

Dos “nuevos” dibujos del maestro real Gaspar de Vega: El primer plano del Alcázar de Madrid, atribuido a Alonso de Covarrubias, y el plano de la casa de servicios del Palacio de El Pardo

Juan Herranz

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vols. IX-X, 1997-1998

RESUMEN

Las nuevas atribuciones del plano del Alcázar de Madrid y del plano de la Casa de Servicios de El Pardo al maestro real Gaspar de Vega, junto con otros datos, nos permitirán revisar y analizar algunos aspectos significativos de estos edificios durante el siglo XVI.

SUMMARY

The new attribution of the plan of the Alcázar of Madrid and the plan of La Casa de Servicios of El Pardo given to the royal master builder Gaspar de Vega, with other pieces of information will permit us to look through and to examine some significant aspects of these buildings of the XVIth. century.

Quizás, no sea éste el momento ni el lugar más indicado para destacar la importancia del Alcázar de Madrid ni el de revisar la personalidad de sus maestros reales, pero sí podría ser una buena ocasión, tras la última exposición celebrada sobre este edificio, para aclarar algunos malentendidos y ciertas omisiones relacionados con esta exhibición¹. Me referiré en primer lugar a las omisiones para tratar a continuación de lo que constituye el núcleo de este artículo, la falsa atribución de un plano realizado por Gaspar de Vega a Alonso de Covarrubias. Estos argumentos nos permitirán abordar toda una serie de cuestiones paralelas relacionadas con el edificio del Alcázar de Madrid. Entre las cuales merecen destacarse la chimenea de la Alcoba y su posible relación con la chimenea de Castilla de los franceses, las noticias sobre el despiece de cantería de la fachada principal del Alcázar y unas informaciones inéditas de unas reformas en el edificio ejecutadas en los años de 1511 y 1525.

Entre los objetivos principales de esta exposición se encontraba la recopilación de todas las fuentes más importantes, tanto gráficas como escritas, relacionadas

con el Alcázar de Madrid. Sin embargo, llama la atención la ausencia de dos importantes referencias documentales sobre este edificio. La primera de ellas es el interesante informe descriptivo realizado por Hieremias Gundlach que viajó entre los años 1598 y 1599 por la península Ibérica. Las observaciones del viajero alemán, siguiendo a Fran Von Unterkircher, desembocaron en el año 1606 en una guía o manual para viajeros². El contenido de este manuscrito se cita en el catálogo de forma genérica, excepto cuando se utilizan sus comentarios para enumerar los objetos materiales contenidos en el Guardajoyas del Alcázar de Madrid³. El resto de los comentarios realizados por Hieremias Gundlach alusivos al Alcázar no parecen haber despertado el interés de los organizadores de la exposición, ya que no forman parte de la selección de textos recopilados en el epígrafe del catálogo titulado “El Real Alcázar de Madrid fuentes escritas”. Esta misma suerte han corrido las dos “estereotipadas” imágenes del Alcázar de Madrid que acompañan al mencionado manuscrito, privándonos de unos preciosos documentos del de por sí exiguo

repertorio iconográfico del Alcázar. Con el fin de dar a conocer el texto e imágenes que, a pesar de su gran interés son aún poco conocidos en España, he creído conveniente incluir en apéndice una traducción del informe descriptivo, realizada a partir del texto latino reproducido por Fran Von Unterkircher⁴. Asimismo, se reproducen los dos dibujos del manuscrito, pese a la poca calidad de las imágenes.

El dibujo de la fig.1 refleja una vista panorámica general de la ciudad de Madrid que incluye el edificio del Alcázar. Esta representación es una versión personal realizada a partir de la imagen de Madrid inserta en la obra de Braun y Hogenberg "*Civitatis Orbis Terrarum*". Sin embargo, la fig.2 es una vista del Alcázar y de la caballeriza que no tiene precedente iconográfico conocido. En ambos casos, el punto de vista elegido nos permite contemplar un primer plano del ala de poniente y de la fachada principal del edificio. Las imágenes del manuscrito no poseen la fidelidad ni la calidad de las perspectivas del Alcázar realizadas por Anton van den Wyngaerde, debido a la condición de aficionado del autor alemán en materia de dibujo, como él mismo se encargó de advertir al lector "...Y así en el Palacio Real (que hemos reproducido al final lo mejor que nuestra mano ha podido con sencillos trazos y sombras)". Son unos dibujos que destacan por su estilo ingenuo y simplificador, pero también por el gusto por el detalle propio del mundo septentrional.

El segundo de los silencios atañe al artículo de Javier Gómez Martínez⁵ sobre el Alcázar de Madrid, que no aparece reseñado en la recopilación bibliográfica del catálogo. En este artículo, aparte del propio discurso, se ofrece una interesante referencia gráfica coetánea del proceso constructivo inicial del Alcázar de Madrid, correspondiente al chapado de un muro entre "la Torre Dorada (I) asta la puerta falsa que es debaxo del terado que agora se haze [pasadizo entre la torre Dorada I y el primer cubo]". Con este chapado de piedra se pretendía reforzar la base muraria del segmento que miraba a la vega del río Manzanares, el cual debía adaptarse a las formas semicirculares marcadas por los cubos del edificio. El dibujo, a pesar de no pertenecer a una parte muy significativa del edificio, tiene gran relevancia dado el escaso material informativo de este tipo conservado sobre el Alcázar, que se acrecienta por ser su autor el maestro Luis de Vega, del que tampoco poseemos mucha información adicional en este sentido. Son razones suficientemente destacadas para que el dibujo hubiera merecido un lugar dentro del proyecto expositivo.

Uno de los principales atractivos de la exposición era la oportunidad de contemplar el plano del Alcázar depositado en el Ministerio de Asuntos Exteriores⁶. Precisamente, la posibilidad de ver este pergamino me ha permitido confirmar positivamente lo que en un prin-

cipio era una simple conjetura, basada en la reproducción aparecida en el trabajo de V. Gerard⁷. La visión de este plano durante la citada exposición alentó nuestras dudas con respecto a la atribución a Alonso de Covarrubias. Este hecho nos llevó a realizar un examen en directo del plano, cuyo resultado, que podemos anticipar ahora, ha sido el de otorgar su autoría sin ningún género de duda, no a Alonso de Covarrubias ni a Luis de Vega, sino a su sobrino Gaspar de Vega. Semejante afirmación creemos que merece una detallada explicación y por ello es inevitable que en las líneas siguientes ahondemos en distintos aspectos de la historia del Alcázar de Madrid durante el siglo XVI.

Por extraño que parezca y a pesar de la importancia del plano de la planta alta del Alcázar de Madrid para la comprensión del proceso constructivo del edificio, ningún historiador del mismo se ha enfrentado a su estudio más allá de la descripción física, ni tampoco con un mínimo de rigor científico que razonase o cuestionase la inicial atribución sugerida por V. Gerard, en la que establecía a Alonso de Covarrubias como su autor. El argumento central de su afirmación se basaba en creer que las grafías y la forma de presentación de este plano se correspondían con las aparecidas en el plano del Hospital Tavera de Toledo, cuyo autor, según las afirmaciones de Alfonso Rodríguez G. de Ceballos y F. Marías, era Alonso de Covarrubias. Esta secuencia de razonamientos ha llevado a esta autora a otorgar la realización del plano del Alcázar al maestro toledano⁸. La categórica afirmación de V. Gerard se ha podido mantener durante todos estos años gracias a que nadie se ha planteado cuestionar o verificar este juicio ni tan siquiera con ocasión de esta exposición. El equívoco se ha visto favorecido por el tradicional protagonismo asignado a la figura de Alonso de Covarrubias dentro de las obras reales, basado parcialmente en el mejor conocimiento de su trayectoria profesional y reforzado por su prestigio. Otra circunstancia que también ha contribuido a mantener este error pudiera deberse a la difícil localización del plano.

En un primer estudio del plano podemos señalar que está realizado sobre un pergamino que mide 60 x 82,5 cm.⁹ y no tiene escala ni orientación. Esta última afirmación debe matizarse, ya que podrían identificarse dos signos localizados en la parte superior e inferior del plano con indicaciones a dos puntos cardinales, norte y sur. Estos detalles no quieren decir que no guarde unas proporciones y equivalencias, tal y como nos indican las diferentes acotaciones que aparecen en él. A nuestro juicio, entre los méritos del plano del Alcázar se encuentra haber podido reducir la difícil planimetría del edificio dentro de unas coordenadas con principios de ortogonalidad y haber mantenido las correspondencias en las dimensiones. El plano presenta un aceptable estado de



Fig. 1. Perspectiva panorámica de Madrid del manuscrito de H. Gundlach, p.584-585.

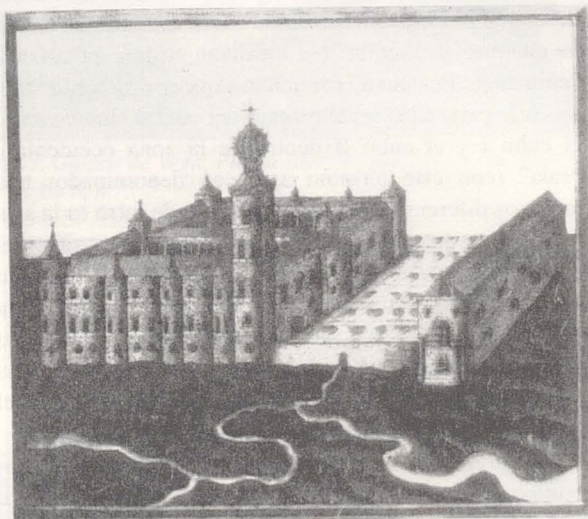


Fig. 2. Perspectiva del Alcázar y Caballeriza de Madrid del manuscrito de H. Gundlach, p.589.

conservación gracias a la propia firmeza de la superficie en la que está realizado; pero ello no ha impedido la existencia de algunas zonas deterioradas, básicamente concretadas en tres áreas. No obstante, el plano ha sido consolidado por medio de la adhesión de una fina lámina transparente por el revés del pergamino, donde aparece una anotación manuscrita -"palacio real"- realizada posiblemente por algún archivero en una fecha posterior a la cronología del plano. Uno de los desperfectos se

corresponde a un orificio situado en la parte superior del dibujo que no afecta a la comprensión del plano; los otros dos deterioros están localizados en la zona inferior del pergamino y en este caso afectan a elementos significativos del dibujo, pero sin impedir su correcta lectura. Uno de ellos se debe a unas humedades que oscurecen la superficie y el otro a una rotura localizada sobre la torre del Homenaje. Por contra, V. Gerard opina que el pergamino se encuentra en mal estado y hace imposible examinar la parte oeste de la fachada. Del mismo criterio es J.M. Barbeito quien, refiriéndose a esta parte de la fachada del mediodía dice: "aparece muy deteriorada"¹⁰. Estos comentarios nos harán comprender las interpretaciones que sus responsables hacen de la configuración de la zona sudoeste del Alcázar.

