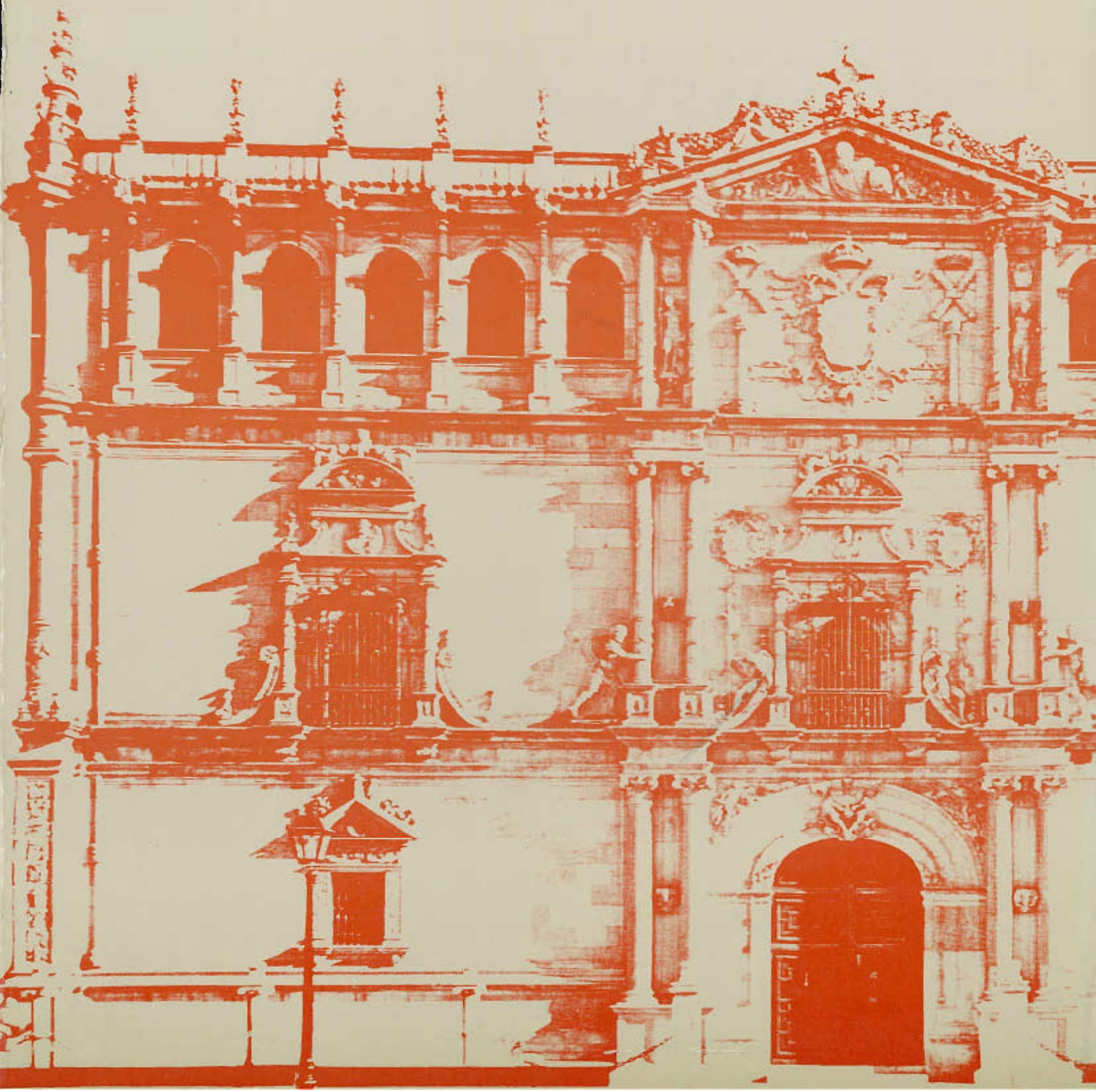


Madrid en el Renacimiento





Madrid en el Renacimiento

Alcalá de Henares

Octubre - Diciembre 1986

Iglesia de San Ildefonso
Capilla del Oidor
Casa de la Entrevista
Plaza de los Santos Niños

Exposición
Organizada por

Comunidad de  Madrid

CONSEJERIA DE CULTURA

 FUNDACION
COLEGIO DEL REY

Con la colaboración de

Arzobispado de Madrid-Alcalá

MINISTERIO DE CULTURA

Dirección General de Cooperación Cultural

 CAJA DE MADRID



Esta versión forma parte de la Biblioteca Virtual de la **Comunidad de Madrid** y las condiciones de su distribución y difusión se encuentran amparadas por el marco legal de la misma.



www.madrid.org/publicamadrid

«Madrid en el Renacimiento» puede ser considerada una exposición inusual por muchos motivos, entre los cuales no es el de menor entidad la riqueza con la que es contemplado su objeto de análisis. Efectivamente, las cuatro secciones de que consta cubren exhaustivamente un amplio período temporal que hunde sus raíces en la vida mozárabe y llega hasta el reinado de Felipe II, quien prefigura definitivamente y conforma en la historia, con solidez, el Renacimiento madrileño. La concepción dinámica de la exposición queda evidenciada por el marco plural elegido para su desarrollo: La Casa de la Entrevista, la Capilla del Oidor y el Colegio de San Ildefonso, junto a la propia calle, donde la sección denominada «La ciudad y la fiesta» brinda una lúcida evocación del vertiginoso desarrollo de los núcleos urbanos madrileños de la época e ilustra sobre la importancia de la calle como marco privilegiado para la vida colectiva.

El Colegio de San Ildefonso sirve de ámbito para analizar la imbricación del primitivo arte mudéjar con el gótico madrileño, y acoge muestras de la pintura, la escultura y las artes suntuarias de la época, dentro de la sección nombrada «La vigencia de la tradición en el Renacimiento madrileño». A su vez, el reinado de Carlos V (con la paulatina imposición del Renacimiento, y el desarrollo de las construcciones reales) es detenidamente recogido en la segunda sección, instalada en la Capilla del Oidor bajo el tí-

tulo «La eclosión del Renacimiento: Madrid entre la tradición y la modernidad». Una última sección, ubicada en la Casa de la Entrevista («Felipe II y la formulación del clasicismo áulico»), abre las puertas voluntariamente al gran público, exponiendo —entre otras, por la vía del montaje fotográfico— el paralelismo de las obras reales y la progresiva inserción en el diseño urbano de los ideales y la medida renacentista. Distintas piezas aportadas por templos y museos nacionales (pintura, escultura, artes menores, etc...), cierran el contenido de la muestra y abren la exposición en toda su riqueza.

Desde las competencias que asumimos, presentar un acontecimiento de esta índole, exento por su propia naturaleza de servidumbres centrípetas y dotado de la condición universalista que le aporta la pluralidad geográfica de su contenido, constituye una muy grata tarea. Tanto más cuanto que el éxito de la iniciativa es más que probable, por salir a la luz en un momento en que los madrileños de todo origen hemos comenzado, por fin, la recomposición de nuestra memoria colectiva.

JOSÉ LUIS GARCÍA ALONSO
Consejero de Cultura y Deportes
de la Comunidad de Madrid

Si existe una época en el devenir histórico de la humanidad de la que todos pudiéramos sentirnos ciertamente orgullosos, creo que ésa debería ser el Renacimiento. Una época en la que el florecer de las artes y de los espíritus alcanzó las más altas cotas.

Y fue en esa época, en aquellos años, en que Alcalá adquirió, o quizá mejor sería decir confirmó, su excepcional importancia en el concierto de las ciudades del mundo.

Nada de importancia, o casi nada, se gestaba en nuestro país que no tuviera relación con Alcalá. Fueron aquellos los años en que nuestra Universidad era el espejo donde unos y otros se miraban. Y la Ciudad, caminando pareja a su preclara institución, veía cómo un cúmulo de torres y chapiteles, de edificios a cual más noble, iban enriqueciendo el patrimonio artístico complutense.

El que la Comunidad de Madrid y su consejería de Cultura y Deportes haya elegido Alcalá como sede de la muy importante exposición «Madrid en el Renacimiento», demuestra su sensibilidad extrema al reconocer la importancia de nuestra Ciudad en aquella época. Y eso es algo de lo que, con razón, todos los de esta tierra podemos sentirnos orgullosos.

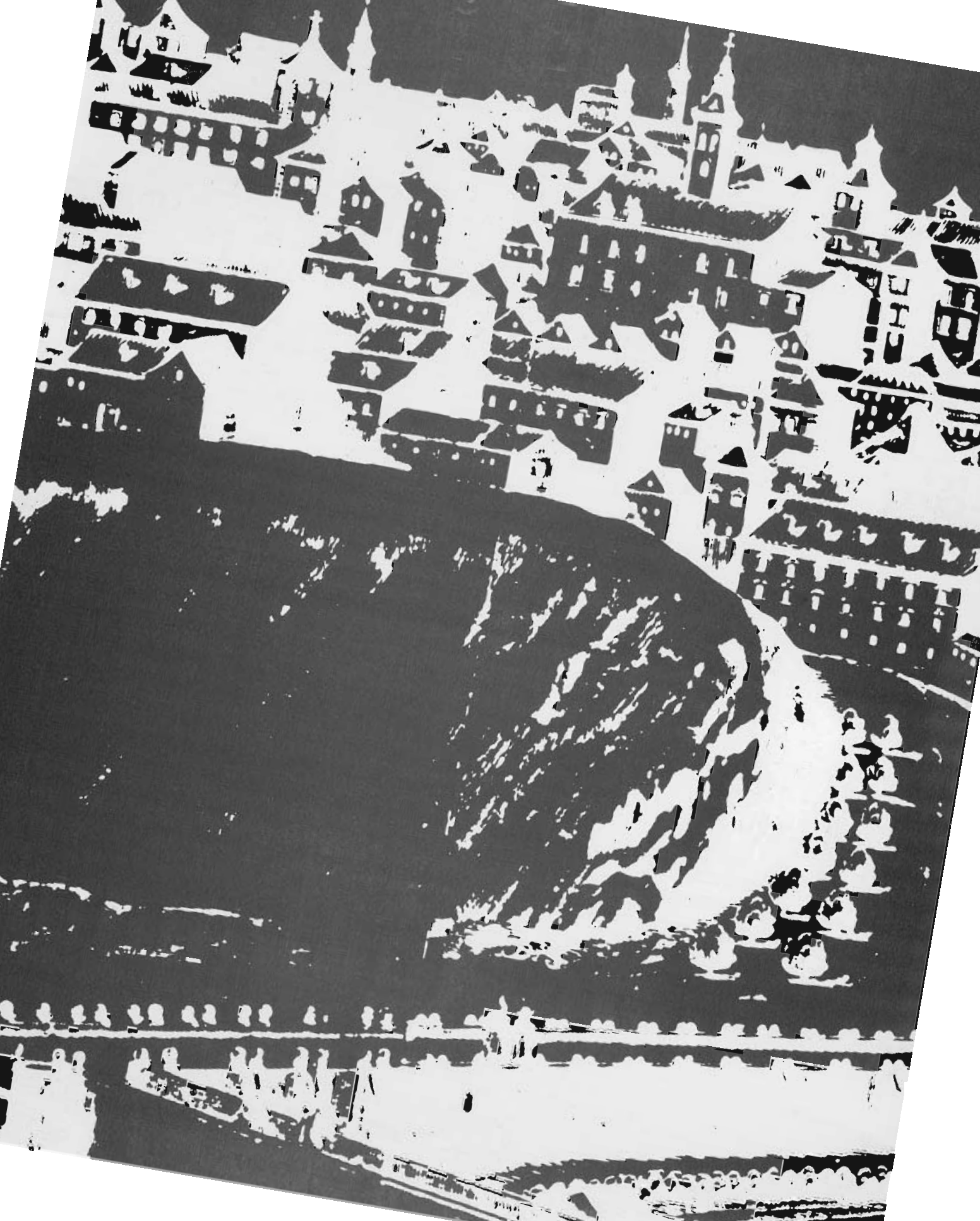
ARSENIO E. LOPE HUERTA
Alcalde de Alcalá de Henares

La organización de la Exposición *Madrid en el Renacimiento* hace constar su agradecimiento a las personas e Instituciones:

- Ayuntamiento de Alcalá de Henares.
- Biblioteca Nacional. Madrid.
- Cabildo de la Iglesia Magistral. Alcalá de Henares.
- Casa de Cervantes. Alcalá de Henares.
- Colegiata de Pastrana. Guadalajara.
- Colegio Oficial de Arquitectos. Madrid.
- Comunidad de Religiosas Cistercienses de San Bernardo. Alcalá de Henares.
- Comunidad de Carmelitas Descalzas del Corpus Christi. Alcalá de Henares.
- Comunidad de Religiosas Clarisas de San Juan de la Penitencia. Alcalá de Henares.
- Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Instituto Nacional de Administración Pública.
- Museo Arqueológico Nacional. Madrid.
- Museo Municipal. Madrid.
- Museo de Santa Cruz. Toledo.
- Mutual Complutense.
- Obispado de Sigüenza-Guadalajara.
- Parroquias: Balconete (Guadalajara), Buitrago de Lozoya, Cubas de la Sagra, Colmenar Viejo, El Escorial, Estremera de Tajo, Horcajo de la Sierra, Loeches, Madarcos, Montejo de la sierra, Pezuela de las Torres, Santorcaz, Torrelaguna y Valdemoro.
- Patrimonio Nacional.
- Universidad de Alcalá de Henares.
- Universidad Complutense. Madrid.
- Mercedes Agulló.
- Antonio Astillero.
- Carlos Bastán.
- Justo Bermejo.
- Fernando Bouza.
- Jaime Brihuega.
- Manuel Cuadrado.
- José Luis Dávila.
- Margarita Estella.
- Licinio García.
- Francisco Gil.
- Javier de Jorge.
- Luis Larrabe.
- Carlos Martínez.
- Manuel Matos.
- Emilio Mayayo.
- Juan Palazón.
- Matilde Revuelta.
- Concepción Rodríguez.
- Juan José Rodríguez.
- Elena de Santiago.
- Amparo Berlinches.

INDICE

MADRID EN EL SIGLO XVI: ENTRE EL ANACRONISMO Y LA REALIDAD Alfredo Alvar Ezquerro.	11
EL ENTORNO URBANO EN MADRID EN EL SIGLO XVI Antonio Bonet Correa.	49
EL PODER DE LA IMAGEN Y LA IMAGEN DEL PODER. LA FIESTA EN MADRID EN EL RENACIMIENTO Alicia Cámara Muñoz.	61
EL GOTICO MADRILEÑO AL FINALIZAR LA BAJA EDAD MEDIA Y SU PROYECCION EN EL SIGLO XVI Aurea de la Morena Bartolomé.	95
LA ECLOSION DEL RENACIMIENTO: MADRID ENTRE LA TRADICION Y LA MODERNIDAD Miguel Angel Castillo Oreja.	135
FELIPE II Y LA FORMULACION DEL CLASICISMO AULICO Fernando Checa Cremades.	171
EL RENACIMIENTO Y SU INCIDENCIA EN EL SIGLO XVII A TRAVES DEL ARTE PROVINCIAL MADRILEÑO Virginia Tovar Martín.	203
PLATERIA MADRILEÑA DEL SIGLO XVI José Manuel Cruz Valdovinos.	233
REJERIA ARQUITECTONICA MADRILEÑA DEL SIGLO XVI Fernando Olaguer-Feliú y Alonso.	267
BIBLIOGRAFIA Y FUENTES.	287
RELACION DE OBRAS PRESENTES EN LA EXPOSICION	301
FICHA TECNICA	311



«Los moradores de la tierra siempre huelgan
de hacer mayores sus cosas a los extranjeros
de lo que ellas son.»

GASPAR BARREIROS: *Corografía de algunos lugares.*
(Sobre la población de Madrid.)

En las páginas siguientes se elabora un esbozo de la Historia de Madrid en el siglo del Renacimiento. Si en principio la labor puede parecer sencilla, surgen de inmediato no pocos problemas. En primer lugar, la delimitación cronológica en sí, que pedagógicamente puede ser válida, a veces no tiene sentido histórico. A caballo entre los siglos XVI y XVII se produce un acontecimiento que, extraño y por tanto muy debatido, supone una crisis sin precedentes en la historia de la Villa de Madrid y de cuantos pueblos dependen de ella en tanto que Corte: su traslado a Valladolid (1601). Téngase como botón de muestra. También, y en segundo lugar, al hablar de la Historia de Madrid ¿debemos circunscribirnos a la Villa o se puede hacer un excursus a la provincia? La idea de quienes me han honrado ofreciéndome la redacción de estas páginas apunta hacia la segunda posibilidad. Pronto nos salta la duda de si hablamos de la *Provincia de Madrid en el siglo XVI* cumpliendo fielmente el encargo político, o si por el contrario, y siendo leales al sentido crítico que siempre ha de ir parejo a la labor de historiar, debemos dejar constancia de que como tal Provincia en el Quinientos no existía nada; no había conciencia —y no encuentro otro sinónimo— de comunidad de objetivos sociales y económicos salvo entre algunas localidades, buscando el apoyo de unas con otras para defensa de sus intereses frente a unas terceras, a veces, vecinas.

Aún con todo iniciamos la selección de temas que vamos a tratar y de aquellos que no olvidamos, pero que muy a nuestro pesar han de quedar en el tintero. Esta vez es el espacio el que nos ha zaherido.

Las lagunas no son pocas, nos damos perfecta cuenta de ello; tantas (o más) cuantas la historiografía madrileña padece. Se nos ocurre —tal vez sean sueños irrealizables— que sería una gran oportunidad volver la vista atrás para estudiar sistemáticamente todos los cambios socio-económicos de Madrid y buena parte de la histórica Gran Castilla, de la Castilla de aquende y allende los Puertos, con el apoyo institucional necesario, en el CDXXV aniversario del establecimiento de la capitalidad en Madrid.

En las páginas siguientes, en fin, se hablará del Régimen Jurisdiccional, de Demografía, de Economía Rural, de Ciencias, de las Comunidades en Madrid y de la fijación de la Corte. Hemos pretendido mantener cierto equilibrio entre cada uno de los epígrafes buscando siempre que el conjunto dé una fugaz, pero rica, visión de ese anacrónico y real *Madrid en el siglo XVI*.

*Caja de
Papel*

MADRID EN EL SIGLO XVI:
ENTRE EL ANACRONISMO
Y LA REALIDAD

Alfredo ALVAR EZQUERRA
Departamento de Historia Moderna (C.S.I.C.)



Sobre las divisiones jurisdiccionales en el siglo XVI

Lo que hoy conocemos como Provincia o Comunidad Autónoma de Madrid es, aunque sea una tautología, una entidad administrativo-política que tiene un origen reciente en la segunda de las denominaciones, algo más antiguo en la primera. No venimos a ocuparnos ahora de los incidentes históricos que así la han configurado, sino de intentar acercarnos someramente a cuál era su constitución en el siglo XVI, e incluso más concretamente, a qué se conocía por *Madrid* en el Quinientos.

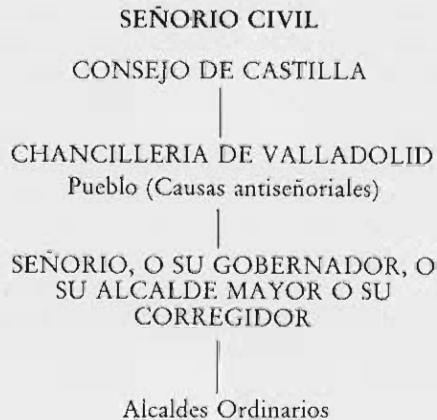
Es también obvio decir que ese conglomerado de lugares y villas ha sido testigo de todos y cada uno de los pasos de los que nuestra Historia ha sido tan rica. Por lo tanto, bueno será conocer *grosso-modo* cómo estaba organizada jurisdiccionalmente la Corona en el XVI (que sería el equivalente a nuestra organización política). Para ello se deberán eliminar todas esas otras denominaciones que harían engorroso nuestro intento, y que no nos llevarían al camino perseguido: nos referimos a títulos tales como partidos, tierras, sexmos, provincias y cuantos el historiador se encuentra en la documentación archivística del Quinientos y que se usaban según ésta tuviera un origen civil o eclesiástico, por ejemplo, de igual modo que hoy usamos titulaciones como partido judicial, capitanía general, arzobispado y demás.

Así, la Administración de Justicia, encarnada en el Rey, esencia además de su existencia, se abría en cuatro brazos distintos: realengo, señorío civil, señorío eclesiástico y señorío de las Ordenes Militares.



El Alcalde Ordinario era juez en primera instancia y sólo de lo que acontecía en el término de su localidad, mientras que el Corregidor, figura institucionalizada por los Reyes Católicos para un control y representación regia más cerrados, era el inicio del —a veces— tortuoso camino de las apelaciones. Por

encima de las sentencias del Corregidor estaban las que emanaban de las Reales Chancillerías de Granada o Valladolid. En el caso concreto de Madrid, las apelaciones iban a la de Valladolid por estar la Villa al norte del Tajo, frontera que dividía a Castilla en estas cuestiones jurídicas. A veces, por Gracia, podía ocuparse el Consejo de Castilla —en nombre del Rey— de algunos casos. En un sentido lato, el Corregidor de Madrid era jurídicamente responsable de la zona central de nuestra actual provincia y de una parte de la de Toledo, concretamente de Borox.



El número de Señores de «Villas y Vasallos» crece en nuestra provincia —como en el resto de Castilla— apresuradamente en el siglo XVI y desmesuradamente en el XVII.

El por qué de este fenómeno tiene fácil explicación. La Corona ve que con la *venta de lugares* podrá aumentar sus ingresos; el noble, por su parte, ve que a su Don puede añadir el lustroso título de «Señor de tales o cuales villas y lugares», así como acrecentar —pues de un negocio se trataba— sus ingresos económicos. A lo largo del reinado de Felipe II son frecuentes las ventas de lugares en las proximidades de la Corte (1). Distinto origen tenían, tal vez más abolengo, pero las mismas posturas, otros señoríos nacidos en la Reconquista cuya mejor muestra en nuestra Provincia eran las tierras del Duque del Infantado, que ocupaban prácticamente toda la zona comprendida entre Guadarrama, Somosierra y la parte septentrional de las Vegas.

Del Arzobispado de Toledo dependía toda la tierra de Alcalá, Uceda, etc. Mas no todos los lugares de Alcalá dependían de ésta, pues había algunos que lo hacían directamente del Señorío Episcopal de Toledo, debido a excepciones de jurisdicción. Hacia 1575-80 eran lugares o villas exentos, el Campo Real, la Olmeda, Orusco, Pezuela, Santorcaz, Torrejón de Ardoz, Valdilecha, Valverde y Villalbilla, por citar unos cuantos ejemplos. A otros, sin embargo, se les denegaba la exención antaño otorgada (2).

(1) Como se puede suponer la información sobre estos aspectos es muy copiosa. A modo de ejemplo sirvan tan sólo dos citas. La primera de ellas referida a Pezuela y el auto de posesión otorgado en favor de don Alonso Enríquez, vecino de Cuenca, en 1579 (A.G.S. *Expediente de Hacienda*, leg. 357/10) o la solicitud de Loeches de volver a ser realengo en mayo de 1587. El pueblo se había vendido al hombre de negocios genovés Baltasar Cantanio y éste, a su vez, a don Íñigo de Cárdenas. Como aquél pagara 9.000 ducados, esta fue la cantidad ofrecida a la Corona por el lugar para recuperar su *status* de realengo. (A.G.S., *E. de H.*, leg. 36.) Profundizar más en este tema sería tan apasionante como extenso.

menos con los actuales pueblos dormitorio— e incluso algunos más que hoy están en la Provincia de Toledo, como Borox. Lo que concebimos como Madrid, en el XVI no existía bajo ningún punto de vista: el hombre del Renacimiento si utilizaba aquel topónimo más pensaba en la Villa y su tierra —en Borox también— que en Alcalá de Henares. Eran mundos aparte en donde más tenían que ver entre sí —jurisdiccionalmente que sería hoy en día, repito, tanto como provincialmente— Alcalá con Toledo y Buitrago de Lozoya con Guadalajara que cualquiera de ellos con la Villa de Madrid si no fuera para estar constantemente en pleitos. Es innegable que muchos de estos pueblos vivían de Madrid, tanto como ésta de ellos; pero extensas zonas productoras de trigo al norte del Guadarrama mantenían estrechos lazos comerciales con la Villa, tan bien atados como los de muchos pueblos de la actual provincia... y a veces aún más.

Población y vida económica: el campo y la ciudad

Toda actividad social se ve en buena medida condicionada por el número de brazos que la llevan a cabo. Por ello, conocer el volumen de población de un lugar, comarca, región o reino es imprescindible si se intenta dar una visión global del devenir histórico de una comunidad.

Hoy en día contamos en España con un gran número de estudios demográficos que analizan el desarrollo de la población española en los siglos de la Edad Moderna (3). El camino lo abrieron hace ya varias décadas los profesores Ruiz Almansa, Domínguez Ortiz y Ruiz Martín (4).

Parece ser aceptado por todos los investigadores que en la Edad Moderna, a un siglo de desarrollo general, habría seguido una etapa de decrecimiento y, como si de la Rueda de la Fortuna se tratase, volviera una época próspera a continuación. Los cortes cronológicos más tangibles serían la penúltima década del XVI para el inicio del descenso y mediados del XVII para la recuperación. No obstante, y gracias a estudios regionales, aunque se pueda afirmar más sobre esos hitos, parece ser que este desarrollo demográfico —y en particular del siglo XVI— puede ser contestado; así, lo que se viene aceptando para el conjunto de la España interior puede ser alterado en una región cuya extensión es muy considerable: Castilla-La Mancha. En ella parece darse un «comportamiento muy manchego desde el punto de vista demográfico: crecimiento ininterrumpido a lo largo del XVI... a diferencia de Castilla la Vieja, donde el descenso se había iniciado por lo menos veinte años antes del final del siglo» (5). Sentada esta base, cabe la pregunta ¿a qué modelo demográfico respondería la actual Madrid en el Quinientos?

Cuando un historiador se dispone a bucear en los fondos documentales que ofrecen datos de población relativos del siglo XVI, se encuentra con varios obstáculos. De entre ellos se pueden destacar dos: la población nos viene dada no en habitantes,

(3) Pienso que aunque los estudios monográficos de carácter demográfico continuarán realizándose por mucho tiempo, hoy en día tenemos un exceso de oferta frente a una carencia de estudios compiladores que den por fin visiones globales. Por otro lado, hay cierto desfase entre zonas estudiadas al detalle y otras desconocidas. Me remito al trabajo del Prof. MARTÍN GALÁN, M.: «Fuentes y Métodos para el estudio de la demografía histórica castellana durante la Edad Moderna», *Hispania*, Madrid, 148 (1981), pp. 231-325, en el que el lector encontrará una detallada bibliografía de los estudios demográficos parciales y generales sobre España hasta 1981.

(4) Respectivamente, «La población española en el siglo XVI. Estudios sobre los recuentos del vecindario de 1594», *Revista Internacional de Sociología*, Madrid 4 (1943), pp. 115-136; *La Sociedad española en el siglo XVII*, Madrid, 1963 y «La población española al comienzo de los tiempos modernos», *Cuadernos de Historia*, I (1967), pp. 189-203.

(5) LÓPEZ SALAZAR, J.: «La población manchega en los siglos XVI y XVII (1.ª parte)», *Revista Internacional de Sociología*, Madrid, 37 (1981), pp. 7-31, en p. 13.

sino en *vecinos*, y aunque un *vecino* equivalga a una unidad familiar, son tantas las excepciones contabilizables, que tal vez este problema tan elemental en principio «quizá nunca tenga definitiva resolución o, al menos, única» (6). Por otro lado, es muy importante ser conscientes de que nos hallamos en una época preestadística, en la que si no se hacían las informaciones «a ojo de buen cubero», o de oídas, si se pretendía contar a uno por uno, casa por casa, calle por calle —los padrones *callehita*— a todos los moradores de un lugar, por la suspicacia que podía levantar un oficial del rey al creérsele anticipo de una leva o una subida fiscal, los errores y las ocultaciones eran abundantes. Mas si aún así, en el mejor de los casos, no hubiera habido cálculos vanos (es muy típico encontrarnos poblaciones con un número de habitantes que termina en uno o dos ceros, lo cual ha de levantar sospechas) ni ocultaciones, podía ser el propio oficial real el que defraudara o no realizara con plena conciencia su labor: es frecuente detectar cifras iguales para años distintos, o sea, copias una y otra vez de recuentos pretéritos.

Hemos señalado dos obstáculos muy importantes. Podrían citarse muchos más. Pueblos de los que apenas queda documentación o, el mayor de todos, la Fuente que es —se quiera paliar como se quiera paliar— poco fiable si se buscan cantidades absolutas en lugar de tendencias.

Pero en cualquier caso, anotadas las dificultades, nuestro fin es, hecha una selección de lugares, ver su comportamiento demográfico. Dado que *vecino* como tal es una definición suficientemente homogénea para todos nuestros datos, no lo convertiremos en habitantes (7).

(6) MARTÍN GALÁN, M.: «Nuevos datos sobre un viejo problema: el coeficiente de conversión de vecinos en habitantes» actualmente en prensa. Sobre este mismo tema, del mismo autor, *Op. cit.* pp. 285-91, en el que nos da una detallada información sobre las equivalencias entre vecinos y número de habitantes en Granada, Sevilla, La Laguna, Salamanca, Murcia, tierras de Segovia, La Mancha, Talavera de la Reina, Galicia... También abordó el problema en su fondo BUSTELO Y GARCÍA DEL REAL, F.: «La transformación de vecinos en habitantes. El problema del coeficiente», *Estudios Geográficos*, Madrid, XXXIII (1973), pp. 154-164 pero dedicado especialmente al siglo XVIII. Desde luego el tema lo han tratado casi todos los que han hecho referencia a la población española del XVI.

(7) Un vecino, y según autores, pueden ser de 3,75 a 6 habitantes. Se suele aceptar la equivalencia de 1 vecino = 4 ó 4,5 habitantes. Ahora bien, téngase en cuenta que esas 5 décimas hacen variar 1/8 cualquier cantidad.

Lugares escogidos	AÑOS									
	1530	1559*	1571	1577*	1581*	1587	1591	1593*	1593*	1593*
Alcorcón	113		200	170		200	201		162	186
Ambite		103	100	100	148	100	185	170		
Anchuelo		77	100	70	62	100	91			
Arganda		350	300	500	508	300	532	586		
Campo Real			400	550	552	400	583	530		
Canillas	32		40	50		40	70		60	54
Carabanchel de Arriba	133	#240	200		#240	273			254	254
Carabaña		210	200	220	251	180	264			
Estremera	229	523		550	662		668	666		
Fuencarral	191		200	350		200	328		254	340
Fuenlabrada	197		400	350		400	413		396	400

Lugares escogidos	AÑOS									
	1530	1559 ^a	1571	1577 ^b	1581 ^a	1587	1591	1593 ^a	1593 ^c	1593 ^d
Getafe	404		900	950		900	1145		1118	1118
Leganés	229		400	430		400	467		351	449
S. Sebastián de los Reyes	144		250	250		250	270		294	249
Torrejón de Ardoz		203	300	220	267	300	361	245		
Valdilecha		224	200	200	238	200	241			
Vicálvaro	79		100	200		100	302		251	251
Villarejo de Salvanés	249	513	584	650	692		741	615		
Alcalá de Henares		2022	2000		1919	2000	2545	1440		
MADRID	747		†3000				7500		45422 ^e	11626

OBSERVACIONES: Los años que lleven un ^a es porque la fuente de información se refería a un periodo de varios años, en cuyo caso hemos hecho referencia al central.

Cuando en Carabanchel de Arriba aparece el signo # es porque en la documentación no había diferencias entre los datos relativos a los dos Carabancheles.

En Madrid, el ^e hace referencia a los dos Carabancheles.

FUENTES:

1530 = A.G.S., *Contadurías Generales*, 768 y copia de poca calidad en *Dirección General del Tesoro*, Inventario 24, leg.^o, 1036.

1559, 1581 y el primer 1593 = A.G.S., *Contadurías Generales*, 2304 y 2306; 208; 2310 respectivamente.

1571 = A.G.S., *Cámara de Castilla*, 2159 y 2162.

1577 = *Relaciones Topográficas*, *passim*.

1587 = A.G.S., *Patronato Eclesiástico*, 135-8 y 161.

1591 = A.G.S., *Dirección General del Tesoro*, Inventario 24, 1301.

Segundo 1593 = A.G.S., *Expediente de Hacienda*, 120.

Tercer 1593 = A.G.S., *Dirección General del Tesoro*, Inventario 24, 1424. Revisión de los datos de *E. de H.*, 120.

(8) Véanse las obras de D. RINGROSE, en particular *Madrid and the Spanish Economy. 1560-1850*. University of California Press. Berkeley-Los Angeles-Londres, 1983, en especial el cap. 2.^o. Sus hipótesis y conclusiones son hasta cierto punto criticadas en la Tesis Doctoral de CARBAJO ISLA, M. F.: *La población de la Villa de Madrid, 1594-1840*. 2 vols., 1983. Su abundante bibliografía acerca al lector a los problemas demográficos de la Villa de Madrid, pero sólo desde 1591. A diferencia de Ringrose, esta autora ha manejado abundante documentación parroquial. Por otro lado, el periodo 1550-1606 lo estoy estudiando pues compondrá parte de mi Tesis Doctoral. Me he servido ante todo de los archivos parroquiales.

Con la atención puesta en el Cuadro anterior, vemos cómo Madrid —la Provincia— bascula entre el modelo castellano típico y el manchego con predominio de éste, si bien es cierto que también hay localidades con un cierto baile de cifras debido —no pensemos mal del contador real por una vez— a la proximidad de la Corte. En efecto, frente a cualquier tipología, el caso de la Villa es indiscutiblemente único. El problema que ha planteado su desarrollo demográfico ha sido analizado una y otra vez: desde mi punto de vista, las conclusiones hasta ahora alcanzadas dejan mucho que desear en lo relativo al XVI (8). Pero volvamos a los pueblos del entorno de Madrid y Alcalá, los dos grandes polos de atracción. Visto pues, que existe un predominio del crecimiento demográfico, teniendo en cuenta que también hay lugares que pierden su población e incluso quedan desiertos —como le ocurriría a Zorita, Vilches y Valtierra— a lo largo del siglo, ¿qué conciencia tenían de estos fenómenos los propios hombres del Quinientos? Penetrar en sus formas de pensar a lo largo de la Centuria no es fácil. Pero afortunadamente hay bastantes encuestados en las *Relaciones Topográficas* que responden claramente a estos interrogantes (9).

Las epidemias, drástico control de población en el Antiguo Régimen, van a aparecer como causantes de la pérdida de vida de muchos pueblos. Así en Aravaca confiesan —y no sin exageración— que:

«Oyeron decir a sus antepasados que este dicho lugar era de más de seiscientos vecinos antes de ahora, e que oyeron decir que se había despoblado por enfermedad.»

De igual manera vienen a responder los de Batres, Humanejos o el Pardillo:

«La causa de haberse disminuido algunos vecinos del dicho lugar ha sido porque el lugar es algo enfermo e que las gentes no llegan a viejos, e que al dicho lugar viene poca gente a vivir de otros pueblos.»

Por otro lado, algunos más avispados, antes que pagar más prefieren emigrar. El caso de Camarma del Caño es especialmente significativo, pues se trata de un lugar de Realengo:

«Se han muerto o ido a tierra de Segovia porque decían que se iban por no pagar de diez a veinte.»

Boadilla del Monte y Polvoranca no saben por qué pierden población, mientras que Chamartín y Húmera son conscientes de la proximidad de la Corte como fuente de sus males. En Chamartín, en concreto la compra de tierras por los caballeros a los burgueses de Madrid ha forzado a la emigración:

«La causa por que el dicho pueblo no se ha aumentado, antes ha venido en disminución a parecer de estos que declaran, es porque son muy ruines y delgadas las tierras, y las más de ellos son de vecinos de Madrid.»

En Húmera:

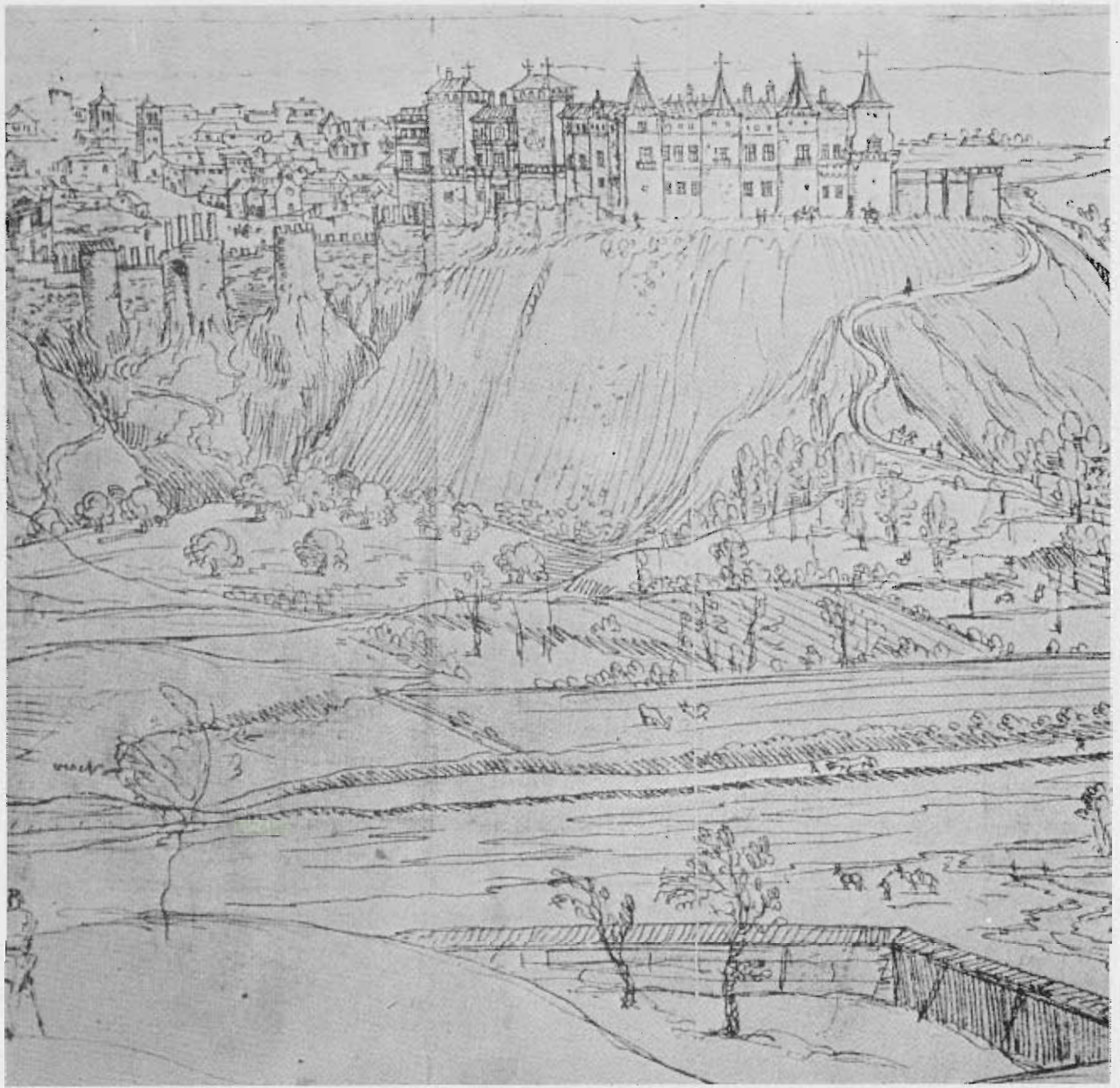
«La causa de haber venido en disminución ha sido el ser los heredamientos del dicho lugar de hombres ricos y poderosos de Madrid.»

Resultan más numerosos los pueblos que vieron cómo iba en aumento su población. Las causas, lógicamente, de todo tipo. Veamos algunos ejemplos.

El buen hacer de los señores favoreció el que en algunos casos aumentase la población. Dos lugares de los Condes de Barajas —Alameda y Barajas— son una muestra de ello. Traigamos a colación este segundo pueblo:

«Va aumentando cada día por el buen tratamiento que los

(9) Una parte de los cuestionarios se hizo con un modelo de 1575 y otra con uno de 1578. En el primer caso la pregunta núm. 39, en el segundo la núm. 2, son las que nos interesan ahora. En ellas se inquiera a cerca del número de vecinos y las causas por las que ha aumentado o disminuido la población. Dado que en la edición de VIÑAS MEY, C. y PAZ, R.: *Relaciones históricogeográfico-estadísticas de los pueblos de España hechas por iniciativa de Felipe II, Provincia de Madrid*, Madrid, 1949, los pueblos están ordenados alfabéticamente, omitiré las llamadas en cada cita por no hacer engorrosa la lectura en este trabajo.



A. Wingaerde. *Vista de Madrid con el Alcázar.*

señores que han sido y son de este mayorazgo han fecho de ordinario a sus vasallos.»

La tierra en sí, su fertilidad, es la causa del aumento de muchos lugares. Alameda:

«Por ser como es tierra tan fértil y de tan buen asiento.»

y Barajas de nuevo:

«Por ser tierra tan sana, fértil y en tan buen asiento.»

Un poco varía la declaración de Vicálvaro:

«Ha aumentado por ser pueblo sano.»

Podríamos seguir poniendo ejemplos, pero todos corren, como vemos, por los mismos cauces.

La roturación de nuevas tierras —efecto del aumento de la población— es un buen incentivo para localidades como Valdarracete:

«la causa de haber ido en crecimiento ha sido el rompimiento de los campos o términos de la dicha villa, y así cultivados han podido alimentar e sustentar más gente.»

O también Valdelaguna:

«La causa de acrecentarse en haberse la gente dado a la labor y haber rompido la tierra más que solía estar.»

En el mismo camino parece estar la contestación de otros pueblos, su productividad ha favorecido que se convirtieran en focos de inmigración. Son los casos de —por ejemplo— Canellejas, Daganzo o Morata:

«Algunos forasteros han venido e vienen a trabajar a la dicha Villa de Morata en el beneficio del cáñamo que en ella se coxe, e pareciéndoles que en ella pueden vivir del dicho trabajo e beneficio por ser ordinario, se han casado y casan en la dicha villa.»

Más si estos podían dar una razón convincente de por qué crecían, otros lo achacaban a la celebración de más matrimonios. Algunas respuestas son muy significativas pues hacen referencia a bodas de hombres y mujeres más jóvenes de lo habitual. ¿Qué quiere decir ésto? La tendencia a contraer matrimonio a edad madura, tanto en las zonas urbanas como en las rurales, podía deberse —y puede deberse hoy en día— a que los contrayentes esperaran a ser económicamente independientes de sus familias, o bien a que el matrimonio tardío fuera una manera consciente de restringir el número de hijos; la boda entre

jóvenes puede ser un indicador de —al menos— cierta prosperidad económica.

En otros casos, la repartición de los moriscos por la Península —algunos grupos se asientan en Madrid— será la causa del crecimiento (tal ocurrió en Arganda, Torrejón, Getafe...). Extraigamos una parte de la declaración de los encuestados de este último pueblo.

«Este dicho lugar tiene al presente novecientos y cincuenta vecinos con clérigos y cristianos nuevos de los avencindados en él por orden de su Majestad, de los que vinieron del Reino de Granada.»

En otros casos será la proximidad de algún lugar especial la que atraiga población ajena. Meco:

«Se ha acrecentado... por estar a una lengua de la Villa de Alcalá de Henares, donde se gana de comer al trabaxo del campo, y los vecinos de la Villa de Meco son trabaxadores los más dellos, y se han venido a vivir de fuera otros vecinos por la comodidad que se tiene de ganar de comer en la dicha villa de Alcalá, y estar tan cerca de la dicha Villa de Meco.»

Por último será la Corte la que sirva para que se enriquezcan algunos habitantes de su comarca como los de la Despernada (hoy Villanueva de la Cañada):

«Cada día se va aumentando e haciendo mayor... por estar en medio de Madrid y El Escorial, de donde se socorren para sus necesidades.»

No podemos dejar este apartado sin prestar un poco de atención a la villa de Madrid y a Alcalá de Henares desde el punto de vista demográfico.

Los datos más fiables publicados hasa ahora y relativos de la Villa son aquéllos que antes de la Guerra Civil pudo recopilar Martorell Téllez-Girón en los archivos parroquiales (10). No hay ningún estudio global relativo al XVI que estudie esta fuente: por el contrario sí hay bastantes —siempre pocos— que traten del XVII (11). A la vista de los datos de Martorell —y prescindiendo de todas las demás fuentes de información, muy subjetivas (12)— tendríamos en 1598 un total de 3.167 bautismos, que supondrían unos 80.000 habitantes sin tener en cuenta la población flotante, muy numerosa (13). Años antes, en 1560, en vísperas del establecimiento de la Corte se registran 242 bautismos en seis parroquias —la quema de otras en la Guerra nos impide conocer las cantidades absolutas, pero podemos trabajar perfectamente con proporciones gracias al trabajo de Martorell— que representan el 61 por 100 aproximado del total (14). El desarrollo demográfico y —parejo a él— el económico fueron muy considerables. Toda esta población ve-

(10) *Aportaciones al estudio de la población de Madrid en el siglo XVII*, Madrid, 1930. A partir de la p. 57 desglosa por parroquias el número de bautizos/año desde 1594 a 1598 incluidos.

(11) Carbajo, Isla, Larquié..., son autores que se han venido preocupando del tema a partir de la información parroquial.

(12) Manejadas con profusión por RINGROSE, D. *Op. cit.* y «Variaciones en la población de Madrid en relación con algunos aspectos de su mercado urbano (siglos XVI a XIX)» *Hacienda Pública Española*, Ministerio de Hacienda, 38 (1976), pp. 179-199, en especial el Apéndice II A, con bibliografía orientadora.

nía a la Corte en busca de su sustento. En buena medida, oleadas de inmigrantes que, por desgracia conocer sus lugares de origen va a ser muy difícil.

En cuanto a Alcalá de Henares, nos remitiremos a los datos generales oficiales que poseemos. Estudiados por García Fernández y Gómez Mendoza (15), no nos llevan a otro camino que al que nos han llevado las mismas fuentes en la Villa de Madrid: falta de claridad y confusión. A pesar de todo, observamos esta evolución *grosso modo*:

Años	Vecinos	Estudiantes	Fuentes
1517-1523	100		GARCIA FERNANDEZ
1530	850		T. GONZALEZ
1547		1.949	GARCIA FERNANDEZ
1559	2.022	3.000	AGS. <i>Contadurías Generales</i> . 2304
1561	1.838		GOMEZ MENDOZA
1571	2.000		AGS. <i>Cámara de Castilla</i> . 2159
1575	1.978		AGS. <i>Expedientes de Hacienda</i> . 900
1581	1.919		AGS. <i>Contadurías Generales</i> . 2308
1587	2.000		AGS. <i>Patronato Real</i> . 135
1591	2.545		AGS. <i>Dirección General Del Tesoro</i> , Inv. 24, 13
1598	1.440		AGS. <i>Contadurías Generales</i> . 2310

Nota: Cifras de estudiantes por Facultades y períodos decenales, en KAGAN, R.: *Universidad y Sociedad...*, p. 295.

Según estos datos, las conclusiones a las que se puede llegar siempre muy relativas y que se han de tomar con máxima cautela por no ser datos parroquiales, es que la evolución de la población permanece estable dentro de unas cifras elevadas a lo largo del Quinientos. Esa espectacular caída en 1598 merece una explicación específica.

Se trata de una «averiguación de alcabalas» correspondiente a los años 1590-95 realizada en 1598. Ese año:

«a Jorge de Tobar se le cometió averiguarse el daño que la Villa de Alcalá recibió a causa del auenia que tubo que septiembre del año de 598.»

Hecha la información. Jorge de Tobar pensaba que

«tardará en recuperarse más de 40 o cinquenta años, siendo los años muy fértiles...»

La catástrofe debió ser grande, pues «las casas caídas fueron 363» (16). La crisis que se abría en Alcalá en ese momento no correspondería ni a un declive universitario directo, ni a la peste de fin de siglo ni a la decadencia general de fines del XVI: ha de ser considerada como catástrofe aislada que, eso sí, podría

(13) El número de habitantes a través del número de bautismos puede hallarse multiplicando éste por 25 si se considera una tasa de natalidad del 40 por mil. La tasa de natalidad en el Antiguo Régimen oscilaba entre el 35 y el 45 por mil. De considerar una tasa de natalidad del 35 por mil, el número de habitantes sería de 90.486: de ser del 40 por mil, 79.175; del 45 por mil, 70.378. *Vid* MARTIN GALÁN, M.: «Fuentes y Métodos...».

(14) La cifra corregida alcanzaría los 397 bautismos registrados, población aproximada a 10.000 habitantes aplicando unos índices de natalidad de entre el 35 al 45 por mil. *Vid*. nota anterior.

(15) «Alcalá de Henares (Estudio de Geografía Urbana)». *Estudios Geográficos*, Madrid, 47 (1955), pp. 299 a 355, en concreto pp. 316 y ss., y «Alcalá de Henares a mediados del siglo XVI. Enfoque crítico del valor de los vecindarios como fuentes en la época preestadística» *Homenaje a Emilio Gómez Orbaneja*, Ed. Moneda y Crédito, Madrid, 1977, pp. 257-271. En este trabajo se estudia el censo socioprofesional de 1561. En esta fecha se hicieron bastantes por toda España.

(16) A.G.S., *Contadurías Generales*, Leg. 2310.

(17) Según las apreciaciones de GÓMEZ MENDOZA, J.: *Op. cit.*

(18) *Vid.* la documentación relativa a las órdenes dadas ante el traslado en el Apéndice Documental de GUTIÉRREZ, C.: «Madrid de Villa a Corte». *Madrid en el siglo XVI, Madrid, 1962.*

(19) *Aproximadamente 1.000 vecinos para el primer tercio del XVI, unos 2.000 a mediados y de 1.200 a 1.600 a principios del XVII. Op. cit.* p. 321 en cuadro. Nos consta que ese estudio más refinado sobre la población de Alcalá en el Antiguo Régimen lo está llevando a cabo P. L. BALLESTEROS TORRES; posiblemente —y por desgracia su labor quede en papel mojado pues no ha encontrado ayuda oficial que garantice la publicación de su trabajo.

(20) Los usos inmorales de los cortesanos se repiten hasta la saciedad en los escritos de los extranjeros. *Vid.* en GARCÍA MERCADAL, J.: *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Vol. I, Madrid, 1952, las relaciones del Nuncio Borghese (pp. 1472-73). E. COCK autor de la *Ursaria* o descripción de Mantua Carpetana decía —y es una loa de Madrid— «Alégrase la joven, de Cupido/bajo el influjo, y a su casa vuelve/ sin la virginidad con que casiera./La mujer ya casada y del esposo/no contenta, también de noche acude/de furtivos placeres en la busca.../su joven cuerpo por la hierba tiende/y pone en venta su belleza y honra,/y dos aditamentos en la frente/del marido». En LÓPEZ DE TORO: «El holandés Enrique Cock y su descripción de Madrid», *Revista de la Biblioteca Archivo y Museo* (Ayuntamiento de Madrid), 2 (1944), versos 141-151 y también más adelante vv. 560 y ss.

(21) *Relación del Viaje de Jerónimo Münzer (1494-95) o Itinerarium sive peregrinatio per Hispaniam...* en GARCÍA MERCADAL, *Op. cit.*, p. 403.

(22) *Viaje por España del Magnífico Micer Andrés Navagero, Embajador de Venecia al Emperador Carlos V (1525)* en GARCÍA MERCADAL, *Op. cit.*, p. 844.

(23) A.G.S. *Contadurías Generales*, Leg. 768, fol. 302 v. Se trata del «Censo de 1530». Pensamos que el historiador debe dar importancia primordial a los fríos testimonios archivísticos frente a las opiniones subjetivas de cualquier fuente literaria.

haber sido el principio del fin, pero por causas muy distintas a las habidas en el resto de la España interior. Con estos datos en la mano no creemos que se pueda hablar de la existencia de unos «primeros indicios de decadencia económica» a mediados del XVI y menos aún debido al «número de parados y pobres» como se ha sugerido (17): desde que la Corte se estableció en Madrid un buen número de pedigüenos y mendigos debió aparecer por la Villa del Henares tras los pasos del clero que en ella fue alojado. Por último, cuesta dar por ciertas las cifras de García Fernández para el siglo XVI. Por supuesto que hasta que no haya un estudio más refinado, seguiremos contando con ellas (19).

En conclusión, la población de la actual provincia de Madrid puede definirse: concentrada en torno a dos grandes núcleos, Madrid y Alcalá, y, en segundo lugar, más unida al desarrollo de la población castellano-manchega que al de la castellano-leonesa. La Villa de Madrid en concreto conoce una evolución totalmente distinta en los años de crisis de lo habitual en el resto de la Península, no sólo en el XVI, sino también en el XVII.

Vemos cómo de nuevo la Provincia se desgarró entre las Mesetas Norte y Sur sin tener una homogeneidad.

De tiempos de los Reyes Católicos o de Carlos V son una serie de escritos bastantes comedidos sobre Madrid y Alcalá en comparación con otros del reinado siguiente (20). Algunos de ellos tan sólo descriptivos y fríos.

«Sus arrabales de Madrid son muy extensos: tiene muchas fuentes, víveres baratos y dos morerías, habitadas por numerosos sarracenos.» (21).

Otros, acaso muy verídicos:

«Madrid es buen pueblo y bien situado, donde residen muchos caballeros y nobles, tantos en proporción, como en otro lugar de España» (22).

Complemento de esta descripción es el informe del Contador Real que en 1530 exponía a la Corona que

«ay en la dicha villa muchos pecheros pobres y jornaleros y biben a renta en tierras ajenas muchos dellos, y así mismo ay muchos trabantos de mercadería e otros trabtos que con rycoss y otros ofiçiales de sastres y çapateros y otros ofiçios comunes...» (23).

Comparando estos testimonios se puede afirmar que en el Centro de la Península no se vivía alejado del mundo renacentista. Madrid y Alcalá de Henares eran dos componentes más de la república que gobernada por los Reyes Católicos acaso cambió sus costumbres en el caso de la Villa en 1561 ante todo por

el aumento cuantitativo y cualitativo de esa población que vino con la Corte. Cualquier ciudad cosmopolita —París o Sevilla— no debían diferir mucho de Madrid. En cualquier ciudad universitaria tal vez fuese difícil vivir sosesadamente, sin sobresaltos, rondas, hurtos y cuantos desmanes se le antojaran a la estudiantina. Ahora bien, los quehaceres de una vida pecaminosa no eran característicos sólo del ambiente cortesano. Uno de los motivos que impulsó a Cisneros a fundar su Universidad fue la realización de una reforma eclesiástica desde dentro. Así, poco antes de iniciar la empresa, y para un mejor conocimiento de los alrededores de Alcalá, ordena una visita a su arcedianazgo (24). Entre otras informaciones se recogen aquéllas relativas a la vida ejemplar o no de los curas rurales. Mientras hay muchos honrados, «es buen hombre», «es buen mançebo, onesto», los hay que tienen cosas que ocultar, «quando supo que le quise examinar, se fue a la corte», o que llevan una vida de tratos con casadas, mancebas y mujeres en general o, sencillamente huidos por querer «forçar vna muger».

Las dos ciudades se alzaban en medio de feraces campiñas, siempre alabadas por cuantos forasteros las conocían. Gaspar Barreiros, refiriéndose a Madrid, afirmaba que era

«Lugar de mucha y buena comarca, de mucho pan, vino, aceite, cazas, frutas y ganado, y por ser de buena aires, fértil y abastecido de todas las cosas, reside en él muchas veces la Corte.» (25)

y Alcalá

«es una villa de buena comarca de pan, vino y ganado en mucho abastecimiento, cercada de muros, por junto de las cuales pasa el río Henares, de donde ella tiene el nombre.» (26)

aunque

«Los aires de la tierra no eran buenos ni el sitio, pero después que cegaron ciertas lagunas que tenía alrededor quedó más sana, aunque en este tiempo es muy caliente, por lo que los más de los estudiantes se van a su patria.» (27)

Por tanto no es de extrañar —fijándonos en la fertilidad de la comarca— que desde mediados del siglo XVI la puesta en práctica de una reforma de la propiedad de la tierra para engordar las Arcas Reales tan necesitadas, por la sangrante política imperial, se llevara a cabo (en la actual provincia) sólo en las vegas. Nos referimos a la *Venta de Baldíos*, fenómeno por el que se reconoce legalmente una situación de hecho: el campesino puede acceder a bajo precio a todas las tierras que haya cultivado directamente y sean realengas (28). Sin embargo, hoy en día, los antaño campos de viñas, cereales, frutales y horta-

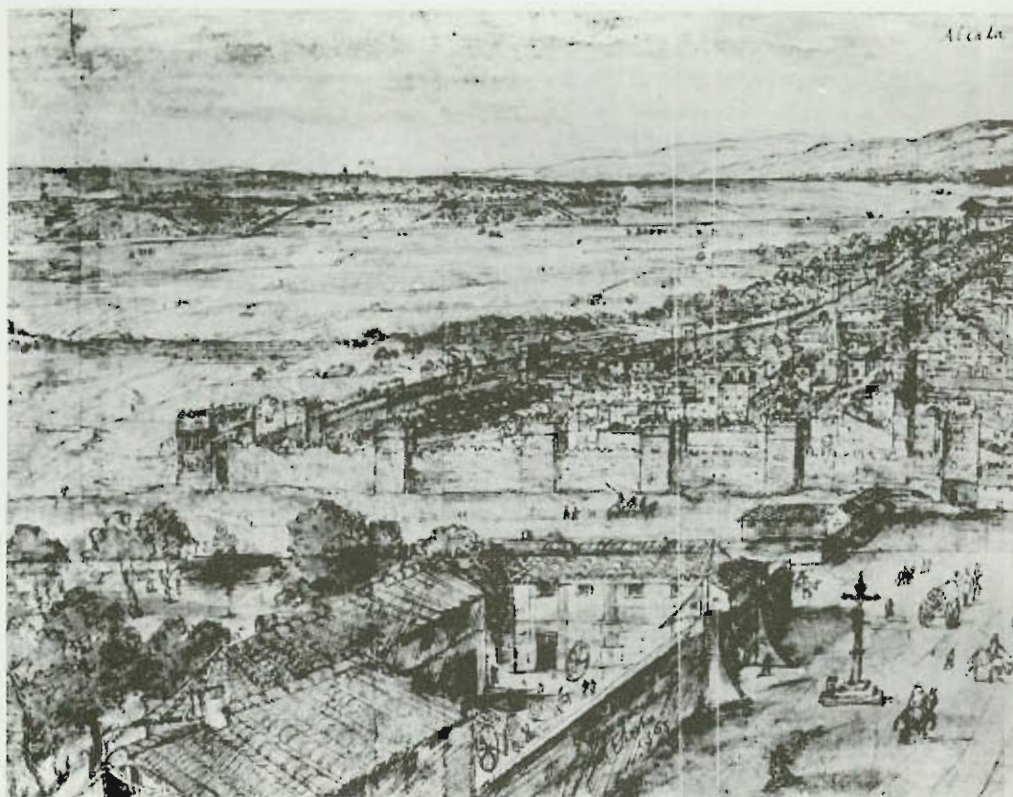
(24) Publicada por TORRE Y DEL CERRO, A. de la: «Una visita al arcedianazgo de Madrid por orden de Cisneros» *Revista de la Biblioteca Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 2 (1944), pp. 375-387.

(25) *Corografía de algunos lugares* (1542) en GARCÍA MERCADAL, *Op. cit.*, p. 983.

(26) *Ibid.*, p. 984. De igual modo habla COCK en su *Jornada de Tarazona* en GARCÍA MERCADAL, *Op. cit.*, p. 1448, si bien hacía hincapié en la localidad del vino. Vid. además los testimonios citados en la demografía.

(27) *Ibid.*, p. 988.

(28) Esta actuación de la Corona, casi desconocida, sólo ha merecido la atención en profundidad de unos pocos autores: GÓMEZ MENDOZA, J.: «La venta de baldíos y comunales en el siglo XVI. Estudio de su proceso en Gualadajara», *Estudios Geográficos*, Madrid, 109 (1967), pp. 499-559; D. VASSBERG tiene algunas monografías y dos estudios generales: *La venta de tierras baldías. El comunitarismo agrario y la Corona de Castilla durante el siglo XVI*, Madrid, 1983 y *Land and Society in Golden Age Castile*, Cambridge University Press, 1984. Omito estudios referentes a siglos posteriores. Por nuestra parte, dedicaremos un estudio a las ventas en la provincia de Madrid en nuestra Tesis Doctoral.



A. Wingaerde. *Vista de Alcalá de Henares.*

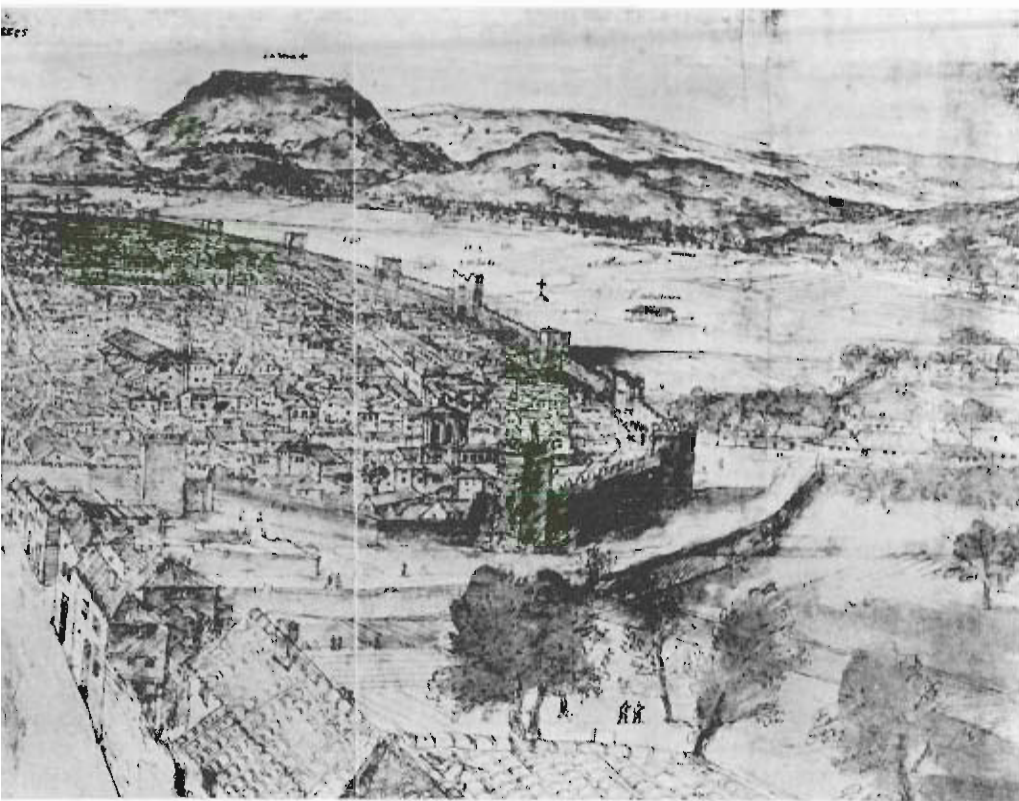
lizas que alimentaron o fueron durante siglos parte del soporte del consumo de la Corte, han ido muriendo poco a poco enterrados bajo fábricas, instalaciones militares, etc., desapareciendo así —como si nos sobraran— la comarca fluvial más fértil de la Provincia de Madrid, víctima de una desdichada política de restauración económica.

Si usáramos las *Relaciones Topográficas* para conocer las formas de la vida económica del agro madrileño, nos encontraríamos con una serie de respuestas todas ellas muy similares: «es tierra falta de leña», «es falta de agua», «se coge poco trigo y poca cebada», etc. Parece desprenderse una idea común: es como si estuviéramos ante unos parajes semidesérticos —incultos— que, además han de abastecer a la Corte al menos en parte. ¿Es incuestionable la veracidad de las respuestas? Que en muchos casos no se dice la verdad es fácilmente demostrable. Mientras que en Perales afirman que

«es tierra rasa y no montosa, ni tiene leña ninguna ni de dónde lo haber».

en Valdelaguna nos dirán con «lamentos» que

«es tierra falta de leña y algunas veces se proveen de leña los vecinos, de las viñas de Tielmes y de Perales, y de los montes y quexigal desta villa...».



¿Tienen o no leña los de Valdelaguna?, ¿les quitan a los de Perales la poca que tienen, o por el contrario, éstos tienen más de la que declaraban? de todos modos, la existencia de preguntas relativas a los bienes decimales permite al historiador tener indicios de dónde hay verdad y dónde no. No olvidemos que mentir en la recogida para pagar menos diezmo era difícil y además estaba penado. Las tablas de tributación se realizaban a partir de la medición de la producción total obtenida en las eras. El cura, una vez tomados los datos necesarios, «confeccionaba las listas de diezmeros que eran leídas públicamente durante el ofertorio de la misa del primer día festivo. Si alguno de los diezmeros consideraba que había sido gravado con mayor cantidad de diezmo que cualquiera de sus convecinos, podía y debía declararlo al cura. La pena de excomunión pesaba sobre todo campesino que infringiera esta normativa» (29). Afortunadamente se puede establecer un cuadro de diezmos de casi medio centenar de localidades (30) de la actual Provincia de Madrid.

Los 43 pueblos de la Provincia que responden al cuestionario entre 1575 y 1578 reparten unas 5.168 fanegas de «pan» como media, con la gran diferencia que hay entre el Campo Real (5.280) y Las Rozas (240). La producción en Toledo rondaba las 2.077 fanegas por pueblo, con máximos en Talavera (60.000 fanegas) y mínimos en Hornillo (70 a 80). Igual po-

(29) GARCÍA SANZ, A.: *Desarrollo y crisis del antiguo Régimen en Castilla la Vieja. Economía y Sociedad en tierras de Segovia, 1500-1814*, Madrid, 1977, pp. 92-93.

(30) Vid. SALOMON, N.: *La vida rural castellana en tiempos de Felipe II*. Barcelona, 1973, pp. 364-65. Esta obra será el pilar de nuestras comparaciones.

dríamos hacer con Guadalajara, Cuenca o Ciudad Real. Alrededor de la Corte hay un granero capaz de abastecerla en los momentos menos difíciles.

Frente a lo que podamos pensar, existe una activa vida comercial en la comarca de Madrid debido en gran medida a la fijación de la capitalidad. No obstante, en muchos lugares es la economía de autosubsistencia la que marca la pauta, sin haberse roto los más antiguos moldes de trabajo. En estos pueblos, el policultivo, aunque escaso, unido a un ganado también poco abundante, sirven para arreglar la vida a los habitantes. Éstos son algunos ejemplos:

Alcorcón:

«Es tierra labrantía y se coge en ella trigo y cebada y poco centeno y poca avena, críase ganado ovejuno en muy poca cantidad.»

Pezuela:

«La cosa de que más aprovechamiento tienen los vecinos de la dicha villa de Pezuela y más común a todos es las viñas y que también hay labor de pan en el medio, y aceite también se coge en el medio, y en el dicho término se crían ganados de lana y cabríos y al presente los hay aunque pocos.»

En otros lugares se adivina la existencia de un monocultivo especializado, y no por un avance en la economía rural, sino como mal menor. Normalmente serán cereales.

Alameda:

«En este pueblo se dan mucho a la labor del pan, y lo tienen por su principal granjería, y lo que principalmente siembran de ordinario es trigo, cebada y centeno y alguna avena.»

otros, a pesar de las adversidades, viven en una relativa tranquilidad, como los de Colmenar Viejo, que en su declaración dejan entrever cierto resentimiento contra el cazadero real:

«Es tierra de labor de pan y granjería de viñas y ganados, y en ella si no hubiese venados tendrían todo el pan e vino necesario para el sustento de la dicha villa, y para vender fuera, y los ganados lo mismo.»

El resto de la producción (viña, olivar, fruta y hortaliza así como cultivos para la industria o el artesanado) registra índices muy variables. En Madrid se recogía menos uva y oliva que en sus alrededores; es más abundante la fruta y la hortaliza y, en tercer lugar, no parece relevante el cultivo de plantas artesanales.

El lugar que recoge más vino, o uva, es Villarejo de Salvanés:

«Se coge buena cantidad de vino que valdrá el diezmo un año con otros dos mil y doscientas arrobas.»

En Perales, por su parte,

«Hay muchos vinos tintos y blancos, y los más dellos nuevos, y de los buenos que se hallan en esta comarca y destrito especialmente los tintos, por haber muy buenas tierras para los vinos tintos» (31).

Mucho menos importante resulta el olivar en nuestra zona, en la que sólo aparece un pueblo con una cantidad considerable: de nuevo es Villarejo de Salvanés.

Los frutos de las huertas son muy abundantes en toda la comarca. Pesa el mercado abierto que era la Corte. Por supuesto que en unos lugares se obtenían rentas más provechosas que en otros. Veamos, de nuevo, otros ejemplos. Camarma de Esteruelas:

«En el río Jarama hay muchas huertas y buenas de mucha fruta, melocotón, durazno, cermeña, moscatel y pera» (32).

Cubas:

«Hay en el término muy buenos nabos e melones y habares, y también hay huertas (...) y críanse berzas buenas.»

Griñón:

«En el término hay muy buenos nabos, tiene muchas huertas, críase en ellas muy buena hortaliza, y en especial berzas, y hay razonable fruta.»

Leganés:

«E otro sí declararon que en el dicho término se cría e coge muy grande abundancia de hortaliza, cebolla e berenjenas, nabos e coles en güerta... a causa de la mucha hortaliza resulta el crecimiento de la renta de las minucias», etc.

Móstoles:

«Se cogen muchos melones y muy buenos, de donde se provee la villa de Madrid y ciudad de Segovia y otras partes, y también se coge mucha cantidad de hortaliza para el ganado vacuno y palomares, y lo mismo garbanzos.»

(31) Salta enseguida la necesidad de comentar la respuesta núm. 17: «El lugar de Perales está en tierra fría porque es arena, y antes peca de enferma que de sana por razón que el río y unos charcos, que el dicho pueblo tiene junto a él (...) echan los mareos sobre el dicho pueblo». Es un ejemplo más de cómo los informantes intentaban tergiversar la realidad a su conveniencia.

(32) El *durazno* es una especie más pequeña de melocotón, la *cermeña* es una pera pequeña, muy sabrosa y aromática que nace al final de la primera.

Talamanca:

«En la dicha ribera de Xarama hay huertas que tiene agua de pie y otras de anorias y las frutas que comúnmente en ellas se cogen son pera y manzanas, duraznos, melocotones y cermeñas y ciruelas.»

Valdilecha:

«Hay en su valle algunos huertas pequeñas y huertos. Los árboles que tienen, ciruelos, manzanos y bombrillares de poca cantidad.»

Olmeda:

«Hay güertas de regadío y en ellas hay frutales, ciruelos, nogales, bembrillares, y de todo un poco, y es de muchos dueños que lo cogen para sus casas.»

Se ve cómo en algunos casos —los tres últimos— es una economía poco más que de subsistencia. Pero a pesar de la claridad de sus respuestas ¿no podemos dudar de la escasez que declaran siempre?

La recogida de cultivos con destino al abastecimiento de un posible artesanado local era —cómo no— escasa en cantidad. Lo más común era el cáñamo, el esparto y el zumaque, planta esta última que también tenía propiedades curativas y culinarias:

«La semilla (...) y las hojas son astringentes, y a propósito para flujos de sangre y disenterías. Los antiguos se servían del fruto del zumaque en lugar de sal para sazonar la comida, y los curtidores emplean las hojas y ramas para adobar las pieles...» (33)

(33) Según TERREROS Y PANDO, E. de: *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas, francesa, latina e italiana*. 4 vols. Madrid, 1787.

uso éste último que nos resulta ahora más interesante. No obstante, en las declaraciones no se hace mención de las cantidades. Veamos, por ejemplo, el caso de Ambite:

«Se coxe pan y vino y aceite e miel e cáñamos.»

Los habitantes de Brea

«La granjería que tienen es labrar la tierra de viñas e olivas, e zumaque e azafrán.»

Al esparto se dedicaban en Fuentidueña:

«Los cuales vecinos viven de arar e labrar la tierra, e coger esparto e labrallo.»

Otra producción artesano-industrial sería la alfarería en Arganda y Santorcaz; la herrería en Getafe, etc.

En lo referente a la ganadería nada más se podrá destacar de lo hasta ahora dicho sobre la agricultura. Pocas cabezas de ganado y, lógicamente, éstas de cerdos, mulos, asnos, bueyes y cabras, echándose en falta el caballo. Lo habitual es tener animales que como en Paracuellos:

«son ovejas y corderos y vacas y bueyes con que aran la tierra».

No es, pues, la zona de Madrid rica en acémilas o en animales domésticos según se desprende de las *Relaciones*. Con ello no queremos decir que tampoco sea excesivamente pobre. Lo común en los pueblos de esta zona es el tener tierras de labranza y ganado con que ararlas y poco más.

La sal, necesaria e indispensable para el hombre y sus animales domésticos, se echaba de menos en todos los pueblos, paliándose la deficiencia con aguas salitrosas si eran para los ganados. Las salinas más cercanas eran las de Atienza, Aimón, Espartinas, Belinchón y ya en Madrid, Valdilecha y Olmeda.

La madera, destinada a la cocina, a las chimeneas y a la construcción, era llevada desde los bosques de Manzanares o de Segovia a aquellos lugares que la necesitaran. Cuando no se podía comprar leña, se utilizaban viñas y otros arbustos en su lugar.

Madrid, Getafe y Alcalá eran los tres núcleos más importantes de redistribución de los productos. A sus mercados se acudía lo mismo a comprar sal traída de otros lugares, como trigo, leña, pescado, frutas... El vino, aunque se podía comprar en los alrededores, se traía muchas veces de la Alcarria, como el aceite. El hierro y sus derivados se adquirían en Vizcaya, el jabón en Valencia, Ocaña y Mondéjar; la fruta en Madrid, Alcalá, Getafe, Plasencia o Illescas. El pescado, se reunía —parece ser— en Torrejón de Velasco. La piedra se extraía de la Sierra, el yeso en Getafe o Brea, y la cal de Pinto. El carbón de los Yébenes, etc.

De lo hasta ahora visto, parece desprenderse cómo en el centro de la Península se alza un islote que vivirá una relativa prosperidad gracias a la Corte. Esta no era un parásito. Se trataba de una unión inquebrantable entre la ciudad y su campo, al menos económicamente. De no estar en Madrid la Corte, posiblemente muchos pueblos se habrían hundido antes. Sin embargo, abierto el mercado de la Villa, había pueblos que vivían a sus expensas, como Perales:

«En lo que más curiosos están todos los vecinos del dicho pueblo es en acoger gente forastera, que pasan con provisión a la Corte mientras ésta está en la Villa de Madrid.»

En otros casos, el que en la capital se diera la redistribución de productos, permitía más facilidad de intercambios entre

los pueblos. Precisamente la proliferación de ferias, será la que alimente la necesidad de los desplazamientos, de la circulación monetaria y de los productos. Este alfoz tan rico y tan pobre como otro cualquiera sólo se equivocó en una cosa: basar su economía en la agricultura para la Corte. Ahora bien, ¿habrían permitido los señores de Madrid un cambio económico? Creo que no. Esta fue una más de las consecuencias del asentamiento de la Corte, pero igual habría ocurrido en otra parte.

Creación y saber en Madrid y Alcalá

Al viajero que llegaba a Alcalá le llamaba inmediatamente la atención, cómo no, la Universidad. Desde impresiones poco despiertas por los años que corrían.

«Cerca del Mercado hay un hermoso monasterio de Franciscanos, junto al cual el actual arzobispo de Toledo (Cisneros) que es observante, hace construir un bellissimo colegio, que aún no está terminado.» (34)

(34) *Primer viaje de Felipe el Hermoso a España en 1501 por Antonio Lalaing*, en GARCÍA MERCADAL, *Op. cit.*

a otras llenas de detalles en las que el lector encuentra todo aquello que quiera saber sobre el funcionamiento universitario, como es la descripción de Gaspar Barreiros en su *Coreografía*.

Antes del Seiscientos solían llamarse «Estudios Generales» aquellas instituciones capacitadas para conceder los tres títulos superiores —el Bachiller, Licenciado o Doctor— y además facultadas para dictar clases de Derecho, Medicina, Teología... Eran, en definitiva, las Universidades. Había otros centros en los que, por ejemplo, se podía estudiar Teología y Artes Liberales además de Gramática, pero no podían otorgar titulaciones, y había también centros cerrados, es decir que daban esas asignaturas «superiores» pero el título sólo lo podían recibir miembros pertenecientes a esa sociedad concreta, como sucedía con ciertas órdenes religiosas. Todos estos eran los «Estudios Particulares».

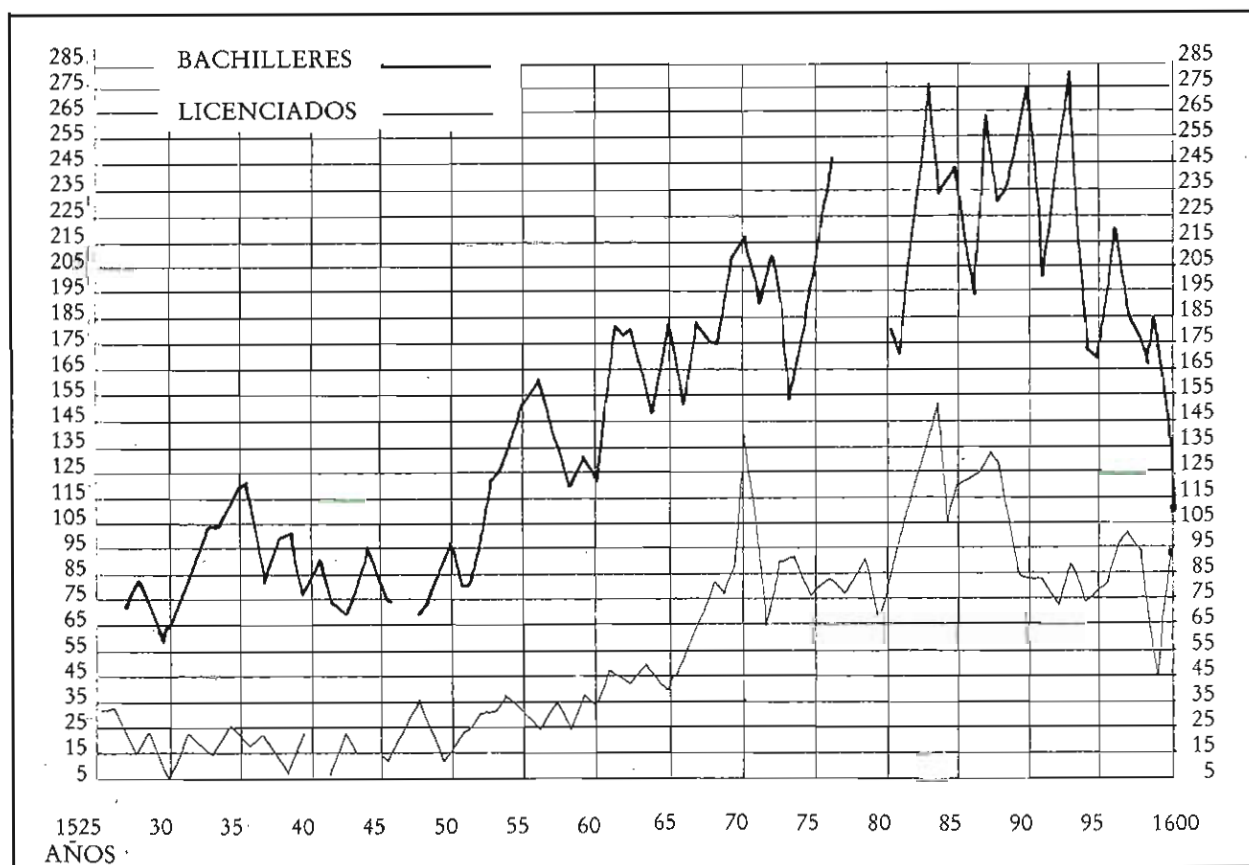
A partir de los Reyes Católicos, la enseñanza universitaria dependiente de la Monarquía logra un florecimiento que no tiene rival en Europa: por todos los dominios de la Corona se desparraman cerca de medio centenar de Universidades. Antes de 1620 había en la Península (sin Portugal) 34 centros.

Cada universidad podía estar rodeada por una serie de colegios, cuyo número osciló según el centro y el tiempo. Así, nuestra Universidad de Alcalá que se fundó junto a siete colegios, duplicó este número a lo largo del siglo. Eran organismos con una amplia autonomía a excepción hecha del de San Ildefonso de Alcalá que venía a ser el motor, y no una pieza más, de la Universidad. El rector de San Ildefonso, elegido por los veinticuatro colegiales, sus compañeros, pasaba a serlo de la Universidad. También a excepción de los de Castilla de Vieja, su centro científico era la Teología, intentando así que se dedi-

cara más atención al Reino de los Cielos, y no al de la Tierra. Pero todo fluye y se transforma, y así, en la *Preclara Facultad de Artes* se inicia la explosión estudiantil precisamente en los primeros años del reinado de Felipe II y más concretamente aún, tras el establecimiento de la Corte en Madrid (*Vid. Gráfico*). La formación que se iba a recibir fundamentalmente era aquella que permitiera al estudiante desempeñar con el transcurso de los años un puesto en la Administración Real.

Las becas, geográficamente repartidas, fueron terreno abonado para luchas internas. Si en principio lo que pretendieron los fundadores de los Colegios Mayores era que no hubiese un monopolio de las próximas cabezas dirigentes de la administración, con el tiempo apareció una «especialización geográfica» de cada Colegio Mayor. Individuos de una misma zona llegaron a controlar colegios distintos, proceso que se dio a lo largo de la Edad Moderna: vizcaínos, montañeses y navarros el de San Bartolomé; manchegos el del Arzobispo, andaluces el de Cuenca, castellanos el de Oviedo, el de Santa Cruz por riojanos, y por último, toledanos, manchegos y alcarreños el de San Ildefonso (35). En el XVI, acaso fuese éste el más abierto sobre todo a las regiones centrales. Comparémoslo con otros tres colegios, el de Oviedo y San Bartolomé (dependientes de la Universidad de Salamanca) y el Santa Cruz (de la de Valladolid):

(35) KAGAN, R.: *Universidad y Sociedad en la España Moderna*. Madrid, 1981, pp. 154 y ss.



Origen Geográfico de los Colegiales	UNIVERSIDAD DE SALAMANCA				U. DE ALCALA		U. VALLADOLID	
	de Oviedo		S. Bartolomé		S. Ildefonso		Santa Cruz	
	1524-40	1550-99	1500-49	1550-99	1508-49	1550-99	1500-49	1550-99
Andalucía	5	8	14	13	12	6	10	14
Asturias	1	5	3	2	0	1	2	5
Castilla la Nueva	4	13	22	22	52	69	23	22
Castilla la Vieja + León	31	52	55	54	53	69	72	66
Extremadura	2	7	1	0	2	0	1	1
Galicia	6	7	3	5	1	0	2	4
Murcia	0	0	0	0	1	0	3	0
TOTAL CASTILLA	49	92	98	96	121	145	113	112
Navarra	5	4	3	4	5	24	7	4
País Vasco	2	0	0	0	0	0	0	1
Aragón	1	2	6	4	17	12	9	7
Cataluña	0	1	1	0	4	1	0	0
Valencia	1	1	0	1	0	1	3	1
TOTAL ARAGON	2	4	7	5	21	14	12	8
OTROS	9	4	4	8	85	24	6	1
TOTAL GENERAL	67	104	112	113	232	207	138	126

Fuente: KAGAN, R.: *Universidad y Sociedad...*, págs. 156-166.

Hemos hablado vagamente de la necesidad sentida por Cisneros de reformar el clero, y cómo ésta es una de las causas que le llevan a fundar la Universidad de Alcalá. Si algunos curas de este arcedianazgo eran poco virtuosos, más preocupante podía ser el que sus conocimientos de las letras rayasen el analfabetismo, pues podían tener perdida *a priori* cualquier batalla desde el púlpito. Así

N.º casos	TIPOS			
	«Lee bien»	«Lee razonablemente o lee medianamente»	«Lee poco»	«No sabe leer»
30	24	3	2	1

N.º de casos	TIPOS			
	«Entiende bien»	«Entiende medianamente»	«Sabe o entiende poco»	«No sabe»
19	8	3	5	3

N.º de casos	TIPOS			
	«Es suficiente»	«Construye bien»	«Construye razonablemente»	«Construye poco»
23	7	2	11	3

Fuente: «Visita al Arcedianazgo de Madrid» (Vid. núm. 24).

Como se ve la formación media era aceptable, pero muy preocupantes los índices más bajos (leer «mediana o razonablemente» podría ser algo así como tener unos conocimientos rudimentarios: no hace falta hacer hincapié en los problemas morfológicos o sintácticos de estos miembros de clero, ¿qué podrían saber de otras cosas?). Había también latente un espíritu de reforma eclesiástica nacional sin ruptura con Roma, más o menos conseguida en Francia y España, desbordada en Inglaterra por las circunstancias. Son, por lo tanto, razones de peso para enfrentarse ante todo con los estudios teológicos y cuanto de ellos derivara.

Desde fines del XV el Cardenal va preparando la infraestructura arquitectónica imprescindible y, con los medios necesarios, conseguiría y consolidaría «los tres elementos que debían concurrir para que la empresa universitaria quedara sólidamente establecida: edificios materiales, base jurídica y dotación económica» (36). De abril de 1499 es la Bula de Alejandro VI por la que puede erigir un colegio de enseñanzas de Teología, Derecho Canónico y Artes así como obtiene la potestad para otorgar grados. A finales del siglo XV se inician las obras del edificio antiguo y unos años más tarde empezaron los cursos. Las normas quedaban recogidas en las Constituciones de 1510 y las de 1517, reforma de las anteriores. Los primeros pasos se daban por la Facultad de Artes en la que había ocho regentes y cuatro cursos: los estudios superiores se repartían entre las siete cátedras de latín y las de hebreo y árabe, las dos de Medicina, las dos de Derecho Canónico o las tres de Teología. Estas cátedras eran normalmente temporales y por oposición y concretamente en Artes, las podían disfrutar los Licenciados recientes que hubieran obtenido el título de Maestro. Las aulas quedaron impregnadas de los sabios dictados de Nebrija, Juan de Medina, Francisco de Vergara, Vallés, Ciruelo, Santo Tomás de Villanueva (que se instaló en el verano de 1508) y tantos otros que muy probablemente supieron teñir con los pigmentos del humanismo a muchos de los grandes políticos del Renacimiento español. Mas no sólo fue la viva voz el vehículo de transmisión cultural, sino que Alcalá gozó en fecha temprana de una imprenta. La primera obra que nació en ésta fue la *Vita Christi* de Landulfo de Sajonia, el Cartujano, impresa en el taller de Estanislao Polono, polaco, que en 1504 se fue de Alcalá. El vacío aún tardó más de un lustro en cubrirse, pero el tiempo esperado no fue en balde y así en 1510-11 vino a la ciudad Arnao Guillén de Brocar, que entre 1514 y 1517 dio a la luz la *Políglota*. Los

(36) MESEGUER FERNÁNDEZ, J. (OFM): *El cardenal Cisneros y su Villa de Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares, 1982, p. 38. El autor ha conseguido en esta obra —originariamente una conferencia— ofrecer una visión nítida del complejo mundo de las relaciones entre la población y la Universidad y lo que es aún más interesante, de los primeros pasos de la fundación cisneriana. El tema lo trata en profundidad CASTILLO OREJA, M. Angel en *Ciudad, funciones y símbolos. Alcalá de Henares, un modelo urbano de la España Moderna*, Alcalá de Henares, 1982, en especial los caps. 3 y 4. En aquél trata de los inicios de la ciudad universitaria como tal y en éste la polémica urbanística entre el Municipio y la Universidad.

Brocar, con el tiempo, contarían entre los maestros del arte de hacer libros en la Península.

Mas no todo era fácil. Pronto surgieron dos grandísimos problemas: por un lado, de carácter civil con las autoridades municipales y la población alcalaína, y por otro, el enfrentamiento con Salamanca.

La reforma arquitectónica emprendida por Cisneros, por la que se iba a erigir una auténtica ciudad universitaria nueva, tal vez no gustaría a los vecinos: había, además, que traer estudiantes y sentar una sólida infraestructura: se necesitaba dinero. A todos estos problemas hace frente el mercader García de Rueda (el que costeó la impresión de la *Vita Christi*) en 1505 en un memorial elevado a y minusvalorado por Cisneros (37).

Recelosa puede ser el calificativo aplicable a la población de Alcalá a principios del XVI, más aún si tenemos en cuenta que sobre la juventud estudiantil el único poder judicial existente era el del Rector de la Universidad. Los altercados fueron numerosos. El estudiantado probablemente era orgulloso en exceso. Gómez de Castro narra de cómo en una visita del Rey Fernando, los pupilos de Cisneros respondieron contundentemente a las chanzas de la escolta regia: el propio Cardenal tuvo que apaciguar la irritación del monarca que se sintió burlado (38). Los problemas se sucedían una y otra vez, hasta tal punto que en 1518 se pensó en llevarse la Universidad de Alcalá a Madrid, y es que en otro altercado «los de Alcalá quedaron tan exasperados que amenazaron con que, a otro lance como aquél, pegarían fuego a la Universidad» (39).

Y si graves eran estos incidentes, no menos preocupantes fueron los que se ocasionaron entre las Universidades de Salamanca y esta de Alcalá. Empezaron ya en 1508. Entre el verano y el otoño, el claustro salmantino intentó que Cisneros hiciese su fundación no en Alcalá, sino en la ciudad del Tormes. El Cardenal, por cuestiones evidentes, siguió con su empeño y el 14 de febrero de 1511 se promulgó a instancias de los de Salamanca una bula pontificia de *Entredicho* que afectaba a toda la población de Alcalá. Hechas las pesquisas para ver quién había fijado la bula, su licitud o no, el Cardenal, por delegación en el licenciado de la Torre, suspendió el *Entredicho* hasta consultar al Papa. Pero por incurrir en penas mayores, muchos párrocos y beneficiados eludieron sus celebraciones... casi dos meses, con la Cuaresma en medio, tuvieron que pasar hasta que se celebró la procesión encomendándose la Villa a Nuestra Señora del Val (40).

También malos momentos debieron conocerse cuando Nebrija se fue a Salamanca, aunque tal situación tuvo un desenlace y final menos trágicos.

Fuese como fuese, lo cierto es que la proximidad de la Corte moldeó con el tiempo una Universidad que iba alejándose de las ideas que la fraguaron. Por ella pasaron príncipes, desdichados unos, heroicos y admirados otros. En ella se instruyó

(37) Noticias de este memorial en MESEGUER, *Op. cit.* pp. 52-53 y texto íntegro en el «Apéndice Documental», núm. 2, pp. 106-108.

(38) Citado por MESEGUER, p. 73. Otros alborotos y roces con las autoridades en *Ibid.* pp. 73-78 y los enfrentamientos entre los mismos delegados cisneros en pp. 69 y ss.

(39) Citado por PESET, J. L. y HERNÁNDEZ SANDOICA, E.: *Estudiantes de Alcalá*. Alcalá de Henares, 1983, p. 35. En pp. 34 y ss. roces jurisdiccionales. Vid. también el «Libro Octavo» de GÓMEZ DE CASTRO, Alvar: *De Rebus Gestis*. trad. por J. OROZ REYA, Madrid, 1984. Ni que decir tiene que esta es la obra básica para conocer el ambiente alcalaíno y por supuesto la propia vida del Cardenal. Sobre el poder y el estudiantado merece ser destacado el capítulo I, «Poder y Fuero Universitario» de la obra citada de Peset y Hernández Sandoica.

(40) MESEGUER FERNÁNDEZ, *Op. cit.*, pp. 70 y ss.

parte del mundo político destinado a gobernar el Imperio y en Alcalá, en fin, nació Miguel de Cervantes.

Por su parte, en la Villa de Madrid destacaban dos instituciones docentes: el Estudio de la Villa y la Casa y Colegio de los Jesuitas. Fruto del excelente y elevado ambiente cultural que rodeaba al Rey, se creó una Academia Matemática, dedicada fundamentalmente al estudio de las ciencias exactas y fuera de la Villa, pero también con el absoluto apoyo del Monarca, nació y se desarrolló la importantísima biblioteca escorialense, lugar de reunión y discusión de no pocos problemas humanísticos.

A finales de 1346 Alfonso XI permitía la creación de una Escuela de Gramática en Madrid. Su existencia —más de tres siglos—, se ve marcada por los grandes frutos y sinsabores que una institución así podía conocer. Cerrado en 1619, la centuria del Quinientos marca tanto su máximo apogeo, como su rápido declinar.

Ya entre 1512 y 1513 se plantea un grave problema a su supervivencia pues había varios centros en los que se daban clases gratuitas de gramática. Las quejas del Estudio y del Concejo lograron que el Emperador ratificara por una provisión real la obligatoriedad de que todos los menores fueran a las aulas de Estudio bajo pena de 2.000 maravedíes en caso de incumplimiento (41). En 1515 y 1521 se prohibía también por provisión real el impartir clases de gramática fuera del Estudio, lo cual dice mucho en favor de la población madrileña —pues acudía o podía acudir a distintos lugares a estudiar las primeras letras—, y bien poco sobre la efectividad de estas provisiones, por su reiteración.

Entrado ya el siglo XVI en 1530, fue acomodado en un lugar apropiado —en la calle del Estudio— y los catedráticos, uno o dos con contratos temporales irregulares, solían tener que contar con el beneplácito de la Universidad de Alcalá.

Sin lugar a dudas el maestro más famoso que impartió su docencia en el Estudio fue López de Hoyos; a su vez, el alumno más encumbrado, Cervantes. Además, es posible que por sus aulas pasaran Fray Luis de León y Tirso de Molina.

Los avatares del Estudio son clara muestra de la negligencia del Concejo de Madrid, que poco a poco fue cediendo a las presiones de los jesuitas. Así, en 1567 decidió que el Corregidor y un Regidor —Diego de Vargas— informaran al Presidente y al Secretario del Consejo de Castilla sobre la situación planteada y de la —increíble— decisión de que los 25.000 mrs. que se daban de salario al Bachiller del Estudio se diesen al Monasterio de los Teatinos (o sea, de los jesuitas) «para que ellos lean la dicha Gramática» (42), decidiéndose tres días después que se pidiera al Consejo Real la restricción a un solo Estudio de Gramática en la Villa, que sería el de los jesuitas (43). En 1619 se despidió el Preceptor pasando su herencia cultural al Colegio Imperial, curiosamente en los mismos años que se cerró también la Academia Matemática.

(41) SIMÓN DÍAZ, J.: *Historia del Colegio Imperial de Madrid*. 2 vols. Madrid, 1952. I, p. 17. Para algunos autores es el inicio de la enseñanza oficial obligatoria.

(42) Archivo de la Villa de Madrid. *Libros de Acuerdos*, 1967, X, 15.

(43) *Ibid.* 1567, X, 20.

La Compañía de Jesús logró establecer un Estudio en Madrid, tras frustrados intentos, en la segunda mitad del siglo XVI. Rival —como hemos visto— por muchos motivos del de la Villa, supo ganar la partida y no sólo eso, sino también conseguir con el tiempo los lustrosos títulos de *Colegio Imperial y Reales Estudios*.

En 1566 el Concejo de Madrid acordó tratar con la Compañía sobre la creación de dos cátedras de gramática con sueldos iguales a los del Estudio y costeadas con cargo a los presupuestos del Consejo, acuerdo hasta entonces desconocido en cualquier ciudad hispana, como señalaron algunos regidores. Si tal resolución hubiera tenido sus frutos, no habría hecho falta la petición de 1567 que hemos visto más arriba, ni que en 1571 el Duque de Feria convenciera a Felipe II de la utilidad de la creación de un centro jesuítico en Madrid.

De años atrás se arrastraba una nítida oposición a las formas de enseñanza de los de la Compañía por varias razones:

«No se enseñauan en ellas letras sólidas (pues) todo eran deuociones con que criauan los hombres cobardes»,

razón importante, tanto o más como la que esgrimían contra la creación de centros de jesuitas.

«por que no se ponían sino para ganar (...) a los hijos de los hombres ricos para por este medio hazer rica la Compañía...» (44).

(44) Citado por SIMÓN DÍAZ, *Op. cit.*, p. 16.

El propio López de Hoyos se mostró contrario a la aparición de los jesuitas por Madrid y casi logró en 1572 que no se llegara a abrir el Centro. De cualquier modo, lo cierto es que bien por el apoyo de unos, la desidia y el empeño de otros, el Colegio inició su andadura. En 1573 tenía 300 alumnos, el doble nueve años más tarde, 750 en 1598... Grandes literatos se cultivaron en sus aulas: Lope y Quevedo, tal vez Tirso y también hijos de la nobleza afincada en la Corte, como los de los Eboli.

De 1572 data la creación de las escuelas de Gramática, Retórica y Teología y más adelante, Humanidades, usándose o favoreciendo el uso del latín no sólo como lengua muerta, sino viva. Las formas de enseñar, su propia mentalidad eran totalmente innovadoras. Sus métodos resultaron los más eficaces y atrayentes. A los pupilos les adiestraban en el conocimiento de las matemáticas, las ciencias naturales, las lenguas muertas —buscando precisamente la belleza de lo clásico— y las vivas. «Era, ha señalado el maestro Domínguez Ortiz, una educación que tendía a combinar el ideal cristiano con el humanista y con la preparación necesaria del hombre para el mundo» (45). Es más, su ímpetu renovador les llevó a suprimir todo aquello que fuera a impedir su arrollador avance: «ni las mortificaciones, ni

(45) *La sociedad española en el siglo XVIII*. Madrid, 1955, p. 154.

(46) DOMÍNGUEZ ORTIZ, A.: «Aspectos sociales de la vida eclesiástica en los siglos XVI y XVII» en *Historia de la Iglesia en España* dirigida por GARCÍA-VILLOSLADA, R. Vol. IV, Madrid, 1979, p. 51.

(47) LÓPEZ PIÑERO, J. M.: *Ciencia y Técnica en la Sociedad Española de los siglos XVI y XVII*, Barcelona, 1979, p. 243.

(48) Un bosquejo biográfico y su biblioteca la publicamos BOUZA ALVAREZ, F. J. y yo: «La librería de don Pedro Juan de Lastanosa en Madrid (1576)» en el *Archivo de Filología Aragonesa* (Zaragoza) XXXII-XXXIII (1983), pp. 101-175. En la actualidad estamos llevando a cabo la identificación de las 560 obras que le componían, que en muchos casos, será labor imposible. Sin embargo, Lastanosa, tanto tiempo olvidado, ha sido también centro de atención de GARCÍA TAPIA, M.: «Los veintiún libros de los ingenios y de las máquinas. Su atribución». *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*. L (1984), pp. 434-439, que hace bien poco le ha atribuido también la autoría. No nos conocíamos y, sin embargo, hemos cruzado nuestras investigaciones llegando a las mismas conclusiones, por lo que mutuamente reforzamos las respectivas hipótesis.

(49) En nuestro trabajo, entrada 491: «... un libro de ingenyos questá escrito de mano...». La edición moderna del manuscrito la ha realizado GARCÍA DIEGO, J.: PSEUDO-JUANELO TURRIANO, *Los veintiún libros de los ingenios y de las máquinas*, 2 vols. Madrid, 1984.

coro, ni estipendios de misas y sermones, ni elecciones a plazo fijo. Sistema autoritario. Hasta la terminología es nueva: casas en vez de conventos, rectores en vez de priores» (46). En cualquier caso, éstos que criaban cobardes a los hombres, supieron ganarse poco a poco a las más altas esferas del poder. Ni el Rey ni buena parte de la Corte sentían simpatía por ellos, pero sermón tras sermón desde las cátedras, los confesionarios y los púlpitos lograron este cambio de opinión y la captación de las élites gobernantes.

El otro gran centro cultural en la Villa de Madrid fue la Academia Matemática. Institución fundada bajo los auspicios de Felipe II, convencido de su utilidad por Juan de Herrera, se gestó en Portugal en (1582) y nació en 1583. Para Herrera el papel de tal Academia debía ser el desarrollar los conocimientos de Matemáticas, Cosmografía, Topografía y cuantos saberes derivaran de o a los que sirvieran estas disciplinas. Ni el momento ni el lugar de su creación, ni el ambiente eran artificiales. La década de los 80 marca tanto el cénit como el inicio de la caída del poder político-territorial: para su sustento, bueno sería contar con un mundo de arquitectos y técnicos capaces de fortalecer la defensa del imperio, tanto por mar, como por tierra. El lugar elegido, Madrid, era a la vez la Corte de Su Majestad Católica y el gran centro artístico-arquitectónico filipino; por ello, el ambiente que se respiraba sería totalmente propicio para echar semillas que arraigaran pronto y fácilmente. Sólo unos años antes (en 1576) —y válganos de ejemplo— había muerto en la Villa un aragonés hasta ahora poco conocido y autor de los *Veintiún Libros de las Máquinas*. La obra, atribuida hasta hoy, con ciertas dudas, a Juanello Turriano, diseñaba entre otras cosas una serie de molinos con redimientos «semejantes o superiores a los mejores molinos de viento modernos» (47). Su calidad técnica puede ser una muestra de su importancia. Mas debe destacarse que se trataba de innumerables máquinas reales, realizables, no aparatos fruto de mentes soñadoras. El autor, en fin, era el traductor de los *Dos libros de la Geometría Práctica de Oroncio Fineo*, y autor de un *Discurso... sobre la conducción de aguas del río Selino* (ambos manuscritos): su nombre, Pedro Juan de Lastanosa (48). Su obra, junto a las dos últimas citadas, aparece en el inventario que de sus bienes nos dejó el escribano (49).

Pero volvamos a la Academia en sí después de habernos acercado al ambiente (y no a una aislada excepción) madrileño.

Fundada como decíamos entre 1582 y 1583, inspirada en los dictados lulistas de los que Herrera era un fiel seguidor (50), inició un esplendoroso camino en poco tiempo. Por supuesto que el arquitecto de El Escorial pasó a ser su primer director. Este puesto con el tiempo fue unido al de Arquitecto Real. La imprenta dio a la luz bien pronto el primer fruto de la Academia: la traducción de la *Perspectiva y especularia* de Euclides en 1584. Herrera había puesto especial énfasis en que se tradujeran al castellano aquellas obras que sirvieran para crear las bases de

los conocimientos del alumnado. De la calidad de la enseñanza son buena muestra las palabras del Carducho:

«Sobre especiadas mesas se vían globos, esferas y otros instrumentos con los cuales, como otro Euclides, el Doctor Julio Firrufino, Catedrático, leía y enseñaba Matemáticas, Artillería y otras cosas...» (51).

Y de las esperanzas de la nueva institución, las palabras de su director en enero de 1584:

«... Su Majestad... ha instituido una cátedra de Matemáticas... y créese que ha de ser de grande provecho para muchas cosas: y hasta agora no faltan oyentes, y entendemos que tampoco faltarán» (52).

Para que los conocimientos tuviesen una sólida base era menester no sólo un buen profesorado, sino también un material apropiado. A los globos y esferas que citaba Carducho, podríamos unir una serie de obras pedidas por Herrera a Venecia en 1584, obras bien en lenguas clásicas o vulgares, pero todas ellas de grandes maestros: Copérnico, Herón, Aristóteles, Trismegisto, etc. (53).

Los profesores que dictaron sus clases fueron numerosos y grandes conocedores de las disciplinas que impartían. Así, a Labaña se le encargaron la Cosmografía, la Geografía, la Topografía y las Matemáticas. De sus clases en 1588 es el *Arte de Marear*. De sus conocimientos de Topografía es buen ejemplo el excelente mapa del Reino de Aragón (terminado en 1615) (54). También explicó Matemáticas y Cosmografía Pedro Ambrosio de Ondérez, ayudante de Labaña. De 1584 es su traducción ya citada de Euclides. De sus explicaciones en 1592 es el *Uso de Globos*, obras que tenía el Rey en sus estanterías (55).

Bernardino de Mendoza, alumno en la Academia, publicó, al cabo del tiempo una *Tehórica y Práctica de Guerra* (1595), que por su calidad se tradujo al alemán, francés, italiano e inglés. No es de extrañar que su fama como ingeniero fuera muy notoria, sobre todo en las fortificaciones (56). Cristóbal de Rojas fue maestro de Fortificación entre otros de Mendoza y del gran Tiburcio Spanochi, su antiguo maestro. De sus saberes es fruto una *Teoría y Práctica de la Fortificación* (1598), obra culmen sobre la disciplina de las publicadas en España en el XVI (57).

Rocamora, a quien citamos como ejemplo de los astrónomos que pasaron por la Academia, publicó en 1599 un resumen de sus explicaciones en las que alababa el alto grado de ésta (58) y, en fin, el propio Villalpando, alumno de Herrera, que influyó decisivamente en Juan Caramuel y Lobkowitz en España o en Inigo Jones en Inglaterra, así como inspiró a Newton a la hora de reconstruir el Templo de Salomón (59).

La vida de la Academia fue relativamente larga, acabando

(50) El trabajo de R. TAYLOR: «Arquitectura y Magia» en *Traza y Baza* (Barcelona, 1976) es un clásico de los fundamentos lulistas de Herrera. Traigo a colación una noticia (que agradezco al Dr. Castillo Oreja) fechada en 1579: el 27 de enero los señores de la Capilla del Colegio Mayor de San Ildefonso «mandaron que se dé al doctor Caxal un libro de Astrología, o a Juan de Herrera, arquitecto de su Magestad, que se llama Reymundo de Lulio, y con condición que lo trayga dentro de medio año, y que dé fianzas para que trayrá el libro dentro del dicho término» en Archivo Histórico nacional, *Universidades*, lib. 11-F, fol. 29.

(51) En el Prólogo a su *Diálogo de la Pintura*, Cit. por PICATOSTE: *Apuntes para una biblioteca científica española del siglo XVI*. Madrid, 1891, p. 147.

(52) De Herrera a don Cristóbal de Salazar. Aranjuez, 1584, I, 1. Cit. por PICATOSTE, *Op. cit.* p. 146, n. 1.

(53) PICATOSTE. *Op. cit.*, p. 148, n. 1. Incluye la carta y la relación de las obras solicitadas.

(54) Cfr. LÓPEZ PIÑERO et alii: *Diccionario histórico de la Ciencia Moderna en España*, 2 vols. Madrid, 1983, voz LABAÑA; en PICATOSTE, *Op. cit.*, pp. 160-161.

(55) PICATOSTE, *Op. cit.* pp. 226-227.

(56) LÓPEZ PIÑERO, *Op. cit.*, voz MENDOZA.

(57) *Ibid.* voz ROJAS: PICATOSTE, *Op. cit.*, pp. 272-273.

(58) LÓPEZ PIÑERO, *Op. cit.*, voz ROCAMORA.

(59) *Ibid.* voz VILLALPANDO.

(60) PICATOSTE, *Op. cit.*, pp. 148 y ss.

en 1624 fundida con el Colegio Imperial de los Jesuitas, que, como le ocurrió a los Estudios de la Villa, logró terminar con su excelente tradición (60).

Convulsiones políticas

Desde el punto de vista político hay dos acontecimientos importantes en la vida madrileña del XVI: la Revolución de las Comunidades y el establecimiento de la Corte.

Entre 1520 y 1521 Castilla conoce la «primera gran revolución moderna» de Europa, expresión última y esencia de unas libertades que arrolla el poder absoluto de los monarcas. En efecto, si pudo haber una muestra de innovación en la superación del fragmentarismo feudal —razón ésta esgrimida por los que ven en la actuación del Emperador un empuje «europeísta» frente a los planteamientos «antiguos» de los comuneros—, se frenó, a la vez, una trilogía de aspiraciones políticas propias del Renacimiento —¿sólo de él?— y por ende de la nueva savia que alimentaba al ser europeo: el afán igualitarista, el amor a la libertad y la exigencia de participación política (61). Tres pilares que soportan la ideología revolucionaria —pues la hubo— en la Guerra de las Comunidades (62).

Toda Castilla se alzó en defensa de su libertad y sus raíces en la primavera de 1520. Este iba a ser el primero, el mayor, el último levantamiento castellano. De entre las consecuencias inmediatas podríamos hablar de la castellanización del Monarca desde entonces, del establecimiento de la Corte en el corazón de Castilla, de tantas y tantas cosas..., pero también de un altísimo precio pagado precisamente por aquéllos a los que se venció y de los que se aprendió una gran lección. Este precio, unido a la gloria, fue sencillamente, trágicamente, la ruina de Castilla. Sus hombres, sus riquezas, iban a parar al otro lado de sus fronteras y, poco a poco, ese gran lago se desecó. A cambio, sus aguas regaron campos yermos, su cultura, sus formas de pensar eran respetadas y odiadas a la vez. Para la Historia Moderna la Revolución de las Comunidades debe ser algo más que el levantamiento violento de unas cuantas ciudades: es uno de los jalones que se deben tener siempre en cuenta al hablar del Estado en este periodo.

En la primavera de 1520, Carlos V nombró a un nuevo Corregidor para Madrid. Era Antonio de Astudillo. Tan pronto como ocupó el puesto, inició la tarea de reconstruir la imagen perdida del Monarca y también su autoridad. Todo estaba ya en ebullición. Madrid no era ajena a lo que acontecía al otro lado del Tajo. Los procuradores de Santiago-Coruña no habían vuelto a la Villa y había cierta inquietud. El Corregidor les inquería

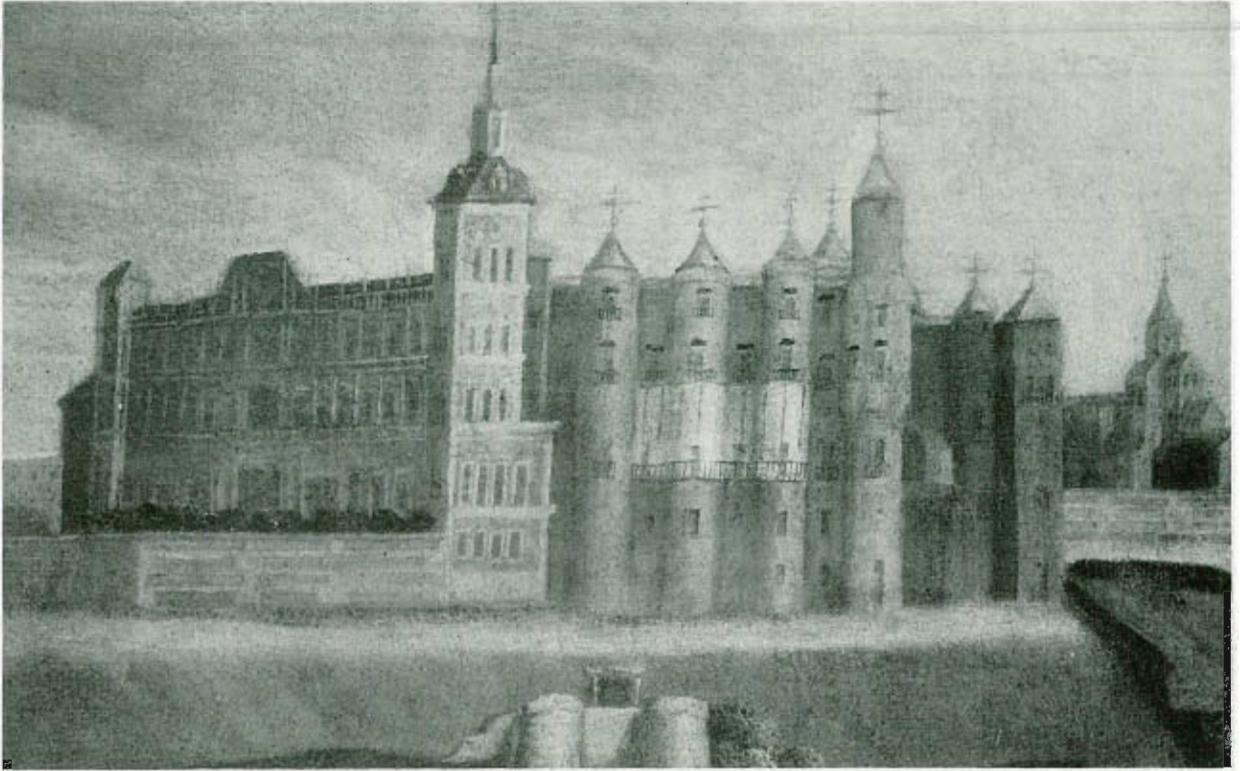
«por qué se detienen, porque la Villa lo quiere saber» (63).

Las informaciones y cartas procedentes de Toledo eran

(61) GUTIÉRREZ NIETO, J. I.: *El Renacimiento y los Orígenes del Estado Moderno*, Barcelona, 1975, p. 150.

(62) La Guerra de las Comunidades ha provocado ríos de tinta a lo largo de la Historia. Citaremos los tres estudios magistrales con que el lector puede acercarse a la comprensión de esta revolución en pro de la libertad: MARAVALL, J. A.: *Las Comunidades de Castilla. Una primera revolución moderna*. Madrid, vv. eds., PÉREZ, J.: *La revolución de las Comunidades de Castilla (1520-21)*, Madrid, vv. eds.; GUTIÉRREZ NIETO, J. I.: *Las comunidades como movimiento antiseñorial. (La formación del bando realista en la Guerra civil Castellana de 1520)*. Barcelona, 1973, de la que su primer capítulo «Evolución del pensamiento historiográfico sobre las Comunidades» es un excelente estudio de aquellos ríos de tinta aludidos. Por otra parte, la editorial Cátedra prepara la publicación de la traducción de la obra de PÉREZ ZAGORÍN: *Rebels and Rulers (1500-1660)*, 2 vols., Cambridge, 1982. En esta obra se analizan en conjunto las revoluciones más representativas de la época.

(63) Cit., por GÓMEZ RIVAS, F.: *Madrid en la crisis de las Comunidades de Castilla*. Tesis de Licenciatura inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1983. Es la obra más rica en documentación manuscrita e impresa, lográndose así una nítida visión del Madrid pre y postcomunero. p. 136.



