

FILIPPO JUVARRA, DE LA CORTE PORTUGUESA A LA ESPAÑOLA

CARLOS BRAGE TUÑÓN¹
Universidad Politécnica de Madrid

La llegada del arquitecto mesinés Filippo Juvarra a Lisboa, a petición del rey Juan V, se enmarca en un meditado proceso emprendido por la Corte portuguesa para reafirmarse como potencia europea y convertir Lisboa en capital de un imperio de ultramar y sede patriarcal. En su breve estancia de apenas seis meses, el talentoso arquitecto supo catalizar todas estas inquietudes con sus fantásticos diseños, en los que no solo proyecta unas arquitecturas concretas sino, sobre todo, la magnificencia de la monarquía portuguesa, el poder de su soberano y la imagen de una capital cultural, que tiene su mirada puesta en Roma, capital del antiguo Imperio romano, y corazón de la cristiandad católica. Quince años después, se repite la historia con la llamada del arquitecto desde la Corte española para reconstruir el nuevo Palacio Real, tras el incendio del antiguo Alcázar de Madrid. Felipe V, primer Borbón reinante en España, anhela un nuevo símbolo arquitectónico del poder de su monarquía y elige a Juvarra para erigirlo.

Palabras clave: Juvarra; Juan V; Felipe V; iglesia patriarcal; palacio real; Lisboa; Madrid; dibujos.

FILIPPO JUVARRA, AT THE PORTUGUESE AND SPANISH COURTS

The arrival in Lisbon of the Messinese architect Filippo Juvarra, at the request of King John V, was part of a carefully calibrated process undertaken by the Portuguese monarchy to reaffirm itself as a European power and turn Lisbon into the capital of a vast overseas empire. During Juvarra's brief stay of just six months, the talented architect was able to funnel these concerns into remarkable designs, in which he projected the magnificence of the Portuguese court, the power of its king, and the image of a cultural capital that had its eyes set on Rome, capital of the ancient Roman Empire and heart of Catholic Christianity. Fifteen years later, the Spanish court called on Juvarra to rebuild the royal palace in Madrid, after the fire of the old Alcázar. Philip V, the first reigning Bourbon in Spain, yearned for a new architectural symbol of royal power and chose Juvarra to erect it.

Key words: Juvarra; King John V of Portugal; Philip V; patriarchal church; royal palace; Lisbon; Madrid; drawings.

Cómo citar este artículo / Citation: Brage Tuñón, Carlos (2023) "Filippo Juvarra de la corte portuguesa a la española". En: *Archivo Español de Arte*, vol. 96, núm. 381, Madrid, pp. 21-40. <https://doi.org/10.3989/aearte.2023.02>

Preparando “*a viagem*”

Existen grandes similitudes entre las breves estancias de las que disfrutó el arquitecto mesinés Filippo Juvarra en la corte portuguesa y en la corte española. Aunque quince años separan estos dos viajes, en ambos casos el afamado arquitecto partió desde Turín, y se puso al servicio de los “monarcas del V” (Juan y Felipe) para levantar un símbolo arquitectónico del poder de la monar-

¹ cbragetunon@gmail.com / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5873-4862>

quía reinante en ese país. En ambos casos, la elección del lugar en el que debía erigirse, ocupó un papel primordial. Y en ambos casos, el magnánimo diseño palaciego jamás fue construido, a pesar de la belleza de los dibujos y del reconocimiento obtenido en ambos proyectos.

Filippo Juvarra (1678-1736) llegó a Lisboa en enero de 1719, invitado por el rey Juan V de Portugal. Permaneció en la corte portuguesa algo más de seis meses y se marchó de ella entre honores reales, y la promesa de regresar algún día. Sin embargo, este episodio de su vida ha quedado escondido, principalmente debido al hecho de que no dejó obras construidas en Portugal. No obstante, las huellas que allí imprimió nos permiten de alguna manera seguir sus pasos, y entender mejor su profundo legado en esta ciudad. Además, su andadura lisboeta anticipa su estancia en la corte madrileña quince años después, tanto por la brevedad de la misma, cómo por la fuerte resonancia de ambos proyectos inconclusos.

Partiendo de un contexto más amplio, “el de la dirección política”,² como diría Walter Rossa, es interesante mencionar la reafirmación de Portugal en el panorama de naciones y casas reales europeas, tras la caída de la Unión Ibérica, con el proceso de Restauración de la Independencia, entre 1640 y el 1668. En este proceso, la Santa Sede fue el último organismo internacional en reconocer la independencia de Portugal, en 1669.

Además, gracias a la política matrimonial entre los infantes de la casa de Braganza y los príncipes de las dinastías reales europeas más importantes, Portugal reservó fuerzas y medios para obtener representación en la corte papal. Allí, la *Restauración* del mecenazgo portugués también debería haber tenido lugar simbólica y retóricamente. De hecho, la diplomacia portuguesa luchó por obtener una serie de reconocimientos y distinciones papales, incluido el título de “*sua maestà fedelissima*” (su majestad más fiel) al Rey, y Patriarca Metropolitano al Cardenal de Lisboa, así como la adquisición de una serie de privilegios por parte del Papa para el titular del catolicismo portugués, que seguía una clara lógica de emulación del Sumo Pontífice.

La intención de la corona portuguesa era clara: promover la ascensión de su prelado más importante (controlado por el rey) para darle un estatus particular cercano al del Papa.³ De hecho, también se presionó, amenazando con la secesión de la Iglesia portuguesa que, dada su extensión geográfica, representaba una parte importante de todo el catolicismo. Esta presión duró hasta el final del reinado, y también provocó un período de suspensión de las relaciones diplomáticas (1728-1732).

Las acciones denunciadas iniciadas por los monarcas portugueses aspiraban a restaurar y realzar el prestigio imperial de la corona en la sede del catolicismo que, como sabemos, dinamizaba las actividades artísticas romanas. Por esta razón, la acción diplomática portuguesa en Roma también tuvo que desarrollarse a través del arte, fortaleciendo un gran flujo artístico entre Roma y Lisboa.

En este contexto, fue fundamental el papel de Rodrigues de Sá Almeida y Meneses (1676-1733), tercer marqués de Fontes y primer marqués de Abrantes, poseedor de una cultura general y artística consolidada, hablaba francés e italiano con fluidez, sabía latín, así como una sólida formación y experiencia como ingeniero militar y arquitecto.⁴ Pronto se convirtió en pleno derecho en el asesor artístico y diplomático de Juan V, que a finales de 1708 lo nombró embajador especial con plenos poderes ante la Santa Sede.

En enero de 1712 el marqués partió hacia Roma y llegó allí en mayo. En abril de 1718 el embajador regresó a Lisboa bien formado, pues se había establecido en Roma con una verdadera corte de artistas que le hicieron obtener una fama y un estatus bastante inusuales para la época. Como continúa el profesor Rossa:

² Rossa, 2014: 183.

³ Rossa, 2017: 279.

⁴ Sobre el marqués de Fontes, ver Ruggero, 2008: 312-ss.

[...] la misión de Fontes se basó también en un elemento adicional: elaborar y desarrollar un plan para la renovación de Lisboa a imagen y semejanza de Roma, una nueva Roma, como se dijo entonces. El papel desempeñado por el ilustre embajador es más que evidente, al igual que la implicación del rey. No se trataba de una idea meramente retórica, sino de un desarrollo urbano en el sentido paisajístico y escenográfico de la palabra.⁵

No era un plan secreto o personal, sino un proyecto desarrollado sobre el terreno y directamente vinculado a la misión diplomática portuguesa en Roma, para obtener honores y títulos que elevaran el rango de la persona del rey, el país y su Iglesia. Gracias a la bula “*in supremo apostolatus solio*”⁶ de Clemente XI, el 7 de noviembre de 1716, se obtuvo la división de Lisboa en dos unidades eclesiásticas: Lisboa oriental y Lisboa occidental. En el este de Lisboa, *la ciudad Vieja*, con sede en la antigua Catedral románica, mientras que el Patriarcado de Lisboa oeste, *la ciudad Nueva*, su sede sería la capilla real, con título de Santa Iglesia Patriarcal.

El privilegio de nuevo Patriarcado otorgado a Lisboa, tendría como centro el palacio y la capilla real, ubicada al oeste del *Terreiro do Paço* (plaza del Palacio), que hoy conocemos como Plaza del Comercio. En este lugar se encontraba el *Palacio de Ribeira*, situado a la orilla del río Tajo, cuya construcción se inició en 1500, terminando alrededor de 1511 (en tiempos del rey Manuel I de Portugal) y que desde su origen modificaron por completo el paisaje de la ciudad. El edificio inicial ocupaba la cara occidental de gran área junto al río, al que desde sus inicios se habían ido agregando edificios con diferentes estilos. Cuando la corona portuguesa cayó en manos de Felipe II de España en 1580, el rey español visitó Lisboa y ordenó la construcción de una nueva torre junto al palacio. Esta enorme construcción, construida en un estilo manierista, dominaba el paisaje urbano de *Ribeira*, y fue el motivo favorito de célebres pintores de visita por Lisboa [fig. 1].

