*, pág. 62; OLIVERAS GUART: *El Real Sitio de Aranjuez*, Madrid, 1977, pág. 113.

¹³ A.G.P. C.º/14169. «Por dos colgantes de flores diferentes y circulares con diferentes ojas, de largo 3 pies y medio y de ancho doze dedos con

el remate en la voluta con cintas y todo trabajado a cincel y molido 12.000 reales. Por un adorno de bronce dorado a molido questa al marco del cuadro que son ojas y conchas de 41 pies y quarto y de ancho siete dedos a cincel dorado a molido 13.800 reales. Por quatro ojas grandes quedan encima del marco y las otras dos mas abajo a cincel 4.000 reales. Por 28 pies de cordon de bronce dorado del diametro de un dedo quedan en dos requadros encima del marco 2.016 reales... Mas 27 pies de moldura... 1.015 reales, mas 21 pies de cordon de bronce en un recuadro en el gradino 985 reales 43 de moldura de media caña... quedan en siete requadros al fronta del altar 6.450 reales. Por una cruz en quadro en el medio del frontal de bronce 2.000 reales. Mas una Pila de bautizar para la Capilla Real de cobre dorado a molido con moldura alrededor y asas y un remate lo mismo que la del Real Pardo 7.400 reales. Una concha de plata dorada para bautizar 400 reales. Por 20 manillas de bronce quedan en los cajones de la Sacristia... 8.608 reales».

¹⁴ A.G.P. C.º/14169. 13 de junio de 1779.

¹⁵ A.G.P. C.º/14169. 20 de abril de 1779.

¹⁶ A.G.P. C.º/14169. 20 de abril de 1779.

¹⁷ A.G.P. C.º/14169. «A D. Juan Bautista Fe-

obra de escultura en la que figuran los cubos utilizados de cal, de mármol molido, arena, alambre, clavos, batidera...».

¹⁹ H. VAGNER: *Beyerische Barock und Rokoko-kirchen*, München, 1982; C. NORBERG SCHULZ: *Arquitectura barroca tardía y rococó*, Madrid, 1972; KILIAN IGNAZ: *Dientzenhofer e il barocco boemo*, Roma, 1968.

²⁰ A.G.P. Planos y Dibujos, n.º 2459-2460-2461; 594-595.

²¹ A.G.P. Planos y Dibujos, n.º 2460.

²² La medida de la obra general de las crujiás nuevas del Palacio por Canesto, San Martín y Barcenilla da lugar al levantamiento de una serie de planos, de los cuales los que reflejan la crujiá meridional nos ofrecen una visión del trazado de la Capilla Real que se refleja en cada uno de los tres pisos en planta y en una sección longitudinal (A.G.P. Sección de Planos y Dibujos. N.º 570 a 573).

²³ A. ANTHONY: *Neapolitan Baroque Rococo Architecture*, Londres, 1975, pág. 116. San Michele de Vaccaro también tiene cierta vinculación en planta con la obra napolitana del siglo XVII, la Ascensione a Chiaia, un modelo que Fanzago resolvía con éxito hacia 1650 y que sin duda mereció también consideración para Sabatini.

SABATINI: SU INFLUJO EN LA ESCULTURA Y LOS ESCULTORES DE CORTE

Por M.^a Luisa TARRAGA



*Leones.
F. de Castro
y R. Michel.
Escalera principal.
Palacio Real
de Madrid.*



En varios estudios, algunos recientemente publicados, analizábamos la importancia de la gestión de Sabatini en el obrador real¹ y su influencia en la ornamentación del edificio regio y en el panorama escultórico de la Corte. En este trabajo profundizamos en algunos de los aspectos ya tratados.

La presencia de Sabatini en Madrid y su nombramiento como intendente y arquitecto mayor del Palacio tuvo, en el campo de la escultura cortesana, importantes repercusiones, no siempre afortunadas, que afectaron tanto al taller real y a los escultores que trabajaban entonces en él, al servicio de la decoración del Palacio, como a la nueva orientación que se dejó sentir en la ornamentación escultórica del mismo desde su llegada a la Corte española.

Varios son los puntos que nos descubren las no muy cordiales relaciones que suscitaron inicialmente las actuaciones del nuevo y recién nombrado arquitecto entre los escultores, y de forma particular entre los entonces directores de este taller, Olivieri y Castro, pues las decisiones tomadas por indicación suya incidieron de forma directa en las atribuciones que éstos tenían como directores, y en su economía, por lo que no fueron bien recibidas.

Su excesivo celo en velar por los intereses del Rey, la necesidad de tranquilidad de conciencia en el desempeño de su cargo, y el deseo de prestar un buen servicio a Su Majestad, según él mismo declara, le llevan desde un principio a preocuparse por la organización y control del almacén y talleres reales y entre ellos, muy en particular, el de escultura. En este caso, la anulación de los relieves



León.
Detalle.
R. Michel.
Palacio Real
de Madrid.

«La toma del reino
de Granada».
G. D. Olivieri.
Museo del Prado.
Madrid.

para la Galería del Palacio y el comportamiento de determinados artífices que por entonces labraban algunos de ellos, a pesar de la orden que determinaba que no se continuase trabajando, hacía aparecer este taller como carente de organización y del debido control económico. Desde un principio consideró, pues, Sabatini, que había necesidad de sanearlo y de poner orden en el mismo, porque, a su juicio, eran tales las «frabutterie que tuttavìa regnano in quel luogo, che si puol chiamare la Serra Murena di Madrid», y así se lo expuso al

Marqués de Esquilache en una carta fechada el 7 de septiembre de 1760, y que ya he dado a conocer dentro del estudio dedicado al *Taller de Escultura del Palacio y sus vicisitudes* ².

Para el nuevo arquitecto mayor, a primera vista, había escultores al servicio del Rey demasiado interesados, sobre todo porque, aún después de haberse dado la orden de no proseguir labrando los relieves para la Galería, había quien se esforzaba y trabajaba para poderlos terminar, pues de esta forma podrían verse mejor recompensados económicamente al entregarlos en el almacén. Según Sabatini, el Rey iba a tener que pagar una cuantiosa suma por un trabajo que en principio no había de utilizarse. Este detalle nos lo descubre uno de los escultores del obrador real, el vallisoleitano Alonso de Grana, quien se queja porque, por su mala salud, él no pudo adelantar el relieve que se le había encargado con el tema de la Medicina y se consideraba perjudicado al lado de aquellos otros que, haciendo oídos sordos a la orden que obligaba a suspender este trabajo, se afanaron en perfeccionarlo y entregarlo concluido, viendo así mejor recompensados sus esfuerzos.

La desobediencia de estos escultores —no más de diez o doce— resulta hoy, desde nuestro punto de vista, justificable, teniendo en cuenta las recomendaciones e insistencias a las que estos artífices habían tenido que recurrir para que se les adjudicase alguno de estos relieves.

Siendo, pues, muchas las dificultades que habían tenido para conseguirlos, y habiendo invertido herramientas y horas de dedicación a los mismos, aparte de otros gastos en ayudantes, la reacción de descontento por su eliminación fue casi unánime y, en parte, el origen también de la irritación pos-



terior de los ya nombrados directores del taller, quienes, si bien hasta entonces habían mantenido discrepancias entre ellos, aunaron sus fuerzas en defensa de intereses comunes ante las situaciones que suscitó el recién nombrado arquitecto. Por otra parte, como ya tuve ocasión de poner de manifiesto³, ciertas intervenciones de Sabatini afectaron de forma directa a Giovan Domenico Olivieri y Felipe de Castro, «escultor principal y adornista de la real fábrica de palacio» el primero, y de «cámara o de la real persona» el segundo, quienes vieron mermadas y derogadas también entonces algunas otras de las prerrogativas que les habían sido otorgadas por Felipe V y Fernando VI.

El hecho de que Sabatini no sólo fuese nombrado arquitecto mayor, sino intendente de las obras, cargos que hasta entonces habían sido desempeñados separadamente por Saqueti y Baltasar de Elgueta respectivamente, significaba, entre otras cosas, que él reunía en su persona la autoridad y capacidad de acción que como tal arquitecto le correspondía, pero, a su vez, el poder para controlar los gastos originados tanto en razón de obras como en todo lo concerniente a personal y a su selección. Ello trajo consigo que él supervisara la liquidación de facturas y que, antes de dar su aprobación, previamente a colocar su visto bueno, las examinase con cautela e incluso consultase si

«La toma del reino de Granada».
Detalle.
G. D. Olivieri.
Museo del Prado.
Madrid.



el interesado tenía o no derecho a percibir la cantidad que se le pretendía abonar; que sistemáticamente aplicara, a todas las facturas, considerables descuentos, tal y como reflejan los documentos de archivo, y que se plantease también entonces si los dos directores anteriormente citados debían percibir algún dinero en concepto de alquiler de vivienda o si habían de cobrar sus obras independientemente de percibir su sueldo, llegando, ante la duda, a revisar las condiciones de sus contratos, sobre todo en el caso del escultor Carrares. El hecho sorprende un tanto, más si se tiene en cuenta el fuerte sentido corporativista que mantenían los italianos.

Felipe de Castro y Olivieri se sienten obligados entonces a justificar ante la Junta Económica del Palacio, con amplios y razonados escritos, cuáles eran sus atribuciones, deberes y derechos como directores del taller de escultura, y las razones que les permitían a ambos cobrar sus obras, sin que por ello hubiesen de renunciar al sueldo que recibían por su cargo directivo, que les obligaba a idear los modelos y a supervisar y corregir los trabajos que realizaban otros escultores subordinados a ellos en el taller.

Pese a sus justificaciones, fue decisión de Carlos III, a instancias de Sabatini, que ninguno de los dos escultores cobrara, a partir de entonces, cantidad alguna por las esculturas labradas por ellos. Sólo percibirían lo estrictamente preciso para pagar los jornales de aquellos oficiales que necesitasen para auxiliarlos en sus encargos, pues era evidente que no podían trabajar por sí solos y, a lo sumo, se permite que se les abonen los gastos en razón de herramientas, en caso de que éstas no hubiesen sido facilitadas por el almacén del Palacio. De esta forma, en la Junta del 16 de febrero de 1761 se propuso, para evitar problemas de jornales y herramientas, que, concluidas las obras, se procediese a reconocerlas y se tasase por peritos su coste por los dos conceptos y «esto se les pague por vía de compensación»⁴.

La orden se hizo hasta tal punto efectiva que uno y otro escultor no llegaron a cobrar el importe total de las cuatro estatuas de los emperadores romanos, que hoy se hallan en el patio del Palacio, ni el león y columnas trabajadas por Castro para la fachada principal, ni tampoco el importe en que fueron valorados los relieves inacabados de Olivieri con el tema de «La conquista de Méjico» y la «toma del reino de Granada», entregados el 31 de octubre de 1760 y que estaban previstos como ornamentación del muro oriental del Palacio y que al entregarse fueron tasados, según su estado, por los escultores Roberto Michel y Juan Pascual de Mena, nombrados para tal efecto, y con la intervención del propio Sabatini en 2.500 reales cada uno. Es más, en la Junta del 29 de enero de 1761, se sugirió, al parecer a instancias del arquitecto, la posibilidad de que los dos citados directores de escultura devolviesen aquellas cantidades que habían percibido ya a cuenta de éste y otros trabajos, si bien la generosidad del monarca Carlos III en este sentido eximió a ambos artífices de la devolución del dinero ya cobrado, por haber sido percibido con anterioridad a esta determinación⁵.

Contribuyó aún más a fomentar el malestar de ambos directores otra Real Orden de 1 de enero



«Imposición de la casulla a San Ildefonso». F. Devoge y G. D. Olivieri. Museo del Prado. Madrid.

de 1761, dirigida a Olivieri y Castro, como tales directores, por la que se les obligaba, incluso bajo amenaza posterior de suspensión de sueldo, a repartirse entre los dos los relieves entregados sin acabar, para que éstos los concluyesen, teniendo en cuenta para su reparto los artífices que habían estado subordinados a cada uno ⁶.

