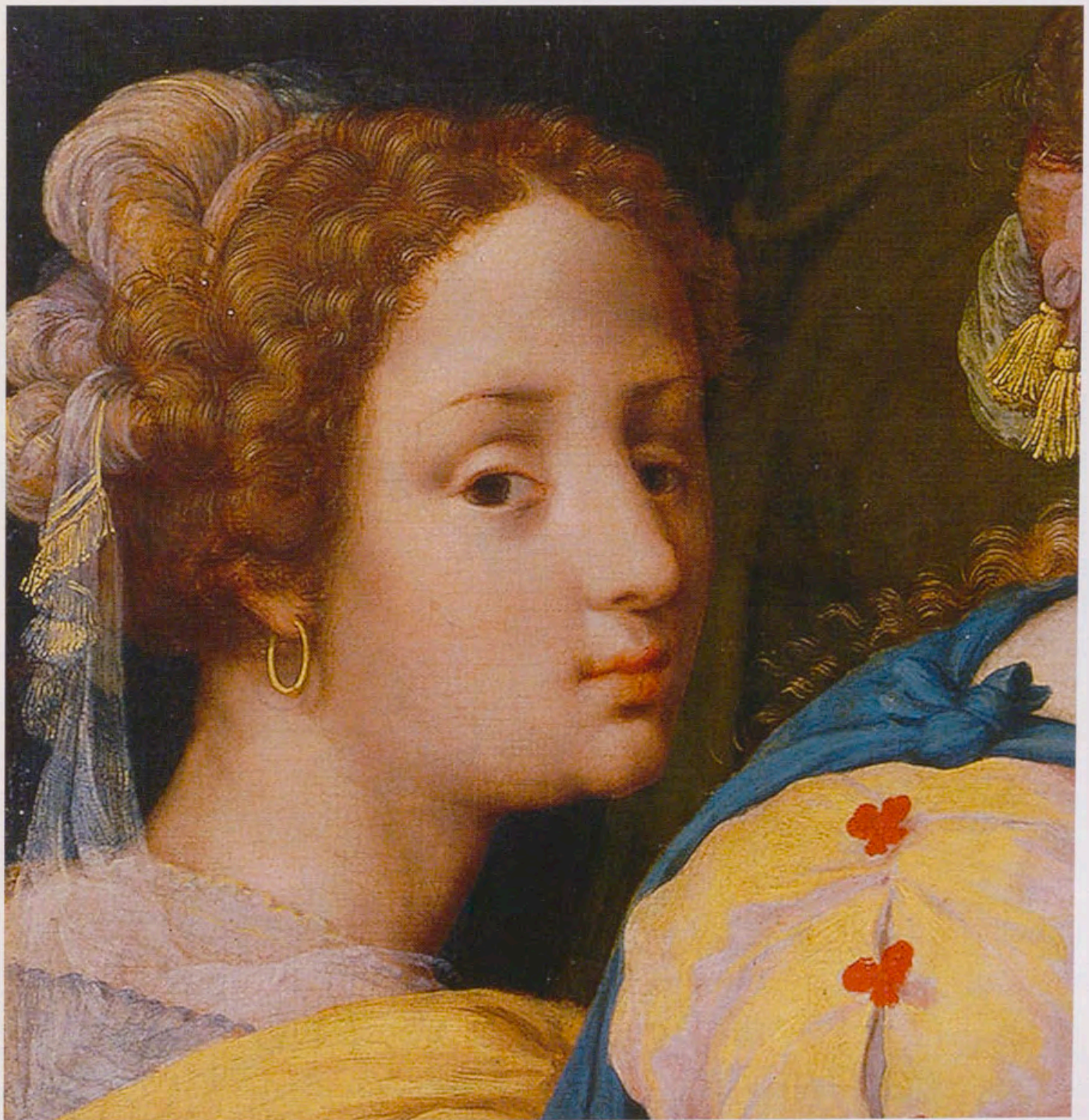


Reales Sitios

REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLIX N° 194 CUARTO TRIMESTRE DE 2012 ESPAÑA 6€ (IVA INCLUIDO)



R. 42166

V/R

L 431 XII-7

RS

Reales Sitios

AÑO XLIX N° 194 CUARTO TRIMESTRE DE 2012



PATRIMONIO NACIONAL

CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

Presidente

José Rodríguez-Spiteri Palazuelo

Gerente

Alicia Pastor Mor

Vocales

María del Carmen Iglesias Cano

José Manuel Romero Moreno

Luis Reverter Gelabert

Mateo Isern Estela

María Rosario Pablos López

José María Lassalle Ruiz

Jaime Pérez Renovales

Ana María Botella Serrano

José Luis Fernández-Quejo del Pozo

Juan Antonio Martínez Menéndez

Secretario

Juan García González-Posada

Comisión Asesora de Cultura

José Luis Álvarez Álvarez

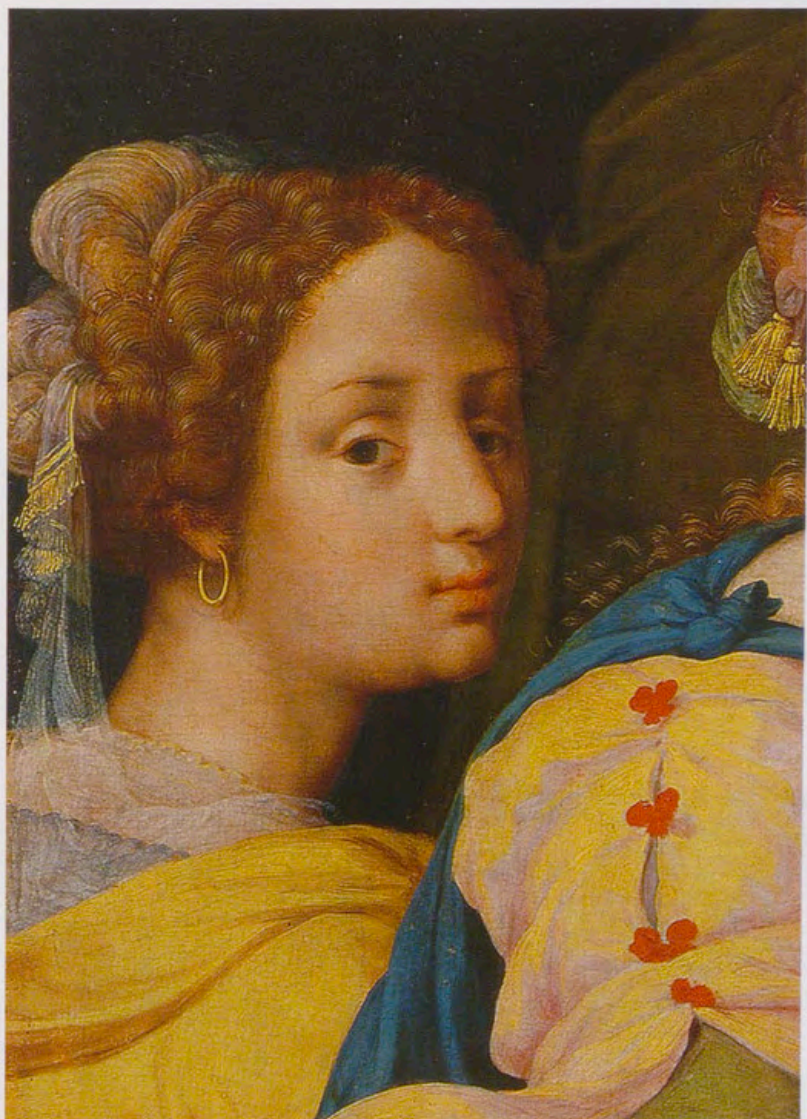
Gonzalo Anes y Álvarez de Castrillón

Plácido Arango Arias

Antonio Bonet Correa

María del Carmen Iglesias Cano

José María Pérez González



Vincent Sellaer, Dejad que los niños se acerquen a mí, detalle, 1538, Alte Pinakothek, Múnich.

Sumario

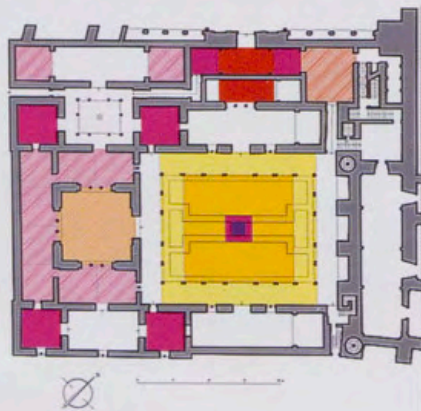
REALES SITIOS REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLIX Nº 194 CUARTO TRIMESTRE DE 2012

4

CONCEPCIÓN
RODRÍGUEZ MORENO

*El palacio de Pedro I en los Reales
Alcázares de Sevilla:
geometría y belleza*

Desde su construcción en el siglo XIV, el palacio de Pedro I en los Reales Alcázares de Sevilla ha transmitido una armonía y una belleza permanentes, perceptibles por expertos y espectadores no especializados. La autora sostiene en este artículo que esos valores tienen su origen en la geometría oculta en los trazados medievales del edificio.



16

BEGOÑA ALONSO RUIZ

*El «Quarto Nuevo» de los Reyes
Católicos en Aranjuez*

En este artículo se documenta una década de obras en la Casa Real de Aranjuez en un momento decisivo para su historia en el que se reforma y amplía el primitivo aposentamiento de la Orden de Santiago con la construcción y decoración de un cenadero y un «Quarto Nuevo» para residencia campestre de los Reyes Católicos.

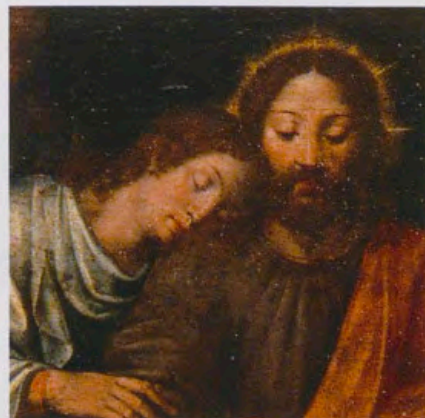


36

ANA DIÉGUEZ
RODRÍGUEZ

*Una Santa Cena de Vincent Sellaer
identificada en El Escorial y otra en
el Maagdenhuismuseum de Amberes*

Basándose en las fuentes iconográficas y en el análisis formal, la autora de este artículo atribuye a Vincent Sellaer la *Santa Cena* de El Escorial que se consideraba copia de Michel Coxcie, así como la réplica que se encuentra en el Maagdenhuismuseum de Amberes, donde figura como atribuida a Pieter Pourbus. Se analizan asimismo las procedencias de ambos cuadros.



44

ESTHER ANDRÉU
MEDIERO

*Excavaciones arqueológicas en la
Plaza de la Armería de Madrid*

Con motivo de la construcción del Museo de Colecciones Reales, se realizó la pertinente intervención arqueológica en la explanada existente entre la catedral de la Almudena y la plaza de la Armería. En este artículo se exponen los resultados de esa intervención, que ha arrojado mucha luz sobre el pasado de la zona y de lo que era entonces el centro de Madrid.



65

Exposiciones temporales



¿Qué ofrece el CD?

- Mayor número de ilustraciones.
- Reproducción de documentos.
- Traducción al inglés.

La versión en CD de algunos de los artículos puede incorporar una numeración diferente en las notas.

Reales Sitios

REVISTA DE
PATRIMONIO NACIONAL

DIRECTORA
Pilar Martín-Laborda y Bergasa

CONSEJO DE REDACCIÓN
Fernando Fernández-Miranda
Rosa García Brage
Carmen García-Frías Checa
Lourdes de Luis Sierra
Juan Carlos de la Mata González
José Luis Sancho Gaspar
Sol Semprún Martínez
Santiago Soria Carreras
José Luis Téllez Videras

ADJUNTA A LA DIRECCIÓN
Carmen Cabeza Gil-Casares

GESTIÓN ADMINISTRATIVA
María Dolores López Marín
Tel.: 91 547 53 50. Ext.: 57250
Fax: 91 454 88 69

FOTOGRAFÍAS
© Patrimonio Nacional

SUSCRIPCIONES Y PUBLICIDAD
Santiago Gil Castro
Tel.: 91 454 87 00. Ext.: 57256
Fax: 91 454 88 75

EDITOR
Patrimonio Nacional
Palacio Real
C/ Bailén, s/n - 28071 Madrid
www.patrimonionacional.es

Todos los artículos publicados en esta Revista han sido previamente evaluados por expertos, y las opiniones manifestadas en los mismos son responsabilidad de sus autores.

DISEÑO: Fernando Villaverde Ediciones
PREIMPRESIÓN E IMPRESIÓN: Agencia Estatal
Boletín Oficial del Estado

PRECIO DEL EJEMPLAR: España, 6 euros
Extranjero, 12 euros.

PRECIO SUSCRIPCIÓN: España, 19 euros
Extranjero, 38 euros.

NIPO: 006-12-004-6
DEPÓSITO LEGAL: M-11.160-64
ISSN: 0486-0993

Prohibida la reproducción total o parcial de todos los artículos e imágenes que se publican en esta *Revista*.



EL PALACIO DE PEDRO I EN LOS REALES ALCÁZARES DE SEVILLA: GEOMETRÍA Y BELLEZA

Concepción Rodríguez Moreno

Escuela de Arquitectura de Granada

«La perfección llega poco a poco a través de los números»

Policleto

Los Reales Alcázares de Sevilla tal vez constituyan el conjunto monumental español de más intrincada peripecia de todos los construidos en época medieval. Las primeras evidencias arqueológicas de su existencia corresponden al siglo XI¹, y desde entonces y hasta nuestros días se han sucedido en ellos continuas ampliaciones, destrucciones, reconstrucciones, adaptaciones y restauraciones según el modo de pensar y las necesidades de cada momento.

A mediados del siglo XIV, Pedro I de Castilla decide plantear una restructuración completa de este complejo áulico sevillano, con la que no solo resolvería funcionalmente los requerimientos de su corte sino con la que pretendería, además, crear un escenario arquitectónico con el que transmitir el poderío y sofisticación de su reino. Con esta intención, don Pedro debió encargar la construcción de un nuevo Alcázar, más bello, más lujoso y más armonioso que cualquiera de los que se hubiesen edificado con anterioridad a uno u otro lado de la frontera de Al-Andalus.

El diseño realizado por los arquitectos de este monarca castellano carece de paralelos directos y constituye un original modelo de hibridación estilística, comparable únicamente con las obras realizadas por Muhammad V en la Alhambra granadina más o menos en las mismas fechas y que seguramente se vieron influidas por estas realizaciones sevillanas².

El magnífico proyecto promovido por don Pedro no llegó a terminarse debido a la temprana muerte del monarca, pero configuró la que desde entonces ha sido la parte más emblemática de los Reales Alcázares, el conocido como Palacio Mudéjar, un edificio que ha mantenido su uso como residencia regia de forma continua hasta llegar a nuestros días y que hoy conforma el palacio real más antiguo de Europa.

EL PALACIO DEL SIGLO XIV

Parece ser que el nuevo palacio se planificaría atendiendo a dos condicionantes: por un lado su relación con el Palacio del Patio del Crucero, cons-

1. M. A. Tabales, *El Alcázar de Sevilla. Reflexiones sobre su origen y transformación durante la Edad Media: memoria de investigación arqueológica 2000-2005*, Sevilla, 2010.

2. Muhammad V fue protegido por Pedro I y vivió, incluso, en el recinto sevillano durante su exilio. El patio de los Leones puede considerarse la síntesis de un proceso de mutuas influencias entre las obras de estos dos reyes.

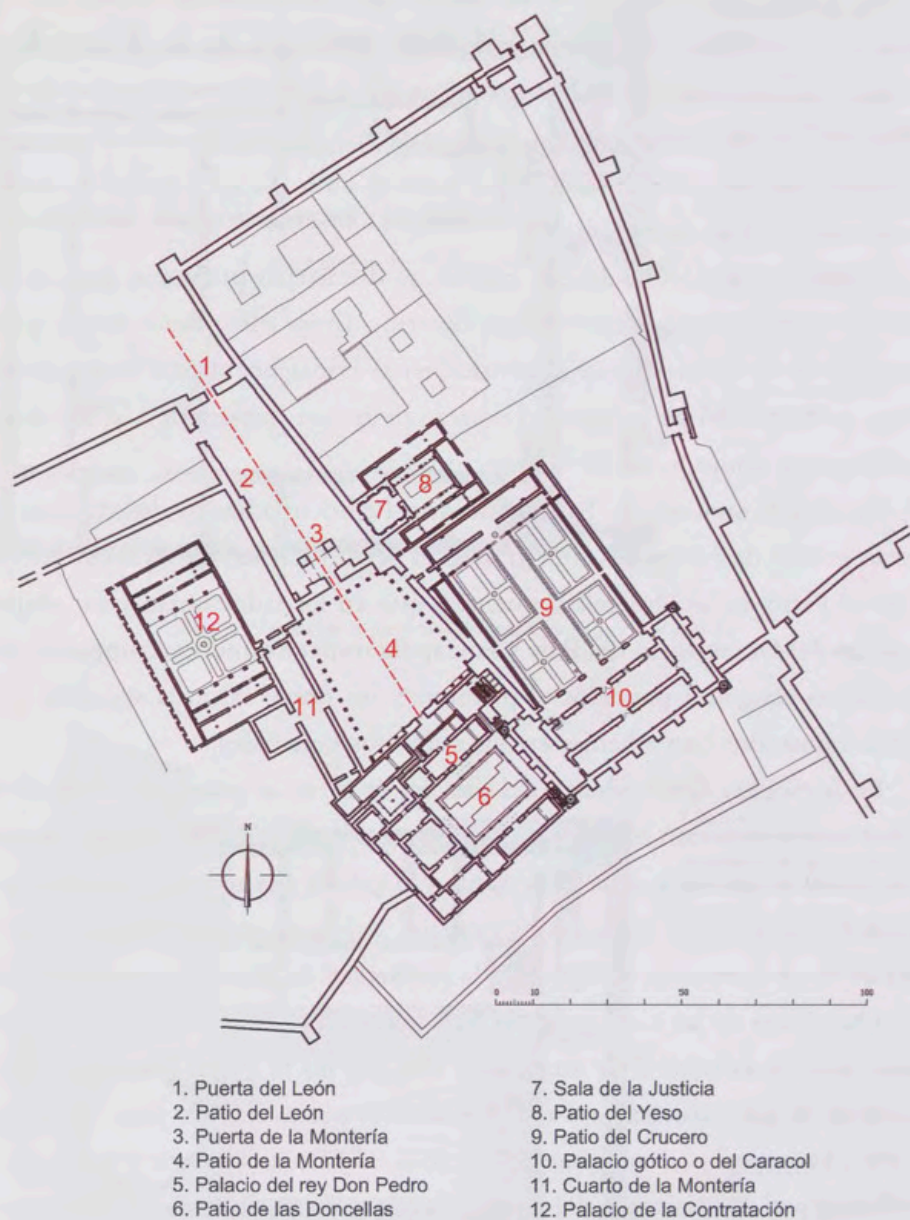


Fig. 1. Planta del Alcázar de Sevilla en el siglo XIV, a partir de la hipótesis de Antonio Almagro.

truido por Alfonso X el Sabio, y por otro, la intención de proyectar una imagen de poder claramente perceptible. El primer condicionante explicaría que la crujía occidental del palacio alfonsí pueda considerarse integrada en la composición del Palacio de don Pedro o que este último presente una orientación diferente a la de las edificaciones anteriores. Al segundo condicionante podría deberse que la imponente portada del palacio fuera visible desde el exterior del recinto del Alcázar, al alinearse con un eje que atravesaba las puertas abiertas en diversos recintos amurallados³ (figura 1).

La organización espacial descrita sería realmente novedosa pero, sobre todo, conceptualmente opuesta a la tradición andalusí que, mediante accesos acodados, intentaba evitar siempre el contacto visual directo entre el exterior y el interior de cualquier residencia con el objetivo de preservar la intimidad⁴.

3. A. Almagro Gorbea, «El Alcázar de Sevilla. Un palacio musulmán para un rey cristiano», en *Cristianos y musulmanes en la Península Ibérica: la guerra, la frontera y la convivencia. XI Congreso de Estudios Medievales* (León 2007), León, 2009, pp. 331-365.

4. Es obvio que aunque las formas y los modelos arquitectónicos andalusíes inspiran el nuevo proyecto para el Alcázar de don Pedro, estos son desarrollados en él de forma mucho más original y autónoma, dando respuesta a objetivos e intenciones diferentes.

De hecho, esta tradición se retomaría nada más traspasar la puerta e ingresar en el vestíbulo del palacio privado de don Pedro. En él, el recorrido y la visión axiales desaparecerían, planteándose un doble itinerario quebrado que permitía el acceso, bien a la zona residencial más íntima, organizada en torno al Patio de las Muñecas, o bien llegar hasta el Patio de las Doncellas, dotado de un carácter algo más público.

Ordenadas alrededor de este último, se diseñarían una serie de estancias con funciones, trazado y simbolismo diversos. Entre ellas, destacaría la *qubba* de la Sala de la Media Naranja, ubicada en la crujía occidental como remate del eje principal del patio. Sería el espacio de mayor importancia al funcionar, posiblemente, como Salón de Recepciones.

En el lado opuesto, el Palacio de don Pedro se adosaba directamente al palacio gótico de Alfonso X, integrando el perfil torreado de su muro de cierre en el Patio de las Doncellas, mientras que en los lados norte y sur alojaría las piezas del Dormitorio del Rey y la Capilla respectivamente, compuesto por dos salones alargados paralelos el primero y un único salón la segunda, pero los tres rematados con alhanías en sus extremos orientales.

En la esquina noroccidental del palacio, en torno al primoroso Patio de las Muñecas, se ordenarían las habitaciones privadas de la reina. En el siglo XIV, este patio estaría desprovisto de la entreplanta y la galería alta actuales, y sus estancias aledañas carecerían de ventanas al exterior, consiguiendo así volcar todas las visuales hacia el interior y resguardar la privacidad de estos espacios (figura 2).

Quizá una de las características más originales del nuevo Palacio de don Pedro fuese la existencia de una planta alta que no se extendería sobre la totalidad de la baja, sino solo sobre determinadas partes. El área más importante de este piso superior, denominado Cuarto Real Alto, se ubicaría encima de los vestíbulos y el Dormitorio del Rey, y funcionaría posiblemente como Salón del Trono. Su crujía meridional estaría configurada por un gran salón alargado en el que se abrirían ventanas hacia el Patio de las Doncellas, mientras que al norte presentaría una sala principal semejante a una *qubba*, flanqueada por sendas alcobas laterales. A través de los ventanales de esta *qubba*, ubicados en la parte superior de la fachada del palacio, el monarca podría presentarse ante los súbditos congregados en el Patio de la Montería (figura 3).

Desde su construcción en el siglo XIV, y a pesar de las múltiples transformaciones y reformas experimentadas a través de los años, los espacios arquitectónicos reseñados han transmitido una armonía y belleza constantes, perceptibles tanto por expertos como por espectadores no especializados.

Parece evidente que en el proyecto arquitectónico del nuevo Palacio de don Pedro debieron aplicarse ciertos criterios y herramientas de diseño que consiguieron dotar a este de una contundente unidad compositiva. Como trataremos de exponer en este artículo, creemos que el orden y las leyes de la geometría, oculta en los trazados medievales de este edificio, son en gran parte responsables de que su arquitectura haya manifestado siempre unas cualidades estéticas tan extraordinarias.

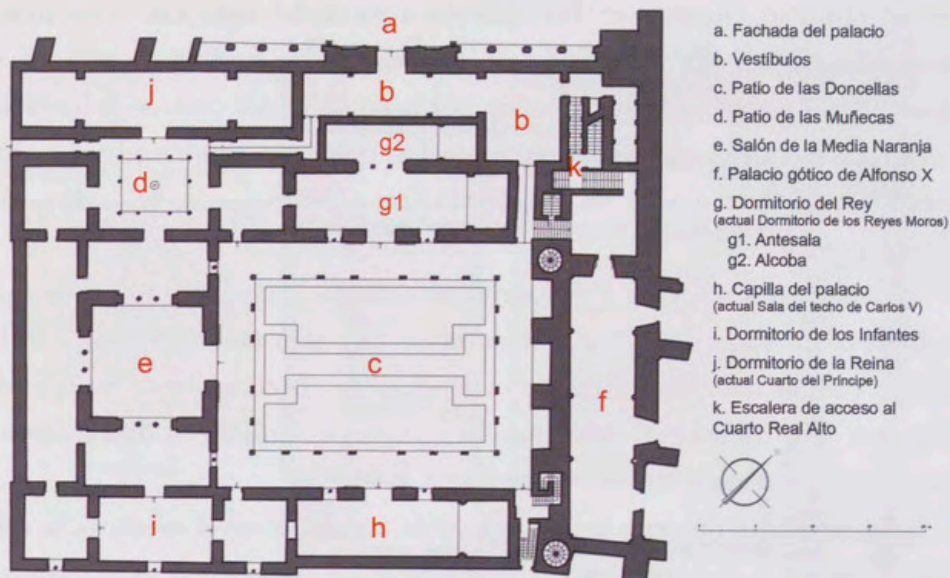


Fig. 2. Hipótesis de la planta baja del Palacio de Pedro I en el siglo XIV.

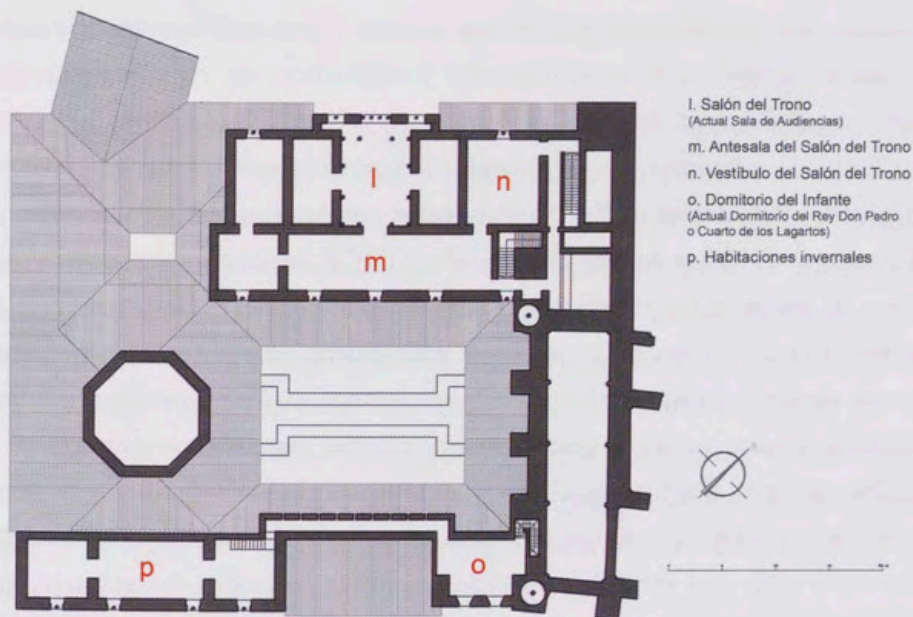


Fig. 3. Hipótesis de la planta alta del Palacio de Pedro I en el siglo XIV.

