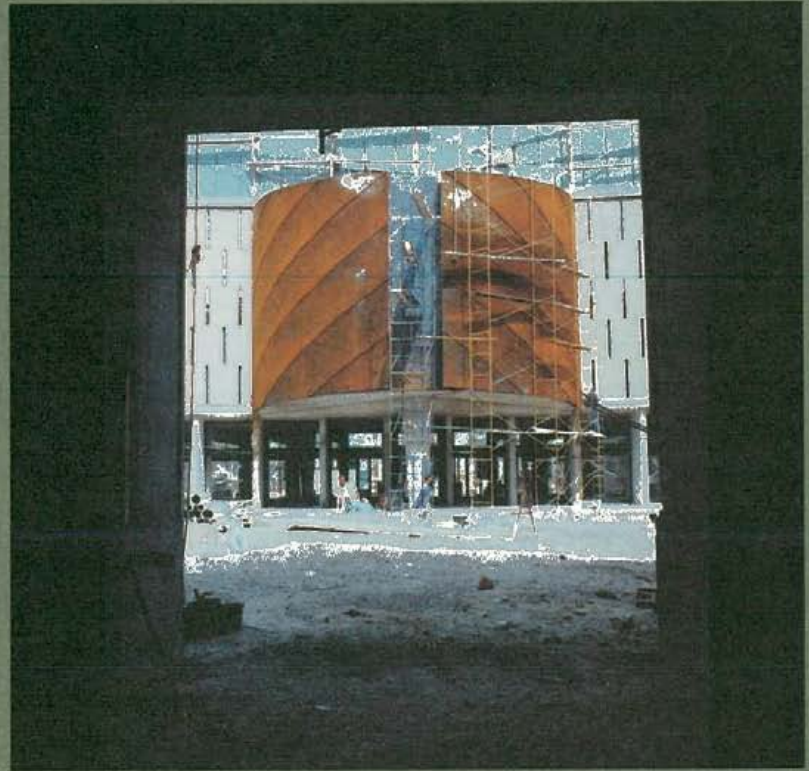


ARRANJUEZ



COCHERAS
DE LA
REINA MADRE
ISABEL DE FARNESIO



COCHERAS DE LA REINA MADRE ISABEL DE FARNESIO

Comunidad de  Madrid

CONSEJERIA DE EDUCACION Y CULTURA

DIRECCION GENERAL DE PATRIMONIO CULTURAL



Esta versión forma parte de la Biblioteca Virtual de la **Comunidad de Madrid** y las condiciones de su distribución y difusión se encuentran amparadas por el marco legal de la misma.



www.madrid.org/publicamadrid

Hoy concluye un interesante proceso que ha permitido la formalización de un bello proyecto: la rehabilitación de las Cocheras de la Reina Madre, pieza clave en el Plan de revitalización de Aranjuez.

Se ha recorrido un apasionante camino para materializar una idea. Esfuerzos personales y económicos lo han hecho posible, y hoy podemos sentirnos orgullosos de los resultados. Se ha recuperado para el disfrute de los ciudadanos un interesante edificio de nuestro patrimonio histórico, que de otra forma se hubiera degradado o perdido, y se ha dotado a Aranjuez y su entorno de un gran Centro Cultural en el que los ciudadanos puedan, de acuerdo con el precepto constitucional, acceder y disfrutar de las múltiples posibilidades que ofrece el mundo de la Cultura.

Quede aquí testimonio de mi reconocimiento a todos los profesionales que han colaborado en el desarrollo de este proyecto, al Ayuntamiento de Aranjuez y a aquellas personas y entidades sin cuya contribución hubiera sido más difícil llevarlo a feliz término.

Joaquín Leguina Herrán
Presidente de la Comunidad de Madrid

El acceso de los ciudadanos al mundo de la Cultura constituye uno de los objetivos prioritarios de la política regional, de acuerdo a lo establecido en nuestro Estatuto de Autonomía. El fomento y desarrollo de actividades culturales y la creación de modernas infraestructuras que las hagan posible son los dos pilares sobre los que se fundamenta la acción de la Consejería de Educación y Cultura en este ámbito de su competencia. En este sentido, con la presentación hoy al público del Centro Cultural que acoge el edificio rehabilitado de las Cocheras de la Reina Madre, para uso y disfrute de los ciudadanos, culmina todo un proceso orientado a conseguir para Aranjuez los fines señalados.

La puesta en marcha de este Centro Cultural constituye un paso significativo en la ejecución del Plan de revitalización de Aranjuez, que con la cooperación institucional de la Comunidad de Madrid y el Ayuntamiento de la ciudad, pretende dotar a este municipio de unas infraestructuras acordes con su pasado histórico y las demandas de futuro.

Este proyecto no sólo viene a satisfacer las necesidades que Aranjuez demanda en materia de infraestructura cultural, sino que responde a un objetivo más ambicioso, como es el de servir a todos los ciudadanos de una amplia zona del sur de la Comunidad de Madrid. Este centro, que nace con clara vocación comarcal, debido a su carácter multifuncional, albergará una amplia gama de equipamientos culturales: archivo, biblioteca, con capacidad para cuarenta mil volúmenes, auditorio, sala de exposiciones y un gran número de aulas y dependencias que, en resumen, ofrecerán importantes servicios relacionados con el mundo de la Cultura.

Finalmente, quede constancia de mi agradecimiento a todas aquellas personas y entidades que han contribuido a materializar este proyecto, sin cuya colaboración hubiera sido mucho más difícil llevarlo a cabo.

Jaime Lissavetzky Díez

Consejero de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid

Para un alcalde, siempre resulta un placer hablar de un Centro Cultural. En esta ocasión, para el Alcalde de Aranjuez, además de un placer, resulta la culminación de una obra hace tiempo emprendida y la apertura de un edificio emblemático para la región por muy diversas razones. Primeramente, por su condición simbólica derivada de ser el Centro Cultural más importante de la Comunidad de Madrid, ubicado en un edificio rehabilitado de forma singular. En segundo lugar, porque su realización responde al enorme empeño del Presidente de la Comunidad de Madrid, D. Joaquín Leguina, así como a la ilusión, dedicación y voluntad férrea de los responsables, tanto políticos como técnicos, de la Consejería de Educación y Cultura. Y por último, el hecho de que este Centro Cultural se enmarca en la concepción y en el diseño de una ciudad para el futuro, que los socialistas han venido dibujando en los últimos años.

En Aranjuez existe un proyecto de inversiones y de progreso frente a otros de carácter inmovilista. En ambos proyectos, el Centro Cultural adquiere un papel medular y básico. Pero es en el primero donde la materialización del mismo se convierte en una prueba fehaciente de que las ideas se van plasmando en realidades concretas.

Pero este centro ni puede ni va a ser un Centro Cultural al uso, debe ser un centro de irradiación de actividades variadas y diversas, capaz de actuar como motor cultural del desarrollo social de un pueblo. Un centro de estas características no puede ser un valor inmóvil ni un lugar más de rendimiento cultural solamente para los vecinos de Aranjuez, aun siendo esto muy importante. Queremos que sea un centro abierto para la ciudad de Madrid, para Madrid sur y para toda la región, y desde esta plataforma trascender a un conjunto de actividades diferenciadas de proyección nacional e internacional.

Tal vez estas afirmaciones puedan parecer exageradas, pero desaparecerá esa impresión cuando se entienda la idea de que un grupo de personas de esta ciudad, en colaboración con la Comunidad de Madrid, apostaron por una ciudad moderna, de progreso, en la que la historia es lo suficientemente importante como para no limitar el futuro; una ciudad que, dotada de un medio ambiente singular y con una riqueza sin explotar, tiene unas posibilidades inmensas de desarrollo porque posee unas infraestructuras que miran al siglo XXI.

Eduardo García Fernández
Alcalde-Presidente del Ayuntamiento de Aranjuez

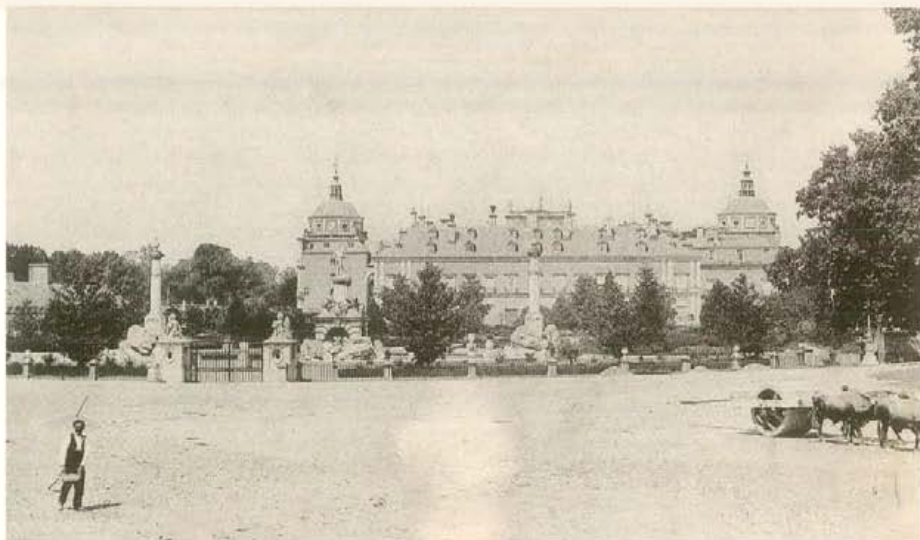
EL REAL SITIO DE ARANJUEZ
CIUDAD Y TERRITORIO



Ayuntamiento

Aranjuez desde el Cerro del Parnaso

Palacio Real.
Jardín del Parterre



Calle de la Reina



El Tajo desde el Puente de Barcas

Entrada al Jardín de la Isla.
El Parterre

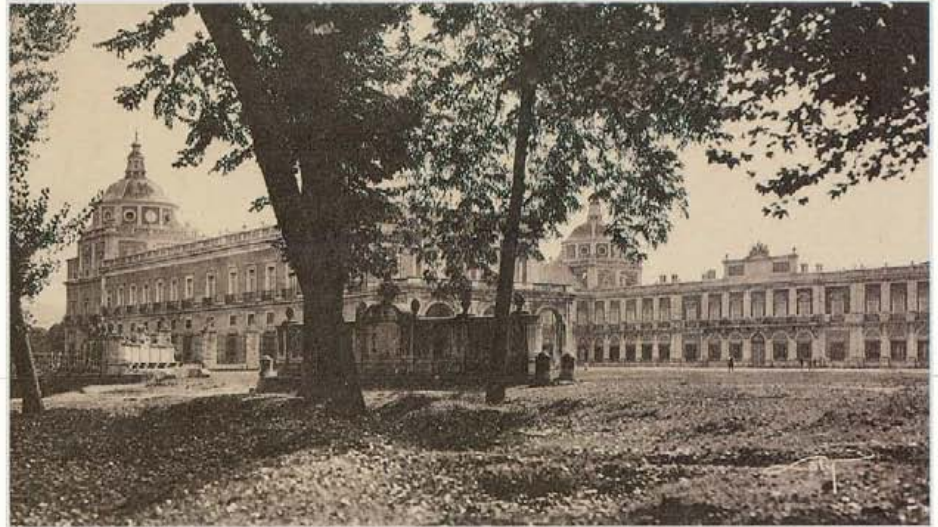




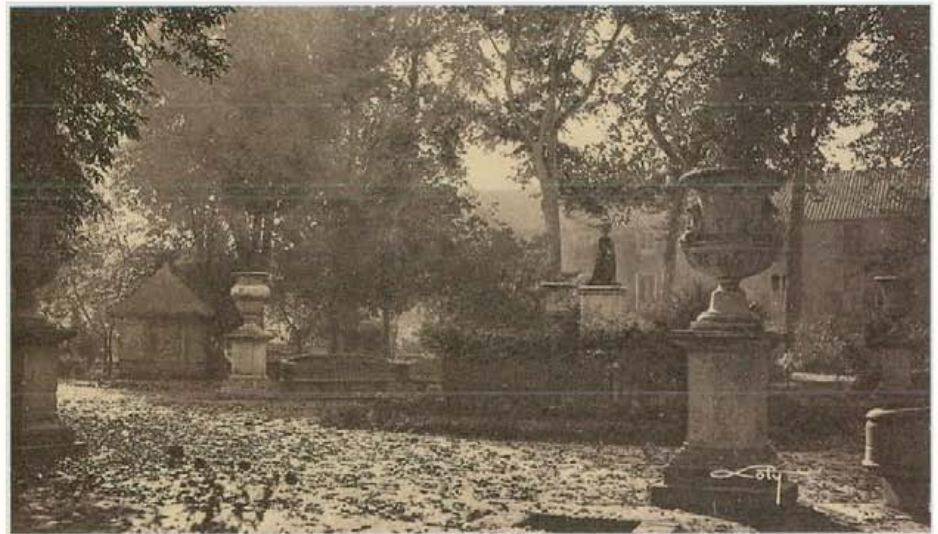
*Galería entre el Palacio Real
y la Casa de Oficios*



Palacio Real



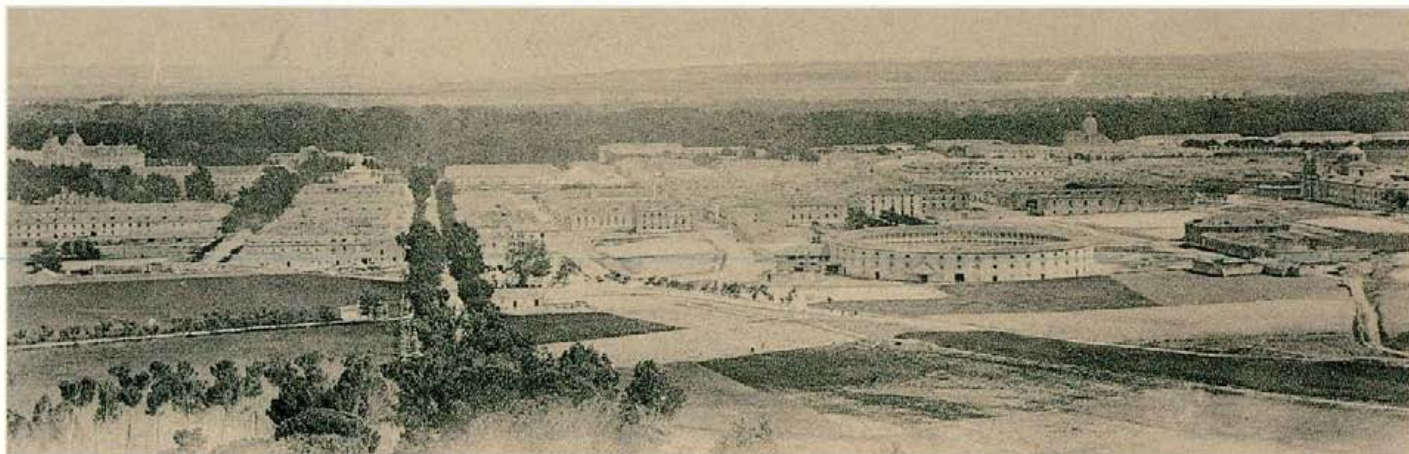
Palacio Real



Jardín de Isabel II

LAS COCHERAS DE LA REINA MADRE

ANTECEDENTES



Vista general de Aranjuez

Los orígenes de Aranjuez como Sitio Real se hallan vinculados al recreo y al disfrute de la caza en una naturaleza ordenada y dominada, donde el bosque, la vegetación y la fauna componían un escenario diverso y variado; una imagen de mundo completo, un universo natural, representación de los dominios reales y donde caballos de todas las razas eran privilegiados protagonistas y objeto de atención constante.

De la cría de caballos tenemos noticias desde la época maestral, en las dehesas de Alpajés. Más tarde, en 1560, ya existía una yegüada real de origen andaluz, que en 1634 se instala en Sotomayor.

Desde esas fechas, numerosas obras de cuadras, caballeri-

zas, cocheras, etc., ocupan el trabajo de los sucesivos maestros mayores, aparejadores y arquitectos reales y consumen una gran parte de los fondos reales. Nombres como Sotomayor, Villamejor, Infantas, Campo Flamenco y Legamarejo, aparecerán asociados a instalaciones de cría caballar, cuya finalidad última era la de abastecer las caballerizas reales.

Así, en 1730, se edificaron las primeras Cocheras y Caballerizas de la Regalada, conformando una manzana a continuación de la que correspondía a la de la Casa de Caballeros y que Bonavía reflejaría como preexistencia en su plano de la ciudad. En 1756 y coincidiendo con el primer impulso de la misma se am-

pliarían y reformarían considerablemente (fig. a).

De la importancia que los reyes daban a estas edificaciones da testimonio un magnífico proyecto atribuido a Sabatini para edificar unas nuevas Caballerizas de la Regalada. No hay que olvidar que Sabatini fue el autor, también las Caballerizas del Palacio Real de Madrid, hoy demolidas.

Más tarde, en 1758, y cuando todavía Marquet no era Arquitecto Real de Aranjuez, Fernando VI le encarga el edificio de las Caballerizas y Cocheras de la Reina Madre Isabel de Farnesio y habitaciones para su servidumbre. La razón de que este encargo se produjera al margen de las Caballerizas del Rey,

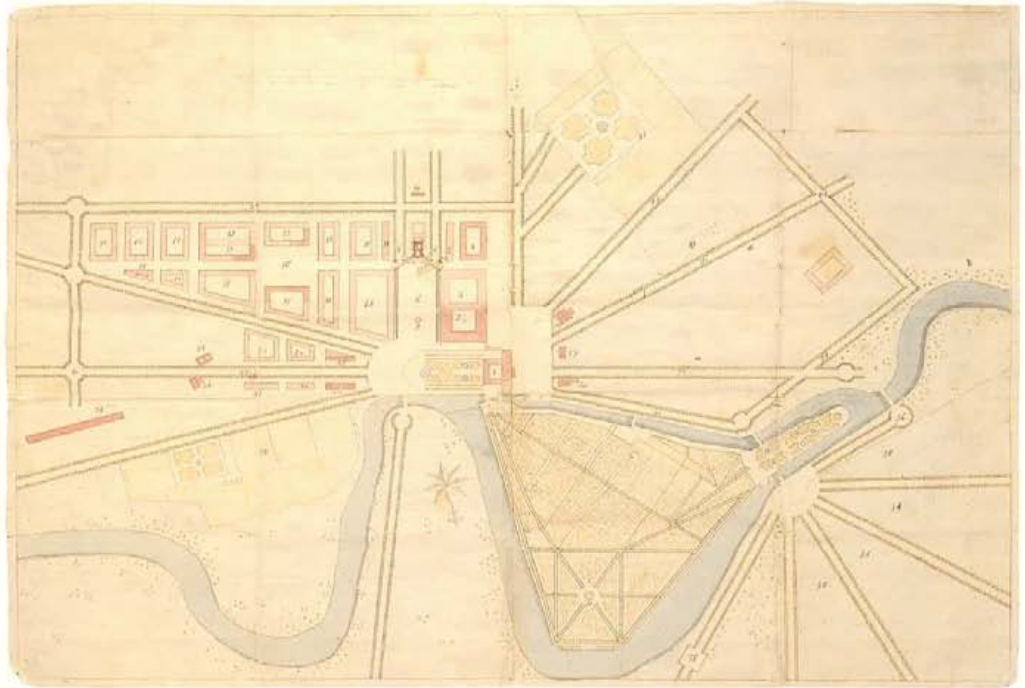
fue la separación de hecho, casi destierro, que Fernando VI había impuesto a su madrastra en 1746.

Cuando la obra terminó hacia el año 1761, Fernando VI había fallecido. Le sucedió su hermanastro e hijo de Isabel de Farnesio, Carlos III, y Jaime Marquet fue nombrado Arquitecto Real de Aranjuez (fig. b).

Con la llegada al trono de Carlos III se dio un gran impulso a la yegüada real de Aranjuez que aumentó de tamaño e hizo necesaria la ampliación y creación de nuevas instalaciones en Villamejor, el Campo Flamenco, la Casa de Vacas y, sobre todo, en Sotomayor con la Casa de la Monta; todos ellos con la participación de Marquet. Si a todo esto unimos la tentativa fallida de Sabatini de edificar una nueva Regalada, tendremos una idea del panorama en el que se iba a inscribir nuestro edificio de las Cocheras de la Reina.

Todos estos edificios, junto con algunos proyectos que no llegaron a materializarse, fueron conformando una auténtica tipología, que incluso informaría la tradicional de las viviendas del Real Sitio y de la que el edificio que nos ocupa es una buena muestra de ello.

Si tomamos la Regalada, hoy desaparecida, la Casa de la Monta en Sotomayor y las Cocheras de la Reina veremos unos



a. Santiago Bonavía.
*Plano General del Palacio,
jardines y nueva población. 1750.*
(A. P. Plano 1.082)



b. Pharaonne Marie Madeleine Olivieri.
Retrato del arquitecto Marquet.
Pastel, 54 × 44 cm.
*Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando. (Cat. n.º 312)*

edificios compactos, con una fuerte imagen unitaria exterior. Unas crujías transversales, donde se ubicaban servicios y cocinas, definían patios interiores en torno a fuentes. Otra característica común, es la configuración de las naves de caballerizas que ocupaban las crujías principales de la Planta Baja con una organización tripartita: un doble pórtico formado por pies derechos de madera acortaban la luz y definían un virtual pasillo para la circulación de caballos y, a ambos lados, los establos y pesebres alineados contra los muros de crujía. En los pisos altos se disponían las habitaciones para la servidumbre.

sus correspondientes buhardillas para criados y una cochera y caballeriza separada para cada uno. (A. P. leg. 12 de 26 de Junio de 1743.)

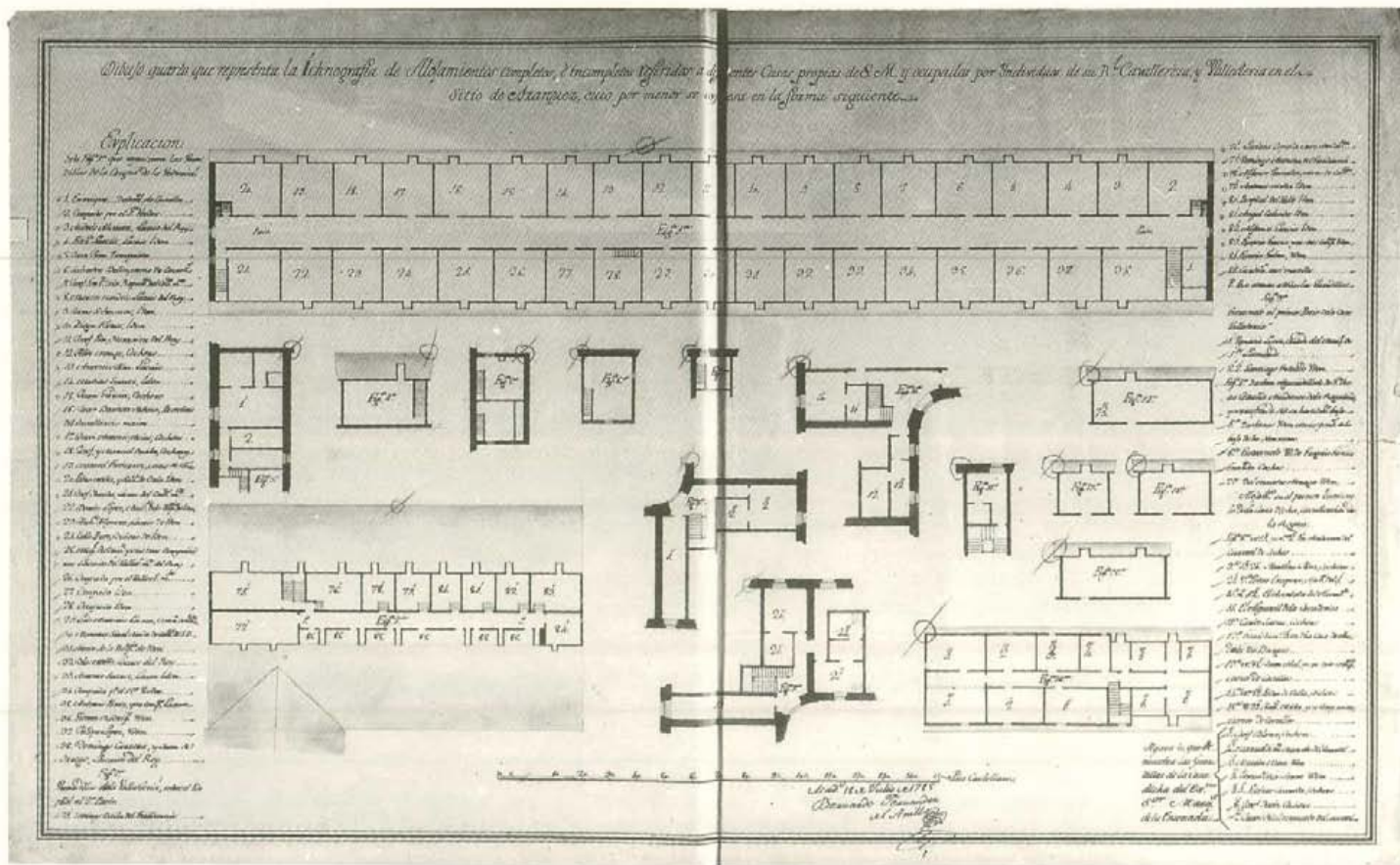
El edificio se organizaba en torno a dos patios. El primero era la posada propiamente dicha, con los alojamientos en doble altura, independientes entre sí, mirando unos al patio y otros al exterior. El segundo lo componían las cocheras y caballerizas, también en número de veinte e independientes entre sí, como los alojamientos. Su capacidad era de siete caballos y dos carrua-

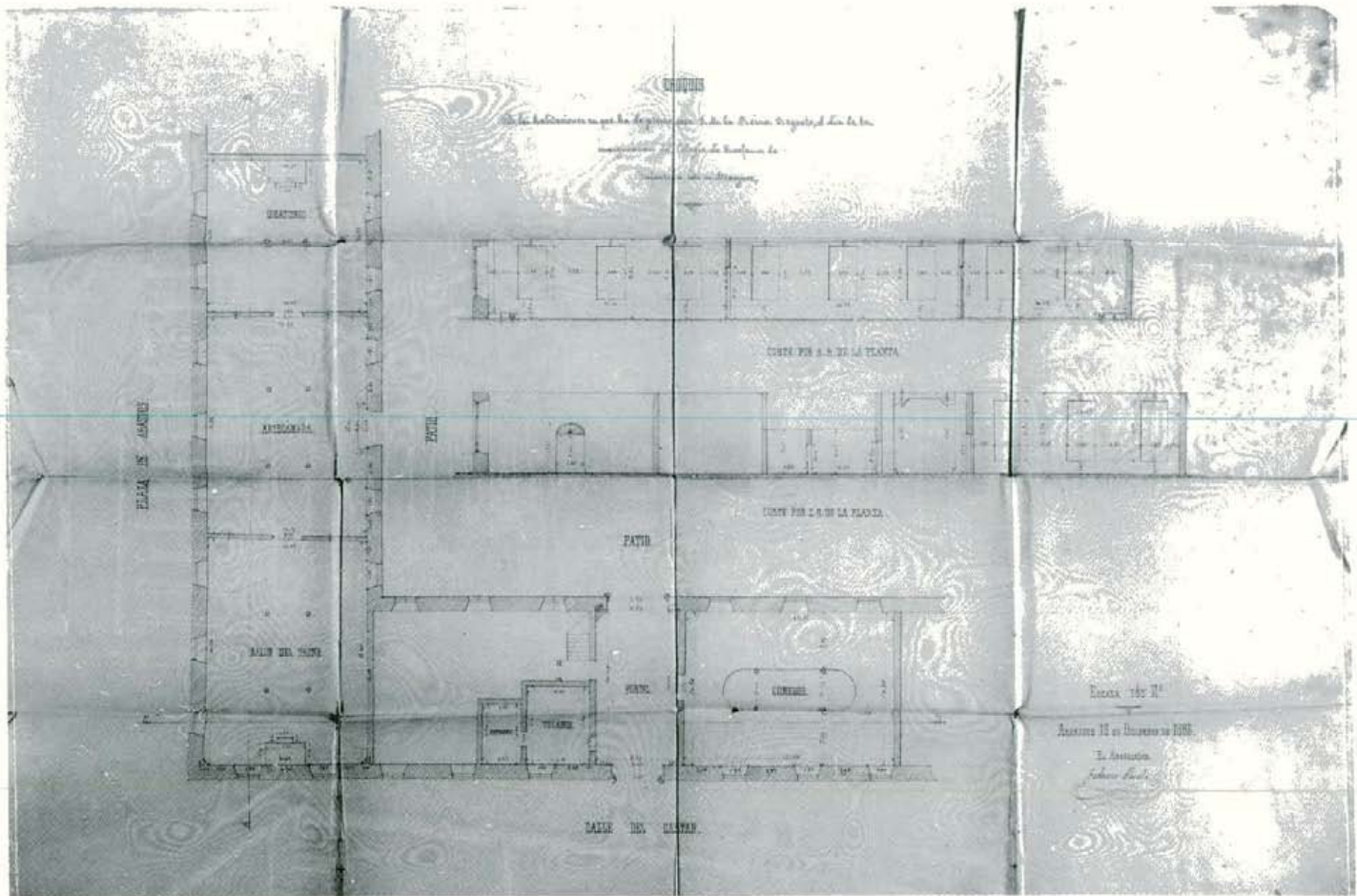
jes cada una. La crujía que dividía los dos patios albergaba servicios y cocinas y permitía la relación y paso entre los dos patios según el eje longitudinal, donde también se situaban las dos entradas principales.

De nuestro edificio de las Cocheras de la Reina no quedan planos originales pero contamos con el levantamiento de la Planta Baja de Bernardo Fernández del Anillo, en 1785, que no diferiría mucho del original y que nos permite algunos comentarios (fig. d).

Al igual que el proyecto de Bonavía, el edificio se organiza en torno a dos patios claramente diferenciados funcional y formalmente. Uno de servicio con unas caballerizas que responden a esa organización tripartita a que antes hemos aludido, y otro más representativo y con un mayor empeño formal, donde se alinean

e. Bernardo Fernández del Anillo. *Planta de alojamiento bajo cubierta en la casa de la Vallestería y en distintas dependencias de las Caballerizas de la Reina.* Aranjuez. 1785. (A. P. Plano 612)





f. Federico Varela.
 Croquis de las habitaciones en que ha de permanecer S. M. la Reina Regente el día de la inauguración del Colegio de Huérfanos de la Infantería. Aranjuez. 1886.
 (A. P. Plano 4.394)

las cocheras, se sitúan las escaleras principales y los servicios generales del edificio.

Aunque no disponemos de planos de planta alta, sólo de algún aspecto parcial (fig. e), no es difícil deducir que los alojamientos principales se situarían en el

patio principal y el resto sobre las caballerizas. Se repite, también, el esquema de dos entradas y comunicación de patios según un eje longitudinal, igual que el proyecto de Bonavía.

Sin embargo, Marquet se distancia en su voluntad de conferir al edificio una presencia urbana más rotunda y la de someterlo a una tipología más palaciega. Se trata de un proyecto menos directo, con más preocupaciones formales y representativas y que da como resultado

una imagen de contenedor cualificado.

Precisamente, esta última condición permitió que con bastante naturalidad, fuese convertido en oficinas de la Real Yegüada y más tarde, desde 1887, en Colegio de Huérfanos de la Infantería y que ahora lo sea en Centro Cultural (fig. f).

Juan José Echeverría
 y Enrique de Teresa,
 arquitectos.