En lo que respecta a la técnica empleada en el dibujo, se puede decir que está realizado en tinta de color sepia en el que se ha dado una aguada del mismo color a los muros seccionados. En el proceso de la delineación se han empleado instrumentos tales como reglas o plantillas; también aparecen restos de huellas trazadas con punta seca, pero no existen rastros de orificios que nos indiquen traslaciones de medidas o el empleo del compás. Sin embargo, este instrumento se ha sustituido por una plantilla a la hora de trazar las semicircunferencias de los cubos de la fachada occidental. El uso de estos utensilios no ha impedido que paralelamente se maneja-se la mano alzada, sobre todo empleada para representar ciertos elementos de detalle como carpinterías, escalos-

nes, balaustres, columnas, etc. Al margen de estas cuestiones, se observa que el plano presenta acotaciones numéricas que en su totalidad corresponden con espacios de estancias o zonas significativas y que son expresadas en pies castellanos con una grafía de números romanos. Además, se puede apreciar cómo algunas de las medidas de los cuartos del ala occidental están corregidas por encima con una tinta más oscura y con un trazado más rápido pero de idéntica mano que el resto de las anotaciones. En estas correcciones se han empleado fracciones con numeración arábiga para precisar las medidas existentes, que hasta entonces se habían expresado en números romanos. Con esta misma tinta se han determinado otros posibles cambios que afectaban a la configuración del edificio. Entre estos últimos destacan las innovaciones de las ventanas situadas en la fachada del mediodía, de los cubos de la zona occidental y unos cambios en la circulación de los aposentos del ala occidental. Las correcciones en las ventanas están orientadas a ampliar el tamaño del vano y en el caso de los aposentos se quieren realizar aperturas de nuevas puertas. Estas modificaciones indican que hubo dos momentos diferentes en la realización del plano, pero sin existir entre ellos mucho tiempo de diferencia.

El plano representa la planta alta del Alcázar de Madrid tal y como indica una de las anotaciones escritas al pie del dibujo, entre las dos torres que flanqueaban la entrada principal: "t[raça] alta encima de los entresuelos". En él se plasma una distribución anterior a las reformas emprendidas por Felipe II en la década de 1560. Este rasgo, en principio, permite establecer una amplia cronología para el plano, que estaría comprendida entre los años de 1536 y 1560, período de tiempo que intentaremos concretar todo lo posible en base a diversas argumentaciones.

Si atendemos a la distribución plasmada en el dibujo, podemos constatar toda una serie de elementos definitivos del edificio tales como la estructura de dos patios adosados por medio del cuerpo de la escalera y de la capilla, la galería del Cierzo, la fachada principal entre las dos torres con sus tres ventanas, la sala Grande y la sala del Príncipe junto a la escalera de tramos rectos, el pasadizo entre la torre Dorada I y el primer cubo. Estas características, por sí solas, nos llevarían difícilmente a pensar que el plano pudiera datarse hacia 1536 como usualmente se ha hecho, ya que en esta fecha se debería corresponder con un plano de proyecto que albergaría soluciones no recogidas en el proyecto definitivo. Esta condición no se evidencia en el dibujo conservado en el Ministerio de Asuntos Exteriores que se inscribiría, más bien, en una fase avanzada o mediada de las obras, tal y como indica la propia distribución, alejada de los cambios y dudas propias de los inicios de las nuevas reformas. Cuestión que podría ser matizada si se entendiese

el proyecto constructivo del Alcázar como algo cerrado cuya concepción se realizó en un primer momento (c.1536) y se fue materializando fielmente con el paso de los años. Pero ese sistema se puede considerar alejado de la realidad constructiva de la época, en la que generalmente las aportaciones se concatenaban. Las indicaciones contenidas en el plano no parecen corresponderse con un plano inicial de anteproyecto, ya que todo él está muy bien definido y las soluciones plasmadas parecen corresponderse fielmente con lo realizado. Por estas características y por su corrección, el dibujo debe ser interpretado como un plano en limpio de consulta, con el que se quería dejar constancia del estado y situación de la obra para que lo conocieran las personas interesadas - el Emperador, el Príncipe o alguno de los secretarios reales- y en torno a él se pudieran matizar correcciones secundarias, tal y como de hecho se puede apreciar.

Un factor de especial relevancia para la correcta atribución del plano lo componen las palabras que aparecen escritas en él, cuya grafía, como observara V. Gerard, es idéntica a las medidas aparecidas en números romanos¹¹. Estas palabras se corresponden con los siguientes escritos: "t[raça] alta encima de los entresuelos" (texto situado entre las dos torres de la fachada principal), "sala grande encima del çaguan" (frase utilizada para señalar la sala de la Emperatriz situada sobre el zaguán), "tribuna encima" y "capilla" (se localizan en la capilla real), "chimenea de alcova" (definición que aparece emplazada en la parte más septentrional del cuarto situado entre el cubo I y el cubo II dentro de la zona occidental), "sala" (con este término aparecen denominados tres espacios diferentes uno es la sala Grande, otro es la sala contigua a la sala Grande que denominan sala del Príncipe y el último se encuentra en una zona situada en el centro de la crujía oriental del edificio); por último, la palabra "estufa" sirve para designar al cubo III y a la torre del sudoeste. La persona que ha escrito todas estas palabras es la misma que ha dibujado el plano dado el carácter unitario que presentan ambas realizaciones.

Las graffas del plano no resisten un primer examen comparativo con la escritura de Alonso de Covarrubias, circunstancia que, de entrada, nos obligaría a descartar su autoría, a pesar de las reconocidas afirmaciones contrarias de V. Gerard y más recientemente de otros autores como Rosario Díez del Corral¹². La grafía se corresponde inequívocamente con la escritura de Gaspar de Vega, especialmente con la de aquellos documentos en los que el maestro se ha preocupado por cuidar la escritura. Baste para ello ver y comparar las diferentes reproducciones de las escrituras que adjuntamos de los dos maestros reales para comprobar la nueva atribución. En ellos podemos observar cómo la irregular grafía del maestro toledano está muy lejos de la corrección de la escritura apareci-

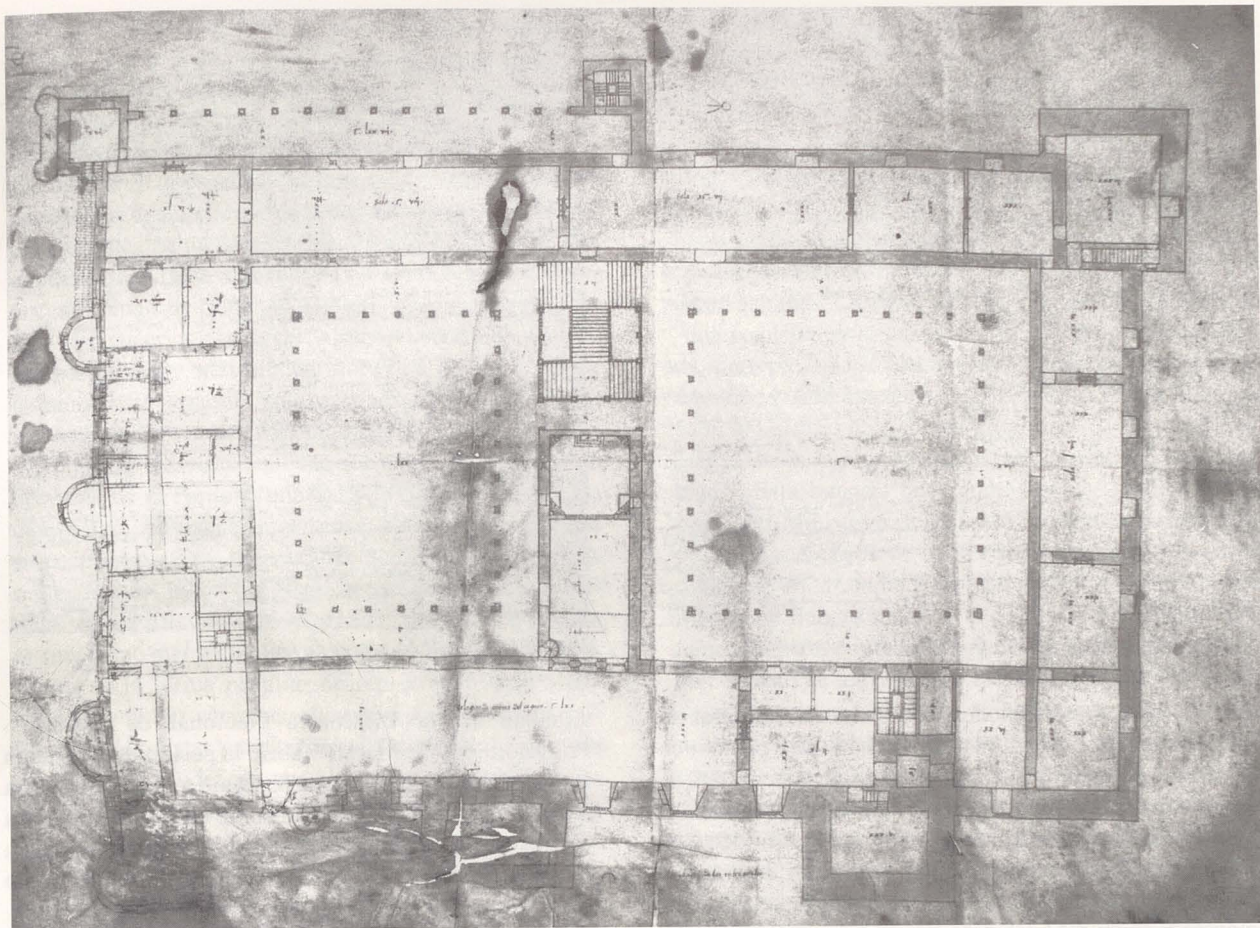


Fig. 3. Gaspar de Vega. Planta superior del Alcázar de Madrid (c.1542-c.1548). Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores. Planero 1, Cajón 8, n.7.