GEOMETRÍA Y BELLEZA MEDIEVAL

En época medieval serían pocos los que podían dedicarse al estudio teórico de las matemáticas y, por tanto, los artesanos y profesionales de la construcción utilizarían una geometría práctica, transmitida por la tradición oral, y se valdrían de utensilios y operaciones sencillas de base euclidiana.

Los trazados geométricos para el diseño de elementos arquitectónicos estarían apoyados en simetrías de figuras básicas, como cuadrados o triángulos equiláteros inscritos en círculos, y aquellas construcciones elementales que pudieran realizarse con instrumentos sencillos, como compás, escuadras, carta-

bones, plantillas, cuerdas, etc. Por ejemplo, a partir del siglo XIV es frecuente encontrar plantillas de obra basadas en el método de la cuadratura: en un cuadrado inicial, se inscribe otro formado por la unión de los centros de los lados del cuadrado anterior y así sucesivamente. Los cuadrados resultantes van reduciendo su área a la mitad y sus lados están en progresión geométrica de razón raíz de dos⁵.

También los números decimales e irracionales serían desconocidos para la inmensa mayoría de los intervinientes en una obra arquitectónica, con lo que en caso de que un determinado trazado geométrico generase medidas de este tipo, sería habitual su aproximación a valores enteros de unidades, mucho más fáciles de usar.

En lo que se refiere a la percepción de la belleza en el medievo, la evidencia apunta a que, tanto en el mundo cristiano como en el musulmán, en general se retoman los postulados clásicos, en los que conceptos como la luz, la simetría, el orden o el equilibrio se repiten incesantemente como cualidades de lo bello. También es habitual encontrar textos en los que medidas y proporciones son considerados parámetros estética y perceptivamente relevantes y se insiste en que estos, armónicamente combinados, son capaces de generar placer visual al espectador.

Teniendo presentes estos conceptos y tomando como base las rigurosas planimetrías del Alcázar de Sevilla elaboradas por Antonio Almagro Gorbea en la Escuela de Estudios Árabes de Granada (CSIC)⁶, realizamos un análisis preliminar de los trazados reguladores y las dimensiones del palacio medieval de don Pedro en los Reales Alcázares. En él parece demostrarse que, efectivamente, diversos elementos arquitectónicos se proporcionan según relaciones armónicas vinculadas a construcciones geométricas y razones matemáticas sencillas.

Por ejemplo, si utilizamos la técnica medieval de la cuadratura, y partiendo de un cuadrado que tenga por lado el ancho del Patio de las Doncellas, obtenemos toda una serie de cuadrados menores derivados del primero, que se ajustan con diverso margen de error a las dimensiones de muchos espacios del palacio (figura 4).

También podemos observar cómo la composición de la planta del palacio utiliza fundamentalmente proporciones cuadradas (1/1) o razones simples $1/\sqrt{2}$, ambas de fácil trazado geométrico. Así ocurre con la parte descubierta del Patio de las Doncellas (21,85 × 15,80 m), que se adapta casi perfectamente a un rectángulo con relación $1/\sqrt{2}$ entre sus lados, la *qubba* del Salón de la Media Naranja, que puede inscribirse en un cuadrado de 12,24 × 12,24 m, o la coincidencia casi exacta de medidas entre la anchura total del patio y la longitud de su área descubierta (21,55 y 21,70 m respectivamente) (figura 5).

También es curioso observar cómo a partir de estas tres figuras, y trazando rectángulos que respondan a las mismas relaciones proporcionales, es posible marcar, con ligeros errores, los ejes longitudinales de estancias como la Capilla del palacio (actual Salón del Techo de Carlos V), la Antesala del Dormitorio de don Pedro, la Alcoba del Rey, la Capilla del palacio gótico de Al-

5. J. A. Ruiz de la Rosa, *Taza y simetría de la arquitectura*, Sevilla, 1987, pp. 295-323.

6. Agradecemos a don Antonio Almagro Gorbea el que nos haya facilitado dichas planimetrías en formato digital.

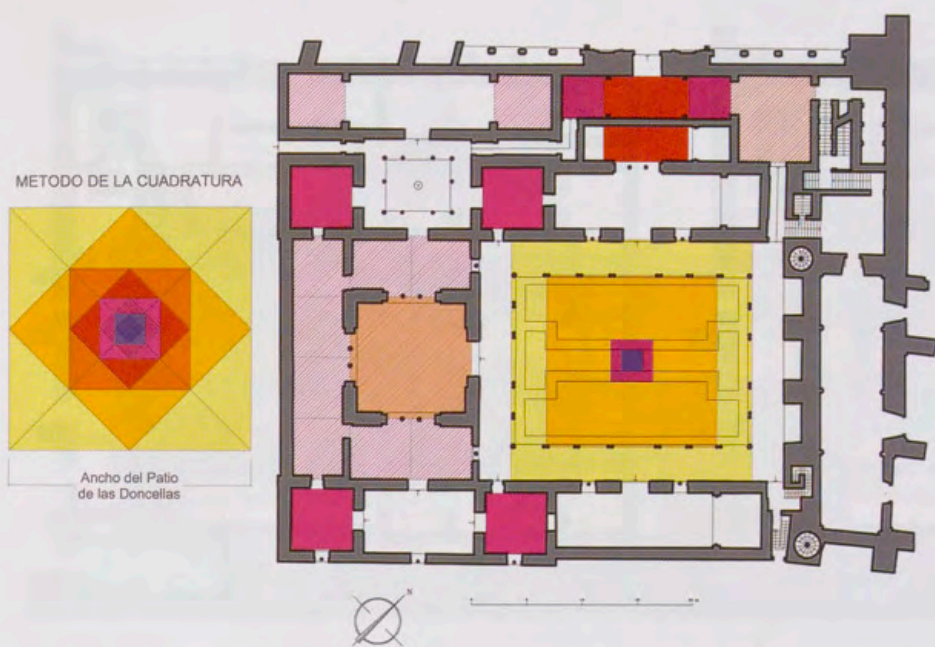


Fig. 4. Método medieval de la cuadratura, construido a partir de un cuadrado de lado igual al ancho del Patio de las Doncellas.

fonso X o el Salón de la Media Naranja, y también los ejes de los muros que delimitan las salas adosadas al espacio principal de esa *qubba*.

Algo similar ocurre en las secciones del edificio. Por ejemplo, centrándonos en la sección transversal dada por el centro del patio, se puede comprobar cómo, sin demasiado error, el espacio de la *qubba* del Cuarto Real Alto tiene en alzado una proporción 1/1 hasta la línea del arrocabe, y que un rectángulo con razón $1/\sqrt{2}$ sirve para delimitar la altura total de este espacio tan significativo. Los salones oblongos que conforman la Antesala del Dormitorio del Rey y la Capilla, tienen una proporción ancho/altura muy próxima también a $1/\sqrt{2}$, mientras que la Alcoba del Rey parece adaptarse a un rectángulo $1/\sqrt{3}$ (figura 6).

Todos estos argumentos parecen corroborar la existencia de un trazado geométrico y compositivo en el proyecto del Palacio de Pedro I, pero es necesario advertir que se trata tan solo de observaciones extraídas de un tanteo previo, en el que las magnitudes son aproximadas. Para profundizar algo más en el trazado geométrico del proyecto del Palacio de don Pedro es necesario determinar cuál era la medida básica o *módulo* y adquirir un adecuado conocimiento sobre las cualidades métricas de los espacios que componen este edificio.

MODULACIÓN Y METROLOGÍA

Gracias al trabajo de don Félix Hernández Giménez⁷ se pudo fijar el valor aproximado en centímetros de los dos tipos de unidades de medida utilizadas en la arquitectura andalusí, denominadas ambas en la historiografía con el

7. F. Hernández Giménez, *El codo en la historiografía árabe de la Mezquita mayor de Córdoba. Contribución al estudio del monumento*, Madrid, 1961.

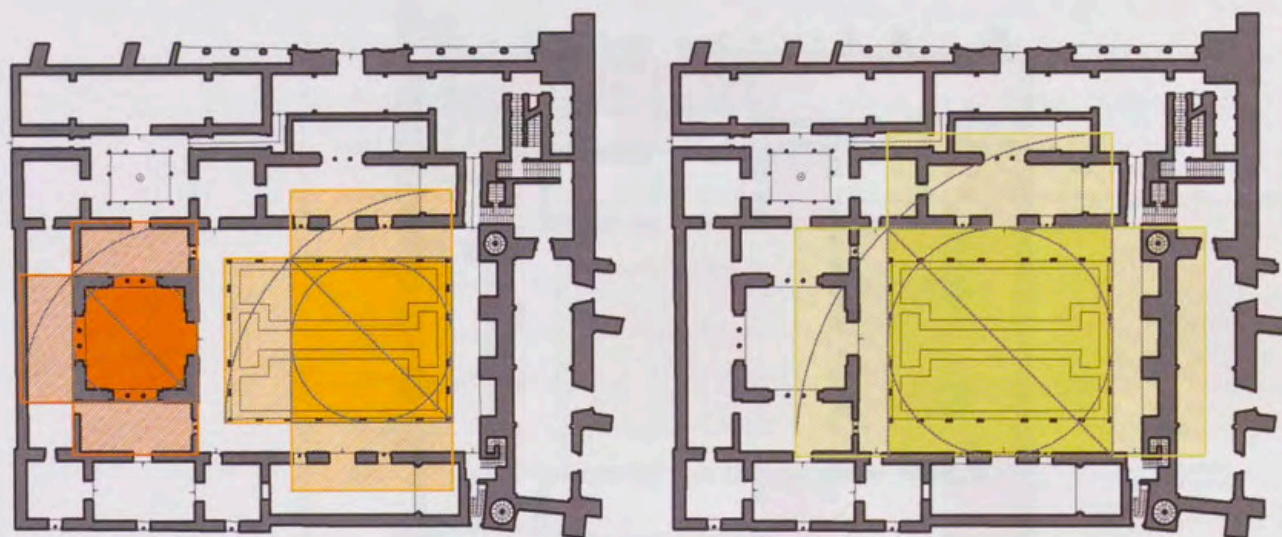


Fig. 5. Figuras y trazados geométricos sencillos parecen definir la forma, posición y dimensiones, en planta, de muchas de las estancias del Palacio de Pedro I.

vocablo codo. El más pequeño es el llamado *ma'muní*, que oscila entre los 47 y los 50 cm, y el más grande es el conocido por *rasáis* o *rassasí*, con valores entre los 59 y los 63 cm.

Al analizar las dimensiones reales de los distintos espacios que constituyen el palacio de nueva planta encargado por don Pedro, observamos que todos ellos parecen haber sido planificados utilizando una unidad de medida bastante uniforme equivalente a un codo *rassasí* de 0,625 metros, el mismo que se utilizaría para componer la fachada y el Salón de Comares de la Alhambra⁸, y también que muchas de las estancias se proporcionan en base a módulos de 3, 4 y 5 codos.

Aunque el empleo de estos tres números para planificar los módulos compositivos podría tener un sentido simbólico, parece más probable que se escogiesen por razones prácticas, puesto que la utilización de estos guarismos permite trabajar métrica y gráficamente a la vez o indistintamente. En efecto, además de la sencillez con que podrían hacerse posteriores subdivisiones, a partir de estos módulos es posible construir el denominado triángulo sagrado egipcio o triángulo pitagórico, el triángulo rectángulo más sencillo de trazar, utilizado para obtener ángulos rectos en las construcciones arquitectónicas desde la más remota antigüedad (figura 7).

De todo lo expuesto parece deducirse que una metrología y modulación elementales, el manejo de instrumentos sencillos como cartabones, reglas, compases y cuerdas y una geometría en la que cuadrados y rectángulos de proporción $1/\sqrt{2}$ constituirían las construcciones básicas, y unas herramientas de composición basadas en ejes, simetrías, yuxtaposición y repetición de formas serían suficientes para diseñar y replantear los edificios medievales, y desde esta perspectiva propondremos una hipótesis del diseño geométrico del Palacio de Pedro I.

8. A. Fernández Puertas, *La fachada del Palacio de Comares*, Granada, 1980, p. 33.



Fig. 6. Sección transversal del palacio actual, dada por el Patio de las Doncellas. Figuras y trazados geométricos sencillos parecen definir la forma y dimensiones, en alzado, de ciertas estancias del Palacio de Pedro I.

HIPÓTESIS DEL DISEÑO GEOMÉTRICO DEL PALACIO DE PEDRO I

A la hora de diseñar un palacio que debía insertarse entre otros edificios preexistentes, se plantearía sin duda la necesidad de armonizar su trazado con el de las construcciones y espacios a los que se adosaría. Por ello nuestra hipótesis toma como origen del trazado el contorno y las alineaciones del palacio gótico construido por Alfonso X para, a continuación, definir la posición y dimensiones de los elementos más representativos del nuevo Palacio de don Pedro: el Patio de las Doncellas y la *qubba* del Salón de la Media Naranja. A partir de ellos, es posible ir concretando la ubicación y medidas del resto de espacios de menor importancia.

Como describimos gráficamente en los esquemas de la figura 8, el trazado geométrico del palacio se iniciaría a partir de un cuadrado de lado igual a la longitud del exterior del muro oeste del palacio alfonsí. Este cuadrado serviría para definir la longitud del Patio de las Doncellas (esquema 1 de figura 8) y un rectángulo $1/\sqrt{2}$ trazado a partir de él, la longitud del Salón de la Media Naranja (esquema 2).

La posición de esta *qubba* se determinaría construyendo sendos cuadrados a partir del límite sur de la franja definida con el trazado anterior, constituyendo el segundo de ellos el contorno exterior de esta estancia (esquema 3). A partir de este contorno y trazando nuevos rectángulos con razón $\sqrt{2}$, se fijaría la anchura de las salas ubicadas a su alrededor y de la crujía sur del palacio. El Patio de las Doncellas y la *qubba* de la Media Naranja quedarían así perfectamente alineados según un eje longitudinal común (esquema 4).

Una vez fijados los espacios principales del palacio, el trazado regulador de las estancias situadas en torno a ellos se obtendría simplemente prolongando líneas y realizando simetrías con respecto a los ejes principales de uno y otro (esquemas 5, 6 y 7).

La alineación de los pórticos cortos del patio vendría determinada por un círculo de diámetro igual a la anchura del mismo y centrado en la intersección de sus dos ejes definidores, mientras que la posición de los pórticos de los

lados largos se hallaría por simple equidistancia a los muros delimitadores del Patio de las Doncellas.

Las estancias correspondientes a los Vestíbulos, los Aposentos de la Reina y la Alcoba del Rey se planearían en una nueva crujía contigua al Patio de la Montería que repetiría la dimensión y divisiones de las situadas en los lados largos del patio (esquema 8).

Hasta este punto, el diseño es perfectamente simétrico y ordenado, y todas las agrupaciones espaciales están impecablemente alineadas. Podría considerarse el esquema 8 un primer prototipo del proyecto del Palacio de don Pedro, en el que aparecerían definidas formalmente todas las estancias y funciones de la planta baja del edificio, aunque sin tener aún en consideración los necesarios corredores de acceso, el grosor real de los muros o las habitaciones que habrían de construirse en la planta alta⁹.

La inclusión de estos factores en el proyecto comenzará a deformar el modelo geométrico básico, introduciendo asimetrías e irregularidades que tratarían de minimizarse (esquemas 9, 10 y 11).

Por último, si es que llegó a realizarse un trazado de la misma, la planta alta debió adaptarse a las alineaciones de la baja y repetir sus líneas reguladoras (esquema 12).

ADAPTACIÓN DEL MODELO GEOMÉTRICO A MEDIDAS REALES

Para facilitar el paso desde la fase de diseño a la de replanteo en obra y simplificar también la labor de los artesanos, debió realizarse una adaptación de los trazados ideales a medidas enteras expresadas en codos, utilizando preferiblemente dimensiones que fuesen múltiplos de 3, 4 y 5, como comentábamos anteriormente.

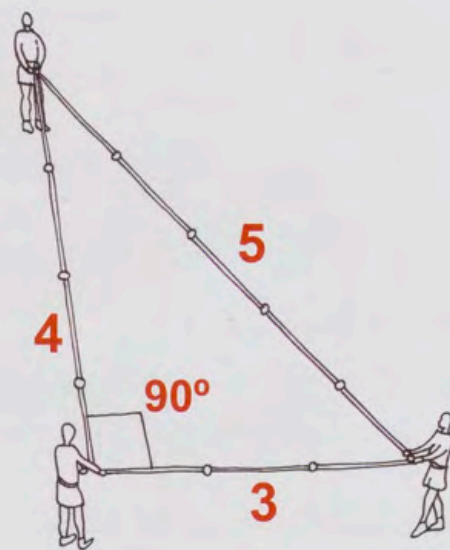


Fig. 7. Trazado en obra del triángulo pitagórico.

9. En la arquitectura andalusí anterior parece demostrarse que estos trazados geométricos previos se materializarían directamente, simplemente dando el grosor de muro a las líneas reguladoras. Los pasillos, escaleras y espacios de distribución no serían contemplados en estos diseños, así que la circulación interna y el acceso a las distintas estancias se resolvían de forma bastante deficiente, abriendo puertas en aquellos puntos donde fuese necesario y originando que los recorridos atravesasen varias habitaciones sucesivas. Las plantas de la Dar al-Mulk de Madinat al-Zahra, la almunia al-Rumanniya o el Castillejo de Monteagudo son claros ejemplos de ello.

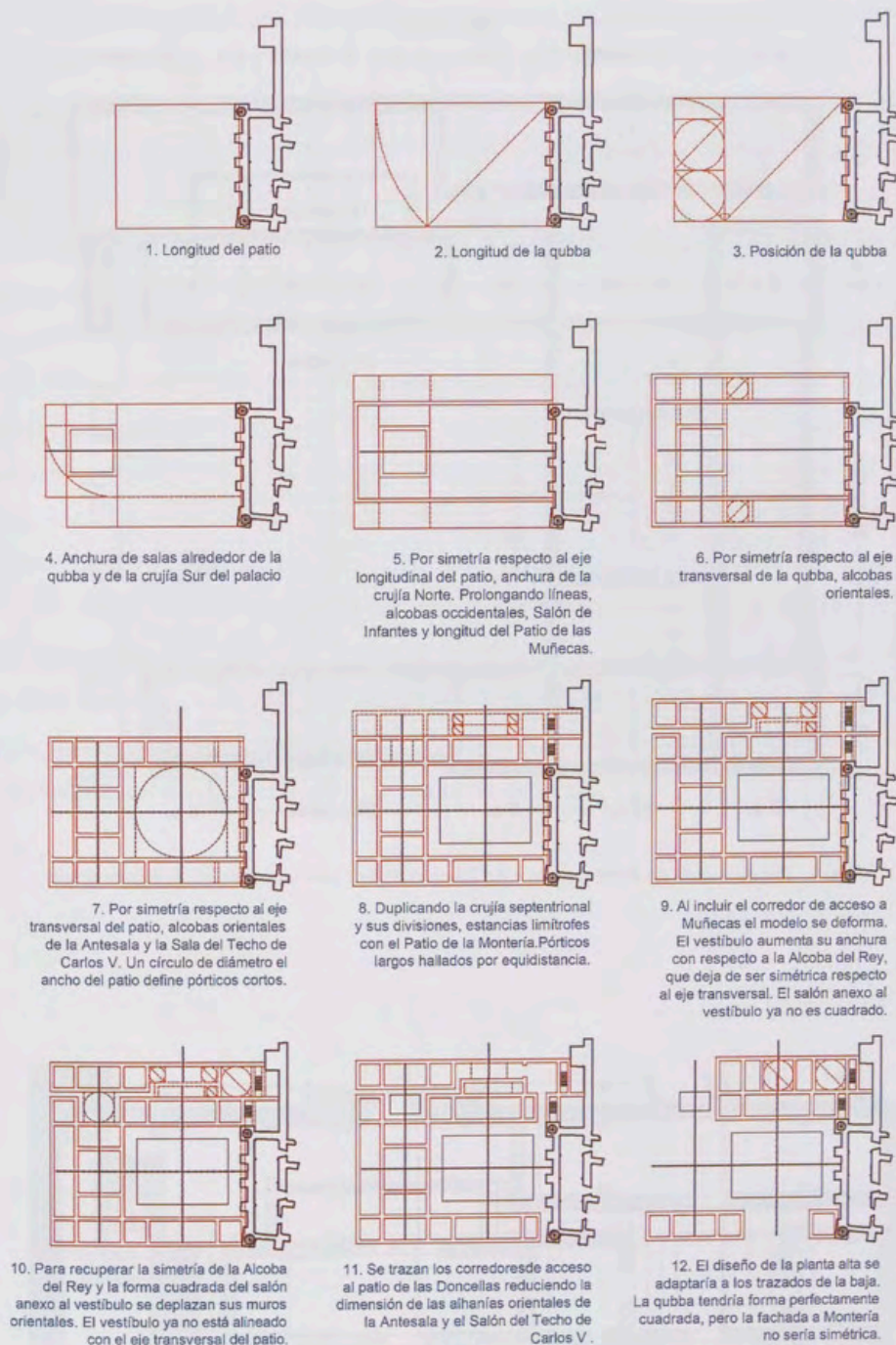


Fig. 8. Hipótesis del trazado geométrico realizado para el proyecto del Palacio de Pedro I.

Quizá una de las hipótesis más factibles, que consigue dar explicación a cómo se ejecutaría esta operación en el siglo XIV, es la de que la dimensión longitudinal del patio sirviese de lado a un cuadrado de 45 codos (múltiplo de 3 y 5) y que a partir de este, utilizando la técnica gráfica de la cuadratura y sobre una cuadrícula a escala, se obtuviese una serie de cuadrados armónicos (de 35, 24, 16, 12, 8, 6 y 4 codos) que se utilizarían asimismo de módulo para las medidas interiores de las distintas estancias. Sin duda, la utilización de estas medidas interiores sería muy útil para el replanteo de la apertura de huecos, la asignación de alturas a los espacios o la realización de las divisiones necesarias para la decoración de los paramentos (figura 9).

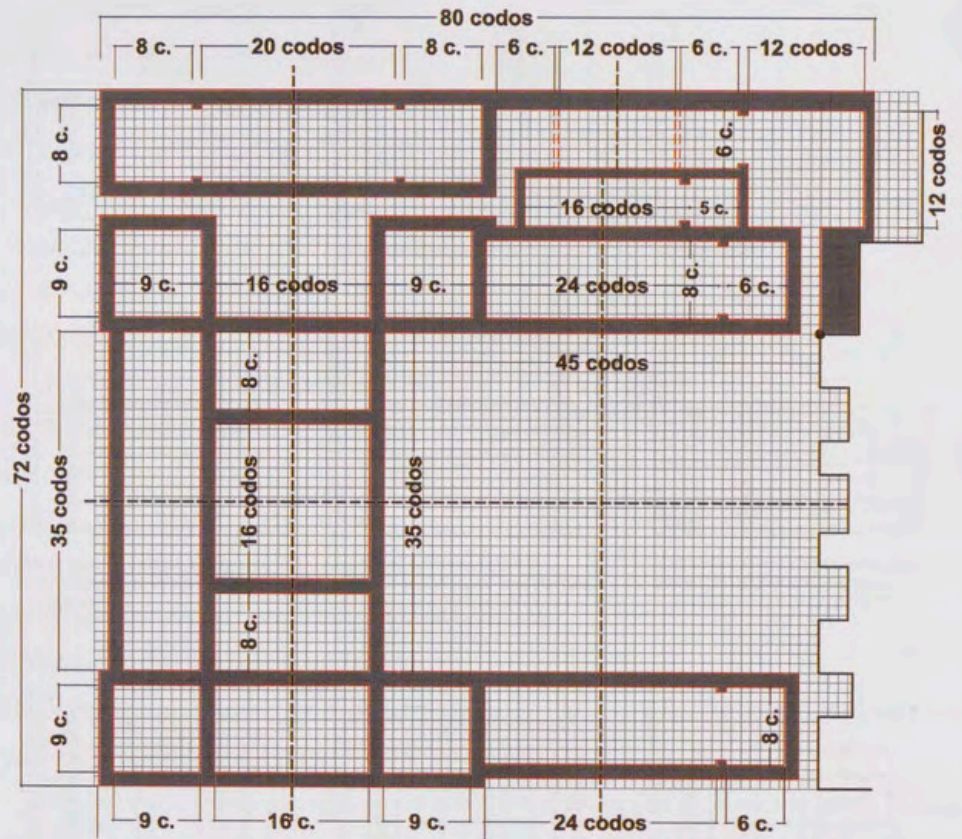


Fig. 9. Trazado a escala del diseño geométrico del Palacio de Pedro I sobre una cuadrícula de un codo de lado.

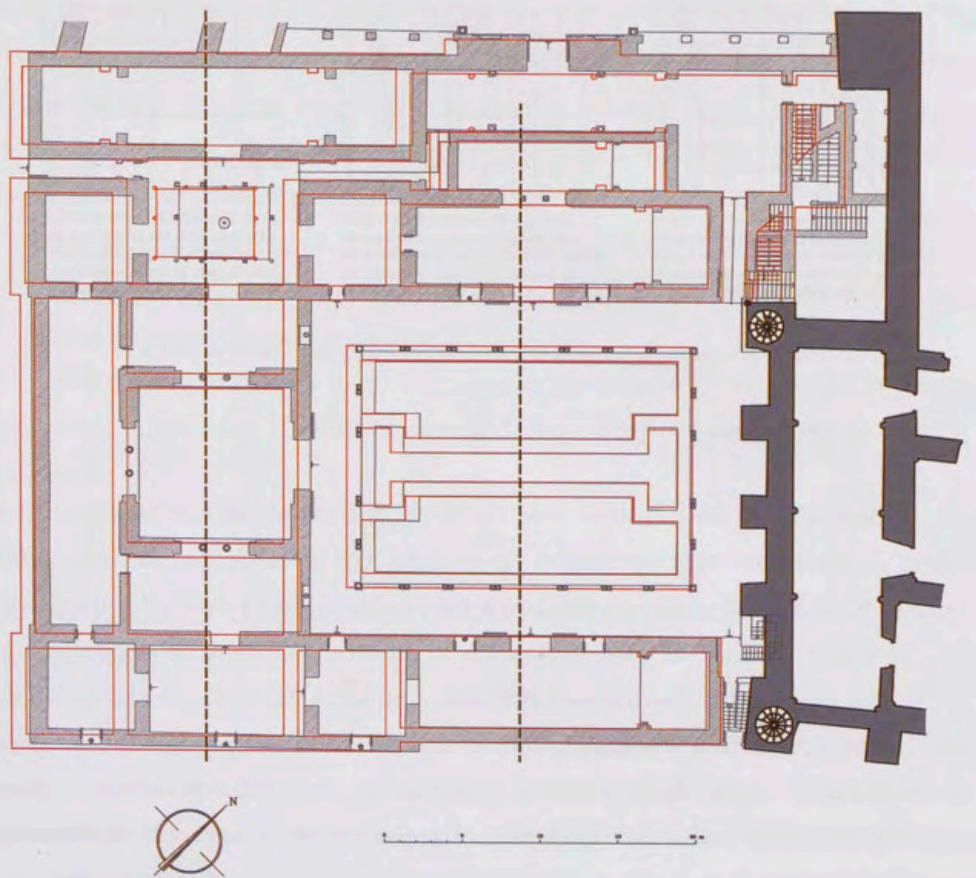
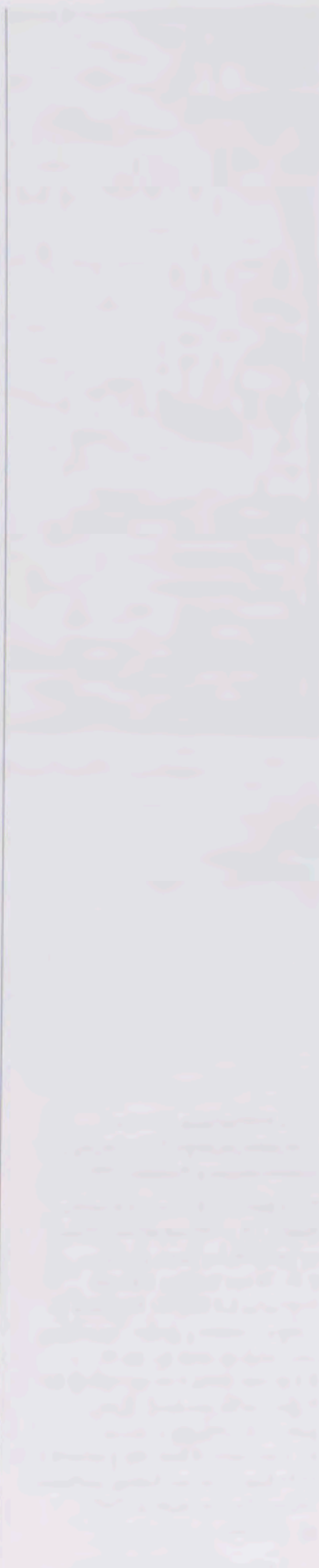


Fig. 10. Superposición del trazado a escala (en rojo) sobre la planimetría real del Palacio de Pedro I (sombreadada en gris).

