

# ACADEMIA

---



BOLETÍN  
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES  
DE SAN FERNANDO

PRIMER Y SEGUNDO SEMESTRES DE 2012-2013  
NÚMEROS 114-115

---

# ACADEMIA

---

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO  
PRIMER Y SEGUNDO SEMESTRES DE 2012-2013 - NÚMEROS 114-115



REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES  
DE SAN FERNANDO

## CONSEJO DE REDACCIÓN

Antonio Bonet Correa  
Ismael Fernández de la Cuesta  
Fernando de Terán Troyano  
José María Luzón Nogué  
Juan Bordes Caballero  
Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos  
Víctor Nieto Alcaide

## COMITÉ CIENTÍFICO

Regina Anacleto (Universidad de Coimbra)  
Clara Bargellini (Universidad Nacional Autónoma, México)  
Claude Bédat (Universidad de Toulouse)  
Jonathan Brown (Institute of Fine Arts, New York University)  
Marcello Faggiolo dell'Arco (Centro Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma)  
Francesc Fontbona de Vallescar (Real Acadèmia de Belles Arts de San Jordi)  
Jesús Urrea Fernández (Museo Nacional de Escultura, Valladolid)  
Elisa Vargas-lugo (Academia Mexicana de la Historia)

## ACADÉMICO RESPONSABLE DE PUBLICACIONES

Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos

Los © son responsabilidad de los autores

### EDITA:

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF).  
Alcalá, 13. 28014 Madrid  
Teléfono: 91 524 08 64. Fax: 91 524 10 34  
[www.realacademiabellasartessanfernando.com](http://www.realacademiabellasartessanfernando.com)

COORDINA: Departamento de Archivo-Biblioteca y Publicaciones  
Teléfono: 91 524 08 84. Fax 91 531 47 41  
Correo electrónico: [publicaciones@rabasf.org](mailto:publicaciones@rabasf.org)

DISEÑO Y MAQUETACIÓN: Imprenta Taravilla, S.L.  
FOTOCOMPOSICIÓN E IMPRESIÓN: Imprenta Taravilla, S.L.

ISSN: 0567-560X

DEPÓSITO LEGAL: M-6264-1958

## ÍNDICE

- 9 LEONARDO DE FIGUEROA: ORÍGENES, APRENDIZAJE Y COMIENZOS DEL MAESTRO DEL BARROCO SEVILLANO  
*José Manuel Higuera Meléndez*
- 45 LECCIONES DE DIBUJO DE ARQUITECTURA A PARTIR DE LA COLECCIÓN RABAGLIO  
*Enrique Castaño Perea*
- 63 HISTORIOGRAFÍA Y GEOMETRÍA: VENTURA RODRÍGUEZ Y LA IGLESIA DE SAN MARCOS EN MADRID  
*J. Ortega, A. Martínez y A. Gurruchaga ETSAM-UPM*
- 89 LA ARQUITECTURA DEL “BUEN GOBIERNO” EN EL REINO DE GALICIA AL INICIO DEL REINADO DE CARLOS III (1759-1771)  
*Alfredo Vigo Trasancos*
- 119 CARLOS DE HAES EN ARAGÓN Y EN EL MONASTERIO DE PIEDRA. ESTUDIO DEL PAISAJE DE ANTAÑO Y ACTUAL  
*Pilar Bosqued Lacambra*
- 141 RICHARD WAGNER EN LA ACADEMIA  
*Antonio Gallego Gallego*
- 179 ALGUNAS NOTICIAS SOBRE LOS ARTISTAS OLVIDADOS POR LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO: ESPAÑOLES EN ROMA ENTRE 1815 Y 1828  
*Raquel Gallego García*
- 193 JOSÉ FRANCÉS: EL CRÍTICO DE LA MIRADA ECLÉCTICA  
*José Luis Antequera Lucas*
- 215 APROXIMACIÓN A LA ACTIVIDAD DE PEDRO MUGURUZA EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO  
*Carlota Bustos Juez*
- 239 ACTIVIDAD ARTÍSTICA EN LA ACADEMIA DE ESPAÑA EN ROMA DURANTE EL FASCISMO  
*Alina Navas*
- 279 HOMENAJE A JOSÉ HERNÁNDEZ (1944-2013)  
- HOMENAJE A JOSÉ HERNÁNDEZ. *Manuel Alcorlo*  
- ELOGIO DE JOSÉ HERNÁNDEZ. *Juan Bordes*  
- LA BELLEZA DE LA FEALDAD. *Francois Marèchal*

# LECCIONES DE DIBUJO DE ARQUITECTURA A PARTIR DE LA COLECCIÓN RABAGLIO

*Enrique Castaño Perea*

**Resumen:** En la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se conserva una importante colección de dibujos del arquitecto italiano Vigilio Rabaglio. Esta colección es de gran interés, entre otras cosas, por conservarse bastante completa. A parte de su valor documental e histórico, la variedad e interés de los dibujos, nos permite adentrarnos en el dibujo arquitectura del siglo XVIII desde el enfoque de la enseñanza de la arquitectura, además de aportar nuevas claves sobre el coleccionismo y el dibujo arquitectónico de la España del siglo XVIII.

**Palabras clave:** Dibujo de arquitectura, siglo XVIII, Rabaglio, coleccionismo, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), Academia, enseñanza.

## ARCHITECTURE DRAWING LESSONS FROM THE RABAGLIO COLLECTION

**Abstract:** In the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando an interesting collection of drawings from the architect Vigilio Rabaglio is stored. This is a very interesting collection as, among others, it has been kept quite complete. Besides its documental and historical added value, it allow us to deep into the architecture drawing of the eighteenth century from an educational point of view given the variety further than providing new keys about the collection and architectural drawing as developed in Spain in the eighteenth century and has survived to this day.

**Key Words:** Architectural drawing, XVIII Century, Rabaglio, collecting, teaching, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid).

“Quien no ve, no piensa”  
(Filippo Juvarra)

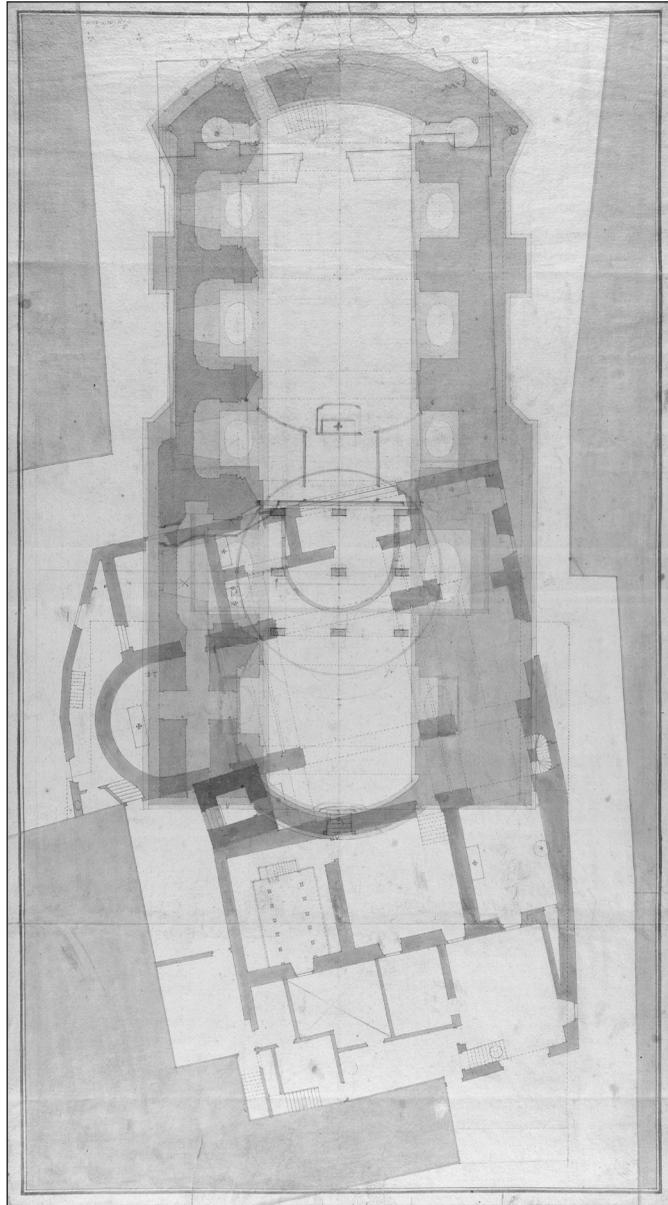
Parece interesante hacer una revisión del dibujo de arquitectura a partir de la colección de dibujos de Vigilio Rabaglio que se conservan en los archivos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Dado que la Academia fue la primera institución reglada dedicada a la formación de los arquitectos en España, y a partir de la colección de dibujos del arquitecto ticinés del siglo XVIII, dicha revisión será realizada desde presupuestos docentes y con vistas a ilustrar determinadas ejemplos de la enseñanza de la arquitectura a través del tiempo.