El Alcázar de los Austrias (Madrid, Museo Municipal).

cuidadosamente revisadas por el Corregidor que a su vez, intentaba ocultarlas. Pero antes de enfrentarse con su Consejo —más partidario de la lectura pública de los documentos— en alguna ocasión tuvo que ceder. En junio de 1520 estaba prácticamente constituido el gobierno revolucionario, al frente del cual se colocó Juan Zapata, de una familia de oligarcas de Madrid. La primera junta se reunió el 17 de dicho mes (64). Si el inicio fue pacífico, pronto estalló el pueblo: al enterarse de la llegada de un Alcalde de Corte, corrió el rumor de que «venía con gente a hacer pesquisa contra la ciudad de Toledo». Se le intentó prender, pero logró huir. No obstante, fueron a las casas de Vargas —regidor y alcalde de Madrid— y

(64) Cit. por GÓMEZ RIVAS, F.: *Op. Cit.* pp. 135.

«tomaron y sacaron della todas quantas armas hallaron, así como escopetas, espingardas, vallestas, escudos, picas y quatrocientos corseletes y muchas alavardas, y de su mano lo pusieron en una casa fuerte de la Villa para su mayor nezesidad, y así se comenzaron a rebelar y pusieron muchas guardas en las puertas de la Villa» (65).

(65) *Ibid.* p. 142.

En cualquier caso, en la cabeza de la revolución se situaron los moderados, que no tuvieron inconveniente en pactar con la guarnición del Alcázar, compuesta por 50 individuos además de Pedro de Toledo, alcaide en funciones.

A principios de julio la revolución estaba en marcha y así lo comunicaba Adriano de Utrecht, el Cardenal Gobernador, a su Monarca

«Madrid del todo se ha confederado con Toledo, assí el pueblo como los nobles, con tanta pertinacia que no quieren leer ni recibir las cartas que se les han embiado por los del Consejo de Vuestra Magestad. Y han forçado al que tiene la fortaleza que jurase que no hará cosa alguna contra la Villa, y que no recibirá en aquella fortaleza más gente ni municiones» (66).

(66) *Ibid.* p. 151.

Poco duró el pacto. Al iniciarse el mes de Agosto se sitió el Palacio, miedo lógico ante la existencia de una isla enemiga en el mar revolucionario. El sitio y asalto no fueron virulentos y la rendición rápida. El 31 de agosto se firmaron las capitulaciones, entre otras cosas, el respeto por los bienes custodiados en el Alcázar, la entrega de las armas, y un intento de cicatrizar cualquier herida levantada: cuando las tropas del Rey abandonaran su fortaleza, nadie de la Villa podría

«dezir ninguna descortesía, y que si alguno lo contrario hiciera, sea del Alcalde e Comunidad gravemente castigado».

Con suma rapidez, una vez sesgado el obstáculo, los radicales suplantaron a los moderados y se entregaron armas al pue-

blo que se distribuyeron por parroquias. Siempre «fiel» al rey, la Villa vio apagarse su llama revolucionaria tras la toma de Tordesillas, si bien enviaron gentes de guerra a Valladolid para unirse a Padilla, aunque no se desechó la negociación en la que el Duque del Infantado y el Marqués de Villena jugaron un papel transcendental.

Derrotado el ejército revolucionario en Villalar, se exasperaron los ánimos en Madrid, pero perdiéndose el antiguo anhelo ofensivo y creándose una psicosis defensiva. Inmediatamente se repartieron mil picas en la Tierra de Madrid. Mas en el mes de mayo, sembrada la semilla de la desilusión, sólo se mantuvieron firmes algunos vecinos y, mientras, el concejo intentaba congraciarse con los triunfadores o hacer lo imposible por que no pudieran hallarse responsabilidades:

«*Questa Villa a syempre estado en servicio de sus magestades... y que deste propósito nunca se an mudado ny mudarán, y que quien lo contrario informó no hizo verdadera relación ni tenía voluntad del servicio de sus magestades...*» (67).

(67) *Ibid.* p. 191.

La revolución quedaba aplastada en Madrid el 15 de mayo de 1521 volviendo la autoridad Real a ocupar su puesto en la Villa e iniciarse las diligencias para devolver el Alcázar.

El otro gran acontecimiento político que conoció Madrid en el XVI, fue el establecimiento de la Corte en 1561.

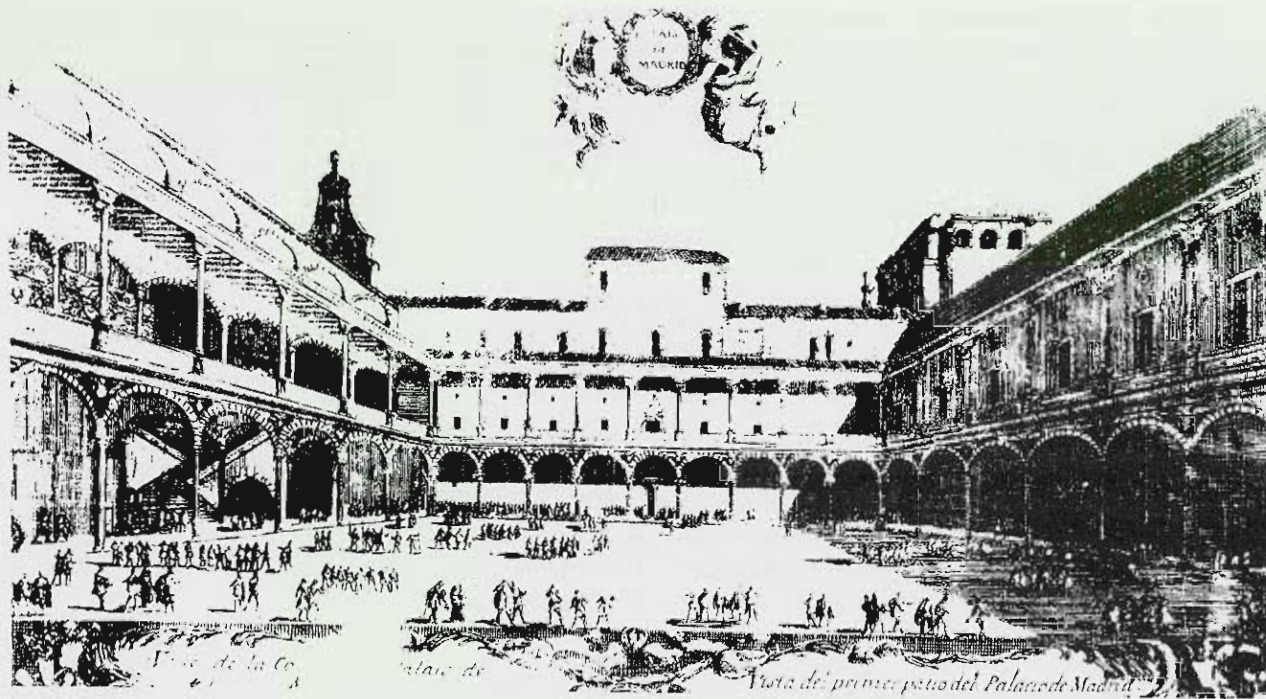
Interpretado como un hecho aislado, tergiversaría la realidad del momento. La fijación de la capitalidad no fue la realización de un capricho inmaduro del Rey, sino todo lo contrario. Adoptada la decisión en sí años antes, tal vez Felipe II hubiera pensado en ello con anterioridad, en su viaje a los Países Bajos en los años 40. Lo cierto es que al instalar la Corte en Madrid se cambió profundamente a la sociedad madrileña. Tal vez incluso desapareció barrida por esa otra heterogénea que, en oleadas, iba asentándose en la Villa. Cambió la sociedad y cambiaron sus formas de vida, por lo que nació una nueva; se complicaron las actividades económicas y se desbordó la población.

El Rey buscó —inspirado por el dictado clásico y renacentista— establecerse él, y en segundo lugar el aparato burocrático, en el centro de la Península: «*Rex et Princeps debes esse in medio Regni*» decía Titelman (68), y del propio Rey escribía Cabrera de Córdoba que

(68) Me basaré en mi *Felipe II, la Corte y Madrid en 1561. Monografías de Historia Moderna*, Madrid, 1985.

«*tenía disposición para fundar una gran ciudad*».

Fue sin duda una decisión eminentemente cultural al buscar un asiento en un hábitat arquitectónico concreto (de Valsaín a Aranjuez) y, más aún, en el *Centro*. Madrid era tanto un lugar próximo a esos palacios y casas reales como además el *centro* y un lugar importante, no un poblacho como quiso que fuera la



Patio del Alcázar de Madrid.

(69) Con más o menos acierto, que no pretendo juzgar pues soy parte interesada en el debate, *Vid* las pp. 29 y ss. de mi trabajo citado.

historiografía romántica (era una de las 18 ciudades con voto en Cortes, en ella las habían convocado ya otros reyes, tenía Corregidor, un Alcázar Real, era villa con tierra, etc.); tenía la facilidad relativa que puede existir en el XVI para abastecerse con soltura y, con el tiempo, supo —y no nos importa ahora si bien o mal— solucionar el problema planteado. Mucho se ha escrito sobre el por qué la decisión de establecer la Corte en Madrid (69). Las interpretaciones que demos habrán de ser muy cautas pues se moverán siempre en el terreno de las conjeturas. A pesar de ello creo que juegan un papel muy importante esas creaciones arquitectónicas citadas y que culminarían con la erección de El Escorial, y por otro lado, el ser el centro, pero no en un sentido geográfico, sino porque es en los tiempos del Renacimiento cuando se exalta la perfección; esta idea quedaría así abrigada en un ambiente cultural, esta idea tal vez se forjó en la mente del Monarca tras alguna lectura o cualquier otra forma de contacto directo e indirecto con los modos de pensar del Humanismo.

Ahora bien, hay que tener en cuenta que si Madrid no hubiera sido capaz de albergar tanta gente y crear los mecanismos del abastecimiento de esa población, habría sido descapitalizada. Pero pudo responder por sí y con la ayuda de la Corona al reto. La Villa perdió su ser, mejor dicho, lo transformó; Castilla la Vieja, el Norte, tal vez se resintieron. Muchos lugares sufrieron el fenómeno de la *Corte estable*, otros lo gozaron, hubo ventajas e inconvenientes por doquier, pero es que tarde o temprano los habría habido porque se estaba dando un paso

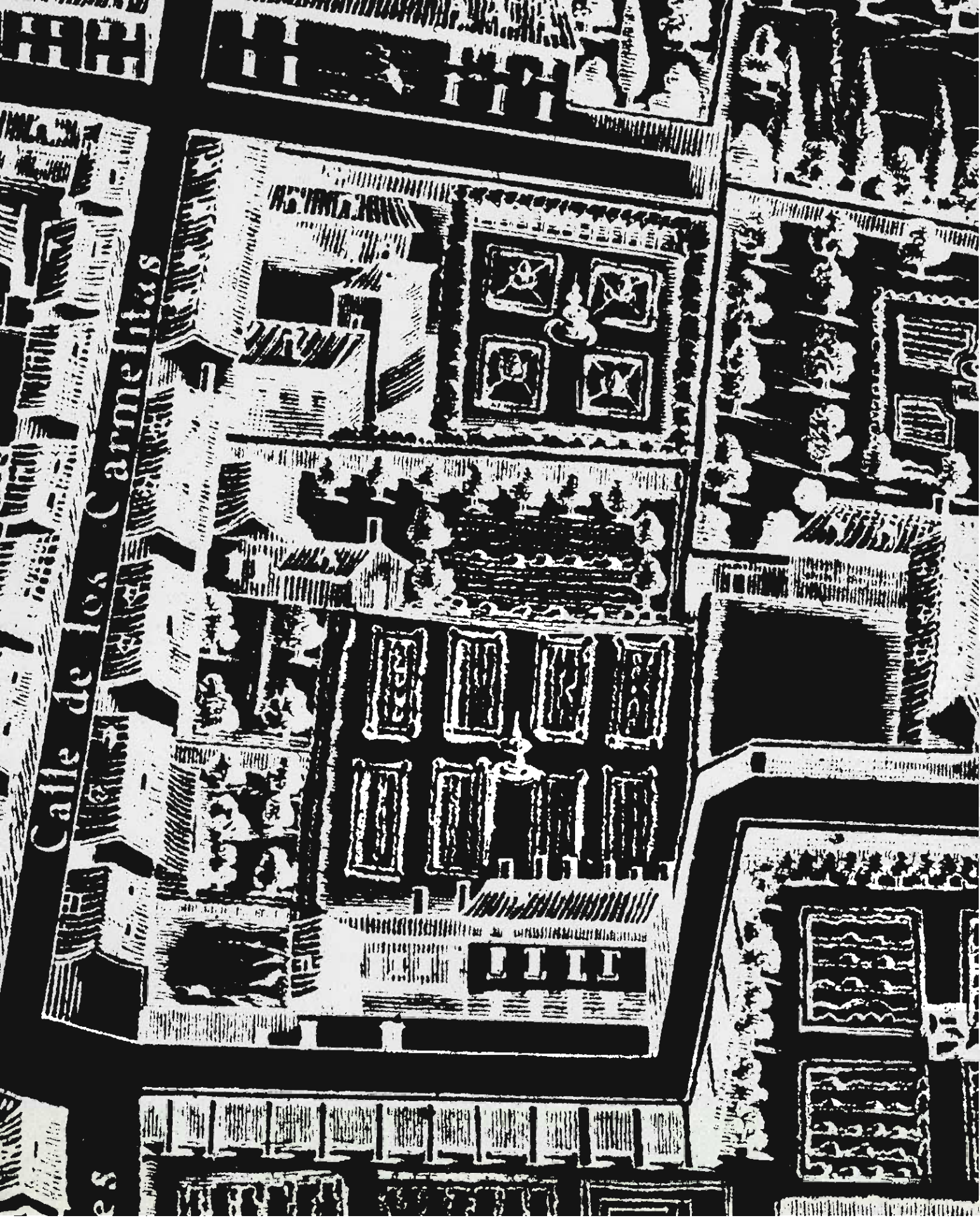
más en la consolidación de esa superestructura, tan apasionante de ser estudiada, que conocemos con el nombre de Estado Moderno.

A modo de epílogo

A lo largo de las páginas anteriores, fijando sobre todo la atención en el periodo que transcurre entre la Revolución de las Comunidades y el final del reinado de Felipe II, hemos pretendido brindar una ecuánime respuesta a una pregunta ¿qué era *Madrid en el siglo XVI*? Su existencia, como realidad ajena o distinta a un todo, el Reino de Castilla, es impensable. Ni jurisdiccionalmente se diferencia estructuralmente de cualquier otro espacio geográfico, ni demográfica o económicamente tampoco; en todo caso se asemeja a unos tipos más que a otros. Hay, eso sí, un fenómeno único, un motor que se asienta en el centro de la Península que destruye, crea y transforma hábitos y costumbres sociales y económicos, acaso antaño impertérritos al paso del tiempo y que sufren una aceleración desde 1561 de la que tal vez nosotros no seamos lo suficientemente conscientes: es, por supuesto, el asentamiento de la Corte. Verdadero cambio estructural de la vida local, importantísimo en el ámbito nacional, de excepcional relevancia en el estudio comparado de la formación y avance del Estado Moderno o Absolutista en Europa. Por debajo de este hecho, escalonadas como en una pirámide, un sin fin de alteraciones coyunturales, de cambios en el vivir diario que por su magnitud tanto cualitativa como cuantitativamente, no es que no lleguemos a comprenderlos, sino lo que es peor, los desconocemos. Montañas de información archivística esperan, vírgenes, que los estudios históricos se sientan atraídos por ellos.

Esa puede ser, tal vez, la verdadera raíz de lo madrileño: la Corte, tenerla entre sus murallas durante siglos, conociendo sus vicios y virtudes; sufriendo las avalanchas de gentes que se sentían atraídas por ella en donde una ola al romper en la orilla engulle a la anterior, pero todas son mar; esa Corte que necesita para vivir, el gozar y el festejar; que necesita ser alimentada, vestida, calzada y servida, fue la que obligó a «lo madrileño» a vivir pendiente de ella, alimentándola como a un parásito, pero enriqueciéndose también gracias a ella.

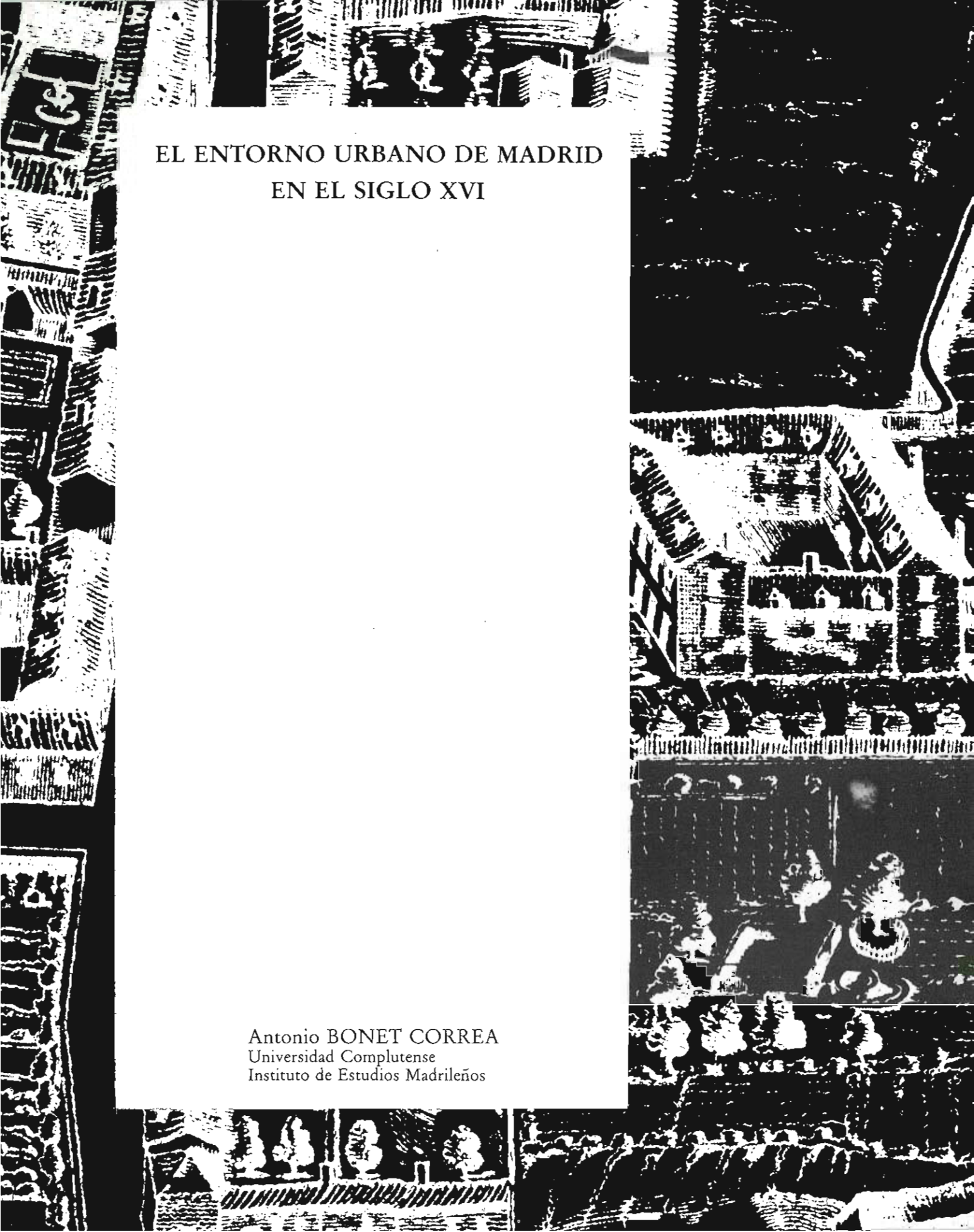
Antes de 1561 Madrid, la Villa y su Tierra eran componentes indiferenciables del resto de Castilla: conocen la Revolución por antonomasia del siglo XVI, los cambios demográficos comunes a toda ella, la misma presión tributaria. Después de 1561 siguen vinculados a las estructuras del resto de la Corona; pero la Villa se desliga y se convierte en algo distinto, vive a otro ritmo, muchas veces incluso ilógico, si por lógico entendemos la marcha común de toda la sociedad. El ser la Capital marcó y marca, en fin, la vida no sólo de esa mancha oscura de los mapas, sino de muchos de los lugares situados en su región. Ahí es, en definitiva, donde se gestan y nacen los rasgos diferenciadores de Madrid.



Calle de los Camellos

LILL

es



EL ENTORNO URBANO DE MADRID
EN EL SIGLO XVI

Antonio BONET CORREA
Universidad Complutense
Instituto de Estudios Madrileños

(1) MANUEL MONTERO VALLEJO: *El origen del fenómeno urbano en la Carpetania: Castros, acrópolis y ciudades* del libro *Urbanismo e Historia Urbana en el Mundo Hispano*. Segundo Simposio, 1982. Coordinador Antonio Bonet-Correia. Editorial Complutense, Madrid, 1985. Tomo II, pp. 693-717.

(2) GONZALO MENÉNDEZ PIDAL: *Los caminos en la Historia de España*, Madrid, 1951, pp. 17-31.

(3) SALVADOR DE MOXÓ: *Repoblación y sociedad en la España Cristiana Medieval*, Madrid, 1978, y J. A. GARCÍA DE CORTÁZAR y otros: *Organización social del espacio en la España medieval: La Corona de Castilla de los siglos VIII a XV*. Barcelona, 1985.

El desarrollo urbano durante la Edad Moderna en el territorio que comprende el ámbito de la actual Autonomía de Madrid alcanzó sus momentos álgidos y definitivos en los siglos XVI y XVIII. Como se sabe, en la Prehistoria la ribera del Manzanares fue asiento de poblaciones sedentarias dedicadas a la caza y la recolección. Desde la época prerromana la colina sobre la cual se levanta hoy el Palacio Real de Madrid fue una acrópolis, una ciudadela de carácter defensivo. En la Carpetania este promontorio servía de fortaleza que controlaba el paso del río entre ambas Castillas (1). La futura capital de España tuvo origen estratégico. Otro tanto sucedió con Alcalá de Henares, población situada sobre la ruta de Zaragoza a Barcelona, que enlazaba con la vía romana a Narbona, la célebre Vía Augusta, antes Herculea, de Cádiz a Tarragona (2). Desde la antigüedad Alcalá de Henares fue una ciudad-etapa, con carácter militar y comercial. Por su central ubicación en el territorio de Madrid, entre las abruptas cordilleras de Somosierra y Guadarrama y la llanura de La Mancha, la cornisa de la Alcarria y los montes de Toledo, sirvió de nexo de unión del centro con los cuatro puntos cardinales de la península ibérica.

En la Edad Media, tras la reconquista de Madrid por Alfonso VI, en 1083 o en 1085, además de las transformaciones de población musulmana fundada en el siglo XI por Muhammad ibn Abd-al-Rahman, se inició el proceso de reestructuración de todo el territorio circundante. Aparte de las fundaciones en la Sierra hechas por agricultores y ganaderos segovianos, como la ya tardía de Navalcarnero en 1499, la repoblación anterior se hizo con cartas-pueblas y fueros que los reyes otorgaron a villas reales como Chinchón o Colmenar de Oreja —la antigua Aurelia— o las encomendadas a la mitra de Toledo como Brihuega, Torrelaguna y Alcalá de Henares (3). La iglesia-catedral primada fue una eficaz colaboradora en la tarea de colonización de las nuevas poblaciones incorporadas a la corona cristiana. Toledo, la ciudad que conservaba todo el prestigio histórico de la antigua capital política visigoda, era el símbolo mismo de la monarquía hispana.

Con el siglo XV comenzó en Castilla una etapa de renovación de las ciudades que cambió la estructura y el paisaje urbano. En las poblaciones los espacios adquirieron mayores dimensiones y los edificios mayor monumentalidad. El lujo y las nuevas formas sociales modificaron las ciudades. Los antiguos cascos se aumentaron con ensanches y renovadas cercas que incrementaron sus perímetros. Extramuros, los espacios abiertos delante de las puertas de las murallas, que servían de campos de feria o mercado, se incorporan al recinto urbano, transformándose arquitectónicamente en plazas mayores porticadas. Las calles antes angostas comienzan a ensancharse. Palacios de suntuosa y delicada decoración arquitectónica fueron levantados para mansión de nobles y ricos hombres de la ciudad. Un ejemplo, próximo a lo madrileño, es el Palacio del Duque del Infantado en Guadalajara. Todavía los centros urbanos importantes de la proximidad de Madrid eran al norte Avila y Segovia. En

las poblaciones de los márgenes del territorio noroeste —Buitrago y Torrelaguna— se reprodujeron los modelos de Castilla la Vieja. En Alcalá de Henares, de época precisneriana y en Madrid de los Reyes Católicos por el contrario la pauta arquitectónica venía de Toledo, que todavía seguía siendo el centro indiscutible de Castilla la Nueva. Pero la acción renovadora se limitaba todavía a aspectos puntuales, aunque significativos y generadores de un barrio y un estilo. En Madrid se duplicó la población fuera de la cerca. El monasterio de San Jerónimo el Real —fundado extramuros en 1464 por Enrique IV— y el desaparecido Hospital de La Latina, bajo los Reyes Católicos en 1499 —cuya portada hoy se conserva en los jardines de la Escuela Superior de Arquitectura en la Ciudad Universitaria— son índice del embellecimiento de la entonces pequeña villa. Con su antiguo Alcázar, su muralla y plaza del Arrabal, Madrid constituía un núcleo urbano de medianas dimensiones, poblado por caballeros, agricultores y comerciantes, algunos de raza hebrea. A su concejo los Reyes Católicos le concedieron privilegios y prebendas mostrando interés por su desarrollo.

Durante el siglo XVI fue cuando Madrid y las poblaciones su territorio adquirieron categoría urbana con signo de centralidad. Centuria decisiva para la modernización de las funciones y concepto de la ciudad en toda Europa, para Madrid representa el momento de su ascensión al primer plano nacional. Primero fue la transformación, en fecha muy temprana, de Alcalá de Henares, con la fundación de la Universidad Complutense se alzó al rango de ciudad universitaria y eclesiástica, rivalizando con la célebre de Salamanca. Madrid, con el traslado, en 1561, de la Corte, pasó a ser la capital del vasto Imperio español. Por último, con la creación de El Escorial y la transformación de antiguos cazaderos y casas de recreo de los Trastámaras en los Sitios Reales de Valsain, El Pardo y Aranjuez, cuyo total desarrollo se completó en el siglo XVIII, el territorio de Madrid adquirió la configuración que se consolidará en su futuro metropolitano.

En el siglo XVI Alcalá de Henares se convirtió en el paradigma de la ciudad-humanista. Gracias a los estudios de Miguel Angel Castillo Oreja conocemos las etapas de la formación de su actual estructura urbana (4). Del *Cumplutum* romano pasó al viejo núcleo fortificado musulmán. Son difíciles de precisar los desplazamientos de la población que, reconquistada en 1118 por el arzobispo de Toledo Don Bernardo, dejó de ser ciudad estratégica y militar para convertirse, además de sede temporal y de recreo de la mitra toledana, en importante centro comercial, con una famosa Feria anual y un mercado semanal. Hay que constatar que la ciudad, enteramente murada, se componía entonces de dos núcleos fundamentales, el de la población agrupada en torno a la iglesia colegial y el de los espacios de respeto que rodean aislándolo, el palacio arzobispal. La ciudad atravesada de puerta a puerta por la Calle Mayor creció hacia el este en dirección a la Puerta de Guadalajara, enfrente de la que, fuera de la muralla, se encontraba el espacio abierto en que se celebraba el

(4) MIGUEL ANGEL CASTILLO OREJA: *Ciudad, Funciones y Símbolos. Alcalá de Henares, un modelo urbano de la España moderna*. Alcalá de Henares, 1982. También JUAN MESEGUER FERNÁNDEZ: *El Cardenal Cisneros y su villa de Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares, 1982.

mercado y que, al construir en 1454 el arzobispo Carrillo la nueva cerca, quedó incorporado al recinto urbano con categoría de Plaza Mayor.

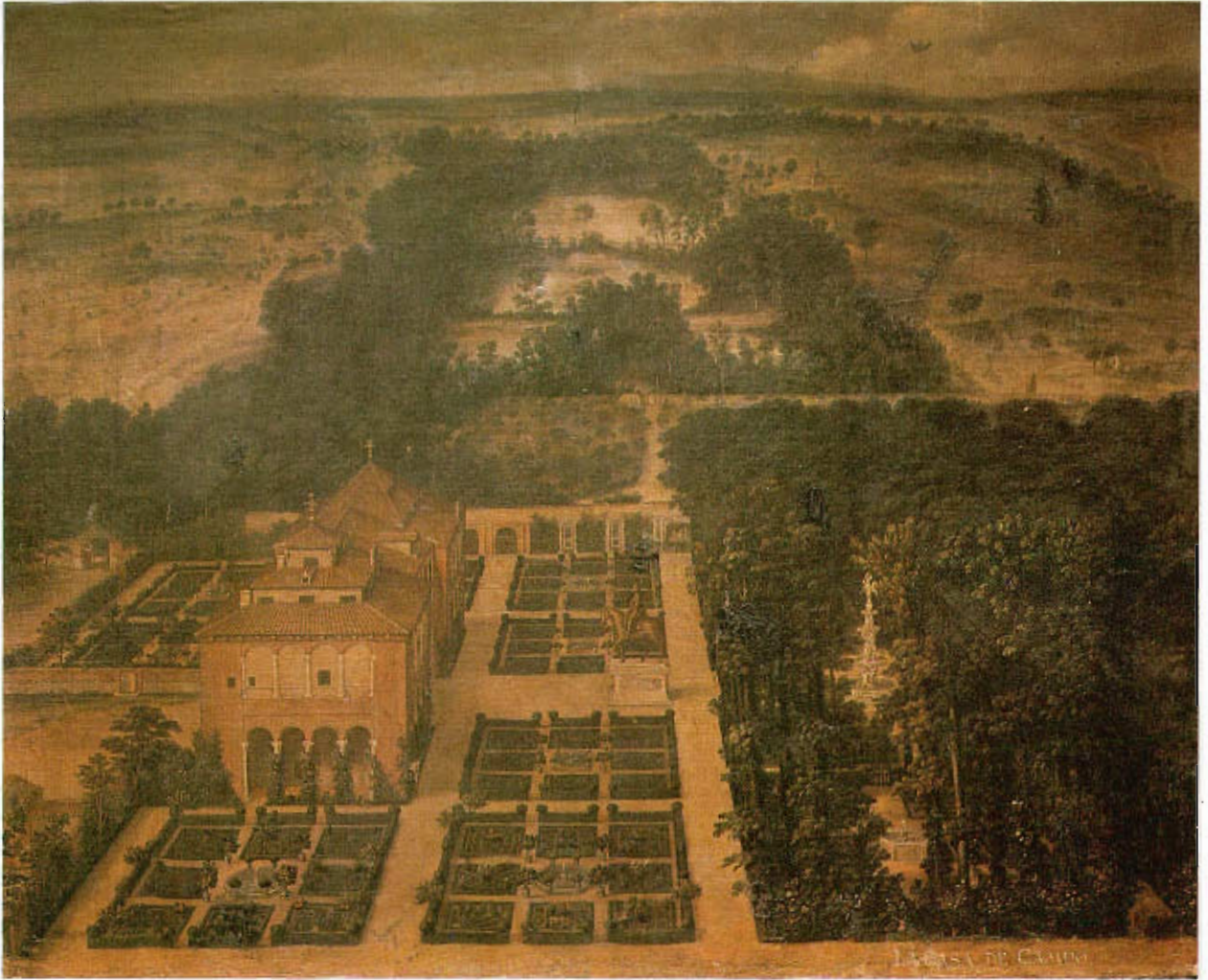
Desde el año 1495 en que el Cardenal Cisneros comenzó a comprar casas para hacer la Universidad, hasta 1513, en el que se comenzaron a construir el Colegio Mayor de San Ildefonso y siete Colegios Menores, además de un hospital y gran número de viviendas para alojar a los estudiantes, se llevó a cabo la ampliación y transformación de Alcalá de Henares. Fue en los territorios baldíos o poco construidos que se habían incorporado al casco urbano en los que se levantó el barrio académico. Las calles fueron prolongadas con trazados rectilíneos, creándose una ciudad de estructura clara y racional. Sin llegar a constituir una cuadrícula, al verse obligado a articular el viejo núcleo con el nuevo, se diseñó la ampliación de la nueva ciudad. Las calles Libreros, Roma o de los Colegios, Escritores y Santiago, con sus correspondientes transversales, forman una trama bastante regular en la que se combinan las calles radiales con las paralelas. Una cierta ortogonalidad domina todo el conjunto, que, con la Plaza Mayor, se conecta sin dificultad a la ciudad medieval.

En el momento en el que, en el Nuevo Mundo recién descubierto, se estaban realizando las primeras ciudades hispanoamericanas en cuadrícula, fue cuando Cisneros llevó a cabo su ciudad universitaria, pensando de antemano de acuerdo con un plan preestablecido. No debe extrañarnos tal empresa. Pocos años antes los Reyes Católicos habían creado ex-novo las ciudades ortogonales de Puerto Real en la bahía de Cádiz y Santa Fe en la vega de Granada. Pocos años después, las poblaciones nuevas de Valdepeñas y Mancha Real de Jaén, fundadas por Doña Juana la Loca, fueron realizadas bajo los reinados del emperador Carlos V y de Felipe II (5). Ahora bien, Alcalá de Henares difiere de las ciudades creadas ex-novo. Al tener que contar con el pie forzado de la prolongación de la ciudad anterior el cartabón no se puede aplicar rígidamente. Además los grandes edificios universitarios obligan a realizar grandes manzanas. Al contrario de las ciudades hispanoamericanas que primero trazan la retícula y después insertan en ella los edificios, aquí se procede a la inversa, siendo el volumen de las fábricas los que determinan la dimensión y capacidad de los solares para la construcción. Ello no impide la regularidad. En el fondo fue lo mismo que le ocurrió a Alonso García Bravo en México y al tracista del Cuzco, que se vieron obligados a conservar solares prehispánicos que les hicieron romper con la rigidez estricta del damero (6). La operación cisneriana es la de un racio-vitalismo que se somete a la realidad, sacando de ella el máximo partido de regularidad. Las despejadas y anchas calles rectilíneas de Alcalá de Henares, lo mismo que las plazas y compases, sirvieron muy bien para la construcción de una ciudad clara y racional, que a lo largo del siglo XVII y parte del siglo XVIII se fue colmatando con nuevos colegios y conventos (7). Su perfecta adaptación a la función de tipo comunitario se corroboró cuando,

(5) VIRGINIA PÉREZ RODRÍGUEZ: *Primer urbanismo colonial de trazado regular en la provincia de Jaén y su influencia en el urbanismo hispanoamericano*, en *Ciudad y Territorio*, núm. 61, 1984.

(6) Información de Méritos y Servicios de ALONSO GARCÍA BRAVO ALONJE que trazó la ciudad de México. Introducción de Toussaint. México, 1956.

(7) MARÍA JOSÉ ARNAIZ Y JOSÉ LUIS SANCHO en colaboración con el Equipo de Arquitectura: *El Colegio de los Irlandeses*. Prólogo ANTONIO BONET-CORREA. Fundación colegio del Rey. Alcalá de Henares, 1985.



Jardines de la Casa de Campo (Monasterio de El Escorial).

tras la extinción de la Universidad, en el siglo XIX, la ciudad se reconvirtió en ciudad-cuartel. Con ligeras modificaciones o renovando por entero sus fábricas, pero conservando sus volúmenes, los edificios universitarios pasaron de tener aulas y alojar estudiantes a ser acuartelamientos para armamentos, pertrechos bélicos y soldados de tropa. Hoy en día, las instalaciones militares se están rehabilitando a su vez con igual éxito para la vida civil. La ciudad universitaria, trazada bajo las directrices de Cisneros, es, pues, un ejemplo de acertado urbanismo pensado para un uso unitario con fines y funciones de carácter colectivo.

Madrid, al convertirse en 1561 en sede de la monarquía española, celebró la transformación de la pequeña villa al borde del río Manzanares en la que residió Cisneros durante la regencia y en la que Carlos V, en varias ocasiones, asentó su corte. Al emperador se debieron mejoras urbanas de la población, que pronto se convertiría en la capital del reino, restando importancia a Toledo, ciudad vetusta que, pese a las obras de modernización emprendidas, difícilmente se podrá adaptar a las exigencias de una corte cada vez más burocratizada y necesitada de espacio (8). Carlos V no sólo reformó al Alcázar de Madrid sino que llevó a cabo derribos para ampliar y dar accesos a su plaza delantera. También compró, en el arrabal de San Martín, la casa palacio de Don Alonso Gutiérrez, contador y tesorero real. En esta morada renacentista vivió la emperatriz Isabel y en ella nació la infanta Doña Juana, luego princesa de Portugal y madre del malogrado rey D. Sebastián. En 1559, ya viuda, Doña Juana fundó el monasterio de las Descalzas Reales, lugar de retiro de la emperatriz de Austria Doña María y otras figuras femeninas, legítimas y bastardas, de estirpe real (9). Del Madrid de Carlos V son la construcción de la Casa del sobrino de Cisneros en la Plaza de la Villa, hoy muy restaurada, y la Capilla del Obispo, panteón funerario de los Vargas, familia madrileña muy importante cuya casa estaba frontera con la Plaza de la Paja. También es de señalar cómo Luis de Vega, arquitecto que se ocupó del Alcázar, con su hijo Gaspar de Vega, transformó en palacio renacentista el viejo Castillo de El Pardo, que, con su bosque de abundante caza, se convirtió en Sitio Real, el primero cronológicamente de la serie de residencias de recreo de los monarcas españoles en las cercanías de la Corte madrileña.

Al trasladar Felipe II, en 1561, la Corte a Madrid, se cambiaron de golpe las relaciones existentes entre las ciudades españolas. «En el coraçon de España/que de su circunferencia/es centro esta villa insigne/de mil excelencias llena/cuyo templado oriçonte/los benevolos Planetas/miran, fertilizan, causan/tan dichas influencias», decía Pedro de Salazar. El monarca fijó así un punto equidistante y político entre los reinos peninsulares. De la «fortaleza gótica» de Toledo, con calles angostas de dificultosa circulación para las carrozas, se pasó a la artificiosa transformación de la villa de Madrid en capital. Centro matemático y decisión real están aunados. Como afirman unos anónimos *Discursos de algunas antigüedades de la Villa de Madrid*: «El Rey don Philipe la tiene elegida para su habitación y mo-

(8) FERNANDO MARIAS: *La Arquitectura del Renacimiento en Toledo* (1541-1631). T. I, Toledo, 1983, pp. 98-134. Del mismo autor *Arquitectura y ciudad: Toledo en la época de El Greco en El Toledo de El Greco*. Madrid, 1982.

(9) ELÍAS TORMO: *En las Descalzas Reales*. Estudios históricos, iconográficos y artísticos, 4 vols. Madrid, 1915-1947. También ANTONIO BONET CORREA: *Monasterios Reales del Patrimonio*, Barcelona, 1984.

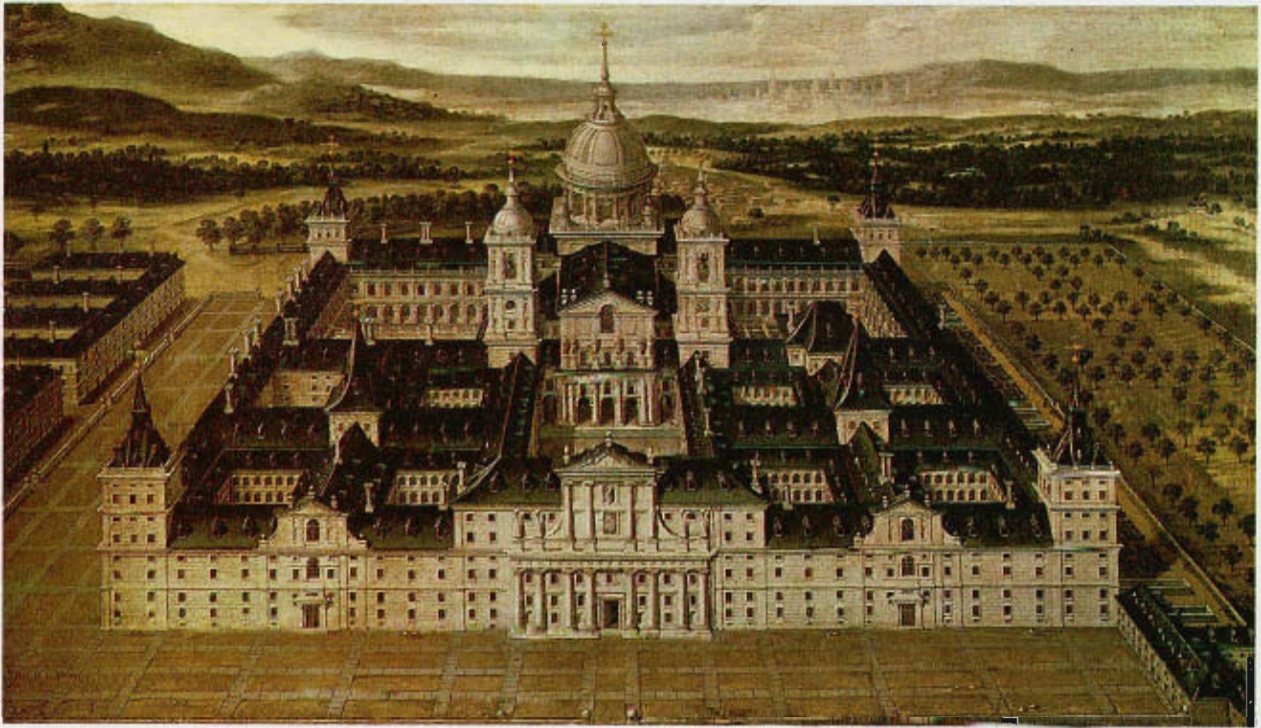
rada. Dejado el sitio ser sano o la comarca buena, ay otra causa muy justa que es que toca sobre los salmos...: *Rex et princeps debes esse in medio Regni non latgeri in angulo*» (10). La razón era política en última instancia. Como dice Cabrera de Córdoba: «era lógica que tan gran monarquía tuviese ciudad que pudiese hacer el oficio de corazón, que su principado y asiento está mitad del cuerpo para ministrar igualmente su virtud ala paz y a la guerra de todos los Estados».

Ya, en 1501, Antonio de Lalaing señor de Montigny, decía que «Madrid en donde hay un bellissimo castillo, está, como dicen, situado en el más bello lugar y región de España» (11). En 1533 Marinero Siculo, en su *Libro de cosas memorables de España*, insistía en este aspecto, además de agregar que esta villa noble, poblada «de muchos caballeros que en ella tienen sus casas y heredades muy ricas». A este último propósito, el embajador italiano Andrea Navagero recalca que el estamento noble era tan numeroso «en proporción, como en cualquier otro lugar de España». A la población de base económica agraria se superpuso la sociedad cortesana y burocrática. En muy poco tiempo, la ciudad, de 20.000 habitantes pasó a tener 60.000. A Madrid acudió un tropel de gente que venía a buscar fortuna, favores o puestos: nobles provincianos, hidalgos, letrados, bachilleres y leguleyos, pobres sin oficio ni beneficio, mendigos, buscones, prostitutas y hampones de la germania, además de eclesiásticos ansiosos de prebendas, frailes y monjas de las distintas y numerosas órdenes religiosas que habían fundado conventos en la Corte. Desde 1560 en que se creó el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús, hasta 1598, año en que falleció Felipe II, se fundaron 17 conventos de los que hoy sólo quedan dos, el citado Colegio Imperial de los Jesuitas y el convento de Santa Isabel, de agustinas recoletas. Edificios religiosos tan relevantes como el monasterio de San Felipe el Real, situado en la esquina de la Calle Mayor con la Puerta del Sol, célebre por el «mentidero» de sus gradas, han desaparecido sin dejar en nuestros días la más leve huella de su existencia.

La estrechez de la anterior población, la falta de alojamiento y la medida desafortunada de la llamada «Regalía de Aposento», la precipitación en construir nuevas instalaciones y moradas ante la falta de edificios públicos y de habitación, hicieron que la capital de España creciese sin un plan predeterminado, construyéndose sus edificios de manera improvisada, con materiales malos, endebles y de pésima calidad. Más bien parecía que se levantaba una ciudad provisional. Aunque se llevaron a cabo reformas urbanísticas de pavimentos y alineamientos de calles, se arreglaron las nueve puertas de acceso y, en 1566, se construyó una nueva cerca —de carácter más político y fiscal que defensivo— las obras carecieron de una planificación previa. Trabajos perentorios y de ornato efímero con motivos de fiestas o entradas reales, algunos fueron, sin embargo, útiles. En 1572, la entrada de la reina Ana de Austria en la Corte dio motivo a obras de regularización y colocación de cinco fuentes de piedra

(10) A. ALVAR EZQUERRA: *Felipe II, la Corte y Madrid en 1561*. Madrid, 1985, p. 40, cita este manuscrito de la colección «Salazar y Castro» de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, Madrid.

(11) Para estas citas véase J. GARCÍA MERCADAL, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, 2 vols., Madrid, 1952.



Vista de El Escorial (Monasterio de El Escorial).

(12) JUAN LÓPEZ DE HOYOS en su *Real aparato y suntuoso recibimiento con que Madrid (como casa y morada de su M.) recibió a la serenissima reyna D. Ana de Austria...* publicado en *Fuentes para la Historia de Madrid y su provincia* recopiladas por JOSÉ SIMÓN DÍAZ, T. I, Madrid, 1964, pp. 55-56.

(13) CRISTÓBAL PÉREZ DE HERRERA: *Discurso a la Católica y Real Magestad del Rey Don Felipe nuestro Señor, en que se suplica que considerando las muchas calidades y grandezas de la villa de Madrid se sirva de ver si convendría honrarla y adornarla con muralla y otras cosas que se proponen con que mereciese ser Corte perpetua, y asistencia de su gran Monarquía.* s.l., s.a. (Madrid) (1597?) y *A la Católica y real Magestad del rey don Felipe III nuestro señor: suplicando a su magestad, que atento a las grandes partes y calidades desta Villa de Madrid, se sirva de*

en el Prado de San Jerónimo, el famoso Paseo del Prado, lugar de solaz y reunión de los madrileños del Siglo de Oro (12).

Aunque Felipe II, tan aficionado a la Arquitectura, sin duda alguna tuvo que albergar la idea de realizar una ciudad regular y ordenada, y a su alrededor no faltaron voces como la de Pérez de Herrera que le alentaban para que Madrid «mereciese ser Corte perpetua», nunca alcanzó a ver ni una parcela de ciudad que mereciese tal denominación (13). Juan de Herrera, en 1582, volteó el Puente de Segovia pero no llegó a dar realidad al proyecto que, por orden del Rey, trazó para uniformar la Plaza de Arrabal, la futura Plaza Mayor, que más tarde, bajo Felipe III a principios del siglo XVII realizaría Juan Gómez de Mora (14). Fue ésta una ocasión perdida. El Madrid posible de Felipe II es un sueño para arbitristas. De la época sólo nos quedan retazos arquitectónicos: la Casa de Campo, finca comprada por el rey a los Vargas, la muy restaurada Casa de las Siete Chimeneas, villa rústica construida en las entonces afueras de la villa y la fachada de la iglesia del monasterio de las Descalzas



El Palacio de El Pardo (Monasterio de El Escorial).

Reales —de difícil atribución— son los únicos testimonios del Madrid de Felipe II.

De haberse creado Madrid a partir de cero quizás hubiese sido un Escorial en grande o en más extenso. Pero para Felipe II fue empresa suficiente el construir el monasterio jerónimo. Por otra parte con su realización afianzó la capitalidad de Madrid. No se sabe a ciencia cierta si el haber escogido El Escorial para construir la llamada Octava Maravilla del Mundo se debió al hecho de haber antes trasladado la Corte a Madrid o si, por el contrario, la Villa de Madrid fue elegida capital para que el Rey pudiese estar cerca de El Escorial, su lugar preferido. De todas formas poco importa el hecho de la prioridad en la elección del sitio. La simbiosis o complementariedad de Madrid/Escorial es evidente. A ello hay que añadir los demás Sitios Reales: Valsain, El Pardo y Aranjuez. Todos forman una corona en torno a la Villa y Corte. Los Sitios Reales, fueron consistenciales con Felipe II, monarca solitario, aficionado al contacto directo con la naturaleza.

no desampararla... Madrid, 1600. Sobre otros libros de PÉREZ DE ROJAS véase EVARISTO CORREA CALDERÓN: *Registros de arbitristas, economistas y reformadores españoles (1500-1936)*. Madrid, 1981.

(14) FRANCISCO IÑIGUEZ ALMECH: *Juan de Herrera y las reformas en el Madrid de Felipe II*, en *Revista del Archivo, Biblioteca y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, núms. 1-2. Madrid, 1950. Del mismo autor *Límites y ordenanzas de 1567 para la villa de Madrid* en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento*, núm. 69. Madrid, 1955.

(15) FRANCISCO IÑIGUEZ ALMECH: *Casas Reales y jardines de Felipe II*, Roma, 1952.

Aranjuez, a orillas del río Tajo, es conocido por su amenidad. Felipe II, que además de ampliar el palacio y los jardines, se ocupó de los regadíos y las plantaciones agrícolas, no quiso que creciese una población entorno a la residencia real (15). Este Sitio Real, cuyo origen se remonta al primer palacio del siglo XIV, de Don Lorenzo Suárez de Figueroa, Gran Maestre de Santiago, tuvo que esperar al siglo XVIII, bajo el reinado de Fernando VI, para que se trazase con perfecta simetría una ciudad residencial y cortesana, similar a la *Residenz* de los países germanos. En El Escorial no hubo órdenes tajantes respecto a la población. Felipe II cerró la lonja del monasterio con las Casas de la Compañía y Oficios. Sin embargo, la actual población de San Lorenzo no se desarrolló hasta el siglo XVIII, en el que, por Real Cédula de 3 de mayo de 1767, el rey Carlos III autorizó a los particulares la construcción de viviendas junto al Monasterio. En el siglo XVI la población de operarios vivía en El Escorial de Abajo, el pueblo primitivo que, según el Padre Sigüenza, antes de la construcción del monasterio era una aldea tan miserable «que ninguna casa tenía ventana ni chimenea». Felipe II que en 1565 le concedió el título de Villa, separándola de la jurisdicción de Segovia a la que pertenecía la anterior población, la dotó también de un hospital, de una escuela y un cementerio, además de viviendas para trabajadores. Dado el gran número de obreros de la fábrica del monasterio de San Lorenzo, su ámbito urbano, repleto de personas, resultaba exiguo. Pero Felipe II prohibió a los obreros su empadronamiento en El Escorial, con el fin de que no se afincasen plebeyos junto a un edificio eminentemente teocrático. La población de El Escorial de Abajo, con una bella y monumental iglesia de Francisco de Mora, es de trazado espontáneo, de trama irregular, similar en planta y alzado a cualquier otro pueblo de la sierra.

Entre las poblaciones del sur del territorio, aparte de las de Arganda, Chinchón y Colmenar de Oreja, dedicadas a la agricultura y al vino, ambas con sendas plazas porticadas de gran interés en sus respectivos géneros, es de señalar por su peculiaridad la villa de Getafe. A dos leguas de Madrid, es pueblo realengo de labradores pecheros con saneada economía e incipiente industria, formando parte del reino de Toledo y de la tierra y jurisdicción de la Villa de Madrid (16). Su población, hoy en pleno desarrollo, fue en el siglo XVI un lugar importante, como lo muestra la magnífica iglesia de la Magdalena, obra purista del gran arquitecto toledano Alonso de Covarrubias. Comenzaba en 1549, es uno de los primeros templos de estirpe clasicista. De acuerdo con las *Relaciones* que por mandato de Felipe II se hicieron en 1576 los getafenses Juan de Seseña y Juan de Benavente «dixeron que el presente se llama Xetafe... que este nombre de Xetafe en lengua árabe dicen que Jata quiere decir cosa larga», lo que confirmaba según ellos que asentado en el camino real de Madrid a Toledo «se vino poco a poco todo el pueblo, poblando siempre a las orillas del camino a la larga» (17).

Nacida pues la población de Getafe a un lado y otro de


(16) JOSÉ FARIÑA JAMARDO: *El Getafe del siglo XVI*, Separata de la Revista *Cisneros*. Exc. Diputación Provincial de Madrid, 1978.

(17) *Relaciones histórico-geográficas estadísticas de los pueblos de España hechos por Felipe II*. Edc. por CARMELO VIÑAS y RAMÓN PAZ, Vol. de Madrid, Madrid, 1949.

una vía de comunicación, en un lugar llano y saludable, por su estructura lineal es el prototipo de la ciudad itinerante. El incesante paso de carretas, diligencias y viandantes y el intenso tráfico comercial hicieron que se crease una infraestructura de casas de postas, almacenes de mercancías, ventas y posadas para arrieros y viajeros, cuadras para las bestias de tiro o de carga y depósitos de forrajes. Además, había un hospital. Getafe, con casas bajas de tapial y amplios corrales, fue una población de plebeyos, que no tenía monasterios de frailes ni de monjas ni de beatas. Lugar de tránsito, era punto de repostar, cambiar de tío o comerciar. Población-carretera era, al igual que El Escorial, su polo opuesto, un complemento de la capital de España. Mientras El Escorial era el símbolo máximo y augusto de la monarquía teocrática de Felipe II, Getafe desempeñaba el papel inferior de lo material, de lo bajo y ordinario... No hay que olvidar que Getafe, en el siglo XVI, además de encontrarse sobre el camino real a Toledo, era lugar de paso para Sevilla, el puerto de las Indias, la populosa y protéica ciudad por la cual entraban el oro y las riquezas procedentes del Nuevo Mundo. Lo mismo que Alcalá de Henares, además de ciudad universitaria, era una etapa obligada de los que viajaban desde Barcelona y Zaragoza a la Corte o viceversa. Getafe era la etapa principal hacia el Sur. Aún más, era un nudo de comunicación fundamental en el sistema viario español. En Getafe se adquieren fuerzas y pertrechos para emprender la travesía de la Mancha y Sierra Morena. Su papel era irremplazable.

Madrid con su rápido incremento demográfico y su descontrolado crecimiento topográfico potenciará un nuevo tipo de urbanismo. El tópico al uso fue el de una nueva Babilonia, el de una nueva Constantinopla, nunca el de una nueva Roma, utilizado, en cambio, para Sevilla e incluso Toledo. Constelación de la Villa de Madrid elevada a Corte, fueron Alcalá de Henares y El Escorial en tanto que paradigmas del trazado urbano perfecto y de la bella arquitectura. A pesar de ser la capital, Madrid se desarrollará con la precaridad y la espontaneidad de un pueblo manchego. Las construcciones vernáculas de Getafe eran más familiares. Conceptualmente estaban más próximas que los altos chapiteles de El Escorial. Unas y otras poblaciones son, sin embargo, la cara y cruz de un país y de una época —El Siglo de Oro— a la par plena de gloria y de miseria. Frente a frente el sillar de granito y el adobe. Sus calidades son tan opuestas como la utopía y la realidad. De un lado la ciudad ideal, bien trazada y simétrica, de geometría regular, con la hermosura de la pieza acabada y pulida. De otro lado el poblachón nacido de manera anárquica e improvisada, con caserío agrupado sin orden ni concierto. Con el tiempo los dos tipos de ciudad se confunden en nuestra memoria. Verdaderos escenarios urbanos, son ciudades de un valor histórico incalculable. Su paisaje constituye lo mejor de nuestra identidad. En ellas nació, vivió y soñó Miguel de Cervantes Saavedra.



The background of the cover is a complex, high-contrast black and white illustration. It features a central vertical column with a repeating pattern of stylized, sunburst-like floral motifs. To the right, there is a vertical border with intricate, swirling floral designs. The top and bottom edges are also decorated with various motifs, including what appears to be a lion's head in the bottom left corner and architectural elements like columns and arches. The overall style is reminiscent of traditional woodcut or linocut art.

EL PODER DE LA IMAGEN
Y LA IMAGEN DEL PODER.

LA FIESTA EN MADRID
EN EL RENACIMIENTO

Alicia CAMARA MUÑOZ
Universidad Complutense

(1) A. DE HERRERA: *Historia general del mundo... del tiempo del señor Rey Don Felipe II el Prudente*. 3.ª parte. Madrid, 1612, p. 243.

Cuando Antonio de Herrera escribía en 1612 «todo pueblo es fácil de ser engañado y persuadido» (1) quizá no pensara en la *Fiesta* tal como se había ido configurando a lo largo del Renacimiento hasta llegar al esplendor barroco, pero sin duda fue la *Fiesta* uno de los instrumentos de persuasión más perfectos en manos del Poder.

La *Fiesta* en el Renacimiento es un espectáculo que emana del poder; el poder de la Iglesia o el poder de los príncipes se manifiestan ante el pueblo con toda su belleza en el escenario de la ciudad. Si por un lado encontramos que lo religioso está presente en todas las celebraciones de la Corte: bautizos, exequias, entradas triunfales..., por otro lado las fiestas puramente religiosas suelen incorporar la imagen del monarca —pintado o como espectador— y los préstamos de la fiesta profana son a veces tantos, que es el estudio de los símbolos utilizados lo que da la clave de las diferencias: el adorno de la ciudad, los arcos triunfales y todo el aparato de la fiesta puede ser similar para una Entrada real y para una Entrada de unas reliquias, y el caso de la llegada de las reliquias de los Santos Justo y Pastor a Alcalá de Henares es sintomático. En Madrid, al estudiar la Fiesta en el Renacimiento, el importante centro cultural y universitario que fue Alcalá ofrece un interesante punto de comparación con lo que fueron las fiestas en la villa de Madrid. Esta a su vez puede ser comparada a sí misma, pues el establecimiento de la Corte en ella en 1561 la convirtió en el escenario más representativo de las grandes fiestas de la Monarquía, siendo que antes compartió tal privilegio con otras ciudades españolas.

Los mensajes de la Fiesta llegaban al pueblo espectador sobre todo a través del sentido de la vista. El valor de lo visual, de las imágenes primará sobre lo auditivo, con ser ésto tan importante pues una Fiesta sin música sería algo incomprensible. Ya Burckhardt en 1860 hizo notar que en la Fiesta los ideales religiosos, morales y poéticos del pueblo adquirirían forma visible, deduciendo de ello su gran valor de nexo testigo entre la vida y el arte (2). El valor de las imágenes, el que sean los ojos los que leen las poesías e interpretan las historias pintadas en las arquitecturas efímeras, adquiere todo su sentido cuando es la ciudad su escenario. Las fiestas en los pueblos, los recorridos de los cortejos reales y de las reliquias, se pierden ante la magnificencia de la Fiesta en los grandes centros urbanos. Por ello, entre los símbolos más comunes siempre aparecieron referencias a la grandeza y la fama de la ciudad y a las relaciones (siempre buenas) de ésta con el poder.

El poder de las imágenes, la imagen del poder... la ciudad, el Príncipe, la Iglesia ¿cómo sintetizar ese mundo simbólico tan perfecto desarrollado en lo efímero de la Fiesta? La transformación de la ciudad con ocasión de la Fiesta convierte a ésta, tal como han indicado Chastel, en un lugar «imaginario» (3) en el que todos podían contemplar la armonía cósmica y su reflejo en el Estado (4). Los mensajes eran claros, y hoy día gracias a las descripciones que se conservan es posible reconstruir aquellas fiestas, imaginando de nuevo cómo fue aquello que ya creó la

(2) J. BURCKHARDT: *La cultura del Renacimiento en Italia*, Barcelona, 1971, p. 229.

(3) A. CHASTEL: «Le lieu de la Fête». En *Les Fêtes de la Renaissance*, I. Paris, 1973, p. 420.

(4) R. STRONG: *Splendour at Court. Renaissance spectacle and illusion*. London, 1973, p. 245.

imaginación de otros. La casi inexistencia de dibujos o grabados hace que sea sobre todo en las detalladas descripciones de los cronistas en las que nos tenemos que apoyar. Con éstas, con las pocas imágenes existentes, y con las muchas que se conocen de lo que fueron las fiestas en las cortes italianas y europeas podemos aproximarnos a la *Fiesta renacentista en Madrid*.

La Fiesta en Madrid antes de la llegada de la Corte

En 1461, un siglo antes de que Madrid se convirtiera en capital de la Monarquía, Enrique IV salió a recibir a la reina D.^a Juana con toda su corte, y según cuenta León Pinelo, poniéndola «a las ancas de su caballo porque entrase con mas honra la llevó con todo el acompañamiento hasta el Alcazar» (5). El salir a recibir al que llega, la «Entrada» del cortejo y el recorrido urbano, así como el cuidado por la imagen de la realeza —esa «honra»— están ya presentes en la escueta noticia de León Pinelo. En esencia todo ello se repetirá en las «Entradas» del siglo XVI.

El mismo autor nos sirve como fuente para saber qué otros personajes vieron festejada su «Entrada» en la villa antes de ser ésta Corte. En 1502 entraron con «pompa» y «festejo» la princesa D.^a Juana y su marido el Archiduque D. Felipe. El hecho de que no se pudieran celebrar juegos —«y en el dicho recibimiento no deben hacer juegos porque no los saben hacer, haziendo comparación de los que hazen en flandes» (6)— no parece que desluciera mucho la «Entrada» de los Príncipes. En 1525 quien hará su «Entrada» en la villa será la hermana de Francisco I de Francia, el ilustre preso, siendo recibida por el Emperador. No era necesario ser de sangre real para que la villa festejara la llegada de un ilustre visitante. Cuenta León Pinelo que en 1462 el embajador de Francia «fue recibido en esta Villa con mucha grandeza y lucimiento. Hicieronse grandes fiestas y regalos». Diez años más tarde el Legado pontificio entró bajo palio en la Villa, a la diestra del rey, que le había ido a recibir «con lo lucido de su Corte» hasta el camino de Alcalá. Leyendo a León Pinelo comprobamos que las «Entradas» siempre fueron fiestas públicas organizadas para recibir a los poderosos, que existían unas normas o etiqueta por las en estas «entradas» cada uno tenía su lugar y su papel perfectamente definido y que, haciendo verdad la idea albertiana de la «città come grande casa», el dueño de ésta —el rey y su corte, las autoridades municipales— salía a recibir al visitante para acompañarlo en su «Entrada». La riqueza y el colorido de los tejidos con los que se adornaban la ciudad y los «actores» de la Fiesta, van completando el armazón de lo que fueron las «Entradas» en el siglo XVI.

Pero no todo fueron «Entradas», también nacimientos, juramentos o muertes de príncipes tuvieron en alguna ocasión a Madrid por escenario. En 1462 se hicieron festejos por el bautizo de la princesa D.^a Juana, y ese mismo año —otra vez con

(5) A. DE LEÓN PINELO: *Anales de Madrid (desde el año 447 al de 1658)*. Ed. de P. Fernández Martín. Madrid, 1971. Todas las citas que siguen, de León Pinelo están tomadas de esa edición. El año indicará al lector de qué lugar se extrae la cita.

(6) J. E. VAREY: «Les spectacles pyrotechniques en Espagne (XVI-XVIII siècles)». *Les Fêtes de la Renaissance*, III, Paris, 1975, p. 631. La cita es de una Cédula de los RRCC sobre la forma en que la Villa debía recibir a los Príncipes.

muchas fiestas— fue jurada por heredera. En 1527 Madrid celebró el nacimiento del Príncipe D. Felipe que en 1528 será jurado en el lugar que desde 1561 será escenario de los Juramentos a los príncipes de la Casa de Austria: San Jerónimo el Real. Este Monasterio fue también lugar en que se celebraron la mayoría de las exequias fúnebres de los monarcas: incluso cuando estaba todavía en el camino de El Pardo y era conocido como San Jerónimo del Paso fue escenario de las exequias de Enrique IV.

El ritmo de vida y muerte de los monarcas vio sus hitos marcados a través de la *Fiesta*, en la que los símbolos subrayaban que esos acontecimientos se enmarcaban en un acontecer histórico con mayúsculas que venía expresado en la continuidad de la Dinastía reinante. Aunque Madrid no fuera todavía el centro de poder que fue años después, la itinerancia de la Corte podía convertir a cualquier ciudad en el corazón de la monarquía, y a la Fiesta en una de sus mejores expresiones. La entrada de Isabel de Valois en Madrid en 1560 se estudiará en el apartado siguiente pues comparando esa Entrada con la que hizo en Toledo —capital entonces— o con otras Entradas reales en Madrid después del establecimiento en ella de la capital se puede comprobar cómo es la proximidad al poder lo que marca las diferencias entre las Fiestas en unos u otros centros urbanos.

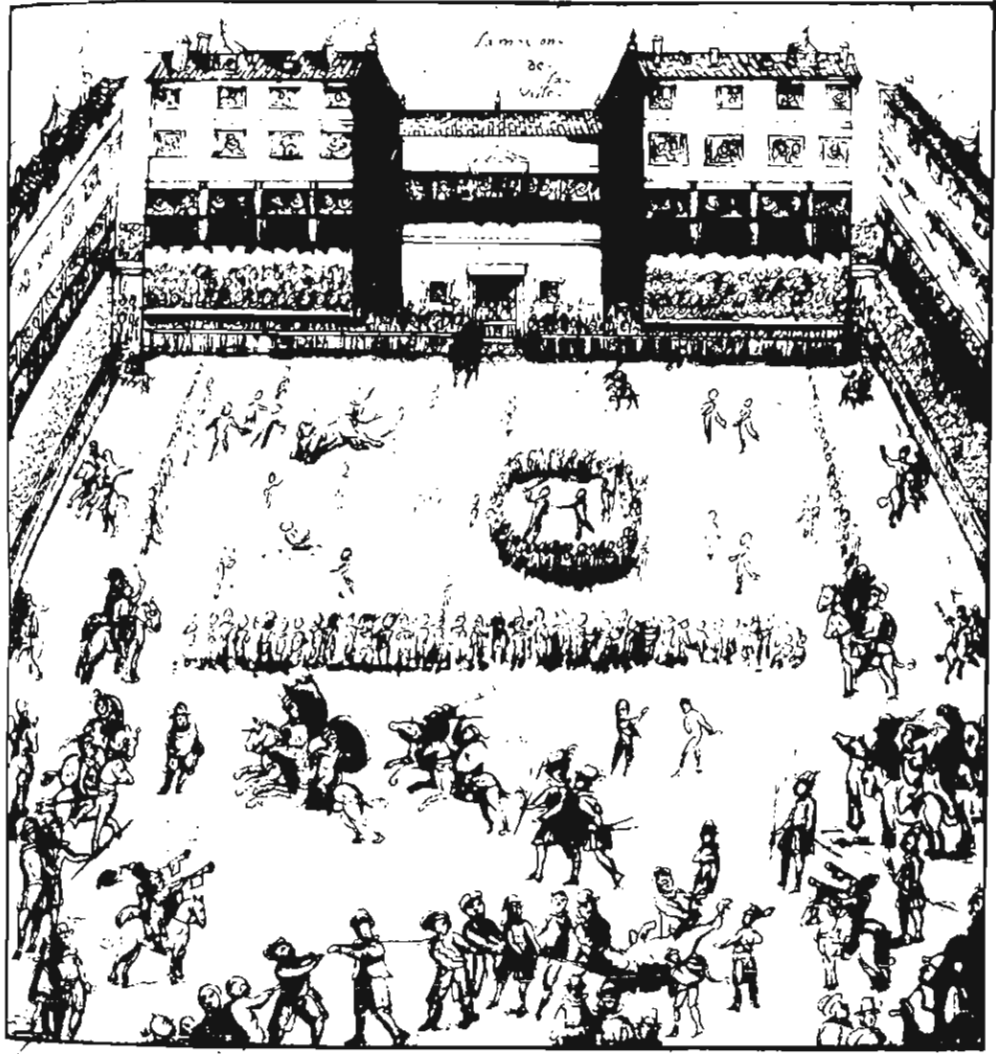
Los juegos caballerescos no faltaron en ninguna de las Fiestas destinadas a la exaltación del Príncipe. El peligro que corrían los participantes —es famoso el caso de Enrique II de Francia, muerto en un torneo en 1559— no hacía sino acentuar los valores de una clase que recordaba en esos ejercicios el por qué de su privilegiado lugar en la sociedad. En las fiestas celebradas en Madrid en esos años los juegos caballerescos estuvieron siempre presentes. Las solemnes fiestas con que celebró en 1463 la llegada del embajador del Duque de Bretaña fueron recordadas por los cornistas precisamente por las justas, toros y cañas, y espectáculos caballerescos con que se celebraron. A mediados del siglo XVI estos espectáculos eran elemento indispensable de la Fiesta. Su complemento eran los «saraos», en los que aparte de la danza de damas y caballeros, eran repartidos los premios ganados en los torneos (7). Para recrear el carácter guerrero de los torneos, en alguna ocasión se acompañó el espectáculo con el ruido de los arcabuces «por manera que se hize una espantosa batalla con el sonido de las armas y de los tiros» (8). La incorporación de las armas de fuego a un festejo que frecuentemente se ha contemplado sólo como un «revival» de la caballería medieval no deja de ser interesante por lo que supone de actualización de uno de los «temas» más característicos de la Fiesta.

Las referencias a la Antigüedad eran también lugar común en las fiestas madrileñas antes del asentamiento de la Corte. En la relación de las fiestas celebradas con motivo de las bodas de los Duques de Sesá hay una significativa descripción: «los postreros de todos salieron doce caballeros de la misma manera que vemos las estatuas de Roma, armados a caballo». Se des-

(7) Véanse las relaciones de fiestas en 1541 y 1544 que recoge J. Simón Díaz: *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*. Madrid, 1982, p. 1-11.

(8) *Ibidem*, p. 6.

192
 900. Amraane. et Les deux Bonamies Le Vieu et le moderne, tou,
 3. du même sexe et blanc et jeune de la part et aux despon
 sibilité qui tous furent unis leur entrée courrant de deux
 endux leur deux carrières et leurs remattans dechet enoide
 pour immener leur pretendu "eu" omme y devant dit, fgd.
 et de presente amonstration, apunt leur



Leu de Torrauy
 et
 de l'année 1800
 en Valladold

lequel on a vu encore que bien tard y furent allumez certain
 chandeliers, et deux autres qui y estoyent pendues en air entre quatre
 de terre au bout d'une corde et d'autre côté mar. re. plumes de fer
 renvoyez qui se devoient convolter. mais d'inst que s'apportant
 le feu de la corde tout s'en allait en fumee, sans rien en affectuar.
 et point encore entendu de rien d'inst que la triste feste finissoit
 à cyre

J. L'Hermite. Fiesta de toros en Valladolid.

(9) *Ibidem*, p. 3.

cribe a continuación cómo iban vestidos y finalmente concluye el anónimo cronista que «fue muy vistosa y agradable máscara, por tener tanto resabio de lo antiguo, por manera que casi estaban como los colosos, o figuras antiguas, a caballo» (9).

Las detalladas descripciones de los vestidos de todos los participantes en la Fiesta completa un escenario en el que los espectadores —sobre todo los nobles en las ventanas y balcones— se convierten a su vez en espectáculo. Los poderosos se convierten en actores de la Fiesta, en la que los ojos de los ciudadanos son el punto final del recorrido del juego de miradas. El asentamiento de la Corte en Madrid y la figura de Felipe II convertirán el armazón de la Fiesta, ya codificado antes de la llegada de la Corte, en una de las más perfectas representaciones del poder, y se puede decir que el recorrido de la Fiesta determinó el urbanismo de una ciudad que, como Madrid, estaba casi por hacer antes de 1561.

La fiesta en la Corte

1. Entradas triunfales

Es fácil observar que en las ciudades los recorridos de las Fiestas se suelen repetir a pesar del paso de los años. Los espacios más representativos y los edificios más importantes jalaban estos recorridos (10). En ciudades tan cargadas de historia como por ejemplo Florencia podía haber recorridos alternativos que variaran en algo el trayecto, pero en Madrid antes del establecimiento de la Corte eran pocos los lugares y edificios cuya significación requiriera su forzosa inclusión en el recorrido de los cortejos festivos.

El camino hacia el Alcázar a través de la puerta del Sol y de la puerta de Guadalajara, tomando como punto de partida el Monasterio de San Jerónimo fue en la villa de Madrid el recorrido de la Fiesta. No se superpuso en Madrid este recorrido a un casco urbano histórico ya configurado, sino que el itinerario seguido por los cortejos marcó el que había de ser el eje monumental de la ciudad. A comienzos del siglo XVII la nueva plaza mayor, escenario de fiestas, completará la imagen urbana de la capital. Muchas de las reformas urbanas en Madrid van a ser justificadas después del establecimiento de la Corte precisamente por ser espacios destinados a las fiestas: cuando en 1570 entró la reina Ana de Austria, aparte de renovarse la Puerta de Guadalajara, fue derribada una torre que había en el arco de la Almudena (entrada a la segunda muralla de Madrid) «por ensanchar el paso» (11). Años después, en 1587, se derribarán unas casas para ensanchar la plaza de Santa María de la Almudena «porque las procesiones generales y todas las demás que se hacen por los buenos sucesos salen con estrechez» (12). En 1591 se arreglaron para la Entrada del Duque de Saboya «todos los malos pasos que hay desde Brañegal a esta Villa y los empedrados de las calles por lo que a de venir y entrar» (13).

(10) Véase por ejemplo A. BELLUZZI: «Carlo V a Mantova e Milano» en M. Fagiolo: *La città effimera e l'universo artificiale del giardino*. Roma, 1980, p. 47.

(11) LEON PINELO, *op. cit.* p. 103 y 104. Dice también «allanose un cerro y se enlosó con muchas carretadas de piedra, quedando hecha la calzada que hasta hoy permanece entre Madrid y Canillejas».

(12) A. MARTÍN ORTEGA: «Noticia de documentos de tema madrileño». *A.I.E.M.* VIII, 1972, p. 532.

(13) Citado por C. RUBIO PARDOS: «La Carrera de San Jerónimo». *A.I.E.M.* VII, 1971, p. 69.

La «Entrada» de Isabel de Valois en Madrid en febrero de 1560, después de la famosa «Entrada» de Alcalá de Henares a la que luego nos referiremos, y antes de la mucho más célebre Entrada de Toledo se nos aparece tan pobre por la comparación que no hace sino reafirmar que la categoría de los diferentes centros urbanos se podía medir —entre otras cosas— por la calidad y aparato de los Recibimientos tributados a los reyes. Desde primeros de noviembre de 1559 preparaba la villa el recibimiento de la reina. Se arreglaron los caminos, se limpiaron las calles y, lo que es muy significativo, se ofrecieron treinta ducados «a la persona que mejor invencion sacare para las fiestas del recibimiento de sus magestades» (14), pero poco de novedad hubo en la «Entrada»: las luminarias transformaron efímeramente la zona frente al alcázar y hubo juegos de toros y cañas. Sólo un arco triunfal, a la entrada de la calle mayor, recibió a la reina, y la reedificada puerta de Guadalajara la vio pasar bajo palio en el obligado camino hacia Santa María de la Almudena para orar antes de llegar al Alcázar, donde la esperaban Felipe II y la princesa D.^a Juana. Un baile en el Alcázar cerró los festejos.

Por comparación a ésta pasamos a referirnos ahora a la «Entrada» triunfal de la reina Ana de Austria en 1570 después de haber celebrado su boda con Felipe II en la ciudad de Segovia. León Pinelo y sobre todo López de Hoyos van a ser quienes nos conduzcan a través de la complejidad de la Fiesta con que Madrid la recibió. Si habían repicado todas las campanas de las iglesias de la Corte cuando llegó a Santander, también se arreglaron los caminos con la idea además de que ese arreglo fuese perpetuo (15) (quizá el beneficio más inmediato de las fiestas para la comunidad fueran precisamente esas obras públicas que, a pequeña o gran escala, mejoraban caminos y pasos difíciles). Las calles de la villa se adornaron con sedas y brocados, y «venida la noche, por todas las torres de todos los templos y casas principales, y en las torres y chapiteles de la puerta que llama de Guadalajara, mando distribuir el corregidor y senado desta villa grandissimo número de hachas para luminarias, y assi se pusieron, que realmente parecia de día». Las colgaduras, y esas luces que convertían la noche en día transformarían la ciudad en ese lugar «imaginario» de que hablaba Chastel. En el transcurso de la «Entrada» el espectáculo se vio coronado con el que ofrecían las damas y su belleza en las ventanas. Ante todo —insiste López de Hoyos— la vista se «dilataba», es decir, que se extendía, se alargaba y se entretenía (16) ante el mundo de colores y de imágenes que había ante sus ojos, confirmándose así, por las palabras de un testigo excepcional de la Fiesta el valor de lo visual en toda la concepción del espectáculo.

No debemos olvidar no obstante la importancia de la música, y verdaderamente en la «Entrada» que estamos comentando ésta tuvo una especial relevancia. Nos cuenta López de Hoyos que «las varandas» del primer arco «estuvieron muy bien pobladas de musica de menestres y trompetas que resona-

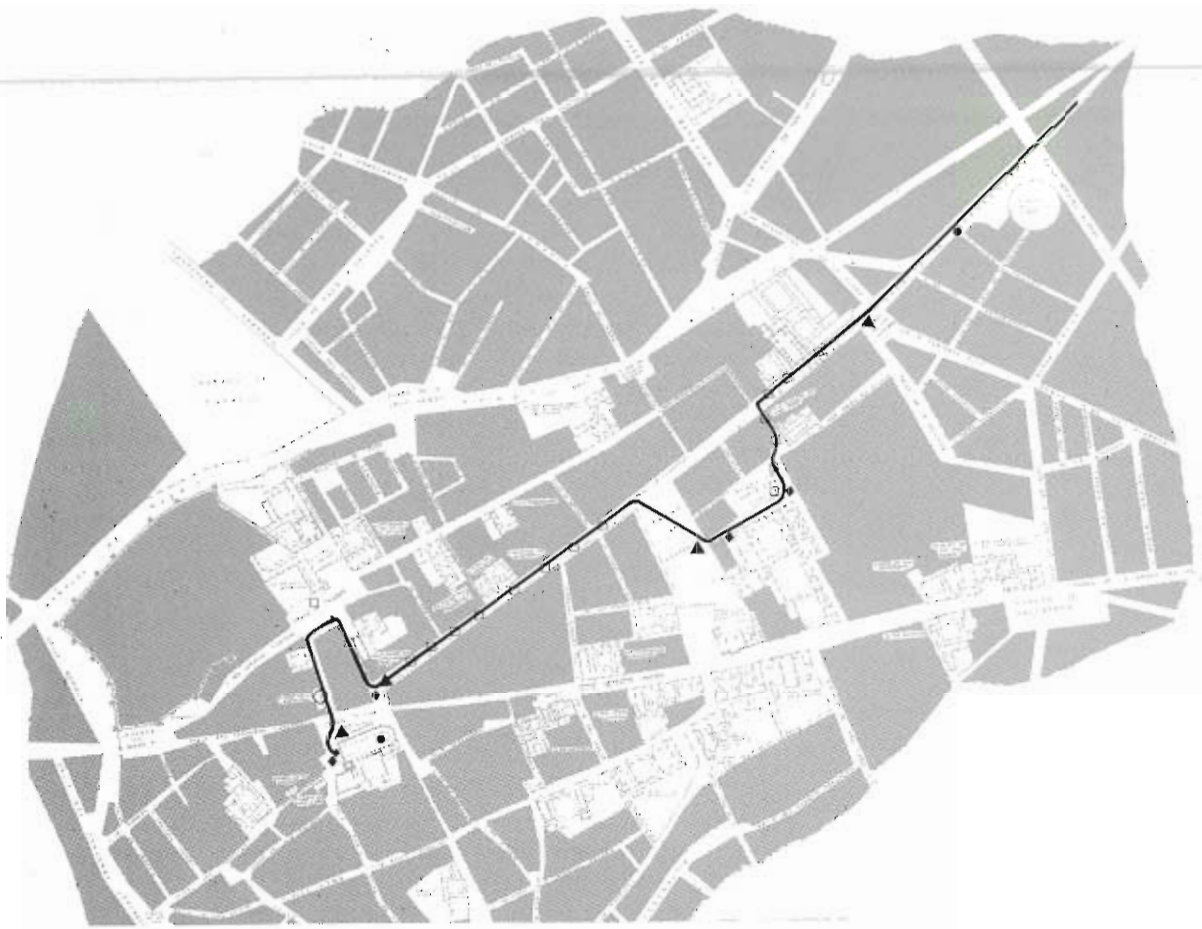
(14) A. GONZÁLEZ DE AMEZÚA: *Isabel de Valois Reina de España (1546-1518)*. Madrid, 1949, p. 128.

(15) J. SIMÓN DÍAZ: *Fuentes para la Historia de Madrid y su provincia*. Tomo I. Madrid, 1964, p. 55 reproduce la obra de J. LÓPEZ DE HOYOS: *Real aparato, y sumptuoso recebimiento con que Madrid (como casa y morada de S. M.) rescibió ala Serenissima reyna, D. Ana de Austria*: Madrid, 1572. Las noticias y citas sobre estas Fiestas están tomadas de este texto de López de Hoyos, a excepción de algún pequeño matiz que pueda añadir Leon Pinelo.

(16) Los significados de «dilatarse» están tomados del *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, de S. de Covarrubias (1611), ed. de Madrid, 1979, p. 472.

van con una muy agradable harmonia». En el tercer arco la música fue «de harpas y vihuelas de arco», y como colofón a este recorrido en el que la música puso los acentos en los pasos más importantes marcados por los arcos triunfales, en la iglesia de Santa María de la Almudena la reina pudo escuchar a la capilla real que «con muy suave concertada música cantó el Te Deum laudamus». Si además recordamos que en las entradas las trompetas y atabales marchaban delante «alegrando todo el pueblo con su maravillosa harmonía» encontraremos que no sólo la mirada se deleitaba en las fiestas sino que también la música era elemento indispensable de los ambientes festivos.

El itinerario seguido fue el que por regla general seguirán todas las «Entradas» en Madrid. Desde el Prado de San Jerónimo la reina entró en Madrid por el lugar donde con el tiempo se construiría la iglesia del Espíritu Santo, donde estaba el primer arco. Por la Carrera de San Jerónimo llegó a la Puerta del Sol, donde se encontraba el segundo arco. En la calle Mayor la esperaba el tercer arco, y por la Puerta de Guadalajara entró en el recinto amurallado. Por la Platería llegó a la plaza de San Salvador y de allí, por el arco de la Almudena —entrada, como se ha dicho, a la segunda muralla de Madrid, ensanchada para esta



entrada con el derribo de una torre— se dirigió hasta la iglesia de Santa María, «la yglesia mayor y mas antigua de Madrid» en palabras de López de Hoyos. Desde allí, al Alcázar. Este recorrido, aun cuando desaparezcán las puertas de las murallas, se repetirá a lo largo del Siglo de Oro. Sólo a veces se llegará hasta la Puerta del Sol por la calle de Alcalá, y alguna vez, en vida de la emperatriz María, el paso por las Descalzas fue obligado, llegando hasta el convento por San Ginés, para volver luego al recorrido oficial en el mismo punto en que se había dejado. En función del visitante, también el paso por Santa María se obvió en alguna ocasión.

Las arquitecturas efímeras fueron en esta Fiesta los tres arcos triunfales erigidos en el trayecto anterior a la Puerta de Guadalajara. El primero, de orden corintio, tenía tres vanos, siendo el principal casi el doble que los laterales. López de Hoyos da todo lujo de detalles sobre los arcos, y en esas descripciones el lenguaje del clasicismo arquitectónico aparece con nitidez. La belleza lograda por la proporción entre las partes, se traduce en la importancia dada por el cronista a las medidas de cada uno de los elementos, y comprobamos que las medidas tienden siempre a aproximarse a la proporción dupla. Los dos

primeros arcos tuvieron tres vanos, y sólo el tercero fue de una puerta. También únicamente el tercero era «en su forma insulado, que quiere dezir, que no esta arrimado ni coniuecto con ninguna otra cosa, antes libre y escueto, rodeado de calles y passos libres, como está una ysla en el mar: y a esta causa le llaman los architectos insulado». La imitación de mármoles y jaspes, así como los dorados subrayando los capiteles, basas, escudos, etc., daban riqueza y color a unas arquitecturas efímeras en las que se pretendió condensar la modernidad del lenguaje clasicista en permanente referencia a la Antigüedad. Así por ejemplo, la cartela con la dedicatoria del tercer arco fue hecha «a imitación de la Magestad antigua Romana, con su moldura dorada, las letras bien formadas, y con singular compartimiento y puntuación», y en el primer arco otra vez son las inscripciones «a la cifra romana» las que «representava aquella antigüedad de las inscripciones los arcos de los Emperadores».

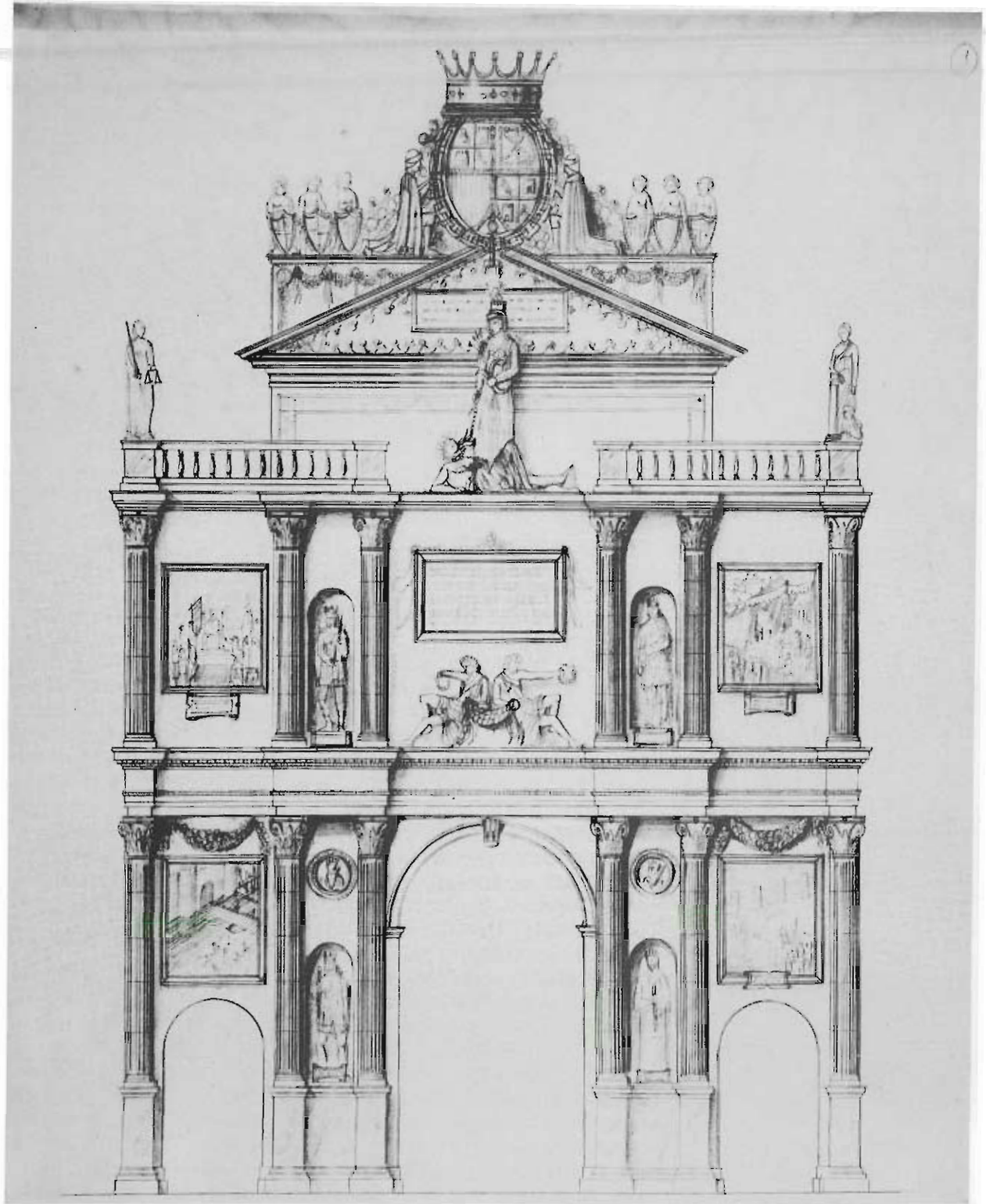
Lo cierto es que la Relación de López de Hoyos está llena de referencias a la Antigüedad clásica como paradigma. El primer espectáculo ofrecido a los ojos de la reina fue el asalto a un castillo por ocho galeras que navegaban en un «estanque de agua de 500 pies de largo y 80 de ancho», hecho en diez días al final del Prado de San Jerónimo. Pues bien López de Hoyos lo relaciona con «un prelio naval, que antiguamente los Emperadores Romanos en fiestas, regozijos y triunfos solian representar». En el tercer arco aparecía la figura de Felipe II, realizada por Pompeo Leoni, sentado en un pedestal a manera de trono, y tanto en su atuendo como en su actitud recordaba al cronista la estatua del Emperador Marco Aurelio en Roma. Incluso el hecho de que la primera visita a los reyes en una ciudad sea a su Iglesia tiene su referencia en los antiguos Triunfos de los romanos, pues éstos al entrar en triunfo en la ciudad «yvan al capitolio donde estava el templo de Iupiter, y allí dando gracias a Dios por la victoria y triumpho alcançado hazia muchos sacrificios» (17).

Agotar el estudio de toda la información que nos ofrece la Relación de López de Hoyos es imposible. Sólo el capítulo de los artistas merecería un estudio aparte, pues fueron los mejores de la Corte los que realizaron todo el aparato de la Fiesta. Aunque atribuya a regidores y corregidor el éxito de las arquitecturas efímeras, los ornatos, las luminarias, etc., no deja de hacer referencia a Lucas Mitata y Pompeyo Leoni como autores de las estatuas, y a Diego de Urbina y Alonso Sánchez Coello como autores de la pintura. De las trazas arquitectónicas no indica nada, aunque quizá su autor fuera el mismo Leoni (18).

Lo apabullante en esta Entrada —y en todas— es el universo de símbolos condensados en ellas. La misma arquitectura —con la carga implícita de universalidad en su clasicismo— permite una lectura simbólica no sólo por sus explícitas referencias a la Antigüedad, sino también por los órdenes empleados en la construcción —efímera— de los arcos. El primer arco erigido para recibir a la reina fue de orden corintio, el orden femenino y virginal por excelencia, y el tercer arco, dedicado a Felipe II,

(17) J. SIMÓN DÍAZ (1964) p. 95. «A esta imitación se ve oy en día en Roma un Colosso y estatua de Marco Aurelio en campo Delio, abierta la mano al pueblo, pacificándole y asegurando su buen estado y ampliación». *Ibidem* p. 116.

(18) J. MARTÍ Y MONSÓ: *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*. Valladolid 1898, p. 277.



Entrada de Ana de Austria en Madrid (1570). Arco triunfal.

(19) Sobre el orden corintio: Libro IV, f. 49 v.º y ss. y sobre el dorico f. 19 en el *Tercero y cuarto libro de Architectura de Sebastia Serlio... traduzido de Toscano en Romance Castellano por Francisco de Villalpando Architecto*. Toledo, 1552.

(20) F. A. YATES: *Astraea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century*. Harmondsworth, 1977.

(21) SIMÓN DÍAZ (1964), p. 92.

(22) M. FAGIOLO: «Effimero e Giardino: il teatro della città e il teatro della natura. En *Il potere e lo Spazio. La scena del principe*. Catalogo de la exposición «Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento», Florencia, 1980, p. 32.

fue lógicamente de orden dórico, que es el orden «que los antiguos dedicavan y hazian a los magnanimos y valerosos príncipes, porque su compostura por si misma demuestra la fortaleza, valor, y magestad de aquellos a quien se dedica». El que trazó los arcos conocía sin duda el cuarto libro de Serlio, pues las palabras citadas remiten de manera automática al texto de ese tratadista (19).

El enlace de dos miembros de la Casa de Austria convirtió al primer arco triunfal en el soporte de una iconografía destinada a engrandecer a la Dinastía y sus triunfos históricos. Aparecen —guardando cuidadosas correspondencias, en los tres cuerpos del arco— el Emperador Carlos V y el Emperador Fernando I, y en sendos tondos sobre sus figuras, Don Pelayo y Fernando III el Santo, completándose el primer cuerpo del arco con escenas representando triunfos guerreros de ambos emperadores. En el segundo cuerpo se colocaron las imágenes de Fernando el Católico y de Rodolfo, primer Duque de Austria, acompañados de cuadros de historia en los que se narraban hazañas de su gobierno. Por fin, en el tercer cuerpo, la figura de España pisando a la herejía, a la que sujetaba con una cadena a la garganta (quizá un recuerdo del célebre grupo escultórico de Leone Leoni representando a Carlos V y la Furia, hoy en El Prado), acompañada por la Justicia y la Fortaleza; el escudo con las armas reales, y seis niños con los escudos de armas de la Villa remataban el arco.

La imagen de la Justicia, que se va a repetir varias veces en esta Entrada —con la espada desnuda levantada— es llamada en algún momento por López de Hoyos «Astrea», y su presencia se identifica con una nueva Edad de Oro (20), pues volvió del cielo en este reinado de Felipe II, un «rey que con tanta equidad y justicia conserva estos reynos», recuperándose así aquel tiempo en el que Astrea había reinado en la tierra, «un tiempo de gran felicidad» comparable por ello «al mas precioso metal que la tierra produce por particular influencia y vigor del Sol, que es el oro» (21). La imagen del reinado como nueva Edad de Oro, la continuidad histórica representada por los grandes reyes de la dinastía de los Austrias, la selección de hechos históricos para las pinturas como el fin de la Reconquista, la expulsión de los judíos, la conquista de Nápoles, el descubrimiento de América, las victorias sobre los turcos, los triunfos de Carlos V en Alemania... todo ello constituía —tal como ha señalado Fagiolo para las fiestas en la Florencia de los Medici— «la manifestazione visiva di un manifesto político» (22).

Una figura de la diosa Palas, diosa de los prados, recibió a la reina a la entrada del Prado de San Jerónimo ofreciéndole una corona de flores, y poco después, ya desde el caballo blanco en que hizo la Entrada contempló las estatuas —de mármol fingido— de Baco y de Neptuno dándole la bienvenida, pues tal iba a ser el regocijo que el mar se iba a convertir en vino. Fue López de Hoyos quien ideó los símbolos para esta Entrada triunfal. Cita como fuentes la Biblia, la Antigüedad, Piero Valeriano, etc., y entre los símbolos de la fiesta aparecen algunos

que se encuentran también en Alciato: así por ejemplo las cigüeñas serán símbolo de la concordia porque nunca dejan desamparadas a las aves más débiles de su especie, lo mismo que el rey no deja nunca desamparados a los necesitados de su reino. Las cornejas, que se utilizarán en la Fiesta como símbolo de la prosperidad, perpetuidad y felicidad del matrimonio, eran en Alciato símbolo del amor constante y duradero. La explicación que da López de Hoyos a la presencia de un delfín encima de un buey en el tercer arco tiene un significado similar al que da Alciato para el áncora y el delfín (imagen a la que también recurre López de Hoyos) pues uno y otro lo relacionan con las virtudes que han de adornar al rey.

En el conjunto de mensajes simbólicos de la Fiesta no podía faltar lo que fue el motivo iconográfico del segundo arco, en la Puerta del Sol: en él —de obra rústica para expresar una mayor fortaleza— dos colosos representando a España y a las Indias (una imagen del Inca Atahualpa) ofrecían a la nueva reina los distintos reinos de la Monarquía. La erudición de López de Hoyos convirtió a esa Fiesta en el mejor espejo de esa Monarquía; recuerda cómo los emperadores romanos, los egipcios y los atenienses «levantaban estatuas, hazian arcos triunfales (y) edificavan memorias tan sobervias y sumptuosas, que fuessen premio de la virtud y exemplo, y espejo universal» (23). La Edad de Oro del reinado de Felipe II contempló en esta Entrada triunfal una recreación —no por efímera menos significativa— de aquella antigüedad. La Monarquía católica afirmaba ante el pueblo sus «dogmas»: una figura de Atlas sustentando el mundo (casi un tópico en las representaciones emblemáticas de los reyes) como Felipe II sustentaba la religión cristiana fue el broche final del recorrido iconográfico.

De ninguna otra Entrada poseemos una descripción tan exhaustiva como la de López de Hoyos. Sabemos que el 25 de abril de 1591 entró en la Villa de Madrid el Duque de Saboya. Varió algo el recorrido para rendir pleitesía a la Emperatriz, dirigiéndose a las Descalzas por S. Ginés aunque volviera luego a la calle Mayor. No pasó por la Iglesia de Santa María, sino que por una callejuela fue desde la Iglesia de San Salvador (en la plaza del mismo nombre, hoy de la villa) hasta la plaza de Palacio (24). En las Entradas de personajes ilustres —el Archiduque Carlos, el Cardenal Bonelo o D. Juan de Austria fueron algunos de los visitantes cuya llegada a la villa revistió el carácter de «Entrada»— siguió siendo costumbre el salir a recibir al visitante. De todas maneras los verdaderos «Triunfos» fueron las Entradas de los reyes, y sólo tres se produjeron en el siglo XVI después del establecimiento de la Corte en Madrid: la que ya hemos relatado de Ana de Austria, la de Felipe III una vez proclamado rey, y la de su mujer, la reina Margarita de Austria a la vuelta de las bodas en Valencia.

Un domingo, 8 de noviembre de 1598 el nuevo rey, Felipe III, hizo su entrada en Madrid bajo palio después de ser recibido al lado de la Huerta del futuro Duque de Lerma (es decir, enfrente de San Jerónimo) por el Corregidor y Regidores de la

(23) SIMÓN DÍAZ (1964), p. 68.

(24) SIMÓN DÍAZ: *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*. Madrid, 1982, p. 38 recoge una relación anónima sobre esta entrada. También J. LHERMITE: *Passetemps*, vol. I, p. 110 (ed. de Ch. Ruelens), Amberes, 1890, y LEON PINELO, *op. cit.* p. 147, dan noticia de esta entrada.

(25) LEON PINELO, *op. cit.* p. 169.

(26) MARSDEN, C. A.: «Entrées et fêtes espagnoles au XVII^e siècle». En *Les Fêtes...* II, p. 411.

(27) SIMÓN DÍAZ (1982), p. 42. También recoge el dato LEON PINELO, *op. cit.* p. 172. CABRERA DE CÓRDOBA: *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614* (Madrid, 1857), es mucho más preciso sobre el recorrido secreto de monarca, p. 47.

(28) MARTÍ Y MONSÓ, *op. cit.* p. 277, 278 y 281.

(29) PÉREZ PASTOR, citado por M.^a P. CORELLA SUÁREZ: «Un retablo documentado de Alonso Carbonel en la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Getafe 1612-1618». *A.I.E.M.* IX, 1973, p. 231 y ss.

(30) E. BENITO RUANO: «Recepción madrileña de la reina Margarita de Austria» *A.I.E.M.* L. CERVERA VERA: «Túmulos reales diseñados por Francisco de Mora». *Academia* 1976, núm. 42, p. 37.

(31) E. BENITO RUANO, *op. cit.*, p. 95 a 98 y C. RUBIO PARDOS, *op. cit.*, p. 77. BENITO RUANO se refiere también al escultor Andrés de Morales.

(32) CABRERA DE CÓRDOBA, *op. cit.* p. 48 y E. BENITO RUANO, *op. cit.*, p. 88.

Villa. Como en todas las Entradas reales, pasó por la Iglesia de Santa María —donde le recibió el arzobispo de Toledo— antes de llegar al Alcázar (25). Mucho más fastuosa debió ser la Entrada de su esposa, la reina Margarita, pues conservamos de ella muchas más noticias y mereció ser registrada por los cronistas. Hay elementos que se repiten con respecto a la Entrada de Ana de Austria años antes. Antes de pasar el estudio de esta Fiesta, creo interesante hacer notar que, al igual que Felipe II corrió de casa en casa cuando Ana de Austria entró en Segovia para verla pasar (26), también Felipe III cuando Margarita de Austria entró en Madrid contempló en secreto la llegada desde una ventana de la casa de la marquesa del Valle, junto al Prado, para seguir luego todo el recorrido de la Entrada desde casa del Correo Mayor y, finalmente, desde una casa enfrente de Santa María (27).

Aunque no hubo un López de Hoyos que hiciera una Relación de esta Entrada, sí conocemos bastantes datos acerca de ella. Sobre los artistas que trabajaron en los arcos triunfales y otras obras para la Fiesta, ya hace muchos años Martí y Monsó daba los nombres de Pompeyo Leoni, Bartolomé Carducho y Luis de Carvajal como encargados de los arcos triunfales; Patricio Cajés también trabajaría en la fiesta, y Francisco de Mora y Diego Sillero informaron sobre las obras.

La representación alegórica que tenía que ir en cada arco le fue encargada a un poeta (28). Las figuras sobre la Puerta de Alcalá fueron obra de Juan de Porres (29). La participación de Francisco de Mora en la traza arquitectónica de los arcos triunfales para esta Entrada está confirmada (30), y sin duda proyectaría o aconsejaría sobre las obras emprendidas con este motivo: la nueva Puerta de Alcalá, el ensanchamiento de la calle del mismo nombre suprimiendo huertas, la famosa fuente que se hizo en El Prado, etc. (31).

Al igual que en la Entrada de Ana de Austria, dos de los arcos se dedicaban al rey y a la reina, pero en este caso fue el dedicado al rey el primero que traspasó la reina. De tres vanos, se encontraba junto al antiguo Hospital General, en la carrera de San Jerónimo. El de la reina, con una sola puerta, fue levantado en la calle Mayor, a la altura de San Ginés. Del tercer arco, situado en las caballerizas (es decir, que llegó a él después del paso por la Iglesia de Santa María) dice Cabrera de Córdoba que era «mayor que los pasados, pero de buena arquitectura y traza»; quizá fuera éste el principal destinatario de los mármoles y bronceos mencionados en los contratos (32). Este tercer y último arco estuvo dedicado, en lógica síntesis, a la pareja real.

La exaltación de las personas reales, tan explícita también en la Entrada de Ana de Austria, era la finalidad última, pero en esta Entrada la propia Villa tuvo un mayor protagonismo que el que había tenido veintinueve años atrás. Si entonces la reina había sido recibida por la diosa Palas, ahora, antes de llegar a la diosa, la reina tuvo que salir de San Jerónimo por un portillo hecho ex-profeso para entrar por la flamante nueva puerta de Alcalá, verdadero arco triunfal de tres vanos hecho de cantería y

ladrillo para esta ocasión. En esa puerta una figura de Madrid («Mantua Carpentana») en forma de mujer, ofrecía una corona a la reina, y sobre el otro vano lateral una figura de varón representaba a su hijo Ocnos, fundador de la Villa, vestido a la romana, en el momento de ofrecer a la reina la llave de la ciudad. Así pues, en esta ocasión, la Villa de Madrid estuvo presente desde el primer momento en el lenguaje simbólico de la Fiesta. De esta Entrada se conocen los gastos que ocasionó y el importante papel que en ella jugaron los gremios, así como el empeño de la Cofradía de los plateros en no ser considerados gremio (33).

Al igual que en la Entrada de Ana de Austria, a la entrada del Prado la diosa Palas le ofreció a Margarita «las agradables verduras y frescas fuentes de su prado» (34). En esta ocasión los jardines artificiales hechos por los jardineros de la Villa parecieron aún más bellos gracias al elemento lúdico del agua; pero no fue el simulacro de una batalla naval como la vez anterior, sino una fuente en forma de anfiteatro, realizada al final del prado y de la cual todos los cronistas se hicieron lenguas. Otras seis fuentes se hicieron en este efímero jardín manierista, pero fue ésta, que cerraba el espacio «en buelta igual como del testero de una capilla», presidida por Orfeo (había instrumentos musicales en ella) y llena de jeroglíficos y pinturas, la que acaparó la atención como punto de fuga de toda la perspectiva de jardines y fuentes lograda en el Prado. Estatuas de Neptuno, las musas y las siete artes liberales, hechas por Leoni, completaban el conjunto (35).

Con no conocerse hasta ahora ninguna relación en la que se detalle toda la carga iconográfica de los arcos, sí sabemos algo de los mensajes políticos contenidos en esta Fiesta. Reflejará las realidades históricas del momento, aspecto que según Strong caracteriza la Fiesta del siglo XVI y la diferencia de la «codificada» Fiesta Barroca en la que tales mensajes apenas tenían cabida (36). En este sentido todos los cronistas señalaron la presencia, en las gradas de San Felipe, de trece figuras grandes sobre pedestales —catorce según Cabrera de Córdoba— de niños con alas —«angelotes graciosos» en otra relación— que sostenían cada uno un escudo con las armas de los reinos de la Monarquía, y «en medio de ellos estaba una muger armada, muy grande, que significaba España» con todas las armas de los reinos juntos en su escudo significando que la Monarquía después de volver a juntar todos los reinos divididos «por el traidor de don Julián» se lo ofrecía a Margarita (37). La peculiar constitución de la Monarquía hispana compuesta por los distintos reinos, se ponía así de manifiesto en el lenguaje de la Fiesta.

Por otra parte, E. Benito Ruano ya estudió la alusión explícita a la figura del nuevo valido en la figura del Hércules o Atlante que, en la plaza de Santa María, sostenía medio mundo, mientras la imagen dorada del rey tenía otro medio mundo a sus pies. Así, la monarquía empleaba símbolos casi eternos para expresar las nuevas situaciones, en tanto que la Villa «consa-

(33) E. BENITO RUANO, *op. cit.*, p. 95-98. Sobre la organización de los plateros véase: J. M. CRUZ VALDOVINOS: *Los plateros madrileños. Estudio histórico-jurídico de su organización corporativa*. Madrid, 1983.

(34) SIMÓN DÍAZ (1982), p. 40.

(35) *Ibid.* y E. BENITO RUANO, *op. cit.*, p. 98 y 87.

(36) R. STRONG, *op. cit.*, p. 247.

(37) Las noticias y citas son de SIMÓN DÍAZ, *op. cit.* p. 41 y CABRERA DE CÓRDOBA, *op. cit.* p. 47.

graba» sus propios símbolos en la figura de una «osa en pie con una colmena arrimada a un árbol, que son las armas de Madrid» situada en la plaza de San Salvador.

La organización de estas Entradas, en las que los reyes eran acogidos por figuras que representaban a la Villa, para recorrer luego una ciudad en la que los arcos triunfales exaltaban la Monarquía, era algo muy reglamentado. En las Relaciones siempre se indica el orden en que se desarrolló la Entrada, y el lugar que cada grupo ocupaba en el cortejo. Por ejemplo las personas de los reyes de armas siempre tuvieron gran importancia en las ceremonias (Entradas, Funerales...) de los reyes. Como en sus cotas llevaban las armas de la dinastía eran uno de los elementos más importantes de la Fiesta desde el punto de vista simbólico. Una vez que se sabía en una ciudad por qué puerta iba a entrar el rey, los reyes de armas esperaban en una casa cercana hasta que el rey se aproximara para salir con las cotas puestas y ponerse de dos en dos delante del caballero mayor del rey, que entraba delante de éste con el estoque (habría que anotar que en la Entrada de Margarita de Austria los reyes de armas fueron retirados del cortejo en un momento dado [38]). En el cortejo los Grandes se situaban delante de los reyes de armas, y éstos al llegar a Palacio se apeaban de los caballos para acompañar al rey —seguían yendo delante del estoque— hasta la puerta de su cámara. En los saraos eran los reyes de armas los que leían los carteles y repartían los premios, y en general su presencia era imprescindible siempre que el rey aparecía en público: bodas, comidas en público... (39) pues eran parte de la imagen real.

Un elemento que diferenciaba las Entradas triunfales de los reyes de las de otros personajes ilustres era la importancia conferida a los arcos triunfales. Serlio se refería a ellos en su cuarto libro pues los arquitectos debían saber hacer arcos como los que hacían los antiguos «para perpetuar sus memorias», «y si no fuessē de piedra, a lo menos de pintura para quando un gran señor entre o passe por una ciudad, o venga a tomar la posesion della, los q̄les siempre se acostumbran hazer en los mas nobles y principales lugares de las ciudades de diversas maneras ornados...» (40). Ellos servían de soporte a los mensajes de la Fiesta, y su clara referencia a la Antigüedad clásica y a los triunfos de los Emperadores, los convirtió en algo ineludible en cualquiera de las Entradas triunfales del Renacimiento. Cuando en Sevilla se celebraron las bodas de Carlos V e Isabel de Portugal en 1526, se hicieron siete arcos de las principales plazas (41), y cuando Felipe III entró en la ciudad de Lisboa, Matos de Saa escribió: «Pues nunca bio jamas la edad pasada/Otro triumpho mayor de mas contento,/que ni los de Alexandro fueron tales,/Con tanta magestad de Arcos triūphales» (42). Estos dos ejemplos, que enmarcan una época en la que la Fiesta de las Entradas reales fue evolucionando, confirman sin embargo, la identificación de los arcos con los «Triunfos» de la monarquía hispana y sitúan las Entradas que hemos visto en Madrid dentro de la normalidad de lo «extra-ordinario» de la Fiesta. La histo-

(38) *Ibidem*, p. 47. Entró la reina «con el acompañamiento delante, con que había entrado al rey, y la guarda española y rudesca de los lados, y los archeros y guardia vieja detrás; salvo que desde el arco entraban delante de S.M. los maceros y reyes de armas, y apoco trecho llegó orden para que no fuesen en el acompañamiento, y así se hubieron de salir de él».

(39) «La orden que se tiene en las entradas que su Mgd. açe en las Villas...» en *Gracia Dei*, B.N.M. Mss. 11.773. f. 549 y ss. Agradezco la noticia de la existencia de este manuscrito a Fernando Bouza.

(40) SERLIO: traducción de Villalpando. *Op. cit.* Libro IV, f. LXV.

(41) ONECA, N. y QUILIS, J.: *Bodas regias y festejos (desde los Reyes Católicos hasta nuestros días)*. Recopilación histórica 1469-1906. Madrid, 1906, p. 17.

(42) F. MATOS DE SAA: *Entrada y Triumpho que la ciudad de Lisboa hizo a... Phelipe Tercero de las Españas*. Lisboa, 1620, f. 6 V.

ria de la Monarquía fue el entramado de todos los mensajes, y es este campo de la Fiesta interesante para explorar la imagen que tenía de sí misma y del mundo la monarquía más poderosa de su tiempo. La consolidación de los poderes absolutos en el Barroco supondrá la consolidación de una Fiesta elaborada a lo largo del Renacimiento.

2. Bautizos y juramentos

La llegada al mundo de un nuevo miembro de la Casa Real siempre fue festejada por lo que significaba de continuidad para la Monarquía. Se celebraban incluso los embarazos de las reinas, y así por ejemplo el embarazo de Isabel de Valois se celebró el 24 de febrero de 1566 con un torneo en el que participaron los príncipes de Bohemia, y un sarao nocturno en el Alcázar (43). Cuando en 1567 nació la segunda hija, la infanta Catalina, se celebró su bautizo en la iglesia de San Gil (44) lugar en el que se van a celebrar casi todos los bautizos de los infantes (el príncipe D. Fernando en 1571, el infante D. Diego Félix en 1575, el infante D. Felipe en 1578) hasta que en 1580 se prefirió la capilla del Alcázar para celebrar en febrero el bautizo de la infanta D.^a María celebrándose también en ella el Juramento del infante D. Diego, quizá para comodidad de la reina que morirá unos meses más tarde (el juramento fue en marzo y la reina morirá en octubre), pero quizá también por un interés de la monarquía en centralizar la vida regia en el núcleo del Alcázar. A este respecto cuenta Cabrera de Córdoba cómo el infante D. Carlos, nacido en 1607 (se festejó su nacimiento con luminarias y una máscara) fue bautizado también en la capilla de palacio, convirtiendo en algo casi privado lo que siempre había constituido un acontecimiento público (45).

El príncipe D. Fernando, el heredero de la Corona, fue bautizado en San Gil el 16 de diciembre de 1571, y dada la importancia del festejo se conservan varias relaciones en las que se nos narra todo lo sucedido (46). León Pinelo nos dice que el responsable del ornato de la iglesia fue el Conde de Chinchón, ese gran entendido en arquitectura que tantas veces encontramos detrás de las obras emprendidas por Felipe II. No obstante, y antes de llegar a la iglesia, hay que hacer notar que lo que más llamó la atención de los cronistas fue el pasadizo hecho entre el Alcázar y San Gil. Se hizo de madera, «y cubierto de tablas y las tablas cubiertas de cañin colorado y amarillo a vandos y el un lado del tablado entapizado y el cielo del por dentro ni mas ni menos con muy rica tapiçeria de seda y oro y plata y también la una hacera entapizada por de fuera hacia abajo con muy Rica tapiçeria y cubierto el suelo de alhombros del dho tablado y los pilares del tablado todos guarnecidos de telas de oro y plata era de ancho el tablado doce pies y de largo ciento y diez pasos y a la puerta dela yglesia se benia a hacer un crucero el qual esta ni mas ni menos adereçado como el pasadiço». Salía este pasadizo desde una ventana del aposento de las

(43) GONZÁLEZ DE AMEZUA: *Op. cit.* Tomo II, vol. II, p. 353.

(44) LEÓN PINELO, *op. cit.*, p. 94, dice que fue bautizada en San Ginés, pero un Mss conservado en la B.N.M.: *Sucesos desde 1527 a 1585* (núm. 10.857), f. 74 bis dice claramente que fue en San Gil, junto a Palacio, y como lo normal era eso, creemos que puede haber un error en lo de León Pinelo.

(45) CABRERA DE CÓRDOBA: *Op. cit.* p. 317. Entraron en la capilla «por dentro de la sala de los saraos, y así no gozaron de ver el acompañamiento los de fuera».

(46) Sobre este bautizo véase J. DE TORRES: *Relación del nacimiento y christianissimo del serenissimo principe don Fernando...* Toledo 1572 que, junto con una relación anónima del mismo suceso reproduce SIMÓN DÍAZ en *Relaciones breves...* (1982), p. 16-19 y la *Relación del bautismo del principe don Fernando* en el Mss. *Gracia Dei* de la B.N.M. (núm. 11.773, f. 543 y ss.) que fue publicada en Madrid en 1890 por la Sociedad de Bibliófilos españoles entre las «Relaciones históricas de los siglos XVI y XVII».

