

PUBLICACIÓN DEL
instituto universitario de urbanística
de la universidad de valladolid

DOSSIER

9 ciudades es

2023

EL PATIO

LECCIONES SOBRE ARQUITECTURA PALACIAL EN VALLADOLID

Javier Pérez Gil
-Coordinador-



EL PATIO. LECCIONES SOBRE
ARQUITECTURA PALACIAL EN VALLADOLID

DOSSIER 9 ciudades

EL PATIO. LECCIONES SOBRE ARQUITECTURA PALACIAL EN VALLADOLID / Javier Pérez Gil (coord.) – Valladolid : Instituto Universitario de Urbanística, 2023

160 p. ; 17x24 cm .- (Dossier Ciudades ; 9)

ISBN: 978-84-09-50688-0

DL VA 332-2023

1. Patio. 2. Palacios históricos. 3. Patrimonio. 4. Restauración arquitectónica. 5. Valladolid. 6. Siglos XVI y XVII. I. Pérez Gil, Javier (coord.). II. Instituto Universitario de Urbanística, ed. III. Serie

EL PATIO. LECCIONES SOBRE ARQUITECTURA PALACIAL EN VALLADOLID



Universidad de Valladolid

Coordinador

Javier Pérez Gil

Autores

Rodrigo Almonacid Canseco

Miguel Ángel Zalama

José Eloy Hortal Muñoz

Rafael Domínguez Casas

Javier Pérez Gil

Revisión de textos

Javier Pérez Gil y Víctor Pérez Eguíluz

Maquetación y cubierta

Víctor Pérez Eguíluz

Fotografía de cubierta

Patio del Palacio Real de Valladolid. Javier Pérez Gil

ISBN

978-84-09-50688-0

Depósito Legal

VA 332-2023

Edita

Instituto Universitario de Urbanística de la Universidad de Valladolid

Esta publicación se inscribe en las actividades de la Cátedra extraordinaria “Palacio Real de Valladolid” de Patrimonio Cultural y Defensa, creada por convenio suscrito el 18 de abril de 2023 entre el Ministerio de Defensa y la Universidad de Valladolid, y establecida en el seno de su Instituto Universitario de Urbanística.



Este libro, editado por el Instituto Universitario de Urbanística de la Universidad de Valladolid, se encuentra bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.



Reconocimiento (Attribution): en cualquier explotación de la obra autorizada por la licencia hará falta reconocer la autoría.



No comercial (Non commercial): la explotación de la obra queda limitada a usos no comerciales.

ÍNDICE

PERSPECTIVAS SOBRE LOS PATIOS PALACIALES.....	9
Javier PÉREZ GIL	
1. PRECISIONES SOBRE EL ESPACIO Y LA COMPOSICIÓN DEL PATIO CLÁSICO.....	13
Rodrigo ALMONACID CANSECO	
2. EL PATIO DEL COLEGIO DE SANTA CRUZ EN VALLADOLID. ENTRE LA TRADICIÓN ARQUITECTÓNICA Y LA TEORÍA RENACENTISTA	49
Miguel Ángel ZALAMA	
3. LAS GUARDAS REALES DE LOS AUSTRIAS HISPANOS Y LOS PATIOS: CEREMONIAL, JURISDICCIÓN Y SEGURIDAD	75
José Eloy HORTAL MUÑOZ	
4. LA HERÁLDICA DEL PALACIO REAL DE VALLADOLID COMO EXPRESIÓN VISUAL DEL IMPERIO HISPÁNICO	103
Rafael DOMÍNGUEZ CASAS	
5. “EL PATIO DE MI CASA ES PARTICULAR...” O POR QUÉ NO DEBEMOS CUBRIR LOS PATIOS DE NUESTROS PALACIOS HISTÓRICOS	135
Javier PÉREZ GIL	

PERSPECTIVAS SOBRE LOS PATIOS PALACIALES

Javier Pérez Gil

Profesor Titular de Teoría e Historia de la Arquitectura

Universidad de Valladolid

Cátedra “Palacio Real de Valladolid” de Patrimonio Cultural y Defensa

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8803-9847>

javier.perez.gil@uva.es

“La parte más principal de todas es aquella que se llama o cava de la casa o patio, yo le llamo recibimiento... el recibimiento será la parte principal, en el cual concurren todos los menores como en pública plaza de casa, desde el cual no solo habrá entrada cómoda pero también comodidades de lumbreras muy aparejadas, y de aquí es que cualquier patio requiere de espacio abierto y pronto...”

L. B. ALBERTI, *Los diez libros de Arquitectura*, Madrid, 1582, V, p. 152.

Este libro editado por el Instituto Universitario de Urbanística es el resultado de un encuentro de investigación en torno al patio de los palacios vallisoletanos, encuentro intelectual que tuvo también su reunión física y pública en una jornada celebrada en el patio principal del Palacio Real el 3 de junio de 2022. Su propósito inicial era aportar una panorámica crítica sobre la arquitectura y arte de estas obras, focalizando también la atención en algunas de las más significativas, en sus autores o en expresiones significativas. Sin embargo, ese enfoque primigenio, sin duda valioso aunque quizás demasiado uniforme y canónico, terminó sustituyéndose por una multiplicidad de visiones atentas a frecuencias mucho más diversas y menos estudiadas.

Nos propusimos entonces coordinar diferentes perspectivas que ofreciesen una visión lo más integral posible del patio como elemento característico del palacio de los siglos XVI y XVII; diferentes puntos de vista (no todos, obviamente) que entendíamos pertinentes y necesarios para entender un espacio arquitectónico; como tal, no solo formal, sino también funcional, representativo, simbólico... intrínsecamente unido a lo humano y a las vicisitudes de su vivienda. Y fue así como terminó configurándose este estudio coral y el título que lo da nombre: “El patio. Lecciones sobre arquitectura palacial en Valladolid”.

Se trata, efectivamente, de “lecciones” porque han sido impartidas por reconocidos profesores o maestros de sus respectivas disciplinas y porque se les pidió precisamente un estilo en cierta medida pedagógico, ya no solo por la vocación social que tiene la Universidad o el propio fundamento del patrimonio cultural, sino porque los que trabajamos en este último campo, inevitablemente multidisciplinar, precisamos también de explicaciones desde áreas vecinas que nos hagan más interdisciplinares.

Por otra parte, aunque esas lecciones podrían aplicarse a partir de los ejemplos de la ciudad de Valladolid y sobre ellos mismos (como dejaba claro el hecho de celebrar el encuentro público en el inmejorable marco del patio principal del Palacio Real), lo cierto es que el interés por un conocimiento integral del patio como elemento o espacio arquitectónico trascendía lo local, lo particular o incluso el marco específico temporal y tipológico que inicialmente nos habíamos marcado.

Bajo estas premisas, pedimos a Rodrigo Almonacid, arquitecto profesor de Composición arquitectónica en la Escuela de Arquitectura de Valladolid, que abordase el patio desde la fría lógica de esa disciplina. La idea era reconocer el concepto, inextricablemente unido al tipo arquitectónico, diseccionando las claves de su espacio y composición a través de sus múltiples expresiones. Así, como el propio autor expresa, podríamos aproximarnos al palacio (la totalidad) a partir del conocimiento del patio (la parte; que, en este caso, es además determinante). El resultado se materializa en un estudio de gran inteligencia, ordenado, perspicaz y sugerente. Desde ese enfoque teórico abstracto, aunque apoyado en la casuística de los patios italianos y la tratadística como soporte conceptual, Almonacid formula tres aproximaciones –espacial, visual y topológica– que facilitan la comprensión del distinto funcionamiento de una serie de variables (los vacíos, la geometría, la forma, la escala...) mediante las que reconocer la entidad del patio como espacio y del propio palacio a partir de él.

El siguiente estudio, firmado por el profesor Miguel Ángel Zalama, no está aplicado a un palacio –por más que así lo denominen hoy sus titulares, creo que negativamente– sino a un colegio universitario. No obstante, resulta muy pertinente para este compendio de lecciones por su trascendencia para la historiografía de la arquitectura, además de por la relación entre ambas tipologías. El Colegio de Santa Cruz de Valladolid, y más concretamente su portada, ocupa un lugar destacado en nuestra arquitectura histórica como hito en la introducción del Renacimiento en nuestro país. “En efecto, este colegio claramente descubre un cambio violento de estilo durante su edificación”, sentenciaba Manuel Gómez-Moreno en su *Sobre el Renacimiento en Castilla* hace ya tres cuartos de siglo. Sin embargo, el profesor Miguel Ángel Zalama propone una seria revisión de estos presupuestos. A partir de un análisis

específico y comparado sostiene que el edificio y su patio poco deben a la teoría renacentista, sino a la tradición constructiva medieval. Y, en el caso del patio, esta afirmación es ciertamente clara pues, como señala el autor, ni los soportes ni la composición del conjunto son renacentistas, aspecto este último que puede cotejarse con la lección previa de Rodrigo Almonacid.

Dentro de la polifuncionalidad de los patios, otro de los aspectos que nos parecían más interesantes, más cuando Valladolid contó históricamente con varias casas y palacios que funcionaron como aposentamiento o palacio real —entre ellos, por supuesto, el Real—, era el de los recorridos de ingreso y ceremoniales reales asociados a la seguridad. El profesor Eloy Hortal, uno de los más reconocidos especialistas sobre las guardas reales de los Habsburgo españoles, dedica precisamente su lección a este asunto, con atención a su ceremonial, jurisdicción y seguridad en el ámbito de los patios. Explica cómo la histórica organización de la Corte hispánica y sus guardas reales a partir de unidades de diferente procedencia territorial y con distintas funciones motivaron la desigual presencia en los patios de unas y otras. La Etiqueta y el Ceremonial rigieron rigurosamente la seguridad de los monarcas en el ámbito áulico, pero también fueron poderosos instrumentos que ordenaban las relaciones cortesanas y sus juegos simbólicos. Quizás por ello ya Confucio, en su segundo libro clásico o *Chung-Yung*, los atribuía la máxima importancia en el gobierno de un imperio. A este respecto, en el contexto del recorrido representativo de palacios como el vallisoletano de Felipe III —también oficiosamente *real* de su abuelo Carlos I— desde el exterior hasta el piso noble, el patio tuvo un papel muy significativo en tanto que espacio abierto, de tránsito y de espera. A través de él se llegaba a la escalera principal, una vez traspasado el zaguán donde vigilaban atentos los porteros de cadena —siete había en Valladolid en 1605—, a los que fray Antonio de Guevara aconsejaba tener contentos en su *Aviso de privados y doctrina de cortesanos* (Valladolid, 1539), porque “el que en Palacio no tiene a los porteros conocidos, y aun servidos, tenga por dicho que los de la sala se harán detener en el corredor, y los de la cadena apearse en el lodo... Es tan dificultoso, y aun tan costoso, hablar a los príncipes, que si a todos estos que hemos dicho no tenemos ganados y servidos, antes que a Palacio vamos, darnos han con las puertas en los ojos, y tornarnos hemos a nuestras posadas corridos”.

La aportación de Rafael Domínguez Casas sobre la heráldica del Palacio Real de Valladolid trasciende el ámbito de su patio principal, aunque fue sin duda ahí donde alcanzó su expresión más extendida y depurada al incorporarse en tiempos de la capitalidad las armas de los reinos de la monarquía hispánica como complemento de la iconografía preexistente y, sobre todo, como programa representativo de la misma en el corazón de su centro operativo. Y digo que este estudio trasciende el patio no solo por referirse su autor también a la heráldica existente en otros espacios del mismo palacio o

fuera de él, ajenos pero igualmente importantes en el juego de relaciones cortesanías, como el fronterero convento de predicadores de San Pablo, sino porque proporciona algunas claves de interés para entender la arquitectura histórica del Palacio. Entre ellas, sin pretender ahora más que estimular la lectura del profesor Domínguez Casas, podría señalarse la obsolescencia histórica de las armas de la portada o la advertencia de que este tipo de obras, como muchas otras de nuestra arquitectura histórica, han perdido los vivos colores y dorados que tenían cuando fueron creadas.

Por último, cierra este libro mi humilde “lección” desde la Teoría de la arquitectura y de la restauración arquitectónica. He tratado de aportar una reflexión sobre la conveniencia o no de cubrir los patios de nuestros palacios históricos, situación a la que pudo haberse acogido hace años el patio principal del Palacio Real de Valladolid y que, afortunadamente, no se llevó a término, gracias sin duda a la responsabilidad e inteligencia de las mismas personas que lo propusieron, que tuvieron la capacidad de rectificar ante razones más convincentes. Les honró así doblemente su iniciativa activa a la hora de proponer lo que entendían bueno para el palacio y su integridad para suspenderla cuando se convencieron de lo contrario. No es lo habitual. Gracias a ellos el patio principal del Palacio Real sigue siendo un patio, y no una sala con lucernario.

En esta última colaboración, como digo, he tratado de exponer los pros y los contras de una tendencia generalizada –la de cubrir patios históricos– tan en boga como aceptada. Es más, podría decirse que unánimemente aplaudida. Sin embargo, llama la atención que apenas se haya expresado la más mínima crítica teórica sobre esta práctica –a mi entender, nociva para los valores arquitectónicos y patrimoniales– no solo a nivel español, sino internacional. Y este hecho, desgraciadamente, revela el escaso peso que muchas veces tiene la teoría en la intervención arquitectónica, teoría que –no lo olvidemos– es la que confiere su valor intrínseco y diferencial a la disciplina de la Arquitectura y al Patrimonio como ámbitos culturales.

Para cerrar esta presentación, cumple agradecer la colaboración de los autores del libro, así como de los anfitriones del seminario que les reunió: la IV Subinspección General del Ejército. Vaya este agradecimiento a todo su personal militar y civil y en especial al General César García del Castillo, al Coronel Carlos Hidalgo, al Subteniente Fernando Prada y a María Cabezudo. Como en otras ocasiones, su colaboración con el Instituto Universitario de Urbanística ha sido encomiable y el resultado muy fructífero para el Palacio Real y nuestro patrimonio cultural.

Javier PÉREZ GIL

Director de la Cátedra “Palacio Real de Valladolid” de Patrimonio Cultural y Defensa

1.

PRECISIONES SOBRE EL ESPACIO Y LA COMPOSICIÓN DEL PATIO CLÁSICO

Rodrigo ALMONACID CANSECO

Profesor Contratado Doctor de Teoría e Historia de la Arquitectura
Instituto Universitario de Urbanística. Universidad de Valladolid

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5353-7790>

rodrigo.almonacid@uva.es

RESUMEN

En el presente texto se aborda el estudio del patio clásico para advertir de su relevancia en la configuración espacial del palacio clásico. Desprendido del cuerpo al que pertenece, y partiendo de una escueta definición arquitectónica del patio clásico, se plantean tres aproximaciones complementarias para tratar de revelar ciertas claves arquitectónicas esenciales: una aproximación espacial, enfocada a reconocer el vacío como abstracción geométrica sin prescindir de su potencial simbólico; un reconocimiento del espacio del patio desde la teoría de la Gestalt, interpretándolo como figura y/o fondo, es decir, como elemento primordial de orden; y una investigación en su naturaleza topológica, donde se analiza la relación biunívoca entre patio y palacio atendiendo a la disposición del vacío en el seno de la masa construida, a su escala y proporción en el conjunto, y a la sintaxis compositiva que vincula el exterior y el interior (fachada y patio) con aspectos fenomenológicos derivados de ella. Al aplicar estos temas abstractos seguimos reconociendo problemas compositivos universales que atañen tanto al proyecto clásico como al contemporáneo, en la medida que una serie de espacios cerrados atrapen a uno abierto al cielo en su seno, ya sea este construido (o simplemente trazado) con más o menos precisión y fortuna.

Palabras clave: composición espacial, proyecto arquitectónico, percepción gestáltica, vacío, topología, sintaxis, proporción, clasicismo.

1.

PRECISIONS ON THE SPACE AND COMPOSITION OF THE CLASSICAL COURTYARD

Rodrigo ALMONACID CANSECO

Associate professor of Theory and History of Architecture
Instituto Universitario de Urbanística. University of Valladolid

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5353-7790>

rodrigo.almonacid@uva.es

ABSTRACT

Throughout this essay, the classical courtyard is studied in order to highlight its relevance in the spatial configuration of the classical palace. Separated from the body to which it belongs, and starting from a brief architectural definition of the classical courtyard, three complementary approaches are developed to reveal certain essential architectural keys: a discussion on space, focused on recognising the void as a geometric abstraction without disregarding its symbolic potential; a recognition of the courtyard based on Gestalt Theory main principles, thus being considered as a figure and/or background, that is, as a primordial element of order; and an investigation into its topological nature, where the reciprocal relationship between courtyard and palace is analysed, paying attention to the layout of the void within the built mass, its scale and proportion in the whole, and the compositional syntax that links the exterior and the interior (façade and courtyard) with phenomenological aspects derived from it. By taking into account these abstract themes, we continue to recognise universal compositional problems that concern both the classical and the contemporary project, insofar as a series of closed rooms trap another one but opened to the sky, though it may be finally built (or just designed) with more or less precision and fortune.

Keywords: spatial composition, architectural design, gestalt principles, void, topology, syntax, proportion, classicism.

INTRODUCCIÓN

Aproximarse a un tipo arquitectónico desde una de sus partes constituyentes, por muy importante que esta sea, tiene sus riesgos. Lejos de pretender aquí tomar la parte por el todo procediendo de manera inductiva, lo que se propone es analizar un sub-tipo, el patio, entendido este como elemento de jerarquía subordinada respecto al “palacio-clásico-con-patio”, tipo al cual nos iremos remitiendo constantemente como su contexto natural e histórico dentro del campo de investigación del que este trabajo surge. Para este ensayo partiremos de la hipótesis epistemológica inversa, intentando verificar si “lo que le ocurre a una parte del todo es, en los casos pertinentes, determinado por las leyes de la estructura interna del conjunto”, como defendió Max Wertheimer¹ al explicar el alcance de la teoría de la *Gestalt*. Con ello esperamos aproximarnos al palacio clásico, objeto último de la presente investigación, examinando la parte (el patio) para comprender mejor la totalidad (el palacio).

Este estudio pretende profundizar en la naturaleza espacial del patio clásico. Para ello se procederá a realizar una especie de “extirpación quirúrgica” del mismo de su organismo matriz, en tanto que “miembro diseccionable”. Como si se tratase de uno de esos fragmentarios *diseiecta membra* referidos por el poeta romano Horacio en sus *Sátiras*, el análisis del patio así abordado permitirá indagar en su esencia primordial —al menos en lo relativo a su condición espacial— y servirá para verificar (o no) si sus cualidades espaciales están determinadas por el palacio o viceversa. Se pretende reflexionar sobre él analizando el diseño o trazado del patio, entendiendo “trazado” en el sentido de Leon Battista Alberti (1991: 61-62):

Y el trazado no depende intrínsecamente del material, sino que es de tal índole que podemos intuir que subyace un trazado en edificios diversos, en donde es posible observar un aspecto único e idéntico, en donde sus componentes, el emplazamiento de cada uno de dichos componentes y su ordenación se corresponden en todos y cada uno de sus ángulos y líneas. Y será posible proyectar en mente y espíritu las formas en su totalidad, dejando a un lado todo el material. (...) Puesto que ello es así, en consecuencia, el trazado será una puesta por escrito determinada y uniforme, concebida en abstracto, realizada a base de líneas y ángulos y llevada a término por una mente y una inteligencia cultas.

1 La cita está tomada del artículo publicado por Wertheimer & Riezler (1944: 84) que recoge el texto traducido al inglés de una conferencia pronunciada por Max Wertheimer en 1924 en Berlín y publicada años más tarde. (Traducción del inglés por el autor).

En el imprescindible libro *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco hasta nuestros días*, Giulio Carlo Argan (1961: 25-26) identifica “diseño” con la invención, con la creación y con la propia teoría, “puesto que la *invención* es siempre descubrimiento —en el sentido etimológico latino, *invenire* quiere decir descubrir—, pero descubrimiento de una ley más allá de las apariencias”. Es desde ese punto de partida conceptual desde donde aquí se quiere construir este discurso, sin pretender derivar hacia ningún intento de sistematización o formulación tipológico-morfológica. Como las imágenes del *Atlas Mnemosine* de Aby Warburg, los patios aquí presentados tienen valor testimonial en tanto que mera compilación de casos que se hacen colisionar fortuitamente para observar sus correspondencias y oposiciones. Se han tomado como referencias obras y proyectos de los palacios renacentistas que presentan esa sintaxis compositiva clasicista, fundamentalmente italianos y algún caso español. De vez en cuando, se irán enfrentando estos casos paradigmáticos con algunos palacios vallisoletanos, con el fin de indagar y contrastar esas cualidades clásicas en los edificios de nuestra ciudad, con la intención de arrojar nuevas preguntas al discurso teórico existente, académicamente muy consolidado en términos de la Historia del Arte pero no tanto desde la teoría de la Arquitectura.

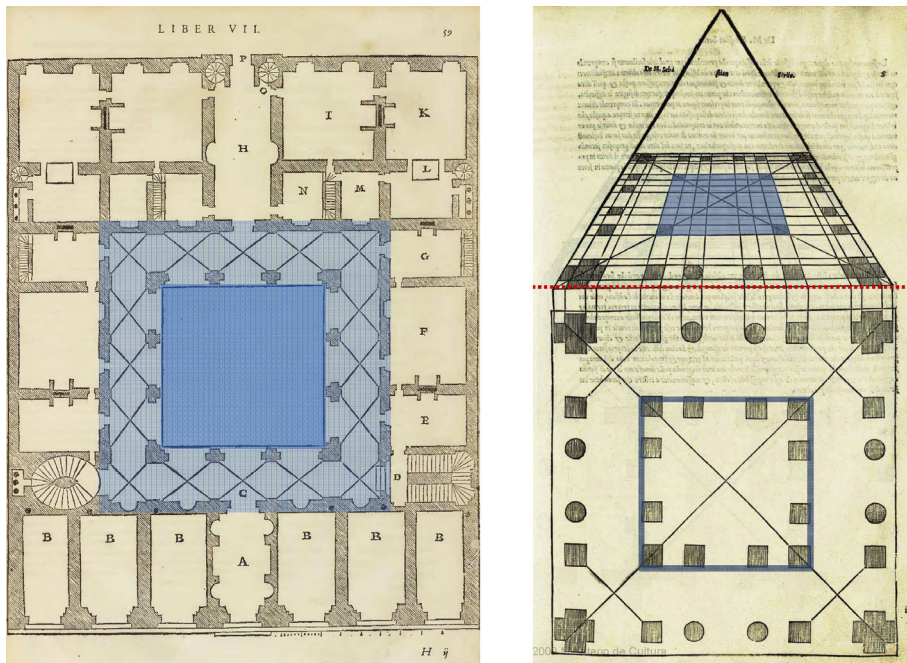


Figura 1. Sebastiano Serlio: planta de *Case alla città in luogo nobile XXV* (1575) y perspectiva de un patio cuadrado (1551). Fuente: esquemas de elaboración propia a partir del *Libro VII* y *Libro II* de Serlio, respectivamente.

Para el desarrollo de este trabajo se atenderá, pues, al análisis del espacio del patio clásico a partir de sus dos componentes básicos, complementarios y antitéticos (fig. 1): uno, el vacío, como espacio libre de múltiple configuración; y otro, sus límites, constituidos por las galerías que delimitan ese vacío, auténticos obstáculos físicos que coartan la libertad potencial del espacio. En tanto que integrantes indispensables del patio en un palacio clásico —a diferencia de los construidos en obras modernas o contemporáneas— asumiremos como premisas su posición aproximadamente centrada en el conjunto arquitectónico, su habitual delimitación perimetral completa por la masa edificada en varias plantas, su ubicación al nivel de la vía o plaza pública (o con escasa diferencia de cota) que le da acceso, su consiguiente posibilidad de pisar su suelo bajo el cielo al aire libre, y su cualidad de erigirse en espacio simbólico con gran carga representativa.

Aceptando esa dialéctica masa-vacío como fundamental y esta serie de cualidades como axiomas, —genéricas, en términos tipológico-morfológicos, pero específicas de la Edad Moderna en términos históricos—, se formula el siguiente planteamiento en forma de tres aproximaciones desde un enfoque estrictamente arquitectónico (no tanto histórico, aunque este aparecerá subliminarmente): primero, una aproximación espacial, enfocada a reconocer el vacío como abstracción geométrica pero no exenta de carga simbólica; segundo, una aproximación desde las propiedades visuales del patio como figura y elemento de orden; y tercero, una aproximación topológica, en la que se estudiará la relación bidireccional entre patio y palacio atendiendo a la disposición del vacío en el seno de la masa construida, a su escala y proporción en el conjunto, y a la sintaxis compositiva que vincula el exterior y el interior (fachada y patio) con aspectos fenomenológicos que se deriva de ella.

EL ESPACIO “OBJETIVO” DEL PATIO

La cualidad vacía es la condición esencial del espacio del patio. Su forma, en el palacio clásico, resulta básicamente de una operación de sustracción respecto a la masa del edificio al que pertenece. Surge como “volumen negativo”, como cavidad inmaterial, espacio libre no ocupado (al menos no intensamente) capaz de adoptar potencialmente cualquier forma geométrica. Si nos refiriésemos a este vacío como lo haríamos con un cuerpo masivo diríamos que está delimitado lateral e inferiormente (galerías perimetrales y suelo del piso bajo), pero no tanto superiormente, pues está abierto al cielo y carece del elemento físico delimitador de esa dimensión vertical en altura; así entendido, sería equiparable al espacio de un pozo de profundidad ilimitada, teóricamente.

Pero en tanto que, como hemos dicho, la configuración del patio emana de la sustracción de masa al cuerpo edificado del palacio —es decir, de un objeto con presencia física y dimensional concreta—, debemos asumir que la altura “real” del patio está vinculada a la del cuerpo matriz del palacio del que es extraído, cuya dimensión vertical ha de ser también la del patio.

Hay, no obstante, una precisión que hacer a este respecto, en tanto que la condición volumétrica pura debe concretarse más al devenir en elemento arquitectónico, el patio, aunque este sea aquí considerado como elemento etéreo o hueco. Existe una cierta ambigüedad o imprecisión a la hora de establecer su altura, pues ese límite superior está necesariamente relacionado con las cubiertas que rodean el patio clásico: si tomamos con referencia la parte baja de esos planos inclinados, las líneas de los aleros, entonces el patio sería una prolongación de los pisos ocupados que lo confinan, y, por tanto, su techo “virtual” coincidiría con el de las galerías perimetrales; en cambio, si el límite se correspondiese con la parte más alta de esos tejados, sus líneas de cumbrera, entonces el patio tendría un alcance mayor que el de las galerías e incluso podría resultar impreciso dimensionalmente, pues la altura de los faldones sobre las galerías a menudo sufren un salto o escalón en su plano inclinado para cubrir la diferencia de altura con las crujías de las estancias perimetrales, al demandar una mayor altura para las estancias privilegiadas del primer piso o *piano nobile* del palacio. Este detalle hace que seamos capaces de comprender la forma del patio como un volumen geoméricamente sencillo o complejo, en virtud de que posea o no una pregnancia figurativa clara, dependiendo de donde quede fijado el límite espacial superior de ese espacio.

En el primer supuesto cabría situar a Donato Bramante, siempre afanado por fijar ese límite superior y, en consecuencia, lograr una definición nítida del espacio teórico del volumen vacío. Así lo hace, y con suma precisión, en su *chiostro* romano de Santa María della Pace (1500)², que resulta sumamente abstracto y depurado al emplear una suave inclinación de sus tejados perimetrales para ocultarlos a la vista desde cualquier punto ocupable del patio (fig. 2). A esto hay que sumar el esmero con que se delinean las aristas de ese vacío teórico, pues Bramante se ocupa de trazar unas molduras sencillas pero efectivas tanto en la cornisa como en el borde del pavimento de las galerías de planta baja, delimitando así el plano inferior y superior de ese vacío prismático. Parece aquí trasladar sus primeras experiencias asimiladas en los palacios de Urbino (1464) y de la *Cancellaria Vecchia* de

2 Las fechas de las obras o proyectos indicadas en el texto se refieren estrictamente al inicio de los mismos. Se ha tomado esta opción porque, para los objetivos de la presente investigación, el rigor cronológico interesa solo en cuanto a la contribución teórica de la obra. La aparición sucesiva de las ideas formuladas y construidas nos aporta un sentido de progreso y evolución que facilitará la argumentación del relato en ciertos momentos del texto, pese a que éste carezca de un enfoque histórico en términos generales.



Figura 2. Perspectiva del *cortile* del Palacio de la *Cancelleria Vecchia* y del *chiostro* de Santa María della Pace. Fuentes: elaboración propia a partir de dibujo de Bramante publicado en Borsi 1989: 236 y de fotografía del autor).

Roma (1485), si bien no como autor del diseño de aquellos pioneros *cortiles* renacentistas (Heydenreich & Lotz, 1991: 112-115) sino como sus primeras fuentes de inspiración y aprendizaje, dada su demostrada cercanía a ambas obras.

Incluso cuando esas cubiertas no pueden tener esa uniformidad por la diferencia de altura entre la posición de los techos de las galerías y de las estancias, como sucede en su palacio Giraud-Torlonia (c.1503), Bramante construye un volumen cuyas crujías perimetrales se cubren a la misma altura de cumbre (pese a que en unos lados son de doble vertiente y en otros de único faldón), dejando la crujía principal hacia la calle con un tejado que independiza ese cuerpo más grueso y de carácter más público y representativo: el patio, con una escala más doméstica, es prácticamente un cubo perfecto delimitado por los aleros continuos de los tejados que vierten a él. Es más, cuando el problema se agrava por la discontinuidad en el plano límite inferior, como ocurre con el suelo aterrazado del enorme patio del Belvedere en el Vaticano (1505), se refuerza notablemente esa continuidad y uniformidad de la cubierta sobre las dos largas logias laterales, en una solución para la que el arquitecto italiano pudo tener presente su experiencia a escala urbana de la alargada plaza ducal de Vigevano (1492).

Por su parte, y en correspondencia con el segundo supuesto, tendríamos a Baldassare Peruzzi, quien no tiene reparos en sacrificar la unidad del contorno espacial del patio en aras a favorecer la máxima comodidad en las estancias que lo rodean. Así lo demuestra en los palacios para los hermanos Angelo y Pietro Massimo (1532), donde la irregularidad extrema de sendas parcelas adyacentes la resuelve mediante vacíos que ordenan las asimétricas crujías que los confinan, sin renunciar al escalonamiento volumétrico de los tejados que cubren el cuerpo principal hacia la calle. Y lo hace de forma desigual en sus cuatro lados, pero cuidándose de esconder a la vista desde el patio interior la cubierta sobresaliente de ese volumen representativo en ambos casos

como acertadamente señaló Antón Capitel (2005: 72) (fig. 3). Ciertamente, la fantasía de sus seductores bocetos arquitectónicos se corresponde con esa destreza imaginativa para resolver problemas de forma insólita (Heydenreich y Lotz 1991: 309), al margen de convenciones clásicas más ortodoxas.

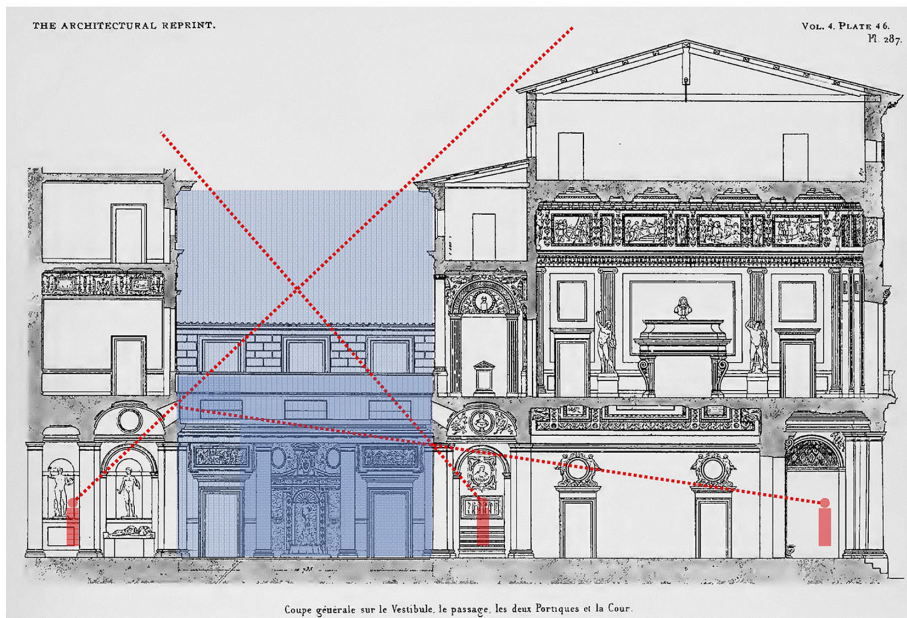
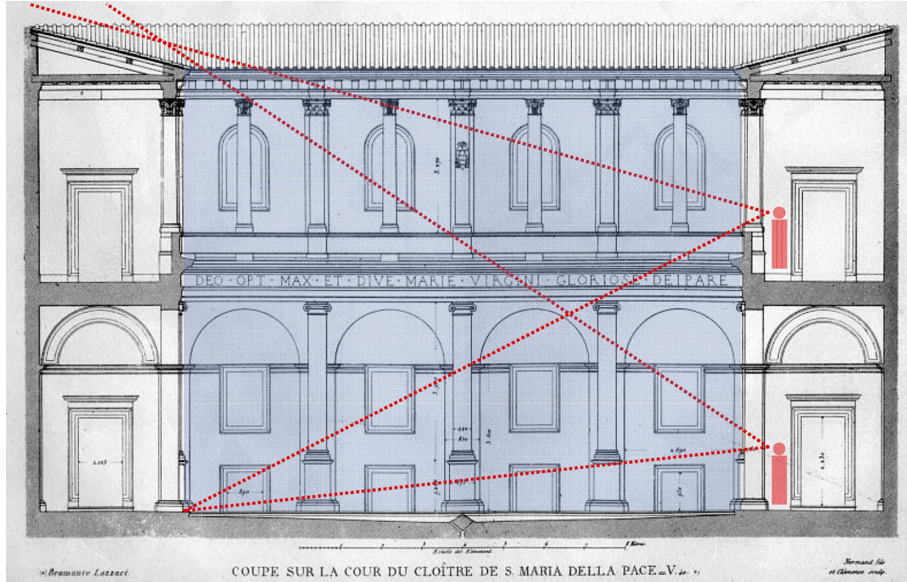


Figura 3. Secciones verticales de los patios de Santa María della Pace (izq.) y del palacio para Pietro Massimo (dcha.) construidos en Roma. Fuente: elaboración propia a partir de Letarouilly, 1840.

El caso extremo de ambigüedad del espacio “objetivo” del patio lo podría representar la casa del pintor Andrea Mantegna en Mantua (c.1476). Allí, la masa ortoédrica encierra un vacío que es cilíndrico solo hasta el nivel del techo de la planta baja, y que arriba se torna en prismático de base cuadrada circunscribiendo al inferior a nivel de planta primera. La solución casi parece tomada de una de las “Case di Signori” (sic) del *Trattato di Architettura Civile e Militare*³ (1478-1500) de Francesco di Giorgio Martini, en el que aparecen frecuentemente recintos de planta circular como “atrios” o “salas” (sic) del palacio, normalmente inscritos entre muros ortogonales trazados en forma cuadrangular.

En todo caso, ese insólito volumen hueco —una superposición o apilamiento de un prisma cuadrado sobre un cilindro—, deja una única escapatoria visual al espectador situado en él al cerrar masivamente las paredes del cilindro —las cuatro puertas situadas en los ejes del cuadrado son monumentales y casi inexpugnables—, obligándolo a mirar al cielo. Desde el patio, el observador podrá admirar ese estático y uniforme fondo de azul celeste y las manchas blancas de las nubes en lento movimiento, como si tratase de un fresco pintado en el plano horizontal superior del volumen prismático. En realidad, se trata de una irónica repetición del juego visual que el propio Mantegna acababa de pintar, en forma de óculo cenital fingido, en la célebre Cámara de los Esposos del Palacio Ducal de Mantua. En su casa-taller Mantegna invierte la fórmula espacial de la Cámara, pues allí es un óculo circular el que se “abre” en el techo de una estancia cúbica, y en el patio de su casa construye un atrio cilíndrico sobre el que se abre una ventana cuadrada al cielo real. Si este observador se sitúa exactamente en el centro geométrico del vacío podrá advertir las dos figuras planas por antonomasia

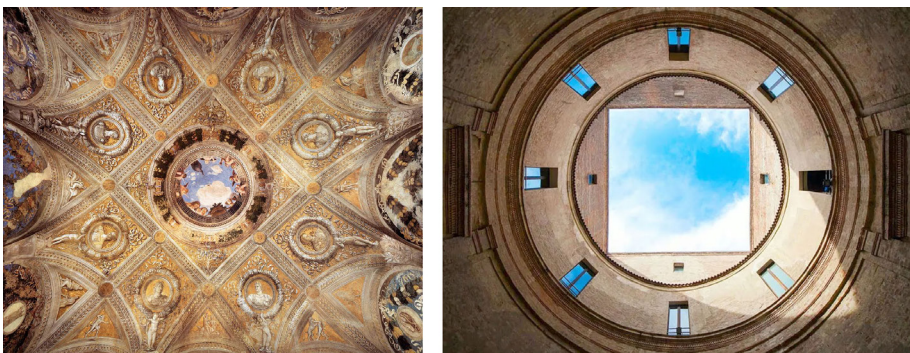


Figura 4. Mantegna: fresco del techo en la Cámara de los Esposos del Palacio Ducal de Mantua (izq.) y patio de su propia casa-taller en dicha ciudad (dcha.). Fuentes: arthistoryblogger.blogspot.com; vocedimantova.it.

³ El tratado de Francesco Di Giorgio tuvo dos versiones: una inicial, conocida como el *Tratatto I*, elaborada por el arquitecto entre 1478-1481; y otra posterior, el *Tratatto II*, fechada entre 1487 y 1500. Tomado de Merrill (2013: 2).

de la belleza renacentista, cuadrado y circunferencia, solo que la perspectiva a contrapicado hace ver a la circunferencia paradójicamente circunscribiendo al cuadrado en este techo del espacio —cuando en realidad es el prisma cuadrado el que circunscribe al cilindro y no al revés—, acaso tratando de mostrarnos la solución a la imposible “cuadratura del círculo” o aludiendo indirectamente a la belleza primordial de las proporciones del cuadrado y la circunferencia a las que responde la figura humana según describió Vitrubio.

LA CONDICIÓN GESTÁLTICA DEL VACÍO COMO FIGURA

En términos puramente gestálticos de la forma, el patio del palacio clásico ha de considerarse necesariamente como una “figura”, nunca como “fondo”. Se trata de una forma con una clara pregnancia en virtud de sus cualidades de simplicidad y estabilidad. Al erigirse en figura como vacío, es decir, “en negativo”, convierte a la masa construida del palacio en un fondo sobre el que destaca. Y esto es así porque, como veremos, es un elemento que condiciona el orden interno del palacio y orienta topológicamente su trazado.

Esta pregnancia figurativa del patio, en tanto que volumen vacío reconocible en el seno del organismo palacial, es una cualidad eminentemente clásica, incluso podríamos decir que de tradición histórica: del mismo modo que las plazas públicas se recortan como vacíos reconocibles en medio del tejido de la ciudad tradicional —y con más rigor y rotundidad geométrica en el caso de las plazas regulares de la Edad Moderna—, el patio se abre hueco en la masa del palacio. Esta equivalencia de “textura”, entendido esto en los términos gestálticos empleados en los análisis urbanos de Colin Rowe y Fred Koetter (1998: 54-86) en su libro *Collage City*, ocurre debido a su claridad en la delimitación morfológica de su contorno, al cerramiento visual de su silueta, es decir, a la precisión con que sus límites espaciales se establecen sin ambigüedades.

Por supuesto, al referirnos al espacio del patio aquí estamos considerando no solo el espacio vacío sino también las galerías que lo circundan, nunca incompletas (al menos no en sentido horizontal). Ahora bien, si el patio es perfectamente identificable como “figura” lo es precisamente por la presencia de ese “fondo” más o menos neutro constituido por las crujías de habitaciones que se disponen a su alrededor. Solo en algunos casos cabe hablar de cierta fluctuación en su percepción como figura o fondo, en la medida en que en ciertos niveles de análisis el patio posee esa cierta ambivalencia debido a ciertas peculiaridades normalmente forzadas por condiciones externas al proyecto arquitectónico.

Este es el caso del patio principal del palacio Borghese en Roma (1560), cuyo resultado final es quizá reflejo de un proceso sucesivo de ampliaciones

de la parcela inicial y las obras realizadas por varios arquitectos en cada fase (Waddy 1990: 73-127; Hibbard 1962). Su masa edificada se dispone perimetralmente, conforme al complicado perímetro poligonal de la parcela dentro la trama urbana histórica. Pese a estas premisas de irregularidad formal, la traza del patio es rectangular aunque de proporciones algo extrañas —es un rectángulo cuyos lados están en relación 7:5, a medio camino entre la sesquialtera 3:2 y la pentatercia 5:3—, y ocupa una posición inevitablemente descentrada respecto al conjunto; pero está resueltamente alineada con la fachada principal al Largo della Fontanella, recoge su acceso axial en los vanos centrales de su lado menor de cinco vanos, y se modula en planta para que los vanos centrales del lado mayor de siete vanos también sean la prolongación axial de la portada hacia la Piazza Borghese (fig. 5). El patio es, pues, una figura activa, en tanto que articula ortogonalmente los desiguales lados diagonales que lo flanquean y organiza las crujías más representativas del palacio; pero es también un fondo neutro que se traba ambiguamente con el jardín adyacente sin interposición de crujía estancial alguna, quedando algo difuminado en el conjunto al ser percibido como un espacio centrípeto y centrífugo simultáneamente.

Para completar el análisis gestáltico del patio, examinaremos la cuestión de la pregnancia figurativa aplicando la “ley de la buena forma” de Wertheimer a este vacío abstracto que estamos tratando. Resulta evidente que la forma del patio es la más privilegiada de todo el palacio: su geometría y proporciones irradian al resto del edificio. Siendo honestos con la realidad y la diversidad de casos de estudio, cabe afirmar que no siempre el trazado de todo el palacio deja traslucir un control formal completo, seguramente por las necesidades de acomodar diversas estancias de tamaño y usos muy diferentes. A lo sumo, es el trazado del patio el que de alguna manera puede contribuir al orden de ciertas estancias adyacentes a él, y con grados de intensidad variables. En ese sentido reformularíamos la hipótesis de partida de este estudio, pues no podemos verificar que la buena forma del patio provenga de la del palacio.

Hay muy pocas obras en las que esa pregnancia figurativa se dé simultáneamente en el patio y en el palacio. Considerando solo la traza, es decir, la forma en planta del palacio (huella), se aprecia una cierta tendencia en el Renacimiento y Manierismo hacia la forma ideal del cuadrado como la óptima para este tipo. Dejando al margen casos extraordinarios como la villa-palacio Farnese en Caprarola de Vignola (1559) —donde se combinan concéntricamente un pentágono exterior con un vacío circular (en realidad un decágono) en su interior—, la forma cuadrada es la única empleada por los arquitectos renacentistas cuando se han propuesto alcanzar esa completa armonía formal del conjunto, no solo aplicando esa forma a la silueta externa de las fachadas o a la interna del patio sino también desplegando ese orden regular a la configuración de las estancias palaciegas de las crujías perimetrales.

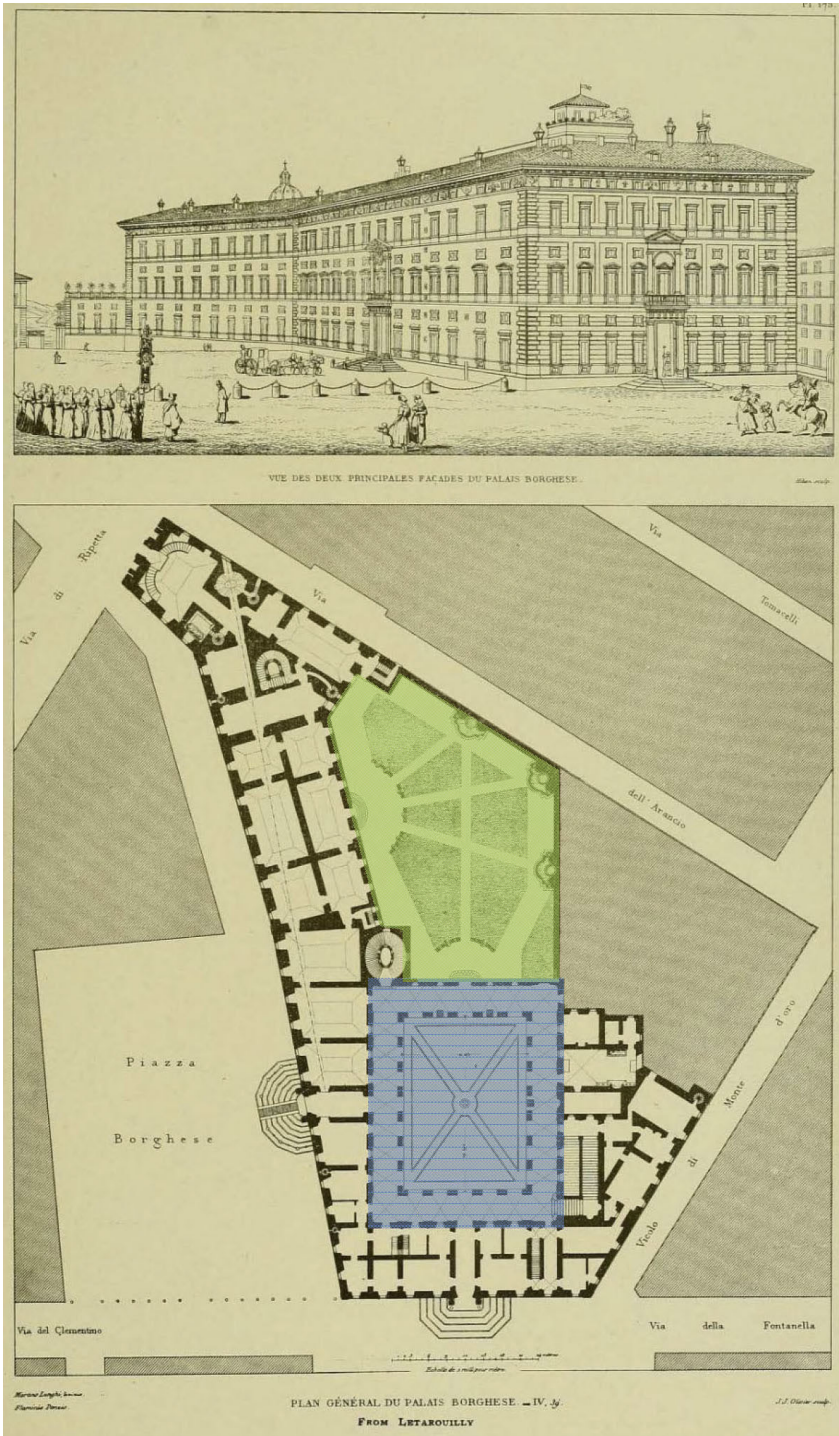


Figura 5. Planta general y vista urbana del palacio Borghese. Fuente: elaboración propia a partir de dibujos de Letarouilly publicados en Rowe y Koetter 1998: 78.