Por otra parte, si bien la presencia de Sabatini en Palacio viene a coincidir con la conclusión del programa decorativo ideado por el padre Sarmiento, es un hecho que tan solo algún tiempo después de su llegada se produjo la eliminación del taller de escultura, en donde tantos artistas nacionales habían tenido la posibilidad de hacer efectiva su vocación y, a la vez, de encontrar un puesto de trabajo que suponía la solución económica a su vida personal y familiar, razón de más para que mostraran su descontento. Pero, en opinión de Sabatini, poco o nada era lo que se precisaba entonces de escultura para el Palacio, y según su parecer, bastaba con dos escultores, el principal y el de cámara.

Independientemente de los escultores nombrados, también el servicio del Rey precisó que en los Reales Sitios se atendiera, no sólo a la restauración de sus fuentes y esculturas, sino a los trabajos más imprescindibles. Así, al margen de estos nombramientos, consta que se destinó a Manuel Adeba Pacheco y a Juan Martínez Reyna al Real Sitio de Aranjuez, y que en otras ocasiones, por razón del volumen de obras, se recurrió a Joaquín Aralí, Antonio Primo, Juan de León o Manuel Álvarez de la Peña.

Coincidiendo con estos criterios, tras la muerte de Olivieri en marzo de 1762, desapareció el obrador de escultura, y en este campo de las Bellas Artes podemos afirmar que se pasó de la multiplicidad de artistas en el proceso de ejecución a la individualidad, y también de la multiplicidad de

escultores trabajando en el taller, a la dualidad del escultor principal y el de cámara, pues fue decisión real, a propuesta de su arquitecto mayor, que Castro y Michel, seleccionados y nombrados con tales títulos, bastaban.

Otro motivo de descontento y hasta de tristeza en los escultores, y principalmente en Olivieri y Castro, fue, sin duda, el ver cómo su labor de

Detalle del relieve superior.





*Trofeos.
R. Michel.
Puerta de Alcalá.
Madrid.*

tantos años desaparecía de algunas zonas del Palacio para pasar a ser almacenada.

Otro detalle que hay que tener en cuenta es que, al fallecer el escultor carrarés Olivieri, será Sabatini el encargado de designar a los artistas que han de trabajar en la ornamentación escultórica, tanto en el Palacio de Madrid como en otros Sitios Reales, y para la elección del principal y el de cámara, se asesorará y tendrá en cuenta el parecer del pintor del Rey, Antonio Rafael Mengs. Según declara «por sus facultades, es admisible su opinión sobre la materia de escultura...»⁷, cuando hasta entonces esta prerrogativa de seleccionar los escultores al servicio del Monarca había sido privativa, únicamente, de los directores del taller: Olivieri y Castro. No obstante, no he hallado ninguna referencia documental que haga pensar que después de morir Olivieri se consultase o participase en estas decisiones al gallego Felipe de Castro, quien perdería así este privilegio.

Al desaparecer el obrador, las esculturas para el Monarca, y dirigidas por Sabatini, fueron adjudicadas casi de manera sistemática al triunvirato Felipe de Castro, Roberto Michel y Francisco Gutiérrez, en parte por razón de sus títulos de «principal y cámara», pero aún así Sabatini no pudo ocultar sus preferencias por los dos últimos y, de manera particular, por el francés Roberto Michel, a quien le encomendaron multitud de trabajos, y sobre todo una gran mayoría de las labores de estuco que por entonces se llevaron a cabo, como decoración de los interiores en el Palacio de Madrid y en los de San Ildefonso y de El Pardo.

Tal preferencia sintió Sabatini por este artista francés y otros artistas italianos que, con motivo de la ornamentación de la Capilla de Aranjuez, el Conde de Floridablanca, en una carta dirigida a Sabatini, fechada el 1 de noviembre de 1779, nos

descubre el gran número de extranjeros seleccionados por el arquitecto frente a la escasez de artistas nacionales. En la carta Floridablanca le dice textualmente: «Habiendo hecho presente al Rey las cuentas de adornos de altares, esculturas, bronce, estucos, ensamblajes y dorado de la Capilla del Palacio de Aranjuez ha resuelto S.M. se satisfagan todas por la Tesorería de la renta de Correos.

Puede V.S. prevenir a los interesados y al Tesorero de Palacio, que acudan a percibir lo que se les debe, dando recibo de ello; y por mi parte desearía saber, si consiste en falta de habilidad el que no se hayan empleado en estas obras más artífices nacionales que los Doradores, pues como Protector que soy de las Artes debo procurar su instrucción y fomento»⁸. Sabatini se justificará ante Floridablanca el 3 de noviembre de 1779, diciéndole que «hasta agora no he podido hacer conocimiento de ninguno entre los nacionales que sepa executarlos (se refiere a las labores de estuco) ni tampoco emplear los materiales correspondientes».

Las razones de su preferencia por Roberto Michel están, sin duda, más que justificadas por esa especial habilidad que para trabajar muy diferentes materias demostró el artista francés y que testifican sus obras⁹. Quizá sea un buen ejemplo el que nos ofrecen los dos leones que adornan la escalera principal del Palacio, labrado uno por Michel y el otro por Felipe de Castro, pues al tratarse de un mismo motivo, y considerando la valía de Castro como escultor, vemos que queda en este caso superado, en mi opinión, por el trabajo de Michel, quien ha logrado eliminar en él la impresión de mármol, para darnos calidad de piel de felino, consiguiendo, tanto en la elaboración de la melena, anatomía, disposición de sus cuartos traseros y en general en el ritmo de sus líneas, una imagen inigualable de esta fiera.



Trofeos.
J. B. Martínez
Reyna.
Palacio Real
de Aranjuez.

Pero también existía otra circunstancia que Sabatini parece tener en cuenta al elegir a los escultores al servicio del Rey: su formación académica. Así, al menos, se desprende de sus propuestas a Carlos III, como es el caso de Francisco Gutiérrez, aunque, al parecer, existió entre ambos cierta amistad anterior, que, intuyo, pudieron entablar en Roma, sobre todo si pensamos que ambos estu-

vieron por los mismos años en esta ciudad. Así, al proponerle para ocupar la plaza que Michel dejó vacante por su ascenso, Sabatini parece dejar traslucir ese conocimiento anterior, al expresarse en estos términos en el escrito que dirige a don Miguel de Muzquiz: «... juzgo muy digno a D. Francisco Gutiérrez, que estudió en Roma 12 años con particular aprovechamiento, siguiendo la instrucción de los más sobresalientes Maestros de aquella ciudad, y ha construido en las Salesas el depósito del Sr. Dn. Fernando VI conforme al diseño que formé y aprobó S.M., quien se sirvió ver el bajo relieve que se advierte en el citado diseño; mereciendo el todo se dignase S.M. manifestar su real complacencia, y prevenir se le hiciese presente este Profesor en las ocasiones que ocurriesen de su instituto. Deseando Yo el debido acierto, y equitativo premio de los verdaderos Profesores de este Arte, consulté la expuesta intención con Dn. Antonio Rafael Mengs...»¹⁰.

Por otra parte, la presencia de Sabatini como arquitecto mayor dejó también sentir su influjo en la decoración escultórica, apreciándose el inicio de un cambio de rumbo en la temática ornamental, a la vez que se establecen marcadas diferencias entre escultura con destino al exterior y escultura como decoración interior.

El nuevo giro estético supuso en uno y otro caso la utilización de técnicas y materiales diferentes: piedra o mármol y estuco, y, a su vez, el prescindir, en primer lugar, de aquellos relieves y estatuas de marcado carácter histórico, objetivo principal en el proyecto decorativo del padre Sarmiento. En mi opinión, puede ser ésta una de las razones por las que prescindió de las estatuas de los reyes de España y emperadores romanos hasta entonces situados como coronación del edificio, piso y puerta principal del mismo. Se rompía así la cadena histórica que enlazaba a nuestra monarquía con los más antiguos reyes legendarios de



«Angel y
guirnalda».
R. y P. Michel.
Capilla
del Palacio Real
de Aranjuez.

España, colocados en las partes altas de las cuatro torres o cuerpos salientes del Palacio.

Esta misma razón pudo contribuir a la eliminación de los relieves acabados e inacabados de la galería, pues basta pensar en muchos de los temas políticos y militares en ellos representados: «Victoria de Las Navas», «Cerco de Numancia», «Batalla de Clavijo», etc.

Aparte, pues, de parecerle a Sabatini demasiado «Muñequitas», su temática histórica y el excesivo número no encajaba en la idea desornamental que se pretendía poner en práctica, como tampoco encajó la decoración escultórica prevista para la escalera principal del Palacio. De aquí que con su transformación desaparecieran la serie de relieves que narraban las grandes gestas de los monarcas Felipe V y Fernando VI.

El lenguaje escultórico se transformó en más cosmopolita y europeo, recurriéndose de forma preferente a un vocabulario simbólico y mitológico. De este modo para la ornamentación de la nueva escalera principal se eligieron dos estatuas de leones labrados en mármol de Borba, que se situaron en el arranque de ella, y frente a la misma se proyectó una fuente de mármol de Carrara —de España, decidió Carlos III— a base de tres esculturas que personificaban a Neptuno, el río Tajo y el Manzanares, acompañadas de las figuras de dos niños.

Fuente ésta que al final, por razones que desconozco, no fue realizada, a pesar de que el escultor elegido para su ejecución, Felipe de Castro, había trabajado ya los modelos y facilitado las plantillas con sus medidas correspondientes, a finales de 1764, para que se le entregasen los mármoles, como así lo atestiguan los croquis que, en relación a ella y firmados por Castro, he hallado en el Archivo del Palacio¹¹.

Otra nota que hay que destacar es la revitalización de la decoración escultórica en estuco, ya utilizada en reinados precedentes. Por otra parte, se satisfacía así la propuesta de Carlos III referida a la ornamentación de recintos religiosos, pero suponía, sin duda, un procedimiento de claro influjo italiano y que permitía simular todo tipo de materiales: jaspes, mármoles y bronce, pero también se sumaban otras ventajas, como la facilidad de modelado, ser materia más fácil de conseguir y sobre todo un sistema más económico que el de utilizar mármoles. Así pues, insisto, se cumplía el deseo que siempre tuvo Sabatini de economizar en favor de la Hacienda Real.

En esta técnica, los italianos gozaban de reconocido prestigio; era importante el número de estuquistas de esta nacionalidad que desde los tiempos de Felipe V estaban instalados en Madrid. Pero al margen de los principales estuquistas, Domingo Brillì y Bernardino Rusca, los escultores seleccionados fueron de nuevo Felipe de Castro, y muy especialmente el francés Roberto Michel, que en más de una ocasión trabajó en compañía de su hermano Pedro. La selección estuvo, aparte de en sus títulos de «principal» y de «cámara», en su presteza de ejecución, y facilidad y fecundidad de invención, reconocida ya por Giaquinto algunos años antes con motivo de la decoración de la Capilla del Palacio. La ornamentación a base de estuco se concentró en los ángulos y partes centrales



del muro de las salas. Las escenas se trabajaron preferentemente en relieve y en grandes medallones, generalmente ovalados, al modo de grandes camafeos, que suelen ser sostenidos por figuras desnudas, bien de niños o genios, bien de ríos o bien de sátiros.

Se constatan los motivos elegidos simulando bronce y en otros casos el oro, sobre fondos de tonalidades claras, y reservando siempre para las guirnalda florales el uso del dorado. Según estos criterios, hoy podemos contemplar la decoración del Salón del Trono, Salón de Baile, Pieza de Comer y otras estancias en Madrid, Palacios de San Ildefonso y El Pardo¹². Pero en la elección de los motivos escultóricos empleados, a la vez que se da un sentido de continuidad con años anteriores, y que vemos claramente expresado en temas como «los cuatro elementos», «las cuatro partes del mundo», «las cuatro virtudes cardinales», etc., surge la nostalgia de la antigüedad, siendo la figura de Hércules y sus trabajos un motivo utilizado con predilección, pues permitía un amplio repertorio simbólico aplicable a la monarquía: personificación del valor moral, prototipo de virtudes cristianas, ejemplo de fuerza física y especial carácter protector.

«Hércules
y el jabali
de Erimanto».
F. de Castro.
Antecámara
de Gasparini.
Palacio Real
de Madrid.

Saqueti opinaba que era el arquitecto a quien correspondía ejecutar los dibujos de estas decoraciones, pues, de la misma forma que había creado el cuerpo del edificio, le correspondía crear sus miembros o adornos y adaptarlos a dicho cuerpo. Este anhelo de Saqueti fue reclamado para sí en 1861 por Sabatini, quien insistía y exponía que la decoración había de ser dirigida por él. La resolución a su reclamación fue que cada cual debía atender a su profesión¹³.

