

Ampliación y nueva Capilla del Palacio por Francisco Sabatini

Por ADORACION GONZALEZ PEREZ



Vista de la Capilla del Palacio Real de Aranjuez, con el Altar Mayor al fondo.

El Palacio Real de Aranjuez en los siglos XVI y XVII

El Real Sitio de Aranjuez fue un lugar privilegiado debido a su emplazamiento en la confluencia de los ríos Tajo y Jarama, preferido por reyes y nobles desde muy antiguo por su espe-

cial situación. La construcción de un palacio en este lugar fue impulsada inmediatamente por las inmejorables condiciones de esta zona tan frondosa e ideal para el descanso.

Desde finales del siglo XIV, cuando era un heredamiento perteneciente a la Orden Maestral de Santiago, existía allí

una casa, mandada construir en el año 1378 por el Gran Maestre, don Lorenzo Suárez de Figueroa, de forma cuadrada, con un patio interior adornado con columnas que sostenían unas galerías superiores, con dos entradas a la parte de oriente y poniente, según registran las crónicas del siglo pasado¹.

Tenía, además, un puente de piedra que daba paso, por encima del canal, a la isla formada por el río Tajo, donde existía una huerta y un jardín.

Cuando el heredamiento pasó a ser posesión de la Corona de Castilla, atrajo especial atención de los reyes, y, desde entonces, los diferentes monarcas que se sucedieron en el trono español mostraron interés por acondicionar aquel lugar. Al parecer, fue un Sitio visitado ya con frecuencia por Carlos V en sus cacerías, pero la verdadera adaptación de los terrenos y de la Casa se daría con Felipe II, con quien se inicia una etapa decisiva para la formación de éste y otros Sitios Reales.

La vieja Casa Maestral resultaba, en aquel tiempo, inadecuada para las necesidades de la familia real, puesto que fue este Monarca el primero que decidió habitarla en determinadas épocas del año. Por este motivo, decidió el Rey ampliar la Casa, encargando la edificación de un nuevo Cuarto Real, unido a ella, al arquitecto Juan Bautista de Toledo, aunque podemos señalar ya el interés del Rey desde que era Príncipe, cuando ordenaba a sus maestros Luis y Gaspar de Vega el cuidado de aquella Casa ².

Las obras de construcción del nuevo Cuarto, a cargo de Juan Bautista de Toledo, se iniciaron en el año 1561, empezándose la edificación por el lado sur de la vieja Casa Maestral, levantando un cuerpo de fábrica que correspondía a lo que sería Capilla pública, y, a partir de él, el resto del edificio, que se uniría con la Casa antigua mediante un pasillo de comunicación.

Juan Bautista de Toledo daría al Palacio su definitiva configuración, abandonando el sentido que tenía la Casa en tiempos de los Maestres de residencia reducida, para pasar a ser otra de carácter mucho más representativo. Lo más importante de este momento, en cuanto a la construcción se refiere, fue la nueva estructura pensada por el arquitecto, haciendo que la antigua Casa quedase englobada en lo que sería el futuro Palacio. Pero también es probable que la conformación del primitivo edificio inspirase a Toledo, que habría de respetar en la nueva traza la forma cuadrada del edificio, el patio interior y las torres en los ángulos. Así, pues, una obra que empezó siendo una adaptación de un viejo edificio terminaría por convertirse en un gran ejemplo constructivo desde finales del siglo XVI hasta principios del siglo XVIII. La nueva estructura pensada para el Palacio sería la siguiente: una planta cuadrada con un patio interior alrededor del cual se disponían los cuatro lados del edificio, orientados con la fachada principal hacia el oeste; en el extremo de ésta, se ubicaba la Capilla, de plan central, manifestada al exterior mediante una cúpula. La espalda del Palacio daba a levante.

El lado sur miraba hacia el Jardín de las Estatuas y el lado norte hacia la Isla ³. Por su parte, la fachada principal se proyectaba en longitud por ambos lados del cuadrado, dando lugar a unas alas salientes que ocultaban los jardines privados del Rey y la Reina, quedando encuadrados en los lados norte y sur. Los jardines quedaban protegidos por el edificio y cerrados por unos muros, pero se manifestaban al exterior a través de unos pórticos que limitaban su estructura por ambos lados. La estructura de esta fachada, con sus torres en los extremos norte y sur y su cuerpo más en altura que el resto de los lienzos del Palacio, se mantuvo, tal como fue planteada por este arquitecto, hasta mediados del siglo XVIII.

Mientras tanto, Juan de Herrera y los demás artifices que se hicieron cargo de las obras tras la muerte de Toledo respetaron en lo posible la traza del maestro, y durante los siglos XVI y XVII el edificio se fue configurando de acuerdo a los planteamientos dados en 1561, sobre todo en la parte correspondiente a poniente y en el ángulo suroeste del edificio. Por este lado continuaría la construcción en el siglo XVII el arquitecto Juan Gómez de Mora, aportando algunas novedades en cuanto a la distribución de piezas interiores que no alteraba para nada la primera configuración. Su intervención se inició en el año 1626 y continuó hasta el año 1636, fecha a partir de la cual quedó abandonada un tanto la construcción.