En los primeros intentos de regularidad formal integral, como son los casos del palacio florentino Medici Riccardi de Michelozzo (1444) y del palacio Piccolomini en Pienza de Bernardo Rossellino (1460), el vacío del patio y las cuatro fachadas del edificio se trazan sobre un diseño de proporciones muy próximas al cuadrado. Pero, si superamos ese análisis superficial, advertiremos que en ninguno de los dos se hace coincidir el centro geométrico del cuadrado exterior con el interior: la figura cuadrada, en este momento de gestación del *palazzo all'antica* de mediados del *Quattrocento* es apreciada por su “buena forma” en virtud de sus sencillas proporciones, capaces de resolver los problemas de diseño, si bien todavía parcialmente, no íntegramente.

En el palacio Medici Riccardi (fig. 6), Michelozzo proyecta un patio cuadrado sobre una cuadrícula de 3x3. La precisión de esa retícula sirve únicamente para situar las 12 columnas del *cortile* pero no para configurar regularmente las galerías de planta baja que lo circundan. Tomando por eje principal del patio el proveniente de la puerta y vestíbulo en su fachada principal, el cuadrado solo modula las galerías laterales paralelas al eje pero no las transversales; replica así el trazado de Brunelleschi en el palacio Busini realizado dos décadas antes, solo que aquí favorecido por la ortogonalidad de sus fachadas perimetrales. Cuando, pocos años más tarde, Michelozzo realiza el patio que lleva su nombre en el Palazzo Vecchio de Florencia (1454), el arquitecto se ve obligado a conciliar la falsa escuadra de las fachadas con la pretendida regularidad del *cortile*, tal y como entonces hiciera Brunelleschi antes que él, o como podemos advertir en el patio ligeramente romboidal del Palacio de Villasante (1536), actual palacio episcopal vallisoletano. La solución final difiere de la de su predecesor pues, mientras en el palacio Busini, Brunelleschi traza el vacío sobre un romboide que simula ser un cuadrado, Michelozzo asume la lógica constructiva de las galerías con anchura uniforme, renunciando a la figura ideal del cuadrado por la de un trapecio rectangular (con tres lados ortogonales y uno inclinado), como también vemos en las trazas del Palacio de los Condes de Rivadavia y del Palacio de Fabio Nelli en

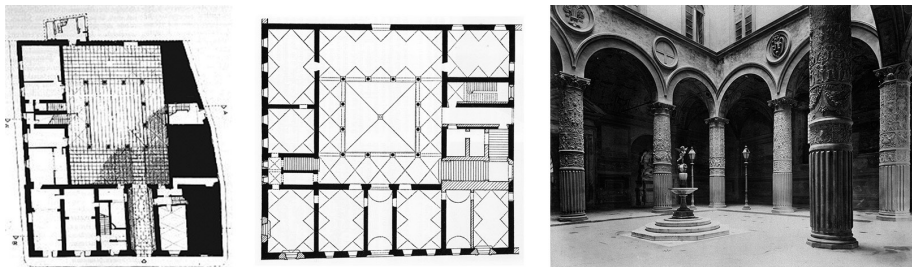


Figura 6. Plantas del palacio Busini (izq.) y del Medici Riccardi (centro), y vista de las arquerías del patio de Michelozzo en el Palazzo Vecchio de Florencia (dcha.). Fuentes: limen.org; Heydenreich & Lotz 1991:38; it.wikipedia.org.

Valladolid; no solo eso, pues en el Palazzo Vecchio, Michelozzo también se ve obligado a sacrificar la geometría circular del arco de medio punto en sus arcadas dada la diferente separación entre las columnas del patio, en aras a alinear las claves de todos los arcos que lo circundan, empleando para ello algunos arcos rebajados (no semicirculares) en los vanos más amplios.

Al proyectar el palacio Piccolomini, Bernardo Rossellino emplea con cierta ambigüedad la geometría del cuadrado. El vacío del patio es trazado sobre una figura casi cuadrada, y está subdividido en una cuadrícula de 3x3 como el Medici Riccardi. Su centro casi coincide con el del rectángulo definido por las fachadas exteriores del edificio y la galería al jardín; y tampoco dista mucho del centro geométrico del cuadrado definido por los cuatro muros de fachada perimetrales (el rectángulo anterior, si eliminamos la galería del lado del jardín). Las galerías del patio son también desiguales, siendo las de los flancos las más estrechas y alejadas de la modulación cuadrada, que solo se conserva en los tres tramos centrales de la galería transversal más próxima a la fachada principal. La cuarta galería, adyacente a la logia del jardín, es mucho más ancha que las demás, casi emulando la del palacio Medici Riccardi en su posición posterior y en sus proporciones.

En estos dos casos anteriores, la “buena forma” del patio y del palacio responden a figuras ortogonales e isomórficas, es decir, que figuras planas de lados perpendiculares que poseen proporciones iguales aunque distinto tamaño, ya sea la figura un cuadrado (Medici Riccardi) o un rectángulo-casi-cuadrado (Piccolomini). Este mecanismo geométrico también lo podemos apreciar en el palacio Strozzi proyectado por Giuliano da Sangallo (1489) y construido por Il Cronaca y Benedetto da Maiano en Florencia, donde el trazado se basa en un rectángulo de proporción pentatercia 5:3, tanto para el vacío central como para el contorno de las galerías que lo rodean, e incluso para el contorno de todo el edificio si se prescinde de una de las crujías de su lado mayor (fig. 7). En este último, se prefirió sacrificar el uso del isomorfismo en planta también para el rectángulo de las fachadas exteriores para procurar de una uniformidad de anchura a las cuatro crujías estanciales del palacio; aunque, a diferencia de los dos casos anteriores, aquí sí existe un punto central común a todas esas figuras rectangulares.

Con el avance del Renacimiento, y gracias a los soportes teóricos ofrecidos por los tratados de Filarete (1465), Alberti (1452, publicado en 1485) y Francesco di Giorgio (1478-1500), el interés neoplatónico por la materialización de estas figuras regulares creció notablemente. Basta mencionar aquí el doble cuadrado que genera la estrella de ocho puntas y dieciséis lados de la ciudad ideal de Sforzinda proyectada por Filarete; o el primer palacio romano en que podemos observar esta preocupación, el de la Cancillería (1485-95), donde

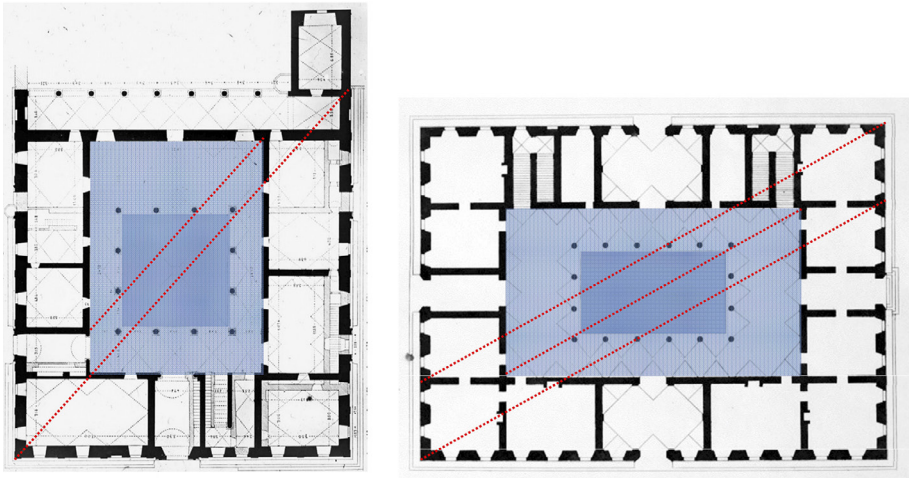


Figura 7. Planta del palacio Piccolomini en Pienza (izq.) y del palacio Strozzi (dcha.) en Florencia. Fuentes: elaboración propia a partir de plantas de la web proxy.europeana.eu y de Grandjean de Montigny 1815: lam. XV, respectivamente.

pudo intervenir precisamente Francesco di Giorgio y que cuenta con un patio rectangular de proporciones casi áureas (con 8x5 arcos en sus lados).

Para encontrar verdaderamente esa expresión ideal del vacío como figura debemos prestar una especial atención a la obra romana de Donato Bramante. Conviene recordar que su formación inicial se realizó en el palacio Ducal Urbino (c.1465), un complejo arquitectónico cuyo patio fue diseñado por Luciano Laurana con una evidente regularidad ortogonal, aunque sin la precisión del cuadrado (con galerías enfrentadas de 5 y 6 arcos). Su aprecio por la sintaxis geométrica y lingüística del patio es fundamental para entender la evolución de Bramante. Así queda reflejado poco después en su intervención en los enormes claustros cuadrados de Sant'Ámbrogio en Milán. Y, sobre todo, en su primera obra terminada en la capital papal: el claustro de Santa María della Pace (1500).

El maravilloso *chiostro* se construye sobre una traza cuadrada tanto para el vacío central como para la modulación precisa de las cuatro galerías claustrales. En ese caso, el orden impuesto por la cuadrícula de 4x4 intercolumnios se lleva hasta las paredes que delimitan el patio, replicando el orden de soportes de las arcadas en forma de pilastras pétreas con escaso relieve sobre los paramentos perimetrales en ambas plantas. Es más, la anchura de las galerías se corresponde con ese intercolumnio, y los cuatro vanos abiertos en su crujía septentrional también se alinean con cada arco del patio.

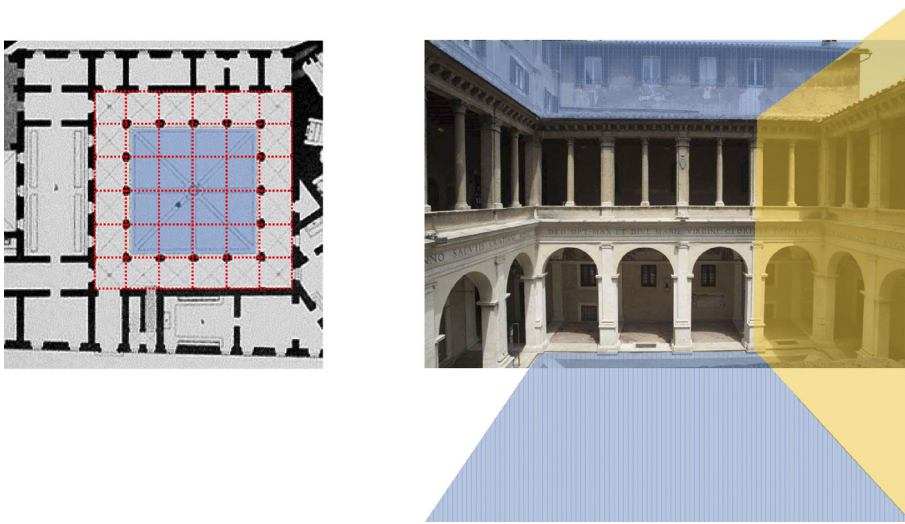


Figura 8. Bramante: frgamento de la planta del *chiostro* de Santa María della Pace y vista del interior del patio con fotomontaje a partir de la hipótesis de espacio cúbico según el trazado inicial de 3x3 vanos. Fuente: elaboración propia a partir de planta de Letarouilly y fotografía del autor.

Ahora bien, si Bramante lo hubiera empezado proyectando con solo tres vanos por lado —como sugirió Francesco Borsi (1989: 225-229)—, ya no sería el trazado el que atendiera a esa figura ideal plan del cuadrado sino todo el espacio tridimensional, puesto que la altura de las dos series de arcadas superpuestas tiene exactamente la dimensión del lado del cuadrado del vacío, lo que significa que ese volumen central hubiera sido un cubo perfecto, un auténtico cuerpo platónico (fig. 8).

Pareciera que Bramante se ocupa de construir aquella figura ideal que Alberti (1991: 390) designaba como “el primer cubo”, del que decía lo siguiente:

El primer cubo, cuya raíz es la unidad, está consagrado a la divinidad, por el hecho de que, obtenido él mismo a partir de la unidad, es a su vez unidad; dicen, además que es el único, de entre todas las figuras, señaladamente estable e igualmente bien asentado, ahora y siempre, sobre una base perfectamente sólida. (...) De ese cubo se derivará el establecimiento de las proporciones.

No podemos estar seguros de hasta qué punto Bramante hubiera preferido materializar el primer patio cúbico que el que finalmente realizó. Si, como decía Tafuri (1982: 50), en la obra bramantesca “la búsqueda de ‘imágenes’ se sustituye por la búsqueda científica de las leyes de configuración del organismo arquitectónico”, entonces ambos proyectos habrían de ser igualmente considerados por su anhelo de la figura ideal en tanto que ambas forman parte del proceso lógico de un proyecto sin soluciones preconcebidas.

Sembraremos aquí nuestra duda al respecto, dado que Bramante volvió a insistir en esa predilección por la figura ideal en su siguiente proyecto: el *tempietto* de San Pedro en Montorio (1502), y más concretamente, para el fallido patio circular que iba a albergarlo, según recoge Sebastiano Serlio en su *Tercer Libro* publicado en 1540 (fig. 9). Aquel patio, de haber sido construido con la misma precisión arquitectónica demostrada en el templete, hubiera representado como ninguno la figura ideal del vacío, aunque con su centro ocupado.

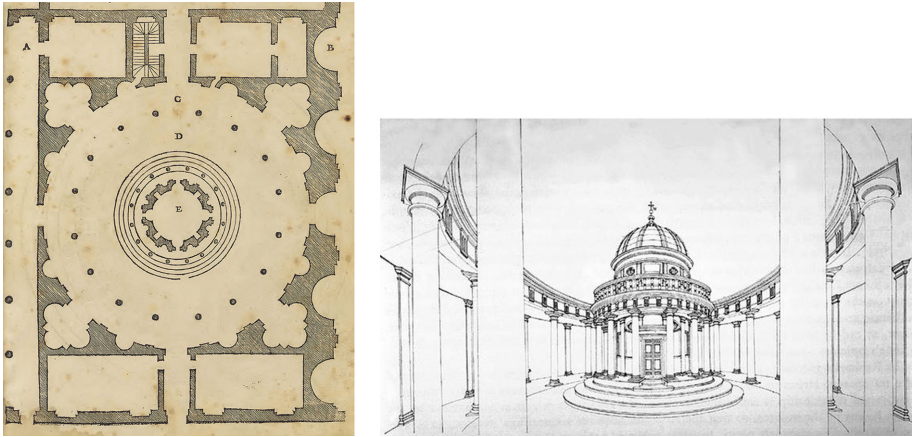


Figura 9. Planta del patio circular con el *tempietto* de San Pedro en Montorio publicado por Serlio (izq.) e hipótesis gráfica del patio circular originalmente proyectado por Bramante (dcha.). Fuentes: *Libro III* de Serlio; intranet.pogmacva.com.

Leonardo Benevolo (1981: 370) dice de este proyecto que es un trazado “irrealizable”, solo considerable en tanto que “hipótesis teórica”, y lo argumenta de esta forma comparando el peristilo del patio circular con el del templete:

En efecto, si la altura del orden resultase constante, los intercolumnios de ensancharían más allá de cualquier límite admisible, tanto constructiva como visualmente; pero si la altura del orden fuese mayor, el templo resultaría sensiblemente reducido y desproporcionado respecto a si agigantado cerco, haciendo perder todo el resalte al juego de las relaciones internas.

En cambio, Wolfgang Lotz, apoyándose en la descripción de Serlio, dice que al ser las columnas del patio iguales en número y proporciones pero de mayor tamaño⁴, el efecto de la perspectiva centralizada hubiera generado

4 Este detalle solo podemos constatarlo en la planta del grabado de Serlio en su *Tercer Libro*, donde el diámetro de las columnas del patio es vez y media la del templete, pero no se dispone de ninguna sección vertical o alzado del proyecto de este patio circular.

en el espectador una falsa percepción de equivalencia entre las columnas del patio y las del templete, pareciendo este de mayor tamaño y el patio también más espacioso (Heydenreich & Lotz 1991: 240). Creemos que esta interpretación es más verosímil, en tanto que el isomorfismo es un mecanismo muy habitual en los trazados de Bramante y su manejo del trampantojo ya lo había demostrado con maestría en el ábside de Santa María *presso* San Sático en Milán pocos años antes. La inverosimilitud constructiva aducida por Benevolo nos parece menos acertada si tenemos en cuenta, por ejemplo, el patio circular de la Villa Madama de Rafael en Roma o el del Palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada, o incluso su precedente morfológico de época imperial romana: el Teatro Marítimo de la Villa de Adriano en Tívoli.

En todo caso, ambos patios bramantescos presentan un asunto clave común en términos perceptivos y simbólicos: el volumen vacío “irradia” su orden de manera concéntrica y centrífuga hasta los límites espaciales del patio y los soportes perimetrales (las cuatro arcadas o el peristilo de columnas) actúan como elementos “terrenales” interpuestos entre el espectador y la divinidad, representada aquí por ese espacio vacío central (si nos atenemos a la interpretación albertiana antes citada del primer cubo). ¿Cabría pensar este vacío perfecto como la perfección inalcanzable (aunque deseable)? Desde el interior de un recinto así no se alcanza a aprehender el espacio: hay que salirse fuera, escapar del espacio ideal central para poder captarlo, lo cual es factible gracias al control dimensional del espacio en base a la perspectiva del vacío enmarcada por las arcadas (Santa María della Pace) o la columnata (San Pedro en Montorio). El mundo real, el delimitado por las paredes del patio bramantesco, recibe la luz y el orden de la divinidad que ocupa el inefable centro (vacío) del universo, al cual el hombre no puede asomarse más allá del límite terrenal impuesto por las arcadas perimetrales.

Cerramos aquí el asunto gestáltico de la “buena forma”, si bien hay numerosos ejemplos en el *Cinquecento* que atestiguan esta preocupación por diseñar el vacío del patio como la figura del palacio, principalmente enfocada hacia las apodícticas formas del cuadrado y la circunferencia. Rescataremos aquí, como última prueba de lo expuesto, la alabanza excluyente exhortada por Diego de Sagredo en *Las Medidas del Romano* (1526):

(...) destas dos figuras sobredichas que son redondo y quadrado hizieron los maestros antiguos estatuto: que todo lo que labrassen y edificasen se formase sobre el redondo y sobre el quadrado: y todo lo que fuera destas dos figuras se hallare sea tenido por falso y no natural” (Tafuri 1995: 250).

A modo de colofón y muestrario, baste recordar aquí ejemplos italianos tan relevantes como los patios cuadrados del Palacio del Té en Mantua de Giulio Romano (1525), el del Palacio Farnese en Roma de Antonio da Sangallo el

Joven (1541), o el del Palacio Thiene en Vicenza, obra de Giulio Romano pero ejecutada por Andrea Palladio (1570); y con trazado circular, el de la Villa Madama (c.1516) proyectado —aunque no completado— por Rafael a las afueras de Roma y el inscrito en la pentagonal villa-palacio Farnese en Caprarola de Vignola (1559), anteriormente mencionado. En España encontramos dos obras excepcionales a este respecto: el majestuoso patio circular del Palacio de Carlos V en la Alhambra de autoría atribuida Pedro Machuca (c.1528), y el patio cuadrado de la Lonja de Sevilla de Juan de Herrera (1572), el más abstracto debido a su isotropía bidireccional, quizá como transliteración de su *Discurso de la figura cúbica* según sugiere Rafael Moneo (2017: 53-103).

No obstante, conviene hacer una precisión final en este aspecto de la figura ideal en relación al espacio del patio. Su forma ha de considerarse en términos espaciales, pues es así como es percibido por el espectador, por lo que las argumentaciones bidimensionales en planta son obviamente incompletas. En términos fenomenológicos no es equivalente tratar de un vacío de traza cuadrada con una sola planta de altura (Palacio del Té en Mantua) que cuando posee dos (Palacio Thiene, claustro de Santa María della Pace) o incluso tres (palacios Strozzi o Farnese). La aprehensión de ese vacío no responde únicamente a criterios de abstracción geométrica, sino que sus tres dimensiones condicionan la experimentación del espacio en cada caso, además del lenguaje arquitectónico y las proporciones de sus elementos.

Un vacío extenso y delimitado solo por un volumen perimetral de planta única como el Palacio del Té se percibe espacialmente casi con la misma sensación de generosa amplitud horizontal de un claustro perteneciente a un monasterio medieval o a una catedral. El espacio se percibe con una tensión centrífuga, atenta al perímetro delimitador y no al vacío del centro. Quizá por ello Juan de Herrera, siguiendo la tradición tipológica de los claustros catedralicios, diseñó el claustro de su gigantesca Catedral de Valladolid como pieza anexa de una sola planta, en un tono que roza lo doméstico, es decir, sin una escala proporcionada al volumen al que pretendía acompañar. Podríamos interpretar que ese claustro era un liberador contrapunto al espacio interior de la catedral, tan inmenso como opresor por su fuerte interioridad.

En cambio, cuando el vacío es menos extenso y se rodea de dos o tres alturas el espacio, la percepción del patio deviene centrípeta, convirtiendo a las galerías perimetrales en excepcionales balconadas volcadas a ese vacío central. A esto se suma la concepción estratificada del palacio, que, al llegar al patio, se traduce en una compleja sintaxis lingüística y tectónica de arcadas superpuestas con un sentido ascensional, representativo y simbólico. Así ocurre con la superposición de órdenes toscano y jónico en el patio del Palacio Farnese (en los dos primeros niveles proyectados por Antonio da Sangallo), en el del Palacio de Carlos V en Granada, en el de la Lonja de Sevilla o en el

conocido como “Patio Herreriano” de Valladolid. En cambio, en casos como el vallisoletano Palacio del Licenciado Butrón, que cuenta con una mayor dimensión en altura que en anchura, la figura se hace más abstracta y cúbica —sin serlo, pues es cuadrado en planta pero su altura supera a la altura de la arista del teórico cubo espacial—, efecto que queda reforzado por el empleo de arcadas de número par de vanos —tres galerías de cuatro arcos de medio punto de idéntico radio cada una— y por el uso del orden jónico en los 3 niveles superpuestos, si bien con altura decreciente del fuste de las columnas en sentido ascendente.

En este sentido es pertinente volver sobre la hipótesis de este estudio y preguntarse si las dimensiones del vacío condicionan las de la masa o si es al contrario. Dicho de otra forma: si al tratar de proporcionar la forma ideal de la cúpula sobre crucero en la iglesia renacentista es el radio de la cúpula o de los arcos del crucero que la sostienen los que sirven de pauta modular al resto de las naves y arquerías, ¿podemos llegar a suponer algo similar sobre las dimensiones del espacio vacío respecto a las de las alturas de cada planta del palacio, es decir, a la de los estratos compositivos de su fachada principal? Evidentemente, el rango de dimensiones para fijar la altura de las plantas de un palacio posee unos márgenes razonables a los que el patio también debe atenerse por razones de comodidad y economía.

Con el planteamiento casi axiomático de unidades espaciales seriadas o “*campatas*” (Benevolo 1981: 81-82) desarrollado por Brunelleschi, la dimensión en altura del palacio ya no es libre como vemos en obras tardo-medievales como el Palacio de los Vivero de Valladolid, resuelto con sistema arquiteado de vigas de madera. El uso del arco de medio punto relaciona el intercolumnio en planta con la altura de la arcada y la anchura de la galería, casi siempre igual o muy próxima a la separación entre columnas (fig. 10).

De este modo, solo cabe el juego de alturas que deriva de la distancia entre el extradós de las arcadas y la imposta horizontal que separa los pisos: la flexibilidad de la composición oscila entre la tangencia estricta entre arco e imposta, empleadas por Brunelleschi, Michelozzo o Laurana en el primer Renacimiento de Florencia o Urbino; o por la inserción de un friso sobre las arcadas cuando los arcos no descansan directamente sobre el capitel de las columnas, en una articulación del soporte más compleja y rica como descubrieron en Roma arquitectos como Bramante o Antonio da Sangallo, luego canonizado con la figura de “la serliana” ampliamente usada en el Manierismo por Palladio o la escuela herreriana en el entorno vallisoletano.

Ante la libertad con la que los arquitectos del palacio clásico respondieron a las demandas y condicionantes en sus proyectos, no cabe una respuesta cerrada a la cuestión arriba planteada. El orden externo no refleja el interno, o lo que es lo mismo, la composición del palacio no deriva de la del patio

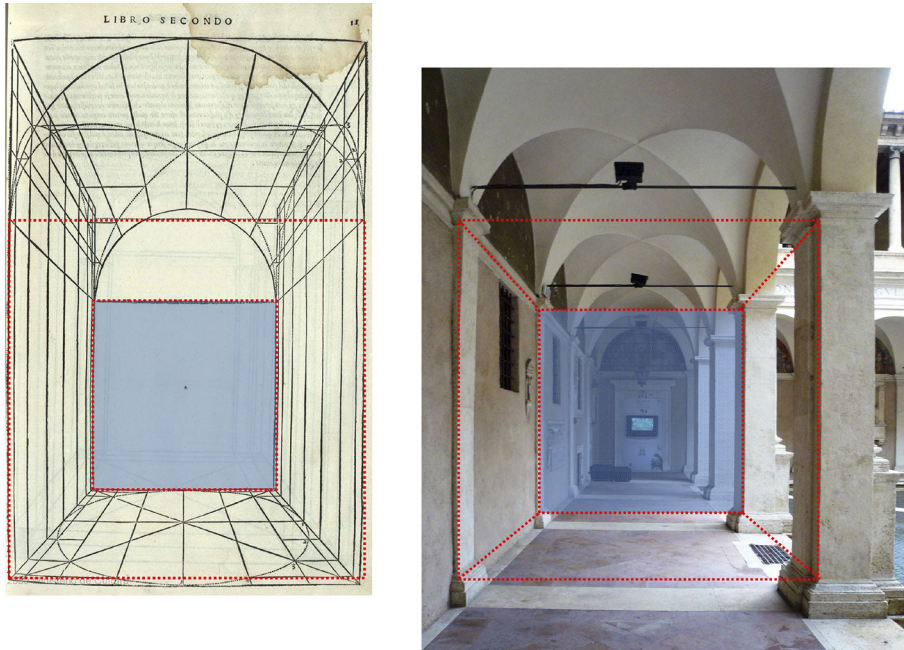


Figura 10. Serie de *campatas* en una galería del *chiostro* de Santa María della Pace Planta y explicación gráfica de dicha unidad espacial según Serlio. Fuente: elaboración propia sobre fotografía del autor y *Libro II* de Serlio, 1551.

necesariamente pero tampoco puede ignorar sus fuertes limitaciones compositivas. La observación de los principios clásicos no implica por igual a los elementos del patio y de la fachada, pues en esta última incluso pueden no hacerse visibles los órdenes clásicos, como sucede en los palacios florentinos o en los mismísimos palacios Farnese de Roma o en el de Carlos V en Granada. En el caso de Valladolid esta interdependencia está ausente por completo, pues, aunque el patio pueda tener cierta sintaxis compositiva más rigurosa en ocasiones —como ocurre en los palacios del Licenciado Butrón o de Fabio Nelli—, el diseño exterior de los palacios se limita a combinar herencias tardo medievales con algunos elementos sueltos o portadas clasicistas pero que en ningún caso ordenan compositivamente todo el conjunto en su apariencia exterior. Únicamente podríamos señalar a la Lonja de Sevilla de Juan de Herrera como el único ejemplo que verdaderamente es resuelto como una estructura palaciega surgida de la composición del patio, o al menos, al todo unitario del edificio; en palabras de Rafael Moneo (2017: 83-84):

(...) la estructura de la planta se transparenta en el plano vertical de la fachada con increíble rigor. La fachada como extensión de la planta o, mejor dicho, como paradigma plano de la tridimensionalidad de lo construido. Y así, en el plano vertical que la configura están presentes tanto la estructura muraria del edificio como el sistema de vacíos, que da lugar al espacio habitable.

TOPOLOGÍA Y ESTABILIDAD FORMAL DEL PATIO

La configuración dialéctica del palacio clásico como suma del patio (figura) y de las estancias (fondo), puede plantearse como axioma tipológico pero no topológico. Dicho de otro modo: si en el tipo “palacio-clásico-con-patio” la coexistencia de una masa y un vacío interno es primordial y constante en todos los modelos que pudiéramos señalar —desde, por ejemplo, el palacio Busini-Bardi (Florencia, c.1425), atribuido a Filippo Brunelleschi, hasta el palacio Valmarana (Vicenza, 1565) de Andrea Palladio—, las diferencias espaciales en términos de topología son notorias en los palacios clásicos.

Bajo una perspectiva topológica cabe al menos tratar de dos asuntos clave para explicar la diversidad en este tipo y su “estabilidad formal”, parafraseando a Cortés (1991: 9-14): una, relativa a la posición, según la figura del patio ocupe o no el centro del palacio; y otra, relativa a la dimensión, que atañe a la escala y, en consecuencia, a la densidad del tipo, según la proporción que represente el tamaño de la figura vacía respecto al fondo lleno. Ambos parámetros definen conjuntamente el carácter espacial del patio y, sobre todo, muestran la capacidad de éste como “figura activa”, no solo en el nivel puro-visual que hemos visto antes sino en el del orden interno del palacio —lo que antes hemos denominado como “estabilidad formal”—, pues es el elemento responsable de conciliar las demandas funcionales y las estéticas, la comodidad y su representatividad.

El *Trattato di Architettura Civile e Militare* de Francesco di Giorgio se convirtió en la primera compilación de trazados de palacios a finales del *Quattrocento*, más como fórmula intuitiva que como catálogo científico. En él únicamente se diferencian tres clases de *case* (casas o palacios): las de los *artisti* (artesanos), las de los *mercanti* (comerciantes) y las de los *signori* (nobles). Solo las dos últimas contienen un *cortile* (patio interior columnado), seguramente por su mayor tamaño y reflejo de su superior estatus social (fig. 11). Lo que a nosotros nos interesa de esos primitivos esquemas —no pueden considerarse trazados reales de la planta de un edificio, y carecen de precisión métrica, pues son meros bocetos de líneas sin sentido constructivo— es la manera en que todos ellos, independiente de su disposición interna y de su tamaño, son dibujados en esas páginas manuscritas.

En todos esos trazados, el patio, rectangular o cuadrado, ocupa una posición centrada respecto al volumen edificado y es alineado con el acceso axial desde su puerta principal. Las escaleras, a menudo un par, se disponen en los flancos con simetría bilateral respecto al eje central señalado. Los atrios, identificables por su forma circular, y los salones, normalmente rectangulares pero no demasiado alargados, ocupan una posición axial o formando parejas simétricas en los lados y generan un orden interno de habitaciones secundarias a su alrededor. Si examinamos con calma el amplio repertorio

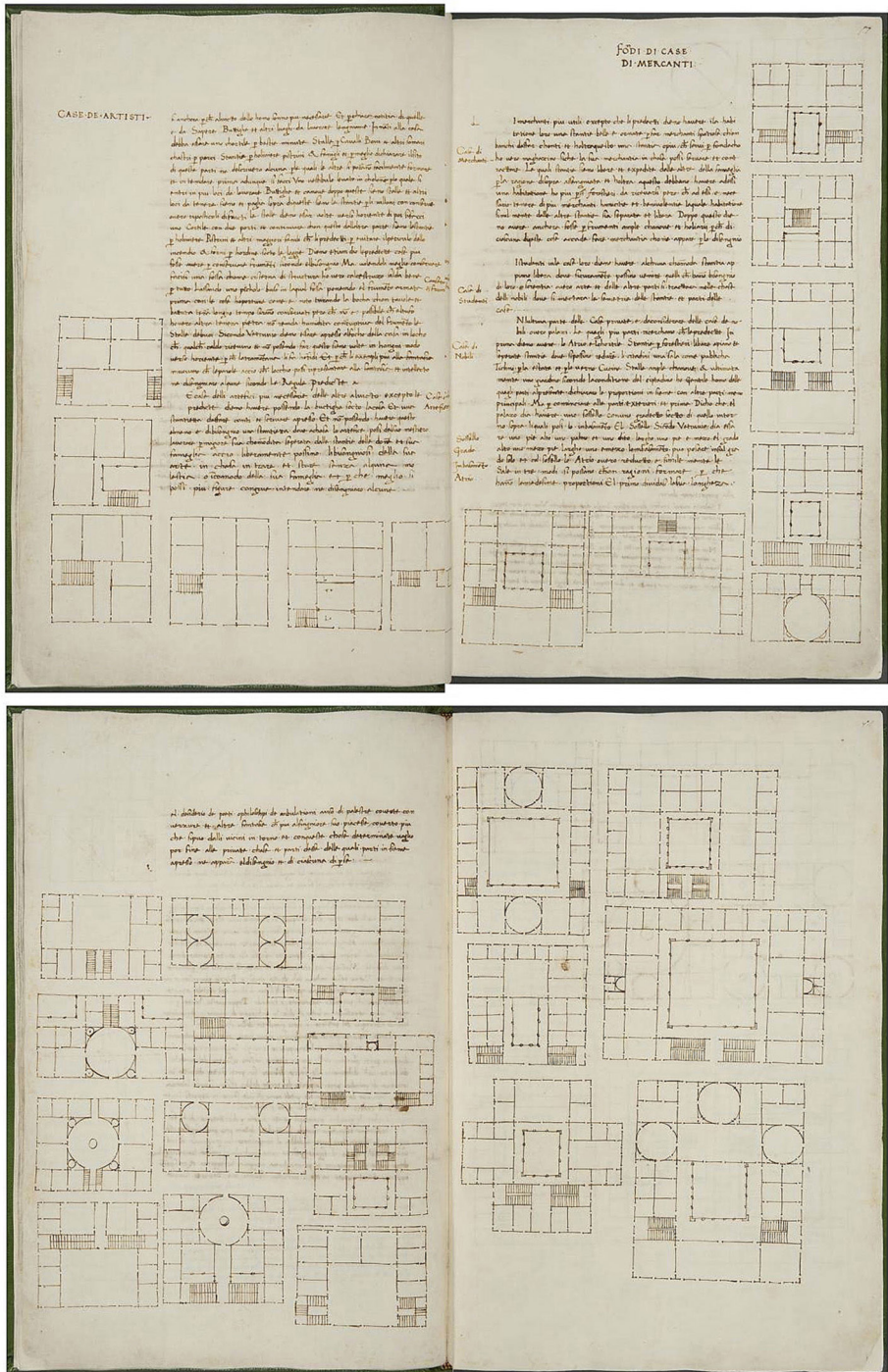


Figura 11. Trazados de casas para artistas, comerciantes y nobles dibujados por Francesco di Giorgio Fuente: *Trattato di Architettura Civile e Militare*, 1478-1500.

tipológico dibujado podemos colegir que todos los trazados parten de dentro hacia fuera: primero se dibuja la forma cuadrangular del patio como silueta ortogonal y luego se prolongan sus cuatro líneas perimetrales, extendiéndose periféricamente su elemental orden geométrico hacia el resto de la planta sin que ninguna de esas líneas maestras sufra interrupción alguna. En el interior del patio se marcan series de puntos gruesos a modo de columnas, y quedan enlazados mediante una línea continua que delimita el vacío central y lo separa de las galerías claustrales. También en todos los casos se respeta la norma aritmética dictada por Alberti (1991: 292): “Harás los intercolumnios impares: las columnas no las coloques sino en número par”. La mayoría de los patios cuentan con tres o cinco vanos —es decir, cuatro o seis columnas o pilares—, y solo algunos tipos señoriales alcanzan a ser de siete. Y las crujías que rodean a este *cortile*, cuando son simples, no suelen duplicar en anchura la de la galería claustral adyacente, aunque esto es menos riguroso al haber gran disparidad de soluciones. Si comparamos estos “trazados esquemáticos” del *Tratatto* con los precisos dibujos de las diversas versiones de la planta para el proyecto para la nueva Casa della Sapienza en Siena —datado en torno al 1492 (Fiore & Tafuri 1993: 296-301), y, por tanto, coetáneo del *Tratatto II*— podemos advertir ese interés de Francesco di Giorgio por ordenar el edificio a partir del patio, pues independientemente de las proporciones cuadradas o rectangulares de éste, la disposición de las estancias en las crujías perimetrales son ajustadas conforme a la modulación de los intercolumnios de su *cortile*. Hay, en resumidas cuentas, previsto un papel “ordenador” del espacio en la naturaleza del patio clásico desde sus primeras manifestaciones teóricas, hecho que queda refrendado más adelante por Serlio en su *Settimo Libro* (publicado en 1575) como ejemplo “*D’vna habitatione per far drento alla citta in luogo nobile*” (fig. 12).

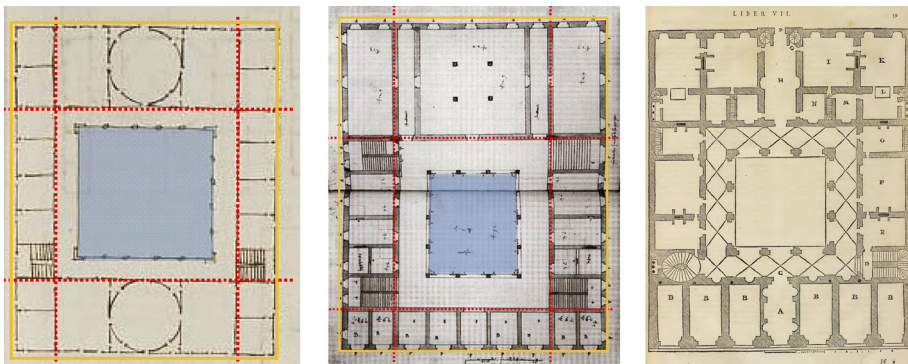


Figura 12. Boceto de trazado en planta para una *Casa di Signori* (izq.) y para la Casa della Sapienza en Siena (centro) por Francesco di Giorgio, y planta de un palacio noble urbano (dcha.) según Serlio. Fuentes: *Trattato di Architettura Civile e Militare* de F. di Giorgio, 1478-1500; *código Magliabechiano* II.1.141 en Fiore & Tafuri 1993:299, c.1492; *Libro VII* de Serlio, 1575.

No ha de extrañar, pues, que aún en las parcelas urbanas más complicadas geoméricamente hablando, la primera decisión del arquitecto sea la de situar el patio con precisión de la manera más centrada posible y con un tamaño adecuado. Los ejemplos más ilustrativos de lo que supone crear un orden regular mediante el vacío del patio en el seno de una masa muy irregular son los dos palacios contiguos para los hermanos Angelo y Pietro Massimo, construidos en Roma por Peruzzi (1532 y 1536), como acertadamente ha analizado Antón Capitel (2005: 68-79).

En el palacio de Angelo, el patio es dispuesto reforzando la axialidad central de la traza; está ubicado en una posición muy retrasada en la parcela y su tamaño es desproporcionado —si consideramos a la cantidad de estancias a las que sirve en sendas plantas—, a tal punto que se resuelve con solo una de las cuatro galerías que habitualmente rodean al vacío y con el único cometido de actuar de vestíbulo distribuidor en el arranque y desembarco de la escalera. En cambio, en el palacio de Pietro —más conocido como el *Palazzo Massimo alle Colonne*— Peruzzi elude la rigidez axial al centrar el patio en favor de una disposición más cómoda y representativa con gran habilidad de diseño (Murray, 1986: 164-166) (fig. 13). La axialidad, anunciada desde el célebre pórtico columnado de su fachada, desaparece al llegar al patio al producirse un *décalage* entre el eje de ingreso y el del patio interior. Este cuenta con una forma en planta muy próxima al cuadrado y con la clásica subdivisión en retícula de 3x3 vanos, propio de los patios de

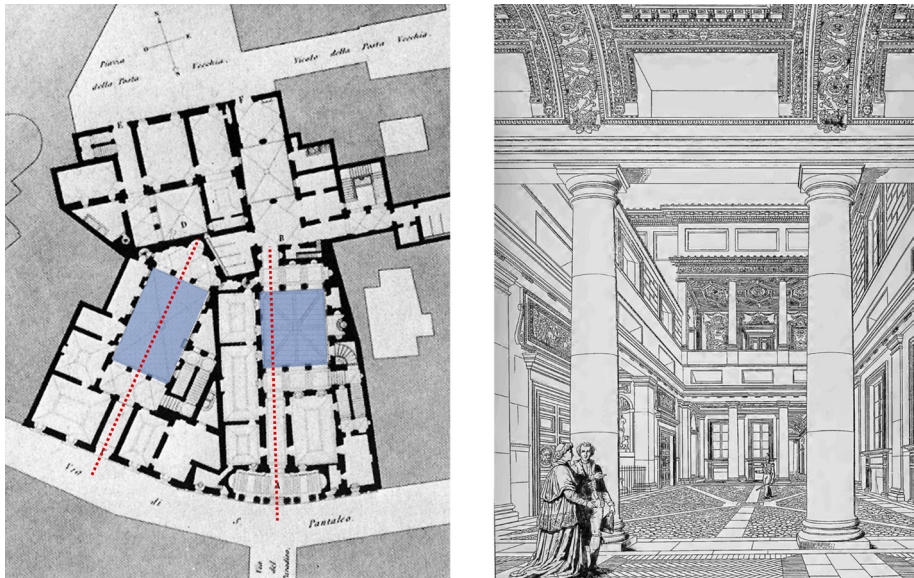


Figura 13. Plantas de los palacios romanos para Angelo y Pietro Massimo proyectadas por Peruzzi (izq.) y perspectiva del patio del de Pietro Massimo. Fuente: elaboración propia a partir de Letarouilly 1840.

tamaño reducido. Efectivamente, este vacío es mucho más comedido que el del palacio vecino y cumple un papel articulador más completo en ambas plantas, pese a no disponer tampoco de las cuatro galerías en su perímetro: en planta baja se mantienen dos de ellas enfrentadas y en perpendicular al eje de avance del espectador, adquiriendo así la presencia convencional de un patio clásico; además, en los otros dos lados del patio se simulan las galerías restantes mediante el recurso de las pilastras que contribuyen a sostener un entablamento continuo a lo largo de los cuatro frentes del patio. En él se repiten los huecos apaisados (en forma de tragaluz diagonal) a intervalos iguales, con el fin de homogeneizar el perímetro del patio pese a la naturaleza desigual de sus lados.

Como es sabido, *Il Settimo Libro d'Architettura* de Sebastiano Serlio (1575) apareció publicado póstumamente, casi un siglo más tarde que el *Tratatto* de Francesco di Giorgio. En él encontramos un magnífico repertorio de soluciones de palacios (y villas), muchos de ellos con patio, para ser construidos *fuori della città* o *alla villa* (sic). Serlio tuvo en gran consideración a los edificios ya construidos o proyectos realizados con suma regularidad —recordemos la extraordinariamente cuadrada villa napolitana en Poggio Reale de Giuliano da Maiano (c.1488) publicada en su *Libro III*, sobre la que Serlio hizo su propia versión—, sobre todo en ubicaciones campestres y de costa, aunque también hay algunos casos urbanos. La libertad de contar con un solar despejado sin condicionantes, lógicamente conlleva una disposición centrada del patio —cuando lo tiene, pues no siempre es necesario y es el contorno el que deja de ser tan compacto y cerrado en favor de composiciones más abiertas resueltas con varios cuerpos— conforme a trazados axiales y a unas proporciones en planta notablemente regulares mayoritariamente inscritas o derivadas de la figura cuadrada.

Sin embargo, los casos más interesantes del *Libro VII* (para nuestro estudio) son aquellos que el autor ofrece al lector como *propositioni*⁵ (sic), es decir, como propuestas de solución al problema de la irregularidad. Serlio (1575: 128) designa a estos once proyectos como “*De siti di diverse forme fuori di squadra*”, resueltos en parcelas entre medianeras “*dove non si potra sperare luce alcuna*”, obviamente en medio urbano. Además de comentar cada *propositione*, para ilustrar cada caso dibuja y publica dos láminas: una, de la traza en planta; y otra, de la fachada principal. Este detalle, como ahora veremos, resulta fundamental para la comprensión del planteamiento

5 Las *propositioni* a las que aquí nos referimos están numeradas ordinalmente entre la primera y la decimoctava, y ocupan los capítulos entre el LV y el LVII (Serlio 1575: 128-190). De estas 18 soluciones hay 7 —la nº8 (cap. LXII), la nº9 (cap. LXIII), la nº10 (cap. LXIII), la nº11 (cap. LXV), la nº12 (cap. LXVI), la nº13 (cap. LXVII) y nº15 (cap. LXIX)— que no responden a ese planteamiento sobre una parcela irregular; tampoco nos interesa la nº18 (cap. LXXII) por no ser un tipo palacial sino una agrupación de apartamentos a modo de *insulae* romana. Por tanto, todas estas *propositioni* han quedado al margen de nuestro análisis.

topológico del vacío del patio, y supone un respaldo a nuestra hipótesis acerca de la vinculación directa entre su condición topológica y la estabilidad formal del palacio entero.

Nos interesa analizar aquí estos casos difíciles, pues es en ellos donde ese descuadre del contorno del solar genera conflictos compositivos en el encaje del patio interior respecto al trazado general del palacio. En todos esos palacios la masa del edificio se torna en “relleno”, una especie de fondo amorfo que colmata la parcela hasta sus tres medianeras y el plano de fachada. El vacío es situado en una posición central respecto a los irregulares límites de la parcela, de modo que pueda quedar rodeado por la masa periférica con el mayor grosor posible. Así entendido, el patio es proporcionado en escala respecto a la silueta perimetral, con unas dimensiones que oscilan entre $1/3$ y $1/2$ respecto a la anchura y a la profundidad del solar. Por este motivo de escala, la regularidad geométrica del patio no aspira al ideal cuadrado en todos los casos —habitualmente, de 3×3 intercolumnios—, pero como poco adopta una forma rectangular con 3 vanos en su lado más corto y 5 en el más largo.