Este esfuerzo del primero de los tres reyes españoles en Portugal,⁷ pretendía dotar a Lisboa de una apariencia de capital. De hecho, la experimentación de ideas y proyectos fue precoz, siempre en relación con la renovación y ampliación del *Paço da Ribeira* y la evolución del espacio opuesto obtenido al río, el *Terreiro do Paço*, símbolo del poder. Aunque muchos de estos proyectos nunca llegaron a realizarse, siempre estuvieron presentes en el deseo colectivo de cada uno de los monarcas portugueses.⁸

Precisamente este anhelo de renovación cultural de la capital portuguesa, a través de la construcción de un símbolo arquitectónico de su poder, prefigura el posterior deseo de Felipe V, como primer rey español de la dinastía Borbón, por engrandecer a Madrid como capital de su reinado. Aunque quince años separen estos dos episodios, el portugués y el español, ambos están unidos tanto por su afán de reafirmación cultural, como por la designación del arquitecto encargado para llevarlo a cabo.

En ese sentido, la capital española presenta grandes similitudes con las observadas en la capital portuguesa, ya que el lugar destacado para la experimentación de grandes ideas y proyectos era el Real Alcázar de Madrid. Construido como fortaleza musulmana en el siglo IX, el edificio fue ampliándose y mejorándose con el paso de los siglos, especialmente a partir del siglo XVI cuando se convirtió en palacio real al ser elegida Madrid capital del Imperio español [fig. 2]. Desde ese momento, cada uno de los monarcas que lo habitó fue ampliándolo y mejorándolo, dotándolo cada uno de ellos al gusto de su propio estilo.

Durante su largo gobierno, desde 1706 hasta 1750, Juan V había perseguido tenazmente la conquista de una posición de prestigio en el equilibrio político europeo, apoyado en gran medida en la labor diplomática del marqués de Fontes en Roma. De hecho, desde el regreso del marqués, todos los arquitectos reclutados en Roma para servir al rey, habrían venido del atelier de Carlo

⁵ Rossa, 2014: 184.

⁶ Texto de la bula *Bullarum diplomatum et privilegiorum*, vol. XXI, pp. 724-739.

⁷ Durante el periodo histórico denominado Unión Ibérica (1580- 1668).

⁸ Ver Rossa, 2021: 12-13.



Fig. 1. *Paço Real y Terreiro do Paço*. Dirk Stoop, 1662. Lisboa, Museo da Cidade.



Fig. 2. *Real Alcázar de Madrid*. Felix Castelo (atrib.). Pintura del siglo XVII.

Fontana (1638-1714), maestro romano y arquitecto del Papa que, durante el reinado anterior, había sido nombrado arquitecto real portugués, recibiendo la condecoración más importante del país: el título de Caballero de la Orden Militar de Cristo.

Fontana fue el autor de las decoraciones fúnebres por la muerte de Pedro II, que tuvo lugar en septiembre de 1707 en la iglesia de *Sant'Antonio dei Portoghesi* en Roma. Como puede observarse en la iconografía del fêretro [fig. 3], Roma había sido elegido como lugar simbólico para recuperar el esplendor del imperio portugués y su mecenazgo, y resulta natural pensar que Juvorra, el más brillante asistente de Fontana en ese momento (junto a Tommaso Mattei y Antonio Canevari), participara en el proyecto.

En 1717, una vez cumplidas sus obligaciones diplomáticas con el Papa, el marqués de Fontes envió a Lisboa al menos dos estudios para el nuevo palacio patriarcal, uno de Mattei y otro de Juvorra. En una carta fechada en 22 de junio, el rey Juan V desechó la propuesta de Mattei, por no



Fig. 3. Para el funeral del rey de Portugal Pedro II. Filippo Juvarra, 1707. Biblioteca de la Universidad Nacional de Turín (BNT), Res. 59,4, fol 104.

ser de su agrado, y pidió al marqués que regresara a Lisboa para discutir el asunto.⁹ Hoy en día no se sabe nada sobre la propuesta de Mattei y muy poco sobre la de Juvarra.

Gracias a la biografía anónima de Juvarra,¹⁰ conocemos que en 1717 Fontes pidió al arquitecto que creara, en perspectiva, “un modelo de su propia invención” para el nuevo palacio real y patriarcal de Lisboa.¹¹ Esta maqueta fue representada en un óleo por Gaspar van Wittel, padre del famoso

⁹ Rossa, 2017: 281-282.

¹⁰ Los historiadores atribuyen como posibles autores de la biografía anónima a su hermano Francesco o a su discípulo Sacchetti.

¹¹ Para obtener información sobre la historia de la comisión de la vista de Juvarra y van Wittel, ver: Manfredi, 2017: 4-31; Ruggero, 2008: 310-316; Sansone, 2012: 131-140.

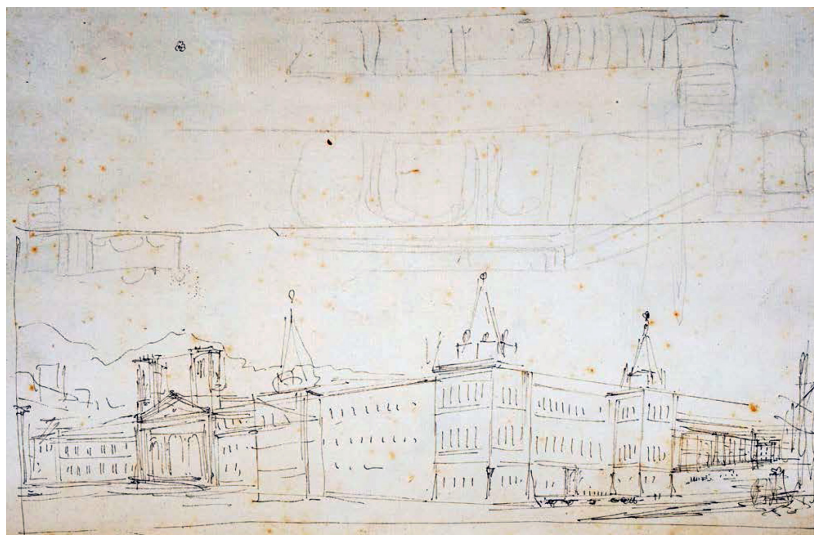


Fig. 4. *Pensamiento para los palacios reales de Lisboa.*
Filippo Juvarra. BNT,
Res. 59,6.

arquitecto pintor Luigi Vanvitelli, y enviado al rey. Lamentablemente no se conocen ni la pintura ni el modelo, ni ninguno de los dibujos que con toda seguridad habría realizado Juvarra dos años antes de su llegada a Lisboa, y cuyo emplazamiento no podía ser otro que el *Terreiro do Paço*.

En *Vida del Caballero Don Filippo Juvara*, el anónimo relata:

En los meses de invierno, cuando se suspendían las obras de la fábrica de Superga, Don Filippo solía ir a Roma para ver a sus parientes y quedarse con ellos; y fue a rendir reverencia al señor embajador, le mostró un modelo de su propia invención de la iglesia patriarcal de Lisboa y el palacio real, y ordenó a Don Filippo que hiciera un dibujo en perspectiva con una vista del puerto y de esa parte de la ciudad que se puede descubrir desde ese sitio. A partir del dibujo que Monsieur Gaspere Vanvitelli conoce como las gafas, excelente en pintar tales vistas, hizo un cuadro que fue enviado a Lisboa, del cual el embajador que nunca tuvo que manejarse para tener a Don Filippo en Portugal, le mostró su satisfacción, dándole un regalo de obras chinas de gran singularidad.¹²

Sobre este “proyecto anticipado” de Juvarra para la ciudad de Lisboa, que realizó desde Roma sin conocer siquiera la ciudad, existe un interesante artículo escrito por Sandra Sansone titulado “La colaboración entre Filippo Juvarra y los Vanvitelli para el palacio real de Lisboa”¹³ en el que desarrolla con cierto detalle estos hechos.

Sansone analiza dos hojas de dibujos de la ciudad de Lisboa presentes en el Archivo Vanvitelliano de Caserta¹⁴ deteniéndose en las partes de la zona de *Terreiro do Paço*, el estado actual de la *torreão* y el Palacio Real de Lisboa, estableciendo incisivas similitudes entre estos dibujos, y a su vez, con la arquitectura construida por Juvarra para la fachada del Palazzo Madama en Turín, cuyo proyecto comenzó aproximadamente un año después de este diseño para Lisboa, el 7 de abril de 1718.¹⁵

En la pasada década, en 2011, T. Manfredi publica un nuevo dibujo de Juvarra [fig. 4], pero lo asocia por error al Palacio de Mafra.¹⁶ Será en 2012, cuando G. Raggi vincule este dibujo a los proyectos de la división occidental de Lisboa (la ciudad vieja), tomando como perspectiva no el área de *terreiro do paço*, sino el Palacio de la Corte Real, ubicado más al oeste y utilizado como

¹² Vita del cavaliere don Filippo Juvara Abbate di Selve e Primo architetto di S.M. di Sardegna. Texto anónimo y publicado en Adamo Rossi y en Brinckmann/Rovere/Viale, 1937.

¹³ Sansone, 2012: 131-140.

