

Virginia Tovar Martín

Historia breve de la
Arquitectura Barroca
de la Comunidad de Madrid

Esta breve historia de la Arquitectura Barroca de la Comunidad de Madrid se propone ofrecer un cuadro de la arquitectura más destacable del proceso artístico comprendido entre 1600 y 1760, aproximadamente. Ha sido el principal estímulo al realizarla, el fijar unos conocimientos nítidos de unas obras que son, sin lugar a dudas, importantes y características.

Para evidenciar mejor el espíritu de aquella cultura hemos tratado de llevar a cabo en la redacción un estilo sencillo, directo y sintético y, asimismo, se ha tratado de hacer alusión, en términos breves, a las correlaciones existentes entre las obras y los acontecimientos históricos y, especialmente, al estudio de las personalidades relevantes de aquel proceso de la Edad Moderna.

Historia breve de la
Arquitectura Barroca
de la Comunidad de Madrid

Esta obra se publica por la Dirección General de Patrimonio Histórico-Artístico de la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid.

Consejero de Educación
Gustavo Villapalos Salas

Viceconsejera de Promoción y Patrimonio Histórico
Rosa Basante Pol

Directora General de Patrimonio Histórico-Artístico
M^ª Victoria Marín Pérez

Historia breve de la Arquitectura Barroca de la Comunidad de Madrid

Textos
Virginia Tovar Martín

Coordinadora de la Publicación
M^ª Jesús de Torres Peralta

Fotografías
José Latova
Actividades y Servicios Fotográficos
Virginia Tovar Martín

Diseño Gráfico y Gestión Editorial
Carlos Bustos & Felipa Juez

Maquetación
DeBuKs S.C.

Colaboración
Natividad Martín
Carlota Bustos
Germán Coco

Producción
Electa España S.A.



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.



comunidad.madrid/publicamadrid

- © 2000 Virginia Tovar Martín
- © 2000 Dirección General de Patrimonio Histórico Artístico
Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid
- © 2000 Sociedad Editorial Electa España S.A. para esta edición

ISBN: 84-451-1910-9 (Comunidad de Madrid)
ISBN: 84-8156-305-6 (Electa España, S.A.)
Depósito legal: M-49.832-2.000

Historia breve de la
Arquitectura Barroca
de la Comunidad de Madrid

Virginia Tovar Martín



Dirección General de
Patrimonio Histórico Artístico

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN

Comunidad de Madrid

Electa

Presentación

La arquitectura barroca madrileña define un período representativo de la Historia de España en una crucial época en la que se entretajan los días de gloria y los fracasos. En este breve volumen se ha querido dar testimonio de la dualidad culta y popular que caracteriza este legado patrimonial, en el que se reconocen raíces culturales de gran interés que hoy nos corresponde hacerlas prevalecer fortalecidas en la memoria.

El enfoque del proceso edilicio en su creatividad corresponde a la capital por la función de su poder político, pero las construcciones, tanto civiles como religiosas irradian a los territorios adyacentes y, aunque Madrid marca unidireccionalmente todas y cada una de las novedades emergentes, la comarca también se impone con la recuperación de ciertos modelos.

El trabajo, en su síntesis, se ha centrado en tres objetivos. Se ha procedido a un estudio global de la arquitectura madrileña de los siglos XVII y XVIII, partiendo del análisis histórico artístico en sus diferentes repercusiones sociales en la compleja actividad proyectiva de la capital, y se han ofrecido consideraciones conceptuales, orientadas a esclarecer el sentido multidisciplinar del conjunto, al mismo tiempo que se ofrece la estructuración de las diversas fases constructivas y el valor de los elementos conformadores que puntualizan las diferentes alternativas.

Se ha dejado constancia de la huella barroca en numerosos edificios, que por ello se han convertido en hitos diferenciales de un largo período cultural madrileño, en signos de identidad de sus artistas y en clara muestra del afán meritorio de sus instituciones. Se postula que la arquitectura barroca madrileña se fundamenta en una base científica que corresponde a sus maestros de buen oficio, sin olvido de buenos artífices que contribuyen a un ornamentalismo desbordante. Se ha intentado aunar los aspectos que se engloban en aquel amplio proyecto, impidiendo que permanezca olvidado aquel legado en el interés cultural para el que fue creado.

Se aborda un período y un estilo de nuestra arquitectura con nuevos puntos de vista para el alcance de gran número de lectores, no por ello al margen de la disciplina académica.

Gustavo Villapalos Salas

Consejero de Educación
Comunidad de Madrid

Sumario

- 7 Presentación
Gustavo Villapalos Salas.
Consejero de Educación de la Comunidad de Madrid
- 15 Introducción a la arquitectura barroca madrileña
Virginia Tovar Martín

Siglo xvii

Arquitectura civil

- 48 **1** Alcázar (desaparecido)
- 52 **2** Real Sitio de El Buen Retiro
- 54 **3** Torre de la Parada del Rey
- 55 **4** Palacio de El Pardo
- 56 **5** Plaza Mayor de Madrid
- 58 **6** Casa de la Panadería de la Plaza Mayor
- 60 **7** Cárcel de Corte
- 62 **8** Ayuntamiento de Madrid
- 64 **9** Puerta erigida para celebrar la entrada
en Madrid de Mariana de Neoburgo
- 66 **10** Colegio del Rey en Alcalá de Henares
- 68 **11** Colegio de Málaga en Alcalá de Henares

Arquitectura religiosa

- 72 **12** Monasterio de las Agustinas Recoletas
de la Encarnación
- 74 **13** Templo del Convento del Carmen Calzado
- 76 **14** Templo del Convento del Corpus Christi
(vulgo Las Carboneras)
- 78 **15** Templo de Mercedarias Descalzas de
D. Juan de Alarcón
- 80 **16** Templo de San Antonio de los Portugueses,
posteriormente de los Alemanes
(hoy Hermandad del Refugio)
- 82 **17** Templo del Colegio Imperial
- 84 **18** Templo de las Agustinas de Santa Isabel
- 86 **19** Templo del Convento de Benedictinas
de San Plácido
- 88 **20** Templo del Convento de Nuestra Señora
de Portacaeli (hoy parroquia de San Martín)

- 89 **21** Capilla del Cristo en la parroquia de San Ginés
- 90 **22** Templo del Convento de Nuestra Señora de Monserrat
- 92 **23** Templo del Monasterio de la Concepción Real de Calatrava
- 94 **24** Capilla de San Isidro
- 96 **25** Capilla del Cristo de los Dolores de la Venerable Orden Tercera
- 98 **26** Templo del Monasterio de las Comendadoras de Santiago
- 100 **27** Templo del Convento de Bernardas del Sacramento
- 102 **28** Templo del Convento de Mercedarias Descalzas (vulgo Góngoras)
- 104 **29** Templo de la Enfermería de la Venerable Orden Tercera
- 106 **30** Colegio Máximo de la Compañía de Jesús en Alcalá de Henares
- 108 **31** Convento de San Bernardo de monjas cistercienses (vulgo Bernardas) en Alcalá de Henares
- 110 **32** Colegio de Clérigos Menores de San Francisco Caracciolo en Alcalá de Henares
- 112 **33** Templo del Colegio de San Basilio en Alcalá de Henares
- 114 **34** Templo del Convento de la Magdalena en Alcalá de Henares
- 116 **35** Templo parroquial en Leganés
- 118 **36** Templo del Convento de Dominicás en Loeches
- 120 **37** Capilla de San Fausto en la Iglesia Parroquial en Mejorada del Campo
- 122 **38** Panteón Real en San Lorenzo de El Escorial
- 124 **39** Iglesia del Convento de las Franciscanas Descalzas de Santa Clara en Valdemoro

Siglo xviii

Arquitectura civil

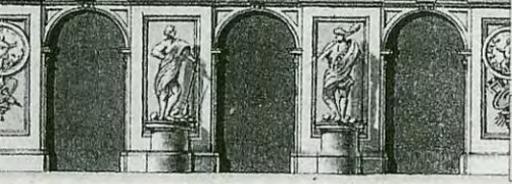
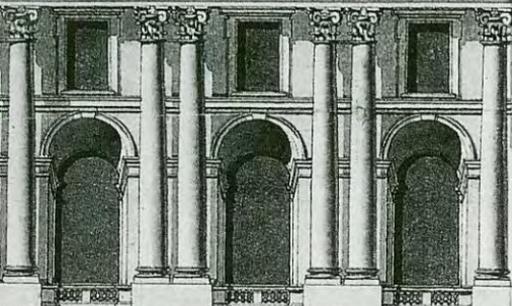
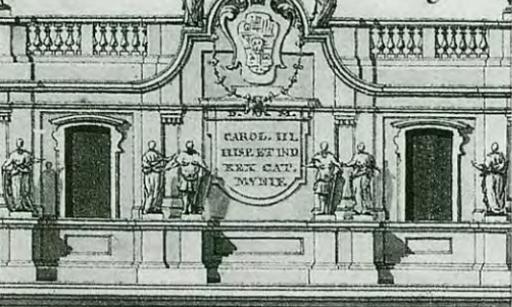
- 128 **40** Palacio Real
- 132 **41** Palacio de Don Juan de Goyeneche en Madrid (Actual Academia de San Fernando)

- 134 **42** Palacio de Miraflores, Palacio de Perales y Palacio de Torrecilla
- 136 **43** Cuartel de Guardias de Corps (Actual Centro Cultural de Conde Duque)
- 138 **44** Real Hospicio del Ave María y San Fernando (Actual Museo Municipal)
- 140 **45** Aduana (Actual Ministerio de Hacienda)
- 142 **46** Palacio del Real Correo (Sede actual del Gobierno de la C.A.M.)
- 144 **47** Puente de Toledo
- 146 **48** Puerta de Alcalá
- 148 **49** Puerta de Hierro
- 150 **50** Palacio del Real Sitio de Aranjuez
- 152 **51** Palacio Antonio de Borbón del Infante D. Jaime en Boadilla del Monte
- 154 **52** Conjunto Industrial en Nuevo Baztán

Arquitectura religiosa

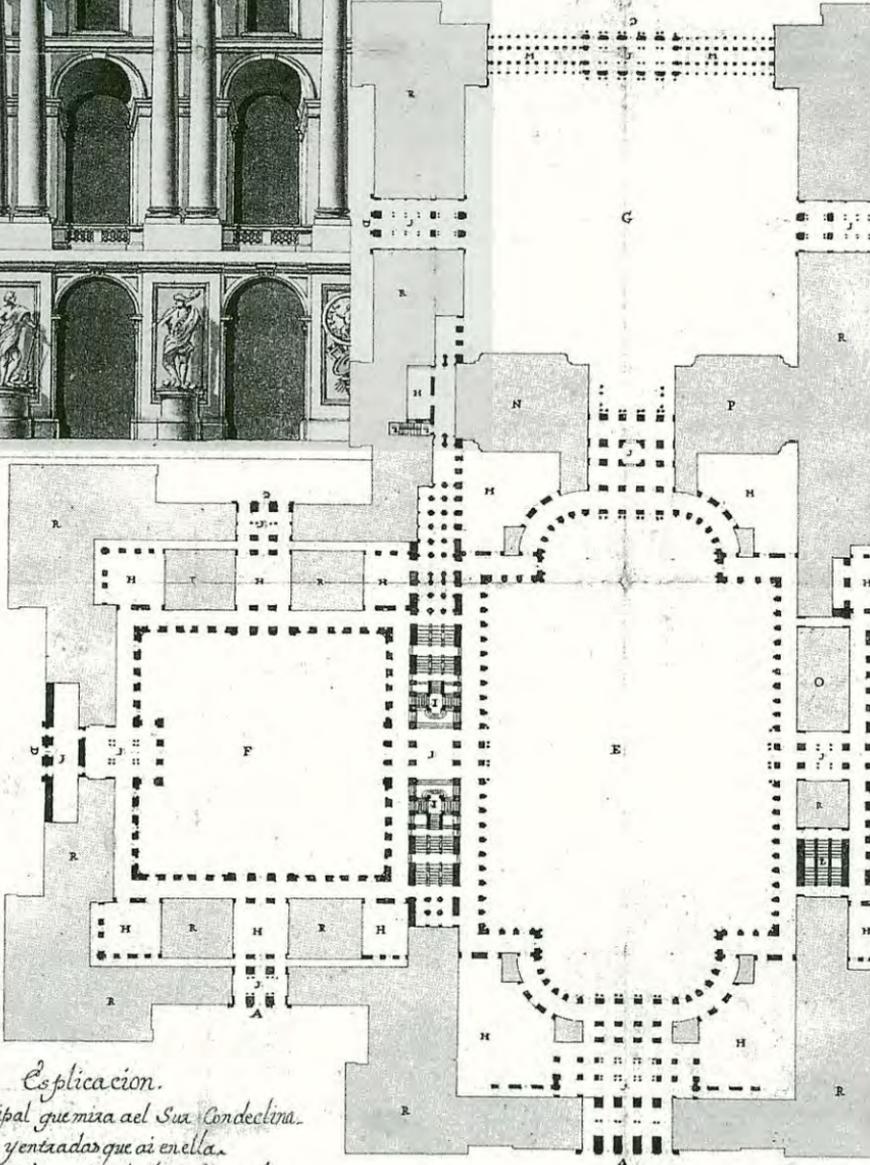
- 160 **53** Ermita de la Virgen del Puerto
- 162 **54** Templo de la Orden de Teatinos (Actual Parroquia de San Cayetano)
- 164 **55** Templo del Convento de Carmelitas Descalzas (Actual Parroquia de San José)
- 166 **56** Diseño para el templo de la Iglesia de San Antón (Escuelas Pías)
- 167 **57** Templo del Colegio de San Fernando de las Escuelas Pías
- 168 **58** Templo de San Justo y Pastor (Actual Pontifical de San Miguel)
- 170 **59** Templo de San Marcos
- 172 **60** Monasterio de la Visitación (Salesas Reales)
- 174 **61** Sacristía del Monasterio de las Comendadoras de Santiago
- 175 **62** Ermita de la Virgen de Valverde en Fuencarral
- 176 **63** Capilla de San Antonio en Aranjuez
- 178 **64** Convento de religiosas Agustinas
- 180 **65** Capilla Sacramental del Monasterio de El Paular en Rascafría

Fachada Principal.



Escala de 5 10 20 30 40 50 60 Pies

perteneiente á las Elevaciones.



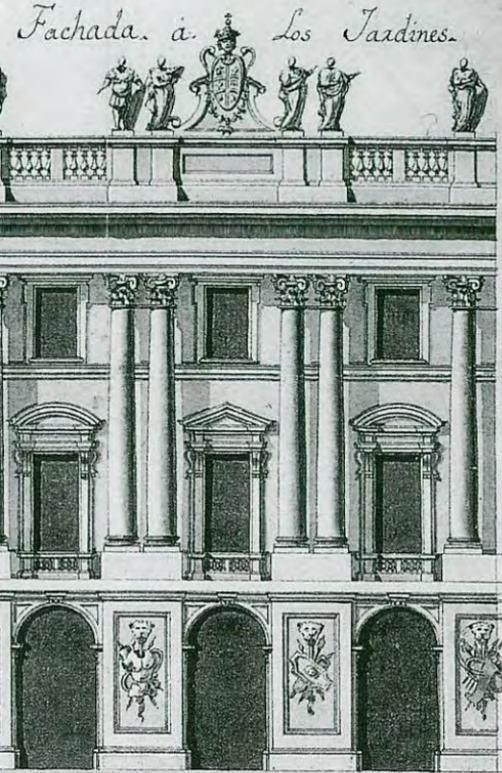
Escala de 50 100 200 300 400 500

perteneiente a la planta.

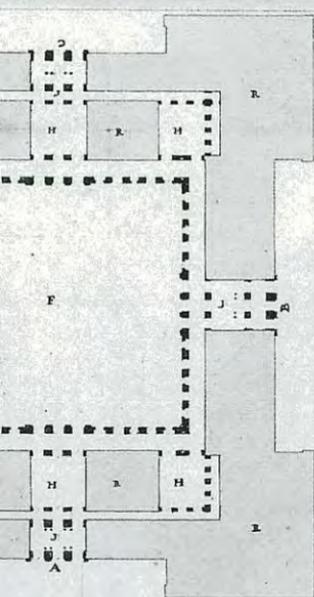
Explicacion.

- Fachada Principal que mira al Sur Condeclina- cion al Oriente y entradas que ai en ella.
- Fachada de Oriente Condeclinacion al= Norte y entradas que tiene.
- Fachada del Norte Condeclinacion al= Poniente y entradas y salidas del Palacio a los Jardines.
- Fachada que mira a Poniente Condeclina- cion al Sur y salidas del Palacio a los Jardines.
- Patio Principal.
- Patios Colaterales y de Oficios.
- Patio de los Consejos.
- Patios interiores que y luminan todos los abla- mientos del Palacio.
- Escaleras Principales de los Reyes.
- Porticos o Zaguanes.

Fachada à Los Jardines.



Introducción a la Arquitectura Barroca Madrileña



- L. Escalera Principal de los Príncipes.
- M. Galerías a los Jardines.
- N. Capilla Real Comun.
- O. Coliseo y Teatro.
- P. Tesorería General.
- Q. Escaleras interiores quedan Comunicación a todas las habitaciones del Palacio.
- R. Habitaciones del Palacio.

Cast.^s

El arte barroco del amplio sector geográfico madrileño, en los últimos años, ha ido cobrando nuevos perfiles gracias a los numerosos estudios de críticos e historiadores del arte que han ofrecido nuevas consideraciones sobre artífices y monumentos. Es cierto que la labor en el pasado de historiadores como Ponz, Llaguno, Cean, Caveda, Schubert, Camón Aznar, Tormo, Kubler, etc., nos legó un cúmulo de datos y de análisis morfológicos que han servido de piedra angular, pero algunas de sus apreciaciones, tras la documentación acopiada en tiempos más recientes, han sido modificadas sustantivamente, de modo que el conocimiento del arte madrileño de los siglos XVII y XVIII se ofrece de manera renovada en los valores de su autoría, cronología y precisión estilística.

Es preciso tener en cuenta que la arquitectura, pintura, escultura y artes decorativas del barroco madrileño, además de considerarse expresión de las formas de comportamiento de un pueblo en una época determinada, fue evocación de la vida oficial y representativa de la corte de España y fue

fruto, a su vez, de unas especiales circunstancias políticas y religiosas, que transcurren entre crisis y superaciones socio-económicas, a la par que fue resultado también de unas corrientes ideológicas y literarias. Sus mutaciones fueron el fruto de las apetencias y circunstancias de una sociedad y de la voluntad creadora de algunos destacados artífices.

El arte barroco se encuentra densamente expresado en ciertas urbes comarcales, con Madrid a la cabeza como capital del Reino. Algunos lugares ofrecen un sorprendente vacío en esta época, aunque en otro tiempo vivieron momentos significativos de auge artístico. A nivel interregional se producen contrastes en el acerbo monumental, pero ello no impide que las artes del barroco madrileño sigan una línea de desarrollo muy coherente, que establezcan con claridad su periodización y su evolución tipológica y que se plasmen en ellas signos de identidad en la interpretación de sus espacios, volúmenes, proporciones, color, luz, textura y ornamentos.

En términos de una visión de conjunto se definen dos grandes etapas, que corresponden a los siglos XVII y XVIII, en las que se ofrecen con valor testimonial imágenes aleccionadoras de la realidad histórica que se vive, ciertamente diferenciada en cada una de dichas etapas.

Coincidiendo con los últimos años del reinado de Felipe II se advierte en España el comienzo de una grave crisis en el orden político, económico y social, que repercute muy ostensiblemente en los reinados de Felipe III, Felipe IV y Carlos II, últimos monarcas de la Casa de Austria. En el siglo XVII se quiebran las bases de aquel sólido imperio creado por los Reyes Católicos y el emperador Carlos V. Las continuas guerras interiores y exteriores, la desactivación de los recursos agrícolas, comerciales e industriales, la devaluación de la moneda, el endeudamiento extranjero, las cargas fiscales, etc., dieron lugar a un panorama desafortunado que repercutió sensiblemente en la producción constructiva artísti-

La Villa de Madrid en
1622. Plano de Manceli,
fragmento.



ca. Las artes vivieron un proceso lento, sometidas a constantes interrupciones.

En el ámbito madrileño, al igual que en otras comarcas de España, surge una proliferación de edificios eclesiásticos fomentados por el clima contrarreformista al que dieron estímulo numerosas órdenes religiosas. La institución eclesiástica, protegida y patrocinada por reyes y aristócratas, fomentó la construcción de conventos, capillas de devoción, monasterios, ermitas, humilladeros, etc... La inversión de los patronos en esta arquitectura religiosa se caracterizó más por una búsqueda de la cantidad que de la calidad al procurarse un reparto excesivo de las dotaciones, desplegándose una construcción, especialmente a todo lo largo del siglo XVII, de escasa envergadura en sus objetivos estéticos. Salvo excepciones, la arquitectura religiosa madrileña del siglo XVII se caracterizará por su modestia de materiales y de soluciones, incidiéndose en una monotonía en el «diseño»

En dicho siglo XVII tiene menor atención en los comitentes la arquitectura civil, privada y pública; sin embargo, se llevaron a cabo algunas realizaciones en las que se muestra inventiva y originalidad que necesariamente han de ser destacadas.



*Plaza Mayor de Madrid.
Óleo anónimo hacia 1650*

Hemos de incidir en el hecho significativo del afianzamiento de Madrid como «capital» en el año 1606. La búsqueda de una nueva imagen de la nueva capital determina no sólo su expansión oriental con la amplia construcción del Real Sitio de El Buen Retiro, sino también la puesta en marcha de su trazado policéntrico que dará lugar a la creación de nuevas plazas, entre las que destacará la Plaza Mayor, instrumentadas en el conjunto al compás de una renovación arquitectónica. Al núcleo residencial occidental del Alcázar, fueron añadidos los nuevos ejes de crecimiento ciudadano, convirtiéndose la plaza y la plazuela en estímulo de algunas destacadas intervenciones arquitectónicas. La capital, en estos aspectos, influye en las urbes principales de la comarca, tanto a nivel urbano como arquitectónico.

En el carácter general que otorgamos a este itinerario del arte barroco de la Comunidad de Madrid, queremos hacer constar que, al pretender cubrir un campo tan vasto, tanto en el espacio como en el tiempo, corremos el riesgo de que no se perfilen con la deseada exactitud y amplitud obras y artistas. Nos proponemos, sin embargo, que aquellos aspectos del fenómeno global del barroco en esta área central de la Península sean abordados con rigurosidad, tanto desde el punto de vista estilístico o



Claustro del Patio, fr Sto Tomás en la Universidad de Alcalá de Henares (hacia 1624) Estado actual

formal como desde la valoración de sus contenidos y significados o su autoría.

El marco en el que se mueve este proceso arquitectónico de los siglos XVII y XVIII, a diferencia de otros sectores periféricos, se caracteriza conceptual e ideológicamente por la carga de «energía» propagandística del poder central, que no duda en poner los medios a su alcance para hacer ostensible el régimen de signo absolutista que mantiene, tanto a nivel político como religioso, y que con gran fuerza se impone en la capital como sede de la monarquía y del sistema gubernamental.

La capital, por razones de representatividad del Estado, considera el «decoro» de su ámbito espacial, y lo hace también propicio para el desarrollo de un mecenazgo que contribuye al despliegue de las artes. Los planteamientos arquitectónicos de la capital pronto hallarán eco explícito en los lugares colindantes, desarrollándose en una panorámica comarcal de dilatada extensión.

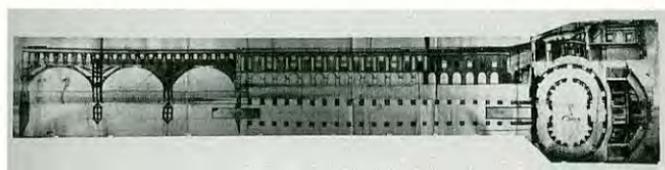
Para dilucidar la naturaleza y el significado de la *arquitectura* barroca de este ámbito, es necesario considerar sus tendencias estilísticas, las cuales funcionaron con cierta claridad hasta la imposición de las rígidas disciplinas y doctrinas impuestas a mediados del siglo XVIII por la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Existe un primer movimiento de contenido iconográfico muy preciso que, basándose en un sistema formal «generalizador», ofrece un código expresivo que, sin pérdida de la estabilidad compositiva, fue deliberadamente despegándose de la rigidez manifiesta en la corriente clasicista precedente. Es etapa pre-barroca, en manos de artistas de talante conservador, pero que alumbró una época con conciencia de nuevo estilo, situándose algunas obras con carácter independiente, y que no por su excesiva simplifi-

cación e incluso reiteración, dejan de tener interés. El rasgo más característico de la arquitectura de esta inicial etapa, fue el de materializar y traducir una serie de elementos clásico-manieristas en términos heterodoxos, sin pérdida de la serenidad y el orden. Se prodiga el espacio simple y estabilizado y la planitud, que afecta sustancialmente a los exteriores. Dentro de estas premisas los arquitectos principales se manifiestan con su propia personalidad, dando paso a matizaciones de la misma regla. Todos ellos actúan libres de convencionalismos académicos y algunas de sus obras pueden ya entenderse como un modo de reacción contra la rigidez herreriana o los artificios del manierismo tardío.

En esta etapa, las teorías clásicas estuvieron al alcance de los maestros en todas partes, y sus términos se suscriben sin ningún tipo de reservas. La tratadística contribuye a que las obras supriman lo accidental, a que no se incurra en la improvisación, y a que los artistas se sientan integrados en una actuación experimental y científica, en la observación de la «función» de la arquitectura, logrando que cristalizaran en formas concretas edificios para el servicio del colectivo. Pero los arquitectos sumisos a la autoridad, partícipes de un clima de fervor monárquico, desarrollaron fórmulas monumentales en un gratificante repertorio palacial y de servicios públicos.

En el siglo XVII algunos de los arquitectos alcanzaron un cierto nivel de formación, a través de las enseñanzas impartidas en la Academia Real de las Matemáticas y en la Cátedra de Arquitectura, organismos de enseñanza para unas élites que se mantienen muy activos en el primer tercio del siglo. El aprendizaje posiblemente se amplió y enriqueció con el contacto de artífices extranjeros vinculados a la corte de Felipe II y de Felipe III, siendo especialmente significativos:



Patricio Cajés. Proyecto para unir el Alcázar y la Casa de Campo



(izquierda) Fachada principal de la Cárcel de Corte de Madrid, construida según proyecto de Alonso de Covarrubias en 1540 y reedificada por Juan Gómez de Mora en 1629. Óleo sobre lienzo



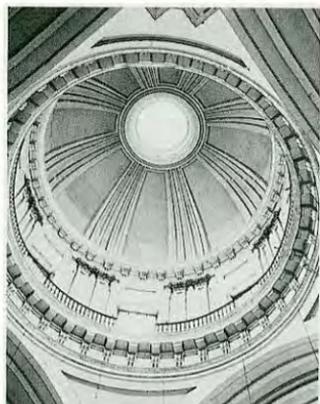
(derecha) Fray Lorenzo de San Nicolás. Portada del libro arte y uso de la arquitectura 1633

Patricio Cajés, traductor del Tratado sobre órdenes clásicos de Vignola; Giovanni Battista Crescenzi, por ser nombrado superintendente de Obras Reales y miembro de la Junta de Obras y Bosques; Cosme Lotti, por sus intervenciones en proyectos de teatro y jardinería, al igual que Bacco di Bianco o Diosisio Mantuano, artífices de una nueva escenografía, estos últimos contemporáneos de Velázquez. Los conocimientos del arte italiano pudieron ser receptivos a través de las relaciones de los arquitectos locales con aquellos artífices foráneos. Y una vía de influencia italianizante, que se ha de considerar relevante también, fue la que se manifiesta por la sólida actividad de la Orden Jesuita, patrocinadora de colegios, noviciados y templos, y en cuya configuración constructiva y ornamental fueron determinantes los dictámenes enviados a la Orden desde el Colegio General de Roma.

Los arquitectos españoles se nutrieron también en sus experiencias de la producción libresca renacentista, ya que a través de su amplia difusión los tratados fueron copiados con entusiasmo en las bibliotecas de los artífices más destacados. Las diversas ediciones de Vitruvio, Alberti, Serlio, Vignola, Labacco, Cataneo, Palladio, Scamozzi, etc., contribuyen de manera decisiva a la sólida formación teórica y técnica que han de demostrar algunos maestros. La tratadística española del Renacimiento, desde Sagredo a Arfe,

también sirvió de fuente de inspiración a la voluntad creativa de los artífices.

El propio siglo XVII, en materia de especulación teórica local, nos depara desgraciadamente escasas satisfacciones. La obra de fray Lorenzo de San Nicolás «Arte y Uso de la Arquitectura» tiene importancia por su contribución a la labor arquitectónica en el campo de la práctica y de la divulgación de los textos clásicos. El códice de fray Juan Rizzi «Tratado de la Pintura Sabia» (inédito hasta 1930), con interesantes capítulos dedicados a la edificación, y que incluye un original análisis sobre el orden salomónico, aunque no se ha llegado todavía a determinar su eficacia en la propia época, posiblemente influyera en los maestros, y el tratado de Juan Caramuel «Arquitectura Civil Recta y Oblicua», impreso en 1678, fue también



(De izquierda a derecha)
Bóveda del Templo del
Colegio Imperial

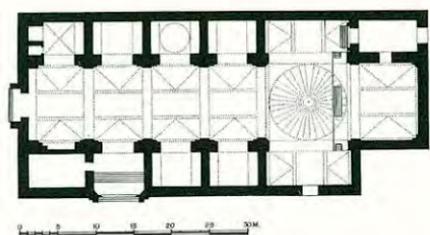
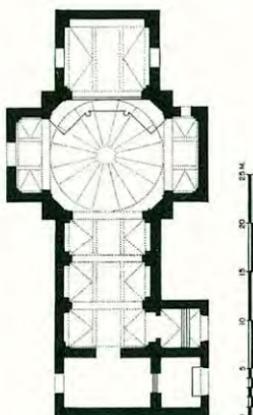
Bóveda del Templo del
Mercedarias Descalzas
(Góngoras)

Bóveda del Templo de las
Comendadoras de Santiago

Bóveda de San Plácido



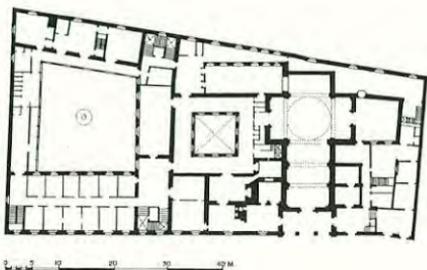
Convento de Mercedarias Descalzas (Góngoras): planta y nave principal



Convento General de Carmelitas Descalzas, actual iglesia de San José, planta y fachada principal

muy escasamente difundido aunque posteriormente fue, sin embargo, muy apreciado y considerado por sus sabios planteamientos, como paradigma teórico del barroco. Los textos de Juan de Torija sobre Ordenanzas de la construcción y especulación de sistemas abovedados, tienen interés para la reglamentación, la mecánica y la práctica de la arquitectura.

La arquitectura barroca madrileña del siglo XVII no fue el producto de una brusca explosión, sino que en ella se mezclan hábilmente las reminiscencias clásicas con los presentimientos barrocos. Los comitentes no se dejaron arrastrar por esnobismos. Su omnipotencia parece más bien impulsada hacia el anacronismo. En la arquitectura religiosa hubo algún ejemplo de primera categoría, pero una mayor parte de las obras nos ofrecen tan sólo un interés de carácter histórico. En la arquitectura eclesiástica la especulación primordial se centra en la cúpula. La alta cúpula de tambor sobre pechinas dominó invariablemente



las iglesias. Hallamos originalidad cuando la cúpula se voltea sobre los muros directamente. Existen ejemplos de confusión voluntaria, ya que a la bóveda esférica corresponde un chapitel octogonal que aparenta generarse desde la geometría circular de la cúpula. Se prodigó el sistema encamonado al que contribuyó muy eficazmente el tecnicismo aconsejado por fray Lorenzo de San Nicolás.

Convento de Trinitarias Descalzas

Las naves, en la mayoría de los casos, se cubren con bóvedas de cañón, sin que nos ofrezcan ningún tipo de sorpresas. Para iluminar su parte superior se abren ventanas verticales en el arranque de la propia bóveda y para enlazarlas se crean lunetos sobre un plano triangular perpendiculares al cañón. La fórmula dio lugar a determinadas variaciones ante la tentativa de combinar superficies curvas contradictorias. Las penetraciones son en ocasiones tan profundas que alcanzan las claves de la propia bóveda. Colaterales a la nave principal, naves menores o capillas se cubren por bóvedas de arista y bóvedas vaídas y rebajadas.



Convento de las Maravillas

Las plantas, en términos de la arquitectura eclesiástica, mantienen persistentemente el formato de cruz latina, con nave única, o nave con capillas y hornacinas, provista siempre de crucero de variable desarrollo sobre el que se voltea la cúpula. Sólo excepcionalmente aparece el sistema central y alguno de sus derivados. Éstos son considerados una excepción en el catálogo del conjunto, como también fue excepcional el desarrollo de la planta de salón con capillas comunicadas entre sí, tan ampliamente difundido en el ba-

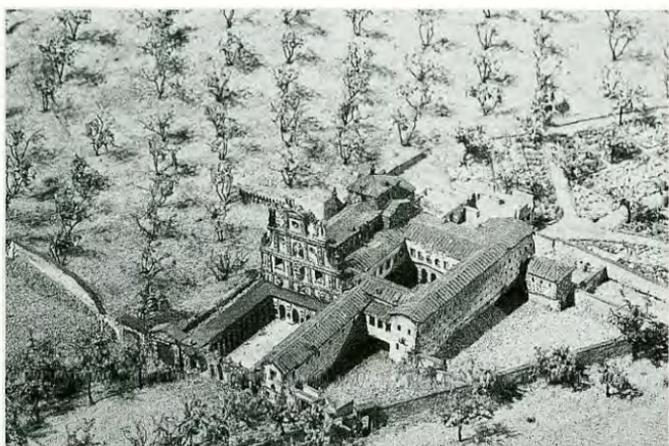
rroco europeo como sistema congregacional. Sin embargo, por su singularidad algunos de estos ejemplos se convirtieron en manifestaciones artísticas de gran interés.

