

Los palacios de la monarquía hispana en época de la reina Juana I

ALFREDO J. MORALES^{*}

A pesar de estas opiniones, su muerte se convirtió en fuente inagotable de rumores que perduraron bastante tiempo, concretándose en dos opiniones fundamentales, la de los médicos que estuvieron presentes, con elementos de juicio suficientes para formarse una opinión seria y la del vulgo, es decir, la de las personas ignorantes que sospecharon que podía tratarse de un envenenamiento. No obstante, la primera de ellas se impuso entre las mentes más cultas y la peste es la que goza de mayor aceptación entre historiadores y cronistas. Ya Bernáldez manifestaba ser su mal como pestilencial y posteriormente Zurita igualmente escribió que “adolesió de una fiebre pestilencial”¹³⁶.

La epidemia desde luego había seguido a la corte durante el verano de 1506 y el rey Felipe hubo de instalarse en Tudela de Duero huyendo de Valladolid, donde se habían manifestado casos de pestilencia y, posteriormente, también en Burgos. Incluso la reina hubo de abandonar esta ciudad y más tarde Torquemada, villa en la que la peste atacó a la población con gran virulencia.

También algunos testimonios informan de la vida de excesos del rey en los últimos tiempos, rodeado de jóvenes que le proporcionaban aventuras y le hacían presentes de bellas muchachas, conduciéndole a menudo a lugares disolutos. Muy posiblemente tales excesos y desórdenes, debilitando su organismo, hubieron de predisponerle para el contagio de la epidemia¹³⁷.

Hasta el momento de su fallecimiento estuvo acompañado por su mujer, que en ningún momento había abandonado su cabecera y sólo hacia las cinco de la tarde consiguieron separarla del cadáver, que fue vestido magníficamente y sentado en la sala rica del palacio del condestable, adornada con tapicerías flamencas, en un trono a la usanza de Francia¹³⁸.

Por la mañana llegó el turno de los cirujanos, que rellenaron con perfumes y apelmazaron con cal el cuerpo del infortunado rey y su corazón fue enviado a Bruselas. Finalmente el cadáver fue depositado en un doble ataúd de plomo y madera y transportado por los más fieles de sus criados, –Ville, Veyre, Botton, Juan Manuel y Andrea del Burgo–, hasta la catedral, donde se celebró el Réquiem y sólo en ese momento la reina pudo ser conducida a sus habitaciones¹³⁹. Posteriormente el cuerpo fue depositado en la cartuja de Miraflores, a la espera de su definitivo traslado a la capilla real de Granada.

A LO LARGO DE LOS MÁS DE CINCUENTA AÑOS en los que la reina Juana I ocupó el trono de Castilla se asiste a la consolidación y difusión de la estética renacentista, cuyos primeros testimonios se habían producido durante el reinado de sus padres, los Reyes Católicos. No obstante esta evidencia, también puede advertirse que entre 1504 y 1555 pervivió el estilo gótico, de igual manera que fueron habituales las creaciones mudéjares, por lo que la realidad artística de los territorios castellanos, en particular, y de los integrados en la monarquía hispana, en general, ofrece un panorama rico y variado de opciones y posibilidades, en el que, desde luego, no están ausentes las hibridaciones. La fructífera convivencia de diferentes corrientes estéticas dio lugar a un paisaje cultural excepcional que no encuentra paralelo en ningún otro país europeo. A pesar de ello, esta situación ha originado cierta perplejidad o incluso críticas por entenderla como una falta de comprensión por parte de nuestros artistas y de sus patronos de la esencia del lenguaje clásico que, recuperado por el Renacimiento, se difundía en aquellos años por Europa desde Italia. Tan simplista y errónea visión es producto de un serio prejuicio y de una falta de rigor por entender que sólo aquellas manifestaciones que se adecuan a los modelos italianos son dignas de valorarse, cuando, por otra parte, existen diferencias evidentes entre las que surgieron de forma coetánea en los diferentes estados y territorios que por entonces existían en la península italiana y en las islas adyacentes. Desde una perspectiva más amplia y científica debe considerarse que las diferentes estéticas gótica, mudéjar y renacentista, fueron plenamente válidas y que dependió de razones de gusto o de los intereses de los patronos de las obras el decantarse por una u otra opción. Ciertamente hay testimonios de muchos miembros de las clases sociales dirigentes, caso de los principales funcionarios y alto clero, de la nobleza e incluso de la monarquía que se decantaron por el clasicismo, aunque también es cierto que varios de ellos optaron por cualquiera de las otras dos estéticas en algunas situaciones, sin que por ello haya que enjuiciarlos como trasnochados o apegados al pasado. En cada momento eligieron aquello que más le atraía o que mejor convenía a sus intereses, en consonancia con las posibilidades derivadas del espacio y el tiempo en el que se encontraban. Al respecto baste recordar la actitud del marqués del Zenete, don Rodrigo de Vivar y Mendoza, en relación con la edificación del palacio de La Calahorra. En un primer momento se decidió contratar a los maestros moros zaragozanos Ybraym Monferriz y Mahoma de Brea para que construyeran el patio, los aposentos y restantes dependencias palaciegas, conforme a la estética mudéjar, si bien esta obra no llegó a ejecutarse¹.

^{*} Universidad de Sevilla.

¹ Véase al respecto MORTE GARCÍA, C., “Pedro de Aponte en Bolea. Y una noticia de La Calahorra (Granada)”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXVII (1997), pp. 95–112.

¹³⁶ BERNÁLDEZ, A., *Op. cit.*..., p. 726 y ZURITA, J., *Historia del rey*..., VII, XXI, p. 74. Esta posibilidad tenía todos los visos de verosimilitud, porque ya se han mencionado las condiciones catastróficas en que se desenvolvía el año 1506 como consecuencia de la terrible sequía que, iniciada en el invierno anterior, aún continuaba con su evidente secuela de pérdida de cosechas y de vidas humanas. Testimonios contrastados informan de los avances de la epidemia, prácticamente desde 1502, extendiéndose por toda España con continuas manifestaciones durante los años posteriores, hasta culminar en 1507, al que por antonomasia se definió como Año de la Peste, trayéndose nuevamente a colación el viejo refrán “el año del siete toma tu capa y vete”. BERNÁLDEZ, A., *Op. cit.*..., pp. 728–9.

¹³⁷ Lalaing menciona que abusaba de su naturaleza creyendo que podía exigirle más de lo que ella podía dar de sí. GARCÍA MERCADAL, L., *Op. cit.*..., p. 570.

¹³⁸ “todo vestido, como es dicho, con un sayo de terciopelo negro y unas calças de granda coloradas y sus çapatos a la flamenca, de terciopelo negros y una gorra de terciopelo negro, puesta en la cabeça con un rico johiel y vestido encima de todo, de una cota de ray, las cuales suelen traer de los Reyes de Armas”. VALLEJO, *Memoria de la vida de frey Francisco Jiménez de Cisneros*, pról. y notas de TORRE, A., Madrid, 1913, p. 111.

¹³⁹ MILLER, T., *Los castillos y la Corona*, Madrid, 1967, pp. 293–4.



Patio del castillo de La Calahorra, Granada.

Coincidiendo con la presencia del marqués en Italia, se optó por la estética renacentista, encargándose en la península itálica diversos elementos que dieron forma definitiva al patio, a la majestuosa escalera y a diversas portadas de carácter triunfal en algunas de las dependencias². Para el desarrollo de los trabajos llegaron hasta La Calahorra varios grupos de artistas italianos con Michele Carlone al frente, resultando de gran importancia para la decoración del palacio los dibujos recogidos en el llamado "Codex Escorialensis"³. En algún otro caso la decantación por el modelo clásico frente al estilo gótico es muy evidente a partir también del conocimiento directo del arte italiano. Así ocurre con el II Conde de Tendilla, don Íñigo López de Mendoza, cuando al ocuparse del sepulcro de su hermano el cardenal don Diego Hurtado de Mendoza que para ser situado en la Capilla de la Virgen de la Antigua de la catedral de Sevilla labraba Domenico di Alesandro Fancelli, le escribía en 1505 a Alonso Rodríguez, maestro mayor del templo hispalense, para que la fábrica fuese totalmente al romano "porque my voluntad es que no se mezcle con la otra obra ninguna cosa francesa ny alemana ny morisca syno que todo sea romano"⁴.

