

# La restauración del Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares en el siglo XIX

Josué Llull Peñalba

Escuela Universitaria "Cardenal Cisneros". Universidad de Alcalá

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(U.A.M.). Vol. XIX, 2007

## RESUMEN

*En este artículo se propone un análisis sistemático de las obras de restauración monumental que se desarrollaron en el Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares durante el siglo XIX, con el fin de convertirlo en sede del Archivo General Central. Primeramente se hace una descripción de los principales elementos y del proceso constructivo de este singular edificio, poniendo especial atención en el Salón de Concilios. A continuación se valora el estado de conservación en que se hallaba su arquitectura a mediados del siglo XIX. Finalmente se analiza cada una de las etapas del proceso de rehabilitación, deteniéndose en las intervenciones más significativas.*

## ABSTRACT

*In this article it is proposed a systematic analysis concerning monumental restoration works developed in Alcalá de Henares Archbishop's Palace during the 19<sup>th</sup> century, with the aim of converting it into the National Central Archives. Firstly, I make a description of the main parts of the palace and the building process, attracting your attention to the great Council Chamber. Then, I evaluate the architectural conservation status in the middle of the 19<sup>th</sup> century. Finally, I analyse each phase of the restoration process, dwelling upon the most important operations.*

## 1. DESCRIPCIÓN Y PROCESO CONSTRUCTIVO DEL PALACIO ARZOBISPAL DE ALCALÁ DE HENARES

Alcalá de Henares fue reconquistada a los musulmanes en 1118 por las huestes del arzobispado de Toledo. A modo de reconocimiento, en 1126 el rey Alfonso VII otorgaría a la Diócesis Primada el territorio complutense, que adquirió desde entonces la naturaleza jurídica de señorío prelaticio. Para sus estancias en la villa complutense, los arzobispos toledanos emprendieron la construcción de una residencia palatina acorde con su dignidad, que se materializó sin planificación de conjunto, ampliando el edificio en distintos momentos<sup>1</sup>.

Las primeras casas arzobiscales estaban junto a la iglesia de San Justo, según refieren los *Annales Complutenses*<sup>2</sup>, pero en 1209 se tiene constancia del inicio de las obras de un castillo situado en el extremo Noroeste de la villa. Escudero de la Peña destacó esa estratégica localización, tanto por su proximidad a la iglesia de San Justo como por su contigüidad con el recinto amurallado<sup>3</sup>. A partir de 1223 esta nueva construcción hallaría su definitiva razón de ser, al disponer don Rodrigo Ximénez de Rada que uno de los dos vicarios de la Diócesis de Toledo residiera permanentemente en Alcalá. En 1322, un documento del Archivo Municipal citaba "las casas de la torre de Alcalá" donde se reunía el Concejo, que han sido identificadas como esa fortaleza del extremo Noroeste<sup>4</sup>.



Fig. 1. Vista general del Palacio Arzobispal en la década de 1860, por J. Laurent. Fotografía de la Colección José Félix Huerta, Alcalá de Henares.

Según los últimos estudios, parece que la célula original de esta edificación era un cuadrilongo fortificado, con torres en las esquinas, emplazado sobre lo que luego sería el Patio de Columnas, renovado en estilo renacentista en las primeras décadas del siglo XVI. La fachada principal del conjunto se correspondería con la galería arqueada que daba al Jardín del Vicario<sup>5</sup>, pero la adición posterior de otros patios y crujías acabaría por relegar esta fachada al lado izquierdo de la composición (fig. 1). La celebración de un concilio provincial en la villa, en el año 1257, hace suponer que este castillo había alcanzado ya por entonces una amplitud suficiente. Pero fue bajo el episcopado de don Pedro Tenorio (1377-1399), cuando se produjo el mayor desarrollo edilicio. En la documentación histórica relativa a esta época se menciona por primera vez la existencia de una capilla en el Palacio Arzobispal de Alcalá, donde quizás se celebrasen reuniones o concilios<sup>6</sup>. También es conocido que a instancias del susodicho prelado, el maestre Rodrigo Alfonso levantó una extensa muralla de diecinueve torreones, que amplió en dos hectáreas el área fortificada<sup>7</sup>. Uno de los torreones, el que hoy da a la plaza de las Bernardas, es el testigo histórico más hermoso de aquella reforma, con escudos del Arzobispo Tenorio, ajimeces góticos, matacanes voladizos y varias laudas romanas reutilizadas en sus muros, junto con otras piezas provenientes del castillo de Santorcaz<sup>8</sup>.

El Torreón Tenorio sirvió de cierre al Ala Este del Palacio (fig. 2), una magna construcción rectangular que acogía en la planta baja el Salón llamado de Isabel la Ca-

tólica, y en el primer piso el formidable Salón de Concilios. Las Cortes de Castilla, celebradas aquí en 1348 bajo la presidencia del rey Alfonso XI, y el sínodo de Alcalá, de 1379, hicieron ver la necesidad de contar con un espacio cortesano para cónclaves y acontecimientos solemnes. Según los *Annales Complutenses*, el primer Salón de Concilios era una “pieza muy capaz y vistosa con techumbre de oro y estrellas, y en la orla de la parte superior varias cartelas doradas con las armas de Castilla y León”.<sup>9</sup> No está claro que este primer salón, de la época de Tenorio fuera el mismo que todos conocemos. Atendiendo a la contrastada opinión de Basilio Pavón Maldonado, el último Salón de Concilios se construyó durante el episcopado de Juan Martínez de Contreras (1422-1434), que reivindicó la autoría de la obra incluyendo unos escudos a base de castillos y cruces de Calatrava, visibles tanto en el exterior de los ventanales como entre la riquísima ornamentación del interior<sup>10</sup>.

El Salón de Concilios era seguramente el monumento más extraordinario del patrimonio artístico complutense (fig. 3). Seguía una larga tradición de suntuosas tarbeas mudéjares, muy comunes en la zona de Toledo y Sevilla, y estaba decorado con paneles de yeserías de temas florales y geométricos, realizados en estilo gótico-mudéjar, que enmarcaban seis ventanas, tres en cada uno de los lados mayores, y dos puertas de acceso, una en el testero y otra a los pies del salón. Estos paneles eran un cruce de portada árabe palatina y retablo gótico, y descendían desde el friso hasta la altura del zócalo, que no estaba ali-

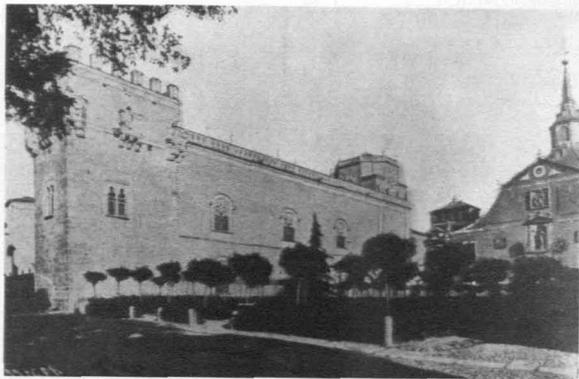


Fig. 2. Vista del Torreón Tenorio y la fachada del Ala Este desde la plaza de las Bernardas. Fotografía de finales del siglo XIX. Colección particular, Alcalá de Henares.

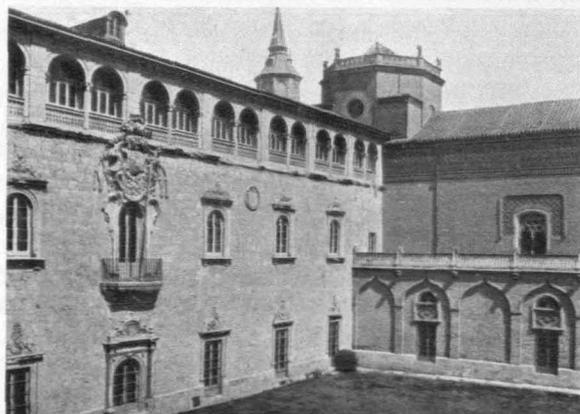


Fig. 4. La fachada principal y el Ala Este después de su restauración. Fotografía publicada por R. Aguilar y Cuadrado, *El Arte en España: Guadalajara*, Alcalá. Barcelona, 1913.

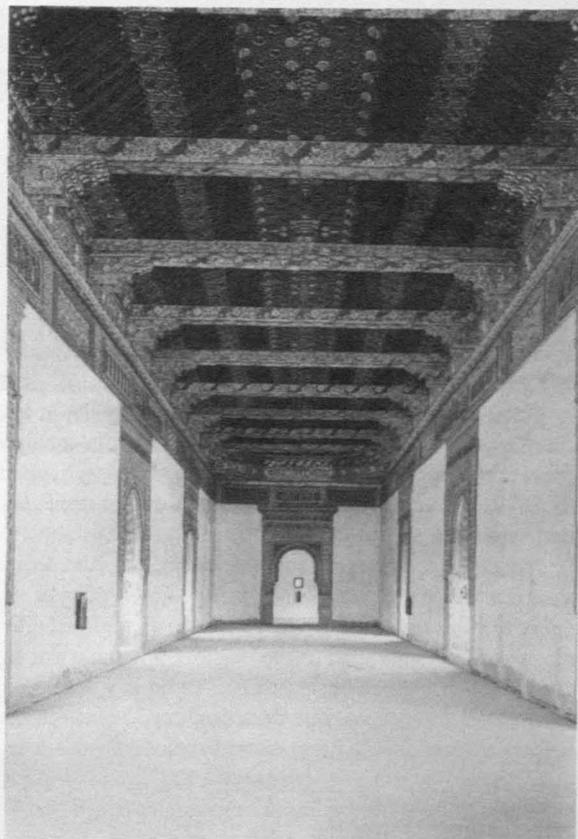


Fig. 3. El Salón de Concilios del Palacio Arzobispal de Alcalá. Fotografía publicada por E. Tormo, Alcalá de Henares. Madrid, 1930.

catado. Semejante composición “colgada” es típicamente granadina, como lo eran algunos motivos decorativos a base de losanges, lazos, mocárabes y perfiles angrelados en el intradós de los arcos. Sin embargo, el aspecto general de las ventanas era gótico-mudéjar; la presencia de temas vegetales naturalistas, arcos ojivales, círculos secantes, mallas flamígeras y remates florales, así lo delata. El estilo de estas yeserías se parecía al que hoy podemos ver en la Capilla del Oidor de Alcalá, en la Capilla de la Anunciación de la Catedral de Sigüenza, o en la iglesia de Santa María de Arbás en Mayorga de Campos (Valladolid)<sup>11</sup>. Las dos portadas de ingreso, en cambio, fueron modificadas durante las restauraciones del siglo XIX siguiendo un estilo más nazarí, hasta el extremo de recrear una de ellas el arco de entrada a la Sala de las dos Herma-

nas de la Alhambra. En cuanto a la armadura, estaba brillantemente policromada; era de par y nudillo, decorada con lacillos de a cuatro que alternaban con estrellas de cuatro puntas, y sostenida por pares de tirantes que apoyaban en canecillos lobulados, idénticos a los de la Sinagoga de El Tránsito de Toledo. Al exterior, las ventanas se correspondían con arcos rebajados, que recreaban en piedra tracerías góticas junto con formas estrelladas<sup>12</sup>. No obstante, en 1878 estas ventanas fueron bastante modificadas, porque toda la fachada quedó revestida con un aparejo de ladrillo de aspecto neomudéjar, que confundió la realidad histórica del monumento e hizo desaparecer su aspecto amurallado medieval<sup>13</sup> (fig. 4).

En el ángulo que conectaba perpendicularmente el Ala Este con la crujía del Patio de Armas, el arzobispo Juan de Cerezuela (1434-1442) mandó construir una pieza octogonal enfatizada en altura por una torreta o cimborrio. Esta torreta fue siempre conocida como el Ochavo, y en su interior albergaba una saleta cuadrada decorada con yeserías y un artesonado mudéjar, que daba acceso al

Salón de Concilios; por esta razón se le acabó denominando Antesalón<sup>14</sup>. La disposición planimétrica de la tarbea rematada por ese ámbito ochavado remarcaba su carácter eclesial, puesto que funcionaba como una especie de capilla que servía de cierre a la nave alargada del Salón, y anticipaba una composición arquitectónica característica de algunos templos tardomodéjares construidos en la primera mitad del XVI en Alcalá de Henares, como la del convento de Santa Úrsula o la Capilla de San Ildefonso. Por otra parte, la silueta exterior prestaba a toda el Ala Este un perfil urbanístico muy interesante, similar al de los palacios de Cárdenas en Ocaña y Fuensalida en Toledo.

De la primera mitad del siglo XV era también la techumbre del Salón de Isabel la Católica, del que apenas conocemos nada más que una interesantísima descripción de 1877, aparecida en el *Museo Español de Antigüedades*<sup>15</sup>, que dice así:

“La decoración pictórica de este techo, a la cual debió asemejarse en parte la del Salón de Concilios, según por algunos exiguos restos que existen en los frisos altos del último, puede columbrarse, es curiosísima y notable por la complicada combinación de su dibujo de hojas y flores con elementos geométricos, que destacan, por lo general, en fondo verde oscuro con tintas de ocre y rojo fileteadas de líneas y de puntos negros y blancos. Entra también por mucho en esta ornamentación el elemento heráldico por los castillos y leones reales alternados en pequeños escudos, con los que juegan otros de mayor tamaño, en que alternan también los blasones de D. Juan Martínez de Contreras, esto es, los castillos contracuartelados de cruces de Calatrava, con otros, cuya pertenencia hasta ahora no nos ha sido dado averiguar, compuestos de un castillo de oro sobre fondo de aguas onduladas en que flotan unas plantas, a manera de espadañas, y tres peces, todo de sinople, o verde”.

Hacia 1510 se construyó el espléndido Salón de San Diego, situado en la panda Oeste del Patio de Columnas, pegado a lo que durante la época medieval había sido el muro de cerramiento de aquel lado, originalmente fortificado. Mostraba un friso de yeserías adornadas con grutescos y escudos del Cardenal Cisneros, de estilo muy próximo al de la segunda fase de la decoración de la Capilla de San Ildefonso. En cuanto a la techumbre, se organizaba a base de casetones platerescos con decoración geométrica entrelazada de raigambre mudéjar, en un estilo que recordaba al artesonado de la Sala Capitular de la catedral de Toledo. Sus autores fueron el maestro albañil Juan López de Paredes y el albañil Francisco de Meco, junto con el cantero Pedro Gómez Montañés y los entalladores Juan Álvarez, Alonso de Oviedo y Francisco Hornero<sup>16</sup>.

En el siglo XVI, el mecenazgo de los arzobispos Alfonso de Fonseca y Juan de Tavera logró transformar la antigua fortaleza en una lujosa mansión renacentista, más acorde con el apogeo cultural que la fundación de la Uni-

versidad Complutense le había otorgado a la villa. Fonseca (1524-1534) remodeló la Plaza de Armas para convertirla en el acceso principal del edificio, por el Sur, al tiempo que abrió otro patio al Norte, llamado del Aleluya. Pero el núcleo más elaborado fue el que se construyó sobre el cuadrilongo de la zona Oeste, regularizando su espacio mediante un claustro de dos pisos de columnas, a partir del cual se dispusieron nuevas salas. Alonso de Covarrubias fue el responsable designado para la definitiva configuración de este ámbito, denominado Patio de Columnas, que se ha citado muchas veces como su obra más importante (fig. 5). Covarrubias debió hacer sus trazas hacia 1534, continuando bajo el pontificado de Tavera (1534-1545) lo iniciado por Fonseca<sup>17</sup>.

El Patio de Columnas adoptaba la solución tradicional de galería baja arqueada de medio punto sobre capiteles clásicos, y superior adintelada sobre zapatas, siguiendo un esquema relacionado con la arquitectura alcarreña y con el círculo de Lorenzo Vázquez. La decoración estaba especialmente cuidada, con escudos de Fonseca en las enjutas de los arcos y detalles escultóricos en las zapatas y en el friso, explayándose sobre todo en la escalera (fig. 6). Ésta fue patrocinada por el Cardenal Tavera y se inspiraba en la del Hospital de Santa Cruz de Toledo, realizada por el mismo Covarrubias poco antes de 1535<sup>18</sup>. Se abría al patio en uno de sus ángulos por medio de tres arcos escazanos cuyos intercolumnios no coincidían con los del claustro, y estaba cubierta en los sillares almohadillados del cuerpo de la escalera, en los tres arcos y en los capiteles, por una riquísima ornamentación renacentista que resaltaba la potencia de la arquitectura<sup>19</sup>. Además, el hueco de la escalera estaba cubierto por un espléndido artesonado ochavado, sostenido por trompas, obra firmada por Rincón según Tormo<sup>20</sup>.

También es obra de Covarrubias la fachada del Patio de Armas, la única que se conserva hoy, articulada sin división horizontal de pisos ni vertical de calles, por un ritmo clásico de ventanas<sup>21</sup>. Fernando Marías estima que todo el piso bajo puede ser de la primera etapa, por la heráldica perteneciente a Fonseca, y por determinados elementos decorativos, siendo el resto de la época de Tavera. La ventana central fue convertida en balcón por el Cardenal Infante Luis Antonio de Borbón en el siglo XVIII, colocando encima su ostentoso escudo, que sustituyó al original de Carlos V. Remata todo el alzado una galería con un antepecho abalaustrado y arcos de medio punto sobre columnas jónicas, que intercalan pilastras cada dos, de forma parecida a la galería del ático de la fachada del Colegio Mayor de San Ildefonso.