Hay, no obstante, tres directrices compositivas a las que Serlio se atiene indefectiblemente al trazar el patio regular de estos diez palacios urbanos *fuori di squadro* (fig. 14):

1. Las arcadas tienen soluciones diversas en número de galerías y vanos, dependiendo de la forma y tamaño relativo del patio, pero siempre con una pretensión de unidad espacial.

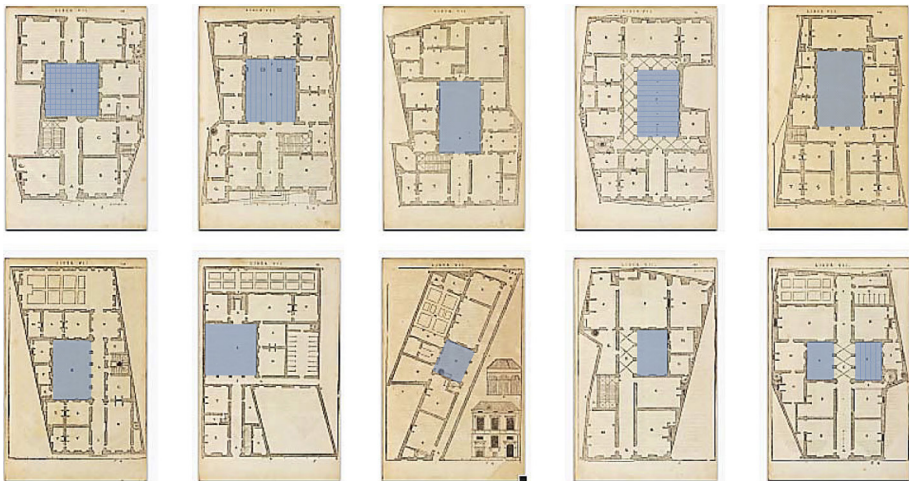


Figura 14. Plantas de las *propositioni* de palacios urbanos *fuori di squadro*. Fuente: *Libro VII* de Serlio (1575). Identificación ordinal y por capítulos de cada modelo, de izquierda a derecha y de arriba abajo: 1ª (LXV), 2ª (LVI), 3ª (LVII), 4ª (LVIII), 5ª (LIX), 6ª (LX), 7ª (LXI), 14ª (LXVIII), 16ª (LXX) y 17ª (LXXI).

2. Al centrar el patio entre los límites del solar, se da siempre preferencia al centrado en sentido de la profundidad, no en el de la anchura, para lograr un equilibrio masa/vacío bien proporcionado.
3. El patio tiene una disposición ortogonal derivado de la alineación urbana, que viene marcada por el abatimiento del eje de simetría bilateral desde el plano vertical de fachada hacia el plano horizontal del suelo.

Las consecuencias de la primera directriz se reflejan en la diversidad tipológica del patio como tal. En los casos más estrictos, el patio se limita a ser un vacío definido por los muros perimetrales, con ausencia total de galería alguna (1ª *propositione*, cap. LXV; 3ª, cap. LVII). En otros casos el patio cuenta con al menos una galería que da continuidad al vestíbulo alargado del acceso principal, bien alineándose con él (6ª, cap. LX; 14ª, cap. LXVIII; 16ª, cap. LXX; 17ª, cap. LXXI) o bien atravesado (5ª, cap. LIX; 7ª, cap. LXI). Cuando hay posibilidad de dos galerías, estas se disponen en perpendicular al eje de avance del espectador según se adentra en el palacio, de modo que la perspectiva del patio esté enmarcada por la primera arcada y se enfoque hacia la arcada opuesta del fondo del espacio (2ª, cap. LVI). Si llega a tener tres galerías, entonces se adopta el criterio anterior de dos arcadas enfrentadas en paralelo a la fachada principal y la otra galería se enfrenta a una pared medianera articulada con pilastras repitiendo su ritmo de intercolumnios para construir una ilusión de patio completamente rodeado por galerías claustrales con arcadas (4ª, cap. LVIII). Este recurso de las pilastras está también presente en otras *propositioni* articulando hasta 3 paramentos del patio (5ª, LIX; 6ª, cap. LX). En todo caso, la aspiración a mostrar un patio completo, con todos sus elementos, llevan a una configuración escenográfica del vacío, no gobernada meramente por criterios funcionales.

La segunda de las directrices compositivas es aplicada cuando el polígono irregular del solar posee considerables entrantes cóncavos hacia el centro del mismo. Serlio no duda en dar preferencia a la posición centrada del vacío respecto a la profundidad del solar, aunque eso suponga la renuncia a que el patio esté rodeado perimetralmente por crujías de anchura aproximadamente homogénea. En ese caso, la medianera actúa como límite lateral del patio total (7ª, cap. LXI) o parcialmente (1ª, cap. LXV y 4ª, cap. LVIII), pero la posición centrada del vacío permanece intacta. El hecho de que, en prácticamente todos los casos propuestos por Serlio, el patio interior se localice tras un cuerpo con doble crujía paralelo a la fachada conlleva un “retraso” notable de la visión del vacío desde la puerta de entrada. Este desarrollo en profundidad alarga la idea del tránsito exterior-interior, dilata ceremonialmente el ritual de acceso al patio, lo cual genera una expectativa prolongada en el tiempo, al quedar el vacío luminoso visible al final de la secuencia espacial. Las demandas de representación son atendidas desde el

proyecto arquitectónico clásico manipulando el espacio y el tiempo en las entrañas del palacio como un recurso fenomenológico y psicológico.

En correspondencia con la anterior, la tercera directriz adquiere una suma relevancia en el entendimiento último del patio, pues compromete de nuevo los asuntos compositivos con los representativos. En nueve de las diez *propositioni* objeto de estudio las trazas del palacio se apoyan sobre una línea básica: la alineación de la fachada en la calle a la que se asoma la parcela. En efecto, el trazado compositivo del palacio asume una pauta ortogonal que deriva del cruce en ángulo recto de las líneas paralelas a la fachada y de las perpendiculares a estas. Con ello se garantiza el buen orden interno de las estancias en recintos de formas ortogonales, incluyendo al patio como uno de ellos. Pero siendo importante la línea de calle, aún más importante es la decisión de componer los huecos de la fachada de modo que la puerta siempre esté centrada en la mitad de la misma. Al hacerlo así, la fachada adquiere la solución regular *par excellence*: la composición con simetría bilateral clásica con la que siempre fueron concebidos los frontispicios de los templos a imagen y semejanza del rostro y el cuerpo humanos, referencias antropomórficas fundamentales en el Renacimiento (Wittkower 1995: 17-37). Y, lo que es más, la puerta de entrada al palacio se proyecta sobre la mediatriz de ese frente principal, dando origen al eje que vertebra todo el edificio hasta el fondo de la parcela. De hecho, este eje central pone en contacto las dos “figuras activas” de todo palacio clásico: su fachada principal y su patio interior. Se favorece así “una progresión a partir de fachada-figura (sólida) hacia patio-figura (vacía)”, parafraseando a Rowe y Koetter (1998: 80). Y esa vinculación fachada-patio es inteligentemente advertida por Serlio, pues, como anunciábamos antes, la mayoría de estas *propositioni* fueron ilustradas en su *Libro VII* precisamente con la planta y la fachada principal de cada palacio urbano.

La posición centrada de la puerta, independientemente de la configuración regular o irregular del palacio, se convierte en un axioma de la sintaxis clásica, al cual se subordinan el resto de decisiones del trazado. Así, de las diez soluciones *fuori di squadra* dibujadas, seis de ellas cuentan con una axialidad manifiesta al hacer coincidir el eje de la puerta principal con el centro geométrico del vacío del patio —en términos estrictamente geométricos, se produce un abatimiento del eje de simetría del plano vertical de fachada sobre el plano horizontal del suelo, fijada la charnela de giro en la línea de tierra de ese alzado—, siempre conservando la ortogonalidad entre eje central y línea de calle (plano de fachada). El vacío se percibe como un espacio iluminado al fondo de la perspectiva de ingreso, y siempre enmarcado por una serie de arcos perpendicular al sentido de avance del espectador; este actúa como diafragma o atajo visual, construyendo un marco arquitectónico de la vista más escenográfica y representativa del interior palacial, como hemos visto

antes en el Palacio de Pietro Massimo de Peruzzi. En las restantes opciones, la axialidad central se impone pese a la irregularidad del palacio, pero aun así se ubica con tal habilidad que al menos se hace coincidir el eje con una galería lateral del patio (fig. 15), tal y como sucede en el Palacio de Ángelo Massimo de Peruzzi. Se genera así un acceso al vacío de manera tangencial, indirecta, que se entiende con bastante naturalidad en tanto que contribuye a potenciar esa dilatada transición espacial entre el vestíbulo profundo y oscuro y el vacío central iluminado gracias a la penumbra de esa galería lateral alineada con esas *fauces* clásicas

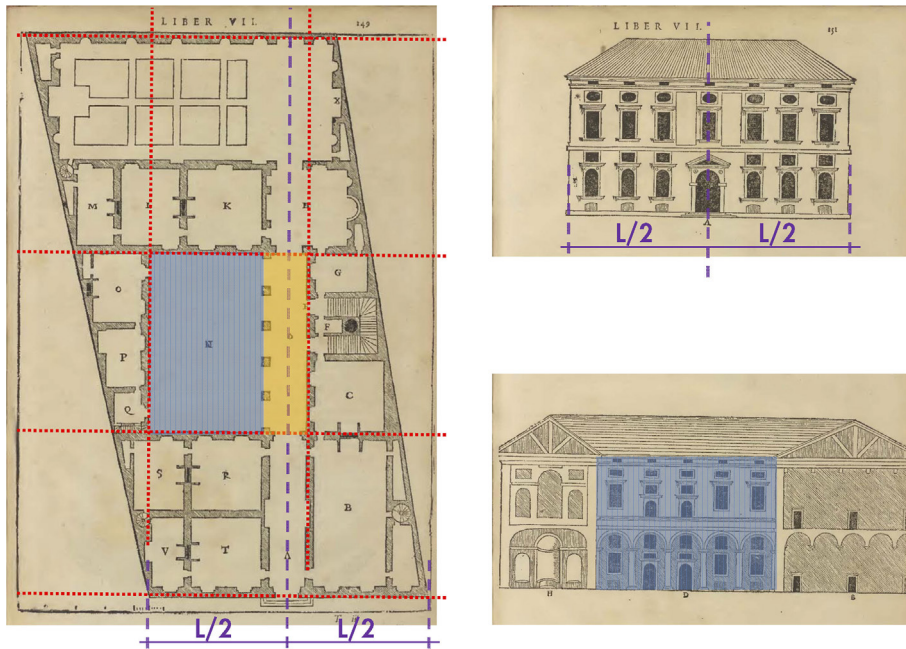


Figura 15. Planta, fachada urbana y sección por el patio de la *Sesta propositioni* de palacio urbano *fuori di squadro* según Serlio. Fuente: láminas del capítulo LX publicados en el *Libro VII* de Serlio, 1575.

PRECISIONES⁶ FINALES: COMPLEJIDAD Y ELEMENTALIDAD DEL PATIO CLÁSICO

A lo largo de los epígrafes anteriores se han ido presentando una serie de “precisiones” con la intención de diseccionar el elemento “patio” y analizarlo al margen de la matriz “palacio”. Estas apreciaciones finales tratarán de aclarar

⁶ Usamos aquí el término “precisión” en la doble acepción según el Diccionario de la R.A.E. (edición del Tricentenario, 2021): uno, como cualidad de preciso (del latín *precisio*, *-onis*, es decir, “corte”, “concisión”); y dos, en sentido filosófico, como “abstracción o separación

en qué medida el empleo de esta metodología invertida (por aislamiento del componente individual) nos ha permitido profundizar en ciertos aspectos compositivos claves del palacio clásico (como totalidad).

En primer lugar, al reconocer la esencia del espacio del patio como vacío sustraído a la masa del edificio, se ha podido comprobar su concepción espacial elemental, en tanto que unidad primordial espacial, debido a su configuración próxima al cubo. La preferencia por las proporciones cúbicas no hace sino resaltar su condición abstracta como vacío y como figura ideal. Podríamos afirmar que, en términos compositivos, ese volumen vacío del patio (en negativo, cóncavo) en el palacio clásico es equivalente a la forma semiesférica de la cúpula (en positivo, convexa) respecto a la iglesia centralizada clásica: forma e idea se alinean para dotar de un sentido simbólico y armónico al edificio en tanto que unidad compositiva. Aunque a veces los límites de este volumen no lleguen a estar perfilado con nítida precisión respecto a la masa palacial construida, su pregnancia figurativa unitaria introduce siempre un orden severo en la totalidad que condiciona notablemente la disposición del organismo entero, pero sin que su rigidez formal llegue a incomodar o forzar la solución en cada caso. De hecho, en algunas ocasiones el estricto orden advertido en la percepción visual del patio no hace sino ocultar las graves incomodidades de las medianerías, los descuadres geométricos del solar, la irregularidad y disparidad de las dependencias perimetrales o la heterogeneidad volumétrica de sus cubiertas.

En segundo lugar, hemos comprobado que, en la composición final del patio, se parte de una regularidad del trazado en planta, que luego es manipulada según las necesidades con una sección vertical de una, dos y hasta tres pisos de altura. Desde las primeras indagaciones tipológicas de los primeros tratados renacentistas italianos, el conjunto palacial surge de la disposición de un recinto cuadrado central con sus galerías columnadas en sus cuatro lados. La prolongación de los muros de ese patio y la ubicación axial de las puertas que le dan acceso sirven de pautas básicas para el trazado de todo el palacio; y de la misma forma que la anchura de la *cella* en el templo griego tiene respuesta en el peristilo mayoritariamente como frente hexástilo u octástilo según sea aquella de menor o mayor dimensión, también en el palacio clásico la disposición y número de columnas del patio remiten a una cierta jerarquía social del palacio (al menos en tamaño, como también ocurre en los templos griegos).

Además del posible isomorfismo entre la planta del patio y la del palacio (total o parcial, según los casos), se han aportado algunos argumentos no

mental que hace el entendimiento de dos cosas realmente identificadas, en virtud de la cual se concibe la una como distinta de la otra”, dado que, en nuestro caso, se ha abordado el análisis separando al patio del palacio clásico, como si se tratase de la extirpación de una víscera.

geométricos que provienen del ámbito puro-visual, con consecuencias espaciales definitivas. La localización centrada o lateral del acceso al patio desde el zaguán de entrada al palacio condiciona la solución de sus galerías: el paso tangencial genera una continuidad natural entre zaguán y galería en forma de pasillo profundo que se prolonga más allá del patio, convirtiéndose en eje vertebrador del recorrido por el palacio en el nivel de calle, relegando en cierto modo la importancia del patio como una estancia más en la secuencia visual de ingreso; en cambio, el paso clásico situado en el centro de los lados mayores del patio (a veces, incluso con doble paso centrado, pues aparece otro acceso transversal en los lados menores) convierte a la galería del patio por la que se entra en un espacio de receso, en tanto que su directriz se opone transversalmente al avance del espectador desde el zaguán. Las arquerías actúan a favor de cada caso: mientras que, en el acceso lateral, la serie de arcos y sus soportes limitan a un escorzo la presencia visual del vacío del patio y acentúan la perspectiva del pasillo en profundidad, en el acceso centrado, la arcada actúa como diafragma espacial, al interrumpir la direccionalidad del movimiento del espectador, y también como marco visual, pues enmarca con precisión la vista frontal del patio, destacando así su carácter representativo como espacio de luz rodeado de una tenue penumbra perimetral.

Es precisamente en todos estos argumentos de orden donde reside la enorme estabilidad formal del patio, y, por tanto, en pieza clave en sentido topológico de la composición del palacio clásico. Si, en la arquitectura de la modernidad del siglo XX, bien a través de la disolución de los límites entre interior y exterior, bien a través de la ubicación periférica del vacío del patio respecto al edificio, su condición topológica primordial aparece reformulada o al menos cuestionada, en el Renacimiento se erige en elemento primordial por su posición centrada, su configuración perimetral cerrada y sus proporciones equilibradas siempre en relación al tamaño de la masa palacial. La naturaleza del patio clásico como espacio fundamental del palacio vincula la escala interior doméstica con la exterior urbana, y se erige en articulación y símbolo de los dominios privados y públicos, respectivamente. Es así como la lógica compositiva de la nueva plaza renacentista se refuerza con la construcción de las nuevas fachadas palaciales (empleando el aparato del lenguaje clásico como código de representación social), y con la vista discreta del maravilloso patio desde ese ámbito urbano. Por ese motivo, la alineación del eje vertical de simetría bilateral de la fachada clásica con el eje horizontal principal del patio enfatiza esa estabilidad formal de ambos, patio y palacio, propiciando con ello la renovación del escenario urbano medieval hacia uno mucho más ambicioso, donde el palacio clásico expresará ese complejo sincretismo de la vida pública y privada de la sociedad de la Edad Moderna.

Y en último lugar, aunque quizá sea la “precisión” de mayor importancia de todas las aquí señaladas, se ha presentado al patio como espacio simbólico. Aceptadas sus condiciones “objetivas” como espacio interno con notable pregnancia figurativa y estabilidad formal en términos topológicos, se han formulado varias interpretaciones abiertas acerca de su capacidad comunicativa en términos simbólicos, que en los comienzos de la Edad del Humanismo se puede identificar con ciertas aspiraciones idealistas del neoplatonismo emergente. El armónico diseño arquitectónico de sus proporciones volumétricas, el escrupuloso control de su percepción visual y su estudiada conexión espacial con piezas adyacentes facilitan ser interpretado como una especie de “universo único” en cada caso, capaz de expresar cuestiones trascendentales a partir de su composición arquitectónica: la virtud de la belleza ideal como aspiración del alma humana, la relación entre la divinidad (techo descubierto) y lo terrenal (suelo del patio), el orden cósmico reflejado en el orden arquitectónico, etc. Es así que haya sido considerado como “una ventana al cielo pone en contacto al hombre con lo inconmensurable; un espacio con fuerte carácter simbólico, no contaminado de lo terrenal, en torno al cual se estructura la casa” (Díaz Recasens, 1997: 8). Por supuesto, a estos rasgos meramente arquitectónicos hay que añadir los mensajes explícitos que proporcionan los elementos decorativos del patio —asunto este del programa iconográfico muy extenso y diverso, que no ha sido abordado en este estudio—, cuya ordenada disposición en el seno del patio refuerza el mensaje subjetivo que cada propietario pretende otorgarle a la arquitectura de su palacio.

El patio es, al fin, un lugar de conciliación y disputa, de armonía y conflictos nunca del todo resueltos. Los principios objetivos —morfológicos, sintácticos, gestálticos y topológicos— aquí analizados no formulan códigos universales, sino que expresan una tendencia a un pluralismo no normativo, pese a las recurrencias advertidas y a la costumbre asumida como “nueva tradición” desde los comienzos de la Edad Moderna. Se trata, en efecto, de un testigo de la *complexio oppositorum*, de una nueva “cultura de la contradicción” (Tafari, 1995: 36). La resistencia crítica a asumir un canon clásico heredado (Vitruvio) ya está presente en Alberti y, mucho más acusado aún en Serlio, cuya asombrosa maleabilidad teórica se manifiesta claramente en su manipulación realista del patio, como hemos demostrado. Si esta serie de precisiones tienen algún valor para la reflexión y debate teóricos es precisamente el de pretender mostrar la diversidad y complejidad del fenómeno a través del sub-tipo “patio”, eludiendo presentar planteamientos sincréticos (alcanzados por simplificación histórica) que solo perjudican a la riqueza interpretativa de estos espacios arquitectónicos palaciegos.

BIBLIOGRAFÍA

- ARGAN, G. C. (1961), *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco hasta nuestros días*, Buenos Aires, Infinito.
- ALBERTI, L. B. (1991), *Leon Battista Alberti. De Re Aedificatoria*, Madrid, Akal. (Traducción al castellano de la versión original de 1485 por Javier Fresnillo Núñez; prólogo de Javier Rivera).
- BENEVOLO, L. (1981), *Historia de la Arquitectura del Renacimiento. La arquitectura clásica (del siglo XV al siglo XVIII)*, vol.1, Barcelona, Gustavo Gili, col. "Biblioteca de Arquitectura" (edición española actualizada con la 4ª edición italiana).
- BORSI, F. (1989), *Bramante*, Milán, Electa (Catálogo de la exposición).
- BURROUGHS, Ch. (2002), *The Italian Renaissance Palace Façade. Structures of authority, Surfaces of sense*, Cambridge – Reino Unido, Cambridge University Press. (Versión digital de 2010. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511666568>).
- CAPITEL, A. (2005), *La arquitectura del patio*, Barcelona, Gustavo Gili. Disponible en: <https://oa.upm.es/35270/> (acceso: 28.03.2022).
- CORTÉS, J. A. (1991), *La estabilidad formal en la arquitectura contemporánea*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid.
- DÍAZ RECASENS, G. (1997), "La tradición del patio en la arquitectura moderna", *DPA - Documents de Projectes d'Arquitectura*, 13, 6-11. Disponible en: <http://hdl.handle.net/2099/12155> (acceso: 11.05.2022).
- IORE, F. P. & TAFURI, M. (1993). *Francesco di Giorgio architetto*. Milán: Electa. (Catálogo de la exposición).
- GRANDJEAN DE MONTIGNY, A. & Famin, A. (1815), *Architecture toscane; ou, Palais, maisons et autres édifices de la Toscane*, París, P. Didot l'aîné.
- HEYDENREICH, L. H. & LOTZ, W. (1991), *Arquitectura en Italia 1400-1600*, Madrid, Cátedra.
- HIBBARD, H. (1962), *The architecture of the Palazzo Borghese*, Roma, American Academy in Rome.
- LETAROUILLY, P. (1840), *Édifices de Rome Moderne ou Recueil des Palais, Maisons, Églises, Couvents et autres monuments publics et particuliers les plus remarquables de la ville de Rome*, París, Firmin Didot Frères.

- MERRILL, E. (2013), "The Trattato as Textbook: Francesco di Giorgio's Vision for the Renaissance Architect", *Architectural Histories*, 1(1): 1-19. DOI: <http://dx.doi.org/10.5334/ah.at>
- MONEO, R. (2017), *La vida de los edificios. La mezquita de Córdoba, la lonja de Sevilla y un Carmen en Granada*, Barcelona, Acanalado.
- MURRAY, P. (1986), *The Architecture of the Italian Renaissance*, Nueva York, Schocken Books (edición revisada del original: Londres: Thames & Hudson, 1969).
- SERLIO, S. (1575), *Il Settimo Libro d'Architettura*, Frankfurt, Jacopo Strada. Disponible en: https://archive.org/details/ldpd_12467423_000 (acceso: 26.05.2022).
- ROWE C. & KOETTER, F. (1998), *Ciudad collage*, Barcelona, Gustavo Gili, 2ª ed., col. "GG Reprints".
- TAFURI, M. (1982), *La arquitectura del humanismo*, Madrid, Xarait.
- TAFURI, M. (1995), *Sobre el Renacimiento. Principios, Ciudades, Arquitectos*, Madrid, Cátedra.
- WADDY, P. (1990), *Seventeenth-Century Roman Palaces: use and the art of the plan*, Nueva York / Cambridge / Londres, The Architectural History Foundation / MIT Press.
- WERTHEIMER, M. & RIEZLER, K. (1944), "Gestalt Theory", *Social Research* 11 (1): 78-99.
- WITTKOWER, R. (1995), *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Madrid, Alianza editorial, col. "Alianza Forma".

2.

EL PATIO DEL COLEGIO DE SANTA CRUZ EN VALLADOLID. ENTRE LA TRADICIÓN ARQUITECTÓNICA Y LA TEORÍA RENACENTISTA

Miguel Ángel ZALAMA

Catedrático de Historia del Arte

Universidad de Valladolid

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9416-2101>

miguelangel.zalama@uva.es

RESUMEN

La historiografía de la arquitectura determina que el colegio de Santa Cruz, fundación del cardenal Mendoza en Valladolid, es el primer edificio renacentista en España. Concebir la historia del arte como historia de los estilos obligaba a encontrar un hito que mostrase que el Renacimiento había llegado. Este sistema propugnado por Vasari sigue vigente, por más que sea inaceptable, pues se basa en la necesaria superación de lo anterior y en la creencia de que el arte clásico es el mejor. En Florencia desde comienzos del siglo XV se había producido el renacimiento de las artes al retomar los principios clásicos. En España se habría tardado más en superar la arquitectura gótica, hasta la década de 1480 cuando se comenzó el que se considera el primer edificio renacentista: el colegio de Santa Cruz. No obstante, este edificio, y por ende su patio, no tiene nada de renacentista salvo elementos decorativos posteriores. Un análisis del conjunto y del colegio de San Gregorio en Valladolid, erigido al mismo tiempo, demuestra la ausencia de teoría clásica en el proyecto y el mantenimiento de una tradición constructiva medieval. Frente a esto, el patio del palacio de La Calahorra, dos décadas posterior, es de filiación italiana.

Palabras clave: Patio, colegio de Santa Cruz, colegio de Santa Cruz, La Calahorra, Renacimiento.

2.

PRECISIONS ON THE SPACE AND COMPOSITION OF THE CLASSICAL COURTYARD

Miguel Ángel ZALAMA

Art History Professor

Universidad de Valladolid

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9416-2101>

miguelangel.zalama@uva.es

ABSTRACT

The historiography of architecture determines that the Colegio de Santa Cruz, foundation of Cardinal Mendoza in Valladolid, is the first Renaissance building in Spain. Conceiving the history of art as a history of styles forced us to find a milestone that would show that the Renaissance had arrived. This system advocated by Vasari is still in force, however unacceptable it may be, since it is based on the necessary overcoming of the former art and on the belief that classical art is the best. In Florence, since the beginning of the 15th century, there had been a renaissance in the arts by returning to classical principles. In Spain, it would have taken longer to overcome Gothic architecture, until the 1480s when, what is considered to be the first Renaissance building, was started: the Colegio de Santa Cruz. However, this building, and therefore its courtyard, has nothing of the Renaissance except later decorative elements. An analysis of the complex and the college of San Gregorio in Valladolid, erected at the same time, demonstrates the absence of classical theory in the project and the maintenance of a medieval construction tradition. Opposite this, the courtyard of the palace of La Calahorra, erected two decades later, is of Italian affiliation

Keywords: Courtyard, College of Santa Cruz, College of San Gregorio, La Calahorra, Renaissance.

LA HISTORIA DEL ARTE COMO UNA SUCESIÓN DE ESTILOS: GÓTICO *VERSUS* RENACIMIENTO

Crear etiquetas se ha convertido en hábito. Continuamente aparecen nombres para definir situaciones, o cosas, que el diccionario ya contemplaba y que queremos renombrar, aunque no siempre redefinir. Encontrar un término, las más de las veces inventado y contrario a las normas del idioma, se torna en necesidad acuciante de nuestra sociedad. Este mero nominalismo a veces trasciende lo puntual para referirse a tendencias generalizadas, a grupos con una identidad común, o a periodos más o menos amplios. La novedad no reside en su propia existencia, pues todo esto se manifiesta a lo largo de la Historia; la novedad está en etiquetarlo todo.

Afirma Derrida que este querer catalogar todo (y para ello es necesario conocer todo) supone que “la estructura técnica del archivo archivante determina asimismo la estructura del contenido archivable en su surgir mismo y en su relación con el porvenir”. La conclusión es inquietante, pero no por ello irreal. El afán por colocar cada cosa en su sitio proviene de la Ilustración. La Enciclopedia fue un gran esfuerzo ordenador que creyó haber definido y catalogado todo el saber de su tiempo. Desde entonces no hemos dejado de transitar ese mismo camino, si bien ampliándolo exponencialmente. Mas si “la archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento” (Derrida 1997, 24), es evidente que al establecer etiquetas estamos creando, al menos en cierta medida, sucesos tanto en el pasado como en el futuro.

Este sistema, hoy universalizado, por lo que se refiere a la historia del arte tiene un largo recorrido. Vasari ya determinó la existencia de edades que no dejan de ser una sucesión de estilos. Se refería al Renacimiento, término acuñado por él para el arte italiano, que comenzaría en el siglo XIII con Cimabue, y que a lo largo del “Proemio” carga contra el arte *dai Goti*, el arte gótico al que considera la corrupción del arte clásico. (Vasari 1878, 232). Hoy no estamos de acuerdo con esta cronología estilística, pero sí con la división en etapas que se suceden. Vasari quiso resaltar la superioridad del arte florentino y luego romano, más que el italiano, sobre cualquier otro lugar, a la vez que arrogaba para Florencia haber sido la cuna del renacer de las artes (Zalama 2023).

Renacer supone volver a comenzar un periplo, y eso es lo que resaltaba Vasari: las artes habían sucumbido con la caída de Roma y en Florencia habían visto la luz de nuevo, después de que “gli uomini che vennero appresso, ritrovandosi rozzi e materiali [...] si diedero a fare non secondo le regole dell’arti predette (che non l’avevano), ma secondo la qualità degl’ingegni loro”. (Vasari 1878,

232)¹. La idea ya la había adelantado Alberti un siglo antes: el arte gótico era propio de godos, de bárbaros (Zalama 2019, 18). El verdadero arte debía someterse al principio clásico de la armonía, donde nada faltara ni sobrara y todo estuviese en relación entre sí y con el todo. En cuanto a la arquitectura, Alberti es el primer tratadista que, basándose en Vitrubio, pero teniendo en cuenta los edificios de la antigua Roma, que él conoció y estudió, determinó los principios clásicos de la arquitectura (Alberti 1991, 244. Libro VI, capítulo I.). Ya en su primera obra teórica fundamental, *De pictura*, en un manuscrito en italiano de 1436, hay una dedicatoria a Brunelleschi en la que se queja “de que tantas óptimas y divinas artes y ciencias, que por sus obras y por la historia vemos que fueron abundantes entre los antepasados virtuosísimos de la Antigüedad ahora hayan desaparecido y casi totalmente perdido”. (Alberti 1999, 65).

Al diferenciar, y contraponer, el arte grecorromano, “a la antigua”, al que con frecuencia en España se denomina “moderno”, el arte gótico, y determinar que lo que se hacía en Florencia al menos desde el Quattrocento era volver al arte de la Antigüedad, se marcaban diferencias conceptuales, y por supuesto formales, que son el anuncio de la categorización por estilos. En el proyecto orgánico de Vasari, asumido en buena medida hasta nuestros días, las artes nacen, se desarrollan y, tras alcanzar su cenit, comienzan un declive hasta su muerte. Esto lo aplicó el artista y biógrafo de Arezzo a la Antigüedad, entendiéndolo que desde su fin las artes habían entrado en decadencia hasta apartarse totalmente de los principios clásicos, que solo se habían recuperado en el Renacimiento. Tenía razón Vasari en cuanto a que las artes habían dejado al margen los fundamentos que las rigieron en época grecorromana, pero erraba al entender que esos eran los principios “buenos”. Durante el largo periodo que conocemos como Edad Media, la armonía y la copia de la naturaleza se obviaron porque no interesaban. La Edad Media extrajo sus formas de los textos sin reparar en los detalles que muestra la naturaleza. La armonía y la organicidad de las formas dejaron paso a la representación esquemática y simbólica, desestimando la tercera dimensión y la copia del natural.

Esto ni era un retroceso ni las artes habían perecido; sencillamente era la manifestación de un nuevo pensamiento, cada vez más imbuido del cristianismo, pero no solo por ello, pues una simple comparación entre la columna de Trajano, de comienzos del siglo II E. C., y la de Marco Aurelio, de finales de esa centuria, muestra cómo la tercera dimensión empieza a desaparecer en los relieves del monumento aureliano. Ni habían llegado los bárbaros a Roma, ni el cristianismo tenía importancia durante el siglo

1 A lo largo del “Proemio” Vasari carga contra el arte *dai Goti*, el arte gótico al que considera la corrupción del arte clásico.

II (MacCulloch 2011, 185-196), y, sin embargo, ya se aprecia un cambio considerable que no iría sino a más. No se trataba de desconocimiento artístico ni de imposiciones externas; Roma estaba cambiando y las obras de arte empezaban a mostrar ese cambio.

Entendidas las artes según lo hacía Vasari, las formas medievales eran la manifestación de la decadencia. Constatado esto, había que recuperar el buen hacer y eso ocurrió en Florencia a partir de Cimabue, no obstante, hubo que esperar a la *seconda età*, que abarca el siglo XV, para consolidar el renacer de las artes. Fuera de Toscana, incluso en el resto de Italia, ese volver a nacer tardó casi un siglo en hacerse evidente, si bien los historiadores se han esforzado por encontrar el Renacimiento cuanto antes, fieles al pensamiento vasariano de que las artes dignas de estima son las que siguen los principios clásicos.

España no ha sido una excepción, y con frecuencia se ha querido hallar el Renacimiento en obras que poco, o nada, tienen de él, pero parece una especie de competición por adelantar la llegada de las formas italianas, como si adscribir una obra al Renacimiento fuese garantía de calidad. Y este es el caso del colegio de Santa Cruz de Valladolid, fundación del cardenal Pedro González de Mendoza. Comenzado en la década de 1480, ha sido considerado como la primera obra de arquitectura renacentista en España desde que así lo determinara Manuel Gómez-Moreno en una publicación de 1925 (Gómez-Moreno 1925, 7-40). Su análisis formal fue asumido y completado por otro técnico a cargo de Luis Cervera Vera, responsable de la restauración del edificio, quien creyó encontrar evidencias del clasicismo del conjunto en la utilización de la proporción áurea en diferentes partes (Cervera Vera 1982).

EL PATIO EN LA TRADICIÓN ARQUITECTÓNICA

Patios se encuentran en las primeras civilizaciones (Capitel 2005). Las primitivas casas se cerraban sobre sí mismas, pero cuando se juntaban varias de estas edificaciones dejaban un espacio abierto en el centro que podríamos entender como el germen del patio. De ser este el origen, no aparecería como una tipología *ex novo*, sino como la adecuación de un espacio abierto que se acaba incorporando a las viviendas. Con el desarrollo de la arquitectura doméstica, el patio pasó a integrarse en la edificación y a condicionar la planta del edificio al distribuirse las estancias en sus bandas. Generalmente presentan planta cuadrada, o cuadrangular, y así se ha mantenido hasta nuestros días, si bien se pueden encontrar formas circulares, como en el palacio de Carlos V en Granada (fig. 1), o el palacio Farnese en Caprarola, en este caso inscrito en un pentágono.



Figura 1. Palacio de Carlos V. Granada. Pedro Machuca. Fuente: Miguel Ángel Zalama.

No solo la forma primitiva apenas ha cambiado, sino que la principal innovación, que se constata en las antiguas civilizaciones, también se ha mantenido. El patio pronto se definió no solo por su forma sino por la introducción de columnas, o pilares, que permitían incorporar galerías alrededor. Patios porticados encontramos en Egipto, las salas hípetras, y en el mundo minoico, como los patios del palacio de Knossos. La civilización micénica y después la Grecia clásica muestran casas con patios. Vitrubio habla de los patios en las casas griegas como algo habitual (Vitrubio 1991, 288. Libro VI, capítulo X²). Los romanos dieron gran importancia a los espacios rodeados de columnas, *peristylum*, que generalmente incorporaba en el centro un estanque, *impluvium*. En época medieval, tanto Occidente como Bizancio mantuvieron los patios en su arquitectura doméstica como en la palaciega o en las fortalezas, y de manera especial en la monástica, donde los claustros se multiplicaban. Lo mismo se aprecia en la arquitectura islámica, con los imprescindibles recintos de abluciones en las mezquitas, y los de los palacios como la Alhambra.

Los ejemplos se multiplican, y esto es de considerable importancia para entender los patios que se quieren ver renacentistas por el mero hecho de

2 En otras ediciones se refiere a los capítulos VII o el IX.

responder su planta a una de las figuras que Alberti consideraba las más deseables: el cuadrado (Alberti 1991, 288). El tratadista florentino declaraba que de no poder usarse una planta circular, la circunferencia es el polígono más perfecto en el plano, pues todos los puntos equidistan del centro, u otros polígonos regulares como el octógono o el hexágono, el cuadrado podía ser un perfecto sustituto. Si tomamos la cita albertiana dejando de lado el resto de su tratado, podríamos convertir en renacentista a cualquier patio de diversas épocas. Algo que evidentemente no es así, pues no solo la forma de la planta determina el estilo, y esto hay que tenerlo presente al estudiar el claustro del colegio de Santa Cruz en Valladolid, tan alejado del Renacimiento como cualquier otra construcción medieval.

COLEGIO DE SANTA CRUZ DE VALLADOLID

Se debe al cardenal Pedro Gonzalez de Mendoza la fundación del colegio de Santa Cruz en Valladolid (Andrés Ordax 1995). El 16 de enero de 1483 Sixto IV ratificó una carta de merced de 1479 por la que facultaba al cardenal para fundar un colegio. Tras alguna duda sobre el lugar donde emplazarlo, el (21 de noviembre de 1483 ya se había optado definitivamente por Valladolid Rivera Manecáu 1918, 9-10; Ruiz Asencio *et al.* 2008). Ante la falta de un edificio apropiado, los primeros colegiales se instalaron provisionalmente



Figura 2. Retrato del cardenal Pedro González de Mendoza con el Colegio de Santa Cruz de Valladolid. S. XVII. Museo de la catedral de Guadix (Granada). Fuente: fotografía de Miguel Ángel Zalama.

en unas casas próximas a la ubicación definitiva, que se compraron a Juan Arias Dávila, obispo de Segovia. Adquiridos los solares necesarios, en 1486 se llevaron a cabo los derribos e inmediatamente se inició la construcción del edificio colegial (Agapito y Revilla 1934, 75-93 y 125-142). A comienzos de 1488 ya habían avanzado considerablemente los trabajos, pues se celebró una misa, y en una cartela que aparece en el zaguán se lee 1491, fecha en la que debía haberse concluido la fábrica en lo fundamental (Zalama 2004, 130).

En cuanto a su tipología, el colegio de Santa Cruz mantiene un esquema tradicional. Tiene una fachada de gran prestancia, modificada ya en el siglo XVI y en épocas posteriores, en la que se aprecia la estructura gótica en los grandes contrafuertes coronados por pináculos, necesarios para responder a los empujes de las bóvedas de crucería de las estancias interiores, que se mantienen en la llamada "Aula Triste", si bien se han perdido en la biblioteca, sustituidas en el siglo XVII, y en la capilla. Precisamente la existencia de la capilla, por sus dimensiones, obligó a que la división exterior de la fachada sea irregular, algo impensable en una arquitectura renacentista regida por la simetría. Si en lo estructural estamos ante un edificio gótico, no lo es menos en otros aspectos, como las ventanas, de forma alancetada, si bien cegadas posteriormente pero perfectamente visibles en pinturas del siglo XVII, de las cuales la conservada en el Museo de la Catedral de Guadix es la más clara en detalles (Zalama 2007, 315-319). No obstante, en la portada se desarrollan algunos motivos ornamentales italianos, que conviven con formas medievales, pues incluso existía un alfiz, que debió eliminarse cuando se modificó el vano que está sobre la portada. La cornisa puede ser considerada obra "a la antigua", si bien tanto el zaguán como el Aula Triste mantienen una estética medieval ajena a cualquier innovación estructural o decorativa proveniente de Italia (Zalama 2004, 130).

El patio del colegio de Santa Cruz

Tras pasada la entrada, el edificio del cardenal Mendoza se articula en torno a un patio cuadrado, siguiendo una tipología que, como se ha indicado, viene de antiguo y que se mantendrá en el tiempo (fig. 3). El afán por declarar el colegio de Santa Cruz como el primer edificio renacentista en España, se ha querido encontrar la proporción áurea en el patio. Cervera Vera realizó excelentes dibujos del edificio a los que superpuso proporciones que a simple vista son insostenibles (Cervera 1982, 38-50), pues se vio obligado a "cortar" el edificio y a multiplicar relaciones de manera arbitraria. Con estas libertades se pueden encontrar proporciones, incluida la áurea, en cualquier lugar, pero en este edificio no solo es forzado sino inventado (fig. 4). Esto aún es más evidente en el intento de encontrar la simetría del patio respecto a la



Figura 3. Patio del Colegio de Santa Cruz. Valladolid. Fuente: Miguel Ángel Zalama.

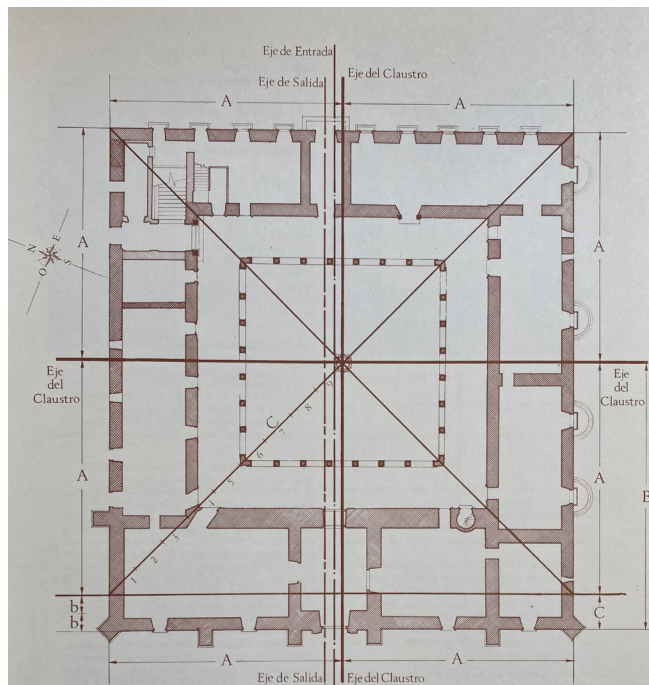


Figura 4. Planta del patio del Colegio de Santa Cruz, Valladolid. Esquema de ejes y de diagonales. Fuente: L. Cervera Vera 1982, p. 41.

puerta de acceso, y la de salida al fondo. Es imposible trazar un único eje, algo intrínseco a un edificio renacentista, que se rige por la simetría, por lo que se plantea la existencia de tres ejes: de entrada, de salida y del patio (Zalama 2004, 132-133).

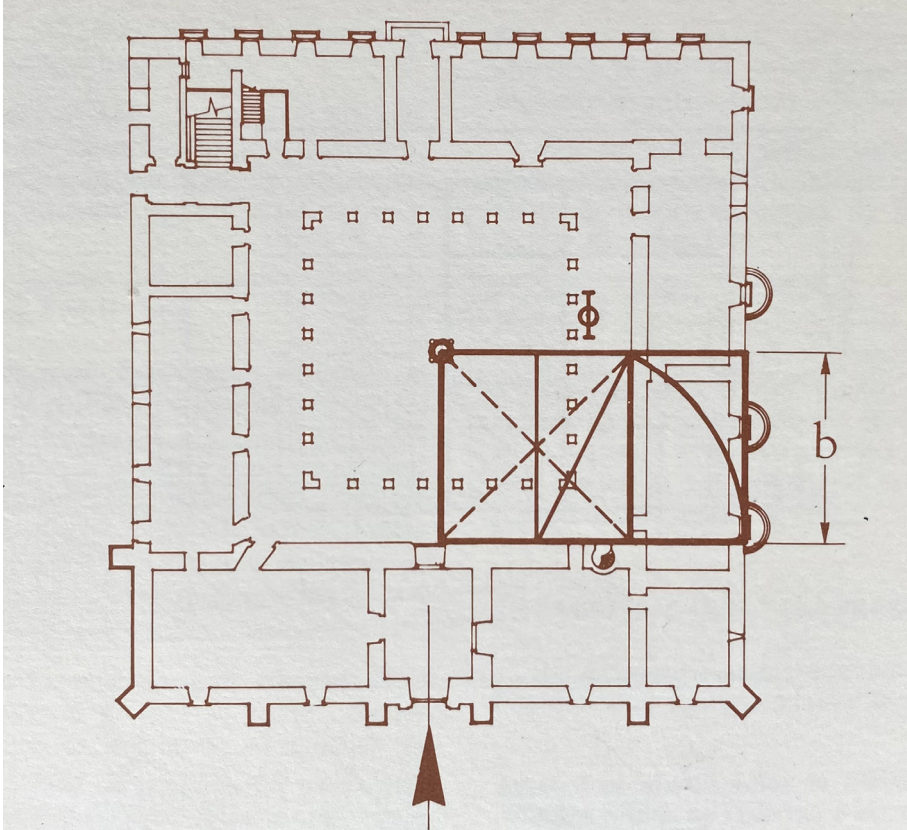


Figura 5. Planta del patio del Colegio de Santa Cruz. Valladolid. Superposición del rectángulo áureo. Fuente: L. Cervera Vera 192, p. 62.

Cuando se accede desde el exterior atravesando el zaguán, es patente que hay un pilar, que no columna, del patio colocado en medio y ni siquiera en el eje de la puerta. Un edificio renacentista tiene que ser orgánico y concebido como un todo, mientras que la disposición del pilar está condicionada por el trazado del patio, que es ajeno al cuerpo delantero del conjunto, y hay que resaltar que se trata de un edificio de nueva planta, que no venía condicionado por construcciones anteriores. Tampoco coincide con la puerta del fondo ni con el pozo, situado, en este caso sí, en el centro del cuadrado, algo por lo demás habitual. El alzado del claustro tiene tres pisos, conformados por cuatro pandas de siete arcadas, definidas por pilares octogonales que apean arcos de medio punto directamente sobre los pilares, y solo se resalta el contacto mediante una faja decorada como semiesferas. El segundo piso muestra un

pretil de piedra de tracería de raigambre gótica, mientras que el tercero tiene balaustres. En origen debió tener una forma similar al piso inferior, pero por su estado deficiente se desmontó y sustituyó en 1745 (Canesi Acevedo 1996, 49; Pérez 1885, 223; García Chico 1969, 351-355).

No hay otra decoración, salvo la representación de la cruz potenziada de Jerusalén —don Pedro fue cardenal de la basílica de la Santa Croce en Jerusalén de Roma—, tanto en el piso inferior como en el de arriba, mientras que el intermedio aparece la heráldica del fundador. Semejante sobriedad no agradó al cardenal cuando por primera y última vez vio el colegio en 1488. Según su biógrafo, Pedro de Salazar y Mendoza, quiso “hechallo todo por el suelo”, pues no le agradó la austeridad de su obra que “siempre deseó fuese muy sumptuosa, rica y costosa” (Salazar y Mendoza 1625, 265-266). Quizás el desagrado venía porque a escasa distancia de su fundación se estaba levantando otro edificio colegial a cargo del obispo de Burgos, considerablemente más rico que el de Santa Cruz.