Esta especie de preámbulo tiene como finalidad poner en antecedentes de la peculiar situación en la que deben ser analizados y valorados los programas constructivos y decorativos que se desarrollaron en el periodo acotado por el reinado de Juana I, en los alcázares y palacios que sirvieron de morada a los monarcas españoles, con la salvedad hecha de la propia reina, pues es bien sabido que desde 1509 y hasta el día de su muerte su única residencia fue el palacio de Tordesillas.

² Sobre este edificio puede consultarse ZALAMA, M. Á., *El Palacio de La Calahorra*, Granada, 1990.

³ El tema cuenta con una amplia bibliografía, de la que se da cuenta en un importante artículo de MARÍAS, F., "Sobre el Castillo de la Calahorra y el Codex Escorialensis", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, II, 1990.

⁴ La importancia del texto ha sido puesta de relieve por MARÍAS, F., *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del renacimiento español*, Madrid, 1989, p. 239.

Buena parte de las edificaciones de titularidad regia que al comenzar el siglo XVI se distribuían por la geografía peninsular correspondían a alcázares urbanos levantados en épocas precedentes y cuyo uso temporal dependía de los intereses y necesidades circunstanciales de los monarcas, pues aún no se había fijado una residencia permanente para el rey, ni se había establecido una capitalidad para la monarquía hispana⁵. Eran muchas las ciudades que contaban con edificios de tal naturaleza y por representar la autoridad real correspondían a arquitecturas erigidas al servicio del poder en las que se conjugaban aspectos residenciales, políticos, administrativos y militares. Se trataba de edificios complejos y ricamente decorados, cuya situación en el entramado viario los convertía en verdaderos hitos urbanos. No obstante, entre unos y otros había diferencias notables, no sólo en cuanto a sus proporciones, sino también en cuanto a la atención que se les prestaba. De hecho, las labores de mantenimiento y los programas de obras dependían fundamentalmente de la frecuencia de su uso. Así, en aquellos alcázares que se habían convertido en residencias más habituales para los monarcas se emprendieron ya desde mediados del siglo XV importantes obras de ampliación, renovación y enriquecimiento que dieron como resultado conjuntos más confortables, suntuosos y representativos. Al respecto cabe destacar el amplio programa desarrollado en el alcázar de Segovia en tiempos de Enrique IV, cuyos fastuosos interiores con yeserías y armaduras mudéjares, merecieron comentarios encomiables de quienes lo visitaron⁶.

Fue en tiempo de los Reyes Católicos cuando se reactivaron los procesos de reforma y ampliación de los alcázares reales urbanos, pues muchos de ellos se habían visto afectados por la guerra sucesoria a la corona castellana, mientras se desatendieron otros o incluso se entregaron algunos edificios a particulares, a la par que se construían palacios junto a monasterios y conventos⁷. Como ha sido puesto de manifiesto, la política constructiva desarrollada por los Reyes Católicos y secundada por los principales miembros de la alta nobleza y del clero contribuyó a generar una nueva imagen de la ciudad, coincidente con el interés de los monarcas por la modernización del nuevo estado⁸. Es dentro de esa misma política en la que debe situarse la reforma, ampliación y conservación de los alcázares y palacios reales, que en cierta medida vino determinada por las necesidades de la etiqueta cortesana y por razones funcionales, pero que en última instancia procuraba dejar constancia de la autoridad y del poder de los monarcas. Una buena prueba de ello es el documento que hace algunos años tuvo ocasión de dar a conocer correspondiente a las capitulaciones firmadas el 28 de septiembre de 1478 entre los Reyes Católicos y Francisco de Madrid, su Secretario y Obrero Mayor de los Alcázares y Atarazanas de Sevilla, referente a las obras a emprender en tales edificios⁹. Se trató de un programa sistemático y ambicioso, de elevado costo y gran importancia para la imagen definitiva del palacio, cuyo objetivo era la reparación y restauración de las viejas estructuras deterioradas por un largo periodo sin mantenimiento y por los efectos de la guerra de sucesión al trono castellano. Las correspondientes

⁵ Al respecto es muy ilustrativo el trabajo de LADERO QUESADA, M. Á., "Los alcázares reales en la Baja Edad Media castellana: política y sociedad", en CASTILLO OREJA, M. Á., ed.): *Los alcázares reales. Vigencia de los modelos tradicionales en la arquitectura áulica cristiana*, Madrid, 2001.

⁶ De ello da cuenta CASTILLO OREJA, M. Á., "La conservación de un valioso legado: La rehabilitación de los alcázares reales en la política constructiva de los Reyes Católicos", en CASTILLO OREJA, M. Á. (ed.): *Ob. cit.*, p. 110.

⁷ Un importante análisis de los diversos procesos desarrollados en el conjunto de edificios reales corresponde a DOMÍNGUEZ CASAS, R., *Arte y etiqueta...* De los recintos palaciegos en complejos conventuales ha tratado CHUECA GOLTIA, F., *Casas reales en monasterios y conventos españoles*, Madrid, 1982.

⁸ Sobre este tema es de gran interés el ya citado estudio de CASTILLO OREJA, M. Á., *Ob. cit.*

⁹ MORALES, A. J. y SERRERA, J. M., "Obras en los Reales Alcázares de Sevilla en tiempo de los Reyes Católicos", *Laboratorio de Arte*, 12 (1999).

labores se acomodaron en todo momento a la estética mudéjar, participando en ellas un nutrido grupo de artistas, los llamados francos del alcázar, entre los que había numerosos moros¹⁰.

El caso sevillano no sólo es ilustrativo del interés por la revalorización de la arquitectura islámica y mudéjar a la que básicamente respondía el edificio, sino también del sistema y organización de los trabajos¹¹. Tal aprecio por la estética musulmana, así como el esquema de funcionamiento, con la presencia mayoritaria de obreros y alarifes moros, se mantuvo e incluso se acentuó a raíz de la toma de la ciudad de Granada, cuyos fascinantes palacios de la Alhambra merecieron la particular atención de los monarcas, ordenándose la presencia de obreros mudéjares sevillanos e incluso procedentes de tierras aragonesas para llevar a cabo la correcta reparación de los mismos, sin que se introdujera en los mismos obra nueva. Como indican reiteradamente los documentos relativos al alcázar sevillano se trataba de llevar a cabo obras de conservación y restauración para dejar los edificios “como de antes estava”¹².

La situación no variaría sustancialmente en los primeros años del siglo XVI, si bien en algunas obras se asumieron ya los nuevos postulados renacentistas. A pesar de ello los palacios reales españoles seguían manteniendo su imagen medieval, con un dominio casi absoluto de la estética mudéjar. Esta era la situación cuando la reina Juana I ocupó el trono y así se mantendría en los siguientes treinta años, iniciándose un nuevo capítulo en la historia de los palacios de la monarquía hispana en 1537 cuando Carlos I estableció un ordenamiento para las obras reales. En el mismo se nombraba como maestros mayores de ellas a los arquitectos Alonso de Covarrubias y Luis de Vega, a la vez que se reorganizaban en las cuestiones administrativas y técnicas. Era cometido de ambos inspeccionar, trazar, programar y llevar a cabo las obras necesarias en las diferentes residencias regias, además de ajustar los precios correspondientes y de elaborar los pliegos de condiciones con las que debían realizarse. Con ello se pretendía fijar un plan sistemático de las actuaciones, hasta cierto punto uniforme, en el que se impusiera el lenguaje clásico. De este modo la fisonomía de los espacios del poder fue transformándose y revistiéndose de la estética renacentista, al menos en algunos de sus elementos y ámbitos. No quiere esto decir que en todos los casos se rechazaran las obras de tradición mudéjar y que se generalizase el lenguaje clásico, pues además de conservarse notables espacios de dicha estética, pueden documentarse incluso en el último cuarto del Quinientos algunas intervenciones que responden plenamente al mudéjar.

