

URBANISMO E ILUSTRACIÓN EN MADRID: DEL PASE DEL PRADO AL PLANO DE SILVESTRE PÉREZ

Pocas veces se ha efectuado en España el estudio de la arquitectura de la segunda mitad del siglo XVIII siguiendo esquemas paralelos a los que se dan en la Europa de la Razón. Aceptados dos o tres nombres, desvinculados, por supuesto, de toda continuidad, pasando de Churriguera a Ventura Rodríguez y de éste a Juan de Villanueva; sabiendo al mismo tiempo de la fortuna que tuvieron en la Corte de los Borbones los arquitectos italianos o franceses, el estudio se ha dado de forma sucinta sin esbozar, en ningún momento, los problemas que surgen en setenta años de arquitectura, e ignorando, al mismo tiempo, la presencia en España de un pensamiento arquitectónico.

Desde el primer momento se define el problema de la arquitectura de este período, confusamente llamado neoclásico, en la necesidad de una periorización, tratando entonces, no sólo de las realizaciones efectuadas, sino sobre todo de la evolución de las ideas. En una España, donde en pocos años se pasa de un sistema oscuro en el cual un monarca es quien debe de introducir las Luces, hasta que con José Napoleón el país lucha por adoptar esquemas nuevos, más acordes a las realidades francesas o lombardas, el concepto de adorno de que «... **la humanidad en lugar de entrar en un estado verdaderamente humano, desembocó en un nuevo género de barbarie**» (1), se confirmará con la derrota del ideal Ilustrado y el retorno del absolutismo.

La existencia entonces de un primer pensamiento racionalista ya en los comienzos del siglo XVIII, va a condicionar de forma precisa, el desarrollo del nuevo concepto en la segunda mitad (2). Surgidas las críticas en los primeros momentos como consecuencia de una situación económicamente caótica, cuando se insiste de forma reiterada en sustituir una arquitectura concebida por adornos por otra parte no sólo más clásica sino también y sobre todo más económica, es cuando la llegada a España de una serie de arquitectos italianos o franceses, traídos por los Borbones, puede sentar las bases de la confusión. Divulgado entre los arquitectos españoles un nuevo barroco, un barroco clasicista más acorde con las realizaciones de Juvara en Turín o de Vanvitelli en Casería, se plantea entre los españoles el problema de su aceptación y sentido.

La presencia de un barroco clasicista que sustituye al tradicional barroco español, va a ocultar el desarrollo de la inicial alternativa racional. Así, lo que en los años sesenta no es en Europa sino punto de partida para posteriores intentos de una arquitectura racional, en España, donde los problemas de la sociedad son particularmente graves, donde existe un claro desajuste entre lo que se puede considerar la vieja estructura y lo que empieza a entenderse como la solución enciclopedista, la imagen del barroco clasicista se convierte en la solución perfecta aceptado como moda, sin comprender que nada tiene que ver con lo que en Europa empieza a esbozarse como el arte de las ruinas,

dos imágenes distintas del clasicismo se contraponen, adoptando cada una un sentido diferente.

No sorprende que los antiguos arquitectos, los que en los primeros años de su vida han desarrollado un hacer barroco, próximo a los esquemas de Churriguera, adopten en pocos años la nueva forma, teóricamente cercanos a la imagen clasicista. Y este intento (apoyado y defendido por una crítica literaria que tampoco comprende el sentido del cambio), queda sublimado al repetir, hasta la saciedad, que es éste el nuevo ejemplo de la arquitectura, diferente y opuesto al antiguo gusto barroco.

Sin embargo, paralelamente a todo ello, la existencia de la alternativa racional, sin precisar, por su parte, la influencia que el incipiente racionalismo de la primera mitad del siglo pudo tener entre ellos, un grupo de individuos, algunos arquitectos, y otros simples estudiosos, se dedican a divulgar en los años cincuenta las polémicas de Frécier, los artículos aparecidos en 1754 en el «*Mercure de France*», la carta de Cochín a los plateros, o el ensayo sobre la arquitectura de Algarotti (3). Jugando un papel de divulgadores, sin llegar a definirse en ningún momento, la propia dificultad para sintetizar su concepto arquitectónico se precisa en la frase de uno de ellos, Diego de Villanueva, «... un ejemplo sería medio más eficaz para expresar a Vm. mis pensamientos, y cuatro o cinco descripciones expresarían más que muchos volúmenes; pero ¿dónde están éstos? Yo, la verdad, no hallo alguno que proponer por modelo de una verdadera arquitectura» (4).

Divulgador de Laugier, de Cordemoy y de los italianos, Villanueva presenta una alternativa que no choca en España —quizá por su escasa difusión— y que poco más tarde se ve absorbida por el mundo de las ruinas. El mismo no comprende el sentido que el cambio puede tener y siguiendo en los últimos momentos más a Laugier que a Lodoli, se vuelve hacia el estudio de la antigüedad. Surge, además, en el panorama una nueva figura, la de José de Hermosilla, discípulo español de Ferdinando Fuga, habiendo colaborado con él en los años cincuenta, conoce entonces el proyecto del *Albergo dei Poveri*, las polémicas entre Fuga y Vantivelli y los esquemas racionalistas del primero. Su papel, una vez en España, será de gran importancia como divulgador de ese esquema definido como de primer clasicismo, separado ya del concepto del barroco. Y a partir de este momento, casi en los años setenta, las cuatro alternativas que hemos insinuado: 1.^a—barroco español; 2.^a—barroco clasicista; 3.^a—los supuestos racionalistas que luego evolucionan hacia las ruinas y 4.^a—la presencia, por último, de un clasicismo próximo a Fuga, se desarrollan paralelamente, generándose, entonces, esquemas de crítica por una parte, y un inicial pensamiento teórico por otra. Así, dependiendo siempre de los motivos que se desarrollan en Francia o en Italia, la teoría arquitectónica reflejada por Laugier, la *Enciclopedia*, Patte o el mismo Peyre y el nuevo modelo de clasicismo, se desarrolla hasta que en los últimos del siglo, se precise la figura de Milizia, del que se traducirán al castellano sus principales textos (5).

