

4 2 1 6 6

V/R. Sitios

REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XXXI. N.º 119 (1.º TRIMESTRE 1994). PRECIO: 800 PESETAS (IVA INCLUIDO)



 **LEXUS**
LA DIVISION DE LUJO DE TOYOTA



 **LEXUS**

G S 3 0 0

- Motor 3.0 litros V6 24 válvulas con doble árbol de levas
- Equipo de sonido con Compact Disc múltiple, amplificador de cinco canales y siete altavoces
- Sistema de climatización, interior acabado en piel y maderas de alta calidad
- Frenos antibloqueo (ABS), AIRBAG (conductor y acompañante)

SUMARIO

- 2 EL ABATE Y ARQUITECTO ITALIANO FILIPPO JUVARRA Y EL ARTE MONARQUICO EN ESPAÑA,
por Antonio Bonet Correa.
Virtuoso abate, gran conversador y brillante hombre de mundo, Juvarra fue, además de un extraordinario arquitecto, el fiel servidor de los ideales monárquicos.
- 4 DE ROMA A LAS CORTES EUROPEAS:
LOS PATRONOS DE JUVARRA FUERA DE ITALIA,
por Aurora Scotti Tosini.
Filippo Juvarra supo materializar muy bien las aspiraciones de los clientes principescos, que pretendían escenificar en el teatro de las Cortes internacionales la magnificencia y grandeza que poseían.
- 13 LA ARQUITECTURA DIBUJADA DE FILIPPO JUVARRA,
por Delfín Rodríguez Ruiz.
Juvarra aporta al siglo XVIII no sólo una excepcional interpretación de la historia de la arquitectura, sino sobre todo la apertura a una consideración distinta del poder figurativo del dibujo.
- 17 FILIPPO JUVARRA Y EL PALACIO REAL DE ARANJUEZ,
por Virginia Tovar Martín.
Es difícil hacerse una idea del rumbo que hubiera tomado la arquitectura cortesana de permanecer Juvarra más tiempo al servicio de Felipe V. Por ello hay que otorgar gran importancia a las noticias sobre su intervención en otros Sitios Reales.
- 25 JUVARRA EN LA "CHAMBRE DU LIT" DE LA GRANJA,
por Ramón Guerra de la Vega.
Pannini se convirtió en el cronista de todos los acontecimientos políticos, artísticos y sociales de Roma, y su talento para la representación de arquitecturas hizo que fuese reclamado por Juvarra.
- 33 EL PROYECTO DE PEDRO DE RIBERA PARA EL NUEVO PALACIO REAL DE MADRID,
por Alfonso Rodríguez G. de Ceballos.
Ribera, con su proyecto, quiso demostrar únicamente que los maestros de obras españoles eran capaces de trazar un Palacio a la altura de los realizados por los artistas extranjeros.
- 41 LAS PINTURAS ENCARGADAS POR JUVARRA PARA LA GALERIA DEL PALACIO DE LA GRANJA,
por M.^a Teresa Fernández Talaya.
Juvarra fue el director de la decoración interior del dormitorio del Rey y de la Galería de Alejandro en el Palacio Real de La Granja. Todas las obras fueron pensadas por él.
- 49 LA MEMORIA RECUPERADA: UNA EXPOSICION SOBRE FILIPPO JUVARRA EN EL PALACIO REAL DE MADRID,
por Beatriz Blasco Esquivias.
La figura de Filippo Juvarra puede invocarse como la expresión máxima de los ideales de una época, y algunos han querido rastrear también en él las raíces del neoclasicismo.
- 55 ENTRE JUVARRA Y SACCHETTI: EL EMBLEMA ORIENTAL DE LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO,
por Javier Ortega y José Luis Sancho.
La fachada del Palacio de La Granja hacia el Parterre de la Cascada no responde a lo ideado por Juvarra, sino a la adaptación llevada a cabo por Sacchetti.
- 65 ENTREVISTA.
71 CRONICA CULTURAL.
72 NOTAS Y DOCUMENTOS.

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, Máximo Cajal y López, Juan Fageda Aubert, Javier García Fernández, José Guirao Cabrera, 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; y Félix Llorio.

REALES SITIOS, PATRIMONIO NACIONAL (Palacio Real, Bailén, s/n. Teléf. 559 74 04. 28071 Madrid). Año XXXI. Núm. 119. Primer trimestre 1994. 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: 006-94-001-6
Depósito legal: M. 11.160.—64

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



«Jesús apedreado en el Templo». Pannini. Palacio Real de La Granja.

EL ABATE Y ARQUITECTO ITALIANO JUVARRA Y EL ARTE MONARQUICO EN ESPAÑA

Por Antonio BONET CORREA



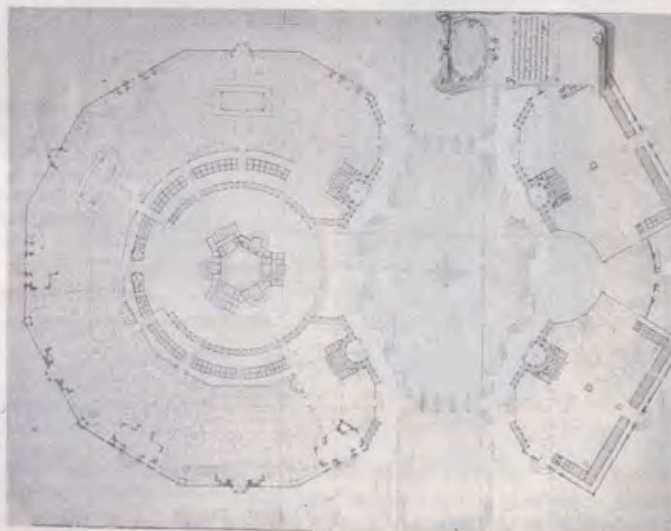
Alas seis de la tarde del 31 de enero de 1736 fallecía en Madrid el arquitecto italiano Filippo Juvarra. El destino, con su inexorable y fatal determinación, hacía que finalizase la estelar carrera de una de las figuras de mayor importancia del último barroco europeo. La noticia de su muerte, acaecida tan inesperada y súbitamente, consternó al Rey y a su Corte más allegada. Nadie daba crédito a tamaña desgracia. Filippo Juvarra, que había sido llamado a la capital de España por el rey Felipe V, con el fin de trazar el Palacio Real Nuevo que sustituiría al recién incendiado y destruido Alcázar Real, desaparecía justo en el momento en el cual se iban a iniciar las obras de su monumental proyecto. El infortunio se interponía a los designios de la Corona. Una neumonía de seis días llevaba al otro mundo al ilustre arquitecto extranjero, el cual, víctima del excesivo tra-

bajo, de la negligencia personal, de la tardanza administrativa y del rudo clima invernal de Madrid, cuyo «aire sutil mata a un hombre pero no apaga un candil», desaparecía cuando más necesaria era su presencia. Con la muerte prematura de Juvarra, España perdía al gran arquitecto capaz de dar mayor magnificencia y lustre a la capital de su Monarquía.

Inhumado Juvarra en la desaparecida iglesia de San Martín, hoy ningún cenotafio o monumento funerario recuerda su memoria. Arquitecto ilustre, abate y cortesano, su deseo, tal como lo había expresado en su testamento, era, de haber fallecido en Turín, que le sepultasen en la basílica de la Superga, su obra maestra de la arquitectura religiosa, en la capital del Piamonte. Su óbito lejos de la Corte de los Saboya hizo que sus restos mortales yaciesen anónimamente en Madrid, ciudad a la cual había acudido, tal como lo expresaba en

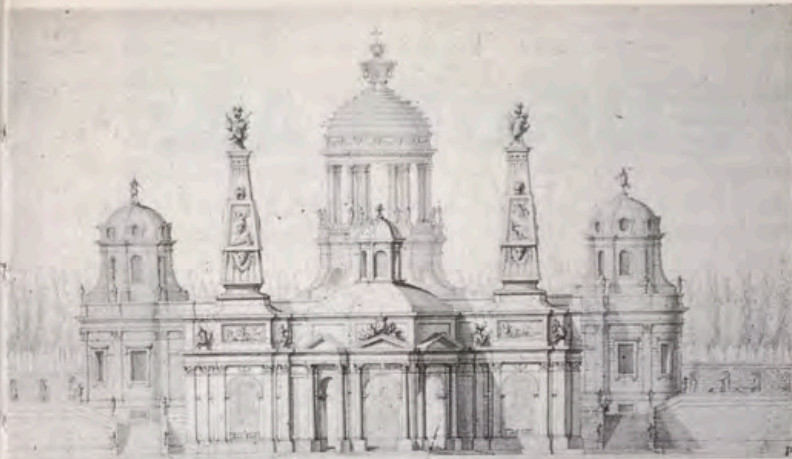
*Proyecto para Mafra, 1719.
F. Juvarra.
Museo Cívico de Turin.*

*Planta del proyecto para una villa.
F. Juvarra.
Concurso Clementino
de la Accademia di San Luca, 1705.
(A.S.L.).*



una carta a Patiño, no por el afán de oro y de ganancias materiales, sino de gloria también para servir a un Soberano con el poder y la magnitud política que tenía el Rey de España. Juvarra, que no defraudó al Monarca español, en su breve estancia en Madrid, durante sólo nueve meses, desarrolló una actividad pasmosa. Además de trazar la fachada del Palacio de La Granja de San Ildefonso, ocuparse de la decoración de dos salones del mismo y proyectar el nuevo Palacio Real, para el cual se construyó a manera de guía un «modelo» o gran maqueta de madera, se ocupó también de la arquitectura teatral y del diseño del mobiliario para la Corte. Verdadero fundador del arte áulico del setecientos español, Juvarra dejó una estela imborrable en el firmamento arquitectónico de Madrid y los Sitios Reales. La construcción, después de su muerte, del Palacio Real Nuevo, llevada a cabo por su discípulo, el turinés Juan Bautista Sacchetti, es la prueba de nuestro aserto. Sin Juvarra no sería posible la obra del español Ventura Rodríguez. Tampoco el desarrollo de la arquitectura barroca cortesana y académica de un clasicismo al gusto internacional, diferente del barroco castizo en boga en el resto de las provincias españolas.

Aunque la obra de Juvarra pertenece a lo italiano, dentro de la órbita europea, y lo esencial de su vida ar-



Alzado del proyecto de un Museo para el Rey de Francia, 1711-1715. F. Juvarra. (Kunstabibliothek de Berlin).

Alzado de un proyecto para una catedral, 1707. F. Juvarra. (A.S.L.).



tística se desarrolló en Turín, con viajes a Lisboa, Londres y París, el inicio y el final de su existencia estuvieron bajo el signo de España. Cuando nació en Messina, en el año 1678, Sicilia pertenecía a la Corona española. Por lo tanto Juvarra era, en principio, un súbdito del Rey de España. De ahí que su primera obra fuesen los ornatos y las arquitecturas efímeras que la ciudad de Messina le encargó, en 1701, para celebrar la proclamación del rey Felipe V de Borbón. El magnífico volumen titulado *Amore ed ossequio di Messina in solennizzare l'acclamazione di Filippo Quinto Borbone...*, con sus láminas grabadas, nos muestra los arcos triunfales y aparatos con que el joven Juvarra festejó la exaltación del nuevo Monarca. Pero la historia, con sus cambios de fortuna, lleva a los hombres por caminos que, en principio, no están previstos. En 1713, en virtud del Tratado de Utrecht, el duque Víctor Amadeo II de Saboya, suegro y a la vez enemigo de Felipe V, pasó a ser Rey de Sicilia. Juvarra, que entonces trabajaba en Roma como escenógrafo en el teatro del cardenal Ottoboni, abandonó la ciudad eterna para entrar al servicio de Víctor Amadeo II que, tras una breve estancia en Messina, lo nombró su primer arquitecto en Turín. La carrera de Juvarra, que construirá por igual palacios, castillos, pabellones de caza, casas de campo y ciudad, cuarteles

de iglesias, o trazará nuevos barrios urbanos, estará plena de éxitos. La capital del Piamonte alcanza su cénit barroco con Juvarra. Abate virtuoso, gran conversador y brillante hombre de mundo, será, además del perfecto arquitecto y el ordenador de los fastos de una pequeña Corte considerada modélica en Europa, el fiel servidor de los ideales monárquicos. La fastuosidad y la magnificencia eran categorías esenciales a la hora de proyectar cualquiera que fuese la manifestación arquitectónica. No es extraño así que un Monarca tan dado al lu-

jo y la suntuosidad como Juan V de Portugal quisiera atraerlo a Lisboa, ciudad a la que viajó Juvarra para trazar los vastos proyectos de un gran palacio real junto con una basílica y sede patriarcal. También llevados por la misma lógica, tras el devastador incendio del Alcázar de Madrid, ocurrido en las Navidades de 1734, los reyes Felipe V y su esposa Isabel de Farnesio pensaron que quien tenía que construir el nuevo Palacio Real debía de ser el famoso «arquitecto de nación siciliana», cuyo nombre exacto ignoraban. No

se equivocaron ambos Soberanos. Nadie mejor que Juvarra podía servir de ejemplo de lo que debía hacerse en Lisboa o Madrid si es que se les quería infundir el aire de las grandes capitales monárquicas de Europa.

La belleza de los dibujos, apuntes, esbozos, bosquejos y croquis que se presentaban en la Exposición de Juvarra que actualmente se celebra en el Palacio Real de Madrid, es una prueba palmaria de la importancia de un arquitecto con difícil parangón entre los más destacados artífices de su tiempo. La vivacidad de sus trazos, la fogosa imaginación de sus ideas y sus fantasías arquitectónicas, la proteica fecundidad de sus estructuras espaciales y la espectacularidad de sus escenografías hacen que Juvarra, dibujante sin par, nos atraiga y deleite. Pero no fue únicamente un creador de arquitecturas en el papel. Juvarra fue un gran constructor práctico, un técnico del arte de edificar y un notabilísimo arquitecto, decorador de interiores, que dirigía la ornamentación y realizaba como nadie las estancias y aposentos de un palacio o las naves y capillas de un templo, sin olvidar el más pequeño pormenor. Su arte era integrador al máximo. Era capaz de «poner en escena» un grandioso edificio en relación con el paisaje natural o su entorno urbano, comunicar una sensación de amplitud espacial a unas escaleras imperiales, y suntuosidad a un salón. Su arte era la expresión misma de la majestad del poder absoluto. Respecto a España, pese a la brevedad, como ya dijimos, de su tránsito en la Corte, no por ello su impronta dejó de ser trascendental. A Juvarra le debe la capital de España el haber sido el adelantado que sentó con firmeza sus reales para hacer posible el ulterior desarrollo del gran arte dinástico de los Borbones.

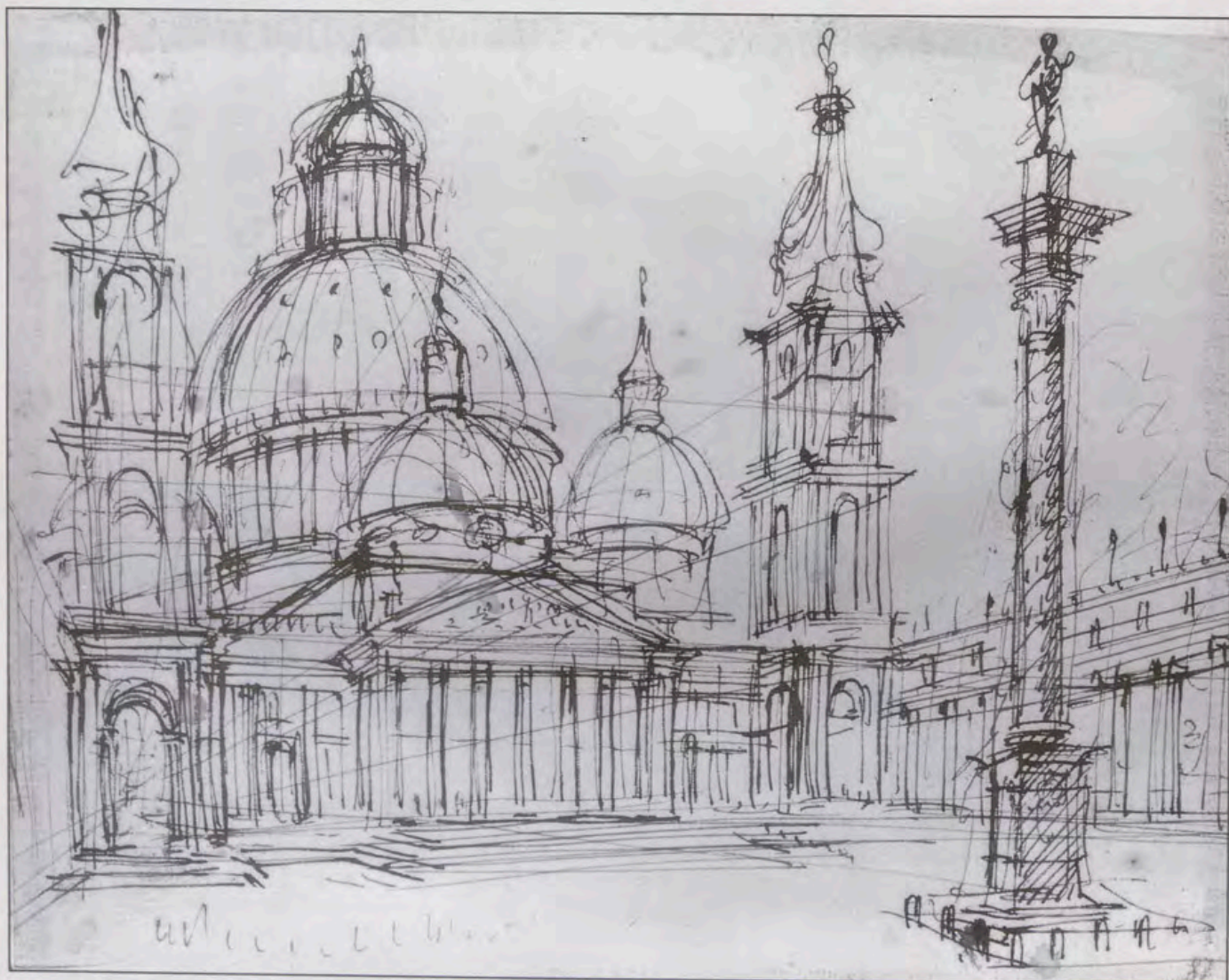
DE ROMA A LAS CORTES EUROPEAS: LOS PATRONOS DE JUVARRA FUERA DE ITALIA

Por Aurora SCOTTI TOSINI

Las únicas obras iniciadas y proseguidas sobre proyectos juvarrianos fuera de Italia son las que en España emprendió Felipe V; principalmente el Palacio Real de Madrid, origen de la llamada a Juvorra para que se trasladara a la Península, encargándosele posteriormente, una vez en ella, las actuaciones en La Granja y los consejos para Aranjuez¹. En 1736, al año siguiente de su llegada a Madrid, le sobrevino la muerte. El Rey se vio obligado entonces a confiar a otros la ejecución de las ideas del maestro, pero

no por ello fue menos importante su influencia. Giovanni Battista Sacchetti, en Madrid y en Segovia, y Santiago Bonavía, en Aranjuez, tuvieron en gran consideración sus indicaciones; la nueva organización de las obras de San Ildefonso según la había estructurado Juvorra, coordinando magistralmente los trabajos de los estuquistas y de los pintores del mismo modo que había hecho en las obras reales piemontesas, se mantuvo como modelo básico en el arte cortesano hasta mediados del siglo. El proyecto para el Palacio Real de Madrid fue la última gran concepción

arquitectónica de Juvorra: pensado a lo grande, como un organismo articulado en torno a varios patios y con tres alturas, sus enormes fachadas monumentales, animadas con el movimiento de los pabellones salientes, la regular articulación de los dos pisos superiores con un orden gigante sobre el basamento almohadillado de la planta baja, parecía sugerir la voluntad de emular a la vez el modelo francés de la sede del poder absoluto, Versalles, y las grandes *Schloss-Residenzen* de los soberanos centroeuropeos. La colosal concepción juvarriana fue poste-



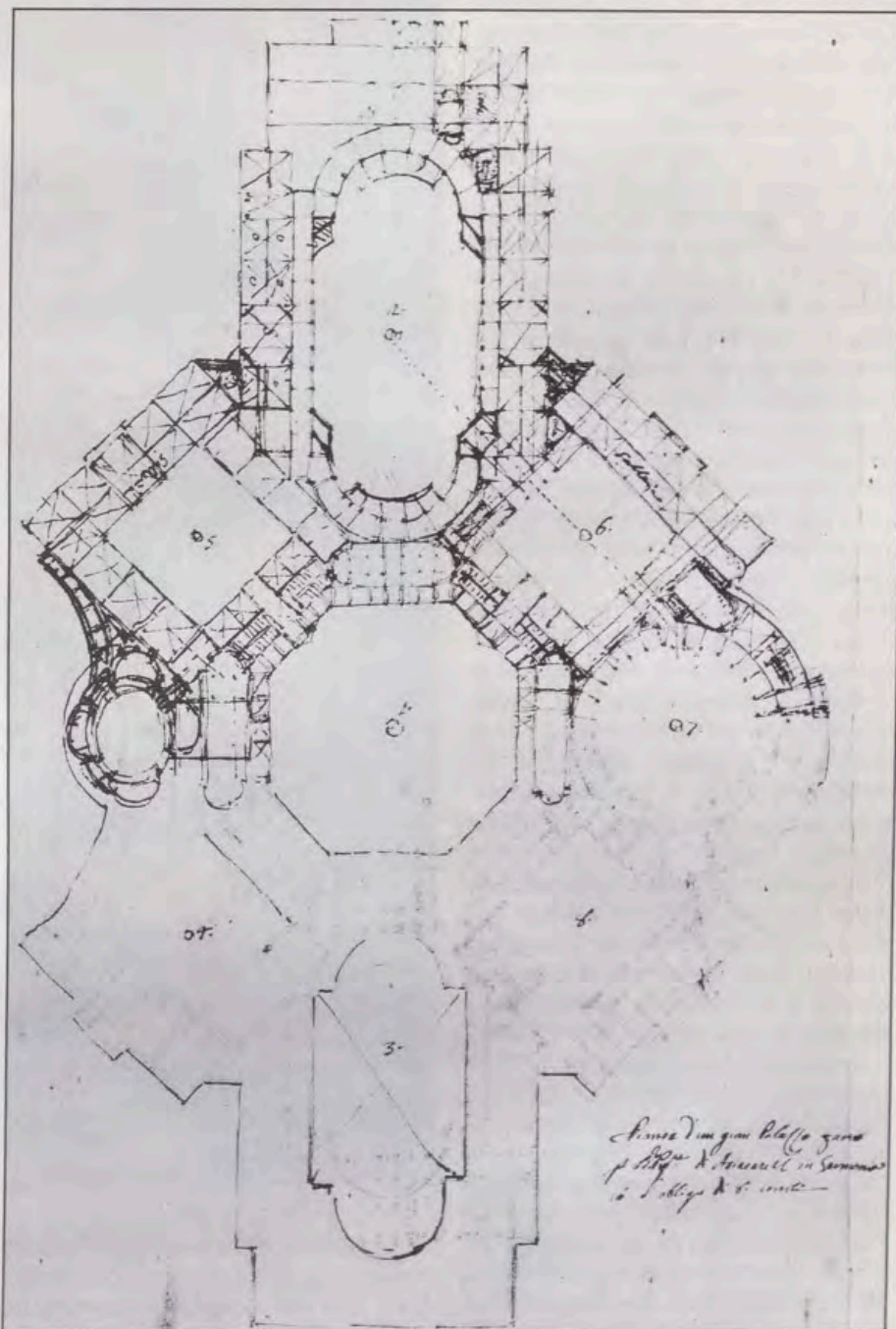
Proyecto para la catedral nueva de Turin. Filippo Juvarra.
(Museo Cívico de Turin).

riormente resumida por Sacchetti en un cuadrado de seis plantas que ofrece ciertas semejanzas con el primer proyecto elaborado por Juvarra durante su carrera sobre este tema: el Palacio Real de Messina encargado en 1714 por Victorio Amadeo II de Saboya. Si tenemos este hecho en cuenta, resulta aún más significativo el carácter del Palacio Real Nuevo de Madrid como punto final de un recorrido que Juvarra había iniciado en su propia ciudad natal y que había continuado a partir de 1718 con el proyecto para el Castillo de Rivoli, también para el rey saboyano². En ambos casos el arquitecto había desarrollado el tema sobre una forma compacta, colocada sobre un alto basamento capaz de constituir un punto de referencia encomiástico y monumental; estos mismos aspectos habían condicionado a Sacchetti en su revisión de los diseños del maestro para Madrid, que tenían un aire internacional bien marcado y denotaban su profunda cultura, la derivación y relación de inteligente diálogo que el arquitecto había sabido mantener, mediante sus proyectos, con las cortes europeas.

A partir de los años de su estancia en Roma (1704-1714) la formación profesional de Juvarra se fue desarrollando al tiempo que, en el tránsito del siglo XVII al XVIII, se consolidaba por toda Europa el modelo absolutista del estado organizado por Luis XIV en Francia. Con formas pausadas y medidas, Juvarra supo materializar las aspiraciones de los clientes principescos, que pretendían escenificar en el teatro de las cortes internacionales la magnificencia y grandeza personales, y lo hizo a partir de la creación de vastas escenografías que, de manera convincente y con un lenguaje arquitectónico basado en el amplio repertorio extraído de la arquitectura romana de los siglos XVI y XVII, permitían a aquellos soberanos recorrer suntuosos atrios, grandes escalinatas, y salas magníficas, que daban acceso a ornamentados jardines y deliciosas galerías vegetales³. Desde este punto de vista, Juvarra supo aprovechar al máximo su estancia en Roma. También de acuerdo con el modelo francés, los soberanos europeos buscaban en la relación cultural con Roma, entendida como la patria del arte y del buen gusto, y relicario de los grandes modelos antiguos, continuamente revividos en las experiencias arquitectónicas quinientistas y seiscientistas, la legitimación de las personales aspiraciones a ser protagonistas de una academia o arcadía ideal que garantizase la validez

universal de las opciones artísticas escogidas. El galardón conseguido en la Accademia di San Luca en 1705, pocos meses después de su llegada a Roma, resaltó la figura de Filippo Juvarra como la de uno de los mejores colaboradores de Carlo Fontana, responsable de las principales obras pontificias tras la muerte de Bernini y cuyo prestigioso estudio había sido, y era aún, uno de los puntos de referencia fundamentales para los arquitectos procedentes de toda Europa⁴. Juvarra llamó la atención de los ministros y de los monarcas

lacio suntuoso. En los años comprendidos entre 1704 y 1714⁵, gracias a la familiaridad que había ido estableciendo con la corte pontificia mediante los encargos desempeñados junto a Fontana y los servicios prestados al influyente cardenal Ottoboni, Juvarra aprendió a conocer las aspiraciones de los soberanos europeos, que deseaban representar el papel de mecenas en el gran teatro del mundo; y demostró ser capaz de articular la complejidad de los proyectos y de cristalizar en imágenes fascinantes las innumerables

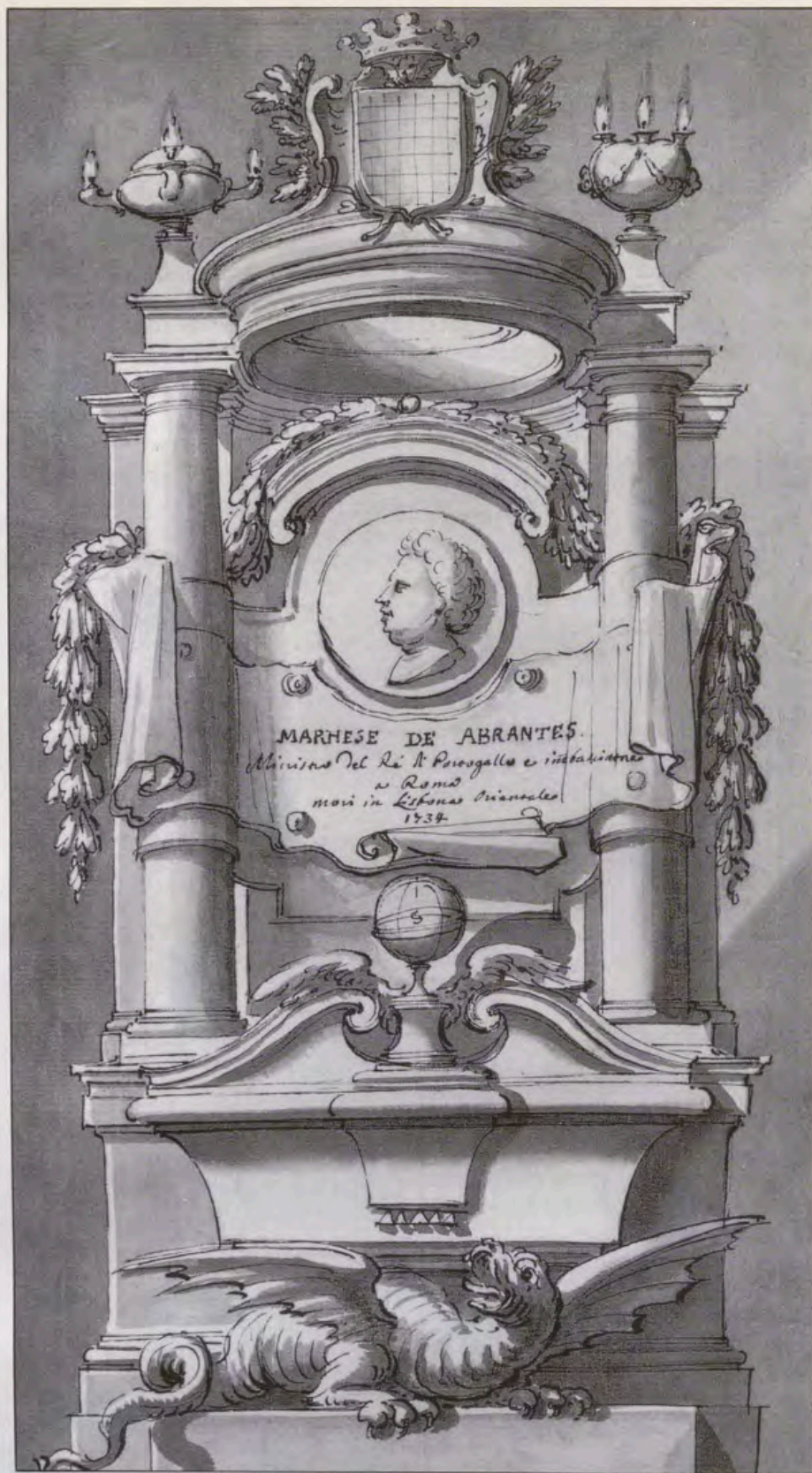


Planta de un gran palacio para el landgrave de Assia Kassel. Filippo Juvarra. (Biblioteca Nacional de Turin).

europeos gracias a su capacidad de traducir en imágenes convincentes asuntos muy diversos, sin esfuerzo aparente y con idéntica seguridad tanto en el control del detalle decorativo como en la articulación a gran escala del espacio: desde un catafalco o un altar, pasando por un escudo heráldico, hasta un pa-

formas susceptibles de explicar la «magnificencia», imágenes y formas que manifestaban una positiva afirmación de la importancia que el rango de estos personajes representaba en el escenario mundano. El modelo de gobierno absolutista construido por Luis XIV en Francia ejerció una cierta influencia también en la propia Roma papal, a pesar de la profunda diversidad de los dos tipos de soberanía y de las opciones del gusto representadas por las dos capitales y bien reflejadas en la excepcional fortuna de Bernini en Roma y en la acogida puramente formal que encontró en París. La relación entre Roma y París podía medirse en el nuevo impulso que experimentó la Academia pontificia de San Luca en la segunda mitad del siglo XVII, coordinando la actividad propia con la de la Academia de Francia en Roma, fundamento de la creciente fortuna de los concursos académicos a partir de 1673⁶. Hasta fines de la centuria, llevarse el primer premio en los concursos de la Accademia di San Luca significaba un reconocimiento internacional y favorecía la posibilidad de encontrar patronos para proyectos de arquitectura o de decoración efímera para fiestas y escenografías, y de obtener encargos no sólo de la corte pontificia, sino también de los aristócratas que, llegados a Roma con misiones diplomáticas, o para perfeccionar su gusto artístico, deseaban llevar de vuelta a casa ejemplos de un diseño notable para presentarlos como modelos a los maestros activos en las obras locales⁷. En el ambiente académico, proyectar en grande equivalía a construir; y, desde este punto de vista, resulta más explicable el aparente desorden con que el propio Juvarra dispuso sus álbumes de diseños, donde se agrupan de cualquier modo ideas destinadas a no realizarse jamás junto a sugerencias para grandes edificios construidos realmente por él. Ni siquiera sorprende la acumulación de encargos para estructuras reales y efímeras o la sucesión de patronos italianos y extranjeros señalados por sus antiguos biógrafos y anotados por Giovanni Battista Sacchetti en su *Catalogo dei disegni fatti dal Signor Cavaliere ed Abate don Filippo Juvarra dal 1714 al 1735 compilata dal suo discepolo G. B. Sacchetti*⁸.

Si el acercamiento de Juvarra al cardenal Ottoboni —el mejor mecenas italiano que habitaba en la Ciudad, y junto al cual encontró su primer puesto estable a partir de 1709— se había debido a los montajes que habían de ser realizados en el teatro del Palacio de



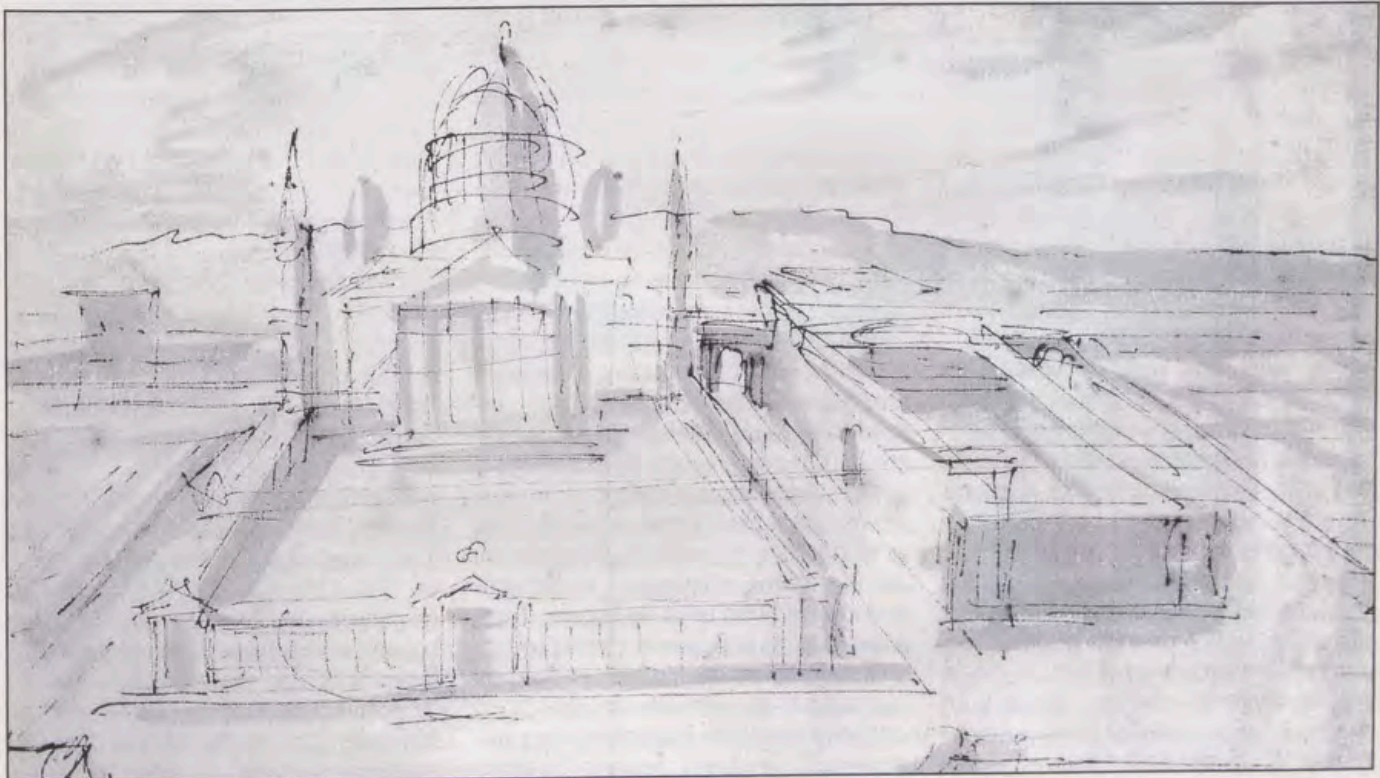
la Cancillería, pero «continuó después sirviendo a dicho purpurado en todas las demás cosas que hubo menester de arquitectura y escenografía», del mismo modo podía esperar el arquitecto otros patronos. «El emperador José I, muy aficionado a las obras de teatro, ordenó escribir a Su Eminencia el cardenal Albani encargándole que hiciese diseñar a Juvarra un conjunto de escenografías por haberle gustado mucho las que había hecho para el eminentí-

Monumento fúnebre del marqués de Abrantes, ministro del Rey de Portugal y su embajador en Roma. Filippo Juvarra. (Museo Cívico de Turín).



Catafalco del rey de Portugal, Pedro I, en realidad Pedro II, levantado en la iglesia romana de San Antonio de los Portugueses, según proyecto de Carlo Fontana. Filippo Juvarra. (Biblioteca Nacional de Turin).

Proyecto para la Iglesia Patriarcal de Lisboa. Filippo Juvarra. (Museo Cívico de Turin).



simo Ottoboni», señala el biógrafo, poniendo de relieve el reconocimiento del joven abate mesinés sobre la escena europea, gracias al éxito de las escenografías romanas para Ottoboni, y a su confirmación en las que había creado para el teatro de la reina de Polonia en el palacio Zuccari, y cómo este ascenso se orientaba en dirección a la Corte de Viena, con la que también Carlo Fontana mantenía numerosos contactos. Juvarra preparó rápidamente un álbum de refinadas escenas para el «Giunio Bruto», en el que evocaba toda aquella serie de ambientes cortesanos de los que Viena aún no estaba dotada, pero que había empezado a prefigurar la vuelta de Fischer Von Erlach desde la misma Roma y el comienzo de su dedicación creciente a las obras encargadas por los aristócratas y la Corte. Aunque el álbum de Juvarra llegase a la Corte imperial, la muerte de José I segó en flor su incipiente carrera en Viena. Lo mismo sucedió con otro príncipe centroeuropeo, el landgrave Carlos de Hessen-Kassel, uno de los muchos príncipes que en el umbral del siglo XVIII empezaron a dotar de una imagen nueva a sus capitales y palacios.

Kassel había crecido por entonces en población y riqueza gracias a la llegada de los hugonotes que Luis XIV había expulsado de Francia en 1685; Carlos de Hessen deseaba embellecer su ciudad y, aficionadísimo él mismo a la arquitectura, había estado en Roma en 1699-1700¹⁰. Interesado en proyectar un nuevo palacio con jardín, había invitado a acudir a Giovanni

Francesco Guernieri, maestro estuquista que por entonces trabajaba para los jesuitas en la iglesia de San Ignacio y que se trasladó a Kassel en 1701¹¹. El landgrave de Hessen-Kassel se había comportado como ya lo habían hecho años antes algunos príncipes vieneses, por ejemplo el conde de Harrach, que en 1690 había llamado a Viena al arquitecto Domenico Martinelli —entonces docente en la Academia romana de San Luca— con el objetivo de ponerle al frente de los proyectos arquitectónicos para sus palacios. Guernieri acometió el proyecto de la residencia de Wilhelmsöhe ideando un grandioso jardín, pero llegó a realizar únicamente el *Oktagon*, construcción de planta octagonal situada en la cima de una cascada escenográfica. Al igual que le había ocurrido a Martinelli en Viena, la elección de un proyectista no excluía que posteriormente se solicitaran otros diseños a distintos arquitectos, con el fin de elegir, entre varias sugerencias, la más adecuada. Me parece que hay que situar también en este contexto, ya estudiado por Helmut Kramm, la «Planta de un gran palacio hecho para el Sr. Pr. pe de Asiacasel en Alemania sobre el pie forzado de ocho patios»¹², elaborado por Juvarra, probablemente en torno a 1707-1708, y que en el número mismo de patios parecía querer establecer cierta relación con el *Oktagon*, que entonces estaba siendo construido por Guernieri, pero que ya había sido difundido por éste en su obra *Delineatio montis*, impresa en Roma en 1705 —antes de la edición de Kassel



de 1706— con estampas de Frezza, Specchi y Venturini, correspondiendo con una visita suya a Roma. En este caso, asimismo, el patrono, deseoso de dar a conocer su iniciativa arquitectónica, no obstaculizó esa primera publicación de la obra en Roma como un seguro punto de lanzamiento internacional. El diseño de Juvarrá se trataba, tal vez, de una respuesta a una solicitud de ese tipo, respuesta articulada de modo adecuado y muy rica en la secuencia de los espacios que parecían responder a las múltiples necesidades de una gran Corte, prefigurando dignamente los grandes proyectos de Schönbrunn o Würzburg en la amplitud de sus dimensiones generales. Por lo que se refiere al procedimiento compositivo, el diseño de Juvarrá parece derivar del gran proyecto para un palacio urbano que debía albergar a tres personajes, donde el arquitecto había coordinado tres núcleos iguales en torno de un patio hexagonal, ganando con ello el primer premio en el concurso de la primera clase de la Accademia di San Luca en 1705. Sin embargo, el patio central octagonal con un pórtico continuo en la planta baja, presenta, al igual que otros rasgos, claras afinidades con una de las primeras ideas que había preparado para el Concurso Clementino de 1706, la de la plaza octagonal con una iglesia y un hospital¹³. En cualquier caso, el diseño para el landgrave evidencia la voluntad

de evitar una simetría rígida sobre los dos ejes, acentuando sobre el eje menor una serie de núcleos derivados de planimetrías circulares, desde el gran patio redondo adornado con escalinatas hasta el espacio oval, articulado con nichos y que parece ser, más que una capilla como afirma Gritella, una gran sala o un atrio monumental que exige, a su vez, una fachada de líneas cóncavo-convexas ligada a la tradición barroca romana. Pero observando cuidadosamente la traza inicial a lápiz, visible bajo las líneas pasadas a tinta, destaca la ausencia de este espacio oval, y la existencia, en origen, de una fachada mixtilínea inserta en una pared cóncava, con un efecto más adecuado al resto del conjunto. Es posible que en el momento de reflexionar de nuevo sobre su diseño, Juvarrá haya vuelto sobre el tema, completándolo a pluma —y tal vez en dos momentos distintos, si tenemos en cuenta las dos variedades de tinta que pueden distinguirse— introduciendo la variante del cuerpo oval, más acorde con los cambios y complicaciones que tiende a incorporar el arquitecto en torno a 1712-1714, pero también en perfecta analogía con otros diseños encargados a distintos arquitectos por Carlos de Hessen. También parecen adivinarse ciertas reconsideraciones en los grandes patios rectangulares con ábsides en sus lados cortos. Dentro de la compleja organización de la planta Juvarrá ha seña-

lado, con sus nombres a tinta, una serie de elementos —escalinatas, galerías y teatros— como puntos nodales a partir de los que cabe organizar la ulterior subdivisión de los espacios de un modo particularizado, que sólo hubiera sido posible en el momento de trabajar a pie de obra.

Otra actuación juvarriana para patronos extranjeros ilustres, señalada por Sacchetti como «Varias ideas para un proyecto destinado a diversos milords ingleses» en 1716 —referencia repetida por la crítica posterior con análoga imprecisión— corresponde a un encargo concreto llevado a cabo por el arquitecto entre 1715 y 1718, y esclarecido por un artículo de Terry Friedman a partir de los documentos existentes en el Bedfordshire Country Record Office de Bedford¹⁴.

Las investigaciones de Friedman han permitido identificar estos patronos con los dos hijos del primer duque de Kent, Henry Grey, es decir Henry y Antony, conde de Harrold. El mismo lord Harrold solicitó a Juvarrá que interviniese en su residencia de Wrest Park en Bedford, para cuya ampliación y reforma había diseñado algunas ideas en 1715-1716 Giacomo Leoni, uno de los más importantes difusores del neopadianismo en Inglaterra. Harrold y Juvarrá se conocieron durante el mes de octubre de 1715 en Turín, que era entonces una de las etapas forzosas para quien viajase en Italia entrando

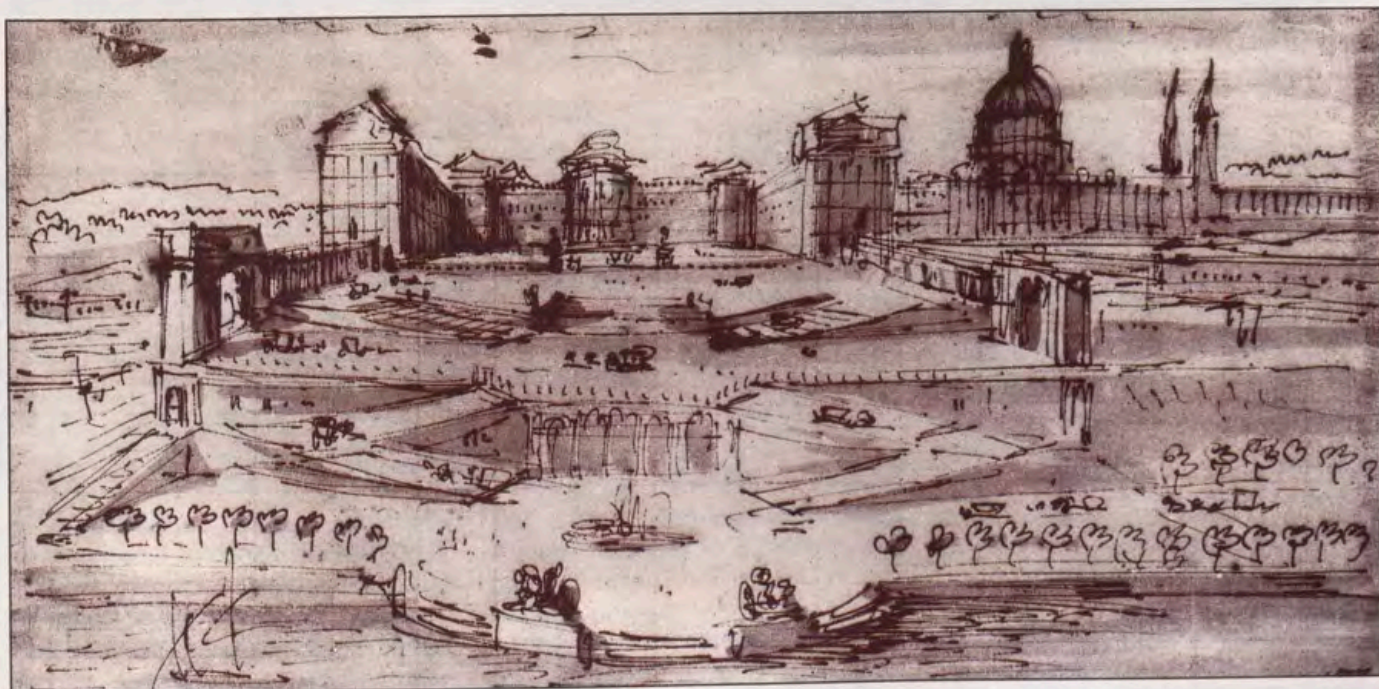
◀ Vista del Po en Turín, con la iglesia de los capuchinos y al fondo la iglesia de Superga. Filippo Juvarra. (Biblioteca Nacional de Turín).

que Juvarra había de ser «the most able architect in Italy» en aquel momento, lord Harrold esperaba que idease «something that shall be handsome and noble» para la casa de Wrest¹⁵, y así se le entregaron las plantas de los proyectos de Giacomo Leoni, solicitándole que los corrigiese o hiciese otros nuevos. El desempeño de este encargo se hizo esperar, y finalmente los ingleses, que habían continuado su viaje por Italia, manifestaron su deseo de obtener una respuesta al menos antes de marcharse de Roma. La propuesta de Juvarra modificando el segundo proyecto de Leoni —que ya organizaba la casa en torno a un solo patio grande—¹⁶ fue enviada finalmente por el rey Victorio Amadeo II al encargado de negocios en la corte pontificia, pero desde Roma hubo de ser remitida a Venecia, donde los dos hermanos estaban ya preparando su regreso a Inglaterra. Juvarra había ideado una forma más abierta que la de Leoni, cerrando el patio con una verja y situando las cocinas en el sótano para no ocupar espacio en las alas del edificio, cuyo cuerpo central había de estar ocupado con una gran

cionarse también con los modelos codificados en el ambiente académico alrededor de Carlo Fontana durante los últimos años del siglo XVII y los primeros del XVIII, y luego interpretados en Centroeuropa¹⁷. La solución juvarriana habría acentuado la diversidad de esta obra respecto a los planteamientos más analíticos que Hawksmoor y Vanbrugh estaban llevando a cabo en la arquitectura inglesa. Asimismo, resultan simples y elegantes los planos para los pabellones del jardín, que parecen recrear un clima arcádico. Aparentemente, los diseños de Juvarra no tuvieron consecuencias.