De la misma época es una portada plateresca ornada con columnas abalaustradas, friso de grutescos y escudos del Cardenal Tavera, que ha quedado arrinconada en un patio del vecino convento de las Bernardas<sup>22</sup>. Menos sabemos de la remodelación de otras dos fachadas, encarga-

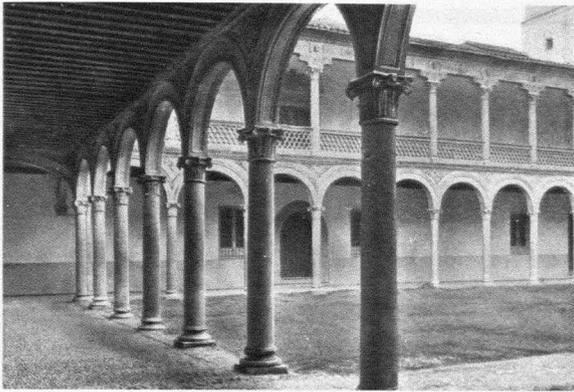


Fig. 5. *El Patio de Columnas del Palacio Arzobispal de Alcalá. Fotografía publicada por R. Aguilar y Cuadrado, El Arte en España: Guadalajara, Alcalá. Barcelona, 1913.*

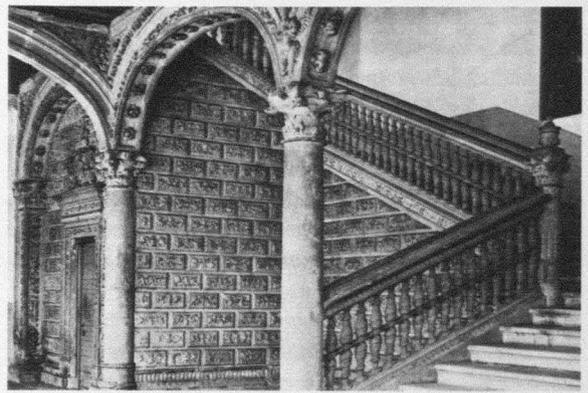


Fig. 6. *Escalera del Patio de Columnas en el Palacio Arzobispal de Alcalá. Fotografía publicada por E. Tormo, Alcalá de Henares. Madrid, 1930.*

das igualmente a Covarrubias: la primera de ellas era una galería arqueada de dos pisos en el Patio del Aleluya; la otra se correspondía con la fachada principal de época medieval, luego encerrada dentro del Jardín del Vicario (fig. 7), que fue convertida en una logia con dos pisos de columnas y dos torrecillas a las que se añadieron después sendos chapiteles de pizarra<sup>23</sup>. Poco antes de 1567 el torreón Tenorio sería rematado por un chapitel de pizarra similar al de estas dos torrecillas, quedando así caracterizada la silueta del palacio hasta fines del siglo XIX, tal como muestra el famoso grabado de Pérez Villaamil, de la *España Artística y Monumental*. Con posterioridad al mecenazgo de Tavera no hubo ya transformaciones arquitectónicas de importancia, exceptuando las que pudieron derivarse de la construcción, a principios del XVII, del limítrofe convento de las monjas Bernardas, y algunos añadidos del setecientos promovidos por los Cardenales Luis Antonio de Borbón y Francisco A. Lorenzana.

## 2. ESTADO DE CONSERVACIÓN DEL EDIFICIO EN EL SIGLO XIX: SU CONVERSIÓN EN ARCHIVO GENERAL CENTRAL

Después de la Guerra de la Independencia, durante la cual fue utilizado como cuartel de la comandancia francesa, el Palacio Arzobispal fue repetidamente desamortizado y sacado sin éxito a pública subasta. Así se sumergió en un progresivo estado de abandono y deterioro, a pesar de que el alcalde de Alcalá, Dionisio Giménez, llamara la atención sobre este particular en una misiva dirigida a la Comisión Central de Monumentos y al Jefe Político de la provincia, el 21 de abril de 1844<sup>24</sup>. Finalmente, abortada la posibilidad de su venta por el gobierno nacional, desestimada su utilización por parte del ejército<sup>25</sup>, y descuida-



Fig. 7. *Vista de la Galería del Ave María y el Jardín del Vicario hacia 1870, por L. Von Römmier & Jonas. Colección particular, Alcalá de Henares.*

do en extremo su mantenimiento por el Arzobispado de Toledo durante los esporádicos momentos en que volvió a su poder, se consideró la posibilidad de que el edificio pudiera albergar el Archivo General Central del Reino. Este nuevo Archivo fue creado por un R. D. del 17 de julio de 1858, para guardar los documentos expedidos por las secretarías del Despacho Oficial de Gobierno, convirtiéndose en anticipo del actual Archivo General de la Administración, y sirviendo de desahogo al ya sobrecargado de Simancas. El ayuntamiento complutense advirtió las ventajas que podía acarrear esta oportunidad, y solicitó al Arzobispo de Toledo, fray Cirilo Alameda y Brea, que cediese el inmueble para tal fin. El prelado no opuso ningún inconveniente, salvo que el Estado costeara todas las obras de reparación, y que pudiera conservar una pequeña parte del edificio para servicio de la vicaría, derecho al

que renunció más adelante. Llegadas todas las partes a un acuerdo, y después de los pertinentes informes acerca de las condiciones en que se encontraba la construcción, el Marqués de Corvera, Ministro de Fomento, dio el visto bueno a la operación el 2 de marzo de 1859, iniciándose las necesarias obras de restauración al mes siguiente<sup>26</sup>.

El acuerdo de cesión suscrito entre el Arzobispado de Toledo y el Ministerio de Fomento para establecer aquí el Archivo General Central, puntualizaba que dicha operación revertía el palacio al Estado en calidad de usufructo, reservándose el Arzobispado el derecho de propiedad. Con esa idea fueron delimitadas muy claramente las partes del edificio destinadas a establecimiento del Archivo, las que quedaban para vivienda del vicario de la diócesis, y las consideradas de uso común. Pero en la práctica, el gobierno ocupó casi toda la construcción, y las cuantiosísimas sumas de dinero invertidas en su reparación hicieron bastante improbable que la Mitra pudiera reclamar en un futuro el citado derecho de propiedad<sup>27</sup>. Así que inmediatamente dieron comienzo las obras de restauración, que fueron asumidas por la Dirección General de Instrucción Pública del Ministerio de Fomento, y supervisadas por la Academia de San Fernando, ya que el palacio había sido catalogado como Monumento Histórico Nacional. Según la escritura de cesión “el Estado se obliga y compromete a hacer a sus expensas las obras que sean necesarias para atender a la reparación y conservación interior y exterior de todo el edificio”, lo que también dejaba absoluta libertad para “hacer todas aquellas mejoras que estime necesarias o convenientes, así en el edificio como en toda la extensión de la huerta del Palacio, en la cual también se permite al Estado construir de nuevo o ampliar las construcciones que las necesidades del Archivo puedan exigir en lo sucesivo”<sup>28</sup>.

Esto quiere decir que la empresa de restauración del Palacio Arzobispal de Alcalá sirvió en gran medida para conservarlo y detener su ruina, pero al mismo tiempo transformó notablemente su fisionomía original, con la excusa de tener que acomodar una construcción ya obsoleta a los nuevos usos del Archivo General Central. El desarrollo de las obras no tuvo la continuidad adecuada y se dilató de manera interminable, por culpa de la inestabilidad política del país, las dificultades económicas, y los sucesivos cambios de criterio defendidos por cada una de las instituciones implicadas acerca del sentido que debía seguir la restauración. Con el fin de sistematizar con claridad todo el proceso, he dividido el mismo en cinco fases bien diferenciadas:

- a) DIAGNÓSTICO DEL ESTADO DEL EDIFICIO.
- b) CONSOLIDACIÓN Y DETENCIÓN DE RUINA.
- c) RECONSTRUCCIÓN Y REHABILITACIÓN.
- d) RESTAURACIÓN “EN ESTILO”.
- e) INTERVENCIONES FINALES.

## 2.1. DIAGNÓSTICO DEL ESTADO DEL EDIFICIO (1858-1859)

Esta fase ocupó un período de tiempo relativamente corto, comprendido entre las primeras prospecciones y estudios orientados a evaluar el estado de conservación del palacio, y el inicio de las obras propiamente dichas, en abril de 1859. El objetivo fundamental de estos estudios fue valorar las posibilidades que había de adaptar con éxito el inmueble a los nuevos usos que se preveían, y en consecuencia, averiguar las dificultades que podrían ocasionar las obras, así como el montante económico que supondrían, al menos aproximadamente. Antes de la decisión gubernativa que destinó el edificio a Archivo ya se habían practicado indagaciones acerca de su situación, como las efectuadas por varios ingenieros militares a poco de ser desamortizado, en 1837, 1842 y 1855, las respuestas al *Interrogatorio* coordinado por la Comisión Central de Monumentos en 1844, o el *Informe facultativo sobre el estado en que se encuentra el Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares* encargado por el Marqués de Corvera, Gobernador de la Provincia de Madrid, al arquitecto Francisco Enríquez y Ferrer, en 1857<sup>29</sup>. Pero estos documentos ofrecían apreciaciones muy generales, junto con alusiones más o menos comunes a la importancia histórica del palacio, que no permitían hacerse una idea exacta del estado de la cuestión.

Por consiguiente, una R. O. del 10 de agosto de 1858 encomendó al arquitecto de la Universidad Central de Madrid, Juan José de Urquijo, realizar una inspección para dictaminar cuáles debían ser las obras más urgentes en el viejo alcázar complutense, y “calcular a cuánto podrán subir los gastos precisos para su conservación y reparaciones indispensables”. Inmediato al informe es su nombramiento como director de todos los trabajos de restauración, y su traslado a Alcalá de Henares. El 15 de septiembre de aquel año, Urquijo remitió al Director General de Instrucción Pública un primer informe de la situación, en el que hacía constar lo siguiente:

“El abandono en que por mucho tiempo se ha hallado el Palacio, la falta de reparaciones que debieran haberse practicado oportunamente en épocas convenientes, algunas reformas nada acertadas que se han hecho en las fábricas con motivo de los diferentes e impropios usos a que ha estado destinado han influido, unido a la mala calidad de algunos materiales que le componen, para que dicho edificio, aunque se tenga en cuenta su grande antigüedad, se halle en peor estado que el que debiera y haga que, si no se atiende prontamente a su reparación, desaparezca del todo como frecuentemente ha ocurrido por desgracia con otros edificios de su clase”.

Junto a ello advertía lo costosas que iban a resultar las obras de restauración, “puesto que apenas se encuentra una sola habitación en que no haya que hacer alguna reparación importante”, y al final enumeraba algunos de los

trabajos que eran menester, presupuestados grosso modo en más de 600.000 reales:

- Reforma de la fachada del Ala Este que daba al Patio de Armas.
- Reposición de los solados y entarimados, blanqueo de las paredes.
- Reposición de la carpintería de taller de los vanos.
- Reparación de los tejados y las habitaciones de la zona del ático.
- Reconstrucción de varios torreones y lienzos de la muralla circundante.
- Restauración de la techumbre mudéjar del Salón de Concilios.
- Restauración de la escalera principal, así como antepechos y cornisas del Patio de Columnas<sup>30</sup>.

A primera vista podría parecer que el propio hecho de practicar estas indagaciones respondió a una metodología restauradora bastante rigurosa, pero en el informe de Urquijo se aprecian importantes defectos. En primer lugar no se recabó la suficiente información gráfica, arqueológica, ni documental para explicar la evolución histórica del estado de conservación de la fábrica. En segundo lugar, no se realizó una descripción detallada de cada uno de los elementos del edificio, ni supo hacerse una catalogación artística de los mismos. En tercer lugar, no se priorizaron las intervenciones en orden a su nivel de gravedad o necesidad, y tampoco se aclaró con precisión qué es lo que debía hacerse en cada caso. Y finalmente, ni siquiera se adelantó un esbozo de lo que tendría que haber sido un proyecto global que sistematizara el proceso de la restauración, justificando sus distintas fases y metodologías.

Estas deficiencias podrían disculparse atendiendo al apresuramiento con que fue realizado dicho informe, aunque en realidad fueron habituales durante los casi cuarenta años que duraron las obras del palacio. Entre la documentación histórica que conservamos acerca de estos trabajos, contamos con un inconexo conjunto de planos, presupuestos parciales, y referencias escritas que tratan de forma bastante desigual cada parte del edificio. Los documentos ofrecen noticias minuciosas de los espacios arquitectónicos más apreciados por su riqueza artística, pero apenas citan de pasada otras zonas del alcázar. Además, se aprecia una alarmante carencia de escritos teóricos que fundamentasen las diferentes propuestas restauradoras. Lo que más nos encontramos es una gran cantidad de noticias relativas al desarrollo de las obras y aprobación de sucesivos proyectos de intervención, que nos han servido para reconstruir cronológicamente el proceso rehabilitador, pero no para comprenderlo desde un punto de vista conceptual<sup>31</sup>.

Ello se explica dentro de esa mentalidad de improvisación y tanteo que adquirió la restauración monumental en España a mediados del siglo XIX. En esa época no se pro-

dujo en nuestro país ningún intento de teorización sobre los criterios restauradores. Los arquitectos seguían sus propias ideas, la mayoría formadas a través de la lectura de revistas especializadas, sobre todo francesas. Hasta la década de 1860 no se dejó ver un número suficiente de profesionales y críticos que empezara a pronunciarse acerca de esta cuestión, en las primeras publicaciones de arquitectura, en las exposiciones de Bellas Artes, o en conferencias y coloquios. De modo que lo sucedido en el Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares es perfectamente lógico dentro de aquel contexto, aunque no por ello admisible. Si ya desde la fase de diagnóstico, previa a la restauración, se dejaron entrever tales deficiencias, qué no ocurriría con posterioridad.

## 2.2. CONSOLIDACIÓN Y DETENCIÓN DE RUINA (1859-1861)

El 8 de abril de 1859 salió a pública subasta la primera contrata de obras, fallada a favor de Mateo Higuera. Desde esa fecha hasta el 1 de febrero de 1861, en que fue inaugurado el Archivo General Central por el Ministro de Fomento, el Marqués de Corvera, transcurrió la segunda fase de la restauración del alcázar. Esta fase tuvo como objetivos primordiales detener con urgencia el estado de ruina en que se encontraban algunas partes, en especial las techumbres, que tuvieron que ser apuntaladas. Además se intentó habilitar en lo indispensable las salas destinadas a oficinas del cuerpo de archiveros-bibliotecarios, reponiendo la carpintería de los vanos, reparando los solados, realizando obras de saneamiento como la reforma de las conducciones de agua, instalando estanterías y ejecutando otras operaciones básicas de limpieza y blanqueo.

Otra de las cosas que se hizo en esta etapa fue la división de todo el espacio, destinando para uso del Archivo el Patio de Armas, el Ala Este, el Patio de Columnas, la salida a la huerta y el Patio de la Fuente, con las construcciones que los circundaban, mientras que las habitaciones de la vicaría quedaron relegadas a la galería del Ave María y el Jardín del Vicario, así como a una crujía de servicio paralela a la del Salón de San Diego. Las salas que antes se habilitaron para el Archivo fueron las cinco que había en el primer piso de la fachada principal, y el tránsito desde allí hasta la zona del Ochoavo y del Salón de Concilios. La más representativa de estas estancias era la capilla arzobispal, que había sido reformada en el siglo XVIII para hacer en ella el dormitorio del Cardenal Infante Luis Antonio de Borbón, y que, luego de las pertinentes reformas, se utilizaría como despacho del archivero-jefe.

Con el fin de coordinar la progresiva complejidad de la rehabilitación fue creada, el 31 de octubre de 1859, una Junta de Obras del Archivo encargada de dar cauce administrativo a todos los proyectos e intervenciones<sup>32</sup>. El Ministerio de Fomento había facilitado 305.000 reales

para financiar los trabajos, lo cual podría estimarse como suficiente, pero las prisas por tener acabada esta primera fase de la restauración, un cierto nivel de desorganización, y la falta de un proyecto global unificado, hicieron caer en saco roto el voluntarismo de estos esfuerzos<sup>33</sup>. A ello hay que añadir el efecto negativo de los agentes meteorológicos: las lluvias torrenciales de otoño de 1861 inundaron completamente el primer y el segundo patio, formaron innumerables goteras, desprendieron algunas cornisas e hicieron resbalar numerosas tejas de las cubiertas<sup>34</sup>.

Esto nos induce a pensar que la rimbombante inauguración oficial del Archivo General Central no debiera haberse producido en la fecha en que tuvo lugar, sencillamente porque aún no estaba listo el edificio. De hecho, en los años sucesivos, convivieron malamente las obras de reconstrucción más significativas de todo el proceso, con los papeles y documentos del establecimiento ya colocados en las estanterías. No es de sentido común, desde luego, que mientras se estaban emitiendo informes sobre el mal estado en que se hallaba el inmueble, y no dejaban de amenazar ruina partes importantes de la construcción, la Administración del Estado hiciera llegar cantidades ingentes de legajos para almacenar en el Archivo. Son constantes las quejas de su director por no disponer de sitio material para guardar la documentación con ciertas garantías de seguridad, completamente rodeado de escombros, apuntalamientos y obras a medias por doquier<sup>35</sup>. Vista la situación, en octubre de 1871, diez años después de que se hubiera instituido por decreto-ley la utilización del palacio como Archivo, la desconfianza hacia esa posibilidad era todavía bastante elocuente:

“Siendo cada día mas inminente el peligro de una ruina total del edificio del Archivo á causa de su antigüedad, sin que basten á conjurar tan grave daño las reparaciones parciales, el Jefe del establecimiento llama la atención del Gobierno acerca de la necesidad de hacer una recomposición general, habilitando á la vez nuevas salas y estanterías, previo presupuesto, ó dejar que sobrevenga la ruina salvando previamente los documentos, y proporcionando otro edificio al Archivo, que deberá ser vastísimo si ha de responder á su objeto”<sup>36</sup>.

