

PALACIO REAL DE MADRID. DETALLE DEL SALÓN DE GASPARINI.

Foto Ruiz Vernacci.

ARQUITECTURA

REVISTA MENSUAL ÓRGANO
OFICIAL DE LA SOCIEDAD
CENTRAL DE ARQUITECTOS

PRINCIPE, 16

Año IX Núm. 96

MADRID

Abril de 1927

DEL ANTIGUO MADRID

LA CONSTRUCCIÓN DEL PALACIO REAL

II

Al examinar en nuestro artículo anterior (1) el conjunto de materiales acumulados en la Exposición del Antiguo Madrid pudimos seguir paso a paso la evolución de la vieja arquitectura madrileña. En adelante fijaremos nuestra atención en aspectos más concretos sugeridos por dicha Exposición, apoyándonos en los documentos gráficos que en aquélla se exhiben, pero ampliándolos por nuestra parte en todo lo posible, con el fin de lograr un mejor conocimiento de los monumentos que nos ocupan.

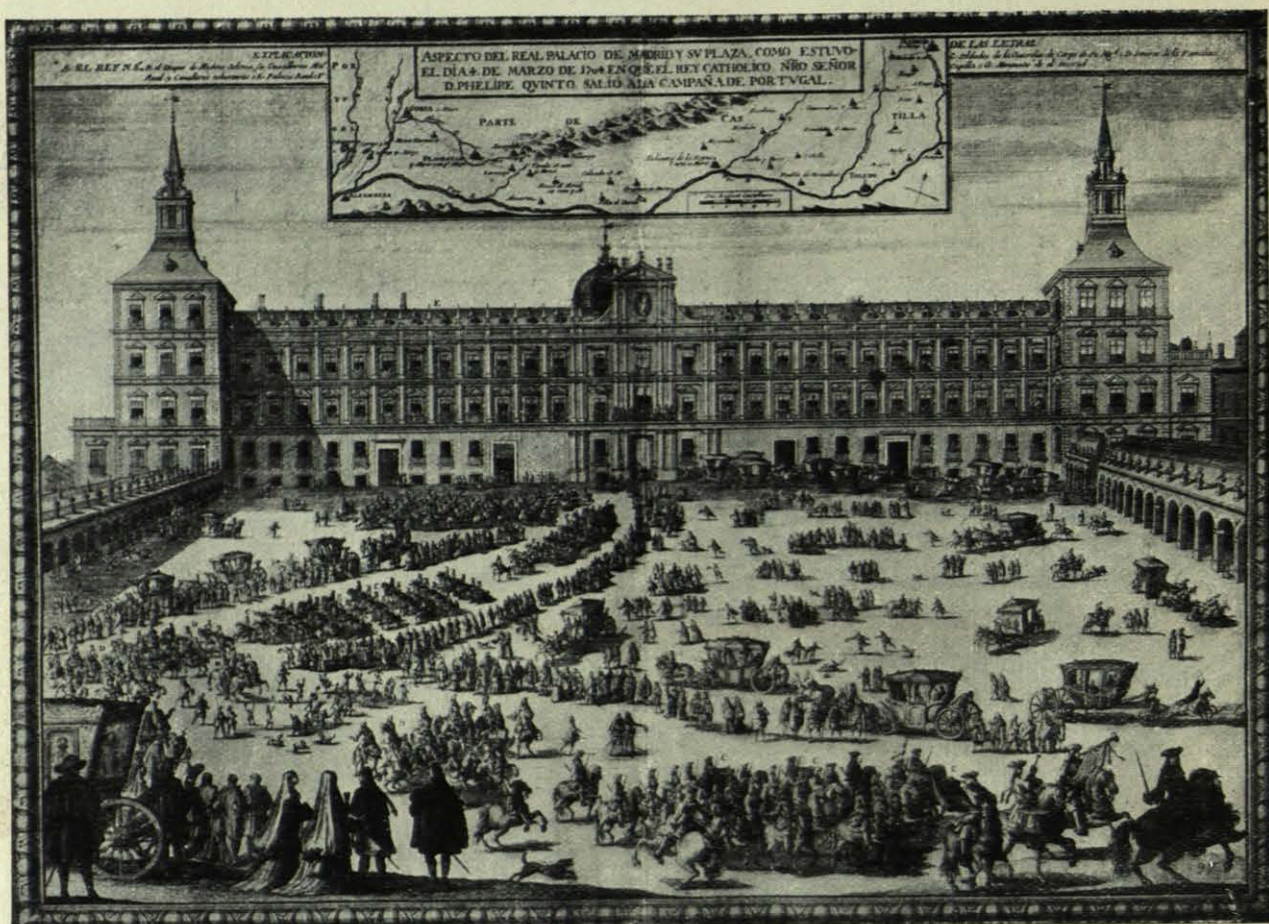
Estudiaremos en el presente artículo el Real Palacio de Madrid, deteniéndonos en algunos pormenores relativos a su construcción, y tratando al propio tiempo de desentrañar la labor de los arquitectos que erigieron tan admirado edificio o tuvieron una importante intervención en sus obras.

Ello nos permitirá dar a conocer algunos interesantes planos, en su mayoría inéditos, que hemos podido encontrar en nuestra rebusca por diversos archivos.

* * *

Felipe V y la Arquitectura.—Al ascender al trono de España la dinastía de los Borbones en la persona del duque de Anjou, nuestras artes habían llegado a una decadencia extrema en consonancia con las calamidades políticas y la relajación de las costumbres características del reinado de Carlos II. Atento Felipe V a remediar tan lamentable estado, trató de borrar todo lo existente para edificar una nueva sociedad en armonía con las corrientes de fuera, singularmente las de Francia, en las que tan imbuído estaba el nieto de Luis XIV. En su noble intento de reconstrucción nacional puso el rey un especial empeño en la restauración de las artes, y dentro de

(1) Véase el número 94 de la Revista ARQUITECTURA.



(FIG. 1.^a). EL ANTIGUO ALCÁZAR COMO ESTUVO EL DÍA QUE FELIPE V SALIÓ A LA CAMPAÑA DE PORTUGAL (1704), SEGÚN UN DISEÑO EXISTENTE EN LA EXPOSICIÓN DEL ANTIGUO MADRID.

ellas, acaso por impresionarle más de cerca, fijó preferentemente su atención en la Arquitectura.

Educado Felipe V en el fausto de Versalles, se le hacía imposible la vida en los tristes y austeros palacios de la corte de España. Si el Buen Retiro era objeto de su antipatía, las jornadas en el solemne y tétrico monasterio de El Escorial debieron deprimir extraordinariamente su ánimo. Por eso, añorando aquellos felices días que transcurrieran en la corte de Francia, se hizo construir la residencia versallesca de La Granja o San Ildefonso, con la colaboración de un buen número de artistas franceses.

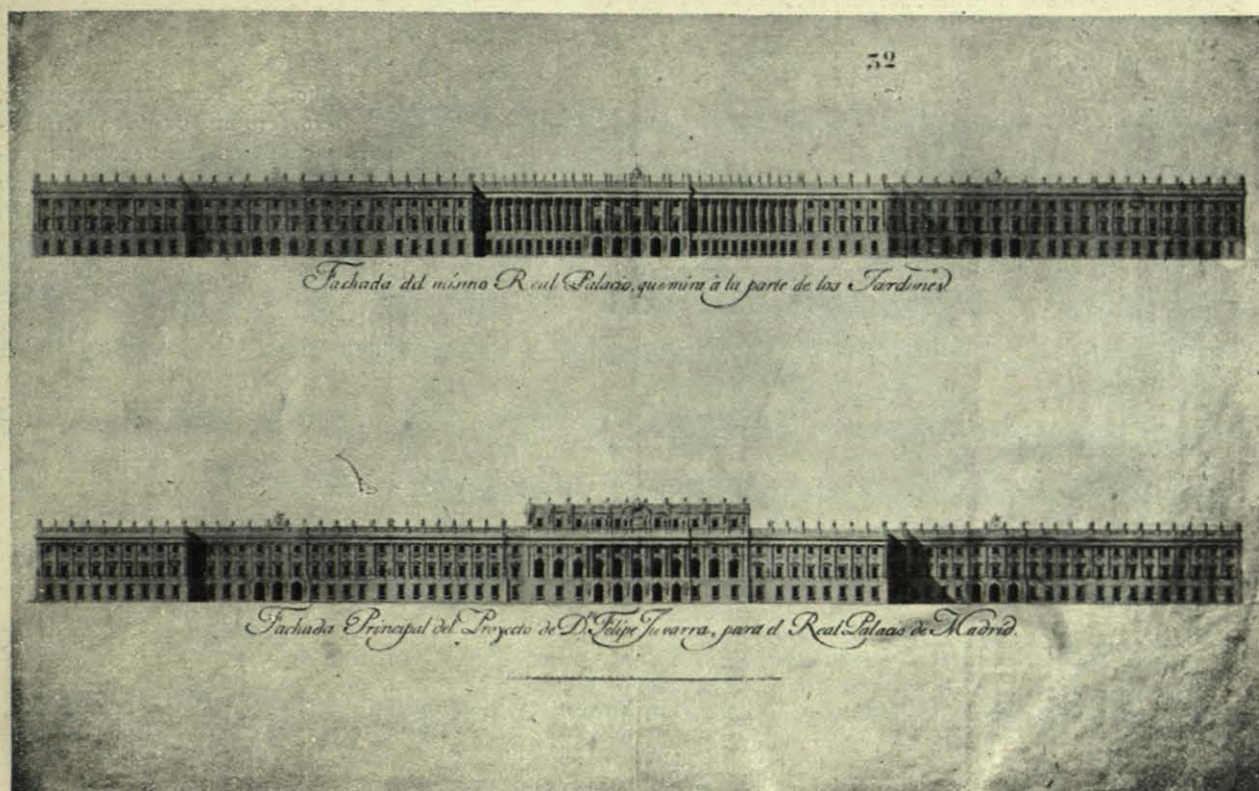
Teniendo esto en cuenta, si nos fijamos en el aspecto tristón del viejo Alcázar, a duras penas rejuvenecido por Felipe V en su fachada Sur (figura 1), llegamos a sospechar que al ser reducido a cenizas por el incendio de 1734, no debió sentir el rey gran pesadumbre. A este estado de ánimo respondían, sin duda, sus resignadas pala-

bras al enterarse de la total destrucción del antiguo palacio: "Paciencia; si Dios lo hace, yo haré otro mejor" (1).