En la década de los 90 del siglo pasado el estado español adquirió dos carpetas de planos y dibujos del arquitecto del Ticinio Vigilio Rabaglio<sup>1</sup>. Este arquitecto italiano, que trabajó en la corte de Madrid en el siglo XVIII, participó en las obras del Palacio Real Nuevo y fue responsable, como su obra más significativa, del proyecto del Palacio de Riofrío para la reina viuda Isabel de Farnesio.

La carpeta de dibujos de Rabaglio es una colección bastante completa que cuenta con unas cuatrocientas obras. Una selección de la misma fue expuesta en las salas de la Academia en 1997. Para dicha exposición se editó un magnífico catálogo de todas

las piezas, realizado por el grupo de investigadoras del Gabinete de dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante RABASF) principal referencia documental de todos los dibujos recogidas en la colección. Años después, en 2011, la investigadora Silvia Sugranyes realizó una magnífica tesis doctoral<sup>2</sup>, donde ha estudiado esta excelente colección, clasificando y ordenado los dibujos que en ella se encuentran.

Este artículo quiere complementar estos dos interesantes documentos e incidir en la divulgación, en este boletín, de la obra de Rabaglio. Además de introducir una nueva visión de los dibujos de arquitectura como herramienta docente e historiográfica, dado el valor que se pueden extraer de algunos de ellos como excelente documento gráfico para la enseñanza de la arquitectura.



1. Vigilio Rabaglio, Planta estratigráfica, sobre una planimetría anterior de la iglesia de los santos Justo y Pastor, 1739-1743. Madrid, RABASF. Museo, RBG/P-1.

## EL DIBUJO DE ARQUITECTURA

Para Alberti el *disegno* debía reflejar las ideas que estaban en la mente del arquitecto, y por tanto, consideraba como una acción secundaria la ejecución material de la obra en relación con la labor de proyectar que era lo que consideraba primordial en un arquitecto. Por ello Alberti diferenciaba entre el dibujo de los pintores y de los arquitectos.

Aquel,... que procura mostrar los resaltos de la tabla con sombras, líneas y ángulos; y el arquitecto, que pone los resaltos allí por descripción y planta del fundamento, y enseña los espacios y figuras de cada frente y lados en otra parte, con líneas constantes y ángulos verdaderos<sup>3</sup>.

También, la característica más importante que daba al dibujo debía ser su veracidad, los dibujos debían reflejar el edificio tal y como es, no como se ve. El maestro renacentista, por tanto, apostaba en su manifiesto por la utilización por parte del arquitecto de las proyecciones ortogonales (planta y alzados) y consideraba que la utilización de las perspectivas debían estar reservadas para la pintura.

Años después del tratado de Alberti, Rafael de Sanzio apuntó más en lo que debía ser el dibujo de arquitectura, en su famosa carta al papa León X de 1519, escribía:

*Il disegno adunque degli edifici si divide in tre parti, delle quali la prima è la pianta, o vogliamo dire disegno piano, la seconda è la parte di fuori con li suoi ornamenti, la terza è la parete di dentro pur con li suoi ornamenti*<sup>4</sup>.

Rafael, completaba la descripción con la aseveración de que el arquitecto siempre debe buscar la veracidad del dibujo, procurando la exactitud de la reproducción de los elementos. Por ello en la misma carta defiende que el sistema ortogonal era el más conveniente:

*si possano intendere tutte le misure, e perché si sappiano trovare tutti li membri degli edifici senza error*<sup>5</sup>.

Por tanto los dibujos habían de tener la suficiente precisión para deducir de ellos las medidas, y entender todos los elementos constructivos y decorativos. Además plantea que los dibujos, plantas, alzados y cortes, deben estar relacionados entre sí pero los considera como tres dibujos separados, restándole importancia a las perspectivas como elemento propio de la arquitectura.

Años después, Andrea Palladio en *I quattro libri dell'architettura*, es riguroso aplicando la teoría de Rafael aplicando exclusivamente para su libro proyecciones ortogonales. En cambio en otra de las grandes colecciones de dibujos del Renacimiento como es *Les plus excellents bastiments de France* de Jacques-Androuet du Cerceau, el autor francés sí que selecciona dibujos de todos los sistemas de proyección geométrica que se usaban en aquella época, y por tanto de perspectivas, seguramente por el carácter más ilustrador o pictórico de la colección del francés frente a la más constructora del italiano. En la carpeta de Vigilio Rabaglio, que estudiamos ahora, veremos que el arquitecto ticinés sigue el ejemplo de Rafael y sólo recoge trabajos de planta, alzados y secciones ortogonales.

El sistema de representación arquitectónico a base de representar la planta, el alzado y la sección, fue utilizada intuitivamente y coherentemente desde el Renacimiento, pero no fue hasta finales del XVIII cuando se codificó como sistema de representación completo<sup>6</sup>.

Ya en el Renacimiento se empezaba a considerar el dibujo como algo más que un simple instrumento de comunicación de los arquitectos, se le atribuía un componente creativo y de ideación de elementos arquitectónicos. En el siglo XVI, cuando se fundó la *Accademia di San Luca* en Roma, bajo la dirección de Zuccari se empezaron a definir diferentes conceptos de dibujo: como el *disegno interno*, que definía la idea que el arquitecto tiene en su mente, y el *disegno esterno* que definía el dibujo o la representación gráfica de esa idea, es decir la forma concreta en que se reflejan las ideas.

También en esta época, a partir de las academias del siglo XVI, es cuando se empiezan a establecer unos convencionalismos en el dibujo de arquitectura, se establece una normalización del lenguaje gráfico a usar por todos los gremios relacionados.

Posteriormente a partir del siglo XVIII, con Filippo Juvarra entre otros, es cuando se introduce la utilización de la perspectiva como documento de proyecto, para permitir apreciar el resultado de lo ideado de una manera visual antes de su construcción.

Por último, en este breve repaso al desarrollo del dibujo de arquitectura, es al final del siglo XVIII, en 1798, cuando Gaspar Monge publica la *Geometría Descriptiva*. Tratado que viene a sistematizar los diferentes sistemas de proyección utilizados, introduciendo las proyecciones ortogonales, sistemas cónicos y las proyecciones oblicuas como las herramientas básicas de la representación arquitectónica, pero eso se escapa ya a este artículo centrado en Rabaglio autor que vivió en la primera mitad del siglo XVIII.

El dibujo arquitectónico tradicionalmente se ha basado en la línea y en el trazado de la misma como el sistema utilizado para transmitir arquitectura. Debido a que la arquitectura está caracterizada por una geometría de aristas cortantes así como por la facilidad de trazado, y de reproducción<sup>7</sup> la línea ha sido utilizada hasta nuestros días como instrumento principal de representación<sup>8</sup>. En el siglo XVIII el dibujo se realizaba principalmente a lápiz y posteriormente se repasaba a tinta. Para distinguir más cualidades, se completaban los dibujos realizados a línea, *au trait*, con diferentes texturas a base de rayados, o con rellenos de aguadas o acuarelas denominados *lavé* que se utilizaban para marcar la parte seccionada, y para representar los volúmenes a partir de las sombras.

Las sombras también se empiezan a utilizar durante este siglo XVIII como un elemento volumétrico, ya que a partir de la anchura y la precisión de la misma (normalmente a 45°) permitía comprender la profundidad de la construcción o de sus elementos.

C. Norman, en 1827, describía como se había desarrollado en el siglo anterior esta práctica:

los alumnos de la Academia de Arquitectura ofrecieron los primeros ejemplos del método de sombrear a 45° en los proyectos destinados a los concursos; la limpieza y la precisión aportadas provocaron su adopción general. Antes la acuarela para el dibujo de edificios,... se usaba arbitrariamente,...representaban,... tintas difuminadas sobre las partes iluminada<sup>9</sup>.