Más compleja aún fue la relación de Juvarra con un patrono regio como Juan V de Portugal, que en 1718 lo invitó a Lisboa para encargarle el proyecto de un nuevo palacio real¹⁸. Esta oferta estaba fundamentada también en las amistades romanas del arquitecto. Sus primeros contactos con la corte lusitana pueden remontarse a su colaboración con Carlo Fontana en el catafalco —suspendido en el aire de modo escenográfico— para las honras fúnebres de Pedro II en la iglesia romana de San Antonio de los portu-

Proyecto para un nuevo Palacio Real en Lisboa, con una Iglesia Patriarcal adjunta. Filippo Juvarra. (Museo Cívico de Turín).



por el Mont-Cenis, y el arquitecto llevaba ya un año al servicio de Victorio Amadeo II, ocupado en diversas obras de importancia que incluían la Superga y el palacio de Venaria. Tales encargos y la fama que había conseguido con el proyecto para la sacristía de San Pedro de Roma eran el fundamento de la opinión que se había formado el acompañante de lord Harrold, Mr. J. Gerrard, acerca de Juvarra, a quien consideraba poseedor de «a good judgement in Building». Convencido de

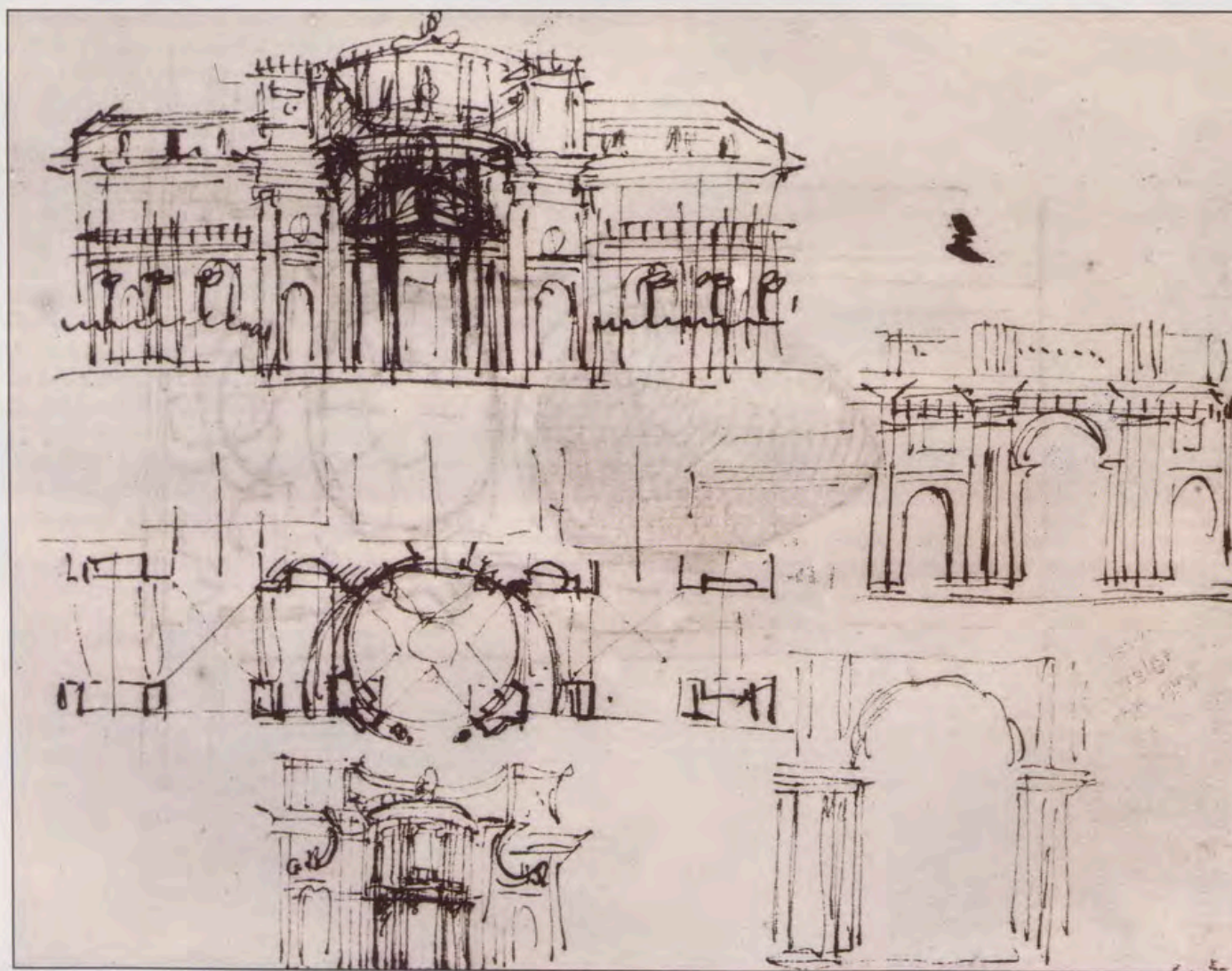
sala oval cubierta por una cúpula y flanqueada por dos escaleras, y por una galería de cinco huecos que uniría dos apartamentos idénticos; ante las fachadas oriental y occidental se dispondrían pórticos. Esta solución juvarriana enlazaba, por tanto, con los proyectos para Rivoli y con algunas ideas para la Venaria, pero la asociación de galería y sala oval presenta claras analogías con los proyectos para las casas de campo de los señores de Luca, fechados en torno a 1714, y ha de rela-

gones, pero más importantes resultaron los contactos que entabló con el marqués de Fontes que, tras su llegada a Roma en 1712, empezó a relacionarse con las amistades del cardenal Ottoboni. Aparte de discutir con el Papa ciertas cuestiones de orden religioso, Fontes estaba encargado de obtener la autorización pontificia para erigir en Lisboa una Iglesia Patriarcal, idea que sancionaría del modo más rotundo el estrecho vínculo del Soberano portugués con la Iglesia Romana, confir-

mado en cualquier caso con la concesión del título de «Rey fidelísimo» que el Papa le otorgó en 1717 celebrando la victoria obtenida sobre los turcos en Matapán con la ayuda de Juan V¹⁹. Con ocasión de un viaje de Juvorra a Roma en 1717 el marqués de Fontes le pidió un proyecto para la Patriarcal de Lisboa que puede identificarse, de manera bastante probable, con el con-

Esbozos de ideas para el Palacio de Venaria, y de un recuerdo de la fachada de Santa María della Pace en Roma, de Pietro da Cortona. Filippo Juvorra. (Museo Cívico de Turín).

La visión juvorrana estaba articulada de una manera teatral y, sin desmentir lo ya apuntado en sus primeros esbozos para la Patriarcal, conseguía «poner en escena» el conjunto de los edificios con una grandiosidad y un sentido de la medida en el manejo de los espacios monumentales que no podrían menos que fascinar a un Rey y a una Corte ansiosos por situarse a un



servado en el *Museo Cívico* de Turín: se trata de una gran iglesia de planta central, precedida de un gran pórtico clásico y dominada por una alta cúpula entre cuatro torres²⁰. Ante la iglesia se extendía un atrio rectangular flanqueado por un palacio, también rectangular, unido al templo mediante un arco. Semejante planteamiento tiene todo en común con los temas para los proyectos que le habían sido sugeridos a Juvorra durante sus primeros años romanos, desde el concurso académico de 1707 hasta los diseños para la *Superga* en los que estaba trabajando durante aquellos mismos años, y a los que parecen hacer directa alusión tanto el pórtico como la elevada cúpula, si bien la monumentalidad del conjunto visual tenía que hacer pensar necesari-

amente también en la *Basílica Vaticana* a lo largo de todo su complejo proceso de proyecto durante los siglos XVI y XVII. El anónimo biógrafo de Juvorra nos indica asimismo que el marqués de Fontes, aficionado a la arquitectura y a la ingeniería militar, encargó a Juvorra que hiciese una perspectiva de una de sus trazas cuando se le presentó en alzado, de modo que se comprendiese cómo habría de insertarse la *Patriarcal* en el conjunto del puerto lisboeta. A partir de ese diseño juvorrano Gaspar van Wittel recibió posteriormente el encargo de realizar una «vista» que había de ser enviada a Lisboa. Con este episodio pueden relacionarse otros dos dibujos conservados en Turín, uno de los cuales está cuadrículado para pasarlo al lienzo²¹.

nivel internacional, como demuestra la creación de academias e instituciones culturales llevada a cabo por Juan V²². No puede ser casual que el diseño de conjunto realizado por Juvorra presente una versión del tema de palacio real que, si no es tan imponente como el ideado por Fischer von Erlach en sus primeros proyectos para *Schönbrunn*, desde luego resulta dinámico y articulado, y lleno de citas del siglo XVII romano, extraídas no sólo del repertorio berninresco sino de Pietro da Cortona. La coordinación de un edificio religioso con un palacio monumental desarrollaba asimismo las insinuaciones presentes en los dibujos que Juvorra había comenzado a elaborar para la terminación de la *Venaria*. La primera iniciativa del marqués

de Fontes tras su vuelta a Lisboa en 1718, y su consiguiente recompensa con el título de marqués de Abrantes, fue que Juan V llamase a Juvarra para que pudiese realizar un estudio más atento del proyecto. Juvarra llegó a Lisboa en enero de 1719 y permaneció allí hasta julio. Durante su estancia el Rey cambió impresiones con él acerca del nuevo palacio, y terminaron por definir el emplazamiento en el lugar llamado Belas-Aires, pero no llegó a realizarse trabajo efectivo alguno. Mientras, el arquitecto entusiasmó a la Corte con sus decoraciones para fiestas, preparando en cierto modo el clima para la llegada de Domenico Scarlatti en 1720²³.

La experiencia lisboeta es un buen ejemplo de hasta qué punto resultaba atrayente para los soberanos del siglo XVIII el proyectar residencias suntuosas, aunque no se alcanzasen resultados efectivos y concretos de tales iniciativas; en cualquier caso, fue un episodio importante para Juvarra que pudo así llevar a cabo un viaje de formación por Europa, visitando primero Londres —centro de comercio importantísimo para Portugal a comienzos de aquella centuria— y luego Holanda y Francia, a cuyas capitales respectivas habían llegado tanto sus antiguos compañeros

siciliano que hizo la catedral de Lisboa, cuyo nombre se ignora y que sirve al rey de Cerdeña²⁵, confirmando así que para la fama de un arquitecto a principios del XVIII los grandes proyectos no realizados resultaban tan trascendentes como las obras efectivamente construidas. Juvarra había sido bien consciente de ello cuando, incluso durante su período turinés, no dejó de trazar en ningún momento espléndidos diseños de fantasías arquitectónicas destinadas a algunos notables aficionados a la arquitectura o a diversos príncipes europeos. Esto resulta patente en el volumen, que ahora se encuentra en Dresde, dedicado en 1732 a Augusto II, elector de Sajonia y rey de Polonia, para quien Poppelmann había construido el palacio del Zwinger, y en el volumen, que ahora está en Chatsworth, acerca del cual Wittkower sugirió la hipótesis de que hubiera sido enviado por el propio Juvarra a lord Burlington como regalo²⁶.

NOTAS

¹ Cfr. G. GRITELLA, *Juvarra. L'architettura*, Módena, 1992, vol. II, ficha 122, *L'andata di Juvarra in Spagna e il Palazzo di Aranjuez*, págs. 417-421; ficha 123, *La «Granja» de San Ildefonso*, págs. 423-438; ficha 124, *Il progetto per il nuovo*

Palazzo Reale di Madrid, págs. 439-463; amplia bibliografía en todas ellas.

² Sobre el Palacio de Messina, cfr.: G. GRITELLA, *op. cit.*, vol. I, ficha 19, págs. 169-177; sobre Rivoli, ficha 38, págs. 390-427. En cuanto a Rivoli, del que sólo llegó a terminarse una pequeña parte según el proyecto de Juvarra, resulta importante también la serie de pinturas que, siguiendo los diseños de este arquitecto, representan la imagen que hubiera mostrado el conjunto concluido.

³ El asunto fue ya estudiado por A. GRISERI, «Itinerari juvarriani», en *Paragone-arte*, n.º 93, 1957, págs. 40-59, y para un nuevo análisis del asunto cfr. H. A. MILLON, *Filippo Juvarra. Drawings from the Roman Period 1704-1714*, Roma, 1984.

⁴ Cfr. M. VIALE FERRERO, *Juvarra scenografo e architetto teatrale*, Turín, 1970, donde puede apreciarse que entre las escenografías comentadas —y cuyas fichas figuran en el apéndice—, temas como *atrios reales*, *salas magníficas*, *salas regias*, *plazas adornadas*, *lugares amenos* aparecen constantemente retomando y reelaborando motivos que también son esenciales en las representaciones de las escenas con línea de fuga oblicua.

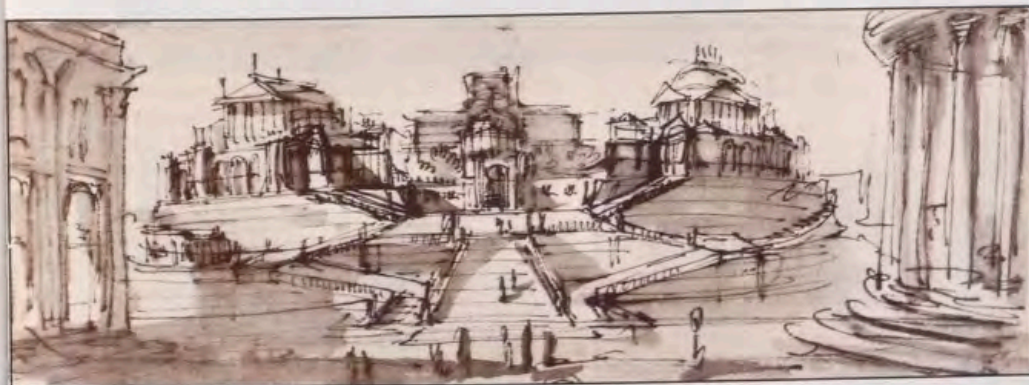
⁵ Sobre Carlo Fontana es indispensable consultar el fundamental estudio de A. BRAHAM H. HAGER, *Carlo Fontana. The Drawings of the Windsor Castle*, Londres, 1977, y los ensayos recogidos en el catálogo de la exposición *In urbe Architectus. Modelli, Disegni, Misure. La professione dell'architetto a Roma, 1680-1750*, a cargo de B. CONTARDI y G. CURCIO, Roma, 1991.

⁶ Cfr. G. R. SMITH, *Diplomacy by Design. The Aggregation and Centenary Competitions in Architecture at the Accademia di San Luca in Rome and the Accademia's Relations with French Academy*, Estudios de Filosofía y Letras, Pennsylvania State University, 1987, así como la introducción al catálogo de la exposición *Fantasy and Reality. Drawings from the Accademia Nazionale di San Luca in Rome, Concorsi Clementini, 1700-1750*, a cargo de H. HAGER y S. MUNSHOWER, Pennsylvania State University, 1981.

⁷ Ver H. LORENZ, «Zur Internationalität der Wiener Barockarchitektur», en *Akten des XXV Internationale Kongress für Kunstgeschichte, VII, Wien und der europäische Barock*, y LORENZ, *Domenico Martinelli und die Österreichische Barockarchitektur*, Viena, 1991.

⁸ «Visita del cavaliere don Filippo Juvarra Abate di Selve e Primo architetto di S.M. di Sardegna. Scritta da anonimo e pubblicata da Adamo Rossi», en *Giornale di erudizione artistica*, Perugia, 1874; SCIPIONE MAFFEI, «Elogio del signor abate D. Filippo Juvarra Architetto», en *Osservazioni letterarie*, tomo III, artículo 6, Verona, 1738; publicados de nuevo con el «Catalogo dei disegni fatti dal signor cavaliere ed Abate don Filippo Juvarra dal 1714 al 1735, compilato dal suo discepolo G. B. SACCHETTI», por V. VIALE en el *Catalogo della Mostra di Filippo Juvarra*, Messina, 1966, págs. 18-36.

⁹ «Vita del cavaliere...», edición citada, págs. 24-25. En Viena había llegado con fuerza, sobre todo, el eco de las decoraciones teatrales montadas por Juvarra para la ópera *Costantino il Pio* representada en el teatro Ottoboni; por José I le habían sido encargadas las del *Giunio Bruto*, con música de Cesarini, Caldara y Alessandro Scarlatti, como recuerda MERCEDES VIALE FERRERO, *op. cit.*, cap. V-VI; en la página 11, Ferrero recuerda asimismo que el cardenal Ottoboni estaba bastante ligado a la Casa de Austria, pese a que las relaciones entre Viena y el Vaticano no hubieran sido demasiado buenas en los años iniciales del XVIII, cuando Juvarra representó en uno de sus bocetos el catafalco en



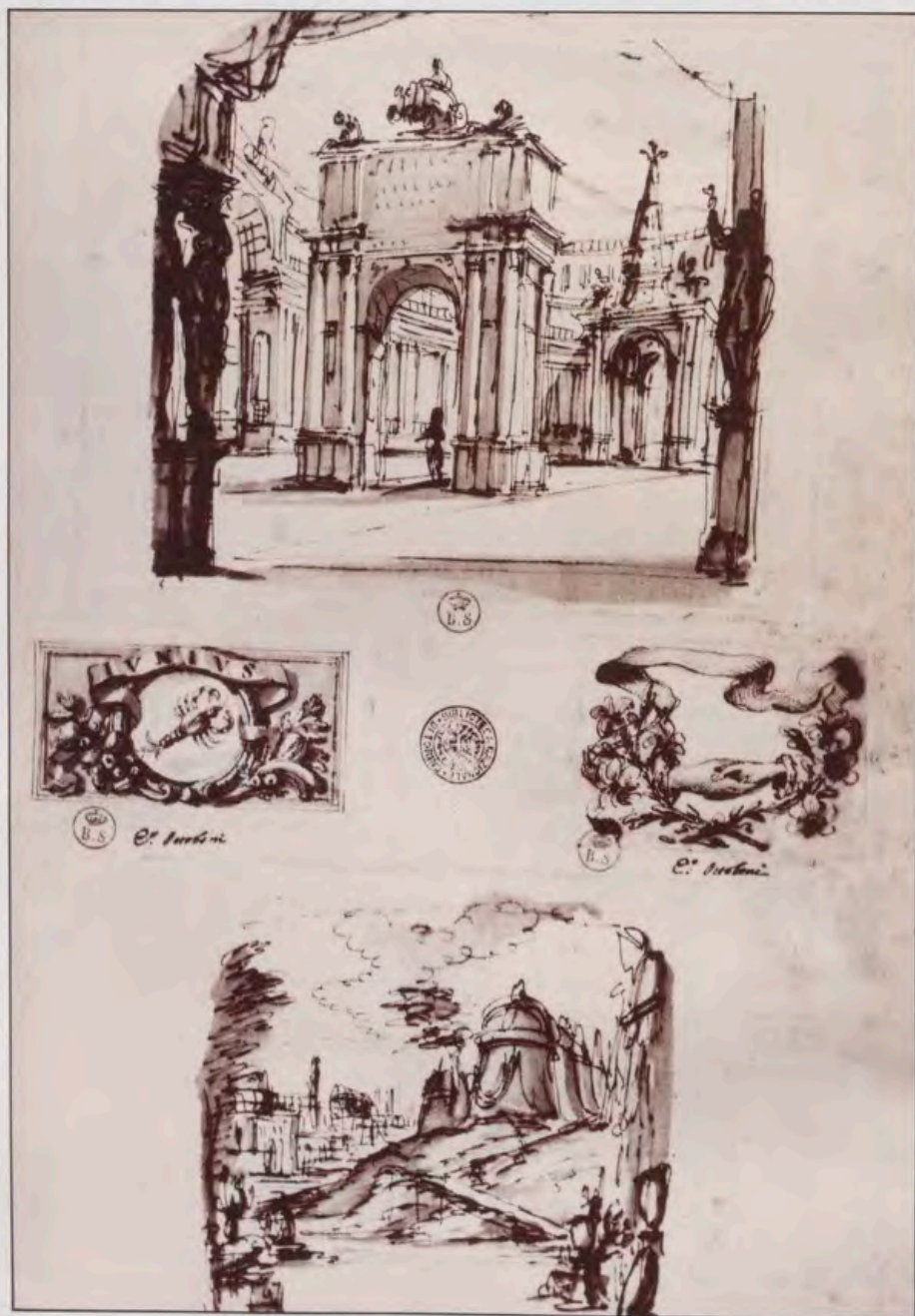
Ideas para el Campidoglio.
Filippo Juvarra.
(Biblioteca Nacional de Turín).

en el estudio de Fontana como sus admiradores. Por tanto, este viaje de vuelta fue una especie de *Grand Tour* a la inversa, y sus frutos pueden estimarse a lo largo de los años siguientes ante la aparición de sugerencias francesas en la fachada del Palazzo Madama, o en las reminiscencias de Blenheim Palace que parecen aflorar en la del Palacio de La Granja de San Ildefonso²⁴. Pero la estancia en Lisboa resultó además un argumento decisivo en apoyo del prestigio internacional del arquitecto cuando surgió la ocasión de llamarlo a Madrid. Como también ha recordado Gritella en su monografía sobre Juvarra, el primer ministro español escribía al embajador en Turín para decirle que el rey Felipe V deseaba llamar a su servicio «a aquel arquitecto

forma de obelisco levantado para las honras de Leopoldo I de Austria en la iglesia de Santa María dell'Anima en 1705, según diseño de Carlo Fontana.

¹⁰ La fecha de la estancia del landgrave en Roma, en diciembre de 1699 y abril de 1700, fue precisada por HELMUT KRAMM en su fundamental artículo: «Barocke Bauprojekte des Hessischen Hofes. Beziehungen zwischen der deutschen und der italienischen Architektur»,

Hoja de uno de los álbumes conservados en la Biblioteca Nacional de Turin, con escenografía basada en el tema de los arcos triunfales. Filippo Juvarra.



en *Festchrift Richard Hamann zum sechzigsten geburtstage*, Magdeburgo, 1939, págs. 46-65.

¹¹ Sobre Guarnieri, cfr. *In urbe architectus...*, pág. 387, pero aún resulta fundamental el artículo «Guarnieri (Guarnieri, Guarnieri), Giovanni Francesco», en el Thieme-Becker, vol. XV, págs. 235-236.

¹² El boceto de Juvarra se encuentra en el volumen de dibujos de la Biblioteca Nacional de Turin, Ris. 59/4, c. 83; Gritella (*op. cit.*, vol. I, ficha 10, pág. 102) fue el primero en señalar la existencia de un diseño a lápiz y de otro a pluma, producto de una reelaboración del propio Juvarra, sin destacar, empero, las diferencias entre uno y otro.

¹³ Cfr. G. GRITELLA, *op. cit.*, vol. I, ficha 4, fig. 31, pág. 84.

¹⁴ T. FRIEDMAN, «Lord Harrold in Italy 1715-1716: four frustrated commissions to Leoni, Juvarra, Chiari and Soldani», en *The Burlington Magazine*, noviembre de 1988, págs. 836-845, texto que pasó desapercibido a la atenta investigación de Gritella.

¹⁵ *Ibidem*, pág. 838, citado a partir de una de las muchas cartas publicadas por Friedman.

¹⁶ Friedman publica también —fig. 29— la planta del primer proyecto —el único conservado, según creo— preparado por Giacomo Leoni, donde el palacio se articulaba sobre un área rectangular con dos patios definidos por la presencia de una gran sala central con vestíbulo. No se han conservado los dibujos de Juvarra, excepto dos que le atribuye y publica Friedman —figs. 30, 31— para los pabellones del jardín.

¹⁷ Cfr. H. LORENZ, *op. cit.*, 1983, y por último también la monografía del mismo LORENZ sobre *Johann Fischer von Erlach*, Zurich, Múnich, Londres, 1992.

¹⁸ Acerca de su estancia en Lisboa he de remitirme a dos aportaciones mías, «L'Accademia degli Arcadi in Roma e i suoi rapporti con la cultura portoghese nel primo ventennio del Settecento», en *Actas do Congresso A Arte em Portugal no século XVIII*, Braga, 1973, vol. I, págs. 115-130, y «L'attività di Filippo Juvarra a Lisbona alla luce delle più recenti interpretazioni critiche della sua architettura, con una appendice sui rapporti Roma-Lisbona», en *Coloquio-artes*, n.º 28, segunda serie, a. XVIII, págs. 51-63. Los datos que aporté entonces han sido aprovechados también por GRITELLA, *op. cit.*, ficha 42, págs. 462-469.

¹⁹ Cfr. Y. BOTTINEAU, «Le goût de Jean V. Arts et Gouvernement», en *Actas do Congresso...*, tomo II, págs. 341-353.

²⁰ El dibujo se conserva en el primer volumen de diseños juvarrianos del *Museo Civico* de Turin, f. 4.

²¹ Se trata del conservado en el primer volumen de diseños juvarrianos del *Museo Civico* de Turin, f. 97, en el que Gritella (*op. cit.*, pág. 463) ha destacado la existencia de una cuadrícula. El del folio 98 complementa este otro dibujo.

²² Hay que destacar el patronazgo desempeñado por Juan V a favor de la romana Accademia di Arcadia y el haber fundado en Roma una Academia portuguesa. Cfr. A. SCOTTI, «L'Accademia...», págs. 116-117. Juan V se apoyaba en los grandes recursos financieros aportados a Portugal por las minas de oro brasileñas descubiertas a finales del siglo XVII, cuya importancia ha sido destacada por KUBLER y SORIA, *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions 1500 to 1800*, Londres, 1959, pág. 105. Acerca de las relaciones entre Roma y Lisboa a principios del XVIII debe consultarse el catálogo de la exposición *Roma lusitana-Lisbona romana*, Roma, 1990.

²³ Sobre la actividad de Juvarra como proyectista de diversas decoraciones efímeras, así como una escenografía para la ceremonia del Corpus y para las Cuarenta Horas, cfr. las cartas que publiqué en 1973, en el ya citado artículo «L'Accademia...», págs. 112-120.

Las relaciones artísticas de la Corte portuguesa con Roma iniciadas por el marqués de Fontes se prolongaron bastante, como demuestra el caso de la capilla de San Juan Bautista en la iglesia lisboeta de San Roque, cuyos mármoles fueron labrados en Roma por G. Palmes, G. Mezzetti, G. Fochetti, G. Voyet y G. Nicoletti, y remitidos a Lisboa, fueron montados allí en 1747 de acuerdo con la maqueta realizada según el proyecto de Vanvitelli y que ahora se conserva en el Museo de San Roque, en Lisboa (cfr. *Roma lusitana...*, ya cit., págs. 63-77).

²⁴ Cfr. D. GREEN, *Blenheim Palace*, Londres, 1951; pero para encuadrarlo en una perspectiva más general es preciso remitirse todavía a BLUNT, *Baroque and Rococo. Architecture and Decoration*, Londres, 1978.

²⁵ G. GRITELLA, *op. cit.*, vol. II, pág. 418, tomado de M. DURÁN SALGADO, *El Palacio de Oriente y sus jardines. Proyectos antiguos no realizados*, Madrid, 1935.

²⁶ Nos referimos a los volúmenes *Disegni di Prospettiva ideale del cav. D. Filippo Juvarra architetto e dal medesimo dedicato alla Sagra Real Maestà del Re Augusto di Polonia* conservado en la Colección Nacional de Dibujos y Estampas de Dresde, y al álbum análogo que se encuentra en Chatsworth, colección del duque de Devonshire, acerca del cual es preciso remitirse al artículo de R. WITTKOWER, «Un libro di schizzi di Filippo Juvarra a Chatsworth», en *Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, 1949.

LA ARQUITECTURA DIBUJADA DE **FILIPPO JUVARRA**

Por Delfin RODRIGUEZ RUIZ



*Caricatura de Filippo Juvarra, 1724.
P. L. Ghezzi. (Biblioteca Vaticana).*

El destino de los dibujos de arquitectura es con frecuencia incierto y no siempre respetan la secuencia lógica que les atribuye un lugar en el proceso que iría de la idea a la construcción, ya que unas veces representan exclusivamente ideas, sin ánimo de hacerse arquitectura construida; y otras encuentran su justificación en la agilidad, en la rapidez del trazo, del boceto. Una prontitud en la realización del dibujo que ha sido siempre especialmente elogiada por críticos y aficionados, por coleccionistas y mecenas.

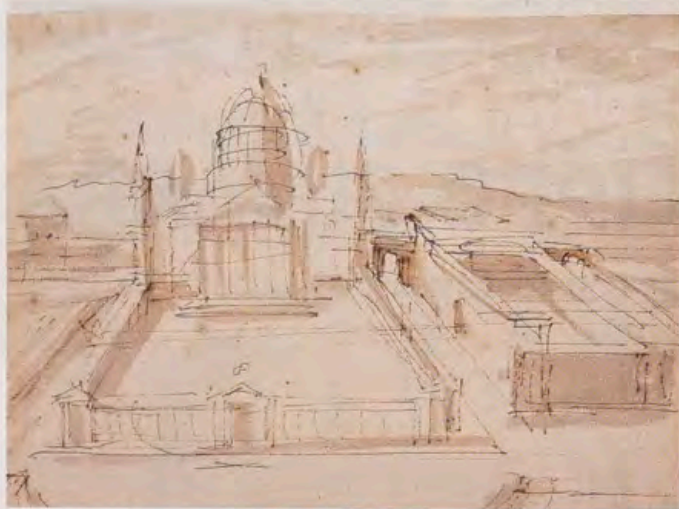
Los bocetos de los grandes arquitectos han gozado de antiguo de una especial mitificación, como si en el gesto rápido al trazar una maraña de líneas ensimismadas se pudiese aprehender la esencia no sólo de la arquitectura, sino, sobre todo, de la arquitectura del autor, al autor mismo. Francesco Milizia lo indicaba a propósito de Juvarra: quien quisiera sus dibujos o los adquiriera inmediatamente después de ser realizados o no los adquiriría nunca¹. Pero más interesante aún es el hecho de que Milizia elogiase esos dibujos no porque fueran a ser

guardados en un álbum, sino porque su destino había sido el de ser expuestos en cuadros con cristales para «adornar los nobles gabinetes». Lo que el boceto representa es la figuración de la arquitectura, su capacidad de convertir en imagen un espacio para poder ser observado sin necesidad de ser experimentado, sin necesidad de ser real.

Para hacer arquitectura Juvarra estaba convencido de que no era imprescindible elaborar sólo proyectos o maquetas y construirlas, podía conseguirse reduciendo espacios y formas a las dimensiones del papel, representando sólo su figura, eligiendo una vista, obligando a mirar sólo un aspecto que pretendía sustituir un edificio completo, incluso la forma de recorrerlo y de usarlo. Es más, hizo un palacio construyendo exclusivamente su fachada y su escalera, el Palazzo Madama de Turín (1718-1721). Y que ese gesto histórico, a pesar de su fortuna en toda Europa, no fue del todo bien comprendido lo demuestra Milizia cuando afirma irónicamente en su biografía de Juvarra: «¿Y donde está el palacio de esta escalera?»². Casi la misma pregunta podríamos hacernos

con respecto a su proyecto para la fachada del Palacio de La Granja (1735), una vez al servicio de Felipe V, y, sin embargo, la compleja arquitectura del Palacio, suma de fragmentos de diferentes arquitectos, parece reducirse al proyecto juvarriano. Una fachada que es, además de escenografía, imagen arquitectónica, figuración de la arquitectura, con un orden gigante que no sólo unifica plantas en altura sino la misma composición de las diferentes arquitecturas y espacios del edificio. En definitiva, parafraseando a Milizia, podría decirse que el Palacio de la fachada de La Granja de San Ildefonso está, precisamente, en la fachada.

Esta breve presentación, un poco forzada y sesgada, sobre los bocetos, los proyectos y la arquitectura de Juvarra, está motivada por una muy peculiar y característica interpretación de su obra como arquitecto, según la cual, su arquitectura construida sería ajena a sus dibujos. De tal manera que, cuando Juvarra construye, aquellos se utilizan como dato histórico para ilustrar el proceso del proyecto, de la idea al edificio realizado o no, mientras que cuando sólo dibuja hay que interpre-



Proyecto para Mafra,
1719.
Filippo Juvarra.
(Museo Cívico
de Turín).

Proyecto
para una iglesia,
1710.
Filippo Juvarra.
(Biblioteca Nacional
de Madrid).

tarlo desde la autonomía del diseño, como si el boceto debiera entenderse prioritariamente como escenografía, como apariencia, como engaño para la vista. Una consideración del dibujo de arquitectura casi exclusivamente teatral, como si el espacio del teatro no pudiera ser tan arquitectónico como el de un edificio.

Cesare Brandi expresó con claridad esa lectura de la arquitectura dibujada de Juvarra, sancionando así una vieja tradición historiográfica y marcando a la vez un itinerario de vías paralelas en el estudio de la arquitectura juvarriana. En efecto, para Brandi la arquitectura de Juvarra no debería nunca deducirse de sus dibujos escenográficos, más próximos, según él, a la pintura que a la arquitectura³. Lo que olvida esa observación es que una de las aportaciones más interesantes del arquitecto de Messina reside en la cualidad figurativa de su arquitectura, es más, en el carácter pictórico de la misma, sin renunciar por eso a los valores constructivos y espaciales de lo arquitectónico. El propio Piranesi insistía en ese carácter arquitectónico de los dibujos de Juvarra y en su contenido innovador al escribir, en 1743, que «altro partito non veggo restare a me, e a qualsivoglia altro Architetto moderno che spiegare con disegni le proprie idee, e sottrarre in questo modo alla Scultura, e alla Pittura l'avvantaggio, che come dicea il grande Juvarra, hanno in questa parte sopra l'Architettura»⁴.

En efecto, Juvarra aporta al siglo XVIII no sólo una magnífica interpretación de la historia de la arquitectura, de la historia de una disciplina, sino, sobre todo, la apertura de una consideración distinta del poder figurativo del dibujo, medio privilegiado para expresar las ideas del arquitecto, con independencia de que tuviese la oportunidad real de construir, como a él le ocurría. Pero, además, el dibujo era



para Juvarra, según afirma Piranesi, la posibilidad de arrebatar la figuración, la representación de las imágenes arquitectónicas, a la pintura y a la escultura. En definitiva, Juvarra pretendía poner fin a una escisión disciplinar e histórica que tenía su origen en Rafael cuando definió, a comienzos del siglo XVI, el sistema de proyección ortogonal como propio de los arquitectos, dejando la perspectiva como patrimonio de los pintores.

un instrumento disciplinar para definir sus ideas sobre la arquitectura, ya se tratase de fantasear con la historia o la arqueología, con la literatura o con la propia experiencia tipológica y figurativa de la arquitectura. De tal modo que sus dibujos para escenografías teatrales, sobre todo durante sus años romanos, antes de instalarse definitivamente en Turín, en 1714, resultan una espléndida ocasión no sólo para visitar la historia de la arquitec-



Fantasia arquitectónica
con iglesia gótica.
Filippo Juvarra.
(Chatsworth).

tura, desde las pirámides de Egipto a la arquitectura barroca del siglo XVII, sino, sobre todo, la posibilidad de modificar los modos de la visión, con diferentes puntos de vista que alteran los modos tradicionales y la misma idea de composición arquitectónica, tal como él mismo la había heredado de su maestro Carlo Fontana.

Es más, esos dibujos escenográficos acabarían acogiendo no sólo imágenes teatrales, sino espacios de experimentación, a veces confundidos con la idea de capricho, sin un destino arquitectónico definido, ya que a partir de sus dibujos es la arquitectura misma la que se convierte en figura, en imagen. Y para Juvorra esa arquitectura era su arquitectura, de ahí su sistemática obsesión por conservar en álbumes sus colecciones de dibujos y de proyectos, desde el primer boceto, desde la primera línea, ya arquitectónica en su trazo y en su espesor o en su color, un color que es siempre aguada, siempre luz y transparencia, como su arquitectura construida.

Hemos de considerar otro aspecto que creo de enorme importancia a la hora de insistir en el carácter arquitectónico de sus bocetos, proyectos y dibujos: no deben ser entendidos como un repliegue disciplinar ante la imposibilidad de poder construir sus ideas, como ocurrirá con posterioridad a partir de los años centrales del siglo XVIII, sino como un ámbito de experimentación, como un laboratorio de papel en el que imágenes, figuras, formas y lenguajes entablan entre sí un diálogo ininterrumpido a lo largo de su trayectoria como arquitecto. Un laboratorio que no es un lugar utópico, al margen de la historia, sino que funciona en convivencia con ella, aunque beneficiándose del espacio de libertad y de invención que el papel permite⁶.

No deja de ser muy significativo que cuando Ceán añade la biografía de Juvorra a las *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España* de Llaguno señale desde el principio esa doble cualidad de su arquitectura: la construcción, entendida como una aportación de orden, y el dibujo, entendido como el lugar que contiene «la gracia» y la «libertad pintoresca», todo ello en el contexto de su llegada a España, llamado por Felipe V para «cortar de raíz los abominables progresos» del barroco de Churriguera o Ribera⁷. Una interpretación que, por otro lado, ha marcado buena parte de la historiografía cuando ha estudiado a Juvorra y su actividad en la Corte del primer rey Borbón, entre 1735 y 1736.



Iglesia en forma de pirámide.
Filippo Juvarra.
(Museo Cívico de Turín).

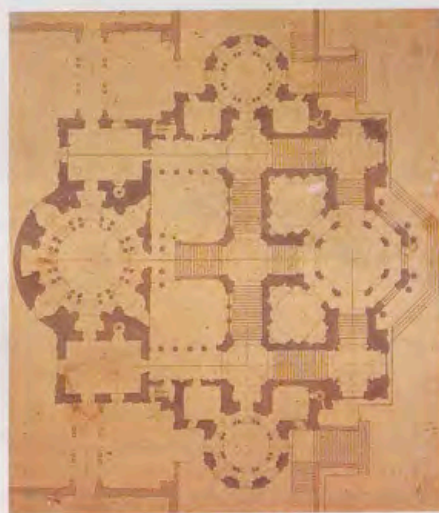
Proyecto de mausoleo para el Rey de Francia, 1711-1715.
Filippo Juvarra.
(Kunstabibliothek de Berlin).

Proyectos de arquitectura y arquitecturas dibujadas

La importancia del dibujo en la arquitectura de Juvorra no se agota, evidentemente, en esa vocación figurativa que he indicado. Al carácter de depósito de experiencias compositivas y formales con arquitecturas e imágenes arquitectónicas, como ocurre en sus bocetos y dibujos escenográficos o fantásticos, hay que añadir que Juvorra cuidó enormemente la secuencia gráfica que hacía posible sus proyectos de arquitectura, desde los bocetos previos, sucesivamente enriquecidos con aportaciones, a veces más complejas, pero también, en otras ocasiones, voluntariamente simplificadas, hasta la representación final del proyecto en proyección ortogonal, con plantas, alzados y secciones, a la que añadir a menudo una imagen perspectiva, incluso declaradamente escenográfica, con el ánimo de seducir al comitente.

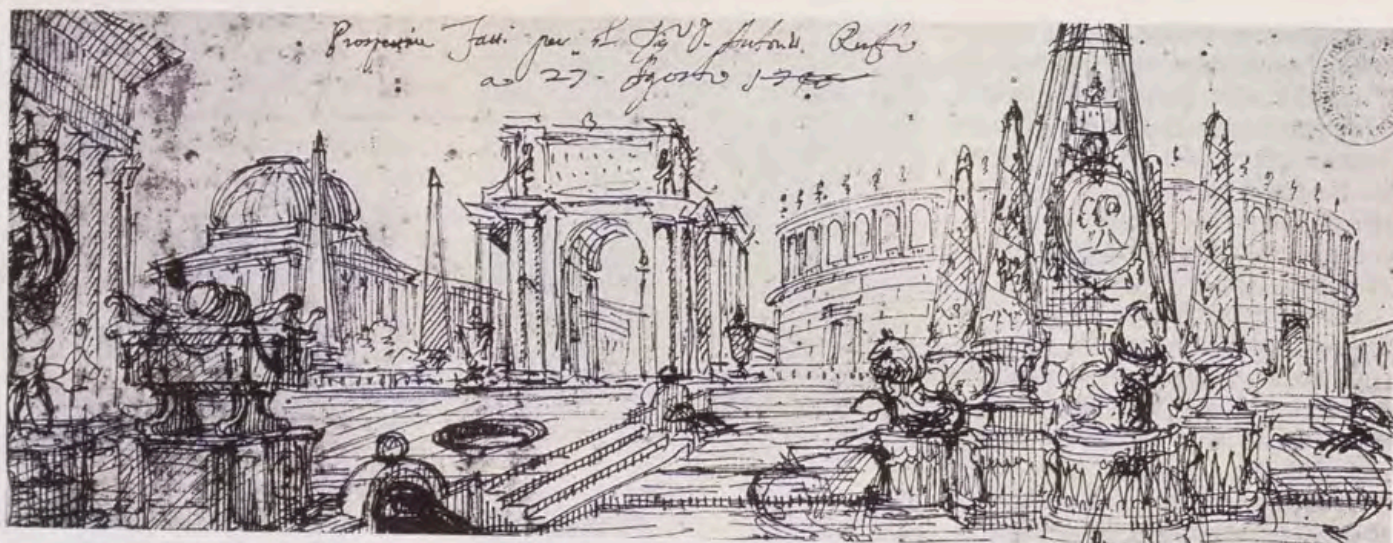
Considerados de ese modo, los dibujos de Juvorra presentan unas características gráficas que, a la vez, son ideológicas. Así, en las escenografías,

en las composiciones fantásticas, en las que conviven citas arqueológicas con edificios modernos o incluso góticos, como si toda la historia de la arquitectura pudiera tener cabida en un papel, o en los bocetos previos de un proyecto, la aparente imprecisión de los trazos acaba convirtiéndose en una forma de apresar la arquitectura y su figura, como para evitar que quede indefinidamente como una idea. Pero en ambos casos, en los bocetos de proyectos y en los dibujos fantásticos y escenográficos, se produce una suerte de equilibrio entre estilos diferentes que, lejos de añadir rareza o incompreensión, parecen buscar un acuerdo que es sobre todo arquitectónico y no eclecticismo. S. Benedetti, refiriéndose a algunos proyectos concretos de



Juvorra, ha hablado de una suerte de «progettazione in rima»⁸ que permitiría un acercamiento desprejuiciado del arquitecto mesinés a arquitecturas tan distintas como el clasicismo de Palladio, el manierismo de Ammannatti, el gótico del Duomo de Milán, o las arquitecturas de Borromini, Bernini o Carlo Fontana. Y la rima arquitectónica no se reduce a proyectos que deban tener presente el dato de un edificio preexistente, sino que, como ya he señalado, encuentra su máxima expresión en los dibujos fantásticos, escenográficos y en los sucesivos bocetos de un proyecto. El acuerdo es tal que las asonancias no tienen lugar o, en todo caso, son desplazadas, incluso desdibujadas, sólo presentidas, gracias al uso escenográfico de la perspectiva, con diferentes puntos de vista. La rima arquitectónica de sus dibujos supone, por tanto, también un ejercicio de selección, o mejor, de elección de objetivos arquitectónicos.

Una vez planteado el problema, elegido el objetivo, el orden canónico del proyecto se impone, el carácter institucional de la arquitectura también.



Fantasia
arquitectónica,
1704.
Filippo Juvarra.
(Biblioteca
Nacional
de Madrid).

Proyecto
para la fachada
de San Juan de
Letrán, 1715.
Filippo Juvarra.
(Biblioteca
Nacional
de Madrid).

NOTAS

¹ F. MILIZIA, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Bassano, 1785, t. II, pág. 242.

² *Ibidem*, *Memorie...*, op. cit., pág. 240.

³ C. BRANDI, «Filippo Juvarra», en *Struttura e architettura*, Milán, 1975, págs. 168 y ss.

⁴ G. PIRANESI, *Prima Parte di Architettura e Prospettive*, Roma, 1743, en A. BETTAGNO (ed.), *Piranesi*, Venecia, 1978, pág. 17. Véase también N. CARBONERI, «Juvarra nella riflessione critica del Settecento», en *Riflessioni sul Barocco*, Génova, 1983, págs. 107-123.

⁵ Véase, al respecto, G. EROUART, *Architettura come pittura. Jean-Laurent Legeay nell'Europa dei Lumi*, Milán, 1982, donde cita el comentario de Belanger, en 1799, a la muerte de De Wailly: «Nacido durante la torpeza del arte, fue uno de los primeros en abandonar la regla y el compás para componer más libremente la arquitectura con el pincel».

⁶ Aunque la bibliografía sobre los dibujos de Juvarra es muy amplia, véanse, sobre todo, L. ROVERE, V. VIALE y A. E. BRINCKMANN, *Filippo Juvarra*, Milán, 1937; V. VIALE (ed.), *Filippo Juvarra Architetto e Scenografo*, Messina, 1966; M. VIALE FERRERO, *Filippo Juvarra scenografo e architetto teatrale*, Turín, 1970; S. BOSCARINO, *Juvarra architetto*, Roma, 1973; H. MILLON, *Filippo Juvarra. Drawings from the roman period 1704-1714*, Roma, 1984; A. LANGE, *Dimore, pensieri e disegni di Filippo Juvarra*, Turín, 1992, y G. GRITELLA, *Juvarra. L'Architettura*, 2 vols., Módena, 1992.

⁷ E. LLAGUNO y J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su Restauración*, Madrid, 1829, t. IV, pág. 223. Sobre Juvarra en España véanse, entre otras publicaciones, E. BATTISTI, «Juvarra a San Ildefonso», en *Commentari*, IX, 1958, págs. 273-297; Y. BOTTINEAU, *El Arte Cortesano en la España de Felipe V, 1700-1746*, Madrid, 1986; F. J. DE LA PLAZA, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid, 1975; M. DURÁN, *El Palacio de Oriente y sus jardines. Proyectos antiguos no realizados*, Madrid, 1935; C. GREPPI, *Filippo Juvarra a Madrid*, Madrid, 1978; L. FERNÁNDEZ, «Proyecto de Filippo Juvarra para un teatro en Madrid», en *Villa de Madrid*, n.º 83, 1985, págs. 47-52; J. URREA, *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid, 1977, y la reciente revisión de G. GRITELLA, *Filippo Juvarra...*, op. cit., t. II, págs. 417-463.

⁸ S. BENEDETTI, «Il "comodo" ed il "necessario": contributo ad uno Juvarra "ragionevole"», en AA. VV., *Studi Juvarriani*, Roma, 1985, págs. 205-206.

⁹ G. PASSERI, *Della ragione dell'architettura (1755)*, Pesaro, 1806, pág. 242.

De Sangallo a Vignola, de Miguel Angel a Palladio o Carlo Fontana, la tradición de la arquitectura italiana parece acudir para hacer verosímil su arquitectura, incluido Borromini, al que, según Passeri, Juvarra llamaba «il Calvino dell'Architettura»⁹. Es aquí cuando el proyecto de arquitectura adopta los códigos figurativos difundidos en los medios académicos romanos, cuando la arquitectura dibujada pretende hacerse construcción, sin que por ello la memoria de la transparencia de las imágenes arquitectónicas abocetadas no se haga cada vez más elocuente, sin renunciar, tampoco, a un uso racional y simbólico del espacio.

En ese *poner en limpio* el dibujo y la construcción, la arquitectura aprehendida en los bocetos, se hace virtual e histórica, responde a exigencias funcionales cuyo uso es arquitectónico. No es que las construcciones de Juvarra decoren una función o ilustren retóricamente un recorrido, sino que la función y el recorrido se han convertido en arquitectura. Así, atrapado entre la tradición del clasicismo y del barroco, entre las crisis de una cultura arquitectónica y de un modelo social y las anticipaciones figurativas de sus

bocetos, verdaderas meditaciones ahistóricas con todos los fragmentos históricos posibles (pirámides, tumbas, mausoleos, arcos de triunfos, iglesias góticas y renacentistas, espacios barrocos, citas islámicas y vitruvianas), la arquitectura dibujada de Juvarra puede, a la vez, cerrar un ciclo comenzado en el Renacimiento y abrir las expectativas de la crisis de la Ilustración. Piranesi así lo entendió y los dibujos de Juvarra parecen confirmarlo. En este sentido, los conservados para el Palacio Real de Madrid ilustran metafóricamente esta lectura de la arquitectura de Juvarra, desde los diferentes bocetos previos, cargados de indecisiones, a los distintos juegos del proyecto final, con variantes nacionales y un áulico internacionalismo que, a la postre, quedó reducido a un razonable orden, al cuadrado que limita la utopía, porque en el proyecto de Sacchetti no está la arquitectura de Juvarra, sino un dialecto arquitectónico que se reconoce exclusivamente en el vocabulario. Un Juvarra que había criticado la arquitectura francesa de la época de Luis XIV señalando que sus arquitectos «no habían entendido que aquél gran rey quería emular a los emperadores antiguos».

FILIPPO JUVARRA Y EL PALACIO REAL DE ARANJUEZ

Por Virginia TOVAR MARTIN



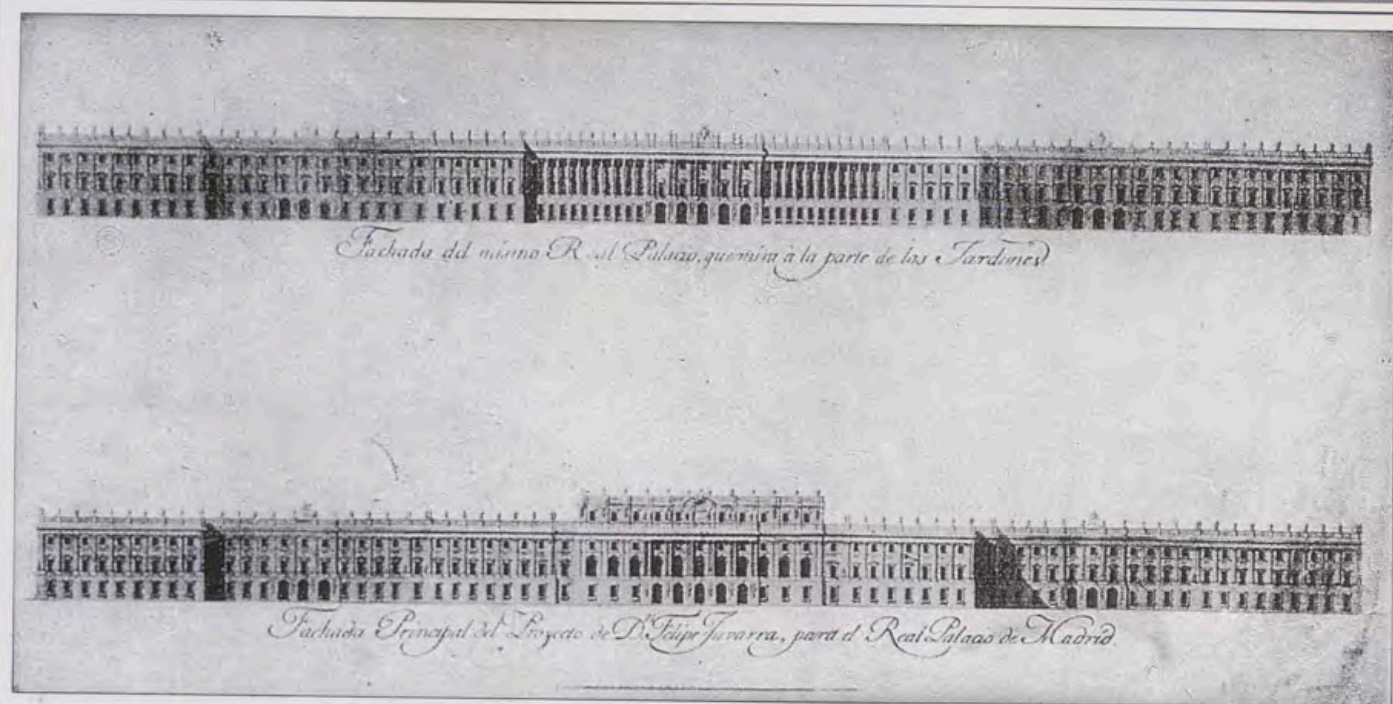
Fachada
del Palacio Real
de Aranjuez.

En el proceso de constitución de una cultura arquitectónica de carácter netamente italianizante en la Corte española, la influencia de Filippo Juvarra se ha hecho cada vez más determinante e insistente. Un nuevo estudio de G. Gritella sobre este artista nos ha hecho reconocer su rico, complejo y variado lenguaje, tras un examen de cada edificio, profundo y objetivo, su análisis de los valores estéticos visuales, con sus cualidades intrínsecas, y su bien comentada información sobre el propio mensaje humano del arquitecto de Messina¹. El estudio sólido de Gritella es base fundamental para la comprensión también de la arquitectura italiana del siglo XVIII, de la que F. Juvarra es figura fundamental.

El paso de Juvarra por la Corte española se caracteriza por la «levedad». Llegó a Madrid en abril de 1735 y murió en la capital española el 31 de enero de 1736². Pero tal vez por esta circunstancia resulte aún más sorprendente y meritoria su aportación a la renovación de la arquitectura española de aquel tiempo, y no deje de asombrarnos la transformación que, a través de su más directa influencia, se vierte en determinados temas arquitectónicos, que llegaron a ser formalmente fenómenos de figuración entendidos como «opuestos» a la tradición española. En su obra fundamental, la rica y variada proyectiva para el Palacio Real de Madrid, que pertenece al colofón de su producción, ha demostrado su actitud de «invención», el claro criterio de no aceptar formas arquitectónicas preestablecidas, el crear su propia concepción de la «residencia regia» como expresión de la autoridad gubernamental, a la par que tuvo en cuenta la relación con hechos concretos de vida cortesana, con hechos inmanentes. Los diseños para el Palacio de Felipe V representan la creación histórica más importante

del setecientos español, en consonancia con la idea de ciudad-capital del Estado. A pesar de que no se llevaron a cabo en aquel destacado lugar de los Altos de Leganitos, resuena muy bien la huella que dejaron en el discípulo, a quien se confió el proyecto por la prematura muerte de Juvarra. J. B. Sacchetti partió y se inspiró en la operación gráfica figurativa del maestro piomontés, tanto en el valor de la «composición» como en el de la «asociación» de los elementos arquitectónicos, siendo el Palacio Real de Sacchetti un derivado tipológico de la idea general y particular de las propiedades objetivas del espacio creadas por Filippo Juvarra. Se reconoce en el diseño de Juvarra una transformación en la concepción de las dimensiones arquitectónicas, una nueva escala perspectíca, un nuevo valor representativo. Nos transmitía la idea de la grandiosidad, de la amplitud de las masas y de los espacios; sugiere nuevas directrices en el campo visual de un edificio regio y otorga un relieve sobresaliente al fenómeno arquitectónico cuando va más allá de su distancia, cuando puede llegar a ser un fenómeno que se refleja visualmente en el límite horizontal, en la silueta del horizonte, produciendo una ruptura entre arquitectura y cielo.

