



Universidad Internacional de La Rioja  
Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades

Grado en Humanidades

La escenografía del poder en el  
protobarroco de Madrid.

Juan Gómez de Mora, arquitecto del rey

Trabajo fin de estudio presentado por:	Miguel Ángel García Alejano
Tipo de trabajo:	Ensayo
Línea temática:	Arte
Director/a:	D <sup>a</sup> . Myriam Ferreira Fernández
Fecha:	Julio 2022

## Resumen

Este trabajo Fin de Grado pretende analizar la obra de Juan Gómez de Mora en lo que se refiere a la utilización de la arquitectura para la creación de una escenografía estatal al servicio de la monarquía. Como Trazador y Maestro Mayor del Rey debe elaborar esa nueva escenografía con una base ideológica y política. Para ello se hace necesario crear un “escenario” de exaltación de la Monarquía en forma de “civitas regia”, espejo del poder absoluto del Estado. En este contexto hemos analizado su arquitectura civil como telón de fondo de ese “gran teatro del mundo” en el que se convierte la Corte de Madrid.

El trabajo concluye que las referencias a la arquitectura clásica, romana, renacentista y herreriana le sirven de base para la creación de espacios urbanos que se constituyen en emblemáticos de la Monarquía Hispánica, con un lenguaje que desembocará en el primer Barroco.

### Palabras clave.

Juan Gómez de Mora, protobarroco, escenografía, arquitectura y poder.

## Índice de contenidos

<b>1. Introducción</b> .....	<b>4</b>
1.1. Exposición del tema .....	4
1.2. Justificación del tema .....	4
1.3. Objetivos .....	5
1.4. Contexto geográfico.....	6
1.5. Contexto histórico.....	7
1.6. Estado de la cuestión .....	9
<b>2. Desarrollo</b> .....	<b>11</b>
2.1. Síntesis biográfica .....	11
2.2. La génesis de un estilo .....	15
2.2.1. El clasicismo de Juan Gómez de Mora.....	15
2.2.2. La influencia hispánica. El Escorial .....	19
2.2.3. La arquitectura de Juan Gómez de Mora .....	21
2.3. Los escenarios del poder .....	24
2.3.1. La “civitas regia”. El Gran Teatro del Mundo .....	24
2.3.2. El Alcázar.....	28
2.3.3. La Plaza Mayor.....	33
2.3.4. Edificios públicos. Cárcel de Corte y Casa de la Villa.....	39
2.4. Las ceremonias del poder .....	44
2.4.1. Ceremonias civiles .....	44
2.4.2. Ceremonias religiosas.....	49
<b>3. Conclusiones, limitación y prospectiva</b> .....	<b>54</b>
<b>Referencias bibliográficas</b> .....	<b>57</b>
<b>Anexo</b> .....	<b>61</b>

## 1. Introducción

### 1.1. Exposición del tema

La intención de este trabajo es abordar el análisis del lenguaje arquitectónico-urbanístico que desarrolla Juan Gómez de Mora como Trazador y Maestro Mayor del Rey (Felipe III y Felipe IV) en la primera mitad del siglo XVII y específicamente, en el diseño de espacios de poder. El arquitecto recibe el encargo de elaborar una nueva escenografía que sirva de base a la Monarquía Hispánica. En la práctica esto se traduce en convertir la poco lustrosa Villa de Madrid en una ciudad de nivel europeo, digna capital del primer imperio global que ha conocido la historia.

Se hace necesario crear un gran “escenario” de exaltación de la monarquía en forma de *civitas regia*. Debe reflejar el poder absoluto del Estado y es en este contexto en el que analizaremos su obra arquitectónica como telón de fondo de ese “Gran Teatro del Mundo” en el que se convierte la corte de Madrid.

Gómez de Mora hereda un léxico arquitectónico que corresponde al ocaso del Renacimiento y que él hace transitar hacia un primer barroco con base en el clasicismo. Este ensayo pretende seguir esa evolución y cómo la instrumenta para conseguir sus fines.

### 1.2. Justificación del tema

Como arquitecto, me ha interesado siempre la intemporal elegancia formal de Gómez de Mora, que he intentado trasladar a muchos de mis proyectos. Me he sentido siempre atraído por la plasticidad de sus soluciones y el empleo de materiales, en apariencia sencillos, pero que sabiamente manejados pueden conducir a la excelencia en la arquitectura. Este deseo de seguir investigando y aprendiendo motiva en buena parte este trabajo, donde es posible que en el desarrollo de algunos argumentos pueda caer en lo reivindicativo hacia esta figura que ha influido de manera determinante en mi ejercicio profesional.

Otro motivo que me interesa es la poca correspondencia entre la importancia de este arquitecto y la escasa atención que le ha prestado la bibliografía, exposiciones y

publicaciones en general. La excepción es sin duda el extraordinario trabajo monográfico de la profesora Virginia Tovar Martín con motivo de la exposición celebrada en mayo de 1986 en el Museo Municipal de Madrid, *Juan Gómez de Mora (1586-1648)*.<sup>1</sup>

Este ensayo pretende tratar solo una de sus más brillantes facetas, como “escenógrafo” de una monarquía que bajo Felipe III se renovaba pero que estaba muy lejos de la equivocada decadencia que algunos le adjudican. Discreto en lo personal, sencillo y elegante en lo profesional, está plenamente imbricado en el apasionante periodo histórico que le tocó vivir, por lo que posee todos los ingredientes para hacer atractivo un acercamiento a su figura, siquiera tan parcial como el que se pretende.

Por fortuna cuatro siglos después, en Madrid que solo le dedica una pequeña placa, la Plaza Mayor, el Ayuntamiento, la Cárcel de Corte (Ministerio de Asuntos Exteriores) y muchos otros edificios nos siguen hablando en su lenguaje escrito en ladrillo rojo, blancos recercados, piedra berroqueña y cubiertas con torres con chapiteles de pizarra negra. Se trata de una arquitectura a la que él supo conferir un carácter hispano inequívoco que no tendría continuidad en la arquitectura áurea.

### 1.3. Objetivos

El objetivo primero y fundamental es analizar la obra del arquitecto Juan Gómez de Mora como creador de espacios escenográficos de poder en Madrid al servicio de la monarquía hispánica.

Para ello se pretende:

- Definir las claves de la arquitectura de Juan Gómez de Mora, sus influencias y todos aquellos factores que de una manera u otra determinan su lexicología arquitectónica o, dicho de otro modo, configuran su particular estilo.
- Estudiar la vinculación entre su arquitectura y las necesidades políticas de la monarquía, especialmente el desarrollo de ceremonias que consigan imbricar al pueblo de Madrid ya sea en desfiles, fiestas o funerales. Vamos a revisar las obras realizadas analizando su función en relación con las necesidades políticas de la monarquía.

---

<sup>1</sup> Virginia Tovar Martín, *Juan Gómez de Mora (1586-1648)* (Madrid: Museo Municipal de Madrid, 1986).

-Analizar la bibliografía específica del arquitecto, extraer los conceptos e ideas en los que se basa su arquitectura y definir de qué arquitectos y estilos recibe influencias.

#### 1.4.Contexto geográfico

Nos centraremos en la ciudad de Madrid que acaba de adquirir una capitalidad que resultará definitiva. No obstante, serán inevitables algunas referencias a la arquitectura palacial de Gómez de Mora en Medinaceli, Lerma o Alcalá de Henares, si bien su obra tiene una amplitud geográfica mucho más amplia (Uclés, Pamplona, Salamanca, etc.)

Nos interesa resaltar, basándonos en los estudios de la profesora Carbajo Isla sobre la inmigración en Madrid en este periodo y publicada en la REIS,<sup>2</sup> así como en su libro *La población de la Villa de Madrid*,<sup>3</sup> que la población de Madrid pasa de 14.000 habitantes en 1515, después de la peste, a 28.000 habitantes en 1561 en un crecimiento moderado. Cuando en este año Felipe II decide fijar en esta ciudad la corte se produce una fuerte inmigración que situará la población en casi 70.000 habitantes en 1601, llegando a sobrepasar los 100.000 a partir de 1635. Para otros autores, como Lozón Ureña, estas cifras son aún superiores y establecen la población de Madrid en 130.000 habitantes en 1621 y 180.000 en 1635.<sup>4</sup>

Con excepción del ruinoso periodo de 1601-1606 en que Felipe III fija la capitalidad en Valladolid y en el que Madrid pierde casi 50.000 habitantes (que luego vuelve a recuperar) la capital de la monarquía hispánica se encamina a formar parte de las grandes capitales europeas en las que París tiene casi 400.000 habitantes y Londres se acerca a los 350.000.<sup>5</sup> El espacio geográfico de la ciudad, desde su declaración como capital en 1561 hasta la construcción de la cerca fiscal de Felipe IV en 1625 se ha multiplicado por siete,<sup>6</sup> (Anexo, fig.1.) constituyendo un gran foco de atracción

---

<sup>2</sup> María F. Carbajo Isla, "La inmigración a Madrid (1600-1850)", *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*. REIS 32 (1985): 67-100.

<sup>3</sup> María F. Carbajo Isla, *La evolución de la población de la Villa de Madrid desde finales del XVI hasta mediados del XVIII* (Madrid: Siglo XXI,1987), 15-26.

<sup>4</sup> Ignacio Lozón Ureña, *Madrid Capital y Corte. Usos, costumbres y mentalidades del siglo XVII* (Madrid: Comunidad de Madrid,2004), 50.

<sup>5</sup> Carbajo Isla, "La inmigración a Madrid...", 67-100.

<sup>6</sup> Lozón Ureña, *Madrid, Capital y Corte*, 52.

demográfica. Muchos agricultores dejan el campo, atraídos por las oportunidades de trabajo en la capital, cuya corte requiere un gran número de servidores y criados de todas las categorías. No podemos olvidar que se trata de un parámetro cuantitativo del estatus social y baste como ejemplo que solo el Conde Duque de Olivares cuenta con ciento sesenta y seis.<sup>7</sup> También son muchos los nobles que fijan su residencia en la capital, incluida una pequeña nobleza que llega a establecer una “clase media” junto a patronos industriales, tenderos, orfebres, comerciantes y maestros artesanos.<sup>8</sup> Se constituía por tanto como eso que W. Sombart denominaba “urbes creadas por la concentración de consumo”.<sup>9</sup>

Como nos indica el profesor Chueca Goitia Madrid es “una ciudad completamente artificial sin otro contenido que la corte y sin más función que la meramente política”.<sup>10</sup> El caserío de Madrid es muy heterogéneo, con tres tipos fundamentales de viviendas. En primer lugar, el palacio de los nobles que destacaba más por su tamaño y amplitud que por su elaboración arquitectónica. En un segundo lugar tendríamos la casa hidalga, con grandes muros de ladrillo liso y mampostería, donde destacaba una portada modesta. Por último, encontraríamos la vivienda popular, en una o dos plantas, que se denominaban “casas bajas,” con fachadas de adobe o ladrillo enfoscado y muros desnudos, en los que vigas de madera enmarcaban las ventanas.<sup>11</sup> Gómez de Mora tratará de homogeneizar estas tipologías en las vías más representativas de la ciudad, regulando composiciones y alturas. Madrid debe recorrer en muy poco tiempo el camino que otras capitales han recorrido a lo largo de varios siglos y esta es la tarea que se le encomienda nuestro arquitecto.

### 1.5.Contexto histórico

Tomamos como contexto histórico de referencia los últimos años del siglo XVI hasta mediados del siglo XVII. Esta cronología no es casual pues comprende el periodo vital de

---

<sup>7</sup> Lozón Ureña, *Madrid, Capital y Corte*, 60.

<sup>8</sup> Lozón Ureña, *Madrid, Capital y Corte*, 58.

<sup>9</sup> Werner Sombart, *Lujo y capitalismo* (Madrid: Sequitur, 2009), 53.

<sup>10</sup> Fernando Chueca Goitia, *Breve historia del urbanismo* (Madrid: Alianza,1981), 141.

<sup>11</sup> Lozón Ureña, *Madrid, Capital y Corte*, 181-189.

Gómez de Mora (1586-1648) y se ajusta a ese final del Renacimiento manierista y comienzos de un Barroco que daba sus primeros pasos. En arquitectura el rasgo característico de esta época protobarroca fue, según Virginia Tovar, “materializar y traducir una serie de elementos clásico-manieristas en términos heterodoxos sin pérdida de la serenidad y el orden”.<sup>12</sup> Coincide este periodo con los reinados de Felipe III (1598-1621) y parcialmente de Felipe IV (1621-1665).

Nos encontramos en un periodo en el que España entra en una grave crisis en el orden político, económico y social. Las guerras interiores y exteriores desactivarán los recursos agrícolas, comerciales e industriales, lo que acabará provocando subidas de impuestos, bancarrotas, devaluaciones y endeudamiento. Todo ello repercutirá en una Hacienda Real en permanente penuria, que retrasará o interrumpirá muchos de sus proyectos artísticos.

Tras la muerte de Felipe II en 1598 la monarquía hispánica transforma el gobierno polisinodial que la había caracterizado en un régimen de valimiento. Felipe III delegará, primero en el Duque de Lerma y luego en el de Uceda, buena parte del gobierno. También lo hará Felipe IV en el Conde Duque de Olivares. Este ascenso de la alta nobleza al poder tendrá reflejo en el ámbito artístico pues marcará sus principales directrices. La ostentación pública de ese poder pasará a formar parte de los planteamientos en las artes, ya sea pintura, arquitectura o literatura.<sup>13</sup>

Esta valoración de la apariencia se reflejará en una concepción teatral de la vida como representación. Conforman este periodo los grandes autores teatrales como Lope de Vega (1562-1635) o Calderón de la Barca (1600-1681), en el que encontramos desde obras hagiográficas como *El Gran Duque de Gandía* (1639) hasta la más icónica de este periodo como es *El gran teatro del mundo* (1639).

Entre estas corrientes la contrarreformista, con su carga didáctica, se transmite a la ciudad en la que proliferan edificios eclesiásticos que en sus fachadas hacen gala de los dogmas del catolicismo. El espacio arquitectónico se teatraliza y las calles y plazas se

---

<sup>12</sup> Virginia Tovar Martín, *Historia breve de la Arquitectura Barroca en la Comunidad de Madrid* (Madrid: Electa, 2000), 16.

<sup>13</sup> Antonio Domínguez Ortiz, *La sociedad española en el siglo XVII* (Barcelona: RBA Editores, 2006), 142.



convierten en auténticos escenarios del poder ya sea político o religioso. Juan Gómez de Mora está inmerso en este ambiente artístico de su época. Conoce la obra de Alonso de Covarrubias (1488-1570), de Gil de Hontañón (1500-1577) así como de Pedro Machuca (1490-1550) y en especial la de Andrés de Vandelvira en Toledo. Su participación, primero como ayudante de su tío Francisco de Mora, y luego como Maestro Mayor en las obras de finalización del Monasterio del Escorial es decisiva, sobre todo para aquel niño que, habiendo llegado con siete años al Escorial, a los once es posible que no solo que hubiera oído hablar, sino que conociera a Juan de Herrera. Más adelante acometeremos una breve biografía del arquitecto.

### 1.6. Estado de la cuestión

El arquitecto figura en la práctica totalidad de los estudios sobre el protobarroco español que se desarrolla en la primera mitad del siglo XVII. Como tal es ponderado por autores como Chueca Goitia, Bonet Correa o Virginia Tovar, a quienes citaremos a continuación. Su arquitectura fue valorada ya en 1848 por el académico de San Fernando José Caveda<sup>14</sup> que le califica de juicioso, moderado y digno sucesor de Herrera. En esta línea insisten Otto Schubert<sup>15</sup> y Andrés Calzada Echevarría,<sup>16</sup> que le considera el último herreriano. Sus críticos le han acusado de la excesiva contención de la arquitectura barroca en España. George A. Kubler<sup>17</sup> escribe que su carrera fue más prolífica que inventiva y llega a tacharle de arquitecto cortesano que no aportó ningún cambio ni uso nuevo de lo arquitectónico. También René Taylor<sup>18</sup> entiende que sus proyectos son puntillosos y atrasados en su enfoque. Más justa me parece la valoración de la profesora Tovar que le califica de “arquitecto de principios bien fundados, conciso en sus trazados, culto, humanista y piedra angular de toda la Arquitectura española del XVII”.<sup>19</sup>

---

<sup>14</sup> José Caveda y Nava, *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta 1848* (Whitfish, Montana: Kessinger, 2010), 479 y 480.

<sup>15</sup> Otto Schubert, *El Barroco en España* (Madrid: Calleja, 1924).

<sup>16</sup> Andrés Calzada Echevarría, *Diccionario clásico de Arquitectura y Bellas Artes* (Barcelona: Serbal, 2003).

<sup>17</sup> George A. Kubler, *La obra del Escorial* (Madrid: Alianza, 1985).

<sup>18</sup> René Taylor, “Juan Bautista Crescencio y la arquitectura cortesana española (1617-1635)”, *Boletín de la Real Academia de San Fernando* 48 (1979): 61-126.

<sup>19</sup> Tovar Martín, *Juan Gómez de Mora*, 16.

Respecto a la biografía de Juan Gómez de Mora los estudios son escasos y casi siempre fragmentarios. Sus propios autores los califican como “apuntes” o “documentos”. Este es el caso de Bonet Correa,<sup>20</sup> Mercedes Agulló y Cobo,<sup>21</sup> José María Azcárate<sup>22</sup> o Rodrigo Luz Lamarca<sup>23</sup>, pero sin duda la profesora de referencia en el estudio de Gómez de Mora es Virginia Tovar con numerosas publicaciones que iremos citando.

Con respecto al lenguaje arquitectónico del primer barroco conocemos las obras clásicas de *Renacimiento y Barroco*<sup>24</sup> de E. Wölfflin, *El lenguaje clásico de la arquitectura*<sup>25</sup> de J. Summerson o *Saber ver la arquitectura*<sup>26</sup> de Bruno Zevi. Estas obras nos permiten contextualizar los proyectos en el estilo arquitectónico de transición entre el renacimiento y el barroco.

Para este periodo y respecto a la Península Ibérica hemos acudido a las obras de Chueca Goitia,<sup>27</sup> Virginia Tovar,<sup>28</sup> y Esther Alegre y Consuelo Gómez, cuya obra *Órdenes y espacios. Sistemas de expresión de la arquitectura moderna. Siglos XV-VIII*<sup>29</sup> resulta clarificadora para descifrar las claves del estilo de Mora.

No podemos dejar de citar aquí tres monumentales obras del periodo que nos ocupa: una de Juan Luis Blanco Mozo, *Alonso Carbonell. Arquitecto del Rey y del Conde Duque de Olivares*.<sup>30</sup> Otra de Beatriz Blasco Esquivias, *Arquitectos y Tracistas. El triunfo del*

---

<sup>20</sup> Luis Cervera Vera “Apuntes biográficos familiares del arquitecto Juan Gómez de Mora”. *Boletín de la Real Academia de San Fernando* 59 (1984):143-246 en DIALNET

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=143124> (consultado el 4 de abril de 2022).

<sup>21</sup> Mercedes Agulló y Cobo, “Documentos para la biografía de Juan Gómez de Mora”. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños. Tomo XI* (1973):55-80 en DIALNET

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3011815> (consultado el 5 de abril de 2022).

<sup>22</sup> José María de Azcárate, “Datos para las biografías de los arquitectos de la corte de Felipe IV”, *Revista de la Universidad de Madrid. Estudios sobre el Barroco* Volumen XI (1962): 518-524.

<sup>23</sup> Rodrigo Luz Lamarca, *Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora. Cuenca, foco renacentista* (Cuenca: Diputación de Cuenca, 1997).

<sup>24</sup> Heinrich Wölfflin, *Renacimiento y Barroco* (Madrid: Alberto Corazón, 1978).

<sup>25</sup> John Summerson, *El lenguaje clásico de la arquitectura* (Madrid: Gustavo Gili, 1991).

<sup>26</sup> Bruno Zevi, *Saber ver la arquitectura* (Barcelona: Poseidón, 1979).

<sup>27</sup> Fernando Chueca Goitia, *Historia de la arquitectura española. Los precursores del barroco* (Ávila: Fundación cultural Santa Teresa, 1998).

<sup>28</sup> Virginia Tovar Martín, *Historia de la arquitectura barroca en Madrid* (Madrid: Giner, 1988).

<sup>29</sup> Esther Alegre y Consuelo Gómez, *Órdenes y espacios. Sistemas de expresión de la arquitectura moderna. Siglos XV-XVIII* (Madrid: UNED, 2016).

<sup>30</sup> Juan Luis Blanco Mozo, *Alonso Carbonell. Arquitecto del Rey y del Conde Duque de Olivares* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2007).

*barroco en la corte de los Austrias*<sup>31</sup> y por último la de Celestina Losada dedicada a Juan de Naveda, *La Arquitectura en el otoño del Renacimiento (1590-1638)*.<sup>32</sup>

Para los análisis del apartado referido a “La escenografía del poder” resultan imprescindibles algunas obras. Entre otras, las de María José del Río Barredo,<sup>33</sup> y de Agustín González Enciso.<sup>34</sup> En este mismo sentido son clarificadoras dos obras de Alicia Cámara Muñoz *Imágenes del poder en la Edad Moderna*<sup>35</sup> y *La imagen de la ciudad en la Edad Moderna*.<sup>36</sup> También de las Fernando Bouza,<sup>37</sup> y de Antonio Bonet Correa, *Fiesta*.<sup>38</sup> De carácter más general (siempre en el ámbito hispánico) encontramos la aportación de Fernando R. de la Flor.<sup>39</sup> Para finalizar no podemos dejar de citar la *Breve historia del urbanismo* de Chueca Goitia, auténtico manual para el entendimiento del lenguaje urbanístico.<sup>40</sup>

## 2. Desarrollo

### 2.1. Síntesis biográfica

Juan Gómez de Mora nace en Cuenca en marzo de 1586, el mismo año en el que fallece la última esposa de Felipe II Margarita de Austria. Es el tercero de siete hermanos (Gonzalo, Francisco, Juan, María, Andrés, Catalina y Miguel) de los que los cuatro últimos nacerán en El Escorial. Se trata de una familia de pintores y arquitectos asentada en la ciudad de Cuenca que en ese momento es un relevante foco renacentista. Su padre Juan

---

<sup>31</sup> Beatriz Blasco Esquivias, *Arquitectos y tracistas. El triunfo del barroco en la corte de los Austrias* (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013).