Sin ánimo de parecer otra vez negativo, tengo que evaluar deficientemente esta segunda fase de la restauración. Las labores de consolidación no fueron todo lo eficaces que deberían haber sido, o no se concluyeron de forma adecuada, porque los problemas con las goteras perseveraron y el edificio continuó amenazado por el peligro de ruina en los años siguientes. La consolidación es una etapa fundamental en cualquier proceso restaurador, cuyo objetivo primordial es evitar posibles daños durante las obras posteriores de reconstrucción o rehabilitación; el hecho de que se produjeran al cabo de varios años hundimientos incontrolados, es un síntoma evidente de que las cosas no se hicieron bien en el Palacio Arzobispal de Alcalá<sup>37</sup>.

### 2.3. RECONSTRUCCIÓN Y REHABILITACIÓN (1861-1876)

Esta fase de la restauración fue seguramente la más arquitectónica de todas, y en ella se afrontaron obras de gran envergadura que consistieron en la reparación de la fábrica en diversos puntos del palacio, e incluso su completa reedificación por medio del tradicional sistema de apeo y reensamblaje de los sillares. A pesar de la importancia de estos trabajos, la situación de inestabilidad política del país (guerras, revoluciones, declaración de la Primera República y Restauración de la Monarquía), motivó que aquéllos no pudieran desarrollarse con la debida continuidad, puesto que fueron repetidamente suspendidos y no contaron con los recursos necesarios. Ello se refleja en las numerosas lagunas que aparecen en la documentación histórica conservada sobre el particular. Como no pudo llevarse a cabo un único proyecto global que fuera marcando las sucesivas fases de aplicación, tenemos que referirnos tan sólo a intervenciones puntuales, en cierto modo desconectadas entre sí. Algunas de estas intervenciones fueron las siguientes (indicamos entre paréntesis el año en que tuvieron lugar):

Reconstrucción de algunos lienzos descompuestos en la galería del ático de la fachada principal, y en la base de la torre del Ocho, que amenazaban un movimiento de todo el muro (1861).

Reposición de la carpintería de puertas y ventanas, rompimiento de lucernarios, y alzado de tabiques de distribución en el interior de las zonas destinadas al Archivo (1862)<sup>38</sup>.

Apeo y reconstrucción desde sus cimientos de la arquería renacentista del Patio del Aleluya (fig. 8), siendo después reforzada con contrafuertes y tabiques de cerramiento entre los vanos (1863-1865)<sup>39</sup>.

Recomposición general de las techumbres y cielos rasos, y también de los tejados al exterior, con el fin de atajar las goteras y dotarlos de limas, canalones y vertientes de plomo para su desagüe (1865-1875).

Consolidación del falso techo del Salón de Concilios, después de que una gran parte del mismo se hubiera derrumbado el 7 de marzo de 1873, y construcción de una nueva crujía anexa a la planta baja del Ala Este, por la parte que da al Patio de Armas (1874).

Apeo y reconstrucción de cinco intercolumnios derruidos desde 1870 en la panda Sur del Patio de Columnas, tanto en la planta baja como en la principal, al igual que se hizo con otros tres intercolumnios dañados de la planta principal, en la panda Este del mismo patio. Además, restauración de cornisas, capiteles, basamentos y antepechos en tres de sus cuatro pandas, y eliminación de una galería de 38 metros de largo, que se había construido en el siglo XVIII sobre el tejado de una de las crujías de dicho patio (1875)<sup>40</sup>.

Reparación de la galería que daba al Jardín del Vicario, también de la crujía correspondiente al Salón de San

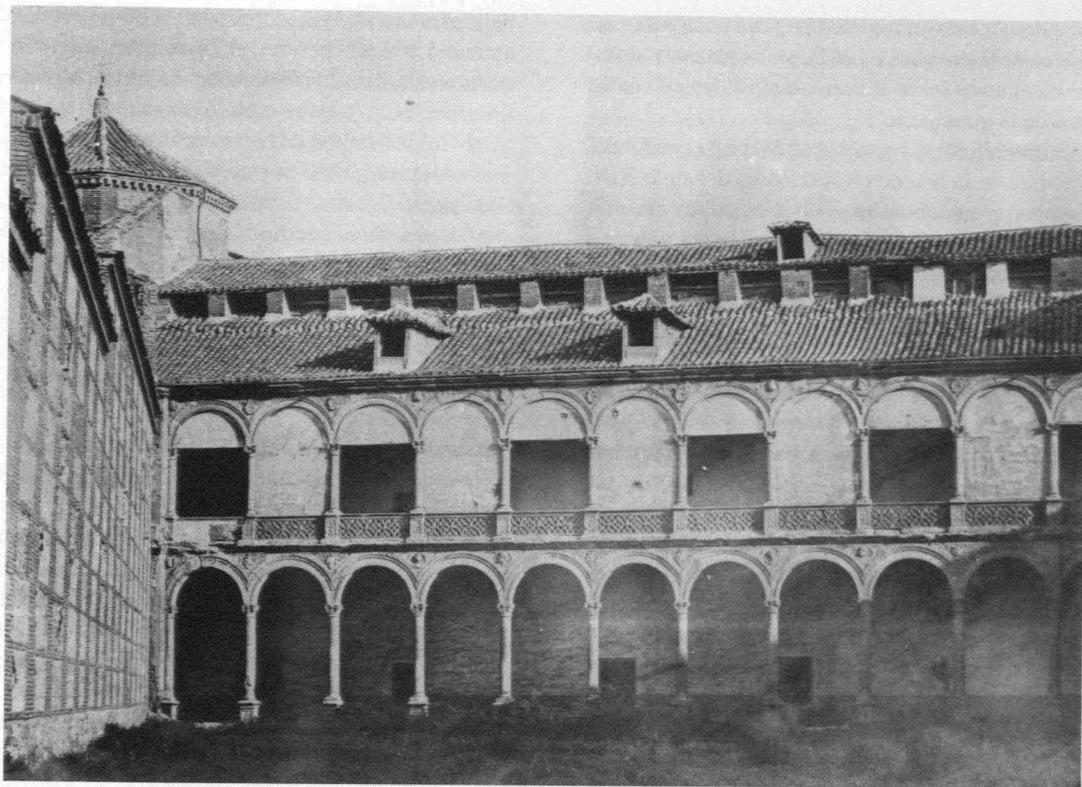


Fig. 8. *El Patio del Aleluya en la década de 1860, por J. Laurent. Fotografía de la Colección José Félix Huerta, Alcalá de Henares.*

Diego, y de las otras dos que separaban el Patio del Aleluya respecto del Patio de la Fuente y el Patio de Armas (1875).

Demolición de uno de los torreones de la muralla a petición del ayuntamiento de Alcalá, por hallarse en peligro de ruina (1875)<sup>41</sup>.

Lo más interesante de esta fase es el momentáneo relevo que se produjo en la dirección de las obras de restauración, lo cual puede explicarse como consecuencia de una total falta de entendimiento entre la Junta de Obras del Archivo y el Ministerio de Fomento. Los informes del arquitecto Juan José de Urquijo relativos al mal estado de conservación del edificio, junto con las repetidas quejas de la Junta sobre las continuas interrupciones de los trabajos, se remontan a 1862, al igual que las negativas del Ministerio de Fomento a financiar nada que no fuera lo más urgente y, sobre todo, lo más barato. Las dificultades de la Hacienda pública y la inestabilidad política de este período, hicieron que los recursos disponibles, tanto económicos como materiales y profesionales, quedaran muy mermados, de forma que las obras avanzaron con exasperante lentitud y en ciertos momentos (1865-1874) incluso apenas registrarán actividad.

El 17 de enero de 1870 Urquijo había presentado al Ministerio un proyecto de reconstrucción general, que ascendía a 4.000 escudos y no fue aceptado por considerarse excesivamente costoso. Aunque el presupuesto fue sucesivamente rebajado por indicación de la Superioridad, el dinero nunca llegó y el deterioro del palacio se agravó hasta el extremo de producirse algunos hundimientos en partes muy significativas del palacio, como el Patio de Columnas y el Salón de Concilios. El absoluto inmovilismo de las autoridades debió provocar sin duda una exasperante sensación de impotencia en el arquitecto director de las obras, pero las cosas siguieron como estaban.

La noticia de los hundimientos, no obstante, motivó la visita al Palacio Arzobispal de una comisión de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El director de la misma, don Federico de Madrazo, escribió el 21 de noviembre de 1872 una carta al Ministro de Fomento, valorando la categoría histórico artística del monumento y el estado de menoscabo en que se encontraban algunas partes del mismo. La descripción efectuada por los académicos citaba como ejemplos de ese estado de deterioro el movimiento producido en la armadura del Salón de Concilios, y el desprendimiento de un capitel en el Patio de

Fonseca. Además informaba que “la galería del patio inmediato está desmontada casi toda, y sus piezas, colocadas inmediatamente sobre el suelo, están sufriendo todos los efectos de la intemperie”.

Esta última referencia hacía alusión a una costumbre muy extendida en la práctica restauradora del siglo XIX, consistente en apearse los elementos constructivos que presentaban dificultades de sostenimiento, para volver a montarlos a continuación reforzando su estructura. El problema es que a veces se apeaban los sillares con excesiva premura, para evitar su derrumbamiento, y luego se tardaba una eternidad en volver a edificarlos, justo lo que estaba sucediendo en el Palacio Arzobispal. Por ello la Academia insistía en “la necesidad que hay de acudir a la conservación de tan importante monumento”, agilizando la tramitación de nuevos proyectos y presupuestos de obras<sup>42</sup>.

Por fin, el 17 de abril de 1874 fue aprobado un nuevo proyecto de restauración, redactado por Juan José Urquijo con un presupuesto de 100.000 pesetas. A la subasta de la contrata, realizada por dos veces el 22 de mayo y el 3 de julio, no se presentaron licitadores, probablemente debido al bajo precio fijado en el capítulo de materiales<sup>43</sup>. En consecuencia, el 29 de marzo de 1875 hubieron de asignarse las obras por el sistema de administración, recayendo las mismas en Manuel Heredia Tejada.

La aparición de este arquitecto en la documentación como máximo responsable de la restauración, y la ausencia de referencias sobre Urquijo por espacio de unos tres años, nos inducen a pensar que en efecto llegó a producirse un relevo en la dirección de las obras. Tanto es así que al poco tiempo de hacerse cargo de las obras, el 23 de octubre de 1875, Heredia Tejada formularía un renovado y ambicioso proyecto que pretendía otorgar un espléndido impulso a las obras del palacio, unificando criterios y dando mayor continuidad a las intervenciones. El presupuesto de las mismas ascendía a la exorbitante cantidad de 467.083 pesetas, de forma que la Administración Central se vio en la tesitura de tener que desestimarlos de plano, aunque para ello se escudase muy sutilmente en algunos defectos de redacción y distribución equivocada de los gastos<sup>44</sup>. Se pidió al arquitecto que lo repitiera, pero éste renunció a su cargo el 9 de noviembre, aduciendo ineludibles ocupaciones que le reclamaban en Madrid<sup>45</sup>.

A Heredia Tejada le sucedió Andrés Hernández Callejo con la orden de enmendar el presupuesto anterior<sup>46</sup>. Este arquitecto era bastante conocido en el mundo de la restauración monumental; había estado dirigiendo las obras de la iglesia de San Vicente de Ávila en 1864, y las de la catedral de León en 1868. En el Palacio Arzobispal de Alcalá se enfrentó a una carencia de fondos absoluta: no tenía ni para pagar el jornal de los guardas y lo único que pudo hacer fueron demoliciones, en las cuales era un consumado especialista<sup>47</sup>. A pesar de ello Hernández Ca-

llejo presentó reformado el susodicho presupuesto, que ascendió 462.600 pesetas, el 23 de marzo de 1876. El arquitecto dividió su plan de intervención en tres fases:

- Consolidación de las estructuras del edificio.
- Ampliación del mismo para el objeto a que se destinaba.
- Restauración de los elementos decorativos de interés histórico artístico.

En lo que respecta al primer punto, pretendía intervenir en la parte ruinoso del Patio de Columnas, en el Torreón Tenorio, derribando el chapitel que lo remataba, y en la fachada del Salón de Concilios que daba a la plaza de las Bernardas. La segunda etapa venía caracterizada por la reconstrucción de la galería Este del Patio de la Fuente, regularizando las alturas de sus otras crujías; la edificación una crujía de nueva planta, adosada al Salón de San Diego por la parte de la huerta, y otra más junto a la escalera que llevaba al despacho del director del Archivo; la apertura de varios lucernarios en la crujía comprendida entre el Patio de Fonseca y el Jardín; y la colocación de cristaleras en la galería alta de la fachada principal. La última fase de su actuación proyectaba rehacer los capiteles del Patio de la Fuente, acometer la restauración de la escalera de honor de Fonseca, repasar todos los pavimentos, y volver a decorar la armadura mudéjar del Salón de Concilios.

La Junta Consultiva de Caminos, Canales y Puertos, organismo supervisor dependiente del Ministerio de Fomento, consideró el proyecto por completo inadmisibles, además de excesivamente gravoso para las arcas del Estado. La contestación oficial criticaba la escasa idoneidad de las obras proyectadas con respecto al objeto para el que se destinaban, ya que no respondían “ni a las exigencias que la Administración reclama, ni a las necesidades presentes, ni a las eventualidades futuras”. La Junta observó errores de bulto en cuanto a la rehabilitación del palacio como Archivo, por ejemplo la escasa presencia de estanterías y la dificultad de acceso las mismas, según la ubicación que se proponía darles. Tampoco admitía la forma en que Hernández Callejo pretendía construir la nueva crujía paralela al Salón de San Diego, poco útil para el funcionamiento del Archivo, ni aceptaba la prolongación del Salón de Concilios hasta el torreón Tenorio, porque destruía una gran escalera allí existente, que servía de comunicación con otras dependencias. Por otra parte, el presupuesto destinado a la restauración artística de los techos y las yeserías mudéjares parecía a todas luces excesivo pues, entre otras cosas, el arquitecto destinaba una suculenta partida para la decorar en las crujías de nueva construcción “los huecos de la fachada con vaciados de cal en el estilo Mudéjar”. La respuesta a tal despilfarro fue que “lo que se pretende es hacer una obra útil, no bella [...]

considerando como secundario y de complemento todo lo relativo a belleza y adorno”.

Por otra parte, sentaron bastante mal una serie de apreciaciones que Hernández Callejo expuso en la memoria precedente al proyecto, y que constituían, a ojos de la Junta, una “censura de aquello que el Arquitecto no está en modo alguno llamado a censurar, y que se basa en conceptos equivocados, en desconocimiento de los hechos que sujeta a su crítica y en el olvido de lo que la prudencia aconseja, toda vez que aquellos obtuvieron, con la debida justificación, la aprobación del gobierno de S. M.”. Además se consideraba escasa la documentación gráfica aportada al proyecto, especialmente en lo concerniente a planos generales, se echaba en falta una descripción más precisa del orden de ejecución de las obras atendiendo a su urgencia y necesidad, y se consideraban muy vagamente expuestos los distintos apartados del presupuesto económico, junto a otros defectos de forma. Por consiguiente, antes de rogar a Callejo que rehiciera su proyecto, la Junta valoró muy negativamente los más de cuatro meses transcurridos desde su nombramiento como director de las obras hasta la fecha en que lo presentó, “desconfiando de su experiencia en esta clase de obras, en vista del resultado que su trabajo ha ofrecido”<sup>48</sup>. En tal estado, el arquitecto se vio obligado a dimitir de su cargo, lo cual constituyó sin duda la salvación del Palacio Arzobispal, sobre todo si tenemos en cuenta la controvertida trayectoria profesional de dicho personaje.

La evaluación que podemos hacer del desarrollo de la restauración en esta fase coincide en varios aspectos con las críticas efectuadas por la Junta Consultiva de Caminos, Canales y Puertos, sobre los dos proyectos reseñados. Tanto Heredia Tejada como Hernández Callejo cometieron errores similares, al no justificar sus intervenciones con la suficiente documentación gráfica e histórica. Este hecho, bastante común en la práctica restauradora de aquel entonces, debió suscitar serias dudas entre las autoridades gubernamentales. De todas formas pienso que ambos proyectos no fueron desestimados por diferencias conceptuales, ya que en aquella época los criterios restauradores aún no estaban del todo claros. Más bien creo que sencillamente los lectores no acertaron a comprender lo que pretendían hacer los arquitectos, ni tampoco la utilidad que podían tener algunas intervenciones.

En este sentido resultan muy significativas las críticas a la parte decorativa ideada por Hernández Callejo, a pesar de que, como veremos a continuación, la recreación “en estilo” de varios elementos artísticos acabó siendo plenamente aceptada en las obras del Palacio Arzobispal. Pero en 1876 en Alcalá de Henares aún se concebía la restauración como rehabilitación funcional, y en aquel preciso instante lo que le hacía falta al viejo alcázar prelaticio era una intervención conducente a devolverle las más ele-

mentales condiciones de habitabilidad, con el fin de albergar con mayor seguridad el Archivo General Central.