¹⁴ *Vistas de la ciudad de Lisboa*, Archivo Vanvitelliano, Caserta, Inv. 1583 v, Inv. 1787 v, Inv. 1787 r.

¹⁵ Brinckmann/Rovere/Viale, 1937: 65.

¹⁶ Manfredi, 2011: 209-219.

parte integral de la residencia real desde el siglo XVII.¹⁷ Esta importante “corrección documental” pudiera por tanto completar el cuerpo de dibujos que Juvorra realizó desde Roma en 1717, para que su amigo Gaspar Van Wittel pintase su célebre cuadro. O en otra posible interpretación para este nuevo dibujo, que fuese realizado en sus primeros días de estancia en Lisboa, pero en ambos casos siempre asociado al área de *Ribeira*.

Seis meses en Lisboa, nueve meses en Madrid

Como decía, el 31 de enero de 1719 Juvorra llegó a Lisboa, parece ser que con una licencia para seis meses. Fue recibido con grandes honores, como figura de excelencia, y este trato se mantuvo durante todo el periodo que pasó en Portugal, recibiendo al igual que su maestro Fontana, el título de Caballero de la Orden Militar de Cristo, que a partir de ese momento exhibirá siempre con orgullo.

Aunque lo veremos con más detalle, será Rossa quien mejor resuma lo ocurrido durante estos meses, apoyado en la correspondencia enviada a Roma por el nuncio apostólico Vincenzo Bichi:

En la carta de 18 de julio 1719 enviado a Roma, el nuncio —quien desde la llegada del arquitecto en enero a septiembre enumeró los hechos— informó que Juvorra había dejado “hermosas plantas y magníficos dibujos”. De la carta de 14 de febrero quedó claro que era “una gran iglesia y palacio patriarcal, unido a la otra estructura real para uso de Roma”. La biografía de Juvorra fue aún más precisa, declarando que se trataba de un diseño de tal magnificencia y belleza que prometía un edificio que no era solo un segundo, sino igual a la gran masa de San Pedro digno de la grandeza de ese rey. También sabemos que se habrían puesto a disposición de Juvorra medio millar de albañiles lombardos para su construcción.

Inicialmente se pensó, como siempre, en recuperar y ampliar el complejo de Ribeira respetando los proyectos procedentes de Roma. Fue la hipótesis apoyada por Fontes. Sin embargo, alguien o algo decidió buscar otro lugar y, de hecho, fueron muchos los paseos en el carruaje del rey en compañía de Juvorra, por Lisboa, así como en barco, por el río. El biógrafo anónimo escribe: “Se necesitaron tres meses para encontrar un sitio adecuado para esta gran fábrica”. Los argumentos abordados en la documentación hacen referencia fundamentalmente a la necesidad de encontrar un lugar más fácil y saludable y la confirmación de ello es el propio proceso de selección, en el que participaron los médicos y físicos del tribunal: la cima y la pendiente de un cerro que domina el río, un área designada en ese momento Buenos Aires, es decir, buen aire.¹⁸

Por tanto, aunque resultaba natural que Juvorra centrara su mirada en el lugar sobre el que había estado trabajado dos años antes desde Roma, en *Terreiro do Paço*, no estaba tan claro que los deseos reales, y los suyos propios una vez realizado el trabajo de campo, tuviesen cabida dentro del denso tejido urbano del *Terreiro*, lo que obligó a mirar hacia otro lado. Este cambio de dirección años más tarde, sin duda estará muy presente en la mente de Juvorra, durante sus solitarios paseos por la Villa de Madrid.

Las cartas de Giuseppe Zignoni atestiguan a su vez las numerosas salidas realizadas durante el primer mes de estancia del arquitecto para localizar, junto al rey y destacados miembros de la corte, los mejores lugares tanto para el palacio real, como para los numerosos proyectos que tenía en mente el monarca. Creo conveniente reproducir algunas de ellas, para contextualizar la confianza depositada por el rey en su *Arquitecto*, y el trato de preferencia durante toda su estancia.

Hace unos días, un tal Abbate Don Filippo Juvorra de Messina llegó aquí como arquitecto e ingeniero, estimado aquí como muy famoso, y recibió la orden de venir por orden de S.M^a por el Marqués de Fontes y Abrantes. Allí S.M^a lo había alojado y servido espléndidamente con sirvientes

¹⁷ Raggi, 2017: 38.

¹⁸ Rossa, 2014: 190-191.

de palacio y con un carruaje con seis molinos. S.M^a ya ha estado con él unas cuantas veces de incógnito en Belem, y en varios puntos de esta ciudad para visitar diferentes situaciones por las ideas premeditadas de las grandes fábricas conscientes [...].¹⁹

El canónigo Filippo Vivari Messinese, ilustre arquitecto, llegó a esta ciudad por tierra y el Rey lo hace tratar con todo esplendor, yendo siempre en el carruaje de Su Majestad con seis mulas y dos sirvientes indiferentes con su librea. El objetivo de tener dicho tema se dice que no fue tanto por la gran obra del Convento de Mafra y su iglesia, y el Palacio Real, que estando ya muy avanzado su llegada tardó, sino para construir una nueva iglesia, y Palacio Patriarcal, [...].²⁰

En los últimos días, con el conecedor Arquitecto Ju[v]arra (con quien también se complace en quedarse a menudo en el Palacio en discursos sobre Arquitectura) en diversas afueras de esta ciudad, por fuera y por dentro, para examinar las situaciones más específicas. Para las fábricas ideadas de una Basílica con Palacio Patriarcal, de un Palacio Real, de una Casa de Campo real, de un Arsenal y otros edificios, y se sigue creyendo que la fábrica de Mafra permanecerá suspendida, que el arquitecto parece desaprobar. Entre tanto, aconseja a la S.M^a que acabe el Palacio Real y se una bajo todas las Cortes. Se solicitó el D. Arquitecto a S. Alteza Real de Savoya, de la cual tiene permiso para permanecer aquí hasta el mes de agosto, según se establece.²¹

El 11 de febrero de 1719 hubo una reunión celebrada en “el sitio de Buenos Ayres”, relatada por Joao Bautista de Castro, quien describe tanto la comitiva que visitó el lugar, integrada por el rey y la reina, y los máximos exponentes de la nobleza cortesana, como los votos que emitieron algunos de ellos, así como el sorprendente silencio por parte de Juvarra en cuanto a su voto.

Mando llamar a su presencia real el 7 de febrero de 1719, algunos nobles, ministros y médicos, ya que se trataba de la elección de un lugar saludable, y arquitectos, que dirigirían la proyección de la gran obra que se pretendía. Había examinado S. Majestad desde el mar, y desde los lugares más eminentes los sitios, que podrían ser cuestionados en toda la agradable perspectiva de su gran ciudad, habiendo tomado un plano exacto de Lisboa, y reduciendo toda duda a la cuestión de si construir la Iglesia Patriarcal, y un nuevo Palacio en el lugar, donde hoy está, o en el lugar Buenos Aires en la parte de la ciudad elevada a la Ribera de Alcántara.

La mayoría de votos están divididos porque los Marqueses de Abrantes, y Minas, el Conde de Assumar, el Padre D. Manoel Caetano de Sousa, Mons. Berger se inclinaron por construir sobre el Terreiro do Paço. El Márquez de Alegrete, los Condes de Aveiros, Unhaõ, Ericeira, Valladares, S. Lourenço y Federico opinaban que se prefería Buenos Aires, y D. Filippe Ibarra, el principal arquitecto siciliano, no declaró su voto.²²

El rey continuaba con muchas dudas acerca de qué debía hacer, si ampliar el Palacio Real en la ubicación actual, o si por el contrario debía construirlo en lo alto de Buenos Aires, con lo que prosiguió con sus habituales salidas junto a su arquitecto en búsqueda del emplazamiento ideal. Intuyo que en ellas Juvarra no sería tan equidistante en sus opiniones como lo fue en la votación pública, y mostraría con franqueza sus preferencias acerca del lugar que debía escoger el rey para resaltar el esplendor de su monarquía.

Su Majestad el Rey de Portugal se sigue quedando a menudo con el Arquitecto consciente tocando las fábricas de ideas, y sale a menudo a examinar y medir con él las diferentes situaciones de esta ciudad, estimada propia de la intención de la nueva Basílica. Se han realizado varias reuniones con ministros de Estado sobre este detalle, así como para evaluar el gasto, que será importante, y encontrar los fondos necesarios.²³

¹⁹ *Carta de Giuseppe Zignoni*, 31 de enero de 1719, Archivo Estatal de Austria en Viena (HHStA), Lisboa, Portugal 6, 6-2, c. 127v.

²⁰ *Carta de Vincenzo Bichi*, 31 de enero de 1719, Archivo Secreto Vaticano (ASV), Lisboa, Secretaría de Estado, Nunciatura de Lisboa, vol. 75, fol. 18r.

²¹ *Carta de Giuseppe Zignoni*, 7 de febrero de 1719, HHStA, Lisboa, Portugal 6, 6-2, c. 132r.

²² Castro, 1763: 193-194.

²³ *Carta de Giuseppe Zignoni*, 14 de febrero de 1719, HHStA, Lisboa, Portugal 6, 6-2, c. 133r-v.