De esta forma Sabatini sería el diseñador del conjunto, pero los motivos escultóricos fueron elaborados por los escultores elegidos por él para trabajarlos, bajo su constante supervisión y dirección.

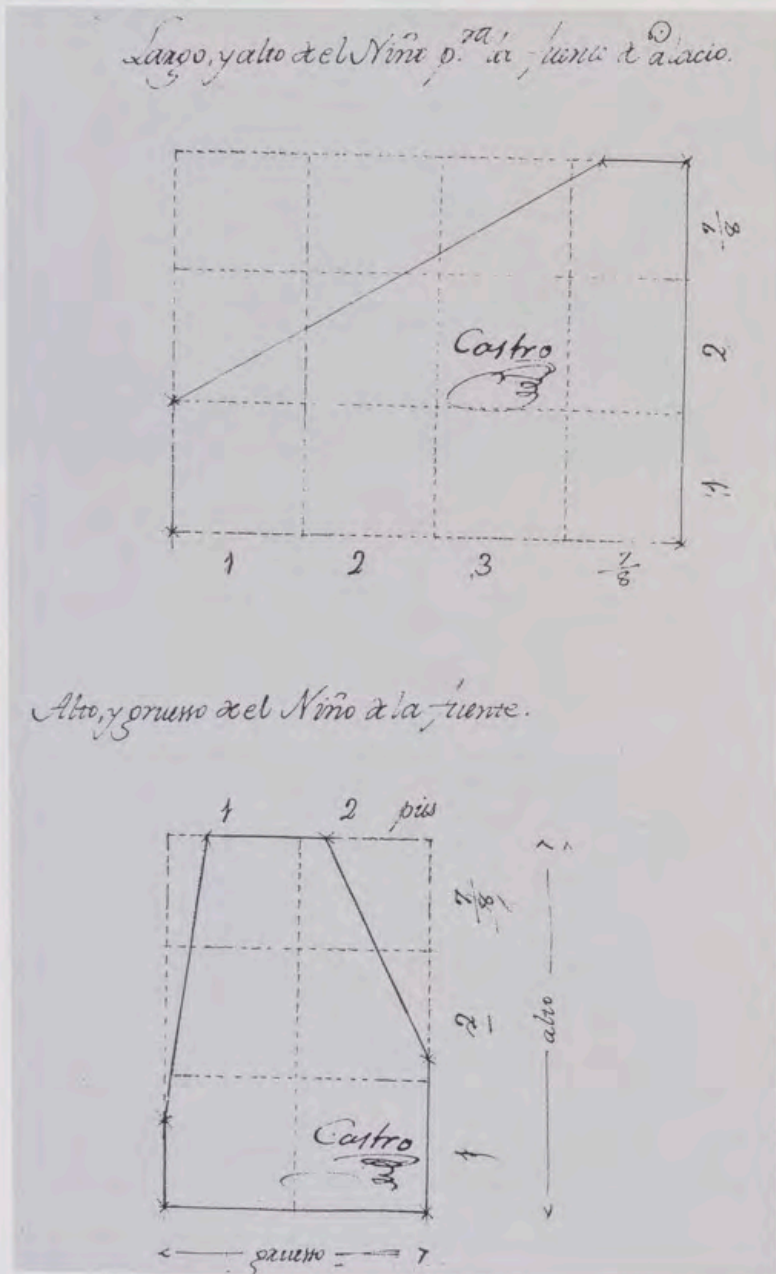
En el exterior, el nuevo arquitecto parece gozar despojando de elementos escultóricos la arquitectura, casi como si tratase de evitar que la escultura entorpeciera la visión de las líneas arquitectónicas.

En este caso el repertorio de motivos empleados es sistemáticamente casi siempre el mismo, prefiriendo como coronación de la arquitectura los trofeos de guerra, escudos y Famas; y en las claves, ménsulas, y entablamentos, una decoración con

«Hércules y Anteo». R. y P. Michel. Despacho Oficial. (Antiguo Comedor). Palacio Real de El Pardo.



«Plantillas de escultura». Fuente no realizada. F. de Castro. Palacio Real de Madrid.



cabezas de leones, cabezas de sátiros, cariátides, astas de abundancia y colgantes de frutas, repertorio que podemos observar en la Puerta de Alcalá, fachada de la Aduana, actual Ministerio de Hacienda, Puerta de San Vicente, alas añadidas al Palacio de Aranjuez, etc.

La repercusión, pues, que tuvo la presencia de Sabatini en el panorama escultórico cortesano fue de cambio y de avance en la europeización de nuestros gustos.

NOTAS

- ¹ M.ª LUISA TÁRRAGA: «Carlos III y la escultura cortesana», en *Reales Sitios*, n.º 99, año XXVI, págs. 35-44; «España y América en la escultura cortesana de la segunda mitad del siglo XVIII. Corrientes recíprocas de influencias», en *Corrientes artísticas entre España y América*. Madrid, 1990, págs. 217-272.
- *Giovan Domenico Olivieri y el Taller de Escultura del Palacio Real*. 3 tomos. Patrimonio Nacional, C.S.I.C. e Instituto Italiano de Cultura. Madrid, 1992.
- ² M.ª LUISA TÁRRAGA: *Giovan Domenico Olivieri...*, opus cit., vol. II, *El taller y sus vicisitudes*.
- ³ M.ª LUISA TÁRRAGA: «Carlos III y la escultura cortesana», en *Reales Sitios*, n.º 99, año XXVI, 1989, págs. 35-44.
- ⁴ A.G.P. Secc. Ob. Leg. 355.
- ⁵ A.G.P. Secc. Ob. Leg. 355 y 471.
- ⁶ A.G.P. Secc. Ob. Leg. 3. La orden sobre suspensión de sueldo está fechada el 6 de marzo de 1761. En el vol. III de la obra sobre *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real*, pág. 371, se recoge cuáles fueron los relieves que Olivieri y Castro llevaron a su casa para concluirlos.
- ⁷ A.G.P. Secc. Ob. Leg. 452.
- ⁸ A.G.P. Secc. Ob. Leg. 391.
- ⁹ M.ª LUISA TÁRRAGA: «Los estucos de Roberto Michel para el Palacio de El Pardo». A.E.A. 1989.
- ¹⁰ A.G.P. Secc. Ob. Leg. 391.
- ¹¹ A.G.P. Secc. Ob. Leg. 442 y 367.
- ¹² M.ª LUISA TÁRRAGA: «Los estucos de Roberto Michel para el Palacio de El Pardo». A.E.A. 1989.
- ¹³ A.G.P. Secc. Ob. Leg. 471.

VI CICLO «MUSICA Y TEATRO EN LOS REALES SITIOS»

Bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes, el Patrimonio Nacional, dentro de la sexta edición del Ciclo «Música y Teatro en los Reales Sitios», se unió a las celebraciones musicales de este año en el que se conmemoran el centenario de Tchaikovsky y el 150 aniversario del nacimiento del compositor inglés Britten.

De este modo, en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, se ofrecieron ocho conciertos distribuidos en tres espacios diferentes: el Patio de Coches, la Real Basílica y la Iglesia Vieja.

El Ciclo «Música y Teatro en los Reales Sitios» se inició con la actuación de los London Mozart Players, y la soprano María Orán, en el Patio de Coches del Real Monasterio de El Escorial. En su programa incluyeron las siguientes obras: «Antiche danze ed arie suite III», de Respighi; «Les Illuminations, Op. 18», de Britten; «Divertimento en Fa Mayor, KV. 125 A», de Mozart; y «Serenata para cuerda en Do Mayor, Op. 48», de Tchaikovsky.

En el mismo escenario del Patio de Coches se celebró la clausura del VI Curso Internacional de Música Matisse y un concierto de jazz con el Trío del pianista Tete Montoliú y el saxo Jesse Davis.

El último concierto del mes de julio estuvo a cargo de Jean Guillou, quien ofreció un homenaje a Juan Sie-

rra, en el órgano de la Real Basílica, con obras como: «Tocata, Adagio y Fuga en Do Menor», de Bach; «Concierto en Sol Menor, núm. 1», de Haendel; «Fantasía en Fa Menor, KV. 594», de Mozart; «Fantasía y Fuga sobre B.A.C.H.», de Liszt; y, por último, «Improvisación sobre el nombre de Juan Sierra», de J. Guillou.

El Ciclo continuó con la actuación de la Orquesta Sinfónica de Moscú, dirigida por Ramón Torre Lledó, en el Patio de Coches del Real Monasterio de El Escorial. Interpretaron la «Sinfonía núm. 5, en Mi Menor, Op. 64», de Tchaikovsky; y «El caballero de la rosa», de Strauss.

Los niños de la Escolanía del Real Monasterio de El Escorial, dirigidos por José de Felipe Arnaiz y el maestro de capilla José Carlos Ruiz, ofrecieron un concierto en la Basílica del Real Monasterio de El Escorial, con la interpretación de «Misa a tres voces iguales» y «Vere languores», de Lotti; «O vos omnes», de Victoria; «Exultate justi», de Viadana; «Regina Caeli», de Aichinger; «Ave María», de Lazcano; y «Bimbili, Bombolo», de Almandoz, entre otras obras.

Por último, dos formaciones de cámara, una recién creada, la Orquesta «Academia de Madrid», y otra con cincuenta años de existencia, los Solistas de Zagreb, actuaron en la Iglesia Vieja y en la Basílica del Monasterio escorialense, respectivamente.

La Orquesta «Academia de Madrid» interpretó la «Sinfonía en Fa Mayor», de Mayo; «Concierto para violonchelo y orquesta en Do Mayor», de Haydn; «Suite Holberg, Op. 40», de Grieg; y «Sinfonía simple, Op. 4», de Britten.

Los Solistas de Zagreb, dirigidos por Tonko Ninic, ofrecieron el «Concierto para cuerda, núm. 7, en Re Menor», de Albinoni; «Zarabanda, giga y badinerie», de Corelli; «Sinfonía núm. 3», de Sorkocevic; «Concierto grosso, Op. 6, núm. 11, en La Mayor», de Haendel; y «Souvenir de Florence, Op. 70», de Tchaikovsky.

«MARIA CRISTINA DE HABSBURGO Y SU TIEMPO», EN LA PRIMERA CASA DE OFICIOS DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

El Patrimonio Nacional, en colaboración con el Real Colegio Universitario «María Cristina» de El Escorial, ha organizado una exposición, en la Primera Casa de Oficios de San Lorenzo de El Escorial, dedicada a la figura de Su Majestad la Reina doña María Cristina de Habsburgo y Lorena, en los actos conmemorativos del primer centenario de la fundación del Colegio.

En esta ocasión, el Patrimonio Nacional y el Centro de Estudios Superiores de El Escorial aúnan sus esfuerzos con el fin de conmemorar este primer centenario, y rinden homenaje a la fundadora de este Centro Universitario, la reina doña María Cristina de Habsburgo.

La Exposición, realizada con fondos pertenecientes al Patrimonio Nacional, facilita el acercamiento a la rica personalidad de la reina Ma-

MUSICA Y TEATRO EN LOS REALES SITIOS

BAJO LA PRESIDENCIA DE HONOR DE SS. MM. LOS REYES

VI CICLO / 1993



Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial - 22,30 horas

JULIO

Miércoles 7. Patio de Coches:
LONDON MOZART PLAYERS. MARIA ORAN

Sábado 24. Patio de Coches:
CLAUSURA DEL VI CURSO INTERNACIONAL
DE MUSICA MATISSE

Martes 27. Patio de Coches:
CONCIERTO DE JAZZ. TETE MONTOLIU

Jueves 28. Basílica:
CONCIERTO DE ORGANO. JEAN GUILLOU

AGOSTO

Martes 3. Patio de Coches:
ORQUESTA SINFONICA DE MOSCU

Viernes 16. Basílica:
ESCOLANIA DEL REAL MONASTERIO DE EL ESCORIAL
Director: José de Felipe

Jueves 19. Iglesia Vieja:
ORQUESTA ACADEMIA DE MADRID. Director: Angel Gil-Ordóñez

Jueves 26. Basílica:
LOS SOLISTAS DE ZAGREB



ría Cristina y al entorno en el que vivió, desde su matrimonio hasta el día en que entregó la Corona a su hijo, el rey don Alfonso XIII.