(47) *Gracia Dei* (véase nota anterior), f. 543.

infantas, y por encima del foso y atravesando la plaza llegaba hasta la iglesia de San Gil (47). Los miembros de la Corte contemplaron a las tres de la tarde el paso de la comitiva por el pasadizo y la llegada a San Gil, sentados en los tablados dispuestos en la plaza del Alcázar con ese fin. La iglesia, adornada con brocados, paños de Flandes y tapices de la Casa Real recibió con aromas y música ensordecedora al príncipe, que fue bautizado en una pila de plata, sobre un estrado bajo dosel hecho para esta ocasión, en presencia de los Consejos, Grandes, Damas de la Corte, etc. Pensando en este pasadizo y en el adorno de la Iglesia, cabría quizá una reflexión sobre cómo el lenguaje del clasicismo arquitectónico parecía reservarse para los arcos de las Entradas triunfales, y para los túmulos de las exequias reales. En el resto de las fiestas eran los tapices y colgaduras las que modificaban los espacios arquitectónicos, como si el mensaje de la Antigüedad clásica sólo fuera imprescindible cuando se conocían los modelos por ella legados: los Triunfos y los Funerales.

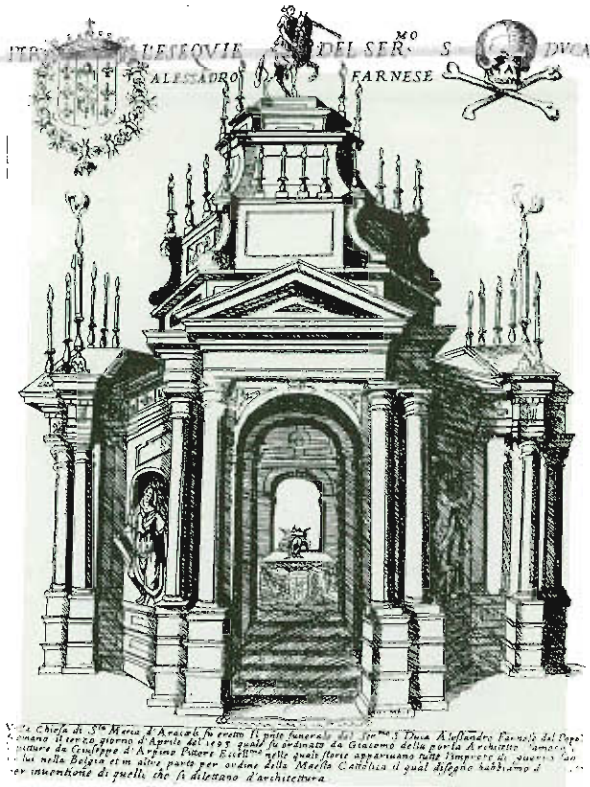
Por lo que se refiere a los Juramentos de los príncipes, éstos tuvieron lugar —con la excepción ya citada del Juramento al príncipe D. Diego— en San Jerónimo el Real. Las prematuras muertes de los herederos hicieron que antes de acabar el siglo fueran jurados en Madrid el príncipe D. Fernando (1573), el príncipe D. Diego Félix (1580) y el príncipe D. Felipe (1584). Todo el ceremonial que rodeaba a estos juramentos es muy conocido (48). El papel de los reyes de armas, el orden del juramento, las formularias palabras pronunciadas, la disposición —siempre igual— de los tablados en San Jerónimo, la obligada asistencia de los Grandes, la música —ese elemento presente en todas las fiestas— las tapicerías y alfombras con que se embellecía y adornaba la iglesia, las luminarias en las calles para festejar el acontecimiento, la Misa previa en San Jerónimo que oían los reyes antes del Juramento... todo se fue «codificando» en una práctica forzosamente repetida, y así cuando en 1608 sea jurado el futuro Felipe IV se nos dirá que si los juramentos se hacían en San Jerónimo era «porque en ella esta la Capilla Real, y porque es la mayor deste Villa». El tablado fue el mismo de siempre, con doce (nueve según algún cronista) escalones, y obligó como siempre a retirar la reja de la capilla mayor. La disposición de los distintos personajes, las tapicerías, las fiestas en la calle... se pueden sintentizar en un soneto de Juan López de Villodas del que entresacamos algunas palabras clave: «... tomen puestos, ocupen sus lugares/ordenen danças, aya bizzarria/.../Besen la mano al Principe dichoso,/Iurenle todos, denle la obediencia,/Pues tan grato, y alegre los recibe:/Oy quedarás, Madrid, por mas famosa Illustrandote el Rey con su presencia/...» (49).

(48) SÁNCHEZ ALONSO, M. C.: «Juramentos de príncipes herederos en Madrid (1561-1598)». *A.I.E.M.* VI, 1970, p. 29 y ss. Sobre el juramento al príncipe D. Felipe en 1584, véase también J. SIMÓN DÍAZ (1982), p. 20-29, y sobre este juramento y el de príncipe D. Fernando en 1573, B.N.M. Mss. núm. 1750, f. 108 y f. 120.

(49) El soneto se recoge en la *Relación verdadera, en que se contiene todas las ceremonias y demas actos que passaron en la jura... don Phelipe quarto...*, Toledo 1608; sobre este juramento véase también Cabrera de Córdoba, *op. cit.*, p. 235, LEÓN PINELO, *op. cit.*, p. 189, y *Relación del Juramento del Serenissimo Principe de Castilla Don Felipe Quarto...* B.N.M. Ms. núm. 2.347, f. 389.

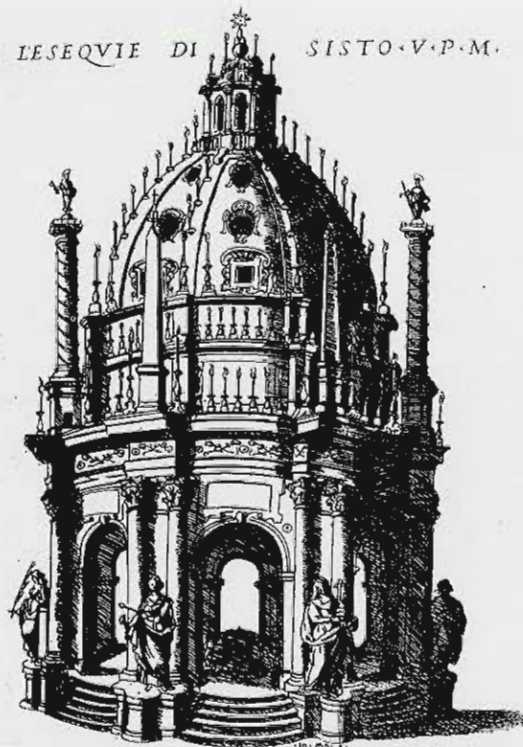
3. Exequias

La celebración de la muerte, siempre con el mensaje de la



continuidad dinástica, tuvo también su escenario en San Jerónimo el Real. El arquitecto Juan Gómez de Mora lo explicaba así con ocasión de las honras funerales hechas en honor de la reina Margarita de Austria en 1611: «Hizose elección del Convento Real de San Geronimo, cuyo templo en Madrid es uno de los mas a proposito para el dicho efecto: y a esta causa se han hecho muchas vezes, o todas en el las honras de las personas Reales. Lo uno, por ser Convento Real. Lo otro por ser la capilla mayor del mas capaz» (50). Fue San Jerónimo el Real por lo tanto el templo madrileño destinado a ser el escenario privilegiado de las ceremonias más representativas de la Monarquía, los Juramentos y las Exequias. Hay no obstante excepciones tan significativas que obligan a matizar tal observación: las honras del príncipe D. Carlos, muerto el 23 de julio de 1568 se celebraron en Santo Domingo el Real, las de la reina Isabel de Valois muerta el 3 de octubre del mismo año, tuvieron lugar en las Descalzas, lo mismo que las de la princesa D.^a Juana, muerta el 7 de septiembre de 1573. Cuando se hallaron avanzadas las obras de El Escorial, los cuerpos de las personas reales serán llevados allí para su enterramiento, y eso debió desplazar en cierto modo las honras fúnebres de Madrid, pues las relaciones no dan noticias de dónde se celebraron las honras de tantos príncipes e infantes muertos, y sí en cambio del traslado de los

(50) JUAN GÓMEZ DE MORA: *Relaciones de las honras funerales que se hizieron para la Reyna Doña Margarita de Austria...* B.N.M.: V.E., 58-35, f. 1.



Per il funerale di Sisto V. Pont. Max. fu fatto dal Cavaliere Venturo Architetto il prefato Catafalco per ordine dell' Ill. S. S. Card. Arcivescovo in S. Maria maggiore dove fu il corpo di detto Pont. Max. per tutto l'anno 1590. e di quello il qual edificò era di Legname con tutto l'ornamento e fabriche e altre adorne fatte da lui come si veda: in disegno et quella s'è aggiuntata per invenzione di quelli che hanno d'architettura.

restos a El Escorial. En San Jerónimo el Real se celebraron las honras del rey D. Sebastián de Portugal en 1578, de la reina D.^a Ana de Austria en 1580 y del rey Felipe II en 1598.

Cualquiera que fuera el lugar en que se celebraron las honras, éstas duraban dos días, el de vísperas o vigilia y el de las honras propiamente dichas, y a las honras celebradas por la Corte seguían —a veces en el mismo templo y con el mismo túmulo aunque variasen las autoridades presentes y los adornos, jeroglíficos, etc.— las celebradas por la Villa en honor de la persona real fallecida. Entre unas y otras podía haber como máximo un intervalo de dos días. La solemnidad de los funerales reales parecía reservado sólo a la monarquía, y de ahí quizá el asombro de los contemporáneos ante el boato de los funerales y túmulo de la duquesa de Lerma en 1603 (51).

Como en todas las fiestas, el papel de los artistas de la Corte fue indispensable. Así por ejemplo el palenque que se hizo para que la gente no interrumpiera la pompa fúnebre del príncipe Carlos «correspondía con la traça que exquisitamente los architectos de su Magestad avian dado» (52). El entendido Conde de Chinchón fue uno de los superintendentes de las exequias de la reina Isabel de Valois (53), y los pintores Castelo y Carvajal pintaron el túmulo que hizo la villa de Madrid en Santo Domingo el Real con ocasión de las honras fúnebres de

(51) *Relación del entierro de la Duquesa de Lerma.* B.N.M., Mss. 1872.

(52) Sobre los funerales del príncipe Carlos las citas que se van a dar están tomadas de la relación de LÓPEZ DE HOYOS, reproducido por J. SIMÓN DÍAZ en *Fuentes para la historia...* (1964), p. 8 y ss. que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid. La relación de M. J. LÓPEZ CATHEDRA que recoge parcialmente P. DÁVILA-FERNÁNDEZ en *Los sermones y el arte.* Valladolid, 1980, p. 93 y 94 es la misma que la de López de Hoyos.

(53) Las citas sobre las exequias de la reina están tomadas de la Relación de LÓPEZ DE HOYOS, reproducida también por J. SIMÓN DÍAZ (véase nota anterior), p. 20 y ss. Véanse también las Relaciones en español y francés que cita GONZÁLEZ DE AMEZUA en su libro sobre la reina.

Felipe II (54). Los tejidos, terciopelos y damascos negros cubrían de luto las iglesias, y los escudos de la Casa Real convertían a la iglesia en un espacio simbólico, pero el objeto arquitectónico que definía todos los funerales reales era el túmulo o capilla ardiente. Realizados en madera, se levantaban sobre gradas; sustentados sobre columnas formaban, en los túmulos más complicados, varios cuerpos superpuestos con un resultado claramente piramidal en unos casos, y en otros sencillamente rematados con una pirámide. Pintados de negro y oro, cubiertas las gradas con paños de brocado, banderas y estandartes pendían de las cornisas con las armas reales. Gómez de Mora, en la Relación ya citada sobre los funerales de Margarita de Austria, decía que si bien esas banderas y estandartes con las armas se ponían en los túmulos de los reyes, en los de las reinas el soporte de los escudos eran figuras de ángeles. Algo esencial en los túmulos eran los cientos de velas con que se adornaban: en el túmulo del príncipe Carlos hubo 1.000 velas y cincuenta cirios, teniendo que abrirse parte de la techumbre de Santo Domingo el Real según cuenta López de Hoyos «para que respirase el humo y color de tantas lumbres, y no viniese a recibir daño aquella sancta casa». Dos mil quinientas velas hubo en el túmulo de Felipe II. Con respecto a la importancia de las velas, el profesor Gállego ha señalado cómo «las luces, velas, cirios y hachas son elemento fundamental de todo funeral como emblema del alma que no se apaga y de la luz de Cristo» (55).

El catafalco, cubierto con paño de brocado, se colocaba sobre las gradas, en el espacio flanqueado por las columnas del primer cuerpo, y sobre la almohada colocada en la cabecera se ponían los atributos de la realeza: corona, cetro, estoque y collar del toisón en el del príncipe Carlos; corona y cetro en el de D. Sebastián de Portugal; corona, cetro, toison «y la espada de la justicia» en el de Felipe II; corona imperial y cruz en el de la emperatriz María... y sobre las mismas gradas los reyes de armas, normalmente con las armas de los abuelos de la persona real fallecida (las armas de los abuelos, y abuelas, nunca faltaban, bien porque las llevaran en sus cotas los reyes de armas, bien porque aparecieran en las banderas, candeleros, etc., con que se adornaban los túmulos). Precisamente sobre los reyes de armas decía Gómez de Mora que su ubicación en el mismo plano que la tumba se debía a que ellos representaban los linajes.

El valor histórico dado por los contemporáneos a las exequias fúnebres fue extraordinario: una de las obligaciones primeras del Duque de Lerma fue ocuparse de que el luto y honras de Felipe II tuvieran la mayor grandeza, más que ninguna de los reyes pasados (56). Los túmulos de Sixto V y del Duque Alejandro Farnesio —de Fontana y Della Porta respectivamente— fueron considerados tan importantes históricamente, que D. de Rossi incluyó los grabados de estas arquitecturas efímeras en sus *Ornamenti di Fabriche antichi et moderni dell'Alma Città di Roma* (Roma, 1600). La difusión de los modelos y de las ceremonias fúnebres fue un fenómeno detectable

(54) A. MARTÍN ORTEGA, *op. cit.* p. 533.

(55) J. GALLEGO: «Aspectos emblemáticos en las Reales exequias españolas de la Casa de Austria». *Goya* núm. 187-188, julio-octubre, 1985; p. 124.

(56) «Adbertencias al Duque de Lerma, quando (entro) en la Pribanza con el señor Rey Don Felipe Tercero». *B.N.M.* Mss, núm. 10.857, f. 82 v.º.

en todas las cortes europeas a lo largo del siglo XVI cuando, lo mismo que las entradas triunfales, fueron adquiriendo unas formas, unos comportamientos y unas reglas casi fijas para pasar así el Barroco. Algo común a Exequias y Entradas fue la voluntad de establecer un nexo inequívoco con la Antigüedad clásica.

Precisamente en uno de los libros que mejor informan sobre los Funerales en la Antigüedad, el de Porcacchi, del año 1591, el autor recoge datos de los funerales de su tiempo incorporándolos a ese bagaje ritual funerario heredado de la Antigüedad. Así por ejemplo, cuando recuerda que Plutarco decía que en los funerales los hijos iban con la cabeza cubierta detrás del padre, afirma que eso se puede comprobar todavía en su tiempo sobre todo en los funerales de los príncipes «come ultimamente si vide nell'essequie del gran Carlo Quinto Imperator di gloriosa memoria, et del Principe Don Carlo, suo nipote, figliuolo del Catholico Re Filippo, et d'altri Principi de'nostri tempi...» (57). Los cantos con que se acompañaban todos los funerales era algo que encontraba su precedente en la Antigüedad, según enseñaba Macrobio y recogía Porcacchi, y si los antiguos hacían una imagen de cera del Emperador que llevaban por la Via Sacra al antiguo Foro, la efigie de Francisco I fue expuesta durante 40 días en el lecho de honor (58). Los tabernáculos en el Campo de Marte pueden ser vistos como una prefiguración de lo que serán los túmulos en Renacimiento, y los funerales del Emperador Augusto —según los relata Porcacchi— quizá sean el modelo más claro para los que hemos visto: tapicerías tejidas con púrpura y oro y las imágenes de sus mayores acompañaron al Emperador, lo mismo que los ricos tejidos y las armas de los antepasados acompañaban a los monarcas muertos en el siglo XVI.

Sin duda fue López de Hoyos el autor más culto que relatará nunca las honras de personas reales en España. En sus textos las referencias a la Antigüedad son constantes: los novenarios para llorar a las reinas —Isabel de Valois, Ana de Austria y Margarita de Austria lo tuvieron— era herencia de la Antigüedad, porque «lloravā todos los antiguos, Gētiles sus difuntos nueve días de a donde vino el uso de las novenas» (59). Conoce y cuenta López de Hoyos en la misma Relación las costumbres de los entierros en los distintos pueblos de la Antigüedad (espartanos, persas, egipcios...) y citará a Virgilio y a Platón en la Relación de las exequias del príncipe Carlos y para explicar algunos de los elementos simbólicos y epitafios que aparecían en el túmulo. La penetración del Humanismo en España puede ser estudiada a través de las ceremonias y fiestas a las que hasta el momento nos hemos referido.

4. *Espectáculos caballerescos*

Hubo siempre en las celebraciones festivas —que no en los funerales— una imagen del poder que convertía a la ciudad

(57) T. PORCACCHI: *Funerali antichi di diversi popoli et Nationi, Forma, ordine et pompa di sepulture, di essequie, di consecration antiche et d'altro*. Venetia 1591, p. 6.

(58) M. VOVELLE: *La mort et l'occident de 1300 à nos jours*, Gallimard, 1983, p. 217. Sobre figuras de cera de los difuntos ver J. GALLEGO, *op. cit.*, p. 125.

(59) LÓPEZ DE HOYOS: Relación de exequias de Isabel de Valois, f. 72 v.º.



Juan de la Corte. *Fiesta en la Plaza Mayor de Madrid en honor del Príncipe de Gales* (Madrid, Museo Municipal).

en escenario de torneos, juegos de cañas y espectáculos caballerescos que, vinculados a una concepción estamental de la sociedad, transformaban la idea del poder en arte. Escribía Góngora en unas Décimas a las Fiestas de toros y cañas en la Corte: «Juegan cañas, corren toros,/Cortezanos caballeros,/Por lo gallardo Rugeros,/Y por lo lindo Medoros,/Con vistosos trajes moros;/¿Quién suspende, quién engaña/Al gran teatro de España/Quien es todo admiración/, Valiente con el rejón/como galán con la caña» (60).

En estas Décimas se hallan compendiados algunos de los aspectos más destacables de los Juegos caballerescos: son «cortezanos caballeros» siempre los que participan. Leyendo la Relación de la Sortija que se hizo en Madrid el 31 de marzo de 1590, comprobamos que en ella participaron los marqueses de Estepa y del Carpio, el hermano del Conde de Olivares, el Duque de Alba, los Condes de Palma y Melgar, y que todo el resto de los participantes anteponían a su nombre el «Don», signo de su status social (61). Fueron nobles los participantes en el juego de cañas celebrado en Valladolid que relata Pinheiro da Veiga (62), y nobles fueron los participantes en los juegos de cañas que pudo ver Cock en Madrid (63).

La belleza del espectáculo de los jinetes, que Góngora

(60) L. DE GÓNGORA: «Poesías». B.A.E. XXXII, p. 485.

(61) *Relaciones históricas de los siglos XVI y XVII*. Sociedad de Bibliófilos españoles. Madrid, 1896, p. 221 y ss.

(62) T. PINHEIRO DA VEIGA: *Fastigia o Fastos geniales*, Ed. y trad. de N. ALONSO CORTÉS. Valladolid 1916, pp. 74 y 75.

(63) E. COCK: *Ursaria sive mantua Carpetana Heroice Descripta*. Introd. y estudio de E. HERNÁNDEZ VISTA. Madrid, 1960, p. 37.

(64) J. LHERMITE: *Passetemps*: Am-beres, 1890-1896. Vol. I, p. 156.

compara a Rugeros y Medoros llamó también la atención de Cock, así como la de Lhermite, que consideró que la «bisarrie» de los jinetes era lo más digno de resaltar (64). La riqueza de los trajes, la destreza en el manejo de las lanzas (las cañas en el juego), los bien adiestrados caballos y la aparente facilidad con que se desenvolvían los caballeros en estos juegos de cañas los convirtió, junto con los toros, en el espectáculo que nunca podía faltar en las Fiestas. Las descripciones del juego de cañas más detalladas son aquellas escritas por extranjeros, para quienes el juego era una variante de otros juegos que ellos conocían. Así, Lhermite escribe que ese juego es el que ellos llaman «à la barre», que consiste en que un grupo persigue a otro, pero a pie, mientras que en España se hace a caballo. Explica cómo los jinetes en España llevan escudos o adargas y, en lugar de lanza, una caña que lanzan contra el otro grupo, aunque a veces por «gaillardise» las lanzan al aire tan alto y con tanta gracia que sólo por eso merece alabanza. Pinheiro da Veiga por su parte explica el desarrollo del juego como sigue: «no corren las cañas como nosotros, sino que van saliendo en tropel los de un extremo y acometen los de aquella banda, y luego vuelven por los del otro extremo, y estos en tropel los van siguiendo hasta su lugar y vuelven por los de la otra parte que los siguen, de ellos huyendo y de ellos siguiendo, y así continúan las cañas».

Góngora habla de los «vistosos trajes moros», y parece que efectivamente el origen del juego de cañas es árabe. Lhermite escribe —y otros autores lo confirman— que los jinetes van equipados «à la morisque» (65), Cock dice que agitando las cañas los participantes «levantan al cielo horrisono griterío, según costumbre árabe». Vargas Machuca por su parte en el *Libro de Exercicios a la Gineta* del año 1600 escribe que fue Berbería quien dio a España principio de la «teórica de la lança y adarga». Sólo Covarrubias en el *Tesoro de la Lengua Castellana* del año 1611 nos dice que al juego de cañas le llaman juego troyano y que Virgilio lo describe en la Eneida. El posible valor simbólico de estos torneos que para algunos autores tendría un carácter moral y religioso, pues representaría la lucha entre las virtudes y los vicios (66), parece diluirse ante la belleza del espectáculo, pues como escribía Silvestre en su *Discurso sobre carrera de la lanza...* del año 1602, «De manera que de aquí naçe despues que un Cavallero armado sobre un bien disciplinado cavallo vine ha eser una de las mas glorias, y escoxidadas hermosuras del mundo, como claramente se hà visto en el Romano Quinto Curçio...». Quizá más que por lo que pudieran representar en sí, lo verdaderamente simbólico de los juegos de cañas fue su pura existencia.

Repasar aquí todas las ocasiones en que hubo juegos de cañas en Madrid sería redundancia, pues a excepción de los funerales, en todas las fiestas citadas las hubo; «lanças rompen y corrían» decía J. de Torres en su Relación del nacimiento del príncipe D. Fernando en 1572, y esa frase podría servir como epílogo para toda fiesta madrileña pensada por y para la exalta-

(65) MARSDEN (*op. cit.* p. 392) habla de unas danzas que son batallas rituales con personajes vestidos a la morisca que representaba el verano contra el invierno, los vicios contra las virtudes, etc. Dice que cuando hubo juegos de cañas en Nápoles en 1543 lo jugaron moros auténticos.

(66) SÁNCHEZ DE BADAJOZ en la *Farsa del juego de cañas*. Citado por N. D. SHERGOLD: «Fête et théâtre en Espagne au XVI^e siècle». En *Les Fêtes de la Renaissance*, III. París, 1975, p. 455.

ción de la monarquía. El mundo de los guerreros, de los defensores de la sociedad resuena en estos espectáculos en los que el pueblo y la corte se identifican plenamente con el papel a cada uno asignado en la sociedad. Hay no obstante en las Décimas de Góngora algo que apunta hacia una nueva visión de la Fiesta: «¿Quién suspende quién engaña. Al gran Teatro de España?». En primer lugar hay que resaltar con respecto a estas palabras que con ellas enlazáramos con las que abrían este estudio, en el sentido de la facilidad para engañar y persuadir a un pueblo y de cómo la Fiesta puede convertirse en instrumento de persuasión en manos del poder. Efectivamente, la Fiesta en general y los juegos de cañas en particular son espectáculos teatrales en los que los espectadores son parte tan importante como los actores, y quizá a ello se deba el que la «Tela», lugar para justas ubicado al lado de la Casa de Campo (67) estuviera en tiempos de Góngora casi abandonada, pues era la ciudad el único escenario adecuado para este tipo de fiestas en el Madrid del Renacimiento. «¿Cómo estais aquí fuera? ¿Dónde están los galanes de Castilla?» la preguntan, a lo que responde «¿Dónde pueden estar sino en el Prado?/¿Muchas lanzas habrán en vos quebrado?/Más respeto me tienen; ni una astilla/Pues ¿qué hacéis ahí? Lo que esta puente/.../Desear hombres como ríos ella...» (68). La Fiesta existió tal como la hemos ido viendo porque existían las ciudades; sólo en ellas puede adquirir ese carácter de manifiesto político de que hablaba Fagiolo. Sin miles de ojos contemplando sus imágenes carecía de sentido, y por eso la «Tela» se quejaba abandonada. Otros eran ya los escenarios.

(67) F. BOIX: «Residencias reales» en *Exposición de Antiguo Madrid*. Madrid, 1926, p. 65.

(68) GÓNGORA, *op. cit.*, p. 436.

Fiestas en Alcalá de Henares

Debemos a dos grandes humanistas del Renacimiento la relación de las dos Fiestas más importantes celebradas en Alcalá de Henares en el siglo XVI. Ambrosio de Morales describió la Entrada triunfal de las reliquias de los Santos Justo y Pastor en 1568, y probablemente fue Alvar Gómez de Castro quien escribió la Relación del recibimiento que la Universidad de Alcalá hizo a Isabel de Valois en 1560.

Comenzando por ésta, la primera cronológicamente, los principales esfuerzos de la Universidad se concentraron en una obra de arquitectura efímera que fue «un parque de cuatrocientos pies de largo, y cincuenta en ancho, q̄ hazi a como una calle, labradas las dos paredes como de piedra berroqueña, con sus entrepaños y columnas muy agraciadas» (69). Sobre esos muros, y detrás de una balaustrada, se colocaron los asientos de la Universidad, donde se sentaron todos los graduados y los Colegios, cada Colegio con el capirote de un color. Un arco daba entrada a ese parque, y otro más suntuoso, al que Gómez de Castro llama arco triunfal, marcaba la salida de ese espacio «y dava hermosa prespectiva a quiē la mirava». La voluntad de construir un espacio de acuerdo a las reglas de la perspectiva se pone así de manifiesto: en el punto de fuga al fondo, marcado

(69) Todas las citas sobre esta Fiesta en la *Relación del recibimiento que la Universidad de Alcalá de Henares hizo a los Reyes...* Alcalá de Henares, 1560. La reproduce J. SIMÓN DÍAZ, *op. cit.* (1964) p. 1 y ss.

por la «pantalla» del arco triunfal que cerraba al conjunto, convergían, visto desde la entrada, las dos líneas de muros y asientos que acotaban el espacio lateralmente.

Por lo que se refiere a los símbolos empleados en este Recibimiento, se consideró que «como la principal profesión desta Universidad es Theologia, no era razon que se usasen aqui las estrañezas de personajes, y vanas memorias de Dioses y Diosas, que en semejantes apparatus siēpre suelen parecer: sino q̄ todo fuesse, y se mostrasse muy Christiano». La mitología fue así suprimida como vehículo de los mensajes de la Fiesta pero no así la Antigüedad clásica: la figura de río Henares como un viejo tendido recibió a la reina antes de la entrada en el parque. Las figuras de España y Francia en el arco de entrada estuvieron vestidas a la antigua. Entre los símbolos que aparecían en los cuadros con que el parque se adornaba figuraban la Felicidad, la Esperanza y, de nuevo, España «sacadas», «como se vee», «retratadas» de las medallas antiguas, y la Clemencia y la Liberalidad —como virtudes principales del rey— aparecían «en dos tondos grandes, como medallas antiguas».

El hecho de que en este caso no se tratara de una Entrada triunfal en la ciudad, sino de un recibimiento triunfal preparado por la Universidad hizo desaparecer de la Fiesta los símbolos de la ciudad, así como a las autoridades municipales, que tanta importancia tuvieron en cambio en las Entradas de Madrid. Después del río Henares, fue la figura del Genio de la Universidad el hito que marcó el camino hasta llegar al primer arco, donde España y Francia coronadas de laurel enlazaban sus manos, en las que llevaban ramos de olivo. Sobre la cornisa de ese arco Carlos V con los brazos abiertos recibía a su nuera. Los símbolos de la monarquía aparecían en escudos, y las figuras de los Reyes Católicos en el interior del parque aludían una vez más a la lección de la Historia que venía perpetuando desde anteriores generaciones una Dinastía gloriosa en el trono de España. Las virtudes del rey —la Clemencia, figurada por un elefante que sin hacer daño apartaba de su paso a unas ovejas, y la Liberalidad, representada por una mujer vestida a la antigua con el cuerno de la abundancia del que salían ciudades— aparecían también en la zona del parque junto con los logros de este reinado, que con el nuevo matrimonio se verían multiplicados: la Paz, la Felicidad, la Esperanza y la Seguridad.

Como acabamos de ver, el arco de entrada y los muros de la calle artificial o «parque» sirvieron de soporte a temas cuya finalidad era la exaltación de la Monarquía, pero el arco triunfal en el que confluían todas las miradas —como si de una pintura se tratase y ese arco fuera el vértice de la pirámide visual— estuvo todo él dedicado a la exaltación de la Universidad que afirmó así su sabiduría y su poder intelectual ante la nueva reina. «Arrimadas» a las columnas de ese arco triunfal estaban las figuras de «las quatro cosas, que son necessarias, y valen mucho para las letras: Ingenio, Doctrina, Exercicio y Perseverancia». Sobre el entablamento un gran cuadro pintado representaba a la Universidad de Alcalá como una matrona sentada

en una cátedra con un bonete en una mano y un libro en la otra, rodeada con un cordón de San Francisco. Completaban las imágenes de este arco los retratos de los cardenales D. Bernardo y Cisneros, y las figuras de los santos mártires Justo y Pastor. Precisamente un personaje que representaba a Cisneros recibió —aparte del Abad mayor y otros doctores— a la reina cuando ésta llegó el tres de febrero.

El deseo de que la imagen de todo lo que se había levantado efímeramente fuera captado por la reina como una totalidad, como si fuera un auténtico cuadro, como algo en lo que todo tenía sentido por las relaciones establecidas entre los distintos elementos —incluidos los miembros de la Universidad— tuvo a éstos colocados esperando la llegada de la reina desde dos horas antes. Después de la Entrada de la reina en ese espacio con tanto ingenio creado, el rey —que había ido de caza— de manera casi improvisada y como una merced a la Universidad, hizo su entrada. El Recibimiento fue a los reyes, pero en este caso casi se podía decir que el «triumfo» fue de la Universidad.

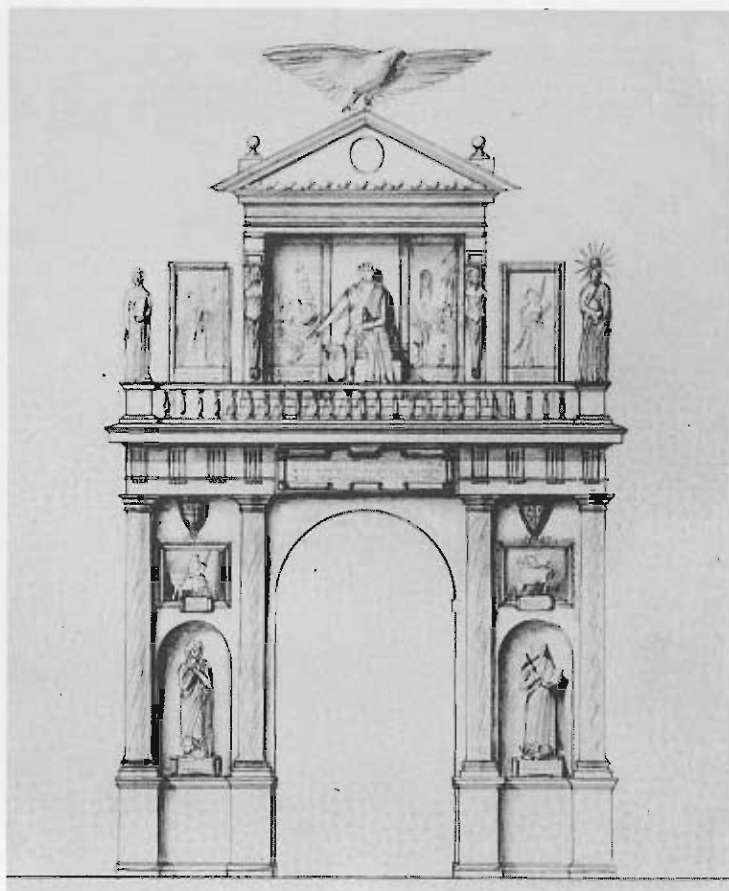
La otra obra a que hacíamos referencia es la que escribió Ambrosio de Morales sobre la Entrada triunfal de Alcalá de las santas reliquias de los niños Justo y Pastor (70). En este caso fue toda la ciudad la que participó en la organización de la Fiesta. Las reliquias, que se trajeron desde Huesca, entraron en la ciudad por la Puerta de Guadalajara, convertida en arco triunfal con las pinturas al fresco —de «grandes artífices» y que costaron más de quinientos ducados— que la adornaron: las armas reales, las armas de la villa y las armas del Arzobispo de Toledo; un gran cuadro representando el martirio de los Santos era el motivo principal de esta puerta. Las columnas clásicas y la pintura de la bóveda imitando artesones de cantería la acabaron de transformar en un arco triunfal. Un gran estandarte y un gallardete en cada almena, que «con menearlos el ayre hazian muy hermosa vista» coronaban el conjunto.

El cortejo con las reliquias recorrió los lugares más importantes de la ciudad. El primer edificio a que llegaron y que mereció ser destacado por su significación en el recinto urbano fue el Colegio de la Compañía. En él se puso un altar con tapicerías y cartones con versos latinos y castellanos. Las calles desde allí se «vistieron» con tapices hasta San Francisco, donde en un altar la figura de San Diego se arrodillaba reverenciando a las reliquias que por allí habían de pasar. La figura del Arzobispo Carrillo, fundador del Monasterio, se colocó sobre la puerta. En el Colegio Trilingüe —también adornado con tapices se pusieron cartones con versos en latín, hebreo, griego y castellano «para dar a entender que todas estas se saben, y se entienden en aquel Colegio».

El segundo arco triunfal —de arquitectura efímera— se levantó en la Universidad. Pintado de blanco, negro, oro y plata tenía dos columnas a cada lado. Los arzobispos Asturio y Cisneros, y los santos alcaláinos S. Felix, Fray Diego de Alcalá (canonizado años después) adornaban el primer cuerpo. En el se-

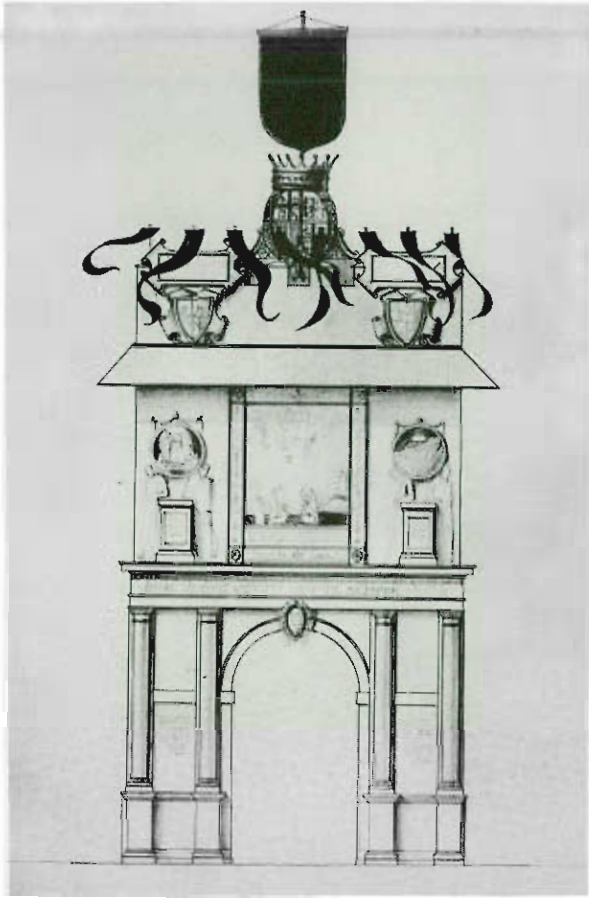
(70) Todas las citas sobre esta Entrada en A. DE MORALES: *La vida, el martyrio, la invención, las grandezas, y las translaciones de los gloriosos niños Martyres San Justo y Pastor y el solenne triumpho con que fueron recebidas sus santas Reliquias en Alcalá de Henares...* Alcalá, Andrés de Angulo, 1568.

Entrada de Ana de Austria en Madrid (1570). Arco triunfal.



gundo cuerpo colocaron la imagen de Felipe II «muy bien retratado y armado a la Romana antigua» junto con tres reyes relacionados con la historia de los mártires: Chindasvinto, Ervicio y Ramiro II de León. Sobre este cuerpo con estas imágenes, mayores que el natural, iba todavía un tercer cuerpo más pequeño en el que se representaba a San Ildefonso, y a los lados de las columnas que enmarcaban esa imagen un motivo muy manierista: «dos cartones muy grandes, y muy dorados con muchos follajes, rebueltos en caracol a los cabos», en ellos S. Justo con S. Eugenio y S. Pastor con Sta. Leocadia. Un frontispicio sobre la figura de San Ildefonso, con las armas del Cardinal en su vértice, rematada el conjunto arquitectónico. Era un arco destinado a ser visto al pasar, desde un solo lado como si fuera un cuadro, pues la parte interior, la que sólo se vería mirando hacia atrás después de atravesado, era toda de paños de terciopelo morado y tela de plata.

Lo mismo que el resto de la ciudad por la que habían de pasar las reliquias, también el espacio de la calle mayor fue adornado con tapices, pero eso sí, sin quitarle «nada a la calle de su buena vista y anchura». Lo efímero de la Fiesta creó por lo tanto una nueva imagen de la ciudad, pero incorporó a esa



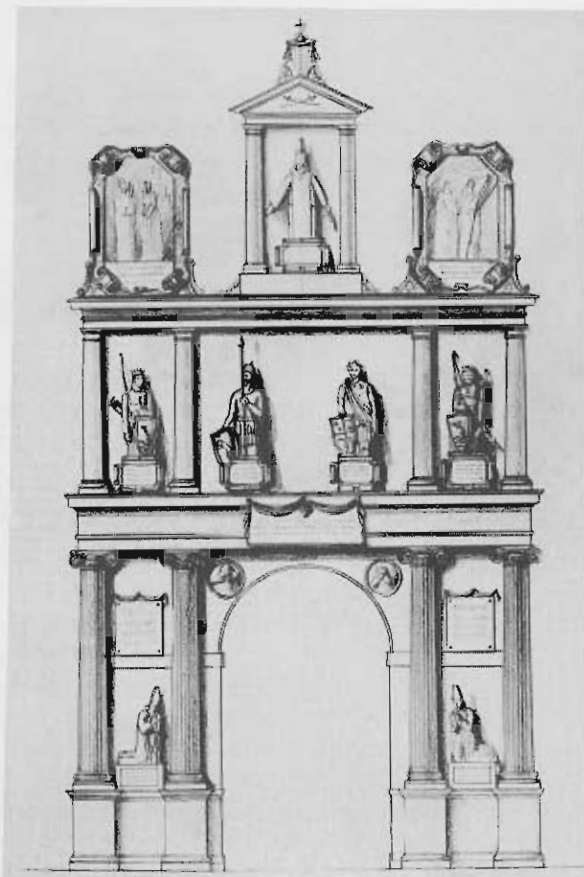
Traslado de las reliquias de los Santos Justo y Pastor (Alcalá de Henares, 1568). Arco de la Puerta de Guadalajara.

imagen lo más admirable que la ciudad tenía desde el punto de vista del urbanismo. Para resaltar el buen trazado de la calle mayor, al final de ella los mercaderes hicieron su arco, el tercer arco triunfal de esta Entrada.

Dos cariátides —«dos muy grandes terminos en figura de mugeres»— sustentaban este arco. Una representaba la liberalidad de Dios y la otra la liberalidad del Arzobispo de Toledo. Todo el arco, como el anterior, era blanco, negro, oro y plata. En el segundo cuerpo se representaba a Alcalá de Henares como una matrona con todos los símbolos de la abundancia, la Universidad (en este caso convertida sólo en una pieza más del «puzzle» simbólico de la Fiesta), los Santos Justo y Pastor, San Diego y, como era el arco de los mercaderes, éstos incluyeron entre los símbolos «las dos cosas principales que mantienen los contratos humanos fe para el crédito, y industria para la ganancia»; la Fe estaba «como ordinariamente se pinta con dos manos que se tocan» y la Industria se representaba con una colmena. Sobre el frontón iba un vaso antiguo y sobre él un mástil de plata rematado con bola de oro, y a los lados del arco dos más bajos iguales.

Un ingenio mecánico debió maravillarse a todos en esta

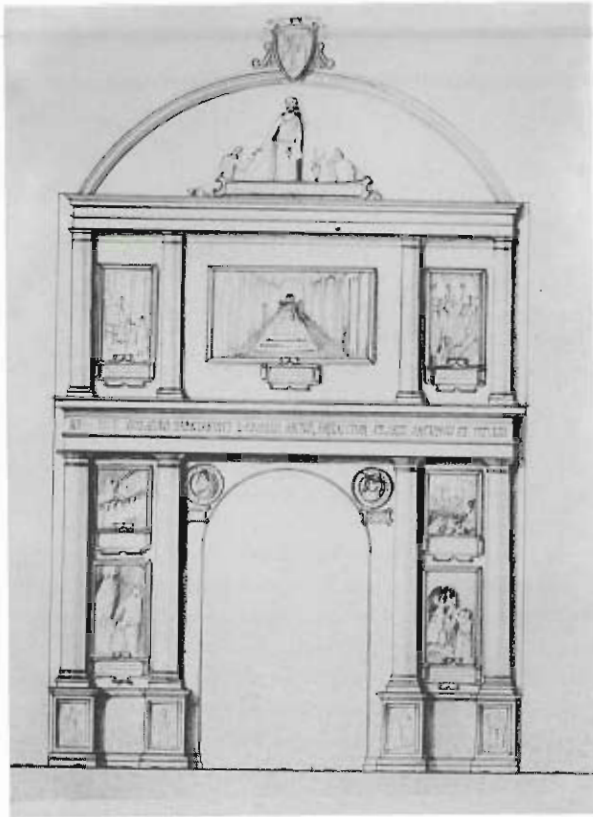
Traslado de las reliquias de los Santos Justo y Pastor (Alcalá de Henares, 1568). Arco de la Universidad.



Fiesta. Me refiero a la nube redonda levantada en medio de la calle de S. Juan de la Penitencia, de la que escribía Morales que «rebolviase toda la machina muy bien, y era para representar debaxo el martyrio de los santos». El final del recorrido para la procesión con las reliquias fue la iglesia de San Justo. Allí, a la entrada de la Lonja, aguardaba el cuarto arco triunfal, «pomposo arco fingido de piedra blanca, y pintado todo de colores con oro y plata». S. Eugenio y el «cruel Daciano» estuvieron pintados en los intercolumnios, así como el martirio de los santos y la invención de los santos cuerpos. En las enjutas, en dos tondos, el arzobispo Carrillo y el cardenal Cisneros, y sobre este primer cuerpo pinturas en las que se relatava el martirio, la solicitud del embajador en Roma al Papa para el traslado de los cuerpos y la entrega por el rey del Breve que autorizaba el traslado a dos canónigos de la iglesia de San Justo.

Como hemos ido viendo, las imágenes de esta Fiesta más que carácter puramente simbólico tuvieron en muchos de los momentos un sentido y una finalidad narrativa: en la Fiesta se contó la historia de los Santos niños Justo y Pastor con una claridad ejemplar. Ahora bien, esa narración se hizo sobre un entramado de símbolos de la ciudad, de la Monarquía y del Arzobispado que ponían de manifiesto que eran esos poderes los autores y responsables de la Entrada triunfal de las reliquias.

En lo que se refiere a las arquitecturas habría que señalar,

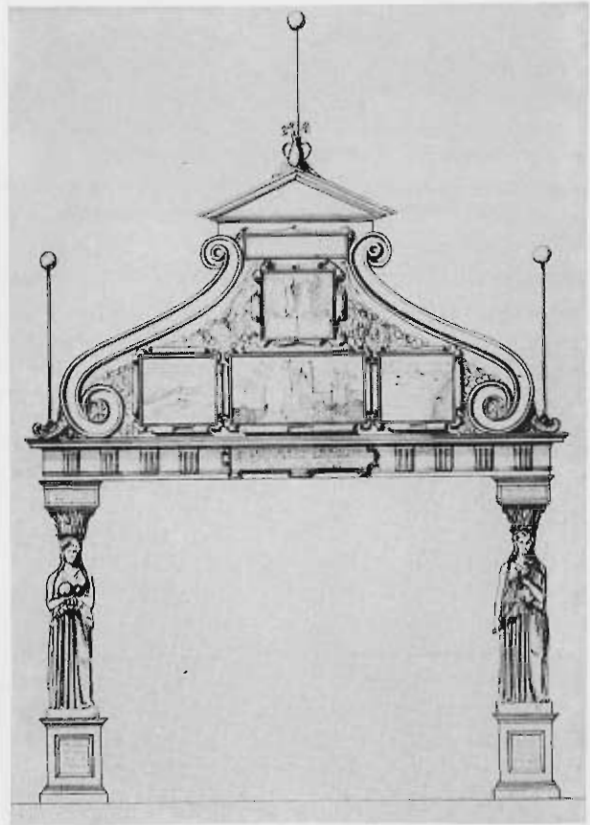


Traslado de las reliquias de los Santos Justo y Pastor (Alcalá de Henares, 1568). Arco de la Iglesia Magistral.

al margen de consideraciones ya hechas, que el cuarto arco se remataba con un frontispicio redondo, lo que nos hace pensar en los frontones de vuelta redonda tan comunes en la arquitectura toledana del Renacimiento. Por otra parte el clasicismo de las arquitecturas efímeras: columnas, arquitrabes, frisos, frontones... no sólo apareció en los arcos triunfales, pues también la lonja de la iglesia de San Justo fue adornada con una galería de arcos con medallones en las enjutas. El interior de esta iglesia estuvo adornado con tapices enviados por el rey para la ocasión. Morales dice que la que más llamó la atención fue la «tapicería nueva del Apocalypsi, que le han traydo agora de Flandes, y se cree es la mejor que jamas se ha labrado. Y la gran riqueza de oro y seda en ella parece menos, que la lindeza de las figuras, y que la excelencia de todo el debuxo». La Fiesta tenía su último punto focal en el Túmulo hecho en la iglesia para las reliquias: de planta cuadrada, sobre cuatro columnas, tenía dos cuerpos y se remataba con un «cimborio ochavado de oro y plata y pintura muy bien obrado, para representar gran magestad». En esta Entrada las distintas órdenes religiosas, los mercaderes, el gobernador y regimiento de la villa, el arzobispado, la Universidad y la misma Monarquía habían contribuido a la magnificencia de una de las Entradas triunfales más suntuosas que tuvieron nunca unas reliquias.

La verdad es que el traslado de unas reliquias siempre es-

Traslado de las reliquias de los Santos Justo y Pastor (Alcalá de Henares, 1568). Arco de los Mercaderes en la calle Mayor.



(71) SIMÓN DÍAZ (1982), p. 12 y GONZÁLEZ DE AMEZUA, *op. cit.*, p. 345.

tuvo acompañado de festejos religiosos en las ciudades, pero pocas veces la Entrada de unas reliquias tuvo tantos «préstamos» de las Entradas reales como la que acabamos de ver. Un par de años antes las reliquias de San Eugenio llegaron desde Francia, atravesando España hasta su destino en Toledo. Desde el 2 de julio hasta el 10 de noviembre de 1566 estuvieron en Torrelaguna, donde se levantó un túmulo en la iglesia para acogerlas durante su estancia. La despedida de este pueblo a las reliquias fue apoteósica por la música, volter de campanas y luminarias, y durante su recorrido por la provincia de Madrid los festejos acompañaron su paso: Alcalá, Rejas y Getafe son los lugares por los que pasaron, y a Getafe acudieron la reina Isabel, la princesa D.^a Juana y D. Juan de Austria a adorarlas (71).

Las reliquias entraban en triunfo en las ciudades, pero los arcos triunfales fueron algo excepcional en la entrada de las reliquias de los santos Justo y Pastor en Alcalá de Henares. La manifestación urbana de las fiestas religiosas rara vez incorporó los símbolos de majestad de las entradas reales, el paso de las procesiones por la ciudad fue subrayado únicamente por los altares en las calles y los adornos y jeroglíficos pintados o superpuestos a las fachadas. En las Fiestas religiosas especialmente significadas las calles se «vestían» —ese término lo hemos visto utilizado en alguna de las fuentes consultadas— con ricos tejidos

para que por ellas pasaran las procesiones. Cuando las fiestas eran de menor relevancia el adorno de las calles hemos de suponerlo, pero los cronistas no dejan noticias de ello. Las procesiones, como ya se ha visto, recorrían en la ciudad lugares significativos. Cuando se celebró la canonización de San Diego de Alcalá en 1589 la procesión pasó por el Colegio, San Justo, Convento de San Francisco, la Compañía... y los lugares citados fueron «acentuados» con «curiosísimos» altares. La presencia del rey y de la emperatriz María contribuyó a la magnificencia de la Fiesta, pero sin duda fue menos suntuosa que la entrada de las reliquias de años antes, ya que se limitó —y valga la paradoja— a una procesión de unos dos mil frailes de todas las órdenes con ciento cincuenta pendones y ochenta cruces, que duró más de cinco horas (72). El punto de partida y el de llegada de las procesiones fue, como es lógico, un templo; éstos siempre se adornaron con colgaduras, con luces, con flores, «y otros adornos a este modo, que tienen tanto mas de esplendido quanto estan mejor preparados, distintos mas ricamente, y con mayor artificio, y novedad de invención» (73).

Muchos elementos diferenciaron las fiestas de la iglesia de las fiestas de la monarquía, aunque Iglesia y Monarquía estuvieran presentes en todas las grandes Fiestas cualquiera que fuera su carácter. Pero también hay que hacer notar que hubo elementos comunes en las fiestas profanas y en las fiestas religiosas. Las palabras de Fray Diego de San José en las que resume a comienzos del siglo XVII una serie de fiestas celebradas con motivo de la beatificación de Teresa de Jesús nos pueden servir de ejemplo de lo que decimos: «Y no es de maravillar que en tantas partes echassen mano de unas mismas cosas: pues lo que haze todo genero de fiestas celebres, es lo referido en estos papeles algunas vezes; esto es alegres repiques de campanas, multiplicadas luzes de noche, artificiosas máquinas de fuego, ingeniosas invenciones de pólvora, diestros juegos y regozijos de a caballo, ricos y curiosos atavios de iglesias, suave concierto y armonia de musica, assi de buenas y diestras voces, como de afinados instrumentos, y el ultimo complemento de todo, que son devotos, graves, y doctos sermones» (74).

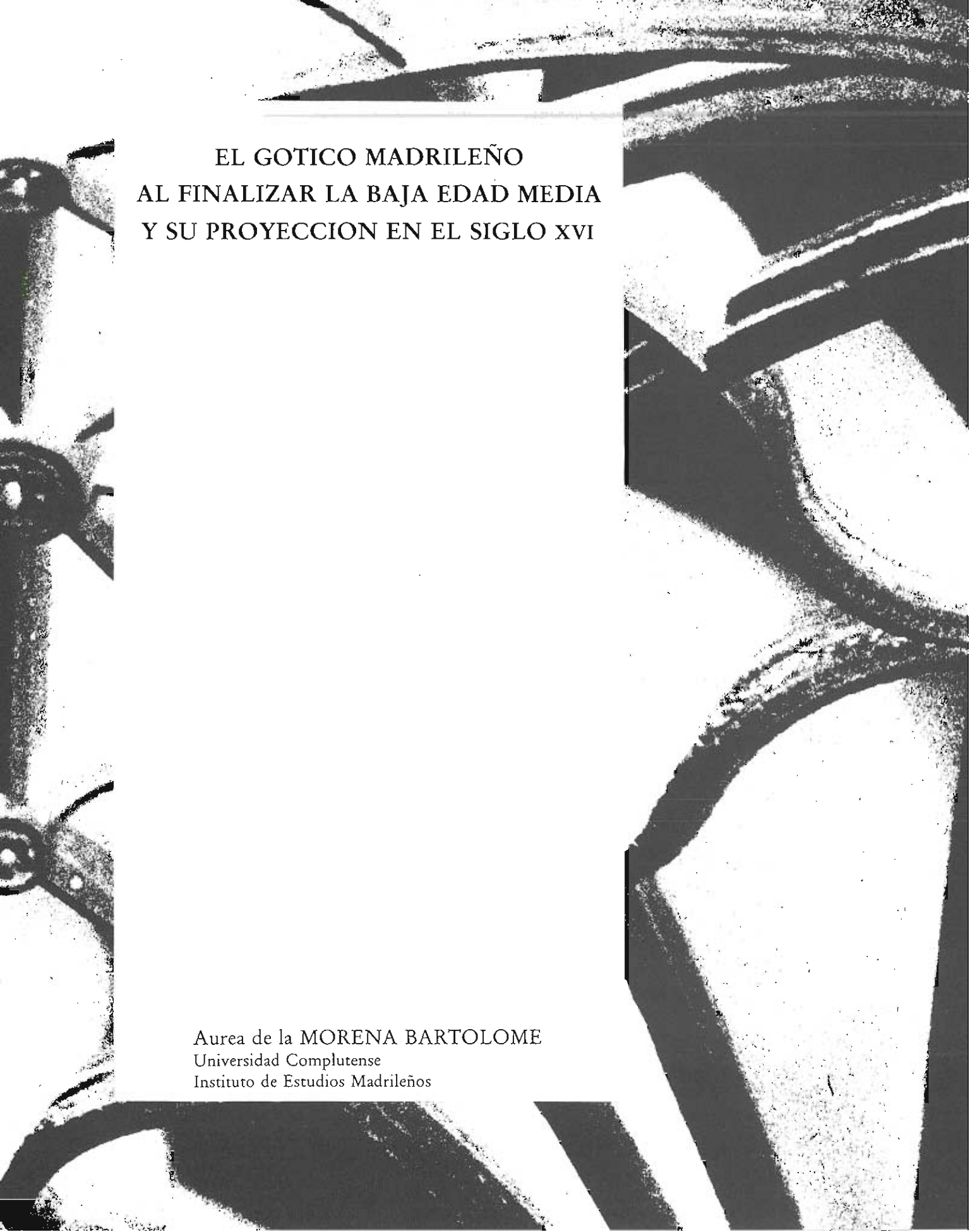
Si exceptuamos lo referente a sermones y otras alusiones al carácter religioso de las fiestas que resume, todo lo demás era entonces, y sigue siendo hoy, expresión de la *Fiesta*. Todo lo que falta: las referencias a la Antigüedad, la complejidad de los símbolos, las clasicistas arquitecturas efímeras, el carácter cortesano de la Fiesta, las alusiones a la historia y triunfos de la Monarquía, etc., es lo que convierte a la Fiesta en el Renacimiento en objeto de estudio para la Historia antes que para la Antropología; Madrid y Alcalá de Henares eran sin duda los escenarios perfectos para intentar recrear lo que fue la *Fiesta* en manos del Poder en el Renacimiento.

(72) MATA, Fray GABRIEL DE: *Vida, muerte y milagros de S. Diego de Alcalá en octava rima... con las Hieroglyphicas y versos que en alabança del Santo se hizieron Alcalá para su procession y fiesta*. Alcalá de Henares 1589, f. 138-140.

(73) C. SUAREZ DE FIGUEROA: *Plaza Universal de todas ciencias y artes*. Madrid, 1615, F. 197 v.º. Esta obra de Suárez de Figueroa traduce en parte la obra de T. GARZONI: *La piazza Universale di tutte le professioni del mondo*. Venezia, 1589.

(74) Fray DIEGO DE SAN JOSÉ: *Compendio de las solemnes fiestas que en toda España se hicieron a la beatificación de... Teresa de Jesús*. Madrid, 1615, f. 82 v.º.





EL GOTICO MADRILEÑO
AL FINALIZAR LA BAJA EDAD MEDIA
Y SU PROYECCION EN EL SIGLO XVI

Aurea de la MORENA BARTOLOME
Universidad Complutense
Instituto de Estudios Madrileños

El particularismo geográfico del territorio de la Comunidad de Madrid es dado, por una parte, por ser el centro de la Península, «la yema de toda España» en el decir de Jerónimo Quintana; y por ser el paso de las dos Castillas. Estos dos puntos son esenciales para su desarrollo y evolución histórica, por ser encrucijada de caminos y de gentes.

También hay que destacar la variedad de orígenes de su población medieval. Después de la Conquista Cristiana conviven en sus tierras gentes de diversas procedencias, a los antiguos vecinos musulmanes y mozárabes cristianos se superponen otros procedentes del Norte, sobre todo segovianos que ocupan un amplio territorio y fundan nuevas aldeas. Los reyes conceden a la Mitra Toledana una extensa zona, la más urbanizada desde antiguo contando entre otros lugares Alcalá (la antigua Complutum), Talamanca y Torrelaguna. De origen monástico es la repoblación de Valdeiglesia, o valle de iglesias, cuyo nombre recuerda a los monjes ermitaños que parece ser existían aquí desde la época visigoda; en 1150 se reúnen bajo la obediencia benedictina de Cluny otorgándoles el rey Alfonso VII grandes privilegios de tierras; en 1170 se pasan al Cister organizando y cultivando la Comarca del Alberche. Alfonso VIII entrega a la Orden de Santiago la ribera del Tajo con las poblaciones de Colmenar de Oreja, Aranjuez, Estremera y Villarejo de Salvanés. La villa de Madrid y su tierra sigue, con pocas transformaciones, viviendo de su herencia musulmana, pero desde un principio es un lugar de gran atracción de gentes, así como de los propios reyes, lo cual se comprueba a través de sus múltiples estancias. La causa del gusto real puede ser, además de su centralismo, que poseen el alcázar musulmán, que es una de sus pocas casas propias, y existe abundancia de caza en sus alrededores. Se convierte Madrid en la residencia favorita de la Casa de Trastámara: Juan II transforma el alcázar en palacio siguiendo formas mudéjares con yaserías y techumbres de madera. Enrique IV extrema su afición a Madrid donde prácticamente vive, manda hacer una serie de mejoras urbanas y funda el monasterio jerónimo. En estos tiempos una serie de familias nobles se asientan y fijan aquí su residencia. Destaca entre ellas la de los Mendoza, a la que les fue concedida por los Trastámara los señoríos de Buitrago y el Real de Manzanares, motivo continuo de litigio entre segovianos y madrileños. La ciudad de Alcalá se ve continuamente favorecida por los arzobispos, sobre todo por Carrillo que construye el convento franciscano. Otro hecho capital en el establecimiento bajo el patrocinio real de la Orden Cartuja en el Valle del Lozoya, lo que será fundamental para el desarrollo artístico castellano. Época notable es la de Reyes Católicos, al igual que en toda España, en la que coinciden una serie de cambios notables en la sociedad, consolidación y creación de nuevos núcleos de población, fortalecimiento de su economía y elevación a categoría de villa de muchos de ellos. Todo esto da paso a una etapa floreciente que se acrecienta con el Cardenal Cisneros, natural de Torrelaguna, que crea la Universidad de Alcalá. Se continúa con Carlos V en cuanto a expansión de-

mográfica y económica, se realizan obras en el antiguo alcázar convertido en palacio, se establecen nobles y letrados que se suman a la antigua nobleza madrileña dando el carácter de villa política, que son las premisas de la capitalidad que se venía gestando desde tiempos atrás y culminará con Felipe II.

Así coincidiendo con la Baja Edad Media y la eclosión de la Edad Moderna, como organizadora de su territorio, creación y formación de sus poblaciones, la forma constructiva más importante es la arquitectura gótica tardía, elementos y formas constructivas mudéjares y la introducción y convivencia con el Renacimiento Italiano. Lo cual se puede advertir a través de las obras que se han conservado que son muestra de las distintas tendencias de su tiempo, así como de las varias escuelas existentes. Así, al igual que el particularismo geográfico e histórico de Madrid nos encontramos en una encrucijada, en la cual se encuentran representados movimientos y tendencias artísticas en las que nada le es ajeno.

Haciendo una recopilación de la arquitectura conservada y de la que nos ha quedado noticias se pueden apreciar distintos períodos que se relacionan con los del arte castellano. Lo realizado después de la conquista cristiana no sería de gran importancia; lo más antiguo que existe es de fines del XII o principios del XIII, románicas son las iglesias del monasterio de Cabrera y de Prádena del Rincón, así como el ábside de Talamanca del Jarama en el que ya se utilizan las ogivas como refuerzo. De este tiempo es también la cabecera del monasterio cisterciense de Valdeiglesias. Pero el estilo dominante a lo largo de los siglos XII al XIV es el mudéjar que cuenta con obras importantes como son las iglesias de Valdilecha, Carabanchel, Talamanca, Camarma, Móstoles, etc.; las torres de San Nicolás y San Pedro de Madrid, Buitrago, Navalcarnero. A fines del siglo XIV la situación comienza a cambiar bajo el arzobispo Tenorio en la que se desarrolla una gran actividad artística que será continuada por sus sucesores hasta 1440 aproximadamente. Las formas están dentro del siglo XIV, estilo monótono y repetitivo al cual se incorporan temas y organizaciones propias del mudéjar toledano en relación con lo musulmán nazarí, como son las yeserías y techumbres. Representativos de esta época es el ábside gótico de la parroquial de Torrelaguna o el gótico mudéjar del Salón de los Concilios del Palacio de Alcalá y el Salón del Trono y Capilla del Alcázar de Madrid en la época de Juan II.

A partir del segundo tercio del siglo XV se produce un cambio estilístico de gran trascendencia: el gótico flamígero, que se introduce primero en la catedral de Sevilla y es secundado por nobles y prelados que hacen venir artistas extranjeros procedentes de Francia, Flandes y Alemania. Se crean los grandes focos de Burgos con Juan de Colonia, y el de Toledo dirigido por Hanequin de Bruselas. Este nuevo estilo es denominado «flamígero» porque recuerda el fluir de la llama, la tracería juega con la curva y la contracurva como el «soufflet», burbuja o fuelle, la hoja incurvada o el arco conopial; tiene su origen inmediato en la arquitectura inglesa del siglo XIV. La decoración

vegetal es de inspiración realista como las hojas de cardo, col rizada, de árboles, etc.; junto a toda clase de fauna real o fantástica. Las bóvedas se enriquecen con terceletes y ligazones dando un énfasis decorativo a lo que en un principio fue estructural; lo cual repercute en los pilares que se rodean de columnillas que se corresponden con los nervios. También se enriquecen con nueva ornamentación los contrafuertes y pináculos, a los que se da sensación de movimiento recambiándolos de dirección. Este arte de gran opulencia y abundancia decorativa tiene una amplia aceptación en toda Europa.

La dirección artística de Castilla ha pasado a manos de artistas extranjeros que difunden el nuevo estilo sin relación alguna con el arte local que es el mudéjar, siendo dos estilos paralelos. Pero en el paso de una generación el panorama cambia, sus sucesores lo popularizan e incorporan temas y formas compositivas que están dentro de la raíz mudéjar. Sobre todo en el foco toledano con el maestro Juan Guas, de origen bretón y formado con Hanequin, fusiona las dos tendencias y nacionaliza el estilo. Dentro de su obra es fundamental la intervención en el Monasterio del Paular, de patronazgo real, y el castillo de Manzanares para la familia poderosa de los Mendoza; en ellos inicia la unión de las formas flamígeras y mudéjares, que plasmará definitivamente en San Juan de los Reyes de Toledo y el Palacio del Infantado en Guadalajara. Aunque no documentada es posible la intervención de Simón de Colonia en el Paular asociándose las dos escuelas. En torno a estas obras se forman y reúnen una serie de canteros, muchos de ellos procedentes del Norte, sobre todo de la Trasmiera cántabra. Se difunde un estilo constructivo en el cual se utiliza el granito para los muros, y la piedra caliza que permite la rica ornamentación para las portadas, nervios, pilares y repisas. Al mismo tiempo se introduce un nuevo modelo de gran sencillez y sobriedad, acentuado por la piedra de granito que permite escasa decoración. Su arquetipo es el convento de Santo Tomás de Avila, obra de Martín de Solórzano, en el que frente al concepto decorativo toledano y burgalés Martín de Solórzano, al igual que otros canteros vascos y santanderinos, se preocupa de la solidez estructural y de la visión de conjunto. Se puede decir que si las escuelas toledana y burgalesa dan origen al plateresco, este gótico austero parece anticipar el escurialense.

El estilo a través de las distintas escuelas se generaliza y es plenamente aceptado por el pueblo para levantar sus iglesias. Como es sabido coincide con un gran auge y prosperidad en el Reino, que repercute en todos los aspectos. Si la época del Cardenal Mendoza es la de la plena aceptación y consagración del estilo, es bajo el arzobispado de Cisneros cuando existe un verdadero empuje y actividad constructiva, lo que se continua a lo largo del siglo XVI. El territorio de Madrid, al igual que el resto de Castilla, se cubre con un manto de iglesias acorde con el gusto del momento que está plenamente aceptado. Se sustituyen las pequeñas y mezquinas iglesias, de las que nos hablan los documentos, por estos edificios sólidos y capaces. En este movi-

miento de renovación puede que hayan coincidido varios factores como el bienestar económico y la afirmación de sus poblaciones, cuyo orgullo y prestigio se manifestaba a través de sus iglesias. Puede que contribuya también las nuevas normas eclesiásticas dadas por Cisneros en contra de los clérigos ausentes de su parroquia, ya que por no residir en ellas se seguía gran disminución del culto divino y daño de las almas, por lo que tienen que ser sustituidos por otros más competentes. Esta obligación de residencia repercutiría en el cuidado y renovación de los edificios.

Es de gran interés observar como se yuxtaponen en estos momentos los diversos estilos que proceden de la época anterior; distintas estéticas dentro del gótico, incorporación de formas y técnicas mudéjares, como son las yeserías y las armaduras de madera, y al mismo tiempo, la entrada del Renacimiento Italiano. Mezcla de formas que se encuentra acentuada en la época de Cisneros, y por encontrarse esta amalgama de estilos en edificios patrocinados por el Cardenal es por lo que se ha bautizado con su nombre, lo cual ha sido considerado inadecuado últimamente, ya que responde al espíritu de la época esta mezcla de estilos (1). Ejemplo representativo es la obra pictórica de Pedro Berruguete, como se puede observar en la Virgen con el Niño, del Museo Municipal de Madrid.

Sin embargo, se puede apreciar que los arquitectos más representativos acentúan su goticismo como se observa en los Egas, sirviendo de ejemplo representativo de su estilo la Magistral de Alcalá. Otro hombre conocido como cantero de Cisneros es Juan Campero que a sus órdenes construye el desaparecido convento franciscano de Torrelaguna y otras obras totalmente góticas. En torno a las obras del Paular se encuentra Juan de Ruesga, colaborador de Juan GUas, que atrae a estas tierras canteros cántabros como Juan Gil de Hontañón, que se hace vecino de Rascafría, y es una de las máximas figuras del primer tercio del XVI. En ellos no hay rasgos de mudejarismos, sino del gótico tardío europeo formado en la tradición constructiva medieval que busca un nuevo concepto del espacio y de la luz; su preocupación no es la decoración, sino la solidez. Una característica general es el gusto por la riqueza de trazado de las nervaduras; surgen nuevos modelos y gran variedad de diseños que pueden ser indicio de escuelas y maestros. El tratamiento de la bóveda pasa del modelo gótico clásico derivado del despiece por arista, al de la bóveda vahida con su estructura continua de rampante redondo (2). Se ha alterado la finalidad de la bóveda de nervios, que pasa de ser estructural a decorativa y simbólica, por su identificación con el cielo.

Hacia 1525 comienza una nueva fase en la cual los maestros formados dentro del gótico participan y asimilan el lenguaje arquitectónico del Renacimiento Italiano, y no sólo de los elementos decorativos como en la etapa anterior. Esta nueva generación utiliza los distintos lenguajes arquitectónicos de una forma ecléctica, coordinando varias formas, y al mismo tiempo tienen una gran versatilidad cambiando de estilo según el uso

(1) J. M.^a AZCARATE: «Sentido y significación de la arquitectura hispanoflamenca en la corte de Isabel la Católica», B.S.A.A., Valladolid, 1971. Acerca de la inadecuación del término *Estilo Cisneros*, cfr: M. A. CASTILLO: «La proyección del arte islámico en la arquitectura del primer Renacimiento: *el estilo Cisneros*», A.I.E.M., XII (1985), pp. 51 y ss.

(2) F. CHUECA: *La catedral de Salamanca*, Salamanca, 1951, pp. 111 y ss.

(3) Sobre este aspecto es muy interesante el planteamiento de V. NIETO y F. CHECA: *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*, Madrid, 1980, pp. 346 y ss.

(4) CABANELLAS: «La antigua policromía del techo de Comares», *Andalus*, Granada, 197; O. GRABAR: *La Alhambra. Iconografía, formas y valores*, Madrid, 1978; M. D. AGUILAR: «Un ensayo de lectura de las armaduras mudéjares», en *Actas del II Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, 1982, pp. 111 y ss.

del edificio, utilizando el gótico por su identificación con el cristianismo. Versatilidad y eclecticismo propio del siglo XVI europeo, en Francia, Inglaterra y Alemania continúan construyendo en gótico, sobre todo en su arquitectura religiosa. Por lo cual no se puede considerar como una resistencia al nuevo estilo, ya que los mismos arquitectos trabajan en ambos estilos (3). Esta arquitectura es de una gran belleza por su gusto por el espacio unificado y por la pureza de las formas. Como modelo para iglesias parroquiales se crean unos arquetipos que parten de modelos anteriores pero a los cuales se les da una nueva dimensión como consecuencia de esta tendencia espacial. Son ejemplo de su eclecticismo, siendo característicos los de tres naves con cabecera con bóveda de crucería como espacio celestial, naves separadas por columnas renacentistas con arquerías, como vía sacra, al igual que en las basílicas paleocristianas, cubriéndose con una armadura de madera mudéjar la cual también podría tener un simbolismo de representación espiritual por su identificación con el cosmos, lo que se ha comprobado en las cubiertas de la Alhambra (4). Otra propuesta arquitectónica es la *iglesia salon* como las *hallen kirchen* germánicas, con las tres naves a la misma altura, que también arranca del gótico, pero que es ahora cuando tendrá gran aceptación en España. Aunque en un principio se utilizan los pilares góticos baquetonados, se pasa después a los cilíndricos y luego a los clásicos, sobre todo columnas. Siguiendo estos modelos eclécticos existen obras trazadas por Rodrigo Gil de Hontañón y Alonso de Covarrubias para iglesias de nuestra provincia. El paso siguiente, suprimiendo todo rasgo de goticismo, es el Monasterio de El Escorial, aunque canteros a su servicio continúan y terminan algunas de las iglesias comenzadas según el lenguaje y espíritu gótico.

Los centros fundamentales

1. Alcalá de Henares

Una de las poblaciones más antiguas de la Península por estar situada en la vía romana de Mérida a Zaragoza, dependiente de Toledo, era conocida con el nombre de Complutum. A principios del siglo IV sufrieron el martirio los niños Justo y Pastor, por confesar su fe cristiana. Fue más tarde sede episcopal en la época visigoda. En la dominación musulmana se trasladó la población a dos kilómetros a una colina con un carácter estratégico y defensivo, cambiando su nombre por el de Alcalá. Conquistada en 1118, es donada por el Rey a los arzobispos de Toledo, con todos sus términos. Durante el pontificado de Rodrigo Jiménez de Rada (1209-1247) se comenzó a formar un importante núcleo urbano en torno al santuario dedicado a los Santos Niños y el Palacio que manda levantar el arzobispo. Crece en importancia la sede episcopal, favorecida por estar en

cruce de caminos, la riqueza agrícola de sus contornos y la concesión de ferias y mercados. Su auge aumenta en los siglos XIV y XV, culminando en el siglo XVI al ser creada la Universidad, pasando de su carácter de ciudad episcopal a ciudad universitaria (5).

La categoría de Alcalá en la Baja Edad Media se refleja en su trama urbana y en una serie de construcciones que están en relación con la arquitectura toledana; a no ser por la destrucción de los tiempos y de los hombres tendríamos en Alcalá uno de los mejores conjuntos de la arquitectura medieval; coexistiendo el gótico con el mudejar, abarcando desde el siglo XIII hasta la disolución del gótico que convive con las formas renacentistas en su última fase. Además de lo aludido por su significación existen muchos más, en gran parte desaparecidos, como las ermitas de la Vera Cruz y de la Virgen del Val, la parroquia de Santiago, el hospital de Santa María la Rica, etc.

Palacio Arzobispal. Comenzaba su edificación a principios del siglo XIII por Rodrigo Jiménez de Rada, el edificio actual no conserva nada de aquella época, lo fundamental es obra de los siglos XIV en adelante.

Se realizaron obras importantes a fines del siglo XIV por el arzobispo Tenorio que lo convierte en un castillo señorial. Más tarde el arzobispo Martínez Contreras (1423-1434) mandó construir el Salón de Concilios que era una muestra de la convivencia de los dos estilos dominantes, el mudejar para la techumbre y yeserías que decoraban sus muros (destruido todo en el incendio de 1942) y el gótico para las ventanas, las cuales tienen la tracería más rica que existe de este tiempo en todo el arzobispado de Toledo, iniciándose de una forma tímida formas flamígeras, en las que se ha querido ver una cierta influencia inglesa. Las obras estarían dirigidas por Alvar Martínez, maestro mayor de la Catedral de Toledo que entronca con la arquitectura anterior y está muy influido por el mudejarismo, pero que introduce ya elementos nuevos (6).

Se continuaron las obras a lo largo de los siglos XV y XVI, fundamentalmente en tiempo de los arzobispos Cisneros, y sobre todo, Fonseca.

El convento de Santa María de Jesús (o de San Diego). Fue fundado por el arzobispo Carrillo (1446-82) consagrándose en 1456. Era de grandes dimensiones y la iglesia era de una sola nave, siguiendo los modelos propios de los franciscanos, cubierta con bóveda de crucería. Este edificio tan importante para la historia de Alcalá fue demolido en 1856; en su solar se construyó el Cuartel del Príncipe, y el magnífico sepulcro de Carrillo pasó a la Magistral. Ante la escasez de noticias se puede suponer que al ser fundación de Carrillo puede que interviniera el taller de Hanequin de Bruselas como maestro mayor de la Catedral de Toledo, que introduce de forma plena el gótico flamígero europeo. También pudiera ser de otro maestro toledano Martín Sánchez Bonifacio. De cualquier forma sería un edificio clave dentro de la arquitectura alcalaína.

En relación con el convento franciscano está la iglesia de

(5) M. A. CASTILLO: *Ciudad, funciones y símbolos. Alcalá de Henares, un modelo urbano de la España Moderna*, Alcalá de Henares, 1982.

(6) J. M. AZCÁRATE: «Alvar Martínez, maestro de la catedral de Toledo», *A.E.A.*, Madrid, 1950.

Alcalá de Henares. Palacio Arzobispal.



Santa María que ocupaba el lugar de la antigua ermita de San Juan de los Caballeros, ya que en sus terrenos primitivos se levantó el convento, aunque se conservó la capilla del Oidor Díaz de Toledo, la cual está decorada con yeserías que tienen fundamentalmente temas góticos, y techumbre mudéjar. La iglesia mandada levantar por Carrillo, que suponemos que estaría en relación con la iglesia del convento, fue demolida en 1550 levantándose una nueva siguiendo el modelo salón.

Iglesia de los Santos Justos y Pastor, o Magistral. Construida en el mismo lugar donde según la tradición fueron martirizados los Santos Niños. Después de su muerte se levantó un «martyrium», pequeña construcción en su honor. Se mantuvo a lo largo de la época musulmana atendido por la población mozárabe, y ante el temor de la profanación de las reliquias fueron trasladadas al Reino de Aragón, siendo devueltas en 1568.

A la conquista cristiana el antiguo santuario pasa a ser el centro de atención de la nueva población, como ya se ha dicho. Se levanta una nueva iglesia denominada Capilla de los Arzobispos de Toledo. En el año de 1479 a petición de Carrillo se erige en Colegial por medio de una bula otorgada por el Papa Sixto IV. Mas el edificio estaba en malas condiciones por lo que en tiempos del Cardenal Mendoza se piensa en su demolición y



se recogen limosnas para levantar uno nuevo. La obra se acomete con su sucesor el Cardenal Cisneros que manda derribarla en 1497, acabándose su construcción en 1514. La Colegiata a petición de Cisneros fue elevada a Magistral en 1519 por el Papa León X, disponiéndose que ocuparan las canonjías doctores de la Universidad de Alcalá.

Tradicionalmente considerada como obra de Pedro Guzmán, hace unos años dudamos sobre ello y se lo atribuimos a Antón y Enrique Egas, lo que vino a ser confirmado a través de la documentación encontrada por Miguel Ángel Castillo Oreja (7). Su modelo recuerda a la Catedral de Toledo; planta salón, tres naves con crucero no marcado en planta pero sí en altura (intermedia entre las naves laterales y la central igual que en Torrijos); capilla mayor ochavada rodeada por una girola que se divide en tramos triangulares y cuadrados, que sirve para dar la vuelta al lugua martirial situado en la cripta que fue reformada años más tarde.

Su planta responde a un trazado geométrico perfecto y de una gran armonía, siguiendo las normas de Vitrubio cuando dice que la armonía de la proporción es la relación de las partes con el todo, de tal manera que nada puede serle añadido, suprimido o alterado sin deformarla. El módulo generador es un

(7) A. DE LA MORENA: «Nueva obra documentada de Antón y Enrique Egas», *A.I.E.M.*, XVI (1979), p. 65; M. A. CASTILLO: «Documentos relativos a la Iglesia Magistral de los Santos Justo y Pastor en Alcalá de Henares», *A.I.E.M.*, XVI (1979), pp. 69 y ss.

tramo de las naves laterales, un cuadrado de 6,8 m. \times 6,8 m. que es la décima parte del largo total de la iglesia. Aplicando esta medida con dos tramos nos resulta la anchura de la nave central formando un triángulo equilátero, sea $\sqrt{3/2}$. Aplicando como base el radio 6,8 ocupa cinco circunferencias el largo de la iglesia. Al igual si tomamos la medida 11,40 m., anchura de la nave central, resultan tres circunferencias, a diferencia con la catedral de Toledo que lo hace con dos por lo que se ve que no es una copia sino sólo una transcripción desarrollando un sistema de proporciones que demuestra el conocimiento teórico de la arquitectura de Antón Egas. La altura de las naves laterales es aproximadamente de 12 m. y la central de 18 m.; los capiteles donde se apoya la nervadura se sitúan a 8 m., en las colaterales, y 12 m. en la central por lo que nos encontramos con una relación triple con el múltiplo 4 en los laterales y 6 en la central. Existe una clara correspondencia entre el todo y las partes. Respecto a su altura existe una relación entre pilares y bóvedas característico de la arquitectura articulada propia del gótico, a la que se aferraron los Egas frente a la estructura unida propia del XVI, como ha indicado Chueca (8).

(8) F. CHUECA: *op. cit.*, pp. 118-119.

La portada principal se encuentra a los pies de la iglesia entre dos grandes contrafuertes, consta de doble arco carpanel que en sus intradoses se decoran con el cordón franciscano y candellieri renacentistas como concesión al nuevo estilo. Se superpone otro trebolado rematado por un florón. En el tímpano hay tres escudos con capelo cardenalicio, los laterales con el escudo de Cisneros y en el central la Imposición de la Casulla a San Ildefonso, escudo de la Catedral de Toledo. Se enmarca entre dos pilares que en su interior hay unos baquetones que forman arcos cóncavos característicos del gótico tardío, arrancando de ellos un alfiz quebrado. Encima óculo que sirve de iluminación.

A fines del siglo XIX tuvo que ser restaurada por Cabello Lapiedra porque estaba en malas condiciones. El 22 de julio de 1936 fue asaltada e incendiada la iglesia, y se cayeron parte de las bóvedas. Después de la guerra se ha realizado la restauración en dos etapas: la primera, la cabecera y crucero, y más tarde, el cuerpo de la iglesia, acabándose hacia 1975.

La Universidad. Capilla de San Ildefonso. Fue el mayor empeño de la vida de Cisneros, realizándose los edificios que la componían bajo la supervisión de Pedro Gumiel, que los inició hacia 1496. El Colegio de San Ildefonso tenía un patio con doble arquería igual que el de San Gregorio de Valladolid pero contrastando su austeridad con la abundancia y riqueza de decoración de aquel, lo que demuestra los distintos sentidos estéticos cumpliendo una misma función. Toda la fábrica era de ladrillo enlucido con arena y cal excepto los arcos y bases de los pilares (9).

La construcción de la iglesia de San Ildefonso que servía de capilla al Colegio Mayor del mismo nombre, se realiza por estos años terminándose hacia 1510, por lo que es paralela en cuanto a cronología con la Magistral; otra propuesta arquitectó-

(9) M. A. CASTILLO: *El Colegio Mayor de San Ildefonso. Génesis y desarrollo de su construcción (siglos XV-XVIII)*, Alcalá de Henares, 1980, pp. 47 y ss.

nica, ya que cumple distinta función. Se compone de una nave rectangular dividida en dos partes: cuerpo y capilla mayor cubiertos por magníficas techumbres mudéjares de par y nudillo ochavadas. A lo largo de los muros se desarrolla una rica decoración de yeso en la que confluyen motivos góticos, mudéjares y renacentistas. Se organizan una serie de rectángulos separados por pilastras con variedad de arcos trebolados, conopiales o mixtilíneos, dentro del repertorio toledano, llevando a la decoración en yeso la organización de las rejas recordando composiciones de fray Francisco de Salamanca, que repite Juan Francés, autor de las rejas de la Magistral y de esta Capilla sirviendo como punto de enlace entre los arcos el escudo del Cardenal Cisneros. Esta ordenación evoca, de una forma simplificada, la de la Capilla Mayor de San Juan de los Reyes que estaba destinada en un principio a ser el lugar de enterramiento de los Reyes Católicos, lo cual estaría presente en la mente del Cardenal que había destinado esta capilla para guardar su sepultura, según manifiesta en su testamento de 1512.

A este carácter funerario se une el destino de capilla del colegio. El plan elegido es muy sencillo, un rectángulo cubierto de madera nos pone en relación con las otras capillas universitarias de Salamanca y Santa Cruz de Valladolid. Mas ésta es un rectángulo muy alargado que recuerda a la famosa del King's College de Cambridge que iniciada en 1446 se termina en 1515, basando su riqueza en la decoración reiterativa: la tracería de los ventanales se reitera hasta veinticuatro veces y se repite en las bóvedas de abanico. Tanto en estas últimas como en las techumbres de madera existe un gran acento ornamental. ¿Es pura coincidencia o existe una posible conexión? La relación existente entre el arte castellano y el inglés ha sido puesta de manifiesto por Pevsner en cuanto a la riqueza de las techumbres de madera aunque tengan distinto carácter, así como la sencillez de las plantas.

Se completan las obras de la Universidad con el Teatro o Paraninfo que continúa con la línea marcada en la capilla, en cuanto a materiales, techumbre de madera y decoración superficial de yeserías renacentistas a lo largo de los muros, como ya hemos visto que es una constante durante el medievalismo alcalaíno.

A partir de aquí se inicia una nueva fase en la que se incorpora plenamente el Rencimiento, aunque todavía en la fachada de la Universidad Rodrigo Gil utiliza elementos que tienen sus raíces en el gótico como las torrecillas con escamas y grifos que también utiliza en la fachada occidental de la Catedral de Salamanca, pudiendo haber una posible conexión con la torre de Colmenar. Este panorama amplio del gótico alcalaíno se completa con la desaparecida iglesia de Santa María, seguramente obra de Rodrigo Gil siguiendo el modelo de iglesia salón, propuesta arquitectónica que combina el gótico con el renacimiento, y que ya veremos más adelante.

2. Torrelaguna

Existía ya en la época musulmana formando parte del conjunto que defendía y vigilaba esta zona. A la conquista cristiana fue donada por los reyes a los arzobispos de Toledo, al igual que Talamanca y Alcalá. Crece en importancia a lo largo de la Edad Media: en 1390 el rey Juan I la concede el privilegio de villa real. En 1436 nace el Cardenal Cisneros, uno de los personajes más insignes de su tiempo y que continuamente favoreció a su pueblo. Este auge se continúa en el siglo XVI: Felipe II la separa de la mitra toledana y la incorpora a la Corona; pues en 1574 vende a sus habitantes toda la jurisdicción, señorío y vasallaje.

En el conjunto urbano de Torrelaguna se ha conservado su trama urbana de origen medieval. Sus calles se organizan en un sistema radial que van a confluir a la plaza donde se encuentra la iglesia parroquial. Se rodea por una muralla de la que quedan abundantes restos de sus lienzos y las puertas.

La iglesia parroquial. Es una de las obras más notables de este tiempo, compitiendo en importancia a las de Colmenar Viejo y la Magistral de Alcalá, es obra de varias etapas. Comenzada a construir por la cabecera que se acaba en la época del arzobispo Martínez Contreras (1423-1434), aparece su escudo en una de las claves. Las obras se continúan más adelante, terminándose el cuerpo de la iglesia y cerrándose las bóvedas con el Cardenal Mendoza (1483-1495). La fachada de los pies y la torre se realizan con Cisneros (1495-1517). Bajo el arzobispo Alonso Fonseca (1524-34) se ejecutan el coro y la portada de lado Sur. Más tarde se añaden una serie de capillas que deforman su planta al exterior.

Edificio de grandes proporciones está construido en sillaría de piedra caliza. La cabecera está formada por tres ábsides poligonales que tienen gruesos contrafuertes entre los que se abren ventanas. El interior se cubre con bóvedas de nervios con plementos cóncavos. Tanto por la organización arquitectónica como por los temas decorativos de los capiteles se puede adscribir como obra del taller toledano de Alvar Martínez.

El cuerpo de la iglesia consta de cinco tramos separados por pilares compuestos con tres medias columnas en los frentes y capiteles con decoración vegetal. La nave central es más alta que las laterales contrarrestándose los empujes por arbotantes, sistema ya raro en la arquitectura de su tiempo y que parecen añadidos posteriormente. Se cubre esta nave central con bóvedas de nervios cruceros con dos nervios más que marcan el espinazo tanto longitudinal como transversal, que lo relacionan con la escuela burgalesa.

La portada principal se encuentra en la fachada de los pies entre dos grandes contrafuertes rematados por pináculos. La puerta se abre con arco carpanel decorado con el cordón franciscano, propio de las obras mandadas hacer por el Cardenal Cisneros. El dintel tiene decoración renacentista. Encima un arco trilobulado conopial que remata en un florón. En su tím-



pano un relieve con la Imposición de la Casulla a San Ildefonso. Tanto por la composición como por la inclusión de la decoración renacentista recuerda a la portada de la Magistral de Alcalá por lo que seguramente es obra del taller de los Egas.

A un lado de la fachada se levanta la torre que consta de tres cuerpos con contrafuertes y pináculos. Sus frentes se decoran con escudos de Torrelaguna y de Cisneros, y se remata con un chapitel piramidal con decoración de escamas, por lo que se relaciona con los de Guadalix y Colmenar Viejo. Tanto el de Guadalix como el de Torrelaguna son al parecer obra de Juan Campero especialista en la construcción de torres que trabaja por estos años de 1512 en el convento franciscano de la Madre de Dios (10).

(10) M. ESTELLA: «Noticias artísticas de Torrelaguna, B.S.A.A., Valladolid, 1985.

Hacia 1530 se ejecuta la portada meridional donde se mezclan elementos góticos y renacentistas. Se guarnece bajo un arco cobijo entre dos cuerpos avanzados que tienen pilastras, nichos y escudos con las cinco estrellas del obispo Fonseca. La bóveda se cubre con crucería característica de esta época con nervios cruceros y combados que forman dos conopios que se entrecruzan. La puerta tiene un arco apuntado enmarcado por otro que remate en conopio; el tímpano se decora con tracería flamígera. También es del tiempo de Fonseca el coro en alto a los pies: el antepecho tiene balaustres renacentistas, pero para la bóveda del sotocoro se disponen bóvedas de crucería con el escudo arzobispal en la clave.

Hacia 1535-40 se realiza la Capilla funeraria del inquisidor de Murcia, Gregorio Vélez, seguramente con intervención de Rodrigo Gil de Hontañón que trabaja por estas fechas en Torrelaguna. Es otro ejemplo de convivencia de los dos estilos ya que se utiliza bóveda de crucería y el resto es renacentista.

El Convento franciscano de la Madre de Dios se encuentra en un extremo de la población. Fue otro de los grandes empuños constructivos del Cardenal Cisneros. En 1512 encarga las obras a Juan Campero, maestro de una gran actividad en Segovia, Avila, Salamanca, Cuenca, Sigüenza, etc., como constructor y tasador de oficio al lado en ocasiones de Gumiel como es el caso de la torre de Miraflores y en la Magistral. Hombre de gran prestigio interviene en la famosa junta de la Catedral de Salamanca. A pesar de las disensiones con el Cardenal, debía ser muy apreciado por el interés que muestra por él. Por su movilidad en distintas zonas y su colaboración con distintos talleres es una personalidad digna de estudio. Colabora con su hijo e intervienen en varias obras con Rodrigo Gil más adelante. Debe ser especialista en la construcción de torres ya que existen abundantes datos sobre este tema.

El convento, que debió ser muy importante, fue destruido por los franceses durante la Guerra de la Independencia. Según Ponz la iglesia era espaciosa y tenía una buena portada gótica. No queda más que parte de los muros de la iglesia y unos capiteles que responden al modelo gótico. La pérdida es grande por ser un edificio significativo dentro de su tiempo y sus formas seguramente repercutieron en la arquitectura de la zona.

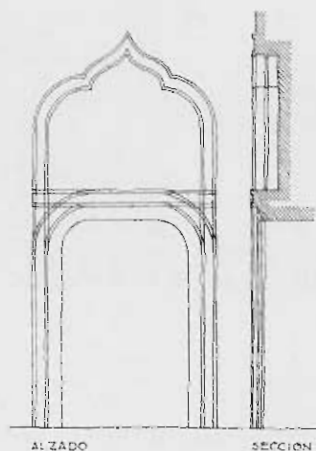
Otro edificio interesante en Torrelaguna es el Convento de las Concepcionistas franciscanas fundado en el siglo XVI por D. Fernando Bernaldo de Quirós y D.^a Guiomar de Berzosa. La iglesia se cubría con bóvedas de crucería que se han perdido, en cambio la portada es renacentista, como en tantas ocasiones. Mucho más tardía es la Ermita de Nuestra Señora de la Soledad que tiene una bóveda de crucería en la que aparecen temas de la Pasión en las claves.

3. *Monasterio de Santa María de El Paular*

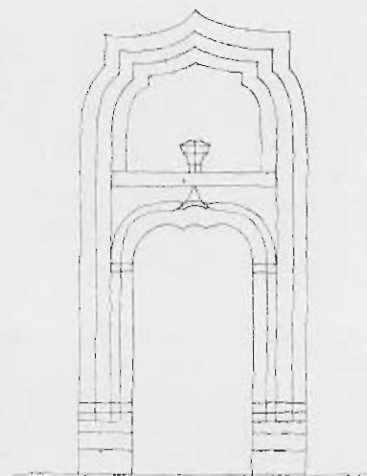
Situado en la falda de la Sierra de Guadarrama, es el primer monasterio cartujo de Castilla. Esta Orden fue fundada en la Chartreuse, cerca de Grenoble (Francia), por San Bruno a fines del siglo XI reuniendo el modelo de vida ermitaña y cenobita en un solo monasterio. Mientras que los benedictinos no estaban nunca solos, los cartujos, al igual que los ermitaños, lo están siempre, excepto a la hora de los servicios comunes. Se reúnen para la misa diaria, rezo de maitines y vísperas. Los domingos se congregan en la sala capitular y comen juntos en el refectorio. El plan de monasterio es muy racional: trata de reunir tres ámbitos en un sólo organismo. Se compone del claustro mayor, que es al mismo tiempo el cementerio, en torno suyo las celdas de los monjes, pequeñas casas compuestas de varias habitaciones y un huerto; el único lugar donde pueden trabajar. La zona de las dependencias comunes: iglesia, sala capitular, refectorio y biblioteca. La tercera área está dedicada a los conversos y donados que realizan los trabajos temporales del monasterio y están en contacto con el mundo.

La difusión de la Orden Cartuja no tuvo en un principio el empuje que el Cister, creado al mismo tiempo; su éxito fue a partir de fines del siglo XIV en la época de la mística. Ante la relajación y postración que se encontraban las órdenes religiosas en este tiempo, surge el modelo de los cartujos por su espíritu austero, penetrado de los más severos principios de la espiritualidad monástica, que contrastaba con la magnificencia en el rezo divino. La propagación es rápida, se levantan nuevos monasterios fundados por reyes y nobles con el fin de lograr la vida eterna y ser absueltos de sus pecados; nada mejor que las oraciones de los cartujos que rezan continuamente y emplean los beneficios de sus oraciones para contrarrestar las culpas y pecados de sus benefactores. Muchas de estas fundaciones fueron destinadas a ser el lugar de enterramiento de los patronos como la famosa cartuja de Champmol en Borgoña, fundada en 1385 por Felipe el Atrevido, o la de Pavia por los Visconti, en 1396.

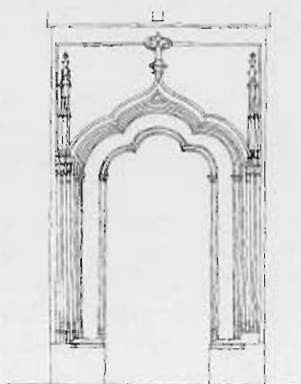
A este clima religioso responde la creación del Monasterio de El Paular por el rey Juan I, al que también se deben las fundaciones de Guadalupe, con monjes jerónimos, y el benedictino de Valladolid, que están dentro de la pureza monástica. El lugar elegido es el Valle de Lozoya que había sido repoblado por segovianos y donde los reyes tenían un pabellón de caza. Se tomó posesión del territorio el 29 de agosto de 1390 en presencia del



ALZADO SECCION
 EL PAULAR
 CLAUSTRO CARTUJA TIMPANO S. JOSE



MONASTERIO DE EL PAULAR
 PORTICO PUERTA DEL CORREDOR

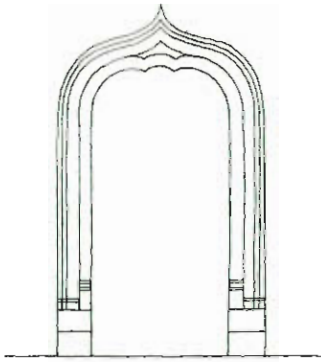


EL PAULAR
 CAPILLA IGLESIA
 DETALLE ALTAR MAYOR

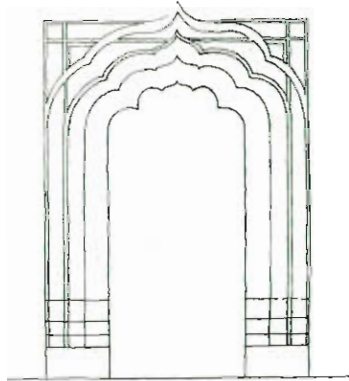
Cartuja de El Paular. Portadas (esquema compositivo).

Rey, el obispo Serrano y dando las trazas el maestro mayor de la Catedral de Toledo Rodrigo Alfonso. Vienen cinco cartujos procedentes de la cartuja de Scala Dei (Tarragona), la más antigua de España, y como prior el segoviano Lope Martínez. Mas poco se avanza en la construcción. En 1406 Enrique III escribe que quiere levantar unos palacios pegados al convento para cuando quiera retirarse, edificando la iglesia a su costa. Se encarga de ello el obispo Pablo de Santa María y se concierta la obra con Rodrigo Alfonso y el cantero vallisoletano Gil Fernández. Muere en este año el Rey, por lo que la construcción de la iglesia y los palacios corresponden a la época de Juan II gran favorecedor, al igual que sus antepasados, de la Orden, fundador de la cartuja de Miraflores de Burgos, en cuya capilla está enterrado.

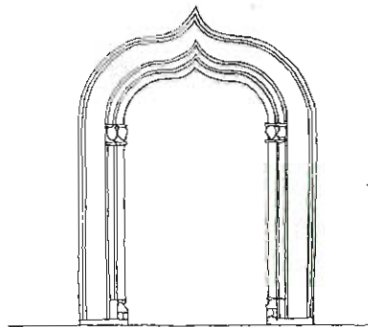
No se sabe lo que pudo ejecutarse del proyecto de 1406, puede que sólo las trazas y muros ya que la iglesia se cubre con una magnífica techumbre mudéjar realizada de 1433 a 1440, interviniendo los segovianos Abderramán, como maestro principal, el carpintero Gabriel Gali, el cantero Juan García, y el albañil toledano Alonso Esteban. Las obras se continúan pero es, sobre todo a partir de 1475 cuando cobran un gran empuje bajo la dirección de Juan Guas que trabaja en Avila, Segovia, Toledo



MONASTERIO DE EL PAULAR
CLAUSTRO



MONASTERIO DE EL PAULAR
CLAUSTRO



MONASTERIO DE EL PAULAR
PUERTA (CLAUSTRO)

—donde levanta el monasterio franciscano de San Juan de los Reyes— y quien construye para la familia de los Mendoza el castillo de Manzanares y el palacio del Infantado de Guadalajara. Como aparejador de las obras de El Paular figura Juan Ruesga en los años de 1484-86. También participa el taller burgalés de los Colonia y Siloé que trabajan entonces en la cartuja de Miraflores de Burgos, como se puede apreciar en la portada y en el retablo, por lo que es lugar de encuentro de las escuelas artísticas dominantes en Castilla.

Por otra parte, en sus obras trabajaron una serie de canteros, muchos de ellos procedentes del norte de España —vascos y cántabros— que asimilaron y difundieron el estilo, entre los que figura Juan Gil de Hontañón, quien continúa las obras en el siglo XVI. Otros trabajos de construcción se realizaron en el siglo XVIII, coincidiendo con un período de grandes transformaciones. Con la desamortización se perdió gran parte de su tesoro artístico. Ha sido restaurada hace unos años y ocupada por monjes benedictinos desde 1954.

En el conjunto del monasterio podemos distinguir los distintos espacios que lo componen:

Hospedería y antiguos palacios. Mandados hacer por los reyes, el más antiguo corresponde a la época de Juan II y el

(11) F. CHUECA: *Casas Reales en Monasterios y Conventos españoles*, Madrid, 1966.

otro a fines del siglo XV. Situados en el recinto externo es uno de los ejemplos más importantes de la afición de nuestros monarcas a construirse palacios al lado de los monasterios de los que eran patronos como ha estudiado Chueca, fenómeno que se mantiene hasta la construcción de El Escorial (11).

Dependencias comunes. La más importante es la iglesia construida en buena piedra de sillería, que en el hastial de los pies tiene el escudo real, al igual que la de Miraflores. Sigue el esquema de las iglesias cartujas, una nave dividida en dos partes, para los monjes y los conversos, que en la última restauración fue suprimida. Se cubría con la magnífica techumbre de 1435 que desapareció por los efectos del terremoto de Lisboa de 1755. Detrás de la cabecera se encuentra el Transparente de 1718. El Retablo de alabastro es uno de los más notables de la segunda mitad del siglo XV. Obra difícil de clasificación ya que parece fruto de varias manos y escuelas. Parecen importadas de Flandes las escenas del cuerpo bajo con escenas referentes a la vida de la Virgen e infancia de Cristo: en la presentación de la Virgen en el Templo aparecen elementos renacentistas; en cambio en el Nacimiento de San Juan Bautista el ambiente es flamenco. Las siguientes escenas relativas a la Vida, Muerte y Resurrección de Cristo, así como la Virgen con el Niño recuerdan al taller burgalés de los Silóe, siendo curiosa la semejanza existente en el Camino del Calvario con el de Vigarny en el Trasar de Burgos. Al igual ocurre en cuanto a la arquitectura del retablo, en el que es clara la relación burgalesa. Posiblemente es obra de colaboración entre los dos talleres, recurriendo al taller burgalés por ser especialistas en la talla del alabastro.

Un fenómeno similar nos encontramos en la portada de acceso a la iglesia. La composición es característica de Guas, recordando a la antigua catedral de Segovia: arco carpanel al que se superponen otros apuntados rematando la última arquivolta en un conopio con macolla, aunque a mi parecer está más cercana a la puerta de la cartuja de Burgos. Decorada por una rica ornamentación escultórica, figuran en el tímpano el tema de la Piedad con los símbolos de los evangelistas en el dintel, santos y profetas en las arquivoltas, y en los contrafuertes y laterales los doce apóstoles. En las arquivoltas se entremezclan temas animales y vegetales que son característicos de los dos talleres, pero donde el peso burgalés es muy fuerte.

Para la iglesia realiza una magnífica reja el cartujo fray Lorenzo de Salamanca hacia 1490 con una serie de arcos trilobulados que se enlazan con otros formados por arcos cóncavos dando una serie de arquerías caprichosas que tendrán un gran éxito en la arquitectura del XVI.

Del período anterior a Guas son las dependencias del rectorio y la puerta de la biblioteca. El claustro es la obra arquitectónica más importante del Monasterio. Situado en el lado Norte de la Iglesia, según la costumbre, se abren a sus pasillos las celdas de los cartujos, que prácticamente han desaparecido en su disposición interna, quedando sólo como recuerdo las chimeneas que aparecen por encima de los tejados. Dentro de la

serie de claustros y patios realizados por Guas, éste es el más sobrio pero de un gran interés, porque aquí ensaya una serie de formas arquitectónicas y decorativas que desarrollará más tarde en otros edificios, y que serán difundidos por los canteros que aquí trabajan, pasando a convertirse en modelos para el gótico del siglo XVI. Es un patio cuadrado con doce tramos en cada lado, más los ángulos, que se corresponden al exterior por contrafuertes con gárgolas y pináculos. A lo largo del muro corre una cornisa que consta de dos filas de triángulos hendidos disponiéndose en un trazado de rombos recordando los mocárabes musulmanes, en un intento, como indica Azcárate, de armonizar el decorativismo musulmán con las formas constructivas de la arquitectura en piedra gótica. Evolucionado el motivo lo emplea en el Castillo de Manzanares, en el Palacio del Infantado y en San Juan de los Reyes de Toledo. Los huecos de las ventanas que dan al patio rematan en arco conopial y en el centro de cada lado se abren las puertas con un sistema constructivo dominante en Juan Guas: arco carpanel al que se superpone otro trilobulado conopial, sistema que evoca en su traza a la Puerta de los Leones de la Catedral de Toledo, obra de Hanequin de Bruselas en la que intervino Guas como cantero. Un variado repertorio de puertas se abren al claustro: arcos rebajados, conopiales, trilobulados, mixtilíneos, etc., que se mezclan y combinan recordando en ocasiones a puertas mudéjares toledanas. Se utilizan distintos modelos de bóvedas, las más curiosas son las de las crujías este y sur, donde emplea sistemáticamente el arco conopial para los arcos y los nervios lo que es inusual ya que no conocemos otro caso. Se apoyan los nervios en ménsulas y repisas en las que varían y cambian sus elementos decorativos.

El material empleado es granito al exterior, por su mayor resistencia, caliza para los muros internos, que son de mampostería, como los arcos, nervios, ménsulas y puertas, todo ello bien labrado de una magnífica talla. En la restauración llevada a cabo hacia 1980, de forma equivocada se ha dejado al descubierto el muro de mampuesto y la plementería de las bóvedas que son de ladrillo, dando una textura y combinación de color que no es la buscada en la arquitectura original que jugaba con los blancos.

Fuera del recinto se encuentra la capilla de los Reyes donde dicen estuvo la primera iglesia. Cuadrada, es seguramente obra de Juan Gil, la puerta se abre con un arco trilobulado con decoración vegetal. La bóveda de crucería recuerda a la de la Capilla Real de Granada.

La Puerta de entrada al Monasterio, la zona de los conversos con el Patio del Ave María, en la que se entremezclan elementos renacentistas y góticos se puede atribuir a su hijo Rodrigo Gil, cerrándose el capítulo de la arquitectura gótica en el monasterio.

4. *El Real de Manzanares*

Es uno de los grandes centros, territorio en litigio a lo

largo de siglos entre segovianos y madrileños. En 1383 el Rey Juan I se lo concede a su mayordomo Pedro González de Mendoza que ya tenía el señorío de Buitrago y otros territorios en Guadalajara. El Señorío es elevado a condado que más tarde se une al Marquesado de Santillana, y posteriormente al recién otorgado ducado del Infantado, convirtiéndose así en una de las familias más poderosas e influyentes, sumándose a ello la gran autoridad del Cardenal Mendoza, hijo del Marqués de Santillana. Grandes mecenas del arte y la cultura lo reflejaron en una serie de edificios entre los que hay que considerar lo realizado en Buitrago y en el Castillo que manda levantar el primer duque a Juan Guas, el cual transforma el sentido de castillo fortaleza por el de castillo señorial, convirtiéndole en uno de los castillos más bellos de España, empleando parte de sus experiencias en el Palacio del Infantado en Guadalajara, que ya es un edificio urbano.

El castillo de Manzanares, se comienza a levantar hacia 1475, en un lugar elevado donde existía una ermita mudéjar. El plan sigue el modelo de castillo tipo de esta época pero aplica novedades en su estructura, como es la entrada en acodo y una serie de elementos decorativos que son propios del arte mudéjar traducidos en piedra, así como la cornisa de mocárabes a la red de rombos con un motivo central que recuerda la sebka musulmana; motivos que más tarde encontraremos en el Palacio de Guadalajara, al igual que la galería que decora uno de sus frentes. Se ha supuesto que en su construcción tendría una gran influencia el Cardenal ya que tenía a Guas como su arquitecto, en la Catedral.

Colmenar Viejo es la población más importante del Real, su trazado urbano actual responde a su origen de cruce de caminos, respondiendo al modelo de pueblo itinerario al igual que el resto de la zona. Su iglesia parroquial se levanta bajo el patronazgo de los Mendoza. Se debe de comenzar hacia 1486 terminándose ya en el siglo XVI. Es de amplias dimensiones, fábrica de granito de sillares no muy regulares, con grandes contrafuertes y decorada la cornisa con la acostumbrada sarta de bolas.

La iglesia es de tres naves, la central más alta pero no acusa la diferencia al exterior a causa de la altura de los tejados. Capaz y espaciosa se cubre con bóveda de crucería. En ella se aprecian dos etapas que cambian por los modelos de pilares y decoración de los capiteles de piedra caliza; los de la cabecera y pies con temas vegetales y animales, pudiéndose ver en esta zona uno cercano a la cabecera con un salvaje mordido por un perro, y otro parece que figura el tetramorfo. En los capiteles de los pies de la iglesia hay sirenas y otros animales fabulosos.

Tiene tres puertas construidas a principios del siglo XVI, de piedra caliza, a diferencia del resto de la fábrica, lo que es extraño a la zona. La más rica es la del lado norte, que mira al pueblo y enlaza con el camino que lleva a Manzanares. Tanto ésta como la de los pies siguen modelos característicos de Juan Guas y su escuela: superposición de arcos y enmarcadas por un



Manzanares el Real. Castillo.

alfiz. La principal recuerda en su organización a la de Santa Cruz de Segovia, y a la de los Jerónimos de Madrid. En su tímpano tiene el grupo de la Piedad, en la última arquivolta Cristo Crucificado y en el remate la Virgen con el Niño. Posiblemente se inspire su programa iconográfico en un sermón de San Bernardino de Siena que dice que la Virgen al llorar sobre el cuerpo muerto de su Hijo recuerda cuando era Niño y lo tenía entre sus brazos. Composición semejante en pintura, haciendo el paralelismo entre las dos escenas, existe en el retablo de los Luna en la catedral de Toledo, mandado hacer por la duquesa del Infantado en 1488. En los pilares Pedro y Pablo. A los lados del conopio los escudos de los patronos Don Diego Hurtado de Mendoza y Doña María Alonso Pimentel. Bajo el alfiz las columnas alusivas a la villa. La de los pies es parecida pero su organización tiene su origen en una de las puertas de El Paular; parecidas son las de la Magistral de Alcalá y la de Torrelaguna.

La torre se levanta a los pies, en el lado Sur. Tiene 50 m. de altura, y de ella se dice en las *Relaciones* de Felipe II que es la más grande y principal de todo en Reino de Toledo. Construida en buena piedra de sillería, el cuerpo de campanas tiene unas molduras que se inspiran en la cornisa de mocárabes del Castillo de Manzanares. Su cubierta es un chapitel de piedra caliza octogonal sobre la plataforma cuadrada, disponiéndose en los ángulos unos pináculos. Modelo que no existe en el foco toledano a excepción de Colmenar, Guadalix y Torrelaguna. El modelo pudiera estar en las torres de la Catedral de Burgos realizadas por Juan de Colonia, que sigue un tipo de chapitel que tiene una gran aceptación en Europa. Los sillares copian decoración escamada que también la pone en relación con lo burgalés, utilizándolo como fondo decorativo ¿Pudiera ser su arquitecto Campero que conocería bien lo burgalés y posiblemente realizara la de Guadalix y Torrelaguna? Nota diferencial de la de Colmenar con las anteriores es que en las aristas aparecen leones y grifos sustituyendo a las crestas, extraño no sólo dentro de España sino también en Europa. Como fuente de inspiración pudiera estar en los animales que aparecen en algunos casos decorando el extradós de los arcos en la arquitectura gótica francesa a principios del XVI y que lo vemos también en la fachada de la Catedral Nueva de Salamanca. Este tema ornamental del chapitel colmenareño aparece en las torrecillas de la Universidad de Alcalá y en la coronación de la fachada occidental de la catedral de Salamanca. Pudiera existir una posible relación con Rodrigo Gil a través de Campero, llevando éste los modelos a Alcalá y Salamanca muy evolucionados.

En el segundo tercio del siglo XVI se realizan varias obras que completan el edificio. La sacristía, el coro alto a los pies y un cuerpo de subida al mismo haciendo juego, en cuanto a planta, con la torre; manteniendo la cubierta con bóveda de crucería.

5. *La villa de Madrid*

Dentro de su arquitectura religiosa se destaca la gran can-

tividad en número de sus iglesias, como reseña Fernández de Oviedo en las *Quincuagenas*, en la que dice:

«Hay diez iglesias parroquiales dentro de los muros de Madrid y tres en el arrabal que son aquestas: Santa María del Almudena, San Juan, Santiago, San Gil alias San Miguel de la Sagra, y esta es un pequeña iglesia y está dentro de la puente y cava del alcázar, también la llaman San Miguel de Sagra. Hay otra que dice San Miguel de los Oidores, San Nicolás, San Salvador, Santiuste, San Pedro y San Andrés, al cual algunos llaman San Isidro por un cuerpo santo que allí dicen que está y que ha hecho muchos milagros, puesto que no está canonizado. Las iglesias del arrabal son Santa Cruz, San Ginés y San Martín».

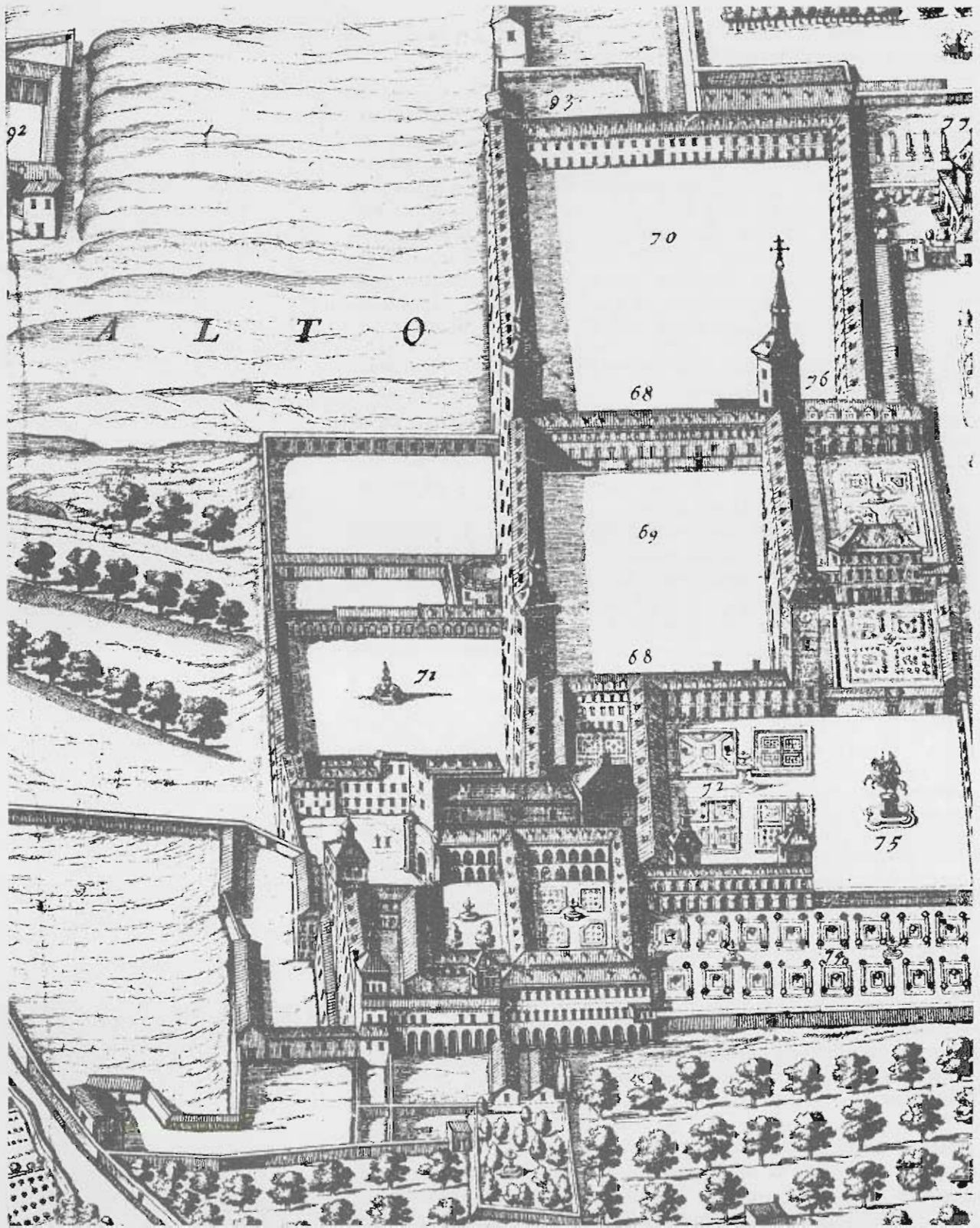
Las iglesias citadas a intramuros de Madrid por Fernández de Oviedo son las mismas que nos encontramos en el famoso Fuero de Madrid, anterior al año de 1202. La existencia de estas parroquias o colaciones en esta época no tiene ninguna duda gracias a esta fuente, que nos da noticias sobre su antigüedad e importante número para esta época de fines del XII y su permanencia a través de la vida madrileña.