Las dudas persisten en la mente del rey:

La Majestad del Rey va casi todos los días reconociendo varios sitios dentro y fuera de la ciudad para elegir el más adecuado, apto y saludable para el gran edificio, que proyecta hacer de una gran iglesia, y Palacio Patriarcal, unido a otra Real en la estructura de la que solía llevar consigo al arquitecto D. Filippo en su propio carruaje, con la asistencia de los cuales se celebraron varios congresos por los súbditos más inteligentes de esta corte en presencia de la Santa Majestad y con la intervención de Doctores, Cirujanos y otros profesores hasta el número de 17 personas.²⁴

Y parecen contagiarse en parte a su compañero de viaje:

La Majestad del Rey de Portugal ha estado en los últimos días para ver otras situaciones para que la idea de sus fábricas, y la de la cruz de Buenos Aires, sea juzgada por el arquitecto, y por todos los demás arquitectos del país, y de otras naciones, que por encima de esto han conferido, para el propósito más oportuno, para construir el Palacio Real con el Patriarcal anexo. Parece que el D. Arquitecto, según insinúa, empieza a estar persuadido de las grandes dificultades para la pronta ejecución de estos proyectos, y sobre todo por la escasez de medios, aunque no debe dudar del emprendimiento, considerándose la resolución firme y buena voluntad de S.M.²⁵

Esta dilatada decisión, deriva en una especie de bucle dubitativo, como se insiste una vez más “El Rey no cesa de consultar con Don Filippo y otros ministros sobre su proyecto de construcción de un Palacio Real, y del Patriarcal, juntos, sin embargo, visitando varios lugares dentro y fuera del Oeste de Lisboa”.²⁶ Llegando incluso a exigir el avance de ambos proyectos a la vez, para no desechar ninguno de ellos, y así poder postergar la inevitable decisión, como se lee en la carta de mediados de marzo: “El canónigo Don Filippo Juvarrá ha terminado varias plantas de la gran Fábrica, que Su Majestad contempla hacer en la Terreiro do Paço, que si bien son del agrado del Rey, con todo lo de su orden debe hacer otras más grandes y más adecuadas al sitio de Buenos Aires, ya que Su Majestad no está todavía decidido”.²⁷

Hasta que, por fin, a finales de marzo se produce la *fumata blanca* en Lisboa, optándose por la segunda de las hipótesis planteadas. No queda nada del proyecto en sí y solo conocemos los tres *pensieri* (pensamientos) de Juvarrá de la colección del Museo Cívico de Turín (MCT) que hacen referencia a esta fase del proceso. En estos se representa “*la gran Fábrica*” del conjunto palatino con una iglesia ubicada al sur, extendiéndose en una ladera que domina el río. En la carta de 28 de marzo, el nuncio apostólico apunta que:

Mientras que su Majestad el Rey persiste en querer iniciar la gran obra de la iglesia patriarcal, palacio real, Jardín y cobertura para animales salvajes, casi ha determinado el sitio de Buenos Aires que es muy hermoso y saludable, por encima de la colina que domina la ciudad y descubre la entrada al mar entre los dos castillos de San Giuliano y Bugio, y todo el Bayra exterior.²⁸

El nombre de Buenos Aires (*Cruz de Buenos Ayres* en portugués) indica, además de un área no incorporada al tejido urbano de la ciudad, y por tanto con un aire saludable, un lugar caracterizado por una accidentada orografía, ubicado al oeste de la ciudad, seguramente entre el valle de Alcán-

²⁴ *Carta de Vincenzo Bichi*, 14 de febrero de 1719, ASV, Lisboa, Secretaría de Estado, Nunciatura de Lisboa, vol. 75, fol. 25v.

²⁵ *Carta de Giuseppe Zignoni*, 21 de febrero de 1719, HHStA, Lisboa, Portugal 6, 6-2, c. 129r.

²⁶ *Carta de Vincenzo Bichi*, 28 de febrero de 1719, ASV, Lisboa, Secretaría de Estado, Nunciatura de Lisboa, vol. 75, c. 37r.

²⁷ *Carta de Vincenzo Bichi*, 14 de marzo de 1719, ASV, Lisboa, Secretaría de Estado, Nunciatura de Lisboa, vol. 75, c. 47r.

²⁸ *Carta de Vincenzo Bichi*, 28 de marzo de 1719, ASV, Lisboa, Secretaría de Estado, Nunciatura de Lisboa, vol. 75, fol. 63.

tara y la torre de Belém, que abarcaba el amplio horizonte fluvial de la desembocadura del Tajo, ofreciendo así un emplazamiento con gran potencial escenográfico.

Esta *persistencia* de su Majestad por fin encuentra una respuesta adecuada a sus ambiciosos deseos, como relata Zignoni en su carta de 4 de abril de 1719:

El arquitecto hizo un boceto del diseño de la nueva iglesia a construir, que fue muy popular entre Su Majestad el Rey, creyendo que es más hermoso que el de la Iglesia de San Pedro en Roma. Se cree que el sitio de Buenos Aires, fuera de la ciudad, para este edificio queda resuelto en contra de la opinión del Marqués de Abrantes, quien, conforme a la primera inclinación del Rey, sostiene que será mejor cerca del Palacio, que sería para Su Majestad de un dispendio, y para la República de un excesivo inconveniente.²⁹

Siguiendo el paralelismo entre ambas aventuras, sabemos que Juvarra partió de Turín en dirección a Madrid el 2 de marzo de 1735, en este caso con una licencia de tres años, y su llegada no estuvo precedida de tantos honores como los recibidos en la corte portuguesa. El motivo de su llamada a esta capital es bien conocido, como relata el anónimo en su biografía: “habiéndose incendiado el Madrid el Palacio Real, pensó su Majestad Felipe V levantar uno totalmente nuevo y de mayor magnificencia, y en otro lugar”.³⁰

A diferencia de lo visto anteriormente en Lisboa, en el caso de Madrid ni Juvarra ni el rey pretendieron levantar el nuevo Palacio sobre las ruinas del anterior, ya que sus intenciones siempre estuvieron encaminadas en la búsqueda de un solar que permitiera la construcción de uno mayor, tal y como apuntaba el anónimo biógrafo. No parecía haber ninguna duda en que lo mejor era olvidar el lugar que ocuparon los anteriores reyes españoles, desde la dinastía de los Trastámara hasta los Austrias, y mirar hacia un futuro diferente para la nueva dinastía reinante.

Por otro lado, en el caso de Madrid no existe la misma riqueza documental que la existente en Lisboa, y una vez más nos debemos conformar con el escueto relato del biógrafo anónimo, con relación a las salidas o reuniones entre el rey y su arquitecto:

Don Filippo partió de Turín el 2 de marzo de 1735 y apenas llegado a Madrid, el Rey le ordenó que hiciera algunas obras que faltaban en el Palacio de Aranjuez y en el de San Ildefonso. Después de esto, se dedicó a la búsqueda de sitios para construir la gran obra; ya que ese Rey quería un palacio real con las mayores comodidades, con jardín, con parque para la caza, con la “venaria” y demás delicias. De cuatro que encontró, Su Majestad eligió el más bello y en base a éste, el arquitecto, al que se le habían asignado seis mil escudos anuales de sueldo, formó la idea del edificio a trazar los diseños con la planta general. Y los llevaba muy bien, cuando enfermó de fiebres y al cabo de ocho días, el día 1 de febrero de 1736, a la edad de cincuenta y ocho años, pasó a mejor vida, con duelo universal, sobre todo de su Rey y de los demás poderosos que habían tenido ocasión de conocer su pericia.³¹

Del sucinto relato, observamos que de las cuatro propuestas que encontró Juvarra como posibles emplazamientos para el nuevo Palacio, fue el rey quien “eligió el más bello” para formar los planos del edificio. Resulta significativo que, en el caso de Madrid, el rey Felipe V no tuviese tantas dudas como las tuvo su homónimo portugués, al contrario, destaca la rapidez de su decisión, quizá por la urgencia en edificar el nuevo símbolo de su poder reinante.

Aunque no tenemos relatos de testigos directos, como en el caso del emplazamiento de Buenos Aires en Lisboa, es conocido el lugar aproximado para la inmensa mole proyectada por Juvarra. Según el relato de Ponz “como la extensión que debía tener era tan inmensa, eligió Jubara el paraje

²⁹ *Carta de Giuseppe Zignoni*, 4 de abril de 1719, HHStA, Lisboa, Portugal 6, 6-2, c. 96r.

³⁰ Brinckmann/Rovere/Viale, 1937: Vita.

³¹ Brinckmann/Rovere/Viale, 1937: Vita.



Fig. 5. *Proyecto para el Palacio Real e Iglesia Patriarcal de Lisboa*. Filippo Juvarra, 1719. Museo Cívico de Turín (MCT), vol. I, c.97r, n.157, 1859 DS.

de los altos de San Bernardino”.³² Dicho paraje, ocupa una zona amplia del norte de la ciudad de Madrid, que comprende lo que en la actualidad son el parque del Oeste, la Florida y el barrio de Argüelles. Como decía, no se conoce el lugar exacto que debía ocupar, pero sin duda su construcción habría modificado para siempre el paisaje urbano de la ciudad, condicionando enormemente su futuro desarrollo y crecimiento.

