

**PUBLICACIONES DEL INSTITUTO
DE ESTUDIOS MADRILEÑOS**

Biblioteca de Estudios Madrileños
Publicados 38 volúmenes

Itinerarios de Madrid
Publicados 20 volúmenes

Colección Temas Madrileños
Publicados 21 volúmenes

Colección Puerta del Sol
Publicados 3 volúmenes

Clásicos Madrileños
Publicados 9 volúmenes

Colección Plaza de la Villa
Publicados 2 volúmenes

Colección Puerta de Alcalá
Publicados 3 volúmenes

Madrid en sus Diarios
Publicados 5 volúmenes

Conferencias Aula de Cultura
Publicadas más de 600 conferencias

*Anales del Instituto de Estudios
Madrileños*
Publicados 46 volúmenes

Madrid de los Austrias
Publicados 7 volúmenes

Guías Literarias
Publicados 3 volúmenes



ISSN 0584-6374



9 778405 846370

ANALES
DEL
INSTITUTO
DE
ESTUDIOS
MADRILEÑOS

**TOMO
XLVI**

C. S. I. C.
2006
MADRID

ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

TOMO XLVI



El tomo XLVI de los

**ANALES DEL INSTITUTO
DE ESTUDIOS MADRILEÑOS**

comprende estudios —referidos a Madrid— en los que alternan temas de Historia, Arte, Literatura, Geografía, etc., notas biográficas sobre madrileños ilustres y acontecimientos varios de la vida madrileña.

Ilustración de portada:

*Fotografía de Juan Eugenio
Hartzenbuch original de Juan
Laurent.*

C. S. I. C.
2006
MADRID

Anales del Instituto de Estudios Madrileños publica anualmente un volumen de más de quinientas páginas dedicado a temas de investigación relacionados con Madrid y su provincia. Arte, Arqueología, Arquitectura, Geografía, Historia, Urbanismo, Lingüística, Literatura, Sociedad, Economía y Biografías de madrileños ilustres y personajes relacionados con Madrid son sus temas preferentes. *Anales* se publica ininterrumpidamente desde 1966.

Los autores o editores de trabajos o libros relacionados con Madrid que deseen dar a conocer sus obras en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* deberán remitirlas a la secretaría del Instituto, calle Duque de Medinaceli, 6, 28014 Madrid; reservándose la dirección de *Anales* la admisión de los mismos. Los originales recibidos son sometidos a informe y evaluación por el Consejo de Redacción, requiriéndose, en caso necesario, el concurso de especialistas externos.

DIRECCIÓN DE ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS:

PRESIDENTE DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS: José Portela Sandoval (UCM).

PRESIDENTE DE LA COMISIÓN DE PUBLICACIONES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS: Alberto Sánchez Álvarez-Insúa (Instituto de Filosofía, CSIC).

SECRETARIO DE LA COMISIÓN DE PUBLICACIONES: Rufo Gamazo Rico (Cronista de Madrid).

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Alfredo Alvar Ezquerza (CSIC), Luis Miguel Aparisi Laporta (Instituto de Estudios Madrileños), Eloy Benito Ruano (Real Academia de la Historia), José del Corral Raya (Cronista de Madrid), Ricardo Donoso Cortés y Mesonero Romanos (UPM), María Teresa Fernández Talaya (Fundación Madrid Nuevo Siglo), José Fradejas Lebrero (UNED), José Montero Padilla (UCM), Manuel Montero Vallejo (Catedrático de Enseñanza Media, Madrid), Alfonso Mora Palazón (Ayuntamiento de Madrid), M.^a del Carmen Simón Palmer (CSIC).

CONSEJO ASESOR:

Enrique de Aguinaga (UCM; Cronista de Madrid), Carmen Añón Feliú (UPM), Rosa Basante Pol (UCM), Francisco de Diego Calonge (CSIC), Manuel Espadas Burgos (CSIC), María Pilar González Yanci (UNED), Miguel Ángel Ladero Quesada (UCM), Jesús Antonio Martínez Martín (UCM), Áurea Moreno Bartolomé (UCM), Leonardo Romero Tovar (Universidad de Zaragoza), José Simón Díaz (UCM), Virginia Tovar Martín (UCM), Fernando Terán Troyano (UPM), Manuel Valenzuela Rubio (UAM).

I.S.S.N.: 0584-6374

Depósito legal: M. 4593-1966

SUMARIO

Págs.

Memoria

- Informe de las actividades desarrolladas por el Instituto de Estudios Madrileños durante el año 2006* 13

Artículos

- Espacios madrileños de producción documental: el Cuaderno de las Primeras Cortes de Madrid de 1329*, por TOMÁS PUÑAL FERNÁNDEZ 21
- Legislación sobre Regalía de Aposento. I, 1371-1551*, por FRANCISCO JOSÉ MARÍN PERELLÓN 51
- La alcaidía del Buen Retiro y los festejos reales*, por MARÍA ASUNCIÓN FLÓREZ ASENSIO 71
- Contribución al estudio del comercio madrileño: los proveedores de la Real Botica durante el reinado de Fernando VI (1746-1759)*, por ROSA BASANTE POL y CAROLINA AYALA BASANTE 101
- Noticias histórico-artísticas en relación con las amas de cría de los hijos y nietos de Carlos IV*, por PILAR NIEVA SOTO 129
- Noticias sobre algunas excavaciones arqueológicas realizadas en edificios religiosos de la Comunidad de Madrid: el caso de la Catedral de Getafe (Iglesia de Santa María Magdalena), la Iglesia de la Asunción de Meco, las Ruinas de las Escuelas Pías, la Iglesia del Buen Suceso y la Capilla del Obispo (Madrid)*, por PILAR MENA MUÑOZ 155
- Dibujos de los siglos XVII, XVIII y XIX para los puentes del territorio madrileño y su entorno topográfico (I)*, por PILAR CORELLA SUÁREZ. 173

	Págs.
<i>Diseños de Sabatini para las puertas de Madrid</i> , por AITOR GOITIA CRUZ	195
<i>Reconstitución gráfica de los proyectos de Sabatini para el aumento del Palacio Real Nuevo de Madrid</i> , por ÁNGEL MARTÍNEZ DÍAZ	229
<i>El escultor y dibujante Manuel Domingo Álvarez (1766-post. 1830)</i> , por MARÍA TERESA CRUZ YÁBAR	271
<i>Materiales para una toponimia de la provincia de Madrid (VI)</i> , por FERNANDO JIMÉNEZ DE GREGORIO	327
<i>Topónimos madrileños de origen celta: Aluche, Arganda, La Arganzuela, Argüelles, Tres Cantos, Cantoblanco</i> , por JOAQUÍN CARIDAD ARIAS	351
<i>Las ermitas y capillas de Valdemoro: espacios de religiosidad popular</i> , por MARÍA JESÚS LÓPEZ PORTERO	363
<i>El derribo de la muralla de Alcalá de Henares en el siglo XIX</i> , por JOSUÉ LLULL PEÑALBA	395
<i>Los viajes de agua de Madrid</i> , por EMILIO GUERRA CHAVARINO	419
<i>Las trazas del agua al norte de la Villa de Madrid</i> , por MARÍA JOSÉ MUÑOZ DE PABLO	467
<i>El canal del Manzanares, un canal de navegación en el Madrid de Carlos III</i> , por MARÍA TERESA FERNÁNDEZ TALAYA	521
<i>Presencia del continente americano en la iconografía madrileña (primera parte)</i> , por LUIS MIGUEL APARISI LAPORTA	547
<i>El transporte configurador del desarrollo metropolitano de Madrid. Del inicio del ferrocarril al metro ligero, siglo y medio de historia</i> , por M. ^a PILAR GONZÁLEZ YANCI	597
<i>Don Quijote en Madrid en dos piezas teatrales menores</i> , por CEFERINO CARO LÓPEZ y DAVID CARO BRAGADO	641
<i>La biblioteca del erudito madrileño don Francisco Gracián Berrugete, «secretario de la ynterpretacion de lenguas» de Felipe IV y Carlos II (1678)</i> , por JOSÉ LUIS BARRIO MOYA	693
<i>De obras y autores (Continuación)</i> , por MERCEDES AGULLÓ Y COBO ...	707
<i>Algunas fábulas inéditas y otras no coleccionadas de don Eugenio Hartzenbusch (Continuación)</i> , por JOSÉ FRADEJAS LEBRERO	767
<i>Sinesio Delgado y la prensa periódica</i> , por JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ FREIRE	787

	<u>Págs.</u>
<i>Los estrenos madrileños de revistas musicales. Sicalipsis y «Sal gorda» en la obra de un escritor olvidado: Adolfo Sánchez Carrère</i> , por ALBERTO SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA	851
<i>Galdós, un canario madrileño al encuentro de identidades perdidas. Perspectivas de identidad patria y de identidad religiosa en la obra galdosiana</i> , por ANTONIO APARISI LAPORTA	865
<i>Introducción a la literatura de Pedro de Répide</i> , por JOSÉ MONTERO PADILLA	921
<i>Una carta del escritor y académico madrileño Alonso Zamora Vicente (1916-2006): sobre teósofos y espiritistas</i> , por PEDRO CARRERO ERAS	949
<i>La creación del premio Lope de Vega por el Ayuntamiento de Madrid</i> , por RAQUEL SÁNCHEZ GARCÍA	961
<i>Una somera aproximación a la libertad de prensa en Madrid durante la II República</i> , por GALO HERNÁNDEZ SÁNCHEZ	981

Notas

<i>Agricultores en el Madrid del siglo XVII</i> , por JOSÉ DEL CORRAL RAYA	995
<i>Plateros madrileños de los siglos XVI y XVII</i> , por MERCEDES AGULLÓ Y COBO	1003
<i>El antiguo retablo de San Isidro en San Andrés de Madrid, traza del escultor real Antonio de Herrera</i> , por FÉLIX DÍAZ MORENO	1015
<i>Establecimiento del Colegio de Sordo-Mudos en la Corte de España (9 de enero de 1805). (Bicentenario 1805-2005)</i> , por VÍCTOR GARCÍA PASTOR	1023
<i>¿Puede una novela constituir un programa político? «Los encartelados. Novela programa» y su puesta en práctica en Madrid el 20 de octubre de 1968. Un suceso prácticamente desconocido de la historia política española</i> , por ALBERTO SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA.	1033
<i>Los espías mayores de Su Majestad</i> , por JOSÉ DEL CORRAL RAYA	1043

Necrológicas

<i>Miguel Fisac Serna (1913-2006) o la modernización de la arquitectura española</i> , por ALBERTO SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA	1051
<i>En la muerte de Juana Espinós</i> , por ANDRÉS RUIZ TARAZONA	1055

Reseñas de libros

LUCAS PELLICER, MARÍA ROSARIO; CARDITO ROLLÁN, LUZ MARÍA, y GÓMEZ HERNÁNDEZ, JUAN (Coordinadores), <i>Dibujos en la piedra: El arte rupestre en la Comunidad de Madrid. Arqueología, Paleontología y Etnografía</i> , por PILAR MENA MUÑOZ	1061
SÁNCHEZ VIGIL, JUAN MIGUEL, y ÁNGEL SANZ, MARTÍN, <i>Pueblos de la Sierra Norte de Madrid. Imágenes para el recuerdo. Gentes, Lugares, Fiestas, Costumbres</i> , por MARÍA ISABEL BARBEITO CARNEIRO.	1062
LABRADOR BEN, JULIA MARÍA, y SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA, ALBERTO, <i>Teatro Frívolo y Teatro Selecto. La producción teatral de la editorial Cisne, Barcelona (1935-1943)</i> , por MARTA PALENQUE	1064
LABRADOR BEN, JULIA MARÍA; DEL CASTILLO, MARIE CHRISTINE, y GARCÍA TORAÑO, COVADONGA, <i>La Novela de Hoy, La Novela de Noche y El Folletín Divertido. La labor editorial de Artemio Precioso</i> , por MARTA PALENQUE	1064
LÓPEZ GÓMEZ, ANTONIO, y MANSO PORTO, CARMEN, <i>Cartografía del siglo XVIII. Tomás López en la Real Academia de la Historia</i> , por LUIS MIGUEL APARISI LAPORTA	1067

DISEÑOS DE SABATINI PARA LAS PUERTAS DE MADRID

Por AITOR GOITIA CRUZ

Arquitecto. Escuela Politécnica Superior. Universidad CEU - San Pablo

La actividad arquitectónica de Francisco Sabatini (Palermo, 1721-Madrid, 1797) ha sido frecuentemente observada con cierta incompreensión por parte de quienes consideraron su talento inferior al de sus maestros Vanvitelli y Fuga, su persona responsable de las desgracias de Ventura Rodríguez, o sus obras una muestra de su indefinido estilo, fruto de su doble condición de arquitecto e ingeniero militar. Y aunque todo ello, con matices, pudiera admitirse, no es menos cierto que su figura despierta el interés y la admiración de quienes se acercan a su legado con el propósito de entrever en su trabajo la personalidad de un hombre que ejerce su oficio en la difícil encrucijada planteada entre la expiración del barroco y la irrupción de un nuevo clasicismo.

En efecto, su arquitectura evoca tanto el debate estilístico imperante como la pugna entre arquitecto e ingeniero que el propio Sabatini debía librar en cada encargo. Pero no es menos cierto que una y otra lucha se sucedieron sin la virulencia que algunos autores han querido destacar. Delfín Rodríguez¹ situó ajustadamente estas disputas, proponiendo una lectura más amable de tales circunstancias, orientada a la pulcritud de la obra del palermitano. Si bien esta referencia a la *arquitectura pulcra*² parece no ajustarse a la totalidad de su producción arquitectónica, la supuesta simplicidad tipológica y ornamental achacada a determinadas obras del italiano se desvanece al considerar este punto de vista. En todo caso, buena parte de la crítica vertida sobre la obra de Sabatini parece derivar de la

¹ DELFÍN RODRÍGUEZ, «La arquitectura pulcra de Francisco Sabatini», en *Francisco Sabatini 1721-1797. La arquitectura como metáfora de poder*, Madrid: Electa, 1993, pp. 23-49.