En la figura 10 superponemos el trazado a escala ideal obtenido con este procedimiento (en rojo) con la planimetría real del Palacio de Pedro I (sombreada en gris). Comprobamos que uno y otra coinciden con cierta precisión en la dirección transversal y con un error de entre codo y medio y dos codos en la longitudinal, error que podría achacarse a un fallo en la fase inicial de replanteo. El resto de disconformidades y anomalías métricas podrían explicarse gracias a una combinación de toma de decisiones a pie de obra para dar solución a los imprevistos que fueran surgiendo en el transcurso de la edificación del palacio y que modificarían el diseño geométrico inicial de algunas partes, los pequeños reparos y reformas realizadas en épocas posteriores, las deformaciones producidas en los elementos constructivos por errores de cálculo o la intervención de otras variables desconocidas y, por tanto, difíciles de evaluar¹⁰.

Creemos que todos los argumentos expuestos demuestran que aquellos que diseñaron el Palacio de Pedro I en el siglo XIV tenían la clara intención de relacionar de la forma más perfecta posible la geometría de la realidad y la de su dibujo, consiguiendo así que las formas finales en que se tradujo la idea arquitectónica inicial reflejasen la máxima belleza.



10. El posible origen de estas disconformidades se explica pormenorizadamente en la tesis doctoral de la autora. Véase C. Rodríguez Moreno, *El Palacio de Pedro I en los Reales Alcázares de Sevilla: estudio y análisis*, inédita, Granada, 2011, pp. 506-520.

EL «QUARTO NUEVO» DE LOS REYES CATÓLICOS EN ARANJUEZ

Begoña Alonso Ruiz

Universidad de Cantabria

Imágenes como las de Jehan L'Hermitte (figura 1) o las del viaje de Cosme de Médicis por España nos ilustran sobre la existencia de un viejo caserón hacia el río, al sur del nuevo palacio de Felipe II diseñado por Juan Bautista de Toledo en Aranjuez. A estas referencias gráficas se unen testimonios como el de Juan Antonio Álvarez de Quindós, quien a comienzos del siglo XIX escribía que los Reyes Católicos «introdujeron varias reformas en el antiguo palacio maestral, decorando una cámara nueva para doña Isabel e introduciendo modificaciones en el jardín de la Isla»¹.

Pese a ello, este antiguo Cuarto Real ha pasado desapercibido para gran parte de los estudios que se han ocupado de la arquitectura áulica del período². En este trabajo nos ocupamos de reconstruir la realidad material de este aposento regio gracias al estudio de documentación hasta ahora inédita. En concreto, se trata de dos expedientes conservados en el Archivo General de Simancas referentes a las obras que los Reyes Católicos realizaron en Aranjuez: las cuentas de Juan García de Lillo, «mayordomo que fue de las obras que sus altezas mandaron hazer en la casa de aranxuez» durante los cinco años que sirvió al oficio desde mayo de 1485, y las de Alonso de Hervás, «obrero de la dicha casa de Aranxuez» de 1491 a 1495³. Se documenta, por tanto, una década de obras en la casa de Aranjuez en un momento decisivo para la historia del Real Sitio en el que se reforma y amplía el primitivo aposentamiento de la Orden de Santiago con la construcción y decoración de un cenadero y un «quarto nuevo» para residencia de placer de sus altezas, un puente sobre el Tajo y un estanque, consolidando unos usos de placer de los monarcas castellanos que se perpetuarán en los siglos siguientes.

LA CASA DE ARANJUEZ COMO RESIDENCIA DE LA ORDEN DE SANTIAGO

En este enclave privilegiado de la naturaleza en la vega donde se unen los ríos Tajo y Jarama, famoso desde antaño por sus cazaderos y por su riqueza agrícola y forestal, los reyes castellanos acostumbraban a cazar⁴. En su origen se trataba de una residencia en la margen del río, levantada frente a la isla y des-

1. J.A. Álvarez de Quindós, *Descripción histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez*, Aranjuez, 1993.

2. Además de Álvarez de Quindós, aluden a la existencia de este palacio en época de los Reyes Católicos J. M. Morán Turina y F. Checa Cremades, *Las casas del Rey. Casas de Campo, cazaderos y jardines. Siglos XVI y XVII*, Madrid, 1986, pp. 38-39; F. Chueca Goitia, «Los palacios de los Reyes Católicos», *Reales Sitios*, núm. 110, 1991, pp. 37-44, y R. Domínguez Casas, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid, 1993, pp. 362-364.

3. Las cuentas de Lillo se redactan en Ocaña el 15 de marzo de 1492 y se encuentran en el Archivo General de Simancas, Contaduría Mayor de Cuentas, 1ª época (en adelante AGS, CMC), leg. 97, exp. 37. Las cuentas de Alonso de Hervás en el exp. 33.

4. J.M. Morán Turina y F. Checa Cremades, 1986, pp. 38-39 [op. cit. n. 2].

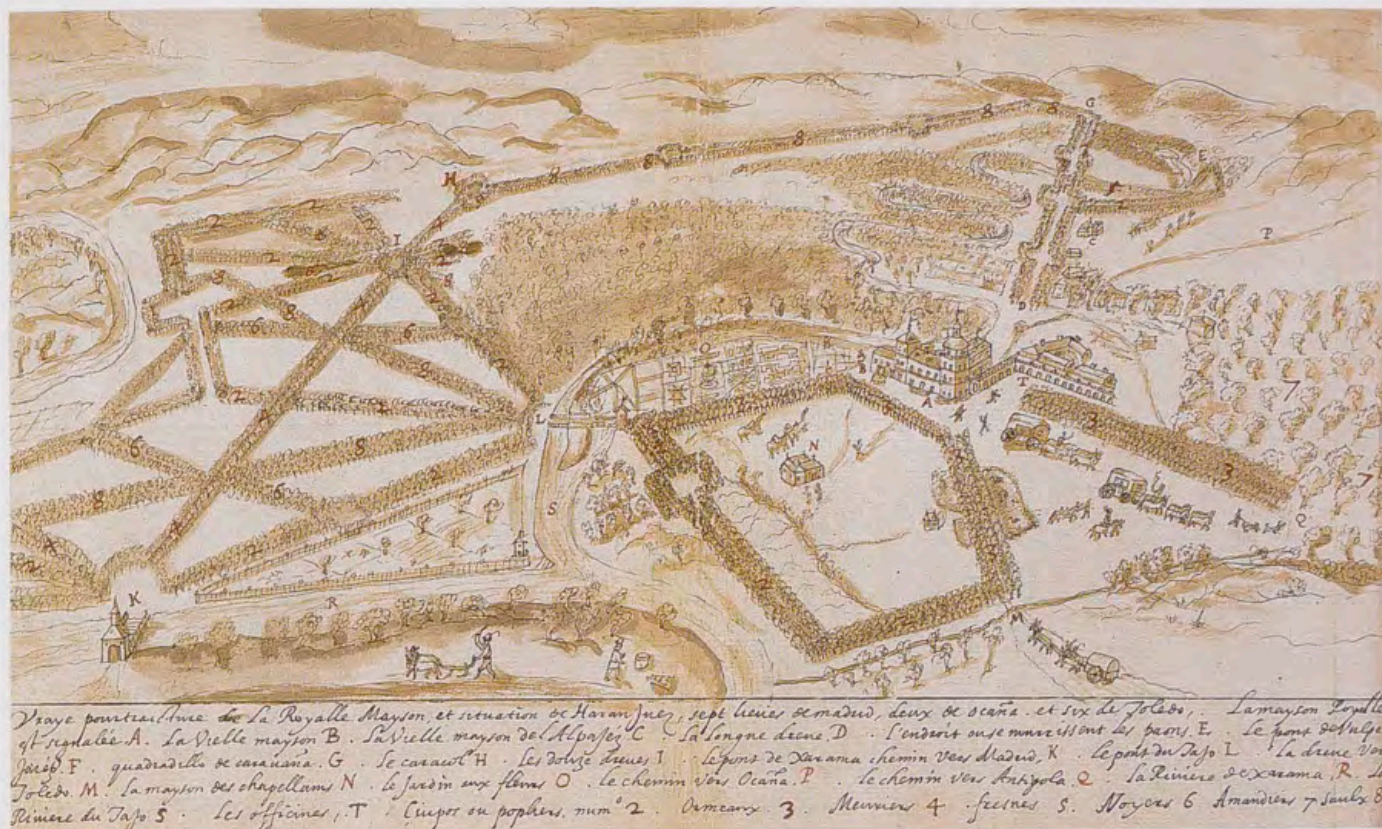


Fig. 1. Vista de Aranjuez en 1590, en Jehan L'Hermitte, *Le Passetemps* (Amberes, 1890-1896), manuscrito. Biblioteca Real Alberto I, Bruselas. El palacio medieval está señalado con la letra B como Villa mayor del Alférez.

tinada a los maestros de la Orden de Santiago que se documenta desde los primeros años del siglo XIII⁵. Fue don Lorenzo Suárez de Figueroa el que entre 1387 y 1409 le dio su configuración definitiva como residencia maestra. Como parte de la Mesa Maestra, se dedicará a usos residenciales estacionales como «objeto de su recreación en varias estaciones para descansar de las continuas fatigas de la guerra», destinando la cercana residencia de Ocaña para el resto del año.

Tras la muerte de Rodrigo Manrique en noviembre de 1476, Aranjuez pasa a depender del rey Fernando como administrador de la Orden de Santiago, en un claro intento de los monarcas de controlar el poder de anteriores maestros santiaguistas. Será don Fernando el que nombre a Alonso de Cárdenas como gran maestre en 1478, recayendo la tenencia de la casa en el comendador mayor Gonzalo Chacón y comenzando un período en el que la residencia será muy visitada por los monarcas castellanos, que de hecho se hacen cargo del mantenimiento de la casa a partir de 1485.

¿Cómo era esta primera casa de Aranjuez? Según Álvarez de Quindós, el maestre Figueroa labró «un palacio de excelente fábrica de cantería y ladrillo»⁶. La descripción realizada en 1480 por los visitantes de la orden destaca que «tiene esta casa unos corredores con sus portales muy anchos y muy buenos y bien solados e reparados por todos quatro quartos que se andan alderredor por lo alto e por lo baxo. Yten en la parte baxa tiene sus salas en

5. S. J. Palacios Ontalva, «Aranjuez: antigua residencia fortificada de los maestros santiaguistas», *Reales Sitios*, núm. 150, 2001, pp. 26-36.

6. J. A. Álvarez de Quindós, 1993, p. 61. [op. cit. n. 1].

todos cuatro quartos e sus cosinas y todas las cosas de serviçio que son me-
 nester, muy bien reparado y ordenado»⁷. Por encima del conjunto se eleva
 «una torre alta con sus corredores alderredor muy bien adereçada, que ha
 fecho el comendador, soldados los corredores de ladrillo rascado e con sus
 varandas nuevas. Y en la misma torre otra cámara muy bien reparada y otro
 entresuelo más baxo, y otro entresuelo que es el suelo de la torre, todo bien
 adereçado con sus puertas nuevas que ha fecho de nuevo el dicho comenda-
 dor Gonzalo Chacón», todo ello antes de 1478⁸. Todo el conjunto es califica-
 do dentro del «gótico típico del siglo XIV, entremezclado con una fuerte
 impronta mudéjar de origen almohade y granadino»⁹, y «característico del
 mudéjar toledano»¹⁰ (figura 2).

PRIMERA CAMPAÑA: LAS OBRAS EN LAS CUENTAS DE GARCÍA DE LILLO

Hasta ahora sabíamos que los monarcas introdujeron algunos cambios en el
 primitivo palacio santiaguista, como reformas en el Jardín de la Isla (denomi-
 nación que recibía la isla en el Tajo) y la colocación de los escudos reales en
 la escalera principal del palacio, en las columnas del patio y otras salas¹¹, pero
 «no se tiene noticia de que se hiciesen obras de mejora en su estructura, quizá
 porque estaba tan bien construido que no eran necesarias»¹².

Ahora, gracias a la nueva documentación podemos afirmar que en época
 de los Reyes Católicos Aranjuez experimentó una profunda y ambiciosa re-
 forma, quizá una de las intervenciones arquitectónicas más importantes de la
 primera parte de su reinado por la magnitud de las inversiones, sólo equipara-
 ble entonces al castillo de La Mota en Medina del Campo (Valladolid), obra
 también de hormigón revestido de ladrillo¹³. Juan García de Lillo fue mayor-
 domo de las obras de Aranjuez durante cinco años, entre 1485 y 1490, si bien
 sus cuentas hacen referencia a gastos entre los años 1485 y 1488¹⁴. Según las
 mismas, aunque los monarcas libran cantidades desde 1485, es en 1488 cuando
 se registra una mayor aportación económica (750.000 maravedíes), que no se
 llega a cobrar entera; no constan libranzas en 1487. Las obras se suelen realizar
 en primavera: comienzan en mayo de 1485, se trabaja de nuevo en mayo de
 1486 y entre junio y septiembre de ese año y de nuevo entre marzo y agosto
 de 1488. Con todo, descontando el dinero prometido y no cobrado, Lillo cal-
 cula que en esos años la inversión total para estas obras ascendió a 704.732
 maravedíes. Con ese dinero se construye un cenadero, el «quarto Nuevo», el
 «aposentamiento del señor príncipe», la cámara de la reina, «la puente que va
 del çenadero a la ysla», la caballeriza, el estanque, el albañal, la galilea, así como
 se realizan reparaciones en la torre ya existente. Todos estos gastos suman
 670.938,5 maravedíes, quedando un alcance de 33.793,5 maravedíes que sirve
 para pagar el salario de los cinco años de mayordomía de Lillo reclamados por
 su viuda.

7. Archivo Histórico Nacional, sección Órdenes Militares (en adelante AHN, OO.MM.), libro 1064c, p. 33, citado en S. J. Palacios Ontalva, 2001, nota 36 [op. cit. n. 5].

8. AHN, OO.MM., libro 1064c, p. 33, citado en S. J. Palacios Ontalva, 2001, nota 37 [op. cit. n. 5].

9. R. Domínguez Casas, 1993, p. 363 [op. cit. n. 2].

10. J. L. Sancho Gaspar, «El palacio real de Aranjuez», en *Palacios Reales en España. Historia y arquitectura de la magnificencia*, Madrid, 1996, p. 110.

11. F. Chueca Goitia, 1991, pp. 37-44 [op. cit. n. 2].

12. R. Domínguez Casas, 1993, p. 364 [op. cit. n. 2].

13. Sobre las obras en La Mota durante el período de los Reyes Católicos, véase R. Domínguez Casas, 1993, pp. 255 y ss. [op. cit. n. 2]; E. Cobos Guerra, «Etapas constructivas del Castillo de La Mota (Medina del Campo). Evolución tipológica y análisis crítico de sus fábricas», en *Actas del I Congreso de Castellología Ibérica*, Palencia, 1994, pp. 275-293 (en especial pp. 280-282).

14. Lillo era vecino de Ocaña, casado con Ana García. Es muy posible que fuera el Juan García de Lillo vecino también de Ocaña que en 1477 era nombrado escribano de cámara por los reyes (AGS, RGS, 20 de septiembre de 1477). Consta como difunto en 1496 (AGS, RGS, 26 de noviembre de 1496). Su viuda y herederos deben dar cuenta del alcance de las libranzas, razón última del documento que nos ocupa.

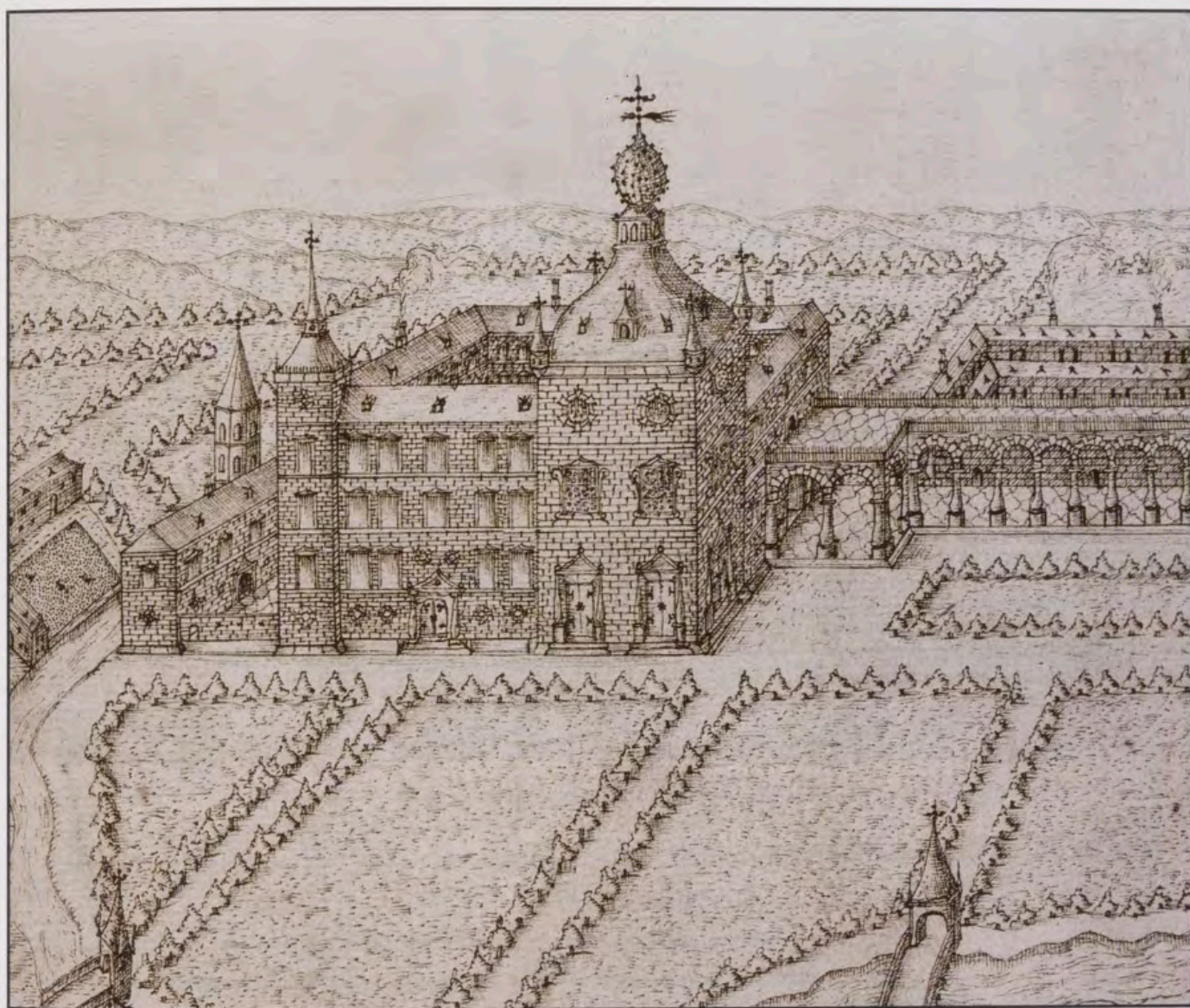


Fig. 2. El palacio de Aranjuez, en H. Gundlach, *Nova Hispaniae Regnorum Descriptio*, dibujo (1606). Biblioteca Nacional de Austria, Viena.

Según dichas cuentas, el 12 de mayo de 1485 el cenadero se «comenzo a labrar en la dicha obra e abrir çimientos». Era la primera intervención arquitectónica que se documenta en Aranjuez en este período. Como todo comienzo de obra, en este momento destacan las compras de material¹⁵ y la construcción de todo lo necesario para la obra, como es el caso de un horno para cocer ladrillo. El material procede en su mayoría de Ocaña, ya que alguna partida incluye el traslado desde esta localidad y su puesta a pie de obra, excepto los azulejos que se traen directamente de Toledo. La piedra apenas supone 1.000 maravedíes de inversión, cantidad baja en comparación con los 8.000 maravedíes que costará la madera y los más de 37.000 ladrillos. La razón obvia es que lo construido es básicamente obra en ladrillo encalado con obra de azulejería de Toledo a modo de zócalo, dando como resultado una estructura en dos pisos que se encala y se cubre con alfarje de madera en el piso superior (figura 3).

15. Carretadas de piedra a 20 maravedíes cada una, cal (el cahíz a algo más de 100 maravedíes), arena (cahíz a 15,5 maravedíes), ladrillo (36.100 ladrillos a pie de obra, que suman 17.684 maravedíes).

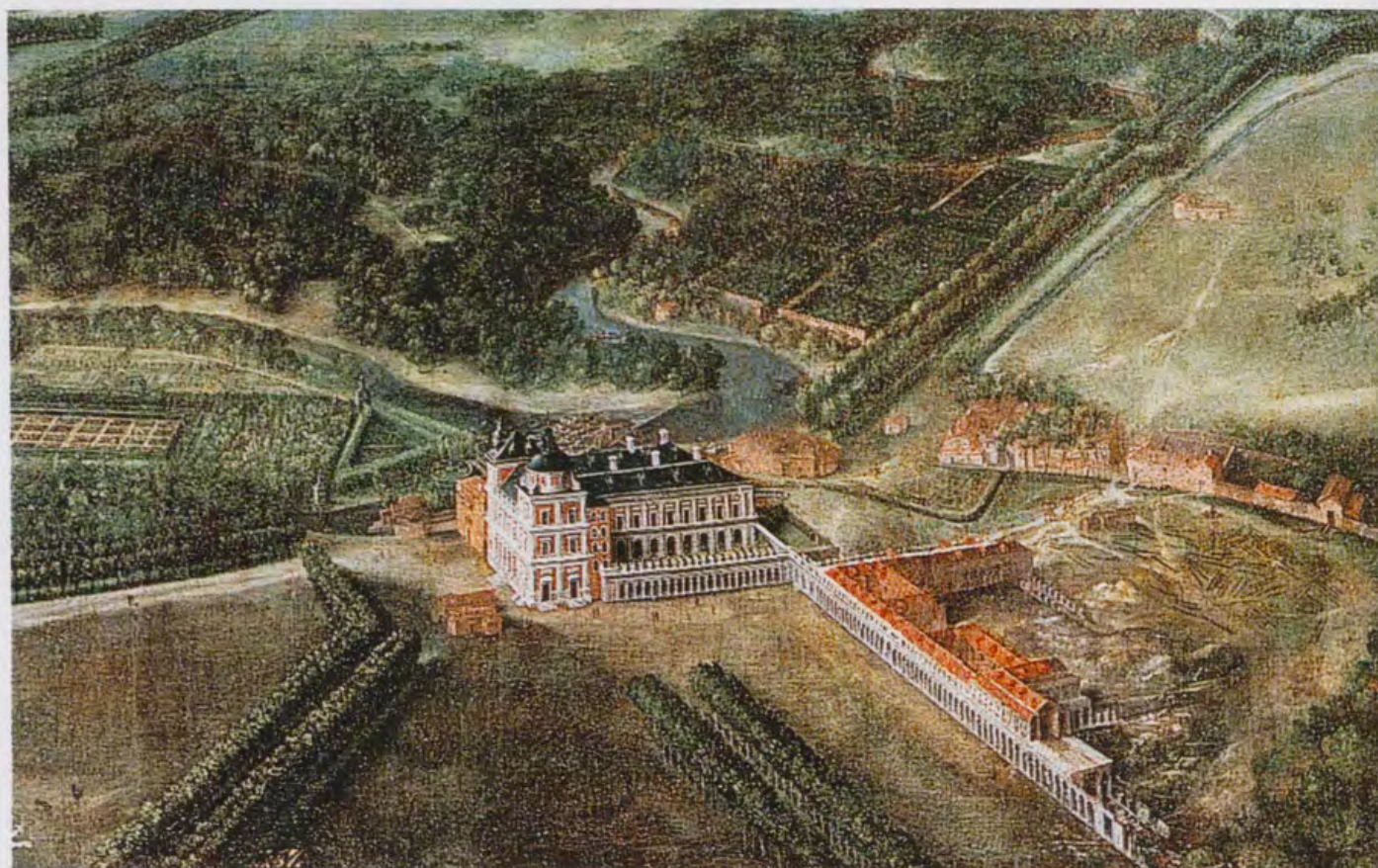


Fig. 3. Anónimo, Vista del palacio de Aranjuez, detalle, hacia 1630, Museo Nacional del Prado, Inv. 07090, Madrid.

Debía de ser una estructura abierta al exterior, ya que la documentación también nos informa de la construcción de una arquería alta y baja que se da en destajo a los maestros mudéjares Yucaf de Ávila y Yucaf de Madrid el 15 de agosto de ese año de 1485. Se cita también al cantero Alonso de Yepes como el encargado de hacer una ventana en el cenadero alto por valor de 10.865 maravedíes. El descargo más cuantioso es el de la pintura de dicho cenadero, por la que se pagó a Rodrigo de San Pedro –pintor vecino de Madrid– la muy estimable cantidad de 80.000 maravedíes¹⁶. En total, la inversión en la obra del cenadero ascendía a 282.221 maravedíes¹⁷ (véase el documento A en el Apéndice).

