

# Capiteles del primer Renacimiento en las Descalzas Reales de Madrid: Estudio del Patio del Tesorero<sup>1</sup>

## *Capitels of first Renaissance in the Descalzas Reales of Madrid. Study of the Patio del Tesorero*

M. Ángeles TOAJAS ROGER

Universidad Complutense de Madrid

### RESUMEN

El Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid fue fundado por Juana de Austria, Princesa de Portugal, en una suntuosa casa construida treinta años antes, entre 1525 y 1534, por Alonso Gutiérrez de Madrid, Tesorero del Emperador Carlos V y un importante negociante y financiero de su corte. Actualmente, tras recientes obras en el edificio, pueden verse elementos originales del patio principal de ese palacio ocultos hasta ahora por intervenciones muy posteriores a su construcción, la primera de las cuales se documenta aquí en 1679. La infrecuente composición y elementos arquitectónicos del patio primitivo se analizan y estudian, considerando la procedencia italiana de los materiales y la ascendencia andaluza de la solución adoptada, todo lo cual puede explicarse por la estrecha relación de Gutiérrez con Sevilla y con las familias genovesas allí asentadas y vinculadas al comercio del dinero y de mármoles artísticos.

### PALABRAS CLAVE

Renacimiento  
Arquitectura  
España  
Madrid  
Palacios  
Arquitectura civil  
Descalzas Reales

### ABSTRACT

The Monastery of Descalzas Reales in Madrid was founded by Juana de Austria, Princess of Portugal, on an aristocratic house built thirty years before between 1525-34, belonging to Alonso Gutiérrez de Madrid, Tesorero of Emperor Charles V and an important man in economic affairs at his Court. Now, after recent works in the building, it is possible to see in the main courtyard of that palace some original materials, hidden by later improvements, the first of them is also documented here in 1679. The unusual architectural design and constructive elements analysed in this courtyard are discussed and explained by the continuous relationship between Gutierrez and Sevilla, and with the genoese families around the intensive commerce of italian artistic marbles in that city.

### KEY WORDS

Renaissance  
Architecture  
Spain  
Madrid  
Palaces  
Civil architecture  
Descalzas Reales

<sup>1</sup> Este trabajo es resultado parcial de una investigación en curso sobre el edificio de las Descalzas Reales, que ha sido subvencionada por la Comunidad Autónoma de Madrid, proyecto 06/0075/99 y proyecto 06/0024/02. Agradezco el permiso de Patrimonio Nacional para la realización de este estudio, y a Ana García, conservadora del Monasterio, la amabilidad y facilidades ofrecidas; y muy especialmente reitero desde aquí mi gratitud a la Madre Priora y comunidad de religiosas sin cuyas atenciones e inagotable paciencia no hubiera sido posible.

Enmascarado tras contundentes reformas posteriores, conserva el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid en su claustro o patio de clausura, como en buena parte de todo su edificio, un temprano y notable ejemplar de arquitectura quinientista<sup>2</sup>. Independientemente del hecho circunstancial de su singularidad por la desaparición prácticamente total de vestigios materiales de esta época en la villa, son de interés sus propios rasgos formales que, sin embargo, sólo desde hace muy poco tiempo es posible valorar de forma más apurada al haberse mostrado aspectos significativos en obras recientes. Así, junto con lo ya conocido aunque nunca estudiado, es decir, la arquería de las crujiás altas, los materiales ahora visibles permiten una comprensión del conjunto original que pretendemos abordar aquí mediante el análisis detenido de la morfología de sus elementos y composición, incluyendo de paso otras piezas del género actualmente repartidas por la casa.

Este patio fue el núcleo representativo de las casas principales del mercader y financiero Alonso Gutiérrez de Madrid en el Arrabal de San Martín, que se construyeron en la tercera década del siglo XVI sobre un edificio anterior. Ofrecía este patio, como se verá, una peculiar configuración arquitectónica, de manera que, si bien su estudio debe servir para la comprensión general del edificio original, al mismo tiempo conduce a valorar el papel de su propietario para explicar la solución adoptada. Desde ese punto de vista, no sólo permite aportar algún conocimiento sobre aspectos concretos de la casi ignota arquitectura madrileña del siglo XVI, sino que resulta ser un ejemplo en que creo se puede evidenciar la incidencia de circunstancias personales en la elección de opciones artísticas, que a menudo no dependen de maestros y artífices—a pesar del insistente enfoque con que se ha venido estudiando la arquitectura del Renacimiento en España—, ni obedecen tanto a criterios estrictos y depurados de carácter estético como a opciones genéricas a la moda y a la medida de las disponibilidades concretas del comitente.

Ese sería el caso de Alonso Gutiérrez de Madrid, personaje de considerable presencia en la España de su tiempo y también él casi un desconocido<sup>3</sup>. Su trayectoria vital ha de ser reconstruida al mismo tiempo que la arquitectura de sus casas, sobre todo desde el punto de vista de los encargos artísticos realizados por él y su familia, que estuvieron entre los más destacados del Madrid de la primera mitad del siglo XVI: éstas sus casas principales, que sirvieron de

<sup>2</sup> Una primera aproximación al estudio de este edificio, en M.A. Toajas Roger, «Memoria de un palacio madrileño del siglo XVI: las Descalzas Reales», *Reales Sitios*, 142 (1999), 18-33, donde presento el estado de la cuestión hasta la fecha, notas sobre su historia, configuración original y principales vestigios existentes anteriores a la fundación monástica para la que fue adquirido por Juana de Austria, la hija menor del Emperador Carlos. Sobre otra de las piezas interesantes de este palacio, ID., «Arquitectura del Monasterio de las Descalzas Reales: la Capilla de San José», *Anales de Historia del Arte U.C.M.*, 8 (1998), 127-147.

<sup>3</sup> Un acercamiento global a la personalidad de Alonso Gutiérrez de Madrid con breve perfil biográfico a partir de noticias dispersas, en Toajas, 1999, *op. cit.* [n. 2]. Más recientemente se ha publicado la única reseña biográfica más completa y documentada sobre Gutiérrez, planteada desde la perspectiva de su actividad económica en la administración del Emperador Carlos, en J. Martínez Millán (dir.), *La Corte de Carlos V. III. Los Consejos y los consejeros de Carlos V*. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, p. 199-204.

apoyó a la familia imperial y otros relevantes personajes en las décadas de 1530 y 1540, y asimismo la gran capilla funeraria familiar construida en la vecina iglesia del Monasterio de San Martín, incluyendo sepulcros monumentales y retablos. Fue, en efecto, hombre notorio en la vida económica y política de los reinos de Castilla desde la década de 1490, nombrado siempre con el título de Tesorero, como se constata en la mayoría de la documentación que vengo recogiendo sobre este personaje y su familia. Tal apelativo debe aludir al principal de los numerosos cargos que llegó a ocupar en diversas instituciones a lo largo de una larga trayectoria de actividades económicas de todo tipo, tanto públicas como privadas; aunque su biografía conocida es todavía fragmentaria, consta que en 1493 fue designado Tesorero de la Hermandad por los Reyes Católicos, que desde 1495 fue también Tesorero de la Casa de la Moneda de Toledo y que en 1504 fue nombrado Tesorero Real, función que debió mantener en el tiempo del Emperador, además de otras varias relacionadas con las receptorías de rentas y el Consejo de Hacienda desde los primeros años del reinado carolino. Su propio aprecio subjetivo sobre esos oficios queda de manifiesto en el epitafio de su tumba, de la desaparecida iglesia de San Martín y que se ha conservado: «*Aquí yace sepultado el cuerpo del muy magnífico señor Alonso Gutierrez, Contador Mayor que fue del Emperador Don Carlos Rey Nuestro Señor y su Tesorero general y de su Consejo, el cual falleció el 24 de diciembre, año de 1538*»<sup>4</sup>. Al mismo tiempo, como se verá después, mantuvo negocios con la Casa de Contratación de Sevilla, ciudad en cuyo concejo fue también Caballero Veinticuatro, Contador Mayor y Fiel del Aceite, *vid. infra* nota 17).

Convendrá, por tanto, insistir sobre ese asunto, esto es, la cuestión de los patronos y su comprensión de la arquitectura, aspecto central aunque generalmente desatendido en la historiografía más allá de la mera noticia de sus nombres, —y eso no siempre—, fuera de las excepciones regias, claro está. Sin embargo, aun sin perder esa perspectiva, en esta ocasión nos detendremos especialmente en el estudio morfológico de este patio atendiendo al interés de las piezas que lo componen y asimismo teniendo en cuenta que, dada la importante alteración actual de la obra respecto a su aspecto original, el análisis de estos elementos materiales, prácticamente ignorados y ahora disponibles, permiten aproximar su restitución y con ello también algunas cuestiones sobre el edificio en su conjunto<sup>5</sup>.

El patio de la casa del Tesorero, cuya propiedad señalan insistentes marchamos heráldicos campeando en cada uno de los capiteles del piso superior, fue una airosa construcción

4 La transcripción del epitafio fue recogida por J.A. Álvarez y Baena, *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes. Diccionario histórico por el orden alfabético de sus nombres*, Madrid, 1789, 4 vol., t. I, p. 20-21 (ed. facs. Madrid, 1972, por donde citamos). Sendos fragmentos de estos sepulcros se guardan en el Museo Arqueológico Nacional; sobre ellos *vid.* M. Estella, «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.*, t. XVII (1980), 41-65, y ID., «Artistas madrileños en el Palacio del Tesorero (Descalzas Reales), el Palacio de Pastrana y otros monumentos de interés», *A.E.A.*, 229 (1985), 52-65.

5 Respecto al patronazgo artístico de este personaje, estudio algunas cuestiones en un trabajo paralelo y complementario de éste que espero se publicará en breve.

columnaria, suntuosa y espectacular, pero difícil de reconocer hoy tras su extraña arquitectura actual de aspecto anodino y algo desabrido, que se debe a obras muy posteriores que la modificaron de manera importante en dos ocasiones (fig. 1). Ambas intervenciones, aunque diferentes entre sí y distanciadas en el tiempo, tuvieron igual finalidad, consistente en cegar sus arquerías por razones de confortabilidad; es decir, constituyen reformas de intención estrictamente utilitaria que, por otra parte, ilustran bien la fama de fría que tenía esta casa, de lo que hay testimonio del propio Felipe II cuando, en una de sus cartas desde Lisboa en agosto de 1581, aconseja a sus hijas que «*muy bien es que, en pudiendose, pasen vuestros hermanos las fiestas a vuestro aposento, pues es muy fresco, que yo lo conozco muy bien mucho tiempo ha y desde que nació allí mi hermana que haya gloria...*»<sup>6</sup>. Con respecto a eso, y al margen de otras características de su arquitectura, hay que señalar que las condiciones ambientales del edificio se deben en gran medida al hecho de que la planta baja quede parcialmente enterrada, puesto que se niveló por la cota de su acceso principal en la fachada meridional —cuya portada sigue siéndolo hoy— en un terreno que está en una pronunciada inclinación ascendente hacia el norte, y en consecuencia las dependencias de los lados occidental y septentrional alrededor del patio quedan por debajo del nivel de la calle y de la huerta respectivamente<sup>7</sup>.

