

ACADEMIA



BOLETÍN
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

AÑO 2022
NÚMERO 124

FILIPPO JUVARRA Y LA MAQUETA DEL PALACIO REAL NUEVO DE MADRID: EL PROCESO CREATIVO DE UN PROYECTO ARQUITECTÓNICO FRUSTRADO

FILIPPO JUVARRA AND THE MODEL OF THE NEW ROYAL PALACE OF MADRID: THE CREATIVE PROCESS OF A FRUSTRATED ARCHITECTURAL PROJECT

Juan Luis Blanco Mozo
Universidad Autónoma de Madrid
juanluis.blanco@uam.es
ORCID: 0000-0003-1979-3242

Recibido: 06/07/2022. Aceptado: 01/09/2022

Cómo citar: Blanco Mozo, Juan Luis: "Filippo Juvarra y la maqueta del Palacio Real Nuevo de Madrid: el proceso creativo de un proyecto arquitectónico frustrado", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 124 (2022): 11-35.

Este artículo está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial" (CC-BY-NC)
DOI: <https://doi.org/10.53786/academia.63>

Resumen: La aparición de dos nuevos dibujos del proyecto de Filippo Juvarra para el nuevo Palacio Real de Madrid, relacionados con la construcción de su maqueta, ha permitido revisar su proceso creativo y plantear una nueva organización de los planos del arquitecto italiano que se conservan en diferentes instituciones españolas. De la misma forma, ha sido posible reconsiderar la influencia de este magnífico artefacto en el desarrollo de la arquitectura española de mediados del siglo XVIII y definir el perfil profesional de José Pérez, encargado de su construcción.

Palabras clave: *Filippo Juvarra; José Pérez; Ventura Rodríguez; Giovanni Battista Sacchetti; Palacio Real, Madrid; modelos de arquitectura.*

Abstract: The discovery of two new drawings of Filippo Juvarra's project for the new Royal Palace of Madrid, related to the construction of his model, has allowed to review his creative process and propose a new organization of the plans of the Italian architect that are preserved in different Spanish institutions. In the same way, it has been possible to reconsider the influence of this magnificent artifact on the development of Spanish architecture in the mid-eighteenth century and define the professional profile of José Pérez, in charge of its construction.

Key words: *Filippo Juvarra; José Pérez; Ventura Rodríguez; Giovanni Battista Sacchetti; Palacio Real, Madrid; Royal Palace, Madrid; model.*

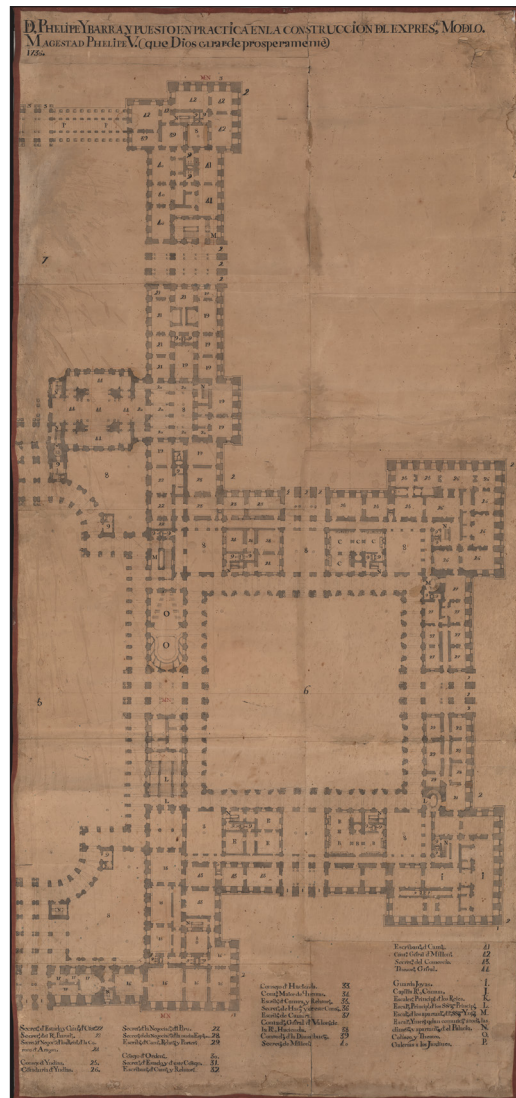
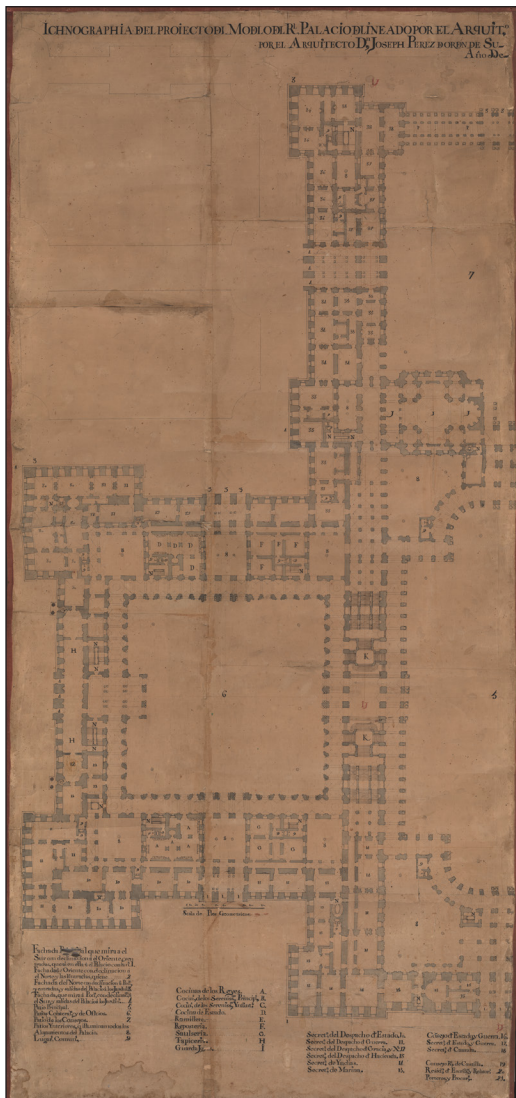


Fig. 1. José Pérez, *Planta del modelo del nuevo palacio real de Madrid diseñado por Filippo Juvarra, 1736*, Archivo del Museo Naval, GE 0037A.

Fig. 2. José Pérez, *Planta del modelo del nuevo palacio real de Madrid diseñado por Filippo Juvarra, 1736*, Archivo del Museo Naval, GE 0037B.

INTRODUCCIÓN

No por conocido, el proceso creativo del proyecto de Filippo Juvarra (1678-1736) para el nuevo Palacio Real de Madrid sigue mostrando algunas incógnitas relacionadas mayormente con la maqueta que iba a servir para ilustrar su propuesta arquitectónica, que pasaba por erigir una gran residencia para Felipe V en los altos de San Bernardino, fuera de los límites de la ciudad de Madrid¹. La repentina muerte

¹ Sobre el papel que tuvo esta maqueta en el proyecto de Juvarra, ver Plaza Santiago, 1975: 36-37. Para su construcción y conservación, ver Mairal Domínguez, 2012: 34-53.

de su autor malogró esta apuesta admirable en beneficio del actual Palacio Real diseñado por Giovanni Battista Sacchetti (1690-1764), su alumno aventajado, en el mismo solar donde se había levantado el viejo Alcázar de los Austrias, incendiado en la Nochebuena de 1734. A pesar de ello, la citada maqueta fue construida y pudo ser presentada al rey en la primavera de 1739, convirtiéndose en un objeto digno de elogio de aquellos que pudieron contemplarla hasta su desaparición a finales del siglo XIX, cuando formaba parte de los fondos del Museo de Ingenieros ubicado en el madrileño palacio de San Juan².

La aparición en el Archivo del Museo Naval de Madrid de dos nuevos planos del proyecto del Palacio Real de Juarra representa una oportunidad única para clarificar la naturaleza y la función de las series de trazas que se conservan, principalmente, en archivos y fondos bibliográficos españoles. En realidad, se trata de las dos piezas (figs. 1 y 2) de la icnografía de su planta baja, delineada para servir de guía a la construcción de la maqueta, según reza en su encabezado, que también aporta dos datos fundamentales para el inicio de esta investigación: el año en el que fueron realizados los planos, 1736; y la mención al arquitecto José Pérez, como el encargado de ejecutarla³.

LOS PLANOS DE LA MAQUETA

Estos dibujos de arquitectura guardan una estrecha relación con los que se custodian en la Biblioteca Nacional de España: un alzado (fig. 3) de la fachada principal del palacio y tres secciones —dos longitudinales (figs. 4 y 5) y una transversal (fig. 6)— catalogados como obras del círculo de Juarra realizadas entre 1735 y 1741⁴. Como aquellos, tienen una escala gráfica de 120 pies geométricos y sus bordes están protegidos por una cinta de tela de color marrón. Las dos secciones

² La última mención conocida a la maqueta de Juarra en el Museo de Ingenieros, en Carta de José de Reyna, director general de ingenieros al ministro de la Guerra (7-XI-1877), en Archivo General Militar de Segovia, Sección 2.º, División 8.ª, legajo 456, exp. 58.

³ Archivo del Museo Naval (en adelante, AMN), GE 0037A, seis hojas de papel sobre tela con una cenefa de tela marrón en su borde (104,5 x 225,5 cm). En la parte superior se puede leer la primera parte de una leyenda que se completa, línea a línea, en el segundo plano:

“ICHTNOGRAPHIA DEL PROIECTO DEL MOÐLO DEL R^l PALACIO DELINEADO POR ELARQUIT.^o
POR EL ARQUITECTO D.N JOSEPH PEREZ DEL ORDEN DE SU
Año De”

AMN, GE 0037B, seis hojas de papel sobre tela con una cenefa de tela marrón en su borde (105 x 227 cm). La leyenda de la parte superior sigue las tres líneas de la anterior:

“D.ⁿ PHELIPE YBARRA Y PUESTO EN PRACTICA EN LA CONSTRUCCION DEL EXPRES.^o
MOÐLO

MAGESTAD PHELIPE V. (que Dios guarde prósperamente)
1736”.

⁴ Biblioteca Nacional de España (en adelante, BNE), Dib/14/53/1-4, ver Barbeito, 2009a: 50-53. Con anterioridad habían sido atribuidos a José Pérez, como parte de un encargo de 1741, en Durán Salgado, 1935: 34-35. Bottineau, 1986: 553. Plaza Santiago, 1975: 37.



Fig. 3. José Pérez, *Fachada principal del modelo del nuevo palacio real de Madrid diseñado por Filippo Juvarra, 1736*, Biblioteca Nacional de España, Dib/14/53/1.



Fig. 4. José Pérez, *Sección longitudinal por la escalera principal y la capilla del modelo del nuevo palacio real de Madrid diseñado por Filippo Juvarra, 1736*, Biblioteca Nacional de España, Dib/14/53/3.