La utilización del color como elemento en los dibujos de arquitectura también se introduce en el siglo XVIII, época de nuestro arquitecto. Es en 1750 en la Academia francesa con Jacques François Blondel cuando se empieza a desarrollar el uso del color para reproducir con fidelidad los diferentes materiales usados en la arquitectura<sup>10</sup>. A partir de entonces fue frecuente el uso del color para ilustrar los dibujos de arquitectura, y se generalizó en la Academia de Paris en los dibujos realizados por los aspirantes para participar en el *Grand Prix de Rome*.

En la carpeta de Rabaglio que nos interesa ahora, veremos diferentes muestras de usos de las líneas, lavados, sombras e incipientes usos de la utilización del color como elemento del dibujo arquitectónico.

## VIGILIO RABAGLIO Y SU ENTORNO

Para situar brevemente a nuestro dibujante del XVIII, conviene recoger una breve biografía de Vigilio Rabaglio, ampliamente referida en los textos anteriormente citados.

Vigilio Rabaglio nació en Gandría, población del Ticino, en 1711 donde pasó la infancia. A los doce años se trasladó a Milán para su formación con el arquitecto Pagani durante nueve años, más tarde complementó con otros tres años su formación en Vicenza. A los 22 años regresó a Gandría donde contrajo matrimonio el 20 de febrero de 1735. Posteriormente, en 1736, se le sitúa trabajando en Turín en la remodelación del *Santuario della Consolata*, esta antigua iglesia, dedicada a San Andrea, había sido ampliada por Guarino Guarini, y desde 1729, Filippo Juvarra estaba realizando un altar mayor para la *Madonna col Bambino*<sup>11</sup>.

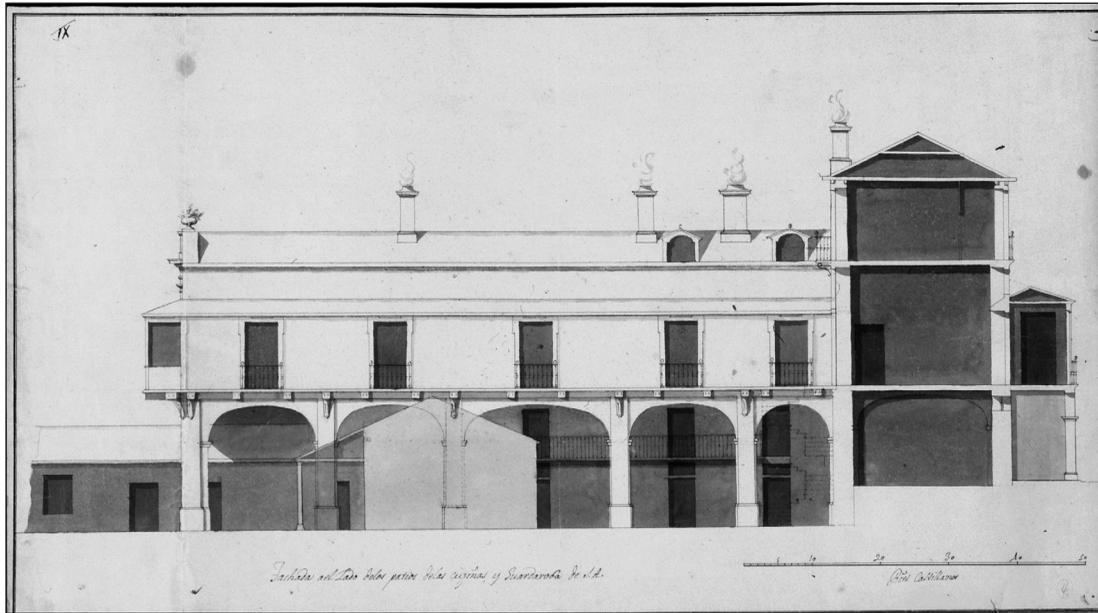
En 1737 Rabaglio se traslada a trabajar a la corte de Madrid invitado por el marqués de Scotti. El primer documento que recoge la estancia de nuestro arquitecto en España es del 2 de mayo de 1737, donde, en una orden de trabajo, figura como colaborador del arquitecto Giacomo Bonavía en la obra de Aranjuez. No se conoce con exactitud cuando se produce su venida a España, aunque seguramente fuera algunas semanas antes.

En este momento no podemos dejar de relacionarle en su formación y experiencias con el arquitecto mesinés Filipo Juvarra, arquitecto italiano referencia de este principio de siglo XVIII, Maestro Mayor de obras de la corte de Turín y que fue seleccionado entre los más prestigiosos arquitectos europeos para la realización del Palacio Real Nuevo<sup>12</sup>.

En 1742 Vigilio Rabaglio una vez que se había asentado en la corte de Madrid fue nombrado, junto con Juan Tami, José Lezzeni y Pedro Frasca, como uno de los arquitectos ayudantes de Sachetti que debían atender la construcción del Palacio Real Nuevo<sup>13</sup>. La obra se había dividido en cuatro partes a partir de las cuatro torres de esquina, adjudicando a cuatro arquitectos el seguimiento de cada una de dichas obras. Durante los siguientes años, Vigilio se dedicó principalmente al seguimiento de dicha obra, siendo, entre otras funciones, el responsable de realizar el despiece de piedra necesaria para la construcción. Las relaciones de Vigilio con Sachetti fueron complicadas, acusándole éste de supuestas negligencias y conducta incoherente, lo que supuso que, tras el viaje que en 1747 hizo al Ticino para ver a su familia, fuera despedido de la dirección de las obras del Palacio Real.

No obstante, anteriormente, había empezado a compatibilizar las obras del Palacio con otras actividades, en 1742 estaba dirigiendo las obras de la Iglesia de los Santos Justo y Pastor colaborando con Giacomo Bonavía. Arquitecto que había sido encargado por el infante-cardenal don Luís de Borbón de las obras de la iglesia, tras un proyecto fallido anterior de Teodoro de Ardemans en 1698. De esta obra se conservan un dossier bastante completo de los dibujos de ejecución con diferentes propuestas constructivas para la iglesia, tanto en planta como en sección.

Bonavía y Rabaglio eran arquitectos que se movían dentro del círculo de la reina Isabel de Farnesio y del Infante-cardenal don Luis, todos ellos capitaneados por el intrigante marqués de Scotti. Con estos padrinos Giacomo Bonavía consiguió ser nombrado director de la sección de pintura en 1744 de la recién creada Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, pero el carácter algo complicado de Vigilio le impidió obtener similares favores en la Corte<sup>14</sup>.



2. Vigilio Rabaglio, Madrid, palacio del Buen Retiro, apartamento del infante cardenal Luis Antonio de Borbón en el Jardín de Francia, 1742-1743 sección vertical del cuerpo principal y fachada externa del ala derecha perpendicular al jardín. Madrid, RABASF. Museo, RBG/P-26.

En 1742, Vigilio estaba trabajando para el Palacio del Buen Retiro, en particular en el desarrollo del denominado cuarto del príncipe (il. 2), cuando también se le encargó la reforma del Palacio de Aldobea en San Fernando de Henares y del teatro de los Caños del Peral<sup>15</sup>. De todos estos trabajos hay diversos dibujos en la carpeta.

A partir de la muerte de Felipe V, en 1746, Rabaglio se convirtió en el arquitecto de la reina viuda Isabel de Farnesio, encargándose de adecuar el palacio de los duques de Osuna, situado en la plaza de los Afligidos como residencia de la reina<sup>16</sup>. Esta labor pudo realizarla gracias al permiso expreso concedido por el rey Fernando VI, que le permitió encargarse de los alojamientos de la reina viuda siempre que no dejara de asistir a diario a las obras del Palacio Nuevo.

En 1752 recibió el encargo de Isabel de Farnesio de la realización de un nuevo palacio en la sierra de Guadarrama. La reina que, en 1747, fue expulsada de la corte por su hijastro, se alojaba en el palacio de la Granja, y decidió realizarse un palacio propio para no tener que coincidir con el Rey en las eventuales visitas de éste a la sierra. Por ello, encargó a Vigilio Rabaglio, la construcción de la que fue a posteriori la obra más importante del arquitecto ticinés en España, el palacio de Riofrío. Tras los primeros dibujos, recogidos en las carpetas ahora custodiadas por la RABASF, y las primeras explanaciones el 24 de octubre de 1752, se colocó la primera piedra de este palacio, que nunca llegó a tener la importancia que la reina y el arquitecto habrían deseado<sup>17</sup>.