² Señala D. Rodríguez cómo el padre Rieger trata el concepto: «La hermosura y pulcritud arquitectónica no estriba en la abundancia de ornatos, ni en el mucho precio, o elegancia del trabajo, sino es principalísimamente en la exacta proporción de la Arquitectura, aunque en lo demás aparezca una obra simple, y tosca [...]».

distinta observación con que se suelen contemplar sus grandes edificios civiles y su arquitectura religiosa; no pocos parecen identificar en los primeros la disciplina y sobriedad del ingeniero militar, mientras que en la segunda el arquitecto desplegaría las habilidades de su formación italiana para renovar la tradición adquirida mediante ajustadas composiciones formales.

Esta visión resulta sin duda limitada, no sólo porque la extensión y variedad de la obra de Sabatini merecen mayor amplitud en su consideración, sino por cuanto las actitudes adoptadas por el arquitecto debieron ser igualmente múltiples. Siguiendo este hilo, pudiéramos hallar en Sabatini un perfil más proclive al juego ornamental, aunque cimentado igualmente en el rigor compositivo y en el dominio de los elementos constructivos. Así, en ciertas obras realizadas para la monarquía o las encaminadas al embellecimiento de la ciudad, aflora igualmente su excelente bagaje formativo, dirigido en estas ocasiones a la definición y divulgación de un lenguaje arquitectónico grandilocuente al servicio del poder establecido. Parece intuirse en estos casos la faceta creadora de un Sabatini más audaz cuando las circunstancias así se lo permitían, o cuando su habitual ejercicio de contención quedaba algo relajado por voluntad propia. Pero lejos de proponer nuevas etiquetas para definir escindidas apariencias de un personaje inseparable aunque poliédrico (académico, maestro mayor, estudioso y bibliófilo, militar de alta graduación, caballero de la orden de Santiago, Comendador y Gentilhombre), debiéramos acercarnos a la obra de Sabatini sin mayor pretensión que la de descubrir en ella al artista total que administra calculadas dosis de su depurada técnica en función de la naturaleza de los trabajos para los que era requerido, sin perjuicio de hallar en ellos las contradicciones propias de un hombre en transición constante.

Más allá de la inocente o condicionada mirada que pudiéramos dirigir a su arquitectura, es el propio Sabatini quien facilita nuestra tarea interpretativa cuando selecciona, a modo de manifiesto personal, las obras que considera más relevantes y dignas de presentar al príncipe de Kaunitz Rietberg en el célebre *Álbum de París*³, fechado el 30 de marzo de 1777. Los veintiséis dibujos que lo integran responden a un particular concepto: el de «*obras de embellecimiento hechas o comenzadas en los últimos años*». Y si el arquitecto se atiene a lo expresado en la inscripción, nos desvela su amplia concepción del término, puesto que doce de los dibujos de esta selección representan proyectos y alternativas para las madrileñas puertas de Alcalá, Toledo y San Vicente; cinco están dedicados a la capilla del Vene-

³ Archives Nationales de París, serie NN 23. El álbum fue publicado por primera vez (aunque no en su totalidad) por CARLOS SAMBRICIO, «Francisco Sabatini: arquitecto madrileño», en *Arquitectura*, n.º 216 (1979), pp. 55-57.

rable Palafox en la catedral de Burgo de Osma; otros cinco ilustran la Real Aduana, y los cuatro restantes dan cuenta del Hospital General.

Nos hallamos una vez más ante emplazamientos, tipologías y escalas tan diversas como las soluciones arquitectónicas adoptadas por Sabatini a las diferentes condiciones de partida. Todas estas propuestas, naturalmente, pueden considerarse capaces de embellecer el entorno en que se inscriben, pero entendemos que son los proyectos referidos a las puertas de la capital los que más cabalmente se ajustan a esta voluntad, de ahí su mayoritaria presencia en esta colección de dibujos. Descubrimos también en esta selección a un autor incapaz de marginar las versiones descartadas, presentándolas junto a las definitivas no como ejercicios compositivos, sino como diseños arquitectónicos igualmente válidos. Además de cierta dificultad para ejercitar la renuncia que supone toda elección, Sabatini pudiera estar mostrando, con toda intención, una capacidad creativa de difícil práctica y difusión en otro tipo de proyectos. Tanto es así que, en estos juegos formales y ornamentales para las entradas de Madrid, pudiéramos intuir a un artista de imposible contención, deseoso de pregonar un talento permanentemente cuestionado por sus adversarios.

Conocidos y reproducidos en distintas ocasiones⁴, no son los dibujos conservados en París los únicos realizados por Sabatini para las entradas de Madrid. Igualmente recordadas son sus primeras ideas para la puerta de Alcalá⁵, hechas en 1769 cuando fue invitado a proponer una nueva entrada para la ciudad, relacionada tanto con su camino principal como con el Salón del Prado ideado por José de Hermosilla y completado por Ventura Rodríguez, quienes a su vez realizarían sus propios diseños para esta ocasión⁶. Resulta significativo, y en cierto modo contradictorio con lo expresado en líneas anteriores, que Sabatini no las incluyera en el álbum de 1777 junto al proyecto definitivo, tal y como hace con la puerta de San Vicente. Podríamos, no obstante, tratar de explicar esta ausencia con dos argumentaciones posibles: una es la clara inferioridad de sus composiciones, al menos las dos primeras, tanto en relación con el diseño definitivo para la puerta de Alcalá como con las ideas para la de San Vicente; la otra radicaría en el distinto apego que a estas dos entradas pudiera mostrar el pro-

⁴ Baste recordar lo expresado en la nota anterior y reseñar, entre otras, la publicación íntegra del *Álbum de París* en el catálogo de la exposición *Francisco Sabatini. La arquitectura como metáfora de poder* (op. cit.).

⁵ Los dibujos originales, citados por Chueca, publicados y estudiados por Carlos Sambricio, pertenecieron largo tiempo a la colección particular de don Mariano Marín, siendo subastados en febrero de 2003 en la sala Fernando Durán de Madrid.

⁶ José de Hermosilla presentó una propuesta de cuyo paradero aún nada sabemos, y Ventura Rodríguez firmó sus cinco conocidos proyectos (Museo Municipal, IN 3103, 3104, 3105, 3106 y 17887).

pio arquitecto, quizá más atento a la segunda y su relación con el ambicioso programa de accesos a Palacio que el propio arquitecto dirigió⁷, cuyo propósito no era otro que el embellecimiento de un amplio entorno de la residencia real.

Es en el ámbito de este completo proyecto urbanizador donde hallamos otras propuestas, hasta ahora inéditas⁸, para la cercana puerta de San Bernardino que, casi con toda seguridad, podemos atribuir a Francisco Sabatini. Se trata de cuatro dibujos conservados en el Archivo de Palacio, cata-



Archivo General de Palacio, plano 246.

⁷ Francisco Sabatini estuvo durante casi veinte años (de 1767 a 1796) al frente de las obras exteriores de Palacio destinadas a la ordenación de sus accesos, que abarcarían costosas operaciones de nivelación de terrenos y saneamiento, cesiones y cambios de propiedad, definición de nuevos límites, plantaciones, formación de paseos y diseño de nuevas entradas a la ciudad.

⁸ Al menos, no tenemos noticia de que hayan sido publicadas anteriormente.



Archivo General de Palacio, plano 247.



Archivo General de Palacio, plano 248.

logados como anónimos y datados en 1794, que contienen otros tantos diseños para la Puerta del camino de San Bernardino. Estos proyectos se acompañan de otro plano que señala su emplazamiento, en relación con el nuevo camino trazado de acuerdo con el programa general ideado por Sabatini, a quien suponemos artífice de la reforma del paseo y de las ideas para la nueva puerta, que presentan inequívocos elementos característicos de su repertorio compositivo.

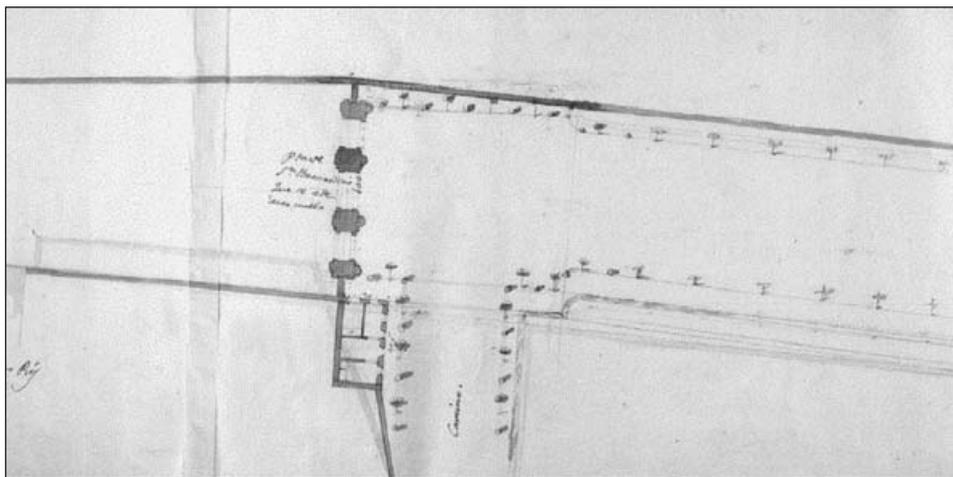


Archivo General de Palacio, plano 245.

El camino de San Bernardino establecía, desde los tiempos de su fundación, un enlace directo con el convento⁹ extramuros del que toma su nombre y, dada su estratégica localización junto a las reales posesiones de la Florida y el Príncipe Pío, figuraba en los planes de Sabatini para la orde-

⁹ El antiguo convento de San Bernardino había sido fundado en 1572 por Francisco de Garnica, miembro del Consejo de Hacienda y Contador Mayor de Castilla.

nación de los accesos a Palacio y sus dobles conexiones: con los reales sitios por un lado, con el perímetro de la ciudad por otro. África Martínez¹⁰ señala las enormes dificultades para llevar a cabo tan ambicioso plan y cómo éste hubo de acometerse en dos fases: la primera (entre 1769 y 1773) destinada al paseo de la Florida y el camino de El Pardo, y la segunda (de 1793 a 1796) dirigida a la glorieta de la Florida y camino de Harineros. Sería en esta última etapa cuando la reforma debía alcanzar al camino de San Bernardino, en su encuentro con la reformada cuesta de Harineros, cuyo trazado partía de la nueva glorieta dispuesta en torno a la fuente del Abanico. Comoquiera que las dificultades se volvieron insalvables, el proyecto no se llevaría a la práctica, aunque su observación permite comprobar hoy la extensión del programa general y la especial atención que Sabatini dedicara a las entradas de la ciudad.



Archivo General de Palacio, plano 238-1 y 2 (fragmento).

En el plano general de esta reforma, Sabatini desplaza la entrada de la ciudad desde el ángulo suroeste del antiguo Seminario de Nobles¹¹ hasta el extremo noroeste de su finca y modifica la alineación de ésta, ampliando y regularizando así el tramo intramuros del Camino de San Bernardino¹².

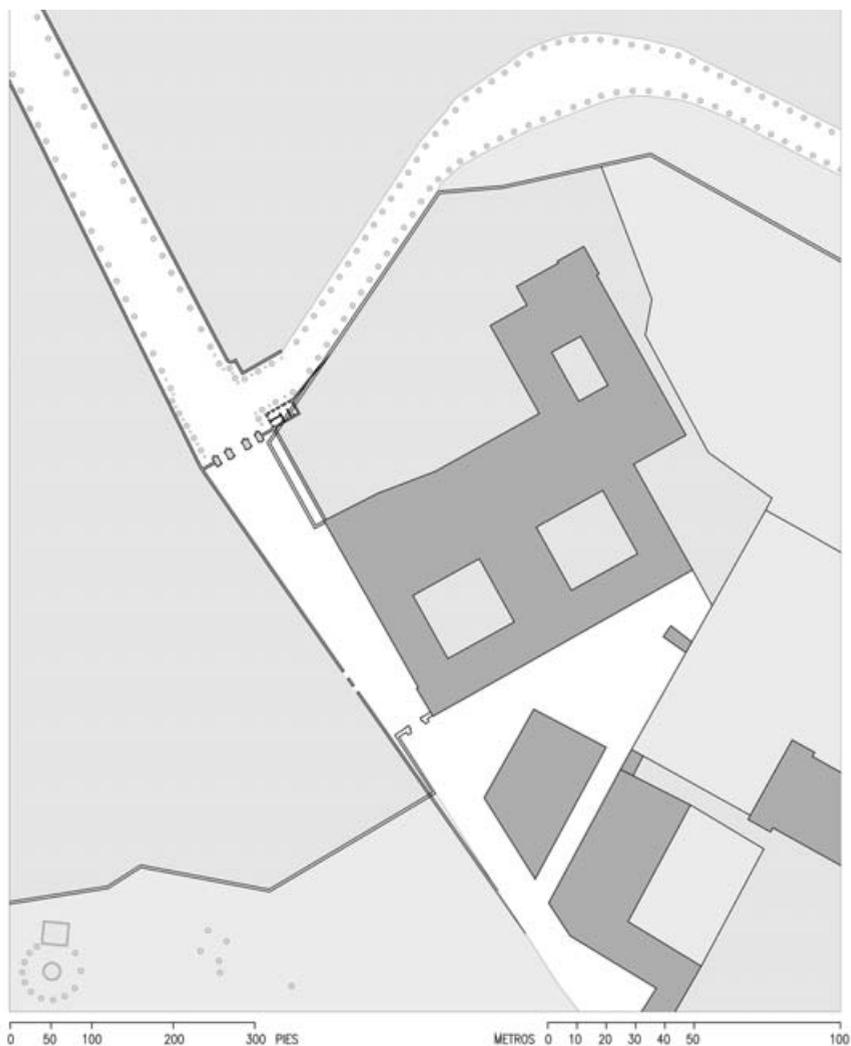
¹⁰ ÁFRICA MARTÍNEZ, «Paseo de la Florida - Camino de el Pardo», en *Francisco Sabatini. La arquitectura como metáfora de poder (op. cit.)*, pp. 425-427.