Junto a objetos personales, como un elegante vestido de Corte, y piezas de porcelana de su juego de tocador, se exhibieron en la Muestra representaciones pictóricas y escultóricas de la Soberana y una selección de álbumes de fotos y libros en los que se recogen de forma elocuente los importantes avances técnicos, científicos y culturales realizados en España bajo su Regencia. Todo ello completado con ilustraciones de periódicos de la época. También se incluyeron en ella algunos de los muebles utilizados por la Familia Real, objetos textiles realizados por María Cristina y documentos manuscritos, reflejo de los momentos más importantes de su vida pública, que también fueron trascendentales para España.

Con esta Muestra, que permaneció abierta desde el 24 de julio al 22 de agosto, en régimen de entrada libre,

se ha contribuido a enriquecer la oferta cultural que presenta el Real Sitio en esas fechas, y sobre todo se ha conseguido acercar al público el sugestivo y rico talante de Su Majestad la reina María Cristina de Habsburgo.

Exposición «María Cristina de Habsburgo y su tiempo», en la primera Casa de Oficios de San Lorenzo de El Escorial.

«CONOCER EL PATRIMONIO NACIONAL»

La exposición «Conocer el Patrimonio Nacional» ha permanecido abierta al público entre el 26 de junio y el 30 de agosto en la antigua Biblioteca Municipal del Ayuntamiento de Muros, en La Coruña.

En la Muestra se hace un recorrido por medio de las imágenes exteriores e interiores de los Palacios Reales de Madrid, El Pardo, Aranjuez, La Granja, La Zarzuela, La Quinta y La Almodaina, así como de los Reales Monasterios de El Escorial, Las Descalzas Reales, La Encarnación (Madrid), Las Huelgas (Burgos) y Santa Clara de Tordesillas (Valladolid). También se exhiben fotografías del grupo escultórico del Panteón de Hombres Ilustres y de las Casitas del Príncipe y del Infante, de El Escorial; de la

«Conocer el Patrimonio Nacional» se celebró en la antigua Biblioteca Municipal del Ayuntamiento de Muros (La Coruña).



Casa del Labrador, de Aranjuez; y de la Casita del Príncipe, de El Pardo. Se añaden además ediciones en facsímil de fondos de las Bibliotecas del Palacio Real de Madrid y de El Escorial.

Con esta Exposición, de carácter itinerante, se trata de difundir, por las Salas de Exhibición de Aeropuertos, Colegios y otros centros culturales, nacionales e internacionales, los bienes histórico-artísticos conservados por el Patrimonio Nacional.

PRIMER CERTAMEN DE PINTURA Y ESCULTURA DE REGIMEN INTERNO DEL PATRIMONIO NACIONAL

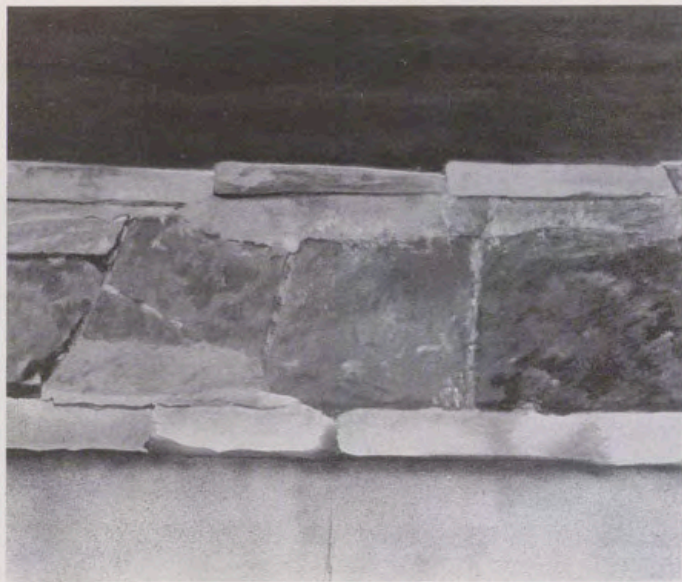
El Patrimonio Nacional convocó el Primer Certamen de Pintura y Escultura, de tema libre, para las personas que desarrollan cualquier tipo de actividad laboral en este Organismo.

Los miembros del Tribunal, elegidos dentro del personal de plantilla del Patrimonio Nacional, fueron los siguientes: Ana García Sanz, María Soledad García-Fernández, Manuel García Molina, Fernando A. Martín García, Juan Martínez Cuesta, Constantino Álvarez Soler, Lorenzo Cabanas Rubio, Antonio Escorial Rodríguez y Pilar Benito García. Por el comité de empresa: M. Angel Gacho Santamaría y Francisco Javier Aguado Gómez.

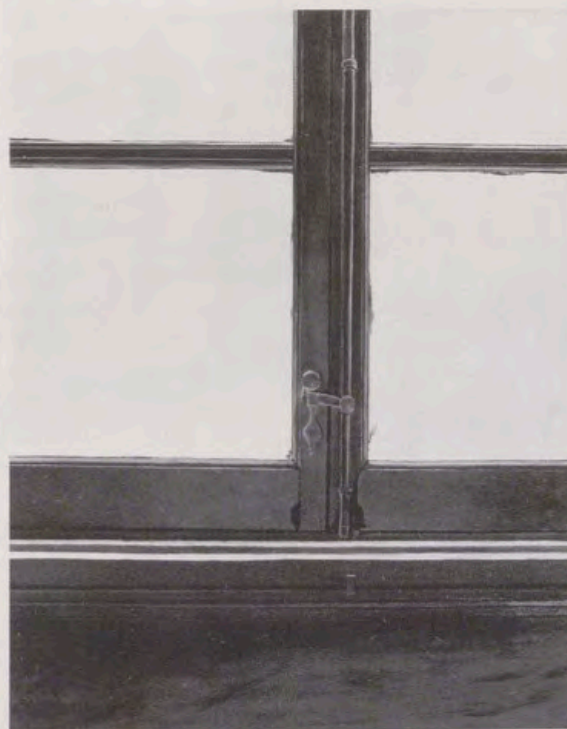
En el Concurso de Pin-

tura fue elegido para el primer puesto: Angel Balao González, con la obra titulada «Valla del cementerio». El segundo puesto fue también para este mismo autor, con la obra «La ventana». Para el tercero fue elegido Enrique Suárez Núñez, con «La ermita».

En el Concurso de Escultura el primer y segundo puesto fueron para Enrique Suárez Núñez, con las obras: «La Morsa» y «El Rinoceronte blanco». El tercer puesto fue para Fernando Fernández García, con «El semanero».



«Valla del Cementerio»,
de Angel Balao González.
Primer Premio
en el Concurso de Pintura
de Patrimonio Nacional.



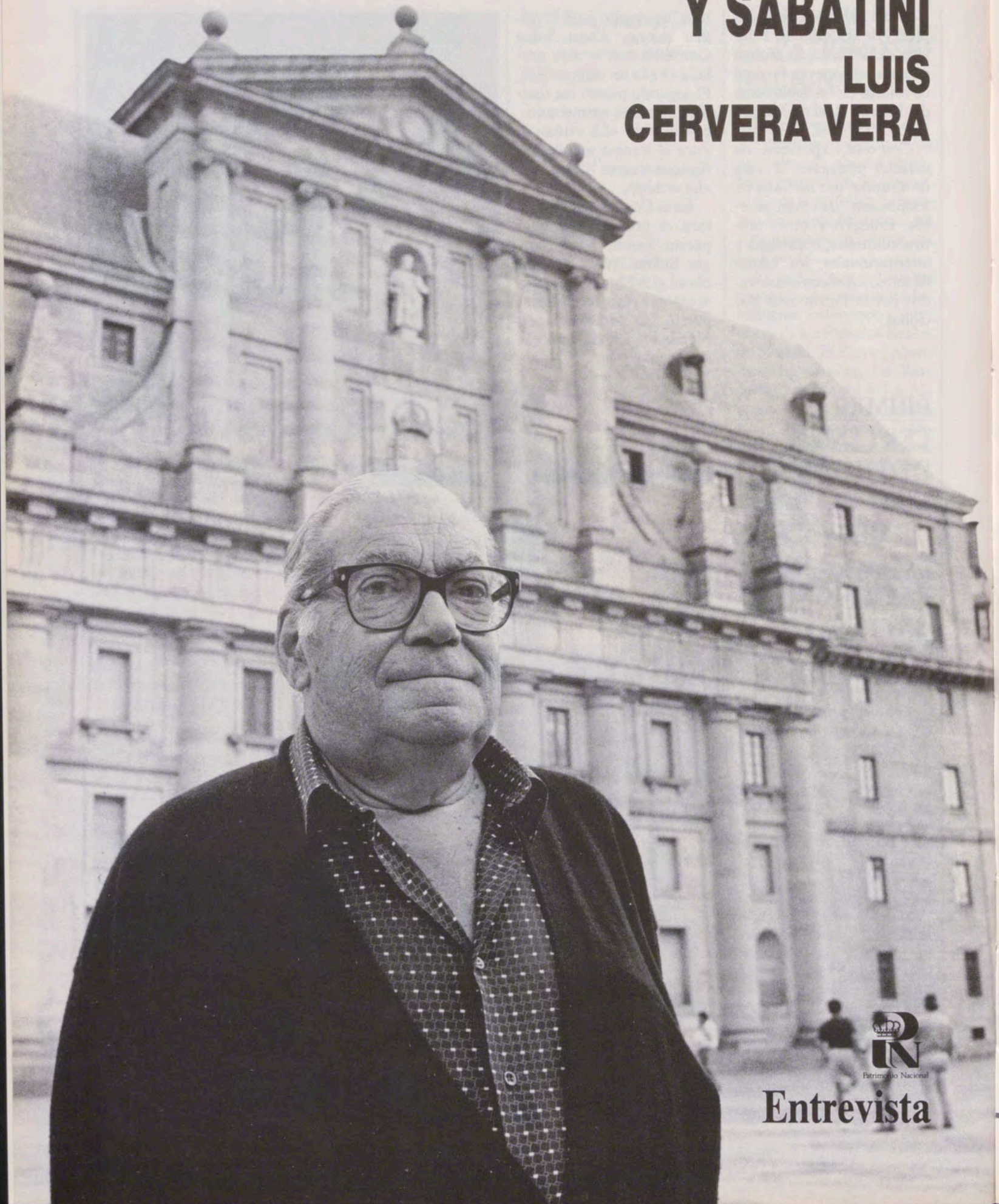
«La ventana»,
de Angel Balao González.
Segundo Premio
en el Concurso de Pintura
de Patrimonio Nacional.



«La Morsa»,
de Enrique Suárez Núñez.
Primer Premio
en el Concurso de Escultura
de Patrimonio Nacional.

HERRERA, DON VENTURA Y SABATINI

LUIS
CERVERA VERA



Entrevista

Convertir en entrevista una larga conversación con Luis Cervera Vera comporta para nosotros una doble dificultad: la de tratar con una cierta seriedad y formalismo en este texto a una persona muy amiga y muy querida desde hace muchos años, y la de tratar de dar una cierta unidireccionalidad a las palabras de un autor tan plural y tan caudaloso.

Valdría la pena transcribir las memorias de Cervera sobre las más variadas figuras de la Historia y de la cultura española más reciente. Habla, con su tono arrastrado y castizo, del gran respeto y cariño que profesó a don Leopoldo Torres Balbás y a don Diego Angulo. Recuerda la capacidad de trabajo y la dedicación de Muguruza, que empezaba a despachar asuntos a las seis de la mañana. Evoca la figura de Luis Moya, de quien fue albacea testamentario, de su obra y de su sensacional biblioteca, legada en parte a la Universidad de Navarra y en parte a los marianistas, a quienes Moya hizo algunos colegios. De la biblioteca de Luis Moya salta Cervera a la de su amigo Camilo José Cela, que tuvo que comprar la casa contigua de Palma de Mallorca para seguir metiendo libros, porque la casa primera ya estaba llena.