Consecuente el rey con sus deseos innovadores, decidió en sus empresas artísticas acudir a artistas de fuera, soñando con una eficaz transfusión como rápido remedio que sacara de su letargo al arte español.

Francia e Italia imponían entonces sus gustos al resto de Europa, siguiendo en el orden artístico rumbos muy distintos a los nuestros. El churriguerismo continuaba imperando en España, al tiempo que en Italia se acusaba una notable tendencia al clasicismo, que podía definirse en general como una regresión al renacentismo decaden-

(1) Así lo refiere el marqués de la Torre y Valdeolmos, testigo presencial del suceso, en sus *Memorias inéditas*. Cf. Maura Gamazo. *Carlos II y su Corte*. Madrid, 1911.



(FIG. 2.^a). FACHADAS PRINCIPAL Y A LOS JARDINES, DEL PROYECTO DE JUVARA, PARA EL REAL PALACIO.

te de Palladio. Mientras tanto, Francia, algo cansada del énfasis y solemnidad clasicista de la "escuela de Versailles", creaba, bajo el influjo de muy complejos factores, ese arte exquisito, eminentemente nacional, característico del reinado de Luis XV.

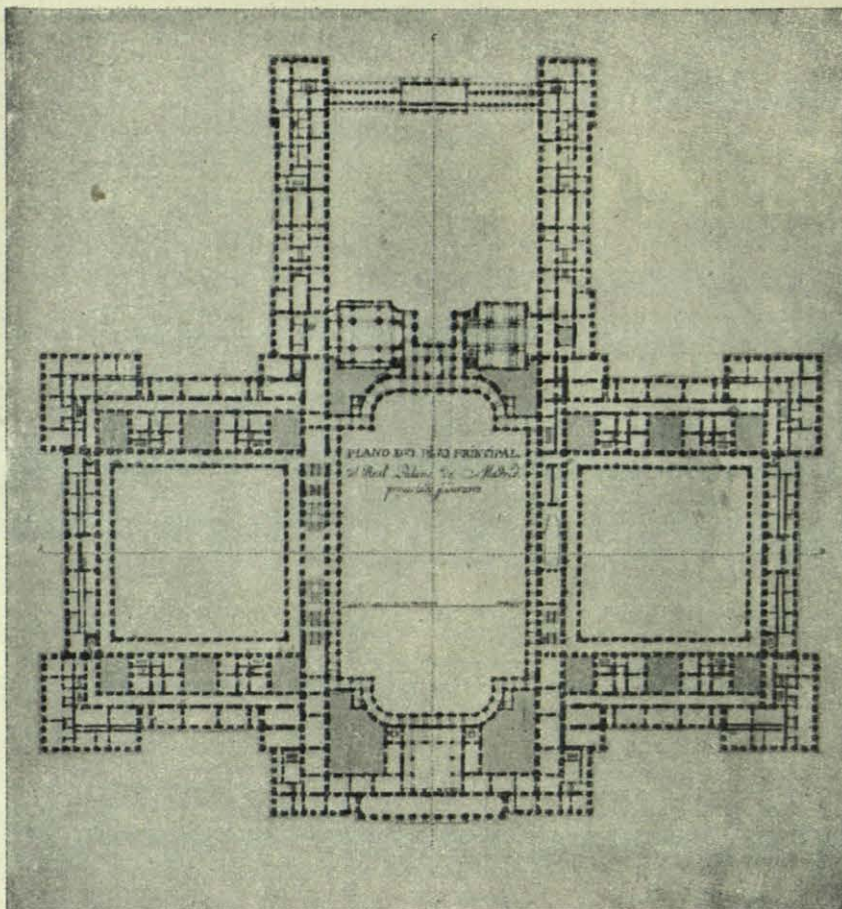
Las inclinaciones artísticas de Felipe V fluctuaban entre Francia e Italia; pero en arquitectura fué más decisiva la influencia italiana, según veremos, contribuyendo poderosamente a ello la nacionalidad de la reina María Luisa y las relaciones de familia con la Corte de los Saboyas.

Por otra parte, la arquitectura italiana, aun entrado el siglo XVIII, mantenía su prestigio más allá de los Alpes, como lo demuestra el hecho de que encontramos arquitectos italianos en aquella época, no sólo en España, también en Alemania, Rusia, Polonia y en la misma Francia. No olvidaremos que Girardini, en 1722, levantó en París el "Palais Bourbon", y que Meissonier, el gran decorador del "Luis XV", era natural de Turín e importó a Francia un "rococó" a la italiana, derivado de Bornomini y Guarini, muy en boga en los comienzos del nuevo estilo.

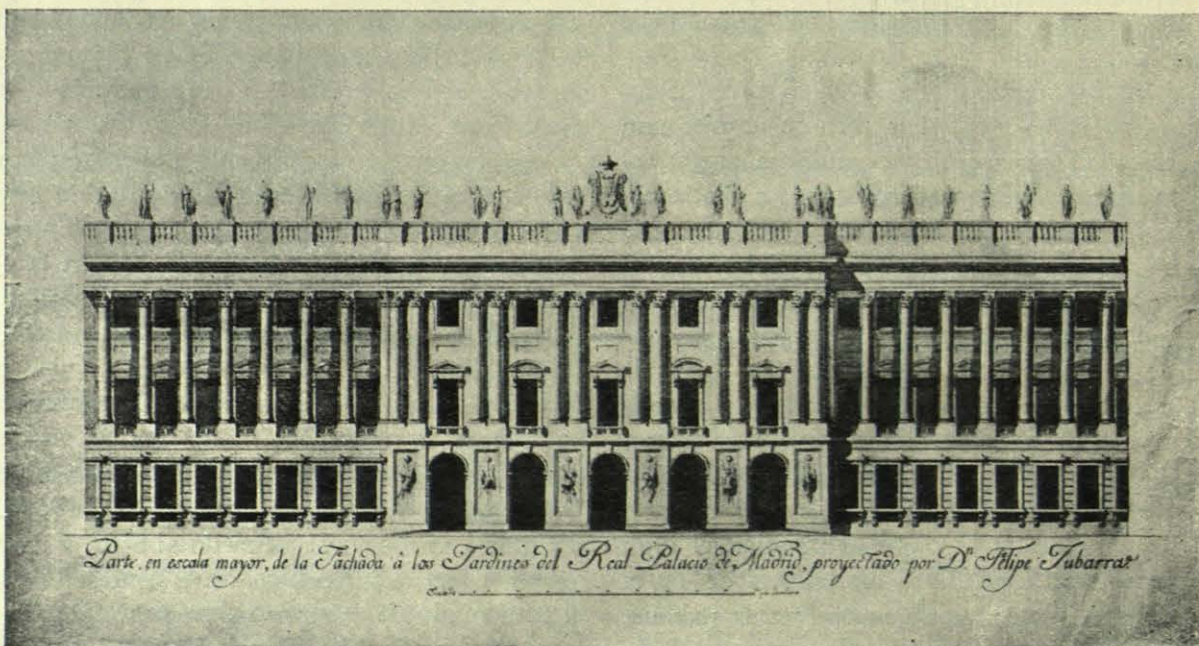
A Italia recurrió Felipe V en sus primeras empresas arquitectónicas de importancia. Eran éstas: la construcción del Palacio de San Ildefonso y la del Palacio de Madrid, que había de reemplazar al incendiado Alcázar, encomendando el proyecto de dichas obras al abate Felipe Juvara, que a la sazón residía en Turín como arquitecto oficial de la Corte de los Saboyas.

De Juvara a Saqueti.—Muy hecho Juvara a proyectar palacios—obras suyas son las de Stupinigi y Lisboa y el Palazzo Madama de Turín—, emprendió sin dilación al llegar a España la ejecución de los trabajos que el rey le había confiado, dando cima a su gran proyecto para el Palacio de Madrid. Como es bien sabido, estaba concebida esta obra con gran amplitud, destinándola su autor para ser erigida en la espaciosa eminencia conocida por los "Altos de San Bernardino".

