

# ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

TOMO LIII



C. S. I. C.  
**2013**  
MADRID

*Anales del Instituto de Estudios Madrileños* publica ininterrumpidamente desde 1966 un volumen anual dedicado a temas de investigación relacionados con Madrid y su provincia. Arte, Arqueología, Geografía, Historia, Urbanismo, Lingüística, Literatura, Economía, sociedad y biografías de madrileños ilustres y personajes relacionados con Madrid son sus temas preferentes.

Los autores o editores de trabajos relacionados con Madrid que deseen dar a conocer sus obras en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* deberán remitirlas a la Secretaría del Instituto, calle de Albasanz, 26-28, despacho 2F10, 28037-Madrid, ajustándose a las *Normas para autores* publicadas en el presente número de la revista.

**DIRECTOR:** Alfredo ALVAR EZQUERRA

**CONSEJO ASESOR:**

Alfredo ALVAR EZQUERRA  
Rosa BASANTE POL  
José Miguel MUÑOZ DE LA NAVA CHACÓN  
Francisco José MARÍN PERELLÓN  
Julia María LABRADOR BEN  
Enrique de AGUINAGA  
Francisco José PORTELA SANDOVAL  
María Teresa FERNÁNDEZ TALAYA  
Julia María LABRADOR BEN  
Ana LUENGO AÑÓN  
Carmen MANSO PORTO  
Alfonso MORA PALAZÓN  
José Bonifacio BERMEJO MARTÍN

**CONSEJO DE REDACCIÓN:**

Alfredo ALVAR EZQUERRA (C.S.I.C.)  
José Miguel MUÑOZ DE LA NAVA CHACÓN (Museo de Historia)  
M<sup>a</sup> Teresa FERNÁNDEZ TALAYA (E.M.V.)  
Julia María LABRADOR BEN (Universidad Complutense)  
Ana LUENGO AÑÓN (Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid)  
Carmen MANSO PORTO (Dpto. de Cartografía y Artes Gráficas, Real Academia de la Historia)  
Francisco José MARÍN PERELLÓN (Ayuntamiento de Madrid)  
Carlos SAGUAR QUER (Fundación Lázaro Galdiano)

La revista *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* está recogida, entre otras, en las siguientes bases de datos bibliográficas y sistemas de información:

- HISTORICAL ABSTRACTS ([HTTP://WWW.EBSCOHOST.COM/ACADEMIC/HISTORICAL-ABSTRACTS](http://www.ebscohost.com/academic/historical-abstracts))
- DIALNET (Portal de difusión de la producción científica hispana, <http://dialnet.unirioja.es>)

La edición digital y los índices de la revista se pueden consultar en:

[www.iemadrid.es](http://www.iemadrid.es)

**ILUSTRACIÓN DE LA CUBIERTA:**

CAMPUZANO Y AGUIRRE, Tomás, *La Cibeles y el Paseo de Recoletos en día de nevada -1876-*  
(Museo de Historia)

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

Depósito legal: M. 4593-1966

**Anales del Instituto de Estudios Madrileños**  
**LIII (2013)**

Salutación ..... 11-13

**HISTORIA Y ARTE**

GIL CRESPO, Ignacio Javier, <i>Fábricas mixtas de piedra y ladrillo en la fortificación medieval madrileña</i> .....	17-30
VERA YAGÜE, Carlos Manuel, <i>Los señoríos de Barajas y La Alameda en la Edad Media bajo los linajes Mendoza y Zapata</i> .....	31-60
MARTÍNEZ MEDINA, África, <i>La antigua fortaleza de El Pardo. Pabellón de caza de los Trastámara (Enrique IV)</i> .....	61-90
BARBEITO, José Manuel, <i>Varia delictiva</i> .....	91-100
CRUZ YÁBAR, Juan María, <i>Francisco de Mora y el retablo mayor del Colegio de doña María de Aragón. Nuevos planteamientos y algunas novedades documentales</i> .....	101-134
ORTEGA VIDAL, Javier; MARÍN PERELLÓN, Francisco José, <i>La conformación del Colegio Imperial de Madrid (1560-1767)</i> .....	135-175
BLANCO MOZO, Juan Luis, <i>Imagen y representación del Alcázar de Madrid: de Juan Gómez de Mora a Giovanni Battista Crescenzi</i> .....	177-200
BRAVO LOZANO, Jesús, <i>Pretensiones, pretendientes y similares en el Madrid de Carlos II</i> .....	201-218
SIGÜENZA MARTÍN, Raquel, <i>Entrada y primeros años del culto a san Juan Nepomuceno en Madrid (1716-1738)</i> .....	219-242

CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, <i>Maestros de la Real Capilla madrileña (III): Francisco Corselli (1702-1778)</i> . . . . .	243-276
DÍAZ FERNÁNDEZ, Antonio José, <i>El san Antonio de Padua de las Calatravas de Madrid, obra del escultor académico Juan Pascual de Mena</i> . . . . .	277-289
CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, <i>Marc Étienne Janety y las propuestas de una Fábrica de Platería en Madrid en 1786</i> . . . . .	291-330
SIERRA ÁLVAREZ, José; TUDA RODRÍGUEZ, Isabel, <i>La vista aérea de Madrid de 1851</i> . . . . .	331-348
BASANTE POL, Rosa; REPARAZ DE LA SERNA, Guillermo, <i>La Facultad de Farmacia de la Universidad de Madrid en la España autárquica: el papel de la mujer en las enseñanzas de Farmacia</i> . . . . .	349-378

#### LITERATURA Y TRADICIONES

FRAILE GIL, José Manuel, <i>El romance Escogiendo novia en las versiones madrileñas</i> . . . . .	381-408
--	---------

#### NECROLOGÍAS

MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A., <i>José Simón Díaz, fundador y presidente del Instituto de Estudios Madrileños</i> . . . . .	411-414
FERNÁNDEZ TALAYA, María Teresa; CAYETANO MARTÍN, Carmen; LOPEZOSA APARICIO, Concepción, <i>Virginia Tovar Martín: In memoriam</i> . . . . .	415-418
FERNÁNDEZ GARCÍA, Antonio, <i>In memoriam. El magisterio de Vicente Palacio Atard</i> . . . . .	419-434
Relación de evaluadores . . . . .	435-438
Normas para autores . . . . .	439-442

# IMAGEN Y REPRESENTACIÓN DEL ALCÁZAR DE MADRID: DE JUAN GÓMEZ DE MORA A GIOVANNI BATTISTA CRESCENZI

IMAGE AND REPRESENTATION OF THE ALCÁZAR OF MADRID:  
FROM JUAN GÓMEZ DE MORA TO GIOVANNI  
BATTISTA CRESCENZI

Juan Luis BLANCO MOZO  
Universidad Autónoma de Madrid

## Resumen

Durante los últimos años del reinado de Felipe III la villa de Madrid redobló sus esfuerzos por consolidar su posición como capital de la Monarquía Hispánica. En este proceso, largo y complejo, en el que la construcción de una imagen prestigiosa de la ciudad –en términos de antigüedad, nobleza y religión— jugó un papel principal, se inserta el interés por definir la iconografía del Alcázar como edificio simbólico del poder real asociado a la realidad física de Madrid. El presente estudio pretende analizar la evolución constructiva de la nueva fachada del Alcázar, con sus diferentes alternativas, incorporando al análisis histórico las planimetrías de Madrid de Frederick de Wit y Alexis-Hubert Jaillot.

## Abstract

In the last years of the reign of Felipe III, the city of Madrid redoubled its efforts to consolidate its position as the capital of the Spanish Monarchy. In this long and complex process, the construction of a prestigious image of the city –in terms of antiquity, nobility and religion— played a main role. The interest in defining the iconography of the Alcázar as a symbolic building of royal power associated with the physical reality of Madrid was understood. This study aims to analyze the evolution of the new facade of the Alcazar, with its different changes, by using the maps of Madrid made by Frederick Wit and Alexis-Hubert Jaillot in the historical analysis.

**Palabras clave:** *Felipe III – Felipe IV – Alcázar de Madrid – Juan Gómez de Mora – Giovanni Battista Crescenzi – Alonso Carbonel*

**Key words:** *Felipe III – Felipe IV – Alcázar of Madrid – Juan Gómez de Mora – Giovanni Battista Crescenzi – Alonso Carbonel*

**E**l plano de Madrid de Pedro Texeira nos transmite la imagen de una ciudad plenamente consolidada como capital de la Monarquía Hispánica. La arquitectura compacta del renovado Alcázar y, en especial, la amplia extensión de terreno ocupado por el palacio del Buen Retiro representaban los exponentes máximos de esta nueva función y en cierta manera la confirmación visual del afianzamiento de la capitalidad en la ciudad castellana.

El Madrid de Felipe IV quedó significado por esta suerte de polaridad. En el oeste, como recuerdo de la proyección defensiva que había mantenido el viejo asentamiento medieval, se alzaba el Alcázar de los Austrias, renovado en lo que atañe a su única fachada, la sur, abierta a la ciudad. En torno a este frente se iban a tejer una serie de complejas relaciones entre la Monarquía y sus súbditos, entre la residencia real y la villa, en las que el ceremonial cortesano tendría mucho que decir.

El otro polo áulico quedó establecido en torno al palacio del Buen Retiro, levantado en el sector este de la villa en la década de los años treinta. Se trata, sin duda alguna, de la gran novedad introducida en el sistema urbano de Madrid durante el reinado de Felipe IV. El plano de Texeira permite comprobar su papel de cierre de los límites orientales de la ciudad, hacia donde se había dirigido el crecimiento del caserío desde las últimas décadas del siglo XVI. No es difícil apreciar las arterias que canalizaban los flujos establecidos entre ambos polos palaciegos y atravesaban el nuevo corazón de la *Urbs Regia*, privilegiadas en cierta manera por las necesidades ceremoniales de la propia Corte<sup>1</sup>. Junto al Retiro se consolidaría otra de las grandes novedades del urbanismo madrileño, que había conocido su primer desarrollo durante el reinado de Felipe III, el eje lúdico del Paseo del Prado. Aunque su existencia provenía de la pasada centuria, la regularización y el embellecimiento de este espacio se vieron favorecidos por el establecimiento de las primeras residencias de personajes principales en sus márgenes, concebidas como villas suburbanas, por la propia construcción del Buen Retiro y por la vigorización de los rituales cortesanos asociados a las entradas de personajes de alto rango. Este eje viario nació como un borde de la ciudad, de sur a norte, ajeno a la *radiación* caminera que había sostenido el crecimiento urbano de Madrid.