LAS COCHERAS DE LA REINA MADRE

BASES PARA UNA INTERVENCIÓN

JUAN JOSÉ ECHEVERRÍA,
arquitecto

Cuando se nos encargó la rehabilitación del antiguo edificio de las Cocheras de la Reina Madre para convertirlo en Centro Cultural, nos planteamos cuáles deberían ser las bases desde las que afrontar el proyecto. Partimos para ello con la convicción de que es, desde el entendimiento del propio edificio y del lugar, en sus razones urbanas, históricas, constructivas, formales y compositivas, es decir, en la comprensión de las razones de su arquitectura, desde donde podríamos encontrar una solución al carácter de la intervención para adecuarlo a las exigencias, tanto funcionales como representativas del programa e insertarlo de nuevo en la vida de la ciudad.

El edificio y la ciudad

La historia del origen urbano de Aranjuez y la de las Cocheras de la Reina Madre van unidas de la mano de Jaime Marquet, arquitecto francés llamado a Madrid en primera instancia por el Duque de Alba y que luego Fernando VI ocuparía en la atención a diversas obras reales. Entre ellas se destacaría como el ejecutor de las ideas de Bonavía para la fundación de Aranjuez como ciudad, y como autor del Teatro y de las Cocheras de la Reina Madre.

De todos es conocida la decisión de Fernando VI de hacer de Aranjuez una ciudad abierta y de encargar al arquitecto italiano Santiago Bonavía el plano y diseño de la ciudad. Bonavía moriría años más tarde y sería Marquet nombrado arquitecto Real de Aranjuez en 1760, aunque ya desde 1755 había sido ayudante de Bonavía y encargado de numerosas obras de las que se tiene noticia (fig. 1).

Repasando en los archivos de Palacio Real la actividad relacionada con las obras en Aranjuez en el período entre 1755 y 1765, y comparando los dos planos conocidos como fundacionales de la ciudad, el de Bonavía (1750) y el de Marquet (1765), con el actual plano de la ciudad, podemos deducir que si bien Bonavía fue el responsable intelectual de su trazado, Marquet fue su ejecutor y responsable último

de su formalización, tal y como hoy la conocemos (figs. 2 y 3).

Esa responsabilidad y la coincidencia en el tiempo con la construcción de las Cocheras de la Reina a él encomendada, fue aprovechada por Marquet para hacer de ese edificio una pieza urbana esencial de la nueva ciudad.

Dentro de la concepción urbana de Bonavía confirmada más tarde por Marquet y que armoniza con tanta naturalidad el trazado radial con el de cuadrícula, destacaremos la articulación de la ciudad entorno a dos ejes que contienen sendas plazas. El primero define la directriz longitudinal de la Plaza de San Antonio y toma como orientación la Norte-Sur de la Casa de Oficios en construcción. El segundo, ortogonal a éste, define lo que será la calle de San Antonio y la situación y orientación de una nueva plaza, llamada de Abastos, que se contrapone a la de San Antonio estableciendo una clara polaridad entre ambas y un ponderado equilibrio urbano.

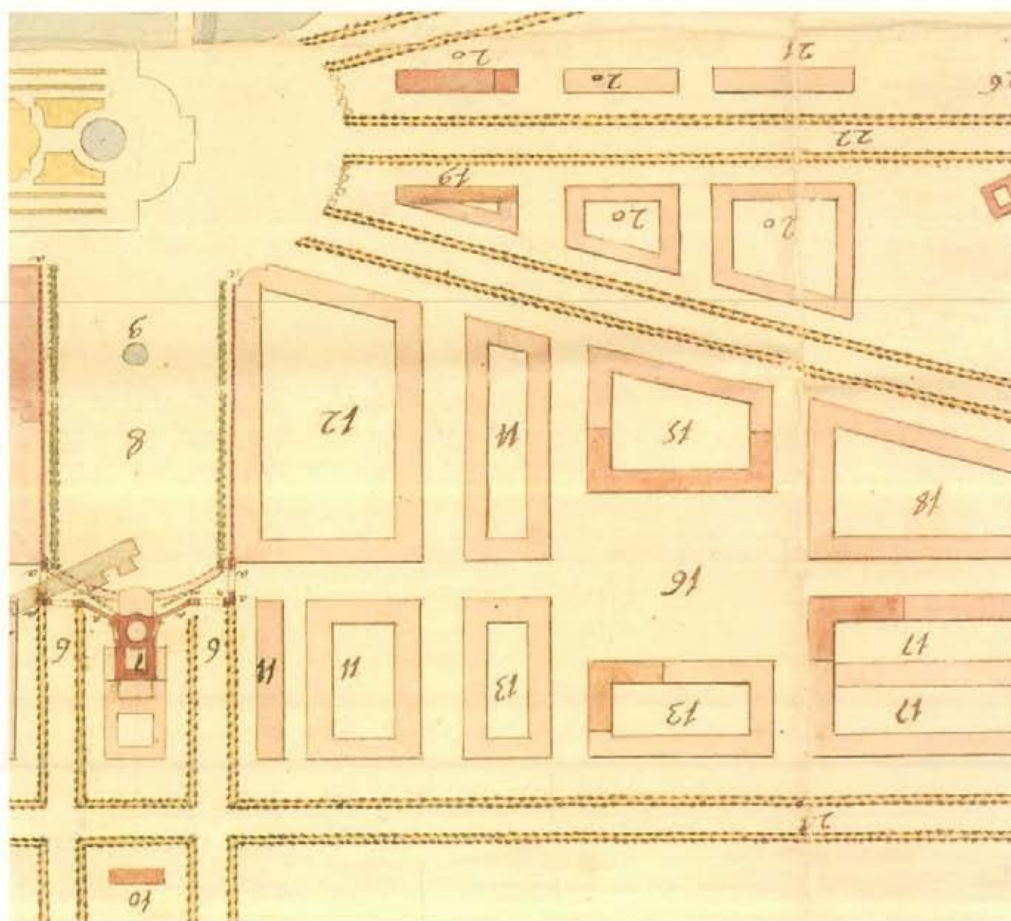
La importancia de estas dos plazas como los dos centros urbanos de la ciudad se ve confirmada por la instalación en ellas de dos fuentes públicas de agua potable, las únicas que entonces existían. La de la plaza de San Antonio, presidida por una estatua de Fernando VI, obra de Bonavía y la de la plaza de

Abastos por cuatro delfines por cuyas bocas manaba agua, obra de Marquet. Una ciudad en torno a dos plazas y a dos fuentes.

La plaza de San Antonio es la responsable de articular la homogénea trama de manzanas con el episodio que da origen a la ciudad: El Palacio, con la mediación simbólica de la iglesia de San Antonio que actúa como foco. Una galería de arcos ondulante, de ladrillo y piedra que va cosiendo los distintos edificios, le confiere unidad y monumentalidad, y una fuente, como foco opuesto a la iglesia y coronada por Fernando VI, hace patente el poder real (poco después Fernando VI fue apeado precisamente por Marquet, a instancias de su hermano Carlos III) (fig. 4).

La plaza de Abastos, por contraposición a la de San Antonio, tendrá un carácter más civil y urbano aglutinando la actividad diaria del Mercado y el tráfico de productos desde la cercana Huerta Valenciana situada en las proximidades, al Este de la calle del Foso. Este pretendido carácter no será óbice para que Marquet olvide la impronta urbana que le quiere conferir, y será presidida y delimitada por un gran edificio, el de las Cocheras de la Reina Madre, Isabel de Farnesio, que le había sido encomendado en 1758.

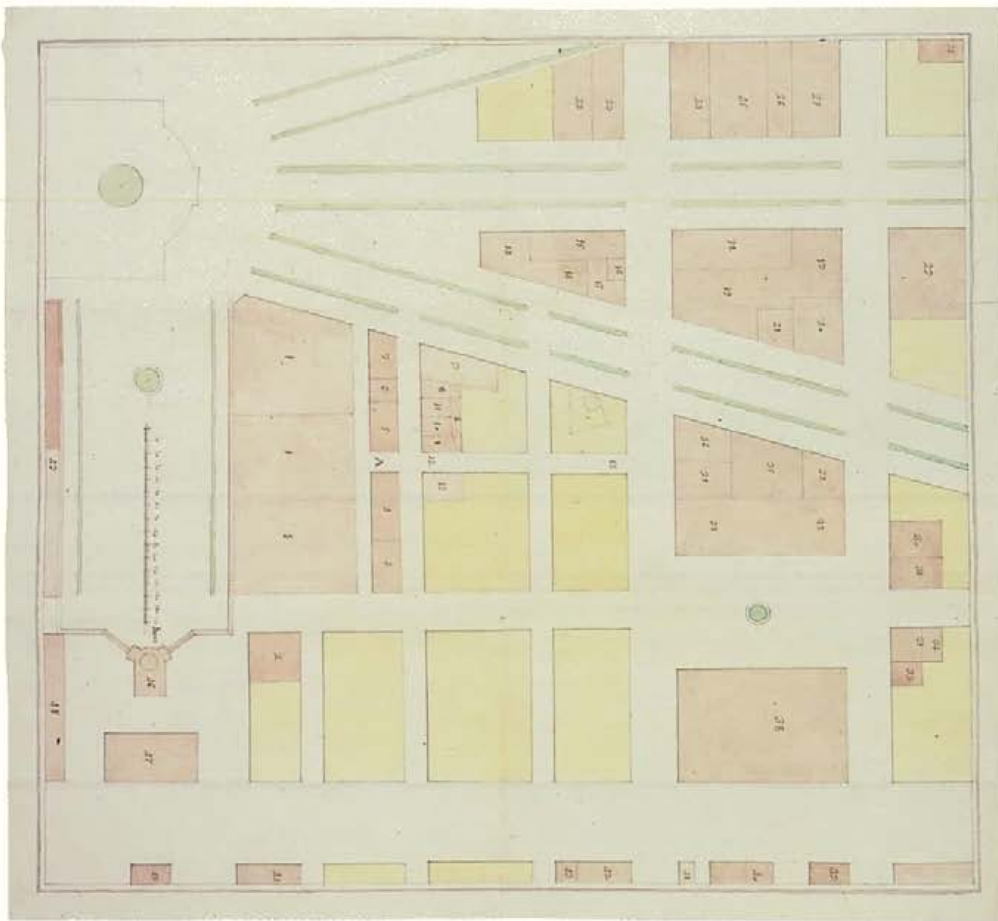
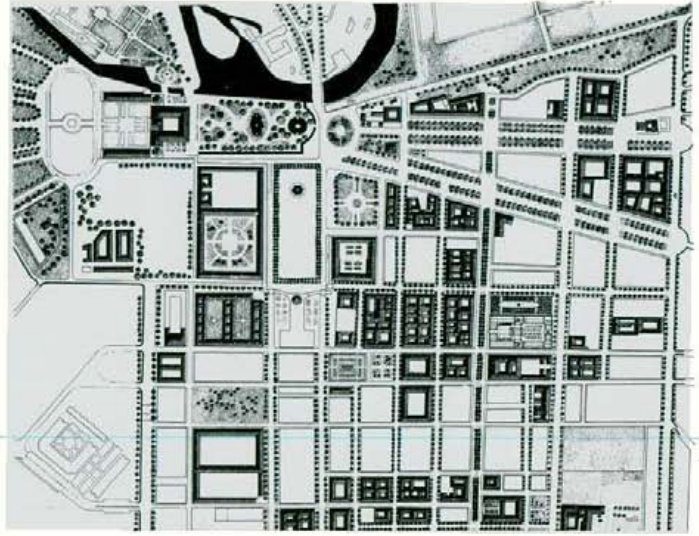
En esta decisión fundacional de Marquet en relación con la plaza y la ciudad, no hay que olvidar un matiz importante. El edificio no se organiza jerárquicamente en función de la plaza, a la que no ofrece



1. Santiago Bonavía.
Sector del plano general del Palacio,
jardines y nueva población. 1750.

ce una fachada ni un acceso significativo, sino que se sitúa según un eje longitudinal paralelo al de la plaza, subrayado por sus dos entradas realzadas en sus fachadas representativas a las calles del Rey y Capitán. Esta circunstancia puede ser entendida, bien porque el proyecto del edificio fuera previo al de la plaza o bien por una voluntad de establecer un cierto distanciamiento intencionado, entre una plaza que había de soportar la actividad del Mercado de Abastos y un edificio, que aunque de servicios, no dejaban de ser servicios reales.

La vocación urbana del edificio no se agota como referencia de una de las dos plazas de la ciudad sino que esa orientación y axialidad a la que nos hemos referido y la voluntad de realzar sus portadas le



3. Rafael Moneo, Manuel Solá-Morales, Juan José Echeverría y Manuel Salinas. *Plan Especial del Casco de Aranjuez*. 1981.

2. Jaime Marquet, *Delineación de un sector del pueblo de Aranjuez*.



4. Plaza de San Antonio.



5. El Teatro y la calle de San Antonio.

sugieren a Marquet, que tanto las calles del Rey y Capitán, debían trazarse con una mayor anchura e importancia que sus colindantes con orientación Norte-Sur. Esta decisión, que enriquece y jerarquiza esa trama original inicial, es aportación de Marquet y mejora el trazado de Bonavía cuyo plano no contenía tal distinción. El edificio no sólo propicia la plaza sino que también da origen a las dos grandes calles Norte-Sur que equilibran al Este sus correspondientes en el Oeste, Carretera de Andalucía y calle Florida.

Más adelante, esta decisión de Marquet sobre el trazado principal de estas dos calles que delimitan las Cocheras de la Reina Madre, facilitará la ubicación de los dos edificios públicos más importantes, junto con la Plaza de Toros, al sur del Casco: el Convento de San Pascual, en la calle del Rey, y el Hospital de San Carlos alineado en la calle del Capitán que además configuran la tercera plaza de la ciudad. Las Cocheras de la Reina Madre quedan así relacionadas con los otros grandes edificios públicos como lo estaba con el conjunto más representativo de la Plaza de San Antonio.

La importancia que Marquet da a la relación de esta plaza con la de Abastos, queda patente cuando es encargado de cerrar y unir las galerías de la Casa de Oficios con las de la iglesia de San Antonio y completa el proyecto de Bonavía prolongando los arcos que emanan de la iglesia, con los de la Casa de Oficios y con los de la futura Casa de Infantes, realizando los mismos de forma notable cuando confluyen con el eje virtual de la calle de San Antonio. Años después escogerá también el eje de esa calle para situar la que será su segunda obra más significativa en Aranjuez, el Teatro (fig. 5).

El rápido y sorprendente crecimiento inicial de Aranjuez desbordó las primeras previsiones de Bonavía y la ciudad tuvo que ampliarse hacia el Sur, perdiendo la configuración longitudinal en torno al eje de la calle de San Antonio y adoptando otra, más regular, bien conocida a través del plano de la

ciudad delineado por Domingo de Aguirre en 1775 (fig. 6).

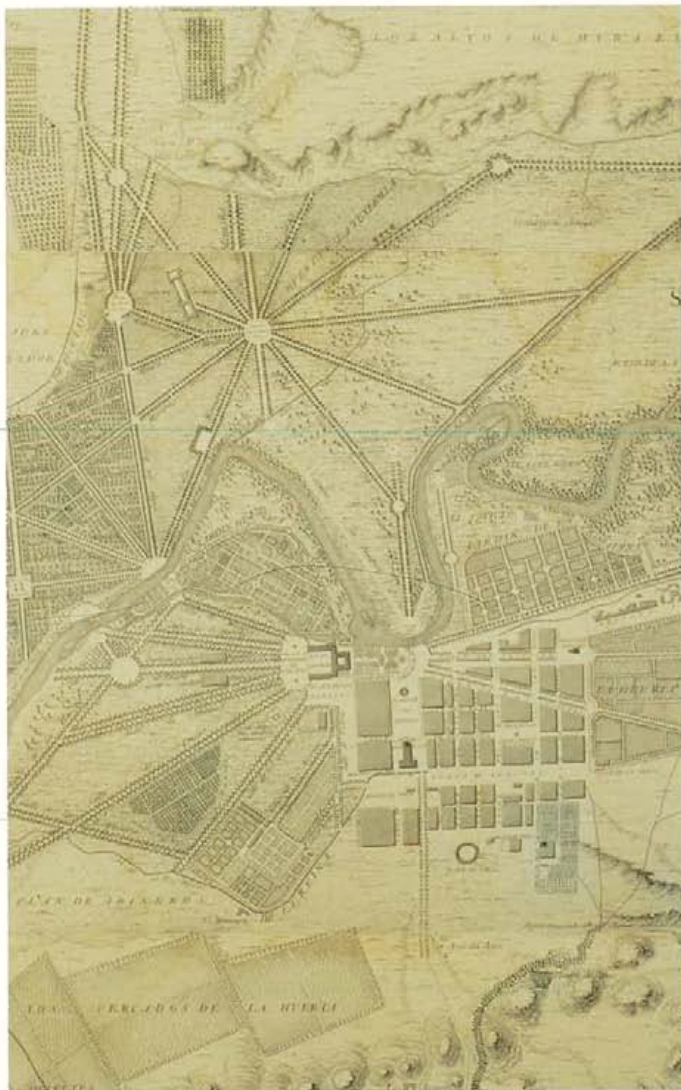
La plaza de Abastos, y con ella el centro de la vida urbana, se trasladó al "anchurón" comprendido entre la calle de Abastos y Gobernador, que en principio era el límite de la ciudad, ideada por Bonavía. A partir de ese momento se denominó Plaza de las Caballerizas de la Reina y posteriormente, Plaza del Rey (figs. 7 y 8).

La paulatina desaparición de su función central y la fuerza que la trama ortogonal viaria tiene, son las causas de que dicha plaza se segregue en dos mitades a comienzos del siglo al unirse la calle de San Antonio con la de Cocherillas, prolongándose de este modo la calle de San Antonio hasta la calle del Foso y propiciando la ocupación de las dos mitades, primero con dependencias anexas al Colegio de Huérfanas y luego con el edificio de viviendas de ferroviarios.

Tal situación ha perdurado hasta que hace pocos años el Plan Especial del Casco planteó la recuperación parcial de la plaza y catalogó el edificio, que se encontraba en situación de abandono y claro deterioro. La Comunidad de Madrid a instancia municipal y propiciado por la nueva situación urbanística, pudo adquirir tanto el edificio como sus dependencias anejas y así, recuperar ya una parte de la plaza y efectuar una rehabilitación que devuelve a la ciudad un edificio y un espacio urbano tan importante, al tiempo que también y en otra intervención, se recupera la plaza de San Antonio.

Hay que entender, por tanto, la rehabilitación del edificio no sólo desde criterios estrictos de intervención en el patrimonio edificado sino también como parte estructurante de una regeneración urbana posibilitada desde hace algunos años por la desaparición de las travesías de la N-IV por el Casco.

Es evidente que la ciudad ha evolucionado desde su fundación, y que la recuperación de este conjunto urbano (edificio y plaza) no puede hacerse desde las claves fundacionales que antes hemos refe-



6. Domingo de Aguirre.
Topografía del Real Sitio de Aranjuez. 1775.

rado, sino que debe enmarcarse dentro de una nueva estrategia urbana. En efecto, en el Casco, que en los últimos tiempos había sufrido un fuerte deterioro y un cierto despoblamiento en favor de la periferia, se están produciendo una serie de intervenciones dirigidas a su revitalización y a reafirmar su centralidad. La rehabilitación de las Cocheras de la Reina, por su condición de Centro Cultural, contribuirá decisivamente, no sólo a reinsertar una importante pieza ur-



7. Anónimo.
Plano general del pueblo. Hacia 1835.

bana, sino también, a través de una importante actividad cultural y docente, a la revitalización del Casco a que antes aludíamos.

Esta reflexión sobre el edificio y la ciudad y la necesidad de esa reinsertión urbana a la que nos he-

8. Junta General de Estadística.
Cartografía catastral del Real Sitio de Aranjuez. 1865.



mos referido, nos ha llevado a introducir en el proyecto las siguientes premisas:

- Desde el punto de vista de su imagen en la ciudad, el edificio debía recuperar su rotundidad y claridad, facilitada ahora por la apertura de la plaza; desprenderse de añadidos como el pequeño jardín y verja que lo aislaban de la calle del Capitán y mostrar una fachadas restituidas con respecto a la imagen unitaria que tuvo a lo largo del siglo XIX.
- Creemos necesario recuperar la axialidad en la organización del edificio, perdida cuando se clausuró la entrada por la calle del Rey, al convertirse en Colegio de Huérfanas, habilitando las dos entradas de forma equivalente y poniendo en valor su relación, tanto con la calle del Capitán como con la calle del Rey. Todo ello dentro del propósito general urbano de difusión de la centralidad del Casco.
- El uso eminentemente cultural y la necesidad de que el mismo se involucre en la vida de la ciudad, hace necesario, sin perder la rotundidad de la implantación urbana, que el edificio pierda algo de ese hermetismo y distanciamiento que ha estado siempre presente. Para ello convertimos el patio próximo a la calle del Capitán en plaza urbana reconocible por su tratamiento arquitectónico y accesible permanentemente desde la calle. Esto nos permite, además, acercar al usuario al vestíbulo general que está en el corazón del edificio y hacer presente simbólicamente con la presencia del auditorio en el patio, el nuevo uso y la nueva vitalidad que el edificio adquiere.

La vida del edificio

A lo largo de los casi dos siglos y medio de vida del edificio y antes de la actual rehabilitación, se habían sucedido en él diversas intervenciones que es importante reseñar para entender e identificar procesos constructivos en relación con la época en que se produjeron.

El edificio original de Marquet sufrió un incendio durante la invasión napoleónica de 1808 en el que ardieron todas las armaduras de madera de la cubierta e incluso los forjados del piso principal, quedando prácticamente en pie sólo los muros. Hasta 1832 fue sufriendo un progresivo deterioro causado por el abandono y la erosión natural del tiempo.

Entre los años 1832 y 1833 y dentro de una campaña general de reconstrucción del Real Sitio impulsada primero por Fernando VII y luego por Isabel II, se reedifica completamente según planos de Isidro González Velázquez, rehaciéndose forjados y armaduras de cubierta y renovándose toda la carpintería y la cerrajería de la planta superior. Esta reedificación, como todas las que se hicieron en Aranjuez en aquella época tuvo un carácter más bien modesto a causa de la penuria de medios económicos y no alcanzó a restituir el mayor esplendor del edificio original.

Durante la segunda mitad del siglo XIX el edificio se destinó para oficinas y dependencias de la Real Yeguada y alojamiento de la servidumbre durante las "jornadas reales", sufriendo alguna pequeña adaptación.

La última intervención global en el edificio se debió a la Reina Regente María Cristina que ordenó habilitarlo en 1886 como Colegio de Huérfanas. Esta intervención consistió, además de adecuarlo funcionalmente en sus distribuciones interiores, en una consolidación general (figs. 9 y 10).

La cubierta, defectuosa y mal atirantada fue reforzada con nuevos tirantes. Los forjados de madera que cubrían la luz total de la cruja (11,66 m.) y que presumiblemente habría flechado, fueron apeados con dobles cadenas de vigas de madera en la planta baja y simples en la planta alta, apeadas mediante pilares de fundición que sustituyeron a los primitivos de madera. Los techos del piso alto se bajaron con falsos techos de cañizo y yeso, así como los huecos de fachada que redujeron la altura de sus dinteles y en algún caso se cegaron parcialmente,



9. El Colegio de Huérfanas de María Cristina a principios de siglo.



10. El Colegio de Huérfanas de María Cristina a principios de siglo.

como los que daban al patio próximo a la calle del Capitán para poder habilitar sus alas como dormitorios colectivos (fig. 11).

Para completar esta pequeña historia de las intervenciones habría que reseñar las sucesivas reformas llevadas a cabo por la congregación religiosa responsable de la tutela del Colegio y que podríamos resumir en la dotación de instalaciones sanitarias, calefacción, depósitos, cocinas, etc., y en la compartimentación sucesiva de dependencias, con la introducción de numerosas entreplantas, escaleras y habitáculos, hasta convertir un edificio diáfano y regular en un auténtico laberinto.

Por último y entre el período que medió desde la desaparición del Colegio de Huérfanas hasta la compra del mismo por la Comunidad de Madrid, el edificio fue literalmente desguzado de sus materiales más nobles como tarimas, forjas, mármoles, cerámicas, azulejos, etc.

Normalmente cuando uno se enfrenta a la rehabilitación de un edificio histórico no se encuentra con un objeto intacto e inalterado. Los avatares de las sucesivas intervenciones van dejando huellas perceptibles y borrando algunos rasgos originales. Entender el edificio como el resultado de esas intervenciones, valorando tanto lo positivo como lo negativo de las mismas, desde la propia lógica del edificio, es una premisa necesaria para acometer cualquier proyecto de rehabilitación.

En el caso que nos ocupa, valoramos como aportaciones positivas la reedificación de Isidro González Velázquez y la consolidación general previa a su conversión en Colegio de Huérfanas. No así la adecuación funcional para el propio Colegio ni las sucesivas reformas que fueron desvirtuando la lógica compositiva y distributiva del edificio.

Esta valoración se traduce a la hora de afrontar la rehabilitación en un actitud respetuosa en la clarificación y jerarquización de los elementos que configuran el edificio: muros de carga, muros de atado, forjados, cubiertas y fachadas urbanas.



11. Dormitorios colectivos.

A partir de ahí y entendiendo que la vida del edificio continúa, se plantea una nueva intervención, que respetando íntegramente sus valores tipológicos y urbanos, lo dote de un nuevo carácter más acorde con el uso que va a tener y con su nuevo papel urbano. Los nuevos elementos que se introducen para esa caracterización, el cuerpo central, las escaleras y los elementos de sustentación puntuales, se distancian formal y constructivamente de los ante-



12. Los muros de carga.

riores sin que puedan establecerse equívocos entre la rehabilitación propiamente dicha y la nueva intervención.

Su construcción

Como hemos visto anteriormente, salvo los muros de crujía, la cimentación, los huecos de planta baja y su cerrajería, el conjunto del edificio, excepto las operaciones de consolidación para habilitarlo como Colegio de Huérfanas, responde a la intervención restauratoria de Isidro González Velázquez en los años 1832 y 1833.

Antes de iniciar una descripción más sistemática de la construcción desde sus distintos elementos, hay que destacar la condición de González Velázquez como discípulo de Villanueva y la correlación casi literal del proceso constructivo descrito por Villanueva en su recopilación del *Arte de la Albañilería*, con el del propio edificio.

Los muros y su cimentación

El edificio plantea una crujía de gran amplitud (11,66 m.) entre muros de carga cuya anchura es de 1 metro, por lo que la medida interior es de 10,66 m. y la exterior de 12,66 m. (fig. 12).

El muro de carga está formado por mampostería en cajones de almendrilla y cal con machos y verdugos de ladrillo (fig. 13). Dichos muros se hallan arriostrados por una secuencia de muros transversales de un espesor medio de 0,75 m. y transmiten su carga al terreno mediante zanjas corridas de hormigón de cal, salvo en el ala paralela a la calle del Rey donde los muros de través descansan sobre una estructura abovedada de ladrillo que forma una bodega (fig. 14).

Las jambas, dinteles, esquinazos, resaltes y coronaciones están reforzadas con ladrillo macizo de tejar. Los muros, salvo el revestimiento de revoco, se encontraban en buen estado sin haberse producido asentamientos ni desplomes. Sólo habían sufrido cierto desplazamiento en la coronación y en las es-



13. El muro aparejado.



14. Cimentación abovedada. Bodega.



15. Forjado de viguería de madera.

quinas a causa del empuje producido por la cubierta, por lo que son perfectamente adecuados para seguir cumpliendo su papel resistente y de soporte a la cubierta.

Los suelos y techos

El suelo de la planta baja carecía de forjado, descansando sobre el terreno, sin apenas una capa de solera. Se habían producido por ello numerosos abombamientos y propiciado el ascenso de humedades.

El forjado de techo de planta baja general era de vigería de madera de gran canto, dada la luz, formada por vigas de tamaño medio de 26×22 cm., colocadas sobre soleras de madera embebidas en el muro y con una secuencia de 22 cm. de vano. Los entrevigados se formaban con cascote y yeso tejidos con tomizas enredadas en las vigas y los suelos se terminaban con tarima. Su estado de conservación era desigual habiendo sufrido en algunas zonas el ataque de las termitas y la carcoma, así como pudriciones en las cabezas a causa de la humedad producida por instalaciones poco adecuadas, averías, etc. No obstante las mayores alteraciones se habían producido por la interposición de entreplantas, escaleras, chimeneas, etc. (fig. 15).

El techo de planta alta lo constituía un entramado de vigas de menor escuadría (20×20 cm.) sin entrevigado. Su misión era la de servir al arriostamiento de la coronación de los muros y de soporte a un falso techo de cañizos y yeso.

La cubierta

La construcción de la cubierta respondía a soluciones tradicionales en Aranjuez. No se trataba de una estructura seriada de cerchas, sino de una armadura compuesta de pares con puente que descansaba en un estribo, que corría a lo largo del muro y que se atrantaba cada secuencia de 6 pares aproximadamente, con un tirante de madera (fig. 16).



16. Armaduras de cubierta.

El estribo descansaba encajado sobre los canchillos que se disponían aleatoriamente respecto de los pares, aunque con una cadencia parecida a los mismos. A su vez, los canchillos iban apoyados en una solera y una cornisa de madera situados en ambos extremos del muro. Por último, tanto la cornisa como la solera estaban asentadas en unos travesaños de madera colocados en sentido perpendicular al muro cada 4 pares aproximadamente.

Realizada ésta por artesanos del lugar, reproducía de una manera mimética el tipo de armadura y cercha que estaban habituados a ejecutar de forma más doméstica en las viviendas del Real Sitio, sin tener en cuenta que una solución buena para crujías de 8,60 m. (tamaño medio de la doble crujía en la vivienda de Aranjuez), no lo era tanto en una crujía de 11,66 m. (fig. 17).

Esta inadecuación provocó el deterioro del edificio de manera importante al transmitir esfuerzos horizontales a la coronación de los muros, que se hacía más grave cuando, ante la necesidad de resolver la esquina con una cercha diagonal de mayor medida (19 m.), los recursos técnicos y probablemente económicos no permitían una solución medianamente correcta.

Los pares de casi 7 m. de longitud y con una escuadría media de 21×13 m. sufrían una flexión

muy considerable que un puente, a veces de 16×4 cm. no podía absorber. Como consecuencia de ello se produjo un abombamiento general de la cubierta. La flexión de los pares forzó un giro en las cabezas de los mismos que a su vez perjudicaba notablemente tanto a la hilera como a los estribos.

La tabiquería interior

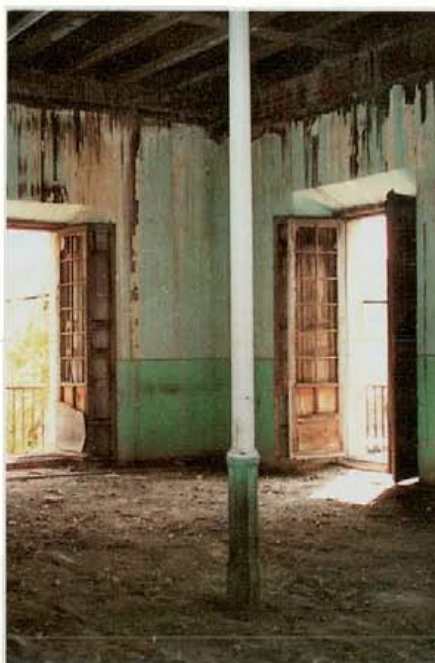
Salvo las pequeñas divisiones más modernas, las distribuciones generales estaban compuestas por entramados de madera con tomizas y ladrillo de tejar macizo, todo ello recibido con yeso.



17. Armaduras de cubierta.



18. Carpintería de balcón.



19. Reja de forja. Siglo XVIII.

La carpintería y cerrajería

De la carpintería del proyecto original no quedaban restos y de la reconstrucción de Isidro González Velázquez únicamente los cercos de los huecos exteriores, de una gran escuadría y de madera de pino. Las hojas y la carpintería interior pertenecen a sucesivas reformas más recientes y no tenían un interés especial (fig. 18).