Las cuentas de Lillo se ocupan a continuación de las obras en el denominado «Quarto nuevo», que ascienden a un total de 219.455,5 maravedíes. Son tareas de reforma de un antiguo aposento que se realizan en paralelo a la obra del cenadero. Las obras ocupan cinco meses a maestro y peones y maestros tapiadores, cuyos salarios suman 5.205 maravedíes. De estos descargos se deduce que tras derribar las tapias antiguas, se abren nuevos cimientos a partir de los que se construye con tapial de ladrillo por Miguel Sancho, Pedro Alonso, Martín de Quicoes –vecino de Toledo– y Diego Fernández, todos tapiadores. La obra se cubre con teja. La partida más importante es la dedicada a las nuevas chimeneas, dadas en destajo a Diego de Toledo: 6.500 maravedíes el destajo, más 7.000 ladrillos que se trajeron desde Ocaña, mientras la madera

16. Sobre este pintor consta que trabajó para los monarcas y así lo cita M^a C. García Sáiz, «Acerca de los conocimientos pictóricos de Gonzalo Fernández de Oviedo», en *América y la España del siglo XVI. Tomo I*, Madrid, 1982, p. 66.

17. En la relación breve del cargo y data (véase el documento B en el Apéndice), «que montan lo que se gasto en el cenadero en los destajos de carpintería e pintura e otras cosas segund esta por escripto en esta cuenta dozientas e ochenta e dos myll e dosientos e veynte e vn maravedies». AGS, CMC, leg. 97, exp. 37, fol. 15.

de las solerías se trajo de Valsaín. Se habla de la sala de dicho cuarto y se dice que estaba cubierta con una armadura de madera en la que solo el material sumaba 16.000 maravedíes, labrada por el carpintero Juan de Medina, que cobra por su trabajo 32.730 maravedíes. Además, existía una pequeña capilla en la que el carpintero Pedro Gallego coloca vigas gruesas en el suelo. Esta sala contenía un arrocabe y un antepaño que se doró, costando tal tarea 16.250 maravedíes.

Las cuentas del mayordomo también nos informan de obras en partes del antiguo palacio maestral que creemos debidas a la reforma de lo que se denomina «Aposentamiento del príncipe», en el que se recogen pequeñas intervenciones entre julio y septiembre de 1486 por valor de 43.545 maravedíes. Las obras incluyen destejar y subir el tejado «de capin de yeso», así como el trabajo del carpintero Miguel Sánchez y del pintor Rodrigo de San Pedro, en especial que «fisiese vna capilla en la sala baxa de [sic] por cinquenta myll mrs».

La documentación nos habla también de la «Cámara de la Reina»; sabemos que estaba situada en alto, en una segunda planta sobre una sala baja junto al cenadero. A la cámara real se accedía por una escalera de ladrillo desde el mismo cenadero y a través de un corredor.

El siguiente apartado dentro de los descargos de Lillo está dedicado a la construcción de «la puente que va del çenadero a la ysla», quizá una remodelación del primer puente que hubo en esa ubicación. En la misma línea, se construye un estanque durante el mes de mayo de 1486 por «maestre jua». Más tarde, Lillo añadirá que maestre Gillén hizo unas tapias en el estanque con aparejo por valor de 2.640 maravedíes. La obra debió de ser importante, ya que contó con dos maestros y 100 peones durante cincuenta días. Se construye además un albañal desde la casa al río para desaguar. El conjunto residencial se completa con la construcción de unas caballerizas en mayo de 1486 hechas con muros de tapial y techo enmaderado cubierto con teja¹⁸.

Los siguientes gastos de Lillo tienen que ver con la adecuación de las casas para la visita real en agosto de 1488¹⁹. Desde mayo constan gastos para la reparación de la torre maestral; se recogen compras y gastos en «madera y peones y en la retejar y reparar». Desde marzo a agosto de 1488 las obras se concentran en la construcción de un canal «para la dicha açuda»²⁰ que entre septiembre y octubre se revoca de piedra. La galilea se comienza en agosto de ese 1488 coincidiendo con la visita real²¹. Primero se abre el camino y luego se levanta de madera por Juan de Medina carpintero, a quien se pagan 3.208,5 maravedíes.

No se recogen más gastos por obras en Aranjuez en estas cuentas de Lillo, pero sabemos que antes del 31 de octubre de 1489 el mayordomo escribía a la reina quejándose de que tanto el pedrero como el pintor de la obra contratados para el cenadero en 1485 aún no habían acabado lo contratado a destajo: «alonso de yepes pedrero vecino de la ciudad de toledo ovo tenido a su cargo con rodrigo de san pedro pintor ciertas labores de la dicha casa de aranjuez» y «no han querido ny quieren faser por volver», por lo que la obra «rescibe

18. Estas caballerizas eran visitadas en 1515, AHN. OO.MM., libro 1079, fol. 1272v.

19. Visitan Aranjuez el 20 de agosto de 1488, después de estar en Ocaña entre el 16 y el 20 de agosto (A. Rumeu de Armas, *Itinerario de los Reyes Católicos, 1474-1516*, Madrid, 1974, p. 162).

20. Se trata de un «azud», que según la Real Academia Española procede del árabe hispano y sirve para designar una máquina que saca agua de los ríos para regar los campos.

21. En una partida se recogen gastos que no se detallan de «quando vinieron sus altezas a ella en el mes de agosto del año de ochenta y ocho» por valor de 2.246 maravedíes. AGS, CMC, leg. 97, exp. 37.

daño». Pide que la reina informe del tema a los justicias de Toledo²². De hecho, el cantero Yepes, el único con ese oficio en las cuentas de Lillo, podía estar trabajando entonces en la catedral de Toledo, ya que en 1508 se resolvía un pleito que le habían interpuesto los testamentarios de Luis Daza, para quien había hecho una capilla en la catedral²³.

SEGUNDA CAMPAÑA: LAS OBRAS SEGÚN LAS CUENTAS DE ALONSO DE HERVÁS

Entre los años 1491 y 1495 el encargado de las obras de Aranjuez fue Alonso de Hervás. Sus cuentas recogen semana a semana lo gastado en las obras desde el mismo enero de 1491. Se trata en general de reformas de albañilería y trabajos de carpinteros y yeseros en ese «cuarto nuevo» ya levantado en la campaña anterior (véase el documento A en el Apéndice).

Hervás nos aporta mucha información sobre el sistema de trabajo en Aranjuez. El comendador Chacón era el encargado de contratar al poseer la tenencia de la casa; así hace cuando contrata a Juan de Medina –maestro carpintero de Valladolid–, para que «tovyese cargo de dar orden en las dichas obras e residir [...] e mostrar a los dichos su oficio», cobrando 20 maravedíes cada vez que visita la obra además de una quitación anual de 3.000 maravedíes. Su trabajo se extendió desde el 3 de junio de 1490 hasta el 6 de noviembre de 1492²⁴. Respecto a los materiales consta que la madera se labraba en Ocaña y posteriormente se trasladaba a Aranjuez. Una vez allí, varios maestros carpinteros con sus oficiales se ocuparon desde enero a mayo en colocar la armadura y otras labores de carpintería del Cuarto Nuevo, sumando sus salarios la cantidad de 22.422 maravedíes. A la vez, se realizaban las tareas de enyesado del cuarto a cargo de un maestro y una cuadrilla variable de entre dos y ocho peones: se habla de su trabajo en las cocinas de dicho cuarto y de las reparaciones que realizan «a la parte del corredor»; en septiembre ya trabajan «Tomando los cymientos de las paredes de la despensa primera y abrir un arco a la escalera de los entresuelos y armar una viga en la cocina primera»²⁵. A finales de octubre se ocupaban en abrir una ventana en la cocina, arreglar las puertas, hacer un arco en la despensa, etc.

En 1492 se cita con frecuencia al albañil Martín Alonso en los trabajos del Cuarto Nuevo con un salario de 50 maravedíes de jornal, acompañado de una cuadrilla también variable de en torno a cinco peones. Un gasto importante es el correspondiente a puertas, cerrojos y aldabas. Las referencias a 19 pares de puertas son significativas, pues nos ayudan a entender la distribución de este Cuarto Nuevo. Por ejemplo, sabemos que el cuarto tenía al menos dos entresuelos, uno de ellos «esta cabe la cocina primera» y otro «sale a la puerta de la una sala grande de la escalera principal»²⁶. Más adelante se aludirá a que se blanquearon seis entresuelos del dicho cuarto y «otro entresuelo que se hizo donde estaba la capilla».

22. AGS, RGS, 10,118, 1489, 21 de octubre de 1489.

23. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (en adelante ARChV), Registro de Ejecutorias, caja 223, 17.

24. AGS, CMC, leg. 97, exp. 37, fol. 5v.

25. *Ibidem*, fol. 2.

26. *Ibidem*, fol. 4.

En 1493 las tareas se centran en la construcción de una nueva escalera, denominada «principal», para lo que se hace necesario derribar parte de la sala vieja y de la antigua capilla. La obra se levanta en tapial y hormigón, pero se la dota de cierta monumentalidad ya que incluye en su estructura dos camaranchones, una ventana de asiento y una cubrición con una armadura pintada en 1494 por Nunio Sánchez, «que ha de faser el modo romano», con el compromiso de que «pintara toda la dicha obra y las pechinas della tanto que no ha de pintar el alicer ny sobre alicer saluo dexallo blanco como lo dexa el carpintero y que para la dicha obra ponga dicho nuño la plata e colores que fuere menester y alonso dervas el oro que fuere nescesario para la dicha obra», tarea por la que cobró 6.000 maravedíes más el coste en panes de oro, que ascendía a 5.425 maravedíes. La obra se completaba con el trabajo de Jorge Cherino, vecino de Guadalajara, encargado de hacer también al romano la talla del alicer y el sobrealicer (zócalos) de la escalera en madera labrada. Esta madera era dorada en agosto de 1494 por Cristóbal de San Miguel y Fernando —su hermano—, vecinos de Toledo, «y quel señor alonso dervas les de toda la plata e oro que fuese menester para la dicha obra y ellos pongan el azul e carmyrn y otros colores que nescerias sean a la dicha obra e que lo den pintado e dotado e ynperficion»²⁷.

Las tareas de pintura se contratan previa muestra presentada por un maestro. Martín Sánchez Elcabo es el encargado de realizar la muestra para los «cinco paños del dicho cuarto», por la que cobra 4.000 maravedíes. Para la galilea el encargado de realizar la muestra de un paño «de los ocho paños que se labraron de carpintería para vna galilea que sus altezas mandaron labrar en la dicha casa de Aranjuez»²⁸ es Nunio —maestro pintor vecino de Ocaña—. Esta muestra le ocupa treinta y un días, cobrando 2 reales diarios; le acompañan como oficiales los pintores Alonso de Benavente, Martín de Vitoria y Domingo. Cantidad importante en este apartado es la destinada a los panes de oro: se dice que entraron en la obra 1.025 panes de oro a razón de 3.100 maravedíes el millar, lo que monta la cantidad de 3.146,5 maravedíes (véase el documento A en el Apéndice).

EL PALACIO VIEJO EN EL SIGLO XVI

La administración perpetua de todos los bienes de las órdenes militares, incluida la de Santiago, recayó por bula papal en Carlos I a partir de 1523. Este hecho, unido a la envidiable localización geográfica del lugar, haría que fuese un palacio muy visitado por el monarca a partir de entonces. De hecho, entre 1525 y 1529 consta que lo visitó en ocho ocasiones, mayoritariamente en otoño. Pero será a partir de su vuelta de Italia, coronado ya como emperador, cuando se ocupe de organizar una nueva configuración de Aranjuez como cazadero. En 1534 escribiría «yo quiero el dicho heredamiento e casas e caça del para mi recreaçion»²⁹. Desde tiempos de este monarca las construcciones

27. *Ibidem*, fol. 17.

28. La obra de los paños de carpintería de la galilea se había realizado entre febrero y abril de 1491. *Ibidem*, fol. 7.

29. N. García Tapia y M^a J. Redondo Cantera, «El real Sitio de Aranjuez bajo Carlos V entre 1534 y 1538: la preparación de un ecosistema cinegético», en M^a J. Redondo Cantera y M.A. Zalama Rodríguez (coords), *Carlos V y las artes: promoción artística y familia imperial*, Valladolid, 2000, p. 203.

30. J. M. Morán y F. Checa, 1986, p. 80 [op. cit. n. 2].

31. J. J. Martín González, «El palacio de Aranjuez en el siglo XVI», *Archivo Español de Arte*, vol. 35, núm. 139, 1962, p. 237. Álvarez de Quindós justifica la nueva obra por razón de la escasez de espacio del palacio viejo (J. A. Álvarez de Quindós, 1993, p. 193 [op. cit. n. 1]).

32. J. L. Sancho Gaspar, *La arquitectura de los Reales Sitios. Catálogo histórico de los palacios, jardines y patronatos reales de Patrimonio Nacional*, Madrid, 1995, p. 298. Otras fuentes indican que se conservó en pie el antiguo palacio según deseo expreso de Felipe II (M^a M. Merlos Romero, *Aranjuez y Felipe II. Idea y forma de un Real Sitio*, Madrid, 1998).

33. J. M. Morán y F. Checa, 1986, p. 83 [op. cit. n. 2]. Sobre el modelo italianizante y su aplicación en Aranjuez véase J. L. Sancho Gaspar, «Función y forma arquitectónica en los palacios campestres de Felipe II: a propósito de las narezas de la Casa Real de Aranjuez», en *IX Jornadas de Arte. El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*, Madrid, CSIC, 1998, pp. 269-281.

34. J. L. Sancho Gaspar, 1995, p. 300 [op. cit. n. 32].

35. J. A. Álvarez de Quindós, 1993, pp. 64 y 197 [op. cit. n. 1].

36. *Ibidem*, p. 63.

37. *Ibidem*, p. 64.

38. *Ibidem*, p. 64, y J. M. Morán y F. Checa, 1986, p. 39 [op. cit. n. 2]. Cuenta Quindós que en el derribo se descubrieron en sus cimientos varias monedas del tiempo de su construcción.

39. J. J. Martín González, 1962, p. 250 [op. cit. n. 31].

40. J. L. Sancho Gaspar, 1996, p. 108 [op. cit. n. 10].

41. J. M. Morán y F. Checa, 1986, p. 39 [op. cit. n. 2]. Citado en L. Magalotti, *Viaje de Cosme III de Médicis por España y Portugal (1668-1669)*, Madrid, 1927, p. 145.

áulicas parecen seguir el interés regio iniciado en los Trastámara por colocarlas en un entorno natural, como lugar de residencia y de placer, aunque los criterios acerca de su estructura se modifican a lo largo del siglo. Primero Gaspar de Vega, en obras como los palacios de Valsaín o El Pardo, ensaya una nueva relación entre el palacio y su entorno, en especial a través de la comunicación creada gracias a galería y corredores, «una galería para la vista y el ornato» como la que levantaba en 1558 en Valsaín³⁰. La galería era entonces un elemento ya presente en Aranjuez. Aquí, la intervención de Gaspar de Vega estuvo motivada por la ruina de la pared sur del palacio que nos ocupa, razón que agilizó el encargo por parte de Felipe II de un nuevo palacio a Luis y Gaspar de Vega en 1557, obra que no se llegaría a materializar por cuestiones económicas³¹. Habría que esperar a 1561 para el inicio de las obras del nuevo cuarto real con el derribo de algunos edificios anejos al palacio viejo como el pajar, un mesón y el palomar³². Sin embargo, será la siguiente fase constructiva la que evidencie ya un cambio radical de planteamiento; será la intervención del arquitecto Juan Bautista de Toledo a partir de 1564 la que introduzca criterios como la regularidad y la simetría, construyendo un amplio frente de fachada rematado por dos torres a los lados en el que sólo el cuerpo central tiene construcciones detrás —el cortile—, dejando las alas de este frente para albergar dos jardines privados al modo italianizante³³ (figura 4). Juan Bautista de Toledo comienza las obras por la capilla en el extremo derecho de la fachada principal, el ángulo opuesto al palacio que nos ocupa. Gómez de Mora, que se ocuparía después de la obra, escribía en 1626 que «tenían los reyes una casa vieja que oí llaman Palacio viejo y junto del en tiempo del Rey Felipe II se empezó otra fábrica nueva...»³⁴.

Ambas estructuras —el palacio viejo y el nuevo— estaban separadas por una calle sobre la que volaban dos galerías a la altura del piso principal construidas en 1599³⁵. Álvarez de Quindós lo describía así: «Cerca de dicho cuarto real hay una casa antigua, que solía ser de los Maestres de Santiago, en que SS.MM. posaban quando venian á recrearse á dicha Aranjuez, y ahora la habitan los Señores y Caballeros que vienen con S.M. y los Oficiales de su Casa»³⁶. En efecto, sabemos que en 1583 este palacio «viejo» se usaba como residencia de los «Caballeros de la Corte y Gefes de Palacio», hasta los incendios del siglo XVII³⁷. Parece que siguió en pie hasta 1739³⁸ o hasta el incendio de 1748, que ocasionó una nueva reconstrucción³⁹; de hecho no aparece ya en la vista del palacio realizada por Antonio Joli hacia 1758⁴⁰.

IN FORMA DE CASTELLO

Con estas palabras describe el palacio Cosme de Médicis en su crónica del viaje por España y Portugal que realiza entre los años 1668 y 1669⁴¹ (figura 5). La estructura del cuarto real tras esta decisiva intervención quedó recogida en las sucesivos informes emitidos por los visitantes de la orden; Álvarez de

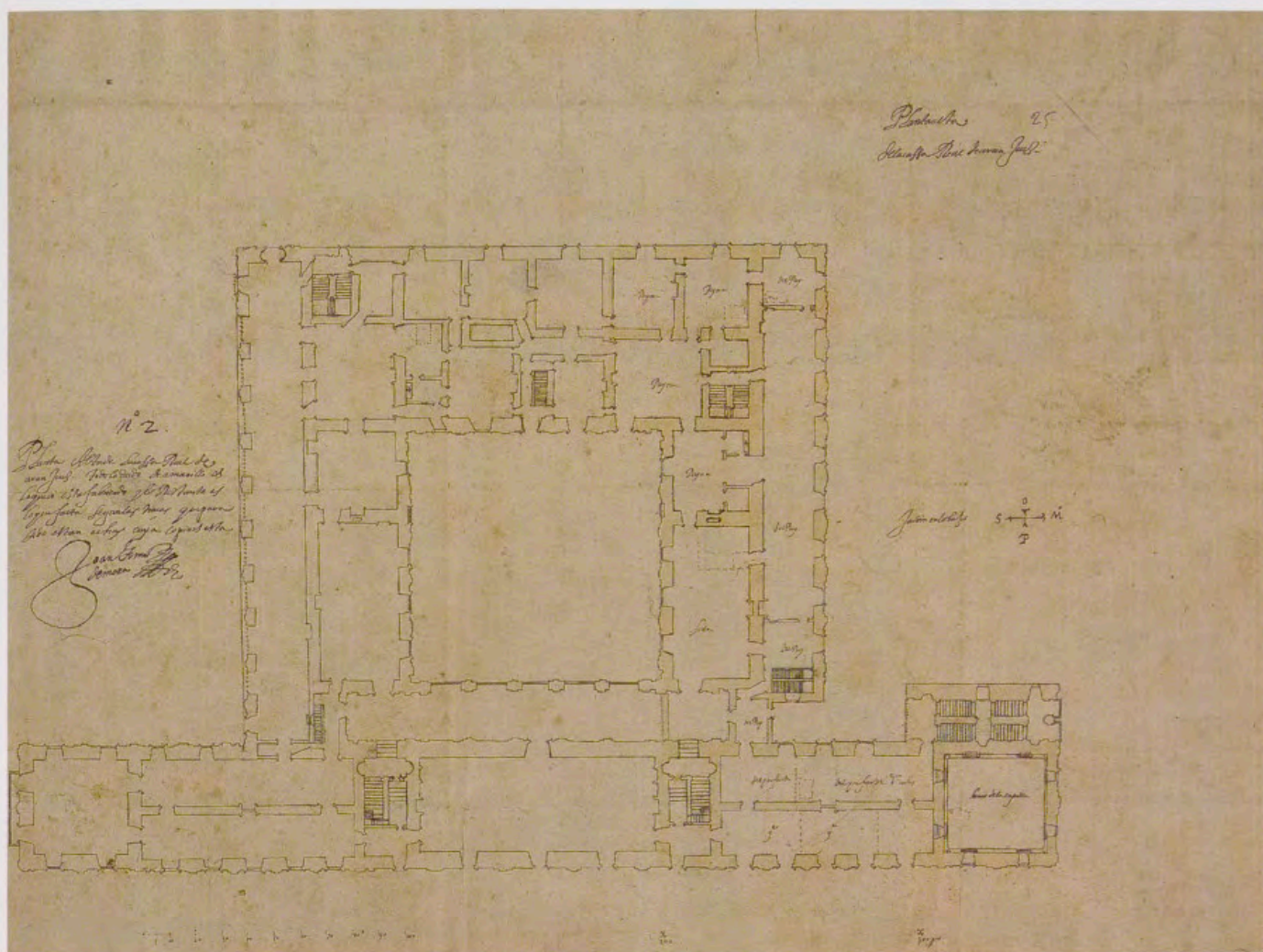


Fig. 4. Juan Gómez de Mora, Planta principal del Palacio de Aranjuez, *manuscrito*, en *Descripción de las Casas del Rey de España* (1626), Biblioteca Vaticana, Roma.

Quindós recoge la minuciosidad con que fue descrita la casa en la visita de 1494⁴². Basándose en esta visita, realiza la descripción más completa que se conserva sobre la casa. Escribe que esta parte del palacio era de «excelente fábrica de cantería y ladrillo» y «de arquitectura antigua»⁴³.

Las obras en el reinado de los Reyes Católicos se centraron en la remodelación y reforma de partes concretas del antiguo palacio santiaguista, lo que se denomina en la documentación «cuarto nuevo»: el ala hacia el río de ese viejo caserón estructurado en cuatro alas articuladas en torno al patio central de pilares de yeso. Como resultado de la intervención arqueológica llevada a cabo por Patrimonio Nacional en el año 2007 en el Patio de Caballos del actual palacio, han sido documentados restos estratigráficos de las estructuras murarias de una de estas alas del cuarto real; se dibujan varias estancias con pavimento de baldosas de cerámica y canalización de bóveda de ladrillo que, sin duda, se corresponderían con las crujías septentrional y occidental de este antiguo palacio, abiertas posiblemente a un patio como indican los restos de un alféizar de ventana⁴⁴.

Chueca relaciona este patio con los conservados con pilares octogonales en los palacios de Torrijos y de los Cárdenas en Ocaña (figura 6), el de Fuen-

42. J. A. Álvarez de Quindós, 1993, p. 52 [op. cit. n. 1]. Luego seguido por otros como J. M. Morán y F. Checa, 1986, p. 39 [op. cit. n. 2].

43. J. A. Álvarez de Quindós, 1993, pp. 61-63 [op. cit. n. 1].

44. Nos remitimos al informe sobre los trabajos de excavación arqueológica del Patio de los Caballos del Palacio de Aranjuez, realizado por doña Esther Andreu Merino en 2007. La obra fue llevada a cabo por el Departamento de Arquitectura y la Dirección de Conservación de Bienes Histórico-artísticos de Patrimonio Nacional, a cuyos directores respectivos (don Luis Pérez de Prada y don Juan Carlos de la Mata) agradecemos enormemente las facilidades para consultar los resultados de dicha excavación.



Fig. 5. Vista de Aranjuez, en *L. Magalotti, Viaje de Cosme III de Medicis por España y Portugal (1668-1669) (Madrid, 1927)*.

salida en Toledo (véase la figura A en el Apéndice), o el de la Hospedería de Guadalupe⁴⁵. Estos pilares de yeso «abiertos y hendidos» son los que merecieron la recomendación de los visitantes de 1515, considerando se debieran de hacer de cal y canto, obra que tendría un presupuesto aproximado de 4.000 maravedíes⁴⁶.

Este cuarto se distribuía en dos alturas más varios entresuelos, reservando el piso superior para la cámara de la reina y una sala rica pintada con dorados, azulejos, artesonado en el techo y con chimenea, como era habitual en otros aposentamientos de los monarcas⁴⁷. Las descripciones nos hablan al menos de tres salas «ricas» en el piso noble con acceso desde la escalera principal: «vna sala que tiene dos ventanas e sus puertas e vn maderamiento de lazo blanco e a mano derecha esta vna quadra con su camara del mesmo madera», «a la mano izquierda esta otra quadra rica labrada de maconerya dorada y esta en ella un escudo de las armas reales e vna ventana que sale a el jardin con su rexa», de la que se sale a un «corredor rico que esta sobre al rio», «e delante desto visitaron otra sala rica dorada e sale della vn corredor angosto y largo armado sobre canes que cae sobre la entrada principal de la dicha casa». Desde allí, se accedía a «un mirador rico que esta sobre el cenador baxo que cae sobre el rio» y «a la mano izquierda deste mirador esta vna quadra buena e tras ella vna camara buena e un retraymiento que se dize el tocador de la reyna que sale sobre el rio», lo cual todo es de «muy buen maderamiento de pino pintado e algo dello dorado»⁴⁸. En el ángulo suroeste, el Cuarto Nuevo quedaba comunicado con la vieja torre. Esta estructura es la que se observa en la vista de 1630 (figura 3) y en el óleo de Michel-Ange Houasse realizado en la tercera década del siglo XVIII (figura 7).

A la antigua torre santiaguista se accedía por el corredor del piso principal: «en el tercero corredor esta vna escalera de madera por donde suben una torre en la qual ay dos pieças de camaras vna sobre otra y encima de todo esto es açotea todo byen reparado»⁴⁹. El séquito, las dependencias de servicio y la capilla ocupaban el piso bajo, como también era práctica común

45. F. Chueca Goitia, 1991, p. 43 [op. cit. n. 2]. Sobre el palacio de Cárdenas en Ocaña véase R. Ruiz Benavente, *Palacio de Don Gutierre de Cárdenas, en Ocaña*, Madrid, 2006.

46. Visita de 1515. AHN, OO.MM., libro 1079, fol. 1264.

47. Por ejemplo, el cuarto de la reina en la catedral de Toledo compartía esta característica con otros aposentamientos reales en monasterios (La Mejorada de Olmedo, Santo Tomás de Ávila, El Abrojo, etc.). Ver E. Marías y F. Pereda, «La casa de la reina Isabel la Católica en la catedral de Toledo: pasos y miradas», *Goya*, núm. 319-320, 2007, p. 221. También el monasterio de Guadalupe a partir de 1487 (R. Domínguez Casas, 1993, p. 352 [op. cit. n. 2]) o la cámara de la reina en el Alcázar de Sevilla (F. Chueca, 1991, p. 38 [op. cit. n. 2]).

48. Visita de 1515. AHN, OO.MM., libro 1079, fols. 1263-64.

49. *Ibidem*.