---

(1) RÍO BARREDO, María José del, *Madrid, urbs regia. La capital ceremonial de la Monarquía Católica*, Madrid, Marcial Pons, 2000, págs. 141-ss.

Cualquier análisis sobre la arquitectura y el urbanismo madrileños en el reinado de Felipe IV ha de tener en cuenta el desarrollo de este largo y tortuoso proceso, iniciado en los albores del Quinientos en torno al Alcázar, intensificado a partir de 1561 con el establecimiento de la corte y casi arraigado tras el paréntesis vallisoletano. A lo largo de él se reconoce la capacidad de la monarquía para intervenir en la transformación del tejido urbano de la villa, con unos resultados desiguales y hasta contradictorios en algunos casos.

Este estudio nace con la vocación de abordar dos objetivos básicos: en primer lugar, analizar las relaciones *políticas* entabladas entre el proceso constructivo de la nueva fachada del Alcázar y su representación visual y simbólica, en un periodo histórico muy delicado para la consolidación de Madrid como capital de la Monarquía Hispánica, en los últimos años del reinado de Felipe III; y por otro, poner en valor como documento histórico, susceptible de ser analizado críticamente, las fuentes gráficas que han retratado las transformaciones urbanas experimentadas por la ciudad durante el citado periodo.

## 1. CIUDAD Y REPRESENTACIÓN

Anton van den Wyngaerde es el autor de una representación de la villa de Madrid realizada hacia el año 1562 [Viena, 35]<sup>2</sup>. Formaba parte de una serie de vistas de las ciudades de España encargada por el rey Felipe II. Se trata de un *retrato* del natural, tomado desde una posición elevada de la Casa de Campo, posiblemente desde la torrecilla, aunque según era costumbre de su autor, estaría tramada desde diferentes puntos de vista gracias a la ejecución previa de dibujos parciales<sup>3</sup>. Es un perfecto ejemplo de *vista natural, perfil o perspectiva*, en la que tras la imponente muralla medieval apenas se dibuja el eje norte-sur de la ciudad, aserrado por las torres de sus iglesias.

---

(2) En realidad el flamenco nos dejó dos vistas generales de Madrid [Viena, 35 y 78], fechadas en torno a 1562, y una tercera de su Alcázar [Viena, 73], realizada cuando su Torre Dorada (1562-1568) se hallaba terminada (hacia 1570), en TORMO Y MONZÓ, Elías, *Las murallas y las torres, los portales y el Alcázar del Madrid de la Reconquista. Creación del califato*, Madrid, 1945, págs. 79-94; MARIAS FRANCO, Fernando, «Madrid», en KAGAN, Richard L. (dir.), *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton van den Wyngaerde*, Madrid, El Viso, 2008, págs. 110-118; y PEREDA ESPESO, Felipe, «Iconografía de una capital barroca: Madrid entre el simbolismo y la ciencia», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte* (Madrid), t. 11, (1998), págs. 105-110. Más antiguas que estas vistas son el

(3) Posibilidad ya planteada en TORMO Y MONZÓ, Elías, *Las murallas...*, págs. 79 y 85, quien también albergaba dudas sobre la verosimilitud de la representación de la muralla de poniente en lo que respecta a su número de torres.



La selección de este punto de vista por parte del pintor dejó al descubierto las primeras palpitaciones del enclave musulmán, las que conformaron su carácter defensivo, significado por la presencia del río Manzanares y del cerrillo donde se levantaba el Alcázar. Tampoco es difícil apreciar en la lejanía el cingulo mural de la ciudad cristiana, con su núcleo encorsetado, y el derrame hacia el este del caserío más allá de la Puerta de Guadalajara, en torno al mercado del Arrabal, futura Plaza Mayor.

En buena medida el Madrid que acogería la corte filipina no era muy diferente, en cuanto a su morfología, de otras ciudades españolas retratadas por la pericia —y por el ojo tan preciso como subjetivo— de Antonio de las Viñas. Un testimonio visual corroborado por la aguda descripción de Sigismundo Cavalli (1530-1579), embajador veneciano en Madrid, quien en 1567 se encontró una ciudad de impronta medieval, caracterizada por un caserío pobre y mezquino y por una arquitectura religiosa carente de belleza y monumentalidad. Sus únicas palabras favorables fueron para el «molto bello, grande et commodo palazzo del rè» y para las primeras transformaciones de su tejido urbano que anunciaban los violentos cambios que se experimentarían en los años siguientes:

[...] è vero che attendeno con gran furia a fabricare et chiese et case et a far belle strade, et se la corte vi starà longo tempo come si crede che almanco vi starà per tutta la vita di questo Re, questo loco si farà molto bello honorevole et grande.<sup>4</sup>

La primera planimetría de Madrid fue confeccionada en la segunda década del Seiscientos por Antonio Mancelli<sup>5</sup>. Hasta la fecha no se han hallado

---

(4) ALIAGA GIRBES, José, «Relación del viaje del embajador veneciano Sigismondo di Cavalli a España (1567)», *Anthologica Annua* (Roma), 16 (1968), pág. 445.

(5) Sobre el pintor, iluminador y librero italiano, en relación a la ejecución de este plano, ver PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Bibliografía madrileña de los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1891-1907, t. III, págs. 158-160; MOLINA CAMPUZANO, Miguel, *Planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1960, págs. 217-230; MATILLA TASCÓN, Antonio, «Autor y fecha del plano más antiguo de Madrid. La incógnita resuelta», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, (Madrid), XVII (1980), págs. 103-107; MATILLA TASCÓN, Antonio, «En torno al autor del primer mapa de Madrid. El testamento de Antonio Marcellini», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, (Madrid), XIX (1982), págs. 199-202; BENITO DOMENECH, Fernando, «Un plano axonométrico de Valencia diseñado por Mancelli en 1608», *Ars Longa*, (Valencia), n.º 3 (1992), págs. 29-37; del mismo autor con pequeñas variaciones, en *Tiempo y espacio en el Arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, (Madrid), I (1994), págs. 231-245; SANZ GARCÍA, José María, «La guadianesca historia del primer plano madrileño, hecho en 1622, cuando San Isidro sube a los altares», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, (Madrid), XXXVII (1997), págs. 435-467; y MUÑOZ DE LA NAVA CHACÓN, José Miguel, «Antonio Mancelli: corógrafo, iluminador, pintor y mercader de libros en el Madrid de Cervantes», *Torre de los Lujanes*, (Madrid), 57 (2005), págs. 45-84, y 58 (2006), págs. 165-220.

BLANCO MOZO, Juan Luis, «Imagen y representación del Alcázar de Madrid.

De Juan Gómez de Mora a Giovanni Battista Crescenzi», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LIII (2013), págs. 177-200.



ni el dibujo preparatorio ni la plancha ni las estampas de la primera tirada, financiada en 1622 por el Ayuntamiento de Madrid junto con una vista de la Plaza Mayor del mismo autor felizmente redescubierta hace pocos años<sup>6</sup>. Según el propio testimonio del pintor italiano, el trabajo de campo le llevó no menos de ocho años por lo que habría que datar el principio del mismo hacia 1613-1614. Para llevar a cabo el presente estudio nos hemos de contentar con el plano de la capital publicado en 1657 en el *Theatrum Urbium Universi* de Johannes Janssonius (1596-1664). El plano de Frederick de Wit, como así se le conoce, ha sido el centro de un animado debate sobre su fecha de elaboración y la autoría de la plancha original<sup>7</sup>. Respecto a la primera, estudios muy recientes apuntan a que el plano de Wit representa el Madrid de los últimos años del reinado de Felipe III<sup>8</sup>, por lo que aparentemente se

- 
- (6) ESCOBAR, Jesús R., «Antonio Manzelli. An early View of Madrid (c. 1623) in The British Library», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, (Madrid), XVII (2005), págs. 33-38. Igual de interesantes y acertadas las reflexiones de MUÑOZ DE LA NAVA CHACÓN, José Miguel, «La suntuosa Plaza Mayor de Madrid, Corte de los Reyes Católicos de España, que representó Antonio Mancelli», *Torre de los Lujanes*, (Madrid), 60 (2007), págs. 127-182, y 61 (2007), págs. 141-190.
- (7) El nombre de Frederick de Wit es el primero en figurar asociado a este plano, en una edición que formó parte del *Theatrum praecipuarum totius Europae urbium* (Amsterdam ca. 1695-1700), en MOLINA CAMPUZANO, Miguel, *Planos de Madrid...*, págs. 217-230; y MUÑOZ DE LA NAVA CHACÓN, José Miguel, *Antonio Mancelli...*, (2006), págs. 172-173.
- (8) Los primeros autores en estudiar el plano de Wit se inclinaron a pensar que representaba la capital de Felipe III, en MESONERO ROMANOS, Ramón de, *El antiguo Madrid*, Madrid, Establ. tipogr. de Mellado, 1861, págs. 310-311; ROSELL, Cayetano, «Sala de estampas de la Biblioteca Nacional», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (Madrid), t. I (1871), págs. 40-45; BOIX, Félix, «Planos de Madrid», *Catálogo general ilustrado de la Exposición del antiguo Madrid*, Madrid, 1926, pág. 15; y TORMO Y MONZÓ, Elías, *Las murallas...*, págs. 47-48. Esta datación fue revisada por Molina Campuzano al considerarlo posterior a 1635, en base al estudio de algunos de los edificios representados como la torre de la parroquia de Santa Cruz, la Cárcel de Corte, la iglesia del Colegio Imperial y la carrera de los Caballeros como imagen del Buen Retiro, en MOLINA CAMPUZANO, Miguel, *Planos de Madrid...*, págs. 220-221. Un reciente estudio ha tratado de neutralizar estos supuestos desfases cronológicos, en MUÑOZ DE LA NAVA CHACÓN, José Miguel, *Antonio Mancelli...*, (2005), págs. 70-75, cuestionando con acierto que la citada carrera correspondiera ni tan siquiera a una fase incipiente de la construcción del Buen Retiro. Ha ofrecido además una explicación razonable a la representación irregular de la Plaza Mayor, uno de los principales escollos, junto con la imagen del Alcázar, para entender como verosímil el Madrid representado en el citado plano. El trazado irregular de su lienzo occidental, así como la ausencia de la calle Nueva, responderían al estado de la plaza antes de las obras de regularización de la misma (1617-1622). Para el proceso constructivo de la Plaza Mayor y de la citada calle Nueva, que tantos quebraderos de cabeza ocasionaron a su arquitecto, Juan Gómez de Mora, ver LAPUERTA MONTROYA, Magdalena de, «La Plaza Mayor de Madrid (1617-1619)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, (Madrid), t. 31 (1992), págs. 259-272; LAPUERTA MONTROYA, Magdalena de, «Conflictos en la reforma de la calle nueva que ba de la Puerta de Guadalupe a la plaza: datos sobre la prisión de su autor, Juan Gómez de Mora», *Congreso nacional "Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos"*, Madrid, Universidad Complutense, 1994, t. I, págs. 73-88; y ESCOBAR, Jesús, *La plaza mayor y los orígenes del Madrid barroco*, Nerea, Donostia-San Sebastián 2007 (1ª ed. Cambridge, 2004), págs. 139-145. Igualmente la revisión de la fecha de construcción de la torre-cilla del Paseo del Prado (1612-1613) permite un mejor encaje cronológico, en MUÑOZ DE LA NAVA CHACÓN, José Miguel, «El Prado de San Jerónimo, el plano de Antonio Marcelli y la música», *Torre de los Lujanes* (Madrid), n.º 42 (2000), págs. 159-162.