¹¹ El establecimiento había sido fundado por Felipe V en 1725. Luego sería cuartel durante la invasión francesa y, después, hospital militar hasta su demolición en 1889.

¹² La diferente denominación de *calle* o *camino* de San Bernardino venía marcada, justamente, por la posición de la puerta homónima.

Hace lo propio en el exterior de la villa, acondicionando el espacio inmediato a la puerta mediante una sencilla alineación de árboles y mojones con la que articula el enlace con la ronda, disimula la casilla de guardas y antepone un espacio despejado ante la nueva entrada proyectada con una economía de medios difícil de superar.

De los cuatro diseños para la puerta de San Bernardino que atribuimos a Sabatini, es el contenido en el plano n.º 245 (primero en el orden del Archivo de Palacio) el que más se ajusta a la representación del plano general,



El proyecto de Sabatini superpuesto a la cerca y puerta existentes entonces junto al Seminario de Nobles. Dibujo del autor.

si bien existen importantes diferencias entre las distancias de sus vanos, o el frente acotado del conjunto (cien pies) y su representación gráfica. El dibujo que hemos elaborado trata de acomodar el proyecto *definitivo* a las condiciones marcadas y acotadas en la planta general, ofreciendo la visión aproximada del conjunto resultante.



La puerta de San Bernardino definitiva (plano 245) ajustada al proyecto general (plano 238-1 y 2). Dibujo del autor.

Volviendo al análisis de las cuatro propuestas para la fábrica de la puerta encontramos nuevamente al arquitecto que, consciente de su trascendencia para la imagen de la ciudad, se empeña en ensayar distintas soluciones para un mismo problema. Cual alquimista en pos de la fórmula exacta, despliega sus recursos compositivos en soluciones muy variadas en cuanto al número y distribución de los vanos, la disposición de los cuerpos áticos o los órdenes utilizados. Parece decantarse, como hemos dicho, por la propuesta contenida en el plano n.º 245, sin duda la más bella gracias a la equilibrada composición de sus tres huecos y a la estilizada presencia de las columnas que, con el particular orden derivado del dispuesto por Miguel Ángel en el Capitolio de Roma, ya se habían colocado en la entrada del camino de Alcalá. Éste y otros detalles ornamentales que luego señalaremos parecen corroborar que estamos ante cuatro proyectos elaborados por Francisco Sabatini, que vendrían a completar así el catálogo de las propuestas que

para las puertas de la ciudad hiciera el arquitecto reclamado por Carlos III para procurar el embellecimiento general de Madrid.

Observado como conjunto, este elenco de diseños para las puertas de la capital permite aproximarnos a los recursos compositivos ensayados por el palermitano para la configuración de tan variadas propuestas que, a pesar de responder a épocas y circunstancias bien distintas, presentan algunos rasgos comunes que parecen presidir estos ejercicios formales. Con la intención de reconocerlos y apreciarlos recorreremos a continuación un conjunto de catorce composiciones, de las que excluimos los alzados que miran a la ciudad de los proyectos definitivos de las puertas de Alcalá y San Vicente, ya que del resto sólo contamos con el diseño de la fachada principal. No obstante, este estudio de ritmos y proporciones que proponemos es fácilmente trasladable a los casos que, en esta ocasión, obviamos por razones de coherencia y extensión.

PUERTA DE ALCALÁ

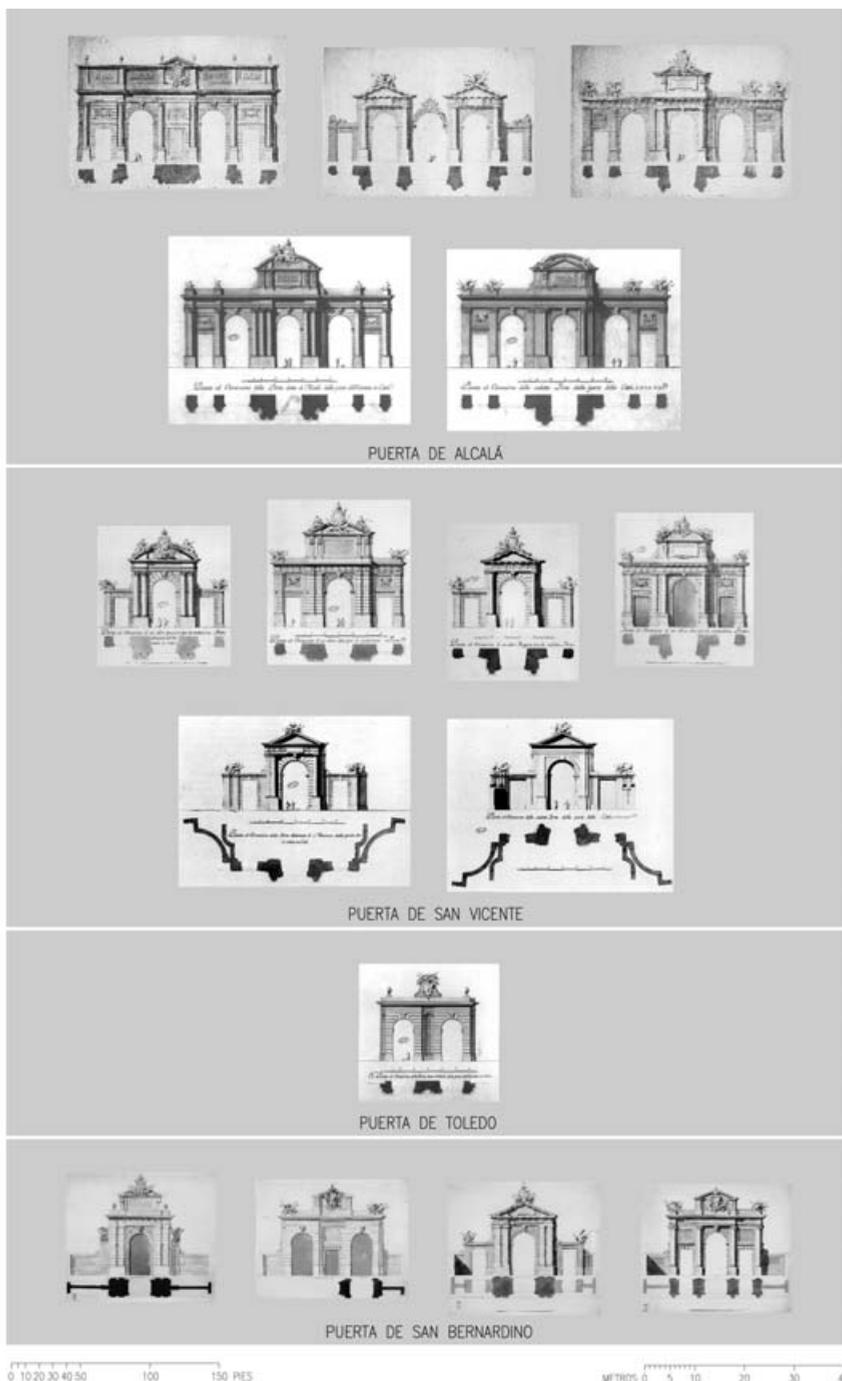
Fernando Chueca, Carlos Sambricio o Delfín Rodríguez han estudiado en diversas ocasiones los proyectos y la realización final de la puerta de Alcalá. Apoyados en sus testimonios, proponemos a continuación la relectura comparada de los proyectos de Sabatini para esta entrada madrileña, convertida hoy en auténtico símbolo de la ciudad, aunque criticada y contestada en su día por su falta de gracia. Las cuatro composiciones que estudiamos dan testimonio de la insistente búsqueda de un lenguaje propio, en lo tectónico y en lo simbólico, de un artista resuelto a encontrarlo. Los tres dibujos iniciales del italiano para la puerta de Alcalá ilustran tres concepciones claramente diferenciadas: la robustez y opacidad de la primera alternativa contrastan con la ligereza y permeabilidad de la segunda, mientras que la propuesta *final* concilia sabiamente los extremos anteriores formalizando una solución equilibrada y de elegantes proporciones que acabaría por seducir a Carlos III, quien resuelve personalmente el disputado concurso entre Sabatini, Ventura y Hermosilla en mayo de 1769.

La primera alternativa¹³, en la que Sambricio¹⁴ entrevé la imagen barroca del baluarte y Rodríguez¹⁵ la semejanza con el arco de triunfo de Souf-

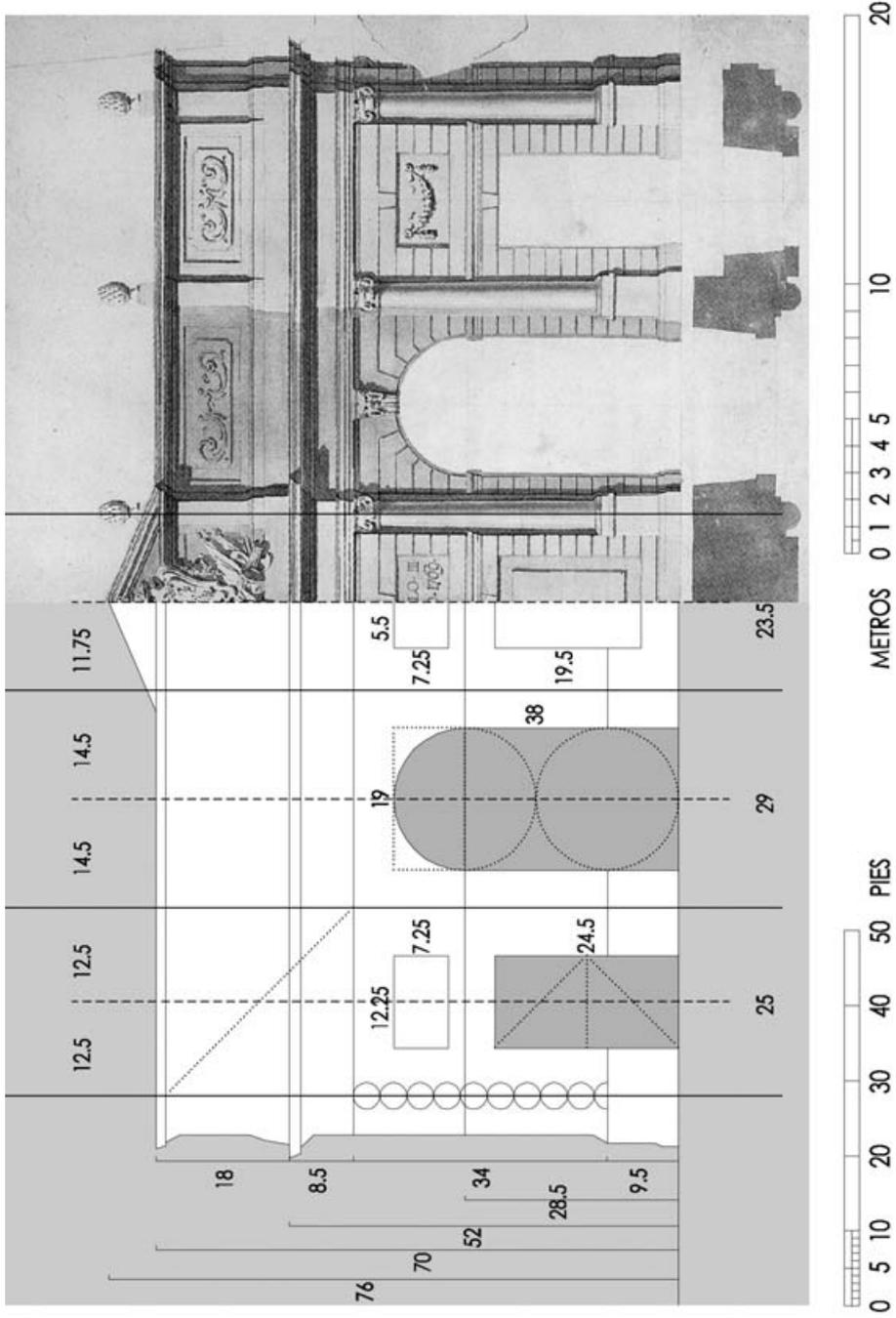
¹³ A menudo, se han citado las dos propuestas de Sabatini intercambiando el orden de exposición. Tomo aquí el más extendido, coincidente con la presentación de los dibujos originales en la Sala Fernando Durán, donde fueron subastados en febrero de 2003.

¹⁴ CARLOS SAMBRICIO, «Francisco Sabatini: arquitecto madrileño» (*op. cit.*); «Puerta de Alcalá», en *Francisco Sabatini 1721-1797. La arquitectura como metáfora del poder* (*op. cit.*), pp. 414-419.

¹⁵ DELFÍN RODRÍGUEZ, «Los lenguajes de la magnificencia: la arquitectura madrileña durante el reinado de Carlos III», en *Carlos III, Alcalde de Madrid*, Ayuntamiento de Madrid, 1988, pp. 265-279.



Diseños de Sabatini para las puertas de Madrid.