Cuesta hacerse una idea precisa de la directriz que hubiera tomado la arquitectura cortesana española de haber permanecido Juvarra más tiempo al servicio de Felipe V. Por ello hemos de conceder un especial interés a las leves pero muy significativas noticias de su intervención incluso en otros Sitios Reales, como pueden ser La Granja de San Ildefonso³ o el Sitio Real de Aranjuez. Si la estancia de Juvarra se hubiese prolongado por más tiempo, ni una ni otra obra hubieran pasado por la etapa de vacilaciones, dudas y titubeos que trastornaron sin duda el equilibrio deseado para uno y otro planteamiento.

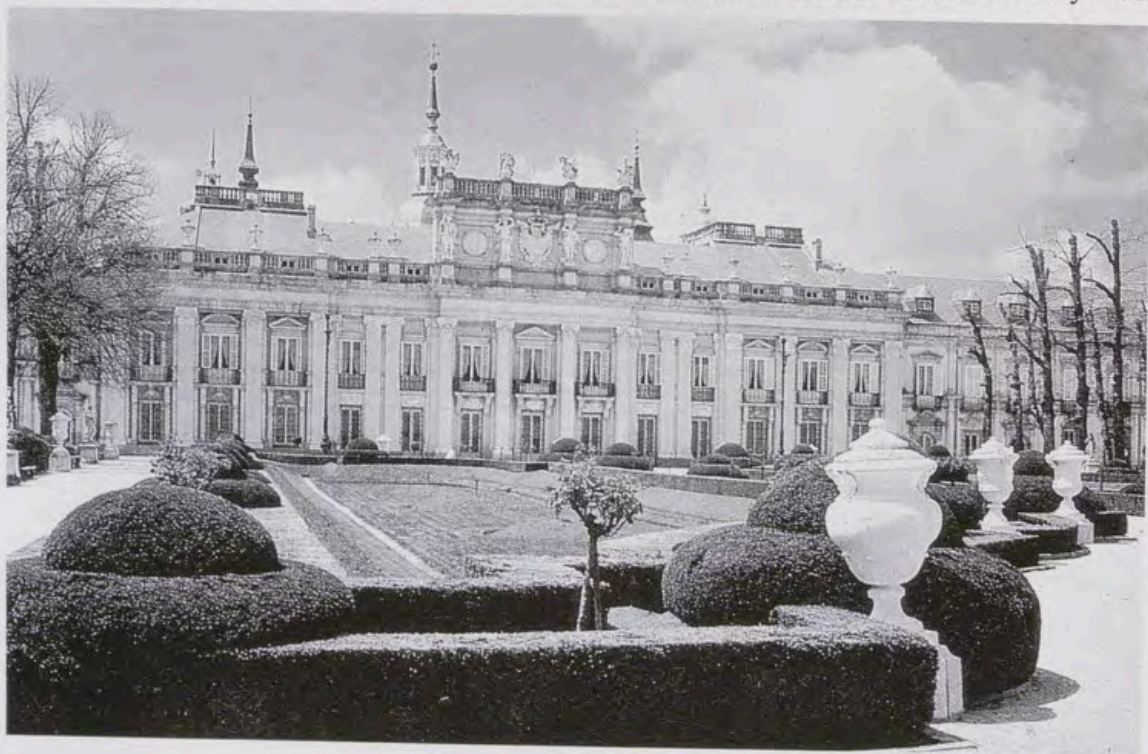


Proyecto de Juvorra para el Palacio Real de Madrid.

En La Granja de San Ildefonso hay fuerzas composicionales que, siendo en sí mismas por separado valiosas, crean cierta contradicción como imágenes incompatibles. El planteamiento juvarriano de la crujía oriental induce a una impresión subjetiva causada por una obligada altura de las restantes partes circundantes y la expansión de anchura y longitud del suelo, «provocada». Concediendo especial interés a ese lugar íntimo del Jardín, Juvorra reforzó la rectangularidad, presionado por el trazado preexistente, forzando a que, a la inversa, la fachada interior se convirtiera en el foco estimulante de la representatividad del edificio, irradiando hacia lo que la rodea como una explosión «solitaria» de fuerzas expresivas. El diseño arquitectónico quedaría incompleto sin ella, pero nada alrededor hace referencia a su esquema, tal vez porque su llama

responde a otro tipo de definición arquitectónica, a otro peso rítmico, prescrito para otra idea global de la composición.

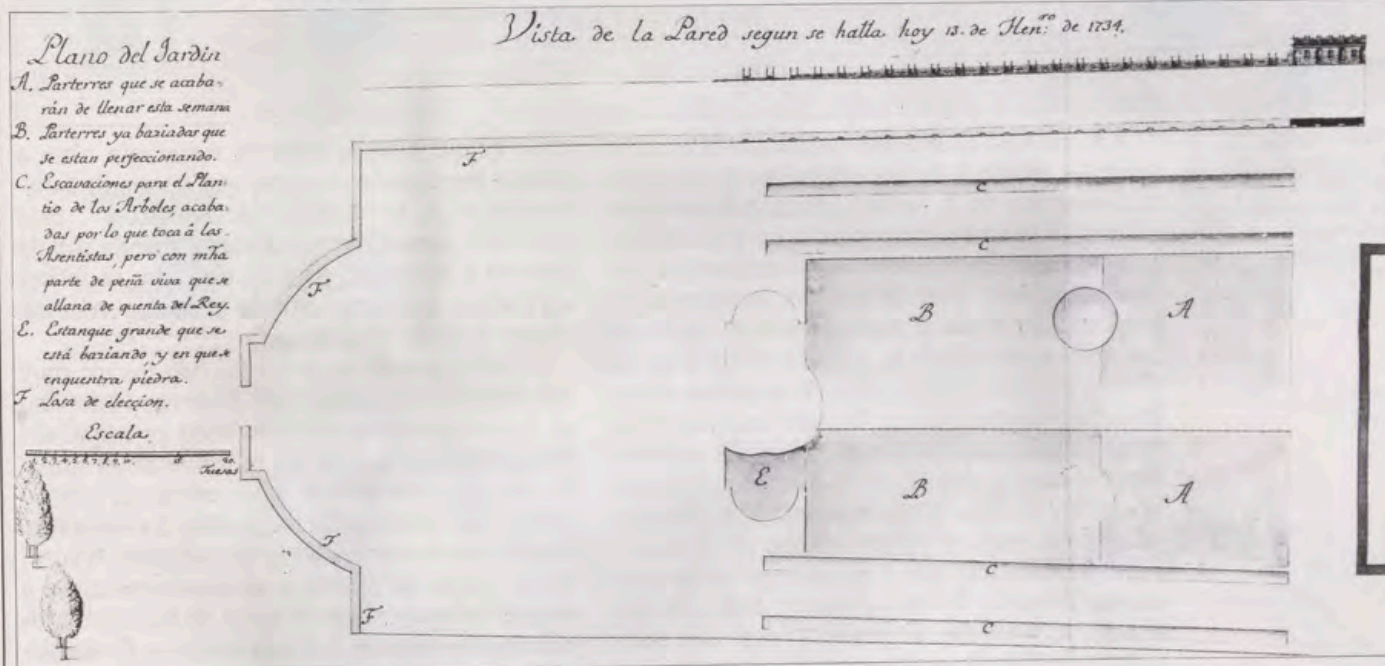
La distancia y la problemática con Aranjuez todavía se hace más sensible, ya que el Palacio, trazado por Juan Bautista de Toledo en el siglo XVI, establecía una razón particular de lejanía, que afectaba al complejo arquitectónico en el conjunto⁴. Construido en una leve porción de su crujía occidental (Capilla y galería) en el reinado de Felipe II, continuado por Juan Gómez de Mora a partir de 1611, etapa en la que llegó a cerrar la crujía meridional (habitaciones reales) y un minúsculo avance sobre la crujía oriental, la obra se paraliza prácticamente en el reinado de Carlos II y sólo comenzará a alcanzar cierto vigor a partir de 1715 por estímulo del rey Felipe V. Bajo las órdenes del maestro mayor del



Fachada oriental del Palacio de La Granja de San Ildefonso.

Rey, Teodoro Ardemans, el maestro Pedro Caro Idrogo logró cerrar el edificio en una intervención continuada, que se desarrolla entre 1715 y 1732, año de su muerte⁵. Continuarán en la labor de terminación los maestros franceses Leandro Bachelieu y Esteban Marchand, dos ingenieros-arquitectos muy eficaces, pero víctimas también, como lo fue Caro Idrogo, de una situación político-administrativa desesperada, de la que fue responsable el gobernador Samaniego⁶. No obstante, en el cuadro general arquitectónico del edificio, en 1734 (coincidiendo con el incendio del Alcázar Real de Madrid y la puesta en marcha de la idea de Felipe V de levantar un nuevo Palacio Real bajo la responsabilidad de F. Juvarrá), la parte más inconclusa era la crujía occidental, en la que se integraban la portada principal y las alas colindantes a ella, prolongadas hasta ser limitadas en los ángulos por las dos cúpulas gemelas, la más antigua, construida, en un bello estilo bramantesco, por Juan Bautista de Toledo.

pilastras con sus basas que tienen 4.200 pies cúbicos, 12 ventanas con 3.320 pies cúbicos, Cornisa de dicho alto con los cuatro lados de la Torre 4.575 pies cúbicos, el último pedestal que corona toda la obra tiene 5.080 pies cúbicos. El remate de la Torre con su cornisa tiene 1.680 pies cúbicos». Este cálculo permitía conocer que la fachada principal estaba necesitada de 64.720 pies cúbicos de fábrica que, a razón de 11 reales (con saca, porte, labra y asiento) importaba, tan sólo en la cantería, 733.900 reales de vellón. La obra por todo ello se hallaba en proceso de construcción, determinándose a lo largo de 1735 —presente ya F. Juvarrá en Madrid— el cierre definitivo y los criterios de embellecimiento que habían de aplicarse. La construcción había quedado confiada a Bachelieu en la dirección. La ejecución estaba a cargo del maestro Rodríguez Pantoja, con el que no estuvo de acuerdo jamás el ingeniero-arquitecto francés, reprochándole en varias ocasiones «que esta acostumbrado a no trabajar ni parar en parte alguna no queriendo ni sabiendo



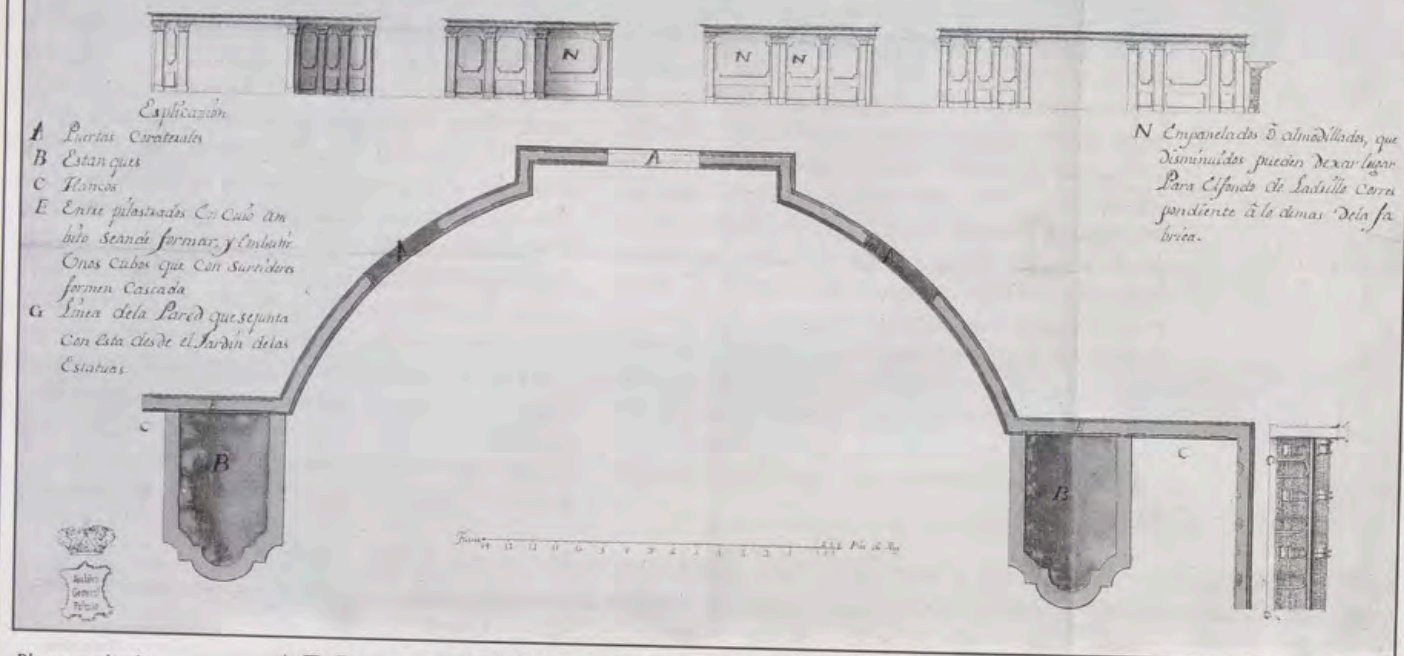
Plano del Jardín.
Vista de la pared.
Leandro Bachelieu (?).
1734.
Real Sitio
de Aranjuez.

En los comienzos de 1735, la fachada principal del Palacio de Aranjuez, según el cálculo de la obra de cantería, se hallaba en el estado siguiente: «Resta que construir ocho Arcos alrededor de la Escalera que tiene 2.400 pies cúbicos. Las cuatro columnas con sus basas que tienen 644 pies cúbicos»⁷. Estos datos se refieren a la parte de pared interna, puesto que del exterior se dice: «La fachada de dicha portada que mira a la Estrella tiene hasta el collarino de la cornisa 4.350 pies cúbicos. Las seis empalmaduras de las tres Puretas con sus capihaces tienen 3.700 pies cúbicos. La fachada que mira a la Escalera tiene 3.721 pies cúbicos. En el segundo cuerpo, la fachada principal tiene en el pedestal y en el lado que mira a la Cascada 5.050 pies cúbicos más 20 pilastras con sus ramales de a pie en cada lado que tiene con sus basas 6.000 pies cúbicos. Más 11 ventanas que todas hazen 2.300 pies cúbicos. La cornisa tiene 6.360 pies cúbicos. En el tercer cuerpo su pedestal tiene 3.402 pies cúbicos, 14

cumplir con el empleo de Delineador y de esto se hallaran informes en la oficina de Samaniego y del Maestro Caro Idrogo»⁸.

Conviene también recordar el hecho de que en 1734 había muerto G. B. Galluzzi, el decorador italiano que se había responsabilizado de la ornamentación de las habitaciones del Palacio de Aranjuez. Vino acompañado de dos ayudantes, el también decorador Santiago Bonavía y el maestro carpintero Francesco Ballestreri⁹. La muerte de Galluzzi daría lugar al ascenso inmediato de J. Bonavía, quien asumió todas las responsabilidades de las «estancias» del Palacio, en su ornato escultórico y pictórico respectivo. Pero hemos considerado conveniente señalar la responsabilidad de Bonavía en el año 1735-1736, «que fue ajena» a toda intervención arquitectónica, la cual llegaría mucho más tarde, especialmente con su implicación en la fachada principal del Palacio de Aranjuez que consideramos.

Plano, y Vista de la Cabeza del Jardín nuevo de Palacio



Planta y alzado de la «cabeza» del Jardín Nuevo del Palacio Real de Aranjuez. L. Bachelieu. (A.G.P.).

A F. Juvarra no le debió sorprender el expreso deseo de Felipe V de que interviniera en el embellecimiento de la fachada principal como arquitecto sumamente autorizado en arquitectura palacial. Mientras trazaba afanosamente los planos del Palacio Real de Madrid, Juvarra debió entremezclar entre su trabajo tanto el diseño de los nuevos perfiles de la fachada oriental de La Granja de San Ildefonso como el engalanamiento de la fachada del Palacio Real de Aranjuez en su costado principal occidental. Y de ello tenemos una constancia muy explícita. Juan Bautista Sacchetti, en torno a 1740, nombrado ya Maestro Mayor del Rey, se responsabilizó de la mayor parte de las obras que se ejecutaban en los diferentes Palacios Reales, como el Buen Retiro, Pardo, o Aranjuez, al mismo tiempo que dedicaba todos sus afanes al levantamiento del Palacio Real de Madrid. En relación con la obra del Palacio de Aranjuez nos parece conveniente transcribir un comunicado de Sacchetti, que se supone está dirigido al Gobernador del lugar, y la carta autógrafa del mismo Juvarra, también de extraordinario interés, para corroborar su intervención en el Real Sitio¹⁰.

El documento permite considerar que hubo una segura intervención de Juvarra en la fachada, que se confirma también por otro documento fechado el 1 de enero de 1736, pues lo sitúa en Aranjuez. En carta del Gobernador don Isidro Nicolás de Montufar a don José Patiño se escribe: «en vista de la orden de 27 de diciembre en que sirve v.e. mandarme se pongan edictos llamando Maestros de cantería que quieran hacer la obra de la cornisa de la pared del frente de Palacio, pues siendo una obra segun demuestra la planta tan delicada y primorosa convendría dar esta obra a Jose de Setien, maestro que ha hecho la expresada pared arreglandose los precios

a D. Felipe Juvarra pues de sacar esta obra a pregon puede caer en sujeto que no sea de satisfacción ni de la habilidad de Setien...»¹¹. Este dato sirve para ofrecer una nueva vinculación de Juvarra a Aranjuez, pero en este caso se refiere sin duda a su intervención en el Jardín oriental, al que después aludiremos.

El comunicado de Sacchetti nos parece muy significativo para afirmar que F. Juvarra intervino en la configuración de la fachada principal del Palacio de Aranjuez en los términos de su embellecimiento. Nos resulta difícil emitir un criterio sobre cómo pudo ser su resolución. La estructura básica arquitectónica de la que Juvarra seguramente partió le ofrecía a su gusto cultísimo e incluso refinado el plano «diso» de la pared, articulada por escuetos órdenes clásicos. Probablemente quiso llevar a ella el reflejo «móvil y oscilante» de algunas de sus fachadas palaciales, en contacto con las concepciones piemontesas. Es posible que en sus «trofeos» quisiera evocar o recuperar viejas tradiciones italianas, o un retorno a la arquitectura barroca piemontesa. Posiblemente su planteamiento fue un «opuesto» a la continua y aguda fractura de planos, sensible siempre al detalle escultural en oposición a la insistente delimitación lineal del modelado de Juan Bautista de Toledo.

Tras la muerte de Juvarra el 31 de enero de 1736, y a lo largo de una etapa bastante dilatada, la conclusión de la fachada principal fue retrasándose. Todavía en 1739, cuando era responsable ya de la obra J. Bonavía, éste informaba, el día 4 de agosto, del inicio de la construcción «del balcon volado de piedra de Colmenar sobre la puerta de entrada principal» y el asiento todavía de algunas puertas y ventanas¹². La estructura básica, la tectónica de la fachada principal, aún no se había terminado¹³. Pero todavía se han de

conocer entre 1739 y 1759 otros hechos que circunstancialmente frenarían el proceso de la obra hasta llegar a alcanzar, bajo el propio Bonavía y la intervención de Sabatini, su configuración definitiva, en nuestro criterio muy alejada sin duda del estilo juvarriano que tuvo la posibilidad de alcanzar entre 1735 y 1736¹⁴.

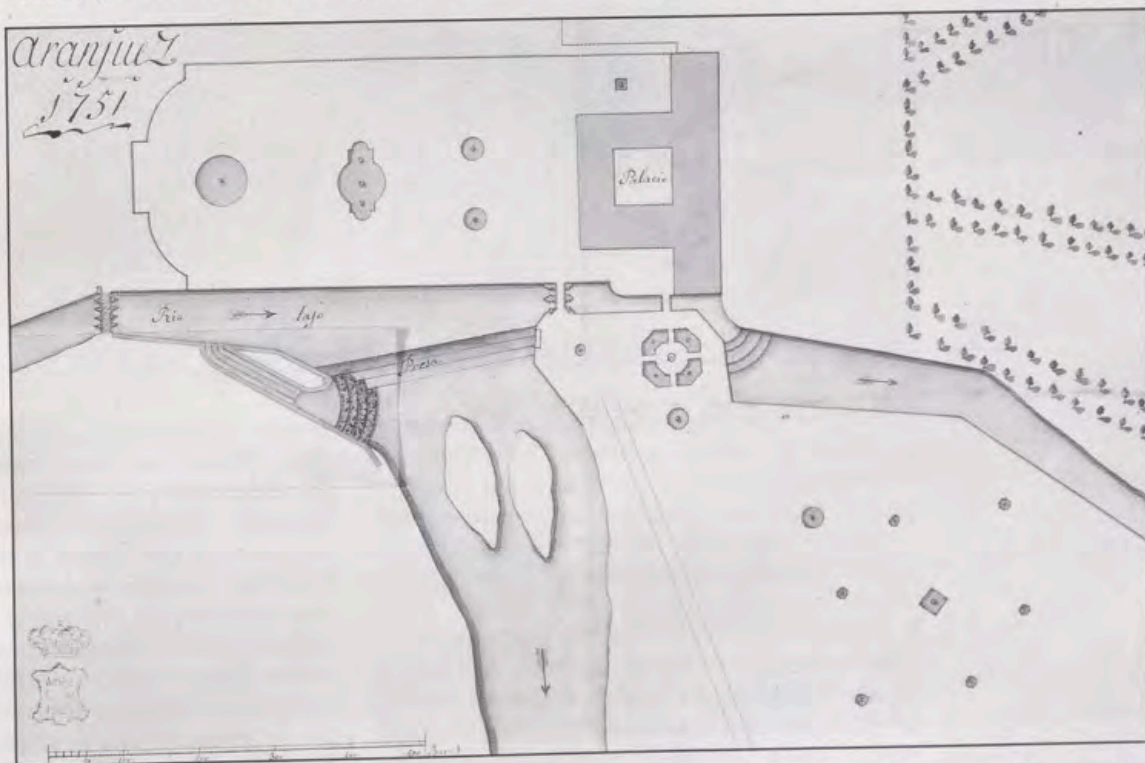
Pero la intervención de Juvorra en el Real Sitio de Aranjuez no se limitó a introducir nuevos datos morfológicos en la fachada principal del Palacio. Un exponente más del gusto de Juvorra debió quedar reflejado también en los motivos que él trazara para adecuarlos a la cabecera del Jardín oriental.

Partiendo de la llegada de Juvorra a España en abril de 1735, queremos considerar también la obra del citado Jardín, colindante con la fachada Este del Palacio, a la que fueron orientadas las habitaciones regias. El «Nuevo Jardín», tal y como se le define en 1735, se ha de considerar, junto al Jardín de las Estatuas, como el conjunto más importante de jardinería «adicionado» a las paredes palaciales. Su configuración ya aparece perfectamente delineada en un plano levantado en el mes de enero de 1734, posiblemente por Leandro Bachelieu¹⁵. La «cabeza» de dicho Jardín constituye en el diseño del conjunto un plantea-

figuración que se le diera en sus orígenes, que parten sin duda de la idea de Bachelieu de acodar a la fachada oriental del Palacio un manto extenso ajardinado en límite con el río¹⁸.

La ejecución debió asumirla el citado maestro y delineador Antonio Rodríguez Pantoja, pues de él se conservan unas extensas condiciones de la obra de mampostería y albañilería, fechadas el día 3 de febrero de 1734¹⁹. También se debe a su redacción el pliego de precios a los que se ajustaba la obra. Al hilo de estos datos observamos que los diseños de Bachelieu se fueron respetando, tanto en la piedra labrada para el antepecho de los estanques como en las molduras y en los tipos de materiales. Sin duda, y a la vista de los diseños y la documentación acopiada, el Jardín Nuevo fue una obra de gran estima por parte de los Monarcas y se dio especial relieve a la fachada del mismo, frontera a la calle de la Reina, donde se ubica lo que se vino en llamar la «cabeza» del Jardín, de desarrollo mixtilíneo, en el que la embocadura central, de diseño cóncavo, cobra un especial relieve como asiento en su centro de una puerta de entrada principal. En los colaterales fue rodeada por dos estanques acompañados en los flancos por el embutido de unos cubos que, en forma de surtidores, facilita-

Traza del sector de la Estrella y del Jardín oriental del Palacio Real de Aranjuez. S. Bonavía. (A.G.P.).



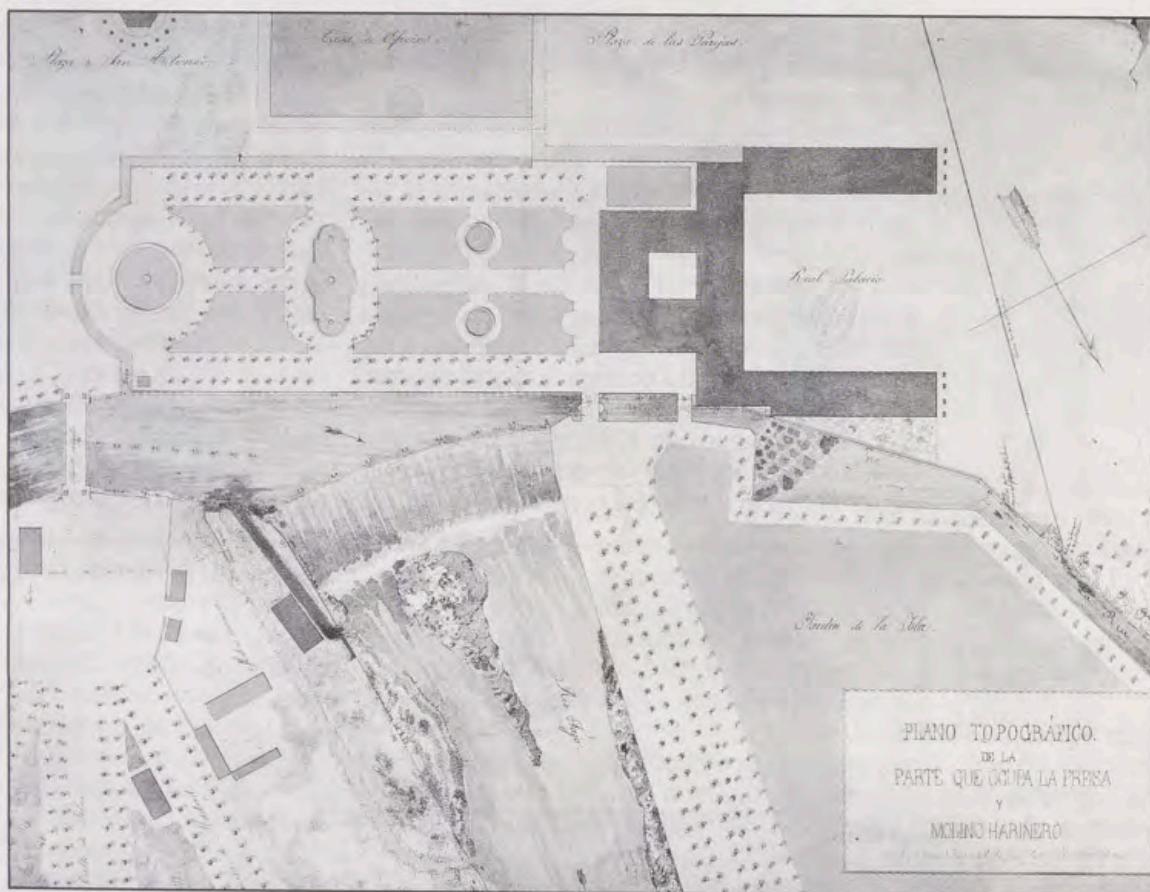
miento diferenciado, como bien se demuestra por los diseños que se conservan¹⁶. En la topografía de los alrededores de Palacio de la segunda mitad del siglo XVIII, Bonavía refleja en un plano abreviado su delimitación. Se observa en él la concepción de dicho Jardín Nuevo como un elemento de extensión y prolongación por el costado oriental de los Jardines del Rey y de la Reina, reclusos entre los muros septentrional y meridional del Palacio de Juan Bautista de Toledo¹⁷. En otros planteamientos más tardíos de la segunda mitad del siglo XVIII, el Jardín Nuevo aparece en todo su esplendor sin llegar a perder la con-

rían la formación de unas cascadas. El muro fue trazado con empanelados o almohadillados en alternancia con la fábrica de ladrillo visto. El conjunto se ornamentó con hornacinas grandes y pequeñas, enriquecidas con jambas y dovelas, repisas, lunetos y un rico entablamento «que corona la muralla siguiendo la línea del jardinito de las estatuas»²⁰.

El 2 de junio de 1735 el maestro de obras Iztueta, colaborador asiduo en el levantamiento del Palacio de Aranjuez en este tiempo, redactaba una memoria dando a conocer el coste de cantería de lo ejecutado en la «Cabeza» del

Jardín Nuevo²¹. En enero de 1736, como ya hemos señalado, en carta de Montufar a Patiño, el trabajo se le encarga a Setián como maestro autorizado de cantería, por ser obra «segun demuestra la planta tan delicada y primorosa»²². Y con ello llegamos al 12 de enero de 1736, fecha en la que se suscribe una comunicación de Filippo Juvarra por haber ajustado en 14 reales «cada pie de la cornisa de la pared del Jardín de Aranjuez». En el dato consta la petición de la orden al cardenal

se volvía a plantear una intervención de Juvarra sobre una estructura preexistente, pero no cabe duda de que el talento de Juvarra quiso ser aprovechado por Felipe V para dejar en aquellas obras su toque maestro, en su valor ornamental embellecidas con los emblemas apropiados de una entrada principal e importante. Fue sin duda una relación muy particular con aquellas obras, en las que en ningún caso se atuvo a una discusión de propósito arquitect-



El Jardín Nuevo a partir de 1775. (A.G.P.)

Acquaviva para el ajuste de las pequeñas estatuas y cornisa de bronce o plomo. Se adjunta un diario de oficiales en el que se incluyen albañiles, peones, mancebos, carpintero, ayudante y peón, dorador y materiales de oro, cristales, espejos, colores y demás, con un total de 6.000 reales de vellón²³.

Estos últimos datos habría que relacionarlos con una intervención, también de Juvarra, en la conclusión de la decoración del Palacio de Aranjuez. En la memoria se especifica que ante el corto tiempo disponible, se recomienda que trabajen hasta las nueve de la noche «por cuio motivo se le pagaran a cada uno la mitad del jornal que ganan segun estilo». También se especifican los arreglos que han de hacerse en el Gabinete (pieza enteramente decorada por Galluzzi y sus ayudantes) y algunos reparos. Pero la intervención de Juvarra quedó bien reflejada en la carta autógrafa que redacta el día 12 de enero de 1736²⁴. En ella deja clara constancia de su intervención en el Jardín Nuevo y aquellos ornamentos que quiso dibujar expresamente para el embellecimiento de la fachada principal del Palacio. En el Jardín

tónico. Juvarra quiso compensar la arquitectura clásica, con una tendencia exteriorizante, revalorando la elevada gravedad del monumento renacentista. Quiso añadir su fuerza ornamental, antagónica al ordenado equilibrio y estática del edificio, posiblemente combinado con habilidad un anterior y un posterior estilo arquitectónico, juzgado en términos de interrelación. Su aportación la entendemos como una concepción aditiva, consistente en sacar el edificio de la seca estática de sus unidades modulares. Tal vez pretendió dotarlo de una dinámica visual, acentuando desde el exterior su interacción perceptiva.

Ni sus proyectos para el Palacio Real de Madrid, ni su modelo para la fachada principal de Aranjuez, se llegaron a construir. Pero por ello no se disminuye su valor. Recordando las palabras de Alberti, habría que decir: «el diseño es toda idea separada de la materia. Es la imagen de la obra independientemente de los procesos técnicos y de los materiales para realizarse». La contribución de Juvarra a la arquitectura española hoy la observamos «desde arriba», en sus reglas ejemplarmente definidas, que pueden

ser aplicadas a muchos y muy variados elementos constitutivos del barroco clásico en su concepción de forma maestra.

NOTAS

¹ GIANFRANCO GRITELLA: *Juvarra L'Architettura*, Módena, 1992 (2 vols.); BOTTINEAU: *El arte cortesano en la España de Felipe V*, Madrid, 1986, págs. 547-580.

² F. DE LA PLAZA: *El Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid, 1975, pág. 36.

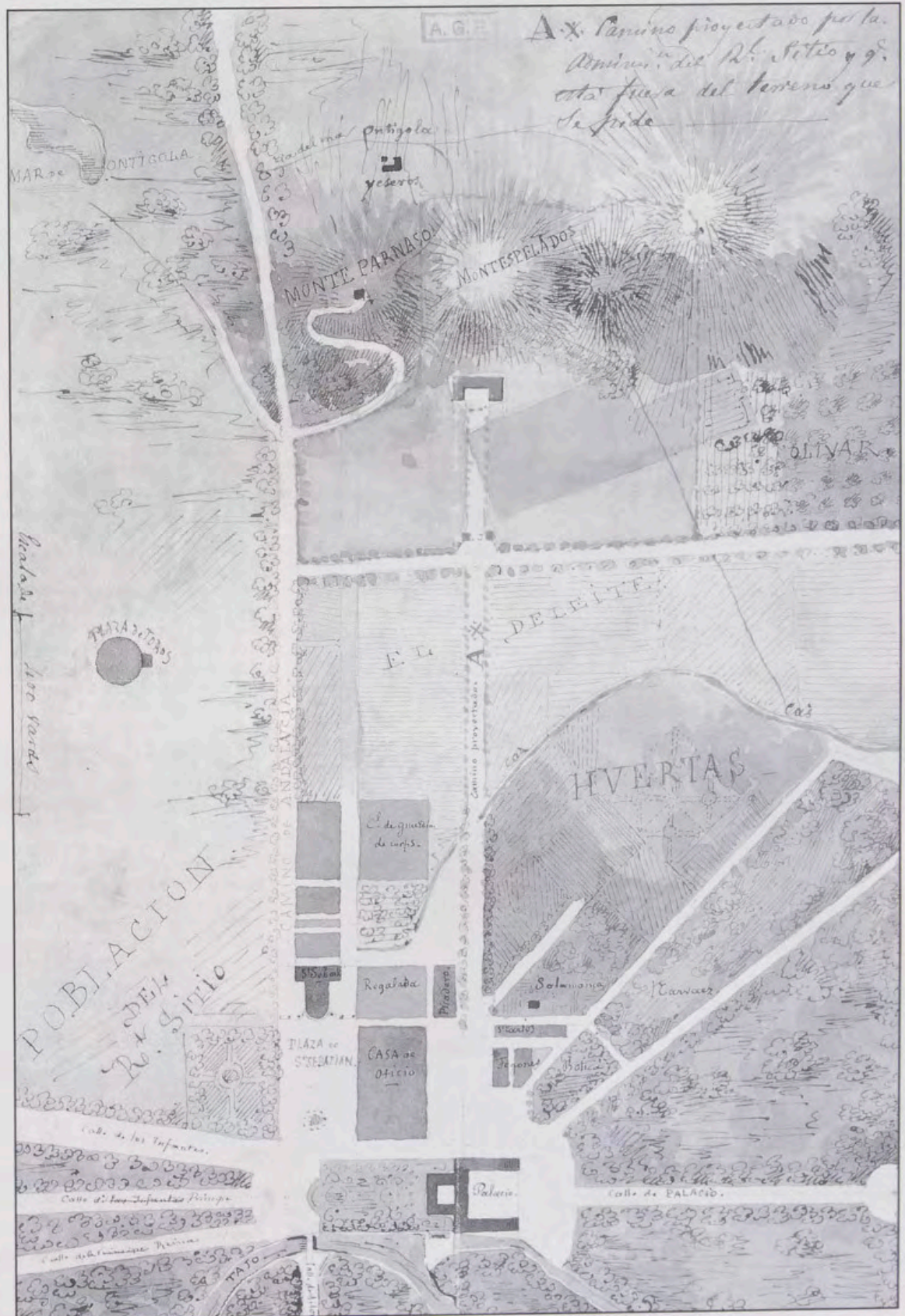
³ E. BATTISTI: «Juvarra a San Ildefonso», en *Commentari*, IX, 1958, págs. 273-297.

⁴ J. RIVERA: *Juan Bautista de Toledo y Felipe II*, Valladolid, 1984, págs. 103-110.

⁵ V. TOVAR MARTÍN: *Juan Gómez de Mora, Maestro Mayor del Rey y Maestro Mayor de la Villa de Madrid*, Cata-Expo, Madrid, 1986.

⁶ Archivo General de Palacio (A.G.P.). Cajas 14.136, 14.137, 14.140 y 14.147.

⁷ A.G.P. Caja 14.150.



El Jardín Nuevo en primer término, frente a las calles de Infantes, Príncipe y Reina. (A.G.P.).

Real Sitio de Aranjuez. Siglo XIX. En la parte superior izquierda, la planta del Jardín Nuevo.



- ⁸ A.G.P. Caja 14.150, 15 de febrero de 1734.
- ⁹ A.G.P. Caja 14.150, 28 de febrero de 1734.
- ¹⁰ A.G.P. Caja 14.154, 27 de mayo de 1740. Juan Bautista Sacchetti en un comunicado dirigido posiblemente al Gober-

nador de Aranjuez, y en relación a su responsabilidad en la obra del Palacio escribe: «Esta mañana se ha subido al Cuarto de Su Majestad el modelo de las tres Puertas principales del real palacio que esta a mi cargo arreglado enteramente al Disegno del difunto Juvarra adornando las principales Puertas con Trofeos eroicos (como se vera en su original igualmente con los demas adornos que pide la solidez y armonia de la fabrica siendo el mas ligero que se pueda executar en semejantes y reales arquitecturas) y tocale a la execucion de la escultura que se necesitare para que vaya con mayor brevedad acierto y provecho a la Real Hacienda e soi de parecer que se usen las Reglas y costumbres de Roma y de Paris repartiendo a los operarios la obra para que cada uno procure esforzarse respecto a los escultores que oi tiene S. M. a su Real servicio de conocida habilidad y consumados estudios como a mi me consta de la habilidad de Nicolas Caresana que ha estudiado once años en Roma...». Caja 14.152, 12 de enero de 1736 (carta autógrafa de F. Juvarra).

Sono sinora confuso delle favori di V. M. che benignamente hanno passato nel luogo dove si deve lavorare il modello del Palazzo, che solamente nel principio di questa settimana s'ha dato la necessaria disposizione. Della cornice per finimento della musaglia del giardino d'Aranchuez ho fatto le disquisizioni necessarie al capostellano che viveva nel regio suo. mi rispose che poteva andare a 16. Reali, ho fatto accordo sempre però co' la riserva a compimento di V. M. per 14. Reali e mezo. include tutte le spese necessarie al finimento del opera di da misurare via a pender cavillano culto (2.º) il mio profilo leguiero e sono sicuro.

Essendo necessari per ornamento del modello, alcune piccole figure, ne che rappresentavano le statue e trofei sopra le facciate esteriori del Palazzo su V. M. mi da ordine, scrivemi a Roma a mio fratello che lui faccia e per essere portata a Genova di viaggio, o manda lui del prezzo e intendere anche co' il Sig. Cardinale Aguirre ministro di S. M.

Pregho continuamente la Comandante della sua nobilita' Pontificia e prego V. M. di custodire che gli sono e sara sempre de' miei amici figure che no' potrei pregare il Cielo per la sua felicità e inclinazione unita. Red.º

M. E.

*De' mis meo servituras cono
C. de' J. J. J. J. J.*

- ¹¹ A.G.P. Caja 14.152, 1.º de enero de 1736. Setiñ comunica que la obra de la portada se ha publicado en Madrid y Toledo (Caja 14.150).
- ¹² A.G.P. Caja 12.154.
- ¹³ La complejidad de este proceso la daremos a conocer en breve en el estudio realizado sobre el proceso constructivo del Palacio.
- ¹⁴ La fachada principal será construida por J. Bonavía con algunas alteraciones sustanciales sobre el diseño de origen, ya que se introducirá un pórtico adelantado y un ático que sobreleva la altura prevista en el edificio en el diseño del siglo XVI y también en el planteamiento sugerido por Juan Gómez de Mora en el siglo XVII. La estructura dada por Bonavía sería recogida por F. Sabatini, el cual no introdujo en su intervención ninguna modificación de carácter sustantivo.
- ¹⁵ A.G.P. Sección Planos y Dibujos n.º 1.212. Caja 14.150, 2 de enero de 1734.
- ¹⁶ A.G.P. Sección Planos y Dibujos n.º 1.213. Caja 14.150, 2 de enero de 1734.
- ¹⁷ A.G.P. Sección Planos y Dibujos n.º 1.034.
- ¹⁸ A.G.P. Sección Planos y Dibujos núms. 2.510, 3.214 y 592.
- ¹⁹ También intervienen Iztueta, prestigioso maestro de obras, y Miguel Boutelou, maestro de obras y de cantería (A.G.P. Caja 14.152, 7 de abril de 1736).
- ²⁰ A.G.P. Caja 14.151.
- ²¹ A.G.P. Caja 14.151, 2 de junio de 1735.
- ²² A.G.P. Caja 14.152.
- ²³ A.G.P. Caja 14.152, 12 de enero de 1736.
- ²⁴ A.G.P. Caja 14.152, 12 de enero de 1736.



JU V A R R A
EN LA "CHAMBRE DU LIT"
DE LA GRANJA

ESCENOGRAFIA TEATRAL
Y ARQUITECTURA PALACIEGA

Por Ramón GUERRA DE LA VEGA

Transcurría el verano de 1735. Juvorra había acudido a La Granja desde Madrid para dirigir los trabajos de decoración en el Palacio y acometer el proyecto de nueva fachada hacia el Parterre oriental. Desde abril de ese mismo año se encontraba en España, adonde había llegado para hacerse cargo de la arquitectura palaciega de Felipe V e Isabel de Farnesio, tras el incendio del Alcázar madrileño en la Navidad de 1734.

Antes de acudir a La Granja había visitado a los Reyes en Aranjuez, en los alegres días de mayo, y había podido conocer al nutrido grupo de arquitectos italianos que trabajaban en la Corte española, para quienes la llegada de Juvorra había supuesto el fin de un sueño: el de poder ocupar el puesto de Primer Arquitecto del Rey, vacante desde el fallecimiento de Andrea Procaccini, el 17 de junio de 1734. El talento incontestable de Filippo Juvorra y el prestigio internacional adquirido en sus viajes a París, Londres y Lisboa, desvanecía las ilusiones de Giovanni Battista Galluci, Giacomo Bonavía, Bartolomé Rusca y Félix Fideli, que habían venido a España en aquella década y que trabajaban en la ampliación del Palacio de Aranjuez, obra que avanzaba muy lentamente, ya que la mayor parte del presupuesto de las reales obras había sido encauzado hacia La Granja, tanto en la terminación de los jardines como en la ampliación del primitivo Palacio cuadrado de Ardemans, para convertirlo en el elegante conjunto ideado por Procaccini.

De una actividad desbordante, Juvorra había encontrado tiempo a las orillas del Tajo para realizar unos sencillos dibujos sobre una posible decoración de las fachadas de Aranjuez, en aquel mes de mayo de 1735, mientras que los ya citados Galluci y Bonavía terminaban un *Gabinete de la Reina* con grutas, fuentes, fragmentos de ruinas y toda la parafernalia decorativa de aquel mundo barroco, que ya anunciaba el rococó.

Hasta la llegada a España de Juvorra, conseguida por petición expresa del primer ministro Patiño al Rey de Cerdeña, por medio de nuestro Embajador en Turín, todos los arquitectos italianos, procedían de los ducados Farnesio de Parma y Piacenza, llamados por el marqués de Scotti, mano derecha, en el ámbito artístico, de la reina Isabel de Farnesio.

Entre el cada vez más reducido grupo de artistas franceses que aún permanecían al servicio de la Corte española, destacaba el arquitecto François

Carlier, el hijo de René Carlier, autor del trazado de los Jardines de La Granja entre 1721 y 1724. La influencia de Versalles había pasado desde la abrumadora llegada de artistas, fontaneros y jardineros de los primeros años del XVIII hasta la discreta presencia de figuras muy concretas.

En La Granja quedaba un discípulo de Procaccini, Sempronio Subisati, como continuador de las obras de su maestro, que antes de su fallecimiento había terminado las alas del Patio de Coches y las crujiás externas del Patio de Herradura, aunque faltaba por construir el ondulado muro interior de este Patio, cuyo perfil justificaría dicho nombre.

Cuando Juvorra recibió el encargo de acometer la decoración de las estancias del recién ampliado Palacio en La Granja contaba con la colección de esculturas de Cristina de Suecia y de pinturas de Carlos Marata, el que había sido maestro de Andrea Procaccini; este último había animado a los reyes Felipe V e Isabel de Farnesio a su adquisición en Roma, por mediación del cardenal Acquaviva.

Gabinete de lacas chinas de La Granja

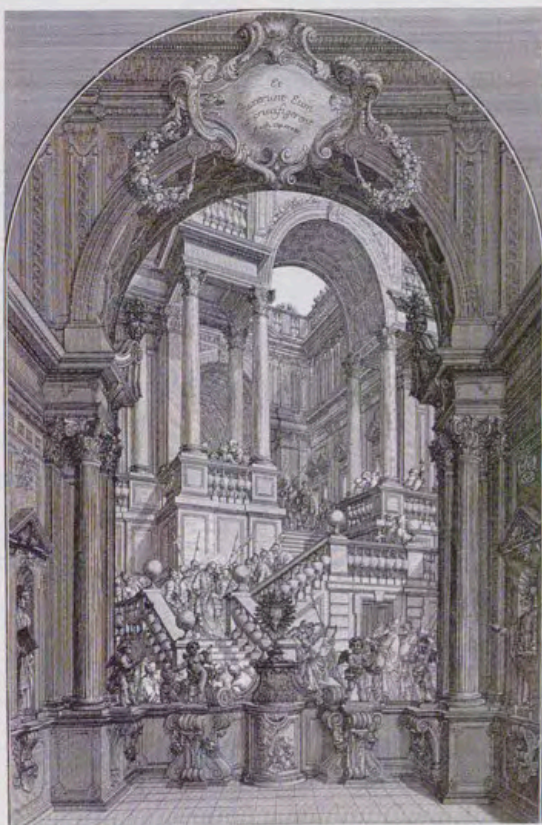
Poco antes de venir a España, Filippo Juvorra había decorado una sala del Palacio Real de Turín con paneles de lacas chinas, que el mismo arquitecto había adquirido en Roma en mayo de 1732. La moda oriental se iniciaba de esta manera, para continuar luego con jardines y temples chinoscos, la imitación de porcelanas chinas y todo un mundo figurativo que quedaría reflejado, algunos años más tarde, en la Sala Gasparini del Palacio Real de Madrid o en la estancia del Palacio de Aranjuez, decorada con personajes y animales exóticos, en porcelana del Buen Retiro.

Los paneles de lacas chinas que Juvorra encontró en la colección de Isabel de Farnesio habrían sido adquiridos, probablemente, en la misma subasta de Roma en la que él había representado a su señor, el Rey de Cerdeña.

Una vez tomada la decisión de ordenar la arquitectura interior de la «chambre du lit» (nombre primitivo del Gabinete de lacas chinas) con pilas tras cuyo fuste se vería adornado por estas valiosísimas resinas orientales de profundos colores rojos y negros, Filippo Juvorra pensó en el tratamiento pictórico de los entreaños, y eligió, entre los numerosos pintores italianos que conocía, a Giovanni Paolo Pannini, quien se había



Grabado de Giuseppe Galli Bibiena, en el que se reproduce una de las escenografías creadas por él para las representaciones religiosas del Corpus Christi en la Capilla Real de Viena.



Jesús y la piscina probática, conocida también como La curación milagrosa del paralítico. Pannini utiliza aquí el tema arquitectónico de la doble columnata, de capiteles corintios, y consigue una transparencia espacial absoluta.



Detalle de Jesús y la piscina probática.

convertido en el artista más famoso de Roma, el equivalente a lo que sería Canaletto con respecto a Venecia.

Pannini había alcanzado el éxito por su talento a la hora de representar las arquitecturas romanas, tanto las ruinas históricas como los nuevos monumentos levantados, a comienzos del siglo XVIII, por el Papa y los cardenales más poderosos. Se había formado como pintor en Bolonia, en la famosa escuela de la familia Bibiena, los representantes más destacados de aquella tradición boloñesa conocida como «*quadratura*», que buscaba la creación de arquitecturas ilusorias en los muros y bóvedas de los palacios, borrando el límite entre espejismo y realidad.

Ya en el siglo XVII, Velázquez había conseguido que dos famosos «*quadraturisti*», Agostino Mitelli (1609-1660) y Angelo Michele Colonna (1600-1687), viniesen desde Bolonia para pintar algunas bóvedas del Alcázar y la correspondiente a la escalera del convento madrileño de las Descalzas Reales, que se conserva intacta desde entonces.

El gran acierto de Pannini consistió en trasladar las técnicas de perspectiva, aprendidas en la escuela boloñesa de los Bibiena, que estaban enfocadas a la realización de decorados teatrales, a la pintura de caballete con temas de paisaje urbano. Juvarrá, que también había sido un afamado escenógrafo, por la difusión de sus conocidos dibujos para las representaciones teatrales del cardenal Ottoboni en su palacio romano de la Cancillería, no podía prescindir de ese placer tan italiano de utilizar con extrema libertad los elementos de la arquitectura clásica, combinándolos según nuevas reglas sintácticas.

El mundo del teatro había sido en Italia el gran taller de aprendizaje de los arquitectos del siglo XVIII. Con las inmensas posibilidades creativas de los escenarios, tanto la familia boloñesa de los Bibiena, que trabajaron para la Corte imperial de Viena, como los parmesanos y piacentinos que llegaron a España para inventar los nuevos decorados del Teatro del Buen Retiro, como Bartolomé Rusca y Giacomo Bonavía, podían investigar acerca de seriaciones de espacios, combinaciones de arcos cruzados, patios de matizadas luces y pórticos transparentes.

Si en los bocetos para decorados operísticos o teatrales las figuras humanas representaban a conocidos cantantes o actores de la época, en los grabados de los Bibiena, los dibujos al carbón

de Juvarrá o los cuadros de Pannini, los personajes retratados eran cardenales, embajadores, Papas o incluso reyes, como el futuro Carlos III de España, a quien inmortalizó Pannini en su visita a la Ciudad Eterna el 3 de noviembre de 1744, para entregar una yegua blanca (hacanea) al pontífice Benedicto XIV siguiendo una larga tradición de cortesía hacia el Papa de los Reyes de las Dos Sicilias.

Pannini se había convertido en el cronista de todos los acontecimientos políticos, artísticos y sociales de Roma, y es lógico que su talento para la representación de arquitecturas, reales o fingidas, fuese reclamado por Juvarrá para la consecución de las pinturas que deberían decorar la «*chambre du lit*» del Rey de España en el Palacio de La Granja.

En 1735, el año de la llegada de Juvarrá a Madrid, había fallecido Jean Ranc, el pintor más importante de cuantos trabajaban para Felipe V e Isabel de Farnesio. Este hecho permitía a Juvarrá encargarse toda una serie de cuadros para La Granja a pintores italianos, por medio de los embajadores de su Majestad Católica.