habría superado el principal impedimento para identificarlo con la planimetría realizada entre 1613-1622 por Mancelli<sup>9</sup>. Y hay que decir en los últimos años, pues ha quedado de manifiesto que no se trata de una imagen congelada en un momento preciso, sino de una construcción visual tejida de retazos descriptivos de los principales hitos monumentales de Madrid, recopilados por la mirada interesada de un pintor. La falta de un levantamiento topográfico previo, de un método mínimamente científico, se deja notar en el trazado convencional de las calles y en la desproporción con respecto a éstas de sus edificios más representativos. Aún así es un punto de partida válido para constatar el crecimiento de la villa hacia el este, la consiguiente maduración de la retícula de la corona y la basculación de su centro neurálgico hacia el eje formado por la Plaza Mayor y la Puerta del Sol<sup>10</sup>.

- 
- (9) Como también los motivos de la ausencia en el plano de Wit de la orla con los medallones y leyenda que el Ayuntamiento de Madrid obligó a realizar a Mancelli, en MUÑOZ DE LA NAVA CHACÓN, José Miguel, *Antonio Mancelli...*, (2006), págs. 189 y ss. Anterior a los estudios de Muñoz de la Nava, y dando por buenos los argumentos de Molina Campuzano sobre la cronología de algunas arquitecturas del grabado de Wit, como posteriores a 1622, se niega la identificación entre uno y otro, argumentando la falta de verosimilitud del mapa del editor flamenco, en PEREDA ESPESO, Felipe, *Iconografía...*, págs. 103-134 y ESCOBAR, Jesús, *La plaza mayor...*, pág. 66.

Reconociendo que sigue habiendo aspectos sin resolver en el plano de Frederick de Wit, tal vez motivados por la carencia de un estudio profundo sobre el mismo, no parece que el grado de verosimilitud científica pueda ser un criterio absoluto para descartar su identificación con la obra desaparecida de Mancelli. Dando por sentado que el plano contiene errores de escala y carece de precisión en algunas de sus partes, motivado por la ausencia de un levantamiento planimétrico previo, no hay que desdeñar la información que aporta sobre los edificios principales de la capital, como la citada Plaza Mayor y el Alcázar, según se tratará de puntualizar más abajo. Dicho de otro modo, hasta que no se localice un ejemplar del plano del pintor italiano, si no fuera el mismo, el plano de Wit ha de ser considerado en sí mismo como un valioso documento histórico del reinado de Felipe III y, en consecuencia, someterlo al análisis crítico.

- (10) Muchos y variados han sido los enfoques empleados en el análisis del desarrollo urbano de Madrid a lo largo de los reinados de Felipe II y Felipe III, entre los más destacados, ver CHUECA GOITIA, Fernando, *El semblante de Madrid*, Madrid, Revista de Occidente, 1951; SIEBER, Claudia W., *The invention of a capital: Philip II and the first reform of Madrid (Spain)*, Baltimore, The John Hopkins University, 1985; GÁLLEGO, Julián, «El Madrid de los Austrias: Un urbanismo de teatro», *Revista de Occidente*, (Madrid), n.º 73 (1969), págs. 19-53; MONTERO VALLEJO, Manuel, «Evolución urbana de Madrid desde el siglo IX hasta 1656», *Los planos de Madrid y su época (1622-1992)*, Madrid, Ayuntamiento, 1992, págs. 17-40; MARÍN PERELLÓN, Francisco José, «El Madrid medieval, desde el siglo IX hasta 1535», *Madrid atlas histórico de la ciudad. Siglos IX-XIX*, Barcelona, Fundación Caja de Madrid y Lunwerg, 1995, págs. 20-39; BARBEITO, José Manuel, «La capital de la Monarquía, 1535-1600», *Madrid atlas histórico de la ciudad. Siglos IX-XIX*, Barcelona, Fundación Caja de Madrid y Lunwerg, 1995, págs. 40-56; y ORTEGA VIDAL, Javier y MARÍN PERELLÓN, Francisco José, *La forma de la villa de Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid y Fundación Caja Madrid, 2004.

BLANCO MOZO, Juan Luis, «Imagen y representación del Alcázar de Madrid.

De Juan Gómez de Mora a Giovanni Battista Crescenzi»,

*Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LIII (2013), págs. 177-200.

## 2. EL ALCÁZAR IMAGINADO

Volviendo al plano de Wit, en el sector occidental de la villa (fig. 1) destacaba la presencia majestuosa del conjunto áulico del Alcázar y de la Casa del Tesoro. La imagen resulta del todo desconcertante en cuanto a su verosimilitud se refiere. Aúna la representación precisa de elementos singulares de sus arquitecturas con otros que nunca existieron, a tenor de lo que hoy conocemos de su historia constructiva. Entre los primeros se reconocen perfectamente los patios del rey y de la reina, identificados por su diferente tamaño, la crujía de la capilla real con la escalera que los separaba y los tejados en colgadizo de sus corredores. Asimismo, el dibujante tuvo el interés y la paciencia suficientes para señalar la presencia de la Cuadra Dorada y de

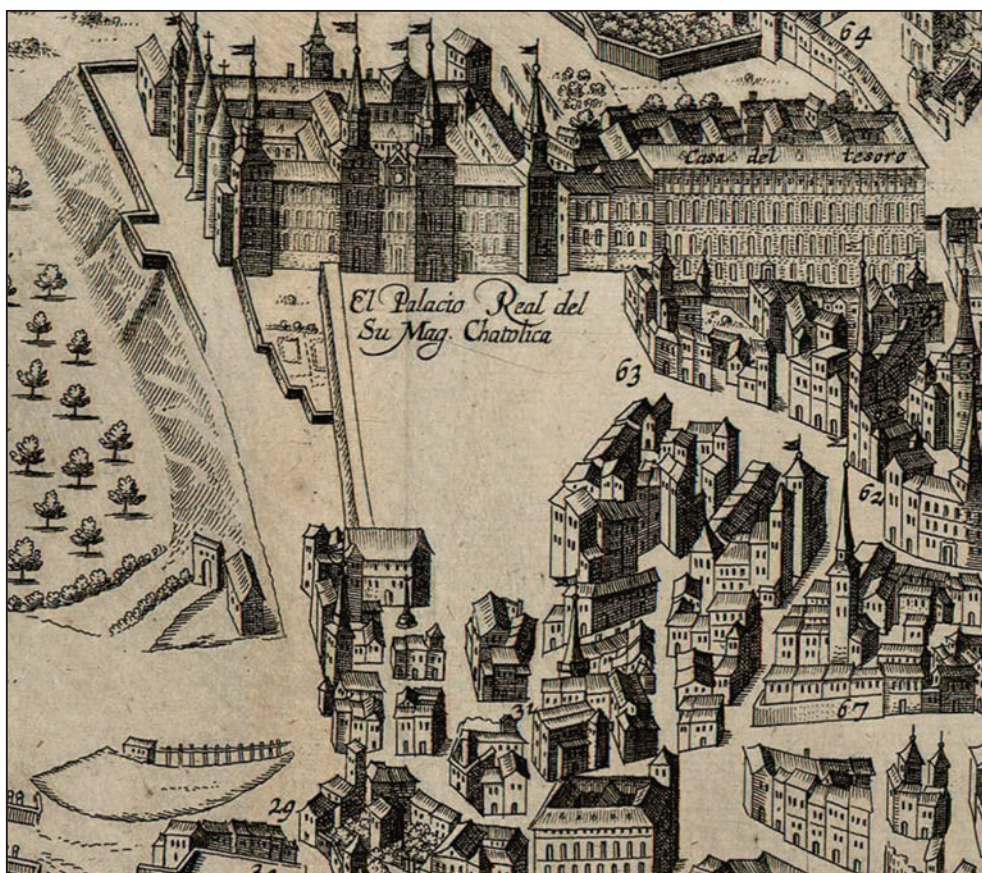


Figura 1. F. de WIT, *Plano de Madrid*, detalle del sector occidental en torno al Alcázar, 1657 (Biblioteca Regional de Madrid).

las tres torrecillas de la fachada que miraba a la Casa de Campo<sup>11</sup>. Más aún, con los medios gráficos que dispuso, perfiló las tres elevaciones del lado norte; de oeste a este, la torrecilla del reloj, una segunda torre sin denominación y la torre Bahona o de la Tapicería<sup>12</sup>.

Frente a este preciso afán descriptivo, basado en la realidad material del Alcázar, en el grabado de Wit se representó la fachada principal jalonada con cuatro torres, sobre las cuales despuntaban otros tantos chapiteles coronados por unas pintorescas banderolas. Antes de volver sobre ella, presentemos una segunda fuente gráfica.