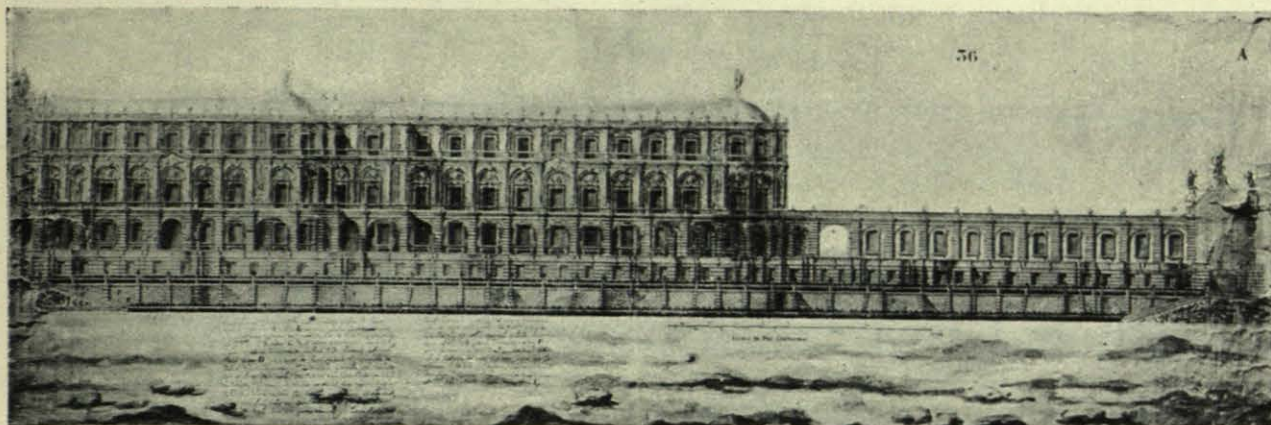
El barroco afrancesado que caracteriza el estilo de Juvara venía muy apropiado al caso, y era su proyecto una solución hábilmente conciliadora. Si el predominio de extensas masas horizontales (figura 2), al modo del palacio de Versailles, tenía que satisfacer al rey, la reina se sentiría halagada al



(FIG. 3.^a). PLANTA PRINCIPAL DEL PROYECTO DE JUVARA PARA EL PALACIO REAL QUE HABRÍA DE ERIGIRSE EN LOS "ALTOS DE SAN BERNARDINO".



(FIG. 4.^a). DETALLE DE LA FACHADA A LOS JARDINES, SEGÚN EL PROYECTO DE JUVARA.



(FIG. 5.^a). ALZADO DE UN PROYECTO CHURRIGUERESCO PARA PALACIO REAL, DE AUTOR DESCONOCIDO. COMPRENDE UNA FACHADA COMPLETA A LA PLAZA DE ARMAS Y MEDIA A LOS JARDINES, DESDOBLADAS EN UN SÓLO PLANO.

contemplar el italiano sabor de los detalles ornamentales.

En planta (fig. 3) se desarrollaba la construcción alrededor de cuatro amplísimos patios. En estas vastas alas de edificio se proyectaba instalar, además de las habitaciones propias del palacio de los reyes, otros importantes servicios, previniéndose locales para los Consejos, secretarías del Estado, biblioteca, iglesia, coliseo, etc. La masa de la construcción estaba dominada por dos elevadas cúpulas destinadas a cobijar las proyectadas iglesia y biblioteca, conjuntamente ésta con la Tesorería. Examinados en detalle los alzados (fig. 4), pronto se echa de ver cómo se dejó influenciar Juvara en esta obra por el frío clasicismo francés.

Un empeño, no bien explicado, del Rey, malogró la realización de este proyecto, y cuando muerto Juvara (1736), le sucede su discípulo, Juan Bautista Saqueti (1), se le impuso como emplazamiento del nuevo palacio el mismo del incendiado Alcázar.

Antes de analizar la obra de Saqueti, pasaremos a examinar un curioso proyecto churrigueresco (fig. 5), por completo desconocido, que encontramos archivado en Palacio. Concebido para el mismo lugar que el palacio actual, su autor aspiraba, sin duda, a que fuera admitida su idea para la futura construcción.

Carecen estos planos de fecha y firma, y presentan, al lado de ciertos detalles finamente dibujados y compuestos, otros que acusan una mano torpe o ingenua. En los alzados no escasean los elementos propios del estilo: profusa decoración arquitectónica, estatuas de intranquila actitud, espolones en evoluta, contorneando algunos huecos, y un orden estípite en el cuerpo superior. Un despiece en fajas rusticadas daba rudo carácter a su cuerpo bajo en galería, acentuándose este rusticismo en los paramentos de las plataformas inferiores que servían de basamento al conjunto.

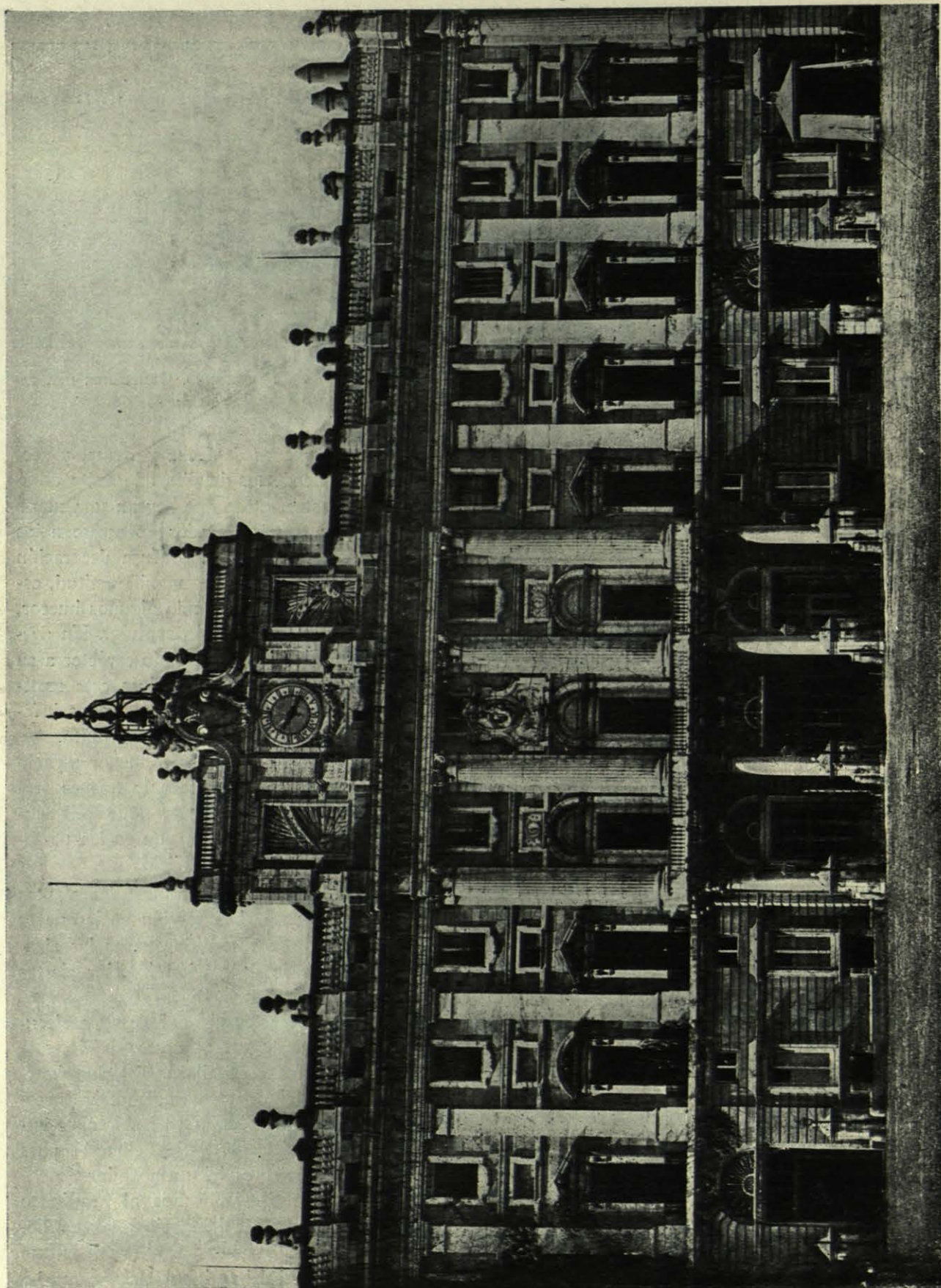
En las fachadas no se dejaba el menor espacio sin ornamentar, contrariamente a lo que es frecuente en la escuela de Churriguera, que solía acumular la ornamentación únicamente en las portadas y partes principales del edificio.

No tuvimos la suerte de encontrar las plantas de este proyecto; pero sí la sección en la que se muestra su autor más comedido que en los alzados, notándose en la decoración interior ciertas reminiscencias de Juvara.

¿A quién atribuir estos planos? Aunque ejecutados en España, su autor, a nuestro juicio, está más cerca de las fuentes italianas del churriguerismo que del churriguerismo tradicional. Revestido aquel proyecto de formas ya caducas, se explica que no fuese del agrado de Felipe V, pues estaba en pugna con su espíritu innovador.

La obra de Saqueti.—Volvamos al arquitecto Saqueti y a su proyecto del Palacio Real. Ya hemos visto cómo se le impuso por el rey el mismo emplazamiento que el del antiguo Alcázar, mucho

(1) Escribimos Saqueti siguiendo la ortografía del propio arquitecto en su firma. Otros escriben Saquetti y Sachetti. Era Saqueti natural de Turín y llegó a Madrid el año 1736.