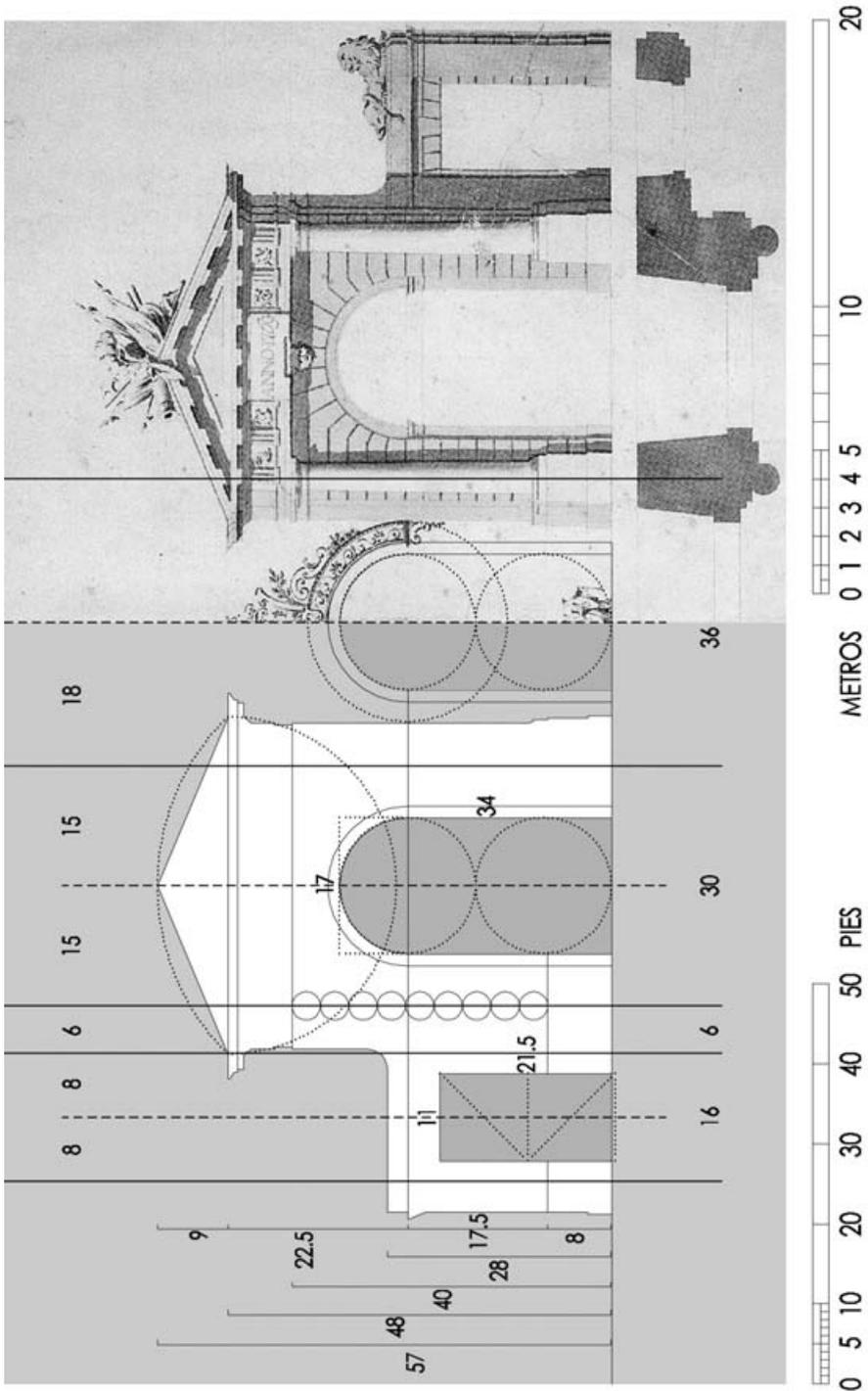


Primera propuesta para la Puerta de Alcalá, 1769.

flot en Roma para honrar a Benedicto XIV, presenta una sólida composición presidida por un ático macizo que corona los cuatro vanos practicados en el muro del cuerpo bajo: dos adintelados en los extremos, con arcos de medio punto los dispuestos en los tramos intermedios. La disposición en el eje central de un cuerpo ciego, rematado por un pequeño frontis sobre el gran cornisamento general, apuntala cierta idea de solidez, de cierre respecto a la ciudad que espera al visitante, en lugar del concepto de apertura y bienvenida que prodirá Sabatini en la mayoría de los restantes diseños. La gravedad del conjunto se ve parcialmente compensada por el retranqueo de los muros que alojan los arcos y la verticalidad aportada por las columnas de un particular orden jónico sobre pedestal que mantienen el mismo plano de fachada, aunque estableciendo distintos ritmos en su alineación frontal: 23,5 pies en el cuerpo central, 29 en los intermedios, 25 en los extremos. Si la proporción general de la puerta, como señaló Sambricio, es prácticamente 2:1 en sentido horizontal-vertical, los vanos mantienen estrictamente esta relación, pero en sentido inverso. La imposta del cuerpo bajo, que marca el arranque de los arcos de medio punto, se sitúa a 28,5 pies y la cornisa del orden primario alcanza los 52, mientras que el gran cornisamento superior se eleva 18 más, hasta alcanzar los 70 pies de altura, excluidas las sobrias decoraciones escultóricas que, en esta ocasión se concretan en piñas sobre pedestales, en línea con las columnas de los vanos y las pilastras del cuerpo superior. El resto de la decoración de esta propuesta mantiene la austeridad del conjunto, apenas alterada por las guirnaldas de los recuadros situados sobre los dinteles y en los entrepaños del ático, el escudo real alojado bajo el reducido frontón, que alcanza los 76 pies de altura, y la sobria placa central con la escueta leyenda: «CAROLO III ANNO 1769».

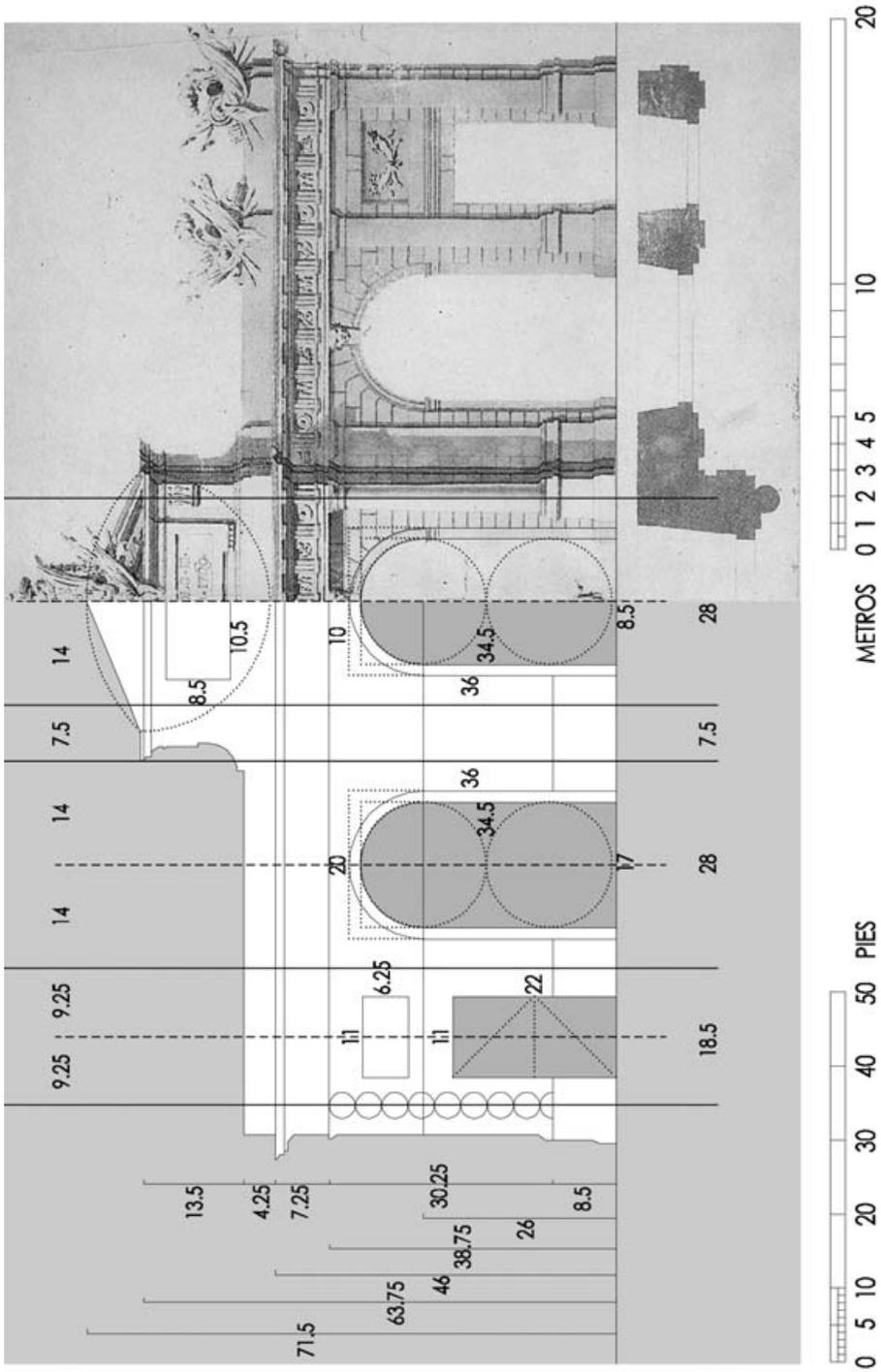
En su segunda propuesta, el arquitecto cristaliza una concepción contraria a la anterior en la que niega los elementos dispuestos en aquélla: el eje central está liberado hasta el punto de semejar su inexistencia, desaparece la idea de cornisamento del conjunto y la presencia del muro se reduce a la mínima expresión. La acertada decisión de incorporar el vano central a la composición, eleva a cinco las perforaciones de la puerta, idéntico número al fijado por Ventura Rodríguez en todas sus propuestas. Pero frente a la mayor dimensión que el madrileño le otorga en cuatro de sus diseños, Sabatini iguala su tamaño al de los otros pasos en arco. A pesar de ello, al proyectar el vano central como un enrejado de hierro forjado, el palermitano rompe la continuidad del diseño general, favoreciendo la lectura del mismo como la unión de dos entradas gemelas, cuya esencia vendría a coincidir con el diseño definitivo de la puerta de San Vicente¹⁶. Esta idea de dos

¹⁶ Aunque permanentemente expresada por distintos autores, esta evocación no resulta tan ajustada como veremos a continuación, si bien la composición general de la puerta de San Vicente se atiene a lo apuntado por Sabatini en esta propuesta para la de Alcalá.

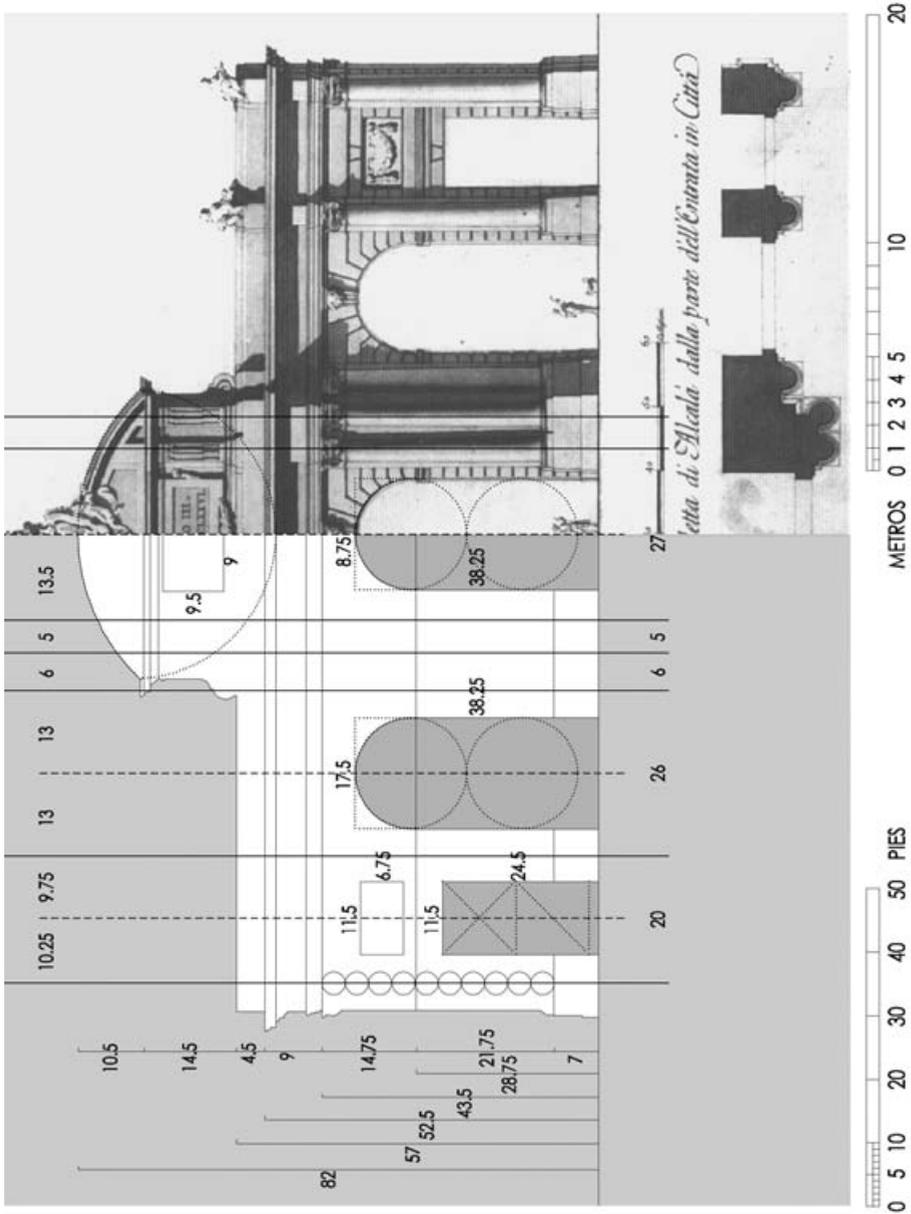


cuerpos independientes se ve reforzada por la traza en planta, en la que los pasos adintelados presentan un fuerte retranqueo respecto al plano avanzado de las entradas coronadas mediante frontis con modillones. El orden establecido para sostenerlos es una variación del dórico con fuste liso y sobre pedestal, que se replica en un sabio juego de pilastras que enlazan los pasos en arco con los adintelados de los extremos. El vano central queda definido por una distancia entre ejes de 36 pies, siendo en los intermedios de 30 y en los portillos finales de 16 pies. En cuanto a las proporciones de los huecos, se mantiene el doble cuadrado como rectángulo capaz de las arcadas laterales, ensanchando el paso central, mientras que en los pasos extremos se rebaja ligeramente esta relación. Los arcos, incluido el central, son de medio punto trazado desde la imposta, situada a 25,5 pies. El entablamiento de las entradas intermedias arranca a 40 pies del suelo y presenta un friso con decoración de triglifos y metopas interrumpida por sendas cartelas con la inscripción «CAROLO III» en una, y «ANNO 1769» en la otra. Bajo ellas, las claves decoradas introducen los elementos escultóricos de la propuesta, completados por los leones sobre los pasos laterales y los trofeos militares de los frontones, dejando en esta ocasión que el escudo de armas reales se integre en el trabajo de forja del vano central.