#### 2.4. RESTAURACIÓN “EN ESTILO” (1876-1884)

El 13 de junio de 1876 volvió a asumir la dirección de las obras Juan José de Urquijo, que reformuló el desventurado proyecto de rehabilitación del edificio y construcción de estanterías, bajo un presupuesto de 455.834 pesetas. Este proyecto fue aprobado merced a una R. O. fechada el 14 de abril de 1877, y el desarrollo de los trabajos adquirió al fin la continuidad que requería desde hacía tiempo<sup>49</sup>. La Restauración de la Monarquía en la figura de Alfonso XII, y el generoso patrocinio de los nuevos ministros de Fomento, Toreno y Lasala, proporcionaron la estabilidad política y los recursos económicos suficientes para que la actividad registrase a partir de entonces un ritmo más acelerado, mediante la sucesiva aprobación de proyectos parciales y presupuestos adicionales al citado plan de Urquijo del año 1877. De esta forma se dio vía libre a la última fase del proceso restaurador, sin duda la más fructífera y también la que mayores controversias ha suscitado a la hora de valorar sus resultados. Entre las intervenciones más importantes ejecutadas en este período debemos reseñar las siguientes:

- Obras de consolidación de toda la arquitectura mediante refuerzos en el espesor de los muros exteriores, ya que los arreglos anteriores no habían resultado suficientes para detener derrumbes y agrietamientos; estos refuerzos se aplicaron, siguiendo las directrices del proyecto general de Urquijo en el Ala Este, en la crujía principal del Patio de Armas, en la panda Sur del Patio de Fonseca, y en la galería que daba al Jardín del Vicario (1876-1878).
- Construcción y colocación de estanterías (1877)<sup>50</sup>.
- Limpieza del artesonado que coronaba el hueco de la escalera del Patio de Fonseca (fig. 9), que se hallaba cubierto por varias capas de pintura blanca (1877)<sup>51</sup>.
- Construcción de una verja de hierro sobre un zócalo de sillares, con una puerta principal y dos laterales más pequeñas (fig. 10), para cerrar el Patio de Armas en línea con la Plaza de Palacio y dejar diáfana la visión de la fachada principal (1878-1880)<sup>52</sup>.
- Restauración de las yeserías y la techumbre del Salón y el Antosalón de Concilios, ejecutando también obras de consolidación y reforma de sus fachadas, tanto en la configuración de los paramentos exteriores como en la distribución de vanos (1878-1882).
- Restauración de la balaustrada, los peldaños, los relieves de los tres arcos de embocadura y algunos si-

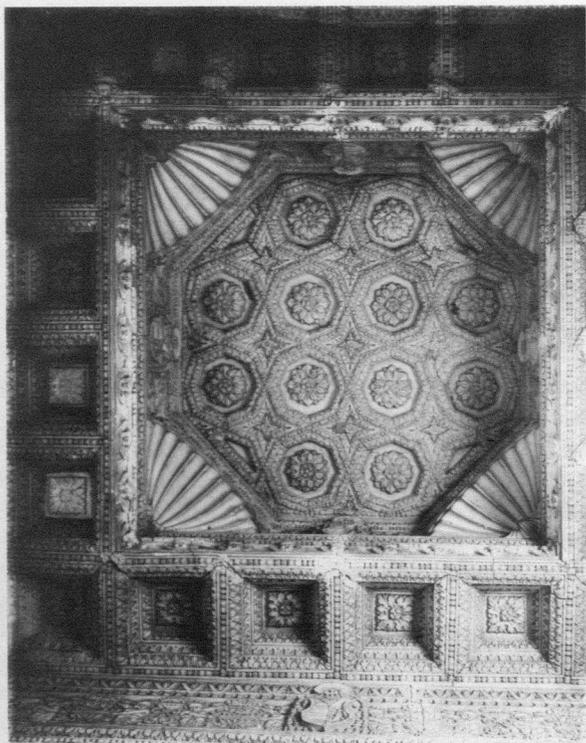


Fig. 9. Artesonado del hueco de la escalera del Patio del Columnas. Archivo Moreno, IPHE, Ministerio de Cultura.

llares de la escalera de honor de Fonseca, desgastados por el paso del tiempo y por la humedad (1879-1882)<sup>53</sup>.

- Restauración, fundamentalmente pictórica, del artesonado, el arrocabe y los lucernarios del Salón de San Diego (1880)<sup>54</sup>.
- Restauración de la techumbre y apertura de tres nuevas ventanas en el Salón de Isabel la Católica, anteponiendo una verja de estilo neogótico en la fachada que da a la plaza de las Bernardas (1881-1882)<sup>55</sup>.

La diferencia más destacable de este período, con respecto a las anteriores etapas, fue una creciente dedicación a labores de restauración artística. Podemos pensar que una vez consolidada la fábrica del edificio y realizadas las obras arquitectónicas más necesarias, la Junta de Obras del Archivo pudo al fin plantearse este tipo de labores, quizás más secundarias desde el punto de vista de la rehabilitación funcional. Por otra parte, también se produjo un significativo cambio de mentalidad sobre los objetivos y la manera de entender la restauración monumental. En los años en que tuvieron lugar estas intervenciones, ya habían sido plenamente asumidos los criterios de recreación de la



Fig. 10. La verja de hierro construida en 1880 para cerrar el Patio de Armas, en línea con la Plaza de Palacio. Colección particular, Alcalá de Henares.

unidad estilística del monumento, defendidos por Viollet-le-Duc. Por consiguiente, se añadió un nuevo objetivo a la restauración del alcázar complutense, que transgredió su simple rehabilitación funcional como Archivo, para tratar de recuperar su “forma prístina”. Amparados en este argumento, los profesionales que trabajaron en el edificio vieron necesario no sólo restituir la obra a su aspecto original, sino completarla “en estilo” cuando aquélla estuviera tan alterada que no pudiera reconocerse dicho original.

Se trató, pues, de un cambio muy notable tanto a nivel teórico como metodológico. Independientemente de la valoración que podamos hacer de los resultados de este nuevo planteamiento, tenemos que admitir que por primera vez en el desarrollo de las obras del Palacio Arzobispal, se experimentó una evolución conceptual conducente a justificar de algún modo la restauración. Esto no se había visto con anterioridad, cuando las intervenciones habían obedecido a simples tanteos, a fines puramente utilitarios, o a operaciones urgentes de detenimiento de ruina. Un ejemplo ilustrativo de esto que decimos fue la diferencia de criterio empleada por la misma Junta Consultiva de Caminos, Canales y Puertos a la hora de valorar hasta qué punto debían restituirse las dimensiones del Salón de Concilios. El proyecto de Andrés Hernández Callejo de 1876 propuso la prolongación de esta estancia hasta el torreón Tenorio, pero esta idea fue rechazada entonces porque se tenía que suprimir una escalera de servicio, que había incorporado allí el Cardenal Lorenzana a finales del siglo XVIII. La misma propuesta fue sin embargo aceptada en 1878 porque confería una mayor unidad espacial y realzaba la magnificencia artística, no sólo del Salón de Concilios sino también del de Isabel la Católica que se correspondía con el primero en la planta baja; de repente la escalera había dejado de ser necesaria.

Pero la revalorización de los aspectos artísticos de la restauración no menospreció en modo alguno la necesi-

dad de rehabilitar funcionalmente el edificio como Archivo, ya que éste seguía siendo el móvil más importante de los trabajos practicados en él. Los restauradores asumieron el concepto de utilidad como uno de los rasgos de belleza más significativos de la arquitectura, y al igual de Viollet-le-Duc entendieron que para que un edificio fuera útil también debía ser bello. Esto justificaba la restauración artística como algo necesario para que el monumento quedara en buen estado, pero también dejó la puerta abierta a un intervencionismo abusivo, puesto que el acabado de las superficies debía presentar un aspecto decoroso. En lugar de la consolidación y el respeto a la obra original, ésta se completó para hacerla utilizable, recreando las partes deterioradas en un estilo que imitaba los vestigios antiguos, con el fin de dejarlo todo “bien terminado”.

Esta forma de hacer las cosas es producto de un contexto cultural imbuido de una mentalidad romántica e historicista, que pretendía el renacimiento espiritual de la obra de arte tanto como su propia reconstrucción material. Así, el intervencionismo radical determinó el sentido último de la restauración del viejo alcázar complutense. El edificio era un dignísimo testigo del acontecer histórico más glorioso, tanto local como nacional, y su nueva dimensión como Archivo, Monumento y Museo, justificaba plenamente el deseo de revitalizar la ruina en que se encontraba, aunque fuera de manera exagerada. Es difícil encontrar un apelativo que determine con precisión la calidad y los resultados de unas obras desmesuradas por su cantidad y su demora en el tiempo, pero la etiqueta que más frecuentemente se les ha atribuido es la de abusivas, radicales, falsificadoras, irrespetuosas, excesivas, etc.<sup>56</sup>.

Podemos citar algunos ejemplos de restauraciones artísticas realizadas “en estilo” durante esta época en el Palacio Arzobispal. Una de las más respetuosas fue la del Salón de San Diego, donde en junio de 1880, “a consecuencia de varios trabajos de investigación practicados ad hoc en el Salón de San Diego se han descubierto en su techo y friso varias pinturas y adornos antiguos de gran mérito artístico [...] dignos de ser restaurados a su primitivo estado”. Estas decoraciones murales se hallaban por encima de una bóveda moderna de yeso que ocultaba la techumbre original y parte del arrocabe. Por tanto, el objetivo de la restauración fue aquí más ornamental que arquitectónica, ya que lo que se pretendió fue rescatar dichos adornos. Comisionado para ello, el pintor Manuel José de Laredo procedió a una limpieza exhaustiva del artesonado y el arrocabe, que sacó a la luz unos escudos del Cardenal Cisneros, repasando a continuación la talla de madera, su estofado y policromado. Este artista también repintó “en estilo” la cara interior de los lucernarios, gracias a un presupuesto adicional de 2.652 pesetas presentado el 7 de septiembre de 1881, que se justificaba en la necesidad de completar la obra original. Para su decoración siguió modelos de los siglos XV y XVI tomados de uno

de los torreones del Ala Este, según explicaba la memoria descriptiva:

“Próximas a terminarse estas obras se ha notado que para completar debidamente el decorado y armonizar el conjunto es indispensable pintar las caras interiores de los dos lucernarios que alumbran dicho Salón y que de quedar blanqueados con yeso, contrastarían de una manera desagradable y antiartística con la brillante y lucida decoración general de la techumbre [...] por lo cual propone este Negociado a V.E. que se apruebe el presupuesto adicional presentado por la Junta de Obras para pintar el interior de los lucernarios con una decoración de la que se han hallado restos en un torreón del Ala E. del edificio y que es análoga a la empleada en el Salón”<sup>57</sup>.

Estos trabajos en la techumbre y el friso del Salón de San Diego han sido valorados de forma desigual por los historiadores: Acosta de la Torre, movido quizás por su amistad personal con Manuel Laredo, opinaba que todo había sido “renovado según los restos que se descubrieron”; H. Castro y Reymundo Tornero quisieron ver una inspiración más que evidente entre la reconstrucción de Laredo y los artesonados del Paraninfo y la sacristía de la Capilla de San Ildefonso; pero Pavón Maldonado achaca esta opinión a un error de crítica, advirtiendo que “no fue este techo un invento del arquitecto Urquijo o el artista Laredo [...] fue respetado en su totalidad”. Isabel Ordieres y yo mismo nos hemos pronunciado sobre el particular, acusando a Laredo de un intervencionismo abusivo, no sólo aquí en el Salón de San Diego, sino también en las demás restauraciones que efectuó en el Palacio Arzobispal. Admitiendo la idea de Pavón, de que en esencia el artesonado debió sobrevivir con un aspecto muy próximo al original, creo que la pintura dada por Laredo hubo de aparecer excesivamente realizada, lo cual entroncaría con el espíritu que preside la documentación citada, y con el concepto restaurador que propugnaba este artista decimonónico. El estudio de una fotografía de 1926, aparecida en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (fig. 11), junto con unos dibujos del arquitecto Juan José Urquijo, de 1880, pueden servir para hacernos una idea más objetiva de la realidad<sup>58</sup>.

Un caso de intervencionismo más flagrante fue el protagonizado por el mismo Manuel Laredo en el Salón de Isabel la Católica, en 1881. En esta ocasión se devolvieron a la estancia sus dimensiones primitivas, acortadas por la escalera de servicio que mandó construir el Cardenal Lorenzana. Para ello se retrasó el muro de cerramiento más al Sur, conformando las medidas finales del salón en 30 m. de largo por 8 m. de ancho y más de 6 en altura. A parte de las labores de limpieza y redecoración de la parte más antigua, se abrieron nuevas ventanas en la fachada que daba a la plaza de las Bernardas, cerrándolas en 1882 con unas verjas de estilo neogótico, que protegieron la escultura y la cristalería<sup>59</sup>.

En la reconstrucción de la techumbre fue necesaria la reposición de tres de los antiguos tirantes, que se hallaban medio derruidos, pero además se rehicieron nuevos los casetones y la decoración pictórica de la zona ganada a la escalera, copiándola de la parte original contigua haciendo “una mera aunque exacta imitación y reproducción de los ornamentos pictóricos que al lado presenta el techo del salón”. La Junta Consultiva de Caminos, Canales y Puertos aprobó el 23 de junio de 1881 un presupuesto adicional de casi 7.000 pesetas, “para el pintado de la parte nueva del Salón de Isabel la Católica”, que fue añadido a los gastos de la restauración del Salón de Concilios, siguiendo el criterio de completar el monumento de acuerdo a la unidad de estilo.

Aunque el proyecto en cuestión lo firmó Juan José de Urquijo, en la portada aparecía consignada la referencia “Arquitecto: Don Manuel J. Laredo”, siendo este artista quien redactó el presupuesto definitivo y la relación de materiales. Al margen del convencimiento y estimación, por parte de Laredo, de sus propias capacidades, que le llevaron a atribuirse este tipo de competencias en un documento oficial, no sería de extrañar que este hombre terminara erigiéndose en el máximo responsable de todos los trabajos de restauración artística, ejecutados en el palacio por aquellas fechas<sup>60</sup>. Éste es un detalle muy significativo de las obras del alcázar prelaticio, el exceso de confianza que fue depositada en cada uno de los profesionales que intervinieron en ellas. Lo más sorprendente del caso es el escaso nivel de formación teórica que se les exigió en muchas ocasiones. En la rehabilitación del alcázar complutense, al igual que en otros grandes monumentos españoles, nos encontramos trabajando durante el siglo XIX a artesanos muy competentes, excelentes imitadores de los elementos característicos de los estilos históricos, aunque enormemente individualistas en su labor, como fue el caso de Manuel Laredo. Este tipo de artesanos disfrutaron de una libertad de acción y de un grado de responsabilidad excesivos, desempeñando funciones que no les incumbían. Y ello a pesar de que sus conocimientos fueran estrictamente mecánicos, y de que apenas fundamentaran teóricamente sus actuaciones.

Pero no fue únicamente Manuel Laredo, sino la práctica totalidad de los artesanos, artistas y arquitectos que trabajaron en el Palacio Arzobispal, quienes asumieron de pleno los criterios intervencionistas de la “unidad de estilo” propugnada por Viollet-le-Duc, y por ende, una dosis de inventiva mucho mayor de la tolerable. Por ejemplo, en 1882 se pensaron hacer algunas reformas en la fachada principal, concretamente en el hueco central, con la intención de reemplazar el escudo del Cardenal Infante Luis Antonio de Borbón por una ventana neorrenacentista, hecho que finalmente no tuvo lugar a pesar del aplauso que recibió por parte de algunos críticos como Acosta de la Torre.

En las obras del Palacio Arzobispal de Alcalá faltaron las suficientes discusiones teóricas que habrían fundamentado más científicamente el proceso, los criterios y el sentido último de su rehabilitación. En lugar de ello se buscó la reconstrucción radical del edificio, con la intención de convertirlo en un espacio adecuado en el que instalar el Archivo General Central, así como revitalizar sus ruinas como un monumento insigne. En cierto modo se produjo la actualización al momento presente de una antigüedad que representaba lo mejor del patrimonio histórico complutense. Ése fue precisamente la intención del director del Archivo, José María Escudero de la Peña, al organizar a finales del ochocientos un pequeño museo de objetos arqueológicos en algunas salas de la planta baja del palacio, como complemento perfecto a la restauración del mismo. El edificio quedó así convertido en un símbolo viviente al que se le había dado una imagen renovada desde todos los puntos de vista, y este concepto sutil se convirtió a la larga en una responsabilidad que todos los protagonistas de la restauración asumieron conscientemente.

## 2.5. INTERVENCIONES FINALES (1884-1894)

A la muerte de Juan José Urquijo, el 30 de noviembre de 1884, se cerró en lo esencial el proceso restaurador del Palacio Arzobispal de Alcalá. Después de este arquitecto asumieron sucesivamente la dirección de las obras Carlos Velasco (1884-1888), Antonio Ruiz de Salces (1889-1890), Arturo Mérida y Alinari (1890-1891), y Arturo Calvo (1892-1894), aunque no tanto en funciones de conservadores del monumento, sino como responsables de algunas intervenciones puntuales. Entre estas últimas debemos anotar las siguientes<sup>61</sup>:

- Reparación general de las cubiertas de todo el edificio e instalación de pararrayos (1885-1892).
- Restauración de la fachada principal (1885-1890)<sup>62</sup>.
- Restauración de casetones y florones en los artesonados de varias salas situadas alrededor de los patios de Fonseca y de la Fuente (1885)<sup>63</sup>.
- Arreglo de la canalización de aguas desde el Paseo del Chorrillo hasta la fuente del palacio (1891).
- Reforma del torreón de Tenorio, que incluyó la supresión del chapitel de pizarra añadido en el siglo XVI, la reintegración del balcón en voladizo, y la restauración de sus ventanas añadiendo ajimeces góticos provenientes del castillo de Santorcaz (1892)<sup>64</sup>.
- Restauración de la fachada y del torreón que cerraba por la izquierda el Patio de Armas (1892)<sup>65</sup>.
- Reconstrucción de las murallas y torreones que circundan la huerta arzobispal, añadiendo contrafuertes

tes en algunos puntos, y reedificando de nuevas varios lienzos entre la Puerta de Madrid y la de Burgos alineando su perfil con la ronda de la ciudad (1892-1894)<sup>66</sup>.