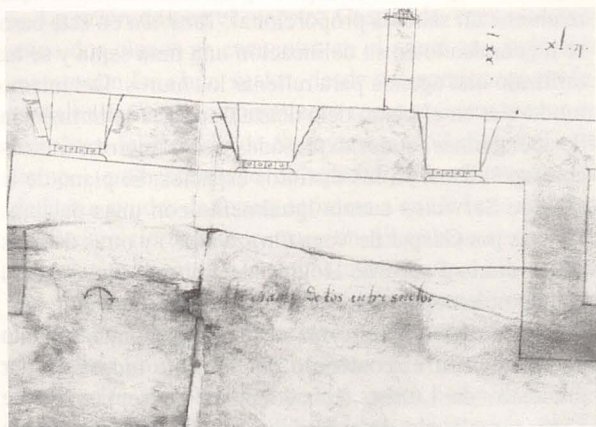


Fig. 4. Detalle de la grafía aparecida en el plano del Alcázar.

da en el plano, que coincide con la letra de Gaspar de Vega. Si nos fijamos en un pequeño detalle como el de la grafía de la letra “i” vemos como Alonso de Covarrubias únicamente emplea en su escritura la grafía “y” mientras que Gaspar utiliza la “i” en coincidencia con las grafías del pergamino.

En virtud de este nuevo dato también es obligado revisar la cronología mantenida para el plano de c.1536, y retrasarla hasta entrada o mediada la década de los cuarenta, ya que hasta ese momento Gaspar de Vega no se integró en el panorama constructivo. Concretamente, la primera referencia de este maestro data de 1541, cuando contaba unos 18 años de edad, y difícilmente pudo acometer la ejecución del dibujo a una edad más temprana.

Insistiendo sobre algunas cuestiones de la representación gráfica ejecutada en el dibujo del Alcázar, se puede destacar la forma peculiar de definir las ventanas, las chimeneas, los soportes de los patios (con una representación esquemática de los capiteles). Estos elementos están realizados con unas convenciones gráficas propias de Gaspar de Vega, que se repiten en otros trabajos suyos que más adelante analizaremos. Aunque V. Gerard ha creído ver en las representaciones de las columnas y de las escaleras un sistema idéntico al utilizado por A. de Covarrubias en el plano del Hospital Tavera de Toledo, basta examinar comparativamente estos dibujos para ver la distancia que los separa. El plano del hospital presenta una factura más tosca y tampoco se pueden considerar

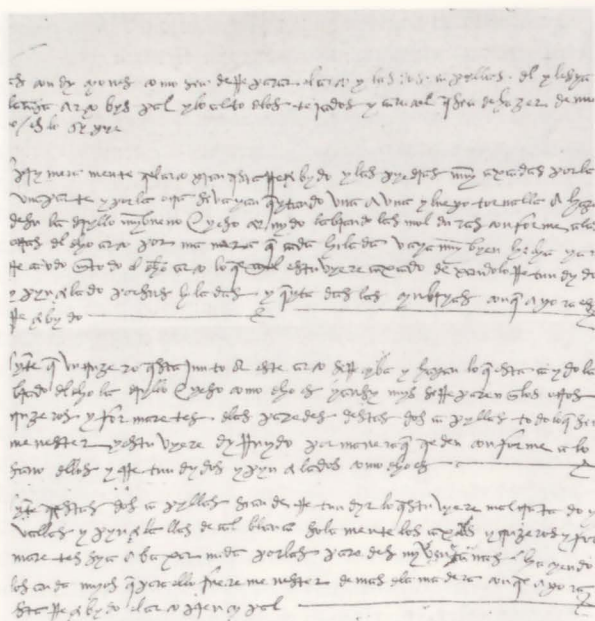


Fig. 5. Detalle de la grafía de Alonso de Covarrubias.

iguales las representaciones de columnas, escaleras u otros elementos característicos con las del plano del Alcázar. Los dos planos coinciden técnicamente en la carga expresiva y figurativa con que están articulados, que se manifiesta en la preocupación por definir detalles imperceptibles pero que tenían un gran valor en la composición de los edificios. Esta coincidencia de concepción se corresponde con un momento de imprecisión de la técnica de representación gráfica y no por estar hechos ambos planos por una misma mano. En el caso del dibujo del Alcázar de Madrid, este afán de precisión se plasmaría en el detalle de los balaustres, chimeneas, capiteles, ventanas, en el alzado de un elemento mueble que pudiera coincidir con un altar o una estufa emplazado en el tercer cubo que tenía función de estufa, etc.; también se representan otros elementos estructuralmente irrelevantes como son dos agujeros y unos círculos a modo de tapaderas correspondientes a las necesarias situadas en un pequeño espacio semicircular, que sobresalía de la fachada meridional¹³.

En apoyo de nuestros argumentos sobre la autoría del plano del Alcázar se puede mencionar el plano del piso alto de la casa de servicios del palacio de El Pardo. En este dibujo aparecen repetidas las mismas convenciones representativas que en el plano del Alcázar. Esta afinidad no es gratuita ya que los dos dibujos se necesitan el uno al otro para su correcta interpretación. Ante el plano de El Pardo nos encontramos con una situación historiográfica parecida. Fue reproducido en el libro *Las casas del Rey. Casas de campo, cazaderos y jardines. Siglos XVI y XVII*¹⁴ sin ofrecer sus autores una información adicional salvo el de su localización, aunque erróneamente lo

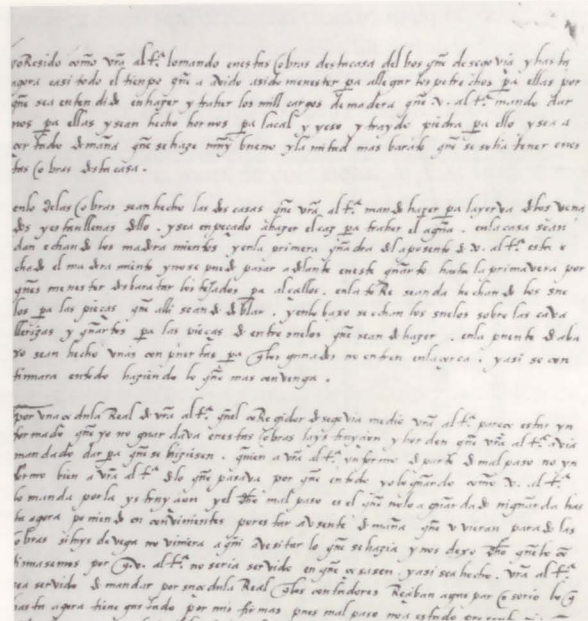


Fig. 6. Detalle de la grafía de Gaspar de Vega.

situaban en la Biblioteca Nacional de Madrid¹⁵. Posteriormente F. Marías¹⁶ abrió la posibilidad, un tanto forzada, de que perteneciese el dibujo a Juan de Valencia al hacerlo coincidir con la mención de unas trazas de la casa Servicios, dadas por este maestro hacia 1585. En la reciente obra de V. Tovar sobre el palacio de El Pardo este dibujo no lo menciona¹⁷.

El plano está realizado sobre un papel de 29,5 x 42,5 cm., presenta un aceptable estado de conservación pese a la fragilidad del soporte y no tiene escala aunque mantiene un sistema proporcional. También en este caso se ha empleado en su delineación una tinta sepia y se ha utilizado una aguada para rellenar los muros. Del mismo modo que en el plano del Alcázar, aparece la utilización de acotaciones totales expresadas con números romanos correspondientes a los distintos espacios. El plano de la casa de Servicios cuenta igualmente con unas palabras escritas por Gaspar de Vega ("traza alta") y otras debidas al secretario Pedro de Hoyo ("del servicio del Pardo") que complementan las del maestro real.

La distribución reflejada en el plano coincide punto por punto con el contenido del informe redactado por Francisco de Luzón, fechado el 10 de septiembre de 1548, y realizado después de una visita de inspección a este lugar por petición del Príncipe Felipe¹⁸. Los comentarios dedicados a la casa de Servicios indicaban que tras pasar un pequeño zaguán, se ingresaba en el primer patio; tenía éste un corredor arrimado al cuarto delantero, formado por pilares de piedra berroqueña, con sus basas y capiteles apeando arcos de ladrillo. La planta del patio era rectangular de 71 por 55 pies (el plano señala 71 por 57 pies), la superficie del suelo estaba empedrada, existía

en el patio un pozo con su brocal y el aparejo para sacar el agua. A los lados del zaguán había dos cocinas. El cuarto delantero, correspondiente al primer patio, tenía un segundo piso que es el que aparece reproducido en el plano de la Biblioteca de Palacio. A este piso se accedía por una escalera principal situada en un rincón, según se entraba a la derecha y que era de tramos rectos; había otra escalera más pequeña de un único tramo, en el rincón opuesto. En el frente que miraba hacia el palacio había en el centro una sala principal, con dos cuartos a los lados. Este piso superior poseía corredores a la redonda, formados por pilares y arcos de ladrillo. Por ellos se accedía a las numerosas “cuadras” que existían a su alrededor; cada una tenía una ventana y una chimenea.