Para el desarrollo de esa iniciativa sobre las residencias reales y ante la imposibilidad de asumirla personalmente, pues Carlos I estaba centrado en resolver los asuntos del imperio, resultó decisiva la activa presencia del príncipe Felipe, quien desde 1540 y hasta 1559 imprimió un ritmo acelerado en las obras de los palacios reales, dentro de los principios de la arquitectura del clasicismo. Este programa de renovación estética se consolidó a raíz de la instauración en 1545 de la Junta de Obras y Bosques, pues supuso la modernización administrativa de los Sitios Reales, con la dotación en cada una de las casas reales de un cuerpo de funcionarios dedicados, con

¹⁰ Los llamados “maestros obreros francos” eran artistas al servicio del alcázar que, por voluntad real, estaban exentos del pago de determinados tributos y prestaciones y de contribuir con sus personas a las necesidades de la guerra.

¹¹ Dentro del conjunto del alcázar sevillano sólo se apartaba algo de dicha estética el llamado Palacio Gótico erigido en tiempos del rey Alfonso X, aunque como ya señalé se advertían en el edificio claras referencias y dependencias de los modelos hispanomusulmanes. Véase MORALES, A. J., “Los inicios de la arquitectura mudéjar en Sevilla”, en Catálogo de la Exposición *Metropolis Totius Hispaniae. 750 aniversario. Incorporación de Sevilla a la corona castellana*, Sevilla, 1998, pp. 96-97.

¹² La presencia de estos maestros fue documentada por TORRE Y DEL CERRO, A. de la, *Moros zaragozanos en obras de la Aljafería y de la Alhambra*, Madrid, 1935. Nueva información sobre el tema ha sido aportada por DOMÍNGUEZ CASAS, R., *Arte y etiqueta...*

exclusividad, a informar del estado de las obras emprendidas en cada una de ellas. Habida cuenta de la complejidad y volumen de los programas constructivos emprendidos, muchos de ellos no culminarían hasta varios años después del fallecimiento de Juana I y de su hijo Carlos I. A pesar de ello, dichas obras sentaron las bases de las posteriores actuaciones e iniciaron el interés de la monarquía hispana por la zona central de la península, que culminaría en el sistema de residencias reales distribuidas por el entorno de Madrid y de El Escorial, en tiempos de Felipe II.

Los procesos de transformación de las residencias reales fueron muy diferentes en su envergadura, dependiendo de la entidad del edificio y de su funcionalidad. En líneas generales se trató de actuaciones limitadas, centradas en los elementos más significativos de cada palacio, en aquellos que mejor podían contribuir a ofrecer una nueva imagen del edificio, que era así mismo reflejo de la nueva monarquía. Así, las intervenciones se centraron en las fachadas y en los patios, cuyo potencial de representación y prestigio era innegable. Detrás de aquellas y en torno a éstas subsistieron muchas de las salas y de los ámbitos preexistentes, con sus tradicionales ornamentaciones mudéjares. En otras ocasiones, sin embargo, la imposibilidad de adecuar las antiguas construcciones a las nuevas necesidades en razón de su estado ruinoso o por su incapacidad para acoger diferentes funciones a las originales, obligaron a la demolición de las viejas estructuras y a levantar nuevos edificios, situación que fue determinante para proyectarlos conforme a la estética clásica.

Del aludido interés por las residencias reales de la región central de la península son testimonio las obras emprendidas en los dos principales alcázares de la zona, Madrid y Toledo. Desde 1535 hay testimonio del interés de Carlos I por dotar a las obras del último de ellos de los recursos necesarios para hacer frente a los proyectos elaborados, mientras es un año posterior la cédula por la que se procuraba convertir en un palacio moderno el antiguo castillo madrileño¹³. Para llevar a cabo tal operación, que se hizo en continuidad estética con el viejo alcázar trastamara, se le dotó de una nueva estructura administrativa encabezada por el aposentador, designándose a Alonso de Covarrubias para el puesto de maestro mayor. Las primeras tareas consistieron en restaurar y renovar las dependencias más significativas del palacio, la Sala Grande, la Antecámara, la torre que albergaba en planta alta la Sala Rica y la capilla. Se trataba de ámbitos decorados con yeserías y cubiertos con armaduras mudéjares, las cuales además de repararse y dorarse se engalanaron con las armas del emperador.

No obstante, las actuaciones en estos espacios de representación no eran suficientes para servir de escenario al nuevo ceremonial y para alojar con comodidad a la corte. Por ello se proyectó una ampliación que también procuró dotar de cierta armonía y funcionalidad al conglomerado de construcciones que integraban el alcázar¹⁴. Se trazó un nuevo patio, rediseñándose el primitivo, estableciéndose entre ambos un ala central que albergaba una capilla y una escalera, cuya privilegiada ubicación facilitaba los enlaces entre los diferentes sectores del edificio. Fue éste uno de los primeros elementos en iniciarse por el maestro Juan Francés, acometiéndose seguidamente las obras del menor de los dos patios, que era el principal y que se denominaba Patio del Rey, así como la galería que miraba hacia el norte, que era conocida como del Cierzo. Al año siguiente, mientras se trabajaba en la galería occidental del Patio de la Reina, se aprobó el ya mencionado ordenamiento de las obras reales que establecía la doble dirección de las mismas en las personas

¹³ Sobre este edificio es de consulta obligada la obra de GERARD, V., *De castillo a palacio. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI*, Madrid, 1984.

¹⁴ Además de la obra citada en la nota anterior, resulta de gran utilidad para conocer el alcance de las obras de renovación del alcázar madrileño el estudio de BARBEITO DIEZ, J. M., “El Alcázar de Madrid”, en VV. AA. *Palacios reales en España. Historia y arquitectura de la magnificencia*, Madrid, 1996.

de Alonso de Covarrubias y Luis de Vega. Gracias a ello se aceleraron las obras del alcázar madrileño hasta el punto de que en 1540 se había concluido la primera fase del proceso de transformación. En ella se realizaron las viguerías de las nuevas galerías, se culminó el pasillo existente entre la escalera y la capilla, se puso fin a la Galería del Cierzo, se restauraron los aposentos que tenían vistas al río Manzanares y se avanzó en la fábrica de los pórticos del Patio de la Reina. Durante la segunda fase de la obra, que culminaría en 1549, se reformaron la capilla, el llamado Cuarto de la Vega y la fachada meridional, en donde se levantó por el maestro Gregorio Pardo la monumental portada diseñada por Covarrubias. Además se continuaron las obras del patio grande, con sus galerías y aposentos.