Se trata de una de las vistas menos conocida y más olvidada de la capital, seguramente porque ha sido estimada como poco fiable por su falta de credibilidad en muchos de sus detalles. La estampa (990 x 350 mm.) fue editada

- 
- (11) Tan real como impreciso en su posición, podría considerarse el parapeto que en la vista de Wit coronaba un talud y corría paralelo a la fachada occidental del Alcázar, formando una terraza. En realidad, se trataba de un muro de contención del camino que descendía hacia el parque. Es anterior y por lo tanto nada tiene que ver con el paredón de diez cubos que diseñó Gómez de Mora en diciembre de 1625, como se considera, en PEREDA ESPESO, Felipe, *Iconografía...*, pág. 123. Gómez de Mora discriminó en su traza del paredón la nueva obra propuesta y el muro ya existente, en Archivo de Villa de Madrid (A.V.), Archivo de la *Secretaría del Ayuntamiento*, 1-161-17, como también se ha señalado acertadamente, en BARBEITO, José Manuel, «Juan Gómez de Mora, Antonio Mancelli y Cassiano dal Pozzo», *Archivo Español de Arte* (Madrid), 342 (2013), págs. 116-117; reconocible por un apéndice cuadrado que también se aprecia en el grabado de Wit, en MOLINA CAMPUZANO, Miguel, «Explicación de un detalle del plano de Madrid, por Texeira: el muro de contención, o paredón del Parque, ante la fachada oeste del Alcázar, proyectado por Gómez de Mora en 1625», *Homenaje a don Agustín Millares Carlo*, Madrid, 1975, t. II, pág. 195, nota 11; TOVAR MARTÍN, Virginia, *Arquitectura madrileña del s. XVII (datos para su estudio)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1983, págs. 346-347; y TOVAR MARTÍN, Virginia, *Juan Gómez de Mora (1586-1648). Arquitecto y trazador del rey y maestro mayor de obras de la villa de Madrid*, Madrid, Ayuntamiento, 1986, pág. 177. En el plano de Texeira se pueden observar los tres únicos cubos del nuevo paredón junto a los restos del primitivo muro.
- (12) Por cierto que estas tres elevaciones son también visibles en la maqueta del Alcázar de Madrid que se conserva en el Museo de Historia de Madrid, en el grabado del patio de la reina de Meunier (hacia 1665) y en una acuarela conservada en el Museu Nacional d'Art de Catalunya que retrata el desordenado frente norte (hacia 1675-1700), en BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura, «La fachada norte del Alcázar de Madrid», *Reales Sitios*, (Madrid), n.º 160, (2004), págs. 64-67. Las escasas noticias sobre la construcción de la torrecilla del reloj, en GÉRARD, Veronique, *De castillo a palacio. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI*, Bilbao, Xarait, 1984, pág. 109; y BARBEITO, José Manuel, *El Alcázar de Madrid*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos, 1992, págs. 51-52. La torre Bahona se hallaba en construcción a finales del reinado de Felipe II, según se aprecia en el dibujo (1596) de *Le Passetemps de Jehan Lhermite*. Tras un largo parón, la obra fue retomada en 1615 bajo la dirección de Juan Gómez de Mora, quien había trazado un chapitel como remate cuya ejecución no ha podido ser documentada, en CERVERA VERA, Luis, «Francisco de Mora remata en 1598 la Torre de la Tapicería del Alcázar madrileño», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, (Madrid), t. XXIII (1986), págs. 20-25; BARBEITO, José Manuel, *El Alcázar...*, págs. 140-141; y CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, «Noticias sobre el escultor madrileño Juan Sánchez Barba (1602-1670) y su familia», *Anales de Historia del Arte* (Madrid), n.º 1 (1989), págs. 200-201. Afinando un poco más, se puede incluso apreciar una cuarta elevación en el Alcázar del plano de Wit, sin denominación conocida, que a modo de apéndice sobresalía en la cubierta del lado oriental, justo debajo de la Torre Bahona.

BLANCO MOZO, Juan Luis, «Imagen y representación del Alcázar de Madrid.

De Juan Gómez de Mora a Giovanni Battista Crescenzi»,

*Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LIII (2013), págs. 177-200.



en París en 1660 por el escultor, cartógrafo y editor Alexis-Hubert Jaillot (ca. 1632-1712), y debió de formar parte de alguna descripción geográfica (fig. 2) sin identificar todavía<sup>13</sup>. Molina Campuzano la consideró como una interpretación «muy poco cuidada» del plano de Frederick de Wit, con el que comparte detalles descriptivos como los que atañen a la Plaza Mayor, de trazado irregular todavía, con la Casa de la Panadería al frente<sup>14</sup>.

Lo mismo se puede añadir de la representación del Alcázar (fig. 3), en lo que se refiere a sus fachadas oeste y norte. Se repiten las torres y elevaciones ya citadas en el grabado de Wit, pero de forma llamativa cambia el diseño de la fachada principal que se articula con cuatro torres cubiertas con chapiteles: en las esquinas, avanzadas, las del rey y la reina, en las que se



Figura 2. A. H. JAILLOT, *Plano de Madrid*, 1660 (Biblioteca Nacional de París).

- (13) ROLAND, François, «Alexis-Hubert Jaillot, géographe du roi Louis XIV, 1632-1712», *Procès-verbaux et mémoires de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Besançon*, (1915-1918), págs. 46-76; PASTOUREAU, Mireille, *Les atlas français XVIe-XVIIe siècles. Répertoire bibliographique et étude*, París, Bibliothèque Nationale, 1984, págs. 229-292; y *Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous l'Ancien Régime*, Nantes, Promodis, 1987, págs. 171-173.
- (14) El único ejemplar conocido se encuentra en el Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional de París, VD-31 (3). La vista adolece de ese carácter híbrido, muy distorsionador en cuanto a la proporción de sus elementos, de las copias tejidas con retales de diferentes modelos. Se mezclan arquitecturas singulares (Alcázar, Plaza Mayor, iglesia de San Salvador, iglesia de los Jerónimos), relativamente reconocibles, con la representación de un caserío convencional, sin individualizar, que se agrupa dejando el espacio suficiente para un trazado callejero descompensado y confuso. Simula haberse tomado desde una ligera elevación —claro está, inexistente— situada al sur de la ciudad, mostrando una vista de pájaro baja que se abigarra bruscamente a partir de la línea imaginaria formada por la Calle Mayor y la Carrera de San Jerónimo. Está sembrada de inexactitudes y adaptaciones libres, como el chapitel de la iglesia de San Salvador que parece copiado de un modelo francés. En los ángulos superiores dos coronas encierran el escudo de la ciudad y el que utilizaron Felipe III y Felipe IV. Más abajo, en una ventana, el autor incorporó una vista del monasterio de El Escorial, en MOLINA CAMPUZANO, Miguel, *Planos de Madrid...*, págs. 236-238, lám. VI; y SANZ GARCÍA, José María, *La guadianesca...*, págs. 455-456.

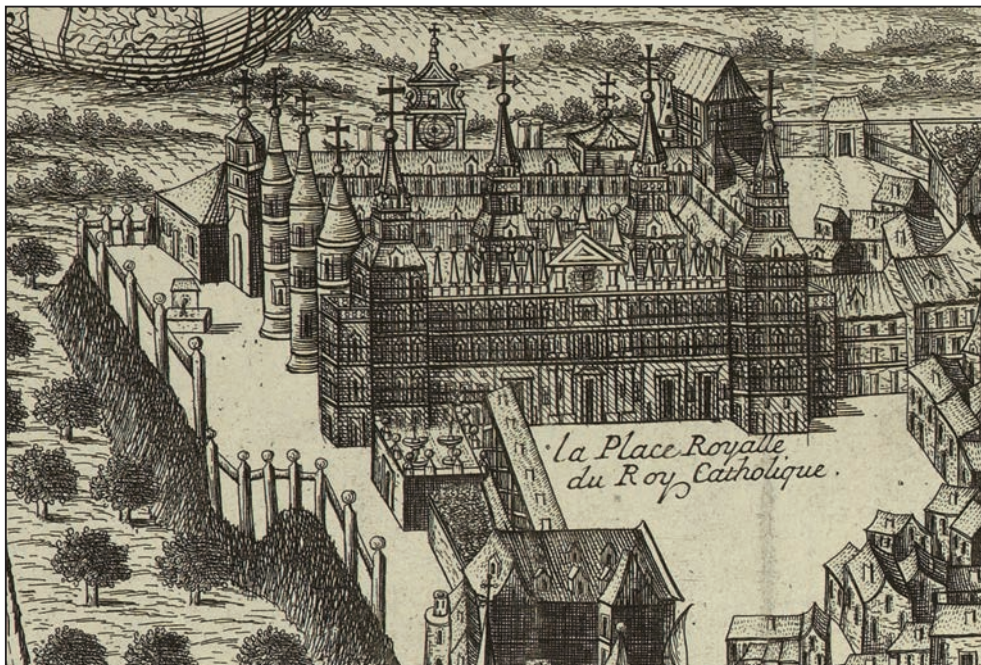


Figura 3. A. H. JAILLOT, *Plano de Madrid*, 1660, detalle del Alcázar (Biblioteca Nacional de París)

pueden distinguir sus cuatro niveles de ventanas; y en el centro, oprimiendo el pórtico, las dos centrales, alineadas con el muro del frente principal. El dibujante incluyó otros detalles, tan menores como significativos. En el alzado no resulta difícil distinguir la división horizontal tripartita y la segmentación vertical de los tramos reforzada por unas estilizadas –y agigantadas– pirámides con bolas. Igual de desconcertante es el interés por situar los vanos de entrada del piso bajo a través de los cuales se accedía a los zaguanes diseñados por Gómez de Mora y tan alabados por su amplitud y comodidad por Vicente Carducho<sup>15</sup>. No es difícil reconocerlos en la traza del Alcázar de la Biblioteca Vaticana o en la maqueta del Museo de Historia de Madrid (fig. 4)<sup>16</sup>.

(15) CARDUCHO, Vicente, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, ed. de CALVO SERRALLER, FRANCISCO, Madrid, Turner, 1979 (Madrid, 1633), pág. 430.