<sup>32</sup> Celestina Losada Varea, *La Arquitectura en el otoño del Renacimiento. Juan de Naveda (1590-1638)* (Santander: Universidad de Cantabria, 2007).

<sup>33</sup> María José del Río Barredo, *Madrid Urbs Regia* (Madrid: Marcial Pons, 2000).

<sup>34</sup> Agustín González Enciso, *Imagen del rey. Imagen de los reinos. Las ceremonias públicas en la España moderna* (Pamplona: EUNSA, 1999).

<sup>35</sup> Alicia Cámara Muñoz y José Enrique García Melero, *Imagen del poder en la Edad Moderna* (Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2015).

<sup>36</sup> Alicia Cámara Muñoz y Consuelo Gómez López, *La imagen de la ciudad en la Edad Moderna* (Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2015).

<sup>37</sup> Fernando Bouza, *Palabra e imagen en la corte. Cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro* (Madrid: Abada, 2003).

<sup>38</sup> Antonio Bonet Correa, *Fiesta, poder y arquitectura* (Madrid: Akal, 1990).

<sup>39</sup> Fernando Rodríguez de la Flor, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1640)* (Madrid: Cátedra, 2002).

<sup>40</sup> Chueca Goitia, *Breve historia del urbanismo*.

Gómez pertenece a una estirpe de pintores que se remonta al menos dos generaciones.<sup>41</sup>

Su madre Francisca de Mora pertenece a otra familia de Cuenca, también de artistas, pero ligados a la construcción. A ella pertenece Francisco de Mora, su tío, que pronto destaca como arquitecto. En 1579 con 26 años es llamado por Felipe II para ejercer como Ayudante de Juan de Herrera en El Escorial. Allí comienza una prestigiosa carrera que a la muerte de Herrera en 1592 hace que le nombren su sucesor como Trazador y Maestro Mayor del rey, así como los importantes cargos de Aposentador Real y Ayuda de la Furriera.<sup>42</sup> El primero de ellos, además de preparar los aposentos reales en los viajes, lleva implícito la organización de cuartos y habitaciones de palacio para las personas reales. También y por extensión debe organizar la situación de los personajes en los actos oficiales. El segundo es un oficio de la Casa Real a cuyo cargo estaban las llaves de palacio, así como el cuidado y mantenimiento de enseres y muebles de palacio.<sup>43</sup>

Es un hecho trascendente para la vida de Gómez de Mora que en 1590 sus padres sean llamados por su tío Francisco a las obras del Monasterio de El Escorial, donde Juan Gómez entra como pintor hasta que el 25 de febrero de 1593 Felipe II le nombra Pintor de Cámara, siendo tanto el aprecio que el rey Felipe II llega a tomar al pintor que se escribe que los cuadros de Zúcaro, Luqueto, Peregrino y Carvajal “no llenaron al rey hasta que el pincel dulce y suave de Gómez los retocó”.<sup>44</sup>

En noviembre de 1597 fallece repentinamente su padre y es enterrado, por orden de Felipe II, en la Capilla del Santo Cristo de la Esperanza, en el propio Monasterio de El Escorial, tal y como correspondía a su rango.<sup>45</sup> Su familia debe trasladarse a Madrid, a una casa en la calle de la Flor, cerca de la de su tío Francisco. El rey les otorga una pensión de cien ducados anuales “por los servicios prestados a la Corona”<sup>46</sup> lo que les permite cubrir las necesidades básicas.

---

<sup>41</sup> Tovar Martín, *Juan Gómez de Mora*, 18.

<sup>42</sup> Luz Lamarca, *Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora*, 77.

<sup>43</sup> Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española* (Madrid: Real Academia Española, 2021). <https://dle.rae.es/> s.v. “furriera”.

<sup>44</sup> Luz Lamarca, *Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora*, 78.

<sup>45</sup> Tovar Martín, *Juan Gómez de Mora*, 19.

<sup>46</sup> Tovar Martín, *Juan Gómez de Mora*, 19.

Su tío aprecia en él cualidades artísticas, despierta su interés por la arquitectura y se convierte en su guía y protector orientándole en sus primeros estudios. Ruiz de Arcaute escribe que “se crio en compañía de su tío; le enseñó la Arquitectura y procuró que el Rey le recibiese en su servicio y se le diese por Ayudante”<sup>47</sup>. En 1598 fallece Felipe II, coincidiendo su llegada a Madrid con el cambio en la Monarquía Hispánica. Su tío no solo es arquitecto del nuevo Rey Felipe III sino también del todopoderoso Duque de Lerma, del Duque de Osuna, del Marqués de Monterrey y del arzobispo de Toledo. Es decir, de los hombres de mayor poder en la nueva Corte.

Entre 1600 y 1610, de los catorce a los veinticuatro años, Mora se ha formado junto a su tío al que acompaña siempre a las obras de El Escorial, Aranjuez, El Pardo, Valsaín, o las que realiza para el Duque en Lerma, que había trasladado de 1601 a 1606 la capital a Valladolid.<sup>48</sup> Se trata de un periodo crucial de su formación donde va adquiriendo experiencia sobre bases teóricas estudiadas. En 1610 a los 47 años fallece su tío y protector, e inmediatamente por Cédula Real es nombrado Juan Gómez de Mora sucesor en todos sus cargos “habiendo fallecido Francisco de Mora (...) he acordado nombrar por Maestro de mis obras y Trazador de ellas a Juan Gómez de Mora, su sobrino, nuestro Criado, acatando su avilidad y suficiencia y lo que nos ha servido y sirve y como tal ordene todo lo que se ha de hazer en ellas”.<sup>49</sup>

Con tan sólo veinticinco años tiene que finalizar las obras ya empezadas por su tío, en especial las que afectaban a los Sitios Reales.<sup>50</sup> También atender al requerimiento del nuevo rey que quiere realizar, al contrario que su padre, una política de acercamiento al pueblo y necesita una plataforma física desde donde ejercerla.

El rey Felipe III fallece en 1621, después de haber prescindido de Lerma en 1618. Con Felipe IV comienza la privanza del Conde Duque de Olivares y como veremos este suceso vuelve a ser transcendente en la carrera de Gómez de Mora, en especial con la llegada de Juan Bautista Crescencio como protegido del Duque.<sup>51</sup> Juan Gómez debía su posición

---

<sup>47</sup> Agustín Ruiz de Arcaute, *Juan de Herrera, arquitecto de Felipe II* (Madrid: Espasa Calpe, 1936) 103.

<sup>48</sup> Luz Lamarca, *Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora*, 78.

<sup>49</sup> Tovar Martín, *Juan Gómez de Mora*, 22.

<sup>50</sup> Tovar Martín, *Juan Gómez de Mora*, 22.

<sup>51</sup> Domínguez Ortiz, *La sociedad española*, 131

al difunto rey e, igual que hizo con su esposa Margarita de Austria, es el encargado de erigir un gran túmulo real en su honor en Santo Domingo el Real primero y en los Jerónimos después para la celebración de las exequias reales.<sup>52</sup>

En 1622 realiza el ochavo de la catedral de Toledo y el Colegio de la Orden Militar de Santiago en Salamanca. En 1623 le encontramos organizando como Aposentador Real los festejos para el recibimiento del Príncipe de Gales y en 1626 es designado para acompañar al Cardenal Barberini en su viaje por España.<sup>53</sup> En 1629 realiza las trazas de sus dos edificios más significativos, la Cárcel de Corte (actual Ministerio de Asuntos Exteriores) y el Ayuntamiento de Madrid.<sup>54</sup> En ellos crea una tipología que como veremos perdurará hasta el final del siglo XVIII. En 1631 hace frente a un gran incendio en la Plaza Mayor y en 1632 debe organizar la ceremonia del juramento de príncipe Baltasar Carlos y del Auto de Fe que se celebra en el mismo año en la Plaza Mayor.

Son años en los que Gómez de Mora coincide en la Corte con Rubens y sobre todo con Velázquez con quien compartirá cargo. Velázquez había entrado en Palacio como ayudante del Superintendente de las Obras Reales, cargo administrativo que ocupaba el Marqués de Malpica. El pintor y el arquitecto colaboran estrechamente durante años pues comparten la idea, cada uno desde su ámbito, de hacer del Palacio Real un conjunto artístico de primer orden. Como ejemplo podemos considerar la impresionante escalera trazada por Mora y ornamentada por Velázquez. La profesora Virginia Tovar escribe con acierto indudable que:

Quizá se pueda establecer una relación entre el “sosiego” inesperado en un pintor de la época barroca, tal y como definió Ortega la aportación de Velázquez a la pintura, y la aportación arquitectónica sosegada de Juan Gómez de Mora. Es evidente que desde dos ángulos de visión ambos fueron intérpretes absolutos de la Corte de Felipe IV.<sup>55</sup>

En 1640 son años de la “guerra total” de la Monarquía. Las derrotas acaban provocando la caída de Olivares en 1643. En esta etapa encontramos a Juan Gómez de Mora inspeccionando las obras del monasterio de Uclés de donde había sido nombrado

---

<sup>52</sup> Tovar Martín, *Juan Gómez de Mora*, 24.

<sup>53</sup> Cassiano del Pozzo, *Diario del viaje a España del cardenal Francesco Barberini* (Madrid: Doce Calles, 2004), 153 y 265.

<sup>54</sup> Tovar Martín, *Juan Gómez de Mora*, 27.

<sup>55</sup> Tovar Martín, *Historia de la Arquitectura barroca*, 36.

Maestro Mayor. En 1645, por encargo directo de la reina Isabel, realiza la Capilla Real del Palacio, así como su escalera y el ochavado que la cubre en la que, como comentamos anteriormente, colabora con Velázquez.<sup>56</sup> En 1644 muere la reina Isabel de Borbón, luego la hermana del rey la Emperatriz María y por último, en 1646 el Príncipe Baltasar Carlos.<sup>57</sup> Gómez de Mora debe organizar las exequias de todos estos personajes reales incluyendo los túmulos reales que se instalarán en San Jerónimo para la celebración de estas, lo que no deja de ser prueba de la alta estima que mantenía por parte de su rey.

En este mismo año de 1646 acude a Alcalá de Henares para finalizar las obras del Colegio de Málaga y en este mismo luctuoso año Calderón publicará significativamente *El Gran Teatro del Mundo*. En 1647 entrega las trazas de la del Santo Cristo de la Trinidad Calzada y ya enfermo declara “haber servido al Rey durante treinta y ocho años desde que fue nombrado Ayudante de Trazador en 1609”.<sup>58</sup> El 4 de febrero de 1648 redacta su testamento<sup>59</sup> y el día veintidós fallece siendo enterrado en la Capilla de los Mártires en la parroquia de Santiago en Madrid. Con él, como dice Lamarca citando a Ceán Bemudez, “falleció la sencillez, la gracia y la gravedad de la arquitectura grecorromana”.<sup>60</sup>

En 1680 Tomás Melgarejo Gómez, nieto del arquitecto, obtiene el cargo de Capellán de Honor de su Majestad el Rey Carlos II. Para ello hace valer “el derecho que yo tengo a pretender por los servicios hechos a los Reyes de España por su Trazador y Maestro Mayor Juan Gómez de Mora ...mi abuelo”.<sup>61</sup>

## 2.2. La génesis de un estilo

### 2.2.1. El clasicismo de Juan Gómez de Mora.

En la primera mitad del siglo XVII la arquitectura se mueve entre dos tendencias. Una está basada en la metodología de la tratadística tardo-manierista (Palladio, Vignola,

---

<sup>56</sup> Luz Lamarca, *Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora*, 83.

<sup>57</sup> Tovar Martín, *Juan Gómez de Mora*, 37.

<sup>58</sup> Tovar Martín, *Juan Gómez de Mora*, 37.

<sup>59</sup> Mercedes Agulló y Cobo, “Testamento de Juan Gómez de Mora”, *Miscelánea del Arte*. Tirada aparte (1982): 7.

<sup>60</sup> Luz Lamarca, *Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora*, 88.

<sup>61</sup> Tovar Martín, *Juan Gómez de Mora*, 39.

Serlio) y la otra en el estricto orden compositivo de Vitrubio y Alberti. Desde el comienzo de su obra (1606-1648), Gómez de Mora se propone una suerte de fusión o sistematización crítica de esa herencia que recibe del Renacimiento.

El estudio, siquiera somero, del estilo de Gómez de Mora requiere unas pinceladas imprescindibles sobre sus fuentes clásicas. Por ello haremos referencia a los autores que entendemos más nos ayudan a comprenderlo:

1. Vitrubio: En toda la arquitectura -y el urbanismo- de Gómez de Mora lo vitruviano es omnipresente, en especial en lo relativo a la percepción visual y la proporción. En él encuentra un instrumento muy útil al haber tratado la organización de la ciudad. La transformación de Madrid no puede acometerse como el trazado de una nueva ciudad, sino que deben solucionarse los problemas sobre la ciudad existente y es aquí donde Vitrubio ofrece métodos y soluciones para la organización urbana. Sabemos que el arquitecto cuenta en su biblioteca, probablemente heredada de su tío, con una edición en italiano de los *Diez Libros de Vitrubio*<sup>62</sup>. Continuamente reinterpretados a lo largo de los siglos XV y XVI, en ellos Vitrubio fijaba los tres ideales clásicos de orden, proporción y valor expresivo. Eran la base de la “teoría modal” o “teoría del decoro” que dotaba a los órdenes de una función simbólica o alegórica. El edificio adquiría un valor expresivo a través de su forma, función y significado.

Summerson lo expresa con claridad: “Los órdenes ofrecen una especie de gama de caracteres arquitectónicos que van desde lo rudo y fuerte a lo delicado y bello. En un diseño clásico la elección de orden es algo vital: es determinar el espíritu de la obra”.<sup>63</sup> Toda la obra de Gómez de Mora está impregnada de estos valores empleando siempre el dórico en su arquitectura civil y el jónico en la religiosa.

2. Juan Bautista Alberti: Gómez de Mora encuentra en Alberti una primera actitud crítica sobre la arquitectura de la Antigüedad, tal y como indica Portoghesi en su introducción a *De Re Aedificatoria*, ya que “corrige el léxico de la cultura antigua y promueve la creación arquitectónica desde una racionalización sistemática de todos los

---

<sup>62</sup> Luz Lamarca, *Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora*, 83.

<sup>63</sup> Summerson, *El lenguaje clásico*, 21.



elementos”.<sup>64</sup> Este es un elemento primordial en la arquitectura de Mora. Sistematiza lo racional del lenguaje arquitectónico y lo aplica al diseño urbano.

Dicho de otro modo, toma de Vitrubio la “teoría modal”- que Alberti no llegó a considerar - estableciendo una relación entre los órdenes y el valor alegórico- expresivo de los edificios, mientras que de Alberti toma esa contextualización de la cultura vitruviana con la nueva arquitectura, realizando una interpretación propia de los órdenes -incluso superpuestos- donde remite la arquitectura moderna a la Roma Imperial del Coliseo, como símbolo para las nuevas capitales. Volviendo a Portoghesi:

Alberti no se limita a establecer para la ciudad una estructura geométrica obligada, sino que le lleva a considerar los infinitos parámetros ambientales que influyen en la configuración urbana y a dirigir el interés no sólo a la ciudad nueva sino a la reforma de la antigua.<sup>65</sup>

Aquí la deuda conceptual de Mora con Alberti será clara: la transformación de Madrid no puede obedecer a un nuevo trazado, hay que intervenir, hay que “tallar” sobre el caserío existente con actuaciones puntuales para conformar un nuevo espacio global. El concepto de ciudad como materia sobre la que trabajar -transformándola sin destruirla- está muy alejado de los grandes ejes y avenidas del urbanismo barroco-racionalista. Mora, al tomar esta opción, se convertirá cinco siglos antes en un urbanista del siglo XXI, donde triunfa esa concepción de los denominados “espacios agregados”. Como seguiremos viendo a continuación, Mora poseía una excelente biblioteca heredada de su tío y notablemente ampliada por él. Así lo afirma la profesora Tovar cuando escribe que “manejaba sus textos (Alberti, Serlio, Vignola y Palladio) de los que había reunido incluso varias ediciones”.<sup>66</sup>

En resumen, Gómez de Mora toma las premisas del análisis tanto albertiano como vitruviano para enfocar la reforma de la capital y como indica Virginia Tovar “tiene que recurrir a la revisión de los elementos tipológicos fundamentales, al aspecto figurativo, al trazado de un espacio orgánico por episodios aislados allí donde se pudo”.<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup> Paolo Portoghesi, *Introducción a De Re Aedificatoria* (Madrid: Akal 1991), 3.

<sup>65</sup> Portoghesi, *Introducción*, 4.

<sup>66</sup> Tovar Martín, *Juan Gómez de Mora*, 10.

<sup>67</sup> Tovar Martín, *Juan Gómez de Mora*, 39.

3. Sebastiano Serlio: Entre 1537 y 1575 se habían publicado en Francia y Florencia los *Nueve Libros de Serlio* donde en palabras de Summerson “fue Serlio quien inició realmente la carrera de canonización de los órdenes convirtiéndolos en una autoridad indiscutible, simbólica y casi legendaria”.<sup>68</sup>

Serlio trata las diferentes modalidades de edificios y su “ornamento” (*Libro IV*) llevando a cabo una sistematización de órdenes y creando una serie de modelos para cada uno de ellos. Contempla una serie cambios o licencias formales que cada arquitecto podía introducir en los mismos, justificados como adaptación a la nueva época. De esta manera se convertía en el iniciador del manierismo arquitectónico. Summerson lo expresa así: “El manierismo no es un estilo, es el talante de una época en la que ocurrieron todo tipo de cosas distintas mientras ese talante prevaleció”.<sup>69</sup>

Vitrubio había relacionado (teoría modal) cada orden con diferentes dioses y diosas paganos. Serlio los haría corresponder con santos y santas de la religión cristiana. Asumiendo esta aportación de Serlio, este principio de asociación vitruviano entre orden y advocación pasará a formar parte de la teoría arquitectónica del manierismo y el barroco, sólo que desde una lectura cristiana. Al iniciar Serlio este camino de asociación simbólica de la forma estética y de los órdenes con su significado cristiano, entra de lleno en el ambiente de la Contrarreforma. Esto hace que la opción serliana tenga un gran éxito en la práctica arquitectónica del momento, a la que desde luego no es ajeno Gómez de Mora, llegando a ser una de sus más evidentes influencias. Entramos aquí en uno de los aspectos clave de la arquitectura de Mora, que ha servido de crítica para alguno de sus detractores. Es claro que el arquitecto establece modelos o tipos en su arquitectura. Pero como aclara el profesor García Roig:

La palabra “tipo” no representa tanto la imagen de una cosa a copiar o imitar perfectamente cuando es la idea de un elemento que debe él mismo servir de regla o modelo. El modelo entendido en la ejecución práctica del arte es un objeto que se debe repetir tal cual es; el tipo es, por el contrario, un objeto según el cual cualquiera puede concebir obras que no se asemejen entre ellas.<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> Summerson, *El lenguaje clásico*, 14.

<sup>69</sup> Summerson, *El lenguaje clásico*, 78.

<sup>70</sup> José Manuel García Roig, *Tipología y Morfología. La formación del modelo* (Valladolid: J. Rivera 1998), 37.

Con esta formulación que incluye la teoría modal aplicada a la arquitectura profana se establece -Mora así lo hace- una interpretación social de los órdenes. Con ello la arquitectura civil incorpora una función claramente expresiva que será determinante para conformar las escenografías del poder durante todo el siglo XVII. Como dice Jean Castex:

Para formular estas escenografías “la arquitectura será pensada por tipos, es decir a partir de un reducido número de esquemas espaciales que van a condicionar durante siglos la posibilidad misma de organizar formas. Será ilusorio pensar en proyectar sin ellos; no habrá trabajo de invención sino una reelaboración continua y dolorosa de los mismos esquemas.”<sup>71</sup>

4. Giacomo Barozzi de Vignola: En 1562 se publica la *Regla de los cinco órdenes de arquitectura* donde Vignola, en la línea marcada por Serlio, esquematiza en cuadros un procedimiento para determinar las medidas de los cinco órdenes (dórico, jónico, corintio, toscano y compuesto). Lo original de su aportación -que resultará definitiva- es idear un sistema de proporciones que abarca todos los elementos de los órdenes. Se basa en la medición de los edificios antiguos y los resultados se expresan en una “regla” que hace que los edificios tengan mayor elegancia y belleza. Como ejemplo, las proporciones entre pedestal, columna y entablamento deben ser 4:12:3 tomando como módulo el semi - diámetro de la columna. Es válido para todos los órdenes y de esta forma el arquitecto puede adaptar cualquier orden a la altura deseada. Gómez de Mora hace uso permanente y constante en toda su obra de estos postulados, redactando las condiciones para su obra que han de realizarse “conforme a Bignola”<sup>72</sup> tanto para el dórico en arquitectura civil como para el corintio en la religiosa.

### 2.2.2. La influencia hispánica. El Escorial

Los precedentes clásicos que acabamos de enumerar pueden encontrarse también en la arquitectura hispánica renacentista. El más evidente, por la similitud de principios compositivos, es el de Alonso de Covarrubias en el Hospital de Tavera en Toledo, cuya planta se convertirá en arquetípica durante todo el siglo XVII y posteriores. También la fachada de la Universidad de Alcalá de Henares, de Rodrigo Gil de Hontañón. Andrés de

---

<sup>71</sup> Jean Castex, *Renacimiento, Barroco y Clasicismo* (Madrid: Akal, 1994), 52.

<sup>72</sup> Tovar Martín, *Juan Gómez de Mora*, 41.

Vandelvira está presente a través del Palacio de los Cobos de Úbeda o la catedral de Jaén, sin que podamos dejar de lado la influencia bramantesca de Machuca en el Palacio de Carlos V en Granada.<sup>73</sup>

Las referencias a las “Medidas” de Sagredo, la “Varia” de Arfe, el libro de “Cortes de cantería” de Vandelvira y en especial el “Discurso de la figura cúbica” de Herrera constituyen una base teórica y metodológica para establecer un repertorio de signos, símbolos y modelos de la nueva arquitectura.