Tras la larga carrera profesional del arquitecto Rabaglio en Madrid, el 8 de noviembre de 1759 consiguió que se le concediera, por la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, la habilitación como arquitecto. Hasta esa fecha no se le había requerido el título por haber participado exclusivamente en obras de la familia real, pero en ese momento, tras petición suya, y dadas las numerosas obras realizadas para la corte, la Academia le otorgaba que: “pueda sin incurrir en pena alguna continuar en el libre uso de la Arquitectura, ideando, dirigiendo, tasando y midiendo toda suerte de obras”<sup>18</sup>.

Con la muerte de Fernando VI, en 1759, el estilo imperante en la Corte cambia y con la llegada de Carlos III, amante de las ideas de Winckelmann y de Mengs<sup>19</sup>, se evidencia el triunfo del nuevo estilo del neoclasicismo. El nuevo Monarca trae consigo a nuevos arquitectos, como Francesco Sabatini, lo que supuso la caída en desgracia de personajes como el marqués de Scotti y su entorno. Giacomo Bonavía murió un año después, y Rabaglio regresó a su patria para trabajar en el Ticino donde tuvo una nueva etapa falleciendo años después en el 1800.

Tal y como indica Bonet Correa, Rabaglio junto con Sacchetti y Bonavía, fue uno de los tres arquitectos cortesanos que siguieron la tradición de Juvarra y realizaron una gran arquitectura del dieciocho en los sitios reales madrileños.

## RABAGLIO Y JUVARRA

Como ya se ha señalado anteriormente, sería interesante definir que influencia tuvo en la obra de Rabaglio y particularmente en los dibujos, el gran arquitecto mesinés Filippo Juvarra coetáneo suyo y referencia en la arquitectura del XVIII.

Juvarra estaba en Turín realizando las obras de remodelación de la iglesia de la *Consolata* en 1729. En esa fecha tuvo que coincidir con Vigilio Rabaglio tal y como refleja su biografía que estaba allí en 1736, y aunque Juvarra el 2 de marzo de 1735 abandonó las obras para salir hacia España para ponerse a las órdenes de Felipe V<sup>20</sup>, coincidirían ambos maestros antes de su salida en el período de madurez del arquitecto mesinés y el de formación del ticinés. Es más dudoso que pudieran coincidir en Madrid dada que la prematura muerte el 31 de enero de 1736 de Juvarra y la estancia en 1736 todavía de Rabaglio en Turín no parece probable el encuentro en Madrid tal y como sugiere Bottineau. Aunque es de suponer que para la venida de Rabaglio a Madrid fuera importante la opinión de Juvarra una vez que habían trabajado juntos en Turín. Hay que recordar el carácter italianizante que la reina estaba imponiendo en la Corte madrileña, que se traducía que en 1738 se mandaran traer nuevos albañiles de Italia con lo que en febrero de 1742 la maestranza italiana contaba con 240 hombres<sup>21</sup>.

Juvarra en los apenas 10 meses que vivió en Madrid tuvo una intensa actividad como arquitecto dejando una huella profunda en la Corte y en los arquitectos de la misma<sup>22</sup>. En esos pocos meses trabajó en Aranjuez, diseñando la fachada del palacio hacia el río y hacia los jardines de la Isla; en el palacio de La Granja de San Ildefonso, donde trazó la fachada principal hacia el jardín y dispuso la decoración interna para el dormitorio real; en Madrid, proyectó un teatro para sustituir el antiguo corral de comedias de la Cruz, y como obra principal diseñó el proyecto para el Nuevo Palacio Real. El proyecto del palacio que ideó Juvarra no fue diseñado para el solar dejado por el antiguo Alcazar sino, por sus dimensiones, se pretendía utilizar un amplio solar en los altos de San Bernardino. Se trataba de un modelo de palacio muy complejo con numerosas dependencias cortesanas a su alrededor y que podría haber sido apropiado para cualquier monarca europeo. Las dimensiones creativas de la propuesta tuvieron una gran influencia en la época y constituyeron una verdadera clase magistral de arquitectura en la España de años posteriores<sup>23</sup>. Del proyecto de Juvarra del Palacio Nuevo no quedan planos originales, ni la maqueta que se estaba realizando al efecto, sólo queda constancia de unos rasguños realizados por el maestro y unas colecciones de planos. De estas colecciones, la primera es anónima y no se da por segura la autoría de Juvarra o de su estudio, y las otras colecciones son copias de los originales realizados

por José Pérez y Marcelo Fontón que se conservan en el Archivo General de Palacio Real (AGP)<sup>24</sup>. Los planos originales y las copias que se mandaron hacer se utilizaron como modelo para las futuras propuestas que Ventura Rodríguez y Sachetti hicieron para el palacio real. Por lo que queda patente la influencia de los proyectos y dibujos de Filippo Juvarra tuvieron en la arquitectura del momento en Madrid. No queda documentada la posible docencia directa del maestro hacia nuestro arquitecto, aunque no dudamos que la calidad de esta carpeta de dibujos de Vigilio Rabaglio estuviera fuertemente influenciada por los trabajos del extraordinario dibujante que fue Filippo Juvarra, tanto por el contacto personal entre ambos maestros, como por el trabajo que desarrolló Rabaglio en Madrid a partir de los documentos gráficos del maestro de Messina.

## LAS COLECCIONES DE DIBUJOS EN EL XVIII

Revisemos ahora el coleccionismo en el siglo XVIII. Se puede considerar a Giorgio Vasari como uno de los primeros coleccionistas de dibujos de arquitectura. Vasari como promotor de la *Accademia delle Arti del disegno* de Florencia consideraba el dibujo como la base de las artes figurativas mayores, pintura, escultura y arquitectura, por lo que y se dedicó a acopiar dibujos. Los dibujos seleccionados los ordenaba en colecciones, de las que llegó a tener hasta diez diferentes, siendo una de ellas dedicada exclusivamente para dibujos de arquitectura.

Los primeros dibujos que se coleccionaron fueron los preparatorios de pintura, o de escultura, muchas veces para futuras utilizaciones o composiciones. Los dibujos de arquitectura se empezaron a coleccionar mucho más tarde, seguramente por su carácter más práctico y porque se trataban de herramientas para la construcción por lo que muchas veces perecían en la propia obra. El dibujo de arquitectura era por tanto un instrumento de obra modificable, donde se hacían modificaciones y anotaciones por parte de diferentes actores, como los maestros de obra, los operarios o los mismos clientes. Años después, a finales del siglo XVII, y sobre todo en el siglo XVIII, empezó un interés por coleccionarlos y apreciarlos como obra a valorar en sí mismo<sup>25</sup>. Este coleccionismo se centró en dibujos de obra, dibujos acabados, dibujos académicos de presentaciones o de formación. Ya en el siglo XVII Borromini mostraba orgulloso sus dibujos. Pero es en el XVIII con Carlo Fontana y la *Accademia di San Luca* la que reivindicó la paternidad intelectual de los dibujos, por su valoración y afán coleccionista<sup>26</sup>. Las colecciones de dibujos de arquitectura se organizaban por autores, por edificios, o como colecciones de viajes, premios o dibujos o por ciudades. Fueron frecuentes las colecciones referentes a dibujos de ruinas clásicas, que también tuvieron su público a finales del XVIII y en el XIX.

La forma como se conservaban también nos ayuda a comprender el valor otorgado a dichas colecciones. Los dibujos normalmente se conservaban en carpetas o enrollados, pero en las ocasiones que se querían tener expuestos se clavaban en las paredes de los talleres, y si se tenía mucho interés, se enmarcaban.

En estos años, el dibujo cobró una gran protagonismo llegándose a coleccionar dibujos sin finalidad aparente, simplemente por puro deleite, como fue el caso de los dibujos de Filippo Juvarra de quien se decía que era tal la fascinación que ejercía sobre sus contemporáneos que sólo se podían adquirir sus dibujos nada más realizados, ya que los nobles estaban prestos a adquirirlo incluso antes de finalizar los mismos. Estas colecciones del maestro turinés eran guardadas en grandes álbumes y enmarcadas para adornar nobles gabinetes<sup>27</sup>.

Dentro de los diferentes tipos de colecciones del siglo XVIII, una de las más características eran las carpetas de artistas, que eran una muestra de la personalidad de los mismos. Y que nos permite profundizar en el conocimiento de los artistas a través de sus dibujos, como en el caso que nos ocupa. Ya que a partir de 1800, cuando se profesionaliza la realización de los planos de arquitectura<sup>28</sup>, los dibujos pasan a ser más impersonales y por tanto la carpetas mucho más genéricas y homogéneas.