Con ello se dieron por terminadas las faraónicas obras de restauración del Palacio Arzobispal. Sin embargo, tan considerable esfuerzo sólo es valorable hoy a partir de fotografías antiguas y el análisis de la documentación histórica que hemos tratado de exponer aquí, porque el alcázar sería completamente arrasado poco tiempo después, en el incendio que provocaron unos niños el 11 de agosto de 1939. Reducido a un desmembrado amasijo de escombros (fig. 12), sólo quedó en pie la fachada principal, los muros exteriores del Ala Este, el torreón Tenorio y parte de la galería del Jardín del Vicario. Estas ruinas fueron restituidas al Arzobispado de Madrid-Alcalá, que en 1944 emprendió una precipitada reconstrucción demoliendo partes del edificio que, a pesar de hallarse afectadas por el incendio, podrían haberse consolidado para asegurar su conservación y ulterior restauración. Como curiosidad, en esta reconstrucción se reutilizó un buen número de sillares de los muros de la iglesia de Santa María. Tras varios usos eventuales, el palacio funcionó como colegio durante un tiempo, y actualmente es sede del Obispado de Alcalá de Henares.

### 3. LA RECREACIÓN “EN ESTILO” DEL SALÓN DE CONCILIOS

El Salón de Concilios tuvo siempre un protagonismo muy señalado dentro del plan de rehabilitación del Palacio Arzobispal. Además de por su extraordinario valor artístico, su restauración estuvo motivada por tres grandes factores: primero la propia vetustez y el precario estado de conservación del salón; segundo la mala calidad de la fábrica de todo el Ala Este, puesto que los muros eran de tapial; y tercero el agravante ocasionado por una serie de erróneas modificaciones efectuadas por el Cardenal Lorenzana a fines del siglo XVIII. Estas modificaciones consistieron básicamente en un acortamiento de las dimensiones originales del salón. En longitud se recortaron varios metros por la parte que linda con el torreón Tenorio, para introducir en ellos el vaciado de una escalera privada, y en altura se empequeñeció el espacio mediante la inclusión de un sobretecho que ocultó por completo la armadura mudéjar, con el fin de alojar a un buen número de sacerdotes franceses huidos de la Revolución, según prescribía una Real Orden de 1792<sup>67</sup>.

En el primer diagnóstico del arquitecto Urquijo, elaborado en septiembre de 1858, ya se ponderaba la necesidad de restaurar la techumbre mudéjar, derribando el entrepiso de yeso introducido por Lorenzana “a fin de que

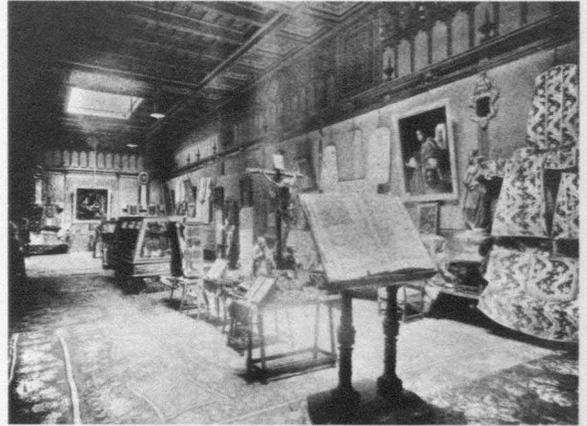


Fig. 11. El Salón de San Diego después de su restauración. Fotografía tomada en mayo de 1926. Colección José Félix Huerta, Alcalá de Henares.

quede diáfano hasta los límites de la armadura”; en los años sucesivos, en los que avanzó la ruina de todo el edificio a pasos agigantados, la Junta de Obras del Archivo se pronunció repetidamente sobre el mismo parecer<sup>68</sup>. Sin embargo, la urgencia que requerían otras labores de consolidación y reconstrucción, así como las dificultades económicas y la inestabilidad política de la época, fueron posponiendo cualquier iniciativa al respecto.

La primera referencia documental que detalla el estado de conservación en que se encontraba el Salón de Concilios es del 20 de noviembre de 1869. En esa fecha el director del Archivo puso en conocimiento de la Administración Central el alarmante estado de ruina de una gran parte del palacio, en la cual se incluía la tarbea, e informó del “movimiento hecho por algunos largueros o vigas de las que forman la techumbre del antiguo y celebrado salón titulado de Concilios, que es la parte mas antigua del edificio y un monumento histórico inapreciable”. El movimiento de estas vigas, que se habían desviado de la perpendicular de la pared, se agravaba por el vencimiento de otros largueros, próximos a desprenderse, por la acción de las lluvias y por efecto del mal estado de los estribos y pares. Todo ello había provocado que la armadura se recostara sobre el muro de la torre del Ocho, “agrietándole con su empuje, transmitiéndole a la fachada de Sn. Bernardo en una extensión de 19,00 metros por 12,00 de altura a partir de la cornisa de coronación, tronzando los tirantes que la sujetaban”<sup>69</sup>.

A pesar de la gravedad de la situación, y de los sucesivos informes de la Junta de Obras del Archivo, que advertían del aumento del deterioro, no se hizo nada de nada. Recuérdese que en estos años se estaban acometiendo otras obras de carácter más arquitectónico, y además se produjeron constantes interrupciones en el proceso res-

taurador, hasta el punto de no registrarse casi ninguna actividad durante toda la época republicana. Por eso no es de extrañar que el 14 de agosto de 1871 Juan José Urquijo emitiese un nuevo informe advirtiendo del estado de ruina en que se encontraba un trozo de cinco metros de la cubierta del Salón de Concilios, junto a la torre del Ochoavo, “habiéndose partido por la mitad dos tirantes de la parhilara que cubre la contra-armadura de este gran salón y varios pares de esta, siendo la causa por lo que aparece y se observa, la falta de marco de las maderas empleadas para la realización de las obras ejecutadas a fines del siglo pasado, para acomodar el local a los usos a que estuvo destinado”. La advertencia de un inminente derrumbamiento se extendía no sólo al entresuelo colocado en el XVIII, sino también a la armadura mudéjar que estaba por encima, y al tejado de la galería contigua al Salón<sup>70</sup>.

Este tipo de diagnósticos cumplieron una importante función de sensibilización acerca de la penosa situación en que se encontraba el monumento, pero adolecieron, al igual que el resto de prospecciones realizadas en el Palacio Arzobispal, de una importante falta de rigor metodológico. De nuevo faltaron las investigaciones históricas, un mínimo esfuerzo de catalogación artística y una propuesta sistematizada de intervención. Estaba claro que había que detener la ruina mediante el apeo de la parte deteriorada de la techumbre y la colocación de nuevos soportes, pero lo que no estaba tan claro era cómo proceder al reensamblaje de los pares y tirantes, ya que había un profundo desconocimiento acerca de las técnicas ebanistas medievales. En definitiva, que no se sabía dar solución al problema; para Urquijo era esencial la eliminación del falso techo de Lorenzana y la consolidación del conjunto, y aunque también había sugerido la posibilidad de volver a ensamblar la armadura mudéjar, lo cierto es que no contaba con profesionales especializados para realizarlo. Por eso no existía un proyecto específico para el Salón de Concilios, y las posibles intervenciones que se planteaban hacer en el mismo aparecían diluidas en los planes generales de restauración de todo el alcázar prelatiaco.

En noviembre de 1872 la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando realizó una visita de inspección a las obras del Palacio Arzobispal. Una comisión del citado organismo, ejerciendo funciones de la Comisión Central de Monumentos, se personó allí para valorar el alcance del menoscabo sufrido por el insigne edificio, persiguiendo como último objetivo agilizar ante el gobierno de la Primera República los trámites necesarios para dar continuidad a la restauración. El informe hacía notar desperfectos de cierta consideración en el Salón de Concilios, como el citado movimiento de una parte de la armadura sobre el muro de la torre del Ochoavo y la fachada que da a la plaza de las Bernardas, debido al mal estado de pares y estribos. También se avisaba del peligroso estado de podredumbre en que se hallaban las cabezas de los tirantes a

causa de las innumerables goteras, por no hablar de la necesidad de una recomposición general del tejado al exterior. La comisión recordaba de la estancia su nombre ilustre y la reseña histórica que antaño poseyó, por lo cual se hacía muy razonable “acudir a la conservación de tan importante monumento”. Pero su análisis iba mucho más allá cuando prevenía que uno de los tirantes estaba próximo a su desprendimiento, “siendo muy de temer que su caída inicie un movimiento en los demás, y en la fachada misma, cuya ruina llevaría consigo la del precioso artesonado a dos vertientes que existe sobre el techo y oculto detrás de él”<sup>71</sup>.

A pesar de esta advertencia, las dificultades económicas de la Hacienda pública y el inmovilismo del burocratizado Ministerio de Fomento, impidieron la puesta en marcha de cualquier actuación. Ello desembocó en el inevitable hundimiento de una gran parte del falso techo de yeso, de la época de Lorenzana, y de dos tirantes de la armadura mudéjar, el 7 de marzo de 1873, sin que nada se hubiera hecho por evitarlo<sup>72</sup>:

“En este estado, la Dirección gral. de Instrucción pública remite una comunicación del Director del citado Archivo en que refiriéndose a sus anteriores comunicaciones haciendo presente el estado ruinoso en que se hallaba parte de aquel edificio y la imprescindible y urgente necesidad de hacer las obras más indispensables si se había de evitar un hundimiento, en especial de parte del techo del salón titulado de concilios, hace presente que sus temores desgraciadamente se han realizado hundiéndose el 7 del actual parte del referido techo con el mayor estrépito, dejando al descubierto parte de la techumbre verdadera y antigua del salón y colgando y próximos a desprenderse los trozos laterales y viga unida a la parte desplomada, pudiendo acaso resentirse, al continuar el hundimiento por la parte o salas contiguas, encareciendo la necesidad de que con la mayor urgencia se adopten las medidas que se juzguen necesarias”.

Entre 1875 y 1877 se produjo el relevo de Urquijo por Manuel Heredia Tejada y Andrés Hernández Callejo en la dirección de las obras, relevo que resultó infructuoso ante la exasperante falta de entendimiento habida entre los dos profesionales y el Ministerio de Fomento, que no supo apadrinar con medios económicos efectivos los ambiciosos proyectos de ambos. Los dos incluyeron entre las obras más urgentes y necesarias la restauración del Salón de Concilios, proponiendo consolidar los muros de fachada y el tabique medianero con el Antesalón, así como suprimir el sobretecho de Lorenzana y reafirmar la armadura mudéjar. Callejo, además, fue el primero en sugerir la desaparición de la escalera que cercenaba la longitud de la sala, aunque la idea no gustó en absoluto a la Junta Consultiva de Caminos, Canales y Puertos. Su proyecto también mostraba un notable interés artístico, sugiriendo la contratación de un escultor o tallista, al que pudieran

encargársele las labores de índole decorativa<sup>73</sup>.

Tomando como base el defenestrado plan de este arquitecto, podemos hacer un diagnóstico bastante minucioso del estado de conservación del Salón de Concilios en 1876, y de las restauraciones que dicho arquitecto pensaba realizar:

El muro que dividía el Salón de Concilios del torreón del Ochoavo tenía hendiduras, que empezaban desde la mitad de la planta baja y se extendían por toda su altura, las cuales había que tapar reforzando el espesor de los muros con machos de ladrillo.

Las ventanas que daban a la plaza de las Bernardas no estaban regularizadas, por lo que se proponía su cerramiento y sustitución.

Debía eliminarse lo que quedaba del falso techo de yeso, “demoliendo el atirantado y cielo raso que sobre los tirantes cubre el artesonado”; además se pretendían restablecer las piñas doradas y la policromía mudéjar que se habían desprendido de la armadura medieval.

Era necesaria la consolidación del piso, que se hallaba algo separado del muro de fachada, y unirlo con los paramentos; una vez hecho esto, “para los pavimentos se harán dibujos que en todo lo posible representen el del artesonado”.

Era conveniente prolongar el salón hasta el extremo del torreón Tenorio, eliminando la escalera de servicio introducida por el Cardenal Lorenzana, porque se pensaba equivocadamente que así se devolvían a la estancia sus dimensiones primitivas.

Se proponía también la demolición del chapitel que remataba el torreón Tenorio, restaurando el cubo “de una manera característica al resto del edificio”.

Es interesante vislumbrar los distintos criterios manejados entonces en la restauración monumental. Hernández Callejo se escudaba en un argumento historicista bastante simple para justificar algunas intervenciones poco respetuosas con el original, como la ampliación de las dimensiones del salón, la sustitución de las ventanas, el repinte de la techumbre al estilo mudéjar eliminando los adornos góticos, y la invención de una decoración “en estilo” para el pavimento. Por su parte, la Junta Consultiva de Caminos, Canales y Puertos no estaba dispuesta a tolerar ese tipo de recreaciones, costosas e innecesarias, defendiendo la utilidad de la rehabilitación y “considerando como secundario y de complemento todo lo relativo a belleza y adorno”. Estas diferencias fueron las que motivaron el despido de Callejo y el regreso de Urquijo al frente de las obras del Palacio Arzobispal.

Fue Urquijo, por tanto, quien dirigió finalmente la restauración del Salón de Concilios, entre 1878 y 1882. Los trabajos dieron comienzo en septiembre de 1878, mediante el sistema de administración, centrándose primeramente en cuestiones de índole estructural: consolidación del tejado, reconstrucción de ladrillo de los tapiales de tierra

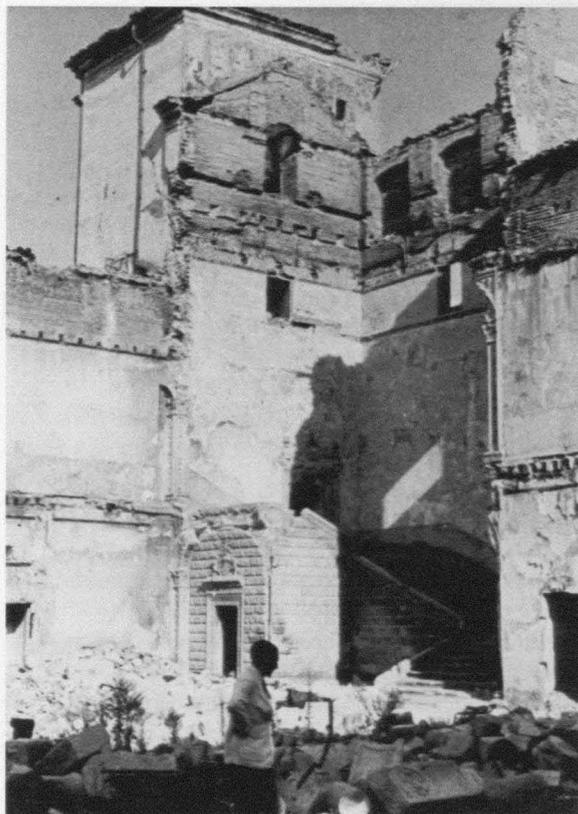


Fig. 12. Ruinas del Patio de Columnas y de la escalera de honor del Palacio Arzobispal, tal como quedaron después del incendio del 11 de agosto de 1939. A.G.A., Fondo de Regiones Devastadas.

que formaban los muros del salón, eliminación de la escalera y el entrepiso del siglo XVIII, y prolongación del largo de la estancia hasta el torreón Tenorio, así como la apertura de nuevos ventanales en ambas fachadas del Ala Este<sup>74</sup>.

Sorprende la actitud de la Junta Consultiva de Caminos, Canales y Puertos, sobre el particular, puesto que lo que antes había criticado, ahora aceptaba añadiendo simples matizaciones, bien por un exceso de confianza en la competencia de Urquijo, bien por la definitiva aceptación de los criterios restauradores basados en la “unidad de estilo”. Por ejemplo en esta ocasión se admitió la supresión de la polémica escalera de Lorenzana, suponiendo que así se restituirían las dimensiones originales del Salón, cuando en realidad se estaban ampliando. Al exterior también fue prolongado el tejado del salón hacia el Sur, construyéndolo de nueva fábrica hasta empalmarlo con el torreón Tenorio. En planos y alzados levantados antes de la reforma, se ve claramente cómo el tejado del salón estaba cortado y no llegaba hasta el torreón; todo este espacio fue añadido al interior y tuvo que abrirse una nueva ventana

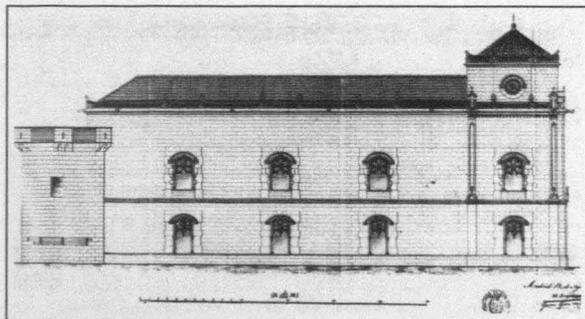


Fig. 13. Alzado de la fachada del Ala Este que da a la plaza de las Bernardas, según el proyecto de restauración de J. J. Urquijo. A.G.A., Sección de Educación y Ciencia.

en el extremo sur, para optimizar la iluminación de la tarbea desde los pies.

La Junta Consultiva aceptó igualmente la apertura de nuevos huecos en los muros, pidiendo que “se reemplacen las ventanas decoradas de la planta baja de la fachada a la plaza de San Bernardo, y lo mismo la correspondiente a la fachada de Palacio, por unas rejas del estilo gótico”, lo que permitió transformar el lienzo amurallado medieval del lado de las Bernardas. El resultado de esta actuación acabó siendo bastante discreto, si tenemos en cuenta que Urquijo proyectó revestir dicho lienzo con un paramento isódomo de sillería, almohadillado en la zona de las ventanas (fig. 13), que finalmente fue desestimado, haciéndose en ladrillo. En el mes de diciembre de 1881, el Jefe del Archivo pidió al Ayuntamiento que “desaparezca la hilera de árboles que existe en la plaza de San Bernardo”, para facilitar la contemplación de esa fachada, una vez que se terminara de restaurar<sup>75</sup>. En la fachada que mira al Patio de Armas, la falta de unidad arquitectónica también fue disimulada por un revestimiento característico de la arquitectura de ladrillos del siglo XIX al que se le añadieron algunos detalles historicistas, de inspiración gótico-mudéjar: arcos conopiales de inspiración goticista, alfiles, recuadros con rombos, arquillos ciegos entrecruzados, escudos del Cardenal Contreras, figuras animales aladas en el remate, etc.