—Con Cela he comentado muchas veces el enorme esfuerzo que supone escribir, la gran dificultad de llenar unas cuartillas válidas, que es lo que muchos no son capaces de entender. ¡Si supieran que el propio Cela, Premio Nobel, después de una mañana de trabajo tiene más folios arrugados en la papelera que sobre la mesa!

—Hablando de bibliotecas privadas, la suya tampoco se queda atrás, don Luis.

—Son casi 20.000 volúmenes, y a muchos de ellos los tengo en gran estima. Poseo libros y tratados de Arquitectura, de Arte, de Historia, de Literatura, verdaderamente difíciles de encontrar. Y mucha documentación.

—Todo el mundo sabe que a usted le basta tocar algún tema, levantar unos planos, y encerrarse en su propia biblioteca. Con ello y unos días dedicados a escribir, es capaz de sacar un libro.

—No es para tanto. Ya digo que escribir es muy difícil, pero contar con una buena biblioteca me evita algunos viajes y algunas visitas a otras. Ahora bien, crear una bi-



lioteca supone a su vez mucho esfuerzo y muchos años de tenacidad.

Y sigue hablando Cervera de sus colegas de la Academia, de Chueca y de Emilio García Gómez, para saltar al Valladolid de Martín González. Cuando trata uno de centrar la conversación en torno a Herrera para desembocar en Sabatini, se pierde el rumbo y nos encontramos a Cervera recordando figuras como Indalecio Prieto y Miaja, en el Canto del Pico en Torrelodones, allá por julio de 1937, durante la Batalla de Brunete.

—Yo estaba «enchufado» con el coronel Ardid, el jefe de las fortificaciones de Madrid, porque conocía a su familia desde siempre. ¡Quién se iba a imaginar que uno de los hijos de Ardid sería cuatro décadas después consuegro de la hija de Franco! Pero, en fin, yo en el año 37 no era más que un asistente enchufado, no era más que el «cabo Cervera», que tuvo una excelente oportunidad de ver la batalla aquella desde el puesto de mando.

Al leer la hoja de méritos de don Luis, nos lo encontramos como académico numerario en la Academia de Bellas Artes de San Fernando desde 1976, pero es miembro de honor de la de Burgos y de la de Sevilla, y como académico correspondiente figura además en nueve academias nacionales. Si a ello se añaden casi veinte instituciones culturales españolas y extranjeras se puede

ir entendiendo la amplitud del espectro de la incansable actitud de Cervera. Pero al repasar sus publicaciones, le recuerdo la que yo tengo como primera de ellas, «La iglesia parroquial de San Bernabé en El Escorial, obra de Francisco de Mora», editada en el Archivo Español de Arte en 1943. Hace cincuenta años.

—Don Luis, medio siglo publicando, ¿verdad?

—Así es, y con lo que ahora tengo en prensa son casi doscientos los libros y escritos que ya han visto la luz hasta la fecha.

—Sus más recientes trabajos tratan de la muralla de Madrigal de las Altas Torres.

—Es un estudio sobre el auténtico contorno de la muralla, que todo el mundo pensaba que era perfectamente circular, y como tal la presentaban. Sin embargo no hay más que trabajar en su levantamiento con un poco de precisión e interés para comprobar que no es circular. Briviesca es un caso parecido, pues ha sido siempre modelo de trazado ortogonal cuando en realidad sus calles son convergentes.

—Sus estudios sobre Sabatini comenzaron a divulgarse hace casi 20 años.

—En 1975 se publicó el ensayo titulado «Francisco Sabatini y sus normas para el saneamiento de Madrid», al que siguió en 1976 «La familia y el testamento de Sabatini», ambos en los Anales del Instituto de

Estudios Madrileños. Pero años más tarde Víctor Nieto me publicó «La Arquitectura funcional de Sabatini en la Real Casa Aduana madrileña» en la revista Fragmentos, y en el mismo año de 1988 vio la luz el trabajo de Normas para las mejoras urbanas en el Madrid de Carlos III y algunas disposiciones precedentes.

—¿Con motivo del bicentenario del Rey?

—Sí, se publicó por el Ayuntamiento de Madrid en dicho año, y bajo el título genérico de Carlos III, Alcalde de Madrid. Pero aquella celebración tuvo mucha importancia y dejó mucha huella escrita y numerosos ciclos de conferencias y simposios. Por ello tuve la oportunidad de dictar una charla en 1989 titulada «Las mejoras urbanas en el Madrid de Carlos III», donde la contribución de Sabatini es tan notable.

—¿Cómo empezó su afición o su interés por don Francisco Sabatini?

—Cualquiera que haya estudiado un poco la arquitectura española de los siglos recientes tiene que detenerse en una figura como Sabatini. Esto es inevitable. Pero en mi caso hay una circunstancia particular: yo fui Arquitecto conservador de la Real Casa Aduana, hoy Ministerio de Hacienda, y el primer problema al que hube de enfrentarme como conservador del edificio era que se hundía, que la Real Casa Aduana se hundía.

—Pero el edificio no era tan antiguo, apenas llegaba a los dos siglos de edad.

—Sí, pero tenía un problema, por cierto muy madrileño, el de los «viajes» de agua. Era tradicional desviar esos «viajes» cuando se construía algún sótano y eso hacía del subsuelo de Madrid un laberinto de corrientes de agua muy poco controladas, que podrían aparecer en cualquier momento y en cualquier lugar. Cuando yo me hice cargo de la conservación de la Casa me encontré con que un viaje de aguas había lavado materialmente las arenas y había descalzado buena parte de los cimientos.

—¿Y qué ocurrió?

—Afortunadamente nada grave. El proceso debía haber durado años, y se manifestaba con grietas en patios y fachadas, cuyos remedios se limitaban a la introducción de una viga nueva aquí o allá, o el tapado de las grietas que iban apareciendo;

recuerdo que me ponía un mono y un gorro para bajar a inspeccionar los cimientos que estaban tan dañados. Allí en el subsuelo pudimos descubrir la red de alcantarillado original de Sabatini, que estaba sin uso, carecía de salida y estaba suplantada a su vez por otra red más moderna, y sin salida clara, cuyas aguas venían a mezclarse con las del «viaje» que lavaba los cimientos. En resumen, que después de aquellos análisis y estudios tuve que convencer a los responsables económicos de que el remedio no consistía en poner un parche hoy aquí y otro mañana allí, sino que era necesaria una labor generalizada de recalzo del Ministerio. Y así se hizo.

—¿Había dinero suficiente entonces, para una obra tan importante?

—Sí, a mí me lo dieron. Pero es que las cifras eran muy moderadas en aquel tiempo. Lo cierto es que, metido ya en obra, estudié a fondo los planos existentes y levanté otros nuevos, y terminé profesando un gran cariño por el edificio de Sabatini, que es ante todo un edificio tremendamente funcional.

—¿Cómo era Sabatini? Quiero decir profesional y personalmente.

—Sabatini era ante todo una gran figura, un hombre muy curioso. Los rasgos biográficos más notables los conoce todo el mundo. Había nacido en Palermo (Sicilia) en 1722, y tenía 38 años cuando llegó a Madrid, llamado por Carlos III. Se casó con la hija del gran arquitecto de Caserta, Luigi Vanvitelli.

—¿Se casó en Nápoles?

—No, se casó ya en Madrid?

—La preeminencia de Sabatini, gozando del favor de Carlos III, sería un gran disgusto para don Ventura Rodríguez, el otro arquitecto, que quedaba en cierto modo postergado.

—Sí y no. Yo hablé mucho de este asunto con mi amigo Lafuente Ferrari y mantuve alguna discrepancia con él. Evidentemente existió disgusto por parte de don Ventura, porque Sabatini llega a Madrid como arquitecto áulico, como arquitecto del Rey, y es el Rey quien le llena de encargos, con el correspondiente desplazamiento de don Ventura. Pero don Ventura era un hombre de gran personalidad, inteligencia y prestigio, y supo hacerse con



«Los valores arquitectónicos sabatinianos tienen un componente artístico que todo el mundo reconoce, pero el componente funcional, si se quiere más oculto, hay que subrayarlo y ponerlo de relieve».

un excelente cliente, que era el Consejo de Castilla, donde controlaba la mayoría de las obras que el Consejo promovía y llevaba a cabo. La influencia y el volumen de obra que tenía don Ventura en el Consejo eran muy superiores a los que podía tener Sabatini en la Corte.

Rodríguez montó un gran estudio de arquitectura en Madrid, precisamente en la calle de Leganitos, donde vivía, y supo rodearse, como buen arquitecto, de magníficos colaboradores, a quienes mandaba a dirigir las obras a las provincias que controlaba el Consejo.

¿Quién colaboró con don Ventura?

—Uno de los casos más notables es el de Lois Monteagudo. Yo hice una monografía sobre Monteagudo, que me publicó con gran lujo la Barrié de la Maza, incluyendo muchos dibujos del artista. Pero Lois no sólo dirigía obras de don Ventura, sino que también se dedicaba a proyectar las suyas propias, como por ejemplo la iglesia de Montefrío en Granada.

—El largo brazo de Rodríguez llegaba a Granada...

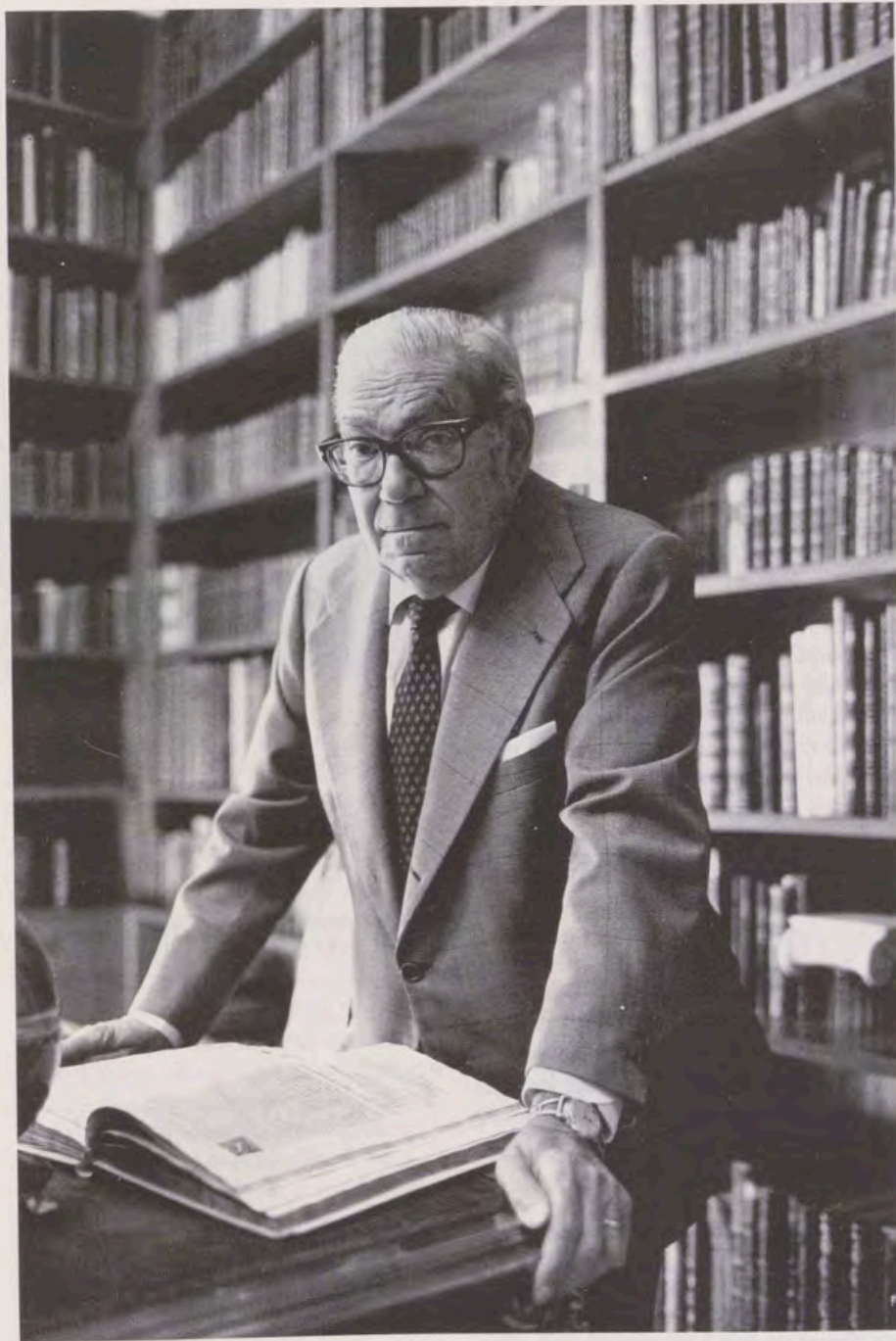
—A casi todas las partes, lo mismo para levantar un ayuntamiento en un pueblo de Toledo, que para hacer una iglesia en Córdoba, o el mercado chico de Avila.