El aspecto original del patio sufrió en 1679 una primera modificación para cerrar las arquerías altas como actualmente están, obra que aquí documentamos (véase Apéndice documental)<sup>8</sup>. En razón de esa fecha ahora conocida, cabe pensar que esta intervención esté relacionada con la que por estos años se realiza en el ornato de la gran escalera, cuyo revestimiento con pinturas murales, ejecutado durante el siglo XVII, debe culminar por entonces según la inscripción que figura en el muro sur sobre los arcos abiertos a la crujía alta del patio: «*Restauro esta escalera Sor Ana Dorotea, Marquesa de Austria, hija del Emperador Rodolfo II, religiosa de este convento. Año MDCLXXXIII*». Aunque es aún confusa la secuencia cronológica y autorías del

<sup>6</sup> F. Bouza, *Cartas de Felipe II a sus hijas*, Madrid, Turner, 1988, p. 50, Carta VII, de Lisboa, 21 de agosto de 1581. Se refiere, naturalmente, a Juana, que habría adquirido el edificio precisamente por esta razón sentimental según la tradición histórica transmitida por las crónicas de la fundación, aunque, como he señalado en otro lugar, creo que también en razón de la calidad de la casa, que para esas fechas debía ser una de las más notables y suntuosas de Madrid. Vid. Toajas, 1999, *op. cit.* [n. 2], y «Juana de Austria y las artes», en *Felipe II y las artes* (Actas del Congreso Internacional, 1998), Madrid, Departamento de Historia del Arte II (Moderno) -Universidad Complutense, 2000, 101-115.

<sup>7</sup> Esta circunstancia es causa de la compleja situación de los niveles de planta de este edificio, al margen de algunas alteraciones introducidas durante su etapa monástica en las que aquí no entraré y que aun lo complican más. Presenta dos pisos, correspondientes a los del patio, en los cuerpos sur y oeste, y previsiblemente las tendría en el occidental, donde hoy está la iglesia; sin embargo, un cuerpo importante de estancias del palacio se desarrolla anejo a la crujía norte, pero al nivel del gran rellano de la escalera que es el mismo de la parte baja de la huerta.

<sup>8</sup> A.G.P.-A.Desc.R., c<sup>a</sup> 40, exp. 4; vid. al final, Apéndice documental. Este expediente, transcrito íntegramente aquí, contiene varios documentos, todos fechados a fines de enero de 1679, relativos a la construcción de la carpintería (doc. 1 y 2), los herrajes (doc. 3) y los vidrios (doc. 4) para el cerramiento de los arcos, así como de los enlucidos realizados en la arquería y en «*ocho arcos dos en cada parte para la correspondencia de lo demas*» (doc. 5), que han de ser los ocho arcos diafragma de los ángulos del patio bajo los alfarjes.



Fig. 1. Vista actual del patio de clausura del Monasterio de las Descalzas, antiguo patio principal de las casas del Tesorero Alonso Gutiérrez de Madrid.

gran conjunto decorativo de la escalera, todo sin documentar por ahora<sup>9</sup>, parece que la inscripción debe aludir a la ejecución de la gran *quadratura* pintada sobre la aparente bóveda, que en realidad es falsa y se trata de un techo plano sólo curvado en sus encuentros con los muros, tendido bajo una gran armadura de madera que hubo de cubrir originariamente ese espacio según el uso hispánico tradicional<sup>10</sup>. Por otra parte, también entre 1678 y 1681 se realiza la

<sup>9</sup> Sobre las pinturas se conjeturan varias hipótesis a partir de las primeras atribuciones de E. Tormo, *En las Descalzas Reales. Estudios históricos, iconográficos y artísticos*. Madrid, Junta de Iconografía Nacional, 1917-45, p. 34-40, que sigue siendo punto de partida de cuantos se han referido después al Monasterio, y sigue revelando la perspicacia de sus apreciaciones. Debió haber una campaña hacia 1660, si atendemos al «balcón real» que retrata a la familia de Felipe IV hacia esta fecha, y posteriormente la aludida «restauración» de 1684; no obstante, por razones estilísticas cabría pensar en una primera fase anterior, tal vez de tiempos de la Emperatriz María (que, como es sabido, vive en las Descalzas entre 1583 y 1603), de lo que habrían quedado los trampantojos de materiales arquitectónicos y las perspectivas de jardines en el zócalo. Un resumen actualizado sobre las atribuciones que se barajan en A. García – L. Sánchez, *Guía de visita. Las Descalzas y la Encarnación (Dos clausuras de Madrid)*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1999, p. 28-30.

<sup>10</sup> La existencia de esa techumbre, característica en estas escaleras quinientistas, queda documentada en fotografías de enero y junio de 1938, conservadas en Archivo de la Junta del Tesoro, Instituto del Patrimonio Histórico Español, nº AJ-0162, AJ-0163, AJ-0157, AJ-0158, AJ-0602; muestran el daño ocasionado durante la última guerra civil: la pérdida casi total del lienzo sur de la caja de escalera desde los arcos de su acceso al claustro alto hasta la bóveda; a través del gran boquete, se ve también el conjunto de las alfardas (dieciseis se cuentan), estribo y canes de tipo toledano, bajo la que se construyó el cielo raso para ser pintado. Asimismo, en A.G.P., Patronatos, c<sup>a</sup> 1484/ 31: *Memoria del proyecto de reparación del Monasterio de las Descalzas Reales, arquitecto M. Martínez Chumillas, 1939-40*; contiene una fotografía de noviembre de 1939.

construcción y decoración de la Capilla del Milagro, que se hizo en el extremo del cuerpo norte del edificio; ésta fue donada, según inscripción *in situ*, por don Juan José de Austria al Monasterio donde vivía su hija bastarda Sor Margarita de la Cruz (1650-1686; profesora en 1666), conjunto pictórico parejo de la escalera y hoy, ambos, singulares piezas del barroco decorativo madrileño<sup>11</sup>. Parece probable, pues, que todo responda a una gran campaña de modernización y ornato de la casa a la que también se deba la intervención en las arquerías claustrales a que aquí nos referimos.

No obstante, estas obras de 1679 en el patio no alteraron la estructura existente puesto que consistieron en encajar en el intradós de los arcos un cerramiento de carpintería a haces del paramento interior de la arquería (fig. 2). Se colocaron ventanajes mediante pequeños tabiques contruídos por detrás de las columnas, y aprovechando para ello el vuelo de la arquería con respecto a los fustes, vuelo generado por los grandes cimacios sobre los capiteles; así, ambos elementos—capiteles y cimacios— quedan parcialmente ocultos, entregados en los tabiques de soporte de las ventanas, y las columnas resultan adosadas a éstos, mientras el trazado de la arquería y su alzado original se dejan visibles desde lo exterior del patio. De todos modos, aunque fue mantenida la estructura, sí se adulteró seguramente su apariencia porque, como indica la citada memoria de obra, se enlucieron los arcos «poniendo yeso negro y manos, yeso blanco y blanquiando lo que le toquare a cada ventana y reboqar por la parte de afuera»; y esto no sólo en la arquería, sino que también «se a de blanquiar ocho arcos, dos en quada parte para la correspondencia de lo demas», es decir, los diafragmas en ángulo recto que estructuran las esquinas de las crujiás bajo los alfarjes (v. apéndice documental, doc. 5).

Intervención mucho más contundente fue la realizada en 1773 en las crujiás inferiores, que significó una alteración radical de la arquitectura del patio y «vino a convertir en pasillos las galerías bajas del patio gentilísimo en otro tiempo», según palabras de E. Tormo, que ya supuso su alzado columnario «como arriba»<sup>12</sup>. Obra y fecha quedan testimoniadas en la inscripción existente en una de sus crujiás: «Reinando Carlos III y a espensas de su real munificencia se cerro este claustro bajo, siendo Abadesa la Exma. Sra. Sor Maria Cathalina de Sta. Clara, año de 1773»<sup>13</sup>. En efecto, en este caso fue radicalmente cegada la planta baja, cons-

<sup>11</sup> Tampoco esta obra está bien documentada, aunque es muy informativa la inscripción, que dice: «D.O.M. D. D. Ioannes Austriacus Philipi Quarti Hispaniarum Regis cognomento magni filius meretissimus Mariae Imagini a Miraculo advocacione insignitae crebris qe miraculis illustri hoc ornatissimum sacellum dicat sacrat qe Anno Dñi. MDCLXXVII». Sobre la autoría, el primer análisis nuevamente en Tormo, *op.cit.*, p. 90-104 [n.9]. Posteriormente, cf. P. Junquera de Vega, «Descalzas Reales. La Capilla del Milagro», *R. S.*, 22 (1969), p. 32-36, y M.T. Ruiz Alcon, «Descalzas Reales. Capilla de la Dormición y Casita de Nazaret», *R. S.*, 22 (1969), p. 53-64. Más recientemente se han publicado referencias documentales parciales que confirman en 1681 la participación de Francisco Rizi y Dionisio Mantuano en la decoración: J.L. Barrio Moya, «Los bienes del pintor Francisco Rizi», *A.E.A.*, (1983), p. 39-46, y E. González Asenjo, «Dionisio Mantuano, pintor en la Capilla del Milagro de las Descalzas Reales», *R.S.*, 138 (1998), p. 74-75.

<sup>12</sup> Tormo, *op. cit.*, p. 73 [n.9].

<sup>13</sup> Afirma J.L. Sancho, *La arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo histórico de los palacios, jardines y Patronatos Reales de Patrimonio Nacional*, Madrid, Patrimonio Nacional-Fundación Tabacalera, 1995, p. 147, que estas obras



Fig. 2. Monasterio de las Descalzas Reales. Arquería alta del patio del Tesorero, crujía meridional.

truyéndose un grueso muro de ladrillo asentado en zócalo de piedra berroqueña, que embebió por completo la estructura original, posiblemente no sólo por razones de confortabilidad sino también de consolidación estructural; de esa manera, aunque el nuevo muro está perforado con ventanas cuyos vanos se corresponden con los huecos de los arcos preexistentes, su luz queda reducida a la mitad y suprimido en absoluto el efecto de una arquería. El carácter del patio resultó, en consecuencia, totalmente modificado y oculto lo original, cuyos elementos están emparedados. En obras llevadas a cabo en el Monasterio hace pocos años, se abrieron catas en estos muros, y, más recientemente, se han dejado al descubierto parcialmente las soluciones de soporte en dos de las esquinas y el conjunto de los capiteles, que son visibles ahora en la mitad de su volumen mediante huecos practicados al efecto desde la parte interior de las galerías<sup>14</sup>. Estos elementos permiten conocer ahora el aspecto de la obra quinientista en su conjunto, que aquí pretendemos valorar (fig. 3 y 4).