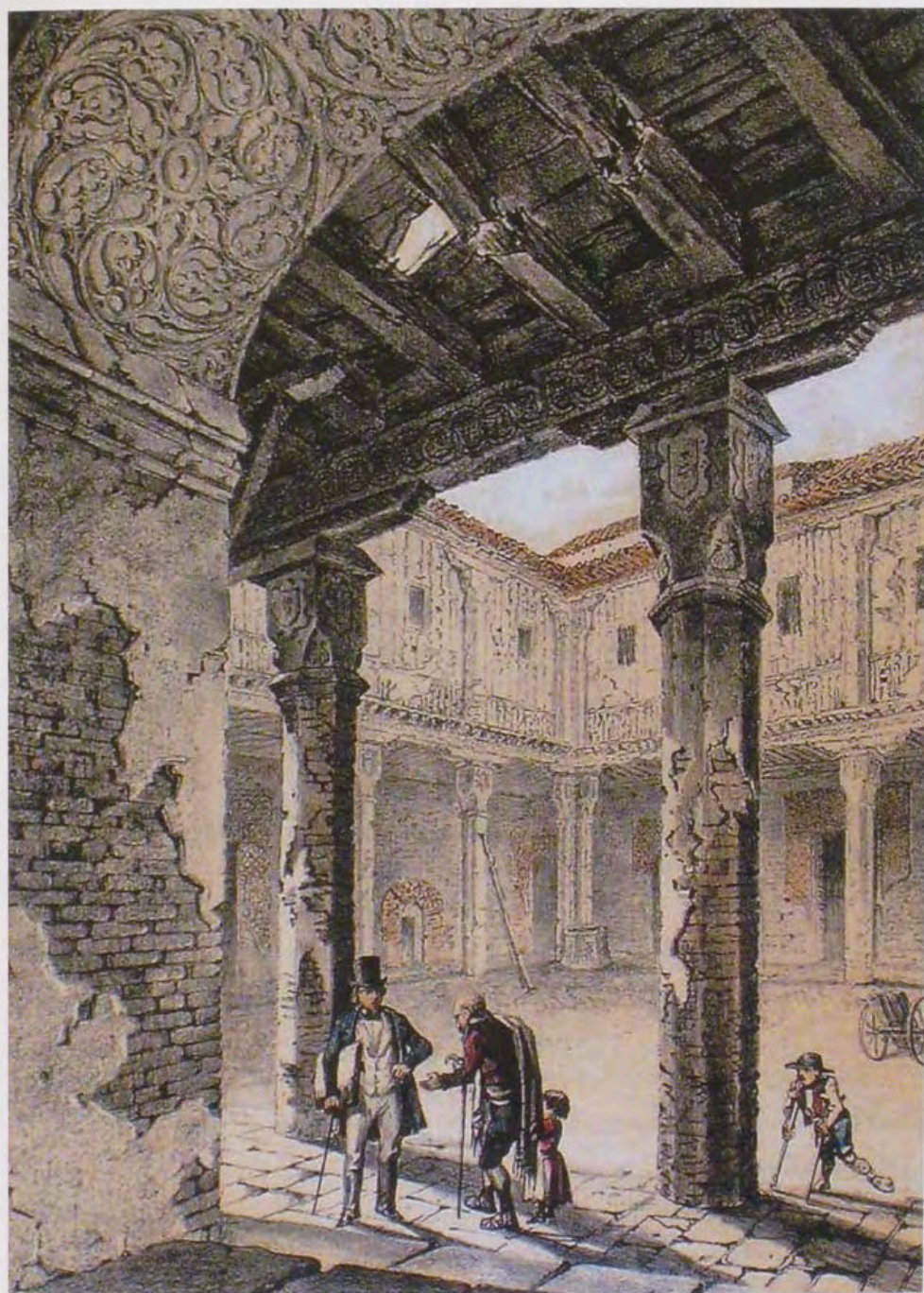


Fig. 6. Patio del palacio de los Cárdenas, Ocaña (Toledo), en Francisco Javier Parcerisa, *Recuerdos y bellezas de España* (Madrid, 1839-1865).

en otros palacios de los monarcas, incluso en dependencias monásticas como Santo Tomás de Ávila.

Destaca el desarrollo artístico de la escalera principal construida en 1493 y pintada en 1494, cubierta con un artesanado de madera, pintado «al modo romano», recordando otros artesanados monumentales que cubrían escaleras en ese mismo momento, como la escalera del palacio del Infantado en Guadalajara, levantada por los Mendoza en ese mismo año de 1493, o la decoración también «al romano» encargada por los Reyes Católicos para el artesanado del Cuarto Dorado de La Alhambra y realizado a partir de 1497 (véase la figura B en el Apéndice).

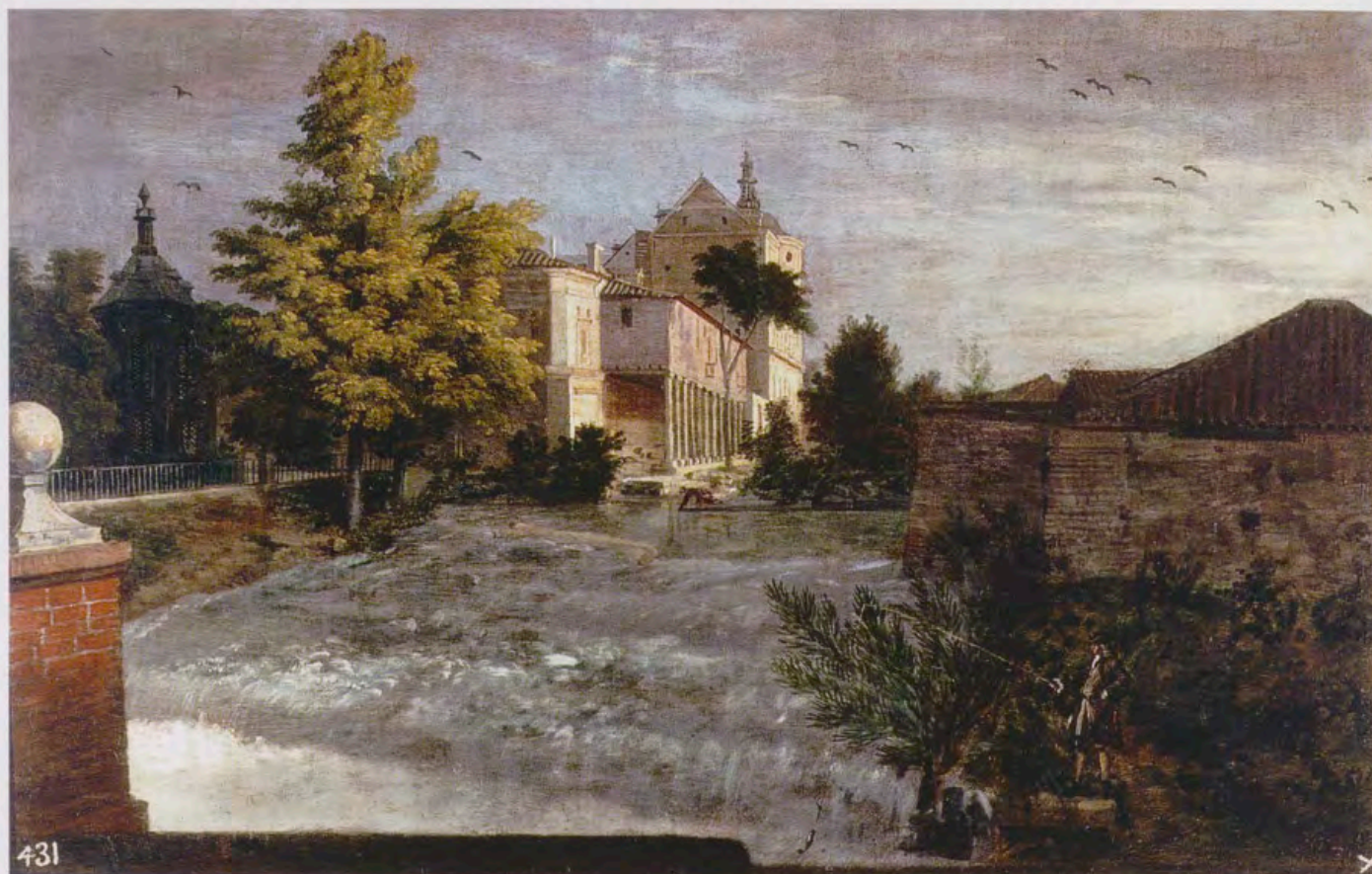


Fig. 7. Michel-Ange Houasse, El palacio de Aranjuez y la ría desde el Jardín de la Isla, h. 1720-1724, Patrimonio Nacional.

Otro elemento relativamente presente en los palacios reales de los Reyes Católicos será el atrio de entrada con desarrollo monumental. Lo encontramos en la Hospedería Real de Guadalupe abierto hacia el jardín⁵⁰, pero quizá el ejemplo más sobresaliente sea el de Santo Tomás de Ávila, documentado por Chueca⁵¹. Se trata del desarrollo de una entrada independiente del conjunto conventual que da acceso directo a la parte destinada a aposento regio; está estructurada en doble recodo al modo mudéjar y abierta en una de sus partes por unos pilares que sostienen arcos. Atrio y galería servirían por tanto para calificar este elemento de acceso que podría identificarse con la galilea citada en la documentación de Aranjuez referido a una obra de carpintería que se levanta en 1488 y que se decorará con ocho paños de pintura⁵². De hecho, la relación con el palacio de Guadalupe podría ser más estrecha si se llega a documentar que el maestro carpintero vecino de Toledo Miguel Sánchez de Córdoba, que trabaja junto a Juan Guas en la Hospedería, es el Miguel Sánchez que se documenta trabajando en la galilea de Aranjuez⁵³. Ambas obras reales podrían tener en común parte de sus obreros, así como elementos como esta galilea, además de construirse prácticamente de forma paralela, ya que el aposento regio de Guadalupe se levanta entre 1487 y 1489 y la galilea de Aranjuez en 1488, decorándose en 1491.

50. R. Domínguez Casas, 1993, p. 351 [op. cit. n. 2].

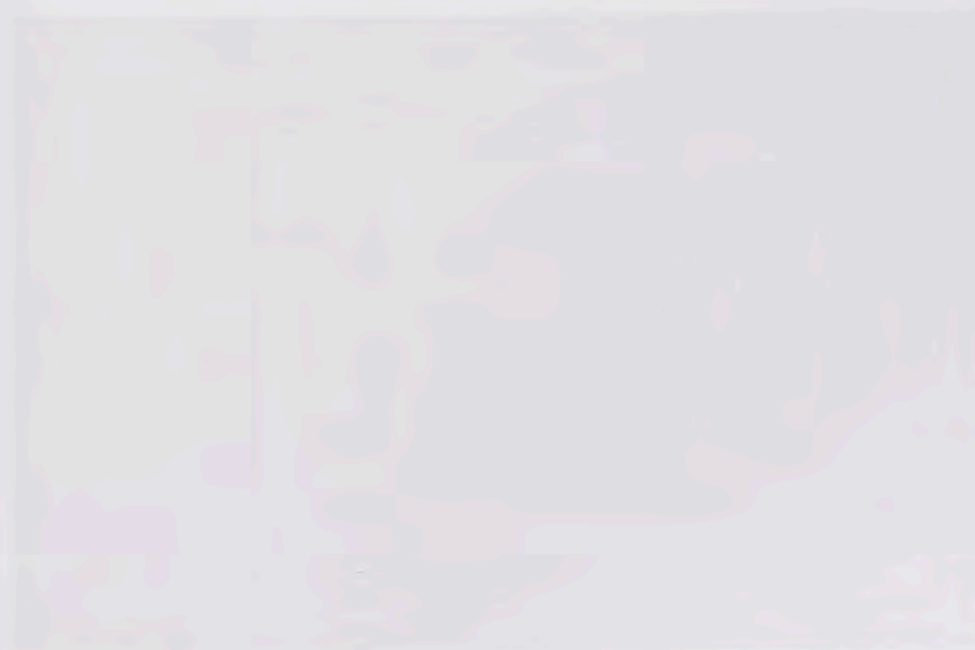
51. F. Chueca Goitia, *Casas reales en monasterios y conventos españoles*, Bilbao, 1982, pp. 61 y ss; F. Chueca Goitia, 1991, p. 43 [op. cit. n. 2].

52. Galilea procede del término latino «galilalea», del que también procede la palabra galería. Se identifica con atrio, claustro, corredor o balaustrada. En arquitectura se emplea para identificar un atrio con finalidad funeraria en el exterior de una iglesia, lo que aquí no sería de aplicación.

53. R. Domínguez Casas, 1993, p. 351 [op. cit. n. 2].

La galilea y el cenador son los elementos arquitectónicos que convierten en excepcional el caso de Aranjuez. La primera se levanta en madera, de forma rápida a partir de la visita real de 1488 y se decora con ocho paños de pintura. La pintura también es fundamental en el caso del cenadero, elemento que no hemos encontrado con esta denominación en ningún otro lugar⁵⁴. Estaba situado a poniente, siguiendo la descripción de Álvarez de Quindós, junto al estanque. En 1515 se dice que «de cara de la puerta del cenador solía estar vna puente de madera que travesada el ryo por donde pasavan a la ysla la qual el ryo se llevo y desbarato»⁵⁵.

Así, elementos como el cenador, el puente sobre el río y el estanque levantados en este momento, son el primer exponente de una arquitectura relacionada de forma directa con el paisaje en este entorno de placer. Hasta ahora se había mantenido que el comienzo del trazado de jardines y fuentes en Aranjuez corresponde a la llegada de Juan Bautista de Toledo, y si bien no deja de ser cierto, también lo es que las obras de finales del siglo xv marcan ya unas nuevas pautas en la relación naturaleza-arquitectura. Por otro lado, la decoración de la galilea y el cenador, así como la referencia de pintar «a lo romano» la cubierta de la escalera principal, sitúan a este cuarto real en una órbita que no es ajena a las nuevas fórmulas renacentistas, lo que nos llevaría a replantearnos el papel jugado por los Reyes Católicos en la recepción de este lenguaje, objetivo que excede con mucho estas páginas. Con todo, el estudio del Cuarto Nuevo de los Reyes Católicos en Aranjuez abre vías de interpretación de la arquitectura áulica del período hasta ahora inexploradas.



54. Quizá se asemejase en estructura al mirador construido por los Reyes Católicos en los Alcázares de Sevilla, que se abría hacia los jardines del mismo en la segunda planta del palacio (M. A. Castillo Oreja, «La conservación de un valioso legado: la rehabilitación de los alcázares reales en la política constructiva de los Reyes Católicos», en ídem (ed.), *Los alcázares reales. Vigencia de los modelos tradicionales en la arquitectura áulica cristiana*, Madrid, 2001, p. 120).

55. AHN, OO.MM., libro 1079, fól. 1262.

* Esta investigación se enmarca dentro del Proyecto de Plan Nacional I+D+i *Arquitectura Tardogótica en la Corona de Castilla: Trayectorias e Intercambios* (ref.HAR2011-25138).

APÉNDICE



Fig. A. Patio del palacio de Fuensalida en Toledo.



Fig. B. Armadura de madera dorada y policromada «al romano» en el Salón Dorado del Palacio de la Alhambra.

DOCUMENTO A

Desglose de los gastos en el Cuarto Real de Aranjuez

AGS, CMC, leg. 97, exp. 37 y 33

Campana	Parte	Oficios	Materiales y Mano de Obra	Libramientos
1485-1488				
1485	Cenadero	Maestre Yncaf, moro Alonso de Yepes, cantero Diego de Toledo, yesero Sancho, carpintero	Piedra para cimientos a 20 mrs la carretada Cal, arena Ladrillo Madera (vigas y alfarje) Andamios y cabrias Ripia Azulejos Ysería Hierro y clavazón para andamios Destajos y mano de obra	Total: 282.221 mrs
1485	Cuarto Nuevo	Maestro, peones y maestros tapiadores: Pedro Alonso, Miguel Sancho, Martín de Quincoces, Diego Fernández. Diego de Toledo, yesero. Juan de Medina, carpintero. Pedro Gallego, carpintero. Alfonso de Roa, dorador. Diego Fernández, solador.	Yeso Ladrillo Cal Hormigón Arena Tejas Madera Mano de obra	Material sin madera: 48.706 Madera: 349.750 Mano de obra: 107.010 Total: 505.466 mrs ¹
1486	Aposentamiento del Señor Príncipe	Miguel Sánchez, carpintero. Rodrigo de San Pedro, pintor	Yeso Cal Clavijas Madera Mano de obra	Destajo de la carpintería y pintura: 33.737 Total: 44.454 mrs
1486	Cámara de la Reina	Diego de Toledo	Ladrillo Cal Madera Ripia Mano de obra	Total: 10.647 mrs
1486	Puente del cenadero a la Isla	Sancho Fernández	Madera Clavazón Mano de obra	Total: 6.826 mrs
1486	Caballeriza	Alonso de Sahagún	Cimientos Ladrillo Tejas Madera Mano de obra	Total: 12.199, 5 mrs
1488	Estanque	«Maestre Juan» Maestre Guillén	Cal Piedra (rueda) Arena Mano de obra	Total: 14.009,5 mrs ²
	Albañal	Un maestro y 3 peones	Mano de obra	Total: 1.813 mrs
1488	Torre	Peones	Madera Tejas Mano de obra	Total: 1.450 mrs.
1488	Canal de la azuda	Maestro Ágreda	Piedra Mano de obra	Total: 30.128 mrs

1. Esta partida difiere en el documento completo y en la *Relación breve de cargo y data* (documento B de este Apéndice); en esta última la cantidad librada para el Cuarto Nuevo es de 219.455 maravedíes sin que se incluya ninguna dotación económica adicional. Sin embargo, en el documento completo los gastos en este cuarto incluyen una cuantiosa partida de madera.

2. Tampoco coinciden los datos de la *Relación breve* con los del documento completo en lo que se refiere al estanque; en el primero el gasto es de 10338 maravedíes y en el segundo a esta cantidad se une el trabajo de Maestre Guillén haciendo las tapias de guijarro del estanque, así como la rueda para echar agua.

Campaña	Parte	Oficios	Materiales y Mano de Obra	Libramientos
1488	Galilea	Juan de Medina, carpintero	Arena Madera Ladrillo Mano de obra	Total: 12.678,5
1488	Otros gastos	Miguel Sánchez, carpintero		Total: 6482,5
1491-1495				
1491- 1495	Cuarto Nuevo	1 maestro yesero (Diego Martínez) con 3-8 peones Martín Alonso, albañil y 7 peones (Andrés García del Río, Diego Martínez y Juan del Río) Juan de Medina, carpintero. Alonso de la Higuera, maestro albañil y 3 peones Gutiérrez, carpintero, con Solórzano «su oficial» Nunio, pintor y sus oficiales (Alonso de Benavente, Martín de Vitoria, Domingo) Martín Sánchez Elcano, pintor y su hijo.	Madera Ripia Yeso Clavazón Pan de oro Libras de plata Aparejos y colores Mano de obra	Materiales: 35.281,5 mrs Jornales y destajos: 69.524,5
1491	Paños de la Galilea	1 maestro y 3 peones	Madera Clavos	Total: 15.376,5
1494- 1495	Azuda	Pedro, maestro de açudas Gutiérrez, carpintero y su oficial Juan de Solórzano Martín Alonso de la Higuera, Hernando Ruiz, Pedro Gómez Carrasco, Miguel de la Higuera y Juan del Rincón, carpinteros.	Madera	Total: 13.316 mrs
1493	Cenadero y estanque	Alonso de Yepes, pedrero Alonso de Valdolibas, «solador de guijarro»	Piedra negra de Toledo Mano de obra	Total: 19.949 mrs
1493	Puente de la Reina		Madera Mano de obra	Total: 3.073 mrs
1493	Cuarto Frontero		Tejas Madera Ladrillo Yeso	Total: 8.320 mrs
1493- 1494	Cuarto a la izda de la entrada principal (Cámaras de la reina y torre)	Miguel Sánchez, carpintero	Madera Clavazón Cerrojos Teja Pintura Puertas Mano de obra	Total: 24.906,5 mrs

Campaña	Parte	Oficios	Materiales y Mano de Obra	Libramientos
1492-1494	Escalera principal	Martín Gutiérrez Machado y 5 peones Fernando Ruiz Andrés Gutiérrez, tapiador Francisco Ruiz Maestre ynçu, fomero Gutiérrez, carpintero y Juan de Solórzano, oficial Miguel Alonso, albañil Andrés García, Miguel de Oreja y 6 peones Juan Roldán Martínez, albañil Martín Alonso, carpintero, y 5 peones Nunio Sánchez, pintor Jorge Cherino, carpintero Cristóbal de San Miguel, su hermano Fernando, y Alonso de San Pedro, doradores Alonso de la Higuera, albañil y 5 peones	Ladrillos Cal Hormigón Arena Yeso Teja Madera Clavazón Mano de obra Ripia Pintura	Pintura de Nuño Sánchez: 6.000 mrs Panes de oro a 3.100 mrs el millar Trabajo de doradores: 12.710 mrs Total: 99.183, 5 mrs
	Huerta detrás de la casa			Total: 519 mrs
	Caballeriza			Total: 590,5 mrs

DOCUMENTO B

*Relación breue de cargo y data*³

AGS, CMC, leg. 97, exp. 37

Montan el cargo descontados los descuentos que da setecientos e quatro myll e setecientos e treynta e dos mrs..... dcciiiiUdiixxxii (704.732 mrs)

data

que montan lo que se gasto en el çenadero en los destajos de carpinteria e pintura e otras cosas segund esta por escripto (z) en esta cuenta dozientas e ochenta e dos myll e dosientos e veynte e vn mrs..... cclxxxiiUccxxi (282.221 mrs)

que montan lo que se gasto en el quarto nuevo con la madera y labralla y yeso e maestros e peones e otras cosas dosientas e dies e nueve myll e quatrocientas e çinquenta e cinco mrs y m° ccxlxUcccclv m° (219.455, 5 mrs)

que montan lo que se gasto en el quarto de aposentamiento del señor principe que son quarenta e quatro myll e quatrocientos e çinquenta e quatro mrs..... xliiiiUccccliiii (44.454 mrs)

que montan lo que se gasto en las obras de la puente de la reyna nuestra señora que va del cenadero a la ysla seys myll e ochocientos e veynte seys mrs..... viUdccccxxvi (6.826 mrs)

que montan lo que se gasto en la caualleriza doze myll e ciento e noventa e nueve maravedis e medio..... xiiUcxcix m° (12.199, 5 mrs)

que monta lo que se gasto en el estanque dies myll e trescientos e treynta e ocho..... xUcccxxxviii (10.338 mrs)

que monta lo que se gasto en el estanque aluañar myll e ochocientos e trece mrs..... iUdcccxi (1.813 mrs)

que se gasto en la torre de aranxuez que se gasto en ella myll y quatrocientos e çinquenta mrs..... iUccccl (1.450 mrs)

que monto lo que se gasto en la canal e acuda (z) treynta myll e ciento e ocho mrs..... xxxUcviii (30.108 mrs)

que monto lo que se gasto en las tapias de guyjarro que fizo maestre guyllen cinco myll e setecientos e sesenta e quatro mrs..... vUdcclxiii (5.764 mrs)

que monto lo que se gasto en la galilea doze myll e seyscientas e setenta e ocho maravedis y medio..... xiiUdcclxxviii m° (12.678,5 mrs)

que se gasto con la rueda que se fizo para echar al agua en el estanque e ... que fizo miguel sanches seys myll e ciento e treynta e dos maravedis e medio viUcxxxii m° (6.132,5 mrs)

que montan el salario que ovo de .. sobre los maravedies de su cargo que le fueron librados veynte e seys myll e nuevecientos e treynta e vno..... xxviUdccccxxxi (26.931 mrs)

3. En las cifras en romanos, el 400 se escribe algo parecido a «m°», que son tres c y una abreviada encima. Hemos optado por escribirla con cuatro c. Los números árabes no figuran en el doc. original.

Asy que montan los mrs del dicho gasto e data en la manera que dicha es seyscientos e setenta myll e nuevecientos e treynta e ocho mrs e medio..... dclxxUdccccxxxviii m° (670.938,5)

Alcançe

Asy que se varia del alcançe treynta e tres myll e setecientos e noventa e tres mrs y medio..... xxxiiiUdcxciii m° (33.793,5 mrs)

En cuenta del dicho alcançe se ha [tomado] el salario del dicho juan garcia del tiempo que syrvio que fueron cinco años

Firmado Alonso Ramirez y Alfonso Gonzalez

UNA SANTA CENA DE VINCENT SELLAER IDENTIFICADA EN EL ESCORIAL Y OTRA EN EL MAAGDENHUISMUSEUM DE AMBERES

Ana Diéguez Rodríguez

Instituto Moll, Centro de Investigación en Pintura Flamenca

Entre las pinturas que se exhiben en los museos del monasterio de El Escorial figura una Santa Cena sobre tabla que en los catálogos es considerada copia de Michael Coxcie¹ (figura 1). Así la citan Poleró², Brans³, el Marqués de Lozoya⁴ y De Smedt, recogiendo la bibliografía anterior⁵. Ollero Butler, en un artículo monográfico sobre la obra de Coxcie en España, no hace ninguna mención a esta pintura de El Escorial⁶, que por su silencio se entiende que desestima del pintor malinense.

La obra presenta la escena de la Última Cena de Jesús con sus discípulos en el momento en que el maestro revela que va a ser traicionado por Judas (Mateo 26, 17-26; Marcos 14, 12-22; Lucas 22, 7-14 y Juan 23, 21-30). El pintor elige un punto de vista frontal, con la mesa como eje horizontal en torno al que se agrupan los apóstoles con Jesús en el centro, sereno ante su destino, con la mirada baja y señalando con el dedo índice de su mano derecha al traidor, sentado frente a él a la izquierda. Judas está claramente identificado por su gesto de sorpresa, que trasmite el movimiento en diagonal de su cuerpo alejándose de la mesa, su rostro en penumbra frente a los otros personajes, la bolsa de monedas a su espalda colgada de su cintura, y su condición de pelirrojo que señalan los textos apócrifos⁷. Este movimiento de Judas se contrapone al sentido centrípeto de las cabezas del resto de los apóstoles, que se vuelven unánimemente hacia Jesús, arrojándolo con su gesto ante tal noticia. Entre ellos destacan Juan a la derecha del maestro, apoyando con cariño su cabeza y mano sobre Jesús, y Pedro a su izquierda, retratado como uno de los más ancianos con sus cabellos blancos y barba recortada. El resto de apóstoles son más difíciles de identificar, aunque el pintor se ha esforzado por dotar a cada uno de ellos de una fisionomía diferente, con edades distintas, y gestos que revelan su inquietud y sorpresa. Destaca entre el grupo el rostro de mediana edad, imberbe, con la cabeza cubierta por un paño cayendo por un lateral que mira hacia el espectador tras la figura de San Pedro. La fuerte individualización del rostro, con la cuenca de los ojos muy acentuada, globos

1. Inv. n° 10014586 (108,7 x 155 cm). Lleva dos números: 230 en el ángulo inferior izquierdo, y una etiqueta con 732 impreso. Agradezco a doña Almudena Pérez de Tudela Gabaldón y a doña Carmen García-Frías, conservadoras de Patrimonio Nacional, toda su ayuda para poder estudiar esta pintura.

2. V. Poleró y Toledo, *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado del Escorial*, Madrid, 1857, p. 72, n° 230.