Después de la parte arquitectónica se iniciaron las obras de carpintería de taller destinadas a la armadura de la cubierta, colocando de nuevo los pares y tirantes desprendidos, y rehaciendo de nuevas la parte que había sido recuperada al hueco de la escalera. Es entonces cuando Manuel Laredo y Pedro Nicoli pudieron acometer la redecoración de la techumbre y de las yeserías mudéjares. La Junta de Obras del Archivo contrató a los dos artistas por administración, prefiriéndolos a ellos antes que a Francisco Contreras y Muñoz, restaurador del Museo

Arqueológico Nacional y descendiente del famoso Rafael Contreras, que presentó instancia el 30 de octubre de 1878, solicitando “que se le encargue por la cantidad presupuestada la restauración del magnífico friso árabe mudéjar ogival que corona los muros del Salón de Concilios”. La respuesta de la Junta negó la posibilidad de contratar al solicitante, porque la obra del salón “se está ejecutando por administración con gran acierto y el Sr. Contreras no ofrece garantías de hacerlo mejor”<sup>76</sup>.

La criticada intervención de Laredo y Nicoli fue la primera que estos dos artistas ejecutaron en el Palacio Arzobispal, pero no la última<sup>77</sup>. Su carisma y laboriosidad les facilitaron durante los años sucesivos nuevos encargos de índole ornamental o, como se recoge en la documentación histórica, de “pintura artística”. Esta denominación aludía a la técnica decorativa aplicada con el mismo criterio para la restitución de los dibujos y tintes deteriorados de las yeserías y de los artesonados. El procedimiento incluía la limpieza de superficies, reconstrucción de la talla y modelado, enyesado, estofado y reintegración de la pintura al temple. Nicoli era el responsable de rehacer los maltrechos moldes de talla en madera o escayola, mientras que Laredo fue el “pintor adornista” encargado del dorado y policromado de la techumbre, del friso y de las yeserías<sup>78</sup>. Juntos trabajaron al mando de un equipo que incluía varios oficiales, ayudantes y aprendices, con una extraordinaria esplendor en los presupuestos y en la calidad de los materiales. Así fueron completando los fragmentos de yeserías deterioradas, además de reparar, limar, afilar las aristas y repintar en ostentosa policromía las que subsistían en los muros, siguiendo un criterio superintervencionista similar al practicado por Rafael Contreras en la Alhambra, o por Domingo Bécquer en el Alcázar de Sevilla. Resulta curiosa la coincidencia de que, al igual que Laredo o Nicoli, Rafael Contreras tampoco ejerciera como arquitecto en la alcazaba nazarí, sino como restaurador-adornista nombrado por la reina Isabel II, mientras que Domingo Bécquer fuera sólo pintor, y a pesar de eso, ambos actuasen con total libertad para inventar artesonados, yeserías, cenefas y motivos decorativos o heráldicos que nada tenían que ver con la realidad original de los citados monumentos.

Ello nos habla del nivel de formación teórica que tenían estos artesanos en el Palacio Arzobispal de Alcalá, que parecían moverse aún dentro de los criterios experimentales de la restauración monumental de la primera mitad del siglo XIX. Pero además nos acerca al resultado final de unas labores que terminaron por alterar de manera estridente el aspecto y coloración de las yeserías de la tarbea complutense, llegando incluso a colocarse verdaderos facsímiles de escayola sobre las partes deterioradas. Con el paso del tiempo y un acercamiento más científico a la obra, el teórico de la arquitectura Luis Cabello y Lapedra valoró con “mejor intención que laudable resulta-

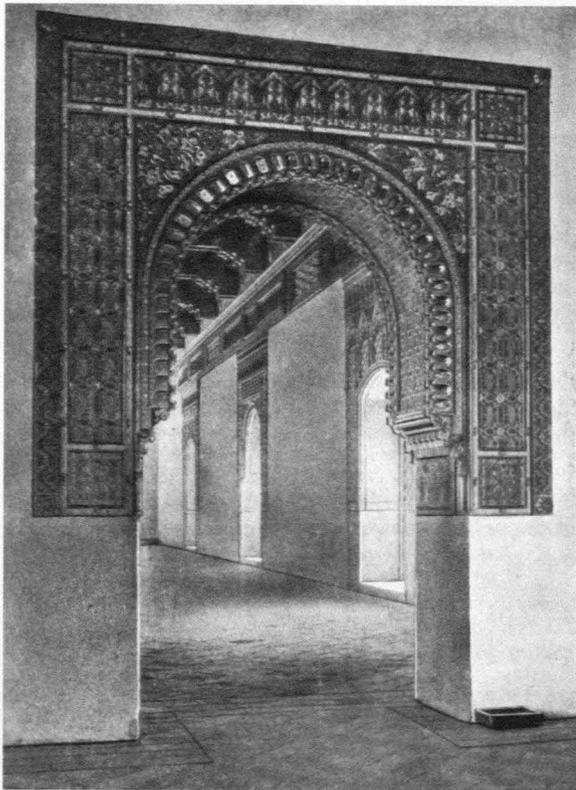


Fig. 14. Portada de acceso al Salón de Concilios después de su restauración. Fotografía publicada por R. Aguilar y Cuadrado, *El Arte en España: Guadalajara, Alcalá*. Barcelona, 1913.

do la restauración interior del salón de Concilios”, mientras que el profesor Elías Tormo catalogó las yeserías “de dudosa autenticidad en los frisos, puertas y ventanas”, advirtiéndole que “el antesalón y el salón de Concilios ostentan en chillona policromía las archiexcesivas restauraciones de Manuel Laredo”<sup>79</sup>.

Lo más llamativo del caso es que la Comisión Central de Monumentos, promovida desde la Academia de Bellas Artes San Fernando, aprobó sin reservas los trabajos desarrollados por Manuel Laredo, dándole su consentimiento explícito para que pudiera reinventar aquellas partes deterioradas o incompletas de acuerdo con un criterio plenamente intervencionista, muy en la línea de Viollet-Duc. Esta libertad de acción sobre la techumbre y las yeserías fue asumida desde las páginas introductorias de los proyectos de 1878-1879, en los que se consignaba textualmente lo siguiente:

“Se procederá a la colocación de pares de la armadura de decoración, construcción de lacería del forrado de los mismos y de toda la parte antigua destruida por el tiempo y estado de abandono en que por mucho tiempo estuvo la

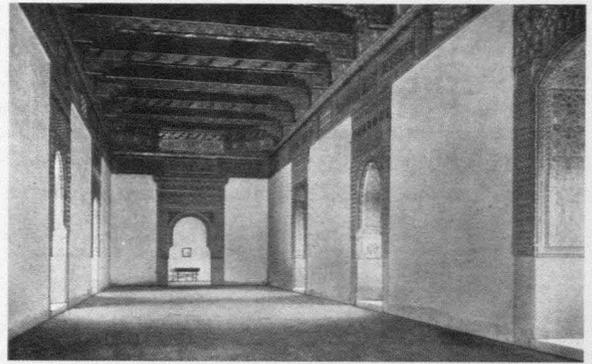


Fig. 15. Un aspecto del Salón de Concilios después de su restauración. Fotografía publicada por R. Aguilar y Cuadrado, *El Arte en España: Guadalajara, Alcalá*. Barcelona, 1913.

cubierta de armadura; siguiendo con los de tabletas, rosetones, estrellas y demás hasta que quede según se encontraba primitivamente toda la parte de carpintería. Se construirán los frisos de escultura de yeso escayola, y las de pintado, dorado, construcción de pavimentos y demás que faltase para la conclusión definitiva de la obra que nos ocupa [...] Además de las obras de pintado y dorado del friso del Salón, que se ejecuten también las del decorado de los huecos de puertas y ventanas con el fin de completar la restauración del monumental aposento, que conserva reunidos tan bellos ejemplos del arte español en los siglos catorce, quince y diez y seis”<sup>80</sup>.

En todo caso, conviene puntualizar el grado de intervencionismo alcanzado en estos trabajos. De acuerdo con un informe emitido por la Comisión Central de Monumentos en noviembre de 1878, la policromía de la techumbre fue realizada en exceso, a veces equivocando pigmentos respecto del original, aunque el dibujo fuera básicamente respetado. Fuera de esta apreciación queda la parte de la armadura añadida a los pies del Salón, sobre el hueco de la escalera del Cardenal Lorenzana, que fue ejecutada de nuevas hacia 1887 siguiendo un proyecto del arquitecto Carlos Velasco. En cuanto a las yeserías, se reformaron las de los ventanales que dan al patio principal y la de la portada que comunicaba con el Ochoavo, dentro de un estilo más nazarita que el del resto de la sala (fig. 14). Habrá que atribuir las a Laredo, lo mismo que varios paneles del friso, y la nueva ventana de los pies, decorada con un alfiz de yesería que enmarcaba la tracería gótica del vano, todo inventado. La inclusión en las nuevas yeserías de hojas, palmetas, mocárabes y eulogias demuestra que son añadidos historicistas del XIX. Sí fueron respetados, en cambio, los tres ventanales que daban a la plaza de las Bernardas, en los que no se aprecian reformas drásticas de parte de Laredo u otros restauradores, tan sólo ciertos repintes<sup>81</sup>.

En septiembre de 1879 la Junta de Obras del Archivo aprobó por administración un presupuesto adicional para la restauración del interior de la torre del Ocho, en el que se proponía la redecoración del “friso y techo del antesalón”. Según las noticias proporcionadas por el P. Acosta, el artesonado original de esta saleta fue sustituido, y se abrieron en lo alto grandes tragaluces con forma de óculos, para aumentar la iluminación. En el nuevo artesonado figuraban lacerías, piñas doradas, florones bruñidos y estrellas plateadas sobre fondo azul, entre las que Laredo incluyó de su propia cosecha “doce escudos del Cardenal Luna”, que no tenían nada que ver con la primitiva heráldica de esta sala, perteneciente al arzobispo Juan de Cerezuela. La memoria descriptiva del mencionado presupuesto notificaba que esta saleta “conserva suntuosos restos, hoy cuidadosamente restaurados de su antigua ornamentación, en el techo colorido de oro y azul y en el escayolado friso que le coronan”, pero en cambio la ventana que daba a la fachada de las Bernardas y la puerta que comunicaba con el Salón de Concilios “se hallan desnudas de todo adorno, contrastando así desagradable y antiartísticamente con el brillante decorado a que una y otra sirven de complemento”<sup>82</sup>.

Por consiguiente, se consideró conveniente extender la decoración de yeserías pintadas a las mencionadas puerta y ventana, y a otra portadita consignada en el proyecto, y que conocemos por una fotografía del Archivo Moreno. En todas ellas dio Laredo rienda suelta a sus delirios alhambristas, añadiendo un friso de mocárabes a la portada de acceso al Salón e inventando la otra portadita, un pastiche de inspiración granadina con rosetas, mocárabes y escudetes de la banda de Muhammad V. También consta en la documentación un dibujo de portada titulado “Arrabá para la puerta de entrada del Ante-salón de Concilios”, que posiblemente se trate de un boceto preliminar del propio Laredo.

Por si todo esto fuera poco, en marzo de 1887 Carlos Velasco presentó a la aprobación de la Academia de San Fernando un proyecto adicional para el solado y el zócalo del Salón de Concilios, que planteaba un controvertido revestimiento de azulejos por todo el perímetro de la tarbea, además de una “colocación de lienzos pintados, imitando tapices estilo Renacimiento” en los muros del

Antesalón<sup>83</sup>. Sorprende que el dictamen de la Academia fuera otra vez favorable a la invención de los restauradores, aunque por fortuna el zócalo del Salón continuó desnudo, y el solado no se llegó a reformar.

Concluida ya su restauración, el Salón de Concilios fue objeto de una viva dialéctica historiográfica, centrada en la evaluación de los trabajos realizados. La diferente valoración crítica que se ha venido otorgando a estas obras, ha contribuido a polemizar sobre la autenticidad histórico artística del monumento hasta fechas bien recientes. Por otra parte, la incoherencia de algunos críticos decimonónicos ha sembrado de dudas tanto los argumentos empleados para emitir sus juicios de valor, como la idoneidad metodológica de la propia restauración y los fines que debía perseguir la misma<sup>84</sup>. Pocos años después se criticaba desde la Junta de Obras del Archivo que “habiéndose hecho la restauración del Salón de Concilios se malograrán el trabajo y la suma invertida, si no se reanudan las obras interrumpidas hace ahora 16 años colocando pavimento adecuado en dicha sala a fin de que el polvo del suelo no destruya la fina y lujosa ornamentación del techo y de los muros”, lo que refrenda una vez más el caos organizativo que presidió la restauración no sólo de la tarbea mudéjar, sino de todo el conjunto arzobispal.

Aparte de antiguas fotografías en blanco y negro (fig. 15), y las referencias documentales que hemos ido extrayendo en estas páginas, quizás la mejor aproximación que podamos hacer al resultado de los trabajos realizados en la tarbea prelatia, sea a través de las yeserías de la Sala Árabe del Palacete Laredo, en el Paseo de la Estación de Alcalá de Henares. No sería de extrañar que al igual que hizo Rafael Contreras en la Alhambra, Laredo extrajese moldes de las yeserías originales del Palacio Arzobispal, para luego aplicarlos en una de las estancias más caprichosamente alhambristas de su casa. De hecho los motivos geométricos, de rosas, círculos secantes y arquillos ciegos, entre otros, son réplicas exactas de los existentes en las portadas y en las ventanas del Salón de Concilios. Finalmente, el aspecto chillón y ostentoso de su policromía resulta bastante histriónico pero, aunque no nos guste admitirlo, debe parecerse mucho a lo que debieron ser los resultados de la intervención del artista alavés en la fastuosa tarbea prelatia.

## NOTAS

<sup>1</sup> Sobre el Palacio Arzobispal de Alcalá siguen siendo las fuentes gráficas y documentales más importantes las referencias de José María ESCUDERO DE LA PEÑA, “Claustros, escalera y artesonados del Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares”, *Museo Español de Antigüedades*, vol. VIII. Madrid, 1877, p. 349-394; FRANCISCO M.ª TUBINO, “Palacio Arzobispal de Alcalá”, *Monumentos Arquitectónicos de España*. Madrid, 1880; Manuel VEGA Y MARCH, “Archivo de Alcalá de Henares”, *Biblioteca Selecta de Arte Español*, vol. V. Barcelona, 1924. Más recientemente, puede valer la crónica de Anselmo REYMUNDO TORNERO, *Datos históricos de la ciudad de Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares, 1950, p. 907-953; y el estudio de M.ª JOSÉ ARNÁIZ GORROÑO - BASILIO PAVÓN MALDONADO y OTROS: *Libro-guía del visitante del Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares. Crónica de su última restauración*, vol. II. Obispado de Alcalá de Henares, 1996.