Todos los elementos indican que el plano de la casa de Servicios de El Pardo es una traza de Gaspar de Vega. Lo demuestran, en primer lugar, unas palabras escritas con su peculiar grafía y las medidas que aparecen en él. A semejanza del plano del Alcázar, está dibujado con una tinta sepia y sus trazados y grafías corresponden a una misma mano ejecutora. Pero lo más sintomático de estos planos es la forma peculiar de representar ciertos elementos como las ventanas, chimeneas o el detallismo de los capiteles. Estas características formales se encargan de reafirmar la idea de que en ambos dibujos estamos ante realizaciones de una misma persona, que no puede ser otra que Gaspar de Vega. Los dos dibujos, unidos a la traza del puente de Viveros y a la planta del claustro principal para el convento de San Benito el Real de Valladolid (éstos últimos de cronología posterior) completan de forma excepcional el legado gráfico conocido del maestro real Gaspar de Vega¹⁹.

La razón de que el maestro Gaspar de Vega realizara estos dos planos se encuentra en el papel que jugó este maestro en las obras reales, desde sus comienzos profesionales hasta su nombramiento como maestro mayor de las obras del Bosque de Segovia en 1552. Durante este tiempo, eminentemente de aprendizaje, el maestro se dedicó a ayudar de forma anónima a su tío Luis de Vega en el ejercicio de la construcción. El trabajo se desarrolló principalmente en aquellas materias que albergaban una menor responsabilidad, pero que necesariamente acaparaban un tiempo precioso en el apretado ritmo de trabajo de Luis de Vega. En concreto, nos referimos a la delineación de planos y trazas, como estos dos casos atestiguan, y a la redacción de las condiciones de los contratos de las diversas obras. Estas dos actividades las prefería Luis de Vega delegar en su sobrino, entre otras razones, a la mejor preparación en estos campos, y a su superior destreza en el manejo de la mano, tal y como el propio Luis de Vega reconoció en una de sus cartas y podemos apreciar en su ilegible grafía.

Un elemento a considerar para establecer la adecuada datación del plano del Alcázar de Madrid se centra en la

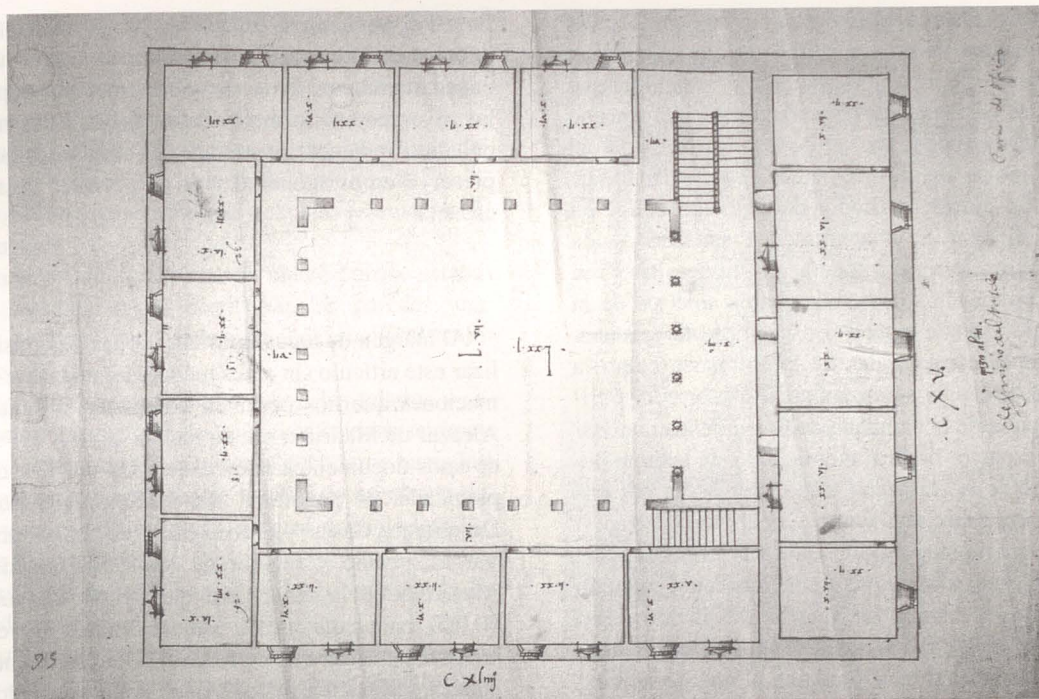
aparición en el ángulo sudoeste del edificio de una pieza, casi exenta, con función de estufa. Estructura que no estaba recogida en la reconstrucción facilitada por V. Gerard de la situación del Alcázar entre 1536-1560. Esta autora hacía coincidir las referencias existentes de una estufa-mirador con el cubo sudoeste, opción que J. M. Barbeito corrigió al comprender la imposibilidad de hacer coincidir las descripciones conocidas de la pieza con la estructura semicircular del cubo del sudoeste. Este autor situaba la estufa-mirador, según sus palabras, en “una pequeña pieza cuadrada que avanza sobre la fachada, presente en los planos de Gómez de Mora, y cuyo arranque puede apreciarse también en la planta existente en el Ministerio de Asuntos Exteriores”, y de una forma más clara en la reconstrucción que nos ofrece en su trabajo²⁰. Esta estancia tal y como aparece recogida en el plano del Ministerio de Asuntos Exteriores dista mucho de los comentarios de J. M. Barbeito, porque no es el dibujo de un arranque, ni es pequeña ni es cuadrada sino mixta con flancos rectos y el que mira a la vega del río tiene una parte en forma semicircular en correspondencia con el resto de los cubos de esta fachada²¹. La estructura de este mirador convertido en estufa que aparece representado en el plano del Ministerio de Asuntos Exteriores coincide con las descripciones de las condiciones para remodelar el mirador que salía al Aposento de Damas, contratadas el 21 de noviembre de 1541. Estas reformas aparecen transcritas en el artículo de Javier Gómez Martínez, que a su vez son idénticas a otras que menciona V. Gerard, pero en este caso del Archivo de Protocolos de Madrid²². La remodelación del mirador estaba casi concluida en 1542, año en que se decidió reformar los intercolumnios del mirador, con unos cerramientos de albañilería y la colocación de ventanas con vidrieras con las armas imperiales²³. Por este dato es lógico pensar que una vez instaladas las vidrieras en el mirador, éste enseguida pasó a denominarse estufa, gracias a la nueva condición de espacio cerrado y por poderse disfrutar en él de una agradable temperatura a través de las radiaciones solares o de otros mecanismos artificiales -estufas-. Estos hechos nos permiten pensar que el plano del Alcázar de Madrid es coetáneo o posterior al año de 1542, ya que el mirador del sudoeste se representa con un perímetro delimitado por muros de albañilería sin apreciarse ningún rastro de las columnas ni de los balaustres dispuestos en un principio. Además, en el pergamino se designa a este espacio con el término “estufa” lo cual nos indica también que está recogiendo la configuración posterior a 1542 y no la de mirador abierto anterior a esa fecha. Este lugar también recibió el apelativo de “estufa Grande” para poder ser diferenciado de otra estufa situada en el tercer cubo que era de proporciones más reducidas. En consecuencia se puede reducir el período de datación del plano a los años 1542-1560.

La distribución trazada en el plano sintetiza las distintas soluciones consensuadas hasta la fecha con las partes preexistentes; en su ejecución seguramente se ha tenido presente el modelo o soluciones de planos anteriores, pero sin ser este plano un simple calco de otro. Aparte de las modificaciones numéricas, antes comentadas, existen otras que afectan a sectores del edificio que suponemos estaban acabados, puesto que las correcciones parecen pensadas una vez que se ha visto la posibilidad de mejorar lo configurado. Con estas indicaciones nos referimos a los cambios localizados en la zona occidental, donde se aprecian correcciones en los cubos, la superposición de unas ventanas sobre unos cuartos de servicio y sobre una necesaria entre la estufa Grande y la torre del Homenaje, las aperturas de nuevas puertas en algunos cuartos, el adelgazamiento de ciertos muros y la creación de nuevas ventanas en el muro exterior del ala de la vega. En el caso de las tres ventanas situadas en los cubos I y II sólo se corrige la central; en el cubo III se corrigen las tres ventanas. En el muro entre la torre Dorada I y el cubo I se añade una ventana; en el segmento de muro entre el cubo II y el cubo III se mantienen las tres ventanas, aunque se amplía el abocinamiento por el interior y se pone una moldura en el exterior de la ventana identificable con una reja. El mecanismo de corrección, a través de la disposición de unas ventanas que regularizasen el espacio entre la estufa Grande y la torre del Homenaje, pudo estar desencadenado al comprobarse cómo la nueva fachada de ingreso, contratada a partir de 1543 por Gregorio Pardo y acabada en 1548, se contraponía a la configuración allí ejecutada, haciendo aconsejable esta reforma. No podemos confirmar si se hizo o no la solución esbozada de las ventanas, ya que en los distintos dibujos de Anton van den Wyngaerde no se aprecia muy bien esta parte, pero sí aparece la torrecilla semicircular con función de necesaria, lo cual indicaría que no se llevaron a cabo, ya que para su ejecución se hacía imprescindible eliminar esta torrecilla.