Escenografía teatral y ceremonias cortesanas

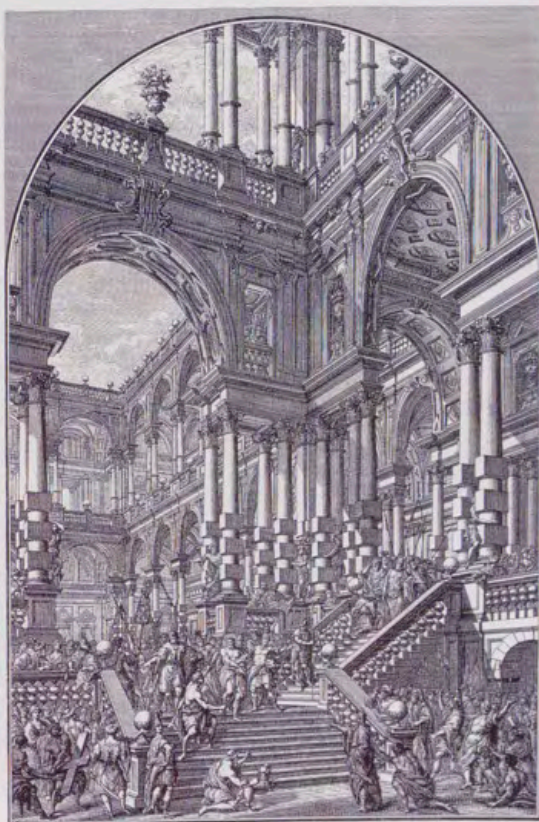
En aquel ambiente cortesano de los Palacios de Felipe V e Isabel de Farnesio la ficción superaba a la realidad. Influidos sin duda por Versailles, donde Luis XIV participaba como un actor más en las representaciones teatrales y operísticas, el diseño de las cascadas, plazas y parterres de los jardines de La Granja obedecía al deseo de crear un escenario salpicado de referencias mitológicas.

Filippo Juvarrá había adquirido fama internacional mucho antes de construir arquitecturas perdurables. Ninguno de sus proyectos para Roma, como la escalinata de la Piazza di Spagna, la sacristía de San Pedro o la fachada de San Giovanni in Laterano fueron llevados a la práctica. En cambio sus dibujos, que se conservan por centenares en el Victoria and Albert Museum de Londres o en la Biblioteca Nazionale de Turín, llegaron a manos de cardenales, nobles y reyes hasta hacer de él una figura buscada por todos.

Tanto Juvarrá como Pannini idearon y construyeron numerosas arquitecturas efímeras. El primero alcanzó fama por las decoraciones teatrales para el cardenal Ottoboni, y funerarias,



Grabado de Giuseppe Galli Bibiena, con el tema de Jesús conducido hacia la cruz, escena representada en las fiestas religiosas de la Corte vienesa en la década 1730-1740.



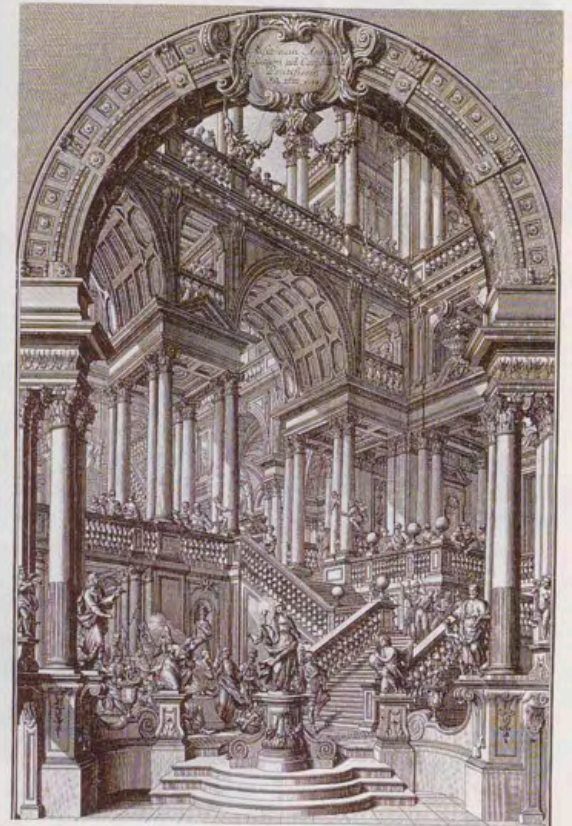
La expulsión de los mercaderes del Templo. Giovanni Paolo Pannini nos introduce en un espacio de planta elipsoidal, formado por arcos sobre dobles columnas corintias.



Detalle de La expulsión de los mercaderes del Templo.



Grabado de Bibiena con escenas de la Pasión de Cristo, que representaban los fieles en la festividad del Corpus Christi en la Capilla del Emperador.



Jesús niño ante los doctores, obra de Pannini para la «chambre du lit» de Felipe V en el Palacio de La Granja. El pintor utiliza arquitecturas abovedadas con laterales abiertos a la luz por medio de enormes lunetos compuestos por ventanas termales.



Detalle de Jesús niño ante los doctores.

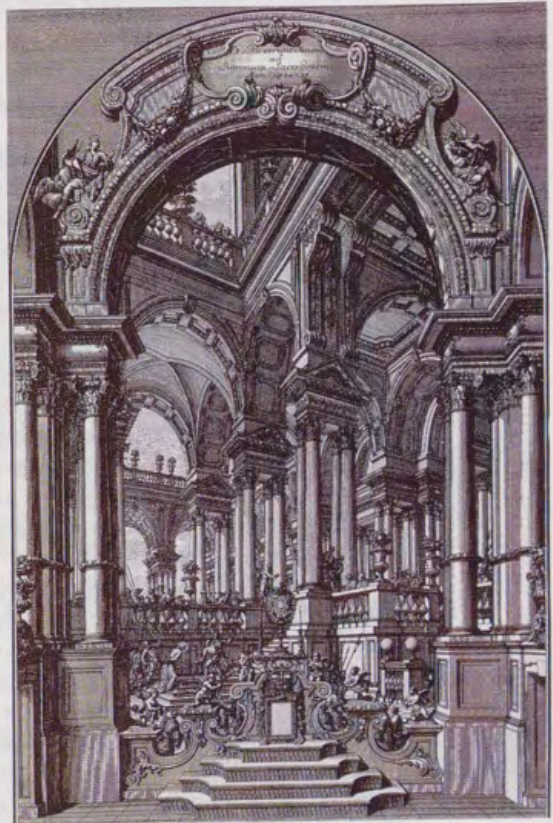


Jesús apedreado en el Templo.
Pannini utiliza en primer plano
las columnas salomónicas
como homenaje al baldaquino de Bernini
en San Pedro de Roma.

Detalle de
Jesús apedreado en el Templo.



Jesús conducido hasta el Sumo Sacerdote.
Escenografía de Giuseppe Galli Bibiena
para el emperador Carlos VI
en la Capilla Real de Viena.



para las exequias del emperador Leopoldo I, el rey Pedro II de Portugal y el Delfín. Pannini levantaría la escenografía conmemorativa del nacimiento del infante español Luis Antonio Jaime en 1727, utilizando como espacio urbano la histórica Piazza di Spagna.

Técnicas de representación arquitectónica

En estos primeros años del siglo XVIII se establecen los diversos apartados relativos al mundo de la representación de la arquitectura sobre dos dimensiones. Los exhaustivos estudios de perspectiva lineal de los «*quadratturisti*» de Bolonia estarán enfocados a la realización de decorados teatrales, tanto en escenarios específicos como en iglesias. En cuanto a la descripción topográfica de la arquitectura y las ciudades, se distinguirá entre «*vedute esatte*», que representan con fidelidad lo existente, o las «*vedute ideate e di fantasia*», que tendrán un fuerte componente romántico, representando paisajes soñados con arquitecturas nostálgicas.

Giovanni Paolo Pannini había estudiado la técnica perspectiva de la «*quadrattura*» en Bolonia con los Bibiena. Sus primeros trabajos como pintor de las ruinas romanas ya daban fe de un gran dominio de la representación arquitectónica. Pasada su época de pintor de «*vedute di fantasia*», Pannini entró de lleno en el grupo de artistas que intentaban alcanzar la fama con las «*vedute esatte*»; la mayor parte de ellos eran de origen flamenco y holandés, afincados en Italia, como Gaspar van Wittel, padre de Luigi Vanvitelli, el que sería renombrado arquitecto, al servicio de Carlos III, en su reinado napolitano.

La Iglesia y la escenografía teatral

Juvarra encargó a Pannini los cuatro cuadros para la «*chambre du lit*» del Palacio de La Granja, siguiendo los deseos del rey Felipe V, inclinado en su ámbito más privado hacia temas religiosos. En España la pintura patrocinada por la Iglesia se centraba más en las figuras humanas de vírgenes, santos y mártires que en las arquitecturas que las enmarcaban. Por esta razón fue de gran importancia la innovación de Pannini en este enfoque escenográfico, inspirado en libros de grabados sobre escenografías instaladas en iglesias de Viena y otras ciudades del norte de Italia, controladas por el Imperio austríaco.

En los grabados de Bibiena que reproducimos en este trabajo se emplean todas las técnicas de perspectiva que hicieron famosos a estos «*quadratturisti*» de Bolonia. Los dibujos corresponden a escenografías de carácter religioso, que se levantaban en el interior de los templos más grandes, con ocasión de la Semana Santa, y que tenían como argumento dramático la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo.

La innovación más efectista consistía en girar 45° los ejes de pórticos y columnatas, triplicar las proporciones de la arquitectura con respecto a las figuras humanas y situar patios inmensos sin cubrir, unos detrás de otros, hasta conseguir una sensación vertiginosa de profundidad.

Las numerosas lámparas de aceite y velas de cera se colocaban detrás de cada plano del decorado, para que los espectadores tan sólo pudiesen ver la luz reflejada y nunca las propias lámparas. El punto más iluminado era el de horizonte, con lo que se conseguía un ambiente misterioso, muy cercano al encantamiento.

En los cuadros de Pannini para la «*chambre du lit*» de La Granja se reproducen cuatro decorados religiosos que muy bien podrían haber sido empleados por Giuseppe Galli Bibiena en sus escenografías para la Corte vienesa del emperador Carlos VI, el que había sido pretendiente a la Corona española frente a Felipe V, en la Guerra de Sucesión de comienzos del siglo XVIII.

Las cartas de Juvarra a Pannini, indicándole los temas de los cuadros, siguieron el curso tradicional, a través del primer ministro Patiño y el embajador español en la Santa Sede, el cardenal Trojano Acquaviva. En ellas se especificaban las escenas de *La curación del paralítico en la piscina probática*, *Jesús debatiendo entre los doctores*, *Jesús apedreado en el Templo* y *Jesús arrojando a los mercaderes fuera del Templo*.

Como contraposición a la técnica descriptiva de Pannini, con sus arquitecturas protagonistas, Filippo Juvarra decidió encargar las sobrepuestas al pintor Andrea Locatelli, que en aquellos momentos era el máximo representante de los artistas clásicos y arcaizantes, con paisajes idílicos, contruidos con elementos propios de la Naturaleza.

Los cuadros fueron terminados entre 1736 y 1737, y emplazados en su lugar definitivo por Sacchetti, discípulo del abate Juvarra, y Subisati, continuador de las obras emprendidas por su maestro Procaccini en La Granja.



Proyecto de Pedro de Ribera para el Palacio Real Nuevo.

EL PROYECTO DE PEDRO DE RIBERA PARA EL NUEVO PALACIO REAL DE MADRID

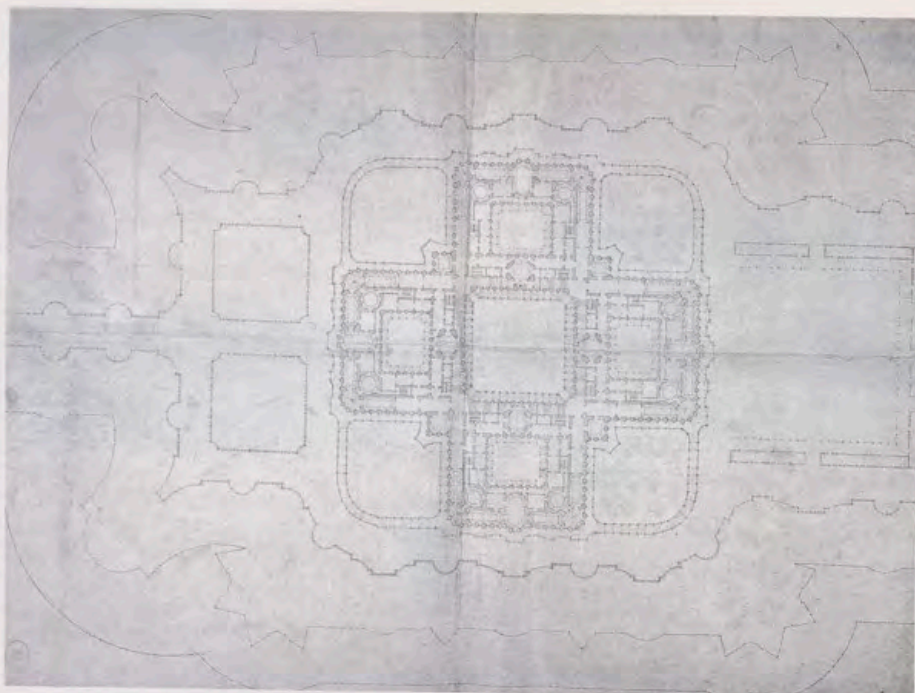
Por Alfonso RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS

Cuando el 31 de enero de 1736 falleció impensadamente Filippo Juvarra, la reina Isabel de Farnesio, que había propiciado su venida a Madrid, puso todos los medios a su alcance al objeto de que el proyecto que había dejado para el nuevo Palacio Real se llevase a feliz término. Para ello ordenó buscar en Turín, entre sus más inmediatos ayudantes y discípulos, a aquel que más dócilmente lo pudiera realizar. Pero entre tanto no se excluyeron otras gestiones en Roma encaminadas a encontrar otros proyectos alternativos de prestigiosos arquitectos italianos. De ello se encargó el cardenal Acquaviva, diplomático al servicio de la Corona española, quien entró en contacto sucesivamente con Antonio Canevari y Ferdinando Fuga¹.

Durante este compás de espera el francés monsieur Bruand —probablemente Liberal Michel Bruant, hijo del constructor del Hospital de los Inválidos de París— también intentó jugar su baza en el asunto. El 11 de marzo dirigió una carta al Embajador de su país en Madrid ofreciendo sus servicios. Pensaba, no sin alguna razón, que, a causa de la extraordinaria importancia del edificio, se debería convocar un concurso internacional de proyectos para el nuevo Palacio, invocando como precedente el que en 1567 había efectuado Felipe II para terminar la iglesia del Monasterio de El Escorial. En efecto, aquel Monarca había recabado entonces la opinión de la Academia del Diseño de Florencia, y reunido planos y dibujos de Galeazzo Alessi, Pellegrino Tibaldi, Andrea Palladio,

Jacopo Barozzi da Vignola y Vincenzo Danti². En aquel momento era ineludible comportarse de la misma manera, requiriendo la colaboración no sólo de los mejores arquitectos italianos sino también de los franceses. Bruant apuntaba los nombres de Gabriel de Cotte, Germain Boffrand y, por supuesto, el suyo propio³. En todo caso los arquitectos españoles eran ignorados, cuando no expresamente excluidos.

La exclusión de los españoles de la participación en las deliberaciones y proyectos debió crear un clima de decepción, susceptibilidad y resentimiento, tanto más cuanto que en la reciente construcción del Palacio de La Granja de San Ildefonso se había contado todavía con dos de ellos: Teodoro Ardemans y Juan Román, para cuyo nombramiento se habían seguido las pautas



cido el maestro de las obras municipales, Pedro de Ribera. Sin embargo, interpretaba de manera diferente su lectura simbólica y proponía una distribución de funciones distinta de la del arquitecto madrileño, a la que más tarde aludiré. También José Alonso de Arce se decantó por el modelo de Ribera, con quien le unía una antigua amistad, ya que en 1735 aquél había aprobado calurosamente su plan de saneamiento de las calles de Madrid⁶.

En realidad al final se hizo caso omiso de todo tipo de proyectos alternativos, pues el 22 de abril de 1736 se personaba en la Corte Juan Bautista Sacchetti, discípulo y seguidor de Juvarrá, para hacerse cargo de la obra, siendo nombrado para tal cargo en el mes de junio. Sacchetti, como es bien sabido, se vio obligado a reducir el gigantesco proyecto de su maestro a fin



administrativas que habían regido la selección y nombramiento de los maestros de las obras reales durante la extinguida dinastía de los Austrias⁴.

Hay indicios más que suficientes para constatar aquel clima de suspicacia y descontento. En el libro *Crítica y compendio especulativo-práctico de la Arquitectura Civil*, publicado en 1740 y dedicado significativamente al futuro Fernando VI, entonces Príncipe de Asturias, Manuel Losada, quien era profesionalmente carpintero y ensamblador, defendía arduosamente el barroco ornamentado, tradicional en España, que había sido drásticamente destruido de los distintos proyectos para el nuevo Palacio Real⁵. Su autor se lamentaba acerbamente de que hubieran sido preferidos, para diseñarlo y dirigir su construcción, artistas extranjeros y no españoles, despreciando de esta manera la tradición nacional. Losada había colaborado alguna vez en construcciones de la Corona y, por consiguiente, conocía a la perfección los distintos modelos barajados, inclinándose de modo preferente por el de planta de cruz griega que había ofre-

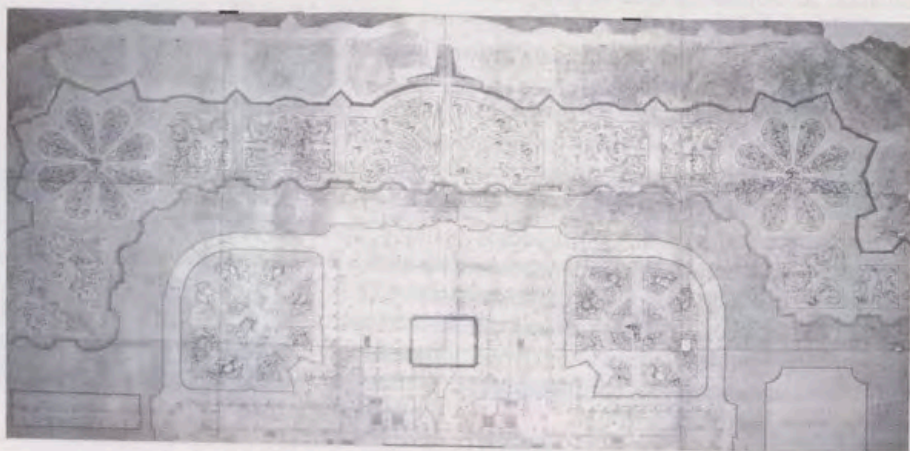
Planta general del proyecto de Pedro de Ribera para el Palacio Real Nuevo.

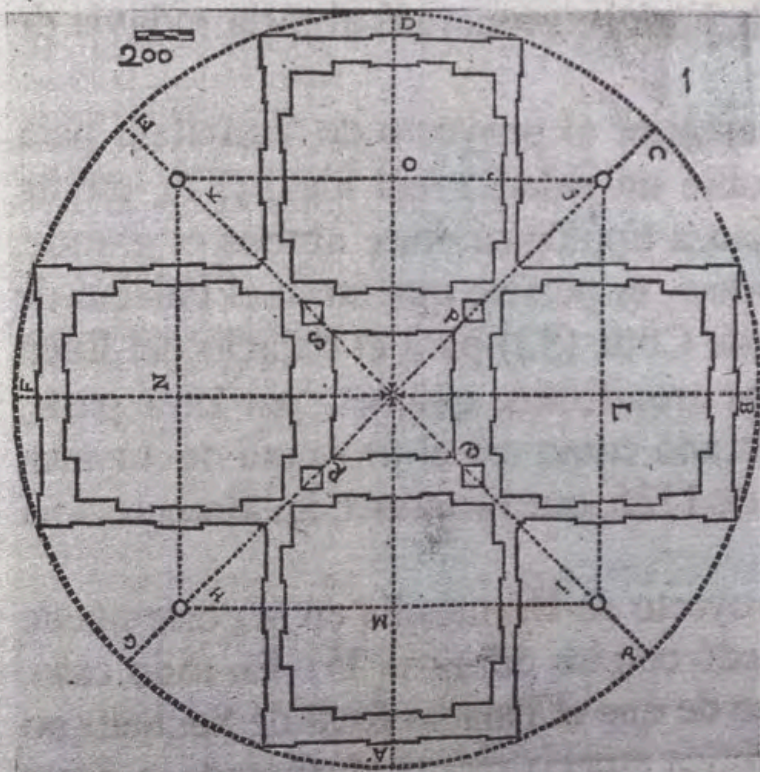
Alzado del Palacio Real Nuevo.

Proyecto de Pedro de Ribera para el Palacio Real Nuevo. Media planta.

de acomodarlo a un emplazamiento mucho más reducido, el del incendiado Alcázar de los Austrias, a tenor de la firme decisión tomada por Felipe V de hacerlo edificar finalmente en este sitio.

Es en este contexto donde hay que situar la propuesta alternativa de Pedro de Ribera para el edificio cuya construcción aún no se había comenzado. Los cuatro dibujos conservados en el Archivo General de Palacio, con los números 82, 82 bis, 83 y 83 bis, muestran: el primero, el alzado de media





M. Losada. *Palacio Real*, 1740.

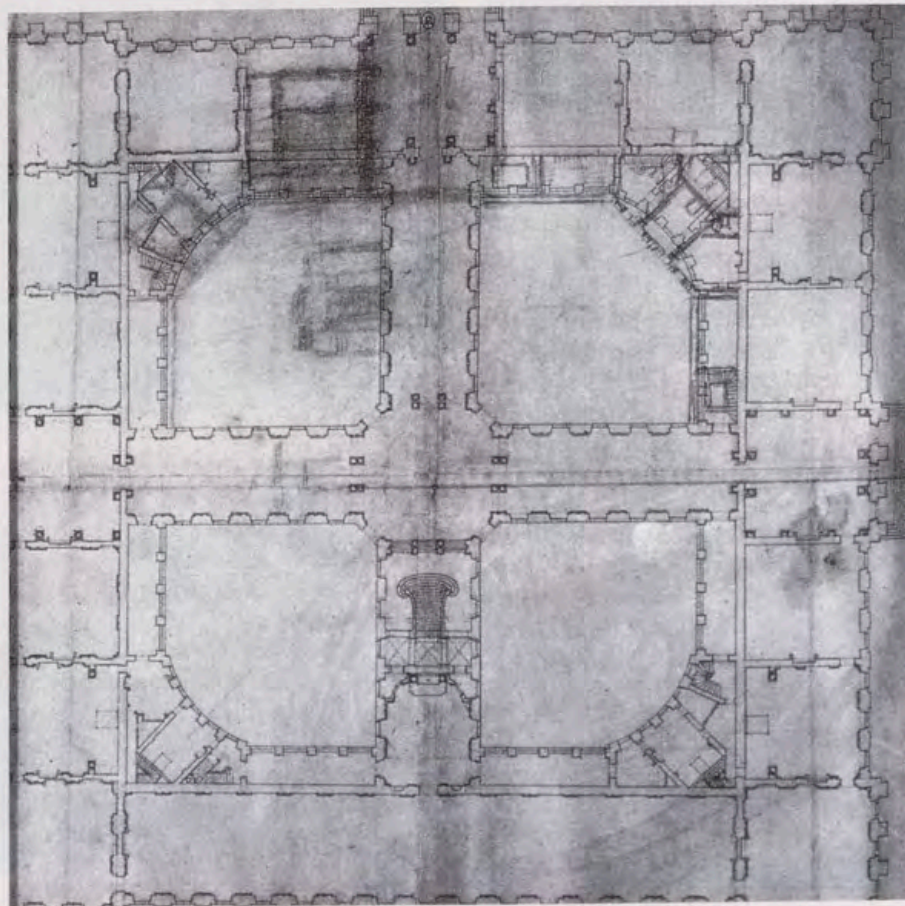
fachada; el segundo, una sección de la misma; el tercero, la planta general del Palacio y sus jardines; y el último, media planta señalada con letras y números y con sus correspondientes inscripciones. Estos cuatro diseños fueron atribuidos desde antiguo al arquitecto madrileño, si bien con algunas dudas y reticencias por parte de ciertos estudiosos⁷. Su reciente restauración y consolidación han permitido asignárselos con casi absoluta certeza, no sólo en virtud del análisis estilístico sino, sobre todo, porque los rótulos e inscripciones están escritos con letra igual a la de otros escritos autógrafos del maestro y, finalmente, porque el dibujo número 83 bis lleva su firma, aunque curiosamente, y sin que se sepa por qué, escrita al revés, AREVIR, y medio escondida en sitio inverosímil⁸.

Los dibujos de Ribera no están fechados, pero ya el profesor Yves Bottineau supuso acertadamente que hubieron de ser hechos entre enero y junio de 1736, es decir entre la muerte de Juvarrá y la venida y nombramiento de Sacchetti para ponerse al frente de las obras y, también, una vez que Felipe V hubiese decidido que el emplazamiento del edificio se hiciera sobre el solar del antiguo Alcázar⁹.

Efectivamente, el dibujo número 82, que desarrolla el alzado de la mitad de una de las fachadas, lleva la aclaración escrita por Ribera de que tal fachada es la que mira a Poniente, en dirección

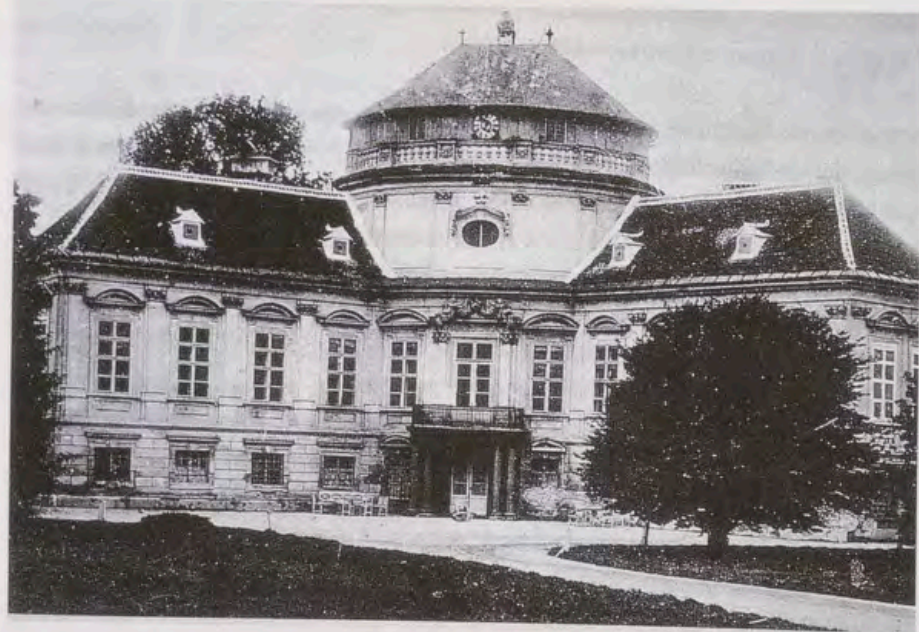
Idea de Manuel Losada para un Palacio Real.

Segundo proyecto para el Palacio del Buen Retiro: planta. Robert de Cotte.



al actual Campo del Moro y al río Manzanares. Esto supone que el arquitecto ideó su proyecto para que se situara sobre la plataforma del incendiado Alcázar. Este mismo dibujo consigna la escala de 200 pies castellanos. Pues bien, efectuadas las correspondientes mediciones y su reducción a metros, podríamos señalar que la media fachada mediría 590 pies castellanos, equivalentes a unos 203 metros. Doblada esta cantidad, la totalidad de la fachada de Poniente tendría unos 406 metros. Por la parte de Mediodía el proyecto de Ribera añadía al Palacio unos cuarteles, formando una plaza de armas —como la tenía en este sector el antiguo Alcázar—, cuarteles con una longitud aproximada de 370 pies o 127 metros. Por consiguiente, la extensión total del Palacio con los cuarteles, siguiendo el eje norte-sur, sería de unos 533 metros, mientras de Este a Oeste sería de los mencionados 406 metros.

La planta del edificio ideado por Ribera configuraba una cruz griega perfecta, es decir formada por cuatro brazos de igual longitud en cuya intersección había un patio, por así decirlo, general, o común a los cuatro pabellones o alas. En el rótulo correspondiente dicho patio recibe el nombre de «plaza grande». Por su parte cada brazo de la cruz tiene su patio más pequeño e independiente. El plano ideal de un palacio regio, concebido por Manuel Losada y grabado en lámina del libro

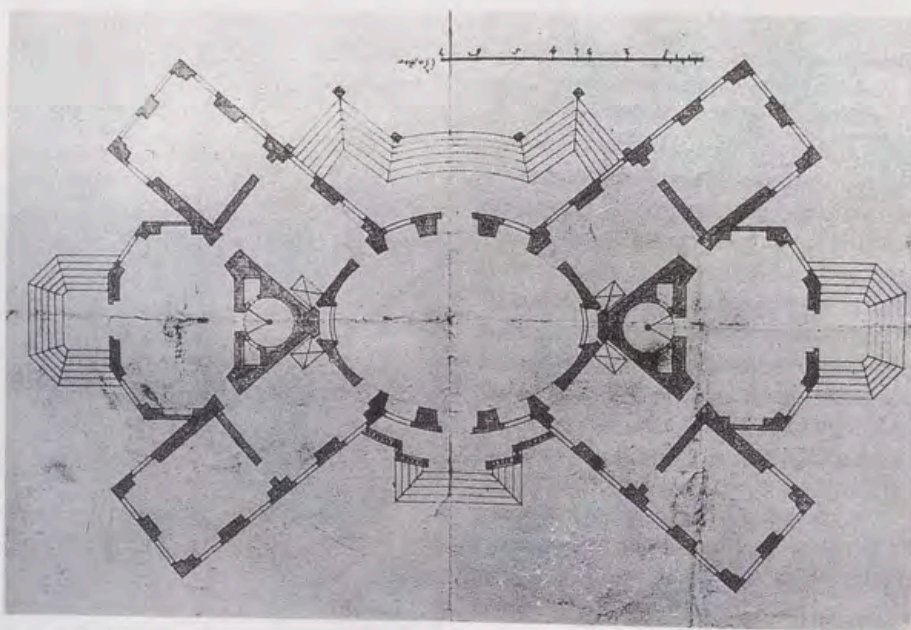


Palacio Altham en Viena. (Destruído).
J.B. Fischer von Erlach.

anteriormente comentado, sigue el mismo esquema de cruz griega, pero su distribución es completamente diferente. En él el núcleo central es el Palacio propiamente dicho, que sirve tanto para morada de los Reyes como de su familia, mientras que los brazos de la cruz se destinan a diferentes servicios: uno de ellos, a cuartel de la guardia; otro, a cocinas y repostería; otro, a picadero y caballerizas; y el último, a cocheras y caballerizas de animales de tiro. En cambio, en el proyecto de Ribera el pabellón o brazo de la cruz griega orientado al Mediodía se consagraba a vivienda exclusiva del Rey; el del lado de Oriente, al servicio de la Reina; el de Occidente al Príncipe de Asturias y heredero de la Corona; y el del Norte, a sus hermanos los Infantes. El reparto del Palacio regido por Losada era mucho más lógico y funcional, mientras el de Ribera parece ya a primera vista bastante absurdo y lo parecerá más cuando se analice en detalle. Las oficinas y servicios del Palacio están situados en los sótanos y bóvedas del edificio; los cuarteles de los soldados de la guardia, en torno al patio de armas; y, finalmente, en otros dos patios de oficios, ubicados en la zona de los jardines, al Norte del Palacio, se encontraban las despensas y almacenes¹⁰.

Ribera hubo de realizar un auténtico *tour de force* para idear el proyecto que ofrecía para el Palacio nuevo. Se sale tanto de lo habitual en su otra obra conocida que hasta cierta medida se justifican las dudas que hasta ahora se habían suscitado sobre su legítima autoría. Sin embargo, tanto su forma inusual como su grandioso aliento se explican en razón de haber tenido que competir con otros proyectos, también

Planta del Palacio Altham.
J. B. Fischer von Erlach.



insólitos, en el panorama de la arquitectura española hasta entonces. Efectivamente, la planta de cruz griega, aunque no era desconocida, puesto que había sido puesta en práctica en hospitales españoles del siglo XVI, que yo sepa nunca se había aplicado a un palacio o vivienda urbana en nuestro país¹¹. El tipo tradicional de palacio en España venía determinado por el de alcázar militar, con un patio interior y cuatro torreones en los ángulos, concebido a la italiana como un bloque cerrado sobre sí mismo¹².

Sin embargo, Pedro de Ribera había podido conocer el segundo proyecto de Robert de Cotte para el nuevo Palacio del Buen Retiro en 1714, pues aspiró a la plaza de aparejador del antiguo casi por las mismas fechas. Incluía dentro de un cuadrado envolvente cuatro crujiás, en forma de cruz griega, que confluían en un gran salón central y terminaban en salones ovalados a la italiana, los cuales destacaban *en risalite* en medio de cada ala del cuadrado. Digamos de paso que tales salones no fueron característicos de la arquitectura alemana contemporánea, sino comunes al barroco cortesano europeo. Germain Boffrand los había previsto, por ejemplo, en el modelo que presentó en 1724 para el palacio residencial de Würzburg, siendo respetados en la construcción final llevada a cabo por Balthasar Neumann¹³. En el diseño de Robert de Cotte había un *avant-cour* avanzado desde la fachada del Palacio previsto para el Buen Retiro hacia los jardines de entrada, rasgo que también pudo motivar a Ribera para disponer el cuartel de la guardia y el patio de armas de su proyecto¹⁴. No obstante

lo dicho, las coincidencias entre el dibujo de De Cotte y el de Ribera son más bien escasas. Acaso habría que remontarse, para explicar la génesis del proyecto riberesco, a esquemas muy antiguos de edificios y palacios denominados respectivamente por Sebastiano Serlio con el título de *casa di forma di crociera*, y por Pietro Cataneo con el de *modo nuovo e non più usato di pianta di palazzo a crociera*¹⁵.

De todos modos, el esquema de cruz griega había sido repriminado de una u otra forma por diferentes arquitectos

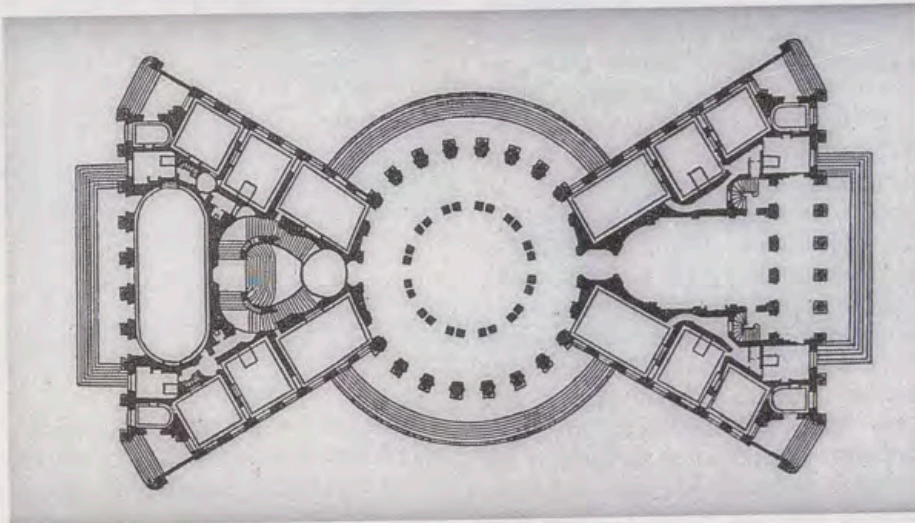
a lo largo de todo el siglo XVIII. El propio Juarra había concebido uno de los proyectos del palacio del Cónclave, encargado en 1725 por Benedicto XIII para ser edificado junto a San Giovanni in Laterano, como un edificio de cruz griega encajada en un cuadrado¹⁶. Luigi Vanvitelli repitió este esquema en el Palacio Real de Caserta, bien se inspirase en el palacio de Marly, bien en el comentado proyecto de Juarra¹⁷. Por lo que se refiere a nuestro país, no deja de ser curiosamente significativo que José de Hermosilla propusiese al ministro don José de Carvajal y Lancaster un tipo de palacio de planta de cruz griega para que, conforme a él y a ejemplo de Caserta, se corrigiese la construcción del nuevo Palacio de Madrid. Hermosilla envió el dibujo al ministro cuando se encontraba en Roma en el año 1750, dibujo que se encargó de reproducir en su trabajo manuscrito de la Biblioteca Nacional, titulado *La Architectura Civil*¹⁸.

Como ejemplo de palacio de planta centralizada, partiendo en todo caso del viejo modelo renacentista de cruz griega, encontramos ya a finales del Seiscientos el palacio Althan, construido en Viena hacia 1690 por Johann Bernard Fischer von Erlach para el conde Christian Johann von Althan, palacio que se componía —pues fue destruido, desgraciadamente, en 1869— de un cuerpo ovalado central, del que emergían cuatro alas, no ya en la forma tradicional de cruz griega, sino en la de aspa o cruz de San Andrés¹⁹. Probablemente por sugestión del conde Leopoldo de Lorena, quien había residido en Viena antes de regresar a su país, Germain Boffrand utilizó en uno de los proyectos para el Château de La Malgrange esta extraña morfología de pabellones que se cruzan en forma de X y que configuran dos ángulos obtusos hacia el patio y el jardín y dos ángulos agudos hacia los lados de las fachadas²⁰. Cabría mencionar todavía el ejemplo de la Palazzina de Caccia de Stupinigi, en las afueras de Turín, de

idéntica forma, iniciada en 1729 por Filippo Juvarra²¹.

Ribera no alcanzó el grado de sofisticación de Fischer von Erlach, Boffrand y Juvarra en el manejo retrucado de la planta de cruz griega, ateniéndose al modelo tradicional de brazos interseccionados en ángulos rectos. Su oferta es posible que ni siquiera fuera tomada en consideración por el personal administrativo de Felipe V. Tampoco sabemos a ciencia cierta qué

pretendió con ella. Probablemente no ambicionaba llevar a cabo la construcción del nuevo Palacio y menos ser nombrado maestro de las obras reales, pues debía estar escarmentado de haber sido rechazado previamente por dos veces: una, cuando solicitó en 1710 el puesto de trazador, abandonado por José Benito de Churriguera, que había desertado escapándose con las tropas del archiduque Carlos de Austria, cuando éste ocupó transitoriamente

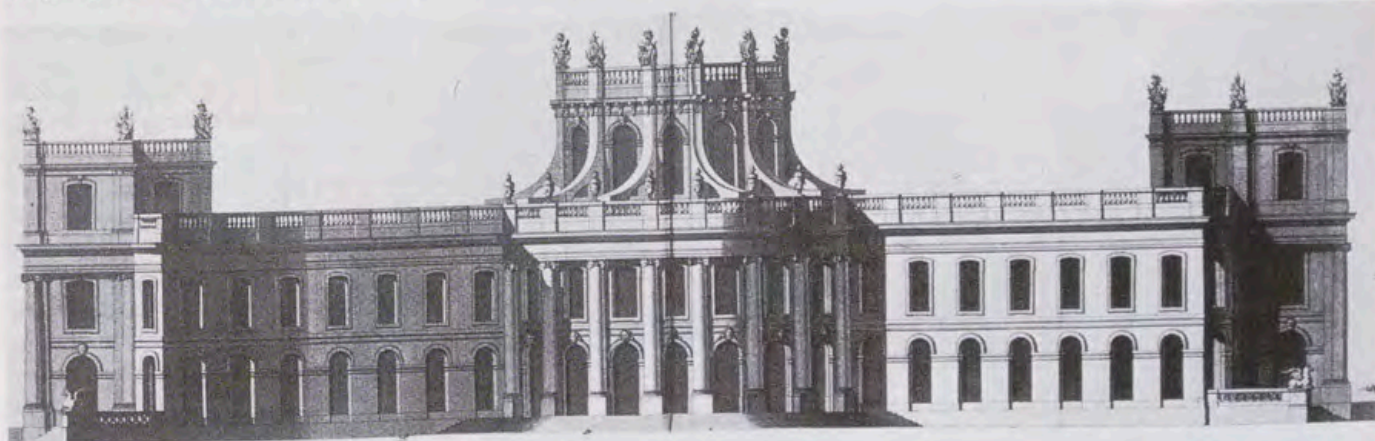


Planimetría del Château de La Malgrange. Germain Boffrand.

Madrid; otra, cuando se le negó la plaza de aparejador del Sitio del Buen Retiro en 1713, alegando su condición de ensamblador y su falta de experiencia constructiva²². Tal vez, herido en su orgullo de español, quiso destacar únicamente su rechazo al intrusismo extranjero, demostrando con su grandioso, pero utópico e irrealizable proyecto, que los supuestamente anticuados maestros de obras españoles eran capaces de trazar un Palacio que estuviese a la altura de los que ofrecían los artistas foráneos.

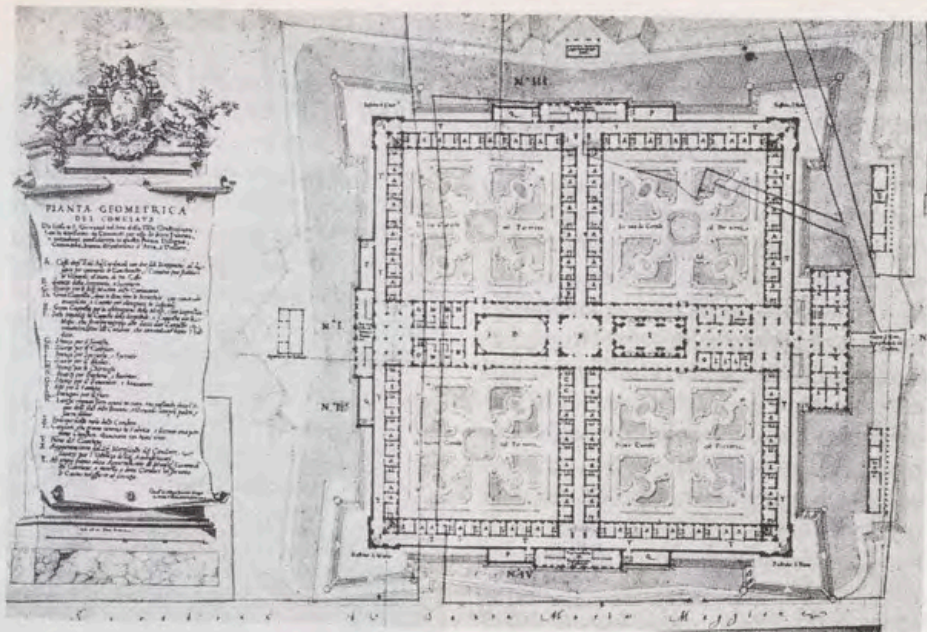
Se ha argüido con frecuencia que el motivo del rechazo del proyecto de Ribera fue la sobrecarga de ornamentación de tipo tradicional y castizo que ofrecían las fachadas y los salones interiores de mayor aparato. Ciertamente este defecto, si es que se puede llamar

Alzado del Château de La Malgrange. Germain Boffrand.



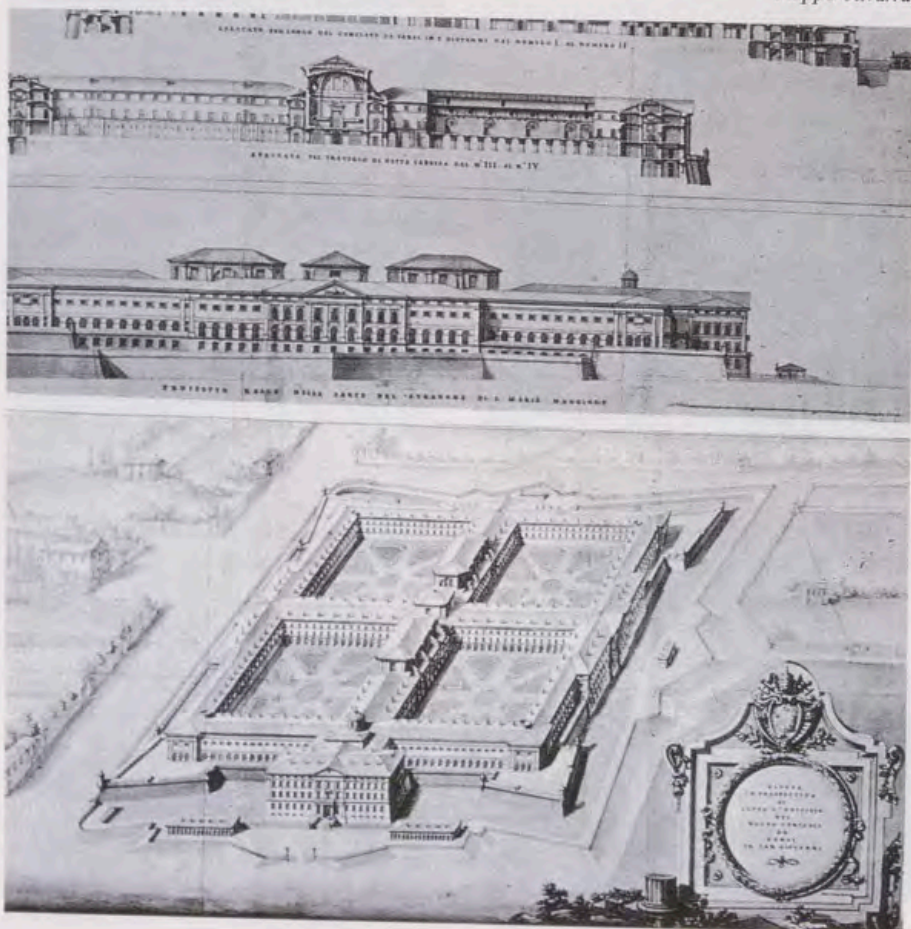
así, resulta evidente en el alzado de la fachada que mira a Poniente y en la sección de este mismo sector. Ribera rehusó emplear el orden de columnas y pilastras gigantes que había en el proyecto de Juvarra y que fue retomado en la reducción hecha por Sacchetti. Sobre un basamento rústico situó tres cuerpos de edificio con sus correspondientes vanos de balcones y ventanas, separándolos por balaustradas corridas que, a manera de miradores, permitiesen desde ellas asomarse a los jardines circundantes. La división en pisos le permitía obtener un mayor número de campos decorativos.

En el primero usó pilastras almohadilladas y ventanas con marcos ampliamente ornamentados; en el segundo, columnas de orden corintio y balcones enmarcados dentro de arcos abocinados, cuyos tímpanos ofrecían también abundante ornamentación; en el tercero, sus habituales estípites y ventanas sobremontadas por frontispicios curvos. Remató el cornisamento con otra vistosa balaustrada en cuyos pedestales se alternaban jarrones y esculturas de busto. Mirando con atención se diría que no falta ni uno solo de los ingredientes del vocabulario decorativo utilizado por Ribera en otros de sus edificios más conocidos, como si desease demostrar con ello que el barroco castizo español no estaba agotado ni había perdido un ápice de su vigencia. Empleó asimismo no terrazas



Proyecto para un Palacio del Cónclave en el Vaticano. Filippo Juvarra.

Alzado del proyecto para un Palacio del Cónclave. Filippo Juvarra.



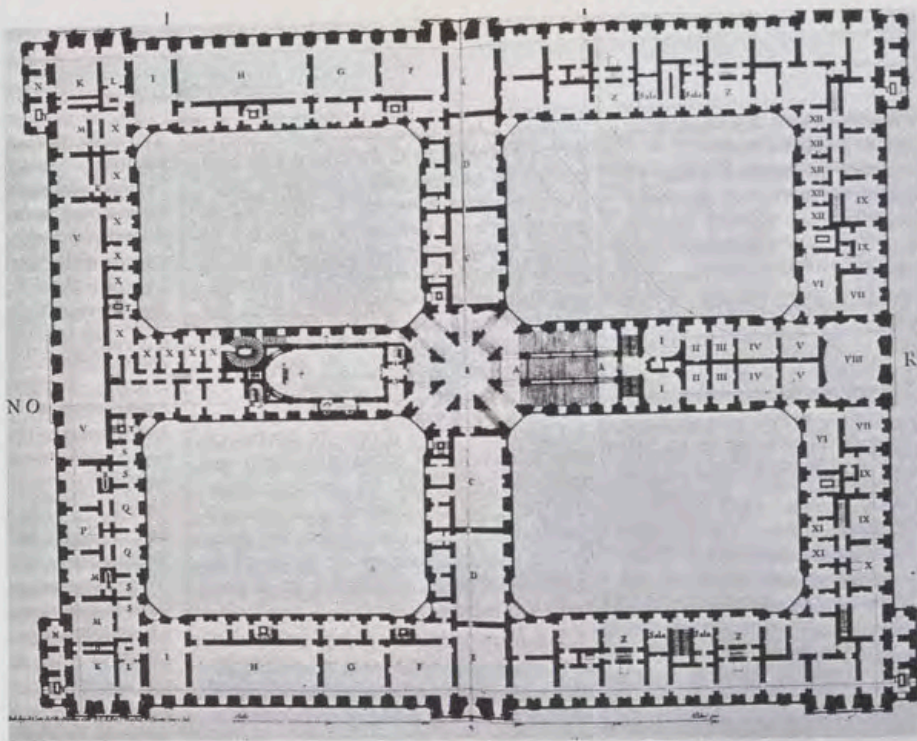
a la italiana — como Juvarra y luego Sacchetti — sino tejados de doble vertiente poco empinados de donde sobresalían las cúpulas rebajadas de la Capilla pública y del Salón de Embajadores. Otro rasgo destacable era el que todos los techos de las diferentes estancias se pensaron para ser contruidos de piedra o ladrillo incombustibles o, en todo caso, nunca de madera, para evitar el peligro de la propagación de un incendio como el que había asolado el viejo Alcázar de los Austrias.

Sin embargo, en el caso de haberse tomado en consideración, la propuesta del arquitecto madrileño hubiera sido rechazada por otras razones. En primer lugar, la longitud del eje este-oeste — que calculamos en 406 metros, sin contar la anchura de los jardines — hubiera obligado a bascular toda la construcción del Palacio hacia Oriente, pues por el otro lado se encontraba la escarpadura del cauce del río Manzanares, con lo cual el edificio hubiera invadido la zona donde todavía se mantenían en pie las Casas de los Oficios y del Tesoro del incendiado Alcázar — donde Felipe V había instalado la Biblioteca Real y el Museo de Medallas —, constrañendo así a la demolición de estos inmuebles.

En segundo lugar, la distribución de los brazos de la cruz griega ideada por Ribera, según la cual — como dije antes — uno se dedicaba a vivienda del Monarca; otro, a la de la Reina; el tercero, a la del Príncipe de Asturias; y el último, a la de los Infantes, era completamente absurda. Enredado en su propia trampa, el arquitecto disponía la ordenación interna de cada uno de estos pabellones de idéntica forma, por el prurito de observar la más rigurosa simetría. Así en cada pabellón se

repetían innecesariamente la misma Capilla pública con sus sacristías, la capilla privada, las escaleras de aparato y las secretas, el Salón de Embajadores, el de los Grandes de España, la sala de la Guardia de Corps, la antesala del Regimiento de Alabarderos, etc. A tenor de lo mismo se multiplicaban en cuatro los patios interiores, haciendo prácticamente innecesario el gran patio central. Este servía ciertamente de distribuidor de comunicaciones, interrelacionando las cuatro alas del edificio, pero absurda e incomprensiblemente no tenía un acceso claro y adecuado desde el exterior. Por otra parte el sistema de comunicaciones se cifraba más bien en una galería periférica, porticada y cubierta que, al nivel del primer piso, circunvalaba todo el Palacio y consentía la circulación de vehículos y carruajes aun en días de lluvia.