(FIG. 6.^a). FACHADA PRINCIPAL A LA PLAZA DE ARMAS.

Foto Ruiz Vernacci.

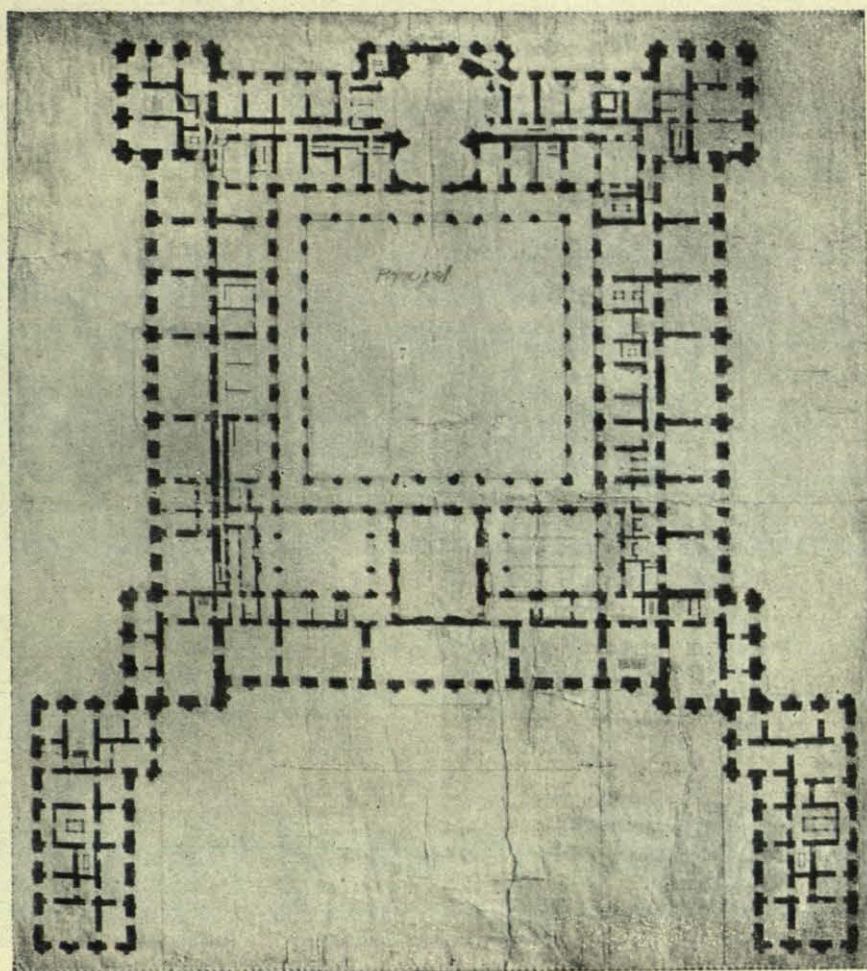
más reducido de proporciones que el elegido por Juvara. Vióse obligado Saqueti, en consecuencia, a modificar profundamente los planos de su maestro, concentrando en masas verticales lo que Juvara había concebido en cuerpos de acusada horizontalidad.

Terminado el proyecto del nuevo Palacio, no faltaron sinsabores a su autor. Creyóse conveniente pedir dictamen sobre los planos a otros arquitectos afamados, y fueron elegidos para el caso el florentino Fernando Fuga y los romanos Nicolás Salvi y Luis Vanvitelli. Remitieron, en consecuencia, estos maestros una Memoria muy favorable a Saqueti.

Otros reparos opuso el rey al proyecto, que dieron lugar a ciertas modificaciones, tales como las de cambiar los capiteles primeramente corintios, por otros de orden jónico.

El 7 de abril de 1738 se puso al fin la primera piedra, estando presentes en la ceremonia los arquitectos Saqueti y Ventura Rodríguez, el marqués de Villena y el duque de Montemar, entre otras muchas distinguidas personas.

Siguió Saqueti en su magno proyecto las normas del barroco clasicista, características de la última fase del barroco italiano. No faltan, sin embargo, en su obra ciertos detalles "afrancesados", como lo denotan: la escasa importancia de la portada principal (1) y el remate en ático de la fachada a la Plaza de Armas (fig. 6), excesivamente seco y falto de enlace. En los edificios franceses con "mansarda" atan mejor estos áticos rectangulares, que ya antes que Saqueti habían adoptado otros arquitectos italianos, por ejemplo: Ju-



(FIG. 7.^a). PLANTA NOBLE DE PALACIO REAL, SEGÚN UN PLANO DE LA ÉPOCA DE CARLOS III EN EL CUAL APARECE AMPLIADO Y MODIFICADO EL PRIMITIVO DE SAQUETI.

vara en el Palacio de San Ildefonso y Lanfranchi (1659) en el Ayuntamiento de Turín.

Para alojar sobre un espacio muy limitado las innumerables dependencias y servicios del Real Palacio, tuvo Saqueti que ampliar a seis pisos los tres proyectados por Juvara, recurriendo a los socorridos entresuelos bajos (mezzanini) de estirpe bien italiana, pues ya los había empleado Galeazzo Alessi, en 1550, en sus palacios de Génova y Milán. No pocos de estos "mezzanini" aparecen sin romper por completo en el muro, como cegados, por corresponder a los espacios en que se alojan las bóvedas altas. Sin dejar de ser esto último una imperfección, no tiene la importancia que algunos clasicistas le han querido dar, y tiene no pocos antecedentes en Italia.

Por su planta (fig. 7) corresponde el Palacio Real de Madrid al tipo tradicional del Palacio Es-

(1) Cf. Lampérez. *Arquitectura Civil Española*, pág. 638.



(FIG. 10). VISTA GENERAL AL PARQUE O "CAMPO DEL MORO".

Foto M. Durán.

pañol cuadrangular, con patio central. Las torres de los ángulos características de los antiguos alcázares se reducen aquí a los cuerpos saledizos acusados en planta y que impropriamente continuaron denominándose "torres". Comenzando por la del Suroeste y siguiendo el perímetro del edificio en el sentido Oeste, Norte y Sur, se conocían, respectivamente, por torre del Rey, de la Reina, de la Princesa y del Príncipe.

Un patio abierto delante de la fachada principal forma la Plaza de Armas, que da gran realce al edificio, y vino a sustituir a la plaza que existía ya en el antiguo Alcázar.

La composición de los alzados (fig. 8) se reduce en su parte baja a un potente cuerpo almohadillado, en el que se alojan los pisos inferiores y sirve de basamento al conjunto. Encima reposa un orden gigante, comprendiendo tres pisos, formado por columnas jónicas en los saledizos y por pilastras dóricas en los lienzos intermedios.

Sobre la cornisa, de valientes vuelos, existe un

piso más, embebido en el basamento de la balaustrada general que corona el edificio. Se pensó en rematar esta balaustrada con las tan conocidas estatuas de reyes que adornan la Plaza de Oriente y otros lugares de Madrid y provincias, al modo que lo fué en la fachada principal con grandes jarrones.

Emplazado el edificio sobre rápidas vertientes, a tres de sus fachadas fué preciso adoptar, para garantía de su estabilidad, un formidable sistema de contrarrestos (fig. 9). Se construyeron, al efecto, hacia Poniente varias plataformas escalonadas, a las que corresponde un sistema interior de embovedamientos, formando espaciosas galerías, que llegan casi al nivel del río.

Tan espléndida situación sobre una eminencia que lo hace visible a gran distancia, es condición en que el Palacio Real de Madrid supera a casi todos los de Europa, y le da el aspecto característico de los palacios de Italia. Visto desde los jardines del Parque o "Campo del Moro" (figu-



(FIG. 11). PASILLO DE ACCESO A LAS ANTIGUAS HABITACIONES DE CAMARISTAS. (GALERÍA DE DAMAS.) Foto M. Durán.

ra 10), recuerda extraordinariamente al Palacio de Caserta—el Versailles italiano—, obra de Vanvitelli, que con los de Portici y Capodimonte (1), forma la trinidad de palacios erigidos por Carlos III durante su reinado en Nápoles.

Todas las habitaciones de Palacio están cubiertas por bóvedas. Los contrafuertes correspondientes a las de los pisos superiores, se manifiestan en las galerías y pasillos, según se puede ver en la antigua galería de Camaristas (fig. 11), cuyos contrarrestos aparecen horadados por óculos con el fin de dar paso a la luz.

Las bóvedas más altas correspondientes a la Escalera Principal, Sala de Guardias y Salón de Columnas están contrarrestadas hacia el patio

(1) El palacio de Capodimonte es obra del brigadier español Medrano, autor además del Teatro San Carlos, de Nápoles. Un autor italiano califica aquel palacio de "tropical militar".

central por un sistema de arbotantes (fig. 12). Esta estructura abovedada del edificio justifica los enormes espesores de los muros de fachada—llegan a cuatro metros en la planta baja—, que vienen a actuar con relación a dichos embovedados como contrarrestos continuos.

Como técnica de la piedra, la construcción del Palacio Real significó el resurgimiento del arte de construir, cuyas normas científicas estaban no poco abandonadas entre nosotros desde los tiempos de Herrera y Mora, razonándose aquí las formas arquitectónicas de acuerdo con los más rigurosos principios de la estereotomía.