Fue la portada, con su esquema triunfal y el sabio empleo de los elementos arquitectónicos el elemento que contribuyó con mayor fuerza a dotar al alcázar madrileño, de una nueva imagen exterior. Sin embargo, internamente la situación resultaba muy diferente, pues junto con elementos clasicistas, especialmente los patios, pervivió la tradición mudéjar y no sólo por la existencia de algunas dependencias previas que respondían a dicha estética, sino también por el carácter utilitario de las obras emprendidas y por el empleo de mano de obra toledana. De hecho, la mayor parte de los artesanos que realizaron alguna tarea de trascendencia para el palacio procedían de la ciudad imperial y eran personas de confianza del arquitecto Covarrubias, quien desempeñaba el cargo de maestro mayor de su catedral. Incluso una parte significativa de los materiales empleados, caso de los azulejos, vidrieras y rejas, llegaron de Toledo. Sólo algunos de los nuevos elementos se decoraron con grutescos y con motivos que respondían al lenguaje clásico, sumándose a todos ellos la insistente presencia de las armas imperiales. Como se ha señalado, atendiendo a su decorado, el alcázar madrileño por su fidelidad a la tradición española no se diferenciaba, en este primer estadio de su transformación, de los otros palacios de la nobleza castellana¹⁵. Será necesario esperar una nueva etapa, la que se inicia con la instalación de la corte en el palacio madrileño por Felipe II, para que el clasicismo se acabe por imponer conforme a sus propios gustos, gracias a la presencia de importantes artistas de origen italiano o de maestros españoles, buenos conocedores de la realidad artística de la península itálica.

Otro alcázar real que vive un episodio similar al comentado es el de Toledo¹⁶. Si bien el viejo castillo medieval había sido sometido a diversas obras de reparación por maestros mudéjares durante el reinado de los Reyes Católicos, no sería hasta 1536 cuando se documenten las primeras noticias del interés del emperador por proceder a su reforma para hacerlo más habitable, funcional y representativo. No obstante, aún habría que esperar siete años para que se adoptara la decisión del inicio de las obras. Estas vendrían unidas al nombramiento en exclusiva de Alonso de Covarrubias como maestro de las obras reales en la capital toledana. En aquel momento el alcázar estaba integrado por un conglomerado de construcciones carentes de unidad, surgidas en diferentes momentos y con muy variada finalidad. Por ello resultaba básico ordenar el conjunto, regularizar su traza y modificar su imagen exterior. Fue en 1545 cuando se iniciaron las tareas, acometiéndose la reforma de las extensas fachadas, delimitadas por cuatro torreones angulares. Su construcción en mampuesto daba al conjunto un extraño aspecto, acentuado por la desordenada distribución de los vanos. En las fachadas oriental y occidental la remodelación se centró en la armónica distribución de los huecos y en la incorporación de algunos elementos clásicos, caso de medallones, grutescos y escudos. La fachada septentrional, que era la más

¹⁵ GERARD, V., *Ob. cit.*, p. 67.

¹⁶ El proceso de las obras es analizado por MARIAS, F., *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, IV, Madrid, 1986, pp. 51-76. Sobre el mismo también puede consultarse DÍEZ DEL CORRAL, R., *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*, Madrid, 1987, pp. 238-247.

representativa, albergó la portada trazada por Covarrubias, cuya labra concertó el maestro Enrique Egas el Mozo. En ella se emplearon elementos clásicos, que se acompañaron de recursos plásticos, caso del almohadillado y grutescos del arco de ingreso, del escudo imperial, de los dos heraldos junto a las columnas con el Plus Ultra y de otros motivos de grutescos en el remate. Aunque está fechada en 1551, la conclusión del conjunto de la fachada aún se prolongaría algo más de una década, pues hasta 1565 no se completaría la balaustrada que corona el muro, al parecer bajo la supervisión del arquitecto Juan Bautista de Toledo. En esta fachada destaca el aparejo rústico de la zona alta, así como el cuidado diseño de las ventanas, cuya construcción, junto con las existentes en otros frentes del alcázar y en las torres se había iniciado en 1547.

Contemporáneamente se trabajó en los salones y dependencias del interior, que se decoraron con yeserías, azulejos y techumbres artesonadas de madera. Los documentos relativos a estas últimas demuestran que se trataba de obras renacentistas, no constando la estética de los anteriores, aunque cabe sospechar que correspondieran a creaciones de tradición mudéjar¹⁷. A pesar de ello y frente a lo ocurrido en el alcázar madrileño, el toledano incorporó con mayor profundidad y corrección la estética renacentista, produciéndose alteraciones más significativas en los ámbitos preexistentes que fueron reutilizados. Tan sustancial proceso de renovación se debe en buena medida a la atención y al interés que por sus obras manifestó Felipe II cuando todavía era príncipe.

Un año antes de comenzarse la portada se había iniciado el vestíbulo que, situado tras ella, sirve de acceso al patio. En razón del espacio preexistente se le dio formato rectangular, con dos pisos de arquerías sobre columnas clásicas, siendo de destacar la solución de los soportes angulares como dobles columnas que interiormente se convierten en pilastras. Las galerías inferiores se cubrieron con viguería, mientras en las superiores se construyeron bóvedas de arista. El diseño del conjunto del patio y de una serie de portadas que a él se abren corresponden a Covarrubias y en su construcción participó Francisco de Villalpando. La obra se inició en 1550, año en el que también trazó la magnífica escalera imperial, si bien tres años más tarde se modificó la composición originalmente prevista para ella, decidiéndose que ocupara toda la anchura del patio. De este modo se ganó en monumentalidad y en efectos escenográficos, valores que se verían reforzados años más tarde al diseñar Juan de Herrera los sutiles juegos lineales de los alzados, con la apertura de siete arcos sobre pilares en el piso inferior y abovedando unitariamente la caja. En el desarrollo de estos trabajos y en la solución del sector sur del alcázar y de su fachada estuvo especialmente interesado Felipe II. Tras diversos tanteos de Gaspar de Vega y Juan Bautista de Toledo, una vez concluidos los subterráneos, llegaría la solución de la fachada meridional de manos del citado Juan de Herrera. Conforme a su peculiar estética resolvería la fachada meridional incorporando unas monumentales pilastras para modular el paramento, cuyo rigor geométrico acentúan los sencillos enmarques de ventanas y balcones. Su construcción no se completaría hasta comienzos del siglo XVII, habiéndose también dilatado la edificación de otros ámbitos y dependencias, no sólo por los cambios de parecer de Felipe II, sino también por la pérdida de protagonismo del alcázar una vez que la corte se fijó en Madrid.

El triunfo de la estética clásica es también muy evidente en otras residencias reales del entorno de Madrid que fueron construidas en estos momentos, correspondiendo tanto a obras completamente nuevas, como a edificios levantados en sustitución de estructuras precedentes. Este es

¹⁷ Muchos de estos espacios perecerían en el incendio de 1710, siendo reconstruidos conforme al gusto académico a fines del mismo siglo por el arquitecto Ventura Rodríguez. Tales transformaciones desaparecerían con los sucesivos cambios de uso del edificio –casa de caridad y centro de instrucción militar– y sobre todo con las restauraciones tras el nuevo incendio en 1887 y tras la parcial destrucción de 1936.

el caso del palacio de El Pardo erigido en el mismo emplazamiento en que existió un pabellón de caza erigido por Enrique IV, que fue mandado demoler en 1543¹⁸. Correspondió a Luis de Vega la traza del nuevo edificio, en cuya organización se sumaron tradiciones medievales y ciertas influencias francesas, si bien sus elementos y formas responden al modelo clásico. Al nuevo palacio se dio forma cuadrada, con patio central y torres en los ángulos, rodeándose por un foso que, mediante sendos puentes, era posible cruzar desde los frentes oriental y occidental. Eran elementos destacados del conjunto las dos escaleras de tipo claustral localizadas en los ángulos del patio, el cual presentaba galerías porticadas sólo en dos de sus frentes, y los miradores abiertos en las fachadas septentrional y meridional, con vistas al paisaje circundante. A lo largo de todo el proceso constructivo, que se dio por concluido en 1558, desempeñó un papel destacado el príncipe Felipe, quien años más tarde, siendo ya rey, decidió sustituir las primitivas cubiertas y los chapiteles de las torres por otros de pizarra, a la manera flamenca. También se debe a su iniciativa la construcción del jardín del foso por Juan Bautista de Toledo, quien aprovechó para ello el sistema de canales y acequias que ya había construido Luis de Vega. A su etapa al frente de la obra corresponde la portada de acceso al palacio, fechada en 1547 y rematada por las armas imperiales, así como las arquerías del patio, las rejas de las ventanas del piso bajo y las águilas imperiales de las torres. El palacio sufrió una reconstrucción e importantes reformas en sus aposentos por Francisco de Mora tras el incendio en 1604, siendo ampliado por su frente oriental durante el siglo XVIII, unas obras que desfiguraron su primitiva fisonomía¹⁹.