Proyectos de Lisboa y Madrid

El primero de los tres *pensieri juvarriani* [fig. 5], asociados al proyecto de Buenos Aires en Lisboa, da forma a toda la ladera del cerro, y será el dibujo compositivo más importante para el conjunto palatino.

En la parte inferior de la composición traza dos hileras de árboles, delimitando así la avenida que parte de la ciudad, que está al este y conduce a la nueva gran *Fábrica* de Juan V. En la orilla, sobresaliendo hacia *mezzo giorno* del río Tajo, una plaza circular interrumpe la avenida arbolada, y desde aquí comienza un sistema de rampas cruzadas, caminos y terrazas que, a través del mirador, conducen a la cima del cerro, donde se ubican el palacio real y la basílica patriarcal. El paseo en la profundidad, hacia el punto de fuga, está regulado por tres recorridos que marcan horizontalmente la composición. La avenida arbolada, por un lado. Un camino de gran altura que se extiende a través de dos arcos de triunfo, colocados perpendiculares al río, y que como bien apunta Sansone recuerdan en proporción, al arco de Tito en Roma. Y un último camino, situado en la zona más alta, en el que se reconoce un “desfile” de pequeños carruajes esbozados, y que delimita el *Patio de honor* de clara herencia francesa, cerrado en tres de sus lados por los cuerpos del palacio real.

A partir de la terraza intermedia, delimitada por los arcos triunfales, parten dos galerías porticadas simétricas, que subiendo paralelamente se unen al palacio real. La fachada del palacio como telón de fondo compositivo, completa con su arquitectura la maravillosa escenografía del ascenso desde el río. El edificio del palacio es quizá el elemento menos reconocible en estos pensamientos. En cualquier caso, se trata de un edificio de planta de patio cuadrangular con dos largos brazos, que sobresalen hacia adelante, y concluyen con dos pabellones ligeramente prominentes marcados por importantes cubiertas inclinadas. Uniendo ambos brazos laterales, parece entenderse la aparición de una valla de forja que cierra este nuevo *Patio de armas*, con acceso a través de grandes puertas centrales. Para acomodar la entrada al palacio, Juvarra elige un cuerpo circular, coronado

³² Ponz, 1988: 3.

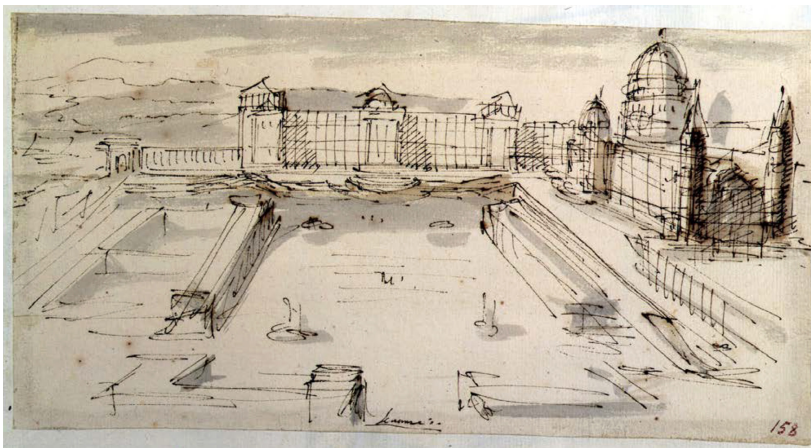


Fig. 6. Proyecto para el Palacio Real e Iglesia Patriarcal de Lisboa. Filippo Juvarra, 1719. MCT, vol. I, c.98r, n.158, 1860 DS.

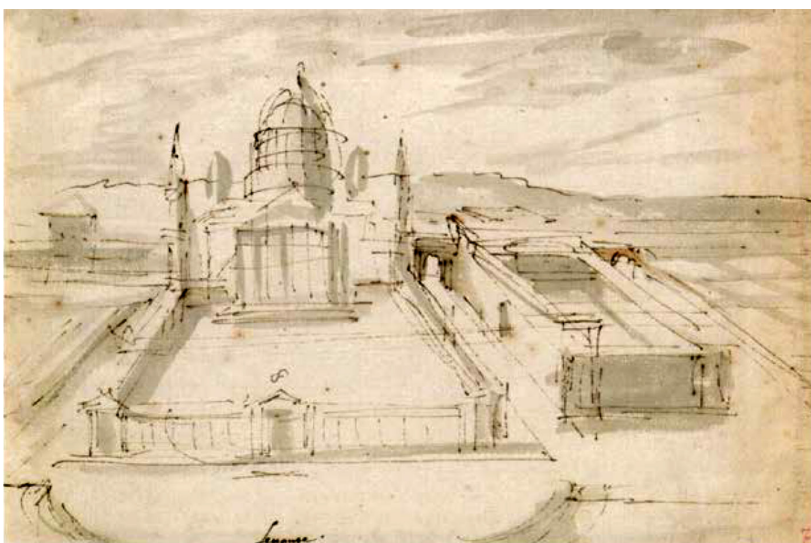


Fig. 7. Proyecto para el Palacio Real e Iglesia Patriarcal de Lisboa. Filippo Juvarra, 1719. MCT, vol. I, c.4r, n.7, 1706 DS.

por lo que se intuye como una gran cúpula rebajada o espacio abovedado, revelando aún otra posible cúpula en el lado opuesto de la edificación.

Prosiguiendo con el análisis de este primer pensamiento, se puede apreciar cómo a la derecha del palacio real, mirando al este hacia la ciudad, se encuentra la gran basílica patriarcal. Como es sabido, la arquitectura de la basílica patriarcal estaba llamada a jugar un papel importante dentro del proyecto y, “simboliza la fe católica de Dom João V y su gran celo por la Iglesia de Roma. De hecho, Filippo Juvarra había sido llamado expresamente para dar forma a la ambición del rey y su deseo de ver una nueva Roma realizada en Lisboa”.³³

En el segundo de los *pensamientos* [fig. 6], se identifican casi todos los elementos que la componen. Representada desde un alzado, la basílica extiende su trazado longitudinal a lo largo de la cima de la colina. La fachada está encerrada entre dos altos campanarios. Lateralmente, a la izquierda del volumen de las naves laterales, el crucero lateral parece terminar en un cuerpo, quizás circular, cubierto por una pequeña cúpula. En la parte trasera, emerge el doble tambor que soporta la gran cúpula del crucero. En este dibujo, se han producido algunas variaciones en cuanto

³³ Sansone, 2014c: 201.



Fig. 8. *Pensamiento para la Catedral Nueva de Turín*. Filippo Juvarra, 1728. MCT, vol. II, c.43, n. 87, 1956 DS.

al palacio y su sistema de rampas, ya que parece haber desaparecido parte del fuerte desnivel que dominaba el primero de los dibujos.

El tercero de los *pensamientos* [fig. 7], enmarca la basílica como elemento central de la representación, pero aporta menos detalles del conjunto. Junto al resto de elementos basilicales descritos, aparece en la fachada, entre las dos torres, un pronao, probablemente con cinco columnas coronadas por un tímpano triangular. Además, se observa un claustro previo a la iglesia, flanqueado por tres brazos porticados, con detalles de remate en las esquinas y acceso de entrada en el eje central. Por último, se aprecia una nueva construcción a la derecha de la iglesia, separada y conectada a su vez por un arco sencillo que, dada su tipología de cuerpo bajo perimetral con patio central, no permite interpretar con exactitud cuál podría ser su función en el conjunto palatino.

Es interesante la insistencia de Sansone en relacionar este proyecto portugués con la propia arquitectura juvarriana, alejando de esta manera cualquier atisbo de autismo compositivo en los diseños del arquitecto:

Estos elementos que caracterizan la arquitectura de la basílica son en parte - la entrada pronao, las torres y la gran cúpula - las mismas que Juvarra había diseñado para el proyecto de la iglesia ofrecidas como regalo a la Academia de San Lucca en 1707 o en la iglesia de Superga diseñada a partir de 1715. Una síntesis arquitectónica que volverá de forma más evidente en las numerosas hojas que hacen referencia al proyecto de la Catedral Nueva de Turín, obra iniciada hacia 1728. Una similitud entre los dos proyectos que concierne no tanto a los experimentos planimétricos, de los que no sabemos nada de los portugueses, sino al aspecto compositivo de los volúmenes y elementos arquitectónicos.³⁴

Ciertamente, en su posterior proyecto para la catedral de Turín [fig. 8], se pueden apreciar estos elementos ya estudiados por Juvarra en Lisboa. En ambos casos, dos altos campanarios, flanquean

³⁴ Sansone, 2014c: 201.

Fig. 9. *Vista del río Tajo hacia el este*. Filippo Juvarra. BNT, Res. 59,1, cc.22v-23r, dibujo 17.