Después de los incendios ocurridos en los años 1660 y 1665, el Palacio quedó prácticamente olvidado, y, a finales de siglo, aparecía levantado tan sólo en su parte sur, con su galería porticada que cubría al Jardín del Rey, y parte del lienzo de levante. En el siglo XVIII se continuaría la edificación por lo ya construido, pero otras circunstancias iban a influir en su proceso.

Construcción del Palacio durante el siglo XVIII

La construcción del Palacio Real de Aranjuez recibió un nuevo impulso bajo la dinastía borbónica en España, que habría de darle, además, un cambio en su fisonomía externa. Felipe V quiso remodelar el edificio encargando al maestro de obras Pedro Caro Idrogo la formación de nuevos planos para continuar la fabricación del edificio, destruyendo lo que quedaba de la vieja Casa Maestral por el lado norte. El proyecto de derribo de la parte antigua se formó en el año 1715, pero no se llevó a cabo hasta el año 1727, siguiéndose mientras tanto las obras planificadas a principios de este siglo bajo la supervisión del maestro de obras, del Marqués de Vallouse y de Renato

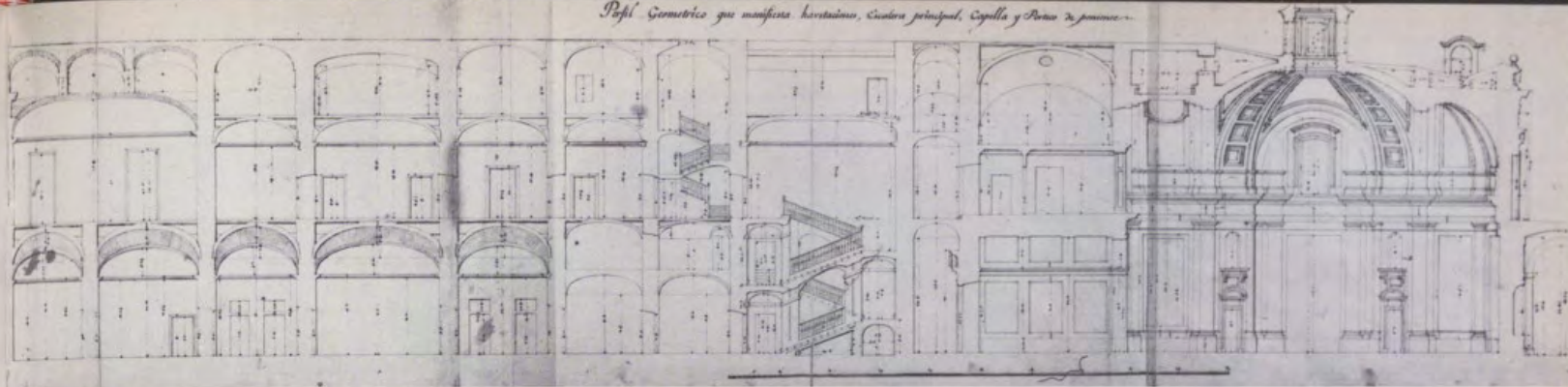
Carlier ⁴. Cuando se realizó el derribo, Caro Idrogo había pensado ya la terminación de todo el Palacio, en la que iba implícita la conclusión de la fachada principal junto con la creación de una monumental escalera interior y otras reformas. Pero sus proyectos eran excesivos y poco adaptables a lo construido anteriormente en el edificio, por lo que la finalización de la definitiva estructura no tendría lugar hasta el año 1735, a partir del cual el arquitecto italiano Santiago Bonavía, que había llegado a Madrid en 1728 por mandato del Cardenal Alberoni y de Isabel de Farnesio, para trabajar en la obra de Aranjuez junto con Galluchi en la decoración de algunas piezas interiores del Palacio, pasando a ser director general de las obras desde 1734, ocupándose de ellas hasta 1759 ⁵.

Bonavía adaptó la construcción a las novedades europeas, y acabó la fachada principal tal como se conserva actualmente, lo que significó ya un cambio total con el aspecto que se había dado a esta parte del edificio a finales del siglo XVII, adelantando la portada, creando un balcón principal con un pórtico de arquerías, y coronando la fachada con estatuas de reyes. Construyó también la magnífica escalera interior, y proyectó otras obras en las dependencias interiores, incluso dando una proyección urbanística al Palacio con la planificación de los jardines de la Isla y del Parterre, además de intervenir dentro del recinto urbano de la villa de Aranjuez.

Su actuación en el Palacio quedó planificada hasta el año 1759 en que murió. Después de él continuaron las obras con los arquitectos Jaime Marquet y Manuel Serrano, quedando el edificio hacia 1770 configurado en lo más sustancial.