Los historiadores de la villa hacen remontar la fundación de la mayor parte de la época romana y visigoda, las cuales serían transformadas en mezquitas por los musulmanes; más tarde a la reconquista cristiana volverían otra vez a ser iglesias. Prescindiendo de este afán de antigüedad, lo que sí es verosímil es que en sus orígenes fueron mezquitas que se adaptaron al culto cristiano, como era costumbre. La iglesia de Santa María sería la mezquita del Alcázar, así como la del Salvador lo era de la Medina, correspondiendo las demás a los barrios. En un principio sólo se consagrarían y luego, más tarde, aprovechando parte de sus muros y materiales, se levantaron de nuevo por alarifes mudéjares, que siguen la técnica toledana, pero mezclándose con otros tipos debido a las influencias de los repobladores castellanos y leoneses que se asentaron en Madrid por estas fechas.

A través de las noticias gráficas y literarias tan importantes como el plano de Texeira de 1656, y el de Espinosa de 1769, podemos saber que eran iglesias de una o tres naves, teniendo algunas un corral o patio delante, que servía de cementerio. Los muros eran de mampostería con hiladas de ladrillo, al igual que sus modelos toledanos, así como las torres, de las que nos han quedado dos magníficos ejemplos en San Pedro y San Nicolás. La iglesia de San Juan tenía decoración escultórica al exterior, siendo uno de los temas el crismón trinitario, lo que hace relacionarla con el románico castellano, donde el tema es frecuente.

Se puede suponer que la iglesia del Monasterio de San Martín, fundado desde primeros tiempos de la conquista cristiana, fuera románica en sus principios, al ser de monjes benedictinos, pero de ésto no nos ha quedado ninguna referencia.

En el primer tercio del siglo XIII se establecen en Madrid las órdenes franciscanas y dominicas, conventos pobres en un



principio, pero que fueron adquiriendo más tarde gran importancia, sobre todo el de Santo Domingo por la protección real y el de San Francisco al ser lugar de enterramiento de las familias madrileñas más importantes.

La iglesia de San Pedro, que estaba situada cerca de Puerta Cerrada, era muy pequeña, a mediados del siglo XIV se levanta una nueva iglesia un poco más abajo, donde se supone estaba la mezquita de la morería. Al igual que las parroquias anteriores su sistema de construcción es el mudéjar, edificio de gran interés porque junto con San Nicolás son los dos únicos ejemplos de arquitectura religiosa que nos han quedado del Madrid mudéjar. Después de unos años, se hacen obras en el desaparecido Convento de Santo Domingo; la cabecera de la iglesia responde a la escuela mudéjar toledana, como podemos ver a través de los grabados del siglo XIX.

El siglo XV y, sobre todo, la época de los Reyes Católicos tendrá como nota distintiva un gran esfuerzo constructivo en la renovación de iglesias, de manera especial para levantar capillas funerarias, unas veces añadidas al cuerpo de la iglesia, otras reformando y transformando el edificio, sobre todo el presbiterio. Para la construcción de estas capillas y reforma de cabeceras se abandona el mudéjar y se adopta el gótico, aunque los constructores sigan siendo sobre todo musulmanes, como se puede ver en los libros del Consejo.

Obra notable de este período es el monasterio de San Jerónimo el Real, fundado por Enrique IV en el camino de El Pardo y más tarde trasladado por los Reyes Católicos a su lugar actual, el cual tendrá una gran importancia como sitio de retiro de la Casa Real. Sus materiales, ladrillo y mampostería, siguen la tradición madrileña, así como en cuanto a planta, alzado y decoración corresponde a modelos toledanos del círculo de los Egas (12).

Por estos años se construyen, entre otras obras, el hospital y los conventos fundados por Francisco Ramírez y Beatriz Galindo; interviniendo en éstas alarifes mudéjares y cristianos.

A lo largo de los tiempos se habían levantado varias ermitas y humilladeros por los alrededores, siendo la más importante la de Atocha. En sus cercanías había otras y también en el camino que enlazaba la villa con la ermita. Además existían varias en algunos puntos de Madrid que fueron origen de parroquias más tarde, al crecer la población por estos puntos como fueron las de San Millán, San Sebastián, etc.

El afán constructivo de capillas funerarias continúa durante la época de Carlos V, levantándose las importantes de los Vozmedianos y Alonso Gutiérrez en Santa María de la Almudena. Se puede incluir dentro de este grupo, aunque sobrepasa en importancia al resto la Capilla de los Vargas o del Obispo, en la iglesia de San Andrés. Tiene también gran interés el nuevo convento de Atocha, que se levanta sobre la antigua ermita. Su arquitectura continúa siendo gótica, mezclándose con elementos renacentistas; de estas edificaciones hacen grandes alabanzas los

P. Texeira. *Madrid, San Jerónimo el Real.*

(12) A. DE LA MORENA: «La iglesia de San Jerónimo el Real», *A.I.E.M.*, Madrid, 1974.

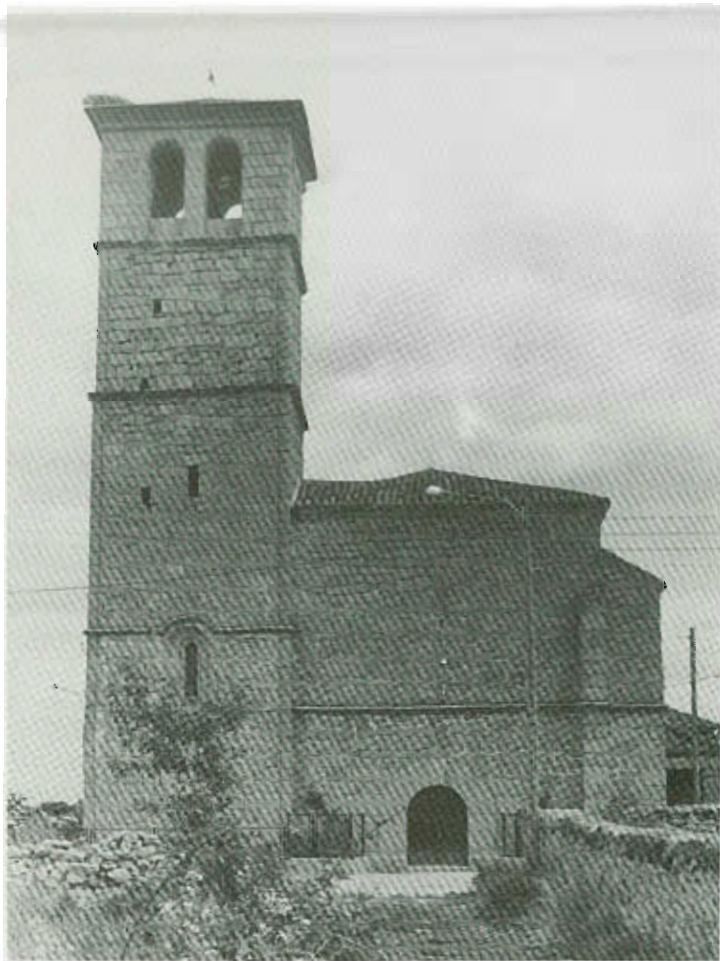
historiadores madrileños, pero sólo nos ha quedado la capilla del Obispo.

La mayor parte de estas iglesias se reformaron a lo largo del siglo XVII, cubriéndose su techumbre mudéjar y enmascarando lo medieval, renovándose de forma total San Andrés, San Ginés y San Martín. A mediados del siglo XVIII algunas se encuentran en malas condiciones y ante esto se dan varias soluciones: San Justo y El Convento de San Francisco se tiran, y se levantan nuevos; Santa Cruz se reconstruye respetando los muros; y se reforman las de Santa María y San Miguel de los Octores.

Desastrosa fue la suerte para las iglesias medievales madrileñas con la dominación francesa, desaparecen las iglesias de San Juan y San Miguel; la de Santiago se tira y se levanta otra nueva; quedan muy destrozados los conventos de San Jerónimo y San Martín. Esta labor destructiva fue continuada a lo largo del siglo XIX, en el que desaparecen totalmente Santa María y San Salvador, Santo Domingo y San Martín: los grandes recuerdos del Madrid histórico. Igual ocurrió con las fundaciones de la Latina, hospital y conventos. Se salvaron las iglesias de San Pedro y San Nicolás, siendo los testimonios que, junto con la Capilla del Obispo y San Jerónimo, nos quedan de aquel Madrid.

En resumen, es notable el número grande de iglesias parroquiales en una villa de no gran importancia que nos habla de su afición por la abundancia de templos que pasa al Madrid de los Austrias. Su posible origen como mezquitas, reformadas más tarde y aprovechando materiales se levantan otras mudéjares, las cuales se transforman con nuevas construcciones, sobre todo capillas funerarias. El establecimiento de órdenes religiosas tan importantes como los benedictinos, que introducen formas románicas castellanas en la primera etapa, y los dominicos y franciscanos durante el siglo XIII, que traerán notas góticas, mezclándose con el mudéjar, hasta llegar al siglo XV, en el que va a dominar el gótico, especialmente el de la época de los Reyes Católicos, persistiendo a lo largo de la primera mitad del XVI, en convivencia con el Renacimiento.

Como notas fundamentales tenemos que destacar carencia de monumentalidad, pues son más bien edificios de pobre construcción, lo cual hace calificarlos de mezquinos a Mesonero Romanos. Como materiales de construcción se utiliza la mampostería y el ladrillo. El empleo de éstos será característico de la arquitectura madrileña, utilizando sólo la piedra bien labrada nada más que en detalles arquitectónicos y portadas, siendo escaso en los muros (aunque tenemos ejemplos de este último caso en la cabecera de San Nicolás y la desaparecida capilla de los Vozmediano, entre otras). La utilización de estos materiales pobres puede ser debido a varias razones, la más importante es su baratura frente a la piedra bien labrada; más esto se da hasta en fundaciones regias como son los Jerónimos y existiendo buena piedra de granito en los alrededores de Madrid, levantándose iglesias de piedra en pueblos cercanos. Se puede pensar también



Cerceda. Iglesia parroquial.

que responde al gusto y una persistencia del Madrid mudéjar, que junto con la afición por las torres pasará al Madrid capital del Reino.

2. Difusión del estilo

Se pueden establecer diferentes grupos de edificios por la distribución geográfica y características de su construcción. La zona del Valle del Lozoya, Señorío de Buitrago y extensión: el material empleado es la piedra caliza, siguiendo formas y decoraciones procedentes del Monasterio del Paular. El *tipo serrano*, con piedra de granito. Arquitectura sobria impuesta por el material utilizado. Conocido como gótico abulense, cuyo máximo representante es Martín de Solórzano, se difunde por el Real de Manzanares y la zona occidental de la Sierra. En la zona de la Sagra, con influencia muy fuerte de los alarifes mudéjares, se emplea como sistema de construcción el ladrillo y el mampuesto, y el yeso para las labores decorativas y elementos arquitectónicos como nervios y ménsulas.

Dentro de estos grupos se subdividen en iglesias de una ó

tres naves, cubierta de crucería en todo el edificio, o sólo la capilla mayor con techumbre de madera en el cuerpo principal.

1. *Iglesias del Valle del Lozoya y Señorío de Buitrago*

Dentro de este grupo cabe destacar una serie de iglesias rurales que están realizadas por canteros que han trabajado en el Paular y en relación con el taller segoviano.

Sólo existe una iglesia, la de Santa María del Castillo en Buitrago que siga el modelo de templo de una nave con bóvedas de crucería. Es al parecer la única gótica que había en la población que tenía hasta cuatro parroquias —pero que eran mudéjares— y el hospital fundado por el Marqués de Santillana, sobre el solar de otra mudéjar de la cual queda la torre. Obra de fines del siglo XV, la cubierta de crucería se perdió en la Guerra Civil y se ha aprovechado en el presbiterio la techumbre del hospital. La portada tiene arco trilobulado enmarcado por un alfiz.

Al modelo de iglesias de una nave con capilla mayor ochavada, cubierta de crucería y nave con techumbre de madera, pertenece la iglesia de Canencia que ha perdido la crucería pero permanecen los arranques de los arcos. Conserva una buena capilla lateral y un magnífico púlpito. Igual ocurre en la de Horcajo de la Sierra, que tenía un riquísimo patrimonio artístico del XVI. Su retablo mayor tiene unas buenas pinturas donde se mezclan elementos flamencos e italianizantes, recordando el estilo de Pedro Berruguete y Juan de Borgoña; en la actualidad se encuentra depositado en el Arzobispado.

La parroquia de Pinilla de Buitrago tiene la capilla mayor cuadrada con crucería de terceletes con claves decoradas y la nave cubierta de madera. Al mismo modelo corresponde la de Pinilla de Valle, que posee una buena portada con arco carpanel cobijado por un alfiz, con decoración vegetal y animal en las arquivoltas.

Muy curiosas son las iglesias de dos naves con cubiertas de madera y capilla mayor cuadrada, como la de Garganta de los Montes que tiene pilares octogonales con arcos de medio punto. La de Pedrezuela es muy parecida. La iglesia de San Agustín de Guadalix tiene una magnífica capilla mayor.

La parroquia de El Molar es obra de varias etapas y amalgama de estilos. De tres naves con capilla mayor cuadrada cubierta con crucería que recuerda la de la nave de Torrelaguna. Los pilares de la nave norte son octogonales como los de Garganta y Pedrezuela, los de la Sur son cilíndricos con baquetones recordando a los de la Colegiata de Belmonte. Puede sospecharse que se proyectó con dos naves al igual que las anteriores y más tarde se amplió. Se termina en la época del Cardenal Tavera con una buena techumbre de madera. Se añaden otras capillas, una al lado del presbiterio con decoración de yeso; el modelo de crucería es de hacia 1540 y se mezcla con temas renacentistas. La puerta corresponde a los primeros años del siglo



con arco apuntado con varias arquivoltas que tienen decoración toledana enmarcándose por un alfiz quebrado. Se encuentra bajo un pórtico de la misma época de la techumbre.

Valdemorillo. Iglesia parroquial (exterior).

2. Iglesias denominadas de «tipo serrano»

El grupo más abundante es el que hemos denominado *serrano*. A él pertenece el Monasterio de Santa María de Valdeiglesias, en Pelayos de la Presa. Situado en terreno montañoso a la orilla del río Alberche, en el límite con la actual provincia de Avila. El monasterio es el origen de la población del Valle. Sobre un posible cenobio mozárabe se fundó un monasterio benedictino agrupando a los monjes que estaban dispersos por el valle, pasando en 1.177 al Cister que levanta una gran iglesia siguiendo los modelos de la orden. En 1258 un gran incendio destruyó gran parte; sólo se conservó la cabecera y crucero. El cuerpo se realizó más tarde en construcción mudéjar, cubriéndose con bóvedas de crucería a fines del siglo XV. Al igual que otros monasterios, se incorporó a la renovación del Cister en 1485, viviendo a partir de estos momentos una época de gran

prosperidad que se traduce en una gran actividad constructiva, continuándose a lo largo del XVI, sobre todo bajo el abad Jerónimo Hurtado (1528-58).

La obra realizada en la iglesia con pilares y arcos con decoración de bolas y cubierta con doble tercelete —la mayor parte caídas— recuerdan a la arquitectura de Salamanca, como la iglesia de San Leonardo de Alba de Tormes, de hacia 1480, y de Avila, como la iglesia de Cebreros.

Uno de los grandes empeños constructivos son sus obras del claustro, en las que se pueden ver una serie de capiteles tallados de forma muy esquemática, pero cuyo repertorio pasa de temas propiamente góticos a los netamente renacentistas. El estilo es propio de los canteros de piedra de granito, en relación con la zona de la Sierra.

La única iglesia que existe en la zona de tres naves cubiertas con crucería es la parroquial de Colmenar Viejo, el resto cubiertas con bóvedas sólo son de una nave y cuando son de tres lo hacen con techumbre de madera. Algunas de ellas se prolonga su construcción todo el XVI. A este grupo corresponde la iglesia de Cerceda con cabecera ochavada, de tres tramos con bóvedas de piedra con terceletes; tiene una buena torre. La de Navalagamella fue comenzada por los pies y terminada por la cabecera a mediados del XVI. Es notable la de Robledo de Chavela que tiene aspecto de fortaleza; sus contrafuertes terminan en una forma cilíndrica inspirándose en los de la Capilla de Don Alvaro de Luna, de la Catedral de Toledo. Tiene una nave muy ancha aproximadamente de catorce metros y medio que la pone en relación con otras abulenses. El retablo del Altar Mayor es de fines del siglo XV, su autor al que se ha denominado Maestro de Robledo está incluido dentro del círculo del Maestro de Avila.

La iglesia parroquial de Valdemorillo es uno de los buenos ejemplos de la pervivencia del gótico a lo largo del XVI. Se levanta sobre el solar de otra más antigua de la cual permanece la torre. Fue comenzada por la cabecera en uno de cuyos contrafuertes figura la fecha de 1521. Al continuar las obras se cambia el plan situando capillas en el grueso de los muros. Se cubre con crucería en las que se aprecia las distintas etapas constructivas. Hacia 1590 faltaba por hacer la fachada de los pies que fue realizada por canteros de El Escorial; las trazas de Bartolomé Elorriaga y fueron ejecutadas por Gonzalo Hernández (13). Se cierra la última bóveda con bóveda de terceletes, en cuyas claves dice: *Jesús, José, María, acabose año 1601*.

Otro buen ejemplo es la parroquia de Cadalso de los Vidrios. Edificio espacioso mide 36,60 m. de largo por 14,50 m. de anchura, igual que la de Robledo de Chavela. El presbiterio es ochavado muy profundo y un poco más estrecho que la nave. Comenzada por la cabecera, se cubre con una magnífica bóveda de nervios con terceletes, combados curvos y círculo en torno al polo que es muy frecuente en el XVI; los nervios descansan en lampetas renacentistas. Se acabaría la obra en 1561 interviniendo como maestro Sebastián Campero. La nave estaba

(13) G. DE ANDRÉS: «La construcción de la iglesia de Valdemorillo y el castillo de Villaviciosa de Odón según las trazas de Bartolomé de Elorriaga», *A.I.E.M.*, Madrid, 1976.

preparada para crucería pero al final se termina con bóveda de cañón, debiéndose acabar en 1615, fecha que aparece en el arco de los pies. La portada Sur se encuentra bajo un arco cobijo entre dos contrafuertes y con bóvedas de terceletes; la puerta, del renacimiento purista, fue realizada por Díaz de Espinosa en 1547, según consta en una inscripción.

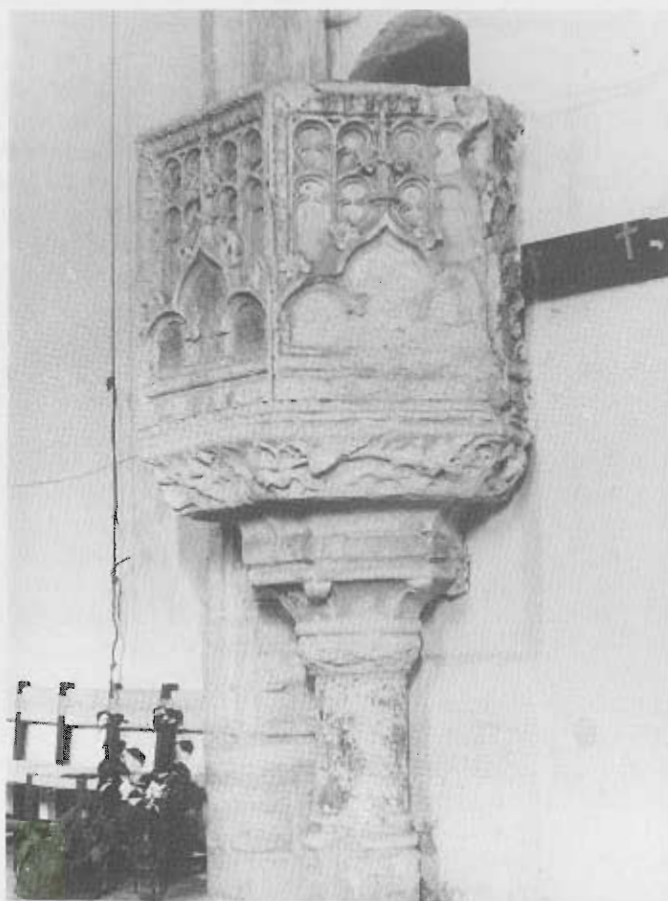
La Iglesia de Santiago de Villa del Prado, está dentro de lo toledano. Es un edificio construido en buena sillería. Sus portadas son prototipo de la de Cadalso y se relaciona con ejemplos abulenses y toledanos de esta zona. El interior tiene también una nave amplia con capillas, entre los contrafuertes que se abren a la nave por arcos de medio punto. La obra se comienza por la cabecera, interrumpiéndose en la nave y se continúa con otro proyecto. La cubierta tiene unos nervios muy finos, sin cruceros y con terceletes en los extremos, modelo que aparece a fines del XV. La iglesia debía estar terminada a principios de siglo. Hacia 1530 se hace el coro en alto con decoración de relieves de yeso con motivos renacentistas pero el sotocoro con bóvedas de nervios. La torre, última en ejecutarse, es obra de varios maestros interviniendo en un principio Juan Campero el Joven, que da las trazas en 1544.

De la misma época es la iglesia de Cenicientos con muros de sillería y decoración de bolas en la cornisa. La torre está situada a los pies sobresaliendo del cuerpo de la iglesia. La portada sigue el mismo modelo de Villa del Prado. Su interior está cubierto por arcos diafragma que soportan vigas de madera y bovedillas, sistema muy frecuente en ciertas zonas de España y que es raro en Castilla.

Otro grupo es el formado por iglesias con cabecera con bóveda de crucería y cuerpo de tres naves con techumbre de madera, utilizando como soportes columnas renacentistas. A este modelo responden las de Manzanares, Galapagar —que tienen una portada que recuerda la de Santo Tomás de Avila— y Quijorna, en la que se aprecian dos etapas constructivas, siendo más antigua la cabecera. También la de Santa María de la Alameda.

3. *Templos de la zona de la Sagra*

Al sur de la Provincia, como ya se ha dicho los materiales utilizados son los propios de los alarifes mudéjares. El modelo es presbiterio con bóveda de crucería y cubierta de madera para la nave. Así tenemos Cubas de la Sagra cuya capilla mayor tiene los nervios y las repisas en yeso. Los muros son de ladrillo y mampostería cajeada, y los contrafuertes de ladrillo. Su ábside tiene como base otro más antiguo mudéjar. Dentro de este grupo está la de Griñón, pero con crucería de piedra. La de Parla, aunque reconstruida la nave, conserva la cabecera con bóveda de crucería que apoyan en ménsulas con los escudos de los García de Toledo. También de este tiempo es la de Titulcia que presenta un modelo especial ya que la nave es de madera con



Canencia. Púlpito de la iglesia parroquial.

arcos diafragma, modelo que sólo existe en ésta y en la de Cenicientos.

En esta zona se encuentra Pinto, cuya iglesia es de gran importancia. De tres naves con poca diferencia de altura, en ellas abunda la decoración de estuco que también es aplicada para realizar los nervios de las bóvedas. Fue levantada sobre otra más antigua comenzándose hacia 1506, interviniendo como maestros Juan de Horozco y Cristóbal de Adonza, que intervino también en Colmenar de Oreja y en Villarejo de Salvanes. Continuándose las obras a lo largo del siglo XVI (14).

(14) M. ESTELLA: «La iglesia parroquial de Pinto y su púlpito», *A.I.E.M.*, Madrid, 1979.

4. Otras tipologías

Iglesias con capilla mayor con cubierta de crucería y cuerpo de tres naves con pilares renacentistas y cubierta de madera. Dentro de este grupo se encuentran varios edificios de diversas escuelas y zonas geográficas por ser un modelo frecuente en el segundo tercio del siglo XVI.

En la zona norte tenemos las de Lozoya y Rascafría que son de una gran calidad arquitectónica. La iglesia parroquial de Lozoya tiene cabecera ochavada con decoración de bolas en la cornisa, en su interior su cubre con terceletes dobles, ligazones y combados curvos, se apoyan sus nervios en medias columnas con capitel liso. Las naves se dividen con pilares cilíndricos que tienen capiteles con canaladuras. La cubierta es obra de restauración de los años de 1940. Hay que relacionarla con el taller de Alonso de Covarrubias, por lo menos en lo que corresponde a la arquitectura renacentista, por la solución de los pilares y la portada que está dentro de la órbita toledana.

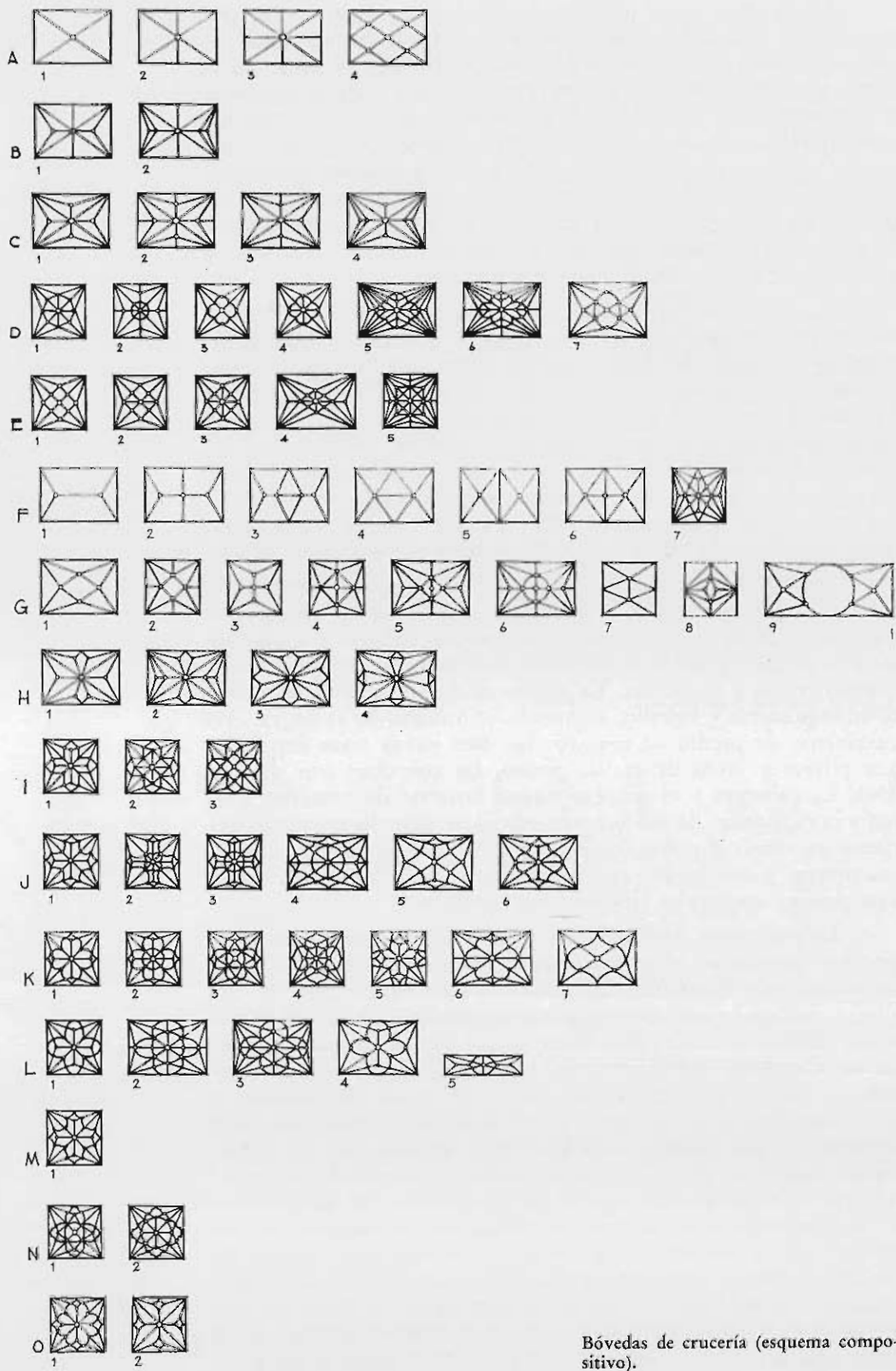
La iglesia de San Andrés de Rascafría tiene el presbiterio cuadrado con crucería de terceletes y combados formando rombos. La nave del lado epístolar tiene unas magníficas columnas renacentistas que recuerdan obras de Rodrigo Gil de Hontañón con quien puede perfectamente vincularse esta obra tanto por su estilo como por causas afectivas, ya que Rodrigo nace en Rascafría en el año de 1500 (15) durante la estancia de su padre Juan Gil en esta localidad, seguramente como cantero del Paular por su relación con Ruesga. También se puede adjudicar a Rodrigo la portada del Patio del Ave María del Paular.

Dentro de este modelo, pero con diferentes características propias de la zona Sur de la provincia, se encuentran varias iglesias que utilizan como sistema constructivo ladrillo y mampostería y el yeso para la decoración y elementos arquitectónicos como nervios y ménsulas. La iglesia de Las Rozas tiene muros de mampostería y ladrillo, siguiendo el modelo de la Sagra, con basamento de piedra de granito. Sus tres naves están separadas por pilares y arcos de medio punto, las cubiertas son de madera. La cabecera y el crucero tienen bóvedas de crucerías bastante complicadas, la del crucero sigue un modelo muy característico en torno al polo, ligazones formando una estrella de cuatro puntas y combados que hace formas cóncavas y convexas. Los nervios apoyan en lampetas renacentistas.

La parroquia de Carabaña es un edificio muy interesante por los personajes que intervienen en su construcción. Fue construida por Bartolomé Bustamante, cura beneficiado de esta iglesia, iniciando con esta obra su afición por la arquitectura, como escribe en 1570 a San Francisco de Borja «... hize mi iglesia de Carabaña a fundamentis, y después el hospital de Toledo...» No se sabe hasta qué punto intervino Bustamante si como maestro de las obras o como director o consejero; para llevarlas a cabo contaba con las rentas dejadas por el capitán Diego Barrientos (1528), y con la ayuda del cardenal Tavera del que era su secretario de cámara (16). La fábrica de la iglesia es de mampostería con cadenas de sillería en los ángulos. Se comienza por la cabecera y crucero que se cubren con bóvedas de crucería formadas por nervios diagonales, terceletes y combados cóncavos, la del crucero con círculo en torno al polo. La plementería es el ladrillo recubierto de yeso. Como ejecutor de las trazas aparece Pedro Camino y se debe de terminar hacia 1540.

(15) A. CASASECA: «Rodrigo Gil de Hontañón. Algunas precisiones biográficas», *Salamanca R.P.E.*, n.º 14, 1984.

(16) A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS: *El padre Bartolomé Bustamante, iniciador de la arquitectura jesuística en España*, Roma, 1967; F. MARIAS: *La arquitectura del Renacimiento en Toledo, I*, Toledo, 1983, p. 288.



Bóvedas de crucería (esquema compositivo).

El cuerpo del templo está formado por tres naves divididas por columnas de fuste liso y capitel jónico, cubriéndose con tecumbre de madera. La parroquia de Villarejo de Salvanés, lugar que pertenecía a la Orden de Santiago, se alza frente al castillo de la misma. Por peligro de ruina fue derribada hace unos años su cubierta pero se mantuvieron los muros, arranques de los arcos y bóvedas, conservándose las cubiertas de las capillas laterales. Antes que la actual hubo otra iglesia, la cual encontrándose en mal estado fue derribada para hacer una nueva, que ya está iniciada en 1537, interviniendo en su construcción Juan de la Parra y Alonso de Anguix, que están en relación con los Adonza. En 1554 la obra ya está muy avanzada, ya están hechos los muros, la capilla mayor y el tramo siguiente, el maestro es Juan de Praves, maestro santanderino que trabaja en Uclés. La fecha de terminación debe ser hacia 1566. Quedó dentro de la iglesia la capilla de los Aponte, que se debió hacer de 1515 a 1525 por los Adonza. La iglesia tiene al exterior muro de mampostería y contrafuertes redondeados, modelo no frecuente; surgen de base rectangular y luego se redondean; los de la primera etapa llegan hasta los tejados, los restantes sólo a media altura. Diferencias que también se notan en su interior en cuanto a tipo de bóvedas y de pilares. El presbiterio y el tramo siguiente, obra de la primera etapa, se cubría con bóveda y nervios de yeso, el presbiterio con terceletes y el tramo con cruceros, terceletes y combados rectos; el mismo esquema de Mondéjar. Los siguientes son diferentes, dominando las líneas curvas, además de ser distintos en cuanto a tipo de pilares y cambio de decoración. Las trazas se deben a Hernán González maestro mayor del Hospital Tavera, del cual era administrador Bartolomé Bustamante, y se encargó de las obras Rodrigo de Regato.

De las mismas características es la iglesia de Villalvilla que tiene sus muros de sillarejo y en algunas zonas hiladas de ladrillo. En el muro de los pies, encima de su portada, hay un óculo con tracería gótica. La capilla mayor es rectangular, cubierta con dos tramos de crucería con casco de ladrillo y yeso; tienen nervios cruceros, terceletes y combados curvos. Sus tres naves se separan por columnas jónicas.

Sobre otra más antigua se levanta la iglesia de Pozuelo del Rey. Su cabecera hace forma circular con contrafuertes redondeados. Iglesia de tres naves, cubiertas con un artesonado, hoy desaparecido. La capilla mayor tiene forma ochavada, en su decoración se mezclan elementos góticos y renacentistas, igual que en el tramo recto (que toma parte de la nave). El casco que cubre esta zona es de yeso, los nervios de estuco tienen decoración renacentista hecha con plantilla. El tramo cuadrado está formado por nervios cruceros, terceletes, ligazones cóncavos y nervios combados que forman el motivo del corazón.

Dentro de este tipo está la iglesia de San Martín de la Vega, al siglo XVI corresponde el presbiterio y el crucero, el resto más tardío, sus bóvedas son de yeso cubiertas con crucería. La del crucero está formada por nervios diagonales, terce-

letes, combados curvos y ligazones también curvos que enlazan las claves secundarias con los arcos torales. Los nervios de los brazos del crucero y capilla mayor dejan un rombo central. Los nervios son de yeso, al igual que sus filateras.

3. Proyección de la arquitectura gótica en el siglo XVI

A lo largo del siglo y en convivencia con el estilo renacentista se crean unas nuevas formas en el gótico con un gran carácter purista, abandonándose las formas decorativas.

Dentro de este capítulo tienen gran importancia la iglesia parroquial de Miraflores de la Sierra que se levanta sobre otra más antigua de la que conserva el campanario realizado en 1511-16 por García Gibaja, habiendo intervenido como tasadores Campero y Gumiel. Hacia 1528 se construye una nueva iglesia, interviniendo Rodrigo Gil de Hontañón y García de Cubillas, aparejador de la Catedral de Segovia. La cabecera es rectangular, se cubre al igual que el crucero con bóvedas de crucería que tienen ligazón formando rombos. En sus claves aparece el tema de las cinco estrellas, alusivo quizás al escudo del arzobispo Fonseca, por ser éste el motivo de su escudo. Los pilares del arco toral tienen baquetones que ascienden hasta las bóvedas sin ninguna interrupción, modelo de pilar característico del XVI y que empleara frecuentemente Rodrigo Gil (17). Las naves de la iglesia fueron realizadas en época neoclásica.

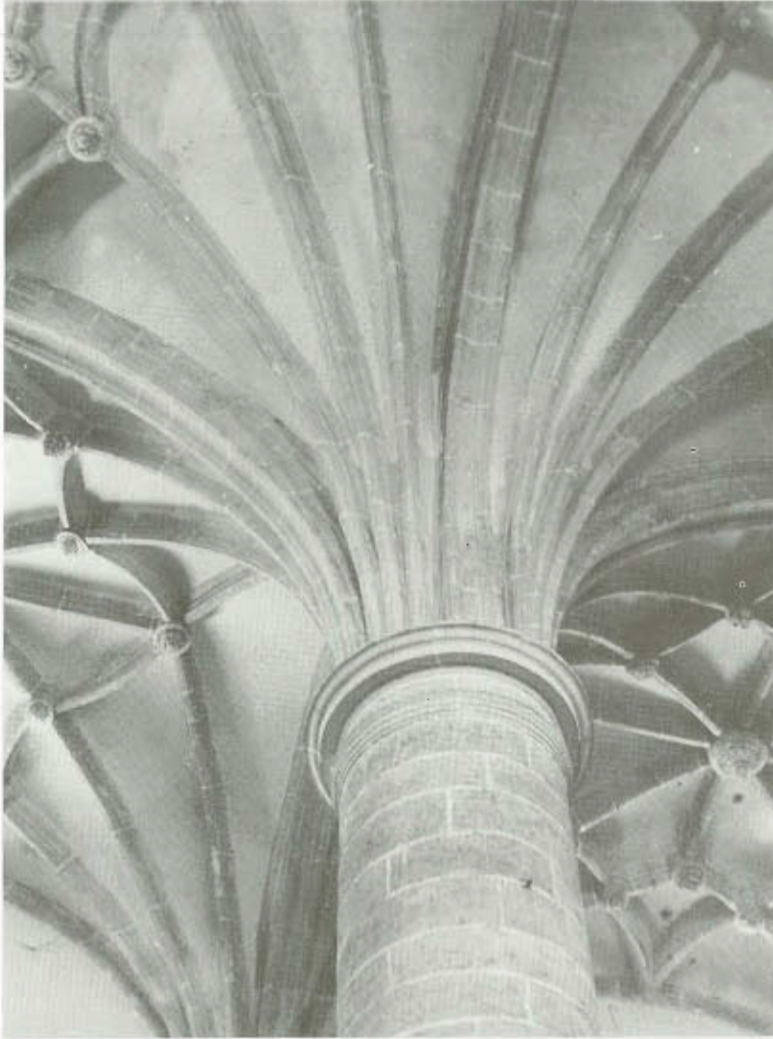
Otra de las iglesias más importantes en este período es la de Colmenar de Oreja, que pertenecía a la Orden de Santiago (18). Tenía una pequeña iglesia y se decide hacer una nueva que fuera más grande. Se comienza por la cabecera como es lo acostumbrado. Se inician las obras en 1515 siendo su arquitectura, de un maestro que trabaja en la Capilla Real de Granada y que está realizando en estos momentos la parroquial de Mondéjar. Años más tarde interviene Lorenzo Adonza y también se cita a Enrique Egas. Lo único que se había hecho en 1554 era hasta el crucero, comenzándose en este año el cuerpo de la iglesia, labor que se continuó en los años siguientes hasta llegar a 1597 que está por hacer la cubierta y las portadas, obras que se realizan con ayuda de Felipe II, terminándose en 1615. A través de estas etapas se hacen notar los cambios de planes, primero se ideó una iglesia siguiendo el modelo de los de una nave con capillas como la de Santo Tomás de Avila, cambiándose años más tarde por el de iglesia salón con tres naves a la misma altura, proyectándose cubrir con crucería, lo cual no se hizo en la última etapa, al igual que en Cadalso.

La iglesia parroquial de Chinchón se comenzó a construir en 1534 ajustándose las obras con los maestros Juan y Diego Gutiérrez. Diez años más tarde se suspenden las obras por falta de recursos económicos y por pleitos con los señores, los Condes de Chinchón. Las obras se continuaron en 1586, llegando a un acuerdo entre la villa y los condes con la condición de poder utilizar el presbiterio como capilla funeraria (19). Esta iglesia, que duró su construcción noventa años, es un edificio

(17) A. DE LA MORENA: *Catálogo Monumental de Madrid. Partido Judicial de Colmenar Viejo*, Madrid, 1975; A. CASA-SECA: *Art. cit.*

(18) J. M.^a AZCARATE: «*Datos sobre las construcciones en el Priorato de Uclés durante la primera mitad del siglo XVI*», B.S.A.A., Valladolid, 1959; L. CERVERA VERA: «*Notas sobre la iglesia parroquial de Santa María la Mayor de Colmenar de Oreja*», B.S.E.E., 1949; A. DE LA MORENA: «*La iglesia parroquial de Colmenar de Oreja, un cambio de estructura arquitectónica en el siglo XVI*», A.I.E.M., 1984.

(19) N. DE NERO: *Chinchón desde el siglo XV*, Madrid, 1957, p. 95.



Meco. Iglesia parroquial (arranque de los arcos).

monumental, de una sola nave. La iglesia tiene planta gótica al igual que la organización de los muros, ventanas y pilares de los arcos fajones. Al igual que en otras ocasiones no se llegaron a realizar las bóvedas que estarían proyectadas. A los pies se decora con motivos renacentistas puristas, al igual que los arcos que comunican con las capillas, que recuerdan a Covarrubias.

4. *Persistencia de las formas góticas en la arquitectura renacentista: la iglesia salón columnaria*

Es en esta época cuando tiene gran importancia para la arquitectura los maestros canteros procedentes del norte de España, cántabros y vascos que giran y se forman alrededor de los grandes focos góticos toledano y burgalés, surgiendo un gran número de arquitectos fundamentales para el desarrollo artístico del siglo XVI. Son difusores de un tipo de iglesias, ejemplo clarísimo de esta convivencia gótico renacentista, la llamada *iglesia*

(20) DE LA MORENA: «Iglesias columnarias con bóvedas de crucería en la provincia de Madrid», *A.I.E.M.*, 1972.

salón columnaria que se extiende por las Vascongadas, ambas Castillas, Aragón, Extremadura y Murcia. Se da este tipo en el segundo tercio del siglo XVI, tiene como características esenciales la tendencia al aspecto monumental, planta de estructura gótica, con tres naves de igual altura, y como soportes pilares cilíndricos a modo de columnas renacentistas. Estas mismas características se pueden ver en iglesias con otro tipo de pilares renacentistas (20). Los arcos tienen tendencia a ser de medio punto o rebajados, las bóvedas son casquetes esféricos que generalmente se cubren con crucería complicada, que ha perdido su función y se trata como elemento decorativo. Muchas se comienzan con estos arranques grandiosos, pero sólo se hace la cabecera y crucero, terminándose a fines del siglo XVI o en el XVII con menos vuelos artísticos y riqueza de materiales. Estos templos pertenecen a una sensibilidad nueva: edificios sobrios, inmensos, desnudos de decoración, que juegan sobre todo con la sensación monumental dada por la columna y el concepto de espacio unificado. Para los maestros avanzados tuvo gran aceptación el modelo de iglesia salón por su estética y fortaleza. Dentro de esta corriente arquitectónica nos encontramos con varios ejemplos en la provincia de Madrid que están en la irradiación meridional de la provincia de Guadalajara.

La iglesia parroquial de Meco es el ejemplo más importante, se comenzó hacia 1540 y se continuó la construcción a lo largo del siglo XVII, terminándose a principios del siglo XVIII. El edificio es magnífico, los muros son de sillería de piedra caliza, excepto presbiterio y crucero que es de ladrillo con cadenas de sillería, indicando que la obra se comenzó por los pies, se interrumpió en el crucero, continuándose en el barroco utilizando materiales más pobres. Su planta es armónica y su trazado corresponde a uno de los modelos de Rodrigo Gil. Seguramente con trazas de Rodrigo es ejecutada por Nicolás de Ribero. Toda está cubierta de bóvedas de crucería que responden a modelos empleados por el maestro, el de la nave central es el que llama Chueca patrón hontañonesco, «formado por cruceros, terceletes, ligaduras, una cuatrifolia de combados al centro, unos pies de gallo que acuden a las claves de los arcos de cabeza y, enlazando con estos otros combados de planta circular».

Le sigue en importancia la de Fuente el Saz, la cual fue iniciada por la cabecera hasta llegar al crucero, continuándose una segunda etapa con la construcción de las naves, terminándose a principios del siglo XVII. Como material de construcción se emplean cantos rodados, sistema frecuente en esta zona y en la frontera de Guadalajara. El plan de la iglesia es perfecto en cuanto a organización, completamente geométrica. De tres tramos y crucero no marcado en planta, en el presbiterio se sigue el sistema de cabecera cuadrada que pasa a una cierta altura a ochavada, utilizado varias veces por Hontañón. Las naves están separadas por pilares toscanos y se cubren con bóveda de cañón la central y las laterales con arista. El crucero y presbiterio se cubren con crucería de terceletes y combados. Los soportes de la nave central son columnas dóricas, las cercanas a la

nave central tienen el fuste liso y las restantes acanalado, recordando a los Roa (Burgos). Las ventanas que dan al crucero son de medio punto partido en dos, con círculo en el centro que tiene una cruz con brazos abalaustrados, modelo que se ve en la catedral de Salamanca y que está en relación con la escuela de Rodrigo Gil.

Otro edificio que se relaciona con Rodrigo Gil es la nueva iglesia que se levanta en Alcalá de Henares al ser derribada la de Santa María, que sustituyó a la antigua ermita de San Juan de los Caballeros, como ya se ha dicho. Fue demolida en 1553, el proyecto del plan era un templo de tres naves con doce grandes pilares en los muros y cuatro aislados en las naves, se acabaron los fondos y sólo se construyó la tercera parte. Aunque la iglesia fue destruida en la última guerra, quedando sólo la cabecera con los tres ábsides, a través de las descripciones y del plano publicado por Assas creemos que las trazas se deben a Rodrigo Gil, que al parecer ya había intervenido en esta iglesia o había dado los planos anteriormente (21). El modelo es el mismo que da para la iglesia de Cigales (Valladolid) y sus bóvedas repiten el mismo patrón que las de Meco.

En Guadalix de la Sierra existió otra antigua iglesia de la cual formaría parte la torre que hoy se conserva y que es de principios del siglo XVI que está relacionada con la de Colmenar Viejo. La nueva iglesia se comenzaría hacia 1540, siguiendo el modelo de las columnarias. Proyectada para tres naves sólo se realizó la cabecera y crucero; más tarde se hizo el cuerpo de la iglesia sólo con una nave bastante pobre, que ha sido rehecha en estos años. La cabecera y crucero se relaciona con la de Soto del Real y se ejecutarían por el mismo equipo, que al igual que la de Guadalix vio interrumpidas las obras, continuándose más tarde con tres naves, pero muy mezquinas.

La iglesia parroquial de Cobeña es obra ya avanzada del siglo XVI, su tipo recuerda al de Fuente el Saz, construido con el mismo material de cantos rodados en cajas de sillería y encintada de ladrillo. Aunque tiene elementos góticos no se llegó a cubrir con crucería.

Una de las obras más problemáticas es la iglesia de Getafe que fue trazada por Alonso Covarrubias siguiendo el modelo de iglesia columnaria. Al parecer sólo traza la cabecera y crucero que elevaría Juan Francés. Se continúan las obras en el siglo XVII al parecer alterando el sistema de los capiteles interviniendo Monegro y Gómez de Mora, aunque la documentación existente es bastante confusa (22).

Otro de los edificios que hay que incluir en este grupo es la iglesia de Camporreal que se levanta sobre un gran cerro, donde al parecer hubo un castillo. Iglesia salón pero con soportes renacentistas formados por pilares y pilastras cajeadas, con capiteles de decoración purista de lacería y rostros humanos. Este tipo de pilar recuerda el utilizado en la iglesia de Yepes (Toledo) que fue trazada por Covarrubias en 1534. Sólo se levanta la cabecera y crucero cubriéndose con bóvedas de crucería; el resto es obra del siglo XVII.

(21) Debo este dato a la amabilidad de A. Casaseca.

(22) P. CORELLA: «Alonso de Covarrubias en la Iglesia de Santa María Magdalena de Getafe», *A.I.E.M.*, 1974, y *Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII. Partido Judicial de Getafe*, Madrid, 1979; F. MARIAS: *Op. cit.*, II, 1986, p. 251.





LA ECLOSIÓN DEL RENACIMIENTO:
MADRID ENTRE LA TRADICIÓN
Y LA MODERNIDAD

Miguel A. CASTILLO OREJA
Universidad Complutense

(1) F. CHECA: «El monasterio de El Escorial y los palacios de Felipe II», en *Fragmentos*, 4-5 (1985), pp. 5-19.

Hacia los últimos años del siglo XV los territorios que hoy asociamos a la Región de Madrid distaban mucho de constituir una *comunidad* de intereses, ni siquiera económicos. Faltaban más de sesenta años para que, por decisión de Felipe II, Madrid se convirtiera en *capital* del Imperio y se pensara para su entorno un interesante plan de ordenación del territorio que abarcaba, de norte a sur, gran parte de su área de influencia (1), nucleando definitivamente el valor político y económico del centro de la península, que desde años antes se habría ido potenciando en detrimento del protagonismo asumido en la Baja Edad Media por la periferia. Por entonces, la zona objeto de nuestro trabajo estaba constituida por una diversidad de territorios —la prolongación norte de la Mancha, la Sierra, la zona sur de la Transierra y el área más occidental de la Alcarria— bajo la autoridad jurisdiccional de otras tantas instituciones como ha puesto de manifiesto A. Alvar en el artículo que encabeza el presente volumen. Al sur, prolongándose hacia el este por la zona occidental de la Alcarria, campos de cereales y huertos en los márgenes de los afluentes septentrionales del Tajo, propiedad de la mitra toledana, se jalonaban de numerosas poblaciones, que como la ciudad universitaria de Alcalá de Henares, estaban llamadas a ejercer un papel determinante en nuestro primer Renacimiento. Al norte, con derivaciones hacia la provincia de Guadalajara, las tierras de la casa ducal del Infantado vieron desarrollarse sus núcleos de población e incrementar sus respectivos caseríos a lo largo del siglo XVI como efecto multiplicador del auge de su enomía agropecuaria. Completaban el conjunto posesiones de muy diversa extensión pertenecientes al estamento nobiliario con villas como Chinchón y Getafe, importantes como esta última en el sistema de comunicaciones que unía el centro con el sur de la meseta, así como lugares y villas de realengo, que como Madrid con su alcázar de los Trastámara, eran buen exponente del poder de la monarquía respecto a otros estamentos sociales. Esta complejidad política y jurisdiccional, que se mantuvo durante todo el siglo XVI, presentaba un panorama socioeconómico y cultural que no por heterogéneo era menos rico, como se pone de manifiesto en el estudio referido con anterioridad.

A este conglomerado de intereses políticos, económicos y culturales se viene a sumar, desde unos planteamientos fundamentalmente artísticos, la importancia y vitalidad que desde la Edad Media tenían algunos centros de creación próximos, que como Segovia, Burgos y, sobre todo, Toledo ejercían directamente su influjo sobre el área objeto de nuestro trabajo. Influencia, que se ve acrecentada en los primeros años del siglo XVI al asumir estas ciudades un papel director en la renovación de las artes en Castilla, y que impidió en parte, que en la Comunidad de Madrid se desarrollara un foco artísticos de carácter autóctono hasta fechas posteriores a la construcción del monasterio de San Lorenzo de El Escorial y el establecimiento de la capital en Madrid. No obstante, y a pesar de este hecho, dos ciudades de la Comunidad capitalizaron el desarrollo artís-

tico de la región y gran parte de la zona centro, rivalizando a lo largo del siglo con el foco próximo de Toledo, hasta desplazar a éste del papel hegemónico que había mantenido brillantemente durante siglos. Estas dos ciudades no son otras que Alcalá de Henares y Madrid. Esta última, sede de la Capital desde 1561, se convertirá desde entonces en el fiel exponente de la centralización burocrática necesaria para abordar la complejidad de un estado moderno como el gobernado por Felipe II, a la vez que expresión del poder político del monarca. Ya desde el reinado de los Reyes Católicos comenzó a transformarse acondicionándose progresivamente a las nuevas funciones que había de cumplir en el futuro, coincidiendo con esa pontenciación del centro respecto a la periferia a la que ya aludimos anteriormente (2). Alcalá de Henares, que hasta mediados de siglo asumió las inquietudes artísticas más renovadas de toda la región, fue capaz de articular un foco artístico de especial relevancia que, acorde con el prestigio de su Universidad, potenció determinadas actividades artísticas y culturales, que como la platería o la tipografía complutenses no pudieron ser desplazadas por el auge de la capital hasta muy entrado el siglo XVII (3).

A pesar de ello, la influencia ejercida en ambas ciudades así como en las poblaciones más importantes de la región por los centros artísticos próximos, que como Toledo forjaron su esplendor a lo largo de la Edad Media, es más que evidente, sobre todo en los treinta primeros años del siglo XVI. A partir de estas fechas, tanto Alcalá de Henares, mediante un vasto programa de obras patrocinadas por la Universidad y los cardenales Tavera y Fonseca, como Madrid, que ve modernizar su viejo Alcázar y remodelar su entorno por expreso deseo del emperador Carlos, presentarán signos evidentes y cada vez más numerosos de su autonomía artística que se tradujeron, entre otros efectos, en el ensayo de soluciones constructivas y ornamentales fundamentales en el proceso de decantación purista de la arquitectura castellana, o en el desplazamiento progresivo de formas y temas tradicionales en las artes plásticas en beneficio de soluciones renovadoras afines, en gran medida, a la estética manierista.

En el caso concreto de Alcalá de Henares ciudad que, como ya hemos indicado, se convierte en el foco artístico más importante de la región hasta la década de los años sesenta, la influencia ejercida por el centro artístico de Toledo sobre todo en los años correspondientes al arzobispado de Cisneros (1495-1517) es, además de notoria, especialmente enriquecedora para su organización como centro humanista de creación e irradiación artística. La polémica entablada en los albores del Renacimiento entre los partidarios de las técnicas y lenguajes artísticos tradicionales —avalados directamente por la vigencia del último gótico, de la estética hispanoflamenca y de las tradiciones constructivas y artesanales hispanomusulmanas— y aquellos defensores de nuevos planteamientos artísticos, no todos llegados del exterior, pero siempre más acordes con los valores de renovación estética propuestos por el humanismo europeo, parece ad-

(2) A. ALVAR: *Felipe II, la Corte y Madrid en 1561*, Madrid, 1985.

(3) Además de algunas obras relativamente recientes de carácter general como la de JAMES P. R. LYELL. *Early Book Illustration in Spain*, New York, 1976, o la de B. GARCÍA VEGA: *El grabado del libro español, siglos XV-XVI-XVIII*, Valladolid, 1984, la obra fundamental al respecto, todavía no superada, sigue siendo el libro de J. CATALINA GARCÍA: *Ensayo de una tipografía complutense*, Madrid, 1899.

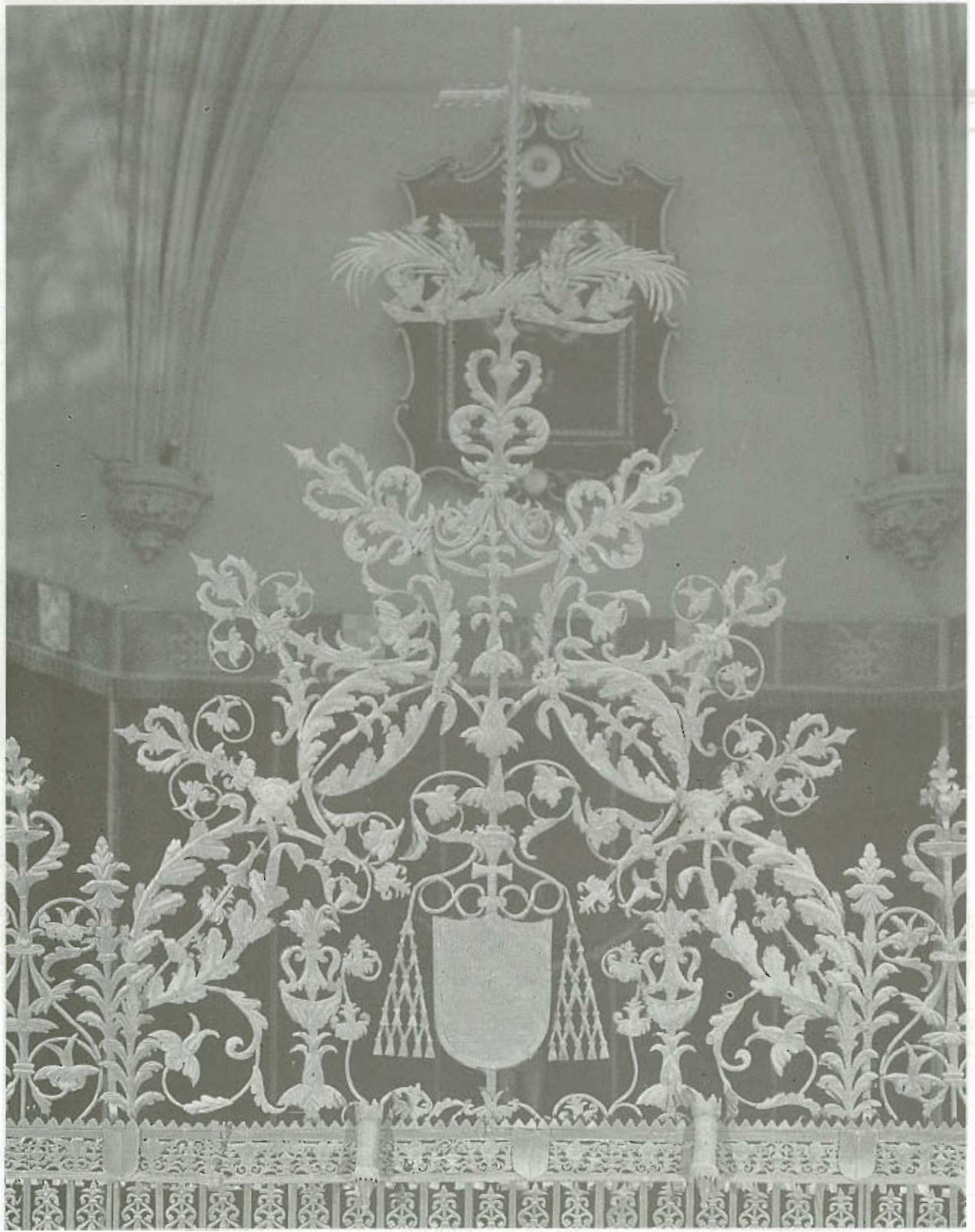
quirir una especial virulencia en un ambiente caracterizado por una gran actividad artística y una política constructiva cuantitativamente importante, que obligó a Cisneros y a sus colaboradores a contratar a artistas y constructores de muy diferente formación y carácter. Como veremos, no sólo las artes industriales y suntuarias como la rejería, la platería y los objetos litúrgicos y devocionales reflejarán en sus diseños estas contradicciones lingüísticas entre la tradición y la modernidad, sino que la arquitectura fue el campo más adecuado para plantear, debatir y resolver los efectos derivados de este enfrentamiento entre ambas concepciones, a la vez que sirvió de caldo de cultivo de tensiones entre los diversos artistas que colaboraban en un mismo proyecto, y que no siempre pudieron ser evitados por Cisneros y sus colaboradores más inmediatos. Polémica y tensiones que parecen remitir en torno a unas fechas coincidentes con la publicación en 1526 de las *Medidas del romano* por Diego de Sagredo.

Este ambiente, rico y contradictorio por su carácter incipiente y heterogeneidad, viene a enriquecerse aún más con aportaciones de otros artistas procedentes de centros situados al norte de Guadarrama. Juan Gil, activo en Segovia por estos años aunque vecino de la población madrileña de Rascafría, y su colaborador Juan del Campo demostraron su conocimiento del sistema constructivo gótico en algunas obras de Torrelaguna y Alcalá de Henares en las que supieron hacerlo compatible con novedades constructivas y ornamentales propias del *romano* (4). De los dos, este último fue sin duda el partidario más vehemente de la nueva arquitectura en la zona, lo que le llevó a criticar muy despectivamente algunas de las soluciones dadas por Enrique Egas y supervisadas por Pedro Gumiel para la construcción del monasterio franciscano de la Madre de Dios de Torrelaguna, enemistándose con ambos y abandonando la obra, causa que obligó a Cisneros a mandarle buscar y detener para que volviera a hacerse cargo de las obras ya emprendidas (5). Sin embargo, los partidarios del arte nuevo vieron reforzada su causa con la llegada a Alcalá de Henares de uno de sus máximos defensores en toda Castilla: el escultor Felipe Vigarny, que procedente de Burgos fue contratado por Cisneros en 1512 para realizar los retablos mayores de la Iglesia Magistral de Alcalá de Henares y de la iglesia del convento franciscano de Torrelaguna. Vigarny, en colaboración con el pintor Leon Picardo, realizó ambas obras dejándolas asentadas con su equipo entre ese año y el siguiente, como se desprende de la correspondencia mantenida por el artista con el cardenal primado (6). Ambos retablos, hoy desaparecidos, vienen a ocupar la actividad del escultor borgoñón y sus colaboradores en unos años que hasta ahora la historiografía tradicional había dejado en blanco. A pesar de la fecha temprana de estas obras, y de que fueran realizadas con anterioridad a las primeras colaboraciones de Vigarny con Diego de Siloe y Alonso de Berruguete —que tanta importancia tuvieron para el desarrollo de su obra futura— hemos de pensar que ambas debieron de causar un gran impacto en el ambiente

(4) JUAN GIL se encargó de realizar en 1502 la escalera del zaguán del Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares, que por su elevado coste para las fechas —33.000 maravedíes— debía ser obra de embergadura (Universidad Complutense. *Alcalá y Madrid. Documentos varios y antiguos*, vol. núm. 2, fol. 16 v.). JUAN DEL CAMPO, además de la ejecución de las obras del convento de la Madre de Dios de Torrelaguna, realizó en 1515 para la sacristía de la iglesia del Colegio Mayor de Alcalá de Henares unos pilares con basa y capitel «a la antigua» como los de la portada principal del mismo (*Alcalá y Madrid. Documentos...*, vol. núm. 6 s.f.). Citados ambos en nuestro libro: *El Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares. (Génesis y desarrollo de su construcción, siglos XV-XVIII)*, Madrid, 1980, pp. 42, 52, 125 y 126.

(5) La noticia la da LLAGUNO: *Noticia de los arquitectos...*, Madrid, ed. 1979, I, pp. 145-146. La polémica entablada por Juan del Campo con Enrique Egas y Pedro de Gumiel se concreta en un interesante documento de 1513, citado en nuestro artículo «La proyección del arte islámico en la arquitectura de nuestro primer renacimiento: el *estilo Cisneros*», *A.I.E.M.*, XXII (1985), p. 59.

(6) Esta documentación consta de tres cartas enviadas en 1512 por Felipe Vigarny y León Picardo a Cisneros, en las que además de informarle sobre la ejecución de ambos retablos, y del arreglo de los relojes del Cardenal, solicita favores para un deudo, conforme el uso de la época (Universidad Complutense, *Alcalá y Madrid. Documentos...*, vol. núm. 5, fol. 145-146-147).



J. Francés. Reja de la Magistral de Alcalá de Henares (detalle).

artístico de Alcalá de Henares y su área de influencia, en un momento en que comenzaban a ser visibles los progresos de las artes en la zona. Resulta interesante, al respecto, que en 1512 coincidieran en la ciudad Diego de Sagredo, socio comerista del Colegio Mayor de San Ildefonso, y el escultor Felipe Vigarny, al que el autor de las *Medidas del romano* compara en su libro, por su experiencia y conocimientos del nuevo arte, con alguno de los varones más ilustres de la Antigüedad Clásica.

La relación de estos datos y los problemas derivados de ellos nos hace pensar en Alcalá de Henares durante los primeros años del siglo XVI como un centro artístico en formación en el que recalán múltiples influjos de otros centros creadores como Burgos, y sobre todo Toledo, pero con la suficiente vitalidad como para organizarse como centro, primero difusor de nuevas experiencias, y más tarde creador, asociando a su actividad artística un área de influencia que se proyecta hacia el norte a través de poblaciones como Meco y Torrelaguna, y hacia el este por la provincia de Guadalajara, llegando a competir, aunque todavía tímidamente, en algunas actividades artísticas con Toledo en las poblaciones occidentales de la región. Todo ello llegó a convertir a Alcalá de Henares en un centro de fundamental importancia del arte castellano del siglo XVI. Como ya señalara recientemente el profesor Cruz Valdovinos, «la desaparición casi completa de la documentación de la ciudad y el territorio, cuando no destrucción, de la mayoría de sus obras artísticas y de sus monumentos, ha originado una falta de atención y un desconocimiento extraordinario del arte de una de las grandes sedes de la cultura en la edad de oro castellana» (7).

(7) J. M. CRUZ VALDOVINOS: «Miguel de Urrea, entallador de Alcalá y traductor de Vitruvio», *A.I.E.M.* XVII (1980), p. 6.

Las artes durante el arzobispado de Jiménez de Cisneros

Desde nuestra perspectiva actual, si algo caracteriza la política artística del Cardenal Cisneros es, no sólo la dimensión de los proyectos del prelado en Toledo y en Madrid —factor que le singulariza respecto a los mecenas que le precedieron— sino, sobre todo, el hecho de que la febril actividad constructiva por él patrocinada y el desarrollo artístico derivado de ella coincidieron durante los años en que ocupó la sede primada —1495-1517— con un proyecto moderno de renovación de la sociedad y de transformación del estado. Alcalá de Henares, que debe a Cisneros su carácter universitario y moderno, y su vitalidad como centro artístico de relevancia en nuestro renacimiento, es quizá el mejor ejemplo de ello. La ciudad, con la fundación de la universidad, la transformación de su casco medieval y la construcción de sus edificios más significativos, se convirtió «ex novo» en el fiel exponente de las preocupaciones políticas y culturales de Cisneros y en paradigma urbano de la renovación religiosa, política e intelectual propuesta por el prelado (8). A escala menor, Torrelaguna, pueblo natal de Cisneros, ve transformar su morfología urbana con la construcción de nuevos edifi-

(8) M. A. CASTILLO: *Ciudad, funciones y símbolos. Alcalá de Henares un modelo urbano de la España moderna*. Madrid, 1982.

cios y la terminación de otras obras emprendidas con anterioridad, así como con la puesta en marcha de un modesto plan de obras públicas, que junto al que se llevó a cabo simultáneamente en Alcalá de Henares y su término se nos presentan como un incipiente proyecto de ordenación del territorio, el primero tal vez de la España moderna (9). Otras poblaciones de la región, de muy diferente entidad y pertenecientes todas a la mesa arzobispal de Toledo, vieron renovar sus templos, enriquecidos con retablos, pinturas y obras de carácter litúrgico y devocional, a instancias de los visitantes del arzobispado, seguidos de cerca por el «honrado» Pedro Gumiel, oficial de las obras del cardenal y hombre de su máxima confianza.

Es más, si algo define el ambiente artístico de estos años —denominador común del incipiente clasicismo hispánico— es la pluralidad lingüística del momento, cuya diversidad de alternativas van a rivalizar incluso en un mismo proyecto artístico. De ahí el fenómeno de hibridación resultante en las obras financiadas por Cisneros en Toledo y Alcalá de Henares, cuyo feliz resultado estético llevó a Tormo a identificar su *estilo* con la personalidad del cardenal, encuadrando a las mismas en el denominado *estilo Cisneros*. A partir de entonces algunos estudiosos han intentado, con mayor o menor fortuna, explicar la complejidad del fenómeno sin llegar, a nuestro juicio, a despejar las incógnitas planteadas en este problema (10). Ultimamente con un criterio más actual se ha intentado ver en el conjunto de las empresas artísticas de Cisneros un «interés por dejar plasmado en una imagen artística sus preocupaciones culturales y políticas» (11). En este caso, aún teniendo presente una visión más global del mecenazgo del prelado, los ejemplos manejados como apoyo de la tesis —dos de ellos posteriores incluso a la muerte del cardenal, y reflejo de humanismo clasicista de la institución universitaria que los encargó— sólo permiten acercarse de forma parcial, y a veces sesgada, a los intereses artísticos del que fuera gobernador del reino. Ya en otra ocasión descartamos, coincidiendo con Bayon, cualquier *voluntad de hacer* similar a la que informaba el *estilo Reyes Católicos* en el conjunto de las obras encuadradas en el llamado *estilo Cisneros* (12). Creemos que el medio más adecuado para analizar las empresas artísticas del cardenal debe basarse en el cotejo de las mismas con su paradójica personalidad: ideológicamente conservador aunque defensor, a la vez, de una visión moderna y transformadora del estado.

Es su carácter eminentemente tradicional el que le hace acudir a la constructiva gótica, con todas sus implicaciones simbólicas, para la construcción de los edificios religiosos más importantes de su mecenazgo. La disposición de la iglesia de San Ildefonso de Alcalá —común a la antigua de San Juan de la Penitencia y a la de las Úrsulas de la misma localidad, y similar a la del antiguo alcázar madrileño— dista mucho, por su tipología tradicional, de responder al carácter monumental y estandarizado de las obras financiadas y favorecidas por los monarcas

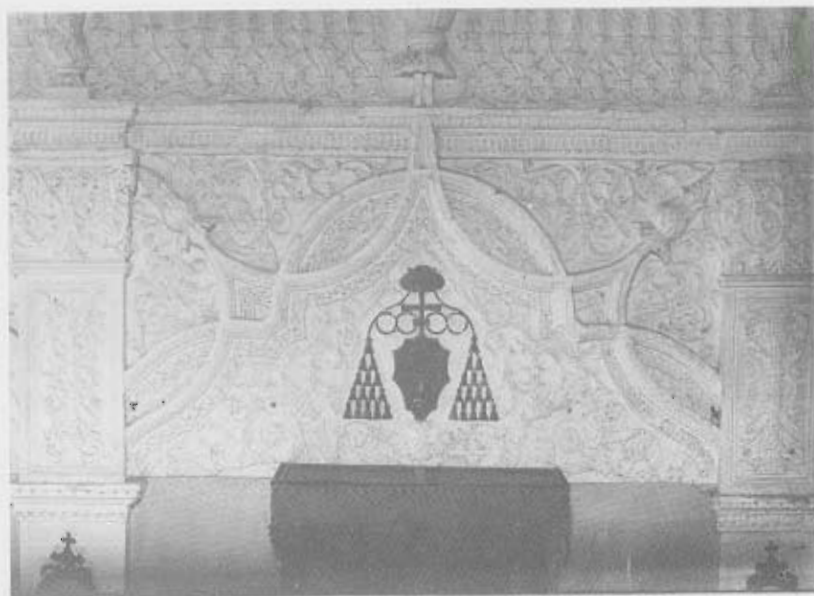
(9) *Ibidem*. Del mismo autor *El Colegio Mayor de San Ildefonso...*, pp. 35 y ss.; A. MOMPLET y M. V. CHICO: *El arte religioso en Torrelaguna*, Madrid, 1979.

(10) Todas ellas se recogen en nuestro artículo «La proyección del arte islámico...», *A.I.E.M.*, XXII (1985), pp. 55-56.

(11) F. CHECA: *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, Madrid, 1983, pp. 124-128.

(12) M. A. CASTILLO: *Ibidem*, pp. 55-56.

Alcalá de Henares. Yeserías de la Capilla de San Ildefonso.



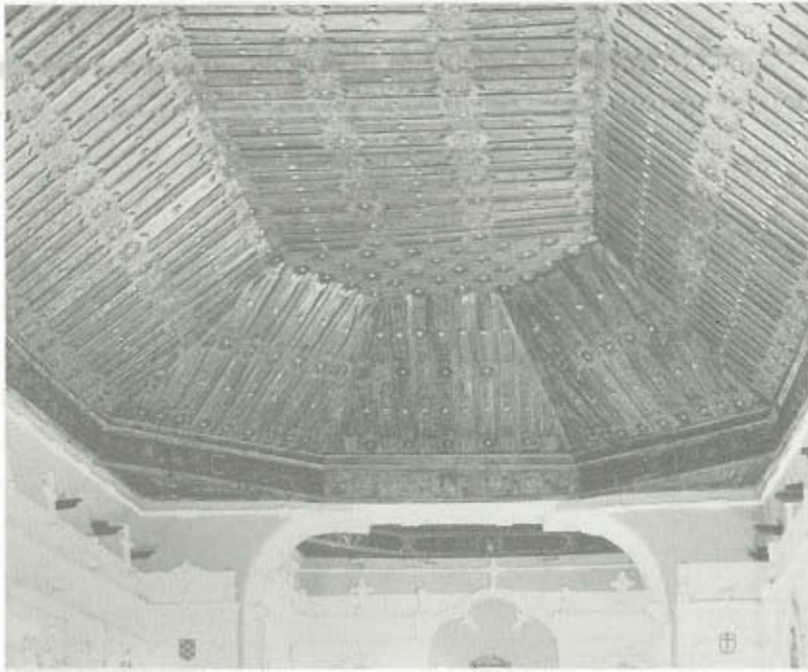
(13) A. DE LA MORENA: «El monasterio de San Jerónimo el Real, de Madrid», *A.I.E.M.*, X (1974), pp. 47 y ss.; M. ESTELLILLA: «Los artistas de las obras realizadas en Santo Domingo el Real y otros monumentos madrileños de la primera mitad del siglo XVI», *A.I.E.M.*, XVII (1980).

(14) A. DE LA MORENA: «Nueva obra documentada de Antón y Enrique Egas: la Iglesia Magistral de Alcalá», *A.I.E.M.*, XVI (1979), p. 65; M. A. CASTILLO: «Documentos relativos a la construcción de la Iglesia Magistral de San Justo y Pastor de Alcalá de Henares», *A.I.E.M.*, XVI (1979), pp. 69 y ss. Del mismo autor *Ciudad, funciones y símbolos...*, Madrid, 1982, pp. 62-64.

(15) M. A. CASTILLO: *Ibidem*, Cap. 3.

(16) Los problemas ya apuntados por LLAGUNO (I, pp. 145-146) no debieron de concluir con anterioridad a la muerte de Cisneros, dado que todavía en 1524 Juan del Campo reclamó, ante las autoridades competentes, a los testamentarios del cardenal los 396.000 maravedises que se le adeudaban, entre otras, de las obras del monasterio de Torrelaguna. El documento al respecto lo recoge J. M. AZCÁRATE: *Colección de Documentos para la Historia del Arte en España (Volumen 2)*, Madrid-Zaragoza, 1982, pp. 270-271.

como San Jerónimo o Santo Domingo el Real de Madrid (13), aunque respondan a unas inquietudes renovadoras similares a las que llevaron a fundar el Hospital de la Latina a Beatriz Galindo en 1507. La iglesia Magistral de Alcalá de Henares es el mejor exponente de lo que venimos refiriendo. Construida por Anton y Enrique Egas a partir de 1497, sus hermosas y desahogadas proporciones se corresponden con una amplia girola y con un coro —hoy desaparecido— copia acertada de ambas soluciones de su referente la catedral primada. No podía ser de otra manera, atendiendo al carácter simbólico del templo, lugar de veneración del martirio de los Santos Justo y Pastor, una de las tradiciones piadosas más antiguas de la península, y emblema de la renovación espiritual propuesta por Cisneros a la sociedad (14). La Magistral y la Universidad serán, pues, dos ejemplos de esa personalidad paradójica y aparentemente contradictoria del cardenal que definen a Alcalá de Henares como el paradigma de las propuestas de modernización del ilustre prelado (15). En esta misma línea, otros edificios fueron terminados o levantados de nueva planta por expreso deseo del Cardenal Cisneros de acuerdo a la edificación gótica. En su pueblo natal, Torrelaguna, edificó la torre de su iglesia mayor —modelo de muchos campanarios de la zona— y terminó su fachada occidental, de acuerdo a unos patrones similares a los ya ensayados en la fachada oeste de la Magistral de Alcalá de Henares, y emprendió la construcción del monasterio franciscano de la Madre de Dios, que sobre proyectos de Enrique Egas, fue ejecutado, no sin problemas, por Juan del Campo, aparejador de Juan Gil en la catedral de Segovia (16). Es en este edificio, decorado con yeserías *platerescas* —como otros financiados por el cardenal en



Alcalá de Henares. Artesonado de la Capilla de San Ildefonso.

Toledo y Alcalá— y con motivos vegetales próximos a los repertorios renacientes, donde se apreciarían mayores contradicciones entre el lenguaje gótico tradicional y las nuevas soluciones propuestas por arquitectos renovadores como Juan del Campo. Estas contradicciones avivaron una violenta polémica que lleva a éste último a cuestionar, de forma irónica y despectiva, las soluciones dadas para el edificio por Enrique Egas, y supervisadas por Pedro Gumiel; y lo que es más importante, estas disidencias se centraron no tanto en cuestiones de tipo decorativo, como en lo que afectaba al *sistema de proporciones* propuesto. Según Juan del Campo, si la obra se hacía conforme a los diseños de Egas...

«yrá syn ninguna proporción, porque en ninguna obra del mundo se ordenó que el capitel fuesse mayor que la bassa ny aún tan grande con mucha cantidad, syno disminuydo por su razon, porque la muestra e debuxo que hizieron los dichos maestre Enrique e Pedro Gomiel fue sin petipié, syno a ojo e a bien pensar, que no tuvieren respeto al ancho e alto que convenía hazerse» (17).

El mantenimiento de estos desacuerdos no impidieron que en los veinte primeros años del siglo XVI el sistema constructivo gótico gozara de una gran consideración entre los constructores de la región, que logran afianzarlo durante estos años y dotarle de un vigor que preludia el mantenimiento de determinadas soluciones tradicionales durante más de cincuenta años. A estas fechas iniciales del siglo corresponden el comienzo de las obras

(17) Universidad Complutense. *Alcalá y Madrid. Documentos varios y Antiguos*, vol. 5, fol. 162; citado en nuestro artículo «La proyección del Arte islámico...», *A.I.E.M.*, XXII (1985), p. 59.

(18) L. CERVERA VERA: «Notas sobre la iglesia parroquial de Santa María la Mayor en Colmenar de Oreja», *B.S.E.E.*, 1949 (53), pp. 113 y ss.; M. ESTELLA: «Iglesia parroquial de Pinto y su púlpito: datos documentales sobre los artistas de su construcción y ornato en el siglo XVI», *A.I.E.M.* (1979), pp. 165 y ss.

(19) J. CAMON AZNAR: «La escultura y la rejería española del siglo XVI», *Summa Artis*, XVIII, Madrid, 1967, p. 423; T. ANDRÉS: «El rejero Juan Francés», *A.E.A.* (1956), pp. 181-210; y M. A. CASTILLO: «Documentos relativos a la construcción...», *A.I.E.M.*, XVI (1979), pp. 69 y ss.

(20) M. A. CASTILLO: «La proyección del arte islámico...», *A.I.E.M.*, XII (1985), pp. 57-58.

de la iglesia parroquial de Colmenar de Oreja, iniciadas en 1511 por el Maestro Enrique que se ocupó de su cabecera y crucero, y que dio paso en las mismas al maestro de cantería Cristóbal de Adonza, quien había trabajado con anterioridad en las iglesias parroquiales de Mondéjar y Pinto, ésta última visitada por Enrique Egas en 1530 (18).

La vigencia, pues, del gótico no solo estriba en estos ejemplos constructivos, ampliables a varios otros de diversa consideración como las trazas dadas por Anton Egas para el convento de Valparaíso de Chinchón en 1521, sino que también se fundamenta en el auge y esplendor que alcanzaron las artes suntuarias afines a estos planteamientos estéticos. Tal es el caso de la platería, con artífices tan destacados como prolíficos como Juan Faraz y obras tan laboriosas como el portapaz y el cáliz llamado «de Cisneros» (Magistral de Alcalá de Henares). Así mismo, la ropa litúrgica y la incipiente, pero pujante, producción tipográfica daban al mercado ejemplares que como la *Vita Christi* de Landulfo de Sajonia (Alcalá de Henares, S. Polono, 1502) mantenían tipos e ilustraciones coincidentes con el gusto tradicional. Pero sobre todo, es la rejería monumental la que adquiere un mayor esplendor como consecuencia del auge constructivo del período. A estos años iniciales del siglo corresponden los trabajos más maduros de Juan Francés, *maestro maior de las obras de fierro en España*, para la iglesia Magistral de Alcalá de Henares, la Capilla del Colegio Mayor de San Ildefonso y el convento de la Madre de Dios de Torrelaguna, éstas últimas desaparecidas, donde se podían apreciar uno de los primeros síntomas ornamentales de nuestro Renacimiento. Como ya señalara Camón Aznar, Juan Francés diseña el cuerpo de las rejas de la Magistral conforme a modelos aún góticos, pero el remate y determinados elementos decorativos son ya renacentistas, pues ya no se coronan estas rejas por las grandes cresterías de fray Francisco de Salamanca —autor de la monumental reja de la Iglesia del monasterio de El Paular en Rascafría— sino con temas de róleos candellieri y tallos ondulados terminados en cabezas de animales fantástico o monstruosos (19).

Otro de los aspectos de vinculación de arte de este momento con los lenguajes tradicionales se manifiesta en la persistencia con que se emplean las artes y técnicas de origen hispanomusulmán debido a su carácter económico y funcional, y posiblemente a su utilización con criterios estéticos diferenciadores, a juzgar por las cualificadas opiniones que nos han llegado de esta época (20). Estos edificios, generalmente funcionales, construidos en ladrillo y tapial, cómodos desde el punto de vista climático, asociaban en sus interiores de sencillos volúmenes toda una serie de técnicas hispanomusulmanas que como las yeserías *cortadas a cuchillo*, los alicatados, las solerías de cerámica multicolor y las cubiertas de *par y nudillo* con tracerías de estrellas y lazos configuraban un aspecto rico y suntuoso, claramente diferenciado de la estética nórdica. Dichos interiores se solían completar decorándolos con tapices y sargas pintadas,

unas veces góticas, otras renacentistas, y en muchos casos con motivos decorativos de tipo morisco.

Continuando con la tradición de edificios bajomedievales, como la capilla del Alcázar de Madrid o el Hospital de Antezana de Alcalá de Henares, el edificio más significativo correspondiente a los años del arzobispado de Cisneros es sin duda, la Capilla del Colegio Mayor de San Ildefonso en Alcalá de Henares. Comenzada en la primera década del siglo XVI, bajo la dirección de Pedro de Gumiel, en ella colaboraron un gran número de artistas que como los Santacruz —maestros yeseros que realizaron con la gubia las filigranas en yeso de su interior— o el «venerable» Alonso de Quevedo, autor de sus cubiertas de madera policromada, contribuyeron a dotar a este edificio de gran suntuosidad y esplendor (21). La resonancia de esta capilla en la zona debió de ser grande, sobre todo en lo que concierne a la proyección de sus tipos de cubiertas. Similares a éstas de San Ildefonso las encontramos, con ligeras variaciones, en la iglesia del convento de las Úrsulas de Alcalá de Henares, en la iglesia de San Pedro de Camarma de Esteruelas —está con tirantes sobre canecillos— y en la parroquial de Moratilla de los Meleros (Guadalajara) realizada también por Alonso de Quevedo y tasada por Pedro de Gumiel (22). Otras de la zona norte de la región como las de las parroquiales de Talamanca, El Berruenco, Manjiron y Montejo de la Sierra parece inspirarse en éstas siendo ejemplos evidentes de la elaboración de los modelos toledanos llevada a cabo en el foco de alcalaino.

Con el artesonado de casetones poligonales y estrellados del Paraninfo o *Teatro Scolastico* de la Universidad de Alcalá, realizado bajo dirección de Andrés de Zamora por Bartolomé Aguilar, Pedro Izquierdo y Hernando de Sahagún entre 1518 y 1520 (23), este tipo de soluciones quedan perfectamente instaladas en nuestro renacimiento como así lo demuestra su utilización posterior en edificios plenamente renacentistas como el Palacio Arzobispal de Alcalá en cuyos amplios salones —construidos en los arzobispados de los cardenales Fonseca y Tavera, y hoy lamentablemente desaparecidos— se conjugan todas estas técnicas tradicionales con motivos ornamentales del más refinado clasicismo. La vigencia de la estética hispanomusulmana en la región no concluye con los ejemplos hasta aquí reseñados sino que se proyecta posteriormente incluso en los años de expansión del manierismo clasicista. El uso tradicional de los azulejos —que en El Escorial se funde con el gusto flamenco— se corresponde con el mantenimiento de las técnicas del *cortado de yeso*, no sólo en edificios contemporáneos a las obras descritas en Alcalá como la techumbre de estuco de la Capilla de San Pedro de la Magistral, sino también en otros conjuntos que sobrepasan la primera mitad del siglo XVI como el friso de yeserías del Salón de Reyes de las Descalzas Reales, o el «altar y ornato de yesería destuco» realizado en 1580 en la iglesia del monasterio de Santo Domingo el Real de Madrid (24). De la misma manera, este gusto por la estética tradicional de origen islámico se

(21) M. A. CASTILLO: *El Colegio Mayor...*, pp. 43, 48 a 54 y 127; B. PAVÓN MALDONADO: *Alcalá de Henares medieval. Arte islámico y mudéjar*, Madrid-Alcalá de Henares, 1982, pp. 131-135.

(22) P. J. LAVADO PARADINAS: «La iglesia parroquial de la Asunción en Moratilla de los Meleros (Guadalajara)», *Wad-Al-Hayara*, núm. 5 (1978), pp. 115 y ss.; B. PAVÓN: *Ibidem*, pp. 135-138.

(23) M. A. CASTILLO: *El Colegio Mayor...*, pp. 54-57.

(24) M. AGULLÓ: *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, 1978, pp. 193-194. El subrayado es nuestro.

mantiene igualmente en determinados ornamentos usados tanto en el interior como el exterior de edificios civiles y religiosos. Resulta muy revelador que todavía en 1543, cuando se redactan en la villa de Madrid las *Ordenanzas de pintores*, se exigiera a los aspirantes del «arte de la sargería» examinarse entre otros asuntos propios de oficio de la realización de sargas al «romano y de damasco y de lazos de obra morisca...».

Sin embargo, de todas las empresas realizadas por el Cardenal Cisneros las más interesantes desde un punto de vista actual son aquellas que están estrechamente relacionadas con su visión moderna y renovadora del estado; obras que generalmente responden a decisiones políticas adecuadas a los objetivos que se propuso el prelado. Entre estos objetivos estaban la regeneración de la administración del estado, necesitada entonces de profesionales bien formados, y la adecuada formación del clero, que eran los más indicados para trasladar al resto de la sociedad los ideales de renovación defendidos por el cardenal. Para lograr ambos, la creación de la Universidad de Alcalá, concebida de forma diferente a las tradicionales, resultaba ineludible; y para ello, la creación *ex nihilo* de una *ciudad universitaria* moderna y funcional que pudiera albergar a la institución y ofrecerle los servicios necesarios (26). Alcalá de Henares se convierte entonces en el elemento nuclear de un incipiente plan de ordenación del territorio, que de norte a sur abarcaba desde Torrelaguna a la misma sede episcopal, incluyendo las poblaciones más importantes de la zona pertenecientes a la mesa arzobispal de Toledo. En estos dos últimos núcleos, pero sobre todo en su pueblo natal, el cardenal realizó una serie de obras públicas complementarias a las que se venían realizando en Alcalá. Pero es sobre todo esta ciudad la que ocupa prioritariamente los esfuerzos de Cisneros y sus colaboradores. Había allí mucho para tentar el espíritu de empresa de ciertos hombres de negocios, pues era preciso crear en Alcalá ciertas industrias necesarias para sus nuevos habitantes: imprenta, tintorería, batanes; también había que construir viviendas para toda una población de estudiantes, artesanos y comerciantes (27). No sólo se transformó radicalmente la ciudad medieval preexistente, construyendo importantes edificios y dotándola de los servicios necesarios, sino que se llevó a cabo un plan de obras públicas para la ciudad y su área de influencia —a veces en colaboración con las poblaciones vecinas beneficiarias también de las mismas— que hicieron posible la instalación definitiva de la universidad en el lugar ideado al efecto (28). El conjunto universitario formado por dieciocho parcelas generalmente ortogonales, situadas a ambos lados de dos grandes vías casi paralelas, requirió una enorme inversión asociada a una operación inmobiliaria de gran envergadura, insospechada para su tiempo. El conjunto así planeado, debido a sus dimensiones, ordenación y trazado, inusuales en la España de aquel tiempo, constituía una verdadera *ciudad universitaria*, cuya regularidad del trazado y uniformidad de sus edificios conformaban un aspecto cuya unidad volumétrica y plástica se adecuaban perfectamente a la importancia y magnitud

(26) Cfr. M. BATAILLON: *Erasmus en España*, México, 1950, pp. 1-71; J. GARCÍA ORO: *Cisneros y la reforma del Clero español en tiempos de los Reyes Católicos*, Madrid, 1971; además de la ya clásica obra del CONDE DE CEDILLO: *El cardenal Cisneros, Gobernador del reino*, 3 vols., Madrid, 1921-1928.

(27) M. BATAILLON: *Op. cit.*, p. 12.

(28) M. A. CASTILLO: *Ciudad, funciones y símbolos...* Madrid, 1982, Cap. 3; J. M. FERNÁNDEZ: *El Cardenal Cisneros y su villa de Alcalá de Henares*, Alcalá, 1982.



Alcalá de Henares. Paraninfo de la Universidad.

del proyecto, como ya señalara un siglo más tarde fray Pedro de Quintanilla y Mendoza (29). En esta zona universitaria se localizaban los edificios del Colegio Mayor de San Ildefonso —matriz de la institución universitaria— dos colegios *gramáticos*, cuatro colegios *de artistas*, el Colegio Trilingüe, además del colegio-convento de San Pedro y San Pablo para religiosos de la orden de San Francisco, el hospital universitario de San Lucas, las imprentas y un gran número de viviendas para maestros, escolares, libreros, artesanos y comerciantes. De todos estos edificios el más singular por sus dimensiones e interés artístico —acrecentado a lo largo del siglo XVI— es el Colegio Mayor de San Ildefonso, que ocupaba la parcela mayor de todo el conjunto universitario. Tipológicamente diferente a los colegios mayores de las universidades tradicionales, constaba de dos claustros de arquerías que en sentido longitudinal limitaban a un patio al que daban las dependencias administrativas, oficinas y almacenes. Completaban el conjunto, en sentido transversal al eje de composición de los patios, la capilla de San Ildefonso —ortogonal con el claustro principal del que le separaba un pequeño patio de verano, con su sacristía de pilares *al romano* y sus cubiertas de madera— y el Paraninfo o *Teatro Scolástico*, en la crujía occidental del segundo claustro denominado del *colegio nuevo*; lugar donde posteriormente se levantaría el claustro del Colegio Trilingüe, después de su traslado desde su emplazamiento original frente al Colegio Mayor (30). Al conjunto, construido en ladrillo y tapial, se accedía por una portada toledana de *vuelta redonda* con columnas a la romana, similar a la del convento de Santa Catalina de Sena de la misma ciudad; ti-

(29) Fray PEDRO DE QUINTANILLA Y MENDOZA: *Archetipo de virtudes, espejo de prelados...*, seguido de *Archivo Complutense*, Parlemo, Nicolás de Bua, 1653, pp. 17-179; cit. en nuestro libro *El Colegio Mayor...*, Madrid, 1980, pp. 42-44.

(30) M. A. CASTILLO: *El Colegio Mayor...*, pp. 47 y ss.

pología de éxito en la zona como lo acreditan ejemplos más tardíos como las portadas del convento de las Descalzas Reales y la de la casa de Benito Jiménez de Cisneros en Madrid, o la del convento de la Imagen de Alcalá de Henares.

Para la ejecución de este ambicioso proyecto constructivo, del que se derivó una gran actividad artística en otros campos, el Cardenal Cisneros tuvo que supervisar personalmente la marcha de todos estos asuntos, controlándolos directamente o a través de sus colaboradores más inmediatos. Ahí radica otro de los rasgos de modernidad de la política artística del prelado, que hoy podemos definir con mayor rigor debido al conocimiento que tenemos de la correspondencia mantenida por el arzobispo. En numerosas cartas cruzadas con sus colaboradores se le informa puntualmente de la marcha de las obras, recabando su opinión sobre temas concretos de carácter técnico, artístico, o financiero. En sus misivas, Cisneros manifiesta sus deseos respecto a temas puntuales, resolviendo cuestiones artísticas o administrativas y desmontando intrigas de carácter político y laboral, e imponiendo generalmente sus criterios, a veces en oposición con los de sus colaboradores, a los que rectificaba a pesar de sus opiniones; y no sólo en Alcalá de Henares, sino en todos los lugares bajo su jurisdicción, incluida la poderosa catedral de Toledo (31).

Para mantener este control el cardenal se vio obligado a diseñar un moderno sistema de trabajo que bajo la dirección de Pedro de Gumiel, *oficial de continuo* de su casa y *maestro mayor de las obras del arzobispo*, afectaba a todas las posesiones del arzobispado. En 1498 el Cardenal desde Granada...

«... da comisión a Pedro de Gumiel, maestro maior de sus obras, que vea las que su señoría tenía a su cargo, de fortalezas y casas de dignidad, y hiciere todas las obras necesarias, y lo mismo en todas las iglesias de donde dependía su renta, y que en cédulas del dicho Pedro de Gumiel los receptores y maiordomos dieren cualesquier cantidad que librare para que tuvieren efecto dichas obras» (32).

En estos aspectos, de él dependían para efectos económicos y administrativos los visitadores, los receptores de cuantas y mayordomos de los partidos de Toledo y Alcalá de Henares, y los maestros mayores del arzobispado —que como Pedro de Villaroel, *encargado de las obras del cardenal en Alcalá*, podían llegar a controlar toda la actividad constructiva de un partido— así como los arquitectos, yeseros, escultores, pintores y rejeros y todos aquellos profesionales a los que se adjudicaban las obras en proyecto. De ahí que Gumiel la mayor parte de las veces firmara los proyectos junto a su autor, estableciera las condiciones de las obras, los concertara con maestros y oficiales, y por último las tasara y liquidara independientemente de sus características específicas y magnitud; sistema de trabajo más complejo de

(31) Archivo de obra y Fábrica de la Catedral de Toledo. *Libro de la obra de MDII*, fol. LXXI. Esta documentación nos fue amablemente comunicada por la Sra. VIVER-SÁNCHEZ.

(32) Fray PEDRO DE QUINTANILLA Y MENDOZA: *op. cit.*, p. 20 (2.ª numeración); J. MESEGUER FERNÁNDEZ: «Documentos históricos diversos. I. Documentos cisnerianos», *Archivo Iberoamericano*, 147-148 (1977), pp. 360 y ss.

lo que aparentemente se manifiesta, pero que permitió un control directo de las empresas artísticas, a veces opuestas, pero con un común denominador: contribuir a afianzar y a perfeccionar la labor de renovación del estado y la sociedad en la que estaba empeñado el anciano cardenal.

Durante los veinte primeros años del siglo XVI las artes plásticas experimentaron un gran auge en consonancia con la política constructiva puesta en marcha en la región y en función del papel otorgado a la imagen religiosa en la España del Humanismo. Ya en la segunda mitad del siglo anterior se habían realizado algunas obras de valor, tan importantes para el arte castellano como el retablo de alabastro de la Cartuja de El Paular, el mayor de la parroquial de Robledo de Chavela, y el *Retablo de la Virgen* del Hospital de Buitrago pintado por Jorge Inglés (Colección del Infantado). En otros, a caballo entre dos siglos —como el de la parroquial de Horcajo de la Sierra, hoy en las dependencias del arzobispado— sin renunciar a la estética hispano-flamenca comenzaban a vislumbrarse los primeros contactos con el arte del Renacimiento, debido a la influencia ejercida por el círculo de Pedro Berruguete, maestro que pintó posiblemente para el Hospital de la Latina la *Virgen con el Niño* del Museo Municipal de Madrid, donde ya aparecen claramente reflejados las diferentes opciones por las que discurrirá el arte de su tiempo.

En lo que concierne a la pintura de estos años podemos constatar la dependencia casi absoluta de la pintura madrileña respecto a la escuela toledana, aunque hayamos encontrado datos de obras, generalmente desaparecidas, de pintores madrileños o afincados en la zona. Tal es el caso de Sancho Díaz, autor de los retablos de la capilla de San Ildefonso de Alcalá (33), o de Pedro de Ampuero y Andrés de Segura, ambos vecinos de Madrid. De el primero nos consta que realizó en 1515 el retablo de San Juan en la parroquial de Pinto y dos años más tarde otro para la iglesia de El Salvador de Madrid (34). Pero más importante debió de ser la labor realizada por Andrés de Segura, ya que en 1502 fue contratado por Cisneros para realizar la pintura del *Retablo de San Ildefonso* de la catedral primada, obra que tuvo que compartir con el pintor toledano Juan de Villodo (35). Pero el hecho más trascendente en este campo radica en los trabajos realizados en la región por Juan de Borgoña y sus colaboradores más inmediatos, introductores en la zona de los progresos del arte cuatrocentista italiano. Ya con anterioridad algunos pintores toledanos como Juan de Villodo habían realizado obras en Madrid donde se apreciaban tímidamente estos progresos, como el retablo de la iglesia de San Justo «labrado de talla e todo dorado conforme a una muestra que mostró ques romana», todo ello con pilastras decoradas con *candelieri* (36). Pero fue Juan de Borgoña, como hemos dicho, el que dió el impulso definitivo a la pintura de este período. Aunque Angulo en la monografía que dedicó al pintor no recoge ninguna obra suya en la región madrileña, Azcárate hacía constar

(33) M. A. CASTILLO: *Op. cit.*, pp. 124-125.

(34) J. M. CRUZ VALDOVINOS: «Retablos inéditos de Juan Correa de Vivar», *A.E.A.*, LV (1982), p. 354; M. AGULLÓ: *Op. cit.*, p. 17.

(35) Archivo de Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo. *Libro de la obra de MDII*, fo. LXXI.

(36) M. AGULLÓ: *Op. cit.*, p. 179.



P. Berruguete. *Virgen con el niño.*
(Madrid, Museo Municipal).

recientemente que «entre 1521 y 1525 trabajaba para Santo Domingo el Real de Madrid, para Parla, y para la capilla de los Vozmediano en Santa María de la Almudena», sin incluir otras obras de la región documentadas con anterioridad, como la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* (Meadows Museum, Dallas) o los retablos de Villa del Prado (37). En esta última población hizo dos retablos hoy desaparecidos: el mayor, bajo la advocación de Santiago, en colaboración con el escultor Copin de Holanda; y uno colateral, más pequeño, llamado de Nuestra Señora, con esculturas de Diego Copin, hijo de su anterior colaborador. El mayor, realizado entre 1518 y 1523 posterior, por tanto, al retablo de Camarena (Toledo) realizado por los mismos artistas en 1517, constaba, según el inventario de la parroquial, de cinco cuerpos y cinco calles de las que la central llevaba escultura y las cuatro laterales pintura sobre tabla. La estructura y el número de las calles son los mismos del retablo de Camarena; desde el punto de vista tipológico ambos, junto al desaparecido retablo de la Colegiata de Pastrana (1535-36), respondían al mismo tipo que el de la catedral de Avila, en el que Borgoña intervino de forma circunstancial a la muerte de Pedro Berruguete, pero ya con tallas renacientes y guarniciones *al romano*, además de unas composiciones iconográficas bien relacionadas entre sí en las que el pintor toledano utilizó todos los recursos que le ofrecían sus conocimientos técnicos e iconográficos procedentes de los frescos quattrocentistas italianos (38). Es más, las novedades de su pintura se extendieron por toda la región difundidas por sus obras así como por la de sus discípulos y más asiduos colaboradores. Así lo testimonia la labor decorativa realizada por Alonso Sánchez y Diego López —que con él trabajaron en la Sala Capitular de la Catedral de Toledo— en las cubiertas de casetones del Paraninfo de la Universidad de Alcalá de Henares, o los retratos de Francisco Ramírez y Beatriz Galindo atribuidos, como el de Fray Francisco Ruíz, obispo de Avila, a Hernando del Rincón; pero, sobre todo, la realización de retablos de sus discípulos en la región. Están documentados en el área madrileña retablos de Francisco de Comontes, Pedro de Cisneros —autor de unas tablas dispersas en la parroquial de Valdemoro— y de los alcalaínos Cristóbal de Villareal y Cristóbal de Cerecedo (39). Villareal, además de unos trabajos en Camarma, realizó en 1523 el retablo mayor de El Molar, hoy destruido, y Cerecedo, posible autor del retablo de la Capilla de los Vélez en la parroquial de Torrelaguna será, como veremos, uno de los pintores más activos de la zona en el segundo tercio del siglo, llegando a realizar trabajos en colaboración con Juan Correa de Vivar, que fue quien definitivamente incorporó a la pintura madrileña los progresos de las artes del Renacimiento.

Menos importantes debieron de ser las obras de escultura realizadas en estos años aunque se hayan conservado escasos ejemplos de importancia. Algunas tallas de principios de siglo como el *Cristo de la Buena Muerte* de la iglesia de las Maravillas o la *Virgen de la Almudena* venerada en la catedral de Madrid —atribuida por Azcárate a Diego Copin— parecen indicar

(37) D. ANGULO: *Juan de Borgoña*, Madrid, 1954; J. M.^a DE AZCARATE: *Cas-tilla la Nueva I.*, Madrid, 1982, p. 62; y J. M. CRUZ VALDOVINOS: «Retablos inéditos de Juan de Borgoña», *A.E.A.*, LIII (1979), pp. 27 y ss.

(38) J. M. CRUZ VALDOVINOS: *Op. cit.*, pp. 44 y 52-53.

(39) J. M. CRUZ VALDOVINOS: «Retablos inéditos de Juan Correa de Vivar», *A.E.A.*, LV (1982), p. 354.

(40) J. MARÍA AZCÁRATE: *Castilla la Nueva. I*. Madrid, 1982, p. 240; F. PORTELA: «Panorama actual de la escultura religiosa en Madrid, (1500-1750)», separata de *Cuadernos de Historia y Arte. IV*. Madrid, 1986, p. 51.

(41) J. AMADOR DE LOS RÍOS: «Sepulcro del Cardenal Cisneros. Iglesia Magistral de Alcalá de Henares», *Museo Español de Antigüedades*, V, p. 343; V. GARCÍA REY: «El Sepulcro del Cardenal Cisneros en Alcalá de Henares», *A.E.* (1928-29), pp. 483 y ss.; M. GÓMEZ MORENO: «Las águilas del Renacimiento en España», Madrid, 1941, pp. 26-27; y M. A. CASTILLO: *El Colegio Mayor...*, pp. 51 y ss.

(42) F. CHECA: *Op. cit.*, p. 127.

(43) C. DE VILLALÓN: *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* (1539), Madrid, Bibliófilos Españoles, 1898, p. 173; D. DE VILLALTA: *De las estatuas antiguas* (1590), Mss de la B.N.M., fol. 34 v y 35.

(44) F. CHECA: *Op. cit.*, p. 128.

(45) M. REVILLA: *La Políglota de Alcalá. Estudio histórico-crítico*, Madrid, 1917.

el carácter devocional y litúrgico de estos y otros ejemplos como la *sillería de profesos* de la cartuja de El Paular, custodiada en la actualidad en el coro alto de San Francisco el Grande de Madrid (40). Nada sabemos como eran los dos grandes retablos realizados por Felipe Virgany y León Picardo para la Magistral de Alcalá y el convento de la Madre de Dios de Torrelaguna, destruidos en el siglo XVIII y en la francesada respectivamente, pero se han conservado dos monumentos funerarios de singular interés para el arte español de este período: el sepulcro de Gregorio Hernández en la Magistral de Alcalá —supuestamente italiano, aunque más relacionado con las primeras obras toledanas de Vasco de la Zarza— y el del cardenal Cisneros en la capilla de San Ildefonso de la Universidad de Alcalá. Realizado tras su muerte por encargo de sus albaceas testamentarios, fue diseñado por Domenico Fancelli en 1518 y realizado en los años siguientes por Bartolomé Ordoñez y sus discípulos del taller de Carrera (41), con una concepción radicalmente opuesta a los monumentos funerarios precedentes como el de su antecesor don Alonso Carrillo de Acuña (†1482). «Ya desde el punto de vista iconográfico resulta expresivo de los intereses del entorno del cardenal: los cuatro doctores de la Iglesia española (Leandro, Isidoro, Eugenio e Ildefonso) son muestra del deseo de destacar la investigación escriturística y su tradición española. Ellos se representan en los relieves de los medallones, mientras que los Padres de la Iglesia latina, esculpidos en las esquinas del sepulcro, nos remiten a miras más universales; además, el interés por la cultura se refleja en las hoy mutiladas alegorías de las Artes Liberales» (42). Considerado por Critóbal de Villalón en su *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* (1539) de «edificio de grande admiración», es comparado más tarde por su grandeza y ornato con «qualquiera de los más principales sepulcros de España e Italia» (43). «La clara referencia clásica que constituye la elección estilística del monumento, y la síntesis en él conseguida de las actividades religiosas, culturales y militares del cardenal, en un perfecto equilibrio entre armas, letras y religión, constituyen una aportación decisiva a la configuración del humanismo clasicista español» (44). De la misma manera las prensas alcalainas de Arnao Guillén de Brocar y Miguel de Eguía —con cuidadas ediciones como la del *Tomus secundus commentarium in Psalteriun* (1524) o el *Opus Epistolarum...* (1530) de Pedro Martín de Anglería —se convierten en el vehículo más idóneo para plasmar los intereses culturales de la institución universitaria y los gustos humanistas de hombres como Nebrija, Hernán Núñez y Diego López de Zúñiga, quienes junto a Juan de Vergara, Demetrio Lucas, Alfonso de Zamora y Pablo Coronel hicieron posible la bellísima edición de Brocar de la *Biblia Vetus Testamentum multiplici lingua primum impresum* (1514-1521), comunmente conocida por *Biblia Políglota Complutense*, uno de los monumentos capitales del humanismo cultural y artístico español (45).

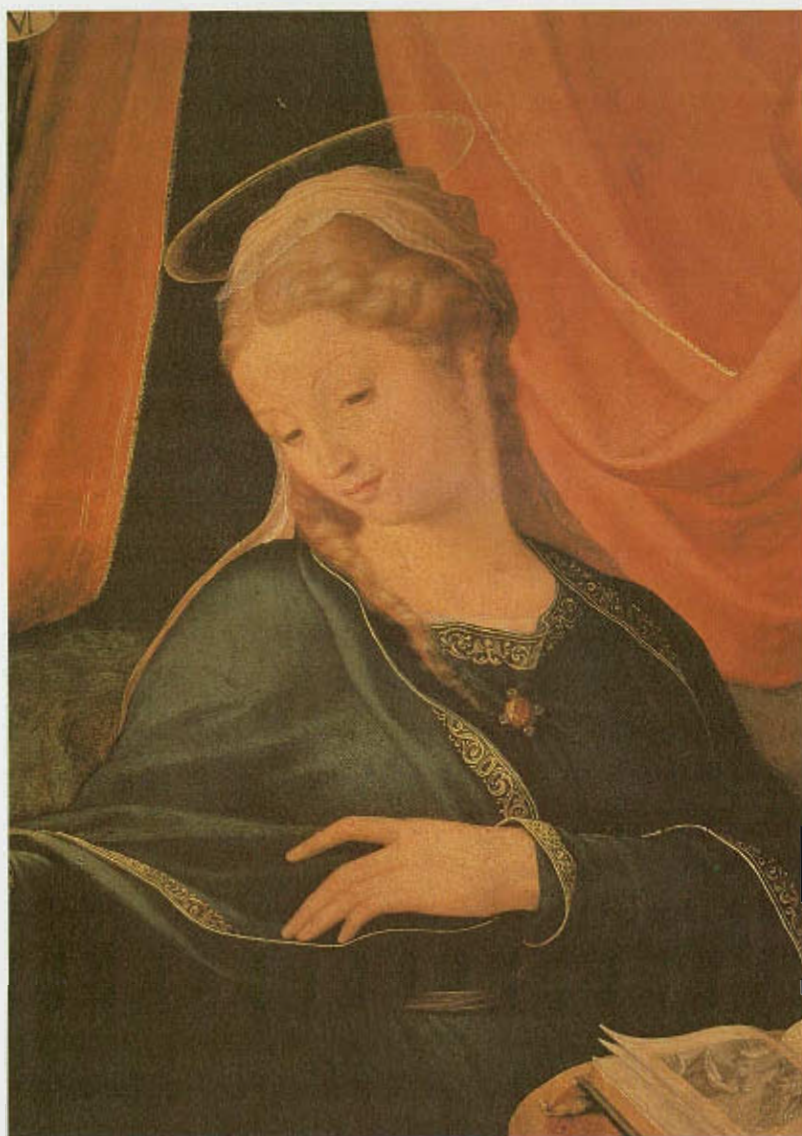
El progreso de las artes en el reinado del emperador Carlos

La transcendencia y significación de los últimos ejemplos expuestos en relación con la formulación del humanismo clasicista en España nos revela fielmente los progresos de las artes en los primeros años de reinado del emperador Carlos (1517-1556). Las obras, entre otros, de Campero, Juan Francés, Felipe de Vigarny, Leon Picardo y Juan de Borgoña habían contribuido a ello conjugando hábilmente la estética tradicional con los modelos y repertorios procedentes del Renacimiento Italiano, de tal forma que estos últimos fueron incorporándose progresivamente a los gustos de la mayoría, al extremo de caracterizar todo este período por un proceso que podríamos denominar como de *decantación purista*; proceso que se polarizó en torno al mundo de la corte y la alternativa artística patrocinada directamente por el monarca —alejándose progresivamente de los aspectos técnicos y artísticos más tradicionales— y alrededor de la obra de algunos artistas que como Rodrigo Gil de Hontañón, Francisco Giralte o Juan Correa de Vivar contribuyeron a relanzar determinados centros locales con independencia de la política regia.

En el campo específico de la pintura Juan de Borgoña siguió aportando hasta su muerte algunas novedades de interés para el proceso al que nos hemos referido. Ya aludimos anteriormente a algunas de sus obras realizadas en el primer cuarto de siglo, por no insistir más en los trabajos efectuados por encargo del cardenal Cisneros, al que estuvo especialmente ligado durante más de quince años. Citaremos ahora una obra, el retablo colateral de Villa del Prado, hoy desaparecido, que en colaboración con el escultor Diego Copin realizaría dos años antes de su muerte. Como ya indicara J. M. Cruz Valdovinos, «su estructura recuerda a la de los retablos privados pintados por Borgoña en la catedral de Toledo, pero hay dos diferencias importantes: el banco no lleva pinturas y la casa principal se reserva para una talla y no para una tabla. El retablo se organiza, pues, con dos cuerpos y tres calles, de las que la central sería más alta, con remates de guarnición renacentista tallada como el banco. Esta tipología —aunque con pintura en la casa principal— era la de los retablos colaterales de San Juan de la Penitencia de 1537-38, obra de Juan de Tovar y Diego Copin como entalladores y, seguramente, de Pedro de Cisneros, seguidor de Borgoña como pintor. Será también la estructura normal de los retablos pequeños que se realicen en la archidiócesis toledana a lo largo del segundo tercio del siglo XVI. Los dos retablos de Villa del Prado —el pintado por Comontes sería semejante, sin duda, al de Borgoña— debieron figurar entre los primeros que presentaron la nueva tipología» (46).

Sin embargo, fueron sus discípulos y colaboradores los que más contribuyen a extender y afianzar definitivamente por el área madrileña las novedades aportadas por el maestro. Ya hemos aludido anteriormente a algunas de las obras realizadas

(46) J. M. CRUZ VALDOVINOS: «Retablos inéditos de Juan de Borgoña», *A.E.A.*, L III (1980), pp. 45-46.



J. Correa de Vivar. *La Anunciación*
(detalle). (Madrid, Museo del Prado).

en la zona por Francisco de Comontes, Pedro de Cisneros o Juan de Villoldo, autor este último de un *Bautismo de Cristo* y un *San Juan in Porta Latina* para la Capilla del Obispo de Madrid, además de unas sargas pintadas que habían de cubrir las paredes y el retablo mayor de Giralte, que el mismo pintó y doró cuatro años más tarde (47).

Pero de todos los discípulos de Borgoña el más destacado fue, sin duda, Juan Correa de Vivar, que realizó un gran número de obras en la región donde fue desembarazándose paulatinamente de las fórmulas cuatrocentistas de su maestro, hasta crear un estilo propio pleno de resonancias rafaelescas y de soluciones manieristas. Ya en los primeros encargos realizados en la zona —retablos de Griñón y Meco— pintados en la década de los años treinta, a pesar de la dependencia de Borgoña en tipos y composiciones se constata una influencia indirecta, tal vez a través de Juan de Juanes, de la pintura altorenacentista italiana y una interpretación personal de los asuntos figurativos que contrastan con el equilibrado estatismo de su maestro. En el retablo mayor de las Clarisas de Griñón (1532-34), todavía muy vinculado tipológica y estilísticamente a Juan de Borgoña —próximo al suyo del convento de San Miguel de los Angeles de Toledo, dos años anterior— Correa define unos tipos compositivos que, con la natural evolución, seguirá más tarde en los retablos de Meco, Guisando y Mora. Para esta misma localidad realizó también otro retablo de pequeño formato para un altarcito del coro conventual —hoy en una colección particular madrileña— y algunas pinturas en la iglesia parroquial, que procedentes de un antiguo retablo todavía se encontraban allí hace años (48). Pero es el retablo mayor de la iglesia de la Asunción de Meco (1437-38), realizado con el pintor alcalaíno Cristóbal de Cerecedo, donde Correa se incorpora definitivamente a las formas y soluciones del manierismo, añadiendo al sentido riguroso y elegante de Borgoña una delicadeza y un sentido estilizado de la forma que ya corresponden a la evolución de la «maniera» en España, sirviendo a la vez de precedente a otras obras de madurez como los retablos mayores de Herrera del Duque y Torrijos, en Badajoz y Toledo, respectivamente (49). Sin embargo, el encargo de mayor envergadura salido del taller de Correa fue, sin duda, el conjunto de pinturas realizadas para el monasterio de San Martín de Valdeiglesias en la década siguiente, donde la influencia de el maestro aparece ya muy atenuada en beneficio de una incorporación más efectiva de los modelos, monumentalidad y manierismo romanos. Por las casi cincuenta pinturas conservadas que se relacionan con dicho monasterio y la repetición de temas entre ellas no podía tratarse, evidentemente, de un solo retablo. «Tal vez —indica I. Mateo— concibió el conjunto, como el de Borgoña y Comontes para San Andrés de Toledo: un retablo mayor y dos laterales. Pero, además, debió haber otros, de menor tamaño para otras dependencias del convento, capillas de la iglesia y para el claustro, o

(47) A. CEAN BERMÚDEZ: *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, V, pp. 261-263.