Según definía el diccionario de arquitectura de 1853, los dibujos son instrumentos del arquitecto y le pertenecen. Al arquitecto se le contrata para diseñar y para dirigir la construcción, con la debida atención a los gastos, y por ello se le paga, por ello los dibujos son sus medios de actuación, y son parte de su propia personalidad<sup>29</sup>.

## LOS DIBUJOS DE RABAGLIO

La carpeta de la Colección tiene el valor de constituir un conjunto de dibujos bastante completo de la obra de Vigilio Rabaglio. Con la circunstancia de su aparición reciente ha favorecido la conservación conjunta de la misma, permitiendo el reconocer en su totalidad los usos del quehacer de los artistas del XVIII. La carpeta recoge dibujos de Vigilio, de su hermano Pietro y de otros artistas como Giacomo Bonavía o Ferdinando Reyff, pero en este estudio nos centraremos exclusivamente a los atribuidos a Vigilio.

Analizando ya en concreto los dibujos, nos encontramos con la clasificación que hizo Isabel Azcarate<sup>30</sup> para el catálogo de la exposición de 1997, que los ordenó en los siguientes apartados: Dibujos de arquitectura, Dibujos de ornamentación, Bocetos, Estarcidos y Academias.

De todo este material, si se quiere relacionar dibujos con la docencia, además del conjunto en su totalidad, resultan más interesantes los referentes a los planos de arquitectura y a los de academia.

En cuanto al resto, se podría decir que los dibujos de ornamento son dibujos realizados como complemento de las obras de arquitectura y que se utilizaban para definir los elementos decorativos. Estos dibujos tienen un nivel de detalle y de definición que nos hacen pensar que tendrían una doble misión, por una parte para la realización de las piezas por el maestro tallador, y por otra para transmitir al cliente o propietario la imagen definitiva de la decoración propuesta. Los dibujos están realizados con lápiz negro y redibujados con tinta y en ocasiones iluminados con aguadas grises, cuando lo precisan algunos dibujos están acompañados de plantas y secciones, y otros proponen diversas soluciones para una misma estancia o altar. Entre estos dibujos destaca sobre los demás la propuesta de decoración para una biblioteca.

Los bocetos y los estarcidos son colecciones de menor interés arquitectónico al tratarse de obras de carácter pictórico, y calcos utilizados para la transferencia de los dibujos a diferentes soportes, seguramente parte de la colección donde el hermano menor, Pietro, tenía un mayor protagonismo.

Los dibujos clasificados como Academias se tratan de ejercicios de dibujo docente con la misión de la búsqueda del desarrollo de la destreza gráfica y conceptual del alumno. En los períodos de formación del arquitecto se consideraba imprescindible para el desarrollo del oficio de arquitecto el manejo con soltura y solvencia de las técnicas gráficas como la mancha y el lavado. El control de estas técnicas permitían la transmisión con rigor de las ideas proyectuales que el arquitecto ideara.

En este sentido, aunque en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando existen numerosísimas muestras de dibujo de estatua y del natural del cuerpo humano, en este caso nos encontramos en la obra de Rabaglio una muestra que no desmerece en absoluto de lo que en España se hacía y que dan coherencia a la carpeta como entidad completa. Estos dibujos debieron ser realizados por Vigilio Rabaglio en su fase de formación en Italia antes de su venida a España. La gran mayoría de los dibujos están realizados con lápiz en papel verjurado y con un formato inferior a medio metro en su dimensión más grande. El tamaño no demasiado grande de estos dibujos hace suponer que se tratan de dibujos de estudio y que sólo se hayan conservado precisamente por su tamaño de más fácil almacenamiento, frente a los dibujos de grandes dimensiones característicos de la formación arquitectónica. Estos dibujos se remontan a la tradición académica más ortodoxa que permiten adecuar en los estudiantes la destreza en el dibujo y en la percepción óculo manual, tal y como recogió, años después, Teodoro Anasagasti en sus lecciones de arquitectura<sup>31</sup>.

Respecto a la función que tendrían estos dibujos realizados por Rabaglio para su práctica profesional, Silvia Sugranyes indica que el cargo de ayudante de Sachetti, en la realización del Palacio Real Nuevo, implicaba unas habilidades específicas en cuanto a destreza en el dibujo y se debía exigir una capacidad de ejecutar los planos utilizando las técnicas adecuadas<sup>32</sup>. Entre ellos estaba la realización de los despieces estereotómicos de todas las piezas de la fábrica de piedra. En todos los dibujos, y en particular en los primeros realizados junto a Giacomo Bonavía, el trabajo de Vigilio Rabaglio consistía en el trazado de los planos y dibujos necesarios para que se pudiera levantar la construcción de los muros, y por otra parte para verificar, a pie de obra, el avance de la construcción realizando el control de los oficios y el personal.

De los planos de arquitectura conservados, se puede colegir el trabajo de Vigilio Rabaglio en España como responsable de la construcción, que como tal, realiza y da consistencia material a unos proyectos trazados sobre papel y ejecuta ideas y directrices de otros<sup>33</sup>.

Los planos de arquitectura del fondo Rabaglio son dibujos de ejecución necesaria para plasmar las ideas ante los clientes y para dirigir los trabajos en las obras. Son planos meticulosos con suficientes detalles para el seguimiento de las posibles obras a realizar. En el siglo XVIII el proyecto era un elemento vivo que se iba transformando a medida que avanzaba la obra e iban surgiendo las decisiones de obra y los contratiempos que exigían toma de decisiones en la misma obra por parte del arquitecto responsable. Por tanto la figura del arquitecto, en este caso Rabaglio, debía mantener una doble dualidad de proyectista y de director de obras<sup>34</sup>.

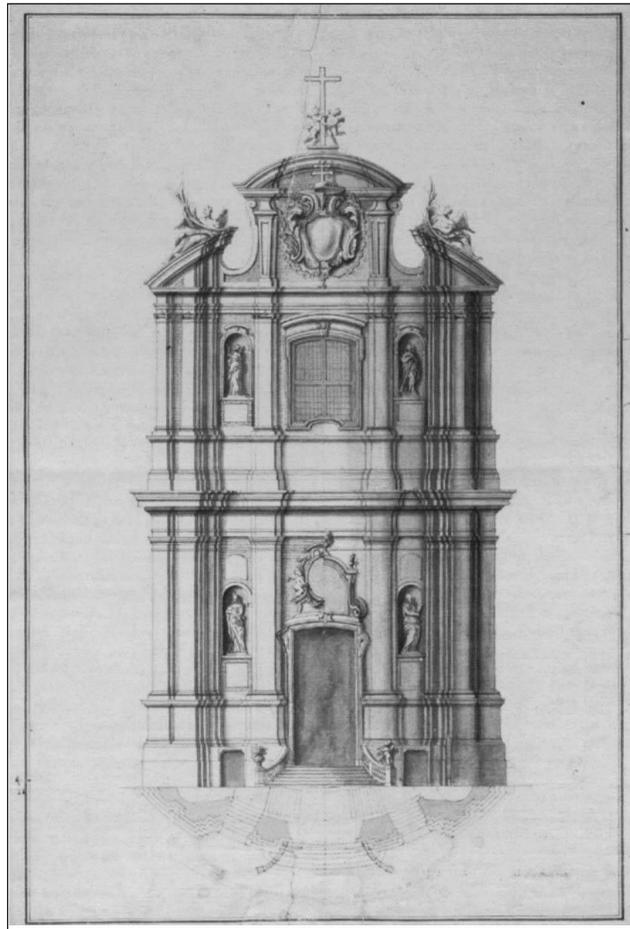
## LOS DIBUJOS DE LA IGLESIA DE LOS SANTOS JUSTO Y PASTOR

Queremos destacar la colección de dibujos como un instrumento muy útil para la docencia de arquitectura, tanto en el XVII como en nuestros días.

El Conjunto de dibujos de la Iglesia de los Santos Justo, es un ejemplo de los planos de ejecución a utilizar durante el seguimiento de una obra.

Uno de los planos más interesantes es el plano estratigráfico RBG/P-1, que en una sola planta, mediante el uso de diferentes colores y capas reproduce determinados estratos de información (il. 1).

El dibujo representa la nueva propuesta de iglesia y cripta, junto con la planta de la antigua iglesia medieval antes de su desmonte. El dibujo además representa los cimientos



3. Giacomo Bonavía, Iglesia de los santos Justo y Pastor, 1739. Planta y alzado de la fachada. Bellinzona, Archivo di Stato del Cantone Ticino, Fondo Rabaglio. ASB, FR, n. 8.

realizados por Teodoro Ardemans en 1698 y se complementa con el entorno urbano próximo de la iglesia. Es decir, la plaza de las Carboneras y la casa del conde de Miranda en la parte superior, la callejuela de Puñonrostro a la izquierda, el palacio arzobispal a la derecha y la actual calle de San Justo ante la fachada.