El tercer diseño preliminar, demasiadas veces calificado como definitivo, reúne virtudes de los anteriores en una composición que anuncia la determinación final, aunque está lejos de serlo. En él encontramos nuevamente un cornisamento continuo, como en la primera propuesta, aunque ajustado ahora a unas proporciones mucho más atinadas; también podemos considerar la presencia del muro y placas decoradas sobre los pasos adintelados como herencia afortunada de la idea inicial. De la segunda, permanecen el avance en planta del cuerpo central, la combinación de columnas y pilastras, la profusión decorativa y la disposición de tres vanos centrales idénticos, rematados en forma de arco. El esfuerzo de Sabatini parece concentrarse en esta ocasión en hallar mejores relaciones de proporción entre las partes y el conjunto, estableciendo igual distancia entre ejes para los tres vanos centrales (28 pies), una menor para los pasos adintelados (18,5) y efectuando la transición columna-pilastra desde el cuerpo central hacia los extremos. La esbeltez de los huecos vuelve a apurarse al doble cuadrado para los portillos peatonales, siendo ligeramente mayor para los rectángulos que inscriben los vanos centrales, cerrados mediante arcos de medio punto trazados desde los 26 pies marcados por la línea de imposta. El orden dórico se modifica ligeramente frente a la segunda propuesta, reduciendo en parte su esbeltez y alcanzando su decorado entablamiento los 46 pies en su remate, sobre el que discurre un modesto sota-banco decorado con trofeos sobre el que se alza el remate central: un cuerpo ático coronado por un frontón que incorpora el escudo real y la placa conmemorativa con la inscripción de los anteriores dibujos.



Tercera propuesta para la Puerta de Alcalá, 1769.



Proyecto definitivo para la Puerta de Alcalá, 1769.

De este tercer dibujo surge el proyecto final¹⁷ que comenzaría a hacerse realidad a principios de 1770 y que, redibujado o simplemente reubicado, se incluye en el *Álbum de París*. Su alzado principal supone una evolución de aquél, mediante la cual se duplican las columnas del cuerpo central y las anteriores pilastras se ven recubiertas por nuevas columnas, todas ellas adscritas al particular orden jónico tantas veces citado. Los pedestales sobre los que se yerguen establecen una cota de 7 pies desde su arranque, la más baja de las propuestas anteriores, mientras que la línea de imposta alcanza los 28,75 pies, el nivel superior de todas ellas. Con ello Sabatini pretende y consigue estilizar aún más los huecos de paso que, sean adintelados o coronados con arco, superan la proporción del doble cuadrado. A esta delgadez hay que añadir las reducidas distancias fijadas en esta ocasión para los ejes de vanos: 27 pies en el central, 26 en los intermedios y 20 en los extremos. La búsqueda de la verticalidad con que aligerar el aspecto general de la puerta se concreta asimismo en la disposición de pilastras, en continuidad con las columnas, a través del entablamento hasta el sotabanco del ático, sólo interrumpidas por la cornisa general, situada a 52,5 pies; sobre ella el remate central se eleva hasta 71,5 pies en su cornisa horizontal, desde la que se traza un frontón curvo, que sigue en su directriz el arco canónico que utilizó Sabatini en sus otras propuestas para determinar la altura del punto más alto de sus composiciones. Coronando todo el conjunto, el escudo real sostenido por dos figuras —una fama y un niño— preside la distribución del resto de esculturas que simbolizan las virtudes cardinales: Prudencia, Justicia, Templanza y Fortaleza¹⁸. Otros detalles ornamentales presentes son las cabezas de león en las claves de los arcos, las guirnaldas de frutos y flores en los recuadros sobre los dinteles y la placa central con la inscripción «REGE CAROLO III ANNO MDCCLXXVIII».

PUERTA DE SAN VICENTE

La segunda puerta realizada por Sabatini en la capital, demolida en 1892 y reconstruida en una dudosa operación¹⁹ ejecutada en 1995, supone una

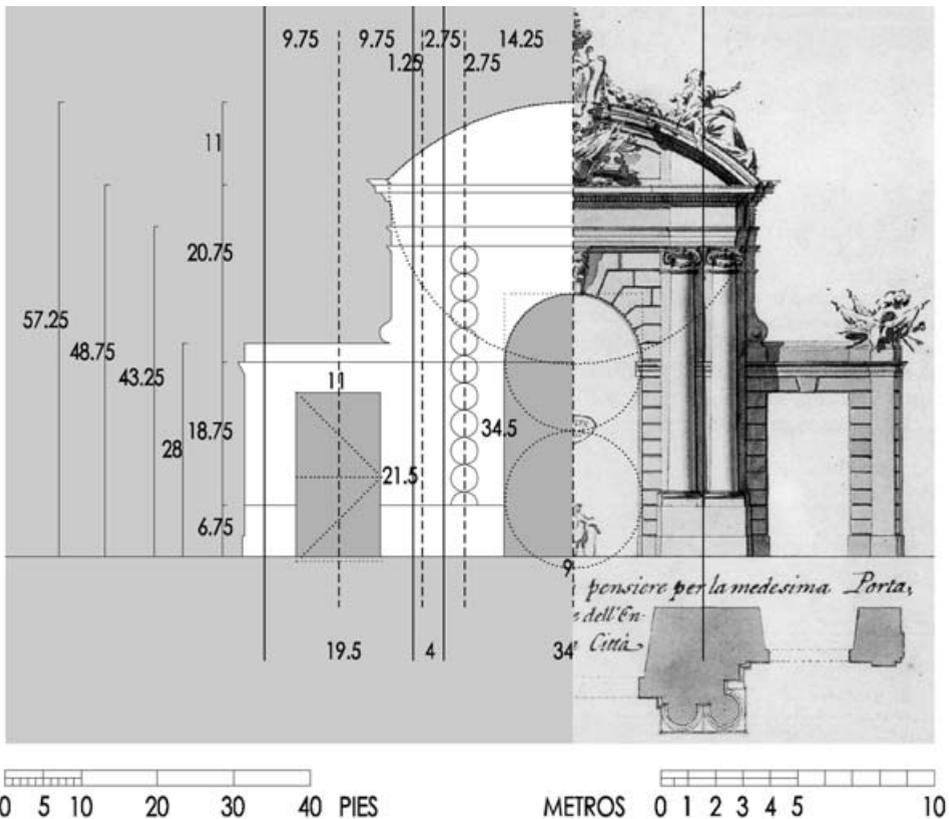
¹⁷ A partir de la elección real del proyecto a ejecutar, el 18 de mayo de 1769, Sabatini dispuso rápidamente las condiciones de la obra para su adjudicación, anunciada el 27 de mayo y el 3 de junio del mismo año. Tuvo, por tanto, poco tiempo para rehacer su propuesta y elaborar el proyecto definitivo.

¹⁸ M. Luisa Tárraga deshace los malentendidos respecto a los niños, genios, amorcillos, ángeles, etc., con que son identificados. Véase: M. LUISA TÁRRAGA: «Algunos aspectos de la escultura cortesana en el reinado de Carlos III», en *Fragmentos*, junio 1988, p. 19, y «Esculturas y escultores de la puerta de Alcalá», en *El arte en tiempo de Carlos III*, ed. Alpuerto, Madrid, 1989, pp. 267-276.

¹⁹ Además de otras consideraciones que pudieran hacerse en torno a la conveniencia y oportunidad de la propia ejecución, en la reconstrucción efectuada no sólo se altera la posi-

nueva ocasión para el ejercicio compositivo que el arquitecto no desaprovechará, brindándonos una serie de propuestas que recorreremos en el orden expuesto en el *Álbum* de 1777, salvo el proyecto final que —como en el caso de Alcalá— reservamos para el final de esta exposición, que podríamos definir como variaciones sobre un mismo tema: la composición tripartita según vano central con arco de medio punto y huecos laterales adintelados.

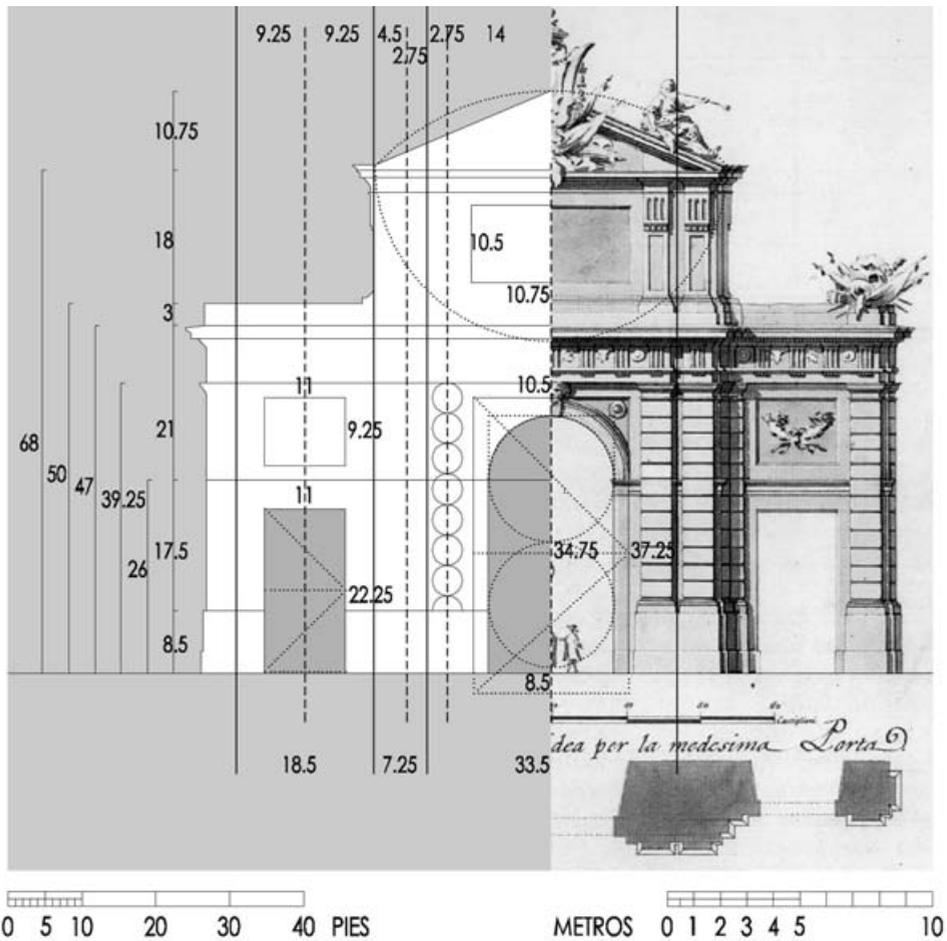
La primera idea responde a una concepción barroca, plena de recursos compositivos y ornamentales que incluyen el ya comentado orden jónico que algunos tratadistas llamaron moderno —aplicado en esta ocasión a los pares de columnas que enmarcan el vano central—, el frontón curvo —abierto para alojar trofeos militares y el escudo real— que sostiene a sendas famas en los



Primera propuesta para la Puerta de San Vicente, 1777.

ción de la puerta original, sino la orientación de la misma, presentando la fachada posterior como la anterior y viceversa, con lo que se altera la esencia misma del monumento.

extremos, las pilastras con volutas de transición entre el cuerpo central y los dos menores, o el consabido almohadillado del muro y el sotabanco decorado con nuevos trofeos que corona los pasos adintelados. La esbeltez que sugiere la composición se debe al desarrollo escultórico de la pieza central y a la manifiesta verticalidad del conjunto pedestal, columnas pareadas, cornisa y frontón que, a ambos lados del vano central, definen un intereje de 34 pies. Las proporciones de los huecos resultan, en cambio, inferiores al habitual doble cuadrado. La línea de imposta se sitúa a 25,5 pies del suelo mientras que la cornisa superior, con dentículos y desde la que arranca el frontis curvo, alcanza los 48,75 pies de altura. El juego de pilastras, que dobla los pares de columnas y enlaza el cuerpo central con los laterales, conforma unos ejes de referencia para los pasos adintelados de 19,5 pies.

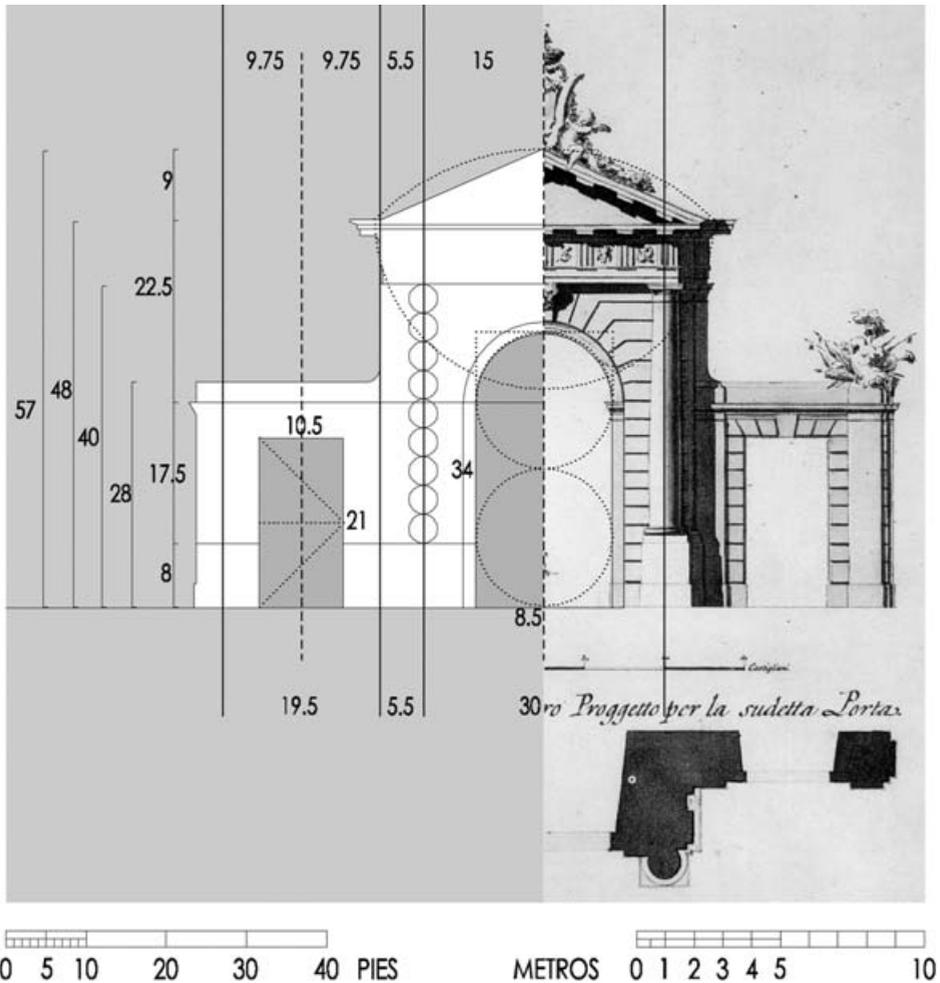


Segunda propuesta para la Puerta de San Vicente, 1777.