(48) I. MATEO y M. DÍAZ PADRÓN: «Juan Correa de Vivar y los retablos del convento de Clarisas de Griñón (Madrid)», *A.I.E.M.*, XVIII (1981), pp. 91 y ss.

(49) J. M. CRUZ VALDOVINOS: «Retablos inéditos de Juan Correa de Vivar», *A.E.A.*, LV (1982), pp. 351 y ss.; F. CHECA: *Op. cit.*, p. 227; I. MATEO: *Juan Correa de Vivar*, Madrid, 1983, p. 30 y ss.

(50) I. MATEO: *Juan Correa de Vivar*, Madrid, 1983.

tal vez para algunas de las ermitas que dependieron de él» (50). La misma autora ha podido reconstruir conjeturalmente cuatro, entre ellos el mayor. No obstante, todavía realizaría Correa varios encargos más en la zona. El mismo año que pintó el retablo de Mondéjar (Guadalajara) realizó el retablo de Cencientos en Madrid (1554), hoy desaparecido, y cuatro años más tarde dio las trazas para el retablo de Canencia, ejecutado a su muerte por su discípulo Gerónimo Rodríguez, no llegando a empezar el de la parroquia de Ciempozuelos, que había contratado con anterioridad y tuvo que realizar Pedro de Cisneros «el joven».

Su influjo, por tanto, no queda interrumpido a su muerte, sino que se mantiene aún en el reinado de Felipe II a través de algunos de sus discípulos y seguidores en encargos que, desde el punto de vista tipológico, constituyen un buen ejemplo de la resistencia a desaparecer de la retablística plateresca. Muestra evidente de ello son las pinturas de Diego de Urbina para el espléndido retablo de Colmenar Viejo —con un interesante tabernáculo con escenas del Antiguo Testamento— o sus trabajos en colaboración con los Giralte en los retablos de Pozuelo del Rey, así como la intervención del ya aludido Gerónimo Rodríguez en colaboración con Luis de Velasco en el retablo mayor de Porquerizas, hoy Miraflores de la Sierra, lamentablemente destruidos estos últimos en la pasada Guerra (51).

(51) F. PORTELA: *La escultura del Renacimiento en Palencia*, Palencia, 1977, pp. 176-279 y 287.

Queda constancia documental de otras obras que, aún desaparecidas, resultan interesantes a la hora de reconstruir un panorama más completo de la pintura madrileña del siglo XVI. Nos referimos en concreto al foco artístico de Alcalá de Henares sobre el que muy pocos autores se han ocupado con la atención que merece. No es nada extraño que Alcalá, uno de los centros más importantes del Renacimiento castellano, contara con algunos talleres de pintura para atender la demanda cada vez más creciente de la ciudad y su área de influencia. Están documentados varios pintores alcalaínos, que como Cristóbal de Cerecedo, mantuvieron una actividad casi constante en las décadas centrales del siglo. Posible discípulo de Juan de Borgoña, y colaborador de Juan Correa de Vivar en el retablo mayor de Meco, proyectó su trabajo hacia la Alcarria —donde realizó el retablo de Celada, junto a Chiloeches, y posiblemente el de Balconete (Guadalajara)— colaborando en otros trabajos con el arquitecto y entallador Miguel de Urrea. Con éste último también trabajaron los pintores Pedro y Juan de Castañeda y Bartolomé de Escudera que por las mismas fechas realizaron el retablo mayor y colaterales de Daganzo de Arriba, y posiblemente el hijo de Cerecedo, Juan, muy activo en la zona en el tercer cuarto de siglo (52). Lamentablemente no conservamos ninguna de estas obras pero un estudio más detenido de la pintura de retablos al este de la región y su área de influencia daría nueva luz sobre la importancia artística de Alcalá, uno de los centros artísticos más importantes de Castilla.

(52) J. M. CRUZ VALDOVINOS: «Miguel de Urrea, entallador de Alcalá y traductor de Vitrubio», *A.I.E.M.*, XVII (1980), p. 1 y ss., y «Retablos inéditos de Juan Correa de Vivar», *A.E.A.*, LV (1982), pág. 353 y 354; M. A. CASTILLO: *Op. cit.*, págs. 91 y 143; A. MOMPLET, M.^a V. CHICO: *Op. cit.*, p. 30.

El análisis del proceso al que estamos haciendo referencia

resultaría parcial e incompleto si no hiciéramos alusión a los progresos alcanzados en estos años en el campo de la escultura. Aún habiendo desaparecido gran parte del patrimonio artístico de la región correspondiente a este período, todavía conservamos un número suficiente de obras que nos permiten hacer una reconstrucción aproximada de este área de actividad artística caracterizada, durante el reinado de Carlos V, por su extraordinario auge y la aceptación definitiva de los recursos *platerescos*, entendidos éstos como «una solución eminentemente decorativa al inicial problema de dotar de un aspecto moderno a imágenes, retablos, rejerías y edificio» (53).

La opción clasicista manifestada en la concepción del sepulcro de Cisneros no obtuvo en la región la proyección que cabría esperar de tan acertada solución. No todos los comitentes cuando encargaban una obra de estas características podían fundamentar sus inquietudes en un ambiente tan clásico como el de la Universidad de Alcalá, ni dedicar a las mismas un presupuesto afín al destinado para la realización de tan suntuosa «máquina». Los sepulcros de Beatriz Galindo y Francisco Ramírez de Arellano —realizados para el Hospital de la Latina de Madrid por Hernán Pérez de Albiz en 1531 (54)— aunque manifiestan evidentes progresos en lo referente a la calidad y clasicismo de las tallas, debido a la influencia de Diego de Siloé, distan mucho de parecerse al monumento cisneriano desde el punto de vista tipológico e iconográfico. Años antes la misma institución universitaria tuvo la oportunidad de volver a insistir en esta valoración clásica de la imagen al encargar a Felipe Vigarny otras obras, con ocasión del reconocimiento efectuado por el artista en 1524 de la instalación del sepulcro de su fundador. Creemos que fue entonces, y no antes, cuando Vigarny realizó la medalla conmemorativa de la fundación de la Universidad Complutense con el perfil de Cisneros y un retrato en alabastro del mismo personaje (Rectorado de la universidad Complutense de Madrid), repetido posteriormente hasta la saciedad. Tanto éste, como el desaparecido de Nebrija (†1522) del mismo autor, presentan un aspecto solemne y distanciado del personaje, sin eludir un estricto sentido de la realidad. «Este equilibrio entre la representación serena y reposada, enfatizada por la posición del perfil y la insistencia en los rasgos característicos del personaje, es una buena muestra de lo que venimos denominando equilibrio clasicista» (55). Estos valores se mantuvieron en la obra de su hijo Gregorio Pardo que debió de colaborar con él en la ejecución de algunas esculturas realizadas por el maestro en Santo Domingo el Real de Madrid, como la estatua orante de don Alonso de Castilla. Para este mismo convento realizó Pardo un relieve de la Asunción en alabastro policromado (Museo Arqueológico Nacional), que está documentado procedía de la capilla del Obispo de Calahorra, en cuyo ornato había intervenido el famoso Esteban Jamete. Se trata de una imagen de María rodeada de ángeles, algunos de los cuales recuerdan el relieve alabastro, también de la Virgen con el Niño, que se encuentra actualmente alojado en el frontal dieciochesco del altar mayor de

(53) F. CHECA: *Op. cit.*, p. 109.

(54) Cfr. *Museo Español de Antigüedades*, V, 1875, pp. 84-85.

(55) MARTI y MONSO: *Estudios histórico-artísticos...*, Madrid, 1901, p. 59; F. CHECA: *Op. cit.*, pp. 124-125.

(56) M. ESTELLA: «Los artistas de las obras realizadas en Santo Domingo el Real...», *A.I.E.M.*, XVII (1980); F. PORTELA: «Panorama actual de la escultura...», p. 51-2.

(57) J. M.^a DE AZCARATE: *Castilla la Nueva*, I, p. 243.

(58) P. NAVASCUÉS PALACIO: «Rodrigo Gil y los entalladores de la fachada de la Universidad de Alcalá», *A.E.A.*, XLVI (1972), pp. ; R. RODRÍGUEZ NAVARRO: *Alcalá de Henares. Esculturas de la fachada de su Universidad*, Alcalá de Henares, 1971; M. A. CASTILLO: *El colegio Mayor de San Ildefonso*, Madrid, 1980, pp. 68 y ss.

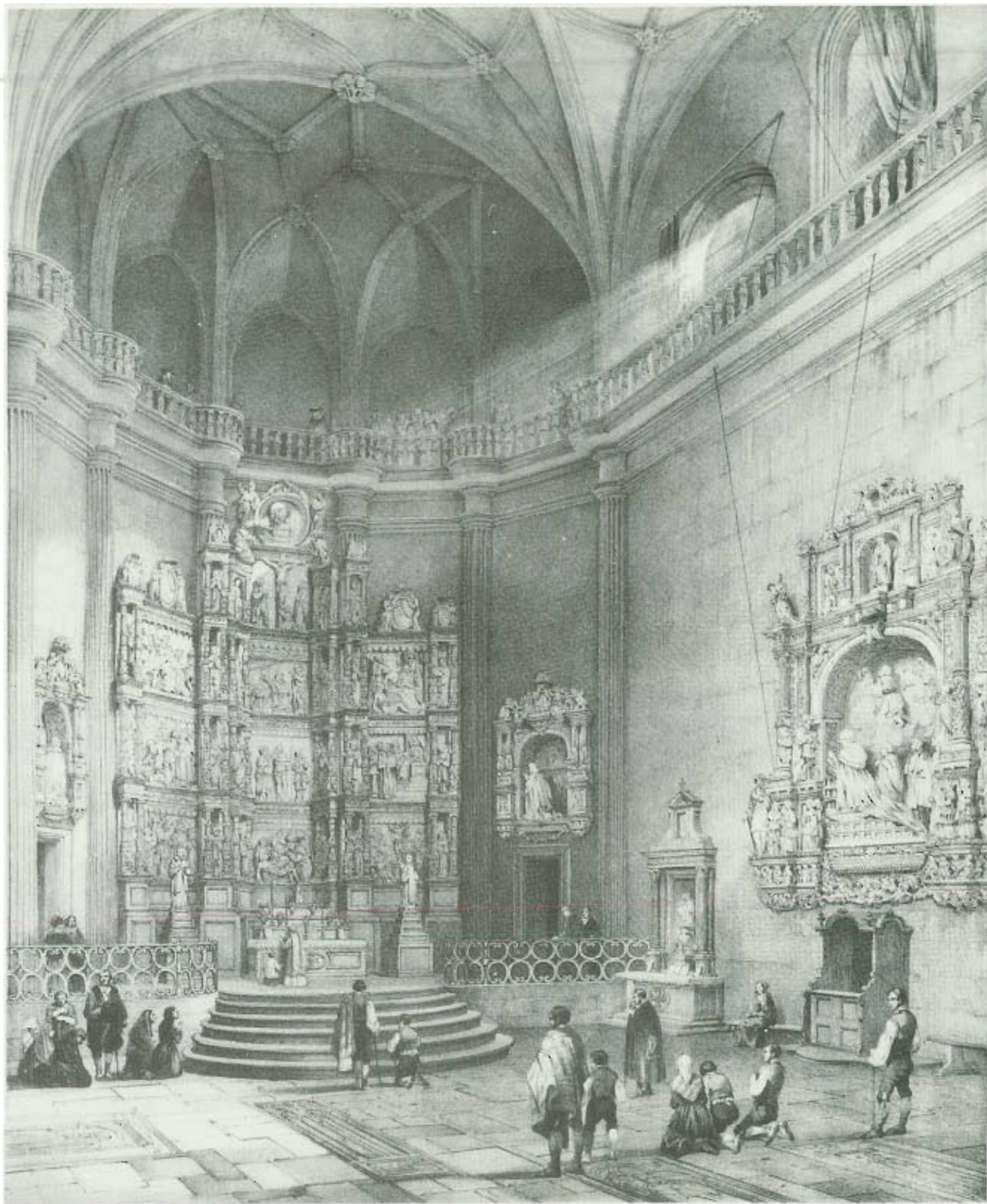
(59) J. M. CRUZ VALDOVINOS: «Miguel de Urrea, entallador de Alcalá y traductor de Vitrubio», *A.I.E.M.*, XVIII (1980), pp. 11 y ss.

(60) A. MOMPLET y M.^a V. CHICO: *Op. cit.*, pp. 18, 28 y 40.

la parroquial de Colmenar Viejo, próximo a las obras toledanas de Gregorio Pardo (56).

En estos años se realizaron también numerosas obras con fines litúrgicos y funcionales como la *sillería del Legos* de El Paular (1530), actualmente en la Sala Capitular de San Francisco el Grande de Madrid, relacionada, según Azcárate, con la *sillería* de coro de la cartuja del Parral (Segovia), realizada en 1526 por Bartolomé Fernández (57). La filiación plateresca de este conjunto se mantuvo, incluso años más tarde, en otros ejemplos similares como en la *sillería* realizada por Rafael de León en 1561 para el monasterio de San Martín de Valdeiglesias, depositada en la catedral de Murcia desde 1854. El mismo autor hizo también por la misma época las *sillerías* perdidas de los conventos madrileños de Santa Clara y de Santa Ana, que debían tener como la anterior una nutrida ornamentación.

El auge de los repertorios platerescos no sólo se experimentó en este tipo de obras sino que afectó fundamentalmente a la arquitectura y a otros conjuntos de carácter devocional como los grandes retablos. La construcción de la fachada del Colegio Mayor de San Ildefonso y el Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares, congregó en la ciudad a un gran número de entalladores y escultores de muy diversa procedencia que contribuyeron de manera definitiva a la configuración de Alcalá como un gran centro de producción artística. De todos ellos, el más destacado junto con Juan Guerra y Nicolás de Ribero, fue Claudio, entallador e «imaginero», quien con un estilo próximo al de Silóe realizó entre 1542 y 1548 gran parte de la decoración de la fachada universitaria, colaborando dos años más tarde con el pintor Pedro de Castañeda en la realización de un retablo colateral de la parroquial de Daganzo (58). En este mismo círculo trabajó Miguel de Urrea, entallador vecino de Alcalá y traductor de Vitrubio. Algunas de sus obras recientemente documentadas nos lo muestran como un hombre muy activo y muy bien relacionado con el ambiente artístico alcalaíno. Sus trabajos en colaboración con los pintores Pedro y Juan de Castañeda, Cristóbal de Cerecedo y Bartolomé Escudera en Camarma, Meco y, sobre todo, en Daganzo así lo coroboran, pudiendo seguir su trayectoria en tierras de la Alcarria donde realizó algunos encargos como el retablo mayor de Valdenuño Fernández (Guadalajara) (59). La proyección del foco complutense llegó también a tierras de Torrelaguna en una serie de obras que en la iglesia de Santa María Magdalena coinciden, tipológica y formalmente, con determinados recursos platerescos, como el ya aludido retablo de la capilla de los Vélez o el sepulcro-hornacina de Don Pedro Vélez y de doña Eufemia Capillas. En la misma iglesia parroquial se conservan varios relieves procedentes de dos retablos laterales de la capilla mayor, dorados y estofados por Juan de Cerecedo, y unos púlpitos cuyos relieves coinciden estilísticamente con la ornamentación plateresca de yeso del coro y tribunas, obra ésta realizada en el arzobispado del Cardenal Mendoza (60). De estas mismas características es el púlpito de la pa-



Madrid. *Capilla del Obispo* (grabado de Villamil).

(61) M. ESTELLA: «La iglesia parroquial de Pinto...», A.I.E.M., XVI (1979), pp. 167 y ss.

(62) A. MARTÍN ORTEGA: «Datos sobre Francisco Hernández y Francisco Giralte en Madrid», *B.S.A.A.*, XXIII (1957), pp. 65-76, y «Más sobre Francisco Giralte escultor», *B.S.A.A.*, XXVII (1961), pp. 123-130; J. M.^o DE AZCÁRATE: *La capilla del Obispo en San Andrés*, Madrid, 1971; F. PORTELA: *La escultura del Renacimiento en Palencia*, pp. 270 y ss.

roquial de Lozoya, con buenos relieves en la escalera, y el no muy común y recargado púlpito de Pinto, más próximo al plateresco toledano del círculo de Covarrubias. Decorado con muy variadas labores de talla en la escalera y cuerpo principal, alza su estructura sobre una cariátide de filiación manierista, rematando en un complejo tornavoz decorado a modo de templete en el que aparece la Virgen con el Niño y varias esculturas más (61).

La compleja estructura y profusa decoración de estas obras, más evidentes aún en los grandes retablos, se resisten a desaparecer en momentos en los que en otros lugares se inicia una fuerte crítica a los excesos y desproporciones platerescos que pronto afectaría al concepto mismo de la imagen sagrada. A ello contribuyó, en gran medida, el establecimiento en Madrid de Francisco Giralte, contratado para realizar el retablo mayor y los sepulcros de la Capilla del Obispo en la iglesia de San Andrés (62). Fuera porque hubiere contratado con anterioridad estas obras o como consecuencia del adverso resultado del proceso entablado con Juan de Juni a propósito del retablo de Santa María la Antigua de Valladolid —que polarizó a los escultores de la ciudad en torno a dos concepciones opuestas referentes a la presentación de la imagen religiosa—, el caso es que Giralte comenzó a cobrar ciertas cantidades a cuenta de las mismas a medidados de 1550, ya como vecino y estante en la ciudad. El retablo, prolijo de decoración y abundante en relieves y esculturas, se compone de zócalo, banco, tres cuerpos y ático, con tres calles y correspondientes entrecalles, configurando así un conjunto complejo en estructura y extremadamente ornamentado, opuesto, por tanto, a los nuevos conceptos relacionados con la presentación de las imágenes, que se orientaban hacia estructuras y composiciones más sencillas en beneficio de una mayor claridad en la exposición de los asuntos sagrados. Por esos mismos años hizo Giralte el sepulcro del obispo de Palencia don Gutierre de Carvajal (†1556), fundador de la capilla. Concebido como exaltación del éxito y la gloria del difunto, situó al personaje acompañado de sus servidores arrodillado en oración, enmarcando el conjunto de un grandioso arco triunfal de exuberante diseño reflejo de una idea fastuosa de la muerte, muy diferente a la que manifestaban los sepulcros precedentes. También realizó Giralte los nichos sepulcrales de don Francisco de Vargas y doña Inés de Carvajal, padres del prelado, que repiten, a ambos lados del retablo mayor y a escala reducida, unas trazas similares a las del monumento funerario de su hijo. Completan el conjunto de la capilla otras labores de talla próximas al estilo de Giralte, realizadas probablemente por alguno de sus colaboradores. Nos referimos, en concreto, a las actuales puertas exteriores del recinto, posteriores a las de la sacristía —de gran clasicismo y delicada factura— posiblemente realizadas por Cristóbal de Robles, que ya había efectuado en 1545 las cajoneras de la misma.

Pero más interesantes para el tema que venimos tratando

resultan, quizá, las obras realizadas en la región por Giralte en colaboración con otros artistas, que demuestran la pervivencia de los recursos platerescos, ya aludidos, en pleno reinado de Felipe II. Al retablo desaparecido de la Capilla de los Vozmediano (1553), le siguieron el retablo mayor de la parroquial de Colmenar Viejo (1560-79) y el retablo de la capilla de doña Francisca de Salas en Santa María de la Almudena de Madrid (1561). En el de Colmenar Viejo, comenzado el mismo año que se desestimaron sus trazas para el retablo mayor de las Descalzas —realizado finalmente por Gaspar Becerra—, poco se advierte de la mano de Giralte a excepción de los relieves del banco y las tallas de los apóstoles, siendo, posiblemente, el resto obra de alguno de sus colaboradores, que como Francisco de Linares o Juan de Tovar trabajaron en él varios años junto a los pintores Alonso Sánchez Coello y Diego de Urbina. Fue con éste último con quien Giralte trabajó posteriormente en el retablo mayor de Pozuelo del Rey (1564) y, años más tarde, en un retablo colateral de la misma parroquia, que hubo de terminar a su muerte su hijo Francisco. También estaba en relación con estas tipologías tradicionales el desaparecido retablo mayor de Miraflores de la Sierra (1566), tasado por Giralte meses antes de su fallecimiento, obra del escultor Diego Vázquez de Avila y los pintores Gerónimo Rodríguez y Luis de Velasco.

A pesar, como hemos visto, de la resistencia a desaparecer de estas tipologías convencionales relacionadas con una forma tradicional de presentación de la imagen religiosa, los valores formales del clasicismo acabaron imponiéndose en otras obras de artistas contemporáneos como Gaspar Becerra (63) —autor del desaparecido retablo de las Descalzas Reales, claro ejemplo de manierismo clasicista— o el bronceista Nicolás de Vergara. Fue este escultor quien realizó en bronce la verja que rodeaba el sepulcro de Cisneros, cuyos restos se encuentran depositados en la actualidad en el Museo Arqueológico Nacional (64). Armada sobre cuatro columnas dóricas, sobresalen en los ángulos por encima de la cornisa cuatro bellísimos plintos decorados cada uno con otros tantos relieves alusivos a la vida y hazañas de Cisneros. Desde el punto de vista iconográfico, «se trata de una visión del Cardenal en clave manierista, basada en el empleo de jeroglíficos, y que glosa fundamentalmente los hechos de Cisneros desde un punto de vista contrarreformista: la restauración del rito mozárabe se ejemplifica con un templo de planta central, la renovación de la religión es una mujer acompañada por un elefante, en la escena de su elevación al cargo de primado de España, aparece la alegoría de la Iglesia... con lo que nos encontramos ante uno de los mejores ejemplos en el que el lenguaje del jeroglífico se pone al servicio de la exaltación de un personaje del pasado, desde las necesidades formales a ideológicas del presente» (65). Exaltación cuyo sentido se expresa de forma precisa en la inscripción, que dirigida al espectador, ocupa el lugar correspondiente al décimo sexto relieve:

(63) I. ROSELL: «El retablo de las Descalzas Reales, obra de Gaspar Becerra», *Museo Español de Antigüedades*, V, p. 525; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: «Precisiones sobre Gaspar Becerra», *A.E.A.* (1970), pp. 327-356.

(64) M. TERÁN: «La obra maestra de los bronceistas: la reja del sepulcro de Cisneros», *A.E.A.* (1929), pp. 107 y ss. Sobre el proceso de construcción de la misma, *vid.*: M. A. CASTILLO: *El Colegio Mayor...*, pp. 89 y ss.

(65) F. CHECA: *Op. cit.*, p. 433.



ADVENA MARMOREOS/MIRARI DESINE
VULTUS/FACTA QUE MIRIFICA/
FERREA CLAVSTRA MANV/VIRTVTEM MIRARI
VIRI/QUAE LAVDE
PERENNI/DVPLICIS ET REGNI CUL-/MINE DIGNA
FVIT. (66).

El proceso de *decantación purista* al que venimos haciendo referencia alcanza unos resultados más tangibles en el campo específico de la arquitectura a través de las obras de ciertos arquitectos que como Rodrigo Gil de Hontañón, Hernán González de Lara, Luis de Vega y Alonso de Covarrubias, se habían formado en la edilicia tradicional, aunque su experiencia sirvió a más de uno para colaborar en el plan de construcciones oficiales promovido por los monarcas. Algunos que como Hernán González se habían capacitado técnicamente en la construcción de edificios góticos —iglesia de Villa del Prado (67)—, alcanzaron gran fama y prestigio en otras actividades, ya que fueron llamados para peritar algunas obras de muy distintos carácter. Consta, que junto a Rodrigo Gil, Hernán González de Lara informó en 1564 sobre ciertas obras en ejecución en El Escorial, dos años antes de ser nombrado por jubilación de Covarrubias maestro mayor de la Catedral de Toledo (68).

Pero es, sobre todo, Rodrigo Gil de Hontañón, el que desde una formación esencialmente gótica, llegó a modificar radicalmente el rumbo de la arquitectura plateresca (69). Nacido en Rascafría en 1500 debió pasar, a la muerte de su padre, sus primeros años de profesión junto a García Cubillas, con quien trabajó en la iglesia de Miraflores de la Sierra. Es posible que por las mismas fechas trabajaran en el arco de ingreso a la cartuja de El Paular, en la iglesia de Rascafría y en la construcción de las torres de la parroquia de Colmenar Viejo y de la Magistral de Alcalá (70). Pero es, sobre todo, en esta última ciudad donde su arquitectura alcanza unos niveles de proporción y diseño no superados en ningún edificio plateresco contemporáneos. Fue en agosto de 1537, cuando el rector y colegiales del Colegio Mayor de San Ildefonso decidieron encargar a Rodrigo Gil la construcción de la fachada del edificio. Ya con anterioridad el arquitecto había realizado otros trabajos para el Colegio Mayor, pues en 1532 fue nombrado por su parte para tasar la obra del Patio de Continuos que, sobre posibles diseños de Luis de Vega, había realizado el maestro de cantería Juan de la Riba, primer aparejador de la obra de la fachada. La obra, comenzada el mismo año en que se concertó, fue dirigida por el arquitecto Pedro de la Cotera, que desde 1541 a 1555 —fecha de terminación de las obras— ejerció el cargo de aparejador, aunque estuvo presente en las mismas desde 1538 en que fue simultaneando su trabajo con Juan de la Riba (71). Concebida como crujía de cerramiento del edificio universitario, su tipología y diseño coinciden plenamente con el prestigio de la institución universitaria y su transcendencia en la sociedad española del Renacimiento.

(66) «Deja extraño de admirar las mármoreas figuras de la férrea verja hecha por admirable mano. Admira la virtud del varón, que en doble y perenne lauro, fue digno dos veces de la cumbre del poder.»

(67) V. GARCÍA REY: «El arquitecto Hernán González de Lara», *Revista de Arquitectura*, 1924, Madrid.

(68) G. KUBLER: *La obra de El Escorial*, Madrid, 1983, p. 43; J. J. RIVERA: *Juan Bautista de Toledo y Felipe II. La implantación del clasicismo en España*, Valladolid, 1984, p. 306.

(69) J. D. HOAG: *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*, Madrid, 1985.

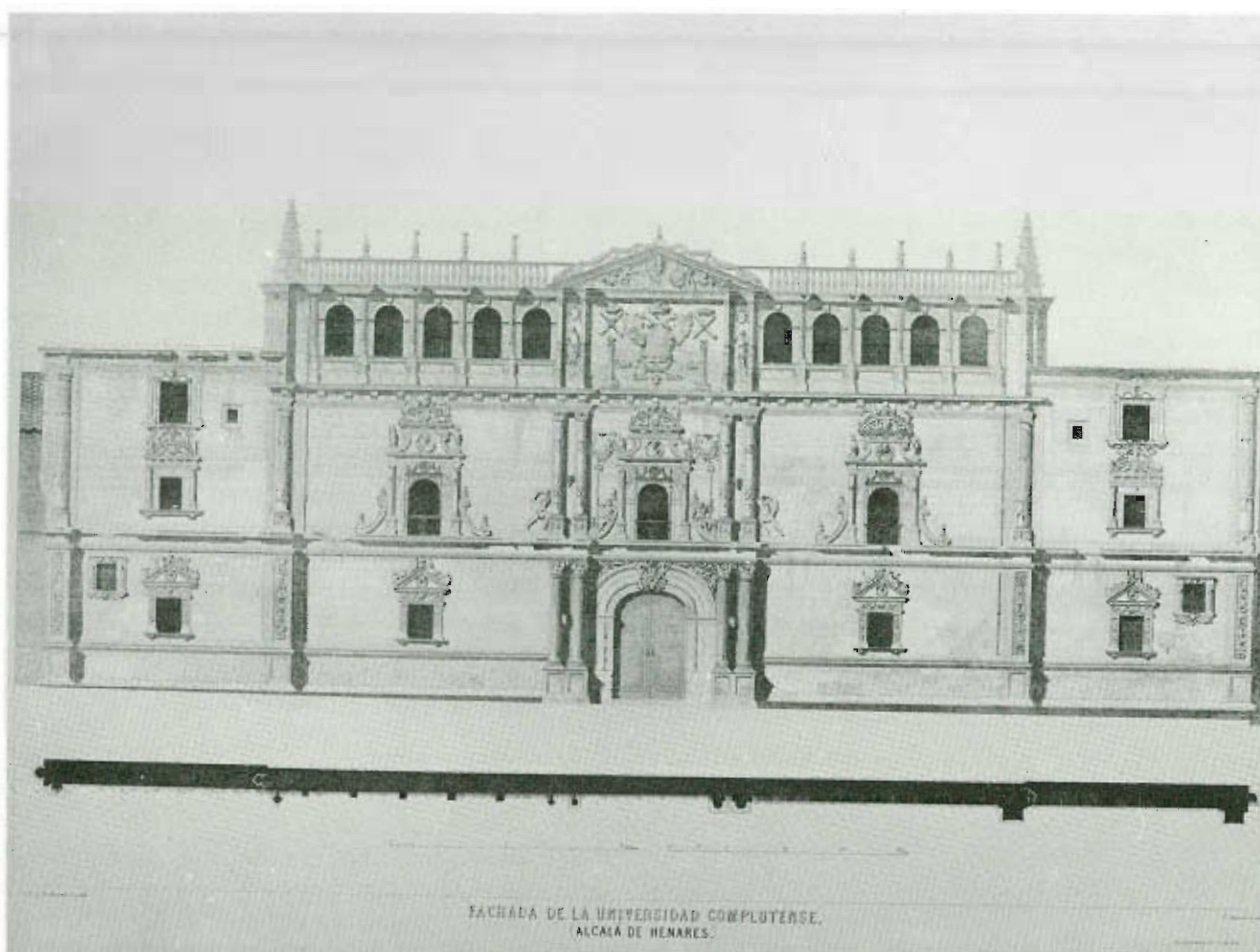
(70) A. CASASECA: «Rodrigo Gil. Algunas precisiones biográficas». *Salamanca Revista Provincial de Estudios*. XIV (1984), pp. 53 y ss.

(71) Sobre el proceso constructivo de la fachada y los artifices que en ella trabajaron, *cfr.*: M. A. CASTILLO: *El Colegio Mayor*, pp. 66-77; y S. D. HOAG: *Op. cit.*, pp. 96-114.

Como ya señalaba Chueca, «Rodrigo Gil creyó llegada la ocasión de componer una fachada según el concepto clásico de basamento y orden, pero con su despego y garbo habituales lo hizo de suerte que apenas nos apercibimos de ello. Los órdenes no se insinúan fuera de la portada más que en los ángulos, haciendo de gentiles cantoneras, según el conocido principio del maestro de hacer resaltar las aristas. No existe un señalamiento rígido, sino una persuasiva y discreta acentuación. Merced a sus proporciones destaca sin competencia la planta noble (la correspondiente al orden jónico, al que la planta inferior sirve de basamento). Para llenar el espacio y dar énfasis a sus huecos dibujó el arquitecto unas ventanas estandartes con gran riqueza de atributos arquitectónicos y excelentes esculturas. Los cuerpos o alas que flanquean el central no corresponden por sus alturas a las líneas del centro, licencia que no se hubiera permitido un clásico, pero que da una variedad y un interés peculiar a la composición. Dominando sobre estas alas el cuerpo medio sube un poco más y en él rítmica sucesión de arquillos tradicional (...). En esta fachada de Alcalá la portada tiene una función esencial, que es definir con energía el centro y con ello asegurar la unidad del todo. Pero no es una portada como otras españolas, aislada, constituyendo el único foco de interés de la fachada; la de Alcalá forma parte de la trama general de edificio; es, pues, un acertado justo medio entre la ausencia de portada (Italia) y la portada exclusivamente destacada (España)» (72). El acierto compositivo de esta fachada obtuvo una gran resonancia, no sólo en edificios de carácter civil, sino también en la solución de portadas de algunos edificios religiosos. Ya Iñiguez Almech señaló la posible relación de los diseños de la portada central del Palacio de Aranjuez con las composiciones de Rodrigo Gil, aunque existe una mayor coincidencia entre los diseños de la fachada de Alcalá y otras obras del arquitecto madrileño como el Colegio de Rey de Salamanca —conocido por los dibujos conservados de Juan Gómez de Mora— y el Palacio de los Guzmanes de León, realizados posteriormente de acuerdo con unos criterios más coincidente con lo que se ha denominado *arquitectura desornamentada*.

Por otra parte las labores de ornamentación de este edificio, en la que colaboraron un gran número de *entalladores* e *imageros* a los que ya aludimos, contribuyeron además a dotar a la fachada de esa sensación de equilibrio y proporcionalidad que la caracteriza. Como ya señalaba Camón Aznar, «la claridad y armonía en la distribución de su decoración, el refinamiento, el primor exquisito de cada uno de sus elementos, se patentizan en esta fachada, uno de los más selectos modelos del Renacimiento español de mediados del siglo XVI. Se busca el efecto estético en el contraste de luces, en la oposición del ornamento en altorrelieve con la lisura del paramento, en la acentuación del interés sobre el volumen y plasticidad de cada detalle ornamental. Y estos espaciados con pompa y holgura, determinando un ritmo amplio y de noble elegancia, sin la macizez, entrecortamiento y delirante movilidad de las primeras decora-

(72) F. CHUECA: *Arquitectura del siglo XVI*, Madrid, 1952, p. 336.



Alcalá de Henares. Fachada del Colegio Mayor de San Ildefonso.

(73) J. CAMÓN AZNAR: *La arquitectura plateresca*, Madrid, 1945, p. 208.

(74) M. A. CASTILLO: *Op. cit.*, pp. 77-89; J. D. HOAG: *Op. cit.*, pp. 180-182.

(75) A. DE LA MORENA: «Iglesias columnarias con bóvedas de crucería en la provincia de Madrid», *A.I.E.M.*, VIII (1972), pp. 105 y ss.; J. CAMÓN AZNAR: «La intervención de Rodrigo Gil en el manuscrito de Simón García», *A.E.A.*, XIV (1940-41), pp. 300 y ss.

(76) A. BONET: «Introducción a las escaleras imperiales españolas», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XII (1975), p. 85; J. URREA: «El arquitecto Luis de Vega (h. 1495-1562)», en *A introdução da Arte da Renascença na península Ibérica*, Coimbra, 1981, pp. 147 y ss.

(77) M. A. CASTILLO: *El Colegio Mayor...*, p. 43; del mismo autor: *Ciudad, funciones y símbolos...*, pp. 107-108.

ciones platerescas. Aquí la decoración está organizada con lógica arquitectónica, pero su talla es de tal nerviosismo y delicadeza que la hace adquirir un valor sustantivo» (73).

Rodrigo Gil realizó posteriormente otras obras en la zona. En la misma Alcalá, suponemos que fueron suyos los diseños del Patio Trilingue, realizado entre 1564 y 1570 por Pedro de la Cotera (74), y los de la iglesia de Santa María, construida a partir de 1555 conforme a una disposición de *iglesia-salón*, cuyos restos recuerdan el tipo utilizado por el maestro en la iglesia de Santiago de Medina de Rioseco (Valladolid), veinte años antes. Es en este campo, en el de la proyección de *iglesias-salón columnarias*, donde el influjo de Rodrigo Gil se hace más aptente en toda la región madrileña. Las iglesias de Guadalix, Fuente el Saz y, sobre todo, Meco —esta última realizada por Nicolás de Ribero, posiblemente conforme a trazas dadas por el maestro— responden a una tipología y a un sistema de cubiertas típicos hontañonescos similares a los del *Compendio de arquitectura y simetría de los templos...* de Simón García (75). Es más, la influencia de Rodrigo Gil se manifiesta también, a través del trabajo de sus colaboradores, en otros ejemplos menores de la edificación de esta región como en la nave lateral de la parroquial de Alameda del Valle o en la portada de la iglesia de Redueña.

En el proceso que condujo a la Arquitectura plateresca hacia unas formas más desornamentadas, tan importante fue la obra de Rodrigo Gil como la de otros arquitectos que pronto comenzaron a trabajar en los ambientes oficiales de la Corte. Nos referimos en concreto a Luis de Vega y a Alonso de Covarrubias.

Nada sabíamos de la formación del primero hasta hace unos años: Bonet lo suponía formado en Toledo, mientras que otros autores, sin aventurar ninguna otra hipótesis, se han limitado a señalar que Luis de Vega debía de trabajar como maestro independiente desde 1524 (76). En un trabajo anterior nuestro, ya habíamos dado noticias que contribuyeron a despejar algunas incógnitas sobre la formación y primeras obras del arquitecto. Por lo que allí indicamos, sabemos que Luis de Vega debió de formarse al lado de Pedro de Vega, «*oficial de las casas que manda hacer el cardenal*», en un medio artesanal que contribuyó con su esfuerzo al crecimiento urbano de Alcalá de Henares en la segunda década del siglo. Unos años más tarde, en 1521, ya trabajaba como independiente junto a Antón García y se les denominaba «*oficiales de hacer casas*». En aquella ocasión había realizado junto a su compañero varias viviendas para la Universidad con unas interesantísimas condiciones de financiación (77). Mucho debió prosperar en este ambiente pues en 1532 era ya maestro mayor de las obras del Colegio de San Ildefonso y, por tanto, obligatoriamente vecino de Alcalá. De estos años debieron ser las trazas, que en su calidad de maestro mayor de las obras de la Universidad, realizaría para el Patio de Continuos, hoy desaparecido, que según Poz era el más rico de los tres patios del Mayor. Realizado por Juan de La Riba, maes-

tro de cantería, era de orden compuesto, y entre los arranques de los arcos estaban colocadas algunas cabezas «de mayor tamaño que el natural, trabajados en mármol de carácter grandioso» (78). Como ya indicamos anteriormente, las obras de este edificio debieron de concluir hacia 1532, ya que en este año fue tasada por Rodrigo Gil de Hontañón y Hernán Pérez, aunque a Juan de la Riba no se le terminara de pagar hasta tres años más tarde (79). Por tanto, la formación de Luis de Vega como sus primeras obras debieron corresponder —a falta de otros datos que modifiquen sustancialmente esta documentación— a su estancia en Alcalá, centro artístico y cultural más importante en estos años que Madrid, ciudad en la que trabajaría más adelante. Su gran conocimiento del medio laboral en que se había formado, su trabajo administrativo como maestro mayor de las obras de la Universidad, y su relación con importantes miembros de la corte —como el poderoso don Francisco de los Cobos para quien trabajó en la década de los veinte— debieron ser suficientes abales para que en 1537 se le nombrara, junto a Alonso de Covarrubias, maestro de las obras reales «con cargo de mirar y trazar y hacer las obras que convinieran» principalmente en el Alcázar madrileño. Será en este edificio, y sobre todo, posteriormente en los jardines y palacio de Aranjuez donde Vega puso sus conocimientos ya adquiridos a disposición de los planes regios de Carlos V, hasta ser desplazado, como su colega Covarrubias, con la llegada en 1561 de Juan Bautista de Toledo (80).

Pero fue Covarrubias quien mejor plasmó en sus obras el proceso de decantación purista al que venimos haciendo referencia. Cuando el cardenal Tavera le encarga en 1534 la remodelación definitiva del Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares era ya un arquitecto formado.

El sentido plateresco, prolijo de ornamentación, de sus obras anteriores en Toledo, Sigüenza y Guadalajara había ido dando paso a un inicial manierismo que progresivamente fue dando mayor valor a la rítmica de los huecos, de los soportes y de las proporciones.

Esta nueva concepción de la arquitectura tuvo ocasión de materializarla en la ordenación del palacio alcalaíno para el que construyó una monumental fachada, un bellissimo patio y, quizá, la mejor escalera de nuestro Renacimiento (81). La fachada principal, único testigo del conjunto posterior al incendio de 1942, es muy simple: compuesta con dos pisos de ventanas, se remata con una galería de arcos agrupados dos a dos reformada con posterioridad. Los vanos del cuerpo bajo, adintelados, llevan por copete unos medallones con cabezas de gran carácter, siendo los de la planta principal de medio punto y de línea bramantesca. Con todo, como ya indicó acertadamente Chueca, la obra es de una gran sobriedad para su fecha, constituyendo un primer ensayo de algunas de las soluciones pensadas por el arquitecto toledano para el Alcázar de Madrid. El patio, lo mejor del conjunto, era un edificio muy proporcionado. Con dos

(78) A. PONZ: *Viaje de España...*, Madrid, 1787, I, p. 287.

(79) M. A. CASTILLO: *El Colegio Mayor...*, pp. 65-67.

(80) V. GERARD: *De castillo a palacio. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI*; Madrid, 1984, J. J. RIVERA: *Op. cit.*, pp. 101-122 y 192-202.

(81) F. CHUECA: *Op. cit.*, pp. 153 y ss.

pisos, separados por una amplia cornisa decorada con denticulos, se ordenaban éstos con columnas que soportaban unas clásicas arcadas en su parte inferior y dinteles y zapatas de piedra en la galería superior. Estos resultados, que superaban en rigor y monumentalidad al modelo pensado por Covarrubias para el patio del Hospital de Santa Cruz, enlazan con soluciones, como las del cuerpo alto, muy relacionadas con la arquitectura alcarreña, y en concreto con algunas obras del círculo de Lorenzo Vázquez. También en la escalera claustral superó el referente del hospital toledano; la menor luz de los intercolumnios del patio, sus tres arcos rebajados de ingreso y, suponemos, unas mejores medidas de sus elementos constructivos, dieron como resultado un tipo más monumental pero más equilibrado que el de Santa Cruz.

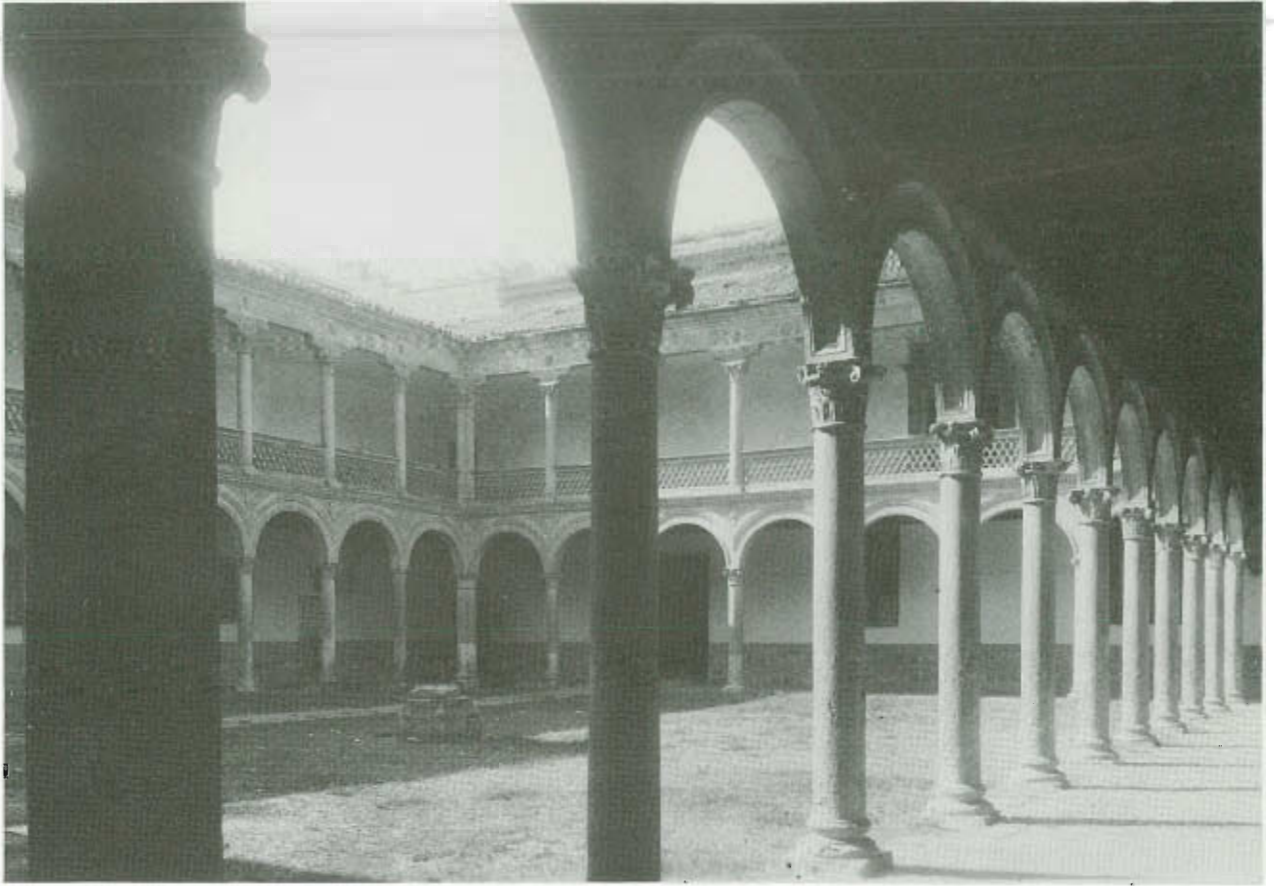
Por último, la opulencia decorativa del conjunto, más prolija aún en el arranque y caja de la escalera, era de una gran fantasía y de una extraordinaria calidad de diseño, quizá lo mejor de la producción plateresca de Covarrubias.

Relacionados con el taller de este Arquitecto quedan en la región algunos edificios de interés. En la misma Alcalá, el convento de la Imagen, antigua mansión nobiliaria, tiene portada de vuelta redonda y una escalera cuyos diseños y decoración están estrechamente vinculados a la labor del maestro. Sin embargo, el palacio de Villena en Cadalso de los Vidrios, que ya estaba terminado en 1534, a pesar de tener una fachada al jardín con galerías y miradores rematados a modo de templete —similares a una antigua loggia que a modo de belvedere daba a la huerta del palacio de Alcalá— no nos parece obra del mismo arquitecto, pudiendo tal vez relacionarse con su colega Luis de Vega. Si son suyas las trazas de la iglesia de la Magdalena de Getafe (82), iglesia salón columnaria cuyas cubiertas determinan un espacio más articulado que el de otros modelos afines de la región más tradicionales.

Con todo, Alonso de Covarrubias fue el artista y técnico más capacitado de la zona para enfrentarse con éxito a la tarea de transformación del Alcázar madrileño en tiempos del emperador Carlos. No es nuestro propósito analizar aquí su actividad a las órdenes del monarca, problema que ya ha sido estudiado con gran acierto (83). Sí señalar que tanto Covarrubias como Luis de Vega, formados en el primer renacimiento y creadores, en gran medida, de la *arquitectura plateresca*, fueron derivando hacia soluciones más rítmicas y proporcionadas, abriendo así camino a la instalación definitiva en España de la arquitectura de los órdenes, con la que no supieron o quisieron comprometerse, hasta ser desplazados definitivamente por J. Bautista de Toledo. Como ya ha señalado Rivera, «la generación del Renacimiento avanzado español representado en los ambientes áulicos por Luis de Vega, Alonso de Covarrubias, Rodrigo Gil de Hontañón, Villalpando, etc., fue defenestrada al finalizar la década de los cincuenta por el *rey prudente* para

(82) P. CORELLA: «Alonso de Covarrubias en la iglesia de Santa María Magdalena de Getafe: estudio y documentación. Año de 1549», *A.I.E.M.*, X (1974), pp. 199 y ss.

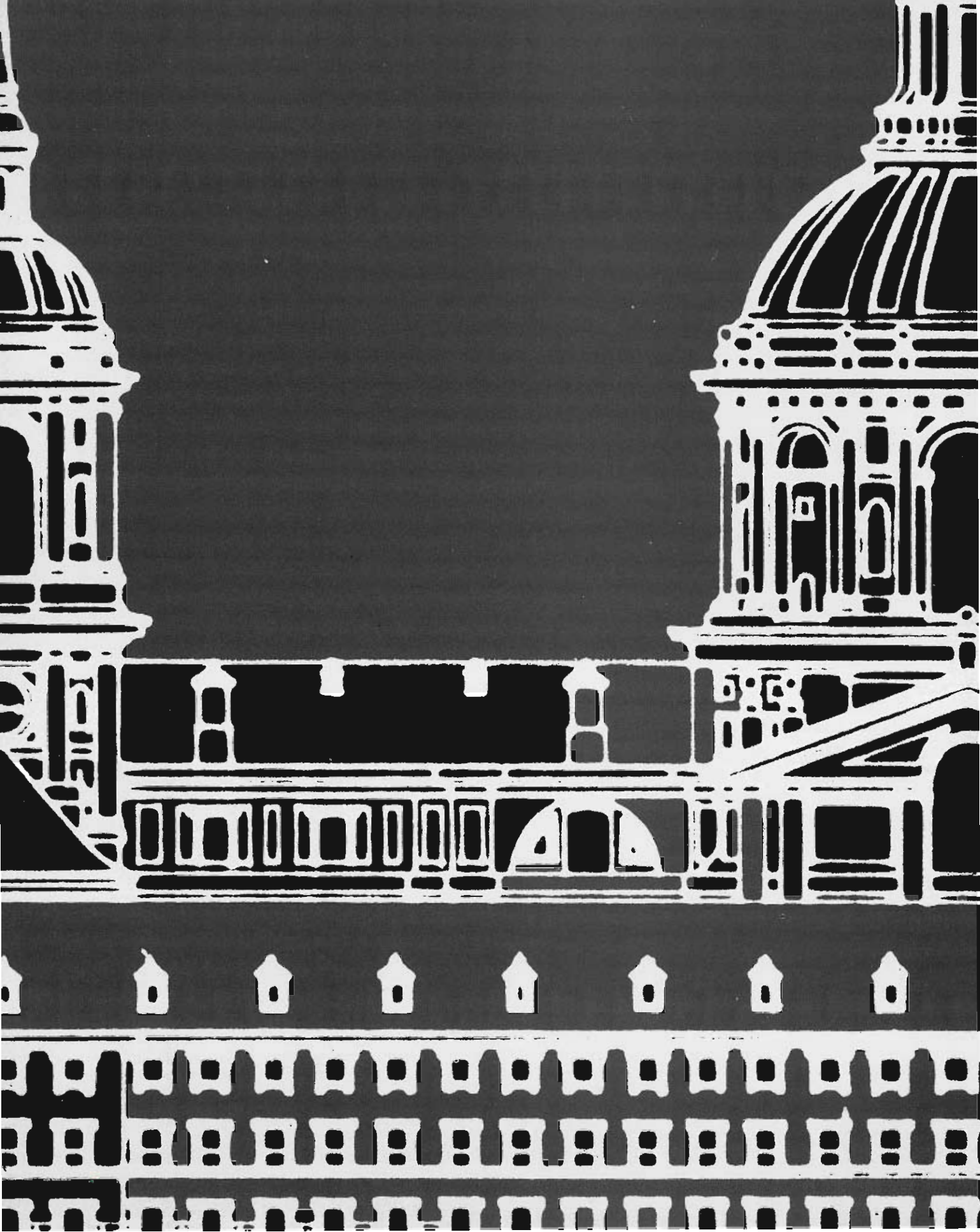
(83) Sobre este aspecto, en concreto, *vid.* las obras ya reseñadas de V. GERARD y de J. J. RIVERA.



Alcalá de Henares. Patio del Palacio Arzobispal.

provocar un violento cambio de timón dando entrada con plenitud de poderes al manierismo miguelangelesco a través de la figura de Toledo» (84).

(84) J. J. RIVERA: *Op. cit.*, pp. 228-229.





FELIPE II Y LA FORMULACION
DEL CLASICISMO AULICO

Fernando CHECA CREMADES
Universidad Complutense

Cuando Felipe II decide asentar definitivamente la Corte en Madrid el año 1561 no solo tomaba una decisión de gran trascendencia histórica y política, sino que se producía un acontecimiento de singular importancia para la historia del arte español. A partir de este momento la actividad artística de la península, que ya con anterioridad había comenzado a girar en torno al centro de la misma, acentuará esta tendencia en un movimiento que no solo iba a tener carácter geográfico. El planteamiento de una ciudad capital suponía una centralización de la burocracia, pero también un mayor control de las actividades artísticas, que pasaban a la supervisión directa del soberano y una idea de ciudad que definitivamente iba a suponer la asunción por la misma de un carácter representativo y expresivo del poder político del Rey. Arquitectura, cultura, imagen del entorno, urbanismo y naturaleza van a ser medidos entonces bajo el parámetro de un lenguaje artístico que, como el clasicismo, expresaba a la perfección estos anhelos de poderío implícitos en la corte de Felipe II y en la propia persona del Rey.

Ya desde los tiempos de su regencia como Príncipe, Felipe se había propuesto un verdadero programa artístico centrado en las actividades arquitectónicas (1) y que estéticamente ha de ligarse al denominado manierismo clasicista. Por ello no es de extrañar que Juan Vázquez, por mandato del Príncipe, puede afirmar en la cédula de 1552 que se imprime en la traducción de Villalpando de los libros III y IV de Serlio que éstos «heran de mucho provecho para los hedificios que en estos nuestros reynos se ovieren de hedificar», y que el mismo Villalpando diga que «entre los otros ejercicios de estado y magestad que vuestra alteza tiene en la governación de estos reynos de España esta aficionado a la architectura, para con ella hazer muy grandes y reales hedificios» (2). Arquitectura como arte de Estado y lenguaje codificado y clasicista se plantean desde un primer momento como dos de los puntos clave que sirven para definir un programa de control cultural como el que se propone Felipe II; para ello, y siguiendo con una implacable lógica los deseos reales, era necesario el abandono de Toledo, una ciudad cargada de excesivos lastres históricos y de incómodo urbanismo, y plantear no solo un nuevo tipo de ciudad sino, sobre todo, una nueva idea de corte, inspirada en ciertos modelos italianos, a los que se pretende, incluso, superar (3). Representación, simbolismo religioso, preocupación científica y control de territorio son los ejes en torno a los que Felipe II hace girar el impresionante programa artístico en que se empeña desde los inicios de su reinado.

Representación

En otro lugar nos hemos referido ampliamente al complicado proceso que la cultura visual europea sigue para conformar la imagen artística del Emperador Carlos V (4). Una vez conso-

(1) Cfr. FERNANDO CHECA, «Los Palacios del Príncipe Felipe» (en prensa).

(2) SEBASTIÁN SERLIO, *Tercero y Quarto Libro de Arquitectura de...*, Toledo, 1552, Fol. II.

(3) Sobre la discusión de Madrid como capital, y sus polémicas con Toledo, cfr. ALVAR EZQUERRA, A., *Felipe II, La Corte y Madrid en 1561*, Madrid, 1985. Sobre los modelos italianos cfr. BORSI, F., *L'architettura del Principe*, Florencia, 1980; Spini, G., *I Medici e l'organizzazione del territorio in Storia dell'Arte italiana*, T. XII, Turin, 1983; FRANCHETTI PARDO, V.: «Territorio e città nel Cinquecento mediceo» en *Il potere e lo spazio. La scena del Principe*, catálogo de la exposición *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento*, Florencia, 1980, pp. 21-28.

(4) Cfr. FERNANDO CHECA, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento* (en prensa).

lidad la misma por medio de los mejores representantes del arte italiano y flamenco, su hijo Felipe no tendrá más que seguir y acentuar los rasgos decididamente novedosos que se había formulado alrededor de la figura de su padre. En esencia, el camino que se recorre no es otro que el paso de una idea caballeresca del Rey y un sentido extrovertido de su imagen, a la formulación ideal del concepto de Rey oculto. Por eso no es de extrañar que, al contrario de lo que sucedía con su padre, no sean corrientes las imágenes de Felipe II al mando de sus tropas. Las representaciones de hechos guerreros de tiempos del Rey Prudente —Sala de Batallas de El Escorial, serie de la Batalla de Lepanto por Lucca Cambiaso, serie de la Campaña de los Países Bajos en el Monasterio de El Escorial— se caracterizan, entre otras cosas, por la no aparición del Príncipe guerrero, como en realidad sucedió a lo largo de prácticamente todo el reinado del Monarca.

Los encargos de Augsburgo en 1548 realizados a Tiziano y a Leon Leoni suponen un punto de inflexión de enorme importancia en el concepto de la imagen regia. Si el *Carlos V y el Furor*, manifestaba la mejor expresión de un concepto estoicista del Rey, y el *Retrato ecuestre en Mühlberg* la más perfecta síntesis entre la idea de Rey caballero y personaje ensimismado, ante el *Retrato de Felipe II en pie* de Tiziano nos encontramos con una de las primeras muestras del retrato de aparato o retrato de Estado (5).

Formulando una imagen del soberano de cuerpo entero, en pie, con armadura y en elaborada pose, Tiziano daba un paso de gigante hacia una representación emblemática del Monarca, aquella que, más que en los rasgos psicológicos del mismo, habríamos de fijarnos en el concepto que ilustra, que no es otro que la misma idea del Estado. El antipsicologismo es una de las características más definitorias de lo que será el retrato cortesano español en la corte de Felipe II, que encontrará en Sánchez Coello, Pantoja de la Cruz y Pompeo Leoni sus mejores exponentes. Es al respecto interesante, por poco conocida, la noticia que Alonso Sánchez Coello nos transmite en una carta de 1580, donde informa al Rey tanto de «una pintura de la China», acabada el XXI del pasado, aunque el término era a los 25», como la de una serie de retratos que le envía («yba —sigue— un retrato a caballo de V.M. tan grande como el natural armado con un bastón y otro de ynfante también armado, otro tan grande como el natural del emperador nuestro señor» (6).

Abandonando Toledo y centrándose en Madrid, ciudad a la que se somete a significativas reformas urbanísticas (7), el Rey pretendía crear un lugar que fuera representativo de su Monarquía, y al igual que en las ceremonias cortesanas el boato giraba en torno a la figura del Monarca, la nueva ciudad que ahora se está planteando —desde el informe de Juan Bautista de Toledo, a las reformas urbanísticas de Juan de Herrera— se centraba alrededor la zona de Palacio, ya que este edificio, profundamente

(5) Cfr. FERNANDO CHECA, *ob. cit.*; JENKINS, *Il ritratto di stato*, Roma, 1977; EINEM, H. VON: «Karl V und Titian», en *Karl V, der Kaiser und seine Zeit*, Colonia, 1960, vuelto a publicar en *Arbeitgemeinsam für Forschungen des Landes Nordrhein Westfalen*, Heft 92, 1960.

(6) *Archivo General de Simancas (A.G.S.)*, *Casa y Sitios Reales (C.S.R.)*, Leg. 280, fol. 1067.

(7) Cfr. GERARD, V., *De Castillo a palacio. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI*, Madrid, 1984, pp. 119-126; GONZÁLEZ AMEZÚA, A.: «Las primeras ordenanzas de la villa y corte de Madrid», *R.B.A.M.* (1926); id. «El bando de policía de 1591 y el pregón general de 1613 para la villa de Madrid», *R.A.B.M.* (1933); GARCÍA PÉREZ, R.: «Una descripción topográfica de Madrid en el siglo XVI», *R.A.B.M.* (1927); GÓMEZ IGLESIAS, A.: «La transformación de Madrid durante el reinado de Felipe II y las primeras juntas de urbanismo», *Villa de Madrid*, 1976; ÍÑIGUEZ ALMECH, F.: «Juan de Herrera y las reformas en el Madrid de Felipe II», *R.A.B.M.* (1950) y «Límites y ordenanzas de 1567 para la villa de Madrid», *R.A.B.M.* (1955). RIVERA, J.: *Juan Bautista de Toledo y Felipe II*, Valladolid, 1984, pp. 323 y ss.; GREGORIO DE ANDRÉS: «Ordenación urbanística dada por Felipe II en 1590», *A.I.E.M.*, XII (1976), pp. 15-31; CHECA, F.: «El Monasterio de El Escorial y los palacios de Felipe II», *Fragmentos*, 4-5 (1985), pp. 5-17.



El Palacio de El Pardo (Monasterio de El Escorial).

(8) GERARD, V.: «L'Alcazar de Madrid et son quartier au XVI siecle», *Coloquio*, Lisboa (1978).

(9) Cfr. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: «Nuevos datos sobre la construcción del Alcázar de Toledo», *R.A.B.M.* (1960); MARIAS, F.: *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1630)*, Toledo, 1983-1985; CHECA, F.: «Los palacios...».

(10) Cfr. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: «El palacio del Pardo en el siglo XVI», *B.S.A.A.*, 1970; CALANDRE, L.: *El Palacio de El Pardo*, Madrid, 1953.

remodelado durante casi todo el siglo (8), se convierte en el eje generador de la ordenación urbana de la capital y, aun, como más adelante veremos, del territorio que la circunda.

La remodelación del Alcázar madrileño, obra de Covarrubias, se plantea como una ampliación a dos patios del inicial palacio Trastámara, dejando en su crujía central la capilla y una amplia escalera que, como veremos, es un elemento de capital importancia en la investigación tipológica que resulta de la construcción de los palacios filipinos.

Por su parte, el Alcázar de Toledo (9), también sufre significativas modificaciones que tienden a regularizar y a dotar de su sentido clásico los precedentes medievales; y lo mismo sucederá, aunque aquí la obra se haga de nueva plata, en el Pabellón de caza en El Pardo (10). En estas obras, tiende a definirse un tipo arquitectónico, el palacio en torno a un patio cuadrado flanqueado por cuatro torres, que resultará casi definitivo como representación del poder de la dinastía de los Habsburgo españoles, y que, en definitiva, encontrará su culminación en la última imagen que se dotará al Monasterio de El Escorial.



Retrato áulico y concepción del palacio como fortaleza son, en realidad, las dos facetas, plástica y arquitectónica, de una misma idea del poder. Como hemos indicado en otro lugar (11), el concepto de Magestad de los Austrias españoles se basa más en la ocultación de su imagen, que en una presencia exterior apabullante. La adustez aparente de un retrato como el Felipe II de Pantoja de la Cruz en la biblioteca de El Escorial, no es sino la imagen de un Rey que quiere permanecer distante de sus súbditos para poder realzar más su Majestad. Y de igual manera el carácter laberíntico y el aspecto de fortaleza de muchos de sus palacios y del propio Monasterio de El Escorial responden a este mismo grupo de problemas.

De la importancia que la idea de representación a través de un determinado tipo de retrato adquiere, nos puede hacer idea la significación que este género tiene en ciertos programas decorativos de las residencias regias. Además de los ya mencionados de la Biblioteca de El Escorial y los existentes en el Alcázar, no hemos de olvidar que uno de los puntos fundamentales en la decoración del Palacio de El Pardo fue el planteamiento de

(11) CHECA, F.: *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450-1600*, Madrid, 1982; *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento* (en prensa); «Los palacios de...» (en prensa).

(12) Sobre las colecciones de El Pardo, cfr. SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: «El primer inventario del palacio del Pardo», *A.E.A.A.*, X (1934), pp. 69-75; ARGOTE DE MOLINA: *Discurso sobre el libro de la montería*, Sevilla, 1582, fols. 15 a 22v.; MORÁN, M.-CHECA, F.: *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, 1985, pp. 124-125.

(13) Cfr. G. DE ANDRÉS: *Relación de las pinturas enviadas a Felipe II desde Roma para El Escorial en 1587 en Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, pp. 127 y ss. MORÁN, M.-CHECA, F.: *Ob. cit.*, p. 102.

(14) *A.G.S., C.S.R.*, Leg. 247, fol. 40.

(15) *Ibidem*, Leg. 253, fol. 78.

(16) «Estando con calenturas ardientes en Madrid, gusto de ver puestos en unos estantes todos los vidrios de Venecia que tenía, mandando a Francisco de Mora, mi tío, su tracador mayor aposentador de Palacio, los hiziera poner en unos estantes de nogal», BALTASAR PORREÑO, *Dichos y hechos del Sr. Rey Phelipe II el Prudente*, Cuenca, 1621, fol. 25.

una amplísima galería de 45 retratos con obras de Tiziano, Antonio Moro, Sánchez Coello y Maestre Lucca (12). Frente a la galería de hombres ilustres que se instalará en un centro de significación cultural como es la Biblioteca de El Escorial (13) —y cuyos escasos restos se conservan aun hoy día en alguna de sus dependencias—, el Palacio de El Pardo recoge el tema italiano de la galería de retratos de personajes de la corte, damas y caballeros, insistiendo, desde la pluralidad lingüística que supone la presencia de obras de Tiziano y Antonio Moro, en los conceptos nórdico e italiano de retrato cortesano que entonces dominaban en Europa.

Como veremos a lo largo de este trabajo, tanto la arquitectura, como la decoración del amplio programa constructivo del Rey Felipe en su corte madrileña, oscila entre el mundo flamenco, más influyente en un principio, y la definitiva adopción del modelo italiano de decoración manierista.

Más adelante insistiremos en la importancia de lo flamenco y el papel que el Cardenal Granvela tuvo en la llegada de artífices y jardineros nórdicos y franceses. Ahora señalaremos como gran parte de los palacios de su Majestad se decoraban con zócalos de azulejos, tal como hoy día podemos ver y que utilizaba patrones decorativos del Norte que se realizaban en las activas fábricas de Talavera. En septiembre de 1562, el Conde de Chinchón concertó con Flores, «vecino de Plasencia, natural flamenco» en el Bosque de Segovia que «sea obligado de servir a su Mag. en las cossas de su profession... en todas sus obras... y especialmente en hazer todos los patrones que su Magestad le mandare para los azulejos que fuere servido que se hagan para qualquier parte de sus obras assy para los suelos de las piezas como para los chapados de las paredes» (14). Se dotada así a los palacios de una peculiar decoración que unía un elemento tradicional español con unas formas flamenquizantes.

Pero no era esta la imagen definitiva que el Rey quiso dar a sus edificios, ya que pinturas al fresco y piezas de la más diversa índole y procedencia daban al entorno un aspecto muy distante al de la pretendida «sobriedad», con que habitualmente han sido descritos estos palacios.

En 1573 llegan a Aranjuez gran cantidad de muebles y otros objetos, «que vinieron de Flandes», como «treynta y tres piezas de lienzo de flandes...» a los que habría que añadir «una cama de su Magestad de madera de nogal con los pilares dorados con sus quatro cortinas de damasco carmesí y alamares de oro...», guadamecés y «nobenta y seis copas de barcelona de diferentes hechuras...» (15). El Rey era aficionado a este tipo de objetos, y así, sabemos que en un momento de una enfermedad, ordenó a su arquitecto Francisco de Mora, la disposición de su colección de vidrios venecianos (16) y que tenía «adereço de capilla, de cristal», para el que Don Fernando Castillo de Mendoza le informa desde Lisboa lo interesante que sería adquirir «un aguamanil de razonable tamaño» que «no me ha parecido

mal»; el mismo, continúa, «tambien vi el otro dia en casa de un cavallero curioso quatro u cinco ladrillos como ese que inbio a Vra. Magēstad que hizo traer de Venecia», pudiéndose usar «para frisos y frontispicios de puertas y ventanas de vidrio claro transparentes, y en arquitectura de retablo o de capilla pequeña» (17).

Igualmente mármoles y jaspes eran muy apreciados en estas decoraciones; y así, en 1563 se informa como llegan de Cartagena, con destino a Aranjuez piezas de mármoles para estatuas, medallas, mesas y bultos (18), en un tipo de noticias muy abundantes en la documentación. Y también conocemos la plata y otros objetos preciosos de Valsaín, en donde «en la galería que está sobre la puerta de palacio y camara... (había) treze lienzos y entre ellos el de San Quintín y el lienzo de rrachel y», así como nueve lienzos «en la galería de los espejos» (19).

Como hemos dicho en otro lugar «al decorar sus palacios con obras de pintores italianos o españoles de formación italiana quedan patentes las intenciones modernizadoras del rey no solo desde el punto de vista iconográfico, sino también formal» (20). En una «Relación de las cosas en que los oficiales de pintura, estuco, doradores y alvañiles pueden entender al presente en la torre de palacio», se especifica como Romulo Cincinato «retoque todos los rostros de las historias» y controle, por su mejor hacer, a los demás artifices haciéndoles trabajar, «con más orden y conformidad»; se ordena que Patricio Caxes continúe su trabajo, que «Francisco de Urbino y Joan Maria pintores podran entender de pintar la alcova de la pieça de en medio de grutesco», que el estuquero Rivas termine lo que están acabando los estuqueros de Bergamasco, y que Miguel Martínez, del mismo oficio, ayude a Antonio de Frisia, «porque esta mas instruto en hazer figuras y cartones, y mascarar que el dicho Marco Antonio». La misma relación nos informa sobre el tema de la pintura de la galería, «que a Joan Battista Bergamasco le parescia que fuesse de Ulixes y lo mismo parece a Romulo, assi por ser tan buena como porque lo que se hecho es la dicha historia...» (21).

Los temas mitológicos y alegóricos aparecían por doquier en estos palacios, de manera que hombres como Gaspar Becerra (22) pintaron al fresco diversas estancias del Alcázar, con imágenes de los Cuatro Elementos y las Artes Liberales (23) y en una de las Torres de El Pardo, la Historia de Perseo. A ello habría que añadir la prodigiosa colección de pinturas del Rey (24), con obras de todos los temas y estilos, las vistas de ciudad que Antonio de las Viñas pintó para El Pardo y, en el mismo edificio, las series perdidas de las Batallas de Carlos V y de las fiestas y triunfos de Binche. Todo lo cual se completaba con italianizantes decoraciones grotescas, de las que hoy día solo se conservan las realizadas en El Escorial (25).

El sentido representativo de este arte cortesano se manifestaba también a través de la decoración y el gusto por los pe-

(17) A.G.S., C.S.R., Leg. 275, fol. 43.

(18) *Ibidem*, fols, 33, 34.

(19) *Ibidem*, Leg. 267, fol. 223.

(20) Cfr. FERNANDO CHECA, *Pintura y escultura del Renacimiento...*, p. 381.

(21) A.G.S., C.S.R. Leg. 247, fol. 22.

(22) Cfr. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: «Precisiones en torno a Gaspar Becerra», *A.E.A.*, 168 (1970), pp. 327-356.

(23) CARDUCHO, V. *Diálogos de la Pintura*, Madrid, ed. 1979, p. 431.

(24) SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *Inventarios Reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*, Madrid, 1956-59, 2 vols.; MORÁN, M.-CHECA, F. *Ob. cit.*, pp. 87-127.

(25) Cfr. CHECA, F.: «Capricho y fantasía en El Escorial (sobre el grutesco y el gusto por lo fantástico en el Monasterio)», *Goya*, 156, 1980, pp. 328-335.



queños objetos presentes tanto en las Cámaras de Maravillas (26), como en la decoración palaciega. Nos encontramos ahora ante el mundo del manierismo concebido como arte cortesano y del que no es difícil rastrear manifestaciones en el ambiente de la corte filipina.

Artistas como Bergamasco, Antonio de las Viñas y Bonanome reciben pagos por dorar y realizar unas piñas, rocas... y otros objetos destinados a unas fiestas de Carnaval (27), Francisco de Villalpando se hace cargo de determinados objetos preciosos como Calvarios de Oro, cruces perfiladas o «cuatro angelotes de Inglaterra» (28) y en 1571 se informa como llega a Aranjuez un platero para vender ciertas piezas de bronce (figuras de emperadores) «que hazen pos todas quarenta piezas y que las avia comprado de lance de un obispo que vino de Roma... (y) heran muy a propositio para las fuentes que pretendia hazer aqui en los quadros de los jardines» (29). En realidad, el aspecto más claro del éxito de estas actividades está en la activa presencia de un artifice como Jacopo da Trezzo, al que más adelante nos referiremos y cuya obra española fue estudiada por Babelon (30).

Las relaciones con Italia constituyen un capítulo especial dentro del mundo de la pintura. El prestigio de la Monarquía española, y las ansias de adulación hacia la misma a través de un lenguaje alegórico, aparecen muy claras en la obra que Michele Parrasio envía desde Venecia en 1575. La Pintura tiene su origen «nella comune allegrezza di tutta la Christianità, c'he fatto segno di molta letitia nel nascimento dil gran Principe di Spagna», y se concreta en una complicada alegoría planetaria con motivo del acontecimiento (31). Se trata del alumbramiento del infante Don Fernando, tema para el que fue encargado igualmente una obra conmemorativa a Tiziano (32).

Por otra parte, dos años más tarde Bernardo Buontalenti escribe al Rey de España y le envía «un designio de l'aparato fatto nela ciesa di Sto. Giovanni p. il Batesimo del principe filipo di toschana», a la vez que le suplica «che mi afatici di farmi fare disegni di palazzi o forteza o di quele si voglia cosa o di l'uminatione» (33); no hace falta señalar el papel que un personaje como Buontalenti juega en la definición de un tipo artista cortesano no solo en la Florencia del siglo XVI, sino en todas las cortes europeas de finales de siglo y comienzos del siglo XVII.

El ornato cortesano de los palacios de Felipe II, y la importancia de obras como el retablo y la custodia de El Escorial explica este trasiego de ideas y personas entre España e Italia. Y aunque no podamos hacer un estudio mínimamente completo, sí queremos resaltar la importancia que una figura como Jacopo da Tezzo juega en la definición de los gustos más genuinamente manieristas de la corte.

En 1569 se ocupaba de piedras y jaspes y en escoger lo mejor de ellos con vistas a las obras reales, así como «mostrar mi oficio a los de la tierra y ya lo habría hecho si Su Magestad me ubiese acomodado de casa al propósito para mi oficio,

(26) Cfr. MORÁN, M.-CHECA, F., *Ob. cit.*

(27) A.G.S., C.S.R. Cfr. también *Fiestas en la Corte en 1564*, en PÉREZ PASTOR, C.: *Memorias de la Real Academia de la Historia*, T. IV, pp. 415-420, donde puede leerse, por ejemplo, «La primera invención de la Reyna fue un entretreído de yedra a manera de pared, cosa muy hermosa de ver. Estaban en este entretreído ocho salvajes y detrás de ellos estaban otras ocho ninfas muy ricamente vestidas y tenían asidos a los salvajes con ocho cadenas por las gargantas... La quinta invención de la Princesa fue una cueva encantada metida entre muy grandes peñas; eran tan hermosas que parecían naturales. Aquí estaba encantada una pastora; desta cueva salían ocho sierpes tan espantables que parecían estar vivas... comenzaron las sierpes a dar silvos y a batir las alas y echar fuego por las bocas...». Se trata de lo «maravilloso manierista», en modo alguno ajeno a las costumbres de la corte española.

(28) A.G.S., C.M.C., 1.^a época, leg. 1387.

(29) A.G.S. *Ibidem.*

(30) Cfr. BABELON, J.: *Jacopo da Trezzo et la construction de l'Escorial. Essai sur les arts a la Cour de Philippe II, 1519-1589*, Paris, 1922.

(31) A.G.S., *Estado*, 1336-233. Se trata del cuadro existente en el Museo del Prado, n. 479.

(32) *Felipe II, después de la victoria de Lepanto, ofrece al cielo al Principe Don Fernando*, M. del Prado, núm. 431.

(33) A.G.S., *Estado*, 1450.

donde se sacase todo bien que ansi como los extranjeros que son franceses y alemanes que vienen a escondidamente y llevan fuera del reino los jaspes, agatas y corneles y cristal y turquesas y camafeos y despues labrados los buelben a embiar aca y nos lo hacen pagar muy bien». Más adelante Da Trezzo escribe al Rey comunicándole como le debe cantidades «por dos topacios grandes y veinte pequeños de la India de Portugal... dos camafeos grandes de sus retratos... diez piedras de jaspes de diferente sorte... un sello... jaspes... la maceta con su guarnición de oro (y) un retrato de medalla» (34) o manifestándole los problemas que tenía para la realización de las armas reales sobre las tumbas o la terminación de algunas cosas que faltaban «al relicario del-muslo de San Lorenzo y a un vaso de lapislazuli» (35). Esto se escribió en 1585, y al año siguiente Jacopo confiesa al Rey que «yo estoy tan metido en esta obra —La Custodia— que no mi acordo di me steso y por dir el vero la obra es di tal calidad que si (quisiere)... esto seria nunca acabar» (36).

La carta es expresiva de las dificultades técnicas y artísticas de una obra en la que el Rey había puesto sus mejoras esperanzas. La Custodia del Retablo era el punto culminante del recorrido principal en la basílica de El Escorial y el lugar en el que confluía la imagen dogmática de la Divinidad, con la oculta presencia del Rey que lo observaba desde su celda. En el altar mayor, y sobre todo en la Custodia, convergía una cierta idea de la representación política con el concepto contrarreformista de la defensa de la Fe, todo ello servido a través de los complejos medios formales y técnicos del manierismo cortesano. Por ello no es de extrañar que, a la terminación de la misma, su artífice pudiera exclamar: «La obra de la custodia quando se azia parecia a todo el mondo que fuera impisibile el poderlo acavar e mayormente a los que mas entendian en considerar la gran dificultad que ay en labrar estas piedras finas y durisimas y quando hoy se vista como aora sta y la gran magestad que representa parece piu presto obra divina que umana» (37).

Si a través del estudio de la decoración de los palacios hemos entrado en contacto con una idea de la representación política vinculada a conceptos tales como el de sofisticación y el lujo, y si la arquitectura del príncipe nos platea un sentido frío y distanciado de la imagen del poder, el mundo de las ceremonias, absolutamente esencial para comprender esta última, nos proporcionará la clave de muchos aspectos de la misma actividad artística.

A través de la «Relación y memoria cerca de lo que passo haziendo Su Magestad la fiesta de Sant Andres en Palacio de Madrid, lunes 29 de noviembre, vispera del dicho santo año 1593...» (38), nos daremos cuenta de lo complicado del ceremonial y, sobre todo, de lo preciso y determinado del mismo, que especificaba desde la colocación de las distintas guardias en las escaleras y puertas del palacio, a la ubicación de decoraciones y tapicerías. Y así, en «la saleta que esta antes del retrete... donde su Magestad suele proponer las Cortes» se instaló «una tapice-

(34) A.G.S., C.S.R., Leg. 259, fol. 506; Leg. 261, fol. 395.

(35) *Ibidem*, Leg. 261, fol. 395.

(36) *Ibidem*, fol. 490.

(37) *Ibidem*, fol. 527.

(38) *Ibidem*, Estado, Leg. 108.

ria... que llaman de la fama y en el puesto adonde esta la tarima o estrado de Su Magestad la qual estaba cubierta de muy lindas alhombas, estava en medio un dosel y abaxo del una silla riquissima».

Esta era parte de la parafernalia con la que el poder se revestía; la relación continúa explicando como el rey recibió sentado a los caballeros del Toisón, teniendo a su derecha al Príncipe Felipe, de edad de quince años, y a su alrededor los símbolos y collares de la orden, y termina relatando las complejas ceremonias de la ordenación, las reglamentadas intervenciones, la Misa en la que todo el mundo se colocó siguiendo las leyes de una compleja etiqueta y la comida final, de similares características.

Son este tipo de actividades, a menudo preteridas por la historiografía artística, las que nos pueden explicar el por qué de determinada imagen del Soberano, o las razones de una tipología o lenguaje arquitectónico.

Arte, religión y contrarreforma

La búsqueda de una imagen religiosa y contrarreformista del Monarca fue otra de las preocupaciones esenciales del Rey a lo largo de todo su mandato. En ello puso lo mejor de sus esfuerzos artísticos y culturales que culminarán en la gran empresa artística de su reinado que es el Monasterio de El Escorial.

Desde el punto de vista religioso el Rey pretendió así dar una imagen de humillación de su propia persona frente a la divinidad, a la vez que de exaltación de su poder político —que encontraba en la defensa de la fe católica una de sus justificaciones— en contra no solo de la combatida herejía protestante sino la propia iglesia oficial. Una de las razones del abandono de Toledo como sede de la corte parece haber sido el hecho de que allí se encontraba la sede primada, con los consabidos roces y fricciones a que ello daba lugar; de igual manera, el no levantamiento de una iglesia catedral en Madrid, tema discutido desde los inicios de su reinado, ha de verse en relación a este mismo problema; por fin, la erección de El Escorial en un lugar apartado y bajo el cuidado de una orden afecta a la Monarquía como eran los jerónimos ha de verse como una decisión en la que jugaron tanto sentimientos religiosos —cultivar una piedad monacal en estrecho contacto con la naturaleza—, como políticos —levantamiento de un edificio de especial significación regia. Desde este último punto de vista, la idea de un conjunto cuya tipología e imagen tanto se relacionaba con palacios como los que hemos comentado con anterioridad, ha de verse como una decisión muy consciente y meditada. Tanto por su tipología, como por su lenguaje arquitectónico El Escorial se refiere al mundo del Rey, antes que al de la Iglesia.

Y que, por otra parte, con El Escorial nos encontramos

(39) Cfr. BUSTAMANTE, A.-MARIAS, F.: «La sombra de la cúpula de El Escorial», *Fragmentos*, 4-5, 1985, pp. 47-63.

(40) BACON, F.: *The Essays or counsals civil and moral and Wisdom of the ancients of... Lord Verulam*, Londres, 1836, pp. 159 y ss. «On building».

(41) BLUNT, A.: «El Greco's Dream of Philipp II: an Allegory of the Holy League», *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 3 (1939-40), pp. 58-69.

(42) Cfr. WITTKOWER, R.: «La alegoría de Tiziano España socorre a la religión» en *Sobre la arquitectura de la Edad del Humanismo*, Barcelona, 1979, pp. 357-362. Véanse las concomitancias del tema con el poema de Francisco de Aldana, *Octavas dirigidas al Rey don Phelipe nuestro señor* en Francisco de Aldana, *Poesías castellanas completas*, Ed. Madrid, 1985, pp. 398-428.

(43) Cfr. CHECA, F.: *Pintura y escultura...*; MORÁN, M.-CHECA, F. *El coleccionismo...*

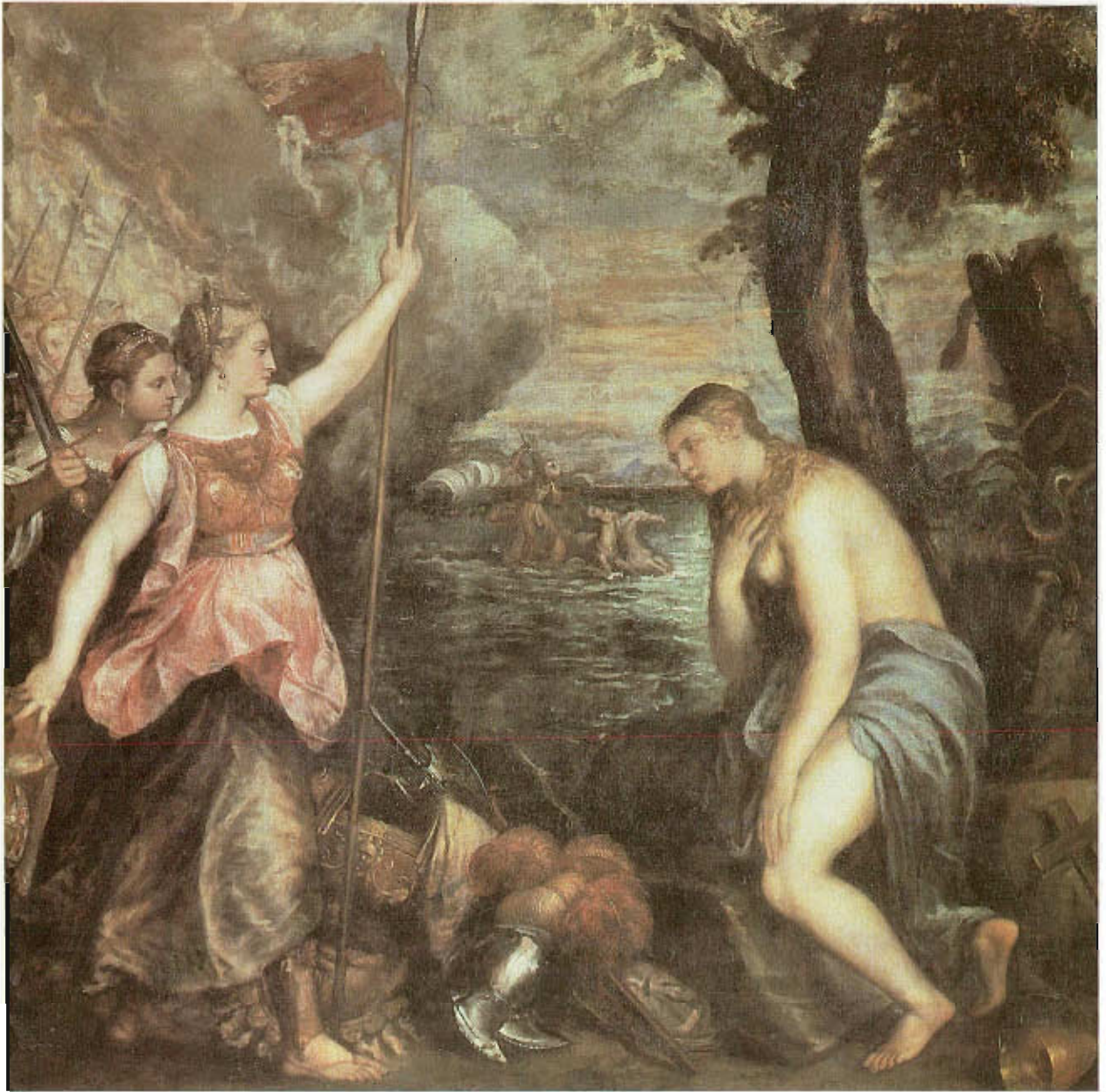
con un edificio que pretende convertirse en una respuesta política a la Basílica de San Pedro nos lo abonan multitud de hechos. Desde la utilización de una cúpula sobre tambor —la primera que se construye así en España (39)— como elemento dominante, a su carácter de edificio complejo (Panteón, Palacio, Convento, Colegio...) como era el Vaticano, a la elaboración de un discurso mítico en su torno a partir de la terminación de las obras (pronto se hablará de él como Octava Maravilla del Mundo e incluso como nuevo templo de Jerusalén), y a la propia magnitud de sus proporciones. Ya en 1625 un hombre de la perspicacia de Bacon no duda en comparar la Basílica de San Pedro y el Monasterio de El Escorial, basándose precisamente en este último aspecto: «Por tanto —dice— descubriremos un palacio suntuoso haciendo de él un modelo breve; pues es extraño ver ahora en Europa enormes edificaciones tales como el Vaticano y El Escorial, y algunos otros que, no obstante, carecen de habitaciones verdaderamente adecuadas» (40).

El contenido político de la imagen religiosa de Felipe II resulta igualmente patente en algunas de las representaciones plásticas más características de su reinado. Y si en *La Gloria* de Tiziano aparece en humillada disposición frente a la divinidad, en *La Adoración el Nombre de Jesús* de El Greco (interpretado por Blunt, como una alegoría de la Santa Liga) (41), ya se coloca parejamente al Papa. El Rey solo ofrece lo mejor de sí a Dios, como sucede en la alegoría de Lepanto pintada por Tiziano en la que presenta al Cielo al Infante Don Fernando, mientras que en otra obra del veneciano, *La Religión Socorrida por España* el contenido político de la alegoría es ya total; se trata de la Monarquía española, con todo su formidable poderío militar, la más adecuada para liberar a la cristiandad del poder de los infieles» (42).

El Concilio de Trento, en el que tan amplia participación tuvieron los españoles y aun la propia Monarquía, se convierte en el instrumento esencial de propagación de una religión ortodoxa, en cuya conservación y difusión puso Felipe lo mejor de sus esfuerzos. Con ello, el Rey no hacía sino seguir la política paterna, ya que la religión católica era el medio unificador por excelencia de unos estados que encontraban en su heterogeneidad su mejor definición. Y tenía que ser El Escorial el más claro exponente de esta verdad unificadora: de ahí su imagen exterior de firmeza, y la importancia que se va a dar desde este centro al culto a los santos, a la Virgen y a la Eucaristía.

Al margen de la inmensa cantidad de obras religiosas de que se van a dotar las dependencias del edificio y a las que nos hemos referido en otros lugares (43), vamos a centrarnos en dos ciclos, los más expresivos de este culto a los santos que se instaura como esencial.

En la Basílica del Monasterio se instaló una amplia serie de santos emparejados, obra de los principales pintores de la Corte (Sánchez Coello, Barroso, Navarrete el Mudo...), que actuaban como símbolos de la Iglesia militante y ornamento que



Tiziano. *La Religión socorrida por España* (Madrid, Museo del Prado).

(44) Cfr. YARZA LUACES, J.: «Navarrete el Mudo. ¿El pintor de El Escorial?». *Fragmentos*, 4-5, 1985, pp. 75-95.

hacían vivas, como a menudo se repetía, las piedras muertas de la construcción. Por otra parte, el ciclo de Navarrete el Mudo para el claustro alto con escenas de la vida de Cristo y de martirios de Santos (Santiago...) incidía directamente sobre este aspecto (44). Todo ello, unido a la cantidad de obras de Tiziano y otros venecianos que adornaban la casa, que no hacía sino abundar sobre el mismo problema. Recordemos que, en los comienzos de la construcción del edificio, Ambrosio de Morales había recibido el encargo de realizar unos apuntamientos con los criterios para escribir unas vidas de santos, que hemos de poner en contacto con este programa.

En ellos se insiste sobre todo, siguiendo la más pura ortodoxia que «todo lo que dixere sean cossas ciertas y averiguadas... assi para la firmeza de la fee, como la buena institución y exemplo de los fieles», habiéndose de rechazar «la simplicidad (y) poca advertidad de algunos cristianos blandos y piadosos y escogerse los mejores y más fiables autores antiguos», teniendo siempre en cuenta el mencionado carácter pedagógico, «porque en las lecciones todo lo que se dixere ha de ser muy brebe, abierto y sencillo y tasado con una notable limitación... y no se ha de tener tanta cuenta con dezir cossas espantosas con milagros, quanto devotas y provechosas con exemplos... (y) se requiere mucha simplicidad y llaneza y que todo sea no mas que muy limpio sin ninguna mancha de notable atavio y compostura» (45).

(45) A.G.S., C.S.R., Leg. 258, fol. 225. Ver también 228, 231, 234.

Estos criterios de Morales, apuntados y aprobados por el Rey, nos explican a la perfección las opciones estéticas de este último a la hora de ornato de El Escorial. Mientras se rechaza por excesivamente complicado el manierista cuadro del *Martirio de San Mauricio* por el Greco y se acepta el más sencillo de Luqueto, se decora el edificio con los ciclos de los Tibaldi, Cambiasso, Luqueto y las pinturas de Navarrete, Sánchez Coello y otros, como expresivas de una piedad más directa, sencilla y fácilmente comprensible.

Es interesante resaltar al respecto la figura de Juan Fernández de Navarrete el Mudo, que representó por unos años una opción venecianista en la corte española, frustrada pronto por su temprana muerte. En una carta de 15 de enero de 1569 informa al Rey de como llegó «en cassa de mi madre con mucha flaqueça y aumento de mi enfermedad y a causa del largo camino y aspero tiempo con mucho peligro» y como había «comenzado a poner horden los lienzos en que tengo que pintar las historias que me mandaron que fueron, la de S. Hyeronimo en la Religión y penitencia, otra de la Asuncion de Nra. Sra., y otra la historia enterá de Sanctiago del Vencimiento de los Moros hasta que le degollaron, mi deseo —continúa— es tener salud para cumplir y acabar esto, y todo lo que se mande» (46); dos años antes (2 de febrero de 1567) se informa de como el Mudo había terminado un Crucifijo «que esta muy bueno, y ansi creo yo (Fray Juan de Colmenar) que el hizo todo lo que

(46) *Ibidem*, fol. 59.

supo para que quedara bien adereçado. Todas las demas imagenes y lienços tambien ha acabado, si no es algunas cosas de ciertas ymagines pequeñas» (47). Recordemos que, a su muerte, juto a «un libro grande de estampas, otro librillo de perspectiva y arquitectura... hecho de mano, otro libro de arquitectura de molde, (y) un retrato de Juan Andrea Doria», solo quedaron en su posesión obras de asunto religiosos como «quatro lienços aparejados para pintar los retablos pequeños de la yglesia y unos papeles esquizos de mano de Juan Fernández de apóstoles y otras cosas para los retablos del Escorial» (48).

(47) *Ibidem*, fol. 12.

Todo ello habría de completarse con la prodigiosa colección de reliquias y relicarios que se instalan en el Monasterio y que fue uno de los empeños favoritos del Rey, y con la importancia que se dio a la construcción del altar mayor y la Custodia, obra esta última de Juan de Herrera, Jacobo de Trezzo y Juan Bautista Comane, que se constituye en el punto esencial del recorrido principal del edificio (49). Sin olvidar cómo en el Patio de los Evangelistas se abandona el programa «imperialista» propuesto por Sigüenza, y se adopta otro más acorde con los fines religiosos del edificio.

(48) *Ibidem*, fol. 1142.

(49) Cfr. NIETO ALCAIDE, V.-CHECA CREMADES, F.: *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*, Madrid, 1980, pp. 352-361.

El escrito antes comentado de Ambrosio de Morales sugiere también «que en todas las piecas y officinas ordinarias del real monasterio de San Lorenzo de la victoria... tuviessen encima las puertas algún buen dicho de la sagrada escritura, de doctores santos, de la regla, o de algunas cosas agudamente pensadas, con que hablassen, adviertiessen y amonestassen a los que entran, (ya que) este es muy grande ornamento que haze de piedras muertas, piedras vivas (y) porque estas tales inscripciones titulos, son como unos libros que, estando perpetuamente abiertos, a todas horas se leen y en todos los momentos enseñan».

El sentido tridentino, por cuanto educador, de la idea aparece claro en la propuesta y se extiende igualmente al mundo de las imágenes, pues «también fuera de las puertas de las piezas, en muchas otras partes converna que aya destos títulos, como sería en imágenes que avra de aver por muchas partes de la casa, y en algunas cosas de plata del servicio del altar, y otras semejantes. Mucho desto ha de ser pintura, despues quando ya esté enluzido. Mas lo más dello tambien ha deser de letras esculpidas en los frescos» (50).

(50) A.G.S., C.S.R., Leg. 258, fol. 243.

Conforme avanzaron y se concluyeron las obras los criterios ornamentísticos cambiaron en gran manera. Frente al carácter parlante de las decoraciones que proponía el anterior documento, la decoración plástica se relegó a momentos muy concretos y específicos, culminando en la obra del altar mayor y custodia a la que más adelante nos referiremos. En oposición al carácter mudo y anicónico de gran parte del edificio —pensemos, por ejemplo, en la sorprendente escasez de esculturas— que se concibe como un puro experimento arquitectónico, llama la atención la importancia con que al mismo se le dota en el terreno del ornato litúrgico y religioso. Ya nos hemos referido al

gran número de relicarios que custodiaba, verdaderas obras de arte en su mayoría y en cuya realización habían intervenido artistas de la talla de Arfe, pero habría que resaltar de igual forma el mobiliario litúrgico que culminará con la creación de un taller de bordados y una escuela de miniaturistas en el mismo Monasterio (51). Antes de que esto sucediera las obras de este tipo se importaban, como expresan los famosos «libros de entregas» del Rey al Monasterio y documentos como la *memoria de oro y la plata que se a de traer de Milan* (52) o la *Memoria de ciertos hornamentos que mando hazer el Emperador* (53) y que fueron a parar al Monasterio. En ellos se especifican los temas religiosos que se habían de bordar para las distintas celebraciones litúrgicas, tanto en el frontal del altar, como en casullas, capas de oro, dalmáticas... encontrándonos ante un programa iconográfico de carácter sacro, en cuyo análisis no podemos entrar ahora, y en el que, a veces, se hacen especificaciones tan significativas como la siguiente «todos estos ornamentos han de tener ricos orlas y guarniciones como cosa real», y precisiones de este tipo, «en el frontal del altar mayor la Historia de dicha fiesta (Pascua de Navidad) es Historia que se puede mucho hermohear assi en los personajes como en lo demás dello, porque abra edificios medio caydos y paises y hermoissimas figuras mostrando ellas la alegría del gozo».

Por otra parte señalaremos como Sánchez Coello informa de pinturas de carácter religioso como una Virgen con el Niño, de tamaño natural, «y un lienço de un Cristo crucificado y Sant Juan y Maria», en cuya aceptación tuvo problemas, ya que, según él, la pintura «ha sido mas bien mirada que pagada... (y es) pieza harto conveniente para aquella tierra y hecha con mucho cuydado» (54) y que, sin embargo, parece que no tuvo éxito en los ambientes cortesanos. Por su lado Pompeo Leoni y Francisco de Mora se encargaron de la traza, pintura y asentamiento del retablo de la Iglesia de Nuestra Señora de Atocha (55) y, para terminar este repaso de algunas manifestaciones poco conocidas del arte de la Contrarreforma en la corte de Felipe II, señalaremos la importancia que la iconografía de estos momentos tenía en el mundo de las procesiones.

Conocemos, por ejemplo, unas «historias del sacramento para los quatro altares que se han de poner en el claustro principal...» de un lugar que desgraciadamente no se especifica (56), pero que quizá sea el del convento de Nuestra Señora de la Esperanza, para el que Juan Bautista Bergamasco realizó un Crucifijo (57); un carácter similarmente dogmático tenían otras «historias que se han de poner en los tableros que han de estar sobre los quatro altares» (58), todas ellas exaltadoras de los santos y basadas en pasajes que específicamente se citan del antiguo y del nuevo testamento, ya que, en la segunda serie mencionada, cada uno de los cuatro tableros gira entorno a uno de los Cuatro Evangelistas. Con todo, este ornato exterior no es expresivo de un hecho fundamental como era la piedad privada del Rey. Si el ideal religioso del Estado se mostraba a través de

(51) Cfr. *Ibidem*.

(52) A.G.S., C.S.R., Leg. 260, fol. 316.

(53) *Ibidem*, fol. 317.

(54) *Ibidem*, Leg. 280, fol. 1067.

(55) *Ibidem*., Leg. 247, fol. 245.

(56) *Ibidem*., Leg. 252, fol. 261.

(57) *Ibidem*., Leg. 275, fol. 84.

(58) *Ibidem*., Leg. 252, fol. 262. Ver también fol. 263.



El Escorial. Altar relicario.

alegorías político-religiosas (los cuadros antes mencionados y el propio edificio del Monasterio), y el de la corte por medio de una imagen contrarreformista, incidiendo en los aspectos conventuales de la misma (ornatos, figuras de santos, frescos de los italianos y especialmente los de Tibaldi del claustro procesional...) la piedad íntima de Felipe II también encontró un medio determinado y diferente.

Siguiendo el ejemplo de su padre en Yuste, Felipe construyó un cuarto real en el Monasterio de San Jerónimo en comunicación directa con el altar, idea que se repetirá en las habitaciones privadas de El Escorial. Allí el Rey oía Misa desde su habitación, concebida como celda y, también, pero siempre oculto, desde el coro de la basílica, pensaba, como ha mostrado Víctor Nieto, como iglesia superpuesta, siguiendo así una tradición que se remonta a la dinastía asturiana y ciertos edificios imperiales de la Edad Media.

Se trata de un concepto privado de piedad, ajeno a los fastos cortesanos y contrarreformistas que tiene su expresión plástica en el gusto por la devota pintura de Flandes, sensible y «lacrmosa», al decir de Francisco de Holanda, de la que el Rey era apasionado coleccionista, al que hay que unir un aspecto más moderno y «marierista».



El Bosco. *El Carro del Heno*. (Madrid, Museo del Prado).

(59) *Ibidem.*, fol. 42.

Buen ejemplo de lo primero sería tanto el hecho de que la capilla del Alcázar de Madrid colgara una réplica del político de San Bavón de Van Eyck, como que del Bosque de Segovia se trasladara a El Escorial un cuadro como *La Crucifixión* de Van der Weyden, o que el Rey mandara duplicar a Miguel de Coxie el *Descendimiento* de este último pintor. Dentro de este apartado recordemos que el 22 de noviembre de 1567 se informa al Rey de como «Antonio Populer pintor de V.Mt. que solía estar en El Pardo, y a venido aca con orden de V.Mt. de sacar el retablo de la Imagen de Nuestra Señora que esta en Lovaina me ha dicho que lo tenía acabado» (59).

Con el segundo aspecto nos referimos a la pasión que el Monarca tenía por un pintor como el Bosco, que le hizo adquirir gran parte de las obras de este artista e instalarlas en El Escorial y en el resto de sus palacios. Las bizarrías y extrañezas del pintor de Hertogenbosch —fallecido en 1516— recibieron una aguda lectura moralizante por parte del padre Sigüenza, que es sin duda la que se haría en los círculos privados de la Corte; pero no podemos olvidar el peculiar carácter de esta pintura que nos presenta, en su sentido críptico y oculto, a un Felipe II muy próximo a Rodolfo II admirador y coleccionista de la obra del Brueghel el Viejo.

La preocupación por la ciencia y el saber

«Si su Magestad ha de tratar de hazer librería insigne en el monasterio de San Lorenzo no será cosa muy dificultosa poder proveer todo lo que toca a los libros ympresos... lo que mas importa para hazer la libreria insigne, y lo que deve procurar con mas cuydado es juntar muchos originales de mano antiguos y muy escogidos (que) son los que ennoblecen las librerías»; así reza un documento anónimo (60), resaltando el elemento de prestigio que poseen los manuscritos, ya que «esto es lo que principalmente se estima en una librería, sin que nadie lo ponga en competencia», tal como sucedía en «las librerías insignes del Papa, del Rey Francisco de Francia, de Venecia y de Florencia». El mismo documento informa al Rey de la importancia en este aspecto de la librería del secretario Gonzalo Pérez, donde «ay muchos originales antiguos destos de mano de los que fueron de los Reyes de Nápoles y de los Papas Borjas»; pero, sobre todo, se le recomendaban al Rey cuatro libros: las Tragedias de Séneca, Thomas de Aquino, Plinio, Horacio y Heron Alexandrino «en griego, de diversas maneras y primores de hazer fuentes», así como una Biblia chiquitita.

No es este el momento de analizar la importancia de la Biblioteca de El Escorial (61), sin cesar acrecentada por las sucesivas compras y donaciones del Monarca, ni siquiera el de glosar tanto el proyecto de librería que le propone Juan Páez de Castro, y que incluye incluso una propuesta de decoraciones, ni tampoco el complejo panorama iconográfico que finalmente se instala en la Sala de Aparato de la Biblioteca de El Escorial. Todo ello lo hemos esbozado en anteriores trabajos (62), interesándonos ahora señalar como, partiendo del documento antes reseñado, Felipe II concibe el mecenazgo de la ciencia y la cultura, como una de las claves de la política artística de su reinado.

Ante todo hemos de señalar como esta política es un fenómeno cortesano, antes que una acción de Estado. Frente al proyecto y realización de la famosa Academia de Matemáticas, fundada en Madrid por Juan de Herrera en 1582, y con la que se pretendía dotar de un status teórico y práctico de carácter rigurosamente científico a la profesión arquitectónica y a los ingenieros militares, el mundo cultural de la Corte camina más bien por los senderos de la privacidad y el intimismo.

En ello vemos uno de los rasgos más claros del Felipe II marierista, planteando una vez más esa dualidad a la que tan a menudo nos hemos referido: si cara al exterior, la política científica adquiere un carácter predominantemente ingenieril (fortificaciones, canalizaciones, caminos, ordenación del territorio), mostrando de esta manera la faz adusta del poder, en el interior de la corte el panorama cambia radicalmente. Ciencia profana y saber religioso, ambos de competencia clásica, se mezclan en la propuesta de adquisición de libros antes reseñada, al igual que lo harán en la librería definitiva de El Escorial y se hará expre-

(60) *Ibidem.*, Leg. 258, fol. 245.

(61) Cfr. MORÁN, M.-CHECA, F.: *El coleccionismo...*, pp. 87-106, con bibliografía.

(62) *Ibidem.* F. CHECA, *Pintura y escultura...*, pp. 366-371.

sivo en los frescos tibaldianos que la adornan; en El Escorial se enseñará Teología en el Colegio allí fundado —y que procedía del antiguo estudio de Párraces—, pero también Arias Montano y Sigüenza interpretarán libremente la Biblia, algo que el mismo Rey había prohibido se hiciera en cualquier otro lugar; en el mismo Monasterio, y en la botica, se realizarán experimentos alquímicos —en 1573, Rafael Arigon, boticario del Rey redactó una «Memoria de las drogas... para provission de la botica» de El Escorial, donde se especifican todas las materias y plantas necesarias (63—, sin olvidar la profunda cultura lulista, y, en cierta medida, ocultista, que practicaban el Rey y su arquitecto Juan de Herrera (64).

«Yten quiero y es mi voluntad que se den a su Majestad del rrey don Phelipe nuestro señor los diez y seis cuerpos de libros de yerbas y animales de las yndias que son los que su Magestad tenía en su guardajoyas y la descripción de la nueva España con otras pinturas de yerbas y animales que estan añadidas e todos los esquizos e tablas e pinturas en pequeño... e los tres cuerpos que estan traduzidos en lengua mexicana» (65).

Esta poco conocida disposición del testamento del Doctor Francisco Hernández, nos pone en la pista de otro de los grandes intereses científicos del Rey, con amplísimo impacto en el mundo de la arquitectura y de las Bellas Artes, como es el de su pasión por la naturaleza. Ya hemos estudiado con amplitud como estos aspectos científicos-naturalistas influyeron decisivamente en la configuración de su colección artística en la que, junto a láminas de animales y paisajes de Durero, aparecen series enteras de pinturas de animales, hay desgraciadamente perdidas (66); y también hemos llamado la atención acerca de la idea de determinados palacios como Valsaín (67) o Sevilla (68), con rasgos de jardines botánicos, tan de moda en estos momentos. Como sucedía con muchos príncipes contemporáneos, en Felipe II al cientifismo se unía la idea de juego y capricho; y ello, que es preceptible en su colección de instrumentos científicos (repartida entre Madrid y El Escorial), en los que se mezclaban los puramente prácticos, con autómatas, relojes y otras manifestaciones de lo que pudiéramos denominar «mecánica lúdica», también nos es dado observarlo en el mundo de los jardines.

En 1569 se realizan experiencias de cruzamientos de faisanes con gallinas de España en los jardines de Aranjuez (69), los estanques de la Casa de Campo y otros lugares se repueblan con distintas clases de peces (70), a la vez que, partes de los mismos se convierten en zona de huerta. Así sucedía en la Casa de Campo, donde en una «memoria de las plantas de árboles frutales y otras plantas que son menester para este jardín y güerta desta Real Casa del Campo», se especifican los perales, manzanos, nogales, etc., que son necesarios para ello (71). Las plantas llegaban de las más diversas procedencias; sabemos, por ejemplo, como Juan Holbeque, uno de los principales jardineros del Rey, se encargó de traer de Flandes especies como stephilo-

(63) A.G.S., C.S.R., Leg. 259, fol. 634.

(64) Cfr. R. TAYLOR, «Arquitectura y Magia. Consideraciones sobre la «Idea de El Escorial», *Traza y Baza*, 1976.

(65) *Archivo Histórico de Protocolos de Madrid*, Protocolo 1017, fol. 459 v.

(66) MORÁN, M.-CHECA, F.: *Ob. cit.*

(67) CHECA, F.: «El Monasterio de El Escorial...»

(68) CHECA, F.: «El arte islámico y la imagen de la naturaleza en el siglo XVI», *Fragmentos*, 1, 1985, pp. 21-43.

(69) A.G.S., C.S.R., Leg. 252, fol. 223.

(70) Por ej.: «el pescado que se a hechado en el estanquillo de junto a las aceñas parece que aprueba bien porque hasta agora no an aparecido mas que dos barbos y dos tencas muertos y desto devio ser la causa averse aporreado quando los trujeron», *Ibidem*, fol. 64.

(71) *Ibidem*, fol. 111.

drendron, plantas de moxqueta coloradas, narcisos, jacintos, margaritas, etc. (72) y que Adrain de Molin, flamenco, trajo cuatro cisnes con el fin de adaptarlos a los parques reales (73).

(72) *Ibidem*, fol. 57.

(73) *Ibidem*, fol. 28.

La Casa del Campo, Aranjuez, el Bosque de Segovia... en realidad, la mayor parte de las casas del Rey convirtieron parte de sus jardines en terreno de experimentación naturalista, denotando con claridad lo rotundo de los intereses científicos del Rey, en un terreno, que hay que poner en paralelo con la preocupación por la Biblioteca o por la Cámara de Maravillas.

El uso de la naturaleza y el entorno urbanizado

En otro lugar nos hemos referido a como el programa constructivo de Felipe II en torno a Madrid, Aranjuez y El Escorial se plantea como una verdadera ordenación territorial, que tiene en cuenta las distintas posibilidades naturalistas de cada una de las zonas (74).

Si los ríos tratan de canalizarse —recordemos, por ejemplo, el frustrado intento de Paccioto con respecto al Tajo (75), o las noticias que poseemos de Francisco de Mora planteándose la canalización del Manzanares— otras zonas se tratan de ordenar como cazaderos; es el caso de Valsaín o los montes de El Pardo, para los que no se duda en acondicionar caminos o realizar amplias plantaciones de árboles. Otras veces, ciertas dehesas que se plantea en los alrededores de grandes edificios (Herrería, el Quexigal en El Escorial; Requena, San Remondo, Sotomayor, en Aranjuez; El Piul en las cercanías de Madrid, etc.), configuran un modelo de intervención en el que las intenciones «urbanizadoras» son de carácter práctico: se trata de suministrar alimentos para las amplias necesidades de la Corte y el personal que se mueve en su entorno.

(74) F. CHECA, «El monasterio de El Escorial...».

(75) Cfr. F. CHECA, «Felipe II y la ordenación del territorio en torno a la corte», *A.E.A.*

Pero es indudable que una comprensión global del problema ha de tener en cuenta lo que podemos denominar uso «lúdico» de la naturaleza. Felipe II plantea sus jardines de Valsaín, la Casa de Campo, El Escorial, Vaciamadrid y, sobre todo, Aranjuez, como si de jardines a la flamenca se trataran, en una tipología que debe poco al mundo italiano. Sabemos que la mayoría de los jardineros al servicio regio eran flamencos y franceses, y que el joven Príncipe Felipe se sintió muy favorablemente impresionado por los parques de los Países Bajos e Inglaterra en sus viajes juveniles. Por ello no es de extrañar que, frente a la idea del jardín italiano del Renacimiento, articulado especialmente de manera perspectiva y ordenado en terrazas escalonadas, en los Palacios del Rey, como vemos en los cuadros conservados de las obras de El Pardo, la Casa de Campo o Vaciamadrid, nos encontramos con jardines formales planteados en forma de parterres de flores, compartimentados, en ocasiones, por medio de pérgolas; en suma, un mundo muy parecido al que nos puede aparecer en las estampas jardinísticas de un Vedreman de Vries.

Sin embargo, el mobiliario que en ellos se instala —fuentes rústicas, rocallas y fuentes monumentales—, procede de la Península italiana. Y también son artífices italianos como Bonanome o Francisco Sormano los llamados en ocasiones a realizarlas.

(76) A.G.S., C.S.R., Leg. 253, fol. 226.

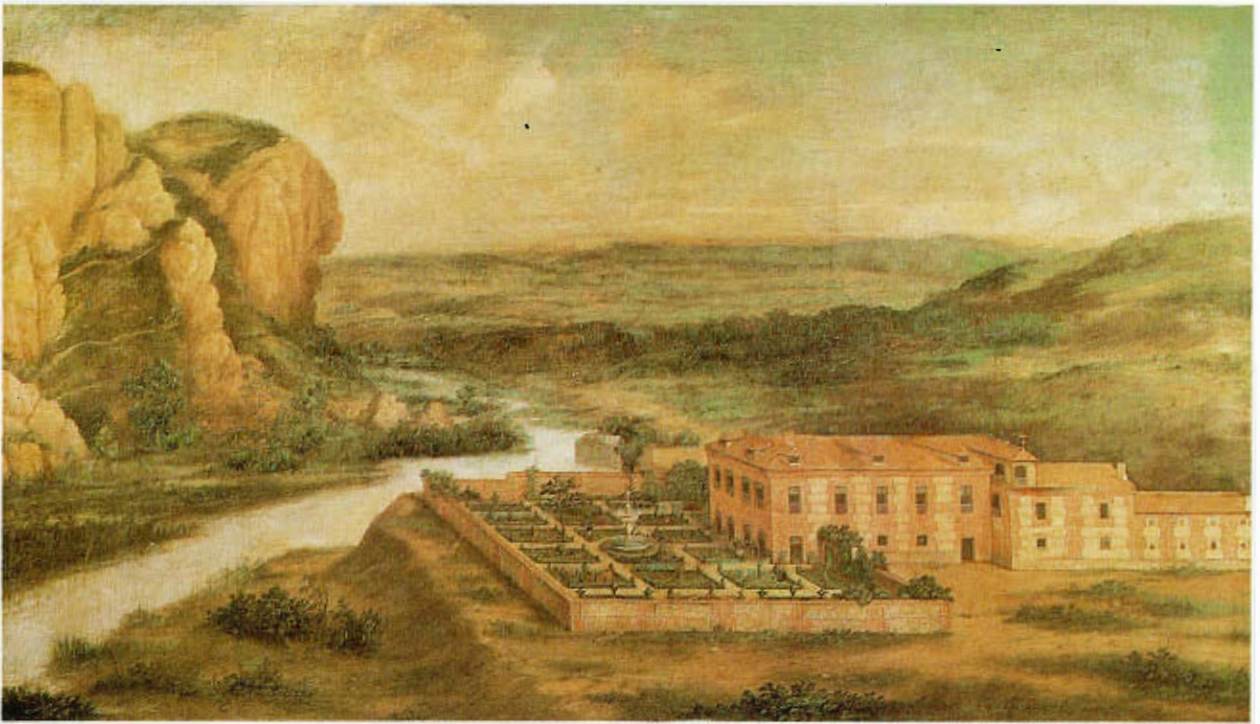
(77) *Ibidem.*, fol. 223.