3. Sugiriendo que está siguiendo el original de la catedral de Santa Gúdula y San Miguel de Bruselas de Coxcie (J.V.L. Brans, *Vlaamse Schilders in Dienst der Koningen van Spanje*, Lovaina, 1959, p. 86).

4. Marqués de Lozoya, Juan de Contreras y López de Ayala, «Los nuevos museos de El Escorial», *Goya*, 56-57, 1963, pp. 123, 125 y 128.

5. R. de Smedt, «La réception de Michel Coxcie en Espagne», *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, LXXIX, 2010, p. 75.

6. J. Ollero Butler, «Miguel Coxcie y su obra en España», *Archivo Español de Arte*, 190-191, 1975, pp. 165-198.

7. El pelirrojo como el hombre vinculado con el mal. L. Réau, *Iconografía del arte cristiano. Nuevo Testamento*, I-II, Barcelona, 1996, pp. 429-430.



Fig. 1. Vincent Sellaer, *La Santa Cena*, hacia 1535-1540, Nuevos Museos, El Escorial, Patrimonio Nacional.

oculares redondos, nariz recta y rictus labial en un gesto serio, parecen corresponder a un retrato⁸.

A pesar de este dinamismo, la composición presenta un diseño equilibrado y cerrado donde las diagonales que parten desde el pie de Judas hacia la cabeza del apóstol de la parte superior izquierda y hacia el que cierra la composición por la derecha envuelto en un manto naranja, se contraponen a las que parten sobre la cabeza de Jesús y se marcan sobre el costado de San Juan hacia la izquierda y sobre el de San Pedro y el apóstol sedente del primer plano a la derecha.

Jesús repite, con las manos sobre la mesa, el esquema triangular que Leonardo eligió para él en su conocida *Cena del refectorio* del convento de Santa Maria delle Grazie de Milán, composición de gran éxito en Flandes durante la primera mitad del siglo XVI, interpretada en múltiples variantes y difundida a través de los grabados de Antonio da Monza y Marcantonio Raimondi entre otros (figura 2). Pero también a través de los pintores que viajaron a Italia y tuvieron ocasión de ver la obra en Milán⁹. Tuvieron gran repercusión en su difusión en Flandes los talleres de los manieristas de Amberes, de Jan van Dornicke y Pieter Coeck van Aelst, que interpretan el prototipo añadiendo el gusto por los objetos cotidianos en primer plano, tan propio de la idiosincrasia

8. La iconografía recuerda a la que utilizan Goltzius y Van Heemskerck para representar la imagen de un pintor. El primero en su grabado de la *Alegoría del arte de la pintura*, y el segundo en su pintura de *San Lucas pintando a la Virgen* del Frans Hals Museum de Haarlem. Por lo que podría ser una grata sugerencia pensar que es el propio pintor quien se ha tomado como modelo para este apóstol en el último plano de la composición. La inclusión del artista dentro de la obra que realiza no es extraña a la tradición pictórica flamenca del siglo XVI [6].

9. L. H. Heydenreich, *Leonardo. The Last Supper (Art in Context)*, Londres, 1974, y C. Scaillièrez, *Joos van Cleve au Louvre*, Cat. Expo., Musée du Louvre, París, 1991, pp. 57-59.



Fig. 2. Marcantonio Raimondi según Rafael, La Santa Cena, grabado, Biblioteca Nacional de España, Sala Goya, Im. 42312. Madrid.

10. Este último pintor fue conocido en un primer momento como el Pseudo-Maestro de las Santas Cenas (G. Marlier, *La Renaissance Flamande. Pierre Coeck d'Alost*, Bruselas, 1966, pp. 93-108), por el número de versiones de este tema conservadas. Destacan las del Musée des Beaux-Arts de Lieja y los Musées Royaux de Bruselas.

11. Es difícil precisar el tema representado. Podría tratarse de la personificación del Agua a través de la figura masculina recostada sobre un cántaro del que emana agua, fórmula habitual en la escultura clásica para los ríos; o de una ninfa, figura siempre vinculada con los ríos y los arroyos [6].

12. Carmen García-Frías nos ha informado de que Patrimonio Nacional ha restaurado esta pieza en fechas recientes.

13. D. Christiaens, *Catalogus Museum Maagdenhuis*, Amberes, 2003, n° 24. Figuró como obra «à la manière de Franck» en el registro de donación de 1847, apareciendo como Pieter Pourbus en el catálogo de 1872.

14. Tabla, 122,5 x 154,5 cm. Agradezco toda la ayuda del Dr. Daniel Christiaens y del Dr. Herman Hillen del Maagdenhuismuseum de Amberes para la investigación de este trabajo, facilitando información e imágenes de la pintura de su museo.

nórdica¹⁰. En este caso que nos ocupa, los objetos no tienen un sentido anecdótico solamente, sino que forman parte de un contenido espiritual más profundo. Delante de Jesús está un plato de peltre con un cordero asado abierto en canal, prefiguración del sacrificio que a Jesús le tocará asumir; y el pan repartido sobre la mesa, junto con los cántaros de vino del primer plano que el apóstol de la derecha señala mientras agarra uno de los molletes de pan, son una alusión clara a la Eucaristía. Destaca sobre el cántaro blanco del centro el relieve con dos figuras desnudas recostadas, un hombre y una mujer, a los que sobrevuela un *putto*¹¹ (figura 3). Una cuidada limpieza ayudaría a ver con mayor nitidez este relieve y ganaría la prestancia de los colores, que se ven apagados por la suciedad acumulada¹². En la réplica del Maagdenhuismuseum de Amberes, atribuida en los catálogos a Pieter Pourbus¹³, se ve con más claridad este relieve¹⁴ (figura 4). Esta pintura varía con respecto a la tabla de El Escorial en que se ha anulado el cuchillo en el borde del mantel, que destaca en el centro en la pintura de El Escorial, en el halo luminoso de la divinidad de Jesús en torno a su cabeza, y en que hay mayor espacio en la parte superior e inferior de la pintura. En cambio, los tonos de las vestiduras de los personajes son similares, al igual que la inclusión de un vaso y una ampolla de vidrio en la mesa y los pliegues y dobleces del mantel, que revelan el conocimiento directo de la pintura de El Escorial. Quizá haya una mayor sutileza al modelar los tonos en la pintura de El Escorial, que se revelan más contrastados en el ejemplar de Amberes, donde la luz incide desde la izquierda resaltando los pliegues de las túnicas y mantos, aplanando el resultado final.

Este esquema descrito, con las dos jarras en primer plano y la mesa en paralelo al espectador, colocando a Judas de espaldas, fue habitual en la pintura flamenca de la primera mitad del siglo XVI. Lo reinterpretan Martin van



Fig. 3. Detalle de la figura 1.

Heemskerck en el dibujo del Museo del Prado del mismo tema (inv. n° D-03132), donde los cántaros están dentro de una fresquera¹⁵, y un seguidor de Martín de Vos en un dibujo del British Museum de Londres (SL.5214.291). Mucho más cercano a la pintura de El Escorial y del Maagdenhuismuseum de Amberes es un diseño anónimo del Museo del Louvre (inv. n° 33889), en el que se ha elegido un punto de vista ligeramente elevado, las dos jarras en el primer plano, y Judas lleva su bolsa de monedas a la espalda mientras se aleja de la mesa (figura 5) En cambio, el gesto de San Juan apoyado en el hombro de Jesús, y el cordero sobre el plato de peltre en el centro, los retoma Pieter de Witte para su diseño del tema grabado por Johan Sadeler I¹⁶.

La fuerte impronta italiana que emana esta pintura de El Escorial hace verosímil que en su momento se hubiera relacionado con el trabajo de Michael Coxcie¹⁷, sobre todo por las sugerencias a Rafael en los tipos de los apóstoles, que recuerdan modelos de las estancias vaticanas del pintor italiano; o que la pintura del Maagdenhuismuseum de Amberes se considerara «a la manera de Franck», es decir de Ambrosius o de Frans Francken I, en los pri-

15. M. Jaffé, «Rubens as collector of drawings», *Master Drawings*, II, 1965, pp. 26 y 31, nota 22; M. Díaz Padrón, *Studia Rubeniana I. Dibujos de Rubens en el Museo del Prado*, Madrid, 1977, pp. 21-23; K. Lohse Belkin, *Rubens. Copies and Adaptations from Renaissance and Later Artists, German and Netherlandish Artists*, Londres-Turnhout, 2009, p. 220, n° 111.

16. B. Volk-Knüttel, *Peter Candid (um 1548-1628). Gemälde-Zeichnungen-Druckgraphik*, Berlín, 2010, p. 346, n° D11.

17. Michael Coxcie trató el tema de la *Santa Cena* en la catedral de Santa Gúdula y San Miguel de Bruselas y en un tríptico de los Musées Royaux de Bruselas, cuyas composiciones no tienen que ver con esta [●].



Fig. 4. Vincent Sellaer, La Santa Cena, hacia 1540, Colección Maagdenhuismuseum, Amberes (OCMW ANTWERPEN). Foto: KIK/IRPA, Bruselas.

18. Véase la nota 13. Atribuciones que el propio Dr. Christiaens ya pone en duda en correspondencia personal con la autora.

19. P. Bautier, «Vincent Sellaer. Peintre Romanisant Mainois», *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 1937, p. 338; G. J. Hoogewerff, 1940-1942, pp. 18-19 [op. cit. n. 17]; ídem, «Vincent Sellaer. Een bijdrage tot de kennis van zijn kunst», *Miscellanea, Prof. Dr. D. Roggen*, Amberes, 1957, pp. 143-144.

20. K. van Mander, *Het Schilderboek*, 1604, fol. 228r, ed. H. Miedema, *Karel van Mander. The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*, I, Doornspijk, 1996, p. 170.

meros inventarios, y de Pieter Pourbus después¹⁸. Sin embargo, las referencias leonardescas, sobre todo en la figura de Jesús, cuyo rostro de ojos redondos marcados por cejas finas, nariz recta y boca pequeña es una de las características más peculiares de Vincent Sellaer, autor al que se restituyen estas dos Santas Cenas de El Escorial y de Amberes. De esta relación de Sellaer con el trabajo de Leonardo fueron conscientes los primeros estudios de Bautier, Hoogewerff y Horb, que hicieron una primera aproximación a su obra¹⁹, y que el pintor flamenco asumió a través de su colaboración con Moretto de Brescia durante su estancia italiana hacia 1520. En cambio, las referencias rafaelescas sí debió de conocerlas a través de su colega, Michael Coxcie, al que debió de tratar en Malinas, de donde era natural y donde tenía Sellaer su taller, como apunta Van Mander²⁰.

Sellaer tiende a repetir modelos fisionómicos. Este rostro de Jesús lo vuelve a emplear en el mismo personaje de la escena de *Dejad que los niños se acerquen a mí* de la Alte Pinakothek de Múnich, firmada y fechada por el pintor



Fig. 5. Anónimo, La Santa Cena, dibujo, Département des Arts Graphiques, Musée du Louvre, Inv. 33889, recto, París.

en 1538 (figura 6), y el San José de la *Natividad* de colección privada repite el mismo esquema de arrugas profundas en la frente, barbas largas y cabello poblado con un gracioso tirabuzón cayendo sobre la frente del apóstol situado tras San Juan²¹. De esa misma pintura de la *Natividad*, Sellaer toma el gesto del ángel con las manos unidas que repite en el apóstol de la *Santa Cena* que, de pie, cierra la composición por la izquierda. El tipo de rostro de San Juan y el del apóstol sedente del primer plano a la derecha recuerdan a los de los dos evangelistas centrales de la tabla de los *Cuatro Evangelistas* de colección privada. El rostro imberbe del último plano citado líneas atrás parece un modelo al que recurre en la tabla citada de Múnich, que también coloca al final, en un espacio más marginal. En esta tabla de Múnich también se encuentran sugerencias para el rostro de San Pedro, que usó en sentido invertido para el personaje de la izquierda. Esta similitud de modelos entre la pintura de Múnich y la de El Escorial permite sugerir una cronología para la pintura escorialense hacia 1538-1540, y las mismas fechas, o pocos años después, para la réplica de Amberes.

Sellaer muestra un gusto por los gestos elocuentes de las manos en toda su producción²², que aquí son evidentes tanto en Jesús como en sus apóstoles. Su paleta de colores brillantes, con predominio de tonos cálidos, la combina con blancos más fríos y telas tornasoladas con las que consigue un efecto de conjunto monumental lleno de vida. Es la misma tendencia que se observa en la *Natividad* citada y en la réplica de la *Santa Cena* de Amberes.

También es un motivo favorable para esta atribución a Sellaer de estas *Santas Cenas* el hecho de que haya dos réplicas del tema. Pues debió de ser común en su taller el contar con diferentes copias de un asunto que había gustado a su clientela. Así se supone por las réplicas de la *Sagrada parentela* del museo de Copenhague, la basílica de Nuestra Señora de la Asunción de Zwolle y el fragmento de los Musées Royaux de Bruselas (inv. n.º 6117); las repeticiones de *Jesús bendiciendo a los niños* de los Uffizi de Florencia (inv. n.º 5872)

21. M. Díaz Padrón, 2006, pp. 188-189 [op. cit. n. 17].

22. A. Diéguez Rodríguez, «Una tabla de *Susana y los viejos* de Vincent Sellaer en el Museo de San Telmo de San Sebastián (Guipúzcoa)», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LXXVI, 2010, p. 84.



Fig. 6. Vincent Sellaer, Dejad que los niños se acerquen a mí, 1538, Alte Pinakothek, Inv. 1417, Múnich.

23. Christie's, Ámsterdam, 8 de noviembre de 1999, n.º 118.

24. Una *Leda* en este mismo formato estuvo en el mercado artístico de Nueva York [●].

25. G. J. Hoogewerff, 1940-1942, pp. 17-18 [op. cit. n.º 17].

26. A. Diéguez Rodríguez, en prensa [op. cit. n.º 11].

27. Fue muy gratificante saber que Carmen García-Frías también había relacionado esta noticia de las entregas con la pintura que aquí se estudia de Vincent Sellaer, como ella misma me apuntó en correspondencia personal.

28. J. Zarco Cuevas, «Inventario de las alhajas, relicarios, estatuas, pinturas, tapices, y otros objetos de valor y curiosidad donados por el rey don Felipe II al Monasterio de El Escorial. Años de 1571 a 1598», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XCVII, 1930, p. 37, n.º 950.

29. Un dibujo de una Susana aparece firmado «Vincentius inventit et faciebat»; y la *Leda* de Berlín como «Vincentius pictor faciebat» [●].

30. K. van Mander, 1604, fol. 228r, p. 170 [op. cit. n.º 20].

y mercado artístico europeo²³; o las de la *Leda y el cisne* de medio cuerpo de la antigua colección Bonte de Berlín, colección privada de Bérgamo²⁴, y otra, con intervención de taller, en el Museo de Valenciennes (inv. n.º 267)²⁵; y del mismo asunto, pero de cuerpo entero, en el Museo del Prado (inv. n.º P-6999)²⁶ y en colección privada de Viena.

Pero, si todo esto no fuera suficiente para demostrar la filiación con el trabajo de Vincent Sellaer, la documentación más antigua encontrada sobre la pintura de El Escorial no deja lugar a dudas. Entre las obras que Felipe II envía para engalanar el monasterio de El Escorial en 1574 se encuentra esta Santa Cena atribuida ya a «Vicente de Malinas»²⁷: «950. Otra tabla en que está pintada la Cena del Señor de mano de Vicente de Malinas; que tiene quatro pies y medio de alto y seys de ancho. E. I.^a, 203»²⁸.

Es de este modo como se conocía a Vincent Sellaer en la antigua documentación²⁹, que Van Mander identifica con el pintor de Malinas, Vincent Geldersman³⁰. Las medidas apuntadas en las entregas de El Escorial equivalen a 126 x 168 cm, que casan con el formato horizontal de la pintura. La diferencia de pocos centímetros en su tamaño actual puede ser debida tanto a la inexactitud de la expresión en pies, como a una alteración en el soporte, como cabría pensar ante la comparación con la réplica de Amberes, con mayor espacio circundante en torno a la escena.

Es difícil encontrar la pintura en los siglos siguientes en El Escorial. Posiblemente fuera ubicada en alguno de los refectorios que El Escorial tenía, pues pinturas con este tema son las que presiden los refectorios del convento

y del colegio. En el primero estaba la *Santa Cena* de Tiziano³¹, y en el segundo se apunta una copia muy buena del modelo de la *Santa Cena* de Leonardo, que fue regalada a Felipe II en Valencia³². Quizá esta de Sellaer sea la que se cita en el refectorio del seminario en la relación de pinturas de El Escorial antes de la intervención de Velázquez, poco antes de 1654, como obra de Alonso Sánchez: «La cena que está pintada en el refectorio del seminario es de Alonso Sánchez»³³.

No se conoce ninguna obra de Alonso Sánchez Coello con este tema en El Escorial³⁴, y ninguna otra vez se cita a este autor vinculado con una obra de tal asunto entre las descripciones del edificio, por lo que quizá fuera la pintura de Sellaer la que ve el anónimo escritor del manuscrito de Lisboa³⁵.

Tampoco aparecen noticias de la pintura ni en las descripciones de El Escorial del padre De los Santos³⁶, ni en las de Custodio Vega³⁷, ni en Ponz³⁸. No es hasta la relación de Poleró, que da noticia de las pinturas que hay en El Escorial tras la salida de los franceses de España, cuando se localiza en los «claustros menores» en 1857 como copia de Coxcie: «Copia de M. Coxcie. 230. La cena del Señor (tabla). Ato 3 pies, 9 pulg; ancho 5 pies, 5 pulg, 8 lin»³⁹.

El número asignado en el inventario aún aparece en el ángulo inferior izquierdo; y la atribución de Poleró ha continuado hasta nuestros días. Sin embargo, los argumentos estilísticos que se han esgrimidos líneas atrás, junto con la copia del tema del Maagdenhuismuseum de Amberes, y la noticia de las entregas de El Escorial de 1574, apuntando al pintor de Malinas, Vicente, son pruebas que permiten atribuir estas dos *Santas Cenas* a Vincent Sellaer.

Respecto a la procedencia de la *Santa Cena* del Maagdenhuismuseum de Amberes, sólo se conoce la información de su donación en 1847 por el Dr. Carolus⁴⁰, por lo que no es fácil saber cuál pudo haber sido su origen primero. Quizá formara parte de alguna colección en la propia ciudad de Amberes, o en la cercana Malinas, donde Sellaer tenía su taller.

31. F.J. De Siguënza, *Fundación del monasterio de El Escorial*, c. 1600, ed. Madrid, 1963, p. 225; B. Bassegoda, *El Escorial como museo*, Barcelona, Girona y Lleida, 2002, p. 363.

32. La cita el padre De los Santos en el refectorio del colegio en 1681 con grandes elogios, haciendo notar su dependencia del modelo de Leonardo da Vinci [●].

33. En esta relación también se cita la de Tiziano en el refectorio de los monjes; y la copia de Leonardo en el refectorio del colegio [●].

34. En las cuentas aparecen los pagos por las pinturas de *San Esteban y San Lorenzo; Santa Catalina y Santa Inés; San Jerónimo y San Agustín; San Benito y San Bernardo; San Basilio y San Atanasio; San Pablo y San Antonio; San Vicente y San Jorjue; San Justo y San Pastor; Desposorios de Santa Catalina y San Jerónimo penitente* [●].

35. No podemos aventurar el motivo por el que el autor anónimo de la relación dio tal atribución a la pintura, aunque es importante señalar que Sánchez Coello tuvo una parte de su formación en Flandes en el taller de Antonio Moro [●].

36. De los Santos, 1681 [*op. cit.* n. 32].

37. P.A. Custodio Vega, «Verdadero orden de las pinturas del Escorial en los sitios que están colocadas con los nombres de sus autores. Año 1776», en *Documentos para la historia del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, El Escorial, 1962.

38. A. Ponz, 1788 [*op. cit.* n. 32].

39. V. Poleró y Toledo, 1857, p. 72, n.º 230 [*op. cit.* n. 2].

40. Agradecemos al Dr. Christiaens, al Sr. Hillen y al Sr. De Commer toda su ayuda en las indagaciones sobre la procedencia de la *Santa Cena* del Maagdenhuismuseum de Amberes.

EXCAVACIONES ARQUEOLÓGICAS EN LA PLAZA DE LA ARMERÍA DE MADRID

Esther Andréu Mediero

Arqueóloga

Desde el momento en que Patrimonio Nacional acarició la idea de construir un Museo de Colecciones Reales en la explanada existente entre la catedral de la Almudena y la Plaza de Armas del Palacio Real de Madrid, se determinó la necesaria excavación arqueológica previa de la zona, ya que se trata del espacio más embrionario de la ciudad. Así, y a tenor de los resultados obtenidos, se plantearía el concurso de proyecto arquitectónico, con el fin de tener muy en cuenta los restos arqueológicos recuperados.

De este modo, se comenzaron los trabajos de excavación arqueológica en una primera campaña entre mayo de 1999 y febrero de 2000. Los resultados de esta primera intervención fueron extraordinarios, sin embargo, y siempre bajo la supervisión del Instituto de Patrimonio Histórico Español del Ministerio de Cultura, se determinó la paralización de los mismos por motivos de seguridad, quedando a la espera del momento de ejecución de la obra con el fin de obtener la infraestructura adecuada para su continuación.

Por otra parte, y dada la singularidad de los hallazgos, se estimó necesaria la conservación de todos los restos aparecidos correspondientes a época medieval. Desde luego, no fue la mayor antigüedad la que determinó este criterio de conservación, sino la feliz primicia de la obtención de estructuras correspondientes a este período, pues la ciudad de Madrid carecía de vestigios medievales con excepción de los diferentes tramos de muralla cristiana conservados actualmente bajo el caserío del Madrid de los Austrias, y por otra parte, el único resto de la fortificación perteneciente al momento fundacional islámico y que permanece visible en el parque de Mohammed I en la Cuesta de la Vega.

Por otro lado, es incuestionable que las ciencias históricas siempre dependen de la subjetividad del historiador a la hora de elegir qué datos selecciona de entre los recopilados, para realizar la interpretación de lo estudiado. En la ciencia arqueológica esta circunstancia se acusa, ya que en el devenir diario de los trabajos de excavación resulta imprescindible el ir desmontando los restos que van surgiendo con el fin de poder alcanzar aquellos que afloran en estratos más profundos. Pero en el caso que nos ocupa esta decisión no fue demasiado compleja, pues la ausencia de restos medievales en Madrid garantizaba su in-

terés, priorizándolo sobre el de los restos modernos que habían aparecido primeramente.

Finalmente, los trabajos se retomaron con el comienzo de las obras del museo en enero de 2007 y finalizaron en 2010. En esta segunda campaña se documentaron igualmente restos interesantísimos pertenecientes a las épocas más modernas, es decir, al siglo XVI en adelante, los cuales, tras su exhaustiva documentación y estudio, fueron desmontados para poder acceder a los momentos más originarios del urbanismo madrileño. Actualmente, todos estos restos medievales, que serán visibles dentro del futuro museo de Colecciones Reales, se encuentran debidamente consolidados y protegidos, a la espera de la finalización de las labores de construcción del edificio, para posteriormente adecuar estos espacios para la exposición interpretativa y permanente de los mismos.

Pero a la hora de describir cuáles han sido todos estos hallazgos, y por tanto evidenciar la secuencia interpretativa de la evolución histórica del núcleo de la ciudad, lo haremos en el sentido inverso a su aparición, pues evidentemente los arqueólogos hallamos los vestigios más recientes en primer lugar, y siempre estos se encuentran sobre los restos más antiguos. No es posible, por otra parte, a la hora de interpretar los hallados en esta excavación arqueológica, aislarlos de la información extraída hace unos años (1994-1997) por nosotros mismos, en las excavaciones de la Plaza de Oriente y calle de Bailén de Madrid, con motivo de la construcción del aparcamiento y paso subterráneo respectivos.

Mucho se ha escrito sobre el origen de la ciudad, y mucho se ha fabulado sobre el mismo, pues a partir del siglo XVIII los grandes cronistas de la villa intentaron dignificar su origen, quizás con el fin de justificar la elección de Madrid como capital del reino que hizo Felipe II. Pero en efecto, en los últimos años, la más joven de las ciencias históricas ha comenzado a desvelar elementos rigurosos sobre su pasado, al margen de las elucubraciones que estos autores plasmaron en sus obras.

Ciertamente, las orillas del río Manzanares han aportado, y siguen haciéndolo, innumerables restos que evidencian que desde los tiempos más remotos estas vegas fueron habitadas por una riquísima fauna, y en épocas posteriores pero todavía prehistóricas diversos pobladores parece que se asentaban en torno a sus fértiles orillas. Pero en concreto, y ciñéndonos al espacio correspondiente al casco histórico de la ciudad, apenas si se han documentado escasos restos pertenecientes a la Edad del Bronce, y estos parecen ubicarse en el entorno del cerro de las Vistillas.

Estos hallazgos nos podrían llevar a pensar, entonces, que se trataría de algún tipo de asentamiento en altura, pero, puesto que los restos aparecidos no resultan de mucha envergadura y no hallándose vestigios de hábitat, podríamos aventurar que se tratasen de estacionamientos temporales vinculados a movimientos de ganado, siendo probable que esta tradición ganadera superase las fronteras de este período histórico y perviviese en los pobladores del pri-

mer milenio antes de nuestra era, incipiente germen de la futura trashumancia. Pero hasta ahora no habíamos encontrado otros vestigios prerromanos en este núcleo de la ciudad. Por tanto, el hallazgo de algunos materiales pertenecientes a la cultura carpetana del primer milenio antes de nuestra era en la excavación, concretamente en el área que hemos denominado como Zona 2, añaden interés a la posible ocupación prehistórica de nuestra ciudad. La verdad es que los materiales a los que nos referimos se encontraron en lo que denominamos un paleocauce, y sin duda, tal y como demuestra la estratigrafía, estos materiales provienen del arrastre de diferentes arroyadas por este cauce ya desaparecido. Es posible, por consiguiente, que algún asentamiento de poca entidad ocupase el entorno de la catedral de la Almudena, pero las obras de la cripta de la misma, llevadas a cabo por el marqués de Cubas a finales del siglo XIX, acabó con cualquier vestigio. Los materiales se circunscriben a unos escasos restos cerámicos y dos fragmentos de molederas o molinos de mano de granito.

Parece por tanto que esta zona, próxima a un río, con una fértil zona de cultivos y una magnífica visibilidad, no fue sin embargo un lugar elegido por las diferentes culturas prehistóricas para un asentamiento prolongado y más estable, pero indiscutiblemente sí que era conocido y frecuentado por diferentes pueblos. Quizás esta falta de interés por el enclave continuó durante la ocupación romana, quienes sin embargo sí que se asentaron en los alrededores, como es el área sur de Madrid: Carabanchel, Villaverde o Vallecas, y sí parece que establecieron algunas villas más lujosas como en el caso de las dos primeras, o como en el área actual de Berrocales en Vicálvaro, donde recientemente, nuestro equipo ha estado excavando los restos pertenecientes a un pequeño *vicus* rural, bajo la dirección de la profesora de la Universidad Complutense Alexandra Uscatescu. Es probable que en contra de la opinión de algunos investigadores que creen factible la presencia de una vía romana atravesando la ciudad de Madrid, esto no fuese así, y por tanto no tuviese una buena comunicación con el resto de la población imperial. Pero ciertamente tenemos que contar de nuevo con la presencia de pobladores latinos, puesto que en una zona muy próxima, junto al puente de Segovia, las obras de la calle 30 evidenciaron restos que sus excavadores interpretaron como pertenecientes a una posible villa, aunque este dato aún se tiene que fundamentar.