La segunda propuesta elaborada por Sabatini alcanza una altura superior en 21,5 pies a la anterior, y sin embargo nos traslada una idea de gravedad contraria a su gran desarrollo vertical. Ello se debe a la horizontalidad de su cornisa continua, los paños dispuestos sobre los pasos adintelados y la dominante presencia de un cuerpo ático de escasa esbeltez. Vuelve el italiano a cierta evocación de la barrera, disponiendo una fachada continua y casi plana, de no ser por el avance del cuerpo central, jalonado por sendos pares de pilastras almohadilladas, idénticas a las que enmarcan los pasos laterales. Con ello, persiste la sugerencia del muro perforado frente a otras alternativas en las que el vano es protagonista y sus arcos, dinteles, columnas o cornisas se someten al dictado de aquél. A pesar de ello, hay elementos en la composición de esta puerta que combaten la solidez del conjunto: así, los huecos de paso son algo más esbeltos que el doble cuadrado, y las pilastras pareadas tienen continuidad en las del cuerpo ático; los interejos de los vanos son algo más estrechos que la propuesta anterior, correspondiendo 33,5 pies al central y 18,5 a los extremos. La línea de imposta alcanza los 26 pies y la cornisa general los 47. Sobre ella, el gran ático se eleva otros 21 y su frontón 10,75 pies más. La decoración escultórica repite la de la primera alternativa, añadiendo triglifos y metopas en el friso que recorre toda la pieza, las cornucopias entrelazadas sobre los pasos adintelados y la habitual decoración de la clave del arco, que también presenta una arquivolta decorada.

De acuerdo con el orden del *Álbum de París*, la que llamaremos tercera propuesta pudiera ser, en cambio, la primera de ellas en sentido cronológico. Y es que del resto de alternativas sabemos que fueron presentadas como tales en 1777, aunque desconocemos si su concepción fue anterior, tal y como podemos atestiguar en el caso que nos ocupa, idéntica a la contenida en el dibujo datado en 1770 que conserva la Biblioteca Nacional de Madrid²⁰ y que, como tantas veces se ha comentado, nos remite a la segunda de las propuestas que para la puerta de Alcalá trazó Sabatini en 1769, aunque el italiano ajusta las proporciones de aquélla para componer de otro modo los cuerpos menores de ésta. Así, aun cuando mantiene idénticas alturas de imposta (25,5 pies), cornisa superior (48) y frontón (57), y hace lo propio con el cuerpo central —conservando los 30 pies de separación entre sus columnas—, establece una distancia de 19,5 pies entre las pilastras de los extremos, en lugar de los 16 de la de Alcalá. Igualmente recupera para estos pasos la exacta proporción 2:1. El frontis mantiene los modillones, aunque pierde la molduración interior, igual que desaparece

²⁰ El plano referido (B.N. Barcia n.º 8.620) está fechado en 1770, al igual que el n.º 8.619 que le acompaña ilustrando una perspectiva del proyecto, y puede explicar la semejanza conceptual con la idea para Alcalá por la proximidad temporal de su concepción.

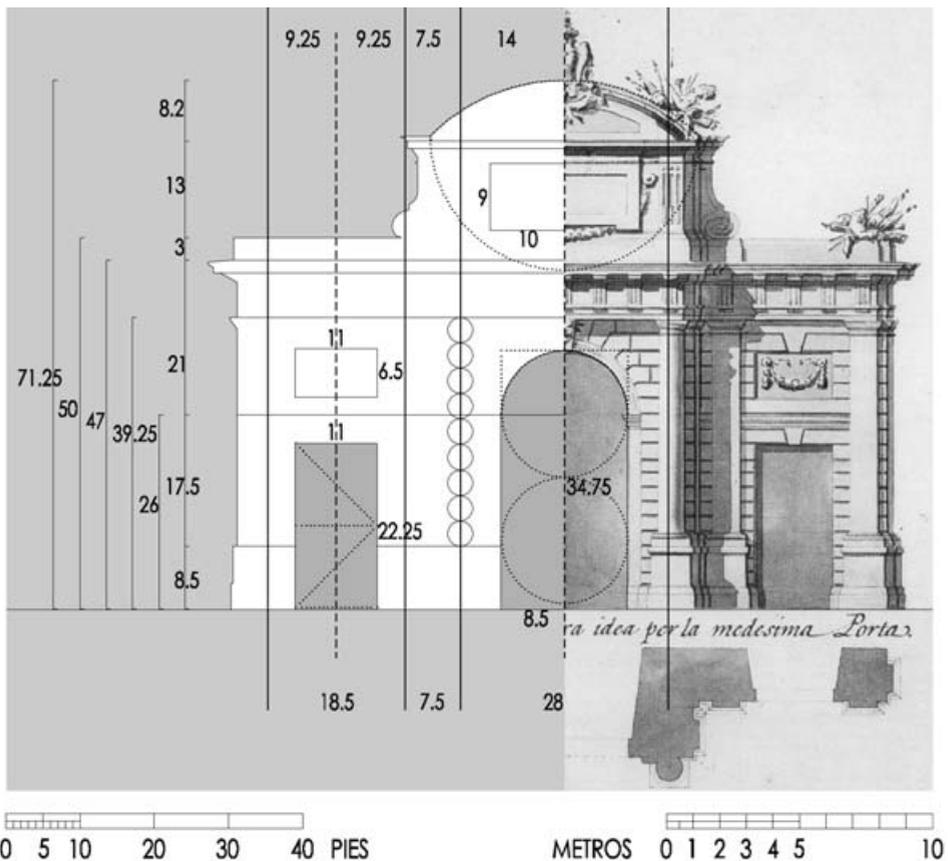


Tercera propuesta para la Puerta de San Vicente, 1770.

la placa con la dedicatoria al rey. En lo tocante a la decoración escultórica, los trofeos militares de la entrada alcaína ceden su lugar al escudo real, tomando el que ocupaban en aquella propuesta los leones sedentes sobre el sotabanco extremo.

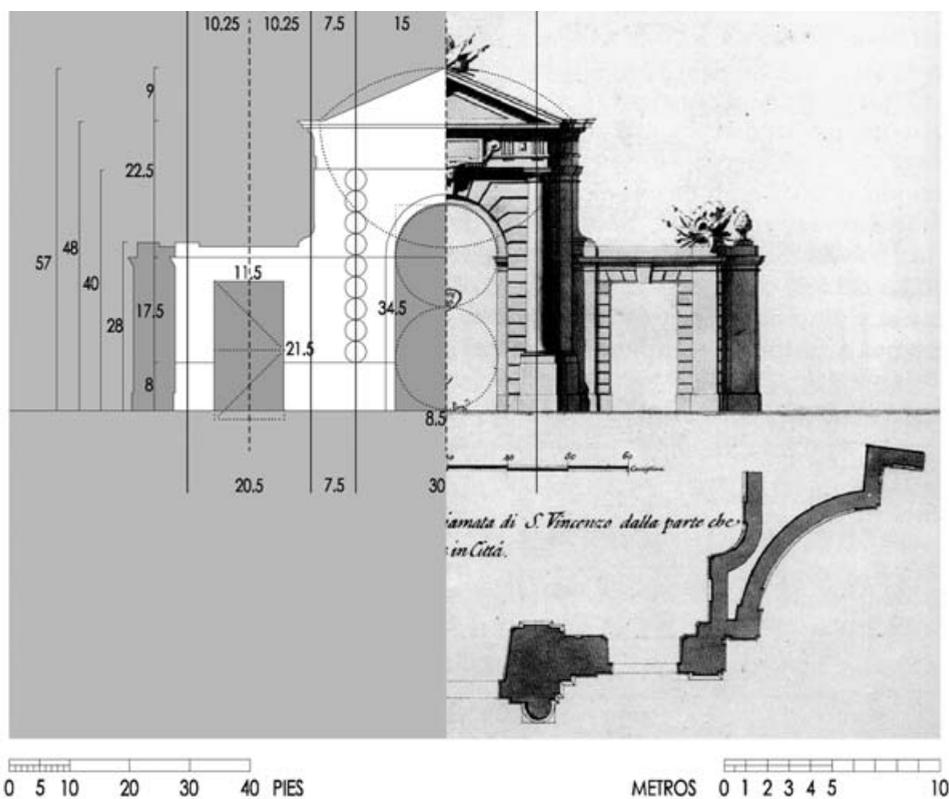
El cuarto diseño ideado por Sabatini encarna la determinación del arquitecto en su búsqueda de una armonía compositiva difícil de encontrar. Hallamos en esta propuesta el ensayo de argumentos ya expresados en los proyectos que hemos expuesto en primer y segundo lugar. De éste último tomaría la común coronación, dispuesta a idéntica altura (47 pies para la cornisa, 50 para el sotabanco), las cartelas decoradas sobre los dinteles y

la colocación del ático que se corrige, no obstante, con la curvatura expresada en la primera propuesta y con la transición hacia los extremos mediante pilastras con volutas. Las dobles columnas o pilastras de las anteriores composiciones dejan paso a una columna aislada —de orden dórico con fuste liso— a cada lado del cuerpo central, separadas 28 pies entre sí. Los huecos rectangulares se hallan remarcados por pilastras lisas con un interje de 18,5 pies, tal y como sucede en la segunda alternativa, de la que parece tomar las dimensiones de sus tres vanos. Reduce, en cambio, la del cuerpo ático que alcanza 5 pies menos que el caso anterior. La decoración escultórica es similar, aunque algo más simplificada en la línea del friso, en los recuadros extremos se sustituyen cornucopias por guirnaldas y en el frontón las figuras humanas por trofeos militares. El resultado final parece proporcionar la elegante esbeltez que la segunda propuesta no alcanza y que la primera lograba prescindiendo de la cornisa común.



Cuarta propuesta para la Puerta de San Vicente, 1777.

En el proyecto definitivo vuelve Sabatini a la composición de la tercera propuesta, en la que lo tectónico redibuja los vanos establecidos en el orden tripartito que ya exhibían otras puertas de la capital²¹. Con respecto a la tercera idea expuesta en estas líneas pudiera pensarse que tan sólo varía por la adición de los muros que envuelven la pieza proyectada, pero estamos nuevamente ante la obstinada búsqueda de un arquitecto inquieto en pos del ritmo y proporciones adecuadas que otorguen a su obra la belleza que la ocasión requiere. Mantiene Sabatini las proporciones y dimensiones del cuerpo central, con columnas separadas por 30 pies de distancia, pero aumenta el espacio de transición entre éste y los cuerpos laterales,



Proyecto definitivo para la Puerta de San Vicente, 1770.

²¹ La composición basada en un paso mayor con arco de medio punto y dos pasos laterales de menor tamaño y adintelados venía siendo común en diversas entradas de la capital que, con distinta factura, persistían en esta tipología. Baste citar la traza de Gómez de Mora para la puerta de Fuencarral, de 1642, la segunda puerta de la Vega, construida en 1708, o la de Recoletos diseñada por René Carlier hacia 1754.

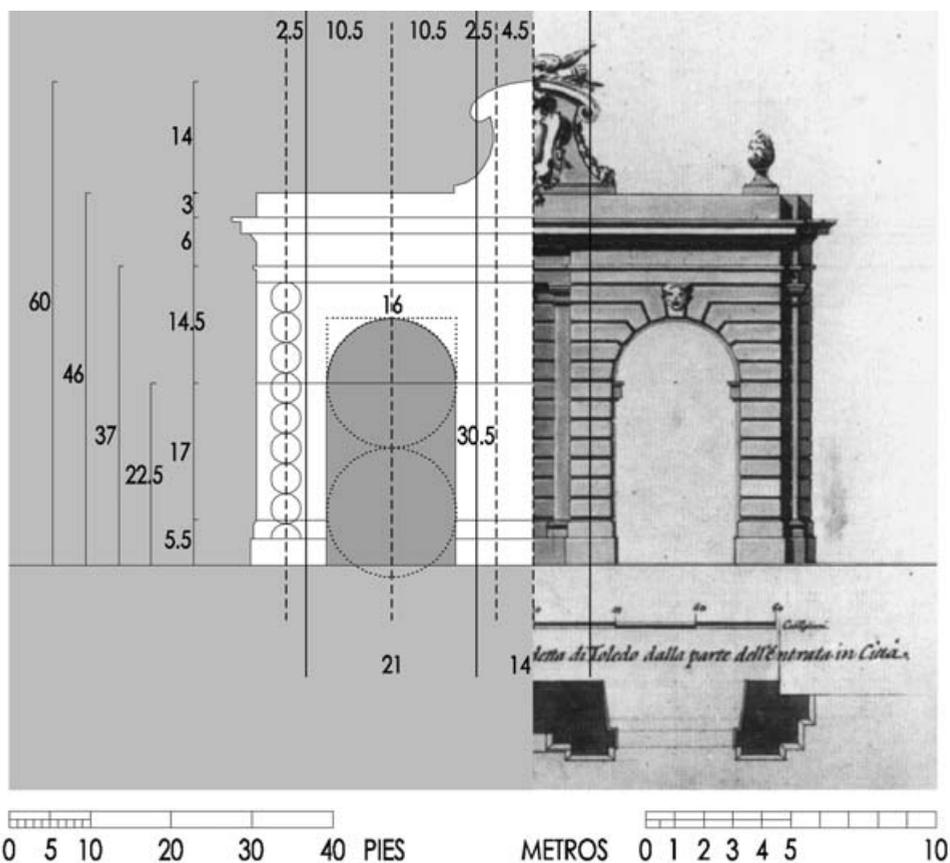
pasando de los 5,5 pies de la tercera idea a los 7,5 de este proyecto definitivo entre los ejes de la columna y de la pilastra del hueco adintelado, que tiene su réplica a 20,5 pies de distancia, un pie más que la versión anterior. Estas pequeñas modificaciones no hacen sino propiciar una lectura más horizontal de la composición, que se ve reforzada por la menor esbeltez de los huecos rectangulares, que pierden la relación 2:1 de otras ocasiones. Las alturas de imposta, sotabanco, cornisa y frontón se mantienen en los mismos valores que en el tercer dibujo. La traza en planta, en cambio, expresa el menor volumen de un cuerpo central más próximo en esta ocasión al plano de los cuerpos laterales, desde los que arrancan los muros que encuadran la puerta desde la cuesta de San Vicente o desde la glorieta dispuesta frente a ella. En lo escultórico, desaparecen los modillones del frontis y el escudo real es sustituido por un trofeo militar como motivo de coronación, incorpora una placa con guirnalda en el friso del cuerpo central y añade a los consabidos trofeos militares del sotabanco la decoración con piñas de los muros exteriores. Como en la alternativa que Sabatini expone en tercer lugar, la data más probable es la de 1770, cuando se derriba la puerta anterior²².