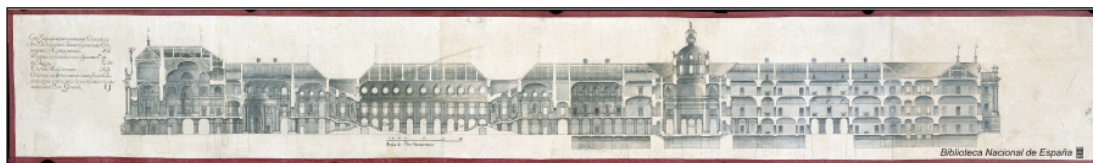


Fig. 5 José Pérez, *Sección longitudinal por el teatro de corte y la biblioteca del modelo del nuevo palacio real de Madrid diseñado por Filippo Juvarra, 1736*, Biblioteca Nacional de España, Dib/14/53/4.



Fig. 6. José Pérez, *Sección Transversal del modelo del nuevo palacio real de Madrid diseñado por Filippo Juvarra, 1736*, Biblioteca Nacional de España, Dib/14/53/2.

longitudinales presentan unas inscripciones manuscritas que hacen referencia a la “línea y letras encarnadas de el Plan General”⁵. Estas líneas encarnadas, siendo muy sutiles, se pueden seguir con cierta facilidad en las plantas del piso bajo de los planos encontrados en el Archivo del Museo Naval, al igual que las letras IJ —repetidas tres veces— y MN —en dos ocasiones— escritas con el mismo color.

⁵ BNE, Dib/14/53/3 “Sección longitudinal por la escalera principal y la capilla del proyecto para el Palacio Real Nuevo de Madrid”. La parte de la inscripción manuscrita que nos interesa resaltar dice así: “Continúa su demostración hasta fin de el Palacio según se nota por la línea, y letras encarnadas de el Plan General... IJ”.

BNE, Dib/14/53/4 “Sección longitudinal por el teatro de corte y la biblioteca del proyecto para el Palacio Real Nuevo de Madrid”. La inscripción dice así: “Continúa su demostración, según se nota por la línea, y letras encarnadas de el Plan General... MN”.

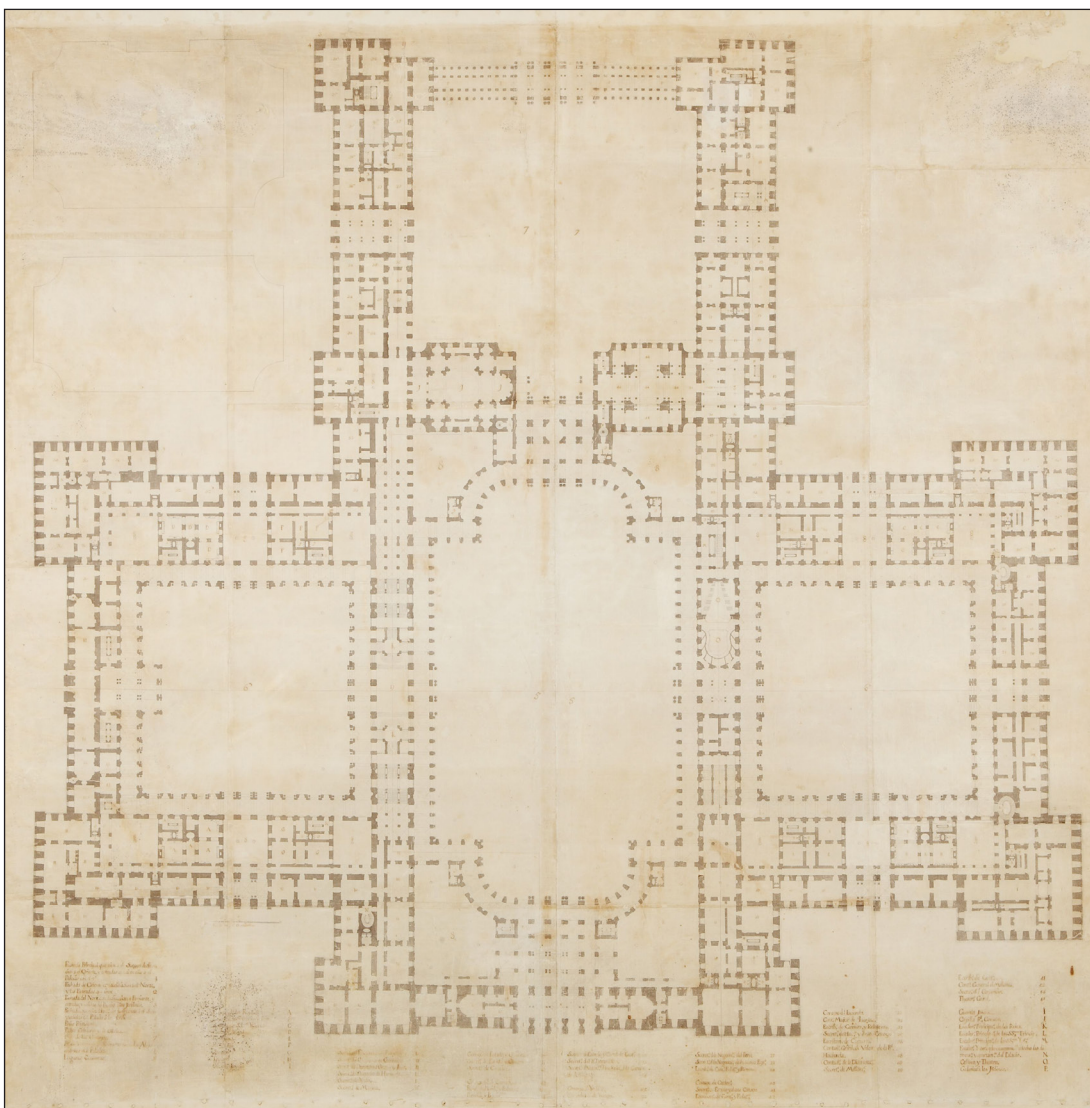


Fig. 7. Filippo Juvarra, *Planta del proyecto del nuevo palacio real de Madrid*, 1735-36, Archivo General de Palacio, Planos, 6500.

Lo mismo cabría decir de las letras y los números en negrita que describen los usos de los espacios de la propuesta del mesinés. Esto nos llevaría a pensar que la icnografía redescubierta era, en realidad, el “Plan General” que se desglosaría en los dibujos de arquitectura que se conservan en la Biblioteca Nacional. Estas indicaciones, y los argumentos que enseguida se añadirán, permiten aseverar que estos planos y los que han aparecido en el Museo Naval formaban parte del mismo grupo de proyectos realizado en 1736 para construir la maqueta de Juvarra.

En el Archivo General de Palacio se guarda otro importante conjunto de planos del proyecto del italiano, entre los que destaca un grupo de seis que fue dado a conocer en el año 2004: una planta baja (fig. 7), presentada de forma independiente,

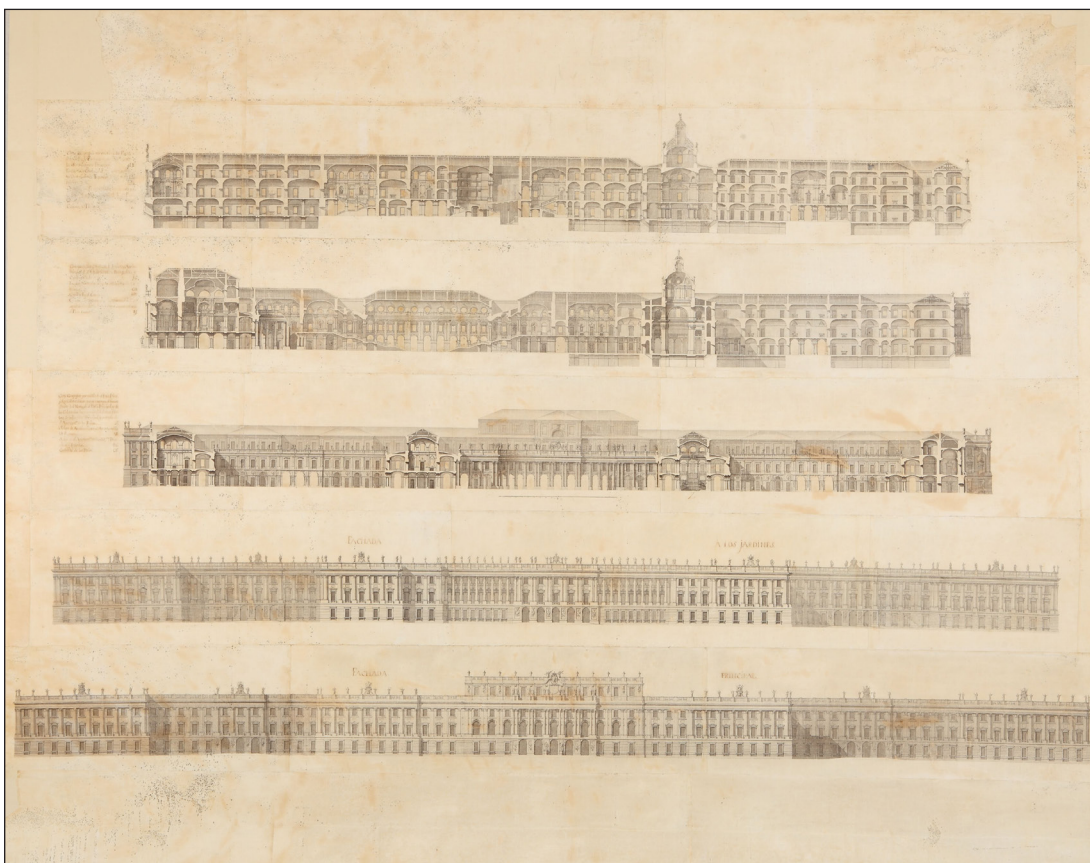


Fig. 8. Filippo Juvarra, *Secciones y alzados del proyecto del nuevo palacio real de Madrid*, 1735-36, Archivo General de Palacio, Planos, 6501-6505.

con un pitipié de 100 pies geométricos; y sobre una misma tela (fig. 8), que les servía de soporte, los alzados de las fachadas principal y del jardín, dos secciones longitudinales y una transversal, trazadas en una escala de 200 pies geométricos⁶. Todos ellos guardan un parentesco innegable con los planos antes referidos que delata su relación con el proyecto de Juvarra. Aun así, existen algunas diferencias sobre las que merece la pena detenerse.

Empezando por la planta baja, su representación es muy parecida a la que se ha consignado en el Archivo del Museo Naval, con los mismos números y letras de referencia en negrita, aunque no figuran las líneas y siglas encarnadas (IJ y MN) a las que hicimos alusión más arriba. El ejemplar del Archivo General de Palacio carece de título y su trazo es más sutil o quizás desvaído por los efectos del paso del tiempo y de una conservación deficiente. Por lo demás, la planta del

⁶ Archivo General de Palacio (en adelante, AGP), Planos 6500-6505, en Alonso Martín / Mairal Domínguez, 2004: 2-23. La planta del piso bajo pendía de un marco superior y se recogía con un cilindro que además lo tensaba, al igual que los otros cinco planos que se extendían sobre la misma tela que les servía de soporte.