UN EDIFICIO COETÁNEO EN VALLADOLID. EL COLEGIO DE SAN GREGORIO

A pocos cientos de metros de la ubicación del colegio de Santa Cruz, junto a la iglesia conventual de San Pablo, el dominico fray Alonso de Burgos, obispo de Palencia (1486-1499), fundó un colegio bajo la advocación de San Gregorio, destinado al estudio de teología merced a una bula de Inocencio VII de 1487. Confesor y capellán de Isabel la Católica, era un clérigo muy poderoso y con grandes recursos, sobre todo por las sumas que recaudó a los judíos y moros convertidos en lo formal, pero que ocultamente mantenían su fe (Ladero Quesada 1984, 8). Financió importantes obras en Burgos, en la catedral de Palencia y en Valladolid, localidad donde además del colegio erigió el claustro y la librería conventual de San Pablo y costeó la fachada de los pies de la iglesia, realizada por Simón de Colonia (Arribas Arranz 1933-1934, 153-166; Pérez Gil 2019, 363-380; Olivares Martínez 2021).

Fray Alonso de Burgos era un clérigo muy importante, pero menos de lo que lo era el cardenal Mendoza, a quien se conocía como el “tercer rey de España” (Salazar y Mendoza 1625, 411). Este, ocupado en cuestiones de Estado y en la conquista del reino de Granada, se desentendió de la construcción de su colegio, mientras que el obispo de Palencia sí debió estar atento a su fundación. Ambos colegios se levantaron al mismo tiempo y también debieron terminarse en fecha próxima: la heráldica real que se ve en el claustro de San Gregorio aún no incorpora la granada, por lo que tiene que ser anterior a 1492 (la cartela del zaguán de Santa Cruz es del año 1491). La fachada de San Gregorio se concluyó en la última década del siglo XV, pues ahí sí que aparece la granada en el gran escudo flanqueado por leones tenantes (fig. 6).



Figura 6. Patio del Colegio de San Gregorio, Valladolid. Fuente: Miguel Ángel Zalama.

Dos colegios, y dos patios, construidos a la vez y promovidos por sendos clérigos en la misma ciudad. La comparación era obligada y, curiosamente, el poderosísimo cardenal Mendoza estaba erigiendo un edificio menos rico que el del obispo de Palencia. Esto debió ser insoportable para don Pedro y no es raro que quisiese demoler lo que veía. Según su biógrafo, no ordenó el derribo porque “lo estoruaran los Reyes, alabándole mucho la obra, y diciendo de ella muchos bienes y excelencias” (Salazar y Mendoza 1625, 266). La corte había llegado a Valladolid el 6 de septiembre de 1488, y junto al cardenal estaba su sobrino, Íñigo López de Mendoza, II conde de Tendilla, quien venía de un embajada en Italia (Hernández Castelló 2016, 149-151), y por lo tanto conocía de primera mano el arte renacentista. Es probable que este interviniera en la prosecución de las obras del colegio de Santa Cruz, introduciendo cambios en la fachada que incorpora formas italianas, pero sin tocar, no era posible sin proceder al derribo, la estructura ya levantada (Zalama 2004, 135-138).

Al margen de la riqueza de la fachada del colegio de San Gregorio, que el cardenal no alcanzaría a ver terminada, pues no se concluyó hasta años después, sí pudo ver el patio que debería estar avanzado, pues la heráldica declara que estaba finalizado en 1491. Este patio también es de planta cuadrada, pero más rico que el del colegio de Santa Cruz. Los pilares de San Gregorio tienen forma helicoidal, mientras que los de la fundación del cardenal son lisos, y en el piso superior la decoración es mucho más profusa que en Santa Cruz, sin contar con la crestería que coronaba las galerías, hoy desaparecida (Olivares Martínez 2021, 125). Fray Alonso de Burgos estaba

mostrando a través de su edificio la magnificencia, que Aristóteles declaraba ser una virtud en su *Ética a Nicómaco* (Zalama 2019, 32); el cardenal Mendoza se estaba quedando atrás, y eso no lo podía consentir.

TEORÍA RENACENTISTA Y REALIDAD ARQUITECTÓNICA DE DOS PATIOS SEPARADOS POR LA HISTORIA DE LOS ESTILOS

Nadie ha dicho en ningún momento que el colegio de San Gregorio sea un edificio renacentista, pues a todas las luces no lo es. Sin embargo, se ha insistido en el italianismo arquitectónico del colegio de Santa Cruz. Si los dos edificios se realizaron a la vez, a solo unos cientos de metros de distancia y para un mismo fin, cómo es posible que se produjese un cambio de estilo tan radical. La respuesta es simple: no hay tal diferencia. Ambos casos responden a una arquitectura tradicional y solo en algunos aspectos puramente decorativos, y por lo tanto añadidos, la fundación del cardenal Mendoza introduce formas italianas. Los viajeros que han dejado testimonios de estos edificios en ningún caso ven a Santa Cruz como renacentista.

Antoine de Lalaing, cronista del viaje que hicieron los archiduques Felipe el Hermoso y Juana para ser reconocidos herederos en 1502, se refiere a la obra del obispo de Palencia como “el más hermoso convento de dominicos en el mundo [...] A esa iglesia está unido un colegio fundado por un obispo de Palencia...”, y sobre Santa Cruz dice que “el cardenal Mendoza, desde hace poco tiempo, ha fundado en Valladolid otro colegio, que está completamente nuevo y es uno de los más hermosos que se pueden ver...”. No le llama la atención una supuesta arquitectura de raigambre diferente a la que él conoce, la gótica, y si no lo hace es porque no la había. Sin embargo, sí que establece una diferencia en cuanto a la riqueza: resalta la capilla de fray Alonso de Burgos, su sepulcro, obra de Vigarny y hoy perdido, como el retablo que realizó Gil de Siloe, y solo al hablar de la biblioteca de Santa Cruz dice que “excede a la otra en belleza y en riqueza” (Lalaing 1952, 455).

Y fue la riqueza de las obras de fray Alonso de Burgos la que llamó la atención de Laurent Vital cuando a finales de 1517 llegó a Valladolid acompañando al futuro Carlos V. No escatima alabanzas para estas obras: “para entrar y hablar de la belleza y riqueza de esos dos lugares, a saber: colegio y monasterio, después de haberlos bien visto, visitado y considerado, he hallado allí varias cosas exquisitas. La primera es que, aunque por toda la ciudad de Valladolid la mayor parte de las casas e iglesias estén edificadas de tierra, estos dos lugares están hechos y tallados de hermosas piedras de gres...” (Vital 1952, 711-714). Frente a esto, ni siquiera menciona al colegio de Santa Cruz, pues sin duda le debió parecer poco destacable —aunque también es de piedra—, y desde luego no lo consideró novedoso respecto a la arquitectura que él conocía, la gótica.

Andrea Navagero, en 1527, embajador veneciano ante el emperador, humanista y conocedor de primera mano del arte italiano, escribió: "...hay dos colegios [en Valladolid] uno anejo a la iglesia de San Pablo, que es bellísima, así como el colegio mismo fundado por un obispo de Palencia [...] La fábrica es suntuosa, de piedra labrada con ricos artesonados de oro y entre otras cosas tiene una galería con extensas y apacibles vistas...". Y sobre Santa Cruz: "el otro colegio está cerca de la Universidad y fue fundado por el cardenal don Pedro González de Mendoza; también es buen edificio..." (Navagero 1952, 867-868). Sorprende que ninguno recordase el nombre de fray Alonso de Burgos, pero sí del poderoso cardenal, lo que debería resaltar la obra de este último, sin embargo, a ambos les parece más rico y llamativo San Gregorio. Pero todavía es más sorprendente que el italiano no vea ninguna relación con la arquitectura de su país.

Y no solo fueron extranjeros los que opinaron sobre estos edificios. Cristóbal de Villalón escribió en 1536 "¿Qué Memphis o qué Pirámides se pueden comparar con el monasterio y colesio de Sant Pablo aquí en Valladolid? ¿Y qué edificio de más excelencia que el colesio que hizo aquí el reuerendísimo Cardenal...?" (Villalón 1536, 168). Ninguna referencia al Renacimiento, como tampoco la hizo el biógrafo del cardenal con más de un siglo de perspectiva, quien consideraba el colegio del cardenal como "muy admirablemente traçado, y dispuesto por la mayor parte a la orden Gótica, con mucho de la Romana" (Salazar y Mendoza 1625, 265-266). En el siglo XVII se tachaba al edificio de gótico, y si se decía que había partes renacentistas es porque se habían introducido cambios como el vano sobre la portada.

Antonio Ponz, secretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, como hombre de adscripción neoclásica despreciaba el arte barroco y el gótico. Sin embargo, al hablar del conjunto de obras promovidas por fray Alonso de Burgos, convento y fachada de la iglesia de San Pablo, y el colegio del obispo, no deja de reconocer su valor, aunque esté en desacuerdo con su estilo. Así, dice de la fachada de la iglesia que "es un trabajo asombroso, y de suma menudencia en figuras y ornatos; pero todo ejecutado antes de establecerse el buen gusto de las Artes, y es de lo que se llama gótico...". Y al hablar del colegio resalta que la "fachada es la sola comparable en su infinito trabajo, y menudencia, a la referida del convento" (Ponz 1787, 57 y 61). El pensamiento clásico de Ponz le llevó a infravalorar estas obras, pero debería haberle predispuesto a resaltar un edificio que hoy se considera renacentista. No obstante, al hablar del colegio de Santa Cruz se limita a decir: "tiene magnificencia en patio, galerías, y fachada, según la arquitectura del tiempo del fundador [...] se han hecho algunas obras modernas baxo la dirección de Don Ventura Rodríguez" (Ponz 1787, 124). Y es que Ponz no vio el clasicismo del edificio del cardenal Mendoza salvo en las modificaciones que en el siglo XVIII proyectó Ventura Rodríguez y llevó a cabo Manuel Godoy, eliminado las

ventanas góticas y el alfiz, visibles en los cuadros del siglo XVII, introduciendo un balcón sobre la puerta de entrada y cambiando las ventanas laterales (Martín González 1983, 39-47; Urrea Fernández 1989, 721-727; Villalobos Alonso 1987, 37-46).

La crítica de Ponz es corroborada una generación después por Isidoro Bosarte, quien sentencia al hablar de Santa Cruz: “En toda la obra primitiva reconocemos la mano gótica del arquitecto, pero al mismo tiempo se advierten considerables adiciones modernas que necesariamente ha sugerido la diferencia de los tiempos” (Bosarte 1804, 106-107).

Coincidencia total entre los testimonios de autores de diferentes épocas y nacionalidades. El colegio de Santa Cruz no es un edificio renacentista y tampoco lo es su patio. ¿Por qué entonces hoy se considera como tal? El ensayo de Gómez-Moreno fue fundamental para su adscripción, pero fue consecuencia de entender la historia del arte como una progresión, donde las obras de una época deben superar a las anteriores y las manifestaciones clásicas son las mejores, manteniendo inamovible el paradigma Vasari siglos después. El arte no es tecnología en la que un nuevo artificio debe mejorar al que sustituye, ni tampoco hay razón alguna para presuponer que los principios clásicos en el arte son mejores que los de épocas no clásicas. El verdadero problema es que el pensamiento vasariano encontró un aliado formidable, G. W. F. Hegel. El filósofo alemán concibió la historia de la humanidad como una sucesión de acontecimientos todos concatenados, donde si se movía una parte afectaba las demás. Cada paso, en un proceso dialéctico, era un avance (Gombrich 1981, 334-55).

La ilustración había querido catalogar todo, y esto se llevó también a las obras de arte, estableciendo estilos diferenciados, pero siempre teniendo en cuenta la mejora progresiva. Con esto por delante, el Renacimiento era (en tanto que arte clásico) el objetivo al que debían llegar las artes después de siglos de decadencia. España no fue diferente a otros países, pero con una peculiaridad: el paso del siglo XV al XVI estaba marcado por los Reyes Católicos, época gloriosa en muchos aspectos, entre los que destacan la conquista de Granada, el último reducto musulmán en la península ibérica, la unificación, aunque en realidad fue en sus descendientes, de Castilla y Aragón, y la llegada a América. Una época tan extraordinaria tenía que dar un arte no menos espectacular y, sobre todo, especial. El pensamiento hegeliano se unió a la historia del arte como historia de los estilos y se encontró uno para el periodo: estilo Reyes Católicos. Como esto no abarcaba todo, se propusieron, y no tuvieron poco éxito, denominaciones como estilo Cisneros, plateresco..., estilos nacionales, cuando no individuales. Un verdadero galimatías que en vez de aclarar dificultaba la comprensión del hecho artístico.

El plateresco se quería identificar con el Renacimiento, si bien con peculiaridades hispanas, cuando en realidad se basaba en una decoración añadida que en nada modificaba las estructuras tradicionales. La historia del arte no se puede hacer encajonando las obras en superestructuras predefinidas, los estilos, sino a partir del estudio de las propias obras. Mas esto no se tuvo en cuenta y en colegio de Santa Cruz se convirtió en plateresco (renacentista) por mor de algunos motivos ornamentales añadidos en la portada. Se necesitaba un primer edificio renacentista en España, y ese fue el colegio del cardenal Mendoza. Sin embargo, esto no es así. Nadie identificó el conjunto con el arte italiano, y si no se hizo es sencillamente porque hacerlo es forzar cuando no inventar. El colegio de San Gregorio siempre se consideró obra gótica, mientras que el de Santa Cruz se determinó que ya era renacentista, cuando no lo es.

ITALIA EN ESPAÑA: EL PALACIO DE LA CALAHORRA

No hay duda respecto al tradicionalismo del colegio de Santa Cruz. El supuesto arquitecto del edificio, Lorenzo Vázquez, no aparece citado hasta 1494 y en relación con la traza del retablo del colegio (Gómez-Moreno 1925, 8), si bien desde 1490 cobraba una merced del cardenal (San Román 1931, 160). Hoy no es considerado como un arquitecto en el sentido vitrubiano-albertiano (Romero Medina 2022, 133), aunque documentado trabajando en el que sí es el primer patio del Renacimiento en España, el del palacio de La Calahorra, próximo a Guadix, que ordenó construir Rodrigo de Vivar y Mendoza, I marqués del Zenete (Zalama 1990) (fig. 7). Nada tiene de extraño la intervención de Vázquez atendiendo a que el I marqués del Zenete era hijo del cardenal Mendoza. Este, como clérigo, no podía contraer matrimonio, y por lo tanto de tener hijos estos serían ilegítimos, pero el poderoso cardenal consiguió que sus vástagos habidos con doña Mencía de Castro, o de Lemos, fuesen legitimados por el papa y reconocidos por los Reyes Católicos. El 3 de mayo de 1487 Isabel la Católica expidió una cédula referida a sus hijos mayores: “vos syendo obispo de Sigüenza ovierades a don Rodrigo e a don Diego en doña Mençia de Lemos” (Zalama 2020, 46)³. Don Pedro fue obispo de Sigüenza entre 1467 y 1474, por lo que su primogénito tuvo que nacer entre esos años.

Legitimados sus hijos, el cardenal se propuso dotarlos. Don Rodrigo recibió un extenso mayorazgo en Guadalajara, cuya principal villa era Jadraque. Fue aumentando sus posesiones y en 1491 sumó el territorio del Zenete, próximo a Guadix, conformado por ocho villas, a las que un año después se añadió Huénaja. Hombre de carácter complicado, acabó enfrentado a los monarcas,

³ La documentación en Archivo General de Simancas, Registro General del Sello. 3 de mayo de 1487.



Figura 7. Vista aérea del Castillo de La Calahorra (Granada). Fuente: Hispadrone, m.megaconstrucciones.net.

por contraer matrimonio con María de Fonseca, sin el consentimiento de la reina, y a su propia familia (Zalama 2020, 43-67).

Sus problemas con los monarcas, si bien mejoraron en el breve periodo en que fue rey Felipe I el Hermoso en 1506, quizás le llevaron a apartarse de la corte e instalarse en sus posesiones del reino de Granada. Sabemos que a mediados de 1508 se había trasladado a Alcudía, localidad entre Guadix y La Calahorra, parece que ocupado en la construcción que había ordenado en el castillo de esta última localidad. Quiso que las obras se llevasen a cabo con rapidez y no dudó en maltratar a los constructores, incluido al que se supone era el arquitecto, Lorenzo Vázquez, que acabó encarcelado por don Rodrigo, y por el que intercedió el II conde de Tendilla, primo del marqués, alcaide de la Alhambra y capitán general del Reino de Granada, para que fuese puesto en libertad (Meneses García 1974, 588-589 y 627).

No hay duda de que el carácter irascible del marqués le llevó a ser un déspota con sus oficiales, pero hay otra razón de índole artístico que debió pesar especialmente. Entre 1499 y 1500 visitó Roma, Milán y Génova, y a su regreso se asentó en Valencia (Falomir Faus 1990, 267; Falomir Faus y Marías 1994, 104-108). Regresó a Italia a finales de 1506 (Zalama 2020, 50-51), y en este segundo viaje es probable que el marqués se hiciese con los planos,



Figura 8. Castillo de La Calahorra (Granada). Patio. Fuente: Miguel Ángel Zalama.

y con la idea, para modificar el antiguo castillo musulmán de La Calahorra. Mantuvo los muros exteriores —don Rodrigo parece que no se fiaba de nadie y quería vivir protegido—, adecuó las dependencias interiores y erigió un patio totalmente de nueva planta, si bien se vio obligado a romper el muro occidental del castillo y añadir un bloque, inútil desde el punto de vista defensivo, pero necesario para incluir la escalera monumental que levantó con el patio.

Nada parecido había en España antes de este claustro. Presenta una planta cuadrada y simétrica, de cinco arcadas por panda, de manera que la escalera está colocada en el eje. Se ha concebido como un conjunto armónico donde la escalera monumental es parte esencial del patio y no un añadido necesario para acceder al segundo piso. En la teoría arquitectónica italiana nunca encajaron bien las escaleras. Alberti las asumía como necesarias, pero jamás les dio importancia en sí (Alberti 1991, 91). Incluso Palladio a finales del siglo XVI seguía pensando que eran un mal necesario (Palladio 1988, 134-137)⁴. Sin embargo, en La Calahorra se convirtió en un elemento arquitectónico de suma importancia al integrarse en el patio como nunca antes. En el colegio de Cruz la escalera se modificó en el siglo XVIII, pero no se cambió de ubicación. Lo mismo ocurre en el colegio de San Gregorio; aquí se mantienen

⁴ Libro I, cap. XXVIII, pp. 134-137. “Se debe tener mucho cuidado en la construcción de escaleras, porque no es poca la dificultad de encontrar sitio que les convenga sin que estorbe al resto del edificio...”.



Figura 9. Castillo de La Calahorra (Granada). Escalera del patio. Fuente: Miguel Ángel Zalama.

la estructura y la decoración originales, e incluso se mantienen los soportes para los pernos de las puertas que la cerraban, separándola totalmente del patio. En La Calahorra, antes que se desarrollaran las escaleras monumentales en Génova, ya había tomado importancia como elemento arquitectónico de primer orden (fig. 9).

No hay referencia clara al origen de este patio y escalera. Es probable que el marqués del Zenete trajera los planos del conjunto cuando fue por segunda vez a Italia. En su biblioteca se anota “hun libret de posts de pregami de traces de les cases de Granada y de la Calahorra” (Sánchez Cantón 1942, 171, 374 y 408). Los arcos de medio punto apean en columnas, no pilares, tanto en el piso inferior como en el superior y en la escalera. Esto es una novedad a comienzos del siglo XVI en España y la deuda italiana es clara. Aunque no hay un ejemplo definido en el país transalpino del que se pueda decir que se siguió el trazado de La Calahorra, sí se aprecian similitudes con la arquitectura de Las Marcas, especialmente con Ferrara. En esta ciudad Biagio Rossetti comenzó, y nunca terminó, en la década de 1490, los palacios de los Diamantes y Costabili, este conocido como de Ludovico el Moro. La solución que se da en las columnas pareadas de los ángulos es extraña en Italia y en España se encuentra por primera vez en La Calahorra.

Don Rodrigo debió traer los planos de Italia y quiso que los artífices españoles los siguiesen. La ruptura del muro para instalar la escalera demuestra que

estaba dispuesto a lo que fuera con tal de que se mantuviera el proyecto. Los maestros hispanos podían seguir estas instrucciones, por más que añadir el bloque en el lienzo occidental fue un verdadero disparate para la defensa del castillo (Cooper 1980, 610). Lo que no podían hacer era lo que desconocían. Lorenzo Vázquez, como los arquitectos que trabajaban en España a comienzos del siglo XVI, no sabían hacer bóvedas de arista, pues era un sistema de cubierta ajeno a la tradición constructiva hispana. Las columnas del piso inferior del patio y del arranque de la escalera son excesivas para el peso que soportan, y es que Lorenzo Vázquez sabía construir bóvedas de crucería, cuyos empujes laterales son mayores y por lo tanto necesitan apearse sobre soportes adecuados. Ante la incapacidad del arquitecto de los Mendoza para adecuarse a los planos que había impuesto el marqués, este debió encarcelar a Lorenzo Vázquez. Eso tuvo que ocurrir a mediados de 1509, cuando aún no se había procedido a cubrir los corredores del patio.

El marqués del Zenete optó por llevar adelante su proyecto y despidió a los oficiales españoles por incapaces, a los que sustituyó por italianos. El escultor genovés Michele Carlone aparece documentado en diciembre de 1509 y pronto se hicieron pedidos de mármoles de Carrara (Kruft 1972, 36-45), para realizar el piso superior. Los primeros encargos de mármoles llegaron a Almería y son exactamente los que se utilizaron en la planta de arriba (Zalama 1990, 58-59). No solo era necesario cambiar al director de las obras; era obligado tener operarios capaces de realizar las bóvedas de crucería. Así, el marqués se vio obligado a contratar a albañiles italianos, siete en total, si bien con salarios diversos, por lo que tendrían diferente cualificación profesional (Zalama 2020, 60-61).

A simple vista se reconoce una diferencia considerable entre el piso inferior, con gruesas columnas y grandes capiteles, y el superior, con soportes más esbeltos. Además, el material de la planta baja es piedra del país, mientras que el de la superior es mármol de Carrara, si bien enrojecido por la contaminación procedente de unas cercanas minas de hierro. El proyecto parece que se ciñó a lo que quiso el marqués, aunque con dificultad en los inicios, en manos de los españoles, mientras que cambió en la parte superior gracias a la llegada de mármoles y oficiales italianos.

El patio, inserto en una fortaleza musulmana y por lo tanto no muy conocido, apenas influyó en los años siguientes en la arquitectura española, que siguió siendo tradicional, salvo en algunos detalles. La solución dada en La Calahorra a los soportes en esquina, dos semicolumnas adosadas a un pilar, se repite en el “patio de los mármoles” del Hospital Real de Granada, iniciado en la década de 1520 (fig. 10). Mayor trascendencia tuvo la escalera, que fue una gran novedad, pues aunque se encuentran obras extraordinarias en Génova, son todas posteriores a la de La Calahorra. No es extraña en cuanto al trazado,



Figura 10. Hospital Real. Granada. Patio de los mármoles (detalle). Fuente: Miguel Ángel Zalama.

tres tiros con mesetas, pero sí por lo que se refiere a la monumentalidad e imbricación con el patio, tanto su ubicación en el eje como en los elementos constructivos. Y fue la escalera la que tuvo mayor y más temprana influencia. En otras obras de los Mendoza, como el Hospital de la Santa Cruz, en Toledo, fundación del cardenal, o el palacio de Antonio de Mendoza en Guadalajara, las escaleras siguen en cierta medida a la de La Calahorra (Zalama 1991, 339-343), si bien sin comprender el Renacimiento pues continúan, como en la arquitectura tradicional, sin integrarse en el conjunto de manera armónica (fig. 11).



Figura 11. Palacio de Antonio de Mendoza en Guadalajara. Patio y escalera. Fuente: Miguel Ángel Zalama.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAPITO Y REVILLA, J. (1934), "El Colegio Mayor de Santa Cruz, de Valladolid", *Boletín de la Academia de Bellas Artes de Valladolid*, vol. XII, pp. 75-93, y vol. XIII, pp. 125-142.
- ALBERTI, L. B. (1991), *De re aedificatoria*, Madrid, Akal. (Florencia, 1485, traducción de Javier Fresnillo Núñez).
- ALBERTI, L. B. (1999), *De la pintura y otros escritos*, Madrid, Tecnos. (Ms. 1435, ed. de Rocío de la Villa).
- ANDRÉS ORDAX, S. (dir.) (1995), *El Cardenal y Santa Cruz. V Centenario del Cardenal Mendoza*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- ARRIBAS ARRANZ, F. (1933-1934), "Simón de Colonia en Valladolid", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, vol. II, pp. 153-166
- BOSARTE, I. (1804), *Viaje artístico a varios pueblos de España, I. Viaje a Valladolid, Segovia y Burgos*, Madrid, Imprenta Real.
- CANESI ACEVEDO, M. (1996), *Historia de Valladolid (1750)*, vol. III, Valladolid, Grupo Pinciano.
- CAPITEL, A. (2005), *La arquitectura del patio*, Barcelona, Gustavo Gili.

- CERVERA VERA, L. (1982), *Arquitectura del Colegio Mayor de Santa Cruz en Valladolid*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- COOPER, E. (1980), *Castillos señoriales de Castilla de los siglos XV y XVI*, vol. I, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- DERRIDA, J. (1997), *Mal de archivo*, Madrid, Trotta. [1995].
- FALOMIR FAUS, M. (1990), "Sobre el marqués del Cenete y la participación valenciana en el castillo de La Calahorra", *Archivo Español de Arte*, vol. LXIII, n.º 250, pp. 263-269.
- FALOMIR FAUS, M. y MARÍAS, F. (1994), "El primer viaje a Italia del Marqués del Zenete", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. VI, pp. 101-108.
- GARCÍA CHICO, E. (1969), "El claustro del colegio del de Santa Cruz de Valladolid", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, vol. XXXIV-XXXV, pp. 351-355.
- GOMBRICH, E. E. (1981), *Ideales e ídolos. Ensayo sobre los valores en la historia y el arte*, Barcelona, Gustavo Gili. [1979].
- GÓMEZ-MORENO, M. (1925), "Sobre el Renacimiento en Castilla. I. Hacia Lorenzo Vázquez", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, vol. I, pp. 7-40.
- HERNÁNDEZ CASTELLÓ, M.ª C. (2016), *Poder y promoción artística. El conde de Tendilla, un Mendoza en tiempo de los Reyes Católicos*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- KRUFT, H.-W. (1972), "Ancora sulla Calahorra. Documenti", *Antichità viva*, vol. XI, n.º 1, pp. 36-45.
- LADERO QUESADA, M. Á. (1984), "Palencia en la época de los Reyes Católicos", en GONZÁLEZ, Julio, (dir.), *Historia de Palencia, II. Edades Moderna y Contemporánea*, Palencia, Diputación de Palencia.
- LALAING, A. (1952), "Primer viaje de Felipe el Hermoso a España en 1501", en GARCÍA MERCADAL, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, vol. I, Madrid, Aguilar, pp. 433-548.
- MACCULLOCH, D. (2011), *Historia de la Cristiandad*, Barcelona, Debate. [2009].
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1983), *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid, XIII. Monumentos civiles de la ciudad de Valladolid*, Valladolid, Diputación de Valladolid.

- MENESES GARCÍA, E. (1974), *Correspondencia del conde de Tendilla. II (1510-1513)*, Madrid, Real Academia de la Historia.
- NAVAGERO, A. (1952), "Viaje por España", en GARCÍA MERCADAL, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, vol. I, Madrid, Aguilar, pp. 835-892.
- OLIVARES MARTÍNEZ, D. (2021), *El colegio de San Gregorio de Valladolid. Saber y magnificencia en el tardogótico castellano*, Madrid, CSIC.
- PALLADIO, A. (1988), *Los cuatro libros de arquitectura*, Madrid, Akal.
- PÉREZ GIL, J. (2019), "Las bóvedas del duque de Lerma para la iglesia de San Pablo de Valladolid y la redefinición del proceso constructivo de su fachada", *Archivo Español de Arte*, n.º 368, pp. 363-380.
- PÉREZ, V. (1885), *Diario de Valladolid*, Valladolid, Hijos de Rodríguez.
- PONZ, A. (1787), *Viaje de España*, vol. XI, Madrid, Viuda de Ibarra.
- RIVERA MANESCÁU, S. (1918), *Papeles pertenecientes al Colegio Mayor de Santa Cruz de Valladolid*, Valladolid, Imprenta Castellana.
- ROMERO MEDINA, R. (2022), *La promoción artística de la Casa ducal de Medinaceli. Memoria visual y arquitectura en Andalucía y Castilla*, Aranjuez (Madrid), Doce Calles.
- RUIZ ASENCIO, J. M., MONTERO CARTELLE, E., GONZÁLEZ MANJARRÉS, M. Á. y ANDRÉS ORDAX, S. (2008), *El Documento Fundacional del Colegio de Santa Cruz de la Universidad de Valladolid (1483)*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- SALAZAR Y MENDOZA, P. (1625), *Crónica del Gran Cardenal de España, don Pedro González de Mendoza*, Toledo, Maria Ortiz de Sarauia.
- SAN ROMÁN, F. de B. (1931), "Las obras y los arquitectos del cardenal Mendoza", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, vol. VII, n.º 20, pp. 153-162.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. (1942), *La biblioteca del marqués del Cenete*, Madrid, CSIC.
- URREA FERNÁNDEZ, J. (1989), "Las reformas del colegio de Santa Cruz en el siglo XVIII", en PALOMARES FERNÁNDEZ, J. M.ª (coord.) y RIBOT GARCÍA, L. (ed.), *Historia de la Universidad de Valladolid*, vol. II, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 721-727.
- VASARI, G. (1878), *Le vite*, Florencia, Torrentino. (1550; 2.ª ed. ampliada y corregida. Florencia, Giunti, 1568. -Ed. de G. MILANESI, Florencia, G. C. Sansoni, 1878, vol. I-).

- VILLALOBOS ALONSO, D. (1987), "El proyecto de Ventura Rodríguez para la reforma del colegio mayor de Santa Cruz en Valladolid: el inicio de un debate", en RIVERA, J, (dir.), *Informe que hizo el arquitecto de S. M. D. Ventura Rodríguez en el año de 1768, de la Santa Iglesia de Valladolid. Planos de las intervenciones de Ventura Rodríguez en la S. I. Catedral y en el Palacio de Santa Cruz de Valladolid*, Valladolid, Colegio Oficial de Arquitectos, pp. 37-46.
- VILLALÓN, C. de (1536), *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, Valladolid, Nicolás Tyerri.
- VITAL, L. (1952), "Relación del primer viaje de Carlos V a España", en GARCÍA MERCADAL, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, vol. I, Madrid, Aguilar, pp. 625-788.
- VITRUBIO. (1991), *Los diez libros de arquitectura* (Ed. de Agustín Blánquez), Barcelona, Iberia.
- ZALAMA, M. Á. (1990), *El palacio de La Calahorra*, Granada, La General.
- ZALAMA, M. Á. (1991), "La escalera de La Calahorra. Creación y difusión de un modelo", *Príncipe de Viana*, Anejo 10, pp. 339-343.
- ZALAMA, M. Á. (2004), "Arquitectura y estilo en la época de los Reyes Católicos", en CHECA, F. (dir.), *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado*, Valladolid, Junta de Castilla y León, pp. 127-140.
- ZALAMA, M. Á. (2007), "Retrato del cardenal Pedro González de Mendoza en la catedral de Guadix", en FAJARDO RUIZ, A. (coord.), *La catedral de Guadix. Magna Splendore*, Granada, Mouliáá Map, pp. 315-319.
- ZALAMA, M. Á. (2019), "Las artes visuales en la modernidad. Reflexiones sobre su consideración", en MANCINI, M. y PASCUAL CHENEL, Á. (eds.), *Imbricaciones. Paradigmas, modelos y materialidad de las artes en la Europa habsbúrgica*, Madrid, Sílex, pp. 15-43.
- ZALAMA, M. Á. (2020), "El primer edificio del Renacimiento en España. El palacio de La Calahorra", en PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, M. y PALACIOS MÉNDEZ, L. M.^a, *Arte y globalización en el mundo hispánico de los siglos XV al XVII*, Granada, Universidad de Granada, pp. 43-66.
- ZALAMA, M.Á. (2023), "Rethinking Vasari: Art and Arts in the Sixteenth Century", en CHECA, F. y ZALAMA, M. Á. (eds), *Ars Habsbúrgica. New Perspectives on Sixteenth-Century Art*, Turnhout, Brepols.

3.

LAS GUARDAS REALES DE LOS AUSTRIAS HISPANOS Y LOS PATIOS: CEREMONIAL, JURISDICCIÓN Y SEGURIDAD

José Eloy HORTAL MUÑOZ

Profesor Titular de Historia Moderna

Departamento de Artes y Humanidades. Universidad Rey Juan Carlos

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8628-8468>

joseeloy.hortal@urjc.es

RESUMEN

La peculiaridad de la organización cortesana de la Monarquía Hispánica y la evolución de su Casa Real provocó la existencia de una guarda real compuesta por unidades de origen multinacional y jerarquizadas según la cercanía al monarca. Esta cuestión resultaría fundamental a la hora de la configuración de la relación que las diversas unidades de guarda real tuvieron con los patios; así, mientras los archeros de Corps y los Monteros de Espinosa apenas tuvieron presencia física en los mismos, las unidades de alabarderos de la Guarda Española, en especial la Guarda Amarilla, y la Guarda Tudesca, tendrían relación directa con dichos espacios.

Partiendo de esta premisa, el presente artículo analiza la relación de las guardas reales de la Monarquía Hispánica con los patios, en especial de los palacios reales, a lo largo de los reinados de los diversos monarcas Austrias, sobre todo en cuestiones relacionadas con el ceremonial, la jurisdicción y la seguridad.¹

Palabras clave: Guardas Reales, Monarquía Hispánica, Patios, Ceremonial, Jurisdicción, Seguridad.

¹ Esta publicación ha sido posible gracias al Proyecto Puente “Corte y sitios reales: espacios de poder, representación y producción (1650-1750)”, URJC (COSIRE/V1065).

3.

THE ROYAL GUARDS OF THE SPANISH HABSBURG KINGS AND THE COURTYARDS: CEREMONIAL, JURISDICTION AND SECURITY

José Eloy HORTAL MUÑOZ

Associate professor of Early Modern History
Department of Arts and Humanities. Rey Juan Carlos University

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8628-8468>

joseeloy.hortal@urjc.es

ABSTRACT

The peculiarity of the court organization of the Spanish Monarchy, as well as the evolution of its royal household, led to the existence of a royal guard composed by units of multinational origin and ranked according to their proximity to the monarch. These issues would be fundamental to configuring the relationship that the various royal guard units had with the courtyards; thus, while the archiers of Corps and the Monteros de Espinosa barely had a physical presence in them, the units of halberdiers of the Spanish Guard, especially the Yellow Guard, and the German Guard, would have a direct relationship with said courtyards.

Starting from this premise, this article analyzes the relationship of the royal guards of the Spanish Monarchy with the courtyards, significantly of the royal palaces, throughout the reigns of the various Austrian monarchs, especially in matters related to ceremonial, jurisdiction and security.¹

Keywords: Royal Guards, Spanish Monarchy, Courtyards, Ceremonial, Jurisdiction, Security.

¹ This publication has been possible thanks to the Project "Court and royal sites: spaces of power, representation and production (1650-1750)", URJC (COSIRE/V1065).

LAS GUARDAS REALES DE LA MONARQUÍA HISPANA EN EL CONTEXTO DE LA CASA REAL

En las monarquías dinásticas, la Casa Real fue el elemento originario de los que componían la Corte, al tiempo que daba entidad a la dinastía y la legitimaba en el gobierno de un territorio. Así, a lo largo de la Baja Edad Media, cada Príncipe estableció su estilo de servicio o Casa siguiendo pautas comunes. En general, las Casas de los soberanos europeos tuvieron secciones similares —Capilla, Cámara, Casa u Oficios, Caballeriza, Caza y Guardas— conforme a las distintas actividades del ejercicio del poder, aunque la organización y jerarquía de dichas secciones variaría según cada Monarquía (Hortal y Versteegen 2016, cap. 1). Un ejemplo paradigmático de este proceso fue el ducado de Borgoña, que utilizó la integración de sus élites a través de las distintas secciones de la Casa para conservar su independencia frente al potente reino vecino francés, originario de la Dinastía¹.

Esta estructura ejercería una enorme influencia sobre otras cortes, en especial la Hispana, sobre todo a raíz del impacto que produjo su perfección organizativa durante la Jornada que el archiduque Felipe y su mujer Juana de Castilla realizaron a la Península Ibérica en 1502 para jurar como herederos de las coronas de Aragón y Castilla tras la muerte del príncipe Juan, hijo de los Reyes Católicos². Junto a este acontecimiento, se produjo también la yuxtaposición de Casas Reales. A las ya existentes Casas de Castilla y de Aragón —operativas en ese momento, con preponderancia de la primera—, se uniría la de Borgoña, en especial a partir de 1517, momento en que el príncipe Carlos, futuro Carlos I, se hizo cargo de su herencia y se pusieron las bases para la intrincada organización cortesana que caracterizaría a partir de entonces a la Monarquía Hispana (Fagel 2000). Finalmente, el emperador decidió respetar la diversidad de cada territorio y renunció a dotar de instituciones comunes al conjunto de sus estados, por lo que su Corte, en cuyo vértice se encontraba él mismo, sería el lugar donde convergieron las redes de poder a través de relaciones no institucionales que darían cohesión al Imperio.

Por lo tanto, a partir de las decisiones tomadas por Carlos V, la agregación territorial conocida como Monarquía Hispana pasaría a estar compuesta por diversos reinos, en cada uno de los cuales existía una Corte y una o varias Casas Reales. Este proceso conllevaría la existencia de forma separada, pero con relaciones recíprocas, de espacios cortesanos propios de cada estado dinástico, aunque con preponderancia de lo borgoñón, por ser la Casa de la Dinastía y tener una organización más acabada. De este modo, la Casa de

1 Un estado de la cuestión y puesta al día sobre el ducado de Borgoña en Hortal y Viñuales 2019.

2 La descripción de dicha Jornada realizada por Antoine de Lalaing en Porras 2015.

Borgoña llegó a convertirse en la principal de una Monarquía Universal, la Hispana, aunque no sería hasta el reinado de Fernando VI en el siglo XVIII cuando se convirtiera en Casa única de la Monarquía (Hortal y Labrador 2014).

Las guardas representan como ninguna otra sección de la Casa este hecho pues, tras un periodo de gestación de la sección durante las dos primeras décadas del siglo XVI, se conformaría una Guarda Real compuesta en su conjunto por³: un cuerpo flamenco, la Guarda de Archeros de Corps (incorporada a la Casa en 1502) (Hortal 2011a; Hortal 2013a, 149-248); uno hispano, la Guarda Española, formada a su vez por la guarda amarilla (1504), la vieja (creada a comienzos de la década de los 30) y la de a caballo (1507) (Hortal 2013a, 249-318); y otro germano, la Guarda Alemana o Tudesca (1519) (Hortal 2011b; Hortal 2013a, 319-80). Los Monteros de Espinosa, cuerpo eminentemente castellano, también se incluyeron dentro de esa Guarda Real, pero con unas características propias que la diferenciaron de la evolución de las otras tres, debido al peso de la tradición castellana que Carlos V procuraba conservar (Hortal 2013a, 473-86). Lógicamente, los monteros fueron los únicos que no se incluyeron en la Casa de Borgoña, siendo la guarda española la última que se incorporó a dicha Casa en 1524.

Una vez configurado el modelo, quedaba por dilucidar qué funciones debía cumplir la Guarda Real dentro de la Casa y el papel que iba a jugar cada uno de los diferentes cuerpos en cada una de las funciones. En este punto hablaremos sobre ellas brevemente, para luego desarrollar en los siguientes epígrafes las que tuvieron mayor relevancia en su relación con los patios, insistiendo en aquellos aspectos que aborden la cuestión de la precedencia entre los distintos cuerpos de guarda, pues la misma resulta fundamental para conocer cómo se articuló su presencia en torno a los citados patios, objeto de estudio de este monográfico.

Así, durante el reinado de Carlos V las principales funciones desempeñadas por las guardas reales iban a ser tres. La primera de ellas era la de ocuparse de la *defensa e integridad de la persona real y del resto de miembros de su familia*. Cumplir esta función, en principio inherente a todas las guardas reales, suponía que las diversas unidades debían estar presentes junto a su señor y a su familia, tanto en Palacio como en sus apariciones en público, en el campo de batalla, o en las Jornadas que realizaran fuera de la Corte.

La existencia de los diversos cuerpos llevaba implícita una división de las tareas, entre ellas la cercanía al monarca. La tradición borgoñona que rigió la gestación de la guarda establecía que la compañía de Corps, haciendo

3 En general, sobre las guardas reales de los Austrias hispanas ver Hortal 2013a. Parte de los aspectos abordados en este artículo están trabajados *in extenso* en el mismo, tal y como iremos citando a lo largo del texto.

honor a su nombre, se encargaría únicamente de la protección del Soberano, excepto en ocasiones especiales en que acompañaran al príncipe heredero en sus apariciones en público cuando su padre estuviera enfermo. El único momento del día en que no eran los principales encargados de cuidar al monarca sería la noche, donde los monteros de Espinosa tomaban el relevo para vigilar el sueño real, tras privilegio confirmado por Carlos V en La Coruña el 16 de mayo de 1520 (Escalera 1632, 156-58; Pereda 1917, 239-40).

Las guardas de alabarderos, por su parte, tanto tudesca como hispana que iban unidas en el servicio, acompañarían al monarca en un plano secundario durante sus salidas en público, teniendo además la obligación de servir a otros miembros de la familia real como reinas⁴, príncipes⁵ —exceptuando las guardas de Felipe II siendo aún heredero o el regimiento de Baltasar Carlos—, regentes caso del cardenal Cisneros (Fuente 1874, 132), archiduques u otros príncipes que se encontraban formándose en Madrid —excepto el príncipe Filiberto que dispuso de su propia unidad de alabarderos⁶— e infantes, excepción hecha del Cardenal Infante, primero que la tuvo (Almansa 1623, 261), y de don Juan José de Austria (Trápaga 2018). De especial relevancia fue la labor ejercida por la guarda vieja en estas labores⁷. Por último, las unidades española y tudesca debían encargarse también de acompañar y guardar a los visitantes extranjeros de la Corte de alta alcurnia como príncipes, caso del de Gales en 1623 (Anónimo 1623, 208), embajadores (Persia 1946, 246), cardenales (Soto y Aguilar, ha. 1663, 150 r.-v.), u otros notables⁸.

En este punto conviene resaltar que los principales representantes reales fuera de la Corte de los reyes Austrias hispanos, caso de virreyes y gobernadores, dispusieron de sus propias unidades de guarda (Hortal 2013, 499-568). Debido a la tradición borgoñona que regía en los cuerpos de guarda de la Monarquía, únicamente habría compañía de archeros de Corps en Flandes por ser el origen de la Dinastía y de la propia unidad que servía

4 Hay numerosos ejemplos de su actividad en este sentido. Aquí, a modo de ejemplo, podemos citar los planos de Gómez de Mora de 1651, sobre los cuáles hablamos posteriormente, en Archivo General del Palacio Real de Madrid (en adelante AGP), Mapas, Planos y Dibujos, números 4097, *Planta del acompañamiento de la entrada de las señoras Reynas de España en la Corte; o 4104, Planta del acompañamiento de Sus Magestades saliendo el Rey nuestro señor a caballo y la Reyna nuestra señora en coche.*

5 Especialmente activa fue su participación en el encierro del príncipe don Carlos en 1568, como veremos posteriormente.

6 Archivo General de Simancas (en adelante AGS), Estado, leg. 1775, s. f.

7 Según el cronista Soto y Aguilar (ha. 1663), f. 20 v., “La Guarda Vieja es un receptáculo o enfermería de la Guarda, ésta se constituyó por el señor emperador Carlos quinto para que los enfermos, que impedidos de la Guarda fuesen reservados, en ella sirven de ordinario a los Ynfantes de Castilla poniéndoles cassa”.

8 Especialmente relevante fue la custodia de María de Borbón, princesa de Carignano, y de la duquesa de Mantua en Carabanchel, realizada por 8 soldados alemanes al cargo del cabo Juan Jorge Bitig junto a varios guardas españoles desde 1641 (AGP, Sección Histórica (en adelante SH), caja 181).

al monarca; en consecuencia, en el resto de territorios habría compañías de alabarderos, que podían ser tudescos o no dependiendo de las tradiciones del lugar, incluido el propio Flandes donde se supeditarían en el servicio a la guarda de archeros.

Esta función de cuidado de las personas reales fue perdiendo relevancia con el paso del tiempo, debido fundamentalmente a tres motivos. El primero fue el descenso del número de Jornadas Reales tras la decisión de Felipe II de instalar la Corte definitivamente en Madrid, y que se ceñirían en su mayoría a los movimientos de rotación estacional de la Corte en los Sitios Reales (Sancho y Martínez 2003). En segundo lugar, la presencia en los campos de batalla de los monarcas, después de la de Felipe II en San Quintín en 1557, fue casi testimonial. Por último, el carácter disuasorio de las guardas y el alejamiento ceremonial del monarca de sus súbditos, impidieron que los atentados contra los monarcas estuvieran tan cerca de prosperar como las que tuvieron lugar durante el reinado de los Reyes Católicos, en especial el intento de asesinato en Barcelona de Fernando el Católico en 1493 (Ortiz 1493).

En función de ello, el cuidado de la persona real fue pasando a un segundo plano, en detrimento de la asunción de otras obligaciones. Así, la segunda función ejercida por las guardas fue su *participación en el complejo entramado que suponía la aparición pública del monarca*, tanto dentro como fuera del entorno cortesano. Esta función fue adquiriendo una gran significación durante la Edad Moderna en todas las Monarquías y, como no podía ser menos, también en la más poderosa del mundo, que reservó un relevante papel, tanto en público como en privado, a las guardas. Especialmente interesante fue su participación en el alejamiento de la figura del rey de sus súbditos y la gradación en la Etiqueta de los diversos cuerpos, tal y como veremos posteriormente en su relación con los patios.