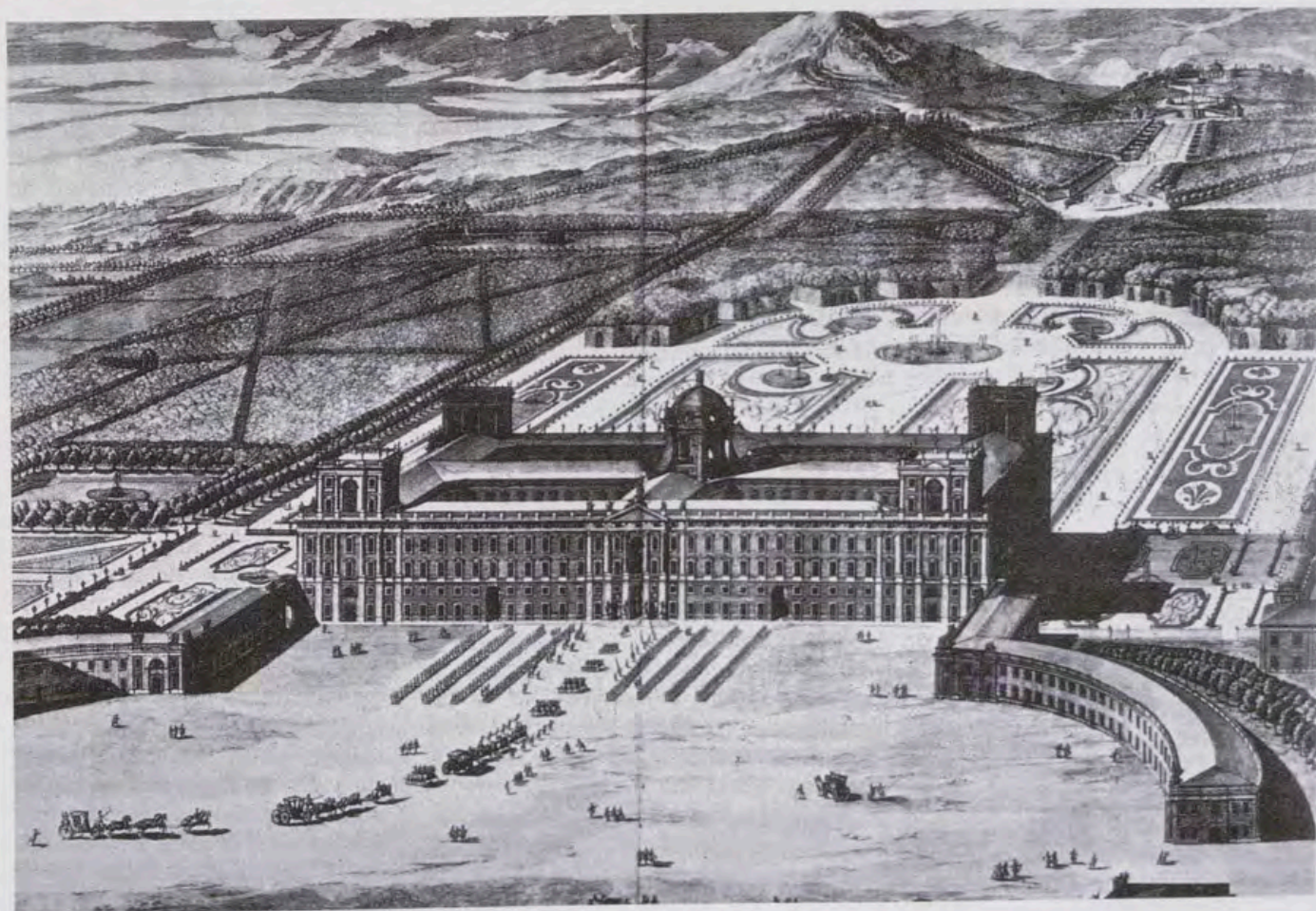
En último lugar, el Palacio concebido por Ribera carecía de una fachada principal, pues las de sus cuatro caras eran todas iguales y uniformes. Se podría acaso considerar como fachada más importante la del Mediodía, por cuanto estaba precedida por la plaza de armas y los cuarteles de la guardia. Pero en todo caso esta misma fachada se veía privada en su promedio de una portada monumental, diferente de la de los otros pabellones, que sirviese de entrada solemne al edificio.



Tampoco resiste un riguroso análisis el reparto interno de cada uno de los brazos del Palacio. Tomemos como ejemplo el de la vivienda del Rey, que en la media planta de Ribera (número 83 bis) tiene señaladas con números y rótulos las distintas piezas y habitaciones de que se componía. En el eje que lo divide en dos mitades simétricas se hallan situados en un extremo, hacia

*Planimetría del Palacio de Caserta.
Luigi Vanvitelli.*

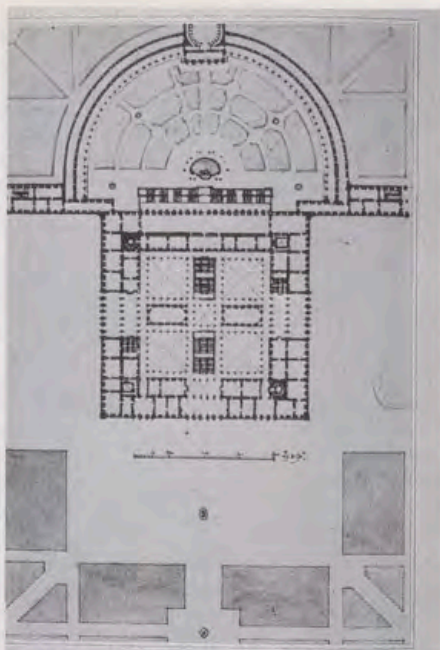
*El Palacio de Caserta (grabado).
Luigi Vanvitelli.*



el patio central, la Capilla pública, y en el otro un salón pseudoelíptico con resalto hacia el exterior —salón puesto de moda, como ya se señaló antes, por palacios italianos y franceses— que se destinaba a las audiencias de los embajadores extranjeros. A un lado y a otro de este salón se encuentran dos piezas de forma ochavada. La de la izquierda, dedicada a alcoba del Monarca, y la de la derecha, a salón regio o despacho, con sus correspondientes habitaciones para vestirse y dos graciosos gabinetes ovalados en las esquinas. Ambos gabinetes son de lo mejor diseñado por Ribera, pues, gracias a su forma y disposición sesgada, amortiguan los esquinazos del extremo de la cruz griega, evitando el encuentro de las líneas en secos ángulos rectos.

No deja, sin embargo, de llamar la atención el que ámbitos de tanta importancia como el dormitorio y el despacho regios no estén iluminados directamente, sino que reciban la luz a través de los gabinetes, resultando así tristes y sombríos. Los gabinetes se continúan hacia arriba con los salones de los Grandes de España, la antesala de la Guardia de Corps y la sala del Regimiento de Alabarderos. La comunicación entre todas estas piezas de aparato está bien resuelta, es fluida y se realiza mediante puertas colocadas en enfilada. Pero Ribera se equivocó, a nuestro entender, al situar dos hileras de pequeñas habitaciones —como la capilla privada, la escalera secreta, las piezas para ayos y ayudas de cámara, etcétera— entre el patio del pabellón y los grandes salones periféricos. Este dédalo de habitaciones angostas, tortuosas, irregulares y sin iluminación directa, debía recordar los mismos defectos que se habían advertido en el incendiado Alcázar y en cuya corrección se habían invertido considerables sumas de dinero sin haber obtenido los resultados apetecidos. Además el patio del pabellón era igualmente angosto y, por ello, sombrío como pozo de mina.

En conclusión, si alguna vez el proyecto de Ribera fue tomado en consideración por los responsables de la administración de Felipe V habría sido rechazado no tanto por su acumulación decorativa cuanto por su inviabilidad funcional y práctica, tanto en la distribución general de los cuatro pabellones que lo componían cuanto en la particular de las piezas y habitaciones de cada uno de ellos. El proyecto parece, en efecto, más un ejercicio de gabinete, utópico y megalómano, acreditativo de la capacidad de dibujante de su autor, que el de un edificio real destinado a ponerse en práctica.



Dibujo de Hermosilla y Sandoval para modificar el Palacio Real Nuevo de Madrid.

NOTAS

* Este artículo fue presentado como comunicación al Coloquio *Philippe V d'Espagne et l'Art de son temps*, celebrado en Sceaux durante el mes de junio de 1993, cuyas Actas se encuentran en curso de publicación. Aquí se ofrece resumido y con algunos cambios y correcciones.

¹ YVES BOTTINEAU, *L'art de Cour dans l'Espagne de Philippe V, 1700-1746*, reedición, París, 1992, págs. 510-511.

² GEORGE KUBLER, *Building the Escorial*, Princeton, 1982, págs. 51-56.

³ MARÍA LUISA TÁRRAGA BALDO, «Ofrecimiento del arquitecto Bruand para la construcción del Palacio Real», *REALES SITIOS*, XXIV, número 93, 1987, págs. 37-44.

⁴ BEATRIZ BLASCO ESQUIVIAS, «El Maestro Mayor de las Obras Reales en el siglo XVIII, sus Aparejadores y Ayuda de Trazas», *Catálogo de la Exposición: El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII*, Aranjuez, 1987, páginas 271-286.

⁵ La importancia del libro de Losada ha sido puesta de relieve por ANTONIO BONET CORREA, «Utopía y realidad en la Arquitectura del si-

glo XVIII», *Catálogo de la Exposición: Domenico Scarlatti en España*, Madrid, 1985, págs. 39-40, y por DELFÍN RODRÍGUEZ RUIZ, «Del Palacio del Rey al orden español: usos figurativos y tipológicos en la arquitectura del siglo XVIII», *Catálogo de la Exposición: El Real Sitio de Aranjuez...*, págs. 293-295.

⁶ JOSÉ ALONSO DE ARCE, *Dificultades vencidas. Reglas especulativas y prácticas para la limpieza y aseo de las calles de esta Corte*, Madrid, 1735, páginas 21-22.

⁷ MIGUEL DURÁN SALGADO, *Exposición de proyectos no realizados relativos al Palacio de Oriente y sus jardines*. Estudio preliminar y catálogo, Madrid, 1935, págs. 11-13; YVES BOTTINEAU, *op. cit.*, págs. 512-513; FRANCISCO JAVIER DE LA PLAZA SANTIAGO, *Investigaciones sobre el Palacio Real nuevo de Madrid*, Valladolid, 1975, pág. 35.

⁸ JOSÉ LUIS SANCHO, «El proyecto para el Palacio Real nuevo de Madrid por Pedro de Ribera», *REALES SITIOS*, XXIX, n.º 113, 1992, páginas 60-61; MATILDE VERDÚ, *Catálogo de la Exposición: Propuestas para un Madrid soñado. De Teixeira a Castro*, Madrid, 1992, fichas 26-29, págs. 218-221.

⁹ *Op. cit.*, pág. 512.

¹⁰ JOSÉ LUIS SANCHO, «El Palacio Real de Madrid. Alternativas y críticas a un proyecto», *Reales Sitios*, número extraordinario, 1989, páginas 170-172.

¹¹ DIETER JETTER, *Santiago, Toledo, Granada, drei spanische Kreuzhallenspitäler und ihr Nachhall in aller Welt*, Stuttgart, 1987.

¹² VERONIQUE GERARD, *De castillo a palacio. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI*, Madrid, 1984; JOSÉ MANUEL BARBEITO, *Alcázar de Madrid*, Madrid, 1992.

¹³ JÜRGE GARMS, *Germain Boffrand, 1667-1754. L'aventure d'un architecte indépendant*, París, 1986, págs. 63-68; MAX VON FREEDEN, *Balthasar Neuman. Leben und Werk*, Múnich, 1981, páginas 44-54; WILFRED HANSMANN, *Balthasar Neuman*, Colonia, 1988, págs. 176-184.

¹⁴ YVES BOTTINEAU, *op. cit.*, págs. 270-271; VIRGINIA TOVAR MARTÍN, *Catálogo de la Exposición: Propuestas para un Madrid soñado...*, fichas 127-129, págs. 307-310.

¹⁵ SEBASTIANO SERLIO, *Tutte l'Opere di Architettura e Prospetiva*, Venecia, 1619, VII, capítulo III, fol. 7; PIETRO CATANEO, *De l'Architettura Libri Otto*, Venecia, 1567, IV, pág. 108.

¹⁶ SALVATORE BOSCARINO, *Juvara architetto*, Roma, 1973, págs. 322-331; GIANFRANCO GRITTELLA, *Juvara. L'Architettura*, tomo II, Módena, 1992, págs. 67-85.

¹⁷ G. H. HERSEY, *Architecture, poetry and number in the Royal Palace at Caserta*, Cambridge-Massachusetts, 1983, págs. 93 ss.

¹⁸ DELFÍN RODRÍGUEZ RUIZ, «De la utopía a la Academia. El tratado de arquitectura civil de José Hermosilla», *Fragments*, n.º 3, 1984, páginas 70-71.

¹⁹ HANS SEDLMAYR, *Johann Bernard Fischer von Erlach*, Viena, 1985, págs. 140-142; HELLMUT LORENZ, *Johann Bernard Fischer von Erlach*, Zurich, 1992, pág. 74. En su *Entwurf einer historischen Architektur*, de 1721, Fischer von Erlach reprodujo en grabado una casa de campo fortificada dispuesta como el palacio Althan: libro IV, lámina 20.

²⁰ JÜRGE GARMS, *op. cit.*, págs. 85-86.

²¹ SALVATORE BOSCARINO, *op. cit.*, págs. 331-350; GIANFRANCO GRITTELLA, *op. cit.*, tomo I, páginas 188-217.

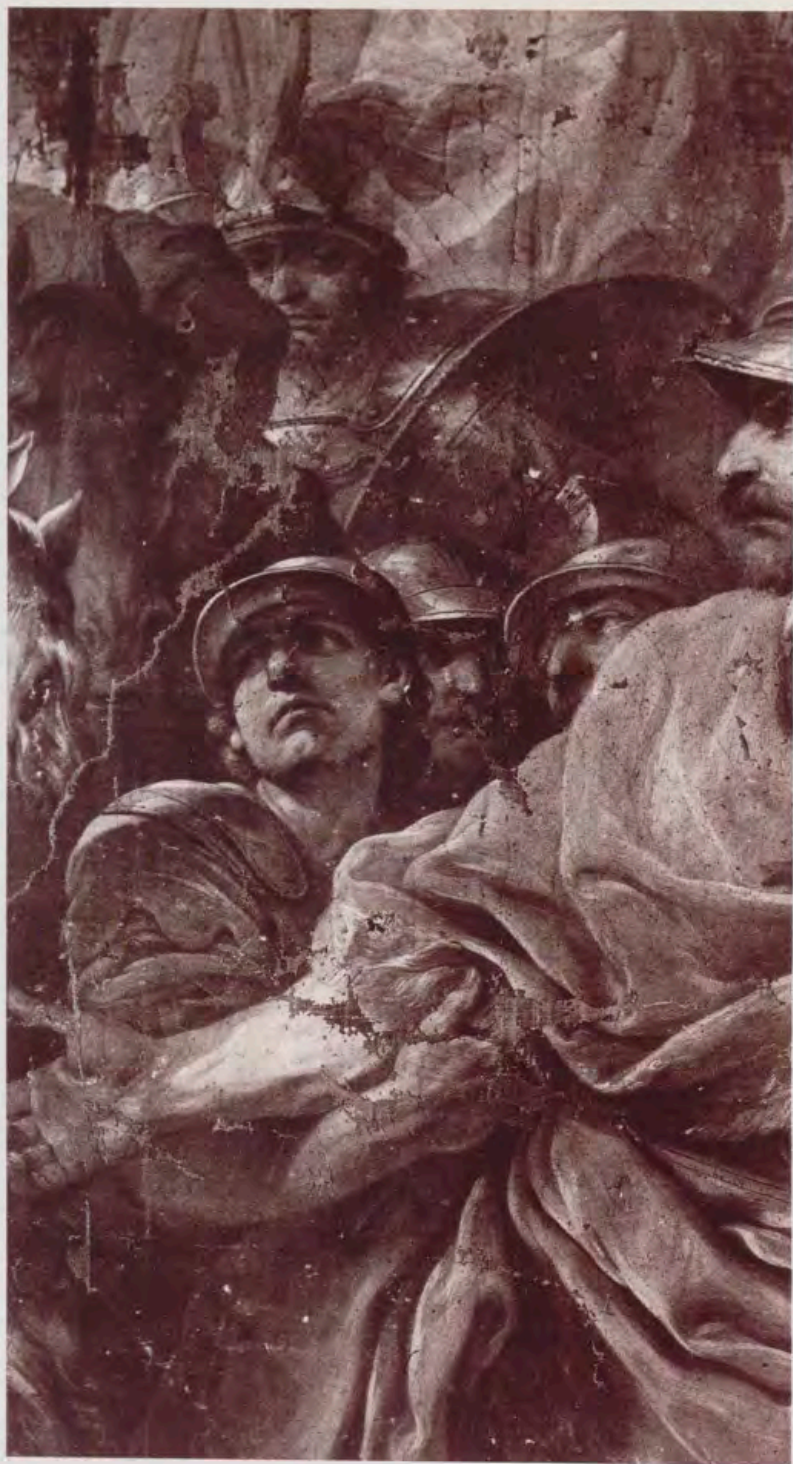
²² BEATRIZ BLASCO ESQUIVIAS, «La maestría mayor de obras de Madrid a lo largo de su historia. Origen, evolución y virtual supresión del empleo», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXI, 1992, págs. 535-536; MATILDE VERDÚ RUIZ, *La obra municipal de Pedro de Ribera*, Madrid, 1988, págs. 31-32.



*Alejandro vencedor de Darío.
Francesco Solimena representa con este tema «El Valor Region».
Cuadro recientemente restaurado
por el Patrimonio Nacional.*

LAS PINTURAS
ENCARGADAS POR
JUVARRA
PARA LA GALERIA
DEL PALACIO DE LA GRANJA

Por M.^a Teresa FERNANDEZ TALAYA



Alejandro a caballo recibe a Poro (detalle). Van Loo se encarga de pintar «La Clemencia». No se presenta completo por encontrarse en proceso de restauración.

Además de llevar a cabo el proyecto para la fachada del Palacio de La Granja, Filippo Juvarra va a realizar otras obras de arquitectura en este Real Sitio, pero esta vez en el interior: el dormitorio del Rey y la Galería que llamaremos de Alejandro. Para estas dos estancias hizo también personalmente el encargo de las pinturas como director de la decoración interior.

La Galería, tal como había sido proyectada anteriormente por Procaccini, ocupaba el espacio existente entre los jardines y el Patio de Coches¹. Juvarra cambia tanto la ubicación como el diseño, y, aunque la obra se realizó fallecido ya éste, se seguirá su proyecto por ser del agrado de los Reyes, «por tener planta y alzado y todos los adornos de bellissimo gusto hasta la forma de los lunetos»².

Como ha señalado Jesús Urrea, «en el Palacio de La Granja se realizó a partir de 1735, después de la desaparición de Procaccini y gracias a la presencia del europeo Juvarra, el más importante experimento pictórico del siglo en España: reunir en una habitación una *mostra representativa de los más importantes pintores de la época*».

Todas las obras fueron pensadas por Juvarra, que hizo personalmente los encargos y confeccionó una memoria con los temas que debía realizar cada uno de los pintores. El tema central será simbolizar la virtud del rey Felipe V, basándose para ello en los hechos de Alejandro Magno. El pintor napolitano Francesco Solimena representará «el valor regio»; para ello Juvarra le insta a pintar la «Battaglia vinta contro Dario Re di Persia». Al pintor francés Le Moine le encarga el tema de «La Clemencia», y deberá pintar «Doppo vinto i stati di Poro, gli dona la vita a i suoi Regni». Francesco Trevisani, pintor romano, deberá representar «La Modestia»; para ello tendrá que basarse en el siguiente hecho: «Visita la famiglia di Dario e prendendo equivoco la madre di Dario da Alexandro a Efestione gli risponde che punto non haveva sbagliato esendo un altro Alexandro». El pintor Sebastiano Conca, también romano, ejecutará una pintura con el tema de «La Religión»; para ello Juvarra le da como pauta el texto «Va in Gerusalemme con pensiero di castigare e saccheggiare la città e vedendo in abiti sacerdotali il Sommo Sacerdote teme in persona del ministro, Iddio onde sacrificò nel Templo». Agostino Masucci, pintor de Roma, efectuará «La Magnificencia»; el arquitecto le da el siguiente tema: «Ordina la città e Edeficij di nome Alexandria in vicinanza del Nilo». El veneciano Giovanni Battista Pittoni será el encargado de llevar a cabo el tema de «La Victoria», basándose en la siguiente idea: «Entro trionfante in Babilonia con straordinaria Comparsa». Donato Creti, pintor de Bolonia, realizará «La Temperanza», con la siguiente disposición: «Dipingengo Zeusi Camparsa amata da Alexandro alla sola richiesta del pittore che l'amava la cede e dona». Por último, Juvarra cita el nombre de dos pintores para que sólo uno de ellos realice un cuadro. A Domenico Parodi le adjudica «La Libertad», que representará así: «Dona regni e provincie alli suoi capitani». A Imperiali, pintor del círculo romano, le encomienda el tema de «La Fortaleza de ánimo», con la nota: «Taglia il nodo cordinao e supera la difficultà del imprese»³.

El encargo a Solimena lo hace Juvarra en una carta personal, fechada el 2 de septiembre de 1735, en la cual le informa de cómo será la luz de la estancia donde debe ir su cuadro y las medidas que debe tener, que serán 12 pies de largo por 9 pies de alto (en metros dará 2,50×3,50). Esta carta, y todas las posteriores, se las hace llegar José Joaquín de Montealegre, marqués de Salas, que es el encargado durante diez años de las relaciones entre la Corte de Nápoles y Madrid. Solimena contesta a Juvarra el 25 de septiembre, le comunica que ha recibido el encargo del cuadro, y se interesa por saber de cuánto tiempo dispone para la realización del mismo y cómo se va a llevar a cabo el traslado. Le indica también que va a comenzar inmedia-

tamente el boceto y desea saber sobre todo quién es la persona que hace este encargo. En las cartas que Juarra envía a los pintores, proponiéndoles los encargos, no menciona a ninguno de ellos; sólo indica, según Sebastiano Conca, que las obras eran para el Rey de España, con objeto de que los artistas no subieran los precios⁴. Esto es algo que no se consigue, ya que el 4 de noviembre de 1735 la *Gaceta Macerata* publica que ha llegado a Roma un correo de la Corte de España a presentar una orden al cardenal Acquaviva, para encargar al pintor Pannini algunos cuadros de historias y al pintor Locatelli otros de perspectivas, debiendo pasar el mismo correo a Nápoles para hacer otro encargo al pintor Solimena, todos ellos para la Nueva Galería del Palacio de San Ildefonso⁵.

El boceto se lo entrega a Montealegre, el cual escribe a José Patiño señalándole que hay unos defectos en el cuadro que deben ser corregidos. El primero era la representación de Darío en primer plano del cuadro y Alejandro a cierta distancia, lo que, según Montealegre, era impropio, porque Alejandro debía ser representado como figura más visible. El segundo defecto era que «Darío es precipitado del carro y moribundo quasi a la vista de Alejandro». Montealegre expone «que no es así la historia y que ya en las escuelas se estudia que Darío fugitivo después de la batalla de Arbelas, atado y conducido por sus vasallos, fue abandonado por ellos a mucha distancia del campo donde perdió la última batalla». Todo esto fue expuesto a Solimena que, aunque muy tenaz, cambió la idea y situó a



Solimena pide por la ejecución del cuadro 7.000 ducados, y Montealegre consigue rebajarlo a 5.000 en un principio, para, más tarde, sacarlo por 1.000 doblones, que son 4.500 ducados. Se compromete a entregarlo en un plazo de seis meses, porque, según dice, «su imaginación necesitava variar de asuntos para acertar las obras que debían salir de toda perfección»⁶.

El 9 de noviembre Solimena escribe al duque de Satriano diciéndole que se retira al campo para estudiar la obra, ya que considera que debe pensarla con mucho detenimiento. Pide además un anticipo sobre el precio⁷.

Solimena se dedica a estudiar a Quinto Curcio, según sus palabras, «para calentar la idea y fecundizarla de figuras en que escoger». Comenta que piensa poner a Darío agonizante y a Alejandro en medio de sus triunfos y huestes vencedoras⁸.

Alejandro victorioso entre sus tropas y a Darío, fugitivo, a cierta distancia, entre la confusión y el polvo de sus huestes, que se retiran precipitadas⁹.

El 4 de diciembre firma un contrato por Solimena y el duque de Satriano para la realización del cuadro de la batalla de Alejandro con Darío, con todos los personajes necesarios. El plazo de entrega será de cuatro meses a partir de esta fecha. El pintor exigió la mitad del dinero por adelantado y no entregará el cuadro hasta que no cobre la cantidad completa.

El 6 de diciembre Montealegre envía a España el primer boceto. El primer personaje es Alejandro, indicado no sólo por el águila que vuela sobre su cabeza, sino por la valentía de su postura. Darío va a distancia en su carro, en acción de quien se retira peleando.

La familia de Darío a los pies de Alejandro. El pintor romano Trevisani nos muestra el tema de «La Modestia».

Juvarra no está de acuerdo con el diseño realizado por Solimena para el cuadro, por considerar que dos personajes de desigual importancia han sido representados como iguales. El arquitecto opina que Darío debe aparecer muerto y Alejandro victorioso.

El 29 de mayo de 1736 la pintura ya está terminada y Montealegre comenta en una carta a José Patiño que «pasados unos días para que se seque la llevará a Palacio para que la vea el Rey de las Dos Sicilias y después en cuanto haya ocasión oportuna será enviada a España». Especifica también que Solimena se hará cargo del embalaje, pues es muy cuidadoso al respecto¹⁰.

Filippo Juvarra encarga otro cuadro al pintor francés François Le Moine, el 12 de septiembre de 1735. Al igual que a los pintores italianos tampoco les dice que es para el Rey de España. Las negociaciones están a cargo de Fernando Triviño y Figueroa, que es el responsable de asuntos españoles en la Corte de Francia, pero éste a su vez utiliza como intermediario a un hombre de negocios italiano.

Le Moine se encuentra en este momento pintando en Versalles el Salón de Hércules, dedicado a la apoteosis del héroe¹¹. Aunque no se le ha informado de que la obra es para el Rey de España, lo sabe, y sabe también que es para San Ildefonso. Así lo refleja en la carta que escribe a Juvarra el 2 de octubre. En ella Le Moine da dos temas para representar la clemencia de Alejandro, a fin de que el arquitecto elija uno de ellos: «Timoclea conducida por la Tracia delante

de él, que la devuelve libre con sus hijos», o la familia de Darío. El pintor opina que los personajes deben ser a tamaño natural, ya que van a ir situados en una galería de grandes dimensiones. Juvarra no le indicó al pintor que el cuadro era para los Reyes de España, y cree que éste lo averiguó, porque sabía que trabajaba para ellos y la carta estaba fechada en San Ildefonso¹². El precio que pide Le Moine por su cuadro son 8.000 libras, lo cual se considera excesivo y se le ofrecen 250 doblones de oro.

Ninguno de estos dos temas llegó a realizarse. Le Moine cambia de tema y el 28 de noviembre notifica a Juvarra que va a representar la clemencia de Alejandro, después de haber vencido a Poros, a pesar de ser un poco difícil a causa de los caballos¹³. El 18 de enero envía dos dibujos preparatorios; la figura de Alejandro es la misma en ambos: en el primero Poro está rodeado por sus soldados, que incluso lo abrazan; en el segundo se representa el momento en el que Poro es obligado a rendirse por el dolor de sus heridas y por la muerte del elefante que montó durante la acción, y es transportado por los soldados de Alejandro que se encuentran presentes. El segundo boceto está más terminado que el primero y se han introducido variaciones en la composición, intentando separarse lo más posible de la versión de Le Brun para el Palacio de Marly. El marqués de Scotti es la persona que analizará y dará su parecer sobre los dibujos, ya que Juvarra acaba de morir. Muestra su preferencia por el primero, porque le parece «más pintoresco y de

*Sebastiano Conca
ejecuta el tema
de «La Religión»,
que titula
«Entrada de Alejandro
en el Templo
de Jerusalem».*





mejor gusto, mientras aunque el otro sea muy bueno es algo confuso»¹⁴. El Rey escoge también el primer boceto, que es devuelto al pintor el 19 de marzo para que comience la obra, pero hasta el 11 de octubre de 1736 no se firma el contrato, debido a que primero terminó la que tenía comenzada en Versalles¹⁵. Esta obra no pudo ser terminada debido a la muerte violenta del pintor, comunicada por el marqués de la Mina a Sebastián de la Quadra el 10 de junio de 1737.

El nuevo encargo de esta obra pasa al pintor Carlos Van Loo, que realiza el boceto siguiendo las medidas y la idea de Le Moine, y ajusta la pintura por el mismo precio¹⁶. El 3 de febrero de 1738 el nuevo artista pide que se le devuelva el boceto para poder pintar el cuadro, a lo cual le contestan que no se ha devuelto a ninguno de los pintores italianos para poder confrontar con ellos los cuadros¹⁷.

El 2 de septiembre de 1735 Juarra encarga a Francesco Trevisani un cuadro para la Galería con el tema de «La Modestia» y utiliza los servicios del cardenal Acquaviva, representante de Felipe V en la corte pontificia, para hacer todas las negociaciones. El 22 de septiembre Trevisani escribe a Juarra aceptando el encargo de la pintura¹⁸.

En esta obra se representa a Alejandro, con un manto rojo sobre su atuendo militar, ante la familia de Darío, que está alojada bajo una improvisada tienda de campaña y que le recibe humildemente; la mujer más anciana, a quien dos esclavos negros sujetan el manto, es la madre de Darío que se prostra ante Alejandro.

Este cuadro es estudiado por Battisti y posteriormente por Urrea, del cual dice que «el tema no está resuelto en clave heroica sino que casi cae en el arrobamiento místico, mediante sus delicadas y redondeadas figuras, de rostros apocelanados y canon esbelto»¹⁹.

El cardenal Acquaviva no dice a ninguno de los pintores de Roma para quién son los cuadros, y para despistar, después de la noticia publicada en la *Gaceta Macerata*, entrega a todos una carta del duque de Medina Sidonia, en la que les comunica que las pinturas eran para su Galería.

El precio que Trevisani pide por este cuadro son 600 escudos romanos y solicita 100 escudos a cuenta.

El 9 de abril de 1736 envía el diseño del cuadro a España para que le den el visto bueno, pero no estará acabado hasta diciembre de 1737²⁰.

A Sebastiano Conca se le pide que haga un cuadro con el tema de «La Religión». El encargo es de la misma fecha que el de Trevisani, y a través también del cardenal Acquaviva. El 22 de septiembre de 1735 acepta la petición y solicita por él 600 escudos, 100 por adelantado, comprometiéndose a terminar la pintura en un año²¹.

Juarra debía tener mucha confianza con este pintor, pues al parecer fue al único que le comunicó que el cuadro era para la «Galleria de S. M.»²².

El diseño es enviado el 15 de marzo de 1736, y el 1 de abril José Patiño comunica al cardenal Acquaviva que ha sido entregado al Rey²³.

El cuadro definitivo se envía a España el 11 de julio de 1737, según nos consta por la carta que

Alejandro examina los planos para la construcción de la ciudad de Alejandría. Juarra había ordenado que se representara «La Magnificencia». Fue encargado a Masucci, pero no lo realizaría. Se pasó a Plácido Constanzi.

Sebastián de la Quadra remite al cardenal Acquaviva el 29 de julio de 1737²⁴.

Conca representa a Alejandro entrando en el templo de Jerusalén. El Rey, de rodillas ante el arca, y el Sumo Sacerdote en pie a su lado; detrás están un soldado y un paje. La firma del autor está sobre el brasero central: «EQUES SEBASTIANUS CONCA».

Al pintor Masucci se le encargó el tema de «La Magnificencia», pero debido al precio que impuso, 1.000 escudos, Juarra pensó en otra persona para sustituirle. Bottineau cree, a pesar de todo, que fue él quien lo realizó²⁵. El 1 de diciembre de 1735 el cardenal Acquaviva propuso sustituirle por Pietro Bianchi, Plácido Costanzi, Francesco Imperiali o Mancini. Juarra, antes de morir, dejó dicho que Acquaviva eligiera entre Bianchi, Costanzi o Mancini²⁶. El Cardenal eligió a Costanzi, porque había trabajado en el Palacio de la Plaza de España y era el autor del último cuadrado que había enviado a la Reina.

El 12 de abril de 1736 se hace efectivo el encargo a Costanzi, que da un precio de 500 escudos y pide como anticipo 100, con un plazo de entrega de un año.

El 22 de mayo se remite a España el boceto del cuadro para su aprobación. El 28 de mar-

ayudado por un servidor que, arrodillado, le da la espalda al espectador. Detrás de Alejandro coloca varios soldados y pajes que sujetan su caballo y su escudo, en el que figura la fecha y la firma del autor: «ROMAE MDCCXXXVII PLACIDUS CONSTANCI PINGEBAT». En la parte superior aparece una figura alegórica que porta una estatuilla de oro.

El encargo al pintor Giovan Battista Pittoni fue realizado por Juarra antes del 28 de septiembre de 1735, ya que en esta fecha el pintor agradece al arquitecto el encargo del cuadro «che rappresentando l'ingresso trionfale d'Alessandro in Babilonia»²⁸, y le regala el modelo o boceto. Basándose en esto Urrea dice que no está de acuerdo con lo que expone Bottineau sobre que Pittoni está esperando que le devuelvan el modelo para empezar la obra principal. El asunto del regalo del boceto no está nada claro, ya que aunque en la primera carta que dirige a Juarra dice que le regala el modelo, en correspondencia posterior le pide 30 doblones por la realización del mismo, e insistentemente reclama, como dice Bottineau, que se le envíe el boceto para comenzar a pintar el cuadro. Es posible que como decidieran no pagárselo quisiera quedarse con él.



Alejandro triunfador de Babilonia. Giovanni Battista Pittoni. En este cuadro se representa «La Victoria».

zo de 1737 Acquaviva comunica a Sebastián de la Quadra que el cuadro ya está concluido y que le ha pagado por él lo mismo que a Trevisani y a Conca, porque se ha esforzado mucho sabiendo ya que era para la Corte de España²⁷. El cardenal Acquaviva lo envía a España el 11 de julio de 1737. Costanzi hace una representación de Alejandro ordenando construir la ciudad de su nombre. Centra la composición la figura de Alejandro Magno, con vestiduras militares, dando instrucciones al arquitecto que le muestra los planos,

El pintor comenta que no puede hacer el boceto hasta Pascua y lo comenzará la semana del 21 de marzo.

El 19 de mayo de 1736 el conde de Fuenclara, embajador de España en Venecia, que será la persona que lleve a cabo todas las negociaciones con el pintor Pittoni, comenta a José Patiño que ya tiene en su poder el boceto, pero que el pintor le ha dicho que «para poner la mano a la obra principal, necesita se le vuelva dicho abozetto». Le ha dado un plazo de entrega de tres meses y



«La Temperanza».
Donato Creti.
Alejandro ante Apeles
cede a su amante
Campaspe.
Se presenta un detalle
por encontrarse
en proceso
de restauración.

un precio de doscientos doblones por el cuadro y treinta por el boceto; asimismo pide un anticipo a cuenta.

El 7 de julio Fuenclara expone haber conseguido que el pintor desistiese de la pretensión de que se le pagasen treinta doblones por el boceto, pero insiste de nuevo en que se le devuelva el mismo para dar comienzo a la pintura, comprometiéndose a entregarlo una vez acabada, para que se vea si es conforme con la idea original²⁹.

José Patiño comunica a Fuenclara el 9 de septiembre que el boceto llegó muy maltratado a Madrid y que por lo tanto no le será devuelto al pintor, que se verá en la necesidad de hacer la obra sin él, a lo que el pintor responde que no podrá hacerlo enteramente igual, pero que lo empezará de inmediato para concluirlo en diciembre. En este momento se le dan por adelantado cincuenta doblones.

El pintor representará a Alejandro Magno con uniforme, en desfile militar sobre su carro tirado por caballos blancos. Aparece rodeado de figuras, soldados y personajes del pueblo. Como fondo, la muralla de la ciudad. A su izquierda un guerrero le hace entrega de las llaves de la ciudad vencida.

La obra está terminada antes del 20 de febrero de 1737 por un precio de 15.000 reales³⁰.

El 2 de septiembre de 1735 Juarra encarga a Donato Creti, a través del conde Zambeccari, la realización de un cuadro con el tema de «La Templanza»³¹. El 11 de octubre Creti escribe a Juarra comunicándole que ha recibido su mensaje, que el plazo de entrega será de un año y el precio 110 doblones de oro³². Se le concede un anticipo de 25 doblones.

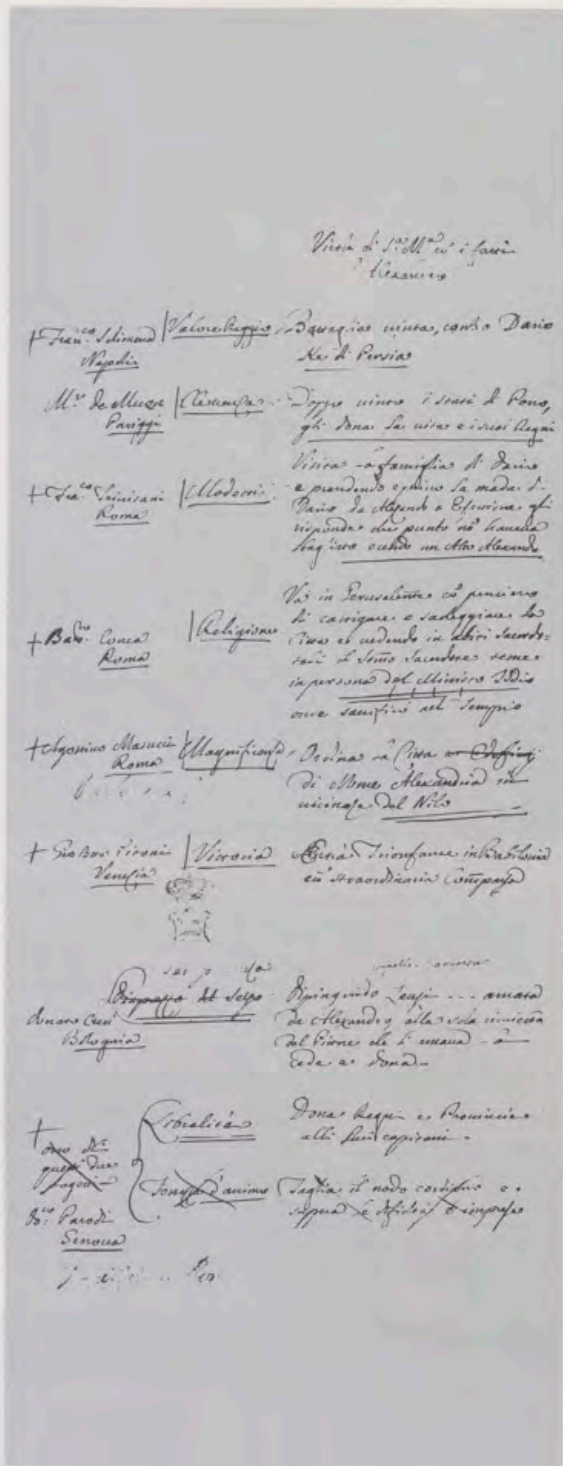
El conde Zambeccari, en frecuente correspondencia con José Patiño, le va informando de la enfermedad que sufre el pintor Creti, que le

imposibilita para avanzar en la pintura. Creti no piensa nunca en abandonar este trabajo, pero la enfermedad, en unos momentos, y el no saber que es para el Rey de España en otros, hace que anteponga otros encargos a éste, retrasando su entrega hasta 1740.

En el inventario de 1746 esta obra figura en el octavo lugar, con el título «La Livialidad de Alexandro con Apeles, quando le cedió su Amante Campaspe»³³. La escena se desarrolla en un interior palaciego, con Apeles centrado la composición con la paleta en su mano izquierda, y Alejandro dirigiéndose a él, rodeado de sus gue-

«La Fortaleza de Animo».
Imperiali.
Se representa a
Alejandro
pagando a sus
generales
(detalle).
Cuadro en proceso
de restauración.





Memoria realizada por Filippo Juvarra para realizar los encargos de las pinturas. Archivo General de Palacio.

rreros. Está señalando seguramente a Campaspe, que es cedida a Apeles.

En la memoria que, de puño y letra de Juvarra, se conserva en el Archivo del Palacio Real, sobre la distribución de los temas entre los pintores a los que se les iban a encargar las pinturas para la Galería, llamada por Juvarra Sala del Trono, figuran Imperiali y Parodi como dos de los «sogetti» a quienes era posible encargar una obra. El elegido sería Parodi, pero sitúa a ambos al final de la relación, dejando abierta la posibilidad de requerir o no su intervención. Imperiali figura con la obra «Fortezza d'animo», con el tema de «Alejandro cortando el nudo gordiano y superando las dificultades», y Parodi con «La Libertad», en el cual representaría a «Alejandro que dona sus reinos y provincias a sus capitanes». Parodi firma el contrato el 31 de octubre de 1735, pero debido a su elevado precio y a lo

dilatado del plazo de entrega, dos años, termina por dejar este encargo, que pasa entonces a Imperiali³⁴.

El 19 de junio de 1736 se remite a España el diseño del cuadro, que fue aprobado por el Rey. La obra definitiva está terminada el 19 de diciembre de 1737, como informa el cardenal Acquaviva en carta a Sebastián de la Quadra: «que las pinturas de Imperiali y Trevisani ya están encajonadas y embaladas para remitirlas en la primera ocasión»³⁵. El 30 de enero de 1738 el cardenal Acquaviva insiste en que ya están embalados los cuadros hace mucho tiempo pero no encuentra ocasión buena para mandarlos por mar³⁶.

Todos los pintores esperan de Su Majestad que cuando vea las pinturas les haga «alguna demostración de su generoso ánimo», pero Su Majestades, aunque estuvieron conformes con los trabajos realizados por todos los pintores, no se vieron obligados a gratificarlos.

NOTAS

¹ Esta Galería es estudiada arquitectónicamente por José Luis Sancho en el Catálogo que se publica con motivo de la Exposición de Juvarrá.

² A.G.P. San Ildefonso, Leg. 13564.

³ A.G.P. San Ildefonso, C.° 13552. EUGENIO BATTISTI, «Juvara en San Ildefonso», en *Comentarii*, Bolonia, 1958, páginas 277-278.

⁴ A.G.P. San Ildefonso, C.° 13552.

⁵ Gaceta n.° 44 de Macerata.

⁶ A.G.P. San Ildefonso, C.° 13552.

⁷ *Ibidem*.

⁸ BATTISTI, *op. cit.*, pág. 289.

⁹ A.G.P. San Ildefonso, C.° 13552.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ IVES BOTTINEAU, en *El Arte Cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, nos dice «que la importancia de esta obra era capital para Le Moine, puesto que se jugaba su fama, y también era importante para el Palacio puesto que con ella se terminaría la serie de grandes techos pintados».

¹² A.G.P. San Ildefonso, C.° 13552.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ A.G.P. San Ildefonso, C.° 13554, y P. DE MADRAZO, *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los Reyes de España*, Barcelona, 1884, págs. 205-206.

¹⁵ F. GARCÍA FRESCA, «Documentos relativos al cuadro que debió pintar Le Moine para el Real Sitio de San Ildefonso», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1873, pág. 222.

¹⁶ A.G.S. Estado, Leg. 4380.

¹⁷ En el inventario de 1746 figura en quinto lugar y al pintor le llaman Banloch.

¹⁸ A.G.P. San Ildefonso, C.° 13552.

¹⁹ URREA, *op. cit.*, págs. 301-302.

²⁰ A.G.P. San Ildefonso, C.° 13556.

²¹ A.G.S. Estado, Leg. 4893, y M.A.E. registro, Leg. 298.

²² URREA, *op. cit.*, pág. 258.

²³ A.G.P. San Ildefonso, C.° 13552.

²⁴ A.M.A.E. Santa Sede, Leg. 186.

²⁵ BOTTINEAU, *op. cit.*, pág. 558.

²⁶ URREA, *op. cit.*, pág. 266.

²⁷ A.G.P. San Ildefonso, C.° 13556.

²⁸ A.G.P. San Ildefonso, C.° 13552.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ URREA FERNÁNDEZ, JESÚS, *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid, 1977, pág. 398.

³¹ URREA, *op. cit.*, pág. 411.

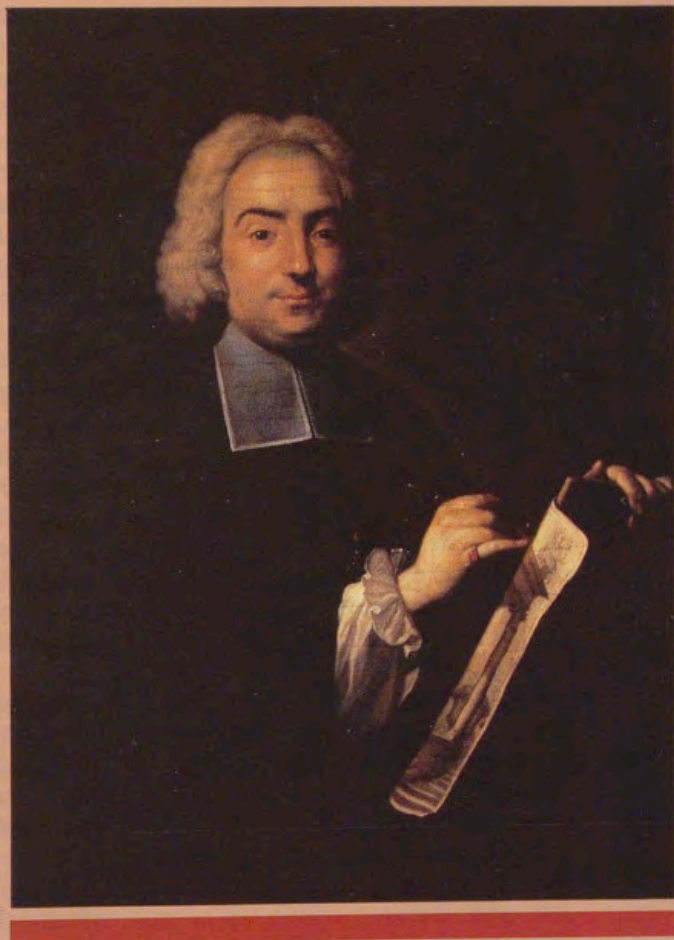
³² EUGENIO BATTISTI, «Juvara a San Ildefonso», en *Comentarii*, Bolonia, 1958, pág. 282.

³³ URREA, *op. cit.*, pág. 411.

³⁴ A.G.P. San Ildefonso, C.° 13552.

³⁵ A.G.P. San Ildefonso, C.° 13556.

³⁶ URREA, *op. cit.*, pág. 274.



Retrato de don Filippo Juvarra.
A. Massuci [atrib.].

LA MEMORIA RECUPERADA: UNA EXPOSICION SOBRE **FILIPPO JUVARRA** EN EL PALACIO REAL DE MADRID

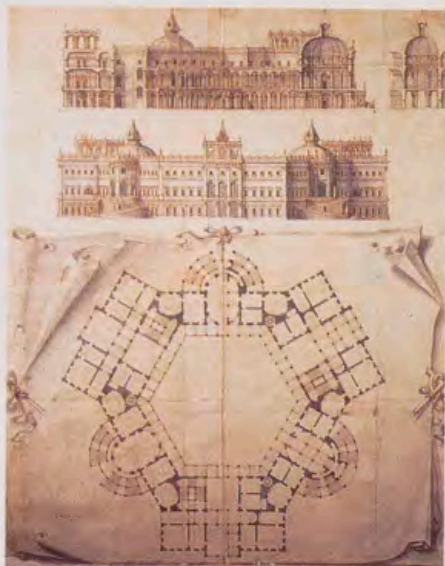
Por Beatriz BLASCO ESQUIVIAS

Es de todos admitido que don Filippo Juvarra dejó una huella indeleble en la arquitectura española, a pesar del poco tiempo que permaneció entre nosotros (desde abril de 1735 hasta el 31 de enero de 1736, en que murió), de las escasas obras que realizó y del rechazo que, en última instancia, sufrió su grandioso proyecto para el Palacio Real de Madrid, simplificado en manos de su discípulo Juan Bautista Sacchetti.

Gracias a la política reformista de Felipe V y a la total disociación existente en Madrid en aquel entonces entre el arte cortesano y el arte municipal y el de iniciativa privada, pudo consolidarse la ambiciosa empresa política emprendida en los primeros años de la instauración borbónica, afianzándose en la Corte la reacción clasicista y terminando de definirse un gusto oficial cuyas fórmulas de expresión y representación eran radicalmente distintas a las que utilizaban muchos de los

artistas locales impropriamente llamados «churrigueros», artistas que fueron marginados de los círculos cortesanos y quedaron fuera de los ambiciosos planes reformistas de Felipe V por su estrecha vinculación con los usos y costumbres de la Casa de Austria.

Inspirándose primero en el modelo absolutista de Luis XIV y, después, en el feliz aprovechamiento que había hecho del mismo Juan V de Portugal en la campaña «joanina» de reafirmación



Proyecto ideal de una villa de recreo para tres personajes ilustres. Filippo Juvarra. Primer premio de primera categoría en el Concurso Clementino de 1705.

de su poder y consolidación de su imagen soberana, Felipe V se sirvió de las Artes para instrumentalizarlas en servicio de la Corona, para borrar el recuerdo del dominio secular de los Austrias en España y para articular un nuevo lenguaje con el que expresar la renovada magnificencia de la Casa de Borbón en los territorios heredados de Carlos II en 1700.

Ya desde los primeros momentos de la instauración borbónica, el nuevo Monarca emprendió una serie de reformas destinadas a sustituir los viejos sistemas administrativos y de control de las Obras Reales —instituidos por los Austrias en el siglo XVI y reforzados en la centuria siguiente— por otros inspirados en el modelo francés que restituyeran al Soberano un poder efectivo y personalizado sobre las empresas de iniciativa regia, que agilizaran la tramitación y puesta en práctica de tales empresas y que propiciaran la contratación de artistas extranjeros, sobre todo italianos y franceses, destinados a configurar la imagen pública de la nueva dinastía y a definir el marco donde habría de manifestarse en todo su esplendor.

Sin embargo, y pese a los esfuerzos que se hicieron en los primeros años del siglo XVIII, los cambios hubieron de producirse lentamente, tratando de sortear las dificultades políticas y económicas de los tiempos (no hay que olvidar que hasta 1714 España estuvo envuelta en la Guerra de Sucesión) y tratando también de no herir la susceptibilidad de muchos Grandes españoles implicados en el aparato burocrático que se quería eliminar.