Sentados estos principios es sin duda la imagen de El Escorial la que está literalmente presente desde su infancia en el arquitecto. Como hemos comentado en su biografía, jugaba de niño en su gran explanada y en su adolescencia acompañaba a su tío Francisco en las visitas de obra. El destino querría que fuese él mismo quien debería acabar la obra de su tío.

Juan de Herrera había simplificado los planteamientos de Juan Bautista de Toledo en un edificio de doble lectura. Por una parte, rezuma grandeza y ostentación, pero por otra busca la austeridad y la sencillez. Su desnudez decorativa, la primacía de lo geométrico y la matemática precisión de sus volúmenes marcarán toda la arquitectura española, creando ese estilo herreriano que perduraría en el tiempo y al que no es ajeno Gómez de Mora.

La simbología contrarreformista de El Escorial es tan indiscutible como inabarcable. Nos limitamos a citar a Esther Alegre cuando escribe:

La sobriedad del estilo se ha identificado tanto con la idea del Imperio español como con el nuevo catolicismo triunfante. Frente al lenguaje barroco de los papas en Roma el estilo herreriano define un lenguaje arquitectónico desornamentado, rígidamente geométrico, plano y horizontal, rasgos que perdurarán en el Barroco español.<sup>74</sup>

El predominio de la línea recta, la horizontalidad, la uniformidad de las fachadas, el uso de una doble cornisa -la superior de mayor desarrollo- son invariantes en la arquitectura de Mora. También la acotación de la horizontalidad mediante torres en las esquinas con chapitel de pizarra, reforzada con una línea de buhardillas en la cubierta.

---

<sup>73</sup> Tovar Martín, *Juan Gómez de Mora*, 12.

<sup>74</sup> Alegre y Gómez, *Órdenes y espacios*, 256.

La cornisa de remate a la que hemos aludido sólo se interrumpe por los frontones que marcan las entradas principales siempre en dos cuerpos, siempre con frontones y columnas dóricas.

La ausencia de ornamentación en las fachadas, los muros lisos interrumpidos sólo por las ventanas, nunca ornamentales, sólo remarcadas por una moldura plana son el punto de partida compositivo de Mora, desde donde irá transformando esa sobriedad hacia un gusto barroco.

No obstante, El Escorial siempre impondrá en Gómez de Mora una estética contraria a la arbitrariedad subjetiva buscando la unidad y el sometimiento a la norma. Esta es una actitud serena y noble que como dice Chueca Goitia “constituye la acentuación de la más severa sencillez que conduce a evitar los detalles y adornos superfluos”.<sup>75</sup> Este orden compositivo uniforme y rígido que Mora impone a su obra, según Virginia Tovar:

Parece venir impuesto desde una actitud psicológica del artista, relacionada simbólicamente con la política arquitectónica escurialense como búsqueda de un impacto autoritario y teatralizado de espacio controlable y prefiguración de una imagen de “tipo” ideal sin ningún tipo de evasión hacia formas o espacios incontrolados.<sup>76</sup>

### 2.2.3. La arquitectura de Juan Gómez de Mora

Toda la actividad de Madrid desde la vuelta de la Corte de Valladolid en 1606 está determinada por el Duque de Lerma y su esposa Catalina de Borja. Afecta a la política, la cultura y por tanto a la arquitectura. Como escribe Wölfflin, “explicar un estilo es integrarlo en la historia general de la época según su modo de expresión, es mostrar que en su lenguaje no dice algo distinto a otras manifestaciones de la época”.<sup>77</sup>

El Duque determina toda la actividad constructiva de Madrid donde pretende establecer una plataforma de promoción propia y de un rey que aparente un poder más ficticio que real. Gómez de Mora debe cuestionarse el espacio monumental anterior, en la práctica casi inexistente, despertando en la ciudadanía sentimientos y emociones que conduzcan a la afirmación del poder absoluto. En esta lógica debe anteponer la iniciativa oficial por encima de cualquier otra consideración. La articulación de espacios y monumentos debe

---

<sup>75</sup> Chueca Goitia, *Historia de la arquitectura española*, 254.

<sup>76</sup> Tovar Martín, *Juan Gómez de Mora*, 14.

<sup>77</sup> Heinrich Wölfflin, *Renacimiento y Barroco* (Madrid: Alberto Corazón, 1978), 141.

favorecer una visión teatral a gran escala de la ciudad, que se convierte en un escenario de exaltación de la monarquía.

El arquitecto responde a este reto buscando, como hemos visto, una síntesis arquitectónica basada en la tradición clásica pero como escribe Wittkower, “subordinando la autoridad clásica a la lógica estructural del muro y utilizando la arquitectura clásica como un almacén en el que proveerse de los materiales necesarios para una planificación libre y subjetiva de la arquitectura mural”.<sup>78</sup>

Mora debe mantener un equilibrio entre lo histórico y la necesaria renovación a la que obliga el compromiso ideológico y político. Para ello debe investigar nuevas tipologías donde introducir componentes formales fuera de los esquemas clásicos (grandes escudos).

Su labor consiste en diseñar los “edificios del rey” o diríamos mejor “los edificios del Poder” que deben ser claramente identificables, ya sean del poder judicial (Cárcel de Corte), municipal (Ayuntamiento) o del mismísimo rey (Alcázar o Casa de la Panadería). Esta arquitectura estará determinada por condiciones políticas y sociales debiendo adoptar una continuidad morfológica que repetirá con un claro carácter de propaganda.

La arquitectura de Mora se va despojando gradualmente de algunos de los códigos ortodoxos de Vitrubio, tanto como de los esquemas heterodoxos de Serlio o Vignola buscando unos modelos propios cargados de emotividad y emoción que se transmitan a la vida y ceremonias cortesanas entendiendo su obra, como escribe Wölfflin “por el sentimiento experimentado poderosa y universalmente de la forma claramente concebida, precisa y limitada”.<sup>79</sup> El arquitecto sabe que debe fusionar la ciudad real con una ciudad celebrativa y áulica para la representación de un rey triunfante en una apoteosis de la Monarquía Hispánica.

Mora aborda esta labor de forma que la ciudad, entre 1610 y 1620, empieza a cubrirse de fachadas de ladrillo rojo, recercados de piedra y torres con chapiteles de pizarra. A primera vista podría entenderse que esta arquitectura tiene solo una función de

---

<sup>78</sup> Rudolf Wittkower, *La arquitectura en la Edad del Humanismo* (Buenos Aires: Alianza, 1995), 86.

<sup>79</sup> Wölfflin, *Renacimiento y Barroco*, 155.

revestimiento. Sus diseños adoptan un sistema de fachadas lisas con una rígida composición y estricto equilibrio entre lo horizontal y lo vertical en las que se sitúan numerosos vanos.

Las fachadas de Gómez de Mora son más luminosas que las de sus antecesores y en ellas los vanos se aproximan y la proporción vano-macizo en el muro se equilibra. Como escribe Tovar “el perfil invariable de sus edificios, la abstracción y su diseño característico se traducen en un lenguaje sencillo, comprensible, racional y sobre todo claramente identificable por el ciudadano”.<sup>80</sup>

Este lenguaje sencillo y elemental se apoya en una visión sincrónica de la arquitectura y el urbanismo como hecho global para la función política de la capital, buscando un principio estilístico que cohesione una arquitectura al servicio de las imposiciones ideológicas ya mencionadas. Como veremos más adelante será el “telón de fondo” de una ritualidad tanto política como religiosa.

Los edificios de Mora dialogan con el ambiente circundante y pueden contemplarse desde distintos puntos de vista en una especie de sucesión gráfica de imágenes en los recorridos por la capital. Summerson había definido los edificios de Miguel Ángel como “de muros lisos donde la fuerza de su obra se concentra en la intensa coherencia de superficies, entrantes, salientes, y elementos moldurados que rara vez presentan ornamentaciones”.<sup>81</sup>

Salvando las distancias, Mora recurre a mecanismos muy similares a los aplicados por Miguel Ángel para la Roma de los papas en la transformación del Madrid de los Austrias. Para ello la continuidad morfológica en el espacio físico se desarrolla por episodios y supone una renovación formal de la ciudad en la que sus edificios manifiestan esa renovación de la política y la cultura de la nueva monarquía. En lo que sigue trataremos de concretar sus soluciones en elementos urbanos concretos, esos que hemos denominado “escenarios del poder”.

---

<sup>80</sup> Tovar Martín, *Historia de la arquitectura barroca*, 40.

<sup>81</sup> Summerson, *El lenguaje clásico*, 50.

## 2.3. Los escenarios del poder

### 2.3.1. La “civitas regia”. El Gran Teatro del Mundo

Calderón de la Barca materializa en 1630 el tópico latino del *Theatrum mundi* en su obra *El gran teatro del mundo*, escrito en el ecuador del periodo que nos ocupa. En ella, Dios es el director de escena que dispone la representación en el mundo como escenario que Él ha creado. A su imagen y semejanza, en el siglo XVII el poder absoluto convierte la ciudad en un gran escenario para su exhibición que se convierte en un hecho casi cotidiano para relacionarse con el pueblo. La imagen del rey o la corte se convierten en instrumento de ostentación de la monarquía.

La arquitectura, el urbanismo y las artes en general representan simbólicamente los valores que encarna la monarquía. Nos basta con pensar lo que suponen los fantásticos retratos ecuestres de Velázquez (Conde Duque de Olivares) en cuanto a la exaltación de sus protagonistas. En cuanto a la arquitectura el espacio físico de la capital se adapta y controla para la “presentación” del rey que adquiere un valor simbólico de enaltecimiento del soberano ante sus súbditos. La profesora Esther Alegre escribe:

La ciudad convertida en un espacio escénico, en una especie de teatro, procuró recrear a través del arte los principios ideológicos del poder transformando calles plazas y edificios en espacios de persuasión donde forma y función alcanzan una perfecta integración.<sup>82</sup>

La concentración autoritaria del poder necesita una base o plataforma urbano-arquitectónica manipulable, controlada y controlable, para representar la renovación política y cultural. Las capitales se convierten así en centros de poder muy potentes vinculadas a determinados espacios físicos donde cada uno de ellos corresponde a un tipo de celebración, ya sean plazas mayores, palacios o calles en los que se realizan desde representaciones teatrales hasta paseos triunfales, procesiones u honras fúnebres. En este sentido para Chueca “el Barroco ordena el mundo como un panorama”<sup>83</sup> y la ciudad se convierte en expresión de una realidad política donde emerge una escenografía para la exaltación del príncipe.

---

<sup>82</sup> Alegre y Gómez, *Órdenes y espacios*, 283.

<sup>83</sup> Chueca Goitia, *Breve historia*, 146.



Juan Gómez de Mora recibe el encargo de materializar esta escenografía transformando la situación histórica decadente del Madrid de 1606. Se le exige dar respuesta a esta exigencia de construcción de la *civitas regia* como imagen ordenada y perfecta del poder dominante. Recurre a tipos, que iremos analizando, con un fuerte significado simbólico. Todos estarán relacionados ideológicamente con la proyección pública de lo cortesano y concebidos por tanto como espacios de representación: escenarios. Para Forssman en el vitrubianismo “la arquitectura fue un arte de la representación”.<sup>84</sup> La ciudad se remodela no sólo por exigencias técnicas o funcionales, sino que debe asumir su papel ritual y escénico ligado a esa representación en la que subyace la idea de poder y prestigio. En este sentido Consuelo Gómez escribe que:

La clave hay que buscarla en la relación que existió en la Edad Moderna entre poder, cultura y espacio. Este último configurado como estructura e imagen, pero también como lenguaje se convirtió en un recurso con voluntad expresiva capaz de encerrar significados y de comunicar ideas y conceptos.<sup>85</sup>

En 1606 Madrid debe abandonar su vieja estructura medieval y adaptarse a las nuevas condiciones políticas que derivan de su recién recuperada capitalidad: albergar la Corte y sus manifestaciones. Entre 1606 y 1648 Gómez de Mora desarrolla una serie de actuaciones urbanas con una clara visión sincrónica de la transformación que debe sufrir la ciudad. Para ello necesita un foco centralizador como imagen simbólica -el Alcázar- desde donde irradie la ciudad y el poder, en una concepción estilística puramente barroca. Chueca lo expresa así:

La contemplación del mundo desde un solo punto de vista, desde un ojo único, que abarca todo el panorama es una manifestación del poder humano del poder del príncipe. La visión focal o centralista coincide con la organización monárquica del Estado en la que la ciudad se convierte en la expresión de una realidad política.<sup>86</sup>

En el Alcázar converge un abanico de vías con las que pretende organizar urbanísticamente la ciudad en donde este edificio se constituye en hito primario. En este periodo se construyen la Plaza Mayor, el Ayuntamiento, la Cárcel de Corte y numerosos palacios y templos que se van alineando en estos ejes predeterminados. (Anexo, fig.2)

---

<sup>84</sup> Erik Forssman, *El declinar del vitrubianismo en el siglo XVIII* (Bilbao: Xarait, 1983), 193.

<sup>85</sup> Forssman, *El declinar*, 194.

<sup>86</sup> Chueca Goitia, *Historia de la arquitectura española*, 262.

En el plano que Pedro Texeira elaborara en 1656<sup>87</sup> (Anexo, fig.2) la cerca administrativa que había realizado Felipe IV y que abarcaba el Madrid “construido” delimitaba, como ya hemos citado, una superficie siete veces mayor que en 1610. Este periodo es en el que Mora asume la planificación de la ciudad con un plan de edificación que regula alturas y fachadas y, en palabras de Azcárate “con un programa unitario del que fue medida sustancial el gran cuadrángulo de la Plaza Mayor abierto con audaz racionalismo por el arquitecto en el corazón del barrio viejo de la capital”.<sup>88</sup>

Mora establece un eje E-O o “Camino Real” que partiendo del Alcázar discurre por la calle Mayor hasta llegar a la plaza del mismo nombre, continuando hasta la Plaza de Santa Cruz, donde sitúa la Cárcel de Corte. Prosigue luego por Antón Martín hasta llegar nada menos que hasta los palacios de Lerma y Uceda, para acabar en la Capilla Real de Atocha, lugar de acción de gracias de la monarquía desde Felipe II hasta nuestros días.

El arquitecto teatraliza todo este itinerario, no sólo con grandes edificios sino también con un diseño de viviendas, en tres o cuatro alturas, plagadas de huecos regulares siempre con balcones. (Anexo, fig. 18, 19, 20). Este es un invariante fundamental en su obra, el balcón como elemento susceptible de ser engalanado y desde donde el pueblo muestra su adhesión al monarca. El balcón, igual que en el teatro, es elemento principal para la contemplación del escenario en el que se convierte la calle. Peter Burke afirmaba que “Madrid fue una ciudad teatro”.<sup>89</sup> En ella sus calles y plazas proporcionaban el escenario necesario para espectaculares representaciones políticas y religiosas. Mucho antes (1623) González Dávila ya había calificado a Madrid como “Teatro de las grandezas de la villa de Madrid”.<sup>90</sup>

Mora acomete esta inmensa labor desde los principios del urbanismo barroco que Chueca resume en “la línea recta, la perspectiva monumental y la uniformidad o programa”.<sup>91</sup> Esto se traduce en los ejes perspectivas que traza en los itinerarios ya

---

<sup>87</sup> Pedro Texeira, *Topographia de la Villa de Madrid 1656* (Madrid: Museo Municipal, 2000).

<sup>88</sup> José María de Azcárate, “Estudios sobre el Barroco”, *Revista de la Universidad de Madrid* XI, nº43 (1962): 517-546.

<sup>89</sup> Peter Burke, *El Renacimiento europeo* (Madrid: Alianza, 2000).

<sup>90</sup> Gil González Dávila, *Teatro de las grandezas de la villa de Madrid* (Madrid: Thomas Lunti, 1623).

<sup>91</sup> Chueca Goitia, *Breve historia*, 145.

indicados donde recurre a una ordenación lineal por episodios concatenados ya sean edificios monumentales o viviendas, donde la uniformidad del programa afecta a todos, viéndose integrados bajo una misma disciplina y sensibilidad. Esa sencillez, regularidad y continuidad solo se verá alterada por las portadas de las entradas principales.

Mora es consciente de estar diseñando auténticos “telones de fondo” en sus fachadas que se convierten en “tapices” colgados sobre las calles dotadas de continuidad hasta acceder a los hitos urbanos marcados. Por ello vemos esa estructura característica de huecos sencillos en una rigurosa cuadrícula donde se compensan horizontales y verticales.

A Madrid, literalmente, no le dio tiempo a crear grandes centros urbanos de carácter monumental. Mora lo intentó en un proyecto para la Plaza Real enlazando -como veremos- el Alcázar con una monumental catedral “al estilo de San Pedro”<sup>92</sup> unida a una serie de nuevos templos y palacios para obispos y consejeros reales. Una vez más en la Historia de España todo quedó en apenas un proyecto, bloqueado desde un comienzo por el escaso compromiso de la nobleza y la debilidad de la Hacienda Real.

Como contraste, en París se realiza la *Place Dauphine* (1607-1614) y la *Place Royale* (1605-1612) con un fuerte apoyo de la nobleza urbana francesa y del propio Luis XIII. Según escribe Gravagnuolo “se prevé la anticipación de la construcción de fachadas según un proyecto unitario impuesto por edicto real y confiadas a la iniciativa privada”.<sup>93</sup> Ello supone un sistema de control de la imagen urbana que, aunque se limite a la envoltura de los edificios hizo posible en París una uniformidad que todavía hoy nos sigue pareciendo admirable.

La corte hispánica no posee una estructura de fuerzas sociales con poder para abordar estas transformaciones urbanas a diferencia de lo que ocurre con los gremios en los Países Bajos o la nobleza en las cortes centroeuropeas. En Madrid la clase dominante es minoritaria y está compuesta casi en exclusiva por el Estado y la Iglesia por lo que la arquitectura promociona sólo los valores de estas dos clases.

---

<sup>92</sup> Tovar Martín, *Juan Gómez de Mora*, 108.

<sup>93</sup> Benedetto Gravagnuolo, *Historia del urbanismo en Europa* (Madrid: Akal, 1998), 18.

Los edificios de Mora tienen que dominar puntos estratégicos de la ciudad dejándose ver como hitos referenciales de los valores políticos que quieren transmitir. El “modelo” de Mora mezcla tendencias, tradición y presente en una escala menor y menos grandilocuente que sus homólogos europeos. No obstante, cuando sus conciudadanos perciben sus esbeltas torres coronadas por altos chapiteles de pizarra inmediatamente lo asocian con el poder real establecido.

Antes de singularizar cada uno de los escenarios que se desarrollan en la ciudad citaremos una vez más la profesora Barredo que nos sirve de epígrafe en este apartado:

Al final de este periodo, Madrid se ha convertido en el centro ceremonial de Felipe IV que completa su red de rutas ceremoniales y festivas que iba a ser su característica, plenamente configurado como capital de la Monarquía Hispánica. Juan Gómez de Mora expresa así la conciencia que en ese tiempo tenía la corte madrileña de la importancia física de la ciudad en la valoración del prestigio del poder político.<sup>94</sup>

### 2.3.2. El Alcázar

Como arquitecto real la obra de Juan Gómez de Mora, en lo que a residencias reales se refiere, constituye una de sus más relevantes aportaciones. En ellas conjuga herencia clásica y renacentista con novedosos programas que anuncian el barroco.

El palacio real como tipología se puede entender desde dos puntos de vista. El primero, como reducto de la vida privada del monarca donde se constituye como escenario privado para un reducido número de personas. En esta línea estarían los pabellones de recreo (La Zarzuela), de caza (la Torre de la Parada) o algunas actuaciones de Mora en El Pardo, Valsaín o Valdemoro.

Teniendo gran interés todas estas tipologías debemos centrarnos en el objeto de este trabajo y por ello abordaremos una segunda concepción del palacio como elemento o hito básico en la planificación de la ciudad. En este sentido el palacio se constituye como espacio de consagración del monarca, de su imagen pública, de su carácter absoluto como soporte espacial del poder y expresión de la ritualidad y protocolo de la Corte.

En este sentido el profesor R. de la Flor lo entiende como:

---

<sup>94</sup>Del Río Barredo, *Madrid Urbs Regia*, 2.

Instrumento discursivo del que las ciudades se sirven para construir una imagen prestigiosa de sí mismas interpretando conforme a un esquema de intereses apenas velado y potenciado por la retórica de la etopeya el devenir de las comunidades. Se trata, bien puede decirse así, de un arma de propaganda.<sup>95</sup>

En este sentido el palacio se erige como elemento figurativo por antonomasia que debe producir en el espectador asombro y admiración, en un ambiente de representación al modo de decorado teatral para la aparición del monarca.

Gómez de Mora sabe que debe “preparar” la Plaza Real para la contemplación de la fachada del Palacio Real por lo que utiliza las caballerizas y la Armería Real para formar una “U” invertida donde la fachada, a modo de telón de fondo, constituye el cierre perspectivo de la plaza. Salvando las distancias, se trata del mismo mecanismo de Bernini en la Plaza de San Pedro en Roma donde la fachada de Carlo Maderno se ve “abrazada” por la columnata, en una solución que sería paradigmática del barroco.

Mora abandona la concepción escurialense de “bloque macizo” prefigurando un modelo que se adapte a las leyes de la perspectiva y la centralidad fundamentales en una concepción simbólica de la monarquía. En el balcón real, donde el rey se exhibe deben converger todas las líneas compositivas para dar una imagen unívoca, sin ambages, de una ideología donde el palacio pase a formar parte de la iconografía del poder como “tipo” para toda la arquitectura oficial.