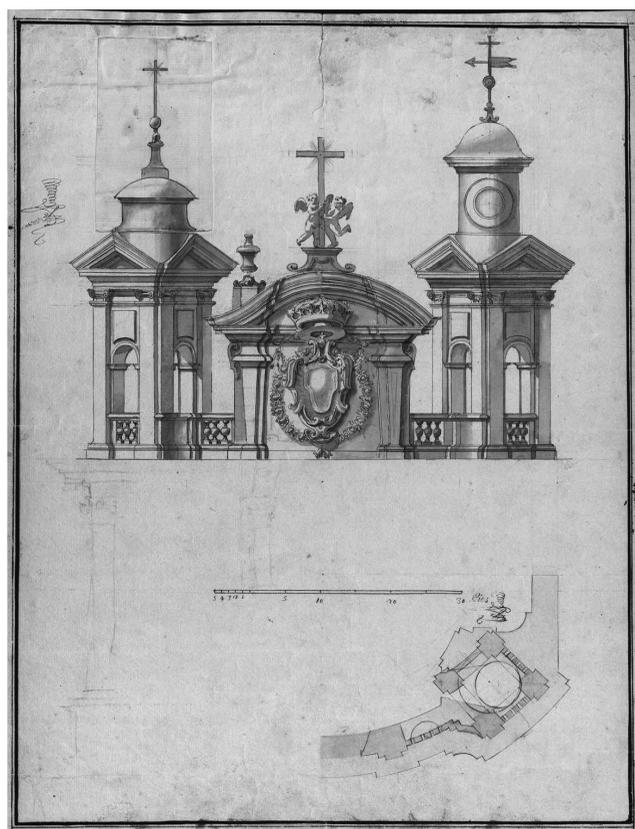
El plano es de una gran belleza está realizado en un papel verjurado con filigrana, con un formato de 83 x 46 cm, complementado con una escala gráfica y numérica de “50 pies castellanos”<sup>35</sup>.

Este plano, sólo él, podemos considerarlo un compendio de dibujo arquitectónico. Está dibujado con lápiz negro, y redibujado las líneas con tintas grises, sepia, amarilla y roja. Las secciones se han rellenado con aguadas de esos mismos colores, ejecutadas con gran destreza, consiguiendo más de cuatro niveles de gradación, especialmente en el rojo que representa la intervención propuesta. Con línea continua y fina, de color gris, están representadas las trazas del antiguo cementerio, donde se situaron los cimientos diseñados por Ardemans. Con línea amarilla se representan los elementos provisionales de la obra como son tabiques, que separaban la nueva nave del antiguo edificio, y las estructuras provisionales de madera utilizadas para poder realizar el culto durante la ejecución de las obras. El dibujo también define una traza de una cúpula circular sobre el crucero de la

iglesia, que debe ser una propuesta teórica, ya que no coincide con la representada en la sección. Este plano se acompaña de otro similar ASB, FR, n. 7 no tan elaborado por ser un dibujo a línea y que no utiliza las aguadas, para conseguir los efectos espaciales del anterior, por lo que tiene menor interés documental.

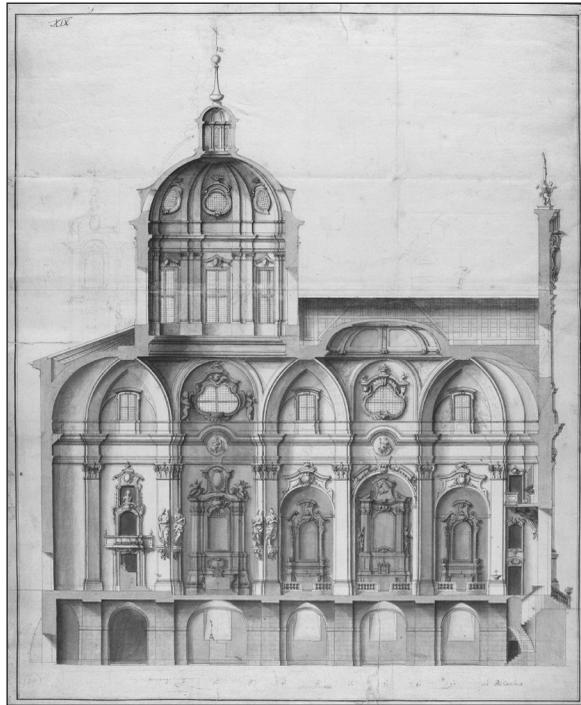
El resto de los dibujos correspondientes a la Iglesia de los Santos Justo y Pastor complementan una documentación rigurosa y característica del arquitecto que debe mantener una dualidad entre el diseño y el seguimiento de la obra. Hay planos de replanteos, acotados, de estructuras, de detalles constructivos y decorativos. De todas ellos destacamos el dibujo de fachada atribuido Giacomo Bonavía (il. 3), realizado a lápiz negro, tinta negra y aguadas gris y rosa sobre papel verjurado grueso, escala gráfica y numérica de “20 pies castellanos” 61 x 40.5 cm.

El dibujo es de gran calidad de representación, y propone dos variantes decorativas para el revestimiento sobre la entrada principal, siendo un dibujo de proyecto antes de la realización definitiva, como demuestra el dibujo complementario que añade la propuesta de incluir en la fachada dos torres (il. 4) firmado por Giacomo Bonavía.

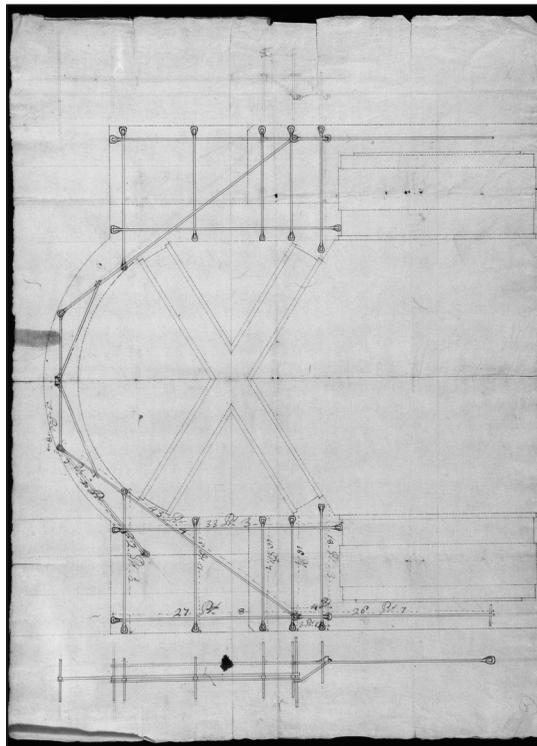


4. Giacomo Bonavía, Madrid, iglesia de los santos Justo y Pastor, 1744. ASB, FR, n. 9.

De entre el resto de documentación de la iglesia parece interesante destacar la *sección interior de la capilla y la cripta* (il. 5) y el de la *planta del presbiterio con los tirantes de contención* (il. 6) ya que complementan con dibujos de carácter constructivo y de seguimiento y toma de decisiones en obra.



5. Vigilio Rabaglio, Madrid, iglesia de los santos Justo y Pastor, Sección 1739-1743. Madrid, RABASE, Museo, RBG/P-8.



6. Vigilio Rabaglio, Madrid, iglesia de los santos Justo y Pastor, planta del presbiterio con los tirantes de contención 1749, Madrid, RABASE Museo, RBG/P-62.

## OTROS DIBUJOS DE LA CARPETA

Además de los dibujos de la Iglesia de los Santos Justo y Pastor, otras colecciones realmente interesantes son los planos del Palacio de Ríofrío, bastante completo en cuanto plantas, secciones y alzados, y los planos correspondientes al apartamento de D. Luis Antonio de Borbón en el palacio del Buen Retiro que recogen documentación para la construcción de una residencia del infante cardenal junto a la residencia real, estas colecciones serán objeto de futuros estudios...

Ahora, desde el punto de vista arquitectónico, parece interesante destacar en este recorrido docente de la carpeta de Vigilio, dos dibujos correspondientes a la remodelación del Palacio de los Afligidos, y uno de la propuesta de ampliación del palacio de Aldobea.