En cuanto a la cerrajería hay que destacar que las rejas de forja exteriores de planta baja son originales y siguen el modelo tradicionalmente usado en Aranjuez en la segunda mitad del siglo XVIII. No se puede decir lo mismo de los balcones de la planta alta que responden a un modelo más evolucionado de balaustre torneado y que correspondería a la intervención de González Velázquez (fig. 19).



20. Revestimiento de fachada.

Los revestimientos y acabados exteriores

En un principio la construcción de muros pudo ser concebida para quedar vista, dada la regularidad de los aparejos, verdugadas, machos, etc. Sin embargo, parece que pronto fueron revocados y pintados. Se han encontrado restos de revoco de cal y de enfoscados de cemento, así como diversas pinturas, que a través de indicios y de documentos gráficos de épocas anteriores, hemos podido comprobar, simulaban sillares, tarjetones, jambas, molduras, etc. (figs. 20 y 21).

Dos impostas señalaban los forjados y unos falsos sillares materializaban las esquinas y la única al-



21. Pinturas y revocos de fachada.



22. *Impostas y falsos sillares en fachada.*



23. *El edificio antes de la rehabilitación.*



24. *El edificio antes de la rehabilitación.*

teración al ritmo monocorde de la secuencia de los huecos la componían las dos entradas con recerco de piedra, volutas y balcón corrido (fig. 22).

Es bien seguro que cuando el edificio se construyó a mitad del siglo XVIII con pretensiones palaciegas y probablemente con buenos medios econó-

micos presentaría, aunque modestamente una imagen “ilustrada” bien distinta al aspecto adusto y castizo con que nos encontramos antes de la actual rehabilitación (figs. 23 y 24).

Los acabados interiores, como tarimas, mármoles, cerámicas, cerrajerías, etc., habían desaparecido lamentablemente en los últimos años, fruto de la rapiña que el edificio había venido sufriendo desde su abandono como Colegio de Huérfanas hasta su compra por la Comunidad de Madrid.

Todos estos antecedentes constructivos, la valoración que hemos hecho sobre la vida del edificio, unido a la voluntad de caracterizar fuertemente la nueva intervención, han estado presentes a la hora de materializar constructivamente la rehabilitación.

Así, el proceso constructivo, una vez limpio el edificio de toda la tabiquería auxiliar, entreplantas y elementos que van a ser restituidos, ha sido el siguiente:

Muros

Todos los muros de crujía se han consolidado y se ha restituido la función de atado de los muros de través debilitada por la apertura de numerosos huecos, chimeneas, hornacinas, etc.

Los encuentros entre crujías que habían sido dañados por los empujes de la cubierta, se han reforzado zunchándolos perimetralmente con losas o forjados a nivel de suelo de techo de planta baja y de coronación (fig. 25).

Suelos y techos

De los forjados originales de vigería de madera, han podido ser restaurados los correspondientes a las alas Norte y Sur del patio de la calle del Capitán. Para poner en valor la vigería, se ha ejecutado el forjado con una losa flotante de hormigón aligerado sobre un tablero hidrófugo que descansa sobre la vigería, que así queda vista inferiormente.



Planta Alta. Nave en construcción.





25. Losa nervada de zunchado de esquina.



26. Detalle. Armaduras de cubierta, uniones.



27. Detalle. Armaduras de cubierta, uniones.



28. Detalle. Armaduras de cubierta, uniones.



29. Refuerzo de correas bajo los puentes.



30. Tirantes madera y pendolones metálicos.

El resto de los forjados de planta baja y alta, se han resuelto convencionalmente con semiviguetas y bovedillas, poniendo especial cuidado en que cumplan una función de zunchado de los muros de cruja.

La cubierta

Se restaura con criterios de restitución y mejora de sus condiciones estáticas, añadiendo algunos nuevos elementos y mejorando sus uniones.

Se han sustituido todos aquellos elementos que estaban deteriorados por rotura, excesivo agrietamiento, ataque de carcomas o termitas y por inadecuación dimensional.

Las uniones entre tirantes de madera y estribos, las de estribo con canecillos, las de puentes con pares y las de pares con puente y correa se han reforzado con atornillamientos. Las uniones entre pares con estribo, las de montantes con correa, las de montantes con tirante y las de riostras con pares, se han ejecutado mediante embridado de pletinas y tornillos (figs. 26, 27 y 28).

Asimismo, los tirantes ensamblados con doble rayo de Júpiter se han reforzado con bridas. Los tirantes metálicos se han repuesto y tensado debidamente.

Las uniones de puentes con pares se han reforzado con unas correas que transmiten su peso a unos montantes y que descansan sobre los tirantes de madera, mejorando ese apoyo intermedio de los pares. Se mejora la unión entre pares e hilera con dos riostras a modo de mordazas embridadas (fig. 29).

Se dota a la armadura de pendolón a modo de tirante (uno por cada tirante de madera), que proporciona una mejora en la unión de par e hilera y sirve como apoyo de acortamiento de luz en el tirante (fig. 30).

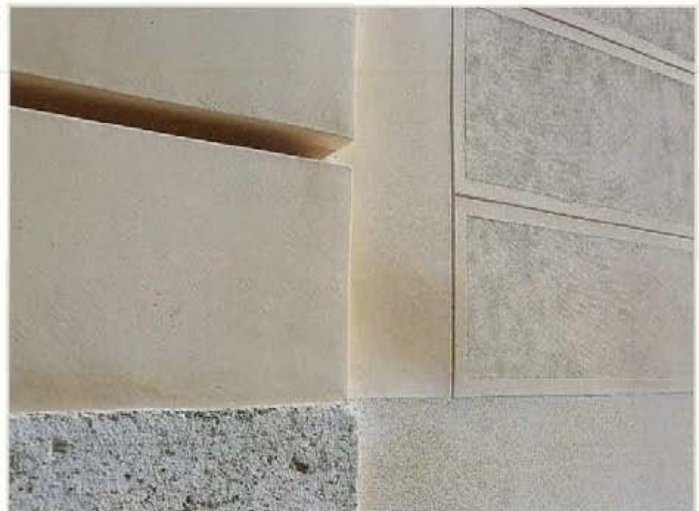
La cubrición propiamente dicha se ha renovado en su totalidad usando la teja vieja aprovechable.

La subcubierta, antiguamente enripiada y en muy malas condiciones, se ha sustituido por un tablero hidrófugo de 19 mm. de espesor. Este tablero se ha impermeabilizado con doble tela. Sobre ella se ha dispuesto una capa de compresión de mortero de cemento armado con mallazo electrosoldado, montado sobre el caballete con el fin de que la capa de mortero no deslice por la pendiente.

La teja se ha colocado a la manera tradicional utilizando piezas nuevas para las canales y viejas para las cobijas. Las limas se protegerán con baberos de zinc.

Acabados y revestimientos

Las fachadas exteriores e interiores del patio de la calle del Rey, se han terminado en revoco introduciendo nuevos elementos en impostas, jambas, etc., que aportan a la fachada una imagen de complejidad y matización perdidas (fig. 31).



31. Fachada exterior revocada.

En el patio-plaza de la calle Capitán las fachadas se han aplacado con piedra de Salamanca a modo de piel, que permite entender ese espacio como público y atrio del propio edificio, en su nuevo acceso bajo el auditorio y que constituye la nueva imagen de la intervención. (fig. 32).

La nueva intervención estructural

Comprende aquellas operaciones que se proponen como implantación de nuevos elementos estructurales y, fundamentalmente, la sustitución de la crujía que separaba los dos patios, por el cuerpo central del auditorio.

El sistema estructural que soporta la nueva intervención, pantallas y pilares de hormigón, se dispone laminarmente según un sistema de ejes longitudinales cuyo orden emana de la geometría del nuevo cuerpo central y de cuya razón se dará cuenta más adelante.

Los nuevos elementos estructurales: pilares, pantallas de hormigón y vigas metálicas compuestas sustituyen a elementos infraestructurales obsoletos: pilares de fundición, muros de través y carreras de madera. De este modo y por la materialidad del hormigón y de las vigas metálicas, nos distanciamos de las operaciones estrictamente restauratorias aun reconociendo el orden estructural implícito del edificio original (fig. 33).

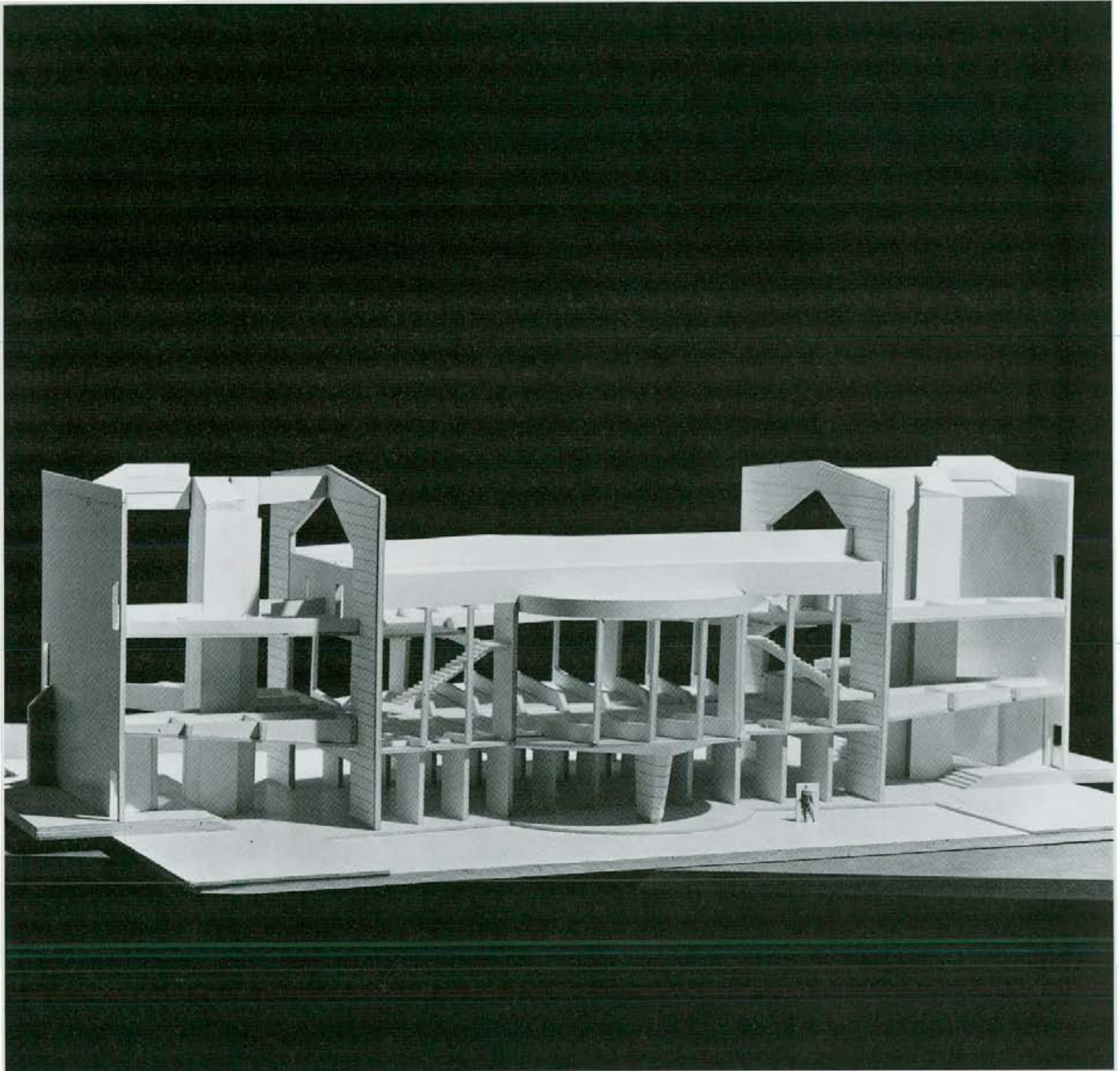


32. Fachada del patio de c/ Capitán, aplacada con piedra.

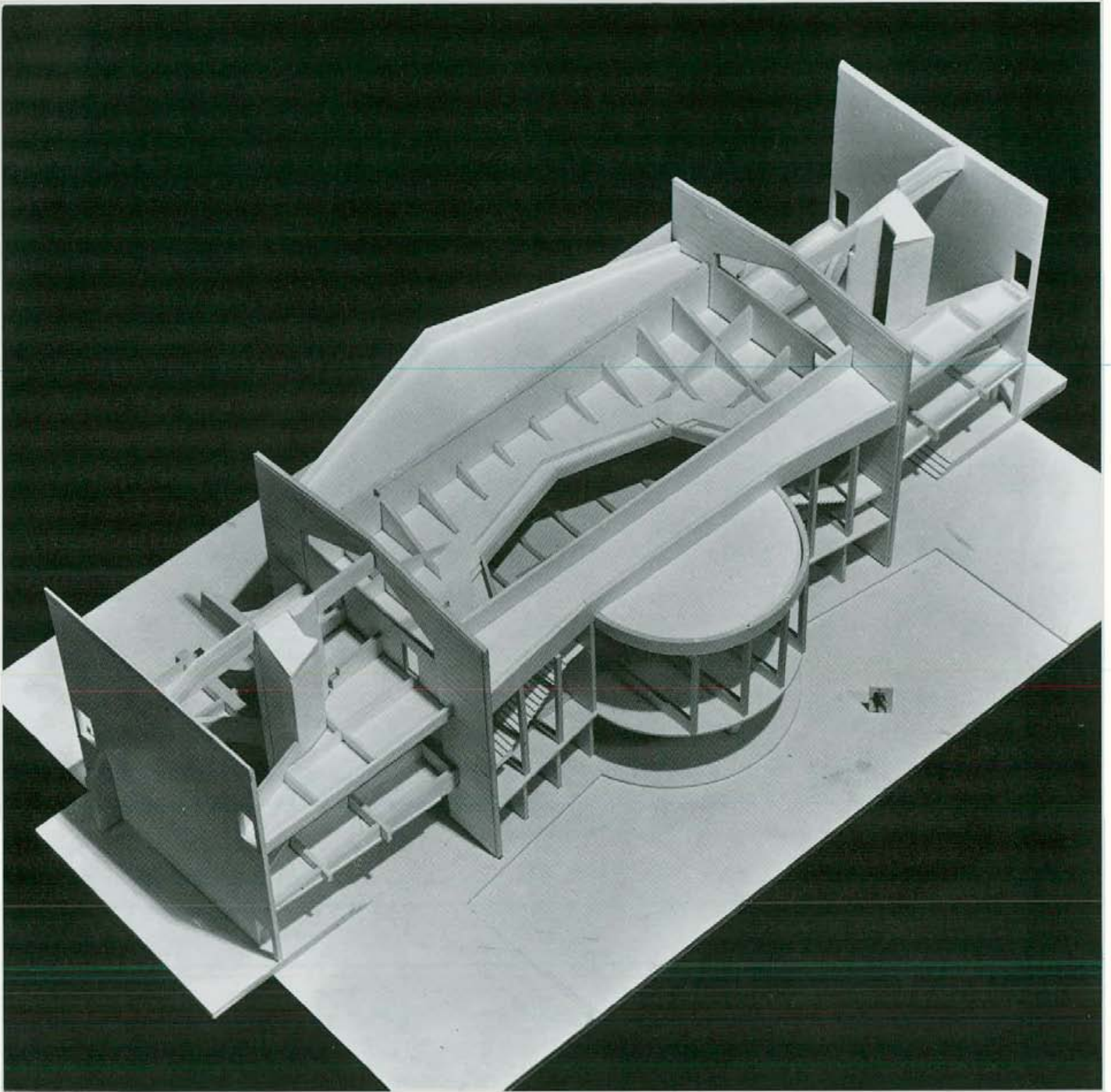


33. Nuevo sistema portante.

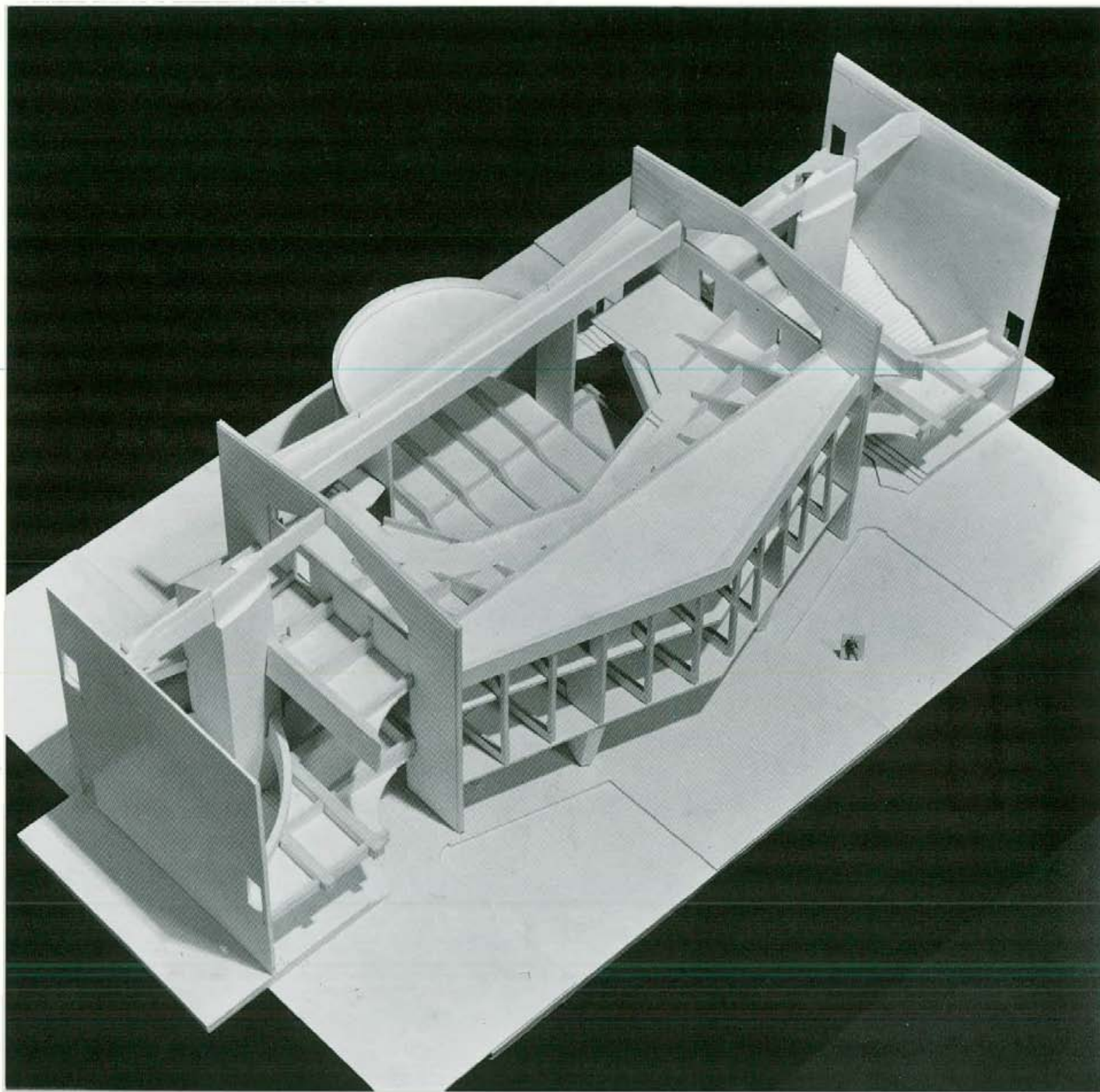
El cuerpo central, generador del orden de toda la nueva intervención, se configura desde la disposición laminar dominante, antes referida, equilibrada mediante un orden secundario ortogonal. Toda la estructura portante se materializa con hormigón y se reviste exteriormente con piedra y acero e interiormente con madera (fig. 34).



34. Maqueta del cuerpo central.



Maqueta del cuerpo central.



Maqueta del cuerpo central.

Estructura. Cuerpo central.





35. Pórticos y pantallas que sustentan el auditorio y configuran el vestíbulo.



36. Estructura del escenario.



37. Ménsulas y vigas balcón.



38. Ménsulas.

Un sistema de pantallas y pórticos paralelos, que reproduce la crujía desaparecida, nos permite elevar el auditorio sobre el vestíbulo general que relaciona los dos patios (fig. 35). El vuelo de estos pórticos, con la ayuda de tres grandes pilares, propicia un doble ensanchamiento de la crujía virtual para configurar el escenario y el patio de butacas (fig. 36).

Con objeto de que el patio de butacas sea completamente diáfano, la estructura del anfiteatro se suspende mediante ménsulas ancladas y equilibradas con otras simétricas respecto de unas grandes vigas balcón, que delimitan el espacio virtual del anfiteatro (fig. 37). Estas vigas llevan su peso a los dos grandes pilares que trasdosan el patio de butacas y a



39. Armado de ménsulas y vigas balcón.

dos pórticos que cierran transversalmente el espacio del auditorio (figs. 38 y 39).



40. Estructura general del auditorio.



42. Proa de hormigón y estructura del núcleo extremo.



41. Estructura general del auditorio.

Podemos concluir, pues, que así como el suelo del patio de butacas está soportado por los pórticos



43. Proa de hormigón y estructura del núcleo extremo.

que delimitan el vestíbulo, el correspondiente al anfiteatro está colgado de una superestructura independiente de la primera (figs. 40 y 41).

Contraponiéndose al eje dominante del cuerpo central del auditorio, se sitúan dos núcleos en ambos extremos, presididos por dos proas de hormigón que alojan los ascensores y definen el eje virtual secundario. Con la ayuda de dos pantallas de hormigón extremas, estas proas sirven a la configuración de los núcleos de escalera, aseos, camerinos y vestíbulos del propio auditorio (figs. 42 y 43).

La cubrición de este cuerpo central se ha solucionado mediante armaduras metálicas sobre la estructura de hormigón, que reproduce las pendientes originales como si de la armadura de madera sobre las antiguas crujías se tratase.

Forma y composición

La obra de Marquet en España no es muy extensa ni muy coherente entre sí, por lo que el análisis comparativo y estilístico de lo que supone el presen-



Estructura. Cuerpo central.

te edificio en el conjunto de su obra y en relación con una hipotética evolución de su estilo, no es fácil.

Sin embargo, existen evidentes relaciones entre nuestro edificio y el de la Casa de Correos en la Puerta del Sol, que pueden enriquecer el presente análisis.

Hay una relación primera, importante en el discurso que nos ocupa, en cuanto a la relación del edificio con la ciudad, y su voluntad configuradora urbana.

En efecto, no hay que olvidar que en nuestro caso Jaime Marquet estaba en Aranjuez al servicio

de Fernando VI, Rey Fundador de la ciudad que hoy conocemos, y que en Madrid estuvo a las órdenes de Carlos III, rey con una conocida voluntad de reformas urbanas ilustradas en un Madrid que se hacía acreedor al título de “poblachón manchego”.

Ya hemos hablado del valor fundacional y ejemplar del edificio de Aranjuez, en relación con la formación del Real Sitio. La rotundidad con que se implanta, su regularidad y su posición dentro del plano regulador dibujado por Bonavía, influye y orienta el ulterior desarrollo de la ciudad.

Algo parecido sucede en Madrid, y que podemos deducir del texto de D. Pedro de Navascués en “Villa de Madrid” (n.º 24), refiriéndose a la Puerta del Sol: “... Por ello tenía un aspecto provinciano y simpático, hasta que la construcción de la Casa de Correos puso una nota grave, física y moral a la vez, en aquel rincón... Andando con el tiempo la Casa de Correos forzaría el actual estado de la Plaza, ya que siendo el único edificio con cierta prestancia, una vez desaparecido el Buen Suceso y las cercanas Iglesias de la Victoria y San Felipe el Real, se tomó como base para la reforma urbana de la Puerta del Sol, llevada a cabo a mediados del siglo XIX...”

Los dos edificios tienen unas características tipológicas semejantes: su forma rectangular, su organización alrededor de dos patios, su composición según un eje central que coincide con el acceso, y por fin ese carácter de contenedor no cualificado, que tan criticado ha sido en el edificio de la Casa de Correos, hasta el punto de que historiadores y críticos han llegado a afirmar que Jaime Marquet había olvidado poner las escaleras, cuando en realidad lo que sucede es fruto de esa falta de cualificación del espacio interior que no plantea las escaleras principales como un elemento representativo sino sólo como un requerimiento funcional.

Hay un aspecto, sin embargo, en el que los dos edificios se distancian: la Casa de Correos tiene una clara voluntad estilística que informa a todo el edificio, y las Cocheras de la Reina Madre carecen de ella.

La Casa de Correos tiene una fuerte relación con el estilo francés “Luis XV” que contrasta en cierta medida con el gusto italiano de la época que practicaban los arquitectos coetáneos de Marquet: Bonavía, Sabatini, Ventura Rodríguez o Villanueva, y que es una de las causas de la mala crítica que Marquet tuvo.

Las Cocheras de la Reina Madre, un edificio en el que, a diferencia de la Casa de Correos, Marquet no se jugaba el prestigio ni el reconocimiento académico, carece de impronta estilística, entendiéndose por tal, aquella que nos remite a los estilos históricos.

Se somete, sin embargo, a un hacer tradicional anónimo, mimético, y que en último término es el responsable de la homogeneidad y continuidad que hoy valoramos tan positivamente y que caracteriza a Aranjuez.

La voluntad de identificación, la concepción unitaria de una ciudad de nueva fundación y probablemente una falta de requerimientos simbólicos y representativos en una edificación de servicios son los responsables de esa falta de singularización estilística.

No obstante, y si entendemos ahora el estilo como la suma de rasgos peculiares y personales en el modo de hacer, no cabe duda de que ambos edificios tienen muchos rasgos comunes, además de los tipológicos de carácter general que antes hemos enunciado.

La misma preocupación por la gran escala de la planta baja que permita una posición preminente de las portadas, la preocupación de cualificar las esquinas, mediante chaflán redondeado y almohadillado de piedra en la Casa de Correos y con falsos sillares en las Cocheras de la Reina Madre; la situación y significado de las impostas; los ángulos de los patios en chaflán redondeado, estableciendo una continuidad en las fachadas de los patios que se contraponen con la dureza y rotundidad de los encuentros de las fachadas exteriores, son coincidencias reconocibles y que nos ayudan a entender mejor nuestro edificio.

Efectivamente, el análisis del significado del patio en la Casa de Correos, y del que D. Pedro Navascués acertadamente dice: "... Ambos patios forman en realidad un patio único partido por una crujía abierta a aquéllos. Los ángulos de ese "único" patio llevan chaflanes.

Si atendemos a esta observación y si pensamos que en las Cocheras de la Reina Madre sólo uno de los patios, el principal situado hacia la calle del Rey, tiene establecida dicha continuidad en sus chaflanes, y si a esto añadimos la diferente estructura de crujías y de sus muros transversales de arriostramiento en ambos patios, que pasan a configurarse según una simetría central en el patio de la calle del Rey a hacerlo según una simetría axial en el correspondiente a la calle Capitán, podremos establecer una jerarquía y cualificación del edificio que una primera observación menos atenta a estos matices podría no haber detectado.

Así, el edificio se organiza según un eje longitudinal en el sentido ortogonal a las calles Capitán y Rey. Este eje se señala a través de los accesos y de la relación entre los patios.

Del argumento referido a los patios, y de la situación de las escaleras originales, deducimos que el edificio noble estaba organizado alrededor del patio de la calle del Rey y que el acceso principal era el de dicha calle, teniendo un carácter más de servicios, las alas que dan al segundo patio.

Esta suposición se confirma con la estructura general de la planta que se desarrolla con pasillo perimetral alrededor del patio en la parte que llamaremos "noble" del edificio, permitiendo subdivisiones de uso, y que en la parte que llamaremos "servicios" con una estructura de crujía completa y diáfana.

La tipología de Palacio con dos patios, uno noble y otro de servicio la encontramos en Aranjuez con cierta frecuencia (Palacio de Osuna y Medinaceli), pero a diferencia de estos, tal distinción no se manifiesta al exterior. La responsabilidad de Marquet como trazador de la ciudad le lleva a una im-

plantación urbana del edificio, rotunda e indiferenciada, con dos entradas simétricas en las calles Rey y Capitán.

De esta reflexión formal y compositiva hemos extraído algunas consecuencias que nos han ayudado en el planteamiento de nuestra intervención.

La primera de ellas es que la carencia de voluntad estilística del edificio, sitúa el compromiso de la rehabilitación en un plano de cierta libertad no comprometida con el ornamento. Esto nos ha permitido aunar un criterio respetuoso respecto de su imagen urbana con una libertad para caracterizar el interior en los patios.

Otra consecuencia clara es el reconocimiento de las limitaciones que el edificio tiene como representación cualificada de su contenido y la necesidad de plantear una intervención que supere tal limitación.

La última constatación es que el edificio contiene en sí mismo una lógica distributiva y organizativa que ha servido como soporte al establecimiento de un programa diverso sin perder la idea de unidad que siempre ha presidido el proyecto.

Hasta aquí este recorrido que ha pretendido, una vez que la rehabilitación ha sido concluida, indagar en las bases que han sustentado el proyecto. No se ha tratado de ofrecer ninguna metodología generalizada, sino la afirmación del valor del análisis de lo específico y del entendimiento del propio edificio y del lugar, como instrumento disciplinar.

LAS COCHERAS DE LA REINA MADRE

CONCEPCIÓN ESPACIAL Y PRINCIPIOS FORMALES

ENRIQUE DE TERESA,
arquitecto

No existe realmente un edificio histórico en estado puro y original. Cada construcción que se levanta y permanece a través de los tiempos es, en sí misma, una suma de intervenciones estratificadas que buscan, con mayor o menor eficacia e intensidad, la respuesta adecuada a unas condiciones de existencia. Estas condiciones vienen marcadas normalmente por la utilidad, la capacidad económica y la atención tanto a los nuevos gustos formales como a los nuevos medios técnicos e instrumentales. Por ello, la finalidad que se persigue al actuar sobre un edificio histórico como el que nos ocupa, cuyos usos iniciales se han perdido, es buscar su transformación en un espacio capaz de servir a las nuevas exigencias que la realidad actual le propone, es convertirlo, en suma, en algo vivo. Tal revitalización derivará principalmente de las actividades que en él se desarrollen pero dependerá también, en gran medida, de las operaciones arquitectónicas que se lleven a cabo en su nueva definición. Los espacios y las formas que lo configuren deberán alentar, indicar y, en su caso, representar la condición vital de lo que hasta ese momento permanecía inerte y obsoleto. No es otro el propósito que nos ha movido en la rehabilitación de las Cocheras de la Reina Madre de Aranjuez.

— 1 —

El viejo caserón, construido en la segunda mitad del siglo XVIII, aparecía en 1984, después de múltiples vicisitudes y diversos usos, ya comentados anteriormente, desnaturalizado y sin entidad. De entre sus elementos sólo sus fachadas permitían entrever algunas huellas de un mejor pasado y restos de diversas operaciones posteriores de adecentamiento. Los espacios interiores se presentaban lle-

nos de divisiones, con incorporación de altillos y entreplantas, que daban lugar a un laberinto de habitaciones y recintos sin el menor orden y, ya, sin referencia alguna al edificio como conjunto unitario. Al encontrarse los patios sin conexión evidente entre sí, y las escaleras no poseer un papel dominante, el espacio resultaba discontinuo y compartimentado, a la vez que el sistema de las circulaciones aparecía confuso y desestructurado. La primera operación, por tanto, debía tender a clarificar lo que el edificio era en sí, es decir, ver cuáles de sus elementos seguían siendo sustanciales, cuáles de sus rasgos formales podían considerarse característicos y de qué manera podíamos evidenciarlos. En suma, cómo explicitar aquellos aspectos inherentes a su estructura cuya vigencia, aún hoy, se mantiene.

Después del levantamiento y del análisis documental realizado, así como del trabajo de limpieza y consideración de las razones constructivas, el conjunto aparecía, básicamente, como una suma de naves diáfanas de amplia crujía, cuyo espacio dejaba abierta la posibilidad para adecuarlo, sin grandes restricciones, a los nuevos usos y a una nueva concepción.