La obra emprendida por Alonso Gutiérrez en el arrabal de Madrid tuvo lugar tras su adquisición de las propiedades confiscadas por la Corona a Pedro de Sotomayor, destacado comunero madrileño ejecutado en Medina del Campo en 1522, y sobre ellas vino a radicar un mayorazgo fundado en 1525<sup>15</sup>; así pues, aun cuando por el momento la documentación disponible sobre la construcción no es exhaustiva, puede datarse con bastante certeza entre esa fecha y mediados de 1534<sup>16</sup>. Esta casa forma parte, por tanto, de la nutrida serie de suntuosos palacios que por esos años están siendo levantados por aristócratas y potentados, clérigos o seglares, según los nuevos valores sociales que adquiere la arquitectura y siguiendo las nuevas formas *del romano*, cuyo proteico y diverso desarrollo se conformó en buena medida precisamente a través de tales obras. A pesar de que la volatilidad de la arquitectura doméstica sólo permite que conozcamos hoy una pequeña parte de esos edificios, —desaparecidos en su mayoría y muchos de ellos, como éste, transformados en sede de instituciones religiosas—, pueden citarse ejempla-

---

fueron dirigidas por Sabatini y que se realizaron, según texto entrecomillado como cita, «por los perjuicios que origina a las religiosas en su salud y las ruinas que ocasionan las aguas al convento», sin que mencione la fuente utilizada para estas informaciones.

<sup>14</sup> En una campaña de obras de 1988-89 se realizaron pequeñas catas, con la localización de un fuste y la apertura de un capitel; en obras llevadas a cabo en 1998-99 se procedió a destapar todo lo dicho. Es posible, por tanto, el estudio del original con estos datos, salvo los apeos de las columnas (basas, sotabasas, plintos), ocultos por el zócalo dieciochesco de granito, que no se ha eliminado. *Vid. infra*, nota 28.

<sup>15</sup> A.P.M., Prot. 269, f. 155-157: *Declaración de María de Pisa, viuda de Alonso Gutiérrez de Madrid, sobre los Mayorazgos familiares. Madrid, 16 de febrero de 1570*. Se especifica en el documento que fue constituido el Mayorazgo en su hijo Diego Gutiérrez en 31 de enero de 1525, ante el escribano real Antonio Ortiz. La casa debió ser adquirida, por tanto, en 1524 y esta fecha sirve de referencia para el asentamiento de la familia en Madrid y el comienzo de las obras.

<sup>16</sup> Recordaremos aquí los principales datos seguros: en enero de 1526 está documentada una importante compra de maderas para carpintería arquitectónica; entre mayo y diciembre de 1533 se documenta la traída de agua y el encargo de barandas de piedra para los «corredores y patios principales», pactándose su conclusión para la Virgen de agosto de 1534, y en ese año constan también compras de cal para la obra. *Vid. Tojas, 1999, op. cit.*, p. 24-26 y notas [n. 2].



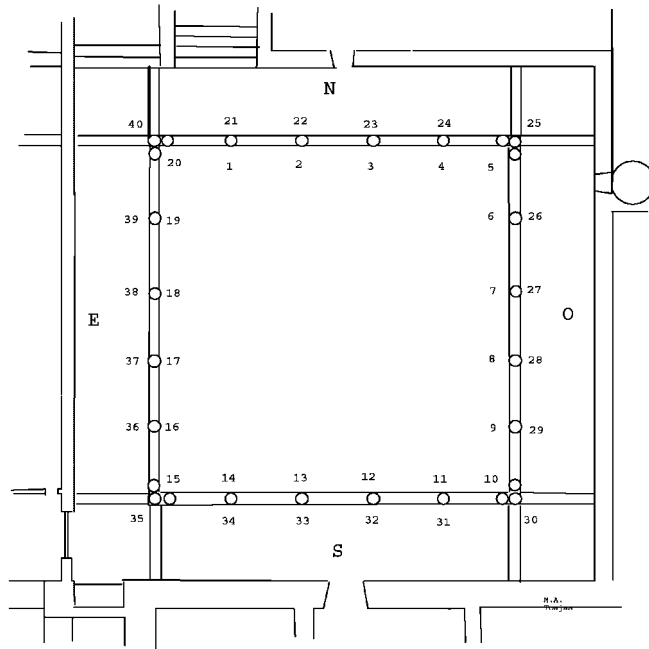


Fig. 3. Croquis de planta del antiguo patio principal de la casa del Tesorero con situación de capiteles (Dibujo M. a. Tojas).

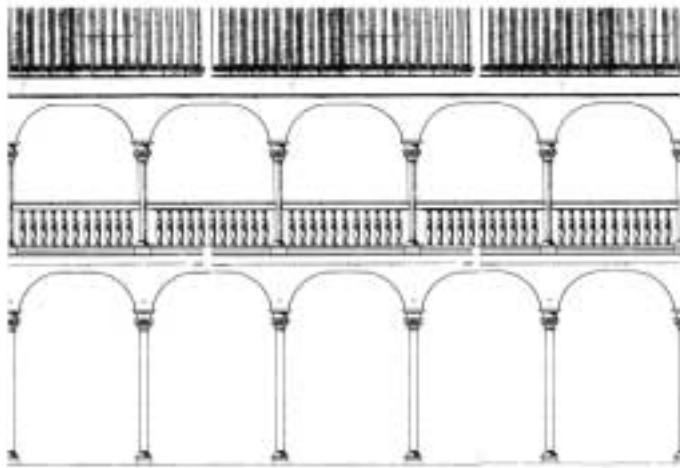


Fig. 4. Hipótesis de reconstrucción de las arquerías del patio del Tesorero, realizada a partir del alzado dibujado por D. Méndez (Archivo general de Palacio, Patronatos, plano 3242, mayo 1956).

res bien notorios y significativos, que también interesan por su relación con el contexto en que se movió Alonso Gutiérrez y en el que por tanto pudo gestarse el proyecto de su casa.

Hay que hacer referencia en primer lugar a Sevilla y a las numerosas mansiones de la importante colonia de mercaderes genoveses, establecidos allí desde los primeros años del siglo XVI. Con esta ciudad mantuvo el Tesorero una vinculación larga e intensa, desde 1496 hasta su muerte, parece que sobre todo por razón de sus negocios y, por lo mismo, también muy estrecha con los banqueros ligures, bien documentada por ejemplo con los Centurione<sup>17</sup>. Probablemente fueran esas casas las pioneras en la utilización de 'mármoles italianos', tan alabados por los cronistas sevillanos, que inundarían la arquitectura doméstica hispalense a partir de entonces y en cuyo comercio tuvieron sus propietarios destacado papel<sup>18</sup>, aunque hoy, sin embargo, sea mucho más conocida la gran residencia del Marqués de Tarifa, la Casa de Pilatos, construida fastuosamente sobre sus casas familiares entre 1528 y 1535 según gusto andalusí y con materiales importados de Italia, que es obra estrictamente coetánea de la de Alonso Gutiérrez<sup>19</sup>. Pero también en la vieja Castilla se levantaban suntuosas casas por nobles y diferentes personajes bien relacionados con la Corte y los negocios, aunque generalmente con medios más locales: en Valladolid, la del Conde de Benavente, construyéndose entre 1516 y 1526, y el gran Palacio de Francisco de los Cobos, obra primeriza de Luis de Vega entre 1525 y 1528<sup>20</sup>; asimismo, muy bien conocido por Alonso Gutiérrez sería el palacio realizado casi al mismo tiempo por el propio Luis de Vega para Diego Beltrán, relevante miembro del Consejo Real y de Indias, en su villa

<sup>17</sup> Gutiérrez fue Caballero Veinticuatro posiblemente desde 1496, adquiriendo también la Contaduría Mayor del Ayuntamiento, cargos que debió mantener hasta 1524. Asimismo, en 22 de diciembre de 1538, dos días antes de su muerte, confirma el traspaso del oficio de Fiel del Aceite de Sevilla a su hijo Jerónimo de Pisa. en A.P.M., Prot. 34, f. 282-282v: *Poder otorgado por Alonso Gutiérrez de Madrid a su mujer, María de Pisa, el 22 de diciembre de 1538*. Simultáneamente, sus negocios con la Corona le mantuvieron en contacto con los oficiales de la Casa de Contratación y con los genoveses; al respecto, M. Giménez Fernández, *Bartolomé de las Casas, II*, Madrid, C.S.I.C., 1984, p. 275-276, alude a documentación parroquial sevillana que lo atestigua desde 1510, y publica, entre otras referencias, varios asientos de la tesorería de Contratación sobre entregas del oro de Indias en 1519, por valor de más de 5.500.000 mrs., a «Gaspar Cinturion, mercader genoves, y a Pero Lopez, contador desta çibdad, en nombre del Tesorero Alonso Gutierrez de Madrid» (Archivo General de Indias, Contratación, Leg. 4675, L<sup>o</sup> D. Vid. También, C. Morales García, *El pacto de Sevilla con el Imperio. Presión fiscal, deuda pública y administración en el siglo XVI*, Sevilla, 1997, p. 54-56).

<sup>18</sup> Sobre los genoveses en Sevilla, vid. R. Pike, *Enterprise and adventure. The genoese in Seville and the opening of the New World*, New York, Cornell Univ., 1966, y F. Melis, *Mercaderes italianos en España (siglos XIV-XVI)*, Universidad de Sevilla, 1976; sobre su presencia en el comercio de mármoles artísticos, C. Klapish-Zuber, *Les maîtres du marbre. Carrara, 1300-1600*, Paris, 1969, p. 204-206.

<sup>19</sup> V. Lleó, *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla, 1979, y ID., *La Casa de Pilatos*, Madrid, Electa, 1998. Los documentos relativos a los encargos genoveses del Marqués de Tarifa y otros aristócratas sevillanos en la década de 1520, publicados por F. Alizeri, *Notizie dei professori del disegno in Liguria, dalle origini al s. XVI. V. Scultura*, Genova, 1877.

<sup>20</sup> Sobre el Palacio de Cobos, vid. J. Urrea, «El Palacio Real de Valladolid», *B.S.A.A.*, XL-XLI (1975), p. 241-253; H. Keninston, *Francisco de los Cobos, secretario de Carlos V*, Madrid, 1980 (1<sup>a</sup> ed. 1958); J. Rivera Blanco, *El Palacio Real de Valladolid*, Valladolid, 1981, y A. Bustamante García, «Valladolid y la Corte Imperial», en: M.J. Redondo Cantera y M.A. Zalama (dir.), *Carlos V y las artes. Promoción artística y familia imperial*, Universidad de Valladolid – Junta de Castilla y León, 2000, p. 129-164.

natal de Medina del Campo, a la sazón el centro de los negocios financieros en Castilla, que es otro de los escenarios principales de sus actividades<sup>21</sup>. Por su parte, en Alcalá de Henares, Alonso de Fonseca, Arzobispo de Toledo desde 1524, planeaba al poco de acceder al cargo la transformación del gran palacio arzobispal, iniciada según parece antes de 1530 y concluida después por Tavera<sup>22</sup>.