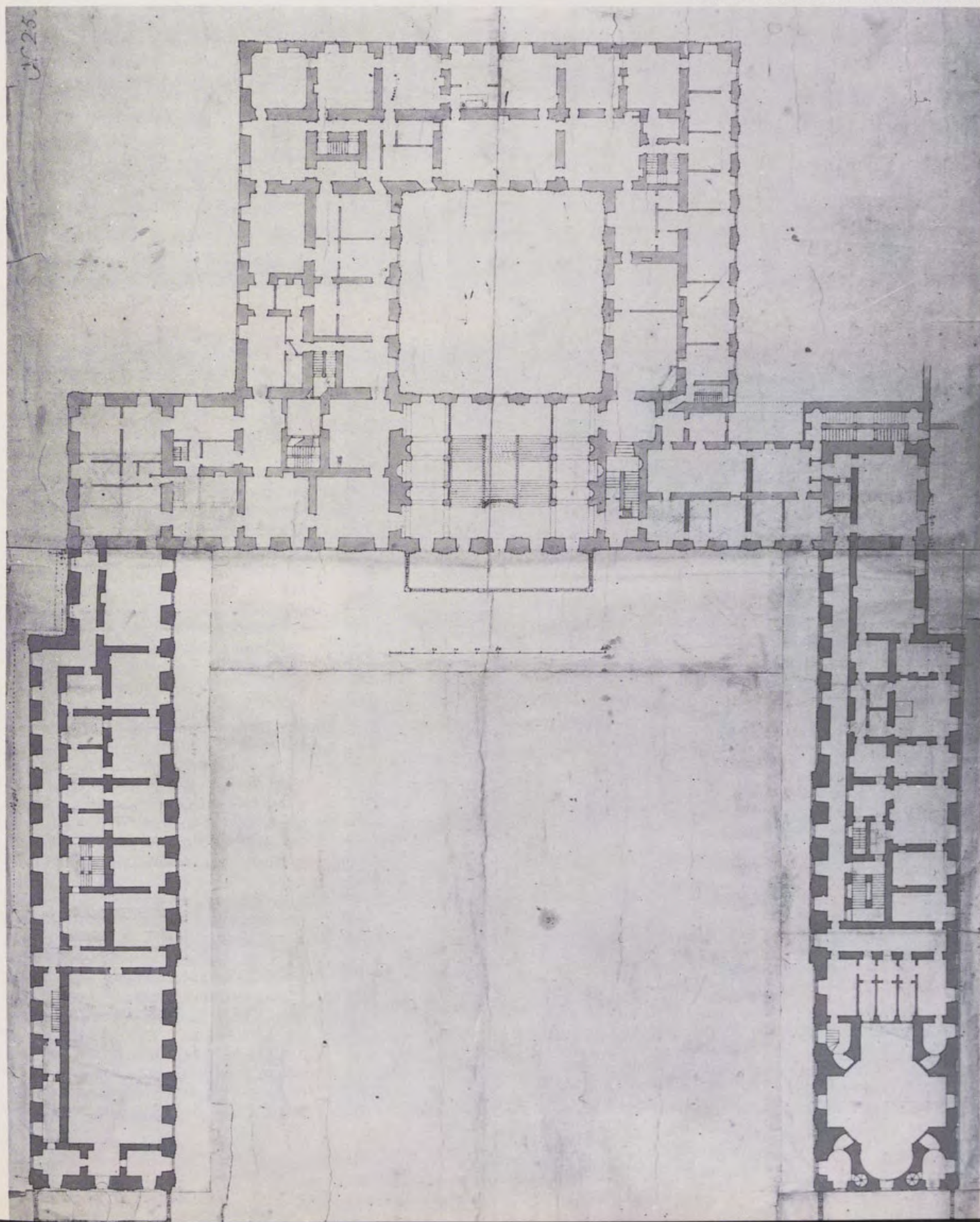
La Capilla del Palacio en el XVIII: Francisco Sabatini

En el año 1771 decidió el Rey Carlos III añadir al Palacio de Aranjuez dos cuerpos de fábrica a los ángulos de su fachada principal, en líneas paralelas prolongadas hacia poniente. El arquitecto italiano, Francisco Sabatini, fue encargado de la planificación de esta nueva obra. Sabatini había venido a España en el año 1760 tras su estancia en Palermo y Roma, donde fue discípulo de Luis Vanvitelli. Su presencia en la Corte madrileña motivó el desplazamiento de artifices hispanos, como Ventura Rodríguez y Juan de Villanueva, confiándole Carlos III las mejores obras del momento además de llevarle de honores, como fue la concesión del cargo de Mariscal de Campo y Teniente General e Inspector del Cuerpo de Ingenieros ⁶. Su actuación en Aranjuez quedó manifiesta en esta ampliación del Palacio, poniéndose de in-



Perfil geométrico que manifiesta habitaciones,
escalera principal, Capilla y Pórtico de puente
del Palacio Real de Aranjuez.
Firmado por Juan Barcenilla el 30 de mayo de 1780
(Archivo del Palacio Real de Madrid).