En el monte que rodea el palacio y para servir como lugar de albergue y reposo en las jornadas de caza se levantó la Torre de la Parada. Su construcción debió corresponder a Luis de Vega, existiendo una descripción de la misma de 1548. Tenía planta cuadrada con cinco pisos superpuestos, sirviendo la última de mirador. Como en el inmediato palacio, la cubierta se realizó en pizarra, siendo de destacar su esbelto chapitel. Durante el reinado de Felipe IV la torre fue ampliada en sus pisos inferiores, resultando la obra original rodeada por las nuevas construcciones.

Otras residencias medievales en las que se iniciaron obras de renovación en los años centrales del siglo fueron las de Aranjuez y Valsain, que era conocida como la Casa del Bosque. Ésta era otro antiguo cazadero de los Trastámara, mientras aquella había sido mandada levantar hacia 1387 por el Maestre de Santiago, don Lorenzo Suárez de Figueroa, por lo que ambas respondían a la estética mudéjar. En las fases iniciales de los correspondientes procesos de remodelación participaron Luis y Gaspar de Vega, si bien en el caso de Aranjuez la labor de ambos maestros fue menor, pues la construcción del nuevo palacio correspondió a los arquitectos de Felipe II, Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera²⁰. El palacio de Valsain también fue edificado en su parte sustancial durante el reinado del mismo monarca, aprovechando y renovando para ello una parte de las viejas estructuras medievales, si bien en su configuración hay detalles que lo vinculan al proceso desarrollado en el palacio de El Pardo. Especialmente evidente resulta en el caso de sus cubiertas de pizarra que, junto con las chimeneas, hacían de él uno de los edificios más claramente flamencos de todos los que se levantaron por orden de Felipe II. Eran también elementos destacados los corredores y galerías que servían para conectar la obra con el entorno circundante, pues lograban que el campo se integrara visualmente en el palacio.

¹⁸ Sobre este y los restantes cazaderos reales es de gran interés el estudio de MORÁN TURINA, J. M. y CHECA CREMADES, F., *Las casas del rey. Casas de Campo, Cazaderos y Jardines. Siglos XVI y XVII*, Madrid, 1986.

¹⁹ Sobre ellas puede consultarse TOVAR MARTÍN, V., "El Palacio Real de El Pardo", en VV.AA., *Palacios reales en España...*, especialmente las pp. 97-103.

²⁰ Los principales hitos del proceso de creación de esta residencia real son analizadas por SANCHO GASPAS, J. L., "El Palacio Real de Aranjuez", en VV.AA., *Palacios reales en España...*, pp. 107-123.



VISTA DE VALSAÍN (detalle). Anton Van den Wyngaerde, 1562. National Bibliothek, Viena. Ms. Min. 21.

Una situación muy diferente a la vivida por estas residencias reales localizadas en el centro de la península fue el que conocieron los dos grandes palacios, Granada y Sevilla, situados en el sur. Tras la conquista de aquella ciudad por los Reyes Católicos, el recinto de la Alhambra –en realidad una ciudad palatina y no sólo un palacio–, se convirtió en sede de la Capitanía General nombrándose para dirigirla al conde de Tendilla y marqués de Mondéjar. Bajo su supervisión se acometieron con prontitud una serie de reparaciones y reformas, así como nuevas construcciones, las cuales son testimonio de la estima y consideración que los monarcas sintieron por el lugar. Para ello se ordenó venir a una serie de alarifes mudéjares procedentes de Sevilla y Zaragoza, con los que se quería garantizar el mantenimiento de la estética islámica del conjunto²¹. De hecho, en todas las intervenciones se actuó con gran respeto hacia las obras nazaries, alterando o eliminando sólo aquellos elementos necesarios para poder adaptar el recinto a las nuevas necesidades. Es más, cuando algunos años después se solicitaba la presencia de carpinteros y alarifes cordobeses o se compraban diversas partidas de azulejos sevillanos se daba un nuevo testimonio del interés por no alterar la imagen del conjunto. Para desarrollar estas labores de mantenimiento se fijaron diversas rentas, que fueron ampliadas en 1515 por la reina Juana, reiterándose durante su reinado el empleo de mano de obra mudéjar.

La llegada de Carlos I a Granada en 1526 y su alojamiento en el recinto de la Alhambra puso de manifiesto la incapacidad de los palacios nazaries para albergar a la corte y para el desarrollo de los nuevos usos protocolarios. Todo ello, unido al interés por erigir un edificio que sirviera para expresar el poder del emperador, originó la construcción de un nuevo palacio inmediato a aquéllos y de estética renacentista²². A la vez se añadieron unas nuevas dependencias entre la Torre

²¹ Sobre estos maestros véase el ya mencionado trabajo de TORRE Y DEL CERRO, Antonio de la, *Ob. cit.*, pp. 5-6. A la vez se recurrió a maestros moros para el mantenimiento de las huertas y de los sistemas hidráulicos. Dan noticia de ello GARCÍA GRANADOS, J. A. y TRILLO SANJOSE, C., "Obras de los Reyes Católicos en Granada (1492-1495)", *Cuadernos de la Alhambra*, 26 (1990), p. 150.

²² Para mayor información puede consultarse REDONDO CANTERA, M. J., "La Casa Real Vieja de la Alhambra como residencia de Carlos V", en VV.AA., *Carlos V y la Alhambra*, Granada, 2000, pp. 53-105. De la misma autora "La arquitectura de Carlos V y la intervención de Isabel de Portugal: Palacios y Fortalezas", en CANTERA M. J. y ZALAMA, M. A. (eds.), *Carlos V y las Artes. Promoción artística y familia imperial*, Salamanca, 2000, pp. 78-88.

de Comares y el Patio de Lindaraja, las únicas de aquel ambicioso programa constructivo que fueron completadas en vida del emperador Carlos y de la reina Juana. Estos aposentos, conocidos como habitaciones de Carlos V, están integrados por seis salas edificadas entre 1528 y 1537 por Luis de Vega, siendo las que ocupan la crujía norte las que habitó el escritor norteamericano Washington Irving. En ellas cabe destacar la presencia de chimeneas –una con el escudo imperial y las columnas con el Plus Ultra que se considera obra de Pedro Machuca–, pero sobre todo de unas extraordinarias cubiertas renacentistas de madera, cuyo diseño también se ha relacionado con este maestro. La correspondiente a la pieza principal es casetonada, presentando los emblemas imperiales y una inscripción latina de alabanza al emperador. También son de casetones las techumbres de las restantes habitaciones, destacando las existentes en dos salas de proporciones alargadas que presentan polígonos estrellados y hexagonales, apareciendo éstos ocupados por pinturas de racimos de frutas, alternando con las iniciales “K” e “I”, alusivas al emperador Carlos.