Los casos citados sirven también, desde el punto de vista tipológico, para ilustrar en estas fechas el valor del patio como pieza angular de la composición arquitectónica en estas casas aristocráticas, entendido como soporte de espectaculares despliegues ornamentales de diversidad exuberante y sorprendente, y funcionando como núcleo representativo de la magnificencia y calidad del propietario, mientras al exterior se muestra sólo en forma reducida a través de una portada más o menos adornada. Obedecen a una suerte de principio de *varietas* de raíz cuatrocentista, que parece ser pauta en el modo hispánico de arquitectura *al romano* y que delata, por otra parte, la ausencia normativa en cuanto al uso de las soluciones disponibles, pero también la riqueza cada vez mayor del repertorio, que se extiende y circula en muchas direcciones. Todo esto se cumplía en la casa de Alonso Gutiérrez, donde, según analizaremos a continuación, pueden observarse rasgos andaluces y elementos italianos, ambos de procedencia sevillana, junto con signos de inspiración y ejecución locales, resultando un edificio que sin duda en Madrid debió ser uno de los más excepcionales y ambiciosos. Así lo ponderaba López de Hoyos en 1569 al describir como «*clemencia del cielo, jardines, fuentes, reales, patios y claustros adornados de mucha escultura y columnas de marmol de Génova, y muy rico alabastro, la grandísima capacidad de toda la casa (...)*»<sup>23</sup>.

Y ciertamente puede decirse que el patio del Tesorero era singular. Estuvo compuesto en dos pisos de ligeras arquerías, con cinco huecos por cruzía en cada planta, todos ellos con arcos rebajados y todos sobre columnas de mármol, cuyas peculiaridades configuraban poderosamente su morfología. Dos aspectos sobre todo le imprimirían carácter y novedad: por un lado, la figura de estos soportes, de fustes muy delgados y sin éntasis, con capiteles de labra variada que están peraltados, a su vez, por grandes cimacios de pronunciados perfiles en nacela en sus cuatro frentes y amplían la superficie de apeo de los intradoses (fig. 2); por otro lado, la notable solución de las esquinas del piso bajo en grupos de tres columnas, un soporte múltiple

<sup>21</sup> La importancia económica y comercial de Medina en estos años explicaría por sí misma la relación de Alonso Gutiérrez de Madrid con la villa, pero también hay datos concretos; *vid.* F. Fita, «Los judaizantes españoles en los cinco primeros años (1516-1520) del reinado de Carlos I», *B.R.A.H.*, 33 (1898), 307-348. Sobre la casa de Beltrán, que desde 1543 pasó al importante mercader medinense Rodrigo de Dueñas, E. García Chico, «El Palacio de los Dueñas de Medina del Campo», *B.S.A.A.*, XVI (1949-50), p. 87-109; J. Urrea, «El arquitecto Luis de Vega (h. 1495-1562)», en *A introdução da arte da Renascença na Península Iberica* (Actas Simposio), Coimbra 1981, p. 162-164; y Bustamante, *op. cit.*, p. 149-150 [n. 20].

<sup>22</sup> F. Marías, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*. I, Toledo, Instituto de Estudios Toledanos, 1983, p. 215-218, y R. Díez del Corral, *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1987, p. 116-119.

<sup>23</sup> J. López de Hoyos, *Historia y relacion verdadera de la enfermedad, felicissimo transito y sumptuosas exequias funebres de la Serenissima Reyna de España Doña Isabel de Valoys*. Madrid, 1569, f. 42r.

cuyos fustes, reunidos pero no adosados entre sí, dan lugar al ángulo recto y se coronan por capiteles triples, tallados en una sola pieza pero individualizados para acomodarse a los fustes (fig. 5). En la planta alta, sin embargo, las esquinas se presentaban de manera mucho más usual en los patios del momento, con columnas dobles de volúmenes imbricados que presumiblemente formen pilares de sección acorazonada —aunque no es posible ahora ver la forma completa del soporte, oculto al interior por tabiques angulares en la obra de cerramiento—.

De esta descripción ya se desprende lo mucho de andaluz que hay en la obra. El uso de esos amplios sobrecapiteles, que contribuirían a la esbeltez original del alzado, reproduce una estructura que es la de los patios nazaries, facilitando la carga de elementos de aparente mayor envergadura sobre apeos progresivamente adelgazados, mientras que lo tectónico no está comprometido gracias a que, en realidad, se construye mediante estructuras adinteladas donde los arcos son meramente pantallas. Al mismo tiempo, el efecto visual generado por el vuelo de las impostas de los arcos sobre perfiles en nacela, y muy por encima de los capiteles, también se remonta inequívocamente a los modos arquitectónicos andalusíes; es fórmula cordobesa de origen y, más cercanamente, granadina y sevillana, que resultará silueta característica y constante, con diferentes versiones de sobrecapiteles, en las arquerías renacentistas hispalenses y su larga herencia posterior; y en ellas se constata continuamente cómo la proporción de los fustes de raíz nazarí o mudéjar permite armonizarse sin estridencia con los de cuño cuatrocentista llegados a Sevilla desde los primeros años del siglo XVI, sistemáticamente reaprovechados unos y otros en las abundantes restauraciones o en obras nuevas durante los siglos XVII y XVIII. Esa morfología de patios, de columnas delgadas y anchos cimacios bajo arcos frecuentemente escarzanos y carpaneles, es la que se observa en innumerables ejemplos coetáneos con los que éste del Tesorero debe relacionarse<sup>24</sup>; entre los subsistentes más notables —aunque no indemnes—, la Casa de los Pinelos, el Palacio de los Levías, la Casa de Miguel de Mañara, o los que ahora son clausuras conventuales como los claustros del Monasterio de San Clemente, del Convento de Santa Inés y el de Santa María de Jesús.

Pero, además, la peculiar disposición de la arquería inferior, con sus ángulos de fustes múltiples, remite asimismo al prototipo nazarí que estuvo bien presente en Sevilla a través de su versión mudéjar en el Alcázar Real, junto al que, por cierto, se había instalado poco después de 1503, sobre los restos del Viejo Alcázar musulmán, la Casa de Contratación tan frecuentada por Gutiérrez. El palacio del rey Don Pedro ofrece precisamente lo mejor de su directa estirpe granadina en la disposición de los arcos sobre columnas dobles y triples del Patio de las Doncellas, donde esta composición se encadena a la modernidad a través de la remodelación emprendida a partir de la década de 1530, cuando fueron sustituidas las originales por ejemplares genoveses.

<sup>24</sup> Cf. F. Collantes de Terán y L. Gómez Stern, *Arquitectura civil sevillana*, Ayuntamiento de Sevilla, 1976. En esta antología fotográfica realizada entre 1949-51, que incluye edificios ahora desaparecidos, puede comprobarse la continuidad de estos rasgos morfológicos, así como el aprovechamiento de materiales y la abundancia de este tipo de mármoles genoveses.



Fig. 5. Monasterio de las Descalzas Reales. Columna triple en el ángulo noroeste de las arquerías bajas del patio del Tesorero (capitel 20-NO).

ses<sup>25</sup>, y donde, al mismo tiempo, fue reinterpretada en la galería nueva del piso alto por Luis de Vega, jugando con ritmos alternantes de columnas solas, dobles y triples, siempre coronadas de grandes cimacios, en esta ocasión acomodados a un perfil clasicista de doble gola, recta y reversa. La presencia de tan señero modelo hubo de tener un eco en el abundante caserío aristocrático sevillano y es de suponer que, entre lo mucho desaparecido o modificado, no fueran insólitas soluciones de soportes múltiples; puede verse un ejemplo más tardío de arquería sobre columnas dobles y esquineras triples de nuevo en San Clemente en su claustro principal (1605-37).

De todos modos, respecto a las soluciones adoptadas en este tipo de obras, hay que tener presente la doble implicación compositiva y estructural del sistema constructivo al uso desde lo nazarí, donde las columnas, al servir de apeo a pilares de ladrillo o pies derechos escondidos tras revestimientos, han de distribuirse más por motivos funcionales que formales, aunque se armonizasen ambos criterios. Es muy probable que, de hecho, la principal directriz en la mayoría de los casos fuera la disponibilidad concreta de materiales en el momento, incluyendo el habitual reaprovechamiento de piezas medievales, lo que a la postre explicaría la selección de las diversas posibilidades del modelo compositivo en razón de circunstancias de necesidad estructural, salvo tal vez en construcciones de especial opulencia. Por lo demás, ese procedimiento de sustitución de soportes manteniendo la estructura fue de uso común en Sevilla para modernizar los patios de época islámica y mudéjar, o para ampliarlos, como hizo el Marqués de Tarifa en su casa<sup>26</sup>, o como se ha documentado, por ejemplo, en el llamado patio angosto del citado Monasterio de San Clemente en 1579<sup>27</sup>, con la consiguiente reutilización de materiales; y en consecuencia todo indica la capacidad de acomodación de constructores y comitentes a las novedades, pero también la forma tan peculiar con que se asume la nueva arquitectura *del romano*.

La organización columnaria del patio de las Descalzas debe responder, a mi juicio, a circunstancias de esta naturaleza. El conjunto está formado por un total de sesenta y seis piezas de mármol, de fustes cilíndricos y delgados, semejantes todas en su forma, excepto las cuatro esquineras altas que son dobles, imbricadas entre sí, y cuyos fustes —como se ha dicho— serán probablemente de sección acorazonada. Aun sin poderse comprobar sus medidas adecuadamente, hay que suponer diferente altura entre las de cada piso, pero todas son de similar diámetro entre 16 y 18 cm.<sup>28</sup> Esto podría explicar el recurso a la solución de columnas triples

<sup>25</sup> La secuencia y cronología de estas obras no está del todo aclarada. Cf. J. Gestoso, *Sevilla monumental y artística. I*, Sevilla, 1889, y A. Marín Fidalgo, *El Alcázar de Sevilla bajo los Austrias*, Sevilla, Ed. Guadalquivir, 1990. Gestoso dio cuenta de numerosas referencias documentales del Archivo de los Reales Alcázares sobre obras con mármoles genoveses, pero dudó sobre la localización exacta en el edificio de tales intervenciones; Marín las relaciona con el Patio de las Doncellas, para el que cree destinado un primer encargo de piezas al taller de Aprile de Carona en 1532, que supone no ejecutado, aunque sí el siguiente de 1534, de manera que la obra de renovación del Patio se desarrollaría en varias fases desde ahí a 1563, incorporando sucesivas remesas de columnas italianas.

<sup>26</sup> Lleó, 1998, *op. cit.*, p. 23-30 [n. 19].

<sup>27</sup> Vid. T. Falcón Márquez, «El Monasterio en la Edad Moderna y Contemporánea», en: *El Real Monasterio de San Clemente. Historia, tradición y liturgia*, Córdoba, Caja Sur, 1999, p. 281-282.

<sup>28</sup> Considerando el soporte completo (basa, fuste, capitel y cimacio), en la arquería alta miden 2'35 m., con fustes de 18 cm de diámetro, según el dibujo existente en A.G.P., Patronatos, plano 3242: *Monasterio de las Descalzas*

adoptada en las esquinas de las crujiás inferiores, al resultar un gálibo demasiado escaso para resolver el apeo en esos puntos más comprometidos de la estructura.