La ausencia en el dibujo de Gaspar de Vega de representaciones formales entre la torre de Bastimento y la torre del Homenaje, salvo los tres huecos correspondientes a las ventanas, nos puede indicar que cuando se trazó el plano aún no estaba definida ni ejecutada la fachada principal, y de ahí la ausencia de algún elemento de su composición. Este dato, por lo tanto, restringiría la cronología última del plano hasta el año de 1543, momento en que se emprendió la construcción de la fachada. Si aceptamos esta fecha límite para el dibujo y la unimos a los comentarios sobre la torre del sudoeste nos encontramos con un período cronológico muy concreto para la datación del plano entre 1542 y 1543. Sin embargo, no debemos descartar la posibilidad de que la ausencia en el plano de elementos de la fachada se deba a que estuviese en fase de construcción, y por ello no se quiso plas-

mar en él ningún elemento de la misma, en cuyo caso se ampliaría el límite cronológico del dibujo hasta 1547. En este año fue inspeccionada la obra por Luis de Vega y Alonso de Covarrubias, y no sería lógico prescindir de su representación en el caso de que el plano se hiciese en fechas posteriores. Estas observaciones determinan la realización del plano en un plazo, más razonable, de cinco años entre 1542 y 1547.

En relación a la composición de la fachada principal del Alcázar disponemos de algunas informaciones que nos permiten precisar un poco mejor cuál fue su configuración. Por una parte, sabemos que el "arquitecto" que llevó a cabo los trabajos fue el maestro Gregorio Bigarny; por otro lado, está el informe de Francisco de Luzón de 1548 y los valiosos dibujos de Anton van den Wyngaerde. Estas aportaciones son las que han servido básicamente, tanto a V. Gerard como a J. M. Barbeito, para presentar en sus trabajos un dibujo con una reconstrucción de la organización general de la fachada principal²⁴. A este panorama se puede añadir una detallada memoria descriptiva del despiece de las piedras que se debían disponer en esta fachada, que nos permite avanzar en el conocimiento de la fachada principal del Alcázar de Madrid, si bien no difiere mucho de las propuestas de estos autores. Los maestros canteros encargados de acometer este destajo fueron Juan de Perea, Maestre Antonio y Gómez G.²⁵. El documento arranca de forma directa con la descripción de 3 columnas con sus basas y capiteles que debían ser iguales a otras 3 que ya estaban hechas, lo que hacía un número total de 6 columnas que se correspondían con las dispuestas en el piso de la galería superior, colocadas a los ejes de las entrecalles, una en cada rincón de la fachada en el encuentro con cada torre y las otras cuatro columnas de dos en dos en los ejes situados en el medio. Estas columnas iban dispuestas junto con unos traspilares y debajo de ellas unos zócalos que se apoyaban sobre una cornisa. Debajo de esta cornisa estaba situado el entablamento compuesto por 20 piezas de cantería iguales, más dos distintas correspondientes a la parte de las columnas pareadas que resaltaban sobre la línea y otras dos piezas especiales para los rincones. El friso estaba compuesto con el mismo número de piezas que el entablamento, y las piezas coincidentes con los ejes principales también tenían medidas especiales. A continuación se enumeraban 6 columnas con sus respectivos traspilares que debían pertenecer a las columnas que flanqueaban las ventanas del piso intermedio, ya que seguidamente se citan tres piezas para los escudos de los frontispicios que irían colocados en el interior de los frontones situados sobre las ventanas y que aparecen esbozados en el dibujo de Anton van den Wyngaerde. Estas últimas referencias nos matizan la reconstrucción de la fachada llevada a cabo por J. M. Barbeito, ya que este autor no contempla en las ventanas del segundo piso



un remate en frontispicio, además añade unas columnas entre la ventanas de la arquería superior que tampoco se citan en las condiciones de cantería. V. Gerard en su reconstrucción de la fachada no incluye acertadamente columnas entre los vanos de la arquería superior; sin embargo, representa las ventanas del segundo piso igualmente sin frontispicios²⁶. La composición general y los mecanismos de articulación de la fachada del Alcázar de Madrid son semejantes a los proyectados en la portada del Colegio universitario de San Ildefonso, debida a Luis de Vega²⁷. Aunque este caso presenta un mayor enmascaramiento decorativo como resultado del menor control del maestro real sobre la obra, a diferencia de lo ocurrido en el Alcázar. Sin olvidar el distinto carácter de los edificios, que en el caso del Colegio se prestaba a un despliegue decorativo simbólico acorde al uso cultural del edificio, seguramente exigido por los patronos.

No quisiera dejar de incidir brevemente sobre un aspecto curioso del plano del Ministerio de Asuntos Exteriores que atañe a la denominación de una pieza del Alcázar, llamada “chimenea de alcoba” y que se localizaba en el sector de poniente, lugar tradicional del emplazamiento de las salas de alojamiento más privadas del monarca²⁸.

Este espacio se encontraba anejo al cubo I, y desde él se podía salir a la estancia donde estaba la referida chimenea de Alcoba. La importancia de la sala donde se situaba esta chimenea se evidencia, entre otros razones,

por la presencia de un corredor exterior entre el cubo I y la torre Dorada I. Este corredor pensamos que estaría ya antes de las reformas de 1540, tal y como indican las condiciones efectuadas en ese año "...desde esta mesa an de yr al paso de su magestad que nuevamente se haze..." si entendemos el adverbio como "de nuevo" y no en el sentido de "recientemente". Además, la singularidad de esta estancia se refuerza por el hecho de que su chimenea es la única de todo el plano con un nombre específico y con un apelativo propio de referencia entre los documentos. Esta relevancia se apoyaría en las características de la configuración espacial de la chimenea, tal como puede observarse en el plano. La chimenea de Alcoba, a diferencia de las restantes chimeneas anónimas aparecidas en el plano, ocupaba excepcionalmente todo el ancho de la habitación en que se emplazaba y tenía una profundidad casi igual a la anchura de la sala donde se asentaba. La representación gráfica de la chimenea se plasma mediante un trazo perpendicular que nos indica el comienzo de la estructura de la chimenea; en los extremos pueden verse representadas dos esquemáticas ménsulas enfrentadas y entre ellas unas secciones circulares identificables con unos balaustres; en la pared del fondo aparece una representación de una chimena con la misma representación convencional de las restantes chimeneas. Este amplio espacio creado en torno a la chimenea nos sugiere que podría sustentar una estructura superior a modo de tribuna con accesos directos, por un lado,

al Cubo I y con vistas sobre la sala. No hay que olvidar la gran altura que poseía esta sala, ya que cuando en 1563 se reformó dio lugar a la alcobilla. Un ejemplo que nos puede ser bastante útil para ilustrar la imagen que pudo tener la chimenea de la Alcoba nos la ofrece el dibujo anónimo de una fiesta celebrada en la sala Grande del palacio de Binche, en honor del Príncipe Felipe en 1548²⁹. En él aparece una chimenea adosada a una pared, condición que no impedía que tuviera un gran desarrollo como indican los tres frentes abiertos de la chimenea que avanzan sobre el espacio de la estancia. Las condiciones estructurales de la chimenea como la propia altura de la sala permitían crear un corredor o tribuna por encima de la campana de la chimenea con vistas sobre el espacio. La profundidad de esta tribuna llegaba al borde de la chimenea, que se remataba por una balaustrada, y era tan larga como el ancho de la sala.

Las particularidades espaciales de la chimenea del Alcázar pudieron impresionar a Francisco I cuando estuvo preso en el Alcázar de Madrid, tras la derrota en la batalla de Pavía de 1525, quien se supone estuvo confinado en la primera torre Dorada en el ángulo noroeste³⁰. Estos comentarios nos sirven para retomar una idea sugerida por J. M. Prouse de Montclos, por la cual argumentaba que la chimenea de la Alcoba del Alcázar sería formalmente como la chimenea castellana de los Franceses y en concreto con la denominada chimenea de Castilla del Château de Madrid del Bois de Boulogne³¹. Sin embargo, M. Chatenet es partidaria de que el origen de la chimenea de Castilla que daba a la gran Sala del Château de Madrid se encontraba en alguna disposición realizada en la Casa de Campo de Madrid, que los documentos hallados no recogen, tal y como ocurriera en la configuración espacial de la planta del palacio³². Este mismo argumento lo emplea para hallar la solución a una serie de disposiciones novedosas aparecidas en el Château de Madrid como el "tribunal", desestimando para este último caso la posibilidad de una relación con el modelo de tribuna realizado en la Capilla del Alcázar de Madrid. En nuestra opinión, este elemento -como la propia chimenea- del Château de Madrid podrían ser herederos directos de la tribuna y chimenea localizada en la sala donde estaba la chimenea de Alcoba, en el hipotético caso de poder confirmar la existencia de una tribuna sobre la chimenea del Alcázar de Madrid. La denominada chimenea de Castilla, ejecutada en el palacio francés, identificada por M. Chatenet con una serie de estampas y dibujos de J. Androuet Du Cerceau, manifiesta, pese a su apelativo, unas composiciones decorativas deudoras en gran medida del mundo italiano. Estas características formales se deben a su autor material, Girolamo della Robbia, quien supondremos interpretó en clave italiana las consignas dadas por Francisco I, quien a su vez tomó prestadas de las pecu-

liares disposiciones espaciales de la chimenea de la Alcoba del Alcázar de Madrid apreciadas durante su encarcelamiento. De estas circunstancias dependerían las divergencias formales entre ambas chimeneas, vinculadas fundamentalmente por un remoto origen que se preservó en el apelativo y en la peculiar organización espacial.