Pero, ¿cuáles eran esas cuestiones inherentes a la intrínseca estructura del edificio cuya validez, aún hoy, se conserva y que deberíamos defender? Dos aspectos han mantenido su entidad y, por ello, desde nuestra posición, gozan de plena vigencia: Su escala e implantación urbana y su configuración tipológica. La dimensión del edificio, su sistema constructivo, el orden reiterado de sus huecos, la presencia unitaria de su cornisa, etc..., manifiestan una interacción natural con el medio urbano en el que se encuentra, al tiempo que lo afirman en su papel de referente insoslayable de la planificación de

la ciudad (fig. 1). Al disponerse, además, alrededor de dos patios autónomos, se remite a la manera en que es concebida la ciudad inicial del siglo XVIII, como una suma de manzanas cerradas cuyas crujiás bordean patios interiores (fig. 2).

Clarificados esos dos problemas, se nos planteaba cómo hacer del estático caserón un edificio vivo y actual mediante una nueva organización y definición formal, mostrando, a la vez, cómo su discreto interés arqueológico podía ser alentado desde la nueva intervención.

Tres opciones se han tomado en este sentido:

— Disposición de una pieza que actúe como centro y referente general al tiempo que caracterizase al nuevo edificio.

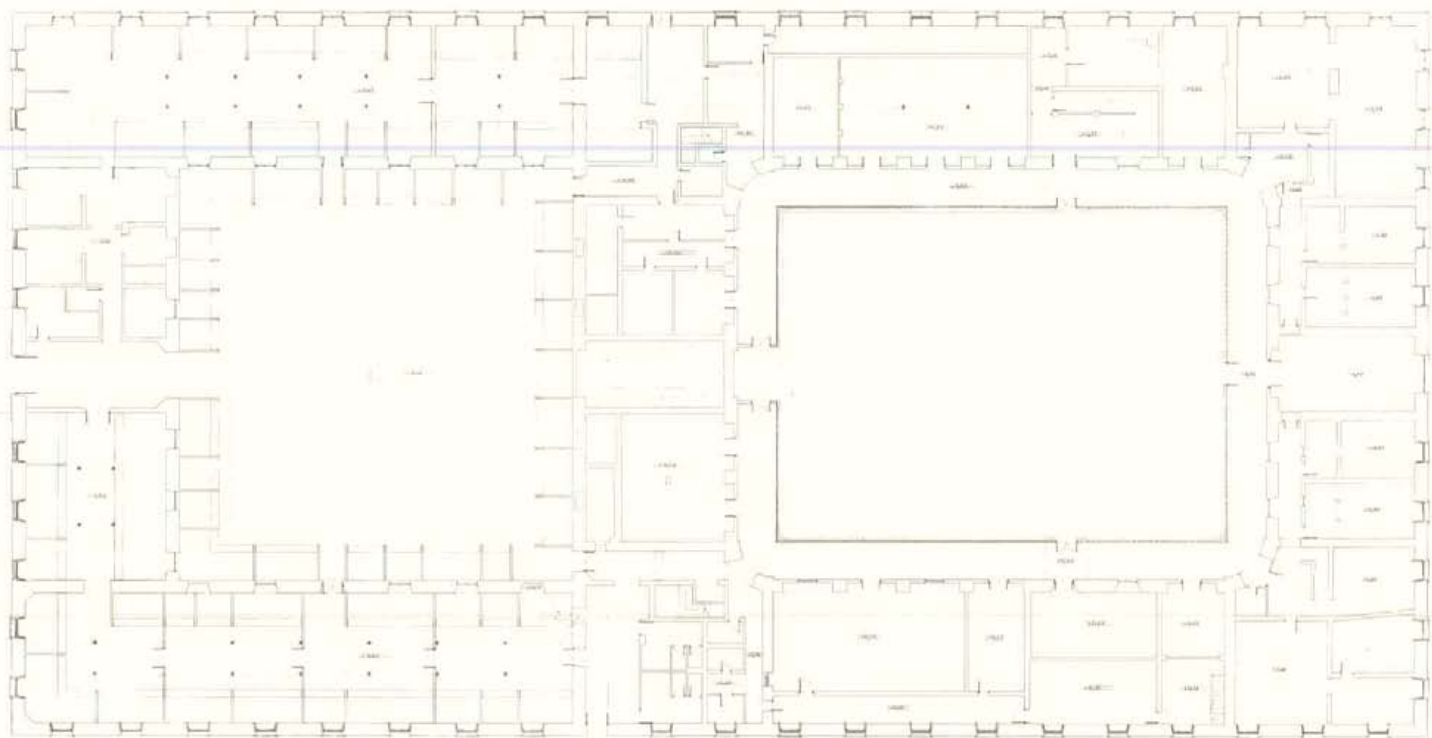
— Incorporación de un sistema axial en dirección este-oeste.

— Transformación del concepto espacial, cerrado y fragmentado, en fluido y continuo.



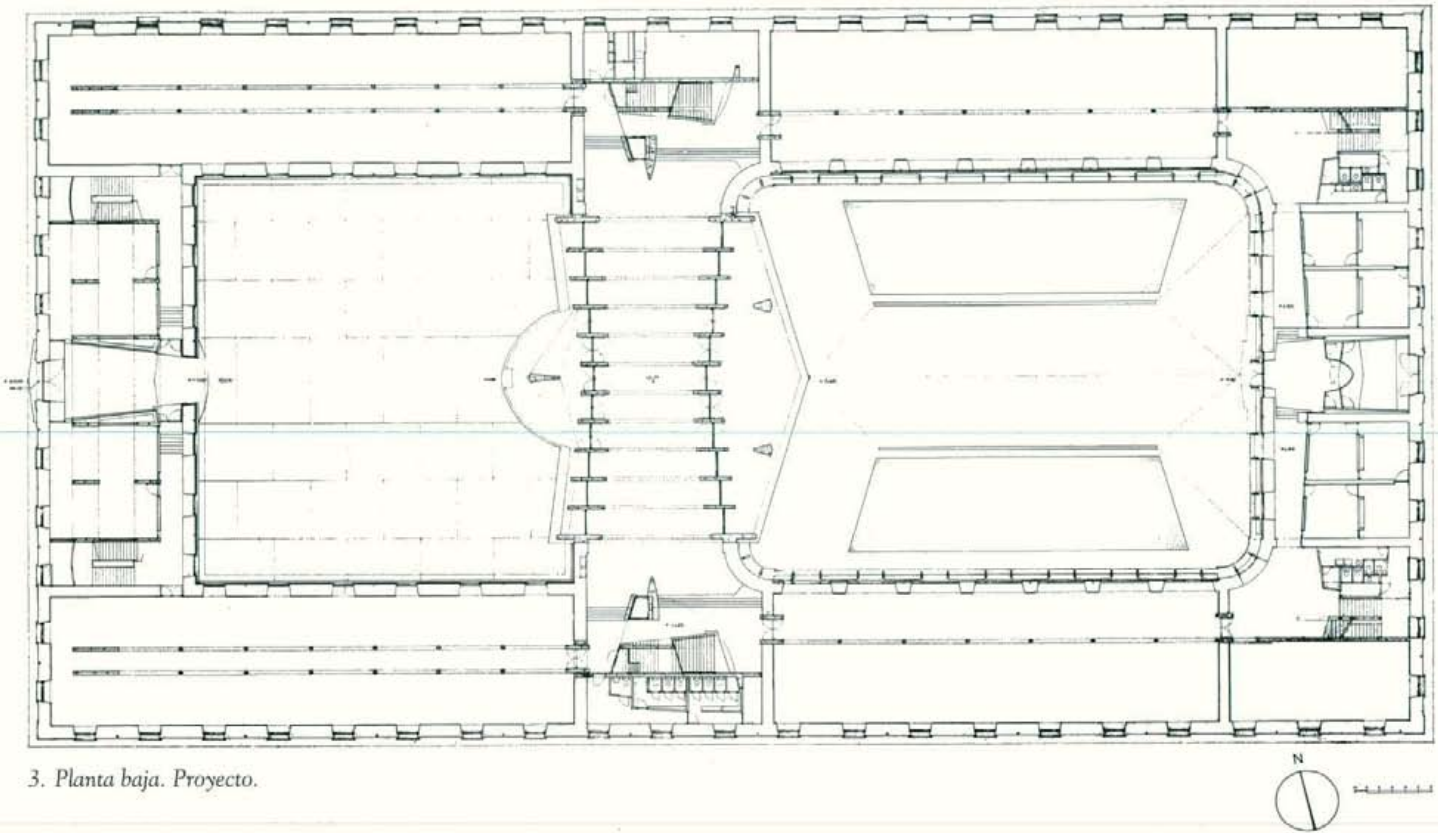
1. Fachada. Estado inicial.

Estos tres aspectos buscan una redefinición general estableciendo, de ese modo, un sistema de referencia y de orden sobre el que se van disponiendo los espacios y los nuevos elementos. Junto



2. Planta baja. Estado inicial.





3. Planta baja. Proyecto.

con la pervivencia de la escala urbana y la afirmación tipológica se constituyen en los principios sobre los que se sustenta la nueva intervención.

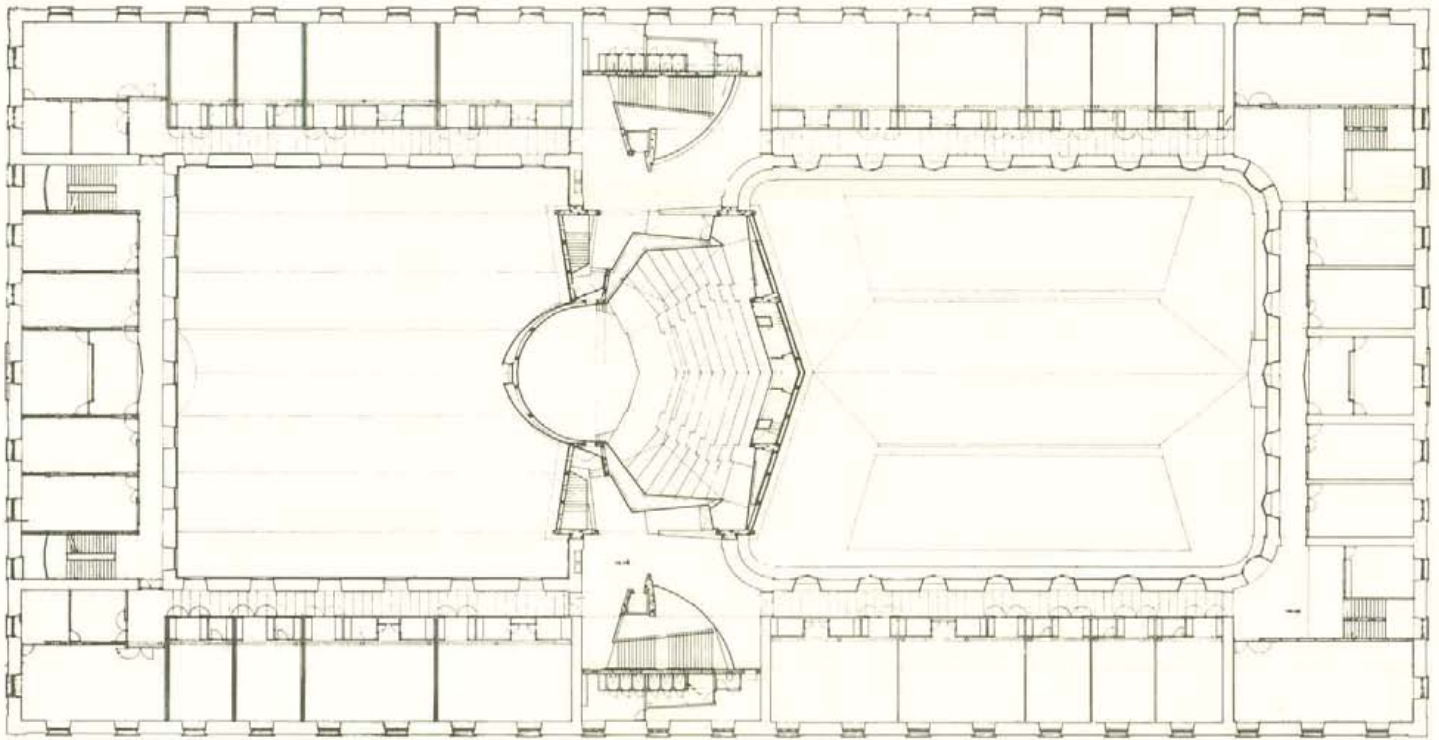
El nuevo centro cultural Cocheras de la Reina se organiza alrededor de un vestíbulo sobre el que se sitúa el Auditorio, con capacidad para cuatrocientas butacas. Dicho vestíbulo conecta entre sí a los dos patios, cada uno con su carácter propio, el situado a poniente, entendido como atrio, y el situado a naciente, como remanso, como jardín más privado. La planta baja alberga los usos de biblioteca y sala de exposiciones, en piezas amplias y diáfanas (fig. 3), mientras la planta alta acoge al conjunto de aulas distribuidas desde pasillos perimetrales que se abren a los patios así como al Auditorio (fig. 4).

Esta organización se dispone sobre las opciones antes comentadas. Por ello, recorrer el edificio nos permitirá ver cómo dichas operaciones han ido

cobrando cuerpo, cómo se han materializado en formas concretas en el juego, siempre presente, entre lo nuevo y lo que permanece.

— 2 —

Si la imagen exterior conservaba cierta monumentalidad era debido, sin duda, a su considerable dimensión así como a la presencia repetida y uniforme de sus huecos. Sin embargo, éstos aparecían aislados, fuera de escala, al haber perdido los elementos que podían afirmarlos como partes de un sistema compositivo global (fig. 5). Sin buscar la reconstrucción de una hipotética imagen inicial, imposible con los datos existentes, se define, en nuestra propuesta, un orden y unos elementos que permitan obtener de nuevo un conjunto proporcionado y armónico. El sistema zócalo, elevación y remate se consolida al rehacerse el primero con un revoco pétreo, mientras el cuerpo de elevación se



4. Planta alta. Proyecto.

cube con un revoco en bandas, recreando, sin formarlas, las jambas de los huecos, y el remate se acentúa con la incorporación de un friso en revoco grueso y un amplio alero (fig. 6). La modificación de las carpinterías de madera, así como la aparición de dinteles de hormigón sobre los huecos, a modo de guardapolvos, y otras pequeñas intervenciones, se inscriben con naturalidad en la composición planteada (fig. 7).

Mientras la fachada recupera la imagen sosegada del edificio histórico, el interior se transforma en un espacio abierto y diáfano que jerarquiza a sus elementos, diferencia sus usos y los caracteriza formalmente. Este cambio cualitativo en la noción de espacio afirma al edificio como una secuencia de distintos episodios. Percibir su continuidad forma parte de la experiencia concreta obtenida al recorrerlo y viene indicada, básicamente, a través del movimiento y de la luz. Ambos aspectos se mues-

tran eficaces para revelar el espacio ya que, en definitiva, se trata, utilizando como método el movimiento, de provocar una suma de sensaciones plásticas a quien penetra en él. El cambio cualitativo en la noción de espacio propone al edificio como una



5. Fachada. Estado inicial.



6. Fachada. Rehabilitada.

sucesión de episodios distintos, afirmándole, desde un punto de vista perceptivo, como una sucesión de acontecimientos visuales.

Si traspasamos, ahora el zaguán de acceso por la calle Capitán, donde ya percibimos elementos nuevos nos situamos frente a un volumen suspendido y emergente (fig. 8). Corresponde al escenario



7. Esquina. Rehabilitada.



8. Zaguán de entrada. C/. Capitán.

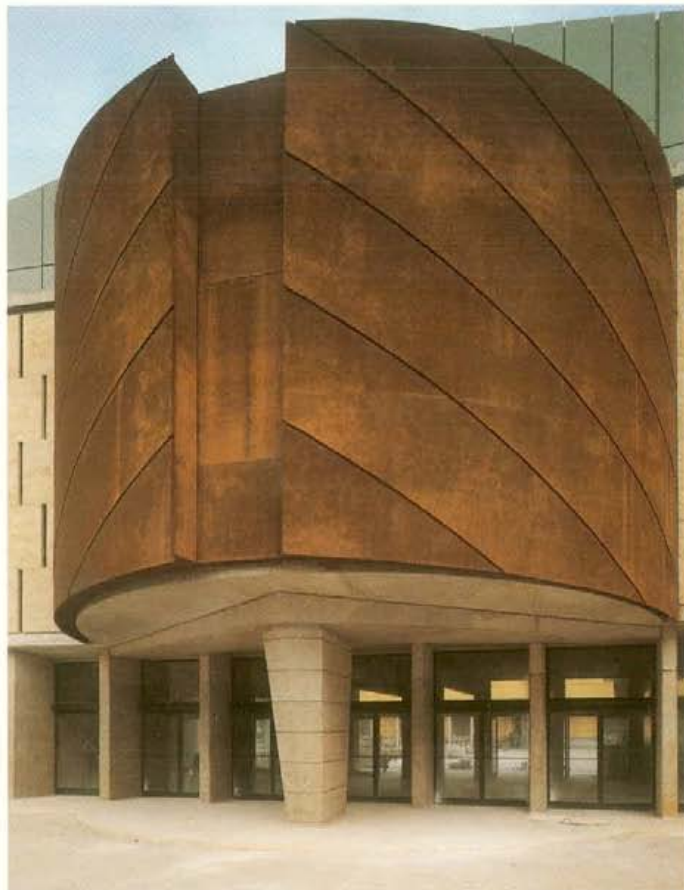
del Auditorio y preside el patio que queda entendido como atrio de entrada, espacio intermedio entre el ámbito urbano y el acceso real al nuevo edificio civil. La afirmación convexa de dicho volumen, definida por dos planchas de acero cortén que no llegan a encontrarse, se contraponen a los planos convergentes y horadados de piedra de Villamayor que lo flanquean (fig. 9). Dicho juego de ilusión espacial y perspectiva nos muestra un intento de modificar visualmente las dimensiones reales del patio en el sentido de la profundidad. El volumen ciego del escenario cumple el papel de pórtico pues, sustentado únicamente en un gran pilar de hormigón que lo soporta con sus dos grandes brazos, sirve para marcar un eje dominante al tiempo que, desde su autonomía formal y material, actúa como protección exterior, indicando y permitiendo el acceso



9. Patio Oeste. Cuerpo central.

al vestíbulo (fig. 10). Todo el cuerpo central, donde el Auditorio se sitúa, presenta una imagen volumétricamente acusada y compacta, excepto en el nivel inferior donde una sucesión de pantallas paralelas de hormigón se remete hacia el centro, apoyando la sensación de que los cuerpos superiores flotan sobre ella (fig. 11).

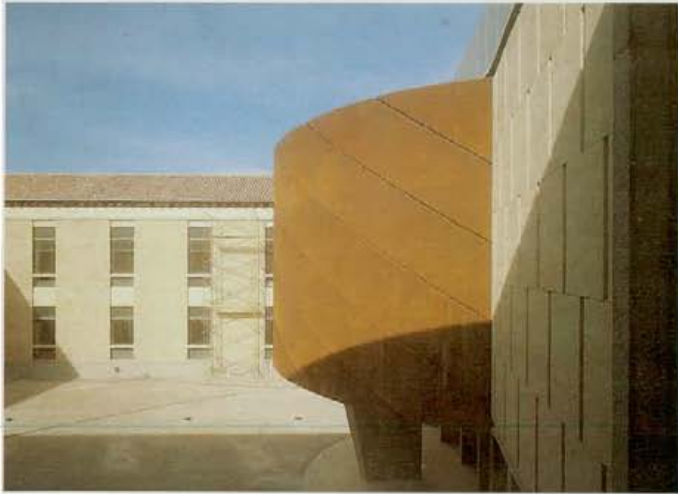
La caracterización del patio de entrada, además de estar marcada por la pieza central, acotada por dos pantallas de hormigón, se establece por el orden uniforme de los huecos recortados en el grueso aplacado de piedra de Villamayor, que se superpone, sin negarlo, al muro ya existente (fig. 12). Pero si el patio de la calle Capitán es entendido como atrio, el situado a naciente, con acceso desde la calle Rey y desde el propio vestíbulo, se define como jardín, como pieza más íntima, como lugar de reposo frente al anterior que es visto como lugar de tránsito. Su perímetro es recorrido por una pérgola continua que descansa sobre pilares de hormigón y que alberga bancos y jardineras del mismo material, formando así un potente zócalo. Una sucesión de miradores apuntados marcan un ritmo uniforme en la planta alta, afirmando la idea de continuidad entre los paramentos (fig. 13). Dicha circularidad, apoyada por la forma redondeada de las esquinas del patio, es únicamente rota por el cuerpo central que emerge acotado entre dos pantallas de hormi-



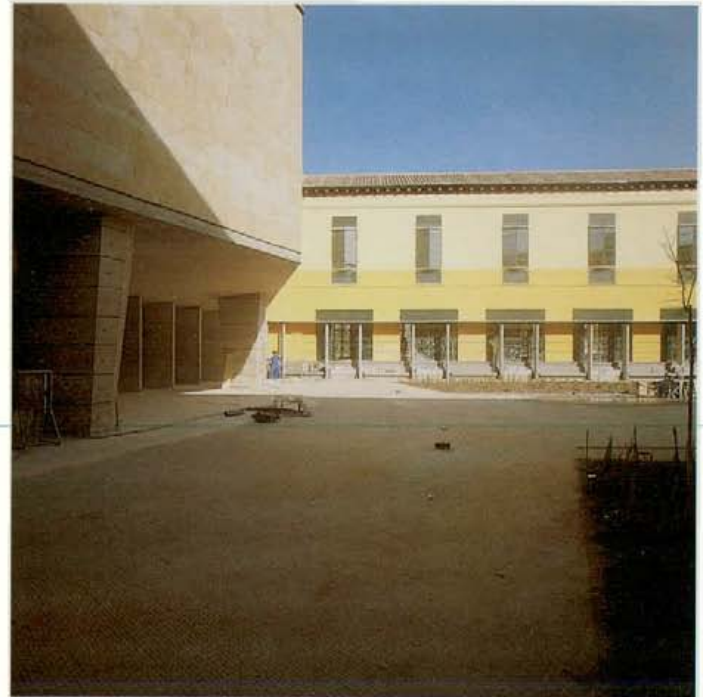
10. Patio Oeste. Cuerpo del escenario.



11. Patio Oeste. Cuerpo central.



12. Patio Oeste.



15. Patio Este. Cuerpo central.



13. Patio Este.



14. Patio Este. Cuerpo central.

gón que tensan su piel (fig. 14). Un volumen ciego de piedra arenisca con geometría quebrada y suspendido sobre otra serie paralela y remetida de pantallas de hormigón se muestra como referente jerárquico del espacio. Dos pilares lo sustentan y un frontón retrasado, que cierra el anfiteatro, lo remata, incidiendo así en valores de axialidad y jerarquía similares al cuerpo emergente del otro patio (fig. 15).

El vestíbulo principal, al que se accede desde el atrio y da paso al jardín, se presenta como lugar de acogida y de tránsito (fig. 16). Su forma ahusada en planta, gracias al movimiento de las series de pantallas paralelas (fig. 17) permite una plena transparencia entre ambos patios, es decir en la dirección dominante del edificio (fig. 18). A dicha dirección se contraponen la ortogonal norte-sur, eje geométrico de la forma en huso, que lleva al vestíbulo hacia los núcleos principales de comunicación bañados por una poderosa luz cenital. La pieza se abre, como puede apreciarse en las secciones (figs. 19 y 20) desde un punto central hacia cada

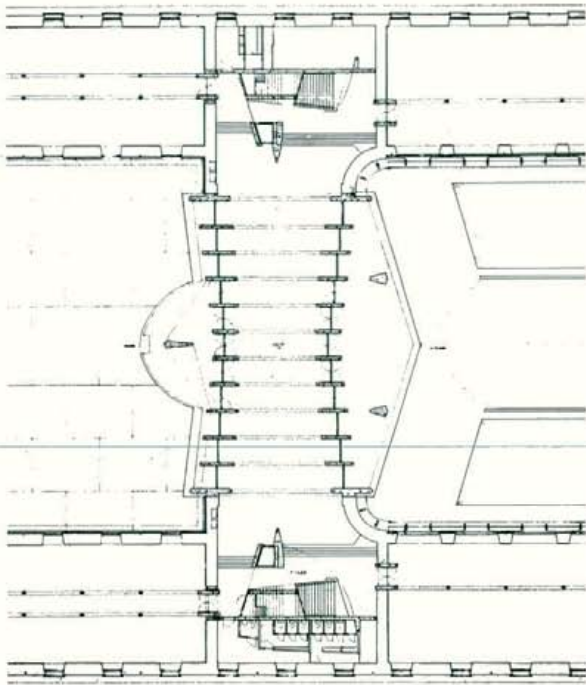
una de las cuatro orientaciones, indicándolo así los elementos arquitectónicos configuradores. Pues si la forma convexa de las pantallas establece un movimiento que nos hace deslizar hacia los laterales, donde se sitúan las escaleras, la forma de los techos —losas de hormigón— asciende hacia los espacios abiertos de los patios a la vez que lo hace, reforzando la indicación de las pantallas, hacia las propias escaleras. De idéntico modo que las formas exteriores del Auditorio buscaban efectos de ilusión perspectiva que modificasen las dimensiones reales del espacio, el juego de las geometrías del vestíbulo intenta soslayar la idea de profundidad hacia los núcleos de comunicación mediante efectos de luz y paralaje (fig.

21). Las nociones de movimiento y circulación parecen consustanciales con el papel que un vestíbulo desempeña, por ello la importancia de este espacio radica, sobre todo, en que desde él se organiza y explica el edificio (fig. 22).

Cada núcleo de comunicación, situado en los dos extremos del vestíbulo, se forma alrededor de un eje vertical materializado por una gran proa de hormigón que alberga al ascensor. Acompaña a cada proa una pantalla en la dirección longitudinal, que se constituye en soporte de las escaleras principales (fig. 23). La escalera, que es una losa de hormigón volada y plegada cubierta por una alfombra



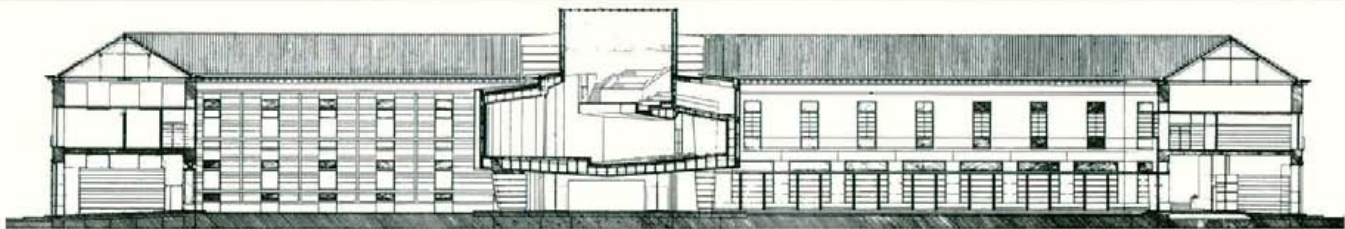
17. Vestíbulo.



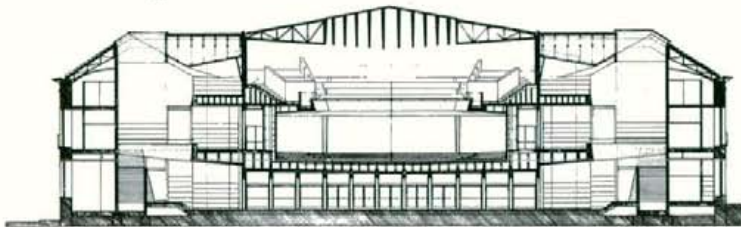
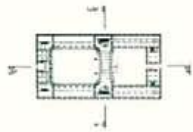
16. Cuerpo central. Planta baja.



18. Cuerpo central.



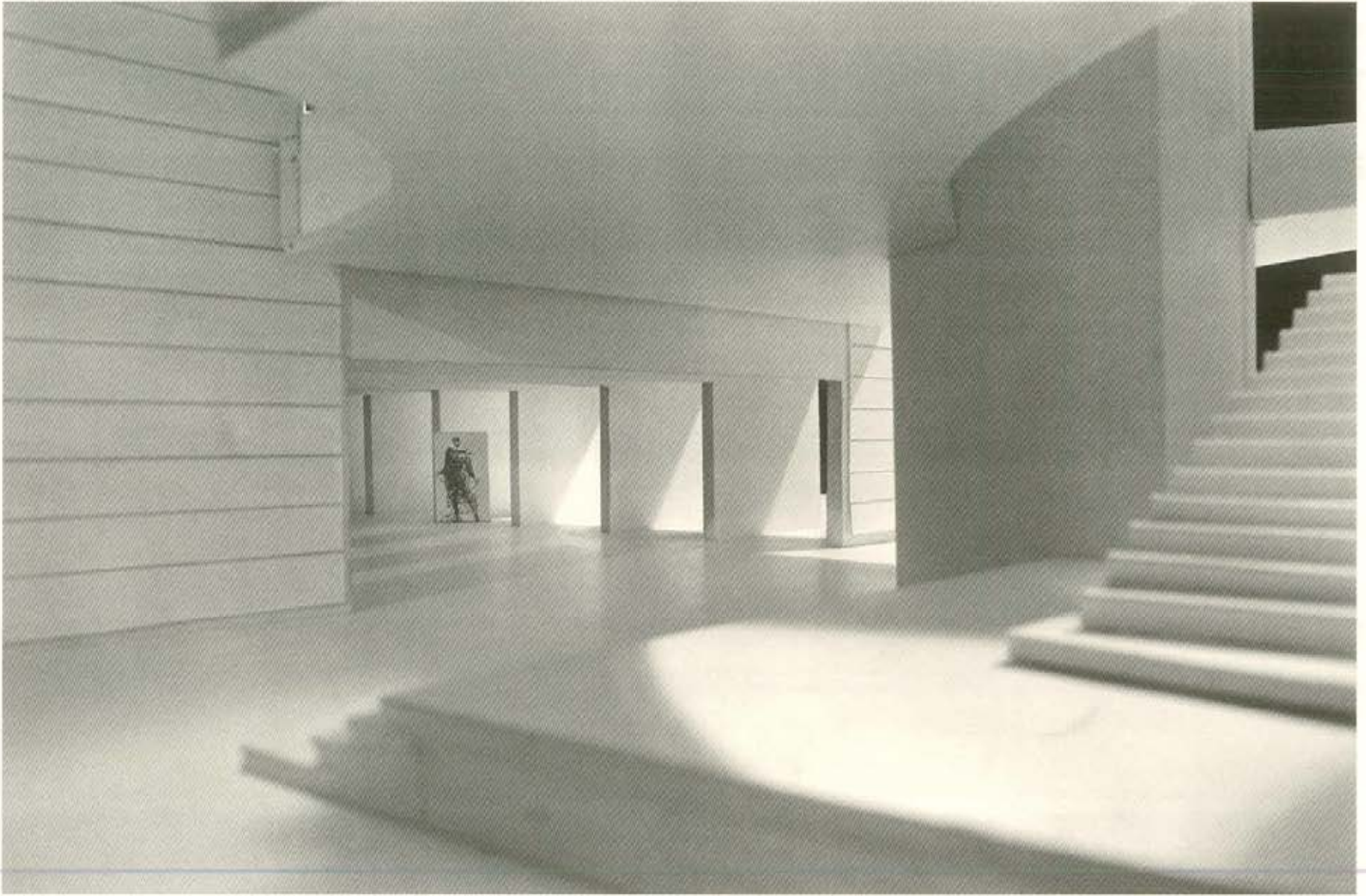
19. Sección longitudinal.