Por otra parte, tal homogeneidad en los fustes es también argumento para pensar en que procedan de una compra de «mármoles de Génova» realizada por el Tesorero en el puerto de Sevilla, seguramente no de materiales *ex profeso* sino para ser acomodados posteriormente a pie de obra. Apunta también en este sentido la desigual calidad de los capiteles que más abajo se comenta; y por lo demás, el caso tampoco sería extraño, pues una buena parte de los envíos que llegan al Guadalquivir son productos de serie, fustes de tamaños estandarizados y bloques para solados, pretilos, dinteles, etc. . . , cuyo comercio precisamente, está controlado por los financieros genoveses de Sevilla y señaladamente por la familia Centurione, cuya relación con él ya se ha señalado<sup>29</sup>. Así pues, aunque a falta de pruebas documentales por el momento, resulta plausible que fuese una partida de ese género la que hubiera adquirido Gutiérrez para su casa madrileña y, según eso, la arquitectura del patio sería muy coherente con tales referencias de origen.

Pero el rastro sevillano del patio del Tesorero no sólo se deduce del alzado general de su estructura y composición, sino que, de hecho, se constata por la presencia en él de tres piezas del modelo de columna más común en los patios hispalenses del Quinientos: las llamadas «de moñas» o «de castañuelas». El capitel es particularmente característico, de vaso acampanado sobre el que se dibujan ocho hojas trilobuladas muy estilizadas y rizadas a modo de volutas alternándose en altura, y con ábaco de frentes rectos; suelen coronar fustes cilíndricos lisos y llevar basa «de garras», compuesta como una ática muy baja y adornada con cuatro hojas en posición radial que se ondulan sobre el bocel inferior. Se trata de un tipo gótico actualizado, de lejano recuerdo corintio, resuelto en mármol y labrado todo en talla plana y sinuosa (fig. 6, 7 y 8). Este tipo de capitel fue muy común en el norte de Italia en el último cuarto del siglo XV, pero desde Génova a Sevilla su difusión es de magnitud asombrosa; tanto que parecen haber sido producidas en serie por los talleres ligures para la exportación y seguramente sea el modelo al que se refiere el famoso encargo del Marqués de Tarifa de 1529, donde se indica que los capiteles han de ser «*al modo che core in Spagna*»<sup>30</sup>, y, en efecto, en la Casa de Pilatos hay numerosos ejemplares: en la crujiá oriental del patio, en la tribuna exterior junto a la portada principal y en las

*Reales. Detalle del claustro del Convento. Alzado; arquitecto Diego Méndez (mayo 1956)*. Respecto al piso bajo, la cota superior del cimacio desde la solería actual de la galería alcanza 3'30 m., pero no es posible calibrar la dimensión exacta de las columnas, como tampoco si tienen sotabasas o plintos, al estar oculto todo ello por el mencionado zócalo de granito dieciochesco, que alza 75 cm desde la solería interior y 85 cm desde el exterior; en cuanto a los diámetros de fustes inferiores, comprobados en las dos exentas de las esquinas ahora abiertas, son de 17 cm (la NO) y 16 cm. (la SO).

<sup>29</sup> Cf. *supra* nota 17 y Klapish-Zuber, *op. cit.*, [n. 18].

<sup>30</sup> «(...) *E più farge trentadue collone della misura conforme al memoriale quale il dito Signor me ha mandato le ditte misure di grossezza e de longeza fate uno poco afuxellate, e le base de le ditte collone fate a lanticha el capitelto al modo che core in Spagna (...)*»: Ratificación autógrafa de Antonio Maria [Aprile] de Carona de las condiciones pactadas anteriormente (31 enero 1528) para las obras del Marqués de Tarifa en Sevilla, 10 septiembre 1529. A.S.G., Atti del Not. Stefano Saulli Carrega, fogliaz. 2, 1529, *apud* F. Alizeri, *Notizie op. cit.*, p. 89-91 [n.19]. Lleó, 1998, *op. cit.*, p. 26-28 y 103-105 [n. 19], sobre el mismo documento, las identifica con el tipo descrito. Su presencia en casas sevillanas es innumerable.



**Fig. 6.** Monasterio de las Descalzas Reales. Columna de moñas en la arquería de la escalera hacia las crujiás altas del patio.





Fig. 7. Monasterio de las Descalzas Reales. Capitel de moñas de la columna central en la arquería de la escalera hacia las crujías altas del patio.

caballerizas, antiguo *guardarobba* del Marqués reformado en 1568-70 por el Duque de Alcalá, reinstalándose entonces como apeos centrales de la sala cuatro parejas de columnas de este tipo.

De tal género son las tres columnas de la doble arcada con que se abre la caja de la escalera a la galería alta, aunque aparezcan ahora algo desfiguradas al haber sido recubiertas de pintura al tiempo de la decoración mural del siglo XVII. Las tres repiten el modelo, pero sólo la central (fig. 6 y 7) parece haber sido un original de buena factura, mientras las extremas deben ser copias locales; lo es sin duda la más oriental, —la que recibe la balaustrada—, cuyo capitel y tosquísima basa de granito reproducen torpemente el perfil de ese diseño que tan elegante resulta en mármol, como se ve en las otras dos. Señalemos por último entre los numerosísimos existentes en patios sevillanos, y junto a los ejemplares mencionados de la Casa de Pilatos, otros que son de interés para nuestro argumento: los del patio principal de la casa de Mañara, que muestran escudos en los frentes y también tiene esquineras de gran parecido a las de la arquería alta

del patio de las Descalzas (fig. 8), como asimismo los de una casa en calle Verde<sup>31</sup> y los claustros del citado Monasterio de San Clemente, en cuyos patios más antiguos también hay similares capiteles heráldicos.

Llegados a este punto, merecería una mención la lamentablemente perdida —¿oculta?— ornamentación mural de estas arquerías, sin la cual falta un componente esencial para valorar completamente la obra. De todos modos, puede darse por seguro que existió y que, según el uso común por estos años, los arcos debieron ostentar relieves de yesería al menos en roscas e intradoses, desaparecidos en las mencionadas intervenciones de los siglos XVII y XVIII. De acuerdo con las directrices que parecen inspirar la composición del patio, cabe suponerla entre dos opciones, con cualquier solución intermedia entre ambas: bien la estrictamente andaluza, al modo de lo que hoy se ve en la casa de los Pinelos, Pilatos o Dueñas, o bien de tipo más castellano, de estilo alcalaíno-toledano, como lo existente en otros vestigios de la decoración mural utilizada en la casa. Como parte del patio podrían entenderse los restos de los ornamentos originales que quedan en las embocaduras de la escalera, tanto en su arranque del piso bajo como en el desembarque a la crujía alta sobre las comentadas columnas de moñas, y en el edículo del Cristo el muro oriental de la propia caja de escalera, que en origen debió ser un vano. Las molduraciones menudas de hojas clasicistas y los temas vegetales de roleos, rosetas y del-fines que aparecen tienen rasgos que son propios de las ejecuciones locales en estos años (Paraninfo de Alcalá, escalera del Hospital de Santa Cruz de Toledo); no obstante, respecto a lo que ahora argumentamos sobre el tratamiento decorativo de las arquerías mismas, sólo relativamente puede tenerse esto como concluyente si consideramos la capacidad sincrética en los modos arquitectónicos del momento, que precisamente se constata en los otros restos de decoraciones murales conservados en la casa, donde aparecen yeserías en cenefas bajo arca-bes de modelos mudéjares medievales levemente actualizados —caso de la Sala de los Reyes y el Oratorio—, mientras se utilizan características composiciones *al romano* de roleos y motivos del *grutesco* en otros lugares —cuarto de las Escayolas y la propia escalera<sup>32</sup>.

Por el contrario, son los **capiteles**, que ahora pueden analizarse, el otro aspecto del patio que permite extraer algunas otras conclusiones sobre la obra del Tesorero. De acuerdo con la disposición de las columnas, se cuentan cuarenta piezas, de los cuales treinta y dos son sencillos, cuatro son triples en los ángulos del piso bajo y cuatro son dobles en los del alto. Debe notarse también que hay cierta diferencia en las proporciones entre las dos series de crujías altas y bajas, algo más cuadrados los de arriba, y el hecho de que éstos incorporan el elemento heráldico ocupando por completo sus frentes exteriores, que seguramente no aparecería en los inferiores. Como quedó dicho, están parcialmente ocultos todos, y muchos de los bajos gravemente mutilados además, pero, a pesar de todo, resultan ser piezas que merecen comentario, en parte por lo infrecuente de sus diseños en relación a su fecha y ubicación, y en parte por lo con-

<sup>31</sup> Vid. Collantes y Stern, *op. cit.*, p. 415-417 [n.24].

<sup>32</sup> Vid. Tojas, 1999 *op. cit.*, p. 29-30 [n. 2].



Fig. 8. Casa de Miguel de Mañara, Sevilla. Capitel de esquina en las arquerías del apeadero.

trario, es decir, por su eventual conexión con piezas coetáneas del entorno geográfico y artístico madrileño. Forman un conjunto unitario porque todos ellos presentan similar composición, aunque resuelta en distintas opciones de detalle; la silueta es, por tanto, semejante en todos, de manera que todo indica, aún con ciertas oscilaciones en la calidad de ejecución, que las piezas se realizaron de acuerdo a una directriz única, fiel, claro está, al principio de variedad imperante, si es que puede mantenerse tal concepción para lo que en tantas ocasiones más parece un uso a la moda que una formulación consciente.

El esquema morfológico común a estos capiteles tiene las siguientes características: collarino grueso y liso labrado en el propio capitel, cálatos casi cilíndrico levemente curvado en su parte superior, equino bien definido y, sobre éste, volutas altas y muy prominentes, en ocasiones sustituidas por cabezas figuradas; todos llevan ábaco corintio, de frentes cóncavos con elemento floral en el centro y perfil insinuado en gola coronada por listel. Son, por tanto, variaciones del capitel *itálico* y más propiamente del *compuesto*, no el antiguo en su formulación canónica, sino según la fecundísima interpretación cuatrocentista dependiente originariamente de Alberti y su argumentación a favor de la invención del arquitec-

to, a quien reconoce —o más bien recomienda— la iniciativa de idear otras especies distintas a los tres tipos de columnas descritos por Vitruvio (Libro I, cap. IX)<sup>33</sup>. Es decir, se trata del tipo de capitel que, por su parte y haciéndose eco de esa misma idea, Sagredo identifica como fruto de la innovación de los arquitectos y no se detiene a explicar, ya que «*hallanse muchos destos que digo por todos los edificios de Ytalia por lo que son llamados capiteles ytalicos y no corinticos; por su mucha diversidad no se pueden asignar reglas de su formación*»<sup>34</sup>, por lo cual pasa directamente a ilustrarlos con los once modelos que son el más interesante repertorio gráfico de su libro. De esta expeditiva manera y en estos dibujos engloba una mezcla de tipos, antiguos y modernos, algunos propiamente compuestos y otros pseudocorintios o figurados diversos, y refleja significativamente su uso mucho más habitual a la sazón que los vitruvianos ortodoxos.