Un ejemplo de lo que decimos lo tenemos en el despiece general de los cornisamentos (fig. 13), que se dispusieron en forma de arcos adintelados, a pesar del gran tizón de las piedras que lo forman y su fuerte engrapado. Esto dió lugar a una serie de cortes oblicuos a lo largo de los frisos,



(FIG. 12). SISTEMA DE ARBOTANTES QUE DESCARGAN HACIA EL PATIO CENTRAL LAS BÓVEDAS CORRESPONDIENTES A LA GRAN ESCALERA Y SALONES DE GUARDIAS Y DE COLUMNAS.

Foto M. Durán.



(FIG. 13). DETALLE DE CORNISAMENTO Y CAPITEL EN UN ÁNGULO DE FACHADA. Foto M. Durán.

que quizá desentonen artísticamente del conjunto, como alguien hizo notar (1), cosa que no ocurriría de haberse empleado cortes falsos, resultando entonces en su frente juntas verticales.

Nosotros preferimos esta sinceridad en la expresión arquitectónica de que dió prueba Saqueti.

Es de notar también la perfección de la labra de la piedra caliza empleada en esta obra, resultado obtenido por medio de la "martillina", herramienta que se empleó por primera vez en sustitución del "trinchante", hasta entonces en uso.

En los muros de fachada aparecen combinadas la piedra berroqueña del Guadarrama (2), que se

(1) Cf. J. B. Peyronnet.—Discurso leído en la Academia de San Fernando. Madrid, 1873.

(2) De un estado de obras que tuve ocasión de examinar, fechado en junio de 1738—dos meses después de comenzadas las obras—, se deduce que en el espacio de un mes se habían despachado desde la sierra 538 carretas de piedra procedentes de Galapagar, Valdemorillo, Morazarzal, Alpedrete, Collado Villalba, Becerril, Manzanares, Navalagamella, Collado Mediano y Colmenarejo.

empleó en los paramentos lisos, y la caliza de Colmenar, que se encuentra repartida en múltiples elementos arquitectónicos: columnas, pilastras, guardapolvos, antepechos, balaustradas y en toda la decoración exterior. Resultan dichos elementos con sus entonaciones claras, agradablemente destacadas del fondo gris azulado del granito. Análogo contraste habían obtenido ya los maestros del churriguerismo y en particular Pedro Ribera, combinando con excelente éxito ambas calidades de piedra.

Una nota característica de las fachadas es la gran valentía de los cornisamentos, cuyos quebrantos al recuadrar los saledizos dan lugar a contrastes de claro-oscuro de un vigor extraordinario.

Poco hemos de decir respecto a los emblemas y adornos de Palacio; pero sí señalaremos la muy directa intervención que tuvo en este aspecto de la construcción el sabio benedictino P. Sarmiento,



(FIG. 14). ESTATUA DE TRAJANO, POR FELIPE DE CASTRO. Foto M. Durán.

figura representativa de la corriente erudita del siglo XVIII.

La justa fama del P. Sarmiento y su entrañable amistad con el duque de Medina-Sidonia fueron causa de su gran predicamento en Palacio. Por eso no es de extrañar que cuando Fernando VI decidió que los adornos del edificio se sujetaran a un plan lógico y razonado, encomendara al P. Sarmiento el estudio de tan arduo problema.

Esta intervención del erudito benedictino fué apenas estudiada y solamente divulgada con relación a las estatuas de reyes destinadas a coronar Palacio (1), las cuales se trazaron con arreglo a sus indicaciones y con sujeción al plan general que había concebido.

Había estudiado el P. Sarmiento para la fachada principal a la Plaza de Armas una representación de la "España triunfante", en la que abundaban las sutilezas y alusiones eruditas a que era tan dado, y se lamenta de que no le hubieran dejado espacio suficiente en la fábrica para el desarrollo de su idea. Esta representación es la que se desarrolla sobre el medio punto del vano central y quedó reducida a lo siguiente: una matrona, que significa España, sostiene el lábaro constantiniano; a sus pies, un anciano barbado, a la manera clásica de representar los ríos, simboliza el Tajo, y a uno y otro lado se ven en relieve animales y frutas representativas de los productos naturales del suelo.

En la fachada del Norte, correspondiendo al muro exterior de la capilla, existe un medallón con el cordero místico descansando en el libro de los siete sellos, que se destaca, entre fulgores solares, sobre un templo pagano. Quiso significar el Padre Sarmiento la "Iglesia triunfante", y juega de modo simbólico con el de la "España triunfante", antes descrito.

Otros muchos curiosos detalles sería del caso señalar si dispusiéramos de suficiente espacio en este artículo.

Las estatuas de reyes fueron, según Ponz, colocadas sobre la balaustrada de coronación y desmontadas después. Pensando en lo penosa de esta doble operación, no aconsejada por razón técnica alguna, se llega a dudar que dichas estatuas hayan

estado alguna vez en el lugar a que fueron destinadas. Es lástima que falte al edificio este detalle renacentista, tan de acuerdo con su tendencia clásica, ya que igual partido de coronar con estatuas habían adoptado Sansovino en la biblioteca de Venecia y Miguel Angel, el padre del barroco, en sus palacios de la Plaza del Quirinal.

De la organización facultativa de las obras tenemos detallada noticia por una curiosa carta de Sabatini, sucesor de Saqueti, con referencia al edificio de la antigua Aduana (ministerio de Hacienda de hoy), en la que expone a los superintendentes Cuéllar y marqués de Robledo la forma de llevar los trabajos, análoga—dice—"a la dispuesta en el nuevo Real Palacio" (1).

Además del arquitecto mayor que asumía todas las responsabilidades de la obra, había como subalternos suyos los tenientes de arquitecto, aparejadores, sobrestantes, arquitectos medidores y escribientes.

De los arquitectos mayores que se sucedieron en la dirección de las obras, interviniendo en ellas de modo importante, citaremos, después de Saqueti, a Sabatini y Juan de Villanueva, entre los antiguos, y a D. Isidro Velázquez, D. Narciso Pascual y Colomer y D. José Segundo de Lema entre los modernos.

Fueron tenientes de arquitecto, entre otros: D. Ventura Rodríguez (nombrado además por Fernando VI arquitecto delineador mayor), Hermosilla, Juan Tami, Virgilio Ravaglio (que diseñó y construyó el palacio de Ríofrío), Diego Villanueva y Juan Fernández. También lo fué don Juan Villanueva, antes de ascender por sus méritos a arquitecto mayor.

Fué arquitecto medidor D. José de la Ballina, que ejerció igual cargo con Sabatini en la construcción de la antigua Aduana.

Recibió la construcción su mayor impulso durante el reinado de Fernando VI, y en su época se dió cima a casi toda la obra exterior en lo que se refiere a la masa principal de edificación. Las obras interiores se desarrollaron con gran lentitud y no pudo ser habitado el Palacio hasta el reinado de Carlos III, en el año 1764; es decir, veintiséis años después de puesta la primera pie-

(1) Cf. Tormo.—"La viejas series icónicas". Madrid, 1917.

(1) Cf. La Antigua Aduana. Damián Menéndez Rayon. Madrid, 1871. Apéndice núm. 2.



(FIG. 15). LIENZO DEL PATIO PRINCIPAL QUE DA A LA CAPILLA

Foto M. Durán.

dra y cuando aún faltaban algunos salones por decorar.

Desde entonces hasta nuestros días continuaron efectuándose importantes obras complementarias, y puede decirse que no fué concluído el edificio hasta la regencia de doña María Cristina.

Es notable que una obra efectuada en el trans-

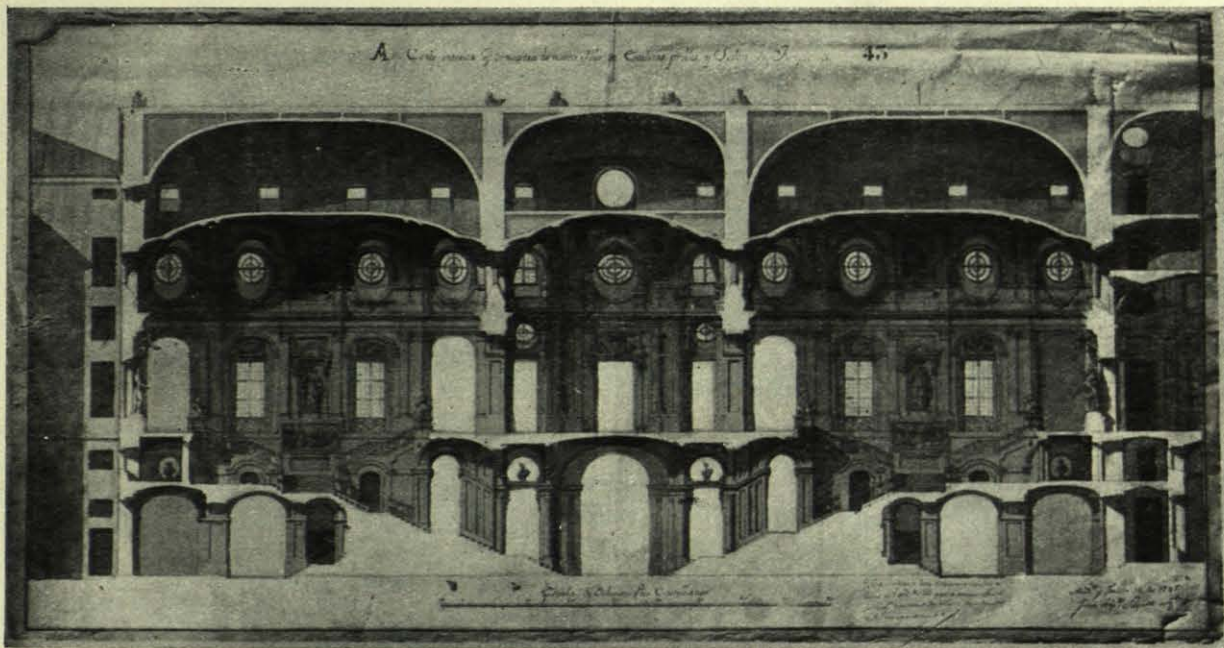
curso de tantos reinados, y en la que dejaron su huella maestros tan diversos de la arquitectura, presente, no obstante, ese conjunto tan armónico que se echa de ver en todo el edificio.