El diseño, que ahora abordaremos, debe obedecer a una nueva concepción política que tenga en el Alcázar un punto de referencia obligado para una doctrina que supone una visión central de la realidad y que asume desde lo figurativo lo ideológico. La Plaza del Palacio se convierte en un fenómeno urbano de primer orden como uno de los primeros episodios monumentales de la nueva ciudad y centro focal. Como escribe Chueca Goitia:

El barroco ordena el mundo como panorama donde la uniformidad supedita lo particular a la ley del conjunto como única manera de mantener el predominio de la ordenación perspectivística en cuyo punto focal se encuentra el palacio de la realeza. La ciudad se convierte en la expresión de una realidad política.<sup>96</sup>

No es objeto de este trabajo la evolución constructiva de este edificio que por otra parte ha sido profundamente estudiada por Martín González, Iñiguez, Cervera Vera y Verónica

---

<sup>95</sup> Rodríguez de la Flor, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico*, 133.

<sup>96</sup> Chueca Goitia, *Breve historia*, 146.

Gérard. Aportamos la evolución de la fachada que nos ocupa (Anexo, fig.4). De fortaleza musulmana pasa a palacio renacentista en un largo proceso que culmina con la intervención italianizante de Juan Bautista de Toledo (1561-1562) y la construcción en el ángulo sudoeste de la fachada de la Torre Dorada (1566).<sup>97</sup>

Más tarde intervendrían Juan de Herrera y Francisco de Mora, aunque en 1596 Jehan L'Hermite escribe que ofrecía un “complejo y disonante aspecto muy alejado de una composición armónica y coherente”.<sup>98</sup> La pesada y maciza estructura de su frente principal con escasa correspondencia de las partes integradas en ella se ve perturbada por cuerpos con diferentes escalas y por la sucesión de galerías inconexas. Sólo la Torre dorada, en palabras de Virginia Tovar, “anuncia y habla otro lenguaje y adelanta un nuevo rumbo artístico”.<sup>99</sup>

Juan Gómez de Mora toma la obra en 1612 por encargo del duque de Lerma que ya en 1611 consideraba la fachada existente como “muy humilde”.<sup>100</sup> Empieza por modificar las trazas de su tío Francisco rompiendo su organización todavía renacentista pero no sólo respetando sino duplicando en el otro extremo de la fachada la torre de Juan Bautista de Toledo. También reordena los nuevos salones de recepción y representación detrás de la fachada, así como el Patio de la Reina, escaleras y galerías exteriores. (Anexo, fig.3). La obra emprendida por Gómez de Mora comprende la gran fachada o pórtico que habría de unificar las dependencias del rey y de la reina y el gran salón para fiestas y recepciones (Anexo, fig.3). Tiene que buscar el efecto de una perspectiva ciudadana desde una contemplación multitudinaria a modo de gran telón del teatro regio a donde el Rey se asoma y toma contacto con su pueblo. La fachada se convierte así en la solemne embocadura de la escena donde la incidencia de la luz conduce inexorablemente hacia el balcón real. Para conseguirlo y a diferencia de la arquitectura escorialense, rompe el bloque y adelanta las dos torres laterales y el pórtico central

---

<sup>97</sup> José Manuel Barbeito Diez, *El Alcázar de Madrid* (Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992), 18.

<sup>98</sup> Tovar Martín, *Juan Gómez de Mora*, 41.

<sup>99</sup> Tovar Martín, *Juan Gómez de Mora*, 44.

<sup>100</sup> Tovar Martín *Juan Gómez de Mora*, 45.

sobre el lienzo principal en el que se sitúa el balcón regio. La búsqueda de este efecto volumétrico de luz-sombra supone un paso definitivo hacia la arquitectura barroca.

Todo ello se apoya en el sistema bicrómico, el eje central realzado, las torres angulares coronadas por chapiteles de pizarra y el canteado de los vanos se erigen en cánones arquetípicos de la arquitectura áulica. Supone una renovación ideológica y lexicológica derivada del nuevo papel de una monarquía que pretende sustentarse en el contacto con el pueblo y la Corte y ante quien ha de mantener una fuerte imagen autoritaria y de poder. Esta fachada se convertirá en “tipología real” durante todo el XVII (Anexo, fig. 5). En el proyecto original Gómez de Mora incorporaba dos nuevas torres (Anexo, fig.5) una a cada lado del balcón real lo que confería a la composición un carácter todavía más barroco. Las torres, como ya hemos comentado, comenzaron a construirse, pero se abandonaron por supuestos problemas de cimentación, aunque es mucho más probable que los problemas derivaran de la Hacienda Real. A pesar de ello se consigue un cierre perspectivo de la Plaza Real brillante a la vez que solemne, apropiado tanto para las paradas reales como para fiestas y devociones populares.

Se trata de una fachada claramente urbanística donde confluyen, como ya hemos citado, un abanico de ejes urbanos. Sin pretender hacer un análisis exhaustivo de la misma, nos parece relevante estudiar siquiera someramente los elementos que la constituyeron en prototípica, ya que en su lenguaje arquitectónico encontraremos los elementos que definirán un estilo. Las obras comenzaron el 21 de mayo de 1612 y no finalizaron definitivamente hasta 1645,<sup>101</sup> lo que da una idea de la complejidad de superponer la nueva a la ya existente. Se compone de cinco tramos: dos torres angulares, dos paños retranqueados y la gran portada central. Todos estos elementos pueden apreciarse en la maqueta realizada por el propio Gómez de Mora y que se conserva en el Museo Municipal de Madrid. (Anexo, fig. 4)

Las torres mantienen una estructura triádica en los vanos y dan solidez al conjunto al que sirven de “paréntesis”. Los paños retranqueados mantienen un ritmo uniforme basado en la alternancia de pequeños frontones triangulares y semicirculares situados

---

<sup>101</sup> Tovar Martín, *Juan Gómez de Mora*, 42.

sobre diez ejes a cada lado de la portada monumental hacia la que confluyen. En el centro de la composición, el eje medio sobre el que se desarrolla la gran portada que constituye su motivo principal.

Esta se presenta como una alteración en el tratamiento uniforme del muro donde la ventana recercada en blanco sobre el rojo del ladrillo adquiere todo el protagonismo. Se adelanta ligeramente al paño principal con un esquema tetrástilo en riguroso orden dórico que llega hasta la coronación. Allí se sitúa un frontón unido al cuerpo general por aletones, coronándose todo el edificio por una balaustrada de remate con acróteras y pirámides. Bajo esa coronación un soberbio escudo real preside toda la composición y diríamos que toda la plaza. Se trata de una obra del escultor Antonio Herrera Barnuevo<sup>102</sup> al que Mora volverá a recurrir en numerosas ocasiones. Debajo del escudo, el balcón real y la entrada principal flanqueados por columnas dóricas pareadas. Esta composición se convertirá en un modelo que se repetirá en toda la arquitectura palacial ya sea en Medinaceli, Lerma, Pastrana o en el Palacio de Uceda en Madrid.

Como escribe V. Tovar:

Nos encontramos ante una fachada adelantada en su estilística que responde a un momento de equilibrio en la evolución del artista en la que conviven elementos clasicistas reinterpretados al objeto de conseguir una mayor fluidez y transparencia en los volúmenes, ausentes hasta entonces en la arquitectura post-herreriana.<sup>103</sup>

La fachada del Palacio Real supone un resumen de la lexicología de Mora y en ella se encuentran todos sus elementos característicos. El dórico como representación del poder, la utilización de elementos clásicos (frontones, acróteras, pirámides) reinterpretados y un tratamiento unificador del vano que siempre es tratado como perforación del muro, nunca como mera decoración. Con el énfasis en el eje medio acabará de definir un lenguaje puramente barroco que constituirá la “arquitectura del poder” y que repetirá de forma sistémica en la Cárcel de Corte, el Ayuntamiento y en toda su arquitectura palacial.

La Plaza Real queda configurada con un cinturón eclesiástico el que se sitúan la iglesia de san Gil, la Encarnación, Santo Domingo y la Casa del Tesoro. Se constituyen en

---

<sup>102</sup> Tovar Martín, *Juan Gómez de Mora*, 47.

<sup>103</sup> Tovar Martín, *Historia de la arquitectura barroca*, 40.



vértices monumentales alrededor del Alcázar donde el nuevo sector simboliza la visión morfológica del “orbe” monárquico, de un mundo estatal totalizador a partir del que se desarrollará el nuevo urbanismo de Madrid donde la fachada del palacio no ha cerrado el edificio, sino que lo ha relacionado con su medio ambiente.

No quisiéramos cerrar este apartado sin hacer una breve referencia al Palacio Ducal de Uceda (1613-1625) cuyo lenguaje arquitectónico hay que buscarlo directamente en el Alcázar del que pretende ser una réplica reducida, y que con tanto acierto ha descrito Cristóbal Marín Tovar.<sup>104</sup> (Anexo, fig.37)

En la fachada volvemos a encontrar las torres angulares, la bicromía, los recercados de las ventanas y la alternancia de frontones triangulares y semicirculares sobre las mismas. En las portadas ligeramente adelantadas volvemos a descubrir el empleo de la doble columna dórica y sobre ellas el balcón principal coronado por un frontón curvo partido, donde de albergan los escudos nobiliarios. Mora aplica en este edificio su singular lenguaje para dotarlo de la autoridad necesaria como símbolo del poder establecido, en una clara conexión con el Palacio Real. Como escribe Checa Cremades “la arquitectura palacial permite vislumbrar la conexión entre arquitectura y política, entre arquitectura y Poder (...) pues el lenguaje clásico, el Clasicismo es ante todo un lenguaje de Poder, su forma de expresión y control”.<sup>105</sup> Todavía hoy este edificio mantiene esa imagen de dominio como sede de la Capitanía General de Madrid.

### 2.3.3. La Plaza Mayor

Las plazas mayores españolas tienen su antecedente más claro en la de Valladolid que, al sufrir la Plaza Vieja un gran incendio en 1561 fue reconstruida por orden de Felipe II con unas trazas de Francisco de Salamanca.<sup>106</sup>

Se trata de un primer ejemplo de plaza regularizada con fachadas que tienden a la homogeneidad, pero todavía no constituye un espacio cerrado en su totalidad ni tiene el carácter de “edificio urbano”.

---

<sup>104</sup> Cristóbal Marín Tovar, *El Palacio de Uceda. Capitanía General de Madrid* (Madrid: Ministerio de Defensa, 2016), 138.

<sup>105</sup> Fernando Checa Cremades, *El Barroco. El palacio* (Madrid: Akal, 2001), 171.

<sup>106</sup> Alegre y Gómez, *Órdenes y espacios*, 223.

En España las plazas mayores tienden a constituirse como episodios urbanos aislados desvinculados de la ciudad por la inexistencia de grandes avenidas de acceso o actuaciones urbanísticas en su entorno. En estas condiciones la plaza se vuelca hacia su interior siendo típica la introspección de estas. Se trata de lugares de mercado donde bajo sus soportales se desarrollan toda clase de actividades comerciales y de relación social. En su espacio central se desarrollan espectáculos, fiestas y eventos políticos o religiosos. Por el contrario, las plazas mayores francesas como la de Los Vosgos (*Place Royale*) en París (1605-1612) conforman un espacio urbano estrictamente cerrado y cuadrangular donde su arquitectura no tiene intención de monumentalidad ni referencias clásicas. Su estilo flamenco les confiere un carácter más burgués lo que según Checa Cremades:

En estas plazas se unían el deseo de embellecer la capital y de ofrecer un desahogo a la población (...) Su gran novedad tipológica se encuentra en la fusión de la plaza regular italiana con la construcción urbana normal de pequeñas casas de ladrillo. La plaza así concebida era un tema absolutamente nuevo que pronto fue imitado.<sup>107</sup>

A diferencia de las españolas, plazas como la Vendôme de París se creaban para ser habitadas por una sociedad burguesa que las convertía en barrios señoriales. Su acceso estaba restringido y sus entradas ocultas por arquerías donde el espacio central sólo era accesible para los propietarios. Hasta muy avanzado el XVII (1639) no se convierte en plaza pública, con la colocación por Richelieu de la estatua de Luis XIII.<sup>108</sup>

Gómez de Mora interviene en el caótico caserío madrileño con una intención bien distinta. No solo trata de proyectar un gran programa urbanístico que incluya un gran espacio multifuncional, ordenado y riguroso, sino que pretende elaborar una aportación propia en su lenguaje personal. Para ello debe superar las influencias flamencas o italianas que habían sustentado hasta entonces la arquitectura española.

En la Plaza Mayor Mora pretende culminar su expresión de la *civitas regia* para que constituya -como así ocurrió- una imagen intemporal de la arquitectura de los Austrias. Se propone elaborar un lenguaje arquitectónico que responda a la nueva situación política que reclama la transformación de la ciudad.

---

<sup>107</sup> Checa Cremades, *El Barroco*, 182.

<sup>108</sup> Alegre y Gómez, *Órdenes y espacios*, 290.

Comprende con claridad que la Plaza Mayor tiene que ser ese corazón representativo del que Madrid carece a la vez que un espacio público y un escenario festivo de representación, persuasión y propaganda. La profesora Esther Carvajal lo expresa en un sentido amplio:

Las plazas mayores constituyen un buen ejemplo de cómo la fiesta transformaba la imagen y el significado de la ciudad no sólo a través de lo efímero sino también desde el punto de vista del trazado, convirtiendo a la ciudad en un campo de experimentación de recursos artísticos y sobre todo en un espacio de poder, reflejo de las aspiraciones y de los ideales políticos y artísticos de la época.<sup>109</sup>

La Plaza Mayor adquiere una configuración como espacio escenográfico organizado a partir de formas regulares y fachadas unitarias que sirven de tramoya para la ostentación pública del monarca. Con ello adquiere un gran carácter simbólico en el ejercicio de la representación, ya sea de espectáculos teatrales, justas y juegos de caña, fiestas o autos de fe. Como vemos en el magnífico plano realizado y firmado por el propio arquitecto en 1626 (Anexo, fig.7) prolonga deliberadamente los pórticos del interior del recinto en las ocho calles que confluyen en la plaza convirtiéndola en una encrucijada o “camino natural” de la ciudad. Gómez de Mora, en terminología médica actual, realiza el implante de un órgano vital que conecta por esas ocho arterias al organismo vivo que considera la ciudad. Se trata de una concepción de la plaza absolutamente innovadora en la que los ciudadanos “circulan” por la plaza que ha incrustado en el caserío del que no solo no se aísla, sino que le sirve de comunicación.

La profesora Tovar escribe que “posee un sentido acumulativo de su función, de sus espacios múltiples, de su variado diseño al compás del vivir de sus gentes, de su propia y general conformación como sentimiento arquitectónico”.<sup>110</sup> Su visión es transformadora y relaciona el edificio-plaza con su medio circundante en lo que en el urbanismo actual denominaríamos “composición abierta” en un exquisito y puro lenguaje barroco.

La plaza es ante todo tránsito entre ella misma y otros episodios arquitectónicos enfocando la perspectiva hacia otros edificios, algunos todavía existentes, en una

---

<sup>109</sup> Alegre y Gómez, *Órdenes y espacios*, 291.

<sup>110</sup> Tovar Martín, *Historia de la arquitectura barroca*, 40.

concepción premonitoria de lo que será la plenitud del urbanismo barroco. La composición de la plaza no responde sólo a un espacio cerrado, subordinado a un eje o a un símbolo, como sus homólogas francesas. Se trata de una operación urbanística de mucho mayor alcance.

Todavía en nuestros días se percibe con claridad cómo derrama su actividad por todas las calles que confluyen en ella como episodio urbano de primer orden, comercial, social, político o administrativo, llegando a unificar toda la actividad de su entorno hasta las plazas de San Miguel, la Cebada o Santa Cruz. En un desplegable firmado por Mora, con exquisita calidad gráfica en el dibujo, podemos observar el diseño de los cuatro alzados de la Plaza Mayor. El documento, de extraordinario valor histórico y artístico, es un auténtico enunciado de su arquitectura. (Anexo, fig.6)

Las cuatro fachadas tienen un tratamiento uniforme. Cinco plantas sobre soportales en una composición rigurosa y sencilla en las que los ejes de cada pórtico coinciden con los de los vanos hasta alcanzar una sencilla cubierta de pizarra. Bajo un estricto principio de regularidad crea los cuatro lienzos alternando columnas y pilares sobre los soportales de piedra. Los mismos motivos agrupan todas las formas de los cuatro alzados dando lugar a un campo visual homogéneo y uniforme. Ningún elemento destaca en exceso queriendo conformar esa *scenae frons* característica de un teatro.

Como hemos dicho los balconajes con barandillas se corresponden con cada vano del pórtico buscando siempre un efecto ascensional de verticalidad. El ladrillo rojo, los recercados, los amplios y numerosos ventanales junto con la cubierta de pizarra en la que las buhardillas marcan el mismo ritmo, acabará por configurar la arquitectura residencial madrileña de la época.

Resulta extraordinario imaginar esos seiscientos veinticinco huecos engalanados con telas, tapices y otros ornamentos para la celebración de acontecimientos celebrativos. El efecto teatral tenía que resultar impresionante, como ha quedado plasmado en algunas pinturas de la época (Anexo, fig. 10). Prueba de ello es que Jerónimo Quintana escribe en 1629 que la Plaza Mayor de Madrid es “el más sumptuoso edificio de todos los edificios públicos y que entre los que tiene esta villa tiene el primer lugar porque esta

es la más hermosa fábrica que tiene España”.<sup>111</sup> En la plaza destaca la Casa de la Panadería donde en la primera planta se ubicaba el salón y el Balcón Real. Desde allí los reyes presidían los actos y exhibían su autoridad. Está compuesta por cinco plantas, como el resto, con un eje medio en el que los soportales adintelados se sustituyen por una arquería con nueve vanos y dos huecos adintelados que sirven de base a dos torres con chapitel de pizarra totalmente integradas en la masa del edificio. (Anexo, fig.9)

Mora marca la presencia real con un sutil cambio de una arquitectura adintelada a la más prestigiosa solución clásica del arco de medio punto. Por si ello no bastara vuelve a colocar, como en el Alcázar, un gran escudo real que corona toda la composición empleando los códigos arquetípicos de su lenguaje.

Cuando el arquitecto comienza en 1617 la construcción de este gran escenario que es la Plaza Mayor es muy consciente de la causa política a la que sirve. Debe crear un espacio para organizar y controlar las actividades sociales en un lugar excepcional para el diálogo del poder con el pueblo ya que la plaza constituye, en palabras de Bonet Correa, “una ofrenda generosa de la monarquía al pueblo”.<sup>112</sup>

La obra se realiza en apenas dos años y responde al esquema albertiano que enuncia que “las plazas serán muy bellas si sus pórticos son iguales y las casas que las bordean guardan una alineación perfecta y se elevan a la misma altura”.<sup>113</sup> Como ya hemos comentado este criterio entendido como principio de orden y regularidad marcará sucesivas actuaciones de Mora en las plazas contiguas de la Cebada, San Miguel y Santa Cruz jalonando toda una serie de recorridos de la ciudad.

Desde su inauguración en 1619 la Plaza Mayor se convierte en el mayor “teatro” de España y Elliot ha estimado su capacidad en cerca de treinta mil personas donde “se representaban obras para las que tanto Felipe III como Felipe IV habían hecho traer a los mejores escenógrafos italianos”.<sup>114</sup>

---

<sup>111</sup> Jerónimo de la Quintana, *Historia de la Antigüedad, Nobleza, y Grandeza de la Villa de Madrid*.1629 (Valladolid: Maxtor, 2005), 375.

<sup>112</sup> Bonet Correa, *Fiesta, poder y arquitectura*,38.

<sup>113</sup> León Battista Alberti, *De Re Aedificatoria* (Madrid: Akal,1991), 27.

<sup>114</sup> John H. Elliott, *Un palacio para el Rey* (Madrid: Santillana, 2003), 39.

Se acondiciona todo un sistema de palenques, gradas, tablados y escenarios desmontables, algunos de ellos proyectados por Gómez de Mora (Anexo, fig.8). El balconaje corrido, los sistemas de barandillas en los áticos hacen que los cuatro lienzos de la plaza se conviertan en un inmenso palco, adquiriendo esta un ambiente teatral para las representaciones propias del XVII.

En estas ocasiones la tribuna real situada en la Casa de la Panadería adquiere todo el protagonismo. Desde allí los reyes presencian desde entradas triunfales, toros, juegos de caña y justas poéticas, hasta autos sacramentales o Autos de Fe de la Inquisición. Como ejemplo citaremos, como documenta Virginia Tovar que:

El 15 de mayo de 1620 se celebraron las más grandes fiestas que se recordaba, con motivo de la beatificación de San Isidro. El dos de mayo de 1621 la proclamación de Felipe IV, el veintiuno de octubre la ejecución de Rodrigo Calderón. En 1623 la fastuosa bienvenida al Príncipe de Carlos de Inglaterra, y el veinticuatro de enero de 1624 un gran Auto de Fe.<sup>115</sup>

Como vemos se suceden toda clase espectáculos festivos y dramáticos, lo que no impide que la plaza siga cumpliendo la función primordial para la que en el orden práctico fue diseñada: convertirse en el mayor mercado público de la capital centralizando e irradiando esta actividad por toda la zona.

Para finalizar y a modo de resumen diremos que con esta iniciativa de Mora se ponen en práctica los principios del urbanismo barroco en cuanto a la percepción de las vías principales, los cruces -plazas- y ejes que ayudasen a correlacionar las distintas zonas de Madrid. Como ejemplo la calle de Alcalá se convierte en una Vía Real para las grandes entradas triunfales y proclamaciones de la Corona, donde en su recorrido se situaban arcos triunfales, pirámides y toda clase de elementos que hicieran apología de los soberanos. Como indica Castex “la ciudad barroca no se contenta con un modelo de legibilidad superficial. Si la propaganda se insinúa por todas partes ningún nivel de la estructura urbana debe sustraerse a su marca. Todo se convierte en asunto de instrumentación”.<sup>116</sup>

---

<sup>115</sup> Tovar Martín, *Juan Gómez de Mora*, 128.

<sup>116</sup> Castex, *Renacimiento, Barroco*, 251.