Forma parte del conjunto de las habitaciones imperiales el llamado Peinador de la Reina, que se sitúa en las inmediaciones de la Torre de Comares y junto a la galería mirador del Patio de la Reja. Se localiza sobre la Torre de Yusuf I, cuya parte superior fue desmontada para situar una “Stufa”, de la que se conserva en uno de los ángulos una losa de piedra agujereada. Presenta galerías porticadas en tres de sus frentes, conservando en su interior uno de los mejores conjuntos de pintura mural del Quinientos²³. En un primer ámbito se representa en ocho escenas la conquista de Túnez en 1535 por el emperador Carlos, las cuales se inician con la partida de la escuadra imperial del puerto de Cagliari y concluyen con la llegada a Trapani, tras la victoria. Dicha representación está basada en los apuntes que sobre la expedición tomó el pintor flamenco Jan Cornelisz Vermeyen. En un siguiente ámbito las pinturas principales representan la historia de Faetón, correspondiendo las restantes a variados motivos de grutescos, temas que, junto con representaciones de las virtudes, también se emplearon en la decoración de la galería que circunda la torre. Este excepcional conjunto pictórico fue realizado entre 1539 y 1544 por Julio Aquiles y Alejandro Mayner²⁴.

Todas estas dependencias, junto con los palacios nazaries integraban la llamada “Casa Real Vieja”, mientras el imponente edificio de nueva planta levantado en conexión con aquéllos a instancias del emperador Carlos integraba la “Casa Real Nueva”. En su edificación desempeñó un papel fundamental don Luis Hurtado de Mendoza, III conde de Tendilla, a quien corresponde la designación de su escudero Pedro Machuca para dirigir la construcción²⁵. En relación con la autoría de este maestro sobre el proyecto del palacio ha surgido en los últimos tiempos un debate encaminado a restarle protagonismo, al considerar la existencia de un primer dibujo italiano, cuyo autor también es motivo de discusión, que sería redibujado y puesto en obra por Machuca. A todo ello se han sumado nuevos análisis y estudios sobre los tres dibujos de la planta del palacio que se han conservado y que han obligado a revisar la cronología hasta entonces manejada para los mismos, así como la atribución de alguno de ellos a Diego de Siloe²⁶. Así pues, sin que

²³ Para más información sobre este conjunto de pinturas: LÓPEZ TORRIJOS, R., “Las pinturas de la Torre de la Estufa o del Peinador”, en VV.AA., *Carlos V y la Alhambra...* En este trabajo se recogen todos los estudios previos sobre el tema.

²⁴ Las pinturas han sufrido importantes agresiones y algunas intervenciones. En una reciente restauración se han subsanado los daños y se ha eliminado repintes e inadecuados retoques. Véase AGUILAR GUTIÉRREZ, J. y HASBACH LUGO, B., “Restauración y conservación del Peinador Alto de la Reina”, *Cuadernos de la Alhambra*, 42 (2007), pp. 118–149.

²⁵ Sobre este edificio es de obligada referencia la espléndida monografía de ROSENTHAL, E. E., *El Palacio de Carlos V en Granada*, Madrid, 1988.

²⁶ De ambas polémicas dan cuenta LÓPEZ GUZMÁN, R. y ESPINOSA SPÍNOLA, G., *Pedro Machuca*, Granada, 2001, pp. 89–103. La investigación sobre los aludidos dibujos ha sido llevada a cabo por RODRÍGUEZ RUIZ, D., “Sobre los dibujos del palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada conservados en la Real Biblioteca”, *Reales Sitios*, 145 (2000), pp. 17–27.



CONQUISTA DE TÚNEZ POR CARLOS V. Julio Aquiles y Alejandro Mayner. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.

hasta ahora se haya podido demostrar la existencia del aludido dibujo italiano, hay que otorgar a Pedro Machuca el protagonismo en el diseño del palacio y la autoría de los tres dibujos mencionados. Por otra parte, no existe duda alguna sobre la labor de control diario de la construcción desarrollada por dicho maestro hasta el momento de su muerte en 1550 y de que en dicha tarea le sucedió su hijo Luis hasta 1573, por lo que se debe a ambos maestros la plasmación de la parte esencial del proyecto.

Las obras del palacio parecen haberse iniciado en 1533, desarrollándose con bastante celeridad, por lo que al fallecer Pedro Machuca no sólo estaba definido el esquema del edificio, sino que también se habían levantado parte de las fachadas, los muros paralelos a ellas y se había realizado la cimentación de los círculos del patio. Consta que en 1537 se labró y colocó la portada sur, que al año siguiente se inició la bóveda de la sala existente bajo la capilla, terminada en 1542, y que en 1546 se levantó el cuerpo alto de la mencionada portada. Ésta se concluyó bajo la dirección de Luis Machuca, responsable del levantamiento del muro perimetral del patio y de su columnata, para la que se empleó piedra pudinga en lugar del mármol previsto, trabajándose en 1568 en el entablamento y en la bóveda anular del patio, a la vez que se continuaba la portada occidental. Coincidieron estos trabajos con el levantamiento de los moriscos que supuso la interrupción de los ingresos provenientes de este colectivo, por lo que las obras se paralizaron. Tras la muerte de Luis Machuca fue nombrado maestro de la obra Juan de Orea, cuya actuación tuvo escasa incidencia en el proceso de la obras, sucediéndole Juan de Minjares, quien había sido



Patio del palacio de Carlos V. Alhambra, Granada.

aparejador de Juan de Herrera en el monasterio de El Escorial. Siguiendo las directrices y estética de este arquitecto se desarrollaron importantes labores en el palacio durante la última década del Quinientos, si bien el proceso se alargaría por la falta de recursos. Tras algunos trabajos realizados ya en el siglo XVII bajo la dirección de los maestros Juan de la Vega, Pedro Velasco, Francisco de Potes y Bartolomé Fernández Lechuga, las obras quedaron interrumpidas y el edificio sin cubrir. Después de variadas propuestas e iniciativas durante los siglos XVIII y XIX que no se llevaron a cabo, el palacio de Carlos V sería completado a mediados del siglo XX, reformándose parcialmente con posterioridad²⁷.

El palacio de Carlos V ofrece una conjunción perfecta entre el cuadrado del alzado exterior y el círculo interno. Sus fachadas constan de dos cuerpos, resultando semejantes entre sí la meridional y la occidental. En el piso bajo, excepto en el frente norte, se emplean pilastras toscanas y

²⁷ Véase al respecto VV.AA., *El Palacio de Carlos V. Un siglo para la recuperación de un monumento*, Granada, 1995.

sillares almohadillados labrados a la rústica, mientras en el cuerpo alto se utilizan pilastras jónicas. Entre estos soportes y en ambos cuerpos se disponen dos hileras de ventanas, rectangulares las inferiores y circulares las superiores. En el piso bajo sirven de ornamentación unas aldrabas de bronce con cabezas de león y de águila. El cuerpo superior ofrece relieves con los símbolos de la Orden del Toisón y con las columnas con el Plus Ultra en los pedestales, además de motivos vegetales, granadas, jarrones y figuras infantiles en el remate de los huecos rectangulares.

Las dos portadas monumentales del palacio se sitúan en las fachadas meridional y occidental, ante las que estaba previsto crear, según los deseos del emperador y de su arquitecto Luis de Vega, sendas plazas porticadas con fines ceremoniales. La de poniente tiene composición tripartita mediante semicolumnas pareadas sobre pedestales. Unos grandes tondos coronan los vanos laterales del cuerpo bajo, apareciendo figuras de victorias sobre el frontón del hueco central. La labor escultórica se debe a Antonio de Leval, interviniendo Juan de Orea en la labra de algunos pedestales con escenas de batallas. El cuerpo superior, erigido según las instrucciones de Juan de Herrera, ofrece vanos con frontones curvos y rectos y grandes tondos con relieves de las armas reales y de algunos episodios de los trabajos de Hércules, labrados por Andrés de Ocampo. Tales representaciones se han relacionado con la figura victoriosa del emperador, que es valorado como un nuevo Hércules. La portada meridional presenta un solo hueco con pilastras y semicolumnas jónicas en el cuerpo bajo y un vano serliano en el superior. En ambos cuerpos se distribuyen relieves de trofeos militares, victorias, símbolos imperiales, escenas históricas y mitológicas que en su mayor parte se deben a Niccolò da Corte. En ellos se simbolizan los éxitos marítimos del emperador Carlos.