(78) *Ibidem.*, Leg. 254:6, fol. 207.

En 1571 se informa como han llegado de Génova «treynta y dos caxas de marmoles labrados... y mas diez y siete piezas de dicho marmol sin labrar», con destino a una fuente para Aranjuez (76). Con anterioridad se habían especificado estas piezas que eran para los escalones, el escudo, la alberca y el pié de dicha fuente, así como «quatro muchachos de marmol blanco a modo de balaestre con quatro maxcarones de agua que asientan sobre el pedestal, una taça grande de marmol jaspeado... (y) otros quatro maxcarones»... a ello habría que añadir las tazas de la fuente y «una figura grande de mujer de bronce que echa agua por los cabellos que tiene en las manos, que se entiende que es para remate de la fuente» (77). Baste este ejemplo, quizá con el jardín de los Emperadores de Aranjuez, de entre los más espectaculares en la decoración de los jardines filipinos, para documentar el hecho de como el Rey concebía el mundo de la naturaleza y el jardín formalizado como morada de los dioses y de los héroes, en un modelo clasicista del mismo, y de fuerte impronta italianizante. Expresivo de ello es, por ejemplo, como en 1582 se recibe un regalo de los Grandes Duques de Toscana en forma de una fuente que «es una de las lindas piezas que se pueden ver y en ninguna parte puede ser mas bien empleada que en Aranjuez». Gonzalo de Liaño, que escribe la carta, añade como el Duque de Olivares, por mediación del cual se hicieron los regalos, llevará también «una otra caveça de pórfido semejante a la otra que tiene Vuestra Magestad en El Escorial» (78).

(79) Cfr. el fundamental escrito, probablemente inspirado por Juan Bautista de Toledo de A.G.S., C.S.R., leg. 247, fol. 257.

Uso lúdico, científico, racionalista y planificador de la naturaleza, configura el complejo panorama con que la corte se proponía utilizar el entorno, en una idea esencialmente moderna del mismo, y que podemos ver, por ejemplo, en lugares tan significativos como la Florencia medicea contemporánea. El concepto adusto de representación que estudiábamos al principio, el planteamiento de Madrid como verdadera ciudad-máquina racionalizada, tal como se nos aparece en los informes de Juan Bautista de Toledo (79) y en las intervenciones de Juan de Herrera, se mitiga con la aparición de episodios radicalmente antiurbanos como son algunos de los edificios que rodean a la ciudad: El Escorial, convento en el campo y palacio real rodeado de jardines; Aranjuez, palacio clasicista en medio de un exuberante entorno jardinístico; pabellones de reposo como la Casa del Campo, o cazaderos como El Pardo o Valsaín; centros de descanso del Rey y los monjes, con claras alusiones a elementos tipológicos romanos como La Fresneda; dehesas como El Quexigal y palacetes de campo como Aceca, Campillo, Monesterio y Vaciamadrid, configuran en torno a la Corte un mundo en el que una compleja llamada a la naturaleza, se constituye en



Casa Real de Vaciamadrid (Monasterio de El Escorial).

Casa Real de Aceca (Monasterio de El Escorial).



punto de opción fundamental al complicado tráfico de la nueva ciudad capital.

Los medios del programa y la función política del lenguaje

La realización de una política cultural y de un programa artístico de la amplitud del que hemos esbozado exigía una serie de medios que, en definitiva, son los que le dotan de unidad y de coherencia. La experimentación lingüística y el planteamiento de un arte clasicista como medio expresivo del poder del Príncipe, tanto en las artes plásticas, como en la arquitectura, constituye el punto de vista principal desde el que hemos de observar el panorama artístico del Reinado de Felipe II.

La cultura del Rey es, sin duda, el eje motor del programa. Sabemos que desde joven los libros de arquitectura (Diego de Sagredo, Vitruvio, Serlio, Durero), junto a los de matemáticas y geometría (Sacrobosco, Oroncio Fineo, Euclides...) formaban parte importante de las adquisiciones que su preceptor Cristóbal Calvete de la Estrella había realizado para su biblioteca (80). Y años más tarde, cuando Felipe dona parte de sus libros a la Biblioteca de El Escorial, vuelven a aparecer autores como Euclides, Durero, Vitruvio, Alberti, Serlio, Lucca Pacioli, Tartaglia, Zanchi... (81), demostrando así el interés real por la arquitectura, suficientemente aclarado, por otra parte, a lo largo de todo su reinado en la infinidad de anotaciones y observaciones hológrafas colocadas en los documentos que se relacionan con la construcción y ornato de sus palacios.

En la formación de la cultura artística regia adquieren singular importancia sus contactos con el exterior, que se conseguían tanto por medio de los embajadores en Italia y Flandes, como por los regalos que el Rey recibía de todos los lugares de su Imperio y fundamentalmente de Italia, y que iban desde joyas y objetos preciosos (82) a obras espectaculares, como el Cristo de Benvenuto Cellini, donación de los Grandes Duques de Toscana.

Desde este punto de vista, los viajes de juventud cobran una extraordinaria significación. Realizados en su época de Príncipe de España, el viaje por Italia, Alemania y Flandes de 1549, y el de Flandes e Inglaterra de comienzo de los años cincuenta, sirven para que el joven Felipe se haga cargo de la realidad artística y arquitectónica imperante en los Países Bajos y que tanta influencia habría de tener en el lenguaje artístico de comienzos de su reinado (83). Las relaciones de Calvete de la Estrella y de Alvarez (84), son muy expresivas de las visitas que el Príncipe realizaba en los palacios belgas, sobre todo la Casa Real de Bruselas, donde admiró, además de los jardines, las amplias series de tapices, las obras de Leoni y Tiziano allí conservadas, entre las que destacaba la serie de *Los Condenados* del pintor veneciano. Todo ello, sin olvidar el profundo impacto posterior que causaron a los cortesanos españoles, las casas de campo de Inglaterra.

(80) *Ibidem.*, leg. 56, fol. 8, 104, 105, 106, 128, 196, 226r.

(81) Cfr. GREGORIO DE ANDRÉS: «Los libros de la testamentaria de Felipe II» en *Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, VII, 1964, pp. 391 y ss. y en el mismo lugar, «Entrega de la librería real de Felipe II (1576)», pp. 8 y ss.

(82) Cfr. MORÁN, M.-CHECA, F.: *Ob cit.*

(83) Cfr. F. CHECA: «Los palacios del Príncipe Felipe», *cit.*

(84) CALVETE DE LA ESTRELLA, C.: *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso Príncipe don Phelippe... desde España a sus tierras de la baxa Alemaña, con la descripción de todos los estados de Brabant y Flandes*, 1552; ALVAREZ: *Relación del camino y buen viaje que hizo el Príncipe de España, don Felipe... año de 1548*, 1551.

Por otra parte hemos de señalar como, desde esta misma época de Príncipe, Felipe trató de dotar a las bellas artes y sobre todo a la arquitectura, de un status teórico del que se carecía hasta el momento. El único tratado de arquitectura que había aparecido en España hasta este momento había sido el incompleto Diego de Sagredo; pero, bajo el patrocinio regio, se traducirán ahora el *Tercer y Cuarto Libro* de Sebastiano Serlio y, más adelante, las fundamentales obras de Vitruvio (85), Alberti (86) y Vignola (87), es decir, lo más significativo del impresionante corpus teórico italiano que sustentaba a la arquitectura del clasicismo.

Dentro de este panorama no hemos de olvidar la preocupación por la cultura técnica que había de sostener la nueva figura del arquitecto-ingeniero, que tan gran importancia habría de tener en las obras reales. La presencia en España, y en el específico ámbito cortesano de Madrid, de hombres como Paciotto (de decisiva influencia en el aspecto final de una obra tan importante como la Basílica del Monasterio de El Escorial), autor de una propuesta de canalización del Tajo, informada y criticada por el mismo Rey (88) y Juan Bautista Antonelli quien, entre otras muchas actividades ingenieriles, encontraba tiempo para cuidar de las barcas y falúas que transportaban a la corte desde Vaciamadrid a Aranjuez (89), no nos debe hacer olvidar el hecho de que el joven Príncipe encargara en 1553 a Pedro Juan de Lastanosa, la traducción de un libro de Oroncio Fineo, bajo los auspicios de Gerónimo Girava (90), y que entre las actividades de Juan Bautista de Toledo, Juan de Herrera y Francisco de Mora, las puramente ingenieriles tenían una importancia ciertamente no desdeñable. Recordemos que Lastanosa, autor de *Los 21 libros de los ingenios y las máquinas* (91) era el encargado de la mecánica en obras como el Alcázar de Madrid, con un sueldo equivalente al de Juan de Herrera, y que Juanelo Turriano jugó un papel importantísimo en multitud de obras públicas del Reinado. En una carta de 23 de septiembre de 1563 Almaguer informa como «Juan Baptista diez que dará otros ingenios mas útiles que la cabrita para cargar las piedras en las carretas, pero si Vuestra Magestad manda que se pruebe no se perderá nada mayormente que don Juan Manrique me ha dicho será muy útil este instrumento para este uso y el del soldado de la guarda alemana de V.M. para subir piedras que a su tiempo se puede provar» (92); todo ello, sin olvidar que Juan de Herrera es autor de un tratadito de enorme significación desde este punto de vista sobre *Architectura y Maquinas* (93).

Este ambiente habrá de cristalizar en una institución que, como la Academia de Matemáticas, fundará Juan de Herrera en Madrid el día uno de octubre de 1582. Para ella trabajaron hombres de la significación de Pedro de Lapaña, Pedro Ambrosio de Ondérez, su discípulo, militares como Cristóbal de Rojas y cosmógrafos como Luccas Georgio. Herrera se ocupó de la importancia de obras de Euclides, Herón, Guido Baldo Marchioni, Vitruvio, Raimundo Lulio... mientras que Ondérez tra-

(85) Por Miguel de Urrea en 1582.

(86) Por Francisco Lozano en 1582.

(87) Por Patricio Caxés en 1593.

(88) Cfr. nota 75. Cfr. *Archivo del Instituto Valencia de Don Juan*, Envío 61, fols. 49, 50, con el parecer del Rey acerca del regadío del Tajo, donde se informa que «Se podra hacer la presa y azequia de jarama que sigue la vega della y de requena... si se podra hacer en tajo la azequia que pachote dice y donde sera de que salga la azequia que llebe la agua a Toledo y se navegue... si de la misma presa se podra hazer otra azequia por la otra parte del río... si se podrian mudar las bueltas del río que no diese tan de golpe en la muralla nueba que se ha hecho...» etc. Se consulta sobre los molinos, los prados, las paredes del caz, la navegación, los estanques de hontigola, en un expresivo documento acerca del interés regio por estos temas.

(89) Cfr. LLAGUNO.

(90) ORONCIO FINEO: *Los dos libros de la Geometría Práctica de... traducidos por... Pedro Juan de Lastanosa y dispuestos y ordenados por Hieronimo Girava...* B.N.M. Mss. 9137.

(91) Sobre esta figura cfr. ALVAR EZQUERRA-BOUZA, F.: «La librería de don Pedro Juan de Lastanosa en Madrid (1576)», *Archivo de filología aragonesa*, XXXII-XXXIII, pp. 101-175; GARCÍA TAPIA, M.: «Los 21 libros de los ingenios y las máquinas. Su atribución», *B.S.A.A.*, L. (1984), pp. 434-439.

(92) A.G.S., C.S.R., Leg. 260, fol. 347.

(93) *Ibidem*, Leg. 258, fol. 488.



ducía a Euclides o a Arquímedes (94). Del interés que Juan de Herrera tenía por los aspectos más científicos de la cultura arquitectónica (95) es bien relevante el hecho de que a finales de 1584 el arquitecto real informara como «es necesario que se impriman para poder pasar adelante con las liciones mathemáticas que se leen en dicha lengua», las obras de los autores clásicos antes mencionadas.

Desde otro punto de vista, pero igualmente expresivo de la auténtica política cultural que el rey estaba llevando a cabo desde su corte, es el establecimiento en Madrid de la Imprenta Real, cuya fundación ha de verse tanto ligada al papel cada vez más importante que la ciudad-capital jugaban en el conjunto de la nación, como a la preocupación real por el control de las lecturas espirituales de sus súbditos, dentro de la mentalidad de la Contrarreforma.

Pérez Pastor y los que se han ocupado del estudio de la imprenta en la capital de España, nunca han dejado de señalar su importancia. Melchor de Cabrera en su *Discurso sobre la evolución del arte de la Imprenta*, recordó como se inició esta empresa: «Tratando la Magestad del señor Rey Don Felipe Segundo que el Arte permaneciese en su corte con toda perfección, llamó a Iulio Iunti que tenía en Salamanca todas suertes de matrices excelentes, griegas, hebreas, y las demás necesarias para el Rezo y Libros de Canto y otras; con prensas las mejores que de diferentes Reynos pudo juntar; y oficiales muy primorosos, naturales y extranjeros. Dioles casa de aposento; honró su oficina y casa con su Real presencia, y con el título de Impressor, en que sucedio Tomas Iunti, su sobrino, su mujer y se conserva de sus sucesores» (96).

Tomas Iunti, de la dinastía florentina de los Giunti, y establecido en Salamanca, comenzó a imprimir al servicio de Su Magestad en 1594.

En un principio su carrera consistió en publicar libros de rezo, para no tener que importarlos de Venecia, ciudad que hasta el momento tenía la exclusiva. Iunti era el encargado de importarlos desde 1590 y de él partió la idea, muy pronto aprobada por el rey, de imprimirlos en España para abaratar costes e impedir la fuga al exterior de capital español.

De todas maneras, Felipe II encargo a su imprenta todo tipo de obras, que comprendían los temas más variados, desde una edición de la *Gramática de Nebrija*, al *Catecismo de la Doctrina Cristiana* y los documentos oficiales. Las obras, sobre todo las que correspondían al nuevo rezado, solían estar desde un principio bellamente ilustradas con estampas en cobre las cuales, si bien en un primer momento se importaban del extranjero, pronto comenzaron a realizarse en la capital de España.

Un buen ejemplo desde el punto de vista de las imágenes fue la edición de las *Divi Isidori hispal. opera*, Matriti, Ex Typographia Regia, 1599; se ha indicado como una ilustración idéntica aparece en el *Martirologio Romano* (1598) de Cesar Baronio, sobre una idea de Rubens, lo que nos indica la ya seña-

(94) Cfr. RUIZ DE ARCAUTE, *Juan de Herrera*, Madrid, 1936.

(95) WILKINSON, CH.: *Observations on Juan de Herrera's Views of Architecture en Studies in the History of Art. National Gallery of Washington*, 13, pp. 181.

(96) D. MELCHOR DE CABRERA NÚÑEZ DE GUZMÁN, *Discurso sobre las excelencias del arte de la Imprenta*.

P. Dioscórides. *De materia médica* (ejemplar coloreado para Felipe II).

lada e inicial dependencia del extranjero. Por otra parte, tanto la clasicista arquitectura empleada, como las alegorías de Ecclesia y Religio, nos hablan del habitual contenido contrarreformista de las obras editadas en esta Imprenta Regia a fines del siglo XVI.

Junto a estos medios institucionales, hemos de fijarnos igualmente en los humanos con los que Felipe II contó a la hora de la organización de los aspectos culturales de su reinado. Ya hemos hablado de científicos, naturalistas, cosmógrafos, humanistas como Calvete de la Estrella, Juan Páez de Castro, Benito Arias Montano, Antonio Agustín, Ambrosio de Morales, Sigüenza o Pedro de Valencia. A ellos habría que añadir, naturalmente, los artistas.

Desde este punto de vista, sus contactos flamencos e italianos resultaron de capital importancia a la hora de renovar la actividad artística española e insertarla en el contexto internacional. Y así una figura como el Cardenal Granvela adquiere una importancia excepcional por lo que a las relaciones con el ambiente artístico de Flandes se refiere. Durante los años 1563 y 1564, es decir, con el primer gran impulso de la actividad constructiva regia, Perrenot, se ocupa de la llegada de artífices flamencos, de materiales para la construcción de las obras —colores, vidrios...— y de todo lo necesario para la buena marcha de las mismas. El 20 de agosto de 1563 pide que «se pudiere hacer favor al maestro de los vidrios de envers que cierto es hombre de bien, y que ha hecho gran beneficio en estos estados con su arte, porque en lugar de los vidrios de Venecia que, con gran costa y sacandose el dinero destos estados solian traerse aqui se hallan agora hechos aqui quasi tan buenos y por lo menos la mitad de baratos» (97); dos días antes había enviado «los cavillos que aqui se han comprado para su Magestad y doze cisnes que van en un carro... y con ellos va también el maestro de estanques y pescados...» (98). en otras relaciones aparecen los nombres de Van Brugghe, «servicio y ayuda de organista», Antonio Moro «Pintor de Su Magestad», Ambrosio Ongard, «vidriero» (99) así como los de otros muchos que habían de solucionar las necesidades suntuarias de la corte, como el suministro de telas, paños de raso, cuchillos, los «adrezos y Instrumentos necesarios para los que hazen vidrieras» y «doze pares de patines de holanda para yr sobre los yelos» (100).

Son estos los años en los que la influencia flamenca más se hace sentir en los proyectos constructivos y en la decoración de las obras regias; albañiles, pizarreros y jardineros se importan de los Estados del Norte; pero es también el tiempo de la llegada de italianos y de los formados en Italia.

Por estas fechas se encontraba en plena labor un hombre como Juan Bautista de Toledo (101), de origen español, pero formado en los círculos arquitectónicos de Nápoles y Roma. Y en 1567, se firma ante notario público en Roma, y en presencia de Don Luis de Requesens, Comendador Mayor de Castilla y Embajador del Rey, el contrato por el que «Romulo y Patricio pintores... se an obligados como se obligaron realmente y con

(97) A.G.S., C.S.R., Leg. 275, fol. 27.

(98) *Ibidem.*, fol. 28.

(99) *Ibidem.*, fol. 26.

(100) *Ibidem.*, fol. 24. Ver también los fols. 1 a 16, 20, 21, 23, 31, 35, 29 y 30.

(101) Cfr. la monografía de RIVERA, J., *Ob. cit.*

effeto de partirse y conduzirse desta Ciudad de Roma a la corte de S. Magestad Catholica... que dentro de dos meses primeros siguientes que comienzen a correr y contar desde el día primero de octubre... se hallen... en la dicha corte de Su Magestad...», por tiempo de tres años (102).

(102) A.G.S., C.S.R., 275, fol. 42.

Estamos ante la llegada de la primera oleada de italianos con el fin de decorar las obras regias que, sin embargo, no se limitó a Rómulo Cincinato y Patricio Caxés, ya que a ellos habría que añadir la presencia de hombres como Nicolás Granello, Francisco de Urbino y el Bergamasco, que acentuaron el sentido italianizante de una obra decorativa y pictórica ya emprendida por los españoles Gaspar Becerra —también formado en Italia— y Fernández de Navarrete. Más adelante, y con la terminación de la obra de El Escorial se produce la llegada de la última generación, la de los Zuccaro (103), Cambiaso y Tibaldi que, sobre todo este último, dieron la faz definitiva a las decoraciones pictóricas de El Escorial. Estos años ochenta y noventa son los de la realización de la magna obra del Retablo y Custodia de la Basílica del Monasterio que, obra de Juan de Herrera, Pompeo Leoni y Jacopo da Trezzo, y un amplísimo número de ayudantes, generó una abundantísima documentación entre Milán y Madrid en cuyo análisis no nos podemos detener ahora. Por otra parte, hombres menos relevantes como Antonio Populer, Cristiano de Amberes, Tiberio Noggi, escultor de Ancona, Bonanome, Pedro y Fabricio Castello, Tavarón, Barroso, Paolo Poggino, Clemente Virago, etc., forman el numerosísimo cuerpo de artistas al servicio del Rey (104).

(103) Cfr. DOMÍNGUEZ BORDONA, «Federico Zuccaro en España», *A.E.A.A.*, 1927, n. 7; *A.G.S., C.S.R.*, Leg. 275, fol. 129. Sobre estos problemas puede consultarse también MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., «Noticias varias sobre artistas en la corte en el siglo XVI», *B.S.A.A.*, 1971.

En otro lugar nos hemos referido al mundo de los arquitectos del Rey con especial referencia a los activos en los primeros años de su actividad artística, como Alonso de Covarrubias, Villalpando y los Vega (105). Sólo indicaremos aquí como la llegada de Juan Bautista de Toledo, la presencia de Juan de Herrera y la posterior de Francisco de Mora, y la importancia de hombres como Vergara, Minjares (106), Pedro de Tolosa... llevaron al lenguaje arquitectónico por los caminos de un cada vez más depurado clasicismo, acentuado con el transcurrir de la segunda mitad del siglo XVI.

(104) Véase sólo una muestra de algunos de los artífices que aparece en la amplísima documentación: Ceesar Vila, Jacome Cambi, Romoli Moreti, Andrea de Vicencio, Jacomo de Francisco, Francisco, Francisco de Alexandro, Machia de Antonio, Michael de Thomas, Gaspar Casato, *A.G.S., C.S.R.*, Leg. 262, fol. 201. «Lista de los nueve maestros centeros que entran en julio de 1583 se enbieron a españa por orden de Su Magestad para travajar en el Retablo de San Lorenzo el Real del Escorial». Dominio Choli, Camilio de Juan, Bartolome de Philipo de la Guerra, Nicolo de Agustín, Pedro de Nicolo, Bartolomeo de Francisco, *Ibidem*, fol. 203 «Relacion de los oficiales maestros que Pompeo Leoni escultor de su Magt. ha hecho venir de Florencia y Venecia a esta ciudad de Milan para imbiar a España por ordenes de Jacobo de Trezzo su compañero de la obra que su Magestad mando hazer para el retablo de San Lorenzo, 1583». Milano Vimercato, Francesco Gucernier, Vinecentio Bagnuoli, Francisco Brambilla, Bernardino Casone, Pere Fratti, Gio. Paulo Taglianime, etc. *Ibidem*. fol. 214.

Porque, en realidad, lo que sucede durante todo el reinado de Felipe II no es otra cosa que la toma de conciencia cada vez más precisa del papel que una determinada opción artística tenía como portadora de concretos significados políticos. Si en los años de formación y los iniciales de su reinado Felipe II sólo parece tener claro el valor que las bellas artes y la arquitectura tienen como elemento configurador de una imagen, y en esto se muestra digno heredero de su padre, conforme avanza el tiempo, y una vez asumida esta idea como eje fundamental, el Rey y su entorno se dan cuenta de como sólo a través del clasicismo se podrá dotar a la imagen de la «Maiestas» del sentido representativo que esta exigía.

(105) F. CHECHA, «Los palacios del principe Felipe...».

Si en un primer momento se recurre a hombres españoles como Covarrubias, Luis de Vega, Villalpando, Gaspar Becerra o

(106) Cfr. C. WILKINSON, «Juan de Minjares and the Reform of Spanish Architecture under Philip II». *Actas del XXIII Congreso del C.I.H.A.* Vol. 2, pp. 443-447. Granada, 1973 y «The Carrer of Juan de Minjares and the Reform of Spanish Architecture under Philip II», *Journal of the Society of Architectural Historians*, 33, 1974, pp. 122-132.



P. Dioscórides. *De materia médica*
(ejemplar coloreado para Felipe II).

Navarrete el Mudo, rápidamente el Rey comprende como hay que radicalizar las posturas; si se quería dotar a la corte de un entorno a tono con lo que contemporáneamente se realizaba en Europa, y sobre todo en Italia, había que recurrir al extranjero. Gaspar Becerra jugará un papel esencial a la hora de dotar de un contenido manierista a las decoraciones de Alcázar de Madrid y El Pardo, pero, estos y los otros palacios necesitaban de un sistema de pinturas al fresco, de moda entonces en Italia, que él sólo no podía realizar.

En arquitectura había que pasar del decorativismo «romano» de un Covarrubias a un concepto más «arquitectónico» del proyecto. Y si en un primer momento —viajes del Príncipe y de Gaspar de Vega por el Norte— parece optarse por un gusto flamenco, la aparición de Juan Bautista de Toledo, el relegamiento y proceso de Gaspar de Vega, y la final consolidación de Juan de Herrera, marcan los hitos esenciales de la consecución del purismo arquitectónico.

El resultado final de una obra como El Escorial, en el que el abandono casi total de la gramática de los órdenes y el empleo casi único del dórico y el toscano, nos proponen una arquitectura reducida a sus elementos más esenciales; el sentido congelado, intelectual y abstracto de la obra pictórica de Tibaldi en los frescos de la Biblioteca de El Escorial; la imagen oculta, casi semiclandestina, de las majestuosas esculturas orantes de los Reyes y sus familias en el altar mayor del Monasterio... son los tres episodios más significativos del proceso que queremos señalar.

El uso del lenguaje clasicista adquiere una profunda connotación política, que no ha de interpretarse, sin embargo, en un sentido sólo y superficialmente propagandístico. El recurso a los elementos específicos y formales de la arquitectura, la pintura y la escultura, ha de verse no sólo como un camino de intelectualización de la forma, sino como la mejor imagen que de sí quiere dar la dinastía de los Habsburgo.

El padre Sigüenza, refiriéndose al heterodoxo orden dórico que se había usado en los pilares de la Basílica del Monasterio nos dice estas palabras clave para comprender el sentido arquitectónico del edificio más representativo del programa filipino:

«La forma y el orden de la arquitectura es dórica; la razón dijimos arriba de sentencia de Vitruvio, y de todos los antiguos, que, por la valentía y nobleza que en sí muestra, se dedican a los valerosos y fuertes, y, a mi juicio, y lo ha de ser al de todos, el que más imita la simplicidad de la naturaleza, que aborrece lo superfluo: y así no hay en este orden más partes y miembros de los que precisamente el fin del edificio pide» (107).

Significado heroico del orden, íntima relación con la naturaleza y funcionalidad, es decir, aquellas características que la teoría y la práctica arquitectónica habían conferido al dórico, parecen estar en la base de su empleo en el Monasterio, que puede ser leído no sólo como un monumento contrarreformista, que lo es, sino como una reflexión acerca de los fundamentos naturales de la arquitectura desde los presupuestos de la estética del clasicismo. El orden dórico, por otra parte, al adaptarse a los fines que el edificio pide, tal como dice el propio Sigüenza, parece encontrarse en el límite entre arquitectura pura y el mero ornato, muy próximo a la especificidad estructural tan querida por Juan de Herrera, y se constituye en el orden por excelencia que equilibra sentido estético, valor representativo y sentido funcional de la arquitectura.

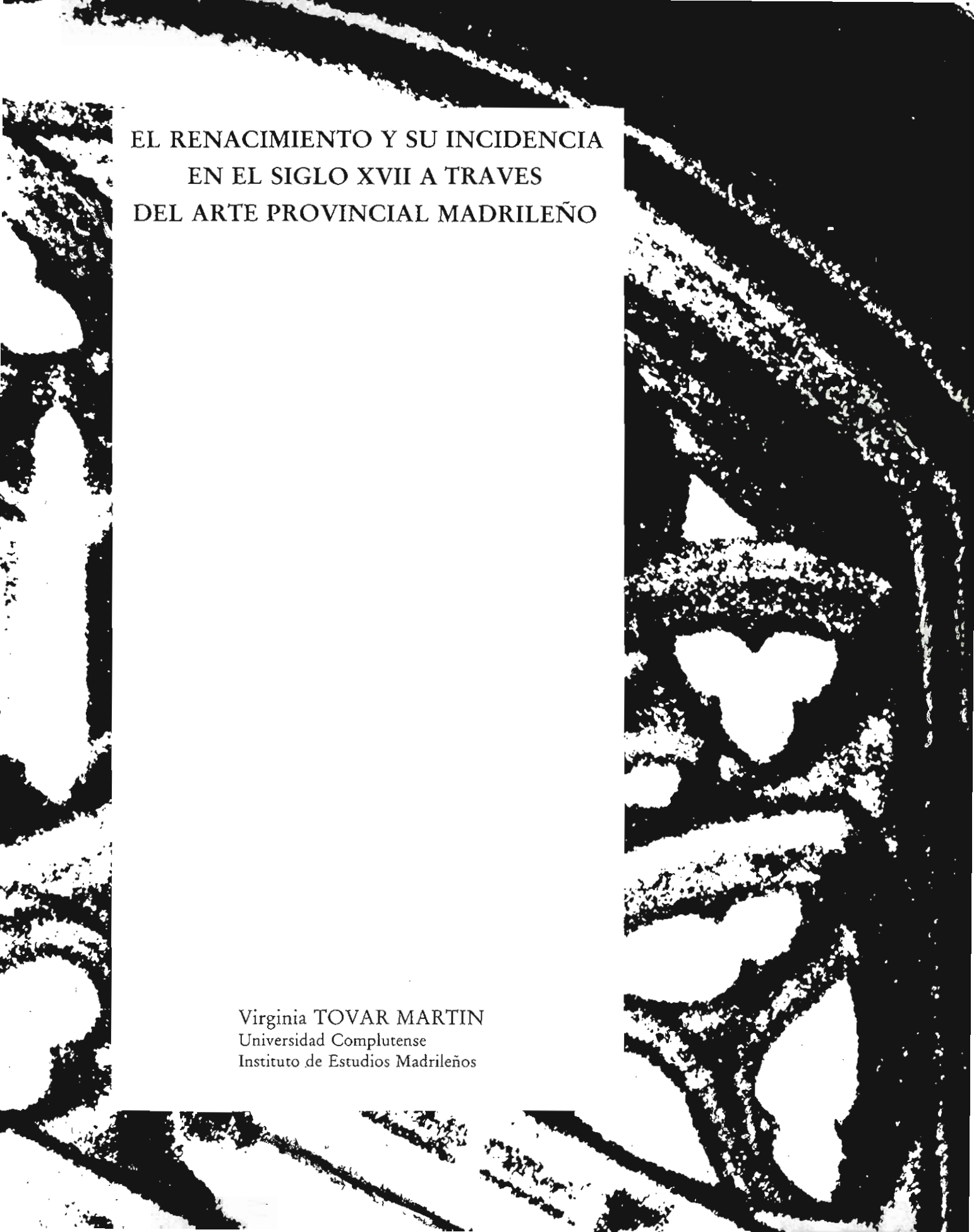
Atacada en multitud de frentes, la Monarquía Católica se repliega sobre sí misma, para en este juego mostrar mejor su poderío y grandeza. Grandeza fundamentada en la defensa de unos ideales que se pretendían eternos y al margen de los avatares y coyunturas políticas. Por eso se recurre al dórico y al toscano como fundamentos últimos de la construcción (108) y a las figuras geométricas perfectas en arquitectura, pintura y escultura (109). La monarquía quería situarse y dar de sí una imagen al margen del tiempo y del espacio; pero este recurso exasperado no podía estar abocado a otra cosa que al fracaso. La realidad habría de imponerse claramente y pronto había de verse como la operación ideológica no obedecía a otra cosa que a claros intereses políticos. Y al igual que los ideales de Felipe II no podían imponerse más allá de su muerte, casi en el umbral del nuevo siglo, una obra como la de El Escorial, apenas contará con repercusión (que no sea la meramente formal) en el debate artístico del Barroco español.

(107) P. SIGÜENZA, *La fundación del Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1963, pp. 312. Estos problemas los hemos tratado con mayor amplitud en «Los ordenes arquitectónicos en el Monasterio de El Escorial y la función del clasicismo», *Curso Juan de Herrera y la arquitectura española del siglo XVI, Centro de Estudios de Historia de la arquitectura Juan de Herrera-Juan de Villanueva*, El Escorial, Septiembre, 1985.

(108) Cfr. ACKERMANN, J. S.: «The Tuscan/Rustic Order: A Study in the Mataphorical Language of Architecture», *Journal of Society of Architectural Historians*, XLII, 1, Marzo 1983, pp. 15-34; MOROLLI, G., «Gli etruschi e la letteratura architettonica del Clasicismo», en *Foruna degli etruschi*, Ed. a cargo de BORSI, F., Milán, 1985, pp. 82-101. Id. «A quegli ideí silvestri: interpretazione naturalistica, primato e dissoluzione dell'ordine architettonico nella teoria cinquecentesca sull'Opera Rustica» en M. Fagiolo, *Natura e artificio. L'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del Manierismo europeo*. Roma, 1979, pp. 53-97.

(109) Cfr. MARIA CALÍ, *Da Michelangelo all'Escorial. Momenti del dibattito religioso nell'arte del Cinquecento*, Milan, 1980.





EL RENACIMIENTO Y SU INCIDENCIA
EN EL SIGLO XVII A TRAVES
DEL ARTE PROVINCIAL MADRILEÑO

Virginia TOVAR MARTIN
Universidad Complutense
Instituto de Estudios Madrileños

Emitir un juicio o desarrollar un firme comentario sobre la prolongación de los conceptos o las formas del Renacimiento en la provincia de Madrid es tarea difícil de abordar, ya que la mayor parte de los casi doscientos pueblos que la conforman, en una extensión de unos 8.000 kilómetros cuadrados, carecen de noticias netamente científicas sobre su geografía, su historia, o el decurso de su propia entidad sociológica. Numerosas localidades esperan aún en cada enclave la investigación, y el análisis riguroso que determine de manera exacta, cierta y justa, aquellos valores, junto a las visicitudes vividas por estos pueblos asentados en distintos y contrastados paisajes y en algunos casos nacidos en momentos muy distantes de la historia.

El historiador o el visitante, al hablar de la provincia de Madrid bajo cualquier aspecto, siempre se detiene en esos veinte puntos de su geografía que desde antiguo fueron sacados a colación panegírica (1). El Escorial, «donde la tierra de Segovia entra en la frontera de la Carpetania», «donde se alza una gran mole con que no son comaprables las maravillas de los antiguos» (2). Alcalá de Henares, «ambiente claro de ciudad latina» (3). Aranjuez «recreación de los Reyes de España» (4) o como escribiera L. Zapata «la más admirable y singular cosa del mundo» (5). Villaviciosa de Odon con su castillo fornido, afirmado en la tierra de piedras memorables unidas a los marqueses de Moya y a D.^a Beatriz Fernández de Bobadilla (6). Cadalso de los Vidrios con restos de una larguísima historia entre el trajín caballeresco y la refinada vida nobiliaria del Renacimiento, «con gran número de casones señoriales en cuyas fachadas campean finamente labrados escudos de muy alto linajes» (7), que escoltan uno de los más célebres palacios. Loeches tierra importante de la época celtibérica a quien Carlos V le diera el título de villa y en la que dejaron sus fundaciones Don Francisco de Cárdenas y Avellaneda, el Conde Duque de Olivares y más adelante la Casa ducal de Alba. Buitrago, antiguo señorío del Marqués de Santillana «que lo dejó hermosado con su poesía, el castillo y los retablos que para el hospital hizo pintar» (8), donde Gutiérrez Solana descubre la grandeza de sus «cubos de piedra cenicienta y carcomida» (9). Navalcarnero, rico y señorial, con su pujante plaza mayor porticada y su iglesia gótico-recaciente-mudejar, testigo de su variada y densa historia y en cuya capilla de la Concepción Felipe IV y Mariana de Austria contrajeran matrimonio en 1648 (10). Chinchón calificado como «ancho anfiteatro» en torno a su gran plaza irregular, impar, abigarrada, que parece sostener la escalonada conformación de sus casas entre sus polos norte y sur marcados por la mole gigantesca de la iglesia y el palacio-castillo de los Condes. Su glorioso pasado todavía se hizo más brillante en el siglo XVI cuando Don Andrés Cabrera fundara su Mayorazgo elevado a Condado por Carlos V. Valdemoro; el Real Sitio de Vaciamadrid; Real de Manzanares, tierras de Don Iñigo López de Mendoza; Torrelaguna, patria de Cisneros, tumba de Juan de Mena y pueblo renacentista en plana llanura «con sus casas antiquísimas en ruas estrechas que casi tocan los aleros... puertas mo-

(1) J. FRADEJAS: *Geografía Literaria de la Provincia de Madrid*, Inst. de Estudios Madrileños, C.S.I.C. Vol. IV. Madrid, 1958.

(2) J. DE MARIANA: *Del Rey y de la Institución Real*, en *Obras*, B.A.E., Tomo 31. Madrid, 1950, p. 552.

(3) ENRIQUE DE MESA: *Poesías Completas*. Madrid, 1944, p. 50.

(4) A. HURTADO DE MENDOZA: *Fiesta que se hizo en Aranjuez a los años del Rey Nuestro Señor Don Felipe III*. Madrid, 1623, f. 3.

(5) MISCELANEA: *Memorial Histórico Español*. Tomo X; p. 57.

(6) Tierra llamada en un principio «Odon» pero que Fernando VI seducido por sus bellezas naturales la llamó «Villaviciosa» y la distinguió también con el sobrenombre de «Real Sitio».

(7) F. SÁINZ DE ROBLES: *Crónica y Guía de la Provincia de Madrid*. Madrid, 1966, p. 288. G. DE ANDRÉS: «la construcción de la Iglesia de Valdemorillo y el Castillo de Villaviciosa de Odon»; en *A.I.E.M.*, 1976, p. 61.

(8) J. FRADEJAS, *ob. cit.*, p. 161.

(9) «Dos pueblos de Castilla» *Cuadernos Literarios*, núm. 10. Madrid, 1924, p. 21.

(10) P. CORELLA realizó un estudio sobre la importancia artística de la Capilla y ha dado a conocer numerosos documentos sobre los pueblos de Pinto, Leganés y Getafe (*Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII en la Provincia de Madrid*, Inst. de Est. Madrileños, 1979). En esta obra se recogen algunos estudios monográficos de la autora sobre el arte en dichas localidades.

numerales donde crece la hierba, donde la piedra se mantiene sobre piedra pero la tierra y la argamasa se blandean» (11). Bares, lugar de inspiración excepcional de numerosos poetas a cuyo castillo medieval y fuente dedicaron bellos versos Lope, Góngora y Garcilaso (12). Y hacia el norte también el Real Sitio del Prado «a dos leguas de Madrid», «casa de placer de Su Majestad», de quien una descripción poética habla así: «Entre los palacios reales que para gusto y recreo pueblan solitarios valles y coronan a los cerros tiene en el famoso Pardo uno tan ilustre y bello que a todos en hermosura gana el nombre de primero» (13). El Pardo cubría una extensión considerable de las tierras de la provincia, y en su bosque, famoso coto de caza, se levantaron varias edificaciones también de recreo pero con cierta entidad propia. Se convirtieron en célebres lugares de esparcimiento y a ellos dedican algunas descripciones poética y literarias Góngora, Guzmán de Alfarache, Álvarez de Colmenar, Calderón y Lope (14).

Estos célebres lugares a los que podríamos añadir los Colmenares, los Carabancheles, Fuencarral, Pinto, Boadilla del Monte y otros, son verdaderamente los pueblos «descubiertos» de la provincia de Madrid y que han servido siempre para reafirmar el gran motor histórico que la estimula y que la sostiene. Resulta incluso difícil concebir el mapa provincial madrileño sin hacerlo girar en torno a tan famosas localidades.

Sin embargo, no podemos ignorar que las tierras madrileñas que conformarían la provincia tuvieron otros puntos importantes, que algunos han desaparecido, y que otros muchos todavía yacen en el olvido. La proyección de cada uno en la historia, con su tono mayor o menor, todavía nos presenta cierta problemática aunque se intuye que cada lugar tuvo sus peculiaridades, su historia, su paisaje, su signo propio, pero son datos que han de ser revisados y enjuiciados para poder encontrar una justa definición, sin caer en tópicos, sobre los elementos comunes que unifican e incluso «caracterizan» a la provincia bajo una visión unitaria.

En muy pocos casos como el que nos ocupa, «la provincia» proyectó y desarrolló en la historia sin la ayuda de la «capital», viviendo un protagonismo superior a la que después sería la más famosa «Villa y Corte». Por regla general, la capital fue siempre eje y motor de la existencia y permanencia de los pueblos, pero los lugares que pasarían a componer la unidad territorial madrileña, vivieron una larga época por sí mismos, sin recomendaciones ni dependencias de Madrid, desarrollando una vida propia comarcal, con un asiento principal que ejerció cierta succión sobre los pueblos o localidades limítrofes, y al mismo tiempo cumplía el papel político administrativo que correspondía al poder centralizador de quienes eran sus dueños.

No podemos describir aquí la forma singular y categórica que tuvo la provincia de Madrid al adentrarse en la historia, desde las bases de la dominación romana, desde aquella Senda

(11) J. BELLO: *Viaje por las escuelas de España*, Madrid, 1926, p. 104.

(12) FRADEJAS, *ob. cit.*, pp. 147-148.

(13) Biblioteca Nacional de Madrid, Ms 3661, f. 51.

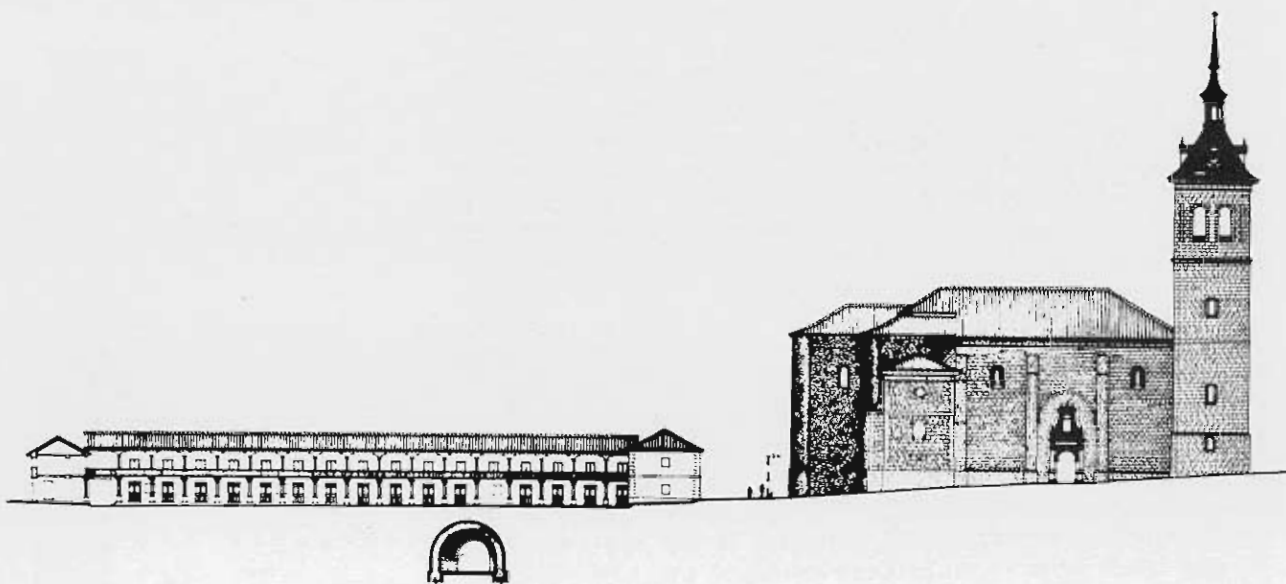
(14) También se menciona el edificio y su entorno en *Annales d'Espagne et de Portugal*, Amsterdam, 1741, de Álvarez de Colmenar, V.I., p. 136 y en J. BARRIO-NUEVO: *Avisos*, Tomo III, p. 176.

Galiana que unía Tolentum y Complutum dando ya entonces alta significación a Titulcia; el importante papel que ya comenzaron a desarrollar Talamanca, Colmenar Viejo o Cercedilla con la dominación visigoda; o con la invasión árabe Brunete, Arganda, Getafe o Alpedrete. Toledo, plaza fuerte durante la reconquista, tuvo sus plazas destacadas en Robledo, Buitrago, Torrelaguna y otros muchos emplazamientos. La presencia de numerosos caballeros (sobre todo segovianos) en la reconquista con sus mesnadas, dio lugar a que los Reyes, reconociendo sus derechos de conquista, numerosos pueblos pasaran a su servidumbre, y ya en la Alta Edad Media las comarcas pertenecientes a un señor, comenzaron a desarrollar su historia particular en función del poder y del gusto de sus propietarios. Fue ésta la plataforma idónea sobre la que asentó sus bases la configuración de los diversos focos del Renacimiento que alcanzarían en algunas comarcas alto prestigio. La zona de Cadalso de los Vidrios estuvo regida por los Pacheco, Marqueses de Villena, Duques de Escalona. Las tierras del Manzanares el Real, Buitrago y Comenar Viejo pertenecieron a la Casa Señorío y Mayorazgo de los Mendoza, Ducado del Infantado, Marquesado de Santillana. Batres une sus historia a la Casa de los Guzmanes y Lasso de la Vega, y Cubas de la Sagra estuvo integrada en el Señorío de Don Luis de la Cerda. También las tierras de Pinto fueron feudo de los Duques de Arévalo y Frías y con iguales privilegios y prerrogativas que la nobleza, Colmenar de Oreja por cesión de Alfonso VIII pasó a los Caballeros de Santiago y también Aranjuez, que perteneció a la misma orden hasta el reinado de los Reyes Católicos (15). Ciempozuelos y Chinchón pertenecieron a Don Andrés Cabrera, y sucesivamente las comarcas que rodearon a lo que más adelante sería el núcleo de la «capital», fueron donadas o vendidas a los nobles, alta burguesía e iglesia, prolongándose dichas cesiones hasta el siglo XIX, configurándose el conjunto del territorio, histórica y artísticamente, por los gustos, apetencias o vaivenes políticos de los nuevos poseedores. Los González Ollero, los Saavedra, el marqués de Siete Iglesias, Conde de Villagorda, Lerma, Mejorada y Breña, etc., etc... «mandaban» en esos enclaves territoriales, por ello la vida de cada pueblo desemboca inevitablemente en la personalidad de cada señor o mecenas, muy especialmente en los siglos XV, XVI y XVII, época en la que las tierras, los pueblos, incluyendo a los vecinos pasaban a su propiedad como un ejemplo más de sometimiento o esclavitud.

Cada comarca se fue convirtiendo en la enseña de un «Señor». En cada comarca fue apareciendo un arte civil y religioso al amparo de su patronazgo como imagen difusora de la sensibilidad y también del poder político del poderoso dueño. Castillos y palacios, iglesias parroquiales y capilla, oratorios particulares, plazas porticadas y viviendas señoriales con blasones, fueron levantándose altivos, en el estilo gótico y renacentista. Tiempo de prosperidad y de afirmación política, de optimismo económico e ideológico, felizmente la provincia de Madrid entonces se caracterizó por la construcción de una serie de edifi-

(15) F. DE CÁRDENAS: *Ensayo sobre la historia de la propiedad territorial en España*, Madrid, 1873. J. CARO BAROJA: *Los pueblos de España*, Barcelona, 1946, y *Razas, pueblos y linajes*, Madrid, 1957. A. GIRARD: «La repartition de la population en Espagne dans les temps modernes, XVIe XVIIIe siècle», en *Revue d'Histoire Economique et Sociale*, XVII, 1929.

cios de tono monumental, que hallamos escondidos a veces, hasta en los lugares más pequeños. Muchos edificios todavía se contemplan en su auténtica armonía posicional, canónica, como imágenes modélicas de aquellas épocas, la elegancia de sus proporciones, con sus masas sólidas y compactas, con la vasta gama de motivos ornamentales, aquella que el Gótico y el Renacimiento prestaron a sus edificios más singulares. A partir de los Reyes Católicos sobre todo, los Mendoza, los Medinaceli, los Guzman y Lasso de la Vega y otros nobles, desde el enclave de sus señoríos o mayorazgos y como protectores de las artes, iniciaron un claro proceso de centralización artística acatando el nuevo lenguaje renaciente que en el siglo XVI se desarrolló en franca confrontación con las experiencias del gótico tardío. En la mayor parte de las comarcas de lo que sería la futura provincia de Madrid hallamos experiencias del Renacimiento de alto nivel, creadas en muchos casos como símbolos de poder, como imágenes de diferenciación social e intelectual, como medio de expresión de unas clases cultas, que se sustentan también sobre una base con raíz en el humanismo literario y poético más profundo. Aunque el peso del arte gótico tiene una gran incidencia a lo largo del siglo XVI y en él se apoyan también algunas formas que han de pasar a los moldes austeros del clasicismo, la gramática y la sintaxis del Renacimiento, marcan el tono de un auténtico programa selectivo, que en proceso sincrónico partirá de una línea experimental hasta alcanzar su más pura ortodoxia con todas las particularidades que presentará este punto de madurez y firmeza en cuanto a la aparición de una teoría contestaria que ha de dejar en su proceso estilístico una profunda huella. La provincia de Madrid, por sus condiciones históricas específicas produjo un arte renacentista fecundo y bien cualificado, brindando un repertorio tipológico original, tanto en estructura como en ornamentos. Para su realización llegaron a cada comarca artistas de renombre que dejaron en los pueblos de Madrid, en algunos casos, las obras maestras de su producción. A pesar de la clara coexistencia de las formas «a lo romano» con el sólido lenguaje del gótico tardío, el «modelo clásico» conforme avanzó el siglo, formulado y codificado por tratadistas extranjeros y españoles, fue tomando un carácter hegemónico como fórmula de nuevos sistemas de representación, como imagen de ostentación y prestigio, como alternativa culta, insólita e incluso «exótica» como en algún momento ha sido definido. La «verdadera comprensión» de la lingüística clásica llegaría tardíamente, gracias sobre todo a la italo-filia artística del Rey Felipe II a quien debieron impresionar tanto los argumentos eidéticos como los repertorios gráficos difundidos por las diferentes fuentes en curso. Desde las fórmulas platerescas de ensayo decorativista, a las estructuras filaretianas, o a las más austeras de estricta filiación vitrubiana, en las comarcas madrileñas hallamos arquetipos de todo el amplio proceso renacentista, en el que no se puede desconectar como base monofocal importante, el renacimiento toledano, donde Covarrubias, Villalpando, Bustamante, Herrera y otros maestros, desarrollaron un arte articu-



Colmenar de Oreja. Iglesia parroquial y plaza mayor (Cervera).

(16) F. MARIAS: *La Arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Toledo, 1983. Se estudian las diferentes corrientes que se superponen en el Renacimiento toledano las cuales inciden en la provincia madrileña. Para la corriente de estricta formulación clásica véase A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS: *Bartolomé de Bustamante y los orígenes de la arquitectura jesuítica en España*, Roma, 1967. Las peculiaridades del Renacimiento en Alcalá de Henares han sido estudiadas en profundidad por M. A. CASTILLO OREJA: *Ciudad, Funciones y Símbolos. Alcalá de Henares un modelo urbano de la España moderna*, Madrid, 1982, y *El Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares*, Madrid, 1980.

lado al modo italiano bajo un espíritu hispánico (16). El Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares y su Universidad, el palacio de Aranjuez, el patio del Castillo de Batres, el Palacio del Duque de Frías en Cadalso, el patio del palacio del Duque de Medinaceli en Paracuellos de Jarama, el Palacio del Pardo, y el de Villaviciosa de Odón, las pequeñas casas reales de Guadarrama, las casas nobiliarias de Torrelaguna, Alcalá, Chinchón, los numerosos pórticos arqueados o adintelados de estas últimas localidades, Colmenar o Navalcarnero, y las numerosas iglesias y capillas con púlpitos y altares de nueva decoración y estructuras serenas y proporcionadas, emulando la simetría, la proporción y la armonía que aconsejan los cánones del clasicismo. Como colofón de esta importante etapa artística, el monasterio-mausoleo-fortaleza-palacio de El Escorial, obra en la que se aunaron los diferentes impulsos del clasicismo occidental (17).

Algún día se escribirá la fisonomía de todos aquellos lu-



Cadalso de los Vidrios. Palacio de Villena.

gares que fueron hito en el desarrollo artístico de la provincia. Será entonces cuando descubriremos en profundidad la fuerza interna y el alcance del Renacimiento en la provincia, y la huella de los grandes edificios en las pequeñas parcelas de sus tierras o en los rincones de esos lugares desconocidos.

Es evidente nuestra limitación a la hora de hacer algunas reflexiones sobre la repercusión que tuvo el Renacimiento durante el siglo XVII en las diferentes comarcas madrileñas. En el año 1606 se asentaba definitivamente la Corte en Madrid, la villa pequeña y solitaria se convertía en «capital» y la estructura política del entorno provincial cambiaba de ritmo.

La situación «comarcal» persistió hasta la formación de las Intendencias, en un deseo de conocer la estratificación española como consecuencia del espíritu ilustrado. Felipe V llevó a cabo primero una ordenación del territorio dividiéndolo en corregimientos y alcaldías mayores, dando paso poco después a las In-

(17) G. WEISE: «L'Escorial come tipica espressione artistica del tempo di Filippo II e del periodo della Contrariforma», en *Il Rinascimento e la sua eredità*, Napoles, 1969.

(18) *España dividida en provincias e Intendencias*, Imprenta Real, 1789.

(19) F. JIMÉNEZ DE GREGORIO. *La formación de la provincia de Madrid*. Aula de Cultura. Siglo XIX. Núm. 2, 1980, pp. 8-10.

(20) DELEITO Y PIÑUELA: *Solo Madrid es Corte*. Madrid, 1968. C. GUTIÉRREZ: *Madrid, de Villa a Corte*. Madrid, 1962.

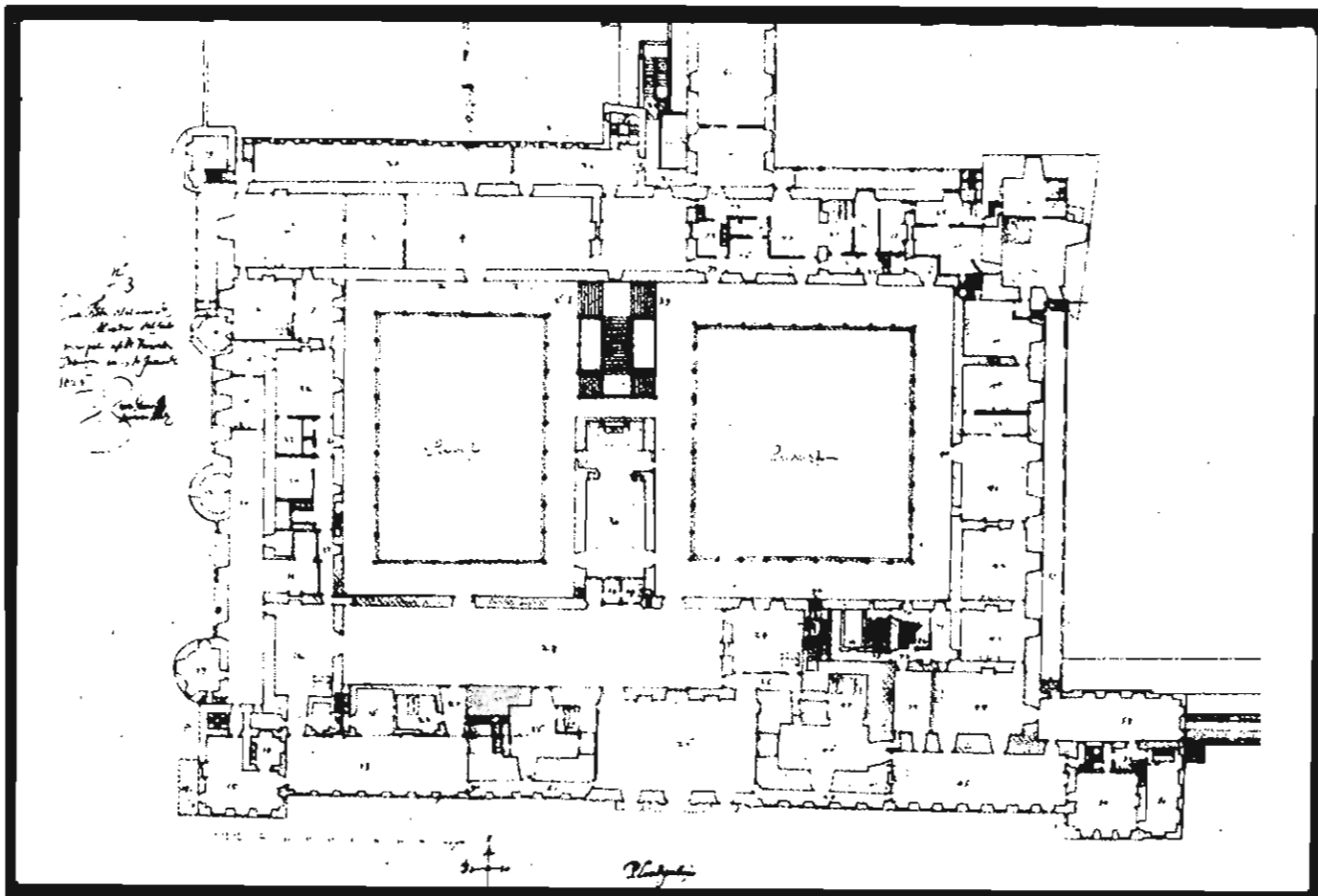
(21) J. SIMÓN DÍAZ: *Elogios clásicos de Madrid*, Madrid, 1961.

(22) V. TOVAR: *Arquitectura madrileña del siglo XVII*, Madrid, pp. 17-27.

tendencias con Fernando VI, que adquirirán sus límites definitivos con Carlos III (18). La Intendencia de Madrid era entonces muy reducida comprendiendo una zona en torno a la capital y once enclavados, dos en la sierra, tres en la Alcarria baja, cuatro al norte y este y tres en la Sagra. Se comprendían zonas de Guadalajara, Toledo, Cuenca y Segovia y su extensión llegaba a 322.366 hectáreas (19). La división provincial hoy vigente se dispuso por Real Decreto de 30 de noviembre de 1833. La provincia de Madrid se configuró entonces dotándola de una extensa zona serrana, de una tierra alta, una llanura en el centro sur y extensas zonas hortícolas en los ríos a costa de la cesión de tierras de Guadalajara, Cuenca, Toledo, Avila y Segovia. En esta división se miraron más aspectos geográficos y económicos que históricos. En el siglo XVII eran todavía aquellas comarcas de estructuras señorial las que configuraban el entorno que a partir de 1606 miraran a la Villa y Corte de los Austrias como centro cultural y político predominante. Hay una traslación de fuerzas de todo signo a la Villa madrileña como consecuencia de la centralización del poder en ella. Plataforma de acontecimientos de toda suerte como centro gubernamental y burocrático, Madrid congrega a la nobleza que abandona sus tierras siguiendo a la Corona, y desde su doble condición de corte y aldea comienza a desempeñar un papel relevante, trazándose desde ella las líneas matrices de un programa de acción política y cultural, extendido a todo el reino (20).

Este hecho importante, convirtió a la capital en la representación formal de ideas y conceptos artísticos, en portavoz de la cultura y de una serie de valores que hasta entonces habían correspondido en mayor grado a otras villas y lugares extendidas por la provincia. El proceso arquitectónico de la primera mitad del siglo XVII en la capital refleja la adopción de «un lenguaje», de una figuración material de un concepto de ciudad que ha de ser aplicado a la Villa y Corte como ropaje moderno, para una ciudad cosmopolita que de repente se ha convertido en uno de los lugares más transitados del mundo. Los textos literarios e historiográficos traslucen el movimiento artístico que se lleva a cabo en la capital y que presenta unas características diferenciales del contexto general provincial o comarcal de la época precedente (21), con matizaciones incluso locativas que nos harán comprensible la invención de una «escuela cortesana» (22). La ciudad emprende un programa arquitectónico con mirada global, con incidencia en un punto prioritario, en el que entra en juego un claro propósito estético y de prestigio estatal, trazándose una serie de edificios importantes de carácter civil y religioso. Se emprendieron reformas de la infraestructura y numerosas remodelaciones y arreglos para una ciudad polifuncional y representativa del poder político y eclesiástico.

La primera generación de artistas del siglo XVII, a quien se debe la puesta en marcha del citado programa ambicioso y urgente en la capital, desarrolló su formación en los años en que se daban los últimos retoques a la obra de El Escorial, palacio



de El Pardo, Aranjuez, Alcázar y otros edificios representativos del Renacimiento. El arquitecto más destacado de todos ellos, Juan Gómez de Mora, fue nombrado Trazador Mayor del Rey Felipe III en el año 1611 y su debut como tal Maestro y Arquitecto Mayor fue también la terminación de los edificios trazados en época de Felipe II (23). Todo ello implica un conocimiento directo de las obras del Renacimiento y una admiración y respeto por su lingüística. Lo expresa en repetidas ocasiones, no de modo superficial, sino a través de amplias declaraciones que nos hacen comprender hasta qué punto el arquitecto se sintió atraído por las especulaciones de los teóricos puros, ponderando el dogmatismo vitruviano y albertiano, a través de una constatación continua de textos originales a los que acudió incluso para manifestar en público los verdaderos principios de su propia normativa ética (24).

Desde la capital, y dirigidas por Gómez de Mora se pusieron en marcha un número importante de obras arquitectónicas

J. Gómez de Mora. *Alcázar de Madrid (planta)*.

(23) V. TOVAR, *Ob. cit.*, p. 67.

(24) «Por Juan Gómez de Mora, Trazador y Maestro Mayor de las Obras Reales de su Magestad con el Señor Fiscal de los Consejos Real. de Hacienda y Junta de Obras y Bosques» (Recogido por V. TOVAR, *ob. cit.*, p. 466). Las definiciones de arquitecto, o Trazador, y las normativas del oficio son interpretadas por Gómez de Mora sobre las fuentes de Vitrubio, Petrus Gregorio, Daniel Barbaro y otras numerosas fuentes de la Antigüedad y Renacimiento sobre todo, con citas literales en latín a los textos respectivos.

(25) R. TAYLOR: «Juan Bautista Crescencio y la Arquitectura cortesana española (1617-1635)», *Academia*, 1979, p. 61. V. TOVAR: «Significación de Juan Bautista Crescencio en la arquitectura española del siglo XVII», *A.E.A.*, 1981, p. 297.

en las comarcas o en lo que venimos llamando impropriamente la provincia. Los nobles, la iglesia, los municipios o particulares solicitaron trazas en la capital a los maestros más acreditados. En Madrid, y al abrigo de esa hipotética escuela cortesana, habían acudido artistas de diversas procedencias, muchos de ellos extranjeros procedentes sobre todo de Italia, venidos de un ambiente artístico renovado, los cuales contribuyeron sin duda también a la propia «renovación» de los talleres reales (25). La actuación de los artistas en la capital se extendió a las villas y pueblos limítrofes, iniciándose un proceso arquitectónico que irradia desde la corte, caracterizado de modo global por la adecuación de los principios y valores heredados de la tradición, a las necesidades contemporáneas y a las exigencias funcionales más perentorias.

Impropriamente a la primera generación de arquitectos del siglo XVII en el núcleo de la Corte se le ha querido trazar su imagen encarnando la continuidad escurialense. Esta visión es incompleta, ya que las influencias que se advierten en el proceso creativo del siglo XVII proceden de una amplia compilación gramatical extendida a todo el siglo XVI, recopilación hecha también con gran concisión y selección de los modelos. Por otra parte, es evidente que el siglo XVII genera una profunda crisis social, ideológica y política que provoca profundas y hasta radicales transformaciones, con la consiguiente repercusión en el campo de la cultura y de los comportamientos sociales, situación que ha de obligar al artista a crear un arte en una línea de comunicabilidad, participación y emotividad que provoca ciertas diferencias con el mundo precedente. La Corte, envuelta en numerosas dificultades culturales, económicas e institucionales, en lo que tuvo mucho que ver el colectivo, propiciaría nuevos modos de representación artística, buscando factores de persuasión que han de motivar la elaboración de la casuística de cada edificio desde un plano de licencias y de libertad contrarias cada vez más al puro conformismo.

Desde una visión de conjunto podríamos argumentar que la arquitectura de la capital y de la provincia en el siglo XVII presenta una importante adaptabilidad a la tradición arquitectónica del Renacimiento (sin olvido de alguna fórmula procedente del gótico tardío), y junto a ella una clara tentativa innovadora en la que se «combina» y se «transforma» la herencia clásica, o se «recrean» algunas de sus tipologías, actualizando edificios «a la antigua», iniciándose un campo de experiencias que ha de servir de base para una nueva teoría gramatical y sintáctica de un arte que será calificado con un nuevo adjetivo.

Los conceptos teóricos del Renacimiento llegaron al XVII a través de diversas fuentes manejadas directamente muchas de ellas por los propios arquitectos. La normativa conceptual, formal o tipológica de Vitrubio es prioritaria. La proliferación de ejemplares en las bibliotecas de los artistas demuestra el interés despertado por la obra (26), como así mismo el texto de Alberti, cuya codificación vitruviana debió entusiasmar ante la evidente

(26) Comenzando por las ediciones halladas en la Biblioteca de Francisco de Mora (V. TOVAR: *Arquitectura madrileña del siglo XVII*; pp. 182-184), en la de Gómez de Mora (M. Agullo: «Documentos para la biografía de J. Gómez de Mora», *Anales del Inst. de Est. Madrileños*, 1973) y otros numerosos maestros a lo largo del siglo (V. Tovar: *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Int. de Est. Madrileños, Madrid, 1975).

oscuridad lingüística del arquitecto de Augusto. El conocimiento de la Antigüedad también llegó a los arquitectos a través de textos literarios y de carácter científico. Y tuvieron extraordinaria acogida los repertorios teóricos de aquellos tratadistas que redescubrían la Antigüedad y aportaban una visión nueva del clasicismo: Serlio, Vignola, Palladio, Labacco, Scamozzi, Barbaro, etc... junto a los ensayistas españoles. Las fuentes teóricas del siglo XVI se manejaron ampliamente en el siglo XVII y estamos seguros de que los arquitectos de la época conscientemente no buscaron el alejarse como lo hicieron del dogmatismo, ya que existe un claro sustento teórico clásico en sus declaraciones. Las variaciones estéticas y valorativas del concepto clásico inherente también al resto de las artes figurativas, se hicieron más desde la «función» nueva del edificio, que impuso la variación y modificación incluso temática, que desde una óptica especulativa y teórica.

En una abreviada síntesis vamos a detenernos en algunos puntos concretos de la cuestión ya que el problema nos parece que exige una investigación y una reflexión mucho más detenida y profunda.

Consideramos aventurado el establecer una secuencia de tipos que pasan del Renacimiento al siglo XVII, o de «modelos» en el sentido diacrónico como manifestación de la nueva época, o de los cambios y apetencias de una nueva situación histórica. Bajo el punto de vista de estructuras y distribución espacial carecemos de una verdadera sistematización tipológica ya que como hemos dicho repetidamente, faltan datos sobre autores y monumentos. Nos detendremos solamente en aquellas estructuras ligadas a fórmulas más conocidas y documentadas.

Se ha de destacar en primer lugar el olvido sistemático de la estructura pura gótica a pesar de haber dado este estilo a la provincia en el siglo XVI edificios de alta estima. Dentro de la arquitectura religiosa, destaca la tradicional forma basilical y la planta central; la planta con entidad unitaria uniendo las dos tradiciones dispares, central y longitudinal fue asimilada parcialmente en el desarrollo renacentista. Era la iglesia estimulada por el Concilio de Trento como fórmula favorable para el desarrollo de la nueva liturgia; en la segunda mitad del siglo XVI se introduce dicha planta basilical con raíces en la Antigüedad, adoptada como espacio por los tratadistas, Serlio, Vignola y Palladio, difundida por artistas italianos llegados a la Corte y por la propia información suministrada por las Ordenes religiosas o la reflexión de la Iglesia (27). El Gesú romano en el último tercio del siglo XVI como prototipo, tuvo una incidencia sólo parcial en la arquitectura española. El modelo fue asimilado por Rodrigo Gil en Villagarcía de Campos. La Iglesia jesuítica de Alcalá de Henares utilizó la misma técnica y fórmula vignolesca en manos de los arquitectos de la capital; fue la fórmula más difundida también en los edificios de la Villa creados en el siglo XVII (28). Se trata de un espacio central-longitudinal cuidadosamente estabilizado, equilibrado y autoestable, cuya propor-

(27) G. WEISE: «Chiese napoletane antérieure al Gesu del Vignola», *Palladio* 2, 1952, p. 148. J. S. ACKERMAN: «The Gesu in the Light of Contemporary Church Design», en R. Wittkower y I. JAFFE: *Baroque Art: The Jesuit Contribution*, Nueva York, 1972. CARLOS BORROMEIO: *Instrucciones Fabricae Suppellectilis Ecclesiasticas*, Milan, 1572.

(28) A. RODRÍGUEZ DE CEBALLOS: «El antiguo Noviciado de los Jesuitas de Madrid», *A.E.A.*, 1968, p. 245 y «El arquitecto Hermano Pedro Sánchez», *A.E.A.*, 1970, p. 51.

(29) A. RODRÍGUEZ DE CEBALLOS: «El Colegio Imperial de Madrid», *Rev. Comillas*, 1970.

ción y armonía coincide con algunos postulados del Renacimiento. En la iglesia de Jesuitas de Alcalá de Henares y en los restantes ejemplos del siglo XVII se promueven algunas variantes sobre todo llevadas al ritmo de las capillas laterales de configuración alternante y en el énfasis dado al crucero que se prolonga en capillas adicionales. La tribuna actúa también como elemento de ruptura en el tratamiento de las superficies murales (29). Dentro del sistema basilical otro espacio de carácter más simplificado es el de la planta de cruz latina, de una sola nave con hornacinas. Se utilizó con frecuencia por órdenes religiosas —carmelitas sobre todo— y sus procedencia tiene orígenes medievales. La hornacina sufrió una considerable reducción con capacidad únicamente para albergar un altar y retablo. El Renacimiento adoptó la tipología de la nave única (suprimiendo incluso el crucero) y también bajo esta particularidad se realizaron algunas en el siglo XVII.

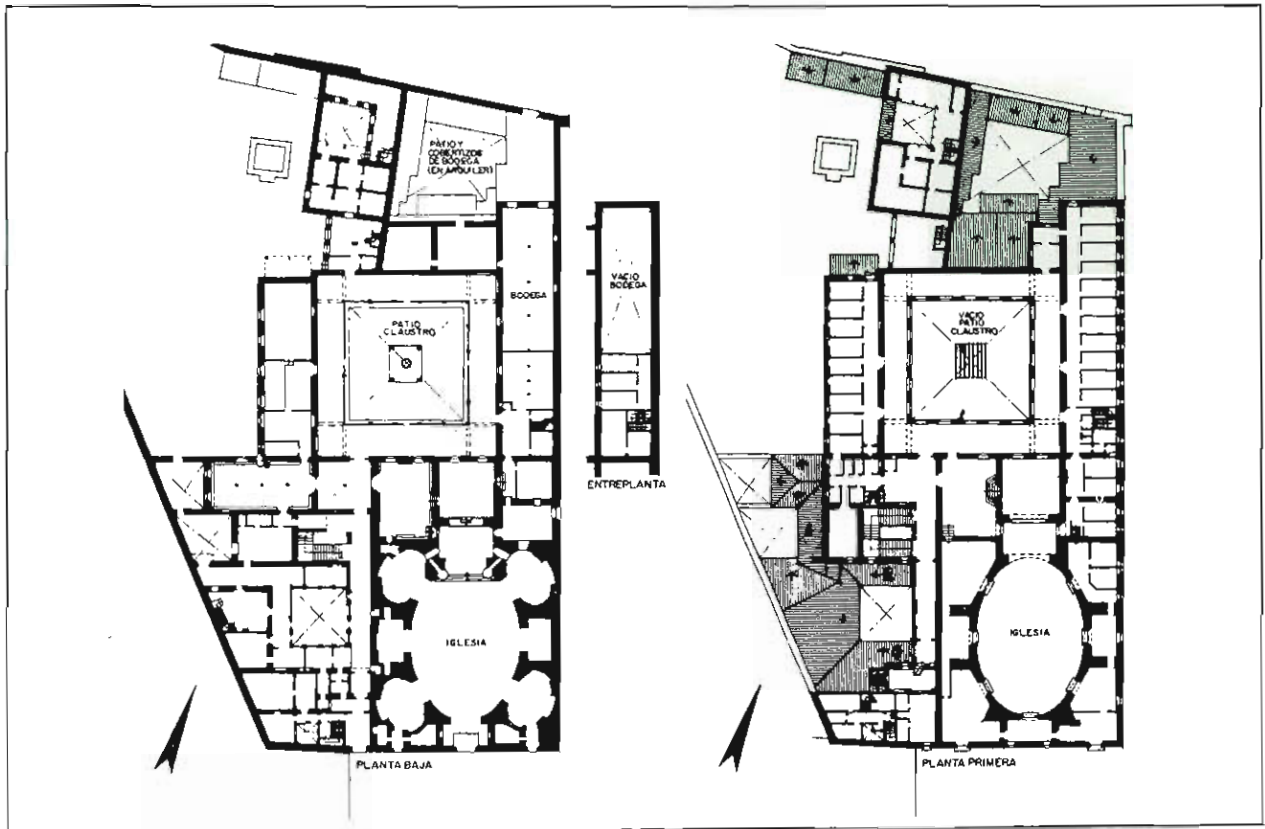
En la provincia de Madrid ejemplos representativos de planta de salón con capillas se encuentran en las parroquias de Brunete y Villaconejos, en la parroquia de San Juan Evangelista de Torrejón de Ardoz y en las Agustinas Recoletas de Colmenar de Oreja. Cada uno de estos edificios presentan ciertas arbitrariedades; el espacio vignelesco donde aparece más puro es, sin duda, en la planta y alzado de la parroquial de la Asunción de Valdemoro, obra del Hermano Bautista, y en la parroquial de Santa María (antiguo templo de Jesuitas) en Alcalá de Henares, obra relacionada con Juan Gómez de Mora. Los antecedentes de esta estructura espacial en el siglo XVI son escasos. Aunque no existen datos muy concluyentes podrían inscribirse en esta tipología la parroquial de la Asunción de Chinchón y la Iglesia de Miraflores de la Sierra (30).

(30) A. RODRÍGUEZ DE CEBALLOS: «Adiciones a la obra del Hermano Bautista», A.E.A., 1980, y *Bartolomé Bustamante*, *ob. cit.*, p. 254.

El modelo de nave con hornacinas tiene mayor incidencia en el siglo XVI. Recordemos el templo del Real Colegio de Agustinos Calzados de Alcalá de Henares, la Iglesia de Nuestra Señora de la Estrella de Belmonte de Tajo, las parroquias de San Esteban de Fuenlabrada, de Villarpando y de Parla. La difusión de esta planta en el siglo XVII es muy considerable. Como ejemplos característicos recordemos la iglesia de la Antigua de Villar del Olmo, la iglesia de María Magdalena de Alcalá de Henares, así como el templo de Carmelitas del Corpus Christi y Franciscanas terciarias en la misma ciudad. También se repite el modelo en el convento de Capuchinos de El Pardo y Capuchinas de Pinto, en las Carmelitas Descalzas de Boadilla del Monte, en la parroquial de Santa María Magdalena de Ciempozuelos, carmelitas Descalzas de Loeches y convento de Dominicas de la misma localidad, Nuestra Señora de Poveda en Villa de Prado y Convento de la Victoria de Villarejo de Salvanes (31).

(31) C. ROMÁN: *Sebastián de la Plaza, alarife de la villa de Alcalá de Henares*, Madrid, 1979. Sobre los Capuchinos del Pardo en fecha reciente se ha realizado una tesis doctoral en la Universidad Complutense de Madrid que ha de ser dada a conocer en breve.

Dentro del modelo basilical pero con tres naves separadas por arcos de medio punto, el siglo XVI ofreció ejemplos de gran solemnidad en las iglesias de Getafe, Fuentidueña del Tajo, parroquial de San Vicente en Paracuellos, parroquial de Navalcarnero y Santa Catalina de Villamanta. Esta solución alcanzaría



J. Gómez de Mora. *Iglesia de las Bernardas de Alcalá (planta).*

(32) P. CORELLA: *Leganés, su Arte y su historia*, Madrid, 1976. A. DE LA MORENA: «Iglesias columnarias en la provincia de Madrid», *A.I.E.M.*, 1972.

(33) A. LAVEDAN: «Contre-reforme, baroque et manierisme», *Gazette des Beaux-Arts*, II, 1974.

menor fortuna en el siglo XVII y se mantuvo muy parcialmente en la provincia en los ejemplos de la Iglesia del Salvador de Leganés y en la parroquia de Santa María de la Antigua de Vicálvaro (32).

Los modelos de las iglesias citadas sin duda fueron proporcionados por artistas de la capital, Francisco de Mora había creado el modelo de nave de hornacinas en el convento real de la Encarnación, y Fray Alberto de la Madre de Dios, su constructor, dirigió también la obra de la construcción del templo de Clarisas de Valdemoro, trazado por Gómez de Mora, dentro de la misma tipología. Carbonel trazó al parecer las Dominicas de Loeches siguiendo el modelo de la Encarnación. La difusión del tema por mano de los arquitectos de la Corte fue muy intensa como lo fue también en el esquema de nave de salón con capillas, crucero y cúpula interpretado con pleno éxito en la iglesia jesuítica de Alcalá de Henares, Clerecía de Salamanca, Colegio Imperial de Madrid y Noviciado. Los jesuitas lo tomaron como modelo permanente de sus iglesias. Sus orígenes, quizá españoles, han sido ampliamente analizados en sus bases renacentistas (33).

La planta central que desde Alberti a Palladio había sido considerada como el modelo arquitectónico «más bello y regular», pasó con mayor esplendor al siglo XVII en el contexto hispánico, ya que el siglo XVI se vió representada muy parcialmente a pesar de sus peculiares características clásicas. En el Renacimiento y bajo un punto de vista sincrónico la planta central aparece con carácter secundario. El espacio cilíndrico no se adaptaba a la nueva liturgia y no se reflexionó sobre las concomitancias o diferencias entre el concepto de *Ecclesia* y el de *Templum* tal y como lo plantearon en Italia los arquitectos del siglo XVI. La planta longitudinal en compromiso con el acento centralizado del crucero había sido objeto de interés para algunos arquitectos, pero el espacio central puro no tuvo apenas incidencia. En el siglo XVII se dibujaron y realizaron varias plantas centrales, cilíndricas, poligonales, elípticas y en cruz griega dando una respuesta a las ideas y recomendaciones de algunos tratadistas. En la provincia de Madrid se encuentran en pie todavía ejemplos muy representativos. El templo de las Bernardas de Alcalá de Henares, la Capilla de San Fausto en Mejorada del Campo, la Capilla de la Inmaculada Concepción en la parroquial de Navalcarnero, las dos capillas adicionales del convento de Capuchinos de El Pardo, la ermita de San Isidro de Alcalá de Henares o la de San Lorenzo del pueblo de Vallecas. Merece especial mención la planta poligonal del Panteón de Reyes del Monasterio de El Escorial en el que se pueden encontrar todas las particularidades experimentadas en la planta central en el siglo XVII.

El espacio central sin duda se invocó como espacio principal pero se dio suma importancia al elemento «textual», alcanzando un valor especial, que en muchos casos superó como ele-

mento expresivo la base centralizada. La «envoltura» fragmentó la luz en contrastado juego pictórico y el ornamento llegó incluso a disolver las líneas distributivas estructurales.

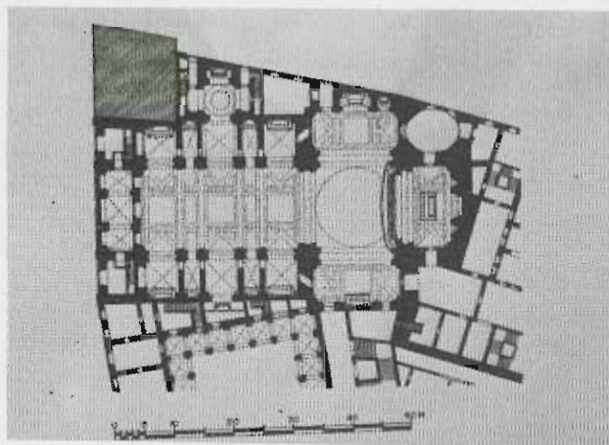
Los arquitectos del renacimiento fueron grandes especuladores filosóficos y las obras no se liberaron de un proceso simbólico constante. El centro, el círculo y la esfera encontraron su expresión más profunda buscando sus raíces en la Antigüedad y en la compleja interpretación teológica desarrollada en el medievo.

El sistema central en el siglo XVII tuvo un carácter más experimental que conceptual con las excepciones de las plantas dedicadas a mausoleo, espacios cuya función funeraria no estaría exenta de las connotaciones tradicionales. El planteamiento simétrico y coherente de las plantas centrales tan acorde con las ideas renacentistas fue invocado en el siglo XVII desde diferentes perspectivas. La experiencia más novedosa la encontramos en la planta elíptica que tendrá una espléndida representación en la iglesia del Convento de monjas Bernardas de Alcalá de Henares fundado por el arzobispo de Toledo, Don Cristóbal de Sandoval y Rojas. Su arquitecto, Juan Gómez de Mora, retomó en su estructura las plantas ovaladas del siglo XVI. Vignola había creado Sant'Andrea en Via Flaminia con cúpula semiesférica elipsoidal y Santa Anna dei Palafrenieri en el Vaticano para los Caballeros del Papa, ambas en Roma y realizadas en 1554 y 1572. En esta última, Vignola extendió el sistema oval también a la planta situando la puerta de entrada y el altar principal en los extremos del eje mayor. En ambas la fachada exterior siguió siendo rectangular, sin compromiso alguno con el espacio interno, Francesco Volterra trazó también bajo el mismo sistema elíptico la iglesia de San Giacomo de gl'Incurabili. Su labor fue de reconstrucción pero sobre una planta oval que se ha relacionado con Peruzzi. El espacio oval de Volterra presenta capillas radiales que rompen la estabilidad dinamizando el interior con entrada y fugas. Serlio, en su libro V (1547) también ofrece algún ensayo oval. Su aplicación fue muy parcial en el siglo XVI pero muy representativa (34).

La planta de las Bernardas de Alcalá de Henares viene a ser una síntesis del planteamiento vignolesco en Santa Anna y la creación de Volterra. La orientación de Gómez de Mora tiende a la creación de un espacio limpio, de gran simplificación, valientemente perforado por capillas aditivas. Su conjugación se lleva a cabo con cierto carácter personal poniendo en juego un ritmo de aperturas alternante de espacios curvos y rectos, materializados en capillas ovales y rectangulares cuyos fondos de perspectiva fueron deliberadamente agrandados por el ilusionismo de una serie de composiciones pictóricas realizadas por el italiano A. Nardi. La planta elipsoidal articulada por el movimiento entrecortado de los espacios adyacentes, prolonga su estructura en la cúpula, promoviendo una visión ascensional que también contribuye a disminuir la gravedad y estaticidad del espacio centralizando. Puerta y altar principal también están si-

(34) MURRAY: *Arquitectura del Renacimiento*, Madrid, 1972, pp. 234-236.

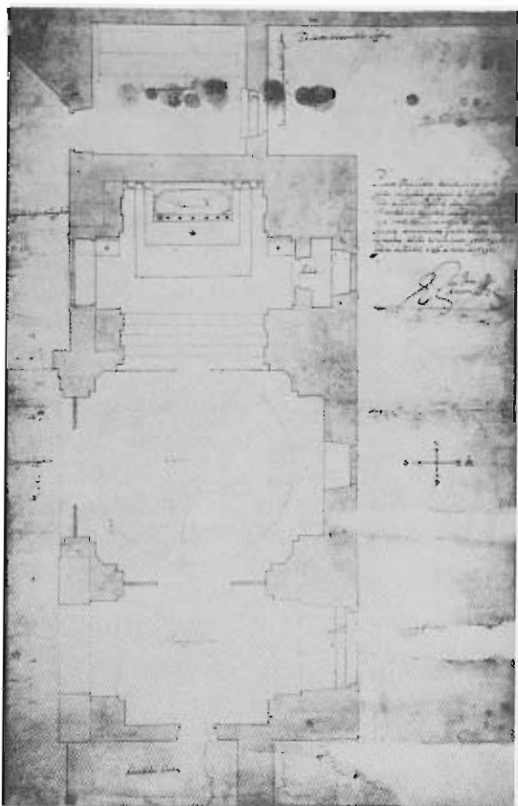
J. Gómez de Mora. *Colegio Imperial de Madrid (planta)*.



tuados en el eje mayor de la elipse, sin embargo, el arquitecto ha dado mayor acento al recorrido, ubicando el colosal baldaquino a su término, focalizando dicho eje con cierto carácter prioritario en contraste y juego con los ejes direccionales oblicuos de las capillas elípticas laterales. No es momento de glosar las cualidades barrocas que en dicha composición se apuntan. Queda muy claro el punto de partida renacentista y las recreaciones del tema a través de la sensibilidad del siglo XVII.

Las plantas de cruz griega estructuralmente ofrecieron menos novedades. En la capilla de San Fausto en Mejorada del Campo, o la de San Isidro en Alcalá de Henares se presentan con gran simplificación. La decoración fue un factor de expresión muy significativo dando lugar a una apariencia del espacio flexible y variada. La distribución en cruz griega de Pietro da Cortona, que rompe con las proporciones tradicionales, en España aparecerá más tarde y en ejemplos de la capital. San Fausto tiene carácter funerario y es muy posible la elección de su planta identificándola con los martyria de la antigüedad al estilo de otros ejemplos de Italia. El Marqués de la Mejorada del Campo vivió en Nápoles, en Sicilia y en Roma, y gran parte de los ornamentos marmóreos y esculturas que se sobrepone a los muros de su capilla fueron elaborados en Italia (35).

(35) V. TOVAR: *El Palacio Parcent, sede del Ministerio de Justicia*. Madrid, 1985 (en prensa).



J. Gómez de Mora. *Capilla de San Isidro de Madrid (planta)*.

La planta poligonal tuvo su mejor expresión en el Mausoleo del Monasterio de El Escorial. Obra trazada también por Juan Gómez de Mora, el citado Maestro Mayor del Rey, en 1617, planteada con especial atención por Felipe III y Felipe IV, en ella se volcaron todos los esfuerzos materiales y artísticos. Como edificio centralizado se tuvieron en cuenta aspectos simbólicos sustanciales. El círculo como representación del centro, del lugar donde reside el poder. El círculo como atributo de los Reyes (36). Como señala Giedion, la «Cenatio rotonda» de Nerón bajo una bóveda celeste adornada de constelaciones móviles, fue manifestación del poder autoritario. El Santo Sepulcro de Jerusalén inspiró numerosas iglesias centrales de carácter funerario. España conservó ejemplos poligonales muy destacados que recrearon el Santo Sepulcro y algunas capillas funerarias del Renacimiento mantienen también las mismas constantes. En la descripción del Panteón por el arzobispo de Narvona, en su Viaje por España en el año 1654, compara su estructura con el Panteón de Agripa romano (37).

La ascendencia clásica de la planta no tiene dudas, formal y conceptualmente. Sin embargo, hemos de insistir en la «transformación» de la herencia clásica en el siglo XVII. El Panteón conforma un doble lenguaje, una doble lectura, la que procede

(36) HAUTECOEUR Y GIEDION señalan el círculo como símbolo del poder autoritario, y WITTKOWER analiza la expresión divina de la esfera en la perfección y la omnipotencia de Dios.

(37) Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 9840 y 18724 (46).

de su intachable centralidad estructural y aquélla que se invoca desde su «revestimiento». En ningún caso como en éste, el «ropaje» tiene un valor tan destacado en la configuración del espacio. La suntuosidad de los bronce, los mármoles y los jaspe, la virtuosa combinación de los materiales, los contrastes de color, los finos y llamativos róleos de viva presencia naturalista, ajenos a la abstracción, el gesto sinuoso de las mensulas cartelas y tarjas, producen un efecto totalizador, una sensación de superestructura ligera, dinámica opuesta a la figura estática central, difícilmente identificable envuelta en esa suma de ornamentos sugestivos y suntuosos. El clasicismo sirve para montar el fondo de la estructura. El espacio ambiente del Panteón está definido sobre todo por una serie de secuencias ornamentales sabiamente sincronizadas. La virtualidad morfológica, los materiales nobles, las calidades pictóricas variadas se inspiran en el Renacimiento incluso en algunos elementos significativos del gran retablo de la Iglesia del Monasterio. Su organicidad, su instrumentación, su efecto óptico multilateral y su exhuberancia y plenitud ornamental pertenecen a una nueva comprensión de la arquitectura más propia del experimentalismo del siglo XVII (38).

(38) J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: «El Panteón del Escorial y la Arquitectura barroca». *Rev. Sem. de Est. de Arte y Arqueología de Valladolid*, 1981, p. 265.

En la propia arquitectura religiosa, otro punto de interés es el que se refiere al «exterior» de los edificios. Por vía institucional o privada, el siglo XVII «impulsó» de manera extraordinaria el edificio eclesiástico en el ámbito nacional. En la Corte se convirtió también en motor sustantivo de la propia entidad morfológica de la ciudad. La conformación de las fachadas exteriores fue objeto de gran revisión procurando alterar los diversos tipos llegados de la tradición «combinando» y «transformando» de algún modo tales diseños. La fachada se entiende sobre todo, como fondo visual, por ello se procura una contemplación multifocal y una valorización plástica del hastial de carácter escénico, desde la óptica de la vida cortesana sometida a cotidianas celebraciones (39). La conformación de la fachada «exterior» se revaloriza por medio de la decoración, por el juego policromo de piedra y el ladrillo que subraya su planimetría, interrumpida con escasos huecos limpiamente moldurados, por el sistema de carácter más «estructural» con inclusión de los órdenes y el enmarcamiento de torres. En todas sus alternativas el tripórtico se valoró de modo excepcional cobijando un espacio que aparentemente dió tridimensionalidad al testero a la par que enriquecía su perspectiva, interrelacionando el espacio interior del templo con el exterior.

(39) V. TOVAR: «La portada barroca y sus caracteres escénicos», *Goya*, 1982.

Se subrayan las líneas verticales y el lleno y el vacío —relieves y vanos— dibujarán el juego contrastado de las luces y las sombras como factores gratificantes y unificadores del plano. Se utiliza el orden gigante de pilastras arquitrabadas coronadas por frontón clásico; tipología en la que se ha querido encontrar alguna concordancia con lo paladiano (40). Sin embargo, por regla general, los elementos clásicos que se advierten en estas fachadas no se disciplinan y adaptan a una referencia teórica concreta. Molduraciones, frontones, edículos, órdenes y otros elementos

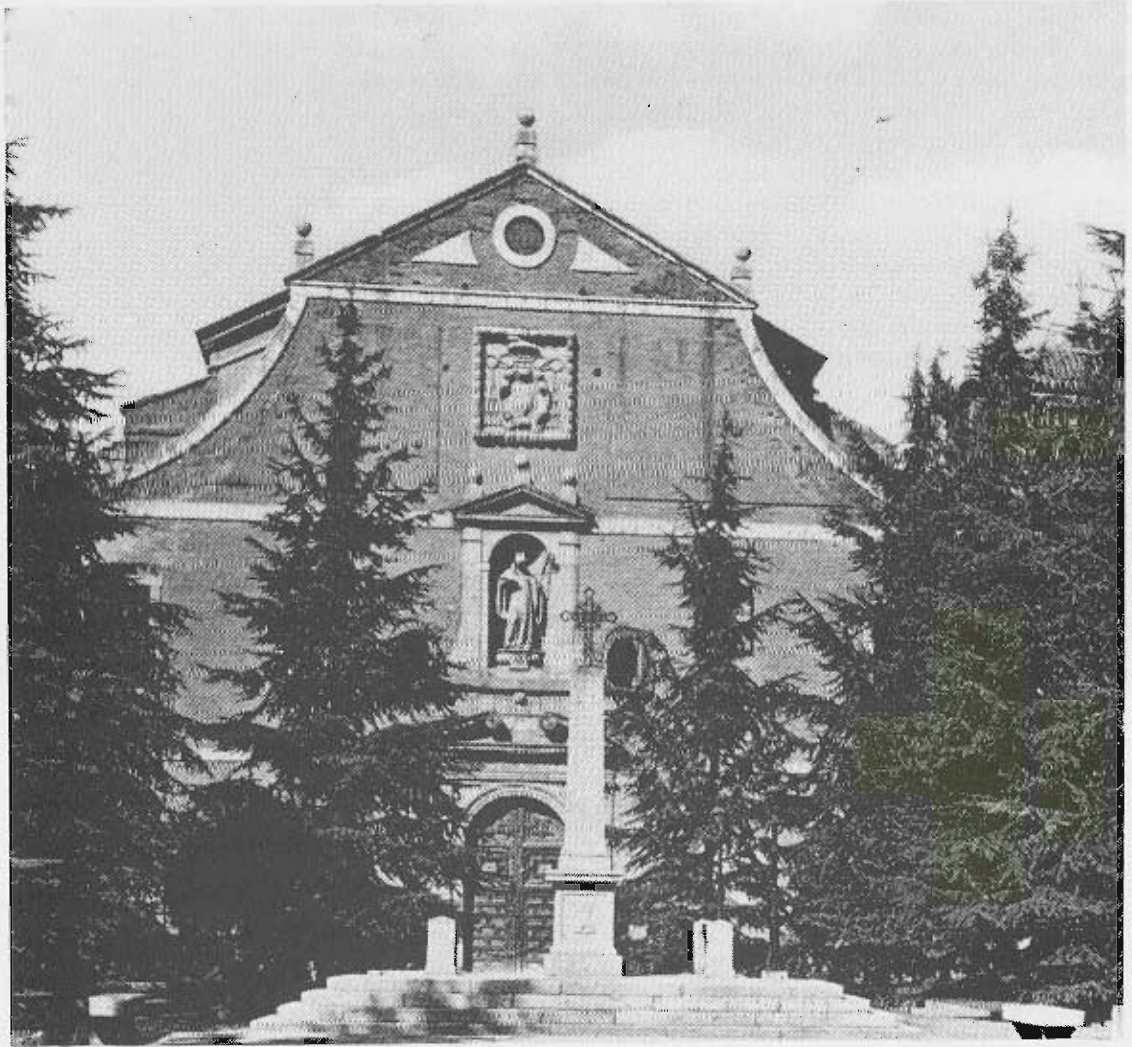
(40) A. BONET CORREA: *Iglesias Madrileñas del siglo XVII*, C.S.I.C., 1984 (2.^a ed.).

derivan de muy variadas fuentes, no ajustándose ninguno de ellos a un sistema teórico determinado. Serlio, Vignola y Palladio inspiran muchos de los elementos utilizados sin que se ajuste la fachada del siglo XVII de manera literal a los numerosos repertorios dados a conocer en los diferentes tratados. Al arquitecto español de esta época le interesa el carácter «figurativo» del testero. Por este motivo, los tipos utilizados, integrados estrechamente en las calles y el trajín constante y ceremonioso de la vida de la Corte, abandonan la ordenación académica, el severo herrerianismo, buscando el efecto plástico y una proyectación unificada y resaltada de cada uno de sus componentes. Se utilizó la superposición de cuerpos y órdenes, alcanzando los intercolumnios la proporción y el mismo valor activo que habían tenido en el proceso del siglo XVI, incluso en la propia organización tripartita. Sin embargo, se ha de señalar que dichos repertorios clásicos controlan la estructura pero no frenan un proceso de inventiva, de heterogeneidad que contribuye muy eficazmente a la creación de nuevos exteriores eclesiásticos de moderado y decoroso diseño.

La fachada de la iglesia de El Escorial sin duda tuvo una gran incidencia en la tipología de exteriores. El tripórtico, el orden gigante y la conjugación de dos cuerpos en perspectiva rematados por frontón triangular se mantuvo de algún modo. Sin embargo, ni un solo ejemplo nos remite a una copia literal del esquema escurialense ni en la provincia ni en la capital. El cuerpo bajo encuentra eco en la iglesia del Colegio Imperial de Madrid en el orden gigante, el tripórtico y los vanos a plomo de las arquerías. La molduración utilizada en San Lorenzo también se mantiene insistente a lo largo del XVII, pero sin duda existe una recreación del tema y se recurre a otras fuentes de inspiración del siglo XVI, que de la misma manera se combinan y transforman en la búsqueda de soluciones nuevas. A Francisco de Mora se debe sobre todo la creación del exterior planimétrico con las características que hemos apuntado. En Avila y en Lerma dejó importantes edificios en los que se subrayan los caracteres señalados. La primera generación del XVII tuvo muy presente la tipología de Mora; no obstante, con cierta imaginación y en un claro proceso evolutivo, fue sustituyendo la sequedad del plano de Mora por un concierto de estructuras y ornamentos sobrepuestos que animaron y enriquecieron el testero (41). En la provincia, la iglesia de las Carmelitas Descalzas de Boadilla del Monte, la Magdalena de Alcalá de Henares, las Dominicas de Loeches o la iglesia de los Afligidos de Ribas y las Franciscanas de Colmenar de Oreja, con recursos distintos de carácter plástico o el juego del lleno y el vacío, conservan los esquemas de Mora trazados a finales del siglo XVI pero añaden a la composición otra vivacidad y otro dinamismo. Insistimos en el mantenimiento de la tipología pero sin olvidar el nuevo acento expresivo a través del ornamento y la alternancia de la luz y de la sombra sobre el plano.

En algunos casos, sin llegar a perder del todo la referencia

(41) En el citado documento de Juan Gómez de Mora, el arquitecto dice literariamente «no se niega que Francisco de Mora, como tan grande Arquitecto cumpliría con las obligaciones de su oficio, con continuo estudio acerca destas traças, pero no se puede defender que los ingenios de los artífices son todos iguales».



J. Gómez de Mora. *Fachada de las Bernardas*. Alcalá de Henares.

anterior se investiga hasta encontrar soluciones que presentan un carácter de mayor novedad. Juan Gómez de Mora en la fachada del convento de las Bernardas de Alcalá de Henares ofrece un hastial en total independencia con el espacio interior. Sus dimensiones sobrepasan también el volumen del templo y el intenso perfil horizontal de la fachada, subrayado por dos impostas continuas que recorren el testero de uno a otro extremo, contrasta con el acento otorgado al eje central donde se condensan, en ordenada línea vertical, portada en arco de medio punto con frontón partido, edículo con frontón triangular y remate de acróteras con bolas, escudo y frontón triangular con aplicación de elementos geométricos realizados. La fachada tiene un carácter claramente público, como elemento que cierra el «ambiente» externo del templo, y marca su eje ascensional acumulando en él, el foco de atracción más destacado del conjunto. Los elementos por separado recuerdan el lenguaje de Mora, de Serlio y Vignola. El conjunto está articulado sin referencias directas a la arquitectura precedente.

También Gómez de Mora manifiesta su conocimiento del lenguaje anterior y a la vez su independencia en la fachada de la Iglesia del Colegio de Jesuitas de la misma ciudad. Aparentemente el testero para el Gesú romano, de Giacomo della Porta, parece inspirar el esquema, por la solución de dos órdenes superpuestos rematados por frontón y unidos por aletones otorgando un valor activo a los intercolumnios. Los elementos, sin embargo, tienen otro ritmo: en primer lugar, por la utilización del orden exento; y en segundo, por el empleo del sistema binario en la columna, que se apoya en base común y determina que basas y frontones implicados en su composición avancen con gran acento encuadrando la calle principal, cuyo frontón de coronamiento queda partido resaltando el impulso ascensional del monumento. Las tres calles del testero también ofrecen una valoración diferente por su espaciamiento y adiciones ornamentales. A plomo de cada columna extrema una pirámide sobre alto pedestal subraya el impulso ascensional del testero. Las esculturas prestan animación y diferencian al conjunto. La solución de las columnas pareadas recuerdan algunas soluciones de Andrés de Vandelvira. Y el recurso romano de la fachada pierde su pureza al ser recreada bajo diferente proporción, ritmo y composición de sus elementos. Este bello ejemplo de la provincia de Madrid propició esquemas muy similares sobre todo en el área de Castilla.

Quisiéramos dedicar también alguna atención al mantenimiento de algunas formas del siglo XVI en edificios de carácter civil. Tanto en la arquitectura doméstica, como en los edificios de carácter público con funciones de servicio ciudadano, y numerosas casas, la arquitectura del siglo XVII se manifestó bajo un sistema estructural, regular y simétrico, inspirado en la arquitectura del Renacimiento, sobre todo en algunos esquemas concretos. Las edificaciones adoptan estructuras simetrizantes dando un valor excepcional al eje axial que sirve para desarrollar

la estructura doble o simple. En el primer caso, la axialidad integra el eje direccional más representativo del edificio, encuadrando vestíbulo y escalera. En los casos más elaborados y solemnes, esta axialidad culmina en una capilla cupulada. Cárceles, hospitales, colegios adoptan esta distribución como sistema de mayor novedad; este escalonamiento espacial también se manifiesta al exterior con la graduación de las cubiertas que culminan en la cúpula esférica de la estancia religiosa.

La ordenación axial implicó el juego de espacios bidimensionales en torno a un patio. La duplicidad de la estructura en torno a un eje se utilizó también como signo de novedad en el Palacio de Uceda y en la Cárcel de Corte determinándose, por esta influencia, algún edificio importante de la provincia, como el Colegio de Málaga de Alcalá de Henares. Tanto en los edificios de Madrid como en el de Alcalá, Gómez de Mora, arquitecto que los trazó, sin duda partió de ideas tomadas directamente del clasicismo. En primer lugar, edificios tan destacados como el Hospital de Afuera de Toledo derivan, sin duda, de esquemas tipológicos de la Antigüedad con su máxima aplicación en las composiciones termarias. El Renacimiento recreó la antigua disposición espacial y se vieron edificios de doble patio separados por un eje longitudinal contiguo en obras de Fray Giocundo, Filarete y Antonio Sangallo el Viejo. Gómez de Mora retomó el esquema para edificios netamente funcionales, con lo cual dignificaba tales ordenaciones; pero además, no realizó una copia literal de los edificios que pudieron ser sus referencias formales, sino que condicionó el esquema tipológico a la pauta particular de cada edificio, facilitando ante todo la adecuación de las funciones. La Cárcel de Corte, el Palacio de Uceda o del Colegio de Málaga, partiendo de una distribución de doble patio en una organización axial bilateral, son edificios distintos en su carácter artístico, tanto al interior como al exterior. Sin prescindir del sentido mimético de todas estas construcciones y de su apego a la tradición, las normas simetrizantes puestas en marcha en uno y otro edificio, utilizan diferente compás de proporciones, de perspectivas y repertorio de ornamentos. Esta tendencia regular y axial «prestada» por el Renacimiento, fue interpretada con ciertas innovaciones tipológicas. Su iluminación, su tratamiento textual, la adopción de fachadas de matiz retablistico, la estructura «decorada» con inclusión de la figura escultórica, modificaron sensiblemente la ortodoxia del Renacimiento iniciándose una vía de desarrollo arquitectónico diferente.

Otros edificios, guardando la misma regularización, simplificaron el esquema con el desarrollo en torno a un patio, condicionado tanto a una planta cuadrangular como rectangular. Pero también en este caso la axialidad persiste. La escalera se sitúa al fondo del eje medio del patio guardando relación con el vestíbulo situado en primer término. El eje compromete la estructura del dicho patio como elemento sustancial de la riqueza de esta arteria primordial del edificio. Su ordenación se somete



J. Gómez de Mora. *Patio de Santo Tomás de Villanueva*. Univesidad de Alcalá de Henares.

al rigor estructural de esta zona noble, expresión muy representativa de toda la construcción.

Los patios de tales edificios, por sí mismos tuvieron una gran importancia en estas construcciones civiles. En algunos, como el del Colegio de San Ildefonso de Alcalá de Henares, se sigue empleando la superposición de órdenes (dórico-toscano-corintio) sin zapatas, que en este caso sirven para definir la secuencia de arquerías de medio punto separadas por columnas sobre pilares. El clasicismo, en este y en otros muchos casos, sólo es aparente. Los pisos son de igual altura variando la proporción de la columna a través del pedestal de diferente proporción y diseño. La molduración de las roscas de los arcos es muy rica y la clave presenta detalles ornamentales amensulados. En el piso más alto la cornisa sostiene una pétreo balaustrada de carácter palacial constelada de pirámides con bolas, y en los puntos intermedios se aloja un edículo coronado por frontón curvo que presta suntuosidad al coronamiento contemplado desde el suelo. La ausencia de triglifos y metopas sobre el entablamento y dentellones bajo la cornisa, la proporción del orden y la licencia ornamentalista, han distanciado la obra del modelo clásico al que aparentemente hace referencia (42).

(42) M. A. CASTILLO OREJA: *Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares*, Madrid, 1980.



F. de Mora. *Colegio del Rey*. Alcalá de Henares.

A distinta escala, el patio del Colegio del Rey en la misma ciudad también ofrece peculiaridades muy semejantes; como se observa en la conjugación de los órdenes superpuestos de los patios de la Carcel de Corte madrileña, Ayuntamiento (en su versión original) y otros ejemplos.

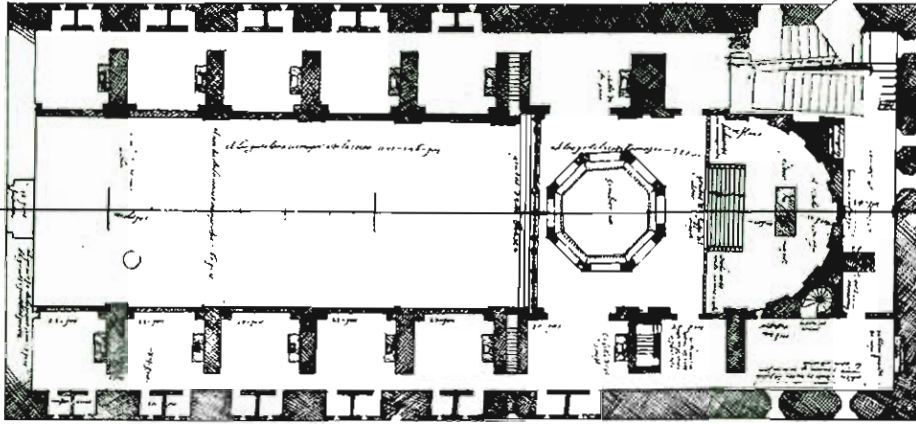
Los edificios de carácter funcional tuvieron en el siglo XVII un tratamiento muy semejante al de los palacios privados, tanto en la abundancia de vanos al exterior, bien elaborados, como en el sentido de dar a toda la masa un carácter uniforme y monumental. Destaca el elemento «torre» que en situación angular define a toda la arquitectura de la época. Es dato extraído también de los grandes conjuntos palaciales del siglo XVI. El sistema de planta también continúa siendo, con las torres, cuadradas y de cuerpos homogéneos; sin embargo, el bloque pierde en el siglo XVII su carácter enfático y autosuficiente para enraizarse en la morfología del edificio y, en algunos casos, supeditarse en la gradación visual hacia un punto de referencia más alto (cúpula o chapitel). La «torre» invariablemente se cubre con chapitel provisto de buhardas, convirtiéndose su perfil externo en una nota que rompe y articula la horizontal, y anima con un faldón ondulado la silueta general del edificio.

La construcción del «exterior» también persistió en una organización horizontal de pisos separados por imposta en algunos casos, y la distribución de calles, sirviéndose de la alineación vertical de los ventanales. El vano conserva en ocasiones su encuadre almohadillado, y en otras utiliza un tipo de molduración de gran simplicidad pero de ejecución muy virtuosa. La guía de tales molduras y de los guardapolvos o frontoncillos, que en numerosos casos aparecen en la parte superior de los vanos, recuerdan directamente fórmulas italianas (repertorios gráficos de tratadistas) y españolas. La portada principal toma cierta significación con carácter focalizador, alternándose los órdenes y articulando en el eje medio la ventana superior con la puerta de entrada. El ornamento es limitado, englobando puerta y balcón con elementos más bien de carácter arquitectónico que ornamentales. Con estas características, la portada del siglo XVII de carácter civil mantiene alternancias y ritmos definiéndose por cierta funcionalidad decorativa en dependencia del entorno. En edificios de doble patio, la portada se duplica favoreciendo la función (Colegio de Málaga en Alcalá de Henares); esquema tomado también de otros diseños de la Capital.

Uno de los temas más importantes de la provincia de Madrid es el de las villas, en límites cercanos a la capital o más alejados. Las villas construidas en el entorno de Madrid en el siglo XVII fueron numerosas y presentan tipologías distintas y de gran interés, bajo diferentes puntos de vista. Edificios reales, palacetes de recreo para el rey y para la nobleza, entre Aranjuez y El Pardo, El Escorial y Vaciámadrid, surgió una arquitectura de prestigio, caprichosa y fantástica entre bosques de encinas, las jaras, los retamares, los romerales y los fresnos. Construcciones palaciales en su mayoría, de gracioso y variado diseño representan por su estructura abierta a terrazas y jardines circundantes una bella muestra de lo que se ha llamado arquitectura de paisaje. La Zarzuela, la Torre de la Parada, Campillo, Monesterio, Viñuelas, La Quinta, etc., se emprendió su construcción, en algún caso, en época de Felipe II, y otras fueron construidas de nueva planta en el reinado de sus sucesores. En su conjunto constituyen una tipología similar a la que se desarrolló con gran impulso en Italia en el siglo XVI, inspirada en la Antigüedad. El trazado es aparentemente sencillo, provisto de grandes ventanales, de «vistas» bien orientadas y caracteres formales dentro de las constantes de la época. Pero en todas ellas hay cierta arbitrariedad y capricho, tanto en la distribución del espacio como en el ornamento y no faltan referencias a los elementos de línea hispánica, tanto del pasado como del presente. El bicromatismo de los muros, la pizarra y buharda en cubiertas, las cadenas de sillar, el hierro y el granito, el preceptivo mirador, la torre, la unitaria conformación de plantas y alzados. En la realización práctica de estas villas del siglo XVII madrileñas, tanto en la planificación de los entornos como en el edificio mismo, se asumen algunos postulados teóricos y prácticos de los tratadistas, entre los que habría que distinguir Vitrubio, Alberti, Palladio y Vignola, no de modo literal como apuntamos. Su ubica-

ción y distribución guarda relación con las descripciones literarias de Plinio, Cicerón, Marcial y Bocaccio.

De manera un tanto improvisada y global, los edificios construidos en la provincia de Madrid en el siglo XVII conservan a nivel figurativo importantes rasgos de las realizaciones del siglo XVI, en su mayoría de la tradición local. Existe un evidente acercamiento a la arquitectura nórdica e italiana con una interpretación heterodoxa pero muy pormenorizada, extraída sobre todo de los tratados del siglo XVI que circularon abundantemente en la Corte. Los arquitectos en sus múltiples declaraciones de obra utilizan un lenguaje clásico y el interés prestado en los textos a conceptos estéticos y valorativos, en una teoría gramatical y sintáctica, no puede dudarse. Sin embargo hubo una asimilación pero también una «superación» impuesta por razones funcionales, sociales y culturales que permitió concebir y realizar nuevos edificios adecuando los conceptos antiguos a nuevos esquemas, basados en el análisis de las obras arquitectónicas del período anterior en toda su acepción fenomenológica. La corriente purista vitrubiana, o aquella que coexistiría superponiéndose a ella, al menos cronológicamente, englobada en ese término estilístico que se ha denominado manierismo, brindaron principios y modelos a los arquitectos del siglo XVII, y aquellas fuentes tanto teóricas como gráficas se convirtieron en la infraestructura y punto de partida de todo el quehacer arquitectónico de la época. Sin embargo, todos estos factores de influencia se modificaron sustancialmente al ser adaptados a las necesidades contemporáneas en un evidente experimentalismo formal y tipológico. No hubo reproducción total o parcial, y mucho menos copia literal de los modelos «renacentes» en sentido estricto. Sin llegar a perderse las connotaciones del clasicismo del siglo XVI, el proceso de la Corte ofrece una nueva alternativa del clasicismo, más importante bajo el punto de vista tipológico que eidético, más trascendente como especulación morfológica que como investigación o análisis teórico. Los arquitectos del siglo XVII se formaron en los principios del mundo del Renacimiento bajo el punto de vista teórico y estético. Todo el cúmulo de fuentes incidió directamente en su obra, tanto en la labor de diseño como en la práctica, y la consideramos base fundamental del quehacer arquitectónico y del panorama cultural de aquel tiempo. Pero no se puede olvidar el cambio profundo político, económico y social, las nuevas finalidades de la arquitectura a nivel representativo y utilitario, las necesidades de conformación homogénea, la polarización de la Corte con la exigencia de un plan constructivo de urgencia para una funcionalidad múltiple. El edificio dejó de tener un carácter exclusivamente individual para formar parte de un «programa público» de gran dimensión. Estas y otras causas permitieron el paso a novedades tipológicas y aunque la herencia del pasado funcionó como «modelo» o como tipo paradigmático, en los conjuntos de nueva fundación el arquitecto madrileño, en su práctica proyectiva, introduce a veces la forma asimétrica frente a la práctica de la simetría renacentista, los espacios en



J. Gómez de Mora. *Casa de los Oficios de El Pardo (planta).*

secuencia concatenada, la direccionalidad longitudinal y la estratificación con efectos dinámicos en un espacio centralizado, la luz natural como factor modulador de espacios y superficies, el generalizado bicromatismo, que mantiene siempre viva la estructura desornamentada y potencia su valor decorativo, la introducción del hierro como medio ornamental básico, la iluminación dirigida, etc., etc... El germen de un nuevo sistema figurativo comenzó a forjarse más que como creación de algo nuevo o sustitución improvisada, como continuidad «creativa» o actitud «recreadora» de los principios y propiedades sustanciales de la tradición. Los primeros arquitectos del siglo XVII son miembros relevantes de lo que podemos considerar la primera generación barroca que, tomando como núcleo creador la Corte, llevarán sus propósitos de variación, por impulso personal, a toda la provincia. Pero en todas sus obras, persiste algo de lo que habían creado sus predecesores. Los arquitectos y edificios del siglo XVI ejercieron sobre ellos una atracción magnética. Gil de Hontañón, Vandelvira, Toledo, Covarrubias, Bustamante, Herrera junto a los grandes teóricos del clasicismo sirvieron constantemente de modelo. Con su diferenciación funcional y sus «licencias», los arquitectos del siglo XVII lograron en muchos casos la compacta y enérgica proyección de los volúmenes en estructuras nobles, hermosas y serenas. Los edificios se apoyan en prototipos clásicos pero se advierten contradicciones intrínsecas que responden a una nueva concepción de la arquitectura.