- <sup>2</sup> *Annales Complutenses. Sucesión de tiempos desde los primeros fundadores griegos hasta estos nuestros que corren*. Madrid, 1652 (edición de Carlos SÁEZ, Institución de Estudios Complutenses, 1990), p. 231.
- <sup>3</sup> ESCUDERO DE LA PEÑA, *ob. cit.*, 1877, p. 351.
- <sup>4</sup> Leopoldo TORRES BALBÁS, "Arte Almohade. Arte Nazarí. Arte Mudéjar", *Ars Hispaniae*, vol. IV. Madrid, Plus Ultra, 1949, p. 323-324, fue el primero que atribuyó a Ximénez de Rada la fundación del palacio. El documento municipal de 1322 fue publicado por Carlos SÁEZ, *Los pergaminos del Archivo Municipal de Alcalá de Henares*. Universidad de Alcalá de Henares, 1990, p. 47; siendo identificadas aquellas casas como las del nuevo castillo arzobispal por Antonio CASTILLO GÓMEZ, *Alcalá de Henares en la Edad Media. Territorio, sociedad y administración (1118-1515)*. Alcalá de Henares, Fundación Colegio del Rey, 1990.
- <sup>5</sup> Véase ARNÁIZ GORROÑO - PAVÓN MALDONADO, *ob. cit.*, 1996.
- <sup>6</sup> Véase Basilio PAVÓN MALDONADO, *El Salón de Concilios del Palacio Arzobispal. Alcalá de Henares medieval y su recinto amurallado, siglos XIV y XV*. Obispado de Alcalá de Henares, 1997, p. 34.
- <sup>7</sup> La relación de estas obras fue certificada por el cronista de la Diócesis Primada, Eugenio de NARBONA, *Historia de Don Pedro Tenorio, Arzobispo de Toledo*, vol. II. Toledo, 1623, cap. VII: "cuidó del reparo de su fortaleza, y así, le edificó muro labrado de cantería, bastante á defender mayor población, con torres y baluartes, cual convenía para sus reparos, desde la Puerta de Madrid hasta la torre de Palacio, que también aumentó con fábrica de muchas piezas, torres y homenajes, que hoy se reconocen obras de tal dueño marcadas con los escudos de sus armas". Este autor supone a Rodrigo Alfonso autor de la obra, por una noticia recogida en el testamento arzobispal, que mandaba dar a "Alfonso de Madrid, que está en las obras de Alcalá de Henares, quinientos mrs."; la noticia sería luego retomada por Miguel PORTILLA y ESQUIVEL, *Historia de la ciudad de Compluto*, vol. I. Alcalá de Henares, 1725, p. 290; Eugenio LLAGUNO y AMIROLA, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, vol. I. Madrid, 1829 (edición facsímil en Turner, 1977), p. 80; Jenaro PÉREZ VILLAAMIL - Patricio de la ESCOSURA, *España Artística y Monumental: vistas y descripción de los sitios y monumentos más notables de España*, vol. II. París, 1844; y ESCUDERO DE LA PEÑA, *ob. cit.*, 1877, p. 355.
- <sup>8</sup> El castillo de Santorcaz también fue construido a expensas del Arzobispo Tenorio, fortaleciéndose al exterior y decorándose interiormente con suntuosidad mudéjar. En el siglo XIX se hallaba en ruinas y se reutilizaron muchas de sus piezas en el citado torreón del Palacio Arzobispal y en el Palacete Laredo del Paseo de la Estación; véase Josué LLULL PEÑALBA, *Manuel Laredo, un artista romántico en Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares, Fundación Colegio del Rey, 1996, p. 128 y 211-215.
- <sup>9</sup> Los *Annales Complutenses...*, *ob. cit.*, III, p. 417, recogen en efecto la noticia de que don Pedro Tenorio renovó el salón donde celebró corte el Rey Alfonso, pasando luego a describirlo. Por su parte Liborio ACOSTA DE LA TORRE, *Guía del viajero en Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares, 1882, p. 116, anotaba un escudo de Juan I (1379-1390) adherido al centro del techo del salón, lo que hace coincidir esta cronología con la del prelado toledano.
- <sup>10</sup> ACOSTA DE LA TORRE, *ob. cit.*, 1882, p. 116, identificó aquellos escudos, que se veían en la techumbre mudéjar y en el exterior de los ventanales, como pertenecientes al Cardenal Martínez de Contreras. Por su parte, don Elías TORMO y MONZÓ, *Alcalá de Henares*. Madrid, Patronato Nacional del Turismo, 1930, p. 64, aseguró haber visto "una fecha de 1424 en el Salón de Concilios"; y el MARQUÉS DE LOZOYA, *Historia del Arte Hispánico*, vol. III. Barcelona, 1940, p. 107, dató el Salón del período comprendido entre los arzobispos de Tenorio y Martínez de Contreras; Basilio PAVÓN MALDONADO, *Alcalá de Henares medieval: arte islámico y mudéjar*. Madrid, 1982, p. 147, sugirió una posible reforma posterior del Arzobispo Carrillo, pero también atribuyó la fábrica original al Cardenal Martínez de Contreras.
- <sup>11</sup> Véase TORRES BALBÁS, *ob. cit.*, 1949, pp. 323-324; y Basilio PAVÓN MALDONADO, *El Salón de Concilios del Palacio Arzobispal. Alcalá de Henares medieval y su recinto amurallado, siglos XIV y XV*. Obispado de Alcalá de Henares, 1997, p. 193-220.
- <sup>12</sup> En el Archivo General de la Administración (A.G.A.), Sección de Educación y Ciencia, caja 8.203, se conserva un dibujo de estas ventanas realizado por el arquitecto Andrés Hernández Callejo en 1876, antes de que fueran restauradas.
- <sup>13</sup> ACOSTA DE LA TORRE, *ob. cit.*, 1882, p. 107-109, decía que la fachada había sido "cuidadosamente renovada al gusto mudéjar".
- <sup>14</sup> ESCUDERO DE LA PEÑA, *ob. cit.*, 1877, p. 352 y 357; y TUBINO, *ob. cit.*, 1880, p. 8, identificaron los escudos del arzobispo Cerezo en el friso y en el artesonado del Antosalón, aunque un documento de agosto de 1879 relativo a su restauración, atribuía erróneamente esos escudos al Cardenal Pedro de Luna (1403-1414). Véase en el A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.203.
- <sup>15</sup> Recogida por ESCUDERO DE LA PEÑA, *ob. cit.*, 1877, p. 356.
- <sup>16</sup> El descubrimiento de los escudos de Cisneros durante las obras de restauración del siglo XIX, pudo identificar sin ninguna duda la cronología del salón. En el A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.203, se conservan buenos dibujos del arrocabe y el artesonado realizados por el arquitecto Urquijo en 1880. Sobre la obra en particular véase Juan MESEGUER FERNÁNDEZ, "Documentos cisnerosianos", *Archivo Ibero Americano*, n.º 37, 1977, p. 121, quien cita unas limosnas del Cardenal en maravedíes para aderezo del Palacio Arzobispal; también José GARCÍA ORO, *El Cardenal Cisneros. Vida y empresas*, vol. II. Madrid, B.A.C., 1993, p. 281-282; y Fernando MARÍAS, "Pedro Gumiel, Francisco de Carabaña, la Universidad de Alcalá y el mito del estilo Cisneros", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, vol. LVIII, 1994, p. 69.
- <sup>17</sup> Sobre estas obras véase LLAGUNO, *ob. cit.*, 1829, p. 186; Fernando CHUECA GOITIA, "Arquitectura del siglo XVI", *Ars Hispaniae*, vol. XI. Madrid, Plus Ultra, 1953, p. 153-159; José CAMÓN AZNAR, "La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI", *Summa Artis*, vol. XVII. Madrid, Espasa-Calpe, 1987, p. 239-242; Fernando MARÍAS, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, vol. I. Toledo, 1983, p. 215-217; Miguel Ángel CASTILLO OREJA, "La eclosión del Renacimiento: Madrid entre la tradición y la modernidad", en el libro *Madrid en el Renacimiento*. Alcalá de Henares, Fundación Colegio del Rey, 1986, p. 167-168; Víctor NIETO - Alfredo MORALES - Fernando CHECA, *Arquitectura del Renacimiento en España (1488-1599)*. Madrid, Cátedra, 1989, p. 155; y Natividad SÁNCHEZ, "Alonso de Covarrubias y el Toledo renacentista", *Cuadernos de Arte Español*, n.º 14, 1991.
- <sup>18</sup> Véase MARÍAS, *ob. cit.*, vol. I, 1983, p. 216-218; y Sánchez, *ob. cit.*, 1991, p. 11. Aunque las dos escaleras tienen muchas cosas en común, en la organización y en el lenguaje ornamental, la crítica siempre se ha manifestado a favor de la superior calidad de la alcalafina. También en la ciudad complutense, la escalera del convento de las Carmelitas de la Imagen presenta buenas coincidencias con las anteriores, lo que ha hecho suponer a CHUECA GOITIA, *ob. cit.*, 1953, p. 159, y a CASTILLO OREJA, *ob. cit.*, 1986, p. 168, que el mismo Alonso de Covarrubias pudiera intervenir en su traza.
- <sup>19</sup> Antonio PONZ, *Viage de España*, vol. I. Madrid, 1787 (edición facsímil en Aguilar, 1988), p. 299-300, valoró los adornos de los arcos, columnas y capiteles acordes con "el grandísimo ingenio, y estudio de su autor, que sin duda fue Berruguete", lo que dio pie a Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes de España*, vol. I. Madrid, 1800, p. 143, a atribuir a Alonso Berruguete los "excelentes adornos de mármol, capiteles, grupos, trofeos, cabezas, figuritas y bichas que están en la escalera y en el segundo patio", un error que ha provocado en la historiografía posterior innumerables equívocos. Por su parte, CHUECA GOITIA, *ob. cit.*, 1953, p. 154, los atribuyó al escultor Gregorio Pardo.

- <sup>20</sup> TORMO, *ob. cit.*, 1930, p. 65; y también CAMÓN AZNAR, *ob. cit.*, 1987, p. 242. En la restauración de 1877 se descubrieron, bajo unas capas de pintura blanca, los blasones del Cardenal Tavera en los recuadros del friso, y debajo de éstos otros escudos más pequeños de Fonseca, lo que indica claramente la continuidad del proceso constructivo; véase ACOSTA DE LA TORRE, *ob. cit.*, 1882, pp. 111-112.
- <sup>21</sup> LLAGUNO, *ob. cit.*, 1829, decía de estas ventanas que estaban “adornadas al modo de las del alcázar de Toledo”.
- <sup>22</sup> Véase CHUECA GOITIA, *ob. cit.*, 1953, p. 154; y más recientemente GONZÁLEZ RAMOS, R. - CASTAÑO CRESPO, M.: “Una fachada olvidada en el Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares”, *Actas del V Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*. Guadalajara, 1996, p. 379
- <sup>23</sup> LLAGUNO, *ob. cit.*, vol. I, 1829, p. 187, describió así estos lienzos: “Por entonces se hizo también la fachada del jardín con cincuenta y dos columnas, que quisieron ser corintias: otra fachada que da á una huerta, donde hay veinte y cuatro columnas con arcos y pedestales entallados; y otra que da á poniente compuesta de arcos con ochenta y dos columnas: obras todas que se deben atribuir a este arquitecto”.
- <sup>24</sup> Archivo Municipal de Alcalá de Henares (A.M.A.H.), Leg. 812/3.
- <sup>25</sup> Aunque según ESCUDERO DE LA PEÑA, *ob. cit.*, 1877, p. 365-366, la breve etapa en que el palacio estuvo ocupado por los militares fue una de las más nocivas de su historia, pues se dio el caso de arrancarse maderas talladas que decoraban algunas habitaciones, para emplearla en la lumbre de las cocinas.
- <sup>26</sup> Una relación detallada y casi contemporánea de todo lo dicho en ACOSTA DE LA TORRE, *ob. cit.*, 1882, p. 97-106. El Archivo General Central instalado en el Palacio Arzobispal de Alcalá se convirtió en el segundo más importante de España, pues llegó a albergar unos 150.000 legajos repartidos en 76 salas y cerca de 2.200 estanterías; millones de documentos se clasificaban en dos secciones, histórica y administrativa, desde el siglo XVI hasta bien entrado el XIX, todo de un incalculable valor.
- <sup>27</sup> Posteriormente, el gobierno se planteó la posibilidad de hacer efectiva la cesión para Archivo de todo el conjunto, incluidas las habitaciones y el Jardín del Vicario, lo cual provocó una enconada oposición por parte del Arzobispado, y motivó que en 1878 el Estado le ofreciese a cambio el Colegio del Rey de Alcalá de Henares, trueque que no resultó. La documentación del A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.201, se expresa así acerca del particular: “En 29 de noviembre de 1878 la Junta de Obras manifiesta que por virtud de convenio con el Sr. Arzobispo de Toledo se halla instalado el Archivo en el Palacio complotense de cuyo uso disfrutará el Estado mientras la Mitra no le reintegre las cantidades invertidas en las obras de restauración del edificio; que como éstas son importantes y lo serán aún más, no cree fácil que el Sr. Arzobispo se halle en situación de poder abonar los gastos hechos, resultando por lo tanto ilusorio el derecho de propiedad que se ha reservado sobre el edificio, que sin embargo conveniría al Estado obtener para evitar cualquiera contingencia y al efecto propone la Junta como muy conveniente á las dos partes que se permute el Colegio del Rey por el Palacio Arzobispal”.
- <sup>28</sup> Véase ACOSTA DE LA TORRE, *ob. cit.*, 1882, p. 102.
- <sup>29</sup> Sobre todo esto véase Josué LULL PEÑALBA, *La destrucción del patrimonio arquitectónico de Alcalá de Henares (1808-1939)*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 2006.
- <sup>30</sup> A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.200.
- <sup>31</sup> La documentación referida se encuentra almacenada en el A.G.A., Sección de Educación y Ciencia, cajas 4.858, 8.200, 8.201, 8.202, 8.203 y 8.273. Resulta de enorme utilidad cotejarla con las noticias contemporáneas vertidas por el P. Liborio ACOSTA DE LA TORRE en su ya citada *Guía del viajero en Alcalá de Henares*, del año 1882.
- <sup>32</sup> A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.200. La primera Junta de Obras estaba formada por Lucio del Valle, ingeniero y consejero real de Instrucción Pública, Juan Eugenio Hartzenbusch, bibliotecario de la Nacional, Tomás Muñoz y Romero, catedrático de Paleografía en la Escuela Superior de Diplomática, Francisco González de Vera, director del Archivo General Central, y Jerónimo de la Gándara, profesor en la Escuela de Arquitectura. Las sucesivas Juntas vieron reducidos sus miembros al arquitecto jefe de las obras de restauración, el ingeniero delegado de la provincia, el director del Archivo y un interventor. En cuanto a sus funciones, parece que la instalación de estanterías para el Archivo debió producirles muchos más quebraderos de cabeza que la propia restauración del edificio.
- <sup>33</sup> En 1861 el Negociado de Instrucción Pública advertía de lo siguiente: “antes de abrir un solo cimiento importa que haya un pensamiento previo, un bien meditado proyecto general del edificio, una traza de lo que ha de venir a ser en este último término. Edificar al acaso es ignorancia, es caminar a ciegas, es levantar hoy para derribar mañana, hacer dos o más veces lo que de una puede ostentarse perfecto”. Lo que a pesar de ser una espléndida declaración de buenas intenciones, resultó enormemente paradójico respecto a lo que sucedió en la práctica, que fue todo lo contrario.
- <sup>34</sup> Los problemas con las lluvias continuaron en los años sucesivos, tal como informó la Junta de Obras al Ministerio de Fomento en octubre de 1865, al advertir de que “en la galería principal del segundo patio, denominado de las columnas, se han desprendido varios trozos del cielo-raso y cayendo al suelo, el agua se va filtrando a la planta baja por las cabezas de las vigas inmediatas a la pared y a las columnas, siendo por lo tanto muy de temer que si no se pone un pronto remedio se causen grandes daños”. Esta situación provocó la alarma del Cardenal Alameda, a quien su vicario arzobispal había notificado en diciembre del mismo año que “hay desperfectos de tal consideración, especialmente en la parte que reservé para habitación mía, y de mis sucesores, que en los días de lluvias las aguas se corren por las paredes, y techos, y caen en bastante abundancia hasta dentro de las habitaciones mismas”. Véase en el A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.200.
- <sup>35</sup> Véase al respecto el siguiente extracto de una comunicación sostenida entre el Presidente del Tribunal de Cuentas del Reino y el Jefe del Archivo Central de Alcalá: “preguntado al director del Archivo de Alcalá si podría recibir dichos papeles ha contestado no serle posible por el estado ruinoso del Edificio cuya reparación tiene solicitada hace algún tiempo”; en el A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.200.
- <sup>36</sup> A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.200: carta del Jefe del Archivo al Director General de Instrucción Pública, fechada el 25 de octubre de 1871.
- <sup>37</sup> Antonio M.<sup>o</sup> LÓPEZ y RAMAJO, *Reseña histórica de los monumentos que existen en la insigne ciudad de Alcalá de Henares*. Madrid, 1863, p. 12, admita al final de esta segunda fase de la restauración que los esfuerzos encaminados a detener la ruina del Palacio Arzobispal estaban siendo a todas luces insuficientes: “Lástima es que este palacio no se haya conservado cuidadosamente siquiera sea por recordarnos a través de cinco siglos sucesos gloriosos, que siempre formarán época en la historia de nuestra nación”.
- <sup>38</sup> En el transcurso de estas obras fueron despedazadas muchas vigas de las armaduras de madera de los techos, y se hicieron desaparecer los entrepisos existentes en varias estancias; véase en el A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.200.
- <sup>39</sup> La contrata de esta obra se resolvió a favor de Antonio Fernández, por 138.000 reales; el resultado de la misma fue que la arquería quedó prácticamente emparedada entre muretes, perdiéndose su original diafanidad hasta que unos años más tarde fue completamente demolida.
- <sup>40</sup> Esta galería era una construcción de mala calidad erigida a finales del siglo XVIII para acoger a los sacerdotes franceses huidos de la Revolución. Su estado de ruina y el menoscabo que estaba ejerciendo sobre la armadura de una de las crujiás del Patio de Fonseca, ya había sido advertido por Urquijo en agosto de 1871. Véase en el A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.201.
- <sup>41</sup> Esta demolición fue ejecutada el 3 de marzo de 1875 por peritos municipales, previa petición del director del Archivo Francisco González de Vera, con el fin de evitar posibles desgracias personales a causa del desprendimiento de la fábrica del torreón; véase en el A.M.A.H., Leg. 1.119/7.