Necesariamente se ha de prestar consideración, al definir los perfiles de la arquitectura barroca madrileña,

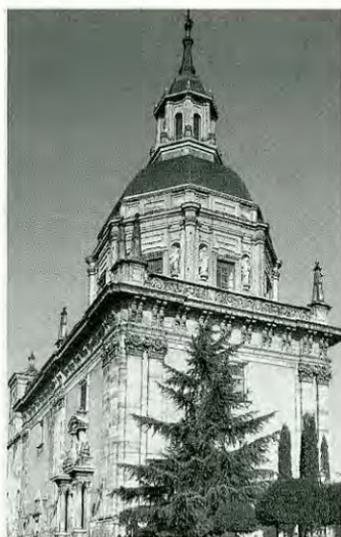
al papel desempeñado por la torre enchapitelada que encuadra tanto la arquitectura civil como la eclesiástica. Basada en la tradición, la estructura cuadrada de su planta y su ascenso piramidal fue convertida en un equivalente gráfico de la tradición y en la determinación optiva más reticente de los espacios. Apunta siempre en su morfologismo a los elementos constructivos que determinan el edificio, tanto en sus vanos como en los macizos y tratamiento general de las superficies. Compendia la intensidad espacial del monumento y se adecúa a una función de articulación, de estabilidad, de geometrización y de fuerza ascensional.

En cuanto a los materiales utilizados, se hizo uso, en primer lugar, de los recursos locales, extraídos de bosques y canteras cercanas a la capital o a las urbes comarcales. Se aprovechó con rigor el ladrillo rosado y colorado, que dio a los muros, en su combinación con la piedra, una bicromía característica. La piedra caliza y el granito fueron reservados para zócalos, portadas y molduras y fue transportada desde la sierra, Colmenar y otras canteras cercanas a la capital. En pocos casos se utilizaron los mármoles policromos. Fue el escaso material de mármol extraído y transportado a la capital desde diversos puntos de España, e incluso de Italia, y el mármol más próximo fue transportado desde las canteras de San Pablo de Toledo. Tuvo un desarrollo grande la madera en sillerías de coro, púlpitos y retablos, procedente en gran parte de Valsaín y de Cuen-





Monasterio de Nuestra Señora de Atocha, según la maqueta de León Gil de Palacio (museo municipal de Madrid)



Capilla de San Isidro. Estado actual

ca. La yesería, en manos de buenos especialistas, contribuyó a la riqueza del ornamento en interiores.

La arquitectura eclesial consagró lugares emplazados en privilegiados enclaves urbanos, en valles y en colinas. El lugar se convierte en pedestal del templo, que emerge altivo sobre el emplazamiento urbano o rústico. La sociedad, imbuida por la mentalidad trentina,

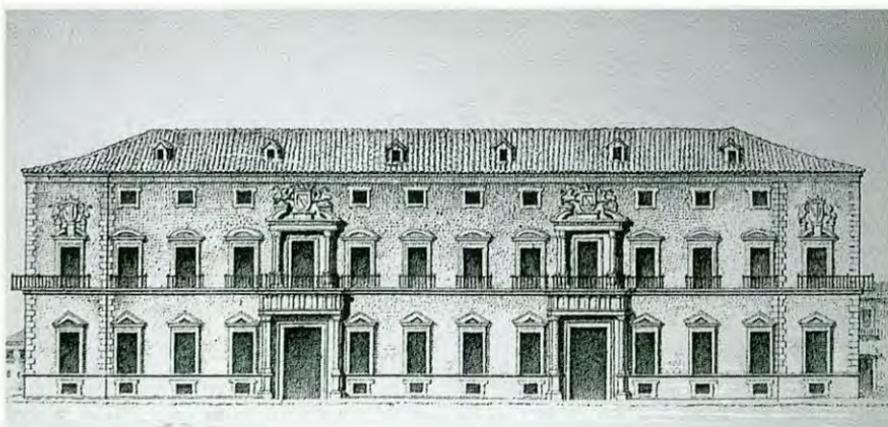
fiel a nuevas cimas de fervor y de entusiasmo religioso, estuvo indisolublemente unida al impulso de una arquitectura eclesiástica barroca y a su estrecha afinidad con las artes figurativas puestas deliberadamente al servicio de su más rica apariencia y como medio de persuasión emotiva.

Tanto el siglo XVII como el XVIII ofrecen en estos aspectos directrices creadoras de una serie de tipos, dando por válido que el espacio para la devoción expresa de una imagen podía ser entendido con la misma complejidad que cualquier fenómeno arquitectónico en su más acabada figuratividad,

y no reducido a un trazado arbitrario o portador de fórmulas epidérmicas decorativas. La modelación en ellos de los espacios juega un papel muy destacado intentando suscitar un determinado estado de ánimo. Por ello, se desarrollan diferentes alternativas en las que se manifiesta hábilmente la integración y síntesis de asociaciones celulares. Ordenado el espacio en sus diferentes secuencias, su directriz conduce siempre a la polarización visual de la imagen. El modelo en su plenitud se manifestó en la Capilla Sacramental del monasterio de El Paular, dotado a su vez de empujes verticales y fugas horizontales, fuerzas que culminan en la cima de la cúpula entre el fastuoso despliegue de materiales dorados, pintados o esculpidos. En este escenario sacramental, como en otros ejemplos marianos o dedicados a los santos, el espacio propicia el estado de ánimo piadoso y sobrecogedor que se persigue. En estos espacios de devoción la «combinatoria» estructuralista se convirtió en la excepción de la regla y fue, sin duda, contrastante en un ambiente habitual de reiteración y simplicidad.

Tan sólo el rey y algunas familias sobresalientes de la nobleza construyeron para sí mismas residencias de relieve. En la capital no existen «calles de palacios», como en Génova o en Roma. El palacio urbano enfatiza la entrada principal y agrupa a propósito los órdenes y la decoración, en ocasiones en un juego incitante de movilidad, en un gesto

Francisco de Mora, Juan Gómez de Mora y Alonso de Turrilla. Palacio del Duque de Uceda (actual sede del Consejo de Estado y Capitanía General)





*Palacio de El Pardo y Casa de Oficios.
Óleo del siglo XVII*

en el campo fueron proyectados para establecer una conexión con modelos en los que se entremezcla la tradición y los planteamientos internacionales, teniendo en cuenta tanto los textos teóricos como las experiencias prácticas extraídas de la especulación desarrollada en la Edad Moderna a nivel europeo. Los Sitios Reales, iniciados en pleno Renacimiento, fueron un objetivo prioritario de modernización, tanto en el siglo XVII como en el XVIII, a nivel arquitectónico y urbano. La monarquía dio paso en las grandes obras, no sólo a planteamientos acondicionados para el descanso y el placer, sino también a ensayos de producción agrícola, forestal y ganadera, iniciándose el experimentalismo de una arquitectura de carácter rústico de gran originalidad. No han de faltar en los temas suburbanos palaciales un acercamiento a una arquitectura de jardines y parques cuyas líneas básicas fueron retomadas de esquemas clásicos y experiencias internacionales, preferentemente de influencia francesa e italiana. Algunas de las realizaciones gozaron de un pintoresquismo muy singular y siempre conciliaron la opulencia de una arquitectura oficial y representativa y unos sistemas arquitectónicos de gran funcionalidad en virtud de las necesidades de los grupos poblacionales que se congregan en el entorno.



Los sistemas arquitectónicos generales del siglo XVII ofrecen obras de gran homogeneidad. Sus planteamientos esenciales se caracterizan por su marcada planitud, por sus formas de representación lineal, por los métodos de estructuración simple, que consagran una uniformidad estilística como fruto de un proceso de escasa movilidad conceptual. Orden, claridad y compostura prevalecen, derivando a una tendencia de serenidad estructural, planitud y frontalidad compositiva. El siglo XVII se vio irremediabilmente estimulado por la naturaleza y el significado del proyecto escurialense, así como por su contenido iconológico específico. Pero sería un error considerar la arquitectura madrileña de aquel proceso como predominantemente clásica. Las estrechas y rígidas doctrinas herrerianas no impidieron a los arquitectos llevar a cabo una libertad de expresión. En el siglo XVII hay una conciencia de cambio de estilo que tiene respuesta en la manifestación visible de las facultades de imaginación y fantasía de las sucesivas generaciones artísticas incluidos pintores, escultores y decoradores, y en el papel de determinados artistas que, sirviéndose de su genio particular y cargados de experiencia, supieron actuar libres de todo tipo de trabas convencionales.

Quisieramos aludir en esta breve síntesis al florecimiento

Detalle del entablamiento del Convento de Mercedarias Descalzas (Góngoras)

Detalle del entablamiento del Convento de Las Comendadoras de Santiago

Presbiterio del Convento de Benedictinas de San Plácido

Sebastián Herrera Barnuevo. Primer proyecto para el baldachino para las cenizas de San Isidro



Francisco de Mora.
Cachicani. El Escorial

en el siglo XVII del «ornamento», con todas sus consecuencias en las artes, y valorado como factor de oposición y de complementación de los hechos arquitectónicos. Ensambladores, tallistas, pintores, arquitectos, etc., saltándose los límites del clima arquitectónico, estático y escueto, consiguieron poner en tono re-

levante las posibilidades expresivas de un rico repertorio decorativo naturalista. El ornamento se liga en un juego complejo a las masas, no exento de naturalismo y de sensualidad. Los festones, tarjas, cartelas, etc., se adicionan sin reparo a las simples superficies, bóvedas o entablamentos en juegos múltiples, recreando y animando las elementales estructuras. Surgen obras de gran belleza en esta vía ornamental, en la que siempre se recurre a la ayuda de la fantasía. La decoración será parte sustancial de la belleza de algunos interiores, y será sustantiva en retablos, portadas, o sillerías, aparece en motivos sueltos, o vertida en las múltiples expresiones de la arquitectura efímera. El barroco madrileño contó para ello con una escuela de magníficos artesanos especializados en labores de estuco, piedra, y madera dorada y policromada. En el origen de los componentes fue decisiva la influencia del pintor, escultor y arquitecto Alonso Cano quien, a partir de su llegada a la corte

Francisco de Mora. Convento de las Agustinas. Monasterio de La Encarnación. 1616



en 1637, contribuyó de manera esencial al desarrollo del ornamento y a sus ricos y variados repertorios. Discípulos y seguidores, dando rienda suelta a su imaginación y aprovechando también la convergencia en la capital de Mittelli y Colonna, dos prestigiosos pintores ilusionistas italianos que dejaron realizaciones destacadas en Madrid,

ofrecieron una variada y rica obra decorativa que contribuyó notablemente a enriquecer las elementales y serenas arquitecturas.

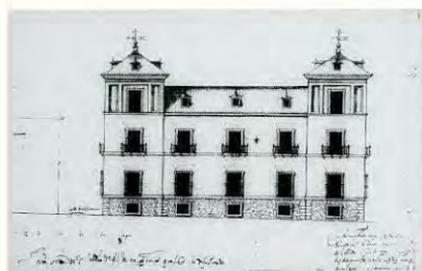
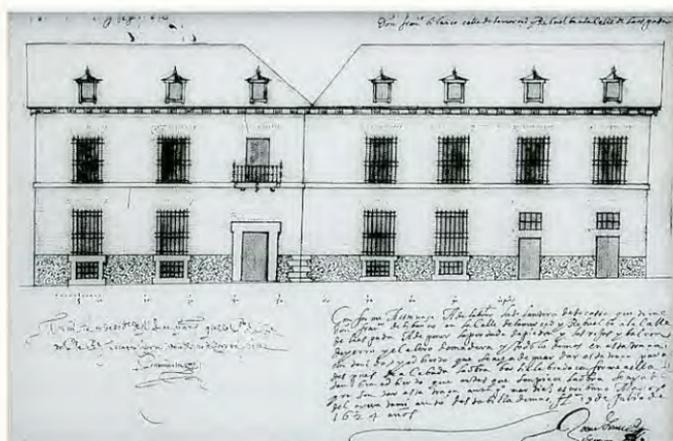
La innovación estética del siglo xvii en el campo arquitectónico fue iniciada por el

maestro mayor del rey Felipe III, Francisco de Mora, heredero de una tradición artística familiar y con una sólida formación, adquirida en el proceso constructivo de El Escorial. Tras ser nombrado arquitecto principal del rey y maestro mayor del Ayuntamiento de Madrid, supo emprender con claridad lo que se necesitaba realizar en el difícil proceso arquitectónico de la capital y de su entorno en la coyuntura entre los dos siglos. Mora ofrece una reacción marcando unas diferencias fundamentales entre el ayer y el presente. Su pequeño edificio de la Cachicánia en los alrededores del monasterio de El Escorial o el nuevo diseño de fachada que quedó estabilizado en San José de Ávila y consagrado en la iglesia real del monasterio de la Encarnación de Madrid, aun utilizando términos severos y sencillos, permite hablar de una nueva categoría de no afinidad con el rígido clasicismo precedente. Sus escritos son reveladores de una actitud de oposición a los planteamientos arquitectónicos carentes de diseño previo. Muestra su creciente interés por el dibujo como expresión directa de la idea, o como expresión artística autosuficiente. En pleno desarrollo de sus altos títulos y como director de la Real Academia de las Matemáticas de Madrid, supo conducir la formación de su más directo heredero, su sobrino Juan Gómez de Mora, a quien condujo en el mero ejercicio preparatorio de las obras reales, nombrándole ayudante de trazador mayor. Juan Gómez de Mora hereda a su muerte los dos codiciados títulos que Mora había desempeñado, convirtiéndose a continuación en el más imaginativo y ricamente dotado de los arquitectos del siglo xvii en la corte española. Sus pasos juveniles serían de autoobservación, indispensables para emprender un proceso de



Maqueta de la fachada principal del Alcázar de Madrid (atribución a Juan Gómez de Mora).

Dibujos de Juan Gómez de Mora.
Diseño para una
vivienda de Madrid.
siglo XVII



indagación profunda. Su formación intelectual le mantiene hasta el final sin aflojar la guardia. Su enfoque racional no evita la persuasión utilizada como una técnica de cometido específico. Sus obras tempranas comienzan por ser autocráticas, como es la nueva imagen, llena de vanidad y de poder, desarrollada en la nueva disposición estructural del Alcázar de los Austrias. En otros planteamientos hay halago sutil y gracia, como el impacto de vitalidad elipsoidal desarrollado en la planta y alzado de las Bernardas de Alcalá de Henares. Libre de las asfixiantes restricciones del puro clasicismo, con su habitual franqueza e inmediatez, construye la Zarzuela o remodela la torre de la Parada, donde parece hacer fulgir y restallar su amplia formación nórdica y mediterránea.

No deja de sorprendernos la sabiduría que informa los trazados de la nueva Cárcel de Corte y sede del Ayuntamiento de la capital, edificios que le brindaron la oportunidad de combinar técnicas clásicas al servicio de un riguroso funcionalismo entremezclado con atractivos episodios de gran

Juan Gómez de Mora.
Ayuntamiento de Madrid
Óleo del siglo XVII

Juan Gómez de Mora.
Diseño para la puerta de
Fuencarral.



persuasión. El fascinante espacio que se abre bajo la cúpula rebajada del Panteón Real de El Escorial, decorado con lujo, con bronces, estucos y mármoles policromos, alcanza un punto álgido de emocionalismo y de iluminación dramática, determinándose una nueva cima de fervor funerario.

Siempre en guardia ante la excesiva simplificación arquitectónica de su época, Juan Gómez de Mora participa intensamente en el papel de lo efímero, ilustrando con talento alegórico canonizaciones y beatificaciones, bautizos o juramentos reales, teatro o celebraciones de todo tipo, obras que dejaron su impronta en el arte y en la literatura barroca. Disimulada su obra bajo la superficie de una deliberada serenidad compositiva, su legado pertenece a una era de exploración y descubrimiento.

Sus dibujos y sus ideas trascendieron la propia área cortesana. Su idea de la catedral llegó a América, y sus escritos se aceptan no sólo como crónicas verdaderas de la historia de una época, sino también como manifiesto de su moderna manera de entender la arquitectura y de reconocer el ámbito liberal al que se adscribe el arquitecto. Existe en su obra una notoria insistencia en la arquitectura doméstica del pueblo, sobre la que reflexiona y reconduce a través de unos compases seguros y saturados de dignidad por sus bien hilvanadas superficies y su limpio ejercicio policromo. En la ampliación de sus objetivos se incluyeron capillas funerarias de la nobleza, túmulos, puentes, fu-

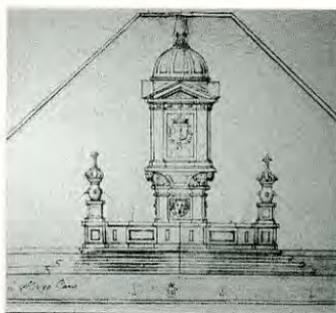
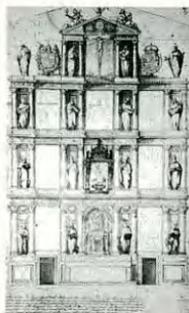


Juan Gómez de Mora.
Juan Bautista Crescencio.
Panteón Real de El Escorial

Juan Gómez de Mora.
Diseño panel retablo del
Monasterio de Guadalupe

Juan Gómez de Mora.
Diseño para la fuente de la
plaza de la Cebada

Alonso Carbonel. Convento
de Dominicas de Loeches
(estado actual)



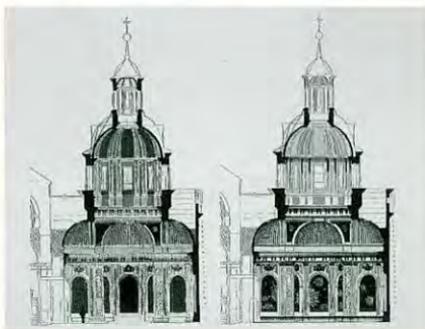
entes, conventos, colegios, retablos, parroquias, etc. A todo un cúmulo de intervenciones hay que añadir su destacada labor urbana y de fortificación. Fue arquitecto respetado y estimado por los monarcas, convertidos en impulsores directos de muchas de sus obras.

En el ámbito de la corte de España, Juan Gómez de Mora fue eje sustancial. Su amplia concepción de la arquitectura le convirtió en la base de un particular «concepto» de la edificación, en el que sustantivamente se enmarca el siglo XVII en cuanto de conceptual tiene. Junto a él, y después de él, otros artífices se responsabilizaron del proceso constructivo a lo largo del siglo. Sin embargo, Carbonel, Villarreal, Torija, Peña, Olmo etc., cohesionados por el legado de Juan Gómez de Mora, mantendrán su espíritu a lo largo del siglo y nos mostrarán tan sólo su capacidad de apasionados constructores. En la arquitectura madrileña de la segunda mitad del siglo XVII se mantiene el monopolio ideológico artístico de Juan Gómez de Mora, sustentado por sus numerosos seguidores y por las favorables críticas frecuentes a su propia grandiosidad. Llevó a cabo una arquitectura en perfecta armonía con su tiempo, y sus cualidades personales hicieron de él un favorito de los altos poderes.

También el arquitecto jesuita Pedro Sánchez merece una especial consideración. Sus obras en el ámbito madrileño vencen el escepticismo clásico y demuestran nuestros contactos con la arquitectura del primer barroco italiano de C. Fontana, F. Poncio y de Maderno. Su muerte tem-

Matías Román. Capilla de San Fausto en Mejorada del Campo

Pedro Sánchez, Juan Gómez de Mora. Interior de la Iglesia de San Antonio de los Portugueses (posteriormente llamada de los Alemanes). Reconstrucción actual



prana dejó inconclusas obras tan destacadas como el Colegio Imperial, Noviciado, San Antonio de los Portugueses o Colegio Máximo de Alcalá de Henares, en el que también subyace el mismo espíritu. Al Hermano Bautista se confiaron algunas de las contrucciones por él diseñadas, fue un gran constructor con seria experiencia del oficio.

Con la muerte de Carlos II en 1700, el trono de España fue ocupado por Felipe V, nieto del rey de Francia Luis XIV. El cambio dinástico no significa ruptura profunda, ya que la política borbónica en el aspecto cultural buscará conciliar la tradición local con otras fuerzas renovadoras venidas de fuera. El nuevo monarca establece un cambio sustancial en las estructuras políticas y socioeconómicas, y lo establece también en la implantación de una nueva estética de tendencia europeizante que se va a imponer desde la propia oficialidad del Estado.

Las corrientes francesas e italianas se hicieron muy relevantes, tanto en la arquitectura civil como religiosa. Se establecieron rígidos reglamentos que dieron impulso y nuevo valor a las directrices arquitectónicas de la época, ávida de alcanzar un control de la enseñanza de carácter académico. Un amplio patronazgo promocionó bajo nuevo impulso la actividad constructiva, y nuevas fundaciones reales religiosas también contribuyeron a su revitalización. Junto a la recuperación de la vida rural aparecen centros fabriles dedicados a la producción textil y a otros productos de gran calidad, hecho que condiciona la creación de modelos arquitectónicos nuevos. El peso de un programa edilicio funcional fue muy evidente. La nueva monarquía, renovadora y orientadora de una nueva cultura, alienta la herencia de la tradición, pero consigue también el establecer un diálogo abierto con Europa a través del horizonte de las imágenes y de las ideas. La arquitectura vernácula, incardinada al motor vivo de la tradición, llegará en sus realizaciones al esplendor. Las corrientes foráneas desarrollarán un proceso de gran creatividad utilizando criterios selectivos. En tér-



Pedro de Ribera. Hospicio de San Fernando de Madrid (hoy museo Municipal)



Pedro de Ribera. Puente de Toledo. Estado actual

minos de conjunto, la arquitectura madrileña y cortesana, sobre claros niveles de reflexión, vivió un proceso de grandes experimentaciones, reconciliando ideas diversas, nacionales y extranjeras. Mejoró su calidad y su inventiva y renovó sensiblemente su repertorio formal.

Frente a las tipificaciones foráneas, la arquitectura local se define a través de un vocabulario estilístico que corresponde a la etapa más sensualista de nuestro barroco. Las directrices son trazadas por el propio liderazgo de algunos arquitectos. Ello ha permitido enfocar la arquitectura barroca madrileña del siglo XVIII, no sólo desde una sucesión de fases, sino más bien desde una simultánea manifestación de experiencias. La pujanza creciente de elementos decorativos se alterna con un deseo ostensible de claridad y de orden compositivo. Con la aparición de artistas tales como José Benito Churriguera, Teodoro Ardemans y Pedro de Ribera se da origen a fenómenos

estéticos de cualidades opulentas y emotivas, al mismo tiempo que se demuestra la importancia que va cobrando en sus mentes el racionalismo. El conjunto industrial de Nuevo Baztán, el hospicio de San Fernando o el cuartel del Conde Duque sintetizan, bajo tendencias estilísticas inevitablemente propias de cada uno, esa simbiosis de lo racional y lo fantástico.

La primera generación de arquitectos del siglo XVIII, aunque inició su carrera como ensambladores o tallistas, evolucionaron con rapidez, dando muestras de una voluntad progresista, desarrollando una obra en la que se alternan elementos de la tradición local y formas consonantes con el barroco internacional. Pedro de Ribera, en el exterior del monasterio de Monserrat, en la portada del hospicio de San Fernando, en la portada del cuartel del Conde-Duque, refleja el dominio de sus exultantes decoraciones, al mismo tiempo que recrea un puro racionalismo, que en la planta del cuartel del Conde-Duque emula al que fue prodigiosamente ofrecido por el director del cuerpo de ingenieros militares Jorge Próspero Verboom que, a su vez, había sido influido por el francés Belidor. En la ermita de la Virgen del Puerto su formalismo a modo de pabellón de parque está justificado por entender la construcción como componente de un plan urbano. En el Puente de Toledo, Ribera, al flanquearlo por un comple-

Pedro de Ribera. Fachada del Gobernador en el Real Sitio de San Fernando de Henares

Pedro de Ribera. Cuartel de Guardias Valones. Actual cuartel del Conde Duque

Pedro de Ribera. Ermita de Nuestra Señora del Puerto



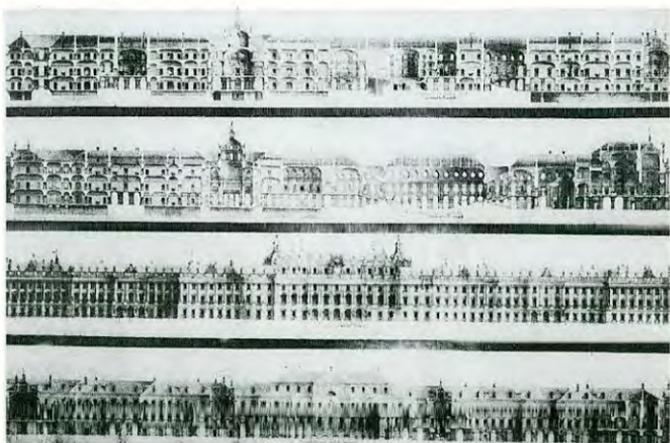
Proyectos de Filippo
Juvarra, para el Palacio
Real Madrid. 1735-36

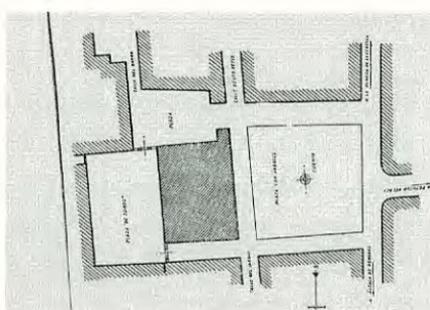
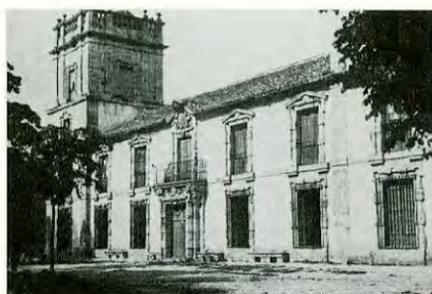


jo sistema de accesos y rampas en comunicación con el río, también demostró su particular idea de la conformación proyectiva.

José Benito Churriguera, manteniendo algunas de sus obras en el marco tradicional de culto al ornamento, trazó Nuevo Baztán por encargo de un pre-ilustrado, D. Juan de Goyeneche, fiel a los sistemas mercantilistas de Colbert. En el complejo industrial trazó el palacio del dueño y la iglesia como epicentro entre tres plazas diseñadas en ángulo recto, cada una con su diferenciada función, extendiendo en el entorno el hábitat de la población y una explotación agrícola. Teodoro Ardemans, nombrado maestro mayor del rey, contribuyó también a la ampliación del repertorio decorativo. Su contribución arquitectónica estricta, a excepción de su participación en La Granja de San Ildefonso, en lo madrileño se hizo menos representativa, aunque su labor burocrática en la conclusión del Ayuntamiento de la capital fue eficaz y positiva.

Proyectos de Filippo
Juvarra, para el Palacio
Real de Madrid. 1735-36





José de Churriguera. Nueva Baztán 1707-1720. Palacio, panorámica principal, iglesia y planta del conunto

Precisamente fue Ardemans quien, postulando por una arquitectura bien deslindada en su tecnicismo, en su lenguaje y organización, escribió sus Ordenanzas para la construcción, basadas en las que escribiera en el período anterior Juan de Torija, pero ampliando sus contenidos, actualizándolos y agregando una serie de consideraciones nuevas de gran interés.

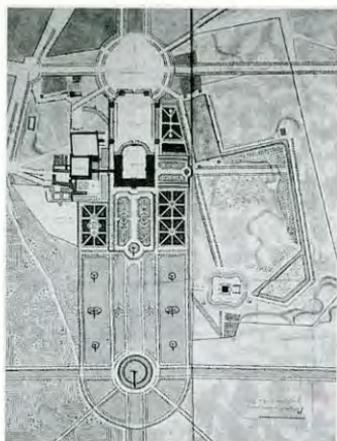
La reflexión teórica, que acompañó a todo el siglo XVIII, fue intensa y muy positiva para el desarrollo arquitectónico. El propio Palomino, en su «Museo pictórico y escala óptica...», ofreció numerosas consideraciones que sirvieron para elevar su concepto. La exploración científica en torno a la matemática, la geometría y la aritmética sirvió de eficaz estímulo con la aportaciones de Tosca, Zaragoza, Ferrer, Briguz, etc. En el siglo XVIII la tratadística tuvo una destacada función formativa y fue convertida en motor sustancial de la propia evolución morfológica.

La nueva monarquía, superada la Guerra de Sucesión, emprendió la renovación de las residencias reales con planes

Trépolo: Pintura al Fresco del techo del Salón del Trono del Palacio Real de Madrid



Robert de Cotte. Proyecto no realizado para el Palacio de El Buen Retiro



arquitectónicos que pasaron a manos de arquitectos extranjeros, franceses e italianos. Esta vasta empresa fue iniciada con nuevos proyectos para el Real Sitio del Buen Retiro a cargo de Robert de Cotte, arquitecto principal del rey de Francia. A la par se atendieron otras propuestas de remodelación de las cámaras del Alcázar madrileño. El incendio de este edificio en 1734 condujo a la construcción del nuevo Palacio Real, encomendado su traza al abate Felipe Juvarrá. Su muerte prematura obligó a la elección de otro artífice, siendo el discípulo de Juvarrá, Juan Bautista Sachetti, quien diseñara el nuevo palacio, emplazándolo en el lugar del desaparecido Alcázar.

Mientras que Felipe V construía el nuevo palacio de La Granja de San Ildefonso y el de Riofrío, confiado también a arquitectos italianos, se iniciaba el nuevo proyecto de Aranjuez, dando definitiva conformación al conjunto palacial y a un núcleo urbano modélico. Viviendas, edificios de recreo, teatro, equipamientos utilitarios, mercado, cuarteles, carnicerías y otro cúmulo de edificaciones civiles y religiosas, alineadas entre tridentes y formas reticulares, dieron lugar a un vasto proyectourbano-arquitectónico de

Palacio de Aranjuez, maqueta del siglo xvii. Con la ampliación de Francisco Sabatini





Antonio Cartier y Francisco de Moradilla. Templo del monasterio de las Salesas Reales de Madrid.



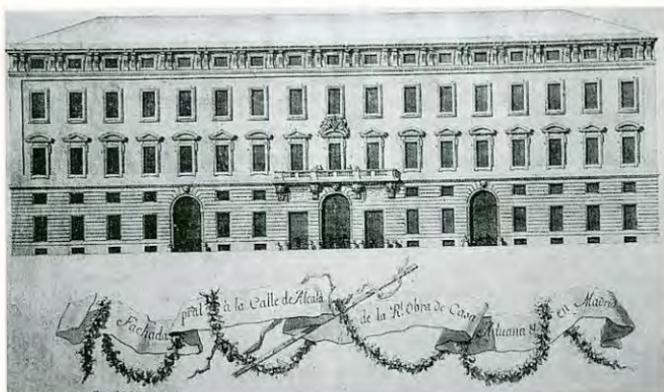
Santiago Bonavía, templo de San Justo y Pastor actual iglesia pontifical de San Miguel

extrema categoría. El piacentino Santiago Bonavía fue el autor sustancial de aquella compleja obra, secundada también por franceses e italianos. El propio Bonavía trazaba además en Madrid y Aranjuez una nueva tipología religiosa, en la que se ilustra la proyectiva guariniana y berniniana. Otro extranjero, Antonio Francisco Carlier, desde su formación académica francesa, fue portador de nuevas ideas europeizantes que plasmó en edificios tan representativos como el monasterio-palacio de la Visitación (Salesas Reales), patrocinio de la reina Bárbara de Braganza; a esta obra se sumó la sutil intervención en la remodelación del palacio de El Pardo y la construcción de su capilla real junto a la residencia monárquica. En estas bellísimas obras dejó su huella el refinamiento del rococó francés.

José Benito de Churriguera. Academia de BBAA, remodelación de Diego de Villamera



Francisco de Sabatini. Real Aduana (actual Ministerio de Hacienda)



La fundación de la Real Academia de San Fernando en la capital, impulsada en el clima y por los más notables artífices del barroco tardío, con sus revolucionarios planes de estudios, su control artístico y su apertura a las ideas preneoclásicas, fue atajando progresivamente la tradición barroca en sus respectivas variantes. En la Academia se forma una nueva generación de arquitectos, entre los que sobresale Ventura Rodríguez, cuya primera producción fue altamente representativa del esplendor barroco italo-francés.

Ventura Rodríguez llevó a cabo su formación junto a arquitectos e ingenieros franceses e italianos en Aranjuez y en Madrid. Realizó en la propia capital obras de gran importancia en este estilo. Fue el autor de la iglesia de San Marcos, en cuya planta y alzados se refunden las influencias de Francisco Borromini y Gian Lorenzo Bernini.