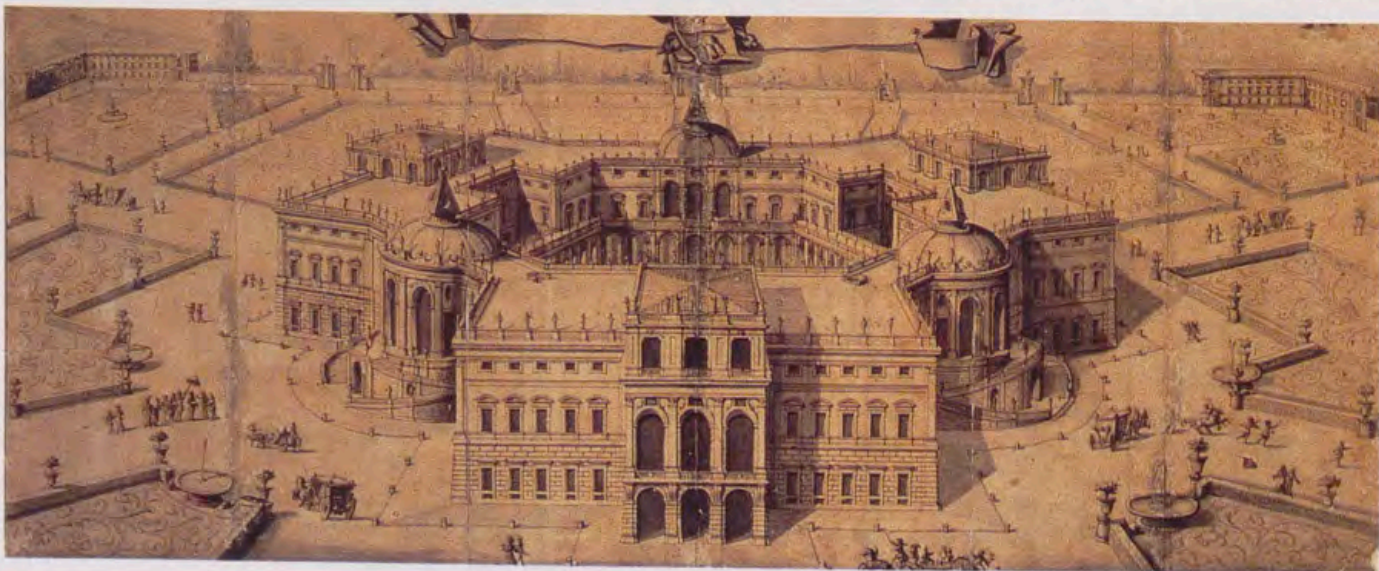
Sin prisa pero sin pausa, el que fuera duque de Anjou y nieto de Luis XIV fue preparando el camino para las grandes y definitivas reformas que culminaría más adelante Carlos III, en cuyo reinado se abolió definitivamente la

estructura austracista que gobernaba las Obras Reales, y se consolidaron unos mecanismos de control de las Artes de configuración netamente borbónica.

Merced a la supresión de los Fueros particulares de los antiguos reinos peninsulares y a la promulgación de los Decretos de Nueva Planta en 1707, Madrid se afianzaba como capital absolutista del estado español, y el arte cortesano estaba llamado a convertirse en el espejo en el que habría de mirarse toda la producción artística del territorio, sentando las bases para una posterior unificación doctrinal y formal. Este extremo, que sólo sería posible con la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de sus satélites provinciales en el ecuador de la centuria, proporcionaría los medios necesarios para ejercer un intervencionismo directo del Estado —y del Soberano, en tanto que personalización del mismo— sobre las obras públicas acometidas en todo el reino, pero entre tanto la fábrica del Nuevo Palacio Real fue el laboratorio donde se gestó el embrión de las grandes reformas borbónicas del *Siglo de las Luces*, preludiadas por Felipe V y por su arquitecto Filippo Juvarra muchos años antes.

En este sentido, 1734 fue una fecha decisiva para los planes políticos del Monarca español y de su actual esposa Isabel de Farnesio, que desde su llegada al trono en 1714 detentaba un papel protagonista en los asuntos de estado. Tras el lamentable suceso de la abdicación de Felipe V y la inesperada muerte de Luis I en 1724, los Soberanos habían vuelto a ceñirse la corona y vivían un momento de reforzamiento político que quiso aprovechar la Reina en beneficio propio y de sus descendientes. En la Nochebuena de 1734 el viejo Alcázar, símbolo y em-

Proyecto ideal de una villa de recreo para tres personajes ilustres. 1705. Proyección del conjunto en perspectiva. Filippo Juvarra.



blema madrileño del secular dominio de los Austrias, sucumbió devorado por un providencial incendio, proporcionando a los Reyes la excusa necesaria para llevar a cabo sus planes reformistas, no sólo los relativos a la administración y gobierno de las Obras Reales, sino también los destinados a definir las directrices estéticas que habrían de consolidar la renovación clasicista de las Artes y muy especialmente de la Arquitectura.

Conscientes de la magnitud de su empresa, Felipe e Isabel eligieron con cuidado al artista que habría de protagonizar la instauración del clasicismo en la capital de España como vehículo de expresión oficial de la soberanía borbónica. Entre otras posibilidades de menor entidad, se decantaron por el arquitecto más prestigioso del momento: don Filippo Juvarra, a la sazón Arquitecto Real de Carlos Manuel III de Saboya, rey de Cerdeña y del Piemonte. Desde el momento de su llegada, comenzó a proyectar el Palacio Nuevo de Madrid y, aunque la muerte abortó su empeño sin darle tiempo a verlo materializado, su impronta y sus enseñanzas arraigaron en nuestro suelo por mediación de su discípulo turinés Juan Bautista Sacchetti, designado en 1736 como sucesor del mesinés en tan vasta empresa.

La circunstancia señalada de su prematura muerte y el hecho de que Sacchetti simplificara el magnífico proyecto juvarriano, determinaron un cierto oscurecimiento de la figura de don Filippo en la historiografía española desde finales del siglo XVIII, pues aunque nunca se le negó el papel que desempeñó en la renovación de las Artes dentro y fuera de Madrid, se enfatizó más el papel difusor llevado a cabo por el mismo Sacchetti o por su colega y, en cierto modo, discípulo, Ventura Rodríguez. La intervención de ambos en la configuración definitiva del Palacio Real Nuevo ha sido objeto de rigurosos estudios por parte de los principales especialistas, y en varias ocasiones se han expuesto los diseños que formaron uno y otro a tal efecto, admitiéndose las relaciones de dependencia que los ligaban al fallido proyecto de Juvarra y analizando en cada caso su obra como elemento generatriz. Sin embargo, y a pesar de estos esfuerzos, la figura de Juvarra apenas aparece enmarcada en la historia de la arquitectura española moderna, y su trayectoria artística no pasa de ser un capítulo secundario en nuestros libros de texto, no obstante su decisiva y singular vinculación con el arte cortesano en la época de Felipe V.

Tratando de solventar en lo posible esta veladura histórica y de arrojar nueva luz para el conocimiento de uno de los principales responsables de la instauración clasicista en España, a la par que máximo representante del Barroco tardío europeo, el Ministerio de Cultura y el Patrimonio Nacional han unido sus esfuerzos para presentar en las Salas del Palacio Real una gran Exposición sobre la trayectoria artística de Filippo Juvarra, desde sus comienzos en la ciudad siciliana de Messina en 1701 hasta su muerte en la Villa y Corte de Madrid en 1736.

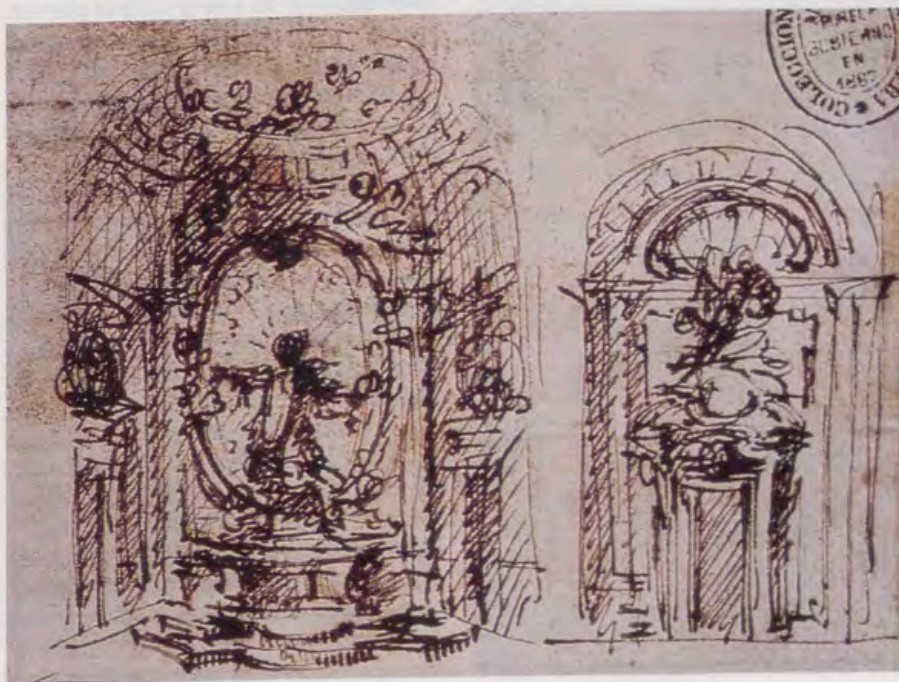
La Exposición, cuyos comisarios han sido Antonio Bonet Correa y Beatriz Blasco Esquivias, presenta un total de 155 piezas, en su mayoría dibujos originales, cuya contemplación permite recorrer los principales hitos de la andadura profesional de Juvarra, haciendo especial hincapié en el papel que desempeñó como Arquitecto Real de Felipe V con la proyección del Nuevo Palacio Real.

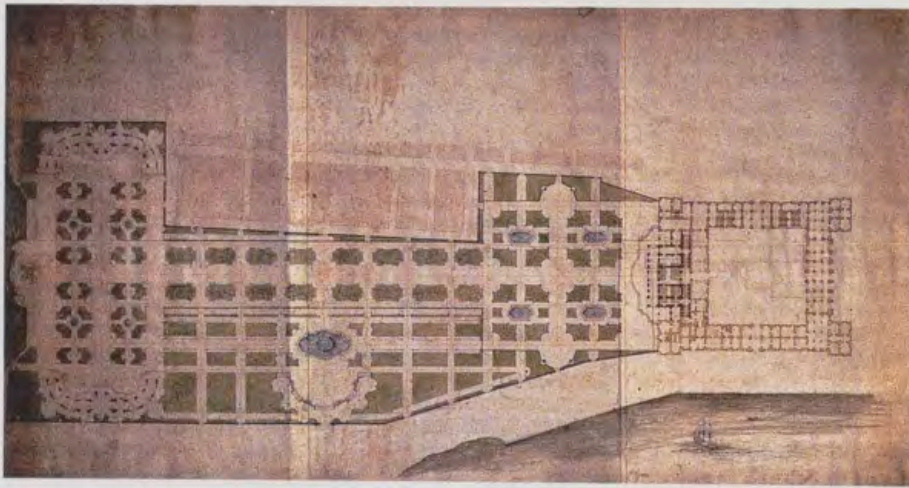
El principal motor de la Muestra era, por tanto, la presentación al público de todas las trazas que se conservan del citado proyecto, tanto las del Archivo General del Palacio Real de Madrid, que constituyen el grupo más nutrido, como otras procedentes de la Biblioteca Nacional de Madrid, de la Biblioteca Real de Turín o del Gabinete Comunal de Estampas de Roma —muchas de ellas concebidas como series y elaboradas a partir del proyecto original— y las alternativas a la propuesta juvarriana formuladas hacia 1735 por algunos artistas locales, en un postrero intento de recuperar el protagonismo detentado tiempo atrás.



Proyecto ideal para un templo de planta octogonal. 1707. Donno académico para el ingreso en la Academia romana de San Lucas. Filippo Juvarra.

Boceto para la Capilla Antamoro en la iglesia de San Girolamo della Carità en Roma. 1708-1710. Filippo Juvarra.



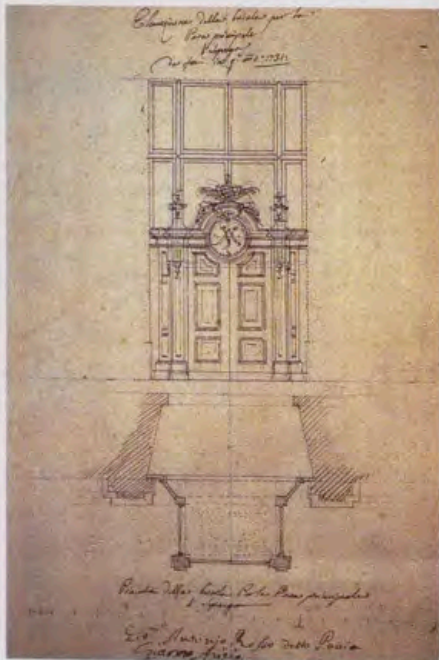


Proyecto de reforma y ampliación del Palacio Real de Messina. 1714. Filippo Juvarra.



Vista panorámica de la Basilica de Superga a finales del siglo XVIII. Giovanni Battista Bagnasacco.

Proyecto para el cancel de ingreso en la Basilica de Superga. 1731. Filippo Juvarra.



Sin embargo, muy pronto se hizo evidente la necesidad ineludible de enmarcar la figura y la trayectoria profesional de Filippo Juvarra más ampliamente, a fin de contextualizar su actuación en Madrid y de ofrecer suficientes elementos de juicio para valorar la importancia de su proyecto para la principal residencia cortesana de España, un proyecto de madurez que habría de ser su última gran obra y la culminación del largo camino que emprendió en 1714 como arquitecto áulico.

En dicho año reformó el Palacio Real de Messina para Victorio Amadeo II de Saboya, que —como hicieron después otros monarcas— vio en el de Messina la figura idónea para interpretar las ideas absolutistas de su Casa dinástica y para modernizar la corte piemontesa de Turín hasta convertirla en una de las principales capitales europeas del momento, sirviéndose de la arquitectura y del urbanismo como principales medios de expresión de un modelo absolutista y fuertemente personalizado del Estado en el que los Soberanos y su Corte constituían la espina dorsal de las energías políticas y culturales de la nación, capitalizando los resortes del poder y emitiendo la imagen esplendorosa de su dominio a todos los confines del territorio.

La figura de Filippo Juvarra puede invocarse como expresión máxima de los ideales de una época que acabaría trágicamente a finales del siglo XVIII, y algunos han querido rastrear también en él las raíces del neoclasicismo, pero por encima de todo fue un artista único y singular en el concierto coetáneo del viejo continente, un hombre culto y cosmopolita que vino al mundo en 1678 en el seno de una familia siciliana dedicada a la orfebrería y que supo, desde muy joven, vencer las trabas de una extracción profesional de carácter artesanal y emprender una formación autodidacta de enorme empeño y solidez, que le serviría para convertirse en

uno de los más críticos y rigurosos conocedores que ha habido en todos los tiempos de la arquitectura romana antigua y moderna, desplegando en sus obras una eficacia constructiva y una energía intelectual que le permitieron figurar ayer y hoy entre los más grandes arquitectos de la Edad Moderna.

Siempre ávido de conocimientos y de nuevas experiencias, Juvarra aprovechó todas las ocasiones que se le brindaron para ampliar su cultura figurativa y para encontrar los cauces más adecuados para modular su extraordinaria fantasía proyectiva y su inagotable imaginación, puestas al servicio de la experimentación arquitectónica.

En sus obras, supo sintetizar admirablemente las enseñanzas vertidas por los más grandes teóricos y prácticos de la edificatoria, desde el patriarca Vitruvio hasta su coetáneo J. B. Fischer Von Erlach, pasando por el inevitable León Bautista Alberti, por Vignola (una de sus lecturas juveniles más concienzudas y provechosas), por el innovador Palladio, por Miguel Angel (de quien supo recoger los ecos de su fuerza creativa), por el napolitano Fanzago, por Bernini (a quien se remitió en muchos de sus juegos espaciales y lumínicos), por Borromini (que le enseñó la energía y la eficiencia constructivas), por su maestro Carlo Fontana (de quien aprendió a mirar a Roma, pero a quien superó con creces en valentía y en insumisión a la ortodoxia clasicista propugnada desde la Academia de San Lucas), por Carlos Rainaldi (a través de cuyo ejemplo y del de otros muchos se despertó su interés por los ámbitos centralizados), por Guarini (que le abrió el camino para la transformación de Turín, proporcionándole un repertorio inagotable de experiencias tipológicas, espaciales y ornamentales), por Andrea Pozzo (de quien más pronto comenzó a aprender las cualidades expresivas de la escenografía puesta al servicio de la edificatoria) y por tantos grandes representantes de la arquitectura italiana, de quienes se valió como punto de partida para formular nuevas y singulares hipótesis lingüísticas con las que construyó un personalísimo universo barroco clasicista, fuertemente enraizado en el romanismo seicentesco y setecentesco, pero no sólo en ellos.

Además, Juvarra viajó a Lisboa, a Londres y a París, trabajó para la Corte de Viena y siempre estuvo vinculado a la Academia romana de San Lucas, uno de los foros culturales más solventes de Italia y del resto de Europa, por cuya sede pasaron buena

parte de los artistas más insignes del momento y en cuyas aulas se debatieron los problemas sobre la Arquitectura y las Artes de más candente actualidad.

Todos los factores enunciados le permitieron conocer, asimilar y contrastar las directrices artísticas más innovadoras de su época, proporcionándole una claridad de ideas y una resolución en la práctica arquitectónica de tal magnitud que hacen de él protagonista de excepción de una época plural y apasionante.

Tratando de ofrecer un amplio testimonio del sólido, versátil y caleidoscópico quehacer de Filippo Juvarra, la Exposición se articula en tres secciones bien diferenciadas: La primera recorre algunos de los hitos más representativos de su producción artística durante el período formativo, esto es, desde su temprana y tímida participación en la formación de los aparatos efímeros montados en Messina en 1701, para celebrar la aclamación de Felipe V como rey de España y de los territorios a ella vinculados, como la propia Sicilia, hasta la fecha de 1714, que sería decisiva en el devenir artístico y profesional de Juvarra.

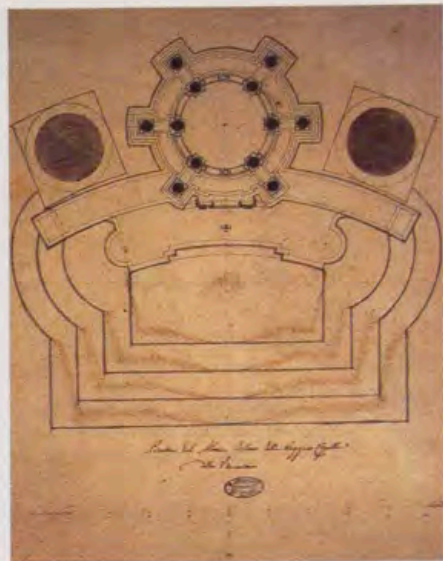
En este apartado se incluyen sus primeras incursiones arquitectónicas en la iglesia mesinesa de San Gregorio (hacia 1705); algunos de los diseños heráldicos que empezó a formular entonces como preámbulo de lo que sería en el futuro una dedicación mucho más ambiciosa, culta y aprovechable desde el punto de vista arquitectónico; las fantasías que comenzó a gestar en su mente como estímulo a su creatividad, como reflexión filológica y como banco de pruebas de ideales propuestas arquitectónicas y urbanísticas sobre las que siempre planeaba el recuerdo de la antigüedad clásica; los proyectos que preparó para el Concurso Clementino de 1705, cuyas extraordinarias cualidades le permitieron alzarse con el Primer Premio de Arquitectura y emprender una fructífera y larga relación con la citada entidad, de la que llegó a ser miembro numerario en 1707 y para la que impartió lecciones de Arquitectura, Geometría y Perspectiva, ensayando constantemente soluciones a los problemas planteados por la Academia como tema de los certámenes clementinos y dejando la huella de su creatividad en los proyectos de muchos concursantes que se formaron bajo su influencia.

Desde su primer encuentro, Roma ejerció en Juvarra una comprensible fascinación, y su vida, aunque alejada físicamente de la capital pontificia

desde 1714, estuvo siempre ligada a los avatares culturales y a la realidad artística de la misma. En la Exposición pueden apreciarse las huellas de esta seducción, traducidas en varias fantasías arquitectónicas inspiradas en el glorioso pasado artístico de la ciudad del Lazio, en numerosos bocetos y trazas relacionadas con la Academia de San Lucas (incluidos los que presentó con ocasión de su ingreso en ella) y en los diseños que formó para las dos únicas obras que pudo construir aquí: las escenografías para el teatro del cardenal Pietro Ottoboni, uno de sus principales mecenas, y la Capilla Antamoro en la iglesia de San Girolamo della Carità, cuya sintaxis espacial y ornamental todavía conmueve a quien la contempla.

Además, se incluyen en esta sección un proyecto ejecutado durante su primera estancia en Nápoles y algunos más de la actividad que desarrolló Juvarra en la comarca de Lucca como arquitecto de villas y jardines, así como una temprana incursión en el campo de la arquitectura funeraria que cierra este apartado y da paso al siguiente, centrado en su época de madurez y consagración profesional y en el papel que desempeñó como Arquitecto Real de la Casa de Saboya, en especial de Víctor Amadeo II y, en menor medida, de su hijo Carlos Manuel III.

Al servicio del nuevo Rey de Sicilia y del Piamonte, Juvarra transformó la ciudad de Turín, elegida por esta dinastía como residencia oficial de la Corte. Desde 1714 hasta su viaje a España en 1735, Turín fue la principal base de operaciones de Juvarra, que modernizó la población hasta convertirla en una de las grandes capitales europeas del momento, enriqueciendo y transformando su configuración arquitectónica y urbanística con algunas de sus realizaciones más perfectas y emblemáticas y magnificando con sus intervenciones la nueva imagen de la Casa de Saboya, que siguió los dictados de la corte versallesca de Luis XIV, de la Roma papal o de la Corte vienesa para exaltar el esplendor de su dinastía y para manifestar su concepción absolutista de la política y de la cultura a través del uso controlado de las Artes. Antes de instalarse en el Piamonte, Juvarra transformó para Víctor Amadeo II el Viejo Palacio Real de Messina, redefiniendo su articulación espacial y su relación con el entorno y mostrando ya entonces una inquietud por las cualidades áulicas de la Arquitectura y por su correcta inserción en el paisaje urbano y natural que ya había



Proyecto para el altar mayor de la capilla de San Huberto en Venaria Real. 1726. Equipo de Filippo Juvarra.

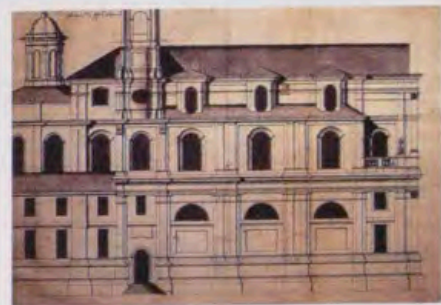


Boceto preparatorio para las fiestas celebradas en los esponsales del príncipe heredero de Saboya. 1722. Filippo Juvarra.



Vista del Palacio y Jardines de Stupinigi desde la entrada principal. 1773. I. Sclopis del Borgo.

Proyecto definitivo para la iglesia del Carmen en Turín, ca. 1732. Equipo de Juvarra.





Parcelario de la ciudad de Turín, con indicación gráfica de las plantas de todas las iglesias y con las reformas urbanas de Juvarra, ca. 1750-1760. Anónimo.



Consola de madera tallada y dorada, 1735-1736. Filippo Juvarra.

dejado entrever en los dibujos de 1705 para la Academia de San Lucas.

En la Exposición se muestran los proyectos para el Palacio de Messina y muchos más de los que formó en Turín para la iglesia de Superga, su obra más querida, para el Palacio Real Viejo, para el Palacio Madama, para los montajes efímeros que se levantaron en los esponsales del príncipe heredero en 1722, para las iglesias de San Felipe Neri, del Carmen y de Santa Teresa, así como las grandes reformas urbanísticas que acometió en las zonas de Porta Susina y Porta Palazzo o las empresas constructivas que llevó a cabo en los principales Sitios Reales de los alrededores de Turín, es decir, en los Palacios de la Venaria Real, de Rívoli y de Stupinigi, que, al igual que Superga, se cuenta entre sus hallazgos más interesantes.

Mientras permaneció en Turín, Juvarra no desatendió su interés por

Roma y por otros lugares que ya conocía, de manera que también se exponen otras trazas y bocetos resultantes de su renovado contacto con la Ciudad Eterna (proyectos para la nueva sacristía de San Pedro Vaticano), con la comarca de Lucca (nuevos diseños de villas y jardines) y con varias poblaciones piemontesas como Villastellone o Vercelli. Sin duda, la febril actividad de don Filippo y su extraordinaria capacidad para el diseño, que hacen de él uno de los arquitectos más prolíficos de la historia, han obligado a dejar fuera de la Exposición muchos de sus innumerables dibujos, cuyo traslado resultaba inviable por la entidad de los mismos y por el hecho de estar encuadrados en grandes volúmenes recopilatorios, circunstancias que también nos impiden contemplar aquí su tratado manuscrito sobre Arquitectura, preparado en vinculación con su actividad docente en la Academia romana de San Lucas y conservado en la Biblioteca Real de Turín.

El tercer y último apartado de la Exposición se centra en la actividad de Juvarra como proyectista del Palacio Real Nuevo de Madrid. En él se incluyen los primeros esbozos que salieron de su mano para planificar el magno inmueble, así como una serie de trazas maestras de gran calidad, consideradas como las únicas que hizo el propio arquitecto, o algunos miembros de su equipo técnico, para presentar a Felipe V sus ideas ya consolidadas sobre el edificio regio, cuyo emplazamiento había previsto en los Altos de San Bernardino y cuya configuración, como consecuencia de tal ubicación, habría sido grandiosa de haberse llevado a cabo. Son los dibujos que figuran como «Anónimos de Filippo Juvarra». Junto a ellos se presenta la serie formada presuntamente por el arquitecto José Pérez, responsable de la maqueta de madera que se hizo para materializar el proyecto juvarriano y que hoy está perdida, y la colección de dibujos que encargó Carlos III a Marcelo Fontón para dar a la estampa los soberbios proyectos del abate mesinés, dibujos que también se derivan, lógicamente, de aquellos anónimos y de los que se atribuyen a Pérez.

Además se incluyen unas espléndidas trazas de Pedro de Ribera para la edificación del Nuevo Palacio Real, máximo ejemplo del postrero y vano intento de los artistas madrileños por recuperar el protagonismo que gozaron en la época de los Austrias y para encontrar nuevos cauces de expresión en la Corte borbónica. La Exposición se completa con una breve iconografía

de los instauradores de la renovación clasicista en España, es decir, con los retratos de los reyes Felipe V e Isabel de Farnesio, responsables de la venida a Madrid de Filippo Juvarra, y con otro del propio arquitecto, ya atribuido a Agostino Massuci, así como con algunos ejemplos de su actividad en el campo del diseño mobiliario y en la decoración interior de los Palacios Reales españoles.

Como es habitual, ilustra la Exposición un nutrido catálogo, donde se detallan los aspectos técnicos de las piezas presentadas y se incluyen un total de catorce estudios sobre diferentes aspectos de la vida y la obra del mesinés. A lo largo de sus páginas A. Bonet Correa, B. Blasco Esquivias, H. Millon, V. Comolli, A. Scotti, G. Gritella, C. Roggero, A. Barghini, C. Bertana, V. Tovar, G. Garms, J. L. Sancho, S. García Fernández y M. T. Fernández Talaya, por orden de aparición, desgranar las noticias sobre la trayectoria artística de Juvarra dentro y fuera de Italia, así arquitectónica como urbanística, analizan las cualidades intrínsecas de sus diseños, retratan el ambiente profesional e intelectual en el que se desarrolló en Turín, en Madrid y en otras cortes europeas, por las que pasó dejando la huella imborrable de su quehacer, y analizan su producción en los Palacios Reales de Madrid y de La Granja.

Con el propósito de completar el conocimiento del artista, se añaden además, como apéndices documentales en italiano y español, las más antiguas biografías conocidas del arquitecto, que hasta ahora no habían sido publicadas en España: una anónima —quizá de Juan Bautista Sacchetti— y otra del erudito A. Maffei, así como el catálogo de las obras de Juvarra que formó Sacchetti a la muerte del maestro, y una extensa bibliografía de los principales estudios que se le han dedicado hasta nuestros días.

Confiemos en que la iniciativa sea del agrado de todos y que contribuya a subrayar el protagonismo que detentó Filippo Juvarra en la formulación del clasicismo como lenguaje oficial de expresión de los ideales políticos y culturales de la dinastía borbónica en España, alentando nuevas investigaciones sobre su vida y su obra y rindiéndole un merecido homenaje en la ciudad que le vio morir en 1736 y que borró las huellas de su reposo al derribar la iglesia parroquial de San Martín, sin tener la precaución de testimoniar que allí fue donde tuvo su última morada el insigne arquitecto Filippo Juvarra.

ENTRE JUVARRA Y SACCHETTI: EL EMBLEMA ORIENTAL DE LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO

Por Javier ORTEGA y José Luis SANCHO

La fachada del Palacio de La Granja de San Ildefonso hacia el jardín, o para ser más precisos hacia el parterre de la cascada, ha venido siendo considerada como la única obra proyectada por Juvarra en España que se hubiera materializado plenamente de acuerdo con las ideas del abate arquitecto¹. Sin embargo, Gritella, en su magnífico y reciente estudio, ha demostrado que lo que hoy vemos no responde a lo ideado por Juvarra, sino a la adaptación que hubo de ejecutar Sacchetti en virtud de las circunstancias y de los deseos de los Reyes. Abundando en la tesis gritelliana, hemos querido aquí plantear una reconstrucción hipotética del alzado de Juvarra y algunas consideraciones, sobre todo el proceso del proyecto.

El proyecto de Juvarra

Dejando aparte la curiosa indiferencia de Felipe V e Isabel de Farnesio respecto a la creación de una fachada palatina más enfática en el lado de la entrada, resulta bien comprensible que atendiesen a levantar hacia la cascada «un motivo arquitectónico imponente, el fondo escenográfico en el que habrían de confluir las líneas descendentes de las perspectivas del jardín». Ya Proccaccini había ideado desplegar una pantalla columnaria que, reuniendo las dos

alas añadidas por él al edificio de Ardemans, enmascararía la fachada de éste hacia la cascada sin alterar ni los espacios interiores de la vivienda, ni sus huecos, ni los muros exteriores². Conforme a esta intención escénica Juvarra concibe una fachada postiza pegada a los muros de Ardemans, composición puramente extrovertida, carente de otra realidad interior que no fuese el intento de civilizar la sorprendente dislocación del ritmo de ventanas preexistente, cuya castiza anarquía compositiva tal vez no se deba sólo a Ardemans, sino que pudiera obedecer a los restos de la «Granja» jerónima.

La fuente primordial para reconstruir el alzado juvarriano es una media planta de la fachada dibujada por Subisati y publicada por Bottineau como existente en el Archivo General del Pa-



lacio Real de Madrid³. Duplicando ese diseño, Gritella obtuvo una hipotética planta completa que resulta, por tanto, perfectamente simétrica en la disposición de sus huecos.

Pero la realidad no era tan sencilla, como puede verse en la síntesis de las planimetrías de Subisati y Carlier que aquí aportamos: por una parte, el dibujo de Subisati plantea unas perplejidades que obligan a efectuar una hipótesis aproximada de la reconstitución regularizando ciertas medidas en función de la fachada de Sacchetti; por otra, es preciso casar esta cáscara con su contenido. Si a partir de las plantas de las habitaciones reales dibujadas por Carlier establecemos la concordancia entre el interior del Palacio y los huecos

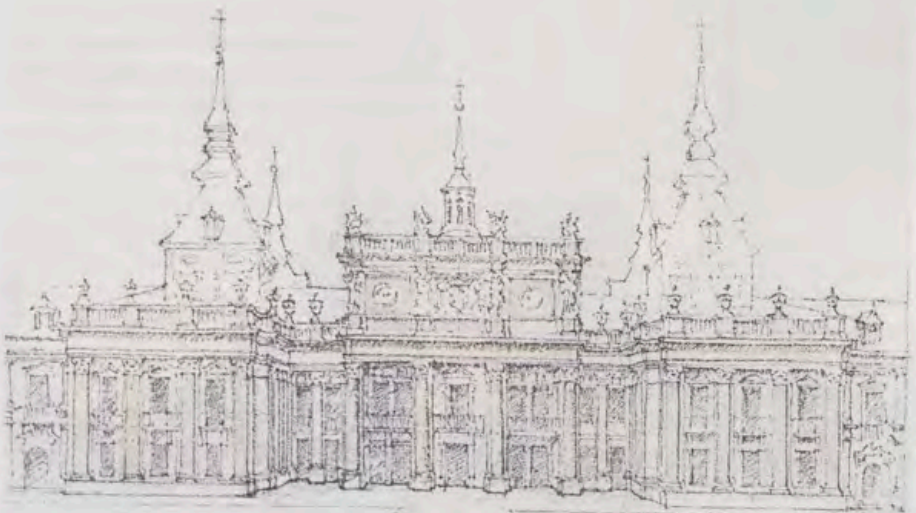
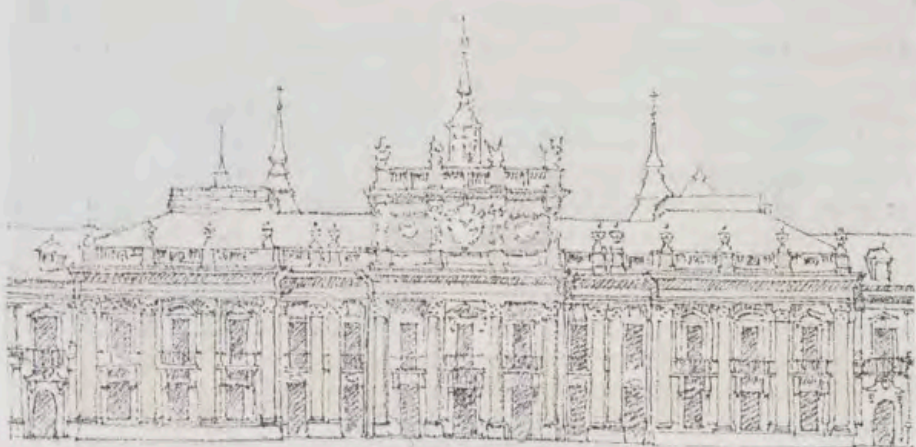
fingidos. Jugando con estos pudo encontrar una distancia entre ejes en el cuerpo central, 16 pies, que se aproximase mucho a los 15 pies entre eje y eje en los cuerpos laterales de Ardemans, y regularizar así, en cierto modo, el esquema compositivo de la fachada en un peculiar ritmo *staccato*, como puede verse atendiendo a las distancias entre ejes que hemos puesto al pie de la planta, simplificándolas ligeramente. En el alzado hemos señalado los huecos verdaderos con rayado horizontal continuo; y con discontinuo, los fingidos. Si comparamos este esquema con el de Sacchetti, donde han desaparecido todos los pies forzados, comprendemos la radical diferencia entre ambos planteamientos, aunque el discípulo se

haya visto obligado a manejar los elementos de Juarra. Más adelante volveremos a la comparación entre los dos esquemas.

Nos ha parecido posible elaborar una reconstrucción más detallada del alzado de Juarra interpretando, por una parte, la planta transmitida por Subisati; y por otra, el alzado de Sacchetti. Conociendo la personalidad de éste —tan humana y agudamente desentrañada por F. J. de la Plaza— creemos muy poco probable que introdujese innovaciones formales importantes en lo diseñado por su maestro⁴. Más bien, ateniéndose al peculiar encargo regio, que podría resumirse en «hacer lo mismo que estaba pensado, aunque sobre premisas radicalmente distintas» —al igual que ocurriría en el Palacio Nuevo de Madrid— Sacchetti ha convertido en un bajorrelieve el patético altorrelieve, movido y cargado de contrastes lumínicos, de su maestro, preservando en tal traducción ciertas imágenes que tenían sentido en el primer texto, pero que en el segundo sólo se explican como referencia o reflejo del primero. Así, las ventanas fingidas que Sacchetti pone sobre los huecos del piso principal en los tramos intermedios engarzan de manera incómoda con el entablamiento general, al encontrarse prácticamente en el mismo plano que los capiteles; pero esto no era así en Juarra, donde todos los huecos de la fachada, tanto fingidos como ciertos, quedaban rehundidos, allá al fondo, respecto al orden gigante superpuesto a la estructura del Palacio preexistente.

Entendemos que estos profundos rehundimientos tenían que ser aprovechados como balcones con suelo de piedra, bien amplios en sí, pero que no volaban, sino que quedaban apoyados en las contrapilastras, como lo señala Subisati con una línea de puntos, y en ménsulas sobre los «parteluces» de los huecos binarios. Sus balaustradas debieron ser concebidas de hierro forjado a la francesa, del mismo modo que, posteriormente, se hicieron las de Sacchetti⁵.

Los profundos contrastes de sombra y luz, producidos por los cuévanos, en cuyo fondo se abrían los huecos hacia la luz y el aire del jardín, resultaban, en realidad, bien coherentes con los aspectos generales de un proyecto cuyo carácter general venía dado por un movimiento de masas amplio y dramático, heredero por una parte de toda la tradición barroca romana —con rasgos, como la esquina cóncava, de un borminismo patente— y por otra, de la composición de fachada francesa a



Perspectiva de la fachada según el proyecto de Juarra. (Dibujo por Javier Ortega).

que se abrían hacia el jardín, como hemos señalado en el esquema de la planta y el alzado juarrianos, descubrimos cómo la asimetría dominaba la disposición de los huecos de Ardemans —o integrados por él— y, por tanto, cuáles fueron los motivos precisos que tuvo Juarra al establecer tal ritmo de ejes y de huecos verdaderos y

base de pabellones. En este sentido tuvo que ser determinante el obligado respeto a la planta y a las torres de Ardemans —nunca se habla de demolerlas hasta 1741—, que hubieran otorgado al edificio el aspecto de un *château* con elementos Luis XIII, y posteriormente remodelado por Le Vau⁶. Fuese por esa sugerencia pintoresquista o por otras afinidades que Juvarra sin duda sentía con la arquitectura clásica francesa, lo cierto es que se debe a ésta tanto la articulación general de los volúmenes —gran *corps-de-logis*, dos pabellones y dos breves alas de enlace, formando una sugerencia de *cour d'honneur*— como algún detalle concreto, por ejemplo la pilastra sola articulando el paramento binario de enlace; la afinidad que Juvarra demuestra con la fachada al jardín del palacio de Vaux-le Vicomte, de Le Vau, expresa también una atención dominante al efecto general de masa y volumen en detrimento del respeto a la tradición compositiva italiana: queremos decir que en ambos casos el cuerpo central se impone de una manera bárbara, que recuerda a Vanbrugh y Hawksmoor mucho más que el correcto resultado de Sacchetti, relativamente clasicista —sin llegar a serlo— en contraposición con el potente pero exasperado juego tardobarroco de su maestro con la planta y las formas.

El encargo de la fachada nueva a Juvarra hubo de parecer en su comienzo una de esas iniciativas felices en su pensamiento y ejecución, apenas ideada y comenzada sin tardanza, pues tomó rápida forma en los meses centrales de 1735. Las primeras noticias seguras acerca del proyecto datan de finales de junio y principios de julio de ese año. Muy poco tiempo después, a finales de agosto, el arquitecto ya encargaba al carrarés Baratta realizar toda la decoración escultórica, incluyendo basas y capiteles, para la fachada nueva; estos elementos son fundamentales para comprender tanto el proyecto original como su reelaboración por Sacchetti, que hubo de incorporarlos forzosamente.

La memoria de los trabajos realizados por el escultor, presentada una vez acabados éstos en 1742, permite comprender el conjunto plástico e iconográfico: aparte de los *dieciséis* jarrones —Sacchetti sólo empleó doce—, y de las basas y capiteles propios del orden compuesto, se habían encargado cuatro bajorrelieves con coronas de laurel y roble, seguramente destinadas al mismo sitio donde se encuentran ahora, es decir las sobreventanas de los cuerpos intermedios; cuatro esculturas

que representan las cuatro estaciones, cuatro trofeos de armas y dos tondos, todo ello para el ático, donde se hallan. Sin embargo, los seis relieves encargados como sobreventanas de los cuerpos extremos no llegaron a hacerse, pues Baratta alegó que no se había atrevido a inventarse los temas; otros dos relieves que sí hizo no llegaron a colocarse —más tarde volveremos sobre ellos—, como tampoco el grupo con las dos Famas⁷. Estas sostenían una corona de laurel —que se ha conservado—, ciñendo con ella un orbe; tal grupo estaría colocado a la altura de sesenta pies, es decir que ocupaba sin duda alguna el centro del ático —los escudos actuales fueron encargados, años después, por Sacchetti—, y Baratta propuso a Juvarra agrandarlas, de modo que toquen «ai cornicioni della finestra...». Esta ambigua frase parecería indicar que las Famas llegaban hasta el balcón central, lo cual sólo sería posible si Juvarra hubiera roto el entablamiento continuo; más bien creemos que con «finestra» quiera indicar Ba-

ratta el recuadro grande de granito donde, dentro del ático, campean los emblemas heráldicos. A propósito de estos, es destacable en el proyecto juvarriano la ausencia tanto de símbolos concretos, heráldicos o emblemáticos, de la Monarquía española como de un programa iconográfico especialmente significativo: Juvarra no indicó al escultor los asuntos ni de los tondos, ni de los seis relieves que finalmente no se hicieron. Los caprichosos agrupamientos de los dos relieves labrados pero nunca colocados, junto con el carácter tópico del resto de los elementos escultóricos, indican que Juvarra no caviló acerca de un programa decorativo cargado de contenidos concretos, sino que ideó una fachada principesca y heroica genérica, válida para cualquier potentado europeo con sólo cambiar el detalle —insignificante, y casi invisible— del escudo de Castilla y León en uno de los bajorrelieves nunca utilizados⁸.

El emplazamiento que Juvarra había pensado para esos dos relieves de ar-



Palacio Real de La Granja.
Detalle de uno de los cuerpos laterales.

mas «fantásticas», cuya descripción por Baratta hemos copiado más arriba, y de los que se conserva uno, es la única cuestión dudosa que nos plantea el paso de un proyecto a otro. Dadas sus dimensiones (86 × 148 cm.), casi iguales a las de los relieves con coronas de laurel, podrían ser sobrepuertas o sobreventanas de cualquiera de los hue-



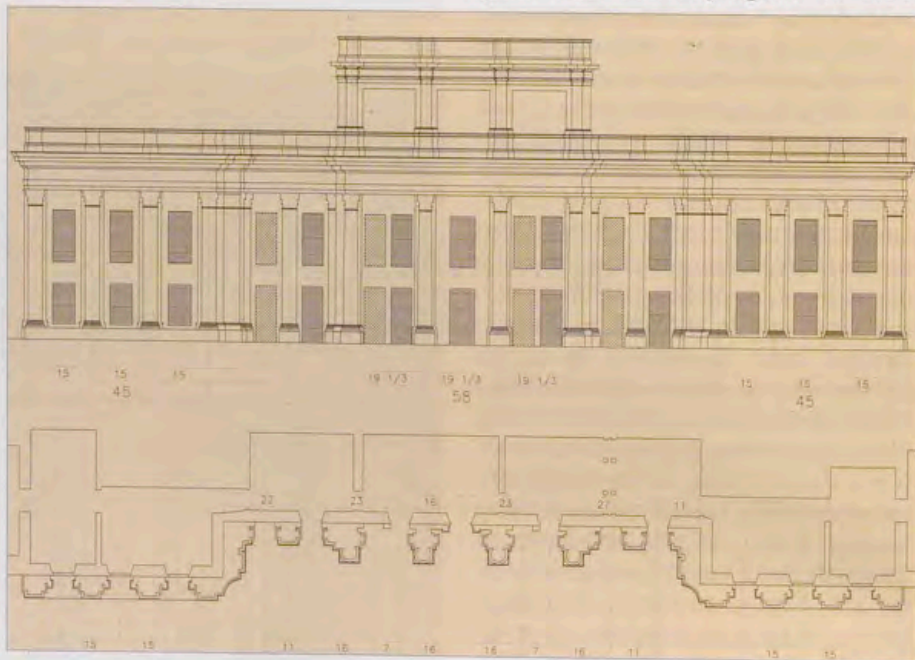
Palacio Real de La Granja.
Detalle del orden arquitectónico.

cos; pero el hecho de tratarse de dos, y la imposibilidad de que estuvieran colocados de acuerdo con una simetría axial en el resalto central de la fachada juvarriana, dada la duplicidad de los huecos en sus ejes laterales, hace pensar que su única situación posible sería, precisamente, el eje central, como sobrepuerta en el piso bajo y sobrelalco en el principal, respectivamente, de modo que servirían para dar otras dimensiones a los huecos preexistentes de Ardemans, operación que en el resto de las ventanas se haría de manera menos costosa. La reedificación completa de la crujía por Sacchetti hizo desaparecer esa disparidad entre el hueco de fachada mayor que el real.

El proceso constructivo que llegó a tener el proyecto de Juarra comenzó a desarrollarse en octubre de 1735, paralelamente a la ejecución de los mármoles por Baratta⁹. Desde diciembre de 1735 hasta el verano de 1736 se van sacando de las canteras de Sepúlveda —y de otras— los bloques para la fachada, y avanzan los trabajos conforme al plan del arquitecto, pese a su muerte. El 10 de enero de 1736 Calle constata que se habían desplazado ya todas las columnas del pórtico principiado por el difunto Procaccini. Apenas tres semanas después le seguía a la tumba Juarra, fallecido en Madrid el 31 de enero de 1736, pero la obra se continuó, dirigida por Subisati, mientras se esperaba la llegada de los mármoles genoveses y del arquitecto que debía sustituir al difunto abate para llevar adelante el proyecto de Juarra del Palacio Nuevo de Madrid, pero que en principio no parecía destinado a realizar ninguna aportación a la fachada de San Ildefonso.

Sin embargo, la nueva cimentación adherida a los fundamentos del edificio de Ardemans perjudicó de tal modo la estabilidad de esta fábrica que a finales de marzo se manifestó la estrepitosa ruina del Cuarto Real, en cuyos muros exteriores se abrieron tres grandes grietas. Por tanto hubo de dete-

Esquema del
proyecto de Juarra.
(Dibujo por Javier Ortega).



nerse el trabajo y «en espera de ulteriores decisiones se ordenó a Subisati, desde Madrid, que levante un plano detallado de la estructura, enviado a Madrid el 12 de mayo con un informe»¹⁰. Antes que por el director de las obras, los Reyes contaron con información suministrada el 3 de abril por Jerónimo Annecy, que el 31 de marzo había inspeccionado «... en el Rl. Palacio los apartamentos altos y bajos de S.M. que miran a la cascada respecto al movimiento que se hallan haber hecho pocos días antes aquellas paredes que deben por lo exterior ser revestidas con la nueva idea del difunto arquitecto Juarra...». En ese momento, sin embargo, los responsables administrativos de la obra continuaban

pensando en llevar adelante el proyecto tal y como estaba concebido. Dentro de esta voluntad es preciso encajar los testimonios del aparejador y del veedor. Los informes y las plantas entonces dibujadas por Subisati, y que constituyen la fuente primordial sobre cualquier hipótesis reconstructiva del proyecto de Juarra, se encuentran por desgracia trasapelados, como hemos indicado más arriba¹¹.

En julio de 1736, cuando se trataba de hacer venir al arquitecto romano Ferdinando Fuga, o al también romano Canevari, la Corte madrileña empezó a plantearse la conveniencia de modificar profundamente el proyecto juvarriano, ya que había desaparecido su premisa o pie forzado fundamental, que era el ajuste al castizo Palacio preexistente, y en este sentido es relevante el hecho, destacado por Gritella, de que no constan referencias documentales sobre actividad constructiva alguna entre marzo y agosto de 1736.

Sin embargo, no se había planteado aún ninguna alternativa, y es paradójicamente en este momento cuando se hizo llegar a Baratta la información más completa sobre el conjunto del proyecto juvarriano. De la nutrida correspondencia mantenida entre el carrarés y los burócratas españoles durante aquel verano, referente sobre todo a cuestiones económicas, se deduce que Juarra no había dado indicaciones precisas sobre los temas que debían contener los tondos del ático.

La confusión reinaba, por tanto, así en lo que se refería a los aspectos ornamentales cuanto a los proyectivos y constructivos de la fachada: el vacío de un arquitecto responsable de la obra resultaba muy notorio para los buró-

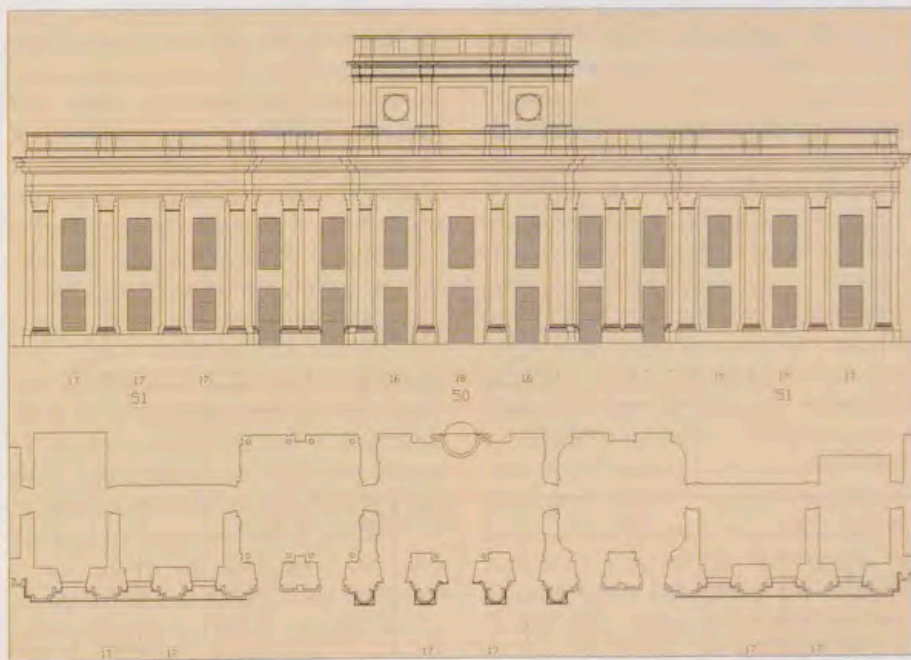
cratas, que quizá llegaron a pensar en emplear a tal efecto a un ingeniero militar; en todo caso, formalizaron un modelo abstracto de organización económica y administrativa, mientras se definía la personalidad que debía venir a rellenar ese hueco.

Tal personaje fue el turinés G. B. Sacchetti, quien, llegado a San Ildefonso el 6 de septiembre de 1736, fue presentado al Rey el 21 del mismo mes, y una semana más tarde se estaba ocupando de la fachada por encargo de la Reina ¹².

El proyecto de Sacchetti

La llegada del nuevo arquitecto, que venía a eliminar la perplejidad de los burócratas, no fue el único cambio importante en el elenco de personajes —mecenas y artífices— implicados en el proyecto: coincidió con la muerte —el 3 de noviembre— de Patiño, sustituido por Sebastián de la Quadra, posteriormente nombrado marqués de Villarias. A consecuencia de este fallecimiento sabemos que Sacchetti había recogido el proyecto de Juvarrá para la Galería, y conocemos cuáles eran los planos en poder del ministro: entre ellos no había ninguno de la fachada nueva. Sacchetti, por tanto, hubo de conocer el proyecto de su maestro por los borradores que se encontraban en poder del propio artista cuando falleció y por las copias de trabajo que podemos suponer obraban en el estudio de Subisati, y durante el otoño de 1736 tuvo que concebir la reforma de dicho plan de acuerdo con las nuevas intenciones de la Reina y del Rey, puesto que ya a principios de diciembre de ese año existen noticias acerca de una maqueta o modelo del proyecto saquetiano, pieza decisiva pagada en enero ya del 1737. Nada se hizo, sin embargo, hasta el siguiente verano. Mientras, continuaban llegando los mármoles de Baratta, en cuyo segundo envío —diciembre de 1736, ya fallecido Juvarrá—, destacan, aparte de diversos capiteles y de las figuras del Otoño y del Verano, los dos relieves de armas «caprichosos» que Sacchetti había de desechar en su proyecto. Uno de ellos, hasta ahora inédito, se conserva en el propio Palacio de San Ildefonso ¹³. A la vez, el escultor comunicaba que lo más conveniente era representar en los medallones del ático a Marte y a Palas. La única perplejidad que parecía tener Baratta, como confiesa en una carta al cónsul, era la temática de los seis trofeos que habían de ir destinados a las ventanas de los cuerpos laterales.

Esquema del proyecto de Sacchetti. (Dibujo por Javier Ortega).