PUERTA DE TOLEDO

Menos divulgada que las anteriores, la propuesta que para la entrada de Toledo incluye Sabatini en la serie de 1777 sigue fascinándonos por su incierto destino. Volviendo al frontispicio del *Álbum* para recordar lo que el arquitecto decía al respecto de su contenido —*obras de embellecimiento hechas o comenzadas en los últimos años*—, hallamos fundados motivos para nuestro desconcierto, pues el arquitecto parece afirmar con ello la existencia o el comienzo de una obra de la que no hemos hallado testimonio gráfico o escrito fiable²³ que corrobore su ejecución material. Tampoco podríamos suponer que el de Palermo la incluyese en la colección como mera propuesta, puesto que en los demás dibujos presentados al príncipe de Kaunitz Rietberg de esta naturaleza se indica expresamente su condición de alternativa. Sea como fuere, la existencia de un proyecto para esta entrada estaría vinculada a su labor desempeñada en la reforma de los paseos del sur de la

²² Efectuado el derribo, el arquitecto elabora en 1771 el pliego de condiciones para la construcción de la nueva fábrica.

²³ La ausencia total de referencias a una posible puerta de Toledo construida por Francisco Sabatini presenta una excepción: la vista que Laborde incluye en su «Voyage pittoresque et historique de l'Espagne», publicado en París en 1820, presenta una puerta de Toledo que nos recuerda el diseño del italiano más que ningún otro, aunque la escasa fiabilidad de la vista respecto a otros detalles no nos permite aventurar que llegara a construirse la puerta de Sabatini.



Propuesta para la Puerta de Toledo, 1777.

población entre los años 1775 y 1780. Estudiado por África Martínez²⁴, el papel de Sabatini a cargo del paseo que conduce desde la puerta de Segovia a la de Toledo bien pudiera haberle llevado a proponer una remodelación que incluyera la erección de una nueva fábrica para esta última. Manteniendo la prudente cautela sobre datos que desconocemos, y confiando en que futuras investigaciones puedan aclararnos la naturaleza de este proyecto, debemos retomar el hilo de este estudio, contemplando esta propuesta para la entrada sur de Madrid como la excepción que resulta ser en este catálogo: por un lado, se presenta como solución única, sin las alternativas o estudios previos de otros casos; de otra parte, estamos ante la única ocasión en que Sabatini proyecta una puerta con tan sólo dos vanos.

²⁴ ÁFRICA MARTÍNEZ, «Urbanización de los Paseos del sur de Madrid», en Francisco Sabatini. *La arquitectura como metáfora de poder* (op. cit.), p. 428.

En su composición hallamos nuevamente el carácter fronterizo de su concepción urbana, ligada al principal acceso de los abastos del Madrid de entonces, para los que definiría los cauces de entrada y salida de mercancías y viajeros. Quizá por ello la desnudez ornamental y la robusta simplicidad que presenta contrastan con las propuestas para Alcalá, San Vicente o San Bernardino, revestidas de la solemnidad que corresponde a las ceremoniosas entradas de la familia real y demás cortesanos. Encontramos, no obstante, ciertas semejanzas conceptuales con la primera de las propuestas para la puerta de Alcalá, como son la ocupación de su eje compositivo, la idea latente de barrera urbana, o su austeridad ornamental. En efecto, la presencia del muro almohadillado en el que se perforan dos accesos con arco de medio punto, en este caso con esbeltez menor de la habitual 2:1 y la desnuda línea de cornisa confieren al conjunto una sobria continuidad apenas alterada por un sencillo juego de pilastras y una escueta decoración limitada a las claves de los arcos, las piñas de los extremos del sotabanco superior y el escudo real que preside el conjunto. La estrechez de la calle en el tramo en que debía inscribirse esta puerta queda expresada en la planta trazada por Sabatini, que ajusta convenientemente las dimensiones de su composición de modo que la pieza central define una separación entre ejes de 14 pies, y los vanos de 21. De manera coherente, la altura es igualmente limitada, estableciendo la imposta de arranque de los arcos a 22,5 pies, la cornisa alcanza los 43, y la altura total del conjunto los 46, excepto en el escudo central, que se desarrolla hasta los 60 pies.

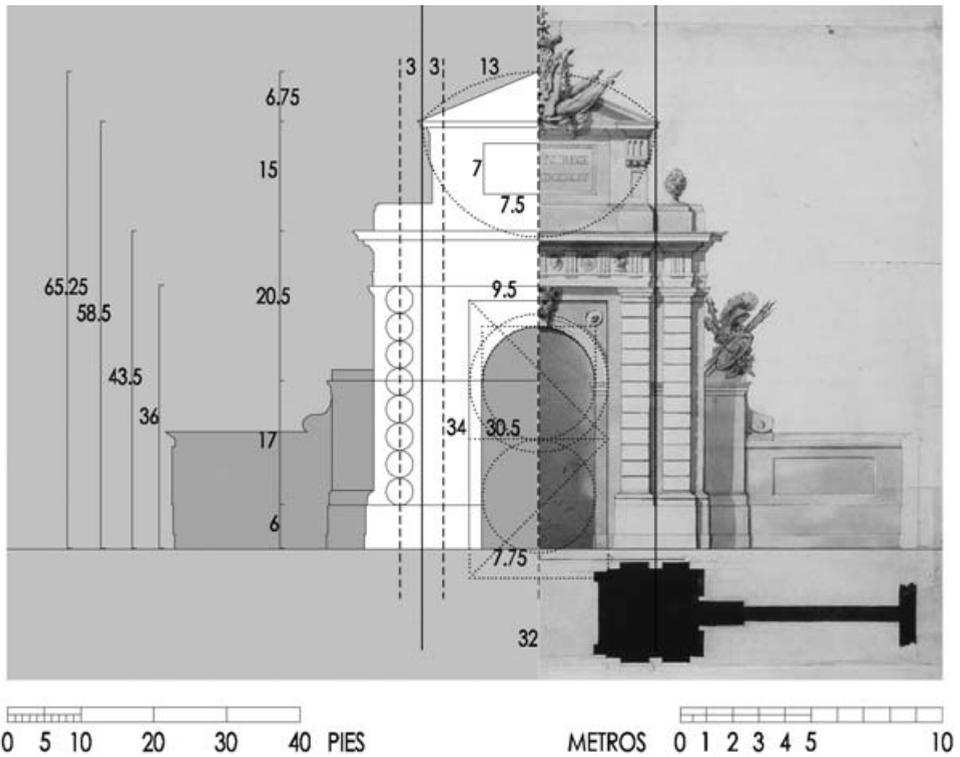
PUERTA DE SAN BERNARDINO

Abundando en lo expuesto en la introducción de este estudio, y a falta de otras investigaciones que aporten nuevos datos, veremos a continuación cómo el repertorio arquitectónico de las ideas para la puerta de San Bernardino de 1794 viene a sugerir la autoría del de Palermo. Pero además de las cuestiones ornamentales y compositivas estudiadas en las otras propuestas de Sabatini, la propia factura de los dibujos apunta nuevamente la atribución de los cuatro proyectos al mismo arquitecto.

La primera²⁵ de las propuestas para esta entrada es una composición para un solo hueco en la que la oposición vano-macizo se manifiesta con total rotundidad. La entrada propiamente dicha viene a ser una variación del cuerpo central de la segunda propuesta para la de San Vicente e incluye, además, una sustancial y favorable modificación del cuerpo ático, que presenta ahora mayor acomodo en el conjunto resultante. Las pilastras

²⁵ El orden adoptado aquí no corresponde a la numeración correlativa del Archivo de Palacio, sino a un hipotético orden compositivo por número de vanos y filosofía de las propuestas conducentes al proyecto definitivo, que aparece catalogado en primer lugar.

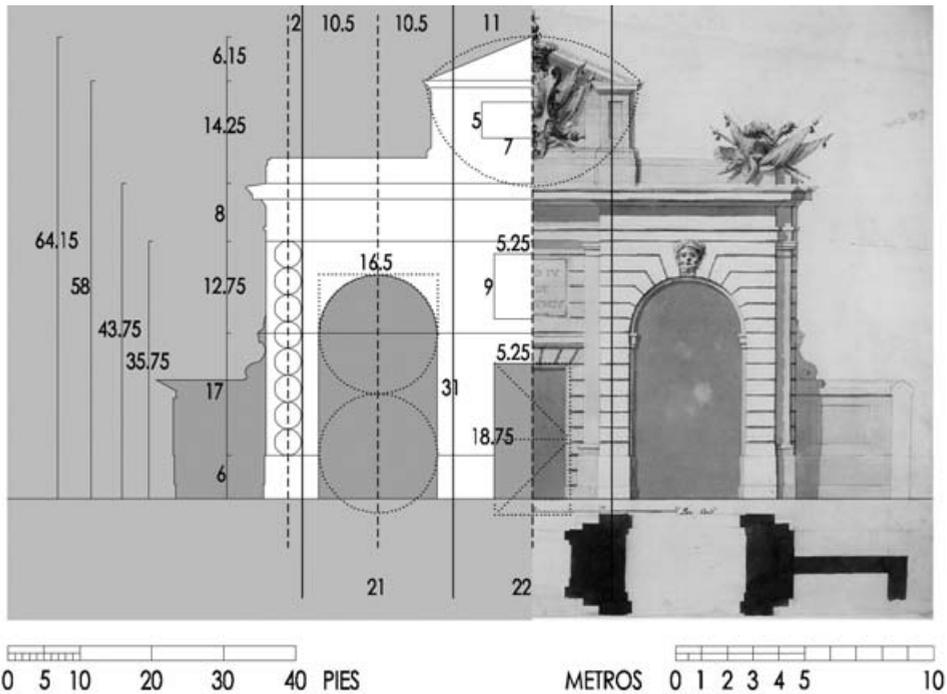
almohadilladas pareadas, el friso decorado, la ornamentación del ático o el frontón partido con trofeos y el escudo real, nos remiten continuamente a la citada propuesta para San Vicente. A diferencia de ella, el vano no alcanza la proporción del doble cuadrado y queda inscrito en un intereje de 32 pies. La línea de imposta se sitúa a 23 pies, y la cornisa a 43,5. El desarrollo vertical propiciado por la única apertura desencadena un interesantísimo juego compositivo en cascada desde el escudo superior hasta los muretes que abrazan la entrada. Así, al frontón sucede el sotabanco decorado con piña y, tras el descenso por la cornisa, un trofeo encaramado a la pilastra lateral da paso a una voluta de transición hacia la albardilla del muro que cierra la calle. Además de lo ya expresado, la decoración exhibe una sobria placa con la inscripción «CAROLO IV REGE ANNO MDCCXCIV», que aporta además la data del dibujo.



Primera propuesta para la Puerta de San Bernardino, 1794.

La segunda alternativa para San Bernardino retoma la idea de barrera de control y la mayoritaria presencia del muro almohadillado nos recuerda la propuesta para la puerta de Toledo. Respecto a ésta, la apertura de

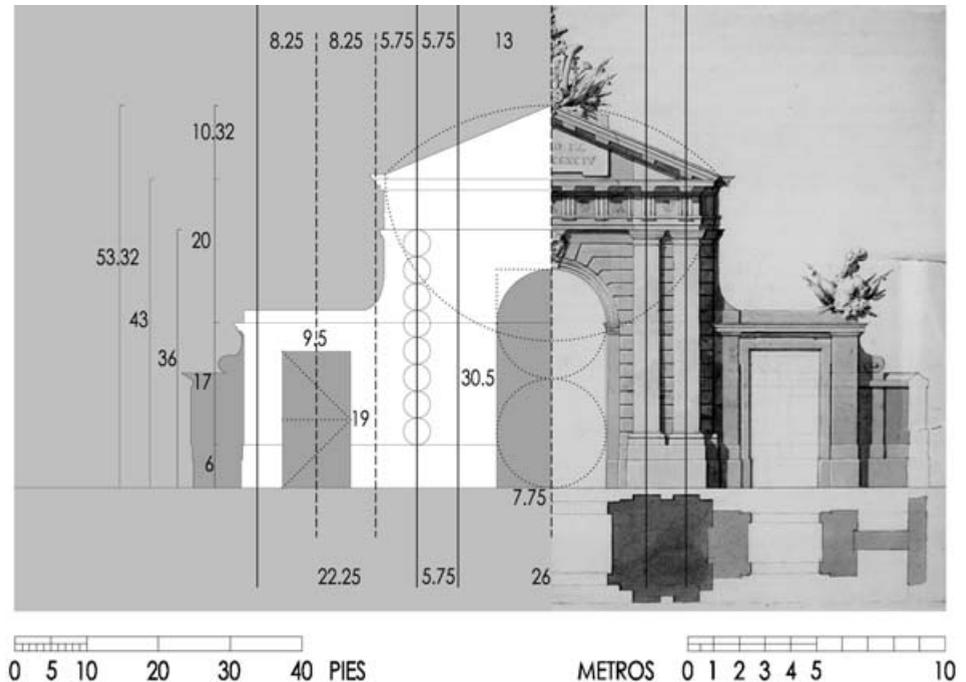
un vano central coronado con ático y frontis remarca con más intensidad el eje central de la composición que, no obstante, gravita en torno a los dos grandes vanos con arco de medio punto. La distancia entre ejes de la composición es casi homogénea: 21, 22 y 21 pies. La imposta y la cornisa mantienen las cotas de la idea anterior, si bien esta última define un tejadillo que eleva su arranque un cuarto de pie por encima de los 43,5. El cuerpo ático se rebaja algo más, alcanzando el conjunto una altura máxima de 64,15 pies, en lugar de los 65,25 de la primera idea. La decoración escultórica mantiene los criterios de aquella y la placa con la fecha y dedicatoria es similar. La solidez del conjunto vuelve a subrayarse con la escasa esbeltez de los huecos —en los tres casos por debajo del doble cuadrado—, y la falta de continuidad entre ático y cuerpo bajo o entre la puerta y los muretes que la anterior propuesta resolvía eficazmente.