En la evolución de la arquitectura madrileña del siglo XVIII se ha de destacar la firmeza de una política urbanística enfocada para elevar su rango monumental. Fueron sus más notables representantes Ventura Rodríguez, Juan de Herosilla y Francisco Sabatini, un napolitano estrechamente vinculado al rey Carlos III. Sus obras fueron una respuesta a las necesidades de la sociedad de la Ilustración. Fruto de aquellas numerosas intervenciones fue la remodelación del paseo del Prado, los edificios de la Adua-

Jaime Maquer. Palacio de Real Correo (actual sede la Presidencia de la Comunidad de Madrid)





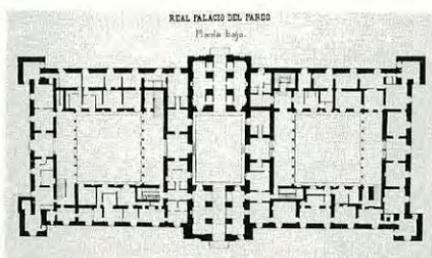
*Real Sitio de El Pardo.
Capilla Real*

*Ventura Rodríguez. Interior
de la iglesia*



*Palacio de El Pardo con la
ampliación de Francisco
Sabatini en 1772*

na, el Hospital General o las puertas de Alcalá, de San Vicente y de Atocha. El Prado fue proyectado en su recorrido principal en forma circoagonal, con fuentes monumentales en el centro y en sus extremos. El conjunto se completaba con una logia porticada semicircular y avenidas de árboles. Sus perspectivas axiales culminaban, todavía bajo expresión barroca, en la Puerta de Alcalá, diseñada en 1767 por Francisco Sabatini.



*Palacio de El Pardo con la
ampliación de Francisco
Sabatini en 1772. Planta*



Pascual de Mena. Fuente de Neptuno



Francisco de Sabatini. Puerta de Alcalá 1767

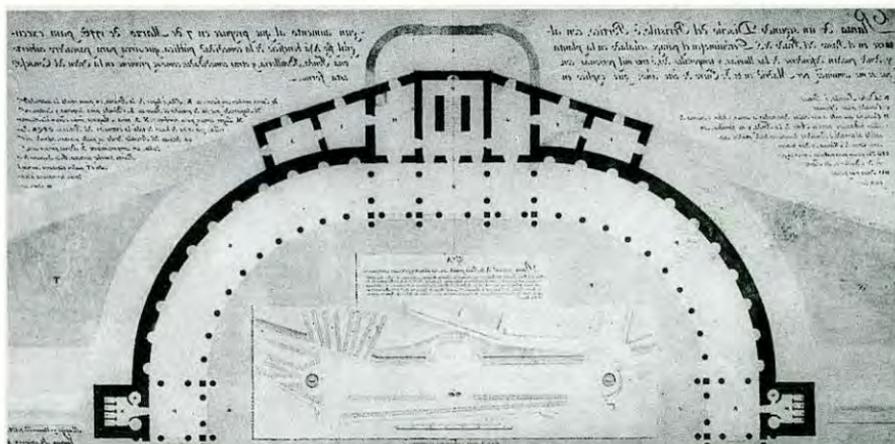
Ventura Rodríguez. Dibujo para la Fuente de Orfea en el patio del Prado



Otro centro destacado de la capital, la Puerta del Sol, atajó las peculiaridades de la tradición erigiéndose en su eje medio la Real Casa del Correo, trazada por un francés, Jayme Marquet. En sus aledaños, Francisco Sabatini proyectó el nuevo edificio de la Aduana. Ambas obras, de corte clasicista, se convirtieron en sabia especulación también de los últimos impulsos del barroco tardío, dando nueva configuración al enclave.

En la fase final de la arquitectura dieciochesca merece también atención la creación del Prado Nuevo, enlazando el Puente de Segovia con el Real Camino de El Pardo. Junto a él, en la pendiente de la montaña del Príncipe Pío, se edificó el palacio de la Florida, con sus jardines y parques, y en su entorno la célebre ermita de San Antonio. La obra corrió a cargo de otro italiano, Felipe Fontana. En su diseño, especialmente en su escenografía, todavía se mantenían vivas las formas majestuosas de un estilo cortesano barroco. Como también hubo aires de persistencia del mismo estilo en la puerta de acceso a El Pardo, la llamada «Puerta de Hierro», obra de Nangle y Olivieri.

Ventura Rodríguez. Diseño para el Paseo del Prado





Siglo xvii
Arquitectura civil



1 Alcázar (Desaparecido)

Situación:
Plaza de Oriente

Autor:
Juan Gómez de Mora

Fecha:
1612

Vista del Alcázar de Madrid.
Museo Municipal

Carlos II, óleo de J. Carreño,
1677. Último Rey de la casa de
Austria que habitó en el Alcázar



Aunque es edificio desaparecido, se contempla como imagen influyente desde los inicios del arte del s. xvii. Fue la residencia oficial de los reyes de España en Madrid. El edificio tuvo su origen en el medievo, del que conservó, al llegar la Edad Moderna, el patio, la capilla y las crujías que encuadraban su planta rectangular. El emperador Carlos V inició importantes obras de ampliación y remodelación, reformas que retomó también su hijo Felipe II. En este último reinado el Alcázar integró en su planta dos patios, llamados del Rey y de la Reina, la Torre Dorada, en la crujía occidental sobre la

escarpada del Manzanares, y una nueva Escalera de Honor.

En el siglo xvii el rey Felipe III comienza otra nueva fase de remodelación, procurándose

entonces una mayor simetría de su silueta. Es la etapa en la que el arquitecto mayor del Rey, Juan Gómez de Mora, emprende la reconstrucción de su fachada principal, encuadrándola entre dos torres y creando los dos cuerpos superpuestos en la fachada, decorados con órdenes clásicos. El interior se vio también enriquecido con la agregación de nuevos salones, como el llamado de los Espejos, la Sala Ochavada y de las Comedias. Los dos primeros se levantaron sobre las viejas torres del Sumiller y del Bastimento. La fachada nueva del Alcázar dió impulso a la configuración delantera de una nueva Plaza Real porticada.



Robert de Cotte.
Decoración del Alcázar

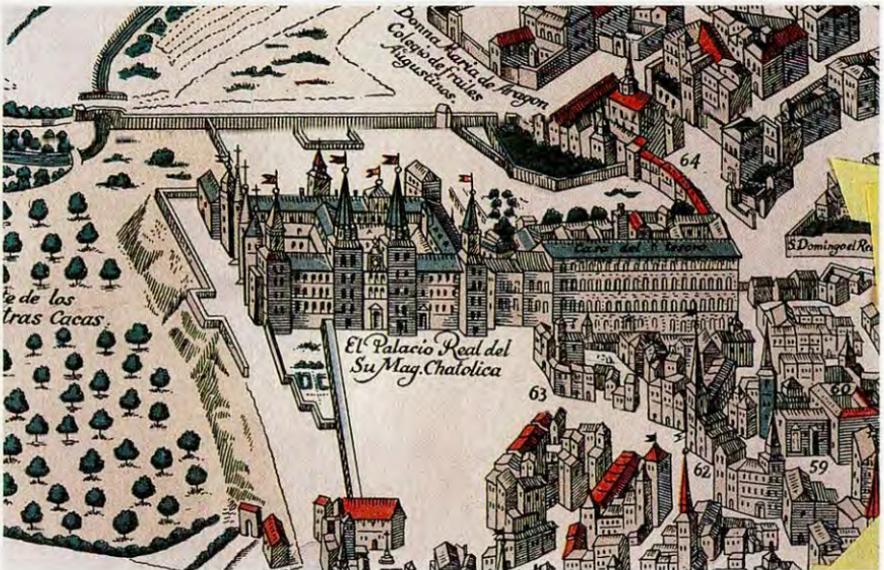
Patio de la Reina del
Alcázar de Madrid, según
un grabado de principios
del S. XVIII





Fachada del Alcázar de Madrid, según un grabado de la época

Fachada y plaza del Alcázar de Madrid. Grabado del siglo XVIII



2 Real Sitio de El Buen Retiro

Situación:
*Alfonso XII y Alcalá
Madrid*

Autor:
*Alonso Carbonel
Juan Bautista
Crescencio*

Fecha:
Hacia 1630



*Vista de El Buen Retiro.
Óleo del siglo XVII*

Son muy escasos los restos originales que han llegado a nuestros días de aquella construcción suburbana realizada por encargo del rey Felipe IV, e impulsada en su proceso de construcción por su ministro, el conde-duque de Olivares, hacia el año 1630. La cercanía del Cuarto Real de San Jerónimo fue el motivo sustancial que impulsó a Felipe IV a ampliar sus posesiones palaciegas en este sector oriental de la capital. Los terrenos adquiridos eran muy amplios y ello dio lugar a una construcción tendida en la horizontal de gran extensión junto al cerrillo de San Blas y colindante con el olivar de Atocha.

Los contornos de la posesión real lindaron también con el paseo de San Jerónimo (actual del Prado) y la calle de Alcalá, elementos que no perturbaron su condición de residencia suburbana, pero sí le prestaron proximidad a la capital, estableciéndose desde su creación la utilización de la nueva residencia para fiestas, teatro y todo tipo de diversiones. El Buen Retiro, por su capacidad y por su propio amueblamiento y decoración, fue convertido en una de las estancias preferentes de la monarquía española.

Sólo queda de aquella compleja construcción el llamado Salón de Reinos (hoy sede del Museo del Ejército) y el Casón del Buen Retiro o Salón de Baile, con los frescos de Lucas Jordán sobre su bóveda. Quedan algunos de sus jardines, el parque, el estanque y algunas construcciones notables realizadas en un período posterior.

Incluimos la imagen de conjunto ofrecida desde la propia época de su realización por el pintor Juseppe Leonardo. En ella se puede apreciar la fenomenología de aquella construcción palacial, tendida en la horizontal y

distribuida libremente, como resultado de un planteamiento carente de plan previo y configurado por una serie de células en agregación sucesiva. Realizada con muros de ladrillo visto, careció de fachada principal relevante. Destacan en ella las dos plazas de fiestas, una privada y otra pública, aquella bordeada en sus ángulos por torres cuadradas enchapiteladas y que albergaba en su lienzo septentrional el Salón de Reinos. El patio del Emperador sirvió para emplazamiento de la bella escultura de Leoni, “Carlos V y el Furor”.

En el entorno, el conjunto palacial fue rodeado de jardines, y en el parque se construyeron intercalados con los estanques y rías unos pequeños pabellones de perfil piramidal llamados impropiamente «ermitas». Su Teatro «a la italiana» fue un escenario muy activo donde estrenaron algunas de sus más destacadas obras autorales principales de nuestro Siglo de Oro.

El conjunto del proyecto fue realización del aparejador Alonso Carbonel y de los maestros de obras Cristóbal de Aguilera y Juan de Aguilar. La suntuosa disposición de su interior se ha considerado que pudiera ser obra del italiano Giovanni Battista Crescencio, el cual había sido nombrado por Felipe IV como superintendente de aquella obra.

La riqueza de sus colecciones no fue equiparable a la propuesta arquitectónica, técnicamente modesta y carente bajo el punto de vista “monumental” de la dignidad que correspondía al Rey de España. No obstante, el edificio del Buen Retiro nos ofrece una tipología original en su consideración de “palco al aire libre para la fiesta”. Felipe V impulsó la transformación sirviéndose de las trazas del francés Robert de Cotte. Este proyecto no se llevó a cabo, pero sí se llevaron algunas modificaciones parciales en 1740 por diseños del piacentino Santiago Bonavía.

Plaza principal de los palacios de El Buen Retiro. Al fondo el salón de reinos



Ermita de San Pablo en el Real sitio de El Buen Retiro

Mitteli Colonna. Dibujo preparatorio

3 Torre de la Parada del Rey

Situación:
Real sitio de El Pardo

Autor:
*Reedificación de Juan
Gómez de Mora*

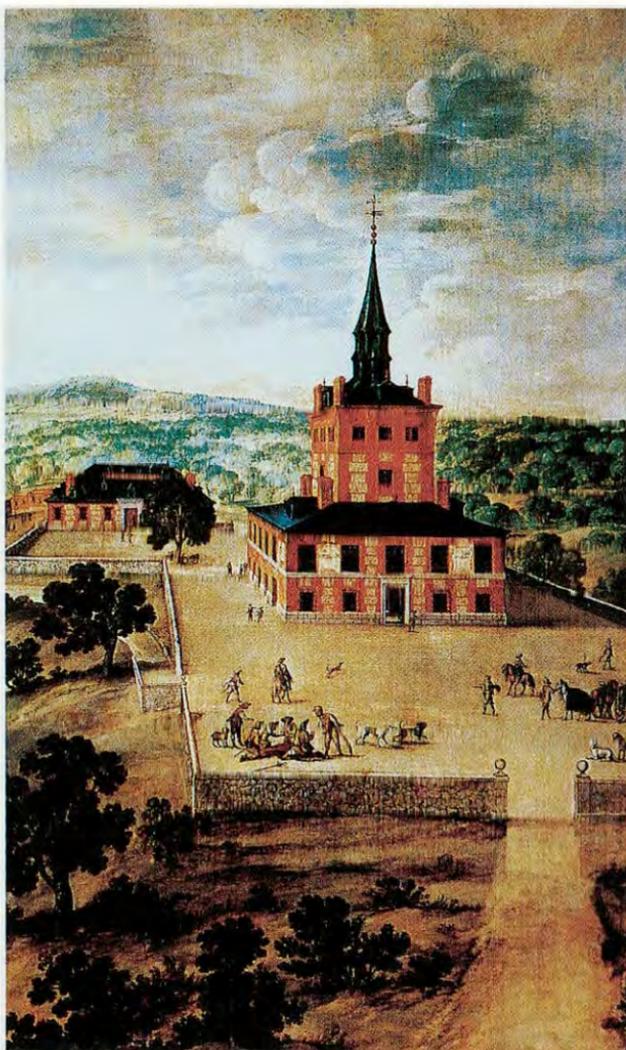
Fecha:
1635

Los restos arqueológicos que quedan de este pabellón real son muy escasos.

Juan Gómez de Mora fue el responsable de transformar el viejo cazadero de los Trastámara en un pabellón que cambiaría el esquema planimétrico antiguo. Su planta central fue ostentosamente dimensionada y su altiva silueta integrada en una excelente traba de escalonados

volúmenes. El maestro mayor de Felipe IV impuso una estructura limpia y pura de perfil piramidal, en la que la médula central proporciona la espacialidad interna y externa, resolviendo formas ortogónicas en un claro sistema cuadrangular.

Este ensayo de pabellón suburbano se convirtió en un organismo plástico habitual en la arquitectura real ubicada en el campo. Fue espacio en el que se situaron algunas de las obras de pintura más singulares de las colecciones reales, hoy día expuestas en el Museo del Prado.



4 Palacio de El Pardo en el siglo XVII

Situación:
El Pardo

Autor:
Parcial intervención de
Francisco de Mora,
Juan Gómez de Mora,
Francisco A. Carlier
F. Sabatini

Fecha:
Primer tercio
del siglo XVII

Esta construcción residencial de la monarquía española fue creada en pleno Renacimiento por el emperador Carlos V. Sin embargo, en 1604 sufrió un grave incendio que dio lugar a una serie de transformaciones. Las obras de remodelación fueron iniciada en fases sucesivas de Francisco de Mora y de Juan Gómez de Mora. No se plantearon transformaciones sustanciales de su estructura original, sino más bien readaptaciones o distribuciones acomodadas a la nueva dinámica del siglo XVII.

En esta época la Casa de Oficios, frontera a la fachada principal, fue ampliada y modernizada para el cumplimiento de otras funciones específicas.

Aunque el palacio persiste en los perfiles que le dio el Emperador de mano de su arquitecto Luis de Vega, tras el incendio, sus cubiertas y perfiles se volvieron más altivos, recobrando la residencia real un aspecto más pintoresco y atrayente. La nueva distribución interna fue

causa también del nuevo ritmo imprimido a su balconaje.

Felipe V realizó algunas transformaciones en el edificio palacial bajo los proyectos del francés Francisco A. Carlier. Este arquitecto francés modificó el perfil de las cuatro torres angulares y agregó cuatro bellas galerías a los ángulos del patio. Francisco Sabatini duplicó la construcción del s. XVIII, otorgando al edificio una nueva categoría monumental.

J. L'H ermite. Vista del Real sitio de El Pardo hacia 1603



5 Plaza Mayor de Madrid

Situación:
Plaza Mayor

Autor:
Juan Gómez de Mora

Fecha:
1617

Óleo atribuido a Juan de La Corte, 1623. Museo Municipal de Madrid



Plaza Mayor. Plano de Texeira

La construcción de la Plaza Mayor se debe al proyecto de Juan Gómez de Mora, arquitecto mayor del Ayuntamiento de Madrid. Constituye el planteamiento arquitectónico y urbano más relevante del siglo XVII en la capital. Fue dibujada guardando proporciones clásicas sobre el solar que ocupó la antigua plaza del Arrabal. Tres de sus lados presentan pórticos de pilas-tras adinteladas y cinco pisos de balcones. El lienzo destinado a la Casa de la Panadería se articula con arcos y medias columnas, tres pisos y ático entre torres cuadradas enchapiteladas. Planteada con simetría, interesó al

arquitecto el dar acento a su forma simbólica como punto de encuentro ciudadano y a su funcionalidad, ya que fue vivienda del ciudadano, mercado y teatro para todo tipo de espectáculos.

Fue obra muy meritoria para el tracista, ya que el diseño regular de la construcción fue precedido de un complejo proceso de expropiación. La simetría y alineación de sus frentes (Panadería al norte, Carnicería al sur, Postas, Paso Real y Santa Cruz a oriente y acera de los mercaderes a occidente) fue elaborada en fases sucesivas no exentas de dificultades legales y administrativas. El espacio se conforma con 434 pies de longitud, 334 pies de latitud y 1536 pies de circunferencia. Su fábrica está fundada sobre pilastras de sillería cuadrada de piedra berroqueña. Desde los pedestales al tejado tuvo 71 pies de altura. Su estructura mural integra 467 ventanas y otros tantos balcones de hueco. Comprendió 136 viviendas que dieron ocupación a 3.700 personas. Costó la obra 900.000 ducados.



Plaza Mayor, vista actual

Sus alzados fueron elaborados geométricamente y con gran armonía en sus componentes. EL Balcón Real en el eje de la Panadería creó en el conjunto un eje visual prioritario. Las calles colindantes penetran en el espacio rectangular de la plaza y se configuran también con pórticos similares. Juan Gómez de Mora configuró una plaza de carácter abierto.

Se conserva la pintura del techo de uno de los salones ocupado por los Reyes con acceso al Balcón Real, situado en el eje medio de la Casa-Panadería. La obra pictórica se debe a Claudio Coello y a Ximenez Donoso.

La imagen más antigua de la Plaza Mayor está representada en el plano de Texeira de 1656 cuyo original se encuentra en el museo Municipal, el cual refleja la plaza y sus aledaños, siendo esta representación muy significativa para comprender el planteamiento abierto de su diseño, cuestión en la que, en parte, reside su originalidad. Es un testimonio muy significativo, ya que se muestra el organismo en su configuración primitiva. Se perfila su espacio rectangular, su porticado continuo en la planta baja y la Casa de la Panadería, donde se distingue el balcón real. También se perfilan los cinco pisos que la componen en su conjunto y el acento arquitectónico dado a la Panadería, encuadrada por torres de pizarra con chapitel y con el escudo real en su eje medio. Nos muestra este fragmento el valor de su simetría y espacialidad entre los viales quebrados y estrechos del viejo Madrid medieval en el que la Plaza Mayor se constituye en su centro.

6 Casa de la Panadería en la Plaza Mayor

Situación:
Plaza Mayor
Madrid

Este edificio forma parte de la Plaza Mayor pero al mismo tiempo ofrece su autonomía. Fue convertido en el conjunto del espacio en un eje polarizador de su perspectiva, congregando en el cuerpo principal el balcón real y sus respectivas dependencias con destino a la familia real, cuando participaba en los espectáculos de la plaza. Por ello, el ritmo porticado de su planta baja cambia sobre el apilastrado adintelado del resto de la plaza. En la Panadería se introducen arquerías de medio punto y medias columnas que imprimen una nueva cadencia, subrayándose también el conjunto del edificio con torres que encuadran su lienzo y el escudo real en el eje medio.

La Panadería tuvo una presencia en la antigua plaza del Arrabal, y es posible que Juan Gómez de Mora, al proyectar la Plaza Mayor en 1617, incorporara al nuevo edificio parte de aquella precedente estructura. Construida por Diego Sillero sobre posible traza de Francisco de Mo-



ra, sin embargo, el arquitecto remodeló el edificio acorde con el planteamiento global de la nueva plaza.

Sufrió un incendio en 1672 y en su rehabilitación intervinieron los maestros de obras Juan Román, Marcos López, Lázaro Goiti y otros. En esta etapa de restauración se añadieron los bellos motivos ornamentales naturalistas que se moldean en torno a su ventanaje y el bello edículo que alberga el escudo real. La panadería que pervive se ha de relacionar con la nueva estructura que surge tras la remodelación de 1672. Se describe en las crónicas como un edificio regular de 124 pies de ancho y 56 de profundidad, consistente en 11 crujías en el frente y 5 hacia la Calle Mayor, al norte. El piso bajo fue construido sobre un basamento abovedado y soportado por 56 pilares. Enmarcan un pequeño patio en el eje medio. En las crujías adyacentes, dos escaleras conducen al Salón Real.



7 Cárcel de Corte (Actual Ministerio de Asuntos Exteriores)

Situación:
*Plaza de Santa Cruz
Madrid*

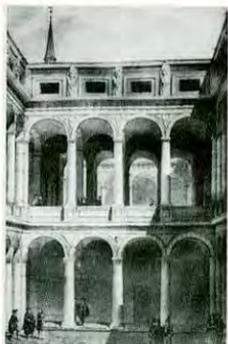
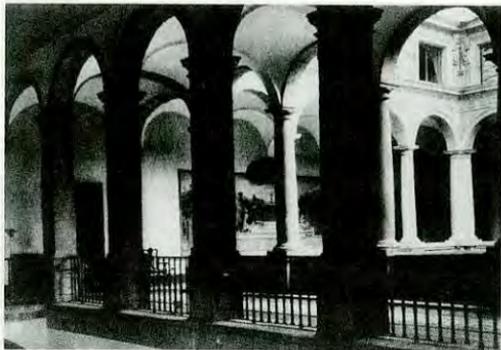
Autor:
*Juan Gómez de Mora
Alonso de Covarrubias
1540*

Fecha:
1629 (reedificación)

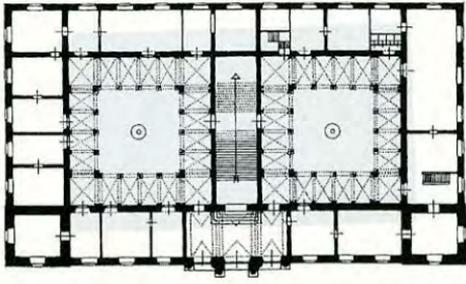
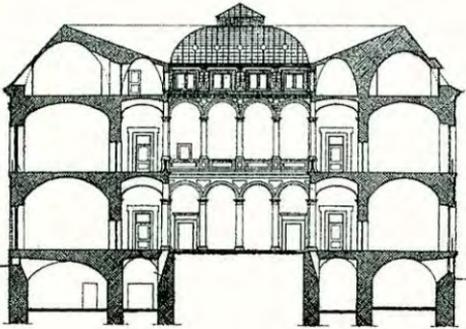
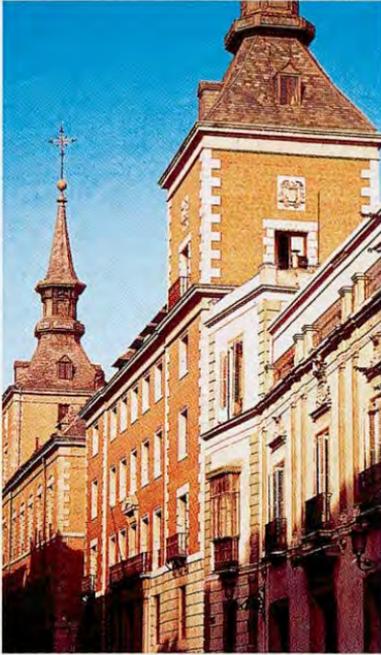
El diseño se debe al arquitecto Alonso de Covarrubias. La traza del edificio fue reedificada por el maestro mayor de Felipe IV, Juan Gómez de Mora, entre 1617-1619. Fue obra innovadora, por su porte noble y su funcionalismo. Su planta rectangular se divide en dos espacios cuadrangulares, definidos cada uno por un patio cuadrangular de arquerías y órdenes clásicos superpuestos, de ejecución proporcionada y armónica. En el eje central de ambos patios se sitúan, en sistema axial, el vestíbulo, la escalera de honor y la capilla (hoy desaparecida). Los dos patios se elevan hasta integrar la planta principal y el ático. A la altura de dicha planta principal el edificio congrega una visión diáfana de ricas perspectivas promovidas por la comunicación visual entre ambas áreas bilaterales. En esta proyectiva juega un papel importante la luz, que determina la cadencia rítmica

de los volúmenes y la belleza de los cilindros de los fustes de las columnas.

La obra fue ejecutada por el maestro de obras Cristóbal de Aguilera y la escultura sobrepujada a su fachada principal fue confiada a Antonio Herrera Barnuevo. En el diseño de su fachada principal el mérito reside en la perfecta cadencia de sus intervalos, ya que se combinan detalles almohadillados, superficies de ladrillo visto y la piedra. La portada principal, con aire distintivo en toda su esencia y labrada en piedra, fue diseñada en dos cuerpos con superposición de órdenes y aperturas triádicas. Se corona



por el escudo real y esculturas sobre los ángulos del frontón de remate. Corresponde el conjunto a la modulación más personal de Juan Gómez de Mora, cuya obra desde 1612 se fue escalonando en fórmulas fijas muy personales, en las que quedó fijado el lenguaje del artista.



8 Ayuntamiento de Madrid

Situación:
Plaza de la Villa

Autor:
*Juan Gómez de Mora.
Terminación de José
del Olmo y Teodoro
Ardemans*

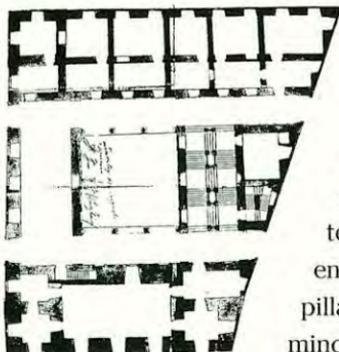
Fecha:
1644

El edificio del Concejo municipal de la capital se había constituido en una necesidad urgente en la circunstancia compleja de la elección de Madrid como capital. La ciudad resolvía hasta entonces su gobierno municipal en unas provisionales dependencias de la iglesia de San Salvador.

Las trazas del nuevo edificio fueron encomendadas al maestro mayor del propio Ayuntamiento Juan Gómez de Mora. Reflexionó el arquitecto sobre este edificio desde el año 1629; sin embargo, la ejecución no se hizo realidad hasta 1644, año en el que también se inicia su proceso constructivo. La

muerte del maestro en 1648 determinó que la dirección de la fábrica la asumiese su más directo discípulo, José de Villarreal. Este artífice modificó algunos de sus elementos, como el propio patio central, pero la obra no perdió el espíritu que le diera su tracista principal.

El edificio alojaba en su interior la Cárcel de la Villa, por lo que su espacio necesariamente se tuvo que compartimentar en dos unidades espaciales, sedes del Concejo y de la Cárcel. De ahí se justifica su doble portada y sus independientes accesos para cada una de sus partes. La zona del Concejo es más representativa en sus estancias y está provista de una bella capilla que fue decorada por el pintor Antonio Palomino.



La arquitectura del conjunto es representativa del estilo de su diseñador. Su planta rectangular tiene un patio central que agrupa la altura de los dos cuerpos principales. Los ángulos se encuadran por torres cuadradas con chapitel de pizarra. Sus dos portadas principales fueron originariamente trazadas con mayor severidad. Las portadas que hoy contemplamos, trazadas por José del Olmo y ejecutadas por Teodoro Ardemans, se engalanan con finos detalles ornamentales realizados en piedra blanca de Colmenar. Los muros combinan el ladrillo visto, la piedra caliza y el granito. En el siglo XVIII, Juan de Villanueva recompuso la fachada orientada a la Calle Mayor, inspirada en el equilibrio clásico de su estructura, sirviendo de galería principal.



9 Puerta erigida para celebrar la entrada en Madrid de Mariana de Neoburgo

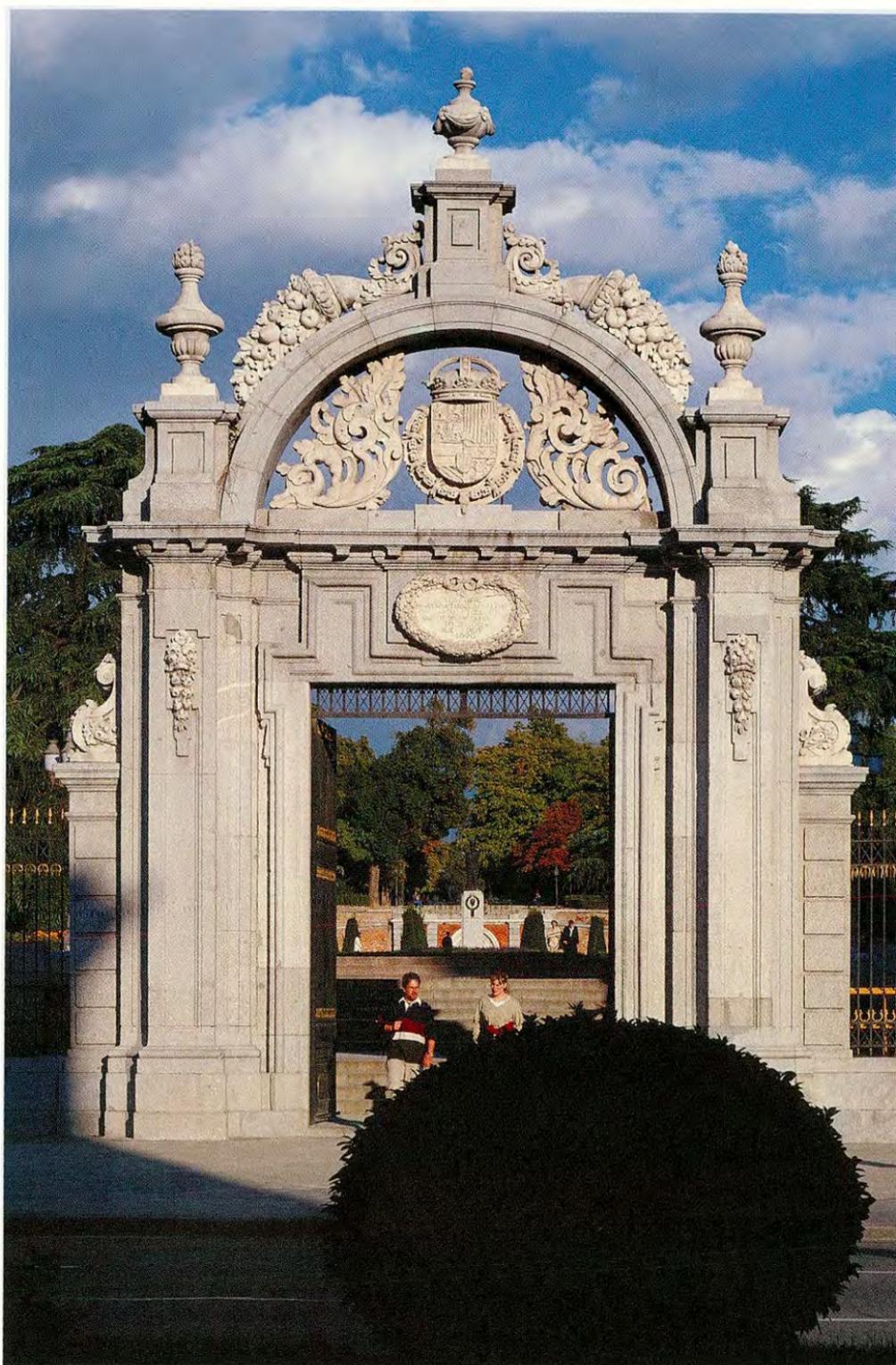
Situación:
Buen Retiro.
C/ Alfonso XII
(Enfrente del Casón)
Madrid

Autor:
Melchor de Bueras

Fecha:
1690

Es ejemplo muy representativo de la arquitectura erigida en la capital para conmemorar determinados acontecimientos históricos. Evidencia que en tales ocasiones no sólo se hicieron arcos o puertas triunfales en materiales efímeros, sino también en piedra. Esta obra fue creación del maestro Melchor de Bueras, aparejador del rey Carlos II. Nos ofrece un testimonio de los repertorios ornamentales naturalistas y saturados de significados simbólicos que acompañaron a este tipo de realizaciones. La puerta, aunque conserva gran parte de sus elementos originales, ha sido remodelada en el año 1925 para ser adaptada al espacio urbano, ampliándola en base a los mismos elementos que la configuraron.





10 Colegio del Rey

Situación:
Alcalá de Henares

Autor:
Juan Gómez de Mora

Fecha:
*Primer tercio del
siglo XVII*

Es obra relacionada bajo la planificación personal de Juan Gómez de Mora. Su interior está provisto de patio y de capilla, aunque ésta, desaparecida, fue sustituida por una escalera. Su fachada principal es expresión de la proyectiva serena y equilibrada del primer tercio del siglo XVII, con formalismos que todavía tienen por guía el repertorio clásico. Sin embargo, la disciplina y la normativa estricta se abandonan deliberadamente, dando paso el autor a una serie de licencias, como el friso de ventanas bajo el alero o el frontón triangular abierto y desproporcionado que alcanza en su proyección al propio remate.

Esta obra revela la consciente reacción que se produce en el inicio del siglo XVII en contra de la estricta regla clásica, actitud que ha de ir abriendo el camino a un nuevo estilo. La restauración moderna no ha alterado su exterior.