Planta del piso principal
del Real Palacio de Aranjuez.
Sin firma (Archivo del Palacio Real de Madrid).





Ala izquierda, añadida por Sabatini, del Palacio Real de Aranjuez, por el lado de poniente.

Vista exterior de la Capilla del Palacio Real de Aranjuez.



mediato a trabajar en el asunto. Tomaron por su cuenta la obra de cantería los asentistas Francisco Hayden y Felipe Kearney.

La nueva construcción de lo que sería el definitivo Palacio planteó varios problemas que deben señalarse. Sabatini nos dejó en esta obra con poca información, si lo comparamos con la jugosa labor de cronista que, en una etapa anterior, había sido realizada por su predecesor Bonavía. La edificación de estas dos alas estuvo finalizada hacia 1780, y su importe total ascendió a la cantidad de 8.395.881 reales de vellón, que se abonaron por la Renta de Correos, menos cierta cantidad que quedó retenida en Tesorería⁷.

Una vez empezada la obra, surgieron los primeros problemas con los asentistas respecto a la medida llevada a cabo en la cantería. Se realizaron en total once medidas generales de esta obra, que luego fueron revisadas por varios interventores, que no se decidían nunca sobre la forma de pago de los asentistas ni en las medidas de la obra. El asunto provocó varios pleitos sobre el ajuste de precios, que duraron hasta una fecha posterior a la conclusión de la ampliación. El Rey remitió el asunto al Consejo Principal a fin de que alguno de sus Ministros o Alcaldes de Casa y Corte atendiese a las pretensiones de los asentistas, y diese una satisfactoria solución en lo económico. En 1780 se formó un libro donde se especificaban las contratas, liquidaciones y pagos por la Renta de Correos para Felipe Kearney y Compañía, que, des-



Ala derecha, añadida por Sabatini, del Palacio Real de Aranjuez, por el lado de poniente.

de 1775, estaban encargados de ella⁸. El representante de la Real Hacienda, don Julián de Agudelo y Céspedes, atendió las peticiones de los asentistas, quienes presentaron 31 agravios contra la Real Hacienda, y ésta acordó una cantidad a pagar por la obra de 546.870 reales y 30 maravedís de vellón, con la que no estaban muy conformes los asentistas, alargándose los pleitos hasta el año 1797, sin que esto significase un problema para la continuación de las obras⁹.

Desde 1771 a 1774 se siguió trabajando en la ampliación, y en ese último año se realizó otra medida general entre Enrique de San Martín y Baltasar Canestro, representantes de la Real Hacienda, y Manuel de Villegas y Domingo Oleaga, representantes, a su vez, de los primeros asentistas. Sabatini intervino en el asunto en favor de los primeros¹⁰. Cuando se concluyó la obra en 1780, se realizó una última medida general, mas sería ya por parte de Juan Barcenilla, a quien se deben dos diseños sobre estas dos alas nuevas añadidas, en los que van especificadas las medidas y toda la conformación interna, convirtiéndose así en un documento básico para la investigación del Palacio. Pero, en todos estos conflictos, a Sabatini le interesaba más la buena marcha de las obras, y presenta, al final de ellas, en 1780, una relación general de todos los gastos causados¹¹.

La ampliación del Palacio ordenada por el Rey llevaba consigo un interesante cambio sobre su estructura interna. Los cronistas del siglo pasado

mencionan este asunto con poco acierto, remitiéndose sólo a que dichos brazos nuevos guardaban la arquitectura «que tenía la obra antigua, mudando a la izquierda la Capilla pública y a la derecha un teatro que empezó a pintar don Antonio Rafael Mengs, pero que se ha deshecho después; trazó y dirigió este aumento Sabatini en 1772... y se concluyó en 1778»¹². Poco clara resulta esta afirmación, cuando hemos visto los pleitos originados y su conclusión en 1780. Sabatini diseñó dos planos, mostrando la ampliación del edificio, donde viene señalado un espacio destinado para la nueva Capilla pública junto con la distribución de las piezas interiores, compartimentación de cada brazo, escaleras de comunicación entre sus portadas y el acceso a la Plaza de la Armería.

Los cambios introducidos por el arquitecto, respecto a la traza primera que había sido respetada hasta ese momento por todos los interventores, se refieren al desplazamiento de la antigua Capilla que estaba ubicada en el cuerpo de la torre sur, al extremo del brazo izquierdo, englobando dicha torre en este alargamiento, y, actualmente, sólo queda de ella el tercer piso y su remate acupulado, mientras que el otro brazo de la derecha se une sin interrupción al cuerpo de la fachada de poniente o torre norte sin perjudicar su conformación interna, puesto que este espacio ya había sido pensado para otros fines.