Villa o no, sí resulta cierto que a pocos metros se hallaban asentados algunos ciudadanos romanos, y de hecho, una de las torres que hemos recuperado en la muralla islámica se encuentra levantada reutilizando algunos sillares que, por su factura, parece evidente que fuesen labrados por manos romanas. Es más, en niveles de relleno y totalmente fuera de contexto, hemos recuperado en ambas campañas sendos fragmentos de *sigillata* romana, la cerámica más emblemática de esta cultura. Por tanto, seguimos pensando que asentamientos anteriores a la Edad Media, no, pero conocimiento de la zona y frecuentación de la misma, desde luego.

Así llegamos a ese periodo oscuro que adjudicamos a la Alta Edad Media o, según qué investigadores, período tardorromano, que ni en eso parece que haya claridad entre los propios historiadores. Ese momento que quizás por su falta de esplendor cultural, o por nuestro defecto de no haberlo estudiado suficientemente, tanto ignoramos. Pero precisamente la arqueología reciente intenta hacer justicia con estos antecesores nuestros y comienza a estudiar y hallar restos pertenecientes a estos pobladores de nuestra tierra, y así vamos descubriendo cómo con mucha frecuencia sus asentamientos se ubican sobre antiguos establecimientos romanos, o quizás sea que aquellos romanos de la decadencia del Imperio fueron deviniendo en visigodos al ir asimilando unas costumbres, una religión, un arte y una cultura nuevas, en general de aquellos hombres que con aires nuevos venían del norte de Europa. Así, en la región de Madrid sí parece que los restos visigodos aparecidos, hasta ahora escasos, suelen estar vinculados a poblaciones romanas; este es el caso de Talamanca, La Gavia en Vallecas o los ejemplos anteriormente citados de Villaverde y Berrocales, por ejemplo, aunque ciertamente no siempre es así.

En cuanto el núcleo de Madrid, donde apenas hay una ocupación romana, tampoco podemos hablar de una clara ocupación visigoda. Efectivamente, no muy lejos, en la Casa de Campo, al parecer en la antigua colonia del Conde de Vallellano, se descubrieron restos que, tras una excavación realizada con carácter de urgencia y con poca claridad en su interpretación, se adscribieron a este periodo. Y mucho más cerca aún, en las inmediaciones de la antigua iglesia de Santa María de la Almudena, en el siglo XIX y estudiada por Fita, apareció una lápida visigoda que, a tenor de su inscripción, y en principio, parece evidenciar la proximidad de una iglesia, pues nos habla de un diácono. Se trate de la lápida de un enterramiento o conmemorativa de una posible iglesia, lo que sí parece es que hubiese algún núcleo de población en un entorno cercano.

En este sentido, el enterramiento aparecido en las excavaciones de la Armería (figura 2) nos corrobora al menos que se trata de una zona frecuentada por estos hombres. No se ha registrado la mínima muestra de otro posible enterramiento en el resto del yacimiento, lo que evidencia que no se trata de una necrópolis, sino de un enterramiento aislado. Así pues, la lápida documentada por Fita más bien podría corresponder con la cercanía de una iglesia o ermita. Pero, evidentemente, la lápida ha podido ser traída de cualquier parte y con un motivo que no podemos ni vislumbrar. El enterramiento presenta la típica orientación oeste a este, con el cadáver mirando hacia oriente, y muestra a un individuo en decúbito supino, sin caja ni ajuar, lo que era frecuente en el entorno del siglo VIII, época fechada con metodología arqueológica y que corresponde con la obtenida por carbono-14. Este hombre murió a una edad joven, en torno a los 25 años, y presenta evidencias de artrosis y lesiones típicas de alguien que ha cargado peso con frecuencia.

Así pues, parece que nuestra zona de estudio, es decir, la más originaria de la ciudad de Madrid, no fue ocupada, al menos de manera sistemática, por



Fig. 1. Jan Cornelisz. Vermeyen, Le Chateau de Madrid, grabado, hacia 1534.

pueblos prehistóricos ni antiguos, ni siquiera altomedievales. Llegando de este modo al siglo IX, entre los años 852 y 856, momento en el cual y como medida de fortificación de la frontera con los cristianos o marca media, la sierra madrileña se siembra de torres atalaya que la vigilan. Es entonces cuando Mohammed I establece una guarnición militar en el enclave que se denominará *Mayrit*. Este destacamento militar lo conformaban dos recintos fortificados; dentro de uno de ellos, el situado más al norte, bajo el actual Palacio Real, estaría la ciudadela donde se encontraban el Alcázar y por tanto el poder real. Probablemente en su interior se ubicaría una mezquita, la cual es posible que diera pie a la posterior iglesia cristiana de San Miguel de la Xagra. Para ello resulta altamente clarificador el grabado de Jan Cornelisz Vermeyen (figura 1), ya que en él puede verse el Alcázar. Sin embargo, aunque el Alcázar que aparece representado sea ya el de los Trastámara, conserva sin duda la estructura arquitectónica del originario musulmán.

Por otra parte, se confirman las hipótesis que manteníamos tras las excavaciones de la Plaza de Oriente acerca de la posibilidad de que un foso rodease el Alcázar. En efecto, en el grabado aparece representada una cava que bordea el recinto palaciego y se localiza un puente levadizo frente a la iglesia de San Miguel de la Sagra. Igualmente, pueden verse aún los restos de un antepecho, fortificación que bordea dicha cava protegiendo el recinto del Alcázar. Por este motivo, nos inclinamos ahora a pensar que la estructura aparecida en 1996 frente a la Puerta del Príncipe, y que se identificó como perteneciente a la cimentación de un posible albacar, pueda también identificarse como parte de esta estructura de fortificación. Efectivamente, las posibilidades se abren, pero sobre todo lo que se evidencia es la potente defensa con que se protegía al poder político.



Fig. 2. Inhumación de cronología altomedieval, siglos VII-VIII. Foto Arqueomedia S.L.

En este sentido, ciertamente es importante comentar que las excavaciones de la Plaza de Oriente confirmaron que esta zona de la actual plaza se hallaba siempre fuera del recinto murado, por tanto en un espacio que podría entenderse como *xagra*. Esto explica que en las excavaciones de la Plaza de Oriente se hallaran restos de basureros, pozos, hornos de alfar y tenerías, todo ello actividades que habitualmente se situaban extramuros de las poblaciones. Por otra parte, en la meseta situada al sur del Alcázar, se hallaría lo que fue el Campo del Rey, y que ya en épocas muy posteriores sería la Plaza de Armas del Palacio. En época medieval, esta zona quedaría incluida muy probablemente dentro del recinto del albacar, y es probable que en estos momentos se utilizase como lugar de zoco o mercado.

A continuación y hacia el arroyo de san Pedro, actual calle de Segovia, y separadas siempre entre sí por otra cava, se encontraría la fortificación que rodeaba la medina. Los restos hallados en la excavación nos han dado a luz a 70 metros lineales de muralla, con la presencia de seis torres rectangulares. Pero además, y en la zona más interior de la medina, se evidencia otro tramo de casi 27 metros, en el que, aunque la muralla ha desaparecido, se conservaba su zanja de cimentación vaciada y rellena con arena de río; y, lo que resulta más curioso, se conservaba el forro intramuros de la misma, es decir, una gruesa capa de tierra batida con cal que forma una argamasa protectora del lienzo hacia el paseo de ronda; sin duda estaba encalada, pues así lo han constatado algunos restos conservados en ella. De este modo, se puede certificar el trazado de la muralla de un total de 97 metros aproximadamente.

Ciertamente, a tenor de los resultados extraídos en las excavaciones arqueológicas del museo, hemos constatado que en época islámica este recinto apenas estaría ocupado por un destacamento militar situado en el área más occidental, ocupando unas instalaciones bastante efímeras; incluso puede que se tratase simplemente de *haimas*, para finalmente ocupar el interior del recinto fortificado con pozos de agua, basureros y hornos de alfar. Se trataría por tanto de un recinto agrícola fortificado con un pequeño número de militares situados en el entorno de la iglesia de Santa María, en la zona más alta de la ciudadela, y como estructuras constructivas tan sólo hemos hallado los restos de una edificación que formaría parte de un cuerpo de guardia y que estaba situada junto al portillo que daría acceso al Campo del Moro, hallado también en el transcurso de las excavaciones. Este pequeño edificio se encuentra adosado a la muralla, y se compone de tres breves estancias o habitaciones comunicadas entre sí. Según parece, a él se accedería en un principio desde la torre sur que enmarca al portillo, aunque posteriormente este acceso se clausuró y se accedería desde el interior del recinto. Justamente el lugar que ocupa este edificio invalida el paseo de ronda como circunvalación junto a la muralla, pero parece lógico pensar que en este tramo la ronda se haría caminando sobre el edificio junto a la fortificación. De todos modos, tendemos a olvidar, por su lógica desaparición, que en las construcciones medievales, tanto en las domésticas como en las fortalezas, la madera era un material constructivo de primer orden. De tal modo que hay que imaginar que la muralla en muchos de sus tramos, y sin duda en las torres, gozaría de corredores y escaleras en voladizos construidas en su totalidad con este material efímero. La muralla no ha conservado todo el alzado, lo que impide la pervivencia de matacanes que sujetasen estos corredores, pero sí perduran en ocasiones agujeros o mechinales en los muros, que nos indican que allí se encastró alguna viga de madera. La guardia debía ser diligente en su movilidad, y estos elementos colaborarían a la misma.

Es realmente a partir de la caída de Toledo en 1085 cuando Madrid pasa a manos cristianas con Alfonso VI. Podemos entender que es en este momento cuando esta pequeña población castrense comienza a recibir población civil,

sin duda proveniente de la ciudad de Toledo, y cuando comienza por tanto a forjarse una ciudad. A este momento, ya siglo XII, corresponden la totalidad de casas y calles que hemos podido documentar dentro de la medina, levantándose sobre las estructuras negativas (pozos y basureros, principalmente, excavados en el suelo) correspondientes a esta zona de actividad agrícola islámica. En ese sentido, la perspectiva de una amplia zona agrícola dentro del recinto militar islámico nos parece muy interesante, puesto que permitiría la manutención de la soldada en caso de sitio por las tropas cristianas.

En cuanto al espacio más septentrional de la ciudad, es decir, el documentado en las excavaciones de la Plaza de Oriente, podemos afirmar que, del mismo modo que bajo el acuartelamiento musulmán, seguiría esta zona formando parte de un espacio extramuros también de utilización agrícola, que complementaría la hallada en el interior del recinto. Tal y como se evidenció durante las labores de excavación de la Plaza de Oriente, tras el estudio antracológico, polinológico y carpológico, es decir de maderas, pólenes y semillas, los cultivos y el entorno vegetal de esta zona nos han proporcionado la presencia de la encina (*Quercus ilex*) seguida de robles, melojos o alcornoques (*Quercus suber*), madroños, cerezos y pinos. Los estudios indican también la existencia de un consumo de leguminosas, un cultivo de la vid y una explotación industrial de la madera de encina.

Pero es a este momento de cristianización del territorio al que pertenecen los restos de la primera urbe madrileña. Durante las excavaciones del Museo de Colecciones Reales, hemos podido desentrañar un pequeño tramo de lienzo cristiano, aunque más correcto sería hablar de cimiento del mismo, pero lo interesante no es el desarrollo lineal que presente el muro, sino el importante hecho de poder evidenciar que este cierre que discurre desde el recinto del Alcázar hasta la medina se levanta en este momento de ocupación cristiana. Particularmente, pensamos que este paño bien podría haberse erigido sobre los restos de la cimentación de piedras, con un alzado de cierre más endeble, probablemente de adobe, que habría servido de cierre de un recinto fortificado menor de un albacar en época islámica. La función de los albares es recoger en caso de peligro a la población agrícola que de manera dispersa habitaría en la vega del río, así como el ganado del entorno. Esta posibilidad pondría en conexión los restos que hallamos en 1996, en la calle de Bailén, justamente delante de la ahora Puerta del Príncipe del Palacio Real. El análisis, mediante termoluminiscencia, de tres fragmentos de ladrillo aparecidos en la argamasa del cimiento arrojó una fecha en torno a la segunda mitad del siglo X.

También hemos de mencionar la existencia de la zarpa de una torre atalaya, cuya cronología taifa corresponde a un siglo después. Esta torre de vigilancia apareció en el borde del que sería el potente barranco del Arenal, justamente delante de lo que actualmente es la entrada principal del Teatro Real. Estos restos permanecen visibles en el interior del actual aparcamiento público de la Plaza de Oriente.

Pertenecientes a este mismo período histórico de urbanización de la ciudad, principios del siglo XII, hemos podido identificar los restos que pensamos que sean de seis viviendas, puesto que, dependiendo de los casos en mayor o menor medida, se encuentran en un alto nivel de arrasamiento. Poder clarificar la distribución de las mismas no resulta una tarea fácil, encontrándonos por tanto absolutamente abiertos a cualquier modificación de nuestra hipotética distribución. Sin embargo, sí podemos certificar en todas ellas un aparejo de dobles hiladas de ladrillo que nivelan las tongadas de calicanto. Las viviendas parecen disponer todas de patio con pozo y un acceso privado desde la calle. En el caso de la Casa I, la mejor conservada y por tanto la que más luces nos aporta, presenta una entrada a la vivienda desde el paseo de ronda, y tras dicha puerta hemos documentado un pequeño murete que a modo de parapeto privatiza el acceso al patio, elemento vertebrador de las viviendas medievales, y que aún pervive en nuestra cultura como ocurre en La Mancha o Andalucía. De este modo, este murete permite no perder la intimidad del hogar desde la calle. En otras ocasiones, hemos podido documentar cómo el acceso se hace a través de la cuadra, y de ahí al patio. En cualquier caso sí parece clara esa búsqueda de la intimidad hogareña presente en la cultura musulmana.

Aunque no vestigios de escaleras, sí hemos hallado los suficientes restos estructurales como para aventurar la existencia de una segunda planta. Parece que en la planta baja, y accediendo desde el patio, se encontraría una sala grande donde se haría la vida, y muy probablemente una cocina. Por el contrario, en la planta superior debían hallarse las alcobas o dormitorios. En este caso volvemos a reparar en la existencia de innumerables estructuras de madera, que conformarían los corredores y galerías que recorriendo la planta alta darían acceso a las mismas. Muy probablemente, el hecho de no hallar escaleras de acceso a estas plantas superiores se debería a la utilización de madera para su construcción.

Por otro lado, perteneciente a otra de las viviendas cuyo acceso también se encuentra en el paseo de ronda, encontramos caídos en el suelo de esta vía los restos que enmarcarían la puerta de entrada a la casa, restos de un alfiz en yeso o enmarcamiento de la puerta, con una inscripción pintada que rezaba *Al- mulk lil- Lahí* (El poder de Alá) y que por el tipo de árabe cúfico es fecha-ble como de finales del siglo XI o del XII (figura 3). Junto con este hallazgo, en esta parte de la medina hemos encontrado algunos otros datos que nos llevan a concluir que aquí se establecieron aquellos individuos musulmanes que permanecieron en esta medina tras la conquista, así como la población judía que pudiese encontrarse en *Mayrit* o *Magerit*. A esta conclusión hemos llegado tras la recuperación de material islámico revuelto con cristiano en los niveles de ocupación de las viviendas, e igualmente en la Casa IV se han recuperado algunos fragmentos de vajilla de Sabbath¹. Pero el elemento más determinante para nuestra conjetura es la presencia de muros pertenecientes a las viviendas y que, como una prolongación de ellas, se desplazan por el paseo de ronda invadiéndolo, de tal modo que quedaría libre el paso para una sola per-

1. En los últimos niveles de habitación de las viviendas se documentó la aparición de materiales cerámicos relacionados con el culto hebraico.



Fig. 3. Fragmento de alfiz hallado en el interior de una de las viviendas medievales, con la inscripción «El poder de Alá», finales del siglo XI o siglo XII. Foto Arqueomedia S.L.

sona. Estos pasos quedarían cerrados con puertas del mismo modo que a día de hoy: todavía se conserva alguna en la zona de los Cobertizos de la ciudad de Toledo, garantizando, mediante el cierre de las puertas, el aislamiento de esta parte de la ciudad. Por todos estos motivos, así como por las menciones, en diversos documentos de archivo, a un «castillo de los judíos» en esta zona del barrio o collación de Santa María, efectivamente, nos llevaría a considerar que muy probablemente se trataría de esta zona del recinto, la más cercana al Alcázar y por tanto a la protección del poder real, donde se instalaría a esta población específica tras la toma del gobierno cristiano de Alfonso VI.

El crecimiento de la ciudad es indiscutible, y así fue ampliándose el recinto fortificado absorbiendo aquellos arrabales que se extendían extramuros de la ciudad. Es sabido que posteriormente la judería y la morería se desplazaron a otras zonas en el actual barrio de La Latina.

Pero el verdadero despegue de la ciudad se lo debemos a la decisión de Felipe II de convertir este pequeño núcleo urbano en capital de un Imperio donde nunca se ponía el sol, según gustaban de mencionar en la época. El porqué de la decisión filipina ha dado lugar a ríos de tinta, sin llegar a una justificación única. Quizás la más sencilla de las respuestas sea su céntrica y estratégica ubicación, añadida a la ausencia de tierras o solares que fuesen propiedad de nobles de la corte, una medida salomónica con la que no se favorecía a ninguna familia en concreto, ni a la misma Iglesia y así se daba la misma oportunidad a todos, una tabla rasa que permite partir de cero y evitar conflictos y rencillas. Pero en cualquier caso, el hecho incuestionable es que el crecimiento de la ciudad se disparó meteóricamente.

El primer inconveniente para la expansión urbana de la ciudad fueron las fortificaciones medievales, tanto la islámica como la cristiana. Estas ya habían perdido su carácter defensivo, y ahora tan solo contaban con una funcional-

dad fiscal, pero tras la ampliación de la urbe este perímetro también quedaba desfasado. Este fenómeno, que ya nos era conocido por la documentación de archivo, hemos podido constatarlo en la propia excavación de la Plaza de la Armería, donde tras desmontar los edificios del siglo XVI comprobamos cómo estos se habían cimentado reutilizando en parte las estructuras medievales, y en otros casos estas estructuras antiguas se desmontaron con el fin de reutilizar la piedra en las cimentaciones de los nuevos edificios. En este sentido, el caso más significativo es el del lienzo de la muralla en la denominada Zona 2, donde el tramo se encontraba parcialmente desmontado y enterrado bajo el patio de la Casa de Pajes (figura 4).

Así fue que en el siglo XIX, con la demolición de estas construcciones previa a la ejecución de la cripta de la catedral de la Almudena por parte del marqués de Cubas, se desmontó la fortificación y muy probablemente esta piedra se reutilizó en los cimientos del nuevo templo. Por otra parte, en la Zona 3 la muralla había sido desmochada en gran medida durante el siglo XVI, siendo además nivelada con el fin de asentar sobre ella el testero occidental del edificio de la Real Armería de Felipe II. Esto en cuanto a los tramos de muralla más cercanos al borde del barranco del Campo del Moro, porque al interior, bajo la medina, y según pudimos comprobar, el cimiento del lienzo fue desmontado completamente, «robándose» la piedra de la zanja de cimentación. Por las características de la piedra en el lienzo conservado, creemos haberla reconocido reutilizada en los cimientos de los pilares del edificio de la Armería.

Sin embargo, tal y como hemos descrito anteriormente, más o menos este debió de ser el panorama existente en esta parte de la ciudad durante la Edad Media, hasta que en 1561 Felipe II decide instalar la corte de manera definitiva en esta pequeña villa. Así, la antigua aya del monarca, doña Leonor de Mascareñas, fue la encargada de ir haciéndose con las propiedades de terrenos y casas que se encontraban en el entorno del Alcázar. De este modo, este pequeño palacio tan querido y remodelado por los Trastámara fue dotándose de edificios anejos que suplían el discreto tamaño del mismo, dotando al palacio del siguiente entorno. Al norte continuaba el tremendo barranco que generaba el arroyo del Arenal, el pronunciado desnivel que ocupan actualmente los jardines de Sabatini. En cuanto al lado oriental, actual Plaza de Oriente, se ubicaba asimismo atravesado por el barranco del Arenal, el cual se encontraba flanqueado en la orilla septentrional por el convento de La Encarnación, y en la vertiente meridional, que se encontraba extramuros como ya hemos mencionado se fueron aglutinando las diversas edificaciones que de manera dispersa se encontraban en esta sagra. La mayor parte de estas estructuras se correspondía con chozas o apriscos pertenecientes a actividades agrícolas, o también estructuras como los pozos de noria «de sangre» o de bestias, así como a industrias de tenerías y hornos de alfar.

Cuando en el siglo XVI se concibió un edificio anejo al palacio, la llamada Casa del Tesoro, no se planificó como un edificio de nueva planta, sino que se



Fig. 4. Detalle de una de las torres perteneciente al tramo de muralla islámica exhumado en la Zona 2 del yacimiento arqueológico. Foto Arqueomedia S.L.

unificaron las casitas ya existentes a pesar de lo endeble de su construcción, mediante unas líneas de fachada de sentido este-oeste. De estos muros de fachada, la exterior, apostada sobre el barranco del Arenal que, como decimos, atravesaba la actual Plaza de Oriente, se construyó de manera quebrada para mejor adaptarse a las cárcavas que atravesaban el terreno y vertían sus aguas al Arenal. Estas irregularidades del terreno son las que propiciaron la imposibilidad de acometer de manera efectiva la muralla cristiana atravesando este espacio y cerrando en el recinto del Alcázar, como hubiese sido lo más coherente, obligando a retranquear el cierre norte de la ciudad a los altos del Rebeque.

En cuanto a la fachada interior, discurría de manera paralela al barranco por la denominada calle del Tesoro, y así se fue levantando este conjunto de

edificaciones de tres plantas de altura. Este edificio albergaba en la zona colindante con el Alcázar y en las plantas sótano y de calle, las cocinas, con el fin de evitar así aquellos olores que tanto incomodaban al monarca dentro del Alcázar. Por otra parte, se instalaron algunos oficios de uso interno del palacio, botica, panadería, etc. En la planta superior se encontraba el pasillo conocido como pasadizo de la Encarnación, ya que comunicaba el Alcázar con el convento, siendo el paso utilizado por la familia real para asistir a los oficios; además se encontraban la Biblioteca y la Tesorería Real (de ahí el nombre del edificio). Finalmente en la planta superior, se hallaban las viviendas de parte del personal de palacio, entre ellos el pintor Velázquez.

Al otro lado de la calle del Tesoro se edificó el convento franciscano de San Gil el Real. Dicho cenobio surgió como compensación al desmontaje de la antigua iglesia de San Miguel y San Gil de la Sagra, situada frente a la entrada principal del Alcázar en el Campo del Rey. Gracias a las excavaciones de la Plaza de Oriente, se pudo recuperar parte de las estructuras de la cocina, incluido un horno de pan, así como la zona de huertos donde se pudieron documentar pozos de agua, basureros y canalizaciones para el sistema de riego de los huertos y de abastecimiento del interior del convento.

También bajo los huertos se encontraron dos aljibes de gran tamaño, así como una suerte de galerías excavadas en el terreno natural y que formaban las bodegas del convento. La construcción de las bodegas implicó la construcción de bóvedas forradas de ladrillos por aproximación de hiladas. Estas galerías contaban con receptáculos donde se colocarían grandes tinajas, de las cuales no quedaban restos. Finalmente, y ya en la calle de Bailén, se documentó la necrópolis existente bajo el suelo de la iglesia. Esta necrópolis, como era habitual en la época, albergaría a las personas más principales en las capillas, y en el suelo de las naves a los vecinos del barrio.

Este convento, al igual que la Casa del Tesoro, fueron derribados durante el periodo de ocupación napoleónica, o, como consta en la sección del Archivo General de Palacio, durante el gobierno intruso, con el fin de responder a fenómenos urbanísticos de mayor envergadura.

Volviendo a las excavaciones de la Plaza de la Armería, en las Zonas 2 y 3 hemos constatado la presencia de varias casas que formaban parte de las denominadas Casas de Pajes (figura 5). Estos edificios se situaron sobre los restos de las casas medievales apoyándose en los muros principales de estas, y reutilizando la muralla como cimiento o muro de contención. Las Casas de Pajes se erigieron para albergar en sus plantas bajas y de sótano algunos de los talleres que no se pudieron instalar en el edificio de la Casa del Tesoro, como es el caso de la carpintería, pero las plantas superiores de estos edificios se reservaron a viviendas, entre otros de los sobrinos de Su Majestad los príncipes de Bohemia, de ahí el nombre que recibe todo el conjunto de estos edificios².

Las casas, que discurrían paralelas a la fortificación, tenían su acceso desde la denominada calle de Pomar, la cual arrancaba cerca de la Puerta de la Vega

2. Algunas de estas casas fueron puestas al servicio de las Reales Caballerizas, así como las denominadas Caballerizas de los Príncipes de Bohemia.



Fig. 5. Detalle de las casas bajomedievales documentadas en la excavación arqueológica. Foto Arqueomedia S.L.

y finalizaba en el edificio de las Reales Caballerizas, convirtiéndose en uno de los ejes vertebradores del barrio de Santa María. Estos inmuebles tenían, amén del sótano, dos plantas en altura, y un patio interior en el centro (como ocurre en la Casa 5) o bien como jardín al fondo de la casa, sobre el Campo del Moro.

Las excavaciones en la Zona 2 han permitido recomponer algunos cambios estructurales de estos edificios, de tal modo que se ampliaron ganando terreno al barranco e inutilizando en parte la muralla como muro de contención, lo que forzó a realizar unos impresionantes muros con contrafuertes que quedan muy bien representados en uno de los grabados de Brambilla (figura 6). En este sentido, la más completa de las casas excavadas (Casa 5) nos desvela con claridad las reformas sucesivas que se fueron realizando, e incluso nos ha permitido constatar la reforma que se llevó a cabo en la propia calle de Pomar, puesto que al modificarse la pendiente de dicha calle de manera ascendente hacia el norte obligó a modificar las rampas de descenso al sótano de la vivienda utilizadas como acceso a las cuerdas de la casa, situadas en él. También pudimos documentar una completa red de saneamiento mediante canalizaciones en atarjeas y un pozo de agua situado en el patio de la vivienda.

En cuanto a la Zona 3 de la excavación, igualmente nos permitió el estudio de las estancias de sótano de estas casas, y ahora concretamente nos re-



Fig. 6. Fernando Brambilla, Vista del Real Palacio por la parte de levante, detalle, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

feriremos a la Casa 7. La construcción de los sótanos de las viviendas nos ha permitido adentrarnos en el conocimiento estructural de estos edificios del siglo XVI. Este barrio de Santa María se demolió a finales del siglo XIX, incluida la iglesia que le dio el nombre, con el fin de ampliar todo el entorno alrededor a la puerta principal del actual Palacio Real.