20. Sección transversal.



21. Vestíbulo.



22. Vestíbulo desde el núcleo de escaleras.

de travertino, se instala sobre un vacío que recorre toda la altura del edificio, que culmina en un sistema laminar por el que se derrama una intensa luminosidad (fig. 24). Las plataformas de geometría diversa que surgen entre proa y pantalla, recrean, junto con ambas piezas, un conjunto de formas plásticas que afirman el movimiento ascensional y contribuyen a reforzar la condición escenográfica del espacio, apoyada por la luz y el color (fig. 25). De este modo el espacio abierto de los patios se derrama por las pantallas del vestíbulo hasta ascender, a través del vacío de las escaleras al lucernario de la cubierta por donde, de nuevo, sale al exterior.



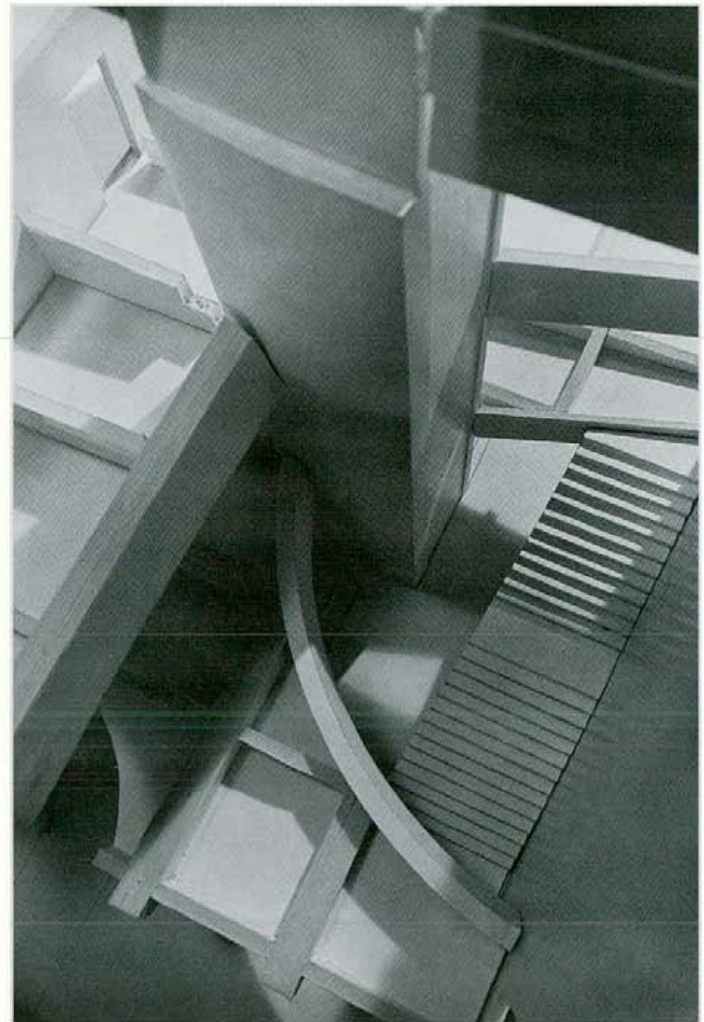
23. Escalera principal.



24. Escalera principal.

Las cuatro grandes piezas que albergan a la biblioteca y a la sala de exposiciones se disponen a lo largo de las alas Norte y Sur del edificio. Todas ellas se abren, a la vez, a la calle y a los patios gozando de este modo, gracias a su diafanidad espacial, de la doble orientación norte y sur. Se diferencian dos a dos según se encuentren en la zona a poniente, atrio de acceso, o en la zona a naciente, patio-jardín. Las primeras, delimitadas por muros de crujía, se ordenan mediante dos series de pilares cilíndricos de hormigón que aguantan carreras metálicas sobre las que, a su vez, descansa la vigería de madera del antiguo forjado (fig. 26). Se crea así un espacio que organiza las circulaciones y delimita

los ámbitos de estancia y de trabajo. Los pilares se convierten en pantallas, tanto en el acceso a las salas como en su final, rompiendo, de este modo, la indiferencia de la repetición seriada e indicando un inicio y una conclusión para cada ámbito (fig. 27). Las piezas que miran hacia el jardín ordenan su espacio mediante una única sucesión de pilares que soportan, de un modo similar a las anteriores, el forjado, en este caso cerámico. La condición de lugar de remanso y tranquilidad que el jardín tiene, permite que los huecos que a él se abren lo hagan de forma amplia y generosa, constituyéndose casi en galería continua al exterior (fig. 28).



25. Núcleo de escaleras. Maqueta.



26. Biblioteca, Sala Noroeste.



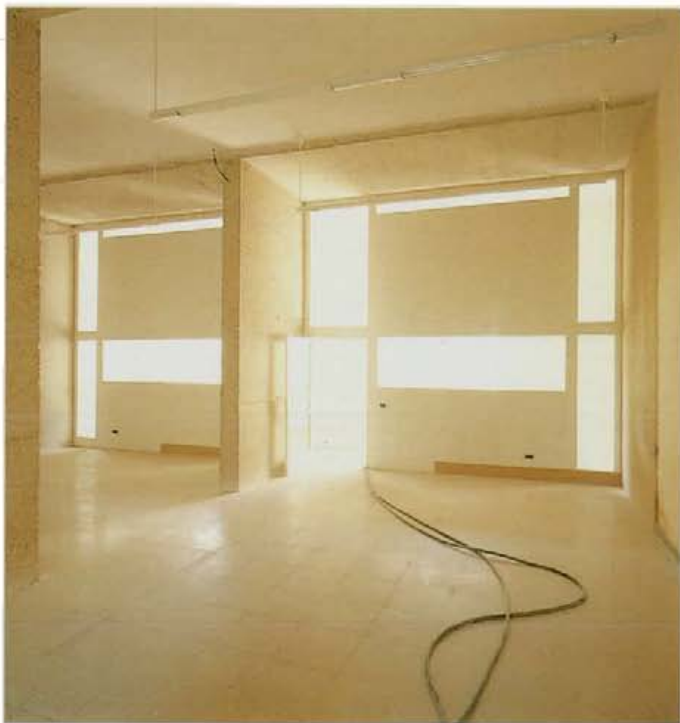
27. Biblioteca, Sala Suroeste.



28. Biblioteca, Sala Noreste.

Las alas más cortas que cierran el edificio a poniente y naciente son las que posibilitan su acceso. La equivalencia posicional de ambas puertas se intenta transformar acentuando la situación en la ciudad y el carácter diferenciado con que se tratan los patios y los espacios interiores. Así, como ya se ha indicado, la entrada por la calle Capitán comunica al espacio urbano, mediante un zaguán, con el atrio que nos lleva al vestíbulo general. Se confiere, sin embargo, a la entrada por la calle del Rey un carácter más utilitario al vincularse directamente con las zonas administrativas del nuevo Centro Cultural. Ambos cuerpos menores acogen piezas de oficinas y despachos ordenados sobre un sistema de pantallas, transversales a sus muros de crujía, que indican el orden axial al que se somete el espacio interior (fig. 29).

En el encuentro entre los cuerpos longitudinales y los transversales se sitúan núcleos secundarios de escaleras que completan un esquema lógico y ordenado de circulaciones. El sistema que deter-



29. Zona de administración.



30. Pasillo. Planta alta.

mina los recorridos se afirma, junto con el sistema axial, como responsable de la organización espacial del edificio. Aparece con evidencia a lo largo de toda la planta alta, en sus cuatro cuerpos, donde un pasillo perimetral conecta los seis núcleos de comunicaciones del nuevo conjunto (fig. 30). El paso a las aulas, de diversos tamaños, se realiza a través de una pieza intermedia que agrupa vestíbulos, pequeños guardarropas y almacenes de material docente (fig. 31). La amplia crujía de las naves norte y sur se divide, así, en tres zonas, separando a la de trabajo de la de tránsito el cuerpo interpuesto que las sirve y las aísla entre sí. La diferencia zonal tiene su plasmación en los elementos arquitectónicos con que se construye cada ámbito. Así el tratamiento de paramentos y techos cobra gran importancia para determinar su carácter (fig. 32). La luz y el color, buscarían crear una sensación de alegría y ligereza en contraste con otros espacios más representativos.



31. Pasillo. Planta alta.

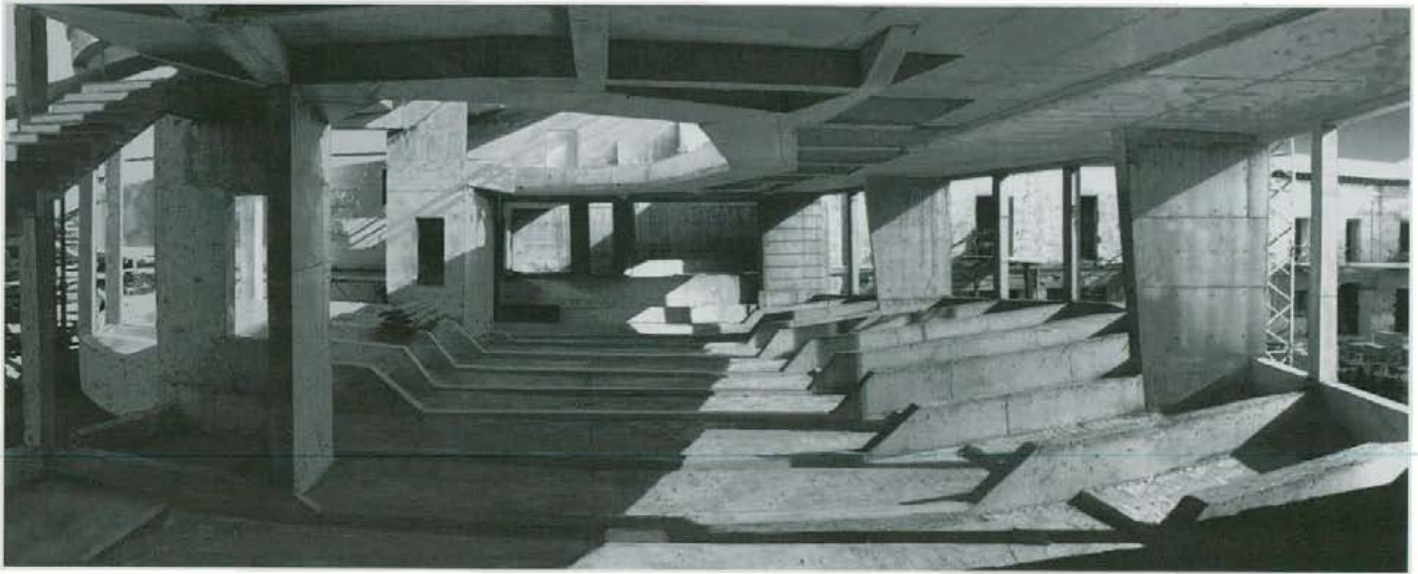


32. Planta alta. En construcción.

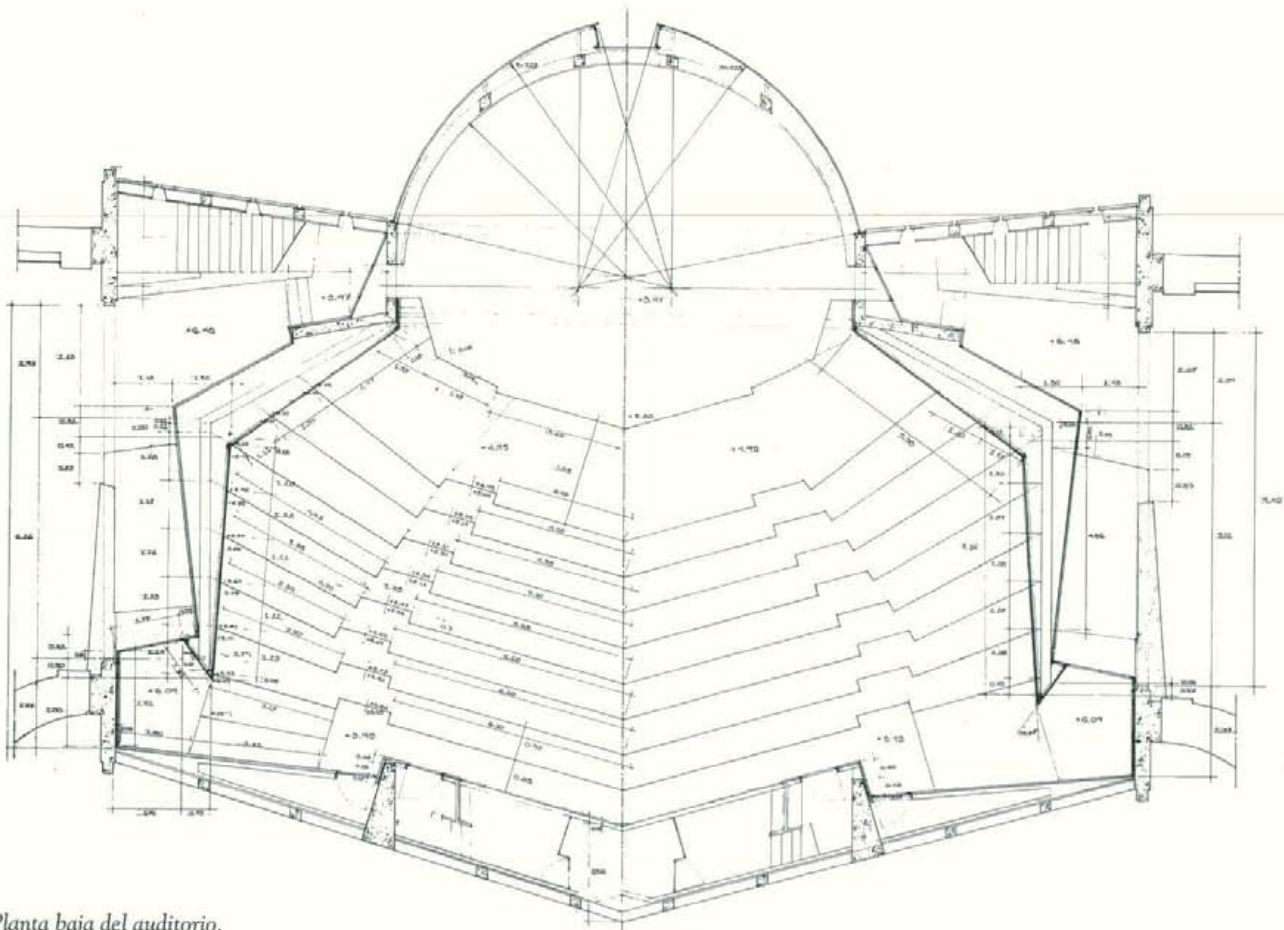


33. Planta alta. "Foyer".

Pero volvamos de nuevo al cuerpo central, verdadero corazón del edificio. Si ascendemos por cada una de las amplias escaleras, que deslizan sobre las pantallas de quince metros de altura, llegamos a los distribuidores que actúan como "foyer" del Auditorio. Desde ellos se accede, también, a los pasillos de las aulas así como al anfiteatro, mediante escaleras adosadas al muro exterior y por donde recibe el vestíbulo la luz de poniente. La geometría curva, que afirmaba al exterior el volumen del escenario, aparece de nuevo delimitando la plataforma de hormigón que se asoma al vacío de las escaleras. También aparece de nuevo el acero cortén mostrando, ahora en el espacio interior, el perímetro quebrado del patio de butacas (fig. 33). Si asociamos las imágenes de acero percibidas podemos ver que el Auditorio se ha concebido como una carcasa insertada en la estructura de costillas de hormigón del cuerpo central (fig. 34). El paramento de acero cortén nos indica, con su despiece diagonal, la entrada al Auditorio. La transición con el "foyer" obliga a un giro de ciento ochenta grados en el recorrido, recordándonos la sumisión del espacio al sistema axial general, al tiempo que recrea la condición iniciática del acceso (fig. 35). Gracias a dicho giro, la sala y el escenario acentúan el efecto de sorpresa. Nos encontramos ahora en un espacio de geometría envolvente cuyos paramentos de madera son bañados por una poderosa luz cenital (fig. 36). Desde este momento podemos comprender que el cascarón de acero que mostraba la singularidad de



34. Cuerpo central. Estructura.



35. Planta baja del auditorio.





37. Auditorio. Interior.

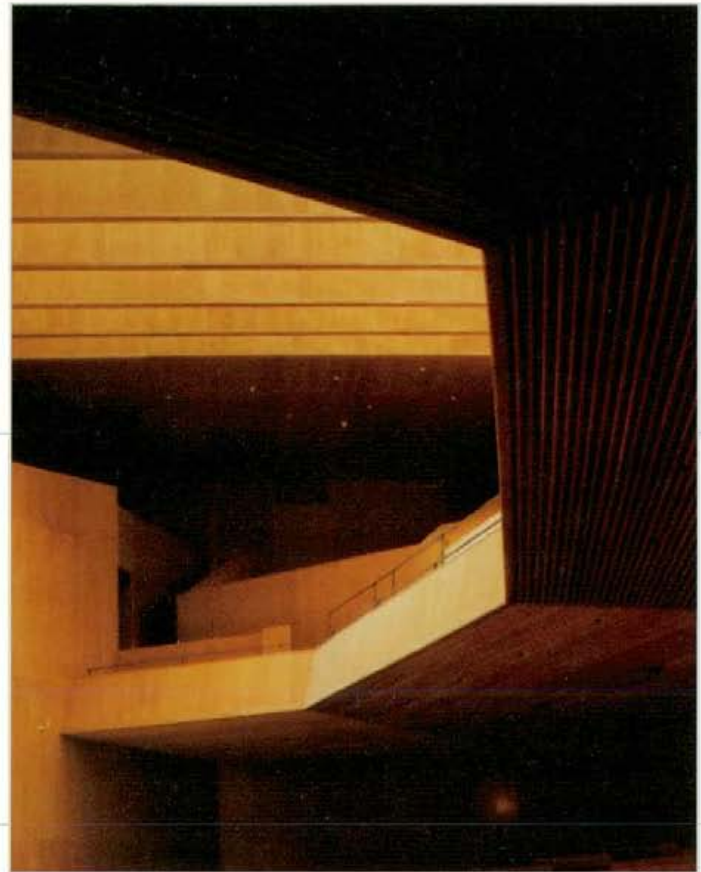


38. Auditorio. Interior.

la pieza, puede ser entendido como la funda que protege al instrumento de música que es en sí el Auditorio. El carácter material y la forma de la sala expresan con nitidez su uso: es una caja de música donde el espectador se introduce.

La uniformidad del material es un aspecto clave en la imagen de este espacio, aunque el trata-

36. Auditorio. Interior.



39. Auditorio. Interior.

miento de cada elemento difiera en función del papel que debe cumplir. Así, los techos y las paredes, absorbentes, se forman con paneles de listones, profundos y redondeados, de madera de haya maciza, mientras que los paramentos reflectantes se construyen con paneles lisos del mismo material, al igual que las butacas (fig. 37). El interior, de geometría quebrada y simétrica, se repliega en la planta de anfiteatro hasta alcanzar la profundidad de once metros de la crujía original y define un perímetro oblongo. Todo el espacio del Auditorio culmina en un gran lucernario, formado por profundas costillas de madera que aparecen como las cuerdas del propio instrumento. Si la tensión del espacio desde su definición geométrica remite al escenario como punto focal, la luz cenital hace que el espacio posea una importante componente vertical,





40. Pantallas de hormigón.

41. Pantallas de hormigón.

pues no es tanto que la luz natural defina el espacio al derramarse sobre sus formas cuanto que el espacio del Auditorio asciende, escapa hacia la luz (fig. 38). La geometría quebrada tanto en planta como en sección, además de indicar fluidez, busca, sobre todo, proporcionar una sensación: que el espectador se inserte en un espacio en movimiento, que pierda, en cierto modo, las referencias direccionales y se deje llevar por la música, se instale en el espacio que ésta crea (fig. 39). Se busca con ello atender a dos problemas específicos que toda sala de audiciones plantea: Cómo es percibida la música por el público y cómo puede esto expresarse mediante las formas concretas del edificio construido.

Podemos ver ahora cuánto la sucesión de imágenes y de formas observadas, el contraste entre la imagen exterior y el atrio de acceso, la transparencia entre los patios, la distinción entre el rigor formal del patio de entrada y el sosiego singular del jardín, la llamada transversal de los núcleos de comunicaciones, el ritmo ordenado de las salas en planta baja, el vacío iluminado y el juego formal de las plataformas sobre las escaleras, la cadencia y el color en los pasillos de las aulas, la transición controlada a las mismas, la presencia interior de la carcasa de acero cortén del Auditorio, el descubrimiento de la caja de música revestida de madera, la instalación en su interior y el deslizar de su geometría, la apertura luminosa que lo remata, etc. son, entre otros, momentos fijados en el reconocimiento del edificio que encuentran su culminación dentro del espacio del Auditorio.

Dos factores son esenciales en la configuración de esa sucesión: la estructura de hormigón incorporada y la luz. La primera, apoya la función de activar plásticamente al espacio, a la par que ayuda a definirlo y estructurarlo (figs. 40 y 41). La luz contribuye decisivamente a transformar la cualidad espacial. En el nuevo edificio ésta deja de ser captada únicamente por las ventanas y balcones abiertos en los muros, incorporando otras opciones: creación de paramentos transparentes en el vestíbulo,

diversificación de los huecos que dan a los patios y, sobre todo, la presencia, tanto en los pasillos de la planta alta, como en las escaleras principales y en el techo del Auditorio, de la luz cenital. La luz desvela, así, los volúmenes y las formas, crea atmósferas particulares y es capaz de valorar y de hacer trascender el realismo de los materiales (fig. 42). La contraposición y el juego entre el hormigón, abujardado y de tono ocre, con la piedra, arenisca y dorada, de Villamayor, los distintos revocos, el rojo oscuro del acero cortén, los vivos colores de las chapas pintadas al fuego y la madera interior esmaltada, etc., manifiestan su riqueza con el modo en que perciben la luz. Apoya también la percepción de la densidad plástica de las fachadas a los patios interiores, vinculadas con la idea de espesor y carnosidad. Pues tratar de recuperar una cierta densidad material en la obra ha sido una de nuestras premisas. Así, tanto la piedra arenisca como el revoco son tratados como superficie con espesor, como piel gruesa que se superpone a los muros existentes a la vez que buscan el contraste con el hormigón y el acero (fig. 43). De este modo la abstracción formal se materializa y cobra vida mediante el espesor y la textura a la par que acompaña a la definición volumétrica de los elementos.

— 3 —

Ahora bien, percibimos los objetos arquitectónicos por la imagen, por la expresión de sus formas, pero sólo adentrándonos en ellos desmenuzándolos, indagándolos, podemos llegar a comprender algunas de sus razones. Razones que nos permiten vislumbrar el cómo han sido concebidos. Pues si las imágenes atañen primordialmente a la percepción visual, la concepción se refiere a valores y principios sobre los que aparecen las formas capaces de representarlos y expresarlos.

Después del recorrido realizado por el edificio podemos ver cómo espacios y formas se sustentan,



42. *Lucernario.*

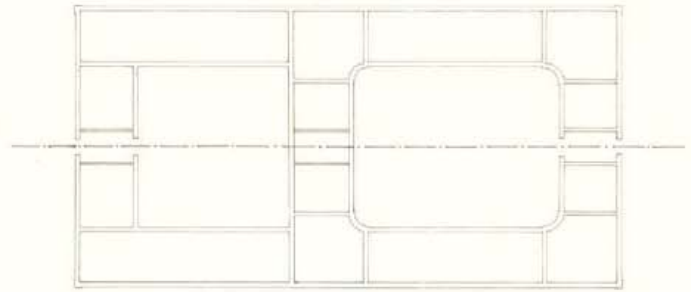
básicamente, en dos operaciones compositivas: Una nuclear, y otra axial. La primera se consolida al disponer la pieza más emblemática de la intervención, y formalmente la más singular, como nuevo centro. La opción longitudinal incorpora un sistema de ejes paralelos a la dirección dominante del edificio este-oeste.

El sistema axial impregna a todo el conjunto imponiendo un orden, una referencia que, explícita o implícitamente, sustenta y subyace al resto de operaciones formales realizadas. Ya la construcción existente poseía un marcado eje longitudinal que vinculaba a los dos accesos, equiparándolos (fig. 44). La introducción del nuevo cuerpo central favorece

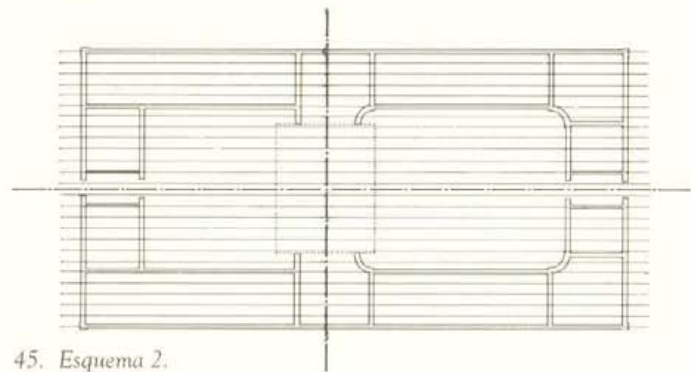


43. Cuerpo central. Detalle.

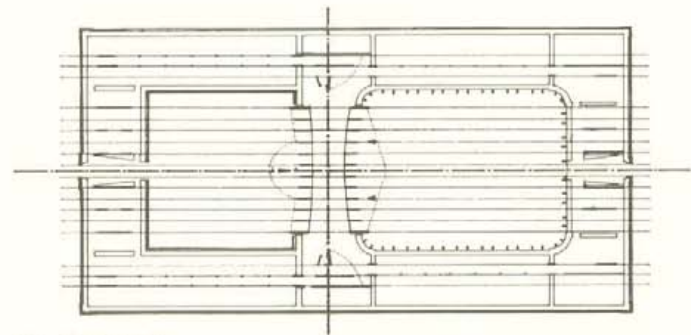
la aparición de un eje transversal que, apoyado por la posición de los nuevos núcleos de escaleras, busca y transmite el sentido del flujo y de la tensión espacial en la dirección norte-sur. El punto donde se cruzan ambos ejes da lugar al nuevo centro (fig. 45). Una sucesión de ejes longitudinales paralelos al principal forman el sistema, al tiempo que permi-



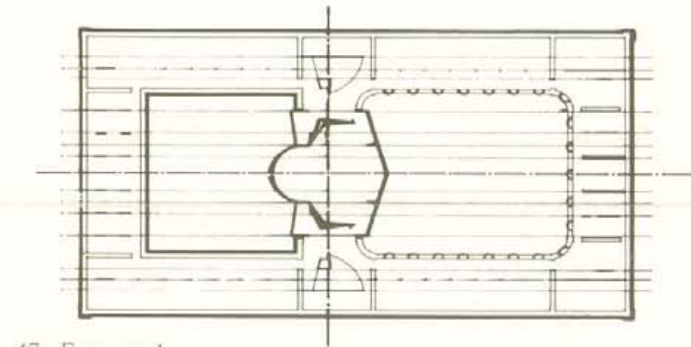
44. Esquema 1.



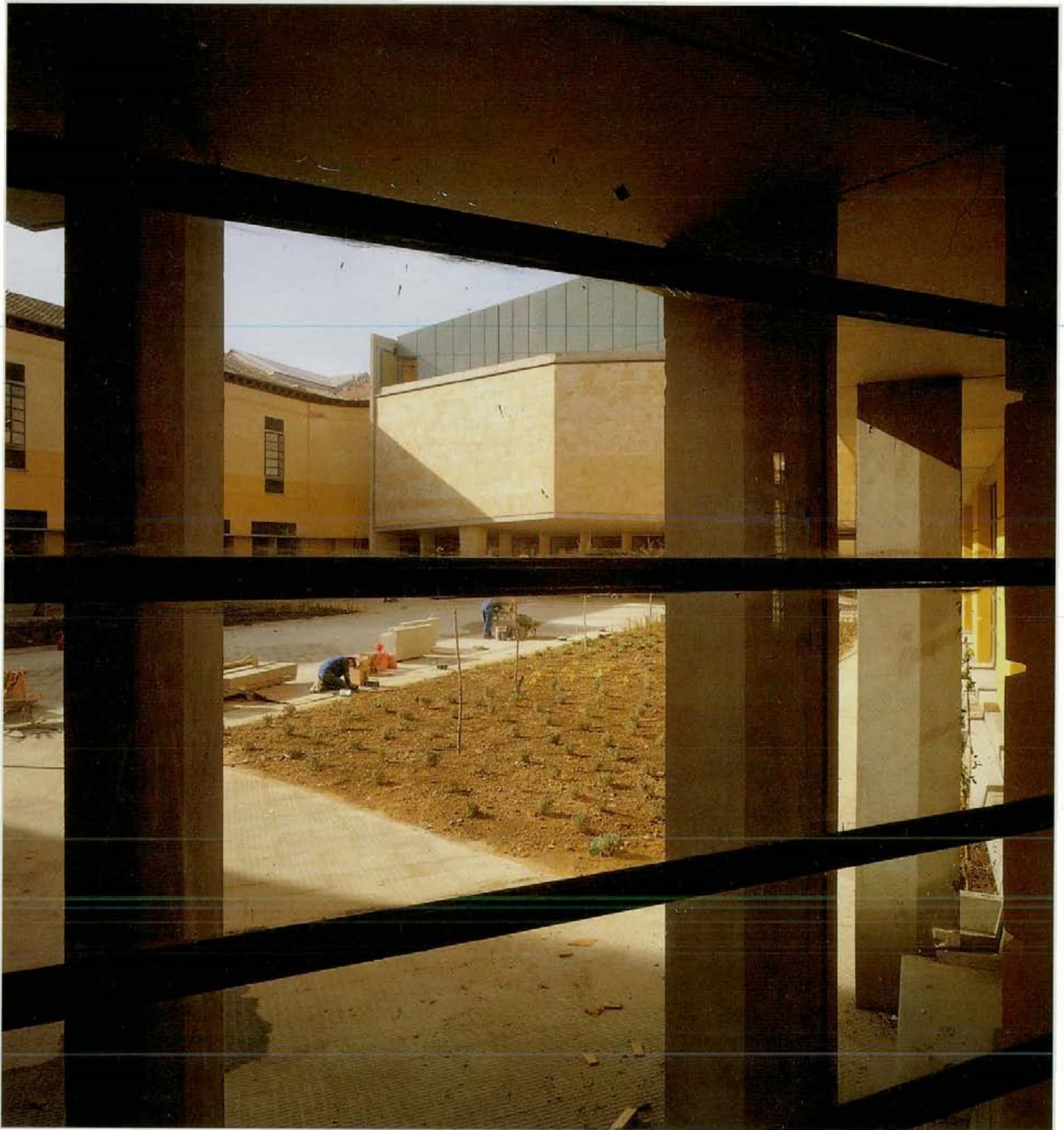
45. Esquema 2.