¿Podemos entonces decir que existe en España, de forma paralela a como Kaufmann lo ha señalado para Francia, Italia o Inglaterra, una arquitectura de la Revolución? Si por arquitectura de la Revolución aceptamos el concepto enunciado por Patte al destacar «...la Revolution qui s'est produite dans le gout de notre architecture», es decir, si implica el concepto un cambio radical en la imagen o en el gusto del arte, entonces efectivamente podemos aceptar la presencia en España de dicho desarrollo. Si concebimos, pues, la nueva arquitectura como el resultado de una práctica artesanal, como un intento de reconcebir el sentido mismo, haciendo, como señala Lodoli, que ésta siga de manera directa a la Filosofía; sí entendemos que se trata de una arquitectura revolucionaria porque rompe con los esquemas establecidos, definidos y precisados por aquellos libros de arquitectura que marcaban el uso y la ley de los elementos

que en ella interviene. Entonces sí podemos decir que la presencia en España de una nueva arquitectura tiene un sentido.

De esta manera, es el mismo Villanueva, al quejarse en los años sesenta de la preparación y formación de los jóvenes arquitectos, quien señala cómo hasta entonces **«...con copiar a Vignola o a otro autor de los conocidos, con cuatro composiciones que copie del Maestro, ya se llama arquitecto»**. Los libros para esa gente son inútiles, los unos por no entenderlo por la ignorancia de los idiomas, y los otros porque muy pocas veces han oído hablar de ello a sus maestros; y así no hay otras guías que las estampas... por lo que no son buenos sino para delinear ideas ajenas» (6). La reacción contra este estado de los jóvenes arquitectos, no tarda, y es interesante confrontar las bibliotecas privadas de los arquitectos antes y después de los años sesenta.

Y no sólo en Madrid se da el cambio sino que, por ejemplo en Valencia, para la recién creada Academia de Bellas Artes de San Carlos, se piden con insistencia las obras de Laugier, de Algarotti, se reciben a poco de ser editados los libros de Piranesi y paulatinamente se van percibiendo los cambios de forma manifiesta.

Todo se transforma en el País y la influencia que tiene la Enciclopedia en el panorama intelectual es, como ha señalado Serrailh, decisiva (7). Poco a poco una nueva idea se difunde y es la del despotismo ilustrado. La necesidad de educar a un pueblo, de hacer cambiar a la sociedad hacia esquemas diferentes, más próximos al mundo de las Luces, se emite desde el propio poder, y no extraña entonces, que en el arte, en la literatura los ideales nuevos se impongan como consecuencia del cambio ideológico que se experimenta.

Un problema requiere entonces especial atención, y es el sentido que adquiere el clasicismo en España. La imagen clasicista que se proyecta desde 1760 hasta 1815, con la llegada de la reacción, adopta en cada momento un sentido distinto, presentando en sus primeros momentos una doble alternativa. Representando dos esquemas diferentes, el ideal clásico se enfrenta con los discípulos españoles de Vanvitelli y al mismo tiempo con aquellos que esbozan en un principio una adecuada solución a los esquemas racionalistas. Para los españoles que siguen a los italianos, formados en la escuela que supone la práctica de la obra del Palacio Real, el criterio a seguir es simple; se deben de sustituir los adornos, las flores y guirnaldas que durante tanto tiempo han caracterizado lo que Damichs definiera como **«la máscara»** de Churriguera, por los nuevos elementos clasicistas. Pero para los que se plantean, siguiendo las líneas marcadas por los teóricos franceses, sentar las bases de la nueva arquitectura, el problema se centra en la adopción de un clasicismo que coincida con la línea de Laugier, sobre todo cuando las opiniones de Lodoli sobre el clasicismo apenas son conocidas en España, y sólo a finales del siglo su pensamiento alcanza, a través del ecléctico Milizia, y por supuesto a través de Memmo, una pequeña difusión. Y es en la discusión sobre la manera o el sentido de aplicar la alternativa clasicista, cuando surgen los cambios en el interior mismo de la Academia de Madrid, decidiendo el sentido del clasicismo. La Academia de San Fernando, cumplía en todos los sentidos una función diferente a la que tenían las demás Academias europeas. Así, siguiendo el esquema que antes habíamos insinuado de que desde el Poder se intenta potenciar un despotismo ilustrado en todos los campos, en el seno mismo de la Academia se constituye una Comisión de Arquitectura encargada de censurar, aceptando o no toda obra de utilidad pública que se pretenda edificar en España (9). Y esta Comisión queda constituida por aquellos individuos que intentan difundir los nuevos ideales, los criterios sobre clasicismo que difunden los teóricos franceses. Y no sólo se desarrolla esta actitud en Madrid, sino que poco a poco en Barcelona, Valencia, Zaragoza, Valencia o Sevilla, se constituyen Academias de Bellas Artes, no ya con un sentido docente, sino sobre todo rectora, e incluso censora de la arquitectura que se realiza en el País.

De esta manera, al igual que podríamos estudiar la evolución y modificación de los temas, así como podríamos ver la aparición de los nuevos supuestos arquitectónicos, el tema de la ciudad, por lo mismo, evoluciona de forma concreta.