Museo Naval muestra un doble adelantamiento de dos columnas, elevadas sobre su pedestal, en la fachada occidental del palacio, a la altura de su patio de los oficios y de su galería de la tapicería (H), que no se repite en el lado oriental; un elemento realmente extraño, que rompe con la simetría del proyecto, y que no figura en la planta del Archivo General de Palacio ni en ninguna de las copias que se sacaron con posterioridad y que se atesoran en el mismo fondo.

El cotejo de los alzados y de las secciones de ambos grupos ofrece diferencias poco apreciables, de hecho, sus inscripciones manuscritas son idénticas. Como ya ha sido señalado, la disonancia más importante atañe a la sección transversal del proyecto del nuevo palacio que se guarda en el fondo bibliográfico madrileño⁷. La disposición de sus alzados, de izquierda a derecha, presenta la orientación sur (patio colateral)-norte (patio principal)-sur (patio colateral), mientras que la del ejemplar del Archivo General de Palacio es norte-norte-norte, discordante con la descripción señalada en la nota manuscrita que explica su contenido. Esta circunstancia podría explicarse si los planos de esta serie fueran una copia de la que se conserva en la Biblioteca Nacional de España, suposición improbable porque las cubiertas de las arquitecturas de esta última fueron representadas con una mayor definición.

Este asunto de las cubiertas es crucial para entender el uso diferente que tuvieron los dos conjuntos de planos del nuevo palacio de Juarra. Los del Archivo General de Palacio delatan una cierta laxitud en el diseño de las partes altas del edificio que ni tan siquiera fue dotado de chimeneas, en beneficio de la airosa representación de la balaustrada decorativa que delimitaba sus alzados, el principal y el que miraba al jardín. Mientras que las cubiertas de los dibujos de la Biblioteca Nacional presentan una mayor inclinación, sin que se hayan alterado las soluciones constructivas de sus armaduras, y una concreción más acusada de sus vertientes que al interior de los patios se colmaron de chimeneas, buhardas y pináculos con gallardetes. Un hecho que hay que relacionar con la necesidad de materializar su arquitectura en un objeto tridimensional como una maqueta.

Las cubiertas de vertientes pronunciadas no fueron habituales en la arquitectura de Juarra. Desde los inicios de su carrera profesional prefirió combinar los remates abalaustrados de los alzados de sus edificios más relevantes con tejados de suaves inclinaciones, con sus cumbreras justamente retrasadas respecto a las fachadas, con el fin de ocultarlas al espectador. Son buen ejemplo de ello, en el ámbito puramente especulativo, el proyecto de un palacio presentado para el concurso clementino de la Academia de Roma de 1705 o las variantes diseñadas para la nueva sacristía vaticana (1715). En lo referido a la arquitectura palacial de la corte turinesa, combinó estas soluciones en la galería grande de Venaria Real (1714), en el castillo de Rivoli (1718), en la fachada del palacio Madama (1718) o en la *palazzina* de caza de Stupinigi (1729). Lo mismo se podría decir de la arquitectura de Sacchetti, como se aprecia en el Palacio Real nuevo de Madrid⁸. Por el contrario, las pendientes

⁷ BNE, Dib/14/53/2, ver Barbeito, 2009a: 52.

⁸ Gritella, 1992: II, 447. Barbeito, 2009a: 52-53.

pronunciadas de los proyectos de la Biblioteca Nacional encajan perfectamente en una práctica habitual desarrollada en la arquitectura madrileña —más que “tradizione iberica”, como señala Gritella— que se hubiera culminado con el uso, no confirmado, de la pizarra y, en general, con un deseo de incorporar las partes altas del edificio al juego volumétrico de su arquitectura.

Señaladas estas diferencias, cabe preguntarse si las altivas cubiertas de los planos de la maqueta nacieron como una evolución prevista por su autor, en el desarrollo lógico de su proyecto o como una aportación atribuible a los arquitectos españoles que colaboraron —de diferente manera— en su elaboración: el ya citado José Pérez o el jovencísimo Ventura Rodríguez (1717-1785). El testimonio interesado de Anibale Scotti (1676-1752), hombre de confianza de Isabel de Farnesio y aficionado a la arquitectura, vertido en 1742, en el segundo memorial crítico al proyecto de Sacchetti, señalaba que “el abad Ibarra hizo los diseños [del modelo], que no dejó concluidos”⁹. Extremo confirmado desde la lejanía por Giovanni Pietro Baroni (1701-1762), conde de Tavigliano, que había sido invitado a la corte española para colaborar con su maestro “nel disporre il gran Modello pel Reale Palazzo”, sin que pudiera hacerlo por sus obligaciones familiares; y que muerto Juarra declinó una segunda invitación “a proseguire il Disegno, che per la di lui norte ivi accaduta rimasto era imperfetto”¹⁰.

Así las cosas, parece muy probable que estas modificaciones se podrían endosar a los arquitectos españoles que tuvieron que construir la maqueta según los planos —incompletos— de Juarra, circunstancia que pudo alterar la escala de la maqueta. Al respecto, conviene volver sobre el testimonio del marqués de Scotti, quien a pesar de sus críticas al proyecto de Sacchetti para el nuevo Palacio Real, alababa la ejecución de su modelo y lo comparaba con el de su maestro, terminado por José Pérez:

[...] está ejecutado a la perfección y, si cabe, nada debe al grande que después de la muerte del célebre Abad Don Felipe Ibarra se ejecutó con franqueza nunca oída, sin petit pie del Autor y solo con un petit pie ideal en el cual no se pueden sacar las justas medidas del Autor como se puede ver en este modelo adonde están exactas¹¹.

⁹ Sancho, 1991a: 153-169.

¹⁰ Como reconoce en la introducción, en Baroni di Tavigliano, 1758. Ver, además, Plaza Santiago, 1975: 21.

¹¹ En este caso, en el primer memorial crítico firmado por un “celoso del Real Servicio” que no es otro que Scotti, en Plaza Santiago, 1975: 421. Este argumento servía para criticar el uso de las columnas dispuestas en el orden gigante de la fachada en el proyecto de Sacchetti, pues su plasmación como tales en el modelo de Juarra se achacaba —a decir de Scotti— a un error en la escala cometido por José Pérez: “diré que si el que hizo trabajar dicho modelo, y tuvo la dirección del trabajo, hubiese tenido el pitipí con el que el abad Ibarra hizo los diseños, que no dejó concluidos, habría visto que tales columnas servían a un contorno de grandes corredores, y no para pegadas en la pared, como las puso en el modelo el que le trabajó”, en Sancho, 1991a: 159. Y se ponían de ejemplo las pilastras de la fachada al jardín del palacio de San Ildefonso, obra trazada por Juarra.

Sacchetti, en su respuesta, aclaraba este extremo que él mismo había tenido la ocasión de comprobar en su visita al modelo y los planos de la maqueta de Juarra.

[...] que el *petit pie* del modelo y dibujos de la idea dada por el Abad y Caballero don Felipe Ibarra, que fue mi Maestro, no fue de pies españoles sino de otra medida que él acostumbraba, cuyos seis pies hacen once castellanos¹².

Lo que Sacchetti trataba de explicar era que Juarra había realizado sus dibujos en pies del Piamonte o *piede liprando* (0,51 m) o, más concretamente, en su unidad de medida superior, el *trabuccho* (3,08 m), habitual en los pitipiés de los dibujos de arquitectura realizados por el mesinés en la corte turinesa; y, como bien indicaba, los 6 pies piamonteses, que hacían un *trabuccho*, equivalían a 11 pies castellanos. Su aclaración parece confirmar que realmente hubo un desliz a la hora de trasladar la escala de los planos incompletos de Juarra a la maqueta, como defendía Scotti, de forma interesada, para criticar la presencia de columnas en las fachadas del proyecto de Sacchetti¹³.

Todos estos retorcidos argumentos servirían para confirmar que los primeros planos del proyecto de Juarra se calcularon en *trabucchi*, hubiera o no pitipié en los mismos. Esto último es muy importante porque el siciliano ya había realizado dibujos de arquitectura sin escala gráfica para proyectos ideales que no necesitaban una plasmación topográfica concreta, como los que firmó en 1705 para un “palacio de tres personalidades” presentado en el concurso clementino de la Academia de San Lucas. Lo cierto es que en la actualidad no se conserva ningún dibujo de su proyecto del nuevo Palacio Real medido con pitipié en *trabucchi*, lo cual no significa que no fueran calculados en esta unidad piamontesa.

A modo de resumen, los planos del Archivo Naval de Madrid y los de la Biblioteca Nacional de España, con un pitipié de 120 pies castellanos, fueron realizados a lo largo de 1736 por los arquitectos españoles para servir de guía a la construcción de la maqueta. Debieron de nacer como una adaptación necesaria a partir de los dibujos de arquitectura redescubiertos en 2004 en el Palacio Real de Madrid. Que estos últimos tengan una escala de pies castellanos no sería ningún impedimento para pensar que fueron los que realizó Juarra, en la segunda mitad del año 1735, con la ayuda de Ventura Rodríguez.

En el propio Archivo General de Palacio se conservan más planos relacionados con el proyecto de Juarra¹⁴. A excepción de unos primeros esbozos de sus ideas, fechados en 1735¹⁵, estos dibujos se realizaron años después de su muerte. A Alfonso Regalado Rodríguez, arquitecto vinculado a Ventura Rodríguez, se le atribuye una representación bastante fidedigna de la planta baja del palacio, copia

¹² Plaza Santiago, 1975: 424.

¹³ Sobre su defensa de una mayor simplicidad arquitectónica, basada en el uso de la pilastra, ver Rodríguez Ruiz, 2019: 21-22.

¹⁴ Alonso Martín / Mairal Domínguez, 2004: 14-15. Barbeito, 2009a: 53.

¹⁵ AGP, Planos 6151-6154 [1735]. Gärms, 1994: 242-244. Barbeito, 1999: 11-13.

al parecer de la original rescatada del olvido en el año 2004¹⁶. Marcelo Fontón, ayudante de Francesco Sabatini, pudo ser el autor de otras dos series de dibujos que presentan algunas variaciones con respecto a los originales del siciliano. También posteriores son los dibujos del controvertido arquitecto Giovanni Battista Novello (1715-1799) de la Biblioteca Nazionale Marciana de Venecia¹⁷; y una planta con dos detalles de los alzados de palacio, atribuido al citado Sabatini, que se guarda en el Gabinetto Comunale delle Stampe de Roma. Ninguno de ellos puede ponerse en relación con la maqueta de Juvarra.