11 Colegio de Málaga

Situación:
Alcalá de Henares

Autor:
Juan Gómez de Mora

Fecha:
Hacia 1624

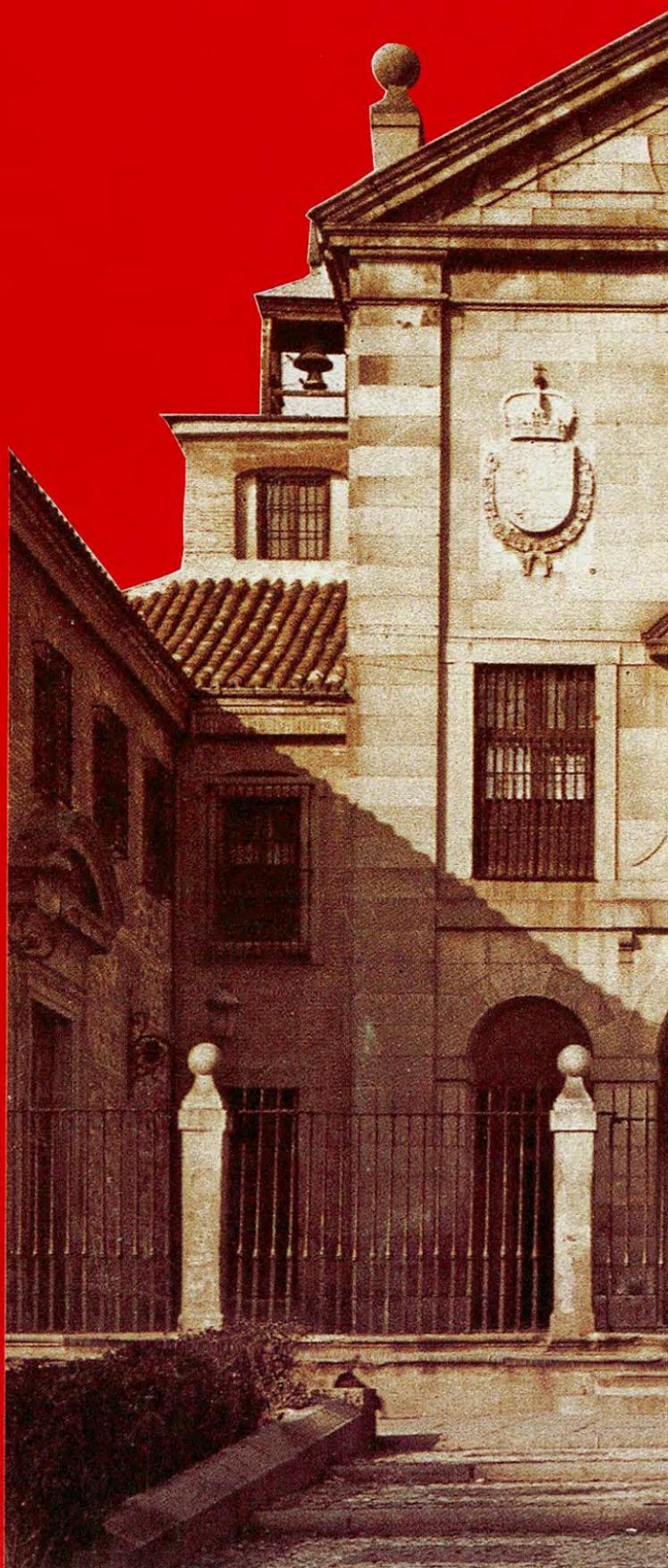
Esta obra se vincula a Juan Gómez de Mora. Su composición obedece a una estructura de doble claustro y escalera central abierta, de bellos efectos perspectivas. Es edificio inserto en un rectángulo, con doble entrada y torres en los extremos angulares, de acento piramidal y cubiertas de pizarra. Sus muros, de ladrillo visto, se alternan con algunos remates de piedra. El edificio se considera una variación de los factores que caracterizan el arte de Juan Gómez de Mora. La planta fue utilizada por este arquitecto en algunas obras de la capital y sus elementos particulares están realizados en su estilo, impregnados de cierta vitalidad que fue alejándole de los estrictos sistemas clásicos. Esta obra tiene su origen en el

principio fundamental de alejamiento del clasicismo puro, abriendo la arquitectura a una mayor libertad compositiva.

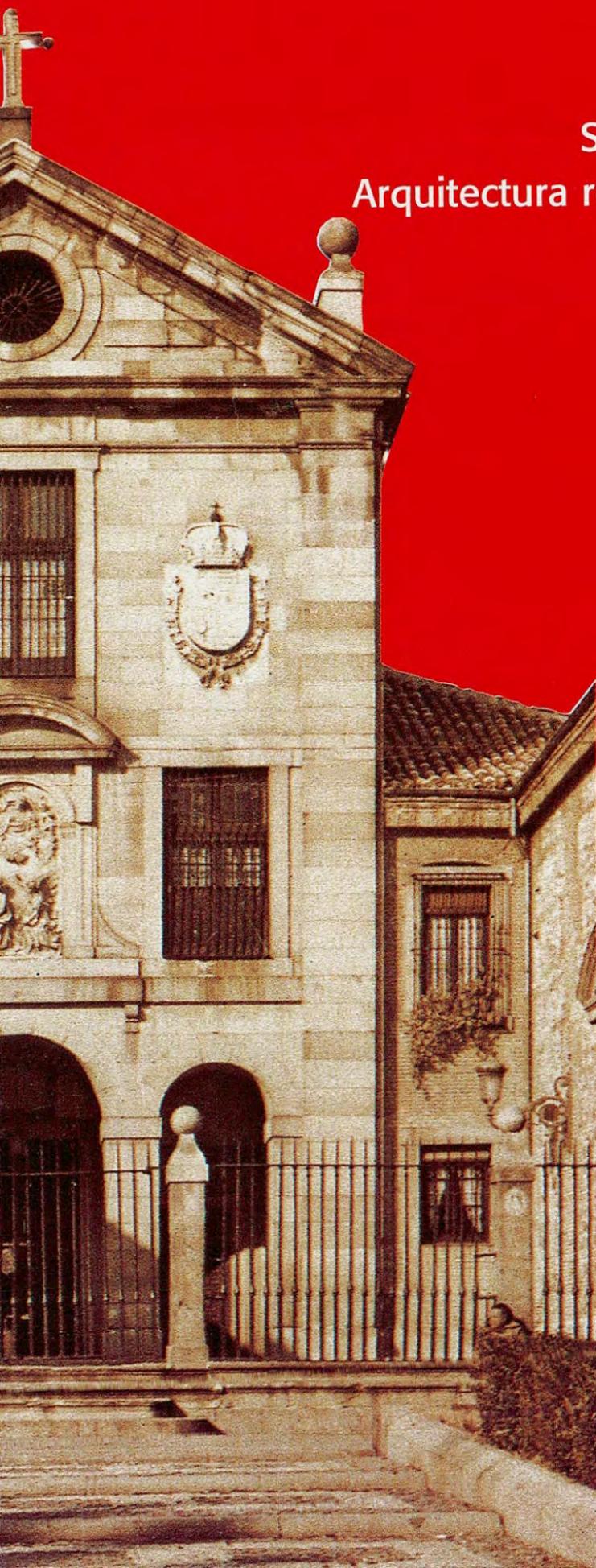
Su actual función universitaria y remodelación no ha alterado los componentes sustanciales de la estructura del siglo XVII.







Siglo XVII
Arquitectura religiosa



12 Monasterio de Agustinas Recoletas de la Encarnación

Situación:
Plaza de la
Encarnación
Madrid

Autor:
Juan Gómez de Mora

Fecha:
1611-1616



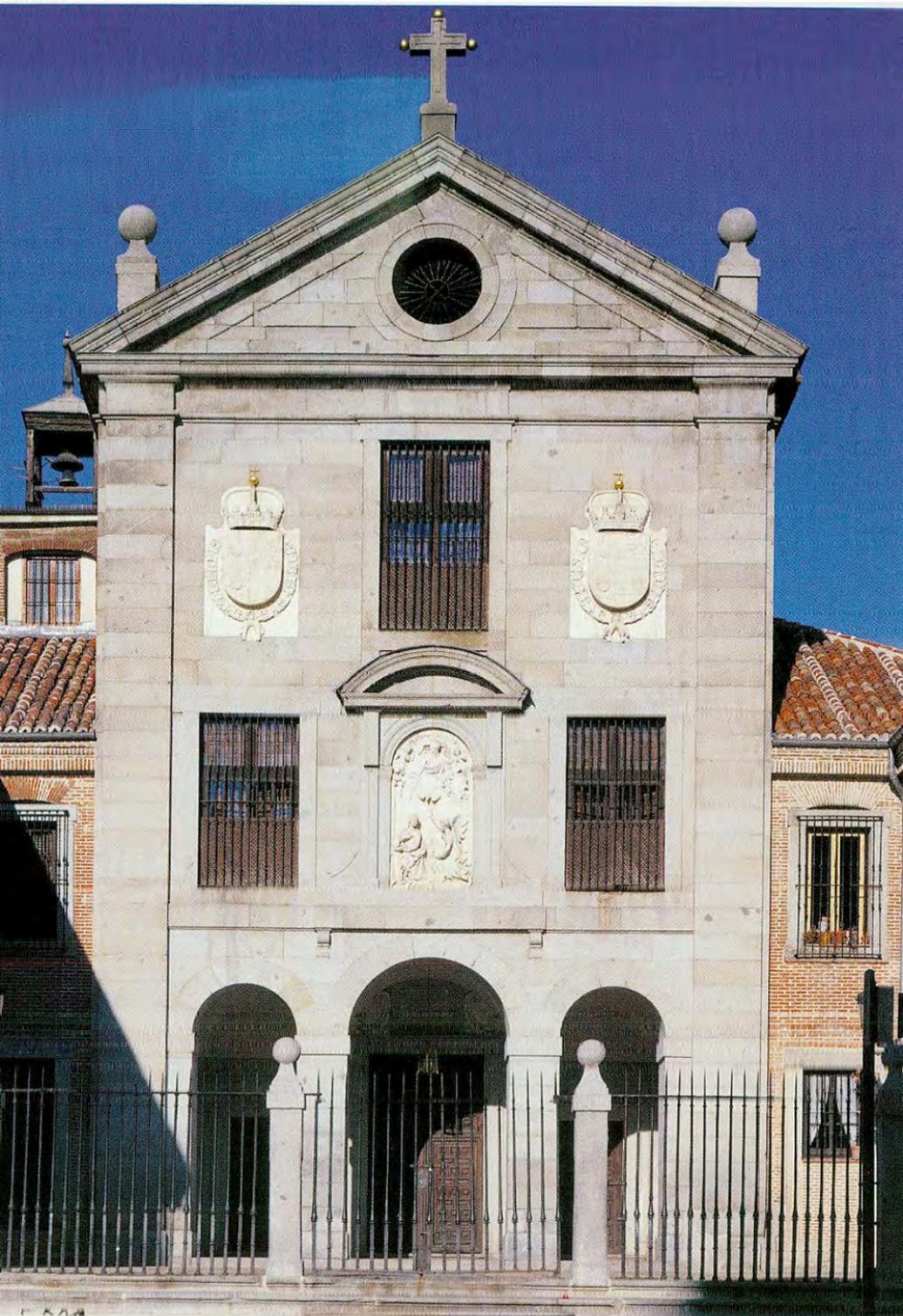
La arquitectura eclesiástica madrileña prebarroca tuvo en esta obra su representación más característica, tanto en su planta como en sus alzados. Con ella se consagra una tipología en la que se abordan cuestiones de forma y de función que perviven a lo largo del siglo XVII. Representa un prometedor comienzo, que no tuvo en los maestros que lo imitaron el mismo acierto, pero es evidente que fue entendida como modelo compositivo religioso en el ámbito cortesano.

El diseño deriva de la especulativa de Francisco de Mora y fue realizado por el maestro de obras cualificado fray Alberto de la Madre de Dios. Este organismo, fundado por la reina Margarita de Austria, esposa de Felipe III, fue levantado bajo la dirección del arquitecto principal del Rey, Juan Gómez de Mora, quien supervisó rigurosamente la obra y trazó algunos de sus elementos.

La obra abrió nuevas posibilidades de libertad constructiva, aun haciendo uso estricto de la planitud, la linealidad y la severidad de las formas.

Hacia 1750 su interior fue remodelado y enriquecido ornamentalmente por Ventura Rodríguez y los pintores González y Velázquez.





13 Templo del convento del Carmen Calzado (Hoy parroquia de Nuestra Señora del Carmen y San Luis)

Situación:
C/ del Carmen, 10

Madrid

Autor:
Miguel de Soria

Fecha:
1611

El Convento del Carmen Calzado en el siglo XVII ocupó un amplio espacio de terreno, con acceso a través de dos calles. Pertenece a la arquitectura del primer tercio del siglo, en la que se entrecruzan las pervivencias clásicas y tardo manieristas. Fue trazado el conjunto por un prestigioso maestro de obras llamado Miguel de Soria, al que secundó en la labor de construcción el también acreditado maestro de cantería Mateo de Cortaire. La planta rectangular sigue el modelo convencional, con distribución de nave de salón con capillas laterales, crucero embebido en el espacio longitudinal y presbiterio cuadrangular.

La obra fue realizada entre los años 1611 y 1640 en ladrillo visto y sillería. Al acceso de los pies del templo le

fue incorporada una bella portada procedente de la Iglesia de San Luis Obispo, realizada por el maestro Francisco Ruiz a comienzos del siglo XVIII. Se cubre el templo por bóveda de cañón con lunetos, bóvedas vaídas y cúpula sobre el eje del crucero.

Situada en el retablo mayor, se encuentra una Virgen del Carmen que fue realizada por Juan Sánchez Barba en el segundo tercio del siglo XVII entremezclando el idealismo y el realismo de la época, pero pensada en lo gestual de cierto escenografismo.





14 Templo del Convento de religiosas Gerónimas del Corpus Christi (Vulgo Las Carboneras)

Situación:
*Plaza del Conde
Miranda,
Madrid*

Autor:
Miguel de Soria

Fecha:
1615

El templo y convento conservan su estructura de origen. Es un bello ejemplo de los comienzos del siglo xvii, en los que se observan componentes morfológicos del clasicismo anterior. La iglesia es de pequeña escala pero equilibrada en sus espacios. La integran una nave con hornacinas muy bien proporcionada y un amplio presbiterio, separados ambos por un monumental arco de medio punto.

Fue diseñada y ejecutada por el maestro de obras Miguel de Soria y su retablo mayor, de estructura también clásica, fue ejecutado en sus componentes escultóricos por el acreditado escultor madrileño Anton de Morales. En su interior se encuentra un calvario debido a Anton de Morales datado en 1622, obra representativa del primer barroco madrileño por la concentración expresiva y realismo de los gestos y rostro de los personajes.



Templo de Mercedarias Descalzas de D. Juan de Alarcón

Situación:
*C/ de Valverde, 15
Madrid*

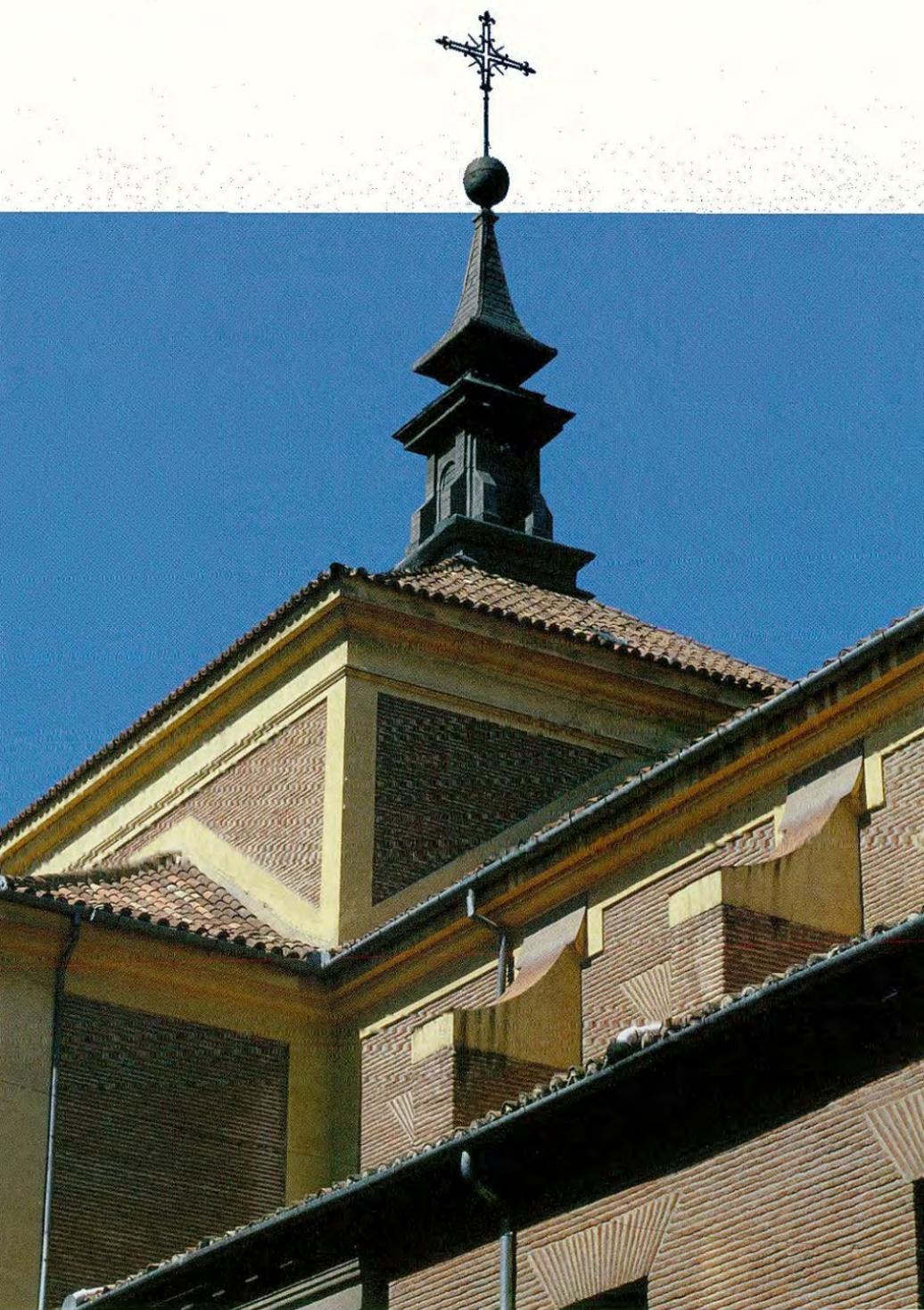
Autor:
Anónimo

Fecha:
*Primer tercio del
siglo XVII*

Numerosos conventos de la capital fueron encomendados a maestros de obras. Esta obra se plantea como clara imitación de los modelos sencillos que se van imponiendo en los comienzos del siglo, pero su planteamiento carece de la rítmica proporcional que ha caracterizado a aquellas tipologías que se convirtieron en paradigmas del barroco inicial, o al menos de un compromiso morfológico de contraste con el arte arquitectónico precedente, como es el caso de la Encarnación.

Los maestros de obras que se documentan en esta realización conventual son escasamente reseñables. Tal vez en un futuro sea posible acopiar nuevos documentos con los que perfilar esta realización conventual del siglo XVII con mayor precisión en su autoría y realización.





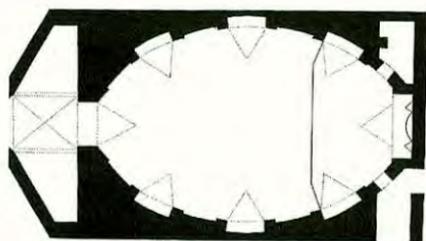
16 Templo de San Antonio de los Portugueses, posteriormente de los Alemanes (Hoy Hermandad del Refugio)

Situación:
*Corredera Baja de
San Pablo c/v Puebla
Madrid*

Autor:
*Pedro Sánchez
Juan Gómez de Mora*

Fecha:
Hacia 1624

La iglesia pertenece a un edificio construido para asistencia a súbditos portugueses residentes en la capital. Tras la independencia de Portugal fue destinado a los alemanes, de ahí que se le conozca desde el siglo xvii indistintamente como edificio de los portugueses y de los alemanes. Fue trazado por el arquitecto jesuita Pedro Sánchez en el año 1624. Sin embargo, tal vez por presentar alguna problemática en la construcción, el proyecto fue revisado por el arquitecto mayor de Felipe IV, Juan Gómez de Mora, quien procedió a un replanteamiento de la obra y a redibujar nuevamente su fachada. A este arquitecto se debió también el proyecto de su retablo primitivo. La planta del templo presenta un esquema elíptico, cuya geometría se inserta directamente en la bóveda que la cubre. Muros y bóveda constituyen una unidad integrada de gran belleza, enriquecida por un despliegue pictórico decorativo realizado por pintores del último tercio del siglo xvii. Destaca en esta labor la obra de Lucas Jordán, de Rizzi y de Carreño, que interpretan una bella muestra de pintura ilusionista. El retablo mayor, realizado en el barroco tardío del siglo xviii, acoge una bella imagen de San Antonio, ejecutada en el siglo xvii por Manuel Pereira.



La imagen de San Antonio y el niño Jesús situada sobre la hornacina de la puerta pertenece al antiguo retablo trazado por Juan Gómez de Mora. Manuel Pereira realiza hacia 1623 esta obra dentro del realismo característico del primer tercio del siglo xvii.



17 Templo del Colegio Imperial

Situación:
*C/ Toledo,
Madrid*

Autor:
Pedro Sánchez

Fecha:
1622

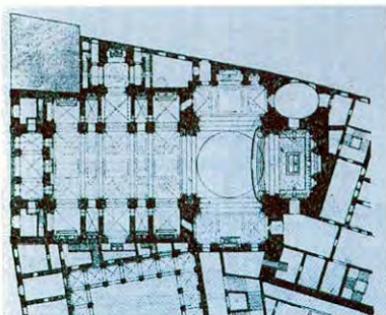
Este templo, integrado en el prestigioso Colegio Imperial de Madrid, fue conceptualizado desde la propia época en que se erige como una obra excepcional, diseñada bajo las influencias del primer barroco italiano. No es extraña esta influencia, ya que tanto su interior como su exterior reflejan estas relaciones en su estilística.

La fachada del templo expresa, en primer lugar, un claro deseo de expresión monumentalista, que se constata en su escala, en la utilización de materiales sólidos, como la piedra, y en los órdenes gigantes que encuadran el tripórtico. Un recio entablamento se perfila con modillones, y el orden gigante se decora con capiteles que repiten el diseño heterodoxo que el Hermano Bautista había impuesto en el interior. El conjunto se encuadra por dos torres cua-

dradas de amplia estructura, vinculadas entre sí por medio de una balaustrada. En la construcción de estas torres intervino a fines del siglo el maestro Melchor de Bueras, autor también del Patio principal del Colegio.

La planta se dibuja con nave de salón y capillas laterales comunicadas entre sí. La esbelta cúpula sobre el crucero se complementa con cuatro espacios circulares adicionales.





18 Templo de las Agustinas de Santa Isabel

Situación:
*C/ de Sta. Isabel,
46 y 48.
Madrid*

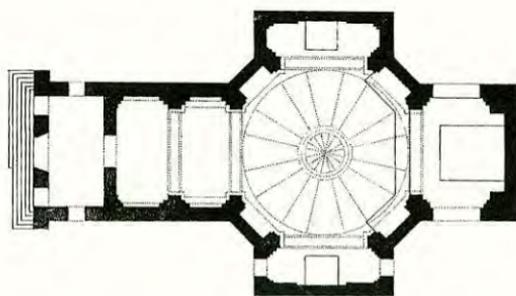
Autor:
Juan Gómez de Mora

Fecha:
1641

Fue una obra trazada por el arquitecto mayor real Juan Gómez de Mora en su etapa de madurez. En el Archivo de Simancas se conserva un dibujo en el que se refleja una primera intervención en el amplio solar de la que fue residencia del secretario de Felipe II, Antonio Pérez, realizada también por el citado arquitecto, fechado en 1611. Parece ser que el convento que se levanta sobre la citada vivienda tuvo una primera etapa planteada con cierta provisionalidad, hasta que en el año 1641, según reflejan los contratos protocolizados, el edificio se hace de nueva planta. En la primera etapa de adaptación posiblemente intervino como constructor el fraile carmelita fray Alberto de la Madre de Dios, artífice muy vinculado a los proyectos de Juan Gómez de Mora.

El templo, de reducidas dimensiones, se conforma por dos espacios centrales integrados. El acento de dicho espacio se polariza en el área central, coronada por espaciosa cúpula sustentada sobre pechinas y pilares achaflanados con hornacinas que integran retablos. El friso de modillones sobre el entablamento y el anillo de la cúpula es componente que actúa como ornamento sobre la definición plástica de la forma arquitectónica clásica.

El retablo mayor del templo fue ornamentado con un bello lienzo de la Inmaculada pintado por José de Ribera.





19 Templo del convento de Benedictinas de San Plácido

Situación:
C/ San Roque, 9
Madrid

Autor:
Fray Lorenzo
de San Nicolás

Fecha:
Hacia 1647

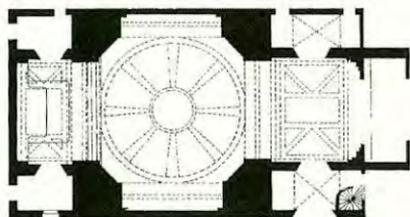
Forma parte de un edificio conventual, en su conjunto muy representativo de la arquitectura inicial barroca madrileña. Fue fundado por D. Gerónimo de Villanueva, protonotario de Aragón, y su construcción fue planteada hacia 1647. Se adscribe su traza al fraile agustino fray Lorenzo de San Nicolás y la construcción del conjunto a su más directo discípulo, Juan de Corpa.

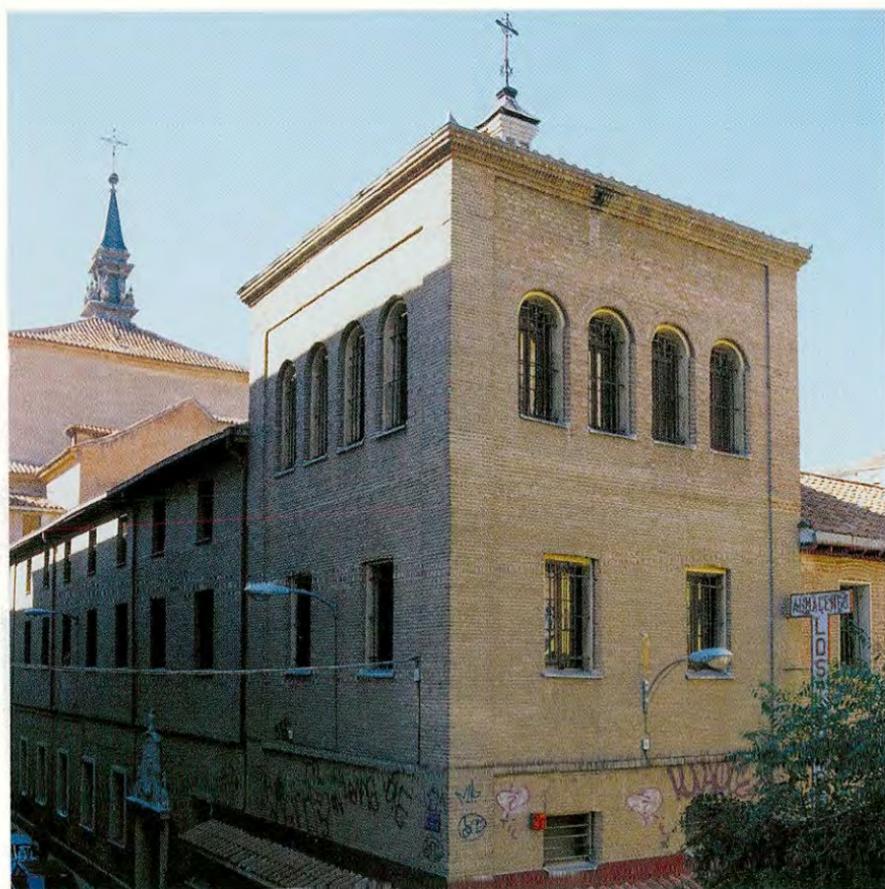
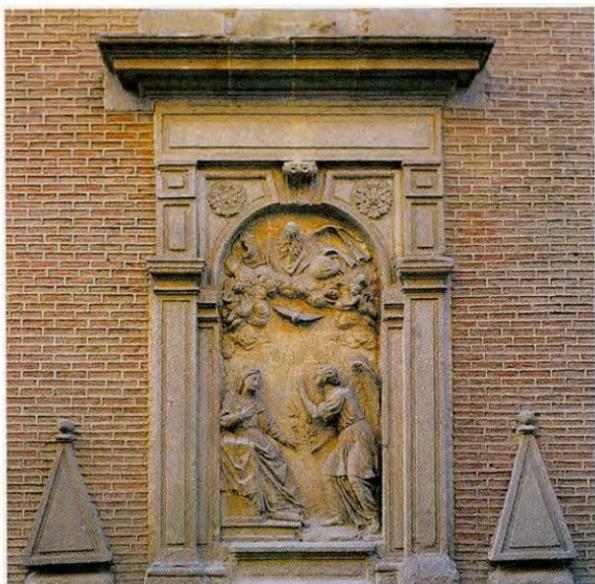
El templo fue trazado otorgando valor prioritario a la bóveda encamionada, cuya circularidad se sustenta en los recios pilares angulares achaflanados sobre los que se arrancan las pechinas trapeciales que dan originalidad a la estructura abovedada. La bóveda hemiesférica se voltea sobre un anillo suntuosamente decorado por modillones resaltados y rosetas. El casquete compartimentado por dobles nervaduras encierra en su plementería un despliegue pictórico de gran riqueza y simbolismo.

Destaca el espacio bajo la cúpula por la inserción en él de retablos, pinturas y esculturas de gran belleza.

Entre sus elementos ornamentales destaca el bello retablo mayor, creación del maestro ensamblador Pedro de la Torre. En su diseño se pone de manifiesto el nuevo estructuralismo barroco propio de la escuela más característica madrileña de mediados del siglo XVII, en el que

la calle central se resuelve con amplísimo arco de medio punto, en el que se aloja el tema de la representación devocional principal de la iglesia, eje que cobra un máximo protagonismo dentro de la visión perspectiva del templo. El juego polícromo de elementos decorativos naturalistas le otorga una gran opulencia a la obra. El lienzo central representa a la Anunciación y fue pintado por Claudio Coello en el año 1668.





20 Templo del convento de Nuestra Señora de Portacaeli (Hoy parroquia de San Martín)

Situación:
*C/ Desengaño, 26
Madrid*

Autor:
*Juan de Corpa,
reedificación de
Eugenio Valenciano*

Fecha:
Siglo XVII y XVIII

El templo fue realizado en dos etapas. La intervención primera se llevó a cabo hacia 1640 y se debe al maestro de obras Juan de Corpa, colaborador habitual del arquitecto Fray Lorenzo de San Nicolás. La segunda tuvo lugar en 1719 y fue traza de Eugenio valenciano, llevando a cabo casi su total reedificación.

El edificio fue realizado en ladrillo visto y sillería. Conserva su hermosa portada principal ornada con columnas exentas y decoración barroca. Franquean su fachada principal dos torres de tres cuerpos y material de ladrillo visto. Su interior conserva gran número de obras artísticas originales.



21 Capilla del Cristo en la parroquia de San Ginés

Situación:
C/ Arenal, 13
Madrid

Autor:
Juan Ruiz

Fecha:
Hacia 1651

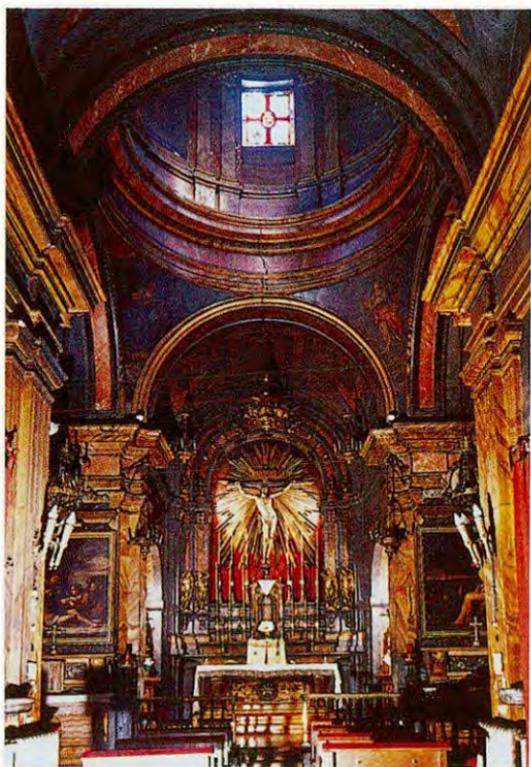


Merece una consideración este pequeño templo situado junto a la parroquia de San Ginés, en el que se establece una sencilla planta de cruz latina, con nave cubierta por bóveda de cañón y cúpula sobre el crucero. Fue realizada por el maestro de obras Juan Ruiz, un virtuoso maestro de obras, fiel seguidor de las normativas constructivas de fray Lorenzo de San Nicolás.

Su planta refleja la persistencia en un modelo simple y severo, ya consagrado para la fecha de 1651 en que se plantea su construcción. Pero, sin embargo, es destacable el ensayo de un camarín en su presbiterio, ostentadamente decorado con esculturas y candelabros de bronce y provisto del sentido escénico que tuvieron este tipo de realizaciones, con el ánimo de presentar la imagen de devoción con cierta espectacularidad a los fieles.

También se ha de resaltar la original estructura externa, en la que se combinan en un solo bloque el templo y las estancias de gobierno de la Hermandad de la imagen que se venera en este recinto.

Las Capillas para la devoción de una imagen en el siglo XVII se impulsaron fervientemente a partir de la construcción de la Capilla Real de la Virgen de Atocha, en 1607 (desaparecida) en la que se dió paso al Camarín como estructura que habría de potenciar la visión de la estatua.