* * *

Al margen de todas estas cuestiones, no quisiera finalizar este artículo sin antes mencionar una serie de informaciones que nos permiten completar la situación del Alcázar de Madrid a principios del siglo XVI³³. Se trata de unos documentos nuevos de 1511 y 1527, que complementan el panorama del edificio descrito por R. Domínguez Casas³⁴. El 8 de enero de 1511 Francisco de Vargas, vecino y regidor de Madrid y alcaide de los Alcázares de la villa, tuvo que rendir las cuentas de 50.000 maravedís que Su Majestad había proveído para reparar los Alcázares de Madrid. El trámite burocrático para la aprobación de los gastos por parte de los contadores necesitaba de una tasación de los trabajos por dos maestros albañiles. Los profesionales designados para la supervisión fueron "maestre Antonio maestro de los dichos alcázares" y "maestre Diego alarife de la dicha villa". Del primer maestro conocemos algunos detalles de su biografía pero del último sabemos muy poco de su identidad³⁵. De esta petición real surgió un detallado informe con las partidas en qué se habían gastado los 50.000 mrs. proveídos. En él se citan diversas estancias, que a pesar de la dificultad para conocer su precisa ubicación dentro del edificio, manifiestan perfectamente hasta qué punto el antiguo edificio conservó y condicionó las reformas posteriores. Dada la propia elocuencia de los documentos se ha decidido transcribir las partes más significativas de los mismos sin atender a los formularios protocolarios ni a las cantidades de materiales gastados, medida que no altera el sentido de los documentos.

RESUMEN DEL DOCUMENTO

- "trastejar el cuarto real con el corredor de la huer-ta. Los tejares y cintas del dicho cuarto". (identificable este corredor con el corredor del Cierzo).
- "trastejar el aposento [...] del camarero con la torre Abona". (alusión a la torre Bahona).
- "trastejar el cuarto de la escalera con el corredor de hazia el campo del Rey con la torre del homenaje". (alude a elementos de la zona del mediodía posteriormente conocidos como sala de la Emperatriz y el jardín del Rey).

- “trastejar el cuarto y recuarto de la parte del ryo con el mirador de la reina”. (este mirador se debe corresponder con el antiguo mirador que en 1541 se comenzó situado en el ángulo sudoeste).
- “el cuarto de la suso dicha con los corredores de hazia las cocinas con la torre del bastimento”.
- “todos los quatro corredores del patio se trastejaron de nuevo”.
- “hizose la sala de la reina de nuevo porque estaba toda hundida cayda derribadas las paredes una tapia en el alto, caño de la chimenea, enchir el suelo de yeso”.
- “hizieronse dos cocinas de nuevo los tejados y se repararon las paredes de las dichas cozinhas se repararon, se lazaron sobre la pared del adarbe hazia las cocinas [nueve] pilares de ladrillo de un estado de alto y entre pilar y pilar [...] unas rafas de ladrillo hasta las cozinhas.
- “ladrillos para todo lo que se labro encima de la pared del adarbe”.
- “de unos aparadores que se hizieron en las cozinhas e un corredor que se reparo que esta delante dellas e de solar de ladrillo los hogares”.
- “hizose la puente levadiza de tablonos”.
- “los poyos de la plaza”.
- “un pilar de ladrillo para recibir el cuarto del camarero”.
- reparose un corredor que estaba hundido junto con la puerta de la iglesia de los principales de la casa”.
- “repararonse los altos de todos los corredores del patio principal”.
- “hizose una escalera para subir a la camara de la Reyna y entablose un aparador que esta encima de ella de tablas”.
- “de solar dos camaras que se mandan por la camara de la Reyna que estaban desentabladas”.
- “[...] el corredor que estaba a la parte de la huerta del cuarto real”. (quizá aluda al corredor del Cierzo).
- “en el aposento de la camarera a la parte del rio estaba desolado y caidos los retraimientos e dos cubos que estaban en el dicho aposento. (el cuarto de la camarera situado en el ala occidental del edificio mediaba con el Cubo III y el Cubo II),
- “en este mismo cuarto hazia el rio estaba undido un pedazo y se remdio de cal y ladrillo”.
- “en la sala real que estaba destablada todo el estrado grande”.
- “en reparar las paredes y suelos del dicho cuarto real”.
- “reparar los pilares del corredor sobre la huerta e las paredes e suelos”.
- “en la torre Abona reparar una chimenea y suelos e unos cerramientos”. (torre Bahona).

Fig. 8. Detalle de la chimenea de la Alcoba del Alcázar de Madrid.

Las referencias a los distintos espacios que aparecen en este documento emplean términos semejantes a los utilizados en años posteriores, lo cual es indicativo de la pervivencia de los usos a lo largo del tiempo, y de la prolongación de los propios ámbitos espaciales desde tiempos de los Trastámara. El antiguo Alcázar estaría organizado de manera que los aposentos del Rey se distribuirían en la zona septentrional y una parte de ellos doblaría hacia el ala de la vega en la zona occidental; los aposentos femeninos o de la Reina estarían emplazados en la sección meridional de la casa y ocuparían un segmento de la zona occidental; en el espacio intermedio entre estos aposentos reales se situarían los alojamientos del personal más cercano a los monarcas (camareros, damas de corte y otro tipo de ayudantes) que se correspondería con el cuerpo del edificio situado entre los cubos que miraban al río Manzanares. De esta idea se puede llegar a comprender el uso de las numerosas compartimentaciones del plano del Alcázar. Desde un principio había un patio principal con cuatro corredores, y adosada al corredor más oriental estaba la iglesia con una puerta de

acceso al patio, un corredor en la zona del cierzo, la torre Bahona, la torre del Bastimento, la torre del Homenaje, unos retretes en una torrecilla de la fachada meridional y una serie de dependencias menores -como unas cocinas- en las cercanías de la torre del Bastimento, que fueron derribadas para posteriormente habilitar sobre el espacio liberado el futuro patio de la Reina.

Las noticias de 1527 son sólo útiles para constatar unas pequeñas reformas en el edificio, y se corresponden con unas nóminas firmadas por Gómez de Villafuerte, alcaide de los Alcázares de Madrid, y por maestre Antonio, maestro mayor de las obras de los reales Alcázares, de unos gastos ocasionados por unas reparaciones, sin especificar, del cuarto que se había quemado mientras el rey de Francia estuvo preso. Los trabajos comenzaron el 20 de agosto de 1527 y se desarrollaron hasta finales de noviembre de ese mismo año. Este incidente seguramente obligó a los autoridades encargadas de custodiar a Francisco I a buscar otra residencia mientras duraron las reparaciones. El lugar escogido pudo ser la cercana residencia de la Casa de Campo propiedad de la familia Vargas. De esta manera el Rey de Francia conoció de primera mano las singulares características espaciales de esta villa suburbana, que más tarde intentó reproducir en el Château de Madrid³⁶.

Esperemos que todos estos comentarios, tan diversos, sirvan como punto de arranque a nuevas interpretaciones sobre el Alcázar de Madrid y ayuden a matizar la desdibujada personalidad del maestro real Gaspar de Vega.

Documento I:

[p.584] Madrid (Abb. 208)

Lobpress der Lage:

“Que esta ciudad está ubicada bajo un clima muy agradable, fecundísimo y saludabilísimo, ¿Quién podría negarlo si no fuera quien tuviera los ojos tapados con las manos o quien estuviera ciego?

Pues ¿quién edificaría tantos palacios magníficos en un suelo estéril, quien podría, en un lugar ríguoso, dar forma a tantos jardines deliciosísimos y hermosos? ¿Cómo, en un terreno árido y agreste, podrían verse tantas y tan grandes mansiones veraniegas y de recreo? ¿Qué tierra, digo, podría mostrar tales y en tan gran número, si no tuviera una abundancia tan desmesurada y fecunda de todo tipo de cosas?.

Por esto, para que se vea con más claridad la prosperidad y la cualidad de esta ciudad, examinaremos ahora lo que merece ser visto y tenido en cuenta, que por cierto son lugares muy dignos de la máxima admiración. Primeramente consideraremos lo que hay en la ciudad, pero después nos acercaremos desde allí a lo que se encuentra en torno a ella.

Y así en el Palacio Real (que hemos reproducido al final lo mejor que nuestra mano ha podido con trazos

sencillos y sombras), que es suntuosísimo y espléndido a la vista, se nos presentan al paso estas cosas dignas de consideración.

- 1) En el piso principal en primer lugar encontramos la Sala, por así decirlo, preeminente en magnificencia a las demás, en la que se ven varias pinturas, que representan a las principales ciudades de toda España; predominando a las demás representaciones en pintura indianas de las aves de cada lugar, así como el vestido y costumbres de sus habitantes. También aparecen el cocinero y el despensero, cuyos retratos, con todo tipo de instrumentos de los que usan, aparecen con su género y con su menaje amontonado por todas partes. Además aparecen representadas los cuatro elementos y las cuatro estaciones del año con similar o incluso superior estilo.
- 2) Al entrar en la habitación se encuentran algunas mesas de madera de ébano realizadas con mucho arte y dispuestas en filas determinadas. En la misma habitación, además, se muestra el trono de un rey de las Indias.
- 3) A continuación una torre, añadida al palacio, situada en un lugar muy noble y ciertamente dignísima de la grandeza real. En una habitación de su interior, es decir en la cámara real, una ventana, imitando a un espejo devuelve a los que entran su imagen y su persona. Y desde esta torre se divisa un panorama muy amplio y hermosísimo en dirección a los jardines de palacio y los prados más lejanos. También en ella se encuentra una mesa compuesta de ébano y marfil y plata traída como regalo al Rey por los príncipes de Alemania.
- 4) En la misma torre hay otra habitación que contiene estatuas de gran artificio y varias pinturas entre las que se observa con placer una admirable iconografía del Escorial y además otros dibujos geométricos y descripciones del mismo monasterio. Este lugar fue uno de los favoritos de Felipe II, rey de España, por lo agradable y placentero del mismo, especialmente en verano.
- 5) Más allá hay otro lugar muy espacioso que mira al mediodía, donde se encuentra la obra maestra de cierto pintor: otro cuadro mostrando un ejercicio de lanzamiento de dardos y una partida de caza que en su día Carlos V el Emperador y el rey de Sajonia organizaron juntos y llevaron a cabo. También en este lugar estaba en otro tiempo el dormitorio del rey Felipe II.