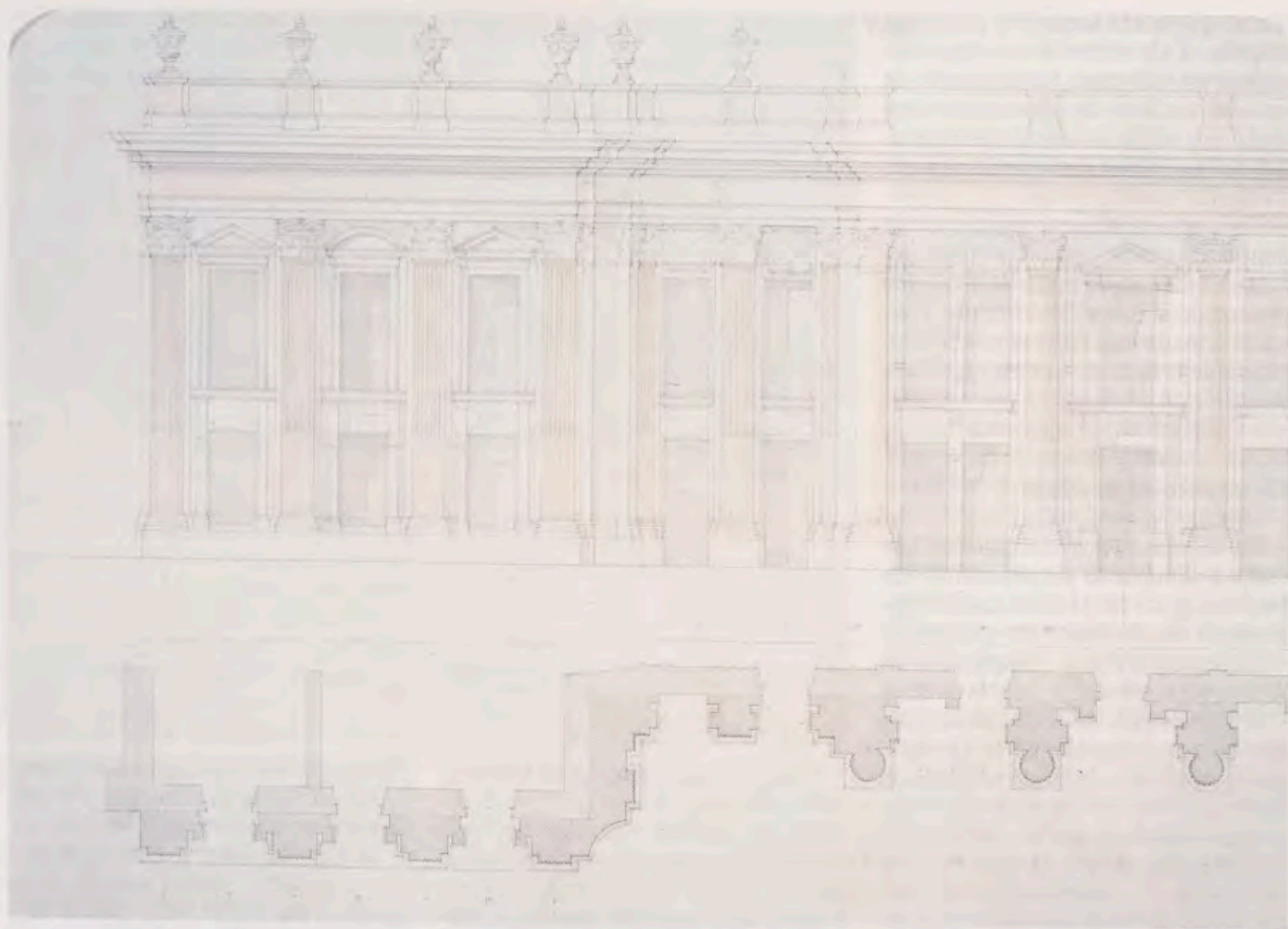
Otro envío de mármoles de Génova, efectuado entre enero y febrero de 1737, no contenía nada labrado por Baratta, cuya tercera remesa estaba dispuesta a finales de febrero, llegando a Génova a principios de marzo, y a Alicante a principios de abril. Así, en mayo de 1737, Baratta ofrecía al nuevo ministro Quadra —dirigiéndose a él por primera vez— remitir a fines de junio el resto de los capiteles, las dos Famas, las guirnaldas en bajorrelieve, dos términos, dos medallones y cuatro jarrones, es decir la totalidad del encargo, salvo los trofeos de armas; y afirmaba que al completar el encargo remitiría también los diseños originales de Juvarrá; pedía asimismo que se le enviasen los dibujos de lo que debía esculpirse en los dos escudos.

Así pues, toda la ornamentación escultórica encargada por Juvarrá de acuerdo con sus propios diseños, y a medida de su proyecto, estaba ya en San Ildefonso, o poco menos que en camino, cuando Sacchetti comenzó a plantear en serio la realización de su «reformado» para la fachada, en el que forzosamente hubo de insertar los mármoles labrados conforme a las formas y dimensiones trazadas por su maestro. El arquitecto turinés llegó a San Ildefonso el 22 de julio de 1737, y permaneció allí hasta el 1.º de septiembre, período durante el cual se finalizó el presupuesto y se concretaron detalles del nuevo proyecto de la fachada. El 19 de agosto José de la Calle presentó una memoria de lo que podía costar la fachada nueva que se había de ejecutar frente al jardín, trece piezas altas

y bajas que se debían demoler de lo antiguo y los dos suelos de las torres según el plan dado por el arquitecto mayor ¹⁴. Resulta curioso que este

avance del coste realizado por el aparejador anteceda en una semana al presupuesto y condiciones formados por el propio Sacchetti y que ascienden sólo a la mitad, más o menos, de lo estimado por Calle. Nada más se hizo durante el año 37, y los primeros meses de 1738, hasta septiembre, pero durante el último trimestre de 1738 la construcción de la fachada nueva generó una abundante documentación ¹⁵. En agosto, aparte de las insinuaciones de Baratta acerca del término de su labor, vuelve a animarse la obra al disponerse definitivamente que se levante la fachada nueva conforme al proyecto de Sacchetti. Desde 1738 hasta diciembre de 1742 se gastaron 2.695.828 rs. en la fachada, y a tal ritmo continuaron los gastos durante el mes de enero de 1739.

Detengamos aquí la exposición histórica para atender a los aspectos puramente arquitectónicos, es decir a las innovaciones o alteraciones compositivas que supone la fachada del discípulo respecto a la del maestro. La planta y alzado esquemático de lo proyectado y construido por Sacchetti ponen de manifiesto que, al construir no ya sólo un telón escénico, sino una verdadera fachada y su correspondiente primera crujía, demoliendo la de Ardemans, el turinés ha podido crear un edificio real cuya estructura interior se corresponde con la exterior: al resalto central, un gran salón rectangular; a los cuerpos de conexión binarios, sendos salones con dos huecos. El brillante proyecto del discípulo obedece por tanto a un nuevo pacto entre una re-



distribución del espacio interno y una reinterpretación de la escenografía externa juvarriana. Al tener que ofrecer una versión del discurso de su maestro, Sacchetti ha dado un importante salto, pasando de la fuerza tectónica de Juarra, en la que es muy importante el juego de masas y volúmenes, a una disposición «plana» que «figura» el estado anterior, como si se tratase de convertir en un bajorrelieve lo que era una figura de bulto o un altorrelieve, como puede verse en el cotejo de ambos alzados. La habilidad desplegada por Sacchetti en el manejo del diseño de su maestro y de las piezas encargadas a Carrara es, a la vez, patente y sutil.

Comparando los esquemas de Juarra y de Sacchetti vemos que, al desaparecer el pie forzado de los huecos preexistentes y el consiguiente recurso de los fingidos, ha sido posible alterar todas las relaciones proporcionales. El maestro tendía a una proporción cuadrada tanto en el cuerpo central rehundido, «A» —siendo 10/9 la relación que existe entre su altura y su anchura—, como en los extremos, «B» —donde dicha relación viene a ser 1:1—, pero destacando siempre la masividad del centro, que es más ancho que los extremos en razón de 4 a 3. Vemos que en la interpretación de su discípulo, «A», adelantado hacia fue-

Alzado de la fachada proyectada por Juarra.
(Reconstrucción y dibujo por Javier Ortega).

ra de la línea general de fachada, se estiliza —pasando a ser 10/8 la *ratio* entre altura y anchura— y «B» tiende a apaisarse —7/8—, de modo que se acentúa la longitudinalidad de la composición, pero se adapta a este nuevo carácter la fuerza que siempre debía tener el resalto central, otorgándole en esbeltez lo que pierde en masividad. La potente «barbarie» del *corps de logis* central, a la que antes hacíamos referencia, casi cuadrado y con tres tramos de igual anchura, se convierte en un sintagma más convencional, con el tramo central más ancho que los laterales, y surge espontáneamente la comparación con los resaltos centrales de Sacchetti en las fachadas del Palacio de Madrid. El ritmo *staccato* de los huecos fingidos y reales, pintoresco a la vez que coherente en la movida planta juvarriana, se transforma, en la noble simplicidad de la fachada continua de Sacchetti, en una sucesión prácticamente uniforme de huecos, siendo en casi todos de 17 pies la distancia entre ejes. La supresión de las torres, decidida tardíamente, consolidó en lo posible la linealidad de la composición.

Para desarrollar el proyecto «según demuestra el alzado de la nueva

planta...», Sacchetti hubo de demoler enteramente el zócalo de piedra berroqueña ya construido; reaprovechó la práctica totalidad de las piezas escultóricas encargadas a medida por Juarra —no todas, como veremos—, pero hubo de disponer el cambio de algunos elementos tectónicos y la supresión de otros, así como alteraciones y adiciones en ese programa decorativo. Los elementos marmóreos del zócalo —y en menor medida algunos capiteles— exigían retoques o modificaciones para encajar en la estructura saquetiana; los escudos de las armas reales —las de Felipe V y las de Isabel de Farnesio— hubieron de ser encargados *ex profeso* para el ático cuyas dimensiones habrían sido corregidas, una vez que, además, el grupo de las dos Famas sosteniendo el globo había recibido sobre la marcha otro destino: en todo caso esta sustitución parece determinada por la voluntad de otorgar a la fachada, mediante la heráldica, unos contenidos institucionales y personales ausentes en el proyecto juvarriano¹⁶; los dos relieves con las armas «caprichosas» enviados fueron desechados y, en fin, Sacchetti quiso rellenar algunos huecos con otros relieves que

harían los escultores franceses activos para el jardín. Veamos esto por partes.

Por lo que se refiere a los elementos tectónicos, Sacchetti, al hacer toda la fachada prácticamente en la misma línea, suprimió la pilastra y la media pilastra que, en el proyecto de Juarra, articulaban cada una de las dos estrechas caras de los pabellones salientes de Ardemans. Transfirió las pilastras enteras a cada uno de los tramos intermedios «C», formando esos dos pares de soportes que constituyen una de las singularidades más atractivas de la construcción¹⁷. De las medias pilastras suprimidas han llegado hasta nosotros las respectivas mitades inferiores de los capiteles. Estos restos, así como los de los cuatro jarrones suprimidos —rotos en varios fragmentos— confirman el testimonio del plano de Subisati, publicado por Bottineau, y apoyan la hipótesis de reconstrucción que planteamos.

De los dos relieves con «yelmos coronados y otros trofeos», a los que ya hicimos referencia, indicando su posible colocación en el esquema juvarriano, se conserva uno: «donde hay un turbante con flautas, trompetas y dos escudos en los que también hay esculpidos emblemas». Al turinés no le acomodaron estos relieves, por chicos, para los únicos huecos que le quedaban en su alzado, y que eran los sobrebalcones laterales del resalto central, para donde al parecer tenía pensado poner sendas inscripciones mandadas labrar a Jacques Bousseau a finales de 1738; no fueron realizadas, al parecer, por la muerte del artífice, pero la textura del paramento permite advertir que quedó esperando un elemento aplicado¹⁸.

Los fragmentos escultóricos del proyecto juvarriano que no fueron utilizados por Sacchetti y habían llegado hasta nosotros, es decir los citados capiteles y trozos de jarrones, la corona de laurel que era sostenida por las Famas; dos de las alas de éstas, y uno de los relieves de armas «caprichosos», se encontraban hasta ahora dispersos en diversos rincones del Palacio de San Ildefonso, y acaban de quedar dignamente expuestos en los muros del patio central o de la Fuente.

Desde luego esos dos relieves de armas fantásticas no podían estar destinados a los pabellones extremos, pues ya vimos que para sus sobreventanas —las del piso bajo— se habían encargado a Baratta seis relieves que no realizó por no haberle sido comunicada su temática, y que no estaban hechos cuando la construcción alcanzó esa altura. Entonces el contratista, sin con-

sultar al arquitecto o persuadiéndole, los *ejecutó* toscamente en piedra barroqueña.

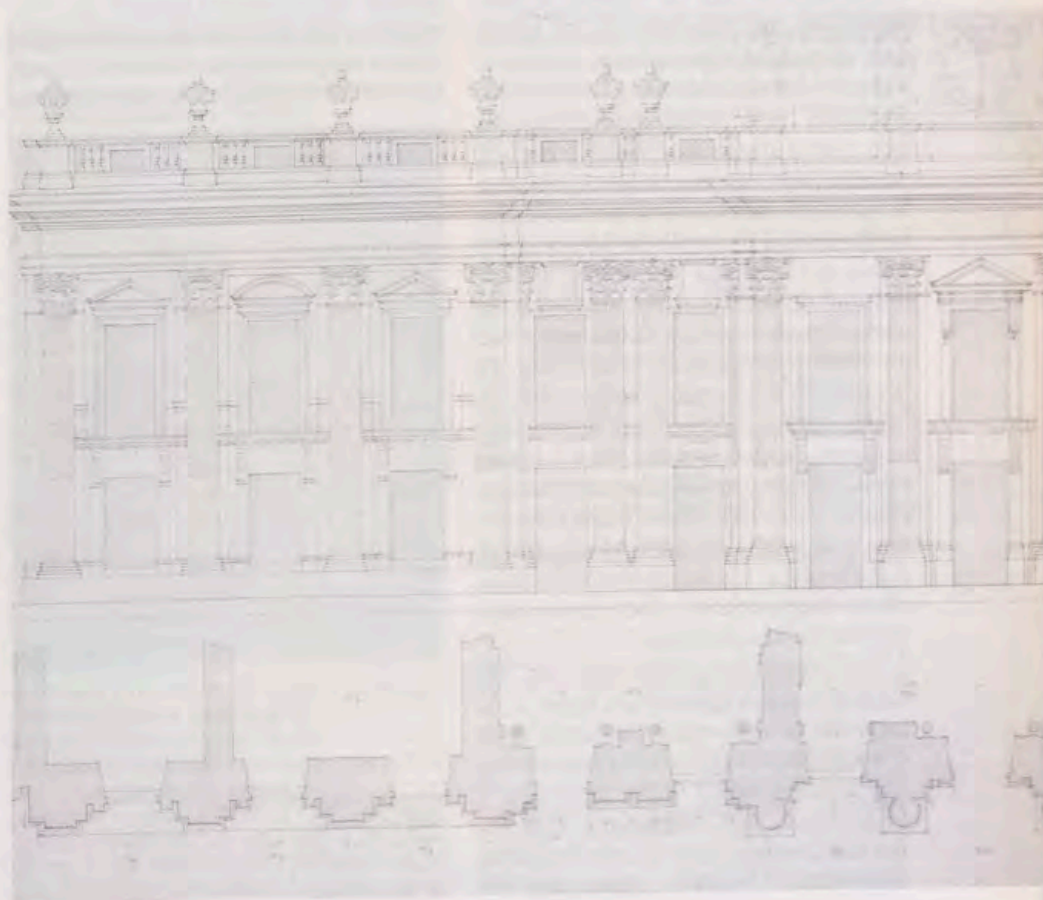
Ya hecha esta *faena*, en octubre de 1739, Sacchetti planteó que Bousseau debía labrar también en mármol los seis mascarones que están encima de las ventanas colaterales, por ser de mala calidad los ya hechos de piedra e inarmónicos con el resto de la escultura, y además unos «ropajes» para la sobrepuerta principal en lugar de otros que ya estaban hechos, también en basto granito, y unos adornos para el frontis de las seis ventanas colaterales del Cuarto Principal, de acuerdo con los dibujos. Lo mismo había de ejecutarse en la ventana central, porque no se pueden colocar las dos Famas ideadas y encargadas por Juarra, ya que se habían colocado en la Puerta Principal del Cuarto de Su Majestad.

La muerte de Bousseau, por otra parte empleado a fondo en la fuente de los Baños de Diana, impidió la ejecución de este programa, llegando hasta nosotros los toscos mascarones de granito. Por lo que se refiere a Baratta, a quien aún le quedaba por hacer un envío, parece que no quería trabajar más para España sin que se le pagase lo contratado casi cinco años antes, y tampoco por parte de la Corte existía una gran voluntad de recurrir al ca-

rrarés para que labrase los elementos ahora necesarios; tal vez por no volver a tener que atender sus porfiadas quejas en cuanto al cobro, tal vez porque pareciese arriesgado —como en efecto lo habría sido— encargar piezas de escultura nuevas, en lugar de las recién llegadas y ya inservibles, para una fachada cuyo proyecto podía estar aún sujeto a cambios.

A fines de 1739, conforme llegaban los materiales, se imponía la continuación de las obras, pese a las dificultades presupuestarias. Durante el invierno de 1739-40 se avanzaron tanto el derribo de la crujía preexistente como la edificación de las nuevas bóvedas, pese al mal tiempo. Al llegar la primavera ya se había demolido la fábrica vieja entre torre y torre, y se habían sentado los arquivados y frisos en los dos extremos de la fachada, así como los seis mascarones de piedra barroqueña rechazados por Sacchetti, que insistían en que se hiciesen de mármol por uno de los escultores de Su Majestad siguiendo el diseño. Esta intención quedó truncada a causa de las razones que dio Puthois acerca de la escasez de material con que contaban, pero volvió a plantearse en agosto del año siguiente, como veremos. Faltaban por colocar, sin embargo, buena parte de los mármoles cuyo lugar ya estaba

Alzado de la fachada construida por Sacchetti.
(Dibujo por Javier Ortega).



edificado, pero que aún no habían sido remitidos por Baratta. Es chocante que entre estos se encuentren los seis bajo-relieves para dichas sobreventanas, porque ello parecería indicar que Sacchetti desconocía con precisión el encargo realizado por su maestro a Carrara.

La construcción durante el resto de 1741 se mantuvo impulsada por el interés del Rey, y por las condiciones de la contrata¹⁹.

Sólo cuando estuvo concluida la fachada parece que se prestó atención al efecto que había de causar la techumbre de esa crujía y las torres por encima de la pantalla clasicista. Sacchetti vino encargado expresamente para ello en noviembre de 1741, habiéndole precedido la orden —y su cumplimiento— de derribar los chapiteles de las dos torres inmediatas a la fachada nueva. Durante esta visita el arquitecto dejó decididos y acordados varios puntos importantes con Subisati, entre ellos la forma en que habían de quedar las torres y las modificaciones que convenía hacer en «la galería de la izquierda para igualarla con la derecha en que está el cuarto de SS.MM.». De este modo, en diciembre de 1741 parecía vislumbrarse el fin de los trabajos en cuanto a la fachada nueva, pero la forma definitiva de las torres no quedó delimitada hasta 1742, año en el que se produjo también la liquidación final de la cuenta con Baratta.

Durante el mes de febrero se desmontaron los chapiteles de las torres que, al quedar descubiertas, hacían el Palacio «inhabitable», según Subisati. Sacchetti tenía ya decidido el aspecto que quería dar a su cubierta, pero el asunto tomó un nuevo giro debido a la intervención del marqués Scotti. La ejecución del proyecto de Sacchetti no había sido iniciada por no tener la seguridad de que los Reyes hubieran resuelto en su favor, y Scotti intervino en abril, determinando la abolición de la cubierta emplomada saquetiana, de líneas curvas «como las cubiertas que se hacen modernamente para los pasteles», claramente influida por el rococó francés, por unas balaustradas más afines a la tradición italiana diseñadas por Bonavía. La terminación de la fachada iba pareja a la decoración interior de las nuevas salas.

Los elementos escultóricos de Baratta fueron ocupando su lugar a lo largo de 1742²⁰; entonces quedó más de manifiesto la falta de los seis relieves que el carrarés no había realizado, y se propuso, por última vez, que los llevaran a cabo los escultores franceses activos en el Sitio: en agosto de 1742

Relieve labrado por Baratta para la fachada, y nunca utilizado. Palacio Real de La Granja de San Ildefonso.



Dumandre formó un programa iconográfico parcial de los «emblemas y divisas» que cabía poner en la fachada, y que no llegaron a labrarse. Proponía, para los seis relieves en las sobreventanas de los cuerpos laterales, seis diferentes tipos de vida (humana; activa; contemplativa; inquieta; corta; larga) y para las claves de las puertas-ventanas, poner en cada una la cabeza de un dios o planeta —indicando dos agrupaciones diferentes posibles—, lo que hubiera obligado a desplazar las coronas de roble y laurel en bajo-relieve encargadas por Juvarrá. Hubiera sido de esperar que, en caso de haberse realizado, su ejecución material hubiese superado en calidad a la ingenua explicación²¹.

Cuando parecía que todo estaba acabado, la voluntad real dictó uno de esos cambios de plan característicos de las obras reales durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio y que obligaban a «andar haciendo y deshaciendo todo como en tiempos de Proccaccini»: los Monarcas quisieron que fuesen ampliados los balcones del sector central de la fachada, dándoles más

vuelo, y Sacchetti hubo de resolver la dificultad técnica de tal intervención que obligaba a abrir grandes rozas en los pilares centrales, precisamente donde cargaba el mayor peso: «el rompimiento que se debe ejecutar en las paredes hace temblar, y su coste subirá bastantemente». Por tanto, durante 1743 aún había obra gruesa en el cuarto nuevo, siendo imposible pensar en que los Reyes lo ocupasen.

En principio los burócratas habían pensado obviar las dificultades de esa decisión regia, haciendo tal balconada totalmente en hierro, pero tanto los Reyes como Sacchetti prefirieron, pese a los costes y riesgos, acometer el hacerlos en piedra, pese a lo sumamente espinosa que resultaba su realización²².

A principios de 1743 escribía Galiano a Herrero: «En cuanto a los balcones soy de sentir que el dictamen de Subisati es el mejor, pues el rompimiento que se ha de hacer está en la mayor elevación de la fábrica, y en donde carga el mayor peso, con que hay mucho riesgo de que no padezca la fábrica, y después el peso que ha de llevar es grande, debiendo la piedra pesar más de cuatrocientos arrobas sin el balcón de hierro». Quedaban también por solventar algunos aspectos materiales de la fachada.

Los balcones estaban ya puestos a finales de julio de 1743, a la vez que se sentaba la escalera de mármol, y por tanto es preciso fechar a finales de aquel año, o principios del siguiente, los tres mascarones que adornan la parte baja de los tres balcones, y que pese a su pobreza material —generalmente inadvertida, pues suelen reputarse de mármol, siendo de escayola o yeso— son de gran belleza y fina ejecución. Deben atribuirse a Bousseau o a Huberto Dumandre. No deja de ser chocante que, tras tanto movimiento entre Carrara y San Ildefonso, y con tanta riqueza de mármol en los jardines, se rematase así la decoración escultórica.

Terminada la fachada y el «cuarto nuevo», el dormitorio real de verano quedó instalado en su centro —como lo estaba ya en el palacio de Arde-



Capitel labrado por Baratta para la fachada, y nunca utilizado. Palacio Real de La Granja.

mans—: la sala grande en el cuarto principal que ocupaba, como la *chambre à coucher* de Luis XIV en Versalles y en Marly, el corazón del edificio. Desde sus tres balcones, cuyo amplio vuelo permite abarcar todo el eje transversal de los jardines —desde la Fuente de Diana, que entonces se construía al final de la calle de Valsain, hasta el *potager* al extremo opuesto—, Felipe el animoso, ya al borde del sepulcro, se asomaría a contemplar la escenografía en la que él era patrón y protagonista vivo: el continuo fluir de la cascada, la naturaleza sometida a regla, y animada, como la fachada misma donde él era personaje, por agradables emblemas tópicos de la eterna sucesión de las estaciones, de las fuerzas de la Vida y del poder de los hombres.

Capitel labrado por Baratta para la fachada, y nunca utilizado. Palacio Real de La Granja.



en relación con el nuevo aspecto. Esa ambigüedad se manifiesta en el «apunte» que ofrecemos, y ante ella cabrían dos opciones extremas: suponer una cubierta más tendida, que respetase el cuerpo de ventanas y óculos elípticos, o bien imaginar una solución más parecida a la definitiva, en la que emergieran los chapiteles como paso intermedio hacia su demolición. Dada la premura del proceso en sus primeras fases, tampoco sería extraño que esta cuestión hubiera quedado un tanto relegada para ser resuelta durante la ejecución de la fachada.

⁷ C. 13559. 23 de febrero de 1742. Galiano a Villarias, sobre el encargo a Baratta. Adjunta varios documentos, entre ellos dos notas de lo enviado por Baratta; una en italiano, firmada por Baratta, y su traducción al castellano, reseñando en qué cantidad quedó ajustada la obra y cuánto lleva cobrado a cuenta de ella. «Tutto il corso delle basi per la Real Facciata. Tutto il corso de capitelli corrispondenti alle basi. Quattro termini rappresentanti le stagioni, un arme grandissima con sua corona, due statue rappresentanti due fame che regono la corona di lauro con un globo in mezzo di esse con due festoni di lauro e quercia, che sono a piedi delle medesime statue. Due medaglioni rappresentanti marte e Minerva. Quattro trofei grandi. Sedici vasi grandi. Quattro riquadrati con bassirilievi di ghirlande di lauro e quercia. Due altri con bassirilievi d'elmi coronati ed altri trofei, e tutto questo e compreso nella mia obbligazione... Tutti questi lavori sono stati fatti di marmo di Carrara secondo la convenzione e disegni che mi mandò il fù cavalier D. Filippo Juvarrà...». «Nota della prima spedizione per Livorno. Fù dunque la prima di casse 32 che contenevano tutto il corso delle base, e due capitelli de pilastri con i loro cimazi, ... 2 giugno 1736».

Nota della seconda. Fudi casse venti, che contenevano quattro capitelli de pilastri con i loro cimazi, e due capitelli tondi parimente con i loro cimazi, e con i loro cantoni, ossia risalti,

e questa seguì al primo di dicembre 1736 come sopra. Una statua d'un termine rappresentante l'autunno, diviso in due pezzi; altra statua consimile rappresentante l'estate... due riquadrati con bassirilievi in essi scolpiti, in uno l'elmo coronato, e due scudi, ne' quali vi sono scolpite imprese, ossia stemmi, nell'altro v'è un turbante con flauti, trombe e due scudi con essi parimente incise delle imprese.

Nota della terza. Fu fatta con casse 49 li 9 novembre 1738 che contenevano due capitelli tondi con i loro cimazi, e cantoni. Quattro cantoni delli capitelli con i loro cimazi. Sei capitelli de pilastri con i loro cimazi. Due cantoni de capitelli, i cimazi de' quali andarono il dì primo dicembre 1736. Due statue, ossia fame con i suoi ornati e il globo. Quattro riquadrati con esservi incisi due bassirilievi di ghirlande in due di quercia e in due di lauro. Quattro vasi con i loro coperchi, piedi divisi, ed i pini poi dentro il vaso.

Nota della Quarta, quale fù di casse 58, e seguì li 3 luglio 1740 che contenevano due statue nominate termini, rappresentanti l'Inverno e la Primavera... Quattro trofei due all'uso antico e due all'uso moderno, divise in tre pezzi ciascheduno. Dodici vasi con i loro coperchi, e piedi divisi ed i pini dentro i vasi. L'Arme di S.M.C. divisa in sette pezzi cioè due scudi che in uno v'è lo stemma di S.M.C. e nell'altro quello della regina; la chiave che sovrasta sopra li due scudi, la corona reale con Palla, e Croce, il Tosone con la croce dello Spirito Santo, e due Ale. Due medaglione rappresentanti marte, e minerva, che in tutte le mandate fanno casse 159».

⁸ Es significativo el carácter titubeante e inseguro con que el propio Baratta, por su cuenta, y evidentemente sin instrucciones muy concretas del arquitecto, aplica la cruz de Jerusalén «que le han dicho es el emblema de Cataluña» al otro relieve compañero.

⁹ La primera indicación acerca de que fueran precisos los planos para poder llevar adelante las obras data del 22 de octubre de 1735, cuando se calcula, además, el coste de las obras que está dispuesto a hacer en el Palacio. La obra quedó en manos del director de las obras del Sitio, Sempronio Subisati, que desde La Granja informaba al arquitecto mayor sobre el avance de los trabajos, tanto en lo que se refiere a la decoración interior —en la galería y en el dormitorio real— como por lo que respecta a la cimentación de la fachada nueva.

A finales de 1735 se iban preparando los materiales para la nueva fachada, mientras en el interior se formaban en la galería del patio de la herradura los trascuartos o «retretes» nuevos, y se iban labrando las puertas nuevas.

En diciembre se estaba echando la mampostería en los cimientos «para los cimientos de la obra nueva que se ha de ejecutar delante del balcón largo del cuarto de SS.MM. frente a la cascada principal», a la vez que se iba labrando en las canteras la sillería para el zócalo. Gritella destaca que en esta carta se afirma que Subisati «ha presentado en estos oficios los dibujos que le dejó encargados el arquitecto mayor... y que a partir de ellos se ha principiado con actividad la obra».

Estas trazas debían consistir en un esquema aproximativo de la cimentación y no en la planta y alzados originales de todo el proyecto, que Juvarrá se había llevado con él a Madrid y que el veedor del Sitio echaba en falta y reclamaba a Patiño diez días después, porque a partir de ellos el director de las obras del Sitio, Subisati, había de formar a escala mayor los planos de obra para llevar adelante los cimientos y cubrirlos con la losa de elección. Esta falta ocasionaba «andar haciendo y deshaciendo como en tiempo de Procaccini sin tener instrumento por donde poder reconvenir de lo mal ejecutado...». Tres días más tarde, el 15 de diciembre, llegaban de

NOTAS

¹ Dado que nos encontramos en el contexto de la Exposición celebrada en el Palacio Real de Madrid sobre el arquitecto, nos remitimos a su catálogo, coordinado por don Antonio Bonet Correa, para evitar la prolijidad de las citas bibliográficas. Baste destacar que los estudios fundamentales, por lo que respecta a nuestro asunto, son los de Battisti (1958), Bottineau (1962; ed. esp., 1986) y Gritella (1992). La práctica totalidad de los documentos se conserva en el Archivo General de Palacio, a cuya directora, doña Margarita González Cristóbal, agradecemos su asidua atención y ayuda. Los que se refieren directamente al abate arquitecto fueron publicados por el Instituto Italiano de Cultura en el libro, tan válido y práctico, *Filippo Juvarra a Madrid* (1976), y han sido resumidos por Fernández Talaya en el citado catálogo de la Exposición, con su signatura actual.

² Cfr. SANCHO, en el catálogo de la Exposición.

³ Agradecemos cordialmente a la directora del Archivo de Palacio, y al personal del mismo, los esfuerzos que han realizado para localizar esas plantas que Bottineau vio allí hace treinta años y reprodujo, y que se encuentran hoy extraviadas o trasapeladas —junto con el informe de Subisati que las acompañaba— desde fecha ya antigua, puesto que jamás parece haber recibido su correspondiente número en la Sección de Planos.

⁴ La aproximación hacia la imagen del proyecto de Juvarrá que aquí se plantea está basada en la inversión de estas premisas. De esta forma, la composición que se ofrece se ha obtenido mediante la combinación y acomodación de los elementos existentes en la fachada, construida en función de la lógica arquitectónica, implícita en la planta transmitida por Subisati. A pesar de su evidencia, nos gustaría resaltar el carácter nada dogmático de las imágenes que presentamos.

⁵ Si Juvarrá no las hubiera querido de hierro forjado, que era la solución más conveniente para la ligereza física y visual de tan atrevidos miradores, las hubiera pensado de mármol —como años después quiso Sacchetti para el Palacio de Madrid— y estarían incluidas en el encargo a Baratta.

⁶ La relación entre la nueva fachada y las torres ya existentes supone una cierta ambivalencia entre el atractivo carácter pintoresco que añadiría su presencia y la dificultad de la correcta resolución formal de los elementos de las cubiertas

Madrid las copias de los planos, y así el aparejador, una semana después, podía comunicar lo siguiente: «se han apeado las columnas de piedra de Sepúlveda para poder señalar los cimientos, y se van conduciendo las losas de elección, y haciendo las mezclas de la cal para dar principio a las obras cuanto antes».

Paralelamente, y aunque el precio que había propuesto fue estimado excesivo por el arquitecto, y no fue ajustado hasta algo más tarde, Baratta iba labrando en Carrara las esculturas al menos desde noviembre, y ya tenía hechas algunas basas y empezados algunos capiteles. Juvarra le debía haber urgido muchísimo, pues el 14 de diciembre de 1735 Baratta le escribía, escusándose por el retraso y manifestando que pronto podría mandar la totalidad de las basas —«quale aviso so che sarà gradito, per essere le prime ad andare in opera», así como un capitel de pilastra, como muestra, labrado por dos tallistas recién llegados de Roma, «due giovani venuti freschi di Roma, e circa al tempo non mi pare vi sia bisogno di presciarlo, poi che non saranno con le mura al piano de' capittle, che farò sjno pronti, e via va discorrendo della scoltura, et altro secondo il bisogno che aviserà l'architetto anticipato, farò che sia in pronto quello che più desidera, e de certi che farò il possibile per la sbrigazione». No nos interesan aquí las múltiples porfias y negociaciones del escultor sobre el ajuste de sus precios y contrata.

¹⁰ GRITELLA, págs. 429-430.

¹¹ GRITELLA, pág. 429, que se remite al leg. 7: 12 de mayo de 1736: informe de Subisati que se envía con sus diseños a Madrid, sobre el estado de la fachada: ver 24 de marzo, 3 de abril. Fecha, asimismo, el testimonio de Annecy el 3 de abril. Comenta el extraviado diseño de Subisati en la pág. 431.

¹² PLAZA SANTIAGO, pág. 25, 30-9-1736.

¹³ «Un basso rilievo di trofeo con elmo coronato, e vi sono due scudi in quello d'avanti vi ho scolpito carte fascie con due aquile, e nell'altro la croce di Gerusalemme, che mi dicono sia l'impresa di Catalogna... il trofeo compagno, nel quale ho fatto un turbante, flauti, e trombe, armi in ambi antiche e moderne, e due scudi, nel primo vi sono due torre con due leoni coronati in quartati; nell'altro scudo si vede parte di un aquila che e lo stemma del Messico, e non stando bene dette imprese se potranno far fare come comandano...». Este segundo es el único que se conserva de los dos. Del otro no hemos encontrado rastro. La llegada de este envío facilitó que se librara al carrerés una cantidad como adelante.

¹⁴ C.° 13556.

¹⁵ A.G.P., C.° 13556, expediente grueso. C.° 13557: correspondencia entre el intendente Muro y Quadra, tocando bastante la fachada nueva.

¹⁶ Baratta pedía a Cornejo, el 12 de agosto de 1739, el diseño de las armas que debía esculpir en los escudos; se le envió un diseño de Subisati con arreglo a la traza de Sacchetti.

¹⁷ Gritella (pág. 432) destaca que el motivo de las pilastras pareadas había sido utilizado por Juvarra en numerosas ocasiones, que sus fuentes han de buscarse tanto en la arquitectura romana y florentina del Renacimiento —donde resulta característico utilizar un ritmo alternado para articular las fachadas—, como en la arquitectura francesa del *Grand Siècle*, citando al respecto Raincy, de Le Vau, o el proyecto para el Louvre, de Mansart.

¹⁸ C.° 13557, 29-12-1738, Muro a Quadra, comunicándole haber entregado a Baousseau las inscripciones, el diseño y las medidas, según la orden de 23 anterior que había recibido; el escultor se ha comprometido a concluir las antes de la fecha estipulada, que era febrero del 39. DOCUMENTO 53.

Guirnalda labrada por Baratta para la fachada, y nunca utilizadas. Palacio Real de La Granja de San Ildefonso.



¹⁹ La marcha de las obras está atestiguada por las certificaciones de Subisati y Calle, y por los informes del intendente del Sitio. En junio de 1741 era ya necesario plomo, seguramente para cubrir la cornisa de los cuerpos laterales, y empezaba a disponerse lo necesario para colocar en el ático las esculturas, donde se estaba sentando la cantería de granito, a la vez que se terminaban de poner los jarrones sobre la cornisa. Por tanto en julio era ya posible quitar los andamios de los laterales de la fachada, pero había que dejar aún los del centro.

²⁰ C.° 13559, expediente sobre la escultura de Baratta para la fachada principal.

²¹ C.° 13559, 18 de agosto de 1741.—Parece ser (letra moderna) que a esta fecha corresponden los «emblemas o divisas para los seis bajos relieves...», suscrito, al parecer, por Dumandre, y a la nota de «los nombres de las siete cabezas que se han de colocar sobre las siete puertas ventanas... debajo del símbolo de las siete planetas, o días de la semana». Adjunta va una nota, con dos esquemas de dos piedras, bajo las letras D y E. La D mide 4 pies y medio de largo, 2 pies de alto y 14 dedos de grueso; la E, 4 pies y 12 dedos de largo, un pie y 10 dedos de alto y un pie y 14 dedos de grueso. De la D, una piedra, y de la E, tres.

«Emblemas o divisas para los seis bajos relieves que se han de colocar a la fachada del Real Palacio de San Ildefonso debajo de las figuras de seis diferentes vidas.

Vida activa. Esta representa una doncella teniendo en la mano un espejo por darnos a conocer que debemos hacer una seria reflexión sobre nuestras acciones, y en la otra mano una guirnalda de flores por símbolo de virtudes que hermocean nuestra vida y la rinden gloriosa después de muertos.

Vida humana. Es una mujer coronada de una flor que se llama semperviva y por encima un phenix de mas tiene en la mano derecha una lira con su archet, y en la izquierda una copa con la cual da de beber a un niño, con la lira, se debe entender por las siete cuerdas siete voces diferentes; se apropiada a la vida humana que se halla siempre turbada y convatida por el niño que sin sus venidas y alimentos no se puede mantener la vida.

Vida inquieta. Se puede representar por la fábula de Sísifo que según los poetas no cesa de llevar y traer una piedra gruesa sobre un alto; este monte es el símbolo de nuestra vida, la cumbre denota su descanso, y quietud, a la cual todos los hombres aspiran, y por la piedra que lleva significa la pena y el cuidado que cada uno toma por llegar arriba &.

Vida contemplativa. Representada por una mujer que tiene los ojos elevados al cielo a los cuales bajan unos rayos de luz teniendo alas a la cabeza, la mano derecha alta y la izquierda baja; sus alas significan la elevación de su entendimiento que nunca los baja a cosas viles ni corruptibles, y con los rayos que la cercan que es preciso tener la gracia de Dios por tener l'alma a la contemplación.

Vida corta. Podemos delinearla debajo de la vida de una mujer joven y hermosa coronada de flores y de varias hojas, y sobre el pecho un pequeño animal con dos alas y cuatro patas llamado por los griegos hemerrobium, en la mano derecha tiene rosas con estas palabras al rededor, **una dies asperit, conficit una dies**, que significa que un solo día se percibe toda su hermosura, del mismo modo su hermosura se oscurece en autro (sic) día. Esta imagen de la vida coronada de hojas demuestra que su vigor se pasa como su verdor, así lo nota Simónides en sus versos debajo de los esfuerzos del tiempo caen los hombres, y sus días pasajeros son como hojas cayadizas (sic) y por menor decir se compara la vida al hemerrobium antecitado, que según Plinio muere el mismo día que nace; la rosa es hieroglífico de su misma frugalidad (sic) del mismo modo que siendo más hermosa que las otras flores por la misma razón su hermosura y resplandor pasa más aprisa que ninguna &.

Vida larga. Está esculpida sobre la figura de una mujer vieja llena de arrugas, teniendo de la mano derecha un cuervo, y esta apoyado con la izquierda sobre un venado que tiene las astas largas, el venado es símbolo de vejez, lemos en la vida de Carlos sexto llamado el bienquisto, rey de Francia, tomó un venado en el bosque de Senlis eran esculpidos sobre su collar estas palabras, **Hoc Caesar me donavit**, significa en nuestro idioma Cesar me ha dado, &.

Para el mismo asunto:

Primero: Minerva diosa de las ciencias y artes liberales.

Segundo: Marte dios de la Guerra.

Tercero: Neptuno, el dios del mar y de la navegación.

Cuarto: Mercurio, el dios del comercio.

Quinto: La Abundancia.

Sexto: La Victoria.

Los nombres de las siete cabezas que se han de colocar sobre las siete puertas ventanas de la fachada del Rl. Palacio de Sn. Ildefonso, debajo del símbolo de las siete planetas, o días de la semana.

Lunes, por la diosa Diana.

Martes, por el dios Marte.

Miércoles, por el dios Mercurio.

Jueves, por el dios Júpiter.

Viernes, por la diosa Venus.

Sábado, por el dios Saturno.

Domingo, por el dios Apolo.

Marte - y Venus

Júpiter - y Juno

Céfiro - y Flora

Apolo».

El texto está sembrado de otras reminiscencias de la lengua francesa, aparte de las que hemos transcrito fielmente.

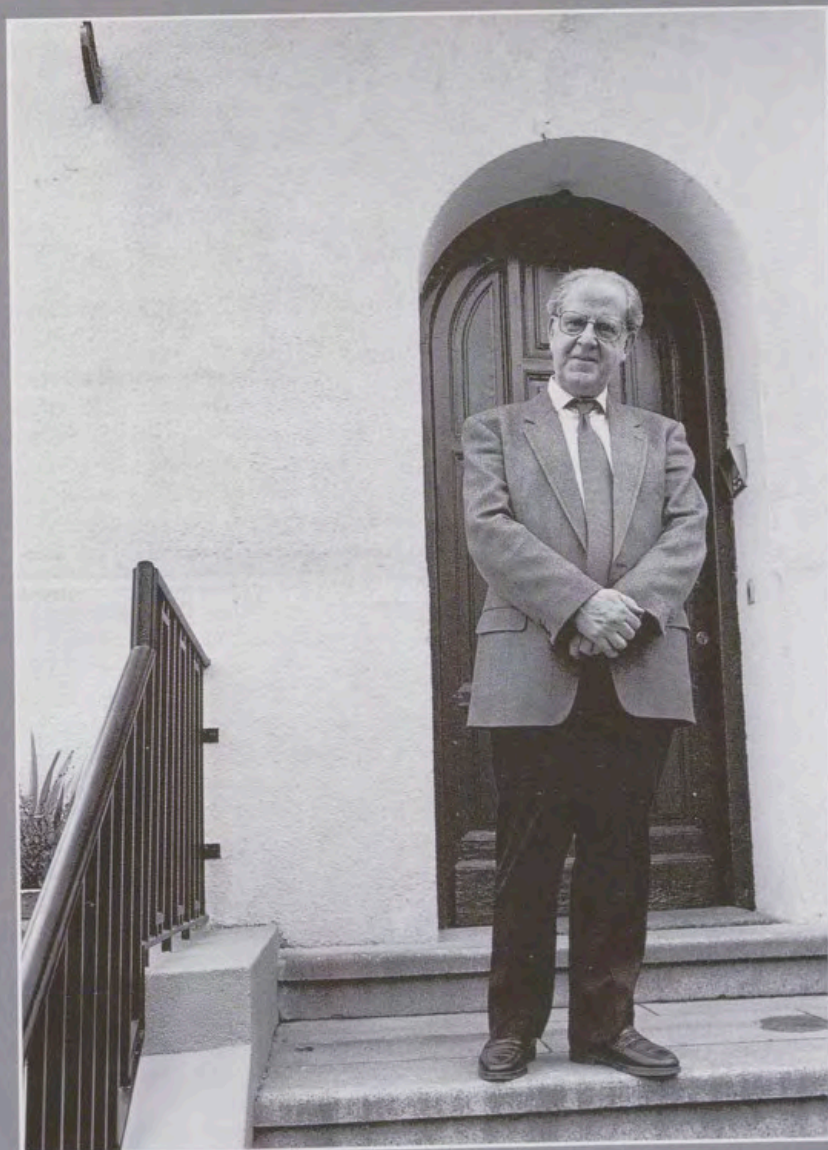
²² C.° 13561, Galiano a Herrero: «He pasado los dibujos de los balcones a Subisati, cual está examinándolos, y sacando la plantilla de las piedras para dárlas al maestro Ris, a fin que mande sacarlas, y labrarlas, y como son de una grandeza desmesurada, dicen que su coste ha de serlo bastante... le aseguro a v. espanta el rompimiento que debe hacerse en la pared, habiéndose podido dejar el hueco antes de construirse las bóvedas, pues parece que tenían esta misma idea de que los balcones fuesen de piedra. En fin allá se las haygan, yo no entro en arquitectura...». Un expediente sobre los tres balcones centrales de la fachada, en C.° 13563.



Entrevista

DEL CLASICISMO RENACENTISTA AL BARROCO CLASICISTA

ALFONSO RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, S. J.



Su nombre completo es Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, pero casi todos sus alumnos universitarios y colegas del mundo del profesorado y de la Cátedra le conocen como el padre Ceballos, pues a su condición de Catedrático de Historia de Arte Moderno de la Universidad Autónoma de Madrid une la de sacerdote jesuita.

—Pero lo suyo no es un caso aislado; uno recuerda por ejemplo al padre Dou, que enseñaba Matemáticas.

—Sí, era un catedrático de Matemáticas, profesor de la Escuela de Ingenieros de Caminos y miembro de la Academia de Ciencias. Es una persona encantadora y muy polémica porque le gusta discutir, le recuerdo de mis tiempos de estudiante de Historia. Eramos varios jesuitas, todos estudiantes de diferentes carreras, y vivíamos en un piso en Madrid, en la calle de Alberto Aguilera; el padre Dou era el director de aquel piso, situado muy cerca del colegio de Areneros.

—El padre Zarco, agustino, llegó a ser incluso académico, y tiene escritos muy eruditos sobre la pintura escurialense.

—En efecto, es otro caso notable, pero no hace falta retroceder cinco o seis décadas. En la actualidad es bastante frecuente encontrar religiosos de diferentes órdenes dedicados a la enseñanza universitaria.

Hoy día en la Universidad española, en la Universidad civil, no me refiero a la de Comillas ni a la de Deusto, somos casi sesenta jesuitas entre catedráticos, profesores titulares, adjuntos o asociados.

—¿Se puede compatibilizar bien la vocación religiosa con las labores de enseñanza e investigación?

—Yo creo que sí, que el día tiene suficientes horas para cumplir las obligaciones que tenemos. Es evidente que lo que no podemos hacer, como otros religiosos hacen, comúnmente, es dedicarnos a predicar, dirigir ejercicios espirituales o desempeñar labores misioneras. Pero creo que en la Universidad también se puede hacer apostolado; la presencia de la Iglesia en la sociedad civil en general, y en el mundo universitario y docente en particular, viene a demostrar que fe y creencia son perfectamente compatibles con la ciencia.

—¿Su vocación didáctica se le arraigó desde joven?

—Nunca sabe uno de joven con mucha precisión a qué se va a dedicar, pero ya cursando el bachillerato yo tenía un gran interés por la Historia del Arte y por la Arquitectura. Quizá por haber nacido en una ciudad monumental como Salamanca.

—Y de Salamanca pasó a cursar el bachillerato en Valladolid.

—No, no pude ingresar en el colegio jesuita de Valladolid porque no había plazas, y cursé el bachillerato en el colegio jesuita de Carrión de los Condes, en la provincia de Palencia. Recibi una primera formación muy rígida, pero muy

buena, de la que guardo un gran recuerdo, y desde niño sentí gran inclinación por el estudio de la Arquitectura. Probablemente influyeron los antecedentes familiares. Entre mis antepasados estaba don Gregorio Cruzada Villamil.

—¿Tiene algún parentesco con el grabador Villamil?

—No, don Gregorio fue crítico e historiador del Arte, y desempeñó el cargo de director del Museo de la Trinidad, que fue el lugar que acogió muchas obras procedentes de la desamortización del siglo pasado. Estas obras pasaron luego al Prado y fueron catalogadas por don Gregorio, en un manuscrito que se conserva en el mismo Museo. Pero en fin, don Gregorio era tío bisabuelo mío, de manera que incluso la posible influencia genética en la vocación histórica es lejana.

—Y como profesor universitario, ¿qué opina usted de nuestra Universidad? Se lo preguntamos porque hemos creído detectar un cierto pesimismo entre los profesores y catedráticos, siempre que nos referimos a esta materia.

—Creo que existe el sentir común entre todos los profesores de que la Universidad va un poco de mal en peor, y no sé si se enderezará con los nuevos planes de estudio, aunque me temo que no va a ser así. Hace unos días leía unas encuestas en el diario El Mundo, hechas en la Universidad Central de Barcelona, que es la que se ha adelantado en poner en marcha los nuevos planes de estudio, hace un par de años. La verdad es que la encuesta, que debemos suponer verídica, arroja unos resultados catastróficos. Por ejemplo, a la nueva diplomatura en Historia del Arte se le daba una calificación de 2,4 puntos sobre 10. A la de Historia le adjudicaban 1,2 puntos, también sobre 10.

—¿Pero es que ya existe la Historia del Arte como carrera independiente?

—Así es. Hasta ahora existía una licenciatura que se concebía como una especialidad de dos años, después de haber cursado tres años comunes a Geografía e Historia. Ahora existe ya una diplomatura independiente dedicada desde el primer curso a la Historia del Arte.

—¿Y son también cinco años?

—No, cuatro años, porque ahora se ha reducido la duración de la carrera, parece que para homologarla con Europa. Excepto en la Complutense, que se ha resistido y mantiene esta diplomatura con cinco años de duración. Nosotros, en la Autónoma, hemos optado, o mejor, casi nos han obligado, a optar por cuatro años.

—¿Son suficientes cuatro años?

—Yo creo que para una carrera de Humanidades sí. Pero ahora no podemos hablar de los cuatro o cinco años tradicionales. Siguiendo el ejemplo europeo, casi diríamos mejor el norteamericano, las materias se van a enseñar en cuatrimestres, y en cada uno de estos periodos cuatrimestrales hay cuatro horas semanales dedicadas a cada asignatura. Dos de clases teóricas y dos de clases prácticas, con lo cual el alumno va a tener que trabajar mucho más. Las carreras, por otra parte, se evalúan ahora por créditos, que son unidades de diez horas lectivas, de forma que una carrera de 330 créditos, como puede ser ésta, equivale a completar 3.300 horas lectivas.

—¿Hay dudas sobre la bondad de este sistema?

—Por lo menos ahora, que se inicia esta nueva andadura, existen dudas razonables y sospechas de que al principio todo serán problemas, dificultades. Pero quizá cuando se consolide este modelo las carreras serán mejores y los alumnos aprenderán más. Nosotros nos quejamos de que el alumno actual es demasiado pasivo y asiste exclusivamente a clase a oír al profesor. Tomar unos apuntes y luego examinarse con esos apuntes. Lo que se pretende con el nuevo plan es que el alumno deje de trabajar con unos apuntes que son la síntesis de la lección del maestro, lección que a su vez es síntesis de unas lecturas y unos conocimientos. Claro, de un procedimiento memorístico basado en la síntesis de una síntesis, el resultado que se obtenga puede ser catastrófico. Ahora se pretende formar al alumno, hacerle trabajar más, no enseñarle enciclopédicamente una serie de datos, sino que el alumno lea, trabaje, y vea en el profesor a un amigo, a un director.

—A un tutor, un poco a la inglesa.

—Exacto, a un tutor. Pero para eso cada profesor no debería tener más de diez o quince alumnos, que es la medida buena para poder trabajar de esta manera. Con cincuenta o sesenta alumnos es muy difícil seguir este sistema. Pero



en cualquier caso las raíces de este asunto son más profundas y afectan no sólo al sistema de selectividad para acceder a la Universidad, sino incluso al propio bachillerato, que cada vez está peor. Los profesores de Enseñanza Media están muy poco estimulados y la Universidad se convierte en un sustituto del bachillerato. En fin, tampoco quiero ser muy pesimista, pero ésta es mi impresión.