El interior del palacio está dominado por el impresionante patio circular. Sus soportes son columnas, dóricas en el piso inferior y jónicas en el superior, que presentan en correspondencia pilastras distribuidas por el muro circular. Al centro de cada uno de los frentes y en relación con las fachadas se sitúan cuatro zaguanes, ubicándose en el ángulo noreste la capilla y sendas escaleras en los espacios triangulares de noreste y sureste. La amplia galería inferior presenta una bóveda anular de magistral estereotomía, siendo moderna la cubierta de madera del piso superior.

Aunque el palacio es el núcleo de toda la actuación en la colina de la Alhambra, existen otros elementos de singular valor en la redefinición de su espacio. Es el caso del nuevo acceso al recinto mediante la Puerta de las Granadas –un arco de triunfo de orden rústico y remate de valor simbólico– y del Pilar de Carlos V, realizado por Niccolò da Corte en 1543, en cuya decoración se exalta nuevamente al emperador Carlos.

Como en el caso granadino, también resultó decisiva para la adopción de la estética renacentista en el Real Alcázar de Sevilla la presencia del emperador con motivo de su boda con Isabel de Portugal²⁸. Este acontecimiento, que consolidó la situación privilegiada que vivía la capital hispalense gracias a su condición de Puerta de Indias, también sentó las bases de la renovación de la poesía hispana, pues ocasionó el encuentro entre Baltasar de Castiglione, Andrea Navagero, Juan Boscán de Almogáver y Garcilaso de la Vega, consecuencia del cual sería la incorporación de los metros itálicos a la lírica española. Por otra parte, la celebración de la boda imperial en el

²⁸ Sobre este tema puede consultarse el clásico estudio de CARRIAZO Y ARROQUÍA, J. de M., "La boda del Emperador. Notas para una historia del amor en el Alcázar de Sevilla", *Archivo Hispalense*, 93–94 (1958). Una reedición de este trabajo, con carácter de monografía y titulado *La boda del Emperador*, al que se ha incorporado un prólogo de Antonio Domínguez Ortiz, fue publicado por el Ayuntamiento de Sevilla en 1997. Con posterioridad apareció el libro de GÓMEZ-SALVAGO SÁNCHEZ, M., *Fastos de una boda real en la Sevilla del Quinientos. (Estudio y documentos)*, Sevilla, 1998. El mismo tema trato en mi estudio MORALES, A. J., "Recibimiento y boda de Carlos V en Sevilla". *Catálogo de la Exposición La fiesta en la Europa de Carlos V*, Madrid, 2000, pp. 27–47.

recinto del Alcázar puso de manifiesto las carencias del viejo palacio para las nuevas necesidades protocolarias, así como su falta de funcionalidad. Para corregir tales deficiencias se elaboró un programa de obras destinado tanto a hacerlo más habitable, como a dotarlo de un nuevo valor simbólico y ceremonial²⁹. No obstante, el proyecto no supuso una transformación sustancial de las antiguas estructuras, siendo evidente que en un primer momento se actuó con respecto a las viejas fábricas, uniendo algunas dependencias e incorporando elementos para dotarlo de mayor confort, caso de chimeneas en algunas habitaciones del piso alto, o reemplazando materiales caducos por otros de mayor prestancia. Es el caso de la sustitución de los antiguos soportes por columnas italianas de mármol y de los pavimentos de ladrillo y azulejos por otros también marmóreos. Un primer intento para llevar a cabo algunas de estas modificaciones se documenta en 1532 cuando se contrató en Génova con Giangiacomo della Porta, Nicolao de Corte, Antonio Maria Aprile de Carona y Antonio di Novo de Lancia la labra de una serie de columnas, pilares, capiteles, basas y dinteles para los corredores altos y bajos del palacio, posiblemente para el Patio de las Doncellas. No obstante y por causas desconocidas, tal iniciativa no fructificó, siendo necesario establecer un nuevo contrato dos años más tarde con los marmoles Antonio Maria Aprile de Carona y Bernardino de Bissonne, quienes en aquellos momentos se encontraban en Sevilla. Aunque el plazo de realización de las piezas de mármol, que se destinaban a la galería superior del citado patio era de un año, la realidad es que no llegaron al Alcázar hasta 1540, iniciándose de inmediato los trabajos. Hasta ese momento los operarios del palacio sevillano no habían permanecido inactivos, pues fueron muchas las dependencias y ámbitos que repararon y renovaron, aunque de la mayor parte de esos trabajos no queden huellas visibles por las transformaciones sufridas por el Alcázar en épocas posteriores³⁰.

En el año antes citado ya se había producido el ordenamiento de las obras reales, por lo cual había recaído sobre Luis de Vega la responsabilidad de la dirección de los trabajos en el palacio sevillano. Con tal motivo se trasladó a la ciudad en los años 1550 y 1551, siendo acompañado en la primera ocasión por su sobrino Gaspar, quien desde entonces se haría cargo de la supervisión de los trabajos, especialmente cuando aquél tuvo que dedicarse en exclusiva a las obras del alcázar madrileño.

La remodelación de las galerías altas del Patio de las Doncellas se inició durante el verano de 1540, a la vez que se intervenía en las dependencias de los frentes meridional y oriental del mismo, en donde se ubicaban las habitaciones del rey. Complementaria a la colocación de las nuevas piezas de mármol fue la construcción de los arcos y la realización de la decoración de yeserías, trabajos que se prolongarían en el tiempo y que aún no se habían concluido a la muerte del emperador. De hecho, cuando en 1560 se acometía la remodelación de las galerías bajas del patio, restaban por hacerse dos de la planta alta. Sería pues, durante el reinado de Felipe II cuando el Patio de las Doncellas adoptara una fisonomía homogénea de carácter renacentista³¹. En su composición definitiva la galería superior presenta elegantes y frágiles columnas jónicas, ubicándose tres en los ángulos, mientras en cada frente alternan los soportes sencillos y pareados. Un antepecho con balaustres enlaza los pedestales que sirven de apoyo a las columnas. Amplios frisos de yesos con motivos clásicos y las armas imperiales completaron la ornamentación.

²⁹ Sobre este tema es de obligada consulta la obra de MARÍN FIDALGO, A., *El Alcázar de Sevilla bajo los Austrias*, Sevilla, 1990, especialmente pp. 134–179.

³⁰ De ellas se da pormenorizada relación en el libro citado en la nota anterior.

³¹ Dicha fisonomía se ha visto alterada con la reciente recuperación del jardín medieval que ocupó el centro del patio. Para mayor información sobre el mismo pueden consultarse los diferentes artículos recogidos en la revista *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, mayo 2005.

Mientras se desarrollaba la primera fase de construcción de las galerías superiores se pavimentaron con mármol los corredores bajos, trabajándose también en las dependencias de la planta baja, así como en los pórticos y salas inmediatas al Patio de las Muñecas. De estas labores cabe destacar la construcción de la techumbre de una de las alcobas del llamado Cuarto del Príncipe, realizada por el carpintero Juan de Simancas en 1543. En ella conviven las formas clásicas y las de tradición mudéjar, apareciendo su superficie fragmentada en recuadros por anchas molduras renacentistas, mientras los registros se decoran con labores de lazo y piñas de mocárabes. Plenamente renacentista es la techumbre artesonada que por los mismos años se construyó para la llamada Sala de Techo de Carlos V, que había sido capilla del palacio medieval. Su traza se ha atribuido al maestro mayor de carpintería Sebastián de Segovia, con quien colaborarían en las labores de talla una nutrida nómina de carpinteros y entalladores. Su composición está tomada del tratado de Serlio, ofreciendo la particularidad de decorar parte de sus artesones con bustos de personajes femeninos y masculinos.