(16) Según la planta baja del Alcázar delineada por Juan Gómez de Mora en 1626 serían, de Oeste a Este siguiendo su numeración: el zaguán para tomar los coches retirados (14), el zaguán primero (2), el zaguán nuevo (49) y el zaguán pequeño (48), en TOVAR MARTÍN, Virginia, *Juan Gómez de Mora...*, págs. 381-382. También se podría extender esta idea de representar el Alcázar “terminado” –según el plan de remodelación previsto y de algunas futuras obras no planteadas ni tan siquiera sobre el papel– al muro de contención representado en su margen occidental, sincopado por unos contrafuertes coronados por bolas en la vista de Jaillot. Una disposición no muy lejana de la solución planteada por Gómez de Mora en diciembre de 1625 en la traza del paredón del parque (ver nota 11).



Figura 4. Atribuido a G. B. CRESCENZI,  
*Maqueta del Alcázar de Madrid* (Museo de Historia de Madrid).

¿De dónde copió el autor de la vista de Jaillot estos detalles de la fachada del Alcázar? Es evidente que no lo hizo de la planimetría de Wit, tampoco del plano de Texeira (1656), sino de un modelo anterior, desconocido hasta la fecha.

La nueva fachada del Alcázar nunca se resolvió en base a las soluciones planteadas en los planos de Wit y Jaillot. Dicho de otro modo, éstas se realizaron antes de finalizar su remodelación y de suprimir las dos torres centrales. De hecho, hasta lo que hoy se conoce por la imagen de los *Annales* de Khevenhüller (fig. 5) y la documentación de esta obra, sólo se llegó a reformar el alzado de la vieja torre del Sumiller, sin que llegara a cubrirse con un chapitel. Por lo que hemos de pensar que ambos planos reprodujeron soluciones diferentes procedentes de fuentes iconográficas anteriores a la llegada al trono de Felipe IV. Antes de seguir adelante es necesario volver sobre el proceso constructivo de la fachada del Alcázar que, como solía suceder en proyectos de este rango material y simbólico, fue largo, tortuoso y estuvo alentado por diferentes alternativas.





Figura 5. Llegada del príncipe de Gales al Alcázar de Madrid, en los Anales de Khevenhüller (Museo de Historia de Madrid).

### 3. LAS CUATRO TORRES

Hay que relacionar el mantenimiento de las torres centrales del Alcázar con una propuesta de Juan Gómez de Mora aprobada por el ayuntamiento en marzo de 1612<sup>17</sup>. Según la misma, la nueva fachada sería regularizada con un muro que extendería a todo su alzado la articulación de la Torre Dorada, a base de balcones y pilastras, e integraría en la misma las dos torres centrales (torre vieja del rey o del Sumiller; y la torre vieja de la reina o del Bastimento). Esta intervención, comenzada a ejecutar ese mismo año, suponía en la práctica la desestimación del viejo proyecto de Francisco de Mora, que preveía la construcción de unos corredores abiertos y sostenidos por columnas que unirían las torres de las esquinas –de las cuales solo la del rey, o Dorada, estaba concluida— con las centrales.

(17) A.V., Libro de acuerdos t. XXX, f. 594 rº (20-III-1612), citado por GÉRARD, Veronique, «La fachada del Alcázar de Madrid (1608-1630)», *Cuadernos de Investigación Histórica*, (Madrid), n.º 2 (1978), pág. 244; y A.V., *Secretaría*, 1-160-37 (20-III-1612), citado por BARBEITO, José Manuel, *El Alcázar...*, págs. 94-95.

La propuesta de Gómez de Mora se puede seguir con la imagen de la entrada del príncipe de Gales (marzo 1623), recogida en los *Anales* del embajador Khevenhüller, sin descartar que entre 1612 y ese año se hubieran modificado algunos detalles del proyecto, tal vez los relacionados con el pórtico principal<sup>18</sup>. Según vemos en la citada representación, cuando la comitiva del heredero inglés entró en la plaza del Alcázar las obras se centraban en la vieja torre del Sumiller, sobre la que se levantaba una grúa. El alzado de su frente sur se había asimilado a la nueva fachada de la residencia real gracias a la incorporación de balcones y vanos, y en su extremo oriental ya despuntaba la torre de la reina<sup>19</sup>. Llama la atención que en su último piso se introdujeran dos huecos o rehundidos circulares, uno de los cuales –por lo menos— se percibe en la vista de Jaillot.

El proyecto de Gómez de Mora nunca llegó a completarse, ni en la manera descrita en la estampa de Wit, ni en la forma –sin duda, más cercana a la traza del arquitecto mayor— expuesta en la vista de Jaillot. A pesar de algún intento documentado en 1623, la segunda torre medieval nunca fue

---

(18) Sobre la posibilidad de que el nuevo pórtico del Alcázar se realizara a partir de una maqueta de Crescenzi pagada generosamente el 22 de febrero de 1619, ver MARÍAS FRANCO, Fernando, «De pintores-arquitectos: Crescenzi y Velázquez en el Alcázar de Madrid», *V Jornadas de arte "Velázquez y el arte de su tiempo"*, Madrid, CSIC, 1991, págs. 81-89; y BLANCO MOZO, Juan Luis, *Alonso Carbonel (1583-1660), arquitecto del rey y del conde-duque de Olivares*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007, págs. 163 y ss. Igual de interesantes y acertadas son las consideraciones sobre la cercanía de este pórtico con la tipología de portada de los palacios romanos del Manierismo, en CRUZ YÁBAR, Juan María, «El retablo mayor del monasterio jerónimo de Santa María de Espeja. Una vieja imagen y una nueva visión», *Archivo Español de Arte*, (Madrid), n.º 334, (2011), pág. 133, nota 19. Y sobre el uso tan peculiar y característico de la ménsula en las obras de Crescenzi, en el trabajo en preparación BLANCO MOZO, Juan Luis, "El sepulcro de la Emperatriz María en las Descalzas Reales: Ensayo de interpretación".

(19) Las pocas noticias que nos han llegado de esta obra parecen confirmar el estado de la fachada conocido por la imagen de los *Anales* de Khevenhüller. En un informe de 1618 sobre las obras que se habían de hacer en el Alcázar, Juan Gómez de Mora contemplaba «continuar la torre del otro lado que llaman del sumiller», en A.V., *Secretaría*, 4-334-6 (4-VII-1618). En el verano de 1622 se anotaban diversas partidas de aparejos y cuerdas para «subir la piedra de cantería de las dos torres nuevas que se hacen a los lados del dicho pórtico», en A.V., *Contaduría*, 2-83-1 (5-VIII-1622). Un memorial firmado por el aparejador Pedro de Lizargárate –en el que solicitaba una ayuda de costa por su trabajo— confirma que en julio de 1623 la torre se encontraba en esta situación pues declaraba haber medido los cuartos del rey y de la reina y «las dos torres nuevas», en A.V., *Secretaría*, 4-334-6 (4-VII-1623). Una de ellas sería la que cerraba el ángulo sudeste del Alcázar, la torre de la reina; y la otra la prolongación de la vieja torre que a partir de entonces será denominada en la documentación como «torre nueva del Sumiller» o «torre nueva» sin más. Poco tiempo después se daban las órdenes necesarias para incluir en esta armonización a su compañera que caía sobre la galería de la reina, en A.V., *Secretaría*, 1-161-14 (27-XI-1623), citado por BARBEITO, José Manuel, *El Alcázar...*, pág. 105. La orden vino acompañada con una libranza de 500 ducados a favor de estos maestros, por cuenta de lo que «montare y hubiere de haber de la obra que en la torre nueva que an de açer en el dicho real palacio encima de la galería de la reina nuestra señora», en A.V., *Secretaría*, 4-334-6 (1-XII-1623). Pero lo cierto es que los documentos y las fuentes gráficas del siglo XVII no corroboran esta segunda intervención. La vieja torre del Bastimento permaneció como estaba, sin que se observe ninguna modificación en su aspecto exterior.

remozada. Y, más aún, su compañera del Sumiller quedó a la intemperie hasta 1629, cuando se decidió guarnecerla con una cubierta «de prestado», provisional, casi al mismo tiempo que se mandaba desmontar la grúa que había facilitado su remodelación<sup>20</sup>. Para entonces el proyecto de Gómez de Mora, el de las cuatro torres, estaba condenado al fracaso.

En términos arquitectónicos, la imagen monumental y simbólica de la residencia principal de la Monarquía en tiempos de Felipe III se había visto mediatizada por la presencia de las viejas torres medievales. Si el primero de los Mora había optado por conservarlas poniendo en valor sus rotundos volúmenes, la propuesta de su sobrino había pasado por su integración en una concepción de fachada relativamente novedosa, que venía determinada por el orden y la regularidad de los elementos que conformaban sus alzados. Sin embargo, y es algo que se aprecia en la imagen de Khevenhüller, el tamaño y, sobre todo, la anchura de las torres trastámaras ponían en entredicho el equilibrio del conjunto, al potenciar de forma exagerada un eje central muy vertical que constreñía el pórtico de acceso y relegaba las torres de las esquinas. Una sensación que sin duda se hubiera visto acrecentada con la presencia de los chapiteles que, de haberse construido, habrían sido los mayores de Madrid y sus Sitios Reales<sup>21</sup>.

Pero el proyecto truncado de Gómez de Mora tuvo una segunda vida. Quedó inmortalizado en una serie de imágenes cuyos eslabones intermedios o finales fueron las estampas de Wit y Jaillot. Los caminos de esta suerte de propagación iconográfica debieron ser diferentes. Si bien ambas estampas se valieron de la misma imagen para representar la Plaza Mayor de Madrid, aún inacabada, el Alcázar de la segunda ofrece mayor fidelidad al proyecto de Gómez de Mora, por lo menos, al que se trataba de dar término hacia 1623. Así se puede constatar en la imagen de Khevenhüller y —mejor aún— en la reconstrucción que José Manuel Barbeito hizo de la propuesta de fachada de Gómez de Mora. Llegados a este punto hay que preguntarse, ¿de dónde salió el avance de este proyecto, trazado sobre el papel, pero nunca materializado de forma completa? Debió de hacerlo del cubo de las trazas o de la propia

---

(20) Sobre la construcción de la cubierta de prestado de la torre del Sumiller o “torre nueva” y el desmontaje de su grúa, ver A.V., *Secretaría*, 1-161-14 (27-XI-1623), citado por BARBEITO, José Manuel, *El Alcázar...*, pág. 105; *Secretaría*, 4-334-6 (1-XII-1623); *Secretaría*, 1-161-31 (14-XII-1627, 25-V-1628, 9 y 14-VI-1628, 9-I-1629 y 15 y 16-II-1629), citado en BLANCO MOZO, Juan Luis, *Alonso Carbonel...*, págs. 164-165.