Así, el concepto de la ciudad sufre, a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, una importante transformación. De ser concebida como un algo exclusivo a una clase, entendida como posesión y pudiendo ésta definir en ella una serie de modificaciones a su antojo, evoluciona en los últimos años del siglo, y gracias al ciudadano —al nuevo individuo surgido del proceso de la Razón— intenta convertirse en Polis. Luchando entonces contra la idea de imitación, intentando reivindicar una forma de vida acorde al ideal del mundo clásico, la nueva ciudad se intenta concebir no sólo con un criterio de acumulación de edificios —de monumentos por el sentido que adquieren en el nuevo concepto— sino sobre todo como un lugar de vida, y tan importante es en esta relación la dependencia ciudadadópolis, como la de la polis con el individuo. De esta manera, en la evolución de los ideales que giran en el siglo XVIII, se pasa del concepto enciclopedista de la ciudad con grandes paseos, plazas y árboles de una ciudad en la que sigue siendo la antigua clase social la que va a emprender las reformas, se pasa a una ciudad nueva más próxima a la imagen de la fiesta revolucionaria, a la ciudad de los grandes espacios abiertos y del constante espectáculo.

Madrid, la ciudad concebida por los Austrias, quedaba perfectamente definida por dos frentes laterales que imposibilitaban el desarrollo y crecimiento en aquellas direcciones por ser ambas, posesiones Reales. Definida entonces la ciudad en la parte Oeste por el Río Manzanares por el Jardín Real y por la llamada Casa de Campo, la situación del Alcázar madrileño adoptaba una situación parecida a la que tenía el Palacio de Turín al encontrarse ambos sobre un terraplén, uniendo los dos frentes, Este y Oeste, un eje o gran calle atraviesa a la ciudad en su totalidad ligando no sólo los dos Palacios —el Alcázar y la residencia de recreo situada, precisamente, en el otro frente— sino definiendo además en pleno centro de la ciudad el núcleo económico, localizado en la Plaza Mayor. Es precisamente en este punto, o mejor aún en los alrededores de este punto, cuando el eje se divide dando entonces lugar a tres calles distintas que desembocarán en el eje Este, marcando así un paseo, preámbulo o antesala del segundo Palacio, el del Buen Retiro (10).

El problema surge, pues, con las reformas que emprende Carlos III a su venida de Nápoles en 1759. Al llegar a Madrid se encuentra con una ciudad sucia, sin alumbrado ni alcantarillado, sin empedrar, en la que además el Palacio se halla en construcción. Por ello, tiene sentido que el Rey rechace vivir en la ciudad y se establezca en el otro Palacio; en el Buen Retiro, rodeado de jardines, acostumbrado a Nápoles, al Palacio que para él comienza Vanvitelli en Caserta, pretende crear en el Buen Retiro su Corte, huyendo en cuanto puede de Madrid y marchando a El Escorial o a Aranjuez. Es entonces cuando en Madrid se da un proceso interesante que va a romper la anterior estructura de la ciudad. La aristocracia madrileña que tradicionalmente se había situado en los alrededores del antiguo Alcázar, que había prefigurado en las calles adyacentes a la Plaza Mayor, un barrio barroco en el que el estudio de la arquitectura de Conventos, como ha hecho Bonet Correa (11), define, de manera perfecta, un modo de vida característico a la Corte de los Austrias; esa aristocracia descosa de situarse en las proximidades del Rey, se traslada en masa estableciéndose en los puntos límites del eje Este, frente a la Residencia Real.

Entre El Retiro y la ciudad, habíamos señalado la presencia de una extraña antesala, concebida como paseo. Será, pues, en este paseo, ocupando la acera opuesta a lo que es la Residencia Real, donde se establecen los Palacios de la aristocracia; donde surgen el de Buena Vista, Medinaceli, Alba, Teba, Villahermosa... Este acercamiento al centro real, tiene en Madrid, como primera consecuencia, el desplazar el centro de gravedad de

la ciudad. En la antigua concepción de la ciudad de los Austrias, como ha señalado correctamente Julián Gallego en un estudio publicado por P. Francastel, carece, casi por completo, de espacios abiertos, contraponiéndose claramente a la imagen del París de Enrique IV. Por ello, el intento de definir un gran paseo en los límites mismos de la ciudad, el aprovechar como centro de esparcimiento uno de los caminos que rodean a la capital, hace que identifiquemos la idea con el espíritu del momento. **«Pour qu'une ville soit belle —escribe De Jaucout en la Enciclopedia—, il faut que les principales rues conduisent aux portes; qu'elles soient perpendiculaires les unes aux autres, autant qu'il est possible, afin que les encoignures des maisons soient en angle; ... Dans le concours des rues, on pratique des places, en conservant une uniformité dans la façade des hotels ou des maisons qui l'entourent, et avec des statues et des fontaines».** Y esta idea, semejante a la que tiene Laugier sobre la ciudad cuando plantea la necesaria existencia de plazas, esquinas y calles y grandes paseos arbolados, llega a la España del Conde de Aranda y es bajo su mandato cuando se difunden (13).

El sentido entonces que tienen los Prados en Madrid, es claro exponente de una situación ilustrada en el País. Una zona de contacto entre la Aristocracia y el Poder; una especie de zona de nadie en la misma ciudad se adecúa siguiendo los esquemas que se señalan en Francia. Pero dentro del tema concreto de Madrid, un elemento rompe con la distribución del Prado, y es la presencia de la Puerta de Alcalá.