22 Templo del Monasterio de Nuestra Señora de Monserrat

Situación:
C/ San Bernardo
Madrid

Autor:
Sebastián Herrera
Barnuevo
Pedro de Ribera

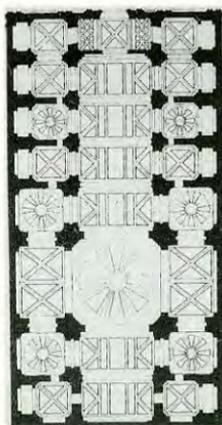
Fecha:
1660-1720

Es edificio al que acompañó en su historia constructiva una serie de reveses económicos que determinaron sucesivas paralizaciones. Fue trazado por el que fuera maestro mayor del Rey Felipe IV, Sebastián Herrera Barnuevo. Su composición sustancial se debe a este maestro y posiblemente también el contacto que se establece en su planta con obras del barroco italiano, vinculadas a Domenico Fontana y Carlo Maderno, dada la condición de aquel maestro de unos contactos con lo italiano a través de sus responsabilidades en el reducido círculo palatino.

Hacia 1720 el edificio fue concluido y, en este caso, la dirección de las obras corrió a cargo del arquitecto y maestro mayor del Ayuntamiento de Madrid, Pedro de Ribera, el cual cerró su estructura, levantó una de sus torres y ornamentó su fachada. Ribera añade al edificio una mayor animación, aplicando en sus superficies

partes de su repertorio ornamental. También la única torre ejecutada se perfiló con estípites, gruesos bocelones y chapitel bulboso, que le imprimen un nuevo aspecto acorde con planteamientos centro-europeos.

Gatto Soldevilla, en 1925, quiso recuperar parte de la estructura perdida a lo largo del siglo XIX, especialmente su cabecera. En la reciente restauración se ha dado un nuevo giro a su composición, sin pérdida de la estructura original conservada hasta nuestros días.



Dibujo de Gatto Soldevilla para su reconstrucción en 1925



Monasterio de la Concepción Real de Calatrava

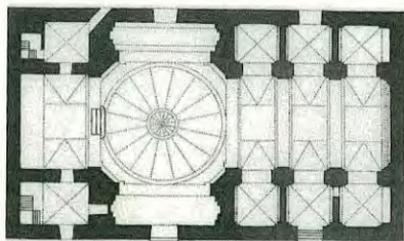
Situación:
C/ Alcalá
Madrid

Autor:
Fray Lorenzo
de San Nicolás

Fecha:
Hacia 1670

Enmascarada en su exterior con motivos decorativos propios del historicismo del siglo XIX, esta iglesia, costeada por el Consejo de la Orden Real de Calatrava, fue trazada por el fraile agustino fray Lorenzo de San Nicolás, maestro muy estimado por las autoridades madrileñas municipales de la capital. Es una experiencia que corresponde al sistema de cruz latina propio del siglo XVII, con nave ancha cubierta por bóveda de cañón con lunetos, con capillas, hornacina y cúpula de gran amplitud sobre un comprimido crucero.

Se sitúa en una de las calles más representativas de la capital y por este motivo se otorga un gran valor plástico a la cúpula, que se convierte al exterior en órgano polarizador urbano. La obra fue realizada por los maestros de obras Miguel Chocarro e Isidro Martínez, en un proceso cercano a los treinta años. Su interior fue, como en tantos casos, envuelto en motivos ornamentales naturalistas. Son especialmente destacables los modillones pareados del anillo de la cúpula y la linterna. Su retablo mayor y los colaterales fueron realizados bajo planteamientos muy escenográficos por José Benito Churriguera en 1720, la composición se basa en el arco triunfal y acoge como imagen principal a San Raimundo, Abad de Fileso.





Situación:
C/ de Toledo, 37 y 39
Madrid

Autor:
José de Villareal

Fecha:
Hacia 1653

Interior en siglo XIX



A partir de la canonización de San Isidro, patrono de Madrid, en el año 1622, el pueblo entero expresó su ardiente deseo de conservar dignamente la reliquia del Santo, construyéndole su propia capilla. En el año 1629 se hacen públicas las primeras propuestas, una de ellas procedente del buen hacer del arquitecto mayor del Rey, Juan Gómez de Mora. Se planteaba en este caso una gran capilla, paralela a la iglesia de San Andrés, por ser la parroquia vinculada a la vida del Santo. El proyecto no se llevó a cabo. Hubo una nueva inquietud sobre dicha construcción en el año 1645. En este caso la capilla se confió al maestro ensamblador Pedro de la Torre, el cual ofreció una serie de bellas ideas de las que ha quedado buena constancia en documentos de archivo. Pero tampoco fue efectiva la realización, pese

al interés manifestado por el propio Ayuntamiento. Hemos de alcanzar la fecha de 1653 cuando, retomado el proyecto por el maestro José de Villareal, arquitecto principal del Concejo de la Villa, se reiniciaba la construcción bajo su dirección y la colaboración de otra serie de maestros entre los que destacó Juan de Lobera.

La capilla fue construida en escuadra con la antigua parroquia de San Andrés,

dispuesta en una planta de dos cámaras centrales a las que se añadió en concatenación la nueva cabecera de San Andrés, que había sido trasladada a propósito a los pies del viejo templo. De esta manera la capilla se erigió con tres espacios, en subordinación, con el objetivo de

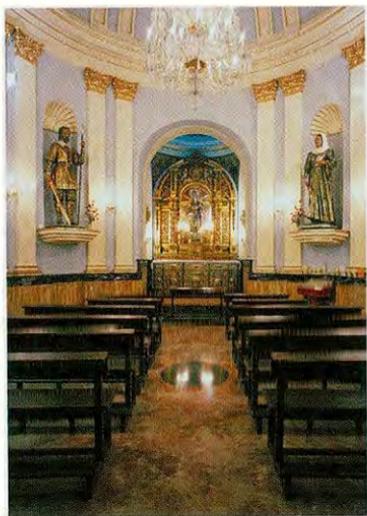


plasmar en él un recorrido longitudinal que encontrase su punto culminante en el baldaquino donde se situaron las reliquias del Santo. Esta cámara, a la que se otorga una mayor suntuosidad, se convirtió en un bello ejemplo persuasivo para la devoción de los madrileños hacia su patrono. Es la cámara que al exterior se manifiesta con mayor riqueza en su estructura. Sus muros de ladrillo visto se alternan con la piedra, resaltándose en este material y paralelamente pilastras gigantes, columnas, pináculos, modillones y estatuas. El edificio se cierra por una esbelta cúpula octogonal que eleva ostensiblemente el monumento y le permite una bella perspectiva cuando se lo contempla desde la plaza de los Carros y sus aledaños. Fue también ornamentada con esculturas.

La ornamentación de la Capilla se ha perdido. Como testimonio de la riqueza ornamental que inspiró sirva de ejemplo el diseño de Sebastián Herrera Barnuevo para el baldaquino que había de servir a la urna en la que se guardaban las cenizas del Santo.

Del monumento sólo se ha conservado el exterior de la cámara principal donde se ubicó la reliquia del patrón de Madrid.

Interior tras la restauración actual



25 Capilla del Cristo de los Dolores
de la Venerable Orden Tercera

Situación:
C/ San Buenaventura, 1
Madrid

Autor:
Hermano Bautista
Sebastián Herrera
Barnuevo

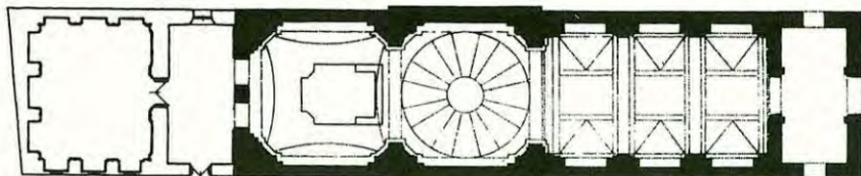
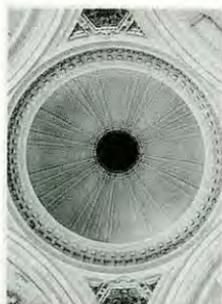
Fecha:
Hacia 1662

El templo se resuelve en su proyectiva con una sucesión de espacios integrados e interrelacionados, que culminan en la cámara más amplia, donde se sitúa el altar mayor, magnificado con la presencia de un baldaquino, retablo-altar exento, donde se sitúa la imagen del Cristo de los Dolores. Esta imagen realizada en madera, es copia libre de la que se venera en Serradella (Cáceres), tallada en madera por Domingo de la Rioja en 1630.

Intervienen en el proyecto de esta obra el jesuita Hermano Bautista y el pintor y arquitecto Sebastián Herrera Barnuevo, maestro mayor del rey Felipe IV en los últimos años de su reinado. Fue realizada en 1662, pero su conclusión alcanzó los comienzos del siglo XVIII.

La iglesia se integra en el interior del edificio conventual, por lo que su acceso es interno. No presenta al exterior más que el airoso chapitel de su cúpula, único reclamo de su presencia en el plano urbano. El templo, originariamente, estuvo ostentosamente adornado con una serie de cuadros muy destacados, esculturas y retablos.

El baldaquino tiene un especial interés arquitectónico por su estructura abierta y dinámica, cercana en algunos de sus elementos a obras del mismo signo del barroco italiano, trazado por el Hermano Bautista y realizado por Ursularre en 1664.





26 Templo del Monasterio de las Comendadoras de Santiago

Situación:
C/ Quiñones, 14
Madrid

Autor:
José del Olmo

Fecha:
Hacia 1668

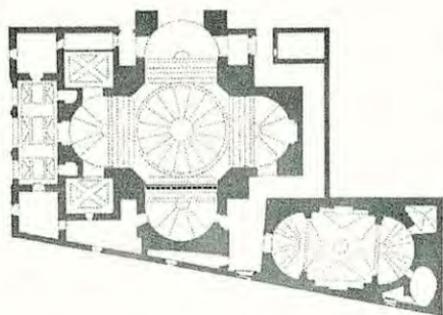
José del Olmo, maestro mayor del Rey y del Ayuntamiento de Madrid, fue el autor de este hermoso edificio, cuya estructura ha llegado casi sin alteraciones a nuestros días. Es una de las muestras más representativas de la época en que se construye.

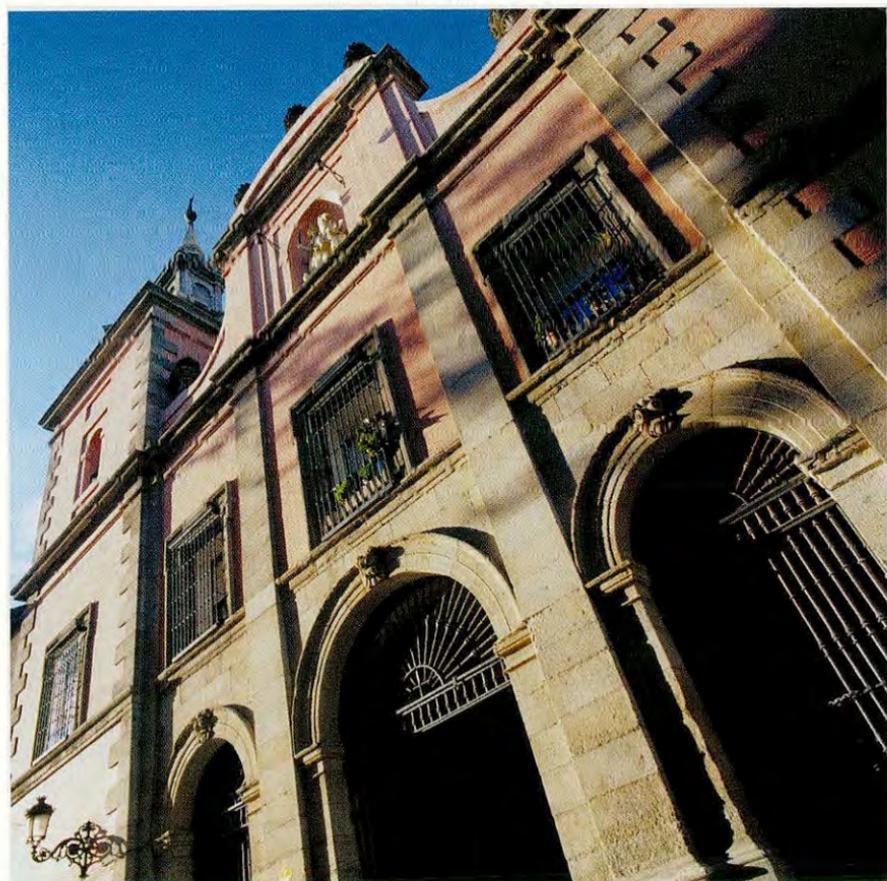
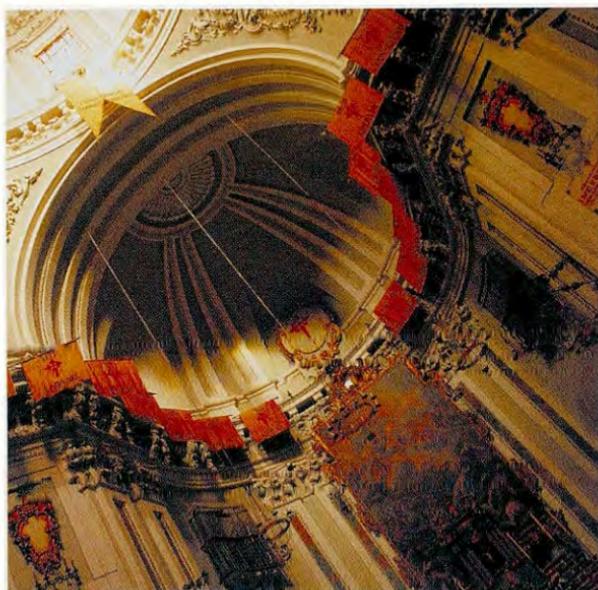
Olmo procede a configurar un edificio conventual de traza rectangular, en cuyo interior reserva un amplio espacio para el templo. Traza este espacio en forma de cruz griega, profundizando deliberadamente cada uno de los cuatro brazos. Al sistema central le opone una fachada que responde por su entrada tripartita a un espacio interior longitudinal. Estas contradicciones le otorgan una originalidad al diseño, ya que el artista juega con elementos contrastantes que otorgan cierta sorpresa a sus espacios.

El elemento más determinante de su interior fue la cúpula,alzada sobre trapeziales pechinas y cuyo formato está condicionado por el achaflanamiento de los pilares

basamentales. Dichos pilares achaflanados se decoran con nichos y estatuas, y las superficies generales del templo intercalan una variada y profusa ornamentación de carácter naturalista. Son dignos de mención los escudos de la Orden de Santiago desplegados en el espacio de las pechinas. Una tribuna corrida bordea sobre el entablamento el espacio del templo. Otra

serie de tribunas se intercalan entre los paramentos. En el altar mayor el pintor italiano Lucas Jordan realizó el tema de Santiago Matamoros.





27 Templo del Convento de Bernardas del Sacramento

Situación:
C/ Sacramento
Madrid

Autor:
Bartolomé Hurtado
Gracia

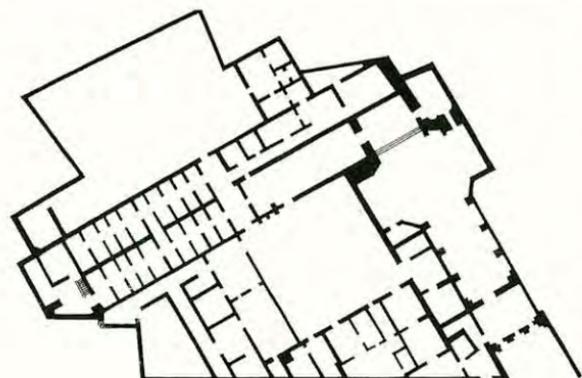
Fecha:
Hacia 1670

Esta obra fue realizada por el aparejador del rey Carlos II, Bartolomé Hurtado. Se había iniciado en el primer tercio del siglo XVII, promovida la fundación por el duque de Uceda, ministro de Felipe III. La caída del valido, en 1621, interrumpió el proyecto de construcción, ya que el patrocinio de la obra había corrido a cargo del fundador, que quiso ubicar el convento junto a su palacio en la Calle Mayor y tender un pasadizo desde su vivienda, en comunicación con la tribuna del templo.

Reanudada la construcción en el último tercio del siglo,

esta obra, aunque conservadora en el diseño de su planta, fue enriquecida con un despliegue ornamentista propio de la evolución a la que había llegado la decoración a finales del siglo. Estructuralmente es un edificio sereno y equilibrado que mantiene el estaticismo y la simplicidad que han caracterizado a la arquitectura religiosa del siglo XVII en el ámbito cortesano.

La fachada, aunque conserva el tripórtico y la superficie plana, mantiene cierta diferenciación debido a la molduración mixtilínea de su ventanaje y al tratamiento quebrado del frontón de remate. También se mantiene la lonja en compromiso urbano con las dos principales vías en las que se asienta, Mayor y Sacramento (antigua de Santa María), de ahí que el espacio delantero se defina por una composición triangular. El templo fue terminado hacia 1738-1740, interviniendo Pedro de Ribera.





28 Templo del Convento de Mercedarias Descalzas (vulgo Góngoras)

Situación:
*C/ Luis de Góngora, 3
Madrid*

Autor:
*Manuel del Olmo
Fray José de Villareal*

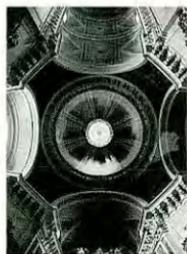
Fecha:
Hacia 1663

El edificio conventual fue erigido tras un complejo y dificultoso proceso constructivo. A mediados del siglo XVII se dio comienzo a la construcción, habilitando unas viviendas cedidas a la comunidad por el marqués de Colares. La transformación y adaptación conventual de aquella etapa se debe a fray José de Villareal. El pequeño templo provisional fue integrado en una construcción de mayor alcance y más decorosa disposición el año 1663. Esta etapa constructiva fue confiada al maestro Manuel del Olmo, acreditado por su formación hidráulica y arquitectónica; la obra del templo fue definitivamente trazada y concluida bajo su dirección.

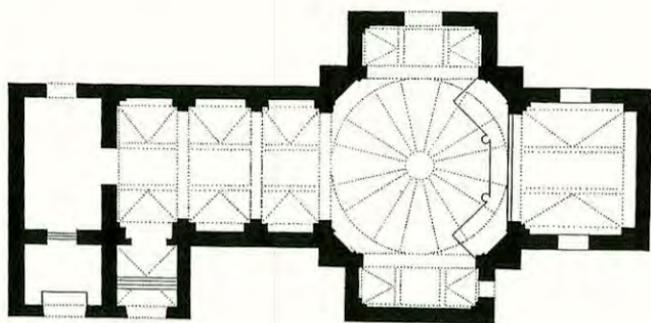
El templo, de mediana capacidad, impuso una vez más

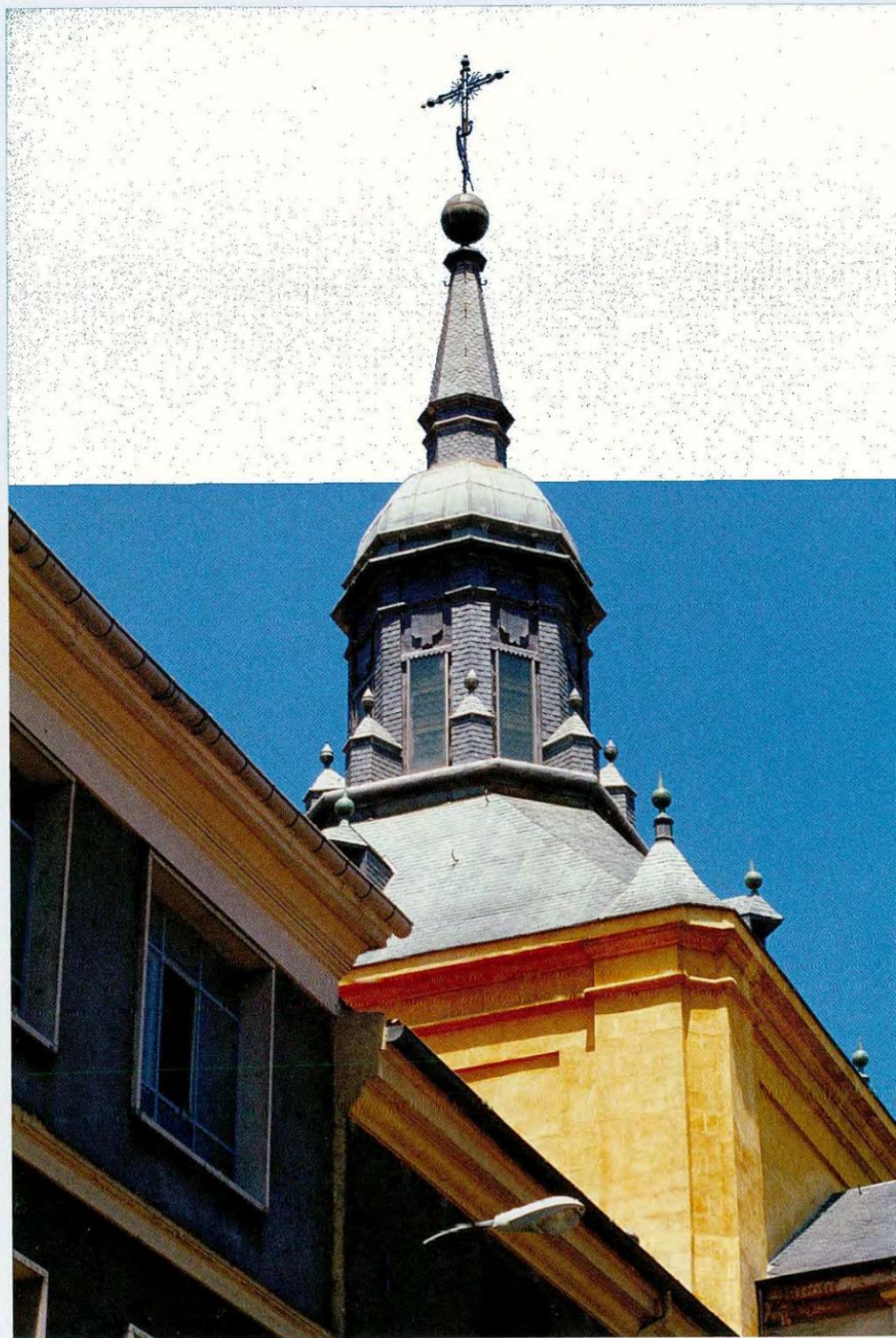


el convencional sistema de cruz latina. Sin embargo, la cúpula sobre el crucero nos remite a una de las experiencias más bellas del barroco del siglo XVII, no tanto por su disposición estructural sino por los adornos (modillones, tarjas, festones, cartelas, etc.), que se despliegan



por el conjunto envolviendo el espacio y enmascarando su simple estructura. También el conjunto de retablos y el ornato y la molduración de las hornacinas contribuyen a la riqueza del conjunto.





Templo de la Enfermería de la Venerable Orden Tercera

Situación:
C/ San Bernabé, 11 y 13
Madrid

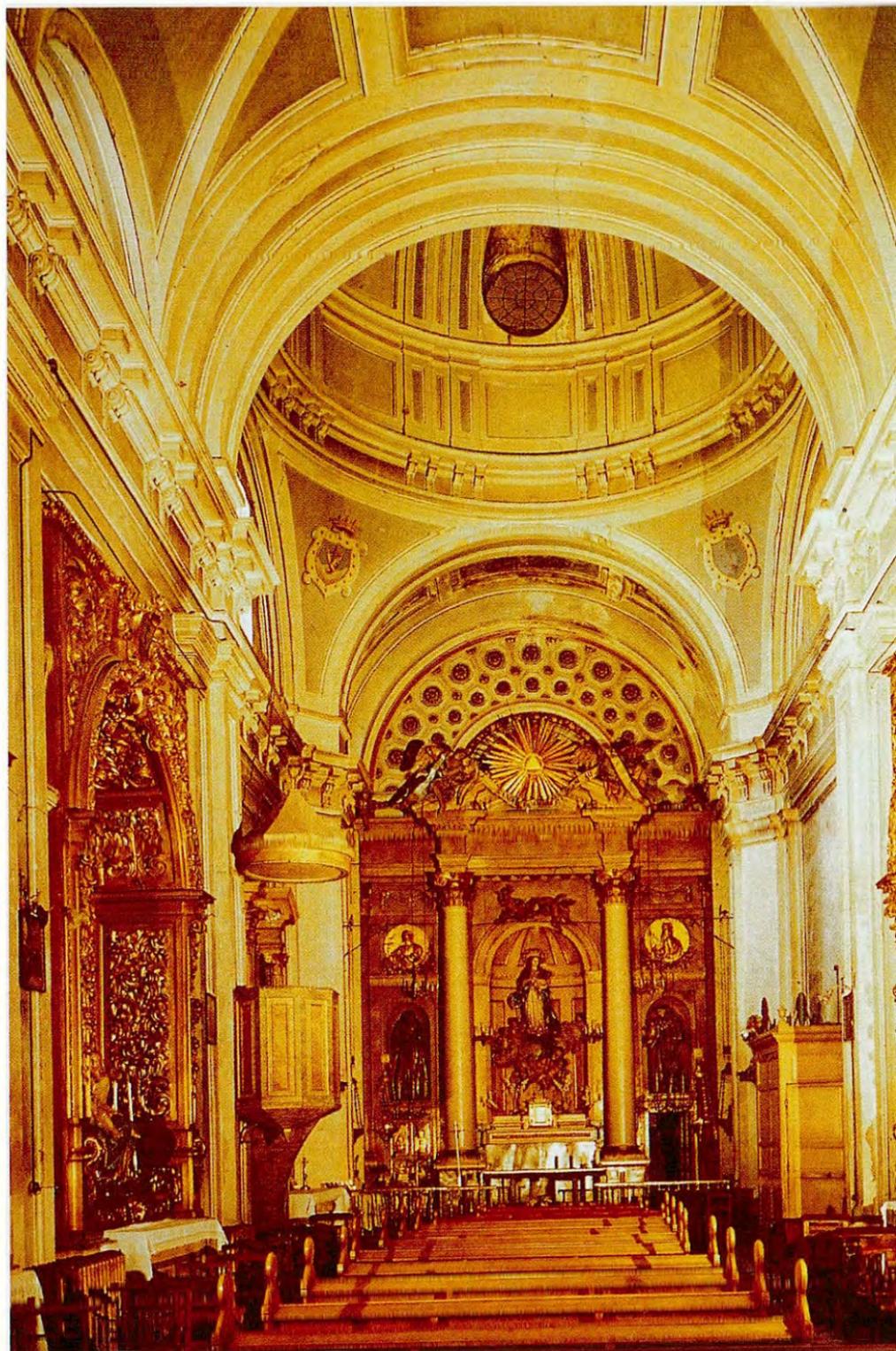
Autor:
Felipe Sánchez,
participación
de José Arroyo

Fecha:
Hacia 1690

Es construcción emprendida por el maestro de obras José de Arroyo, y continuada por el artífice aragonés Felipe Sánchez, a quien corresponde el mérito del diseño distintivo del edificio.

A pesar de ser obra de fines del siglo XVII, mantiene un trazado que fue generalizado en período precedente. La planta de cruz latina tiene un desarrollo amplio, tanto en su longitud como en su anchura y elevación. Su estructura, sin embargo, no aporta en su interior ninguna novedad, salvo el tratamiento de la plementería de la bóveda encamionada que ofrece la particularidad de haber sido horadada por óculos y lunetos. La fachada, sin embargo, tiene un trazado singular. Sus elementos están articulados con voluntad dinámica, dando paso a un juego cóncavo-convexo. Su frontón de remate también se proyecta con movilidad, anunciando en esta etapa finisecular el inicio de unos nuevos modelos y la influencia foránea, bajo una interpretación más abierta y directa.





30 Colegio Máximo de la Compañía de Jesús

Situación:
Alcalá de Henares

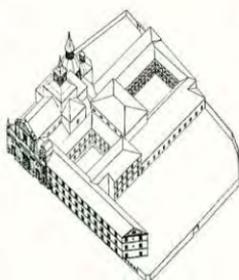
Autor:
*Bartolomé de
Bustamante
Juan Gómez de Mora
Pedro Sánchez*

Fecha:
1560-1650

De la construcción colegial destacamos el organismo de la iglesia, ya que la estructura del colegio por sucesivas intervenciones se ha alterado sustantivamente a excepción de su fachada. El templo es una muestra temprana de la influencia de la arquitectura jesuítica romana en España. El proceso de construcción, lento y con sucesivas interrupciones, crea una

gran problemática respecto a su autoría. Varios nombres se vinculan a su traza, cuya idea pudo fluctuar entre una posible intervención del padre Bustamante, de Juan Gómez de Mora y de Pedro Sánchez. Las fases sucesivas fueron vinculando sus nombres al autor de la realización, pero se advierte la imprecisión de la autoría de este organismo eclesiástico, al que se suman varios nombres de maestros. Como constructor ha sido vinculado al proceso del primer tercio del siglo XVII el maestro de obras madrileño Gaspar Ordóñez.

El planteamiento de la planta inaugura el sistema de salón con capillas colaterales y crucero con amplia cúpula. La fachada, bien conservada, es testimonio de la ajustada interpretación hecha sobre el modelo del Gesú de Roma, de Vignola y Giacomo della Porta. Se diseña una superposición de órdenes, y ambos cuerpos se re-

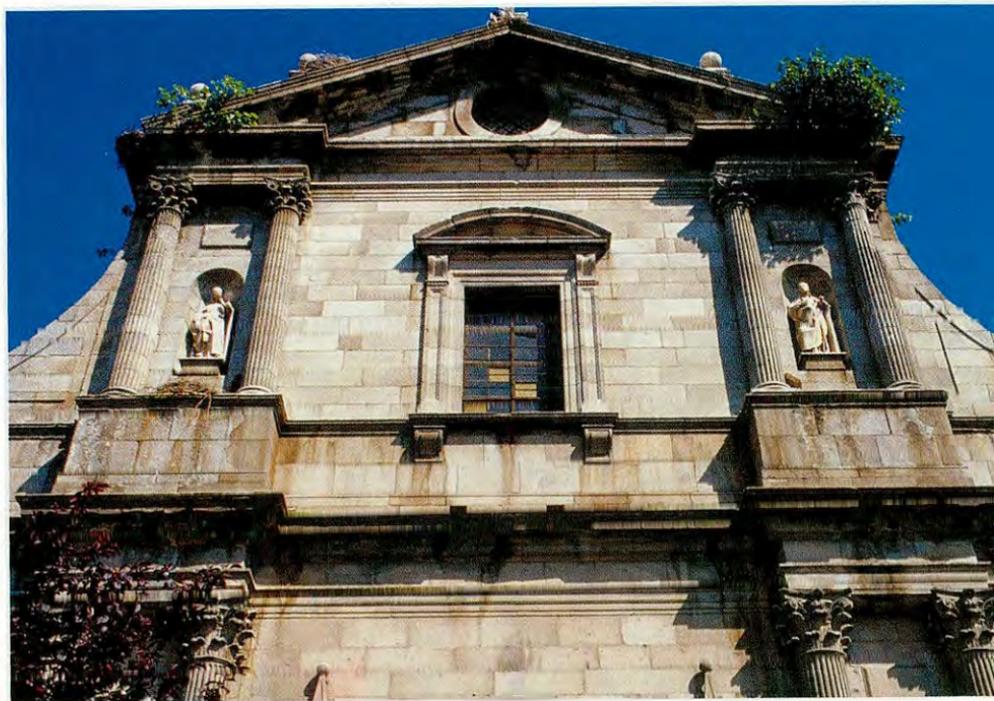


lacionan por medio de aletones. Los órdenes le prestan una gran plasticidad, que se enriquece con las bellas esculturas sobre hornacinas con las que se complementa la superficie mural.

Como fiel testimonio de la remodelación del Colegio, realizada hacia 1765 por Ventura Rodríguez, queda la Escalera Principal, de corte majestuoso y en la amplia articulación. Junto al Colegio Máximo de Jesuitas se encuentra la pequeña capilla de Las Santas Formas, construida hacia 1680 para glorificar el milagro de las Santa Formas, un hecho acaecido en el año 1597.

No tenemos hoy día datos precisos de su construcción; sin embargo, su simple planta central se asemeja, por la elección de cruz griega, a la cercana de San Fausto, en la villa de Mejorada.

Lo más destacable es la bóveda de media naranja, volteada sobre un octógono. Su interior fue decorado ostentosamente con bellas historias, interpretadas desde las vías del ilusionismo pictórico del último tercio del siglo xvii.



31 Templo del monasterio del convento de San Bernardo de Monjas Cistercienses (Bernardas)

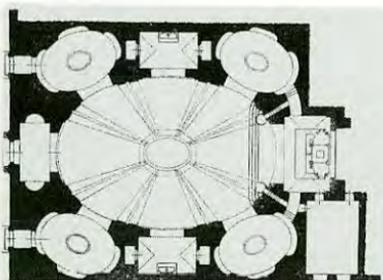
Situación:
Alcalá de Henares

Autor:
Juan Gómez de Mora

Fecha:
Hacia 1617

Este edificio fue creado por el arquitecto principal del rey Felipe III, Juan Gómez de Mora, por encargo del arzobispo de Toledo, D. Cristóbal de Sandoval y Rojas. Siendo una obra del primer tercio del siglo XVII, plantea un nuevo sistema de proyección, con apoyo en experiencias italianas del tardo-manierismo, entremezcladas con una nueva búsqueda experimental espacial en la que se advierten los primeros presentimientos del arte arquitectónico barroco.