#### 2.3.4. Edificios públicos. Cárcel de Corte y Casa de la Villa

El arquitecto pretende establecer una correlación visual elaborando unas imágenes arquitectónicas muy relacionadas entre sí, pues tienen que asumir el papel de “decorados” en las plazas o itinerarios en los que se sitúan. En la arquitectura de Mora, en estos edificios se hibridan la tradición clásica de arquerías, columnas dóricas y frontones, con elementos tradicionales como ladrillos, recercados y chapiteles de pizarra. A ello se une la importancia del eje medio en la portada principal para acabar de conferirle su característico estilo. V. Tovar escribe que:

Estos edificios públicos son episodios dentro de un organigrama general que acaba fijando una tipología de gran sencillez, que constituye una clara característica de la arquitectura barroca madrileña y que se prolongará durante más de un siglo constituyendo el “rostro” de la ciudad, en algunos términos hasta rozar el siglo XIX.<sup>117</sup>

##### 2.3.4.1. La Cárcel de Corte.

Como ya hemos comentado la obra de Mora se inscribe siempre en una actuación urbanística de mayor escala que pretende redefinir el centro urbano para que asuma su papel de centro político-administrativo. Para ello se regularizan todos los terrenos de este sector como las plazas de San Miguel, la Cebada, la de la Villa y de Santa Cruz. En esta última es donde se decide ubicar la Cárcel de Corte. El espacio irregular de esta plaza queda atravesado por la calle Atocha, que se regulariza tomando el frente de la plaza como alineación para situar la fachada principal del edificio.

En el centro de la plaza una fuente de Orfeo, diseñada por Juan Gómez de Mora<sup>118</sup> organiza todo el espacio público del que es protagonista el edificio que debe asumir la función de tribunal de justicia del Rey. Debe representar los atributos de autoridad como medio de orden y control al tratarse de un organismo legislativo, administrativo y penal de máximo rango. (Anexo, fig.12)

El edificio destaca por su volumen rectangular que le dota de sobriedad y monumentalidad con una clara definición de los volúmenes en un estilo que mezcla el pasado escurialense con la modernidad barroca.

---

<sup>117</sup> Tovar Martín, *Historia de la arquitectura barroca*, 125.

<sup>118</sup> Miguel Molina Campuzano, *Fuentes artísticas madrileñas del siglo XVII* (Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1970), 12.

La planta del edificio, con su doble patio, trae ecos del XVI -hospital de Tavera de Toledo- en un planteamiento clásico de los modelos italianos. Todo se organiza sobre el eje que divide ambos patios con arquerías trazadas con rigor en la típica bicromía del arquitecto. Estas arcadas de orden dórico acaban en el ático coronadas por un juego de estípites que suponen toda una declaración de principios del primer barroco. (Anexo, fig.11)

La planta se adapta a la doble función del edificio -cárcel y juzgado- y a la altura de la galería superior se establece una transparencia visual entre ambos patios que elimina el carácter cerrado del cuadrado y unifica todos los elementos que componen el edificio. Como veremos esta organización se traslada a la fachada que se constituirá en arquetípica. En este sentido Virginia Tovar escribe que:

Esta interpretación de una tipología tradicional que le ha servido de base nos manifiesta una vez más el proceso de descodificación al que Mora somete tanto a la arquitectura tradicional como a la clásica que son los elementos determinantes de su obra.<sup>119</sup>

La fachada tiene la organización clásica del arquitecto y sigue el mismo patrón que la del Alcázar, solo que a menor escala. Dos torres angulares con chapitel de pizarra flanquean el conjunto y se adelantan sobre los dos cuerpos laterales de triple ventanal que suponen la transición hacia la gran portada central. En ella se superponen dos cuerpos coronados por un ático, sobre una base adintelada. Ambos cuerpos están flanqueados por columnas y medias columnas dóricas sobre pedestales. El cuerpo superior se ve interrumpido por el ático, unido al resto por aletones. Debajo un gran frontón sobre el escudo real que corona el balcón real y donde queda de manifiesto el eje medio de la composición. Mora en un gesto claramente barroco coloca en la coronación de este cuerpo cinco esculturas alegóricas de las funciones de este edificio.

En el esquema triádico del conjunto, los dos niveles de huecos están coronados por frontoncillos triangulares y curvos en un recurso que ya hemos visto en el arquitecto. Los dos lienzos laterales sobre los que la portada se adelanta también se distribuyen en dos niveles de tres huecos mucho más sencillos y tan solo enmarcados por una moldura. Parece como si el autor no quisiera quitar protagonismo a la portada principal. Sus elementos están ejecutados con piedra berroqueña blanca y el resto de la fachada con

---

<sup>119</sup> Tovar Martin, *Historia de la arquitectura barroca*, 385.



ladrillo y cadenas de piedra en la combinación roja y blanca característica de Gómez de Mora.

Como en el Alcázar, la fachada se proyecta sobre toda la plaza de Santa Cruz a la que sirve de telón de fondo. Los laterales del edificio son tratados deliberadamente de forma austera, irrelevante, para no distraer la atención de la fachada principal, contrastando su desnudez con el peso escultórico de la portada principal.

Toda la composición es un marco para ese gran retablo en piedra que se proyecta como escenario en la plaza y donde el escudo real lo vuelve a presidir todo, estableciendo una íntima relación con el de la Plaza Mayor y el Alcázar. La fachada, que se hará programática, destaca por la elegancia con que se relacionan cada una de sus partes y la sensación de reposo que transmiten sus columnas y molduras en un compacto relieve. (Anexo, fig.13).

No nos resistimos a enunciar aquí la que es posiblemente la más bella descripción que se haya realizado de la misma y que debemos a Chueca Goitia: “En medio de la desnudez austera de estos muros fulgura en la Cárcel de Corte la membrana nerviosa y mágica de la gran portada (...) que es puro andamio, mero encuadramiento, un retablo hecho por azar en piedra”.<sup>120</sup>

#### 2.3.4.2. La Casa de la Villa.

Debemos tener en cuenta que durante el siglo XVII los ayuntamientos se consideraban los edificios más significativos en la arquitectura civil de la ciudad. Baste con pensar, dentro de la Monarquía Hispánica, los de Bruselas, Gante o Lieja. En la propia España la referencia eran los de Sevilla, Barcelona o Salamanca, pero por los motivos ya indicados Madrid carecía de un edificio que pudiera calificarse como tal.

En la biografía de Gómez de Mora hemos hecho referencia a su nombramiento como Trazador Mayor del Rey, pero también como Maestro Mayor del Ayuntamiento de Madrid. En 1620 recibe el encargo de derribar las viejas casas que en la Plaza de la Villa ejercían como ayuntamiento y proyectar un nuevo edificio digno de la ciudad.

---

<sup>120</sup> Chueca Goitia, *Historia de la arquitectura española*, 259.

El profesor Varela Hervias escribe que “este sector de la Plaza de la Villa fue durante mucho tiempo el centro oficial y mercantil más importante de la ciudad vieja hasta que se produjo la dispersión hacia otros espacios más lejanos”<sup>121</sup> en clara referencia a las actuaciones urbanísticas de Gómez de Mora.

La Plaza de la Villa tiene una autonomía formal que el arquitecto aprovecha para desarrollar sobre ella todos los invariantes de su arquitectura. Urbanísticamente se trata de un ensanchamiento de la calle Mayor por lo que debe integrar el edificio dentro de su entorno y a una escala adecuada. El profesor Navascués escribe que “el espacio de la Plaza de la Villa a pesar de su independencia formal fue creado dentro del sistema de progresión rítmica de espacios relacionados entre sí que suponía el planeamiento de Gómez de Mora y que partía de la Plaza Mayor”.<sup>122</sup>

El Ayuntamiento se constituye nuevamente como telón de fondo de un escenario urbano con radiaciones hacia la Plaza de Santa María, Puerta Cerrada hasta la Plaza Mayor. Simultáneamente se están regularizando, como hemos visto, otras plazas y homogeneizando las fachadas de los itinerarios que las comunican. El caótico y fragmentado núcleo urbano de Madrid se va convirtiendo en un centro burocrático y administrativo acorde con la capitalidad de la ciudad. En este ambiente y según Virginia Tovar “la Plaza de la Villa se convertía en una sugestiva variación de la tumultuosa calle Mayor, en un lugar estancial para un edificio, el más representativo de la autoridad municipal”.<sup>123</sup>

El edificio forma nuevamente un bloque compacto en torno a dos patios. En esta ocasión el Ayuntamiento debe congrega dos partes aisladas que no pueden comunicarse como son la Cárcel de la Villa y el Concejo. Este condicionante se traslada a la fachada donde encontraremos dos entradas, que reciben igual tratamiento. (Anexo, fig. 14)

El edificio tiene tres plantas sobre rasante más un sótano. La fachada se articula en torno a siete ejes compositivos, tres de los cuales forman el cuerpo central encuadrado por las

---

<sup>121</sup> Eulogio Varela Hervias, *La Casa del Ayuntamiento de Madrid* (Madrid: Concejalía de Cultura, 1951), 8.

<sup>122</sup> Pedro Navascués Palacio, *La Casa del Ayuntamiento de Madrid* (Madrid: Tecniberia, 1985), 34.

<sup>123</sup> Tovar Martín, *Juan Gómez de Mora*, 135.

dos portadas de acceso adinteladas. Un cuerpo más de balcones se añade hasta llegar a las torres angulares que acotan el conjunto.

La planta baja esta realizada en piedra hasta alcanzar la imposta del primer piso, a modo de zócalo o basamento. En ella se sitúan siete huecos verticales enrejados y las dos portadas de acceso ligeramente adelantadas y enmarcadas por pilastras. Sobre el dintel, un elaborado frontispicio semicircular enfatiza el acceso. En la primera planta se sitúan los espacios más representativos. Los tres huecos centrales corresponden al salón principal flanqueados por dos vestíbulos de acceso a las estancias reales, debajo de las torres. Todos ellos, rematados por frontones triangulares, se asoman mediante balcones a la Plaza de la Villa y destacan sobre el paño de ladrillo rojo en el que unas pilastras blancas marcan el ritmo compositivo.

Las torres angulares, ligeramente adelantadas, alcanzan el tercer nivel con la misma estética y sobre los vanos coronados por frontones semicirculares se sitúan sendos escudos reales. La cubierta de pizarra con siete ventanas abuhardilladas y los chapiteles en pizarra de las torres le otorgan al conjunto una sensación ascensional. Mora vuelve a utilizar su lexicología con evidentes referencial al Palacio de Uceda o la Cárcel de Corte. El escudo real sobre el entablamento vuelve a dejar clara la autoridad del edificio. (Anexo, fig,15). Se trata de una de sus últimas obras y posee un gran interés ya que en ella se aprecia con claridad la evolución del arquitecto hacia una mayor complejidad decorativa introduciendo elementos como medallones o la exuberancia de los frontispicios ya citados. A su fallecimiento en 1648 el edificio sólo se había comenzado, pero se finalizó bajo sus trazas, donde luego solo se realizarían pequeñas modificaciones realizadas por José del Olmo y Teodoro Ardemans a finales del XVII.

No podemos finalizar este apartado correspondiente a los “escenarios del poder” sin dar voz al propio Juan Gómez de Mora, que define de forma contundente su propia obra:

Por los edificios magníficos resplandecen las ciudades; y villas donde están colocados y assi quanto mas lustrosas y adornadas están, por tanto más nobles son tenidas, y estimadas, conque atraen a los extraños, engrandecen su Rey, hacen su nombre más loable entre las naciones más remotas, utilidad que se puede decir a conseguido la Villa

de Madrid por su Real Alcazar siendo merecedora hagan en ella continua morada las Catholicas Magestades, y retengan su Corte.<sup>124</sup>

El lenguaje de Mora es tan rotundo que tres siglos después (1943) el gran arquitecto Luis Gutiérrez Soto (1900 -1977) es requerido por el nuevo régimen surgido de la Guerra Civil para proyectar el imponente edificio del Ministerio del Aire en Madrid. Su respuesta (Anexo, fig.35) es inequívoca: arquitectura del poder en puro lenguaje de Gómez de Mora.

## 2.4.Las ceremonias del poder

Hasta ahora hemos examinado las escenografías del poder y los escenarios en que estas se desarrollan. Entendemos que es el momento de analizar, siquiera someramente, cuáles son las ceremonias en las que el poder se manifiesta. La RAE nos acerca certeramente al significado del término “ceremonia” que se entiende como “acción o acto exterior arreglado por ley, estatuto o costumbre, para dar culto a las cosas divinas o reverencia y honor a las profanas”.<sup>125</sup>

Juan Gómez de Mora ha construido literalmente esos “escenarios de culto”, sin que debamos pasar por alto que en el siglo XVII la figura del monarca está investida como tal “por la gracia de Dios” y por tanto merecedor de culto y honor.

### 2.4.1. Ceremonias civiles

Las principales ceremonias civiles se articulaban en torno a dos eventos principales: las entradas triunfales y la fiesta.

1. Entradas triunfales: Constituían la ceremonia por excelencia del encuentro del rey con sus súbditos. El profesor González Enciso remite la “entrada real” a la época medieval, pero “tenía antecedentes más lejanos, pues estaba inspirada en ciertos aspectos de las ceremonias de la Antigüedad Clásica como las celebradas en Roma”.<sup>126</sup> En estas “entradas” la figuración escenográfica para la presentación del mito es abrumadora.

---

<sup>124</sup> Citado por Virginia Tovar: Juan Gómez de Mora ante el fiscal de los Consejos Real de Hacienda y Junta de Obras y Bosques. Biblioteca Nacional. Sección de Porcones, Leg. 583, nº1183. En Tovar Martín, *Juan Gómez de Mora*, 120.

<sup>125</sup> Real Academia Española, Diccionario de la lengua española ( Madrid: Real Academia Española, 2021). <https://dle.rae.es/> s.v. “ceremonia”.

<sup>126</sup> González Enciso, *Imagen del rey*, 69.

Arcos de triunfo, pirámides, columnas y obeliscos, todos ellos en arquitecturas efímeras, flanquean los recorridos por los que debe transitar la comitiva real. No debemos olvidar que los Austrias constituyen una dinastía con clara vocación imperial y como tal se expresan.

Así la Roma de los césares se convierte en modelo ideal de las grandes capitales europeas que como Madrid aspiran a constituirse en Nueva Roma. Sería muy difícil entender la obra de Juan Gómez de Mora sin este requerimiento que instrumentaliza al arquitecto y que, como veremos más adelante, se convierte en maestro y diseñador de estas ceremonias.

En todas ellas se busca una apoteosis de la monarquía a base de toda clase de artilugios y construcciones efímeras que transforman la ciudad real en una ciudad ideal basada en la teatralidad, la fantasía y que incluso sirve de motivo para la experimentación visual.

Volviendo a González Enciso:

Estos encuentros del rey con el pueblo y del pueblo con el rey eran ocasiones un poco mágicas en las que la imagen de la monarquía se proyectaba, su carisma se manifestaba y se producía un fenómeno de comunicación e identificación que unía todavía más a la monarquía con el reino.<sup>127</sup>

Si algo caracterizó al barroco en general y de forma muy particular al español, mejor diríamos hispano, fue su carácter didáctico a través de las imágenes. En este caso se trata de imágenes urbanas, cargadas de una figuración que exaltaba al monarca. Se tomaban de la antigüedad, de la fábula, de la leyenda, de la iconografía, incluso de la mitología pagana, algo que no deja de sorprendernos en una sociedad profundamente católica.

La identificación del rey con las virtudes de estos mitos (Hércules, Ulises, etc.) hacían integrarse al pueblo en una especie de metamorfosis colectiva que transformaba la imagen de la ciudad y que como ha señalado Enciso, en estas ceremonias “se ha destacado su capacidad no sólo para reflejar sino para en cierto modo conformar a la sociedad que las celebra”.<sup>128</sup> En este sentido el espectáculo ceremonial se convierte en la expresión del mundo jerarquizado al que pertenece, generalmente aceptado, y en el

---

<sup>127</sup> González Enciso, *Imagen del rey*, 68.

<sup>128</sup> González Enciso, *Imagen del rey*, 52.

que el rey procura el bienestar de su pueblo que debe manifestarle su admiración y agradecimiento.

Gómez de Mora ha diseñado los recorridos de estas entradas triunfales, los ha jalonado de edificios que ahora se convierten en decorados desde cuyos balcones engalanados se aclama al rey. Las calles de Atocha, Mayor, o las plazas de Santa Cruz o Mayor son etapas en el discurrir de la comitiva real que alcanza su zenit al llegar serpenteando a la Plaza Real, donde la imponente fachada del Alcázar ejerce de gran telón de fondo y punto final del recorrido. Desde el balcón real su majestad y bajo el indiscutible signo de autoridad de su escudo, agradece a todos su participación en la ceremonia (Anexo, fig.21).

Tafari, profundizando con agudeza, escribe que:

Las estructuras postizas con que las ciudades se adornan con ocasión de las entradas triunfales tienden a perpetuarse en las fachadas de las casas. Toda la ciudad se convierte en un inmenso teatro y la hipótesis clasicista fallida en el plano urbanístico, encuentra en ellas una ocasión efímera para expresarse.<sup>129</sup>

Gómez de Mora como Aposentador Real, debe organizar todos estos actos y así consta en la magnífica colección del Libro de Etiquetas del Real Palacio, por él confeccionadas y firmadas.<sup>130</sup> En ellas deben fijarse los sitios que ocupan la nobleza y el clero en estas largas comitivas donde el lugar de precedencia era todo un símbolo de la categoría social del personaje. (Anexo, fig.29)

Tenemos constancia de la organización de la comitiva del Príncipe de Gales en 1623, en un grabado (Anexo, fig.19) donde se aprecia todo el despliegue de arcos, vallas pirámides y columnas de arquitectura efímera. También desfilan carros ornamentales como el *Abrasamiento de Troya*, o las *Pelears de Hércules* (Anexo, fig.26,27,28). De forma similar organiza la proclamación de Felipe IV, la entrada del Archiduque de Austria, o la del nuncio del papa, cardenal Barberini o de la reina Isabel de Borbón. Según Enciso, detrás de estos actos “laten en general actitudes y planteamientos más profundos y significativos (...) que responden a valores ideológicos y sociales y que expresan

---

<sup>129</sup> Manfredo Tafuri, *La arquitectura en la edad del humanismo. Arquitectura y teatro* (Bilbao: Xarait 1982), 119.

<sup>130</sup> Del Río Barredo, *Madrid*, 181.

aspiraciones o malestares, reflejan -o ejecutan- formas de autocontrol que remiten por tanto a modos de organización social".<sup>131</sup> En el plano estrictamente arquitectónico estas arquitecturas fingidas supondrán un importantísimo campo de experimentación que poco a poco se irán adoptando en la arquitectura real y que culminarán en la plenitud del barroco.

2. La fiesta: La fiesta en la corte del siglo XVII se convierte en un elemento constituido institucionalmente que pasa del sentido lúdico y evasivo que tenía en el Renacimiento a arma política de exaltación del soberano. Exige una estructura efímera y variable para cada tipo de celebración (paces, bautizos, nupcias, etc.) que parecen obedecer a un montaje particular que da lugar a unos mecanismos escénicos en los que se inserta la fiesta. Como hemos visto las fiestas se convierten en agentes activos del proceso de transformación del espacio urbano. Se abren plazas, calles, jardines y fuentes, adecuándose fachadas en función del carácter ceremonial. Estos espacios se adaptan a las necesidades representativas en función de cada tipo de espectáculo desde corridas de toros a juegos de cañas (Anexo, fig. 23,24). Todos tienen en común la carga de aparatos efímeros repletos de símbolos y alegorías donde fuegos artificiales y música crean un espacio artificial repleto de irrealidad. El profesor Bonet Correa escribe que:

La fiesta hizo posible soportar el trabajo y las penalidades de los días laborables y con su mágico poder, con su hacer invisible, dejar en suspenso la monotonía grosera de la vida cotidiana creando un espacio y un tiempo utópicos que propiciaba la evasión indispensable.<sup>132</sup>

La arquitectura efímera se manifiesta en ella no sólo en arcos triunfales sino en fuentes alegóricas, decorados, tapices que cuelgan de las fachadas (Anexo, fig. 22) a falsas vallas con balaustres y un sinfín de elementos que convierten a la ciudad en una figuración escenográfica ideal, mezcla de imágenes fantásticas y del propio ritual cortesano donde, carrozas, trajes y joyas se exhiben en un puro ejercicio de ostentación y lujo. Saavedra Fajardo escribiría en sus *Empresas políticas* que "lo precioso y brillante en el arreo de la

---

<sup>131</sup> González Enciso, *Imagen del rey*, 53.

<sup>132</sup> Bonet Correa, *Fiesta, poder y arquitectura*, 36.

persona causa admiración y respeto, porque el pueblo se deja llevar de lo exterior, no consultándose menos el corazón con los ojos que con el entendimiento”.<sup>133</sup>

Esta afirmación tan intemporal como acertada nos remite a ese mundo repleto de solemnidad en el que se alternan lo racional y lo maravilloso en una dialéctica razón-fantasia que llegará a equilibrarse en el barroco pleno donde según Enciso “una buena parte de las elaboraciones de la cultura barroca se caracterizará por su dirigismo y por el empleo efectista de las imágenes y los recursos visuales y teatrales”.<sup>134</sup>

Gómez de Mora participa, como ya escribimos, en la elaboración de todas las ceremonias festivas de la corte desde la llegada del Príncipe de Gales hasta el juramento del príncipe Baltasar Carlos. Lo hace para dar cumplimiento al encargo recibido ya que, como vuelve a escribir Enciso “estas ceremonias tienen una finalidad propagandística, didáctica y hasta cierto punto configuradoras de un orden y un sistema social de relaciones de poder”.<sup>135</sup>

Los desfiles festivos comienzan, al contrario que las entradas reales, en la Plaza Real saliendo el cortejo bajo una estricta regulación definida en los Libros de Etiquetas ya mencionados y que constituyen una documentación de valor extraordinario para comprender la sociedad de la época y como escribe Río Barredo “para estudiar el ritual de la corte desplegado en las primeras décadas del XVII (...) ya que constituyen su base principal y la vía más directa para la toma de posiciones en el juego político cortesano”.<sup>136</sup>

El cortejo en organización jerárquica de la nobleza se integra en una estructura geométrica previamente trazada (Etiquetas de palacio) a base de arcos, cuadrados, rectángulos, elipses o semicírculos. En el centro siempre la figura del soberano y en donde la categoría social se mide por la distancia que ocupa un personaje con respecto a él. La formación, así constituida, pasará por toda clase de arcos, decoraciones, altares, exhibiendo el poder del soberano y requiriendo la fidelidad a su persona. (Anexo, fig.29)

---

<sup>133</sup> Diego Saavedra Fajardo, *Empresas políticas* (Barcelona: Díez de Revenga, 1988), 206.