—Hablemos, si le parece, de educación artística, pero retrocediendo cuatro siglos y medio, y no para un universitario, sino para un Rey. Hace casi nueve años que tuvimos el honor de compartir con usted la lista de ponentes de un simposio sobre Felipe II y El Escorial, donde usted defendía la extraordinaria formación artística y matemática del Rey y la indudable influencia de una figura poco conocida, que era Honorato Juan.



—Para preparar aquella ponencia yo tuve que hacer muchas lecturas sobre los preceptores del Rey. Uno fue el cardenal Siliceo que enseñó latín al Príncipe, pero otro muy importante fue Honorato Juan, que era un valenciano de familia ilustre, gran humanista y discípulo de Juan Luis Vives. Quizá del contacto coloquial con Vives o de la lectura de su tratado, Honorato Juan tenía la creencia de que la Arquitectura era una parte de las Matemáticas, un corolario, una aplicación práctica de las mismas. Desde luego era un humanista de fama internacional, pero escribió muy poco, fue casi ágrafo. Ahora bien, desempeñó un papel decisivo en la formación del príncipe Felipe, pero luego también en la de su hijo y heredero.

—¿El príncipe don Carlos?

—Así es. Don Carlos, de no haberse trastocado su andadura vital como todos sabemos, hubiera tenido una formación incluso mejor que la de Felipe II, pues el propio Rey conocía sus lagunas y quiso evitarlas al educar a su hijo Carlos. Hace poco he tenido ocasión de participar en un congreso celebrado cerca de Milán

para recordar las figuras de los grandes escultores Leoni, Leo y su hijo Pompeo, y he podido saber cuán importante fue Honorato Juan, que mereció el que Pompeo acuñase una medalla de plata con su rostro.

—¿Existe todavía esa medalla?

—Claro que sí. Se conserva en el Museo Arqueológico de Madrid, y tiene en su anverso la cara de Honorato Juan indicando que fue preceptor regio, y en el reverso una alegoría de una fuente de la que constantemente va manando la sabiduría. Pero lo cierto es que sobre su figura hay muy poco escrito. Recuerdo una «vida», escrita en el siglo XVII por un pariente suyo, todavía en latín, pero es más una antología de textos sobre Honorato Juan, escritos por muy diferentes autores, y por tanto no aclara mucho el panorama biográfico. También existe una tesis o tesis leída en la Complutense y publicada

en Soria, pues Honorato Juan acabó sus días como obispo de Osma. Recibió, dada su formación humanística y teológica, las órdenes sagradas cuando era muy maduro de edad. En cualquier caso, y a pesar de que escribió muy poco, Honorato Juan está necesitando de una buena biografía, que atienda a esto que a nosotros nos interesa, que son sus saberes arquitectónicos y matemáticos. En la Biblioteca Nacional de Madrid existe un manuscrito anónimo que analizaron Bustamante y Marías, y después de un análisis grafológico y estilístico convenían en que era obra de Honorato Juan. Se trata en suma de una especie de tratado de Arquitectura. Al fin y al cabo, la Arquitectura era para los reyes una asignatura pendiente, es decir que no había príncipe o monarca que se preciase que no mostrara interés por esta materia, porque la Arquitectura era en aquel entonces una de las fachadas del Estado.

—Hablar de Felipe II y de la arquitectura escorialense nos lleva casi inevitablemente a dos jesuitas de mucho fuste, que son los padres Prado y Villalpando. Pero probablemente el telón de

fondo sería una obra, a mi juicio excelente, titulada *Baroque Art. The Jesuit Contribution*, que publicó Fordham University Press hace algunos años, y cuyos editores fueron Irma Jaffee y Rudolph Wittkower. ¿Conoce esta publicación?

—Por supuesto que sí. Este libro es una recopilación de conferencias que celebró la Universidad Fordham de Nueva York. El ciclo fue presidido por una personalidad tan señera como Wittkower. Por cierto que estuvo en España una o dos veces, y no le debieron atender demasiado bien; parece ser que mantenía con los españoles una cierta prevención.

—¿Por qué?

—Pues según me informó René Taylor, por la dichosa expulsión de los judíos por los Reyes Católicos, como si no hubieran sido expulsados de muchos más lugares hace cuatro siglos.

—¿Wittkower era judío?

—Sí, era judío de origen alemán, que huyó de Alemania antes de la guerra. Ya sabe usted lo que comentaba Rosenthal de todos estos sabios judíos que huyeron a Estados Unidos.

—Lo ignoro, pero Rosenthal, por su apellido, también será judío, ¿no?

—No, a pesar de su apellido, no es judío, es prusiano de origen, lo que en principio contradice su encantador carácter. Pero en fin, Rosenthal me hacía llegar una frase del profesor Cook, que era un hispanista americano, que decía: «Hitler removió el árbol, y yo en América recogí los frutos», refiriéndose al propio Rosenthal, Panofsky, Pevsner, quizá Kubler, incluso en el campo de la Física el mismísimo Einstein. Fueron muchos los sabios de origen alemán, casi todos judíos, que huyeron de la república de Weimar, del nazismo, hacia los Estados Unidos, donde desarrollaron una labor muy fecunda. Pero volviendo al libro en cuestión, *The Jesuit Contribution*, le diré algunas cosas. Desgraciadamente no ha sido traducido al español, aunque sí al italiano recientemente. La edición americana está hecha con primor, y valdría la pena difundirla en otras lenguas.

—En esta obra se ve que la aportación jesuítica a la arquitectura barroca es notabilísima.

—Efectivamente. Cuando a finales del siglo pasado comenzó la reivindicación del Barroco, dirigida principalmente por alemanes como Gurlitt, se sentó la idea del «estilo jesuítico» dentro de la arquitectura italiana. La verdad es que la Orden de los jesuitas no tuvo nunca un «estilo», en el sentido estricto de la palabra. Nunca se habló de estilo, aunque sí de un modo, de una manera nuestra de hacer las iglesias.

—¿Se podría hablar de un «modelo»?

—Pues tampoco, exactamente. Se trataba, más bien, de la existencia de unas normas, bastante flexibles, pero que eran comunes y que en cierto modo hacían distinguirse a los edificios

jesuíticos de otros edificios. Ahora bien, esas normas no eran estilísticas, sino funcionales. Apuntaban al «cómo» debía funcionar una iglesia, o una universidad. Y estas normas no estilísticas, sino funcionales, que se dirigían a lo que podríamos llamar tipología funcional, se empiezan a aplicar en las casas jesuíticas desde muy pronto, desde una de las primeras congregaciones generales.

—Es lo que se podría entender como «desde uno de los primeros capítulos de la Orden».

—Exacto. Pues todavía a fines del XVI, antes de comenzarse el «Gesú» de Roma, ya se aplicaban estas normas. El «Gesú» pasa por ser la iglesia madre de los jesuitas, pero es curioso lo que le voy a contar.

Cuando el gran cardenal Farnese decide costear y erigir esta iglesia de los jesuitas estuvo presente en las conversaciones preparatorias, que tuvieron lugar en el castillo de Caprarola, el gran dominio de los Farnese.

—¿Quién era entonces el General de los jesuitas?

—Pues era un gran español, San Francisco de Borja, privado del Emperador, Duque de Gandía, y virrey de Cataluña. Era un hombre que había intervenido mucho en la reconstrucción de las murallas de Barcelona, y por tanto, aunque fuera de manera práctica, algo entendía de Arquitectura. Pues bien, este hombre se hizo acompañar, en estas conversaciones preparatorias del «Gesú», de un arquitecto llamado Giovanni Tristano, que era un hermano lego de la Orden que ya había realizado varias iglesias jesuíticas muy sencillas, pero siguiendo ese «modo nostro», que es el que Borja y su consejero edilicio Tristano querían imponer a Farnese y al propio Vignola, que iba a ser el arquitecto del «Gesú».

Pero las prescripciones de ese «modo nostro» no iban encaminadas al recreo estético de la vista o de la sensibilidad, sino a la funcionalidad de la nueva iglesia. Se pretendía que en el nuevo templo se pudiese oír misa con comodidad, que se pudiese escuchar perfectamente al predicador, que se pudiese confesar uno privadamente en las capillas laterales...

Por ello, Giovanni Ferrari, que estaba acostumbrado a construir a la manera de Ferrara, casi a la manera del «Quattrocento», con cubiertas de madera, quiso disuadir a Vignola y a Farnese de cubrir el «Gesú» con una bóveda de cañón a la romana.

—¿Por qué?

—Porque Tristano pensaba que acústicamente era mejor la solución de cubierta arquivada en madera, un «sofíto», adornado con casetones como decía él, en contra de la bóveda vignelesca, que le parecía que acústicamente daría todo tipo de ecos, reverberaciones y problemas. Pero esta defensa de Tristano no era por resucitar la basílica cristiana de techo encasetonado, sino por

que pensaba que así se oiría mejor al predicador. En fin, en este punto Farnese y Vignola no cedieron y el «Gesú» es abovedado, como un gran símbolo de romanidad y con buena acústica.

—Entonces, ¿por qué el «Gesú» es una iglesia jesuítica?

—Pues sencillamente porque se acomoda a las funciones que debía de cumplir: acercamiento del altar a los fieles para seguir mejor la misa; una sola nave, no tres, porque desde las laterales no se veía bien ni se oía bien al predicador, aunque esto es relativo. Por eso en las naves laterales se colocaban las capillas pequeñas o privadas, o bien los confesionarios.

De manera que hubo una combinación perfecta y armoniosa entre ese funcionalismo requerido por los jesuitas y la forma artística que le supo dar Vignola. Este es el éxito del «Gesú», que le convirtió en prototipo de la iglesia de la Contrarreforma. Por cierto que este tema de la contribución jesuítica, no sólo a la Arquitectura, sino a las Artes en general, se ha puesto de moda otra vez con motivo del IV Centenario de San Ignacio de Loyola, celebrado en 1991. Ha habido escritos muy importantes, como los de Mario Benedetti, Luciano Patetta, Richard Weser y algunos otros.

—¿Y en cuanto a Prado y Villalpando, de los que hablábamos antes? ¿Qué papel desempeñaron?

—Su contribución fue principalmente teórica. Es evidente que no intentaron hacer un tratado clásico de estilo vitruviano, con diez libros; no, ellos hicieron una reconstrucción del templo de Jerusalén. Prado como especialista en la interpretación arquitectónica, pues no en vano había sido discípulo de Herrera. Siempre, claro es, con ese sesgo clasicista, pensando que realmente coincidían las medidas del templo de Ezequiel, inspiradas por Dios, con las medidas del templo

de Vitruvio. Con lo cual se canonizaba a Vitruvio, es decir, que el Humanismo no podía ya llegar a más. Pero en definitiva, el tratado demuestra que Prado y Villalpando poseían una enorme erudición. Se ve que Villalpando era un hombre muy agudo, que dominaba muy bien toda la tratadística arquitectónica de la época. Luego, como en todos los tratados del momento, existen una serie de digresiones y excursos que hacen bastante indigesta su lectura.

Ahora bien, aparte de esta contribución teórica, hay que recordar que Villalpando, antes de abandonar España, y más concretamente Andalucía, él era cordobés, dejó trazas y diseños para casas e iglesias de jesuitas. Este dato es menos conocido, pero trabajó mucho en el proyecto del colegio de Málaga y en la corrección del de Sevilla, y supo formar a su lado a uno de los arquitectos jesuitas más curiosos de fines del XVI y principios del XVII.

—¿A quién se refiere?

—A Pedro Sánchez, que realizó la iglesia del colegio de Granada, y más tarde fue llamado a Madrid por el Conde Duque para proyectar la iglesia del Colegio Imperial, que hasta hace apenas un año era la catedral de Madrid.

—La de San Isidro, pero todo el mundo cree que era obra de Francisco Bautista.

—Así es, pero cuando el hermano Bautista la tomó en sus manos la iglesia llegaba ya hasta las cornisas.

—Los modillones pareados...

—Exacto, eso es lo que modificó Bautista, que por proceder del mundo del retablo, era más «carpintero y decorador» que arquitecto. Pedro Sánchez era, sin embargo, un extraordinario tracista, que coincidió con Villalpando en Sevilla, en Córdoba, en Granada, y de simple jesuita albañil pasó a tracista y maestro de obras, sin duda por las enseñanzas de Villalpando y de



su formidable biblioteca. Otra obra de Sánchez, aunque muy enmascarada por las pinturas, es San Antonio de los Portugueses, elíptica, la primera que se hace en Madrid. Es casi contemporánea de la de las Bernardas de Gómez de Mora, en Alcalá de Henares.

—Tiene pues San Antonio un aire vignolesco.

—Está en esa línea. Es más, Sánchez había hecho ya la iglesia de los jesuitas de San Hermenegildo, que hasta hace poco había sido cuartel, luego salón de actos, y más recientemente sede del Parlamento Andaluz. Esta iglesia elíptica la estudió mucho René Taylor en el libro que hemos comentado.

De manera que de la mano de Villalpando el hermano Sánchez no sólo adquirió una formación teórica, sino que como arquitecto supo introducir en España novedades estilísticas que no se conocían.

Salvo la Sala Capitular de la catedral de Sevilla, las primeras plantas elípticas españolas son

—¿Por qué en Roma?

—Porque estuve allí trabajando durante tres años, en el Instituto Histórico de la Compañía de Jesús, que tiene una biblioteca y un archivo magníficos.

Aquí tuve la oportunidad de trabajar junto a una persona tan eminente como es el padre Miguel Batllori, de la Academia de la Historia.

Luego, por razones de salud, tuve que volver a España, y esa es la causa de que ahora me encuentre vinculado a la Universidad madrileña.

—Su estancia en el Instituto Histórico es entonces posterior a sus estudios en Austria.

—Sí, es posterior. La prisa por terminar la tesis de que antes le hablaba era porque yo tenía que viajar, después de estudiar Arte en España, a cursar cuatro años de Teología en Innsbruck, por cierto en una Facultad civil.

—¿Por qué Austria?

—Sencillamente porque en Innsbruck existía la que a nuestro juicio era en ese momento la

—¿No era austriaco Sedlmayr?

—El era rector de la Universidad de Viena, cuando se produjo la «anexión», y no tuvo más remedio que dar su nombre al nazismo. Luego, mire usted por donde, le depuraron al acabar la guerra y estuvo desterrado en Zúrich.

—¿Era religioso?

—No, no. Sedlmayr era civil, y en los sesenta dirigía el seminario de Múnich, muy cerca de Innsbruck, así que por indicación de Jungmann yo asistí cuatro veranos a esos seminarios. Lo poco que yo pueda saber de Arquitectura me lo enseñó Hans Sedlmayr, que era un excelente historiador del Arte, y para mí fue el último de los grandes de esa portentosa escuela alemana.

Nosotros en España teníamos muy buenos profesores como Angulo, Camón o el Marqués de Lozoya, pero nos enseñaban sobre todo pintura, escultura, historia. Así pues, en Arquitectura, los de Letras éramos un poco diletantes, o autodidactos, y esta laguna arquitectónica, en mi caso, la vino a llenar Hans Sedlmayr.

—Su formación universitaria ha sido pues larguísima, lo digo en el mejor sentido de la palabra.

—Es que los jesuitas de la antigua generación, no los modernos, tenían una formación muy larga. Yo hice primero tres años de Humanidades en Salamanca, donde aprendíamos latín y griego. Allí traducíamos a Virgilio, a Cicerón, a Demóstenes y al mismo Homero. No toda La Iliada, pero sí en parte. Luego hice tres años de Filosofía escolástica en la Universidad de Comillas, en Santander. Posteriormente vine a Madrid a hacer Historia, y luego Teología en Innsbruck, de modo que yo me ordené de cura a los treinta y tres años. Y finalmente trabajé en Roma, con el padre Batllori.

—Es usted salmantino, pero mucha gente le tiene como montañés, por el Ceballos.

—Mis orígenes son montañeses por parte de mis abuelos maternos. Todos los Ceballos, mientras no se demuestre lo contrario, son de origen santanderino. No se despintan. Pero yo soy salmantino, y parece que la Arquitectura nos entra por ósmosis a aquellos que somos de ciudades monumentales, como es mi caso.

Yo tengo una monografía de la célebre Plaza Mayor de mi ciudad, y estoy muy satisfecho de este trabajo. Me costó muchos años de Archivo en Madrid, en Simancas y en la propia Salamanca, pero creo que salió un trabajo documentado. También he rendido tributo en esta línea a los Churriguera, que creo que era algo que no podía dejar de hacer.

—Para terminar, debemos abordar otro tema importante en esta conversación, y es la figura de Juvara, o Juvarra como ahora hay que escribir. Es un gran personaje, que en su paso tan fugaz por España deja dos huellas extraordinarias. ¿Cómo se enteraría Felipe V del gran predicamento europeo con que contaba Juvarra?



las de Pedro Sánchez, y luego las de Juan Gómez de Mora.

—También tiene usted un estudio muy amplio sobre Bartolomé Bustamante.

—Sí, Bustamante y los comienzos de la arquitectura jesuítica en España fueron objeto de mi tesis, aunque en principio yo quise trabajar sobre Rodrigo Gil de Hontañón, dirigido por don José Camón Aznar.

—Gil de Hontañón fue un gran cantero, madrileño, de Rascafría.

—Hoy decimos que era madrileño, pero entonces, administrativamente, Rascafría pertenecía a Segovia, y se le consideraba segoviano. Aquello me pareció una cosa inabarcable, y como tenía mucha prisa en terminar la tesis, opté por algo más rápido como era Bustamante, siguiendo el consejo de Camón. La tesis se publicó en Roma, en 1967, de forma que ya ha llovido desde entonces.

mejor Facultad de Teología del mundo, y allí fue donde me licencié en esta materia. En aquel colegio de Innsbruck había estudiantes de Teología de diecinueve nacionalidades diferentes.

—Habría gente que no sabrá qué es peor, si estudiar Teología en alemán, o en latín.

—Los profesores más tradicionales impartían sus clases en latín, pero el resto lo hacía en alemán. Yo tuve como profesor al gran teólogo del último concilio, que era Karl Rahner, y a su hermano Hugo, gran historiador de la Iglesia. Y también a un famoso liturgista, Joseph Jungmann, que fue quien me invitó a realizar un trabajo sobre la influencia de la liturgia visigótico-mozárabe en la arquitectura pre-románica española. Aquel fue uno de mis primeros trabajos, aunque comprendo que hoy está muy superado. Pero se debió tanto a Jungmann como a Hans Sedlmayr. Este último dirigía unos seminarios en verano en Múnich, sobre Historia del Arte.

—No es extraño que se le conociera en la Corte española, sobre todo si pensamos en la propia reina Isabel de Farnesio, y sobre todo el marqués de Scotti, que era realmente el consejero regio. Desde luego Isabel, parmesana, estaba más interesada por el Arte que el Rey, su marido. Isabel tenía más formación y más sensibilidad artística y estaba muy en contacto con su país de origen.

—Juarra trabajó mucho para la Corte de Turín.

—Así es. En realidad, Juarra por nacimiento era súbdito español, pues no debemos olvidar que era un siciliano de Messina. Las primeras obras que diseñó eran esos «aparatos» o arquitecturas efímeras con que se festejaba y recibía a los reyes y a los príncipes y grandes señores. Juarra, como es sabido, se formó en Roma con Fontana y era hijo de un orfebre. Tuvo una buena formación y ya era un arquitecto de calidad cuando llegó a la Corte de Turín, la capital del estado de Saboya.

El pasado septiembre, con motivo de ese congreso sobre los Leoni, me acerqué a Turín, donde fui recibido por Giamfranco Gritella, que es uno de los mejores especialistas sobre Juarra. Visitar la Superga, el palacio de Stupinigi, la Venaria reale, las iglesias, en compañía de Fernando Mariás y Beatriz Blasco, conducidos por Gritella, fue algo impagable. Sus dos tomos sobre Juarra pasan hoy por ser de lo mejor, y desde luego imprescindibles, para conocer la obra de este arquitecto.

La obra de Juarra es completamente distinta, por ejemplo, de la de Guarino Guarini.

—Guarini fue un gran geómetra.

—Sí, fue un hombre genial, pero un tanto dislocado dentro del panorama turinés. Por cierto que su iglesia de la Sábana Santa está en restauración, y tuve la oportunidad de subir a los andamios para casi palpar esa fabulosa cúpula tan fuera de lo convencional, pero tan extraordinaria.

Por contra, el genio de Juarra es más apacible, más clásico, incluso entona mejor con el panorama de Turín, que tiene un urbanismo tan racional, casi más francés que italiano. Esto no es extraño en una casa como la de Saboya, ¿verdad?, pero hay un factor que pasa casi desapercibido.

—¿Cuál es?

—Me refiero al hecho de que Juarra había sido llamado antes por Juan V de Portugal.

—Para hacer Mafra, ¿no?

—En realidad fue convocado para hacer un nuevo palacio y, sobre todo, la Patriarcal de Lisboa, y luego dejó unos diseños para Mafra que no llegaron a realizarse. Este dato es posible que fuera tenido en cuenta por la Corte española, siempre había sus competencias entre las Cortes europeas. Por otra parte, el heredero español, Fernando, estaba casado con una hija de Juan V.

—Bárbara de Braganza.

—Sí, que luego sería reina de España; en fin, todo confluyó para que se le llamara a Juarra a hacer el Palacio Nuevo de Madrid. La pena es que estuviera muy poco tiempo aquí, debido a su prematura muerte.

—Juarra era también religioso, porque se le conoce como el «abate Juarra».

—Pues sí, recibió las órdenes sagradas un poco mayor. Esto era muy frecuente. Yo recuerdo que Fernando Chueca me comentó un día su deseo de hacer un estudio sobre los sacerdotes arquitectos o teóricos de la Arquitectura, que son muchísimos.

Sería un trabajo curioso. El cura-arquitecto tiene que hacer iglesias, y las tiene que hacer muy bien. Otra ventaja del cura-arquitecto es que dejaba su salario a beneficio de la Orden, lo que siempre era un ahorro. Buena parte de los curas-arquitectos se dedicaban a teorizar, quizá



invitados por la tranquilidad y el sosiego de la celda. Al menos es una hipótesis.

—¿En qué se ocupa usted actualmente?

—Yo continúo con el trabajo de mi Cátedra, pero también estoy preparando constantemente conferencias, ponencias de congresos, tesis doctorales y tantas cosas. Pero ahora quiero volver a Bartolomé de Bustamante y la arquitectura de los jesuitas en España, naturalmente hasta la expulsión de la Orden, dejando aparte el siglo XIX, que se sale de mi campo de estudio, aunque puede ser muy interesante.

—La expulsión de los jesuitas se debe nada menos que a Carlos III. ¿Por qué esto? ¿Carlos III era antirreligioso?

—No, en absoluto. Basta leer la biografía carolina del conde de Fernán Núñez, que más que una biografía parece la vida de un santo. Carlos III era muy piadoso, y no tenía nada ni de antirreligioso ni de volteriano. Era tan escrupuloso que casi se escandalizaba de ver desnudos mitológicos en las pinturas, y mandó retirar varios cuadros de las colecciones reales. Estos cuadros, gracias a Mengs, pasaron a la Academia, porque si no, quizá se hubieran destruido.

Lo que ocurrió es que Carlos III estaba influido por varios excelentes ministros que quizá

identificaban a los jesuitas, en tanto que formadores de la nobleza, con el excesivo intrusismo de la nobleza en el gobierno de España.

—¿Lo dice por el Seminario de Nobles?

—No, lo digo sobre todo porque los nobles se formaban casi todos en colegios de la Compañía, y estos ministros querían llevar la burguesía al poder y concebir la enseñanza de manera distinta a como la concebían los jesuitas.

En fin, se mezclaron muchas cosas, y la explicación es complicada, pero el detonante fue probablemente el de las célebres reducciones del Paraguay, que es una obra interesante a la que yo he dedicado alguna atención.

—¿Por qué?

—Pues porque me parece que es una contribución «avant la lettre», de primera línea, respecto a lo que están haciendo ahora los jesuitas en Centroamérica con lo de la Teología de la Liberación.

—El padre Ellacuría...

—Sí, que fue compañero mío en Innsbruck. Se ordenó de cura el mismo día que yo, en 1963. Pero a lo que iba, las reducciones desde el punto de vista artístico, y sobre todo urbanístico, son una maravilla, y hoy están no sólo en Paraguay, sino en Argentina y en Brasil.

—Ahora lo hemos rememorado con la película de Robert de Niro y Jeremy Irons.

—En efecto, las reducciones han cobrado nueva vida con esta película, pero lo importante es destacar que fueron un ejemplo extraordinario de interés por la vida y la cultura indígena, y para evitar la explotación del indígena, sobre todo de los bandeirantes provenientes del Brasil.

En definitiva era una forma de apostolado, pero Carlos III no pensó así. Aquello fue una especie de complot o de conjuración de toda la familia Borbón, tanto los franceses, como los napolitanos, como los españoles. Y también los portugueses que estaban entroncados con ellos.

El primero en la expulsión fue Pombal en Portugal, y luego Francia, España y Nápoles.

—¿Y quién era entonces el Borbón francés?

—Luis XV, que consiguió incluso que el papa Clemente XIV extinguiere la Orden de los Jesuitas, de manera que canónicamente dejó de existir. El único lugar donde pervivió la Orden fue en la Rusia blanca.

—Lo que hoy llamamos Bielorrusia.

—Sí, y precisamente en tiempos de Catalina II, que como era alemana se negó a aceptar la orden del Papa de Roma y conservó a los jesuitas como un importante elemento de educación. Años más tarde la Orden fue restaurada por el papa Pío VII.

Entrevista: Juan HERNANDEZ
Fotos: Félix LORRIO

«ICONOGRAFIA DE SANTA CLARA EN EL MONASTERIO DE LAS DESCALZAS REALES»

Con este libro, editado por el Patrimonio Nacional, en colaboración con Caja de Madrid, se rinde homenaje a la figura de Santa Clara en el octavo centenario de su nacimiento.

Ana García Sanz es la autora de los capítulos relativos a la iconografía de Santa Clara, partiendo de las representaciones existentes sobre ella en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid: la cronología, el entorno, las fuentes de inspiración artística, la simbología, la indumentaria y la estética.

Encontramos en este trabajo un minucioso estudio

de las representaciones artísticas que dentro del Monasterio aparecen con un carácter testimonial destinado a toda la comunidad y a los fieles, y que se sitúan por tanto en lugares importantes del edificio; y del amplio grupo de representaciones pictóricas, de tono más devocional, que se hallan dentro del ámbito privado de cada religiosa.

A su vez, María Victoria Triviño, O.S.C., presenta interesantes aportaciones sobre la vida de Santa Clara, así como un profundo análisis de la trayectoria histórica y religiosa del Monasterio de las Descalzas Reales.

En esta parte de la obra se remonta a los antecedentes familiares de Clara, del linaje de los Offreduccio, muy arraigado en Asís, y a las dificultades que hubo de sortear para seguir el camino espiritual que le brindaba San Francisco.

Gran interés poseen también los apartados que María Victoria Triviño dedica a la fundación del Monasterio de las Descalzas Reales, a las claves de la evolución social y religiosa que favorecieron el paso de lo medieval a lo moderno, configurando la fisonomía de los siglos XV al XVII, y a los años de crisis hasta llegar a la etapa actual.

Espléndidas fotografías ilustran este gran trabajo documental que constituye una valiosa aportación a la vida de esta Santa que tanta relevancia tuvo en el mundo del Arte, de la Iglesia y de la sociedad.

«CONOCER EL PATRIMONIO NACIONAL»

La exposición «Conocer el Patrimonio Nacional» permanecerá abierta al público hasta el próximo 8 de abril en el edificio terminal del Aeropuerto de Jerez. En la organización de esta Muestra han participado Patrimonio Nacional, AVIACO, como compañía regular del Aeropuerto de Jerez, y el Ente Público Aeropuertos Españoles y Navegación Aérea (AENA).

En «Conocer el Patrimonio Nacional» se hace un recorrido a través 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).

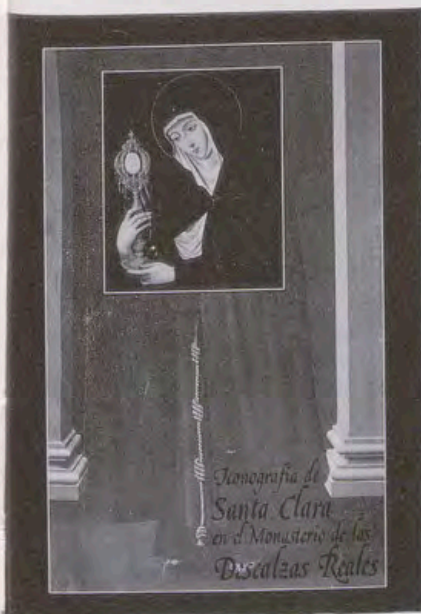
También se exhiben fotografías del grupo escultórico del Panteón de Hombres Ilustres, y de las Casitas del Príncipe y del Infante de El Escorial; de la Casa del La-



Exposición
«Conocer el Patrimonio Nacional».
Aeropuerto de Jerez, 1994.
15 de febrero - 8 de abril.

brador, de Aranjuez; y de la Casita del Príncipe, de El Pardo.

En esta Muestra, de carácter itinerante, se trata de difundir a través de las salas de exhibición de aeropuertos, colegios y otros centros culturales nacionales e internacionales, los bienes histórico-artísticos conservados por el Patrimonio Nacional.



GUANTE DE LA INFANTA MARIA DE ARAGON

TALLER: Textiles.

N.º INVENTARIO: 651900.

DIMENSIONES: 11,5 × 19,5 cm.

EPOCA: Siglo XIV.

PROCEDENCIA: Museo de Ricas Te-
las del Monasterio de Las Huelgas
(Burgos).

La infanta doña María de Aragón, hija de Jaime II y esposa del infante don Pedro, retirada en el Monasterio como señora de Las Huelgas y enterrada en él en fecha desconocida, fue encontrada en su tumba yaciendo sobre un lecho de heno y envuelta en un paño de tafetán morado; entre otros objetos de ajuar e indumentaria, presentaba en su mano izquierda restos de un guante blanco con labor de calado y su correspondiente puño.

La prenda, aunque no está completa, pues no fue encontrado ninguno de sus dedos, ni siquiera su nacimiento a partir de la zona de la palma de la mano, se conserva en buen estado si tenemos en cuenta que se trata de un tejido funerario. El envés de la misma aparece teñido de color marrónáceo como consecuencia de las sustancias desprendidas de la descomposición cadavérica; en su parte interior se observan por esta misma circunstancia abundantes costras de naturaleza aún no determinada.

Después de un minucioso estudio del textil que acerca a su conocimiento más completo (análisis de fibras, tensión de hilos, tecnologías, etc.) y de



una buena documentación fotográfica, que apoya tanto el proceso de restauración como las investigaciones arriba mencionadas, se acometió su limpieza. Esta fase, la más importante de este trabajo de restauración, se realizó de la forma siguiente:

- Sujeción de puntos sueltos que podían perderse durante las manipulaciones.
- Ensayo de muestras de humectación muy cautelosas que permitieron comprobar que la manufactura no sufría alteraciones.

- Superadas estas fases se lavó por inmersión en una pequeña cubeta con escasa altura de agua desionizada y detergente neutro, con ayuda de lupa y pequeños utensilios que posibilitaban el desprendimiento de costras.
- En la actualidad el guante se halla en fase de consolidación y posteriormente se presentarán todos los interesantes datos recabados durante su estudio y restauración.

Lourdes DE LUIS

RESTAURACION DE DOS TABLAS DE FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES

TALLER: Pintura.

N.º INVENTARIO: 10009052 y 10009053.

RESTAURADORAS: Esperanza Rodríguez-Arana y Marisa Cruz López.

LABORATORIO: Pilar Baglietto Rosell.

TITULO: «Fabricación de pólvora» y «Fabricación de balas».

TECNICA/SOPORTE: Oleo sobre tabla.

DIMENSIONES: 33 × 52 cm.

AUTOR: Francisco de Goya.

En noviembre de 1993, con motivo de la Exposición «Goya, el Capricho y la Invención», celebrada en el Museo del Prado, el Patrimonio Nacional prestó dos pequeñas tablas tituladas «Fabricación de pólvora» y «Fabricación de balas». Aunque su estado de conservación era aceptable, se optó por una intervención mínima sobre la capa de barniz de la obra, ya que ésta enturbiaba la maestría técnica del artista.

Goya vive en Madrid casi todo el período bélico. En 1808 deja la ciudad y se dirige a Zaragoza, llamado por Palafox, para ilustrar la resistencia de la ciudad. En este viaje sufre una serie de experiencias trágicas que podrían ser el origen de los «Desastres». Goya observa el conflicto bélico y describe a España en una guerra terrible e inútil.

Las dos pequeñas tablas de madera, «Fabricación de pólvora» y «Fabricación de balas», hacen alusión a un episodio preciso de la guerrilla; se trata

de la producción clandestina de munición, llevada a cabo en 1810 por don José Mallen.

Las tablas en la parte de atrás tienen un letrero en el que se lee: «Fabricación de balas de fusil y de pólvora establecida por D. José Mallen, en la Sierra de Tardienta en Aragón, en los años 1811, 12 y 13».

Los paisajes poseen una excepcional profundidad, tratada de esa manera tan exquisita característica de su arte personal. Al estar realizados en la fecha que se señala, representan un cambio importante respecto a los cuadros anteriores.

Como señala Gassier, estos cuadros nos dan una impresión de naturaleza salvaje en plena sierra, bajo el cielo limpio de Castilla. Se describen de modo pormenorizado tareas y gestos, y todo ello como en un recuerdo fúlgido que se quisiera aprisionar en un instante.

En la tabla «Fabricación de pólvora» toda la escena tiene lugar en un paisaje montuoso de pinar, donde unos obreros, en primer término, se afanan en diversas preparaciones de la pólvora. El producto terminado se embala en cajas que apila un hombre en mangas de camisa; en el centro unos guerrilleros descienden por un camino monte abajo, y cargan con ellas hacia su destino. Todo el cuadro nos ofrece la impresión de una actividad febril, en la que se afanan los guerrilleros.

En la entonación del cuadro dominan los ocres del terreno y el verdinegro de las copas de los pinos. Es pareja de la tabla «Fabricación de balas».

Esta última es más intensa y deslumbradora. Ese efecto está provocado por un gran fuego que ilumina la escena y presta a los personajes cercanos un juego de colores del más contrastado e incisivo cromatismo. Unos hombres agachados junto a las llamas funden el metal. A la izquierda de la tabla, en el grupo del primer término, algunos trabajan afanosamente. En el centro, un hombre de espaldas, inclinado, se esfuerza por realizar su tarea. La figura que está de espaldas recuerda a la del herrero que aparece en posición semejante en el cuadro de «La Forja», hoy en la Galería Frick de Nueva York.

Estas tablas representan una novedad en la labor de Goya, que se ha de manifestar inmediatamente en los grandes lienzos, concretamente en el *Dos de Mayo*.

ESTADO DE CONSERVACION DE LAS OBRAS Y TRATAMIENTO EFECTUADO

Las tablas son de diferentes maderas. En el caso de «Fabricación de pólvora» se trata de cedro rojo; y en «Fabricación de balas», de pino, ambas de diferente grosor y con veta en sentido longitudinal.

Estas obras, del mismo tamaño (33 × 52 cm.) y de una sola pieza, tienen una preparación dispuesta en varios estratos. En la primera, toda la superficie pictórica aparece con un craquelado atípico a modo de encogimientos, causado por el movimiento desigual de las numerosas capas que la componen, la última de color ocre.

En la segunda tabla, con menos estratos, la última capa es de color verdoso que se deja ver en distintos puntos

del cuadro, facilitando la entonación general.

Ambas presentan buena adhesión. La técnica pictórica empleada es el óleo, donde se puede apreciar la pincelada gruesa y delicada del maestro. Para conseguir diferentes calidades con el color, Goya se sirvió de empastes a pincel con espátula, de veladuras y transparencias, y llegó a dejar al descubierto la preparación coloreada.

El pintor utiliza una vez más elementos que juegan con la luz, en este caso en una ventana o espacio del fondo, donde consigue una escena de cierto dramatismo. En estas tablas se aprecia un cambio de estilo, caracterizado por el laqueado de los tonos, la calidad brillante y el genial ímpetu de las pinceladas.

En una atmósfera irreal, con efectos de luz fantasmagórica, surgen las figuras de los hábiles claros.

El recubrimiento de protección aparece grueso y oxidado, desigual y dispuesto en capas. Se observan pequeños pasmosos en forma de goterones, que rompen la uniformidad del barniz.

Dada la superficie irregular de la tabla, con hendiduras y arañazos, en algunos casos superficiales, y en otros llegando a la tabla desprovista de preparación, se estudió con lámpara ultravioleta, y se observaron puntos de distinta intensidad que coincidían con dichas irregularidades, también visibles en examen organoléptico.

Después de un examen minucioso a simple vista y con luz ultravioleta se comenzó con el tratamiento de conservación de las obras. Este consistió en una limpieza de la superficie pictórica en la que se eliminaron suciedad, puntos de mosca y la capa de barniz oxidado, la cual se encontraba desigualmente repartida; para ello se utilizaron disolventes volátiles con poco poder de penetración y se trató de conservar la última capa de barniz. Este proceso se realizó a través de una lupa eléctrica y con la ayuda de medios mecánicos.

Esta fase nos ha permitido conocer un poco mejor la técnica empleada por el maestro y datarla en una segunda época: con trazos largos y secos de coloración vibrante y un juego de actitudes dinámicas que otorga a estas obras una enorme vitalidad.

Para la reintegración concreta de las pequeñas faltas de capa pictórica se



emplearon materiales reversibles y resistentes a la luz (colores al barniz). Con objeto de proteger la capa pictórica del polvo y de la luz se procedió a pulverizar una capa de barniz de probada eficacia en el filtrado de los rayos UVA, insistiendo en las zonas donde la capa pictórica lo exigía.

Una vez finalizado el tratamiento de restauración de las tablas, fueron protegidas con un cristal especial que no dejaba pasar los rayos ultravioletas, y en caso de rotura los trozos permanecerían unidos sin dañar la integridad de la obra. La caja que los contiene mantiene una climatología estable con un termohigrómetro, donde se podía observar en todo momento por su reverso una humedad y temperatura constantes. Y de esta manera se expusieron en el Museo del Prado.

PRUEBAS REALIZADAS EN EL LABORATORIO

«Fabricación de pólvora»

Pruebas radiográficas

Mediante fluorescencia de Rayos X se ha podido comprobar que la tabla está cubierta por una serie de gruesas capas cuyo componente principal es el plomo, lo que impide casi por completo el paso de la radiación, con lo que la placa apenas es impresionada. Asimismo, el escaso contraste radiográfico de la obra dificulta la consecución de una buena imagen.

Pruebas reflectográficas

Los rayos infrarrojos no aportan datos ocultos en este caso. No se aprecian arrepentimientos ni dibujo subyacente.

«Fabricación de balas»

Pruebas radiográficas

En este caso la tabla sí es atravesada por la radiación, pero una vez más la obra en sí tiene muy escaso contraste radiográfico.

Pruebas reflectográficas

No aportan tampoco datos ocultos, como arrepentimientos o dibujo subyacente.

Esperanza RODRIGUEZ-ARANA,
Marisa CRUZ LOPEZ
y Pilar BAGLIETTO ROSELL

CRISTO DE BERNINI

TALLER: Piedras duras.

N.º INVENTARIO: 10014979.

MATERIALES: Bronce y madera.

DIMENSIONES: 140 × 120 cm.

AUTOR: Lorenzo Bernini (1598-1680).

EPOCA: Siglo XVII.

PROCEDENCIA: Capilla del Real Colegio. Monasterio de El Escorial.

DESCRIPCION DEL OBJETO

Crucifijo en bronce, con tres clavos, colocado en una cruz de madera pintada de negro. En la parte superior de ésta tiene una cartela con la inscripción INRI, realizada en bronce dorado a fuego.

EXAMEN PREVIO

Muy sucio y con una capa de barniz oxidado aplicado a brochazos y de forma muy irregular, a modo de corla. En los pliegues y en las uniones de los dedos presentaba focos de corrosión.

La cruz se encontraba sucia, con restos de cera y con diversas faltas en la pintura, provocada por roces y golpes.

Hay que reseñar que este Cristo estaba catalogado como dorado a fuego, de tal forma que en principio la intervención consistía en una limpieza general y una renovación de los barnices de protección que se supone tenía. Se



iba a hacer *in situ*, en la misma Capilla, ya que este tipo de operación no ofrecía mayor dificultad.

A la hora de realizar las pruebas de limpieza se pudo constatar que el Cristo no estaba dorado. Al retirar el barniz supuestamente oxidado, se observó que el metal de base estaba plateado y sin embargo la parte de la espalda era de color verde oscuro.

Ante estos descubrimientos se hizo aconsejable el traslado del Cristo a los Talleres Centrales de Restauración, en el Palacio Real, para realizar un análisis y decidir en consecuencia el tipo de intervención que convenía llevar a cabo.

TRATAMIENTO

Se hicieron análisis por fluorescencia de Rayos X en las partes metálicas, con el fin de descubrir la naturaleza y composición de la aleación y si este Cristo había estado dorado alguna vez. También se hicieron análisis químicos para determinar el origen del barniz aplicado.

Los resultados fueron que el Cristo nunca estuvo dorado —y sí patinado—; el supuesto plateado era una capa de estaño aplicada sobre el bronce tras decapar la pátina; y el origen del barniz era goma laca burdamente aplicada.

Por todo esto se decidió retirar la goma laca mediante el uso de compresas de algodón empapado en alcohol, eliminando las costras de barniz con palillos de madera, con el fin de no dañar el metal.

Se suprimieron los óxidos producidos por el estaño al reaccionar con el cobre mediante un tratamiento ácido y su posterior neutralización.

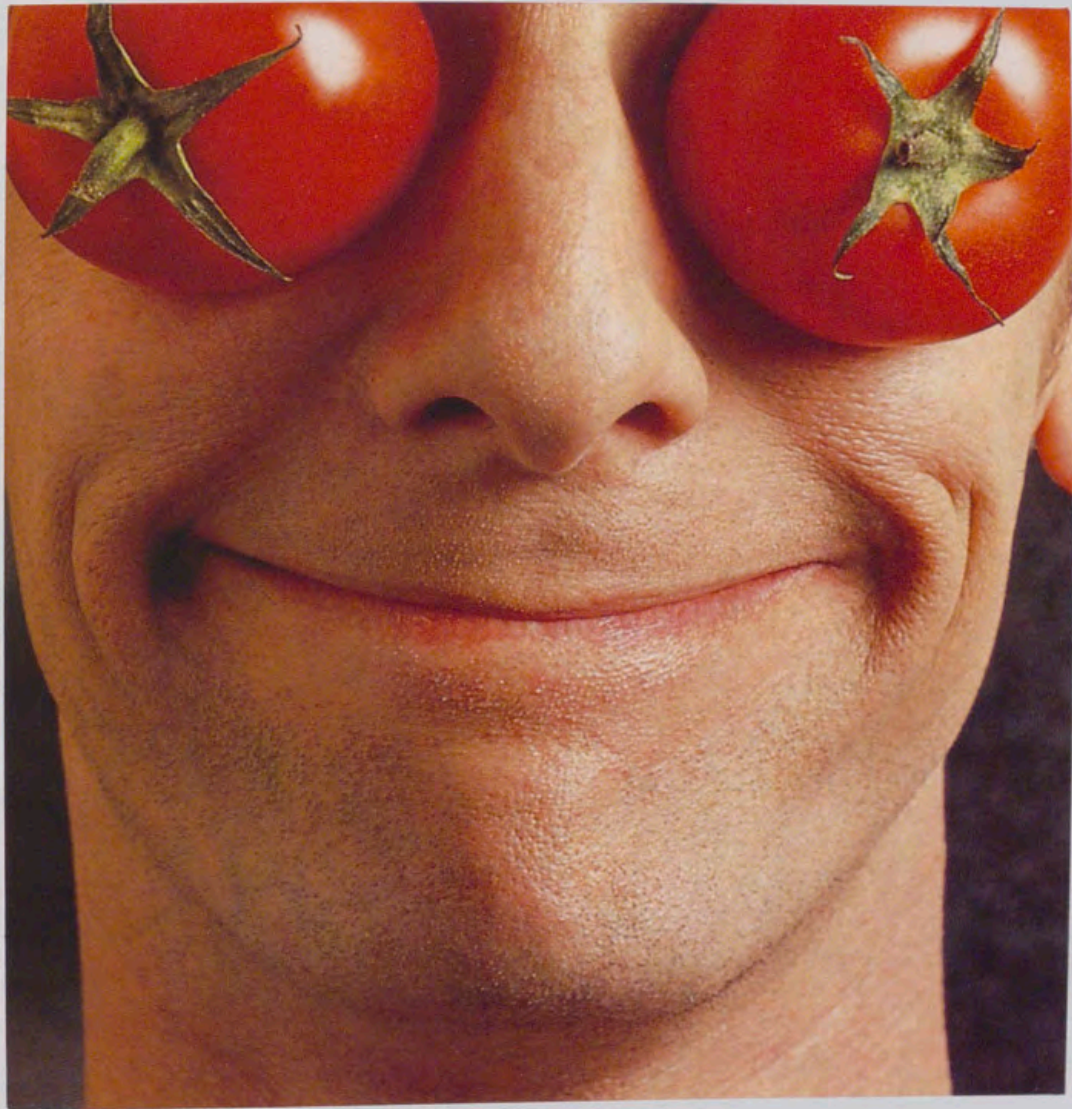
Se sellaron los focos concretos de corrosión con óxido de plata.

Se dio una capa de protección con un inhibidor específico del bronce; y una nueva corladura con goma laca, matizando el color, aplicándose por pulverización para evitar barridos y goteos.

Se limpió la suciedad y los excesos de cera de la cruz y se reintegraron las faltas con ténpera negra. Finalmente se le aplicó una capa de cera microcristalina.

Alejandro CHAMORRO
SALILLAS

2.000 PTS POR TU CARA BONITA



Polaroid

POLAROID le regala una carga de película Polaroid. Para conseguirla, sólo tiene que recortar las solapas de 2 estuches de película Polaroid y entregarlas en su tienda de fotos habitual, o bien enviarlas a Polaroid España, Paseo de la Castellana 130, 28046 Madrid. La oferta es aplicable a todas las películas Polaroid instant "600", "Image" y "Vision". Venga a comprobarlo rápidamente. El regalo es instantáneo.

OFERTA VALIDA HASTA 30 - 6 - 94

SOLUCION BDDP



Mondeo. Coche del Año en Europa 1994.



AM • Autopista • Autovisie • L'Équipe • Stern • Sunday Express Magazine • Vi bilägare

EL TRIUNFO DE LA BELLEZA. EL TRIUNFO DE LA FUERZA.

Un jurado europeo formado por prestigiosos periodistas especializados de veinte países, entre ellos España, ha designado Coche del Año 1994 al Mondeo. Un coche totalmente revolucionario que incorpora unos niveles de seguridad muy superiores a los de cualquier vehículo de su clase. ¡Enhorabuena!



Todo lo que hacemos nos conduce a ti.



Monasterio de Santa María la Real. NAJERA



Monasterio de CAÑAS. Museo



La Rioja

... un vivir sereno, confiado.

Hoy también —como ayer y como siempre— La Rioja sigue acampada sobre su maravillosa geografía y aporta al visitante un vivir sereno, confiado. Un respiro de quietud para disfrutar de la naturaleza y deportes como la caza y la pesca, a los que tenemos que sumar otros atractivos como la estación de esquí y montaña de Valdezcaray, el Club Náutico El Rasillo, etc.

Abundante en recursos naturales, de una Naturaleza venerable, serena, que acoge y acompaña, que es generosa para darte satisfacción en tus hobbies o deportes favoritos cuya práctica termina convirtiéndose en excusa para volver a disfrutar del entorno.



Haga un alto en el camino y disfrute de la amistad de las gentes de esta tierra que le gusta de la entrega cordial. Que hace falta reposo y hondura para ver La Rioja.

Solicítenos la información que desee, o bien a través de su Agencia de Viajes.

Deguste de La Rioja. Una oferta de calidad que...
está cerca.

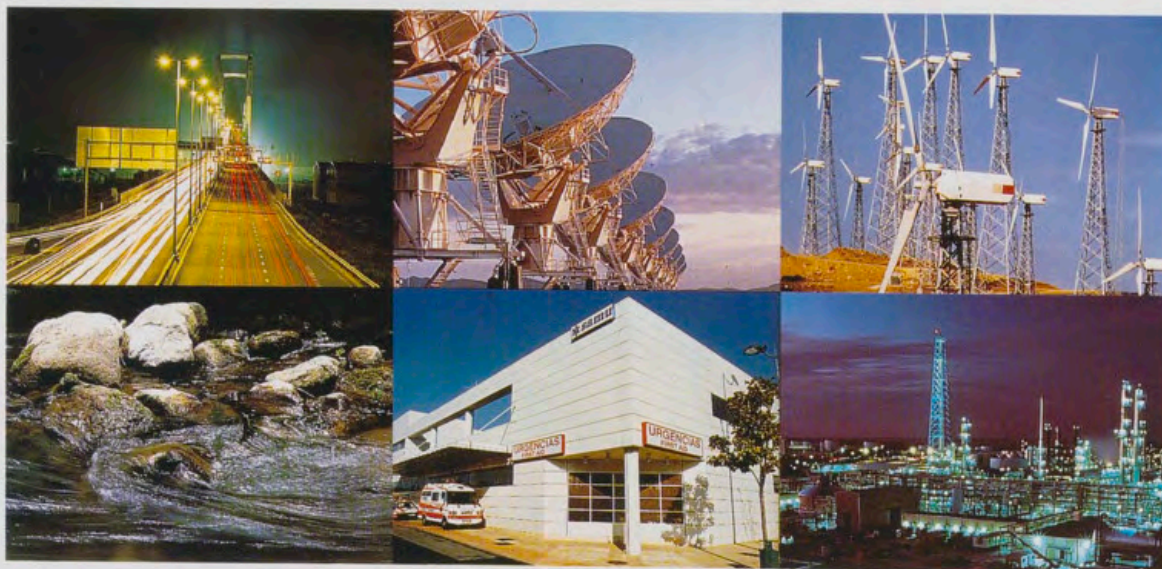
está cerca

Gobierno de  La Rioja

Vicepresidencia

Secretaría General para el Turismo

En Abengoa la Tecnología se Orienta en la Dirección de Seis Mundos Operativos:



El Transporte
El Medio Ambiente

La Telecomunicación
Los Servicios

La Energía
La Industria

A cada uno de estos Mundos Operativos se suma el esfuerzo de sus empresas especializadas.

Abecomsa
Abengoa Bélgica
Abengoa Chile
Abengoa France
Abengoa Maroc
Abengoa México
Abengoa Thames Water
Abengoa Venezuela
Aiesa (Venezuela)
Aprisa
Arce Ibérica
Bargoa (Brasil)

Comercial Abengoa
Crisa
Desarrollos Eólicos
Eucomsa
Marpe Abengoa (Portugal)
Nicsa
Protisa
Sainco
Sainco Tráfico
Saincomex (México)
Sainsel
Samu

Sdem Abengoa
Teyma (Argentina)
Teyma Uruguay
Trafinsa

ABENGOA

Su interlocutor en Recursos
y Soluciones Técnicas



Tenerife

LA ISLA FASCINANTE



PATRONATO DE TURISMO DE TENERIFE

Revolución en la naturaleza



El gas natural es una energía que se consume tal y como se encuentra en los yacimientos, sin que necesite transformación alguna.

Es la energía más respetuosa con el medio ambiente, tanto en su extrac-

ción como en su transporte, y la más limpia de las energías fósiles en su utilización.

El gas natural: la energía eficaz y económica. Una auténtica revolución energética.


gasNatural

Revolución energética