—Se ha llegado a decir que hubo enfrentamiento personal entre Sabatini y Rodríguez.

—Yo he oído algo de esto, pero lo dudo. No creo que fuera así; don Ventura supo buscarse su vida en el Consejo de Castilla, y Sabatini estaba feliz en la Corte de Madrid, por encima del bien y del mal, haciendo la ampliación del Palacio Real por su ala oriental, o duplicando el Palacio de El Pardo, o levantando la Puerta de Alcalá. Gozó de prestigio en la Corte y fuera de ella, fue caballero de la Orden de Santiago en 1787, y en el Real Cuerpo de Ingenieros llegó a brigadier en 1772, mariscal de campo en 1781, teniente general en 1790 y, por fin, inspector general en 1792.

—Sabatini fue un hombre de grandes cargos.

—Y de grandes sueldos. Ganó mucho dinero. Pero en esto de su fortuna, la que supo hacer legítimamente, hay algo que siempre me ha intrigado. Buena parte del dinero que ganaba en España lo colocaba



en bancas del extranjero. En Viena y París, principalmente. Es curioso pero cierto. Yo poseo documentación que prueba esta circunstancia y parte de ella está incluso publicada.

—¿Cuáles son las obras que usted desataría de Sabatini?

—Para mí toda su obra es muy respetable. Es lógico que de una cabeza privilegiada como la suya, hasta las obras más secundarias sean siempre interesantes. Toda su labor arquitectónica posee un vigor ra-

cionalista, es una «arquitectura inteligente», aunque este término tan de moda sea un poco confuso. Los valores arquitectónicos sabatinianos tienen un componente artístico que todo el mundo reconoce, pero el componente funcional, si se quiere más oculto, hay que subrayarlo y ponerlo de relieve.

Este binomio lo tienen todas las grandes obras. El Monasterio de El Escorial, sin ir más lejos, es funcionalmente perfecto. Cada cosa está en su sitio. Pues con la Puerta de Alcalá pasa lo mismo: es un monumento bellísimo, pero muy funcional, aunque

ahora al estar rodeada de jardines y coches sea más difícil de apreciar esta circunstancia.

Pero hay otro aspecto de su obra que creo necesario comentar. El buen arquitecto siempre respeta y valora lo que ya existe en el edificio que va a ampliar, reformar o rehabilitar. Y es el caso de un Sabatini respetando la arquitectura de Sachetti en el Palacio Real, o la de Luis y Gaspar de Vega del siglo XVI, cuando tiene lugar la ampliación de El Pardo doscientos años después. Los mismo se podía decir del respeto de Villanueva hacia Herrera en la fachada norte de El Escorial o en la Casa de la Reina e Infantes. Cualquiera pensaría que la intervención de Villanueva es contemporánea de Herrera, y sin embargo habían pasado dos siglos. Esa es la grandeza de estos maestros: saber entender lo que hay allí y saber ampliarlo o reformarlo.

Sabatini supo entender muy bien el alma española, y supo entender a Sachetti, y se acopló muy bien al medio español y madrileño en que trabajó. Por eso es muy llamativo que tuviera su fortuna en el extranjero. Yo recuerdo haber escrito algo de las posibles razones que le llevaron a tomar esta decisión. Quizá fue la revuelta aquella.

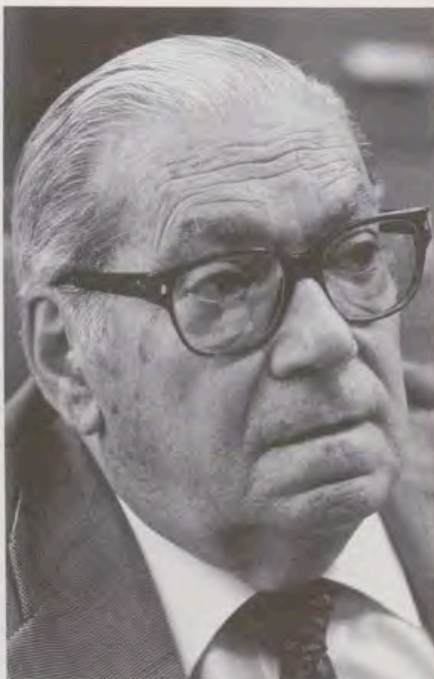
—¿La de Esquilache?

—Sí, el célebre motín. No hay que olvidar que Sabatini estuvo cercado y amenazado en su propia casa, con peligro físico incluso, y con su mujer embarazada. Creo que este disgusto debió marcar al arquitecto e influyó en este tipo de decisiones que tomaba de carácter financiero.

—¿Cuándo murió?

—Sabatini falleció en Madrid a los 73 años de edad, exactamente el 19 de diciembre de 1795, y fue enterrado en la parroquia de San Martín. De manera que sobrevivió a Carlos III, su gran protector, en siete años. Antes de morir, hizo un mayrazgo para sus hijos, con el fin de garantizarles una estabilidad económica mediante la fortuna que él había amasado.

Pero me gustaría volver a esa mentalidad tan funcional que se ve en el quehacer sabatiniano. Los historiadores del Arte y los amantes de nuestro pasado nos hemos detenido en los valores artísticos de la obra de Francisco Sabatini y hemos olvidado un poco su rigor metodológico al servicio de un nuevo aspecto urbanístico que él



«Sabatini supo entender muy bien el alma española».

trata de dar a Madrid. Se debió encontrar con una «villa y corte» un poco cochambrosa, que era necesario sanear. Y eso es lo que intenta con sus normas de saneamiento, de empedrados, de alcantarillados, de iluminación.

—Es toda una política de mejoras urbanas.

—Secundada por la voluntad ilustrada del propio Carlos III y sus ministros. Entre todos lograron que la mejora urbanística de la capital fuera un hecho tangible, y no sólo por lo que de imagen pueda tener la Puerta de Alcalá. Yo la miro con frecuencia, porque vivo cerca de ella, y es una gran obra. Riase usted de la Puerta de Brandemburgo. Pero detrás de la Puerta de Alcalá yo veo no solamente el talento y el oficio de Sabatini.

—¿Quién más está detrás?

—Sin duda Carlos III. Yo no he conseguido formarme un juicio definitivo sobre la valía y la capacidad de este Rey, pero lo que sí afirmo es su talento para rodearse de las personas adecuadas para cada empresa, renunciando a buscar, en principio, al servidor más dócil, que es una tentación muy común en los gobernantes. Estos primeros Borbones supieron aprovechar muy bien la base heredada de los últimos Austrias. La Ilustración española no puede entenderse sin estudiar a figuras como el Padre Feijóo o como Jovellanos, que, por cierto, fue muy amigo de don Ventura.

—Usted ha escrito varias monografías y artículos sobre otro gran pilar de la arquitectura española que es Juan de Herrera.

—Herrera es un hombre de profunda significación en nuestra Historia, y para mí ha sido un tema de estudio en el que siempre estaré empeñado, como puede ser la ciudad de Lerma o nuestras plazas mayores centenarias. Yo empecé a publicar estudios sobre Herrera allá por los años cuarenta en La Ciudad de Dios, en una serie que duró cinco o seis años. Aquello fue el prelude de otras obras mayores, por decirlo de alguna manera.

—«Las estampas» y la «Semblanza».

—«Las estampas» se publicó en 1954 y la «Semblanza» en 1963, pero no he cesado de estudiar su figura con artículos y monografías sobre Herrera como regidor en Santander, o estudios biográficos sobre sus



matrimonios, sus propiedades, su biblioteca, su iconografía, sus ingenios, y, como es lógico, sobre su obra, a lo largo de cuarenta años de mi vida. Por eso me atrevo a decir que Juan de Herrera fue nuestro Leonardo de Vinci español. Fue un artista de una cultura extraordinaria y no hay más que analizar su biblioteca. Era riquísima, variada, de gran altura en contenidos, y puesta al día por el propio Herrera, que no dudaba en mantener un contacto epistolar frecuente con nuestros embajadores de Europa para reclamar tal o cual libro que fijara su interés. Herrera estaba al corriente de lo que en ese momento se publicaba en Europa.

—Eso tendría que ser difícilísimo hace cuatrocientos años.

—Sí, pero no tanto, porque el correo funcionaba muy bien. Una carta podía llegar de Flandes a El Escorial en muy pocos días. Recuerdo una carta, y es un ejemplo, que publicó Llaguno, en la que Herrera solicita a Salazar, nuestro Embajador en Roma, una serie de libros, a poder ser traducidos «en vulgar», o sea en toscano. Seguro que en días, o a lo sumo en pocas semanas, Herrera disponía de aquellos libros en sus anaqueles. Los hombres cultos de Europa en el siglo XVI se escribían y relacionaban entre sí gracias a la perfecta correspondencia que existía, y Herrera sin duda pertenecía a este selecto grupo. Sólo un hombre muy culto, muy al tanto de los

inventos de su época, y con una gran base intelectual, como podemos deducir de su biblioteca, hubiera sido capaz de organizar y concluir la obra de El Escorial, o crear un «ingenio» para cortar hierro, como el que existe cerca de Durango, y donde podemos ver su faceta de negociante, o diseñar una máquina grúa para elevar sillares a gran altura, o aplicarse en la creación de una academia de matemáticas, o recabar del rey Felipe II las oportunas concesiones para la búsqueda de tesoros ocultos, que es algo que hoy nos puede parecer legendario, pero entonces era muy atractivo y exigía una especial preparación. De manera que yo soy un gran defensor y admirador de la figura y de la obra de Herrera.

—Esta teoría es un poco controvertida, porque la figura de Herrera tiene recientemente algunos, si no detractores, sí expertos que la matizan y la admiten con reservas.

—Ya lo sé, sobre todo de origen inglés e italiano. Yo he rebatido a algunos profesores italianos, que aquí mismo, en la Lonja del Monasterio, me decían que El Escorial no es renacentista. Yo les comentaba que todo el Renacimiento en arquitectura parte de las teorías de Vitrubio y de las correspondientes interpretaciones de los tratadistas. Italia tiene a Palladio, a Alberti, a Vignola, a Serlio, como intérpretes de la arquitectura clásica. Pues bien, aquí es Herrera quien hace esta interpretación en El Escorial, y es tan renacentista como otra

interpretación cualquiera. Yo respeto estos puntos de vista, pero cuando no los comparto no tengo más remedio que rebatirlos.

—La biografía herreriana ha sido otro campo para sus actividades eruditas.

—No podría ser de otra forma, sobre todo en una vida llena de vaivenes. Herrera era de familia hidalga venida a menos. Empezó siendo, pues, un segundón. Nació en las Asturias de Santillana, en lo que hoy es una pedanía de Roiz, cerca de San Vicente de la Barquera. De muy joven pasó a Valladolid, y de allí saltó a la milicia y a la Corte. Su excelente formación es en parte autodidacta, y a ella contribuyeron sus estancias y sus viajes a Italia y a Flandes, donde estuvo junto al Emperador. Pero también estudió y dibujó mucho en Alcalá de Henares.

Fue solterón hasta la madurez. Su primer matrimonio fue con María de Alvaro, que era hija de un tratante rico de Madrid, con casas en la plaza del Arrabal, con quien Herrera contrajo matrimonio al poco de enviudar ella.

—¿Fue un matrimonio de conveniencia?

—Pues sí, de conveniencia mutua. Herrera buscaba en ella una cierta estabilidad y solidez económica, pues María era una dama «de buen pasar». Y ella veía en Herrera a un «criado del Rey», que era algo de mucha categoría en aquel entonces. Se intercambiaban, pues, dinero y categoría, y poco importó que ella hubiera enviudado apenas dos o tres meses antes.