El Prado, entendido como eje, presenta, de manera clara, una dependencia con respecto a la Puerta y más si recordamos el sentido que tienen las Puertas en la Arquitectura. Desde el concepto del Distterlin hasta su diseño barroco, la puerta se define como el límite entre dos conceptos: entre el interior que supone la ciudad y el exterior que significa encontrarse fuera. La Puerta cuando se adecúa por su función a una cierta imagen, hace que ésta pase por determinados momentos. Son las puertas concebidas como barreras económicas, en un principio, como arcos defensivos; como elementos decorativos, hasta que finalmente en el barroco, con la misma imagen de la arquitectura jesuítica, se definen como dinteles entre dos espacios: el del mundo conocido, y el del terrible ¡más allá- La Puerta, en las constantes referencias de Ignacio de Loyola, se convierten en el límite de nuestras posibilidades, en una referencia imprecisa, a partir de la cual nosotros entramos en un mundo de lo desconocido, ¡el mundo de las tinieblas! En este sentido es cuando las visiones Cibiena, del mismo Piranesi, se definen por su vaguedad, por el ambiente de posible miedo que rodea sus imágenes. Porque de la misma manera que Piranesi define una escalera en la que no se sabe si se sube o se baja, creando entonces una desconcertante situación de indeterminación en el espacio, sus sucesivos arcos, sus puertas, confunden, en otro sentido, al imposibilitarnos conocer el espacio en el que nos encontramos, no sabiendo solamente cuándo hemos atravesado el límite, sino, sobre todo, ignorando el límite que hemos atravesado.

Así, la puerta primero y después el arco triunfal, sirven para hacer referencia a un criterio de teatralidad y clasicismo parecido al que encontramos en cualquier iglesia donde la idea de doble puerta, una a la calle y otra, pocos pasos más al interior, que nos permite entrar ya en el templo, nos definen de la misma manera un espacio oscuro, situado entre ambas y que nos da la misma sensación del límite. Benito Bails, el matemático y teórico arquitectónico, el que introduce en España los esquemas de Petit y del Panóptico, antes que **«Las Cárceles de Filadelfia»** se divulguen en España, señala entonces cómo **«... el carácter de las puertas ha de ser distinto, según sea la naturaleza de la población y el paraje donde se coloquen... La fachada más hermosa de una puerta, ha de ser, sin duda, la de afuera; pero no por eso debe descuidarse la de dentro, antes han de tener, en ese particular, una con otra la debida correspondencia».** **«Pero un punto muy esencial, corresponde a componer y preparar desde suficiente distancia, la pared, tapia o muralla donde se hubiese de plantar;**

porque quedando todo el lienzo de la pared tosco y sin aliño alguno, la decoración de la puerta parece un pepte desagradable cuya disonancia será más reparable todavía, si en las inmediaciones de la plaza hubiese, dentro o fuera, espaciosa y anchurosas calles» (14).

El sentido entonces del Prado se amplía en cierta medida, siendo necesario estudiar, simultáneamente, el Paseo y su relación con la Puerta de Alcalá. Así, José de Hermosilla, el arquitecto que concibe el Paseo, define, al mismo tiempo, que éste, la Puerta y la calle que la relaciona con el Prado. Entendidos entonces los tres elementos como constitutivos de un todo, el Paseo, la Puerta y su unión, parece como si fuese entonces necesario rechazar la idea que pretende hacer del Prado un «salón», en el cual, los dos grandes grupos escultóricos, «**La Cibeles**» y «**Neptuno**», obras ambas de Ventura Rodríguez, definen y acotan el Paseo (15).

De esta manera, las modificaciones que se siguen en Madrid, quedan expuestas a través de los críticos o viajeros que intentan influir en la arquitectura de su momento. **«Así como las naciones bárbaras introdujeron el mal gusto en las partes que componen y adornan una ciudad, lo introdujeron también en sus planos y distribución,** «Dirá Ponz, quien siguiendo casi a los franceses, criticando a la ciudad de los Austrías, señala como **«... no hubo la advertencia de dejar plazas regulares a ciertas distancias, pues las que dejaron más merecen el nombre de descampados o recodos» (16).**

Imagen la del Prado y la Puerta, correspondiente a una minoría ilustrada, las reformas entonces de Carlos III a su llegada, se concretan en adecentar los accesos, modificar las condiciones de salubridad de la ciudad, empedrar y crear, en suma, las transformaciones en la ciudad que aparecen recomendadas en los distintos teóricos del momento y que, posteriormente, publicara la Enciclopedia. Sin embargo, ante el problema de la periodización que antes hemos señalado, el cambio de ideales que podemos precisar en el desarrollo de la Arquitectura neoclásica, se sintetiza en los últimos años del siglo, cuando el nuevo criterio surge en el panorama arquitectónico. La imagen de Roma, el intento de vuelta al mundo clásico, entendido ahora de manera diferente a como lo habían asimilado los primeros enciclopedistas, se encuentra en otro proyecto, concebido para Madrid durante el gobierno de José Napoleón. Su autor, Silvestre Pérez, es uno de los hombres más peculiares del momento en España. Pensionado en Roma en 1790, frecuenta a Milizia, al que traduce al Castellano, y protegido en aquella ciudad por Azara, contacta con todos los arquitectos, tanto franceses como italianos, que generan el nuevo gusto. Conoce a Valadier, a Perder y Fontaine, a Barberie y a todo el círculo de arquitectos jacobinos romanos. Su evolución, pasando del estudio de las ruinas y las antigüedades, a justificar éstas para concebir una nueva imagen de sociedad, será una de las más claras en la España de la Razón. Pérez, por una serie de razones historicistas, entabla relación con José Napoleón desde los primeros momentos de su llegada a Madrid, convirtiéndose en su Arquitecto Oficial. Y un proyecto, la modificación del otro eje, el desarrollo de la cornisa del Palacio Real, muestra, perfectamente cuál es la nueva imagen que existe en la sociedad española del momento (17).

Frente a la idea que habíamos apuntado del sentido de los Prados, y sobre todo al haberse desplazado al centro urbano, en un momento cuál es el comienzo del siglo XIX, cuando la explosión demográfica ha roto los límites de la ciudad, su crecimiento se ha dado en el sentido del eje Norte-Sur, paralelamente a los Prados y sin entrar en ellos por su condición de Patrimonio Real. Por esto es interesante que Silvestre Pérez conciba un proyecto de remodelación de toda una serie de espacios urbanos, precisamente en el otro eje de la ciudad, es decir, en la parte que queda definida por el Palacio Real y sus alrededores.