Examinemos brevemente su arquitectura interior en las partes más interesantes:

El patio grande.—De bella traza y proporciones, y marcado acento clásico a lo Bramante, parece inspirado en el del Palacio Ducal de Módena.

En los lienzos del patio que dan a la capilla (figura 15) y esca-

lera principal, un arco de mayor anchura acusa los amplios tramos correspondientes a dicha capilla y escalera. Estos arcos centrales se enlazan con la ordenación general por medio de arcos más estrechos, tratados con cierta independencia en la planta baja, y que, lejos de romper la armonía, dan animación al conjunto.

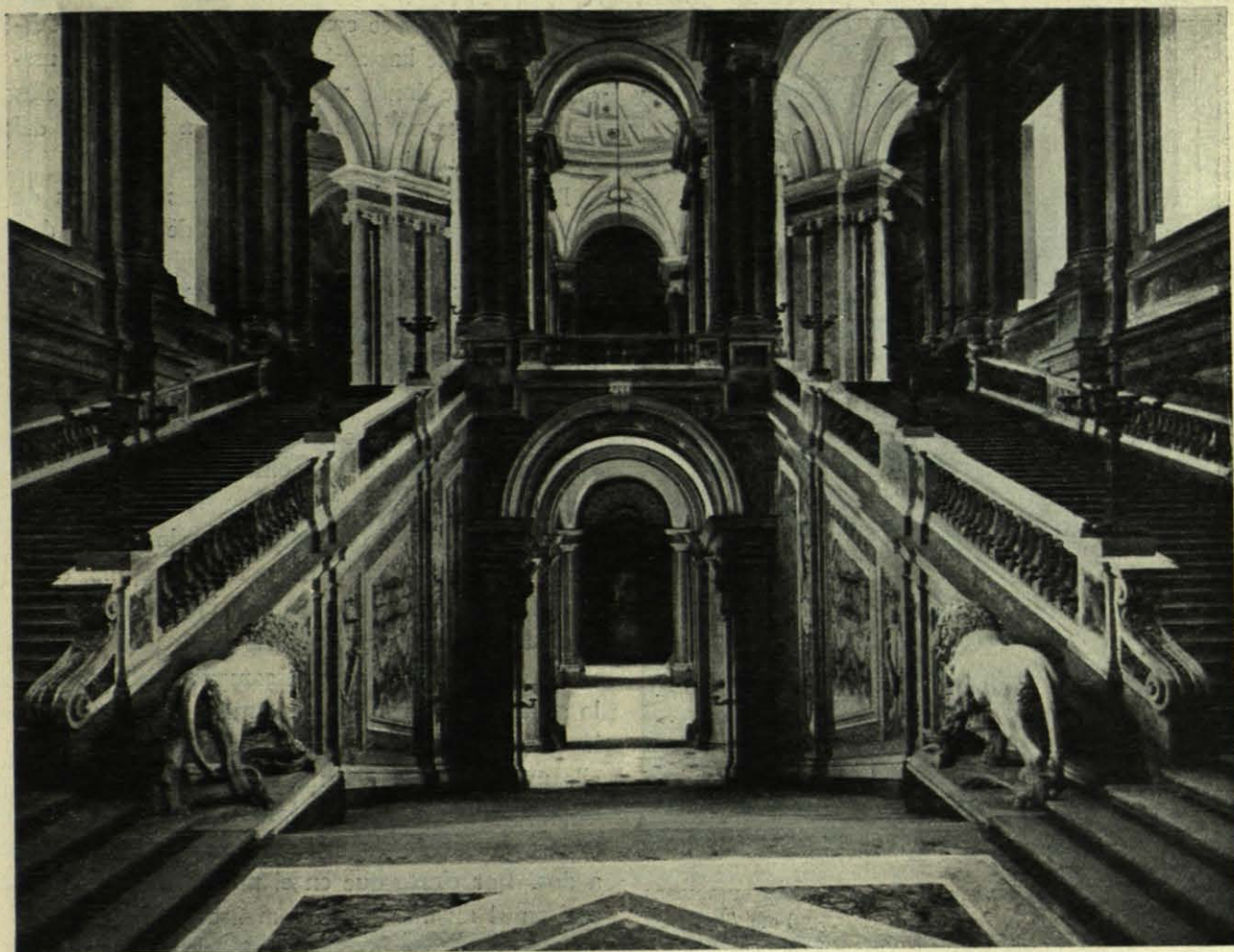


(FIG. 16). SECCIÓN DE LA DOBLE ESCALERA PROYECTADA POR SAQUETI.



(FIG. 17). ESCALERA PRINCIPAL, POR SABATINI.

Foto Ruiz Vernacci.



(FIG. 18). ESCALERA DEL PALACIO DE CASERTA, POR VANVITELLI.

Foto Alinari.

Bajo estos arcos más estrechos se colocaron las estatuas de emperadores romanos nacidos en España (Teodosio, Honorio, Trajano y Arcadio), que, siguiendo las instrucciones del P. Sarmiento, fueron ejecutadas por Olivieri y Felipe de Castro (fig. 14). Estuvieron colocadas estas estatuas delante de la puerta principal a la Plaza de Armas, antes de adosarse las columnas de granito que sirven hoy de apoyo a la balconada central.

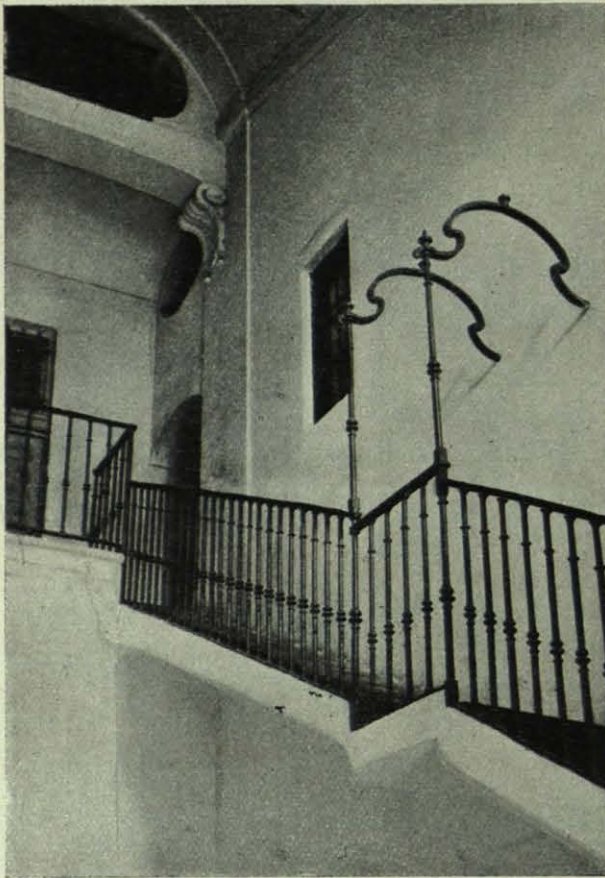
Escalera principal.—Según el proyecto de Saqueti se habían construido primeramente dos escaleras, una frente a la otra (fig. 16) con sus desembarcos a la sala que hoy ocupan los guardias alabarderos, que fué dedicada en un principio a sala de baile. Las subidas se repartían en varios derrames que la hacían muy movida, aunque algo penosa.

Este proyecto que reproducimos, según se con-

signa en una nota marginal del mismo, había sido remitido a Roma para su aprobación por Felipe V en 3 de agosto de 1745; es decir, un año antes de la muerte del rey.

La escalera de Saqueti, en sus líneas generales, estaba influida por la del Palacio Madama, de Turín, obra de Juvara. Su gran monumentalidad estaba obtenida a expensas de una gran pérdida de terreno, y por eso se pensó en inhabilitar una de las escaleras, según se hizo, dando lugar su caja a lo que es hoy Salón de Columnas. El antiguo Salón de Baile que se extendía entre ambas escaleras es el destinado actualmente a Sala de Guardias.

La única escalera que se había dejado fué sujeta más tarde a un cambio completo, haciéndose en su lugar la actual (fig. 17), proyectada por Sabatini, sin que se sepa a punto fijo el motivo de obra tan costosa. Esta escalera de Sabatini es tam-



(FIG. 19). ESCALERA DE SERVICIO EN LOS PISOS SUPERIORES.
Foto M. Durán.

bién muy bella y se compone de un solo tiro desde su arranque hasta el descanso que existe a media altura, de donde vuelve en dos tiros paralelos hasta el descanso más alto junto a la puerta del Salón de Guardias.