A la vez que se llevaban a cabo estos trabajos se actuaba en el espacio de las huertas, remodelando una antigua “qubba” musulmana allí existente. Fue la primera actuación en el sector meridional de los terrenos de labor que tenía el palacio y que con el paso de los años daría lugar a la creación de los jardines del Alcázar. Las obras del Cenador de la Alcoba o Pabellón de Carlos V se desarrollaron entre 1543 y 1546, siendo dirigidas por el maestro mayor de obras Juan Hernández, cuyo nombre y la última fecha citada aparecen en el pavimento del cenador³². El conjunto destaca por su rigor y sentido de la proporción, siendo un singular ejemplo de la combinación de motivos de origen mudéjar con elementos de procedencia clásica. Se trata de una estructura de planta cuadrada cubierta por una bóveda semiesférica, que aparece rodeada por galerías con arcos de medio punto apeados en columnas elevadas sobre pedestales. En su construcción intervino un nutrido grupo de artistas, entre los que se incluían los hermanos Diego y Juan Pulido, autores de las piezas cerámicas y de azulejería que revisten muros, suelos y pretiles. Un ancho friso de yeserías remata los altos zócalos de azulejos, levantándose sobre el mismo una espléndida cubierta de madera apeada en trompas aveneradas y en cuyo arranque se repiten las armas del emperador. Su diseño está atribuido a Sebastián de Segovia, constando la participación de una amplia nómina de carpinteros y entalladores en su realización. Se ignora quién labró las columnas y, sobre todo, los extraordinarios capiteles pequeños de la galería exterior, aunque se sospecha que correspondan a los maestros italianos que surtieron de piezas de mármol otras obras del alcázar. Una fuente, con saltador y canal de desagüe centra la sala, la cual se comunica con el vergel que la rodea a través de tres ventanas con poyos y de la puerta abierta en el frente meridional. Bajo una de las ventanas y realizado en cerámica vidriada aparece el diseño de un laberinto, tal vez referencia a un proyecto para el jardín que no se materializaría hasta fecha muy posterior. La insistencia en el empleo de las armas imperiales y de las columnas con el Plus Ultra ponen de relieve que este edificio se concibió con carácter simbólico, como homenaje y alabanza al emperador Carlos.

La feliz suma de las estéticas mudéjar y renacentista que sirvieron para levantar este Cenador de la Alcoba, viene a poner punto final a las obras desarrolladas en el Alcázar de Sevilla durante el reinado de Juana I. Sin embargo, no fue la última vez que se acudió a tal combinación de lenguajes artísticos en el recinto del palacio sevillano. Así, cuando a partir de 1560 se emprendió la

³² Sobre este edificio puede verse BONET CORREA, A., “El Renacimiento y el Barroco en los jardines musulmanes españoles”, *Cuadernos de la Alambra*, 4 (1968). Así mismo, CHECA CREMADES, F., “El arte islámico y la imagen de la naturaleza en la España del siglo XVI”, *Fragmentos*, 1 (1984). Especialmente interesante es el trabajo de JIMÉNEZ MARTÍN, A., “Dibujos de arquitectura sevillana, 1. El Cenador de la Alcoba”, *Revista de Arte Sevillano*, 2 (1982).

El monasterio de Santa Clara de Tordesillas

SALVADOR ANDRÉS ORDAX*

aludida reforma de la galería inferior del Patio de las Doncellas, los elementos renacentistas de origen italiano se completaron con una decoración en yeso de tradición mudéjar. Tales obras fueron consecuencia de un nuevo programa de obras emprendidas a partir de un informe elaborado por el veedor y los maestros mayores del alcázar sobre las deficiencias que presentaba el palacio sevillano. Dicho proyecto, ratificado por el rey, no sólo suponía la reparación de los desperfectos advertidos, sino que iba encaminado a dotar de un aspecto más renacentista al mencionado patio. Para ello se sustituyeron sus primitivos soportes por otros más proporcionados y de orden corintio que fueron contratados con los marmoleros italianos Francisco y Juan de Lugano y que llegaron al recinto del alcázar entre 1564 y 1565. A la vez que se colocaron las nuevas columnas se peraltaron los arcos centrales de cada uno de los frentes para marcar los ejes de cada testero, rehaciéndose los machones que les sirven de apoyo y fabricándose las yeserías que los recubren. Tales labores que aparecen fechadas entre 1567 y 1569 fueron realizadas en parte por Francisco Martínez, cuyo nombre aparece entre la decoración de yesos. Estas yeserías incorporan balaustrés renacentistas y amplios paneles de atauriques, además de paños de “sebqa” de origen islámico. Tan original combinación de ornamentos pone de manifiesto la vigencia de ambos repertorios y la capacidad creativa del arte sevillano en el momento en que desde la corte se trataba de imponer el estilo italianizante y clasicista de las obras reales.

EL RECUERDO DE LA LLEGADA EN 1509 DE LA REINA JUANA I A TORDESILLAS, considerada *hic et nunc*, constituye una referencia de evidente importancia para que además de las convivencias ciudadanas evocando su eminente pasado se haya convocado un foro académico para distintas reflexiones directas o circunstanciales. Se me ha invitado a que intervenga bajo el título “El monasterio de Santa Clara de Tordesillas”, y en pura disciplina universitaria accedo señalando previamente los puntos de vista desde los que entiendo este asunto. Personas ajenas, que no será el caso de los concurrentes al auditorio ni a esta publicación, sospecharán una especial vinculación de la reina Juana I con este cenobio. Pero adelantamos la suposición de que el principal motivo de que se haya incluido este tema radica en que sin duda el monumento más importante de Tordesillas, hace cinco siglos y ahora, es el convento –o monasterio– de Santa Clara. Y el que se me encargue esta tarea responde a una deferencia posiblemente asociada a que durante mucho tiempo me he ocupado en estudiar o dirigir trabajos sobre cenobios, así como a la iconografía religiosa, aunque últimamente estoy apartado de esta parcela.

Por ello daremos razón aquí de este Monasterio, recordando noticias, planteando dudas o clarificando ideas generales de la historia y el patrimonio artístico. Además, en la medida que la dedicación al enunciado general me lo permita tendremos que polarizar la atención hacia algún aspecto puntual de un convento de monjas clarisas.

Sabedor de la amplia exploración que hacen nuestros compañeros de los fondos archivísticos generales, queremos comenzar por alguna referencia de las crónicas que los franciscanos han hecho del pasado de los conventos. Por estar inédita hemos recurrido a la realizada por el P. Calderón¹, c. 1679, la “*Primera Parte de la Chronica de la Santa Prouincia de la Purissima Concepcion de Nuestra Señora de la Regular Observancia de N. S. P. Francisco*”, que permanece manuscrita.

Calderón comienza sus referencias indicando “En la célebre fábrica deste Monasterio se descifra con toda claridad la question enigmática de Sansón, sacando el manjar gustoso de la boca voraz, y el panal dulce de la fortaleza del león. El Rey D. Pedro todo aquí piadoso, fue su principal fundador a devoción de la Infanta D.^a Beatriz su hija y de D.^a María de Padilla. Esta señalada joya

* Universidad de Valladolid.

¹ CALDERÓN, Fr. F., *Primera Parte de la Chronica de la Santa Prouincia de la Purissima Concepcion de Nuestra Señora de la Regular Observancia de N. S. P. Francisco*, Manuscrito, c. 1679, fols. 359v–364r (Ms. en el Archivo del convento de PP. Franciscanos de Valladolid, caja 1, leg. 1). Recuerdo con agradecimiento la memoria del P. Angel Uribe, que nos facilitó generosamente la consulta hace más de treinta años.