(21) La propuesta de Gómez de Mora ha sido proyectada, en BARBEITO, José Manuel, *El Alcázar...*, pág. 103.

mesa del arquitecto, quien tuvo que colaborar activamente con algún dibujante muy cercano a él<sup>22</sup>. En este punto hay que recordar el comentario de Antonio Mancelli, cuando presentó en agosto de 1622 al ayuntamiento de Madrid su propuesta de «mapa desta Real Corte», en la que exponía que Juan Bautista Labaña, Gil González Dávila y el propio Juan Gómez de Mora podrían informar de la «manera que está sacada, y con la puntualidad que aquí aparece de presente»<sup>23</sup>. Por tanto la relación entre el maestro mayor y el autor del plano de Madrid existía, como también su propia cercanía física pues recordemos que el primero de enero de 1623 Mancelli había comprado al mercader de libros Antonio Rodríguez un puesto («un cajón grande y un cajoncillo pequeño») situado «al lado de la escalera del palacio real por donde se sube a los corredores»<sup>24</sup>.

El autor o autores de estos grabados no fueron los únicos en transmitir esta suerte de Alcázar imaginado con cuatro torres en su fachada. Una descripción anónima del Madrid de Felipe IV, escrita hacia 1627 y conservada en la Biblioteca Apostólica Vaticana, también se hizo eco de este proyecto inacabado:

El Palacio es un magnífico, y muy suntuoso edificio. Tiene una portada muy rica de sillería y piedra berroqueña muy fina con las armas reales encima. Su frontispicio es todo de piedra vistósísimo con cuatro torres de banda a banda si bien las tres no están aun levantadas. Adentro hay dos espaciosos patios en el primero alrededor hay muchas tiendas de buhonería, y muchas librerías, y por él se entra a los consejos de Estado y Guerra, de Castilla y Aragón.<sup>25</sup>

---

(22) Al parecer este cubo de las trazas fue ocupado años después, siempre antes de 1637, con la madera del tablado de las comedias. Las trazas fueron guardadas en otro cubo de una habitación del pasadizo que iba a la Encarnación. Así se expone en un documento que recoge el listado de trazas que Juan Gómez de Mora tenía en su casa y que entregó en ese año tras ser exonerado de sus responsabilidades como consecuencia del robo del Tiziano, en ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, «Trazas, plantas y papeles de Gómez de Mora en 1637», *Estudios de Historia del Arte. Homenaje al profesor de la Plaza Santiago*, Valladolid, Universidad, 2009, págs. 71-74.

(23) PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Bibliografía...*, v. III, pág. 158. En este mismo sentido, sobre la relación entre Gómez de Mora y Mancelli, ver BARBEITO, José Manuel, *Juan Gómez de Mora...*, págs. 114 y 119-120.

(24) Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (A.H.P.M.), prot. 2862, fs. 329-330 (I-I-1623), citado en PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Bibliografía...*, v. III, págs. 159-160.

(25) Por supuesto que el cronista anónimo se refería con «las tres no están aun levantadas», a que faltaban construir los remates o coronamientos de las torres centrales y de la reina, cuyos fustes ya existían, en Biblioteca Apostólica Vaticana, Chigiano R.I.12, fs. 44 v-45 r. La citada descripción parece obra de un escritor italiano familiarizado con los asuntos de la corte española. El manuscrito incluye en su parte final una *Relación de las personas que gozan los cargos más principales en España* (fs. 102 v.-107) que permite fecharlo en el año 1627.



La cronología, aunque sea relativa, es otro factor a tener en cuenta. Como ya se adelantó más arriba, no hay razones para dudar que los edificios principales de los planos de Wit y Jaillot fueran representados en el estado en que se encontraban —a excepción del Alcázar, claro está— en los últimos años del reinado de Felipe III. Llama poderosamente la atención que en la versión de Jaillot el palacio del duque de Uceda alcanzara tamaña notoriedad física, y que por su posición forzada quedara situado frente a la fachada del Alcázar, formando un curioso triángulo con éste y con la Casa del Tesoro. Dicha distorsión podría indicar el interés del dibujante en localizar la residencia de don Cristóbal de Sandoval y Rojas, duque de Uceda, quien fortaleció su valimiento en el otoño de 1618, después de que su padre abandonara definitivamente la Corte de Felipe III. Se ha querido ver la caída del duque de Lerma como una oportunidad para la villa de consolidar su posición como capital de la Monarquía Hispánica, en un momento histórico delicado, en cierto modo, de incertidumbre, al acercarse el final de un reinado y el principio de otro. Coincide con la precipitación de varias iniciativas auspiciadas por el ayuntamiento para afianzar el prestigio de la ciudad, según los parámetros de la época, en términos de antigüedad, nobleza y religión. La identidad religiosa culminó con la canonización de San Isidro en 1622, tras un largo y cuidadoso proceso de reconstrucción hagiográfica en el que también tuvieron un papel importante las historias legendarias de Santa María de la Cabeza y de la Virgen de Atocha<sup>26</sup>. Y, como ya ha sido puesto en evidencia, la citada canonización y sus celebraciones convergieron con dos proyectos relacionados entre sí que recibieron el apoyo del municipio, la edición del *Teatro de las grandezas de la villa de Madrid*, de Gil González Dávila, y la impresión del plano de Mancelli. De esta manera, aunque tardíamente, Madrid se incorporaba al selecto grupo de ciudades castellanas que tenía en su haber una descripción corográfica, en la acepción más amplia del término «descripción», según el *Tesoro de la lengua castellana* (Madrid, 1611) de Sebastián de Covarrubias, como una «narración o escrita o delineada»<sup>27</sup>. Las estampas de los reyes y santos nacidos o vinculados estrechamente a la historia de Madrid, presentes en el mapa de Mancelli y el *Teatro* de González Dávila, eran una forma de visualizar la antigüedad de Madrid y el origen de sus privilegios políticos y religiosos.

(26) RÍO BARREDO, María José del, *Madrid...*, págs. 99 y ss.

(27) Sobre el desarrollo y consolidación del género corográfico, ver KAGAN, Richard L., «La corografía e la Castilla moderna. Género, historia, nación», *Svdiá Historica. Historia moderna*, (Madrid) v. 13 (1995), págs. 47-59.

¿Qué papel cumplía entonces la representación del Alcázar en este juego de intereses políticos protagonizados por el municipio madrileño? Por un lado, el de arraigar visualmente la residencia real a la geografía urbana de su capital, Madrid. Una asociación que no necesitaba la plasmación científica de su espacio urbano sino la descripción de los hitos monumentales que encarnaban la unión entre la ciudad y el rey. No hay que olvidar, en segundo lugar, que la villa había participado económicamente en la construcción material de la única fachada del Alcázar abierta a la ciudad<sup>28</sup>. Por ello parece lógico pensar que sus regidores aspiraban a que ésta presentara en la estampa un rostro definitivo, y no una superficie inacabada, que ofreciera una imagen poco reconocible al espectador como había sucedido sin ir más lejos con la citada imagen de los *Anales* de Khevenhüller.

En cuanto a la genealogía de estas imágenes no se puede añadir nada concluyente. Tal vez lo más novedoso se halle en la existencia de una representación desconocida que sirvió de modelo al plano del editor Hubert Jaillot, en especial, en lo que respecta al proyecto de Gómez de Mora para la fachada del Alcázar. Aunque nada es definitivo, podría ser la que Antonio Mancelli presentó en 1622 al ayuntamiento de Madrid que tal vez contuviera muchos de los edificios, Plaza Mayor incluida, que más tarde se incorporarían a la edición de Frederick de Wit.

#### 4. LA NUEVA IMAGEN DEL ALCÁZAR

Las imágenes del Alcázar de las estampas de Wit y Jaillot, como el proyecto de la fachada de Juan Gómez de Mora, quedaron en el acervo iconográfico del Madrid imaginado. No se conocen a ciencia cierta los motivos que llevaron a la paralización de las obras de la fachada a finales de 1623 o principios de 1624, cuando todavía no se había cubierto la vieja torre del Sumiller y no se había empezado a trabajar en su compañera del lado oriental. Por aquel entonces se iniciaron los problemas judiciales del maestro mayor, acusado junto a varios contratistas de supuestos fraudes cometidos en las obras efectuadas en la Torre Bahona, en el jardín de los Emperadores,

---

(28) Participación económica derivada de las negociaciones entabladas por la Villa para que la Corte volviera a Madrid. Uno de los sacrificios que tuvo que asumir fue la construcción del nuevo cuarto de la reina, con una suma de 250.000 ducados pagaderos en diez años, y que supuso en la práctica la financiación de los costes de la nueva fachada del Alcázar, en BARBEITO, José Manuel, *El alcázar...*, págs. 86-87.

ambas en el Alcázar, y en las casas del secretario Alosa. Un farragoso proceso judicial que a partir del mes de enero de 1627 se extendería a los trabajos de la fachada del Alcázar<sup>29</sup>.

La delicada situación de Gómez de Mora coincidió con el reforzamiento de la autoridad en las Obras Reales del caballero italiano Giovanni Battista Crescenzi, marqués de la Torre, y de su colaborador más cercano el aparejador Alonso Carbonel. El primero fue nombrado el 14 de octubre de 1630 miembro de la Junta de Obras y Bosques y superintendente de las Obras Reales. Poco tiempo después la citada Junta le encomendó revisar las últimas obras realizadas en el Alcázar e informar sobre «la bondad, firmeza y estabilidad que tienen y lo que han costado legítimamente para que se propusiese a Su Majestad lo acordado y que nuevamente pareciese»<sup>30</sup>. Toda una declaración de intenciones que precedió a las primeras actuaciones para deshacer lo hecho en el Alcázar, esto es, para demoler el coronamiento de la torre del Sumiller o, como se denominaba en la documentación, la «torre nueva» de la fachada<sup>31</sup>.