46. Esquema 3.



47. Esquema 4.



48. *Patio Este.*

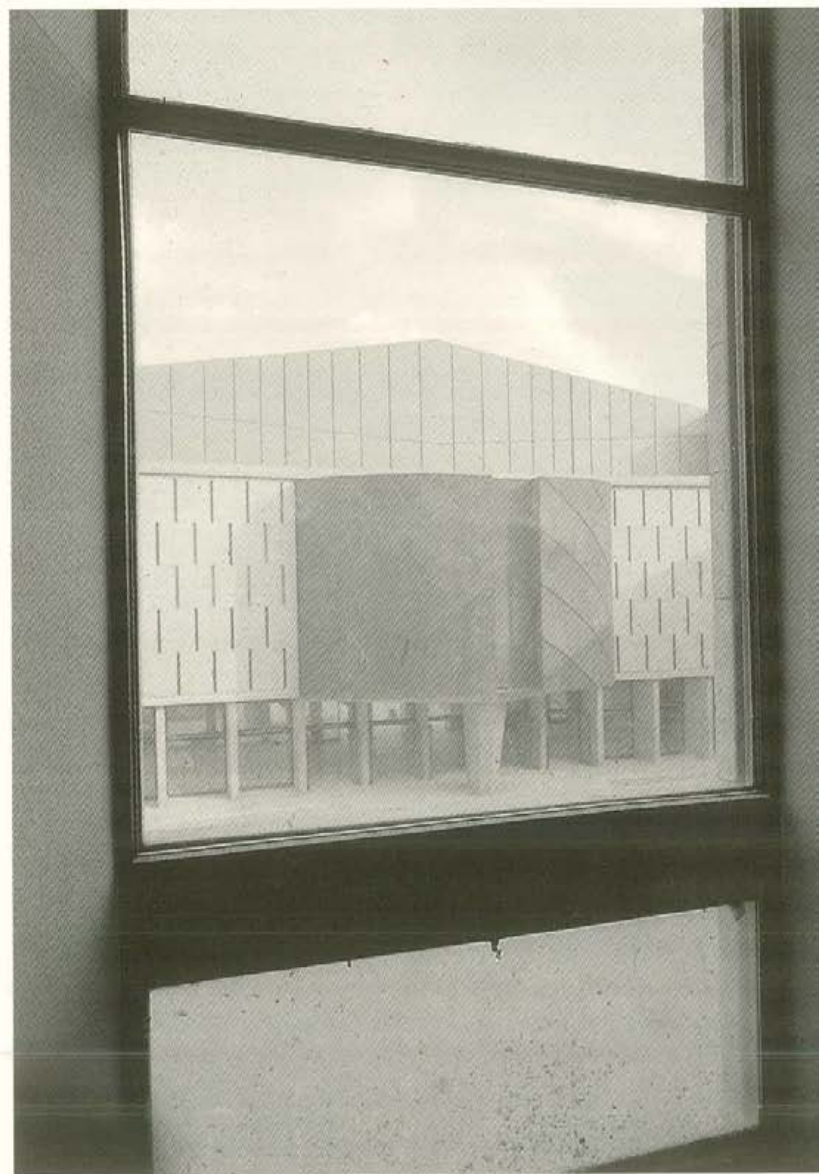
ten situar a los nuevos elementos estructurales. Estos elementos, gracias a su propia configuración, acotan y fijan a los ejes en cada una de las piezas rompiendo así su indeterminación, a la par que crean un equilibrio tenso. En sí, los ejes se definen realmente por la posición y materialización de los elementos (fig. 46).

Pero si en los espacios interiores de las distintas salas, los ejes aparecen como una suma de cuerdas en tensión, donde esta tensión se acentúa, de tal modo que casi llega a romper el equilibrio, es en el cuerpo central, en la definición del vestíbulo y los núcleos de comunicaciones. Aquí el movimiento longitudinal que invade al edificio debe soportar las presiones que crea el eje transversal, materializado por los vértices de las proas de hormigón. En su esfuerzo por contrarrestarlo, las pantallas que acotan el vestíbulo adoptan la disposición en forma de huso consiguiendo así, en la pugna, establecer un cierto equilibrio. Mientras las salas y los lugares de trabajo se definen en sí mismos, el espacio que induce e indica el movimiento expresa su condición desde la posición tensa de sus elementos.

Sobre el sistema axial se incorporan la nueva estructura del edificio y los nuevos núcleos de escaleras pero, a la vez, también dichos ejes actúan como indicadores visuales, sirven para afirmar a cada espacio dentro de una direccionalidad y remiten, en cualquier punto, al orden global así establecido. El sistema, extiende su presencia a todo el espacio del edificio pero permite, también, que las formas se muevan con libertad, buscando su expresividad plástica al tiempo que aluden siempre a ese orden que las subyace (fig. 47).

La inclusión de un cuerpo central se constituye —de las dos principales operaciones compositivas que realizamos sobre el edificio de las Cocheras— en el elemento clave de la nueva intervención. Esta pieza, que incluye al Auditorio y al vestíbulo principal, reúne la aspiración a la continuidad espacial así como manifiesta una imagen expresiva y afirmativa,

de permanencia, propia de su carácter como edificio civil. En ella se auna el orden al que se encuentra sometido todo el edificio con la representación, en su dinamismo tridimensional, de la energía, de la vitalidad que le proporciona su función. Se manifiesta como cuerpo inserto y a la vez autónomo, con sus propias leyes, dentro de la edificación anterior. Así, las pantallas de hormigón que lo delimi-



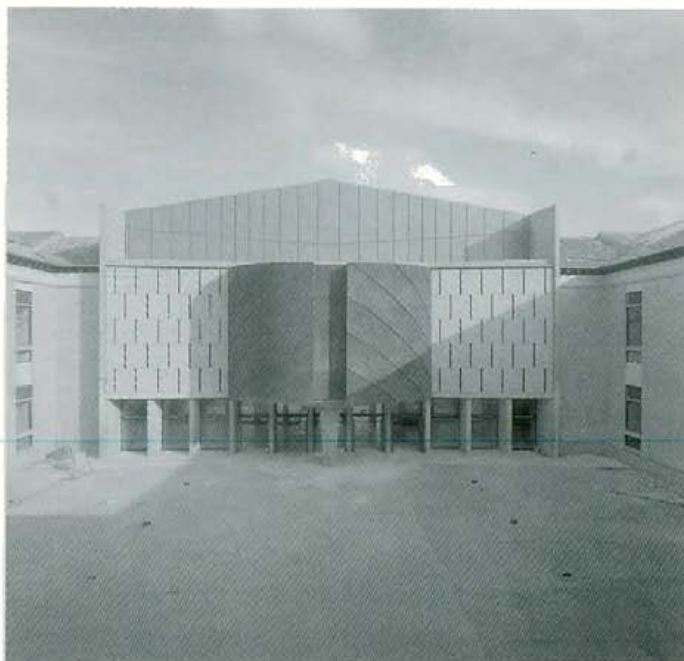
49. Cuerpo central. Patio Oeste.

tan actúan como cortes claros, como tajos producidos nítidamente sobre las crujías existentes. Por otra parte, la condición ciega de los muros de la construcción inicial se transforma, en planta baja, en membranas de vidrio entre delgados soportes, la gravedad y el peso de los cuerpos masivos se convierte aquí en suspensión, en ingravidez. La planitud de las formas anteriores se abandona por el juego volumétrico y libre de las superficies, mientras que los elementos ya no se remiten a la escala que indica su uso sino que atienden, en su condición plástica, a cuestiones como la ilusión de profundidad, la transparencia, la contraposición entre peso y levedad, el juego entre tersura y rugosidad, etc.

Tal afirmación plástica y abstracta mantiene correspondencias claras que le permiten formar un todo armónico y equilibrado con los cuerpos que le rodean. Así, la adecuación a la escala de los patios, la continuidad de los volúmenes indicada por las cornisas, la identidad material tanto en la piedra arenisca como en la pérgola y zócalos de hormigón, la congruencia geométrica con el pavimento y los miradores del jardín, etc., ayudan a crear un juego de influencias y equivalencias que afirman la armonía diferenciada del conjunto (fig. 48).

En el aspecto compositivo existe una acentuación, en el impulso vertical de los elementos, bien sean las pantallas de hormigón, los huecos que horadan los planos de piedra, o las bandas diagonales del cortén, contrarrestado por la horizontalidad de las bandejas de hormigón o por el despiece de la piedra arenisca, así como por el peso de los cuerpos (fig. 49). Se busca con ello la impresión de un equilibrio tenso entre la afirmación volumétrica y el efecto de ingravidez del Auditorio. La envolvente piramidal que la aparición del frontón superior provoca y la simetría bilateral reforzando la ya existente, afirman, de nuevo, su carácter de monumento cívico (fig. 50).

Ahora bien, el espacio, en el cuerpo central, se fenomeniza, se presenta como acontecimiento tanto en el vestíbulo como en el Auditorio. La



50. Cuerpo central. Patio Oeste.



51. Vestíbulo.

creación de un centro al que se accede mediante un efecto de convergencia pero que, él mismo, contrarresta impulsando un movimiento de expansión en el sentido de las cuatro orientaciones, muestra la condición dinámica del espacio en el que se instala, al tiempo que apoya, con sus operaciones de retracción y dilatación, la noción de centralidad. Es, en sí mismo, el centro de gravedad cuya posición marca

el encuentro entre las dos direcciones principales. Sin embargo, el punto central del edificio es, en el fondo, un no-lugar, un lugar de paso que sólo existe para propiciar la experiencia temporal, la afirmación del recorrido como principio que soporta la percepción del edificio (fig. 51).

Todo el cuerpo central puede ser entendido como un espacio plástico manipulado. Tanto sus cerramientos como los propios elementos estructurales, se deforman y dilatan. Parecen expuestos a la presión de los espacios, bien sean interiores o exteriores. Los muros se convierten en membranas y junto con las pantallas estructurales son movidos por el flujo y las tensiones espaciales. Los volúmenes aparecen a nuestra vista como si dentro de ellos existiesen fuerzas que implican su contención o su expansión. El cuerpo central se encontraría, así, en un punto de equilibrio tenso, como a punto de estallar. La energía contenida determina las formas de los cuerpos, no siendo éstos otra cosa que la manifestación visible de los espacios definidos en su estado tensional (fig. 52).

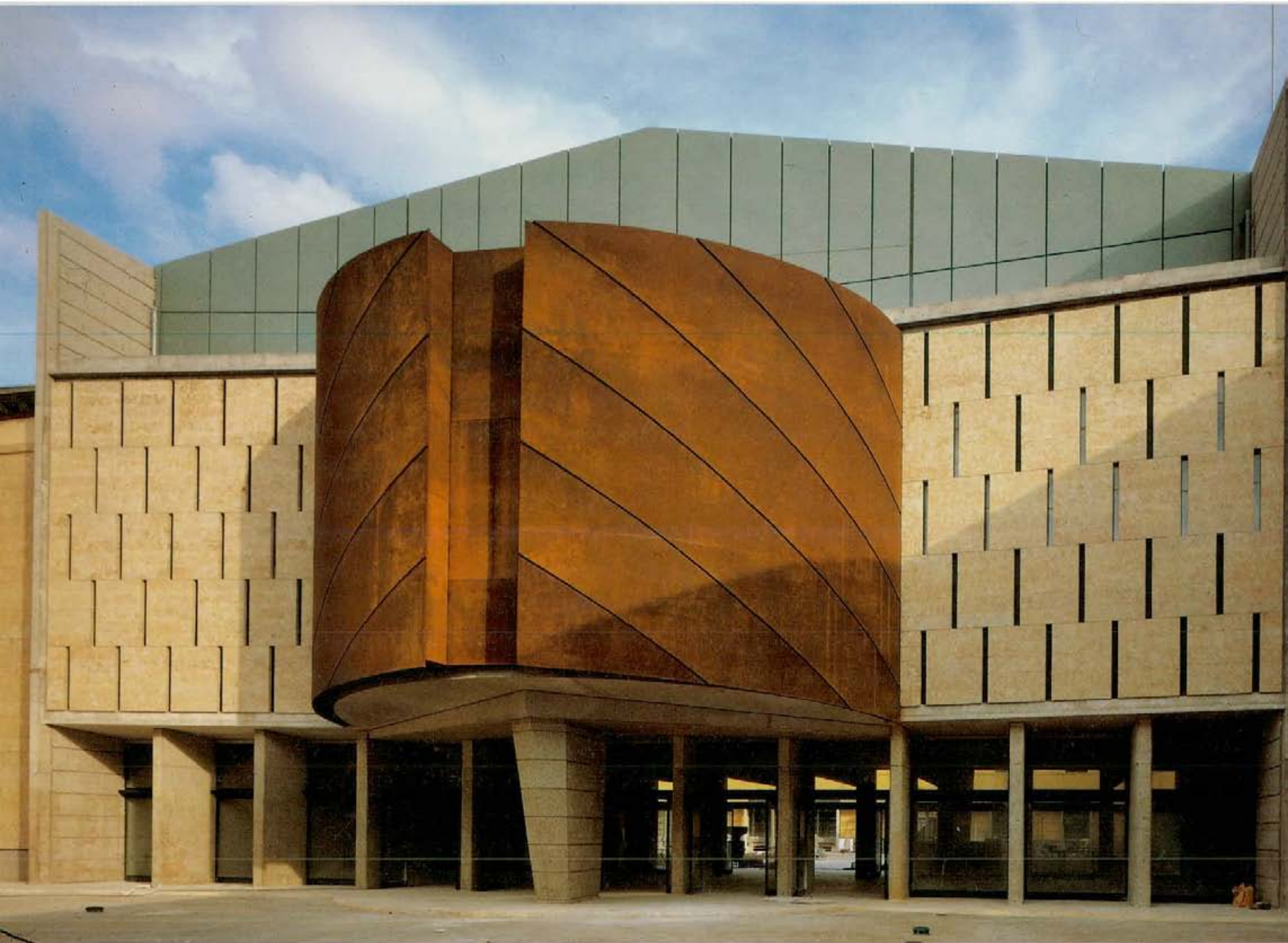
El cuerpo central es capaz de integrar el tema de la continuidad espacial con la presencia monumental, asumida como representación del carácter de edificio público. Y si bien su planta está sujeta al orden compositivo general, el dinamismo tridimensional de su espacio y de sus volúmenes es capaz de expresar la energía que contiene. La riqueza de su solución obedece a diversas cuestiones, básicamente al abanico de sus formas y a los componentes en activo que guardan, siendo sus principales manifestaciones: El contraste entre los planos fugados de piedra y el volumen emergente y curvo del escenario, su contraposición material, el equilibrio tenso entre geometrías diversas —estabilidad de las pantallas, planos atirantados, geometrías curvas que se diluyen en planos quebrados, etc.—, las oposiciones entre el plano inferior —horadado y libre— y los volúmenes superiores macizos y ciegos, el contraste entre los cuerpos dinámicos y la estabilidad formal que proporciona el frontón superior, la per-



52. Auditorio.

meabilidad del espacio en planta baja mientras que en los volúmenes superiores éste rebota y desliza, el dinamismo de las formas indicado por las hendiduras que se producen sobre el espesor material de los elementos, el juego contrapuesto de fuerzas verticales y tensiones horizontales, la oposición entre ligereza y gravedad, el impulso ascensional de las masas convexas suspendidas, el equilibrio conseguido mediante la agrupación de formas diferentes, etc.

Se afirma en esta pieza, sobre todo, un entendimiento de la arquitectura como el establecimiento de un orden y sobre él el hallazgo de la forma. Forma capaz de expresar las nuevas exigencias, a la vez que representa su vitalidad, incluso acentuando los valores dramáticos (fig. 53). La inserción de este cuerpo central en el edificio de las Cocheras de la Reina evidencia el aprovechamiento de las posibilidades que un contexto permite para dar vida a un fragmento de la forma que se contrapone al resto, al tiempo que busca la armonía y el equilibrio general (fig. 54). Por ello, con el dinamismo y la energía que dimana de los cuerpos centrales y de sus espacios interiores, el edificio inicial se transforma, estimulado por dicha inserción que derrama su influjo, de modo que la construcción, estática y obsoleta, llegue a ser un organismo dinámico que exprese la nueva actividad que en sus espacios se va a desarrollar.



53. Escenario. Cuerpo exterior.

54. *Patio naciente.*





NOTA BIBLIOGRÁFICA

Sólo se recogen en este apartado aquellas publicaciones referidas directamente al autor de las Cocheras de la Reina Madre, el arquitecto real D. Jaime Marquet, o a algunas de sus obras.

ÁLVAREZ DE QUINDÓS, J. A.:
Descripción Histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez, Aranjuez, 1804.

BAYÓN, M., y MARTÍNEZ GÓMEZ, J. L.:
El Real Coliseo de Carlos III. San Lorenzo de El Escorial, Madrid, 1988.

CARTOGRAFÍA
Cartografía histórica de Aranjuez. Cinco siglos de ordenación del territorio, "RIADA. 3", Aranjuez, 1991.

LÓPEZ Y MALTA, C.:
Historia descriptiva del Real sitio de Aranjuez, escrita en 1868 por... sobre la que escribió en 1804 D. Juan Álvarez de Quindós, Aranjuez, 1868.

LLAGUNO Y AMIROLA, E.:
Noticia de los arquitectos y arquitectura de España, desde su restauración..., Madrid, 1825.

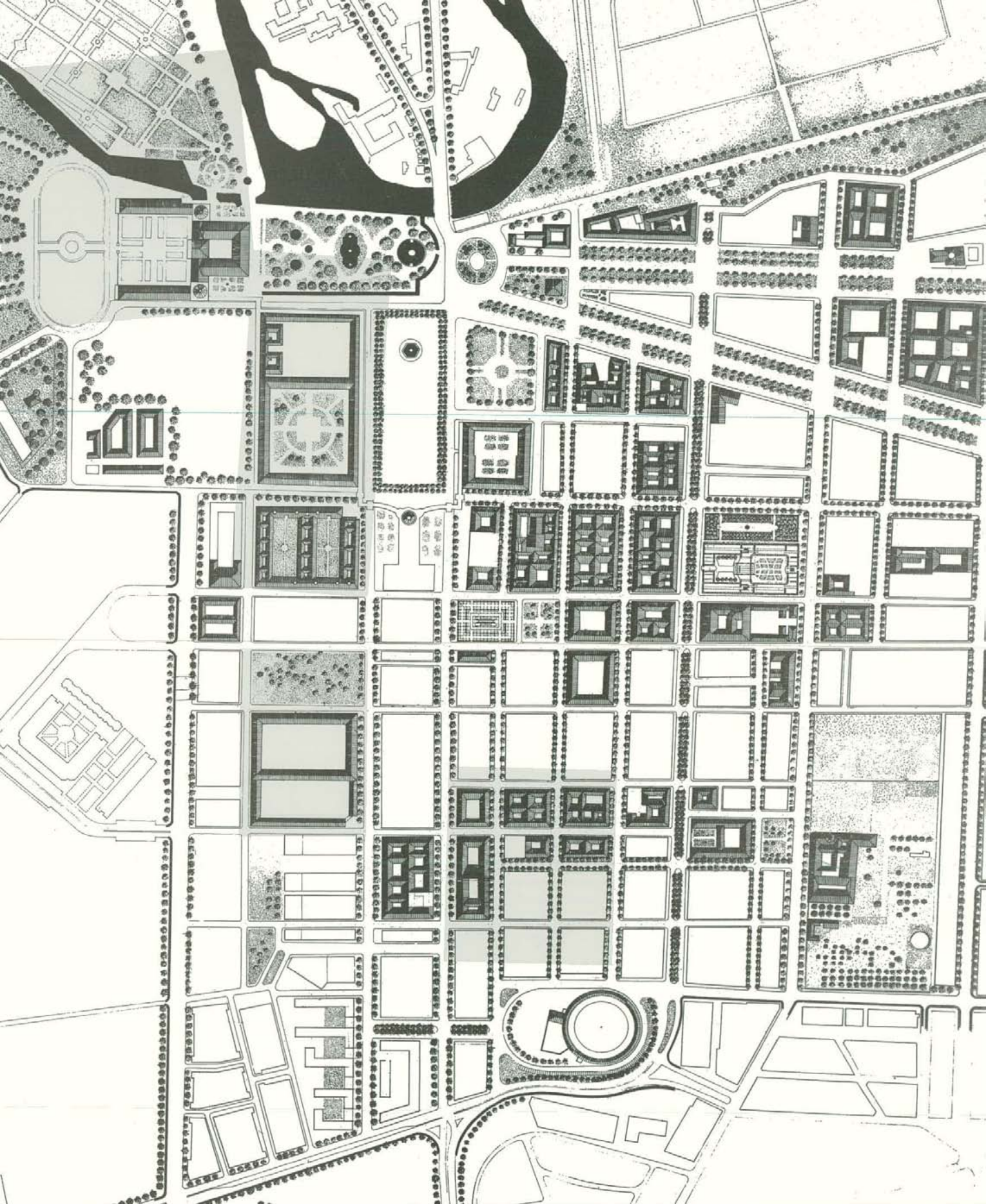
NAVASCUÉS PALACIO, P.:
"Jaime Marquet y la antigua Casa de Correos en Madrid",
Villa de Madrid, año VI, n.º 24, Madrid, 1968, págs. 67 y ss.

NIEVA SOTO, P.:
"Aportación documental a la figura de Jaime Marquet y su obra en Aranjuez", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo XXIV (1987), págs. 79 y ss.

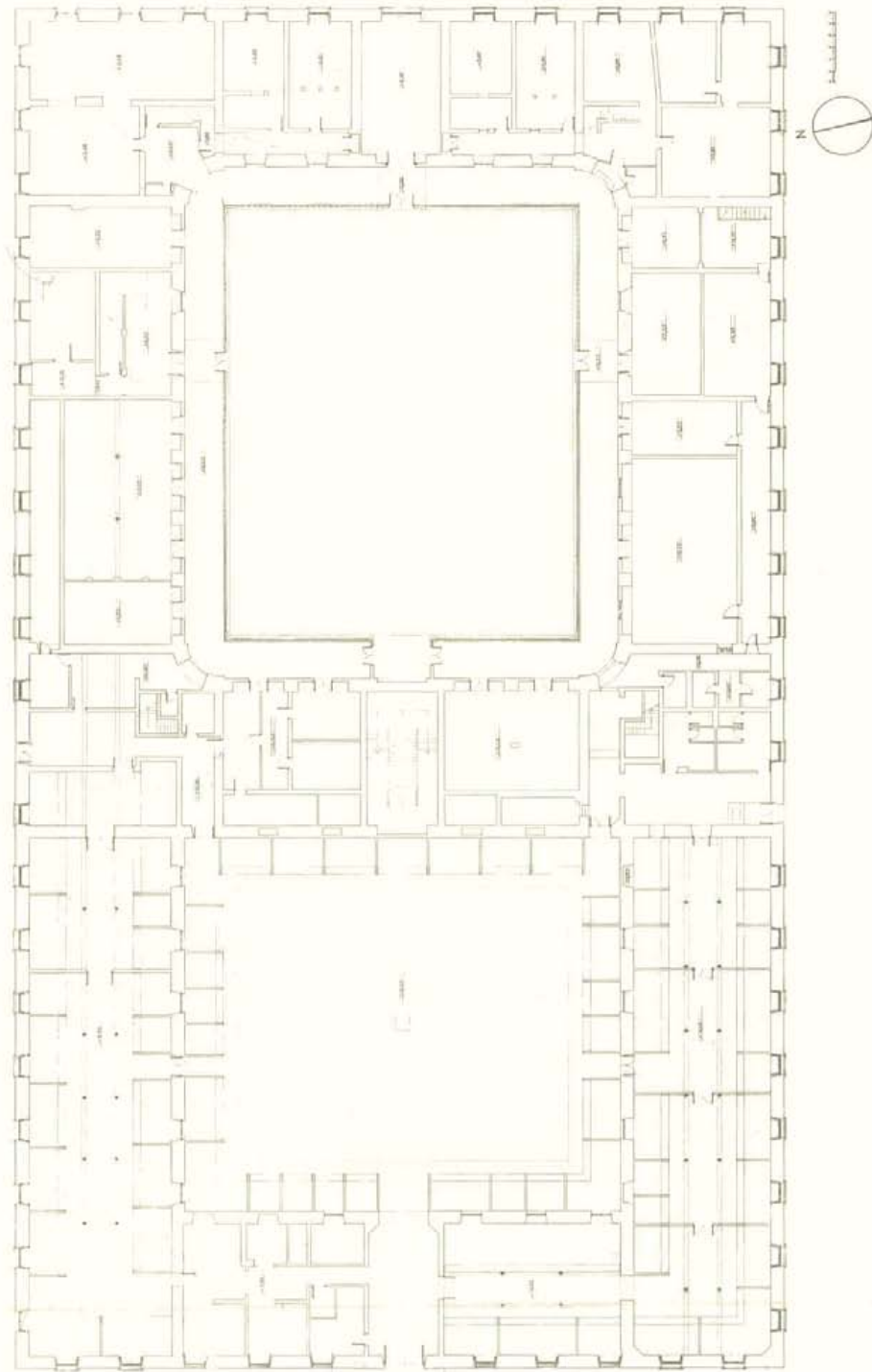
QUINTANA MARTÍNEZ, A.:
La arquitectura y los arquitectos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774), Madrid, 1983.

TOVAR MARTÍN, V.:
"El arquitecto Jaime Marquet", en *La Casa de Correos. Un edificio en la ciudad*, Madrid, 1988.

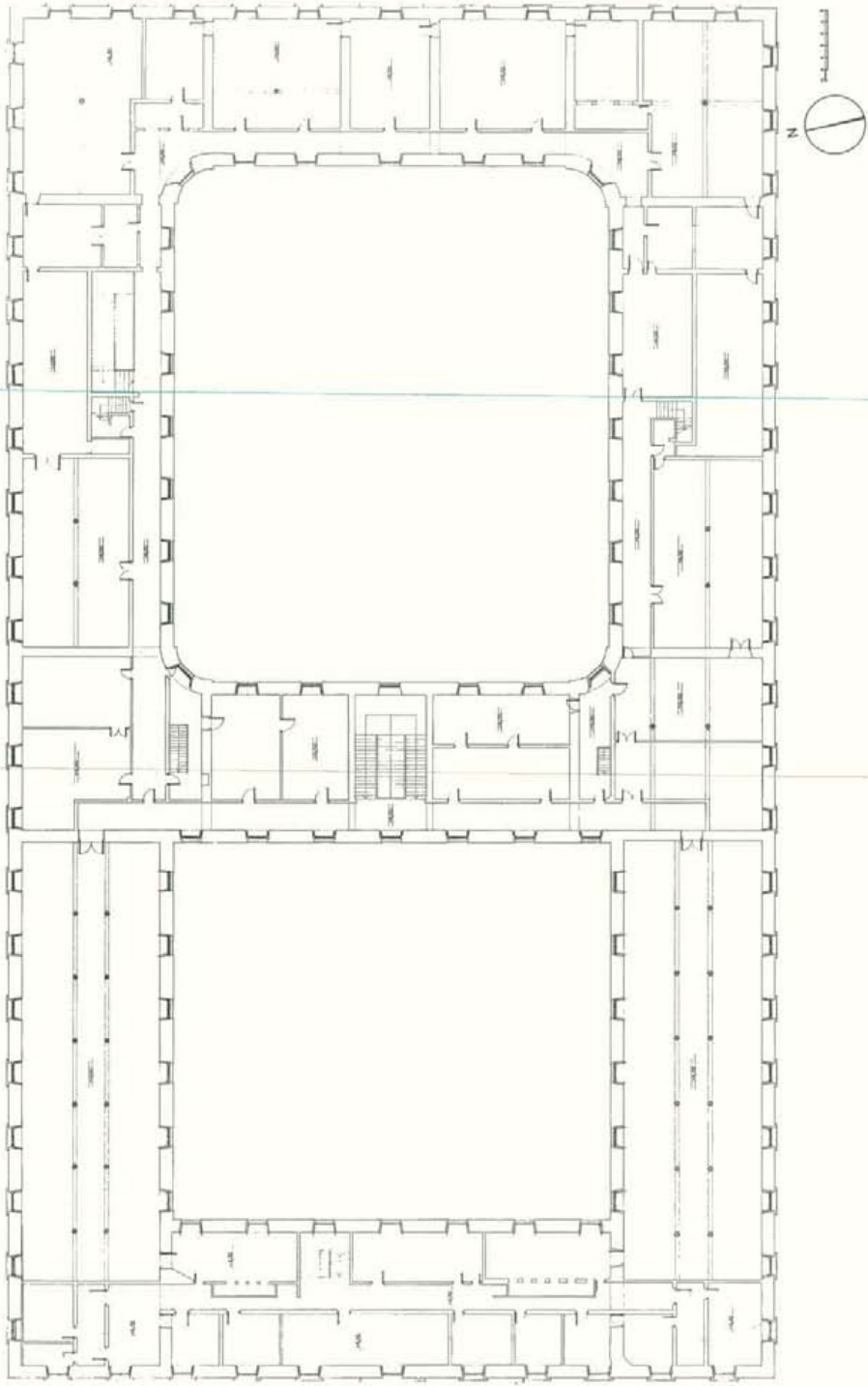
Apéndice Documental



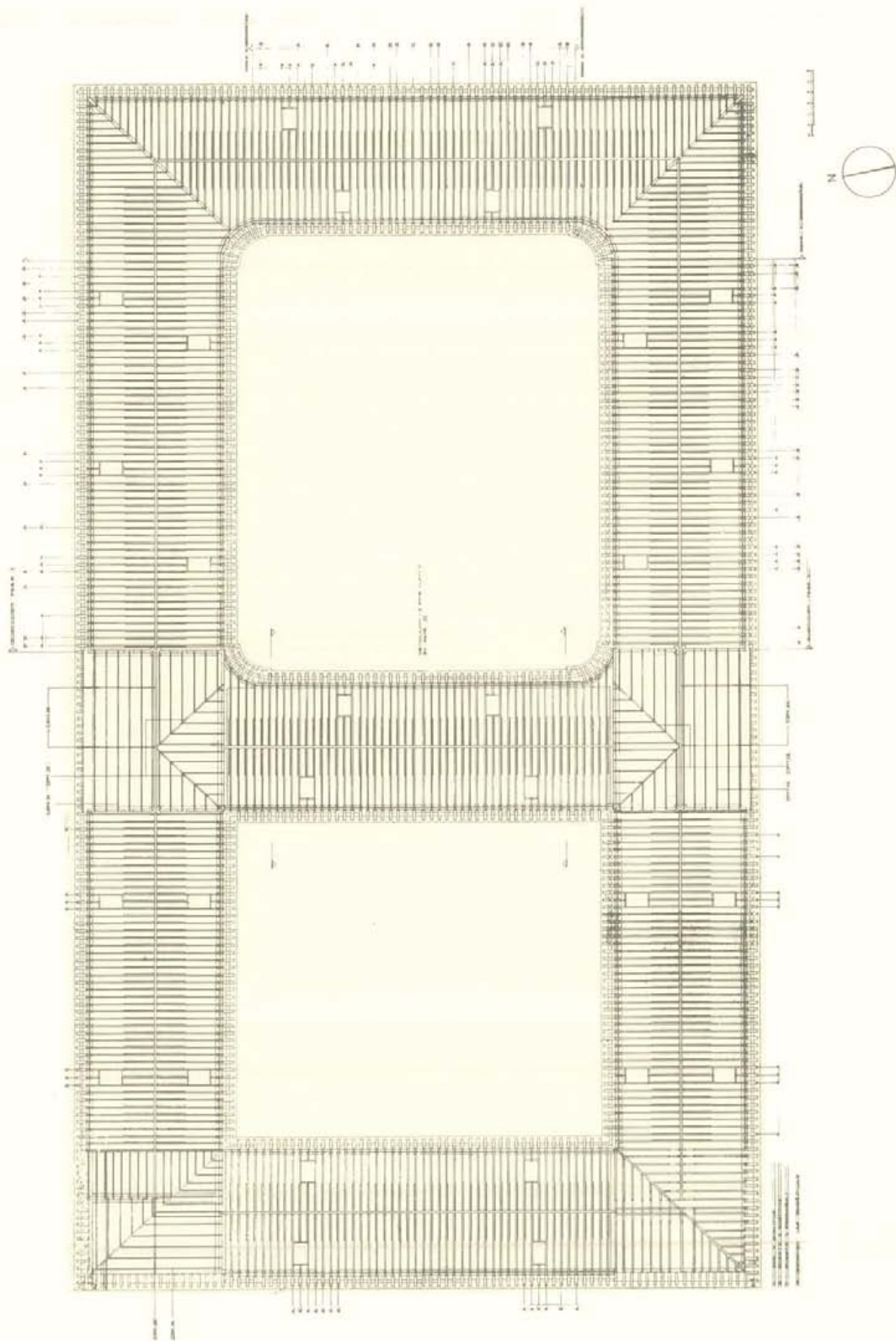
Levantamiento del Edificio. 1985



2. Planta baja.



3. *Planta alta.*



4. Planta armadoras de cubierta.



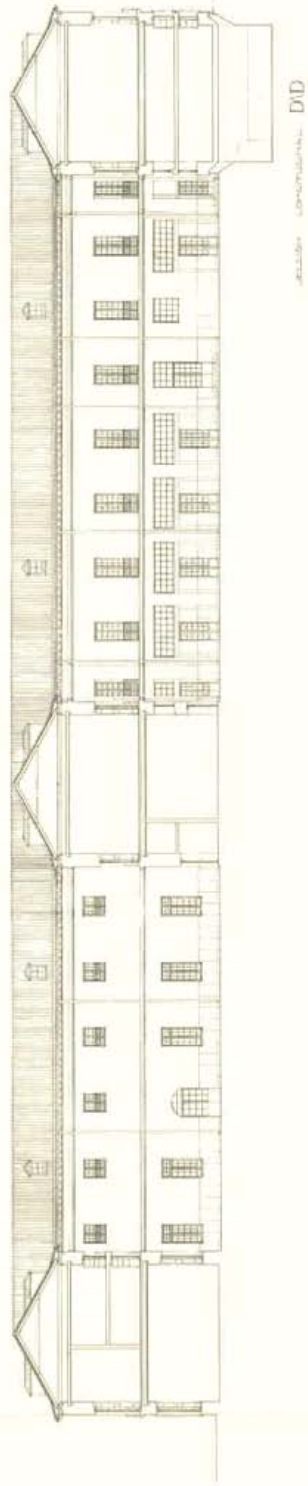
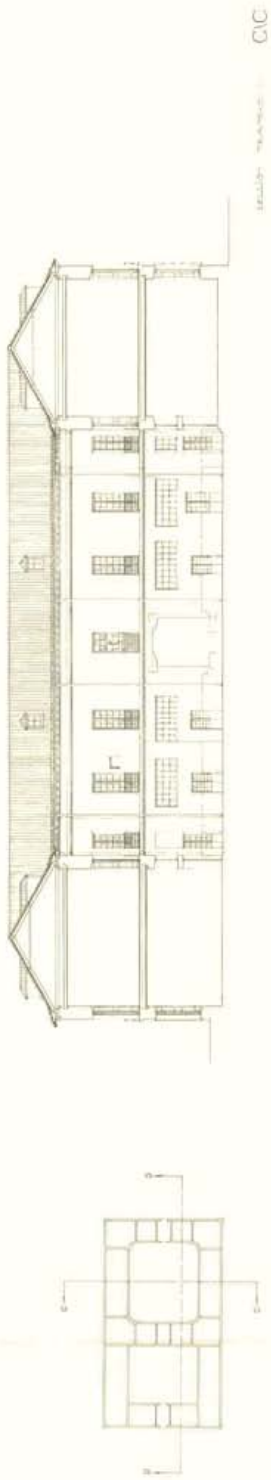
A/A