Esto le proporcionó a Herrera unos dineros que le permitieron estudiar y acrecentar su ya importante biblioteca. Es decir, Herrera supo con quién casarse.

—Lo mismo que Sabatini, que supo casarse con la hija de Luigi Vanvitelli, su antiguo maestro.

—Sabatini también lo hizo bien. El que no lo supo hacer fue don Ventura Rodríguez. Se casó varias veces y tuvo una vida conyugal un poco revuelta, como buen varón de Ciempozuelos.

—No se concibe hacer ni siquiera una aproximación erudita a una biografía, a un estilo o a un movimiento artístico, si no se cuenta con documentación. Nos referimos al concepto de «documento» y sobre todo a su interpretación, campo en el que usted es un gran conocedor.

—Se trata de un asunto capital. Yo abrí la Colección de documentos inéditos para la Historia de España, en la Academia, publicando los dos primeros tomos de documentación sobre Juan de Herrera.

—¿Se publicó íntegramente esta documentación?

—Sí, porque la publicación integral es una condición imprescindible. La primera condición, o mejor facultad, con que hay que contar para el estudio documental es conocer la paleografía, al menos de manera elemental. Quiero decir que para empezar el estudio de un documento hay que poder leerlo, estar capacitado para leerlo. Pero casi tan importante como la capacidad de lectura es la capacidad de interpretación, y para ello es preciso hacer su estudio integral, sabiendo ver los muchos datos que un documento puede contener.

Si analizamos documentación sobre Sabatini, por ejemplo, no debemos quedarnos en la mera información de carácter arquitectónico o artístico; existen siempre datos añadidos de carácter social, económico o simplemente cronológico, cuyo análisis es siempre necesario para intentar penetrar en el trasfondo del asunto. Por ejemplo, si se analiza una prueba documental tan frecuente como podría ser un «contrato de obras», cabría sobre esa base hacer ya la atribución de tal obra a tal artista. Y esto no siempre es verdad, porque en muchas ocasiones se llegaba a firmar un contrato de obras con un artista, y por una u otra circunstancia, la obra la terminaba realizando otro artista distinto.

—¿Cómo se consigue en un caso así la certeza de una atribución?

—Con la «carta de pago». Es la forma de corroborar que tal artista realizó tal trabajo, al comprobar documentalmente el cobro del mismo. Es muy aconsejable ejercer esta labor de apoyatura de unos documentos en otros, con el fin de dar fuerza y homogeneidad a una investigación. La Lonja de Sevilla tuvo algún tiempo dudas sobre su autoría, dudas que se disipan con la «carta de pago» a Juan de Herrera.

A nadie le pagan por algo que no ha hecho, y en efecto Herrera cobró dinero por los planos y perspectivas de La Lonja sevillana, y de acuerdo con aquellos bocetos y dibujos se construyó. Esto confirma que el edificio es herreriano, sin perjuicio de que se construyera con otros directores o



«Juan de Herrera
fue nuestro
“Leonardo de
Vinci” español».

maestros de obras y capataces, porque Herrera no era contratista ni destajero. Yo encontré la carta de pago y la publiqué en el boletín de la Academia, de manera que ésta es la confirmación de que la Lonja de Sevilla es un proyecto herreriano.

—¿Y qué sucede cuando no se encuentra la «carta de pago», que es lo que hoy llamaríamos el «recibo»?

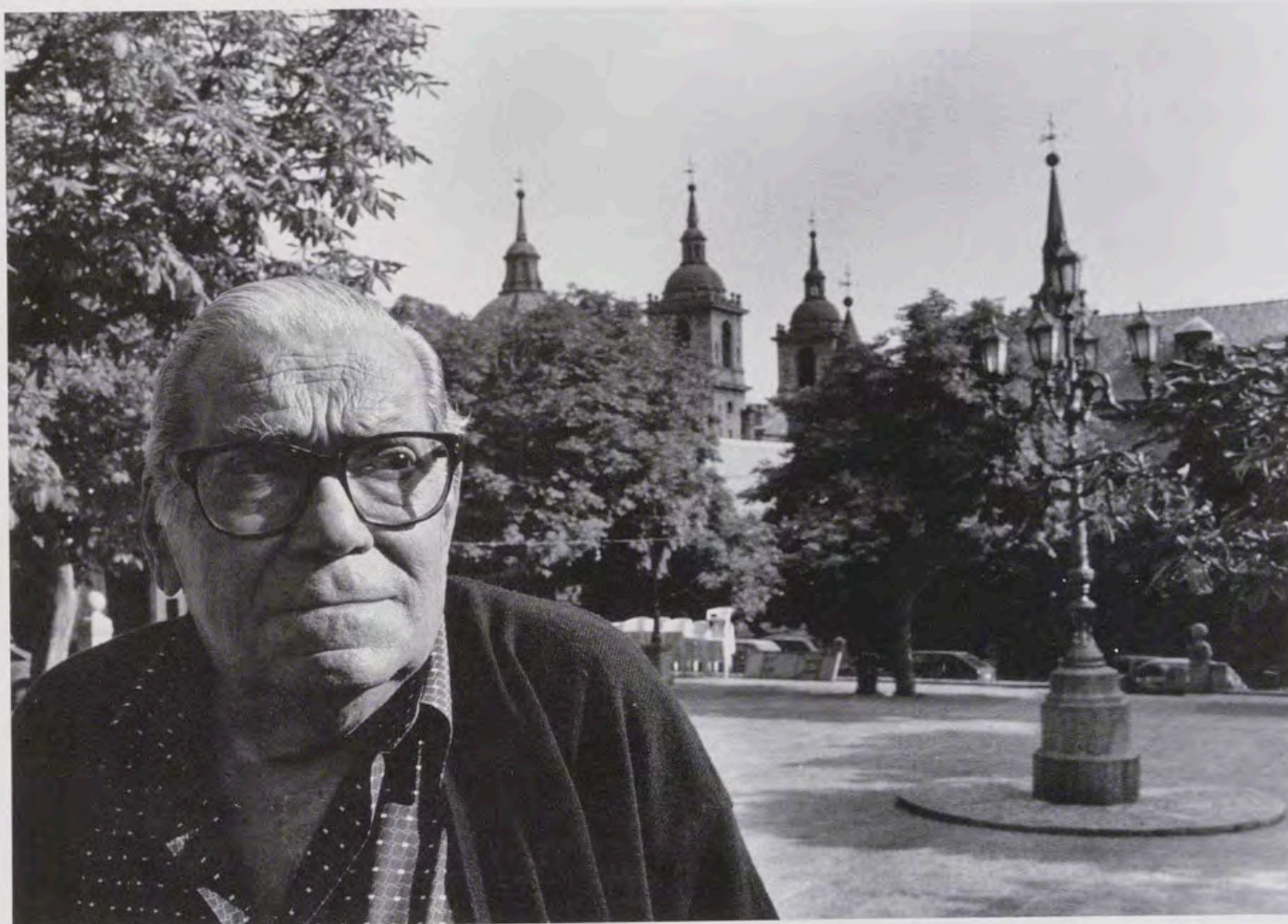
—Otro tipo de documentación similar permite, si no con certeza absoluta, aproximar mucho una obra a un artista. Yo citaría el ejemplo del famoso palacio de Martín Muñoz de las Posadas, en la provincia de Segovia, pero cerca de Arévalo. Se ha dudado y especulado durante mucho tiempo sobre su autor y se hicieron diversas atribuciones; pero yo encontré un documento en Londres, en la British Library, en el que un secretario del rey se dirige al propio monarca hablando de la intervención del arquitecto Luis de Vega en el célebre palacio. Esto nos lleva a tener una sospecha más que fundada de que Luis de Vega fue el autor o al menos tuvo una intervención notable.

—El rey en este caso era Felipe II, pero ¿a qué secretario real se refiere usted en este documento?

—En este caso se trataba del cardenal Espinosa, que fue un notable secretario filipense, y su muerte está todavía rodeada de circunstancias poco claras, que nos harían dirigir nuestra conversación hacia otros rumbos. Pero déjeme insistir en algo tan importante, en la interpretación documental, como puede ser el tono de un escrito, escondido detrás de alguna frase o de algunas pocas líneas. Recuerdo una carta de Felipe II al prior de El Escorial, a poco de comenzar las obras del Monasterio.

—¿Cómo fue aquello?

—Se trata de una carta del rey, contestando a otra del prior en que se contenía una queja o una diferencia de criterio con el arquitecto Juan Bautista de Toledo. Era normal hasta cierto punto, porque el prior trataba de presionar al arquitecto para establecer algunos cambios en el proyecto, a fin de mejorar la funcionalidad arquitectónica. Lo cierto es que la queja del prior encuentra respuesta en la carta de Felipe II, muy prudente y mesurado, que dice: «... y a Juan Bautista convendría darle una manecita liviana...». No pide pues el rey un



rapapolvo, ni una bronca, sino algo mucho más suave, más diplomático. Esa es la interpretación de este gesto.

—¿Dónde está la carta en cuestión?

—*Se guarda en el Instituto Valencia de Don Juan, donde yo la encontré, y la transcribí, gracias a la colaboración de don Leopoldo Turner Balbás, que era entonces el director de dicha institución.*

—¿Y en cuanto a la paleografía a la que usted antes se refería?

—*Es imprescindible estudiar paleografía y conocerla bien, especialmente desde los siglos XVII y XVI hacia atrás. Un documento sobre Sabatini, último tercio del XVIII, casi puede leerlo cualquiera, y captar la mayor parte del mensaje con poca dificultad. Pero la letra encadenada del siglo XVI es a veces diabólica. La letra cortesana es más asequible. El escribano tenía un escribiente que acostumbraba a trabajar muy deprisa encadenando la letra, y eso*

añade dificultad a la lectura. Pero la letra cortesana de hace un par de siglos ya es francamente clara. En cualquier caso la labor de documentalista es muy ardua.

—¿Y la del bibliófilo?

—*Quizá la del bibliófilo ha adquirido últimamente extraordinaria dificultad. Hace cuarenta años yo compré el Rotondo de El Escorial en una librería de viejo por veinte duros. Hoy ese mismo libro, en catálogo, vale sesenta o setenta mil pesetas. Con los libros sucede lo mismo que con la numismática. Los ejemplares antiguos tienen un número limitado, y al haber cada vez más compradores, oficiales y privados, la dificultad es mayor, y no solamente por una cuestión económica. En ocasiones, adquirir un libro antiguo se hace mediante permuta, y el valor de lo que te piden a cambio es tan alto que la permuta es imposible.*

Hablar con don Luis Cervera en su biblioteca es empeño de trayectoria múltiple

que nos lleva a comentar un manuscrito de don Gregorio Marañón en el que el médico preparaba un discurso de ingreso en alguna de las academias a que pertenecía, o a alabar un magnífico retrato de Juan de Villanueva que cuelga de una «boiserie» de roble, o a admirar un excelente tapiz o una pieza de platería, o un mueble segundo imperio. Pero sobre todo los libros, los soberbios libros, los centenario libros que guardan en sus páginas, además del contenido, el inmenso esfuerzo humano de tantos años de coleccionismo erudito y perseverante para lograr una extraordinaria biblioteca y poder disfrutar tanto con ella. Esto es lo que piensa uno cuando mira el retrato de don Luis Cervera, firmado por Segura, presidiendo estos aposentos llenos de tanta belleza como esfuerzo en coleccionarla.