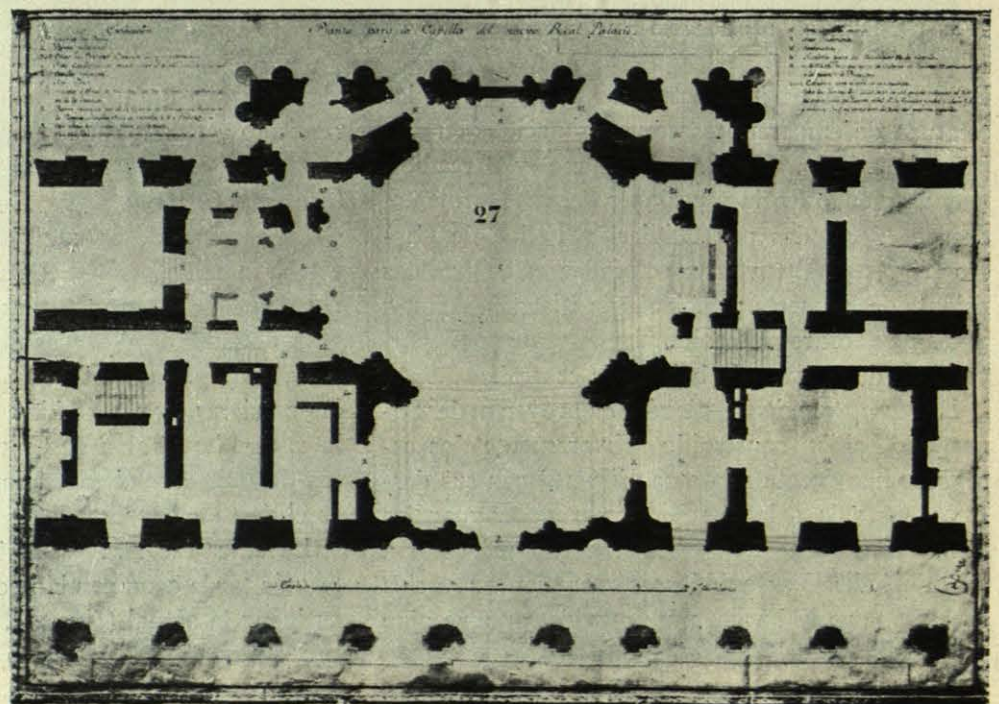
La riqueza de los mármoles, las pinturas de Giaquinto y detalles decorativos de Michel dan realce a esta magnífica escalera, inspirada en la del Palacio de Caserta (fig. 18), obra de Vanvitelli, el suegro y maestro de Sabatini, con quien había trabajado como ayudante al construirse dicho palacio.

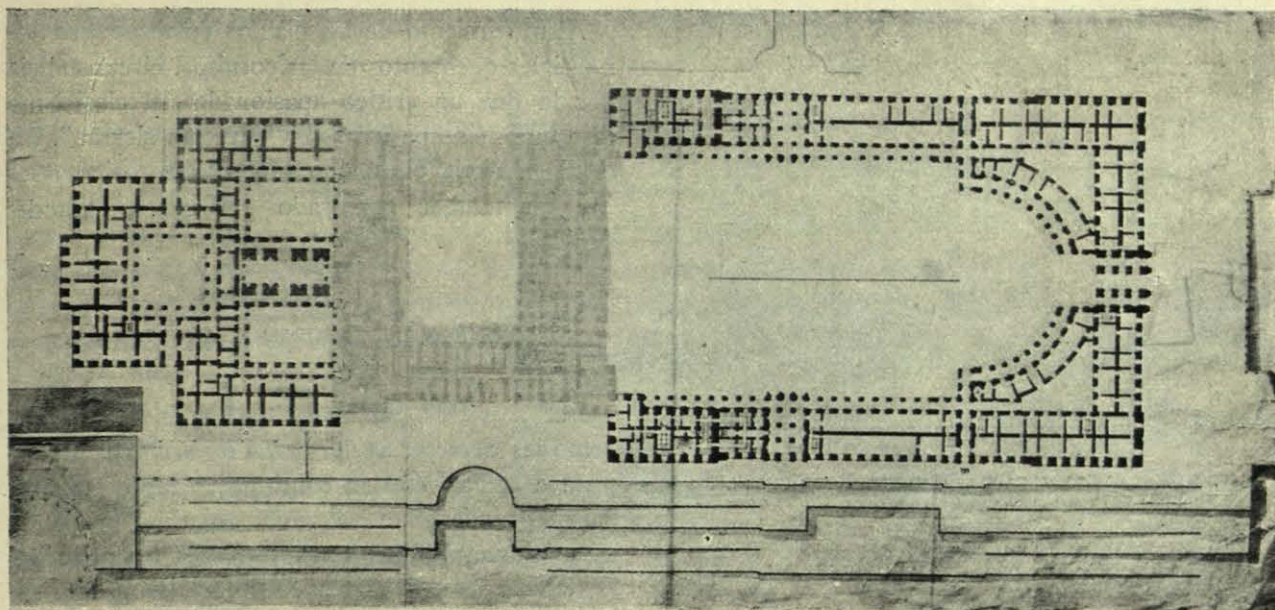
Entre las escaleras de servicio de las plantas superiores hay algunas, como la que reproducimos (fig. 19), resueltas con gran sencillez y gracia.

Capilla.—Otra de las piezas interiores más notables en cuanto a arquitectura es la capilla, en la cual se percibe claramente una intervención muy directa de D. Ventura Rodríguez.

La planta (fig. 20) está compuesta de un óvalo a modo de atrio que penetra en un gran círculo que forma propiamente la iglesia. Hallamos en ella un esbozo del sistema que adoptó D. Ventura para la iglesia de San Marcos, en donde la planta se compone de cinco elipses que se penetran dos a dos. Por cierto que en el mismo año (1749) y casi en el mismo día se comenzaron ambos tem-

(FIG. 20). PLANTA DE LA REAL CAPILLA, SEGÚN UN DISEÑO DE VENTURA RODRÍGUEZ, EN EL QUE APARECE MODIFICADA LA PROYECTADA POR SAQUETI.





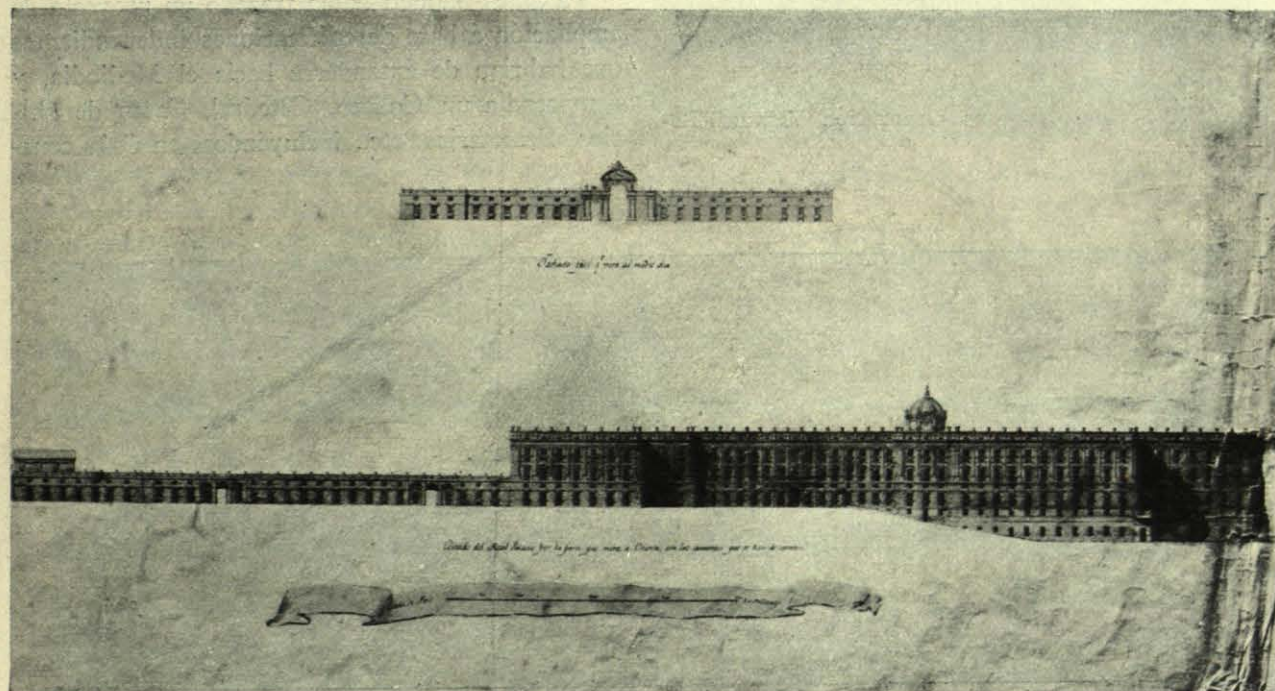
(FIG. 21). PLANTA DE SABATINI PARA LA AMPLIACIÓN DEL PALACIO REAL.

plos, y no es de extrañar que se noten en ellos algunas semejanzas.