Desde los primeros momentos, tras los iniciales dibujos de Juvara para el Palacio de Madrid, se establece una problemática al seguir ocupando el Alcázar su primitiva posición, conservando todavía la imagen de castillo medieval, situado sobre una cornisa y rodeado por una muralla que lo protege (18). En este sentido su único acceso queda definido a través de Madrid y la misma Calle Mayor no llega directamente a su entrada principal, sino que haciendo un requiebro entra en la Plaza de Armas. Por si fuese poco, un terraplén divide en este punto a la ciudad, marginando casi toda una barriada, y creando en la parte baja de la ciudad un núcleo apartado, que sin integrarse, en ningún sentido en las reformas de Carlos III, poco a poco va a quedar marginado del resto. Así, tras el proyecto de Juvara, existe ya una idea de Sabalini para unir ambas partes de la ciudad con un puente, dando no sólo salida a esta parte, sino sobre todo, dignificando una de las entradas del Palacio. El proyecto de Silvestre Pérez, al intentar, igualmente, unir la parte del Palacio con el barrio que queda al otro lado del terraplén. La Cuesta de la Vega, configura plenamente una nueva solución para Madrid contraponiéndola por su importancia al Paseo del Prado. El esquema del Viaducto había sido ya apuntado por José Napoleón durante su estancia en Nápoles, al intentar salvar el problema existente en la Vía Toledo (19). Pero la idea de Pérez no se centra tanto en la creación de un viaducto, sino que tomando éste como pretexto traza una serie de grandes plazas circoagonales que, por sus dimensiones de cerca de cuatrocientos metros de magnitud, nos pueden recordar el proyecto de Antolini del Foro napoleónico en Milán.

«Silvestre Pérez —dice Chueca Goitia, comentando el proyecto— comienza por resucitar una idea de ampliación de Sabatini, consistente en crear una gran plaza monumental, al mediodía del Palacio y que corresponde a la actual de la Armería, pero trazada con mayores vuelos y que termina en exedra. Siguiendo un riguroso eje Norte-Sur, une a la plaza de Sabatini, otra cuadrada con un obelisco en el centro que marca la terminación de la Calle Mayor. Desde esta plaza Cuadrada, a través de una calle sobre puente se pasa a una plaza circoagonal que enlaza con San Francisco el Grande, donde se proyecta una nueva fachada que mira a uno de los ejes diagonales. En el centro de este espacio que tiene la forma de un Circo Romano se coloca un Arco de Triunfo que tiene tres centros y en los extremos de las exedras sendos monumentos».

En cierto sentido paralelo al tema del Palacio de Turín, en cuanto que la idea inicial consiste en romper la muralla. Sin embargo el proyecto está más cerca de Nancy o de Washington que de la imagen que construyera Hermosilla o Ventura Rodríguez en los Prados.

El sentido del nuevo trazado, se basa en unir dos puntos que en la nueva Monarquía adquieren especial importancia: el Palacio y Las Cortes. Transformada la Iglesia de San Francisco en Cortes del País, con capacidad para mil asistentes, la unión entre el ejecutivo y el legislativo que se encuentra en Washington, la relación entre la Casa Blanca y El Capitolio recuerda el esquema que se establece en Nancy, al comunicar la exedra del Palacio, el Paseo y la Plaza. Se da entonces una nueva dependencia en el proyecto, en el que cada uno de sus elementos se enriquece conforme al pensamiento del momento.

Analizado el trazado en cada una de sus partes, es decir, dividiéndolo en, la Armería, la plaza cuadrada, el Viaducto, la Plaza Circoagonal y el tema de San Francisco. El primer punto a tratar es, lógicamente, el problema de la relación del Palacio con la Ciudad. Marginado éste del resto de Madrid, solamente las reformas que Sabatini pretende llevar a cabo en los comienzos del período, en los años sesenta o setenta, tiene un interés aunque no se realizan en el sentido de integrar el Palacio a la ciudad, sino que, por el contrario, lo que se intenta desarrollar es el jardín del Palacio, creando, en suma, una serie de zonas verdes en sus alrededores. Tiene por ello importancia el proyecto de Silvestre Pérez, en cuanto que —pretende crear en las inmediaciones del Palacio que

miran a Madrid, una gran plaza que enlazaría con la calle de Alcalá, a través de un gran bulevar. Con este proyecto, la intención de Pérez quedaba clara, intenta unir de manera digna, el Palacio al resto de la Ciudad, salvando así el barrio de callejuelas que quedara definido por los Austrias, y sobre todo, intenta disimular en la medida de lo posible la importancia que tienen los Prados, potenciando un nuevo paseo que coincide con un acercamiento hacia el poder del Rey francés. En este sentido, la idea de un gran bulevar que acabe en una plaza, aunque, es frase de Laugier, se repite en Milizia. Y si ha quedado establecido que una ciudad es como un parque y que aquél que no sabe dibujar un parque no sabe construir una ciudad. Pérez, llevando al límite el jardín que establece Sabatini delante del Palacio, lo que intenta es desarrollar esta idea, pero al no poder realizarse el proyecto y al haberse comenzado los derribos, queda delante del Palacio un gran solar que de alguna manera es preciso acondicionar. Solamente después de la Guerra de la Independencia, otro Arquitecto pensionado en Roma durante la estancia de Pérez, Isidro González Velázquez, define el proyecto, creando frente al Palacio, como única reforma, una plaza circular con columnas, suprimiendo, por tanto, todo intento de continuar con el desarrollo del bulevar (21). Aunque de pasada, el interés que presenta esta plaza es notorio, sobre todo por lo que pueda significar en la España de la Razón, la influencia Italiana o Francesa. Dejando aparte, la presencia constante de la columnata en la Arquitectura neoclásica que se puede ver, no sólo en el proyecto que para el peristilo del Prado hiciera Ventura Rodríguez, sino también en el de González Velázquez, el punto más importante es ver cómo la presencia de Milán del Foro de Antolini se manifiesta en Madrid.