La Capilla nueva presenta un plan central, casi de forma elíptica, puesto

que su única nave se alarga, y se proyecta por los pies dentro del espacio que ofrece el ala izquierda en esta ampliación. La habilidad de Sabatini en esta parte de obra recuerda algunas iglesias barrocas del siglo XVII, planteadas en espacios reducidos de tal forma que se juega con efectos de sorpresa, moldeando los interiores, con la originalidad de no traducir al exterior lo que hay por dentro. En la planta de la Capilla se señala un crucero recto en sus cabeceras, con un presbiterio semicircular que se comunica, a través de dos pequeños espacios abiertos, con el pórtico de poniente. De igual forma, otros dos espacios se abren en los pies, uno de ellos destinado actualmente a sacristía, y el otro accede a la plaza del Palacio. Con esta solución se conseguía dar entrada a la Capilla por tres partes. La principal por el lado del mediodía, y todas dan a un pasillo que lleva hasta la propia Capilla. Por otra parte, al quedar enlazada la nave principal con el interior de este brazo, se alarga el espacio tendiendo a formar una cruz latina. Los planos realizados por Juan Barcenilla demuestran con mucha perfección la planta y alzado de esta parte de la obra, y nos informan sobre el estilo de Sabatini, quien eligió aquí un orden dórico de pilastras, líneas severas y puras, coronadas por una cúpula rebajada con casetones que arranca de cuatro grandes pilares achaflanados, contribuyendo a dar una sensación más amplia del crucero. El arranque de la cúpula se señala con más fuerza mediante una cornisa corrida que sobre-

sale, ejerciendo un efecto contrastado de luces y sombras que completan el aspecto interior de la Capilla.

Sabatini empleó casetones dorados para los elementos de la cúpula, intercalando entre cada uno de ellos varias pinturas. Al entrar en los dos pilares achaflanados que dan paso al pequeño presbiterio, donde se sitúa el Altar Mayor, se dispusieron dos puertas adinteladas, coronadas por arcos curvos, tras las que se sale al pórtico de poniente. Encima de ellas, dos balcones con rejas sustentadas por unas ménsulas, detalle que contribuye a animar la rigidez de las líneas geométricas internas. Con el piso superior se comunicaba mediante una tribuna para los reyes. Todos estos aspectos sirven para la reconstrucción de esta obra, pero no constan documentos que especifiquen más el proceso de su construcción. Sabemos que se proyectó en el mismo año de la ampliación del Palacio, pero no se empezó a trabajar en ella hasta el año 1777, en que Sabatini remitió al Rey los diseños de la Capilla con sus altares mayores y colaterales, que debían hacerse de materiales ricos, mármoles y jaspes.

El arquitecto se inspiró en la distribución ornamental que había tenido la primitiva Capilla de Juan Bautista de Toledo. Para el Altar Mayor eligió el mismo tema, la Anunciación de Nuestra Señora, según consta en los informes del Conde de Floridablanca¹³. En los altares laterales habría de colocarse un San Antonio de Padua, en el de la izquierda, y una Inmaculada para el de la derecha. Los lienzos se encargaron a Mengs, que se encontraba entonces en Roma, sin que esté muy clara su intervención en el asunto. El tema del Altar Mayor se tomó del cuadro de Tiziano, pintado para la Capilla del siglo XVI que ahora se iba «a deshacer y es tan grande que no se puede colocar y conservar aquí en parte alguna según merece; dispondrá Vs que, se lleve a Madrid»¹⁴. La orden se respetó hasta cierto tiempo, puesto que, actualmente, los lienzos del Altar Mayor están cambiados por una Inmaculada atribuida a Mariano Salvador Maella, mientras que en los laterales hay un cuadro que representa a «San Miguel Arcángel destruyendo a los ángeles rebeldes», pintado por Lucas Jordán, y un «Descendimiento» de Mengs¹⁵.

Decoración de la Capilla

En 1779 la obra de la Capilla estaba finalizada, y se siguió trabajando en la decoración interior. Floridablanca siguió con mucho interés su marcha, obligando tal vez a Sabatini a contratar artífices nacionales. Desde 1777 esta-

ban dispuestos algunos trabajadores como Nicolás Rapa, marmolista que intervino en la construcción de mármoles y jaspes para los altares; León Lozano, estuquista, y otros. En 1779 presentaba Sabatini las cuentas de las obras de dorado de los adornos en el Altar Mayor, valuadas en 672.943 reales de vellón¹⁶. Después mandó el Rey diseñar los candeleros, lámparas y demás adornos necesarios para esta obra, a la que se incorporaron algunos oficiales italianos, como Luigi Bernasconi que siguió la obra decorativa del interior, los estucos del Altar Mayor, relieves de ventanas, pinturas y, sobre todo, «la unión del pórtico con la obra nueva»¹⁷.

Sabemos que Mariano Salvador Maella fue el autor del lienzo que figura en el Altar Mayor, aunque el deseo de Floridablanca hubiera sido que Mengs hubiese realizado las pinturas de la Capilla, pero no fue así, y las obras se debieron a otros artífices que cayeron bajo su influjo. Se desconoce el motivo de emplear a Maella en esta labor, pero tal vez estuvo relacionado con su nombramiento como Académico de Mérito en el año 1765 y Director de la Academia en 1782. Maella había estudiado en Madrid en el taller de Felipe Castro, y fue alumno de Antonio González Ruiz, un pintor clasicista que había sido discípulo de Houasse. Estuvo en Roma, donde obtuvo dos premios en la Academia de San Lucas, y, en Madrid, decoró varias bóvedas del Palacio Real, El Pardo, Escorial y Aranjuez¹⁸.