Fig. 10. *Vista del río Tajo hacia el oeste, con la iglesia patriarcal al fondo en la parte superior derecha*. Filippo Juvarra. BNT, Res. 59,1, cc.20v-21r, dibujo 16.



la fachada con un pronaos de columnas, bajo un tímpano triangular, y al fondo una gran cúpula sostenida por el doble tambor. Además, en el centro de la plaza, una columna sostiene una estatua en honor al rey Víctor Amadeo II, algo que veremos más adelante en la siguiente vista realizada en Lisboa.³⁵

Sansone concluye de manera elocuente, apuntando a un estilo Internacional presente en el proyecto:

Como en Superga y la catedral de Turín, también para el proyecto de Buenos Aires, están esos elementos lingüísticos que parecen ser la expresión de un internacionalismo arquitectónico, ya presentes en la Catedral de Saint Paul de Londres y en la Karlskirche de Viena, y utilizados desde Juvarra para elevar a Portugal al Olimpo de las grandes monarquías europeas de la época.³⁶

Este periplo portugués se completaba históricamente con un cuarto *pensamiento* [fig. 9], que en esta ocasión no se encuentra en el Museo Cívico de Turín, sino en la Biblioteca de la Universidad Nacional de Turín. El biógrafo *fratello* escribe:

El primer pedido que recibió fue el de un dibujo para la luz de babor; para lo cual, habiendo concebido una columna de estilo antiguo a imitación de las vistas en Roma, con los brazos del rey en el medio sostenidos por dos famas, y en la parte superior un gran faro [...] para imitar las obras de los antiguos emperadores.³⁷

La vista muestra un faro monumental en forma de columna dórica con base y capitel, coronado por una linterna. En la parte superior se encuentra una estatua que representa al rey Juan V como

³⁵ Pommer, 1967.

³⁶ Sansone, 2014c: 201.

³⁷ Pascoli, 1981: 284.

un antiguo emperador romano, que incluso en las noches cerradas habría estado rodeado de luz. De nuevo, aprecio en este dibujo la fuerte fascinación que puede llegar a ejercer Juvorra hacia sus clientes, en este caso el mismísimo rey, a través de un imaginario poético que evoca un mundo antiguo tan abstracto como evocador.

Aunque la ribera norte del Tajo ha sufrido profundas transformaciones desde principios del siglo XVIII, la representación que de ella hace Juvorra es fiable, a pesar de la existencia de todos los recursos pictóricos recurrentes en sus dibujos paisajísticos: la acentuación de los relieves orográficos, la ampliación y reducción selectiva del edificio funcional al énfasis de los elementos arquitectónicos primarios, como en este caso la torre (*Torreão*) del palacio real fuertemente sobre-dimensionada en el perfil de la ciudad al fondo.³⁸

El faro se encuentra justo enfrente del Monasterio de Belém y del Cerro *Ajuda*, con la ciudad de Lisboa al fondo, en la que se ha exagerado intencionadamente la presencia de la *Torreão* del Palacio Real de Ribeira (*Terreiro do Paço*). Inmediatamente a la izquierda de la columna del faro, se puede ver la cúpula del convento de *Bom Sucesso*, lo que permite ubicar el punto donde se tomó la vista.

No obstante, para Manfredi una lectura atenta permite descubrir otros detalles no resaltados. La presencia, detrás del faro, de una iglesia circular de cúpula rebajada, con tímpano pronaos triangular, y el templo rectangular, son “edificios inventados con formas antiguas”. Además, en las inmediaciones de la torre del palacio real de la Ribera se puede apreciar la adición a lápiz del perfil de una iglesia con cúpula, flanqueada por dos altos campanarios.

Y son los hallazgos secundarios descubiertos en esta perspectiva, los que le sirven de clave fundamental para asociar otro dibujo en perspectiva de la Biblioteca Nacional de Turín [fig. 10], publicado por Rovere, Viale y Brinckmann en 1937 como una “*fantástica vista del Po y la colina de Turín con Superga*” y que a su juicio deben considerarse sin ninguna duda a una vista del río Tajo, este caso hacia el oeste, y complementaria de la anteriormente descrita.³⁹

Apoiado en el delicado dibujo a lápiz, intuido en la primera de las vistas del río, se puede identificar en este segundo dibujo la única representación topográfica de la ubicación de la Iglesia Patriarcal, en lo alto de la colina y dominando las vistas de la ciudad.

En resumen, las vistas desde el Tajo, junto a las tres perspectivas del conjunto palatino forman una suerte de palimpsesto figurativo, repleto de referencias y soluciones arquitectónicas, en las que Juvorra despliega un verdadero sistema escenográfico, que se remite a modelos romanos antiguos y modernos. Desde el Templo de la Fortuna, el arco de Tito o las residencias imperiales del Palatino, al Museo del Louvre, la Scala Regia o la Cúpula de San Pedro. Y con ellas, la construcción de una imagen capaz de reflejar el poder portugués, con la monarquía como centro católico de un imperio de ultramar y de afirmar plenamente su fuerza en el contexto de las grandes potencias europeas. La conexión con Roma se siente con doble intensidad: se trata, por un lado, del antiguo imperio romano, y por otro, del corazón de la cristiandad católica (Dioleciano y Palatino).

En cuanto al proyecto juvarriano para el nuevo Palacio Real de Madrid de su puño solo se conocen tres croquis a mano, que se encuentran depositados en el Archivo General de Palacio.⁴⁰ Estos bocetos, de característico trazo enérgico y nervioso, a diferencia de los de Lisboa muestran en planta la composición general del Palacio, con anotaciones incluidas sobre sus medidas y dimensiones. Sin embargo, no tenemos ninguna vista imaginaria, fantástica o evocadora sobre su arquitectura y emplazamiento, lo que sin duda hace mucho más difícil definir con cierta exactitud su ubicación original.

³⁸ Manfredi, 2017: 11.

³⁹ Esta interpretación de Manfredi es cuestionada posteriormente por G. Dardanello en su texto Dardanello, 2018: 10, nota 22.

⁴⁰ En realidad, se conservan cuatro bocetos, pero el primero de todos parece corresponder a otro diseño.

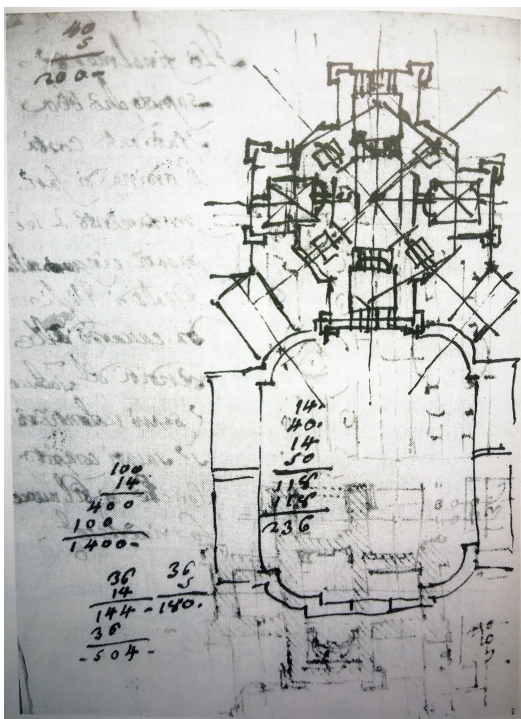


Fig. 11. Croquis de planta con núcleo octogonal y cuatro cuerpos axiales. Filippio Juvarrá, 1735. Archivo General de Palacio (AGP), P. 6152.

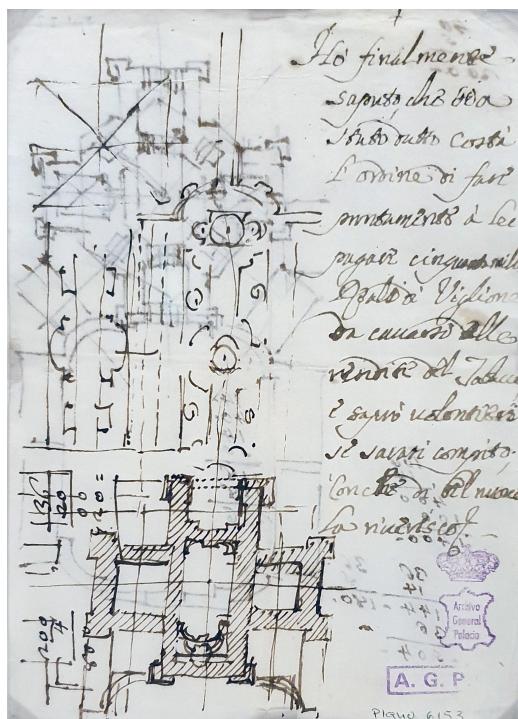


Fig. 12. Croquis de la solución definitiva para la planta del nuevo Palacio y de los jardines. Filippio Juvarrá, 1735. AGP, P. 6153.

El primero de los croquis [fig. 11] parece ser un tanteo inicial para el nuevo Palacio, ya que se trata de un palacio de composición central, en el que domina una construcción hexagonal con patio central, a la que se añaden cuatro cuerpos a cada lado cardinal, cada uno de ellos con patio incorporado y resalto de torre en las esquinas. El arquitecto añade a su vez lo que sería una antepiazza, o Plaza de Armas, flanqueada por construcciones perimetrales que imaginamos de menor altura que las del Palacio. Este primer tanteo, en su composición general, recuerda enormemente sus incipientes trabajos académicos de los años 1705 y 1706, así como su diseño para el Palacio Landgrave d'Assia-Kassel.