A partir de esa caracterización morfológica, que por otra parte refleja bien la unidad del conjunto, puede establecerse una clasificación atendiendo a tres aspectos: a) el aspecto del cálato; b) la solución de los elementos sobre el equino, sean volutas propiamente dichas o su equivalente para la volumetría y perfil característico del capitel, y c) la aparición de volutas impropias del capitel compuesto. Según esto, y si incluimos el tipo 'genovés-sevillano' antes comentado, se pueden distinguir cinco grupos de capiteles en el patio de las Descalzas:

- 1) *Capiteles «de moñas»* o «de castañuelas, pseucorintio de tradición goticista de procedencia genovesa. Tres ejemplares en arcos de acceso de la escalera a las galerías altas.
- 2) *Capiteles compuestos*. Treinta ejemplares en total, de los que se distinguen tres subtipos:
  - 2.a) *Compuestos con volutas*. Diecisiete ejemplares.

Variantes:

- cálato: liso o acanalado; en el liso, elementos ornamentales de palmetas, jarrones, arpías, grifos y bucráneo
- equino: liso o labrado con ovas y dardos
- volutas: comunes, amensuladas o vegetales

- 2.b) *Compuestos con cabezas*. Siete ejemplares. Volutas sustituidas por cabezas antropomórficas o animales.

Variantes:

- cálato: liso o acanalado; en el liso, elementos ornamentales de palmetas, jarrones o guirnaldas
- equino: liso o labrado con ovas y dardos

- 2.c) *Compuesto con motivos de grottesco*. Seis ejemplares

Variantes:

- animal fitomórfico con cabeza en altorrelieve ocupando el lugar de las volutas

<sup>33</sup> L.B. Alberti, *Los diez libros de Architectura*, ed. Francisco Lozano, Madrid, 1582, p. 23.

<sup>34</sup> D. de Sagredo, *Medidas del Romano*, Toledo, 1526, fol. 27r-27v.



**Fig. 9.** Monasterio de las Descalzas Reales. Patio, galerías bajas. Capitel de volutas acantáceas (7-E).



**Fig. 10.** Monasterio de las Descalzas Reales. Patio, galerías bajas. Capitel de volutas amensuladas (6-E).

- mascarón del que emergen volutas
  - torsos humanos fitomorfos sosteniendo cintas que generan volutas
- 3) *Capitel de volutas inversas*. Diez ejemplares. Volutas formadas por cintas en S simétricas en cada frente, arrancando enlazadas desde el cálatos y formando espiral vuelta hacia el equino.  
Variantes: combinación con figuras zoomórficas.

Como ya se advirtió más arriba, son perceptibles ciertas diferencias de factura entre las piezas que hay que atribuir en parte a la presencia de varias manos propia y habitual de un trabajo de taller, si bien hay algún caso de torpeza particularmente notoria que contrasta con la media, sobre todo en lo figurativo (mascarón del capitel 13-S; supuestos delfines del capitel 10-SE, por ejemplo)<sup>35</sup>. Pero, en este sentido, lo más notable es la presencia de cuatro ejemplares que se distinguen del resto por la superior calidad de su talla, todos de similar ejecución y situados en los arcos bajos: 2-N (fig. 15), 7-E (fig. 9), 6-E (fig. 10) y 9-E. Son elabora-

<sup>35</sup> Identifico cada pieza con un número de orden seguido de la inicial alusiva a la situación de las crujías –norte, este, sur, oeste-. La numeración se inicia en la arquería baja norte con el capitel más próximo al ángulo occidental, siguiendo hacia el este y después, por el mismo orden, en la planta alta; así el primer capitel es 1-N y en el piso superior su correspondiente es 21-N; véase croquis en fig. 2.



Fig. 11. Monasterio de las Descalzas Reales. Patio, arquería alta. Capitel 39-O.



Fig. 12. Monasterio de las Descalzas Reales. Patio, arquería alta. Capitel 38-O.

ciones de talla fina y de notable precisión en las molduraciones, incorporando también elementos decorativos secundarios que no están en los restantes, tales como ovas y dardos o motivo de imbricaciones en el equino y, en uno de ellos, un contario a modo de astrágalo rematando la campana del cálatos, y, por fin, estas piezas muestran asimismo las variantes de diseño más singulares en el conjunto. Uno de ellos, pieza única en el patio, lleva hojas acantáceas adheridas a las volutas desliziándose hacia el cálatos, cuerpo acanalado con bastones y hoja perlada en el ábaco, también caso único en esto (7-E; fig. 9). Otros dos, casi idénticos, tienen volutas ceñidas por tarjas amensuladas, ambos con equino de ovas y dardos, y cálatos liso con una sutil guirnalda de flores ensartadas que aparentan colgar de tarja a tarja (6-E y 9-E; fig. 10). El cuarto presenta cabezas en vez de volutas y, en la que ha quedado más incólume, se hace evidente la superior destreza en lo figurativo con respecto a los otros de su tipo, siendo, a la vez, el único que tiene un contario a modo de astrágalo bajo el equino que corona un cálatos acanalado (2-N; fig. 15). Los demás, tanto en las arquerías bajas como en las altas, presentan una calidad media uniforme y, aunque se perciban ejemplares de mayor habilidad (39-O; fig. 11), en ninguno se reconoce una ejecución tan elegante como la de los descritos. En mi opinión, y enlazando con la hipótesis expuesta sobre el origen de estas columnas, es verosímil pensar que esos cuatro sean piezas de importación, aunque seguramente no de



Fig. 13. Monasterio de las Descalzas Reales. Patio, galerías bajas. Capitel 19-O.



Fig. 14. Monasterio de las Descalzas Reales. Patio, arquerías altas. Capitel 33-S.

encargo, si, como supongo, formaron parte de los mármoles italianos comprados por el Tesorero para su casa; en ese caso, estas piezas son las que podrían haber servido como modelos de referencia para los restantes.

Los prototipos originales de estos capiteles, y en general de los *itálicos*, pueden rastrearse hasta las creaciones florentinas de los discípulos de Brunelleschi, principalmente de Michelozzo y Sangallo, bien visibles en arquitecturas construidas, pintadas y dibujadas desde la mitad del *Quattrocento*, como en los manuscritos de Francesco di Giorgio, y en tantos cuadernos de modelos después (por ejemplo, el *Codex Escorialensis*). Sin pretender entrar aquí en el pormenor de proceso tan complejo como el su difusión —en parte todavía por dilucidar—, interesa atender para nuestro argumento a su amplia presencia en la Lombardía, y consiguientemente en Génova, donde a la altura de los últimos años del siglo XV proliferan los derivados de los diseños milaneses ideados por Bramante hacia 1480: la estampa Prevedari, el conjunto de Santa Maria presso San Satiro y especialmente, por la riqueza del repertorio y la calidad de la talla, los capiteles *compuestos* de la Canonica de Sant’Ambrogio. Estas obras constituyen cabezas de serie para los tipos más habituales, es decir: el capitel pseudocorintio de cesto, el capitel corintio ortodoxo, el capitel compuesto —con múltiples modalidades— y el capitel con volutas en S —asimismo en numerosas variaciones—; todos ellos siguen produciéndose desde



**Fig. 15.** Monasterio de las Descalzas Reales. Patio, galerías bajas. Capitel con cabezas de carnero (2-N).



**Fig. 16.** Monasterio de las Descalzas Reales. Patio, arquerías altas. Capitel 21-N.

esas fechas hasta los años de 1540 por los activos talleres de escultura locales<sup>36</sup>. Pero, en particular, de la serie de la Canonica depende una característica definición del *compuesto*, de estructura y molduración claras y gran elegancia de proporciones, materializado en varias elaboraciones diferentes, que se impondrá en las producciones de los talleres norteitalianos durante el período dicho. De esa fuente procede una variante muy repetida, con una corona de cuatro hojas de acanto envolviendo el cálatos, rizadas bajo las volutas y con tallos verticales erguidos entre ellas, que se puede ver en obras de ejecución genovesa llegadas a Sevilla y, entre ellas, los mencionados ejemplares del Patio de las Doncellas y los del Cenador de Carlos V en el Alcázar, que tienen, por cierto, una notabilísima semejanza con algunos de la Casa de los Centurioni en Génova.

Precisamente lo más característico de los capiteles utilizados en el patio del Tesorero es, a mi juicio, su definición de las partes estructurales, sus proporciones esbeltas y la simplicidad de los diseños ornamentales, rasgos que permiten apoyar su relación con ese ámbito genovés-sevillano más que con las derivaciones castellanas *del romano*, y desde luego del repertorio de Sagredo; pero incluso también parecen diferentes de las versiones toscanas de

<sup>36</sup> Sobre estas cuestiones, VV.AA., *La scultura decorativa del Primo Rinascimento* (Atti del I Convegno Internazionale di Studi, Università di Pavia, 1980), Roma, 1983; especialmente, Ch.L. Frommel «Il complesso di S. Maria presso S. Satiro e l'ordine architettonico del Bramante lombardo», p. 149-158; Ch. Denker, «I capitelli del Bramante milanese», p. 159-163, y L. Giordano, «Tipologie dei capitelli dell'età sforzesca: prima ricognizione», p. 179-206.





**Fig. 17.** Monasterio de las Descalzas Reales. Patio, arquerías altas. Capitel 23-N.



**Fig. 18.** Monasterio de las Descalzas Reales. Fachada principal, Portada, capitel izquierdo.

calidad, mucho más insistentes en los detalles ornamentales, que se pueden ver, por ejemplo, en la arquitectura del sepulcro del Arzobispo Hurtado de Mendoza o el repertorio del *Codex Escorialensis* (fol. 22 y 22v), por citar obras que podrían considerarse fuentes de referencia en los medios en que se desenvuelve el Alonso Gutiérrez. Al mismo tiempo, lo más notable de ellos es la carencia de una corona vegetal alrededor del vaso, que es fórmula mucho más habitual tanto en Italia como en el contexto hispánico los llamados *alcarreños*, más tempranos, o los coetáneos del círculo de Covarrubias.

El grupo más numeroso es el *compuesto con volutas*, con un total de diecisiete piezas, siete en arquerías bajas y diez en altas. De las variedades presentes en el patio –con volutas comunes, amensuladas y en hoja–, la primera es predominante. Sin embargo son de mayor interés artístico y tipológico las otras dos, ya descritas, no sólo por la eventual procedencia italiana, sino por los peculiares modelos que presentan, que permiten relacionarlos efectivamente con el área norteitaliana. El citado ejemplar de *volutas acantáceas* descendentes (fig. 9), tiene notable semejanza con un diseño frecuente en la arquitectura lombarda (Pavia, Piacenza, Crema), seguramente dependiendo también de uno de los de la Canonica de Sant’Ambrogio, aunque suelen ir con otros ornamentos sobre el cuerpo del capitel<sup>37</sup>; el modelo está presente ya en la arquitectura toscana de mediados del *Quattrocento* (Abadía de Fiésolle) y está también

<sup>37</sup> Cf. Giordano, *op. cit.*, p. 194-195 [n.36].

dibujado por Francesco di Giorgio<sup>38</sup>, de donde podrían proceder a su vez las reelaboraciones lombardas del propio Bramante (Santa Maria della Croce, Crema). Aspecto interesante de esa pieza es el cálato acanalado con bastones, que se repite en otros dos ejemplares; de ellos, uno es el también mencionado ya como de eventual procedencia italiana con cabezas de carnero —el de mayor riqueza decorativa en el patio—; en cambio el tercero, en la arquería superior (39-O, fig. 13), es una elaboración mucho más sencilla, con volutas comunes e incorporando la heráldica del Tesorero, que creo de los fabricados ex profeso. Aunque las fuentes originarias de los tipos acanalados han de buscarse en Alberti, para su difusión son fundamentales las versiones dibujadas por Francesco di Giorgio ya citadas; hay que notar que está también recogido un modelo similar en el *Codex Escorialensis* (fol. 24), aunque ahí en versión muy ornamentada. Precisamente de la concepción sumaria y de la forma de ejecución utilizada en los capiteles del Tesorero dan buena idea los otros dos ejemplares de capiteles *compuestos* con cálatos acanalado en la casa y son los dos de granito de la portada exterior, cuyas formas borrosas acusan el inadecuado material en que se labraron para sitio tan preferente (fig. 18).