LOS MODELOS, SEGÚN JUVARRA

A falta de conocer más detalles sobre las intenciones que albergaba el arquitecto de Mesina con la manufactura de esta maqueta, su concepción como tal encaja perfectamente en la práctica del proceso creativo que desarrolló a lo largo de su carrera profesional, tanto en Roma como en la corte de Turín. Su empleo se enmarca, además, en una tradición constructiva muy presente en Italia desde el Renacimiento¹⁸, que se revalorizó en los primeros años del siglo XVIII de la mano de arquitectos como Carlo Fontana (1638-1714), maestro de nuestro protagonista, y de la convocatoria de concursos para proveer de proyectos a las fábricas más importantes de la Ciudad Eterna¹⁹.

En varias ocasiones, Juvarra dirigió la fabricación de estas estructuras tridimensionales con el fin de facilitar la comprensión de sus proyectos arquitectónicos a los comitentes y de servir al mismo tiempo como banco de pruebas para solucionar cuestiones técnicas sometidas a revisión. En base al primer objetivo, diseñó estructuras lo suficientemente amplias y sofisticadas para ser entendidas por los comitentes, como el “modelo grande” para la nueva sacristía de San Pedro del Vaticano, manufacturado por el carpintero Francesco Piccolini en 1715, que podía desmontarse en secciones permitiendo la observación de las soluciones arquitectónicas planteadas en su interior y de las decoraciones propuestas para algunos de sus espacios²⁰.

Como arquitecto en formación, en el taller de los Fontana pudo familiarizarse con la realización de maquetas dentro de un proceso creativo que permitía la revisión de un proyecto planteado *a priori* en dibujos de arquitectura²¹. Este proceder fue el que poco tiempo después defendió Juvarra para convencer a los oratonianos de San Felipe de la conveniencia de fabricar un modelo para su nueva iglesia de Turín. Según su criterio, la construcción de una arquitectura a pequeña escala en tres

¹⁶ AGP, Planos 101.

¹⁷ Olivato, 1974: 351-359. Tovar Martín, 1991: 157-159. Rodríguez Ruiz, 2019: 177.

¹⁸ Millon, 1994: 19-73. Frommel, 2015: 8-12.

¹⁹ Contardi, 1991: 11-12.

²⁰ Hager, 1970. Gritella, 1992: I, 146-149. Hager, 1995: 65-173. Su restauración, en Rava, 1998: 121-127.

²¹ Curcio, 2000: I, 61.

dimensiones permitiría descubrir “(...) molte cose da cambiarsi e si cambiano, senza doverse por cambiare e demolire in opera come spesso succede quando si ha solo il disegno in carta”, favoreciendo de esta manera un ahorro sustancial a la fábrica²². Después de tres series de dibujos realizadas entre 1715 y 1716, en 1718 se construyó el modelo grande de la iglesia para ilustrar la propuesta conocida como “Fondazione Nuova” (1717), que finalmente sería aprobada con ligeras modificaciones en 1730²³. La maqueta, hoy desaparecida, fue donada por los padres del oratorio al arquitecto Giovanni Pietro Baroni, conde de Tavigliano y discípulo de Juvarra, quien publicó en 1758 un elenco de estampas de este proyecto en un impreso dedicado a la fábrica filipina²⁴.

A lo largo de este proceso creativo, mediatizado por la construcción de un modelo, el arquitecto siciliano supervisaba el proyecto personalmente con la ayuda de alguno de sus estrechos colaboradores. Sacchetti, por ejemplo, dirigió la construcción de la maqueta desmontable del castillo de Rivoli materializada en 1718 por el carpintero Carlo María Ugliengo²⁵. Se trata, sin duda, del conjunto proyectual más ambicioso diseñado por Juvarra, ya que el modelo principal, que quedó sin concluir, hoy conservado en el Museo Civico d'Arte Antica de Turín, se complementó con otros dos, ya desaparecidos, que describían el sistema de rampas y escalinatas del acceso principal de la residencia de Victorio Amadeo II y del jardín que se habría extendido hacia el oeste. Juvarra también fue el autor de los dibujos que sirvieron de inspiración a las seis vistas pintadas por Giovanni Paolo Panini, Marco Ricci, Andrea Lucatelli y Massimo Teodora Michela que trataron de exponer la idea global de su proyecto para Rivoli.

De factura más modesta fue la maqueta de la iglesia y el convento de Superga, realizada por Ugliengo en 1716, que ha llegado a nuestros días con ciertos añadidos que desvirtúan su contenido²⁶. Sacchetti también se hizo eco de la construcción de los modelos de la nueva iglesia de San Huberto de Venaria Real (1716), manufacturado por el citado carpintero²⁷, de la fachada de Santa Cristina en Turín (1716)²⁸ y del frente del palacio Madama (1718)²⁹, de los que no se tienen noticias documentales.

Hay que considerar, además, un aspecto relativamente novedoso asociado a la valoración de las maquetas como objetos artísticos. Coincidiendo con la llegada de Juvarra a Roma, Francesco Fontana (1688-1708), hijo de su maestro, estaba preparando la exposición permanente de los principales modelos de la fábrica

²² Testimonio de un acta de la congregación de 1715, en Macco, 1995: 276. Curcio, 2000: I, 61.

²³ Gritella, 1992: I, 287-317.

²⁴ Baroni di Tavigliano, 1758. Plaza Santiago, 1975: 21.

²⁵ Gritella, 1992: I, 390-399. Millon, 1995a: 411-412; 1999a: 474.

²⁶ Gritella, 1992: I, 212-221. Millon, 1995b: 412-413; 1999b: 571.

²⁷ Gritella, 1992: I, 342.

²⁸ Gritella, 1992: I, 276.

²⁹ Consta, además, que durante un tiempo se conservó en el palacio de la Universidad con las maquetas de Rivoli y Superga, en Gritella, 1992: I, 434.

vaticana que se instalarían en los apartamentos de Pío IV en el Belvedere, según el deseo de Clemente XI (1700-1721)³⁰. Dentro de estos preparativos se incluyeron las reparaciones de las maquetas del proyecto de San Pedro, de Antonio da Sangallo el Joven, realizada entre 1539 y 1546 por Antonio Labacco³¹, y de la cúpula de Miguel Ángel de la misma basílica (1558-1561), que finalmente se exhibirían en una estancia del *Nicchione*. El Papa Albani, consciente de la importancia de este discurso didáctico sobre los valores constructivos de la arquitectura, fue incorporando otros modelos escultóricos y arquitectónicos. Entre estos últimos se añadirían las propuestas para la nueva sacristía vaticana del concurso de 1715, entre las que se encontraba la de Juvarra³².

Esta suerte de institucionalización de la génesis constructiva de la basílica de San Pedro, en base a su revalorización como arquetipo de la arquitectura religiosa de su tiempo, defendida, entre otros, por Carlo Fontana, autor de *Il tempio vaticano e sua origine* (Roma, 1694), estuvo relacionada con el interés de Clemente XI por revitalizar el papel de la Academia de San Lucas en la vida artística de la ciudad, como había hecho en 1720 con la instauración de sus premios anuales, los *concorsi clementini*. En cierto modo, como apunta Hellmut Hager, el papa pudo haberse inspirado en el modelo académico francés desarrollado durante el reinado de Luis XIV³³. Recuérdese, además, que la Académie Royale d'Architecture de París, creada en 1671 bajo los auspicios de Jean-Baptiste Colbert, ya contaba en su sede del Louvre con un espacio dedicado a la exposición de maquetas, la mayoría de ellas creadas durante el reinado de su fundador, entre las que despuntaba la de Bernini para ilustrar su proyecto del palacio del Louvre.

LA HERENCIA DE JUVARRA

Con estos antecedentes en los usos y valoraciones de las maquetas arquitectónicas, no es difícil imaginar las intenciones que albergaba Juvarra para el proyecto de su nuevo Palacio Real de Madrid. Sería un objeto admirable, de grandes proporciones, como nunca él mismo había trabajado, capaz de materializar su idea de residencia áulica y de plantear al mismo tiempo cuantos detalles fueran necesarios para seducir a su real comitente. Serviría también para madurar las cuestiones técnicas avanzadas en el juego de planos que se conserva en el Archivo de Palacio y desarrolladas en los dibujos de arquitectura de la Biblioteca Nacional de España y del Archivo del Museo Naval.

³⁰ Johns, 1993: 71-72. Hager, 1997: 147-152. Curcio, 2000: I, 8-61.

³¹ Benedetti, 1986: 157-174; 1994: 634-635; 2009.

³² Hager, 1997: 153-160.

³³ Hager, 1997: 176-179.

El resto de la historia ya se conoce, pero conviene recordarla³⁴. Juvarra falleció el 31 de enero de 1736, un día después de que se iniciara la construcción de la maqueta. Su desaparición no solo quebró la dinámica del proceso creativo de su proyecto de palacio, sino que dejó despejado el camino a los que defendían levantar el palacio de Felipe V en el solar del viejo Alcázar. La decisión debió tomarse en el otoño de 1736, siendo la causa lógica de la interrupción de la obra de la maqueta ordenada por el rey el 20 de noviembre de ese mismo año³⁵, pocos días después de que Sacchetti visitara el taller donde se estaba manufacturando³⁶. Según su propio testimonio, tuvo que escribir una “memoria” —hoy perdida— en la que debió de exponer sus dudas sobre las modificaciones que había experimentado el proyecto inacabado de su maestro³⁷.

Sacchetti mantuvo una relativa distancia con el modelo de Juvarra, en especial, cuando tuvo que construir el suyo como parte de su propuesta de nuevo palacio que fue, por cierto, el objetivo de las críticas del marqués de Scotti. Una situación paradójica que le debió de provocar no pocas incomodidades pues, en contra de su voluntad, el rey le había ordenado que diseñara un palacio en el estrecho lugar donde se había erigido el Alcázar incendiado en 1734 y que “no saliese de la idea dada por el Abad Don Felipe Ibarra”, como él mismo reconocería con cierta amargura³⁸. Jovellanos, tiempo después, le acusaría de haberse “aprovechado en cuanto pudo” del modelo de su maestro para realizar el proyecto final de su palacio³⁹.

El polígrafo asturiano fue, por cierto, el primero que aludió al modelo de Juvarra como una obra inacabada “cuya continuación y conclusión se fío a D. Ventura Rodríguez”, sin citar las supuestas modificaciones que tanto había criticado Scotti. No contento con ello recalcó que el madrileño había culminado “solo el magnífico plan que había dejado incompleto” el arquitecto siciliano⁴⁰. A pesar del tono apoloético de su texto, también fue el primero en cuestionar la arquitectura de la maqueta con un alambicado comentario que daba por buenas las críticas deslizadas por Francesco Milizia a Juvarra⁴¹:

El autor de las vidas de los arquitectos rebasa algún tanto este elogio, tachando a Juvarra de poco amante de la sencillez, unidad y corrección. Algo me parece que peca contra estas dotes el modelo que conservamos suyo, y de

³⁴ Siguiendo el estudio sobre la maqueta de Mairal Domínguez, 2012: 38-44.