<sup>134</sup> González Enciso, *Imagen del rey*, 37.

<sup>135</sup> González Enciso, *Imagen del rey*, 36.

<sup>136</sup> Del Río Barredo, *Madrid*, 129.



La tarea de Mora también incluye la distribución de los asistentes en la tribunas y tablados que ha diseñado para los distintos espacios de representación, ya sean corridas de toros o juegos de cañas. En uno de sus dibujos aparece el lugar que debe ocupar el propio arquitecto junto al obispo de Cuenca.<sup>137</sup> En este sentido Bouza atribuye a la fiesta:

Una forma canónica de reflejar en la práctica una estructura de desigualdad social que no fue otra que reservar y jerarquizar convenientemente espacios particulares para cada uno de los estamentos y, de esta forma, tanto exaltar como preservar la diferencia que era, así, vista, defendida y difundida.<sup>138</sup>

La implicación de Gómez de Mora le lleva a diseñar un carro como “edificio andante” (Anexo, fig. 25) que desfilará junto a los de la Paz, los Espejos, la Fama o la Galera real, en la entrada de Isabel de Borbón. En él concreta parte de su lenguaje arquitectónico como torre reforzada con pilastras dóricas clásicas, frontones, y acabado piramidal en chapitel de pizarra. Junto a estos edificios imaginarios, árboles de cartón, cielos fingidos y artilugios mecánicos completaban una escenografía que como escribe Bouza “era una ocasión extraordinaria para que el soberano demostrase ante sus súbditos que gustaba de todo lo que disfrutaban ellos”.<sup>139</sup>

Este mundo de expresión artística, de imaginación desbordada, de fusión de elementos donde la pintura, escultura y arquitectura se funden para lograr un efecto de sugestión que unido al carácter simbólico que en ellos se vierte obliga a la contemplación del espacio urbano siguiendo un elaborado programa arquitectónico que no desprecia las perspectivas fingidas. Así, carros, iglesias torres y palacios forman un trampantojo que manifiesta una vuelta al orden, donde bajo su apariencia clásica, se manifiesta ya con claridad el lenguaje barroco que en ellos se aborda.

#### 2.4.2. Ceremonias religiosas

**1. La ciudad de la Fe:** La ciudad convertida en espacio teatral fue un instrumento no sólo político sino religioso. En el momento histórico de la Contrarreforma, la comunión Iglesia-Monarquía adquiría su máximo valor en la única corte titulada como *Catholica*.

---

<sup>137</sup> Tovar Martín, *Juan Gómez de Mora*, 148.

<sup>138</sup> Bouza, *Palabra e imagen en la corte*, 71.

<sup>139</sup> Bouza, *Palabra e imagen en la Corte*, 74.

Como escribe Río Barredo “esta imagen se tiñó con tonos religiosos que definieron a la capital de la Monarquía Hispánica como una corte fundamentalmente Católica”.<sup>140</sup>

Madrid va adaptando sus recursos expresivos diseñados por Gómez de Mora a las ideas que era necesario transmitir. La ciudad festiva se convierte en espacio ceremonial destinado a hacer efectivo el triunfo del catolicismo. La fiesta transmuta su carácter profano en religioso utilizando los mismos espacios y estética concebida para la exaltación de la monarquía para la devoción a la Iglesia.

La calle como espacio devocional adquiere gran importancia en este urbanismo protobarroco en el que el edificio establece una fuerte relación con la calle. Los recorridos procesionales determinan la aparición de edificios monumentales (iglesias, conventos, etc.) que sacralizan esas vías y que alineados en ellas captan la atención del pueblo mediante fachadas que poco a poco se van convirtiendo en auténticos retablos en piedra sacados al exterior. Los espacios urbanos situados ante ellos adquieren así su valor religioso.

Gómez de Mora realiza varios de estos edificios como la iglesia de san Gil o el convento de la Encarnación, e interviene en otros muchos que aquí sólo podemos tratar como elementos encaminados a convertir esa Roma del Renacimiento en la ciudad de la Fe. Se trata de espacios devocionales de exaltación de sentimientos religiosos. En estos actos proliferan las canonizaciones, los recibimientos de reliquias y procesiones que enlazan los centros litúrgicos como caminos de peregrinos que prolongan el espacio sagrado del templo a la ciudad.

La Iglesia por su parte, reafirma sus convicciones de fe mediante resortes figurativos que acercan el hecho religioso al contexto cotidiano en una estética emocional y expresiva que se sustenta en la fiesta religiosa. Las imágenes en las fachadas conducen a un arte menos intelectual, pero de mayor impacto que invita a la devoción. Proliferan las fiestas de “desagravio” ya sea a la imagen de Cristo o de la Inmaculada y como afirma Río Barredo “Madrid se constituye como capital ceremonial plena (...) y en muchos pueblos

---

<sup>140</sup> Del Río Barredo, *Madrid*, 171.

y ciudades comenzaron a celebrarse, a imitación de la capital, ceremonias que se denominarían del Cristo de las Injurias".<sup>141</sup>

**2. Procesiones, canonizaciones y Autos de Fe:** La Contrarreforma proponía la exhibición permanente de los dogmas de fe que los luteranos cuestionaban, la Inmaculada Concepción, el triunfo de la Eucaristía, o el *Corpus Christi*. En estrecha comunión, Iglesia y Estado organizan toda clase de actos de profundo carácter didáctico donde prima la claridad expositiva. Gómez de Mora debe recoger todo este ceremonial y organizar los distintos cortejos y procesiones del mismo modo que en las ceremonias civiles. Los cortesanos se servían de ellas, según Río Barredo "como parte de la lucha continua por la obtención y mantenimiento del favor real. Los favoritos y los aspirantes a tal papel buscaron captar la atención del soberano lo mismo a través de fiestas caballerescas que de celebraciones religiosas"<sup>142</sup> (Anexo, fig.30,32). La fiesta religiosa se organiza con el mismo boato triunfal que las civiles. Propugnan la idea de lo sagrado y los monumentos y calles se enmascaran con altares y tramoyas, tapices y pinturas sacras que luego acabarán siendo esculturas permanentes que desembocarán en el barroco más puro.

Gómez de Mora realiza para las fiestas de canonización de san Isidro ocho pirámides a gran escala situadas en puntos estratégicos del recorrido procesional (plaza del Salvador, de la Cebada, etc.) También diseña y organiza todas las tribunas y tablados para el primer Auto de Fe que se celebrará en Madrid (1632) y al que asiste Felipe IV y en el que como indica Río Barredo:

Madrid se muestra como capital ceremonial plena en el más grandioso de los rituales (...) al que asistió el rey arropado en la Plaza Mayor por los servidores de la corte, consejeros reales, y el pueblo madrileño en general. Allí emulando a su abuelo en Valladolid prometió formalmente defender la fe católica.<sup>143</sup>

La faceta escenográfica de Mora se completa con la creación de escenarios y tribunas para la representación de Autos Sacramentales como los celebrados en 1623, 1628, 1636, 1644 y 1646, todos ellos en la Plaza Mayor<sup>144</sup> y en los que utiliza todos los recursos que ya hemos comentado en el resto de su obra. (Anexo, fig.31)

---

<sup>141</sup> Del Río Barredo, *Madrid*, 181.

<sup>142</sup> Del Río Barredo, *Madrid*, 197.

<sup>143</sup> Del Río Barredo, *Madrid*, 181.

<sup>144</sup> Tovar Martín, *Juan Gómez de Mora*, 152.

**3. Nupcias, bautizos y juramentos:** En estas ceremonias se patentiza la indisoluble unión de la Monarquía Católica con la Iglesia. Dos de las doce Etiquetas Reales de Gómez de Mora, que ya hemos comentado, hacen referencia a “bautismos de infantes” y están impregnadas de la teatralidad celebrativa más contundente donde las calles por las que discurre el Cortejo Real y eclesiástico se convierten en un discurso de imágenes que representan la comunión entre ambas instituciones.

Durante el periodo que nos ocupa nacen doce infantes, hijos de Felipe III y Felipe IV, y excepto dos nacidos en El Escorial y Lerma, Gómez de Mora debe organizar las comitivas de los otros diez.<sup>145</sup> El cortejo se traslada -tanto en bodas, juramentos o bautizos- desde el Alcázar hasta san Jerónimo el Real con idéntico boato que en las fiestas civiles. Vuelve a aparecer, como en la del bautizo del príncipe Baltasar Carlos, los carros, decorados, arcos y resto de elementos laudatorios del personaje real. Como escribe Río Barredo “estos actos obedecen a una interpretación en clave religioso-dinástica que es la que algunos autores dieron en su época”.<sup>146</sup>

La organización de estos festejos no dejaba de manifestar que por medio de estos nacimientos o enlaces se fortalecía la imagen de la corona y transmitían el mensaje de que su continuidad estaba asegurada. La historia posterior a Felipe IV (Carlos II) demostraría la trascendencia de tal continuidad dinástica.

**4. La escenografía de la muerte:** Al igual que el nacimiento, la muerte tiene reservada su escenografía particular. El traslado de los restos mortales del personaje real se realiza con la misma pompa y las exequias transcurren por las mismas vías que fueron empleadas para las celebraciones de la vida.

Gómez de Mora prepara el montaje de siete exequias reales incluyendo la traza de los túmulos de Felipe III, Margarita de Austria, Isabel de Borbón y del príncipe Baltasar Carlos.<sup>147</sup> Los diseños que se conservan tienen un planteamiento triunfal y declamatorio, tratando de crear un auténtico programa doctrinal, incluso didáctico, ante la inevitabilidad de la muerte. (Anexo, fig.33 y 34) No debemos olvidar que las procesiones

---

<sup>145</sup> Tovar Martín, *Juan Gómez de Mora*, 148.

<sup>146</sup> Del Río Barredo, *Madrid*, 181.

<sup>147</sup> Tovar Martín, *Juan Gómez de Mora*, 148.

de Semana Santa “celebran” la muerte de Cristo y los pasos cubiertos de velas, como túmulos andantes, tienen el mismo requerimiento de fervorosa espectacularidad.

El túmulo es una arquitectura de madera con grandes programas iconográficos de pintura fingida, con fuertes contrastes de luz y sombra, que incluye multitud de velas y candelabros que le dan una gran fuerza expresiva. Debe atraer a la muchedumbre como símbolo de fidelidad en una oración colectiva hacia el rey, hacia la reina, a quienes su gigantesca mole ardiente parece querer tributar un último homenaje de sus súbditos. El túmulo se colocaba en alto sobre gradas en el crucero de san Jerónimo el Real, a modo de escenario teatral provisto de tablados para los asistentes más relevantes. Se separaban con vallas las distintas zonas reservadas según los niveles sociales y en lo alto de esta tribuna se situaban, encuadrados por columnas y arcos, los asientos del rey de la reina, así como de los Grandes de España y de los altos cargos de la Iglesia.

Según Rodríguez de la Flor:

Este modelo sometido fundamentalmente a lo eclesial, es donde se produce la concentración de recursos visuales en torno a la mostración de los tópicos referidos a la muerte campo semántico específico donde se hace costumbre la utilización de una serie de estilemas representativos y de estereotipos icónicos.<sup>148</sup>

El lenguaje arquitectónico que Gómez de Mora experimenta en estos monumentos está plagado de elementos que son ya claramente barrocos. El carácter luctuoso de las exequias que glosan en grado superlativo al finado, ensalzando su imagen victoriosa o triunfal, se mueve siempre bajo formas estereotipadas regidas por un estricto código.

La representación plástica y simbólica conduce a la expresión artística hacia unas imágenes dotadas de gran audacia persuasiva. Centenares de velas y candelabros enmarcan textos laudatorios de la figura real, glosando su justicia, benignidad, poder o heroicidad. En estos montajes de arquitecturas efímeras se ha querido ver una fuente importante para el ensayo y experimentación de la futura arquitectura barroca real, un primer y decidido paso hacia ese “nuevo arte” de la escenificación del poder: El Barroco.

---

<sup>148</sup> Rodríguez de la Flor, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico*, 182

### 3. Conclusiones, limitación y prospectiva

#### Conclusiones

Este trabajo se ha aproximado a la figura de Juan Gómez de Mora para analizar su labor como arquitecto en relación con el enaltecimiento del poder real a través del desarrollo de un escenario arquitectónico en la ciudad de Madrid.

El objetivo principal del trabajo ha sido analizar el lenguaje arquitectónico de Juan Gómez de Mora que, como arquitecto del rey, debe elaborar una escenografía estatal que sirva de plataforma ideológica y política a la monarquía. Para ello hemos manejado conceptos base como lexicología, poder, arquitectura y escenografía, desarrollados en el marco del protobarroco de Madrid.

El desarrollo del trabajo ha permitido definir cómo el arquitecto lleva a cabo esta labor que aborda desde su nombramiento como Arquitecto y Trazador Mayor del rey. Su participación abarca edificios emblemáticos, desde el monasterio de El Escorial, el Alcázar Real, la Cárcel de Corte o el Ayuntamiento de Madrid, hasta actuaciones urbanísticas de profundo calado como la Plaza Mayor o la calle del mismo nombre. En ellas siempre manifiesta su preocupación por dotar a Madrid de amplias perspectivas que encuadran fachadas estudiadas con perfección. Para ello se basa en la tradición herreriana, que hereda de San Lorenzo del Escorial, que Gómez de Mora convertirá en definitorio de las obras de la monarquía. También utiliza el arte clásico de Vitrubio, Alberti, Serlio o Palladio para vincular el prestigio de estos artistas al de la propia monarquía hispánica.

Alineados con el objetivo general, propusimos una serie de objetivos específicos, que entendemos haber cumplido y que a continuación enumeramos:

El primer objetivo ha consistido en el análisis de la obra de Gómez de Mora, enmarcando como tema central la definición de esa escenografía del poder. Hemos establecido su repuesta al requerimiento que, desde su condición de Arquitecto y Trazador Mayor del Rey, debe cumplimentar para transformar un Madrid medieval en una capital de nivel europeo digna de albergar la sede de la Monarquía Hispánica. Todo ello se ha manifestado dentro de la perspectiva de su imbricación en las circunstancias históricas,

políticas y sociales de su época. Así creará los escenarios para los momentos más significativos de la monarquía, ya sean bautizos, matrimonios o funerales. También para recibimientos como el del príncipe de Gales, autos de fe o celebraciones religiosas como la canonización de san Isidro.

Con nuestro segundo objetivo hemos definido las claves de la arquitectura de Juan Gómez de Mora, su lexicología, influencias, así como todos los factores que determinan su estilo. Encontramos la forma en la que extrae del clasicismo una cantera de recursos plásticos (frontones, pilastras, columnas, etc.) para elaborar una arquitectura de “prestigio” al servicio de la monarquía. Por otra parte, se sirve de la tradición renacentista para elaborar una serie de imágenes icónicas (torres, chapiteles, pizarra, ladrillo rojo, etc.) que conectan su arquitectura con el pasado reciente pero que se proyectarán en el futuro como “símbolos del rey”.

En esta línea hemos demostrado cómo sus soluciones mantienen una unidad de criterio, una uniformidad y una estructura lógica que nada tienen que ver con una copia repetitiva de un modelo, sino con una coherencia arquitectónica alejada de todo lo superfluo. Creemos haber evidenciado cómo esa “repetición” no es mecánica, sino que obedece a una firme y voluntaria intención de crear un lenguaje, una lexicología, que como tal requiere signos invariantes para su interpretación.

Como tercer objetivo y una vez establecido este lenguaje hemos estudiado cómo instrumentaliza su arquitectura para crear imágenes y escenarios que remitan al poder establecido. Lo hemos logrado a través del análisis de sus edificios con los que crea una serie de itinerarios donde desarrolla una arquitectura por episodios que siempre deben entenderse como hitos declamatorios del poder del monarca.

A partir de la Plaza Real, descendiendo por la calle Mayor hasta alcanzar la Plaza Mayor, la de Santa Cruz o la Plaza de la Villa ha ido situando sucesivamente el “nuevo” “Alcázar, la Casa de la Panadería, la Cárcel de Corte y el Ayuntamiento. En este proceso va introduciendo al público en un gigantesco escenario real utilizando su arquitectura como instrumento para acercar al rey a su pueblo, algo que se le demandaba explícitamente.

Hemos llegado a concluir que Gómez de Mora resuelve su labor con un estilo riguroso y sencillo, fácilmente reconocible, no solo por las élites sino por todo el pueblo, en un concepto tan albertiano como que los edificios deben ser lo que parecen. Allí donde aparecen sus torres, escudos y portadas, que acaban jalonando la ciudad, es señal inequívoca de la presencia del rey.

Como último objetivo, imprescindible para lograr los objetivos anteriores, hemos localizado toda la bibliografía específica accesible sobre Juan Gómez de Mora, con la que hemos tratado de ir componiendo a lo largo del trabajo un cuadro general de su obra, procurando relacionarla con otra de ámbito más general.

En conclusión, a través de este trabajo pretendemos aportar una visión sobre un arquitecto que nos demuestra que una sólida base teórica es imprescindible para desarrollar una arquitectura coherente que sea capaz de dar respuesta a los retos que se le proponen. Es notable su férrea disciplina, su fidelidad a unos principios artísticos y personales que le alejan de cualquier tentación de lucimiento propio.

Con unívoco lenguaje Mora diseña edificios, calles, entradas triunfales, bodas reales o exequias. Lo hace incluso con el orden de precedencia que deben ocupar los “personajes” en la representación (libros de etiquetas). Con ello supera su papel de escenógrafo, transmutándose en autentico “director de escena” de una obra que al final tiene siempre un mismo argumento: mostrar el fervor y alabanza del pueblo a su rey.

#### Limitaciones.

Como comentamos al principio, lo inabarcable de la obra de Mora es uno de los factores que limitan su estudio. La documentación existente es muy fragmentaria y con excepción de la ingente labor de la profesora Virginia Tovar Martín, fallecida en 2013, poco se ha avanzado desde entonces en el estudio de este arquitecto, fundamental en el desarrollo del barroco hispano. Para este trabajo hemos echado de menos trabajos de otros autores que recogieran la obra de Mora en su totalidad o en estudios parciales, si bien somos conscientes de la dificultad que entraña.

También es evidente la limitación de extensión de este trabajo, que le confiere un carácter introductorio pero que, como veremos, permite múltiples posibilidades de análisis posteriores.



### Prospectiva.

Por lo que acabamos de enunciar parece evidente la necesidad de estudios de calado que aborden la obra de Gómez de Mora, bien en su totalidad o desde diferentes perspectivas. Esto solo parece abordable desde el campo académico, en forma de tesis doctoral.

El estudio de la arquitectura palacial de Mora es otro aspecto que ayudaría quizás a rescatar alguno de sus edificios, como el palacio Ducal de Medinaceli casi en ruinas. Los palacios de Lerma, y Uceda han corrido mejor suerte, como por motivos evidentes el de la Zarzuela. No existe, o al menos no hemos encontrado, un trabajo unitario y exclusivo sobre este aspecto tan brillante de su arquitectura. También justificaría un estudio académico su impresionante obra religiosa, que abarca decenas de edificios tan singulares como el Monasterio de la Encarnación en Madrid, las Bernardas Reales de Alcalá de Henares, el Convento de Uclés o la Clerecía de Salamanca. No hemos podido abordarlo aquí, pero pretendemos hacerlo en el futuro.

Para finalizar, sería relevante un estudio en profundidad de la influencia de Gómez de Mora en el desarrollo posterior del barroco hispano. Su huella está presente en arquitectos que van desde Alonso Carbonell (1583-1660), José de Villarreal (1610-1662), Manuel del Olmo (1631-1706), Sebastián Herrera Barnuevo (1611-1671) a Teodoro de Ardemans (1664-1726) o José Benito de Churriguera (1665-1725).

### Referencias bibliográficas

- Agulló y Cobo, Mercedes. *Documentos para la biografía de Juan Gómez de Mora*. Madrid: Anales del Instituto de Estudios Madrileños. Tomo XI, 1973.
- Alberti, León Battista. *De Re Aedificatoria*. Madrid: Akal, 1991.
- Alegre, Esther y Consuelo Gómez. *Órdenes y espacios. Sistemas de expresión de la arquitectura moderna. Siglos XV-XVIII*. Madrid: UNED, 2016.
- Barbeito Díez, José Manuel. *El Alcázar de Madrid*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1982.
- Blanco Mozo, Juan Luis. *Alonso Carbonel. Arquitecto del Rey y del Conde Duque de Olivares*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2007.

- Blasco Esquivias, Beatriz. *Arquitectos y tracistas. El triunfo del barroco en la corte de los Austrias*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013.
- Cervera Vera, Luis. "Apuntes biográficos familiares del arquitecto Juan Gómez de Mora". *Boletín de la Real Academia de San Fernando* 59 (1984):143-246.
- Bonet Correa, Antonio. *Fiesta, poder y arquitectura*. Madrid: Akal,1990.
- Bouza, Fernando. *Palabra e imagen en la corte. Cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*. Madrid: Abada, 2003.
- Burke, Peter. *El Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza, 2000.
- Calzada Echevarría, Andrés. *Diccionario clásico de Arquitectura y Bellas Artes*. Barcelona: Serbal,2003.
- Cámara Muñoz, Alicia y José Enrique García Melero. *Imagen del poder en la Edad Moderna*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2015.
- Cámara Muñoz, Alicia y Consuelo Gómez López. *La imagen de la ciudad en la Edad Moderna*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2015.
- Camón Aznar, José. *Arquitectura barroca madrileña*. Madrid: Espasa Calpe, 1963.
- Carbajo Isla, María F. "La inmigración a Madrid (1600-1850)". *Revista Española de Investigaciones Sociológicas. REIS* 32 (1985): 67-100.
- Carbajo Isla, María F. *La evolución de la población de la Villa de Madrid desde finales del XVI hasta mediados del XVIII*. Madrid: Siglo XXI, 1987.
- Castex, Jean. *Renacimiento, Barroco y Clasicismo*. Madrid: Akal, 1994.
- Caveda y Nava, José. *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta 1848*. Whittefish, Montana: Kessinger, 2010.
- Checa Cremades, Fernando. *El Barroco. El palacio*. Madrid: Akal, 2001.
- Chueca Goitia, Fernando. "Sobre la arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XVII", *Archivo Español de Arte* 72 (1945): 360-374.
- Chueca Goitia, Fernando. *Breve historia del urbanismo*. Madrid: Alianza, 1981.
- Chueca Goitia, Fernando. *Historia de la arquitectura española. Los precursores del barroco*. Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa, 1998.
- De Azcárate, José María. "Estudios sobre el Barroco". *Revista de la Universidad de Madrid* XI, nº43 (1962): 517-546.