El conjunto conventual ofrece, en primer lugar, la particularidad de haber creado un sistema de interrelación morfológica a un nuevo espacio urbano. La plaza delan-



tera determina el formato horizontal de su fachada, extendida en el fondo en un exceso horizontal acusado. Esta licencia permite al arquitecto el establecimiento de un plano de fachada nuevo, resuelto en tres cuerpos, con olvido de los esquemas de superposición habituales de desarrollo vertical. En el engranaje de los tres cuerpos hay un juego libre tanto en las proporciones como en los

elementos, en los que se advierte la alternancia de algunas formas del manierismo italiano y la libertad de un juego hábil y heterodoxo de elementos civiles y religiosos. El resultado que se ofrece especialmente es el planteamiento libre de un lenguaje que permite mirar al futuro con esperanza de un cambio morfológico.



El templo ofrece el mayor interés por haber aplicado para su planta la convergencia de espacios elípticos como derivados de los sistemas centrales, fuertemente dimensionados en el barroco de esplendor italiano. Con el eje de la capilla mayor se alzó un baldaquino de planta central, ornamentado con columnas estriadas y esculturas. Con las Capillas los altares se ornamentan las obras singulares realizadas por Nardi.



Colegio de Clérigos Menores de San Francisco Caracciolo (Hoy Teatro Universitario Lope de Vega)

Situación:
C/ Trinitarios
Alcalá de Henares

Autor:
Anónimo

Fecha:
Segundo tercio del
siglo XVII

*Vistas de la cúpula
antes y después de su
restauración.*

*A la derecha, portada
de acceso al templo.*



Es muy destacable la composición de su planta general colegial, en la que se integran dos originales patios, uno de planta cuadrada con siete vanos y otro rectangular con cinco y siete vanos en sus lienzos. Ambos patios están enlazados por amplios corredores cubiertos por vigas y bovedillas, reservándose también el abovedamiento para los tránsitos de una magnífica escalera principal de gran escenografismo. La escalera se convierte, en el interior, en elemento fundamental, tanto funcional como estéticamente, que permite la circulación fluida y la visión diáfana del conjunto.

El templo, situado en el extremo del edificio, se diseña en rectángulo, resaltándose el sistema central en la cúpula del crucero. En los ejes diagonales se sitúan cuatro capillas. Los espacios longitudinal y central son muy expresivos, dando lugar a la definición de planta compuesta por el acento desarrollado en cada una de sus partes, central y longitudinal. Ha sido sometida recientemente a una profunda rehabilitación para adaptarse a teatro universitario.



33 Templo del Colegio de San Basilio

Situación:
Alcalá de Henares

Autor:
Anónimo

Fecha:
Hacia 1670

Este Colegio de Alcalá se funda en 1660 para el estudio de las artes y la teología. Dentro del conjunto, el mayor interés arquitectónico se manifiesta en la iglesia, situada en eje perpendicular a la calle de Roma. Se basa su estructura en el sistema central. Parte de un hexágono sobre el que se eleva la cúpula, que arranca de un anillo sustentado en pechinas trapezoidales. En cada uno de los lados del hexágono se abren capillas a modo de pequeños absidiolos que adoptan en su alzado forma semicircular. La cubierta de estos ábsides se cubre por bóvedas de

cuarto de esfera. El sistema central ha sido interpretado con fórmulas de proporción y distribución muy heterodoxa. Un elemento destacado en el edificio es la portada, realizada en piedra caliza. En su esquema se prescinde de los órdenes clásicos y se resuelve con un opulento bocelón como nota ornamental característica. El bocelón aparece fajado, coronándose el conjunto con un edículo que aloja la estatua del santo. La portada se superpone a un simple plano rectangular, ornado en la parte superior con óculos y un frontón triangular de línea conservadora. No conocemos precisiones sobre la autoría de este singular monumento. En alguna ocasión se ha relacionado con el arquitecto aragonés Felipe Sánchez, activo en Madrid entre 1690 y 1712.



cuarto de esfera. El sistema central ha sido interpretado con fórmulas de proporción y distribución muy heterodoxa. Un elemento destacado en el edificio es la portada, realizada en piedra caliza. En su esquema se prescinde de los órdenes clásicos y se resuelve con un opulento bocelón como nota ornamental característica. El bocelón aparece fajado, coronándose el conjunto con un edículo que aloja la estatua del santo. La portada se superpone a un simple plano rectangular, ornado en la parte superior con óculos y un frontón triangular de línea conservadora. No conocemos precisiones sobre la autoría de este singular monumento. En alguna ocasión se ha relacionado con el arquitecto aragonés Felipe Sánchez, activo en Madrid entre 1690 y 1712.



34 Templo del convento de la Magdalena

Situación:
Alcalá de Henares

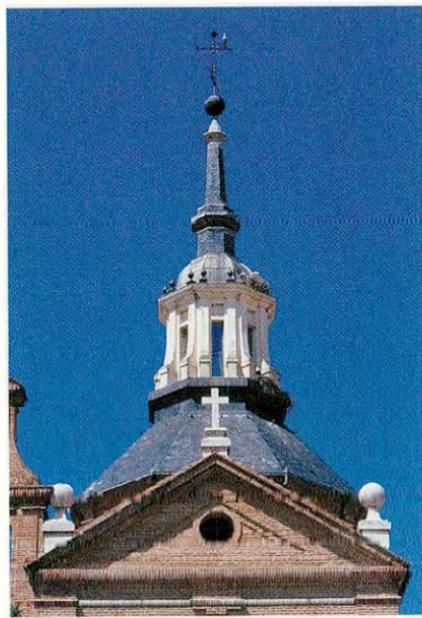
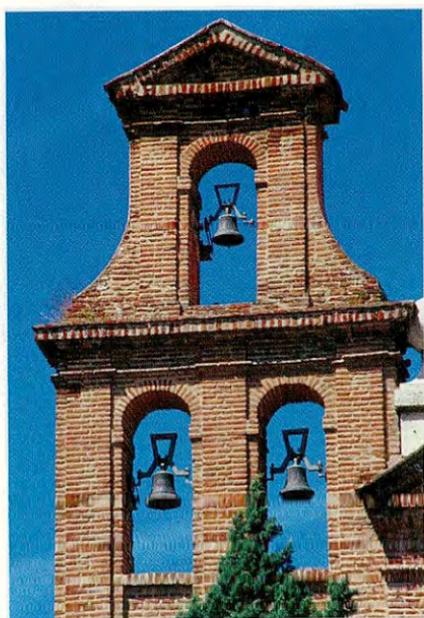
Autor:
Anónimo

Fecha:
*Segundo tercio del
siglo XVII*

Son muy escasos los datos que conocemos hoy de este edificio de la ciudad de Alcalá de Henares, que sale al encuentro del visitante, imponiendo a la vista sus bien trabados volúmenes. Es un bello ejemplo de la influencia de algunas de las morfologías conventuales de la capital que hallaron inmediato eco en las otras urbes comarcales. Su espacio interior de cruz latina, su apreciada cúpula con tambor octogonal, su altivo chapitel y su bella fachada de paneles abiertos y macizos no evitan que el autor, al diseñarla, tuviera puestos los ojos y el sentimiento en el convento de la Encarnación de Madrid, o en cualquiera de los templos que lo imitan.

Esta obra, sin embargo, tiene como característica diferenciadora su calidez, a través del empleo del ladrillo visto sobre un gran porcentaje de sus superficies. También es sutil el nicho edicular de la portada y la disposición del pórtico en el juego alternante de vanos adintelados y arqueados. Su ubicación, al fondo de una importante vía, le otorga un especial interés urbanístico como eje polarizador de una amplia perspectiva.





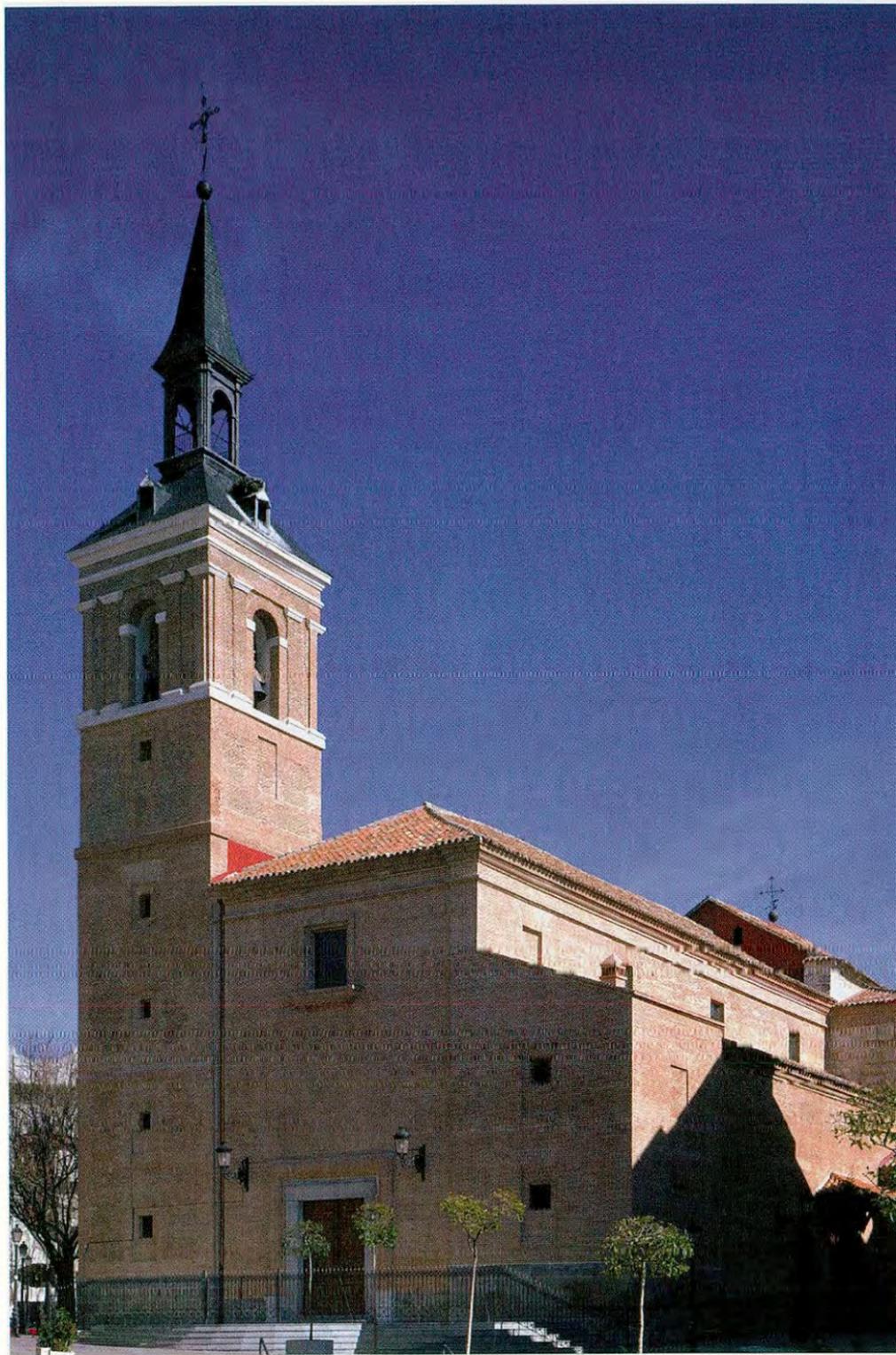
35 Templo Parroquial

Situación:
Leganés

Autor:
Tomás Román

Fecha:
1662

Es un ejemplo de los procedimientos estructurales de cruz latina utilizados en la mayor parte de los viejos edificios que se reforman y se modernizan en la etapa barroca. Las estructuras conservan serenidad y sencillez. La evolución es perceptible en estos templos a través de la ornamentación que se superpone a los paramentos, bóvedas, pechinas, etc. En este ejemplo fue significativo el retablo de columnas salomónicas, muy vinculado al arte de José Benito Churriguera. La pintura del retablo de la capilla mayor fue realizada por Leonardoni.



36 Iglesia del convento de Dominicas

Situación:
Loeches

Autor:
Alonso Carbonel

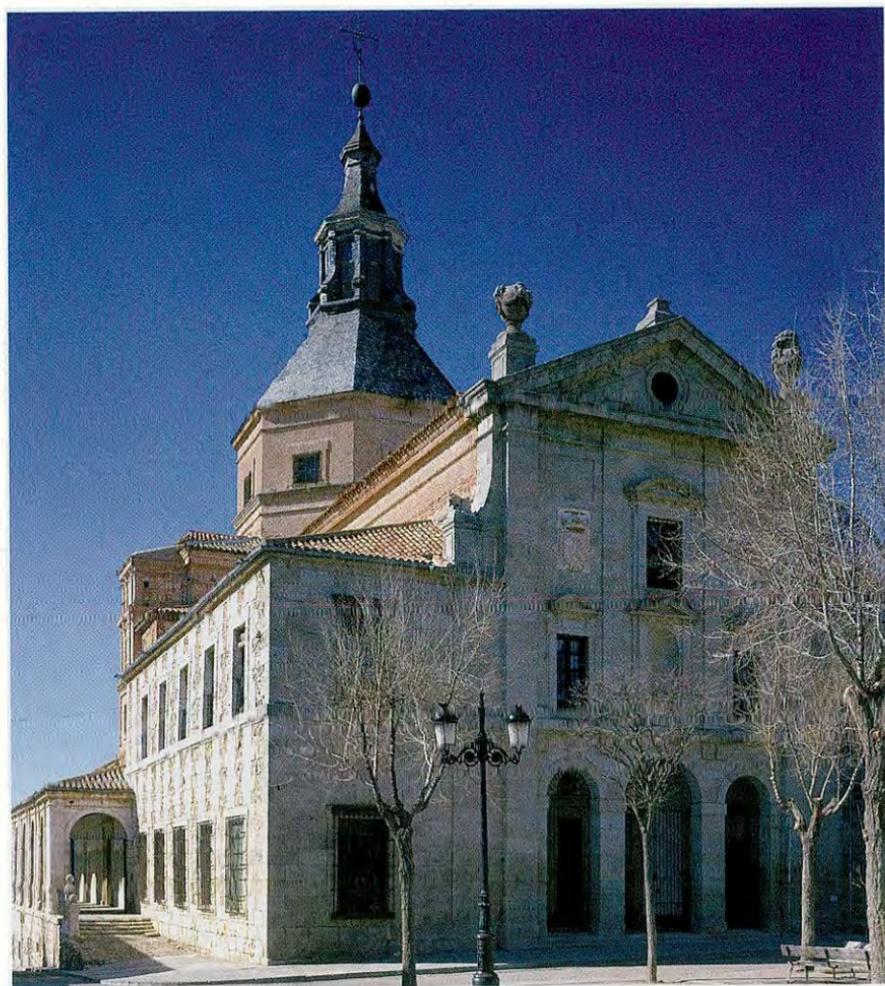
Fecha:
Hacia 1633

El templo se ciñe al estructuralismo impuesto por Francisco de Mora en los comienzos del siglo XVII y que se manifestó en obras tan notables como San José de Ávila, Lerma, o el monasterio de la Encarnación de Madrid. La obra fue una realización del aparejador real Alonso Carbonel y su patrocinio corresponde al Conde-Duque de Olivares, el cual, emulando este tipo de rea-

lizaciones cercanas a la vivienda nobiliaria, situó la obra colindante a su nuevo palacio.

Mantiene la planta de cruz latina y su fachada es casi una literal repetición de la citada iglesia madrileña, que consagró la fachada plana, cuyo espacio se define por un tripórtico bajo un coro a los pies del templo y un juego rítmico de llenos y vacíos, todo ello encuadrado por pilastras arquitrabadas gigantes y remate de frontón triangular. Excepcionalmente se emplea en este edificio un pórtico colateral al templo.





Capilla de San Fausto

Iglesia parroquial de Mejorada del Campo

Situación:
Parroquia de
Mejorada del Campo

Autor:
Matías Román

Fecha:
Hacia 1687

Fue erigida en la parroquia de la localidad sobre una planta de cruz griega. El proyecto se debe a Matías Román, un prestigioso maestro de obras madrileño. Su estructura se asemeja a la planta de la iglesia de las Comendadoras de Santiago de Madrid, diseñada por José del Olmo.

La capilla de San Fausto fue realizada con sutileza, tanto ornamental como estructural. Fue patrocinada por el marqués de Mejorada de la Breña. Sus contactos con Italia hicieron posible que la capilla se adornase con valiosas esculturas italianas, y también que el baldaquino de la reliquia fuese importado desde Palermo. Este baldaquino, realizado en mármoles polícromos, es un bellissimo ejemplo de la técnica de incrustaciones. En su remate se encuentra la estatua del santo titular.





Panteón Real del monasterio de El Escorial

Autor:
Juan Gómez de Mora

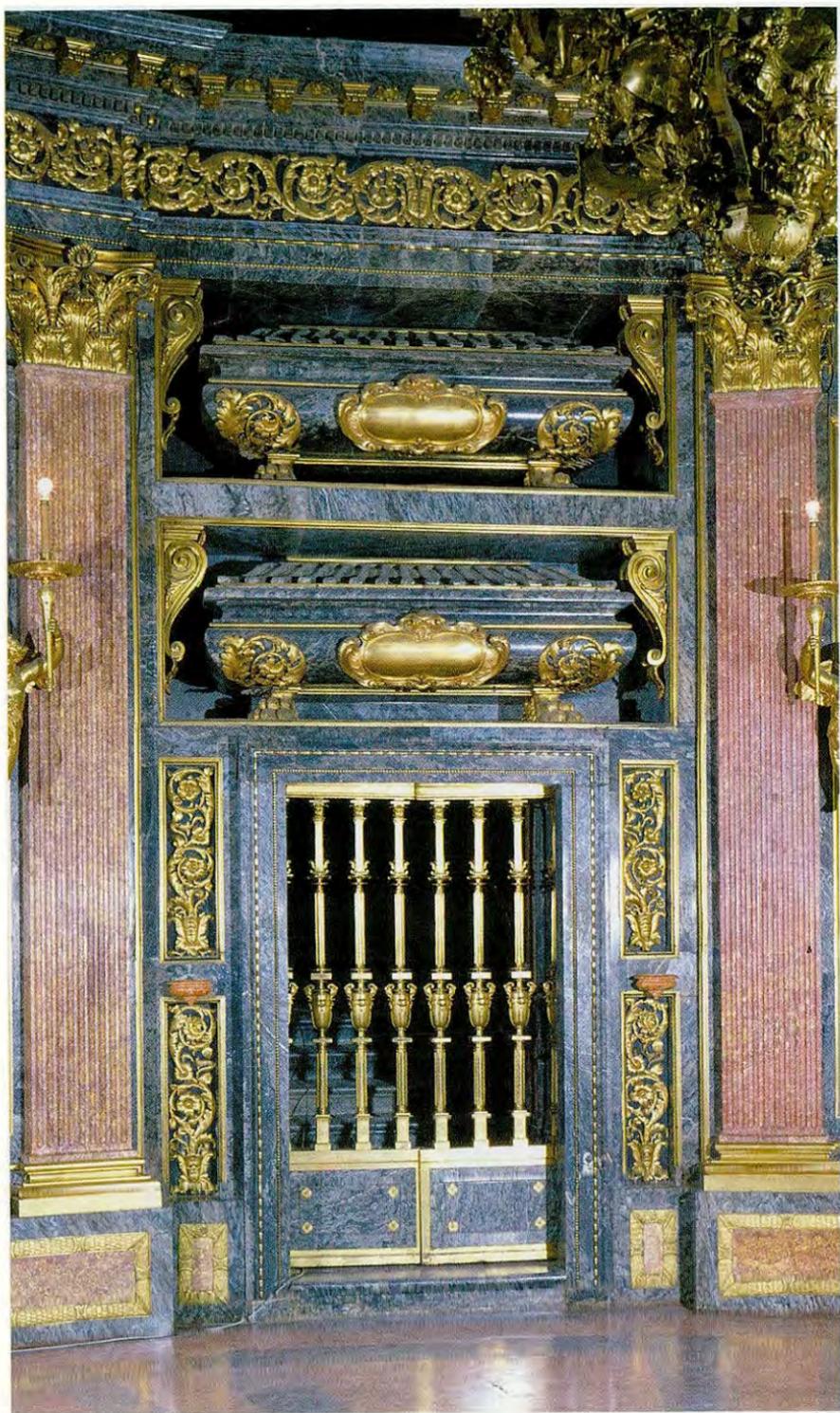
Fecha:
Hacia 1617

Su planta, sujeta al sistema central, fue confiada al arquitecto principal de Felipe III, Juan Gómez de Mora. Con ella se investiga, por parte de su autor, las planimetrías y los sistemas de composición de raigambre clásica, pero readaptadas a un lenguaje ornamental heterodoxo, rico y suntuoso. En sus lienzos se integran, en vertical, las urnas funerarias, separadas por dobles pilastras corintias. Este sistema binario se prolonga en las nervaduras, también pareadas, de la bóveda, en cuya plementería se distribuye un gran despliegue ornamental. Los lunetos se perfilan en los arranques de la bóveda con vano tripartito. El conjunto está revestido de mármoles polícromos y bronce, en cuya labra y disposición reside gran parte de su belleza. En la elección ornamental y en su ejecución intervino el italiano Giovanni Battista Crescenzi, el cual seleccionó a

los artífices italianos que ejecutaron todo el repertorio decorativo.

La obra de ejecución se prolongó largo tiempo, pero el deseo de su terminación demostrado por el rey Felipe IV dio lugar a que, hacia mediados de siglo XVII, el aparejador y escultor Alonso Carbonel, corregidas las humedades, construyese la escalera regia de acceso y su monumental portada. Es relevante también su altar, situado en el eje de la puerta de acceso. La imagen de Cristo Crucificado fue situada en éste, encuadrada por un bello edículo de columnas corintias y frontón curvo.





39 Convento de Franciscanas Descalzas de Santa Clara

Situación:
Valdemoro

Autor:
*Francisco de Mora,
Juan Gómez de Mora*

Fecha:
Hacia 1617

Fue construcción de los primeros años del siglo XVII por patronato del Duque de Lerma. Fue obra posiblemente trazada por Francisco de Mora pero por la muerte de este arquitecto la dirección del edificio fue continuada por su sobrino Juan Gómez de Mora, encargándose de la construcción el fraile carmelita Fray Alerto de la Madre de Dios.

El detenido estudio analítico realizado por Luis Cerveza Vera ha permitido verificar que esta obra de apariencia muy simple en la concepción de la fachada del templo y conventual se haya convertido en un edificio de gran mérito debido a la habilidad de su despliegue estructural en varios niveles, obligado por la pendiente del terreno. Permite comprobar que la arquitectura de aquella etapa, caracterizada por la sencillez y simplicidad, por la desornamentación y notas superficies plantea en ocasiones dificultades estructurales que fueron y resueltas por el talento de los artífices. El convento, bien conservado, se caracteriza por su tono clásico y a su vez pintoresco.







Siglo XVIII
Arquitectura civil



40 Palacio Real

Situación:
C/ Bailén, 2, 4 y 6
Madrid

Autor:
Juan Bautista Sachetti

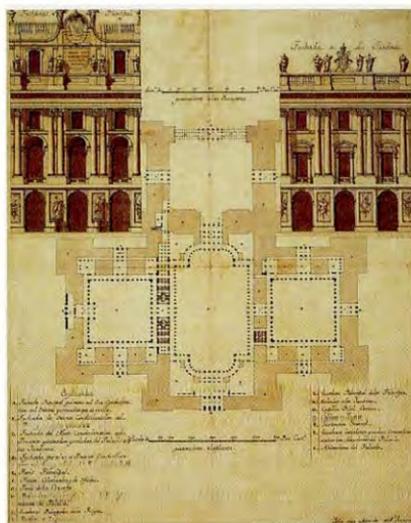
Fecha:
1737

El incendio del Alcázar de los Austrias en la Navidad de 1734 impulsó al monarca Felipe V a construir un nuevo palacio real, sustituyendo a la vieja residencia con origen en el medievo. El rey Felipe V encargó la traza del nuevo edificio al abate Felipe Juarra, prestigioso arquitecto del barroco europeo. Los proyectos de Juarra ofrecieron la idea de un espectacular edificio que se proponía situar en los Altos de Leganitos. Pero la prematura muerte de este artífice obligó a paralizar aquella vasta empresa palacial, sustituyéndole en el empeño su



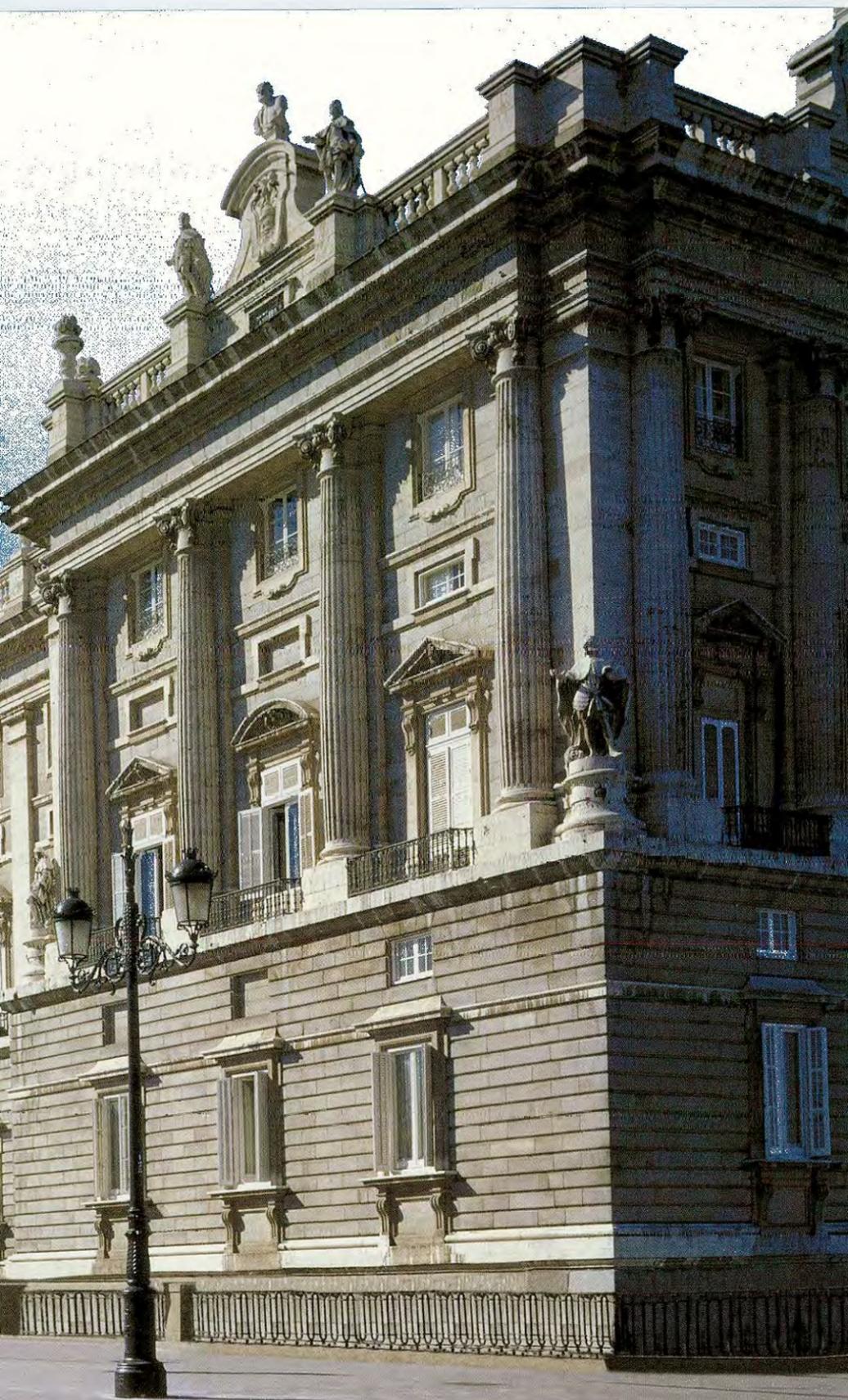
discípulo Juan Bautista Sachetti, arquitecto en quien recayó definitivamente la responsabilidad de tan magna obra. Entre 1737 y 1760 la obra del edificio fue superada en sus elementos estructurales sustantivos. Sólo quedó a medio hacer la escalera de Honor, que fue encargada en su definitiva definición al arquitecto napolitano Francisco Sabatini. El Palacio Real, de arquitectura sólida y majestuosa,

fue emplazado en el lugar del antiguo Alcázar. Construido en piedra, sus recios contornos determinaron el perfil monumental de la cornisa occidental de la capital, y transformaron también, por sus directrices restantes, el urbanismo residencial de Madrid. Fue una construcción en la que se establece sabiamente una síntesis de influencias italianas del barroco clásico romano, francesas y centroeuropeas. Se convirtió en la capital en el manifiesto óptimo de una arquitectura internacional en la que tampoco faltan algunas conexiones válidas con la tradición española.



El Palacio Real fue el fruto de una gran debate intelectual arquitectónico, en el que participaron numerosos artistas. Complemento de su arquitectura solemne fue la decoración y la escultura que envuelven sus superficies en lo interior y en lo exterior. La propuesta de jardines de trazado geométrico que se ubicarían en su entorno no se llevó a cabo en la época en la que el edificio se construye.





Palacio de Don Juan de Goyeneche en Madrid (Actual Academia de Bellas Artes de San Fernando)

Situación:
c/ Alcalá

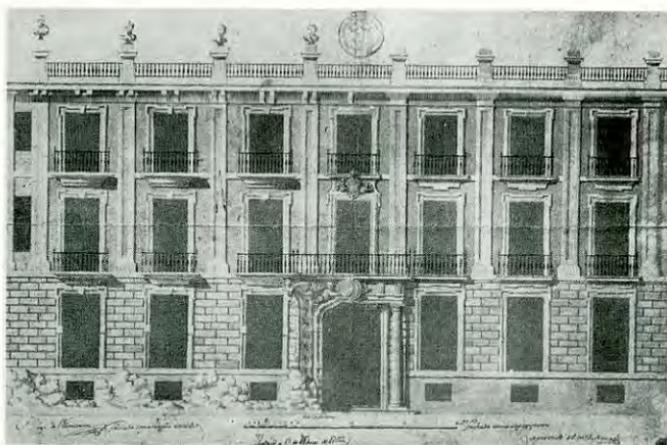
Autor:
José Benito
Churriguera

Fecha:
1715

El edificio fue traza de José Benito Churriguera. El diseño se interpreta bajo un esquema arquitectónico sereno y equilibrado, a excepción de su portada principal, que se engalana con el característico bocolón mixtilíneo y otros adornos. El amplio ventanaje se moldea encuadrado por molduras quebradas y ménsula. Se alza la fachada sobre alto zócalo almohadillado, integrándose el cuerpo principal y ático por pilastras cajeadas que terminan en los modillones pareados de la cornisa. En el diseño que ofrecemos se muestra la alteración que le diera Diego de Villanueva en la época de la Ilustración,

intentando sobreponer una fachada más severa de inspiración clásica.

Sin embargo, la obra diseñada por Churriguera es visible en el sector izquierdo a partir del eje medio.



Proyecto de reforma.
Dibujo de Diego de
Villanueva



Palacio de Miraflores, palacio de Perales y palacio del Duque de Ugena (hoy Cámara de Comercio)

Situación:
Carrera de San
Jerónimo
C/ Magdalena
C/ Príncipe
Madrid

Autor:
Pedro de Ribera

Fecha:
1715-1740

*Palacio de Perales
en la C/ Magdalena*

*Palacio del Duque de
Ugena en C/ Príncipe*

*Página de la derecha
Palacio de Miraflores,
en la Carrera de San
Jerónimo*

Los tres edificios mantienen entre sí una serie de características comunes. Erigidos para el estamento nobiliario, o posteriormente para entidades públicas, se distinguen entre el caserío, no sólo por su gran escala y empaque como viviendas unifamiliares, sino especialmente por el tratamiento de sus fachadas principales, en las que a la portada de acceso se agrega una profusa ornamentación, que se eleva hasta encuadrar también el balcón central. En estas obras, realizadas por Pedro de Ribera, vuelve el arquitecto a recrear sus repertorios decorativos peculiares sobre un formato en retablo.





43 Cuartel del Guardias de Corps (Actual Centro Cultural Conde Duque)

Situación:
Madrid

Autor:
Pedro de Ribera

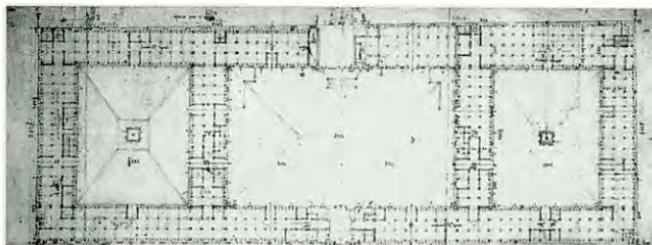
Fecha:
1720

P. de Ribera. Planta de Cuartel de Guardias de Corps (Madrid, Patrimonio Nacional)

Cuartel de Guardias de Corps, estado actual

El diseño de este importante edificio fue encomendado por el Marqués de Vadillo, corregidor de Madrid, a Pedro de Ribera. El arquitecto tuvo como colaboradores en la construcción a los maestros Eugenio Valenciano, José de Churriguera y Domingo García. Su escala colosal no le impide ser una obra sólida y bien proporcionada en su distribución y en sus detalles. Su planta rectangular es una alarde de funcionalidad, conformada por tres patios y una sucesión de estancias y galerías, con recias bóvedas de ladrillo visto para almacenes, silos, cocinas, cárcel y caballerizas. Entre muros de gran espesor, destaca su portada principal, dispuesta en el eje medio y frontera al templo situado al fondo del patio central. Fue realizada en piedra, encuadrada por orden fajado y envuelta en trofeos y símbolos militares. En el cuerpo superior se ofrece una rueda de carro envuelta en una piel de león que acoge el nombre del rey Felipe V. Sobre-

montado al conjunto, el escudo aparece entre cartelas, cortinajes y festones. En su rehabilitación actual se ha realizado en un nuevo estilo la fachada principal del templo.