Entrevista: Juan HERNANDEZ
Fotos: Félix LORRIO

«GIOVAN DOMENICO OLIVIERI Y EL TALLER DE ESCULTURA DEL PALACIO REAL»

María Luisa TARRAGA BALDO
 Editorial Patrimonio Nacional
 Consejo Superior de Investigaciones Científicas
 Instituto Italiano de Cultura
 Madrid, 1992. 3 tomos

Puede decirse que cada época nos deja una imagen de sí misma en la que se produce una falsificación de la Historia, y que no es hasta mucho después cuando se replantea y puede establecerse, con la suficiente e imprescindible perspectiva histórica, una revisión y valoración «objetiva» de lo acontecido entonces. Sin embargo, es preciso matizar afirmaciones como ésta, porque con frecuencia muchas de las valoraciones posteriores han sido, desde un punto de vista histórico, tanto más falsas que las realizadas en la correspondiente época. Esto ha sido una constante en el plano artístico, debido a la existencia de contradicciones y enfrentamientos surgidos entre diversas corrientes plásticas. En este sentido, el siglo XVIII fue uno de los más afectados por estas visiones apasionadas e interesadas. Las dos referencias que de inmediato nos transmite, la del Barroco final y los inicios del Neoclasicismo, han sido durante mucho tiempo rechazadas por todo el movimiento moderno. Y, aunque en el campo de la arquitectura, se ha planteado una reflexión en torno al papel desarrollado por los arquitectos de esta centuria, en

otros, como el de la pintura y la escultura, hasta época reciente, se mantenía el más silencioso de los olvidos. Por otra parte, en el caso del arte español, el siglo XVIII y el cambio de orientación artística introducido por los Borbones ha sido objeto, durante mucho tiempo, de un desprestigio intencionado no exento de connotaciones políticas. De ahí que, hasta época reciente, no se hayan realizado estudios pormenorizados y rigurosos del siglo XVIII, y mucho más en un terreno como la escultura. La historia de la escultura de este período se entendía, con un esquema simplista, como el desarrollo de dos corrientes: la prolongación de la imaginería española y la proyección, por parte de las corrientes extranjeras, de la labor de aquellos escultores encargados de plasmar el nuevo gusto oficial borbónico. Todo esto explica las características y la necesidad de trabajos como el de María Luisa Tárrega sobre el escultor Giovan Domenico Olivieri.

Esta monografía monumental introduce una actualización importante de las investigaciones sobre la escultura cortesana del siglo XVIII, ya que integra en un solo estudio todos aquellos aspectos que el

«disgusto» sobre el siglo XVIII había dejado sin analizar, como los referentes a la biografía y formación de Giovan Domenico Olivieri —de quien tan sólo se tenían unas mínimas referencias—, su papel en la Academia, la constante presencia documental, como fundamento exhaustivo y riguroso de todo el estudio, el análisis del taller, sus etapas y vicisitudes, sus componentes, el problema de los materiales y las herramientas y el análisis y catálogo de su obra. En este último se destaca la importancia alcanzada por la labor de Olivieri en España, así como la proyección que tuvo en los Reales Sitios y en la transformación del gusto y creación del arte oficial y cortesano de la nueva dinastía. Sus obras en Aranjuez, el Palacio Real o Las Salesas de Madrid comportan un complejo *corpus* de referencias y signos de identidad de un nuevo arte áulico. En este sentido, en su obra se pone de manifiesto la simbiosis entre el Arte al servicio del poder y la imagen que del poder se desarrolla a través del Arte, concretamente de sus programas escultóricos y decorativos.

El trabajo de María Luisa Tárrega constituye, en su sentido más favorable, una *monografía clásica de la obra de un artista*, basada en una investigación documental rigurosa, y en la elaboración de un amplio estudio y catálogo de su producción. Pero, como es propio de las buenas monografías clásicas, es también una referencia fundamental para comprender el complejo panorama artístico del siglo XVIII español.

Víctor NIETO ALCAIDE



Rentable.

TENEO: La nueva gran empresa pública. De lo público ha nacido un gran grupo de empresas. Porque la empresa pública ha cambiado. Porque debemos dar respuestas a la nueva situación del mercado originada por la supresión de fronteras en Europa; a las nuevas demandas, a los nuevos objetivos, a las nuevas condiciones de un mercado internacional cada vez más global; en definitiva, la empresa pública española debe asumir una nueva actitud que le permita competir frente a las grandes empresas foráneas. Para eso nace TENEO.



47 empresas en sectores clave. TENEO es una sociedad anónima que participa en el capital de 47 empresas de diferentes sectores. Sectores clave como la energía, el transporte, la electrónica, las telecomunicaciones, la industria aeroespacial, la ingeniería, la construcción... Sectores que pese a su diversidad cuentan con un denominador común: ser seguros protagonistas del desarrollo futuro de la economía mundial.

La apuesta por la competitividad. TENEO es un grupo público. Pero funciona y se organiza con estricta sujeción al ordenamiento jurídico privado. Su intención es luchar con éxito en el mercado internacional, ser cada día mejores, más ágiles, más flexibles, más innovadores, para ofrecer un mejor servicio y mejores productos. En definitiva, para poder triunfar en un entorno cada vez más competitivo.

La rentabilidad como objetivo. TENEO es un grupo empresarial autónomo financieramente, que desarrolla su actividad bajo las leyes del mercado, sin aportaciones de recursos públicos. Atiende a razones estrictamente empresariales, buscando como grupo y también empresa por empresa, generar riqueza. En beneficio de todos y cada uno de los españoles.



La dimensión para liderar. TENEO es el mayor grupo empresarial español y uno de los principales de Europa. Con 80.000 empleados. Con una facturación superior a 1,6 billones de pesetas, de los que más de 400.000 millones proceden de la exportación. Con empresas líderes en sectores clave. Nuestra dimensión nos permite negociar y colaborar con empresas y grupos nacionales y extranjeros; y llegar a acuerdos tecnol

ógicos, comerciales e intercambios accionariales,

a los que estamos abiertos. Y lo que es mucho más importante: reducir costes, maximizar inversiones, realizar proyectos que requieren un volumen inversor importante. Proyectos de líder.

El reto de la investigación y el desarrollo. TENEO ha nacido con auténtica vocación de futuro. No sólo desea ser líder ahora; también dentro de cien años. Eso significa estar siempre en vanguardia, ir siempre hacia adelante. Un tremendo esfuerzo en el ámbito tecnológico, en el comercial y el financiero.

Donde quiera que haya un avance, un descubrimiento, ahí queremos estar. De hecho, ya lo estamos. En sectores vitales para nuestro futuro, sectores donde la investigación y el desarrollo resultan fundamentales.

El compromiso con el medio ambiente. TENEO ha nacido en un mundo nuevo. Un mundo en el que las empresas no pueden ser ajenas al entorno natural en el que realizan su actividad. Somos conscientes de ello. Y por eso nuestras empresas desarrollan proyectos para ser cada día más respetuosas con el medio ambiente. Pero nuestro compromiso va más lejos. Estamos trabajando en energías alternativas limpias, procesos industriales no contaminantes, ahorro energético, aprovechamiento de residuos industriales y otras tecnologías. Esto nos permite aportar soluciones tanto a nuestras propias empresas como a la industria en general. Porque cuidar el medio ambiente es vital para el futuro de la humanidad.

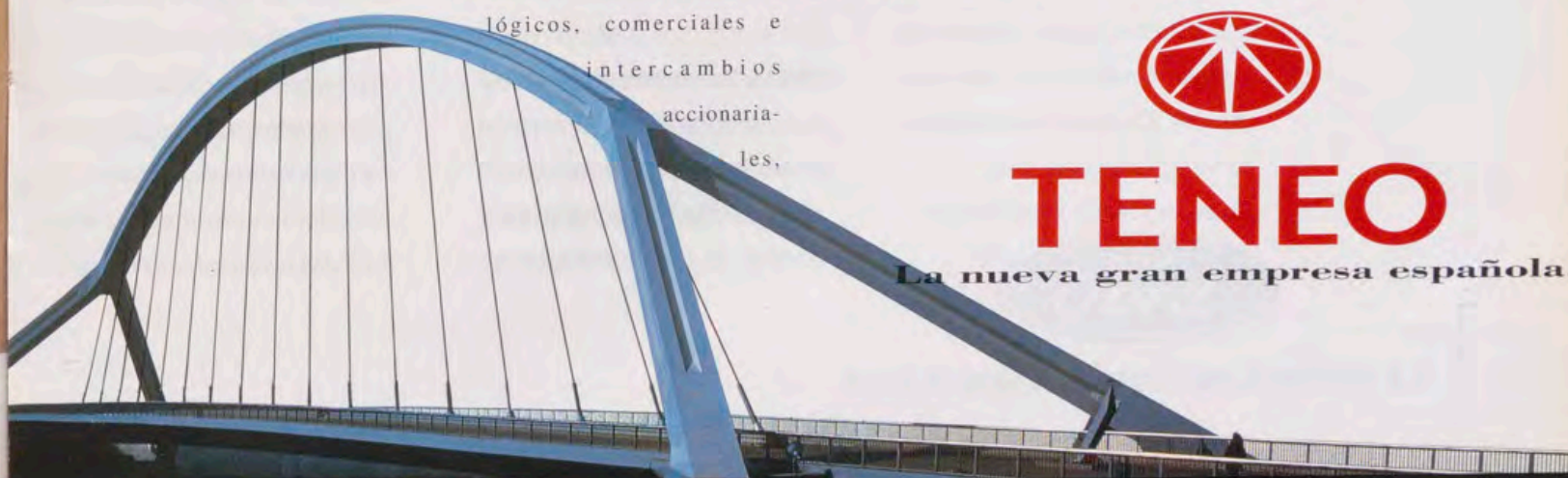
El motor del desarrollo industrial español. TENEO ha nacido, por encima de todo, para garantizar la presencia de la empresa española, en el duro mercado europeo y mundial. En el difícil y competitivo horizonte de la economía internacional. Pretende sentar las bases de una empresa sólida, a corto, medio y largo plazo. Quiere estar en los sectores que van a marcar el futuro. Ser el punto de referencia. Ser la fuente de la que nazcan otros muchos proyectos. Con presente y con futuro. Públicos o privados. TENEO nace con el compromiso de la innovación, de la competitividad, de la rentabilidad.

Con el compromiso de ejercer su liderazgo.



TENEO

La nueva gran empresa española.



Un duro con buenos modales



Y CON LA SEGURIDAD DE FORD.

Llega dispuesto a marcar la diferencia. A situarse una generación por delante de la suya. A cambiar el concepto del 4x4. El nuevo Ford Maverick es vanguardia en todo. En su moderno y polivalente diseño en cinco puertas.

En su comportamiento de pura sangre en tierra por su tracción a dos o cuatro ruedas con cubos delanteros autoblocantes. En su maniobrabilidad y seguridad, por su dirección asistida de serie y sus barras

de protección laterales. En el confort que destaca en su cuidadísimo interior, con tercera fila de asientos y completísimo equipamiento, y en su línea exterior con coeficiente aerodinámico de 0,44. En las prestaciones de

sus dos motores Turbo Diesel de 2.7 l. de 100 CV y de 221 Nm. a 2200 r.p.m. o gasolina EFi 2.4 de 124 CV. En su capacidad para reunir en un solo vehículo todas las soluciones a tus necesidades. Si quieres conocer los buenos

modales de un duro, ven. El nuevo Ford Maverick sabe comportarse. **En todo, porque pocos pueden ofrecerte una Red tan completa de Concesionarios y Servicios en España como Ford.**

NUEVO FORD MAVERICK.



Todo lo que hacemos nos conduce a ti.

**PROXIMA APARICION
DEL INDICE
DE LA REVISTA
REALES SITIOS**

CONTENIDO:

1. Clasificación.
2. Información Bibliográfica.
3. Indice de Autores.
4. Indice de Materias.
5. Identificadores.
6. Topónimos.

INDICE

REALES SITIOS

1964-1992

LAGUNILLA, EL RIOJA PARA LOS QUE MEJORAN CON LOS AÑOS.

LAGUNILLA, TINTO CRIANZA 4º AÑO.



SEAT TOLEDO



**NO SE
PRIVE
DE NADA**

Cambie al SEAT TOLEDO.

No renuncie al máximo nivel de seguridad: ABS Mark IV, estructura de 6 anillos con Sistema de Protección Lateral en puertas.

No deje de disfrutar del máximo confort: Dirección asistida. Climatizador todo-tiempo que garantiza confort ambiental, actuando como equipo de aire acondicionado en verano y calefactor-deshumificador en invierno. Cierre centralizado y elevalunas eléctricos coordinados. Asientos con tapicería de diseño exclusivo. Regulación total del puesto de conducción, asiento y volante. Retrovisores térmicos y faros regulables electrónicamente desde el interior.

En el SEAT TOLEDO todo está pensado para que usted no se prive de nada.

SEAT *Si!*



Los **recursos**
naturales

*son nuestra fuente de energía
pero no tienen repuesto
y son de todos.*

*Malgastar la energía eléctrica
puede agotarlos.*

Estaba escrito.



J&B

Reserva 15 años