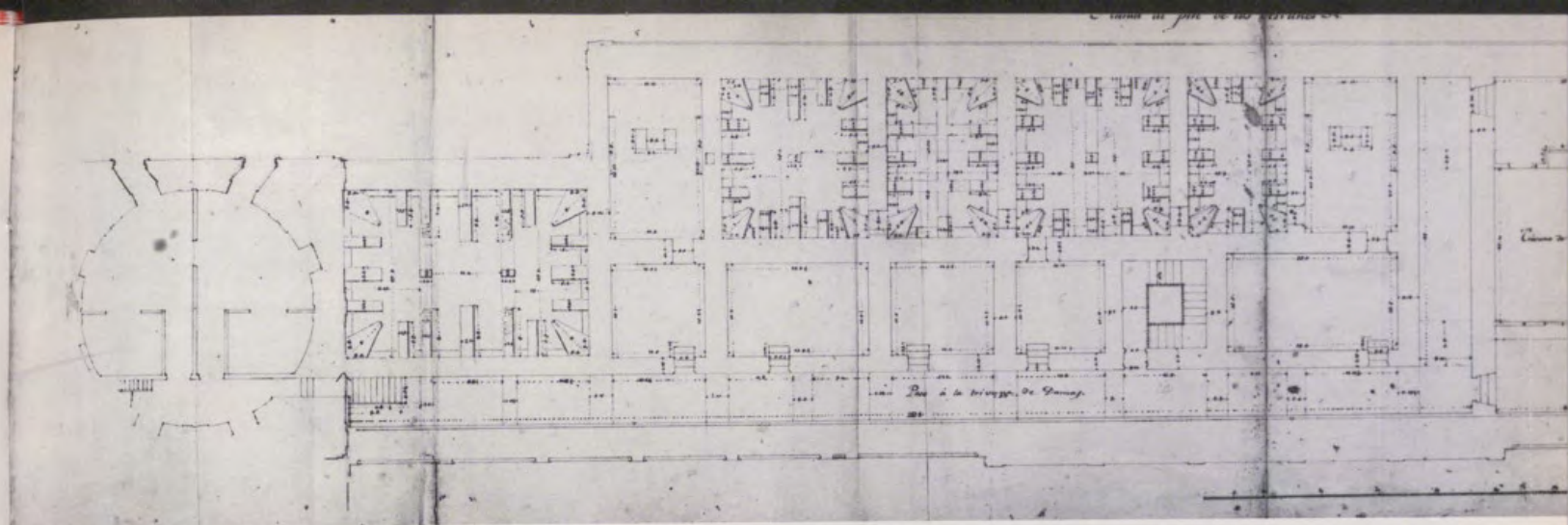
Otro de los interventores en la obra de esta Capilla fue Francisco Bayeu, que fue llamado también por Mengs en 1763 para colaborar en las obras del Palacio Real de Madrid. Realizó excelentes pinturas al fresco con un dibujo y composición muy estudiados, bajo las normas académicas. En la Capilla del Palacio de Aranjuez realizó las pinturas de la bóveda, que quedaron distribuidas de este modo: sobre el Altar Mayor, la Gloria del Cordero; en el frente, la Fe con las Tablas de la Ley; en el lado del Evangelio, San Lucas, y, en el de la Epístola, el Profeta Isaías¹⁹.

Toda la obra de escultura fue hecha con mármol de Carrara y estucos, y corrió a cargo de dos extranjeros: Roberto Michel, Escultor Principal del Rey, y Pedro Michel, Académico de Mérito del Real de San Fernando, quienes presentaron a Sabatini una relación de los grupos escultóricos que adornarían la Capilla: «un grupo de mármol blanco de Carrara, compuesto de tres cabezas de querubín y nubes... colocado en el frontispicio del altar mayor... más un Espíritu Santo con una gloria de nubes... colocado en el techo de la linterna de la Capilla... más un grupo que se compone de un man-

to real sembrado de castillos, leones y armiños... colocado encima del balcón de la Tribuna del Rey». En las otras tribunas se distribuyeron seis trofeos de guerra en bajorrelieve, «más ocho niños de todo relieve, sosteniendo unas guirnalda, que circundan alrededor de la Capilla en el sotabanco de encima de la cornisa». Toda la obra de mármol y estuco se valuó en 38.800 reales de vellón por los mismos artífices²⁰. Floridablanca siguió de cerca el proceso, y comunicó a Sabatini el deseo del Rey de que la obra quedase acabada para el año 1780, para lo cual era necesario terminar los tránsitos que la comunicarían desde el Palacio, junto con el soportal exterior del mediodía, y así se prosiguieron los trabajos en esta parte de la obra, quedando finalizados tal como se especificaba en los dos diseños de Barcenilla. Todo el trabajo de ampliación del Palacio fue realizado, además, por un equipo importante de colaboradores de Sabatini. Manuel Serrano tuvo a su cargo la unión de las dos alas nuevas con la fachada de poniente. José de la Ballina midió en 1780 todo lo ejecutado en las habitaciones interiores que correspondían a la nueva obra para los Infantes²¹.