En el mes de mayo de 1631 ya se había construido un andamio y un ingenio de elevación; y un año después se contrataba con los canteros Juan Francisco de Sormano y Juan Guillén de Bona la obra del derribo de la torre, cuyo frente sur había sido remodelado no hacía muchos años por Gómez de Mora<sup>32</sup>. La última noticia sobre esta intervención data de marzo de 1634,

(29) No siendo el lugar oportuno para relatar estos procesos, cuyas claves se desarrollan con amplitud, en SIMÓN DÍAZ, José, «Fraudes en la construcción del antiguo Alcázar madrileño», *Archivo Español de Arte* (Madrid), 72 (1945), págs. 347-359; y BLANCO MOZO, Juan Luis, *Alonso Carbonel...*, págs. 128-131.

(30) Archivo General de Palacio (A.G.P.), *Registro*, libro 25, f. 240 v.º (12-I-1631).

(31) Los primeros movimientos se detectan el 2 de diciembre de 1630, cuando se compraron al maestro de obras Tomás de San Martín 191 pies de tablones para construir un andamio que iba a servir para derribar «la torre nueva de piedra berroqueña que es la que llaman del sumiller que está en la fachada de palacio», en A.G.P., *Sección Administrativa*, leg. 5208, pliego 54 (2-XII-1630). Más gastos para construir el andamio y un ingenio de madera para bajar la piedra de la torre, en A.G.P., *El Pardo*, Cº 9391, exp. 7 (4-XII-1630); A.G.P., *Sección Administrativa*, leg. 5208, pliegos 55 (17-XII-1630) y 56 (18-III-1631); y A.G.P., *Felipe IV*, leg. 1 bis, pliego 573 (9-XII-1630); y pliego 592 (6-V-1631), citado en BLANCO MOZO, Juan Luis, *Alonso Carbonel...*, págs. 165-166.

(32) Las condiciones se basaron en un sencillo acuerdo: los maestros se quedarían con una sexta parte de la piedra bajada a la plaza del Alcázar y el rey con el resto, además de todas las cornisas y ventanas desmontadas. Los contratistas se comprometían a almacenar estos materiales en la munición de palacio y a depositar en el parque toda la broza procedente del derribo. Las condiciones previas del primer pregón fueron firmadas por Alonso Carbonel, mientras que todas las órdenes para proceder a los pregones, aceptar posturas y rematar la obra provinieron del marqués de la Torre, quien personalmente firmó todos los autos, en AGP, SA, leg. 71 bis (2-V-1632); y AHPM, pr. 5283, fs. 163-175 r.º (2-V-1632), citado en BLANCO MOZO, Juan Luis, *Alonso Carbonel...*, pág. 166.



cuando los canteros Francisco del Río y Miguel de Collado recibieron de manos de Cristóbal de Medina 800 reales por la medición y tasación de los materiales desbaratados de la torre nueva del Sumiller<sup>33</sup>.

Esta intervención puntual supuso un cambio radical e irreversible en la concepción de la fachada del Alcázar, pues de un plumazo desaparecía uno de los elementos que había condicionado el proyecto de Juan Gómez de Mora y tiempo atrás el de su tío Francisco de Mora. Delata además la existencia de una nueva idea que pasaba por demoler la segunda torre central, la del Bastimento, y por privilegiar una simetría más limitada y compensada, regulada por la presencia del pórtico central y las torres de esquina. Una elección estética, sin duda, que apostaba por dotar de una renovada horizontalidad a la fachada.

Las noticias documentales expuestas y la notable ausencia del maestro mayor, sumido en el laberinto de sus problemas judiciales, invitan a pensar que el autor de esta nueva idea fuera el mismo que hizo construir la maqueta del Alcázar (fig. 4) que se conserva en el Museo de Historia de Madrid, Giovanni Battista Crescenzi o, en menor medida, su mano derecha en las Obras Reales, el arquitecto Alonso Carbonel<sup>34</sup>. Si se tratara del noble italiano sería su tercera maqueta documentada ya que, además de ésta, mandó realizar

---

(33) A.H.P.M., prot. 5809, f. 151 r.º (13-III-1634).

(34) No es fácil seguir el rastro de la maqueta del Alcázar en los inventarios reales y en las colecciones nacionales. En la actualidad se conserva en el Museo de Historia de Madrid, como depósito del Museo Arqueológico Nacional, en donde ingresó el 23 de septiembre de 1873 procedente del Museo Nacional de Pintura y Escultura (orden del gobierno de la República de 5-XII-1873), en Archivo del Museo del Prado (A.M.P.), Caja 81, leg. 11504, exp. 16. A este último Museo había llegado el 18 de noviembre de 1854 procedente del malogrado Real Gabinete Topográfico («n.º 14. Modelo del antiguo Alcázar de Madrid, fundado por D. Alfonso 6º»), sito en aquel entonces en el Casón del Buen Retiro, en A.M.P., Caja 1367, leg. 114.01, exp. 6; y QUIRÓS LINARES, Francisco, «Las colecciones militares de modelos de ciudades españolas, y el Real Gabinete Topográfico de Fernando VII. Una aproximación», *Eria* (Madrid), 35 (1994), pág. 219, nota 55. No se conoce a ciencia cierta cuándo pudo ingresar en el citado Gabinete. Pudo hacerlo en alguno de los traspasos de «objetos análogos» procedentes del Real Patrimonio y Sitios Reales, tal vez en una partida de maquetas proveniente de los sótanos del Palacio Real que ingresó el último día del año 1847, aunque no consta expresamente la presencia de la maqueta del Alcázar, en QUIRÓS LINARES, Francisco, *Las colecciones...*, pág. 218, nota 50.

Podría plantearse la hipótesis de que se tratara de la misma maqueta localizada en la librería de Felipe IV según el inventario de 1636, aunque algunos detalles y las medidas generales no concuerden exactamente con la descripción: «Otro cajón. Otro cajón de euan que tiene de largo dos pies poco más y de alto media vara, con cinco christales grandes, tres delante y dos a los testeros y dos pedaços, y está hecho dentro de çera, cartón y colores, la delantera de este palacio de Madrid con las dos torres acabadas y el escudo de armas de bronce y en el suelo de la plaça muchas figuras de hombres y coches y se demuestran los jardines a la parte de mediodía», en *Qvados y otras cosas que tienen su Magestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid. Año de 1636*, documentación, transcripción y estudio Gloria MARTÍNEZ LEIVA y Ángel RODRÍGUEZ REBOLLO, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007, págs. 94-95, [704].

la del panteón de El Escorial (hacia 1618) y la ya citada del pórtico del Alcázar (hacia 1619)<sup>35</sup>. Las tres fueron diseñadas para materializar a pequeña escala tridimensional un proyecto o una idea que se deseaba enseñar al comitente para su aprobación, un recurso ya conocido en España y muy utilizado por los arquitectos de Felipe IV<sup>36</sup>.

El modelo del Alcázar mostraba la regularidad y simetría de una fachada sin las torres centrales y con la torre de la Reina coronada por un chapitel. Quizás en un intento de mejorar la proporcionalidad de sus partes, el responsable de la idea prescindió de dos tramos verticales de ventanas en cada lado, situando diez en vez de los doce que realmente tenía. Éste podía ser uno de los puntos débiles del proyecto planteado en la maqueta: el eje horizontal, dada su longitud, prevalecería en demasía sobre la vertical del central y, sobre todo, al ser más estrechas las torres, sobre los extremos. Además se puede extraer una intención añadida observando la posición solapada sobre la fachada principal de las elevaciones que sobresalían en el lado norte del Alcázar. El autor de la maqueta deseaba reconocer la altura alcanzada por los citados ejes verticales con respecto a los volúmenes traseros que descollaban de la silueta del edificio; esto es, se trataba de ver cómo quedaría la fachada desde un punto visual frontal y lejano, en perspectiva, tal vez desde las cabaillerizas reales, al otro lado de la plaza de palacio.

Dicho esto, hay que reconocer que esta propuesta de fachada del Alcázar, con dos torres en las esquinas culminadas con sendos chapiteles, poco o nada tiene que ver con la evolución de la arquitectura palaciega italiana y, menos aún con la romana. Los palacios italianos del clasicismo presentaban un volumen cerrado y rotundo dominado por el eje horizontal, en el que no era habitual que sobresalieran de su perfil elementos verticales. Pero además la verticalidad de las torres se veía incrementada por los chapiteles, una construcción aclásica donde las haya, que paradójicamente había contaminado la arquitectura clasicista del foco áulico, siempre de la mano de arquitectos como Francisco de Mora o Juan Gómez de Mora. El mantenimiento de las

---

(35) Sobre el modelo del panteón, ver MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, «Arte y artistas del siglo XVII en la Corte», *Archivo Español de Arte* (Madrid), 122 (1958), págs. 127 y 129; y BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín, «El Panteón del Escorial. Papeletas para su historia», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)* (Madrid), VI (1992), págs. 172-173.

(36) MILLON, Henry A., «I modelli architettonici nel Rinascimento», *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, Milán, Bompiani, 1994, págs. 32 y 70.

torres con chapiteles ha de interpretarse como una herencia recibida, casi inexcusable en el contexto arquitectónico madrileño pero que a los ojos de un arquitecto italiano, ortodoxo o no de la norma vitruviana, debió de producir muchas dudas y contradicciones.