Por último, *la guarda debía servir como espacio integrador de las élites de los diversos territorios en la Casa Real*. El modelo de gobierno pergeñado por Carlos V requería de un servicio personal que pudiera aglutinar a los personajes más relevantes de cada reino para así, y de forma vertical, poder extender su influencia a todos los rincones de sus vastos territorios. Las guardas se prestaban especialmente a este cometido, debido a su carácter plurinacional y al elevado número de personajes que las integraban. En virtud de ello, durante el reinado del emperador, los diversos cuerpos de guarda se mostraron como un excelente acomodo para nobles de cierta enjundia —en los cargos de capitán y teniente-, pero sobre todo para hidalgos, baja nobleza e hijos bastardos de nobles de los diversos reinos. Sin embargo, y por la propia evolución de la Monarquía Hispana, la gente de “calidad” mostró cada vez menos interés en ingresar en la guarda, lo que provocó que el lustre

de las mismas y la extracción social de sus miembros comenzara a decaer, proceso que fue especialmente grave en la segunda mitad del siglo XVII (Hortal 2013a, 210-48, 301-18, 364-80).

Esta paulatina pérdida de su función integradora de las élites territoriales desembocó en que la guarda pasara a desempeñar una nueva a finales del siglo XVI, cual fue la de *representación de las diversas naciones en la Corte de la Monarquía Hispana*⁹. Las ordenanzas urbanísticas de Madrid de 1590 fueron el punto de partida de que Madrid fuera fiel reflejo de la Monarquía como territorio, permitiendo que las diversas naciones pudieran tener espacios propios de integración en la capital a través de la fundación de instituciones propias. Felipe II no participaría activamente en las mismas, pero su hijo Felipe III se volcó en el proceso, sobre todo, a raíz del retorno de Valladolid en 1606; suceso que supuso la puesta en marcha de una verdadera Monarquía de las naciones, abortando el proyecto hispánico iniciado en dicha ciudad castellana. Así, se produjeron en cascada fundaciones de hospitales como el de San Pedro de los Italianos (1598), San Andrés de los Flamencos (1605), San Antonio de los Portugueses (1606), San Luis de los Franceses (1615), el Hospital Real de Nuestra Señora de Montserrat de los Aragoneses (1617) o el Hospital y Colegio de los Irlandeses (1629), así como la aparición de diferentes cofradías como las de las propias guardas. De esta manera, los “extranjeros” residentes en la Corte vivirían en ella como si se encontraran en sus territorios de procedencia, pudiendo usar sus escribanos e instancias propias (Rivero 2008).

Las guardas jugarían un papel fundamental en este proceso, pues su mera existencia garantizaba la presencia en la Corte de un importante número de miembros de las naciones flamenca, tedesca o hispanas de forma constante. De esta manera, pudieron convertirse muchas veces en aglutinante de su comunidad y en representantes de su nación en la Corte (Hortal 2013a, 131-48). Posteriormente, durante el valimiento del conde-duque de Olivares, fue quebrando esa condición de Madrid como “archivo de naciones”, ya que este concepto no se correspondía con la visión que el valido tenía de la Monarquía (Rivero 2017). De este modo, y ante la falta de candidatos de calidad y de las diversas naciones, se produjo el masivo ingreso de “extranjeros” en las tres guardas, proceso auspiciado por la actuación de personajes de esas ideas que el conde-duque propugnaba, por lo que estas unidades dejaban de tener sentido como representantes de las naciones en Madrid.

Esta pérdida de funciones concretas que cumplir, y que supuso la quiebra del modelo instaurado por Carlos V, no pudo ser compensada por la adopción

9 Sobre el concepto de nación en ese periodo, así como sobre las diversas “naciones” que componían la Monarquía Hispana, destacan los trabajos de (Herzog 2003; Álvarez-Ossorio y García 2004; y Tallon 2007).

de la nueva función que algunos cuerpos de guardas europeos comenzaron a tener durante el siglo XVII a imitación del modelo francés, cual fue la de ser unidades de élite de los ejércitos reales para hacer frente a los desafíos de autoridad que algunos monarcas estaban sufriendo y para llevar a cabo la vigilancia exterior de los Sitios Reales que explicaremos en detalle más adelante.

El caso es que los últimos Austrias no llevaron a cabo intentos serios de reforma de sus unidades de guarda y lo único que intentaron fueron pequeños parches que no atacaban la raíz del problema que, por otro lado, afectaba a toda la Casa Real en su conjunto. Estaba claro que el modelo estaba en crisis desde las décadas centrales del reinado de Felipe IV, pero no sería hasta la llegada de los Borbones cuando se produjera una reforma en profundidad del mismo (Hortal 2013b).

Tras esta introducción a las guardas y a sus funciones dentro de la Casa Real, veamos qué relación tuvieron las mismas con los patios, a través del desarrollo de algunas de las funciones que ya hemos reseñado.

LAS GUARDAS REALES Y LA FUNCIÓN CEREMONIAL: LOS PATIOS

La organización política cortesana se reflejaría en el comportamiento de los cortesanos, pues la Corte fue el lugar desde donde emanaron los valores y el comportamiento que se tenía que desarrollar en ella, y que se transmitían a todo el reino. En este proceso, tanto Etiqueta como Ceremonial tuvieron enorme relevancia, pues eran las herramientas que escenificaban simbólicamente las relaciones sociales a través de una serie de códigos, a los cuales los participantes se debían ceñir y que tanto éstos como los espectadores sabían interpretar (Hortal y Labrador 2015, 5-14).

En este sentido, las Etiquetas serían un conjunto de reglas, códigos y prescripciones de comportamiento que velarían por la dignidad y seguridad de la figura real, en donde se señalaban obligaciones, privilegios y jerarquía de los cortesanos, además de cuidar de que el servicio al monarca y a los miembros de su familia se realizase con el decoro y dignidad requeridas (Visceglia 1997 y 2010). Las Etiquetas pretendían, por tanto, regular el servicio de las Casas Reales, proteger al monarca de cualquier intruso que dañase su figura y persona y producir una imagen casi divina del monarca, llena de magnificencia (Hortal y Labrador 2021). Por tanto, dicha Etiqueta reforzaba la jerarquía e imponía un orden, principal objetivo de las élites dominantes, permitiendo al mismo tiempo la consolidación de la autoridad monárquica.

Para conseguir asentar ese poder, el monarca debía proyectar una imagen adecuada hacia el exterior y las guardas palatino-personales de la época tuvieron un papel fundamental en la configuración de dicha imagen.

Así, dentro de la Etiqueta, la cercanía al rey determinaba la relevancia de cada cuerpo en la Casa Real. Esta premisa marcaría la gradación de las guardas y, especialmente, de sus capitanes y tenientes, de modo que los enfrentamientos más fuertes tuvieron lugar por conseguir la máxima proximidad con el monarca, tanto en las apariciones públicas, donde todo el reino podía observar la relevancia de cada una de ellas, como en las ceremonias palatinas, donde las guardas mostraban su orden de prelación dentro de la Casa Real.

La ausencia de textos normativos en lo referente a la Etiqueta de la Casa Real hispana durante la primera mitad del siglo XVI hace que nos tengamos que guiar a través de relaciones de sucesos o crónicas, que no siempre son exactas. Gracias a estos documentos, lo que queda claro es que se adoptó la etiqueta borgoñona, aunque con matices (Duindam 2010). En efecto, hubo un arduo periplo de adaptación no exento de pugnas, ya que la facción cortesana que apoyaba su aplicación tuvo que mantener dura lucha con aquellos que defendían el más austero ceremonial castellano (Martínez 2007). En virtud de esta hegemonía borgoñona, en lo referente a las guardas reales, debemos considerar que los archeros de Corps se convirtieron en la unidad de guarda más importante en el ceremonial, en su condición de cuidadora del cuerpo del Soberano y a modo de escudo físico y ceremonial en torno a él, con el prestigio evidente que eso suponía para una unidad de esta índole y sus integrantes (Hortal 2014).

Siempre se ha señalado que la consolidación plena de este ceremonial borgoñón no llegaría hasta que en 1548 el emperador Carlos V decidiera organizar a la borgoñona el séquito de su hijo, el príncipe Felipe (II), aunque sin hacer desaparecer su Casa de Castilla, de cara al *Felicísimo Viaje* que el heredero iba a realizar por toda Europa para conocer los territorios que iba a heredar¹⁰. Al mismo tiempo que configuraba el servicio del heredero, Carlos V pretendió usar la presencia de los nobles de su Imperio en dichas fiestas para resaltar el carácter cortesano de sus invitados y propiciar el paso del modelo medieval de caballero-guerrero al arquetipo del cortesano moderno (Quondam 2013). Dicha transformación sería ya completa durante el reinado de Felipe II, en especial cuando en la década de los 80 se introdujeron variaciones para la conformación del ceremonial de las apariciones públicas de los monarcas hispanos. A raíz de poner en práctica diversos usos del coche, se produjo el distanciamiento y la sacralización del rey, acentuando el alejamiento de su persona que estaba provocando el proceso de institucionalización sufrido por la Monarquía durante esos años (López 2007).

10 Dicho viaje se conoce en detalle gracias al diario de (Calvete 2000). Recientemente se ha publicado un volumen sobre los cambios que supuso dicho viaje en la Corte y el Ceremonial de la Monarquía Hispánica (McGowan y Shewring 2020).

En efecto, la aparición del coche de forma plena en el ceremonial cortesano permitió una graduación de las distancias con respecto al rey, eliminar el acompañamiento del vehículo y el ocultamiento real, gracias a las cortinas (Fernández-Santos 2011). De igual modo, el control exhaustivo del acceso de coches y caballos a Palacio favoreció ese alejamiento, que Felipe II completó con su retiro a Sitios Reales alejados de la Corte, como el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

Esta cuestión propiciaría el impulso de un proceso de codificación del espacio cortesano y de los diversos espacios ceremoniales, proceso analizado por (Labrador 2014). Hasta ese momento, el gobierno de la Casa del rey en Madrid se regía por la costumbre y por una serie de normas, ordenanzas e instrucciones parciales que se daban a diferentes oficios y que pasaban de mano en mano entre los principales oficiales de la Casa. Únicamente la Casa de Castilla recibió unas Etiquetas a finales de 1575, fecha en que Felipe II las dio para el gobierno de la Casa de su cuarta esposa, doña Ana de Austria.

No sería, por tanto, hasta el reinado de Felipe IV cuando se produjera un verdadero esfuerzo codificador. Este se debe inscribir en el marco general de cambios que estaba sufriendo la corte barroca a lo largo de toda Europa, al tiempo que ésta se expansionaba e iba creando una serie de mecanismos formales que sirvieron para extender unos comportamientos e imágenes regladas, que el común de la sociedad pudiera identificar claramente. Junto a esta fijación de la iconografía, se produjo el paulatino traslado de la Fiesta al interior de los palacios reales y, por lo tanto, a la vista de los cortesanos, pero fuera del alcance del pueblo (Murray, 1967). Así, se confirmaba el ocultamiento del monarca y de la apreciación de su Majestad por sus súbditos, por lo que gran parte de las ceremonias de la Monarquía se pasarían a llevar a cabo dentro de los límites de los Sitios Reales (Hortal 2021).

Para ello, fue necesario que se dieran varios pasos. En primer lugar, que algunas monarquías destinaran cuerpos de guarda preexistentes, o crearan nuevos, para proteger los Sitios Reales donde se iban a llevar a cabo esas fiestas y ceremonias, separando así esos espacios físicamente del resto de la sociedad. El primer ejemplo lo constituyeron las guardas *du dedans et du dehors du Louvre* en Francia, modelo que no pudo ser adaptado adecuadamente a la guarda real de la Monarquía Hispana hasta la creación del cuerpo de guardabosques reales en el siglo XVIII (Martínez y Pi 2010). Pese a ello, durante toda la Edad Moderna nos encontramos con guardas de a pie o de a caballo, así como porteros, en Sitios Reales como El Pardo, Aranjuez, La Casa de Campo o El Escorial, lo que indica que ya eran espacios claramente diferenciados de su entorno, aunque con mayor libertad de paso. El siguiente paso del proceso fue la creación de nuevas infraestructuras en los Sitios Reales diseñadas especialmente para celebraciones cortesanas. En la Monarquía Hispana, llegarían cuando Felipe IV mandó construir el Coliseo

del Buen Retiro, inaugurado el 4 de febrero de 1640 (Flórez 1998). Mientras, en los jardines del Palacio de la Zarzuela o el de Aranjuez, se llevarían a cabo representaciones en infraestructuras temporales elaboradas para tal fin.

Fue también durante el reinado de Felipe IV cuando la reglamentación sobre la distribución de los personajes en los espacios que rodeaban al monarca alcanzó su punto culminante. En su práctica diaria de gobierno, los validos o favoritos de los diversos monarcas hispanos corroboraron la sensibilidad del Palacio como espacio político, y se esforzaron por someterlo a su control (Sánchez 2019).

Dentro de dichos palacios, los patios tuvieron siempre un carácter mucho más público que el interior de las habitaciones (Barrios 2015, 252-55), en especial de las que pertenecían a las Cámaras del rey y de la reina.

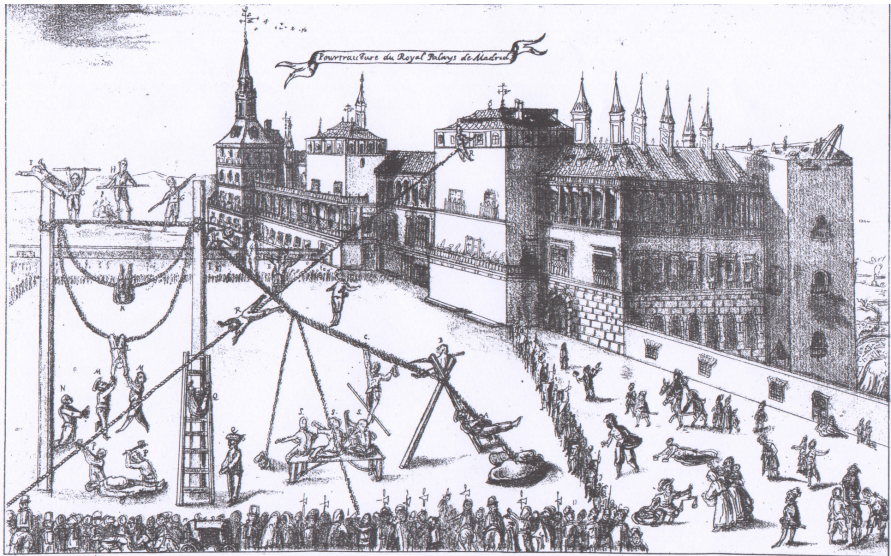


Figura 1. Jehan Lhermite, *Portraiture du Royal Palais de Madrid*. Fuente: *Le Passetemps*, ed. de Amberes, 1896.

En efecto, los patios de los diversos palacios de la Monarquía Hispana, en especial el del Alcázar de Madrid como Sitio Real principal de la Corte, estuvieron siempre muy concurridos y era habitual la celebración en ellos de actividades de carácter público, tal y como nos describen cronistas como el famoso Luis Cabrera de Córdoba en la década de 1570: “Teniendo ya la Reina mejoría continuaron las fiestas que cesaron por su enfermedad, y el Conde de Benavente y don Luis Méndez de Haro mantuvieron un torneo en el patio de palacio” (Cabrera 1998, p. 270).

Esta ya de por sí frecuente actividad habitual en los patios de palacio, aumentaba cuando tenían lugar acontecimientos relacionados con la familia real. Por ejemplo, el marqués de Osera nos describe lo acontecido en el Alcázar el 27 de noviembre de 1657 con motivo del nacimiento, el día anterior, del príncipe Felipe Próspero:

“Fui de allí a Palacio a donde pude llegar con dificultad por la multitud de coches y gente. Se abrieron todas las puertas y patios, con que entró el pueblo a donde apenas llegan los grandes, ni los gentileshombres con ejercicio” (Martínez 2013, 233).

En lo que respecta a nuestras guardas reales, dentro de esa distribución de espacios cortesanos que se produjo dentro de los palacios, y como resulta lógico, los archeros de Corps estarían especialmente vinculados a la Cámara Real o a la Capilla de palacio y apenas aparecerían en los patios¹¹; serían, por tanto, las unidades de alabarderos, tanto la guarda española, en especial la amarilla, como la tudesca, las que se vincularían al patio. Esa gradación espacial y ceremonial sería muy clara y únicamente se rompería durante los traslados del monarca dentro de palacio, tal y como sucedía, por ejemplo, cuando el rey salía a capilla desde su Cámara y su recorrido se producía atravesando diversos apartamentos y recorriendo las galerías superiores del patio, mediante la siguiente distribución:

“se ponen las guardas de alabarderos españoles y alemanes en ala desde la puerta de la sala de guardia hasta la de la capilla, los españoles de a la mano derecha y a la vuelta goçan della los alemanes (describe los personajes que pasan entre medias) y luego el Rey y detrás del el nuncio y embajadores por su orden y detrás los cavallerizos y mayordomos y detrás vienen en tropa los archeros”¹².

Esta distribución sería la misma durante las salidas del monarca fuera de Palacio. Así, mientras los archeros siempre se situarían al lado del rey, los alabarderos se encargarían de estar presentes en los patios y claustros de los edificios donde parara el monarca. En los mismos, además de su presencia ceremonial, debían encargarse también de la seguridad, tal y como podemos

11 Tal y como podemos observar en la Corte de Bruselas, que seguía los mismos usos en este sentido, en la *Ordonnance sur la réforme des archers du gouverneur général* (ha. 1598) (Archives Générales du Royaume, Bruselas (en adelante AGR), Audience, 20/6, f. 28 r.), en la que se indica “Que ningún archero siendo de guarda salga de la sala grande o del primer corredor ni baxe a los patios de abaxo ni en otra parte sin licencia de su superior, so pena de caer en la misma falta que si faltase a su guarda”.

12 *El orden de asientos en la capilla real, sus grandeças y ceremonias, como comen los reyes en público, mudanças de la Corte, salidas del rey en público a cavallo y coche*, Biblioteca Nacional de España (en adelante BNE), Ms. 2807, f. 181 r.-v.

observar en una descripción del entierro del príncipe Baltasar Carlos en Zaragoza en 1646:

“Como en todos los actos públicos asisten los soldados de la guarda para evitar disgustos y habiendo mandado se evitasen todos los que se ocasionasen estando un soldado en el Patio se atravesó un criado del embajador de Alemania y le dio el soldado con las armas (...)” (Soto y Aguilar ha. 1663, f. 129 v.).

Esta distribución ceremonial *de facto* en el espacio cortesano se había regido hasta ese momento de manera consuetudinaria, y no sería hasta el reinado de Felipe IV cuando pasara a fijarse de un modo mucho más concreto. Las pugnas entre las diversas compañías de guardas, en especial entre las unidades española y tudésca, se habían recrudecido a mediados del siglo XVII, con la clara intención de presionar ante el proceso de redacción de las Etiquetas Generales que se estaba llevando a cabo durante esos años.

El latente conflicto estalló en 1646, tras las numerosas pugnas habidas entre ambas unidades en el servicio diario durante el citado viaje a Aragón donde falleció el príncipe Baltasar Carlos¹³. En virtud de ello, se decidió clarificar el espacio ceremonial de las guardas, proceso en el que nos encontramos con tres hitos concretos.

En primer lugar, se promovió la realización de un plano, en el cual se trataba sobre el servicio necesario cuando el monarca salía a misa fuera de Palacio y sobre cuándo debía tomar cada unidad, la española y la tudésca, la mano izquierda o la derecha; esta última verdadera aspiración de ambas compañías. Dicho plano se titula *Etiqueta de la Guarda Española y Alemana en la iglesia de Santiago y conventos de la Merced y la Victoria*, y está fechado el 23 de abril de 1646¹⁴. Este documento resulta muy interesante, no solo, por el plano y las flechas que indican el recorrido de las guardas, sino también por los comentarios que acompañan al mismo. Ahí, se fijaba la presencia de ambas unidades de alabarderos en los patios y claustros de dichas iglesias, controlando la seguridad y el flujo de personas, mientras los archeros entraban junto al monarca al espacio sagrado.

13 Analizadas por el Bureo en AGP, SH, caja 175, expediente 1646.

14 Localizado en AGP, Plano 7279, recibe el nombre de “Disposición de las guardas reales en la iglesia de Santiago, s. f.”. Sin embargo, su verdadero nombre es el que indicamos en el cuerpo del texto.

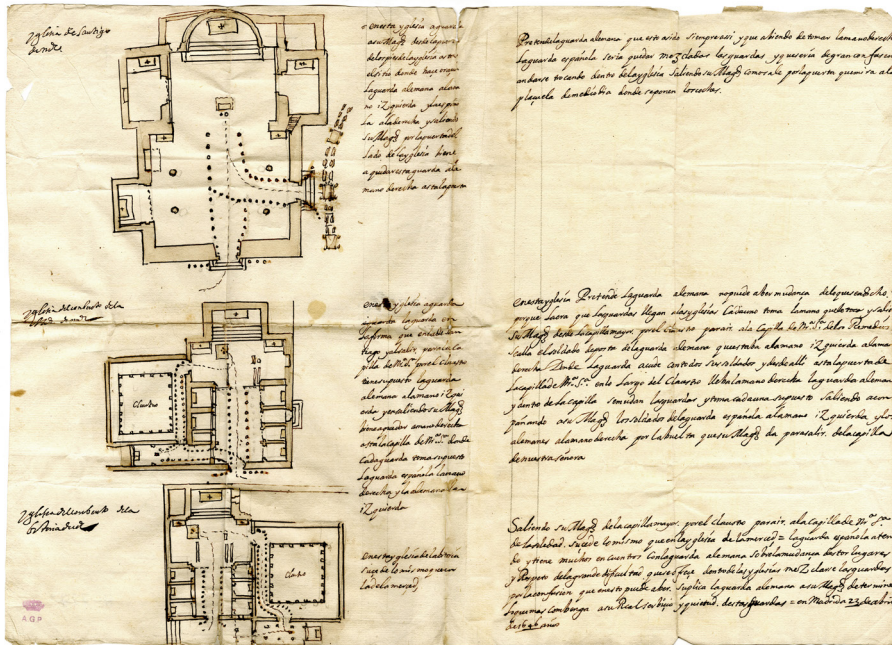


Figura 2. Disposición de las guardas reales en la iglesia de Santiago, s.f., (en realidad Etiqueta de la Guarda Española y Alemana en la iglesia y conventos de la Merced y la Victoria en 1646). Fuente: Madrid, AGP, Mapas, Planos y Dibujos, Plano 7279 (© Patrimonio Nacional).

Esta medida parcial y provisional no pudo atajar la raíz del conflicto, poniendo de manifiesto que era necesario elaborar un documento que marcara de forma incontestable los usos a seguir; en principio, las *Etiquetas Generales de Palacio* del 11 de febrero de 1651 debían servir en ese sentido¹⁵. Este marco normativo se vio complementado por una serie de planos aclaratorios y explicativos, en los cuales se detallaba cómo se debían situar tanto las diferentes secciones de la Casa Real, como las diversas partes del reino durante todas las posibles ceremonias. Se encargó del asunto al aposentador mayor Juan Gómez de Mora, debiendo acompañar dichos dibujos al texto original de las Etiquetas, pues la fecha de publicación es la misma¹⁶.

Sin duda, estos planos son una fuente de primer orden para conocer la disposición práctica de las guardas durante diversas ceremonias. Entre los que hacen referencia a la situación de las guardas en los patios, podemos señalar, por ejemplo, el plano 4100 o “Planta de la iglesia de San Jerónimo y lugares que cada uno tiene en el juramento de los Serenísimos Señores Príncipes”. En

15 El texto, cuyo nombre completo es el de *Etiquetas de palacio ordenadas por el año de 1562 y reformadas el de 1617*, está publicado en (Martínez y Fernández 2005, II, 835-999).

16 En la actualidad se conservan en AGP, Mapas, Planos y Dibujos, desde el número 4096 hasta el 4108.

el mismo aparecen dentro de la iglesia los dos archeros que siempre estaban junto al monarca en las ocasiones en que el rey acudía a misa, quedándose el resto de guardas fuera de la iglesia, vigilando y prohibiendo la entrada de curiosos.

Las Etiquetas Generales y los reseñados planos habían pretendido que las pugnas entre las diversas secciones de la Casa por motivos ceremoniales cesaran. Sin embargo, en lo tocante a las guardas fueron un fracaso, pues los enfrentamientos entre las unidades española y tedesca continuaron. Debido a ello, hacia 1660 se hizo necesario elaborar un listado de los casos en que ambas unidades concurrían de ordinario en el servicio real y el orden que debían guardar, haciendo especial hincapié en la mano que debían ocupar¹⁷. Aunque no se indicaba expresamente su presencia en los patios, quedaba patente que seguían siendo las unidades de alabarderos las que debían estar presentes en los mismos, mientras que los archeros estarían en el interior de las habitaciones y no aparecerían en los patios, excepto durante los traslados del monarca.

El mismo proceso de codificación de las normas cortesanas se llevaría a cabo en otras cortes de la Monarquía fuera de Madrid, como fue el caso de Nápoles¹⁸, o Bruselas (Hortal *et al.* 2018). Aunque no disponemos de espacio para analizar estas cuestiones en profundidad, sí que conviene indicar que no siempre los usos ceremoniales relativos a las guardas reales y los patios fueron los mismos que en Madrid. Así, por ejemplo, durante la visita de un Cardenal al virrey en Nápoles, las guardas alcanzaban notable relevancia ceremonial en el patio:

“y, acabada, saldrá Su Excelencia acompañándole con todos sus continos, caulleros y guardia hasta abaxo al patio donde estará la carroza y allí se boluerán a despedir y no se sube Su Excelencia si primero el cardenal no se pone en su carroza y parte primero, subiéndose luego a su quarto dando las órdenes necesarias para las audiencias” (Díez de Aux 2015, 122).

Por su parte, en Bruselas, durante la recepción de embajadores se estipulaba que:

“El provoste de la corte, con sus alabarderos, tendrá quidado de que en el patio de Palaçio no aya coches de quien sea y assí mandara que todos salgan en las ballas hasta que la función esté acavada, llevando dichos coches a la entrada de Palaçio. Habrá en ayá dos escuadras [de] alabarderos, desde la primera escalera del salón grande hasta la sala de los archeros, y los dichos hasta la entrada del quarto real” (Hortal *et al.* 2018, 229).

17 Biblioteca da Ajuda, Lisboa, Cód. ms. 51-IX-10, ff. 43-44.

18 Ver la web del *Progetto Cerimoniali di Napoli* y sus diversas publicaciones en: <https://www.progettocerimoniali.org/> (fecha de acceso: 8 de agosto de 2022).

Tal y como hemos podido comprobar a lo largo de estas páginas, la presencia de los alabarderos en los patios no tendría únicamente carácter ceremonial, sino que también estaría relacionada con la seguridad. Veamos cómo fue la relación entre las guardas reales y los patios en ese sentido.

LAS GUARDAS REALES Y LA CUESTIÓN JURISDICCIONAL Y LA SEGURIDAD: LOS PATIOS

“No excuso decir a Vuestra Excelencia el sentimiento que me causa considerar el estado en que se hallan las guardas de tan gran monarca a vista de otras cualesquiera aunque sea del menor príncipe gozando de opulencia mantenidas con fuero intacto, numerosas para qualquiera ocasión, mantenidas y vestidas a lo más costoso, siempre lucidas y respetadas y no despreciadas de nadie como es notorio en el mundo”¹⁹.

Este texto, extraído de una carta enviada al Bureo en 1695 por el capitán de la guarda española, Don Martín de Guzmán Niño de Porres, marqués de Montealegre y Quintana, nos da la clave de la relevancia que la cuestión jurisdiccional tenía en el Antiguo Régimen, sobre todo para un cuerpo híbrido cortesano y militar como eran las guardas reales.

Hablar de jurisdicción es hacerlo de una relación de poder establecida entre la colectividad y una instancia de poder superior, que acumula potestades concretas sobre ella y las ejerce. Dicha colectividad se puede definir de acuerdo, por ejemplo, a la actividad, función o dedicación profesional de sus miembros, que resulta ser militar y especializada en la defensa personal del rey en el caso de la guarda real (Esteban 2007, 193-94).

En el caso de estas unidades, la situación resultó ser extremadamente complicada debido al doble fuero privativo que mantenían, tanto como miembros de la Casa Real como por cuerpo militar. Con respecto a lo primero, los diversos cuerpos de guarda y sus capitanes estaban sujetos a la autoridad del Bureo²⁰, que resultaba ser un juzgado de primera instancia o de segunda para las apelaciones de las sentencias dadas por los tribunales inferiores de palacio, como eran los capitanes de las guardas. En lo referente al Fuero Militar, éste amparaba a los soldados en activo, veteranos y cualquiera que perteneciera al ejército (Villalba 1996, 104-05). Por lo que respecta a las guardas, y debido a su condición armada, les estaba reservada la pertenencia al fuero que, en su caso, estaría constituido tanto por las Etiquetas como

19 *Alegato del capitán Quintana en defensa de la jurisdicción de los capitanes de las guardas*, 12 de septiembre de 1695 (AGP, Reinados, Carlos II, caja 138, expediente 1695).

20 Sobre esta institución, además de los artículos clásicos de (Benito 1987-88 y 1994), ver también (Ezquerria 2015a).

por las diferentes cédulas reales, formando un conjunto de obligaciones, prohibiciones y procedimientos.

Esta doble condición de aforados suponía, a priori, que los soldados de las guardas estaban fuera del alcance de los ministros de la justicia ordinaria, a cuya cabeza se encontraban los alcaldes de Casa y Corte. Esta circunstancia beneficiaba a los miembros de estas compañías ya que, por norma general, los castigos que imponía la justicia ordinaria, en los casos relacionados con ellos, eran superiores a los de la militar o palatina. A ello habría que unir el hecho de que los propios guardas pretendieron utilizar, en beneficio propio, esta conjunción de jurisdicciones y no dudaron en aprovechar los vacíos legales existentes para acogerse a la instancia judicial que más les favoreciera.

Esta circunstancia nos avanza la existencia de numerosos conflictos que, por otra parte, fueron consustanciales al Antiguo Régimen ya desde la Edad Media. En efecto, desde ese momento los alcaldes de Casa y Corte se relacionaban con la Casa Real en tanto ésta formaba parte de la Corte (Ezquerria 2015b). Por lo tanto, desde un punto de vista jurisdiccional, y como regla general, el conocimiento de los delitos producidos en cualquier ámbito de la Casa donde no se aplicase una jurisdicción especial correspondía a los alcaldes de Casa y Corte, si bien hubo numerosas excepciones que alteraron esta regla. La intervención jurisdiccional de los alcaldes, desde sus orígenes, estuvo en relación con la Casa de Castilla, como ya definiera Alfonso X. Por otro lado, con la imposición de la Casa de Borgoña en 1548 al príncipe Felipe, la Junta de Bureo comenzó a tomar relevancia y protagonismo en la jurisdicción de la Casa, al margen y por encima de la ejercida por juzgados específicos de ciertas áreas del servicio doméstico regio.

El diverso origen de los alcaldes de Casa y Corte, de procedencia castellana, y del Bureo, borgoñona, provocó desde el reinado de Felipe II que no estuvieran fijados efectivamente los límites entre ambas instituciones, provocando numerosos choques jurisdiccionales. En el fondo, este enfrentamiento no era más que el reflejo de las pugnas entre las dos formas antagónicas de concebir la Monarquía que ya vimos anteriormente, y que se desarrollaron a lo largo de todos los reinados Austrias: castellanistas que apoyaban en mayor medida la jurisdicción ordinaria de los alcaldes de Casa y Corte, frente a aquellos grupos que tenían una visión más amplia de la composición de la Monarquía y que deseaban la potenciación del Bureo. El triunfo temporal de uno u otro grupo marcaría el devenir jurisdiccional de la justicia palatina en relación a la ordinaria, por lo que el balance del enfrentamiento entre los alcaldes de Casa y Corte y los guardas variaría según la época.

En lo que respecta a los patios, el primer documento de relevancia lo encontramos cuando en 1583 la guarda real decidió colocarse en las puertas de acceso al patio de palacio, con orden del capitán y del mayordomo, para

permitir el acceso al mismo a los alcaldes con su vara, pero vetando el de los alguaciles, sus ayudantes. Esta cuestión le fue comunicado a los alcaldes por un cabo de escuadra y, tras una dura pugna jurisdiccional, los guardas se salieron con la suya unos años más tarde²¹.

Sin embargo, la resolución no fue definitiva y la cuestión se retomaría posteriormente, en el documento titulado “Sobre que se observe el estilo de que asistan a hacer guardas en palacio dos alguaciles de la casa y corte, y el lugar donde pueden estar”, con fecha de 11 de julio de 1622²². En dicho documento, se indicaba una cuestión muy relevante en cuanto a la jurisdicción en los patios:

“Y, últimamente, en 27 de Junio pasado, mandó Vuestra Magestad remitir al Bureo un memorial destos alguaziles en que suplican que, atento que se les a mandado bolver a hazer guarda en Palacio como solían antiguamente, asistiendo cada día dos de ellos, les haga Vuestra Magestad de mandarles dar entrada y lugar señalado donde asistan con sus varas para lo que se les ordenare de su oficio, de manera que estén conforme a la calidad de él y se escusen los encuentros y diferencias que han comenzado a tener con los Archeros y soldados de las Guardas (...). En quanto al lugar y entrada que piden ha parecido que su asistencia sea en los patios y zaguanes de Palazio, visitándolos de ordinario para que como está dicho no aia pendencias y juegos ni otros desordenes. Porque si estuviesen arriva, como pretenden, podrán mal acudir al remedio de lo que en los patios, tránsitos de las cocinas y otras partes suzediere (...); en Bureo, a 11 de Jullio de 1622.
Resolución de Su Magestad: está bien como parece y suban los Alguaciles hasta en primer descanso de la escalera principal”.

Como podemos ver, los constantes incidentes de guardas y alcaldes de Casa y Corte, unidos a la presencia en los puestos más decisorios de la Monarquía de personajes cercanos al “castellanismo”, provocaron la toma de una serie de decisiones que fueron desgajando pequeñas porciones de la jurisdicción de los capitanes de las guardas, en favor de la de los alcaldes. Así, unos años después, en concreto el 30 de noviembre de 1628, y dando un paso más en el avance jurisdiccional de los alcaldes, se permitió que estos y sus alguaciles pudieran acudir a las cocinas y patios de Palacio para evitar que entrara gente de mal vivir, pese a que estuvieran ya allí físicamente los guardas²³.

Lógicamente, esta decisión provocó nuevos enfrentamientos, y el 19 de septiembre de 1637 se indicaba que:

21 “Preeminencias concedidas por los alcaldes de Casa y Corte a las guardas para poder prender, 16 de julio de 1590”, en (Soto y Aguilar ha. 1663, ff. 35r-37r. y 153 r.).

22 AGP, SH, caja 49/9, s. f.

23 AGP, SH, caja 181.

“Habiéndose entendido que los soldados de la guarda estorban a los alcaldes de corte el estar en palacio en los zaguanes y patios a rondar y ver lo que en ellos pasa y en los corredores andando muchas veces en estas partes mujeres en cuerpo y con trajes deshonestos, se ha acordado de ordenar al Bureo que hoy en todo el día me consulte qué fundamento y órdenes han tenido los soldados para oponerse a esto porque los alcaldes los son de mi casa y corte y como tales pueden entrar y reconocer los çaguanes, patios y corredores y prender con justificación y los soldados van multiplicando excesos para que el remedio de todos salga junto y con ejemplo”²⁴.

Conviene reseñar que esta pugna de las guardas reales con la jurisdicción procedente del ámbito tradicional castellano no fue tan dura con los oficios pertenecientes a Castilla que se encargaban de proporcionar el acceso al monarca²⁵; sin duda, porque las guardas reales no eran las encargadas de gestionar dicho acceso al monarca, el cuál correspondía a otras instancias y quedaba fuera de su ámbito²⁶.

En efecto, tras un largo proceso de configuración y restricción de los espacios, la Instrucción de la Cámara Real de 1637 dejó establecido el acceso y restricción de dicho espacio por varias décadas (Ezquerro 2015c). De dicho documento, podemos inferir que los usos internos de la Cámara Real estarían marcados por la tradición borgoñona, mientras que el contacto exterior con otros espacios palatinos y cortesanos, que se producía tras atravesar la entrada de palacio, los patios y zaguanes y las escaleras de palacio, vendría regulado por oficios de la Casa de Castilla, como eran los escuderos de a pie (Hortal y Labrador 2013), y, sobre todo, los porteros de cámara (Ezquerro 2010a y b). Este último oficio ejercía control tanto en el acceso de los diferentes cortesanos a las diversas estancias de palacio como también en el Consejo Real y en algunas manifestaciones “periféricas” de la Corte, como eran las chancillerías que residían en Valladolid y Granada y los respectivos Sitios Reales circundantes, espacios donde también se confundía lo patrimonial y doméstico con lo administrativo. Esta cuestión marcaría también que en los palacios madrileños el cuerpo de guardia no se situara en el patio, si no en

24 AGP, SH, caja 181.

25 El acceso al Soberano fue estudiado en (Raeymaekers y Derks 2016). Ver especialmente la introducción de los editores, 1-15.

26 La cuestión del acceso a los patios de palacio no fue igual en todas monarquías, y en algunas de ellas las guardas reales eran las encargadas de gestionar el mismo. Así, entre otros muchos ejemplos, podemos indicar la descripción de la recepción que se hizo en el palacio de Ferrara a la futura reina Margarita de Austria-Estiria durante su periplo para esposarse con Felipe III en 1599: “Ansí mesmo, la sala del Consistorio público donde su Santidad a la primera llegada había de resceber la Reyna, que fue una grandíssima sala que sale al patio grande, donde suele estar la guardia de soldados” (Mocante 1999).

una sala que había tras subir la escalera principal, cuestión que no era igual en todos los territorios de la Monarquía²⁷.

Por su parte, en el acceso a los patios y zaguanes desde el exterior del Palacio, la figura clave era otro oficio de tradición castellana, como eran los porteros de cadena. En el caso del alcázar madrileño, existía un soportal previo en el que se apeaban los visitantes que asistían a palacio —tanto en coche, como en carroza, silla o caballo—, que daba paso al zaguán principal, pieza clave que favorecía una inmediata bifurcación ante el acceso a ambos patios (el del rey y el de la reina). Allí, los ocho porteros de cadena estaban encargados de

“dejar entrar en Palacio a las personas que venían en coche y a caballo, pero en apeándose hacían salir á éstos sin permitir que ninguno esperase en el zaguán, aunque fueran de embajadores, y cuando volvían a marcharse los dejaban entrar para volverlos a tomar en el zaguán. Mientras los coches ó caballos estaban en el zaguán, tenían echada la cadena a la puerta para que no entrase en él otro alguno, salvo el coche de respeto en que andaba el caballerizo mayor (Así mismo) A este oficio toca guardar la puerta de Palacio y tener cuidado de que por los patios no anden vagamundos ni gente perdida, y por esta razón le suelen dar aposento con cama junto a la dicha puerta quando hay lugar acomodado para que pueda ver los que entran y salen”²⁸.

La ausencia de conflictos jurisdiccionales en la cuestión del acceso permitiría que algunos alabarderos reales fueran promocionados a oficios relacionados con el mismo tras su ejercicio en la guarda; en especial algunos soldados de la guarda amarilla que fueron nombrados escuderos de a pie²⁹, caso de Francisco de San Juan en 1595, Pedro Calvo en 1605 o Tomás Pérez en 1608, que lo sería de la reina. También nos encontramos con porteros de cadena como Antonio de Rebolledo desde 1604³⁰, aunque no con porteros de cámara.

Los porteros de cadena y los alabarderos reales, por su parte, debían vigilar el correcto comportamiento de la gente en los patios de palacio, cuestión que resultaba fundamental, ya que visitantes de la Corte como (Brunel 1999,

27 Este es el caso del Perú, donde en el palacio virreinal de Lima la guarda lo tenía en el segundo patio: “En el segundo patio está el tribunal del juzgado mayor de bienes de difuntos, las cajas Reales, las de censos, y su juzgado, la sala de Armas, el cuerpo de Guardia de infantería Española, donde asiste una compañía a la defensa y custodia de la Persona del Virrey y Real Palacio”, aunque también habría un segundo cuerpo de guardia en un lugar análogo al del Alcázar de Madrid, “Vivienda alta del Real Palacio. -31-. La escalera de este patio está situada en la parte que corresponde a la quadra, y en su último tránsito asiste otro cuerpo de guardia de soldados Españoles, vestidos de negro, con sus capas, los cuales traen por insignias alabardas, siendo inmediatamente centinelas de la persona del Virrey” (Martín-Pastor 1938, 121-23).

28 Porteros de cadena y etiquetas, 6 de diciembre de 1587-23 de agosto de 1647 (AGP, Administración General, leg. 939, caja 1, s. f.).

29 AGP, Registros 5737-38.

30 AGP, Registro 5738.

271), o literatos como (Rojas Zorrilla ha. 1640, 488-49), certifican que eran lugares de inmenso ajeteo, tanto por parte de aspirantes a cargos políticos como de aquellos que pretendían vender toda clase de objetos.

Esa presencia constante de extraños obligaba a que los guardas reales tuvieran un comportamiento exquisito en los patios, ya que actuaciones indecorosas por su parte podían llevar a algunos de estos visitantes a envalentonarse y llevar a cabo actuaciones no permitidas en dicho lugar que contribuyeran a la pérdida de “lustre” del lugar, tal y como se decía en la época. Así, en las *Etiquetas Generales de Palacio*, se indicaba con respecto a los guardas que “El soldado que tubiere palabras feas con otro compañero dentro de palacio, en el patio o plaza, o pusiere mano a la espada aunque no la saque será despedido y perderá sus pagos y librea, y se entregará a la justicia ordinaria para que le castigue según derecho” (Martínez y Fernández 2005, 880). Pese a la amenaza de castigos, algunos guardas, debido a la merma de la condición social de los mismos a lo largo de los reinados Austrias, llevaron a cabo actividades no permitidas en dichos patios y fueron despedidos por ello. Este fue el caso del archero de Corps Luis Aníbal, al cual se le borró su plaza el 6 de junio de 1691 tras haber puesto un cajón en los patios de palacio para dedicarse a arreglar relojes, lo que iba en contra de las ordenanzas³¹.

Así como en el acceso no encontramos problemas jurisdiccionales, tampoco parece que los hubiera durante la guarda nocturna, pues este quedaba en exclusiva para la guarda real. El patio se utilizaría como cuerpo de guardia durante la noche, así como espacio para llevar a cabo la formación previa a la ronda, tal y como se expresaba en las *Ordenanzas de la Guarda Española* de 1561, que serían reproducidas literalmente también en las de *la Guarda Tudesca*, de la misma fecha, así como en las *Etiquetas de Palacio* casi un siglo después:

“17^o Que quando se haze la guardia por esquadras en palacio (...) todos esten en palacio hasta cerrar las puertas, y para cerrarlas todas la guardia y la de las otras naciones tomen sus armas en la mano, y se pongan en el patio o zaguán de palacio en cuerpo de guardia, y dos o tres de cada guardia o los caporales, o sargento con ellos con el hacha” (Soto y Aguilar ha. 1663, f. 27 v.).

Igualmente, tampoco habría conflictos jurisdiccionales en momentos de crisis de seguridad relacionados con la familia real, pues serían de nuevo las guardas reales las encargadas únicas de solventar los mismos.

Este fue el caso del encierro del príncipe don Carlos en 1568, suceso donde se significaron especialmente la guarda española y la alemana. Así, la instrucción de 2 de marzo de dicho año, refrendada por Pedro del Hoyo y dirigida al

31 AGP, Reinados, Carlos II, caja 123 y SH, caja 162.

príncipe de Éboli, especificaba que dos alabarderos se debían colocar en la puerta del cancel que salía al patio, abriéndola solo por mandato de Ruy Gómez y en su ausencia del conde de Lerma. Además, fuera del cancel, los lugartenientes de la guarda española y alemana debían poner 8 o 10 alabarderos para asistir también a las puertas de las infantas y dos debían estar en el aposento de Éboli por el día. Finalmente, por la noche debían ser relevados por los monteros de Espinosa y todos ellos quedaban bajo mandato directo no del capitán o del teniente de la guarda, sino del príncipe de Éboli ante la extraordinaria situación provocada por las conspiraciones del heredero (Cabrera 1998, 405-11).

CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas, hemos podido comprobar la relación que las diversas unidades de guarda real tuvieron con los patios, en especial de los palacios de la Monarquía Hispánica, sobre todo en cuestiones relacionadas con el ceremonial, la jurisdicción y la seguridad.

Sin duda, la peculiaridad de la organización cortesana de la Monarquía Hispánica y la evolución de su Casa Real provocó la existencia de una guarda real vinculada a la Casa de Borgoña y compuesta por unidades de origen multinacional jerarquizadas según la cercanía al monarca. Esto conllevaría que los archeros de Corps y Monteros de Espinosa apenas tuvieran presencia física en los patios, mientras que las unidades de alabarderos de la Guarda Española, en especial la Guarda Amarilla, y la Guarda Tudesca, fueron las que tuvieron relación directa con los mismos.

Dicha relación provocó conflictos jurisdiccionales con otras instituciones, en especial los alcaldes de Casa y Corte, lo que les impidió en muchas ocasiones llevar a cabo un control efectivo de los patios. Esto contribuyó al deterioro gradual de las condiciones de servicio de esas unidades de alabarderos, lo que no ayudaría a fomentar la imagen de magnificencia que debía corresponder a uno de los monarcas más grandes de la Cristiandad, como era el hispano, en los patios de su propio palacio real. No en vano las propias guardas reales indicaban en un memorial al monarca que “Lo que más se representa a los ojos de los yentes y venientes en las Cortes Reales es el exterior de las guardas que según ellas lucen, así miden la grandeza de los reyes”³². De este modo se certificaba su decadencia, que llevaría a su desaparición tras la llegada de los Borbones.