³⁵ No hay evidencias de que esta decisión se tomara en vida del arquitecto, cuando estaba preparando el proyecto de su palacio, por lo que serían apócrifas las noticias que relacionaron su muerte con el disgusto provocado por el rechazo del rey a su maqueta, como señaló Novello, en Olivato, 1974: 358-359; o por el “desconsuelo de saber que su plan no sería ejecutado”, como se anota en Jovellanos, 1790: 72.

³⁶ Relación de los viajes de Sacchetti, en AGP, Obras de Palacio, caja 1075 (1736).

³⁷ Plaza Santiago, 1975: 424.

³⁸ Plaza Santiago, 1975: 425.

³⁹ Jovellanos, 1790: 73.

⁴⁰ Jovellanos, 1790: 10 y 73.

⁴¹ Milizia, 1768: 410, de la que Jovellanos reconoció manejar alguna de las ediciones posteriores publicadas bajo el título *Memorie degli architetti antichi e moderni*.

que se hablará después: pero este mismo modelo justifica muy bien que la censura del biógrafo no fue menos severa con Juarra que con otros célebres arquitectos⁴².

Quizás lo más llamativo de este asunto fuera que en el verano de 1738 el rey ordenara retomar la construcción de la maqueta del finiquitado proyecto de Juarra, que quedaría bajo la dirección única de José Pérez, tras la incorporación de Ventura Rodríguez al estudio de Sacchetti⁴³. Aunque no hay ningún testimonio que explique esta contradictoria decisión, una vez comenzada la obra del nuevo palacio, todo apunta a que debió de tomarse en consideración a la magnificencia de su planteamiento material y, en cierto modo, entendiendo que en el futuro sería un objeto merecedor de ser contemplado. En este sentido, hay que recordar el anhelo de su autor por crear una maqueta que, cumplida su función proyectual, fuera digna de exhibirse, como lo habían sido las que conformaban el “museo” arquitectónico creado por Clemente XI en el Belvedere vaticano. Pero en el caso de la corte de Felipe V esta valoración fue efímera, ya que una vez presentada, en un montaje abierto el 4 de abril de 1739 en el Casón del Retiro, la maqueta fue almacenada en un invernadero de la ermita de San Pablo del citado palacio.

A partir de entonces, lejos de significarse como un arquetipo que pudiera influir en la arquitectura de su tiempo a través, por ejemplo, de la formación de los jóvenes arquitectos de la recién creada Academia de Bellas Artes de San Fernando, se convirtió en un objeto tan alabado por su magnificada materialidad como incómodo por su difícil conservación. Antonio Ponz, que se detuvo en describir sus dimensiones extraordinarias y la complejidad de su estructura, la pudo contemplar en una “casilla pegada a la pared de la Armería” del nuevo palacio⁴⁴. Cuando en 1793 vio la luz la segunda edición de su *Viaje de España* se hallaba en el “taller de debajo del arco, que se comunica al jardín de la botica real”.

Quien quiso hacerse con la herencia de Juarra y su maqueta, aunque fuera para dar lustre a su “currículum” de ensamblador metido a arquitecto, fue José Pérez, de quien apenas se tenían algunas noticias dispersas sobre su biografía y trayectoria profesional hasta el estudio de Yves Bottineau⁴⁵. Solo antes, Ceán Bermúdez había citado su nombre como “encargado de perfeccionar el modelo del palacio nuevo”, al tratar la llegada a Madrid del escultor francés Robert Michel (1720-1786)⁴⁶. Eugenio Llaguno y los autores que describieron la maqueta de Juarra ni tan siquiera mencionaron su nombre.

⁴² Jovellanos, 1790: 69.

⁴³ Como “ayudante de líneas” actuaría Pedro Lázaro, personaje vinculado familiarmente a Pérez y que en la primera etapa de la construcción del modelo había trabajado como tallista. En el mes de septiembre de 1738 aparece por primera vez en las nóminas de la obra Diego de Villanueva (1713-1774).

⁴⁴ Ponz, 1776: VI, 100-102.

⁴⁵ Bottineau, 1986: p. 553. Plaza Santiago, 1975: 36. Reese, 1976: II, 18-19.

⁴⁶ Ceán Bermúdez, 1800: 3, 148.

JOSÉ PÉREZ

Nuestro protagonista nació en la localidad valenciana de Utiel en fecha desconocida, bien fuera en los últimos años del siglo XVII o en los primeros del siguiente⁴⁷. No se tienen noticias sobre su periodo de formación. Tampoco sobre su primera actividad profesional que, como él mismo apunta, se inició en 1718⁴⁸. No aparece en Madrid hasta 1731, como escultor y contratista del retablo mayor de la ermita de Nuestra Señora de la Salud de Borox (Toledo)⁴⁹. En 1737 se encargó de la traza y ejecución del retablo principal de la parroquial de la Asunción de Meco, como arquitecto y maestro ensamblador, obra que ha llegado a nuestros días no sin algunos cambios relevantes⁵⁰. Pocos años después, en 1745, compitió sin éxito por el contrato del retablo mayor de la catedral de Coria⁵¹.

Todo parece indicar que su relación con las obras reales se inició con la construcción de la maqueta de Juarra. Terminada esta, siguió trabajando de forma esporádica en el nuevo palacio, con ocupaciones más bien modestas, como la fabricación del modelo de cobre y bronce de una puertaventana que en 1739 presentó al rey para su aprobación⁵² o la contratación de diferentes esculturas para las decoraciones de sus fachadas⁵³.

Estos trabajos definen su perfil profesional como un ensamblador y escultor formado en el mundo del retablo. Sacchetti, su principal detractor, le definió como un maestro “de ensamblaje y talla de madera que como tal se le mandó hacer el modelo de madera del nuevo Palacio, que proyectó el Abate don Felipe Ybarra, bajo

⁴⁷ El lugar de nacimiento se declara en su testamento, en el que afirma ser hijo de Jerónimo Pérez y de Antonia Pardo, en el Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid (en adelante, AHPM), pr. 17173, fs. 563-566r (29-VII-1766). Resulta imposible conocer la fecha exacta de su nacimiento, ni más noticias sobre su familia, ya que los libros parroquiales de la iglesia de la Asunción de Utiel fueron destruidos durante la Guerra Civil. Queda la incógnita de saber el origen del apellido “Descalzo” que en algunas ocasiones José Pérez utilizó como segundo.

⁴⁸ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABASF), Le I-1-1-61 (11-IX-1744). Navarrete Martínez, 2007: 38, 74.

⁴⁹ Junto con Santiago Víctor Altolaquiere y Gabriel García Ochoa, quien dio poder a José Pérez para firmar la escritura de obligación, en AHPM, pr. 16.398, fs. 100-101 (6-X-1731), citado en Agulló y Cobo, 2005: 34. No se conoce cómo se resolvió el asunto. El retablo actual de la ermita no se corresponde con ninguno de aquella época, en Cárdenas, 1988: 103-114.

⁵⁰ Cobró por ello 70.000 reales que se le terminaron de pagar en diciembre de 1741. El retablo fue dorado y policromado por Próspero Mortola entre 1742-1743, en Archivo Parroquial de Meco, Libro I de Fábrica, citado en Marín Perellón, 2006: 12-13. Ver, además, Cruz Valdovinos, 1982: 351-374. García Gutiérrez, 2002: 135. Tovar Martín, 1995: 348-349. García Gutiérrez / Martínez Carbajo, 1998: 139-142.

⁵¹ Gutiérrez Cuñado, 1940-1941: 113-114. Andrés Ordax, 1980: 16.

⁵² AGP, AG, Obras palacio, caja 1118 (Madrid, 10-II-1739).

⁵³ Unas cabezas de león para la puerta principal (1744), unas cabezas de máscaras para los frontones (1745), algunas de las conchas decorativas de las ventanas (1746) y el escudo de la fachada de poniente (1749), en Tárrega Baldó, 1992: III, 35-38, 106-109 y 127-130.

de sus diseños”, negándole la cualificación ni tan siquiera de maestro de obras⁵⁴. Lo que parece incuestionable es que José Pérez siempre se consideró un arquitecto y como tal albergó la esperanza de incorporarse a las obras reales y a la actividad docente de la incipiente Academia de San Fernando. También es muy probable, a tenor de los datos que seguidamente se expondrán, que contara con el apoyo de algún personaje relevante cercano a don Fernando de Borbón, príncipe de Asturias. De esta manera, con Sacchetti dirigiendo las obras del nuevo palacio, solicitó la plaza de maestro mayor tras la muerte de Juan Román, alegando su participación en la construcción del modelo de Juarra⁵⁵. Fue el inicio de una retahíla de solicitudes que siempre trataron de poner en valor su relación con el proyecto del italiano al mismo tiempo que pedía el pago de unas supuestas deudas por su trabajo que la administración de palacio nunca le reconoció⁵⁶. No cejó en su empeño y así, por ejemplo, en 1746 solicitó, sin éxito, una plaza de arquitecto en el palacio del Buen Retiro⁵⁷. Tuvo que esperar hasta 1759 para ser nombrado arquitecto interventor de las obras del Sitio del Buen Retiro, Quinta Real, Pardo y Zarzuela, vacante por el fallecimiento de Juan Ruiz de Medrano⁵⁸.

Con igual desparpajo, en 1744 solicitó a la Junta Preparatoria de la Academia de San Fernando la plaza de maestro director de arquitectura vacante por el fallecimiento de Francisco Ruiz⁵⁹. Después de un extraño concurso, los académicos dieron preferencia a la candidatura de Ventura Rodríguez, apoyada abiertamente por Sacchetti⁶⁰.

Pérez tuvo su pequeño momento de gloria en las obras reales, coincidiendo con la llegada al trono de Fernando VI. Sin que se sepa en qué circunstancias, a finales del verano de 1746 fue invitado a participar en el concurso de la escalera

⁵⁴ Informe de Giambattista Sacchetti sobre los candidatos al puesto de teniente de maestro mayor del ayuntamiento de Madrid, en Archivo de Villa (en adelante, AV), Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento (ASA) 1.188.3 (30-X-1747), ver además Reese, 1976: II, 18-19. González Serrano, 2001: IV, 275-277.

⁵⁵ Archivo Histórico Nacional (en adelante, AHN), Estado, leg. 2669, f. 199 (II-1739), citado en *Filippo Juarra a Madrid*, 1978: 44.

⁵⁶ AGP, AD, Obras de palacio, caja 788 (1746); y AG, Obras palacio, caja 1118, exp. 10 (1746). Todavía en 1761 seguía reclamando esos supuestos atrasos por su trabajo en la maqueta y por un sueldo anual de 1.000 ducados que la intervención de palacio no pudo documentar, en AGP, Obras de Palacio, caja 1305, exp. 16 (1761).

⁵⁷ AGP, Obras de Palacio, caja 1295 (VIII-1746); y caja 1118, exp. 10.

⁵⁸ Como así se atestigua en la copia del nombramiento firmado por Ricardo Wall, en AGP, Expedientes personales, caja 813, exp. 3 (25-I-1759). Sobre Ruiz de Medrano, ver Plaza Santiago, 1975: 80, 106 y 333.