Pero a pesar de las diferencias discernibles del lenguaje clásico y aquel que podemos considerar barroco, en el ambiente artístico del siglo XVII alienta el anhelo de dar continuidad a la tradición aunque hayan cambiado los modos de expresarla. Cuando el hijo de Jacobo I, rey de Inglaterra, abandonaba España en el mes de septiembre de 1623, Felipe IV y su familia organizaron una despedida solemne en las tierras reales del Campillo, cercanas a El Escorial. En el extremo de la finca, donde se yergue un altozano llamado Mataguadarrama coronado de un risco veteadado de rocas de cuarzo, el Rey y su esposa Isabel de Borbón despedían al Príncipe de Gales de forma emotiva, y para perpetuar su estancia en España ordenaron erigir en ese bello enclave de la provincia de Madrid una COLUMNATROFEO a modo de obelisco conmemorativo, al estilo de la

Antigüedad. La columna también había sido trazada por el arquitecto de Felipe IV, Juan Gómez de Mora, acompañándola de una inscripción en lengua latina. Gregorio de Andrés, que investigó dicho acontecimiento histórico, se interesó en tiempo reciente por la obra y logró que el cuerpo de la columna (partido en dos mitades) se restaurara y se volviese a emplazar en el mismo lugar. El Sr. Thiebaut, actual propietario de Campillo y el Embajador inglés Sr. Labouchere asistieron a la ceremonia de emplazamiento de dicha COLUMNA el 29 de enero de 1966. La columna de Campillo, elaborada en granito de la sierra madrileña, sirvió de imagen a un monumento conmemorativo de manera similar a las numerosas columnas exentas levantadas en la Corte con ocasión de entradas triunfales, nacimientos reales, juramentos de príncipes y otras ceremonias de carácter religioso y profano. De trecho en trecho, el pedestal clásico, la columna o la pirámide fueron erigidas en las calles acotadas con motivo de las numerosas celebraciones de la corte, concebidas escultóricamente en clara modulación arquitectónica con los ARCOS TRIUNFALES dotados, así mismo, de carácter monumental y simbólico, de significación ritual, al estilo de la Roma antigua y de los príncipes y reyes del Renacimiento.

Un matiz muy distinto presenta el legado pictórico y escultórico de la provincia de Madrid en el siglo XVII.

La producción pictórica también encuentra en la capital su núcleo creativo sustancial, influyendo desde él a toda la provincia. Los encargos privados o de carácter oficial siguen el mismo proceso de penetración. Sin embargo la pintura del período, revisada en profundidad por especialistas, se contempla «con sentido propio» ya en el primer tercio del siglo XVII «que no es otro que el de ser el momento en que pugna por afirmarse el naturalismo barroco» (43).

(43) F. CALVO: *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Madrid, 1981, p. 34.

Parte de la teoría del último cuarto del siglo XVI está orientada hacia las tendencias del siglo XVII. El Manierismo, de signo internacional, conservó gran parte del desarrollo pictórico excepcional del Renacimiento pero abandonó aquel equilibrio de formas y expresiones que alcanzaron su punto culminante en Italia. El siglo XVII se abrió a manifestaciones espirituales de otro signo, a modos de vida y a formas sociales diferentes. El siglo se abre con supervivencias del manierismo difundidas por el círculo de artistas traídos por Felipe II a El Escorial. Pero los grandes avances del naturalismo italiano irrumpirán en la Corte cristalizando en ella las dos direcciones estilísticas fundamentales desarrolladas en Roma y en Bolonia, también en manos de importantes artistas italianos, los cuales contribuirán decisivamente a la formación de un temprano movimiento pictórico barroco al compás de los modos de Italia. El arte barroco en su formulación más extremada desborda los últimos compases del Manierismo surgiendo las corrientes bien delimitadas del clasicismo barroco y el naturalismo caravagista.

Habrà por tanto en la pintura del barroco inicial del si-

glo XVII aspectos que hacen recobrar el severo equilibrio de las formas renacentistas romanas y venecianas, preferentemente, y una búsqueda del mundo sensible, un retorno a la realidad, a la verdad o a un agudo acercamiento a la vida en un mundo de gran variedad de escuelas, de técnicas y artistas. La Corte fue centro y origen de la renovación pictórica que se desarrolló y evolucionó en confrontación con la pintura retardataria de El Greco. Las invocaciones del Renacimiento serán formuladas a través de las interpretaciones imaginativas, más vivas y ciertas, del sector barroco más moderado. El nuevo naturalismo «con cierto sentido de violenta rebelión» (44) y figuración extremada representará esa fisura o desvinculación de todo academicismo precedente.

Carducho, Cajés, Nardi y otros pintores italianos con gran «éxito» oficial darán amplitud y difusión a las nuevas tendencias haciendo caer en el olvido las formas de un Morales, de un Yañez y de un Correa de Vivar. La pintura desde los inicios del siglo XVII tiene un signo distinto, una nueva iconografía y una técnica audaz y sintética. El período se colma de una importante aportación forastera que condiciona incluso a personalidades tan fuertes como un Ribalta y un Ribera. La opulencia del arte de Rubens, que visita España en 1603, el amplio sector italiano, cuya influencia será canalizada a través de artistas y obras importadas, abrirán el importante capítulo de la pintura barroca hispánica en ese momento capital de la transición del siglo XVI al XVII.

Los renovadores impulsos llegaron a Alcalá de Henares, el Pualar, Pinto, Gefate, Mejorada, El Escorial, Aranjuez, a las villas de los montes del Pardo, en una natural y siempre prolongación del arte cortesano barroco, purificado de «manierismo», volviendo los ojos a la realidad a través de una especial técnica luminosa.

Muy poco se puede formular, sin embargo, de una escuela escultórica que ni siquiera en la capital tiene en la actualidad definición. A juzgar por los escasos datos existentes oscila entre la utilización de modelos y técnicas del quinientos y las expresivas distorsiones del último manierismo. Se conservan muy escasas obras y escasos nombres de artistas, motivos por los que no se hace nada fácil de precisar el proceso, sobre todo en el primer cuarto de siglo. Fue manifiesta la influencia de Gregorio Fernández pero lo fue también, y con carácter decisivo, la escuela italiana oficial encabezada por los Leoni, de una compleja capacidad inventiva entre el dilema clásico-manierista y prebarroco. Su estilo inconfundible dejaría una profunda huella en artistas de la generación siguiente ligados a los esquemas puros del barroco. Si exceptuamos los Sitios Reales, la escultura de la provincia de Madrid realizada en el siglo XVII hoy día se presenta como una gran incógnita. Su heterogeneidad y amplitud territorial precisarán una investigación forzada a la paciencia y al esfuerzo.

(44) A. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, 1965. *España ante la crisis del arte europeo*, Madrid, 1968 y *Pintura madrileña del primer cuarto del siglo XVII*, C.S.I.C., Madrid 1972.





PLATERIA MADRILEÑA DEL SIGLO XVI

José Manuel CRUZ VALDOVINOS
Universidad Complutense
Instituto de Estudios Madrileños

Madrid

Desde la época de los Reyes Católicos están documentados nombres de plateros vecinos de Madrid, y también la serie de marcadores que comenzaron a nombrarse por la Villa a raíz de la pragmática de Sus Altezas de 12 de abril de 1488, nombramientos que habitualmente recaían en plateros. Durante una primera etapa, que abarca aproximadamente el último cuarto del siglo XV y el primer tercio del siglo XVI las noticias son escasas y sirven sobre todo para testimoniar la existencia de artífices, pocos sin duda, en Madrid. Recogeremos algunas de ellas por ser muestra conocida de los inicios de la platería madrileña.

En 1477 se hizo merced real a Fernando, platero, de todo el salitre que se hallara en la villa y su término (conjuntamente con el regidor Fernando de Madrid); seguramente será el mismo «Ferrando» que en 1489 figura en un acta del Ayuntamiento dirigiendo una petición al Rey junto a otras personas. El mismo año, Pero González, platero, compró un solar en la Villa; es posible que se trate del Pedro, platero, a quien el Consejo pagaba en 1491 por el alquiler de su casa para cárcel. Otro González, Alonso, es mencionado en 1491 pues lindando con su casa se iban a construir dos boticas para los carniceros. Al año siguiente se concede licencia a Diego de Buitrago —que había sido marcador— para que edifique un corral o casa en Puerta Cerrada. Más importante parece que fue la figura de Juan Ortiz, ya mencionado en 1496 como testigo de distintas obligaciones, que en 1499 formaba parte del Ayuntamiento por los pecheros. Un año después Juan Viñas aparece como testigo de una licencia concedida por el Consejo de los pecheros mismos.

El Consejo tomó en 1498 el acuerdo de que los cambiadores y plateros no usaran de sus oficios sin dar fianzas. Prueba evidente de su actividad profesional de la que poco más tarde hallamos las primeras noticias. Según relata León Pinelo, en 1510 se vendió la guarnición de plata dorada que tenía la imagen de San Isidro venerada en San Andrés a un platero —del que no dice nombre— para hacer el retablo mayor. Andrés Morán en 1515 y 1517 vendió perlas y un rubí para el Sagrario de la catedral toledana (las perlas a 102 y 265 maravedís cada una de las que integraban los dos lotes y el rubí a 4.495 reales); en 1527, como se dirá, fue nombrado marcador. En 1535 vendió un retablo de la Pasión de Cristo a Gonzalo Fernández de Oviedo, que se obligó a pagarle cien arrobas de azúcar. No se registra ningún nombre de platero entre los vecinos que aparecen mencionados como comuneros y apenas se conserva documentación de época tan temprana en las parroquias de Madrid o de poblaciones cercanas, siendo excepcional la presencia de plateros madrileños, pues dominan los toledanos y complutenses. Pero en la parroquial de Leganés se registran pagos a dos vecinos de Madrid: Salvatierra (en 1524 y 1525 por una cruz, un incensario y un cáliz) y Gonzalo de Maluenda (en 1527, 1528 y

1530 por un pie de cruz); es probable que el primero sea Juan de Salvatierra, marcador de la Villa en 1526 y fallecido al año siguiente. Años más tarde Francisco Leal trabajó también para Leganés (en 1543 y 1544 cobra por una custodia) y Cenicientos (realiza un incensario y un cáliz en 1555). Resta citar en estos años a Juan de Cepeda, que se titula platero de Su Majestad, y de quien están documentados actos jurídicos en 1555 y 1558; en 1581 ya había muerto. Pero ni de éste ni de ningún otro platero activo en Madrid conocemos pieza alguna conservada antes del asentamiento de la Corte.

Desde 1489 el Ayuntamiento nombró marcadores cada dos años como disponía el capítulo octavo de la real pragmática de 1488. El primer designado fue Diego de Espinosa en 1489 (ya a comienzos de 1486 figuraba como «fiel»); en 1491 se nombró a Juan de la Jara pero con Diego de Buitrago porque no sabía escribir. Conocemos los marcadores siguientes con alguna irregularidad. Diego de Espinosa lo era de nuevo en 1498 y siguió en el cargo hasta 1501 en que se eligió a Juan Gutiérrez; protestó entonces Espinosa afirmando que tenía poder para ejercer el oficio dado por el marcador mayor y la villa acordó que ambos plateros usaran de él. En 1509 el marcador que se hallaba nombrado, Francisco de Salvatierra, delegó sus poderes tanto respecto de la plata como de las pesas de hierro a un platero de nombre Martín y entre 1512 y 1520 tenemos documentados dos marcadores: el antes nombrado Juan Gutiérrez ejerció el oficio desde enero a noviembre de 1516; fue sustituido por otro platero de nombre Santiago y tras éste volvió a ocuparlo en enero de 1519. Después de la guerra de las Comunidades se conoce completa la relación de marcadores por un decenio: Diego de Rosales (1522), Juan de Usatigui (1524), Juan de Salvatierra (1526), Andrés Morán por muerte de Salvatierra (1527), Pedro Suazo (1528), Pedro de Rosales (1529, por muerte del anterior), y de nuevo Juan de Usatigui (1531). Ignoramos quienes fueron elegidos en el período 1533-40. En 1541 se designó al cerrajero Mancio Rodríguez pero advirtiéndole que si no estaba examinado —por el marcador mayor— no podía usar del oficio. Este hecho llevó a nombrar al año siguiente a Bernardo Díaz y en 1543 a Luis de Rosales el Mozo, cuya entrada efectiva a servir el oficio se dilató algunos meses, por haber alegado Bernardo Díaz que a causa del pleito con Mancio Rodríguez no había podido ocuparlo dos años completos. Francisco de la Peña fue nombrado por marcador en 1545 y de nuevo Rosales en 1547, siendo sucesivamente, ya para cuatro años cada vez, en 1550, 1554 y 1557 (a contar desde 1558 en este último caso). Esta inusitada duración tuvo su causa en «el buen cuidado que a tenydo y tiene Rosales, platero, de pedir pa los niños de la doctryna e de otras cosas que les toca». No obstante el nombramiento de 1557, al llegar el día de San Miguel de 1558 el Consejo designó para ocupar el cargo a Francisco de Córdoba. Rosales presentó el 14 de febrero de 1559 una provisión real que le reponía en el oficio. Fue obedecida por la Villa, la cual, a la vista de numerosos procesos entablados contra él, le



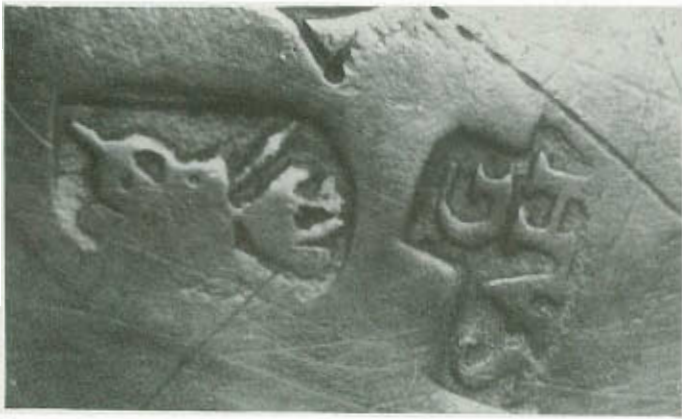
Juan de Arfe. Marca de artífice.

privó definitivamente del ejercicio en 19 de septiembre de 1559, mandando que le sustituyera Córdoba, quien ejerció hasta 1561. En 1562 fue designado Juan Portugués, que era cerrajero, y permaneció en el cargo hasta 1564.

Desde 1557 se efectuaron dobles nombramientos de marcador y contraste, cargo éste que aparecía por primera vez en Madrid. La contrastía fue ocupada por Juan Sánchez de Lara con nombramientos renovados anualmente. Desde 1565 reunió ambos oficios y los mantuvo hasta su muerte en 1582. Le sucedió también perceptualmente su hijo Alonso de Lara (1583-1599), quien desde 1575 estaba autorizado a sustituirle.

Los marcadores estaban encargados de «corregir, concertar y sellar los pesos y medidas de hierro y cobre y medidas de aceite». El arancel a cobrar en 1541 era de un maravedí por marcar cada pesa y otro si había que ajustarla, y catorce maravedís por cada pesa que hicieren de una libra y en las de menor peso proporcionalmente. Los contrastes, en cambio, cobraban salario del Ayuntamiento. Dos mil maravedís anuales, que en 1563 se dispuso elevar al doble. Sánchez de Lara pretendió que la Villa le concediera casa pero no debió conseguirla.

A partir del asentamiento de la Corte en 1561 la platería madrileña nos resulta mejor conocida y cambia por completo sus características. El número de artífices aumentó extraordina-



García de Sahagún. Marca de artífice.



J. Rodríguez de Babia. Marca de artífice.

riamente, pues en el período anterior con dificultad se contaría una veintena y cuando se aprueba la regla de la Cofradía de San Eloy en 1575 se documenta más de un centenar, lo que supone casi duplicar el número de los plateros de Sevilla, Valladolid y Toledo, que unos años atrás figuraban a la cabeza de los centros hispánicos. Quiere esto decir que la mayoría de los artífices no eran de origen madrileño, aunque de algunas tradicionales familias de plateros —Buitrago, Rosales, Usatigui— continuaron miembros en activo.

Sólo en contadas ocasiones nos consta la procedencia de los artífices pero resultan ejemplos significativos. Muchos de los plateros llegaron desde Valladolid: los cuatro Arfes, Martín de Arrandolaza, Andrés de Lecanda, Francisco de Madrid, Andrés de Trujillo, Andrés de Aller y los Sorias entre los de plata; Pedro de la Sierra, Diego de Abeo, Ventura Falconi, los Ruedas, Cerdeños y Reynaltes (que procedían de Medina del Campo) entre los de oro. De origen burgalés eran Bartolomé de Abánza o los Hinojales, y navarros Guillén de Aybar y Diego de Zabalza. Desde Toledo se trasladaron los que serían plateros reales Juan Rodríguez de Babia (después de avecindarse en Alcalá), y Antonio Miguel así como Luis de Pastrana y Gaspar de Ledesma (baezano de nacimiento) entre los de plata; de oro fueron Diego de Alcalá, Sebastián de Arcega, Hernando de Ca-

rrión, Diego Laynez y Diego Téllez. De Alcalá y Guadalajara llegaron también, como es obvio para la cercanía, otros artífices. Aparece igualmente un importante grupo de extranjeros, que en ocasiones habían residido en Valladolid: Pandolfo y Valeriano Confaloniel (milaneses), Andrea Domici (veneciano), Agostino di Martino (napolitano), Juan Angelo (italiano), Bernardo Juan (flamenco), Piero Moscha (flamenco, procedente de Milán), Hans Beltha (alemán), Carlos de Timán (quizá alemán) y Amaro Coelho (portugués). Caso extraordinario es el del catalán Pere Joan Poc, llegado desde Praga.

Seguramente el acontecimiento de mayor trascendencia fue la fundación de la Hermandad de San Eloy, de la que se documentan los primeros mayordomos en 1574 y cuya regla fue confirmada por el Consejo de la Gobernación del arzobispado de Toledo el 4 de marzo de 1575; esta Cofradía, en vías de extinción, aún existe en la actualidad bajo la denominación de Colegio Congregación de San Eloy. Los capítulos aprobados por los plateros madrileños se inspiran ampliamente en la regla de la cofradía toledana de 1555 —si bien simplificando sus disposiciones excepto en lo que se refiere a los cargos corporativos— aunque se aparta en algún punto principal como en la admisión de personas que no fueran plateros, norma impuesta a la madrileña por el Consejo y que originó el ingreso de algunos de éstos en los primeros años. Quiere ello decir que la Hermandad se configuraba como asociación de carácter religioso —dirigida a la gloria de Dios y veneración de San Eloy— pero no profesional; ningún capítulo de la Regla hace mención a asuntos de la Platería. El socorro a las necesidades de los miembros se extendía también a los familiares y criados concretándose la ayuda espiritual en misas y oraciones por los difuntos y la material en limosnas a los plateros pobres. Sin embargo, de estas funciones religiosas y benéficas, la cofradía evolucionaría en el siglo XVII asumiendo otras de regulación y defensa del arte de platero. Indiquemos también que en 1590 se fundó una Hermandad de San Eloy de Mancebos Plateros, con caracteres similares, para acoger a los artífices solteros que progresivamente y por obvias razones naturales fue transformándose en la cofradía de los oficiales, quedando la más antigua para los maestros.

La primera disposición de carácter profesional de la Cofradía, que fue la única aprobada en el período de que nos ocupamos, se refería a los aprendices. Por ello haremos algunas observaciones sobre el asunto. Conocemos unos cuantos ejemplos de contratos de aprendizaje con artífices plateros en la segunda mitad del siglo XVI. Sin ánimo de ser exhaustivo podemos citar los siguientes: Pedro de Madrid con Francisco Alvarez (1551), Gaspar de Mendieta con Antonio de Arfe el Mozo (1578), Juan Moreno y Juan Ponce con Rodríguez de Babia (1581 y 1586), Baltasar de Valladolid con Jerónimo Gutiérrez (1586), Juan de Urbina con Gregorio de Oliva (1591). El texto de estas escrituras presenta numerosas diferencias de detalle, por lo que parece que no estaban codificados, al contrario de lo que sucedería

en los primeros decenios del siglo XVII. Ni es la misma la edad del aprendiz (aunque se registran dos casos de 14 años) ni el tiempo que ha de durar el aprendizaje (desde dos a seis años y tres meses). Tampoco coinciden las condiciones, que a veces ni siquiera se mencionan específicamente, aunque suelen figurar las obligaciones del maestro de darle de comer, beber, vestir, calzar, cama, ropa limpia y curar sus enfermedades si no fueran graves así como enseñarle el arte sin ocultarle cosa alguna; pero es muy variable el concierto sobre el final de aprendizaje, tanto en lo que se refiere a la situación profesional como al vestido que a veces se regalaba. Más interés tiene el hecho, excepcional, de que Arfe llegue a cobrar una cantidad por recibir al aprendiz.

Podía pensarse que el acuerdo de la Cofradía de 24 de junio de 1598 tendería a unificar el régimen de aprendizaje, pero en realidad trata sólo de un aspecto concreto: «que no se tome aprendiz que no sea conocido e hijo de hombre muy honrado y bien nacido», nombrando examinadores que aprobarían al aspirante si reunía los requisitos exigidos. El Consejo Real confirmó la ordenanza el 16 de mayo de 1600 pero no parece que tuviera vigencia concreta. Hay que advertir también que hasta 1625 no se inició por la Cofradía la concesión de títulos de maestro y las aprobaciones como tales tras el correspondiente examen, por lo que antes no importaba la regulación estricta de la condición de aprendiz y oficial.

Reseñaremos a continuación acontecimientos en los que intervino la Platería madrileña corporativamente, todos ellos tras el asentamiento de la corte. Dado el carácter religioso y benéfico que tuvo la Hermandad de San Eloy en sus comienzos no es la cofradía la que ostenta en muchos casos la representación de los plateros.

Cuando en 1570 Felipe II y Ana de Austria tras contraer matrimonio en Segovia entraron solemnemente en Madrid «los plateros hicieron un castillo muy hermoso», si bien ellos quisieron «correr» seis toros pero no se les concedió licencia. En 1575 el Ayuntamiento acordó pedir a gremios y corporaciones ayuda para los hospitales que recogían pobres enfermos. Llamaron a los plateros y se nombró al famoso Francisco Alvarez y a un homónimo platero de oro para que se encargaran de pedir entre los artífices la primera semana y dieran luego al corregidor los nombres de otros dos plateros que efectuaran la demanda a la semana siguiente: ignoramos el tiempo que duró esta obligación.

Para la nobleza del Arte tiene gran importancia la resolución conseguida el 18 de julio de 1579. Se había dado un pregón de los Alcaldes de Casa y Corte en que se mandaba que los roperos y plateros que tuvieran tiendas «no vendan por las calles ni den a corredores ni a otros piezas de plata, so pena de perderlo y pena de azotes». En nombre de los plateros residentes en la Corte, Babia, Melchor de Bascañana, Pedro Pérez y Juan

de Vargas solicitaron que no se les uniera a los roperos y que les quitaran una pena tenida por infamante «porque son gente noble e hijodalga». La sanción se trasformó en multa de 20.000 maravedís y dos años de destierro de la Corte y cinco leguas de distancia. En las Ordenanzas generales de la Villa y Corte de 4 de diciembre de 1585 se trata de asuntos similares. Las 39.^a dispone que «ningún platero ni cambiador sea osado de comprar ni compre ni reciba en empeño en esta Corte oro ni plata labrado ni quebrado de personas no conocidas sin fianzas», señalando idéntica pena que en 1579. Y las 40.^a mandaba a los plateros y cualesquiera tratantes al peso «que marque y ajusten e concierten los dichos pesos a medidas...». Como se puede observar eran medidas que procuraban la seguridad del tráfico mercantil.

El Ayuntamiento en 1588 vendió a los plateros, por 450 ducados y un censo perpetuo de 325 maravedís anuales, un solar en la calle Nueva hacia la puente segoviana con el aprovechamiento de una fuente que había en él. Los plateros construyeron allí una casa para lavar las escobillas de sus obradores, operación que ya se efectuaba en abril de 1589. Fue con la Cofradía de San Eloy y sus mayordomos quienes se encargaron de este asunto y recogieron los donativos que entre 1588 y 1593 entregaron algo más de 125 artífices; el famoso Jacome da Trezo dejó un legado de doscientos reales y el importe de su escobilla de oro para la casa del relave.

Ya nos referiremos más adelante a la donación de coronas a la Virgen de Atocha que hizo la Cofradía. Debemos mencionar ahora el segundo adorno que llevaron a cabo los plateros en esta época, costeadado por la Hermandad, pues en 1593 se hizo un altar en la Platería «para el recibimiento de la Madre de Dios de Atocha»; el tercer adorno en que colaboraron los plateros tuvo lugar en 1599 con motivo de la solemne entrada de Felipe III y el gasto corrió por cuenta de la Cofradía; en aquella ocasión «la Platería estuvo hecho aparador de toda la riqueza de la Corte».

En 1597 los plateros siguieron un ejonoso pleito en defensa de su Arte, con la pretensión de no ser equiparado a oficio ni la Platería tratada como gremio, con motivo de la exigencia del servicio de soldados por los años 1596 y 1597. El Corregidor pidió a los mayordomos de la Cofradía de San Eloy que entregaran relación de todos los plateros madrileños y, en vista de su negativa, que designaran a dieciséis personas para servir como soldados, a lo que también se opusieron, siendo encarcelados y vendiéndose las prendas que se les tomaron para vestir y aderezar a los soldados, rebajados ya a ocho. Recurrieron los mayordomos alegando ante la Villa la condición de arte liberal que tenía la actividad de los plateros, por lo que estaban exentos del servicio, y presentando también recurso ante el Consejo Real. Incidían aquí en el punto de lo absurdo de que se les reclamara relación de los plateros, no siendo obligatorio ingresar en la Cofradía, por lo que no todos los artífices pertenecían a ella. El Consejo decidió a favor de los mayordomos en razón de

este argumento, sin entrar en la cuestión de fondo de la exención.

Dos años más tarde, en 1599, los plateros iniciaron un nuevo pleito contra el marcador mayor que les había denunciado porque no iban a marcar sus pesos y pesas cada cuatro meses siendo así que nunca se había hecho. Lamentablemente solo hemos hallados los autos hasta la prueba testifical por lo que ignoramos el desenlace del proceso que debió ser favorable a los artífices.

Alrededor de dos tercios de todos los plateros documentados en la Corte durante el último tercio del siglo son plateros de oro. Resulta evidente que la clientela cortesana se volcó en encargos de joyas. De esta especialidad no vamos a ocuparnos aquí. Pero conocemos también unos ochetan plateros de plata que desplegaron una amplísima actividad. En consonancia con los encargos de joyas, fueron obras civiles —la llamada plata de vajilla— la solicitada a estos artífices por la clientela madrileña. Sin duda, a juzgar por los documentos, la platería religiosa quedó relegada a un lugar secundario. Ocupados principalmente en la platería civil, los artífices cortesanos realizaron encargos para las parroquias y conventos de la Villa pero fueron raros sus trabajos para otros templos fuera de ella, a no ser encargos excepcionales.

Señalaremos algunos aspectos en relación a la clientela para la que trabajan los artífices madrileños de la época.

El Rey tuvo plateros de oro —Jerónimo de Soto y Hans Beltha (†1604), de Felipe II; Hernando de Luna (†1603), Francisco de Reynalde (desde antes de 1600) y Hans Brukner de Felipe III— pero también de plata. En 1544 aparece Manuel Correa como platero de príncipe Felipe y luego lo fue cuando accedió al trono, al menos hasta 1574. Debió sucederle Juan Rodríguez de Babia (†1594) quien ya era platero real en 1580. También lo fueron Marín Pardo (desde 1594) y el yerno de Babia, Antonio Miguel (muerto ya en 1609) al menos desde 1599. Pero otros plateros como Juan de Arfe (†1603) hicieron obras para el servicio real. Piezas características de los encargos regioes fueron los tres cálices limosneros que el Rey, desde Carlos I, ofrecía cada día de la Epifanía y regalaba luego a iglesias y conventos. Los más antiguos conocidos de Felipe II no están realizados en Madrid pero luego se conoce uno de 1568 marcado por Correa y varios marcados por Babia, sabemos también que se entregó un gran número al monasterio de San Lorenzo de El Escorial y tres al de San Jerónimo de Madrid. El mecenazgo regio se extendió también a los templos —y no sólo a El Escorial— con otras obras, así en 1574 el citado monasterio de San Jerónimo compró una custodia de más de treinta marcos de peso que costeó Felipe II. En el ámbito particular hay que recordar el jarro y fuente que hizo en 1598 Juan de Arfe para Felipe III, al margen de sus obras escurialenses, de las que más adelante se tratará.

F. Alvarez. *Custodia del Ayuntamiento de Madrid.*



Igualmente las Reinas contaron a su servicio con plateros de oro —Rodrigo de Reynalte (muerto ya en 1583), hermano de Pedro que lo fue del príncipe don Carlos— y de plata. Francisco Alvarez lo fue al menos desde 1566 hasta su muerte en 1576 sirviendo a Isabel de Valois y a Ana de Austria; García de Sahagún (†1617), nombrado en 1599, y el alemán Philip Scleiger (†1620) fueron plateros de Margarita de Austria. Tan solo conocemos por ahora encargos reales efectuados a Sahagún: candeleros y dos juegos de aguamanil en 1612 y dos jarros en 1616; alguno de los cuatro jarros podría ser el conservado todavía en el Palacio Real.

Otros personajes reales tuvieron asimismo plateros a su servicio en Madrid. Reyes y reinas cuando todavía eran príncipes, ya dispusieron de plateros de oro y plata; además del citado Correa, Francisco de Reynalte lo fue del príncipe Felipe antes de 1598 y Diego de Zabalza de Isabel de Borbón antes de 1621. Antonio Correa —quizá hijo del platero de plata de Felipe II— estuvo al servicio de don Juan de Austria. En 1604 Peti Juan Vergel (†1605) era platero de los Príncipes de Saboya y dos años después figura en el cargo Andrea Domici, lapidario veneciano. Más interés tiene que Martín de Arrandolaza marque en 1575 varios cálices —hasta cuatro ejemplares conocemos— donados por la infanta doña Juana de Austria, princesa de Portugal. La emperatriz María, recogida al quedar viuda en las Des-



García de Sahagún. *Jarro* (Madrid, Museo Arqueológico Nacional).

calzas Reales, tuvo como platero de plata al barcelonés Pere Joan Poc, quien le acompañó a Madrid desde Praga en 1581, permaneciendo a su servicio al menos hasta 1587 en que volvió a su ciudad; también lo fue Juan Sánchez, quien conservó el título aún después de fallecida su señora en 1603.

Los nobles establecidos en la Corte constituyeron también una clientela importante pero aún poco conocida. Citaremos algunos ejemplos. Rodrigo de Hinojal hizo en 1573 un retablo para el duque de Segorbe y diez años después numerosas piezas de vajillas para el de Osuna. Babia también en 1573 hacía un sillón de plata para la condesa de Riela, trabajando igualmente en obras indeterminadas para el marqués de Estepa. En los primeros años del siglo XVII el duque de Lerma tuvo como platero a Diego de Zabalza, estando también a su servicio García de Sahagún, Francisco de Soria, Jerónimo Alonso, Diego de Montoya y Juan de la Serna, quienes labraron numerosas obras que no es del caso mencionar aquí.

También la villa costeó importantes obras en esta época. Las andas (que se conservan en el Museo Municipal de Madrid) fueron ejecutadas por Francisco Alvarez, quien contrató la obra en diciembre de 1565 —a pesar de la mejor postura de Gonzalo de Carmona— y la concluyó para el Corpus de 1568. Más tarde, en junio de 1573, se comprometió a hacer la custodia (guardada en la misma sede) que terminó, al año siguiente. Por

los mismos años se acordó que se hicieran unas piezas de vajilla para las visitas y autos generales: docena y media de platos trincheros, cuatro platoncillos, dos platos, dos saleros grandes, dos tazas, dos jarros, un azucarero, candeleros y una docena de cucharas. En 1577 se labró un cáliz para las misas del Ayuntamiento y Baltasar Miguel hizo otro sobredorado, deshaciendo un antiguo, para la capilla de la Plaza Mayor. En 1590 se encargaron candeleros y portapaz. De mucha mayor importancia fueron las mazas sobredoradas que ejecutó Pedro Pérez en 1599. En este año el Ayuntamiento costeó una lámpara para Nuestra Señora de Atocha, iniciando así un mecenazgo que continuaría en el siglo siguiente.

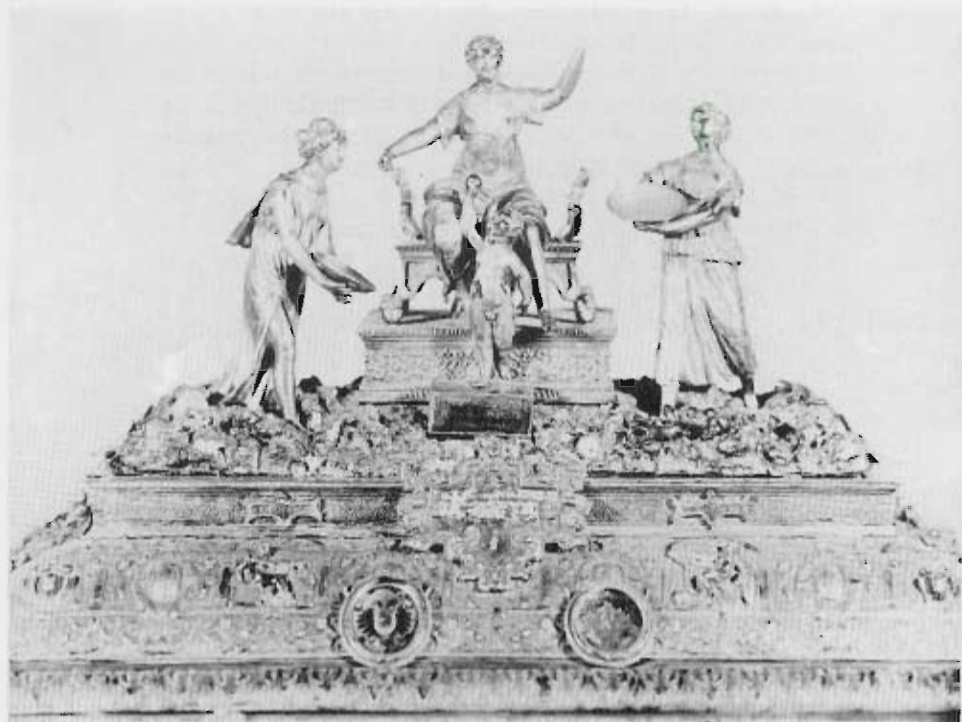
Madrid contaba con trece parroquias más dos ayudas en la época en que se asentó la Corte. Además había ya un número similar de conventos y varios hospitales que disponían de capillas. Añádese a ello las numerosas cofradías —de carácter religioso o eminentemente profesional— fundadas desde el establecimiento de aquélla. Para todas estas instituciones trabajaron sin duda los plateros madrileños y así se explica que en comparación no se registre apenas actividad suya fuera de la Corte. Pero buena parte de la documentación eclesiástica de Madrid correspondiente al siglo XVI se ha perdido y lo conservado apenas ha sido objeto de estudio por lo que esta parcela de clientela es casi desconocida y solo cabe mencionar algunas muestras. Andrés de Lecanda se comprometió en 1576 a hacer una cruz para la vara del pendón de la Cofradía del Santísimo de la parroquial de San Martín. Babia otorgó escritura en 1580 para labrar la custodia del Monasterio de Santa Clara. En 1586 Juan de Salazar contrató la hechura de unas palabras de la Consagración para Santo Domingo el Real, si bien en esta ocasión fue una devota quien costeó la pieza. Juan de Arfe realizó una custodia, desaparecida, para la citada Hermandad Sacramental de San Martín, probablemente en 1600-01. Los plateros —que en 1593 habían ofrecido dos coronas a la Virgen de Atocha— hicieron diversas donaciones a San Eloy, titular de su cofradía, en 1601: un báculo dió Jerónimo Alonso y una mitra los mancebos; además Antonio de Espinosa regaló tres sortijas también para el adorno de la talla del santo patrón.

Recogeremos también algunas noticias referentes a encargos efectuados para templos ajenos a la Corte. Dos artífices recibieron licencia del visitador para hacer las copas de comunión, en las que se daba agua a los fieles que comulgaban y que comenzaron a labrarse en la archidiócesis toledana al aplicarse las normas tridentinas (de ellas se tratará más ampliamente al estudiar la platería complutense). Antonio Negrete cobró en 1568 la de Griñón y en 1570 la de San Sebastián de los Reyes (dos años más tarde este platero efectuó adobos en piezas de Torrelaguna); a Bautista Vázquez se le pagaron en 1572 las de Valdeñuño Fernández y Torrelaguna. Otros encargos conocidos son de relativa cuantía: naveta de Esteban de Pedrera para Anchuelo (1579), fuente para la Colegiata de Talavera (1582), cáliz con so-

brecopa y corona de la Virgen de Luis Fernández para Pinto (1585), vinajeras de Juan Sánchez Escudero para la cartuja del Paular (1590) y crismeras de Antonio de Pimentel para Leganés (1602) que todavía se conservan. Pero hay también otros de gran importancia por el peso y calidad de las piezas. Rodríguez de Babia realizó en 1581 la custodia de la catedral de Málaga por encargo del obispo Pacheco y en 1580-84 la de la catedral de Sigüenza, patrocinada por el obispo Figueroa. Ambas eran por entero semejantes a la de la villa de Madrid, pues debió utilizar los moldes heredados de su cuñado Alvarez con el que colaboró; la primera fue destruida en la guerra civil y la segunda fundida probablemente en el siglo XVIII cuando se hizo la de Damián de Castro. También hizo dos custodias Arfe: una pequeña para San Sebastián de los Reyes (1596) que no fue aceptada y otra mayor para la catedral de Burgo de Osma (1599-1602) destruida en la francesada. Y otra Gaspar de Ledesma para la parroquial de las santas Justa y Rufina de Toledo (1604). Grandes cruces procesionales fueron las de Babia para la Virgen del Prado de Ciudad Real, de Sánchez Escudero para la cartuja del Paular (1590), de Arfe para los jesuitas de Segovia (1595) todavía conservada y que damos a conocer públicamente por vez primera en esta ocasión y de Juan Sánchez para la catedral de Las Palmas (1601), que hizo junto a cuatro juegos de altar y unas crismeras.

Examinaremos algunos aspectos económicos referentes a las obras. El precio de la plata se mantuvo constante en todo el período estudiado: 65 reales (2.210 maravedís) cada marco (230 gramos). El precio de la hechura lo conocemos generalmente por las escrituras de obligación para ejecutar la obra firmada entre el artífice y el cliente, lo que significa que se trata de piezas de evidente importancia. Ha de indicarse además que salvo una excepción, todas las noticias corresponden ya al último tercio del siglo XVI (y aún algunas a los inicios del siguiente) cuando la Corte estaba asentada ya en Madrid. Las cifras, como se observará, son muy variadas con clara tendencia a descender, pues, como hemos explicado en otras ocasiones el precio aumentaba sobre todo en razón de la amplitud y dificultad de la labor escultórica y a fines de siglo como a lo largo del XVII solo obras excepcionales se adornaron de esa manera; así se explica también que los precios de las hechuras de la plata de vajilla resultan tan bajos.

Por una obra menor, como fue un incensario ejecutado para la parroquia de Leganés, Francisco Alvarez cobró en 1559 una hechura de 22 reales por marco. En cambio, en 1566 contrató las andas del Ayuntamiento a 99 reales el marco; aunque una vez labradas manifestó que su trabajo correspondía a un valor de 14 ducados (154 reales) por marco, sólo reclamó los nueve contratados; era, de todos modos, una cifra importante en el panorama castellano de la época. En 1573 y 1574 poseemos noticia sobre plata de vajilla. Rodrigo de Hinojal vende dos porcelanas de plata dorada a nueve ducados el marco in-



W. Jamnitzer. *Arca de Ana de Austria*
(Madrid, Descalzas Reales).

cluyendo material y hechura, y Rodrigo de Reynalte en varias piezas cobra lo mismo si iban doradas y 75 reales en caso contrario. De ello podemos deducir que el precio por marco de la hechura era de 10 reales y el dorado costaba 24 reales. En 1582, una fuente para la colegiata de Talavera (pieza religiosa pero de origen civil), se pagó incluyendo plata, dorado y hechura, a ocho ducados y medio, cerca de los nueve antes citados. Algo más tarde, en 1575, Andrés de Trujillo vendió a otro platero una fuente a 77 reales por marco y dos platos a seis y medio; como se incluía el material la ganancia en todas estas piezas de vajilla —sin duda desornamentadas— era muy pequeña. El contraste Alonso Muñoz en 1587 tasó al mismo precio —siete ducados el marco de plata y hechura— un amplio lote de piezas de vajilla. En 1606 Juan Sánchez, al tasar la amplia colección de don Juan de Borja, mayordomo mayor de la Reina, valoró las piezas doradas desde 66 a 99 reales todo incluido, si bien en la almoneda algunas obras alcanzaron hasta 10 y 11 ducados (lo que significaba 45 y 56 reales por marco respectivamente) sin llegar a igualar el precio del marco. En otras piezas civiles, de carácter representativo, que debieron labrarse con adorno —las mazas de Pedro Pérez para la Villa (1599)— la tasación de sendos artífices toledanos fue de 14 y 16 ducados por marco respectivamente (que supone 89 y 121 reales por marco en la hechura). Volviendo a otras obras religiosas de la época podemos señalar que Babia contrató la hechura de la cruz de Ciu-

dad Real y de las custodias de Santa Clara, Málaga y Sigüenza en 66, 55, 66 y 60 reales por marco respectivamente, si bien la tasación de la seguntina elevó el precio a 88 reales. Alrededor de veinte años después Juan Sánchez cobraba 50 reales, aproximadamente, por marco en las hechuras de sus obras para Canarias.

Sobre tipología conviene realizar algunas observaciones. Conocemos mejor el ajuar de las parroquias rurales madrileñas que se nutrían de piezas complutenses que de las iglesias y capillas de la Villa y Corte, pero seguramente las obras que estudiaremos al ocuparnos de Alcalá también existían en ellas: cruz procesional, cáliz y patena, caja, copa de comunión, crismas, incensario y naveta. Tenemos la impresión —que sólo quedará confirmada por más extensas noticias— de que fueran más frecuentes las custodias que los cálices con sobrecopa, al menos desde el asentamiento de la Corte en que los templos debieron disponer de mayores caudales. Al mismo tiempo parece que ciertas piezas que no fueron tan frecuentes en parroquias de poblaciones cercanas fueron ya de encargo normal en Madrid: cruz de altar y candeleros, cruz de guión y ciriales, cetros, vinajeras, platillo y campanilla, acetre e hisopo, portapaz e, incluso, palabras de la Consagración. También coronas y lámparas destinadas a imágenes de especial devoción. El culto a la reliquias creció considerablemente y desde el propio Rey a otros personajes de menor categoría se hicieron muchos encargos de relicarios.

Mayor interés por su peculiaridad presenta la tipología de piezas de carácter civil o profano; inventarios y contratos permiten apuntar algunos aspectos que se completarán en el futuro. De una parte aparecen una frecuencia de piezas alemanas, flamencas e incluso bohemias, principalmente copas, tanto de pie alto como bajo y con tapador, que a veces es otra copa semejante; se trata, por tanto, de obras muy representativas de platería controeuropea el siglo XVI conservadas todavía en gran número en sus centros de origen y algunos raros ejemplares en España. Por otro lado, las piezas hispánicas son muy variadas pero aquí solo haremos referencia a las más comunes, repasando los distintos servicios. En el de boca se registran fuentes y jarros (pichel o aguamanil), platos trincheros y de mayores tamaños, cubiertos, saleros, azucareros, pimenteros, vinagreras, aceiteras, ruciaderas, palilleros, hueveros, escudillas, cazuelas, ollas, porcelanas, confiteras y naranjeras. Hay que observar que no se usa aún el nombre de gallineros, flamenquillas y reales para los platos mayores y que no se ha formado el taller, apareciendo sus piezas separadas (azucarero, aceitera...); el palillero se describe con frecuencia como un torillo. Las porcelanas, muy corrientes, tienden a desaparecer en el siglo siguiente. Se registran juegos de dos fuentes en que una tiene gárgola de manera que por ella caía el agua de una a otra; de este tipo es la que marcada por Arrandolaza se conserva en la catedral de Toledo. En el servicio de bebidas, además de vasos y copas, abundan los bernegales y las papelines, las tazas de pie alto y las piezas de

agua —denominaciones que tenderán a desaparecer— lo mismo que las salvas; entre los enfriadores, frascos, cantimploras y garrafas; no se mencionan tembladeras, al menos con tal nombre y faltan las piezas para el chocolate. Entre los utensilios para iluminación, candeleros y palmatorias, pero no velones y candelas, tan usuales en el siglo XVII; en las de calefacción, braseros; en las de olor, perfumadores, pomos y braserillos; y de mobiliario los bufetes. En el servicio de aseo y tocador, bacías, escupideras y orinales, además de azafates y canastillos. No conocemos documentación suficiente para efectuar observaciones sobre la plata de oratorio, de escaparate y de camino, capítulo que alcanzaron gran desarrollo en el siglo XVII.

Los problemas que surgen en torno a marcadores y contrastes de Corte son mucho mayores que los que se presentan en torno a ambos oficios en la Villa, por lo incompleto de la documentación que hemos podido manejar. Es sabido que los organismos reales nombraban estos cargos con independencia de los que tuviera la ciudad o villa donde la Corte estuviera asentada. Así está documentado en Valladolid y, desde luego, también en Madrid después de 1561. El primer contraste del que tenemos noticia es Alonso Muñoz (†1587) que lo era ya en 1568. A su muerte la Sala de Alcaldes de Casa y Corte recomendó nombrar como sucesor a Martín González pero el designado fue Antonio Muñoz (†1600) aunque no sabemos si González llegó a ejercer el oficio por breve tiempo. Al morir Muñoz, Pedro Galíndez solicitó el nombramiento, que consiguió el 9 de septiembre en tanto el Rey lo proveía. Así siguió de inmediato a favor de Pedro Pérez, quien lo ocupó hasta 1604. En julio de este año, con la Corte en Valladolid, se hizo merced del oficio a Alonso Gallo (†1639) que duró en el cargo más de treinta años. El oficio de marcador de Corte aparece en esta época desdoblado. De una parte existió un marcador y tocador de oro. Conocemos a tres artífices que ostentaron este título: Guillén de Aybar (1586-89), Pedro de Reynalte (1592) y Pedro de Cedeño (1604), pero sólo tenemos certeza de que ocuparan el cargo en las fechas indicadas. Por otro lado existía un marcador de plata. sólo García de Sahagún (1596-1606, y quizá antes y después hasta su muerte en 1617) aparece documentado como tal, pero curiosamente los dos contrastes antes citados —Alonso y Antonio Muñoz— marcaron piezas de plata, por lo que cabe pensar que ejercieron esa función hasta que Sahagún fuera nombrado. Así lo hemos documentado en el caso del segundo.

Ya es momento de abordar la cuestión del marcaje de las piezas de plata en Madrid en el siglo XVI sobre la que pocas cosas se han dicho y casi siempre desatinadas. La primera observación es que no se debió marcar con total seguridad, quizá por el aluvión de artífices llegados a Madrid —aunque en muchos de sus centros de origen sí se marcaba—, por la existencia de dos marcadores —de Villa y de Corte— y, como siempre, por ahorrar el pago de los derechos. Respecto a las marcas de Villa solo conocemos una de localidad como artífice; éste pla-



E. de Pedrera. *San Eloy, patrón de los plateros (1593)*.

tero marchó a Valladolid al regresar la Corte, por lo que ha de tratarse forzosamente de una variante del siglo XVI que debió usarse por Alonso de Lara. La osa y el madroño aparecen con corona y dentro de perfil heráldico.

En las de Corte existe más variedad. Ya hemos indicado que tanto Alonso como Antonio Muñoz marcaron. El primero marca en 1573 los cálices donados por la princesa Juana empleando marca personal (abreviatura del nombre en la primera línea y apellido en la segunda); el segundo también usa su marca en la fuente citada de Arrandolaza (nombre de dos líneas comenzando su lectura por el inferior). Ambos utilizan como marca de localidad el último eslabón del collar del Toisón. Esta tipología —en otra variante, como es obvio— ya había sido utilizada por el marcador de Corte en Valladolid antes de 1561. Todavía dentro del siglo XVI conocemos algunas piezas con otra variante de la marca del Toisón pero sin personal del marcador, una de ellas —un cáliz de la catedral de Segovia— está documentado antes de 1590 por lo que podría ser una variante empleada por alguno de los marcadores citados o por otro que desconozcamos. Un problema todavía irresoluble es el que

plantean las numerosas piezas —más de una veintena conocemos actualmente— con otra variante de la marca del Toisón y la personal de García de Sahagún. Es posible que Sahagún marcara alguna como artífice (pues actuó como tal a la vez que ocupaba el oficio de marcador) pero sin duda casi todas corresponden a otros plateros que no usaron marca personal; así su datación hay que referirla al período 1596-1606, o mejor, 1596-1617. Podría extrañar a primera vista que tantos artífices no marcaran, por lo que conviene recoger aquí dos importantes noticias. El 30 de septiembre de 1606 Sahagún presentó una queja ante el cabildo de la Hermandad de San Eloy porque los plateros de plata no llevaban a marcar sus piezas y ellos se disculparon señalando que cobraba doce maravedís por cada marca, lo que resultaba muy gravoso; aceptó entonces Sahagún la rebaja a la mitad y todos prometieron acudir. En el cabildo de 8 de octubre se acordó que todos los plateros de plata tuvieran «un punzón de su nombre y marcasen con él todas las piezas de plata que hiciesen» lo que significa que no era normal el marcaje de los artífices y seguramente solo en parte se modificaría la situación por este mandato. Así sucede que las marcas conocidas de artífices son muy pocas, pero todas de plateros al servicio de la realeza: Manuel Correa, Juan Rodríguez de Babia, Martín de Arrandolaza, García de Sahagún, Antonio Miguel y Juan de Arfe.

La ausencia tan extendida de marcas de artífices y la duda en la datación de las piezas marcadas por García de Sahagún hacen muy difícil aún el juicio sobre las características y evolución del lenguaje artístico de la platería madrileña en el siglo XVI. Téngase en cuenta la complejidad de corrientes que llegan a confluír en esa época. Las extraordinarias piezas que Alvarez hizo para la Villa (imitadas luego por Babia) quedan aisladas en la actualidad, pues no pueden compararse con ellas los pocos cálices conservados anteriores a 1575; así no sabemos si responden a constantes madrileñas o son la obra espectacular de un genio. En cualquier caso su manierismo nada tiene que ver con el de Babia o con el de Arfe —que traía de Burgos su propio estilo— ni con las influencias que generó el gran Francisco Merino con sus obras toledanas; menos con el de Poc, llegado de Praga, quien quizá no tuvo tiempo, por su avanzada edad, de dar a conocer el estilo de la corte imperial. A ello ha de añadirse entre otras menos determinables, las tendencias vallisoletananas que los muchos plateros de tal origen trasplantaron a la Villa y Corte. Estas corrientes fueron confluyendo hacia una manera no figurativa de estructuras geométricas al modo arquitectónico, con ornato rico pero abstracto y generoso empleo del material que origina piezas potentes y opulentas. A fines del siglo XVI se inicia la formación de este estilo que se codificaría durante el reinado de Felipe III para extenderse luego por todo el mundo hispánico con inusitada fuerza difusora. La potencia creativa manifestada en el ambiente cortesano no cesaría en su originalidad y se desplegaría hasta el fin de la dinastía de los Habsburgo.



Monasterio de San Lorenzo de El Escorial

Obra de tanta significación como el Monasterio de El Escorial había de contar forzosamente en el panorama de la platería hispánica casi desde el momento mismo de su fundación en 1563. Pero por sus características tan especiales parece que durante el siglo XVI y buena parte del siglo XVII no hubo artífices plateros avecindados en El Escorial, ni tan siquiera allí establecidos de manera duradera. Ya en el siglo XVIII y XIX algunos monjes jerónimos de la comunidad realizaron obras de platería por fortuna aún conservadas, pero en la época que nos ocupa, como también más tarde, el Monasterio fue receptor de numerosas piezas, casi exclusivamente donaciones de la Monarquía, no labradas «in situ». No vamos a ocuparnos aquí de las españolas y de otros países europeos —a veces de calidad e importancia excepcionales— que fueron donadas por Felipe II y otras personas de la familia real que las poseían con anterioridad, sin tratarse de obras específicas para el Monasterio. Tan sólo de las que el propio monarca encargó, adentrándonos apenas en el reinado de Felipe III.

No es nuestro objeto el estudio de las piezas realizadas por plateros de oro, según ya se advirtió. Además no siempre resulta claro el destino de tales obras. Tan sólo recordaremos la custodia de oro y perlas que hizo Jacome de Trezo, el collar de oro, esmeraldas y perlas de Pedro Salazar, los pinjantes y botones de Diego Ruiz y otros trabajos varios de los plateros reales Rodrigo de Reynalte y Hans Beltha.

Algunos plateros desarrollaron importantes labores en bronce que sólo indirectamente correspondían a su facultad. Precisamente es esta actividad la que exigió permanencia en el Real Sitio. En 1579 el famoso escultor y arquitecto toledano Nicolás de Vergara el Mozo cobró «por tres guarniciones de bronce y la mitad de una de ellas, que hizo para tres libros grandes del coro, con sus manezuelas» para las que se le había dado una traza cuyo autor se ignora. Al año siguiente, Roque Pérez, platero vecino de Alcalá, se obligó a hacer todas las guarniciones de latón necesarias para los libros de coro «que han de tener ocho esquinas, dos óvalos grandes, una con parrillas y otra sin ellas, con manezuelas y carrillos...». Poco después, en 1581, el platero Juan de Soria doró en Madrid una de las guarniciones de los libros de coro, como prueba para concertar con él el dorado de las demás. No debió convencer el resultado pues el mismo año se contrató con los plateros Roque Pérez y Martín Pardo, ambos vecinos de Alcalá, el dorado de todas las guarniciones. Pardo, que siguió avecinando en Alcalá (documentándose pagos por sus aderezos en piezas de la parroquia de Alovera en 1581, 1584 y 1586) continuó su actividad para El Escorial. Después de 1584 hizo los cetros, coronas e insignias de bronce de las estatuas de los Reyes de Judá según trazas de su escultor Monegro. Y también doró las figuras grandes del reta-

blo mayor, los escudos de armas de los entierros y otras obras para el servicio de la sacristía. Esta actividad fue tan satisfactoria que a la muerte de Babia, en 1594, Felipe II le nombró platero real con obligación de residir en Madrid o en El Escorial. Pero en ese momento desaparecen las noticias del platero que quizá murió pocos años después. En último lugar cabe mencionar al platero Lorenzo Martínez, cuya vecindad no se señala, y al que se pagaron en 1597 ochenta tornillos de metal.

El Rey se ocupó evidentemente de la plata de iglesia que se requería para el culto escurialense. Más de cuatrocientas piezas fueron donadas por el Monarca, pero, desde luego, no todas eran de nueva hechura. Por una parte se hizo costumbre donar uno de los cálices limosneros de cada Epifanía al monasterio y así parece que se entregaron una treintena. Por la documentación se conocen las dos variantes de la inscripción que llevaban los cálices y su peso, que era notable, pues los menores sobrepasaban los cuatro marcos y los mayores los ocho. Hasta ahora no se ha descubierto ninguno si bien hay dos en el propio monasterio y otro en la parroquia de el Tiemblo que pertenecieron originariamente a este grupo y fueron renovados en 1737 según indica su inscripción. Sí se conservan en cambio otros tres cálices de la época fundacional a juzgar por el estilo y dos de ellos recuerden profundamente a los conocidos de Babia a quien quizá pertenezcan; a este platero se debieron también numerosos limosneros. No se sabe por ahora quienes fueron los artífices que trabajaron otras piezas que se hicieron entonces para el servicio de los altares. Se han conservado tan sólo algunos ejemplares de cruz de altar y candeleros, hostiarios y acetres, todos ellos ornados con la obligada parrilla. La mayoría de las piezas existentes son de bronce dorado pero se conoce documentalmente la existencia de juegos de plata y al menos es de plata sobredorada uno de los hostiarios que presenta una rica decoración de picado de lustre. La tipología de cruz y candeleros —con golletes muy altos— responde a la de otras piezas madrileñas del siglo XVI, si bien con alguna peculiaridad propia del artífice que hizo las piezas. Habría que mencionar, finalmente, el frontal de cobre que se compró a doña Inés de Terrenos y que Felipe II ordenó aderezar a Juan de Arfe para ponerlo en uno de los altares del Monasterio; no hemos podido comprobar si todavía existe.

El último gran apartado de piezas escurialenses correspondientes a la época de la fundación son los relicarios. Es sabido, y está bien documentado, el interés que puso Felipe II en conseguir el mayor número de reliquias posibles, ordenando incluso que se le remitieran inventarios de las que había en los principales templos españoles y de otros países europeos. Algunas reliquias llegaron al Monasterio con su propio relicario y ya hemos advertido que de tales piezas no correspondía ocuparse en este lugar. Pero para otras el Rey hubo de ordenar la ejecución de los relicarios correspondientes y algunos encargos han podido documentarse.

En 1572 Matías de Lemiguet, llamado también el Flamenno, recibió la orden de hacer ocho pirámides de bronce dorado que deben ser las conservadas, de molduración muy simple y viriles cubriendo por entero las cuatro caras. Parece ser que las piezas las hizo en El Escorial; no hemos documentado en Madrid a este artífice, que quizá sea el borgoñón Matías de Nièvre, que realiza arreglos en 1573 y 1574 en la catedral de Toledo. Hacia 1577 Pedro de Soria hizo un relicario de plata sobredorada para reliquias de San Pedro y San Pablo por el que cobró 170.470 maravedíes (algo más de 5.000 reales); no sabemos si se conserva. Se han citado dieciséis relicarios de cabeza, con marca de platero y fechados algunos en 1582, para cuyo estudio no se nos ha concedido autorización por lo que ignoramos si se podrá llegar a conocer su artífice. Es posible que algunos de éstos fueran los de vírgenes que pintó Diego de Urbina hacia 1580. El 14 de noviembre de 1586 se pagaron a Rodríguez de Babia cien ducados por otro relicario de hechura especial, con peso de once marcos y cuatro onzas lo que supone un precio considerable de casi 45 reales por marco utilizado (incluido el dorado) si el peso se refiere solo a la plata o de gran importancia si, lo que no pensamos, es peso total. Tampoco sabemos si se conserva este ejemplar.

El 6 de mayo de 1597 Juan de Arfe contrató la ejecución de sesenta y cuatro bustos relicarios de cobre, pero en octubre del año siguiente afirma que se está ocupando de ochenta. Al parecer sólo consta la entrega de los primeros contratados, por lo que podría ser que hubiera de retocar los de la serie de 1582. El trabajo estaba acabado en 1599. El pintor de cámara Juan Gómez (†1597) se ocupó de encarnar los veinte primeros que entregó y Fabrizio Castello, ya en 1611, los cuarenta y cuatro restantes. Los dos cobraron el mismo precio de 44 reales cada pieza, mientras a Arfe se le pagaron mil reales por cada busto. Algunos llevan una variante simplificada de su marca y otros la de su yerno Lesmes Fernández del Moral, fiel colaborador desde 1591 en Burgos.

Por fin, durante el reinado de Felipe III, su platero real Seleiger ejecutó veinte relicarios chicos, siete grandes y doce candeleros, todo en bronce dorado, por lo que cobró cinco mil ducados.

La abundancia de obras de bronce y consiguientemente la ausencia de marcaje y la colocación tan elevada en los armarios, que hace imposible a simple vista siquiera distinguir las piezas en el único día en que aquéllos se abren, han provocado el desconocimiento por los estudiosos de las piezas escuarialesenses, e incluso su desprecio, que nos aparece por completo injustificado. La calidad de la serie de Arfe, por ejemplo, es digna del gran artista y la variedad que consigue en un número tan alto de ejemplares es asombrosa. Sólo resta esperar que algún día el Patrimonio Nacional, custodio de tan espléndidas piezas, decida servir al pueblo español en este aspecto y abra sus colecciones de platería a los especialistas. Entonces será posible conocer con certeza qué piezas se han conservado y proceder a su estudio riguroso.



J. Rodríguez de Babia. *Cáliz limosnero*
(Alcalá de Henares, Convento de San
Juan de la Penitencia).

ALCALA DE HENARES

El conocimiento que tenemos de la platería complutense es todavía incompleto en un aspecto muy importante, y la deficiencia no será fácil de subsanar aunque crezca con fecundidad la investigación futura. Al parecer, casi toda la documentación de la ciudad de Alcalá de Henares desapareció durante la pasada guerra civil sin haber sido dada a conocer siquiera en una noticia por lo que se refiere al arte de la platería. Así el planteamiento que sigue se basa a ese respecto en el estudio efectuado en villas y lugares cercanos y solo alguna vez depende de la propia ciudad. Esto sin duda comporta riesgos de enfoque a la hora de llegar a algunas conclusiones y elimina casi por completo el estudio de la platería civil que debió tener considerable importancia en la ciudad universitaria.

Sentada esta premisa hay que afirmar que el siglo XVI fue, como en otras artes y en otros campos de la cultura, de extraordinario esplendor para la platería de la entonces villa de Alcalá. Ya durante el reinado de Felipe III la actividad de los plateros madrileños dominó la expansión de los complutenses y la decadencia de Alcalá originó un descenso en el número de artífices que no debieron pasar de tres o cuatro simultáneamente hasta la época de Carlos III en que el censo supera la docena.

Nada sabemos de la plata en Alcalá en el siglo XV. Debemos suponer que no hubo plateros establecidos en la villa que solo en 1495 recibió el impulso universitario de Cisneros. Artífices seguntinos, de Guadalajara y madrileños, pero sobre todo toledanos, desplegaban entonces ya una actividad importante. No se conserva ninguna pieza del siglo XV que pueda clasificarse con seguridad como labrada en Alcalá, pero a juzgar por las escuetas descripciones de los inventarios parroquiales más antiguos —inicios del siglo XVI— en localidades muy cercanas —Santorcaz, Los Santos de la Humosa— las piezas respondían al estilo gótico toledano de esmaltes y en la ciudad del Tajo debían tener su origen directo o indirecto.

Podría decirse que la historia de la platería complutense comienza con la estancia en 1503 en la villa de Andrés Calderón y Juan Pizarro, dos plateros que se hallaban al servicio de la reina Isabel, si conociéramos obras de estos artífices y quiénes estaban por entonces establecidos en Alcalá como plateros. A pesar de la ausencia de tales noticias, cabe pensar que éstos u otros plateros reales realizaran obras «al romano», pues ya en 1520 se mencionan en inventarios de los colegios de Alcalá obras renacentistas.

En el segundo cuarto del siglo XVI ya aparece una actividad pujante de la platería de Alcalá destacando las figuras de Juan Faraz, Pedro Muñoz, Francisco de Torrecillas o Alonso de Almería a juzgar por sus muchas obras documentadas. A partir de 1540 entran en escena los hermanos Faraz, Juan Francisco y

Antonio, que desplegarán una actividad de la calidad más alta y cuyas piezas conservadas les colocan en la primera línea de los plateros hispánicos de la época. Otros nombres, cada vez más abundantes, aparecen documentados en el segundo tercio del siglo y alrededor de 1560 comienza a destacar un magnífico cuarteto: Juan de Escobedo, Gaspar de Guzmán, Francisco de Almería y Bartolomé Hernández, que durante un cuarto de siglo realizarán importantes obras en parte conservadas. También por entonces se acercó en Alcalá proveniente de Toledo el que será platero de Felipe II: Juan Rodríguez de Babia, mientras el complutense Marcos Hernández —uno de los más grandes artistas castellanos del siglo XVI— recorría el camino inverso y establecía su obrador en la ciudad imperial. La última gran generación emerge hacia 1580. No se conocen obras conservadas de Martín de Pau, seguramente de origen francés, ni de Martín Pardo antes de ser llamado a El Escorial donde desarrollaría su labor a fin de siglo siendo nombrado platero en 1540. En cambio, existen piezas de Juan Francisco datadas en 1546 y 1547 que solo llevan marca de artífice, sin que conozcamos la razón. Al margen de las piezas de Juan Francisco citadas, son muy raras las que llevan marca de artífice en los años centrales del siglo, pero la cruz procesional de Pioz (Guadalajara) terminada en 1567 lleva marcas de artífice y de localidad (si bien debemos advertir la incógnita que plantea el hecho de que los pagos se hagan a Gaspar de Guzmán y la marca corresponda a Antonio Faraz; pensamos que la cruz conservada es la que se pagó en el siglo XVI y quizá la solución del problema se encuentre en que ambos artífices trabajaban unidos). Esto supondría una fecha segura en que ya se usaba marca de localidad, que es posible se hubiera dejado de utilizar antes de mediar el siglo: alrededor de 1567 otras piezas también llevan tal marca.

Aunque no es lugar éste para examinar las distintas variantes que se aprecian en el último tercio del siglo XVI y comienzos del siglo XVII sí cabe decir que su tipología reúne lo heráldico y lo toponómico, como sucede en otras marcas de localidad en la corona de Castilla (Burgos, Logroño, Segovia, Cuenca, Sevilla, Córdoba, etc.): un pequeño castillo en la primera línea y el nombre completo de la villa partido en dos líneas con las letras de dibujo goticista. Poco después de 1567 el marcador comenzó a usar marca personal. La custodia de la catedral de Sigüenza fue ejecutada por Gaspar de Guzmán con toda probabilidad en 1580 o poco después y lo mismo que otras piezas suyas o de Bartolomé Hernández (documentado hasta 1579) llevan marca de marcador. Al menos conocemos tres marcas personales de esta clase pero no sabemos con certeza en qué orden se sucedieron: una debe corresponder a un desconocido Castillo o Castilla (Castil.; el final aparece siempre frustrado), otra a alguno de los plateros de apellido Téllez (TZ) y la que debe de ser la última cronológicamente pertenece a un Francisco que dispone su apellido en un complejo anagrama que no sabemos deshacer. Hemos documentado el nombre de dos contrastes: Antonio de Avila en 1590 y Alonso Martínez Ga-

llego en 1595 y 1611, pero no podemos asegurar que actuarán también como marcadores, pues no hemos visto nunca su marca.

Las marcas de artífice que conocemos —alrededor de una docena— son por lo general de fácil interpretación pues presentan el apellido completo o con abreviaturas sencillas salvo en algún caso. Durante mucho tiempo hubo problemas de identificación con la correspondiente a Juan Francisco, al abreviar el segundo nombre, pero hace ya diez años que descubrimos su personalidad; ahora sabemos que utilizó hasta tres punzones con leves pero sensibles variantes. Otras marcas de localidad han sido presentadas en ocasiones como de Alcalá y así ha sucedido recientemente con una mexicana acompañada por la del ensayador mayor Gabriel de Villasana como hemos aclarado en otra publicación.

Debemos hacer también alguna referencia a la clientela de los plateros complutenses. El estudio exhaustivo de la documentación aún conservada en los Colegios arrojará nueva luz sobre este asunto. Ahora podemos indicar que Juan Faraz trabajó para el Colegio de San Ildefonso desde 1518 o 1519, según se deduce del pleito que el Colegio siguió contra él en 1532-37, tanto en piezas para la capilla como del refectorio, para el que hizo seis tazas con el escudo cincelado del Cardenal Cisneros... En esta labor le ayudó su hijo Juan Francisco quien es posible que, dada su gran categoría artística, heredada la clientela universitaria de su padre. Precisamente es obra de este artífice la única pieza civil complutense del siglo XVI que se conoce actualmente: una fuente (Victoria and Albert Museum, Londres) con escudo de familia hidalga no identificada. Otra obra con su marca —la caja u hostiario de colección particular madrileña— lleva las armas de doña Mencía de Mendoza y Fonseca, duquesa de Calabria y marquesa de Zenete y hubo de ser pieza de su oratorio o donación suya a algún templo. En 1595 Gabriel de Ceballos labró un cáliz legado a la capilla fundada por el licenciado Caro de Avendaño en la parroquial de San Juan Bautista de Talamanca del Jarama. Nada más podemos señalar, por ahora, sobre comitentes particulares.

Más completo se presenta el panorama de los encargos parroquiales. Dos noticias de gran interés al respecto se documentan en Valdenuño Fernández. En un mandato de 1552 el visitador obliga al mayordomo de fábrica a recibir y pagar un cáliz de Juan Francisco sin que previamente se le hubiera ordenado encargarlo. Y en otro mandato de 1561 se lee que «se acuda al oficial que del dicho señor visitador tubiere licencia para hacer la dicha custodia»; el artífice sería, también en este caso, Juan Francisco. De aquí puede deducirse que eran los visitadores quienes concedían la licencia necesaria para poder labrar piezas para las parroquias y que ni mayordomos ni curas intervenían en la elección de los artífices. Ignoramos, en cambio, qué circunstancias determinaban la licencia pero sí que no todos los



Gaspar de Guzmán. *Custodia de la Catedral de Sigüenza.*

plateros debieron tenerla, pues algunos no aparecen trabajando para iglesias o rara vez lo hacen, mientras otros lo efectúan con insistencia y regularidad. En 1602 se inició en el arzobispado la inscripción de artífices y oficiales que tenían licencia para ejecutar obras en la archidiócesis; en algunos casos medió un examen pero en la mayoría no debió hacer otra prueba previa que el testimonio del visitador o el informe de algún otro artífice de solvencia. Los plateros de Alcalá en esta época que figuran inscritos son Alonso Martínez, Diego Sánchez Muñoz, Gabriel de Ceballos y Miguel Ruiz.

En relación con la intervención del arzobispado debemos ocuparnos del precio de las obras. En las constituciones sinodales de 1582 promulgadas por el cardenal Quiroga se establecía que para aquéllas que no superasen el costo de 10.000 maravedís bastaba el permiso del cura y la licencia del visitador si superando esa cantidad no llegaban a 20.000; por encima de esa cifra se requería la autorización del Consejo de la Gobernación del Arzobispado; es probable que una normativa semejante estuviera en vigor ya algún tiempo atrás; con modificaciones accidentales, estas disposiciones estarán vigentes hasta 1620 en que el cardenal infante don Fernando reservó al Consejo cualquier licencia de obra que hiciera, «en poca o en mucha cantidad».

Pasamos a continuación al examen de algunos aspectos

económicos, los relativos al precio del material, de la hechura y total de los distintos tipos de piezas.

El precio de la plata, fue, como se dijo ya a propósito de la platería madrileña, de 65 reales el marco y así consta en numerosos documentos de la platería complutense.

El precio de la hechura se estableció según dos procedimientos distintos. Uno se empleó especialmente cuando la pieza era pequeña y consistía en ajustar una cantidad fija, por lo general redondeada; cuando la pieza era de mayor tamaño se establecerá su precio en función de los marcos de plata empleados, estipulándose un tanto de hechura por cada marco. Citaremos ejemplos de ambos sistemas: se pagaron a Pedro Muñoz 1.000 maravedís por la hechura de un cáliz para Chiloeches (1539), a Juan Faraz 1.500 maravedís por otro para Daganzo de Arriba en 1533 y a su hijo Juan Francisco diez años después en Rascafría seis y tres ducados por unas vinajeras y una naveta con su cuchara. En el segundo caso las noticias resultan más interesantes y permiten comparaciones y relaciones significativas. Pedro Muñoz cobró 3 ducados y medio por marco en una cruz para Chiloeches (1550); a 5 ducados se pagaron una custodia de Juan de Escobedo para Malaguilla (1553), una cruz procesional de Alonso de Almería para Rianza (1554) y una cruz de altar de Miguel Ruiz para Daganzo de Arriba (1584); las piezas pesaban aproximadamente 12, 36 y 6 marcos. A 6 ducados cobró Gaspar de Guzmán una cruz para guión en Moratilla de los Meleros (1573) y Gabriel de Ceballos una cruz pequeña en Nuestra Señora de la Almudena de Talamanca (1590) que pesó algo más de 11 marcos. Juan Francisco alcanzó los 8 ducados por marco en un cáliz con sobrecopa de 11 marcos para Valdenuño Fernández (1564); este es el mismo precio que, según las noticias del conde de la Viñaza, cobró el mismo platero por la cruz procesional de Yunquera de Henares (1549). En el panorama general de la platería castellana los precios por hechura que superan los del material —como es el caso de los 8 ducados— sólo se conocen obras que tienen amplias y delicadas labores escultóricas.

Resta indicar que por hechura y dorado de la cruz procesional de Pezuela de las Torres (1579), el mismo Juan Francisco cobró a 150 reales cada marco; aunque no cabe, con los datos disponibles, calcular el precio exacto del dorado, no debió superar los 30 reales a juzgar por otras piezas y, por tanto, resultarían cerca de 11 ducados por marco para la hechura, cantidad entre las más altas pagadas en la Corona de Castilla en la época. Hay que advertir que habiéndose seguido un pleito entre la fábrica parroquial y el artífice, el precio se fijó mediante tasación, lo que sólo en casos excepcionales tiene lugar en relación con obras de platería. Todavía mayor fue el precio cobrado por Gaspar de Guzmán por la excepcional custodia de el Casar de Talamanca (1580) pues alcanzó los 202 reales por marco (casi 18 ducados y medio), precio solo superado en una ocasión por Francisco Becerril y en otra por Juan de Arfe.

Finalmente indicaremos precios absolutos de los tipos de

obras más frecuentes, pero advirtiéndolo previamente que las oscilaciones fueron muy grandes, no tanto en razón de la fecha y el artífice sino del peso y del adorno. Señalamos de modo aproximado los precios mayores y menores en maravedís y empezando por las piezas menos costosas:

Caja para el Santísimo	1.000-	2.500
Crismera de tres vasos.....	1.600-	5.000
Copa de Comunión.....	3.000-	4.000
Naveta.....	8.500-	11.500
Cáliz (con patena).....	10.000-	25.000
Incensario	15.000	30.000
Cruz pequeña hasta 12 marcos (guión, de altar).....	13.000-	55.000
Cáliz con sobrecopa.....	30.000-	65.000
Custodia pequeña.....	34.000-	75.000
Cetros y ciriales	55.000-	150.000
Cruz procesional.....	100.000-	375.000
Custodia procesional.....	112.000-	555.000

Puede resultar de utilidad recoger también algunos precios de obras similares de azófar (o de alquimia, como a veces se les denomina). En 1514 en Albalate de Zorita se pagó un par de candeleros a 204 maravedís (6 reales), en 1538-39 los portapaces de Valdenuño Fernández, El Molar y Rascafría se pagaron a 612 maravedís (18 reales) y en 1578 una cruz plateada en Pozuelo del Rey se compró por 5.100 maravesís (150 reales).

La tabla precedente nos lleva de la mano a hacer algunas observaciones sobre el ajuar de las iglesias para las que trabajaron los artífices complutenses. Se conservan todavía suficientes inventarios del siglo XVI como para que la tarea no sea muy complicada.

La pieza principal era, sin duda, la cruz procesional que ya existía en los templos de la zona en el siglo XV. Pero desde 1540 aproximadamente se hicieron con mucha frecuencia nuevas cruces de tamaño mucho mayor que las anteriores, oscilando entre 30 y 50 marcos. Todavía conocemos obras realizadas por los Faraces, Guzmán o Sánchez Muñoz; no ha aparecido, en cambio, ninguna de Miguel Ruiz o de Gabriel de Ceballos que hicieron varias. A veces se conservó la cruz anterior y por eso no es extraño hallar mención de una cruz pequeña que se usaría quizá como cruz de guión; las de altar se labraron en esta época, pero no de modo general. Es obvio que no faltaban el cáliz, con su patena en ninguna iglesia. Hasta las más pobres acostumbraban a tener varios y no es raro encontrar cuatro o cinco. Sus caracteres eran muy variadas y se mencionan algunos pequeños y lisos que no llegan a pesar dos marcos, mientras los que se anotan como ricos pueden alcanzar incluso cinco o seis.

En relación con la Eucaristía hay que mencionar dos pequeñas piezas. De un lado la caja, bujeta, relicario o custodia (que de todas esas formas se denomina), redonda y con tapador, en que se guardaba el Santísimo dentro de la custodia (o sagra-

Cruz Procesional. Buitrago. Iglesia parroquial.



rio). La caja era tan pequeña que su peso sólo alguna vez superaba el marco, en ella se guardaban una Hostia grande y dos o tres pequeñas. Estas piezas son las que conocemos actualmente como hostiarios. Por otra parte, ya a comienzos de siglo se menciona (por ejemplo, en Villa del Prado o en Pinto) un «vasito con que dan agua a los enfermos» que no pesaba más que unas onzas y se guardaba en el sagrario. Sin duda, se empleaba cuando se daba la Comunión a los enfermos. Pero a raíz del concilio de Trento y de la aplicación de su normativa en la archidiócesis toledana —sínodo diocesano de 1566, presidido por don Tello Girón, gobernador del arzobispado— se determinó la hechura de una nueva pieza que se describe en los inventarios como «vaso o copa a manera de cáliz para dar el lavatorio a los legos o seglares cuando reciben la comunión». El agua se daba a beber en la copa que se retiraba rápidamente del fiel, costumbre a la que alude Quevedo en una irónica imagen. Como la copa de comunión cumplía una función estricta, sin contener las especies sagradas ni servir en adornos o procesiones, no debió tener nunca decoración. Ello unido a su corto peso —no llegó a dos marcos— hizo que el precio fuera siempre muy inferior al de un cáliz. Por ahora no conocemos ninguna copa de comunión marcada en Alcalá. Téngase en cuenta que al desaparecer la costumbre de dar a beber agua en la Comunión, las copas hubieron de fundirse por inútiles; en todo el país son raras las conservadas. La documentación muestra cómo entre 1567 y 1571 se hicieron en toda la zona de Alcalá: Anchuelo, Camarma, Cobeña, Daganzo de Arriba, Escariche, Pioz, Pozuelo del Rey, Talamanca, Valdeavero, por citar solo algunas parroquias en que aparece anotado su pago. El vicario debió recomendar a Gaspar de Guzmán, pues todas las citadas están hechas por este platero, salvo la de Talamanca que la hizo Bartolomé Hernández.

Fueron pieza imprescindible las crismeras y ampollas; el



Cruz Procesional (detalle). Buitrago. Iglesia parroquial.

último término se suele usar para la del óleo de los enfermos. No se conserva ningún ejemplar hecho con seguridad en Alcalá en esta época, pero sabemos que en muchos casos los vasos del crisma y del óleo de los catecúmenos iban unidos con un cañón. También fue normal poseer incensario y naveta de plata, mientras cetros y ciriales eran piezas solo accesibles a algunas iglesias de especial importancia y caudales (Torrelaguna, El Casar de Talamanca, Pastrana, Mondéjar); vinajeras y candeleros de plata son también excepcionales; alguna vez aparecen lámparas o coronas de la Virgen y el Niño en plata inventariadas en el siglo XVI, pero en todo caso eran procedentes de donaciones y no fueron costeadas por las fábricas parroquiales.

De gran interés es el cáliz con sobrecopa, pieza que se hallaba en el inventario de todas las iglesias de la zona. A un cáliz —por lo general rico y labrado expresamente— se le encajaba la sobrecopa, consistente en una tapa con viril, a veces con campanillas colgantes, y que remataba en una cruz o, más rara vez (por ejemplo en Cobeña) en un Crucificado con la Virgen y San Juan. La sobrecopa se usaba para exponer el Santísimo en procesión, principalmente el día del Corpus, antes de que se generalizasen las custodias portátiles; todavía en 1600 Miguel Ruiz hizo una sobrecopa para Porquerizas (actual Miraflores de la Sierra). Las primeras custodias portátiles debieron presentar una estructura parecida pero eliminando la funcionalidad de la copa y alargando el astil, tal y como se aprecia en la de Balconete, que está marcada por Antonio Faraz y que ha de datarse en el tercer cuarto del siglo; no sabemos cómo serían las que hizo Juan Francisco para Torrelaguna (1546) y para Yunquera de Henares. Quizá al mismo tiempo surgió otro tipo —con templete, que cobija el viril, sobre el astil— como demuestran los dos ejemplares de Gaspar de Guzmán de El Casar de Talamanca (1567-80) y catedral de Sigüenza (hacia 1580-84). No conocemos en cambio, ninguna custodia de asiento, aunque pudo

serlo la que se inventaría en 1523 en el Colegio de San Ildefonso, pues pesaba más de 56 marcos y se menciona como «labrada del romano de maçonería».

Para completar la referencia al ajuar normal de un templo en la zona de Alcalá hemos de comentar algo sobre los portapaces. Esta debió ser pieza desconocida pues en muchos lugares es frecuente la prohibición de los visitadores de dar la paz con las patenas; aparecen en ocasiones portapaces «de palo», esto es, de madera. En vista de la situación, bajo el pontificado del cardenal Tavera —probablemente hacia 1538— se fundió una serie de paces de azófar con el asunto de la Descensión, que fueron compradas por muchas iglesias de la archidiócesis, entre ellas varias del territorio complutense. Por eso mismo, no aparecen portapaces de plata en esta zona durante la época que consideramos.

El desarrollo estilístico de la platería complutense puede exponerse someramente. Ya se dejó anotado que hacia 1520 se hacían piezas renacentistas. Como sucede en otras zonas cercanas algunos artífices emplearían todavía elementos góticos: así puede verse en algunos cálices marcados en Alcalá. En el estado actual de la cuestión Juan Francisco y en cierta menor medida su hermano Antonio Faraz aparecen hacia 1540 como artífices plenamente renacentistas ofreciendo —sobre todo en las cruces procesionales, que son sus piezas conservadas en mayor número— un repertorio de motivos fantásticos en que se mezclan con imaginación portentosa y siempre cambiante hombres, animales, formas vegetales y objetos diversos; además, ambos de manera distinta concibieron estructuras abalaustradas en los brazos de la cruz de absoluta originalidad. Los dos emplean espejos de carácter manierista en la decoración de sus obras hacia 1565 y la figuración de sus piezas tardías —por ejemplo, en las macollas de pastrana y El Casar de Talamanca de Juan Francisco— es de clara estirpe romantista. A partir de sus modelos se configuró un tipo peculiar de caliz, codificado por varios artífices en el último tercio del siglo y caracterizado por la potencia simplificada de la subcopa, el nudo y la zona convexa del pie y el opulento adorno cincelado figurado y abstracto a la vez. Babia y Marcos Hernández, los dos plateros emigrantes, ejecutaron también, al término del segundo tercio de siglo, sorprendentes cruces procesionales con estructuras anticlásicas y figuración romanista que puede parangonarse con las de los más importantes escultores hispánicos del momento. Gaspar de Guzmán —formado sin duda cerca de los Faraces— muestra semejante calidad escultórica; sus custodias de El Casar y Sigüenza son de una novedad sorprendente, empleando los primeros esmaltes opacos conocidos en la platería hispánica, que seguirían utilizándose por más de un siglo. En el cambio de centuria, Ceballos parece seguir la gran tradición complutense mientras Sánchez Muñoz prueba a adaptar las tendencias cortesanas en la gran cruz de Meco pero sin renunciar a la originalidad que caracterizó el gran siglo de la platería de Alcalá.

Otras poblaciones

Además de los artífices madrileños y complutenses y de los que trabajaron para el monasterio de San Lorenzo de El Escorial, se registra la presencia aislada de algún platero en unas pocas poblaciones de la actual comunidad madrileña: Cadalso, Canencia, Leganés, Rascafría, San Martín de Valdeiglesias y Valdemoro. Aunque el hecho es poco significativo no queremos dejar de recoger las noticias que poseemos al respecto.

En 1500 se menciona en Madrid a un Miguel, platero, vecino de Leganés, como testigo en una solicitud de vecindad. Pero nada sabemos luego hasta que la Corte se asienta en Madrid. Antonio de Santiago aparece como platero vecino de San Martín de Valdeiglesias realizando con notable diferencia de años sendas cruces procesionales: en 1563 para Villa del Prado y en 1581 para Villacastín (Segovia); no se conserva ninguna de las dos pero de la segunda sabemos que se perdió cuando la francesada. Probablemente trabajó también para la parroquial de la villa, pero la documentación conservada se inicia en el siglo XVII. Miguel Sáez (o Sáenz) de Villavieja era vecino de Rascafría cuando en 1565 se encargó de limpiar la plata de la iglesia; en 1572 se hallaba en Segovia donde figura como fiador de un vecino de Rascafría y obligándose a pagar al platero Diego Vázquez unas alhajas que le compró. En 1579 entregó oro para amonedar en la Casa de la Moneda de Segovia. De Juan Andrés, platero vecino de Canencia, tan solo sabemos que en 1569 otorgó poder al platero segoviano Melchor de Mera para cobrar una deuda. El artífice Miguel Flores Machado cobra el mismo año por unos aderezos de la plata de la parroquial de Cenicientos, sin que se indique su vecindad. En 1581 fue nombrado tasador de la citada cruz de Villacastín por Antonio de Santiago, indicándose entonces que era vecino de Madrid. Pero como no aparece en ninguna relación de plateros madrileños ni se menciona su nombre en documento cortesano alguno opinamos que es más fácil que siguiera viviendo en la zona, seguramente en Cadalso, de donde era vecino en 1597 cuando el visitador eclesiástico de la parroquial de Cenicientos ordenó que se le entregara la cruz pequeña del pendón para que la arreglara, constando el pago por ello en las cuentas de dos años más tarde. Un cáliz de la cercana villa de El Tiemblo (Ávila) debe ser obra suya pues lleva la marca FLORES y es pieza del siglo XVI.

También se documenta un platero vecino de Valdemoro, Juan Gutiérrez, que trabajó en varias ocasiones para la iglesia parroquial de Pinto: aderezo de piezas en 1585, limpieza de naveta e incensario en 1596 y peso de la plata en 1601; no se conserva documentación de la parroquial de Valdemoro en esa época, lo que impide saber si desplegó también para este templo su actividad. Por último, hemos de citar a un monje de la cartuja de El Paular, fray Urbano Donís (de Onís) quien en 1594 arregló la cruz y limpió la custodia y cálices de la parroquial de Rascafría y dos años más tarde limpió toda la plata de la iglesia.

NOTA BIBLIOGRAFIA

Este trabajo ha sido redactado a partir de noticias y datos inéditos en su práctica totalidad, que provienen en su gran mayoría de nuestra investigación en los archivos del Ayuntamiento de Madrid, Provincial de Protocolos, del Colegio de San Eloy de Madrid, Histórico Nacional y numerosas parroquiales. Algunos aspectos ya han sido tratados por nosotros en publicaciones anteriores, principalmente en las siguientes: *Los plateros madrileños. Estudio histórico-jurídico de su organización corporativa*. Madrid 1983 (Gremios de joyeros y plateros de Madrid), *El platero Juan de Arfe*, Madrid 1983 (Revista «Iberjoya»), *De las platerías castellanas a la platería cortesana*, Zaragoza 1982 (Boletín del Museo e Institución «Camón Aznar», XI-XII), *Platería en Historia de las Artes aplicadas e industriales en España*, Madrid 1982 (Cátedra), *Catálogo de Platería del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1981 (Ministerio de Cultura), y *Platería religiosa en Ubeda y Baeza*, Jaén 1979 (Instituto de Estudios Giennenses).





REJERIA ARQUITECTONICA
MADRILEÑA DEL SIGLO XVI



Fernando OLAGUER-FELIÚ Y ALONSO
Universidad Complutense
Instituto de Estudios Madrileños

La rejería arquitectónica en España

El arte de la forja monumental aplicada a la arquitectura —la «rejería arquitectónica»— constituye no sólo el apartado más relevante de todos los trabajos metalisteros, sino también el capítulo más original y característico dentro de las artes aplicadas. En la Historia del Arte Español es, además, uno de los principios más constantes dentro de nuestra arquitectura, en la cual las estructuras internas compartimentales (sobre todo en los edificios religiosos) y los cerramientos de grandes vanos externos (en los edificios civiles) se han llevado a efecto mediante unas obras que unen a la idea de muro, tabique o elemento aislador (función arquitectónica) la de la permisibilidad de la visión y del paso de la luz (función rejera), en separaciones que, inviolables y traslúcidas, ostentan la destreza de manejar formas sin macizar espacios, y la maestría de colocar ante la vista temas cercanos pero inalcanzables. Y, así, la reja de grandes proporciones —la «reja arquitectónica»— ha acompañado a toda la evolución de nuestro arte a lo largo de su devenir histórico, unificando «valores arquitectónicos» (pues, además de su función práctica separacional, con ella se han configurado verdaderas portadas y fachadas), «valores lumínicos» (dado que los espacios por ella preservados no quedan oscurecidos por su cerramiento e, inclusive, a través de ella se tamiza la luz conformando juegos de luces y de sombras), «valores visuales» (pues tras esta separación puede apreciarse el interior del espacio guardado, y más aún: quedar encuadrado —y, por ello, destacado— el fondo de aquél) y «valores estéticos» (dado que por sus formas, estructuras y decoración se adecúa a los diferentes estilos y corrientes que se van desarrollando a lo largo del devenir artístico) (1). Valores a los que se puede añadir el propuesto, hace ya casi veinte años, por el profesor Camón Aznar, relativo, según su tesis, al anhelo de la sensibilidad española «de romper los espacios, de evitar las perspectivas profundas» (2), anhelos plenamente satisfechos mediante la obra de rejería.

La forja monumental, pues, ha tenido en España una historia brillante, y hasta puede afirmarse en ella supremacía efectiva y rotunda sobre el resto de Europa, por lo menos hasta el siglo XVIII en que los forjadores italianos y franceses pasarán a pautar normas y a ostentar el puesto de protagonistas que, hasta entonces, habría estado en posesión de los maestros hispanos. De esta supremacía española rejera del siglo XI al XVIII es buena prueba el hecho de que las rejas más famosas que se levantan en la Europa del siglo XIII —las de la Catedral de Notre Dame, de París— están forjadas por los maestros catalanes Baly y Suñol, en 1250 (3), e incluso también por el hecho jurídico de que en la Península la organización y el funcionamiento de los Gremios de Herreros, Cerrajeros y Rejeros ya están en plena actividad desde el XIII, mientras que en el resto de Europa, en tales momentos, sólo existen organizaciones deficientes, hasta el punto de que en París, por ejemplo, no llega a constituirse el Gremio hasta el año de 1411 (4).

(1) Vid. a este respecto: OLAGUER-FELIÚ, F. de, «Notas para una historia de la rejería arquitectónica madrileña (I)». En «Anales del Instituto de Estudios Madrileños» (C.S.I.C.). Tomo XIX, de 1982, pp. 151/166.

(2) CAMÓN AZNAR, J., «La escultura y la rejería española del siglo XVI». Tomo XVIII del Summa Artis. Madrid, 1968, pp. 398 y ss.

(3) ORDUNA Y VIGUERA, E., «Rejeros Españoles. Ensayo Artístico-Arqueológico», Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1915, p. 17.

(4) ARTINANO, P. M., «El Tesoro Artístico de España. Los Hierros», Barcelona, s/a, p. 3.

El siglo XVI y la forja monumental hispana

Pues bien, dentro de toda esta trayectoria esplendente hispana en el campo de la rejería, fue el siglo XVI la etapa más álgida, el verdadero Siglo de Oro de la forja monumental española. Y así está probado documentalmente en dos obras que a este respecto se publican en el siglo: es una la famosa «De Re Metallica», de Jorge Agrícola, en latín, folio y con grabados de madera, escrita en Basilea en 1530; y la otra, la no menos famosa «De la Pirotechnia», de Vanoccio Biringuccio, que, en italiano, ve la luz en Venecia en 1540. Ambas recogen todo cuanto sobre metalistería y rejería se hubiese realizado en territorios germánicos, franceses, italianos e hispanos, y, tanto en una como en otra, queda constatada bien claramente la supremacía española (5). Una supremacía alcanzada, en primer lugar, por los avances rejeros del mundo gótico, y, ya en la decimosexta centuria, por la magnífica incorporación a la rejería de los nuevos aires del Renacimiento, que en ella penetran con fuerza a raíz de la publicación de «Las Medidas del Romano», de Diego Sagredo —primera obra divulgadora de la arquitectura del Renacimiento— y que, en cierto sentido, penetra con más razón en la rejería que en la arquitectura, pues, si reflexionamos un poco, Sagredo, más que nada, da en su obra modelos de elementos aislados: una cornisa, un capitel, una basa, un motivo ornamental... y tales datos son de más fácil engarce en una obra rejera que en la unidad volumétrica y espacial de una arquitectura.

Asimismo, otro lado importante a considerar es el de que los grandes maestros rejeros hispanos del XVI adquieren calidad de arquitectos, bien siéndolo efectivamente y aplicando sus conocimientos a la obra de forja, bien documentándose y estudiando técnicas arquitectónicas, bien contratando a maestros constructores para, conjuntamente, trazar las montañas o proyectos de la reja monumental.

Y, por último, dato crucial a constatar es el de la utilización de diversos materiales para la obra de rejería, que, si hasta entonces siempre había sido el hierro, ahora —desde el segundo tercio del XVI— también se ampliará al bronce y al latón, e incluso, a sabias combinaciones de hierro, bronce, cobre y latón que harán ostentar a los maestros unas grandes capacidades y unas muy altas especializaciones en el campo de la metalistería.

Así pues, hemos de considerar al maestro rejero hispano del siglo XVI, prácticamente, como el prototípico artista del Renacimiento: hombre universalista que domina conocimientos metalisteros, técnicos y arquitectónicos y que, como ornamenta sus rejas con esculturas, policromados, dorados y plateados, es también poseedor de facultades de escultor, de pintor y de orfebre... En resumidas cuentas: un magnífico exponente, casi enciclopédico, de arte, técnica y estética, y, en general y por desgracia, poco estudiado y resaltado en nuestras Historias y Tratados del Arte (6).

(5) PÉREZ BUENO, L., «*Hierros Artísticos Españoles. De los siglos XII al XVIII*», Biblioteca de Arte «Vell i Nou». Volumen IV. Barcelona, s/a. ARTIÑANO, P. M., «*Introducción al estudio del trabajo del Hierro en España*», Madrid, 1919.

(6) Sobre tales aspectos Vid.: OLAGUER-FELIÚ, F. de, «*Hierro. Rejería*». Capítulo 1.º de la obra «*Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*», Madrid, 1982, pp. 17-64.

F. de Salamanca. Reja de la Cartuja de El Paular (detalle).



Adecuación de rejería y arquitectura en nuestro Renacimiento. Periodización estilística

Siempre la forja monumental aplicada a la arquitectura se ha adecuado, al menos en nuestro país, al estilo artístico de ésta; ahora bien, quizás en el siglo XVI dicha adecuación aun ha sido más perfecta y sincronizada. Estilísticamente la arquitectura plateresca, purista y herreriana ha tenido un fiel trasunto en la rejería a través de las etapas que, en el arte de la forja, reciben las denominaciones de períodos de «transición al Renacimiento», de «pleno Renacimiento» y del «último Renacimiento» o etapa «greco-romana». Veamos tal correspondencia.

Durante la última década del XV y a lo largo del primer tercio del XVI, los principios renacentistas italianos —como en las demás ramas artísticas— comienzan a pautarse en la industria rejera a través de decoraciones, temas y aires que todavía engarzan con estructuras góticas. En éste el período —muy señalado en las artes del Hierro— de «transición al Renacimiento», etapa coincidente con la arquitectura plateresca y en la cual la reja nos presenta una estética que, en tantas ocasiones, nos recordará, en hierro, la obra en piedra de un Lorenzo Vázquez, un Vasco de la Zarza, un Francisco de Colonia o un Diego de Riaño, e, incluso, al revés, es decir: que hasta bien podríamos advertir, en ocasiones, cómo alguna de las piezas claves de nuestra arquitectura plateresca plasma una organización decorativa de inspiración rejera; por ejemplo en el tipo que el profesor Chueca Goitia denominó de «decoración suspendida» —siendo su principal exponente el de la fachada de la Universidad de Salamanca—, tipo de organización como una gran colgadura, inmenso tapiz o, ¿por qué no?, extenso lienzo rejero... más aún en este caso concreto de Salamanca, cuyo remate de fachada imita la crestería de una reja de iglesia (7).

(7) CHUECA GOITIA, F., «Invariantes castizos de la arquitectura española», Madrid, 1971.

Con cronología aproximada entre 1530 y 1575 se desarrolla en el campo rejero la gran etapa del «*pleno Renacimiento*», en la que las notas y aires renacientes del período anterior se extienden a las estructuras formales de la obra. Durante tales años las rejas se concebirán como verdaderos cuerpos arquitectónicos y en su estructura se tratará de evitar la «verja» para intentar plasmar la «fachada» y, naturalmente, fachada clásica. Es el momento de la arquitectura purista, o plateresco-purista, en el que las formas italianas, con tendencia hacia una mayor pureza decorativa y formal, alcanzaron un valor netamente español. Son los principios de un Covarrubias, de un Rodrigo Gil de Hontañón, de un Diego de Siloe que veremos también captados en nuestras obras maestras rejerías renacentistas.

Finalmente, en el último tercio del XVI, entre el 1575 y el 1600 aproximadamente, se desarrolla la etapa rejera del «*último Renacimiento*». Es el momento denominado usualmente en círculos metalisteros como «etapa greco-romana», en la cual se marcará más la tendencia arquitectural, perdiéndose la ornamentación de detalle y buscándose la silueta adecuada a la arquitectura que completa, que es la herreriana, pendiente de los efectos de masa, de las líneas constructivas y de la monumentalidad. Notas fundamentales de Juan Bautista de Toledo, de Juan de Herrera, de Francisco de Mora y que, tanto en la arquitectura como en la rejería monumental, sirven de transición a la primera etapa del Barroco (8).

(8) OLAGUER FELIÚ, F. de, «*Rejería Arquitectónica Española. Su evolución y funcionalidad a través del Renacimiento y del Barroco*», en «*Estudios e Investigaciones*», núm. 6, abril de 1977, pp. 36-48.

La rejería madrileña en el siglo XVI

A lo largo de la decimosexta centuria existieron en las regiones castellanas toda una larga serie de talleres de forja dedicados con exclusividad a la realización de grandes rejas, y, así, los de Cuenca se mantuvieron activos, primero, con el maestro Limosín al frente y, luego, con el famoso Hernando de Arenas; los de Palencia no dejaron de producir desde principios del siglo con Juan Relojero y desde mediados con el maestro Juan Martínez; Burgos será la sede del taller del maestro Esteban y, desde el segundo tercio de la centuria, del gran Cristóbal de Andino; Toledo mantiene una esplendente escuela de forja a lo largo de todo el XVI: primero con los talleres de Juan Francés y del maestro Piñas, en el segundo tercio con el del insuperable Domingo de Céspedes, y a finales de la centuria con el del maestro Benito de la Capilla.

La región madrileña, pues, se nutrirá de tales talleres circundantes, y, aunque hasta el establecimiento de la capitalidad en Madrid por Felipe II, hacia el 1561, no llegue a abrirse en ella ninguna fragua relevante, no por ello carecerán sus grandes edificios —de Alcalá de Henares, del Valle de Lozoya, de Torrelaguna, del propio Madrid— de magníficos exponentes rejeros y, además, pertenecientes a los tres estilos o períodos que se suceden durante el siglo.

(9) Sobre los talleres de forja burgaleses Vid.: GALLEGO DE MIGUEL, A., «*El arte de hierro en la Catedral de Burgos*», Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, núm. 57, 1983, pp. 213-240. Y sobre los talleres de forja toledanos Vid.: OLAGUER-FELIÚ, F. de, «*Las Rejas de la Catedral de Toledo*», Instituto de Investigaciones y Estudios Toledanos (C.S.I.C.), Toledo, 1980.

Burgos y Toledo serán, no obstante, los centros que más cubran con sus influencias los territorios madrileños (9), y, sobre todo, los talleres toledanos, por su mayor proximidad, los que más se dejen sentir en nuestras obras férricas monumentales.

A) *Período de transición al Renacimiento (1490-1530)*

Dos grandes maestros presiden el panorama de la rejería madrileña de esta etapa, dos maestros que son figuras claves dentro de toda la Historia de la Rejería: fray Francisco de Salamanca y Juan Francés. Ambos son los herederos directos de los grandes rejeros góticos del siglo XV y ambos también son, a su vez, los grandes maestros e inspiradores de todos los rejeros posteriores de la centuria.

Su primera y gran innovación fue la de poseer «talleres volantes», es decir: equipos que con ellos se trasladan de un lugar a otro atendiendo los más diversos encargos (frente a la inamovilidad de los talleres góticos anteriores); y su otro gran esfuerzo fue, en aquellos años a caballo entre el XV y el XVI, el incorporar a la rejería arquitectónica —todavía de estructuras góticas— toda una serie de aires nuevos procedentes del Renacimiento italiano... Esfuerzo de envergadura si tenemos en cuenta el afianzamiento en España de las formas góticas rejas, el hecho de que ninguno de ellos pudo estudiar el nuevo arte de forma directa (pues no cruzaron nunca nuestras fronteras) y, finalmente, la convicción de que las «Medidas del romano», publicadas en 1526 —demasiado tarde para ambos— tampoco pudo ser fuente importante de inspiración... De alguna manera, pues, hay que considerarlos como «investigadores» de noticias, de referencias oídas, de estudios de los edificios que —tímidamente también— plasmaban rastros renacientes, para poder, con tan escasos medios, ir introduciendo en su obra férrica monumental un nuevo estilo que, ni gótico ni renaciente y ambas cosas al mismo tiempo, es capaz de crear una nueva estética dentro de la rejería.

De fray Francisco de Salamanca no es demasiado lo que sabemos, salvo su labor itinerante a lo largo y a lo ancho de las regiones extremeñas, castellanas y andaluzas, donde no son escasas sus obras, tanto documentadas como atribuidas (10), pero sí tenemos la certeza de una ingente producción y de una gran fama en su momento como creador, dentro de la rejería, de grandes novedades, entre las que podría contarse, en la última etapa de su vida, la sustitución de los barrotes verticales —cuadrillados, cilíndricos o torsos— por el balaustre, según investigase Starkie Gardner hace ya bastantes años y confirmasen posteriormente Byne y Stepley (11).

Dentro de los límites madrileños fray Francisco de Salamanca nos dejó una de sus mejores obras: la gran reja de la

(10) Vid. una recopilación sobre su vida en GALLEGO DE MIGUEL, A., «*Rejería Castellana en la Catedral de Sevilla: las rejas de la capilla Mayor, Coro y púlpito*», Boletín de Bellas Artes. Real Academia de Santa Isabel de Hungría, núm. IX. Sevilla, 1981, pp. 221-245. Un resumen de su actividad artística en OLAGUER-FELIÚ, F. de, «*Hierro. Rejería*», Capítulo 1.º de la obra «*Hist. de las Artes Aplicadas e Industriales en España*», Madrid, 1982, pp. 38 y ss. Y otras noticias de interés en ORDUNA, E., O. Cit., pp. 28, 31, 38 y 41.

(11) GARDNER, J. S., «*Ironwork*», Pt. I, II y III. Museo Victoria Alberto. Londres, 1922-1930. BYNE, A. y STEPLEY, M., «*Spanish Ironwork*», Londres, 1948.



F. de Salamanca. Reja de la Cartuja de El Paular.

Iglesia del Monasterio del Paular, en Rascafría. Obra muy vinculada a su vida, pues fray Francisco fue fraile cartujo lego, primero, en Miraflores (Burgos) y, luego, en el propio Paular. En el 1493 sale de la Cartuja entrando en la Orden Dominica, lo que nos hace tener la certidumbre fuera la reja de Rascafría anterior a dicha fecha, habiendo apuntado Pedro Miguel de Artiñano el año de 1490 como la más factible (12), teniendo en cuenta que tres años después, ya como dominico, está establecido en Avila, en 1503 le sabemos en Salamanca —probablemente su ciudad natal—, en 1514 está trabajando para el Monasterio de Guadalupe, en Extremadura, hacia el 1518 le tenemos en Valladolid y toda la década de los años veinte le encontramos en Sevilla trabajando para su Catedral, ciudad desde la que, en 1533, regresa a «su tierra» (13)... Datos, pues, que nos hace suponer difícil un viaje intercalado al Paular —bien para trazar, bien para concluir la reja— dado el abandono de la Orden Cartuja, por un lado, y su propio ajetreamiento, por otro.

Así pues, la reja del Monasterio del Paular, en Rascafría —al igual que las verjas que antes hubiese realizado en la Cartuja de Miraflores, en Burgos— habrá de incluirse dentro de una primera etapa (etapa de juventud) de la producción de Fray Francisco. Una forja monumental con tipo de barrotaje y organización de crestería aún gótico, pero —innovador desde sus primeros años— con una limpieza de volúmenes, una simetría perfecta y algunos detalles ornamentales que ya son presagios del Renacimiento, y aún presagios adelantados del Renacimiento en España en esta fecha aproximada del 1490.

La reja tiene unas proporciones de 9,28 m. de anchura por unos 4 m. de alto (sin contar el remate), estructurándose en dos cuerpos y crestería (en sentido horizontal) y en tres calles o lienzos (en sentido vertical). Los cuerpos se separan por faja in-

(12) ARTIÑANO, P. M., «*El Tesoro Artístico de España. Los Hierros*», O. Cit. Lám. XV.

(13) «En Cabildo de 13 de agosto de 1533 se dio cuenta de una instancia de Fray Francisco de Salamanca por la que pedía se le otorgara licencia "para ir a su tierra" la que se le otorga, remunerándole además generosamente» (ORDUÑA Y VIQUERA, E., O. Cit., p. 41).

tercorporal de chapa de hierro calada y dorada, y se rematan por friso final también calado y dorado. Todo el conjunto concluye en una de las más airoosas cresterías en cinta de hierro calado, dorado y policromado.

Su barrotaje es todo un muestrario de formas y combinaciones propias de este período rejero de transición y, así, tenemos, en el primer cuerpo, barrotes de escisión romboidal (alternándose la escisión simple con otra doble inscrita en formas circulares), barrotes torsos (los capitales laterales) y barrotes cuadrillados de basas compuestas y remates en gabletes (los capitales centrales). En el segundo cuerpo los tenemos torsos alternándose con otros de escisión en corazón inverso, y ambas modalidades rematándose por chapas recortadas en conformación de esquemáticas formas de granadas. Todos ellos son de ubicación romboidal, a fin de ofrecer dos superficies de reflejos y, con ellos, colaborar a unos efectos lumínicos de luces y de sombras.

Ahora bien, junto a todas estas notas técnicas la reja del Paular ostenta algunas peculiaridades dignas de destacar. Una de las más curiosas reside en su faja intercorporal: en ella lucen —policromados— doce pequeños mascarones de chapa adosada; son cabecillas barbadas y de grandes orejas puntiagudas, indudables representaciones de sátiros (detalle clásico concorde con el Renacimiento y nada corriente en una reja ejecutada a finales del siglo XV para el interior de una iglesia). Tres de estos sátiros sacan la lengua, permaneciendo serios los demás... Como sabemos, la alternancia de caras o máscaras en gestos respectivos de seriedad y de burla (la boca cerrada, unas, y abiertas, otras, mostrándonos la lengua) es iconografía popular y alegórica de alejamiento de males... Mensaje, pues, en mitad de la reja que separa, en la iglesia del monasterio, a la comunidad del pueblo, relativo a una protección de aquella contra los maleficios del mundo, y en relación simbólica que une estrechamente el popularismo de fray Francisco con su cultura y conocimientos del mundo clásico, al ser captado en los rostros de unos sátiros.

Otro detalle curioso de la reja lo tenemos en la repetición del motivo ornamental de la granada que, esquemáticamente apuntada, la tenemos rematando, en chapas de metal recortado como ya dijésemos, los barrotes del segundo cuerpo, y, naturalistamente ejecutada, en la crestería del lienzo derecho partiendo del medallón que luce la cabeza de San Juan Bautista. No puede en esta obra tener otro sentido que la del simbolismo tradicional de la fecundidad, representada por la fruta que, a su vez, produce infinidad de frutos en su interior y que los esparce al ser abierto.

El propio medallón citado, en el lienzo derecho de la crestería, con la representación —dorada y policromada— de la cabeza de San Juan Bautista es también otro curioso dato a destacar. Es, sin duda, alusión a los reyes Juan I y Juan II, pues, aunque la fundación del Monasterio del Paular fuera concebida

por Enrique II fue su hijo Juan I quien en 1391, concedió el terreno del Pobolar, en el valle del Lozoya, para la erección del edificio, así como quien asignó 20.000 ducados para el comienzo de las obras, cuyos primeros cimientos se abrieron bajo su reinado; y, asimismo, sería Juan II el monarca que dio en propiedad al Monasterio el río Lozoya y toda una serie de cuantiosos privilegios en 1432, al mismo tiempo que bajo su reinado se concluyeron las obras en 1440. Así que, aunque los nombres de Enrique II y de Enrique III son los más citados dentro de la historia del Paular, las más efectivas ayudas, tanto en obras como en donaciones, corrieron a cargo de Juan I y de Juan II, monarcas que lo comenzaron y lo concluyeron respectivamente. En honor a sus nombres por tanto, debió incluir fray Francisco (que, como cartujo entonces, debía conocer con detalle la historia del monasterio) la efigie de la cabeza del santo, que, además, se corresponde, en el lado izquierdo de la crestería, con el emblema heráldico de los Trastámara más utilizado por Enrique II, con lo cual queda patente en la reja la figura del fundador y la de los grandes benefactores del monasterio, condensándose todo en el gran escudo central del Reino, sobremontado, en perfecta simetría que es el eje de toda la obra, por la figura del Crucificado... En resumidas cuentas, toda una programación iconográfica repartida a lo largo y a lo ancho de sus cuerpos, lienzos y crestería: una programación que, simbólicamente, nos habla de un monarca fundador (escudo izquierdo), de unos reyes benefactores (medallón derecho), de la grandeza del Reino (escudo central) y del poder divino venido de Dios (Crucificado); todo ello refrendado por el símbolo de la fecundidad (granadas) y hasta por la representación popular del alejamiento de males (mascarones de sátiros) (14).

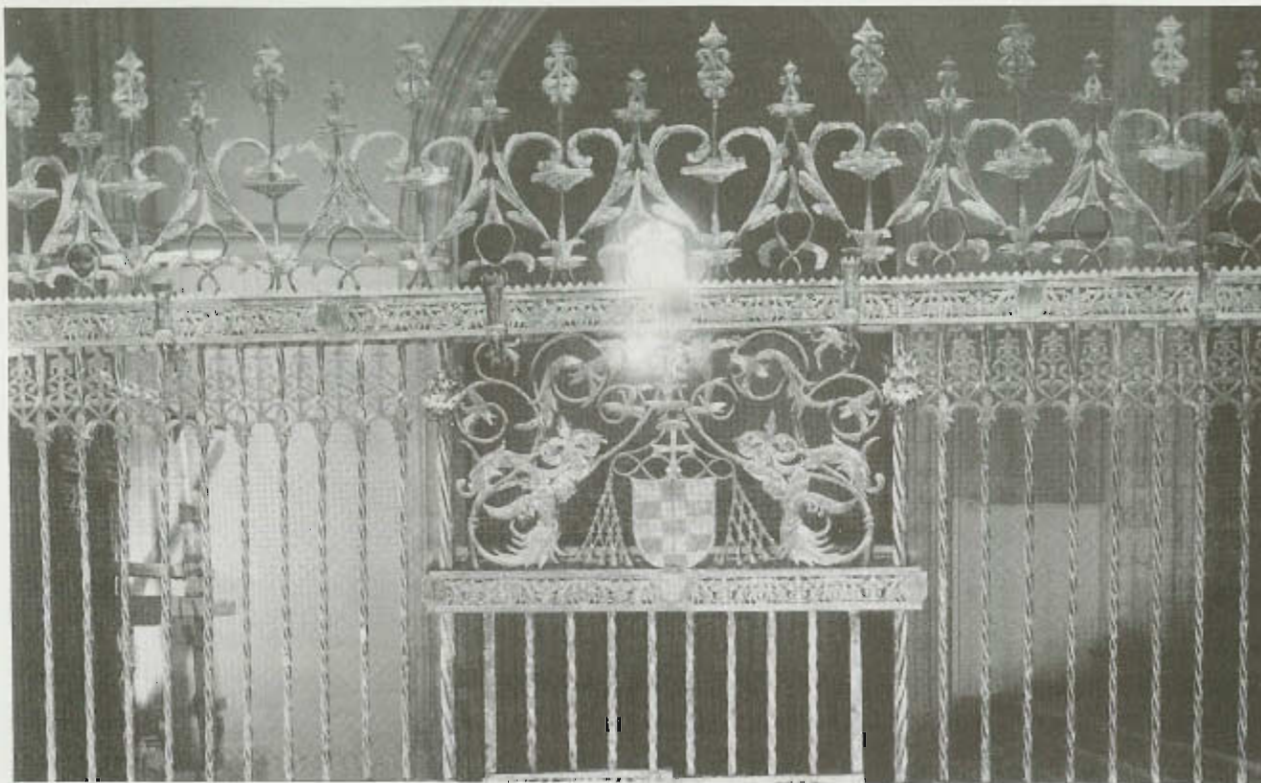
Un poco posterior a esta obra del Paular de fray Francisco de Salamanca, tenemos en la región madrileña otra de las mejores muestras de la rejería arquitectónica de este período de transición: la de la *Iglesia Magistral de los Santos Justo y Pastor, de Alcalá de Henares*, y debida, nada menos, que al maestro Juan Francés. Tal maestro, aún más itinerante y más prolífico que fray Francisco, tuvo su taller central establecido en Toledo —en cuya Catedral ostentó el cargo de «Maestre Maior de Rexas»—, pero sus desplazamientos constantes le hicieron recorrer los principales centros castellanos y gallegos, dejando en todas partes montados talleres con discípulos al frente, que tanto seguirán su estilo que, hoy en día, sus obras no documentadas se confunden con las del maestro. En general su estilo reúne notas goticistas de la escuela toledana de mediados del siglo XV (aprendidas de su probable maestro, el forjador Pablo de Toledo) (15) en contraste —a veces violento— con elementos renacientes ubicados en frisos y, sobre todo, en grandes cresterías concebidas a base de bichas que se prolongan en caulículos complicados, de floreros, candeleros, flameros, florones, etc. (16).

A Alcalá de Henares fue llamado por el Cardenal Cis-

(14) La reja, ya en nuestros días, ha sido restaurada, pues a mediados del siglo se encontraban sin barrotes sus dos cuerpos laterales inferiores, así como también faltaban algunos de los extremos de los cuerpos superiores. El arquitecto Pedro Muguruza Otaño realizó diversos dibujos y montees sobre ella.

(15) OLAGUER-FELIÚ, F. de, «Rejería Arquitectónica Española. El maestro Pablo y su taller de forja toledano», en «Estudios e Investigaciones», núm. 5, enero de 1977, pp. 40-51.