El segundo de sus croquis [fig. 12] se asemeja con mayor decisión al proyecto final para el nuevo Palacio, en el que ya se pueden ver todos los elementos que lo definen. Una edificación de marcado carácter horizontal, al estilo francés, en la que una concatenación de edificaciones con patio, se articulan en torno a otro de mayor tamaño que ocupa la posición central. El resultado vuelve a ser una extensa construcción, con antepiazza previa, y en la que se aprecia un contenido jardín, dominado por la geometría y sometido a la misma composición axial del conjunto, en un ejercicio formal de gran belleza.

El último de los croquis del proyecto madrileño [fig. 13] se trata de un nuevo dibujo en planta mucho más esquemático, pero muy próximo a la solución definitiva. En este boceto acota cada uno de los lados de las edificaciones, para a continuación sumar las cantidades finales, y así poder establecer las dimensiones del conjunto. La longitud total es de 286 toesas y un ancho de 144 toesas,⁴¹ o lo que es lo mismo 554 metros de largo por 280 metros de ancho aproximadamente.

⁴¹ La toesa era una antigua medida de longitud francesa, equivalente a 1,949 m.

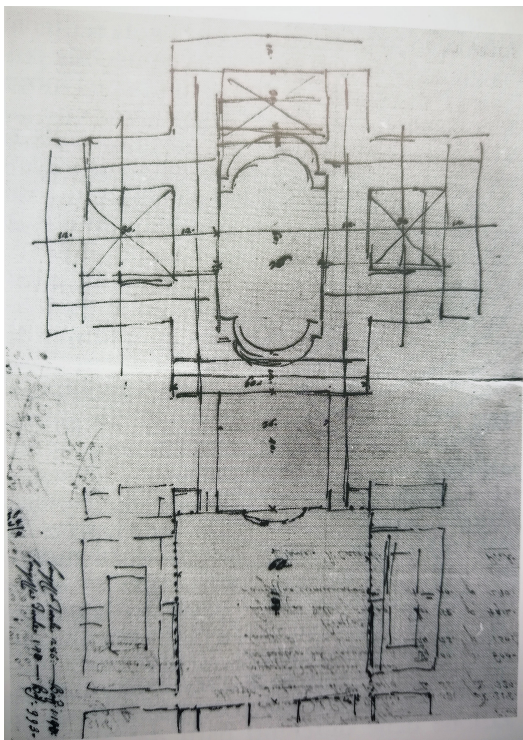


Fig. 13. Croquis previo a la solución definitiva para la planta del nuevo Palacio. Filippo Juvarra, 1735. AGP, P. 6154.

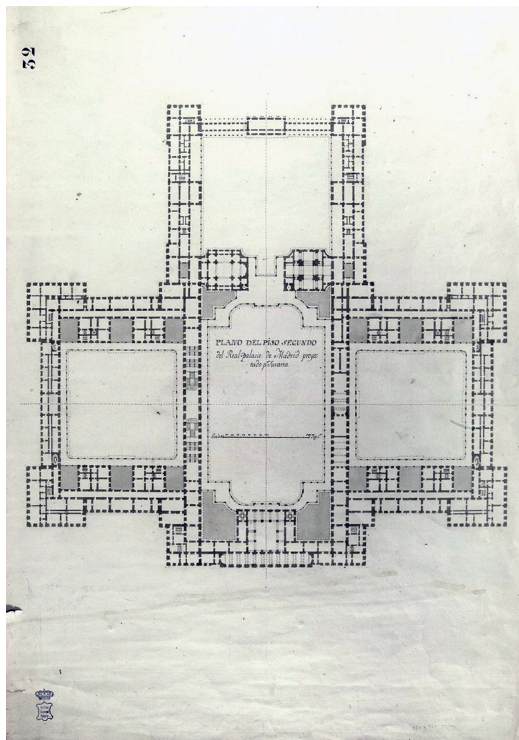


Fig. 14. Plano del piso segundo del real Palacio de Madrid proyectado por don Felipe Jubarra. Marcelo Fontón, 1755. AGP, P. 2204.

Sin duda, la construcción de este edificio requería de una mayor superficie que la que podía ofrecer el devastado terreno que ocupaba el Alcázar, lo que refuerza la intención real y del propio Juvarra por buscar uno mejor. No es de extrañar, por tanto, que ya en sus primeros trazos la mente del genio mesinés estuviera pensando a lo grande, muy aficionado al carácter escenográfico en sus composiciones.

El proyecto definitivo, y que ha sido ampliamente estudiado por los historiadores, se compone de un conjunto de tres series de planos de dibujos de plantas, alzados y secciones. Dos de ellas, se encuentran en el Archivo General de Palacio y se corresponden con originales y copias realizadas por Marcelo Fontón [fig. 14]. La tercera serie de dibujos, atribuidos a José Pérez y Ventura Rodríguez, se custodian en la Biblioteca Nacional de España.

Además, gracias al relato de Ponz sabemos que el proyecto se completaba con un modelo en madera realizado tras el fallecimiento de Juvarra, y que sirvió para levantar algunos de los planos mencionados. Esta desaparecida maqueta se guardaba en una casilla construida para este fin, pegada a la pared de la antigua Armería, frente al Palacio.⁴² No se sabe el motivo de su desaparición, ni las circunstancias de la misma.

Como he comentado, la genialidad de Juvarra no radica únicamente en la belleza de sus arquitecturas, sino primordialmente en su capacidad por representar las mayores aspiraciones de sus clientes con estas, apoyado en su innegable talento para el dibujo. Representativo de esta manera de proceder es el episodio ocurrido años antes, que relata el anónimo en su viaje de vuelta de Portugal, cuando habiendo parado en Francia, lo llevaron a visitar las obras que se estaban llevando a cabo en París y Versalles:

⁴² Ponz, 1988: 89.

Interrogado por su opinión sobre las obras que se estaban haciendo las alabó mucho; pero como eran enjutas y carecían de grandiosidad, dio a sus arquitectos un buen consejo, esto es, que habiendo sido éstas ordenadas por aquel gran Rey, no habían entendido que él quería emular a los antiguos emperadores.⁴³

En ese sentido, su diseño para el nuevo Palacio Real de Madrid trataba una vez más de emular la grandiosidad de la antigua Roma, y ensalzar con esta arquitectura no solo la imagen de la capital como gran corte europea, sino también la figura del rey, como poderoso soberano europeo.

La marcha de Lisboa y fallecimiento en Madrid

Juvarra se marcha de Lisboa el 20 de julio de 1719. Entre grandes honores, y con la promesa de volver algún día, el nuevo Caballero partiría con la pena y el desencanto de no haber podido finalizar su trabajo allí. A pesar de que esta historia se repetiría con cierta frecuencia a lo largo de su vida, no es de extrañar que sintiera al marcharse un anhelo por la obra inconclusa, una mezcla de satisfacción y nostalgia por los diseños realizados, en definitiva, una profunda *saudade*...

Desde finales de abril de 1719, Juvarra solicitó un pasaporte para regresar a Italia,⁴⁴ pero en esos momentos la Corte y seguramente él mismo, se encontraban inmersos en los preparativos de la Procesión del Corpus Cristi tal y como atestigua Zignoni en su carta de mayo de 1719: “Esta Corte está ahora totalmente ocupada en organizar los preparativos ideados para la próxima Procesión del Corpus, hasta que sea lo más similar posible a la de Roma”.⁴⁵

El 20 de junio

[...] el arquitecto Juvarra se prepara para volver a Turín en unos días, habiendo fletado ya el embarque a Génova, y habiéndose encontrado aquí casi siempre indispuesto por no habituarse a este clima, trae consigo dibujos de las fábricas similares para perfeccionarlas en Italia, y luego volver a ponerlos aquí, y entre muchos el orfebre alemán Federico tendrá la dirección del principio de ellos, como lo ha hecho del de Mafra.⁴⁶

El profundo agradecimiento de Juan V por su arquitecto lo atestiguan las ceremonias y premios, honoríficos y económicos, recibidos con motivo de su salida. La cruz de la Orden de Cristo tachonada en piedras preciosas (y el título de Caballero), una pensión de dos mil quinientos florines, “un anillo de gran precio y unas cajitas de las Indias llenas de esas rarezas, ya que no quiso aceptar los tres mil florines que se le ofrecían para los gastos de viaje”.⁴⁷ Aunque quizá el hecho que mejor ejemplifica la admiración y el hondo vacío que dejaba con su marcha, sea la recién estrenada ilusión por su pronto regreso, ya que “el Rey quiere que todo esté en forma y al regreso del Arquitecto Caballero D. Filippo Ibarra, Mons. Patriarca pueda lanzar inmediatamente la primera piedra con la mayor solicitud posible”.⁴⁸

La marcha de Juvarra de la capital portuguesa, deja tras de sí una nueva Lisboa imposible de imaginar antes de su llegada. A pesar de que en octubre de 1719 comienzan a aflorar las insuperables dificultades para afrontar el proyecto del palacio e iglesia patriarcal, tanto por los largos tiem-

⁴³ Brinckmann/Rovere/Viale, 1937: Vita.