⁵⁹ ARABASE, Le 1-I-1-61 (11-IX-1744).

⁶⁰ Bédar, 1992: 339-340. El ejercicio del concurso, en lo tocante a la arquitectura, fue preparado por Sacchetti y Giacomo Pavía, en ARABASE, Le 1-I-1-77 (8-X-1744), en Navarrete Martínez, 2007: 45. Los dos candidatos no fueron considerados “dignos de ocupar la plaza vacante”, aunque se dio preferencia a Ventura Rodríguez “por no carecer de los principios necesarios de la Geometría, y Perspectiva, y por el práctico conocimiento que tiene adquirido en su Oficio de Aparejador, y primer delineador de la Obra de Palacio”, en ARABASE, Le 1-I-2-31 (18-II-1745), en Navarrete Martínez, 2007: 64.

principal del Palacio Real, en un clima de enconada competencia entre el maestro mayor y el marqués Annibale Scotti, protector de Santiago Bonavía. La disputa venía de lejos. No es el momento apropiado para tratar la sucesión de críticas vertidas por el noble italiano, primero, en 1741, al proyecto general de palacio del turinés, que se saldó con la primera consulta solicitada a los arquitectos Luigi Vanvitelli, Ferdinando Fuga y Nicola Salvi⁶¹; y, más tarde, en 1744, a su diseño de escalera principal, contrarrestado con otro firmado por Bonavía que fue aprobado por Felipe V en septiembre de este mismo año. A pesar de ello, este proyecto y el primero de Sacchetti fueron enviados a Roma para ser juzgados por los tres académicos ya mencionados, quienes, no conformes con ninguno de ellos, aprovecharon la ocasión para remitir a la corte española una propuesta propia, mediatizada por la opinión de Vanvitelli⁶².

El asunto quedó sin resolver a la muerte de Felipe V, quien había pedido las maquetas de los proyectos de Bonavía y Sacchetti. El nuevo rey permitió que el turinés presentara un segundo modelo, que rectificaba su propuesta anterior, según el dictamen de los académicos italianos, y que a la postre sería el vencedor; e invitó a José Pérez a participar en el concurso. Antes del 6 de septiembre de 1746, Fernando VI tuvo la oportunidad de revisar una planta y un alzado de la solución defendida por este último, a quien se le pidió que en un plazo de 15 días plasmara su idea en “un borrón de modelo de medidas pequeñas sin adorno alguno”, como así fue⁶³.

De la propuesta de Pérez solo nos ha llegado una planta (fig. 9) que se custodia en la Biblioteca Real y que, según su leyenda descriptiva⁶⁴, rectificaba algún aspecto menor de su maqueta, hoy desaparecida, presentada al rey. En cierta manera, como señala Sancho, su solución pasaba por recuperar la escalera del proyecto de Juarra a costa de obtener una mayor amplitud sacrificando el salón de funciones⁶⁵. De la maqueta hay pocas noticias. Tuvo un coste no muy elevado, se fabricó en madera de pino y alisio, además de cera, y tenía algunos elementos decorativos como unos balcones de estaño⁶⁶. No pudo lucir por su falta de concreción y, al parecer, según el testimonio de los examinadores, no estaba terminada. Como ya se conoce, Jacomo Pavía, Francisco Carlier y Juan Domingo Olivieri se decantaron por la segunda propuesta de Sacchetti.

Más allá de los detalles de su proyecto de escalera, la presencia inopinada de José Pérez en este concurso demuestra su capacitación para diseñar y entender la arquitectura partiendo de posiciones teóricas muy diferentes a las de sus competidores. A falta de testimonios más precisos sobre la solución de su escalera,

⁶¹ Sancho, 1989: 167-180; 1991a: 153-169.

⁶² Sancho, 1991b: 199-252; 1992: 248-249.

⁶³ Según se lee en una comunicación de Baltasar de Elgueta al marqués de Villarias, en AGP, AD, Obras de Palacio, caja 1118, exp. 12 (Madrid, 17-XI-1746).

⁶⁴ Biblioteca Real IX/M/9 (17). Dada a conocer por Plaza Santiago, 1975: 120.

⁶⁵ El memorial de Pérez fue publicado parcialmente sin señalar la signatura, en Sancho, 1991b: 223 y 225.

⁶⁶ AGP, AD, Obras de Palacio, caja 1118, exp. 12 (Madrid, 17-X-1746).

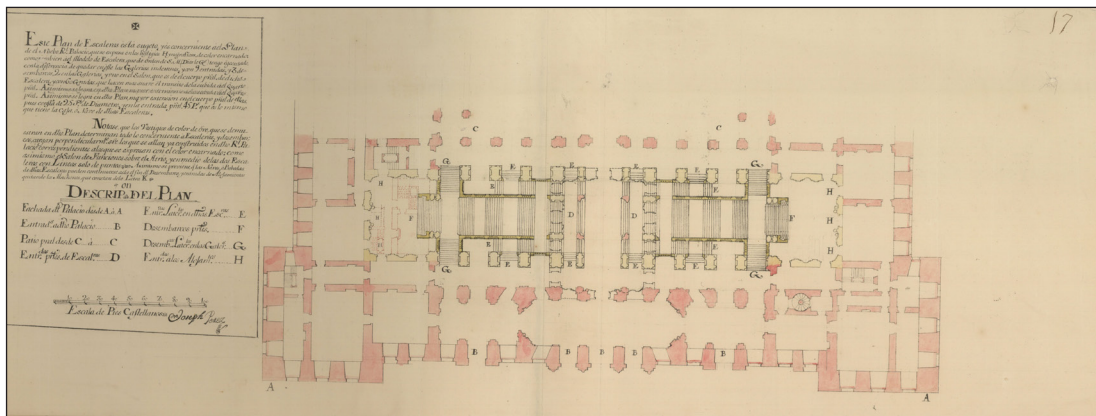


Fig. 9. José Pérez, *Proyecto para la escalera del palacio real de Madrid*, 1746, Biblioteca Real IX/M/9, 17.

resulta difícil considerarla dentro de una tradición española que tratara de significarse sobre los proyectos de los arquitectos italianos, en la misma medida que tiempo atrás habían pretendido hacer Pedro de Ribera y José de Arredondo. Parece, más bien, un ejercicio de oportunismo avalado por el apoyo de algún hombre cercano al príncipe Fernando, convertido en rey en el verano de 1746.

Tal vez fuera la misma mano que propicio su fortuna en las obras municipales de Madrid. En 1747 fue nombrado teniente de arquitectura del maestro mayor⁶⁷, no sin la oposición frontal del mismo, el mencionado Sacchetti, quien adujo no conocer ninguna obra de arquitectura realizada en la Corte por el candidato. Su nombramiento provocó una airada protesta de los alarifes de Madrid, apoyados por la Real Congregación de Nuestra Señora del Belén, y un recurso elevado al Consejo de Castilla, que no impidió la toma de posesión del arquitecto de Utiel, demostrando una vez más que se hallaba bajo la influencia de un poderoso valedor⁶⁸.

La carrera de José Pérez continuó en los años siguientes con más pena que gloria, dejando escasas pruebas de su capacitación profesional y no pocos problemas derivados de su actuación poco escrupulosa como teniente de maestro mayor de la ciudad de Madrid⁶⁹. En marzo de 1758 firmó un ambicioso proyecto de ampliación para la casa y la iglesia de la Congregación de San Felipe Neri que nunca se llevaría a cabo⁷⁰. Un año después trazó para el Real Pósito su fachada de la calle de Alcalá donde se abrirían las paneras⁷¹. De 1762 es el modesto proyecto para su propia vivienda de la calle de la Hortaleza, supervisado por Juan Durán⁷²; y el de las casas

⁶⁷ Su nombramiento, en AV, ASA Acuerdos 173, f. 203 (30-X-1747).

⁶⁸ La protesta, en AV, ASA I.188.3 (31-VI-1748). González Serrano, 2001: IV, 275-277. Moleón Gavilanes, 2019: 67-69.

⁶⁹ AV, ASA, Acuerdos 175, fol. 142v; Acuerdos 177, f. 174 (3-XII-1751); y Acuerdos 178, f. 19 (7-II-1752), en González Serrano, 2001: II, 1163.

⁷⁰ Barbeito, 2009b: 66-68.

⁷¹ AV, ASA I-45-116. Tovar Martín, 1982: 102.

⁷² AV, ASA, I-45-41 (Madrid, 19-II-1762), citado en González Serrano, 2001: II, 1163.

de Pedro de Castilla, con dibujo incluido, de la calle de Leganitos⁷³. En este último, acudió a tirar las líneas del proyecto Vicente Pérez, maestro de obras e hijo de nuestro protagonista, quien al parecer se hallaba enfermo. Los documentos callan a partir de entonces hasta el fallecimiento de Pérez, el 15 de marzo de 1767⁷⁴.

¿MANUEL LOSADA?

Conocida la trayectoria profesional de José Pérez, es el momento de volver a las obras del Palacio Real nuevo y plantear una hipótesis relacionada con la personalidad de Manuel Losada, supuesto autor de un libro titulado *Crítica, y compendio especulativo-práctico de la Architectura civil* (Madrid, 1740)⁷⁵. Todo lo que se conoce sobre su identidad y perfil profesional emana del contenido de este curioso y atípico tratado de arquitectura que iba a ser el primero de un compendio de 10 volúmenes que nunca vieron la imprenta y que fue escrito con un tono tan reivindicativo como pretencioso. A pesar de los datos que enseguida se van a desglosar no existe ningún autor de este nombre en la documentación de la época —en algunos temas, como los relacionados con las obras reales, realmente numerosa— que responda a estas indicaciones biográficas y ni Llaguno ni Ceán Bermúdez lo citan⁷⁶.

El supuesto Manuel Losada, según su propio testimonio, natural y vecino de Madrid, era un arquitecto formado desde los 13 años en el arte del ensamblaje, que contaba 26 años cuando fue publicado su libro o cuando firmó su dedicatoria al príncipe de Asturias el 5 de agosto de 1739, debiendo nacer, por lo tanto, en 1713 o 1714. Sobre su formación declaraba que con 19 años “tomé por mi maestro, director y guía” al *Compendio matemático* de Tomás Vicente Tosca (1651-1713), cuya primera edición vio la luz en Valencia entre 1707 y 1715; y que había completado su aprendizaje en el estudio “por extenso los libros extranjeros, y españoles, así antiguos, como modernos, en las muchas copias que nos traen de los edificios que hay hechos”⁷⁷. También afirmaba que había sido servidor de Felipe V como “oficial en las mayores, y mejores obras de ensamblaje, que tiene en el Real Sitio de

⁷³ AV, ASA, 1-45-47 (Madrid, 1762-V-10), citado en González Serrano, 2001: II, 1163.

⁷⁴ Archivo Histórico Diocesano de Madrid, Libro 2 de defunciones Parroquia de San José, f. 175r (15-III-1767).