(16) Sobre la vida y producción del maestro Francés, Vid.: ANDRÉS, T., «El rejero Juan Francés», Archivo Español de Arte, núm. 115, 1956. Sobre su estilo como forjador y rejero, Vid.: OLAGUER-FELIÚ, F. de, «Las Rejas de la Catedral de Toledo», O. Cit., pp. 74/103.



J. Francés. *Reja de la Magistral de Alcalá de Henares (detalle)*.

(17) VILLAMIL: «*Carta de Juan Francés a Cisneros*», en Museo Español de Antigüedades. Tomo VIII, p. 347.

(18) No parece, pues, factible la fecha del 1495 que dira en su momento el profesor Camón Aznar (*O. Cit.*).

neros en los últimos momentos del siglo XV, a fin de que ejecutase una larga serie de obras en la Iglesia Magistral. Sabemos firmó el contrato en Torrelaguna (del que desconocemos la fecha) comprometiéndose en él a realizar una gran reja para el Altar Mayor, otras dos para los laterales, otra de grandes proporciones para cerrar el Coro y aún otra más pequeña para el cerramiento de una capilla lateral (17). Con seguridad plena llegó a terminar las del Altar Mayor y el Coro, siendo posible ejecutarse la última de la capilla lateral algún seguidor o discípulo suyo. Aunque —al igual que sucede con la fecha del contrato— no se conoce el año exacto de la conclusión de las forjas, es fácil presuponer que, si la Magistral es concluida entre 1497 y 1509, aquellas se harían entre el 1500 y el 1509 (18).

Por los avatares del Templo, hoy de toda su producción sólo nos ha llegado la gran reja frontal del Altar Mayor, magnífico ejemplo de reja plateresca cuyos detalles del friso de chapa calada, finos motivos vegetales y grandes hojas recortadas del grandioso montante, bien pudieron —por lo que se adecúan a su estilo— haber sido dibujados por Pedro Gumiel.

Su estructura es, en parte, similar a la obra del Paular antes comentada (dos cuerpos separados por faja intercorporal, tres calles, friso y gran montante), pero aquí termina toda semejanza, pues sus barrotes, de línea más límpida, no componen juegos de encaje férrico como sucediera en la reja de fray Francisco, sino que se levantan —torsos y cuadrillados— severa-



Los Vergara. *Verja del sepulcro de Cisneros (detalle).*

mente, hecho que aún resaltará más su friso final y su estallante crestería... El friso es de chapa calada con torreones adosados, tipología muy utilizada en los talleres toledanos desde el siglo XV (y que también estuviese presente en la reja del Paular), que bien pudiera hacer alusión a Castilla o, simplemente, figurar cual lienzos y torreones de una ciudad fortificada. Aunque un poco arriesgado, pero sí sería interesante recordar que el torreón, la fortaleza y el castillete tuvieron durante la Baja Edad Media el simbolismo de la fuerza espiritual protegida y vigilante, y si se extendían lienzos entre las torres pasaba entonces a ser alegoría del alma en su transcendencia y de la Jerusalén Celeste, alegoría que tampoco sería de extrañar ubicada en una reja de Iglesia que, además, carece de toda programación iconográfica, con lo cual quedaría destacado el mensaje espiritual y el simbolismo de Casa de Dios del Templo.

Sobre la puerta, a dos batientes, corre un estrecho dintel en chapa de hierro, donde una inscripción reza: «Maestre Juan Francés maestro maior de las obras de hierro en España». Y es curioso que, en vez de decir «Maestro Maior de Rexas de la Catedral de Toledo» (cargo que probablemente sabemos que ostentó y que otras veces hizo poner en sus obras) afirme su calidad de «Maestro de España», hecho que podría hacernos pensar hubiese recaído sobre Juan Francés por aquellos años un título de concesión real, aunque no pueda, de momento, ser probado documentalmente tal evento.

En la misma Iglesia Magistral, en la tercera capilla de la Epístola, se conserva también otra reja vinculada al estilo de Francés. Es de más reducidas dimensiones, menor calidad y carece del exuberante montante de la del Presbiterio, en resumidas cuentas: de menor originalidad. Lo más posible es que pudiera tratarse de aquella reja de capilla que figura en el contrato de Torrelaguna citado, y que, como ya se dijese, debió, sobre montes del maestro Francés, ser ejecutada por algún oficial de su taller.

Ahora bien, otros encargos —aparte de los de la Magistral— se hicieron al maestro Francés en Alcalá. Para otro de sus edificios cumbres del momento se le encomiendan forjas monumentales: concretamente para el *Colegio Mayor de San Ildefonso*, donde realizará otra gran forja que, en su iglesia, aislará la Capilla Mayor (19). Sabemos documentalmente que a finales de 1511 tal reja está a punto de concluirse (20), por lo que unos meses después es de suponer ya estuviese instalada. Hasta finales del pasado siglo se mantuvo la forja en su lugar originario (21), siendo después llevada a Madrid por orden del Marqués de Salamanca (22), donde, a pesar de algunas piestas dadas por investigadores, parece haber desaparecido por completo (23).

El rico conjunto de obras de forja de la Magistral y de la iglesia del Colegio Mayor de San Ildefonso, ejecutadas por el maestro y por el taller más afamado de principios del siglo XVI, convierte a Alcalá, sin duda alguna, en el foco rejero madrileño más importante de este período de transición al Renacimiento.

Y otro foco, aunque de menor envergadura, también lo tenemos en la Villa Real de *Torrelaguna*, lugar de nacimiento del Cardenal Cisneros. Aquí tuvo montado uno de sus talleres volantes el maestro Juan Francés, aquí se firmó, precisamente, el contrato para la ejecución de las obras de Alcalá y aquí permaneció establecida —tras la marcha del maestro— la fragua montada por él con algunos discípulos a su frente. En varios documentos de hacia 1513 se nos menciona repetidamente una reja de «Tordelaguna» debida a las manos directas de Francés (24) y, en la actualidad, buenos exponentes de su estilo y taller se conservan en su Iglesia Parroquial de Santa María Magdalena (25). En ella, como obra de gran calidad, debe resaltarse la reja que cierra la Capilla de San Gregorio —fundada por la familia de los Vélez— forja ejecutada ya a finales del primer tercio del siglo, siguiendo los aires del maestro pero, indudablemente, concluida por sus continuadores.

Su estructura es a base de dos cuerpos, tres calles, faja, friso y montante; y sus barrotes mantienen las formas torsas y de escisión en rombo tan seguidas siempre por Francés, incorporándose aquí, en los barrotes capitales, la forma abalaustrada, hecho —como antes ya se dijese— que sitúa cronológicamente a la reja algunos años después a la ejecución de las obras de Alcalá, y, por tanto, cuando es segura la ausencia del maestro

(19) Vid.: CASTILLO OREJA, M. A.: «*Documentos relativos a la construcción de la Iglesia Magistral de San Justo y Pastor en Alcalá de Henares*», (Carta de Juan Francés al Cardenal Cisneros). *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (C.S.I.C.). Tomo XVI de 1979, p. 76.

(20) CASTILLO OREJA, M. A.: «*Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares. Génesis y desarrollo de su construcción. Siglos XV-XVIII*», Alcalá de Henares, 1980, p. 51.

(21) Vid.: AMADOR DE LOS RÍOS, J., «*Sépulcro del Cardenal Cisneros...*», en Museo Español de Antigüedades. Tomo V, 1875, p. 51.

(22) QUINTANO RIPOLLÉS, A., «*Historia de Alcalá de Henares*», Alcalá de Henares, 1973, p. 144, nota 223.

(23) Vid. ENTRAMBASAGUAS, J. de, «*Grandezas y decadencia de la Universidad Complutense*», Madrid, 1972, p. 78. Ha seguido el rastro de la reja documentalmente: CASTILLO OREJA, M. A., «*Colegio Mayor de San Ildefonso...*», *O. Cit.*, p. 50, nota 24.

(24) UNIVERSIDAD COMPLUTENSE. BIBLIOTECA GENERAL: «*Alcalá y Madrid. Documentos varios y antiguos*», núm. 5, folio 143. «*Apuntes para la Beatificación de Cisneros*», manuscrito núm. 106-Z-6. Recogidos todos por CASTILLO OREJA, M. A., «*Documentos relativos a la construcción de la Iglesia Magistral...*», *O. Cit.*, pp. 76-77 y 78-91.

(25) Cuenta el Templo de un Archivo importante, pero los Libros de Obra y Fábrica sólo se conservan desde el 1546, por lo cual, hasta posteriores investigaciones, quedan indocumentadas sus rejas de la primera mitad del siglo.

Francés de Torrelaguna. Es de destacar su buena crestería —ya casi enlazando con el período del pleno Renacimiento— a base de tallos unidos por candeleros, cabezas de caballo afrontadas, escudo de los Vélez y crucifijo rematando del conjunto (26).

Por último, y por lo que al primer tercio del XVI se refiere, debemos destacar, en el propio *Madrid*, otra muy buena obra: la reja que, procedente de la antigua Iglesia de la Almudena, hoy se conserva en el Museo Arqueológico Nacional.

Como sabemos tal ejemplo se considera como el más antiguo de la capital, habiéndose levantado frente al Palacio del Duque de Lerma (hoy Capitanía General y Consejo de Estado) y siendo derruido hace poco más de un siglo por razones urbanísticas ocasionadas, a la larga, por la construcción del Palacio Real y la ordenación de sus alrededores (27). Sabemos —por la maqueta realizada por León Gil del Palacio en 1830 (Museo Municipal de Madrid)— era la iglesia de pequeñas proporciones, aunque graciosa por la acumulación de volúmenes propios de sus capillas adheridas y por su esbelto campanario.

Pues bien, una de sus mejores obras conservadas —de las escasísimas que nos han llegado— es esta gran reja que, aunque tradicionalmente se considera cerraba su Presbiterio, más bien pudiera provenir de alguna de sus capillas (28).

Con la estructura propia de este período de transición (dos cuerpos, tres calles, faja intercorporal, friso y montante) nos muestra —al igual que la comentada del Paular— un juego de encaje férreo y de luces y de sombras a través de sus combinaciones de barrotes cuadrillados, torsos y de escisión central; así como en su faja, friso y montante nos plasma un mayor purismo en su decoración renaciente. Es obra anónima, dentro de la escuela de Juan Francés y, aún más, dentro de la del toledano Juan Piñas (29), ejecutada, posiblemente en Toledo, entre 1505 y 1515.

B) *Período del pleno Renacimiento* (1530-1575)

Durante la etapa rejera del «pleno Renacimiento» —coincidente con la arquitectura purista del segundo tercio del siglo XVI— vuelve a ser *Alcalá de Henares*, nuevamente, otro de los focos más importantes madrileños dentro del arte de la forja. Las obras que para su Colegio Mayor de San Ildefonso se realizan entonces vienen a constituir tan magníficos exponentes de la forja artística de esta etapa como lo hubiesen sido, en el período anterior, los del Paular, los de la Iglesia Magistral o los de la Almudena de Madrid comentados antes, si bien su envergadura y tamaño son en esta ocasión menores, pues más que rejas monumentales serán balconajes, hierros de ventanas y verjas aisladoras de sepulcro lo que se forja ahora en Alcalá.

Cronológicamente abre la marcha de este período la ejecu-

(26) Ha sido estudiada la reja por CHICO, V. y MOMPLET, A., «*El Arte Religioso en Torrelaguna*», Academia de San Dámaso, Madrid, 1979.

(27) Sobre tales aspectos, Vid.: CHUECA GOITIA, F., «*La Almudena*», en «*Madrid*», Ayuntamiento de Madrid-Instituto de Estudios Madrileños-Espasa Calpe, 1979, pp.161 y ss. PLAZA, F. J., «*Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*», Valladolid, 1975.

(28) Podría aventurarse la hipótesis cerrase la de Santa Ana, capilla tardo-gótica terminada hacia el 1542 y que Antonio Ponz nos describió como plena de «adornos platerescos».

(29) OLAGUER-FELIÚ, F. de, «*Breve historia de la evolución rejera toledana a través de maestros herreros y cerrajeros prácticamente desconocidos*», Revista de la Universidad Complutense de Madrid, Volumen XXII, núm. 86, abril-junio de 1973, pp. 133-141.



Los Vergara. Verja del sepulcro de Cisneros (detalle).

(30) PRENTICE, A. N., *Renaissance Architecture and Ornament in Spain*, Londres, 1970.

(31) GONZÁLEZ NAVARRO, R., en *Alcalá de Henares. Esculturas de la fachada de su Universidad*, Alcalá, 1971, pp. 17 y 19), atribuyó todas las rejas de la fachada a Pierres Hayaveras, haciendo lo mismo NAVASCUÉS PALACIO, P. en *Rodrigo Gil de Hontañón y los entalladores de la fachada de la Universidad de Alcalá de Henares*, Archivo Español de Arte, Tomo XLV, 1972, pp. 103 y ss) y recogiendo también dicha atribución AZCÁRATE RISTORI, J. M., (en *Castilla la Nueva*, Tierras de España, 1982, Tomo I, p. 284). No obstante, recientemente, CASTILLO OREJA, M. A. (en *Colegio Mayor de San Ildefonso...*, O. Cit., pp. 76-77) ha probado documentalmente y de forma irrefutable que la autoría de tales rejas de ventanas recae sobre Villapando y Díaz del Corral.

(32) Vid.: OLAGUER-FELIÚ, F. de, *La rejería toledana: obras rejerías en la Catedral*, Madrid, 1974, pp. 23-27. Y más datos y precisiones en: OLAGUER-FELIÚ, F. de, *Las Rejas de la Catedral de Toledo*, O. Cit., pp. 159-187.

ción y ubicación de las rejas de las ventanas del cuerpo basamental de la fachada principal del Colegio. Fueron trazadas y montadas por el maestro Antonio Pierres Hayaveras, entre el año 1531 y 1535, y, como piezas primeras de la etapa del pleno Renacimiento, aun muestran barrotes de escisión central en rombo (tan utilizados en el primer tercio de la centuria), si bien, aparte de tales escisiones que conforman un casi friso en su parte central, ya lucen perfectas formas de balaustres en sus partes inferiores y superiores, inequívoco dato de la rejería hispana de a partir de 1.530 aproximadamente (30).

De otras manos distintas —y de superior calidad— son las rejas mayores y los balconajes de los pisos superiores de la fachada principal y de la de la librería del Colegio, obras debidas, nada menos, que al gran maestro Francisco de Villapando, en colaboración con Ruiz Díaz del Corral (31). Realizados en 1546 hay que considerarlos, pues, ejecutados al mismo tiempo que la gran reja del Altar Mayor de la Catedral de Toledo, que, entre 1541 y 1548, forjase Villapando, auxiliado —en calidad de repujador y cincelador— por Ruiz Díaz del Corral, y también contemporáneos de la forja de los preciosos hierros del altar de la Virgen de la Blanca, en el Coro de la Catedral toledana, llevados a cabo por similares fechas también por el maestro Díaz del Corral (32). Ambos artífices —cuñados y vecinos de Valladolid, donde tenían sus talleres centrales establecidos— se encontraban por entonces en la Imperial Ciudad empeñados en las obras citadas y habiendo alcanzado una fama tal que múltiples fueron los encargos que sobre ellos recayeron y que, rebasando

los propios límites toledanos, se extendieron por otras zonas: entre ellas esta madrileña de Alcalá de Henares, por cuya obra de la fachada de la Universidad recibieron la muy elevada cantidad de 1.100 ducados (33).

Son de destacar en ella sus balustres, verdadera filigrana de cincelado del más puro y pleno Renacimiento, y en una labor muy parecida a la de las rejas de las ventanas del Alcázar de Toledo, también ejecutadas por el maestro Villalpando con muy similares aires.

Pero, muy por encima, incluso, de tales forjas de los maestros Hayaveras, Villalpando y Díaz del Corral —que hoy todavía lucen en la fachada de la Universidad de Alcalá— hay que destacar otra obra que en los momentos presentes ya no se encuentra en su lugar de origen: la magnífica verja que, para aislar el sepulcro del Cardenal Cisneros, en la capilla del Colegio Mayor de San Ildefonso, se encargase a Nicolás de Vergara, pintor, escultor, orfebre y metalistero toledano. Verja que de la capilla de la Universidad se trasladó con el tiempo al crucero de la Iglesia Magistral y, después de los más diversos avatares, terminó llevándose al Museo Arqueológico Nacional de Madrid, en cuya 4.ª planta hoy se conservan parte de sus restos.

La diseñó, decíamos, Nicolás de Vergara, en el año de 1566, fallecido en 1574 la continuó su hijo, también llamado Nicolás y apodado «el Mozo» para distinguirlo del padre; otro hermano, Juan de Vergara, también intervino en su obra relievárida... La verja no quedó terminada hasta 1580, lo que motivó un largo pleito entre los Vergara y el Colegio Mayor de San Ildefonso, pues aquéllos se habían comprometido, tras la muerte del padre, a entregarla al año y medio (cosa que no hicieron) y, además, reclamaban unas demasías sobre lo primitivamente contratado muy elevadas (34). En realidad el pleito no termina hasta el año de 1594, si bien la verja ya se había instalado en 1591 (35).

Sin desmontar y en buen estado de conservación, fue citada por gran número de investigadores (como Ceán Bermúdez, Eugenio Llaguno...) e, incluso, estudiada por historiadores del arte (como Amador de los Ríos, Elías tormo, Terán y Emilio Camps) (36)... Por todos ellos y por las fotos existentes sabemos se componía de cuatro gruesas columnas en los ángulos, quince balaustres en los frentes y otros diecinueve en los costados; quedaba todo ello sujeto por gruesa cornisa que se embellecía, en sus ángulos y sobre las cuatro gruesas columnas de la parte baja, con otros tantos plintos (decorados por sus cuatro caras con relieves alusivos a las virtudes del Cardenal Cisneros) sobre los que se levantaban jarrones con cisnes y cabezas de carnero y guirnalda por asas; finalmente, se completaba todo el conjunto por dos magníficos escudos del Cardenal sostenidos por sus emblemáticos cisnes.

De toda esta obra en bronce, hoy, en el Museo Arqueoló-

(33) CASTILLO OREJA, M. A., «Colegio Mayor de San Ildefonso...», *O. Cit.*, p. 77.

(34) ORDUÑA Y VIGUERA, E., «Rejeros Españoles», *O. Cit.*, pp. 53-54.

(35) Se recoge todo el proceso documental de pleito, así como sus intrincados avatares, en CASTILLO OREJA, M. A., «Colegio Mayor de San Ildefonso...», *O. Cit.*, pp. 89-93.

(36) Vid. entre otros: LLAGUNO, E., «Noticias de los Arquitectos y Arquitectura en España», con anotaciones de Ceán Bermúdez. Madrid, 1829. Tomo III, p. 117. AMADOR DE LOS RÍOS, J., «El Sepulcro del Cardenal Cisneros», en Museo Español de Antigüedades, Tomo V, p. 358. TERÁN, M. y CAMPS, E., «La obra maestra de los bronceístas españoles: la reja del sepulcro de Cisneros», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, núm. 13, enero-abril de 1929, pp. 107-108 (citando a TORMO).

gico Nacional de Madrid, aún podemos admirar uno de los escudos de Cisneros, los cuatro plintos relievares, tres de los jarrones, once balaustres completos, otros nueve en mal estado y una serie de pequeños restos procedentes de más balaustres.

Igual que en el período anterior, también en esta etapa existirá en *Torrelaguna* un foco destacable rejero. No tan importante como el de Alcalá, indudablemente, e incluso de rejas anónimas y hasta indocumentadas, pero, aún así, digno, al menos de ser constatado e inventariado en espera de más profundas investigaciones y estudios.

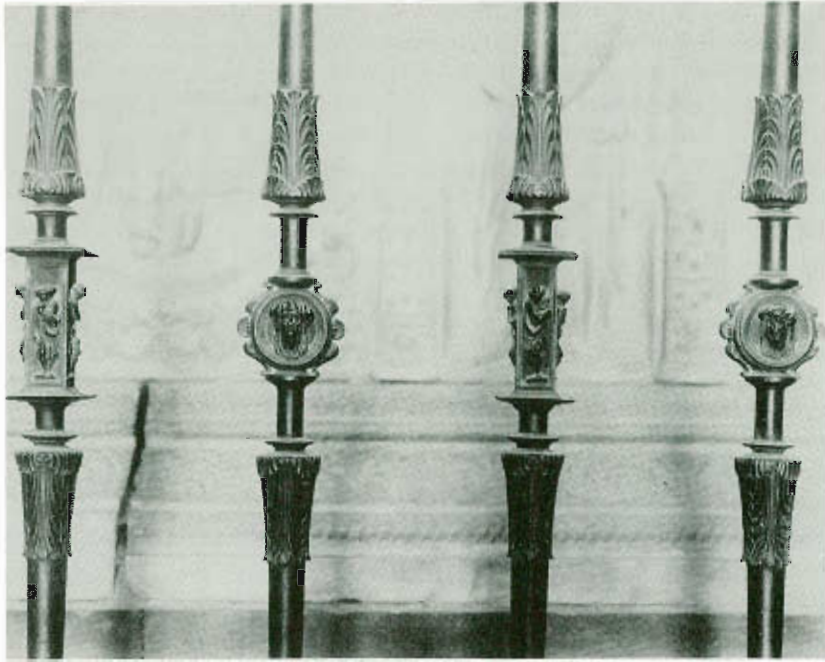
En su Iglesia Parroquial de Santa María Magdalena tres grandes rejas deben incluirse en estos años: las que cierran los ábsides laterales y la que aísla la capilla de la Anunciación. Las gemelas de los ábsides debieron realizarse entre 1540 y 1560 aproximadamente, estructurándose en dos cuerpos, faja intercorporal, friso y crestería o montante, y estando integradas por recios balaustres con muy ligeras macollas. Son de excelente calidad sus fajas y frisos, repujados con mascarones, roleos y veneras, así como sus montantes, integrados por flameros y escudos centrales en lauras, todo ello rematado por crucifijos.

Por su parte, la que cierra la capilla de la Anunciación ostenta similar estructura, tipo de balaustre y repujados de faja y friso. Su montante centra el escudo de los fundadores —los López de Sevilla— rematando por Crucificado y flanqueado por tallos con mascarones, flameros y perfiles de guerreros. Quizás su ejecución sea un poco posterior a la de las rejas de los ábsides, pudiendo marcarse una cronología oscilante entre 1560 y 1570 (37).

(37) Rejas estudiadas por CHICO, V. y MOMPLET, A., *O. Cit.*, pp. 54-57.

No podemos cerrar la etapa del pleno Renacimiento sin la constatación y comentario de una obra maestra de la forja que, aunque procediendo de otros lugares y habiendo sido instalada en fecha no lejana, hoy luce en una iglesia madrileña: nos referimos a la reja de la capilla-panteón de los Duques de Medinaceli, en el crucero del *templo de Jesús de Medinaceli*. En 1951 y para concluir las obras de su panteón, trajeron desde Andalucía los propios Duques esta reja, en hierro forjado y dorado. De momento indocumentada (pues, fallecidos los Duques ni sus descendientes ni los frailes de la iglesia conocen con seguridad su procedencia, salvo la «posibilidad» de haber estado ubicada en alguna de las posesiones de la Casa de Medinaceli de Sevilla) ostenta una mezcla de aires propios efectivamente, de los talleres sevillanos de mediados de la décimosexta centuria, pero combinados con un efecto de fortaleza más bien característico de las fraguas castellanas, y, más concretamente, de las burgalesas y toledanas.

Es indudable que la obra sufrió reformas en los años cincuenta de nuestro siglo (cuando su traslado e instalación), reforzándose con purpurina sus dorados, repulándose sus balaustres y restaurándose parte de su crestería, en la cual las llamas de sus



Los Vergara. Reja del sepulcro de Cisneros (detalle).

seis flameros, hoy a base de simples y muy recortadas chapas metálicas, más parece obra degenerante industrial que propia de la recia y maciza forja de los maestros del Renacimiento español.

De todas formas —y aunque posteriores investigaciones puedan confirmar su procedencia y autoría— lo cierto es que nos muestra una tipología muy concreta: aquélla de finales del segundo tercio del XVI en la que características de los talleres andaluces y castellanos se conexionan estrechamente merced a una serie de maestros volantes que, a caballo entre Sevilla y los núcleos castellanos de Toledo, Burgos y Palencia, realizan una producción todavía no suficientemente estudiada; maestros, por ejemplo, como Juan López, sevillano o granadino de origen, pero con taller establecido en Toledo desde el 1551 y realizando frecuentes viajes a Sevilla, donde, entre el 1565 y el 1572, ejecutará la famosa reja de la Capilla de la Antigua, en la Catedral (38).

En espera, pues, de posteriores confirmaciones, dejemos de momento en pie establecida su magnífica calidad, su marcaje de perfecta tipología renacentista de hacia el 1575 y el seguimiento de estructuras y diseños propios del taller del maestro López.

C) Período del último Renacimiento (1575-1600)

Tras los esplendorosos momentos de transición y de pleno Renacimiento —en los que, como viéramos, las rejas se plagaban con cintas de hierro caladas de chapas recortadas, de diver-

(38) Vid. OLAGUER-FELIÚ, F. de, «En torno a la rejería artística toledana», Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid. Volumen XLIII. Valladolid, 1977, pp. 223/236.

sidad de tipologías de barrotaje y, aún, de relieves y de esculturas policromados— durante el último tercio del XVI se impone en la forja monumental hispana una marcada sobriedad que, sin abandonar sus aires renacientes, la hace adquirir un tono de austeridad, una mayor apariencia de fortaleza y, en general, a ostentar unas proporciones más reducidas, todo ello dentro de un criterio marcadamente geometrizable y residiendo su fundamental maestría en lo perfecto y pulido de sus balaustres que, sin macollas ni mazorcas, lucen como su mayor mérito la perfecta forma y silueta de sus ensanchamientos y estrangulamientos sucesivos. Asimismo, tras los ensayos del segundo tercio de la centuria incorporando al hierro de las rejas otros materiales, ahora, a finales del XVI, llegará, en múltiples ocasiones, a preferirse el bronce, siendo numerosos los maestros que labren sus obras totalmente con tal material e, incluso, puliendo tanto sus superficies que, con los brillos y reflejos obtenidos, se supla sobradamente la ausencia de relieves, frisos, chapas y demás aditamentos decorativos anteriores.

Dentro de los límites madrileños tenemos tres buenos exponentes de este período en las otras tantas rejas que, en la *Iglesia del Monasterio de El Escorial*, se levantan a sus pies, bajo el coro del templo. Se realizaron por un maestro aragonés, Guillén de Luxarón, una de las primeras figuras de esta etapa dentro del campo metalistero y que tenía su gran taller central establecido en Zaragoza. Sabemos documentalmente que con él otorgó escritura Pompeyo Leoni el 15 de octubre de 1579 (39) y que ya, poco después de 1580, las rejas estaban instaladas en su lugar de destino. Totalmente realizadas en bronce, muy pulimentadas y dentro de todas las características propias de la etapa, se adecúan con exactitud a la arquitectura escorialense que completan.

Y para muy finales de la centuria —a caballo con el siglo XVII— es cuando en *Madrid*, elevado al rango de capital por Felipe II hacia el 1561, comienzan a establecerse los primeros talleres fijos relativos al trabajo de la forja monumental. Uno de los primeros de los que tenemos noticia fue el del maestro Francisco Hernández que, entre el 1595 y el 1618, trabajará para iglesias toledanas, segovianas y de pueblos de la provincia, y al que, forzosamente, habremos de considerar como pionero madrileño de la forja, al serlo él mismo y al tener aquí montado su taller. Sabemos que, en 1596, intervino en la realización de una gran reja para la iglesia de San Bartolomé de la Vega, Toledo, y que en 1617 entró en trámites con el Monasterio de la Encarnación, de Madrid, para la contratación de la reja y púlpitos de su Capilla Mayor (40). Al año siguiente acepta un encargo de la Catedral de Segovia, donde realizó la mejor obra de toda su producción: la gran reja de la Capilla de San Andrés que, por tener que seguir el modelo de la de la Capilla de Santiago, en la misma Catedral, se aparta por completo de las tipologías del momento (41).

Un poco posterior fue el establecimiento en Madrid del

(39) ORDUNA y VIGUERA, E., *O. Cit.*, p. 62.

(40) Vid. ALCOLEA, S., «*Artes decorativas de la España Cristiana. Siglos XI-XIX*». Tomo XX del *Ars Hispaniae*, Madrid, 1975, p. 70.

(41) Toda la documentación de la obra se encuentra publicada por VERA, J. de, «*La Capilla de San Andrés en la Catedral de Segovia*», *Estudios Segovianos*, Tomo V de 1950, pp. 123 y ss. La reja ha sido estudiada por GALLEGU DE MIGUEL, A., «*Rejería castellana. Segovia*», Segovia, 1974, pp. 120/125.

taller del maestro Diego Alonso Sánchez, que desde aquí también acudió a Segovia para participar en el concurso de adjudicación de las forjas de la Capilla de San Andrés, que ganase el maestro Hernández; concurso al que también acudió un tercer rejero madrileño: Felipe el Mozo, maestro cerrajero que hubiese trabajado antes para el Monasterio de El Escorial (42).

De los mismos años que los anteriores, pero con actividad más centrada en Madrid-capital, fueron los maestros Diego de Gamboa y Toribio Vélez, el primero de los cuales intervino en obras rejas cuando la remodelación de 1617 de la Iglesia de San Francisco el Grande, de Madrid (43), en la ejecución de la reja «para la capilla del mercader Nicolás Ordóñez»; y el segundo «contratando en 1615 la reja del coro del Monasterio de la Encarnación» (44).

Con el establecimiento en Madrid de tal quinteto de talleres puede cerrarse, pues, esta breve panorámica del arte de la forja monumental —o «rejería arquitectónica»— del siglo XVI dentro de los límites madrileños... Una breve panorámica que, no obstante, nos ha permitido observar como el Siglo de Oro de la rejería española tuvo su fiel y hasta esplendente reflejo en las regiones madrileñas, donde un fray Francisco de Salamanca, un Juan Francés, un Pierres Hayaveras, un Francisco de villapando, un Ruiz Díaz del Corral, unos Vergara, un Guillén de Luxarón y toda una serie de maestros forjadores madrileños fueron dejando en los centros de Alcalá de Henares, de Torrelaguna, del Valle de Lozoya, de El Escorial y del propio Madrid-capital magníficos esponentes de su producción, y, lo que hace más importante a su conjunto, clarísimos ejemplos de todos y cada uno de los períodos rejeros del siglo XVI.

Y junto a esto, también cabría pararnos a reflexionar en cómo, dentro de nuestra arquitectura, la rejería ha sido elemento indispensable de aplicación, tanto en separaciones interiores, como en cerramientos exteriores. Lo acabamos de ver claramente en este suscito repaso en el que, nada menos, han desfilado los más representativos e importantes edificios madrileños, como el Monasterio del Paular, la Iglesia Magistral y la Universidad de Alcalá de Henares, la Iglesia Parroquial de Torrelaguna, la antigua Iglesia de la Almudena de Madrid y el Monasterio de El Escorial... Por ello no estaría de más cerrar estas líneas con una muy atinada reflexión del profesor Camón Aznar cuando nos dijo:

«No es un arte menor éste de las rejas españolas, sino la expresión más pura de una sensibilidad artística que sabe manejar formas sin macizar espacios. Hoy que la escultura se convierte en móviles que vuelan, en bloques que se abren en el aire sin detener la luz, en hilos que la vista recorre como la mano un arpa, creemos que ha llegado el momento de valorar estas rejas como una de las creaciones más originales del genio español» (45).

(42) GALLEGO DE MIGUEL, A., O. Cit., pp. 120. La documentación transcrita por VERA, J. de, O. Cit., p. 123. Más datos sobre él en QUINTANILLA, M., «Algunas notas sobre artífices segovianos», Estudios Segovianos, 1962, p. 152 y ss. Puede verse, asimismo, OLAGUER-FELIÚ, F. de, «Notas para una historia de la rejería arquitectónica madrileña», O. Cit.

(43) TORMO, E., «Las Iglesias del Antiguo Madrid», reedición de 1972, p. 66.

(44) Vid.: ALCOLEA, S., O. Cit., pp. 70 y 75.

(45) CAMON AZNAR, J., O. Cit., p. 397.

BIBLIOGRAFIA

LISTA DE ABREVIATURAS

A.B.:	The Art Bulletin.
ACADEMIA:	Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
A.E.:	Arte Español.
A.E.E.:	Archivo Español de Arte.
A.E.A.A.:	Archivo Español de Arte y Arqueología.
A.G.S.:	Archivo General de Simancas.
A.H.N.:	Archivo Histórico Nacional.
A.I.E.M.:	Anales del Instituto de Estudios Madrileños.
B.A.E.:	Biblioteca de Autores Españoles.
B.A.H.:	Boletín de la Real Academia de la Historia.
B.C.I.S.A.A.P.:	Bollettino del Centro Internazionale di studi di Architettura Andrea Palladio.
B.M.I.C.A.:	Boletín del Museo e Institución «Camón Aznar».
B.N.M.:	Biblioteca Nacional. Madrid.
B.S. A.A.:	Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. Universidad de Valladolid.
B.S.E.E.:	Boletín de la Sociedad Española de Excursiones.
C.D.:	La Ciudad de Dios.
C.P.:	Colección Pellicer. Real Academia de Historia.
C.S.I.C.:	Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
CUAD.ART.GR.:	Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada.
I.A.:	La Ilustración Artística.
I.E.A.:	La Ilustración Española y Americana.
J.N.C.I.:	Journal of the Warburg and Courtauld Institute.
M.C.V.:	Mélanges de la Casa de Velázquez.
M.E.A.:	Museo Español de Antigüedades.
R.A.B.M.:	Revista de Archivos, Biblioteca y Museos.
R.B.A.M.A.M.:	Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos del Ayuntamiento de Madrid.
R.C.:	Religión y Cultura.
R.N.A.:	Revista Nacional de Arquitectura.
R.S.:	Reales Sitios.
R.U.C.:	Revista de la Universidad Complutense. Madrid.
SALAMANCA R.P.E.:	Salamanca. Revista Provincial de Estudios.
S.P.E.:	Semanario Pintoresco Español.
V.M.:	Villa de Madrid.

A) Fuentes manuscritas

- ALCALA DE HENARES: *Noticia histórica descriptiva de la Universidad de Alcalá de Henares precedida de un soneto...* Ms. (s.l.) (s.a.), B.N.M., Mss. 20.323, núm. 31.
- ALMELA, J. A. de: «Descripción de la octava maravilla del mundo que es la excelente y santa casa de San Lorenzo (1594)» B.N.M., Mss. 1724. / Editado por G. de Andrés: *Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, T. IV. Madrid, 1962.
- ANALES: *Complutenses y Historia Eclesiástica i seglar de la ilustre villa de Alcalá de Henares...* H. 1652. B.N.M. Mss. 7899.
- ANONIMO: *Noticias de Madrid, 1598*. B.N.M., Mss. 10861, f. 369v.º-372v.º
- CABRERA DE CORDOBA, Luis: *Historia Laurentina. Poema*. 1581 (Biblioteca de El Escorial).
- CERTAMENES, *motes y emblemas iluminados con que el Colegio Mayor y su Rector D. N. Zapata obsequiaron a Felipe III y a su mujer Doña Margarita cuando visitaron el cuerpo de San Diego de Alcalá*. B.N.M., Mss. Res. 238.
- CUELVIS, Jacob: *Thesoro Chrographico de las Espannas, or diary of a journey through Spain and Portugal in the years 1599 and 1600*. (Mss. del siglo XVII, 672 fols.). Britihs Museum, Hare 3822.
- EL ESCORIAL: *Relación de las cosas más particulares que hay en su edificio, y de las casas y sitios vecinos*. B.N.M., Mss. 2058, p. 330.
- EL ESCORIAL: *Grandezas del Convento Real del Escorial. Memoria de lo que costó el templo de San Laurencio el Real y más cosas particulares de la Fábrica*. (s.a.) B.N.M., Mss. 18-226-10.
- EL PARDO: *Noticias del Palacio de El Pardo desde 1604*. Ms. (siglo XVIII) C.P. T. 26, f. 277v.º, 278 y v.º, 351 y v.º y 501.
- FERNANDO I, REY DE CASTILLA Y ARAGON: *Cédula de Fernando el Católico en que concedió jurisdicción propia a las villas de Frixueque, Colmenar Viejo y Guadarrama, sita en el Real de Manzanares*. (s.a.), B.N.M., Mss. 19.703-37.
- FERNANDEZ DE OVIEDO, Gonzalo: *Las Quincuagenas de los generosos y no menos famosos Reyes, Principes, Marqueses, Condes e Personas notables de España*. (Madrid 1555-1556). B.N.M., Mss. 2.217-19.
- GRACIA DEI: *La Universal*. Contiene = / La orden que se tiene en las entradas que su Magd. açe en las Villas y Cuidades (sic.) que su Magd. entra en público... (f. 549) / Las honras del serenissimo Rey don Sebastian de Portugal en S. Jerónimo 1578 (f. 554) / Las honras y obsequias Reales, que se celebraron en el Monasterio y capilla Real de las descalças de la Villa de Madrid... de la emperatriz, 1603 (f. 560) / B.N.M., Mss. 11773.
- HERRERA, Juan de: *Traza de dos edificios, el uno interior y espiritual, y el segundo material de una Iglesia Maior Collegial, que se funde en la Villa de Madrid*. (Reinado de Felipe III). B.N.M., Mss. 246.
- JURAMENTO: *Del serenissimo principe don felipe 3 padre del Rey Nsr. en San Geronimo de Madrid. Año de 1584*. B.N.M., Mss. 11.773, f. 592.
- LEON PINELO, Antonio de: *Anales de Madrid* (desde el año 447 al de 1658). B.N.M., Mss. 1255.
- LIBROS: *De Acuerdos del Consejo madrileño (1464-1600)*. Edición, prólogo y notas de A. MILLARES CARLO y J. ARTILES RODRIGUEZ. Madrid, 1932.
- MADRID: *Relación del bautismo del principe don Fernando, celebrado en Madrid el domingo 16 de diciembre de 1571*. B.N.M., Mss. Z-45, f. 543.
- *Ordenanzas hechas en Madrid, 1497*. B.N.M., Mss. 20.269-9.
- *Novedades de la Corte y estensión de su sitio* (Madrid, 1586). B.N.M., Mss. 1.761, p. 248.
- MADRID: *Noticia del Humilladero de Madrid, cerca de la Puerta de Guadalupe y del Hospital de la Corte fundado allí 1438*. Mss. (siglo XVIII). C.P., T. 26, f. 94 v.º
- *Noticia de la petición que la Villa de Madrid hizo al Rey D. Felipe II, de que se estableciese en ella una Catedral, 1576*. Mss. (siglo XVIII). C.P., T. 26, f. 183 y 184.
- *Noticias del año 1594*. B.N.M., Mss. 3827.
- MEMORIAL: *De sucesos acaecidos en Madrid desde el año de 1514 hasta el de 1610*. (Madrid, 1610). B.N.M., Mss. 4072, p. 110.
- RELACION: *Del juramento del Principe Don Fernando, hijo de Felipe II. (1-mayo-1573, en S. Jerónimo)*. B.N.M., Mss. 11773, f. 568 v.º
- *En San Gerónimo de Madrid Domingo postrero de mayo Año M.D.LXXIII, se juró el Principe de España Don Fernando con solemnidad de cortes...* B.N.M., Mss. 1750, f. 108.
- *Del juramento del Principe Don Phelipe nro Señor, que se hiço en el Monasterio de San Geronimo de esta Villa de Madrid dia de Sant Martin a once de noviembre de mill quinientos y ochenta y quatro años*. B.N.M., Mss. 1750, f. 120 y ss.
- *De la construcción de un Castillo y de la Puerta del Sol de Madrid para defender la Villa de bandoleros y comuneros. Año 1520*. Ms. (siglo XVIII). C.P. T. 26, f. 121.
- *Historica de la fundación del hospital de La Latina, llamado también de la Concepción de Nuestra Señora, por Francisco Ramirez y Beatriz Galindo. 1499*. Ms. (siglo XVIII). C.P., T. 26, f. 110-111.
- RELACIONES: *Relaciones de fiestas en Madrid, siglo XVI (1541-1544)*. B.N.M., Mss. 20.271.

B) Fuentes impresas

- ALVAREZ Y BAENA, J. A.: *Compendio histórico de las grandezas de la coronada villa de Madrid...* Madrid, Antonio Sancha, 1786.
- BERTAUT, François: *Journal d'un voyage d'Espagne; contenant une description fort exacte de ses Royaumes, et de ses principales Villes.* París, 1669.
- CABRERA DE CORDOBA, Luis: *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614.* Madrid, 1857.
- *Historia de Felipe II, rey de España (1619).* 2 vols. Ed. de Madrid, 1876-1877.
- CARRILLO, Fray Juan: *Relación histórica de la Real Fundación del Monasterio de las Descalzas de Santa Clara de la Villa de Madrid...* Madrid, 1616.
- CEAN BERMUDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España.* Madrid, Vda. de Ibarra, 1800, 6 vols.
- *Vida de Juan de Herrera, esforzado soldado de Carlos V, insigne arquitecto de Felipe II y uno de los mejores matemáticos de su tiempo.* Madrid (s.a.) (¿1823?).
- COCK, Enrique: *Mantua Carpetana heroice descripta.* Introducción y notas por R. MOREL FATIO y A. RODRIGUEZ VILLA. Madrid, 1883.
- *Ursaria Sive Mantua Carpetana Heroice Descripta.* Introducción y estudio por E. HERNANDEZ VISTA. Madrid, 1960.
- GOMEZ DE CASTRO, Alvar: *De Rebus gestis.* Alcalá, Andrés de Angulo, 1569 (Trad. por J. Oroz Reta. Madrid, 1984).
- GOMEZ DE MORA, Juan: *Relación de las honras funerales que se hicieron para la Reyna Dña. Margarita de Austria... en esta Villa de Madrid por S.M. el Rey Don Felipe.* (s.l.) (s.a.).
- GONZALEZ DAVILA, Gil: *Teatro de las grandezas de la Villa de Madrid Corte de los Reyes Católicos de España...* Madrid, 1623.
- HERRERA, Juan de: *Sumario y breve declaración de los diseños y estampas de la Fábrica de San Lorenzo el Real del Escorial.* Madrid, Vda. de Alonso Gómez, 1589 (Ed. por L. Cervera Vera. Madrid, 1954).
- HILAN, Diego: *Compendio de las grandezas del Monasterio de San Lorenzo del Escorial, única maravilla del mundo.* Madrid, Gabriel Ramírez, 1739.
- LEONARDO DE ARGENSOLA, Lupercio: «Descripción de Aranjuez». en *Rimas*, vol. I. Zaragoza, 1634, p. 191.
- L'HERMITTE, Jean: *Le passetemps o Mémoires d'un Gentil homme de la Chambre des Rois d'Espagne Philippe II y Philippe III.* Amberes, 1890 y 1896, por Charles RUELENS, E. OUVRELEAUX y J. PETIT.
- LOPE DE VEGA CARPIO, Félix: Textos sobre Madrid en *B.A.E.* XXIV (1), 365-407, XXXIII, p. 148-158, XVIII (2), pp. 412-13.
- LOPEZ DE HOYOS, Juan: *Hystoria y relación verdadera de la enfermedad felicissimo transito, y sumptuosas exequias funebres de la Serenissima Reyna de España doña Isabel de Valoys...* Madrid, Pierres Cosin, 1569.
- *Relación de la muerte y honras funebres del S.S. Principe Don Carlos...* Madrid, 1568.
- *Real Apparato y sumptuoso recibimiento con que Madrid... rescibió a la Serenissima Reyna Doña Ana de Austria...* Madrid, 1572.
- MADRID: *Libro de las honras que hizo el colegio de la Compañía de Iesús de Madrid, a la M.C. de la Emperatriz doña Maria de Austria, fundadora del dicho Colegio, que se celebraron a 21 de abril de 1603.* Madrid, 1603.
- *Pregón general para la buena gobernación desta Corte.* Madrid. Viuda de Alonso Gómez, 1585.
- Bando de la Junta a cuyo cargo esta el ornato y policía de la Villa y Corte de Madrid, referente a la construcción de casas y venta de géneros en las calles (s.l.) (s.a.: ¿1591?).*
- MALDONADO DE MATUTE, Hernando: *Memorial y discurso de la Villa de Madrid, dio al Rey Don Felipe III Nuestro Señor, sobre la mudança de la Corte.* Madrid, 1600.
- MATA, Fray Gabriel de: *Vida, muerte y milagros de S. Diego de Alcalá en octava rima... Con las Hieroglyphicas y versos que en alabança del Santo se hizieron en Alcalá para su processión y fiesta.* Alcalá de Henares, 1589.
- MEDINA, Pedro de: *Libro de grandezas y cosas memorables de España.* Alcalá de Henares, P. de Robles y I. de Villanueva, 1566.
- *Primera y segunda parte de las grandezas y cosas memorables de España, agora nuevamente corregida y muy ampliada por Diego Pérez de Mesa.* Alcalá, Juan Gracian, 1590 (Nueva edición en 1515).
- MORALEJA Y NAVARRO, Joseph Patricio: *Grandezas y excelencias de Madrid,* 1746.
- MORALES, Ambrosio de: *Las antigüedades de las Ciudades de España.* Alcalá de Henares, Juan Iñiguez de Lequerica, 1575.
- *La vida, el martyrio, la invención, las grandezas y las traslaciones de los gloriosos niños Martyres San Iusto y Pastor. Y el Solemne triunfo con que fueron recibidas sus santas reliquias en Alcalá de Henares en su postrera traslación.* Alcalá de Henares, 1568.
- MORIGIA, Paolo: *Historia brieve dell'augustissima casa d'Austria, con la descrittione della rara al mondo fabrica dello Scuriale di Spagna.* 53 vols. Bérgamo, 1593. (La descripción de El Escorial está publicada por Gregorio de ANDRES en *Anales de Madrid*, VI, 1970.)
- PELLICER Y SAFORCADA, Juan Antonio: *Discurso sobre varias antigüedades de Madrid, y origen de sus parroquias especialmente de la de San Miguel.* Madrid, Impta. de Sancha, 1791.

PONZ, Antonio: *Viaje de España*. Madrid, 1772-94, 18 vols. (ed. de Madrid, 1947).

PORREÑO, Baltasar: *Dichos y hechos del rey D. Felipe II*. Madrid, 1639 (1.^a ed. de Cuenca, 1621). Reedición de Madrid, 1942.

PORTILLA, M.: *Historia de la Ciudad de Compluto*. Alcalá, Joseph Espartosa, 1725-1727. 2 vols.

RELACION: *Entrada que los Reyes hicieron en Madrid de vuelta de su casamiento de los Reynos de la Corona de Aragón. Domingo 24 de octubre de 1599*. Sevilla, Clemente Hidalgo, 1599.

— *Del recibimiento que la Universidad de Alcalá de Henares hizo a los Reyes N.S. cuando vinieron de Guadalajara tres días después de su felicísimo casamiento*. Alcalá de Henares, Juan de Brocar, 1560.

— *Del bautismo del príncipe don Fernando (Año 1571)*. En «Relaciones históricas de los siglos XVI y XVII». Sociedad de Bibliófilos españoles. Madrid, 1896.

QUINTANA, Jerónimo de la: *A la Muy Antigua, Noble y Coronada Villa de Madrid. Historia de su Antigüedad, Nobleza y Grandeza*. Madrid. Imprenta del Reino, 1629.

— *Historia del origen y antigüedad de la venerable y milagrosa imagen de Ntra. Sra. de Atocha*. Madrid, Imp. del Reino, 1637.

QUINTANILLA Y MENDOZA, P. de: *Archetipo de virtudes...*, seguido de *Archivo Complutense*. Palermo, Nicolás de Bua, 1653.

SANTOS, Francisco de los: *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial...* Madrid, Imprenta Real, 1657.

SIGÜENZA, Fre. José de: *Historia de la Orden de San Jerónimo*. Madrid, 1595-1605, 3 vols. (Ed. de la Nueva Biblioteca de Autores Españoles, por J. Catalina García, Madrid, 1907-1909, 2 vols.)

— *Fundación del Monasterio de El Escorial por Felipe II*. Madrid, 1927.

— *La Fundación del Monasterio de El Escorial*. Madrid, 1963.

TORRES, Juan de: *Relación del nacimiento del christianísimo y serenísimo príncipe Don Fernando, hijo del catholico Rey de España Don Philippe, y de la Reyna Doña Anna de Austria...* Medina del Campo, 1572.

VANDER-HAMMEN Y LEON, L.: *Don Felipe el Prudente segundo deste nombre Rey de las Españas*. Madrid, 1625.

VILLALON, C. De: *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente (1539)*. Madrid, 1898.

XIMENEZ, Andrés: *Descripción del Real Monasterio del Escorial, su magnífico Templo, Panteón y Palacio...* Madrid, 1764.

C) Estudios publicados

AGUADO, Joaquín: «Templos de la capital de España. Parroquia de San Jerónimo el Real». *Cisneros*, 1973, núm. 47, pp. 82-87.

AGUILAR PINAL, Francisco: «Dos manuscritos referentes a la historia de Madrid». *A.I.E.M.*, II, 1967, pp. 171 y ss.

AGULLO, Mercedes: «El hospital y convento de la Concepción de Nuestra Señora (La Latina)». *V.M.* XIII, 1975, y XIV, 1976.

— «Bibliografía madrileña». *R.B.A.M.A.M.* junio 1955, núm. 70, pp. 417-446.

— *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII* (Documentos inéditos para la Historia del Arte, I). Granada, 1978.

— *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*. Madrid, 1981.

ALCAZAR, Cayetano: «El platero Francisco Alvarez, autor de la Custodia mayor del Ayuntamiento de Madrid». *B.S.E.E.* septiembre 1918, pp. 196-99.

ALENTA Y MIRA, J.: *Relación de solemnidades y fiestas públicas de España*. Madrid, 1903.

ALVAR, A.: *Felipe II, la Corte y Madrid en 1561*. Madrid, 1985.

ALVAREZ DE QUINDOS Y BAENA, Juan Antonio: *Descripción histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez*. Madrid, 1804.

ALVAREZ SOLAR-QUINTES, Nicolás: «Reales Cédulas de Felipe II y Adiciones de Felipe III a la escritura fundacional del Monasterio de las Descalzas de Madrid (1556-1601)». En *Madrid en el siglo XVI*, I, Madrid, 1962.

ALVAREZ TURIENZO, Saturnino: *El Escorial en las letras españolas*. Madrid, 1963.

AMADOR DE LOS RIOS Y SERRANO, José: «Estilo del Renacimiento. Alcalá de Henares». *El Siglo Pintoresco*, agosto, 1847, III, pp. 172-177; enero, 1848, pp. 296-299.

— «Sepulcro del Cardenal Cisneros. Iglesia Magistral de Alcalá de Henares», *M.E.A.*, V, 1875.

AMADOR DE LOS RIOS Y SERRANO, José, DE LA RADA Y DELGADO, Juan de Dios y ROSSELL, Cayetano: *Historia de la Villa y Corte de Madrid*. Madrid, 1850-1864, 4 vols. (Nueva ed. de Madrid, 1978).

AMADOR DE LOS RIOS, Rodrigo: «La parroquia de Santa María la Mayor de Alcalá de Henares y la Capilla del Relator». *Academia*, 1898, pp. 231 y 279.

AMADOR DE LOS RIOS Y FERNANDEZ VILLALTA, Rodrigo: «La Capilla del Relator en la Parroquia de Santa María de Alcalá de Henares». *I.E.A.*, XLVI, 22-2-1902, núm. VII, pp. 110-113.

ANDRADA, R.: «El palacio de El Pardo como obra de arquitectura». *R.S.*, 1976, núm. 49.

ANDRES, Gregorio de (ed., prólogo y notas): «Descripción del Monasterio de San Lorenzo del Escorial, por Antonio Gracian (1576)». *A.I.E.M.*, V, 1970, p. 55 y ss.

- «Relación anónima del siglo XVII sobre los cuadros del Escorial». *A.E.A.*, XLIV, 1971, pp. 49-64.
- «La descripción de S. Lorenzo el Real de la Victoria», del Escorial por Lorenzo Van der Hamen (1620)». *A.I.E.M.*, IX, 1973, p. 251 y ss.
- *Inventarios de documentos sobre la construcción y ornato del Monasterio del Escorial existentes en el Archivo de su Real Biblioteca*. Anejo de *A.E.A.*, Madrid 1972, 1973 y 1974.
- «Ordenación urbanística de Madrid dada por Felipe II en 1590». *A.I.E.M.*, XII, 1976, p. 15 y ss.
- «La construcción de la iglesia de Valdemorillo y el castillo de Villaviciosa de Odón según las trazas de Bartolomé de Elorriaga». *A.I.E.M.*, XIII, 1976, p. 61 y ss.
- «Inventario de documentos del siglo XVI sobre El Escorial que se conservan en el Archivo del Instituto "Valencia de Don Juan" (Madrid)», *C.D.*, V, 194, 1981.
- ANGULO INIGUEZ, Diego: *Pintura del Renacimiento*. (Vol. XII del *Ars Hispaniae*). Madrid, 1954.
- «Herrera el Mozo y el Alcázar de Madrid». *A.E.A.*, vol. 45, 1972.
- ANGULO INIGUEZ, Diego y PEREZ SANCHEZ, Alfonso: *Pintura madrileña. Primer tercio del siglo XVII*. Madrid, 1969.
- ANTOLIN Y PAJARES, Guillermo: *La Real Biblioteca de El Escorial*. Madrid, 1913.
- ASTRANA MARIN, Luis: «Madrid en 1566». En *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, 1949, p. 7 y ss.
- AYALA Y RAYA, Manuel: *Real sitio de El Pardo*. Madrid, 1893.
- AYALA Y RAYA, Manuel y SASTRE, Francisco: *Alcalá de Henares*. Madrid, 1890.
- *Colmenar Viejo*. Madrid, 1890.
- AZANA, Esteban: *La Magistral de Alcalá y la Diócesis de Madrid*. Alcalá de Henares, 1885.
- *Historia de la Ciudad de Alcalá de Henares (Antigua Compluto) adicionada con una reseña histórico-geográfica de los pueblos de su partido judicial*. Alcalá de Henares, 1882-1883, 2 vols.
- AZCARATE, José María de: *Escultura del siglo XVI*. (Vol. XIII del *Ars Hispaniae*). Madrid, 1958.
- «Antón Egas», *B.S. A.A.*, 1957, 23 pp. 5 y ss.
- *Arquitectura gótica toledana del siglo XV*. Madrid, 1958.
- «Datos sobre las construcciones en el Priorato de Uclés durante la primera mitad del siglo XVI», *B.S. A.A.*, 1959, 25, pp. 89 y ss.
- (Director): *Inventario artístico de la Provincia de Madrid*. Madrid, 1970.
- *La Capilla del Obispo en San Andrés*, Madrid, 1971.
- «Sentido y significación de la arquitectura hispano-flamenca en la Corte de Isabel la Católica», *B.S. A.A.*, 1971, 37, pp. 201 y ss.
- *Castilla La Nueva I*, Madrid, 1983.
- AZCONA, Agustín: *Historia de Madrid desde sus tiempos más antiguos hasta nuestros días*. Madrid, Sociedad Poligráfica, 1843. Vol. I.
- AZPIROZ, José de: «Hostería del Estudiante en Alcalá de Henares». *R.N.A.*, 1948, pp. 493 y ss.
- BABELON, Jean: *Jacopo de Trezzo et la construction de l'Escorial; essai sur les arts à la cour de Philippe II*. Bordeaux-Lyon, 1922.
- BAILLO, Román: *Valdemoro*. Madrid, 1891.
- BATAILLON, Marcel: *Erasmus y España. Ensayo sobre la historia espiritual del siglo XVI*. México, 1966.
- BAYON, D.: *L'architecture en Castille au XVI^e siècle. Comande et realisations*. Paris, 1967.
- BENITO RUANO, Eloy: «Relojes y relojeros del Ayuntamiento de Madrid en los siglos XV y XVI». *A.I.E.M.*, III, 1968, pp. 141 y ss.
- «Recepción madrileña de la Reina Margarita de Austria». *A.I.E.M.*, I, pp. 85 y ss.
- BERTRAND, Louis: *Philippe II à l'Escorial*. París, 1929.
- BLUNT, A.: «El Greco's Dream of Philipp II: an Allegory of the Holy League». *J.W.C.I.*, 3, 1939-40, pp. 58-69.
- BOIX, Félix: *Los recintos y puertas de Madrid*. Madrid, 1928.
- BONET CORREA, Antonio: «Las Descalzas Reales». *Arbor*, XLVIII, 1961, núm. 182, pp. 82-85.
- «El plano de Juan Gómez de Mora de la plaza mayor de Madrid en 1636». *A.I.E.M.*, IX, 1973, pp. 15 y ss.
- «Introducción a las escaleras imperiales españolas», *Cuad. Ant. Gr.*, XII, 1975.
- *Iglesias madrileñas del siglo XVII*. Madrid, 1961. Nueva ed. de 1984.
- «La Plaza Mayor de Madrid». *Coloquio artes*, núm. 64, marzo de 1985, pp. 54 y ss.
- BRAMBILLA, F.: *Colección de las vistas del rl. sitio de sn. Lorenzo*. Madrid, 1832.
- BRATLI, Carl: *Biografía de Felipe II y descripción del monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Madrid, 1942.
- BUSTAMANTE GARCIA, Agustín: «El Colegio de Doña María de Aragón, en Madrid». *B.S.A.A.*, 1972, núm. 38, pp. 428 y ss.
- CABANES, Francisco Javier: *La Iglesia Magistral de Alcalá de Henares*. Madrid (s.a.).
- *La Capilla del Relator y del Oidor de la Parroquia de Santa María la Mayor en la Ciudad de Alcalá de Henares*. Madrid, 1905.
- CABELLO Y LAPIEDRA, Luis María: «La Universidad de Alcalá de Henares». *A.E.*, II, agosto 1913, T. I, núm. 7, pp. 321-329.
- «La Capilla del Relator o del Oidor de la Parroquia de Santa María la Mayor en Alcalá de Henares». *B.S.E.E.*, XIII, abril, 1905, núm. 146, pp. 78-82.

- CALANDRE, Luis: *El Palacio del Pardo. (Enrique III-Carlos III)*. Madrid, 1953.
- CALI, M.: *Da Michelangelo all'Escorial. Momenti del dibattito religioso nell'arte del Cinquecento*. Torino, 1980.
- CAMARA MUÑOZ, Alicia: «El orbe del Rey y el laberinto de Dios. Madrid, urbe manierista y barroca». *A.I.E.M.*, XIX, 1982, pp. 49 y ss.
- CAMBRONERO, Carlos: «El Hospital de La Latina. Apuntes para escribir su historia». *Revista Contemporánea 1875-1907*, T. 128, p. 437.
- «Las ordenanzas de Policía Urbana en 1591». *Revista Contemporánea*, 1875-1907, T. 69, p. 381.
- CAMON AZNAR, J.: «La ecultura y la rejería española del siglo XVI», *Summa Artis*, XVIII, Madrid, 1967.
- *La arquitectura plateresca*, Madrid, 1945.
- CASANOVAS, Aurora: *Catálogo de la Colección de Grabados de la Biblioteca de El Escorial*. I y II. Barcelona, 1966.
- CASASECA CASASECA, A.: «Rodrigo Gil de Hontañón. Algunas precisiones biográficas». *Salamanca R.P.E.*, núm. 14, octubre-diciembre, 1984, pp. 53-62.
- CASTILLO OREJA, Miguel Angel: «Documentos relativos a la construcción de la Iglesia Magistral de San Justo y Pastor de Alcalá de Henares». *A.I.E.M.*, XVI, 1979, p. 69 y ss.
- *Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares, 1980.
- «Juan y Valentín de Ballesteros, maestros de obras de cantería de la villa de Alcalá». *A.I.E.M.*, XVIII, 1981, p. 69 y ss.
- *Ciudad. Funciones y símbolos. Alcalá de Henares, un modelo urbano de la España moderna*. Alcalá de Henares, 1982.
- «La proyección del Arte islámico en la arquitectura de nuestro primer renacimiento: El "estilo Cisneros"». *A.I.E.M.*, XXII, 1985, p. 55-63.
- «Alcalá de Henares ciudad "reformista"». *Urbanismo e historia urbana en el mundo hispano*. Tomo II. Madrid, 1985.
- CASTRO, Heliodoro: *Guía ilustrada histórico-descriptiva de Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares, 1929.
- CATALINA GARCIA, Juan: *Ensayo de una tipografía complutense*. Madrid, 1889.
- CERVERA VERA, Luis: «La iglesia parroquial de San Bernabé en El Escorial, obra de Francisco de Mora». *A.E.A.*, XVI, 1943, núm. 60, pp. 361-379.
- «Arquitectos y escultores del retablo y enterramientos de la Capilla mayor de la Iglesia del desaparecido Convento de la Merced de Madrid». *R.B.A.M.A.M.*, XVII julio 1948, núm. 57, pp. 275-371.
- «Notas sobre la iglesia parroquial de Santa María la Mayor en Colmenar de Oreja». *B.S.E.E.*, 1949 (53), p. 113 y ss.
- «La "Chachicania" del Monasterio de San Lorenzo el Real». *A.E.A.*, núm. 87, 1949, p. 215 y ss.
- «Libros del arquitecto Juan Bautista de Toledo». *C.D.*, 162, 1950 y 163, 1951.
- «Documentos relativos a las Estampas del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial dibujadas por Juan de Herrera, talladas por P. Perret». *C.D.*, 164, 1952.
- *Las estampas y el sumario de El Escorial por Juan de Herrera*. Madrid, 1954.
- *Inventario de bienes de Juan de Herrera*. Valencia, 1977.
- «Carlos V mejora el Alcázar de Madrid». *R.B.A.M.A.M.*, 1979, p. 59 y ss.
- «Oficios burocráticos en las obras reales madrileñas (1540-1563)». *A.I.E.M.*, 1981, p. 99 y ss.
- *Documentos biográficos de Juan de Herrera (1572-1581)*. Zaragoza-Madrid, 1981.
- «El conjunto monacal y cortesano de la Fresneda en El Escorial». *Academia*, 1.º semestre de 1985, núm. 60, p. 51 y ss.
- CLOULAS, A.: «Les peintures du grand retable au monastere de l'Escorial». *M.C.V.*, IV, 1968, pp. 173-202.
- COLMENARES Y ORGAZ, Aurelio, Conde de Polentinos: *Las Casas del Ayuntamiento y la Plaza Mayor de Madrid*. Madrid, 1913.
- *Sobre la historia de la Casa de las Siete Chimeneas*. Madrid, 1959.
- CONDE DE CEDILLO: *El Cardenal Cisneros Gobernador del Reino*, 3 vols., Madrid, 1921-28.
- CONTRERAS Y LOPEZ DE AYALA, Juan, Marqués de Lozoya: «El Greco en El Escorial». *R.S.*, julio 1964, núm. 1, pp. 22-29.
- CORELLA SUAREZ, M.ª Pilar: *Leganés, su Arte y su Historia*. Madrid, 1976.
- «Alonso de Covarrubias en la iglesia de Santa María Magdalena de Getafe: estudio y documentación, año de 1549». *A.I.E.M.*, X (1974), pp. 199 y ss.
- «Arquitectos y alarifes en la iglesia parroquial de Vicálvaro». *A.I.E.M.*, XVII (1980), p. 85 y ss.
- CORELLA SUAREZ, M.ª Pilar; GARCIA LOPEZ, Nieves, y LOMBARDIA REGO, M.ª Josefa: «Bibliografía sobre la provincia de Madrid», *A.I.E.M.*, XIII (1976), pp. 257 y ss.
- CORRAL, José del: *Guía de la Casa de la Villa y Casa de Cisneros*, Madrid, 1970.
- CORRECHER, Consuelo M.: «Jardines del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (I): La Fresneda y el Jardín de los Frailes». *R.S.*, núm. 78, 4.º trimestre de 1983, pp. 45 y ss.
- «Jardines del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (II): El Patio de los Evangelistas, el Bosquecillo y la Huerta». *R.S.*, núm. 80, 2.º trimestre de 1984, pp. 45 y ss.

- CRUZ VALDOVINOS, J. M.: «Un cáliz de Francisco Becerril en el Museo Arqueológico Nacional». *A.E.A.*, 1974, p. 164 y ss.
- «Tras el IV Centenario de Francisco Becerril». *Goya*, 1975, núm. 125, pp. 281 y ss.
 - «Miguel de Urrea, entallador de Alcalá y traductor de Vitruvio». *A.I.E.M.*, XVII, 1980.
 - «Retablos inéditos de Juan de Borgoña». *A.E.A.*, LIII, núm. 209, 1980, pp. 27-56.
 - «De las platerías castellanas a la platería cortesana». *B.M.I.C.A.*, XI-XII, 1982.
 - «Retablos inéditos de Juan Correa de Vivar». *A.E.A.*, LV, núm. 220, 1982, pp. 351-374.
 - *Los plateros madrileños. Estudio histórico-jurídico de su organización corporativa*. Madrid, 1983.
- CHECA, Fernando: «Un programa imperialista: el túmulo erigido en Alcalá de Henares en memoria de Carlos V». *R.A.B.M.*, LXXXII, núm. 2, abril-junio, 1979, p. 369-379.
- «Capricho y fantasía en El Escorial (sobre el grutesco y el gusto por lo fantástico en el Monasterio)». *Goya*, núm. 156, 1980, pp. 328 y ss.
 - *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*. Madrid, 1983.
 - «Felipe II y la ordenación del territorio en torno a la corte». *A.E.A.*
 - «El Monasterio de El Escorial y los palacios de Felipe II», en *Fragmentos*, 4-5 (1985), pp. 5-19.
- CHICO, V. y MOMPLET, A.: *El arte religioso en Torrelaguna*. Academia de San Dámaso. Madrid, 1979.
- CHUECA GOITIA, Fernando: *Arquitectura del siglo XVI* (Vol. XI del *Ars Hispaniae*). Madrid, 1953.
- «El Escorial a través del espíritu de su fundador». *Revista de Occidente*, I, 2.ª época, 1963, pp. 80 y ss.
 - *Madrid, ciudad con vocación de capital*. Madrid, 1974.
 - «El Madrid de los Austrias», *V.M.*, II, núm. 9, pp. 16-24.
 - *Casas reales en monasterios y conventos españoles*, 1982.
- DADDI-GIOVANNOZZI, Vera: «L'Academia Fiorentina e l'Escuriale». *Rivista d'Arte*, serie II, vol. 7 (1935).
- DOMINGUEZ ORTIZ, Antonio: «La descripción de Madrid de Diego Cuelbis». *A.I.E.M.*, IV, 1969, pp. 135 y ss.
- DOMINGUEZ Y SANCHEZ BORDONA, Leonardo Jesús: «Noticias de plateros madrileños de los siglos XVI y XVII». *R.A.B.M.*, 3.ª época, 1920, T. 41, pp. 565-573.
- EL ESCORIAL: *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de...*, 8 vols., 1916 a 1965.
- *El Escorial 1563-1963. IV Centenario*. Madrid, 1963. 2 vols.
 - (Número extraordinario dedicado a *El Escorial*). *Goya*, núms. 56-57, 1963.
 - *Real Monasterio de El Escorial*. Estudios en el IV Centenario de la terminación del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial. El Escorial, 1984.
 - (Número extraordinario dedicado a El Escorial). *FRAGMENTOS*, núms. 4-5, 1985.
 - *El Escorial en la Biblioteca Nacional*. IV Centenario del Monasterio de El Escorial. Madrid, 1985.
 - *Ideas y Diseño (La Arquitectura)*. IV Centenario del Monasterio de El Escorial. Madrid, 1986.
 - *Fábricas y orden constructivo*. IV Centenario del Monasterio de El Escorial. Madrid, 1986.
 - *Población y Monasterio (El Entorno)*. IV Centenario del Monasterio de El Escorial. Madrid, 1986.
- EGUREN, José María: *Memoria histórico-descriptiva del Monasterio de Santo Domingo el Real de Madrid*. Madrid, 1850.
- ENRIQUEZ DE SALAMANCA, Cayetano: *Alcalá de Henares y su Universidad Complutense*. Alcalá de Henares, 1973.
- ENTRAMBASAGUAS Y PEÑA, Joaquín: *Noticia de algunos entalladores, decoradores y ensambladores que trabajaron en Madrid desde finales del siglo XVI hasta mediados del siglo XVII*. Madrid, 1931 (2.ª ed. de 1941).
- ESCUDERO DE LA PEÑA, José María: *Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares*. Madrid, 1877.
- «Claustros, escalera y artesanado del Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares, hoy Archivo General Central...». *M.E.A.*, VIII, 1877, pp. 349-394.
- ESTELLA, Margarita: «El convento de Santo Domingo el Real de Madrid». *V.M.*, XVI, 1976, II, p. 59 y ss.
- «Noticias sobre obras de escultura y otras del siglo XVI. El convento de Santo Domingo el Real de Madrid». *V.M.*, 1978, núm. 59, p. 59 y ss.
 - «La iglesia parroquial de Pinto y su púlpito: datos documentales sobre los artistas de su construcción y ornato en el siglo XVI», *A.I.E.M.*, XVI (1979), p. 163 y ss.
 - «Los artistas de las obras realizadas en Santo Domingo el Real y otros monumentos madrileños de la primera mitad del siglo XVI». *A.I.E.M.*, XVII, 1980, p. 41 y ss.
 - «Los sepulcros del tesorero Alonso Gutiérrez y de su esposa María de Pisa, actualmente en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid». *Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México, 1980.
 - «Encargo a Gregorio Vigarny de la portada principal del antiguo Alcázar de Madrid». *A.E.A.*, 1980, núm. 209, p. 124.
 - «Las obras artísticas del plateresco madrileño». *A.E.A.*, 1981, núm. 215.
 - «Noticias artísticas de Torrelaguna», *B.S.A.A.*, 1985.

- EXPOSICION: *Exposición del Antiguo Madrid. Catálogo general Ilustrado*. Madrid, 1926.
- FABRE, Francisco: «El Hospital de La Latina. Biografía española de doña Beatriz Galindo, "La Latina"». *S.P.E.*, 2.ª serie 29-9-1839, T. IV, núm. 39, pp. 305-307.
- FERNANDEZ ALVAREZ, Manuel: «El establecimiento de la capitalidad de España en Madrid». En *Madrid en el siglo XVI*, I, Madrid, 1960.
- «El Madrid de 1586». En *Madrid en el siglo XVI*, I, Madrid, 1962.
- *Madrid bajo Felipe II*. Madrid, 1966.
- FERNANDEZ DE LOS RIOS, Angel: *Guía de Madrid, manual del madrileño y del forastero*. Madrid, Imp. de Aribau y Compañía, 1876.
- FERNANDEZ DIEZ, Julián: *Noticia histórica de la Santa Iglesia Magistral de Alcalá de Henares*. Alcalá, 1929.
- FERNANDEZ MONTAÑA, José: *Los arquitectos escorialenses Juan de Toledo y Juan de Herrera y el obrero mayor A. de Villacastín, y sus memorias*. Madrid, 1924.
- FINAT Y ESCRIVA DE ROMANI, José. Conde de Mayalde: «El Madrid anterior al Texeira». *V.M.*, III, núms. 15-16, pp. 4-11.
- FORONDA Y AGUILERA, Manuel de: «Carlos V en Alcalá de Henares». *B.S.E.E.*, IV, abril, 1896, núm. 38, pp. 26-28.
- FUENTE, Vicente de la: «La Universidad de Alcalá de Henares». *S.P.E.*, 2.ª serie, 31-5-1840, T. V, núm. 22, pp. 170-172.
- GALINDO Y ROMERO, P.: «La Universidad de Alcalá». *R.A.B.M.*, 1919.
- GALLEGO, Julián: «El Madrid de los Austrias». *Revista de Occidente*, 1969.
- GARCIA, Eloisa: «La obra en bronce hecha en Italia para el retablo y tabernáculo de San Lorenzo el Real de El Escorial». *B.S.A.A.*, XII, 1945-46, núms. 40-42, pp. 127-145.
- GARCIA Y BELLIDO, A.: «Gómez de Mora y la Plaza Mayor de Madrid». *R.B.A.M.A.M.*, 1929, VI, núm. 22, pp. 222-225.
- GARCIA DE LA FUENTE, Arturo: «La colección de monedas y medallas de la Biblioteca de El Escorial». *R.C.*, XXXI, 1935, pp. 344-369 y 559-579.
- GARCIA MERCADAL, José: *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. 3 vols., Madrid, 1952.
- GARCIA PEREZ, R.: «Una descripción topográfica de Madrid en el siglo XVI». *R.B.A.M.A.M.*, 1927, IV, núm. 13, pp. 85-88.
- GARCIA REY, Comandante: «Hallazgos histórico-artísticos: El sepulcro del Cardenal Cisneros en Alcalá de Henares, y los documentos de los artífices». *A.E.*, XVIII, 1929, X, pp. 483-486.
- «Artistas madrileños al servicio del Arzobispado de Toledo». *R.B.A.M.A.M.*, VIII, 1931, núm. 29, pp. 76-87.
- «El retablo mayor de la iglesia de Colmenar Viejo». *R.B.A.M.A.M.*, IX, 1932, núm. 36, pp. 453-549.
- GASCON DE GOTOR, Anselmo: «La Custodia procesional del Ayuntamiento de Madrid». *I.E.A.*, LV, 22-6-1911, núm. 23, pp. 355-361.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio: *El Escorial*. Madrid, 1947.
- GERARD, Veronique: *De castillo a palacio. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI*. Madrid, 1984.
- GINER, S.: «Juan Bautista de Toledo y Miguel Angel». *Goya*, 1975, núm. 126, p. 351 y ss.
- GINER DE LOS RIOS, F.: «El Real Sitio de El Pardo». *I.A.*, 1-1-1883, pp. 6-7.
- «El Palacio de Alcalá de Henares». *I.A.*, 22 y 29 octubre y 5 noviembre 1888, pp. 351, 359 y 367.
- «El edificio de la Universidad en Alcalá de Henares». *I.A.*, 18-3-1889, pp. 103-104.
- GINER GUERRI, Severino: «Juan Bautista de Toledo, segundo arquitecto de la Basílica Vaticana, junto a Miguel Angel (Estudio crítico sobre su actividad en Italia)». *Analecta Calasactiana* 19, 1977, p. 59 y ss.
- GOMEZ IGLESIAS, Agustín: «Las puertas vieja y nueva de Guadalajara y otros datos sobre la muralla madrileña». *R.B.A.M.A.M.*, 1951, núms. 61-62, pp. 321-390.
- «La transformación de Madrid durante el reinado de Felipe II y la creación de las primeras juntas de urbanismo». *V.M.*, V, núms. 22-23, 1976, pp. 29-40.
- GOMEZ MORENO, M.: *Las águilas del Renacimiento español*, Madrid, 1983 (1.ª ed. en 1941).
- GONZALEZ DE AMEZUA, Agustín: «Las primeras ordenanzas municipales de la Villa y Corte de Madrid». *R.B.A.M.A.M.*, 3, 1926, p. 401 y ss.
- GONZALEZ DE AMEZUA, Agustín: «El bando de policía de 1591, y el pregón general de 1613 para la Villa de Madrid». *R.B.A.M.A.M.*, 10, 1933, pp. 141 y ss.
- GONZALEZ NAVARRO, Ramón: *Universidad de Alcalá: Esculturas de la fachada*. Madrid, 1980 (1.ª ed. de Alcalá de Henares, 1971).
- GUTIERREZ, Constancio P.: *Madrid en el siglo XVI, VIII. Madrid de Villa a Corte*. Madrid, 1962.
- GUINARD, Paul: *Madrid. L'Escorial et les Anciennes Résidences Royales*. París, 1935.
- HARRIS, Enriqueta y ANDRES, Gregorio de: «Descripción del Escorial por Cassiano del Pozzo (1616)». *A.E.A.*, 45, núm. 179, 1972, pp. 1 y ss.
- HEMPPEL, Wido: *Philipp II und der Escorial in der italienischen Literatur des Cinquecento*. Maguncia, 1971.

- HENERMANN, Theodor: «El Escorial en la crítica estético-literaria del extranjero, esbozo de una historia de su fama». *El Escorial. Revista de Cultura y Letras*, 1943, pp. 319 y ss.
- HERNANDEZ VISTA, Eugenio: *El Madrid de Felipe II visto por el humanista holandés Enrique Cock*. Madrid, 1960 («Madrid en el siglo XVI», II).
- HOAG, J. D.: *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*. Madrid, 1985.
- INÍGUEZ ALMECH, Francisco: «Juan de Herrera, Arquitecto, Matemático y Filósofo». *R.N.A.*, VIII, septiembre 1948, núm. 81, pp. 221-336.
- «Juan de Herrera y las reformas en el Madrid de Felipe II». *R.B.A.M.A.M.*, 1950, núms. 59-60, pp. 3-108.
- *Casas Reales y Jardines de Felipe II*. C.S.I.C., Delegación de Roma. Madrid, 1952.
- «Límites y ordenanzas de 1567 para la villa de Madrid». *R.B.A.M.A.M.*, 1955, núm. 69, pp. 3-38.
- «Los ingenios de Juan de Herrera». *R.A.B.M.*, 1963, T. 71, pp. 163-170.
- *Las Trazas del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Discurso leído en el acto de su recepción pública. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1965.
- JANER, Florencio: «El astrolabio de Felipe II en el Museo Arqueológico Nacional». *M.E.A.*, II, 1874, pp. 557 y ss.
- JOUY, M. E. de: *L'Hermite à Madrid*. París, 1825, 2 vols.
- JUSTI, Karl: «Felipe II y El Escorial». *Arquitectura*, V, junio 1923, núm. 50, pp. 180-201.
- KUBLER, George: «Palladio e l'Escoriale». *B.C.I.S.A.A.P.*, 5, 1963, pp. 44 y ss.
- «Francesco Paciotto, Architect». En *Essays in Memory of Karl Lehmann*, p. 176 y ss. Nueva York, 1964.
- «The Claustral 'Fons Vitae' in Spain and Portugal». *Traza y Baza*, 2, 1972, pp. 7 y ss.
- «Galeazzo Alessi e l'Escoriale». En *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*. Genova, 1975.
- *La obra del Escorial*. Madrid, 1983.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique: «Para la historia de los planos de El Escorial por Juan de Herrera». *A.E.A.*, XVII, 1944, pp. 55-57.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente: «Los Palacios de los Reyes de España. El Alcázar de Madrid». *A.E.*, IV, febrero 1915, núm. 5, p. 219.
- *Los Mendozas del siglo XV y el Castillo del Real de Manzanares*. Madrid, 1916.
- LAYNA SERRANO, Francisco: *Castillos de Buitrago y Real de Manzanares. Capítulos para un libro que se quedó en proyectos*. Madrid, 1935.
- LEGUINA, Enrique: «La Armería Real. Felipe II y su Arquitecto Vega. El nuevo edificio». En *Arte antiguo. Espadas de Carlos V*. Madrid, 1908, pp. 39-61.
- LEON PINELO, Antonio de: *Anales de Madrid (desde el año 447 al de 1658)*. Transcripción, notas y ordenación cronológica de PEDRO FERNANDEZ MARTIN. Madrid, 1971.
- LOPEZ GONZALEZ, Angel Luis: *El Real de Manzanares y su castillo*. Madrid, 1977.
- LOPEZ SERRANO, Matilde: «Bibliografía Escorialense. Complemento (1963-1966)». *R.A.B.M.*, febrero 1963, T. 71, pp. 485-495.
- *Trazas de Juan de Herrera y sus seguidores para el Monasterio del Escorial*. Madrid, 1971.
- LORENTE JUNQUERA, Manuel: «Sobre la cúpula del Escorial y sus precedentes italianos». *A.E.A.*, 1940-41, núm. 46, pp. 377-383.
- «La Galería de Convalecientes obra de Juan de Herrera». *A.E.A.*, 17, núm. 63, 1944, pp. 137 y ss.
- LOSADA, Juan: «El universo de Arias Montano en la Real Biblioteca de El Escorial». *R.S.*, núm. 76, 2.º trimestre de 1983, pp. 69 y ss.
- LUCERO ONTIVEROS, Dolly María: *El Escorial en el Barroco. Influencia de El Escorial en la literatura española*. (Tesis Doctoral). Bahía Blanca (Rep. Argentina), 1958.
- LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio: *Noticias de los Arquitectos y arquitectura de España, desde su restauración...* Madrid 1829, 4 vols. (ed. facsímil. Madrid, 1977).
- MADRID: *Madrid en el siglo XVI*. Madrid, 1962.
- MARIAS, Fernando: «De nuevo el colegio madrileño de doña María de Aragón». *B.S.A.A.*, 1979, pp. 449 y ss.
- «El monasterio de la Inmaculada de Chinchón y Nicolás de Vergara el Mozo. El castillo de Villaviciosa de Odón y los arquitectos reales». *A.I.E.M.*, XVII (1980), pp. 253 y ss.
- MARQUESA DE CASA VALDES: «Proyecto de Caxesi para unir Palacio con la Casa de Campo». *R.S.*, núm. 68, 1981.
- MARTI Y MONSO, J.: *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*. Madrid, 1901.
- MARTIN GONZALEZ, Juan José: «Sobre la intervención de León Leoni en el Retablo de El Escorial». *B.S.A.A.*, XVIII 1952, pp. 125-126.
- «El Panteón de San Lorenzo de El Escorial». *A.E.A.*, 127, 1959, pp. 199 y ss.
- «El Panteón de San Lorenzo de El Escorial». *B.S.A.A.*, 26, 1960, pp. 230 y ss.
- «El palacio de Aranjuez en el siglo XVI», *A.E.A.*, 1962, núm. 139, pp. 237 y ss.
- «El Alcázar de Madrid en el siglo XVI». *A.E.A.*, 1962, núm. 137, pp. 1-19.

- «Precisiones sobre Gaspar Becerra». *A.E.A.*, núm. 168, 1969, pp. 327 y ss.
- «El palacio de El Pardo en el siglo XVI». *B.S.A.A.*, 1970.
- «Noticias varias sobre artistas de la corte en el siglo XVI». *B.S.A.A.*, 1971, pp. 225 y ss.
- MARTIN ORTEGA, Alejandro: «Datos sobre Francisco Hernández y Francisco Giralte en Madrid», *B.S.A.A.* XXIII (1957), pp. 65-67.
- «Más sobre Francisco Giralte, escultor», *B.S.A.A.*, XXVII, 1961, pp. 123-130.
- MARTINEZ BARA, José Antonio: «Algunos aspectos del Madrid de Felipe II». *A.I.E.M.*, I (1966), pp. 67 y ss; II (1967) pp. 159 y ss. y III (1968), pp. 17 y ss.
- MARTINEZ MARTINEZ, Araceli: «Proceso arquitectónico del Palacio Real de El Pardo en el siglo XVI». *R.S.*, núm. 76, 2.º trimestre de 1983, pp. 11 y ss.
- MATEO GOMEZ, Isabel: *Juan Correa de Vivar*. Madrid, 1983.
- MATEO GOMEZ, Isabel y DIAZ PADRON, Matías: «Juan Correa de Vivar y los retablos del convento de clarisas de Griñón (Madrid)». *A.I.E.M.*, 1981, XVIII, pp. 91 y ss.
- MATILLA TASCÓN, A.: «Autor y fecha del plano más antiguo de Madrid». *A.I.E.M.*, 1980, XVII, p. 103 y ss.
- «La verdadera fecha del plano más antiguo de Madrid». *A.I.E.M.*, XVIII (1981), p.
- «En torno al autor del primer mapa de Madrid, El testamento de Antonio Marcelli». *A.I.E.M.*, XIX (1982), p. 199 y ss.
- MESEGUER FERNANDEZ, J.: *El Cardenal Cisneros y su Villa de Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares, 1982.
- «Documentos históricos diversos. I. Documentos cisnerianos». *Archivo Iberoamericano*, 147-148, 1977, pp. 360 y ss.
- MESONERO ROMANOS, Ramón: *Manual de Madrid. Descripción de la Corte y de la Villa*. Madrid, 1831.
- *Manual histórico-topográfico administrativo y artístico de Madrid*. Madrid, 1844.
- *El Antiguo Madrid, paseos históricos anecdóticos por las calles y casas de esta Villa*. Madrid, 1861.
- MODINO DE LUCAS, Miguel: *Los priores de la construcción del Monasterio de El Escorial*. Madrid, 1985.
- MONASTERIO de San Lorenzo el Real. *El Escorial en el cuarto centenario de su fundación, 1563-1963*. El Escorial, 1964.
- «Iglesias columnarias con bóvedas de crucería en la provincia de Madrid». *A.I.E.M.*, VIII, 1972, pp. 105-13.
- y otros: *Catálogo monumental de Madrid. I. Colmenar Viejo*. Madrid, 1976.
- «El Monasterio de San Jerónimo el Real de Madrid». *A.I.E.M.*, X (1974), p. 47 y ss.
- *La arquitectura gótica en la provincia de Madrid*. Madrid, 1974.
- «La portada principal de la Iglesia parroquial de Colmenar Viejo». En *Fiestas de la Virgen de los Remedios*. Colmenar Viejo, 1975.
- MORENA BARTOLOME, Aurea de la: «Nueva obra documentada de Antón y Enrique Egas; la iglesia Magistral de Alcalá de Henares». *A.I.E.M.*, XVI (1979), p. 65 y ss.
- «La iglesia parroquial de Colmenar de Oreja, un cambio de estructura arquitectónica en el siglo XVI». *A.I.E.M.*, XXI (1984), p. 9 y ss.
- MORIGI, Paulo (ANDRES, Gregorio de): «La descripción del Monasterio de El Escorial». *A.I.E.M.*, VI, 1970, p. 15 y ss.
- MOYA BLANCO, Luis: «La composición arquitectónica en El Escorial». *Arquitectura*, V, 56, 1963, pp. 6-19.
- NERO, Narciso del: *Chinchón desde el siglo XV*, Madrid, 1957.
- NIETO, V. y CHECA, F.: *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*, Madrid, 1980.
- NAVASCUES PALACIO, Pedro: «Rodrigo Gil y los entalladores de la fachada de la Universidad de Alcalá». *A.E.A.*, XLV, 1972, pp. 103-17.
- OLAGUER FELIU, F. de: «Notas para una historia de la rejería arquitectónica madrileña». *A.I.E.M.*, XIX, 1982, pp. 151-166.
- OLIVA ESCRIBANO, José Luis: *Bibliografía de Madrid y su Provincia*. I y II. Madrid, 1967.
- OSTEN SACKEN, Cornelia von der: *El Escorial. Estudio iconológico*. Bilbao, 1984.
- PAVON MALDONADO, Basilio: *Alcalá de Henares medieval. Arte islámico y mudéjar*. Madrid-Alcalá de Henares, 1982.
- PEREZ PASTOR, Cristóbal: *Bibliografía Madrileña o descripción de las obras impresas en Madrid*. Madrid, 1891-1907, 3 vols.
- PEREZ SANCHEZ, Alfonso E.: «Los pintores manieristas de El Escorial». *Aulas*, agosto 1963, núm. 6.
- PIELTAIN, Ricardo: «Las Murallas y Puertas de Madrid. El Madrid del siglo XVI». *Cisneros*, marzo 1964, núm. 29.
- PITA ANDRADE, José Manuel: «Un informe de Francisco de Mora sobre el incendio del Palacio de El Pardo». *A.E.A.*, 1962, núm. 139, pp. 265-270.
- PLON, Eugene: *Leone Leoni, sculpteur de Charles V, et Pompeo Leoni, sculpteur de Philippe II*. Paris, 1887.
- POLENTINOS, Conde de: «Noticias de algunos templos de Madrid desaparecidos». *B.S.E.E.*, 1945, pp. 67-70.

- POLERO Y TOLEDO, Vicente: *Catálogo de los cuadros del Monasterio de San Lorenzo llamado de El Escorial, en el que se comprenden los del Real Palacio Casino del Príncipe y Capilla de la Fresneda*, Madrid, 1857.
- PORTABALES PICHEL, Amancio: *Fray Antonio de Villacastín, símbolo y ejemplo de Aparejadores*. Madrid, 1944.
— *Los verdaderos artífices de El Escorial y el estilo indebidamente llamado herreriano*. Madrid, 1945.
— *Maestros mayores, arquitectos y aparejadores de El Escorial*. Madrid, 1952.
- PORTELA SANDOVAL, Francisco José: *La escultura del siglo XVI en Palencia*. Palencia, 1977.
— «Panorama actual de la escultura religiosa en Madrid (1500-1750)». *Cuadernos de Historia y Arte IV*, 1986, pp. 49-96.
- PRIETO CANTERO, Amalia: «Inventario razonado de los documentos referentes al Monasterio de El Escorial existentes en la sección de Casas y Sitios Reales del Archivo General de Simancas». *R.A.B.M.*, LXXI, 1963, pp. 7 y ss.
- PRIMO DE RIVERA Y WILLIAMS, José: *Novísima guía ilustrada de Alcalá de Henares y su partido*. Alcalá, 1910.
- PROMIS, C.: «La vita di Francesco Paciotto da Urbino, architetto civile e militare del secolo XVI». *Miscellanea di Storia D'Italia*. Torino, 1863.
- PROSKE, B. G.: *Castilian Sculpture, Gothic to Renaissance*, Hispanic Society, New York, 1951.
- QUADRADO, José María y DE LA FUENTE, Vicente: *España. Sus monumentos y artes...* Tomo I: *Madrid y su provincia*. Barcelona, 1885.
- QUEVEDO, José de: *Historia del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial desde su origen y fundación hasta fin del año 1848, y descripción de las bellezas artísticas y literarias que contiene*. Madrid, 1849.
— *Memoria sobre la Real Biblioteca de El Escorial*. Madrid, 1859.
- QUINTANO RIPOLLES, A.: *Historia de Alcalá de Henares*. Alcalá, 1973.
- REPIDE, Pedro de: «La imaginaria en Madrid en el siglo XVI. Francisco Giralte. El Retablo de la Capilla del Obispo. Pompeyo Leoni y Jácome Trezzo. El sepulcro de la princesa Doña Juana. Muerte de Juan de Arfe. Gaspar Becerra». *I.E.A.*, LVIII, 15-10-1914, núm. 38, pp. 242-243.
- REVILLA: *La Poliglota de Alcalá. Estudio histórico-crítico*, Madrid, 1917.
- REYMUNDO TORNERO, Anselmo: *Datos históricos de la Ciudad de Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares, 1950.
- RIVERA BLANCO, Javier: *Juan Bautista de Toledo y Felipe II. (La implantación del clasicismo en España)*. Valladolid, 1984.
- ROCCO, G.: «Pellegrino Pellegrini all'Escoriale». *Munera Raccolta di scritti in onore di A. Giussani*. Milano, 1944.
- RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: *Bartolomé de Bustamante y los orígenes de la arquitectura jesuítica en España*, Roma, 1967.
— «Entre el manierismo y el barroco. Iglesias españolas de planta ovalada», *Goya*, n.º 177, 1983, pp. 98 y ss.
- RODRIGUEZ VILLA, Antonio: «Documentos desconocidos sobre el Hospital de la Latina, existente en Madrid». *B.A.H.*, 1903, T. XLII, pp. 99-107.
- ROKISKI LAZARO, María Luz: «Bibliografía artística madrileña (1971-1972)». *A.I.E.M.*, IX, 1973, pp. 697 y ss.
— «Bibliografía artística madrileña (1973)». *A.I.E.M.*, X (1974), pp. 503 y ss.
— «Bibliografía artística madrileña (1974)». *A.I.E.M.*, XI (1979), pp. 443 y ss.
- ROMAN PASTOR, Carmen: «El Colegio de Santiago o de los Manriques, de Alcalá de Henares». *A.I.E.M.*, XVII (1980), pp. 73 y ss.
— «El monasterio de San Juan de la Penitencia, de Alcalá de Henares, fundación del Cardenal Cisneros». *A.I.E.M.*, XVIII (1981), pp. 41 y ss.
- ROSELL, I.: «El retablo de las descalzas reales, obra de Gaspar Becerra», *M.E.A.*, V, 1875.
- ROTONDO, Antonio: *Descripción de la gran Basílica del Escorial*. Madrid, 1861.
— *Historia artística, pintoresca y descriptiva del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, Madrid, 1863.
- RUIZ DE ARCAUTE, Agustín: *Juan de Herrera, arquitecto de Felipe II*. Madrid, 1936.
- SAEZ PIÑUELA, M.ª José: «La moda en la corte de Felipe II». En *Madrid en el siglo XVI*, núm. VII. Madrid, 1962.
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: *Breve historia de Madrid*. Madrid, 1980.
- SANCHEZ ALONSO, B.: «La Villa de Madrid ante el traslado de la Corte (1600-1601)». *R.B.A.M.A.M.*, 1924, núm. 3, pp. 331-340.
- SANCHEZ ALONSO, M.ª Cristina: *Contribución a la bibliografía de impresos españoles de temática madrileña (1450-1700)*. 2 tomos. Madrid, 1982.

- SANCHEZ CANTON, Francisco Javier: «El primer inventario del Palacio de El Pardo (1564)». *A.E.A.A.*, 1934, núm. 28, pp. 69-75.
- y ZUAZO UGALDE, Secundino de: *Lecciones del Escorial*. Madrid, 1964.
- SANZ GARCIA, José María: «Comentarios en torno a si una viñeta de Madrid en Pedro de Medina es la primera representación gráfica de la villa». *A.I.E.M.*, X, 1974, pp. 79-112.
- SHERGOLD, N. D. y VAREY, J. E.: «Documentos sobre los Autos Sacramentales en Madrid hasta 1636». *R.B.A.M.A.M.*, XXIV, enero 1955, núm. 69, pp. 203-313.
- SIMON DIAZ, José: «Fraudes en la construcción del antiguo Alcázar madrileño». *A.E.A.*, 1945.
- *Elogios Clásicos de Madrid*. Madrid, 1961.
- *Fuentes para la Historia de Madrid y su Provincia*. Tomo I: *Textos impresos de los siglos XVI y XVII*. Madrid, 1964.
- SIMON DIAZ, José: «Breve historia literaria de la Plaza Mayor de Madrid». *Revista de Literatura*, Madrid, 1967.
- *La poesía mural en el Madrid del Siglo de Oro*. Madrid, 1977.
- *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*. Madrid, 1982.
- TAYLOR, Rene: «Architecture and Magic. Considerations on the idea of the Escorial». En *Essays in the History of Architecture presented to Rudolf Wittkower*, I, Londres, 1967. Traducido en *Traza y Baza*, núm. 7, 1976.
- TERAN ALVAREZ, Manuel: «Huertas y jardines de Aranjuez». *R.B.A.M.A.M.*, XVIII, 1949, núm. 58, pp. 261-295.
- y CAMPS, E.: «La obra maestra de los bronceístas españoles: la reja del sepulcro de Cisneros». *A.E.A.A.*, núm. 13, 1929, p. 107 y ss.
- TORMO MONZO, Elías: *En las Descalzas Reales. Estudios históricos, iconográficos y artísticos*. Madrid, 1915-1947, 4 vols.
- «El Pardo». *B.S.E.E.*, XXVII, junio 1919, pp. 138-151.
- «Los cuatro grandes crucifijos de bronce dorado de El Escorial, obra de Leoni, Tacca, Bernini y Guidi». *A.E.A.A.*, 1925, núm. 2, pp. 117-145.
- *Las iglesias del antiguo Madrid*. Madrid, 1927 (2.ª reedición de Madrid, 1979).
- «Aranjuez». *B.S.E.E.*, 1929, XXXVII, pp. 1-20.
- *Alcalá de Henares*. Madrid (s.a.).
- TORRES BALBAS, M.: «Lo que representa El Escorial en nuestra historia arquitectónica». *Arquitectura*, 1923, T. V, p. 215 y ss.
- TOVAR MARTIN, Virginia: «Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora, en la construcción de la madrileña capilla de Nuestra Señora de Atocha». *R.U.C.*, XXII, núm. 85, 1973, p. 205 y ss.
- Juan Gómez de Mora en la reconstrucción del monasterio de Santo Domingo el Real de Madrid», *A.I.E.M.*, XIX (1982), p. 33 y ss.
- *Arquitectura madrileña del siglo XVII*. Madrid, 1983.
- URREA FERNANDEZ, J.: «El arquitecto Luis de Vega (h. 1495-1562)». *A introdução da Renascença na Península Ibérica*. Coimbra, 1981.
- VARELA HERVIAS, Eulogio: *La Custodia Procesional de la Muy Noble Villa de Madrid*. Madrid, 1952.
- VAREY, J.E.: «La mise en scène de l'Auto sacramental a Madrid au XVIe et XVIIe siècles». En *Le Lieu Théâtral a la Renaissance*. C.N.R.S., París, 1968, p. 215 y ss.
- VELASCO, Balbino (O. Carm.): «El convento del Carmen de Madrid, en la primera fase de su historia». *A.I.E.M.*, XIV (1977), p. 89 y ss.
- VICUÑA, Carlos: «Juan Bautista de Toledo, Arquitecto segundo de la fábrica de San Pedro de Roma». *A.E.A.*, 39, 1966, pp. 1-8.
- VIDAL, C. de Jesús: *Breve reseña histórica del Convento de Santo Domingo el Real de Madrid, desde su fundación...* Santiago de Compostela, 1946.
- WEISE, Georg: *Spanische Plastik aus siebern Jahrhunderten T. IV Die Plastik der Renaissance un des Erühbarok in Toledo und deir Ubrigen Neukastilien*. Tübingen, 1939.
- «L'Escorial como típica espresione artistica del tempo di Filippo II e del periodo della Contrariforma». En *Il Rinascimento e la sua eredita*. Napoles, 1969 (traducido en el vol. II de *El Escorial 1563-1963*, p. 273 y ss.)
- WILKINSON, Catherine: «The Escorial and the Invention of the Imperial Staircase». *A.B.*, 57, 1975, p. 65 y ss.
- ZAMORA LUCAS, Florentino: «El Colegio de Doña María de Aragón y un retablo del Greco en Madrid». *A.I.E.M.*, XI, 1967, p. 215 y ss.
- ZARCO CUEVAS, Julián: *Instrucciones de Felipe II para la fábrica y obra de San Lorenzo el Real*. Madrid, 1918.
- *La Biblioteca de El Escorial*. Barcelona, 1929.
- *Los Jerónimos de San Lorenzo el Real*. Discurso leído ante la Real Academia de la Historia. Imp. del Real Monasterio, San Lorenzo, 1930.
- *Inventario de Alhajas, pinturas y objetos de valor y curiosidad donados por Felipe II al Monasterio de El Escorial (1571-1598)*. Madrid, 1930.
- *Pintores españoles en San Lorenzo el Real de El Escorial 1566-1613*. Madrid, 1931.
- *Pintores italianos en San Lorenzo el Real de El Escorial 1575-1613*. Madrid, 1932.
- *El Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*. 5.ª ed. El Escorial, 1935 (1.ª ed. Barcelona, 1915).
- ZUAZO UGALDE, Secundino de: *Los orígenes arquitectónicos del Real Monasterio de San Lorenzo*. Discurso leído en el acto de su recepción pública. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1948.
- *Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera*. Madrid, 1964.

**RELACION DE OBRAS PRESENTES
EN LA EXPOSICION**

VIGENCIA DE LA TRADICION EN EL RENACIMIENTO MADRILEÑO

PEDRO BERRUGUETE.

Virgen con el Niño.

Oleo sobre tabla.

Madrid. Museo Municipal (procede del Hospital de la Latina).

TALLER DE PEDRO BERRUGUETE.

Descendimiento.

Pintura sobre tabla.

Madrid. Arzobispado (procedente del retablo mayor de Horcajo de la Sierra).

TALLER DE PEDRO BERRUGUETE.

Misa del Papa San Gregorio.

Pintura sobre tabla.

Madrid. Arzobispado (procedente del retablo mayor del Horcajo de la Sierra).

JUAN DE BORGONA.

Nacimiento.

Pintura sobre tabla.

Madrid. Arzobispado.

JUAN DE BORGONA.

Epifanía.

Pintura sobre tabla.

Madrid. Arzobispado.

ANONIMO.

Escultura orante de Pedro I de Castilla.

Madrid. Museo Arqueológico Nacional (procede del convento de Santo Domingo el Real).

ANONIMO.

Restos del sepulcro del Arzobispo D. Alonso Carrillo de Acuña.

Alcalá de Henares. Iglesia Magistral de los Santos Justo y Pastor (procede de la Iglesia del Convento San Diego).

TERNO LLAMADO DE CISNEROS.

Brocado de oro, plata y sedas de color sobre terciopelo carmesí.

Santorcaz. Iglesia de San Torcuato.

ANONIMO (Fines siglo XV, comienzos siglo XVI).

Portapaz.

Plata sobredorada.

Alcalá de Henares. Iglesia Magistral de los Santos Justo y Pastor.

ANONIMO.

Cáliz (llamado de Cisneros).

Plata sobredorada.

Alcalá de Henares. Iglesia Magistral de los Santos Justo y Pastor.

ANONIMO.

Cruz procesional.

Madarcos. Iglesia de Santa Ana.

ANONIMO.

Retablo-Relicario.

Plata y bronce.

Pastrana (Guadalajara). Colegiata.

LA ECLOSION DEL RENACIMIENTO: MADRID ENTRE LA TRADICION Y LA MODERNIDAD

LANDULFO DE SAJONIA.

Vita Christi Cartuxano. Alcalá de Henares, Estanislao Polono, 1502.

Madrid, Biblioteca Nacional.

LEON BAPTISTA ALBERTI.

De re aedificatoria. Florentiae, Nicolaus Laurentii, 1485.

Madrid, Universidad Complutense, Biblioteca General (Pabellón Valdecilla).

Tomus secundus commentariorum in Psalterium. Alcalá de Henares, Miguel de Eguía, 1524.

Madrid, Biblioteca Nacional

LUCIO ANNEO SENECA.

Epístolas de... en Roma nuevamente impresas corregidas y aumentadas. Alcalá de Henares, Miguel de Eguía, 1529.

Madrid, Biblioteca Nacional

AZULEJOS MUDEJARES.

Alcalá de Henares. Casa de Cervantes (proceden de alicatados y solerías de construcciones cisnerianas).

JUAN CORREA DE VIVAR.

Adoración de los Magos, 1537.

Pintura sobre tabla.

Meco. Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora.

PEDRO DE CISNEROS (Atribuido).

Imposición de la casulla a San Ildefonso.

Pintura sobre tabla.

Valdemoro. Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora.

PEDRO DE CISNEROS (Atribuido).

San Sebastián.

Pintura sobre tabla.

Valdemoro. Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora.

ANONIMO.

Retablo plateresco.

Pinturas sobre tabla.

Estremera de Tajo. Iglesia de Nuestra Señora de los Remedios.

FRANCISCO GIRALTE (Atribuido).

Santiago Apóstol.

Madera policromada.

Colmenar Viejo. Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora (Retablo mayor).

GREGORIO PARDO (Atribuido)

Virgen con el Niño.

Medallón de alabastro.

Colmenar Viejo. Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora (Altar Mayor).

G. VIGARNY Y E. JAMETE.
Estatua orante de D. Alonso de Castilla,
Obispo de Calahorra.

Madrid. Museo Arqueológico Nacional
(procede del convento de Santo Domingo
el Real).

GREGORIO VIGARNY (O PARDO).
Asunción de la Virgen (Inmaculada Con-
cepción).
Alabastro.

Madrid. Museo Arqueológico Nacional
(procede del convento de Santo Domingo
el Real).

ANONIMO.
Historias de Santa Agueda.

Torrelaguna. Iglesia de Santa María Mag-
dalena (relieve procedente de un retablo
del siglo XVI).

ANONIMO.
Nacimiento.

Torrelaguna. Iglesia de Santa María Mag-
dalena (relieve procedente de un retablo
del siglo XVI).

ANONIMO (h. 1560-80).
Santa Catalina.
Madera policromada.

Colmenar Viejo. Iglesia de la Asunción
de Nuestra Señora (retablo mayor).

ANONIMO (h. 1560-80).
San Juan Evangelista.
Madera policromada.

Colmenar Viejo. Iglesia de la Asunción
de Nuestra Señora (retablo mayor).

CASULLA.
Brocado de oro, plata y sedas de color
sobre terciopelo verde.

Alcalá de Henares. Iglesia Magistral de
los Santos Justo y Pastor.

DALMATICA.
Brocado de oro, plata y sedas de color
sobre terciopelo carmesí.

Meco. Sacristía de la iglesia de la Asun-
ción de Nuestra Señora.

CASULLA.
Brocado de oro, plata y sedas de color
sobre terciopelo carmesí.

Meco. Sacristía de la iglesia de la Asun-
ción de Nuestra Señora.

CASULLA.
Brocado de oro, plata y sedas de color
sobre terciopelo.

Torrelaguna. Iglesia de Santa María Mag-
dalena.

ANONIMO.

Busto Relicario.

Colmenar Viejo. Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora.

ANONIMO.

Cáliz (con representaciones de sirenas y virtudes).

Loeches. Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora.

ANONIMO.

Bustos Relicarios.

Cubas de la Sagra. Iglesia de San Andrés Apóstol.

JUAN RODRIGUEZ DE BABIA.

Cruz procesional (1560).

Toledo. Museo de Santa Cruz (Depósito del Cabildo de párrocos de Toledo).

ANTONIO FARAZ.

Custodia.

Balconete (Guadalajara). Iglesia Parroquial.

BARTOLOME HERNANDEZ.

Cruz procesional.

Plata en su color.

Loeches. Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora.

FRANCISCO DE ALMERIA.

Cáliz.

Plata en su color.

Pezuela de las Torres. Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora.

JUAN FRANCISCO.

Cruz procesional.

Plata en su color.

Buitrago de Lozoya. Iglesia de Santa María del Castillo.

BIBLIA POLIGLOTA COMPLUTENSE.

Biblia Polyglota Vetus et novum testamentum multiplici lingua nunc primo impressum et imprimis pentateuchus hebraico greco atque chaldaico idiomate...

Alcalá de Henares. Arnaldus Guillelmus de Brocar 1514-17.

Alcalá de Henares. Ayuntamiento.

LUCIO MARINEO SICULO.

Cosas memorables de España. Obra compuesta por... Coronista de sus Majestades.

Alcalá de Henares. Juan de Brocar, 1539.

Madrid, Biblioteca Nacional.

FELIPE II Y LA FORMULACION DEL CLASICISMO AULICO

PEDRO MARTIR DE ANGLERIA.

Epistolae. Alcalá de Henares. Miguel de Eguía, 1530.

Madrid, Biblioteca Nacional.

Quaderno de las leyes y prematicas reales fechas en las cortes que su magestad del Emperador y Rey nuestro Señor mando celebrar en la noble villa de Madrid en el año de MDXXVIII años. Alcalá de Henares. Juan de Brocar, 1542.

Madrid, Biblioteca Nacional.

ALVAR GOMEZ DE CASTRO.

De Rebus gestis a Francisco Ximeno Cisneros. Alcalá de Henares, Andrés de Angulo, 1569.

Madrid, Biblioteca Nacional.

ANONIMO.

Cantoral.

Colmenar Viejo. Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora.

ANONIMO.

Martirio de San Juan in Porta Latina (1584).

Pintura sobre tabla.

Alcalá de Henares. Iglesia Magistral de los Santos Justo y Pastor.

ANONIMO (Fines del siglo XVI).

Santísima Trinidad.

Oleo sobre tabla.

Alcalá de Henares. Convento de Carmelitas del Corpus Christi.

LUCCETO.

Virgen del Populo.

El Escorial. Sacristía de la Iglesia de San Bernabé.

FELIX CASTELLO.

Vista de la Casa de Campo.

Oleo sobre lienzo.

Madrid. Museo Municipal.

ANONIMO.

San Simón y San Judas.

Dibujo a pluma, tinta, aguada sepia con toques de albayalde.

Madrid. Biblioteca Nacional (procede de los álbumes de dibujos del taller de bordados de El Escorial).

ANONIMO.

Preso conducido ante una autoridad.

Dibujo a pluma, tinta, aguada sepia, toque de albayalde.

Madrid. Biblioteca Nacional (procede de los álbumes de dibujos del taller de bordados de El Escorial).

ANONIMO.

Arqueta con escenas de carácter alegórico.

Placas de marfil sobre armadura de bronce.

Alcalá de Henares. Iglesia Magistral de los Santos Justo y Pastor.

ANONIMO.

Arca con escenas de las victorias de Carlos V.

Madera de ébano con planchas de plata repujadas.

Alcalá de Henares. Convento de San Bernardo.

JUAN RODRIGUEZ DE BABIA.

Cáliz limosnero, 1571.

Plata sobredorada.

Alcalá de Henares. Convento de San Juan de la Penitencia.

ANONIMO.

Cruz procesional.

Montejo de la Sierra. Iglesia de San Pedro in Cathedra.

DIEGO SANCHEZ MUÑOZ.

Cruz procesional, 1602.

Meco. Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora.

M. VITRUVIO POLLION.

De Architectura, dividido en diez libros, traducidos de Latin en Castellano por Miguel de Urrea Architecto y sacado en su perfectiõ por Iuan Gracian impressor vezino de Alcala. Dirigido a la S.C.R.M. del Rey Don Phelippe Segundo deste nombre nuestro señor. Alcalá de Henares, Juan Gracián, 1582.

Madrid, Biblioteca Nacional.

LEON BAPTISTA ALBERTI.

Los Diez libros de Architectura de Leon Baptista Alberto. Traduzidos de Latin en Romance. Dirigido al muy lustre señor Iuan Fernández de Espinosa, Thesorero general de su Magestad y de su consejo de Hacienda. Madrid, Alonso Gómez, 1582.

Madrid. Biblioteca Nacional.

EUCLIDES.

La Perspectiva, y especularia de Euclides. Traduzidas en vulgar castellano y dirigidas a la S.C.R.M. del Rey don Phelippe nuestro Señor. Por Pedro Ambrosio On-deriz su criado. Madrid. Viuda de Alonso Gómez, 1585.

Madrid. Universidad Complutense. Biblioteca de Filosofía y Letras.

FERNANDO DE MENDOZA.

*Disputationum Iuris civilis in difficiliore
Leges. ff. de Pactis Libri tres.* Alcalá de
Henares, Fernando Ramírez, 1586.

Madrid, Biblioteca Nacional.

PEDRO DEL CORRAL.

Crónica del Rey Rodrigo. Alcalá de He-
nares, Juan Gutiérrez Ursino, 1587.

Madrid, Universidad Complutense, Bi-
blioteca de Filosofía y Letras.

IACOME DE VIGNOLA.

*Regla de las cinco ordenes de Architectura
de... Agora de nuevo traduzido de Tos-
cano en Romance por Patritio Caxesi Flo-
rentino, pintor y criado de su Mag. Diri-
gido al Principe nuestro Señor. En Ma-
drid. En casa del Autor en la calle de la
Cruz,* 1593.

Madrid. Biblioteca del COAM.

GABRIEL VAZQUEZ.

De cultu adorationis, libri tres. Alcalá de
Henares, Juan Gracian, 1594.

Madrid, Universidad Complutense, Bi-
blioteca de Filosofía y Letras.

GONZALEZ DE MEDINA BARBA.

Examen de Fortificación.

Madrid, en Casa del Licenciado Varez de
Castro, 1599.

Madrid, Biblioteca Nacional.

JUAN CARRILLO.

*Relación histórica de la Real Fundación
del Monasterio de las Descalzas de S.
Clara de la villa de Madrid. Con los
frutos de Santidad que ha dado y da al
cielo cada día. Y las vidas de la Princesa
de Portugal Doña Juana de Austria su
fundadora o la M.C. de la Emperatriz
María su hermana.* Madrid, Luis Sán-
chez, 1616.

Madrid, Universidad Complutense, Bi-
blioteca de Filosofía y Letras.

ANONIMO (atribuido a Juan Flores).

Orza (último tercio del siglo XVI).
Loza de Talavera.

Madrid, Museo Arqueológico Nacional
(procede de la primera botica del Monas-
terio de El Escorial).

JACOME DA TREZZO.

Medalla de Felipe II, 1563.

Madrid, Museo Arqueológico Nacional.

JUAN PABLO POGGINI.

Medalla de Isabel de Valois.

Madrid. Museo Arqueológico Nacional.

JUAN PABLO POGGINI.

Medalla de Ana de Austria.

Madrid. Museo Arqueológico Nacional.

SIMON MARCAUTE.

Arcabucillo de arzón.

Madrid, Armería Real.

MATHEWS FRAWEN BRYS

Escudo de Felipe II. 1543

Madrid, Armería Real.

FICHA TECNICA

Exposición organizada por la Dirección General de Cultura de la Comunidad de Madrid:

Directora General:

Araceli Pereda

Jefe de la Sección de Infraestructura Cultural:

Fernando Roch

Comisario de la Exposición:

Miguel Angel Castillo Oreja

Coordinación

J. A. Muñoz, Fundación Colegio del Rey.
T. Zaragoza, Comunidad Autónoma de Madrid.

Selección y Documentación:

Alicia Cámara Muñoz
Miguel Angel Castillo Oreja

Asesores:

Fernando Checha
Aurea de la Morena
Cruz Valdovinos

Diseño de la exposición, cartel y catálogo:

Macua & García-Ramos, Equipo de Diseño, S.A.

Dirección del montaje:

Macua & García-Ramos, Equipo de Diseño, S.A.
G. Villalba. Fundación Colegio del Rey.

Prensa y Publicidad.

J. Infante, Fundación colegio del Rey

Fotografía:

Archivo General de Simancas
Archivo Histórico Nacional
Archivo Mas
Archivo Moreno
Biblioteca Nacional
Dinasa
Geocart
Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte
Kotler, James & Asociados
Antonio Momplet
Aurea de la Morena
Museo de Artes Decorativas de Barcelona
Museo Municipal de Madrid
Ornoz
Patrimonio Nacional
Manuel Santos
Miguel Urdiales

Dibujos:

Luis Cervera Vera
Pedro A. García-Ramos
Fernando Martínez Nieto
Aurea de la Morena
Juan C. Muñoz Zapatero
Fernando Pérez Marcos
José Sandoval
Angel Santiago Plata
Nicasio Angel Seijo Díaz

Montaje:

Equipos Técnicos de la Fundación Colegio del Rey

Impresión:

Imprenta de la Comunidad



Comunidad de  Madrid

Consejería de Cultura y Deportes
DIRECCION GENERAL DE CULTURA


FUNDACION
COLEGIO DEL REY