- 6) En la zona de poniente, más allá, hay muchas habitaciones notables que están amuebladas y equipadas no menos que las otras con variados objetos y con rico menaje. Pero ¿quién podría describir tantos y tantos objetos y muebles?.
- 7) Hacia el norte se penetra en una Sala alargada, en la cual se distinguen entre otras egregias pinturas, historias y gestas de Carlos V en Alemania y en otras partes, vivamente representadas. Aquí deleita no poco al que la contempla una mesa, tan admirable por su material, maderas de diversos colores, como por el artificio con que está compuesta, que dirías que es obra de Fidias, decorada como si estuviera pintada a mano.
- 8) A esta Sala se adosa una torre, en la que Don Carlos, hijo primogénito de Felipe II, estuvo cautivo una temporada. Pero como no nos constan claramente las causas de su encierro, no lo comentamos.
- 9) Adyacente a ella hay una sala amplísima, o espaciosa, en la que hacen guardia todas las noches los diligentes soldados alemanes.
- 10) En la parte de arriba, contigua al palacio, se contempla un jardincillo cultivadísimo, en el que hay algunas habitaciones dedicadas al recreo y al placer más que a la necesidad; en ellas, seis mesas traídas como presentes al rey por príncipes de Italia, de mármoles de todo tipo, relucientes de oro y piedras preciosas de muy alto precio y estimación. De estas la mejor es la que regaló al rey Clemente VIII, Pontífice Máximo. Por último, este jardín rebosa con multitud de plantas exóticas, principalmente de las Indias.
- 11) También hay una pajarera, verdaderamente admirable. No existe una especie de aves en Europa, Africa o en las mismas Indias, que no esté aquí representada.
- 12) A continuación de la pajarera te es posible penetrar en la jaula del rinoceronte pero de ningún modo en la del propio elefante, enemigos ambos por naturaleza, y no hay nada más que debas temer más que del cuerno de su nariz pues él que vivía aquí ha muerto; a no ser que ahora los muertos puedan morder, o que los rinocerontes incluso después de morir afilen sus cuernos contra las rocas y se preparen para la pelea.
- 13) Cámara del tesoro: una vez abandonada la jaula, que tiene pocos objetos de valor consideremos el

tesoro regio. ¡Ah, qué gran abundancia de oro y plata!. ¡Qué cantidad, por la fe de los dioses y los hombres de piedras preciosísimas y de joyas! ¡Oh, qué grande es este tesoro, qué enorme variedad de objetos memorables, qué cúmulo de riquezas! ¡que si Crespo los viera, se quedaría pasmado! Todas estas riquezas parecen superar el conjunto de los tesoros de los persas, los macedonios y los árabes. Pero debido al deseo en ningún momento le parecen excesivos al que los ve, así que yo, contemplándolo mucho tiempo de este modo, ya no sabía lo que veía. Pero a pesar de estar atento a tantísimas cosas no dejé de prestar atención a los objetos, algunos de los cuales consideraré individualmente:

He aquí 1) Tres vellones dorados de oro purísimo que están intercalados y como entretejidos con multitud de diamantes. Mira también esos tres de oro absolutamente puro, intercalados con rubíes. 2) Mas allá exponen una perla digna del tesoro real, llamada Orfana, de donde ha tomado para sí la etimología del nombre, y que no tiene igual: su valor es de 50.000 ducados de oro. 4) Un fino diamante de un tamaño insólito engastado en una sortija cuyo precio se estima igualmente en 50.000 ducados de oro. 5) Además de éste, otro diamante cuadrado, incrustado en oro, de un valor increíble, a saber 50.000 ducados de oro. 6) hay también otra perla tan grande como la mencionada. 7) A esto hay que añadirle un cuerno, objeto ciertamente magnífico y de extraordinario valor, que supera los 9 pies de longitud, y a través de cuya concavidad, se podría soplar si se quisiera. Hay también otros diez de este tipo, que dicen que son del mismo tamaño; sin embargo, yo lo dudo. 8) Más allá, una montaña llena de zafiros; sin embargo, no todos están pulidos y de este modo se pueden ver como se originan, y las vetas naturales que contienen. 9) Además hay espadas que relucen con gran esplendor adornadas de oro y piedras preciosas. Estas fueron donadas por los reyes pontificios de Roma. 10) ¡Por Júpiter, qué veo aquí!. Hace poco, en la pajarera, veía a las aves dando vueltas a los huevos, haciendo guardia fuera del nido, revolviéndose en el polvo. Ahora las escucho cantando historias a los entendidos en letras; en efecto estas historias que digo son plumas de aves de las Indias tan artificiosamente entretejidas, y hasta tal punto de una manera velada y disimulada parecen verdaderas pinturas, que jurarías por todo lo sagrado que están pintadas a color y todas adornadas por un pincel. 11) Lirios de oro puro, diamantes, zafiros, rubíes y perlas mezcladas por todas partes, superando una altura de un pie y medio. Este montón tiene una especie de corona encima, y en la misma base de ésta hay un clavo, con el cual dicen que clavaron a Cristo; en el centro de una hoja de lirio está la imagen de Cristo crucificado en el Madero

Santo junto a otras hojas de modo parecido a porciones de la Santa Cruz. Estos lirios son emblemas del rey de Francia, en este caso de Francisco I, a quien Carlos V se llevo consigo de rehén o en lugar de rescate, o bien como dice el pueblo, como prenda de sí mismo, en la idea de que si eso mismo le ocurriera por casualidad a él, el rey de las Hispanias, con esta misma prenda pudiera quedar libre. 12) Se conserva también un ídolo sentado en un trono con una rana sobre su espalda y nalgas, de oro purísimo, acompañado también de la figura de un diablo cornudo; el ídolo es elevado y la silla, única por su base. Los indios lo utilizaron para venerarlo como a Dios, de donde se aprovechó Satanás para dar respuesta a los que preguntaban, para ofrecer oráculos a los que suplicaban del oráculo y para predecir hechos futuros a los que se lo pedían. 13) Casi me había olvidado de aquella mesa hecha de madera de ébano y clavada al tiempo con plata, de un valor de 60.000 ducados de oro. 14) Y del mismo modo que al entrar en esta sala del tesoro real, comenzamos con aquellos tres vellones dorados, así ya al salir cerraremos con aquellos muchos trozos de oro que en su magnitud encierran una gran cantidad de familias comunes, confeccionados y ordenados de una misma manera y que se nos mostraban a través de un estrecho agujero, y por último con cierta porción de oro hallada en Lusitania y con un peso de 20 libras, casi echamos el cierre. Y así en este cúmulo de riquezas no se encuentra nada que no sea de oro, plata, piedras preciosas, gemas, diamantes; todos magníficos, regios, espléndidos y muy valiosos. Y por todos estos objetos enumerados, pero también por los otros que, debido a su excelencia, cantidad y riquezas apenas pudieron ser enumerados ni en conjunto ni individualmente, se puede comprender qué cantidad de riquezas y qué calidad, que tesoro tan inmenso que ya no digo real, sino cesáreo; y no digo cesáreo, sino mezclado de

todos los tesoros de Creso y de los árabes. Dejemos por tanto ahora las riquezas o el tesoro, que está escondido en el piso inferior no muy lejos de la torre y volvamos a seguir tejiendo y continuando con nuestras telas, que había roto el poder de Pluto.

- 14) Y ya que todo este edificio está dispuesto en dos áreas, ésta, que hace poco hemos descrito es la primera o principal.
- 15) La otra apenas cede en ornato regio y en esplendor ante la principal; en efecto, está llena y adornada de muchas habitaciones hermosísimas, que se ven magníficamente revestidas con tapices y pinturas.
- 16) Precisamente estas dos partes están separadas por un templo, o por decir así, una capilla real, y por unas escaleras que en tramos dobles sirven para subir y acceder a todas las habitaciones de una y otra parte.
- 17) Finalmente, estas dos áreas están embellecidas con pórticos dobles, muy espléndidos y fastuosos.

Y hasta aquí queda expuesto en breves palabras lo que debido a su majestuosidad y dimensiones requería ciertamente mayor aparato verbal. Aquí vivieron Felipe II y Felipe III, su hijo y rey actual, y la Infanta, su hermana, en la misma época, tiempo atrás, aunque lo hicieron separadamente.

Ahora pasaremos al arsenal real, situado frente a este palacio.