⁴⁴ Archivo Nacional de la Torre do Tombo (ANTT), Lisboa, Ministerio de Relaciones Exteriores (MNE), Legación de Portugal en Países Bajos, caja 789, sn.

⁴⁵ *Carta de Giuseppe Zignoni*, 23 de mayo de 1719, HHStA, Lisboa, Portugal 6, 6-2, c. 78r.

⁴⁶ *Carta de Giuseppe Zignoni*, HHStA, 20 de junio de 1719, Lisboa, Portugal 6, 6-2, cc. 61r-v.

⁴⁷ *Carta de Giuseppe Zignoni*, HHStA, 25 de julio de 1719, Lisboa, Portugal 6, 6-2, cc. 54r-v.

⁴⁸ *Carta de Vincenzo Bichi*, 1 de agosto de 1719, ASV, Lisboa, Secretaría de Estado, Nunciatura de Lisboa, vol. 75, cc. 180v-190r.

pos de construcción, como por las desorbitadas sumas de dinero para llevarlo a cabo, su presencia actuó como catalizador de una nueva visión de la ciudad. En el futuro, estos proyectos servirían de inspiración para los que vendrían más tarde, y sus “arquitecturas soñadas” guiarían los sueños de los nuevos arquitectos y urbanistas encargados de la reconstrucción de Lisboa después del Gran Terremoto de 1755.

Es de suponer que, los dibujos allí realizados por Juvorra eran conocidos por los artistas y arquitectos de la época, pero fueron devastados por las llamas, ya que se ubicaban en la imponente Biblioteca Real, compuesta por más de 70.000 volúmenes y obras de arte, y situada en el interior del Palacio do *Paço da Ribeira* y la *Torreão*. Desgraciadamente, no ha sobrevivido ninguno de ellos (a excepción de los pensamientos estudiados) hasta nosotros.

Será el anónimo quien mejor resuma su marcha de Portugal:

Mientras tanto, expiraba el tiempo del permiso y poniéndose a los pies de Su Majestad le recordó la obligación que tenía de volver a Turín, por lo que el Rey con desagrado convino su regreso, acompañándole con regalos de detalles de la China de infinito valor por la rareza de la materia, entre ellos cuatro escritorios, cuatro jarrones de gran tamaño, de cinco palmos de altura cada uno, y una gran cantidad de tacitas y platos para té, café, etc, regalos que se pueden hacer a un gran príncipe. Yo dado que don Filippo había dicho a Su Majestad que quería pasar por Inglaterra y Francia, le ordenó expresamente que al llegar a Londres y a París, fuera a ver a sus ministros y permaneciera allí todo el tiempo que quisiera; y además, le regaló para el viaje cajas de chocolate, de cera, de azúcar, muchos capones, aves y muchas más cosas, digna demostración del verdadero espíritu noble y generoso de aquel Rey.⁴⁹

En cuanto al final de su estancia en Madrid el desenlace fue mucho más trágico, debido a su repentino fallecimiento el 31 de enero de 1736, aquejado según parece de una severa neumonía producida por el intenso frío del invierno y sus largos paseos por la capital. De hecho, al comparar ambos finales se evidencia la diferencia de trato recibido, ya que mientras en Lisboa disponía de carruaje para sus paseos y visitas, en Madrid no disfrutó de las mismas comodidades.

Su Majestad el rey de España, sorprendido por este suceso, sintió una gran pena que intentó mitigar haciendo honor al fallecido con un suntuoso funeral, en el que se celebraron novecientas misas. Se le dio sepultura en la iglesia de San Benedicto en Madrid. Luego, la obra diseñada por él, fue sacada adelante por su alumno monseñor Zacchetti, piamontés. Los diseños originales que quedaron en Turín los quiso conservar en su poder Su Majestad como valiosa memoria de un artista tan estimado por él, y que ha permitido que su hermano Francesco Juvorra los publicara impresos.⁵⁰

Como es sabido, con la muerte de Juvorra el rey Felipe V abandona la idea de edificar su Palacio en ese emplazamiento, manda venir a su discípulo Giovanni Battista Sacchetti al que le ordena que se ciera a estos precisos puntos: “El uno, deber construirse el Palacio en el mismo sitio que ocupaba el antiguo; el otro, que todos sus suelos y cubiertos fuesen bóvedas, sin mezcla de madera alguna”.⁵¹ El resto de la historia del Palacio como lo conocemos hoy en día es más conocida, cuyas obras se iniciaron con la colocación de la primera piedra en abril de 1738, y se prolongaron hasta 1759 siempre bajo la dirección del nuevo arquitecto real.

Sin embargo, habrá que esperar hasta el año 1764, fecha en la que será habitado por primera vez por un monarca borbón. Carlos III, hijo de Felipe V e Isabel de Farnesio, tras la destitución de Sacchetti, designa a Francisco Sabatini como su arquitecto real, y realizará una serie de modificaciones antes de habitar ese Palacio que soñó y comenzó su padre, casi treinta años antes que él.

⁴⁹ Brinckmann/Rovere/Viale, 1937: Vita.

⁵⁰ Brinckmann/Rovere/Viale, 1937: Vita.

⁵¹ *Memorial de Sacchetti al rey Fernando VI*. Madrid, Academia de San Fernando, Armario 1, Legajo 43.

BIBLIOGRAFÍA

- Brinckmann, Albert Erich/Rovere, Lorenzo/Viale, Vittorio (1937): *Filippo Juvarra. Vol.I*. Milán: Casa Editrice Oberdan Zucchi.
- Castro, João Bautista de (1763): *Mapa de Portugal antiguo y moderno*, Volumen III, Francisco Luiz Ameno, Lisboa, pp. 193-194.
- Dardanello, Giuseppe (2018): “Libri di disegni e pensieri: prospettive per il Corpus juvarrianum”. En: Dardanello, Giuseppe: *Cultura, arte e società al tempo di Juvarra*. Florencia: Ed. Leo S. Olschki, pp. 1-31.
- Manfredi, Tommaso (2011). “Roma communis patria: Juvarra and the British”. En D. Marshall / S. Russel / K. Wolfe: *Roma Britannica. Art Patronage and Cultural Exchange in Eighteenth-Century Rome*. Londres, pp. 207-223.
- Manfredi, Tommaso (2017): “Perspectives from The Tejo. The new Lisbon of Giovanni V in three Filippo Juvarra view drawings”. En: *Revista ArchHistoR* 7, Reggio Calabria, pp. 4-31.
- Pascoli, Leone (1981): *Vite de' pittori, scultori ed architetti viventi: dai manoscritti 1383 e 1743 della Biblioteca comunale Augusta di Perugia*. Treviso: Editorial Canova.
- Pommer, Richard (1967): *Eighteenth-century architecture in Piedmont the open structures of Juvarra, Alfieri & Vittone*. New York: New York University Press.
- Ponz, Antonio (1988): *Viaje de España, Tomo VI*. Madrid: Editorial Aguilar (1ª edición, Madrid, 1793).
- Raggi, Giuseppina (2017): “Filippo Juvarra in Portogallo: documenti inediti per i progetti di Lisbona e Mafra”. En: *Revista ArchHistoR* 7, Reggio Calabria, pp. 32-7.
- Ruggero, Cristina (2008): *La Forma del Pensiero. Filippo Juvarra. La costruzione del ricordo attraverso la celebrazione della memoria*. Roma: Campisone Editore.
- Rossa, Walter (2014): “L’anello mancante: Juvarra, sogno e realtà di un’urbanistica delle capitali nella Lisbona settecentesca”. En: *Filippo Juvarra, 1678-1736, architetto in Europa*. Roma: Campisano Editore, vol 1, pp. 183-197.
- Rossa, Walter (2017): “Juvarra. Cenografia e urbanística para uma capital do Iluminismo”. En: *Estudos italianos em Portugal*. Coimbra: Instituto Italiano de Cultura de Lisboa, pp. 271-294.
- Rossa, Walter (2021): “Juvarra: scenografia urbanística per una Lisbona dell’Iluminismo”. En: *Filippo Juvarra, Domenico Scarlatti e il ruolo delle donne nella promozione dell’opera in Portogallo*. Roma: Editoriale Artemide, pp. 11-22.
- Rossi, Adamo (1874). “Vita del cavaliere don Filippo Juvarra Abate di Selve e Primo architetto di S. M. di Sardegna”. Perugia: Giornale di erudizione artistica.
- Sansone, Sandra (2012): “La collaborazione tra Filippo Juvarra e i Vanvitelli per il palazzo reale di Lisbona”. En: *Annali Di Architettura* 24/2012. Venecia, pp. 131-140.
- Sansone, Sandra (2014): “La reggia di João V di Portogallo. Il progetto per Buenos Aires a Lisbona”. En: *Filippo Juvarra, 1678-1736, architetto in Europa*. Roma: Campisano Editore, vol 1, pp. 197-209.

Fecha de recepción: 19-II-2022

Fecha de aceptación: 01-VI-2022