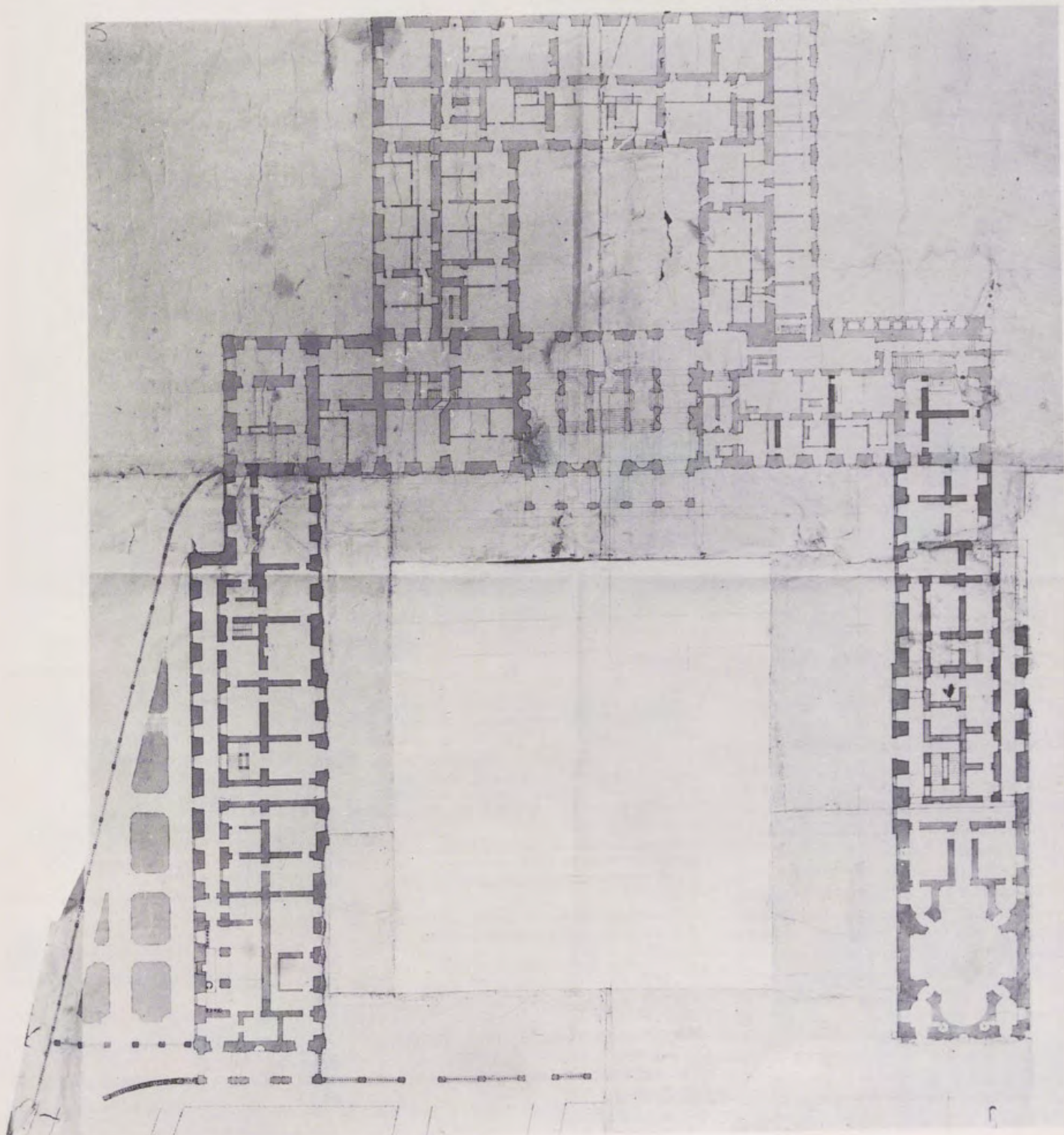
En su aspecto externo, estas dos alas mantienen una concordancia estilística con el resto del edificio. Constan de dos cuerpos de fábrica que alternan ladrillo y piedra, y el mismo ritmo de aberturas, todo ello rematado por una balaustrada coronada con bolas. En la parte central sobresale un cuerpo de fachada, donde se coloca el balcón principal coronado por un frontispicio que lleva trofeos militares y unas inscripciones relativas a Carlos III. En el piso bajo se repite la disposición porticada que se había dado en la entrada principal del Palacio por Bonavia. Por último, Sabatini dio una proyección a la obra expansionando el edificio hacia el exterior, al crear una plazuela de medio círculo con «doce bancos de piedra de buen gusto, canastillos de flores y unas piñas por remate». En 1778 el jardinero francés Esteban Boutelou arregló el piso de esta plaza, y plantó la calle que quedaba entre los bancos, junto con la plaza de las Parejas²².