En el caso de Crescenzi, sin ir más lejos, nos ha llegado su opinión en esta materia expresada en un informe sobre el cerramiento de la capilla Mozárabe de la catedral de Toledo, redactado el 3 de enero de 1628 por orden del cardenal Zapata<sup>37</sup>. Sin entrar en el debate de su autoría, ni en la valoración de las diferentes propuestas planteadas, solo recordar que el marqués de la Torre defendía la construcción de una bóveda de piedra, como finalmente se haría, señalando «que de ninguna manera se haga ningún género de Chapitel por no ser obra perpetua ni de dura[ci6n] y por ser indecente a la grandeza de la Santa Iglesia»<sup>38</sup>. La primera parte de su apreciaci6n era realmente cierta, como atestiguaba en el informe para la misma obra del aparejador de la catedral, Juan Fernández. En demasiadas ocasiones los chapiteles padecían el azote de las tormentas, de los vendavales o de los temidos rayos con la consiguiente destrucci6n o desbaratamiento de sus estructuras. La segunda aludía al decoro y a la idoneidad de levantarlos en una catedral como la toledana, por ser un elemento extraño al lenguaje clasicista que se quería insertar en la capilla Mozárabe. Una falta de propiedad que para una mentalidad como la de Crescenzi, llegado de la Ciudad Eterna de las grandes cúpulas de piedra, podra extenderse a buen seguro a muchas de las iglesias madrileñas, que ya por aquellos años cubrían sus torres y cimborrios con esbeltos chapiteles, y tal vez a la arquitectura palaciega de Madrid y sus Sitios Reales.

Sea como fuere, cuando el italiano lleg6 a Madrid el chapitel era una construcci6n triunfante que modelaba el perfil urbano de la capital. Ya fuera por su carácter pintoresco, por la posibilidad de realzar el volumen de un edificio, por su rápida y econ6mica construcci6n en relaci6n a las b6vedas de piedra, o por sus virtudes simb6licas, el chapitel arraig6 en el gusto de los madrileños y desde la arquitectura áulica se extendi6 de forma imparable a la civil y religiosa.

---

(37) PÉREZ SEDANO, Francisco, *Datos documentales inéditos para la Historia del Arte español. Notas del Archivo de la Catedral de Toledo*, Madrid, 1914, pág. 136; LLAGUNO Y AMROLA, Eugenio, *Noticias de los arquitectos y de la arquitectura de España desde su restauraci6n*, Madrid, Turner, 1977, t. III, págs. 185-186; y MARIAS FRANCO, Fernando, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Madrid, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos 1985, t. II, págs. 183-184; y 1986, t. III, págs. 213-216.

(38) Archivo Catedral de Toledo, *Papeles varios*, leg. 64 (3-I-1628).

Tampoco hay que olvidar que esta peculiar trilogía de la madera, el plomo y la pizarra fue uno de los elementos unificadores del paisaje urbano de la ciudad, en cierto sentido impuesto desde el poder real a través de sus arquitectos, con el mismo rango que tuvieron los soportales adintelados, el tratamiento de los muros o la distribución de los balcones. Un buen ejemplo de esto podría ser la torre con chapitel diseñada en 1613 por Gómez de Mora en el esquinazo de la calle de Santiago con la Puerta de Guadalajara dentro del programa de urbanización de la acera norte de la calle de la Platería. Por tratarse de un camino procesional de primer orden los funcionarios del ayuntamiento de Madrid acogieron positivamente la construcción de la citada torre sobre unas simples viviendas «de gran ornato para esta villa por ser en la parte más principal y frecuentada de ella y donde conviene haya muy grande anchura para las procesiones del Santísimo Sacramento y fiestas que hay en la Plaza»<sup>39</sup>. El plano de Texeira nos permite comprobar que no fue la única torre con chapitel levantada en las aceras septentrionales del eje calle Mayor-Puerta de Guadalajara-Platería; y que su posición en las intersecciones con otras calles transversales obedecía al interés por monumentalizar los caminos ceremoniales de la capital. El mismo fenómeno y por iguales motivos se puede constatar en la parte alta de la calle de Atocha.

Pero además, edificios emblemáticos de la arquitectura civil madrileña como la Casa de la Panadería o la Cárcel de Corte incorporaron a sus fachadas las torres con chapiteles. En el caso de la Plaza Mayor existió una propuesta de un desconocido Francisco Torralba, fechada en mayo de 1619, para levantar hasta 16 torres empizarradas en sus esquinas<sup>40</sup>. De haberse realizado, esta corona torreada habría servido para enfatizar el desplazamiento del centro de la capital a este espacio festivo y comercial.

La demolición de la torre del Sumiller, la nueva concepción de la fachada y la citada maqueta del Alcázar pertenecen al mismo proyecto iniciado a finales de 1630 bajo la dirección de Giovanni Battista Crescenzi, revestido con amplios poderes por la Junta de Obras y Bosques, en un momento muy delicado de la causa judicial seguida contra el maestro mayor de las Obras Reales Juan Gómez de Mora<sup>41</sup>. Tampoco habría que olvidar el papel desempeñado en este proyecto por Alonso Carbonel, que debió ser el mejor apoyo

(39) VIZCAÍNO, María A., «La calle de la Platería en el Madrid del siglo XVII», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), 31 (1992), pág. 344; y ESCOBAR, Jesús, *La plaza mayor...*, pág. 133.

(40) ESCOBAR, Jesús, *La plaza mayor...*, págs. 144-145.

(41) En parecidos términos, ver BARBEITO, José Manuel, *El Alcázar...*, págs. 158-159.

técnico del italiano y tal vez quien le pudo ayudar a entender las invariantes y las peculiaridades de la arquitectura madrileña en lo que respecta al uso de los chapiteles o a la evolución del retablo cortesano<sup>42</sup>.

Por motivos desconocidos –tal vez por el desvío masivo de recursos para la construcción del Buen Retiro o por la propia muerte de Crescenzi (1635)— el proyecto de la nueva fachada no fue culminado en el reinado de Felipe IV. Las imágenes del plano de Pedro Texeira (1656), poco precisa, y del grabado (fig. 6) de Meunier (1665) permiten observar el estado del frente principal del Alcázar, en el que todavía se dejaba ver el coronamiento de la torre del Bastimento. El pórtico seguía sin remate y la torre de la Reina se cubría con un tejadillo a dos aguas. Hubo que esperar hasta 1675 para que la parte superior de la segunda torre central fuera demolida, el chapitel de la torre de la Reina se armara y el pórtico se rematara con la escultura ecuestre de Felipe IV de Pietro Tacca, en este último caso de forma efímera pues dos años después sería devuelta a su ubicación original en el Jardín de la Reina del Buen Retiro<sup>43</sup>.



Figura 6. Louis MEUNIER, *Fachada del Alcázar de Madrid* (Museo de Historia de Madrid).

(42) Solo así se entendería la perfecta asimilación de la historia constructiva y decorativa del retablo cortesano que demuestra Crescenzi con su traza del retablo de Espeja. Sobre este aspecto de la colaboración entre el italiano y el arquitecto manchego, ver BLANCO MOZO, Juan Luis, *Alonso Carbonel...*, pág. 257.

(43) BARBEITO, José Manuel, *El Alcázar...*, págs. 178-179; y HELWIG, Karin, «La estatua ecuestre de Felipe IV de Pietro Tacca y la fachada del Alcázar de Madrid», *Archivo Español de Arte* (Madrid), 250 (1990), págs. 233-242.

La citada maqueta del Alcázar fue diseñada para evaluar el impacto de la nueva fachada en el contexto de la plaza de palacio. Por aquellos mismos años los arquitectos reales pusieron su atención en regularizar los márgenes de esta última con dos actuaciones que nunca pasaron del proyecto: la ya citada construcción del paredón del parque, una ambiciosa obra de ingeniería firmada por Gómez de Mora (1625) que apenas pudo comenzarse; y, del mismo autor, la regularización del flanco oriental de la plaza (1626)<sup>44</sup>. El segundo proyecto se vería complementado con una de las aspiraciones más ambiciosas de la Monarquía, que ya estaba recogida en el memorial sobre reformas urbanas dirigido a Felipe II hacia 1564: la erección de una catedral sede de un obispado capitalino en un solar trasero de Santa María de la Almudena y muy cercano a la plaza de palacio<sup>45</sup>. A pesar del respaldo expresado por Felipe IV, que incluyó la ceremonia de colocación de la primera piedra (1623) y la real cédula de fundación (1624), la construcción nunca se puso en marcha.

Estos pequeños fracasos en la regularización de la plaza no impidieron que la nueva fachada del Alcázar consolidara su posición principal en el sistema urbano del viejo Madrid de Felipe IV. Las imágenes de Khevenhüller, de Meunier o la más tardía de Filippo Pallota (1704) son elocuentes de la relevancia alcanzada por el nuevo pórtico y los balcones del Salón Nuevo, convertidos en el centro ceremonial de las procesiones civiles y religiosas que se dirigían a palacio o hacían escala en él.

---

(44) BARBEITO, José Manuel, *El Alcázar...*, págs. 108-112.

(45) No hay unanimidad a la hora de atribuir la autoría de este memorial sobre las reformas urbanísticas que debían hacerse en el Madrid de Felipe II, aunque sí es mayoritaria la opinión de que detrás del mismo se hallaba Juan Bautista de Toledo, ver GÉRARD, Veronique, *De castillo...*, págs. 141-145; RIVERA, Javier, *Juan Bautista de Toledo y Felipe II. La implantación del clasicismo en España*, Valladolid, Universidad, 1984, págs. 328-333; ALVAR, Alfredo, *El nacimiento de una capital europea. Madrid entre 1561 y 1606*, Madrid, Ayuntamiento y Turner, 1989, págs. 192-194; CÁMARA, Alicia, «Modelo urbano y obras en Madrid en el reinado de Felipe II», *Congreso nacional Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*, Madrid, Universidad Complutense, 1994, t. I, págs. 34-35; y WILKINSON, Catherine, *Juan de Herrera, arquitecto de Felipe II*, Madrid, Akal, 1996, pp 197-199. Su redacción se atribuye a don Antonio de Lugo, en CASTILLO, Miguel Ángel, *Madrid en la política urbanística de Felipe II: el memorial de obras de la villa (ca. 1566)*, Madrid, Artes Gráf. Municipales, 1999, págs. 12 y ss.; y al corregidor Francisco de Sotomayor, en ESCOBAR, Jesús, «Francisco de Sotomayor and Nascent Urbanism in Sixteenth-Century Madrid», *Sixteenth Century Journal*, (Kirksville), 35 (2004), págs. 357-382.

Desde mediados del siglo XVI autores como Juan Hurtado de Mendoza o Juan López de Hoyos habían de tratado de alimentar la leyenda del origen catedralicio de Santa María de la Almudena, en RÍO BARREDO, María José del, *Madrid...*, págs. 99-101.