Dentro de este proyecto de reforma del entorno, destaca el propósito de dotar de una catedral a la ciudad, de la que adolecía hasta este momento, sin duda consecuencia de la escasa importancia de la urbe en época medieval; durante los siglos posteriores las funciones catedralicias fueron repartiéndose entre las iglesias de los Jerónimos, San Isidro y San Francisco el Grande, según la necesidad puntual de cada circunstancia. De este modo, se comenzó la construcción del nuevo templo empezando por la cripta, de la que se hizo cargo el marqués de Cubas. Ciertamente, la excavación de esta cripta, y años después la construcción del brazo occidental de la catedral de la Almudena realizada por Fernando Chueca, acabaron con gran parte de los restos de estas construcciones, tanto de las Casas de Pajes como de las casas medievales.

Pero sin duda, la más interesante de las construcciones halladas en las excavaciones y perteneciente a este barrio de Santa María es el de las Caba-

llerizas Reales. Este edificio fue mandado construir igualmente por Felipe II, quien se lo encargó a Luis de Vega, heredando este cometido poco después su sobrino Gaspar de Vega. Las obras comenzaron con mal pie, pues a la hora de cimentar, como ya hemos mencionado, los arquitectos apoyaron parte del testero occidental del edificio sobre la muralla islámica y dos de sus torres, pero como el emplazamiento se encontraba afectado por parte de la cava/foso de la medina islámica, encontrar asiento para el edificio fue tarea ardua que ralentizó los comienzos de los trabajos, tal y como queda reflejado en la correspondencia del monarca con sus arquitectos, donde se evidencia la tremenda preocupación del primero. Finalmente, y cuando el edificio comenzaba su levantamiento, será el monarca quien decidirá alterar el ritmo de las obras, planteando que la planta superior, donde en principio se iba a constituir la vivienda de los palafreneros, albergase la armería real, la cual se hallaba repartida entonces entre diferentes palacios de la geografía hispana. El desagrado fue ahora para los maestros alarifes, puesto que la necesidad de subir algunos objetos de la colección, sobre todo los maniqués de los caballos, impedía que las escaleras proyectadas fuesen eficaces, viéndose en la necesidad de construir una nueva escalera de mayores dimensiones en la fachada sur.

Así pues, finalmente el edificio quedó concebido como una planta baja corrida con doble hilera de pilares en el centro separando en tres naves la estancia, reservando de este modo las laterales para establos y la central para circulación. El suelo y zócalo del edificio se construyeron en piedra de granito, como también los pesebres. A este respecto y como anécdota, hay que mencionar que durante el siglo XIX este edificio fue ocupado por el Departamento de Arquitectura del palacio, reconviniéndose dichos pesebres en mesas de dibujo para los arquitectos, los cuales, como reflejan los documentos internos del Archivo de Palacio, no estaban muy conformes dada la incomodidad que esas instalaciones les suponía.

Esta sobreabundancia de granito en la construcción del edificio hizo que, tras el incendio y derrumbamiento del mismo en 1893, este noble material se destinase a las obras que en el momento se estaban acometiendo en el antiguo palacio de la Moncloa, circunstancia que ha contribuido a la escasa pervivencia de restos correspondientes a tan singular edificio. La construcción de la Real Armería o Reales Caballerizas sirvió de cierre meridional de la Plaza de Armas del Palacio, permitiendo el acceso a la misma a través del Arco de Santa María. Pero, sin duda, el elemento constructivo de este edificio que mejor hemos podido documentar es el cubo de escaleras situado en la fachada norte. El motivo por el que este volumen se ha conservado enterrado tras la demolición del edificio es que fue cimentado sobre la cava, a una cota más baja que el resto.

Un siglo después de la construcción de la armería, ya en época de Carlos II, se niveló la Plaza de Armas, que se extendía desde el Alcázar hasta las Caballerizas, para lo cual hubo que rellenar este espacio más meridional, pues se encontraba a una cota inferior. De este modo, se cegó la puerta de acceso a las

Caballerizas, la cual se hallaba por debajo del nivel de calle en el borde de la cava, abriéndose un nuevo acceso en lo que hasta ese momento era la ventana correspondiente a la primera altura de la escalera. Así pues, esta parte de la caja de escaleras quedó ya desde el siglo XVII enterrada.

El incendio que aconteció en el Alcázar el 24 de diciembre de 1734 propició la edificación del nuevo palacio, que se encargó a Juvara aunque tras su pronta muerte fue Sacchetti el encargado de acometer las obras. Muchos aspectos nuevos y revolucionarios influyeron en el urbanismo madrileño en general, pero en concreto en el entorno del nuevo palacio. Nuevos sentimientos de propaganda simbólica borbónica, así como la influencia de la ingeniería y las nuevas necesidades de espacio para un nuevo concepto vinculado a la guardia real, propiciaron que se atendiese a un espacio fuera ya del recinto murado medieval de la ciudad, hacia el Campo del Moro, donde se encontraba un abrupto barranco hacia el río. De este modo, se acometieron una suerte de proyectos denominados «obras exteriores a palacio», y entre ellos se encontraba el de la recuperación de esta ladera. Para ello se planteó un concurso en el que se barajaron cuatro proyectos que permitían la reutilización de este espacio constructivamente, sin perder en ningún caso su característica de muro de contención de tierras. Igualmente, se estima la necesidad de que estos paredones permitan un suave descenso mediante rampas, y que a su vez estas rampas generasen aterrazamientos en los que poder construir. Finalmente, quedaron concluidas en época de Carlos III conforme a las directrices de Sabatini.

Efectivamente, la construcción de estas rampas permitió ganar terreno al barranco y construir en ellas algunos edificios reseñables. Así, la muralla medieval quedó definitivamente relegada a muro de contención de tierras dentro del espacio palaciego, generando ahora este lugar bajo ella se pudo dedicar al acuartelamiento de tropas dentro de este ámbito real, tropas íntimamente vinculadas con la monarquía. El carácter simbólico es sin duda muy importante, pues se trata de una nueva concepción de manifestación del poder absoluto. Estos edificios se construyeron, según el momento, para albergar a diferentes cuerpos del ejército: Caballería, Infantería, Guardia de la Reina, Guardia Civil, Artillería, Milicia Nacional, etc. En cualquier caso, estos edificios, tanto el cuartel viejo como el nuevo lo conforman edificios de reducidas dimensiones, pues su objetivo era alojar tan solo a los oficiales de la guardia más privada de los monarcas.

Las obras se llevaron a cabo siguiendo las pautas marcadas en el XVIII por Vauban y Verboom para los acuartelamientos. Estos dos ingenieros militares plantearon una nueva concepción de las características constructivas de este tipo de edificaciones. Así, el cuartel se estableció próximo al Real Palacio, extramuros, y diseñado para albergar la caballería y la infantería. Sin embargo, no será hasta el 21 de diciembre de 1829 cuando tengamos constancia de que las obras han comenzado, reflejado en lo expresado por Isidro Velázquez, arquitecto mayor: «la construcción de los cuarteles que [...] estoy ejecutando para colocar la Guardia Real que presta servicio a Palacio». Pero ya en una carta

del 10 de diciembre de 1829 se menciona el destino de las nuevas instalaciones: «alojar el Escuadrón de caballería y las dos piezas de artillería de la Guardia Real, que entra de Guardia diariamente en el Real Palacio», es decir, ciento cincuenta y nueve hombres, entre los cuales habría nueve oficiales, puestos para ciento sesenta caballos, fuente, abrevadero, patio, etc. El nuevo edificio será denominado Nuevo Cuartel de Caballería³, cuyas obras se darán por concluidas el 16 de octubre de 1832. La correspondencia al respecto se encuentra en el Archivo General de Palacio, Sección Administrativa (Obras).

Los últimos legajos consultados hacen mención a la ocupación de los cuarteles —exceptuando el de la Armería, ya en desuso⁴— por parte de la Escolta Real⁵, que fueron los últimos inquilinos hasta su entrega y demolición⁶. De toda la documentación se desprende que la ocupación de los diferentes cuarteles se encontraba en dependencia del cuerpo al que pertenecían. Así, la Infantería habitó primeramente el segundo piso de la Armería Real. Con la reforma de 1824 y la creación de la Guardia Real de Línea, la Caballería se integrará en la Guardia Real (Guardia Exterior), destinándose para ellos un edificio de nueva planta: el Nuevo Cuartel de Caballería (Cuartel Viejo).

Inmediatamente después de la construcción del Cuartel Viejo de Caballería, comienzan a aparecer documentos sobre obras necesarias en los cuarteles de palacio, escritos que llegarán a crear una tradición epistolar dentro de la relación entre la administración de palacio y la de los cuerpos que prestaban servicio en la Guardia Real.

De ello podemos extraer las siguientes conclusiones: como se menciona el 7 de agosto, existían solamente tres cuarteles en la zona: el cuartel de la Armería y de Provinciales; el cuartel de Caballería, y el cuartel del Campo del Moro y Avanzadilla de San Gil, con sus diferentes acepciones. Figura también el cuartel del Campo del Moro, que se denomina «cuartelillo», lo que presupone una estructura de menor tamaño y/o importancia que el resto.

En cuanto al Cuartel Nuevo, originariamente era el denominado Cuartel del Campo del Moro en todas sus acepciones: altura de San Gil, avanzadilla de San Gil y avanzadilla del Cerrillo de San Gil. El edificio era de pequeña envergadura, y por ello en algunas ocasiones se denominaba con diminutivos como «cuartelillo» o «avanzadilla». Aunque no tengamos una fecha clara para su construcción, sabemos que en 1834 el edificio ya existía.

La guardia que ocupaba el cuartelillo era un escuadrón de las Guardias de la Reina: «Por la Real Orden adjunta se enterara V de los deseos de SM de que el Cuartelillo de Caballería del Real Palacio se entregue cuanto antes al SR Brigadier D. Pedro Mendicuetta [?], para que ocupe dicho edificio el Escuadrón de nueva creación de Guardias de la Reina...»⁷. La ampliación del edificio estuvo motivada por el incremento de este cuerpo: «Habiéndose aumentado la fuerza de Guardias doblemente de la que hoy tiene, es la voluntad de SM que con toda urgencia y preferencia a las demás obras se hagan las necesarias en el cuartelillo que hoy ocupa dicha guardia para que [...] puedan

3. Archivo General de Palacio (en adelante AGP), Sección Administrativa (Obras), 2 de febrero de 1830

4. En 1884 se produce el incendio de la Real Armería que dejó inservible el edificio para los usos a los que había estado destinado hasta el momento.

5. Archivo General Militar de Madrid. M-28-15. 1 de diciembre de 1875. *Plano de la planta baja del cuartel de Caballería de Palacio, con las reformas necesarias para alojar el escuadrón de Escolta Real*. Este documento podría ser del mismo año en que se estableció en los cuarteles este escuadrón, aunque esta información no ha podido ser verificada puesto que no existe ningún otro documento que certifique el momento exacto de su asentamiento en estos edificios.

6. AGP, Sección Administrativa, leg. 401, *Expediente sobre la entrega y demolición del Cuartel ocupado por el Escuadrón de Escolta Real*, 24 de abril de 1894-12 de marzo de 1895.

7. AGP, Sección Administrativa, leg. 401, 11 de febrero de 1852.

alojarse ya en el otras tantas personas y caballos mas de los que hoy componen el Escuadrón»⁸.

El criterio establecido por Vauvan sobre los cuarteles militares queda patente en algunos rasgos como la proximidad a la muralla, la utilización de sillares de piedra, en este caso de granito, en el zócalo de los edificios o en las jambas de puertas y ventanas, así como cadenas en los ángulos, y la disposición de las estancias. El total de las mismas era de diez, nueve como habitaciones de oficiales, y una de comedor. Desgraciadamente, durante las excavaciones apenas si hemos podido documentar algo de estos edificios, aunque han llegado hasta nosotros todas las cimentaciones de los mismos con sus arcos de descarga entre machones, y el sistema de infraestructura de aguas, tanto limpias como sucias, que discurrían por debajo de los mismos. Los cuarteles habrían contado con dos plantas, la superior para la tropa y la inferior, que sería utilizada como cuadras para la caballería de los moradores. Finalmente, el desalojo y demolición de estos edificios se acometieron entre 1894 y 1895.

Por último, la más reciente de las edificaciones, la Fábrica de Gas, construida en este sector del Campo del Moro, se ubicó en las postrimerías de la puerta de acceso desde la Cuesta de la Vega, y por tanto, a un cota inferior al resto de los edificios mencionados. Podríamos decir que el terreno que actualmente conforma el proyecto de Museo de Colecciones Reales fue ocupado cronológicamente desde la cota más alta por el establecimiento medieval hasta la más baja con la Fábrica de Gas, pasando por la media ladera ocupada por los cuarteles (figuras 7 y 8).

La construcción de la Real Fábrica de Gas surge como respuesta al novedoso sistema de energía que ya era una realidad en otros países europeos desde principios del siglo XIX. De este modo, en 1833 se construye en el Campo del Moro y en las inmediaciones de los cuarteles de Caballería. El descubrimiento de la obtención del gas de hulla a partir de la madera o del carbón de esta se debe al ingeniero francés Lebon, permitiendo aplicarlo a la iluminación o al sistema de calefacción.

La industria gasista es uno de los factores determinantes del desarrollo tecnológico de la Revolución Industrial. Sin embargo, la España decimonónica se encontraba en un estadio más atrasado que el de las demás potencias europeas, en cuanto a la industrialización del país. En este sentido, el nivel tecnológico español era precario, y la promoción y financiación de la industria en general estaban en manos de capital extranjero. Estas características económicas, y desde luego tecnológicas, dificultaron la adopción de este sistema de energía en nuestro país.

En diciembre de 1827 tanto Fernando VII como su esposa María Josefa Amelia asisten a los ensayos, efectuados por el ingeniero catalán Roura, de la primera instalación de alumbrado alimentada por gas en una de las salas de la Escuela gratuita de Barcelona. «Los Monarcas manifestaron su Real complacencia al ver aquella luz tan hermosa e igual, como económica y fácil de entender»⁹. A partir de ahí surge la idea dos años después de implantar una

8. AGP, Sección Administrativa, leg. 401, 7 de agosto de 1852.

9. M. C. Simón Palmer, *El gas y los madrileños*, Madrid, 1989, p. 31.



Fig. 7. Imagen general de los restos de la Fábrica de Gas del Palacio Real de Madrid. Foto Arqueomedia S.L.

primera fábrica en Madrid de que, con motivo del nacimiento de la futura Isabel II, se ilumine el palacio y parte de las calles de su entorno. Así, cien faroles seguían la cañería subterránea por el arco de la Real Armería, calles de la Almudena, Platerías y Mayor, carrera de San Jerónimo y calle del Príncipe.

El complejo fabril construido ocuparía unos 4.000 metros cuadrados, limitándose por el sur con el acceso al Campo del Moro por la puerta de la Cuesta de la Vega, y al norte por una zona de parterres y ajardinamiento. La fábrica, proyectada por Olarieta, respondía a las necesidades demandadas por el palacio y las limitaciones económicas que este imponía. Por este motivo, el complejo original era bastante reducido; se emplearon materiales como el latón, cuyo uso era muy limitado, teniendo que renovarse constantemente, y en cuanto a los operarios, la lista era también muy pequeña, en concreto nueve eran las personas que trabajaban en los momentos iniciales.

La obtención de un gas de calidad y pureza cada vez mayores provocó que el alumbrado se ampliara más allá de los exteriores del palacio, introduciéndose en las dependencias internas y llegando también a las Caballerizas, Cuartel de Escolta Real, Cuerpos de Guardia y Real Botica. El aumento

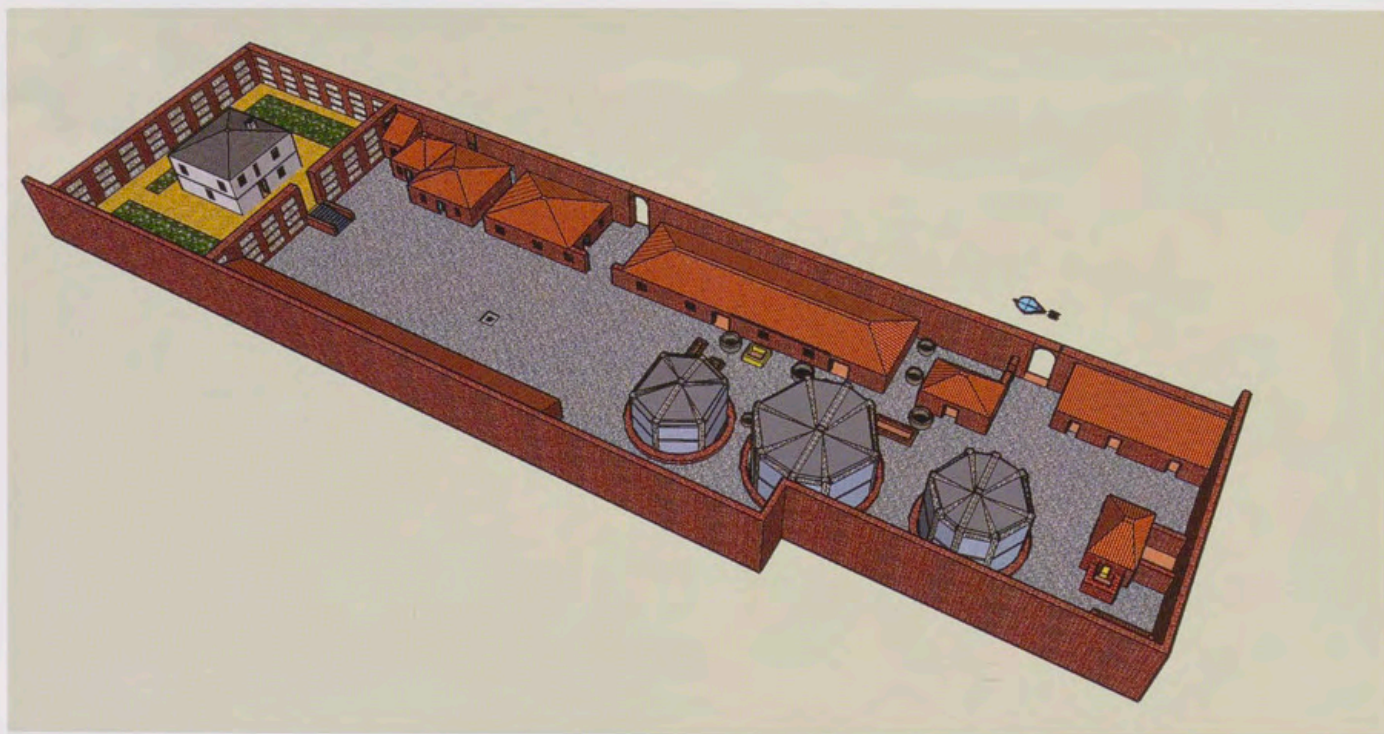


Fig. 8. Reconstrucción en 3D de la Fábrica de Gas del Palacio Real de Madrid realizada por Arqueomedia S.L.

constante de la demanda mostró la incapacidad de la fábrica para incrementar la producción. Por ello en 1878 se decide comprar en Amberes un nuevo gasómetro para sumarse a los dos existentes. Con esta nueva incorporación se produce la última gran transformación del complejo hasta su desmantelamiento definitivo el 15 de abril de 1896. En su cierre influyó no tanto su considerable coste, cuanto el estado en que se hallaban la fábrica misma y las tuberías del Palacio Real, aunque el verdadero motivo fue la sustitución del gas por la energía eléctrica. Por ello. Hubo que desmontar todo el material y proceder a la demolición de las construcciones para la ampliación del nuevo parque proyectado en esa zona.

Gracias a las obras de construcción del Museo de Colecciones Reales, Madrid ha podido recuperar diversos elementos que nos permiten reconstruir algunos aspectos de su historia, en unos casos desconocidos y en otros conocidos pero ahora ampliados, aspectos que se hallan íntimamente vinculados a su origen y a su particular idiosincrasia como capital del reino.

Exposiciones Temporales

PATRIMONIO NACIONAL CUARTO TRIMESTRE DE 2012

GOYAY EL INFANTE DON LUIS: EL EXILIO Y EL REINO

La exposición *Goya y el infante don Luis. El exilio y el reino*, organizada por Patrimonio Nacional con la colaboración de la Fundación Banco Santander, fue inaugurada en el Palacio Real de Madrid por S.A.R. la Infanta Elena el 29 de octubre de

2012, y ha sido prorrogada hasta el 24 de febrero de 2013.

El infante don Luis de Borbón y Farnesio (1727-1785), quinto hijo varón de Felipe V, tenía escasas posibilidades de llegar al trono, por lo que fue destinado desde su infancia



La familia del infante don Luis de Borbón, de Francisco de Goya, y a la derecha Experimento con un pájaro en una bomba de aire, de Joseph Wright de Derby, en la primera sección de la exposición, Conversaciones nocturnas.

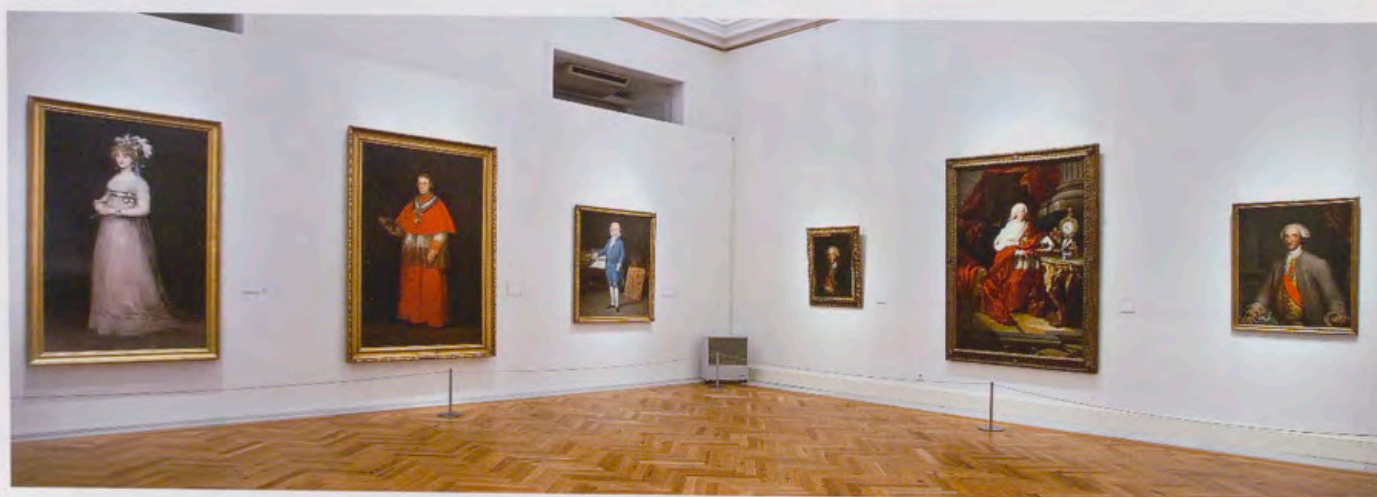
hacia la carrera eclesiástica. Nombreado arzobispo de Toledo en 1735, cuando contaba solamente ocho años de edad, y de Sevilla en 1741, tan altos cargos no solo le concedían un enorme poder sobre la Iglesia española, sino que también hicieron de él un hombre inmensamente rico. Para sorpresa general, en 1754, cuando se le apremiaba para tomar las órdenes mayores, le solicitó al rey, su hermanastro Fernando VI, la dispensa para abandonar la carrera eclesiástica.

Con el paso de los años diversas circunstancias hicieron de él un posible sucesor al trono, ocupado ya por su hermano Carlos III, por lo que fue forzado a contraer un matrimonio morganático con María Teresa de Vallabriga y Rozas, joven perteneciente a la baja nobleza aragonesa. Con ello perdía sus derechos sucesorios en virtud de la Pragmática Sanción, promulgada en 1776. Cuando se casaron, el infante tenía cuarenta y nueve años, y María Teresa de Vallabriga solo diecisiete.

La exposición se estructura en siete secciones. La primera, *Conver-*

saciones nocturnas, reúne un conjunto de cuadros pintados con la técnica del claroscuro y emparentados con las *conversation pieces*, o «escenas de conversación», por entonces de moda en Inglaterra, de las que se expone una excelente obra de Joseph Wright de Derby, *Experimento con un pájaro en una bomba de aire*. La estrella de esta sección es no obstante *La familia del infante don Luis de Borbón*, obra pintada por Goya en 1784 cuando el matrimonio y sus hijos vivían ya en el suntuoso destierro de su palacio de Arenas de San Pedro.

La muestra prosigue con la sección *Igual / desigual*, en la que se abordan no solo las cuitas del infante, que se vio impelido a contraer unas nupcias desiguales desde todos los puntos de vista —con una mujer de inferior condición y escandalosamente más joven—, sino también, en vísperas de la Revolución Francesa, la transformación de la idea de matrimonio, desde una concepción «antiguo régimen» hacia otra burguesa, dominada por el principio de igualdad. Ilustran este proceso de



Sala dedicada a la sección Álbum familiar, con diversos retratos, la mayoría de Goya, de la familia directa del infante don Luis.



La Cámara de las maravillas reunida por el infante don Luis, reflejo de sus muy diversas aficiones culturales.

cambio los dos grandes cuadros que protagonizan esta sección: *Las parejas reales*, de Luis Paret y Alcázar, que describe una vistosa parada pública entre iguales de la más elevada alcurnia, y *La boda*, cartón de Francisco de Goya que parodia, en el ámbito de la burguesía rural, un acuerdo matrimonial entre dos personas antitéticas.

Las secciones tercera y cuarta, tituladas *Álbum familiar* y *Propios y extraños* respectivamente, presentan en el primer caso una amplia serie de retratos, la mayoría de Goya, de la familia directa del infante, y en el segundo de los personajes satélites que, de una manera u otra, gravitaron sobre ellos, como Godoy, Pepita Tudó o el padre Eleta.

Las secciones quinta y sexta están dedicadas, de forma monográfica y sucesiva, a Luis Paret y Alcázar (1746-1799) y Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828), pues ambos

gozaron de la protección del infante don Luis en los períodos de sus respectivas carreras en que más la necesitaban.

La exposición concluye con *El gabinete del infante don Luis*, sección en la que se puede comprobar que sus intereses culturales y actividades de mecenazgo no se limitaron solo a lo artístico, sino que, muy a la nueva manera de la Ilustración, comprendían entre otros campos la antropología y las ciencias naturales. Esta sección se divide en tres apartados: el primero, *Tipos populares*, presenta obras de Francesco Sasso, Lorenzo Tiépolo y Antonio Carnicero; el segundo, *Cámara de las maravillas*, reúne objetos que reflejan las muy diversas aficiones del infante, desde las ciencias y la música hasta la arquitectura y las artes decorativas, y el tercero, *Colección de pinturas*, es una reconstrucción, por fuerza parcial, de lo que fue su magnífica colección.