NOTAS

- ¹ *El Real Alcázar de Madrid*, Madrid 1994.
- ² Unterkircher, Franz Von, "Hieremias Gundlach: Nova Hispaniae Regnorum descriptio (Cod. 6481 der Österreichischen Nationalbibliothek)", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, Band 56, 1960, pp.165-196.
- ³ CHECA CREMADES, F., "El Real Alcázar de Madrid", p. 19 y "Arquitectura y decoración en el Alcázar de Felipe II", p. 147, *El Real Alcázar de Madrid*, Madrid 1994. SAÉNZ DE MIERA, J., "Lo raro del orbe. Objetos de arte y maravillas en el Alcázar de Madrid", p.267, 268 y 269, *El Real Alcázar de Madrid*, Madrid 1994.
- ⁴ Ver Documento I.
- ⁵ GÓMEZ MARTÍNEZ, J., "Alonso de Covarrubias, Luis de Vega y Juan Francés en el alcázar real de Madrid, 1536-1551", *Academia* nº74, 1992, pp.201-232.
- ⁶ Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, Planero I, Cajón 8, n.7. Atribuido a Alonso de Covarrubias: Planta de la ampliación del Alcázar de Carlos V, pergamino, tinta, 58,5x80,5 cm.
- ⁷ GERARD, V., *De castillo a palacio. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI*, fig.3, p.20, Madrid 1984.
- ⁸ Gerard, V., op. cit., p.21, 1984. Este juicio como tendremos ocasión de comprobar más adelante no se corresponde con la realidad que nos muestran los documentos.
- ⁹ La ficha técnica del pergamino aparecida en el catálogo *El Real Alcázar de Madrid*, Madrid 1994, p.519, otorga unas medidas diferentes para el pergamino de 58,5x80,5 cm.
- ¹⁰ GERARD, V., op. cit., 1984, p.21; *El Alcázar de Madrid*, 1992 p. 16, BARBEITO, J.M.
- ¹¹ GERARD V., op. cit., p.21, 1984. "Si tomamos la palabra sala y las cifras romanas, el grafismo es el mismo".
- ¹² GERARD, V., op. cit. 1984, p.21. Rosario Díez del Corral, "El Alcázar de Carlos V", *El Real Alcázar de Madrid*, 1994, pp. 135-138, nota nº6, "La grafía es con toda seguridad de Covarrubias si lo comparamos con otros planos de este autor como el hospital Tavera".
- ¹³ Necesarias recogidas en las reformas llevadas a cabo en 1511.
- ¹⁴ MORÁN TURINA, J., CHECA CREMADES, F., *Las casas del Rey. Casas de campo, cazaderos y jardines. Siglos XVI y XVII*, Madrid 1986, p.79.
- ¹⁵ El plano se encuentra en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid; secc. Dibujos, IX-M-242-fasc.2 (5).
- ¹⁶ MARIAS, F., "Tres testimonios de arquitectos reales del siglo XVI: Juan de Valencia y Antonio de Segura", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, T.LX, 1994, pp.343-352.
- ¹⁷ TOVAR, V., *El real sitio de El Pardo. Palacio Real, Ciudad Cortesana, cotos y dehesas*, Madrid 1995.
- ¹⁸ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., "El palacio de El Pardo en el siglo XVI", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 1970, pp.5-41. A.G.S., Casa y Sitios Reales, leg. 247, I, fol.3.
- ¹⁹ *III Jornadas de Arte. Cinco Siglos de Arte en Madrid (XV-XX)*. C.S.I.C., 1991, J.M. Cruz Valdovinos, "Rodrigo Gil de Hontañón y las obras de agua del concejo madrileño (1543-1574, pp.49-60. J. Herranz, "Gaspar de Vega y Rodrigo Gil de Hontañón, alternativas al proyecto conventual de San Benito el Real de Valladolid", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Vol. VI, 1994, pp.113-120.
- ²⁰ BARBEITO, J.M., op. cit. p.16 y p.17, Madrid 1992. GÓMEZ MARTÍNEZ, J., op. cit., p.212 nota 36, 1992. Este autor llega también a la conclusión de que el mirador estaba emplazado donde posteriormente se hizo la Torre Dorada II.
- ²¹ Los comentarios de V. Gerard y J.M. Barbeito parecen haber sido hechos sin una visión directa del plano o demasiado rápida, aspecto que nos lo corroborarían sus comentarios alusivos al mal estado del plano del Ministerio de Asuntos Exteriores en la parte occidental del mediodía que les imposibilitaba su lectura, cuando en realidad se puede ver perfectamente la torre mirador delineada.
- ²² GERARD, V., op. cit., 1984, pp.58-59, A.H.P.M., prot.72, fol. 247-248; GÓMEZ MARTÍNEZ, J., op. cit, 1992, pp.228-230 Documento 3.
- ²³ GERARD, V., op. cit., 1984, p.58.
- ²⁴ GERARD, V., op. cit., 1984, fig.15, p. 40. BARBEITO, J.M., op. cit., 1992, p.25. El punto divergente de estos autores se encuentra en que la reconstrucción de V. Gerard no se disponen, acertadamente, columnas entre las ventanas de la arquería del tercer piso.
- ²⁵ A.H.P. de Madrid, prot. 211, Francisco de Guardia, p. 429. Memoria de la piedra q. se a de sacar desde hel hestado en q. hesta asta hel entablamento en q. a de cargar la galeria hes la siguiente.

Primeramente se han de sacar tres columnas del alto y tamaño de hotras tres que hestan aca con sus basas y capiteles an de tener media bara y dos dedos de alto y una bara de ancho y tres pies y medio de mocheta a tardos son quatro capiteles desta dicha medida y hotras quatro basas de la misma medida./ ytem se an de sacar dos basas y capiteles para las columnas rincones q. tengan de alto media bara y dos dedos y de ancho una bara y de mocheta a trasdos tres pies y medio./ ytem se an de sacar para los dos traspilares principales diechocho pieças que an de tener a quatro pies y medio y dos dedos de largo y media bara y dos dedos de alto y dos pies y medio de mocheta a tardos./ yem se an de sacar seys pieças para los traspilares rincones q. tengan a quatro pies de largo y de ancho dos pies y un cuarto de pie de mocheta a tardos dos pies./ ytem se an de sacar quatro pieças para inosçocalos q. a de aber debaxo de las columnas encima de la cornija q. tenga a tres pies de quadrado y media bara de alto y quatro dedos./ ytem se an de sacar dos pieças para los çocalos rincones q. tengan tres pies y medio de largo ala hotra tres pies y de alto media bara y quatro dedos./ ytem se an de sacar veynte y dos pieças del tablamento en q. an de cargar la dicha galeria en q. tengan las veynte pieças a bara y tres dedos de largo y pie y medio y dos dedos de alto de mocheta a tardos tengan tres pies y las dos pieças q. son para los resaltos tengan a siete pies e medio de largo y pie y medio y dos dedos de alto y cinco pies y medio de la mocheta a tardos y mas dos resaltos del dicho entablamento para los rincones q. tengan de alto pie y medio y dos dedos y de ancho quatro pies y tres dedos y de mocheta a tardos quatro pies./ ytem se an de sacar veynte y quatro pieças para el friso q. tengan cada una de alto pie y medio y una pulgada y quatro pies de largo y pie y medio de lecho las dos destas an de ser de los resaltos principales an de tener cinco pies por la frente en dos pieças cada resalto q. tendran a tres pies y medio de mocheta a tardos mas hotras dos pieças para los rincones del mesmo tamaño./ ytem se an de sacar seys columnas para las ventanas q. tengan un pie hotorgado de grueso y de largo

- nueve pies y de lecho dos pies por q. an de traer su traspillar consigo/. ytem se an de sacar tres pieças para los tres hescudos para dentro de los frontisficios q. tengan a quatro pies de quadrado y media bara de grueso mas se an de sacar seys pieças para las puntas de estos dichos hescudos q. han de tener cada una quatro pies de largo y tres de alto pieymedio de grueso.
- 26 BARBEITO, J.M. *El Alcázar de Madrid*, 1992, p.25. GERARD, V., *De castillo a palacio. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI*. Madrid, 1984.
- 27 MARIAS, F., "Orden arquitectónico y autonomía universitaria: la fachada de la Universidad de Alcalá de Henares y Luis de Vega", *Goya*, 217-218, 1990, pp.28-40.
- 28 Ver fig. nº
- 29 A. Van De Put, "Two Drawings of the Fêtes at Binche For Charles V and Fholip II 1549", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes III*, 1939-1940, pp.49-55. A.E. Popham, "The Authorship of the Drawings of Binche", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes III*, 1939-1940, pp.55-57.
- 30 IÑIGUEZ ALMECH, F., *Casas Reales y Jardines de Felipe II*, C.S.I.C., 1952, p.96. GERARD, V., *De castillo a palacio. El Alcázar de Madrid en el s. XVI*, Madrid 1984, p.53. BARBEITO, J., "Francisco I, la Casa de Campo y el Château de Madrid", *Anales de Arquitectura*, 1990, pp.58-65.
- 31 PEROUSE DE MONTCLOS, J.M., "Stéréptomie et art de la voûte: recherches sur les caractères nationaux de l'architecture des temps modernes (XVI-XVIII)", *L'architecture à la française*. 1983, p. 19.
- 32 CHATENET, M., *Le château de Madrid au bois de Boulogne. Se place dans les rapports franco-italiens autor de 1530*, París 1987. MARIAS, F., "De Madrid à París: François I et la Casa de Campo", *Revue de l'Art*, 1991, pp.26-35. CHATENET, M., "Une nouvell <cheminée de Castille> à Madrid en France", *Revue de l'Art*, 1991, pp.36-38.
- 33 A.G.S., C.M.C. 1ª época, leg. 1282, cuadernillo nº 7.
- 34 DOMÍNGUEZ CASAS, R., *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos, Artistas, residencias y bosques*, Madrid 1993.
- 35 Sobre maestro Antonio ver: CERVERA VERA, L., "Carlos V mejora el Alcázar madrileño en 1540", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 5, 1979, pp.50-150; ESTELLA MARCOS, M., "La iglesia parroquial de Pinto y su púlpito: datos documentales sobre artistas de su construcción y ornato en el siglo XVI", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XVI, 1979, pp.163-201; "Noticias sobre obras de escultura y otras del siglo XVI. El convento de Santo Domingo el Real de Madrid", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XVII, 1980, pp.59 y sigs.; GERARD, V., *De castillo a palacio. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI*, Madrid 1984; MARIAS, F., "De Madrid à Paris: François I et la Casa de Campo", *Revue del art*, 1991, pp.26-35. En relación a maestro Diego sólo destacar la coincidencia del nombre con otro maestro Diego padre de Luis de Vega y de Pedro de la Vega, del que se documenta su presencia en Alcalá de Henares hacia 1517. Esta coincidencia de nombre puede corresponder a una misma identidad y sea esta noticia de 1511 el primer dato de su actividad. Datos facilitados en la Tesis Doctoral de HERRANZ, J., *Andanzas de un maestro real en la corte de Felipe II: Gaspar de Vega, vida y obra (c.1523-1575)*. Universidad Autónoma de Madrid 1997.
- 36 Idea sugerida por J.M. Barbeito en "Francisco I, la Casa de Campo y el Château de Madrid", *Anales de Arquitectura*, 1990, p.38 ss. Posteriormente confirmada documentalmente por F. Marías en "De Madrid à Paris: François I et la Casa de Campo", *Revue de l'art*, 1991, pp. 26-35.