- 42 A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.201.
- 43 A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.201. La cifra de 100.000 pesetas consignada en el presupuesto era exactamente la cantidad correspondiente a un crédito de la Hacienda pública, que fue aprobado por ley el 6 de agosto de 1873. En el citado presupuesto se dividió la suma en 44.830 pesetas para la mano de obra y 55.169 para materiales, subdividiéndose esta última parte en 16.496 para arena, cal, piedra, ladrillo y yeso, y 38.672 para madera, clavazón, alfileres, plomo y teja.
- 44 A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.201. El presupuesto de Manuel Heredia Tejada disponía 217.248 pesetas por gastos de ejecución material, y 249.835 por contrata. Isabel ORDIERES Díez, *La Memoria Selectiva, 1835-1936. Cien años de conservación monumental en la Comunidad de Madrid*. Catálogo de la exposición. Madrid, 1999, p. 133-134, ha llamado la atención sobre los dieciséis folios añadidos al final de este proyecto, que enumeran una prolija relación de obras de toda clase enlazadas unas con otras y de perentoria necesidad, según el arquitecto, pero que quedaban fuera de presupuesto, ingenuidad que provocó la censura y el rechazo radical de la Administración.
- 45 A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.273.
- 46 A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.201. Andrés Hernández Callejo fue nombrado el 13 de noviembre de 1875, posesionando del cargo el 18 del mismo mes y efectuando la recepción oficial de las obras ejecutadas por su antecesor, el 20 de enero de 1876.
- 47 Véase Javier HERNANDO, *Arquitectura en España, 1770-1900*. Madrid, 1989, p. 291 y 298. Andrés Hernández Callejo fue forzado a dimitir de su cargo en las obras de la catedral de León, después de intentar desmontarla casi por completo; referencia a ello también en Isabel ORDIERES Díez, *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1995, p. 200-201. En un documento del A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.202, del 20 de enero de 1876, se dice textualmente que es "casi imposible consignar las demoliciones parciales" debido a su cantidad.
- 48 A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.201. El Negociado de Construcciones Civiles sugería entonces "si este trabajo deberá encomendarse al Sr. Callejo o a otro Arquitecto que reuniendo los mismos conocimientos técnicos que el Negociado reconoce en aquél, tenga empero la superioridad de la práctica en la ejecución de obras para el Estado, siempre más exigente que los particulares, y ofrezca con ella la garantía de formular brevemente un proyecto completo que pueda ser desde luego aprobado".
- 49 A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.201.
- 50 A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.273. La contrata de estas estanterías fue adjudicada por un lado a Ignacio Lacasa, bajo presupuesto de 62.400 pesetas, y por otro a José María Quirós, por 21.613. La obra se terminó en noviembre de 1877 y debió resultar bastante satisfactoria porque al mes siguiente la Junta de Obras hizo nuevos encargos a José María Quirós por administración.
- 51 Dicho artesonado era uno de los pocos techos de este claustro que permanecía en buen estado, ya que el resto no era posible restablecerlos a su estado original, según la opinión vertida en el anteriormente citado informe del arquitecto Hernández Callejo. La restauración permitió recuperar la magnífica labor de ebanistería, al tiempo que sacaba a la luz varios escudos de los Cardenales Fonseca y Tavera en el friso. Referencias en ACOSTA DE LA TORRE, *ob. cit.*, 1882, pp. 111-112.
- 52 Anteriormente la fachada había estado oculta por un elevado muro de tapial, en el que se abría una puerta central de carruajes y otra secundaria, tal como muestra el grabado de PÉREZ VILLAMIL de la *España Artística y Monumental*. El proyecto de la obra lo firmaron Juan José Urquijo como arquitecto y José María Quirós como contratista, bajo un presupuesto de 67.339 pesetas, que salió a subasta el 4 de febrero de 1878. La verja fue labrada en Bélgica y no quedó rematada con los cuatro jarrones diseñados por el escultor Pedro Nicoli hasta mayo de 1880, después de recibir la aprobación de la Real Academia de San Fernando. Véase en el A.G.A., Educación y Ciencia, cajas 8.201 y 8.273; así como en Luis Miguel de DIEGO PAREJA, "La verja del Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares", *Actas del IV Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*, Alcalá de Henares, 1994, pp. 489-497.
- 53 A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.201. El primer proyecto, cuyo coste era de 33.574 pesetas, fue aprobado el 15 de enero de 1879, siendo aceptado un presupuesto adicional de 21.696 pesetas el 27 de marzo de 1882, con el beneplácito de la Academia de San Fernando; véase en el archivo de esta institución (A.A.S.F.), doc. 146/3, Libro de Actas de la Sección de Arquitectura, fol. 251, sesión del 3 de mayo de 1882. Por el contrario, algunos autores como ACOSTA DE LA TORRE, *ob. cit.*, 1882, pp. 110-111, denunciaron desde una postura cercana a la lírica del *ubi sunt*, un intervencionismo abusivo que rehizo prácticamente de nuevas muchos de los elementos de la escalera: "Ya no vemos allí aquellos peldaños históricos que tantos interesantes recuerdos suscitaban y que tantos hombres ilustres hollaron con sus nobles plantas, ni aquella secular balaustrada que tantos hechos memorables presenció; no vemos eso que era".
- 54 Este salón se hallaba en la panda Oeste del Patio de Columnas y fue construido hacia 1510 por orden del Cardenal Cisneros. Recibía su nombre por haberse colocado en sus paredes una grandísima estantería procedente del convento alcafaín de San Diego, según ACOSTA DE LA TORRE, *ob. cit.*, 1882, p. 118, quien especificó además que dicha estantería fue construida, "no ha mucho", por el maestro carpintero Camilo Carrasco. El proyecto de restauración fue aprobado el 8 de noviembre de 1880 bajo un presupuesto de 53.562 pesetas, y encomendado al "pintor adornista" Manuel José de Laredo; véase en el A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.201.
- 55 Esta estancia fue denominada así por Escudero de la Peña, en honor a las audiencias y embajadas que la reina recibió en el Palacio Arzobispal. Su restauración fue realizada en la primavera de 1881 por Laredo, bajo la dirección de Urquijo; véase en el A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.201.
- 56 Hay que recordar las apreciaciones de TORRES BALBÁS, *ob. cit.*, 1949, p. 321, que achacaba el escaso valor artístico del Palacio Arzobispal a la serie de "restauraciones radicales que acabaron con él".
- 57 A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.201.
- 58 ACOSTA DE LA TORRE, *ob. cit.*, 1882, pp. 118-119; Heliodoro CASTRO, *Guía ilustrada histórico-descriptiva de Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares, 1929, p. 89; REYMUENDO TORNERO, *ob. cit.*, 1950, p. 945; PAVÓN MALDONADO, *ob. cit.*, 1997, pp. 129 y 135; LLULL PEÑALBA, *ob. cit.*, 1996, p. 145; y ORDIERES Díez, *ob. cit.*, 1999, p. 139. La citada fotografía puede verse en Pedro SORRIBES, "Exposición de Arte religioso en Alcalá de Henares", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. XXXIV, 1926, p. 215; mientras que los dibujos de Urquijo, conservados en el A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.203, han sido publicados repetidas veces por PAVÓN MALDONADO.
- 59 Estas ventanas son completamente nuevas, puesto que el Ala Este lindaba por esa parte con el recinto medieval amurallado, sólo abierto de luces en el piso alto, según puede apreciarse con toda claridad en la famosa estampa de PÉREZ VILLAMIL incluida en su *España Artística y Monumental*, y en una restitución gráfica que hizo más recientemente PAVÓN MALDONADO, *ob. cit.*, 1982, fig. 40.
- 60 Así se desprende de la referencia del canónigo ACOSTA DE LA TORRE, *ob. cit.*, 1882, p. 118, que habla del "afortunado y ya afamado Director de la parte pictórica y decorativa del Archivo, el Sr. D. Manuel Laredo". Véase también REYMUENDO TORNERO, *ob. cit.*, 1950, p. 913. El proyecto de restauración del Salón de Isabel la Católica puede consultarse en el A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.203. Laredo aparece citado por primera vez en la documentación, el día 27 de noviembre de 1878, y su actividad está recogida desde esa fecha hasta el 25 de febrero de 1882, aunque seguiría trabajando en el Palacio por espacio de unos meses. Durante ese tiempo, se ocupó de la restauración ornamental del Salón de San Diego, Salón de

- Isabel la Católica, Antesalón y Salón de Concilios, además de otras estancias del primer piso del patio principal, que TORMO, *ob. cit.*, 1930, p. 67, vio decoradas con regusto romántico.
- <sup>61</sup> Noticia de todas estas obras, excepto cuando se indique otra referencia, en el A.G.A., Educación y Ciencia, cajas 8.201-8.202.
- <sup>62</sup> A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.273. Esta obra, detenida durante varios años con los andamios instalados por Urquijo tiempo atrás, fueron dirigidas finalmente por Antonio Ruiz de Salces, ingeniero del Ministerio de Fomento y profesor de la Escuela de Arquitectura, a partir de agosto de 1889, bajo un presupuesto de 250.000 pesetas. Véase en Simeón AVALOS, "Archivo Central de Henares. Proyecto de reparación de la fachada", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, vol. IX, 1889, p. 136-137.
- <sup>63</sup> A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.273. El proyecto, redactado por Carlos Velasco en una línea de reinvencción "en estilo" bastante radical, pretendía "la restauración del artesonado del techo de la galería poniente en el piso principal; colocación de florones en los recuadros del entrevigado de los techos de las salas de este mismo piso, titulados 'Cámara de Castilla' y 'de Estado', e intermedia entre estas; pintura de estos techos y de las de las salas números 20 y 21 y parte del de la Galería norte contigua a esta última". En julio de 1886 sería aprobado por administración un presupuesto adicional para la "pintura artística" de techos en la planta baja de la galería norte del Patio de la Fuente.
- <sup>64</sup> Esta intervención fue realizada por el arquitecto Arturo Calvo.
- <sup>65</sup> De aquella fachada decía ACOSTA DE LA TORRE, *ob. cit.*, 1882, p. 107, que era "mejor no mirar hasta que se rehaga ó se restaure"; y CASTRO, *ob. cit.*, 1929, p. 87, que había sido recientemente descubierto en aquella zona un torreón de "primitiva traza mudéjar". Unas décadas más tarde, en 1932, se detectaron "queiebras de separación entre la parte central de la fachada y el resto de la edificación", y el arquitecto Pascual Bravo tuvo que consolidar el muro atándolo con anclajes y tirantes, de acuerdo a un presupuesto de 7.500 pesetas; véase en el A.G.A., Educación y Ciencia, caja 4.858.
- <sup>66</sup> El estado en que se encontraban las murallas arzobispaes a fines del XIX era prácticamente ruinoso; salvo la restauración de los dos torreones que enmarcan el Patio de Armas, y la sustitución de la antigua tapia del acceso principal por una verja de hierro, las intervenciones se habían limitado a efectuar demoliciones o, en el mejor de los casos, impedir el derrumbe de varios lienzos consolidando su fábrica. Para hacernos una idea de su estado, podemos citar un informe pericial del arquitecto municipal Manuel DÍAZ FALCÓN, emitido el 21 de enero de 1888, en el que se decía "que el muro del Jardín del Vicario se halla desplomado y colgante hacia la vía pública en la parte comprendida desde el ángulo de la Plaza de Palacio hasta su unión con el muro que sigue a continuación del anterior en dirección a la puerta de Madrid; que a poca distancia del ángulo de la Plaza de Palacio hay adosado a la tapia un trozo de muro en talud que impide en gran parte que aumente el desplome de la tapia; que en el muro que sigue a continuación de dicha tapia se ven en diferentes puntos huecos producidos por el desprendimiento de piedras de la mampostería que constituye la parte inferior del muro"; véase en el A.M.A.H., Leg. 780/3; y Leg. 81/24. La ruina de las murallas también sería advertida por Adolfo FERNÁNDEZ CASANOVA, "Torreones del antiguo Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, vol. XIV, 1894, p. 125-126. A pesar de ello, en 1932 el Jefe del Archivo aún se quejaba del mal estado en que seguían las tapias del Jardín del Vicario.
- <sup>67</sup> Sobre estas modificaciones véase ESCUDERO DE LA PEÑA, *ob. cit.*, 1877, pp. 356 y 372; TORNERO, *ob. cit.*, 1950, pp. 912 y 925; y Manuel GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, "La Revolución y España: clérigos franceses en el Valle del Henares (1792-1816)", *Actas del III Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*. Guadalajara, 1992, p. 479.
- <sup>68</sup> A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.200.
- <sup>69</sup> A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.201. Para solucionarlo Urquijo proponía el apeo de los dos tirantes tronchados de la armadura mudéjar, desmontando previamente el falso techo colocado a media altura por Lorenzana, para luego colocar nuevas zapatas de apoyo a los tirantes, rearmar el entablado y los pares deteriorados, retejar la cubierta exterior añadiendo canalones de desagüe y evacuar los escombros resultantes.
- <sup>70</sup> A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.201.
- <sup>71</sup> El informe de esta visita de la Academia, con fecha 21 de noviembre de 1872, en el A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.200.
- <sup>72</sup> A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.201. Existe otra referencia sobre el particular en la caja 8.200 que dice así: "Alcalá de Henares 7 de marzo de 1873. El Jefe del Archivo general Central recuerda lo que tiene manifestado respecto al estado de ruina de aquel edificio y expone que el mal ha llegado a un alto grado, toda vez que se ha hundido parte del techo del salón de Concilios y es de esperar su completo desprendimiento si con urgencia no se determinan las obras de reparación".
- <sup>73</sup> A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.201. El proyecto de Callejo consideraba que una mano experta podría terminar toda la decoración en dos años, cobrando a razón de unas 3.000 pesetas anuales, es decir, exactamente las mismas condiciones en las que trabajarían luego Manuel Laredo y Pedro Nicoli a las órdenes de Juan José Urquijo.
- <sup>74</sup> A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.201. El primer proyecto, que lleva fecha del 26 de febrero de 1878, sólo incluía una ligera memoria explicativa, sin especificar presupuesto, así que fue devuelto al arquitecto para que lo rehiciera. El 21 de agosto del mismo año, Urquijo remitió a la Junta Consultiva de Caminos, Canales y Puertos, tres proyectos consecutivos que pretendían la entera remodelación del Ala Este del palacio: uno para la consolidación de la fachada que da a la plaza de San Bernardo por valor de 159.874 pesetas, otro de reedificación de la fachada que da al Patio de Armas por 98.512 pesetas, y otro de restauración del Salón de Concilios por 90.827 pesetas, o sean, 349.214 pesetas en total. De estas tres iniciativas sólo sería aprobada en primera instancia, el día 19 de septiembre de 1878, la relativa al Salón de Concilios, aunque rebajando su presupuesto hasta 86.016 pesetas.
- <sup>75</sup> A.M.A.H., Leg. 66/35; y Libro 151, Acta del 29 de diciembre de 1881; los árboles fueron efectivamente suprimidos. Poco después, la corporación municipal consignó una ampliación en el presupuesto anual para "establecer un jardín en la plaza de palacio y arreglar los de las plazuelas"; véase en el Libro 152, Acta del 12 de abril de 1883.
- <sup>76</sup> A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.201.
- <sup>77</sup> Sobre Laredo y Nicoli véase Manuel OSSORIO y BERNARD, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, 1883, p. 363 y 484. La elección de estos artistas pudo deberse a su enorme prestigio por aquellas fechas. El primero acababa de esbozar un aplaudido proyecto de restauración para la Capilla del Oidor, había participado en el diseño de la estatua de Cervantes para la Plaza Mayor de Alcalá, y estaba dibujando dos láminas de la serie *Monumentos Arquitectónicos de España*. Por su parte, Pedro Nicoli era un famoso escultor ornamentista, autor, entre otras obras, de la escalera real y el escudo de la fachada del Teatro de la Opera en Madrid, el altar mayor de la iglesia de San Francisco el Grande, y el sepulcro del General Palafox, en la basílica de Atocha.
- <sup>78</sup> A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.202. La decoración pictórica incluía, entre otras cosas, toda la lacería del techo, los florones y las piñas bruñidos con oro, varias estrellas plateadas, los motivos heráldicos, y la inscripción del friso en caracteres monacales sobre fondo de ataurique. Los trabajos se fueron acabando con cierta celeridad, pues apenas eran necesarios cuatro o cinco días para rellenar diez metros cuadrados de superficie con "pintura artística al estilo mudéjar".
- <sup>79</sup> Luis María CABELLO y LAPIEDRA, *La Capilla del Relator o del Oidor en la Parroquia de Santa María la Mayor en la ciudad de Alcalá de Henares*. Madrid, 1905, p. 29; TORMO, *ob. cit.*, 1930, p. 67. Yo también me referí a los resultados de las intervenciones de Laredo en mi ponencia "El Salón

de Concilios del Palacio Arzobispal de Alcalá, a fines del XIX: crónica de una restauración fracasada”, *Conferencia en el Salón de Actos del Colegio Mayor de San Ildefonso de la Universidad de Alcalá de Henares. III Curso Internacional de Conservación y Restauración del Patrimonio: Yaserías y Estucos* (26 de junio de 1995).

<sup>80</sup> A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.203.

<sup>81</sup> Según PAVÓN MALDONADO, *ob. cit.*, 1997, pp. 156, 160, 162, 194, 197 y 201, que acompaña su estudio con una excelente documentación gráfica.

<sup>82</sup> La descripción de esta decoración en el A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.203, en el presupuesto adicional de las obras de restauración del Salón y Antosalón de Concilios (1879). La referencia a la heráldica de Cerezuela en ESCUDERO DE LA PEÑA, *ob. cit.*, 1877, p. 352 y 357; TUBINO, *ob. cit.*, 1880, p. 8; y ACOSTA DE LA TORRE, *ob. cit.*, 1882, p. 115, quien explica además que se pensaba añadir “una estantería lujosamente tallada en el estilo mudéjar” para guardar unos 2.000 volúmenes, 600 folletos y varios mapas de la Biblioteca del Archivo General Central.

<sup>83</sup> Archivo de la Academia de San Fernando (A.A.S.F.), doc. 146/3, Libro de Actas de la Sección de Arquitectura, fol. 282, sesión del 3 de marzo de 1887: “un informe redactado por el Sr. Alvarez Capra relativo al proyecto de decoración en el Salon de Concilios en el Archivo Central de Alcalá de Henares formado por el Arquitecto D. Carlos Velasco, y proyecto e informe fueron aprobados”. Véase también Lorenzo ÁLVAREZ CAPRA, “Proyecto de obras complementarias de restauración del Salón de Concilios en el Archivo General Central de Alcalá de Henares”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, vol. VII, 1887, pp. 84-85. El informe hace una breve descripción del proyecto, incluyendo la aprobación de la Sección de Arquitectura de la Academia, y se dirige al Director General de Instrucción Pública con fecha 7 de marzo de 1887. Referencias también en el A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.273.

<sup>84</sup> Por ejemplo el canónigo ACOSTA DE LA TORRE cambió de opinión varias veces, y si por ejemplo había criticado la sustitución del artesonado original del Ochavo, en cambio alabó las intervenciones que en su opinión sirvieron para realzar aún más el valor artístico del Palacio, como la introducción de una baranda historicista en el exterior del Ala Este, y la excesiva restauración del Salón de Concilios, aunque seguramente en relación con esta última se dejó llevar por el afecto personal que tenía hacia su amigo Manuel Laredo.