Real Hospicio del Ave María y San Fernando (Actual Museo Municipal)

Situación:
C/ Fuencarral, 79
Madrid

Autor:
Pedro de Ribera

Fecha:
Hacia 1720

Fue obra fundada e iniciada en el reinado de Carlos II; sin embargo, arquitectónicamente debe su mérito al arquitecto Pedro de Ribera, quien hacia 1720, y estimulado por el marqués de Vadillo, entonces superintendente del Hospicio, emprendió la definitiva configuración del monumento. El edificio fue tomando su conformación alojando un cuartel de hombres, aposentos para casados, cocinas, refectorios, lavaderos, despensas, lugares comunes, capilla, sala de juntas, archivo, cuartos para la administración, escuela para niños, etc. Este monumento sintetiza las manifestaciones artísticas de aquella etapa, en la que confluyen sobriedad compositiva en la disposición de planta y alzados, y fantasía, especialmente polarizada en la portada principal, formada por arco y frontón

articulado, y un juego de elementos ornamentales de gran vibración. Sus perfiles mixtilíneos y el cúmulo de festones, cartelas, tarjas, vanos lobulados, etc., en su sabia articulación, son expresados con cierto escenografismo y en un formato cercano al de un retablo de la época.





Situación:
C/ Alcalá,
Madrid

Autor:
Francisco Sabatini

Fecha:
Hacia 1766

Fue diseñado por el italiano Francisco Sabatini en el año 1767 por impulso del Rey Carlos III. Es un organismo de gran escala y fortaleza para el desarrollo de una función comercial, sin olvido de su porte noble y representativo. Está dotado de viva y compleja estructura, que aflorará a la superficie externa en la que se fomenta el plan frontal, dinamizado por amplios y profundos vacíos que se abren en repetidos y altísimos ventanales, que le otorgan un acento luminoso a sus interiores. Coincide con los primeros ecos de la arquitectura de la Ilustración; sin embargo, diverge de ella poniendo de relieve algunas preferencias barrocas de inspiración italiana, que logran efectos combinados por el juego móvil de los relieves y la concesión a un friso de modillones, que prestan rígidos resaltes a la estructura del conjunto. Los elementos decorativos no se sustraen a la función de apoyo de los muros pero concepción del edificio, tanto en su distribución en planta al servicio del cumplimiento de una función como en su fachada principal, aun estando dotada de una perspectiva frontal, es excepcional edificio que incluso funde y compenetra con habilidad y arte formas del Renacimiento y del Barroco italianizantes.





Palacio del Real Correo (Sede actual de la Comunidad de Madrid)

Situación:
Puerta del Sol
Madrid

Autor:
Jayme Marquet

Fecha:
Hacia 1766

La capital conserva en este edificio una de las muestras más sutiles del barroco-clásico de Francia. Su planta rectangular, alineada al Camino Grande de la Puerta del Sol, aloja dos patios intercomunicados y una escalera de porte noble. La estructura se proyecta de acuerdo con la función de centralización del correo de España, pero en correlación cada uno de sus componentes con el valor de una forma bella en sí misma, a la que agrega mérito la sutileza de su fino y elegante componente ornamental. La fachada principal está inspirada en la arquitectura palacial francesa, tanto en su modelado superficial, en sus ángulos redondeados, o en la tracería de su balconaje y, asimismo, en su eje medio principal, potenciado por profusos relieves simbólicos. El edificio del Real Correo, impulso del Rey Carlos III y traza del arquitecto francés Jayme Marquet en 1766, ofrece, por un lado, su particular distribución funciona-



lista, pero también es portadora de un original tipo de diseño dulcemente sinuoso, que impone, con su ritmo sereno y su gama decorativa atenuada, una no-

ble imagen representativa del barroco tardío sobre un lugar de la Villa de larga y azarada historia.

El carácter funcional de este edificio no ha mermado la aplicación de los códigos de una arquitectura de prestigio que evoca la arquitectura monumental palatina. El arquitecto francés que lo diseña, de formación académica, no evita las refinadas destrezas del barroco tardío francés, ofreciendo la efectiva invariancia de las estructuras en perspectiva por los variados ejes visuales del monumento, ubicado en el área todavía irregularmente trapecial de la Puerta del Sol en el siglo XVIII.

Las medidas planimétricas y altimétricas conforman

un sistema unitario, bajo un modelo que sirve de elemento conductor de las distancias de sus llenos y vacíos a lo largo y ancho de sus refinadas y elegantes superficies. El eje central emblemático, el trazado longitudinal, la superficie plana y desnuda y las superficies decoradas resultan equivalentes. Su articulación volumétrica debe su encanto a la rítmica claridad de los componentes sustanciales y secundarios. En él se reconocen una serie de “citas” de los modos franceses, realizadas con reflexión y buen gusto del autor.

Su planta rectangular incluyó dos patios y una regia escalera. Pero el edificio en su interior quedó inconcluso en el siglo XVIII. Recientemente se ha puesto fin a su realización, adaptando su interior a sede del Gobierno de la Comunidad de Madrid. Con este motivo se han reelaborado patios y escalera.



47 Puente de Toledo

Situación:
*Entre el Paseo Virgen
del Puerto y Avenida
del Manzanares
Madrid*

Autor:
Pedro de Ribera

Fecha:
Hacia 1718

La «puente toledana» fue un proyecto del siglo xvii cuya realización, a pesar de mediar en él cualificados maestros, no se llevó a cabo, pasando a la historia aquel proceso bajo la idea de un empeño desafortunado. Problemas económico-administrativos, fraude en los materiales, prisas y tensiones personales dieron lugar a que este paso sobre el río Manzanares no llegase a ser construido a todo lo largo del siglo xvii, a pesar

del interés manifestado por las autoridades. Pedro de Ribera, el 10 de abril de 1718, por Real Orden, se hizo cargo de la obra planeándola en fases, con objeto de prevenir su fortaleza. Tuvo en cuenta lo que los maestros anteriores parcialmente habían construido; sin embargo, diseñó la construc-

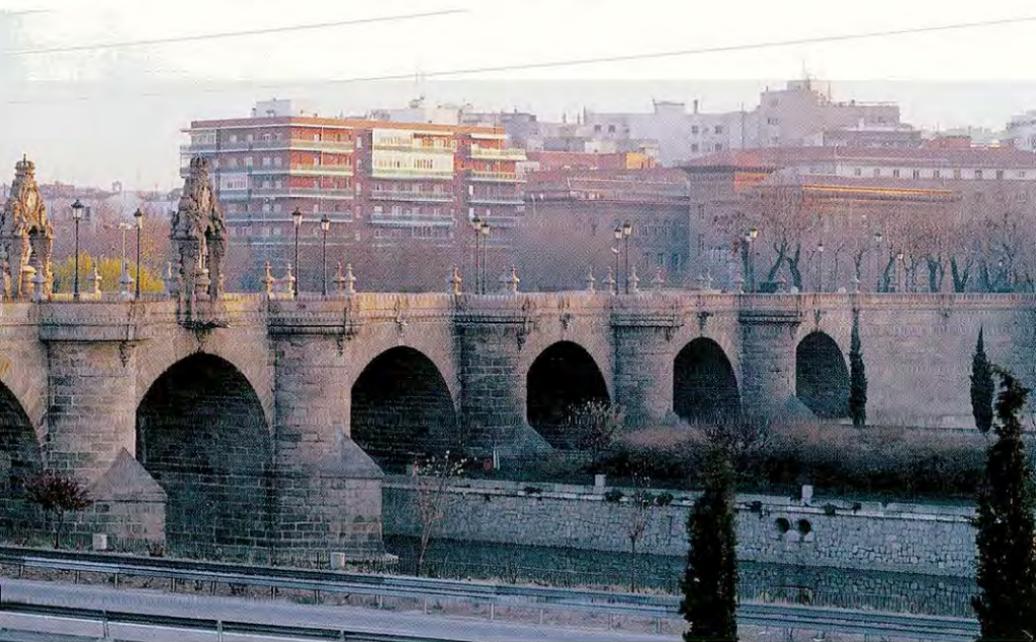


ción en su conjunto bajo nuevos criterios, resaltándose las cuatro fuentes que adornaban los cubos que flanqueaban las manguardias y los templetos situados en el eje medio del puente, elementos que quedaron concluidos en 1725.

Ribera se entregó a esta obra con gran fervor, recabando incluso opiniones de otros expertos, como del ingeniero Jorge Próspero Verboon y de Teodoro Ardemans. Se han conservado dibujos originales de su proceso constructivo.

El arquitecto puso como protectores de la obra a San Isidro Labrador y a Santa María de la Cabeza, junto a las armas reales y los escudos de la Villa.

Las bellas estatuas fueron ejecutadas por el escultor Juan Alonso Villabrille y Ron. Los templetos destinados a cobijar dichas esculturas, con rejas protectoras, con sus estípites, cartelas y festones, sirven como una bella muestra del arte ornamental de Pedro de Ribera.



Situación:
Plaza de la
Independencia
Madrid

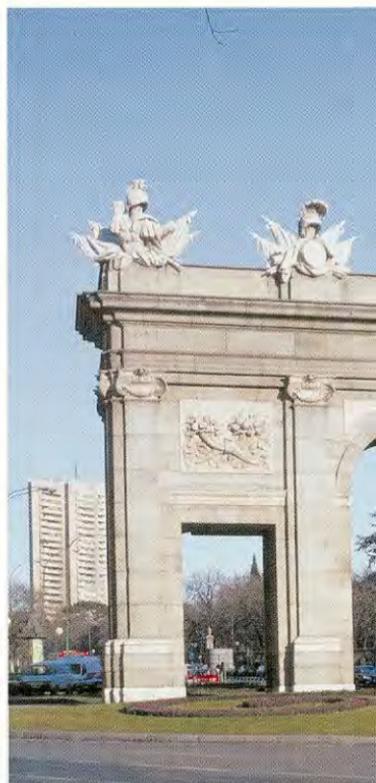
Autor:
Francisco Sabatini

Fecha:
1769

En el reinado de Carlos III, la Puerta de Alcalá, que desde antaño había señalado la entrada a la capital, fue edificada con nueva estructura por el arquitecto Francisco Sabatini en el año 1769, sustituyendo la construida en períodos precedentes por Patricio Cajés y Teodoro Ardemans. Sabatini proyecta la nueva Puerta de Alcalá, evocando los arcos triunfales romanos, pero imponiendo una concordancia entre los elementos de la Antigüedad y la rítmica del Barroco italiano-clásico.

Es una obra, en su rítmica, proyectada con cinco vanos, a los que se agrega la sutil gracia de la escultura de tono palaciego de escultores de Corte. La sucesión de vanos en medio punto y adintelados, abiertos entre esbeltas columnas que enmarcan y ennoblecen el espacio abierto, imponen un límite perspectivo a un lejano horizonte. El conjunto de la composición se anima, sobre todo, con la intensa vibración de los órdenes clásicos asentados con suprema elegancia.

Es la obra representativa de la arquitectura del barroco clásico tardío, en la que resulta esclarecedora la línea artística de Sabatini en su fuerte vinculación a los modelos italianos. Basada en los arcos triunfales de la antigüedad, la nueva Puerta de Alcalá, que sus-



tituye a otra obra anterior, fue el fruto de un rico canal de influencias, en la que se hace desfilar concisamente y se reactualiza un tipo de arquitectura urbana



triumfalista de amplio desarrollo en la etapa barroca. Con orientación a la posesión Real del Buen Retiro y Calle de Alcalá, su emplazamiento en el s. XVIII se convirtió en eje polarizador del desarrollo urbano de un inmediato futuro.

Los órdenes que decoran y compartimentan sus arquerías, presentan volutas jónicas inspiradas en las que Miguel Ángel realizó para los palacios del Casupidoglio en Roma. La escultura de mármol blanco fue realizada por Roberto Michel y Francisco Gutiérrez.

Situación:
Camino de El Pardo

Autor:
R. Nangle-J.D. Olivieri

Fecha:
1750

El Real Sitio de El Pardo, bajo el reinado de Fernando VI y de Carlos III, se somete a una serie de transformaciones y ampliaciones monumentales que enriquecieron notoriamente tanto la residencia Real como su entorno territorial. Se transforma el camino que enlazaba Madrid con el Real Sitio y en su largo recorrido se insertan puertas, fuentes, plazuelas y cruces, modificando su sendero arbolado, convertido en uno de los paseos gratificantes de la capital. El arquitecto Nangle trazó la puerta principal de entrada al Real Sitio de El Pardo que Fernando VI había logrado convertir en su total perímetro en propiedad de la Corona. La puerta principal al recinto, llamada Puerta de Hierro, estuvo situada en el sector meridional en límite con Madrid. La traza del citado arquitecto-ingeniero Nangle, en colaboración con la obra escultórica de Juan Domingo Olivieri, hicieron de La Puerta de Hierro una obra maestra inserta en discurso moderno de filiación franco-italina. Existe una ligazón entre la evocación antigua del Arco triunfal y el marco moderno francés que subyace en la rítmica, en las formas recogidas de rigurosa linealidad y en la discreta



y sutil plástica, que se libera del furor barroco habitual. Enmarcada por pilastras y subrayada por un gran remate de trofeos, palmetas, esfinges y flores, presenta también un inesperado contacto con el “quinientos”, sor-



prendiéndonos con este toque de gusto arcaizante. El material sólido petreo determina su estructura y permite el aspecto sutil, libre y distendido de su audaz solución posicional recortada sobre el fondo del cielo.

Situación:
Aranjuez

Autor:
Juan Bautista de
Toledo (s. xvi)
Juan Gómez de Mora
(s. xvii)
P. Caro Idrogo
Santiago Bonavia y
Francisco Sabatini
(s. xviii)



El Real Sitio de Aranjuez tuvo desde sus orígenes, como principal estímulo constructivo la erección de un nuevo palacio que había de sustituir a la vieja casa de la heredad de la Orden de Santiago. La transmisión a Carlos V de la posesión dio lugar a que su hijo, el rey Felipe II, iniciase la construcción de la nueva residencia real, obra que encomendó en sus trazas a su arquitecto Juan Bautista de Toledo. Fue construcción envuelta en una gran problemática a lo largo de dos siglos, pese al interés prestado por los sucesivos maestros reales, tanto en el siglo xvi como en el xvii. La obra se retomó con decisión en 1714 por el rey Felipe V, y fue entonces cuando se inicia su terminación y su definitiva configuración. Entre 1714 y 1732 la obra fue dirigida por Pedro Caro Idrogo, un cualificado maestro, supervisándola el arquitecto mayor del rey, Teodoro Ardemans. A la muerte de Caro Idrogo, en 1732, tomaron la dirección los franceses Esteban Marchand y Leandro Bachelieu, desempeñando esta responsabilidad hasta 1736. En esta fecha retomó la dirección de la construcción del palacio el italiano Santiago Bonavia, el cual dio

a la fachada una nueva configuración, renovó el diseño de la Escalera de Honor y terminó el resto de las estancias. El palacio se diseñó con planta cuadrada y patio central. En los laterales del cuadrado, en la dirección occidental, se le añadieron dos alas en las que se integraron una capilla y una biblioteca, ambas cubiertas por cúpula. La Capilla y la crujía adyacente fue ejecutada por Juan Bautista de Toledo. Tras las



crujías de ambas alas se trazaron dos jardines internos, llamados del Rey y de la Reina. En la parte oriental y septentrional también fueron configurados un parterre y el jardín de la Isla. En el reinado de Carlos III el palacio fue ampliado con dos nuevas alas en el costado occidental, determinando con su amplitud la Plaza Real. En el extremo de la plaza que ocupa el sector meridional se integró una nueva capilla ricamente adornada. Estas obras fueron trazadas por Francisco Sabatini. El Palacio fue construido en el epicentro de un vasto complejo urbano trazado en 1750 por Santiago Bonavia.



51 Palacio Antonio de Borbón del Infante D. Jaime

Situación:
Boadilla del Monte

Autor:
Ventura Rodríguez

Fecha:
1770

El edificio fue patrocinado en su construcción por el infante D. Antonio Jaime, hijo de Felipe V y de Isabel de Farnesio. Su estructura está definida como obra muy característica de la transición entre el barroco y el neoclásicismo. Se rodea de un bello jardín, que emula las composiciones del barroco tardío.

Los ejes de los ventanales se dividen por medio de pilastras desnudas. La parte central se diseña con cinco vanos y retrocede respecto a la sección de los extremos. La Capilla emplazada en la planta baja fue realizada bajo la influencia de la Capilla del Palacio Real.





Situación:
Nuevo Baztán

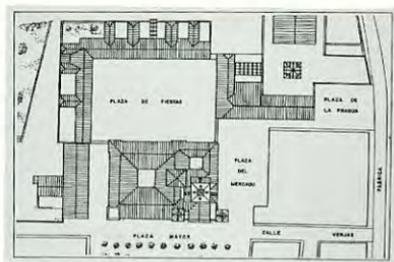
Autor:
José Benito
Churriguera

Fecha:
Hacia 1709

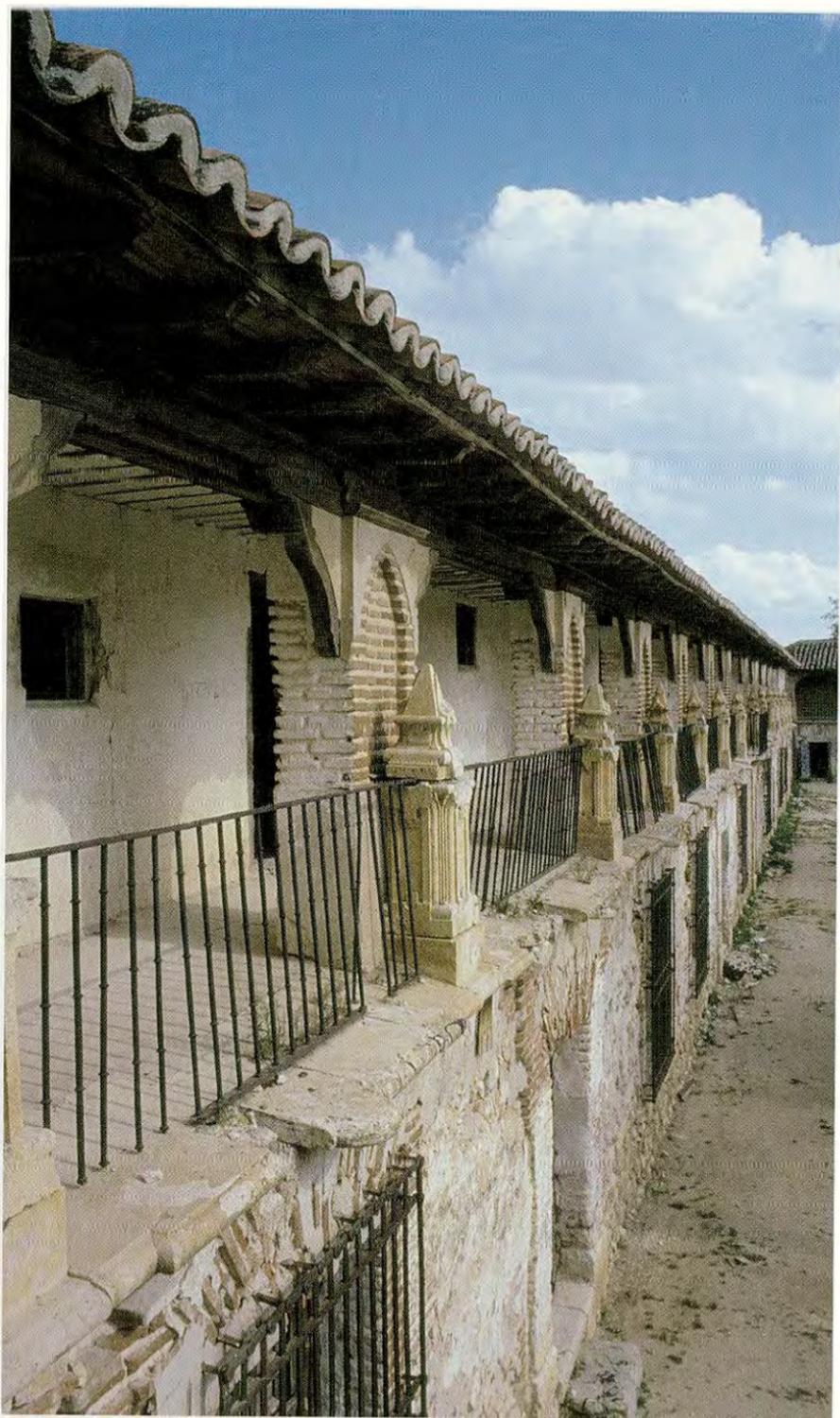
El poblado industrial de Nuevo Baztán es una muestra destacada de los nuevos modelos arquitectónicos y urbanos que penetran en España a raíz de las nuevas inquietudes culturales de la monarquía borbónica. El conjunto lo constituyen tres plazas en torno a dos edificios sustantivos: el palacio del impulsor del poblado industrial, D. Juan de Goyeneche, y una iglesia dedicada a San Francisco Javier, invocación hecha por la ascendencia navarra del patrocinador. Las plazas se determinan para

funciones específicas de la población industrial en su vida laboral y de convivencia. Las viviendas se alinean en calles rectilíneas desde el eje central, dando lugar a un trazado urbano racional y coherente. El palacio y la iglesia acumulan un repertorio ornamental muy característico del arte del autor integral del proyecto, José Benito Churriguera, un artífice en el que se mantienen constantes de la tradición barroca española junto a una especulación racionalista acorde con las líneas europeas.

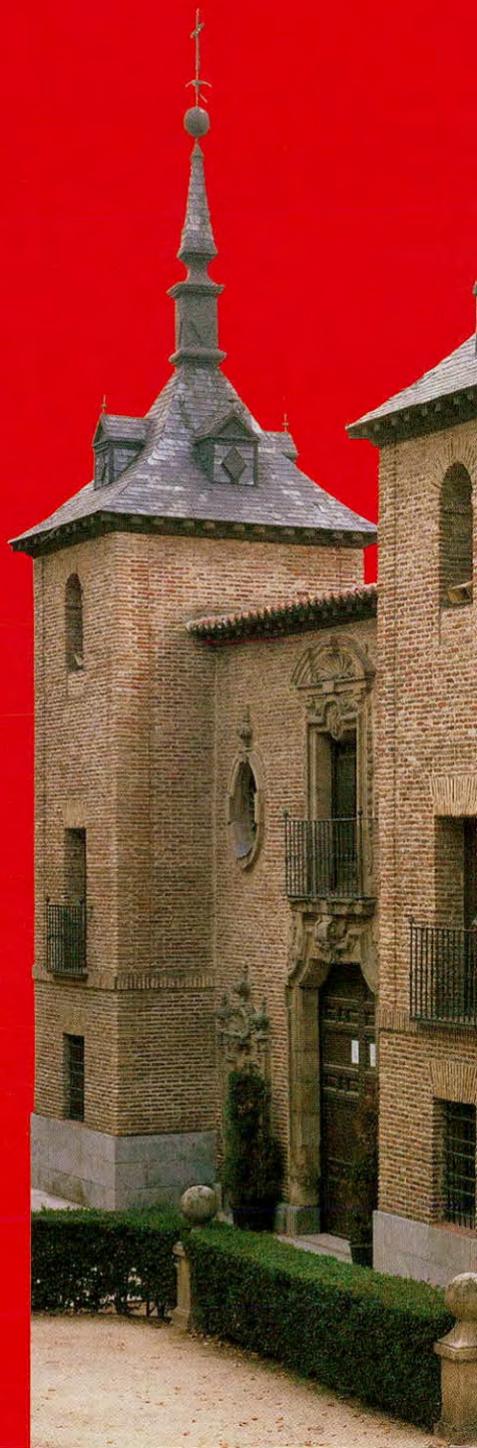
La experiencia industrial de Nuevo Baztán tuvo también, en ejemplos como el trazado de San Fernando de Henares, un modelo funcional de gran interés.











Siglo XVIII
Arquitectura religiosa



Situación:
Madrid

Autor:
Pedro de Ribera

Fecha:
1718-1720

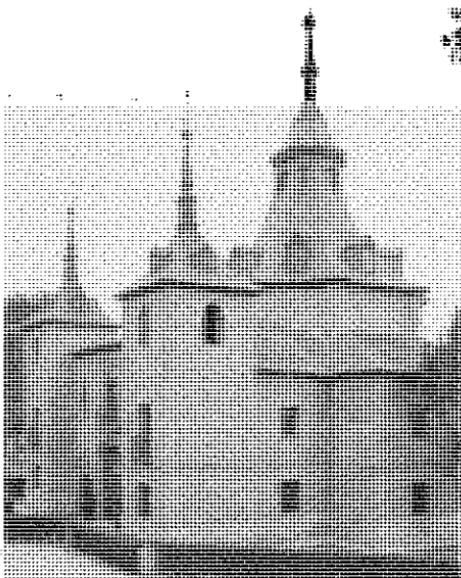
Fue obra patrocinada por el Marqués de Vadillo. Ribera plantea en esta bella capilla una nueva directriz proyectiva. Concibe el edificio como componente de un amplio parque en el que se implican caminos de sabia perspectiva y fuentes. La ermita adquiere la apariencia de un pabellón de parque por el trazado general y el faldón de su cubierta.

En su planta dibuja un corredor que comunica la entrada principal con el octógono que configura el recinto principal. Este vestíbulo fue franqueado por escaleras paralelas que establecen la comunicación con las tribunas.

El presbiterio se flanquea por capillas circulares. El testero principal, a través de su arco, se comunica con el espacio rectangular del camarín provisto de un amplio ventanal.

El espacio interior se enriquece con un orden gigante compuesto. Ribera utiliza el placado como elemento ornamental y la puerta de acceso fue enmarcada por un potente bocelón.

Estribos en forma de torre en las intersecciones de los planos del tambor octogonal central le otorgan un carácter singular a su exterior.





54 Templo de la Orden de Teatinos (Parroquia de San Cayetano)

Situación:
C/ Embajadores

Autor:
Pedro de Ribera

Fecha:
Hacia 1722

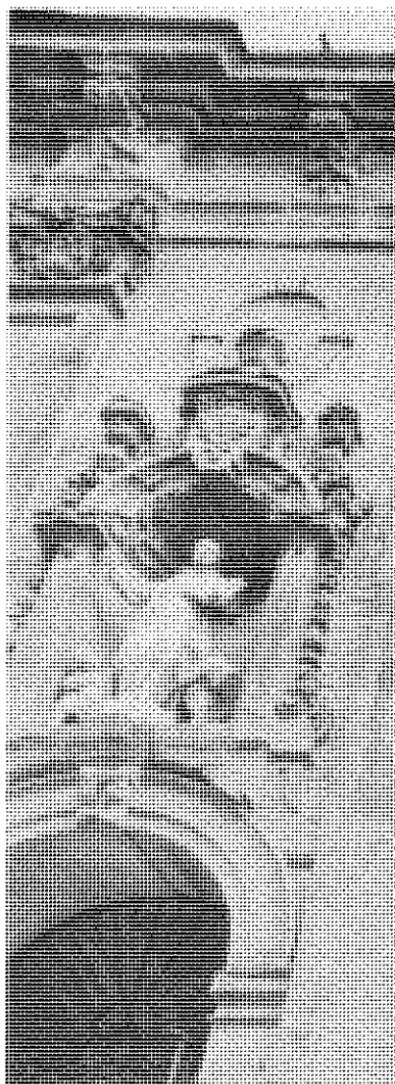
Pedro de Ribera realizó para este templo y Casa Conventual uno de los dibujos más bellos de su creación artística. Dichos proyectos están fechados en 1722 y 1737. La realización no se llevó a cabo literalmente de acuerdo con dichos proyectos, pero el edificio construido se inspira sustancialmente en las ideas de Ribera. Es un templo cuya fisonomía se define por el potencial plástico de la cúpula sobre el crucero, que ofrece la particularidad de su insólita proximidad al acceso, ofreciendo la sensación de una iglesia invertida.

Su planta se compone de un plan central y santuario-altar flanqueado por absidiolos. En el dibujo original se plantearon capillas precedidas por arañas abovedadas.

En la fachada se incide en la división vertical de siete estrechos elementos separados por columnas gigantes.

En la parte posterior se ubicarán viviendas y dependencias de la iglesia en torno a dos patios.

Se ha sugerido la intervención en la construcción de J. B. Churriguera y F. Moradillo.





Templo del convento de Carmelitas Descalzos (Actual parroquia de San José)

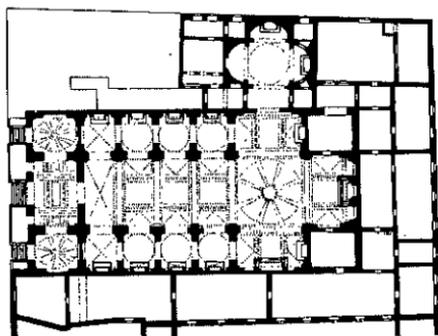
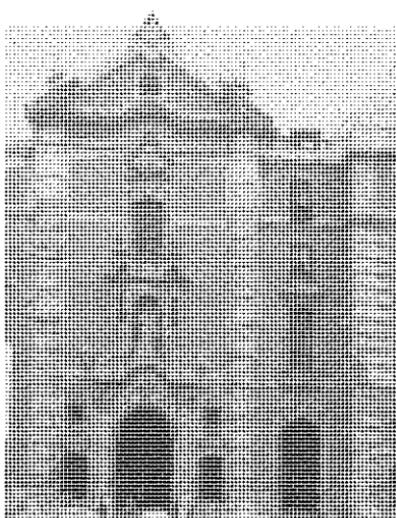
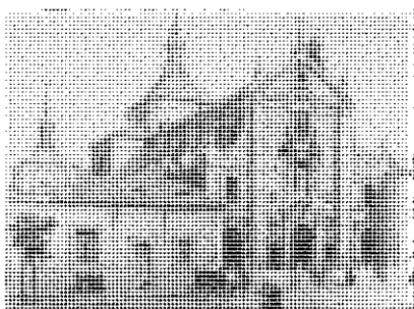
Situación:
C/ Alcalá, 43
Madrid

Autor:
Pedro de Ribera

Fecha:
1740

El edificio corresponde originalmente al conjunto conventual de Carmelitas Descalzos de San Hermenegildo. Tuvo su origen en el siglo xvii, pero fue renovado por impulso de la propia Orden en 1740. La traza de la nueva iglesia fue encomendada al arquitecto Pedro de Ribera, quien tuvo como directo colaborador a José de Arredondo, prestigioso maestro de obras que, a la muerte del tracista en 1742, se responsabilizó del proceso constructivo. La iglesia mantiene en su planta el recuerdo de la obra original, diseñándose en cruz latina, con amplia cúpula sobre el crucero. La fachada también se invoca con cierto valor conservador, manteniendo el tripórtico y el apilastrado arquitebado. Sin embargo, Ribera no prescindió de ornamentarla con el repertorio exultante que le caracteriza, y mantiene bocelones quebrados, cartelas, nichos y óculos sobre la superficie plana.

En los primeros años del siglo xx la fachada fue elevada para guardar proporción con el edificio nº 1 de la nueva Gran Vía madrileña.





56 Templo del Colegio de las Escuelas Pías de San Fernando

Situación:
*C/ Mesón de
Paredes, 68
Madrid*

Autor:
Pedro de Ribera

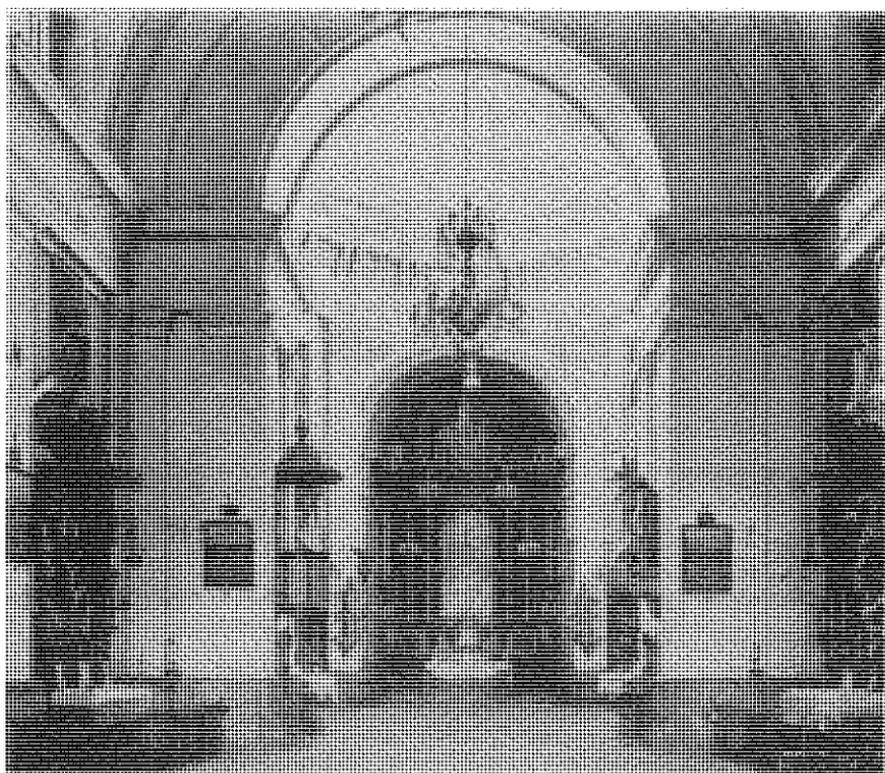
Fecha:
1735



La planta del templo de San Antón ha sido considerada como una de las realizaciones proyectivas más bellas del siglo XVIII. Su articulación de espacios elípticos, su dinámica perimetral y su hábil disposición de subordinación de células longitudinales y centrales retraen una arquitectura de raíz europeizante a la que fue abiertamente receptivo el autor, Pedro de Ribera.