Sabatini, en esta ampliación, creaba un Palacio en forma de U, cuyos precedentes ya habían hecho aparición en Francia con la aportación de Robert de Cotre para el Buen Retiro, aunque la influencia de Isabel de Farnesio dio un giro hacia lo italiano, y los planos de Sabatini repercutieron en las obras de Madrid, La Granja, etc. En la Capilla de Aranjuez demostró su originalidad dentro de los esquemas barrocos de un Borromini o un Guarini. Escogió el plan central esperanzado todavía en soluciones renacentistas, puesto que la unificación de las partes en todas las direcciones y la dominación de un ele-



*Planta al piso de los desvanes en el Real Palacio de Aranjuez.
Firmado por Juan Barcenilla el 30 de mayo de 1780
(Archivo del Palacio Real de Madrid).*

*Planta del piso bajo
del Real Palacio de Aranjuez.
Sin firma (Archivo del Palacio Real de Madrid).*





Vista de la Capilla del Palacio Real de Aranjuez, con la tribuna real al fondo.

mento corona podía alcanzarse plenamente en una planta circular o poligonal. Su aportación barroca consistió en la distribución de los ángulos del crucero, difuminando el espacio. Y para la cúpula dispuso cuatro grandes nervios con casetones, rebajada por la línea de cierre del exterior del brazo, con un sistema de iluminación sacado de las ventanas palladianas. Incluso, los detalles ornamentales de interior nos acercan al estilo de Bonavia años antes, pero en cuanto a esta distribución espacial está más cerca del modelo ideado por Francisco Carlier en 1736 para la Capilla del Palacio del Pardo, en el que se hace una concesión al espacio al alargar uno de sus brazos, lo mismo que Sabatini llevó a cabo en la nave principal de la Capilla de Aranjuez, aunque en menor proporción o tal vez interrumpida por el desuso de esta parte en la actualidad ²³.

NOTAS

¹ ALVAREZ DE QUINDÓS Y BAENA: *Descripción histórica del Real Sitio de Aranjuez*. Madrid, Imprenta Real, 1804.

² LLAGUNO Y AMIROLA, E.: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración... acrecentadas con notas, adiciones y documentos por don Agustín Ceán Bermúdez*, 4 vols. Madrid, 1829.

³ INIGUEZ ALMECH, F.: *Casas Reales y Jardines de Felipe II*. Madrid, 1952.

⁴ A.P. Sección Aranjuez. Legajo n.º 3. Año de 1715.

⁵ TOVAR MARTIN, V.: *Pintura de Arquitecturas fingidas en La Granja y Aranjuez*. Braga, 1974, página 5.

⁶ A.P. Expedientes Personales. C.ª 507/15.

⁷ A.P. Expedientes Personales. C.ª 938/7.

⁸ A.P. Sección Aranjuez. Legajo n.º 50. Año de 1780.

⁹ A.P. Sección Aranjuez. Legajo n.º 50. Años de 1775 a 1797.

¹⁰ A.H.N. Sección Estado. Legajo n.º 1.979. 19 de marzo.

¹¹ A.P. Sección Aranjuez. Legajo n.º 50. Año de 1774.

¹² A.P. Patrimonio Nacional. Sección Obras. Legajo n.º 391. Año de 1780.

¹³ MADRIZ, P.: *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Madrid, 1850. Tomo II, pág. 431.

¹⁴ A.P. Sección Aranjuez. Legajo n.º 50. 6 de junio de 1777.

¹⁵ A.P. Sección Aranjuez. Idem.

¹⁶ OLIVERAS GUART, A.: *Real Sitio de Aranjuez. Historia. Palacio. Museos. Jardines*. Edit. Patrimonio Nacional, Madrid, 1977, págs. 113-114.

¹⁷ A.P. Patrimonio Nacional. Sección Obras. Legajo n.º 391. Año de 1779.

¹⁸ A.P. Patrimonio Nacional. Sección Obras. Idem. 2 de junio.

¹⁹ NAVASCUES, P. C.; ARIAS DE COSSIO; PEREZ: *Del Neoclasicismo al Modernismo*. Madrid, 1979, página 247.

²⁰ NAVASCUES, PEREZ, ARIAS DE COSSIO: *Idem*, página 249.

²¹ A.P. Sección de Obras. Patrimonio Nacional. Legajo n.º 50. Año de 1780.

²² A.P. Sección de Obras. Patrimonio Nacional. Idem.

²³ A.P. Sección Aranjuez. Legajo n.º 50. Año de 1778.

²⁴ TOVAR MARTIN, V.: *La Capilla del Palacio Real del Pardo*. Sep. de REALES SITIOS, n.º 59.