El proyecto de Velázquez para la Plaza de Oriente, si bien adopta los esquemas formales de Antolini, no comprende —quizás por una falta de formación— el intento del Foro Bonaparte. Como señala Tafuri, **«el proyecto es al mismo tiempo, una alternativa radical a la historia de la ciudad, un símbolo cargado de valores ideológicos absolutos; un lugar urbano que, como presencia totalizante, se propone mutar la estructura urbana Interna, recuperando para la arquitectura un papel comunicativo de valor perentorio»** (22). Y el proyecto de Velázquez, a pesar de su aparente aparatosidad, es equivocado, entre otras cosas porque no comprende el sentido que tiene lo que está haciendo; porque no ve que su única reforma es una reforma aséptica. Pero volviendo al tema del proyecto de Pérez, es interesante ver cómo después de la Plaza de la Armería, de la Cour d'honneur como él mismo califica, sitúa una gran plaza cuadrada. El tema de la Plaza Mayor estudiado en su día por Bonet Correa es, a fin de cuentas, característicos de la arquitectura española del siglo XVIII (23). Con distintos tratamientos, plazas barrocas o plazas neoclásicas, su función ha cambiado de manera notable. Procediendo la plaza española de una regularización de la plaza medieval, con la influencia italiana manifestada en el trazado de plazas a cordel, pero con el tipo de las flamencas, con una misión no sólo de ornato, sino sobre todo de actividad comercial. Lugar, a fin de cuentas, donde se encuentran los elementos representativos del poder político civil (y nunca religioso, salvo en las plazas americanas, como ha señalado Bonet, en cuanto que, en la colonización el poder religioso significaba de manera clara, un poder político, integrándose en estos casos la Catedral en la plaza), la plaza neoclásica varía en cuanto que los modelos que se introducen se encuentran más próximos a los esquemas franceses que a los españoles de comienzo del siglo XIX. Así, en la plaza que el mismo Pérez traza en 1817 para San Sebastián, en la que proyecta para Bilbao o en cualquiera de las que a partir de este momento se desarrollan en España, la problemática de las calles abiertas, de la ruptura del ideal barroco, se manifiesta de forma precisa.

Pero la imagen que aquí aparece, nada tiene que ver, a pesar de su tipología con la tradicional de la plaza. Ahora el espacio definido delante del Palacio, se plantea

ante el problema de acceso al mismo; si recordamos lo insinuado, el ingreso tenía que realizarse de forma oblicua, y una vez llegado al Palacio, era necesario hacer un quiebro a fin de no caer en la propia Cuesta de la Vega. Por ello, la plaza tiene un sentido distribuidor ofreciendo cuatro alternativas diferentes: la entrada en el Palacio, el ingreso en el eje de la plaza circoagonal, el acceso a la calle Mayor y la bajada a la Cuesta de la Vega. El Viaducto (quizás elemento originario del proyecto, como antes hemos señalado), al intentar Pérez repetir el esquema desarrollado en Nápoles durante la estancia de José Napoleón, presenta a su vez una clara referencia al sentido historicista. Antes, la presencia de dos grandes fuentes en el Prado, de dos estatuas que definían el centro y la vida del Paseo —la Fuente de la Diosa Cibeles y la de Neptuno— suponían un intento de gusto clasicista por parte de aquella minoría enciclopedista. Aquellos hombres —súbditos a fin de cuentas del Rey que fomenta los descubrimientos de Herculano— se complacen, entonces, siguiendo los consejos de la Enciclopedia, en colocar fuentes en los paseos, en definir elementos representativos del gusto de las ruinas. Pérez necesita precisar, hasta qué punto, la antigüedad queda presente en el nuevo sentido de la vida y proyecta un viaducto de clara imagen romana. El fin que tiene el viaducto para la ciudad es manifiesto. Se trata de revalorar al barrio no sólo en la parte más alta, sino desarrollando la vieja calle de Segovia, situada en la hondonada de la Cuesta de la Vega, perpendicular, por tanto, al Viaducto. Pérez la dignifica creando en ella una entrada. Y éste sería otro posible punto a fin de comparar o de ver las diferencias existentes entre el trazado napoleónico y el que se concibe para los Prados. Antes, la puerta tenía, como hemos señalado, un concepto de límite, glorificando al mismo tiempo la ciudad que la había concebido. Ahora, se suprime el concepto de puerta y se crea un ornato, una escalinata, en la que el sentido del poder ha variado. Pero lo interesante es que el arco que definía la puerta, se sigue manteniendo como elemento de poder, y esta vez se concibe para glorificar al hombre. En un momento como este, la persona humana, quien adquiere toda la importancia frente a los esquemas del Poder Barroco. Así podríamos hacer la contraposición entre el concepto del mausoleo neoclásico, destinado a glorificar al individuo y el catafalco barroco, concebido como homenaje al Poder; podríamos establecer la comparación entre la villa, que pretende la integración del hombre en la naturaleza, y el Palacio, concebido, aún cuando se toma como segunda residencia, como símbolo del Poder; podríamos concebir el árbol que protege al individuo de Ladoux contra la arquitectura de los dioses —el propio Olimpo— contraponiéndolo al Mausoleo de Boullés, que intenta elevar al propio hombre a la categoría de dios, concediéndole entonces, un Universo. Tiene, pues, sentido de la Puerta al Arco de Triunfo y su presencia debe ser definida, no ya en la parte de ingreso de la ciudad, sino en la zona más noble de ésta, allí donde más se realce su importancia. Y es entonces el gran elemento circoagonal, de cerca de mil pies de longitud el elemento fundamental de todo el conjunto.