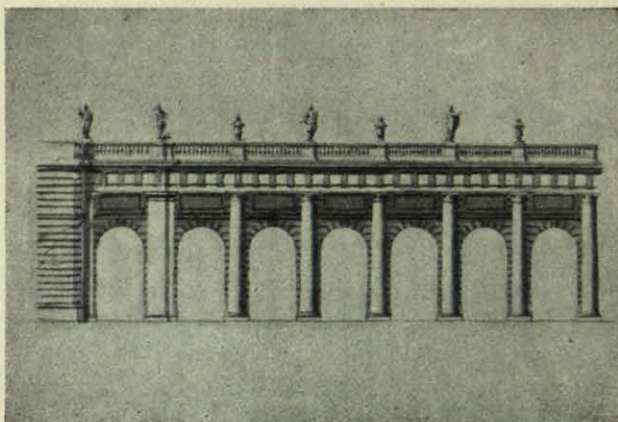
Esta planta que reproducimos se refiere a la tercera idea para la capilla, que fué la definitiva, y consta en el margen del mismo plano que fué aprobado por el rey en el Buen Retiro, en 8 de agosto de 1749. En 13 de agosto del mismo año,

según Otto Schubert, se comenzaba la iglesia de San Marcos.

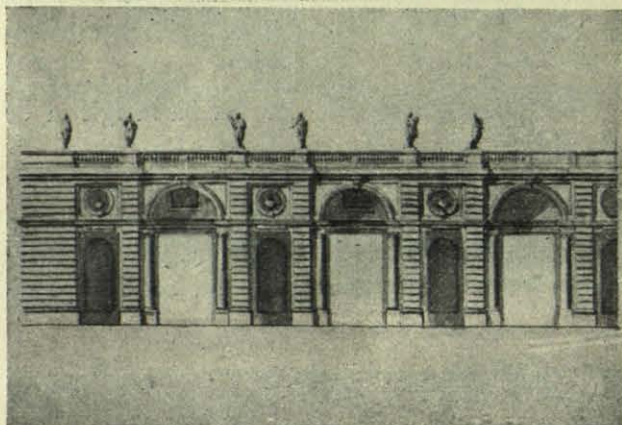
En el interior no faltan los elementos característicos del arte de D. Ventura, aunque en líneas generales derive su estilo de Juvara y nos recuerde en los detalles sus diseños para San Felipe de Turín.



(FIG. 22). ALZADOS DEL PROYECTO DE AMPLIACIÓN Y REFORMA, DE SABATINI.



(FIG. 23). PRIMERA IDEA DE VENTURA RODRÍGUEZ PARA EL CIERRE DE LA PLAZA DE LA ARMERÍA.



(FIG. 24). SEGUNDA IDEA DE CIERRE, POR VENTURA RODRÍGUEZ.

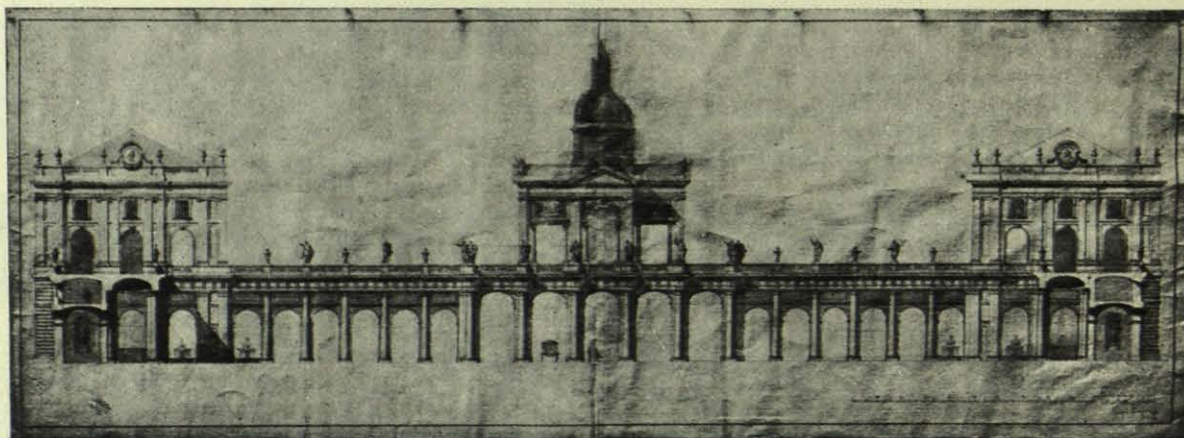
Al movimiento de las plantas corresponden los múltiples quebrantos de las cornisas, circunstancia por la que un crítico apasionado del clasicismo dijo que más que cornisas "parecían sierras". La media naranja pintada por Giaquinto asienta sobre un tambor perforado por cuatro grandes óculos.

PROYECTOS DE REFORMA Y AMPLIACIÓN.

Los servicios públicos alojados en el edificio, como las Secretarías del Estado y archivos de España e Indias, con su continuo tráfico, embarazaban grandemente la vida palatina, ocupando además unos locales muy precisos a las necesidades crecientes de Palacio. Al mismo tiempo la capilla era excesivamente pequeña para el desarrollo del boato cortesano en las ceremonias religiosas, acostumbrados como estaban los reyes a la amplitud de la iglesia de los Jerónimos.

Por eso se pensó en una importantísima ampliación y reforma durante el reinado de Carlos III, a la que se refieren unos planos que encontramos en Palacio (figs. 21 y 22), y por primera vez reproducimos, los cuales, aunque carecen de fecha y firma, no dudamos en atribuir a Sabatini.

Ya antes Saqueti había trazado un proyecto de ampliación a base de edificaciones independientes que habrían de extenderse hacia el Mediodía, y comprendía un Coliseo, Catedral, Casas de Oficios, Secretarías, etc., incluyéndose en él la cons-



(FIG. 25). PROYECTO DE VENTURA RODRÍGUEZ PARA CERRAR EL FRENTE DE LA PLAZA DE LA ARMERÍA, PARALELAMENTE A LA FACHADA PRINCIPAL DE PALACIO.

trucción de un Viaducto, proyecto que figura en la Exposición del Antiguo Madrid.

La idea de Sabatini fué ampliar Palacio en su parte Norte, siguiendo su misma estructura arquitectónica, al propio tiempo que se encuadraba la Plaza de Armas con edificaciones más bajas que abarcaban todo su perímetro. La masa de edificación así obtenida era imponente; pero, en conjunto, hubiera perdido Palacio sus bellas proporciones de hoy.

La puerta de ingreso a la Plaza de Armas era un trasunto de las puertas de San Vicente y Alcalá, construídas ambas, como es bien sabido, por el propio Sabatini.

Estas obras de ampliación fueron comenzadas e interrumpidas al poco tiempo, conservándose aún los embovedados inferiores correspondientes a la prolongación de la capilla.

Cierre de la Plaza de la Armería.—Existen en el archivo de obras de Palacio varios proyectos de cierre de la Plaza de Armas, no firmados, pero que acusan, sin lugar a dudas, la mano de D. Ventura Rodríguez.

De la ordenación vignolesca del primer croquis (fig. 23), demasiado ligero de masa para su composición con el edificio, pasa D. Ventura a la segunda solución (fig. 24), algo más robusta, pero, sin embargo, aligerada por nichos y óculos, como si su expresiva arquitectura se rebelara contra el predominio de masas. Todavía existen varias soluciones de más fuerza, y es curioso seguir esta evolución hasta llegar al sistema que al fin se adoptó (fig. 26) de grandes machones almohadillados que juegan con el zócalo de Palacio, y que por su robustez entonan perfectamente con la edificación.

Otro interesante proyecto de D. Ventura Rodríguez (firmado en 1758) es el referente al cierre del frente de la Plaza de la Armería, paralelamente a la fachada principal de Palacio (fig. 25). Concebida con gran independencia, se desliga por completo esta composición del carácter del edifi-



(FIG. 26). DETALLE DE LA GALERÍA DE CIERRE DE LA PLAZA DE LA ARMERÍA EN SU PARTE OESTE. Foto M. Durán.

cio y encontramos en ella un cierto deje religioso, particularmente en su tema central, que semeja un gran baldaquino.

Los cuerpos de edificio y arcadas correspondientes a la Plaza de la Armería datan de época muy posterior al resto de Palacio. La parte que da a la calle de Bailén fué construída por Pascual y Colomer por los años de 1851 y siguientes, durante el reinado de doña Isabel II. Es de notar en estas arcadas la perfección de las bóvedas por arista, de ladrillo al descubierto, que cubren la entrada por la calle de Requena.

Las construcciones y arcadas del frente que da al Campo del Moro, comprendiendo la Armería

Real, escalera de bajada al Parque, etc., son debidas al arquitecto D. José Segundo de Lema, y se comenzaron en 1883, terminando después de 1891. La actual verja de cierre que da frente a Palacio fué ejecutada años después, en tiempo del arquitecto Repullés Sagarra.

Con estas últimas obras llevadas a efecto, en su mayor parte, durante la regencia de doña María Cristina, se pudo dar por concluido el edificio.

* * *

No entrando en nuestro propósito el estudio del decorado interior de los suntuosos salones del Pa-

lacio Real, nos quedan por analizar las Reales Caballerizas, proyectadas por Sabatini, y los jardines del Parque o Campo del Moro, tan interesantes en su evolución, desde los diseños de Saqueti y Ventura Rodríguez, hasta los que trazó Pascual y Colomer.

De todo ello nos ocuparemos en otra ocasión, por no caber su estudio dentro de los límites que nos propusimos en este artículo.

MIGUEL DURÁN

Arquitecto.