32 Memorial de las tres guardas reales a Felipe IV, 15 de diciembre de 1626 (AGP, SH, caja 181).

BIBLIOGRAFÍA

- ALMANSA Y MENDOZA, A. de (1623), *Carta duodécima*, s. l., s. i. (es del 15 de agosto de 1623), publicada en Simón Díaz, J. (ed.) (1982), *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños.
- ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, A. y GARCÍA GARCÍA, B. J. (eds.) (2004), *La Monarquía de las Naciones. Patria, nación y naturaleza en la Monarquía de España*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes.
- ANÓNIMO (1623), *Relación de lo sucedido en esta Corte, sobre la venida del Príncipe de Inglaterra: desde 16 de Março de 623 hasta la Pasqua de Resurrección*, publicada en SIMÓN DÍAZ, *Relaciones breves de actos públicos*.
- BARRIOS, F. (2015), *La gobernación de la Monarquía en España. Consejos, Juntas y Secretarios de la Administración de Corte (1556-1700)*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- BENITO FRAILE, E. de (1987-88), “Notas para el estudio de la Real Junta del Bureo”, *Revista de la facultad de derecho de la Universidad Complutense*, 73, pp. 475-86.
- BENITO FRAILE, E. de (1994), “La Real Junta del Bureo”, *Cuadernos de historia del derecho*, 1, pp. 49-124.
- BRUNEL, A. (1999), “Viaje de España en 1665”, en GARCÍA MERCADAL, J. (ed.), *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, 6 vols, Salamanca, Junta de Castilla y León, III, pp. 254-365.
- CABRERA DE CÓRDOBA, L. (1998), *Historia de Felipe II, Rey de España*, ed. de MARTÍNEZ MILLÁN, J. y CARLOS MORALES, C. J. de, Valladolid, Junta de Castilla y León.
- CALVETE DE ESTRELLA, J. C. (2000), *El felicissimo viaje d’el muy alto y muy poderoso Príncipe Don Phelippe, hijo d’el Emperador Don Carlos Quinto Maximo, desde España a sus tierras dela baxa Alemana: Con la descripcion de todos los estados de Brabante y Flandes*, ed. de CUENCA, P., Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.
- DÍEZ DE AUX, M. (2015), “Cerimoniali”, publicado en ANTONELLI, A., *Cerimoniale del vicereyno spagnolo di Napoli 1503-1622*, Nápoles, Arte’ m, pp. 114-209.
- DUINDAM, J. (2010), “El legado borgoñón en la vida cortesana de los Habsburgo austriacos”, en JONGE, K. de, GARCÍA GARCÍA, B. J. y ESTEBAN ESTRÍNGANA,

- A. (dirs.), *El legado de Borgoña. Fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austrias*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, pp. 35-58.
- ESCALERA GUEVARA, P. de la (1632), *Origen de los monteros de Espinosa, su calidad, ejercicio, prehemencias y exempciones*, Madrid, Francisco Martínez.
- ESTEBAN ESTRÍNGANA, A. (2007), “¿El ejército en Palacio? La jurisdicción de la guardia flamenco-borgoñona de Corps entre los siglos XVI y XVII”, en JIMÉNEZ ESTRELLA, A. y ANDÚJAR CASTILLO, F. (eds.), *Los nervios de la guerra. Estudios sociales sobre el ejército de la Monarquía Hispánica (s. XVI-XVIII)*, Granada, Comares, pp. 191-230.
- EZQUERRA REVILLA, I. J. (2010a), “El limes doméstico de la administración castellana moderna: los Portereros de Cámara en el Consejo Real”, en GAMBRA GUTIÉRREZ, A. y LABRADOR ARROYO, F. (eds.), *Evolución y estructura de la Casa Real de Castilla*, Madrid, Polifemo, II, pp. 809-36.
- EZQUERRA REVILLA, I. J. (2010b), “Indicio del ámbito doméstico regio en las Chancillerías y Audiencias: los Portereros de Cámara (Siglos XVI-XVII)”, *Historia, Instituciones, Documentos*, 37, pp. 63-85.
- EZQUERRA REVILLA, I. J. (2015a), “La Real Junta de Bureo”, en MARTÍNEZ MILLÁN, J. y HORTAL MUÑOZ, J. E. (eds), *La Corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía Católica*, 4 vols., Madrid, Polifemo, I, pp. 167-316.
- EZQUERRA REVILLA, I. J. (2015b), “Los alcaldes de Casa y Corte”, en MARTÍNEZ MILLÁN y HORTAL MUÑOZ, *La corte de Felipe IV*, III, pp. 1961-2046.
- EZQUERRA REVILLA, I. J. (2015c), “La Cámara Real como espacio palaciego de integración”, en MARTÍNEZ MILLÁN y HORTAL MUÑOZ, *La corte de Felipe IV*, I, pp. 379-439.
- FAGEL, R. (2000) “Un heredero entre tutores y regentes. Casa y Corte de Margarita de Austria y Carlos de Luxemburgo (1506-1516)”, en MARTÍNEZ MILLÁN, J. (ed). *La Corte de Carlos V*, 5 vols., Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, I, pp. 115-38.
- FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS, J. (2011), “*Ostensio Regis*: La real cortina como espacio y manifestación del poder soberano de los Austrias españoles”, *Potestas*, 4, pp. 147-66.
- FLÓREZ ASENSIO, M^a. A. (1998), “El Coliseo del Buen Retiro en el siglo XVII: teatro público y cortesano”, *Anales de Historia del Arte*, 8, pp. 171-95.

FUENTE, V. de la (1874), *Historia eclesiástica de España*, Madrid, Compañía de impresores y libreros del reino, V.

HERZOG, T. (2003), *Defining Nations: Immigrants and Citizens in Early Modern Spain and Spanish America*, New Haven, Yale University Press.

HORTAL MUÑOZ, J. E. (2011a), “La Noble Guarda de Archeros de Corps en el contexto de la Casa Real de los monarcas Austrias hispanos”, en VERMEIR, R., FAGEL, R. y EBBEN, M. (coords.), *Agentes e identidades en movimiento. España y los Países Bajos siglos XVI-XVIII*, Madrid, Sílex, pp. 191-230.

HORTAL MUÑOZ, J. E. (2011b), “La “Compañía de tudescos de la guarda de la persona real de Castilla” en el contexto de la Casa Real de los monarcas Austrias hispanos (1519-1702)”, en MARTÍNEZ MILLÁN, J. y GONZÁLEZ CUERVA, R. (coords.), *La Dinastía de los Austria. Las relaciones entre la Monarquía Católica y el Imperio*, Madrid, Polifemo, I, pp. 391-438.

HORTAL MUÑOZ, J. E. (2013a), *Las guardas reales de los monarcas Austrias hispanos*, Madrid, Polifemo.

HORTAL MUÑOZ, J. E. (2013b), “El inicio de la reforma de la Casa: La sustitución de las guardias Habsburgo por el nuevo modelo Borbón (1700-1707)”, en MARTÍNEZ MILLÁN, J., CAMARERO BULLÓN, C. y LUZZI TRAFICANTE, M. (coords.), *La Corte de los Borbones. Crisis del modelo cortesano*, Madrid, Polifemo, I, pp. 367-94.

HORTAL MUÑOZ, J. E. (2014), “La defensa física y ceremonial del monarca y la integración de las élites: las Guardas Reales”, en HORTAL MUÑOZ y LABRADOR ARROYO, *La Casa de Borgoña*, pp. 429-58.

HORTAL MUÑOZ, J. E. (2021), “Courtly and Ceremonial Spaces in Spanish Royal Sites: An Evolution from the Renaissance to the Baroque”, en KALINOWSKA, A. y SPANGLER, J. (eds), *Power and Ceremonial. Rituals and Ceremonies of Courts and Representative Bodies from the Late Medieval to the Modern Era*, Londres, Bloomsbury, pp. 87-104.

HORTAL MUÑOZ, J. E. y LABRADOR ARROYO, F. (2013), “Un oficio castellano en la Casa de los Habsburgo: los escuderos de a pie”, *Chronica Nova*, 39, pp. 205-40.

HORTAL MUÑOZ, J. E. y LABRADOR ARROYO, F. (2014), *La Casa de Borgoña. La Casa del rey de España*, Lovaina, Leuven University Press.

HORTAL MUÑOZ, J. E. y LABRADOR ARROYO, F. (2015), “Etiquetas y Ordenanzas de Felipe IV (1621-1665)”, en MARTÍNEZ MILLÁN, J. y HORTAL MUÑOZ, J.E., *La Corte de Felipe IV*, II, pp. 1-740.

- HORTAL MUÑOZ, J. E. y LABRADOR ARROYO, F. (2021), "The Magnificence of the Royal Household and Royal Sites: The Case of the Spanish Monarchy", en VERSTEEGEN, G., BUSSELS, S. y MELION, W. (eds.), *Magnificence in the Seventeenth Century. Performing Splendour in Catholic and Protestant Contexts*, Leiden, Brill, pp. 135-61.
- HORTAL MUÑOZ, J. E. y VERSTEEGEN, G. (2016), *Las ideas políticas y sociales en la Edad Moderna*, Madrid, Síntesis.
- HORTAL MUÑOZ, J. E., ESPÍLDORA GARCÍA, A. y PIRLET, P.-F. (2018), *El ceremonial en la Corte de Bruselas del siglo XVII: Los manuscritos de Francisco Alonso Lozano*, Bruselas, Commission Royale d'histoire.
- HORTAL MUÑOZ, J. E. y VIÑUALES FERREIRO, G. (2019), "Borgoña a finales de la Edad Media", en NIEVA OCAMPO, G., CORREA, M. y BÁEZ, A. (coords.), *Historia de Europa (siglos XIV y XV)*, Salta, La Aparecida, pp. 236-61.
- LABRADOR ARROYO, F. (2014), "La formación de las Etiquetas Generales de Palacio en tiempos de Felipe IV: la Junta de Etiquetas, reformas y cambios en la Casa Real", en LABRADOR ARROYO, F. y Hortal Muñoz, J.E., *La Casa de Borgoña*, pp. 129-74.
- LÓPEZ ÁLVAREZ, Alejandro (2007), *Poder, lujo y conflicto en la Corte de los Austrias. Coches, carrozas y sillas de mano, 1550-1700*, Madrid, Polifemo.
- MARTÍN-PASTOR, E. (1938), *De la vieja casa de Pizarro al nuevo Palacio de gobierno*, Lima, Ed. Ministerio de fomento y obras públicas del Perú [consultado en CORDE, 4/08/2022].
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, S. (ed.) (2013), *Escribir la corte de Felipe IV. El diario del marqués de Osera, 1657-1659*, Madrid, Doce Calles.
- MARTÍNEZ MILLÁN, J. (2007). "La articulación de la Monarquía hispana: Auge y ocaso de la casa real de Castilla", en EDELMAYER, F., FUCHS, M. HEILINGSETZER, G. y RAUSCHER, P. (eds), *Plus ultra. Die Welt der Neuzeit. Festschrift für Alfred Kohler zum 65. Geburtstag*, Münster, Aschendorf, pp. 407-52.
- MARTÍNEZ MILLÁN, J. y FERNÁNDEZ CONTI, S. (eds.) (2005), *La Monarquía de Felipe II: la Casa del Rey*, 2 vols., Madrid, Fundación Mapfre-Tavera.
- MARTÍNEZ RUIZ, E. y PI CORRALES, M. de P. (2010), *Protección y seguridad en los Sitios Reales desde la Ilustración al Liberalismo*, Alicante, Universidad.
- MCGOWAN, M. y SHEWRING, M. (dirs.) (2020), *Charles V, Prince Philip, and the Politics of Succession. Imperial Festivities in Mons and Hainault, 1549*, Turnhout, Brepols.

- MOCANTE, J. P. (1999), *Relación de la entrada de doña Margarita de Austria*, ed. por GONZÁLEZ ARAUJO, C., Valencia, Universitat de Valencia-Parnaseo [consultado en CORDE, 4/08/2022].
- MURRAY BAILLIE, H. (1967), "Etiquette and the planning of state apartments in baroque palaces", *Archaeologia or miscellaneous tracts relating to antiquity*, 101, pp. 167-99.
- ORTIZ, Doctor A. (1493), *Tratado sobre la herida del rey*, Sevilla, Juan Pegnitzer y Magno Herbst y Thomas Glockner.
- PEREDA MERINO, R. de. (1917), *Los monteros de Espinosa*, Burgos, Tipografía de Monte Carmelo.
- PERSIA, J. de (1946), *Relaciones*, ed. de Alonso Cortés, N., Madrid, Gráficas Ultra.
- PORRAS GIL, M^a. C. (2015), *De Bruselas a Toledo. El viaje de los archiduques Felipe y Juana*, Aranjuez, Doce Calles.
- QUONDAM, A. (2013), *El discurso cortesano*, Madrid, Polifemo.
- RAEYMAEKERS, D. y DERKS, S. (eds.) (2016), *The Key to Power? The Culture of Access in Princely Courts, 1400-1750*, Leiden, Brill.
- RIVERO RODRÍGUEZ, M. (2008), "Una monarquía de casas reales y cortes virreinales", en MARTÍNEZ MILLÁN, J. y VISCEGLIA, M^a. A. (eds.), *La Monarquía de Felipe III*, 4 vols., Madrid, Fundación Mapfre-Tavera, IV, pp. 31-60.
- RIVERO RODRÍGUEZ, M. (2017), *El conde duque de Olivares. La búsqueda de la prianza perfecta*, Madrid, Polifemo.
- ROJAS ZORRILLA, F. de (ha. 1640), *Auto Sacramental del gran Patio de Palacio*, en SIMÓN DÍAZ, J., *Guía literaria de Madrid. I. De Murallas Adentro*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños-Ediciones La Librería.
- SÁNCHEZ GONZÁLEZ, R. (2019), *La Europa de los Validos*, Madrid, Síntesis.
- SANCHO, J. L. y MARTÍNEZ LEIVA, G. (2003), "¿Dónde está el rey? El ritmo estacional de la corte española y la decoración de los Sitios Reales (1650 - 1700)", en *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, pp. 85-98 (Catálogo de exposición).
- SOTO Y AGUILAR, D. de (ha. 1663), *Tratado sobre las Guardas Españolas amarilla, vieja y a caballo desde Fernando el Católico hasta Felipe IV*, BNE, Ms. 2047.

- TALLON, A. (dir.) (2007), *Le sentiment national dans l'Europe méridionale aux XVIe et XVIIe siècles*, Madrid, Casa de Velázquez.
- TRÁPAGA MONCHET, K. (2018), *La actividad política de don Juan [José] de Austria en el reinado de Felipe IV (1642-1665)*, Madrid, Polifemo.
- VILLALBA PÉREZ, E. (1996), "Soldados y justicia en la corte (finales del siglo XVI-principios del siglo XVII)", en ALVARADO PLANAS, J. y PÉREZ MARCOS, R. M. (eds.), *Estudios sobre ejército, política y derecho en España. Siglos XII-XX*, Madrid, Polifemo, pp. 101-29.
- VISCEGLIA, M^a. A. (1997), "Cérémonial et politique pendant la période moderne", en VISCEGLIA, M^a. A. y BRICE, C. (eds.), *Cérémonial et ritual à Rome (XVIe-XIXe siècle)*, Roma, École Française de Rome, pp. 1-19.
- VISCEGLIA, M^a. A. (2010), *Guerra, diplomacia y etiqueta en la corte de los Papas (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Polifemo.

4.

LA HERÁLDICA DEL PALACIO REAL DE VALLADOLID COMO EXPRESIÓN VISUAL DEL IMPERIO HISPÁNICO*

Rafael DOMÍNGUEZ CASAS

Profesor Titular de Historia del Arte

Departamento de Historia del Arte. Universidad de Valladolid

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2959-6851>

rafael@fyl.uva.es

RESUMEN

El palacio del comendador mayor y secretario imperial don Francisco de los Cobos y de doña María de Mendoza se construyó como residencia nobiliaria y como alojamiento temporal para la familia imperial y real durante sus estancias en Valladolid. En su portada se dispuso un escudo imperial y, supeditados a él, se pusieron dos escudos: el de Cobos y el de Mendoza. En el patio se pusieron unos medallones que reflejan un programa iconográfico relacionado con la familia propietaria y con Carlos V. En 1601 se convirtió en la residencia real de Felipe III y de la reina Margarita. Se reformó la fachada y se introdujo un programa heráldico destinado a la exaltación de la Monarquía Hispánica, el cual fue diseñado por el rey de armas Nicolás de Campis. El duque de Lerma adquirió el patronato del monasterio de San Pablo e hizo poner en la iglesia conventual sus escudos ducales, diseñados por el mismo rey de armas.

Palabras clave: Palacio Real, Valladolid, Heráldica, Carlos V, Francisco de los Cobos, Felipe III, Duque de Lerma, Rey de armas.

* El autor es miembro del Grupo de Investigación Reconocido (GIR) *Arte, poder y sociedad en la Edad Moderna*, de la Universidad de Valladolid, y componente de la Unidad de Investigación Consolidada del mismo nombre, reconocida por la Junta de Castilla y León.

Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación *Magnificencia a través de las artes visuales en la familia de los Reyes Católicos. Estudio comparado del patronazgo de ambos géneros*, referencia PID2021-124832NB-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, Agencia Estatal de Innovación y fondos FEDER.

4.

THE HERALDRY OF THE ROYAL PALACE OF VALLADOLID AS A VISUAL EXPRESSION OF THE HISPANIC EMPIRE

Rafael DOMÍNGUEZ CASAS

Associate professor of Art History
Department of Art History. University of Valladolid

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2959-6851>

rafael@fyl.uva.es

ABSTRACT

The palace of the commander-in-chief and imperial secretary Don Francisco de los Cobos and Doña María de Mendoza was built as a noble residence and as temporary home for the imperial and royal family during their stays in Valladolid. An imperial coat of arms was arranged on its cover and, subject to it, two coats of arms were placed: that of Cobos and that of Mendoza. Some medallions placed in the courtyard reflect an iconographic program related to the owner family and to Charles V. In 1601 it became the royal residence of Philip III and Queen Margaret. The façade was reformed and a heraldic program was introduced for the exaltation of the Hispanic Monarchy, which was designed by the King of Arms Nicolás de Campis. The Duke of Lerma acquired the patronage of the monastery of San Pablo and had his ducal coats of arms, designed by the same king of arms, placed in the conventual church.

Keywords: Royal Palace, Valladolid, Heraldry, Charles V, Francisco de los Cobos, Philip III, Duke of Lerma, King of arms.

INTRODUCCIÓN

El colegio de oficiales de armas¹ de la Corte castellano-aragonesa de los Reyes Católicos se organizaba, al modo gremial, en tres escalas: los “persevantes”, que eran los aprendices; los “heraldos”, que ocupaban el escalafón intermedio, y los “reyes de armas”, que eran los maestros expertos en la Ciencia Heráldica. El rey bautizaba con una tacita de vino y agua a cada nuevo perseverante, de unos 20 años de edad, con el nombre de una divisa real (p. ej.: “Flechas”) o de una ciudad cabeza de señorío (p. ej.: “Fuenterrabía”); al heraldo le daba el nombre de una provincia que no fuese cabeza de reino (p. ej.: “Cataluña”), y al rey de armas le bautizaba, en presencia de todos los oficiales de armas, con el nombre de uno de sus reinos (p. ej.: “Castilla”).

Como soberanos de los Países Bajos y Borgoña, los reyes Felipe I y Carlos I de las Españas heredaron un colegio de oficiales de armas² que disponía de seis reyes de armas, ocho heraldos y cuatro perseverantes. Quien aspiraba a ser perseverante comparecía ante el duque de Borgoña acompañado por dos heraldos que relataban sus méritos; si era aceptado, el duque le bautizaba con el nombre de una divisa (p. ej.: “Fusil”) o de una ciudad (p. ej.: “Malines”), derramando sobre su cabeza unas gotas de vino de una taza. Tras servir siete años, el perseverante que aspiraba a ser heraldo se presentaba ante el duque con dos reyes de armas y cuatro heraldos que juzgaban sus méritos; si era aprobado, el duque le bautizaba con el nombre de una provincia (p. ej.: “Charolais”). Tras servir siete años, el heraldo que aspiraba a ser rey de armas comparecía con todos los oficiales de armas ante el duque, el cual le bautizaba con el nombre de un ducado o un condado (p. ej.: “Flandres”) y le coronaba con una corona de plata dorada y zafiros, para que despreciase las riquezas materiales y apreciase la verdad y la virtud que emanan del cielo. El primer rey de armas “Thoison d’or” era elegido por los caballeros del Toisón de acuerdo con el duque, “jefe y soberano” de la Orden.

Gonzalo Fernández de Oviedo escribió hacia 1550, en su *Libro de la Cámara Real del Príncipe Don Juan*³, que el oficio de rey de armas es “onrado entre los militares, e en la Casa Real”. Señaló que los oficiales de armas:

“van con sus cotas reales vestidas, delante del Rey e del príncipe, en los tiempos de fiestas e entradas de çibdades e villas e en los abtos e cortes que requieren solemnidad, e pregonan e declaran en alta voz la voluntad real... E con un rey de armas enbía el Rey a desafiar a otro Rey, o se declarar por su enemigo. E son seguros e tienen libertad por su offiçio para yr e volver libre

1 Riquer, 1986, pp. 57-77; Domínguez Casas, 1993, pp. 609-611, 656-667.

2 La Marche, 1888, pp. 67-70. “Estat de la Maison du duc Charles de Bourgoingne, dit le Hardy”.

3 Fernández de Oviedo, 1870, pp. 145-147; Fernández de Oviedo, 2006, pp. 152-154.

mente con sus embaxadas o mensaje al real o hueste de los enemigos... Traen los tales ofiçiales de armas, demás de la cota real vestida, un escudo de oro encima del coraçón con las armas e insignias reales de su título... E... tienen liçençia de ver e corregir todas las armas e devisas de las çibdades e villas e comunidades, e de señores e cavalleros e hidalgos, en todos los rreynos e señoríos de su Rey e príncipe”.

HERÁLDICA DEL PALACIO DE DON FRANCISCO DE LOS COBOS, RESIDENCIA IMPERIAL Y REAL.

Frente a la Iglesia de San Pablo de Valladolid se construía desde 1523 un nuevo y suntuoso palacio⁴, trazado por Luis de Vega, del que eran propietarios el ubetense don Francisco de los Cobos y Molina (h. 1480-1547), secretario del emperador y caballero de Santiago, y su esposa doña María de Mendoza y Sarmiento (h. 1508-1587). No estaba terminado cuando en 1527 se aposentó en él la reina Leonor de Francia, hermana del emperador, con motivo del nacimiento del príncipe Felipe en el frontero palacio de don Bernardino Pimentel⁵. Su perfección y dimensiones lo convirtieron en el modelo a seguir para otros palacios y en residencia de Carlos V y de su hijo el rey Felipe II.

Don Francisco de los Cobos y Molina⁶ se había casado en 1522 con doña María de Mendoza y Sarmiento (h. 1508-1587), que era hija de don Juan Hurtado de Mendoza, adelantado mayor de Galicia, y de doña María Sarmiento Pimentel de Castro, III condesa de Ribadavia; nieta paterna de Ruy Díaz de Mendoza y Guzmán (†1516), III señor de Morón de Almazán y maestresala de la Reina Católica, y de doña Beatriz de Noreña⁷, dueña que fue de dicha soberana, y nieta materna de don Bernardino Pérez Sarmiento (h. 1452-1522), I conde de Ribadavia⁸ y adelantado mayor del Reino de Galicia, y de doña María Pimentel

4 Martín González, 1948, pp. 178-194; Urrea, 1975, pp. 241-258; Martín González, 1983, pp. 48-54; Keniston, 1980, pp. 72-75, 93-95; Rivera Blanco, 1981, pp. 23-37; Urrea, 1996, pp. 123-132; Pérez Gil, 2006, pp. 36-156; Vasallo Toranzo, 2021, pp. 69-96; Pérez Gil, 2021, pp. 97-142.

5 Se trata de la casa esquinera de don Álvaro Pérez Osorio (†1523), III marqués de Astorga, y de su segunda esposa doña Constanza Osorio de Bazán, que ahora pertenecía a don Bernardino Pimentel y Enríquez, regidor de Valladolid, I marqués de Távara (1541) y I señor de Villafáfila (1540), que estaba casado con doña Mencía Osorio de Bazán, hermana entera de doña Constanza, las cuales eran hijas de don Pedro Álvarez Osorio, I conde de Lemos, y de doña María de Bazán y Quiñones. En esa casa, que hoy es Palacio de la Diputación Provincial, se habían aposentado el rey Felipe I de Castilla (1506) y su hijo Carlos V, emperador de Alemania y rey de las Españas y de las Indias (1517-18, 1520, 1522-23, 1524 y 1527).

6 Pérez Gil, 2006, pp. 33-40; Ramiro Ramírez, 2021, pp. 192-204.

7 Doña Beatriz era hija de Rui Vaz Pereira “o Velho”, señor de Cabeceiras de Vasto, y de Beatriz Enríquez de Noreña, que fue hija legitimada de Alfonso Enríquez de Castilla, I conde de Gijón y de Noreña, quien a su vez fue hijo legitimado del rey Enrique II de Castilla y de Elvira Íñiguez.

8 Fernández Suárez, 2003, pp. 343-361. Don Bernardino Sarmiento, I conde de Ribadavia (1476), era hijo de don Diego Pérez Sarmiento, I conde de Santa Marta de Ortigueira y adelantado mayor de Galicia, y de una esclava llamada Úrsula. Don Diego estaba casado con doña Teresa de Estúñiga, condesa de Santa Marta y señora de Mucientes (1450), los cuales

de Castro (†1519). Don Juan Hurtado y doña María Sarmiento acordaron que la dote de su hija sería de cuatro cuentos de maravedís, pero en un segundo contrato la rebajaron a tres cuentos mediante la aportación de la mitad de un solar que poseían en la Corredera de San Pablo de Valladolid, donde se alzaba una casa con arco de piedra que había pertenecido al III señor de Morón.

El palacio de don Francisco de los Cobos tenía una larga fachada limitada en los extremos por dos torres de aspecto militar. La portada estaba presidida por un escudo del emperador Carlos V (fig. 1), de oro, con el águila bicéfala de sable cargada con las armas reales, como testigo de la función del edificio como residencia imperial y real. Más abajo figuraban los escudos familiares del matrimonio propietario del palacio. A mano derecha —nuestra izquierda— estaba el de Cobos (fig. 2): en campo de azur, cinco leones rampantes y coronados de oro puestos en sotuer. A mano izquierda iba el escudo de los Mendoza de la estirpe de “los mendocinos” (fig. 3), que llevaba un cuartelado en sotuer: 1 y 3 de sinople con una banda de gules perfilada de oro; 2 y 4 de gules con diez panelas de plata; orlado de una cadena de oro brochante sobre la partición. Decían llevar las diez panelas por la victoria de

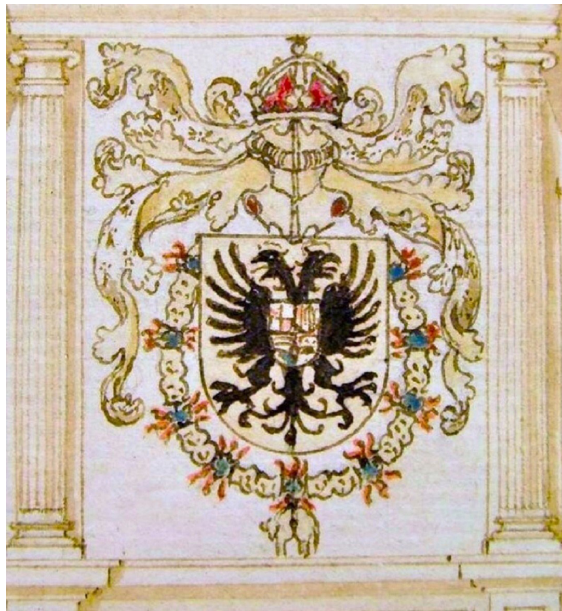


Figura 1. Escudo del emperador Carlos V. Fuente: Lhermite, J. (h. 1602), *Le Passetemps de Jean Lhermite, depuis son voyage d’Espaigne, qui fust l’an 1587*. KBR, Ms, II, 1028, cat. nº 6779.

compraron “nuestras casas principales” de la Corredera de San Pablo de Valladolid. Falleció el conde don Bernardino en Valladolid en 1522, heredando sus títulos su hija mayor, doña Francisca Sarmiento Pimentel de Castro, II condesa de Ribadavia, que estaba casada con don Enrique Enríquez de Velasco, adelantado mayor de Galicia e hijo segundo del almirante Alonso Enríquez de Quiñones y de su segunda esposa, doña María de Velasco.



Figura 2. Escudo de don Francisco de los Cobos y Luna, II marqués de Camarasa. Fuente: Lhermite, *Passetemps*, 1602.



Figura 3. Escudo de los Mendoza "que llaman Mendoçinos". Fuente: Lhermite, *Passetemps*, 1602.

Diego López de Mendoza, señor de Mendoza, sobre Íñigo Vélez de Guevara, señor de Oñate, y las cadenas por la participación de don Íñigo López de Mendoza, señor de Llodio, en el asalto de la batalla de las Navas de Tolosa. Sabemos de esa disposición heráldica gracias a Sancho Busto de Villegas⁹, obispo de Ávila:

"Según Castaneo... el que es vasallo o criado de otro tenga sus Armas antiguas pueda ponerlas y pintarlas adonde quiera... Más si dos escudos son los que pone de sus Armas con las de su señor, deue tener esta manera: que ponga en lo alto y en medio las Armas de su señor, y las suyas más baxas y a los lados de las Armas de su señor..., que en la portada que hizo en un colegio en Valladolid el Cardenal... Don Pero González de Mendoça puso las Armas Reales en lo alto, y más baxo a la mano derecha las de Mendoza y a la yzquierda las de Figueroa..., y don Françisco de los Cobos, Comendador Mayor de León, en las casas que hizo en Valladolid puso en lo alto las Armas ymperiales y Reales, y las suyas abaxo dellas".

Un zaguán desenfilado serviría de entrada desde la portada principal hasta el patio de honor, que es rectangular, de dos alturas de arcos carpaneles. Los antepechos de la planta noble pudieron estar decorados con escudos de armas de la familia propietaria, Cobos y Mendoza, pero no hay constancia de ello. Son originales los medallones de las enjutas de ambos pisos, que afirmaban la simbología de "Templo de la Fama" presente en muchos palacios

9 Busto de Villegas, S., *Nobiliario*, BNE, MSS/3138, ff. 57v^o-58. Libro Segundo. Capítulo IX. ff. 57v^o-58. Sancho Busto de Villegas (h. 1520-1581), natural de Ocaña (Toledo), fue colegial de Santa Cruz de Valladolid (1554), rector de la Universidad (1559-60), oidor de la Real Chancillería (1560), miembro del Consejo Supremo del Santo Oficio (1564), gobernador del Arzobispado de Toledo (1569), canónigo de la catedral de Sevilla y obispo de Ávila (1578). Falleció en Madrid y fue enterrado en la capilla de la Concepción de la iglesia de Nuestra Señora de la Esperanza de Ocaña, de padres franciscanos.

y claustros de la época: convento santiaguista de San Marcos de León, palacio de Dueñas en Medina del Campo, “Portada rica” de la Universidad de Salamanca¹⁰, Sacra Capilla del Salvador de Úbeda, etc. Fueron realizados posiblemente por el misterioso “OPVS PAVLIO” que firma una figura femenina de la planta superior de la crujía de levante, o por Estaban Jamete, escultor de Orleans que hacia 1536 estaba a cargo de la decoración escultórica del patio y que en 1548 trabajaba en la catedral de Cuenca, donde sufrió varios procesos inquisitoriales. En la esquina meridional del patio, frente al zaguán, se construyó la escalera primitiva, que era de tipo claustral.

El programa simbólico de los medallones¹¹ debió idearse en torno a 1530, con ocasión de la coronación imperial de Bolonia. Aludiría a la “Translatio imperii” desde los tiempos bíblicos hasta el siglo XVI. Aparece el rey David, que iniciaría esa herencia imperial. El héroe tocado con corona radiada y mirada perdida podría ser Alejandro Magno, que era representado de tal guisa asociado al dios Helios. El “regnum romanum” estaría representado por el medallón de Lucrecia, que prefiere la muerte al deshonor, y con el medallón de la Fortuna, siempre cambiante. Otro medallón lleva el busto de un emperador romano con barba y laureles, desde el que se pasaría al presente del palacio, materializado en dos medallones. El primero de ellos lleva un personaje con tonsura eclesiástica que tiene los rasgos del Papa Adriano VI (1522-1524), semejantes a los del grabado del Pontífice realizado hacia 1524 por Marcantonio Raimondi. El otro contiene un personaje que tiene rasgos faciales semejantes a los de Carlos V, aunque sin joya del Toisón, y lleva la reveladora inscripción “AVE. AVE”. Cerraría nuestra particular visión del programa la imagen de una mujer armada con coraza y casco que contiene la inscripción “SICUT ERAT IN P” y que representaría a la Sibila Eritrea, que vaticinó, al igual que el rey David, la Parusía y el Juicio Final, como se recoge en la oración milenaria “Dies Irae, dies Illa”, que se canta en la Misa de Difuntos, y en el navideño *Canto de la Sibila* que fue muy popular en las catedrales españolas del siglo XVI.

EL PALACIO REAL DE VALLADOLID, RESIDENCIA DE FELIPE III.

Don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas (1553-1625), I duque de Lerma (1599), I marqués de Cea (1599), V marqués de Denia, VI conde de Castrojeriz, etc., se convirtió en el valido indiscutible del rey don Felipe III de las Españas y de las Indias, de quien fue ministro, sumiller de corps y caballero mayor. En 1600 planeó trasladar la Corte de Madrid a Valladolid. A falta de palacio real, los reyes don Felipe III y doña Margarita de Austria se aposentaron el 19 de julio de 1600 en el Palacio de los Condes de Benavente. A petición del

10 Domínguez Casas, 2014, pp. 116-133.

11 Andrés González, 1998, pp. 55-69; Pérez Gil, 2006, pp. 94-124.

Concejo vallisoletano, el duque fue nombrado regidor perpetuo mediante carta de nombramiento firmada por el rey el 6 de agosto de 1600. Los monarcas regresaron a Madrid en septiembre, dejando las arcas vallisoletanas exhaustas tras tanto festejo. Entretanto consiguió el duque comprar el Palacio de Cobos-Mendoza a su propietario, don Francisco de los Cobos y Luna¹², II marqués de Camarasa, conde de Ricla y Adelantado de Cazorla, que era nieto del secretario imperial. La operación se inició el 17 de septiembre de 1600 y se cerró el 10 de enero de 1601. El Palacio fue ampliado¹³ mediante la adquisición de varias casas que se integraron en el núcleo original.

Los reyes regresaron a Valladolid el 9 de febrero de 1601. Se alojaron en el Palacio de los Condes de Benavente, donde el 22 de septiembre la reina doña Margarita dio a luz a la infanta doña Ana Mauricia de Austria, futura reina de Francia, que fue bautizada en la Iglesia de San Pablo el 7 de octubre, en ceremonia oficiada por el cardenal don Bernardo de Sandoval y Rojas, arzobispo de Toledo y tío carnal del valido. Fueron sus padrinos Ranuccio Farnesio, IV duque de Parma, y doña Catalina de la Cerda, duquesa de Lerma. Aprovechó la ocasión don Francisco para mostrar al rey su recién adquirido Palacio de la Plaza de San Pablo, pues planeaba venderle el inmueble. El 11 de diciembre Felipe III compró el Palacio por 173.060 ducados. Fingía abatimiento el duque al perder tan preciada joya, por lo que el soberano le concedió la alcaldía del nuevo Palacio Real con carácter hereditario y salario de 1.200 ducados al año. Conservó el duque para sí algunos edificios integrados en el conjunto, para estar siempre cerca del rey: el convento franciscano descalzo de San Diego de Alcalá, que él mismo había fundado en marzo de 1601 en la calle del Rosario (hoy de San Diego), anejo al Palacio Real, y el Palacio del Conde de Fuensaldaña, que pasó a ser la Casa del Alcaide. En la plaza exterior del Palacio Real se hizo con el patronato del monasterio dominico de San Pablo¹⁴.

En 1602 Felipe III puso al frente de las obras de transformación y ampliación del Palacio Real al maestro mayor de obras reales Francisco de Mora, que las dirigió con la ayuda de Diego de Praves, Pedro de Mazuecos y Juan de Nates. La fachada renacentista fue desmontada hasta el basamento. Diego de Praves construyó una nueva fachada simétrica, de dos alturas con ventanas rectangulares, una galería superior de arcos serlianos y dos torres de esquina, en un estilo herreriano que tuvo feliz continuación en el suntuoso Palacio

12 El escudo del II marqués de Camarasa (fig. 2) era partido: 1 de azur con cinco leones coronados de oro puestos en sotuer (Cobos); 2 en campo de plata, un creciente ranversado de escaques de oro y sable, y campaña escaquetada de lo mismo; bordura de oro cargada de ocho pozos (Luna).

13 Martín González, 1948, pp. 178-194; Cervera Vera, 1967, pp. 131-143; Urrea, 1975, pp. 241-258; Rivera Blanco, 1981, pp. 39-66; Martín González, 1983, pp. 48-54; Urrea, 1996, pp. 123-132.

14 Palomares Ibáñez, 1970, pp. 14-86.

Ducal de Lerma, proyectado por Francisco de Mora en 1605, y en la Casa de Campo de Ventosilla (Burgos), levantada según traza atribuida al citado maestro mayor. La nueva portada fue diseñada por Diego de Praves en 1602 y se construyó con granito y con piedra de Campaspero y de Navares, en los órdenes dórico y jónico. En ella, y en el patio, se dispuso un programa heráldico que planeó Nicolás de Campis.

Jehan Lhermite y Nicolás de Campis.

Jehan Lhermite (1560-1652) nació en Amberes, pero era oriundo de Mons, en el condado de Hainaut. Viajó a España en 1587 en el séquito de Nicolás Damant, canciller de Brabante, quien había sido nombrado por el rey don Felipe II guardasellos del Real y Supremo Consejo de Flandes y de Borgoña. Entre 1588 y 1590 sirvió como gentilhombre y arquero de reserva en la casa del conde Philippe de Croÿ, señor de Molembaix y capitán de la guardia de los arqueros de corps. En 1590 fue nombrado “ayde de chambre” por el rey don Felipe II de las Españas y de las Indias, según real carta firmada en “Saint Laurent le Royal”. Desde 1592 fue maestro de lengua francesa y geometría del príncipe don Felipe (III) de Asturias. En 1597 le concedió el monarca la merced del oficio de escribano mayor de rentas de la Orden de Santiago en la provincia de León, que comenzó a desempeñar como suplente. El 18 de octubre de 1598, día de San Lucas, asistió a las exequias del difunto rey don Felipe II, que se celebraron en la iglesia de San Jerónimo el Real de Madrid. En 1600 se publicó el desplazamiento de la Corte de Felipe III desde Madrid a Valladolid, en el que participó Lhermite. Felipe III armó caballero a Lhermite en mayo de 1601 en Gumiel de Mercado (Burgos), que era una heredad del duque de Lerma. En 1602 regresó a los Países Bajos y redactó su célebre manuscrito *Les Passetemps* (KBR), donde narró sus impresiones sobre la Corte de los Austrias y sobre sus palacios y colecciones artísticas.

Cuenta Lhermite en su obra manuscrita que su amigo Nicolás Deschamps¹⁵ era natural de Maubeuge, en el condado de Hainaut, y que había dedicado su juventud a los estudios y a “le traict du pinceau”. Entró a servir en Bruselas al cardenal Antonio Perrenot de Granvela (1517-1586), al que acompañó durante su exilio en Besançon (1564-66), en su posterior embajada en Roma (1566-70) y cuando fue virrey de Nápoles (1571-77). Desde 1579 residió el Cardenal Granvela en la Corte de Madrid, donde fue nombrado presidente del Consejo de Italia y consiguió que en 1585 el rey Felipe II nombrase a Deschamps rey de armas del título “Hainaut”, sin haber pasado por los escalones de persevante y heraldo. Fue Campis sucesivamente rey de armas

15 Lhermite (h. 1602), KBR, Ms, II, 1028, cat. nº 6779, Lhermite, Ruelens, 1890, pp. IX-XXV, 12, 311-312 y 1896, p. 97. El rey de armas Nicolás de Campis escribió para su amigo Jehan Lhermite una obra titulada *Généalogie ou descende de la noble et anchiene maison de Lhermite*, que está firmada en Valladolid, el 20 de febrero de 1602. Mossay, 1947, pp. 43-53.

“Hainaut”, “Brabante” y “Borgoña”; era persona agradable en el trato, de honesta y amigable conversación, y poseía amplios conocimientos de historia, de genealogía “des plus illustres et renomées familles de la Chrestienté” y de diseño heráldico.

Nicolás Deschamps o de Champs, rey de armas “Hainaut”, fue enviado por el rey en 1586 a Bruselas para participar en la imposición de collares del Toisón que presidió Alejandro Farnesio, duque de Parma y gobernador de los Países Bajos, en el palacio de Coudenberg. El 7 de abril entregó el duque “le grand collier” a Marc de Rye, marqués de Varambon; Emmanuel de Lalaing, marqués de Renty y barón de Montigny, Carlos, príncipe-conde de Arenberg; Florent, conde de Berlaymont; Felipe de Egmont, príncipe de Gavre y de Steenhuyse, y Maximiliano, conde de Oostfrize y señor de Durbuÿ. La ceremonia religiosa con misa mayor de San Andrés tuvo lugar en la iglesia de Santa Gúdula, cuya capilla mayor se adornó con los tapices de la *Historia de Gedeón*. No recibieron el collar ese día François de Vergy, conde de Champlitte y gobernador del condado de Borgoña, por estar ocupado en la guerra contra los franceses, ni Roberto de Melun, marqués de Roubaix y príncipe de Épinoy, que había muerto en combate el 4 de abril de 1585, durante el sitio de Amberes.

El domingo 20 de julio de 1586, don Alonso Felice d’Ávalos, marqués del Vasto y de Pescara, duque de Aquino y capitán general de la Caballería Ligera de Su Majestad en los Países Bajos, recibió de manos del duque de Parma, gobernador y capitán general “de pardeça”, y procurador comisionado por cartas patentes de su majestad, el collar del Toisón de Oro que éste le había enviado a tal efecto. Tuvo lugar la ceremonia en el real de Neuss (Alemania) y se desarrolló en el monasterio de Val-de-Grâce. Estuvieron presentes el rey de armas “Hainaut”, que vestía su tabardo de las armas reales confeccionado con oro, plata y damasco; el tesorero Cristóbal de Assonleville y el “greffier” François le Vasseur. El 26 de julio escribió el duque de Parma desde “le camp devant Nuys”¹⁶ al rey Felipe II para comunicarle que el marqués de Varambon había venido desde Bruselas a Borgoña con Nicolás de Champs para imponer el collar del Toisón al conde de Champlitte, gobernador del Condado de Borgoña. Finalizó su carta¹⁷ recomendando a De Champs, que partía hacia España:

16 Se refiere a Neuss, ciudad del Arzobispado de Colonia situada en la orilla izquierda del Rin, que estaba en manos de los herejes anglohollandeses. Fue conquistada y saqueada por tres tercios españoles de infantería, por uno de valones, por la guardia de alemanes del duque de Parma y del marqués del Vasto, y por la artillería del conde de Mansfeld, el día de Santiago Apóstol de 1586.

17 AGR, Papiers d’État et de l’Audience, leg. 891, ff. 209-232. “Et du dit Bourgogne passé icelluy «Haynau» en Court de vôtre magesté, l’ayant trouvé homme bien modeste, et courtois, faisant bien son office. Consequantment ne puis sinon le recommander affectueusement à la souvenade de vôtre dite magesté”.

“Y desde Borgoña, pasará dicho rey de armas «Hainaut» a la Corte de vuestra majestad. Nos ha parecido que es un hombre bien modesto y cortés, que además hace bien su oficio. En consecuencia, no puedo sino recomendarle afectuosamente a la memoria de vuestra dicha majestad”.

El marqués de Varambon, caballero del Toisón, impuso el collar el domingo 5 de octubre de 1586 a François de Vergy, conde de Champlitte y gobernador de Borgoña, en presencia del rey de armas “Hainaut”, en el castillo de Champlitte, situado en el lugar Vaudrey, “pres d’arbois au dit Bourgoigne”. Se hizo con todo el decoro posible, teniendo en cuenta el peligro de contagio de la peste. El servicio divino fue oficiado en la iglesia parroquial de Saint-Rémy por el sufragáneo del arzobispado de Besançon, de pontifical, y por otros preladados y abades, con una nutrida asistencia de los principales nobles del condado de Borgoña, pese a la epidemia.

En 1587 regresó Nicolás de Champs a España. En agosto envió el secretario de estado Alonso De Laloo al rey don Felipe II un informe sobre ciertos artículos de los *Estatutos del Toisón de Oro* “que Vra Magd ha sido servido yo viese en el libro que dellos me traxo Nicolás”. De Laloo había dicho a Campis “lo que observé en la yglesia de Barcelona del timbre, o cimera, sobre las armas del Archiduque Don Ferdinando, que fue después emperador”. Anotó el rey que “oy se le pregunté [a Nicolás] y no se le acordó bien lo que le dixistes, como ha días que se lo dixistes, otro día lo podremos saber, y es muy bien mirado todo”. Se quejaba De Laloo de que “en los nombres y ditados, o títulos de cavalleros de la orden como están scriptos en el libro de Vuestra Magestad, ay muchas faltas de ortographía, assy en lo francés como español”, lo cual “yo lo podría emendar, y lo scriviría Zomere, que haze muy buena letra, que no parece bien que en tal libro aya yerros en ortographía”. Ordenó el monarca a De Laloo que en dicho libro “después que estén pintadas las armas se havrán de scrivir los nombres y títulos, y entonçes se podrá hazer lo que aquí deçís, que será assí muy bien”. Le ordenó también que regresase a Madrid y anotó: “he dado memoria a Nicolás para las armas que ha de pintar agora”. El 22 de agosto se reunió la junta de caballeros del Toisón para proceder a la elección de los nuevos canciller y rey de armas “Toisón d’or”. Señaló el rey que “en el libro en que pinta Nicolás las armas está la Institución de los quatro offiçiales, después de los Estatutos questán al principio del libro”.

En San Lorenzo de El Escorial, el 27 de mayo de 1592, notificó el mayordomo don Diego Fernández de Cabrera y Bobadilla, III Conde de Chinchón, a Nicolás de Campis, rey de armas, que el rey don Felipe II le había hecho merced de 200 ducados de ayuda de costa¹⁸ “por esta vez librados en condenaciones del consejo de Indias”. El 2 de junio se despachó una cédula real¹⁹ dirigida a

18 AGS, CSR, leg. 275, f. 150.

19 AGI, Indiferente, 541, leg. 1, desp., ff. 191v-192.

Diego Ruiz Osorio, receptor del Consejo de Indias, para que de las penas de cámara pagasen a Nicolás de Campis, “nuestro rey de armas”, 200 ducados de ayuda de costa.