Son igualmente interesantes los ejemplares con *volutas amensuladas*, de los que aparecen cuatro, dos asimismo de los de presunta procedencia italiana en la galería oriental baja, y dos entre los que llamaremos locales. Esta variante es poco frecuente y seguramente habría que relacionar su elaboración con una simplificación del prototipo anterior, tal vez producida por su transmisión a través del dibujo, como parece haber sucedido en ocasiones con los esbozos del manuscrito citado de Francesco di Giorgio; los ejemplares más parecidos que conozco se encuentran en Ferrara (Loggia dei Merciai y primer patio del Castello Estense), con la misma tenue guirnalda cruzando los frentes del vaso. De los otros dos —ambos en la arquería alta— uno (28-E) es una clara derivación de éstos: repite exactamente el diseño, aunque simplificado, eliminando las ovas y dardos del equino, e incorporando el preceptivo elemento heráldico; el otro (34-S) muestra en los lados mascarones de perímetro fitomórfico de mediana ejecución, motivo común en el repertorio general y local del grutesco.

La otra modalidad, el *compuesto de volutas comunes*, es la más abundante (doce ejemplares: cuatro abajo y ocho arriba). Todos ellos parecen ejecuciones locales y llevan en el cálato decoraciones procedentes de temas del grutesco, aunque tomadas como motivos aislados; según esto podrían distinguirse entre ellos a su vez dos modalidades: los cuatro del piso inferior, muy similares entre sí, están decorados con jarrones y bujetas y deben tener en los laterales figuras de los que en ninguno se ve hoy más que las puntas de las alas —¿tal vez querubines?—. Los otros tienen figuras de diversas especies, todas distintas: palmetas, arpías, grifos o dragones y bucráneo. De este tipo parece ser uno de los triples de esquina (20-NO), que tiene querubines en los frentes. También se conserva un único ejemplar en granito, de voluminosas volutas sobre vaso

<sup>38</sup> F. di Giorgio Martini, *Trattati di Architettura, ingegneria e arte militare*, a cura di C. Maltese, Milano, Il Polifilo, 1967, fol. 15. v.

muy acampanado y liso, hoy instalado en uno de los soportes de la sala columnaria junto a la escalera, pero cuya ubicación original ignoro.

Por su parte, de muy similar diseño son los *compuestos con cabezas* en vez de volutas. Entre ellos cabría considerar como modelo de referencia el ya comentado con cabezas de carnero y cuerpo acanalado, pero los restantes –seis en total– son elaboraciones mucho más toscas y todos con cálatos liso. Los dos que están en la arquería baja flanquean justamente a éste (1-N y 3-N) y parecen idénticos, aunque uno está totalmente mutilado; tienen gran palmeta en los frentes del vaso y el mejor conservado presenta lo figurativo muy esquematizado. Los de la serie de arriba alternan figuras de león y antropomórficas en las cabezas y en el cálatos guirnalda, cinta y fruteros; sólo en uno de ellos (24-N) se representan estas cabezas con su correspondiente –y muy desproporcionado– cuerpo zoomórfico. Conviene recordar que de capiteles con cabezas animales o humanas en el lugar de las volutas son numerosísimas las variedades entre los capiteles *itálicos* desde el Quattrocento, pero suelen aparecer en piezas de rica decoración secundaria, más bien asociados a los que aquí hemos clasificado como de grotescos (véanse, por ejemplo los de la escalera del Hospital de Santa Cruz en Toledo, de concepción que se acerca mucho, por cierto, a las abundantes elaboraciones boloñesas posteriores al Palazzo Bevilacqua); el modelo que incluye Sagredo, con equino de laureles, y acantos y palmetas en el vaso, se aproximaría más a éstos de las Descalzas, aunque aquí interpretado según el proceso de simplificación que caracteriza a todo este conjunto y suprimiendo el motivo vegetal

En estrecha relación con éstos estaría el subgrupo que identificamos como *compuesto de grotescos* por el hecho de incorporar tales motivos tapizando prácticamente el vaso y porque no presentan la morfología de volutas propia del capitel compuesto, es decir, no surgen por encima del equino, sino que se generan por fuera como parte del ornamento adherido al cálatos; de este tipo son cinco piezas de las arquerías bajas, entre las que están dos de los capiteles triples de las esquinas. Van decorados con temas de fruteros y figuras fitomorfas; tal vez sea el de mejor calidad el que presenta en el frente una figura antropomorfa con brazos abiertos sosteniendo cintas verticales en S que arriba generarían las desaparecidas volutas (14-S); el otro es el único que compone toda su silueta con grifos de miembros fitomórficos colocados de esquina, de manera que sus cabezas quedan bajo las puntas del ábaco y sus pechos abultados producen una silueta en el capitel diferente a todos los demás (4-N). En cuanto a los dos esquineros, uno (5-NE, fig. 19) parece repetir el modelo con el torso humano, mientras el otro (15-SO) se compone con fruteros. Respecto a sus fuentes, puede repetirse lo dicho en el grupo anterior, puesto que formarían parte de las variedades innumerables que, desde los florentinos de la segunda mitad del siglo XV (G. da Maiano, Sangallo), extienden la máxima libertad decorativa; éstos del Tesorero, como tantos otros, resultan por aplicación de motivos tomados de comunes diseños de *candelieri*, y en ese sentido ofrecen mayor parentesco con los tipos al uso en Castilla, especialmente el de grifos en esquina que, sin embargo, es de las ejecuciones más toscas del patio.



**Fig. 19.** Monasterio de las Descalzas Reales. Patio, galerías bajas, capitel 5-NE.



**Fig. 20.** Monasterio de las Descalzas Reales. Capitel de la Sala de columnas junto a la escalera.

El último grupo caracterizado es un tipo de *capitel de volutas inversas* que está aquí representado por un conjunto de nueve ejemplares. De estos nueve, tres están en las arquerías bajas y seis en las altas, incluyendo entre éstos últimos tres de esquina; como hemos dicho, se repite en otras piezas existentes en diferentes lugares del edificio. Presentan cuerpo similar al descrito en todos los demás, pero las volutas proceden de cintas en doble S dispuestas simétricamente en cada frente, enlazadas en el vaso y desplegándose hasta abrirse para formar volutas con la espiral hacia el interior (fig. 21 y 22). Son todos muy semejantes entre sí variando sólo pequeños detalles, como la forma de entrelazarse las cintas en la parte inferior y la inclusión de distintos tipos de fruteros en las caras laterales; la variante más notoria es que en dos de ellos los extremos de las cintas se hacen zoomorfas, la superior en el de esquina 3o-SE, y la inferior en el 16-O. Es el mismo modelo de los cinco capiteles colocados hoy en la estancia de columnas existente en una estancia de la planta baja, junto a la escalera, aunque procedentes de otro lugar de la casa<sup>39</sup> (fig. 20); y asimismo, aunque ejecutados en granito, siguen este esquema los capiteles de las columnas que se han conservado de la primitiva galería en el ala norte-sur, donde formaron parte de una *loggia* que se abría hacia la huerta, también cegada probablemente en las obras de fines de 1680 al construirse en parte de ella la Capilla del Milagro (fig. 23).

<sup>39</sup> Vid. Toajas, 1999 *op. cit.*, p. 26-28 [n. 2]. Estos capiteles son de piedra caliza y están «afeitados» en su base, eliminando el collarino y adelgazando su sección para acomodarse a fustes de granito propios de un orden toscano posterior; aunque sígo sin confirmar su ubicación original, tal vez procedan de galerías suprimidas al construirse la iglesia conventual.



**Fig. 21.** Monasterio de las Descalzas Reales. Galerías bajas. Capitel de volutas inversas (16-O).



**Fig. 22.** Monasterio de las Descalzas Reales. Galerías bajas. Capitel de volutas inversas (11-S).



**Fig. 23.** Monasterio de las Descalzas Reales. Capitel de la galería en el cuerpo septentrional de la casa del Tesorero, actualmente cegada.

Son ejemplares de interés por su abundancia en el edificio, como se ha dicho; sin embargo, el diseño concreto de estos capiteles, tal como está en las Descalzas, no es frecuente en las fuentes italianas, aunque sí son muy difundidas las elaboraciones que deben derivar de los florentinos ornamentados de grutescos y coronados con delfines opuestos por las cabezas que rizan sus colas hacia el ábaco (Palazzo Pazzi, por ejemplo); con esa disposición hay también un grupo importante en el Palazzo Bevilacqua de Bologna, en este caso con vaso de tipo corintio; pero de nuevo la modalidad formalmente más cercana es un ejemplar bramantesco en la Canonica, de la serie con volutas de cintas en S entrelazadas, donde uno las lleva vueltas hacia el equino. Por lo que respecta al ámbito toledano, hay abundancia de capiteles con volutas en S invertida en el Monasterio de Lupiana y los hubo en el Palacio Arzobispal de Alcalá, en ambos casos con hojas de tipo acanto en la parte inferior y con tratamiento de molduraciones ornamentadas propio del estilo de Covarrubias, elementos ambos inexistentes en los del Tesorero; lo mismo puede decirse de los existentes en el palacio de la Calahorra. Sin embargo, no aparecen en Sagredo, pero en cambio los más parecidos a éstas versiones de las Descalzas son los pintados en las arquitecturas fingidas de Juan de Borgoña en la Sala Capitular de la catedral de Toledo, fuente poco tenida en cuenta pero de interés respecto a lo que aquí comentamos, por cuanto quizá transmite simplificaciones arquitectónicas luego difundidas; al respecto, el parentesco de los pórticos pintados por Borgoña con la mencionada *loggia* septentrional del palacio del Tesorero es evidente. Por otra parte, una versión similar a la de las Descalzas está presente en el patio del citado Palacio de los Dueñas (en estos años todavía casa del Doctor Beltrán) en Medina del Campo, lo que remite a las concomitancias de la casa de Alonso Gutiérrez con la arquitectura de Luis de Vega, que ya he sugerido en su momento; pero la relación entre ambos personajes, cuyas trayectorias entre Madrid, Valladolid y Sevilla son curiosamente paralelas, es asunto en que no entraremos aquí.