- De Azcárate, José María. "Datos para las biografías de los arquitectos de la corte de Felipe IV". *Revista de la Universidad de Madrid. Estudios sobre el Barroco* XI (1962): 518-524.
- De la Quintana, Jerónimo. *Historia de la Antigüedad, Nobleza y Grandeza de la Villa de Madrid*. Valladolid: Maxtor, 2005.
- Del Pozzo, Cassiano. *Diario del viaje a España del cardenal Francesco Barberini*. Madrid: Doce Calles, 2004.
- Del Río Barredo, María José. *Madrid Urbs Regia*. Madrid: Marcial Pons, 2000.
- Domínguez Ortiz, Antonio. *La sociedad española en el siglo XVII*. Barcelona: RBA Editores, 2006.
- Elliott, John H. *Un palacio para el Rey*. Madrid: Santillana, 2003.
- Forssmán, Erik. *El declinar del vitrubianismo en el siglo XVIII*. Bilbao: Xarait, 1983.
- García Roig, José Manuel. *Tipología y Morfología. La formación del modelo*. Valladolid: Rivera, 1998.
- González Dávila, Gil. *Teatro de las grandezas de la villa de Madrid*. Madrid: Thomas Lunti, 1623.
- González Enciso, Agustín. *Imagen del rey. Imagen de los reinos. Las ceremonias públicas en la España moderna*. Pamplona: EUNSA, 1999.
- Gravagnuolo, Benedetto. *Historia del urbanismo en Europa*. Madrid: Akal, 1998.
- Kubler, George A. *La obra del Escorial*. Madrid: Alianza, 1985.
- Losada Varea, Celestina. *La Arquitectura en el otoño del Renacimiento. Juan de Naveda (1590-1638)*. Santander: Universidad de Cantabria, 2007.
- Lozón Ureña, Ignacio. *Madrid capital y Corte. Usos, costumbres y mentalidades del siglo XVII*. Madrid: Comunidad de Madrid, 2004.
- Luz Lamarca, Rodrigo. *Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora. Cuenca foco renacentista*. Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca, 1997.
- Marín Tovar, Cristóbal. *El Palacio de Uceda. Capitanía General de Madrid*. Madrid: Ministerio de Defensa, 2016.
- Molina Campuzano, Miguel. *Fuentes artísticas madrileñas del siglo XVII*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1970.
- Navascués Palacio, Pedro. *La Casa del Ayuntamiento de Madrid*. Madrid: Tecniberia, 1985.

- Portoghesi, Paolo. *Introducción a De ReAedificatoria*. Madrid: Akal, 1991.
- Rodríguez de la Flor, Fernando. *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1640)*. Madrid: Cátedra, 2002.
- Ruiz de Arcaute, Agustín. *Juan de Herrera, arquitecto de Felipe II*. Madrid: Espasa Calpe, 1936.
- Saavedra Fajardo, Diego. *Empresas políticas*. Barcelona: Cátedra, 1999.
- Schubert, Otto. *El Barroco en España*. Madrid: Calleja, 1924.
- Sombart, Werner. *Lujo y capitalismo*. Madrid: Sequitur, 2009.
- Summerson, John. *El lenguaje clásico de la arquitectura*. Madrid: Gustavo Gili, 1991.
- Tafari, Manfredo. *La arquitectura en la edad del humanismo. Arquitectura y teatro*. Bilbao: Xarait, 1982.
- Taylor, René. "Juan Bautista Crescencio y la arquitectura cortesana española (1617-1635)". *Boletín de la Real Academia de San Fernando* 48 (1979): 61-126.
- Texeira, Pedro. *Topographia de la Villa de Madrid 1656*. Madrid: Museo Municipal, 2000.
- Tovar Martín, Virginia. *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del XVII*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1975.
- Tovar Martín, Virginia. "Aspectos de la arquitectura civil madrileña del siglo XVII. Datos para su estudio". *Revista del Instituto de Estudios Madrileños* 4 (1976): 5-25.
- Tovar Martín, Virginia. "Juan Gómez de Mora, Arquitecto y Trazador del Rey y Maestro Mayor de obras de la Villa de Madrid". En *Juan Gómez de Mora (1586-1648): Catálogo de exposición: Museo Municipal, mayo 1986*, coordinado por Virginia Tovar Martín, 1-167. Madrid: Concejalía de Cultura, 1986.
- Tovar Martín, Virginia. *Historia de la arquitectura barroca en Madrid*. Madrid: Giner, 1988.
- Varela Hervías, Eulogio. *La Casa del Ayuntamiento de Madrid*. Madrid: concejalía de Cultura, 1951.
- Wittkower, Rudolf. *La arquitectura en la Edad del Humanismo*. Buenos Aires: Alianza, 1995.
- Wölfflin, Heinrich. *Renacimiento y Barroco*. Madrid: Alberto Corazón, 1978.
- Zevi, Bruno. *Saber ver la arquitectura*. Barcelona: Poseidón, 1979.

## Anexo

### Evolución de la población de Madrid entre 1561 y 1635

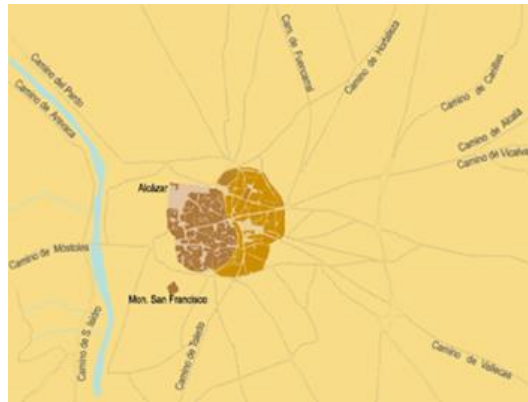


Fig.1.1. (1561).



Fig.1.2. (1601).



Fig.1.3. (1635). Cerca de Felipe IV.

Fig.1. Fuente: <https://sites.google.com/site/grupo2apuestapormadrid/home/historia-1/evolucion-del-plano-de-madrid>

PLANO DE TEXEIRA

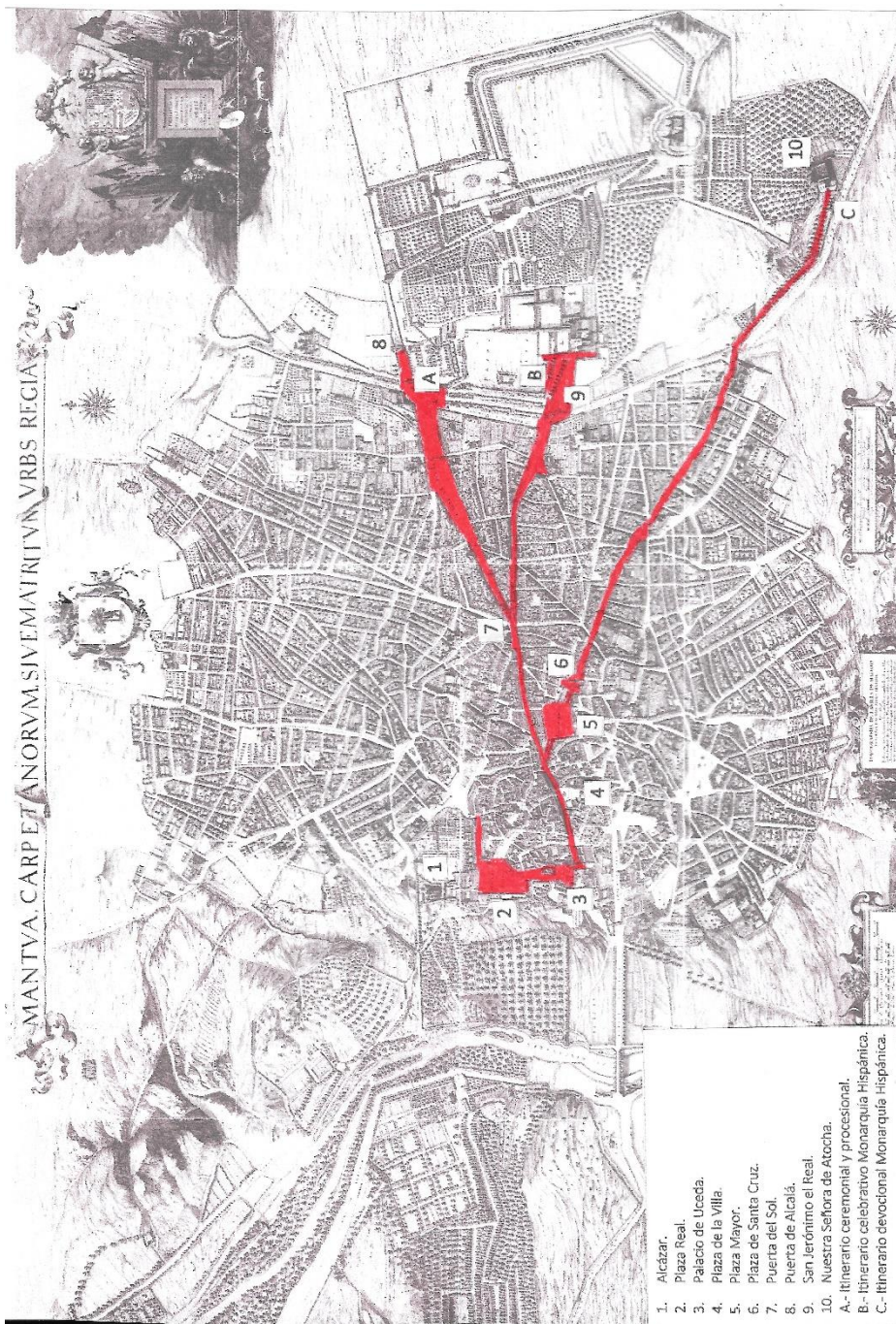


Fig.2

**Fig.2.** Elaboración propia sobre plano de Texeira, Pedro. *Topographia de la Villa de Madrid 1656*. Madrid: Museo Municipal, 2000.



EL ALCÁZAR. ALZADOS

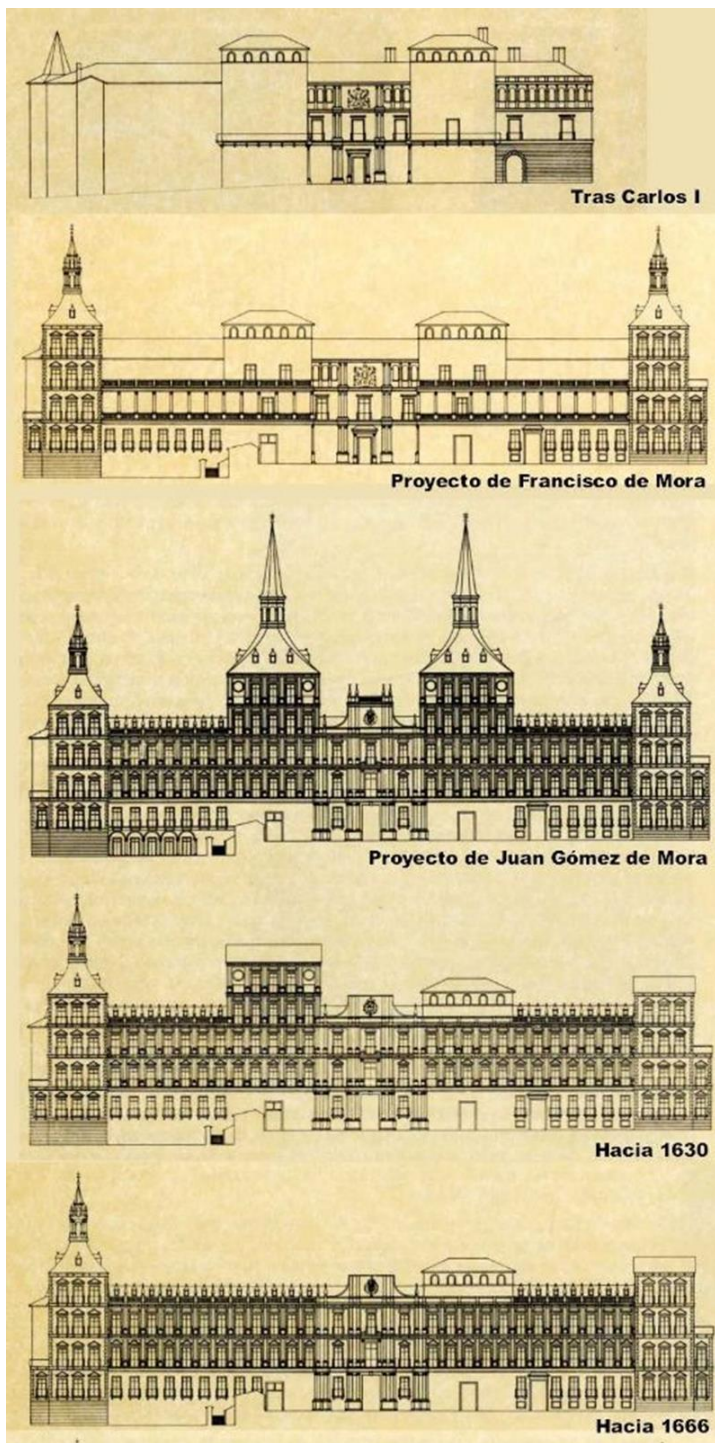


Fig.5

**Fig. 5.** Evolución de la fachada del Alcázar de Madrid. Fuente: Barbeito Díez, *El Alcázar de Madrid*.  
[https://pm1.narvii.com/6608/04e128c3748110c26f737f24cd0030e19e86d599\\_hq.jpg](https://pm1.narvii.com/6608/04e128c3748110c26f737f24cd0030e19e86d599_hq.jpg) (consultado el 17 de febrero de 2022)



PLAZA MAYOR. DESPLEGABLE

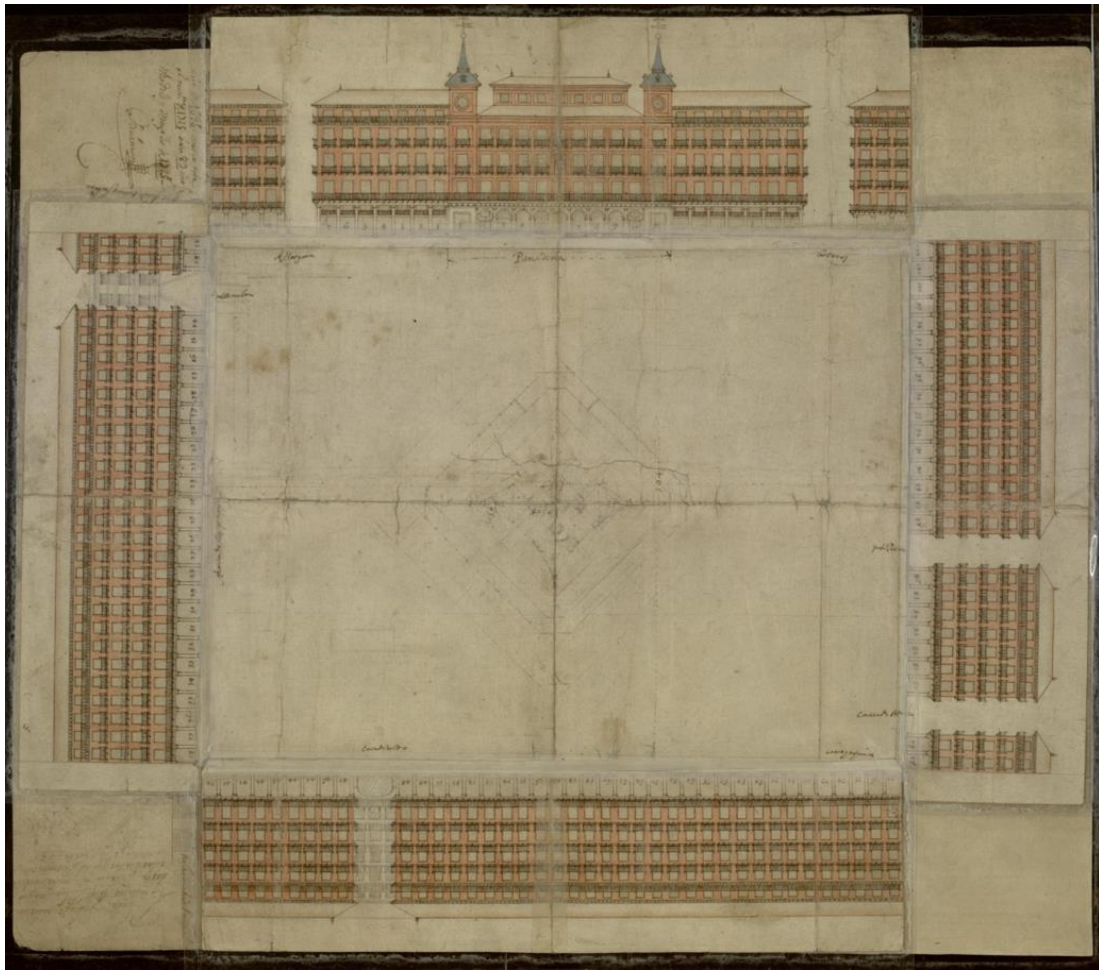


Fig.6

**Fig. 6.** Desplegable elaborado por Juan Gómez de Mora en 1615. *Alzados de la plaza Mayor de Madrid*. Madrid: Museo Municipal de Madrid, <https://i0.wp.com/unserenotransitandolaciudad.com/wp-content/uploads/2015/06/Plaza-Mayor-Plano-fiscal.jpg?resize=600%2C400&ssl=1> (Consultado el 17 de febrero de 2022)

PLAZA MAYOR

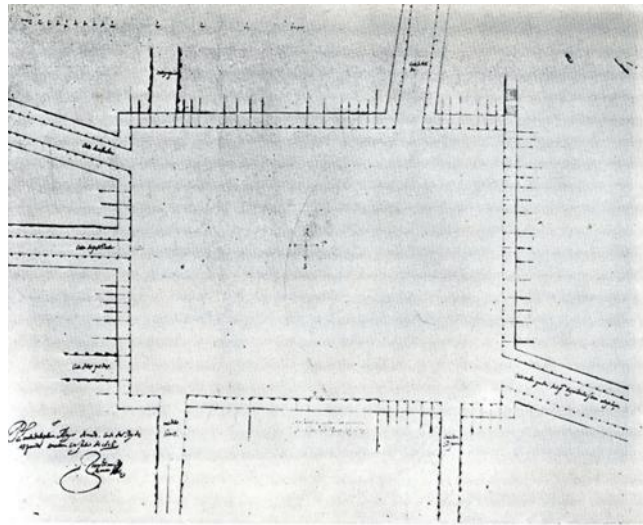


Fig. 7

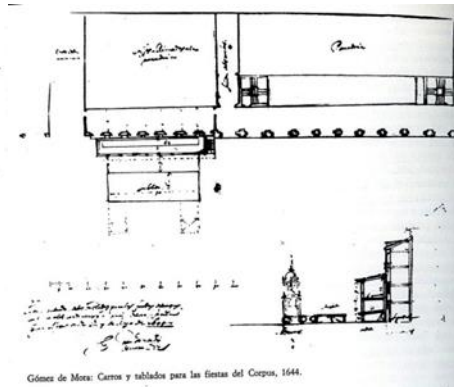
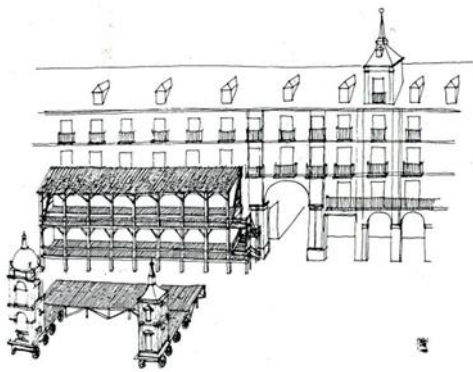


Fig. 8

**Fig. 7.** Juan Gómez de Mora. *Planta de la Plaza mayor 1626*. Dibujo en tinta marrón sobre papel verjurado. Fuente: Tovar Martín, *Juan Gómez de Mora*, 277.

**Fig. 8.** E. Nuere, *Carros y tabladós para las fiestas del Corpus 1644*. Fuente: Tovar Martín, *Juan Gómez de Mora*, 148-149.

PLAZA MAYOR



Fig.9



Fig.10

**Fig.9.** Juan de la Corte. *Casa de la Panadería, fragmento*. 1623. Óleo sobre lienzo 158 x 285 cm. Madrid: Museo Municipal. IN 3422.