⁷⁵ Losada, 1740. Su primer y único tomo publicado era *El que manifiesta reglas nuevas para edificar un Palacio Real, jamás visto, ni hasta ahora inventado*. No se ha localizado la solicitud de licencia de impresión, autorizada por el Consejo de Castilla el 17 de febrero de 1740, pero sí la que pidió la extensión del privilegio por espacio de 10 años. Fue elevada al Consejo por Alfonso Manuel Cañiego, en nombre de Manuel Losada “vecino de esta corte y arquitecto en ella”, en AHN, Consejos, 50.637, exp. 70 (17-II-1740). Fue concedida dos días después.

⁷⁶ Así lo reconoce, al tratar su escueta biografía, Álvarez Baena, 1791: IV, 24. Los autores modernos que se han analizado su tratado tampoco han podido aportar noticias biográficas sobre Losada, Bonet Correa, 1980: I, 90-91. Blasco Esquivias, 1994: 102-104. León Tello / Sanz Sanz, 1994: 110-114 y 987-998. Rodríguez Ruiz, 2000: 380-381; 2019: 182 y 391-394.

⁷⁷ Losada, 1740: 21-22.

Aranjuez, y en la excelsa corte de Madrid”⁷⁸; y, en otro pasaje del libro, precisaba que se había ejercitado “5 años de oficial, 8 en obras reales”⁷⁹.

Su experiencia personal, preñada de resentimiento, quedó en evidencia en otro significativo pasaje que alude veladamente a su paso por las obras del Palacio Real nuevo de Madrid:

[...] y como mi repetido desvelo me exornó con alguna especial inteligencia en mi ejercicio: este fue el único motivo de despreciarme los maestros; especialmente fui sumamente ultrajado en una pretensión que hice, incontinenti que ciertos artífices (y no de los nuestros) vieron ciertas trazas que yo delineé; y tanto, que ni merecí me ocuparan en el más mínimo empleo, habiendo a su dirección más de 6 mil artífices, y operarios; pero cuando no fue el mayor delito el saber, y el mayor crimen el ser qualquiera perito provector, y docto en su arte, y ciencia?⁸⁰.

Losada tenía una peculiar opinión sobre la formación de los arquitectos expresada sin ambages en la proposición primera del Tratado I de su libro, dedicado al diseño de un palacio real. El arquitecto perfecto tenía que ser un

[...] ensamblador muy diestro, y perito, no tanto por ser este requisito muy principal para ahorrarse muchos caudales los dueños de la obra, cuanto por ser circunstancia muy precisa para salir primorosa la obra. [...] Finalmente, es imposible poder el arquitecto adelantar tiempo, ahorrar pertrechos, y materiales, faltándole el requisito de ser ensamblador⁸¹.

Su concepción del trabajo del ensamblador era amplísima y primordial para todo género de arquitectura. Acudía a la realización de máquinas de construcción, andamios, cimbras, cubiertas de madera o, simplemente, de los muebles que vestían los edificios. También se refería al ensamblador como hacedor de arquitectura “en pequeño”, capaz de hacer “modelos para todo género de fábricas”⁸². Al aludir a su propio periodo de formación con otros arquitectos y a su dominio de las matemáticas volvía sobre este tema, señalando que “imitábales, o tanteaba yo en pequeño lo mismo que ellos delineaban en grande; y la diferencia que había entre lo que entrambos hacíamos, era ser diferente material, pero unas mismas reglas”⁸³.

Estos comentarios de índole personal y la propia oportunidad de publicar el tomo primero de un tratado de arquitectura civil dedicado a la construcción de un palacio real “jamás visto ni hasta ahora inventado”, nos pone sobre la pista de José Pérez que, escondido bajo la identidad ficticia de Manuel Losada, estaría

⁷⁸ Losada, 1740: (dedicatoria).

⁷⁹ Losada, 1740: 19.

⁸⁰ Losada, 1740: 19.

⁸¹ Losada, 1740: 18-19.

⁸² Losada, 1740: 20.

⁸³ Losada, 1740: 22.

tratando de significarse como arquitecto de construcciones áulicas ante el príncipe de Asturias. Parte de esa ficción serían los datos aportados en el libro sobre su lugar y año de nacimiento. La referencia a las trazas que había delineado serían los planos de la maqueta del proyecto de Juarra y el ultraje —arriba mencionado— estaría relacionado con la hostilidad manifestada por Sacchetti hacia su persona, que le terminaría alejando de los puestos de responsabilidad de las obras reales. Es muy probable, además, que José Pérez tomara el nombre de Manuel Losada de uno de los oficiales que trabajó en la primera fase de construcción de la mencionada maqueta que nada tiene que ver con la redacción de este tratado de arquitectura⁸⁴.

Hay otro dato que no conviene olvidar. El autor del libro incluyó en sus primeras páginas un memorial que entregó “en propia mano” al príncipe don Fernando de Borbón, en el que suplicaba “sea servido honrarle con el pasar la vista con alguna reflexión en dicha obra”. Al respecto, hay que recordar uno de los méritos significados por Pérez en las diferentes y repetidas solicitudes de plazas de arquitecto elevadas al rey en aquellos años. Según su propio testimonio, en 1741 o 1742 había entregado las copias de “toda la entidad del referido modelo [de Juarra] (...) en varios mapas” al entonces príncipe de Asturias, por mediación de Miguel Antonio de Zuaznábar y Larramendi, su jefe de guardarropa y ayuda de cámara⁸⁵. Las circunstancias señaladas bastarían para confirmar que José Pérez gozaba de cierta cercanía al círculo del príncipe Fernando quien, convertido en rey, tal vez quiso darle una oportunidad de demostrar su valía en el concurso de la escalera principal de palacio, como ya se ha indicado.

Antes de terminar con Losada-Pérez, conviene recuperar su propuesta de palacio real que, en cierto modo, trataba de integrar las opciones encarnadas por Juarra, un palacio articulado en patios simétricos, y por Sacchetti. A diferencia del proyecto —ya autógrafa— de Pedro de Ribera, la planta en cruz griega de su ciudad palacial estaba polarizada por un bloque cuadrado de cinco alturas, con torres destacadas en sus esquinas y cubierto con chapiteles, en donde se situarían las habitaciones de los reyes. De los cuatro lados de este edificio principal, que tanto recuerda al palacio de Sacchetti y, en última instancia, a la propuesta de su maestro para el Palacio Real de Mesina, nacerían otros tantos patios delimitados por pabellones de menor prestancia arquitectónica en los que se ubicarían los servicios de las personas reales. Todo este complejo áulico, sin localización definida, quedaría inserto perfectamente en un círculo imaginario, en la más pura tradición vitruviana.

⁸⁴ Su nombre figura en las nóminas de la primera etapa de construcción de la maqueta, en Archivo General de Simancas, Tribunal Mayor de Cuentas, leg. 859.

⁸⁵ José Pérez refirió este hecho como un mérito más en dos solicitudes de 1746 y 1761. En la primera de ellas pedía ser nombrado arquitecto del Buen Retiro aludiendo que el citado encargo por “orden de SM” se había producido en 1742, en AGP, Obras de Palacio, caja 1295 (VIII-1746). En la segunda situaba el hecho en 1741, en AGP, caja 1305, exp. 16 (13-VII-1761). La presencia de Zuaznábar invitaría a pensar que el ordenante fue Fernando VI, cuando todavía era príncipe de Asturias. Sobre el cortesano y hombre de negocios guipuzcoano, ver Blanco Mozo, 2011: 347-358.

Si fuera cierta nuestra hipótesis de identificar a José Pérez con el inexistente Manuel Losada, habría que preguntarse por los motivos de esta búsqueda —un tanto ficticia— del anonimato, que contrasta con la entrega en mano de un ejemplar de su libro al príncipe de Asturias. Cabe decir que nuestro protagonista, además de mostrar resentimiento hacia los gestores de las obras reales, no se caracterizó por su aprecio a la verdad. En sus incontables solicitudes elevadas al rey o al ayuntamiento de Madrid incurrió en exageraciones e imprecisiones flagrantes que tuvieron que ser corregidas por los funcionarios reales, como cuando el propio Sacchetti rebatió ante las autoridades municipales que el proyecto de Pérez para la escalera principal de palacio fuera el elegido por el rey.

Por otro lado, como ya se advirtió más arriba, el arquitecto de Utiel no se significó en la defensa de los intereses de ningún grupo profesional relacionado con el mundo constructivo de la capital. La reacción airada de los alarifes de Madrid ante su nombramiento como teniente de maestro mayor del ayuntamiento da buena prueba de ello. Tampoco se puede decir, con los datos obtenidos en esta investigación, que su propuesta arquitectónica deseara enmarcarse en una tradición vernácula española contraria a la que dominaría la arquitectura áulica durante aquellos años. Más aún, quiso tal vez, la fortuna, que colaborase activamente en la transmisión de la corriente italiana materializada en el modelo de Juarra. Ahora bien, los cambios introducidos en este soberbio artefacto, y que al parecer afectaron al proyecto del mesinés, hay que asignarlos al criterio de José Pérez, siendo tal vez el motivo de las diferencias suscitadas por Sacchetti que pronto se convertirían en mutua animadversión.

BIBLIOGRAFÍA

- Agulló y Cobo, Mercedes (2005). *Documentos para la Historia de la Escultura española*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- Alonso Martín, Juan José / Mairal Domínguez, María del Mar (2004): “Planos inéditos del proyecto de Filippo Juarra para el palacio nuevo de Madrid”. En: *Reales Sitios*, 161, Madrid, pp. 2-23.
- Álvarez Baena, José Antonio (1791). *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes*. Madrid: Oficina de D. Benito Cano.
- Andrés Ordax, Salvador (1980): “El escultor Alejandro Carnicero: su obra en Extremadura”. En: *Norba: Revista de Arte, Geografía e Historia*, 1, Cáceres, pp. 9-26.
- Barbeito, José Manuel (1999): “Juarra y el proyecto del Palacio Real de Madrid”. En: *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 89, Madrid, pp. 9-26.
- Barbeito, José Manuel (2009a): “Fachada principal del proyecto para el Palacio Real Nuevo de Madrid”. En: García Toraño Martínez, Isabel Clara (ed.): *Dibujos de Arquitectura y Ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglo XVIII*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, pp. 50-53.
- Barbeito, José Manuel (2009b): “Proyecto de convento para la Congregación de San Felipe Neri en Madrid (1758)”. En: García Toraño Martínez, Isabel Clara (ed.): *Dibujos de Arquitectura y Ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglo XVIII*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, pp. 66-68.
- Baroni di Tavigliano, Giampier (1758). *Modello della chiesa di S. Filippo per li PP. dell' Oratorio di Torino, inventato, e disegnato dall'abate, e cavaliere D. Filippo Ivvara*. Turín.