Ciertamente una cuestión por resolver es la del artífice responsable de esta obra, y precisamente la eventual participación de Vega, tan relacionado por estas fechas con un círculo muy próximo a Gutiérrez. Por el momento sólo es segura la presencia, al menos desde 1533, de Miguel de Hita, alarife de Madrid, y de los canteros Hernán Pérez de Alviz y Juan Navarro, aunque éstos en obras que parecen secundarias como las barandas de piedra para el patio contratas a fines de ese año. Son personalidades todavía borrosas, pero cabe considerar como más relevante el papel del primero como técnico municipal que era; sabemos además que se encargó de la infraestructura del agua en la casa y, por tanto, con las noticias disponibles, él parece ser el maestro principal capaz de dirigir la construcción. Por otra parte, a través del análisis de las piezas comentadas, todo parece indicar que entre los intereses de Gutiérrez no estaba el aprecio del detalle y la precisión formal en las calidades artísticas; así, si bien los materiales para su obra fueron los prestigiosos mármoles genoveses, parece que se conformó con unas cuantas piezas de esa stirpe, tal vez sobrantes de algún envío, y con las habilidades de maestros locales para lo demás, en todo caso dispuestos someterse a pautas prefijadas tal vez por el propio Tesorero si, como creo, pretendía emular los gustos de sus amigos sevillanos.

Para concluir, una consideración final sobre estos mármoles resulta también significativa y se refiere a la distribución de las diferentes piezas en el patio. En conjunto no se aprecia ningún orden identificable en relación a los tipos decorativos, que se reparten de manera arbitraria, pero no así precisamente esos ejemplares cuya ejecución hemos destacado como posiblemente italianos, cuya ubicación no parece casual: tres de ellos se sitúan en la galería oriental del patio y el cuarto es el que queda frontero del acceso a la escalera. Esto sugiere dos cuestiones de distinto orden, pero que se explican recíprocamente: que ello se debiera a la especial importancia dada a esos lugares del patio y que, a pesar de la falta de interés estrictamente artístico que creo en el Tesorero, sí le resultara apreciable —a él o al director de su obra— el hecho mismo de ser piezas de Italia. En otras palabras: que estos ejemplares se hayan colocado en los lugares más relevantes del recinto, lo que permite a apoyar la hipótesis —ya sugerida en otro lugar<sup>4º</sup>— de que el cuerpo del edificio que hubo de existir en el flanco oriental del patio (donde hoy está la iglesia conventual) fuera una zona noble de la casa, tal vez una sala principal de comunicación con las huertas y las fuentes y delicias que tanto admiraron a López de Hoyos. Y tiento pensar si, del mismo modo que algunos aspectos fundamentales del patio del Tesorero fueron ajenos a los usos arquitectónicos castellanos, no fuese también andalusí la organización de las salas y se presentasen abiertas a las galerías con la característica distribución en tarbeas y alhanías. Es cosa casi imposible de valorar tras más de cuatro siglos de uso monástico del edificio, que, con todo, no han llegado a ocultar por completo el carácter de este patio como un brote trasplantado de la aristocrática arquitectura del primer Renacimiento sevillano que es bien coherente con la trayectoria vital de su propietario.

### Siglas utilizadas

A.G.P.-A.Desc.R. : Archivo General del Palacio Real, Archivo Descalzas Reales

A.P.M.: Archivo Histórico de Protocolos de Madrid

A.S.G.: Archivo di Stato di Genova

A.E.A. – Revista *Archivo Español de Arte*

R.S. – Revista *Reales Sitios*

B.S.A.A. – *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid*

\* \* \*

### Apéndice documental

Expediente relativo a la ejecución de las piezas de muestra y sucesivas posturas de maestros para la realización de las ventanas de cerramiento del claustro alto del Monasterio.

Fechados en Madrid, entre el 22 y el 27 de enero de 1679.

Archivo General de Palacio - Descalzas Reales, c<sup>a</sup> 40, exped. 4.

---

<sup>4º</sup> Toajas, 2000, *op. cit.* [n. 6].

Doc. 1: Orden de adjudicación de la carpintería de las ventanas.

[fol. 1r] En vista de la memoria firmada que a dado Manuel Lopez de Sotomayor, maestro de puertas y ventanas, vezino desta Corte, encargandose de hazer las diez y nuebe ventanas para el claustro alto de las señoras Descalzas Reales de esta Corte, y con las condiciones que en dicha memoria se contienen, y por el ultimo precio en que se obliga a hazer dicha obra la continuara desde el dia de la fecha hasta que se le avisase haga la scriptura de obligazion por que tenga lugar de dar dicha obra dentro de un mes de cómo es la condicion. Y lo firmo en Madrid en 27 de henero de 1679.- don Albaro de Valençuela y Mendoça.

Doc.2: Ejecución de una ventana de muestra y posturas.

[f. 2r] Digo yo, Alonso Guerrero y Francisco Dominguez y Francisco de la Plaza, maestros portabentaneros, que hemos hecho una ventana para el Conbento Real de las Señoras Descalzas, la qual ventana esta sentada en el claustro alto y esta moldada a dos azes asi pino como nogal y tiene sus dos pilastras y los zercos de quarton con sus dos rebaxos y el zercos del medio punto que esta enzima de la bentana es de madero de a seis con su rebaxo para el bastidor para la bidriera, y nos obligamos azer cada pie de bentana conforme a la que tenemos hecha y asentada por precio de nuebe reales y medio cada pie ————— 9 1/2

[al margen] a 9 Rs cada pie=

Y cada pie del cerco del medio punto aremos por prezio de quatro reales — 4

[al margen] el çerco a 3 Rs cada pie

Y las diez y nuebe ventanas que faltan por hazer para dicho claustro nos obligamos a darlas acabadas dentro de un mes desde el dia que se ajustare y se nos entregare dineros, y dicha obra aremos a satisfazion y bista de maestros que entiendan la faculta. Y lo firmamos en Madrid a 22 de enero de 1679.-

Francisco de la Plaça. Francisco Dominguez. Alonso Guerrero.

[f. 2v] Aviendo parezido oy dia 27 de henero de 1679 Francisco de la Plaza, vezino desta Corte, maestro de portaventanero, por si y en nombre de Alonso Guerrero y Francisco Dominguez, maestros de portaventaneros y vezinos desta villa, y en vista de las revajas que se han hecho y postura que tienen los arriva dichos hecha a las espaldas deste pliego, dizen que vajan de los nuebe reales en que se hizo la ultima vaja a nuebe menos quartillo el pie, y el cerco de medio punto por precio de a tres reales cada pie, y los tres vastidores para el vidrio por veinte y dos reales, con condicion que se les a de rematar la obra sin esperar vaja para que quedan con ella por el tanto como primeros ponedores. Y lo firmo por si y en nombre de sus compañeros.-

Francisco de la Plaça. Francisco Dominguez. Alonso Guerrero.



Doc. 3: Ejecución de una muestra de la cerrajería, y posturas.

[f. 3r] Precio de los herajes.

Primeramente dos fallebas de arriba abajo con sus arandelas, maniçuelas de solapa con sus botones rayados con arandela con sus chapas follageadas y picaportes follageados con sus botones correspondientes = la falleba de abajo bale 40 reales y la alta 10 reales que haçen las dos fallebas çiento y diez reales.

Bale este eraxe los çiento i diez reales.

Digo yo Miguel Santin, maestro de herrages, vezino de esta Corte, que me obligo a hacer las dos fallevas con sus dos picaportes conforme

[f. 3v] tengo hecha la muestra por seis ducados ambas a dos con sus picaportes = Y lo firmo en Madrid en 25 de henero de 1679.-

Miguel Santin.

Digo yo Gabriel Lopez, maestro cerragero que bibe en la calle de los Peregrinos, que me obligo de hacer esta obra en la conformidad y en las mismas calidades y condiciones que se obliga Miguel Santin a racon de sesenta reales cada arco de ventana como el que esta executado y puesto, y con las fianzas a satisfazion de lo obligado. Madrid a 26 de henero 1679.-

Gabriel Lopez.

Digo yo Miguel Santin que aviendo visto la baja que hace Gabriel Lopez en dicha obra me obligo a hacerla por el tanto, que es a sesenta reales cada arco y con las mismas condiciones. Madrid dicho dia.-

Miguel Santin.

Doc. 4: Ejecución de una muestra para las vidrieras, y posturas.

[f. 4r] Memoria de los prezios de una ventana de bidrieras que tengo hecha para el claustro alto de las Señoras Descalzas Reales =

Primeramente tengo hecho un medio punto de chruz çencilla que bale cada palmo con herraje y todo lo menos çinco reales ———

y sin herraje cuatro ———

Mas de los postigos bajos que son de cuadro que bale cada uno por tres reales y medio lo menos ———

Siendo muy blanco y escogido como los que tengo puestos.

Y a real y medio cada barilla que son de a bara ———

Esta ventana tiene hecha Bernabe de Montalban, hidriero de las Descalças

[f. 4v] Las vidrieras balen con erage a quatro reales y medio y las bajas a tres y quartillo  
El palmo de bidrio de labor para los medios puntos le are con las condiciones que  
Bernabe de Montalban lleba echos por quatro reales el palmo con erajes en la con-  
formidad dicha y lo bajo a tres reales cada bidrio y la barilla a real.

Madrid y enero 26 de 1679.-

Andrés Hurtado

Diego Alonso Chacon, que aviendo visto las dos condiciones de vidrios de este papel,  
que baxo en los vidrios de labor medio real aziendolos con las mismas condiciones y  
puniendo las barillas de yero, y al mesmo prezio que esta echa la segunda baxa toda  
la demas obra, y darla dentro de un mes como se me remate. Y lo firme Madrid y  
henero 26 de 1679.-

Alonso Chacon.

[f. 5r] Digo yo, Bernabe Montalban, maestro de vidrios de este Real Convento de las  
Señoras Descalzas, que me obligo a hazer la obra del claustro del dicho Convento los  
medios puntos a razon de a quatro reales el palmo, y los postigos a tres menos quar-  
tillo, y lo dare, rematandose en mi, dentro de ocho dias. Y lo firmo de mi nombre. Y  
varilla de yerro a real. En Madrid en 27 de henero de 1679 = Y por no poder firmar lo  
firmo por mi el licenciado don Juan Frayle, Thesorero de la Señora Emperatriz.-  
Juan Fraile Blasco.

Doc. 5: Obra de fábrica para el asentamiento de las ventanas y enlucidos.

[f. 6r] Memoria de la obra que se a de hazer en el Conbento Real de las Descalças Reales =  
Primeramente se an de poner diez y nuebe ventanas en él en el claustro alto con los  
çercos que le tocaren como esta la primera =  
poniendo yeso negro y manos, yeso blanco y blanquiando lo que le toquare a cada  
ventana y reboqar [sic] por la parte de afuera =  
mas se a de blanquiar ocho arcos, dos en quada [sic] parte para la correspondencia  
de lo demas. Y nos obligamos a dicha obra dando el coste neçesario = en dos mil y  
quatroçientos y sesenta y dos reales ——— 2462

Y asi lo firmamos =

Francisco Garcia. Pedro Laran.