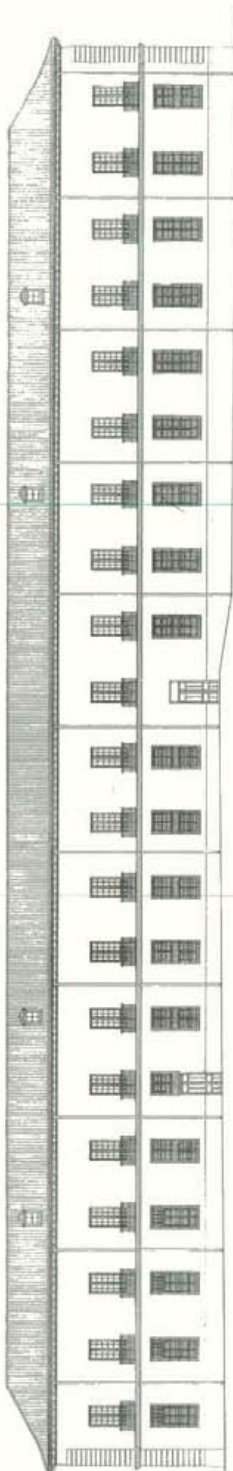
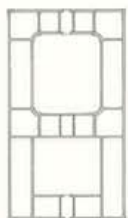
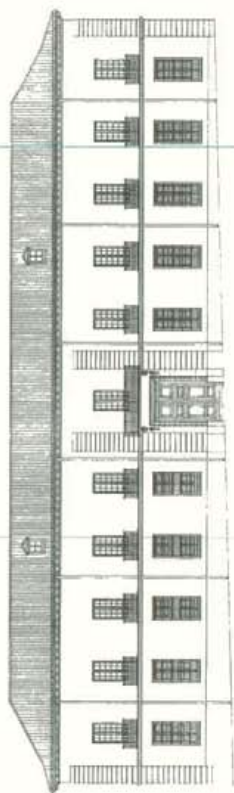


B/B



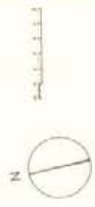
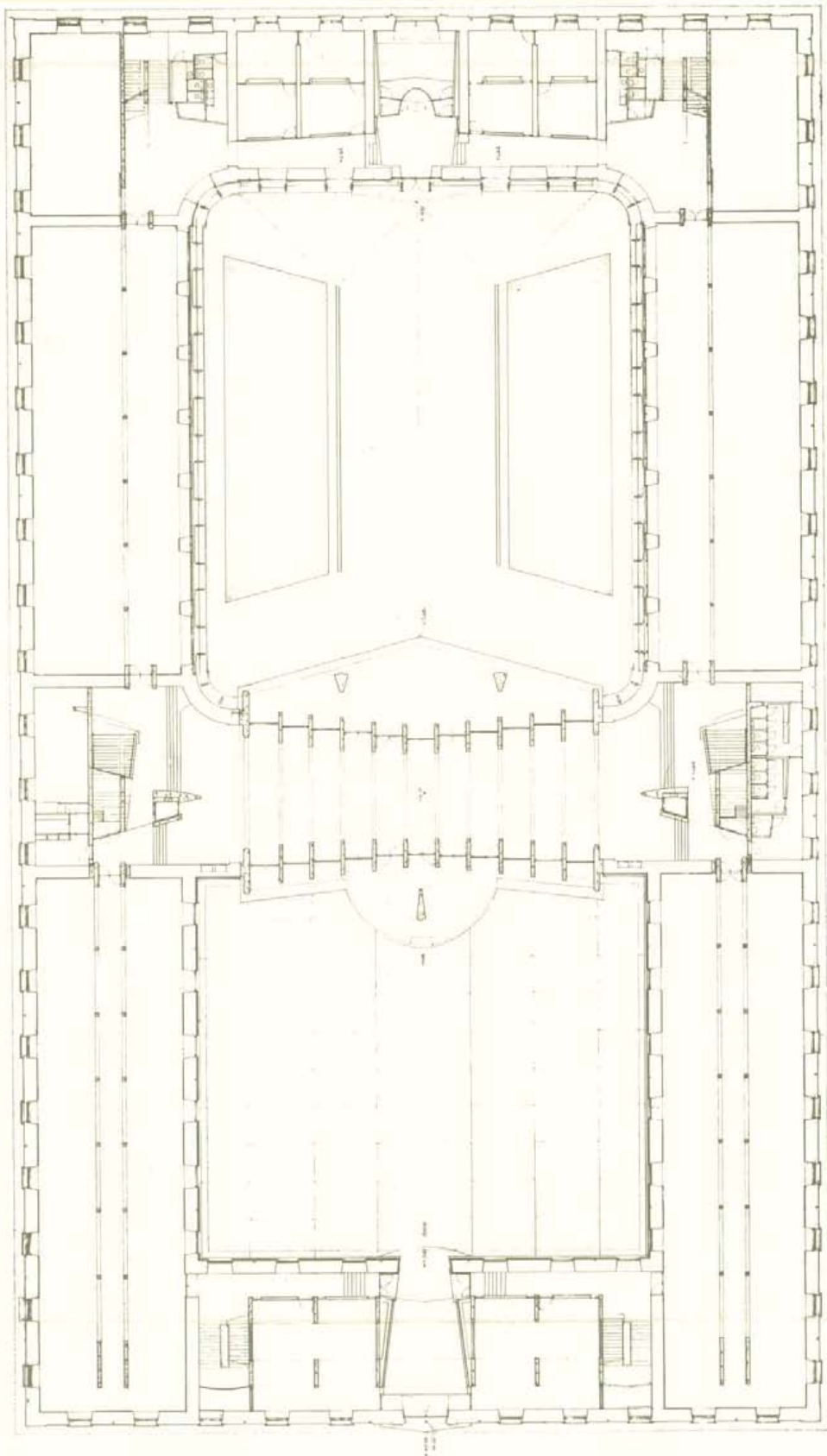
5. Secciones.



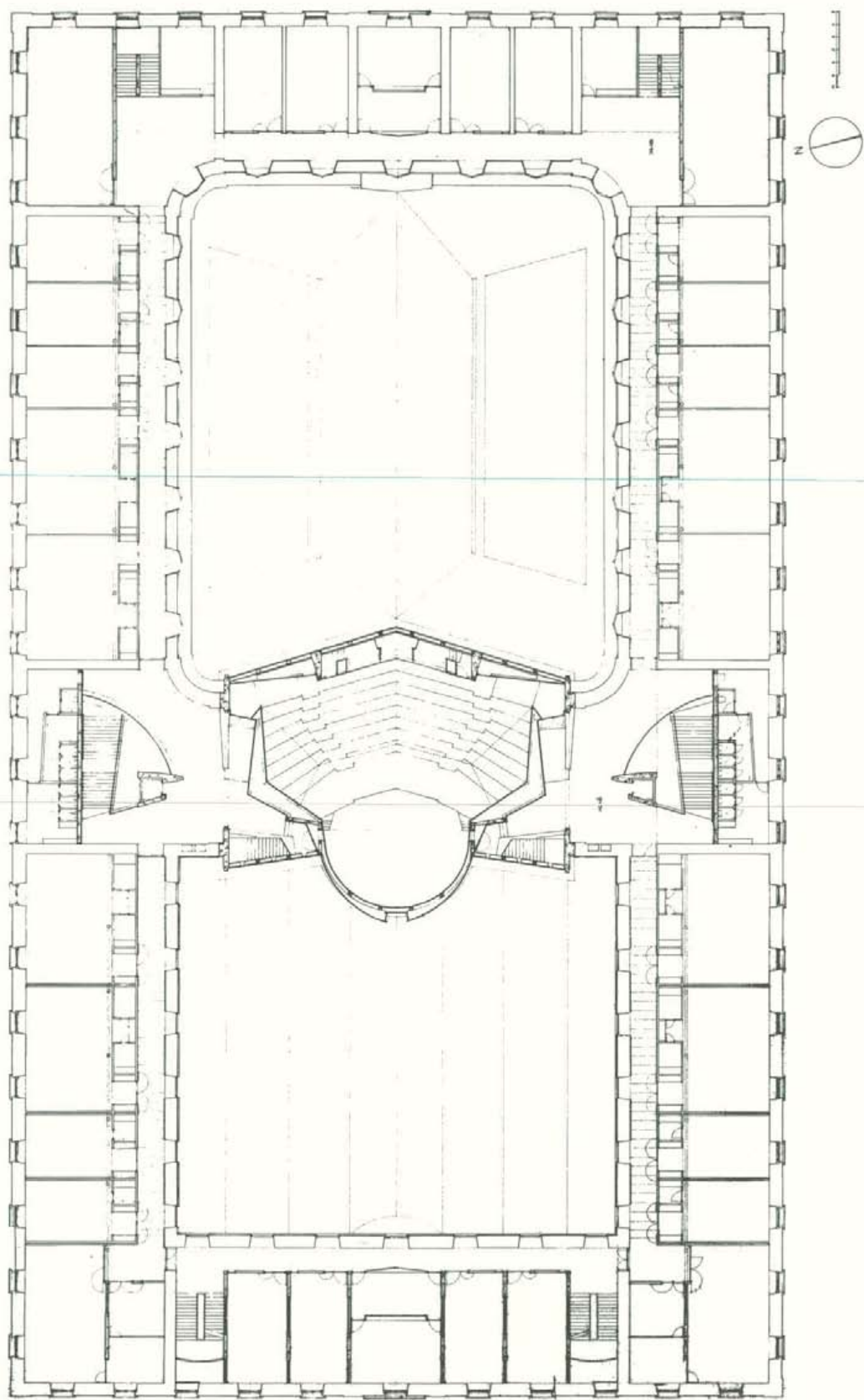


7. Alzados.

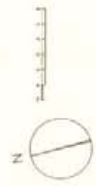
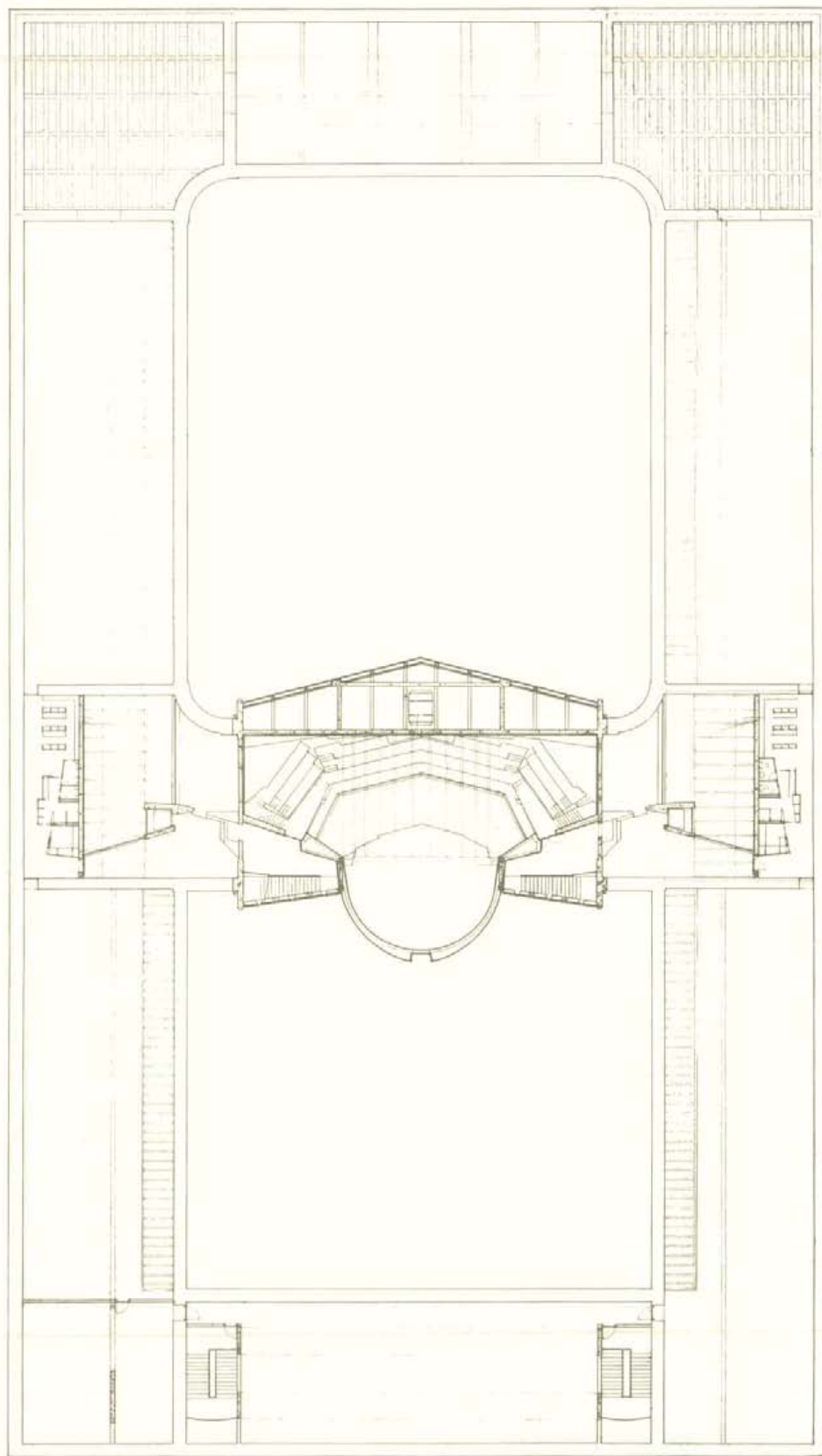
Proyecto



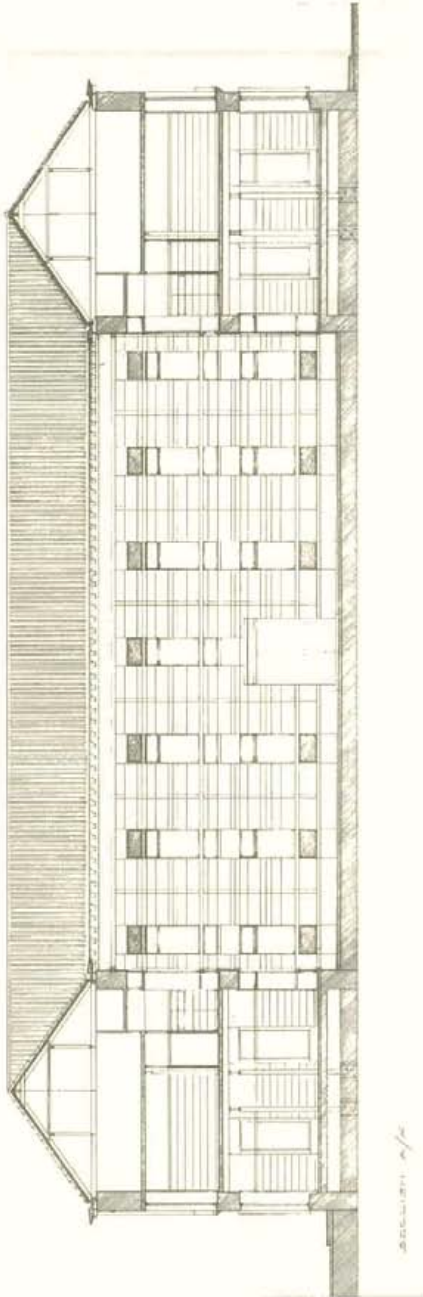
8. Planta baja.



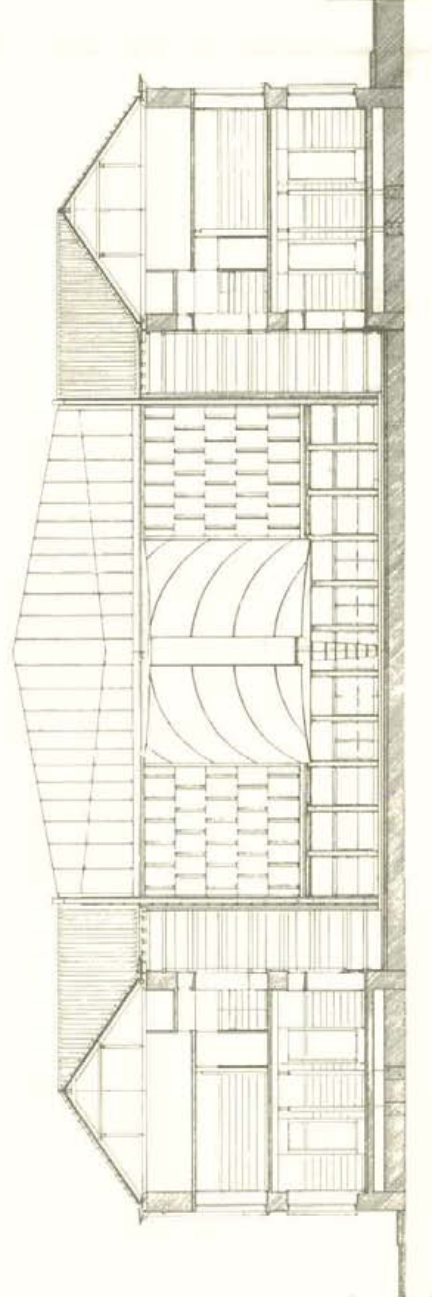
9. *Planitia alta.*



10. *Plania anfiteatro.*

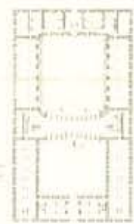


SECCION 1/3

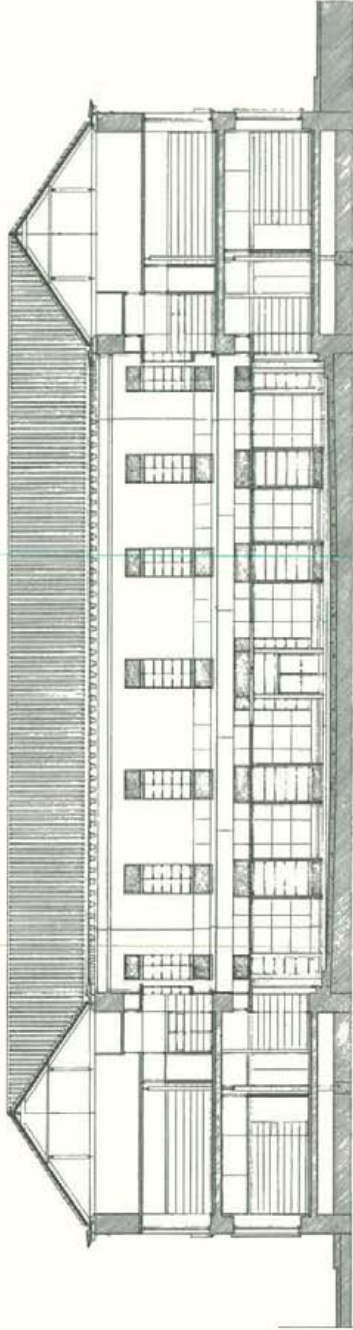


SECCION 2/3

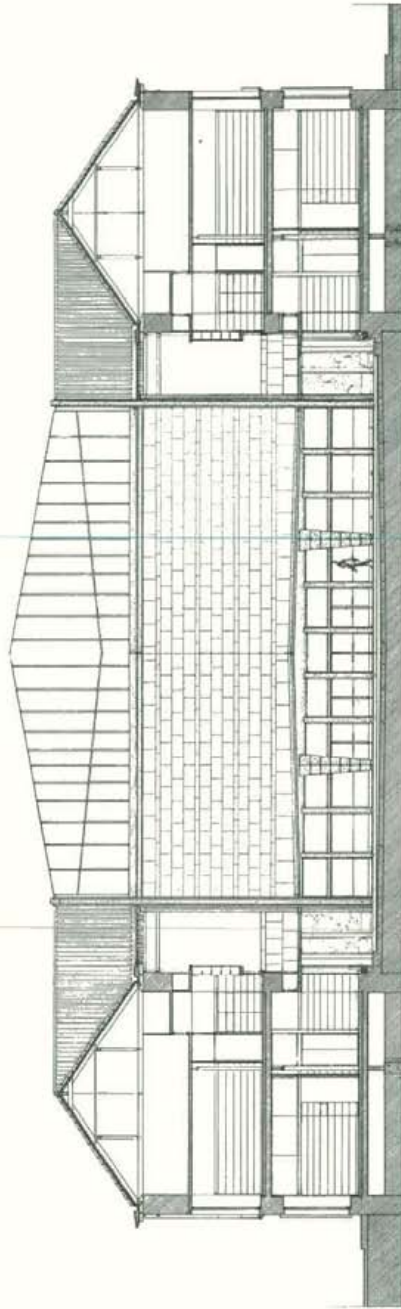
A ↑ B



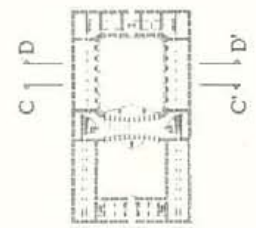
A' ↓ B'



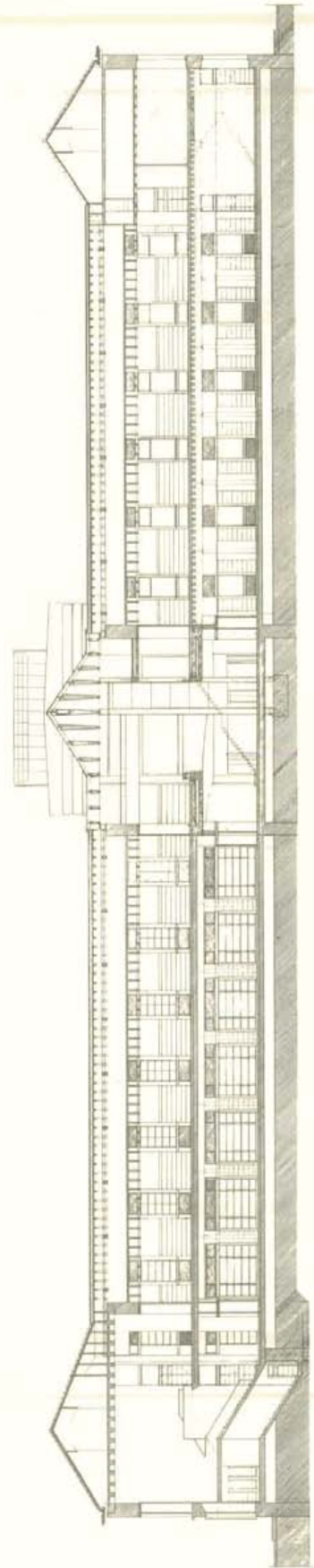
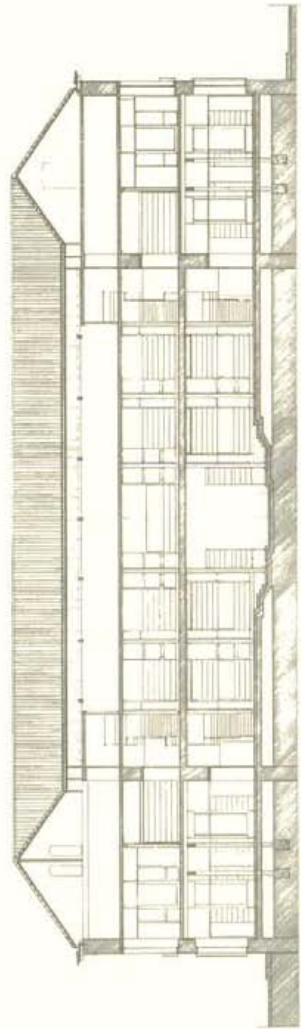
SECCION a/a



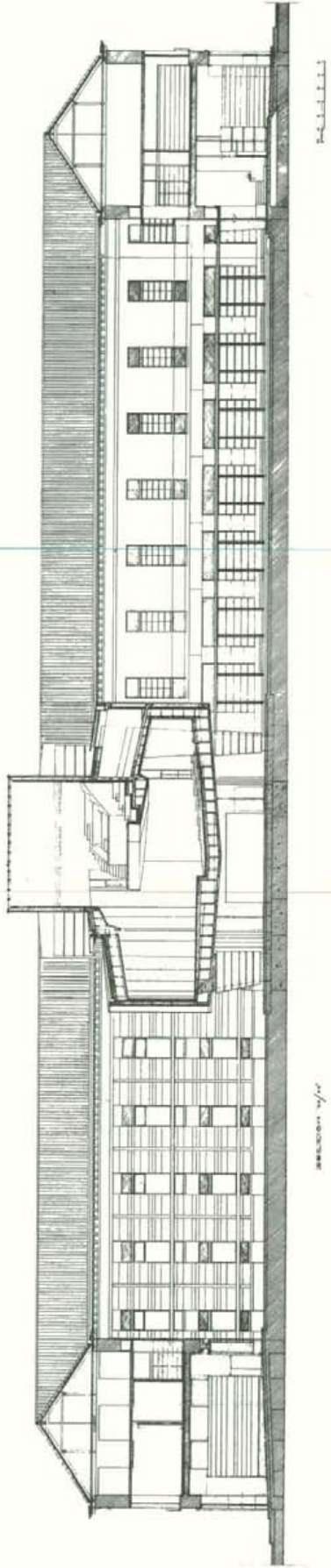
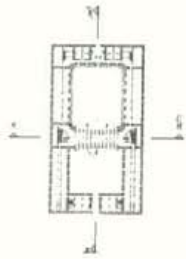
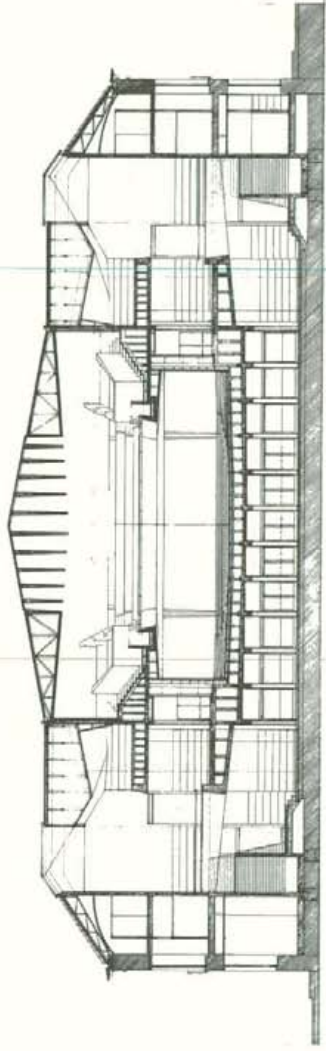
SECCION b/b



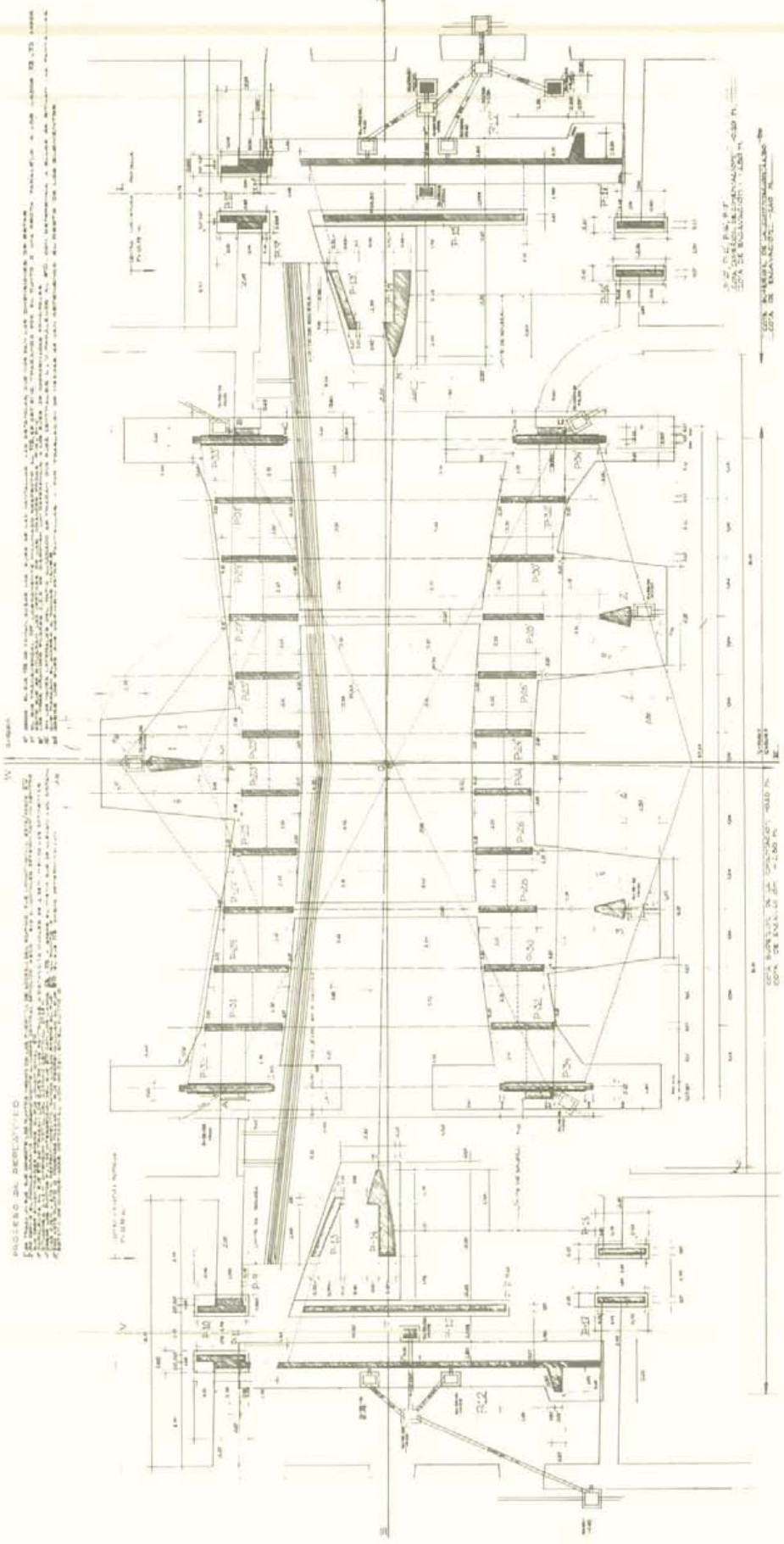
13. Secciones.