El templo fue modificado en 1802 por F. Rivas, etapa en la que también fue alterada su fachada principal.

Su planteamiento espacial se ha relacionado con la iglesia de San Felipe Neri de Turín de Guarino Guarini. Se ofrece la planta original conservada en el Archivo de la Villa de Madrid



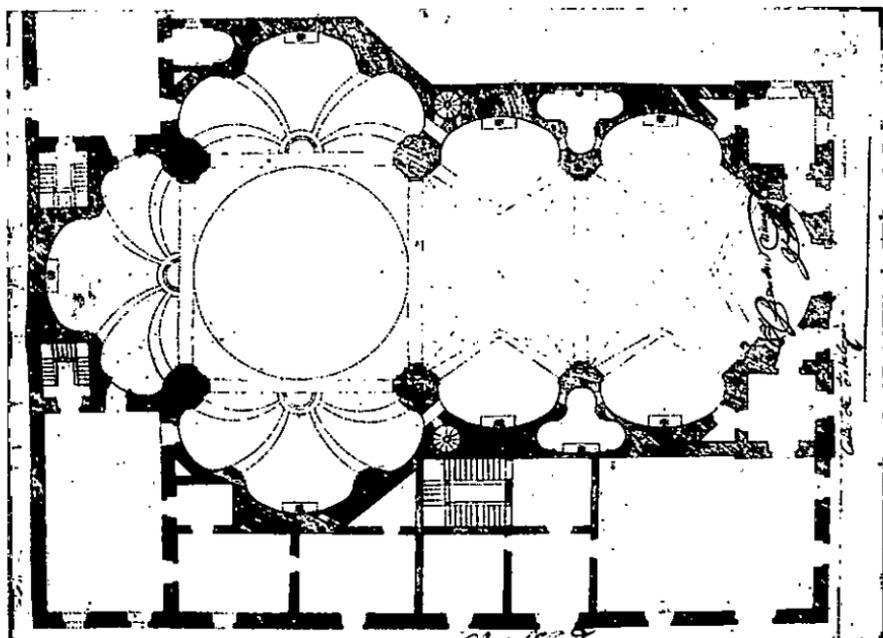
57 Diseño para el templo de la Iglesia de San Antón (Escuelas Pías)

Situación:
C/ Hortaleza
Madrid

Autor:
Pedro de Ribera

Fecha:
1736

Pedro de Ribera fue conocedor de la "Arguitectura Civile" del arquitecto y matemático Guarino Guarini, obra publicada en 1737 y, tal y como ha señalado G.Kubler, la planta que aparece en dicho tratado italiano con destino a la iglesia de San Felipe de Turín es la que pudo servir de guía a la obra de Pedro de Ribera para las Escuelas Pías de Madrid. La semejanza entre uno y otro proyecto no puede dudarse. Ribera afronta su proyecto bajo un sistema de elipses interpenetradas y soportes sesgados, subordinados entre sí por arcos diagonales. El proyecto se adelanta a las experiencias del mismo signo realizadas por G.Bonavia en San Justo y Pastor y de Ventura Rodríguez en la parroquia de San Marcos. De manera análoga, en estos ejemplos se pone en marcha el experimentalismo elíptico-celular iniciado por el italiano Francesco Borromini y potenciado por el fraile teatino Guarino. La planta de Ribera para San Antón inaugura en España el proceso de espacio abierto de superficies dinamizadas y ondulantes.



58 Templo de San Justo y Pastor
(Actual Pontifical de San Miguel)

Situación:
C/ Sacramento
Madrid

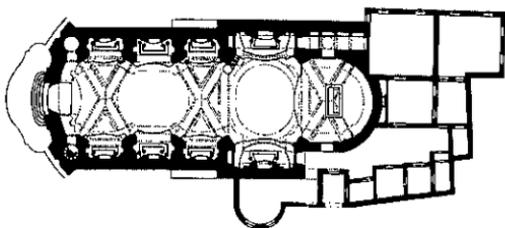
Autor:
Santiago Bonavía

Fecha:
1739

Este edificio se considera como una de las obras barrocas de mayor esplendor de la capital. Fue trazado por el arquitecto italiano Santiago Bonavía y contó con la colaboración en la construcción y decoración de Virgilio Ravaglio y Bartolomé Rusca respectivamente. La construcción fue patrocinada por el infante don Antonio, hijo de Felipe V.

Su planteamiento procede de la proyectiva de Guarino Guarini, a quien en alguna ocasión se le atribuyó. Presenta una planta rectangular muy dinámica, ya que sus paramentos se dibujan en movimientos cóncavo-convexos, y sus bóvedas entre nervaduras en esviaje, arrancadas desde el suelo, se cruzan en el eje longitudinal, determinando un bello juego concatenado de espacios elípticos y centrales. Su fachada, esbelta, también representa en su verticalidad una innovación, ya que su lienzo principal frontero es convexo, alojando en su curvatura esculturas y otros adornos y unas torrecillas decorativas en el remate

que se mueven bajo el mismo impulso y se rematan con cubiertas bulbosas. La obra, de claras influencias internacionales en su estructura y en su decoración, representa una bella muestra del barroco de esplendor. Los marcos de puertas y ventanas muestran una serie de variaciones ornamentales en curvados dinteles y frontones. Las cubiertas cupuladas alternan con crujeías de crucería y los miembros estructurales se ofrecen sesgados. Enjutas y lunetas se enriquecen con una variada ornamentación rococó.





Situación:
C/ de San Leonardo, 10
(Iglesia Parroquial de
San Marcos)
Madrid

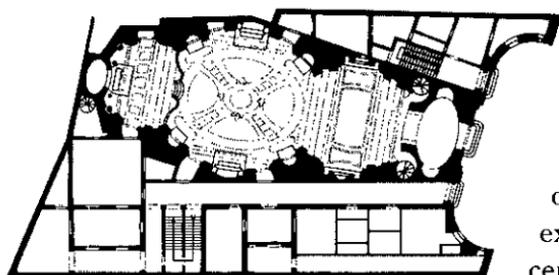
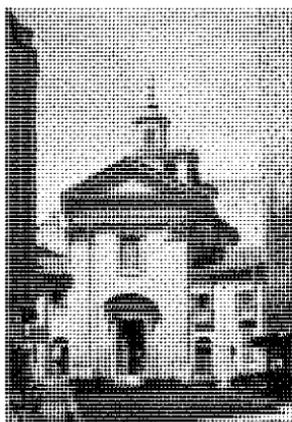
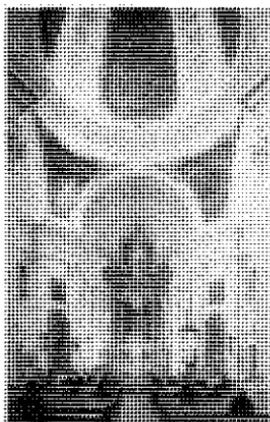
Autor:
Ventura Rodríguez

Fecha:
1749

Ventura Rodríguez dibujó esta obra bajo la influencia de una sentida admiración por el arte barroco italiano. Tomó como referencia para su interior a Francesco Borromini y para su exterior a G. L. Bernini. Su inspiración fue sin duda ésta, como el mismo arquitecto declara; sin embargo, también supo, con su talento, personalizar el cúmulo de elementos del que dispone. Su planta está compuesta por cinco elipses enlazadas en un juego hábilmente sincopado, cuya movilidad también traslada a los alzados y a la cúpula. Plantea un compás de espacios

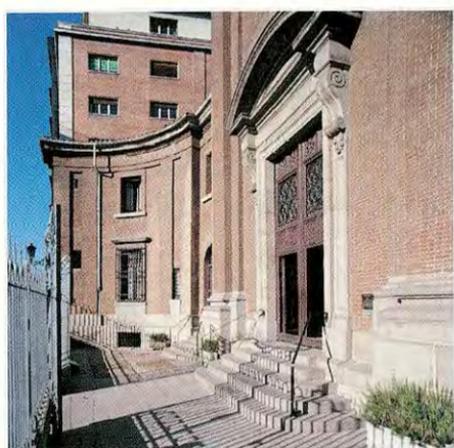
sucesivos, cuyas secuencias se enlazan con armonía y proporción. En su exterior trazó una fachada más serena entre dos alas, que la encuadran y determinan su extensión colateral. En su conjunto es una bella muestra estructural, que fue enriquecida también con repertorios decorativos y valiosas adiciones de escultura y pintura ilusionista, de inspiración barroca.

El vestíbulo lo define una elipse de eje cruzado. A continuación se dibuja otra zona elíptica con los extremos hendidos. El crucero se dibujó en rotonda interceptada con la elipse que cumple la función de nave. El eje culmina en el prebiterio dibujado en elipse, también en contraste con su eje cruzado. Este espacio se repite en el



disminuido camarín donde se emplaza la imagen de San Marcos. El conjunto se ornamenta con esculturas y pinturas de la tradición española barroca.

Se considera una de las obras más emblemáticas de Ventura Rodríguez.



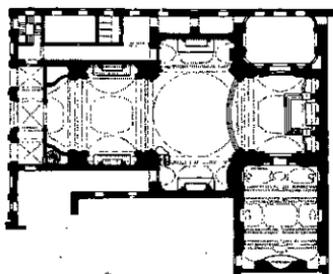
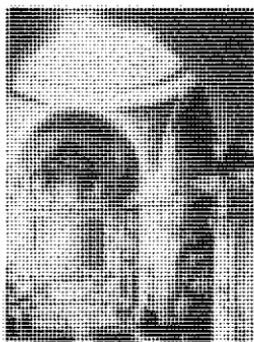
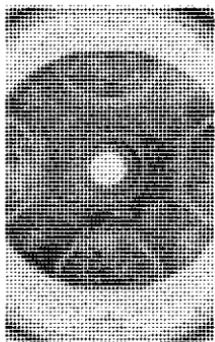
60 **Monasterio de la Visitación**
(Salesas Reales)

Situación:
Pza. de Alfonso VI
Madrid

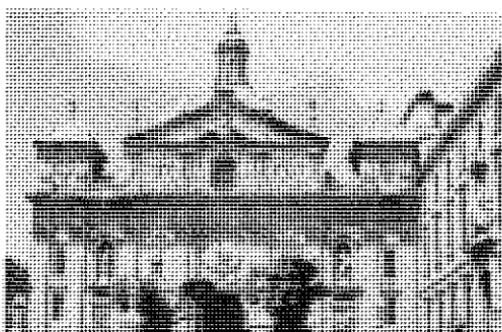
Autor:
Francisco Antonio
Carlier

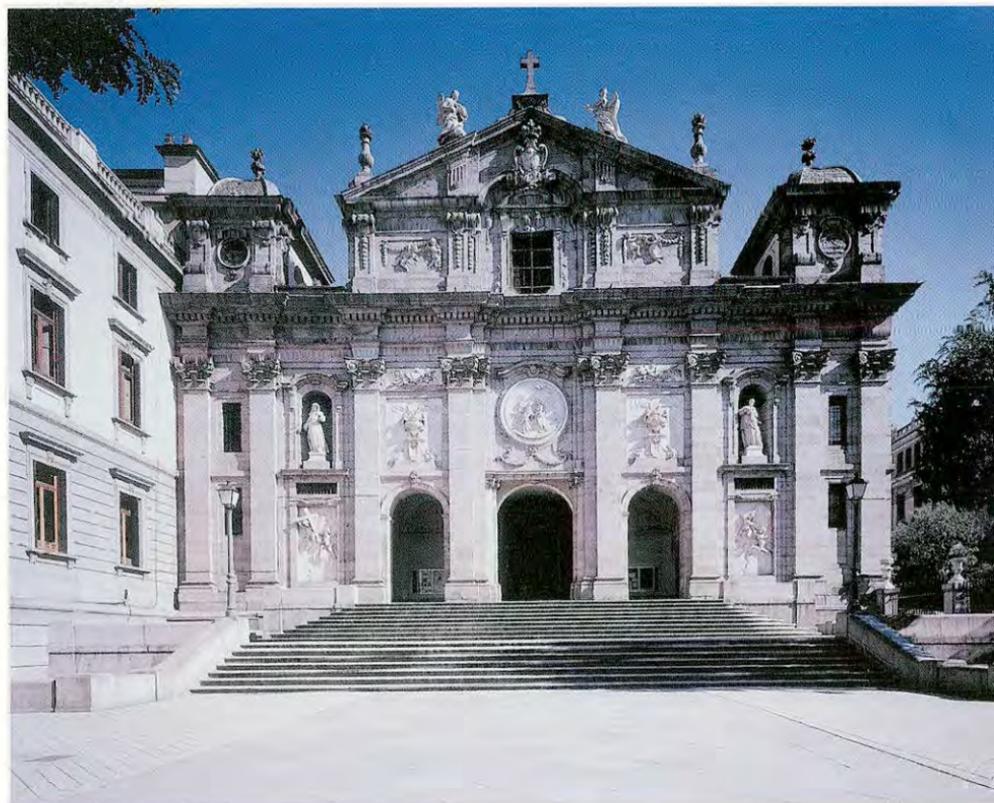
Fecha:
Hacia 1660

El arquitecto francés Francisco Antonio Carlier fue el autor de este excepcional edificio patrocinado por la reina Bárbara de Braganza. La muerte del arquitecto obligó a que su principal colaborador, Francisco de Moradillo, se encargase de la terminación del vasto monumento, que integró un palacio real (hoy sede del Tribunal Supremo), un monasterio y un templo (en la actualidad, parroquia de Santa Bárbara). La iglesia es la parte del vasto edificio real que se ha conservado en estado original. Su planta de cruz latina, aunque conservadora en su diseño, fue ostentosamente engalanada con bellas muestras del arte rococó. Sus altares colaterales, la tribuna real, el retablo mayor, el púlpito, etc., constituyen una valiosa muestra del barroco tardío y rococó de Madrid. En su fachada principal pervive el tripórtico, en gesto de respeto a la tradición. El lienzo se encuadra por to-



res y se adorna con hermosas esculturas realizadas por el italiano G. D. Olivieri.





61 **Sacristía del monasterio
de las Comendadoras de Santiago**

Situación:
*C/ Quiñones, 14
Madrid*

Autor:
Francisco de Moradillo

Fecha:
1745

Francisco de Moradillo es el autor de esta bella estancia, situada junto al templo de las Comendadoras de Santiago, con acceso independiente. Esta obra es un fiel testimonio de las influencias en la corte de España del arte piamontés, en el que se conjugan elementos procedentes de la proyectiva de Guarino Guarini y del abate Felipe Juvarra, arquitectos vinculados a la corte de los Saboya.

El espacio interior, con aire de salón cortesano por sus componentes escultóricos y ornamentales llenos de refinamiento, presenta nervaduras cruzadas y óculos de perfil mixtilíneo, sobre los que se recortan esculturas en busto y exentas.



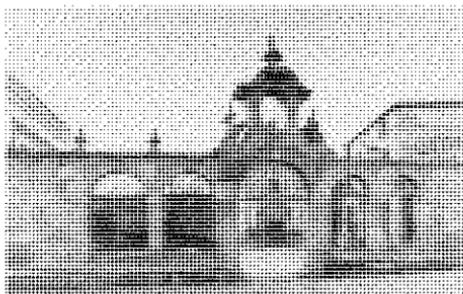
62 Ermita de la Virgen de Valverde

Situación:
Fuencarral

Autor:
Anónimo

Fecha:
*Segundo tercio del
siglo XVIII*

Es un edificio muy singular, del que existen escasos datos documentales. Pendiente de una investigación rigurosa, sólo apreciamos en la actualidad en él su silueta animada, en contraste con la austeridad de sus estancias. Entre ellas sobresale el templo, de estructura simple. Se ha vinculado esta construcción al arquitecto Pedro de Ribera, por los motivos ornamentales que la engalanan en su exterior. Sin embargo, no pensamos que la autoría pueda considerarse en firme, ya que el arte ornamental del citado maestro se aleja ostensiblemente de esta obra por sus características de viveza y de exaltación plástica. En la ermita de Valverde, el repertorio decorativo es moderado.



63 Capilla de San Antonio

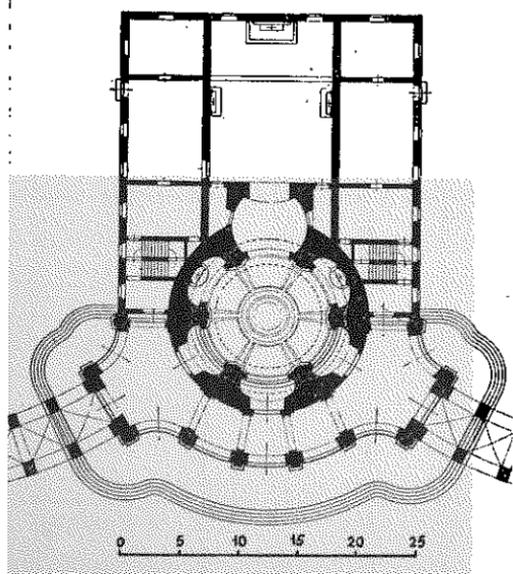
Situación:
Aranjuez, Madrid

Autor:
Santiago Bonavia

Fecha:
1745

Por su carácter intrínseco se considera una de las experiencias más renovadoras de Santiago Bonavia. El edificio participa en el desarrollo escénico de la ciudad de Aranjuez, erigiéndose al fondo de la Plaza principal, en una experiencia en la que se refunden urbanismo y arquitectura. La Capilla, de planta central y pórtico delantero, se prolonga colateralmente en dos alas porticadas que tienen como objeto el ubicar en su interior a un número determinado de fieles y desempeñar a su vez la función de cierre de la Plaza en su principal testero. Tales factores juegan entrelazados entre sí y dando lugar a que el componente arquitectónico, en su claro sistema lingüístico berniniano, ofrezca un intercambio de valencias entre valores espaciales, técnicas entre arquitectura y teatro y postulados basados en la homogeneidad entre el espacio ambiente natural y el espacio articulado por las licencias concebidas desde su función escenográfica. Bonavia diseñó la Capilla, a la que se une por el

costado posterior el convento de la Esperanza, invocando la arquitectura romana barroca de esplendor, sintiéndola como modelo universal de referencia. Pero en su realización postula también el hacer del edificio, un elemento simbólico entre las normas y cánones que determinan el trazado urbanístico de la ciudad de Aranjuez, confiado a su talento. De ahí también el “modo cortesano” que imprime a sus perfiles, ya que ha de adaptarse a los atributos del Palacio Real y ser, respecto a él, una grata referencia perspectiva.





Se han conservado los dibujos originales de Bonavia para este complejo arquitectónico eclesiástico, que hacen evidente el léxico idiomático de Bonavia y su concepto arquitectónico y un claro valor del edificio religioso como medio de decoración urbana. Es edificio sutil en sus detalles morfológicos y ornamentales.

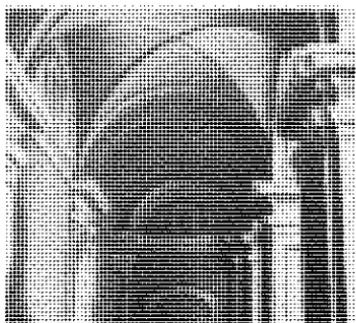
64 Convento de religiosas Agustinas

Situación:
Colmenar de Oreja

Autor:
*Fray Lorenzo
de San Nicolás*

Fecha:
Hacia 1840

El edificio, presenta un interior austero, planta de cruz latina y fachada de «campos relevados», que sirven para ofrecer una variante al modelo plano más tradicional. Fue trazado por el arquitecto fray Lorenzo de San Nicolás. La fachada se configura con fajas y recuadros, en un geométrico juego de resaltos y rehundidos. El motivo del recuadro resaltado tuvo precedentes en la nueva fachada de la iglesia de las Descalzas Reales y en la capilla de la Virgen de Atocha, ambas obras en Madrid. Sin embargo, fray Lorenzo de San Nicolás establece un diseño de mayor pureza geométrica y austeridad, sometiendo el plano a rectángulos puros trabados entre sí.





65 **Capilla Sacramental**
en el monasterio de El Paular

Situación:
Rascafría

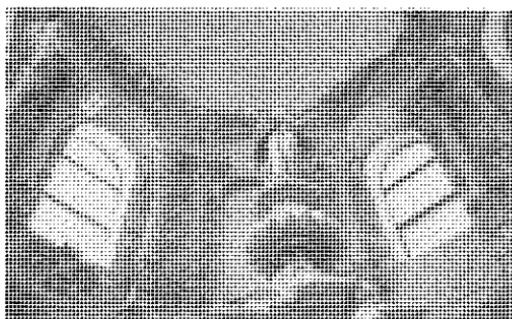
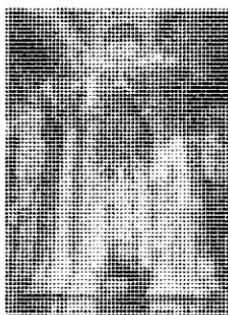
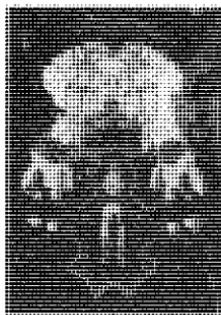
Autor:
Francisco Hurtado Izquierdo

Fecha:
1718

Esta obra, adicionada a la iglesia del monasterio medieval, está situada en la parte posterior del presbiterio del antiguo templo. Fue realizada por el arquitecto andaluz Francisco Hurtado Izquierdo, interpretando uno de los esquemas barrocos más complejos de los que integran el repertorio de los espacios dedicados a una devoción religiosa específica. En este caso la nueva capilla fue construida para el culto del Santísimo Sacramento.

La planta de la capilla sacramental la componen dos unidades integradas de planta central, separadas por un cancel de rica ornamentación abstracto-naturalista. La cámara principal sirve de asiento a un gran baldaquino para la exposición del Santísimo Sacramento, cubierta la estancia con una elevada cúpula, que en su origen fue pintada por A. Palomino, en un estilo ilusionístico y simbólico. La cámara adyacente se desarrolla en un esque-

ma central rodeado de capillas, que rompen y dinamizan con su recorrido longitudinal y su formato elíptico todo el conjunto. Las cámaras se engalanan con altares y esculturas y una profusa ornamentación dorada y polícroma que presta a las estancias una apariencia muy expresiva.





Bibliografía General

Siglo xvii

AZCARATE, J.M.

«Datos para las biografías de los arquitectos de la Corte de Felipe IV». *Revista de la Universidad de Madrid*. 1962. II, Pág. 516.

BONET CORREA, A.

Iglesias madrileñas del siglo XVII. Madrid, 1984.

BROWN, J., ELIOT, J.H.

Un Palacio para el Rey. Madrid. 1981.

BUSTAMANTE GARCÍA, A.

«Los artifices del Real Convento de la Encarnación». En *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología. Universidad de Valladolid*. T. XLV; 1979.

CASTRILLO, J.M.

La Capilla del Cristo de los Dolores de la V.O.T. Boletín de la Sociedad Española de Excursiones T. XXVI, 1918,

CATURLA, M.L.

Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro. Madrid, 1947.

CERVERA VERA, L.

«La Iglesia de San Bernabé en El Escorial». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. T. XIV, 1950.

«El Señorío de Valdemoro y el Convento de las Franciscanas». En *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. 1954.

«Las Comendadoras de Santiago de Madrid». En *Academia*, nº 26, 1971.

CORELLA SUÁREZ, P.

Arquitectura religiosa de los siglos XVII-XVIII en la provincia de Madrid. Estudio del partido judicial de Getafe. Madrid, 1979.

CORRAL, J. DEL.

Teodoro Ardemans, maestro mayor de las obras de Madrid y su fontanero mayor. Madrid, 1974.

COSSIO Y GÓMEZ ACEBO, M.

«San Antonio de los Portugueses». En *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. T. XXXI, 1923.

CURROS ARES, M^º DE LOS A.

Monasterio Colegio de Mercedarias de Don Juan de Alarcón. Madrid, 1981.

CRUZ VALDOVINOS, J.M.

«El siglo XVII». En *Arquitectura Española*.

«Fray Lorenzo de San Nicolás y la Capilla de Nuestra Señora del Amparo en Colmenar de Oreja». *Goya*, 1978, 145. Pág. 28.

CHUECA GOITIA, F.

Casas Reales en Monasterios y Conventos Españoles. Madrid, 1966.

«Sobre arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XVI». En *Archivo Español de Arte*. T. XVIII, 1945.

GARCÍA FERNÁNDEZ, J.

«Sebastián de la Plaza: Arquitecto de la Iglesia de las Bernardas y del Colegio de Málaga en Alcalá de Henares». En *Archivo Español de Arte*. T. XXIV, 1951.

ÍÑIGUEZ ALMECH, F.

«La Iglesia de las Comendadoras de Santiago en Madrid». En *Archivo Español de Arte y Arqueología*. T. IX. 1933.

«Las Comendadoras de Santiago de Madrid». En *Academia*, nº 38, 1971.

IGUARTA MENDIA, M.T.

«La Iglesia de San Antonio de los Alemanes en Madrid». En *Academia* nº 38, 1974.

KUBLER, G.

Arquitectura de los siglos XVII y XVIII. Madrid, 1957.

- LÓPEZ, M^a. A.
«Alonso Carbonell y la Iglesia de Loeches». En *Archivo Español de Arte*. T. XXV, 1975.
- MADRUGA REAL, A.
«Los Zumbigos, familia de arquitectos del siglo XVII». En *Archivo Español de Arte*. T. XLVII, 1974.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.
«Arte y artistas del siglo XVII en la Corte». En *Archivo Español de Arte*. T. XXXI, 1958.
«El Panteón de San Lorenzo en El Escorial». En *Archivo Español de Arte*. T. XXXII, 1959.
«El Panteón de El Escorial y la arquitectura barroca». En *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*. Universidad de Valladolid. T. XLVII, 1981.
- PAJARRÓN SOTOMAYOR, M.
San Antonio de los Alemanes. Madrid, 1977.
- PITA ANDRADE, J.M.
«Arquitectura española del siglo XVII». En *Summa Artis*, T. XXVI. Madrid, 1982.
- ROMÁN PASTOR, C.
Arquitectura conventual de Alcalá de Henares. Alcalá de Henares, 1994.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLÓS, A.
«El Colegio Imperial de Madrid». En *Comillas*, nº 54. 1970.
«La Iglesia de Valdemoro y otras aportaciones de Francisco Bautista». En *Miscelánea del Arte*. CSIC. Madrid, 1982.
- SALTILLO MARQUÉS DE.
«Arquitectos y alarifes madrileños del siglo XVIII». En *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. T. LII, 1948.
- SORALUCE, J.R.
El patrimonio artístico de los Clérigos Menores llamados Caraciolos. Alcalá de Henares, 1975.
- TAYLOR, R.
«Juan Bautista Crescencio y la arquitectura cortesana española del siglo XVII». En *Academia* nº 48, 1979.
- TOVAR MARTÍN, V.
Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII. Madrid, 1975.
Arquitectura madrileña del siglo XVII. Datos para su estudio. Madrid, 1983.
Juan Gómez de Mora, Arquitecto Real y Maestro Mayor de la Villa de Madrid. Madrid, 1986.
«El arquitecto ensamblador Pedro de la Torre». En *Archivo Español del Arte*. T. XLVI, 1973.
«Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora en la construcción de la Capilla de Nuestra Señora de Atocha». En *Revista de la Universidad Complutense*. T. XXII, 1973.
«El arquitecto Marcos López y el convento de las Trinitarias Descalzas de Madrid». En *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. T. X, 1974.
«Juan Gómez de Mora en el Convento de Santa Isabel y en la Iglesia de Nuestra Señora de Loreto de Madrid». En *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*. Universidad de Valladolid. T. XL-XLI, 1975.
«Bartolomé Hurtado en el Monasterio del Sacramento de Madrid». En *Villa de Madrid*, T.I, nº 45-46. 1975.
La Plaza principal de Madrid en el reinado de Felipe II. Jornadas de Arte. CSIC. Madrid, 1999.

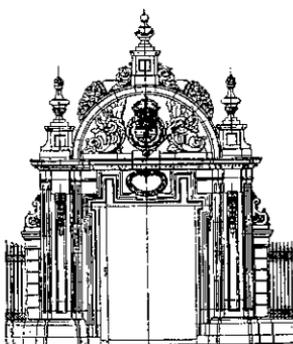
- «Presencia del arquitecto Fray Alber-
to de la Madre de Dios en Madrid y
Guadalajara». En *Anales del Instituto
de Estudios Madrileños*, T. XVI, 1979.
«Significación de Juan Bautista Cres-
cencio en la arquitectura española del
siglo XVII». En *Archivo Español de Ar-
te*. T. XIV, 1981.
- Siglo XVIII**
- BLASCO ESQUIVIAS, B.
El cuerpo de alarifes de Madrid.
En *Anales del Instituto de Estudios
Madrileños*. T. XXVIII, 1990.
*El Tratado de Teodoro Ardemans so-
bre Ordenanzas urbanas de Madrid
(1719)*. Madrid, 1992.
*El Maestro mayor de Obras Reales
en el siglo XVIII, sus aparejadores y
ayudas de trazas*. Catálogo. Madrid,
1987. Pág. 271.
- BOTTINEAU, Y.
*El arte de la Corte en la España de
Felipe V. (1700-1746)*. Burdeos, 1962.
- CHUECA GOMIA, F.
Madrid y Sitios Reales. Barcelona,
1958.
- GAVIRA, J.
«La Iglesia de San Cayetano de Ma-
drid». En *Biblioteca, Archivo y Museo
del Ayuntamiento de Madrid*. Madrid,
1927.
- GARCÍA PÁRAMO, A.M.
«Iglesia de Alpajes en Aranjuez». .
En *Anales del Instituto de Estudios
Madrileños*. T. VII, 1971.
- IBARRONDO, J.I.
«El Cuartel de Reales Guardias de
Corps». En *Villa de Madrid*, nº 42.
- LÓPEZ DURÁN.
«El Palacio e Iglesia de Nuevo Baz-
tán». En *Arquitectura*, 1932.
- WETHEY, H.E.
«Sebastián Herrera Barnuevo». En
*Anales del Instituto de Arte Ameri-
cano e Investigaciones Estéticas*.
1958. Pág. 13
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.
Los Churriguera. Madrid, 1971.
- TOVAR MARTÍN, V.
«Cuartel de Guardia de Corps de Ma-
drid». Proyecto de Pedro de Ribera.
Reales Sitios, nº 57. 1978.
«Una familia madrileña de arquitec-
tos, los Moradillo». En *Villa de Ma-
drid*, nº 57.
«Real Sitio de Aranjuez. Capilla de San
Antonio y Hospedería de Francisca-
nos de la Esperanza». *Reales Sitios*,
nº 56. 1978. Pág. 12.
«La Sacristía de Caballeros en el Con-
vento de la Orden de Santiago de
Madrid». En *Villa de Madrid*, nº 63.
1979. Pág. 41.
«El antiguo conjunto industrial de Nue-
vo Baztán». En *Cointra Press*, nº31.
1979. Pág. 48.
«Diseños de Felipe Fontana para una
villa del barroco tardía». En *Villa de
Madrid*. nº 78. 1983. Pág. 27.
«La Iglesia de San Justo y Pastor de
Madrid». En *Anales del Instituto de
Estudios Madrileños*. T. XXXI, 1992.
El Real Sitio de El Pardo. Madrid,
1996.
«Diseños para un palacio madrileño
del Siglo XVIII. (Hoy Ministerio de Jus-
ticia)». *Anales del Instituto de Estu-
dios Madrileños*. T. XXI. 1984. Pág. 53.

Criterios de intervención en edificios del barroco madrileño en el reinado de Carlos III. Jornadas de Arte, C.S.I.C. Madrid, 1989.

«El informe del gobernador Juan Antonio Samaniego. Crítica al proyecto del Palacio de Aranjuez en el siglo XVIII». En *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. T. XXXV. 1995.

VERDÚ RUIZ, M.

El arquitecto Pedro de Ribera (1681-1742). Madrid, 1998.



ESTE LIBRO
SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EL
14 DE DICIEMBRE DE 2000,
FESTIVIDAD DE SAN JUAN DE LA CRUZ,
EDITADO POR
ELECTA ESPAÑA
PARA LA CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN
DE LA
COMUNIDAD DE MADRID

VIRGINIA TOVAR MARTÍN es Catedrática de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid, Académica Numeraria de la Academia de San Dámaso, Académica de Bellas Artes de San Fernando y Miembro Numerario del Instituto de Estudios Madrileños. Es autora de numerosos trabajos de investigación sobre arquitectura barroca de los siglos XVII y XVIII, que se han dado a conocer en libros y artículos en revistas especializadas. Se destacan, entre ellos, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, *Juan Gómez de Mora, Arquitecto Real y Maestro Mayor de la Villa de Madrid*, *La arquitectura madrileña del siglo XVII. Datos para su estudio*, *El Palacio del Ministerio de Justicia y sus obras de arte*, *El Palacio Parcent, sede del Ministerio de Justicia*, *La Cámara de Comercio de Madrid*, *La entrada en Madrid de Fernando VI y Bárbara de Braganza*, *La arquitectura doméstica madrileña del siglo XVII*, *La arquitectura olvidada madrileña del siglo XVIII*, *El Real Sitio de El Pardo*, *Santiago Bonavia y su obra en Aranjuez*, *La Escalera principal del Palacio de Aranjuez*, *La capilla de San Antonio en el Real sitio de Aranjuez*, etc.

Preferentemente su investigación se ha centrado en el análisis de la arquitectura de la capital y su comarca en sus diferentes aspectos, urbanos, monumentales, infraestructurales, teóricos, socio-económicos, políticos y religiosos.



Historia breve de la
Arquitectura Barroca
de la Comunidad de Madrid



Dirección General de
Patrimonio Histórico Artístico
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN

Comunidad de Madrid



9 788445 119105