Segunda propuesta para la Puerta de San Bernardino, 1794.

En el tercer proyecto Sabatini especula una vez más con la disposición de un vano central con arco de medio punto y dos laterales adintelados. Y aunque vuelve a las proporciones ajustadas al doble cuadrado para sus huecos, la excesiva horizontalidad que adquieren el resto de elementos hace

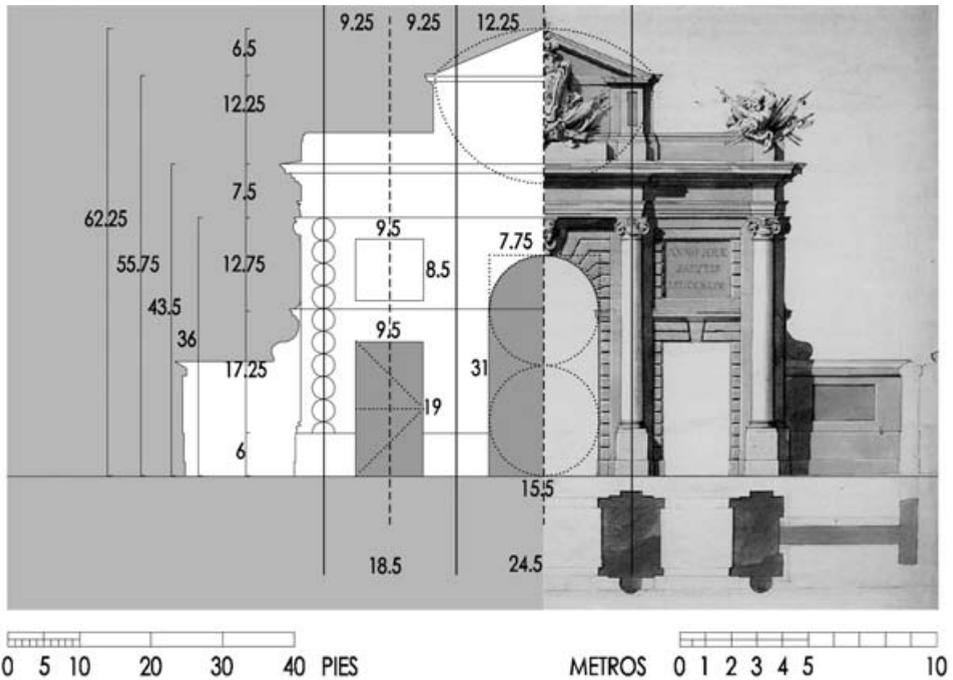
que esta propuesta parezca menos afortunada que las realizadas para la puerta de San Vicente. Las cotas de imposta y cornisa mantienen casi estrictamente los valores de las propuestas anteriores (23 y 43 pies, respectivamente), pero el menor desarrollo en altura (la máxima alcanzada es de 53,32 pies, descontando esculturas) y la excesiva dimensión del muro intermedio conducen a un conjunto poco proporcionado. Muestra de ello es el gran desarrollo que toma el frontón superior que, a pesar de rematarse con el escudo real y trofeos sobre peana, no consigue contrarrestar la disposición horizontal de la propuesta. El vano central está señalado por un interjeje de 26 pies, siendo en los extremos de 16,5. Con todo, la doble pilastra lisa frontal más el retranqueo del muro y la definición de la pilastra del hueco menor ocupan tanto espacio que la percepción unitaria lograda en los proyectos para la de San Vicente se pierde en esta ocasión, favoreciendo una lectura fragmentada de huecos yuxtapuestos sin relación de dependencia. La traza de la planta parece apuntalar esta idea, vinculando con el mismo tono de aguada los pasos rectangulares con los muros de cierre de la calle, segregando por tanto la puerta propiamente dicha, que se ciñe al cuerpo central representado con tinta oscura. El escudo real y los trofeos militares de los extremos protagonizan la decoración escultórica, que man-



Tercera propuesta para la Puerta de San Bernardino, 1794.

tiene la sobriedad del ejemplo anterior, salvo en lo que respecta al tratamiento del friso con triglifos y metopas y la presencia de modillones en el frontón.

La cuarta y definitiva idea viene a expresar la alquimia del arquitecto en su particular canto del cisne, no tanto por la cercanía de su muerte sino porque atribuimos a este diseño el fin de la serie de proyectos para las entradas de Madrid, a las que tanto empeño dedicó. En esta ocasión parece encontrar la adecuada combinación de disposiciones ensayadas con anterioridad, de modo que la estructura tripartita que consagra al vano central su mayor protagonismo se ve complementada con la proporcionada coronación corrida del conjunto de la que emerge un ajustado cuerpo ático centrado.



Propuesta definitiva para la Puerta de San Bernardino, 1794.

No es la primera ocasión en que Sabatini indaga en esta solución, pues ya lo había intentado en las segunda y cuarta alternativas para la puerta de San Vicente. La efectiva mejora que ahora se produce parece estar más relacionada con recursos utilizados en el proyecto definitivo de la de Alcalá, aun cuando éste atienda a una composición para cinco vanos. En efecto, la elección del orden jónico moderno para remarcar los tres vanos y el juego

de pilastras que recorre el entablamento hasta el sotabanco, aunque interrumpido por la cornisa común, parece una clara herencia del diseño de Alcalá. Esta continuidad en lo vertical no estaba conseguida en las propuestas de San Vicente, más parecidas a la de San Bernardino en su forma global, aunque más alejadas conceptualmente de su estructura compositiva. Para ésta retoma la estricta relación 2:1 para la proporción de los huecos, definidos por interejos de 18,5, 24,5 y 18,5 pies, y sitúa la imposta a 23,25 pies y la línea de cornisa a 43,5. Es, justamente, en la cornisa donde podemos hallar aún al Sabatini inquieto, que duda en definir el cornisamento continuo, como indican las líneas dibujadas, o quebrarlo donde las pilastras demandan, como indica la sombra del alzado. El rastro del dibujo parece indicar que inicialmente la cornisa estaba, efectivamente quebrada, y que posteriormente se decidió unificar, borrando las líneas que como tal la definían. El cuerpo ático y el frontón superior, abierto para alojar el escudo real sobre trofeos militares, aunque semejante a la segunda propuesta de esta entrada adopta una proporción más horizontal y alinea sus pilastras con las columnas inferiores, favoreciendo la lectura unitaria de la que carecía aquélla. En cuanto a la decoración escultórica, se mantiene la sobriedad de las otras tres alternativas para San Bernardino, renunciando a guirnaldas y cornucopias, sustituyéndolas por sendas leyendas en los recuadros sobre los pasos adintelados: «CARLO IV REGE AUGUSTO» y «ANNO NRAE SALUTIS MDCCXCIV». Respecto a los dinteles, esta puerta resulta ser una excepción, pues se corresponden con dos hiladas del almadillado del muro, mientras que en todas las demás propuestas figuraba tan sólo una. Esta circunstancia tiene su explicación en la menor dimensión de cada hilada, que conlleva un despiece del arco central en 17 piezas (incluidas salmeres, dovelas y clave). La unión entre la entrada y el murete de cerramiento se realiza mediante una sencilla voluta que, desde la línea de imposta enlaza la puerta con el cuerpo inferior, tal y como hiciera en la segunda alternativa.

CONSIDERACIONES FINALES

Más allá de las reflexiones hasta aquí vertidas que, sin duda, podrán complementarse con nuevas aportaciones que amplíen los aspectos señalados o atiendan a otros intereses, podemos volver a la mirada conjunta de estas catorce ideas que completan el catálogo de su autor para las puertas de Madrid y señalar algunos comentarios finales.

El primero de ellos deriva del examen conjunto del elenco de tan diversos proyectos que, reunidos y sometidos a la misma escala, ha permitido la reflexión comparada de este conjunto que, salvo nuevos hallazgos, enten-

demos completo respecto a los ensayos y proyectos²⁶ realizados por Sabatini para las entradas de Madrid.

En segundo lugar, que Sabatini trabajase en torno a determinadas puertas se explicaría por su integración en los amplios programas de remodelación de sus áreas de influencia. Aun cuando las hayamos estudiado así, Sabatini no propone estas puertas como piezas aisladas sino que todas ellas forman parte de reformas de escala urbana y no exclusivamente arquitectónica. Esta visión de conjunto viene a confirmar la envergadura del concepto ilustrado de embellecimiento y su aplicación práctica a los lugares en que se actuaba de forma integral. En los casos de San Vicente, San Bernardino y Toledo, sus propuestas están directamente relacionadas con las intervenciones del italiano en la remodelación de los paseos adyacentes, mientras que en el de Alcalá se da la conocida vinculación con el Salón del Prado. No ha de extrañarnos, por tanto, que el ambicioso arquitecto no abordara otras puertas de la villa, como la de Atocha, necesitadas como estaban de intervenciones de calado, pero aisladas de los planes de ordenación general con que estaba comprometido.

En cuanto a la elaboración concreta de las propuestas podemos establecer dos claros episodios, el comprendido entre 1769 y 1777 (desde las ideas para la de Alcalá hasta la presentación del *Álbum de París*) y el de 1794 (cuando se elaboran los proyectos para la de San Bernardino). A pesar de la distancia temporal que los separa encontramos parecidos recursos arquitectónicos en la formalización de todos estos diseños, con independencia del período de su gestación: el muro almohadillado, los áticos y frontones, la disposición de los órdenes o las contribuciones ornamentales de las claves de sus arcos, escudos y trofeos militares. Con estos invariantes desarrolla Sabatini un interesante juego de combinaciones y ajustes compositivos para uno, dos, tres, cuatro y cinco vanos, distribuidos de forma irregular aunque con mayoritaria presencia de las propuestas para tres huecos (cinco diseños para San Vicente, tres para San Bernardino).

De todos modos, resulta destacable la escasa evolución estilística experimentada por Sabatini en torno al tema concreto de la puerta de la ciudad, a pesar de los veinticinco años transcurridos entre el concurso para la de Alcalá y las propuestas para la de San Bernardino. Puede que la firmeza de sus convicciones se dejara entrever de este modo, o quizá estemos ante una expresión del limitado talento del italiano, tantas veces señalado por sus rivales inmediatos y por severos críticos contemporáneos. Pero al

²⁶ Recordemos que los proyectos definitivos para Alcalá y San Vicente cuentan con más dibujos no reproducidos aquí, por cuanto el análisis elaborado responde al estudio en planta y alzado, las únicas trazas comunes en todos los casos. El *Álbum de París* recoge, además de los alzados frontal y posterior, una perspectiva de cada una de ellas y un plano con alzado lateral, sección transversal y planta completa de la puerta de Alcalá.

margen de interpretaciones particulares, lo que parece incontestable es que estamos ante un caso singular de la arquitectura madrileña, en el que un mismo artífice propone tan amplio conjunto de soluciones para obras de envergadura aparentemente menor; pero de tal trascendencia simbólica que una de sus realizaciones —la puerta de Alcalá— le ha reportado la celebridad que no consiguiera con otras obras de mayor empaque arquitectónico.

RESUMEN: El afortunado hallazgo de cuatro proyectos para la puerta de San Bernardino que el autor atribuye a Francisco Sabatini da lugar a su publicación, que se acompaña de un estudio analítico de todas las propuestas elaboradas por el arquitecto italiano para las puertas de Madrid, reunidas por primera vez en un estudio conjunto. Los catorce diseños son observados desde un punto de vista compositivo, explicitado mediante análisis gráficos de cada una de las propuestas que componen el catálogo de puertas proyectadas por Sabatini: puerta de Alcalá, cuatro propuestas; puerta de San Vicente, cinco; puerta de Toledo, una; y puerta de San Bernardino, cuatro.

PALABRAS CLAVE: Madrid. Puertas. Sabatini. Alcalá. San Vicente. Toledo. San Bernardino. Proyectos. Dibujo. Historia. Reformas urbanas.

ABSTRACT: The lucky find of four projects for the San Bernardino's door that the author ascribes to Francisco Sabatini is the reason of the publishing of this article; the text is added an analytic study of all proposals elaborated by the Italian architect for Madrid's doors, reunited for the first time in a comprehensive study. The fourteen designs are considered from the composition point of view, explained though graphic analysis of each proposal of doors projected by Sabatini such as the Puerta de Alcalá, 4 proposals; Puerta de San Vicente, 5; Puerta de Toledo, 1; and Puerta de San Bernardino, 4.

KEY WORDS: Madrid. Doors. Sabatini. Alcala. San Vicente. Toledo. San Bernardino. Projects. Design. History. Urban Improvements.

Recibido: 28 de febrero de 2007.

Aceptado: 2 de abril de 2007.