Francisco de Mora estaba reformando desde 1587 la Sala Real del Alcázar de Segovia, siguiendo las directrices del rey don Felipe II. En su perímetro se iban a disponer los retratos escultóricos de todos los reyes de Asturias, León y Castilla, con su historia y heráldica respectivas. El 1 de mayo de 1593 escribió el cronista Esteban de Garibay²⁰ al rey, que estaba en Aranjuez, suplicándole que decidiese si los escudos de las siete reinas propietarias iban a ser “como en estos reynos, según los de los mismos reyes sus maridos”, como proponía dicho cronista, o en losange, “como en Alemania y Francia, donde no heredan”, porque “Nicolás Campi, rey de armas de la Orden del Tusón, de nación flamenco, del condado de Henao, se inclinaba a la costumbre de aquellos Reinos”. El 4 de mayo escribió Mora desde Aranjuez a Garibay, comunicándole que el rey había ordenado dos cosas: que no fuesen en losange, “sino como los Reyes de estos reinos, según su costumbre antigua”, y que le enviase “uno de los libros impresos de los letreros de los dichos reyes”, con las directrices que había ordenado respecto a la forma, esmaltes y timbres de los escudos, según los había pintado Campis.

Nicolás de Campis fue empleado en 1593 por el rey don Felipe II “en la superintendance de sa royale sépulture, pour l’ordonnance des armoyries”, haciéndose cargo del programa heráldico de los enterramientos reales de la capilla mayor de la basílica de San Lorenzo de El Escorial. Compuso entre 1593 y 1596 los dibujos previos para los mantos heráldicos y para los escudos y genealogías de los cenotafios de las familias del difunto emperador Carlos V y del rey Felipe II, cuyas esculturas bronceas realizó Pompeo Leoni para dicho templo²¹. Recibía al principio doce placas diarias de gajes (unos 3 reales), pero desde 1593 le asignó el rey un “entretenimiento” de 4 reales diarios²², pagadero en nóminas semanales, por trabajar en el taller del Alcázar de Madrid o en cualquier otra parte donde “se hicieran las dichas figuras”, y en el caso de que tuviese que ir al monasterio de San Lorenzo de El Escorial “con las dichas figuras y cosas tocantes a ellas”, recibiría 8 reales “cada día de los que caminase y asistiese allí”. En 1597 le concedió el rey el privilegio de recibir su entretenimiento de 4 reales los domingos y festivos, por haber terminado su diseño y estudio de las armas imperiales. El programa heráldico

20 Garibay, 1999, pp. 391-393.

21 Mulcahy, 1992, pp. 191-212; Cano de Gardoqui, 1994, pp. 377-378; Bustamante García, 1997-1998, pp. 153-168; Bustamante García, 1999, pp. 129-143; Cano de Gardoqui, 2018, pp. 10-32.

22 AGS, Administración Patrimonial. San Lorenzo, leg. 1824-2, Caja 1, Exp. 24. Aranjuez, 5 de mayo de 1593. AGP, Personal. Reales Caballerizas, Caja 16719, Exp. 8, 1596.

no llegó a materializarse en bronce y mármoles como estaba previsto, debido a la desidia del rey don Felipe III y al desvío de fondos económicos.

En 1593 se celebró la fiesta de San Andrés en el Alcázar de Madrid con una entrega de collares del Toisón de Oro. El lunes 29 de noviembre impuso el rey don Felipe II los collares a don Íñigo López de Mendoza, V duque del Infantado; don Juan Fernández Pacheco, V duque de Escalona, y don Pedro de Médici y Toledo, príncipe de Toscana, en presencia de los caballeros cofrades don Luis Enríquez de Cabrera, VII almirante de Castilla; don Juan de la Cerda, V duque de Medinaceli; don Carlos d'Aragona Tagliavia, I duque de Terranova, y Hans Khevenhüler, conde de Frankenburg y embajador del Sacro Imperio. Estuvieron presentes Jehan Charles Schetz de Grobbendoncq, preboste de San Salvador de Utrech y canciller de la Orden, y el secretario de estado De Laloo, que desde 1581, con autorización regia, ejercía el oficio de "greffier" de la Orden por ausencia del titular, que era François Le Vasseur, señor de Moriensart. Participaron tres reyes de armas cuyo nombre no mencionan las crónicas. Uno de ellos fue Jehan de Späen²³, rey de armas "Flandes", y los otros pudieron ser Nicolás de Campis, rey de armas "Borgoña", y Diego de Urbina, rey de armas "Castilla". Se cantaron Vísperas en la capilla del Alcázar. El 30 de noviembre asistieron los caballeros con el príncipe don Felipe a la misa de San Andrés. Después se hizo el banquete y por la tarde cantaron Vísperas por los caballeros difuntos. En la mañana del 1 de diciembre asistieron a la misa de difuntos y finalizó la fiesta.

Programa Heráldico del Palacio Real de Valladolid

Nicolás de Campis diseñó en 1601 el escudo de las armas plenas de Felipe III para la portada del Palacio Real de Valladolid²⁴. Al año siguiente Diego de Praves reformó la fachada y trazó la nueva portada. Se puso bajo el frontón el mencionado "escudo principal de la puerta de palacio", que era un relieve de piedra de Navares, de 7 pies de alto, 5 de ancho y 1,5 de grueso, esculpido por Hernando de Munar y Pedro de la Guardia. Era cortado: A: partido del cuartelado de los reinos Castilla y de León con el partido de los reinos de Aragón y de Aragón-Sicilia, entado del reino de Granada y cargado con el escusón brochante del reino de Portugal; B: cuartelado del archiducado de Austria, ducado de Borgoña-Valois, ducado de Borgoña Antiguo y ducado de Brabante, y cargado con el escusón brochante de los condados de Flandes

23 Domínguez Casas, 2010, pp. 361-397. La relación de esta entrega de collares, escrita por Juan de España, rey de armas "Flandes", en AGS, Estado Castilla, leg. 108, copia del 23 de octubre de 1638. Hay copias en AGP, registro 7006, ff. 191-201 y AHN, Estado, leg. 7663, ff. 24-31. Otra relación de la ceremonia se encuentra en AGR, Papiers de l'État et de l'Audience, leg. 891, ff. 254-265vº.

24 Martí y Monsó, J., 1898, pp. 601-602; Palomares Ibáñez, 1970, pp. 34-35; Urrea, 1975, p. 252; Martín González, 1983, p. 51; Andrés González, 1998, pp. 62-63, 67-68; Pérez Gil, 2006, pp. 282-298.

y del Tirol. Estaba timbrado con corona real cerrada de tres arcos cimada del Orbe y la Cruz, como símbolo de la Monarquía Universal Católica, y le rodeaba el collar del Toisón de Oro, símbolo del juramento caballeresco de emprender una cruzada para reconquistar Jerusalén.

El escudo de Felipe III estuvo dorado y policromado, a la manera de las portadas de edificios como el Ayuntamiento de Amberes (1564), donde están las armas doradas y policromadas de Felipe II, anteriores a la incorporación de Portugal, o la capilla de San Jorge de Mons (1601), cuya portada está presidida por un busto de perfil de Felipe III coronado, bajo el cual se disponen el escudo real de armas plenas y el archiducal de Alberto de Austria, soberano de los Países Bajos, viniendo cada uno rodeado por el collar del Toisón de Oro. La portada de esta capilla, de piedra y ladrillo, puede reflejar el aspecto que tuvo el Palacio Real de Valladolid²⁵, cuyos muros pintados imitando ladrillo hacían destacar los encuadres de pilastras, ventanas e impostas divisorias.

Muy cerca del Palacio Real de Valladolid se encuentra la iglesia de los Santos Cosme y Damián o del Rosarillo, cuyo patronato adquirió Felipe III en 1603. Preside su portada un escudo real (fig. 4) que posiblemente fue diseñado por Nicolás de Campis, pero que ha perdido los tres arcos y el remate en Orbe y Cruz de la corona real.



Figura 4. Escudo Real en la portada de la iglesia de los Santos Cosme y Damián o del Rosarillo, Valladolid, h. 1603. Fuente: Rafael Domínguez Casas.

²⁵ El francés Bartolomé Joly escribió en 1604 que el Palacio Real de Valladolid era “bajo y poco elevado”. Su fachada principal estaba pintada “con apariencia de ladrillos” y adornada “con hileras de balcones de hierro dorado, azulado”. Tenía patio principal con galerías y un segundo patio con sus jardines, por cuyas galerías “el Rey puede ir al viejo palacio donde los Príncipes de Saboya se alojan”. Añadió que dentro de este segundo patio “hay tiendas de mercaderes y librerías”. García Mercadal, 1952, p. 90.

El escudo de Felipe III del Palacio Real no se ha conservado. Sufrió una primera modificación durante la ocupación napoleónica. El 2 de marzo de 1809, el Acuerdo, abogados y demás curiales y subalternos de la Real Chancillería, prestaron en manos de D. José Sánchez Mendoza, oidor decano y regente interino, el juramento de fidelidad al rey José Napoleón I. Escribió el cronista Gallardo²⁶ que “se imprimió nuevo sello de papel, y picaron los escudos de armas que hay a las puertas de Chancillería, el Real Palacio y otros sitios públicos”. Se picó y alisó el campo del escudo del Palacio Real para pintar en grisalla las armas del “Rey intruso”, que tenían cuarteles de Castilla, León, Aragón, Navarra, Granada e Indias, con escusón brochante en abismo con el águila napoleónica. Como ocurrió en el monasterio de San Benito²⁷, no se destruyó el escudo, que mantuvo su forma y ornamentos. Después de la Guerra de la Independencia se puso en su campo el cuartelado de Castilla y León, entado en punta de Granada y cargado del escusón ovalado de Borbón-Anjou brochante en abismo. En la foto de J. Laurent (1874), se distingue todavía el escudo de Felipe III con esas nuevas armas fernandinas. Su lugar lo ocupa en la actualidad el escudo nacional que en 2010 sustituyó al de 1938-1981.

Tras atravesar el zaguán se entraba en el patio principal de dos alturas de arcos carpaneles. En el centro de los antepechos de la planta noble se colocaron veintidós escudos correspondientes a las posesiones del rey por todo el Orbe. Fueron diseñados por Nicolás de Campis, esculpidos en piedra entre 1602 y 1604 por Hernando de Munar, Pedro de la Guardia, Jusepe de las Landeras y Alonso de Mondravilla, y dorados y policromados por Estacio Gutiérrez, que también pintó y doró los cuarenta medallones de personajes ilustres que decoraban las enjutas desde el siglo XVI. La costumbre de pintar y dorar escudos se ha perdido en España²⁸, pero se mantiene en otros países de Europa. En el patio principal del Palacio Real, como espacio público representativo, era esencial que se viesan bien los escudos, pues expresaban visualmente los títulos y posesiones del “Gloriosísimo Filipo Ermenegildo nuestro señor, Emperador de las Españas y Señor de la maior Monarquía que an tenido los hombres desde la creación hasta el Siglo presente”²⁹.

26 Gallardo, 1989, pp. 163

27 Domínguez Casas, 2002, pp. 271-294.

28 En 1524 se construyó en Logroño la puerta del Camino, donde se pusieron un escudo del emperador Carlos V y dos escudos con las armas de la ciudad, los cuales fueron esculpidos por Francisco Enríquez y policromados por el pintor Andrés Saldaña, al que se pagó “por el oro y plata y las otras colores neçesaryas y trabajo que en dorar y pintar las armas puso”. Álvarez Clavijo, 2003, II, p. 64. En 1647 pagó la Universidad de Valladolid 300 reales al pintor Jacinto Rodríguez por el trabajo “de dorar y pintar los escudos de la puerta principal y otras cosas”, en referencia a la portada gótica de las Escuelas Mayores, donde figuraba el escudo del Papa Sixto IV (1471-1484), acompañado del escudo cuartelado de Castilla y León y del escudo partido de Aragón y Aragón-Sicilia. Domínguez Casas, 2012, pp. 39-46, 93-94.

29 Puente, 1612.

Al fondo del patio principal, en su esquina sureste, se encontraba la escalera principal, de tres tiros, que llevaba a la planta noble. En esa arquería se iniciaba la sucesión de escudos de armas de piedra en relieve, enmarcados en coronas de frutas y hojas, empezando por el más importante, que era el del reino de Castilla como cabeza de la Monarquía Hispánica Universal. Describiremos estos escudos de armas comparando en cada caso el de piedra con el que dibujó Lhermite en sus *Passetemps* (1602, fotografías del autor):

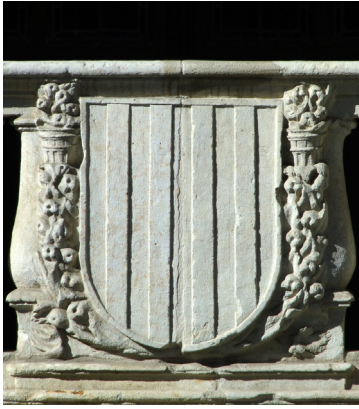
PRIMERA ARQUERÍA (COSTADO MERIDIONAL, ESCALERA PRINCIPAL):



- Reino de Castilla (figs. 5AB): en campo de gules un castillo de oro aclarado de azur. Forma italiana de "cueros recortados" o "scudo accartocciato". Como timbre, utiliza Lhermite la corona real abierta, de origen medieval, en escudos de forma española, que es cuadrilonga y terminada en semicírculo.



- Reino de León (figs. 6AB): de plata con un león rampante de púrpura, armado, lampasado y coronado de oro. Forma italiana. El león del relieve en piedra y el del dibujo de Lhermite son casi idénticos en su diseño.



- Reino de Aragón (figs. 7AB): en campo de oro, cuatro palos de gules. Forma española.



- Reino de Sicilia (figs. 8AB): cuartelado en sotuer: 1 y 3 de Aragón; 2 y 4 de plata con un águila de sable coronada de oro. El águila de Suabia-Sicilia se originó como consecuencia del matrimonio del emperador Enrique IV de Hohenstaufen con Constanza de Altavilla, reina titular de Sicilia (1194-98). Forma italiana.



- Reino de Jerusalén-Nápoles (figs. 9AB): en campo de plata, una cruz potenziada de oro cantonada de cuatro crucetas de lo mismo. Forma italiana. En el patio está bien diseñado, pero Lhermite no lo dibujó correctamente.

SEGUNDA ARQUERÍA (COSTADO DE PONIENTE):



- Reino de Portugal (figs. 10AB): en campo de plata, cinco escudetes de azur en cruz, cargado cada uno de cinco bezantes de plata puestos en sotuer ("quinas" de Portugal); bordura de gules con siete castillos de oro. Inicia la serie de este costado del patio, para equilibrarse simbólicamente con el escudo del reino de Castilla.



- Reino de Navarra (figs. 11AB): en campo de gules, escarburculo de oro cerrado y pomelado en cruz y en sotuer, pasado de una esmeralda de sinople en abismo. Forma italiana. Perteneía a la Corona de Castilla.



- Reino de Granada (figs. 12AB): de plata con una granada de sinople hojada de lo mismo y reventada de gules. Este escudo fue creado en 1492, tras la conquista de la capital nazarí por los Reyes Católicos. Forma española.



- Reino de Toledo (figs. 13AB): de azul con una corona imperial mitrada de oro, cimada con arcos, Orbe y Cruz, en recuerdo de la tradición imperial romana y del "foedus" imperial del reino visigodo de Toledo. Forma española.



- Reino de Valencia (figs. 14AB): escudo de forma italiana cargado de un losange de oro con cuatro palos de gules. Lhermite dibujó la versión que presenta, sobre campo de azul, una ciudad amurallada de plata rodeada por el mar. Debajo señala: "Le Royaume de Valencia", pero añade "Vel sic" junto a un pequeño losange con las armas de Aragón, que es el que figuró en el patio principal.



- Reino de las Mallorcas (figs. 15AB): de oro, con cuatro palos de gules. Forma italiana. Lhermite lo dibujó con forma española y timbrado con corona real. Debajo escribió: "Les Royaumes de Mayorca, y Menorca, saulf que celuy cy à une bande d'azur sur le tout". En efecto, el Reino de las Mallorcas llevaba las armas de Aragón, a cuya Corona pertenecía, con una banda de azul brochante, la cual no se puso en el escudo del patio ni en el dibujo de Lhermite.

TERCERA ARQUERÍA (COSTADO NORTE, PUERTA PRINCIPAL Y GRAN SALA):



- Reino de Galicia (figs. 16AB): campo de azur sembrado de crucetas recrucetadas de oro con pie en punta, con un cáliz con su sobrecopa de oro brochante. Forma Italiana. Era el símbolo de Galicia desde el siglo XIII. Apareció por primera vez en el *Segar's Roll* (Londres, College of Arms), donde los heraldos anglonormandos dibujaron hacia 1282 un escudo de azur con tres cálices de oro para identificar el Reino de Galicia, debido a una confusión fonética entre "Calice" y "Galice". La costumbre pasó a España y el escudo de Galicia se identificó en los armoriales españoles, definitivamente, con un cáliz de oro con su sobrecopa.



- Reino de Sevilla (figs. 17AB): en campo de azur, el rey San Fernando sentado en el trono, de oro. El escudo de piedra, de forma italiana, tiene su mitad izquierda muy desgastada. En dibujo de Lhermite lleva el Rey Santo la corona y el cetro. Podría servir de guía para una posible restauración, teniendo en cuenta que Campis había enseñado a Lhermite los secretos del diseño heráldico.



- Reino de Córdoba (figs. 18AB): de oro con tres fajas de gules. Forma italiana.



- Reino de Murcia (figs. 19AB): de gules con seis coronas reales abiertas de oro puestas en palo. Forma italiana. Se refiere a las cinco coronas concedidas por el rey Alfonso X el Sabio en 1281, a las que Pedro I "el Cruel" añadió la sexta en 1361. En el dibujo de Lhermite están puestas 3, 2, 1, con los esmaltes indicados.

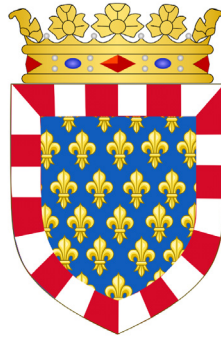


- Reino de Jaén (figs. 20AB): en campo de azur, el busto coronado del rey Fernando III el Santo de oro. Forma española. El escudo de piedra está muy deteriorado, de modo que el dibujo de Lhermite podría servir de guía para su restauración.

CUARTA ARQUERÍA (COSTADO ORIENTAL):



- Archiducado de Austria (figs. 21AB): en campo de gules, una faja de plata. Forma italiana. En el dibujo de Lhermite se timbra con corona de archiduque de Austria.



- Ducado de Borgoña-Valois (figs. 22AB, -Wikipedia-): de azul, sembrado de flores de lis de oro; bordura compoñada de gules y de plata. Forma italiana. Lhermite no incluyó este escudo en su repertorio heráldico de la Monarquía Hispánica.



- Ducado de Borgoña Antiguo (figs. 23AB): bandado de seis piezas de oro y azul; bordura de gules. Forma española. Lhermite timbró este escudo con corona ducal.



- Ducado de Milán: escudo cuartelado (figs. 24AB): 1 y 4 en campo de oro, un águila de sable; 2 y 3 de plata con el “biscione” de azul ondulante en palo, engullendo un niño desnudo de gules moviente en faja con los brazos abiertos. Forma española. El águila recuerda que este ducado era un feudo del Sacro Imperio Romano Germánico. El “biscione” fue el emblema heráldico de los Visconti-Sforza.



- Ducado de Brabante (figs. 25AB): de sable con un león rampante de oro, armado y lampasado de gules. Forma italiana. Lhermite lo dibujó con timbre ducal. El escudo de piedra del antepecho del patio está muy deteriorado.



- Condados de Flandes y del Tirol (figs. 26ABC): escudo partido: 1 de oro con un león rampante de sable, armado y lampasado de gules (Flandes); 2, de plata con un águila de gules picada, linguada y membrada de oro (Tirol). En el manuscrito de Lhermite aparecen separados y cada escudo está timbrado con corona condal.

Conforme a los pagos realizados, parece que la realización de los escudos se repartió entre los siguientes escultores de esta manera: Hernando de Munar hizo los de Castilla, León, Jerusalén, Portugal, Toledo y Murcia; Jusepe de las Landeras los de Navarra, Galicia, Jaén, Borgoña Moderno, y Flandes-Tirol, y Alonso de Mondravía los de Sicilia, Aragón, Mallorca, Milán, Brabante, Sevilla. Los pintó y doró Estacio Gutiérrez. El 16 de enero de 1602 se libraron en Valladolid³⁰ a Nicolás de Campis, “rey de armas”, 400 reales, que montaban 13.600 maravedís, por los diseños heráldicos que hizo para el Palacio Real de Felipe III, con los cuales, y con otros 200 reales que se le libraron el 23 de noviembre de 1601, se le acabaron de pagar los 600 reales:

“que vbo de aver por la declaración de unos letreros franceses que sacó de un tapiz antiguo para los blasones de las armas que se pusieron en la sala dorada de algunos nobles de Castilla que se allaron en la jornada de Antequera, questán pintadas en ella, y por el trabajo y asistencia del escudo prinçipal de la puerta de palaçio y de las armas de los reynos que se hiçieron en el patio prinçipal della”.

LA PLAZA DE PALACIO Y LA IGLESIA MONÁSTICA DE SAN PABLO.

Frente a la fachada del Palacio Real, en la plaza pública de superficie rectangular, se alzaba la iglesia del monasterio de San Pablo, que desde el siglo XVI se utilizaba como capilla para las grandes ceremonias religiosas de la familia real y especialmente para los bautizos, proclamaciones y funerales. El duque de Lerma adquirió el patronato de la iglesia conventual³¹ en 1601 y consiguió que fuesen retirados de su fachada los escudos del anterior patrono, fray Alonso de Burgos, obispo que fue de Palencia, para ser sustituidos por los suyos propios. Dicha fachada había sido construida en 1500 por Simón de Colonia, en estilo gótico hispano-flamenco, pero fue ampliada en altura con tres cuerpos y con la construcción de la torre derecha por deseo del duque de Lerma, que mantuvo el frontón original con el escudo de los Reyes Católicos y el “yamur” con la cruz.

Sostenidos por ángeles góticos, en el tímpano de la portada se pusieron por separado los escudos de don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, I duque de Lerma (fig. 27). En lugar preeminente se puso el escudo de los SANDOVALES: en campo de oro, una banda de sable. En el costado opuesto figura el escudo de los ROJAS: en campo de oro, cinco estrellas de azur puestas en sotuer. En ambos casos se envolvieron esas armas familiares en una bordura de gules cargada se siete escaques de veros, que son las armas de los QUIÑONES, cuyo escudo era de gules con siete escaques de veros. Venían estas armas por la

30 AGS, Casa y Sitios Reales, Valladolid, leg. 1-1.

31 Palomares Ibáñez, 1970, pp. 15-62.

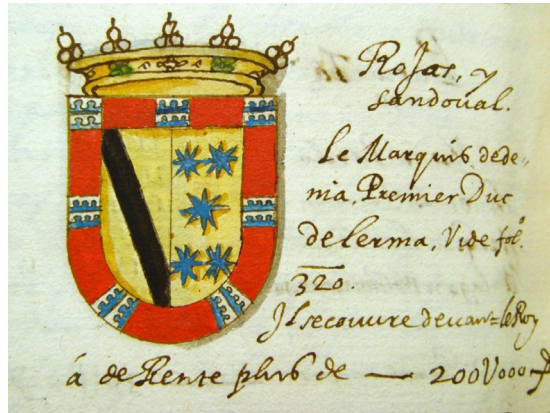


Figura 27. Escudo de don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, I duque de Lerma.
Fuente: Lhermite, *Passetemps*, 1602.

tatarabuela de don Francisco, que fue doña Catalina de Mendoza y Quiñones, esposa de don Diego Gómez de Sandoval y Rojas, III conde de Castrojeriz y I marqués de Denia, la cual era hija de don Íñigo López de Mendoza y Figueroa (1419-1479), I conde de Tendilla, y de doña Elvira de Quiñones, y nieta de Diego Fernández de Quiñones, IV merino mayor de Asturias y II señor de Luna, y de doña María de Toledo.

En los escudos de las enjutas del arco carpanel, del rosetón, del cuerpo superior y de las torres laterales, optó el pretencioso don Francisco por combinar sus armas con las de su esposa, doña Catalina de la Cerda, que contenían cuarteles reales, por ser descendiente de los reyes santos Fernando III de Castilla y de León y Luis IX de Francia, además de serlo de Alfonso X el Sabio y de su hijo el infante Fernando de la Cerda, que casó con Blanca de Francia. Las armas del linaje DE LA CERDA (fig. 28) se disponen en un escudo partido: A partido de SANDOVAL y ROJAS; B cuartelado: 1 y 4 partido de CASTILLA y de LEÓN; 2 y 3 de azur con tres flores de lis de oro puestas 2, 1 (FRANCIA). Estas armas de ambos esposos quedan envueltas en una bordura de gules con cinco escaques de azur (QUIÑONES), por don Francisco. El timbre es la corona ducal de hacia 1600, que era semejante a la antigua corona real abierta. En los escudos más altos (fig. 29) se aumentó la anchura de la bordura, para hacerla más visible desde la lejanía.

El Colegio de San Gregorio, como heredero testamentario de fray Alonso de Burgos, otorgó en 1601 su consentimiento³² para retirar los escudos de armas de la capilla mayor de la iglesia de San Pablo y sustituirlos por los del duque de Lerma, nuevo patrono del convento, autorizando a los operarios “a poner blasones y escudos con los letreros que quieran en el retablo y reja de la capilla y en la clave y paredes della”. Dicha capilla mayor había sido

³² Palomares Ibáñez, 1970, pp. 35, 39-40.



Figura 28. Escudo del linaje De la Cerda.
Fuente: Lhermite, *Passetemps*, 1602.

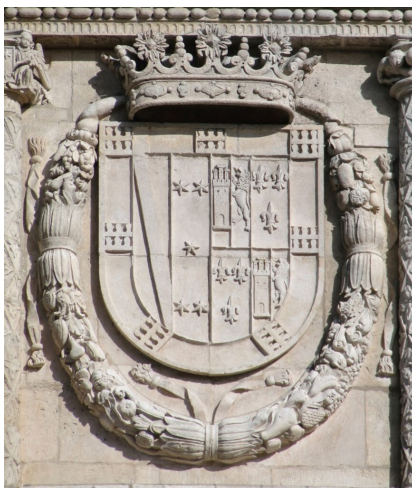


Figura 29. Escudo de don Francisco de Sandoval y de doña Catalina de la Cerda, duques de Lerma, 1601. Iglesia de San Pablo, Valladolid. Fuente: Rafael Domínguez Casas.

construida entre 1453 y 1463 bajo el patronato del cardenal fray don Juan de Torquemada³³, residente en Roma, que también hizo levantar el crucero, con sus bóvedas de terceletes; los muros de la nave hasta media altura, las capillas laterales y el primer cuerpo de la torre izquierda. En las claves y muros de esa capilla mayor estarían esculpidas sus armas: en campo de oro, una torre de sable incendiada de gules; bordura de azur con ocho flores de lis de plata; timbre: sombrero rojo cardenalicio. El 23 de junio de 1601, recibió el cantero Juan de Ocejo 8 ducados “por unos escudos que rompió en la capilla mayor de San Pablo”, y se pagaron 56 reales al cantero Marcos Sánchez “por ocho piedras que aserró” y que estarían en las columnas entrega del ábside.

Una vez eliminadas las armas del Cardenal Torquemada, se procedió a colocar los nuevos escudos de piedra, madera y pintura, con las armas de los duques de Lerma. El 21 de diciembre de 1601 se hizo finiquito con el rey de armas Nicolás de Campis³⁴, que recibió la cantidad de 939 reales por “traçar los escudos que se an echo para su Excelencia en las paredes y capilla y reja de San Pablo, y en el claustro y portada dél, y en las columnas, torres y letreros dellas, y en que se hizo para los actos de la posesión del dicho monesterio, y por el asistir a ber cómo los maestros lo executaban y cumplían todo ello”. De esa cantidad, había recibido 9 reales el 24 de marzo de 1601 “para molde de un león”; otros 24 reales el 14 de mayo “para tinta y papel para los patrones”, y 200 reales el 8 de junio “a quenta de lo que a de haver

33 Domínguez Casas, 2020, pp. 41-94.

34 Palomares Ibáñez, 1970, p. 35. AHN, Clero, Valladolid, leg. 7.868.

por las armas y escudos de dibujos y patrones del Duque de Lerma mi señor para el monesterio de San Pablo”.

Los cuatro grandes escudos ducales del crucero, envueltos en láureas, fueron diseñados por Campis y pintados y dorados por Juan de las Roelas y por Estacio Gutiérrez. Les rodea la leyenda: “DVCE LERMÆ INSIGNIS HVIVS COENOBII VERI VNICI ET EXINGENTI DOTATIONE PERPETVI PATRONI”. El nuevo patronato se rubricó en el exterior con la hechura de los pilares jurisdiccionales “travados con cadenas de hierro”, los cuales se remataron con escudos del duque de Lerma soportados por leones, que fueron diseñados por Nicolás de Campis y ejecutados en piedra berroqueña por los escultores Jullio Lasso, “de nación rromano”, Joan Sanz y Andrés López.

En 1601 trazó Francisco de Mora los arcosolios funerarios del altar mayor de la iglesia de San Pablo, a semejanza de los cenotafios escorialenses. Los construyó Diego de Praves y fueron forrados en 1603 con jaspes y mármoles por Pedro Castelo, vecino de Madrid, y Antonio de Arta, residentes en El Escorial. Estaban destinados a albergar las estatuas orantes del duque y la duquesa de Lerma, en del lado del Evangelio, y las del cardenal don Bernardo de Sandoval y Rojas, arzobispo de Toledo, y don Cristóbal de Rojas y Sandoval, arzobispo de Sevilla, en el lado de la Epístola, diseñadas por Pompeo Leoni³⁵ y realizadas en bronce dorado por Juan de Arfe y Lesmes Fernández del Moral. En el frontón de ambos arcosolios había un escudo de bronce, piedras duras, jaspes y mármoles. El principal llevaba las armas partidas de Sandoval-Rojas y Cerdas, con bordura de Quiñones y timbre ducal, y el frontero las partidas Sandoval y Rojas con bordura de Quiñones y timbre cardenalicio. En 1608 decidió el duque trasladar la estatua del arzobispo de Sevilla a la Colegiata de Lerma, dejando el nicho de la Epístola reservado para la estatua del Cardenal-arzobispo de Toledo que, al parecer, no se hizo. Estos dos arcosolios fúnebres fueron desmantelados tras la excaustración, pero las dos estatuas ducales se conservan en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

Nicolás de Campis, rey de armas “Bourgogne”, falleció en Valladolid el 9 de mayo de 1604. Su último trabajo consistió en el diseño del escudo grande y los escudos pequeños que decoraron “el túmulo que se hiço en San Benito el Real” para las honras celebradas el 22 de marzo de 1603 por la emperatriz doña María³⁶. Su viuda, doña Bárbara de Reberset³⁷, recibió una pensión vitalicia de 30.000 maravedís anuales, a contar desde el 14 de agosto de 1604. El rey don Felipe III designó en Valladolid como nuevo rey de armas “Bourgogne” a Jean Hervart³⁸, soldado de la guardia real de Archeros de Corps, el cual recibió en

35 Martí y Monsó, 1898, pp. 247-261; Palomares Ibáñez, 1970, pp. 40-45.

36 Martí y Monsó, 1898, p. 606.

37 Martínez Millán, Visceglia, 2008, p. 134. AGP. Sección Personal. Caja 2621, Exp. 28, f. 111.

38 Koller, 1971, p. 155.

1609 el señorío de Zudrove y el 10 de diciembre de 1611 fue ascendido a rey de armas “Toison d’or”³⁹, por haber fallecido François Damant en Courtrai, siendo bautizado como tal por el mismo soberano el 19 de diciembre en el Alcázar de Madrid. En la designación de Jean Hervart pesaron dos méritos: que había sido armado caballero “par l’épée d’honneur” por Felipe III en 1609 y que era políglota, habiendo realizado “traducciones y papeles de lenguas dependientes de la secretaría de estado”. Campis, había destacado además como genealogista, historiador y pintor heráldico.

ABREVIATURAS Y BIBLIOGRAFÍA

AGI: Archivo General de Indias, Sevilla.

AGP: Archivo General de Palacio, Madrid.

AGR: Archives Générales du Royaume, Bruselas.

AGS: Archivo General de Simancas.

AHN: Archivo Histórico Nacional, Madrid.

BNE: Biblioteca Nacional de España, Madrid.

KBR: Bibliothèque Royale de Belgique, Bruselas.

ÁLVAREZ CLAVIJO, M.^a T. (2003), *Logroño en el siglo XVI: Arquitectura y urbanismo*, 2 vols., Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.

ANDRÉS GONZÁLEZ, P. (1998), “Significación ideológica en el patio del «palacio real» de Valladolid”, *Valladolid. Historia de una Ciudad. Edad Media. Arte*, t. I, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, Instituto Universitario de Historia Simancas, pp. 55-69.

BUSTAMANTE GARCÍA, A. (1997-1998), “Las estatuas de bronce del Escorial. Datos para su historia (IV)”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (UAM), IX-X, pp. 153-168.

BUSTAMANTE GARCÍA, A. (1999), “Las estatuas de bronce del Escorial. Datos para su historia (V)”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (UAM), XI, pp. 129-143.

BUSTO DE VILLEGAS, S. (h. 1570), *Nobiliario*, BNE, MSS/3138, ff. 57v^o-58.

39 AGS, Estado Flandes, leg. 1.815, s. f.

- CANO DE GARDOQUI, J. L. (1994), *La construcción del Monasterio de El Escorial. Historia de una empresa arquitectónica*, Valladolid, Universidad, Secretariado de Publicaciones.
- CANO DE GARDOQUI, J. L. (2018), “Nuevos documentos relativos a la obra de los cenotafios reales de la Basílica del Monasterio de El Escorial”, *Libros de la Corte*, 17, pp. 10-32.
- CERVERA VERA, L. (1967), *El conjunto palacial de la villa de Lerma*, Valencia, Editorial Castalia.
- DOMÍNGUEZ CASAS, R. (1993), *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos*, Madrid, Alpuerto.
- DOMÍNGUEZ CASAS, R. (2002), “Escudo de Felipe III con las armas de José Napoleón I en el monasterio de San Benito el Real de Valladolid”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, BSAA*, 68, pp. 271-294.
- DOMÍNGUEZ CASAS, R. (2010), “Ceremonia de la Orden del Toisón de Oro” (1501-1598)”, en DE JONGE, K; GARCÍA GARCÍA, B. J. Y ESTEBAN ESTRINGANA, A. (eds.), *El Legado de Borgoña. Fiesta y Ceremonia Cortesana en la Europa de los Austrias*, Fundación Carlos de Amberes, Madrid, Marcial Pons, pp. 361-397.
- DOMÍNGUEZ CASAS, R. (2012), *Imago Pintiana. Heráldica, emblemas y fastos de la Universidad de Valladolid* (ss. XV-XXI), Valladolid, Universidad.
- DOMÍNGUEZ CASAS, R. (2014), “La «portada rica» de la Universidad de Salamanca: precisiones heráldicas y propuesta de lectura”, *Goya*, 347, 2014, pp. 116-133.
- DOMÍNGUEZ CASAS, R. (2020), “El linaje del cardenal don Juan de Torquemada: poder económico y promoción artística”, *BSAA arte*, 86, pp. 41-94.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, G. (1870), *Libro de la Cámara Real del Príncipe don Juan e offiçios de su Casa e servicio ordinario (1546-1548)*, Madrid, Imprenta de la Viuda e Hijos de Galiano.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, G. (2006), *Libro de la Cámara Real del príncipe don Juan*, Valencia, Publicaciones de la Universidad de Valencia.
- FERNÁNDEZ SUÁREZ, G. F. (2003), “La administración del condado de Ribadavia en el siglo XV: organización político-judicial, hacienda, milicia, casa y comitiva”, *SEMATA, Ciencias Sociais e Humanidades*, 15, pp. 343-361.
- GALLARDO, F. (1989), “Noticia de casos particulares ocurridos en la ciudad de Valladolid, año de 1808 y siguientes”, en *Valladolid. Diarios curiosos (1807-1841)*, Valladolid, Grupo Pinciano.

- GARCÍA MERCADAL, J. (1952), *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, t. I., Madrid, Aguilar.
- GARIBAY Y ZAMALLOA, E. DE (1999), *Discurso de mi vida*, ed. de Jesús Moya, Bilbao, Universidad del País Vasco.
- KENISTON, H. (1980), *Francisco de los Cobos. Secretario de Carlos V*, Madrid, Editorial Castalia.
- KOLLER, F. (1971), *Au service de la Toison d'or (Les officiers)*, Dison, Imprimerie G. Lelotte.
- LA MARCHE, O. DE (1888), *Mémoires*, t. IV, París, Librairie Renouard.
- LHERMITE, J. (h. 1602), *Le Passetemps de Jean Lhermite, depuis son voyage d'Espaigne, qui fust l'an 1587*, KBR, Ms, II, 1028, cat. nº 6779.
- LHERMITE, J. (1890, 1896), *Le Passetemps de Jean Lhermite, publié d'après le manuscrit original par Ch. Ruelens*, 2 vols., Amberes, J.-E. Buschmann.
- MARTÍY MONSÓ, J. (1898), *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid-Madrid, Imprenta de Leonardo Miñón.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1948), *La Arquitectura doméstica del Renacimiento en Valladolid*, Valladolid, Imprenta Castellana.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1983), *Catálogo Monumental. Monumentos civiles de la ciudad de Valladolid*, XIII, Valladolid, Institución Cultural Simancas.
- MARTÍNEZ MILLÁN, J. y VISCEGLIA, M.ª A. (dirs.) (2008), *La monarquía de Felipe III: la Casa del Rey*, 2 vols., Madrid, Fundación Mapfre.
- MOSSAY, J. (1947), "Un maubeugeois "roi d'armes" de Philippe II. Nicolás Deschamps", *Société Archéologique & Historique de l'Arrondissement d'Avesnes (Nord)*, *Mémoires*, t. XVIII, Avesnes-sur-Helpe, pp. 43-53.
- MULCAHY, R. (1992), *A mayor gloria de Dios y el Rey: La decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial*, Madrid, Patrimonio Nacional.
- PALOMARES IBÁÑEZ, J. M. (1970), *El Patronato del Duque de Lerma sobre el Convento de San Pablo de Valladolid*, Valladolid, Universidad, Secretariado de Publicaciones.
- PÉREZ GIL, J. (2006), *El Palacio Real de Valladolid, sede de la Corte de Felipe III (1601-1606)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, IV Subinspección General del Ejército.
- PÉREZ GIL, J. (2021), "Arquitectura y ciudad: el espacio representativo del Palacio Real de Valladolid", en Pérez Gil, J. (coord.), *El Palacio Real de Valladolid y la ciudad áulica*, *Dossier ciudades*, 6, 2021, pp. 97-142.

- PUENTE, FRAY J. De La (1612), *La Conveniencia de las dos Monarquías Católicas, la de la Iglesia Romana y la del Imperio Español, y defensa de la Precedencia de los Reyes Católicos de España a todos los Reyes del Mundo*, Madrid, Juan Flamenco, Imprenta Real.
- RAMIRO RAMÍREZ, S. (2021), *Francisco de los Cobos y las artes en la corte de Carlos V*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica CEEH.
- RIQUER, Martín De (1986), *Heráldica castellana en tiempos de los Reyes Católicos*, Barcelona, Quaderns Crema.
- RIVERA BLANCO, J. (1981), *El Palacio Real de Valladolid (Capitanía General de la VII Región Militar)*, Valladolid, Institución Cultural Simancas.
- URREA, J. (1975), "El Palacio Real de Valladolid", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. XL-XLI, pp. 241-258.
- URREA, J (1996), *Arquitectura y nobleza. Casas y palacios de Valladolid*, Valladolid, Junta de Castilla y León.
- VASALLO TORANZO, L. (2021), "Luis de Vega en Valladolid. Hacia una nueva definición de la arquitectura residencial", en Pérez Gil, J. (coord.), *El Palacio Real de Valladolid y la ciudad áulica, Dossier ciudades*, 6, pp. 69-96.

5.

“EL PATIO DE MI CASA ES PARTICULAR...” O POR QUÉ NO DEBEMOS CUBRIR LOS PATIOS DE NUESTROS PALACIOS HISTÓRICOS

Javier PÉREZ GIL

Profesor Titular de Teoría e Historia de la Arquitectura

Universidad de Valladolid

Cátedra “Palacio Real de Valladolid” de Patrimonio Cultural y Defensa

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8803-9847>

javier.perez.gil@uva.es

RESUMEN

Existe una tendencia a cubrir los patios de los palacios y otros edificios históricos con el fin de conservarlos o ampliar su gama de funciones. Esta tendencia está siendo popularizada por grandes arquitectos y apenas cuenta con detractores. Sin embargo, desde una perspectiva teórica y patrimonial, estas intervenciones no son recomendables. En línea con algunos documentos internacionales sobre Patrimonio Cultural, se muestran varios argumentos arquitectónicos, perceptivos y funcionales para probar que, para preservar la autenticidad cultural de los patios, lo más recomendable sería evitar cubrirlos.

Un patio es un espacio descubierto por definición. Cerrarlo incluso con una cubierta acristalada aparentemente inocua afecta radicalmente a su esencia arquitectónica y la forma de vivirlo. Estos proyectos, pues, no deberían aceptarse de manera generalizada y acrítica. Lo mejor es dejar que el patio siga siendo un patio, no una sala con lucernario.

Palabras clave: palacios, patio, Restauración, Teoría de la Arquitectura, cubiertas.

5.

“EL PATIO DE MI CASA ES PARTICULAR...” OR WHY THE COURTYARDS OF HISTORICAL PALACES SHOULD NOT BE ROOFED IN

Javier PÉREZ GIL

Associate professor of Theory and History of Architecture

University of Valladolid

Chair “Royal Palace of Valladolid” in Cultural Heritage and Defence

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8803-9847>

javier.perez.gil@uva.es

ABSTRACT

There is a trend to roof over the courtyards of historical palaces and similar great buildings with an eye to conservation or to expanding their range of functions. This tendency is being popularized by major architects and barely a voice is raised against it. However, from the viewpoint of theory and heritage, such actions are not to be recommended. In line with some international documents on Cultural Heritage, several architectural, perceptual and functional arguments are shown to probe that, in order to preserve the cultural authenticity of courtyards, it would be mostly advisable to avoid covering them.

A courtyard is by definition an open space. Enclosing it, even with an apparently harmless glazed roof, radically affects its architectural essence and how it is experienced. Hence, such projects should not be accepted in a generalized and uncritical manner. It is best for courtyards to be left as courtyards, not as rooms with skylights.

Keywords: historical palaces, courtyard, Conservation, architectural theory, roofs.

INTRODUCCIÓN

Con la tarde
se cansaron los dos o tres colores del patio.
Esta noche, la luna, el claro círculo,
no domina su espacio.
Patio, cielo encauzado.
El patio es el declive
por el cual se derrama el cielo en la casa.
Serena,
la eternidad espera en la encrucijada de estrellas.
Grato es vivir en la amistad oscura
de un zaguán, de una parra y de un aljibe.

Jorge Luis Borges, "Un patio", *Fervor de Buenos Aires* (1923, p. 29)

Bien como medio para su conservación, bien como solución para facilitar algunas funciones sin los inconvenientes de las inclemencias del tiempo, existe una creciente tendencia a cubrir los patios de los palacios históricos¹. La idea no es nueva. Se remonta al siglo XIX por asimilación de los logros de las técnicas y materiales industriales sobre tipologías muy diferentes y de cariz utilitario: fábricas, estaciones de ferrocarril, mercados..., alcanzándose incluso la escala urbana con las galerías o pasajes comerciales. De aquí las cubiertas acristaladas empezaron a exportarse sin prejuicios a otros tipos menos prosaicos, como hizo Félix Duban en 1863 en el patio del Palais des études de la École des Beaux-arts de París —edificio ecléctico del mismo Duban— para acoger moldes y modelos escultóricos procedentes del Louvre. O el magnífico Museo de Historia Natural de la Universidad de Oxford, construido en 1885 por Thomas Newenham Deane y Benjamin Woodward, aunque su atrevida combinación de estructuras metálicas góticas y claraboyas no se librase de las críticas de John Ruskin.

Con ese panorama como telón de fondo, los cerramientos acristalados terminaron implantándose en patios propiamente históricos, como el principal o Schlüterhof del actual Deutsches Historisches Museum de Berlín. En 1877 el Kaiser Wilhelm I decidió transformar en museo este antiguo Arsenal barroco y encargó al arquitecto Friedrich Hitzig cubrir el patio. Más de un siglo después, en lugar de aquella primera cubierta, y como evocación suya, Ieoh Ming Pei (2003) levantó la que vemos hoy.

En la actualidad, entre muchos otros edificios, grandes museos han acudido a célebres arquitectos para aplicar esta solución, popularizándola y

¹ Este trabajo, impartido como conferencia en el Seminario, tiene su origen y amplía otro anterior (Pérez Gil y Almonacid, 2023).

prestigiándola a nivel mundial (figs. 1-2). Así se ha hecho en el Louvre (patios Marly y Puget, Ming Pei y Michel Macary, 1993), en el British Museum (Great Court, Foster & Partners, 2000) o en El Prado (Claustro de los Jerónimos, Rafael Moneo, 2007). Y la sociedad parece haberlas recibido positivamente, con titulares periodísticos tan elocuentes como “Art’s shining future”² (referido a la cubierta del Calderwood Courtyard de los Harvard Art Museums, Boston; Renzo Piano, 2014), “La cultura gana otro espacio”³ (cubierta del Palacio de Saldañuela; José Manuel Barrio Eguíluz, y Alberto Sainz, 2017) o “La cúpula ya corona el palacio ducal”⁴ (Palacio Ducal de Medinaceli, Soria; Xavier Vitoria, 2014). Estos tres patios son igualmente propiedad de instituciones culturales (Harvard University; Fundación Caja de Burgos; y Casa Ducal de Medinaceli, Ayuntamiento de Medinaceli y Fundación DEARTE, respectivamente), lo que parece avalar el sesgo de las intervenciones⁵.