Contrapuesta esta imagen a la plaza tradicional, parece como si pretendiese repetir el esquema del Circo de Caracalla, de la Plaza Navona o de cualquiera de las imágenes del mundo clásico. Pero lo más importante es que basándose en esa plaza articula, en realidad, todo el conjunto y delimita, de manera perfecta, una zona en la ciudad. La presencia de tres puntos, de dos obeliscos y de un Arco de Triunfo, da al Todo, una solemnidad parecida a la que se había apuntado en el París de la Revolución, cuando en grandes explanadas se celebraba el hecho de la fiesta revolucionaria, imagen entonces del mundo clasicista, su concepción es diametralmente opuesta a la que condiciona la construcción de los Prados. Si recordamos, como señala Chueca, que el urbanismo de Carlos III se basa «... **en transformaciones de índole periférico, más que al interior dirigió sus esfuerzos al embellecimiento de la cintura exterior donde podían acometerse grandes trazados**» (24), y lo comparamos con la nueva imagen que, aún en el llamado neoclásico surge en los finales del siglo, comprenderemos los

distintos motivos o, más todavía, la evolución ideológica que se ha venido produciendo y que nos puede llevar desde una valoración del signo, como en Boullés, hasta esquemas de vuelta al mundo clásico donde se repiten las imágenes que lo potenciaron y se toman los temas surgidos en aquel momento. Es dentro de este esquema como tenemos que ver la plaza de Pérez, elemento de corte con un pasado todavía próximo a él. Rechaza la plaza barroca y la ciudad donde ésta se concibe como mercado o Plaza de Toros. Y su último elemento, el uso que proyecta para la Iglesia de San Francisco, de Madrid, tiene más interés por su valor simbólico que por la reforma que pretende llevar a cabo. Concibe el convento como Parlamento, creando para ello un salón circular en el centro del cual sitúa al Monarca, rodeado de mil Procuradores, e intentando integrar las Cortes en todo este esquema de nuevos espacios. Rompe entonces la estructura de la Iglesia y organiza una segunda entrada que, orientada hacia el Palacio, por su tamaño y situación imagina como la principal.

¿Es esta la única reforma que Pérez intenta hacer en el Madrid de Napoleón? Lógicamente no. Existen pequeñas plazas en pleno centro de la ciudad que crea al derribar viejos conventos y se plantea, en general, una preocupación por abrir toda una serie de espacios en el interior de la ciudad, un poco siguiendo el esquema urbano del París de Enrique IV, o de otro de sus trazados utópicos de ciudad, del llamado Puerto de la Paz, en las cercanías de Bilbao. Allí, tomando el esquema del plano de Londres (uniendo, por tanto, la problemática barroca de la ciudad del París de Enrique IV y de la Roma de Sixto V), valora de forma nueva las pequeñas plazas del trazado original de Wren, e imagina, sobre todo, de manera próxima al esquema de Madrid, lo que él considera como nuevo núcleo de la ciudad, que no es otro que el antiguo Mercado del Pescado, del trazado londinense.

- (1) T. W. Adorno: **«Dialéctica del iluminismo»**. Buenos Aires 1970, pp. 7.
- (2) Sobre las críticas racionalistas en la primera mitad del siglo XVIII, es interesante ver las opiniones de Tosca en su **«Compendio matemático»**, t. V, Valencia, 1777, lo que dice Llaguno en el **«Diccionario de arquitectos»**, Madrid 1823t. IV sobre Fray Pedro Martínez, pp. 118; sobre Amor de Soria, economista exilado en la Corte de los Austrias, existe un manuscrito en la biblioteca de la Academia de la Historia. Mss. 28.5/5614. Ver igualmente doble el tema C. Sambricio **«Ponencia del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte»**, Granada 1873, resumen de ponencias, pp. 146.
- (3) Diego de Villanueva, además de traducir al castellano los textos citados en su libro **«Diferentes papeles críticos de arquitectura»** (Valencia 1776), recomienda en la introducción del texto o de Laugier **«Essai sur l'architecture»**; las **«Memorias críticas de Arquitectura»**, editadas en París en 1711 por Saugrain y la **«Colección de algunos papeles concernientes a las artes»**, extractados del **«Mercure de France»**. Sobre Diego de Villanueva ver F. Chueca Goitia, **«Juan de Villanueva»**, Madrid 1949; **«Varia neoclásica»**, Madrid 1973; Bubler, **«La Arquitectura en España en los Siglos XVII y XVIII»**, t. XIV. C. Sambricio: **«Diego de Villanueva y los papeles críticos»**, Revista de Ideas Estéticas, Madrid 1973, n. 122.
- (4) Diego de Villanueva: **«Diferentes papeles críticos»**. Valencia 1761, pp. 36.
- (5) Sobre Silvestre Pérez, ver F. Chueca Goitia, **«El Madrid de José Napoleón»**, en **«Villa de Madrid»** n. 6, 1960; C. Sambricio: **«Silvestre Pérez, un arquitecto de la ilustración»**, San Sebastián 1975.
- (6) Diego de Villanueva, op. cit, pp. 10.
- (7) Sobre la Biblioteca de la Academia de Bellas Artes de Madrid, ver el estudio de Bedat: **«Catálogo de la Biblioteca de la Academia de Bellas Artes de San Fernando»**, en Academia, n. 25 y 26. Sobre la Biblioteca de la Academia de Valencia existe igualmente otro artículo de Bedat, aunque es de mayor interés el estudio de Garin sobre **«La historia de la Academia de San Carlos de Valencia»**, Valencia 1947. Es necesario destacar igualmente el texto de J. Sarrailh: **«L'Espagne éclairée de la seconde moitié du XVIII»**, París 1954.
- (8) H. Damisch: **«L'Ouvre des Chutrigueras: la categorie du masque»**, Annales, 1950.
- (9) C. Bedat: **«L'Academie des Beaux Arts de Madrid»**, Toulouse 1974.
- (10) Molí a Campuzano: **«Planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII»**. Madrid, 1960. Julián Gallego: **«L'Urbanisme a Madrid au XVII»**, en **«L'Urbanisme de París et de l'Europe 1600-1680»**, París 1969, pp. 251-267; Bottineau: **«L'Art de Cour dans l'Espagne de Philippe V»**, Burdeos 1963.
- (11) Bonet Correa: **«El plano de Juan Gómez de Mora en la Plaza Mayor de Madrid en 1636»**, en **«Abales del Instituto de Estudios Madrileños»**, t. IX, 1973; igualmente en la revista **«Coloquio»**, **«Les places octogonales en Espagne au XVIII»**, n. 8, tercera serie, julio 1973.