14. Secciones.



15. Secciones.

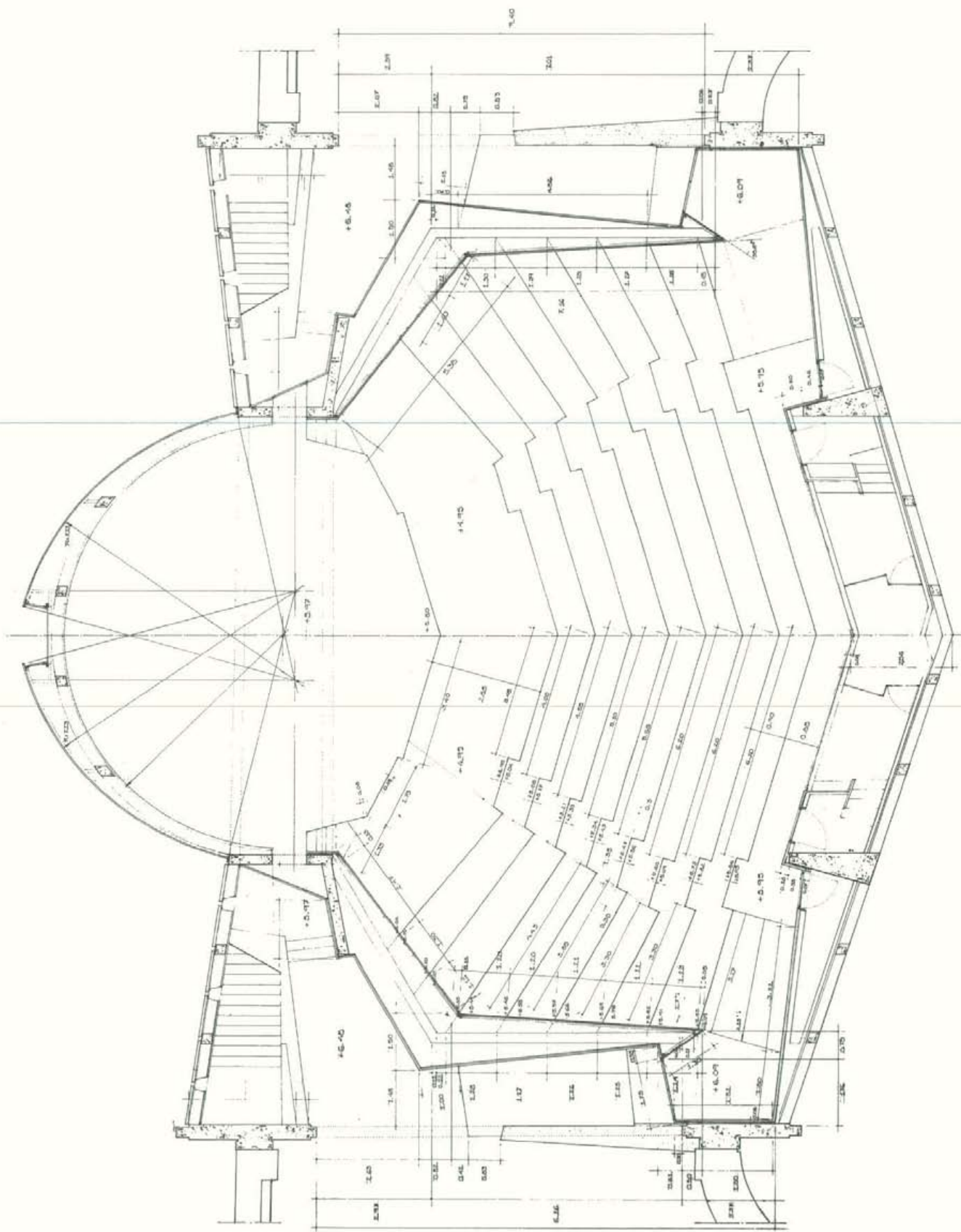


PROYECTO DE REEMPLAZO
 DE LA PLANTA DE LA CATEDRAL DE SAN JUAN DE LOS RIOS
 EN EL CANTON DE SAN JUAN DE LOS RIOS, PROVINCIA DE LOS RIOS
 DEL ECUADOR
 IV. SEÑALA
 EL DISEÑO DE LA PLANTA DE LA CATEDRAL DE SAN JUAN DE LOS RIOS, EN EL CANTON DE SAN JUAN DE LOS RIOS, PROVINCIA DE LOS RIOS DEL ECUADOR, QUE SE ENCUENTRA EN EL ESTADO DE RUINA Y QUE DEBE SER REEMPLAZADA POR UNA NUEVA PLANTA DE LA CATEDRAL DE SAN JUAN DE LOS RIOS, EN EL CANTON DE SAN JUAN DE LOS RIOS, PROVINCIA DE LOS RIOS DEL ECUADOR, QUE SE ENCUENTRA EN EL ESTADO DE RUINA Y QUE DEBE SER REEMPLAZADA POR UNA NUEVA PLANTA DE LA CATEDRAL DE SAN JUAN DE LOS RIOS, EN EL CANTON DE SAN JUAN DE LOS RIOS, PROVINCIA DE LOS RIOS DEL ECUADOR.

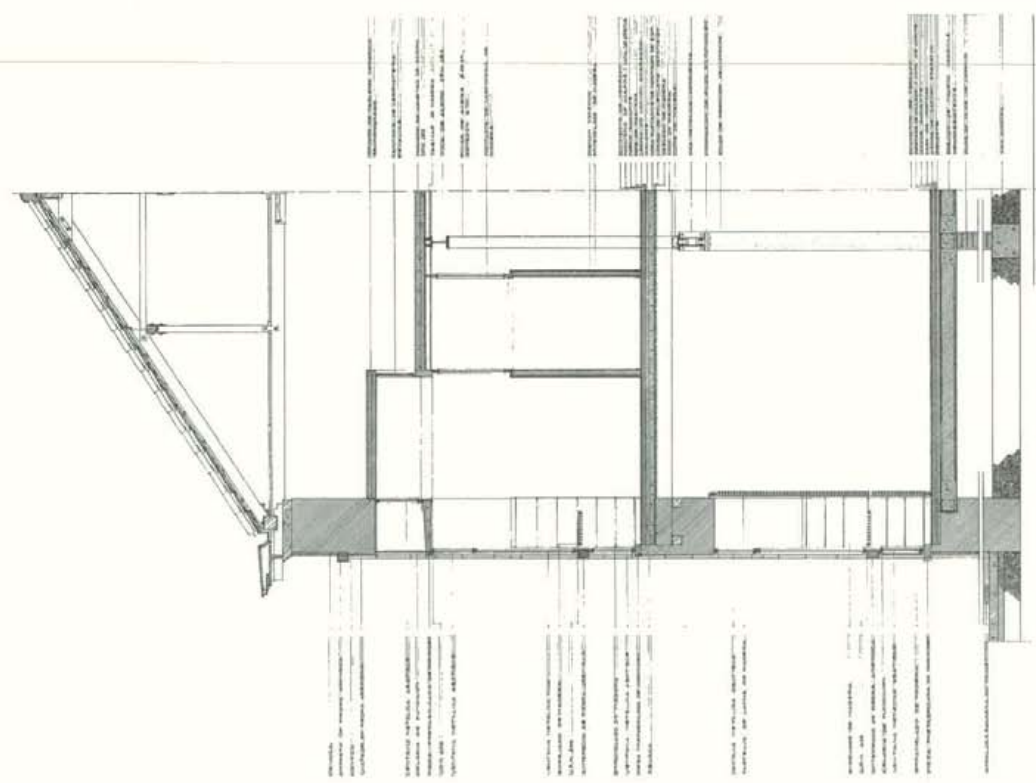
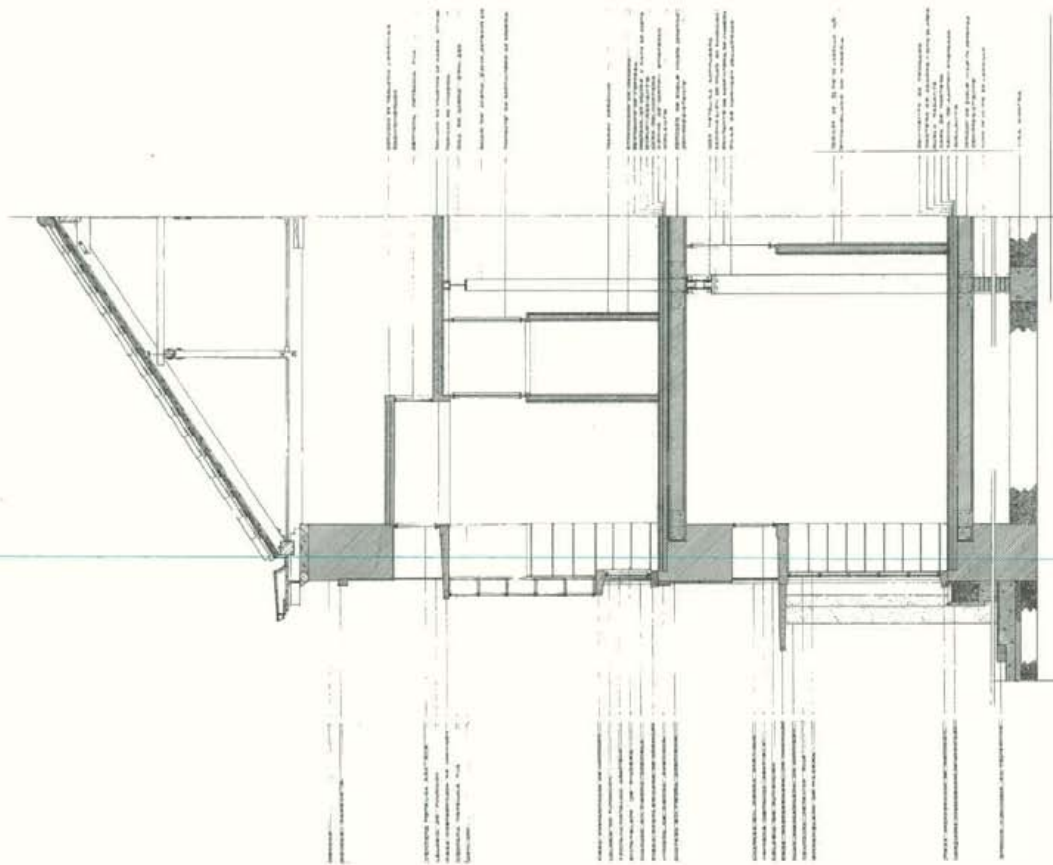
PLANTA DE LA CATEDRAL DE SAN JUAN DE LOS RIOS
 EN EL CANTON DE SAN JUAN DE LOS RIOS, PROVINCIA DE LOS RIOS DEL ECUADOR
 CANTON DE SAN JUAN DE LOS RIOS, PROVINCIA DE LOS RIOS DEL ECUADOR

PLANTA DE LA CATEDRAL DE SAN JUAN DE LOS RIOS
 EN EL CANTON DE SAN JUAN DE LOS RIOS, PROVINCIA DE LOS RIOS DEL ECUADOR
 CANTON DE SAN JUAN DE LOS RIOS, PROVINCIA DE LOS RIOS DEL ECUADOR

16. Replanteo. Cuerpo central.



17. Planta boja. Auditorio.



19. Secciones constructivas.

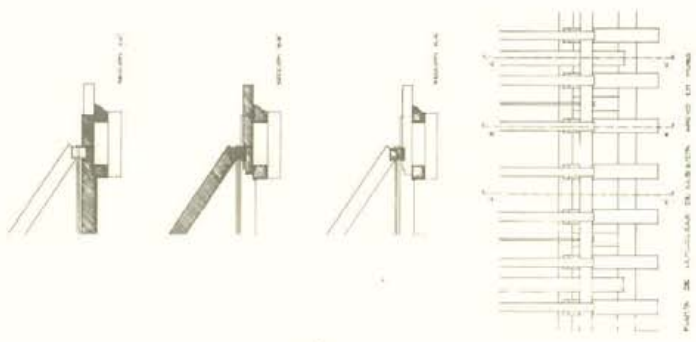


FIGURA 20. VARIACIONES DE LA CUBIERTA. VISTA EN SECCION.

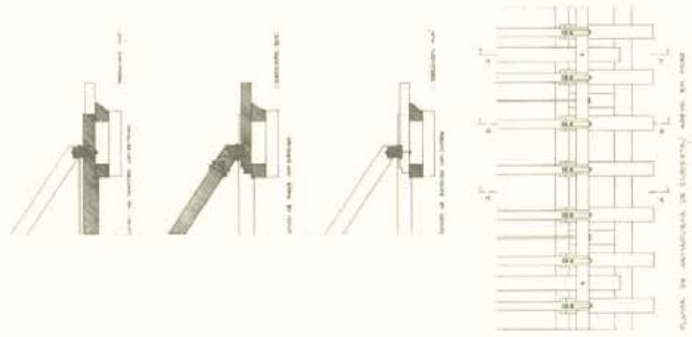


FIGURA 21. VARIACIONES DE LA CUBIERTA. VISTA EN SECCION.

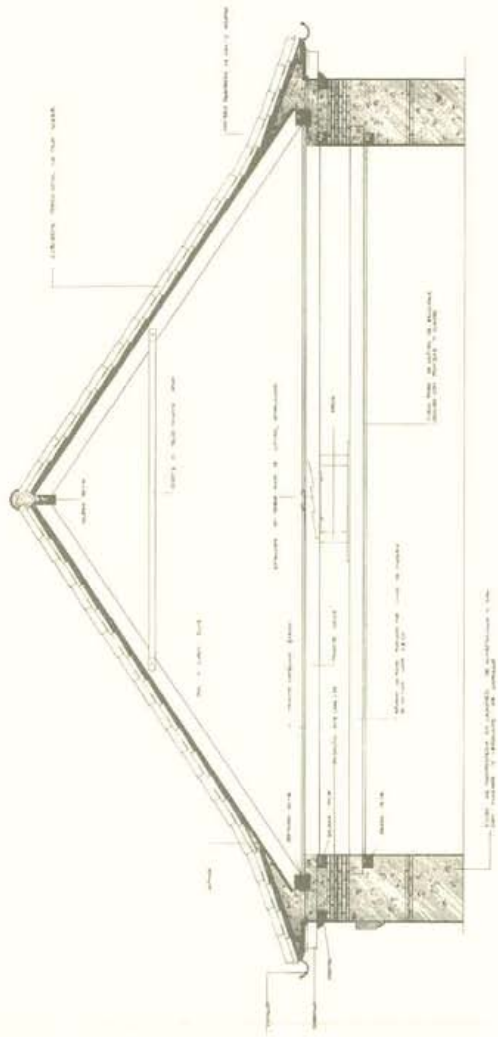


FIGURA 22. VARIACIONES DE LA CUBIERTA. VISTA EN SECCION.

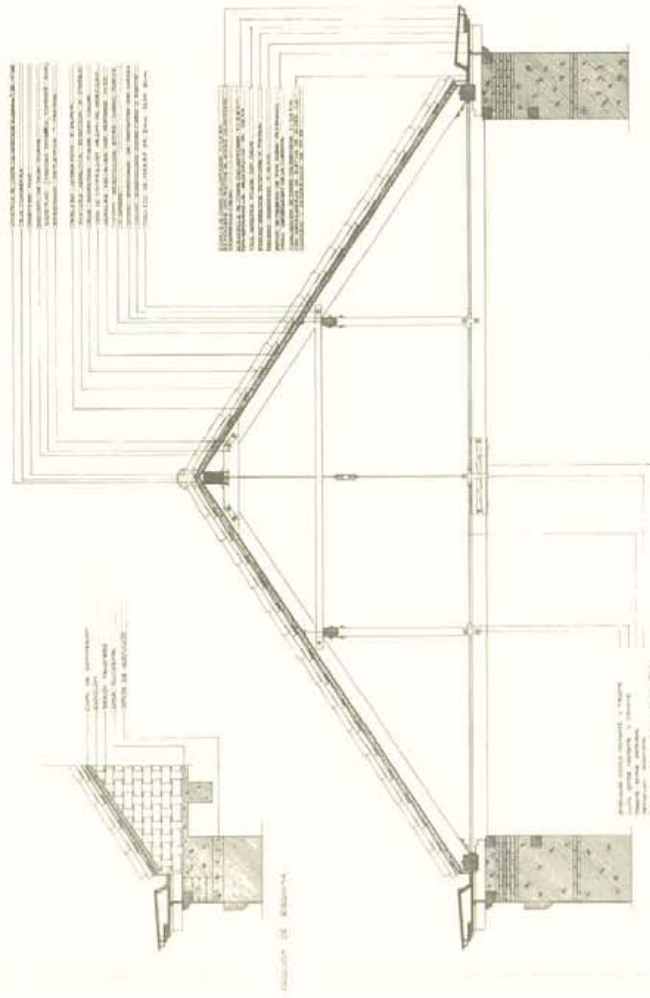
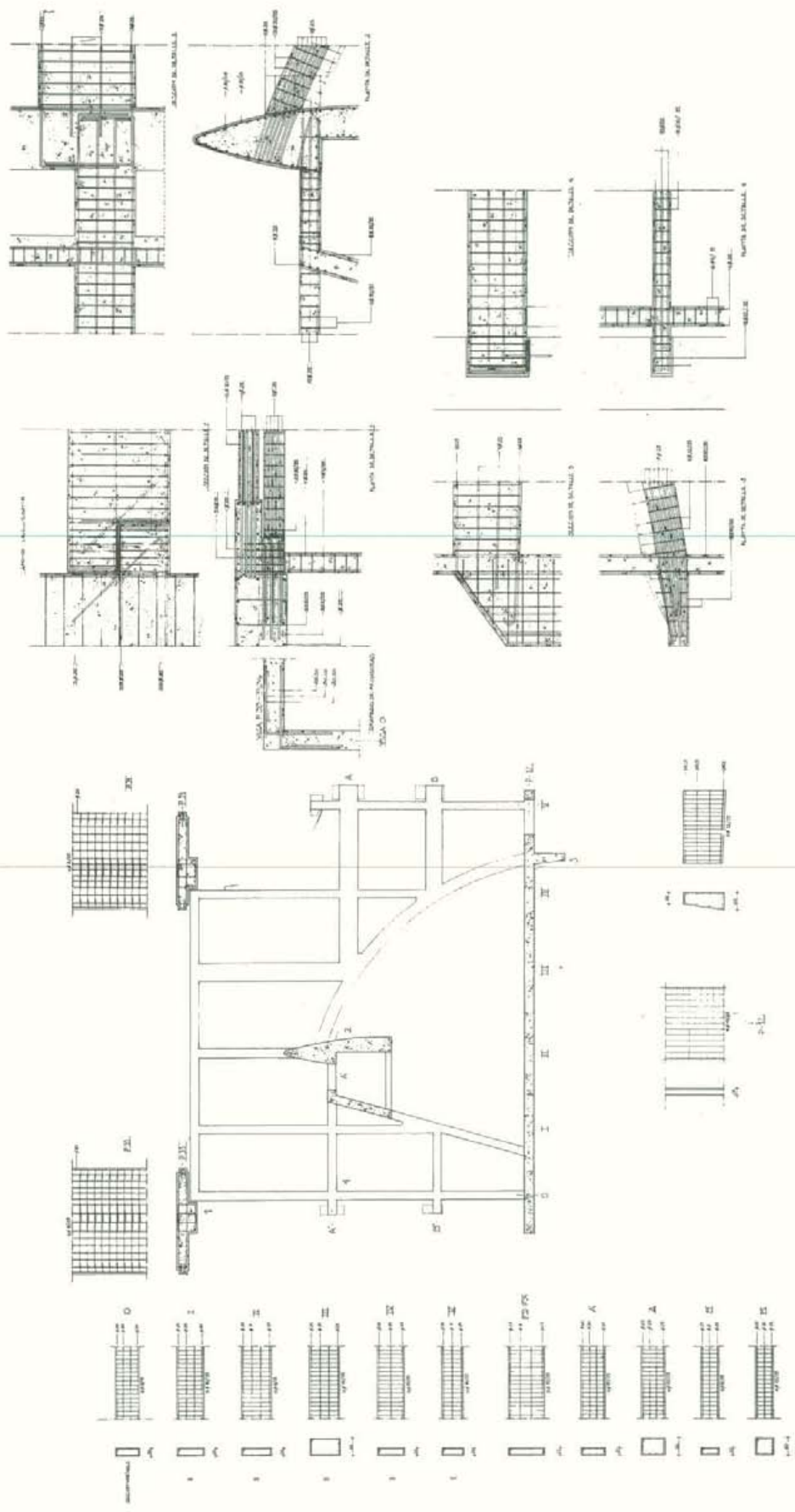
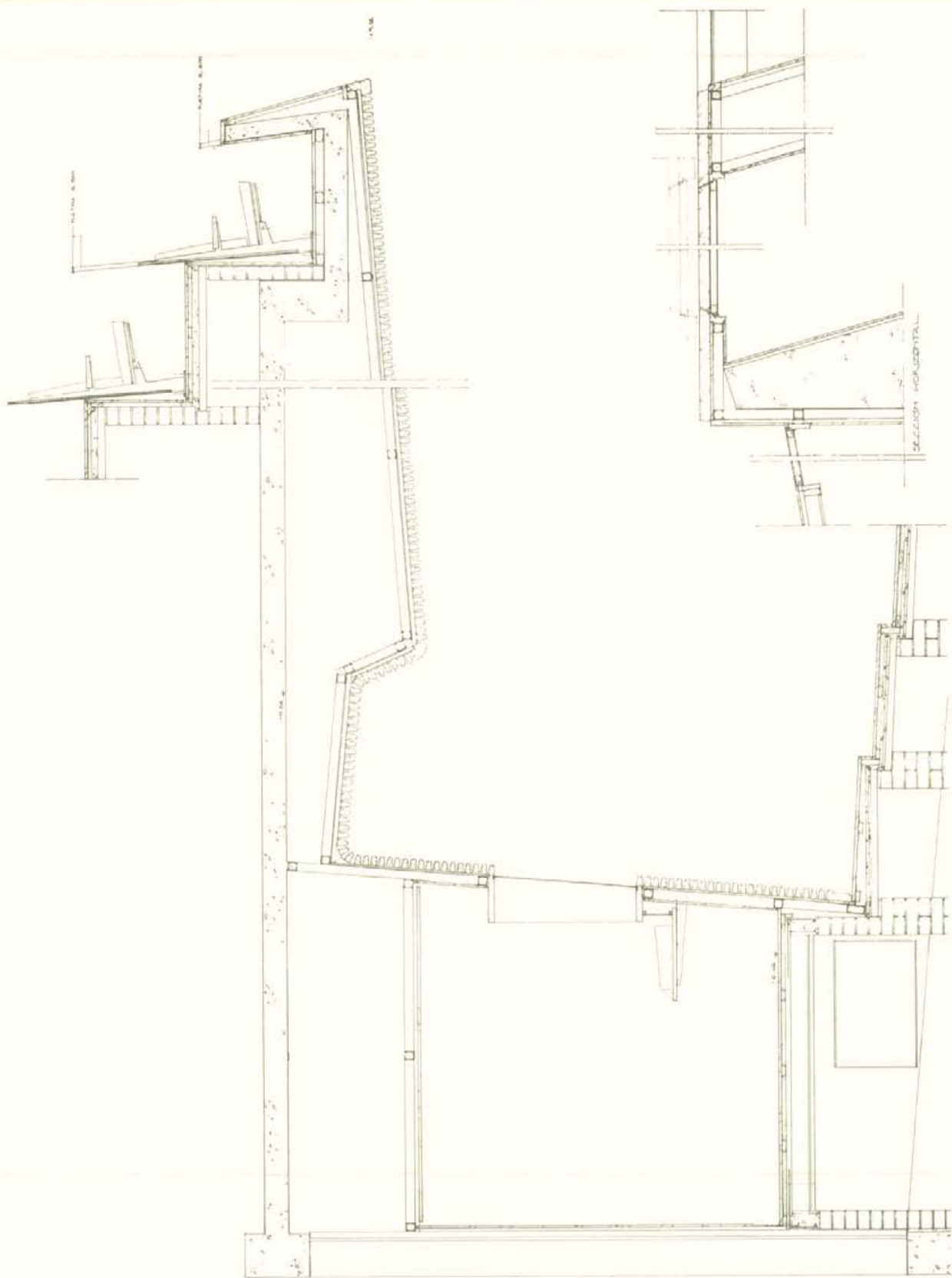


FIGURA 23. VARIACIONES DE LA CUBIERTA. VISTA EN SECCION.

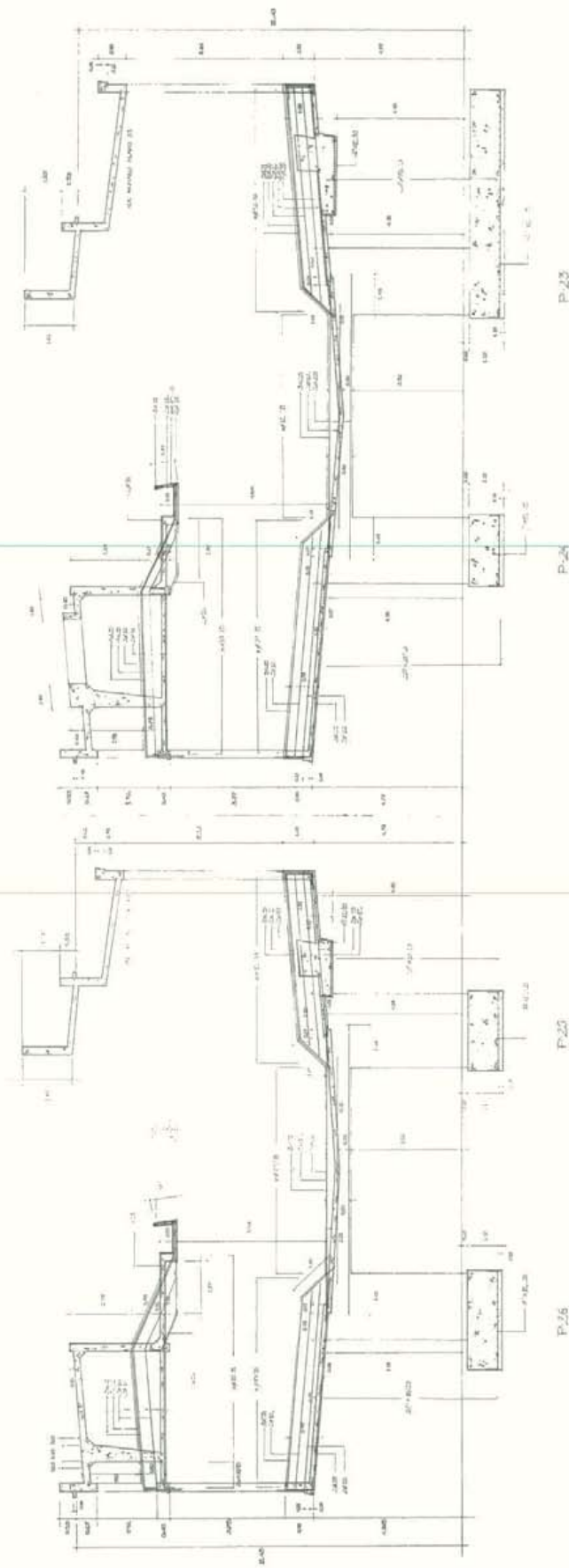
20. Armaduras de cubierta.



21. Estructura. Núcleo de escaleras.



22. Auditorio. Secciones constructivas.



23. Pórticos. Cuerpo central.

AGRADECIMIENTOS

Ayuntamiento de Aranjuez

Editorial Doce Calles

Archivo de Palacio Real (Patrimonio Nacional)

Archivo de Protocolos de Madrid

Academia de Bellas Artes de San Fernando

ÍNDICE	Págs.
PRESENTACIONES	
<i>Joaquín Leguina Herrán</i>	5
<i>Jaime Lissavetzky Díez</i>	7
<i>Eduardo García Fernández</i>	9
EL REAL SITIO DE ARANJUEZ	
Ciudad y Territorio	11
LAS COCHERAS DE LA REINA MADRE	
Antecedentes	15
<i>por Juan José Echeverría y Enrique de Teresa, Arquitectos</i>	
Bases para una intervención	21
<i>por Juan José Echeverría, Arquitecto</i>	
Concepción espacial y principios formales	51
<i>por Enrique de Teresa, Arquitecto</i>	
Nota bibliográfica	80
APÉNDICE DOCUMENTAL	81
Levantamiento del edificio, 1985	84
Proyecto	90

Esta obra ha sido realizada por
la Dirección General de Patrimonio Cultural
de la Consejería de Educación y Cultura
de la Comunidad Autónoma de Madrid

CONSEJERO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Jaime Lissavetzky Díez

VICECONSEJERO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Ramón Caravaca Magariños

DIRECTOR GENERAL DE PATRIMONIO CULTURAL
Miguel Ángel Castillo Oreja

COORDINACIÓN
Miguel Ángel García Esteban
Servicio de Infraestructura Cultural

OBRA

AUTOR DEL PROYECTO ORIGINAL
Jaime Marquet, 1758
Isidro González Velázquez, 1832 (*Reconstrucción*)

AUTORES DE LA REHABILITACIÓN
PROYECTO (1986-1992)
Enrique de Teresa, *Arquitectos*
Juan José Echeverría

Francisco Romero, *Colaborador*
Luis Lasic (*Estructura*)

DIRECCIÓN DE LA OBRA (1987-1992)
Juan José Echeverría
Enrique de Teresa, *Arquitectos*

Óscar Acero, *Arquitecto Técnico*
Francisco Romero, *Colaborador*

EMPRESA CONSTRUCTORA
Cubiertas y MZOV, S. A.

CATÁLOGO

TEXTOS DE CATÁLOGO
Juan José Echeverría
Enrique de Teresa

FOTOGRAFÍAS
Francisco Garín
Gloria Nájjar
Otras fotografías:
Luis Lozano
Ramón Peche

DISEÑO
Javier G. del Olmo

FOTOCOMPOSICIÓN
Jufusa, S. L.

FOTOMECÁNICA
Punto Verde, S. A.

IMPRESIÓN
Egraf, S. A. Industria Gráfica
Polígono Industrial de Vallecas
Luis I, 19 - 28031 Madrid

PRINTED IN SPAIN

© DIRECCIÓN GENERAL DE PATRIMONIO CULTURAL
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CULTURA DE LA COMUNIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

ISBN: 84-451-0535-3

Depósito Legal: M-36701/1992

La edición de este libro ha sido posible gracias a la colaboración de



Comunidad de  Madrid

CONSEJERIA DE EDUCACION Y CULTURA

DIRECCION GENERAL DE PATRIMONIO CULTURAL

I N F R A E S T R U C T U R A S
C U L T U R A L E S