**Fig.10.** Antonio Mancelli (?). *Plaza Mayor de Madrid*. 1622 Óleo sobre lienzo 108x166 cm. Madrid: Museo Municipal. IN 3.152

CÁRCEL DE CORTE

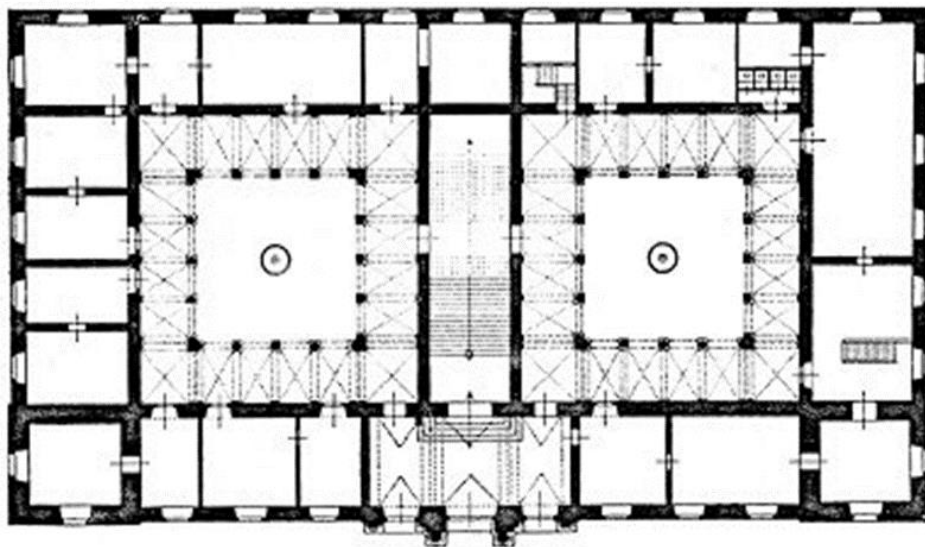
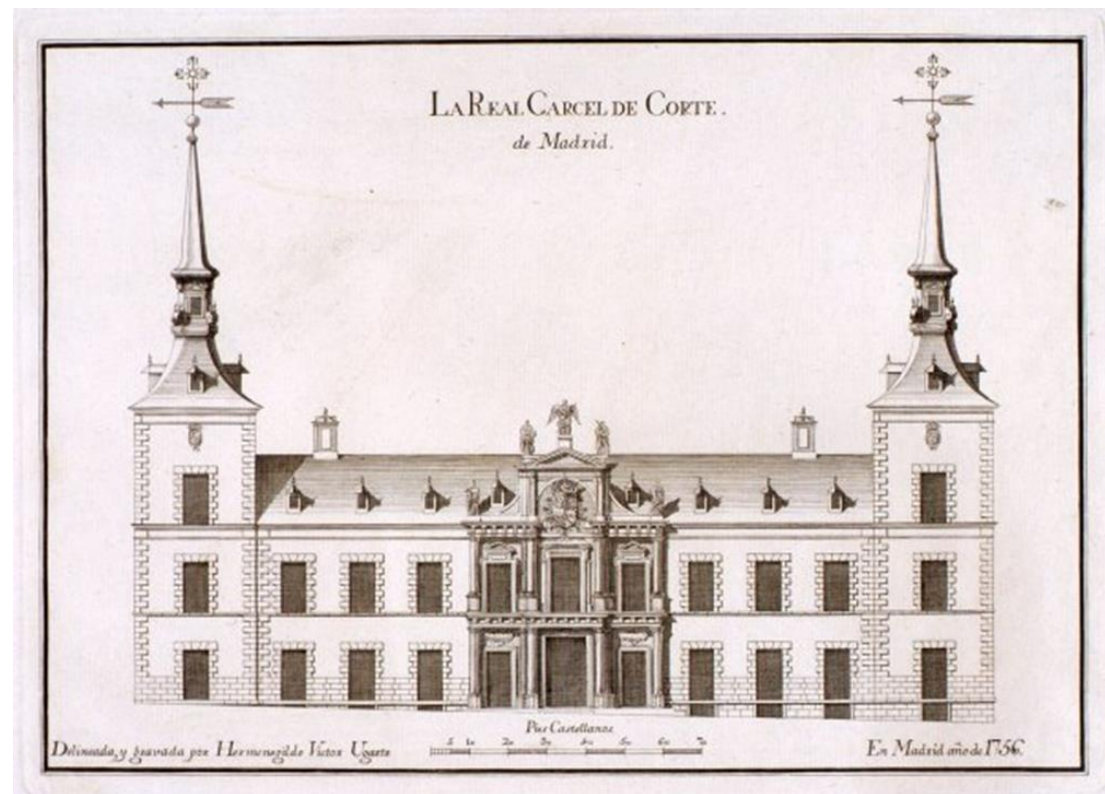


Fig.11

**Fig. 11.** Alzado y planta de la Cárcel de Corte de Madrid. Fuente: Tovar Martín, Virginia. "Juan Gómez de Mora", 130.

CÁRCEL DE CORTE



Fig.12



Fig.13

**Fig.12.**Anónimo. 1680. *Cárcel de Corte con la fuente de Orfeo*.1680. Óleo sobre lienzo. Museo de Historia de Madrid.

**Fig.13.**Anónimo. 1791. *Incendio de la Cárcel de Corte*. Óleo sobre lienzo. Museo de Historia de Madrid.

AYUNTAMIENTO



Fig.14



Fig.15

**Fig.1** Alzado del Ayuntamiento de Madrid. Fuente: Navascués Palacio *La Casa del Ayuntamiento*, 25.

**Fig. 15.** Anónimo. *Milagro de la virgen de Atocha en las obras de construcción de la Casa de la Villa*.1680. Óleo sobre lienzo. Museo de Historia de Madrid.

PALACIO DE UCEDA

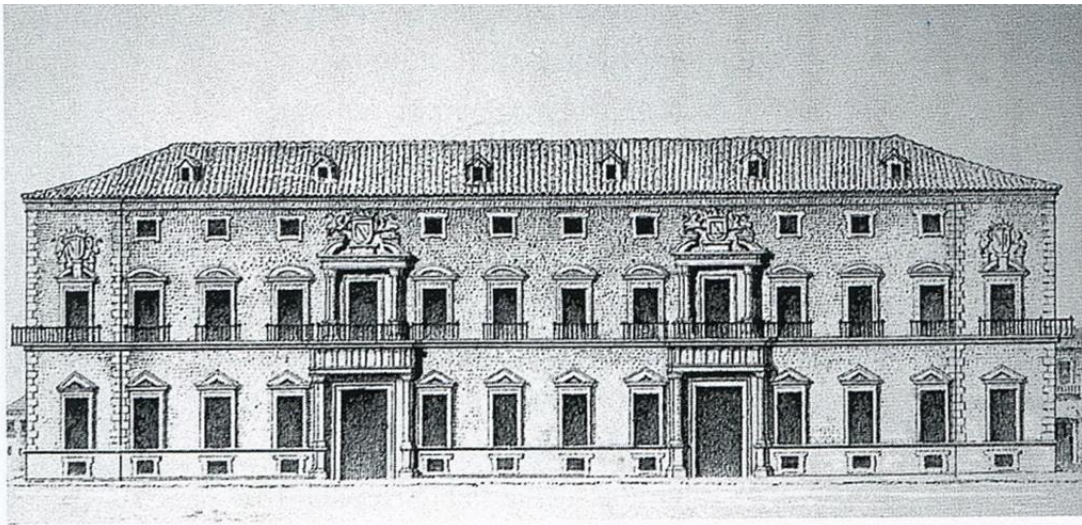


Fig.16



Palacio de Uceda. Madrid.

Fig.17

**Fig.16.** Alzado del Palacio de Uceda. Fuente: Martín Tovar, *El Palacio de Uceda*, 55.

**Fig.17.** Perspectiva del Palacio de Uceda. Fuente: Martín Tovar, *El Palacio de Uceda*, 55.

VIVIENDAS

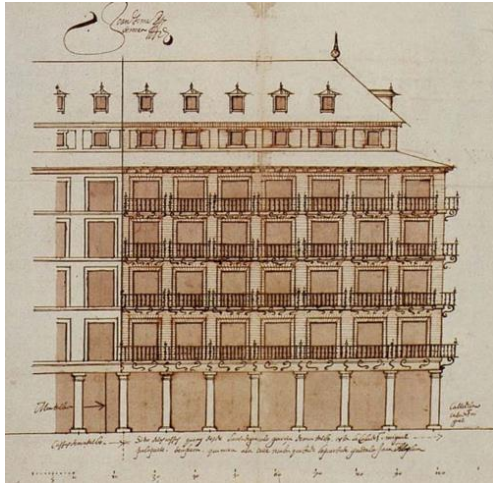


Fig.18

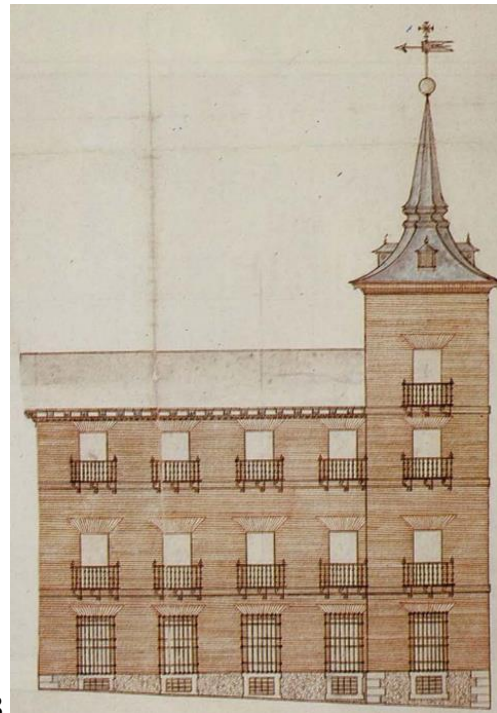


Fig.19

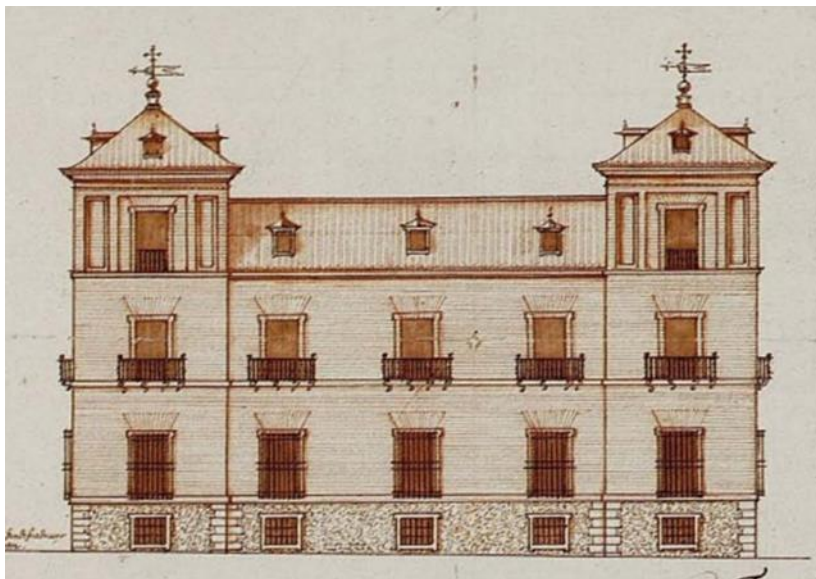


Fig.20

**Fig.18.** Casa del Mayorazgo de Luján. Dibujo en tinta marrón sobre papel verjurado. Fuente: Tovar Martín, Virginia. "Juan Gómez de Mora", 113.

**Fig. 19.** Casa de Dª Juana de Espinosa. Fuente: Tovar Martín, "Juan Gómez de Mora,"132.

**Fig. 20.** Casa de D. Francisco Manso." Fuente: Tovar Martín, "Juan Gómez de Mora",131.



ENTRADAS TRIUNFALES



Fig.21



Fig.22

**Fig.21.** Plaza Real. Llegada al Alcázar del príncipe de Gales. 1623. Grabado alemán. Anales de Kherenhüller. Publicado por Sainz de Robles en *Historias y estampas de la Villa de Madrid*,1933.

**Fig. 22.** Lorenzo Quirós. Calle Mayor en la entrada de Carlos II. 1760. Óleo sobre lienzo. Madrid: Real Academia de San Fernando, inv. 841.

FIESTAS



Fig.23



Fig.24

**Fig. 23.** Juan de la Corte. *Juego de cañas en la Plaza Mayor en honor al príncipe de Gales.*1623. Óleo sobre lienzo. 158 x 285 cm. Museo de Historia de Madrid. IN. 3.422.

**Fig.24.**Anónimo. *Corrida de toros en la Plaza mayor de Madrid.* Primera mitad del siglo XVII. Óleo sobre lienzo 76 x 114 cm. Colección Juan Abelló. Madrid. IN.284.

CARROS Y TARASCAS



Fig.25

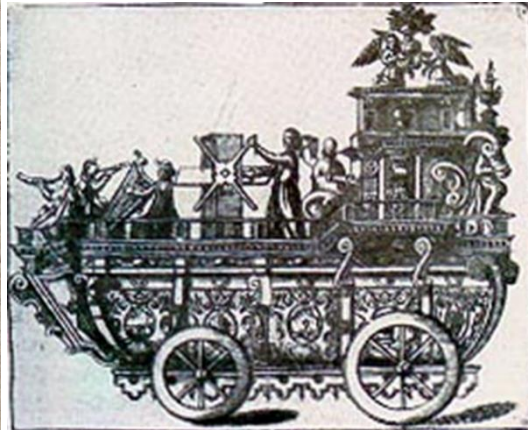


Fig.26

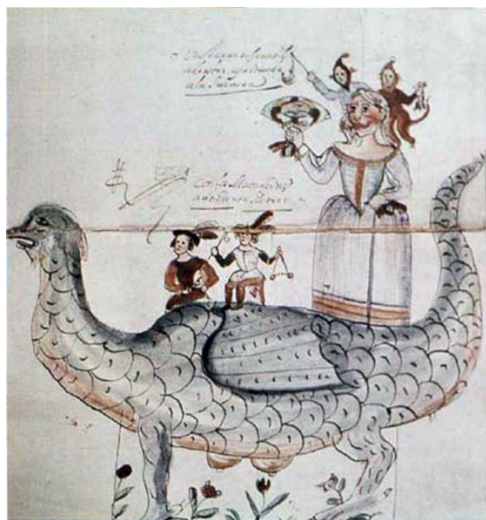


Fig.27



Fig.28

**Fig.25** Carro triunfal diseñado por Juan Gómez de Mora. Fuente: Tovar Martín, “Juan Gómez de Mora”, 335.

**Fig. 26.** Carro triunfal. Fuente: <https://cvc.cervantes.es/actcult/calderon/cultura.htm>

**Fig. 27.** Tarascas para las celebraciones del Corpus en Madrid en 1623. Fuente: [https://www.cervantesvirtual.com/portales/calderon\\_de\\_la\\_barca/imagenes\\_corpus/imagen/imagenes\\_corpus\\_15\\_tarasca\\_corpus\\_1667/](https://www.cervantesvirtual.com/portales/calderon_de_la_barca/imagenes_corpus/imagen/imagenes_corpus_15_tarasca_corpus_1667/)

**Fig. 28.** Tarascas para las celebraciones del Corpus en Madrid en 1623. Fuente: [https://www.cervantesvirtual.com/portales/calderon\\_de\\_la\\_barca/imagenes\\_corpus/imagen/imagenes\\_corpus\\_14\\_tarasca\\_corpus\\_1663/](https://www.cervantesvirtual.com/portales/calderon_de_la_barca/imagenes_corpus/imagen/imagenes_corpus_14_tarasca_corpus_1663/)

ETIQUETAS GENERALES

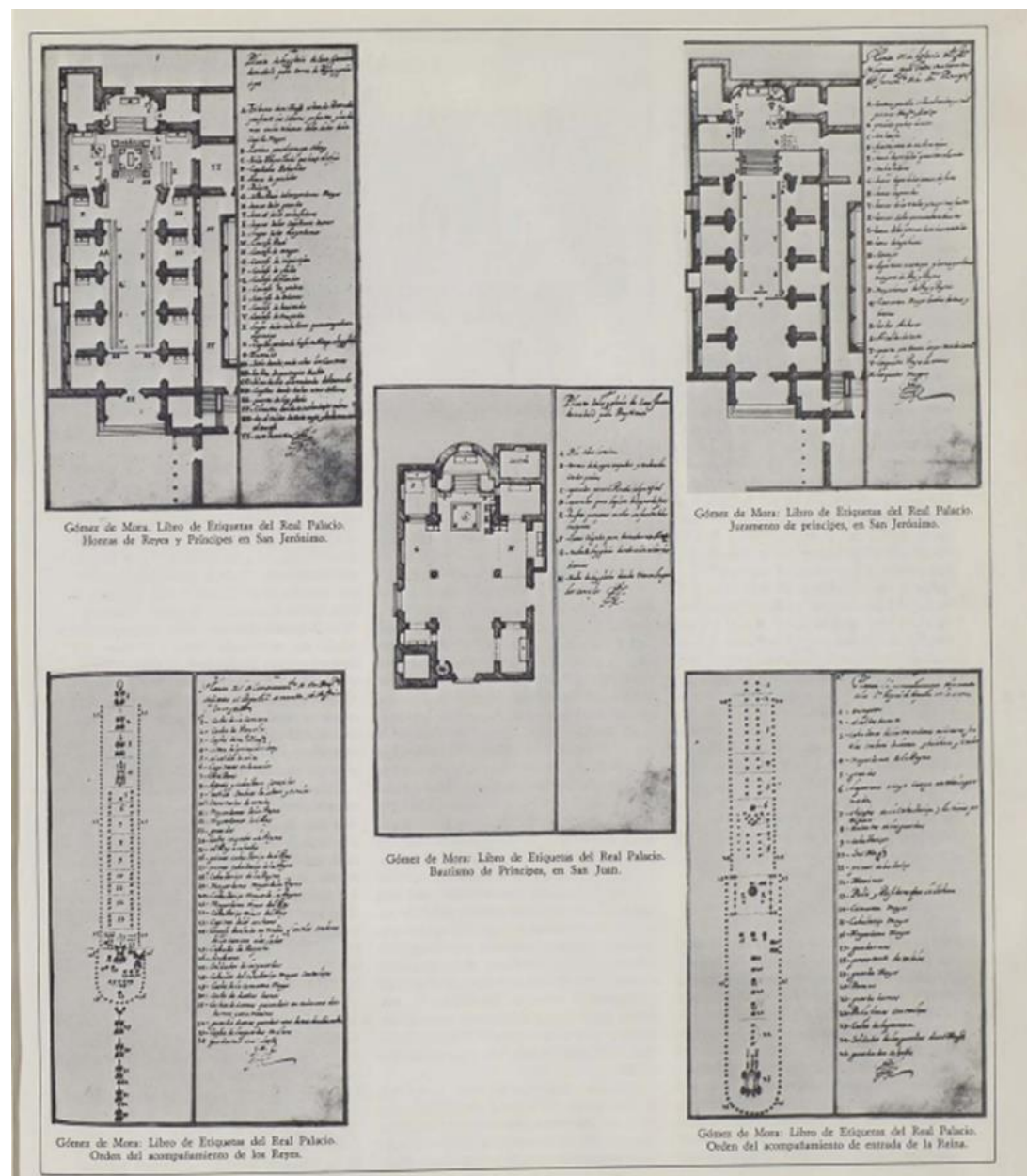


Fig.29

Fig. 29. Libro de etiquetas del Real Palacio. Fuente: Tovar Martín, "Juan Gómez de Mora", 17.

AUTOS DE FE

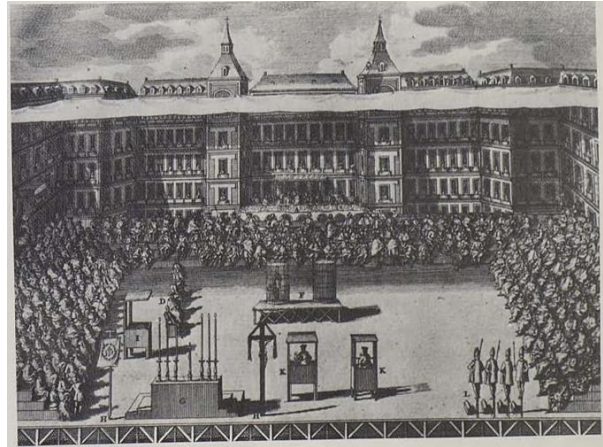


Fig.30

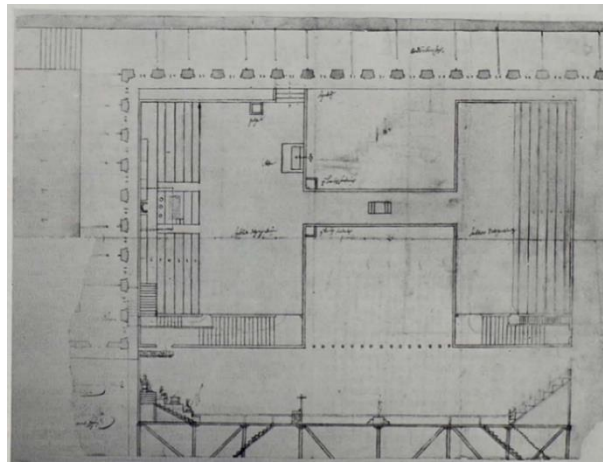


Fig.31



Fig.33

**Fig.30.**Bernard Picart. Auto de Fe en la plaza Mayor de Madrid. *Fuente:* <https://efs.efeservicios.com/foto/espana-auto-plaza-mayor/8007986709>

**Fig.31.** Juan Gómez de Mora. Tablados y tribunas para Auto de Fe en 1632.Plaza Mayor de Madrid. *Fuente:* Tovar Martín, “Juan Gómez de Mora”, 329.

**Fig.32.**Francisco Rizi. *Auto de Fe en la Plaza Mayor de Madrid, 1685.*Óleo sobre lienzo.27,7 x 43,8 cm. Museo del Prado. Madrid.IN PO 1126.

TÚMULOS



Fig.33



Fig.34

**Fig.33.** Pedro Perret. Túmulo funerario en San Jerónimo el Real para las honras fúnebres de Felipe III en 1621. Grabado cobre, talla dulce. 265x 190. Fuente: Tovar Martín, *“Juan Gómez de Mora”*, 214.

**Fig.34.** Juan de Noort. Túmulo funerario en San Jerónimo el Real para las honras fúnebres de Isabel de Borbón. Grabado cobre, talla dulce. 315x 207. Fuente: Tovar Martín, *“Juan Gómez de Mora”*, 215.

MINISTERIO DEL AIRE



Fig.35

**Fig. 35.** Ministerio del Aire. Arquitecto: Luis Gutierrez Soto. (1943). Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Ministerio del Aire \(Espa%C3%B1a\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Ministerio_del_Aire_(Espa%C3%B1a))