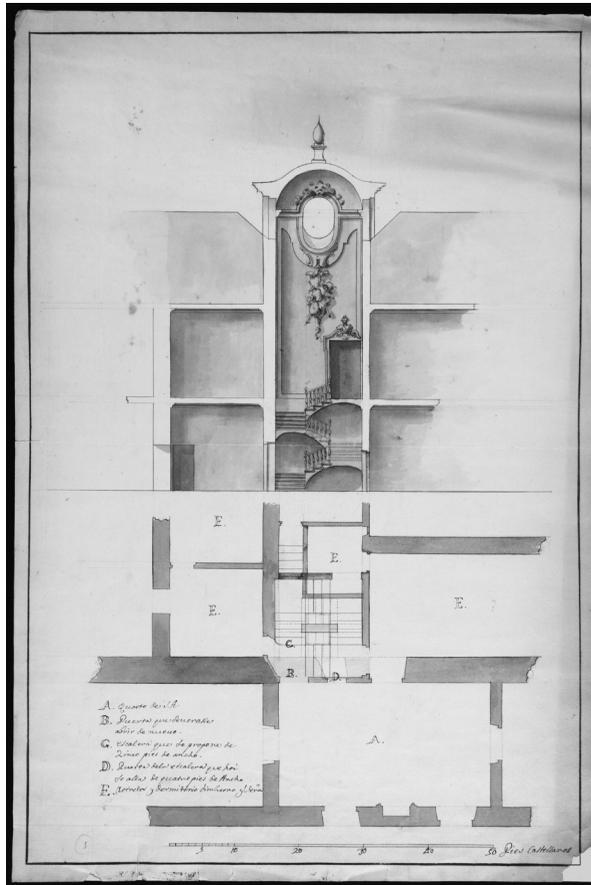
El proyecto de la reforma del Palacio de los Duques de Osuna, conocido como de los Afligidos, primera residencia de la reina viuda, tiene dos estudios de escaleras muy interesantes desde el punto de vista gráfico y constructivo. El primero de ellos consta de dos dibujos (ils. 7 y 8), los cuales representan la planta de la escalera con una sección de la misma. Muchos profesores de dibujo arquitectónico afirmamos que un alumno ya domina el dibujo arquitectónico cuando sabe representar correctamente una escalera en planta y sección. La escalera es uno de los elementos más difícil de representar dentro de los elementos arquitectónicos, ya que se debe hacer un estudio tanto de la distribución de huellas y tabicas partiendo desde los descansillos, y evitando las cabezadas. El diseño y construcción de la escalera es asimismo una de las constantes disputas entre los arquitectos diseñadores y los constructores, debido a que no siempre es posible hacer un correcto replanteo *in situ* a partir de los dibujos presentados.

En este caso nos encontramos con un Vigilio Rabaglio que conoce perfectamente el oficio y desarrolla con precisión todo el desarrollo de las escaleras.

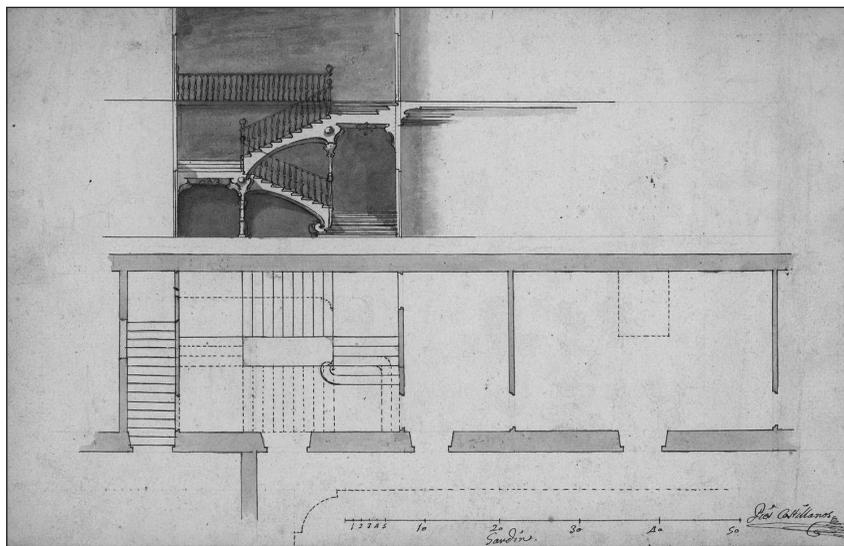
El primero de los dibujos analizado representa la planta de la escalera y la sección de todo el torreón situado encima, está realizado a lápiz, tintas negra y roja; y aguadas gris y rojo sobre papel verjurado con filigrana. Dibujado con una escala gráfica y numérica de “50 pies castellanos”. Las aguadas está degradadas para dar la sensación de volumen y la decoración superior está muy definida.

El segundo dibujo está realizado con lápiz, tinta negra y aguadas gris claro y oscuro sobre papel verjurado, y representa exclusivamente la sección de la escalera sin representar la cubierta de la misma, es una escalera de menor rango como lo demuestra tanto la calidad del dibujo como la baranda de madera y el espacio sobre la misma. En cualquier caso, el dibujo es de gran belleza y realizado con una técnica de aguada más intensa utilizando negros para oscurecer los tonos, práctica poco habitual dado que la utilización del negro no se solía utilizar porque ensuciaba la percepción del dibujo. Para oscurecer los tonos en la acuarela y en la aguada lo tradicional es hacer la mezcla de colores con sus complementarios para de esta manera conseguir los grises sin necesidad de usar los negros que pueden provocar que el dibujo se ensucie. Es decir el azul se oscurecía con el naranja, al amarillo con el morado, y el rojo con el verde, y viceversa.

En cuanto al dibujo del palacio de Aldobea (il. 9), que se trata de un dibujo a tinta negra y aguada gris sobre papel verjurado con filigrana de 43.5 x 59.7 cm, es realmente interesante como muestra, no tanto de calidad gráfica, como podía ser la planta estratigráfica presentada antes, sino por la fiel representación de la intervención de Rabaglio frente al edificio original previo. Se trata de un plano de planta donde el edificio original medieval de gruesos muros ha quedado embebido en el interior del palacio

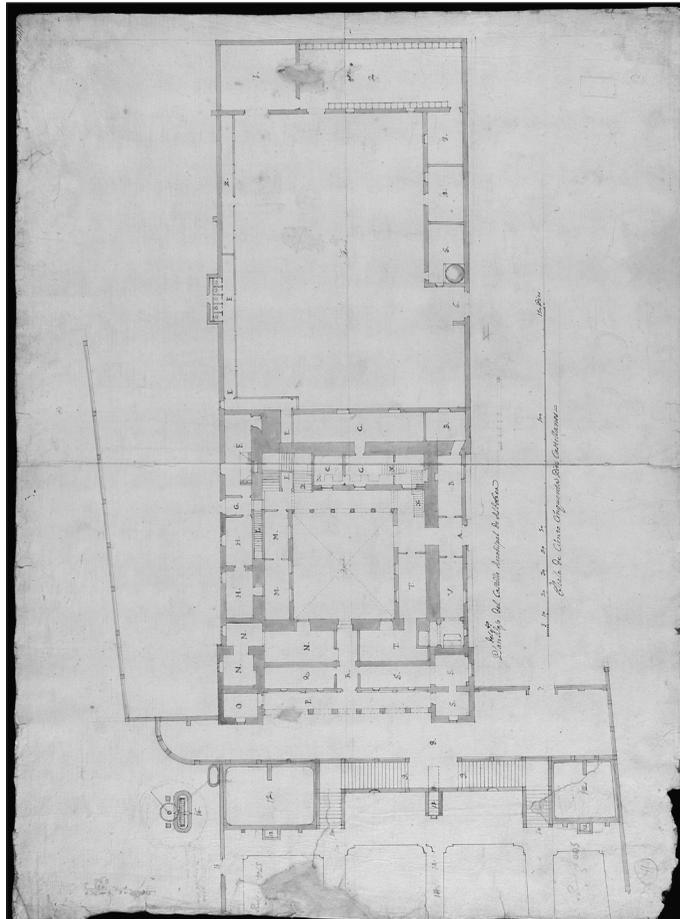


7. Vigilio Rabaglio, Madrid, palacio de los Afligidos, casa del Príncipe Pío, enero de 1747 planta y sección de una escalera en el cuarto del infante cardenal Luis Antonio de Borbón. Madrid, RABASF, Museo, RBG/P-24.