- Bédat, Claude (1992). *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808). Contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*. Madrid: Fundación Universitaria Española y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Benedetti, Sandro (1986): “Il modello per il S. Pietro Vaticano di Antonio da Sangallo il Giovane”. En: Spagnesi, Gianfranco (ed.): *Antonio da Sangallo il Giovane. La vita e l'opera. Atti del XXII Congresso di Storia dell'Architettura (Roma, 19-21 febbraio 1986)*. Roma: Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, pp. 157-174.
- Benedetti, Sandro (1994): “Modello ligneo del progetto per il San Pietro in Vaticano costruito sotto la direzione di Antonio Labacco”. En: Millon, Henry / Magnano, Vittorio (eds.): *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*. Milán: Bompiani, pp. 634-635.
- Benedetti, Sandro (2009). *Antonio da Sangallo il Giovane. Il grande modello per il San Pietro in Vaticano*. Roma: Gangemi, 2009.
- Blanco Mozo, Juan Luis (2011). *Orígenes y desarrollo de la Ilustración vasca en Madrid (1713-1793). De la Congregación de San Ignacio a la Sociedad Bascongada de los Amigos del País*. Madrid: Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País.
- Blasco Esquivias, Beatriz (1994): “El Madrid de Filippo Juvarra y las alternativas locales a su proyecto para el Palacio Real”. En: *Filippo Juvarra 1678-1736. De Mesina al Palacio Real de Madrid*. Madrid: Ministerio de Cultura y Electa, pp. 45-111.
- Bonet Correa, Antonio (ed.) (1980). *Bibliografía de arquitectura, ingeniería y urbanismo en España (1498-1880)*. Madrid: Turner.
- Bottineau, Yves (1986). *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Cárdenas, José María de (1988): “Ermita de Ntra. Sra. de la Salud de Borox”. En: *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 67, Madrid, pp. 103-114.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín (1800). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra.
- Contardi, Bruno (1991): “I modelli nel sistema della progettazione architettonica a Roma tra 1680 e 1750”. En: Contardi, Bruno / Curzio, Giovanna (eds.): *In urbe architectus. Modelli, Disegni Misura. La professione dell'architetto Roma 1680-1750*. Roma: Argos, pp. 9-15.
- Cruz Valdovinos, José Manuel (1982): “Retablos inéditos de Juan Correa de Vivar”. En: *Archivo Español de Arte*, 220, Madrid, pp. 351-374.
- Curcio, Giovanna (2000): “La professione dell'architetto: disegni, cantieri, manuali”. En: *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*. Milán: Electa, t. I, pp. 50-69.
- Durán Salgado, Miguel (1935). *Exposición de proyectos no realizados relativos al Palacio de Oriente y sus jardines*. Madrid: Museo de Arte Moderno.
- Filippo Juvarra a Madrid* (1978). Madrid: Istituto Italiano di Cultura.
- Frommel, Sabine (2015): “La vie incertaine des maquettes d'architecture”. En: Frommel, Sabine (dir.): *Les maquettes d'architecture: function et evolution d'un instrument de conception et de realization*. París: Picard, pp. 8-12.
- García Gutiérrez, Francisco Javier (2002). *Historia de Meco*. Meco: Ayuntamiento.
- García Gutiérrez, Pedro Francisco / Martínez Carbajo, Agustín Francisco (1998). *Iglesias de la Comunidad de Madrid*. Madrid: Comunidad de Madrid.
- Gärms, Jörg (1994): “El proyecto de Juvarra para el Palacio Real de Madrid”. En: *Filippo Juvarra 1678-1736. De Mesina al Palacio Real de Madrid*. Madrid: Ministerio de Cultura y Electa, pp. 239-249.
- González Serrano, Ascensión (2001). *Juan Bautista Saqueti, arquitecto mayor del rey y maestro mayor de la villa y de sus fuentes (de 1736 a 1764)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid (tesis doctoral inédita).
- Gritella, Gianfranco (1992). *Juvarra. L'architettura*. Módena: Franco Cosimo Panini.

- Gutiérrez Cuñado, Antolín (1940-1941): “Joyas caurienses: un retablo catedralicio de Pedro de Sierra”. En: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 7, Valladolid, pp. 103-116.
- Hager, Hellmut (1970). *Filippo Juvarra e il Concorso di Modelli del 1715 bandito da Clemente XI per la Nuova Sacrestia di S. Pietro*. Roma: De Luca Editore.
- Hager, Hellmut (1995): “Il «Modelo grande» di Filippo Juvarra per la nuova Sacrestia di San Pietro in Vaticano”. En: Comoli Mandracci, Vera / Griseri, Andreina / Blasco Esquivias, Beatriz (dirs.): *Filippo Juvarra architetto delle capitali da Torino a Madrid 1714-1736*. Turín: Fabbri Editori, pp. 165-173.
- Hager, Hellmut (1997): “Clemente XI, il museo dei modelli della Reverenda Fabbrica di S. Pietro e l’origine del museo architettonico”. En: *Rivista Storica del Lazio*, 7, Roma, pp. 137-183.
- Johns, Christopher M. S. (1993). *Papal Art and Cultural Politics. Rome in the Age of Clement XI*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jovellanos, Gaspar Melchor de (1790). *Elogio de D. Ventura Rodríguez leído en la Real Sociedad de Madrid*. Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra.
- León Tello, Francisco José / Sanz Sanz, María Virginia (1994). *Estética y teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Losada, Manuel (1740). *Crítica, y compendio especulativo-práctico de la Architectura civil, el que demostrando reglas nuevas, y fáciles para planificar Palacios, y Templos: da expedientes utilísimos para fabricar Habitaciones, y Casas para toda clase, graduación, y estado de personas*. Madrid: Antonio Marín.
- Macco, Michela di (1995): “Il «piu conveniente decoro» in San Filippo a Torino: altare maggiore e prime cappelle nella Chiesa di Filippo Juvarra”. En: Comoli Mandracci, Vera / Griseri, Andreina / Blasco Esquivias, Beatriz (dirs.): *Filippo Juvarra architetto delle capitali da Torino a Madrid 1714-1736*. Turín: Fabbri Editori, pp. 269-277.
- Mairal Domínguez, María del Mar (2012): “Nuevos documentos sobre el modelo de palacio de Filippo Juvarra”. En: *Reales Sitios*, 193, Madrid, pp. 34-53.
- Marín Perellón, Francisco (2006). *Memoria. Iglesia parroquial de la Asunción de Meco, Madrid. Conservación y restauración del retablo mayor. 3ª fase*. Madrid (inédito).
- Milizia, Francesco (1768). *Le vite de’ piu celebri architetti d’oggi nazione e d’ogni tempo precedute da un saggio sopra l’architettura*. Roma.
- Millon, Henry A. (1994): “I modelli architettonici nel Rinascimento”. En: Millon, Henry / Magnano, Vittorio (eds.): *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell’architettura*. Milán: Bompiani, pp. 19-73.
- Millon, Henry A. (1995a): “Modello del Castello di Rivoli”. En: Comoli Mandracci, Vera / Griseri, Andreina / Blasco Esquivias, Beatriz (dirs.): *Filippo Juvarra architetto delle capitali da Torino a Madrid 1714-1736*. Turín: Fabbri Editori, pp. 411-412.
- Millon, Henry A. (1995b): “Modello della Reale Chiesa e convento di Superga”. En: Comoli Mandracci, Vera / Griseri, Andreina / Blasco Esquivias, Beatriz (dirs.): *Filippo Juvarra architetto delle capitali da Torino a Madrid 1714-1736*. Turín: Fabbri Editori, pp. 412-413.
- Millon, Henry A. (1999a): “Modello del Castello di Rivoli”. En: Henry A. Millon (dir.): *I Trionfi del Barocco. Architettura in Europa 1600-1750*. Milán: Bompiani, p. 474.
- Millon, Henry A. (1999b): “Modello per la Reale Chiesa e Convento di Superga, 1716”. En: Henry A. Millon (dir.): *I Trionfi del Barocco. Architettura in Europa 1600-1750*. Milán: Bompiani, p. 571.
- Moleón Gavilanes, Pedro (2019). *Profesión y devoción. La Real Congregación de Arquitectos de Nuestra Señora de Belén y Huida a Egipto*. Madrid: Conarquitectura ediciones.
- Navarrete Martínez, Esperanza (2007). *Catálogo monumental de la Junta Preparatoria de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1752)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Olivato, Loredana (1974): “Giambattista Novello, un arquitecto paduano en la Corte de España”. En: *Archivo Español de Arte*, 188, pp. 351-359.
- Plaza Santiago, Francisco Javier (1975). *Investigaciones sobre el palacio real nuevo de Madrid*. Valladolid: Universidad.

- Ponz, Antonio (1776). *Viaje de España*. Madrid: Joachin Ibarra.
- Rava, Antonio (1998): “Il «modelo» per la Sacrestia Vaticana. L’esecuzione e i restauri”. En: Bonet Correa, Antonio / Blasco Esquivias, Beatriz / Cantone, Gaetana (dirs.): *Filippo Juvarra e l’architettura europea*. Nápoles: Electa Napoli, pp. 121-127.
- Reese, Thomas Ford (1976). *The Architecture of Ventura Rodriguez*. Nueva York: Garland.
- Rodríguez Ruiz, Delfín (2000): “Manuel Losada”. En: *El Real Sitio de Las Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del rey*. Madrid: Patrimonio Nacional, pp. 380-381.
- Rodríguez Ruiz, Delfín (2019): *España. Tradiciones hispánicas y modelos europeos*. Madrid: Ediciones Complutense.
- Sancho, José Luis (1989): “El palacio real de Madrid. Alternativas y críticas a un proyecto”. En: *Reales Sitios*, n.º extraordinario, Madrid, pp. 167-180.
- Sancho, José Luis (1991a): “Las críticas en España y desde Italia al palacio real de Madrid: Fuga, Salvi y Vanvitelli”. En: *Archivo Español de Arte*, 254, Madrid, pp. 153-169.
- Sancho, José Luis (1991b): “Ferdinando Fuga, Nicola Salvi y Luigi Vanvitelli: el Palacio Real Madrid y sus escaleras principales”. En: *Storia dell’Arte*, 72, Roma, pp. 199-252.
- Sancho, José Luis (1992): “Sachetti, Juan Bautista, Proyecto para las escaleras principales del Palacio Real nuevo”. En: *Las propuestas para un Madrid soñado: de Texeira a Castro*. Madrid: Madrid capital europea de la cultura, pp. 248-249.
- Tárrega Baldó, María Luisa (1992). *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real*. Madrid: Patrimonio Nacional y CSIC.
- Tovar Martín, Virginia (1982). *El Real Pósito de la Villa de Madrid. Historia de su construcción durante los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Cámara de Comercio e Industria de Madrid.
- Tovar Martín, Virginia (1991): “El «Diseño» de Giambattista Novelli: Fantasía y visión arbitraria del arte cortesano español”. En: *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 72, Madrid, pp. 153-173.
- Tovar Martín, Virginia (1995): “Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora. Meco”. En: *Retablos de la Comunidad de Madrid*. Madrid: Comunidad, pp. 348-349.