- (12) J. Gallego, op. cit., pp. 263.
- (13) La visión artística del Conde de Aranda queda parcialmente reflejada en el estudio de Ferrer Benimeli «**El Conde de Aranda y su defensa de España: Refutación al viaje de Fíguro**», Madrid-Zaragoza 1972.
- (14) Molina Campuzano: «**La urbanización en Madrid en el siglo XVIII**», en el «**Madrid de Carlos III**». Ayuntamiento de Madrid 1961, pp. 81-129; Benito Bails. Tomo correspondiente a la Arquitectura Civil, dentro de los «**Elementos de Matemáticas**», Madrid 1783.
- (15) Frente a los dos proyectos conocidos de Puertas de Alcalá, los que corresponden a los presentados por Ventura Rodríguez, y Sabatini, hemos encontrado en el Archivo de Simancas la documentación relativa a un tercer proyecto de Puerta, que tiene interés sobre todo por cuanto intenta ligar su trazado con el esquema del paseo del Prado. Habiendo sido presentados los tres proyectos al Rey, éste escogió los de Sabatini. Los cinco dibujos de Ventura Rodríguez fueron publicados en su día por Iñiguez en la revista «**Arquitectura**», de Madrid, en 1835. La documentación referente a la nueva puerta se encuentra en el Archivo de Simancas y corresponde a la signatura Sup. Hac. 1275 (1778) 18-9.
- (16) Ponz. op. cit., reedición de 1947, pp. 503.
- (17) F. Chueca: «**El Madrid de José Napoleón**». Villa de Madrid n. 6. P. Navascués: «**La arquitectura madrileña del siglo XIX**», Madrid 1973; C. Sambricio: «**Silvestre Pérez, arquitecto de la Ilustración**», San Sebastián 1975.
- (18) M. Duran Delgado: «**El Palacio de Oriente y sus jardines**», Catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Arte Moderno. Madrid 1935.
- (19) L. Torres Balbas; «**Resumen histórico del urbanismo en España**», Madrid 1954. P. Lavedan, «**Histoire de l'Urbanisme**», t. III, señala igualmente la existencia de! plano de Pérez para Madrid, pp. 40 y 421. Sobre el proyecto para Nápoles, Lavedan cita igualmente la bibliografía existente.
- (20) Chueca Goitia, op. cit., pp. 36.
- (21) J. Moreno Villa: «**El proyecto de Plaza de Oriente de González Velázquez**», Arquitectura, 1932. Igualmente en Durán Salgado, op. cit., pp. 41.
- (22) M. Tafuri: «**Progetto e utopia**», Roma 1973, pp. 25.
- (23) Bonet: «**La plaza Mayor de Madrid**», pp. 26-28.
- (24) F. Chueca: «**Madrid y los sitios reales**», Madrid 1958.
- ROSSIS:** Vista de Roma. «*Momanae magditudinis monumenta*», 1699.
- FICHER VON ERLACH:** Palacio de Nerón.
- FICHER VON ERLACH:** Palacio de Nerón (detalle de la ciudad).
- FICHER VON ERLACH:** Templo de Ninive.
- FICHER VON ERLACH:** Templo de Ninive (detalle).
- G. B. PIRANESI:** Campo manzio. Roma.
- LAUGIER:** Frontispicio del «*Essai sur l'architecture*». La Haya, 1751.
- P. RIEGGER:** Elementos de Arquitectura Civil Madrid, 1763.
- VIGNONA:** Reglas de los cinco órdenes de arquitectura. Edición de C. Delagardette: dibujos de Fausto Martínez de la Torre, Madrid, 1792.
- CARLOS LEMAUR:** Nueva población de La Carolina.
- CARLOS LEMAUR:** Nueva población de Santa Elena.
- C. N. LEDOUX:** Ville de Chaux.
- C. N. LEDOUX:** Ville de Chaux.
- SILVESTRE PÉREZ:** Reconstrucción Monte Palatino. Roma, 1793.
- SILVESTRE PÉREZ:** Proyecto para Biblioteca. 1793.
- JOAQUÍN SAN MARTÍN:** Gimnasio. 1804.
- ROMUALDO DE VIERNA:** Proyecto de gimnasio. 1805.
- BENITO BAICS:** Proyecto de Hospital, en «*Elementos de Matemáticas*», t. IX. Madrid, 1783.
- PEDRO MANUEL DE UGARTEMENDIA:** Hospital para 1.300 enfermos. Madrid, 1803.
- MARIANO GRAU:** Proyecto panóptico. Alzado y planta. Madrid 1810.
- MARIANO GRAU:** Proyecto en panóptico. Planta y sección. Madrid, 1820.
- PEDRO MANUEL DE UGARTEMENDIA:** Proyecto de reconstrucción de San Sebastián. 1813.
- SILVESTRE PÉREZ:** Puerto de la Paz. Madrid, 1807.
- ÁNGEL FERNANDEZ:** Conjunto de viviendas. Madrid, 1782.