8. Vigilio Rabaglio, Madrid, palacio de los Afligidos, 1746-1747 planta y corte vertical de una escalera. ASB, FR, n. 17.

nuevo ejerciendo de estructura portante para una nueva ampliación. La edificación se ha adosado al exterior duplicando el volumen construido y perdiendo el carácter defensivo. Al interior se mantiene el patio y crujías interiores pero al exterior se abren unas crujías ventiladas muy interesantes.



9. Vigilio Rabaglio, San Fernando de Henares (Madrid), palacio de Aldovea, septiembre 1750 Plan del cuarto Vajo del Castillo Arzobispal de Aldovea. Patio Madrid, RABASE Museo, RBG/P-48.

Gráficamente es un dibujo menos interesante al ser en lápiz y su conservación no ha sido la ideal, pero su peculiaridad constructiva y estructural merece su mención.

## COLOFÓN

La carpeta de dibujos de Vigilio Rabaglio conservada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando es una interesante colección de documentos con un gran valor documental e histórico, y que desde una nueva visión instrumental, nos permite hacer un recorrido sobre el dibujo arquitectónico y el coleccionismo de dibujos en el siglo XVIII, y aprovecharla para destacar determinados elementos relacionados con la enseñanza y aprendizaje de la arquitectura que se han mantenido invariantes desde el siglos XVIII hasta nuestros días.

## NOTAS

- 1 BONET CORREA, Antonio, "Vigilio Rabaglio: Arquitecto de la Reina Viuda Doña Isabel de Farnesio y del Infante Cardenal D. Luis Antonio de Borbón", en *Arquitecturas y Ornamentos Barrocos. Los Rabaglio y el arte cortesano del Siglo XVIII en Madrid*. Madrid: RABASF, 1997.
- 2 SUGRANYES FOLETTI, Silvia, *La Colección de dibujos Rabaglio: Un ejemplo de la actividad de dos maestros emigrantes italianos en España (1737-1760)*, tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense, 2011.
- 3 ALBERTI L. B., *De Re Aedificatoria*, Florencia, 1485.
- 4 "Así pues, el dibujo de los edificios, se divide en tres, el primero es la planta, es decir el dibujo del piso; la segunda es la fachada exterior con sus ornamentos; y la tercera es la pared interior también con sus ornamentos" traducción del autor a partir de RAY, S., *Raffaello architetto*, Laterza, 1974, p. 368.
- 5 Ibídem, p. 368, "para entender todas las medidas y saber encontrar todos los miembros del edificio sin error" Trd. del autor.
- 6 SAINZ, J., *El dibujo de arquitectura*, Madrid, 2005 (1ª ed. 1990), pp. 49-50.
- 7 Hay que considerar los grabados como uno de los sistemas de reproducción más utilizados y que están basados en la línea.
- 8 Ahora con los sistemas digitales y la potencia de los computadores se empiezan a imponer otros sistemas de representación basados en la creación volumétrica.
- 9 NORMAND C., *Méthode abregée du trace de ombres dans l'architecture a l'usage des eleves de cet art*, Paris, 1827, citado en SAINZ, J., *op. cit.*, p. 163.
- 10 Ibídem, SAINZ, J., *op. cit.*, p. 172. William Chambers realizó los primeros dibujos a todo color específicamente arquitectónicos destacando la sección para York House en Londres, de 1759, conservado en el RIBA de Londres.
- 11 GRITELLA, G., *Juvarra l'Architettura II*, Franco Cosimo Panini, 1992, p. 172.
- 12 Robert De Cotte, Jacques Gabriel y Germain Boffrand estaban pendientes de dicho encargo que finalmente recayó en Filippo Juvarra, arquitecto del que Felipe V y la reina Isabel de Farnesio tenían vagas referencias de su actividad en la ciudad de Lisboa pero aun así decidieron seleccionarlo, seguramente por su ascendencia italiana. Ver BONET CORREA, Antonio, "Filippo Juvarra y la gran arquitectura borbónica en España", en *Filippo Juvarra 1678-1736: de Messina al Palacio Real de Madrid*, Madrid: Electa, 1994, pp. 27.
- 13 La construcción de los cimientos del nuevo edificio se inicia en el mes de marzo de 1738 y la ceremonia de colocación de la primera piedra tiene lugar el 7 de abril siguiente.
- 14 Carlos Sambricio describe "la política reprobable de los primeros borbones" (sic), que contaron en muchos puestos de designación con artistas extranjeros, antes que los españoles, y que en la Academia llegó al extremo de nombrar profesores que no querían dedicarse a la enseñanza y que además no hablaban español (Sachetti y Marquet), por lo que eran sustituidos por ayudantes españoles. Provocando importantes problemas, tanto en la Academia como de enfrentamientos con los artistas extranjeros. Vid. SAMBRICIO, C., *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid: CSCAE, 1986, p. 166.
- 15 SAMBRICIO, Carlos, "Vigilio Rabaglio, arquitecto de los Caños del Peral", *Archivo Español de Arte*, T. 45, nº 179 (1972), pp. 320.
- 16 TORRIONE, M., "Isabel Farnesio en el "Palacio Viejo" del Duque de Osuna: 1746-1747. Tres planos de Vigilio Rabaglio y un coliseo privado", *Archivo Español de Arte*, T. 72, nº 287 (1999), pp. 243-262.
- 17 Juan Francisco Hernando ha estudiado en diferentes publicaciones el palacio de Riofrío. Ver HERNANDO CORDERO, Juan Francisco, "El Real Bosque de Riofrío", *Reales Sitios*, nº 132 (1997); y HERNANDO CORDERO J. F., *El Real Sitio de Riofrío*, Segovia, 2011.
- 18 El título le es concedido a petición del propio interesado y para su concesión se le reconocen trabajos realizados para Felipe V, la reina viuda Isabel de Farnesio y el infante cardenal Luis Antonio, en particular en el Palacio Real Nuevo, el teatro de los Caños del Peral y la iglesia de los santos Justo y Pastor. SUGRANYES, 2011, *op. cit.*, p. 253.
- 19 BONET CORREA, 1997, *op. cit.*, p. 35.
- 20 La llegada de Juvarra a Madrid se produjo el 12 de Abril de 1735 y como hemos dicho su fallecimiento el 31 de enero de 1736, por lo que no llegó a trabajar ni diez meses en la Corte.
- 21 BOTTINEAU, Yves, *El arte cortesano en la España de Felipe V 1700-1746*, Madrid: Fundación Universidad, 1986 (1ª ed. 1962), p. 601.
- 22 Ver BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz, "El Madrid de Filippo Juvarra y las alternativas locales para el Palacio Real", en *Filippo Juvarra 1678-1736; op. cit.*
- 23 SUGRANYES, 2011, *op. cit.*, p. 50.
- 24 Para conocer estos dibujos y la justificación de la autoría ver el catálogo de la exposición *Filippo Juvarra 1678-1736...*, *op. cit.*, pp. 428-441. Y en el mismo catálogo GÄRMS, J., "El Proyecto de Juvarra para el Palacio Real de Madrid", pp. 239-240.

- 25 RODRÍGUEZ, Delfín, "Sueño y medida, proyecto y fantasía. El dibujo de arquitectura en el siglo XVIII", en *Dibujos de arquitectura y Ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglo XVIII*, Madrid, 2009.
- 26 Ibídem, RODRÍGUEZ, p. XV.
- 27 MILIZIA, Francesco, *Memorie degliarchitetti antichi e moderni*, Bassano, 1785, t. II, p. 242, citado por RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. XVI.
- 28 SAINZ, J., *op. cit.*, p. 66.
- 29 Ibídem, p. 57.
- 30 AZCARATE LUXAN, Isabel, "La colección de dibujos", en *Arquitecturas y Ornamentos Barrocos...*, *op. cit.*
- 31 ANASAGASTI, T., *La enseñanza de la arquitectura: cultura moderna técnico artística*, Editorial Reverte, 1995, (1ª ed 1923).
- 32 SUGRANYES, Silvia, 2011, *op. cit.*, p. 62.
- 33 Ibídem, p. 253.
- 34 Para más información sobre este debate ver las publicaciones al respecto de Beatriz Blasco Esquivias, BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz, "Sobre el debate entre arquitectos profesionales y arquitectos artistas en el barroco madrileño. Las posturas de Herrera, Olmo, Donoso y Ardemans", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, T. 4 (1991), pp. 159-194; y en BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz, *Arquitectos y tracistas. El triunfo del Barroco en la corte de los Austrias*, Madrid: CEEH, 2013.
- 35 SUGRANYES, Silvia, 2011, *op. cit.*, p. 312.