A decir verdad, resulta muy extraño encontrar alguna crítica de fondo a este tipo de obras sobre patios de palacios históricos. Uno de esos pocos casos fue el del proyecto de cubierta para el patio de la pinacoteca Tosio Martinengo de Brescia (Italia), en el palazzo Martinengo da Barco. Aprobado en 2019 por el ayuntamiento de la ciudad, como señaló el concejal Fabrizio Benzoni, iba a seguir “uno stile che è stato più volte usato in grandi musei del Nord Europa”⁶. Sin embargo, el proyecto fue suspendido en el último momento por las autoridades patrimoniales por no haberse justificado con el suficiente detalle el impacto de las soluciones técnicas sobre las estructuras preexistentes, y acabó en los tribunales con un duro enfrentamiento entre la Soprintendenza y el Comune (2022). Esta suspensión —al menos momentánea— del proyecto se suma a la de otras como la del patio del Palazzo Viani Dugnani (Verbania) que en 2001 promovió el Comune de Verbania⁷.

2 *The Harvard Gazette*, 2 de noviembre de 2014.

3 *Diario de Burgos*, 7 de junio de 2017.

4 *Heraldo-Diario de Soria*, 29 de octubre de 2010.

5 La cubierta del neorrenacentista Calderwood Courtyard de Harvard complementa los ventanales acristalados de los pisos superiores, que duplican la altura del patio original. En su proyecto apenas hay referencias al patio como elemento con entidad propia, sino como parte al servicio de las funciones del museo. En el caso del Palacio de Saldañuela (Saldaña de Burgos, Burgos) la cubierta se formaliza mediante una estructura monocapa con forma de cúpula rebajada, constituida por un entramado triangular de barras de sección rectangular de madera laminada. La web de la institución describe el palacio como un “inmueble que mantiene todos sus encantos históricos y artísticos y constituye a la vez un espacio funcional... reformado en 1994, y recientemente con la instalación de una espectacular cubierta en el patio principal” (<https://portal.cajadeburgos.com/centros/626/>). Por su parte, los objetivos del proyecto de la cubierta de Medinaceli eran “evitar que el agua y la escarcha entren y afecten a los pórticos, evitar las heladas y las bajas temperaturas, mantener el carácter de recinto porticado como patio de ventilación e intercambio climático del edificio, y mantener las características arquitectónicas, artísticas, ambientales y lumínicas del patio” (Luís Javier Victoria Ágreda, Proyecto básico de ejecución: “Cubierta transparente del patio del Palacio Ducal de Medinaceli”, 2012).

6 *Corriere della sera*, 21 de marzo de 2019.

7 <https://www.bianchettiarchitettura.com/it/architettura/palazzo-viani-dugnani-mdp-2001/>



Figuras 1-2. Patio Puget (Museo del Louvre, París) y Great Court (British Museum, Londres). Fuente: Javier Pérez Gil.

Resulta sin embargo paradójico que mientras estas operaciones pasan desapercibidas o gozan del aplauso generalizado, otras como el patio del castillo de Velez Blanco (Málaga) sean unánimemente censuradas, a pesar de presentar resultados parecidos (fig. 3). Como es sabido, este patio renacentista fue comprado y exportado en 1904 por J. Goldberg. En 1913 pasó a manos de George Blumenthal, quien lo instaló en su casa neoyorkina de Park Avenue para dar forma a un salón tan suntuoso como kitsch. Esta casa se derribó en 1945 pero finalmente el patio volvió a reconstruirse en 1964 en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, con las piezas que entonces quedaban y adaptadas al espacio disponible (Raggio, 1964). Lógicamente, se critica tanto el proceso de adquisición, como su exportación —operación prohibida por la legislación española desde 1926⁸ y censurada a nivel internacional desde la Carta de Atenas (1931)—, como el nuevo montaje adaptado a las dimensiones de la sala. Sin embargo, todo esto parece eclipsar el hecho de que, además, se trata de un espacio —del elemento nuclear de un inmueble— que ha pasado a ser un objeto de museo, hasta cierto punto mueble. No solo su desmembramiento y traslado, sino también su cubierta, lo aísla y encapsula, desligándolo de su contexto y ambiente originales. Más allá de su reconstrucción y de la ausencia de las piezas a las que daba paso, la artificial forma de vivir la arquitectura de este espacio o sala museística poco se diferencia de la de cualquier otro patio cubierto.

⁸ "Queda absoluta y terminantemente prohibida la exportación de edificios (*monumentos histórico-artísticos nacionales*) desmontados en su totalidad o de sus partes componentes" (Real Decreto-Ley de 9 de agosto de 1926, Protección, conservación y acrecimiento de la riqueza artística, art. 8).



Figura 3. Patio del palacio de Vélaz Blanco (Metropolitan Museum of Art de Nueva York). Fuente: Javier Pérez Gil.

El que algo se acepte o apenas se cuestione no significa necesariamente que esté bien, ni mucho menos que sea necesario (al menos de forma generalizada). Es más, desde la Teoría de la Arquitectura cabe preguntarse: ¿pueden esas intervenciones menoscabar la esencia arquitectónica de los patios o su autenticidad patrimonial?

EL PATIO COMO ESPACIO DESCUBIERTO

Desde época romana, el patio ha sido un elemento presente en nuestra arquitectura doméstica occidental, así en sus expresiones más nobles como en algunas de las populares. Precisamente Isidoro de Sevilla (2004, p. 1067) remonta la etimología de su vocablo latino *atrium* a *ater*⁹ (oscuro, negro), por la antigua ubicación del hogar allí, razón por la que quedaría ennegrecido. Y todo ello sin obviar que los atrios romanos eran ciertamente oscuros, por mor de las reducidas dimensiones del *compluvium* por el que entraba la luz.

Según esa explicación, el atrio romano tendría un antecedente probable en la cabaña etrusca, cuyos huecos de salida de humos se consideran el precursor

⁹ Esta etimología fue propuesta también por otros autores como Catón, quien afirmaba que los antiguos romanos comían en el atrio y tenían allí su cocina (Fernández Vega, 2003, p. 123).

de los citados *compluvia* romanos (Boëthius y Ward-Perkings, 1970, p. 73). El sabio hispalense estaría entroncando así su etimología con esa función híbrida que tenía en las primitivas casas romanas, entre los usos más prosaicos de una vivienda y el simbolismo que iba adquiriendo como parte del recorrido representativo de la misma.

En español o en portugués, sin embargo, no está tan clara la procedencia del término *patio/pátio*. Sebastián de Covarrubias (1998, p. 856) lo relacionó con la expresión a *patendo*, por estar descubierto (*pateo* –ui, estar abierto; *patens*, descubierto), Corominas (1987, p. 444) sugirió un origen más rebuscado —del occitano *pàtu* (lugar de pasto comunal) heredero del latino *pactus* (convenio, arriendo)— y la Real Academia Española no se atreve a día de hoy a concretar su etimología, atribuyéndole un origen incierto.

Ahora bien, en lo que existe una coincidencia unánime es en definirlo a partir de su condición de espacio descubierto. Así, para la RAE es aquel “espacio cerrado con paredes o galerías, que en las casas y otros edificios se suele dejar al descubierto”¹⁰, tal y como sostenía ya Covarrubias (“la parte de la casa descubierta, pero cercada de corredores”). Y ese es precisamente también el denominador común con los términos de otras lenguas derivados del latín tardío *curtis*, como el francés *cour* (“espace découvert, entouré de murs et/ou de bâtiments, faisant partie d’une habitation, d’un édifice administratif, scolaire, etc., qui souvent s’ordonne autour d’elle”¹¹, “Espace découvert entouré de bâtiments ou de murs”¹²), el inglés *courtyard* (“an area without a roof surrounded by the walls of a building”¹³) o el italiano *cortile* (“porzione di area scoperta comprime il corpo del tessuto di un edificio ed è destinata a dare aria e luce ad un ambiente interno, al passaggio delle persone, o ad altre funzioni”¹⁴).

Considerando esta característica esencial del patio, podríamos preguntarnos entonces si se trata de una condición *sine qua non* para reconocer la existencia o negación del mismo.

LAS FUNCIONES DEL PATIO

Antón Capitel (2005, p. 6) definió el patio como “un arquetipo sistemático y versátil, capaz de cobijar una gran cantidad de usos, formas, tamaños, estilos y características diferentes”. Se trata, en efecto, de un elemento arquitectónico

10 <https://dle.rae.es/patio?m=form>

11 Dictionnaire Larousse, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/cour/19870>.

12 Dictionnaire de l’Académie Française, <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9C4602>

13 Cambridge Dictionary, <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles-espanol/courtyard>

14 Istituto Treccani, <https://www.treccani.it/vocabolario/cortile/>

en ocasiones determinante para el conjunto y siempre complejo, fruto de su carácter multifuncional y simbólico. Esa función o uso determina su forma y constituye su definición. Centrando la cuestión en el caso de los patios históricos —concretamente los de palacios renacentistas— y sus vertientes patrimoniales, podríamos identificar seis funciones esenciales que dependen directamente de esa condición descubierta del patio, y sin la cual se verían irremediablemente anuladas o menoscabadas. Siendo así, se pondría entonces en tela de juicio el concepto mismo de patio.

La luz

Una de las principales funciones de los patios es la de proporcionar luz a las dependencias interiores abiertas a ellos. Esta ventaja queda de manifiesto especialmente en aquellas arquitecturas que por limitaciones estructurales, ubicación, extensión superficial o conveniencia funcional (aislamiento térmico, defensa) tienen muy reducidos los vanos perimetrales o directamente carecen de ellos. En esos casos, un sencillo pozo de luz puede suponer la única entrada de luz natural de las habitaciones de su perímetro. Es por eso que las modernas intervenciones de cubrición de patios suelen emplear soluciones acristaladas que —supuestamente— mantienen esa entrada de luz natural. Pero, ¿es realmente así?

Con vistas a mejorar la eficiencia energética de un espacio que pasa a ser cerrado o interior los vidrios empleados suelen ser bajo emisivos, Low-e o vidrios ATR. Suponiendo que se mantengan impolutos, estos materiales tienen hoy una transmitancia lumínica muy alta, pero no total. Y no solo eso. Estos espacios se ven menoscabados por la presencia de las carpinterías que arman los vidrios, generando sombras y reducción de superficie de iluminación (fig. 4). Además, no debe olvidarse que en la experiencia de ese espacio la luz como agente perceptivo es indisoluble de otros factores como la temperatura, la ventilación o el sonido, factores todos ellos modificados por la cubierta. Recientemente, un estudio de la École Polytechnique Fédérale de Lausana demostró que los diferentes niveles de luz natural influían en la percepción térmica de los usuarios de un espacio. Se llegó a la conclusión de que existe un factor psicológico significativo que modifica nuestra percepción térmica en función de la cantidad de iluminación natural:

“This result highlights the psychological nature of the cross-modal effect of daylight on thermal perception and confirms the importance of considering visual conditions in thermal comfort evaluations.

The findings presented here provide the first evidence that daylight can affect human subjective thermal perception from a psychological point of view and that results depend on the thermal environment to which people are exposed to” (Chinazzo, Wienold y Andersen, 2019).



Figura 4. Patio del Palacio de los Velada (Ávila). Fuente: Javier Pérez Gil.

La ventilación y la temperatura

Directamente relacionada con la luz nos encontramos con la ventilación que un patio —descubierto— ofrece a las habitaciones colindantes. Me refiero ahora tanto a la renovación del aire viciado de los interiores o los humos, como a las corrientes presentes en el recinto del propio patio. En ambos casos una cubierta anula o transforma radicalmente esta función, y lo mismo sucede con la temperatura. La anula cuando, precisamente, esa es la función del cerramiento: el control de la temperatura o la eficiencia energética. Y la transforma radicalmente cuando, consiguientemente, se activan otros mecanismos de ventilación o climatización sustitutivos (fig. 5).

Cuando la ventilación es deficiente, en los patios cubiertos surgen problemas hasta entonces insospechados, como acumulación de calor y condensaciones, obteniéndose resultados si cabe más molestos que las ventajas esperadas. Y, cuando se dota al patio de un sistema de ventilación, a los inconvenientes de ruido y de la propia instalación hay que añadir la diferencia de resultado. Incluso los sistemas más modernos de doble flujo, que trascienden la mera extracción para controlar las condiciones del aire renovado (filtrado, temperatura, humedad) están creando un ambiente distinto. Quizás más confortable, pero artificial.



Figura 5. Patio del Palacio Episcopal de Teruel. Fuente: Rodrigo Almonacid.

No debemos olvidar que los arquitectos históricos ya fueron conscientes de los inconvenientes derivados de la apertura de los patios y trataron de ponerlos remedio con otras intervenciones. Así, en los patios renacentistas de Valladolid, ciudad muy fría en invierno, es común encontrarse con una o varias crujías cerradas, dependiendo de su orientación. Cuando se cierra una, como sucede con el palacio de Fabio Nelli, es la meridional que mira al norte; cuando solo se deja una abierta, como en la desaparecida casa del colegio de los Velarde, es la contraria; y cuando hay un lado cerrado con tapia —caso de la antigua casa del número 7 de la calle del Rosario— es el del sur, para que solee mejor (Martín González, 1948, pp. 68-69)¹⁵. También se procedió a cerrar algunos patios por medio de ventanales, como sucedió con el principal del propio Palacio Real durante parte del siglo XX. Pero tanto en unos casos como en otros, ¿en qué situación quedan estas soluciones si se incorpora una cubierta? Una vez más, en un estado de inutilidad e ilógica. Se las desprovee de función y sentido, anulando su autenticidad como elementos arquitectónicos.

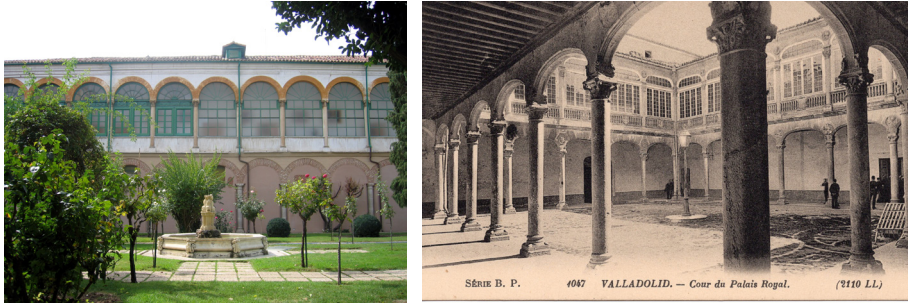
¹⁵ Como refleja el catálogo de esa misma obra, existen excepciones a estas reglas.

La lluvia

"*Patio, cielo encuazado*", decía Borges de esos cielos de luz y estrellas que marcaron el paisaje bonaerense de su infancia y juventud, tan vívidos como los recuerdos del patio sevillano de Machado. Como consecuencia consustancial de ese vacío y su apertura, que constituyen el negativo o la negación misma de la arquitectura como espacio cubierto y resguardado, nos encontramos también con la lluvia. En el atrio de la *domus* romana esa era precisamente una de sus funciones principales: la captación de agua pluvial en el *impluvium* a través del *compluvium*. Buena parte de las arquitecturas posteriores —domésticas, pero también otras como las defensivas— contaron con distintos tipos de aljibes o depósitos con fines similares. Y sin el concurso del agua tampoco podrían entenderse otros patios como los claustros monásticos y conventuales. Como microcosmos de retiro espiritual, *hortus conclusus* y representación del Paraíso mismo con sus cuatro ríos, el claustro precisaba de la presencia del agua o de su invocación metafórica. En la panda del *mandatum* se llevaba a cabo el rito homónimo o lavatorio, y ante la del refectorio se ubicaba el lavabo que purificaba las manos antes de acceder al comedor, acto tan práctico como ritual. Esa presencia purificadora del agua la vemos también presente en otros patios como los de las mezquitas, con su *sabil* presidiendo el *sahn*.

Ciertamente, uno de los objetivos de las modernas cubriciones es la de proteger su espacio de la lluvia; no solo el abierto, sino también las propias galerías, que acaban mojadas cuando la caída de las gotas pierde la perpendicular al suelo. Sin embargo, si negamos la lluvia negamos también el patio, ese que, como nos recuerda la canción popular, "cuando llueve se moja, como los demás". Es más, en Roma —excepción hecha del atrio testudinado (al que me referiré luego)— incluso el denominado atrio displuviado, que tenía sus cuatro vertientes derramando hacia el exterior, estaba descubierto. En este último caso se renunciaba a la captación de aguas, pero se ganaba en aislamiento térmico al elevar el hueco del compluvio, razón por la que Vitruvio los recomendaba para los comedores de invierno (Fernández Vega, 2003, p. 117).

Para combatir la entrada de agua en las galerías no es necesario cerrar el hueco. Existen soluciones tradicionales que van desde los históricos cerramientos de las galerías hasta sistemas de desagüe. No obstante, los primeros llevan aparejado algún inconveniente, en tanto que versión perimetral vertical del cerramiento cenital horizontal del patio. En primer lugar, si se trata de un cierre posterior al proyecto original, alteran drásticamente la apariencia compositiva de esos frentes. Los vacíos se opacan, los claroscuros pierden fuerza y todos los ritmos y elementos se desordenan. Un ejemplo claro de esto lo tenemos en el patio de la Galería de Saboya del mencionado Palacio



Figuras 6-7. Patios de la Galería de Saboya (Fuente: Javier Pérez Gil) y Principal del Palacio Real a principios del siglo XX (Fuente: série B.P./2110 LL, colección Javier Pérez Gil).

Real de Valladolid, con sus crujías totalmente cerradas y las columnas y capiteles originales embutidos en el muro sin demasiado sentido ni arte (fig. 6).

En segundo lugar, e igual de grave, los cerramientos superpuestos al proyecto original convierten en “interior” lo que se había concebido como “exterior”. E incluso suponen anular la función —o incluso la existencia— de los antepechos originales. Así sucedió en el patio principal de dicho Palacio Real de Valladolid, cuyas galerías estuvieron cerradas durante buena parte del siglo XX con ventanales y tabiques (fig. 7). En los alféizares de piedra de sus antepechos hay varios tableros del juego del alquerque horadados por sus antiguos huéspedes para combatir el aburrimiento. Pero, cuando se cerraron las galerías, esos testimonios tan significativos de la vida cotidiana del palacio quedaron ocultos.

Así pues, quizás esos inconvenientes del patio descubierto haya que verlos como eso, como meros inconvenientes tolerables en el mantenimiento de un edificio histórico. A cambio, se evitará contravenir su autenticidad arquitectónica y reducir algunos de sus elementos más característicos, como pozos, aljibes, gárgolas o solerías, a una función tan decorativa como inútil y ridícula (fig. 8).

Imaginemos que algún día se acristalada el óculo del Panteón de Roma. Con los precedentes que tenemos, no debemos descartarlo. Casi todas las revistas de arquitectura elogiarían con entusiasmo el proyecto como una solución capaz de actualizar el acto artístico a través de la expresión contemporánea. El interior quedaría resguardado de la lluvia y la intervención se nos explicaría como un acto de *conservación preventiva*. De esta forma, se ahorrarían además muchos recursos en mantenimiento y los turistas no volverían a mojarse, haciendo su estancia más agradable. Sin embargo, ya no sería el Panteón. La *cella* hípetra perdería su simbolismo; despojaríamos al templo de su *alma*. El entramado estructural de la cúpula dejaría de tener sentido.



Figura 8. Patio del Palacio Barbaran da Porto (Vicenza). Fuente: Javier Pérez Gil.

Y nadie entendería la convexidad del pavimento y el sistema de desagüe perimetral, porque tras dos milenios ya no servirían para nada.

Pero, entonces, ¿debemos resignarnos al deterioro que generan los agentes atmosféricos? En mi opinión, la respuesta es... que sí. Las fachadas de un patio no son paredes de interior, sino fachadas. Y eso implica que están expuestas a las inclemencias del tiempo, aunque estén de por sí más resguardadas que las de la calle. Todos los edificios históricos han tenido que mantener y tratar sus patios periódicamente. Los documentos internacionales vienen abogando desde la lejana Carta de Atenas (1931, art. 6b) por la conservación in situ de la escultura, pintura o decoración —en tanto que “parte integrada del patrimonio construido” (Carta de Cracovia, 2000, art. 7)—, salvo “cuando ésta sea la única forma adecuada para asegurar su conservación” (ICOMOS, 1964, art. 8). Y ese mismo criterio debería aplicarse a las fachadas de los patios, sin necesidad de musealizarlas con una cubierta artificial.

Los recorridos

Otra de las funciones principales del patio en tanto que espacio al que se abren dependencias diversas es la comunicación o articulación de recorridos. Es más, como apunta Gonzalo Díaz (1992, p. 95) para algunas arquitecturas del

Movimiento Moderno, en un sentido proyectual más amplio hay patios que son antes que nada un sistema de composición, un método para introducir el orden y la regularidad en un edificio.

Los patios tienen una doble trascendencia a la hora de regular los recorridos internos de una arquitectura. De una parte, en tanto que espacios abiertos y a menudo centrales, permiten diferentes opciones de acceso. De otra, especialmente cuando cuentan con galerías porticadas, condicionan esos recorridos a través de la disposición de los distintos elementos, así de la ubicación de la salida hacia dependencias o escaleras como de la de columnas o pilares que actúan como cierres visuales, o por medio del movimiento preferente bajo pórtico en circunstancias adversas de sol o lluvia.

Y, además, no debe olvidarse que los patios históricos casi siempre se integran en arquitecturas nobles o representativas, formando parte de recorridos eminentemente protocolarios o simbólicos. Tal era el caso de las antiguas casas patricias romanas, cuya *dispositio* estaba regulada por el rito de la *salutatio* o salutación. El atrio, como mediador entre el *vestibulum*, las *fauces* y el *tablinum* (que a su vez podía llevar a un segundo patio con peristilo), se presentaba entonces como un espacio fundamental de transición, como pone de manifiesto su carácter descubierto. Pero también de espera. Con vistas a ese cometido, sus paredes se engalanaban con coloridas pinturas, mosaicos, labrados *puteales* o las ancestrales *imagines maiorum*, todas ellas obras con un claro sentido propagandístico (Fernández Vega, 2003, pp. 118-131).

Algo parecido podríamos decir de los palacios medievales y renacentistas, donde el patio principal o de honor media entre la portada principal y zaguán y la escalera principal que da paso al piso noble. El patio vuelve entonces a gozar de un alto valor representativo y simbólico, siempre dispuesto a la mirada de los visitantes. Al arte de su arquitectura, elocuente de los valores de sus propietarios, se pueden sumar entonces otros programas más sofisticados. Así, el Palazzo Vecchio de Florencia acumula sucesivas stratigrafías iconográficas, algunas superpuestas a otras. Entre su abigarrada decoración conviven diferentes mensajes, como los emblemas de las iglesias y gremios de la ciudad o la serie de vistas de ciudades austríacas, pintada en honor a Giovanna de Austria con motivo de su matrimonio con Francesco de Medici en 1565. E, igualmente, el Palacio Real de Valladolid complementó la riqueza de sus capiteles itálicos con la serie de medallones de las enjutas, verdadera metáfora del templo de la Virtud. Este programa fue posteriormente actualizado cuando, en tiempos de la capitalidad vallisoletana, se añadieron los escudos de los reinos del imperio hispánico. Y, más recientemente, tras el traspaso del edificio al Ministerio de Defensa,

se rehizo la solería introduciendo emblemas militares y renovando, así, el significado de un espacio tan representativo.

Sin embargo, un espacio cubierto iguala determinadas condiciones ambientales tanto en el patio como en las galerías, y los recorridos dejan de tener el mismo sentido intuitivo. La lógica del tránsito resguardado o umbrío —prácticamente obligada a través de las galerías en condiciones de lluvia o sol intenso— se difumina ante la posibilidad de practicar trayectos diagonales, que atraviesan el patio de manera más directa. Y ese movimiento libre y anárquico puede a su vez influir en la forma de contemplar y reconocer determinados repertorios y elementos. Así, los escudos del patio principal del Palacio Real de Valladolid están dispuestos en orden de importancia, según una jerarquía que se inicia con las armas del reino de Castilla en la crujía frontera al zaguán (para ser vista en primer lugar) y marcando la ubicación de la antigua escalera principal. Y, de la misma forma, otros programas iconográficos deben ser leídos en un sentido concreto, como las efigies de los reyes de España en el patio del palacio de los Dueñas (Medina del Campo) o los de muchos claustros monásticos, como el de Santo Domingo de Silos.

Y no solo eso. Las consecuencias de la cubierta trascienden el patio para extenderse a otros espacios (fig. 9). El zaguán, trasunto de las antiguas *fauces* romanas, dejaría de ser la sala de tránsito entre dos espacios abiertos para convertirse en un vestíbulo que se prolonga hacia el interior. No haría falta tocar nada allí para alterar su funcionamiento y autenticidad.

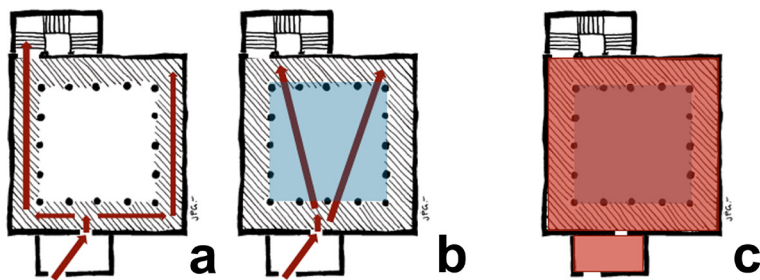


Figura 9. Recorridos internos en un palacio con patio descubierto (a) y cubierto (b). Integración espacial de zaguán y patio en el segundo caso (c). Fuente: Javier Pérez Gil.

La acústica

La acústica de los patios también se ve modificada cuando se cubren. Puede ser así a causa de su aislamiento con respecto al ruido exterior, por la interferencia de la cubierta o por la generación de nuevos ruidos, como el de aparatos de extracción o aire acondicionado. Y esto es especialmente importante porque la sonoridad juega un papel fundamental en la percepción de los espacios. Como advierte Dell Upton (2007), debemos tener bien presente que los humanos somos a la vez seres corpóreos y parte del paisaje, no sus observadores distantes (“the self is always a self-in-space”). Nos relacionamos con nuestro entorno a través de todos los sentidos —no solo la vista—, los cuales nos ayudan a configurar un determinado paisaje sensorial, del que a su vez somos partícipes. El sonido adquiere entonces una gran importancia y, en tanto que transmisión de vibraciones en el espacio, se ve afectado por la arquitectura y sus límites (fig. 10).

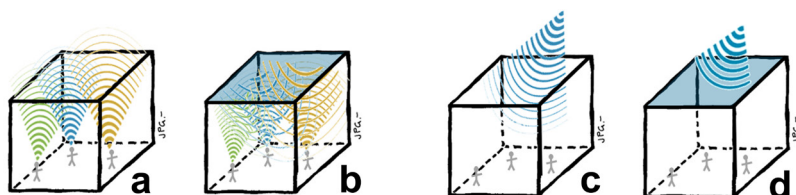


Figura 10. Funcionamiento acústico en un patio: a) descubierto considerando el ruido interior; b) cubierto con ruido interior; c) descubierto con ruido exterior; d) cubierto con ruido exterior. Fuente: Javier Pérez Gil.

Hay patios sonoros, que como el patio de recreo de unos niños no pueden concebirse sin su bullicio; patios como el de la Galería de Saboya del Palacio Real de Valladolid, donde el arrullo de la fuente marca el compás de la vida cotidiana de la casa; e incluso patios silenciosos, como los claustros monásticos destinados al retiro de lo mundano y el recogimiento. Pero en todos ellos el sonido es un aspecto importante que no debiera verse afectado por el encapsulamiento del espacio. Porque eso modificaría tanto las condiciones externas como las interiores. Los viandantes dejarían de preguntarse por las razones de ese jolgorio despedido por un patio a modo de chimenea. Las monjas de clausura dejarían de oír el murmullo incesante de la ciudad en ebullición. Su imaginación no volvería a poner cara a todos esos sonidos ignotos, de la misma forma que el prisionero de Platón hacía con las sombras fantasmales que se proyectaban sobre las paredes de su caverna.

El trabajo

Además de sus aspectos más representativos —intrínsecos al concepto de palacio—, el patio, en tanto que corazón distribuidor de la vida del edificio, puede acoger otras actividades. Esta función más prosaica o menos ceremoniosa se daba ya en los patios de las casas romanas —atrio y peristilo— y se verificó también en los palacios de la Edad Moderna. En estos últimos, los patios principales tuvieron cometidos administrativos y de mantenimiento. Cuando el edificio contaba con un segundo patio ajardinado al modo del peristilo romano los usos solían ser recreativos. Allí, los comedores, las salas de juego, las fuentes, los bancos o la fragancia de las plantas nos hablan de un ámbito privado y sofisticado. E incluso fue común en los grandes palacios encontrar otros patios o patinejos dedicados a labores plenamente cotidianas, como las cocinas, generalmente ubicadas en las traseras de las casas para evitar olores y ruidos.

Ahora bien, es en las viviendas más populares donde esa dimensión laboral del patio —o corral— es más evidente, tal y como recogía Fernández Balbuena (1922) en una de las obras pioneras de la historiografía española sobre arquitectura vernácula, al tratar la casa paramesa leonesa en Ardoncino.

"al patio dan las cuabras... con el patio también comunican corrales y cochineras; en el patio, y bajo el pórtico formando una galería única, en la mayoría de los casos, al mediodía, se alinean los arados, se cuelgan los yugos y sobeos de uncir la pareja, los tiros y las colleras de enganchar el macho; se ata al perro durante el día; se tiene la pila con agua para las gallinas; si es industrioso el aldeano, hay un banco de carpintero y una horma para remendar el calzado...; también en la solana del patio y sobre el pórtico el alma hilará la lana de las ovejas de su misérrimo rebaño, en los días claros del invierno, cuando hay sol y caen heladas negras.

En algunos patios utilizase la parte alta de la solana para almacenar sarmientos de vid, ramos de roble o encina, manojos de zarzamora... Y, por último, en los postes del entramado del pórtico, se clavan argollas para atar las caballerías un poco al sol; a veces un emparrado se enzarza en las barandas de la solana del patio, que es toda la vida, toda la alegría de estas casas tan ásperas, tan hurafñas, tan hostiles para todo cuanto es exterior"

De este texto puede concluirse, en primer lugar, la polifuncionalidad de un patio doméstico rural (fig. 11). Pero, además, que la solana o el pórtico eran lugares preferentes para la realización de ciertas tareas, por ser las mejor iluminadas o más resguardadas. Una vez más, se comprueba que el funcionamiento del patio, las disposiciones funcionales y recorridos, están condicionados por las circunstancias que impone su carácter descubierto.



Figura 11. Patio de casa con corredor en Villaturiel (León). Fuente: Javier Pérez Gil.

Y todo esto se verifica también en patios más elitistas, como los claustros clericales. El modelo arquetípico benedictino ya organizaba las principales funciones de la comunidad a través de la especialización de sus pandas (*capitular*, *refectorio*, *cilla* y *mandatum*). Pero, además, reservaba a su espacio otros cometidos que trascendían los simbólicos y operativos. Así, la panda septentrional era la predilecta para el ejercicio de la *lectio divina*, y en esa misma crujía del *mandatum* se llevaban a cabo diferentes ceremonias, como la del lavatorio o las procesiones pascales que los cluniacenses practicaban camino de la galilea de los pies del templo.

Pero esta sectorización laboral del patio, condicionada nuevamente por las distintas características de sus espacios, quedaría anulada con una cubierta homogeneizadora del conjunto.

EL PATIO TESTUDINADO

Decía Varrón en su *De lingua latina* que recibió la denominación de *cavum aedium* (patio interior) el lugar descubierto y cerrado por paredes destinado al uso común de todos. No obstante, “si en este lugar no se había dejado nada que estuviese al aire libre, recibía la de *testudo* por la semejanza con

una tortuga (*testudo*), como ocurre en la tienda del general, esto es, en el campamento" (Varrón, 1998, 263-264). Esa variante también la recoge Vitruvio (1787, pp. 145-149) cuando clasifica los cinco tipos de atrio: toscano, corintio, tetrástilo, displuviado y cubierto a bóveda o *testudinato*. Es decir, en la Antigüedad existían atrios cubiertos. Sin embargo, cabe también recordar que el testudinado no fue muy popular y solo se construía en casos en los que el vano era pequeño. Ocupaba el centro de la casa y estaba cubierto por una estructura de cuatro vertientes. Si encima se construían habitaciones a modo de buhardilla el techo se resolvía con un forjado. Es por eso que para Fernández Vega (2003, pp. 111-113) no alcanzaba la categoría de patio, respondiendo a una exigencia funcional de distribución de accesos. Es más, a partir del siglo II el interés por los espacios cerrados llevaría a sustituir el atrio en favor de los vestíbulos.

Pero también es cierto que, históricamente, en atrios y patios abiertos y de mayores dimensiones se llevaron a cabo ciertos tipos de cubiertas. Tal fue el caso del entoldado de los *uela* romanos, colgaduras o telas que daban sombra y protegían de la intemperie, hechas a veces con tejidos finos y otras con impermeables como piel de cabra (Fernández Vega, 2003, p. 124). Estas cubiertas podían incluso adquirir dimensiones extraordinarias, como en el caso del velario del Coliseo romano o de otros anfiteatros y teatros. En los palacios renacentistas y barrocos también se emplearon en ocasiones, como sucedió en el patio del cuarto de los alcaides, en el Palacio Real de Valladolid. En junio de 1605, con motivo de la visita de los reyes a las dependencias del duque de Lerma y la celebración de una comedia en su patio, este se cubrió "con un toldo muy fresco y muy bien aderezado" (Pérez Gil, 2004).

¿Justifican estas prácticas históricas el cerramiento actual de los patios históricos? En mi opinión, no. Justificarían, en todo caso, el cerramiento puntual de los patios con similares medios puntuales y totalmente reversibles. Pero hacerlo de una forma permanente desvirtúa radicalmente, como hemos visto, los valores de un espacio abierto por definición. Los inconvenientes del patio descubierto no solo son menos gravosos que los que conlleva la cubierta, sino que además son parte de su esencia.

En las últimas décadas los cerramientos se han llevado a cabo también en los patios de otras tipologías, obteniéndose los mismos malos resultados desde un punto de vista patrimonial. Así, hemos visto cómo se han cerrado los patios de armas de numerosos castillos, cuando siempre fueron espacios abiertos y despejados destinados al acceso de las caballerías y la concentración de defensores (Mora, 2006, p. 155). En la provincia de Valladolid se hizo con el castillo de Fuensaldaña para acoger el hemiciclo de las Cortes de Castilla y León y en el de Peñafiel, convertido en Museo del Vino (figs. 12-13). En uno y otro caso se pretendió habilitar unas arquitecturas —*muertas*, en



Figuras 12-13. Patios de armas de los castillos de Fuensaldaña y Peñafiel, en Valladolid. Fuente: Javier Pérez Gil.

términos decimonónicos— para unos usos para los que probablemente no estaban capacitadas. En el primer caso, el traslado final de las Cortes al nuevo edificio de Villa de Prado podría permitir la liberación del hueco ocupado, pero, a pesar de su presencia aberrante, habría que valorar también que ese hemicyclo ha tenido un papel histórico reconocible.

Otra tipología que ha tendido a cerrarse es la plaza de toros. Desde la década de 1980 algunos de estos edificios se han cubierto con vistas a garantizar su uso —en las localidades con gran auge taurino— o de permitir otros diferentes como conciertos o eventos deportivos, en aquellos otros lugares donde apenas se celebran corridas. Tal ha sido el caso, por ejemplo, de las plazas de Zaragoza, Leganés o León. Se trata generalmente de cubiertas retráctiles que permiten la práctica descubierta o cubierta, y esta tendencia se ha aplicado incluso a plazas de nueva creación, como la de Illumbe de San Sebastián (Diego Garteiz, 1998).

Ahora bien, ¿hemos de entender que se trata del mismo concepto de plaza? Obviamente, no. En primer lugar, habría que decir que cuando el público se ubica en el albero de una plaza de toros o en la arena de un anfiteatro ese edificio ya no funciona como tal, pues ese nunca fue el lugar de los espectadores, sino el del espectáculo. Pero es que, incluso con la función original, el modelo histórico de plaza queda desvirtuado. Por una parte, las enormes estructuras que requieren las cubiertas retráctiles cargan sobre sus muros y transforman la forma anular. Por otra, zonificaciones tan trascendentes como el *sol* y *sombra* pierden su sentido. Las plazas de toros están proyectadas con el palco presidencial orientado —mirando a oriente—, de forma que queda protegido del sol en las primeras horas de la tarde, que es cuando tradicionalmente se celebran las corridas. Al igual que sucedía con la cavea de los teatros y anfiteatros romanos, el tendido de una plaza de toros está también jerarquizado en función de su comodidad y vistas. Ni



Figuras 14-15. Patio principal del Palacio Real de Valladolid y del Palacio Ducal de Lerma.
Fuente: Javier Pérez Gil.

el precio de las localidades es el mismo, ni es igual su vivencia. Parece lo mismo pero no lo es. El control homogéneo de las condiciones del espacio que pretende una cubierta es incompatible con la experiencia auténtica del edificio histórico. Quizás sea más confortable, pero es otra cosa (figs. 14-15). Entre un concepto y otro subyace la misma distancia que entre un turismo descaпотable y otro con techo solar o panorámico.

En mi opinión, esta diferencia la encontramos incluso en tipologías que pueden describirse con y sin cubierta, como el teatro. Si comparamos un teatro griego o romano con otro moderno, aunque todos sirvan a la misma función con el mismo nombre y aunque el último esté directamente inspirado en los primeros, podemos comprobar que su construcción y programas van por otros derroteros, y no solo por la diferencia de iluminación o acústica que conlleva la presencia o no de cubierta. En un teatro moderno no tienen sentido los preceptos que tanto se esmeró en explicar Vitruvio en su libro V, sobre la elección del lugar y la orientación; ni interesan los pícaros consejos de Ovidio a los aprendices de amantes, compilados en su *Ars amandi*. Al contrario, los esfuerzos de sus arquitectos se enfocarán hacia retos y soluciones inéditas, como la iluminación artificial o la acústica envolvente. Y si nos aproximásemos a otros tipos emanados del teatro clásico, cubiertos pero manteniendo la luz natural, nos encontraríamos sencillamente con otros tipos y funciones, como el *Théâtre anatomique* que Jacques Gondouin diseñó para la Escuela de Cirugía de París en 1769, destinado a la observación clara de una mesa de disecciones y sin *scaena*.

A MODO DE CONCLUSIÓN

El patio es un elemento que se identifica por su carácter abierto. Su cerramiento, incluso en el caso de las intervenciones más pulcras, reversibles y restrictas, nunca es inocuo. Y mucho menos cuando resultan groseras y directamente invaden el espacio interior con nuevos soportes, como sucede en casos como los patios de la Universidad de Santa Catalina y el Hospital de San Agustín, ambos en El Burgo de Osma (Soria) (figs. 16-17). El primero, hoy manipulado al servicio de la hostelería más utilitaria, incluso ha creado una gran cúpula en el centro, abierta a un delirante espacio termal; el segundo, es Bien de Interés Cultural desde 1999.



Figuras 16-17. Patios de la Universidad de Santa Catalina y del Hospital de San Agustín (El Burgo de Osma). Fuente: Javier Pérez Gil.

Las diferentes normativas y recomendaciones en materia de patrimonio construido aconsejan no alterar las estructuras y volúmenes preexistentes. Pero si cartas como la de Venecia (ICOMOS, 1964, art- 5-6) abogaban por introducir “los acondicionamientos exigidos por la evolución de los usos y costumbres” sin alterar la ordenación o decoración de los edificios ni las relaciones entre los volúmenes y los colores, los textos más recientes han ido incorporando los valores y aspectos inmateriales como parte fundamental del actual concepto de patrimonio cultural. Así, la *Carta del Patrimonio vernáculo construido* (ICOMOS, 1999, art. 5) reconoce que este “no sólo obedece a los elementos materiales, edificios, estructuras y espacios, sino también al modo en que es usado e interpretado por la comunidad, así como a las tradiciones y expresiones intangibles asociadas al mismo”. Y la *Carta de Cracovia* (2000) sostiene que no basta con conservar las estructuras preexistentes, sino que, manteniendo su autenticidad e integridad, hay que respetar el decoro y compatibilidad de su uso histórico.

El auge de lo inmaterial en las últimas dos décadas ha modificado profundamente el sentido de nuestra mirada patrimonial. La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (UNESCO, 2003, art. 2) entiende este como "los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas, junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes". Lo material queda así indisolublemente unido a lo inmaterial como expresión suya. Y en los patios, como hemos visto, una cubierta puede trastocar esas variables (el uso, los sonidos, la zonificación de espacios, etc.).

En 2012 la Fiesta de los patios de Córdoba fue inscrita en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de UNESCO. Más allá del valor arquitectónico de esos escenarios, lo que se reconoció fue precisamente la forma de vivirlos. Y esa forma sería irreconocible si, por las razones que fueran, se decidiese cubrirlos. Sus dimensiones, volumetría o la presencia de agua y plantas fueron diseñadas en función de las circunstancias y contexto cordobeses. Con un cerramiento nuevo no se entenderían igual —o no serían posibles— todas esas tradiciones que materializan en las casas de patio a través de la música y la acústica ("murmuring water, birds chirping": UNESCO, 2012), los aromas, las comidas o los encuentros sociales.

El deseo de controlar todas las variantes es un impulso muy humano y muy arquitectónico. De una u otra manera hoy lo encontramos presente por doquier, incluso en escalas superiores. Las cúpulas geodésicas del *Eden Project* de Cornualles (Nicholas Grimshaw, 2001) son la nueva versión de los invernaderos, ahora con escala de parque. Encierran inmensos biomas naturales gracias a su pleno control sobre las circunstancias de humedad, luz y temperatura. Esas cúpulas son conocidas precisamente como "Bucky Balls" en honor a Richard Buckminster Fuller, creador de la *Biosphère* de Montreal (1967). En colaboración con Shoji Sadao, este arquitecto llegó a proponer en 1960 cubrir Manhattan bajo una burbuja de más de 3 km de diámetro. Y algo parecido imaginó Stephen King para su novela *Under the Dome* (2009), llevada al cine poco después.

Sin embargo, este tipo de intervenciones, cuando se proyectan sobre unos bienes patrimoniales como los patios de palacios históricos, deberían ser excepcionales y estar debidamente justificadas. Debe valorarse con responsabilidad si el beneficio utilitario —cuando no hablamos de imperativos de conservación— justifica la pérdida o menoscabo de todos esos valores materiales e inmateriales que hemos relacionado. Porque la mera búsqueda de cierta comodidad utilitaria no debería atentar contra los valores y autenticidad de una arquitectura que aporta mucho más como es y que, además, supuestamente nos hemos comprometido a salvaguardar como sociedad.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

- BOËTHIUS, Axel, WARD-PERKINGS, J. B. (1970): *Etruscan and roman architecture*, Penguin Books, Victoria.
- BORGES, Jorge Luis (1923): *Fervor de Buenos Aires*, edición de 1996, Emecé, Buenos Aires.
- CAPITEL, Antón (2005): *La arquitectura del patio*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Carta de Cracovia* (2000): <https://www.triestecontemporanea.it/pag5-e.htm>, disponible 06/10/2022.
- ICOMOS (1964): *The International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites*, https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/venice_e.pdf, disponible 08/08/2022.
- ICOMOS (1999): *Charter on the Built Vernacular Heritage*, https://www.icomos.org/charters/vernacular_sp.pdf, disponible 08/08/2022.
- CHINAZZO, Giorgia, WIENOLD, Jan y ANDERSEN, Marilyn (2019): "Daylight affects human thermal perception", en *Sci Rep* 9, 13690. <https://doi.org/10.1038/s41598-019-48963-y>
- COVARRUBIAS, Sebastián de (1998): *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición de Martín de Riquer, Alta Fulla, Barcelona.
- COROMINAS, Joan (1987): *Breve diccionario etimológico de la Lengua castellana*, Gredos, Madrid.
- DÍAZ-RECASENS, Gonzalo (1992): *Recurrencia y herencia del patio en el Movimiento Moderno*, Universidad de Sevilla.
- FERNÁNDEZ BALBUENA, Gustavo (1922): "La arquitectura humilde de un pueblo del páramo leonés", en *Arquitectura*, 38, pp. 225-246.
- FERNÁNDEZ VEGA, Pedro Ángel (2003): *La casa romana*, Akal, Madrid.
- ISIDORO DE SEVILLA (2004): *Etimologías*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.
- MORA FIGUEROA, Luis de (2006): *Glosario de Arquitectura defensiva militar*, Ministerio de Defensa, Madrid.
- RAGGIO, Olga (1964): "The Vélez Blanco patio: an Italian Renaissance Monument from Spain", en *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, XXIII, pp. 142-176.

- PÉREZ GIL, Javier (2003): "El palacio de los condes de Fuensaldaña en Valladolid, cuarto de los alcaides duques de Lerma", en *De Arte*, 3, pp. 85-104.
- PÉREZ GIL, Javier y ALMONACID, Rodrigo (2023): "Why the courtyards of historical palaces should not be roofed in", en *Conservation Science in Cultural Heritage*, 22.
- UNESCO (2003): *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, <https://ich.unesco.org/en/convention>, disponible 08/08/2022.
- UNESCO (2012): *Nomination file 00846 for Inscription on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity*, <https://view.officeapps.live.com/op/view.aspx?src=https%3A%2F%2Fich.unesco.org%2Fdoc%2Fsrc%2F16490-EN.doc&wdOrigin=BROWSELINK>, disponible 08/08/2022.
- UPTON, Dell (2007): "Sound as Landscape", en *Landscape Journal*, 26:1, pp. 24-35.
- VARRÓN, Marco Terencio (1998): *La lengua latina, libros V-VI*, traducción de Luis Alfonso Hernández Miguel, Gredos, Madrid.
- VITRUVIO, Marco (1787): *Los diez libros de Architectura*, Imprenta Real, Madrid.

CÁTEDRA IV SUIGE - IUU-UVA
**PALACIO REAL
DE VALLADOLID**
DE PATRIMONIO CULTURAL Y DEFENSA



MINISTERIO
DE DEFENSA



Universidad de Valladolid

Publicaciones del



INSTITUTO
UNIVERSITARIO
DE URBANÍSTICA
Universidad de Valladolid

DOSSIER
ciudades